

ميريت الثقافية

MERIT EL THAQAFIYYA

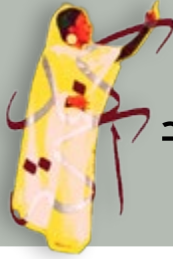
أبريل 2023

العدد 52

كتاب أدبي غير دوري

تصدر عن دار ميريت للنشر

بول كلي..الإحساس
باكتمال التكوين
وجلاء الرؤية



مقدمة في التقنية
وسوسيولوجيا السرد
في السودان

قراءات في
رواية «الشرفة»
لسوزان كمال

محاولة تفكيك **الخطابات الدينية** وإعادة تركيبها



**تشارلز
سيميك..**

عن الحرب
والاغتراب
وقصيدة النثر

قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تتجاوز «ميريت الثقافية» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدنا أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- ♦ أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصرياً لـ «ميريت الثقافية»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ♦ ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغة أخرى (مثل PDF).
- ♦ المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ♦ ترتيب المقالات وأسماء الكتاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كتابها وقراءها.

المدير العام: محمد هاشم

رئيس التحرير : سمير درويش

نائب رئيس التحرير : عادل سميح

مدير التحرير : سارة الإسكافي

التنفيذ الفني : إسلام يونس

المالكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبّاد

أسسها سمير درويش
وصدر العدد الأول في يناير 2019

المراسلات : دار ميريت للنشر ، 32 شارع صبري أبو علم ،
القاهرة ، مصر

email: miritmag@gmail.com

المواد المنشورة بالمجلة تعبر عن آراء كُتابها،
ولا تعبر بالضرورة عن رأي القائمين عليها.



افتتاحية

4 نزع قداسة غير المقدس.. محاولة تفكيك الخطابات الدينية وإعادة تركيبها | رئيس التحرير

إبداع ومبدعون

رؤى نقدية : 14 أمينة رشيد ووساطة المثقف الملتزم | أيمن سيد

20 العلاقة بين الفردي والجماعي في المكان السيرداتي | الأزهر الصحراوي

31 مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان | أحمد ضحية

45 من صور التنوع الثقافي في المسرح السوداني | أبو طالب محمد

54 مفهوم «النقد الثقافي» عند الناقد المصري محمد الشحات | طارق بوحالة

58 فضاء السجن في رواية "لا رياح ولا مطر" لمحمود يعقوب | د.ضياء غني العبودي

ملف خاص:

(المشهد الإبداعي الراهن في السودان)

الشعر في السودان: 64 معارج الإشتياق | أريج محمد أحمد

65 عودة دُونُ كَيْشُوت | السر مطر ◆ 66 نوابا الجلوس خبيثة | الزين محمد سليمان

67 أغنيات | محمد الجزولي السنهوري ◆ 68 للحضرمي خرافة تجوب البحر | عادل سعد يوسف

70 مجتزأ من: كتاب أبيض | محمد الصادق الحاج ◆ 72 لا تقفي! | محمد جدو أحمد الدريدي

73 من ثقب حنجره الناي | مُنذر عشرية ◆ 74 انتظريني يا مسافات أَوْقِظْ بَطْنَ الْقَارِبِ | ناجي البدوي

75 يا رجلاً يرتدي ألوانَ قلبي | نوال حسن الشيخ ◆ 77 هشاشة التفاصيل الصغيرة | برهان كارليتو

78 مراقبة العفن | خواطر المحجوب ◆ 79 لا أعرف! | عمار شرف الدين

80 ما تبقى لي من الحياة | محمد سيزيف ◆ 82 طفل مقدور باباادي الوقت | محمد عبد العزيز أحمد

84 لم تكوني كافية | مروة على ◆ 85 يتصيب عرقاً | موسى آدم أبستيمي

86 لا تحزن | هبة الشريف

القصة في السودان: 88 تدابير المصادفة | أحمد مبارك

90 الثابت في دور | إسراء رفعت ◆ 94 أحمد توش | صديق الحلو

96 نصف قاتل | عبد القادر حيدر ◆ 99 زووم | محمد حسن النحات

102 إذا تلون الأفق بلون النهار | مصطفى خالد مصطفى ◆ 104 سِفْرُ الصُّعُودِ | مواني يوسف

106 أضغاث أشواق | الصادق عبد الشافع زايد ◆ 108 شعر أفريقي خشن! | طلال الطيب

112 في الختام كانت الكلمة | علاء الدين أحمد إبراهيم ◆ 114 بلا عنوان | فاطمة عيسى

نون النسوة : (قراءات في رواية "الشرفة" لسوزان كمال)

116 رواية «الشرفة» لسوزان كمال.. ماذا وراء المحكي ودلالاته؟ | د.محمد زيدان

122 تجدد الأصوات والذكريات والرؤى الجمالية فيما وراء الحدود الزمانية- المكانية | د.محمد سمير عبد السلام

127 التنوع الثقافي للشخصيات.. في رواية الشرفة لسوزان كمال | درشا الغوال



تويات

تجديد الخطاب

134 الحادية عشرة بتوقيت محبة الدكتور نصر حامد أبو زيد | أشرف البولاقي

149 فتنه معاوية.. من الخلافة إلى الدراما الرمضانية | سيد مهران

حول العالم

156 الآداب ما بعد الكولونيالية والخطاب المضاد | هيلين تيفين- ت: د. محمد بوعزة

163 قصتان قصصيتان | ليزلي ووكر تراهان- ت: د. محمد عبد الحليم غنيم

الملف الثقافي : (تشارلز سيميك.. عن الحرب والاعتراب وقصيدة النثر)

168 فن تشارلز سيميك.. منمنمات غير واقعية | ميشيل دليفيل- ت: د. عادل ضرغام

180 عن قصيدة النثر | تشارلز سيميك- ت: د. ليلى أحمد حلمي

185 تشارلز سيميك شاعر الحرب والحب | د. محمد أحمد البدوي

190 "العالم لا ينتهي": قصائد نثرية لتشارلز سيميك | مايسا كريستينا دورادو- ت: منى كامل

203 تشارلز سيميك: يلمس العالم بطرف إصبعه | سونيا فيسيلينو فيتش- ت: طارق فراج

216 ترويض الذاكرة، فداحة الحرب، وسيرة الحظ والوَجَع.. | د. محمد ايت أحمد

229 الأشياء في عالم تشارلز سيميك الذي لا ينتهي | سارة أبو ريا

235 الغرفة البيضاء.. وقصائد أخرى | تشارلز سيميك- ت: د. عبير الفقي

240 ضد الشتاء وقصائد أخرى | تشارلز سيميك- ت: أسامة عبد الكريم عبد الرازق

ثقافات وفنون :

حوار: 248 أشرف الصباغ: جيل الثمانينيات من أخط الأجيال الإبداعية التي وردت على الحركة الثقافية والفنية

والفكرية! | حاوره: سمير درويش

رأي: 262 "موظفة الخزانة" .. وثقافة الشر | أسماء عبد العزيز مصطفى

شهادات: 266 مدرسة الغابة والصحراء.. جدل الهوية السودانية | إحسان الله عثمان

270 لا شيء في المدينة | رحمه جابر

فن تشكيلي: 272 الفنان بول كلي.. الفن العربي.. الإحساس باكتمال التكوين وجلاء الرؤية | د. جمال العنابي

كتب: 279 الروحاني والفيزيقي في المجموعة القصصية «هذا مقعدك» | عبد العزيز دياب

283 الثقافة من إنتاج العلامة إلى بناء الذاكرة لدى عبد الله بريمي | عبد الغفور روبيل



لوحة الغلاف والرسوم الداخلية المصاحبة لمواد
باب «إبداع ومبدعون» للفنانة الأمريكية ليان
شابتون (1973-...)



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» للفنان
العراقي فاروق حسن (1939-...)



الصور الفوتوغرافية في مداخل الأبواب
والغلاف الثاني للفوتوغرافي المصري
أحمد سامح

هذه عشرة أسئلة أوردتها سريعاً في تلك المقدمة، أملاً أن يتاح لي الوقت والقدرة للتوقف عند كل منها في مبحث خاص، لأحاول سبر غورها وطرح أسئلتها عليها، واستجلاء بعض جوانبها من كتب التراث نفسها، بدءاً من القرآن نفسه، وليس انتهاء بكتب الأحاديث والسيرة النبوية والتفاسير والعقيدة، إضافة إلى كتب المحدثين.. مع التأكيد على أن ما أورده هنا يدخل تحت نطاق "الثقافة الدينية"، وليس الاشتغال بالدين وأدبياته وما يسمى "علومه"، فما يهمني -كمثقف- هو تأثير "الثقافة الدينية" على سير الحياة، وقد أثرت كثيراً وعطلت نهضة الدول التي رزحت تحت هذا التأثير، كما أتمنى أن أوضح.

افتتاحية



سمير درويش

رئيس التحرير

نزع قداسة غير المقدس..

محاولة تفكيك الخطابات الدينية وإعادة تركيبها

جملتها، وثانيًا لأن اجتهاد شخص لا يعني سد الأفق أمام الآخرين وإلزامهم بنفس الإجابة التي توصل لها، وأخيرًا لأن بيننا من لا يبحث عن إجابات تقنع العقل، وإنما عن تبريرات لإجابات مسبقة، حتى لو اضطر إلى كسر المنطق والالتفاف حوله. الخطوط المعقدة التي ترسم «الخريطة الإيمانية» تدور حول مجموعة من الأسئلة، سأختار عشرة أسئلة من بينها وأحاول -في القادم- اختبارها:

1

هل تصلح «قصة الخلق» كما وردت في «الكتب المقدسة» على بساطتها المخلة؛ بداية «عقلية» لفهم كيفية نشوء الكون وخلق

يتعلق الأمر بالمعتقدات الدينية، سيجد الباحث المحايد (وضع عشرة خطوط تحت كلمة المحايد) نفسه أمام آلاف الخطوط المتشابكة والمعقدة التي لا يصلح معها التبسيط، أو تجنيبها استجابة لنصائح من يرون أن التعمق أكثر سيجلب مشاكل أكثر قد توصل الباحث إلى الخروج عن فكرة التدين نهائيًا، أو القول بأن هذه الأسئلة أثرت منذ ما يزيد عن ألف سنة وتم حسمها، وأنه ليس مطلوبًا أن نبدأ السير من بداية الطريق والبحث عن إجابات تم التوصل لها أصلاً.. أولاً لأن الأسئلة تتغير مراميها بتغير معطيات الواقع وإن احتفظت بنفس كلماتها وبنية



لا يتدبرون ما ينقلونه، لأن تلك فكرة عبثية، فالذي خلق كل شيء وقدره تقديرًا هو الذي جعل العقول تذهب إلى أفعال دون غيرها، لأنه هو الذي خلق العقول أصلًا -حسب روايتهم-، وجعلها غير متكافئة في القدرة على الفهم والإدراك، وبالتالي لا تتقبل الأمور المختلفة بنفس القدر.. هذا -على الأقل- ما أثبتته العلم الحديث الذي فهم «المخ» ووظائفه وقدراته.

3

لماذا اختار «الله» أن ينزل رسالته على البشر متدرجة بواسطة عدة أنبياء ورسول وليس مرة واحدة برسول واحد؟ مع الأخذ في الاعتبار موضوعين في غاية الأهمية:

الموضوع الأول: أن الغاية من تلك الرسائل بسيطة وليست معقدة لكي تشق على الناس وتحتاج إلى التجزيء، فالحق والعدل والخير والتعاون والتراحم ليست أمورًا خلافية تحتاج إلى «وصلات» لكي تصل إلى المتلقي، فلن تدعو إنسانًا إلى الحق ويدافع هو عن الباطل، لن تدعوه للجمال ويقتنع هو أن القبح أفضل، من الممكن أن يعاند في سلوك طريق الحق لأنه يربح من طريق الضلال أكثر، لكنه لن يجادل في أن الضلال أفضل من الحق، قد يزين لك أن «الضلال» هو الحق، فنعود إلى النقطة السابقة عن خلق العقل وقدراته والمسؤولية عن ذلك.

الموضوع الثاني: هو أن الرسائل نزلت على مجتمعات بدائية فقيرة، ناس قليلون من حيث العدد، متباعدون من حيث مكان الإقامة، لا تصل الأخبار من مكان لمكان إلا بعد عدة أشهر أو عدة أعوام، ومن الممكن ألا تصل أساسًا، وبالتالي فإن التعويل على

الإنسان وتطوره، والهدف من وجوده أساسًا؟ وكيف يجب على «المؤمن» -بأي ديانة إبراهيمية- أن يتعامل مع تناقضها مع الاكتشافات العلمية؟ هذا -طبعًا- مع افتراض أنه حرر عقله من التلقين والتقليد المبدئي القَبلي، وقرر أن يتعامل مع العقل والمنطق بشكل مجرد وواع، على صعوبة ما افترضه وأطلبه! فرواية الشجرة والتفاحة و«العصيان» الفردي الذي استتبعه عقاب جماعي لكل البشر في كل تاريخهم الذي يصل إلى ملايين السنين، ربما تصلح لأن تكون مثالًا فقط، إذ إن التوقف أمام كل تفصيلة -كما سأفعل لاحقًا- سيبين لا معقولة الرواية لو نظرنا إليها نظرة الواقع الفعلي المؤكد، وعلى كل حال فهذا ليس اكتشافًا يخص هذه الكتابة، بل هو رأي قاله كثيرون قبلي، لسوء الحظ ظلت رواياتهم هامشية أمام سيل إيمان جارف بالرواية القرآنية بحرفيتها.

2

في الروايات الإيمانية نفسها فإن «الله» هو القوي المسيطر العليم كلي القدرة الواحد الأحد الفرد الصمد، الذي إذا أراد شيئًا أن يقول له كن فيكون، وهو الذي خلق الكون، ومن ثم خلق الإنسان وقدر له رزقه، وهو الذي «أوجد» له العقل الذي يميزه عن بقية المخلوقات، وهو -كذلك- الذي رسم له مسيرة حياته قبل أن يولد بملايين السنين، وإن أراد أن يجعل الناس كلهم جميعًا مؤمنين لفعل، لكن «حكيمته» هو وحده فقط اقتضت أن يخلق الخير والشر، والصراعات والحروب والافتتال للاستحواذ على المتوفر من طعام وشراب.. ففيم -إذن- يحاسب العبد الضعيف على ما لا يد له فيه، وعلى ما قُدر له مسبقًا؟ ولا مجال هنا للحديث عن أن «العلم» الإلهي لا ينفي «الاختيار» الإنساني كما يذهب بعض الناقلين الذين

يكتب لكي يدرك كل ذي عقل أنه -بملكاته الشخصية المحدودة- لا يستطيع أن يقول ما ينقله من عنده هو.. كيف يستقيم ذلك مع الروايات التي تتحدث عن "معجزة" الإسراء والمعراج، وأن العنكبوت نسج خيوطه، والحمام عشش وباض، وفرس سراقه انغرس في الأرض في رحلة الهجرة إلى المدينة؟ وكيف يمكن فهم أن «سراقه» نفسه لم يؤمن بالرغم مما رأى بعينه؟ وكيف يمكن فهم الحديث عن القدرات الخاصة للنبي؟ هل هو عادي اختاره الله هكذا لينقل كلامه عبره أم هو خارق وغير عادي؟ ما أود أن أقوله في هذه النقطة أن «الله» إن أراد أن يربك الخلق، ويجعلهم تائهين لا يعرفون الصواب من الخطأ، لن يفعل معهم إلا ما فعل: يخلق لهم عقولاً محدودة القدرة، ويقدر لهم مسلكها في الحياة قبل أن توجد بملايين السنين، ويرسل لهم أنبياء متعددين متبايعين في زمن تتخلف فيه وسائل الاتصال وسبل الحياة عمومًا، والعلم في مقدمتها، لكي يقتتلوا حول قداسة وصدق

«التدرج» هنا ليس تعويلاً صائباً، لأن الخبر الذي حمّله أحد الأنبياء سمع به بعض الناس، الذين من الممكن ألا يسمعو عن خبر نبي آخر سيأتي بعد نصف قرن أو يزيد، خصوصاً أن الأنبياء -الذين نعرفهم- نزلوا في أماكن بعيدة نسبياً، ومختلفة: في مصر والشام والجزيرة العربية في وقت تتقطع فيه السبل بين الناس.. فهل طريقة التجزيء هذه هي الأفضل؟ أم كان من المستحسن أن تنزل رسالة واحدة تصل للناس -حين تصل- فيعرفونها ويعملون بها دون تحديثات قد لا يعرفونها؟

4

ماذا لو أضفنا إلى هذه الأسئلة سؤال التعصب لفكرة أو لمعتقد أو لنبي، والتعصب مع القدرات المحدودة للعقل البشري مع التعصب القبلي والمصالح الاقتصادية.. إلخ، قد تجعل الإنسان يعاند ويقاوم قبول الجديد، خاصة أن النبي محمد (ص) على سبيل المثال، لم يأت بمعجزة مرئية قاطعة قاصمة تلجم الألسنة وتدحض حجج المعارضين لنبوته ورسالته، فكل ما كان متوفراً هو روايته هو نفسه عن أن الملك جبريل يتنزل له ويملي عليه كلاماً ليبلغه للناس، فماذا لو هُيأ له هو نفسه ما يقوله؟ وكيف يمكن فهم التناقضات بين ما ينقله من «قرآن» أو مواقف حياتية؟ أو بين القرآن المواقف الحياتية نفسها؟ بمعنى: كيف يستقيم النص الذي يقول إن النبي فرد عادي لا معجزات له، وأنه مجرد ناقل لما يملئ عليه، وأن الله اختاره أمياً لا يقرأ ولا



تمكّن الآخرين من قراءتها بدقة، كذلك الحال بالنسبة للحضارات الأخرى التي أحاطت الجزيرة العربية، في الشام والعراق واليمن، كما أن الفرس والروم تركوا مراسلات وحوليات، في حين أننا لا نجد أي أثر في أرض صحراوية قاحلة جافة من المنطقي والطبيعي أن تحتفظ بآثارها، لأنه لا تتهددها مياه جوفية مثلاً أو أي من العوامل الأخرى التي تفني آثار الحضارات، بل إننا لا نعثر على مكاتبة واحدة ولا رقعة من الرقاع التي كتبت عليها آيات القرآن، بل لا نجد المصحف الأول نفسه، وندور في حلقة مفرغة مغمضي العيون.

اللافت هنا أن الخطاب الإيماني يهرب من عدم وجود أي دليل أو أثر، بالقول إن من آمن ولم يرَ إيمانه أقوى ممن آمن بعد رؤية أو نتيجة لها، لأن الإيمان هنا يكون بالقلب، ومع ذلك -للمفارقة- ينزلون الصحابة والتابعين منزلة مقدسة ويرفعونهم فوق البشر العاديين بسبب أنهم «رأوا»! وهي مفارقة تضاف إلى مفارقات كثيرة ملخصها هو خطاب التبرير، أن يجد المرء إجابة «مريحة» لكل سؤال، دون أن ينشغل بالصورة الكلية للأسئلة والإجابات، وإن كانت متسقة وتكمل بعضها حسب منظومة منطقية ما؛ أم لا!

6

لماذا يرتبط الإيمان الكفر -للذين لا يُسأل عنهما الإنسان بنسبة كبيرة- بشكلين شديدي «التطرف» من الثواب والعقاب؟ فللمؤمن الجنة بما فيها من طعام وشراب وأنهار من اللبن والعسل، والنساء والجنس الذي لا مدى له، ولغير المؤمن النار التي أشغلت لملايين السنين، وكلما نضج جلده بُدِّل بغيره ليُشوى من جديد إمعاناً في تعذيبه، ويكون شرابه الزيت المغلي؟ هل يحتاج «الله -بالفعل-، وبما له من قدرة

نبيهم وادعاء الآخرين للنبوة.. فالأسئلة الإلهية هنا تبدو تعجيزية في مستوى المواطن النبي الذي رُفع عنه الحجاب، أو المواطن المسلم المصدق الذي لا يجادل ولا يناقش، بل يقبل ما يقال له على علته، أو "على العمياني" كما يقول العامة.

5

يرتبط هذا السؤال بالسؤال السابق: لماذا لم يترك الأنبياء أي أثر يدل على وجودهم، وينفي ما يثار عن كونهم اختلّفوا -اختلاقاً- بواسطة أشخاص آخرين أرادوا استخدامهم للسيطرة على العباد؟ أو -على الأقل- لكي لا تتضخم سيرهم أو تتقزم وفقاً لمصالح دنيوية تخص الحكم والثروة والتحكم في البلاد والعباد؟ وسؤالي هنا ليس غريباً ولا منفصلاً عن الواقع الذي نزل فيه الأنبياء الذين نعرفهم، فالحضارة المصرية القديمة مثلاً -التي أقيمت قبل نزول الأنبياء بآلاف السنوات- تركت المعابد والنقوش والقبور والأدوات والكتابات التي تدل عليها، والتي



لماذا يرتبط الإيمان والكفر – اللذين

لا يُسأل عنهما الإنسان بنسبة

كبيرة- بشككين شديدي "التطرف"

من الثواب والعقاب؟ فللمؤمن الجنة

بما فيها من طعام وشراب وأنهار

من اللبن والعسل، والنساء والجنس

الذي لا مدى له، ولغير المؤمن النار

التي أشغلت لملايين السنين، وكلما

نضج جلده بُدِّل بغيره لِيُشَوَّى من

جديد إمعاناً في تعذيبه، ويكون

شرابه الزيت المغلي؟

7

اختراع التليفون والذي اختراع الكهرباء،
والسيارة والطائرة، والمضادات الحيوية،
ونظرية النسبية التي ساهمت في إجلاء
الغموض عن بعض الظواهر الكونية، والذي
ارتاد الفضاء ومكّن الناس من رؤية الأرض
من عل، ورؤية الكواكب والمجرات الأخرى،
مما ساهم -ويساهم لا يزال- في فهم الكون
وحركته وطبيعته.. إلخ.

لماذا لا يوجد كتاب واحد جامع وقاطع
الدلالة يكون هو «الدين»، ويحتكم إليه الناس
جميعاً دون اختلاف في التأويل؟ بمعنى
أوضح: كيف يكون الدين الواحد مئات
الأديان حسب تفسيرات واجتهادات مختلفة
حد التعارض، تصلح في الأمور اليومية
العادية بينما لا يصح أن توجد في «تعليمات»
إلهية، يترتب عليها ثواب كاسح أو عقاب
فظيع؟ وما الذي يضمن للفرد العادي الذي
له عقل محدود القدرة أنه اختار الاختيار
الصحيح من بين خطابات وتأويلات الدين
الواحد، ولا أقول الاختيار بين الأديان؟
إن نظرة سريعة على واقع المسلمين اليوم
ستوضح -دون عناء كثير ولا حاجة لتعمق
ولا فطنة- أن ثمة اختلافات بين المذاهب
والشيع تعلق على الاختلافات بين الإسلام
والمسيحية واليهودية مثلاً، فالمسلم العادي
الوسطى الأشعري يرى أن الشيعة خوارج
ليسوا من الإسلام، والسلفيين يرون أن من
يقولون عن أنفسهم مسلمين ليسوا كذلك
بالفعل وإن أدوا الشعائر: الصلاة والزكاة
والصيام والحج والشهادتين طبعاً، لأنهم لا
يقولون بالحاكمية (يراجع معالم في الطريق
لسيد قطب على سبيل المثال)، وكل هؤلاء
يرون أن الصوفيين عابثون أصلاً ويحولون
الشعائر إلى طقوس غريبة، وقل مثل ذلك
كثير عن الفرق التي قال عنها الرسول إنها
كلها في النار إلا واحدة، وهو حديث رواه

على الابتكار والفعل، إلى أدوات التعذيب
البشرية تلك؟ وهل المؤمن «الغافل» الذي
صدّق الرواية ببساطة ودون «وجع دماغ»
أو دون أن يطرح عليها أسئلته وانشغالاته،
يستحق كل هذا النعيم مقابل كل هذا الجحيم
للشخص المقابل الذي أقلقته بعض الأسئلة
لم يجد إجابات مقنعة عليها؟
في هذه النقطة لا أتطرق لمن على صواب
أو من على خطأ، لكنني أسأل حول هذا
«التطرف» الكبير في الثواب والعقاب، الذي
«قد» لا يقابله إيمان حقيقي أو كفر حقيقي،
فالأول مؤمن بالفطرة فقط، بكسل ودون
تدبر، والثاني متحير بأسئلة كثيرة، ولا
يصل إلى حد الكفر!
وأحدث أيضاً عن «عدالة» الله، الذي سيمد
الجنة تحت رجلي كسول ويغرقه في الملذات،
في حين يمعن في التنكيل بآخر قرر أن
يستخدم عقله -الذي خلقه الله وحدد له
قدرته- وإن كان نافعا للبشرية، مثل الذي



والجامعات وما يقتترن به من قرائن وبراهين، ويصدق أن مدة حمل المرأة أربع سنوات، أو أن الاتصال الجنسي بين رجل وامرأة يمكن أن يتم على بعد آلاف الأميال، مع ما يترتب على هذا الاتصال، لمجرد أن هذه «الخرافات» جاءت في كتب قديمة؟ هذا السؤال يفتح باب صدقية الكتب القديمة نفسها، وإن كان كل كتاب يأخذ قداسته من قدمه فقط، وأيضاً صدقية الرواة أنفسهم مهما أحاطهم المحدثون بالتوقير، فهذه الكتب نفسها تروي عن أكاذيب هؤلاء الرواة أنفسهم ووضعهم للأحاديث التي ينزلها المحدثون منزلة القرآن، مما يضع الباحث الآن في موقف شك من كل تلك الآثار، وبالتالي عدم تصديق لكل من يرددونها بقداسة زائفة، وسأكتفي هنا بإيراد مثال واحد، وسوف أتوسع في الموضوع حين يحين وقته.

فقد ورد في تفسير القرطبي، ج 1، الصفحة 79: "ومنهم قوم من السؤال والمكدين يقفون في الأسواق والمساجد، فيضعون على رسول الله صلى الله عليه وسلم أحاديث بأسانيد صحاح قد حفظوها، فيذكرون الموضوعات بتلك الأسانيد، قال جعفر بن محمد الطيالسي: صلى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، في مسجد الرصافة، فقام بين أيديهما قاص فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين قالوا: أنبأنا عبد الرزاق قال: أنبأنا معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: من قال لا إله إلا الله يُخلق من كل كلمة منها طائر منقاره من ذهب وريشه مرجان. وأخذ في قصته نحو من عشرين ورقة، فجعل أحمد ينظر إلى يحيى ويحيى ينظر إلى أحمد، فقال: أنت حدثته بهذا؟ فقال: والله ما

أبو داود، والترمذي، وابن ماجه، والحاكم وقال: صحيح على شرط مسلم. وقال عنه ابن تيمية: (هو حديث صحيح مشهور)، وصححه الألباني في السلسلة الصحيحة. ونصه: "افترقت اليهود على إحدى وسبعين فرقة، وافترقت النصارى على اثنتين وسبعين فرقة، وستفترق هذه الأمة على ثلاث وسبعين فرقة كلها في النار إلا واحدة" قيل: من هي يا رسول الله؟ قال: من كان على مثل ما أنا عليه وأصحابي. وفي بعض الروايات: هي الجماعة" (ورواية الجماعة عن معاوية بن أبي سفيان، والكلام عن أبي سفيان ومعاوية وإسلامهما يطول!).

السؤال الصعب في هذا الباب هو: من الذي يحدد ما هو الصواب وما هو الخطأ؟ من هي الفرقة الناجية ومن الفرق التي في النار؟ وهل ثمة مفر من النار بالنسبة للفرق غير الناجية بعد حديث الرسول الذي لا ينطق عن الهوى إن هو وحي يوحى؟ وإذا كان واحد فقط سيدخل الجنة من كل ثلاثة وسبعين من بين المسلمين فقط، ناهيك عن أنه -حسب الرواية الإسلامية- لن يقبل الله غير المسلمين، وبالتالي سيدخلون النار جميعاً، وهم حوالي 77٪ من سكان الأرض، فإن صحت تلك الروايات فإن الأصل أن الناس سيدخلون النار جميعاً، ما عدا قلة قليلة!

8

دون استخفاف بأي خطابات دينية إسلامية، أو بأي من المغممين الذين يرددونها باعتبارها ديناً، أو -حتى- معلوماً من الدين بالضرورة لها منزلة القداسة ويؤثم من يخرج عليها أو لا يصدقها وينتقدها، بل ويخرج من الملة ويهدر دمه: «من بدّل دينه فاقتلوه» (صحيح البخاري 6922، عن عكرمة).. كيف لعاقل أن يكذب عينيه وخبراته و«علمه» الذي تعلمه في المدارس



أدعية كان يرددّها النبي إلى سور مثل المعوذتين، وأن بعض الآيات تم اكتشافها بالصدفة، مما يرمي إلى غياب «الإحكام» في عملية الجمع، وهذا يتعارض مع أحاديث أخرى تقول إن جبريلاً كان يراجع القرآن مع النبي كل عام، وهو ما يتعارض -كذلك- مع أحاديث تقول إن النبي لم يرَ جبريلاً إلا مرتين، واحدة في غار حراء حينما أنزل عليه آيات «القلم»، والثانية عند سدرة المنتهى! هذه التناقضات والتضعيفات يعرفها المعممون من مدرسي المواد الدينية في المدارس والمعاهد والجامعات، ويتصرفون حيالها بأحد أمرين: أنهم يقبلونها على علاقتها بشكل منفرد، دون أن يضعوا تلك المواد متجاوزة ليكشفوا تناقضها وخطرها على العقيدة نفسها، أو أنهم يرون ويقارنون لكنهم يسكتون عنها، باعتبار أن فتح تلك الموضوعات لا ينفع بقدر ما يضر، لكنهم يغفلون أن غيرهم لا يسكت، خاصة من المستشرقين الذين يعملون على الديانات القديمة جميعاً ويفندون كتبها وآثارها، ويختبرونها في ضوء المعارف الجديدة التي توصل إليها العلم، والتي لا تترك حجراً إلا قلبته، من أول حقيقة وجود الرسل، مروراً بحقيقة نزول الرسالات من السماء أو انتحالها بغرض السيطرة على الدنيا ومقدراتها من سلطة ومال، وليس انتهاء بتمحيص كل رواية وكل حدث وعرضه على العقل لقبوله أو رفضه.. وهذا معناه أن السكوت قد يكون مفيداً على المدى القصير، لكن الوقت سيأتي حتماً ليكون الشيوخ مطالبين بتقديم إجابات، وإلا ضعف الخطاب الإيماني كله وانهار.

10

السؤال الأخير هو سؤال علاقة الدين بالعلم، في ظل التسارع الكبير للعلم ومعارفه وأدواته في المائتي سنة الأخيرة،

سمعت به إلا هذه الساعة، قال: فسكتا جميعاً حتى فرغ من قصصه، فقال له يحيى: من حدثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، فقال أنا ابن معين، وهذا أحمد بن حنبل، ما سمعنا بهذا قط في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإن كان ولا بد من الكذب فعلى غيرنا، فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم، قال: لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحق، وما علمته إلا هذه الساعة، فقال له يحيى: وكيف علمت أنني أحق؟ قال: كأنه ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما، كتبت عن سبعة عشر أحمد بن حنبل غير هذا. قال فوضع أحمد كفه على وجهه وقال: دعه يقوم، فقام كالمستهزئ بهما. فهؤلاء الطوائف كذبة على رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن يجرى مجراهم.

9

كثير من الأحاديث المنسوبة إلى النبي (ص) في الكتب العمد، مثل البخاري ومسلم ومسند أحمد وابن ماجه والموطأ وغيرها، تشكك في صحة القرآن الذي جمعه عثمان بن عفان، والذي هو -بنسبة كبيرة- المتداول بين أيادي المسلمين وغيرهم الآن، والذي نأخذ عنه ديننا، وتلك الأحاديث منسوبة إلى كبار الصحابة المقربين من النبي، مثل عائشة بنت أبي بكر وعثمان بن عفان وزيد بن ثابت وعبد الله بن مسعود، وأسباب التضعيف تختلف من نسيان آيات، وضياع أخرى لأن «الداجن» أكلها، ومن وجود «لحن» فيه بسبب «الكُتاب»، بل وتحويل

المقدمة، آملاً أن يتاح لي الوقت والقدرة للتوقف عند كل منها في مبحث خاص، لأحاول سبر غورها وطرح أسئلتني عليها، واستجلاء بعض جوانبها من كتب التراث نفسها، بدءاً من القرآن نفسه، وليس انتهاء بكتب الأحاديث والسيرة النبوية والتفاسير والعقيدة، إضافة إلى كتب المحدثين.. مع التأكيد على أن ما أورده هنا يدخل تحت نطاق «الثقافة الدينية»، وليس الاشتغال بالدين وأدبياته وما يسمى «علومه»، فما يهمني -كمثقف- هو تأثير «الثقافة الدينية» على سير الحياة، وقد أثرت كثيراً وعطلت نهضة الدول التي رزحت تحت هذا التأثير، كما أتمنى أن أوضح.

وعليه؛ فإن هذه الكتابة لا ترمي إلى التشكيك في السرديات الدينية -الإبراهيمية تحديداً- اليهودية والمسيحية والإسلامية، ولا تقدم سردية جديدة مخالفة، ولا تمتلكها أساساً، ولا تهدف إلى إقناع أي أحد بأي شيء، لأن كاتبها لا يمتلك يقيناً أصلاً، بل ويظن أن ليس ثمة يقين ليمتلكه أي أحد، بل مجرد اجتهادات تقترب وتبتعد من وعن الصواب، وليس ثمة صواب كذلك، فالغاية هي تفكيك هذا الخطاب وإعادة النظر في أساسياته ومنطلقاته، ومن ثم إعادة تركيبه ما أمكن، وأظن أن هذا عمل في غاية الأهمية، ليس الآن فقط، بل منذ ألف سنة، إذا كنا نطمح بالفعل إلى أن تكون أمتنا متطورة، تشارك في صنع الحضارة الكونية، ولا يعيش ناسها عالة على البشرية يستهلكون أضعافاً مضاعفة أكثر مما ينتجون، ويختبئون وراء مقولات فارغة عن أنهم أمة الله المختارة، التي فضّلها عن العالمين، وأن ما أصابها من تراجع وهوان إنما بسبب مؤامرات الآخرين، وليس بسبب التواكل والتكاسل وعدم الإيمان بالعلم باعتبارها نقيضاً للإيمان! ●

بمعدل يفوق كل المعارف التي حصّلها الإنسان طوال عمر الكون.. والسؤال هنا بالتحديد يخص علاقة «المعارف» التي ذُكرت في الكتب المقدسة، خاصة في الأديان الإبراهيمية، بالعلوم والاكتشافات التي توصل لها البشر، فمثلاً مسألة معرفة نوع الجنين وهو في بطن أمه، وكشف «حركة» الأرض ضمن المجموعة الشمسية، وأن الشمس لا تتحرك بل ثابتة في مكانها والكواكب هي التي تدور حولها وتدور حول نفسها بنظام دقيق، وحقيقة وجود سماوات سبع وأراضين سبع، وأن النجوم زينة ورجوم للشياطين، وإن كانت الأرض مسطحة أم مكورة.. إلخ.

هل يصمد الخطاب الديني حسب تفسيراته التي يتناقلها الشيوخ من 1400 عام؟ أم أن عليهم أن يغيروا خطابهم بآخر يتوافق مع «حقائق» العلم، أم سنعيش في قلب ازدواجية بين الدين والعلم كما يحدث الآن، فنصدق كلام الخطاب الديني لوحده، ونتعامل بشكل مختلف مع العلم لوحده أيضاً، كأنهما يدوران في فضاءين مختلفين لا يلتقيان ولا رابط بينهما؟ وإذا كان ذلك، فإلى أي مدى يمكن أن تصمد تلك المعادلة المختلة بعوارها؟ وهل لا يرى الشيوخ تلك القطاعات الكبيرة من المسلمين -ومن الديانات الأخرى- التي خرجت من الدين ولم تعد تصدق خطاباته؟

صحيح أن الباقيين المقتنعين بالخطاب الديني أكثر من الخارجين، لكن هذا بمقاييس الآن، التي يمكن أن تتغير في المستقبل، القريب أو البعيد، والصحيح -كذلك- أن نسبة هائلة من الباقيين تتلقى الدين بكسل كما أسلفت، دون تدبر ودون أن يعرضوا عليه أسئلتهم لأنهم لا يملكون أسئلة أصلاً!

هذه عشرة أسئلة أوردتها سريعاً في تلك



إبداع ومبدعون

رؤى نقدية

@Egyptwithahmed



إيمان سيد

أمينة رشيد ووساطة المثقف الملتزم

امتدادًا للعمل داخل حقل الدراسات المقارنة، جاءت الترجمة لتشكّل جانبًا جوهريًا من جوانب الوساطة في حياة أمينة رشيد، حيث قامت بترجمة عدد من الأعمال من الفرنسية إلى العربية والعكس، ومثلها مثل نصوص أبحاثها عكست ترجماتها جزءًا من فكرة الالتزام عندها، وجزءًا من محاولة تقديم صورة للعلاقة بين الشرق والغرب، ومواطن الصراع بينهما. وعبر الوساطة استطاعت أمينة رشيد أن تجعل هذه الفكرة صورة معبرة عن توجهاتها ورؤيتها للعالم، وساطة صنعت تاريخًا لناقذة وباحثة ومناضلة ومثقفة ملتزمة، سعت أن تكون آراؤها منعكسة في كل أفعالها.

جان بول سارتر، حيث لم تبتعد أمينة رشيد عن مفهوم سارتر للالتزام، ودور المثقف داخل مجتمعه، هذا الدور الذي يسمح له بمناهضة القيود بأشكالها كافة، وسعيه الدائم إلى إحداث التغيير وتحرير الأفراد والمجتمعات، بما يتاح له من معرفة يسعى إلى توظيفها في سبيل تحقيق هذه الغاية.

(1)

وقد سلكت أمينة رشيد مسلك (الوساطة) أو (العبور إلى الآخر)، كما وصفت سلمى مبارك⁽¹⁾ مسيرتها الحياتية والعلمية، في كتابها الصادر حديثًا بعنوان

الحديث عن مكانة «مثقّف» وأثره في المجال العام أمرًا من الأمور سهلة المنال، بل هو مهمة صعبة تتطلب تكوين معرفة واضحة ودقيقة بمسيرة هذا المثقف أو ذاك، وبما

أحاط مصطلح «مثقّف» نفسه من تعريفات عديدة، وتاريخ طويل يحاول توصيف مهمة المثقف ودوره في المجتمع. وعند الحديث عن أمينة رشيد، أستاذة الأدبين العربي والفرنسي، والباحثة والمناضلة والأستاذة الجامعية البارزة، يحضر بقوة مفهوم «المثقف الملتزم» الذي وضعه الفيلسوف الوجودي





ألبير قصيري



شاهندا مقلد



جون شتاينيك

(أمنية رشيد أو العبور إلى الآخر)، وينقسم الكتاب إلى عدة فصول، تبدأ بتوثيق عدد من التواريخ المهمة في مسيرة أمينة رشيد ومحطات من إنجازها العلمي والمهني، وما حظيت به من تكريم عالمي، ثم الفصل الأول الذي يركز على نشأتها، وتكوينها الثقافي، ونشاطها السياسي، حتى يبدأ الفصل الثاني الذي يتناول مشوارها العلمي بوصفها باحثة وأستاذة للأدب المقارن، ثم فصل ثالث يجمع مختارات

وهومها المختلفة كذلك. ولم تقف حدود الوساطة عند النشأة في طبقة أرستقراطية بالطبع، لكن هذه الوساطة ظهرت كذلك في تطلعات أمينة رشيد للعبور من هذه الطبقة إلى هموم الطبقات الكادحة، حيث ظلت هي أمينة هانم رشيد ابنة الطبقة الغنية، التي سعت طوال مسيرتها للدفاع عن أزمات الطبقات الفقيرة وتحريرها بقدر المستطاع. ومن أشكال الوساطة في حياتها ما تلقته من تعليم فرنسي بالأساس، ثم دراستها للعربية، والمراوحة بين لغتين، تمثل إحداها لغة الأسرة والمناسبات العامة والتعليم وهي الفرنسية، والأخرى تمثل لغة الخدم والعاملين وهي العربية، وهكذا نشأت صورة أخرى من الوساطة يمكن وصفها بالوساطة اللغوية، والمزاوجة بين ثقافتين، حرصت أمينة فيها على الاقتراب من العربية وتراثها وأدبها، مثل محاولتها الاقتراب من الطبقات الأخرى لتحقيق عبور بشكل آخر، وعلى الرغم من هذه الوساطة الثقافية فإنها لم تُشعرها بانقسام كبير، لأنها ظلت منتمة إلى المجتمع المصري والثقافة العربية، انتماء دفعها إلى ترك باريس، رغم كل الإغراءات، بعد الانتهاء من رسالتها للدكتوراه والعودة إلى مصر،

من كتاباتها في مجال الدرس النقدي، والكتابة عن ذاتها، ليُختتم الكتاب بفصل عن شهادات حول أمينة رشيد لعدد من أصدقائها وتلاميذها يعبرون جميعاً فيها عن جوانب مختلفة من حياتها، ما بين الحياة الأكاديمية، والحياة الشخصية، ومسيرتها النضالية، وعملها أستاذة جامعية وباحثة. وكانت (الوساطة) -بجانب (الالتزام)- مفتاحاً لتوصيف حياة رشيد من وجهة نظر سلمى مبارك، حيث «تندرج مسيرة أمينة رشيد الاستثنائية تحت شعار الوساطة، وهي وساطة قوامها تكرار الانتقال والعبور بصورة تمتد نحو الآخر وتُسقط الحدود، وتسعى للوصل بين الضمائر، والمعارف، والثقافات، والعوالم المتعددة»⁽²⁾، وهو توصيف لا تفوته الدقة في التعبير عن شخصية أمينة رشيد، حيث امتدت جذور الوساطة إلى نقاط بعيدة في حياتها -كما يقدمها الكتاب- بدأت من نشأتها في أسرة أرستقراطية، فهي حفيدة إسماعيل صدقي باشا، رئيس وزراء حكومة الملك فاروق، حيث أسفرت هذه النشأة عن إسهام في تكوين شخصية رشيد بصورة لا تخلو من توترات دائمة تعبر عن التربية داخل بيئة لها توجهاتها ومصالحها المعروفة وقتها، في مقابل الطبقات الأخرى بتشكلاتها المختلفة



أمينة رشيد

**التزام أمينة رشيد ظهر عبر صور
مختلفة، منها ما تبدى من نشأتها
المتوترة داخل بيئة أرسنقراطية
توصلت إلى أنها لا تشعر بالانتماء
الكافي إليها، فبدأت تمد عيونها إلى
واقع مغاير يعبر عن هموم طبقات
أخرى، هموم أكثر قسوة وضراوة
وقيداً، ووجدت داخل الفكر الماركسي
ومفاهيمه وتوجهاته ما يمددها
بمقومات العبور هذه بين الطبقات،
وما يمددها بمقومات تعينها على
تحقيق ما ترجوه..**

والالتفات إلى أوجه الاختلاف
والتشابه أيضاً، من مبدأ أن الأدب
يعبر عن هموم مجتمعه الناشئ، لكن
تظل هناك هموم مشتركة وواحدة في كل المجتمعات
تقريباً وإن اختلفت صورها.
وما ساعدها في عبور هذه الأسوار الثقافية كان
شغفها بالقراءة والكتب، وتقدير قيمة الخيال،
والعناية بفن الرواية بوصفه الفن الأكثر تعبيراً عن
هموم الطبقة المتوسطة في المجتمعات الحديثة، وتعبير
هي عن تجربة القراءة والاطلاع في فترة دراستها
للدكتوراه بفرنسا أنها كانت شغلها الشاغل «قرأت
كثيراً في هذه الفترة. أقرأ في العلاقات بين العرب
وأوروبا في العصور الوسطى، أبحث عن كل
التأثيرات العربية المعروفة وغير المعروفة، وأذهب
بانظام إلى المكتبة الأهلية، أقضي فيها ساعات
طويلة، سعيدة ومنهكة، أغرق في قراءات صعبة لم
أكن مؤهلة لاستيعابها...»⁽⁵⁾، فهذه الثقافة الواسعة
ضمنت لها قدراً كبيراً من شمولية الاطلاع، وأتاحت
لها تكوين وجهة نظر تضع في الاعتبار الرؤى
المختلفة والتوجهات المتعددة والاختلافات بكل
درجاتها.

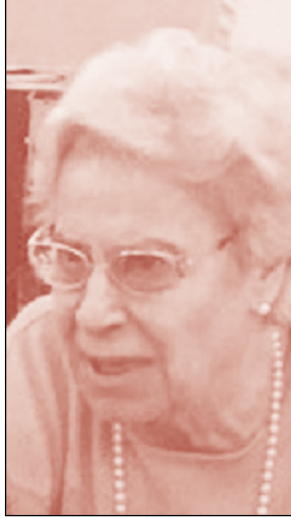
لكن هذا لم يمنعها من التعبير عن انقسامها أثناء
سفرها لإعداد رسالتها في فرنسا⁽³⁾، انقسام عكس
شعور عدد كبير من الطلاب العرب والأفارقة في بلد
أوروبي، في وقت كان يموج العالم فيه من حولهم
بحروب وصراعات وثورات غيرت شكل التاريخ
الحديث، وهي تصرح بهذا قائلة: «نشتم الغرب
ونستمتع بملذاته، نشجب السياسات الاستعمارية،
ونبتهج بحرية الحديث التي لم يكن أغلبنا يجدها
في وطنه»⁽⁴⁾، حيث كانت فرنسا بثقافتها الحرة
ملاذاً لتكوين جانب مهم من جوانب شخصية أمينة
رشيد، وفي الوقت نفسه ظلت معاناة المجتمع العربي
حاضرة في حياتها ونضالها.
ومن الوساطة اللغوية هذه تبلور اهتمامها بالأدب
المقارن، وقد خصصت سلمى مبارك الفصل
الثاني من كتابها لتتبع مسيرة أمينة رشيد العلمية
والأكاديمية -باحثة الأدب المقارن ذات الرؤية كما
وصفتها- وحرصها على دراسة الأدبين العربي
والفرنسي، في محاولة لمد جسور الترابط بينهما،



جيرار دي نرفال



سلمى مبارك



سيزا قاسم

(2)

وبالعودة إلى صورة المثقف الملتزم وعلاقتها بشخصية أمينة رشيد، نجد أن التزامها ظهر عبر صور مختلفة، منها ما تبدى من نشأتها المتوترة داخل بيئة أرسنقراطية توصلت إلى أنها لا تشعر بالانتماء الكافي إليها، فبدأت تمرد عيونها إلى واقع مغاير يعبر عن هموم طبقات أخرى، هموم أكثر قسوة وضراوة وقيداً، ووجدت داخل الفكر الماركسي ومفاهيمه وتوجهاته ما

يمدها بمقومات العبور هذه بين الطبقات، وما يمدها بمقومات تعينها على تحقيق ما ترجوه من مقاومة وتغيير.

وقد عبرت سيزا قاسم في تقديمها لكتاب (أمينة رشيد أو العبور إلى الآخر) عن هذه الرغبة الشجاعة من رشيد لتخطي الحدود والدفاع عن الحقوق، سواء الحقوق السياسية أو حقوق المرأة أو حق الدفاع عن القضية الفلسطينية، مما دفع بها إلى الوقوف في وجه أستاذها ومشرفها على رسالتها للدكتوراه، رينيه إيتيامبل، أستاذ الأدب المقارن البارز، عندما وقّع مع عدد من المثقفين الفرنسيين بياناً يهاجم بصورة ما حق الدفاع عن القضية الفلسطينية، وتروي سيزا قاسم بعضاً من حديثها معها حول ما حدث في باريس، حيث ردت رشيد «في ذلك الزمان كنت شجاعة»، وتؤكد بعدها قاسم «ولي أن أضيف: (إنها كانت دوماً شجاعة)»⁽⁶⁾،

وهذه الحادثة إشارة واضحة للالتزام أمينة رشيد -بمفهوم جان بول سارتر- حيث «يربط سارتر.. عمل المثقف بتحرير نفسه وتحرير الآخرين»⁽⁷⁾، ولم يتوقف دفاعها عن القضايا المهمة عند هذه النقطة، بل وصل إلى حد دخولها السجن في عهد السادات،

وقت عملها بكلية الآداب، مع صافيناز كاظم، وشاهندا مقلد، ووداد متري، وعدد كبير من المثقفين المصريين في ذلك الوقت.

وكان لمجلتي (خطوة) و(فصول) -كما أشارت سلمى مبارك- أثرهما في تحقيق أشكال من هذا العبور إلى الآخر في جيل أمينة رشيد من المثقفين، حيث أتاحتها مجالاً للكتابة بشكل أكثر حرية، للتعبير عن قضايا المجتمع وهمومه وللتعبير كذلك عن قضايا الإبداع وتحولات النظرية الأدبية في ذلك الوقت، كل هذا بجانب مشاركتها في اتحاد الطلاب المصريين بباريس في فترة دراستها هناك، ومشاركتها في لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية، التي أتاحت لها الإسهام في الحياة النضالية والدفاع عن عدد من الحقوق والحريات في مجالات مختلفة.

(3)

لم تقف مقاومة أمينة رشيد والتزامها عند حدود المقاومة بمفهومها الأقرب وهي النضال ضد سلب الحريات، بل امتدت إلى آفاق مغايرة ارتبطت بتجربتها في مجال العمل الأكاديمي، وتبدأ من كونها

(الآخر) نفسه، ذلك المفهوم الأساسي للأدب المقارن -بحسب رؤيتها- ثم مفهوم (الصراع) الذي صاغ جزءاً كبيراً من هذه العلاقة، بكل ما تعكسه من صراع استعماري وسياسي، إلى جانب الصراع الثقافي، وإلى جانب مصطلح الصراع هذا تعتمد على مصطلح ظل حاضراً على الدوام في أذهان بعض الرحالة الذين اتجهوا إلى عالم الآخر، وهو مصطلح (إيديولوجيا الوفاق)، وتقصد به تلك الرغبة المعلنة منذ البداية للتواصل مع الآخر، وفهمه، من أجل تعايش أفضل بين البشر⁽¹⁰⁾.

وهي تؤكد أن النصوص في حد ذاتها تمثل موقعاً للصراع، فكل من نرفال وفلوبير وغيرهما الكثير مرضى يسافرون إلى الشرق بحثاً عن الحلم الضائع، في حالة من اليأس الاجتماعي والتمرد على بعض القيم البورجوازية التي نشأوا جميعاً في ظلها، وتوصلت أمينة رشيد في دراستها لهذه النصوص إلى أن الرؤية الفوقية والاستشراقية حول الشرق ظلت موجودة وإن صاغها بعضهم -مثل دي نرفال- برقة وأناقة، وما بين التعبير بفجاجة والتعبير برقة ظلت الرؤية الدونية مصاحبة لعدد كبير من كتابات الرحلة والكتابات التي تناولت صورة الشرق.

وامتداداً للعمل داخل حقل الدراسات المقارنة، جاءت الترجمة لتشكّل جانباً جوهرياً من جوانب الوساطة في حياة أمينة رشيد، حيث قامت بترجمة عدد من الأعمال من الفرنسية إلى العربية والعكس، ومثلها مثل نصوص أبحاثها عكست ترجماتها جزءاً من فكرة الالتزام عندها، وجزءاً من محاولة تقديم صورة للعلاقة بين الشرق والغرب، ومواطن الصراع بينهما.

وعبر الوساطة استطاعت أمينة رشيد أن تجعل هذه الفكرة صورة معبرة عن توجهاتها ورؤيتها للعالم، وساطة صنعت تاريخاً لناقذة وباحثة ومناضلة ومثقفة ملتزمة، سعت أن تكون آراؤها منعكسة في كل أفعالها، ولا تفصل بين إيديولوجيتها وممارستها العملية في الحياة، وحاولت بقدر استطاعتها أن تنقل هذا المبدأ إلى محيطها الذي شمل الأصدقاء والتلاميذ والعائلة ●

أستاذة جامعية حاولت أن يكون واقعها امتداداً لأفكارها حول العالم، ونقلت إلى طلابها على اختلاف توجهاتهم وتخصصاتهم ما كانت تنادي به من مساحة للعبور إلى الآخر وفهمه وتقبله والتعايش معه، واتخذت من الدرس المقارن مؤنة لتحقيق غايتها في العبور، وهو الدرس الذي طالما اهتم بدراسة العلاقة بين الأنا والآخر، بكل ما تعكسه هذه العلاقة من أشكال التقاء أو اختلاف أو صراع. ومن خلال الدرس المقارن استطاعت أمينة رشيد أن تكتب عدداً من الدراسات حول الأدبين العربي والفرنسي، اهتمت من خلالها برصد حدود العلاقة بين الأنا والآخر، كما انعكست من خلال نصوص إبداعية مختلفة عبرت عن أنماط لهذه العلاقة ما بين الالتقاء أو الاختلاف، يظل الصراع فيهما حاضراً بشكل جلي، وركزت اهتمامها على فن الرواية بشكل أكبر، فهي «جنس أدبي يثير حفيظة أولئك الذين يسعون إلى رسم حدود وإصدار تعريفات»⁽⁸⁾، وقد عبرت هذه النصوص أيضاً عن شكل من أشكال الالتزام بمفهوم سارتر، التزام تجاه المجتمع وتمزقاته، وهي نصوص اختيرت بعناية من قبل أمينة رشيد لتعكس جانباً كبيراً في الوقت نفسه من التزامها هي ورؤيتها حول العالم؛ مثل رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشوقاوي، ورواية «الباب المفتوح» للطيفة الزيات، ونصوص لكتاب آخرين، من أمثال: ألبير قيصيري وجون شتاينبك. وكان مجال الدراسات المقارنة بالنسبة إلى أمينة رشيد مجالاً خصباً ومعيناً في فهم صورة العلاقة بين الأنا (الشرقية) والآخر (الغربي)، كما يعكسها ويصورها الأدب، «وعندما يلتزم الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة، متجاوزاً الأفكار المسبقة ومتجهاً نحو المعرفة العلمية، ينفي إشكالية الأدب المقارن بوصفه كل شيء أو إشكالية الأدب المقارن بوصفه لا شيء، فيصبح الأدب المقارن منهجاً لاستخراج عمومية المبادئ والمفاهيم، وخصوصية النصوص والشعوب، واللغات والأفراد، ليثبت أن الإنسان وإبداعه الأدبي في كل مكان واحد ومتغير في آن»⁽⁹⁾. وقد أكدت ضرورة الاستيعاب العميق لمجموعة من المفاهيم التي ستساهم في فهم تكوين صورة الآخر وعلاقتها بالأنا، ومن هذه المفاهيم مفهوم

الهوامش:

- أستاذة الأدب المقارن والأدب والفنون بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
- 2- أمينة رشيد أو العبور إلى الآخر، سلمى مبارك، ترجمة: داليا سعودي، دار المرايا للثقافة والفنون، القاهرة، 2023، ص13.
- 3- حصلت أمينة رشيد على درجة الدكتوراة من جامعة السوربون عام 1976، بإشراف رينيه إيتيامبل، تحت عنوان (العقل والاستنارة وفق رامون لول).
- 4- أشعر بالرغبة في التخلص من أوراقى وأبدأ على صفحات بيضاء، أمينة رشيد، مجلة الهلال، مصر، عدد 2، 2002، ص210-211.
- 5- المصدر السابق، ص211-212.
- 6- المصدر السابق، ص20.
- 7- الرواية والقيم، لطيف زيتوني، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، 2014، ص27.
- 8- حول قضايا نشأة الرواية: جاك القدري وحديث عيسى بن هشام، أمينة رشيد، مجلة فصول، القاهرة، العدد 4، 1986، ص109.
- 9- الأدب المقارن والنظريات المعاصرة لنظرية الأدب، أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011، ص35.
- 10- جزء من ورقة ليست منشورة، بعنوان (حول الرؤية النقدية لأمينة رشيد)، ألقيتها في ندوة (يوم للأدب المقارن) من تنظيم قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ندوة مهداة لأمينة رشيد، 26 مارس 2022.



الأزهر الصحراوي*

(تونس)

العلاقة بين الفردي والجماعي في المكان السيرذاتي

أثبت المكان السيرذاتي فاعليته، في العلاقة الرابطة بين الفردي والجماعي في السيرة الذاتية العربية المعاصرة، ووسع دوائر تفاعلها، وضاعف من شبكات تعالقها، تواصلًا وصراعًا. وعبر عما يعتمل فيها من تفاعلات، بين منظومة قيمية تقليدية، وأخرى حديثة. كما كان المكان منفعلًا بهذه العلاقة بين الفردي والجماعي، بما يزيده تجديدًا وتطويرًا، ويؤهله لاحتضان حادثة عربية حقيقية، مُتجذرة في أصالتها، ومنفتحة على المستجد من الحضارة الإنسانية، فتتسع لاحتضان الفردي والجماعي والمرأة والرجل، على أساس المساواة في المواطنة. ويتجدد فيه الماضي، في ضوء احتياجات الحاضر وتطوراتها، وتنسجم فيه حادثة المعمار بسلامة البيئة، وتجتمع فيه مظاهر العمران بعناصر الجمال.

في السيرة الذاتية، ولاسيما السيرة الذاتية العربية المعاصرة، التي وظفتها للإحالة، على أمكنة حقيقية واقعية استحضرتها ذاكرة كاتب السيرة الذاتية، واستدعتها لحظة الكتابة، لبناء هويتها الفردية، وللبرهنة على صدق ما وقع، وللاستعادة الأحداث التذكيرية وتنظيمها وتحيينها. وكثيرًا ما وظف المكان السيرذاتي، لتأكيد التعالق الوثيق الواقع بين الفردي، الذي يبدع سيرته الذاتية، والجماعي الذي عرفه في تلك الأمكنة، وعائشه، واحتفظت به ذاكرته، واستحضره في نصه. فما المكان السيرذاتي؟ وما قيمته وأنواعه؟ وكيف يظهر في السيرة الذاتية العربية المعاصرة؟ وإلى أي حد يُؤثر في العلاقة بين الفردي والجماعي ويتأثر بها؟

قيمة كبرى في حياة الناس. فهو إطارهم العام، الذي يؤثر في ملامحهم وطباعهم وسلوكهم ونمط عيشهم، ويُسهّم في تشكيل هويتهم الثقافية. وفي المقابل يتأثر المكان بفعل الناس فيه، وبإبداعهم له، وبتطويعه لاحتياجاتهم. وبذلك يتغلغل في الذاكرة والوجدان، ويصبح رمز هويتهم. ويُسمي المكان في النهاية هو الناس، ينهض ويزدهر بازدهارهم ويضمحل ويندثر باندثارهم. ولئن اعتبر المكان في الفنون عامة، وفي الرواية خاصة، عنصرًا من عناصر العمل الفني وديكورًا له بعض الملامح والتضاريس، وكلامًا من حبر وورق يبدعه الخيال، ليحرك فيه الشخصيات، ويُجري فيه الأحداث، فإن للمكان حضورًا مميزًا

الثقافية

قول محمد دكروب: «للمكان هنا وجوده الحي المتغلغل في نسيج تكوين الناس أنفسهم. له مزاجه الخاص، كما لناسه تكوينهم الخاص وتقلباتهم المترابطة حتى مع جغرافية المكان نفسه. هنا، ليس المكان ديكورًا ورسمًا له بعض المعالم والتضاريس، بل عضوية حية داخلية في الناس»⁽³⁾. إذ لا يحضر كعنصر باهت وجامد، بل يحضر من خلال فعله في تشكيل الأحداث، وتحريك الشخصيات، وتحديد رؤية الكاتب، ويستمد فاعليته في السيرة الذاتية من طبيعة هندسته وتكثيفه، ومما يُوحى به من معلومات وظيفية ومن خلال أنواعه وأبعاده الرمزية وأشكال ظهوره، ومن تبادله للفعل والتأثير مع شخصياتها، لأنه مؤثر في العلاقة بين الفردي والجماعي، ومُتأثر بها في اللحظة ذاتها.

ب- أنواع المكان السير ذاتي

تتنوع الأمكنة في المدونة السير ذاتية موضوع بحثنا، بتنوع هوية المترجم لذاته، ومقر إقامته وحركة تنقلاته، ومحور اهتماماته. ولقد صنفناها، إلى أمكنة تنتمي إلى مجال الجغرافيا الطبيعية، كالجبال والسهول والأودية والحقول، والغابات والمزارع والشعاب، والساحات والهضاب والمسالك والأنهار والسماء والبحار والمحيطات والشلالات. وهي مُمتدة على أربع قارات، من مثل القارة الآسيوية والإفريقية والأوروبية والأمريكية، وإلى أمكنة تنتمي إلى مجال الجغرافيا البشرية، كالريف والقرية والحي السكني الشعبي، والضواحي السكنية الراقية والشوارع والأسواق والمؤسسات العمومية. وتتفرع هذه الأمكنة المتصلة بالجغرافيا البشرية، إلى أفضية حميمية خاصة، مثل المكتب والغرفة الخاصة والمنزل العائلي والمنزل الفردي والسيارة الخاصة. وإلى أفضية عمومية مفتوحة، لالتقاء الفردي بالجماعي، ومن ذلك الفضاءات التعليمية العمومية، كالمدرسة القرآنية في السيرة الذاتية لواسيني الأعرج⁽⁴⁾، والمدرسة المسيحية في البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا⁽⁵⁾، والمدرسة الوطنية والمدرسة الابتدائية والإعدادية، والمعهد الثانوي ومببته ومعهد الفنون الجميلة ببغداد، في السيرة الذاتية لعبد الرحمن

أ- المكان في السيرة الذاتية

إن المقصود بالمكان السير ذاتي هو مسرح الأحداث والفضاء الجغرافي، الذي تدور فيه حركة الشخصيات. وهو عنصر سردي أساسي من جملة العناصر، التي لا يخلو منها عمل سير ذاتي. وهو في الحقيقة مكان لغوي سردي، تستحضره الذاكرة البصرية للمترجم لذاته. فتستعيد تفاصيله، وتُعيد رسم حدوده ومعالمه، وتمنحه صفاته وتأثيراته. ويُعول عليه الكاتب في الاضطلاع بجملة من الوظائف، من أهمها الوظيفة البنائية، تلك التي تسهم في تكوين هويته الفردية بخصائصها المميزة، أو تلك التي تجعله مُفعلاً للأحداث، ومُحددًا لنوعها، ودافعاً بالشخصيات، إلى اكتشاف ذاتها في ضوءه. حيث تلتقي بغيرها وتبتكر ضرورياً من العلاقات تُكسبها وعيها بالمكان، لقول جلييلة الطريطر: «تخضع آليات القراءة في دلالات المنظومة الفضائية، إلى جدلية التذكر والتفكير، مما يدل على أن مقومات المكان في الخطاب السير ذاتي انتقائية ووظيفية في الآن ذاته»⁽¹⁾، وتتطلع الوظيفة المرجعية بجعله مُحيلاً على أفضية واقعية، وأمكنة فاعلة في نسيج الأحداث. لقد تفاوتت قيمة المكان في السرد التقليدي. فتحول من مجرد ديكور، لوصف خلفية الأحداث إلى عنصر مركزي في السرد الواقعي حيث يُوصف بدقة مُتناهية، ليضفي على الأحداث واقعيته كما هو الشأن لدى بلزاك Balzac وزولا Zola وفلوبير Flaubert ونجيب محفوظ. غير أنه ما لبث أن فقد حظوته في السرد الحديث، حينما اعتُبر مجرد عنصر سردي مثله مثل الزمان والشخصية، وبأنه يفتقر إلى الواقعية، لأنه لا يُوجد إلا في اللغة، مثلما يقول حسن بحراوي: «فهو فضاء لفظي، فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب»⁽²⁾. كما تفاوت الاهتمام به من مدرسة نقدية إلى أخرى. ومهما يكن من أمر المكان، في السرد القديم والحديث، وفي نظر دارسي الأدب ونقادهم، فإن له مكانته المميزة، في بناء السيرة الذاتية. فهو مسهم إلى حد بعيد في تشكيل ملامح الناس، وتكوين طباعهم وأمزجتهم، ونحت هويتهم. وهو بدوره متأثر بفعلهم فيه، وبتطويعهم له، ليصبح مُعبّرًا عن حقيقتهم، بدليل

اللغة، كالأفعال المعبرة عن أحداث مادية حركية من مثل: «سبحت، أبحرت، درست، حاضرت، اعتمدت...» أو كأفعال دالة على حالات شعورية وتمثلات دينية، كال دخول إلى المراقد الشيعية، وأماكن العبادة والمقابر. وتتمثل في الخشوع والرغبة، وخلع الحذاء وقراءة الفاتحة، وفي أفعال مُعبّرة عن ضوابط سلوكية تقبلية تفرضها طبيعة المكان، كالمطالعة في المكتبات العمومية، وإجراء الاختبارات ومشاهدة شريط سينمائي، في قاعة العرض.

د- تأثير العلاقة بين الفردي والجماعي في المكان السيرذاتي

يتكون المكان في المدونة السيرذاتية موضوع بحثنا، من مجالات ريفية، تتوزع بين قرى تُعبر عنها قرية «لعشاش» في السيرة الذاتية لواسيني الأعرج، وبوادي وأرياف تُعبر عنها عشيرة الربيعي وقبيلة ربيعة الممتدة، من جنوب العراق، إلى غرب المملكة العربية السعودية، ومن مجال حضري تُعبر عنه المدن الداخلية، بأحيائها الفقيرة، وضواحيها الراقية، وفضاءاتها العمومية، كبيت لحم والناصرة ومدينة لالة مُغنية وتلمسان والعواصم العربية، كالقدس وبغداد والجزائر، بكل مؤسساتها التعليمية والثقافية والاقتصادية، إضافة إلى حضور مدن وعواصم أجنبية غربية، كلندن وروما وباريس وواشنطن. إن الريف هو فضاء سكني، يترابط سُكانه عادةً ترابطاً اجتماعياً، على أساس القرابة العائلية والأصول العشائرية والقبلية. وهو معزول نسبياً عن الصراع وتأثيرات المدينة المعاصرة. وهو فضاء للتضامن والتواصل، ومجال لبناء الذات الفردية، بناءً معرفياً ووجدانياً وأخلاقياً وسلوكياً. ولذلك رأينا، في السيرة الذاتية لعبد الرحمن مجيد الربيعي، أن العشيرة تُجسد الترابط بين أفرادها من خلال التكافل في دفع الدية لقوله: «وهي غالباً مبلغ من المال يتم جمعه من أفراد العشيرة حتى الذين يسكنون في المدينة، وكان والدي يدفع باستمرار»⁽⁷⁾. وأن أهل القرية في سيرة واسيني الأعرج الذاتية، يتضامنون في الأفراح والمآسي، ولا سيما في جنازة والدته: «سارت القرية كلها في موكبها الجنائزي»⁽⁸⁾. غير أن

مجيد الربيعي⁽⁶⁾، والكليات والجامعات، في القدس وبغداد والجزائر وإنجلترا وأمريكا وفرنسا وسوريا، وإلى فضاءات ثقافية عمومية، كالمكتبات الخاصة والعمومية، والصالونات الأدبية والمعارض الفنية، ومعارض الكتاب وقاعات المسرح والسينما، وساحات العروض والمقاهي الثقافية، والمراكز الثقافية بالسفارات، ومواقع عرض التماثيل، والحدائق العامة والشوارع كشوارع الأميرات ببغداد، وإلى فضاءات صحية كالمستوصف والمستشفى والحمامات العامة وعيادات الأطباء، وإلى فضاءات عمومية دينية كالمسجد والجامع والكنيسة والمراقد الشيعية المقدسة والمزارات والمدافن، وإلى فضاءات عمومية مُتصلة بمجالات الخدمات والنقل والأمن، كمحطات النقل ووسائله، ومصالح القمارق وبطاقات الهوية وجوازات السفر، ومراكز البريد والمخافر والسجون وثكنات الجيش والأمن، وإلى فضاءات اقتصادية كالمُتاجر والأسواق والمقاهي والمطاعم والمحلات المختصة ببيع الفواكه والأحذية، والملابس والقماش والمصوغ.

وتُصنف هذه الأمكنة في السيرة الذاتية بمعيار طبيعتها، إلى أمكنة مرجعية واقعية وُجدت وما زالت موجودة، كبيت لحم والناصرة وتلمسان وقبة الصخرة ومكتبة ديزني Disney ببغداد، وأمكنة أخرى يُمكن أن تُوجد، كحقوق الألغام، التي لعب فيها واسيني الأعرج مع رفاق الطفولة، وأمكنة تاريخية، كساحات القتال وميناء الجزائر وسجنها والقلعة، وأمكنة مُتخيلة مصادرها ثقافية أدبية، كالأمكنة في رواية دونكيشوت Don Quichotte والسفن الحربية والحقول والمدينة والهضاب، وأخرى دينية اعتقادية مرتبطة بتصورات الإسلام لعالم ما بعد الموت كسدرة المنتهى، وفضاء الجنة والطريق الشاقة إليها، ومختلف الأفضية، التي استقطبت حركة واسيني الأعرج في رحلته السماوية المتخيلة.

ج- مظاهر المكان السيرذاتي

يظهر المكان السيرذاتي ظهوراً صريحاً علنياً مُباشراً، فيُجبل على مكان واقعي أو مُتخيل. ويظهر مرة أخرى، بطريقة ضمنية وغير مباشرة، تنهض بها



حسن بحراوي



جليلة الطريطر



جبرا إبراهيم جبرا

نقلة الفردي، من البيئة الريفية إلى المدينة، أو من المدينة إلى أخرى أجنبية كان بدافع الرغبة في تحصيل المعرفة وتطوير الكفاءة الذاتية، وتعميق التجربة، وتوفير ظروف أفضل، لحماية الذات وتمكينها من مواصلة كفاحها في أداء رسالتها. فوجد الفردي نفسه في خضم أمكنة جديدة مغايرة، تلقى عليه بظلالها، وتحتم عليه اكتشافها والتعلق مع الجماعي، الذي يُعمرها ويُقيم فيها. وتجلّى ذلك في هجرة جبرا إبراهيم جبرا

ورغم تعدد الأمكنة الممتدة، من المشرق العربي، كالقدس وبيت لحم والناصرة وبغداد، إلى المغرب العربي، كمدينة لالة مَغنية وتلمسان والجزائر فإنها تُعبر إجمالاً، عن تطور المدينة العربية، وانفتاحها على الحداثة الغربية، بدءاً من أشكال بيوتها ومواقعها وما تُفصح عنه من منظومة قيمية، وانتهاء إلى هندسة بناياتها، وتصميم شوارعها وأسواقها وساحاتها ومؤسساتها العمومية، وما تُعبر عنه من تحولات قيمية، على صلة وثيقة بالحداثة.

يُمثل البيت العائلي، في السيرة الذاتية، بشكله وهندسته وطبيعته أثاثه، منظومة سيميولوجية تُعبر عن الوضعية المادية للعائلة، وموقعها الطبقي، وتكشف قيمها الثقافية والاجتماعية. فالبيوت المؤجرة، التي سكنتها عائلة جبرا إبراهيم جبرا في بيت لحم والقدس، دالة على عُدْمها، وغرفتها الوحيدة والبدائية، التي تتسرب المياه من سقفها، وتعبث فيها الفئران والبراغيث، دالة على مستوى الاحتياج والخصاصة. مثلما أن محتويات المنزل العائلي لعبد الرحمن مجيد الربيعي تؤكد بدائيته وفقره، وتبرهن على نزوح أصحابه من الريف هرباً من سلطة الإقطاع، إلى المدينة الناشئة حديثاً. إضافة إلى أن

إلى إنجلترا، طلباً للعلم، وفي هجرته من فلسطين إلى العراق، هرباً من الاحتلال، وأملاً في تحقيق طموحاته الفردية والثقافية، ومواصلة معركته مع الاحتلال الإسرائيلي بطرق أخرى. ولنفس السبب، يضيق عبد الرحمن مجيد الربيعي بالناصرة لما فيها من ضيق أفق ومحدودية فكرية، ويسأم العمل في مدرسة ريفية نائية، ثم يترك مسقط رأسه ووظيفته، ليلتحق ببغداد، أملاً في تحقيق الذات. غير أنه سرعان ما يتركها إلى بيروت ومصر فتونس، التي آثر الاستقرار بها أكثر من ربع قرن، هرباً من ضيق الجماعة، وبحثاً عن ظروف جديدة. وغير بعيد عن ذلك يهاجر واسيني الأعرج إلى سوريا طلباً للعلم، ويهرب من الجزائر إلى فرنسا، حفظاً للنفس من القتل، لأن عصابات الإسلام السياسي، في العشرية السوداء قد أهدرت دمه، وقتلت شبيهه في الهوية الاسمية: «واسيني لحرش لم يكن يعرف. وهو يخرج في ذلك الصباح، أنه سيقتل في مكان رجل آخر. كم أشتي اليوم أن يمنحني الله فرصة، لأقبل رجلي هذا الرجل وأعتذر منه عن خطأ لم تكن لي فيه أية مسؤولية سوى قدر الاسم»⁽⁹⁾، وقد عجز الجماعي السياسي والأمني عن حمايته. تحضر المدينة حضوراً مُتميزاً، في السيرة الذاتية،

المكان الذي تُعبر عنه مساكنه
البدائية، في الريف أو الأحياء السكنية
الفقيرة، في المدن العريقة أو الناشئة،
يؤكد انتماء المترجمين لذواتهم، إلى
أسر مُعدمة وفقيرة ومهمشة. وتكشف
البيوت العائلية الفقيرة والمهمشة في
المشرق العربي ومغرب، وبقطع النظر
عن اختلافاتها الجهوية والدينية
والمذهبية، عن منظومة قيمية
متشابهة، إن لم نقل متماثلة. ذلك أن
السلطة في هذه البيوت أبوية مُطلقة.

أو الأحياء السكنية الفقيرة، في المدن العريقة أو الناشئة، يُؤكد انتماء المترجمين لذواتهم، إلى أسر مُعدمة وفقيرة ومهمشة. وتكشف البيوت العائلية الفقيرة والمهمشة في المشرق العربي ومغرب، وبقطع النظر عن اختلافاتها الجهوية والدينية والمذهبية، عن منظومة قيمية متشابهة، إن لم نقل متماثلة. ذلك أن السلطة في هذه البيوت أبوية مُطلقة. يمارسها الأب على زوجته وأبنائه، ويُعبر من خلالها عن قوامته وصرامته وجدارة انتسابه، إلى بيئة ثقافية ذكورية. وهذه السلطة المطلقة يستمدّها من سلطته المالية. فهو المُعيل الوحيد لأسرته ومُبرر رزقها. وهذه المنظومة القيمية الأسرية هي صورة مُصغرة، من صورة أكبر، تُجسدها علاقة السلطة الحاكمة بالمحكومين.

وفي هذه المنظومة القيمية المُصغرة، التي تتجسد في البيت العائلي. قد تُمنح الأم دوراً أكبر من دورها المعتاد في حالة وفاة الأب، كما هو الشأن في عائلة الأعرج. فتقوم الأم مقامه شرط تخليها عن معالم أنوثتها ورقتها ولطفها. وتكتسب أثناء دورها الجديد خشونة الرجل وصرامته، بدليل قول الأعرج: «فجأة تحولت العائلة كلها إلى خلية حية لمواجهة قسوة الحياة. رجلها الأوحاد أُمي، التي تخرج فجراً، تعود مع غياب الشمس إلى البيت، متعبة ومنهكة الأطراف»⁽¹¹⁾. وتتحول الجدة لتلعب دور الأم، كي لا يختل التوازن. وقد تنقمص الأم دور الأب وتكتسب صرامته، وسلطته التأديبية والزجرية، في حالات ضعفه ومرضه أو لطفه ووداعته كما هو الشأن بالنسبة إلى والد جبرا، الذي لم يمسه بسوء طيلة حياته: «لم يرفع يوماً يده علي، مهما فعلت. ولم يصرخ بي قط صرخة غضب»⁽¹²⁾. وفي المقابل يحضر والد الربيعي بكل صرامته وسلطته الأبوية، التي يفرضها على أهل بيته، وخاصة حينما ضبطه رفق زميلته في طريق العودة من المدرسة إلى البيت، لقوله: «التقيت بابنة الجيران، وكانت في مثل عمري وبدأت معها حواراً ونحن نتهادى في مشيتنا (..) ولكن ترتب عليه عقاب من أبي، ضرب بالعصا وحرمان من الطعام»⁽¹³⁾، ومن خلال فرض سلطته على زوجته

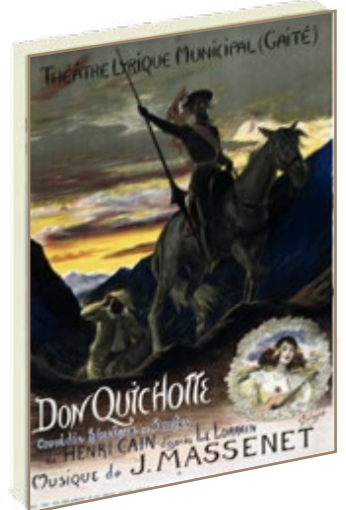
المنزل العائلي لواسيني الأعرج، وخاصة بعد مقتل والده، يُؤكد انتماءه إلى فئة المزارعين الفقراء، الذين يُعولون في تحصيل الرزق، على فلاح مساحة صغيرة من الأرض، وعلى تربية قطع صغير من الأغنام، وعلى العمل في ضيعات الإقطاعيين. ومن الملاحظ أن هذه المنازل البدائية الفقيرة، التي استعادت ذاكرة كاتب سيرته الذاتية ووظفتها، في التعبير عن الطفولة القاسية، وظروف نشأته لم تكن تتوفر على غرفة خاصة بالمترجم لذاته. بل لم يكن بها سرير خاص به. وكل ما في الأمر، أن ضيق البيت ونقص أثاثه وتقادم تجهيزاته، فرض على الفردي أن يشارك الجماعي العائلي الغرفة والفرش، مما يُقلص من إحساسه بتميز فرديته واختلافه عن الجماعي، بدليل قول جبرا: «نام أفراد العائلة كلهم وأنا أُنقلب على الفرش قرب أبي (..) ولما استيقظتُ في الصباح التالي وجدتنني وحدي على الفرش الملقى على الأرض»⁽¹⁰⁾، وهذه الوضعية الاجتماعية المتردية، من شأنها تعميق التقارب بين الفردي والجماعي. إن المكان الذي تُعبر عنه مساكنه البدائية، في الريف

وأعجز تمامًا عن تفسير ما كنا نعيشه، فعندما أقول له: لم تكن هناك لعب للأطفال، يسألني: وبماذا تلعبون (..)، أقول له: ألعب الكرة، ولكن الكرة ليست لي وحدي (..) إن الكرة ملك لأولاد المحلة⁽¹⁵⁾. فضيق المجال عرقل نمو النزعة الفردية، وقدامة الأثاث وعموميته أسهما في إعادة إنتاج المنظومة القيمية السائدة. غير أن هذه العلاقة بين الفردي والجماعي لم تسلم من الضيق والضرر والتمرد، الذي عبر عنه يوسف الشقيق الأكبر لجبرا، حينما ترك المدرسة بحثاً عن عمل يساعد العائلة في توفير حاجياتها: «في خريف عام 1928 تمرد أخي يوسف (..) وأخذ يتعلم النجارة»⁽¹⁶⁾. وعبرت عنه رغبة المترجمين لذواتهم في الهجرة، طلباً للعمل، لمساعدة عائلاتهم، وتحقيق ذواتهم.

تحضر المدينة عامة، من خلال مؤسساتها التعليمية والثقافية والدينية والاقتصادية والصحية والأمنية، وساحاتها العامة وأسواقها وشوارعها، لتعبر عن أنها مسرح الأحداث الحاضر للعلاقة بين الفردي والجماعي. ذلك أن المؤسسة التعليمية، بمختلف مستوياتها هي الفضاء المعبر، عن حيوية العلاقة وتميزها بين الطرفين، حيث يلتقي المترجم لذاته بزملائه ومُدرسيه، لتلقي العلم والمعرفة، ولصقل موهبته الأدبية والفنية، واكتساب قيمه الفردية الخاصة، وتأكيد تميزه. فيُقر جبرا بفضل المدرسين عليه، وما زال يذكر أسماءهم المحفورة في ذاكرته، ويعترف لهم بالفضل في صلابته تكوينه اللغوي، وخاصة معلم

العربية جبور
عبود بدليل قوله:
«لقد علمني من
قواعد اللغة في
سنتين أو أكثر
بقليل، ما لم
أتعلم من أحد
سواه، وما بقي
أساسياً حتى
اليوم في تعاملي
مع الكتابة»⁽¹⁷⁾
وبمتانة تكوينه

الثانية. وتفرض هذه السلطة العائلية، قواعد سلوكية وأخلاقية ودينية مطلقة، على الإناث مقارنة بالذكور إلى حد مصادرة حقوقهن في الحب والزواج. كما هو الشأن مع زوليخا الأخت الكبرى للأعرج، لقوله على لسانها: «إبراهيم المسكين لم يكن لي ولم أكن له. أولاً لأصله الذي صفعوني به للوجه. كان لونه أول مبرر للرفض»⁽¹⁴⁾، فالعلاقة بين الفردي والجماعي في البيت العائلي هي علاقة عمودية، تستند إلى سلطة الأب أو الأم. وتكرس منظومة القيم الجماعية التقليدية، التي يفرضها الذكور على الإناث، والكبار على الصغار، والآباء على الأبناء. فضيق البيت العائلي فرض تضيقاً على حرية الفرد، وانتهك حقوقه، وقلص من إحساسه بالاختلاف والتميز، وجعله مماثلاً للجماعي في المشاعر والسلوك والتصورات. ثم إن تواضع الأثاث وقدامته، وبساطته واشتراك الجماعي في امتلاكه والتصرف فيه، قد أسهم إلى حد بعيد، في ضمور الذات الفردية، وواد إحساسها بفرديتها، الذي تستمد من أشياءها الخاصة التي تمتلكها في البيت العائلي، كالغرفة الخاصة، والسرير الخاص، واللعب الخاصة المعبرة عن ميولات الطفل واستعداداته الفردية. وهذا ما عبر عنه عبد الرحمن مجيد الربيعي، حينما سأله ولده سومر عن لعبه الخاصة، عندما كان طفلاً في مثل سنه: «مرات يسألني ولدي سومر عن لعبي عندما كنت في عمره.



مع طلبته وزملائه وزميلاته، في إعداد البرامج والمناهج. وعبر النشاط الجامعي لجبرا عن طاقة حيوية، وفاعلية ثقافية في التواصل مع الجماعي، عبر تركيز النوادي الفنية، كنوادي الرسم والموسيقى والسينما وتنظيم المحاضرات والمعارض الفنية، في المؤسسات الجامعية، وما في ذلك من تشبيك للعلاقات بين الفردي والجماعي من جهة، وتأهيل للجامعة لتؤثر في المجتمع، وترتقي بذوق الشعب ووعيه من جهة أخرى. بدليل قول جبرا: «في كل من هذه الكليات كنت أساهم في نشاطات الطلبة الذين أنشأت لهم جمعية للمناظرات، بالعربية وأحيانا بالإنجليزية وأخرى للمسرح وثالثة للموسيقى»⁽²¹⁾. غير أن المؤسسة الجامعية التي تمثل قاطرة الحداثة في المجتمع، لم تسلم من هيمنة المنظومة القيمية التقليدية، المقاومة لكل تجديد، والرافضة لكل تحديث، بسبب الخوف من الأجنبي، والتهيب من الغريب، والمحافظة على الشرف والأخلاق والعفة. فقد فوجئ جبرا بتهجم أحد الشيوخ المعممين عليه، أثناء إشرافه على إحدى المحاضرات. وفُجع بإنهاء عقد عمله، بسبب علاقاته النسائية، وكثرة ظهوره مع زميلته العراقية لميعة، لقوله على لسان العميد الدكتور عبد العزيز الدوري: «أنت والست لميعة يا أستاذ بالغتما بالصراحة في الظهور معاً في كل مكان، كنت أرجو لو أنكما تسترتما قليلاً»⁽²²⁾، وبسبب تأثيره العميق في الطلاب.

لم تُخترل علاقة الفردي بالجماعي في المؤسسات التعليمية، بل تعدتها إلى المؤسسات الدينية. فالربيعي، أثناء زيارته الأولى إلى بغداد، تردد على أضرحتها ومراقدها ومعالمها السنية والشيعية. ووقف طويلاً أمام الجامع والكنيسة، لقوله: «ومن يزور بغداد ويمر بشارع الجمهورية مثلاً، وهو ثاني أوسع شارع تجاري فيها بعد شارع الرشيد، سيرى جامع الخلفاء الشهير في جانب من الشارع، وأمامه مباشرة في الجهة الثانية من الشارع تقع كنيسة كانت تسمى كنيسة اللاتين. ولكن المسألة ليست هنا فقط، بل إن كلاً من الجامع والكنيسة قد بنيا على طراز واحد، وفي فترة واحدة»⁽²³⁾، ليؤكد انفتاحه، وتواصله مع الجميع، وإفادته من هذا التنوع الديني. وفي هذا السياق نفسه، يرى الباحث

الفني. ويؤكد الربيعي بدوره، أنه ثمرة جهد مُدرسين مثابرين من أبرزهم علي الشبيبي، الذي تفتن إلى مواهبه ورسخ فيه حب الأدب، لقوله: «من المعلمين الذين كان لهم الدور الأول في اكتشاف استعدادي الأدبي والفني بشكل مبكر المرحوم علي الشبيبي»⁽¹⁸⁾. ولا يشذ واسيني الأعرج عن ذلك، في الاعتراف بدور أستاذ الفرنسية مسيو دريوو Monsieur Derbot الذي بنى فرديته المعرفية، ورسخ فيه قيم التواصل والانفتاح والتسامح، حتى أضحى النقيض الإيجابي، الذي انتشله من ضيق أفق المعلم المتزمت والمنغلق، الذي عنفه، بسبب حبه لسرفانتس Cervantes مبدع دونكيشوت، Don Quichotte لقوله: «صحيح أنا أدن لمسيو دريوو Monsieur Derbot بالكثير»⁽¹⁹⁾. مثل الفضاء المدرسي، باتساعه ورحابته وتعدد محتوياته وحداثتها، نقيضاً إيجابياً لضيق البيت العائلي وتواضعه وقداثة أثاثه وبساطته. فأضحى مجالاً خصباً لإحساس الفردي بذاته وباختلافه، وبتميزه عن الجماعي من أترابه. فمثل هذا المكان مجالاً خصباً، لإظهار ميولاته واستعداداته ومواهبه الفردية. وقد أسهم بعض المدرسين الجيدين في تنمية الفردي، وذلك بصقل موهبته ودعم ميولاته وإبراز تميزه.

يستمر هذا التواصل بين الفردي والجماعي، في المؤسسة التعليمية الجامعية أثناء الدراسة. وما في ذلك، من تحقيق للتعارف وتجسيد للتواصل، بين المترجم لذاته وزملائه وأساتذته، ومن تذليل للفوارق الجهوية والدينية والمعرفية والطبقية. ورغم كل ذلك، يؤكد الربيعي أن النظام التعليمي الجامعي يُكرس نظام الفصل بين الجنسين، ويفرض على الطالبات في الجامعة الواحدة لبس العباءة، وعدم الاختلاط: «كانت المدارس غير مختلطة إلا في الجامعة، ولكنه اختلاط وليس اختلاطاً في الآن نفسه»⁽²⁰⁾. إن الجامعة العراقية فضاء يتجلى فيه التفاوت الطبقي، والتعالي المعرفي والفني، مما يؤكد أن حداثته المدينة العربية هي حداثته سطحية وظاهرية. لم يتطابق فيها الظاهر بالباطن، بسبب هيمنة القيم الجماعية الموروثة وثقلها. ويتدعم التواصل بين الفردي والجماعي، عبر التدريس في الجامعة. حيث كشف النشاط الجامعي لواسيني الأعرج، عمق تواصله



عبد الرحمن مجيد الربيعي



محمد دكروب



واسيني الأعرج

مشاري بن عبد الله النعيم أن الإنسان يستخدم الشكل المعماري، للدلالة على هويته الثقافية لقوله: «فالإنسان يحتاج إلى أن يعبر عن هويته عبر الأشكال»⁽²⁴⁾. ويعبر التناظر بين الجامع والكنيسة، في شارع الجمهورية ببغداد وتمثال طرازهما، عن الهوية الثقافية والدينية لبغداد، بلاد الهلال والصليب، وعن الهوية الثقافية لثورة تموز 1958 التي ترى في الجمهورية بديلاً للملكية، وفي الانفتاح بديلاً للانغلاق، وفي تعدد

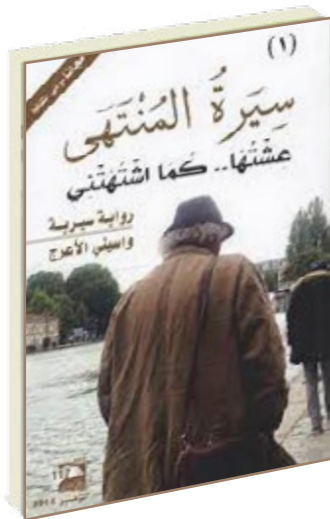
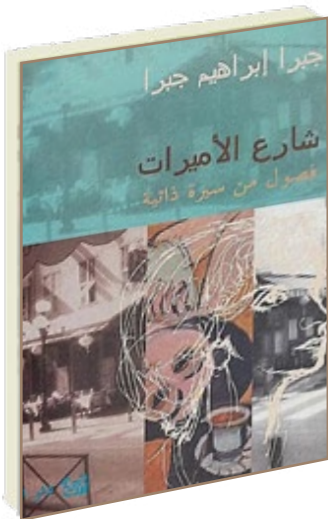
الإثنيات والأديان مقوماً أساسياً من مقومات الهوية الثقافية والسياسية، لأن: «العمارة وسيلة للخطاب غير اللفظي»⁽²⁵⁾. فالعمارة تعبر عن الهوية الثقافية، وتُعرف بالذات الحضارية وتجعل منها وسيلة، لمخاطبة الآخر. وغير بعيد عن ذلك، دخل جبرا المسيحي إلى قبة الصخرة، ليؤكد انفتاحه وتسامحه، وليبين أن الدين لا يمكن أن يعيق الإنسان، ويحول دون سعادته. وكذلك الشأن بالنسبة إلى واسيني الأعرج، الذي لا يرى في الكنيس والكنيسة والجامع إلا فضاءً روحياً، تتجلى فيه علاقة الفرد بربه. وقد أشار بذلك في سيرته الذاتية، وتحديدًا في تجربة اعتماره، أن الحرم المكي قد أضحى قبلة سياحية وتجارية متميزة. فلم يجد في مكة ما يدل على آثار الماضي الروحي، لخلوها من تراثها المعماري الذي كان، واستبداله بالعمارات الشاهقة، والطرقات المبلطة بالرخام الأبيض، لقوله: «لم أر رجلاً ذا لحية سوداء كثة. تأملني بعينين فارغتين، وأمرني بللمة فوطاة الإحرام على ظهري، والسير مستقيماً، وعدم الالتفات، أو التوقف طويلاً»⁽²⁶⁾، وقد انتزعت الطفرة النفطية وأوهام التحديث منها طاقتها الروحية، وقداستها وعمقها الحضاري والتاريخي.

لم تشذ المؤسسات الثقافية، من مكاتب لبيع الكتب كمكتبة «ديزني» في بغداد، ومكاتب عمومية، ونوادٍ أدبية وصالونات فنية، وقاعات السينما، والمقاهي الثقافية، عن المؤسسات السابقة، في احتضان الفردي والجماعي، والتعبير عن المنظومة القيمية الاجتماعية، التي تفرضها هذه الأفضية، على العلاقة بين الفردي والجماعي. فقد كانت فردية جبرا هي عنصر الوصل بين مجموعة ثقافية وأخرى. وذلك من خلال تعالقه مع الشعراء والقصاصين والروائيين والنقاد، والموسيقيين والرسامين والنحاتين والسينمائيين والمسرحيين، ومع أهل الفكر من باحثين، في التاريخ وعلم النفس والاقتصاد، ومع المهندسين المعماريين والمهتمين بالحفريات الأثرية، في الإفادة منهم، وإفادتهم عبر التواصل معهم، ومجادلتهم في أمور تتعلق باختصاصاتهم، وفي مسائل أخرى متفرقة. ولقد أشار في «شارع الأميرات» إلى أن بيته الصغير، في بغداد الذي تزين جدرانه اللوحات الزيتية، كان مجالاً رحباً، لالتقاء الفردي بالجماعي: «تلك الغرفة التي زينت جدرانها بلوحات زيتية كنت رسمتها في القدس وبيت لحم، مع لوحات جديدة أخذت تتزايد، كانت ملتقى للعديد من أنبه أدباء العراق وفنانيه

الشارع فيما أرى موفقة جداً (..) وهي تليق بشارع جميل هو من أجمل شوارع بغداد وأشدّها وقعاً في النفس»⁽²⁸⁾. وأنشد إلى اتساعه وتناسق أشجاره، وموقعه ونظافة هوائه وهدوئه. فأقام بيته على أرض قريبة منه. وصار يرى فيه بغداد الجديدة بكل تطوراتها، وفي كل حالاتها. فالعشاق الذين كان يراهم يتنزهون فيه تراجعت فيه رغبة النساء بعد الزواج عن مرافقة أزواجهن إليه. وفضلن الجلوس في البيوت، على التجول فيه رفقة أزواجهن. ويؤرخ جبرا لهذا الشارع، فيجد حالته في العهد الملكي أفضل منها في العهود اللاحقة، وخاصة بعد العدوان الثلاثيني على العراق. ويصف الربيعي الشارع الرئيس في الناصرية، المطل على الفرات، والتميز بالاتساع، والمؤثت بالمقاعد الخشبية، والذي كثيراً ما جمعه بأصدقائه، للتنزه والخوض في مسائل الأدب والفن. ولقد اهتم بالقطار الرابط بين البصرة وبغداد، باعتباره مكاناً مُتَنَقِّلاً، وما يتحقق فيه من تعارف وتواصل مع الجماعي، ومن تنمية للعلاقات الإنسانية، وما يقع فيه من بيع للمنتوجات المحلية، بدليل قوله: «وما إن يقف القطار حتى يهرع باعة القيمر من النساء والرجال، وهم يعرضون بضاعتهم، في صحن من الفخار التي تعطى مع القيمر، ليحملها المشتري تذكّاراً. كما يهرع باعة أرغفة الخبز الساخنة، فتدب الحركة ويصحو الجميع»⁽²⁹⁾. ولم يُهمل البساتين التي كانت مجالاً رحباً، لاستقطاب

وأساتذته في تلك السنة»⁽²⁷⁾. ومثل سلوك الربيعي الثقافي أيضاً، حلقة وصل بين الجماعي الأدبي، في مجالات الشعر والقصة والرواية والنقد، والجماعي الفني، في مجالات الرسم والمسرح والسينما من جهة، وبين الفاعلين الثقافيين في المشرق والمغرب العربيين من جهة ثانية. حتى اعتُبر مركزاً ثقافياً متحركاً ماثلاً، في صورة إنسان. ولم يشذ الأعرج عن سابقه في تأثيره بالمؤسسات الثقافية القائمة، التي تجمع الفردي بالجماعي وتأثيره فيها. فقد كان اتحاد الكتاب الجزائريين مجالاً خصباً، لتفاعله مع الجيل الأدبي الشاب، ومرافقته في نحت تجربته الإبداعية. ومثلت تجربته في جمعية الجاحظية تواصلاً مثمرًا مع الجميع، وعنصر ربط بين مختلف الأجيال، خدمة للغة العربية في الجزائر وللأدب الجزائري المعاصر. لقد مثل هذا التعلق بين المؤسسات الثقافية والفردي والجماعي أرضية خصبة، لتوسيع خبرة الفردي، وتعميق كفاءته المعرفية، وانفتاح الجماعي على ضروب المعرفة، بكل اختصاصاتها وخدمة نوعية للثقافة العربية الحديثة، وانعتاقها من العزلة والانغلاق، وضيق الأفق القطاعي والانغلاق على الاختصاص، والتخلص من ثقل الماضي، والتفاعل المثمر مع ثقافة الحاضر، وتبادل التأثير والتأثر. لم تكن الساحات العامة، والحدائق والمتنزهات، والأنهج والشوارع في المدينة، أفضية محايدة أو باهتة. بل كانت فاعلة ومؤثرة، في العلاقة بين الفردي والجماعي. فهذا جبرا يُخصص فصلاً هاماً،

من سيرته الذاتية العراقية، لشارع من شوارع بغداد. ذلك الشارع الذي استقطب حركته، وأثر في أفكاره، ونفذ إلى مؤلفاته الروائية، ووصله بالجماعي، للتنزه والمشى والنقاش. وقد انفعل بروعة تسميته، بقوله: «وتسمية



الله عليَّ ببعض المال، وأعدت ترميم النسخة وتجليدها بشكل مقارب لتاريخها ولونها القديم، فكرت أن أعيدها إلى مكانها بجانب النسخ التسع التي اشتريتها من القرآن الكريم»⁽³²⁾. وهذا السلوك يؤكد أن المكان يؤثر في الإنسان، ويضبط علاقته بالجماعي. مثلما أن العلاقة الرابطة بين الفردي والجماعي تؤثر في المكان، عبر صيانتته والمحافظة عليه، وفي ذلك صيانة للتاريخ المشترك، الذي يُعمق الروابط الثقافية والاجتماعية بين الفردي والجماعي.

لقد فعلت السيرة الذاتية العربية المعاصرة المكان، وجعلته مُعبّرًا عن الهوية الفردية لكتاب سيرته الذاتية، في تشابكها مع الجماعي، الذي عايشته وتعالقت معه، حتى أضحى عنوانها الأبرز والمعبر عن مجمل مشاغلها. وقد كشف المكان بخصائصه المميزة، كالانفتاح والانغلاق والضيق والاتساع، والقدامة والحداثة، والشكل الخارجي والمحتوى، والمظهر والوظيفة، أسرار التعلق بين الفردي والجماعي، في هذا المنجز الأدبي المعاصر.

إجمالاً، أثبت المكان السيرذاتي فاعليته، في العلاقة الرابطة بين الفردي والجماعي في السيرة الذاتية العربية المعاصرة، ووسع دوائر تفاعلها، وضاعف من شبكات تعالقتها، توأماً وصراعاً. وعبر عما يعتمل فيها من تفاعلات، بين منظومة قيمية تقليدية، وأخرى حديثة. كما كان المكان منفعلاً بهذه العلاقة بين الفردي والجماعي، بما يزيده تجديداً وتطويراً، ويؤهله لاحتضان حادثة عربية حقيقية، مُتجذرة في أصالتها، ومنفتحة على المستجد من الحضارة الإنسانية، فتتسع لاحتضان الفردي والجماعي والمرأة والرجل، على أساس المساواة في المواطنة. ويتجدد فيه الماضي، في ضوء احتياجات الحاضر وتطوراتها، وتنسجم فيه حادثة المعمار بسلامة البيئة، وتجتمع فيه مظاهر العمران بعناصر الجمال. ولقد خلدت السيرة الذاتية العربية المعاصرة المكان، حينما أدرجته في نسيجها الفني، وجعلته بانياً للهوية الفردية لكتابها، في تعالقتها مع الجماعي، بمختلف أنواعه ومستوياته ●

العائلات، لغاية التنزه والترفيه والاحتفال بعيد النيروز. ولم يشذ الأعرج عن سابقه في الاهتمام، بالمواقع الأثرية والساحات العامة، في سيرته الذاتية، وفي إبراز تأثيرها في علاقته بالجماعي، وفي فضحه للثقافة المعادية للحياة والجمال والفن. فقد ركز اهتمامه، على تمثال «الموليم» في شارع الحرية بمدينة لالة مَغنية، مقارنة بين ماضيه وما آل إليه وضعه بعد الاستقلال. فقد كان يفيض بجماله على ساحة المدينة، في العهد الاستعماري، لكنه تحول إلى حطام، بعد أن هشمه رئيس البلدية، بحجة تصفية الإرث الاستعماري، لقوله: «وعندما تتالت ضربات التراكس سقطت سيدة الرخام على فمها، بكل عنف وبشكل جاف، فتحول جسدها إلى ذرات من الرخام الأبيض (..) نزل بعدها رئيس البلدية تحت التصفيفات والزغاريد والأناشيد الوطنية»⁽³⁰⁾. وبسبب خطره على أخلاق المسلمين ودينهم، وكثيراً ما أرقه حال مدينة قدرة غارقة في الأوحال وأكوام القمامة، وآله مصير بلدة باهتة، بلا إنارة أو حداث أو منتزهات، وأوخالية من التماثيل، وكل مظاهر الفن والجمال. وقد اعتبر الباحث مشاري بن عبد الله النعيم، أن مثل هذا السلوك، الذي أتاه رئيس بلدية لالة مَغنية ومن معه، والمتمثل في تصفية الإرث الثقافي الاستعماري بعد الاستقلال، راجع إلى الهوية الثقافية المترددة The Hesitant Urban Identity التي ترفض القيم الثقافية المستوردة التي فرضها المستعمر، بسبب تعارضها مع القيم والمعتقدات القديمة، التي ترسخت في الأذهان، وتجسدت في السلوك، فيقول معللاً ذلك: «لأن المجتمع نفسه لم يصنع التغيير. بل تم استيراده من الخارج أو فرض على المجتمع بالقوة»⁽³¹⁾. وقد رأى واسيني الأعرج، في إهمال الجماعي للمواقع الأثرية في العاصمة، كالميناء القديم والقلعة وسجن الميناء، الذي اعتقل فيه سرفانتس، والجامع والسوق خطراً مُحدقاً على ترابط الأجيال، وضرباً من المحو والتفكك، الذي يضعف الروابط الثقافية بين الفرد ومجتمعه. ولتعميق صلته بالمكان، الذي احتضن طفولته، وجمعه بأترابه في القرية لحفظ القرآن، عمد إلى ترميم المدرسة القرآنية بقريته، على نفقته الخاصة، ووسّعها وجدد مكتبتها، وصان محتوياتها القديمة: «بعد أن رمت المدرسة القرآنية عندما أنعم

الإحالات:

* الأزهر الصحراوي: روائي وباحث في السرديات، تونس.

- 1- جلييلة الطريطر: صورة القاهرة في سيرة نوال السعداوي الذاتية: جدلية الوعي بالذات والمكان، مجلة الحياة الثقافية، س 39، ع 251، ماي 2014، ص 67.
- 2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: الفضاء والزمن والشخصية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، ص 27.
- 3- محمد دكروب: مقدمة كتاب عبر الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، سلسلة الكتاب الجديد، دار الفكر الجديد، ط 1، بيروت 1992، ص 27.
- 4- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى: عشتها كما اشتتنتي، ج 1 و 2، دبي، دار الصدى، 2014.
- 5- جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، ط 1، لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر، 1987.
- جبرا إبراهيم جبرا: شارع الأميرات: فصول من سيرة ذاتية، ط 2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.
- 6- عبد الرحمن مجيد الربيعي: أية حياة هي؟ سيرة البدايات، ط 2، تونس، دار نقوش عربية، 2010.
- 7- الربيعي: أية حياة هي؟ الأثر السابق، ص 73.
- 8- الأعرج: سيرة المنتهى، ج 2، الأثر السابق، ص 416.
- 9- الأعرج: سيرة المنتهى، ج 1، الأثر نفسه، ص 162.
- 10- جبرا: البئر الأولى، صص 86-87.
- 11- واسيني الأعرج: المصدر السابق، الجزء الأول، ص 207.
- 12- جبرا: البئر الأولى، الأثر السابق، ص 162.
- 13- الربيعي: أية حياة هي؟ الأثر السابق، ص 116.
- 14- الأعرج: سيرة المنتهى، ج 1، الأثر السابق، ص 150-151.
- 15- الربيعي: الأثر السابق، ص 42.
- 16- جبرا: البئر الأولى، ص 113.
- 17- جبرا: الأثر السابق، ص 126.
- 18- الربيعي: الأثر السابق، ص 48.
- 19- واسيني الأعرج: الأثر السابق، ج 2، ص 248.
- 20- الربيعي: الأثر نفسه، ص 115.
- 21- جبرا: شارع الأميرات، ص 112.
- 22- جبرا: الأثر السابق، ص 222.
- 23- الربيعي: الأثر السابق، ص 183.
- 24- مشاري بن عبد الله النعيم: الهوية والشكل المعماري: الثابت والمتحول في العمارة العربية، مجلة عالم الفكر، ع 3، م 37، يناير- مارس 2009، الكويت، ص 221.
- 25- مشاري بن عبد الله النعيم: المقال السابق، ص 244.
- 26- الأعرج: الأثر السابق، ج 1، ص 272.
- 27- جبرا: شارع الأميرات، ص 113.
- 28- جبرا: الأثر السابق، ص 94.
- 29- الربيعي: الأثر نفسه، صص 191-192.
- 30- الأعرج: الأثر نفسه، ج 2، صص 56-57.
- 31- مشاري بن عبد الله النعيم: المقال السابق، ص 213.
- 32- الأعرج: الأثر نفسه، ج 1، ص 270.

أحمد ضحية

(السودان)



من الغابة والصحراء إلى غضبة الهبباي(*).. مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان

الغابة والصحراء: على عكس أبادماك، لم يكن لها هدف سياسي بقدر ما كانت حركة فكرية ثقافية، ولذلك فإن أثرها في محاولات تغيير الواقع الاجتماعي كان ضعيفاً. قالت في الشعر بالتمازج العربي الأفريقي، ورمزت بالغابة للأفريقية وبالصحراء للعروبة. واعتبرت أن هذا التمازج العربي الأفريقي هو الذي يشكل الأصل في الثقافة السودانية، وبهذين الرمزين سعت لتجسيد الواقع الجغرافي والبيئة. حيث تمتد الصحراء من الشمال حتى تخوم الوسط وشمال الوسط، حيث تقطن أغلبية القبائل التي تنسب نفسها للعرب. ثم يليها نطاق السافانا ذو الأعشاب والحشائش، والسافانا الغنية ومنطقة الغابات الاستوائية، موطن القبائل السودانية غير العربية.

السودان في العام قبل الماضي (2021). وكما وضح في الجزء الأول، أن مشروع السرد والرؤى (6 أجزاء) وأنه يتبنى مناهج نقدية مختلفة {المنهج الفني، التاريخي، النفسي، إلا أنه أعطى المنهجية البنوية عناية خاصة فيما يتصل (بالقول) و(الرمز) و(الدلالة) ومستويات النص الأخرى}.
توظيفنا لهذه المناهج المختلفة، مبعثه رغبتنا الكبيرة في إغناء موضوع هذا المشروع، إذ رأينا أن الاعتماد على {منهج وحيد} للتحليل، لن يمكننا من الإحاطة الكاملة -قدراً وإمكاناً- بمتناقضات المكون الاجتماعي، وما يحيط به في البنى الحكائية

ذاكرة السرد في السودان

7 - 1

هذا الكتاب: السرد والرؤى، الجزء الثاني (الرواية) {2}: من الغابة والصحراء إلى غضبة الهبباي «مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان»، نواصل ما بدأناه في كتابنا الأول: السرد والرؤى، الجزء الأول (القصة القصيرة) {1} تخوم السرد.. أرخبيل الحكاية «مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان». الذي صدر عن دار رفيقي، جوبا/ دولة جنوب

9.

المركزي ضد الاستبداد والعسف، والتهميش والنفي الوجودي، والإقصاء والإلغاء.

ومع ذلك لا يزعم هذا المشروع أي انحياز أيديولوجي أو اجتماعي أو ثقافي معين، إذ ينطلق بالأساس (من حرية الراوي والشخص في النص والمجتمع)، وإن تبني منهجيات، أنتجت مدارس اليسار في بعض أجزائه. وهذا بالتحديد هو ما يشكل عناصر رؤيته كمشروع لنقد السرد. يزعم أن عملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي، لا تنفصل بالمرّة عن العملية الاجتماعية العامة. وغني عن القول إن النزوع نحو السرد على وجه الخصوص، هو محصلة نهائية لتداخل عوامل مجتمعية، يحضر فيها النفسي والاجتماعي والتاريخي، بمعنى أن السرد ملازم للأدب في شروط الإنتاج و تفاصيله أيضاً: «فالسرد لا يمكن أن ينفصل عن سياقه المجتمعي، فكل نص سردي ليس سوى تجربة اجتماعية، عبر واقع ومتخيل، وبالرغم من كل المسافات الموضوعية، التي يشترطها بعض السراة لممارسة السرد، فإن المجتمع يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويوجه مساراتها الممكنة في كثير من الأحيان. بالنتيجة نزع، أن لا أدب بدون مجتمع، ولا مجتمع بدون أدب، فكل مجتمع أدبه ولكل أدب مجتمعه، الذي ينكشف من خلال نصوصه المدونة ورواياته الشفاهية»⁽²⁾.

إذا نأمل أن يشكل هذا الجزء من المشروع، والمشروع ككل بأجزائه الستة {1/ القصة القصيرة في السودان، 2/ الرواية في السودان، 3/ السرد الجنوب سوداني، 4/ السرد العربي، 5/ السرد الأفريقي، 6/ سرد المرأة} إضافة لدراسات علم اجتماع الأدب بعامّة، وإضافة للدراسات السردية النقدية النظرية والتطبيقية في السودان.

وأخيراً يتوجب التأكيد أن سوسيولوجيا الأدب «لا تقترح نفسها كبديل عن الدراسات والمناهج الأدبية، التي تعنى بتأويل الأدب، بل تعلن عن ذاتها كمعرفة تحليلية، تشغل على العلائق الممكنة، التي يدشنها الأدب مع أبنية المجتمع وحركاته. لقد جاءت هذه السوسيولوجيا لتفكك

لأي من النصوص الروائية التي اخترناها موضوعاً لتطبيقاتنا، وهي نصوص تتفاوت في قيمتها الفنية والجمالية، لأغراض المشروع نفسه. كما أردنا كذلك -ما أمكننا- تفادي لغة النخبة الصارمة والرصينة، ما ترتب عليه بالنتيجة الخروج باللغة النقدية من ادعائها الوقار الأكاديمي، لتقترب أكثر من وجدان القراء. قيل إن نيريري رئيس تنزانيا، كان قد أعطي طلاب الجامعات التنزانية إجازة لعدة أشهر، كي يعودوا إلى مدنها وقراها، ليعد كل منهم بحثاً عن القبائل التي تسكنها، وأنماط حياتهم وثقافتهم، فلكلورهم وفنونهم، وسبل كسبهم للعيش، وأوضاعهم الاجتماعية.. إلخ. وعندما أنهى هؤلاء الطلاب عطلتهم، اكتشفوا أنه قد جمعت بين أيديهم مادة ثقافية تاريخية غنية عرّفت بالانسان التنزاني وثقافته وتاريخه وتقاليدته التي تكشف عن خصوصيته الثقافية والحضارية كشعب.

أحكي ذلك تحت وطأة الشعور الملح، بضرورة إيلاء آدابنا وفنوننا وفلكلورنا في السودان الكبير، الاهتمام الذي يستحق من الدراسة والتحليل، إذ تنطوي هذه الأشكال الإبداعية في الحقول المختلفة، على المكونات الأساسية لما نحن عليه! ولهذا السبب بالذات، اهتمت بقراءة السرد في بعده الاجتماعي، وربما للسبب نفسه بدى أثر البنيوية التركيبية (جورج لوكاتش- لوسيان غولدمان)⁽¹⁾ واضحاً في بعض القراءات، رغم مصاحبة منهجيات نقدية أخرى. وذلك ربما يعود لكونها -البنيوية التركيبية- الأكثر فعالية من بين المناهج الأخرى، في كشف وتحليل علاقة النصوص موضوع قراءتنا، بمجمل صراعات البنى الاجتماعية في منعطفات تحول الواقع الاجتماعي السوداني الحاد، منذ خطاب {الستينيات} وصولاً إلى الخطاب {التسعينيات}. إذ استهدفنا الكشف عن الجذور الثقافية البعيدة لهذه النصوص في البنى الاجتماعية، بحكم الموقع الاجتماعي والثقافي للشخصيات التي تتحرك بين إحداثياتها، والتي يخوض معظمها صراعات اجتماعية، ثقافية، إثنية، إلى جانب الصراع



إبراهيم إسحق إبراهيم



بول ريكور



جورج لوكاتش

المتن الأدبي، وتسائل شروط إنتاجه في الأنساق والوضعيات الاجتماعية المختلفة، باعتماد مقاربات مغايرة، ولهذا فقد كشفت التشابكات التي تبصم الأدب في علاقاته المفترضة مع النسج المجتمعي⁽³⁾. وعلى هذا الأساس فإن سوسيولوجيا السرد غايتها تفكيك «العلائق القائمة بين الكاتب والنص السردى والمجتمع» من جهة ثالثة «وذلك بهدف الوصول إلى تفهم علمي، للأسباب

الكنداكات، يموت الغزاة تحت أقدامنا. وراقبنا بأسى صراعات نبلاء (علوة) على السلطة، وعندما دكت خيول الترك سنار، دفنا صوارمنا الهندية جهة (فازوغي)، وأطلقنا خيولنا الجرد الأدهمية، في الخلاء الواسع، ولم نمطي صهواتها مرة أخرى، إلا ونحن نتسلح بسيوف (العشر) في كرري، بعد أن نفذ الزاد والذخيرة.. وقد كان البعض منا يفضل تسليم الجنرال غردون إلى محكمة الجنايات بدلاً عن قتله.

ولكننا آثرنا تغشي سوق (السروايل)، نجلس على (البنابر) في راكوبة (ود البصير)، ونرتشف القهوة ببطءٍ لذيذ، فيما نراقب مؤخرات النساء، اللائي يجادلن جزار (الكمنية)، ويغالطنه في سعر (الشرموط!). لقد ورثن هذه العجيزات الأنبيات، من ملكات جمال العالم القديم أمثال «السرة بنت عوج الدرب»، ذلك (الصرماتي) الوديع، الذي يقضي قيلولاته جالساً تحت شجرة (النيم) العجوز، قرب كبري الليمون، يراقب وجوه السابلة، كأنه يتأمل فيها أحوال الدنيا وأورامها! دون أن يأبه لأولئك الأفندية الذين يتهامسون قربه، عن تأخر السرة، في التأمين

المؤدية إلى هذا المنتج الإبداعي، في موضوعه وقيمه وممارسته أيضاً⁽⁴⁾. ولهذا تصير نتائج هذا التفهم، مفيدة أيضاً في قراءة مجموع النسق العام، الذي ينتج فيه هذا النص السردى أو ذاك، ما دام هذا الأخير عاكساً بشكل أو بآخر لما يُمور في رحاب هذا النسق المجتمعي. فلا بد من إبراز الأدوار، التي يلعبها المجتمع في صياغة النصوص الأدبية، في مختلف المجتمعات، وفي عهود متباينة، مما يكشف عن اختلاف وتنوع الأدبيات من عصر إلى عصر، ومن مجتمع إلى آخر. ويوحى بوجود ارتباط بين الأدب والمجتمع. ولهذا نقول الرواية الأمريكية، المصرية، أو الأوروبية، إلخ. بنسبتها للهوية الوطنية التي أنتجت فيها.

2-7:

لقد عشنا رحلة حياة المجتمعات السودانية ذهنياً في «السودان عبر القرون»⁽⁵⁾ و«تاريخ الحركة الوطنية»⁽⁶⁾ و«ملاحم من المجتمع السوداني»⁽⁷⁾ و«حياتي»⁽⁸⁾. وقاثلنا بضراوة في جيوش (تهراقا) و(بعنخي)، وكنا فرساناً نحرس قصور

أطراف المدن المنسية، يتقاسمون الضنك والبؤس والهموم والمسرات النادرة.

لقد جسد السرد في مسيرته الطويلة، عبر الرموز والإشارات والأقنعة، وتوظيف الأساطير والحكايا الشعبية، كل ما اعتمل ويعتمل داخل الأبنية الاجتماعية، بل وأصبحت البنى الحكائية هي الأبنية الاجتماعية نفسها، وإحداثيات النص هي خطوط الطول والعرض ذاتها.

لقد قال السرد كل الذي فشلت فيه الكتابات الأكاديمية لدارسي الاجتماع البشري، والثقافات والرؤى، ظل السرد ينبض كقلب بهذا المجتمع، يفصح غير المصرح به، ويعلن عن مسكوتاته، ويقول بغير المفكر فيه، حتى لم يبق ثمة شيء يجب أن يقال ولم يقله!

ظل السرد يعمل كمختبر تتموضع فيه المواد الاجتماعية، حتى تلك الهاربة من الموضوعة، كان يمسك بها بملقاطه المتمرس، يضعها تحت مايكروسكوبه، يفتش في كل خلية نواة فنية، فالسرد يعي ذاته كأداة جبارة لتحليل المشكلات والظواهر الاجتماعية، التي لم يعرها الدارسون والباحثون الأكاديميون اهتمامهم، أو لم تلفت نظرهم أو تواطأوا عليها بالاغفال، والصمت!

تجاهلت المؤسسة الثقافية الرسمية والأكاديمية -تاريخياً- في السودان، دور السرد في نهضة مجتمعات فتية، كالمجتمعات السودانية، إذ لم يتم أي نوع من التواصل المستقر والممنهج بين كيانات المبدعين وكليات الآداب! كما لم تتم أي محاولة لجعله جزءاً من المناهج الدراسية، بل ويندر أن نجد رسالة جامعية عن السرد. ولكن نجد مئات الرسائل حول السكون أو الهمزة! أو إبطال مرور الكلب الأسود للصلاة، أو مضاجعة النفساء، أو الزوجة المتوفاة.. إلخ من أمور لا

تشغل بال سوى نوع معين من الكائنات، التي هاجرت من عصرنا لتعيش في التاريخ، بل عند زيارتهم لعصرنا، يحاولون إسقاط واقعهم الذي يعيشونه في التاريخ، فيعادون أي فعل جمالي، فقد ضربت ذائقتهم المساوية بجذورها، في دمامة ودمايل القبح!

كذلك نلاحظ -تاريخياً- أنه لا توجد في تلفزيوننا

على مؤخرتها البديعة عند صانع الأكسسوارات الجلدية، إذ يستمر في تقشير الليمونة بأصابعه الخبيرة، وهو يدعك قشرها على راحته، يزيل بقايا رائحة الفخار، التي لا تزال تتسلل إلى أنفه باصرار لا يلين!

في هذه الوجوه ارتسمت كل الأغنيات القديمة والجديدة، زغزغة العصافير، هديل الحمام، تراتيل كهنة معابد أبادماك، وصوت العطراروي يغني: (يا غريب يلا لبلدك!). صوته يغوينا لنسحب من أدراج الذاكرة كتاباً قديماً، كنا قد ظننا في البدء أن المطابع أخرجه للتو! وصفحة فصحة كان الكتاب من الغلاف إلى الغلاف هو الصفحة ذاتها! لكأنها (بردية) حديثة، كتبها (عنقالي) عابر لزريبة البهايم، فيما كان يدندن بأغنية ود البكري المثيرة للحروب الأهلية (شرابنا موية نار، لحم الأسود مزتنا، فرش البيت حرير، ترقد عليه فرختنا!).. كأن الأمر لا يعنيه!

ومع ذلك بعد عشرات السنوات، ليس بإمكاننا أن نخطئ رؤية حجم التحولات السوسولوجية الضخمة منذ طلق «ود النمير فاطمة السمحة»، بسبب ضنك العيش! إلى أن أنجب الغزاة الملتحين، ملايين الزعانف!

وها نحن هنا.. والآن بين منزلتين! يسعى بينهما السرد، ليحكي عن (فوز) و(خليل فرح) وقصة أول انقلاب عسكري قاده جدنا (علي عبد اللطيف)، وكل وقائع وأحداث ما جرى في الليالي المظلمات! عن الكيفية التي تحاول بها حفيدات (الكنداكات) العظيمات، تخطي التحديات التي تجابهن كنساء، تحاصرهن السلط بكل أنواعها، تكرر فيهن كل ما يفرضي بهن إلى المتاهة، التي تصبح جزءاً من أسلوب حياتهن، وتقيد فيهن عصافير الأحلام الجموحة.

وعلى الضفة الأخرى تنكشف مفارقة رحيل ثلث الشعب، في مهب النفط، وانفصال ثلثة الثاني، وتزعج الطريفي ودخشم الموس باشا لمهنيين الثلث الثالث، وهو لا يدري إلى أي ثلث في الأثلاث يجدر به أن يمضي!

إلا أنها من الجهة الأخرى تسلط الضوء على ماضي هذا الشعب، فيما ينكفئ المهمشون على

«أوصيكم بهذه البلاد خيراً، ففي كل شبر منها كنز»، وكذلك السرد ليس غريباً وافداً، فقد ولد في الحكي الشفاهي مع ولادة إنسان هذه البلاد، ونمى! ومثلما تعتري التغييرات بفعل الزمن كل شيء، ظلت تطاله التغييرات في الشكل والمضمون. وفي بلادنا الكبيرة، في ولادته الثانية، تشكل ببطء في رحم الجمعيات الوطنية.

لكن كيف بدأ، وهو يمكس بتلافيف أسئلته وتمسك به؟! ليس هناك تاريخ محدد، فكل شيء يتشكل ببطء وفي هدوء غير ملحوظ. فاللحظة التي أنتجت حركتي {الغابة والصحراء} (9) و{أبادماك} (10) الشعريتين، ربما، هي اللحظة نفسها التي أخذ فيها السرد يكون أسئلته وهمومه داخل رحميهما.

ولدى الحديث عن حركات كالغابة والصحراء وأبادماك، لا بد لنا من إلقاء نظرة أولاً على مصادر الإلهام التي أنتجتهم، فهما دون شك من ثمرات الأدوار التاريخية، التي لعبتها الجمعيات الأدبية في بناء الحس الوطني، كجمعيات: الاتحاد السوداني، أبوروف، مجلس الشيخ الطيب السراج، ندوة لسان العرب، ندوة التجاني عامر، ندوة الروائية الرائدة ملكة الدار محمد عبد الله، صالون الشول بت حلوة، صالون بت الخير، وندوة إشراقة الأدبية.

فمنذ 1898 أخذت العاصمة المثلثة -قبل أن يصبح اسمها كذلك- وأقاليم السودان الكبير، تمر بالتكوينات والأجسام الثقافية،

التي بدأت تتبلور وتتجلى كشرايين وأوردة، تسقي الحركة الوطنية. مما نتج عنه قيام جمعيات سرية. وقد شكلت هذه الجمعيات السرية والأدبية مورداً عذباً لهؤلاء الذين سلكوا دروب الأدب والثقافة، لينتهي بهم الأمر إلى الطريق المروعة للسرد. وعندما شكلت أندية الموظفين والجمعيات مؤتمر الخريجين، كان ذلك إيذاناً بأن (مضغ)

وإذاً، برامج تولي الثقافة الحد الأدنى من الاهتمام، بل إن الأجهزة الإعلامية دأبت على إيلاء مسؤولية الثقافة لشخصيات بعيدة كل البعد عن روح هذا العصر وثقافته، التي تحاصر بها المجتمعات (المنتجة) مجتمعاتنا (الاستهلاكية) من كل الاتجاهات.

ولم تكتفِ هذه الأجهزة بعدم استقطاب المبدعين، وتوظيف إمكاناتهم وطاقاتهم، في توجيه وإدارة دفعة الثقافة، في بلد يعتبر أن رأسماله الحقيقي هو (التنوع الثقافي)، الذي هو من أهم الثروات التي يذخر بها، بل عمدت -على ضوء توجه إيديولوجي محض، إلى (صناعة النجوم)، من أهل الولاء و... إلى محاربة المبدعين الحقيقيين الذين أقصتهم وأزاحتهم، لذات الأسباب الإيديولوجية، وأحلت محلهم الأميين ثقافياً (المثقفاتية)، الذين هم نقيض (المثقفين) والمبدعين الموهوبين! وانعكس ذلك بصورة جلية بتفشي الغثاء السردى لعاطلين عن الموهبة من الجنسين، استفرغت المطابع على حين غرة كتاباتهم الفجة!

ورغماً عن كل هذه التعقيدات في المشهد السوداني، بظروفه الخاصة جداً، إلا أن ثمة إشراقات على الجانب الآخر من الأرخيل، تتمثل في الكتابات السردية الجادة. فضمن الانفجار السردى العام، استعادت المرأة عبر بعض الأقلام النسائية -الموهوبة القليلة جداً- مؤخراً موقعها على خارطة السرد، فظهرت العديد من النصوص الجيدة!

السرد ليس كيانا منفصلاً، فهو جزء من الحياة اليومية.. في حلقات عجائز كبار القرية وهم يتداولون قصص الأجداد لتتلففها الأجيال جيلاً بعد جيل، وهو في مؤسسة الجدة وهي تحكي لأحفادها في الأمسيات! السرد ليس كيانا منبثاً دون جذور في هذه التربة التي قال عنها ونجت باشا، في (رسائل ومدونات مجلة الفجر 1910):



الإله أباداماك هو إله محارب بوجه أسد،

وكان رمزاً للإله الحرب لدى النوبيين

القدماء، في فترة الحضارة المروية.

وقد وجدت نقوشه وتماثيله في عدة

أماكن مختلفة من السودان مثل: مروي

والنقعة والمصورات الصفراء والبطانة،

والتي يبدو أنها أكثر الأماكن التي

تمت عبادته فيها، خصوصاً النقعة

حيث يوجد معبد أباداماك، مصوراً على

هيئة أسد بثلاثة رؤوس وأربعة أباد،

وأيضاً وجد برأس واحد.

والصحراء-، لقد كانت رياح ثورات
التحرر في الإقليم والعالم لا تزال وقتئذٍ
تلقى «بهايبها وكتاحتها» على السودان،
عابرة الصحارى والمحيطات والأنهر،
وكان صوت حركات الحقوق المدنية في
أميركا يحلق على أجنحة الطيور المهاجرة
تعبر سماء زيمبابوي القابعة في صوت
بوب مارلي، ومن أميركا مارتن لوثر
ومجتمعات سيزار السوداء، إلى أفريقيا
سنغور وآسيا نهرو، فيتردد الصدى في
البلاد الكبيرة.

لم تكن الغابة والصحراء أو أباداماك
مجرد حركتين شعريتين، بقدر ما مثلتا
أفقاً نقدياً لواقع شعب وأمة، تسعى لشق
طريقها وسط تنازعات إقليمية ودولية،
كيما تستنهض مشروعاً في التاريخ،
خارج المسار الكولونيالي!
ومع ذلك الكولونيالية التي اعتمدت في
أتون سنار القديمة، والتي لكأنما أراد
أتونها في نموذج أم درمان، جب كل ما
سبقه، من نشاط إنساني لشعوب البلاد الكبيرة،
قبل أن تتشكل سنار ذات نفسها بآلاف السنوات!
لكأن هذه الكولونيالية تبلغ مع «المشروع
الحضاري الإسلامي» منذ 1989 ذروة أشواقها
ومناها في العروبة والإسلام!

3-7:

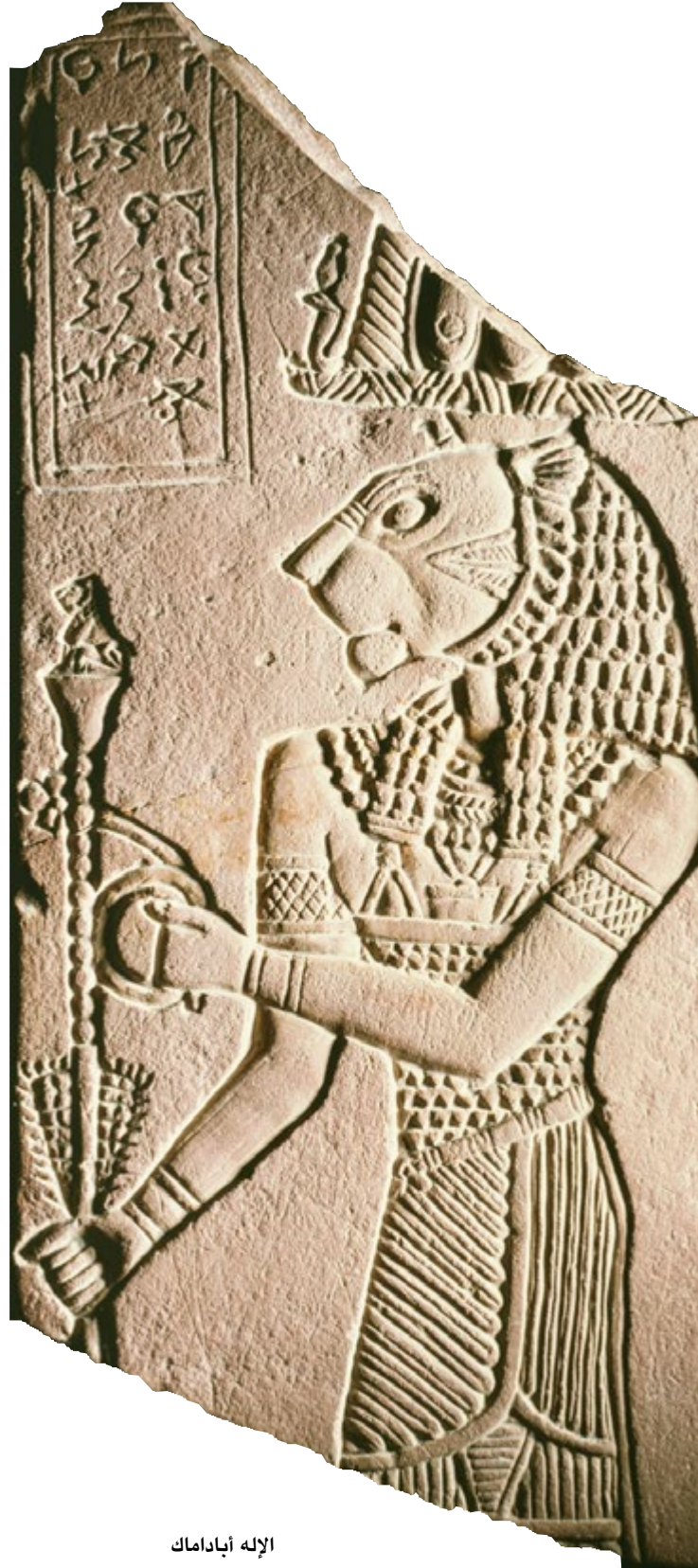
شهدت «الغابة والصحراء» صراعات حادة بين
أعضائها المياليين للأفريقية كالروائي إبراهيم
إسحق إبراهيم والشاعر النور عثمان أبكر (عربي
ولكن..) وأقرانهم المياليين للعروبة كصلاح أحمد
إبراهيم (نحن عرب العرب) وقد جسدت أشعار
ذلك الجيل هذا الصراع الذي ألقى بظلاله على
السرد.. إذ يقول محييميد في بندر شاه عندما
ترفض العمشاء بنت الناظر الزواج منه: «أنا
عربي حر، أهلي في سودري يغطوا عين الشمس»،
ففي وعيه كيف تسوّل لأنثى نفسها أن ترفض
عربياً، فمجرد كونه عربياً يكفي لأن تركع نساء

الأحزاب و(نطفها) تنمو في رحم نادي الخريجين،
وتكمل دورات نموها، لتخرج فتملاً الدنيا
بسلوكها ضجيج طفولة تسعى للنمو في اكتشاف
تيارات العالم وإيديولوجياته وروافدها، وانعكس
كل ذلك على السرد فيما بعد!
وفي الواقع الفترة من 1918 إلى 1940 كانت من
الفرات المزدهمة بالنشاط، والزخم السياسي
والثقافي والفكري، الذي مهد لاستقلال السودان
في 1956. وهكذا، فيما أجريت من «قراءات نقدية»
على الرواية في السودان، أكثر ما استوقفني هو
جيل الستينيات، نظراً لانشغال سرده بالهموم
الاجتماعية موضوع هذا الكتاب وبأسئلة الهوية
الصعبة والحارقة. وقد عبر هذا الانشغال عن
نفسه في أشكال مختلفة منذ الستينيات حتى الآن.
فقد أفصح هذا الانشغال عن نفسه بصورة
منظمة وواضحة، بنشوء أبادماك في الستينيات،
على ضوء رؤى بعض الشعراء والسراد والمنقذين
كعبد الله شابو والنور عثمان أبكر -والذين
للمفارقة كانوا في الوقت نفسه أعضاء في الغابة

القبائل تحت قدميه!
 الأسئلة والهموم التي ظلت تراوح مكانها ما
 بين الستينيات والتسعينيات، نجدها مع الجيل
 التسعيني تطورت، فقد تغير السودان كثيرًا
 من الستينيات إلى التسعينيات، تمايزت الطبقات
 وأنهارت الطبقة الوسطى {انهيار بيارة السوكي،
 بتعبير المفكر الراحل الخاتم عدلان} وسمقت
 العمارات وانهارت توازنات الإقليم والعالم،
 واجتاحت العولة آخر (تكل) في ود حامد بعد أن
 هدمت الدومة جوار البابور، والنخلة التي على
 الجدول فأوقدت ببقاياها نيران الأحزان!
 برزت فلسفة العلوم التطبيقية على أنقاض
 الفلسفة النظرية كتصورات ذهنية وتجريدات
 محضة، وألقى عصر ما بعد الحداثة بظلاله على
 السرد، وكذا على السرد بصمت آثار التطور
 المفزع في أدوات البث المباشر، ووسائط نقل
 المعارف والآداب والفنون والعلوم، مهشمة حدود
 الدول، دون حاجة لفيزا، في عبورها التاريخي
 عبر القارات! وكذلك انتشرت وسائل التواصل
 الاجتماعي التي جعلت من الكون كله مجرد غرفة
 صغيرة أو جهاز كمبيوتر داخل هذه الغرفة أو
 هاتفًا ذكيًا في الجيب!
 لا شك أن كل ذلك قد رقد تجربة الجيل
 التسعيني، وصقلها، وعمقها، إذ مع الكتاب
 الإلكتروني والطباعة والنشر الذاتيين، لم يعد
 ثمة عائق، لقراءة أي كتاب جديد صدر في أي
 من قبل الأرض الأربعة! ولم يعد ثمة ناقد من
 ورثة الكهنة القدامى، بقادر على تحديد مصير
 نص قاص أو شاعر! وعلى عكس تجربة الأجيال
 السابقة، مكن ذلك الجيل التسعيني من المواكبة
 والتجديد في السرد، ومعرفة التقنيات الجديدة
 والاستفادة منها في أسرواتهم.

4-7:

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الرواية السودانية،
 في بداياتها الجنينية تأثرت بالرواية المصرية،
 وانتقلت إلى الأجيال اللاحقة تجارب مهمة من



الإله أباداماك

خال من التنمية وأسبابها! مع باشلار حكي المكان عن زرائب الرقيق المعاصر التي شيدها نخاسة السياسة الإسلامية الطائفية والإثنية، وتحدث عن الانتهاك والتعذيب في بيوت الأشباح، التي شيدت بين جنباته.. وأصبح من الممكن الآن رؤية المكان يجوع بفعل الفقر، ويأكل حد التخمّة على موائد الفاسدين واللثام، ويشرب مياه النيل المشبعة بمزيج الطمي والنفايات، فتجتاحه الكوليرا، وتقضي على نصف سكان البلدة!

أصبح المكان ينام من رهق التفكير، وينكفى بعد أرق أيام طوال، ويصحو على صياح الديكة، داعكاً عينيه المثقلتين بخمر ليلة البارحة، وتسكّره الوقائع والأحداث، التي يكون مسرّحاً لها! فيتصدع حزناً وألماً، يجسد مأساة إنسانه! كذلك تلك الهتافية والتقريبية ولغة الوعظ التي يمارسها راو مستبد، يصلي خلف علي ويأكل على مائدة معاوية، أرشفت وصارت في قاع حقيبة الذكريات، أقصى دهايز المكان وزقاقاته! كتلك الفتاة المحبوسة {في سور ودخل سور محمية الحمى الما حام حداها دخیل} تنتظر فارساً على ظهر فرس أبيض، تمد له صفائر شعرها ليتسلقها، وينقذها، دون جدوى!

5-7:

إن الدور الذي لعبه نادي القصة في ملء الفراغ، الذي خلفه الغياب الفاجع لاتحاد الكتاب، لا نبالغ إذا قلنا لهو دور عجزت وزارات الثقافة منذ تأسيسها بعيد الاستقلال وحتى الآن عن لعبه. فمع نادي القصة سعى السرد السوداني للعب دور تاريخي، بتلاقي الأطراف، وإنهاء واقع الجزر المعزولة، بالتواصل مع السرد السوداني في بيئاته المختلفة شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً عبر برنامج {قصاصون عبر المدن}، والذي تطور ليشمل الإقليم العربي والأفريقي، خلال استضافة النادي لكتاب السرد في أندية عشرة دول أفريقية وعربية⁽¹²⁾ وهو الدور نفسه الذي يطمح للعبه دولياً ما أمكن.

أجيال سابقة، كجيل الروائي الراحل محمود محمد مدني، الراعي الروحي لنادي القصة السوداني، بل أسهمت استضافة الروائي الراحل محمود محمد مدني لمنتدى نادي القصة في منزله، لا في تعميق الصلة والتواصل بين النادي وجيل مدني فحسب، بل أسهمت في نقل تجربة هذا الجيل (جيل الخمسينيات والستينيات)⁽¹¹⁾ ومراكمتها كخبرات نوعية أضيفت لتجربة النادي، وأسهمت بالقفز به نوعياً قفزة الفهد الديالكتيكية، ثلاثة أجيال إلى الأمام!

ولذلك كان تأثير نادي القصة على المشهد الثقافي عميقاً وجذرياً، فمن خلال سرديات بعض أعضاء النادي، أصبح التناول لقضايا الهوية والتمهيش والاستبداد والاستعلاء، جريئاً. كما تم تفجير اللغة، استلهاماً لتجربة إبراهيم إسحق وأحمد الطيب زين العابدين، وأصبح لذلك الإنسان في أطراف المدن البعيدة، المهمل والمنسي، دور يضاهي الأدوار المزعومة للأفندية الأمدروانيين المأزومين، الذين عبرت عنهم أعمال عيسى الحلوجي، استلهاماً للتجربة الثرة لإبراهيم بشير إبراهيم.

بل وتم رد الاعتبار للشعرية ولغة الحنين، في لغة السرد، ما عمق من جماليات اللغة السردية، وأغناها، محمولاً وتأويلاً ودلالة! ولم يعد المكان هامشياً وثانوياً، بل احتل دور البطولة، متسربلاً بإفادات الدراسات الحديثة كجماليات المكان لغاستون باشلار، والمقترحات النقدية الهامة لريكور. فمع باشلار {جدلية الزمن، النار في التحليل النفسي، جماليات الصورة، جماليات المكان.. إلخ}، أصبح للزمن معان تتعدى سريان اللحظة، ولم تعد النار تعبيراً عن كونها أداة الفناء للوجود الفيزيقي فقط، وأصبحت الصورة الجامدة كياناً متحركاً في الزمان والمكان، بل وأصبح المكان ذات نفسه من لحم ودم، جريئاً في فضح المسكوتات، ومعرياً للقهر الاجتماعي الذي يتعرض له المهمشون تحت وطأة الزمن. والكيفيات التي تحول المكان إلى أرض محروقة بفعل الحروب والجفاف والتصحر والقطع الجائر للأشجار، في مجتمع



مختار عجوبة



مارتن لوثر كينج



لوسيان غولدمان

ومع النادي أصبحت رعاية المواهب والنشر لأجيال القصاصين الجدد ممكنة عبر سلسلة كتاب {دروب جديدة}، وعبر مجلته {سرديات}، وصحيفته {القصة}، وكل ذلك بفضل الجهد الذاتي لرموز أعطت بلا من ولا أذى، جديرة بالتكريم كالأساتذة المبدعين المؤسسين للنادي: محمد خير عبد الله، صديق الحلو، حاتم عوض الكريم، أحمد الجعلي أبو حازم، منصور الصويم، عمر الصايم ومعاوية

محمد الحسن، وآخرون كثر غيرهم!

ومع ذلك فإن المشهد الثقافي في السودان في تفاصيله ليس مثاليًا لهذه الدرجة، فالشيطان يكمن في التفاصيل، إذ تسربت مع ذلك كثير من النصوص الضعيفة المخلة والمختلة، والمنتهكة لمعايير القراءة العامة ولعنايير المتخصصين! بل -وللمفارقة- هذه الأعمال الكارثية التي تستسهل الكتابة وجدت حظًا وافرًا من الاحتفاء والشهرة، سواء باستغلال سلطة العلاقات الاجتماعية، أو شبكات الشلليات {مجموعات المصالح الثقافية وتبادل الخدمات} المتنفذة في المشهد الثقافي، والمرتبطة ببقايا الكائنات الحزبية وديناميكيات السياسة، والفساد! ولكن في النهاية يذهب الغناء ويبقى السرد الجميل!

7-6:

لا شك أن تاريخ السرد في السودان، أقدم وأغرق مما حدثنا به التاريخ. فالحقصة قبل أن تخرج إلى فضاء السرد، عاشت في الحكايات والاحاجي والمساوير -فنحن بلد حديث عهد بالتدوين والنشر- ورغم تراجع القصة القصيرة

في السنوات الأخيرة لأسباب عدة، يتعلق بعضها بسياسة بعض الناشرين، الذين لا يختلفون عن سماسرة (الملجة) في تحديد العرض والطلب، كأنهم يتاجرون في العجور والطماطم والشمام! ويتعلق بعضها الآخر بالذائقة العامة، إلى الحد الذي جعل من هذا العصر أن لا يزال (عصرًا للرواية)⁽¹³⁾ بلا جدال، بعد أن تراجع نفوذ الشعر وسيادته لعقود طويلة! ويتعلق بعضها الآخر، في كون الرواية تكاد تخلو من الضوابط الصارمة التي تحكم القصة القصيرة، والتي تحتاج من الكاتب إلى حرفة عالية!

ولذلك هرب الكثيرون من حقل القصة القصيرة إلى بحر الرواية الواسع! الذي نأمل أن يتعلموا إجادة السباحة فيه، قبل أن يتورطوا في أعماقه أكثر فتغرقهم موجات السرد الهادرة، التي ليس بإمكان أي (فلك) إنقاذهم من براثنها! ليغنوا في الرمق الأخير مع الكحلاوي: «لقيتك إنت فوق (البر) أشد غرق من الغرقان!».

7-7:

خلال متابعتي لسنوات -وكما ذكرت في الجزء

المشهد الثقافي في السودان في

تفاصيله ليس مثاليًا، فالشيطان

يكن في التفاصيل، إذ تسربت مع

ذلك كثير من النصوص الضعيفة

المخلّة والمختلة، والمنتهكة لمعايير

القراء العامة ولمعايير المتخصصين!

بل -وللمفارقة- هذه الأعمال الكارثية

التي تستسهل الكتابة وجدت حظًا

وافرًا من الاحتفاء والشهرة، سواء

باستغلال سلطة العلاقات الاجتماعية،

أو شبكات الشليات!!

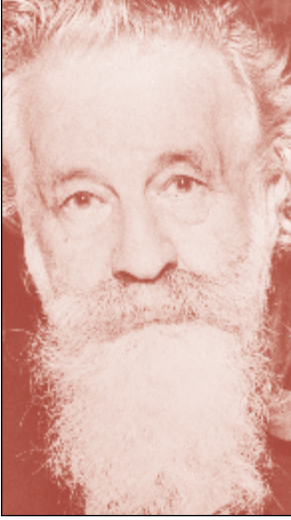
مجال الدراسات الأدبية، هذا النوع من الدراسات، الاهتمام الذي تستحقه. فإذا أضفنا لسفر أستاذنا غالي، السفر القيم لدكتور مختار عجوبة «القصة الحديثة في السودان»، والأسفار القيمة للأستاذ معاوية البلال «في النقد التطبيقي» نجد عدا ذلك المشهد النقدي المدون فقيرًا جدًا مقارنة بالإنتاج السردى، وإن تناثرت بين زواياه دراسات نقدية لا قيمة حقيقية لها! لذلك في ظني أن نبيل غالي من الأقلام الجديرة بالاحتفاء وسط كل هذا الفقر البيلوغرافي والنقدي التطبيقي والنظري، والضجيج -مع ذلك- الذي يحاصر مشهد السرد والنقد. ويمكننا الزعم بكل جرأة أن (النقد) لا يزال على بعد أميال، من سد ثغرات مشهد نقد السرد في حقوله المختلفة، خاصة النسائي والجنوبسوداني.

إشارات

* فصل من مخطوط كتاب لم ينشر.
1- أعمال لوسيان غولدمان laucian Goldman الذي اهتم بالتحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب، تعد من الكلاسيكيات الأساسية للمقاربة الاجتماعية للأدب، ونفس الأمر ينطبق على أعمال أمبيرتو إيكو، وكولن ولسن، وجورج لوكاتش ورولان بارت وجاك لنهارت وميشال زورفا وقبلهم الإيطالي فيكو ومدام دي ستايل. فجورج لوكاتش 1885-1971 يعتبر من المؤسسين الأوائل لسوسيولوجيا الأدب، فبدءًا من كتابه النقدي [نظرية الرواية] الصادر عام 1920 حاول لوكاتش أن يقطع مع التدبير الانطباعي للنصوص، وأن يؤسس لقول علمي حول الأعمال الأدبية. وفي نظريته الروائية هذه، يؤكد لوكاتش مرة أخرى، ما ذهب إليه الإيطالي فيكو بأن تطورات الإبداع الأدبي هي ترجمة واقعية لتطورات

الأول من (مشروع) السرد والرؤى- ظلت تلتفت انتباهي مواقف إيديولوجية سافرة، بدرت سواء من نقاد (حبرتجية) أو سراد (عنقالة) أو محرري منوعات مبتدئين في الصحافة الثقافية، ينتمون لأجيال مختلفة، وتتسم كتاباتهم بالرداءة والتسيب الثقافي، ومعظمهم خريجو مدارس الصحافة الصفراء، التي تتصيد فضائح الفنانين! لا شك مع هؤلاء يجد السرد عمومًا والرواية خصوصًا نفسيهما مضطرين للنضال باستماتة في السودان لتكريس تقاليد السرد وأعرافه المستلزمة من هذا الواقع الغني، رغم قلة الجهود النقدية الجادة.

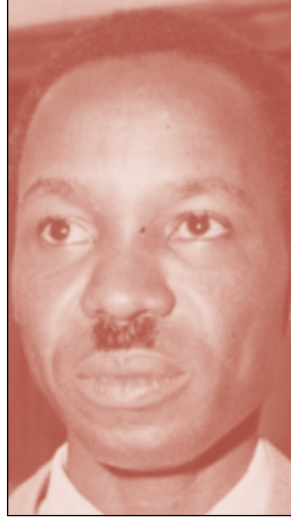
وهنا تجدر الإشارة لإصدار الأستاذ نبيل غالي في العام 2014 عن الروائي إبراهيم إسحق إبراهيم، دراسة بيليوغرافية تاريخية توفر مادة متميزة، لأي دارس لأعمال إبراهيم إسحق. فممنز الدليل البيليوغرافي المبكر عن القصة السودانية 1930-1973 الذي أصدره الأستاذ قاسم نور في عام 1975 لم يولي الباحثون السودانيون في



غاستون باشلار



عبد الله شابو



جوليوس نيري

أخرى يشهدها الشرط الاجتماعي، وفي هذا الصدد يبين لوكاتش بأنه إذا كانت اليونان قد عاشت حضارة محكومة بالعقل والدين في آن، فقد انعكس ذلك مباشرة في إنتاجها الأدبي الذي توزع على الملاحم والدراما والفلسفة والبطل التراجيدي. أما أوروبا القرون الوسطى فقد أصبحت فيها الرواية الشكل الأدبي الأكثر حضوراً عندما أصبحت الحياة بالغة التعقيد. أما الرواية

التاريخي، وهذا ما راهن على إبرازه في كتابيه: [أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة 1965] و[شعرية دستوفسكي 1963]. أما لوسيان غولدمان 1913-1970 الذي يعتبر نفسه تلميذاً لكل من كارل ماركس وجورج لوكاتش، فتخصص دراسياً في الاقتصاد السياسي، قبل أن يلتحق بالمركز الوطني للبحث العلمي بباريس، ويعد رسالة دكتوراه في الأدب تحت عنوان [الإله الخفي- دراسة للرؤيا المأساوية لأفكار باسكال ومسرح راسين في 1956] مثيراً بعمله هذا الكثير من النقاشات حول النقد الأدبي، ليستمر في التخصص علمياً في سوسيولوجيا الأدب، مع تعيينه مديراً لهذا القسم بجامعة بركسيل الحرة سنة 1964، متوجاً هذا الانشغال المهني والعلمي بكتاب مرجعي وهو [من أجل سوسيولوجيا الرواية]. ومن أجل تفهم العمل الأدبي وموضعه في شرطه الاجتماعي يقترح لوسيان غولدمان في [المنهجية في سوسيولوجيا الأدب براديغمات أولية لدراسة الأدب]، أن يفهم انطلاقاً من المجتمع، وأن هذا

في القرن العشرين فقد انمازت بالأساس بحضور البطل الراض للعالم (اللامنتمي، مصطفى سعيد)، وفي ذلك توضيح لحقيقة هذا العالم. لم ينته جورج لوكاتش عند هذا الحد في التدليل على العلاقات القوية بين العمل الأدبي والظرف الاجتماعي، بل سيؤكد ذلك بوضوح في كتابه [الرواية التاريخية 1937]، رابطاً هذه المرة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، والنوع الأدبي الذي ينتج في ظله. وهو ما دفع البعض إلى اعتباره مؤسساً مجدداً للتحليل المادي الماركسي للأدب.

وعلى درب اكتشاف طبيعة المشارب والمسارات الخاصة بسوسيولوجيا الأدب، نجد علماً بارزاً هو ميخائيل باختين 1895-1975 الذي ساهم بدوره في إرساء قواعد سوسيولوجيا الأدب الماركسية، فقد انشغل بتطبيق قواعد التحليل الماركسي، على النصوص الأدبية ومن داخلها تحديداً. وهذا ما يفترض إعمال المنهج الاجتماعي لدراسة النص الأدبي بالمرآحة الدائمة بين الجدلين العام والخاص، اعتباراً لكون العبارة الإنسانية، نتاجاً للتفاعل بين اللغة المنطوقة وسياق النطق. أي بين الكلمة الفردية وسياقها

اتجاه إبراز العلائق القائمة بين المنتج الأدبي والمجتمع الذي ينتمي إليه. فمرورا بعدد من التحليلات النقدية والمقاربات السوسيولوجية، كالسوسيولوجيا (الأمبريقية) للأدب والواقعية الاجتماعية والبنوية التكوينية، حاول (بيير زيمبا) أن يؤسس سوسيولوجيا جديدة للنص، تدرس الأدب كظاهرة مرتبطة بنسق (دال) فلسفي أو إيديولوجي. كما حاول دراستها في انفصالها كتقنية خالصة، أو تنظير ذي طابع سوسيوتاريخي للمصالح الاجتماعية، مانحا الشرط السوسيولوجي الأسبقية في فهم وتفسير الأدب.

ويمكن اعتبار أعمال الإيطالي فيكو من الكلاسيكات المرجعية والمؤسسة لهذا العلم، ففي كتابه [مبادئ العلم الجديد 1975] حاول الباحث، أن يبين العلائق القائمة بين المنتج الأدبي والنسق الاجتماعي، الذي ينتج فيه هذا الأدب، مؤكداً على أن كثيراً من الأنواع الأدبية ما كانت لتظهر، لولا السياقات والشروط الاجتماعية المرتبطة بها، فالملاحم بالنسبة إليه ارتبطت بالمجتمعات العشائرية، والمسرح ارتبط بمجتمع المدينة الدولة، والرواية ارتبطت بظهور المطبعة وانتشار التعليم.

2- رينيه ويليك وأوستن دارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، الطبعة الثالثة، ص119.

3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1984، ص45.

4- جورج لو كاش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، دار الطليعة، دمشق، الطبعة الثانية، 1972، ص42.

5- السودان عبر القرون، لمكي الطيب شبكية، يسرد فيه تاريخ السودان القديم حتى العام 1939.

6- تاريخ الحركة الوطنية، يسرد فيه بروفيسور محمد عمر بشير تاريخ الحركة الوطنية

الأخير يفهم أيضاً بواسطة الأدب. كما يذهب إلى التأكيد على أن المنجز الأدبي وعلى الرغم من ارتباطه الشكلي بالفرد، فهو يعبر عن الحس المشترك الجمعي، وهذه العلاقة القائمة بين الأدب هي الشرط الاجتماعي، وهي التي تمنح العمل الأدبي وحدته وحضوره.

وبذلك فلوسيان غولدمان يؤكد غير ما مرة، على الترابط الوثيق بين النموذج الروائي، الذي عرفته أوروبا وطبيعة هذا المجتمع في زمن معين، منتهياً إلى القول بأن الرواية الجديدة الفرنسية، هي نتيجة تحول اجتماعي، وليست نتيجة تحول أدبي، يهدف إلى تطوير الأساليب والصيغ الممكنة للأدب. وهو ما نلظنه هنا حول تيار الهامش في السرد.

من رواد سوسيولوجيا الأدب نجد أيضاً جاك لينهارت، الذي تتلمذ على يد لوسيان غولدمان، ففي كتابه [قراءة سياسية للرواية] الصادر سنة 1973 حاول أن يقرأ المشهد المجتمعي من خلال نموذج رواية [الغيرة، لآلان روب غريبه]، وذلك بالتركيز على البنى الإيديولوجية وملامح الطبقات الاجتماعية والعلاقات الوظيفية التي يطرحها [وعي الرواية] ليخلص إلى الإشارة، إلى أن اختفاء الشخصية المحورية في هذه الرواية، هو تأشير دال وقوي على هشاشة الفرد، في نمط رأسمالي قائم على الاستهلاك والتدجين والتبضيع.

ويعتبر (روبير اسكاربيت) من أهم الباحثين، الذين دشّنوا الدرس السوسيولوجي الأدبي، فقد حاول هذا الباحث منذ البدء أن يثير الانتباه، إلى أهمية المقاربة السوسيولوجية للإنتاجات الأدبية، مؤكداً على أن الارتكان إلى هذه المقاربة، يسعف كثيراً في فهم العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي، فالأدب بالنسبة إليه لا يمكن تفسيره إلا في شموليته، وذلك بالنظر إلى آليات إنتاجه، فالعمل الأدبي ليس نتاجاً خالصاً للكاتب فقط، ولكنه تعبير وترجمة واضحة ومرموزة، للشروط الاجتماعية التي تؤثر في سيرورة الإبداع. من جهة أخرى يمكن اعتبار (بيير زيمبا) من الباحثين المتميزين في ميدان سوسيولوجيا الأدب، وذلك بالنظر إلى اجتهاداته القيمة، في



ونجت باشا



ملكة الدار محمد عبد الله

بالغابة للأفريقية وبالصحراء للعروبة. واعتبرت أن هذا التمازج العربي الأفريقي في السودان هو الذي يشكل الأصل في الثقافة السودانية. وبهذين الرمزين سعت لتجسيد الواقع الجغرافي السوداني، والبيئة السودانية. حيث تمتد الصحراء في السودان، من الشمال حتى تخوم الوسط وشمال الوسط، حيث تقطن أغلبية القبائل التي تنسب نفسها للعرب. أو تلك المتحدثة باللغة العربية. ثم يليها نطاق السافانا ذو الأعشاب والحشائش، والسافانا الغنية ومنطقة الغابات الاستوائية، في الجنوب وجنوب الوسط، موطن القبائل السودانية غير العربية. وجدت هذه المدرسة ضالتها في نموذج السلطنة الزرقاء، التي سادت السودان إبان القرون الوسطى، بتحالف بين قبائل العرب العبدلاب القواسمة، والفونج السودانيين، أي بتلاقح العنصرين الثقافيين: المستعربين والسودانيين، والذي شكل -هذا التحالف- نواة السودان المعاصر.

كانت غاية هذه المدرسة، هي تكوين اتجاه في الأدب السوداني، يدعو للبحث عن الكيان القومي

السودانية من 1900 إلى 1969.

7- ملامح من المجتمع السوداني، وثق فيه الأستاذ حسن نجيلة لفترة تاريخية مهمة من تاريخ السودان. وهي الفترة التي شهدت الثورة الأدبية والثقافية في المجتمع السوداني، والتي توجت بإنشاء دار الخريجين. كما وثق لبداءيات الحركة الوطنية وحيثيات قيام مؤتمر الخريجين. 8- مذكرات بابكر بدري، تنبع أهميتها، من كونه شاهد عيان ومشارك في الوقائع والأحداث. فالكتاب عبارة عن سيرة حياته الذاتية والأسرية والمهنية، وما مر به خلال تلك الفترة الطويلة، التي امتدت لنحو قرن من الزمان، من أحداث ووقائع وتطورات سياسية واجتماعية وثقافية وغيرها، انتظمت ثلاثة عهود من تاريخ السودان الحديث والمعاصر، هي على التوالي: أواخر عهد الاستعمار التركي- المصري، وطوال عهد الثورة والدولة المهدية إلى يوم تاريخ انتهائها، ثم عهد الغزو والإحتلال الاستعماري البريطاني، وطوال فترة الاستعمار الثنائي الإنجليزي المصري، إذ إن المؤلف قد توفي في عام 1954 أي قبل عام واحد فقط تقريباً من تاريخ استقلال السودان في الأول من يناير 1956.

9- الإله أباداماك أو أبيداماك: Apademak or Apademak هو إله محارب بوجه أسد، وكان رمزاً لإله الحرب لدى النوبيين القدماء، في فترة الحضارة المروية. وقد وجدت نقوشه وتمثيله في عدة أماكن مختلفة من السودان مثل: مروي والنقعة والمصورات الصفراء والبطانة، والتي يبدو أنها أكثر الأماكن التي تمت عبادته فيها، خصوصاً النقعة حيث يوجد معبد أباداماك، مصوراً على هيئة أسد بثلاثة رؤوس وأربعة أياد، وأيضاً وجد برأس واحد. وقد لعب دوراً صغيراً في الديانة المصرية، عبر تأثير الثقافة المروية.

10- الغابة والصحراء: على عكس أباداماك، لم يكن لها هدف سياسي واضح، بقدرما كانت حركة فكرية ثقافية، ولذلك فإن أثرها، في محاولات تغيير الواقع الاجتماعي في السودان كان ضعيفاً. وصحيح أنها قالت في الشعر السوداني بالتمازج العربي الأفريقي، ورمزت

والذاتية السودانية المتميزة. وذلك لمخاطبة مسألة الهوية السودانية.

11- يعتبر مفهوم الجيل من المفاهيم المركزية داخل مطبخ سوسيولوجيا الأدب، فالجيل لا يشير فقط إلى التحقيب الزمني، بل يدل أيضاً على الملامح الاجتماعية التي تبصم أدباً ومجتمعاً بعينه، وبذلك فالجيل الأدبي يتخذ معنى الجماعة من المبدعين الذين تتوحد أو تتركز انشغالاتهم الأدبية والمعرفية حول موقف أو قضية محددة (الهامش). الشيء الذي يقودهم نحو تعميق النقاش حول ذات القضية وإنتاج طروحات مقاربة أو مختلفة بصدها، وهو ما يؤدي ختاماً إلى تبلور تيار إبداعي تنتجه الشروط السوسيو سياسية حتمًا، وبذلك يصير مفهوم الجيل دالاً على التحولات والتغيرات، التي يعرفها المشهد المجتمعي في كليته.

فالأجيال الأدبية التي لاحت في تاريخ الأدب ما هي إلا [ترجمة أدبية] لما كان يجيش به المجتمع المحلي، فالدرس السوسيولوجي الأدبي يلح كثيراً على الربط بين المتغيرات الخارجية والإنتاجات الأدبية، فقراءة المجتمع في زمن ومكان ما تغدو ممكنة عبر قرائح الأدباء.

والسؤال المركزي الذي يطرحه الدرس السوسيولوجي في دنيا الأدب وذلك اتصالاً بمفهوم الجيل، يتحدد بالضرورة في الشروط المنتجة للجيل كجماعة ومواقف، بما تعنيه هذه الشروط من آليات إنتاج وإعادة إنتاج، في سياق التبادلات الرمزية والمادية للفعل الثقافي، مع استحضر كل عوامل التأثير والتأثير التي يفرضها التقاطب والتداخل مع ما هو مجتمعي، هذا بالإضافة إلى محاولة فهم إمكانيات الانبناء والتعاقب الجيلي.

فما الذي يعنيه تعاقب الأجيال الأدبية؟ وما الذي يعنيه انبناء جيل أدبي على أنقاض سابق منته أو إلى زوال؟ وما الديناميات المتحركة في الولادة والانهاء؟ لقد حاول (روبير اسكاربيت) في سوسيولوجيا الأدبية، أن يجيب عن هذه الأسئلة من خلال رصده لتعاقب الأجيال الأدبية في أوروبا، وتبرير ظهورها، مؤكداً بأن ميلاد

جيل هو رد فعل محتمل على الواقع الاجتماعي، وهو ما يعضد رأيه بخصوص اجتماعية الأدب، وهو ما فاجأتنا به ثورة سبتمبر المجيدة، التي تمخضت عن نشاط جيل أنتجته شروط محددة. لكن اسكاربيت لا يطمئن كثيراً لمصطلح الجيل، ولهذا يستعيز عنه بالجماعة، وذلك بسبب ما تحيل عليه كلمة الجيل من معنى زمني في مطلق الأحوال، وأيضاً لكون الجماعة أكثر المصطلحات تعبيراً عن الدينامية الاجتماعية.

فخلال القرون الوسطى بأوروبا لم يتوقف استبداد العائلات الأرستقراطية عند حدود السياسة فقط، بل امتد إلى مستوى الأدب، بحيث بدأت الكثير من الأعمال الأدبية تنطق بلسان حال هذه العائلات، وتسوق الصورة الإيجابية عن هؤلاء المالكين لوسائل الإنتاج والإكراه، وعليه فقد صار أغلب أبطال الأعمال الأدبية، من الملوك والفرسان والأمراء والنبلاء.

وفقاً لهذا الفهم يصير ممكناً تشريح الواقع الاجتماعي وتحولاته بالأساس، عبر متابعة الأجيال الأدبية في تعاقبها وتناقضها، بحيث يبدو ظهور جماعة أو جيل أدبي، حركة اجتماعية ذات مطالب سوسيو سياسية بالضرورة، كما يعبر ظهورها هذا عن حركات أخرى موازية تعتمل في النسيج المجتمعي، وبذلك فسوسيولوجيا الأدب تتيح إمكانيات أخرى لقراءة المجتمع في حركته وتناقضاته عبر ظاهرة الأجيال الأدبية، التي لا تعبر فقط عن اتجاهات أدبية صرفة، بل تعبر أيضاً عن جانب مهم من الحياة الاجتماعية.

وعلى ضوء هذه الخلفية يمكننا الزعم بأن ثمة تيار يمثل أدب الهامش السوداني، له خصائصه ومميزاته وأساليبه. وهو تيار نتج عن الصراع بين التوجهات السودانية، من جهة مقابل كل التوجهات الأخرى في الأدب.

12- الأندية المؤسسة لاتحاد أندية القصة العربية هي أندية دول: السودان، مصر، الجزائر، تونس، الكويت، البحرين، سوريا، اليمن، تشاد وإريتريا. تم تأسيس الاتحاد بالخرطوم في أغسطس 2017 بمبادرة من نادي القصة السوداني ●

أبو طالب محمد
(السودان)



من صور التنوع الثقافي في المسرح السوداني

تدرس هذه الورقة السياق التاريخي للمسرح السوداني من صور تنوعه الثقافي، واستصحابها في مسيرته التاريخية لقراءة قضايا الفترات التي نهض فيها المسرح بخطاب مقاوم دافعاً به إلى تغيير جذري في خارطة التحولات الفكرية التي اجتاحت السودان في حقب سالفة، بدءاً من بداياته الباكورة إبان تكوين بذور الوعي الوطني وحتى مشهده الرأهنة التي تنوعت بالكمي والنوعي، وأدت بهذا التنوع إلى مشهد مسرحي سمته الانفتاح، ولا تزال المشهدية المسرحية على مدى اتساعها تنتابها العديد من العيوب والنواقص. كما تهدف هذه الورقة إلى توضيح صور التنوع الثقافي في التجارب السالفة، وغيابها في الراهن المسرحي الذي تتجاذبه أطراف عدة ويسهم فيها مؤلفون ومخرجون ودراماتورجيون وممثلون وفنيون من أجيال مختلفة. تهتم الورقة أيضاً بجذور التنوع الثقافي ورفده للمسرح بخطاب حي متفاعل ذي مرونة جعلته مستمراً في طرقه لقضايا التناحرات المتنافرة.

جذور التنوع الثقافي

السودان كما عُرف أهله وسكانه بعدة مسميات وصفات عبر العصور التاريخية المتعاقبة، انبثقت بعض هذه المسميات عن مفاهيم جاء بعضها من الداخل وجاء البعض الآخر من الخارج، وحملت في طياتها سمات إثنية وإقليمية ودينية ولغوية أسهمت في تشكيل تراثه الاجتماعي والثقافي وواقعه السياسي. ولقد عكست هذه المفاهيم والمسميات بعض أشكال التباين الذي وصل إلى حد التضاد Opposition في بعض الأحيان؛ الأمر الذي أدى إلى خلق إشكاليات اجتماعية وتكوين كيانات ثقافية؛ علماً بأنه يصعب الفصل بين السياسة

والثقافة ويبدو أن الوضع يتفاقم وينذر بالخطر عندما يتم تسييس الثقافة⁽¹⁾. منذ أن وردت إلينا المعلومات الأولية عن السودان في كتابات الإغريق والرومان الذين وصلوا إلى مشارف السودان وإلى حدوده الشمالية، وجدنا بعض الإشارات إلى عدد من القبائل السودانية، أمدتنا فترة مملكة مروي بنصيب وافر من تلك المعلومات، ولقد اتسعت دائرة معارفنا بالقبائل السودانية في فترة الممالك المسيحية ومملكة الفونج الإسلامية، وفي الفترات اللاحقة من خلال كتابات المؤرخين والبُلدانبيين والرحالة العرب، والرحالة والمبشرين الأوروبيين. ومن بين القبائل التي وردت الإشارة إليها في تلك الكتابات المبكرة المحس والكنوز والسكوت والعدالاب والشكرية

وعقدية واجتماعية مختلفة وصلت إلى بعض أجزاء السودان من الحضارات المصرية والرومانية واليونانية، ومن بلاد المغرب العربي وغرب أفريقية وبعض الأقطار الآسيوية كالهند⁽⁴⁾.

أنتجت ثقافة هذا التنوع عبقرية المكان (السودان) وموقعه الجغرافي والاستراتيجي المميز وموارده الطبيعية والبشرية، وقدرته على إبداع وصياغة أشكال إيجابية للحياة الاجتماعية والثقافية الإنسانية؛ فعذوبة المياه واتساع الرقعة الزراعية والسكنية لمن أراد الاستيطان، وتنوع السلع لمن أراد التجارة، وبعد الشقة لمن أراد اللجوء والاختباء، وحسن الاستقبال والقبول لمن أراد نشر الدعوة الإسلامية أو عبور الديار لأداء فريضة الحج، وغير ذلك من الأسباب التي جعلت من السودان منطقة جذب للعديد من الأجناس في شتى الحقب التاريخية⁽⁵⁾.

يُطلق على أطروحة البوتقة بصفة متكررة مصطلح وحدة التنوع السودانية أو الأفروعربية، وطبقاً لهذه الأطروحة فإن المصدر الأصلي للثقافة السودانية؛ هو مصدر أفريقي ولكن بملامح عربية؛ أو هو اندماج للعرب وللأفارقة (الأفريقية- العربية) بصفة عامة. إن مؤيدي هذه المدرسة الفكرية يجمعون على أن المجتمع السوداني مكونٌ تاريخياً من ثقافات مختلفة، لكن الآن ثمة عوامل محددة تمثل تلك الأرضية المشتركة التي أنتجت خليطاً من الثقافتين العربية والأفريقية، بعبارة أخرى أسمته بمجتمع منصهر في بوتقة، فهم يشيرون إلى التداخل والاختلاط في التزاوج واللغة، والذين حدثا مع مرور الزمن، مما جعل الثقافة السودانية ثقافة فريدة بين الدول العربية والأفريقية، وأضافوا أيضاً أن اللغة العربية أصبحت اللغة المشتركة (لغة التخاطب) بين القبائل التي في الجنوب، حيث نجد أن العربية المبسطة (عربي جوبا) تسود كلغة التواصل بين القبائل الجنوبية، ولتفسير وجود الثقافات الأخرى فإنهم يحاولون أن تحتفظ الثقافة الجنوبية -

والجعليين والمناصرير والرباطاب وغيرهم. فوردت بعض الإشارات لبعض القبائل التي تسكن في أقاصي غرب السودان مثل الزغاوة. أو في جنوبه (دولة جنوب السودان حالياً) مثل الشلك والدينكا والنوير والباريا، أو تلك التي تسكن أماكن الجنوب الشرقي مثل التابي والتوقو في منطقة الإنقسنا. في إطار الحديث عن تلك الجماعات أوردت الدراسات معلومات ضافية عن ثقافة تلك الجماعات ولغاتها وعاداتها ومعتقداتها⁽²⁾.

وفرت دراسات معلومات مهمة عن الجماعات الثقافية السودانية على سبيل المثال لا الحصر: دراسات ماكمايكل (قبائل شمال ووسط كردفان)، تاريخ العرب في السودان في جزأين، وسوم الجمال في كردفان، دراسات هيليلسون، ودراسات ريتشارد هيل على سبيل المثال: دراسته على تخوم العالم الإسلامي حقبة من تاريخ السودان.. وغيرهم من الأوروبيين الذين اهتموا بدراسة الثقافة السودانية في إطار تعددها الثقافي. وبجانب تلك المؤلفات وفر التقرير النهائي للتعهد الأول لسكان السودان معلومات جيدة عن القبائل والجماعات الإثنية الثقافية واللغات التي يتخاطبون بها، حيث اتضح أن هناك أكثر من خمسمائة قبيلة وجماعة إثنية في السودان، وأنهم يتحدثون أكثر من مائة لغة⁽³⁾. حتى في فترات دخول هجرات بعض القبائل العربية إلى السودان فقد تعايشت مع القبائل الأفريقية حتى تافرت، عدا الرشايدة الذين جاءوا آخر القبائل العربية إلى السودان ولم تختلط بقبيلة عربية أخرى.

أسهم الإسلام بنصيب وافر في صياغة الإنسان السوداني فكراً ووجداناً وسلوكاً. وكذلك اعتنق السودانيون الديانة المسيحية وأقاموا الممالك المسيحية المعروفة التي يشهد بها التاريخ السوداني. كما شكلت الديانات التقليدية والممارسات الطقسية المختلفة جزءاً مهماً من ألوان الطيف الديني في السودان، وبجانب تلك الخيوط المهمة في تشكيل النسيج الثقافي في السودان هناك مؤثرات اقتصادية





الخاتم عبد الله



حاتم محمد علي



عثمان جمال الدين

مثلاً - باختلافاتها بالنسبة إلى اللغة والتقاليد والدين، ولكن عاجلاً أو آجلاً فإنها ستدخل في بوتقة الانصهار الثقافي⁽⁶⁾. تجلت صور من التنوع الثقافي في المسرح السوداني بناءً على تنوع جذور التعددية الثقافية من طقوس وشعائر دينية تمثل بدايات الصور الدرامية. وعند ذكر أصول المسرح في السودان يُركز على فترة قيام السلطنة الزرقاء ودخول العرب إلى السودان، ومعهم الطرق الصوفية التي تمثل - في

كثير من طقوسها - أشكالاً درامية تحمل طابع الدين والتطهر.

بعد تأسيس دولة الفونج الإسلامية 1505م، نشأت ظاهرة جديدة في المجتمع السوداني، وهي ظاهرة الطرق الصوفية التي انتشرت وما تبعها من قصص وحكايات عن الأولياء والصالحين، ونسبة لاهتمام الملوك بهذه الظاهرة اهتماماً بالغاً فقد انتشرت وصاحبته الرهبة والاحترام. كذلك فإن المؤثرات التي كانت تصاحب حلقات العبادة في تلك الفترة (الإيقاع، الملابس، البخور، الاهتزاز، القفز والتشنج) أعطت تلك الحلقات صبغتها الطقوسية، حيث كان الناس يجعلون من الولي شخصية أسطورية، وينسجون حوله القصص وخوارق الأعمال مثل: الطيران، وتحويل الأشياء ومسحها، والتواجد في مكانين مختلفين في زمن واحد، وإنزال المطر وإحياء الموتى. هذه الفترة تميزت بجو من الدهشة والسحر أكسبها الخصوبة والتفرد⁽⁷⁾. بالإضافة إلى مشهد تسليك محمد ود عبد الصادق ود بان النقا الضريبر على يد تاج الدين البهاري الذي بنى عليه خالد المبارك مسرحيته ريش النعام، مبرراً للمسات الدرامية في عمليتي الاختبار والتسليك⁽⁸⁾، فهناك مشاهد عدة تتجلى فيها صور التنوع الثقافي

مثال: المشاهد التي كان يقدمها إسماعيل صاحب الربابة، المشي في الحوش وإحضار البنات والعمرسان للرقص ضرب الربابة، إلباس العريس الحرير، تعليق الجرس، رقص الفرس وحركاته⁽⁹⁾.

أبرزت مرحلة العهد السناري تجليات العديد من صور التنوع الثقافي في المسرح مثل: ريش النعام، وحكاية سالم السناري، والغول والغريب ليوسف خليل اللتين استلهمتا قضايا التنوع المجتمعي والثقافي في دولة الفونج، وهناك أيضاً تجربة د.يوسف عيادي في مسرحية حصان البياحة التي جاءت غنية بصورة التنوع الثقافي.

كما تجلت أيضاً من صور التنوع الثقافي تجربة عثمان جمال الدين في مسرحيته (سلمان الزغرات والبوابات) اللتين استنطق فيهما مصادر الموروث الشعبي في فترة العهد السناري.

من صور الأمس الحديث والراهن

تفرد خطاب المسرح السوداني منذ البدايات الباكزة وحتى اللحظات الحاضرة بخطابين ثوريين هما: (خطاب مناهض للاستعمار، وخطاب ناقد

أسطورة مأساة يرول، عثرت عليها في كتاب مدرسي يعرف ببعض العادات والتقاليد السائدة في مناطق بعينها من أجزاء هذا البلد الذي يمتد بحجم قارة. جاء منصّباً على التعريف بأن اسم مدينة يرول هو في واقعه اسم فتاة كانت من أجمل فتيات القبيلة، قضت مشيئة الكجور أن تُقدم قرباناً للآلهة حتى ترضى، فتنتطلق الأمطار بعد إمساكها، حيث جفت الغدران والآبار وجفت البحيرة وصولاً لاستكمال الصورة⁽¹¹⁾.



عروض من المسرح السوداني



عروض من المسرح السوداني

الدكتاتوريات)، خلال هذين الخطابين ناشد المسرح بمطالبه للتحويل الديمقراطي، باعتبار أن فترات حركات التحرر الوطني التي ترعرع فيها مدت خطابه بمصادر تنوع ثقافي ضاربة جذوره في القدم. الحراك المسرحي الممتد منذ عام 1899م وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى 1918م، كانت فترة تكوين للمشاعر الوطنية، وفترة ميلاد أدب سوداني نابعة جذوره من التعدد الثقافي. أصبح المسرح في ذلك الزمان يلعب دوراً بارزاً في التغيير الاجتماعي؛ لأن المسرح دخل في فترة العشرينيات معترك الحركة الوطنية الثانية، وبرزت تجربة

صديق فريد وعبيد عبد النور اللذين ناديا بمفاهيم وطنية داعية للتغيير الاجتماعي في تجربتهما المسرحية.

زامن مسرح الثلاثينيات المرحله الثالثه من تطور الحركة الوطنية من 1925-1937، ظهرت في هذه الفترة أعمال مسرحية حافلة بالتنوع الثقافي. تأخذ منه وتستلهمه، وتستفيد منه في دراما معاصرة واعية بقضية الإنسان في ذلك الزمان (تاجوج والمعلق) عن أقصوصة شعبية في شرق السودان تداولها الناس كثيراً، ثم ظهرت على المسرح (المك نمر) رواية لحدث من أحداث تاريخ السودان⁽¹⁰⁾.

والجدير بالذكر أن تاجوج نالت نصيباً وافراً من المعالجات الدرامية المختلفة، واحتفظت كل معالجة بصور التنوع الثقافي وقضايا المعاصرة.

ومن التجارب المسرحية الرائدة التي اهتمت بالتنوع تجربة (مأساة يرول)، والتي يقول عنها الخاتم عبد الله: "بدأت رحلت البحث المضني عن المدهش والمثير واللا مألوف في تراثنا السوداني الثر الذي يحفل بالتنوع والتعدد تبعاً لتنوع وتعدد البيئات الثقافية والإثنية، وما يترتب على ذلك من تعدد وتنوع في الطقوس والشعائر والمعتقدات والأعراف والتقاليد وأنماط النشاط السائد في كل بيئة. وفي إحدى منعطفات هذه الرحلة الشائقة وقفت على



ربيع يوسف



مجدي النور

داؤود عليه السلام وفي مجموع الآيات القرآنية يجد نوعاً للبناء المعماري لأسطورة إسماعيل صاحب الربابة في (كتاب الطبقات) ممتزجاً بعناصر الثقافة الإسلامية العربية والمسيحية⁽¹⁴⁾. في الثقافة الإسلامية كان داؤود عليه السلام حسن الصوت حسن الإنشاد، يرتل الزبور ترتيلاً⁽¹⁵⁾ "وأُتينا داؤود زبوراً"⁽¹⁶⁾، ففي سفر المزامير كان داؤود أيضاً حسن الصوت، منشداً ترافقه عند الحاجة آلات الموسيقى⁽¹⁷⁾.

يعكس هذا التمازج الناتج عن القصة الشعبية ودخولها عالم المسرح تداخل التنوع في بُعديه المصدريين اللذين دعما البنية المعرفة لمسرحية صاحب الربابة وسمحاً بأن تنهض المسرحية على مصدر معرفي متنوع الجذور الثقافية.

ومثال آخر فقد تكلم إسماعيل في المهد والصيغة هنا مستمدة من مصدرها الديني، وقد جاءت تحمل بشرى كلام المسيح⁽¹⁸⁾ في قوله تعالى "كيف نكلم من كان في المهد صبياً"⁽¹⁹⁾.

ففي ترجمة مكي الدقلاشي والد إسماعيل إنه حين أراد أن يقطع النهر لزيارة شيخه، لم يجد أي مركب: "فمشى هو وحيرانه في الماء حتى خرجوا منه"⁽²⁰⁾.

وفي الفترة الأخيرة من تطور الحركة الوطنية 1938-1953 نضجت أفكارها وتوج جهدها بإعطاء السودان الحكم الذاتي، ومن ثم قفز المسرح لخطابه الثاني (نقد الاتجاهات السياسية الدكتاتورية) التي تعاقبت على تولي حكم السودان، وهي فترة تدرج مراحل تاريخية شاسعة حتى لحظات سقوط الإنقاذ. نذكر هنا امتداد صور التنوع في (رث الشلك) واستنطاقها للطقوس والشعائر الدينية والاجتماعية لبعض الجماعات الثقافية في جنوب السودان، و(نبته حبيبتي) التي استنطقت التراث النوبي العريق⁽¹²⁾. ومن التجارب المسرحية الرائدة التي اعتنت بالتنوع الثقافي تجربة الراحل مجدي النور، التي يقول عنها الناقد السر السيد: "ثلاث قضايا رئيسة تشغل الباحث في نصوص مجدي النور، لأنها مجتمعة تشكل عالماً، وفيها تكمن رؤاه المغايرة (...) تراءى لي أن مسألة الهوية، هوية المكان وهوية الشخص وهوية الثقافة. تشكل المقولة المركزية التي يبني عليها مجدي النور نصوصه، والهوية هنا ليست فكرة كلية ثابتة وجاهزة ومتاحة، بل متحركة يكشفها البطل، المشاهد أو القارئ لأنها تبتدي في ما يمكن تسميته بالترتيب الثقافي، فهي إذن لا تتجلى في التنوع باعتبارها معطى، سواء أكان هذا التنوع عرقياً أم طبقياً أم ثقافياً أم على مستوى النوع، إنها تتجلى عندما يلتقي هذا التنوع في زمان ما ومكان ما بكل ما يحوي الزمان والمكان من قيم ومفاهيم منسجمة أو متنافرة، فالهوية عند كاتبنا ومخرجنا تكشف عن هذا التماس بين عرق وعرق أو أعراق أخرى.. بين لغة ولغات أخرى، بين رجل وامرأة، بين ثقافة وأخرى، بين ما هو سائد وما هو صاعد، تكتشف -أي الهوية- عبر علاقات القوة بين الريف والمدينة، بين مركز وهامش، بين ما هو رسمي وما هو شعبي"⁽¹³⁾.

ففي مسرحية (إسماعيل صاحب الربابة) لمجدي النور تتجلى القيمة المعرفية في القصة الشعبية التي اتكأت عليها المسرحية في صور تنوع ثقافي، ضم مستويين ثقافيين اندرجا في بُعدين (أسطوري وثقافي محلي)، وهما مستويان يوضحان تداخل الثقافة المسيحية والثقافة العربية الإسلامية: إن الكتاب المقدس في تراتيل (سفر المزامير) للنبي

تجلت صور من التنوع الثقافي

في المسرح السوداني بناءً على

تنوع جذور التعددية الثقافية

من طقوس وشعائر دينية

تمثل بدايات الصور الدرامية.

وعند ذكر أصول المسرح في

السودان يُركز على فترة قيام

السلطنة الزرقاء ودخول العرب

إلى السودان، ومعهم الطرق

الصوفية التي تمثل -في كثير من

طقوسها- أشكالاً درامية تحمل

طابع الدين والتطهر

العربية الأفريقية، والذي أنتج الثقافة السودانية⁽²⁴⁾. تحتل مسرحية (إسماعيل صاحب الربابة) الصدارة في تنوع صورها المتداخلة العناصر العربية والأفريقية.

رجوع المسرح السوداني إلى (كتاب الطبقات) والاستفادة منه في العديد من الأعمال المسرحية أسهم في دعم مضامين المسرحيات بالمزيد من أشكال التنوع الثقافي المتداخل في بُعديه الأسطوري والثقافي المحلي.

ومن التجارب المعاصرة التي اهتمت بقضايا التنوع مسرحية (حيطة قصيرة) من تأليف وإخراج ماجدة نصر الدين، جسدت المسرحية صور التنوع الناتجة عن صدام ثقافي ومجتمعي بين مجموعتين عرقيتين هما البقارة والدينكا ونزاعهما حول الأرض، واستخدم

العرض في حواراته لغة المجموعتين المتنازعتين المثقلة بالأمثال الشعبية والألغاز، مبرزة عبرهما التنافر والتناحر في منطقة أبيي. ففي مسار التنوع الثقافي تجلّى الاهتمام في مُعظم مسرحيات الأطفال التي ارتكزت على الحكايات والأساطير الشعبية المأخوذة من التراث مثل: (ود الحطاب، فاطمة السمحة، ود البصير) وعرضت على شرف اليوبيل الفضّي للمسرح القومي مسرحية (مهر حنينة) تأليف الفاتح البدوي وإخراج عبدالحفيظ محمد أحمد، فالمسرحية استنطقت الموروث الثقافي لجماعات ثقافية من شمال السودان بدءاً من اللغة العامية المليئة بالاستعارات والأمثال الشعبية. وتم توظيف فنون الأداء الشعبي (ألعاب الأطفال التي تم ربطها بالقصة الخرافية وعلاقتها بحلقات السمر، إضافة إلى توظيف الرقص الشعبي المصاحب لإيقاع الطنبور. قدم هذا الأسلوب بواسطة مسرح الحكاية الشعبية. فالمسرحية تناقش علاقة الإنسان بالأرض والتمسك بالحقوق الشرعية من خلال مبدأ الخير المتمثل في الأرض لمن يفلحها، وتنبذ مبدأ امتلاكها بالقوة؛ باعتبار أن الأرض باقية. الصراع في بنية المسرحية مركزاً بين العمدة ومشائخه ومواطني

وهنا مثل مشهور للمسيح "اضطر يسوع تلاميذه أن يركبوا السفينة وسيقوه إلى النهر حتى يصرف الجموع.. صعد وحده إلى الجبل وعند المساء كان هناك وحده.. وكانت السفينة في وسط البحر جاء إليهم ماشياً.. إلخ" ⁽²¹⁾.

إن صيغة النبي داوود بربابته السحرية وصيغة يسوع وكلامه في المهّد، وقدرة إسماعيل أن يمشي في البحر تتمزج تمازجاً كاملاً بالثقافة المسيحية والإسلامية⁽²²⁾.

فإذن اهتمام المسرح السوداني بثقافة متداخلة العناصر نتج عن طبيعة مجتمع الفونج ونسيجه الاجتماعي المتنوع الثقافات. أما بخصوص تداخل قصة إسماعيل صاحب الربابة في بعدها المحلي فترجع إلى مولده من مكي الدقلاشي ومن امرأة سقرناوية، والسقارنج فرع من فروع قبائل النوبة فيهم نوع من الأثر العربي ولكنهم شديدي التزنج. ورد في ترجمة يوسف فضل إن السقارنج قبيلة تسكن في منطقة جبال النوبة ويرجع نسبها إلى المجموعة الجعلية⁽²³⁾. إن شخصية إسماعيل صاحب الربابة معادلة رمزية تُعبر عن زواج الثقافة



نايرة اسماعيل



وليد الالفي



يوسف عيادي

الجزيره بقيادة السلطان
العمدة هو المالك القانوني
والشعبي صاحب الحق. ثم
استنطقت المسرحية ظهور
تعاليم الإسلام بشكله
التقليدي من خلال ظهور
المناادي وبصحته اثنان
على نسق الغناء الديني في
السودان (المدائح)⁽²⁵⁾.
واضح من خلال إشارات
حامد جمعة لمسرحية (مهر
حنينة) اعتناء المسرحية
بمفهوم التنوع الثقافي
بحسبان أن المسرحية
انطلقت بنيتها الدرامية
من موروث ثقافي يعكس
طبيعة الحياة الاجتماعية في
مناطق الشمال.

حاتم محمد علي، و"الصدى المكتوم" وليد عبدالله،
و"المفتش العام"، "وطن أو لا وطن" ربيع يوسف،
"تحت الثلج" عمر عقال، و"سفر البن" هدى
مأمون، ومسرحية "تجنيد إجباري" للراحل ياسر
عبد اللطيف. قدم خطاب هذه المسرحيات والنظام
الشمولي على حافة هاوية من سقوطه. استنطقت تلك
المسرحيات قضايا التنوع الثقافي في دعوة جامعة
للمطالبة بتحول ديمقراطي. وفي أثناء الثورة قدمت
العديد من المسرحيات منها "كراسة حساب" لوليد
الآلفي، التي دعت إلى فتح حساب لمنتهكي ومرتكبي
الجرائم من بداية الثورة وحتى لحظات فض
الاعتصام.

فجر الحراك الجماهيري الحديث ثورة ظافرة،
والحراك نفسه أبان انصهار التنوع الثقافي ومطالبته
بوطن يسع الجميع. بحسبان أن الحراك الجماهيري
أنتج عدداً من الأهازيج الشعبية والشعر والشعارات
ذات الجذور الثقافية، مثل شعار (الحل في البل).
وفي الفنون التشكيلية، تركت هذه الثورة أثراً كبيراً
في العملية الإبداعية، بحيث أنها ضمت إثنين ثقافية
مختلفة؛ ومن الطبيعي أن تنتج فنوناً مسرحية
متنوعة الثقافات، على سبيل المثال لا الحصر

نجد على مستوى الفرقة المسرحية اهتماماً بالغاً
بمسألة التنوع الثقافي، مثل جماعة مسرح كوتو
الأهلي التي اعتنت في أهدافها بالعودة إلى الذات
والمحافظة على الثقافة الشعبية، ووظفت في عروضها
لغات السودان: دينكا، شلك، نوير لاتوكا، باري،
زاندي، بالإضافة إلى عربي جوبا، والعربية البسيطة
التي تشكل القاسم المشترك الأعظم في خطابها،
وتسعى في مشروعها لاستخدام كل لغات النازحين
أو أكثريتها باعتبارهم المستهدف الأساس للجماعة،
مع ملاحظة أن الجماعة تقدم عروضها لغير
النازحين وبنفس هذه اللغات⁽²⁶⁾.

ظهرت العديد من الفرق المسرحية مستنطقه
صور التنوع الثقافي منها: جماعة شوق المسرحية
والسديم، جماعة مسرح السودان الواحد وغيرها
من الفرق المسرحية الداعية إلى مسرحية الموروث
الثقافي بحسبانه بُعداً معرفياً يشكل قضايا الجماعات
الثقافية في السودان.

انفتح في فترة ما قبل الثورة أو على مشارفها خطاب
المسرح بصورة واضحة لفصح وتعرية النظام
الشمولي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مسرحية
"الناس العملو قروش" تهاني الباشا، و"كتمت"

فعالياته ندوات نقدية شارك فيها نقاد ومهتمون بالمشرح، وحظيت فعالياته بمتابعات ومشاهدات كبيرة. وعلى صعيد آخر تحول خطاب المسرح ما بعد كورونا إلى خطاب (خدمي) يسهم في مساعدة المتضررين من السيول والأمطار مثل: تجربة الصناعات التي قدمت عددًا من الفعاليات المسرحية التي تصب في الإطار الخدمي، وقدمت الفرقة الجواله لتطوير الفنون -أيضاً- عددًا من العروض المسرحية لامست موضوعات عدة في تنمية المجتمع،

المسرحيات التي قدمت داخل ميدان الاعتصام استقطبت التنوع الثقافي ومشاكله وقضاياها. أسقط المسرح السوداني في الراهن المعاصر كل ثقل موروثه الثقافي، وقدم أيضاً خطاباً مسرحياً حول قضايا اجتماعية تقترب بمشاكل الحياة اليومية، وقدم أيضاً خطاباً مسرحياً خاضعاً لحالات الرثاء والبكائيات الناتجة عن المجازر التي ارتكبت في مجرى الثورة، وأصبح خطاباً مسرحياً مستتباً قضايا التنوع في إطار رثائي، ربما أراد أن يُنبه إلى أهمية تحقيق العدالة والتقصي لما ارتكب سابقاً من انتهاكات، منها عروض مهرجان على هامش النيل.

إن خطاب المسرح المعاصر في الفترة من مارس 2020 وحتى شهر يونيو 2020 جابه فترة جائحة كورونا التي اجتاحت العالم من أقصاه إلى أقصاه؛ مما شكلت شللاً عاماً للحياة الثقافية في كافة ضروبها الإبداعية، ففي هذه الفترة توقف مهرجان المسرح الحر ومهرجان السوداني الوطني للمسرح ومهرجان مركز عبد الكريم ميرغني للمسرح بسبب الظروف الصحية العامة.

قدم خلال هذه الفترة بعض المسرحيين السودانيين بدائل فنية أخرى مثل (دراما اليوتيوب) وغيرها من المنصات الإبداعية، وهي وسيلة أسهمت في سد حالة الفراغ حتى يظل الخطاب المسرحي متواصلاً عبر وسيط آخر تعم رسالته جغرافيا الوطن. أظن هي وسيلة ربما يكون لها تأثيرها على الخطاب المسرحي المعروض بشكله المسرحي. على كل يوجد تواصل بديل، ويصح أن يطلق عليه خطاب مسرحي (إرشادي) يرفع من وعي التلقي في كيفية تعامله وحماية نفسه من إصابة فيروس كورونا. وعلى صعيد المسرح الجمالي انطلقت فعاليات مهرجان الصناعات الأولى عبر الإنترنت، حيث قدم عروض مسرحية أنتجت وقُدمت سابقاً في مناسبات مختلفة من منطقة صناعة العرض، صاحبت



مأساة يروول



عروض من المسرح السوداني

مختلفة على مستوى النص والعرض، ومستوى الفرق المسرحية. أما ما بعد الثورة فدخل المسرح مرحلة الانقطاع الناتجة عن الظروف الصحية، وقدم بدائل مسرحية ثم نهض مجددًا وأنتج: مسرحًا إرشاديًا عبر وسائط الفيديو، مسرح خدمي دعمًا للمتضررين من السيول والأمطار وقضايا اجتماعية أخرى.

في ظل التحول الديمقراطي ينبغي على المسرح أن يعود إلى جذوره الثقافية المتنوعة ويبوح بقضايا المسكوت عنه في المجتمع ويسائل عصره، ويعول على الأبعاد المعرفية وتداخلاتها في علم النفس والاجتماع، واستبطان التاريخ والسعي نحو بنية درامية تحاول الخروج على المؤلف السائد بحثًا عن أفق مفتوح يسع قضايا التعدد.

إن المشهد المسرحي الراهن يجب أن يكون في حالة انتقال صوب آفاق واسعة لاجتراح خطاب مسرحي يستجيب ويتفاعل مع قضايا التنوع الثقافي؛ لأنه يعطي التجربة نوعًا من الوعي المدرك والمهتم بقضايا مجتمعه ●

ضمنها دعم لمكتبات الأحياء.

في المسار نفسه نفذ تجمع الدراميين السودانيين ثلاث ورش مفاهيمية نظرية عن قضايا الفترة الانتقالية، شملت مواضيع مختلفة مثل: قبول الآخر، العدالة الانتقالية، الحكم المحلي، السلام والتحول الديمقراطي.. إلخ، ونفذ أيضًا ورشة عمل واحدة حول صناعة وكتابة العروض لهذه الورشة. كما أنتج ثلاثة عروض مسرحية في هذا الإطار وقدمها في خمس مناطق مختلفة داخل ولاية الخرطوم تتوزع بين المدينة والريف.

ختامًا

إن المسرح السوداني ما قبل الثورة وما بعد الثورة قدم الآتي:

ما قبل الثورة هي الفترة الشاسعة الامتداد في تاريخ المسرح، وضمت في مسارها خطابين مسرحيين، هما: مناهض للاستعمار وناقد للدكتاتوريات. ففي هذا الفضاء أدرج المسرح قضايا التنوع بطرق

الهوامش:

- 14- محمد عبد الحي، التاريخ والنموذج الأسطوري لفهوم الشاعر في كتاب الطبقات، مجلة حروف، السنة الأولى العدد الأول سبتمبر 199، صفر 1411هـ، ص11.
- 15- محمد عبد الحي، سبق ذكره، ص11.
- 16- سورة الإسراء، الآية 55.
- 17- محمد عبد الحي، سبق ذكره، ص12.
- 18- نفسه، ص12.
- 19- سورة مريم، الآية 29.
- 20- محمد عبد الحي، سبق ذكره، ص14.
- 21- انظر الدراسة (التاريخ والنموذج الأسطوري)، ص13.
- 22- نفسه، ص13.
- 23- نفسه، ص14.
- 24- نفسه، ص14.
- 25- حامد جمعة، ملاحظات في مسرحية مهر حنينة (مقال) الصحافة، عدد السبت 7941، 12 يناير 1985.
- 26- السر السيد، في أفق التساؤل، مرجع سابق، ص122. للاستفادة الرجوع للصفحات 122، 123، 124. انظر أيضًا:
- * دراسة ميسون عبد الحميد، تجارب ما بعد الحداثة في المسرح السوداني - الفرق المتنقلة نموذجًا.

- 1- سيد حامد حريز، الهوية والوحدة الوطنية في السودان: جدل الثقافة والسياسة: الدر العالمية للنشر، 2017، ص59.
- 2- سيد حريز، مرجع سابق ص60.
- 3- نفسه، ص61.
- 4- نفسه، ص62.
- 5- حريز مرجع سابق، ص 64.
- 6- عمر عوض الله قسم السيد الفدرالية كأداة لإدارة المجتمعات متعددة الأعراق والثقافات (حالة السودان)، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، 2010، ص5.
- 7- محمد محي الدين: المسرح السوداني الجذور والجديد، دراسة مجلة الثقافة السودانية، العدد 12 نوفمبر 1979.
- 8- محمد محي الدين، سبق ذكره.
- 9- محمد النور ود ضيف الله: كتاب الطبقات، إسماعيل صاحب الربابة، ص91.
- 10- محمد محي الدين، سبق ذكره.
- 11- الخاتم عبد الله، مأساة يروى مسرحية. ص6.
- 12- محمد محي الدين، سبق ذكره.
- 13- السر السيد، في أفق التساؤل، المسرح السوداني مسرحيون وقضايا، كتاب الخرطوم 2011، ص66، 67.



طارق بوحالة

(الجزائر)

مفهوم «النقد الثقافي» عند الناقد المصري محمد الشحات

كثيراً ما تناقش العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي من منظور تعارضهما من الناحية المنهجية، الأمر الذي يحتاج إلى مراجعة وتصحيح لبعض الهنات المعرفية، حيث لا يمكننا أن نتعامل مع النقد الثقافي باعتباره مجالاً نقدياً مستقلاً عن التطورات المعرفية والمنهجية التي يعرفها النقد الأدبي عبر مراحل تطوره، وتحديدًا مع مرحلة ما بعد الحداثة، وما رافقها من مراجعات لكثير من المفاهيم أهمها مفهوم الأدب. ولهذا فليس النقد الثقافي نقيضاً منهجياً ومعرفياً للنقد الأدبي؛ بل هو دعوة إلى مراجعة كثير من المفاهيم التي سادت داخل النظرية الأدبية لقرون طويلة.

المفاهيم النقدية المرتبطة بنشاط النقد الثقافي عند محمد الشحات. فمنذ ظهور كتاب النقد الثقافي «قراءة في الأنساق الثقافية العربية» للناقد السعودي عبد الله الغزامي في طبعته الأولى عام 2000، والكتابات النقدية العربية تظهر يومياً محاولة تبني هذا المنجز وتطبيق مقولاته في قراءة نماذج من الأدب العربي القديم والمعاصر. شعراً ونثراً ومسرحاً وخطابات أخرى منها خطاب الصورة والأغنية وغيرها. كما أن هناك دراسات نظرية قدم أصحابها

الناقد المصري محمد الشحات في مجال النقد الثقافي من خلال مجموعة من الكتب والدراسات نذكر منها: سرديات المنفى، الرواية العربية بعد 1967، الذي صدر عام 2006 عن دار أزمنة للنشر بالأردن، وسرديات بديلة، الصادر عام 2012، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، وكتاب هوامش ثقافية، تأملات في نصوص ومفاهيم نقدية، الصادر عام 2015، عن بيت الغشام للنشر بمسقط، سلطنة عمان. وسنحاول عرض بعض

اختلاف



عبد الله الغذامي



محمد الشحات

النقد الثقافي، وعلاقته بالأنساق الثقافية، خاصة المضمرة منها؛ لأننا نعتقد أن الأنساق باعتبارها موضوعاً للنقد الثقافي تنقسم إلى أنساق ظاهرة وأخرى مضمرة. يقول محمد الشحات «يمكن القول في البدء، إن مفهوم النقد الثقافي ينبني على ما يسمى نظرية الأنساق المضمرة، التي هي أنساق ثقافية وتاريخية تتكون من البنية الثقافية والحضارية لأي مجتمع، حيث تتقن الأنساق استراتيجية الاختفاء أو التواري تحت عباءة النصوص، ويكون لها دور في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها ورسم مسيرتها الذهنية والجمالية».

تتصف الأنساق الثقافية بشكل عام بأنها أنساق ثقافية وتاريخية، لها علاقة عضوية بالبنى الثقافية والحضارية لمجتمع ما. فهي قبل أن تنصهر داخل النص الأدبي، ذات وجود خارجي وجماعي يظهر عبر الأنماط الاجتماعية اليومية، والسلوكيات الممارسة من قبل أفراد مجتمع معين. وما النص الأدبي إلا نسقاً لغوياً وخطابياً يسبقه نسق ثقافي خارجي يتحول إلى داخل النص متوارياً خالقاً نسقاً ثقافياً مضمراً.

شروحاً لمعالم النقد الثقافي والتعريف بحدوده المنهجية، وعرض المفاهيم والمصطلحات التي تتقاطع معه مثل الدراسات الثقافية والتاريخانية الجديدة والنسق الثقافي وما بعد الكولونيالية. ومن هذه الكتابات منجز الناقد المصري محمد الشحات، الذي سنحاول مقارنة أهم الأفكار والآراء النقدية التي لها علاقة بنشاط النقد الثقافي.

يحاول محمد الشحات أن يقدم باقة من المفاهيم والتعريفات ذات العلاقة بالنقد الثقافي، محاولاً الابتعاد قدر الإمكان عن السجال النقدي الذي ساد الخطاب العربي لسنوات، والذي كان منصباً على قيمة النقد الثقافي، ومدى قبوله أو رفضه، والذي توزع بين موقف مؤيد وآخر رافض له، مما جعل محمد الشحات يتجاوز كل هذا اللغظ غير المثمر، مبيناً أن «دراسات النقد الثقافي تنهض على تحليل الممارسات الخطابية التي تأتي إلينا في شكل أبنية مرتبطة بمفهوم المعرفة والسلطة معاً. وما يفعله النقد الثقافي أو الناقد الثقافي هو أنه يهتم بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء الخطاب الجمالي الذي يتجلى عبر مفهوم المتن أو النص قد صنعتها المؤسسة بعلاقات إنتاجها المعقدة، فلا بد من توجه الباحث الثقافي نحو إلقاء الضوء على علاقة المعرفة بالسلطة والمؤسسة اللتين أسهمتاً في تشكيل هذا الخطاب الجمالي أو ذاك على نحو من الأنحاء دون غيره».

يندرج موضوع النقد الثقافي عند محمد الشحات ضمن حدود البحث عن المضمرات الدلالية المختزنة داخل الخطاب الجمالي، مركزاً على كشف العلاقات المتشكلة بين الخطاب والمؤسسة، والمضمرات الدلالية هو تعبير يحيل على مفهوم الأنساق الثقافية التي هي مركز القراءة الثقافية، وهي التي تتصف بقدرتها على الاختزان خلف البناء الجمالي واللغوي للنصوص الأدبية. وهذه ميزة مرتبطة بقدرة تسلل العناصر الثقافية إلى داخل الخطاب الأدبي والانصهار ضمن العناصر الجمالية، مما يجعلها صعبة الظهور والفهم والتأويل.

ويقدم محمد الشحات شرحاً أكثر دقة لوظيفة

المضمرات الدلالية هو تعبير

يحيل على مفهوم الأنساق

الثقافية التي هي مركز القراءة

الثقافية، وهي التي تتصف

بقدرتها على الاختزان خلف

البناء الجمالي واللغوي للنصوص

الأدبية. وهذه ميزة مرتبطة

بقدرته تسلسل العناصر الثقافية إلى

داخل الخطاب الأدبي والانصهار

ضمن العناصر الجمالية،

مما يجعلها صعبة الظهور

والفهم والتأويل.

ويرى أصحاب النقد الثقافي والدراسات الثقافية أن النص عبارة عن وسيلة وأداة، لأن المهمة المنوطة بالناقد الثقافي هي الاشتغال على النص ليس كونه هدفًا للقراءة، بل باعتباره مدخلًا أساسيًا للكشف عن المضمرات الثقافية، ويتكشف لنا هذا النص عبر ما تحيل إليه الثقافة من حيل وألاعيب هدفها تمرير هذه الأنساق.

ويرى محمد الشحات أن «النص» في النقد الثقافي عبارة عن وسيلة نكتشف بواسطتها حيل الثقافة وألاعيبها في تمرير أنساقها، وهذه نقلة نوعية في مهمة أو وظيفة العملية النقدية، ذلك أن الأنساق هي المراد الوقوف عليها بالتفسير والتحليل والتأويل. من هنا يصبح النص في ضوء النقد الثقافي ليس معزولاً بصفة كليّة عن علاقات إنتاجه التاريخية ولا عن نسقه التأثري كما اعتادت أن تقوم بذلك الكثير من المناهج الشكلية والأسلوبية والبنوية وغيرها بمضمرات الخطاب فعل إنساني تاريخي متأثر بالمجتمع ومؤثر فيه بالقدر نفسه.

يتعامل النقد الثقافي كما يرى محمد الشحات مع النص باعتباره يتضمن جملة من الأنساق التي تحتاج إلى كشفها ثم تأويلها، وذلك في ضوء السياق الثقافي والتاريخي والسياسي الذي أنتجه. ويتعامل النقد الثقافي مع مفهوم النص بعيداً عن المنظور الذي كرسه الدراسات النقدية منذ القديم، ويرتكز النقاد الثقافيون في تحديد ملامح النص ومعالجه على المقولات المركزية للتاريخانية الجديدة، خاصة مقولتي: «تنصيب التاريخ وأرخنة النص».

ويهدف محمد الشحات إلى عدم الإكثار على القارئ وإغراقه في الكثرة المفرطة من المصطلحات والمفاهيم التي قد تتداخل فيما بينها وتستشكل عليه، لا سيما عندما يتحدث عن العلاقة بين

ويربط محمد الشحات ظهور النقد الثقافي بالمرحلة التي جاءت في فترة ما بعد الحداثة، وأن وظيفته تنحو «نحو وظيفة التفسير/ التأويل سعياً إلى إلقاء الضوء على ما وراء النصوص؛ أي ما يتوارى خلف الخطاب discourse من أنساق مضمرة وتشكيلات خطابية مسكوت عنها».

يربط محمد الشحات ظهور النقد الثقافي بالمرحلة التي أعقبت ما بعد الحداثة؛ بمعنى أن النقد الثقافي قد جاء في مرحلة «بعد» ما بعد الحداثة، والملاحظ أن لاحقة (بعد) الأولى تحيل على الحركة الزمنية وليس على التغير المعرفي والفكري الذي يتعلق بـ«ما بعد» الثانية. فما بعد الحداثة ليست هي الفترة الزمنية التي أعقبت مرحلة الحداثة فحسب، بل هي مرحلة تغيرت فيها كثير من الأنماط المعرفية والثقافية.

من المفاهيم أهمها مفهوم الأدب. ولهذا فليس النقد الثقافي نقيضاً منهجياً ومعرفياً للنقد الأدبي؛ بل هو دعوة إلى مراجعة كثير من المفاهيم التي سادت داخل النظرية الأدبية لقرون طويلة.

لهذا فهناك من النقاد من يعتبر أن النقد الثقافي سوف يحل محل النقد الأدبي، كونه قد وصل إلى حد التشبع النظري والإجرائي. لكن هذا الموقف يبقى نسبياً لأننا لا يمكن أن ننتهم النقد الأدبي بتخمة نظرية وإجرائية بمثل هذه السهولة، إذ يتطلب ذلك أن نقول بأن النقد الثقافي هو مرحلة مفصلية من مراحل النقد الأدبي وليس إنهاء لدوره النظري والإجرائي.

ويرى محمد الشحات أن «النقد الثقافي مشروع في نقد الأنساق في المقام الأول، وهنا تكمن أحد التحولات الجذرية التي يفترق فيها النقد الثقافي عن النقد الأدبي، على اعتبار أن النقد الأدبي يعنى بنقد النصوص الذي هو بحث في الجماليات والمجاز والأسلوب، لذلك سوف يصبح مفهوم المجاز الكلي من حيث هو مجاز يتحرك على محوري التركيب والدلالة معاً، بديلاً عن المجاز البلاغي».

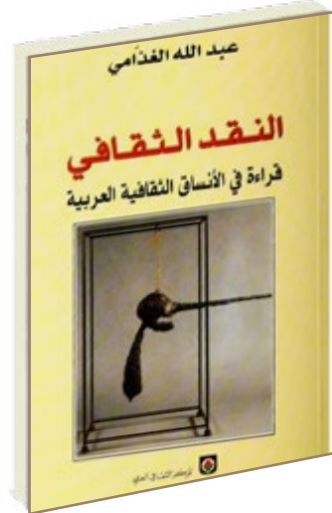
وما يجب التشديد عليه أن النقد الثقافي لا يفرض المناهج الأدبية؛ بل يحاول توظيفها والاستفادة منها وفق المبحث الثقافي الذي يشتغل فيه / عليه؛ بمعنى أن النقد

الثقافي يحتاج
على المستوى
التطبيقي التوصل
ببعض المناهج
الأدبية التي لا
تتعارض وبعده
المنهجي، مما
يستدعي مداخل
قرائية ذات
أبعاد اجتماعية
وثقافية ○

التاريخ والسرد والتاريخ والنص وموقعهما بين مجالي النقد الثقافي والتاريخية الجديدة. ومنه يرى أن «التاريخ نص، والنص ليس سوى تاريخ، وبلغة أخرى، فالتاريخ سرد والسرد تاريخ، أو هو مقولة سردية بمعنى واسع».

وقد حاول بعض النقاد العرب المهتمين بالنقد الثقافي استثمار العلاقة الموجودة بين السرد والتاريخ والسرد والثقافة في الاشتغال في الدراسات الثقافية، ونذكر منهم محمد الشحات ومحمد بوعزة في كتابه «سرديات ثقافية» ورامي أبو شهاب في كتابه «الممر الأخير، وإدريس الخضراوي في كتابه سرديات الأمة، ووحيد بن بوعزيز في كتابه جدل الثقافة، وعبد القادر فيدوح في كتابه تأويل المتخيل.. مما وفر للقارئ منجزاً نقدياً يمكنه أن يؤسس لتوجه السرديات الثقافية العربية.

وكثيراً ما تناقش العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي من منظور تعارضهما من الناحية المنهجية، الأمر الذي يحتاج إلى مراجعة وتصحيح لبعض الهنات المعرفية، حيث لا يمكننا أن نتعامل مع النقد الثقافي باعتباره مجالاً نقدياً مستقلاً عن التطورات المعرفية والمنهجية التي يعرفها النقد الأدبي عبر مراحل تطوره، وتحديدًا مع مرحلة ما بعد الحداثة، وما رافقها من مراجعات لكثير





د. ضياء غني العبودي
(العراق)

فضاء السجن في رواية «لا رياح ولا مطر» لمحمود يعقوب

تعيش الشخصية في السجن تحت الرقابة من قبل الحراس عند مراقبة السجن، أولئك الحراس الذين يعيشون السجن من دون جدران «في صباح اليوم الثالث، صرَّ باب السجن، وهو ينفتح بروية وحذر؛ ليطل منه حارس كبير السن، أعزل من السلاح. وكان هذا أحد أولئك الذين يطلق السجناء عليهم اسم (الجحوش)، وفي واقع الأمر، كان السجناء يجدون في هؤلاء أشبه بالسجناء أيضاً، لا يختلفون عنهم كثيراً، لأنهم يمضون أغلب حياتهم يعملون بين جدران السجن، في سكينه، من غير أن يعبأ بهم أحد». ويكون السجين تحت سطوتهم، فالسجان يشعر بالمتعة من خلال إذلال السجناء، وهو من ناحية أخرى يحاول أن يحقق ذاته ووجوده في دولة تنظر اليه بنظرة دونية!

يتطلبها الميتاسرد في النص، فهو المكان المهيمن على النص. فجاء النص ليعبر عن مرحلة دقيقة من التاريخ الإسلامي، متمثلة بحكم الحجاج بن يوسف الثقفي، وإن لم يصرح به الكاتب إلا أن أحداث الرواية والمسميات - لا سيما المكان - تدل على تلك المدة الموهلة في الاعتقالات والتعذيب والحرمان والتجحر في العواطف. فالتاريخ يعدُّ واحداً من الروافد المهمة للرواية، وقد استنقى الروائيون منه مادتهم السردية، التي ترتبط بالواقع الحالي الذي تعيشه الشعوب، لا سيما أن الرواية والتاريخ يلتقيان في مشترك واضح وهو السرد، وهذا ما اعتمدته الروائي محمود يعقوب

المكان السجن

المعلوم أن موضوعة السجن أخذت حيزاً واسعاً في إطار المعالجة الأدبية، لا سيما بعد توسع حالات القهر والاستبداد الذي تعيشه الشعوب في ظل الأنظمة الحاكمة. وإن تباينت الاتجاهات للسلطات فالقهر يكاد كون واحداً منذ بداية نشوء السلطات حتى يومنا هذا. من بيان طبيعة الحكم وعلاقة الحاكم بالمحكومين، وتفشي الفساد وغياب العدالة. فلم تخرج الرواية عن المكان الواحد إلا ما ندر وهو سجن (الديماس)* إلا في مواضع قليلة

3.

له، علم شيئاً واحداً فقط.. شيئاً أجم لسانه
وشل أفكاره، حينما أخبروه بأنه سجين!
جردوه من نعله القاسي، السميك، وفتحت
له بوابة السجن الداخلية، في نهاية الدهليز،
وألقي به إلى (الديماس)». فقد شكل المكان
«شبكة من العلاقات والرؤيات التي تتضامن مع
بعضها لتشديد مواقع الأحداث، وتحديد مسار
الحبكة ورسم المنحى الذي يرتاده الشخص»،
فهذا السجن لم يكن كبقية السجون المغلقة وإنما
كان سجنًا مفتوحًا إلى الفضاء، وعلى الرغم من
هذا الانفتاح إلا أنه شكل عاملًا ضاغطًا على
الشخصية وجعلها تواجه الطبيعة التي لم ترحمها،
بل تحولت إلى سلطة قاهرة أيضًا. في هذا الخلاء
ليست هنالك واقيات تظلل السجناء وتحميهم
من الأنواء، بل كانت أرض عارية، مكشوفة
للسماء تمامًا، ترك فيها المساجين لرحمة
السماء. أخبره (الساقى) بأن الناس هنا إن
لم يقتلوا أو يذبحوا فإنهم بلا شك يموتون
جاء الحر، أو البرد، أو الجوع والمريض». والسادس في كل حين يؤكد على قيمة الأجواء وما
تفعله، ليس في السجن العادي، بل بهؤلاء الثوار
ليكون الشتاء وظروفه القاسية ما لا يمكن تحمله
«اصطدم الثوار بأجواء السجن، وظروفه
القاهرة. لم يتوقع أحد أن يجد السجن عراءً،
كالبرية تمامًا. وحينما جلسوا في مضاجعهم،
ونظروا إلى أسوار السجن وأبراجه العالية،
أخذتهم رعشة البرد، وفقدوا
آخر أمل لهم بالنجاة. سريعاً
مرت أيام الخريف، هكذا تمر
عادة، وجدوا أنفسهم في شتاء
قاس. بدأت السماء فيه تتلبد
بالغيوم مبكراً، وتكفهر. فيما
الرياح الصردة كانت تنفخ في
رحاب السجن «ومثل هذا المكان
يتساوى فيه كل من يدخله،
فلا فرق بين ثائر وبين لص،
كلهم يخضعون لتلك الظروف
التي تمارس التعذيب إلى جانب
رجال الشرطة ومن ثم لا فرار

في روايته «لا رياح ولا مطر». من خلال طرحه
لموضوعه مهمة ألا وهي السجن وعلاقته بالسلطة
الحاكمة. مازجاً بين التاريخ وواقعه وبين
الخيال الروائي. «وما من شك في أن كل رواية
تاريخية فيها تاريخ وفيها خيال يبدعه الروائي.
ويجب أن يجتمع التاريخ والخيال معاً في الرواية
التاريخية، فلو كانت الرواية كلها أحداثاً ووقائع
تاريخية، لكانت تاريخاً وليست رواية تاريخية،
ولو كانت الأحداث في الرواية كلها خيالية لما
صح تسميتها رواية تاريخية»، وإذا كان التاريخ
لم يقدم صورة واضحة عن سجن الديماس فإن
محمود يعقوب استغل كل معلومة تاريخية لبناء
عالمه الخيالي، مجسداً حالة القمع لإثارة المتلقي
وجعله يشعر بما يتعرض له السجن من امتحان
وسحق لكرامته منذ القدم وحتى وقتنا الحاضر.
معتمداً على الوصف في تصوير ذلك لينقل لنا هول
المكان «وجد نفسه وجهاً لوجه حيال صرح
عظيم، يشمخ في صرامة وغموض. كان هذا
هو السجن الكبير، الذي تحدث رجال الشرطة
عنه. وفي عاصفة من الذهول أخذ يتأمل
فيه ضائعاً. كان السجن مبني هائلاً مترامي
الأطراف، شامخاً في موضع منعزل، تحيط به
أسوار شاهقة، متينة، تعلوها أبراج حراسة،
وعدد غفير من الرجال المسلحين..
حينما أنزلوه عند أبواب السجن الخارجية،
كان السكون شاملاً، يهز الروع، ويغمر
الأعماق بالتوتر. ما لبثوا أن
دفعوا به عبر دهليز طويل،
مسقوف، رصفت أرضه
بالبلاطات البراقة. وعلى
جانبيه اصطفت غرف كثيرة
متجاورة. في إحدى تلك
الغرف استنطقوه ثانية، ثم
دُونوا اسمه وعنوان سكنه في
جلد كبير. ما أظفح خشونة
رجال الشرطة، وما أقسى
فضاظتهم، تلك الفظاظاة التي
لم يألّف مثلها يوماً من الأيام.
ومن خلال لجّتهم وجررتهم





محمود يعقوب

السلطات الحاكمة تاريخيًا، ولكنها في حقيقتها سلطات تمتد عبر التاريخ.

الأبواب

شكلت الأبواب أيقونة واضحة في السجن، فإذا تحركت الأبواب والأقفال مدت إليها الأعناق والإبصار «حينما شرَّعت بؤابة السجن هبَّ واقفاً في غاية التوتر، وكل قطرة من دمه تجمدت من هول الترقب، واصطخب قلبه بالوجيب. ولكنه لم ير سوى رجلاً مدمى من كل جزء في جسده، رُمي به إلى السجن كما تُرمى القمامة. نظر (هلال الدارمي) صوبه نظرة مفرطة الخيبة، وقال، كما لو كان يخاطبه، في حمق، وسذاجة، وأنانية: «لا بارك الله فيك، جعلتني أضطرب». وحالما أوصد باب السجن دون ذلك السجين، خرَّ (هلال) جالساً في موضعه مثل من تفارقه الحياة»، ولعل هذه المساحة التي شغلتها الأبواب، في الحديث توحى بالحيرة والقلق، إذ إن الأبواب تحمل مع فتحها أيقونة ذات بعدين، الأول خلق المعجزة وتحول اليأس المميت إلى حياة جديدة عند الخروج منه،

يشبه السجن بقفص لطيور
أليفة والسجان بهر متوحش
ينشب مخالفه في أجساد لينة
ويسوقهم إلى الموت من دون
رحمة أو شفقة. فهذه الأبواب
تجلب معها الموت حين تفتح،
وتؤكد ثنائية الصوت والصمت
الحركة والسكون، فما إن يسمع
صرير تلك الأبواب حتى تصمت
الأفواه عن النطق وتتطلع الأبصار
إلى المصير المحتوم!

منه، بل الأحكام متشابهة، إذ يلقي السجين في (الديماس) ثم ينسى من دون محاكمة، فيكون مصيره الإهمال إلى أن يموت، في إشارة إلى غياب العدل في الأحكام «لا يلوح في أفق الخلاص أي فتيل أمل. العجيب في هذا السجن المترامي الأطراف، والمتخم بآلاف البشر أن الجميع فيه متساوون في القصاص! الشكاذون يتمثلون مع المجرمين، والمفكرون الثائرون يتساوون مع اللصوص وقطاع الطرق، ومسالمون من أتباع مذهب ما يتشابهون مع القتلة.. لا فرق في أحكام السجن وسننه!» لذا عدَّ الخلاص منه أشبه بالمعجزة، ارتبطت بموت الحاكم، ومجيء حاكم آخر ربما لا يختلف عن غيره، بعد وفاة الأمير «اليوم فقط سقطت أسطورة (الديماس)...، أخبرهم فيه أن (أمير المؤمنين) أصدر أمره بإطلاق سراح جميع نزلاء (الديماس)، وأن السجن سوف يهدم فور خلوه منهم. قاطعه صوت، انفجر من بين جمع السجناء مفرقعا: «لا أصدّق ذلك يا رب الكائنات». فهو يصور الظلم والتعسف من

يحدّقان في كل شيء من حولهما في منتهى اليقظة والصرامة. على أثر ذلك خبت أصوات اللغط، الداوية في أركان السجن، ثم انطفت تماماً. كانت هذه المراسيم تنذر بالخطر عادة. شخصت جميع عيون السجناء صوبهما». فهو يؤكد على الصور الوصفية المتحركة لتشكيل المكان الذي تدور فيه الأحداث.

حراس السجن

تعيش الشخصية في السجن تحت الرقابة من قبل الحراس عند مراقبة السجن، أولئك الحراس الذين يعيشون السجن من دون جدران «في صباح اليوم الثالث، صرّ باب السجن، وهو ينفّث بروية وحذر؛ ليطلّ منه حارس كبير السن، أعزل من السلاح. وكان هذا أحد أولئك الذين يطلق السجناء عليهم اسم (الجحوش)، وفي واقع الأمر، كان السجناء يجدون في هؤلاء أشبه بالسجناء أيضاً، لا يختلفون عنهم كثيراً، لأنهم يمضون أغلب حياتهم يعملون بين جدران السجن، في سكينة، من غير أن يعبأ بهم أحد». ويكون السجين تحت سطوتهم، فالسجان يشعر بالمتعة من خلال إذلال السجناء، وهو من ناحية أخرى يحاول أن يحقق ذاته ووجوده في دولة تنتظر اليه بنظرة دونية، وهم (لا يفقهون شيئاً، وليست لهم قلوب)». مما يزيد من الخناق على السجناء. فضلاً عن ذلك هناك الرقابة غير المعروفة وهي أشد تأثيراً من الرقابة المعروفة، متمثلة برفاق السجن لمعرفة تحركات السجناء، ومن ثم يتحول بعض السجناء إلى عيون للسلطة «وفي إثر ذلك سارع أحد خصومه إلى الوشاية به عند رجل عنيف الطباع من رجال الشرطة، الذي كان برتبة عريف، وكان شرطياً قاسياً، متحجّر القلب. ادّعى الخصم أن (الساقى) طالما يروي أشعاراً بين السجناء في هجاء وذم الأمير.. هجاء فاحش إلى حدّ التجريح، والقذف، وكان هذا صحيحاً، ويعلم به العديد من السجناء. حينما طرق هذا الخبر سمع العريف، هلّ وكبّر له، وسارع ليصبّه في

والآخر ما تحمله من القلق والخوف والعذاب عند دخول السجان، وما يثيره في نفوس السجناء، فكان الباب المرتكز الأساسي في حديث السجن، فهو البداية/ والنهاية، الحياة/ والموت، ولعل إخفاء صفات المنعة والحجم الكبير على هذه الأبواب يعكس حالة اليأس القاتل في الخروج منه. «لا تفتّح بؤابة السجن الداخلية عند المساء إلا لأجل الموت. حينما تُشرّع البؤابة بمصراعيها، يندلق وهج الأضواء الباهرة التي تملأ دهليز السجن، ويأخذ بالانتشار في مقدم باحة السجن، على شكل سديم سحري مشع، أبيض، مُصفر، يقبض الأنفس، ويغلف مشاعر السجناء وأحاسيسهم بأكفان لا يطاق بياضها. كان تشريع بؤابة السجن ليلاً، أقرب الشبه إلى فتح باب قفص طيور أليفة، ومداهمتها من قبل هرّ متوحش، جائع، يمتشق برائنه، ويغدها في أجساد رخصة، ولا يخرج من القفص إلا وهو يحمل طيراً، أو طيرين، أو حتى ثلاثة طيور!» فشكّلت بوابة السجن في (الديماس) الموت المحتّم من خلال الصورة الوصفية، مستخدماً مجموعة من الأوصاف والألوان من السديم الذي يتشكل من الرطوبة والغبار والدخان والبخار، ليشكل غيمة سوداء شديدة الحرارة، ثم يأتي اللون الأصفر وما يحمل من دلالات الحزن والهم والذبول والموت والفناء. لتكون تلك الألوان بمنزلة الأكفان، ثم يأتي بصورة وصفية سردية متحركة تثير مشاعر الوحشة والنفور والشعور بالتعاطف مع السجناء، ليشبه السجن بقفص لطيور أليفة والسجان بهر متوحش ينشب مخالبه في أجساد لينة ويسوقهم إلى الموت من دون رحمة أو شفقة. فهذه الأبواب تجلب معها الموت حين تفتّح، وتؤكد ثنائية الصوت والصمت الحركة والسكون، فما إن يسمع صرير تلك الأبواب حتى تصمت الأفواه عن النطق وتتطلع الأبصار إلى المصير المحتوم، «انفجرت البؤابة عند الضحى، ليدخل شرطيان وقد شهرا سيفيهما. شرّعا مصراعي البؤابة على وسعهما. ثم وقفا متأهبين على جانبي البؤابة، واحد منهما انتصب إلى اليمين، والآخر إلى الشمال، وكانا

وسجناء بلا جدران «إن أكثر ما يؤذي الشرطة ويزدريهم هو وصفهم بالغرباء، ذلك لأنَّ جُلَّ شرطة (واسط) كانوا غرباء عنها في واقع الأمر. إذ سبق أن جاء بهم الأمير من ولايات بعيدة، ليتيسر له قمع أهل البلاد بواسطتهم. وكان من البديهي أن يتزاوج هؤلاء الغرباء مع بعض من أهل البلاد، كتزاوج الخيول مع الحمير، فتمخض ذلك التزاوج عن البغال؛ على حد وصف نزلاء السجن. وقد أحرنت بعض تلك البغال، فأودعت السجن، وبالنتيجة صار لهم ركنًا لا يستهان به في السجن، هو (ركن البغال). وكان أولئك البغال يُكروهون أنفسهم على معاملة نزلاء السجن معاملة حسنة، ويتظاهرون بالمودعة والوئام معهم، في سعي لدفع أي شبهة عنهم. ولكن مما يلاحظ أن الشرطة والحراس لم يقسوا عليهم في أي يوم من الأيام، بل كانوا يتحاشونهم، ويغضون عنهم الأنظار في الواقع». لذا فالسجان ممثل السلطة، تكون سيطرته مرعبة على السجناء، لأنه مصدر التضيق والتعذيب والإهانة. ويعوضون الشعور بالدونية، فهم يفقدون إلى أهم ما يعتز به العربي النسب الصريح، ثم إن بعدهم عن الطابع العربي يجعلهم يتصلون عن أهم سمات العربي من الشجاعة والمروءة، لذا جاء وصفهم بالحمير ووصف المرأة العربية المتزوجة منهم بالخيول، وقطعًا تكون النتيجة خلق هجين ما يعرف بالبغال، يتسمون بالقوة والصبر، وبما أنهم من البغال فيكونون غير قادرين على الإنجاب، في إشارة إلى عقمهم ونهايتهم وعدم قدرتهم على الاستمرار في هذا الطريق، لذا ما إن يخرجوا عن طريق السلطة يكون مصيرهم السجن أيضًا. الرواية تطرح مأساة الإنسان العربي قديمًا، والذي لا يختلف عن الإنسان الحديث المقهور في وطنه، والمسحوق من قبل السلطات، لكن هذا القهر يقابله نهوض من قبل شخص أو شخصين قادرين على التغيير، وخلق أجيال تأخذ على عاتقها مشعل التغيير



أسماع مسؤول السجن، الذي انتفخت أوداجه حنقًا، لمثل هذا الخطيئة التي لا تغتفر، فأوعز في الحال باستدعاء ثلاثة من الشحاذين، القريبين إلى (الساقى)، وجلدهم جلدًا عظيمًا بالسياط، ثم عرض عليهم خبر صاحبهم، فأيدوا الأقوال بحقه. وهكذا اقتادوا (الساقى) مكبلًا بالقيود، وقتلوه على الفور». لم يكن حراس السجن وعيونهم إلا تمثيلًا للسلطة، وممارسة التعذيب الجسدي والنفسي من أجل الحصول على الاعترافات. ونلاحظ في الرواية ذكر لاسم السجان ولقبه وكذلك ذكرًا لأوصافه. «كان هذا الرجل، الذي زارهم برفقة شرطته، أشهر علم في (الديماس)، ويشغل منصب معاون أمر السجن. وكان أمر السجن الحقيقي هو (صاحب الشرطة) ذاته، فهذا السجن هو أكبر وأخطر سجون الإمارة، وأبرز دعائم سياستها، ومن كان يعمل فيه كانوا من أفضل رجالات الشرطة، وأكثرهم عتوًا، ولكن مشاغل (صاحب الشرطة) الجسيمة لم تكن تسمح له بالتفرغ لإدارته مباشرة، فكان يعهد بشؤونه إلى معاونه هذا في السجن، الذي كانت جميع الأوامر والتوجيهات، في واقع الأمر، تخرج من بين أصابعه المزينة بأحلى الخواتم الثمينة. دأب رجاله يهابونه، ويتسابقون لتنفيذ أوامره. كان هذا الرجل مشرقًا على الدوام. أمرد، جميل الطلعة، كالشيطان، وصاحب جسد رشيق وناعم، يتبختر بملابس الأمراء. وعلى الرغم من تميزه، إلا إن السجناء كانوا يجهلون اسمه الحقيقي. عرفوه جميعًا باسم واحد لا غير هو (الضبع)، ذلك الحيوان الدنيء الطباع». إن «الجلاد المتخصص بالتعذيب الجسدي هو في الواقع نكرة أمام رؤسائه وزعيمه، إنه مجرد أداة بالنسبة إليهم تفقد قيمتها ومكانتها حين تصبح غير فعالة. وهو ما يصعد من ساديته كي يحتفظ بمكانته كأداة فعالة لخدمة أسياده»، فهم يراقبون السجناء خوفًا من التمرد، ويؤمنون بأن هؤلاء السجناء هم ضد السلطة، وهم في حقيقتهم لا يختلفون عن السجناء فهم منبوذون أيضًا

ملف خاص:

(المشهد الإبداعي الراهن في السودان)

إعداد: عادل سعد / وأفين حمو

الشعر في السودان:

القصة في السودان:

@Egyptwithahmed

أريج محمد أحمد

(السودان)

معارج الاشتياق

ثم نقتسم ابتسامة بلهاء
ونحن نقرأ نصاً لدرويش
عن المنفى
أي منفى
ونحن في معركة عشق
كتلك التي
بين الوردية والعطر
بين الشمس والضوء
بين النار وألسنة اللهب
التي ترقص على إيقاع
طقس أفريقيٍّ صاخِبٍ
أي منفى
ونحن من سحر
الكلمة التي
تزين جيدها
بتعاويز الخلود
نتشكلُ دوماً في
رحم القدر
قصيدة..

لا تعنيني مواعيد نومك
ولا أوراقك المبعثرة
كما الفكرة في مخيلة
شاعر مبتدئٍ
فكل النصوص تكتمل
بامرأة تغزو الرتابة
بكعب حذاءها المدرب جداً
على إحداث ثورة
ليتكون النص
من الفكرة والشغف
والكثير من محن الخيال
حينما يصبح الخيال محنة
لا يحتاج الأمر ترتيباً
ربما بعض القوانين
الجديدة لمسألة الحب
اجمعني فيك
ولنطرح كل ما حولنا
وفنجان قهوتنا
يضرِبُ بشجاراتنا عرض الحائط

أي قدرٍ يقودك إليَّ
أي قدرٍ يبعدك عني
تحتاجُ إلى ترتيب المسافة بينهما
بكتابة قصيدة
وأنا أحتاج أن
أنزلق في ثثرة
طويلة معك
نتجاذب أطرافها
على سجادة مسحورةٍ
كلما جلسنا عليها
سلكت بنا نحو السماء
في لجة من ليل وبخور
وحين نقوم
تتساقط النجوم هنا وهناك
ويفوح المسك
أشتاق أن أحكي
تفاصيلها السرية
لصديقتي الغيورة
عبر الهاتف

السر مطر

(السودان)

عودة دُون كِيشوت

لِكَأْسِ الْحَيَاةِ الْمُرِّ

نَهْرُكَ يَرشِفُ

وَمِنْ شَجَرٍ فِي الرُّوحِ مَا زِلْتَ تَخْصِفُ

وَكُنْتَ بِأَحْلَامِ الرَّبِّيعِ مُحَمَّلًا

فَأَصْبَحْتَ مِنْ أَحْمَالِهِ تَتَخَفَّفُ

وَحُضَّتِ الْحَيَاةُ الْبَكْرَ

مُنْذُ تَفْتَحَتْ جِرَاحُكَ

فِي حَقْلِ مِنَ الْهَمِّ يَنْزِفُ

أَلَمْ تَنْتَبِهْ لِلْحُزَنِ بَيْنَ شُعَابِهَا؟

فَنَمِهُلَ هَذَا الدَّرْبُ ثُمَّ تَرْفَرُ

لَمَّاذَا أَعَرْتَ الْعِشْقَ قَلْبًا مِنَ النَّدَى

وَكُلُّ ضَحَايَا الْعِشْقِ فِي الدَّمْعِ أُسْرِفُوا!

تَكَسَّرَتْ الْأَعْوَامُ فِيكَ

نِكَايَةً بِقَلْبٍ فَتَى كَالْعِشْقِ

بَلْ هُوَ أَرْهَفُ

رَحَلْتَ وَهَذِي الْأَرْضُ خَمَرُ تَنَاقُضٍ

تُقْبَلُ أَنْخَابًا بِهَا وَتُعْنَفُ

إِذَا مَدَّتِ الصَّحْرَاءُ نَبْعَ سَرَابِهَا

تَصُوعُغُ مِنَ الْأَوْهَامِ دَلُوهَا وَتَعْرِفُ

فَأَدْنَتْ لَكَ الْإِيَّامُ عُنُقُودَ عَدْرِهَا

وَأَنْتِ مِنَ الْخَيَابَاتِ مَا زِلْتَ تَقْطِفُ!

وَيَسْأَلُكَ الْمَاضُونَ نُورًا لِدَرْبِهِمْ

فَتُوسِعُهُمْ نُورًا

وَلَا تَتَأَسَّفُ

تَهْشُ عَصَاكَ الْغَيْمِ نَحْوَ سَمَائِهِمْ

وَهُمْ يَغْسِلُونَ الشَّمْسَ فِيكَ

فَتَنْشِفُ

تُزْخَرُفُ حَدَّ الدَّرْبِ بِالْحُلْمِ وَالرُّؤْيَى

وَأَشْلَاؤُهُ تَمَحُوكَ

ثُمَّ تُحَرِّفُ

فَكَيْفَ سَتُوفِي مَوْجَةً بِوَعْدِهَا

وَزَوْرُقُكَ الْمَجْنُونِ لِلْمَوْتِ يَهْتِفُ

وِظْلُكَ فِي الصَّحْرَاءِ مَا زَالَ تَائِهًا

وَأَنْتِ بَجَنَاتِ الظَّلَالِ تُطَوِّفُ

وَصَلْتَ وَفِي عَيْنِكَ سِرٌّ وَبَسْمَةٌ

فَلَمْ تَلْقَ عُمْرًا فِي غِيَابِكَ يُذَرِّفُ

سِوَى شَمْعَةٍ فِي اللَّيْلِ أَنْسَتْ خَوْفَهَا

تُذْيِبُكَ فِي صَبْحٍ بِكَفِّكَ يَرْجِفُ

تَرَى شَجَرًا يَمْشِي

فَتَقْبَلُ نَحْوَهُ

فَذِي حُجْبٍ تَنْمُو

وَذِي تَتَكَشَّفُ

صَهِيلٌ بِلا خَيْلٍ

وَأَصْدَاءُ صَارِمٍ

وَقَلْبٌ زُجَاجِيٌّ

وَرُؤْيَا تُورَشِفُ

وَأِنْ قِيلَ:

”يَا مُوْهُومُ إِنَّكَ أَحْمَقُ“

صَرَخْتَ بِهِمْ:

كُفُّوا فَإِنِّي أَعْرِفُ!

الزين محمد سليمان

(السودان)

نوايا الجلوس خبيثة

وأن تكون مرناً،
لاحتواء
كل الحوار البغيض
بينك وبين ضميرك،
وأن تحاول كل جهدك لتبدو قريباً
لشخص تطمئن إليه قلوب النساء
فالمكوث في حضن أنثي غريب، قد
يقود إلى التهلكة، ونوايا الجلوس
هناك قد تكون خبيثة دون أن
تدرك أنت كنه الحبيبة

وردة
في تمام الرماح قد تخرق قلبك
وأنثى في تمام الإثارة
هي الحرب
والخيل
والطين أنت
أيها البدوي في الغناء الغريب
شرق الفتيات حتفك
وغرب العناق القصائد

وأنت تقفز من كل المقاعد وتنسى
كل أسماء المحطات القديمة، تذكر
اسم القطار الأخير
فنوايا الجلوس خبيثة

ولوناً
وموسيقى خافضة تكفي،
لارتفاع ما يستر جسدك،
أيتها الموهلة فيما يصنع النحل،
والرحيق،
والعطور الماكرة،
أعيدك إلى بدء احتلامي،
لأضبط كل ارتعاشي عليك
أغسل النهر من ظهري،
والرمل والقواقع،
نسج العشب على كفك،
وأفتح بعض الجداول
أسفل مني لتسقي منك،
الورود البهيجة
وحسب تلك السنابل
التي بيننا
أن تكون ناضجة مثلك

ونوايا الجلوس المريبة،
تتربص بمفاتن الجسد، كلما
أشعلنا في الليل بعضاً من صمت
القصائد،
تجسدت أنثى في ثنايا النص،
والنصر،
أن تتقي العناق بالعناق،
والحنين، بالهمس،

قبلة تختبئ بين وردتين
وبحر يتحسس حصاه
يبحث
عن أثر أقدامك فيها
أو ما ابتهج منها
بجلوسك
تفاصيل كثيرة ضاعت
في ليونة جسدك،
وأنا
أتيقن من العناق،
بما بقى فينا من أثر فاكهتك
الاستوائية على صدري،
وأنا احشد نفسي ضد التشظي،
ضد فكرة أن أكون أكثر من
شخص لتتسع مسافة العناق
بيننا،
كلما هلك مني البعض،
قام بعضي الآخر لعناقك،
كنت أتحذرك
حتى أعرف كيف حتفي معك، وأنا
حاف إلا من عصفير دمي التي
بعيداً في أطراف جسدي، تعيد
بعضاً من جسدي إلى قيام يليق
بك
والنوايا أدري بالجلوس
كم شمعة

محمد الجزولي السنهوري

(السودان)

أغنيات

جندلتنني الأغنيات
قلت: طوبى للمغني
ثم طوبى للصبايا الطيبات الباقيات الحب صرفاً
دون من أذى
ثم طوبى للبنفسج
ثم طوبى لك يا ممطرة الورد على بيداء بوحى..
مرهق سكر الهوى فأتئدي في الروح.. كوني ضد
جرحي، واستردي من نيوب الزمن الغادر صفحاً
صادرتة الموبقات

واعترفت
شهد البحر ارتجافي حين قلت:
أنت لي منزلة بين اصطباري واشتجاري.. أنت
لي مملكة الوجد وعطر البحر يوحى للمراسي
والنوارس
أنت.. مالي ينثر البحر شجوني ثم يعطيني حروفك
ضائعات بين صمتي والكريمات النواعس؟!
هدر الموج ملياً
حين قالت: هل تراني في الصباحات القصية؟
أم تراني محض عشق نسجته الأمنيات؟!
وافترقنا
جندلتنني الأغنيات
قلت: طوبى للمغني
ثم طوبى



عادل سعد يوسف

(السودان)

للحُزْمِيِّ خرافةٌ تجوب البحر

إلى كرامة مرسال

يا النُوخذة بامعاكم حتّى
لو هو على صنْبوق مشعوق(2)

صوتٌ
على ساحل البحر،
صوتٌ يمرُّ من حيدٍ حنْجرة النُّوارس إلى نجم
البلدة(3)
صوتٌ من التَّاريخ يمشي على بناياتٍ يهندسها
حوض المكلا
ويقسمها إلى صبحين:
تولة(4) من وردة الخمر
موافر(5) من صوتك
ولأنّك ساكنٌ في البحر
ستعرف أنّ الماء حنْجرة تطعم الباخمري(6)
ونافذةٌ من غيم أبيض
في المطعم الشَّعْبِي.

في الشَّحر
نَسَاجون يعدُّون الليل بالمغنى
يذوّبون غزالةً في الشَّعر
ويشربون حوْلها

ولأنّك ساكنٌ في البحر
يتناسل الصَّوت محفوفًا بغبطة الشَّرح(7) ومكتنزًا
بالزَّخرفات في وشم الصَّفقة مرناة الأمواج/
اليواقيت على أصابع (الكي بورد) طيورٌ بلونين من
حزن بحارٍ تورط بقليلة البلور في السَّاحل الرَّملي

أيُّها الموج
أرافق غنّةً في الصَّخر
أرافق صيَّادًا حباه البحر سرًّا مكوثه في البحر
أرافق نورسًا يسمّي اليابسة صباحًا من الأصوات
يخرج من ريحانة البحر
المكلا

على صخرةٍ
يحدّثني الحصن القديم
تحدّثني صدفة الحلم لأرى ما تبقى من رقصة
الحراس
لأرى
الغويزي(1)
يشرب فتنة البحر وينتظر سفينةً من بهار الحبِّ
يرى عرائس البحر المخبّأة
في القناديل.

هنا
الحُزْمِيُّ يجمّع في يديه الرِّيح
يعرف النّجم البعيد وسلالة الماء على صخر ويقرأ
فاتحة المياه في خليج الشَّعر
هنا
البوارح تمارس رقصها وتتكئ على ركبتين من هدأةٍ
أخرى
هنا
يعضُّ الشَّوق بالشَّوق
قلب امرأة توقد عطرها الليليّ على حواف البحر.

للحُضرميِّ
خرافةٌ تجوب البحر
لينهمر
الغناء.

هوامش:

- 1- سُمِّي على سعيد الغويزي كان أحد حراس الحصن.
- 2- بعد المكلا شاق: كلمات خالد عبد العزيز.
- 3- «نجم البلدة» من الظواهر البحرية الفريد، وهو نجم فلكي يبدأ حسب التقويم الميلادي في منتصف يوليو من خلال تكون تيارات بحرية شديدة تتأثر بها سواحل محافظتي حضرموت والمهرة وشرق اليمن عمومًا، وتكون باردة جدًا وتؤدي إلى تطيف الجو في مياه بحر حضرموت، لا سيما في الأجزاء المطلة على مدينة المكلا والمناطق الحضرية الساحلية الواقعة إلى الشرق والغرب من المكلا.
- 4- تولة: تساوي 11,7 غرام. تستخدم في الغالب لوزن الذهب والفضة.
- 5- موفر: جمعه (موافر) مقياس الارتفاع، يساوي خمسة مدرات من الطين.
- 6- وجبة الباخمري: هي نوعٌ من المأكولات المحضرة من العجين.
- 7- الشرح: من أنواع الرقص الحُضرمي: في منتصف الدائرة شخصان يقومان بالرقص، واحد منهم يمكن أن يكون امرأة. يستخدم رقص الشرح فقط طيلة واحدة، ويقف المراقبون في دائرة كبيرة يصفقون طبقًا لقرع الطبول، ويغنون بصوت عالٍ جدًا.
- 8- الرزحة: يقوم صفتان من الرجال، والنساء بتقديم هذه الرقصة، بحيث يتقابل الصفتان على نغمات إيقاع منظم تكون بواسطة دق الرجل اليمنى على الأرض، يليها سير الصف الأول بخطى بطيئة، وبنفس الإيقاع حتى يقترب من الصف الثاني، ثم يعود الصف للخلف حتى يصل لموقعه الأول بنفس الحركة، يليها قيام الصف الآخر بنفس الحركات.
- 9- مقهى «باسماعيل» وسط المكلا، تأسس أوائل الأربعينيات.
- 10- عيب وملامة.

ولأنَّك ساكنٌ في البحر
شترسم رائحة البحر على الدَّان
وتحفر في لهاثٍ أزقةً عبرت بخاطر حديقةٍ في الليل
تمشي على خواتم رزحةٍ (8)
تصلح
هندام حمامها البريِّ.

كان باسماعيل (9)
يحدثني عن عمره البحريِّ
عن جنيةٍ مثل فانوسٍ على قارب الصَّياد
وتصعد
من بخار الشَّاي
في المرفأ.

في المساء
تطلُّ بلقيس على خور المكلا
كنت أكلّم لؤلؤةً عبرت تجاه البحر
أقول: فاكهة
تقول: خزوة (10)
كأنَّها نوبٌ يلسع فطنتي عسلًا
ويمضي.

أمامي
كان المغني يفكُّ حبال الصَّوت عن مركبٍ يستفيق
من طربٍ ويخلع مزمار بحته على أزقة الأنفاس/
على أبديةٍ تغسل أهدابها في وحمة الفصل الجنوبي/
على أرخبيلها انقدحت مجامر الكافور
أقول:

محمد الصادق الحاج

(السودان)

مجترأ من: كتاب أبيض



”اذبح هذه الجأدة“. كما لو أنه لم يكن مطمئناً هناك على ذلك الرّصيف المحاذي للوجود، كما لو أنه لم يجر يوماً في إحدى تلك المواسير الأمانة، كما لو أنه ليس عالقا ههنا في برميل القمامة الأصفر بين الحافة والغطاء الموارب، بل كما لو أنه ليس على وشك الأرض: لاذ الصّفير الأبيض المتماحي بجوفه، ومن كلّ خلية خالية في ذلك الجوف قام اللاشيء يقطع. تدلّى خرقة مسكينة من حافة البرميل ثمّ هوى صارخاً إلى هذه الجأدة البيضاء ملتويًا حول جوفه في سرعة وجنون، لكن عندما حطّ على سطح الرّصيف الصّلب ما عاد قادراً، وقبل أن يدرك ما جرى مرّقت من فوقه سيّارة رعناء ترنّحت منها ورقة مكتوب عليها: ”اذبح هذه الجأدة“.

الأرض في البئر ممزّقة. النار في البئر ممزّقة. الماء في البئر ممزّق. الهواء في البئر ممزّق. الكون في البئر ممزّق. نجّار النجوم هناك يرضع يده عارفاً أنّ الممزّق يمكن اقتناؤه من أية زاوية بلا ثمن، وأيضاً يتمزّق. وأنّ البئر رعشة رعناء محفوفة بالظلام الطبقات من تحت سطح ساطع، يسكنها شيوخ أشتات وكيف يلتئمون؟ يمضغون الموت في ترائبهم وهل غيرهم حائض؟ في ترائبهم صمّت خمير لعلّ الأرض، لعلّ جلد الهواء، لعلّ يشرب، وإلا ما كان الشيوخ العابرون الكون إلى صمتهم يقضون فيه ليالهم الأشدّ غموضاً.

الهواء المحارب مكتوف في نصابه يغزل آلاء ركضه

ذهبتُ إلى نجّار النّجوم أسأله:

1- أن يشتري منّي فنّ التنفّس؛

2- إن شاء؛

3- بلا تردّد.

البنود الثلاثة مُلزمة، بلا تردّد.

كان عرضاً مغرياً لا محالة. دسّ يده في هدوئه

المائل من خال يملأه، أخرج لي وزن مقداره ركضاً

يتكلّم من منزع مسماره والبقية أشجار من سلالة

هكذا بقيتُ على حافة الخلد لا منِّي ولا لي، وعلى أتمَّ
الجنون لا بي ولا بغيري، أرقب الحجر الذي يترنَّح
فيما أنوح من فجواته وهي تَشْمِني بي. هكذا بقيت
ناشئاً على خدِّ الأرض، وموبوءاً مرة أخرى بالحياة
أرقب الأرض والنار والماء والهواء ولا أموت. هكذا
بقيتُ معي في محطِّ العماء العزيز، وفي شُطاءٍ أعمى
أرتقي ما توازي معي.
أخيراً طلبتني كتابة،
لطمتني على وجهي بالأختام،
وهكذا ما عدتُ.
هي القيامة، بل.. هي القيامة.
إذن،

أرسلت المسطرة الكونَ إلى صلاة التصاوير.
جديدةٌ جيء بها وما جاءت بجديد.
نهض الحيوان يتأله. الحيوان الزُّجاجيُّ؛ سليل غابة
البلورات الباخرة. هبَّ حاملاً معه عملاً صالحاً
وبضع قبضات من ورع يابس أودعن خرقةً
يأترزها. وبين خيطين في خرقة الحيوان كانت هناك
بهيمة عرجاء تنشج نادبةً أطوارها وأمانيتها باقتحام
بهيمة، مؤمنةً بأنَّ هذا التشرُّد الثاني إلى حتفها
المرزي قائدها لا محالة. مسح الحيوان ساعده
بالحماس وِصْلَبه بالخرقة. ألقى نظرةً مستعرضة
بقِطاع طولي إلى عبادته المنتظرينه ثمَّ سعى سالخاً
أقمطة المسافة المثقلة الصِّديد بتقديمها وتأخيرها عن
وجه المشي القديم.



ما غرست أفواهها بعد في كتف التراب لتأكل. أطفأ
النَّجَار سيجارته بعاديةً في كوب القهوة، أدار مفتاحاً
في ثقب الهدوء اللامع متعجلاً المغادرة. ذهبنا إلى
كتابي المتدلي من بين ساقِي شظية مهجورة، لكن
قبل أن يُحكم قبضته على فنِّ التنفس طلع النَّجَار
أرضاً.

محمد جدو أحمد الدريدي

(السودان)

لا تقفي!

تَاكَلْتُ بَيْنَنَا الْأَشْوَاقُ.. مِنْ شَغَفٍ
مُسَافِرَانِ.. وَقُوقًا فِي تَحَرُّكِنَا..
وهذه آخِرُ الْأَسْفَارِ.. لِلْهَدَفِ
تَمَرُّ مِنْ فَوْقِنَا الْأَصْوَاتُ.. هَاتِفَةً..
أَنْ ادْخُلُوا فِي حُصُونِ الْبَيْتِ.. كَالْتَحَفِ
تَخَلَّصُوا مِنْ ثِيَابِ اللَّيْلِ وَانزِلُوا
نَحْوَ الصَّفَاءِ كَدَفَقِ الْمَاءِ فِي السَّرَفِ
نَجْمَانِ فِي أَفْقٍ.. وَاللَّيْلِ يَنْثُرُنَا
مُعَرِّضَانِ لِحَرَقِ الشَّمْسِ وَالتَّلَفِ
وَذَائِبَانِ عَلَى أَغْصَابٍ وَقَفَّتِنَا
وَالنُّومُ يَضْرِبُ فِي الْأَرْحَامِ.. بِالنُّطْفِ
نَظَرْتُ نَحْوَكِ.. نَامَتْ مُهْجَتِي خَدْرًا
مَنْ فَرَطَ مَا طَعَنْتَ عَيْنَاكَ كَالْكَشْفِ
وَقَفْتُ.. يَا رَبَّةَ الْإِلَهَامِ فِي كَيْدِي
فَهَلْ بَرِّكَ! مِنْذُ الْبَدَأِ لَمْ تَقْفِي؟
فَمَا شَكُوتُ.. وَلَكِنْ أَعْيَيْتِي شَرِبْتُ
حَبْرَ الظَّلَامِ، مِنْ الْأَبْوَابِ وَالشَّرَفِ
لَمَسْتُ كَفَّكَ كَأَنْتَ مِثْلُ مَصِيدَةٍ
قَبِضْتُ فِي مِعْصَمِي عَطْفًا، لِمَنْعُطْفِي
بَكَيْتِ فِي آخِرِ الْأَوْتَارِ مِنْ عَصْبِي
وَهَا دَمِي نَوْتَةُ الْأَلْحَانِ.. فَاَنْعَزْفِي

فَلْتَدْخُلِي الْبَيْتَ.. لَا تَبْكِي.. وَلَا «تَخْفِي»
كُلُّ الْوُرُودِ عَلَى الشُّبَّاكِ.. فِي غُرْفِي
خَبَأْتُ أَجُوبَةَ الْعِشَاقِ فِي كُتُبِي
لَا تَسْأَلْنِي.. فَأَنْتِ الْآنَ فِي كُنْفِي
تَزُودِي مِنْ رَحِيقِ الْحُبِّ.. وَاخْتَرْنِي..
لَا وَقْتُ يَرْجِعُ لِلْأَحْبَابِ مِنْ أَلْفِ
فِي لَحْظَةِ الْعِشْقِ.. فَوَضَى الْعِشْقُ زَلْزَلَةً
تَثَبَّتِي فِي قَوَى الْمَعْشُوقِ.. وَارْتَجَفِي
هِيََا اتَّبِعْنِي.. يَكَادُ الْوَقْتُ يَرْسُمُنَا
عَلَى الْوُقُوفِ! بِرَبِّ اللَّيْلِ.. لَا تَقْفِي
فَالْبَيْتُ يَسْمَعُ أَنَّاتِ الْهَوَى لَهْفًا
فَهَلْ رَأَفْتَ عَلَى الْأَهْوَاءِ.. وَاللَّهْفِ!
كُلُّ الْمَفَاتِيحِ فِي عَيْنِكَ نَازِلَةً!
لَا تَمْسَحِي الدَّمْعَ مِنْ خَدِّكَ.. فِي كُنْفِي
مَصَرْتُ رُمُشَكَ.. لَا أَبْغِي مُسَاوَمَةً!
وَهَلْ يُسَاوِمُ غُرْقِي الْحُلْمَ بِالصَّدْفِ؟
لَكِي أُصِيبُكَ فِي حِسِّ الْقَضَا جَسَدًا
إِذَا انْحَرَفْتُ عَنْ الْمَضْمَارِ فَاَنْحَرْفِي!
سَيَأْكُلُ اللَّيْلُ ظِلَّنَا وَيَنْسَخُنَا
وَلَنْ تَكُونَ لَنَا فَحْوَى.. لِمُكْتَشَفِ
أَنَا وَأَنْتِ قَطَارٌ.. وَالرُّبَى شَجَرٌ!

مُنذر عشرية

(السودان)

من ثقب حنجرة الناي

من دلق ريق ميري وردة
الأبنوس على آنية النحاس،
نخبًا
للعاشقين السُمر..
للوطن الأسمر..
للنيل الأسمر..
عاليًا في سُمرة الأماتونج..
نخب السحاب مع
السحاب..
فَسُمرتها المتفحمة تُشربُ نبيذًا
في جُوبا فتسكر هنا
الخرطوم..
مرة أخرى..
من ترئم بالشتائم! ونسج
ضجيجًا
من هدوء..
من شدَّ خصر الكمنجة..
من شدَّ خصر الكمنجة..
من شدَّ خاصرة القصيدة ليصفق
المسرُح واللحم
على
الكراسي!
وما الملاعق!
ما الملاعق!

أنا..
من ساقني من كلتا يدي
لدراسة الطب!
تبًا له..
من شجعني على نفسي!
لأسمو هكذا؟
تبًا لي وله..
من حثَّ ود مدني تُكبِّلني قيدَ
أنملها، كيتيمها.. كغرابها،
كغريمها الأزلي..
من دغدغ نفسه
المهزوزة لتضحك برهة فبكت
أبدًا على أبد!
من ستر الضجة في قلبه
فتسرَّبت عبر ثقوب
انينه!
من شرب الصمت كإسفنجة!
وأخمد دويِّ الذكريات..
من اختمر بكأس
من دم! وصار يشهق
ويشهق
ويشهق حتى
تخثر؟

من ثقب
حنجرة الناي ليرتل هكذا!
من غازل أنثى القوائد
وميري وردة
الأبنوس!
من حرَّض نجيب محفوظ
ليدهشني!
من دل درويش على قلبي.. ينثر
قصائده فتفتق ياسمينًا
وتستقر كأنها
-لازورد-
من أهدى أجاثا كريستي قلمًا ولم
يهدِّها طقمًا قيمًا من الملاعق،
لتحرك الشاي في
بغداد والقهوة مثلاً..
-نحن الملاعق سيدتي..
نشرب منكنَّ الأنوثة، رشفة
رشفة، قطرة قطرة،
آهة آهة..
ما المطابخ!-
مرة أخرى..
من أوجدني في مدن
الضجيج، في بلاد الثرثرة،
حيث كل الصامتين

ناجي البدوي

(السودان)

مُجْتَرَأٌ مِنْ نَصِّ اِنتَظِرِينِي يَا مَسَافَاتُ أُوقِظُ بَطْنَ الْقَارِبِ

صَوْتُكَ نَاعِمٌ يَا حَنِينَ. فَمَالِي أَرْتَجِفُ!
وَلَيْسَ ثَمَّةٌ إِلَّا جُرْحُنَا الْأَصْلِيَّ.

أُغْرِبُ نَظْرَتِي مُطْلَقًا. أُغْرِبُ حُبُوبَ الْمَصَافَحَةِ
التَّلَقَّائِيَّةِ، الْمَصَادِفَةِ التَّلَقَّائِيَّةِ، الْحَنِينِ التَّلَقَّائِيَّ، وَيَدَايِ
تَسْبَحَانَ فِي رُوحِ الطَّائِرِ الْأَخْضَرِ وَيَسْبَحُ. أَهْيَلُ
عَلَى نَفْسِي سَبْعَةَ سَمَوَاتٍ وَحَبْرٍ. كَرَّاسُ تَهْوِي مِنْ
أَعْمَاقِي لِأَعْمَاقِي، سَابِحَةٌ، مَسْحُورَةٌ تُتَرَجِّمُ الْأَبْدِيَّةَ.
يَا حَيَاةَ رَكْضُنَا تَحْتَ أَضْرَاسِكَ، تَحْتَ لَعَابِكَ، تَحْتَ
فُيُوضَاتِكَ وَكَسَلِكَ، رَكْضُنَا حَزَانِي. وَمَا هَمَّنَا طَعْمُكَ
وَدَابُكَ عَلَى تَمْزِيقِنَا، إِلَى سُلَالَاتٍ وَكَذَا، وَجُزُرٍ مُعْتَمَةٍ
وَحَرَسٍ. أَعْمَاقُكَ الْحَدْسِيَّةُ تَتَعَبَّدُ. تَتَعَرَّى. مَا هَمَّنَا
عَوَاوُكُ الْحَدِيدِيِّ، فَنَحْنُ حَزَانِي يَا حَيَاةَ؛ يَا أَصْلِيَّةَ؛
يَا مَفْقُودَةَ. سَلَخْتُ أَيْدِينَا عُرْضَحَالَاتِكَ بِالْحَاحِهَا.
شَوْفُ عَيْنِي. أَكَلْتُنَا أَبْوَابُكَ الْجَائِعَةَ مِنَ الدَّخْلِ يَا
حَيَاةَ. لَكِنْ مَا هَمَّنَا يَا حَيَاةَ. مَا هَمَّنَا. نَحْنُ عُمَالُكَ
السَّرِيُّونَ لَوْ تَعْرِفِي.

الطَّبَّاعُ الْجَدِيدَةُ فَاجَأَتْني بِاِكتِشَافِهَا لَحْمِي.
وَيْنُ يَا حَيَاةَ؛ يَا أَصْلِيَّةَ؛ وَحَشْتِيْنِي!

يَا ۞۞۞ مَسَافَاتُ،
اِنتَظِرِينِي أُوقِظُ بَطْنَ الْقَارِبِ.

اِنتَظِرِينِي يَا اِيقَاعَاتُ، أَصْنَفُ هَيْئَتِي.

أَنْجَزْتُ لِنَفْسِي طَيْرَهَا؛ وَمَا عَرَفْتَنِي نَفْسِي. أَنَا
طَيْرُهَا الْأَخْضَرُ. أَلَعَقُ حَدِيقَتَهَا الْيَابِسَةَ، حَامِلًا
جَنَاحِي عَلَى تَرْتِيبِهَا بَنُورِ الْحَنَانِ. طَيْرُهَا الْأَخْضَرُ
أَنَا، زَهْرَتُهَا الْمَرِيرَةُ، لِسَانُهَا الْمُتَبَلُّ بِالضَّحِكِ وَالْأَبْوَابِ
الدَّاخِلِيَّةِ.

اِنتَظِرِينِي يَا مِيَاهُ؛ سَأَرَاقِصُكَ. عَنَاصِرِي الْعَاطِفِيَّةُ،
تَنْهَالُ عَلَى أَبْجَدِيَّةِ الرَّقْصِ، تَنْتَجِبُ تَرْجَمَهَا. خَرَبْتُ
قَوَامِيسَهَا بِالرُّطَانَةِ الْمَأْمُونَةِ، وَأَرْقُصُ. لَكِنَّهَا لَمْ
تَعْرِفْنِي. فَانْكَبَتْ عَلَى صَلَعةِ الْحَدْسِ، تُنْقَبُ جُنَّتِي.
اِنتَظِرِي يَا مِيَاهُ رَقْصَتِي، هَا أَنْذَا أُعِدُّ لَكَ اللَّطْفَ كُلَّهُ.

يُصَفِّرُ وَجَدَتُهُ. الْعُودُ الدَّامِسُ قَبْضَتُهُ يُصَفِّرُ فِي نَوْمِ
حَبِيبَتِي. فَنَامِي حَبِيبَتِي، اللَّحْنُ الدَّامِسُ ذَهَبَ.

مَالَهُ صَوْتُكَ نَاعِمٌ يَا حَنِينَ؟ لَكَأَنِّي مَا تَرَكْتُكَ، ذَائِبًا فِي
سُرَّةِ الْأَشْيَاءِ، وَمَا تَرَكْتَنِي. تَجُرُّ مَا أَخْتَبَأُ بِالْعَادَةِ،
بُغْيَةَ الرُّوْيَا، فَيُتَمَتِّمُ وَيَتَهَالِكُ عَلَى أَسْرَةِ اللَّحْظَةِ،
الْمُعْمَرَةَ بِالْهَلَالَاتِ وَالتَّعَبُّدِ. يَرْتَجِفُ كَمَالُهُ وَأَرْتَجِفُ.
نُعَمُّرُ الصَّوْتَ بِرِطَانَةِ مُنْقَطَعَةٍ وَحَنَانِ اهْتِمَامَاتٍ.
يَرْتَجِفُ بِكَامَالِهِ، وَجَدْتُ نَفْسِي غَذَاها الْعِرْفَانَ.

نوال حسن الشيخ

(السودان)

يا رجلاً يرتدي ألوان قلبي

أرسم وجهينا علي خارطة العشق
أدسُ قصائدي في جيوب الحياة
انسل من صمتي
أقتفي عطرك فالطريقُ تزحمه تفاصيلك
دعني أستنشقُ عشبَ صدرك
لأرفع رايات الوصول
وارتديك دفناً للشتاء

يا رجلاً يرتدي ألوان قلبي
عندما أذكر اسمك
يكتملُ وجهي بدرًا
تتبرجُ نظراتي
أزهاري تنمو على وجنتي
ضفائري تنبت على خصري
الجنونُ يصيب أوردتي
وتشتعل كرنفالات الحبِّ في نبضي
تستعر أنفاسي ويفوحُ ياسميتها
وحدك ممتد في اتساع الحضور
أدندن باسمك في أذن الزمن





برهان كارليتو

(السودان)

هشاشة التفاصيل الصغيرة

فتحرم الأشجار بطاقتها
والمدارس حصصها الفائضة
بشجار الأطفال
والحديقة موسيقاها، التي تتكدّس
فيها قُبُل خضبة
والليل طفولتها البريئة، التي تُترك
فيها الأثداء عارية من حماقة
حمّالات الصدر نهارًا

جُرحنا القديم أكبر
كأننا القراصنة الذين ثقبوا
سفينة نوح
ليغرقها الطوفان!

نحن
المجازر التي لا تخطئ التاريخ عن
نسيانه، والمواعيد الكاذبة التي
تمتهن الخيانة
وطُرق تهزّب أنبياء الله من أداء
رسالاتهم، ورصاصة جهلت
وظيفتها الأولية

نحن أصغر من الجرح الذي
يحاصرنا
نحن في مهبل الحتمية
مختارون أن نسير في طُرقٍ
خاطئة.

في فوهة بندقية تالفة، تصرخ
عارية من أجل إشعال الفتنة،
لتزداد حيوية
وكعصفور في حنجرة ثائر
يثرثرا معًا
لميلاد هويتهما المهملة، عند دُرج
مهترئ في مبنى الأمم المتحدة!
لنا آخر ذاكرة جريئة
في رصيفٍ
اقتحمته اعتصام من المنافي
ومنشورات العساكر لتدبير
الانقلاب، ومعارك سرية اقتربت
من النضوج

هكذا فجيعتنا
تهزمن هشاشة التفاصيل
الصغيرة
تُفَلت منّا الملاجيء، القصيدة،
ابتهاال الطيور، ذاكرة استقلال
بلاد إفريقيا الصاخبة
يصلبنا بلاغة ورطة المسيح في
صحراء ارتقائه
واللحظة
التي تبخل فيه السماء أن تمارس
الجنس مع الأرض
لتهدينا رذاذات المطر

الجُرح القديم
ينمو..
والشمس تخلع ملابسه، كي
تشرق على حُلْمنا المسجون في
إحدى رصاصات جُندي
فقيرة من السلام، والحب
ننطفئ
كآخر مصباح قُصفت قريته
بطائرات حربية

والأرض
تتمزّق بالحروب الطاحنة، وخطايا
أنطولوجيتنا النكرة
لنا معنى من الحزن
ومظهر من نرجسية محتقرة
وفي داخلنا
خيبة باتساع الكون، تنفجر بعنفٍ
وحيثًا تتكاثف لتأكل أوردة حياتنا
بسيرورة رشيدة، كزهرة تُطعم
الفراشات رحيقها السامة

وما نحن
سوى انتخاب التناقض، وبكائيات
شوبنهاور
باحثون
عن وطنٍ

خواطر المحجوب

(السودان)

مراقبة العَفَن

أن يُعفي تفاحه

...

بينما يروي أحد
بقلق

حكاية امرأة

شنتقت نفسها م

بعد أن اشترت

للفطور

كنت أفكر..

هل كانت ستقلي

في سؤال

لن يعرف أحد إ.

...

كانت محاولة اذ

محاولة

للتخلص من جث

لكن بعد الإمسا

عوقب بحملها

ومراقبة العَفَن.

حين أغضب

أو أغتبط..

وتعلمت مع العمر

أن أحزن ماشياً

حتى أنني حين أردت أن أقول

أحبك

قلت دعينا نتمشى قليلاً

أتعلمين..

أو من أن لأحدنا

خطوات لا يسكن قبل أن ينققها

...

يا لها من شجاعة

أن تبقى حياً بعد كل هذا العمر

ويا لها من حماقة

أن تفوت كل تلك المماتات

لقد مرت سيارة للتو

كان يمكن أن تُثلك

كان يمكن لعنقك

كطير

فقس في القفص

عليك أن تُفسر

ما تعنيه الأبواب المفتوحة!

...

تقول أُمي

لقد كُبرت على هذا لقد كُبرت على

ذاك

حتى صرت خفيفاً

علي مشارف الثلاثين

وكأنها ترغب في أن أطيّر

ماتت!

في المساء التالي

تحررت قدمائي

فلقد كُبرت على أن يكون لي أم

...

منذ الصغر

وأنا أمشي!

عمار شرف الدين

(السودان)

لا أعرف!

لدي دائماً هذه الإجابة

- لا أعرف

حينما أسأل نفسي عن جدوى حياتي

تكون هي أصدق إجابة

وحين أسأل هل عليّ إنهاؤها أم المواصلة

في كلا الحالين تكون هي الإجابة نفسها

- حينما سألني الأستاذ في الفصل عن أركان

الإيمان

كانت إجابتي، لا أعرف

على الرغم من أنني كنت أحفظ ردًا آخر

لكن كنت في نفسي أقول:

لو كان للإيمان أركاناً فهذا يعني أنه يمكن أن يتهدم

- حين كتبت في ورقة الامتحان الجامعي في مادة

علم العروض

كنت أقول في نفسي: لم عليّ الشعر أن يكون موزوناً

طالما أن كاتبه ذاته مضطرب

فكتبت لا أعرف!

- حين سألتني الفتاة لم أحبها قلت: لا أعرف

وقد استشاطت غضباً لذلك

لكن في الحقيقة كنت لا أعرف لم يحب أحدًا أحدٌ

وهو لا يكتُم أنفاسه وهو لا يقتله

- حين سألني الطبيب عن تاريخي المرضي

قلت: لا أعرف

لم يكن لديّ ماضٍ صحيح حتى أتذكر المريض فيه

- وحين مضيت في طريق غريب على خطواتي

سألني التائهون في الطريق عن وجهة بعينها

قلت لا أعرف

كنت في الحقيقة لا أعرف

لا أعرف أي جهة أصح من الجلوس دون سعي

لا أعرف أي جهة بإمكانها الاقتياد لشيء.



محمد سيزيف

(السودان)

ما تبقى لي من الحياة

من خلف السماعة الهاتفية تسألني الأنسة سين:
أُحبُّني؟!
مثلما قصف الأمريكان هيروشيما
وتعاون الجار مع الأتراك على الاستعمار..
وسقط قتلى في دارفور
برصاص النظام
تسألني الأنسة «سين» وقد نفذ صبرُها:
”تتعمد الهروب مني.. آه قد خيبت ظني..
الخبية يا صغيرتي
أن أشتري جوز حذاء لقدم واحدة
قدمي التي التهمتتها قنبلة غرنيت جائعة
ألقتها يدُ جنديٍّ شقي..
العالم يا عزيزتي توقف منذ مدة
عن زراعة الحقائق والقهوة والحقول
في الأمس قرأت:
”أمريكا تصنع سلاحًا قادرًا على تدمير قارة
أفريقيا“
آه يا صغيرتي
لم يتبق ثمة جمال هنا
سوى عينيك
وصوتكِ الذي كلما شعرتُ بالخوف
ارتدّيتهم مثل تميمة بيضاء..
تعالى نجلس سوياً

في الصباح
قبل أن تروّج إذاعة أمدرمان أكاذيب الصباح
لترويع الفراشات في الحديقة الخضراء
دعيني أحبك!
في المساء
عند الثامنة بتوقيت غرينتش
قبلما تطل دودة التلفاز
لتقرأ نشرة الأخبار عن سقوط قتلى وجرحى
في انفجار قنبلة بقرية خضراء
دعيني أحبك..
تعالى..
تعالى أيتها الخفيفة
مثل نسمة باردة في الصباح
ادخلي هنا..
في المسام مثلما يخترق الماء التراب..
تعالى هنا،
على قلبي
الذي أعددته لك منذ أعوام..
الأعوام الخوالي
حين كنا نلعب ”البلي“ مع الأطفال
ونرقص على إيقاع الطبل
ثم نغني مع الطيور:
”يا طير غني غني“.



نتبادل القُبَلات
والحديث
نرسم على وادي قريتنا
خطي أقدامنا العارية..
تعالِي أيتها الموسيقى
يا رقصة التلغو الهندية
يا زهرة حديثة النمو على جُثَّةِ قريةٍ مقصوفة
تعالِي مشيًا على الأقدام
لا تركبي المواصلات
كي لا تموتي بحادث سير.
لا تأتي بقارب
كي لا يسيل لعابُ القراصنة عليك..
لا تأتي بطائرةٍ أيضًا
كي لا يخطفك الملائكة
في السموات
وتقعين ضحية الشبه بالحوريات.
تعالِي كما يأتي المطر إلى الحقول
الحقول المحبولة قمًا وخضارًا
تعالِي شَفَافَةً مثل رصاصةٍ على صدغ البشير..
كيف لا أحبك أيتها الأنسة
أنا الذي دست الآن على لغم لعين
ولا أرى في حضرة الموت شخصًا سواك!؟

محمد عبد العزيز أحمد

(السودان)

طفل مقدور بأيادي الوقت

على الفرح

لكنني ما إن اعود
حتى أخفق أمام أول طفل
أمد له كفي الفارغ من أي حلوى،
والممتلئ بالخطايا وبعض النساء
الخشعات!

وفي المجهض من الصبا
والصباح الذي يأكل العتمة
الكثيفة على النوافذ والثلثاء
والجرس الصباحي
كنت يا أمي تنتظرين إليّ طويلاً
الآن فقط أدركت ذلك
كانت ضحكتي صفراء
صفراء ومُشبعة بالأتربة والنساء
المحتمل أن يسرقن بعضي
كنتِ ترين كما الآن
حزني يكفيكِ لتبكي أيامك
الضائعة في غابات التجاعيد

كانت يا أمي حارة
كالفلل
وكنت كلسان طفل
كيف احتملتها في كل
تلك القُبَل
دون أن تلسعني
الكلمات؟
كيف؟

والفلل الحار ونقود الجمعية
التي لم تنتهِ منزل ثلاثين عاماً
وقد شردتني الأسئلة القلقة
حولي / حولك / حول زينب
زينب يا أمي
كانت تكس الصباحات، قبل
الصباحات
ليأتي الليل نظيفاً
أسمر
ومشبعاً بالنجوم
كانت
تمر من باب القصيدة، ولا تخلع
حذاءها
لتترك بصماتها على الأرضيات
الحميمة، ذات اللون السعيد
كانت تُجيد التقبيل يا أمي
حتى أن فمي حين تفرغ
يأبى أن يعود!

أماه
عصر الخلافة لم ينتهِ، ولكن تعلم
السيف أن يطلق النار
انظري من ثقب صمك
إليّ باحة الذاكرة
إليّ
ادخن الأيام السعيدة، وأخرج بلا
أي حظ
الصحاب يا أمي كثر، يدلقون على
رأسي الدوار، يمرنونني طويلاً

إلى الناي الأول، من اجترح الأذية
للكائنات
من أقنع الخناجر والسيوف، أن
الموسيقى هي الاستغاثة المتلعثمة
للنزف

إلى الجبال المبعثرة في الملكوت
من أقنع المخيلة أن الأرض أيضاً
تُصيبها الكدمات

إلى مركب وحيد في الموردة
لمحته من بعيد
كان يهزّب النظرات إلى الغابة،
ويحكي للماء أسرار الأرصفة

لم أعد ذات الرجل الذي يمشي
بعضى
وينسى رجليه

مستندتين إلى الجدار
ولن أعد ذات الخائن الذي أطلق
الرصاص في العلم الوطني حتى
لا يكفّن به جثة جنرال
لقد سقطت يا أماه
في قبضة الطرقات
وعُينت موظفاً في الأرصفة،
مهمتي التشرد
وراتبتي دموع تكفي لديوان شعر
سيركن على الرف
حيث تضعين قناني الشاي



جعلتني أركض، وأرجلي قُربها
تتنزه
جعلتني ألتقط الدعوات القادمة من
أفواه الجوعى
وأشرف
كمرسال آلهة
حتى تبلغ طاولة الله
وأراقب آلهة
تلعب شطرنج، وتتدفأ بورق
الدعوات
جعلتني أوّمن
بإله يشبهني
يبكي إن لمحت عيناه جُثة، وبهذا
عطّل أعشاب القبر
يضحك إن سقطت نخلة في فخ
عاشق
وبكت
كي تطرب ذهنه بالماء
إله يا أمي
يُصلي أحياناً إن أكثر في الخمر
يغني
يرقص
يعشق رائحة الإبط الأفريقي
ويحب الجنس الجامح
لا امرأة تتعري للنصف وتترك
نصفها للشارب
وخيال الشعر
إله
إن مات في ثورة
أو خسر حبيبة
أصبح شاعراً!!!

وسآتي
بسمك القرموط ورياح الصيف في
بكارة لهوها
بأصابع نسوة يغسلن على الضفة
عورات البيت وينشرن الفتنة على
الرمل
بوابورات الحقل، وعكاز العمدة
ومجلسه
حين يلوكون التموين في غرف
القش، ويطلون الكرّش المتعفن،
بحلوى الأطفال
سأقود الحرب، من الطفل الفيني
لأعيد إلى الشارع أشجار النيم،
وظهيرة تُحمر أسماء النسوة،
وتغلي غباش الأطفال
لصباح الدرس
وسأخسر كالعادة
لكنني
ورغم خدوش الحرب، وذاكرة
المرأة البالغة في جواري
وخشونة صوتي وما في السروال
من التهم الممكنة
سأزرع طمأنينة
في وجه الطفل المقدور بأيادي
الوقت.

يا أمي
زينب جعلتني أراهق وأكبر
وأشيخ في مسافة ليلة
جعلتني أوّمن وأكفر وأشك في
وجودي اللحظي
جعلتني أقرأ ذاكرة الماء
وأطش أمام الشعر المكتوب

وقاطرات يا أمي
سحبني عنوة منذ الطفولة، وأنا
أبكي
أعطوني لباس بالغ، وأيادي،
وصدرًا
أعطوني يا أمي الشهوة
ووضعوني ما بين الأفخاذ
أخذوني عنوة وأنا طفل، كم
زوّروا جسدي يا أمي
انظري نحوي
في الروح
ما زال الطفل هناك
هذا الموجود هو واقٍ مخصص
للرصاص!

يا أمي
سأجيء لهم
سأثار، سأقود الألعاب الصبائية
"البلي، والأحجار الخشنة على
شاطئ قريتنا شاشينا سأجمعها"



مروة على

(السودان)

لم تكوني كافية

رغم أنك تعلمت البكاء بشكل حقيقي ما غادرك الألم
وما تعلمت كيف تكونين كافية..

لم تكوني كافية منذ المرة الأولى التي التقيت فيها به
لذلك تدفق بداخلك مرات كثيرة..

في ذلك اللقاء الأول ما كان عليك أن تتماذي في النظر
ليدخل قلبك تائهاً ويُدرك أنه قد ضلَّ طريقه إليك
ليخاف بعدها من أن يُسمعك الحقيقة - حقيقة أنك لم
تكوني كافية-

أن يتكلم حتى فيسحب الكلام إلى تعاستك..
لم يكن ليفهم أنك كنت تشعرين بكل شيء..
كان يعلم أنك تسمعين ما لا يُسمع ولا يُقال،
تمشين في الطرقات التي لا يمشي فيها أحد
رغم ذلك تماذي في إخفاء نفسك عنك
بغطاء الصمت الذي يشف عما تحته للذين
يشعرون..

تماذي في قتلك به..
كنت في كل مرة تموتين فيها تُبعثين لعذاب أكبر
لتدركي
أنك لم تعودتي كافية أو أنه لم يُحبك منذ البداية وما
كنت إلا وهماً ألفتَه الخطى..

لم تكوني كافية..

ما كنت سوى وهم ألفتَه الخطى والكلام
تسمعين ما لا يُسمع، وتمشين في طُرقات لا يمشي
فيها أحد..

لأن النار التي أوقدتها فيك كانت بردًا وسلامًا ما
كانت كافية لحرق مخاوفه رغم أن الحب الذي في
داخلك كسر كل أصنام الصمت ووضع الفأس في يد
الوقت..

لأنك لم تكوني كافية
غرقت وحدك ولم تكن يدُه هنا
لقد كنت شيئاً بين أشياء كثيرة ربما لهذا السبب
كنت خفية عنه فلم يرك
رغم أنه كان في رحاب رؤاك..

لم تكوني كافية
لإنبات الفرح في عينيه،
للإيالي الحزينة والحُزن الذي في المدينة الخالية منه..
لم تكوني كافية لتُعديده إلى نفسه..
كنت قليلة جداً تفوقك حيرته كقطرة دمع في بحر من
السؤال، كنت عادية واعتيادية..

موسى آدم أبستيمي

(السودان)

يتصبب عرقاً

ولدت أنا وأخوتي الثلاث
في قرية نائية، بيت مقفر
لأب وأم فقيرين
لم يكن لأبي يد كافية للطاء
اتذكره، كل صباح يقف عند ناصية باب
المطبخ بملابسه الرثة، وجبينه
الذي يشبه الغدير، دائماً
ما يتصبب عرقاً

وأمي التي لم تكن
لها سوى المحبة
تربينا معاً في كنف الفقر
وعندما صرنا كباراً
صار أخي عريداً، تعرفه كل ضواحي
القرية وسكانها
أما أخي الصغير، فرحل باكراً
ملتحقاً بالجنديّة
لا أتذكر ملامحه جيداً، غير أن له
معطفاً مدعوكاً، استلف
مني عندما زاد
اتساعي

أما أنا، فأصحو من النوم
متأخراً، أخرج نفسي إلى الباحة
أتفرس ملامح وجه أُمّي
وأحف شوارب أبي في المساء
وأحرق في عرش الله كطفل ينظر إلى الحلوى
في يد أحدهم.



هبة الشريف

(السودان)

لا تحزن

وتصلب بلا نبوة
وتبيض عيناك
ونصيبك من القميص قد تمزق
مثلك
حظك
بؤسك
الأشياء متشابكة، متشابهة
مثلي
من ورق
أتبلل إثر التلامس
أبلغ من الرهق قنطاراً
وبكل هذا
يمكنني أن أتمدد
وأفرغ ما فيك من بكاء
من انكماش
وتلاشي
فلا تحزن.

في محفظة الجدة أرقام متفرقة
غبار وصوت متحشرج
من حنينه، قام
فدنى وتدلى
في الصمت، حديث
وفي العزلة ألم طويل غير منقطع
وتجاهد ألا تنحني
أو تغمس يدك في النار بدلاً عن
الماء
وتتفاجأ أنك تصاب بالجمود
مثل كافة الوعود
تتمل بألمك القديم
الحب نفسه
والحرب نفسها
تجاهد لتبتتر (راءها)
فيبتتر عنقك

في أعقاب السجائر الكثير من
الموتى
رأيتهم على عكس الدخان
هو يعلو، وهم يتساقطون
ويضحكون
ويهمسون
أطفال رضع
ونساء عاريات يتلفحن الخيبة
رجال من فرط حزنهم، ناخ البكاء
جوارهم وتدلل
وشجر
ومطر
وبحر
والكثير من الغرق
والسم المدسوس في العسل



أحمد مبارك

(السودان)

تدابير المصادفة

منحدر أسفل النهر!

كان النهر في أوج جنونه. كنت أقف أعلى الكوبري أتأمل الموج، أشهد تحطمه وانكساره. كم أشبه موجة هذه اللحظة. أشعر كأن بعضي يحوم حولي، جسد لم ألتقه قبلاً ولكنه يسعى لأن يلتئم معي. تململت في وقفتي. رفعت ذراعي عالياً أتمطى. وبمجرد أن اخترقتني بسهم لحظها؛ تحقق وجودي، صرت مرئياً بما يتيح لي الشعور بجسدي يخترق الزحام. و بدا لي أن الأجساد في حياتها إنما تسعى، في كل خطوة وعثرة؛ للالتئام، بلا وعي، إلى بعضها الغائب؛ ذلك أن الحضور هو اكتمال بغياب الفرد في الفرد. وهنا تمثل الروح الزئبق الذي يفصل ذرات الذهب عن بقية العناصر؛ وتسمى شوائب، ليلتئم شتات الذهب في جسد واحد.

هي وحيدة مثلي، أو واحدة كما هو حالي. وفيما كنت أنزل بخفة و بلا عجل أسفل النهر؛ شعرت بجسدها يهتز، وكلما دنوت خطوة ندت عنها التفاتة. وقفت استجمع أنفاسي مخفياً ما استطعت من انتفاخ رئتي بالهواء. توقفت يدها عن حصب النهر بالحصى كأنما شلت، وعجزت قدمي أنا عن الخطو. لكنني انحنيت وخمشت كومة حصي ورحت أحصب النهر بينما يخف وزني. وحينها كان قد التفت جيدها الفخاري ناحيتي فصرت أنا المجال المقابل المقابل. من خلفها اختفى النهر وبقي جسدها -الذي لا يشبه أي جسد أنثوي رأيته- يشف كمن أشعلت في جوفه المصابيح. بدأت تنمو حول جسدي سياق إحاطة جعلت أمر اكتنافه حادثاً وشيكاً. إذ إن التقاءنا كان كائناً، أساساً، في العدم الموحش في تربة الأزل، وخيوطه مسوية بيننا في تمام النسج. بهذه الخطوة التي

الروح شأنها آخر، لكن رغبة جسدي وعوزه إلى الكنف فاقت احتمالها. رأسي يمور بأفكار مشوشة. مستقل على سرير، وجهي إلى السقف. هناك، على السقف المتأهب للانهيبار ربما اللحظة، أحصيت ثلاثاً وثلاثين عارضةً أستطيع، غيابياً، توصيفها. لا مكان يحتمل وجودي، لا مكان أحتمل أنا وجودي فيه؛ بل لست متحققاً إن كان ما يسمى أناي موجود أصلاً. لذلك سأقوم بمحاولة أخيرة لرد الاعتبار إلى ما يسمى: جسدي، وتغليفه ببعض ورق الإحاطة. سأرتاد مكاناً لم أحده بعد. أتألق بما يفوق العادة؛ كأن أخلق شعري، أرش القليل من عطر الـ(ون مان شو) على قميصي وراحة يدي، كما لا أنسى عنقي؛ تحسباً للعناق. سيكون لائقاً بالأصيل ارتداء حذاء رياضي لتكثيف شعور الخفة عند قدمي، على الأقل. يجب أن أجلس في مقدم المركبة بحيث أختزل مجمل الوجود في الطريق غير المعبدة؛ تفادياً لأية صحبة طارئة. لا خبرة لدي بالمواعات الغرامية؛ لكن من يراني سيظن بي ذلك. وبينما ينتهر السائق العربية، وتعب الطريق إلى الخلف كأنما تختلج عيني؛ يهمس داخلي صوت:

”بسبع وسائد محشوة بالسحاب الخفيف انتظرها.. ومس على يدها عندما تضع الكأس فوق الرخام.. كأنك تحمل عنها الندى“.

أمامي تغيم الطريق ثم تختفي. ثم سحب تغطي هامة الجبل؛ كأنما أهال الله عليها حلياً فتجمد. انعدم شعوري بما حولي فتماهى الوجود في. صرت شاسعاً وضئيلاً بما يكفي لأن أكون أنا الوجود ذاته. وإذ السحب رابضة أعلى الجبل، رأيته أعبى لها الوسائد، وأثر البخور على مبخر فخاري بيننا عند

حبيبي، المجهول قبل اللحظة؛ ها هنا.. أعني تمامًا حيث نقف. هل نحن الآن متعانقان! لم أتصور، أبدًا، أن تكون لجسدي كل هذه الخفة.. أن يكون لقلبي كل هذا النبض. نشرت نصف الغسيل وتركت نصفًا على الطست. استحممت على عجلٍ ودون وعيٍ مني وجدت جسدي يحيط بك“.

– أفلتيني قليلًا.

– أليس عندما تفلتني أنت، هل أحلم؟

– إن كنت تحلمين؛ يسعدني أن أكون (ود ابليسك) المفضل.

– ألك اسم، من تكون؟

– كان لي اسم قبل لحظة. نسيته، انمحي. سأسمى بك، كيفما تكونين. فإن كنت تدعين: بـ“أنت“؛ فأنا أنت. أنا “مضارع“ يتوغل باستمرار. آخذ هيتي من الفعل الحادث؛ كارتداد فعلٍ لمزجتك الجامحة. عنواني كائن يتجدد حيث تقيمين أقيم: (الحجل، في الرجل)!

(سحبت أصابعها في يدي إذ تنسل مني، بينما يهتز على صدري بعضها الرخو كأني هي!

حدقت، كمستغرق، بحجرين كريمين يشعان في محجريها. خشيت أن تكون أحوال جسدي قد طالت ملمحي كرجل «لا يؤتمن لي قليلًا» (تقول أنها خبرتني حين المخالجة)؛ ذلك أن رقةً أنثويةً اعترت صوتي. ثم رأيتني، بين ارتماشة أهدابها إذ تنغلق على لؤلؤتين كريمتين؛ أبرأ من العمر! تساقط أوراق عمري الذابلة كما تغير أفعى جلدها الميت. ونسيت، تمامًا، وصف عارضات السقف المتأهب للانهيار، والله العظيم!

أحكمت قبضتي على أصابعها المنزوعة في يدي لأقول: غداً حبيبتي يتبخر النهر. أسأل عن سبل النقاء أكثر قصدية. أريد منك أثرًا اتبعه حيث تنبعين؛ فربما ترغب روجي بنهلةً عندما يستبد بها الوجد.

أطرقت في. انحدرت قطرة دمع التقطتها بلساني، محل خديها! فتشت سنام اللغة عن مجاز أو كناية أسند بهما عرج التشبيه؛ لكني لا أجد توصيفًا جماليًا يليق بما ينسرب من جوفها، عابرًا قصبته الهوائية المنغمة؛ مبنوثًا إلي، على شكل تموجات موسيقية، فوق أرضية، لا طاقة بالكون لاحتمالها، ناهيك عني؛ أنا من توشك بشريتي أن تكون على المحك.

أشرع بها، الآن، تقليص ما يشتبه بيننا من فضاء؛

يمسي من المستحيل أن ندبو كمجرد مشتبكين!

قلت: رأيتك ترمين الجمرات، أشيطان ثم؟

تبدين كمن ينتظر لا أحد. أنا أيضًا أنتظر لا أحد.

أعني أنني لم أنتو المجيء إلى هنا. أردت ارتياد مكانٍ مطلق. لاريب في أن قوة جذبٍ خارقة يبتها النهر في مجاله فتعلق الكائنات بما يشبه شراكًا سحرية. ثم مددت (هل أسميها يدي؟) لاحتواء كائنٍ رخوٍ مثقلٍ بخمسة أصابع؛ يدعى: يدها.

كان عناق أصابعنا خفيفًا وصاخبًا في صمت. شعر

– كلانا– برعشة تدب في جسد الآخر الذي سيؤول

إليه؛ إذ تأهبنا، كمسوسين، لتأسيس «حالة» لا

تبدو للرائي –جاء المخالجة– سوى أنها محض

عناق. غير أنه –وأعني رأينا المبهوت– لن يشهد

لحظة افتكاك أحدنا من مشابكة الآخر؛ إنما لن يدرك

الكنه الخارق والخفي لما يظن أنه يراه!

مدت ذراعها إلي. أجفلت من هول المصادفة؛ إذ إنني

هممت في سريرتي بمد ذراعي لاحتوائها. حقيقة

لا يوجد مقابل أرضي لخيظ ضوءٍ بارقٍ انبعث من

عينها. حضرني –وأنا من لم ير القطن في الحقول–

بيت شعري يتغزل بزهرة القطن فأنشدته، هامسًا،

عليها:

”قد أنرت الربوع يا زهرة القطن فهلا.. أنرت قلبي

هلا“

كانت الأمواج تتهادى، وهي تسحب بأذرعها بساط

الرمال من تحت قدمينا. ابتل أسفل فستانها المورد

الضائق عند خصرها الأنيق مثلما ابتلت روجي. كأن

فراشة تحط على قلبي المتوقف النبض احتوت كياني.

ولما استقر يقيني بيكمها قالت:

”أنت شيطاني الذي كنت أحصب“

انساب تيار موسيقى تلائم، فقط، للهددة، عبر

مسامي مفككًا إياي إلى جزئيات؛ أثناء ما افترضت

أنها تتحدث بصوتها:

”حلمت بصدفة كبيرة على ساحلٍ لم أتبين لأي

بحر كان. ثم استيقظت، كما لم يحدث أبدًا، تحفني

سعادة أجد الآن ما يبررها. لم أنتب، قبلاً، برغبة

مماثلة لمشاهدة نهر القاش واستنشاق أنسمه الدافئة

كبخار مغلاة؛ لدرجة خار معها عزمي في الممانعة.

أنت تصدق وتؤمن بالله: دائماً أتخيل أن ألتقي

إسراء رفعت

(السودان)

الثابت في دور

لو كانت رحيمة.

دخلت للبحر، ولسوء حظك لمس باطن قدمك كيس بلاستيكي، قلتَ هو قنديل البحر بعينه، خفيف ورهيف مثل كيس، حذارِ لمسّه، فهي رقيقة لكنها مميتة. قالوا لك.

ازرقَّ وجهك، وفقدت دفاعاتك كاملة ودون أن تنظر في الماء الذي ما زال ضحلاً على أن يحتوي قنديل بحرٍ لتتحقق، سقطت مغشياً عليك.

قنديل البحر،

والمرأة.. حذارِ اللمسة!

بعد حادثة قنديل البحر التي أخذت من طفولتك أسابيع طويلة للتعافي منها، مروراً بنوبات الهلع والتبول اللاإرادي كاملة حتى الشفاء، لم يعد أبوك يلح عليك بشأن الذهاب للبحر أو مرافقته لجلب احتياجات المنزل أو البقاء جواره للنظر بينما يقوم بأعمال السباحة.

وجدت فجأة أن أخاك الذي يصغرك بثلاثة أعوام قد كبر وصار يزيح عنك عبء هذه المهمات برحابة صدر ومحبة للاكتشاف، ووجدت أن أبك صار قاسياً معك، وصارت علاماتك المدرسية تُهم، وحسن سلوكك يهم، وصلاتك تهم، ومظهرك يُهم، وكم اللغات التي تتقنها ورأي معلمك فيك على رأس قائمة ما يهم، وكل هذا هو ما يحدد أن الأيام ستمضي بسلام دون توبيخ. حافظت على امتياز في جميع المواد عدا علوم الأحياء، وهضمت جميع الدروس عدا دروس المخلوقات البحرية، ومع هذا كان في وسعك أن تنتزع العلامات انتزاعاً، فأنت تحارب بها غضب والدك ومزاجه السيء.

حافظت على التزامك الديني، ولغاتك الثلاث التي أتقنتها رغماً عن أنف الرغبة والشغف، ثم بدأت

متخففاً من حذائك الضخم الجلدي، بدلتك الرسمية كاملة بما في ذلك قميصك وربطة عنقك، ودون أي خوف من تعرّض أشياءك هذه للسرقة، دخلت الماء، وسرعان ما غمر المد ساقيك حتى ركبتك. ارتعشت.

كنت أخبرت صديقك الجديد الذي هو في الأصل صديق أخيك الصغير أنك تخاف السباحة ولذلك لن ترافقهم هذا الأسبوع للمسبح فهم يذهبون أسبوعياً، ها أنت في البحر أبي المسابح كلها، ما الذي تغير؟ تزور أخاك لأول مرة في مدينته، تذهب لأول مرة بعيداً عن البيت، تنضم لبيت الشباب الذي كنت تراه من قبل بيئة فوضوية لا تصلح للسكن، تخرج لعدة مشاوير لا هدف منها سوى السير والنظر في أرجاء المدينة الربيعية هذه، وقبل كل ذلك، تلك الإجازة التي أخذتها من عملك دون سبب حقيقي، بل وكذبت أن أخاك بحاجة لرعاية صحية.

شيء ما صحيح؟ شيء أخذ في التغير.

يبتسم داخلك وأنت تحدث نفسك بهذه الأفكار غير أن لوجهك تعبيراً واحداً، تعبير الخائف من الذهاب عميقاً في شيء، عميقاً في البحر. عميقاً في التجربة.

قال لك أبوك: ادخل يا ولد للبحر. ادخل، شاطر، راجل..

فدخلت، وكنت ابن السابعة، وتسمع من أصدقاء المدرسة الذين يحبون تمرير الرعب لك -فأنت أفضل شخص لامتناعه- أن قناديل البحر تلمس أقدام الأطفال الذين يدخلون عميقاً في الماء، وتلسعها لسعة مميتة، أو تقضم إصبعاً أو إصبعين من أصابع القدم

تلتقيان، ثم ما لبثت أن تعودت عليه وعلى صرامته، فأنت في الدور منذ زمن مبكر، دورٌ ألا تخاف وألا تتردد، وأن هذا من الرجولة، دفعوك دفعاً لتتجاوز المراهقة وتلحق بالرجولة في أسرع وقت ممكن. ذهبت نحو إدارة الأعمال ولم تعرف ما الذي تعنيه إدارة الأعمال، وتخبّطت تخبّطت حتى رأيتهَا، البنت الحلوة الجموح، ثم أخذت الدروب تستقيم، وتنحني، تنحني الدروب لكنها انحناءت الحياة الجميلة، التي تجعل القصة جذابة وبشرية لا ملائكية، رشة البهار التي تجعل الطعام لذيذاً وعفويًا، لا نموذجيًا كما في كتب تعليم الطبخ، وتعليم الحياة! اجلس الآن على هذا المقعد، هل تلح عليك الرغبة في الذهاب للمنزل وتغيير مظهرك إلى مظهر مرتب. ما زال الرمل عالقًا بجسدك وما زلت مرتجفًا من البرد ومباغطة المد، ابتسم، فلا رغبة تلح عليك سوى أن تجدها، وتخبرها بخلاصة أيامك، وما جرى معك، وبأنك تحاول إنزال نفسك من المسرح الذي تؤدي فيه حياتك كأنك في عرض مراقب من المخابرات، ولست في حاجة سوى ليد تمسك في النزول إلى الأرض، فأنت كلما وضعت قدمًا رفعتها، متخيلاً الأرض بحرًا لا نهائي القناديل. استعدها.. داخلك يحدثك، غير أنك تنهض على ذات الحال وحذاؤك في يدك، تسير مسافة قليلة وتشير لسيارة أجرة كي تتوقف، كما لو أنك خارج من فيلم بهذه الهيئة، البطل فيه ضائع الأفكار، ضائع المستقبل، رصيده صفر، في البنك وفي الحياة، وأنت تعلم أنك أفضل حالاً من أبطال الأفلام، سوى من جهة القلب، فالبنت الوحيدة التي أحببت، والتي شرحت لك أي أداء أفضل في الحياة وفي الدراسة وقتها، تركتك لخوفك، إنك تجبن عن مبادرة الأشياء والناس، تنظر لأخيك، تنتظر لأصدقائه، فتجدهم يأخذون الفرصة كاملة، وتتمنى أن تكون واحداً منهم، ثم تتراجع خطوة وتظن هذا شيء كثير لتغييره، وأن الألوان قد فات. تصل إلى منزل أخيك غائم الفكر حتى أنك لم تسمع كلمة من ثرثرة سائق الأجرة، تضع حذاءك الجلدي وسط أذية الشباب الرياضية. تقول لنفسك..

تراها، وجربت السجائر وأصدقاء المراحل والانزلاق نحو مطاردة البنات، وسرعان ما اكتشف أبوك أمر السجائر، فتلقيت صفعه على وجهك، أكثر ما أربك فيها نظرات والدك. لقد خنت أمانة لا تعرف ما هي، وعزفت عن البنات، عن المطاردة والنظر حتى. فماذا لو عرف؟! خشيت معرفته وخشيت نفسك، وخشيت النساء، ألا يقلبنك وألا يرينك رجلاً، ومع هذا لم تعد الولد المفضل، ثم أدركت أنك لم تكن الولد المفضل، ولكن أدائك هو من كان، أخذت تحصد الدرجات العالية في المجالات العلمية كلها، ولكنك في الأصل أحببت الشعر وموسيقا الكمان.

المد يعلو ويغمرك. عظيمٌ جداً، إنك جالسٌ في البحر عوضاً عن الوقوف المرتبك، أنت تذكر؟ بينما المد يعلو ويغمرك كاملاً. إنه مثل جلاء للروح، وهربٍ حلوٍ من الحياة. تذكر أنها قالت لك: اجلس في الماء واجعل المد يغمرك، وتصرف، كما لو كنت تستحم، فضحكت لها، وتصرفت وقلت في نفسك: هل ستنجح هذه البنت في جعلني أسترده محبتي للبحر؟ ولكنها رحلت.. قبل أن تراك الآن وأنت تستردها. لا عجب أنك خرجت من الماء حينما دخلت هي لأفكارك، ها أنت تبدأ بارتداء ملابسك، تضع جواربك في جيوبك وتمشي حافيًا على رمل الشاطئ ولم تكن من قبل فعلت. وأنت تتمنى لو كانت تراك، وتناديها: تعالي لأجعلك فخورة بي. درست إدارة الأعمال بعد جهد، فوالدك أرادك طبيباً ولكنك اكتشفت أمره، حيله، كيف يجبرك بنظرة واحدة على تغيير خطتك كاملة، اكتشفت أمره وكان هو قد شاخ ومرض وانشغل بحفيدين جميلين، هم أبناء أختك التي انطفأ شغفها هي الأخرى ولكنها لم تلحظ، وهكذا لم تعد تمر به عند أهم قراراتك. لقد شعرت بالخفة، ولكن بالخوف من تجاهله، وبالخوف من النظر إليه في عينيه كلما التقيتما، ولذلك استأجرت شقة صغيرة جوار مقر عملك، كيلا



انظر، حتى حذاؤك لا يشبه أحذيتهم، ولكنك تبتسم، كانت هي الوحيدة التي تقول لك: لك ذوق دبلوماسي رفيع. ثم تستدرك: لكنه بحاجة لتعديل. لماذا تركتها؟ تسأل نفسك، وتجيّب: طال انتظارها وهي تعتقد أنك زاهد، لقد خفت، من عفويتها، وجراتها، ومن أبيك، وعلمتُ هي، تسأل نفسك وتجيّب، وتجيّب أخاك وأصدقاءه الذين دعوك لتناول الطعام معهم. غسلت يديك، وانضمت إلى طاولتهم وسرعان ما خرجت غيومك من رأسك واحتلت سقف المكان فجعل الجميع يأكل طعامه صامتاً، نهضت، وشعرت بالاستياء من كل هذه الحساسية وملاحقة النفس اللذين يعتريانك. وأنت مستلقٍ في سريرك الذي أزلت عنه آخر ما خلع أحد الشباب دون أن تضيق هذه المرة، فكرت في مراسلتها ولكنك تذكرت انفعالها الشديد في آخر لقاء بينكما، وفزعت من أن ترفض الحديث إليك. أرسلت رسالة خجولة: مساء الخير، أتمنى أنك بخير. ثم أدركت أنها رسالة هزيلة ستعيد إليها شعورها بجبنك، وحين كنت على وشك إخبارها بكل شيء حدث معك منذ افترقتما عبر مكالمات خطت لأن تكون طويلة، وجدت أخاك واقفاً عند الباب، مغسول الوجه بالدمع، ويشهق، كلامه غير واضح بين شهقاته، بدا مثل طفل وهو يقول: أبي في المستشفى.. في حالة متأخرة. كان لتوه قد تلقى الاتصال.

الولدُ المفضل يبكي أباه ولا يعرف لأول مرة كيف يتصرف، وحوله الرفاق المواسون، سرعان ما ذهبوا يجهزون رحلتكما للعودة. لم تشعر أنك جزءً من هذا الحدث، ولم تستطع منع نفسك من أمل. من رأسك انقشع الغمام، يجُلُّ في أخيك الصغير الذي تحب، لكنه سرعان ما سيزول لأنها الحياة. هكذا قلت لنفسك. ونهضت لتحتضنه.



صديق الحلو

(السودان)

أحمد توش



مستغرقون في أعمالهم. أبو القاسم قال: إن أحمد توش هذا خطر علي بناتنا وهو يدعي المسكنة. أقره عبد الله وأردف أن أحمد توش عندما يدخل بيتاً، تعاف المرأة زوجها وتنكر العروس بعلمها وتتململ الفتيات في خدورهن. تنتشي أحلامهن يعانقن الوسائد في ولهٍ. شيء مثل النسخ يدب كالهسيس يشعل الحرائق في كافة الاتجاهات. ذاكرة البلد لا

هذه البلدة بلا ذاكرة، نبت فيها أحمد توش هكذا فجأة. يسير وحده.. يعيش وحده.. يضحك ويغني. عندما كان صغيراً كان يقتل الحرباء والجراد ويبول على السحالي بعد أن يدهسها حتى الموت. تقوم من عثرتها كأنها مدوخة من نعاس. أحمد توش من أصول يمنية، جدته من غرب أفريقيا وأمه نيليه كقطعة من الزيتون المدهون. ولد أحمد توش بشعره المسدل وعينه الكبيرتين وأنفه المستقيم. نشأ وترعرع. كل بيوت الحلة بيته. على وجهه مسحة من الأسى، ويسيل من فمه اللعاب. قميصه الشفاف وقدماه الحافيتان. يساعد هذا في البناء ويجلب الماء لتلك. والحب لأخرى. تجده في دكان صابر وفي قهوة حامد وطاحونة بابكر في نفس الوقت. ضحكته الرنانة تشعر الناس بالأمان. كبر أحمد توش واتسعت وسامته وازدادت. يدخل البيوت في أي وقت شاء. مما زاد من خوف الرجال وحرصهم، وارتباك الصبايا لحسنه الدفاق. بضحكته المذهلة جمد في عروقهن الدم. كن يقلن: آه لو أنه استحم وتعطر. خاطب فيهن شيئاً دافئاً وغامضاً يسري في الأعصاب كالمس. والأماسي باردة وكئيبة. تمر بطيئة ومعتمة. نفس الخال الذي في خد أحمد توش وجد في طفل ودرحمة. الشعر المسدل الغزير في بنت عمر. والأصبع السادس في تيمان فضل. في أحمد توش شيء كالمغناطيس يجذب الحسان إليه. الصغار منهن. الشابات والأرامل. صفية الآتية من المدينة لزيارة خالتها في القرية شهقت عندما رأته لأول مرة. كاد يغمي عليها كأنما سكين بارد طعن منها الفؤاد والخاطر. أحمد توش في لهوه يضحك. والدنيا أهازيج لا تنتهي. غشيم ومبروك. وهالة من الضوء تكسو محياه. غرقان ودرويش. تتدلي أشياءه كلها. يعرف أسرار البلدة. كل شاردة وواردة. والناس

كبيرتين. فزع الناس خاصة وأن مطر خريف ذاك العام استعصى على النزول. الأسعار ارتفعت وعم الغلاء والجفاء والجنون. البعض يعتبره صالحاً. وآخرون يظنونونه مجنوناً. يغلي الدم في عروقهم ويفور. وهم في أماكن عملهم البعيدة. كبر شبهيي توش. تعادلت الضلالات والصالح. توش يساعد النساء على الإنجاب. يتقل لهن في الماء. ويمسح بطونهن باللبن الحليب ويدعو لهن بالبركة. يعزم على الخيط الحرير. تربطه المصابة بالصداع فتشفي. يتركة الرجال في الحلة وعندما يذهبون للسوق على بعد عشرين ميلاً يجدونه هناك. حافي القدمين تحيطه هالة من الجمال وذاك الألق. وعلى رأسه كتلة من الشعر وقميص شفاف يظهر أشياء كلها. يتحسرن نساء المدينة على هذا الجمال المهدر كجوهر في وحل. توش مسخ على النساء رجالهن وعلى الرجال حياتهم. في مرة قلب إحداهن على قفاها مما جعل كلبة موسي تنبح. ونعجة أزرق تولي هاربه. قال له البصير ألا يكررها. وقد فعل. هذه البلدة بلا ذاكرة، قال عباس: إن أحمد توش جاء منذ خمسين عاماً. نزل البلدة.. في نقاء القمح كان لونه. يركب جملاً أبيض. وفي ثياب ناصعة. التقى السرة. أكرمته فبني بها. كان تاجرًا وشابًا وسيماً. يتاجر في سن الفيل. الخرز والسوميت وخشب الصندل. بين القرى والأرياف. بعد أن قضى ثلاثة أيام. كانوا يخالونه سيغادر. ولكنه مكث عندها عشرين عاماً إلى أن توفت السرة. قبل أن تموت أوصته: أن يدفن معها الجرة المعلقة في سقف الغرفة. نسي أحمد ذلك يوم أن ماتت السرة. وقبل دفنها تذكر الوصية. أوقف الناس من الدفن حتى يعود. وجرى ليأتي بالجرة، وقبل وصوله إليهم تعثر وسقط وانكسرت الجرة. كأنما غمة انزاحت من صدره، أفاق ووجد وسط الجرة ورقة مطبقة بعناية. ورأس فأر. ومخلب قنفذ. شعر أسد. وقطعة جبن. وريش نعام. من يومها وغادر أحمد توش إلى أهله في أقاصي الشمال دون رجعة. ترك ذرية أو لم يترك في البلدة التي لا ذاكرة لها؛ لا أحد يدري. ولكنه تركها ممحونة تبغي رحمة الله. تدرجت في أعماقها بقايا الأنجم الجميلة التي تكسرت على ظلام الليل الذي تضاعف سواده.



تتوقف مثل ذاكرة السمك والذباب. أحمد توش كالنحلة واسع النشاط ومتوفر.. يقدمون له الطعام والحنان والحب. لا أحد يعرف أصله. قيل إنه من أصول يمنية أو من بلاد شنقيط. جدته من الجبال وأمه كأبنوسة تشق عنان السماء وتغرق الحكايات في الظلال والبلدة لا ذاكرة لها. نعجة حمد الله ولدت حملاً بستة أرجل بشعر مسدل وعينين

عبد القادر حيدر (السودان)

نصف قاتل

مندوب الموت الدائم منحه الإحساس بقدرته على كل شيء، عمل طوال عمره لكي يتجاوز الاحساس بهزيمته الأولى، تلقفه الشيخ الوقور ذو اللحية المائلة إلى البياض يشوبها احمرار من أثر الحناء، تلقى تدريباته ولقمة تملأ بطنه والعديد العديد من الدروس، الدرس الأول أن الرصاصة رسول الآلهة للغافلين الزائدين عن حاجة الدعوة، تعلم الانصياع بعد أن كسرت إرادته على حائط الانتماء، الإحساس محض هراء لا يجلب إلا الألم، فتح مقبرة ضخمة لذاكرته فتحول لمجرد آلة تعيش في الآن، في اللحظة، سريعاً تحول لآلة الموت التي ستنتشر الحياة في العالم المهترئ، ذاع صيته تحت عناوين مبهمة لا شارح لها، أصبح اليد الباطشة، بالرغم من كل جبروته، إلا أنه لم يستطع مصارعة الحمي! ذاك المخلوق الذي لا يحتاج لباب لكي يدخلك، ما هذا العجز؟، تلك الأيام هي مبدأ إحساسه ببذرة الوحدة وهي تتحول إلى شجرة داخله، لم يجد من يستنجد به، لم يقو على فعل سوى أن يمد يده ليفتح الصنبور في رأسه، كان الماء جلاًداً لا يرحم، ظل يصبُّ سياطه في رأسه ردحاً من الزمن حتى انهزمت الحرارة، غادره الوهن رويداً رويداً ليعود إلى عمله، نفّض عن رأسه الذكريات التي باغتته حين سريان القشعريرة في جسده، عاد إلى منظاره مُركّزاً مع تقاطع الخطوط، طاف بفكره على كامل جسده، تأكد أن كل عضو فيه على أهبة الاستعداد لروح يجب أن يحصدها، زجر حبة العرق التي

أغمض عينه اليسرى، فتحها، كرر هذا الروتين مرات عديدة، كأنه يريد أن يتأكد أن ساعة اللحظة الحاسمة لن يخذله جفنه، عينه الأخرى في مركز تقاطع الأفقي مع الرأس، في هذه اللحظة بالتحديد العالم عنده مجرد دائرة بوسطها خطان متقاطعان، عند المركز جمجمة ما، لا يعلم لها اسماً ولا يريد! كل ما يهمه أن يكون الثقب في المركز تماماً. ألم في ساقه اليسرى التي يرتكز عليها جعله يرفع رأسه قليلاً ثم يتجاهله، ذبابة تطير في حلقات تجعله يطرف، ورقة تسقط في حركة لولبية لا يأبه لها. تحسس سبابته وشحذها، داعب الزناد البارد كالصقيع الناعم كأنتى، مصقول ينساب وديعاً حتى لا يُعكر صفو الإصبع حينما يضغط ليعبر تلك اللحظة التي تختزل كل شيء، اللحظة الفاصلة بين عالمين، الحياة والموت، تلمسها مرةً أخرى، مرر كامل سبابته فيها، عبر شكل الهلال المتحفز توقف، سرت قشعريرة في جسده، ما هذا، أهو البرد؟ أهى تلك النسمة التي كشرت عن أنيابها عندما أحست بفحيح موت يقترب؟ ماله يتصبب عرقاً؟، لم يعهد هذا الشعور إلا عندما داهمته الحمي، كان شعوراً غريباً، ظل طوال عمره عصياً على المرض حتى تيقن أنه قد من صخر لا تقربه الأوبئة ولا الأسقام، لهب الحرارة الذي احتل كامل جسده بعث فيه إحساس لم يعتده من قبل، فحوى أنه لم يعتد أن يحس البتة؛ عجز هزم بداخله كل جبروت لم تحده حدود من قبل، عمله في حصد الأرواح وتجسيده لدور

ذاكرته، باغته سؤال: ما ذنبه؟ اندهش لفجائية السؤال، لم تكن هي المرة الأولى التي يطل فيها بعلامات استفهامه هذه، تذكر صورة تلك الطفلة، انتابته رعدة شاملة، عيناها الواسعتان والضحكة المشعة بالفرح تفوح عبر صورتها التعريفية، يومها ضج في رأسه سؤال: لماذا الأخطر؟ الأسئلة تعني أنك تفكر، تبحث عن المبررات وتجتهد في عقلنة النتائج، يومها وبعد محاضرة طويلة عن المهددات التي تواجههم أخبره الشيخ أن قتل هذه الطفلة سيحقق فتحًا كبيرًا للدعوة، نصرًا مبینًا سيكتب في صحائفهم، عندها بينه ونفسه صدمته حيرة إجابة سؤال: ماذا سيضير الإله إن تركها تحيا؟ وما الذي ستخسر الدعوة؟ وما ذنبها؟ يومها أحس بحجر يضغط على قلبه، لم يكن بصلافة من يستطيع تحمل الإجابات، لذا ألغى الأسئلة إلا أن عين الشيخ التي أبصرت بوادر وعي لم تجعل الأمر يمر مرور الكرام، ذكره أنه لولا هو لكان ربما ميتا بجرعة زائدة، أو في زنزانة ينتظر تنفيذ حكم إعدام، أو حتي مجرد خرقة بالية ملقاة على قارعة الطريق، بث سمومه ثم تركه في ذات الغرفة الخالية إلا من باب وكروسي، عندما دخل عليه بعد زمن لا يمكنه معرفته لغيابه عن الوعي جوعًا ردحًا منه، أمره بذات الصوت الذي ذكره به بفضل عليه أن: "اذهب لقاعة التدريب" .. مكث في حوض ضخم مليء بالماء المثجج يومًا كاملاً حتي تجمد، وهم يجففونه أخبره الشيخ أن برنامجه سيمتد لشهر كامل يمنع فيه النوم أكثر من ساعة. طوال تلك الفترة لم تغادره فكرة التمرد وقتل الشيخ، لن يكلفه الأمر سوى ضغطة خفيفة على عنقه وسينكسر، ما إن يدخل الشيخ بصوته الفتاك حتي يتحول لجرو وديع ينتظر ما يلقي إليه، لم يستطع أبدًا معرفة سبب ضعفه المهين أمام هذا الصوت!

نتيجة تلك التجربة أن تحول فقط لإصبع يضغط على الزناد، وعين لا ترى في طرائدها سوى مصدر رزق يجلب أرباحًا أكثر، لم يسمح لإدراكه أن يحول الأمر لقضية أيديولوجية رغم انتمائه للجماعة، لم يسمح لوعيه عقل أنهم - أولئك الغافلون القابعون في مركز الدائرة عند تقاطع الأفقي مع الرأس - ربما يملكون ما يجب أن يعيشوا من أجله، أحبة

لم يجد لها مُبررًا، انكبَّ بعينه الوحيدة على ما أمامه، رويدًا رويدًا تلاشي كل شيء سوى دائرة تحاصر بابًا زجاجيًا يفتح قبل أن تصله بخطوتين ويُغلق بعد أن تتجاوزه بذات العدد من الخطوات، أقدام تعبره بملامح مختلفة ولكنها أبدًا لا تتوقف، العابرون يرمقون الزجاج المصقول الذي يمارس عكس صورهم بعينية حاشدة وغبن.. توقفت جميلة ما، عدلت من وضع خصلها بحركة غنج، كأنها في بروفة للقاء ما. تتأكد من إجادتها لنشر العطر على سامعها، قال في نفسه: «ماذا لو وضعت رصاصتي هذه في جمجمتها؟، ستندهش بالتأكيد، لن تجد شعرا تعدله مرة أخرى وأنا لن أخسر شيئًا فلديّ فائض من الرصاص، لكن العالم سيخسر جميلة أخرى، ربما، أو ربما سيكسب بخسارتها عبثية الفكرة»!

نضحت سخرية جعلته يبتسم، الفوهة مُسددة إلى مفرق الشعر تمامًا، عادت عابسة بعد أن عبرت الجميلة الباب «ربما أفجر رأس ذاك المتأنق، ملامحه تشي بأنه موظف مهممل في مكتب ما، بالتأكيد سينفجر في وجه أول من يبدي اهتمامًا به، ماذا لو هشمت رأسه بتصويبة جيدة، سيكون تمرينًا ممتازًا سيُخرج الفوهة من حالة الملل، لكن لا، ذلك سيريح من عذاب الإهمال ومن رداء اليأس الذي يخنقه، الحياة تحتاج بعض اليأس، إذن سأدعه يلْمع حذائه ويعدل من ربطة عنقه ويمضي مُتبخترًا ودواخله خواء».

تأتيه التعليمات صارمة، محددة وواضحة، سطين بهما اسم وعنوان رفقة صورة جلية التقاسيم، لطالما أجاد الالتفاف على الأسئلة الفتاكة على شاكلة: من؟ كيف ولماذا؟ إنسان بلا أسئلة هو مجرد آلة صماء. كم تمنى أن تأتي الصور بلا عيون! ما هذه القدرة العجيبة على قول كل شيء؟ أي شيء؟ وكأن الرموش أصابع شقية تمتد عميقًا لتنخس ما اجتهدت العقول في دفنه عميقًا وتعيد صياغة رؤية الإنسان لنفسه!

تراجع قليلًا، مارس تمرين التركيز، إغماض العينين عن كل شيء وفتحهما على الدائرة فقط، مرّت الدقائق ببطء متآمر، أخذ يردد ملامح طريدته في رأسه، توقف عند صورة الأعين المرسومة في

ينتظرونهم، أو حتى وجبة يستمتعون بها. كاد أن يصرخ فيفضح مكانه! ما هذا؟ لم يكد يعرف نفسه الجديدة، تلك التي تحمل ذاكرة، لم يدر ما هي المؤثرات التي جعلت مثل هذه المتغيرات تطرأ عليه؟ ككلب فاجأته رشقة ماء. تلوى جسده، عاد لمنظاره، أطلت العينان المثيرتان للأسئلة، تقلص كامل جسده واختزله ليصبح مجرد سبابة وزناد، أحكم وضع التقاطع في وسط ناصية طريدته، كان يلقي بحديث يتبعه بضحكة مجلجلة، ينظر للأسفل ثم يضحك، يأتي بحركة ودودة ويتبعها بابتسامة، رغما عنه رفع إصبعه عن الزناد، نزل بالدائرة إلى أسفل مروراً باليد الممتدة في زاوية حنيئة حتى الكف القابض على كنز ثمين، ضفيران وشرايط حمراء على شكل فراشة، ضحكة حية أصابت الشارع بعدوى الفرح، جوارب مزركشة بورود قطنية عند مبدأ الساق، يد ممدودة نحو عالم نقيّ الملامح، عينان ببياض ثلجي تحدهما خدود ممثلة الاحمرار، طفلة نموذج لما يجب أن تكون عليه الطمأنينة.

أطل الشيخ بصوته الحاد كخنجر، برقت في مخيلته رعشة حوض الثلج عندما يلتقي جسده المحترق بسطحه، الشهقات اليائسة عندما تدفعه غريزة التورط في الحياة للاندفاع إلى السطح، الانكسار المهين الذي يدمر جبروته ويقيد إرادة التمرد فيه، ذلّ تفادي الأسئلة خوف الإجابة، التبرير الفطير الذي يثير سخرية نفسه عليه بأنها مجرد مهنة كغيرها. عبثية الخيال تدفع بصورة الطفلة فوق عنق الشيخ، منطفئة باهتة، تلوك صفائرها الشعثاء، عاجية بياض العينين، بلا نكهة أو طعم، عنوان بارز للحزن اليتيم، أو اليتيم الحزين، ما ذنبها؟ هل تستحق؟ وخز الأسئلة وخوف الإجابة أعاده للأرض، ارتعد من أسفل قدميه حتى أعلى إصبعه القابض على الزناد، ازدادت حبات العرق المشاكسة، نافذة الزمن تضيق، استعاد وضعه، تناول رصاصة أخرى، بدّل مركز الدائرة، تقاطع الخطوط في الناصية، السبابة في الزناد، تحسسه مرة وأخرى، زاد ضغطه، المطرقة ترتفع وترتفع من قلب الدائرة، أطلت ابتسامة نقية ووردة حمراء!



محمد حسن النحات (السودان)

زوروم

إلى charli55@hotmail.com :
يا صاح..

أخيراً وافق رئيس التحرير على توظيفك، وبناءً على
مثابرتك سيستدعيك إلى المقر هنا.. عليك الذهاب إلى
دارفور، هل سمعتَ بها؟ جزءٌ يحتدم فيه الصراع
في دولة السودان.
سأوافيك بالتفاصيل.

من charli55@hotmail.com :
إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com :
صديق الطفولة جاك:

أوووه لوتعلم كم أنا سعيد! سأهاتفك في نهاية
اليوم، هاتفي مغلق فلا كهرباء هنا.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com :
إلى charli55@hotmail.com :
عزيزي تشارلي:

أرسلنا إليك على بريد السفارة وثائق تضمنُ
تحركك بحرية في دارفور، رتب سفرك مع بعثة
الأمم المتحدة، سمعنا أنها ستغادر خلال أيامٍ من
الخرطوم.

من charli55@hotmail.com :
إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com :
صديقي العزيز جاك:

هاتفك قبل شهر، أنا أعيش أوضاعاً سيئة جداً،
سئمتُ مراقبة الحيوانات الغبية لساعاتٍ طوالٍ من
أجل لقطةٍ واحدة، أبيعها للمجلات والصحف، لا
أحد يقبل أعمالي وهذه الحيوانات لا تساعدني فقلماً
أجدُ حدثاً مهماً لتصويره.
بحق أيامنا الخوالي؛ جد لي عملاً بصحيفتكم.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com :
إلى charli55@hotmail.com :
عزيزي تشارلي:

أنا أشفقُ عليك، ولم أنسك أبداً. نصحتك ألا تسافر
وتترك حانات نيويورك وشوارعها الخلفية؛ لتجد
نفسك في أدغال أفريقيا بطينها اللزج، وذبابها
الطنان، طال الزمن أو قصُر كنت ستعثر على عمل..
تحدّثتُ مع رئيس التحرير، وسأوافيك بأخبار
سارة، فقط تجلّد لأسبوعين.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com :

من charli55@hotmail.com:

إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

العزیز جاکي:

أنا عائد غداً إلى الخرطوم.. السفارة ستقيم حفلاً
مُصَغَّرًا لي.. رئيس التحرير أخبرني بأمر المكافأة..
رجاءً أرسلها لي عبر السفارة.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

إلى charli55@hotmail.com:

يا بطل!

هاتفك مغلق.. لقد اتصلوا بنا، وأعلمونا بفوزك

بجائزة «بولترج» الصحفية.

ستتسلم الجائزة في نهاية الشهر، 500 ألف دولار

يا رجل.. سأنتقاسم معك جزءاً صغيراً من الجائزة..

صحيح؟ يجب أن تعود.

من charli55@hotmail.com:

إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

اووووه جاکي:

هل أنا فزت حقاً؟!

سأعود.. سأعود.. يا مرحى!

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

إلى charli55@hotmail.com:

عزيزي تشارلي:

أين أنت يا رجل، لماذا لا ترد على هاتفك؟

منذ مشاهدتي لك آخر مرة على التلفاز وأنت مُخْتَفٍ

تماماً، هل أنت غاضب على منحي 100 ألف دولار؟!

يا صديقي نصفها أخذها رئيس التحرير، كما أنه

يتساءل عن التقارير الجديدة.

الرجل غاضب وأخبرني أنه سيوقف راتبك.. اتصل

علي حالماً تقرأ رسالتي.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

إلى charli55@hotmail.com:

تشارلي الطيب:

تم ترشيحك لجائزة «كونور» الصحفية، أنت

واثنان آخران، يجب عليك الحضور.

من charli55@hotmail.com:

إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

العزیز جاکي:

هذا شهري الثاني، الأوضاع هنا جد خطيرة لكن

لا بأس، أفضلها على انتظار سحلية في محمية

«سيلوس جام» لتخرج لسانها. مع رسالتي هذه

ستجد ملفاً به مائة صورة؛ لن تتخيل بشاعة هذا

العالم، أنصحك بعدم فتحه إذا ما كانت معدتك

ممتلئة؛ لقد حذرتك.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

إلى charli55@hotmail.com:

بحق الشيطان.. لا أستطيع وصف مشاعري! كيف

صمدت أمام هذا الأمر؟ سأعرضها على رئيس

التحرير فوراً. وافييني بتقرير مُفَصَّل للحدث حالاً.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

إلى charli55@hotmail.com:

العزیز تشارلي:

ادخل إلى موقع الصحيفة.. لن تصدق الضجة التي

أثارتها الصورة.. العالم هنا مقلوب رأساً على عقب!

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com:

إلى charli55@hotmail.com:

تشارلي الطيب:

يا رجل لقد أصبحت أشهر صحفي في أفريقيا،

انهالت علينا المهاتفات والرسائل، الكل يستفسر

عن وضع الطفلة؛ وأرادوا التواصل المباشر معك،

أخبرناهم أنك قمت بما ينبغي..

التبرعات المالية وصلت إلى 10 آلاف دولار في ظرف

ساعات، يريدون التبرع لها ولأسرتها، ولعسكرات

اللجوء.

يبدو أننا سنعيد نشر الصورة لعدة أيام.

رئيس التحرير شخصياً يودُّ مهاتفتك.. الزم

هاتفك..

هاهاها.. يبدو أن مغارة علي بابا قد فُتِحَتْ لك..

كِدْتُ أنسى.. السيناتور «أدريان جنسون» اتصل

بنا بخصوص الصورة!

شاهدتُ الطفلة تزحف على الأرض، كانت بعمر عامين أو أكثر قليلاً، عجفاء وعارية تماماً، الجو ساخن مثل غلاية بيض، ما الذي أتى بها إلى هنا؟ ربما من المعسكر أو من قرية قريبة دُمّرت، وقبل أن أقرّر ما الذي سأفعله هبط النسر، أسود وأصلع العنق والرأس، عيناه بلون الدم، رائحته الزنخة كانت تصلني وأنا على هذا البعد، وقف بلا مبالاة قُرب الصغيرة يفرك ريش جناحيه بمنقاره، لم أحرّك ساكناً، بل لم أفكر حتى في التحرك، مُصوّر الحيوانات البرية بداخلي تحفز وإستفاق، ضميري الإنساني لم يكن موجوداً، ربما تركته في ساحات الجامعة عندما كنتُ نصيراً لضحايا أفريقيا!

الطفلة أخذتُ تزحف ببطء وأنيها يتزايد، لم تكن تبكي، أعتقد أن حلقها كان جافاً، كانت تصدر صوتاً شبيهاً باحتكاك مفاصل باب صدئة، أشعلتُ كاميرتي، وبدأتُ العمل.. نصف ساعة أو أكثر قليلاً وهمدتُ الطفلة تماماً، فتقدّم النسر وأعمل في جسدها تقطيعاً، لم يكن مُبالياً بوجودي كأنني شبح، صوت مخالفه، احتكاك منقاره بعظامها وتهشمها، رائحة الدم، كان الأمر جد بشعاً.. لكنني اكتفيتُ بعلمي فقط، مائة صورة، من المخبول الذي يمكن أن يفعل فعلتي؟! هربتُ من دارفور، ولذتُ بموطني، لكن النسر أتى معي، أراه في كل مكان، يصفر ويفرك ريشه، يطالعني بنظرة نارية، وأنين الطفلة في عقلي يدوي كآلف طبل، لم أرها أبداً لكنني أسمعها دوماً. جاكى.. أناشدك بالمسيح أن تنشر رسالتي هذه، دع المساكين يعلمون بقبحي، نشرتم صورة واحدة، الأولى فقط، وأخفيتم البقية. سأذهب حالاً إلى مرتع صباناً، «ريفير سايد بارك».. أحبُّ ذاك المكان وأرغب أن تُقبضَ روحي فيه علني أبعثُ طفلاً؛ فيغفر لي الله.. سأوصل عادم سيارتي بداخل القمرة وأشعل المحرك، وأنتظر على أصداء «أضيئوا الظلام» لبوب مارلي، يُقال إن استنشاق أول أكسيد الكربون يؤدي إلى موت بطيء، صداع، غثيان، تقيؤ، آلام صدر حادة، تشويش، إغماءة؛ فموت. أريده عذاباً بطيئاً عساني أنجومن العذاب الأبدي. وليكن الرب بيّ رحيماً. التعس تشارلي.

من charli55@hotmail.com

إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com

عزيزي جاكى:

لا أستطيعُ الحضور.. تسلمَ الجائزة أو التكريم بدلاً عني.

من Jackie.Rbneyo@hotmail.com

إلى charli55@hotmail.com

تشارلي ماذا حل بك يا رجل؟ أخبرني لماذا عدتَ إلى الوطن، واستقلتُ من الصحيفة؟!

من charli55@hotmail.com

إلى Jackie.Rbneyo@hotmail.com

عزيزي جاكى:

كما عهدتُك دقيق كساعة لا تخرب.. فإذن أنت الآن في ميدان السلة مرتدياً فنيلة «نيويورك نكس»، ولن تقرأ رسالتي إلا بعد ثلاث ساعات على الأقل، وقتها لن أكون هنا، ربما ستبكي، أرجو أن تبكي من أجلي يا صديقي، لا أظن أن هذا العالم المقيت سيذكرني. نحن تغيسون، جميعنا، إلا أنني صاحب الجرم؛ ولذا أنا الذي أعاني..

الأموال، فلاشات الكاميرات، هتافات المعجبين، كل شيء مر كدواء لا يشفي.. أنا منزو منذ ثلاثة أشهر، قاطعتُ حتى نور الشمس، الكوابيس لا تتوقف، وطببيبي النفسي وقف عاجزاً عن مد يد العون لي.

عندما لجأتُ إليه أول مرة أجلسني على الأريكة الناعمة كفرو ثعلب، وبدأتُ أروي له الأمر، الرجل لم يحتمل، أطلق أمامي حمض معدته.. تأسف وبدأ يهوّن علي الأمر، لكن هيهات.. معدته كانت أصدق من لسانه!

أنت تعلم التفاصيل لكن سأرويها ثانية للتأكيد على بشاعة الأمر:

– ابتعدتُ عن مرافقي وأخذتُ أتجول خارج المعسكر.. جلبتُ الناس حول البعثة التي توزع الغذاء أخذة في التلاشي عن أسماعي.. ساقفتني قدماي بعيداً، بعيداً جداً.. وكاميراتي تتدلى من عنقي كمسابجهم التي يذكرون بها ربهم، وعندها

مصطفى خالد مصطفى

(السودان)

إذا تلون الأفق بلون النهار

تنتشر في الفضاء غلالة ضوءٍ تقهر حلقة الليل،
تنتفخ عروقك، تقومين على طولك بجهد، ميرا
تكبر بسرعة وتضايقك، تتشوق للحياة ويجب
أن تستقبلها في الخرطوم، هكذا أصر إسماعيل،
تقررين ألا تعلمي بوصيته، مخاطرة كبيرة أن
يذهب مع الولدين برفقة صديقيه للبحث عما يؤكل
في هذا المكان وهذا الوقت، في مدخل المغارة تطرق
أذنك خشخشة قدم على العشب اليابس، تظننهما
إسماعيل مع الولدين، لكن إسماعيل يصفق عند
قدومه، تستعيزين بالله، تطوقين ميرا، تخافين
أن يكونوا هم، تسمعين خفخة ضاحكة، تنفجر
أساريك، ويبتعد ضبع الخلاء الأرقط غائباً في
الظلام.
قال لك ذات ليلة مُنسمة وأنتم على سطح المغارة:
- الخرطوم لا تشبهنا، الأفضل أن نسكن أمدرمان.
سألت: ألن يسمع الأولاد صوت الانتنوف؟
- ولا حتى في الأحلام.
- وكيف سنعيش؟
- عزيزة، المهم خروجنا من هنا.. بأي ثمن.
عددت له على أصابعك مصائر الأولاد: يونس
دكتور، سعيد مهندس، وميرا أستاذة.
قاطعك: لالا، سعيد مهندس، يونس تاجر، عقله عقل
سوقٍ مثل أبيه.
ووضع كفه على بطنك المكور وقال: وميرا دكتورة.
باس رأسك، رقدت في حضنه مع الولدين، رغم
هزاله احتواكم بصدرٍ دافئ، قال لك: رأيت حلمًا
غريبًا، جندي يصوب نحوي سلاحه، لا يتردد في
إطلاق النار عليّ، تندفع رصاصته نحوي بسرعة
رهيبية، أستطيع متابعتها من فوهة السلاح إلى
أن تصل إلى صدري، وهناك، تخيلي، تنفجر قرب

”عوى الذئب“

فاستأنست للذئب إذ عوى
وصوت إنسان فكدت أطيّر!
الأحيمر السعدي

- بُم.. بُبُم..

يدهمك انفجارُ البراميل التي باضتها الطائرة، تفزع
ميرا قبلك، ترتج المغارة كأنما ستنفلق عن سر
عظيم، يلعب الفأر في عبك، من هنا، ومن هنا تمامًا،
يتضح أن نومك لم يكن خفيفاً كما كنت تدعين،
لو أنه كان كذلك لاستيقظت منذ أن دخلت الطائرة
حدود المنطقة، صوتها (طار) شؤم متفق عليه،
نذير للموت، أكثر الأحداث ألفة في هذه البراري
المحمومة، الضرورة العبيثة غير الموقوتة. يشق
عليك تحمل الظلام والسخونة ويشق على ميرا
أيضاً، تهتفين باسم يونس، ظل يشغل بالك مؤخراً
بسبب مرضه، طلبت من إسماعيل ألا يشد عليه في
الطريق، لكنه يرى أن القسوة هي الأفضل للولدين
هنا. تتذكرين، قال لك: أليس الخلاء خير من
المعسكر؟ أجبت بانهجاج: لا، المعسكر خير، هناك
مكان ننام فيه، قال لك: الخرطوم أفضل يا ذكية..
الخرطوم هادئة وكبيرة، لن يعرفنا أحد ولا حتى
الشيطان، أجبت: الموت خير من الحياة في هذا المكان
يا إسماعيل، لكنه قال: هذه المغارة خير من الموت في
المعسكر يا عزيزة، كلها يومان أو ثلاثة، يصل إلينا
أخوك من الخرطوم ونذهب معه، لو أنني أعرف
الطريق لمشيئت إليها مشياً. هناك لا أحد يفكر بأحد،
لن نستيقظ على صوت الانتنوف، سنذهب للحدايق
والمتنزعات، سيدخل أولادنا المدرسة، اصبري فقط.
- بُم.. بُبُم

المغارة بكومة البارباريس الشائكة، تهرولُ قدماكِ
باضطراب، حِجَابُك يضغط رثتيك، تعتصر جدرانك
ميرا، قلبك ينفلت عن ضرباته، تقتحمُ أنفكِ روائح
عديدة، تتسع فتحته ثم تنكمشان بفزع، هلعك
الوحيد أن يكون إسماعيل والولدان هنا، تقفين
بين الرؤوس المتسلخة تتبينين ملامحها، الرماد
والرمل نسفا جميع الملامح، الأغصان التي جُمِعَتْ
للطبخ تحولت إلى ذر في الهواء، إسماعيل ينكفئ على
أبنيه، عيناه تحدقان في فراغ هائل أوله هنا وآخره
الخرطوم، تنزلقان إلى الداخل وتستقران في مكانٍ
ما في تلك الجمجمة الصغيرة، سعيد يغمض عينيه
بخشوع، يونس بين ذراعي إسماعيل، تبدو جثثهم
كأنها نُحِتت من الصخر والدم وكلهم يميلون
بأجسادهم نحو الأرض، تطبقين جفنيكِ بقوة على
أمل أن تفيقي من كوابيسٍ سريالية، تفتحينهما
على اتساعهما، تنقض الحقيقة عليهما وتفرسُ
إنسانيهما، تغمضينهما..

تفتحينهما، ها أنتِ داخل سيارة الجيب مع أخيك،
تشقان الرمل والصحارى وشجيرات الأثل
والحنظل، لا تأبهين لجوعك أو لعطشك، تتكور ميرا
داخلك بهدوءٍ سابحة في ذلك السائل الدافئ، لا
تتبادلين الحديث مع أخيك ولا يسألك عن التفاصيل
ولا يخبرك بحقيقة وجهتك بعيداً عن فردوس
الخرطوم الكاذب، تطلبين منه أن يتوقف فيفعل،
تنزليين من المقعد الأمامي بصعوبة، يسألك: ماذا
تريدين؟ تفتحين باب المقاعد الخلفية، تستلقين
بطولك، تقولين بصوتٍ مشروخ: النوم.. أريد نومًا
طويلاً. تنامين، تضج داخل رأسكِ عباراتٌ كثيرة
يتردد صداها في جراك اللحمي الذي يطوق ميرا:
الخرطوم كبيرة جداً يا إسماعيل وأنا أخافها. كل
شيء سيكون تمامًا يا عزيزة، ولا تنسي، أنا لم
أُمت بعد. سعيد مهندس.. ميرا دكتورة.. يونس
تاجر.. لالا.. لن نسكن الخرطوم.. المعسكر يا
إسماعيل.. أمدرمان يا عزيزة.. لا أريد سوى
النوم.. سنسكن مع أخيك.. ولا حتى في الأحلام..
سنذهب للحداث.. يونس تاجر.. مهندس.. يونس..
بمُ بيمُ دُم.

ويعيد شريط ذاكرتك ذات العبارات على طول
الطريق، مدى الحياة.

صدري يا عزيزة وتخرج منها أبخرة حمراء
وصفراء وأشرطة ملونة، أضحك أنا كالمجنون.
قلتِ مازحةً بصوتٍ فاتر: كانوا يحتفون بإبادتنا
بالتأكيد.
اعترك يونس وسعيد بين حضنيكما، فاجأكِ قبضةُ
يونس الصغيرة وهي تفرد سبابتها ووسطاها، قال
يونس لأخيه: بيو بيو.. قتلتك، لا تتحرك. صَفَعَتْهُ
كف إسماعيل بارتعاش.
الدخان يعرجُ كأسطورةٍ مبتعثه، الظلام يخنق
اللهب، أشجار التبليدي تتقد وتتهاوى كنيازك
راجمة، ثم.. بُم، بُم، دُم، يتلون الأفق بلون النهار،
ينطلق من الغابة شُعاعٌ باهرٌ يدحر قبضة الليل،
بين الغبار والدخان وطققات التبليدي تطير
الغزلان والأرانب نافقةً وترطم بالأرض مشوية،
تشدين سائيكِ، تنتعلين الهلع، تنسين مواربة



موافي يوسف
(السودان)

سِفْرُ الصُّعُودِ

جسدك المليء بالتكنولوجيا والأجهزة الدقيقة،
الصفارات المتصلة والمتقطعة تحومٌ مُستوفزةٌ
حولك، النافذة التي لم تكن مُوصدةً جيداً لن ترحم
من تركها غير مُوصدةً جيداً؛ تُسربُ عبرها بُكاءً
مُختنقاً، انحدرت ثلاثُ دمعاتٍ مالحاتٍ دفعةً واحدة.
كم تؤلك نهنهاؤهم.. كم تؤلك نهنهاؤهم.

:Critical case

:Hurry.. hurry

خرج الصوتُ عبر فمه المُلثم، خرج عبر عينيه
القلقتين من خلف النظارة، واربتك أصحابُ المراكبِ
الخُضرِ الآخرين، كانت ضرباتُ قلبك تتزايد..
تتزايد.. تتزايد.

كانت عميقة كأنها صوتُ دفٍّ نابعٍ من بئرٍ، يضربه
حامد الأعرج ضارب النوبة بالزاوية التجانية.
صغيرٌ آلي حادٌ مثل صرصور الليل ورتيب، غشاوة
انبنت في عينيك مثل خيوط عنكبوت.

صرت شاحب الرؤية، صرت بعيداً وقريباً.. معهم
ولست معهم.. حاضراً وغائباً، مُتأرجحاً كنت مثل
زورقٍ يتقاذفه موجٌ، ترى ذوي المراكبِ الخُضرِ

”قصةٌ شعريّةٌ عن الموت، في أجمل حالاتٍ فخاخهِ
المُحزنة“

وأنت في اضطجاعك الأخير، الوخزاتُ بجسدك
الطيني لا تُبارحُ اشتغالها، ما أوْهن الصلصال!

بإصرارٍ عذائٍ لا تفصلهُ عن خط النهاية سوى ثلاث
قفزات

تنظر لوجه أمك وتمدّ كفك بحُنوٍ
قطرة مالحَةٍ أخيرةً تتوتر بزواية عينك
تبرقُّ ثم تنحدرُ برقةٍ مالحَةٍ.

الأطباءُ يتحلّقون حولك بعيون ملؤها القلق،
يتقاطعون، يقطّبون،
يتكلمون بلغةٍ أجنبيةٍ مُقتضبة.
كدت تتكلم، غير أنك لم تُدرك صوتك، كي تقول:
أيها الطيبون، لا بأس، لا بأس. تخرجُ أمك
والآخرون، يبقى ذوو المراكبِ الخُضرِ القلقين.

ثُمَّ حَلَّ عَلَيْكَ ضَيْفٌ، تَرَاهُ لِأَوَّلٍ وَآخِرِ مَرَّةٍ، عَلَى
مِشْجَبٍ كَانَ يَعلِقُ ابْتِسامَتَهُ المُرِيبةَ، بِحُجُوٍّ دَنَا مِنْ
وَجْهِكَ، لَهُ رَائِحَةُ المِسْكِ والزَّعْفَرَانِ، حَمَلَقَ كَأَنَّمَا
يَتَأَكَّدُ هَلْ أَنْتِ هُوَ فِعْلاً، مَسَحَ بِيَدٍ بارِدةٍ جِيبَكَ
وَأَخْرَجَ وَرْقَةً، وَقَبْلَ أَنْ يَشْطَبَ اسْمَكَ، قَرَأَهُ
مَصْحُوبًا بِاسْمِ أُمِّكَ الَّتِي كَانَتْ لَتَوْهَا تَرْتَدِي أَبْيَضَ،
وَتَسِيرُ عِبرَ نَهْرٍ مِنْ حَلِيبٍ، بِمَهْنِيَةٍ عَالِيَةٍ أَعْتَقَكَ مِنْ
صَلْصَالِكَ، صَرَّتْ خَفِيفًا خِيفَةَ الرِّيحِ. كُنْتَ بِصَحْبَةِ
الضَّيْفِ وَآخَرِينَ عَمَالِقَةَ بَيْضٍ تَعْرِجُونَ نَحْوَ
السَّمَاءِ، فِي طَرِيقِكَ، كَانَ يَنْكِي عَلَى سَحَابَةِ شَيْخٍ
أَبْيَضِ الْوَجْهِ وَاللَّحْيَةِ، قَالَ لَكَ:
إِزِيكَ يَا حَبِيبَ. قُلْتُ: تَعْرِفْنِي؟ وَه! قَالَ بِاسْتِهْجَانٍ:
عَيْبَ يَا حَفِيدِي التَّاسِعِ وَالسَّبْعِينَ! ثُمَّ قَهَقَهُ وَقَهَقَهُ
وَقَهَقَهُ كَطِفْلٍ.

تُصَادَفُكِ مِرَاةٌ كَبِيرَةٌ تَعْكَسُ أَصْدِقَاءَكَ الصَّلْصَالِيِّينَ
فِي الْأَدْنَى، حَزَانِي، كَأَنَّ نَكْبَةً حَلَّتْ بِهِمْ.
الصَّحَابُ الْأَخْلَاءُ، الْأَجْلَاءُ، الْوَرِيفُونَ، الْأَوْفِيَاءُ.
تَقُولُ، رُبَّمَا لَمْ أَخْبِرْهُمْ، أَنِّي الْآنَ فِي زِيَارَةِ فَلَكِيَّةٍ
لِأَوَّلِ مَرَّةٍ، لَا أَعْرِفُ حَتَّى كَمْ تَسْتَغْرِقُ، لَمْ يَتْرَكُوا لِي
فُرْصَةً أَنْ أَخْبِرْكُمْ، أَوْ حَتَّى أَنْ أَتْرِكَ لَكُمْ رِسَالَةً عَلَى
الْوَاتْسَابِ.. آسَفُ حَقًّا، وَلَا أَعْرِفُ حَتَّى أَيْنَ هَاتِفِي
الْجَوَالِ، فَقَطْ لَا تَقْلُقُوا. آه، تَذَكَّرْتُ، أَخَذَ هَاتِفِي
الْجَوَالِ وَأَشْيَاءَ أُخْرَى أَحَدُ أَصْحَابِ المَرَايِلِ الْخَضِرِ
قَبْلَ دُخُولِي تِلْكَ الْغُرْفَةِ، أَخْخَخَ، لَنْ أُسَامَحَهُ.
آسَفُ
آسَفُ
آسَفُ.

وَمَضَيْتُ خَفِيفًا.. صَاعِدًا.. ذَائِبًا فِي السَّيْدِيمِ..
صَاعِدًا.. خَفِيفًا.. خَفِيفًا.. صَاعِدًا.. خَفِيفًا.. تَتَنَشَّقُ
رَائِحَةُ الْأَزَلِ.. خَفِيفًا.. صَاعِدًا.. خَفِيفًا.. خَفِيفًا..
صَاعِدًا.. خَفِيفًا.. صَاعِدًا.. نَهَائِيًّا.. وَبِلا عَوْدَةٍ!

شَاحِبِينَ كَأَشْبَاحِ الْكُوابِيسِ.

مَحَالِيلُ.. مَحَالِيلُ.. حُقْنَ.

نُتِفَ شَاشٌ بَيْضَاءُ.. نُتِفَ حَمْرَاءَ قَانِيَةٍ.

فِي بُرْهَةٍ حَاضِرِهِ، رَأَيْتُ مَا يَشْبَهُ مِكْوَاةَ مُوسَى
الْمَكُوجِي هَبَطَتْ عَلَى صَدْرِكَ، انْتَفَضَتْ بِهَلَعٍ،
تَقَاذِفَتْ الذِّكْرِيَّاتِ.

يَوْمَ تَعْلَمُكَ سِيَاقَةُ الدَّرَاجَةِ، سَقُوطُكَ عَلَى الْأَرْضِ،
ضِحْكُ أَقْرَانِكَ الطِّفُولِيِّ اللَّزْجِ.

يَوْمَ خِتَانِكَ، جُلْبَابِكَ الْأَبْيَضِ، الْهَلَالِ عَلَى جِيبِكَ،
زَغَارِيدُ جَدَّتِكَ، بِكَأُوكٍ وَأَنْتِ تَتَبَوَّلُ بِصَعُوبَةٍ، وَأَنْتِ
تَتَقَافَزُ تَلْعَبُ الْحِجْلَةَ مَعَ بَنَاتِ الْجِيرَانِ، بَرَاءَتِهِنَّ،
ضَحِكَاتِهِنَّ الطِّفُولِيَّةِ الْمُعْدِيَةِ وَبِلا سَبَبٍ، تَأْتِيكَ
كَأَصْدَاءَ بَعِيدَةٍ مِنْ وَرَاءِ سَبْعَةِ بَحَارٍ.

صَعَقَةٌ أُخْرَى.

تُثَشِّتُ أَطْيَافَ ذِكْرِكَ، تُنَبِّهُ خَلَائِكَ، تَقْفُزُ نَصْفَ
شِبْرِ وَتَهْطِ، كَلِمَاتُ أَجْنِبِيَّةٍ تَتَقَاذِفُ تَسْمَعُهَا بَعِيدَةً،
وَهِيَ قَرِيبَةٌ لِأَصْحَابِ المَرَايِلِ الْخَضِرِ. تَتَدَفَّنُ
فِي رَمَالِ الذِّكْرِ مُجَدِّدًا، جَدَّتُكَ وَأَنْتِ، فِي وَسْطِ
جَلْسَةِ زَارِ يَرْنُ طَارَ فِي دِمَاغِكَ، بُثِينَةُ الْغَجْرِيَّةِ،
صَدِيقَةُ جَدَّتِكَ، تَرَاهَا بِجَلَابِيَّةٍ، وَطَرَبُوشٍ أَحْمَرَ،
تَتَفَنِّخُ سِيَّجَارَةً وَتَتَمَائِلُ، وَتَلْفِظُ كَلِمَاتٍ أَجْنِبِيَّةٍ مِثْلَ
الَّتِي لِأَصْحَابِ المَرَايِلِ الْخَضِرِ، وَتَتَمَاوَجُ فِي دِمَاغِكَ
الرُّؤْيَى كَخَيْطِ دُخَانِ السِّيَّجَارَةِ.

صَعَقَةٌ ثَالِثَةٌ.

لَمْ تَدْرِكْ أَنَّكَ قَفْزْتَ أَمْ لَا، كُنْتَ خَارِجَ جِسِّكَ وَوَعِيكَ،
صَرْتَ حَالَةً مُشَوَّشَةً لَا وَاعِيَةً، خَدِرَ جِسْدُكَ،
أَحْسَسْتَ بِأَنَّكَ تَرَكْتَهُ فِي مَكَانٍ مَا.
ضَحْكَةُ طِفُولِيَّةٍ، مُقَهْقَهَةٍ، مَرِحَةٍ، لَهَا صَدَى عَذْبٍ،
تَأْتِيكَ مِنْ قَاعِ بَثْرِ الذِّكْرِيَّاتِ.. كَانَتْ لِأَخْتِكَ الْوَحِيدَةِ.
وَرْدَةٍ حَمْرَاءَ، تُحَلِّقُ فِي فَرَاغٍ أَرْخَبِيلٍ حَافِلٍ
بِالْخُضْرَةِ. كَانَتْ لِحَبِيبَتِكَ فِي عِيدِ مِيلَادِكَ الْأَخِيرِ.
امْرَأَةً وَرِيْفَةً الْمَلَامِحِ، تَرْتَدِي أَبْيَضَ، وَتَسِيرُ عِبرَ نَهْرٍ
مِنْ حَلِيبٍ.. كَانَتْ أُمُّكَ.

الصادق عبد الشافع زايد

(السودان)

أضغاث أشواق



استيقظتُ على ضوء أشعة قوية تسالتُ عبر زجاج نافذة غرفتي و صفعت وجهي الشاحب مباشرةً، فتحدتُ طرفي ببطء كلص يفتح الباب شيئاً فشيئاً؛ الشمس تنظر إلى وجهي تماماً، تحدق في كما لو أنها تراني لأول مرة، بادلتها ذات النظرة المبهمة وبذهن غائب مثل شخص ينظر إلى الظلام الدامس، فركتُ عيني ثم تثاببت وحاولت النهوض ولكنني لم أفعل، النوم هنا له طقس خاص، بربكم ما الذي يمكن فعله في مثل هذا المكان من بائس مثلي غير النوم؟! الغربة تنهش روحي بل تشفط نخاع التحدي من عظامي، ثمة إحساس بالتيه والإنكسار يتوجاني ملكاً على عرش الفقر والعطالة.

ها هي سنوات العمر تهول الخطى لتلتحق بصلاة المسبوق، سنوات مرت دون أي نجاح يُذكر حتى ولو كان ضئيلاً؛ آخر نجاح حققته كان تخرجي من الجامعة قبل عشر سنوات، بعدها انتشلني القدر من وسط عائلي ورماني هنا مثل الجيفة.. عصفت بي اللحظات وأنا مجهول المصير بلا رجاء بلا طموح؛ عندما يجتاحني الملل أحاول جاهداً كسر حاجز الروتين الرتيب بالجلوس مع بعض الأشخاص الذين أوهم نفسي وأسميهم بالأصدقاء، عرفت مؤخراً أنني لا أعني لهم شيئاً ومع ذلك لم أكف عن ارتياد مجالسهم، والإستماع لحكاياتهم المتكررة وضحكاتهم المثيرة للنفور؛ إلى هذا الحد أدمنت خوائهم، ربما بحكم اعتيادي على الحياة الاجتماعية التي كنت أعيشها في بلدي، تلك العوالم الجميلة التي أفقدها الآن، عوالم أشبعنتني وكونت شخصيتي، لكن هؤلاء لا يشبهون الناس في أرض النيلين، إنهم يتساقطون من حولي سراعاً كما تتساقط الأوراق الذابلة عن أشجار النيم في

فصل الشتاء، يفرون من أمامي لينتابني إحساس كلاب يعاني الجرب و تجافيه الكلاب الأخرى. نظرتُ إلى جدران غرفتي الكثيبة وسقفها -وأنا ما أزال مُستلقياً على فراشي- عُرفتني بانئت كالمطبخ الفوضوي والذي ربما يكون أفضل حالاً، لأول مرة أراها بكل هذا القبح.. بقايا طعام البارحة لا يزال على الطاولة، ملابس مُتسخة تتناثر في كل الأرجاء، كُتُب ودفاتر مُبعثرة، أوراق مُمزقة تشي بحالتي من الإضطراب وما أنا فيه من الإهمال.

بكيت بشدة حين تذكرت يوم فراقني لهم، لا أدري حتى الآن سبباً واضحاً لرحيلي عنهم غير تهوري وسوء تقدير لي للأمر.

أتوق لرؤية أمي وإخوتي، تذكرت كيف بكى أبي وأنا أحمل حقائبي وأغادر، لم أره يبكي طوال حياتي قبل ذلك اليوم الحزين ولعله -مثلي- يخفي العاطفة الصادقة و المشاعر التي لم يطأها الزيف.. أما أنا فلم أبكِ حينها، ولكنني الآن أدركت جيداً قيمة تلك الدمعات التي سالت منه.

ترى هل يحزن أهلي إلي كما أحن الآن إليهم؟! كم أشتاق لمواسم الخريف في بلادي و أتوق إلى زراعة الدخن في الأراضي الرملية، أحن لطقس أبريل ومايو الحار وأشتاق لمجالسة قوم علموني الاحتمال وأتاحوا لي المدى كيف أحلق في الفضاء، آه كم أود لو أنسكع في الشوارع بلا هودة وأطالع الوجوه بسحناتها التي تغرقها الطيبة، أشتاق لرؤية كلبة تفترش الشارع الجانبي تحيط بها جرائها و تنبح في العابرين؛ الآن أرغب في كل ما كنت أكرهه، تلك المشاهد والصور التي أصابتنني بالذعر في يومٍ ما أصبحت أحبها جداً الآن.

نهضت عن فراشي بغضب شديد، يلفني صداد يكاد يفجر رأسي، شرعت في تدمير أثاث الغرفة، كسرت صورتي الجميلة التي كانت معلقة على الحائط، إنها صورة تخرجي من الجامعة، كانت أجمل صورة لولد باسم، قبل أن يزيح الزمان تلك الملاح و يبدد أجمل ابتسامة، مزقت كُتبي وأوراقني ثم صرختُ بجنون، لا لا.. أخذتُ أحطم الأشياء في هستيريا صارخة، أعصابي ضاعت وأنفاسي اللاهثة تزجر بعنفوان، وفجأة إذا بيدٍ حانية تربت علي وصوتٌ رخم أعرفه جيداً يقول لي: (يا ولد، انعل الشيطان و استيقظ.. تأخرت عن العمل)، وقفتُ أمي إلى جواربي بعد كلامها الأخير في اللحظة التي لم أصدق أنها هي وأنني بين طيات منزلنا. أخذتُ تتلو تعويذة لم أستطيع سماع مفرداتها، لكنها هي ذات التعويذة التي حولت حياتي كلها رأساً على عقب.. أفقتُ من نومي بعد حلمٍ ثقيل و كابوس ظل يطاردني ويترصدني.

لا أدري حقيقةً لماذا لا أقوى على فعل شيء و كأنما بدني قد حُفِنَ بسُمٍّ أضعف روحي، قلت في نفسي: ما جدوى وجودي في هذا الزخم من الفوضى؟ لماذا لا أحزم متاعي و أرحل لبلد "يهدهد فيه الشوق أهله و يهزههم كما يهز النسيم قامات قصب السكر في مزارع كنانة ببلادي؟"، حيناً عظيم بين أضلعي يشدني عنوة إليهم، وليس هنالك ما يؤيد بقائي؛ كل الأشياء من حولي ترثي حالي و تهتف لي بأسي: ارحل، ارحل.



طلال الطيب

(السودان)

شعر أفريقي خشن!

ميلادي أتذكر أنها تأملت كثيراً في هذا اليوم فأشترت لها هدية. من السهل أن أشتري لها الهدايا فأنا أعلم الأشياء التي تحتاجها والتي تكرها.

سوف أبدو رتيباً لو حدثت عن امرأة أحبها، لا بأس، الحياة أصلاً رتيبة. ألم تفكر بأن الحياة...

حول الأرض منذ سالف العصر والدهو، نفس القمر رآه فرعون ذات يوم في طفو أثار فيه شجوناً رومانسية، حتى الإسك حلم بأن يطير إليه بخيول من نار! أه.. أ الرتبة صفة وجودية.

المهم أنا أحب جارتني لحسن حظي، فكله من تحب قريباً منك كلما كانت حياتك أف لكن ليس دائماً. هي بنت جامعية لعلي أكبرها بأربع سنوات لكنها أجمل مني بكثير.

قبل أن تغلق الحكومة إذاعة بي بي سي كنت أرقد على سريري، أردتني عراقي، وأضع راديو فوق الطاولة وأسمعها، لا أقصد بأنني أسمع الإذاعة بل أسمعها هي. كانت تدرس أطفال الحي الحساب والإنجليزي والعربي في حوش بيتها. أتخيل لو تزوجتها سوف تنقل لوحها! هنا وتدرس أطفال الحي.

أتخيل بأنني سوف أطلب منها أن تتوقف وحينها سوف أبدو حقاً مثل وغد حقيق هي ليست جميلة جداً، لكنها تعجبني، فأخفق قلبي بشدة، أحياناً يستحسن أن التي كلما رأيته تزداد نبضات قلبك.

لها شعر أفريقي خشن، شعر كثيف جداً سوف تبدو مثل مغنية الجاز نينا سيمون

أنا رجل عادي جداً، وليس لهذا معنى. أقصد بأنني من النوع الذي إذا جلس بالقرب منك فلن يثير انتباهك. أحمل كيساً فيه طماطم وربع جبنة وليمون ورغيف.

أعمل في وظيفة عادية لولا أنني آخذ مرتباً في كل شهر فلن يلاحظ أحد بأنني أعمل ولن ألاحظ أنا بأنني أعمل.

أقصى ما أستطيع فعله من حركة وتغير في الكون أنني أغسل السكين وأقطع الطماطم وأخلطها بالجبنة وأكل. هل أخبرتك بأنني نباتي؟

أنا لست كذلك، لأنني لا أحب اللحم، لكن ذات يوم اشتريت ربع كيلو لحمة وبينما أنا أغسلها وجدت قطعة صغيرة من الجلد. أذكر أنني حملتها بحذر شديد، شممتها وعرفت بأنها قطعة من جلد كلب! ذهبت إلى الشارع واقتربت من كلب الجيران الطيب وهو أيضاً علم بأنني أحمل قطعة جلد كلب، فكشّر عن أنيابه وأبرز مخالبه وأخذ يضرب الأرض بجنونه!

لم يتبقّ له إلا أن يقفز على عنقي ويعضه. فعلاً هو كلب طيب كان يبصّب بذيئه كلما رأيته! لا أعرف ما الذي يعجبه فيّ لكن يبدو أن للكلاب قدرة كبيرة على أن تحب أي أحد (الكلب يريد خناقوا) أتحمس عنقي كلما تذكرت هذه العبارة. المهم منذ ذلك اليوم أخذت فقط أكل النبات وأحياناً السمك.

حياتي تسير بسلاسة، يحسدني عليها الكثيرون. لا أستاذين من أحد، لا أخرج للنادي حتى أثرثر مع أحد، لا أمارس هواية معينة.

أحياناً أتصل بأمي ليس لأنني أحتاج لحنانها بل لأنني لا أريد أن أبدو كناكر للجميل، في كل مرة يأتي عيد

أقرأ الكتب وهي لا تزال تدرس الأطفال. صوتها
يكبر، فيقول الأطفال:

am, I _

يردد الأطفال: am, I _

وأنا كل مرة أقول: I love you.

لا بد بأنني كنت مثيلاً للشفقة بالنسبة للسماء إذا
كانت تسمع وأنا أقول هذه العبارة للفراغ، لا شيء
آخر. أنا اعتبرت هذا نوعاً من التقدم. أحتاج فقط إلى
الكلمات، والقراءة سوف تساعدني على إيجادها.
ذات مرة شاهدت فيلماً أمريكياً عن شاب أسود
موهوب يحب الكتابة فيتعرف على كاتب مشهور
اختر شقته منفى له. هذا الكاتب نصحه بأن يقدم
لحبيبته هدية مفاجئة، فأهداها كتاباً.

غير أن لها ابتسامة جميلة، تغريك بأن تعانقها.
أن تكون معها. وهي سمينية قليلاً، أقصد أنها لو
وضعت قدمها فوق قدمك من غير قصد سوف
تتألم كثيراً، لكنك سوف تنسى الألم عندما تعتذر لك
بابتسامة جذابة وصوت يشبه زفير الغابة.
بالتأكيد غيرتني كأني كنت رماديّ فصبت عليّ كل
ما في الفرشاة من ألوان.

من السوق العربي اشتريت دواوين شعر صغيرة
نسيباً لنزار قباني الذي كنت أعتبره مجرد صعلوك!
وفهمت أخيراً عن ماذا كان هذا الوغد -الذي له وجه
قط عجوز أغبر أراه في أنحاء البيت أحياناً- يتحدث.
كان يتحدث عن النساء بكل ألوانهن وأشكالهن.
وبعدها انتقلت لمجلة العربي الثقافية، وهذه جعلتني



حائط الجالوص. هي قصيرة نوعاً ما، فتطلع على مقعد قوائمه من الخشب، ذلك النوع الذي يصنع منه العنقريب وأنا على طوبتين من الطين. ونثر طوال الليل وأحياناً نتبادل القبل، في بعض الأحيان كانت تسمح لي بلمس صدرها. ذات مرة رضيت أن تأتي إليّ، بمعنى حاولت أن تتجاوز الحائط لتكون معاً في بيتنا -نعم ليس بيتي-، وعندما لم تستطع فعلت أنا ذلك، على عكسي بيتها لم يكن خالياً. كنت أسمع شخير جدها العجوز، غمغمة إخوتها الصغار. لكننا تعانقنا وتبادلنا القبلات حتى كادت أنفاسنا تنقطع! أنت تعلم بأننا لا نستطيع فعل ذلك في حديقة عامة أو في شارع النيل، لا أتخيل شرطي يعاملها بإزدراء أو يجلد عجيزتها الجميلة، لا أتخيل رؤيتها خائفة ذليلة. لو رأيت ذلك سوف أقتل نفسي. سوف أركض إلى جسر الإنقاذ وأقفز إلى النهر من هناك وأنا لا أعرف السباحة!

أعطتني صورة فوتوغرافية لها، حقاً لها لون مختلف عن لوني. أنا لوني قمحي كما يصفه الناس حولي. بالنسبة لي ألوان البشر اللغة لا تستطيع أن تصفها، هي ألوان من صنع الإله لا علاقة لنا بها. هل هي سمراء، هل هي سوداء، هل هي بيضاء؟ حقيقة لا أعلم لكنني أعلم بأنني أحب كل شيء فيها. أنفها فمها، عينيها، حاجبيها، جبينها الذي أتمنى أن أقبله. أحب كل شيء.

أخبرت أمي بأنني أريد أن أتزوج. أنا أعرف من هي التي سوف أتزوجها. نزار قباني يقول: الحب للشجعان أما الجبناء فتزوجهم أمهاتهم.

ذات مرة اشتريت لحم ضأن، وأخذت أشويه. أخذت رائحة الشواء تنطلق في الجو. شمها كلب الجيران فرأيته يبصبص بذيله، كان يبتسم ببلاهة. رميت له قطع من اللحم، جعلني أطرده من غير أن أشعر بأنني لئيم. وفعلاً أخذ يهز ذيله ويبتسم ببلاهة طالباً المزيد من اللحم. هنا نهضت. طردته وكأني أهش الحمام. وأغلقت الباب.

جاءت هي تحمل صحن شعيرية، وجلسنا على الأرض نأكل، داعبت خاتم الذهب الذي في إصبعها فصرخت: يا الله!

فضحكت هي. لقد كان ذلك الخاتم هو خاتم الخطوبة.

لا بأس أن تأخذ النصائح من الأفلام. بعد أن انتهيت من عملي، ذهبت إلى الدار السودانية للكتب، مكان أصبحت أذهب إليه بعد أن تغيرت. اشتريت رواية ميرامار لنجيب محفوظ. تعجيني هذه الرواية، فيها شخصية زهرة وهي شخصية رائعة.

ولحسن الحظ صادفتها تحاول أن تدفع الباب لتدخل. لم أتردد وأنا أخطوا نحوها، بل كنت أشعر بالسعادة كلما اقتربت منها، حتى دخلت إلى نطاق جاذبيتها. عطرها، قميصها الذهبي بتفصيل أفريقي، شعرها الذي تربطه بقماش أزرق. حبات عرق عذبة تلمع على جبينها، خديها الكبيرين، شفيتها الطيبتين. وأنت بطبيعة الحال تكون شجاعاً ما دمت سوف تعطيهما رواية أو أي شيء.

مددت إليها الكتاب. وقلت لها: خذيه هدية! وندمت أنني تركتها بعد كلامي البسيط هذا. لم ألتفت إلا بعد سماعي لصوت الباب الذي جزء منه حديد والآخر خشب يصدر ذلك الصوت المميز عندما يفتح.

قالت لي: شكراً. استطاعت أن تسمعها لي، لأنها اعتادت أن تسمع من يكون بعيداً مثل طفل يجلس في آخر مقعد، رمت الكلمة ببراعة في قلبي كلاعب كرة سلة محترفة!

عندما سألني صديقي -نعم أصبح لي أصدقاء- عن قبيلتها!

ضحكت وقلت أنا لم أسألها عن قبيلتها أبداً. أسأل عن حالها، عن صحة أمها، عن صحة الأشجار التي تسقيها، عن صحة إخوتها الصغار. أسألها أحياناً: هل تحتاجين إلى طباشير؟ عندما تقح أسألها: هل أنت بخير؟

أسألها أين اختفى ذلك العطر، هل نفذ؟ طلبت منها ذات مرة أن تعطيني قميصاً أفريقياً مثل الذي يرتديه صاحب قصيدة (الله في هذه البلاد ضابط في الجيش)، أذكر أنها اشترت لي واحداً وقد كانت تبدو شاحبة قليلاً، وبعد ذلك علمت بأنها كانت توفر من نقود فطورها لتشتريه لي!

بعد كل هذا مستحيل أن أهتم بقبيلتها أو بعرقها. في التسعينات لم تكن هناك هواتف ذكية ولا تطبيقات تتيح إرسال الصور. كنا أحياناً نثرثر على الحائط طوال الليل. لا أقصد حائط الفيس بوك. بل



علاء الدين أحمد إبراهيم
(السودان)

في الختام كانت الكلمة

(1)

بالجملة الأصلية التي بدت في صيغتها الأخيرة «سأعبر الضفة الأخرى للحياة» بعبارة أخرى بدت حزينة على نحو جميل. طبعاً كل هذا وبرمته لا قيمة بالنسبة له، فكحال أي لص ما يهمه في المقام الأول وحتى الأخير هو القيمة المادية للهاتف الذي (جازفهُ) لتوّه كما يقول في سرّه مبتهجاً، جازفه من الراكب المستكين بمحاذاة نافذة الحافلة بمحطة المواصلات يدوّن أفكاراً أو ملاحظات صغيرة استرعت انتباهه ريثما تغرق الحافلة بالركاب قبل انطلاقها صوب وجهتها المقصودة.

(2)

منذ اليوم الذي سُرق فيه هاتفي اللوحي بمحطة المواصلات العامة، تملكنتني رغبة جامحة في الانتحار وتخليص نفسي من حياتي التي ليست جميلة ولا سيئة بمجملها، أمر قد يثير دهشة الكثيرين من أصدقائي وأقاربي وكل من يعرفني عن قرب وقاسمني بعضاً من تفاصيل حياته وبادلتة بدوري بالمثل، حتى أنا نفسي غرقت في لجة الاندهاش ولا أملك أية أسباب مقنعة أبرر بها هذا الدافع المفاجئ لوضع نقطة الختام بنهاية سطر حياتي. إنه إحساس وحسب، ومنذ متى كانت الأحاسيس والرغبات اللا واعية الغامضة

بتأتأة وارتباك فاضحين قد يقرأها «عبرت إلى الضفة الأخرى للسوء» لكن ذلك لم يحدث قط، الأمر الذي حَزَّ رقبة القد يقرأها هذه بمقصلة الظن المخيب. هو بالكاد يقرأ حتى اسمه إلا إذا نقش له داخل دماغه وهذا ضرب من الخيال المحايث للمُحال، لكن لا أظن أننا سنقترب جُرمًا أخلاقيًا من أي نوع لو أننا استعرنا الوجه الآخر لهذا الظن الخائب وافترضنا أنه قرأ الجملة بالفعل، لن يضير ذلك أحدًا، كما أنها -أي الجملة- ستبدو له بلا شك جملة شاعرية إلى حد مقبول، في الحقيقة ستبدو شاعرية بعد تعديل طفيف، سواء بتشذيبها من بعض العوائل أو ترقيعها بقليل جمل موسيقية وعبارات أكثر اتساقًا وملاءمة لسياقها الذوقي العام، وهو ما فعله اللص بالضبط، لكن دون قصد. إذ وبينما كان منهمكًا بتفحص ميزات الهاتف الذي سرقه لتوّه مرر إصبعه السبابة على الشاشة التي لا تزال مثبتة على تطبيق Samsung Note، لمس هذه الجملة محط الحديث، لتبدو في وضع استعداد تام للتعديل والتحرير، ظهر أعلى لوحة مفاتيح الكتابة عدد من الكلمات التنبؤية والوجوه التعبيرية المقترحة التي كان يفرط صاحب الهاتف الأصلي من استعمالها في تدوين ملاحظاته المهمة وجدولة أنشطته اليومية، على نحو لا يسعنا سوى أن نقبض عليه مصطلح المتخبط والبلا أي هدف مخطط له دهس اللص كلمة «حياة» واختارها من بين مجمل الكلمات المقترحة أعلى اللوحة لتلحق

كما أنه لن يكون مصيباً كذلك بنفس التأكيد السابق، ليس مخطئاً لأنني حتى أنا لا أدرك كنه هذا السر الغامض الذي يجرفني بثبات مرعب نحو الهاوية والهلاك الأكيد، ولا أعتقد أن هناك مانعاً عقلياً يحرم الذهاب إلى هذا الاتجاه من التحليل وربط هذه النتائج المتسلسلة منطقياً بالأسباب. لكن ما ينفي هذا الاحتمال قطعاً هو أنني نسيت أمر هاتفي المسروق، وبالكاد أتذكره، ليس نسياناً تاماً لكن لم أشغل نفسي بأمره إلى الحد الذي قد يدفعني لتخليص حياتي بسبب فقده، ولولا تزامن حادث سرقة مع بداية استعار رغبتني في الموت لما تذكرته ولا ذكرته قط.

كنت مشغولاً يومها بتدوين ورسم خطوط عريضة لقصة قصيرة على هاتفي اللوحي، وانتني فكرة كتابتها بينما كنت أنتظر امتلاء مقاعد الحافلة، قصة قصيرة برقت فكرتها في رأسي في التو واللحظة. كتبت استهلالها «عبرت إلى الضفة الأخرى للـ...» وفي هتيك اللحظة تحديداً وعبر نافذة الحافلة خطف لص محترف هاتفي واختفى بين الزحام، واستأصل معه بذرة القصة التي لما تزل بعد مشيحاً لم يتم تلقيحه برحم القص والحكي لتنمو إلى قصة قصيرة بالغة وراشدة ومكتملة الشروط الفنية من سرد وحبكة وشخصيات، غير أن ما حدث كان تنمة تفاعلية ساخرة للقصة التي ضاعت قبل أن توجد، قبل أن تُحكى، تمثل تجربي لحقيقة أن الوجود كامن في العدم والعكس بالعكس.

كنت شخصية قلقة في هذيك القصة الموءودة، لكن لا أذكر أن موضوعها وهيكلها البنائي كان السرقة أو شيء من هذا القبيل، وأياً يكن موضوعها أو موضعي في القصة، شخصية رئيسية كنت أم هامشية تنسى وكأنها لم تكن، ولا يتعاطف معها أحد؛ لا يهمني ذلك قط ولا قيمة له عندي. فما قيمة الهاتف، القصة، الحياة.. إلخ بالنسبة لشخص يقف على شفير الموت بقديم مرتجفتين وروح خراب نخرها سوس العبث؟ على كل حال أستوصيكم بأنفسكم وبغيركم خيراً، والسلام.



توزن بميزان المنطق والحجاج المقنع؟
آه.. أشعر وكأن أحداً عبث بمسودة مصيري
واقداري ووضعتني في هذا المحك المظلم.
قد ينحو ناظر حاذق للأحداث وينتهي إلى خلاصة
توجز وتربط رغبتني المتأججة في الموت باعتلال
مزاجي وتدهور صحتي النفسية بشكل مريع،
الذي بدوره ناجم عن سرقة هاتفي بمحطة
المواصلات في ذلك اليوم، لن يكون مخطئاً بالتأكيد

فاطمة عيسى

(السودان)

بلا عنوان

الوجوه الكثيبة، بعيداً عن صرخات الجدات، أتأمل الحياة، والسماء والحرب اللعينة، كم عائلة قتلت؟ كم ساق بترتها؟ كم طفل تركته بلا عائلة مثلي يصارع وحدته في صخرة صارعت هي الأخرى الحرب في الماضي ونجت.

لم أرَ ملامح أمي وأبي، رسمت لي جدتي يوماً وجه أمي على الرمل، كنت أتأملها حتى هاجمتها رياح شمالية مسحها كما الحرب مسحت وجودها. أخبرني خالي أن أبي يشبهني تماماً لذلك كلما نظرت لوجهي في المرأة رايت أبي فيني.

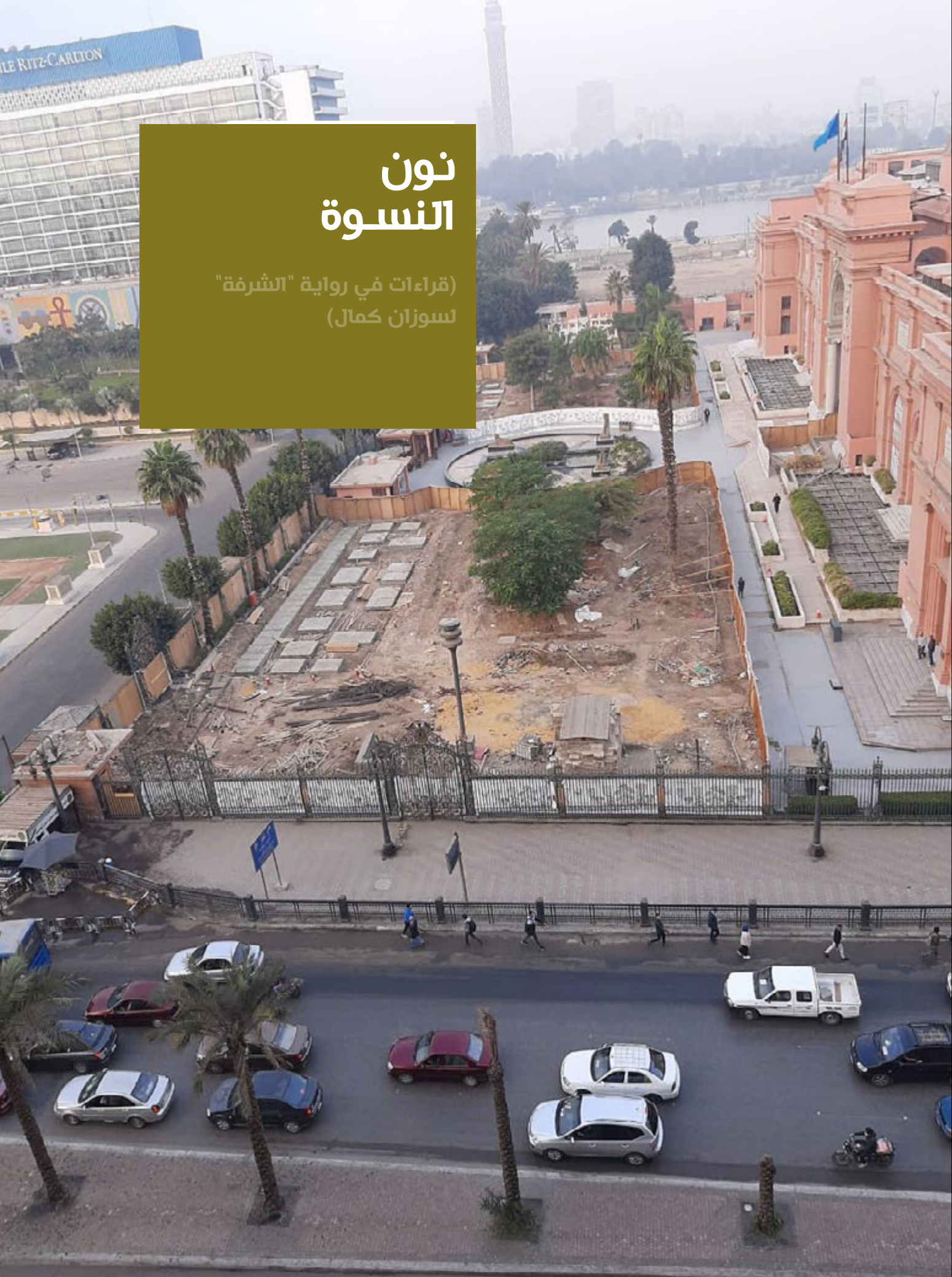
استقرت الشمس عند نقطة بعيدة، اصفرت من ثم خالط صفارها لون أحمر خفيف، نزلت ببطء إلى أن اختفت وداھمنا الظلام الموحش، وظهرت نجيمات تلمع في وسط السماء، هبت نسمة باردة، ارتفع عواء الكلاب، وأنين الحشرات، وصوت الخفافيش، أسرع ل منزل جدتي خوفاً من الأشباح التي يشاع أنها تظهر في الليل، وجدتها متمددة في سريرها، عيناها تراقبان السماء وتشع نوراً، وجهها ملائكي، يتطاير شعرها مع كرنفال النسيم من ثم تستقر خصلة بيضاء على عينيها لتغازل رموشها، تهز شجرة المانجو خصرها مع موسيقي النسيم، يتساقط صفق المانجو في سريرها بدلال.

همس لي خالي في أذني صباحيتها رحلت جدتك، من ثم لحق المشيعون برجله المبتورة، من فوق الصخرة رأيت جمع غفير وتلاوة ترتل، وجدتي بلا حراك ملفوفة بثوب أبيض، بعدها لوح لها خالي بيده ومضى يبكي ويخفي ملامح حزنه بأوراق المانجو. حقاً! لقد رحلت جدتي وذهبت إلى السماء، ماتت وهي تبتسم من غير ألم، وتركتني وحيداً على تلك الصخرة أنتظر قدوم الحرب وأتأمل شجرة المانجو النابتة على قبرها وهي تهز خصرها النحيف.

كنت أجلس مع جدتي تحت شجرة المانجو الوارفة وهي تخطط ستارة هرتها أشعة الشمس النهارية، الشمس هنا عنيفة عند منتصف النهار وهادئة في الصباح وخجولة عند الشروق، سألتها بفضول عن أمي وأبي، في السابق أخبرتني جدتي أنهم في السماء بجوار النجوم، لماذا غادرا؟ أجابتني جدتي بعدما نظرت لحبات المانجو المتدلية ونظرت للسماء بعينين متعبتين، قتلتهم الحرب يا صغيري، باغتها بسؤال آخر أين ساق خالي؟ أم أنه ولد هكذا؟ بترتها شظايا الحرب يا صغيري، الحرب اللعينة، وعادت تخطط ستارتها متجاهلة حبات المانجو وأسألتي، تركتني بعدها ودخلت لغرفتها وهي تستند إلى عود خيزران متين، تئن من ألم ظهرها المقوس، تتبععتها للداخل، رأيت عينيها تسبحان في الدمع مما أكسبهما لمعاً مخيفاً، أخبريني جدتي متى تعود الحرب؟ اصمت يا صغيري، لا تسأل مرة أخرى، ستذهب غداً للمسجد وتأخذ معك تمراً وتدعي لهما بالمغفرة والرحمة، بعد الصلاة يضع الإمام يده اليمنى على رأسي، يأخذ بيده اليسرى حبة تمر، لهما الرحمة والمغفرة يا صغيري كلنا راحلون لتلك الدار. يبتعد عني بوجهه النضر ولحيته البيضاء وأنامله تداعب حبات المسبحة في يقين، إلى أن اختفى وسط المصلين، أجلس بعدها عند عتبة المسجد أتأمل وجوه الداخلين ووجوه الخارجين، وأطفال في سني يتسولون وينظرون في جيوب المصلين، طالما اعتادت على صدقاتهم، أتجول في المدينة، لا شيء مثير فيها غير مباني طينية هشة يهددها الخريف، وكلات تتلوي جوعاً، كل شيء باهت، لا شيء ينمو هنا غير أشجار المانجو، تنمو بلا اكتراث لما حدث أو لما يحدث، تنمو فقط. جلست على صخرة كبيرة هشمت أطرافها قذائف الحرب، بعيداً عن البلدة ورائحة حزنها، بعيداً عن

نون النسوة

(قراءات في رواية "الشرفة"
لسوزان كمال)



د. محمد زيدان



رواية «الشرفة» لسوزان كمال.. ماذا وراء المحكي ودلالاته؟

سرد التفاصيل الحكائية

للمتلقي الذي تعود على الاتجاهات التعليمية في تصنيف الأعمال الروائية. بدا ذلك جلياً في رواية «الشرفة» لسوزان كمال، فهي من الناحية السردية كتابة تحتفي بالتفاصيل الحكائية التي تجعل من الصورة السردية نوعاً من الفسيفساء اللغوية التي تنتقل بسرعة سردية من المنظور الحكائي الواحد، إلى الآخر، ومن ثم تعود إلى بداية السرد وكأنها تريد التفاصيل الحكائية فقط، ليس غير التفاصيل، ومن هنا يمكن أن ننظر إلى هذا النوع من السرد الذي يحتفي بالأفعال الحكائية احتفاءً ظاهراً لدرجة يمكن القول: إن غايتها هي تلك التفاصيل الحكائية. وهذه سمة بنائية ظاهرة من سمات الاتجاه الواقعي، وهذا الوصف ليس عودة للتصنيفات، لكن الإشارة تأتي للدلالة على سمة بنائية من سمات النص الروائي المعاصر.

فهل يمكن القول إن ثمة احتفاءً بالتفاصيل

تعد التصنيفات في الدراسات المعاصرة تؤخذ على محمل الجد في كثير من الأوساط الثقافية، والمقصود بالتصنيفات هنا: التاريخية، والواقعية، والعجائبية، ليس لأنها تغير في طريقة السرد، أو تقدم نماذج مختلفة عن بعضها البعض، ولكن لأن التصنيفات أصبحت تتبادل في الكثير من الأعمال الأدبية - وبخاصة الرواية - أدوات التعبير، بداية من لغة الحكاية، إلى مفرداتها، وصولاً لأشكال المنظورات الحكائية على مستوى السرد الروائي، وهذا من شأنه أن يجعل تداخل التصنيفات واقعاً في الرواية المعاصرة، ففي نص واحد يمكن أن تجد التاريخي إلى جانب الواقعي إلى جانب العجائبي، في نوع من اتحاد الأدوات، وهذا من شأنه أن يجعل مهمة الناقد صعبة إلى درجة كبيرة، وأحياناً تصل الصعوبة

بأنها تشكيلات لأفعال الحركة، متعاقبة مع أفعال القلب والوجدان، ولكن بالصورة التي تجعل من هذه التشكيلات صورة «سيناريو» يصلح للتحويلات التي تنبع من داخل الموقف الحكائي.

بين رمزية التفاصيل ومجازيتها

ما الذي يشير إليه العنوان «الشرفة»، وقد وصفت لنا الحكاية هذه الشرفة توصيفاً مادياً يجعل منها تكتة حكاية، وتقدم التصور الشكلي والدلالي كأنه أداة من أدوات إدراك المعنى في النص الروائي المعاصر، وللشرفة رموز دلالية كثيرة يمكن أن تقدم لنا معنى إجمالياً للنص، والمقصود بالمعنى الإجمالي ما يستطيع أن يخرج به المتلقي من نص تتشابه فيه الأحداث والأقوال والحوارات بدرجة تجعلنا أمام عالم من التفصيلات الحكائية حتى نتصورها أداة سلب داخل النص، لأن الرواية تخلو من الأفعال الحكائية الكبرى، بل تخلو من المنظور السردى الموحد، ولذلك يجعلك الراوية، أو الرواية تدرك أنك أمام تصور حكاية ظاهر. تقول الراوية في بيت العائلة:

”حين قرر جمال أن ننقل من بيت العائلة إلى شقتنا الجديدة لم أكن سعيدة، كنت مرتبطة ببنات أخيه، شقتنا في القرية كانت غرفتين، واحدة منهم لم تخل أبداً من الضيوف؛ إما لبنات أخيه، أو بنات إخوتي وأولادهم.

– لماذا تريد أن ننفصل عنهم؟

– ليس انفصلاً يا هنا، سنقضي هنا كل الإجازات، وكل نهايات الأسبوع. أغرتني فكرة أن يكون لنا بيت واسع، بمنطقة راقية وهادئة، فقبلت. وخلال أسبوعين كنا قد انتقلنا من بيت العائلة الذي أحبه إلى شقتنا الجديدة، كانت مدخراتنا كافية، فاستطعنا تأثيثها بجمال وأناقة. لم يستخدم جمال كلمة بيتنا أو

للمدرجة التي تجعل من هذه التفاصيل هدفاً من أهداف السرد؟

وللإجابة نعود إلى الفكرة المركزية التي تدور حولها الرواية ممثلة في عدد من العناصر البنائية التي نوجزها كالآتي:

– أن السرد في هذه الرواية يمكن أن يصنف بأنه متوالية سردية.

– التفاصيل في كثير من المواقف داخل النص، يمكن أن تقدم منظوراً سردياً مستقلاً، ويمكن ربطه بالصورة الحكائية العامة.

– التحولات الحكائية الكثيرة تمثل صورة مرادفة لصورة التفاصيل.

– السرد المباشر يقدم الدلالة في مستوى واحد من المستويات الحكائية.

الحكاية تقدم في رواية (الشرفة) اعتماداً على عدد من المنظورات الحكائية، ويبلغ عددها في النص ثلاثة وأربعون فصلاً حكايةً، تتراوح هذه الفصول الحكائية بين الطول والقصر، ويحمل كل فصل منها «عنواناً»، أحياناً يكون العنوان هو مفتاح الدلالة في النص، وأحياناً يكون مجرد تعبير إشاري بسمات حكاية، ويمكن أن يكون المنظور داخل الشكل الحكائي – وأقصد فيما يلي العنوان – نوعاً من الحركة السردية التي تتجلى وفق تشكيل يشير إلى العنوان بطريقة، أو بأخرى⁽¹⁾.

وفي الكثير من العناوين نجد الراوي يقدم صورة مباشرة مكررة، ونجده في مواضع أخرى يقدم تشكيلاً رمزياً، أو مجازياً، فنجد الراوي يقدم عنواناً كالآتي: «في بيت الدكتور

نبيل»، وأحياناً «فاطمة» فيما لا يزيد عن صفحتين، وأحياناً

نجدها تقدم «متاهة اسمها

الحياة» وأحياناً «في مقام

الهوى»، وبين هذه الكتل

المعنوية نجد الراوية تقدم

لنا شكلاً حكايةً يتمثل في

بساطة المعنى من ناحية، وفي

الوقت نفسه حلقة من حلقات

المتتالية السردية، والتي تميل

التشكيلات الحكائية في السرد



هو العنصر الذي يتعادل مع المكان.
 - النص يقدم حركة فعلية للذوات تعمل عمل الفعل المركزي في الرواية.
 - النص يقدم تحولات الحركة، وإشارات، والتي تمثل موقفًا يتعادل مع الحركة التي تقدمها الدلالة على مستوى الرمز والمجاز.
 كل حركة الذوات، بداية من الراوية، وانتهاء بالذوات التي تقدم سردًا مصاحبًا، تصور موقفًا حياتيًا، وليس موقفًا أيديولوجيًا، والمقصود بالموقف الحياتي هنا هو الموقف الإنساني، حيث تربط حركة الشخصيات بالمواقف الاعتيادية التي تملأ الفكرة الروائية، ولذلك نجد الذوات تتحلّى بهذه السمات



شقتنا أبدًا منذ زواجنا، كان يطلق عليه اسم الخن.

في الشقة القديمة، كنت أظن أنه يتهمك على بيته الضيق الصغير فيسميه خنا، لكن حين انتقلنا إلى شقتنا الواسعة وسماها الخن، اندهشت قائلة: ألا تحمد الله أبدًا؟!

رد ساخراً: يا امرأة، ألا تروك كلمة الخن؟ ألم نشاهد معاً فيلم صراع في النيل مرات ومرات؟ وظل يردد بصوت الفنان أحمد الحداد:

(نرجس / خن)

فنهزته: أنقصد أنك طوال تلك السنوات كنت تراني راقصة؟!

- لا، أبدًا، كنت أراك الست هند رستم، كنت أراك أميرة الدلال وملاكة الحارس.

- أنت دجال؟

- فيجيبني ضاحكاً: نعم.

الحيز النصي ظاهر في المنظور السردى الذي يتراوح بين مادية ظاهرة، ومجازية خفية، يأتي الظهور من الإشارات إلى المكان، كما ذكرت، فهي نوع من الإحالة إلى التحولات، وكأن المكان ليس هو المقصود بذاته، فنحن أمام رسالة واضحة تحملها اللغة، وتؤديها الفكرة، وتؤسس لها «دلالة» من خارج النص، سواء كان الخارج واقعاً عاماً، أو سيكولوجياً، فيصبح العنوان «دلالة ظاهرة»⁽²⁾.

ولذلك نستطيع القول إن النص يخلو تماماً من إحدائين مهمين في الكتابة السردية المعاصرة، وهما الزمان والمكان، الزمان محايد تماماً في النص، وتتبع حياديته من التفاصيل الكثيرة التي تصلح أن تكون في أي زمان، كما أن الرواية حيدت المكان في البداية، إلا إذا أردنا أن نقف على المكان باعتباره دلالة رمزية، أو صورة داخل الحكاية، فهو بهذا الشكل موجود بصورة لافتة، فالشرفة «عنوان» يشير بدلالة ظاهرة إلى ذلك الحيز من البيت الذي يطل على العالم من عناصر محددة:

- المكان رمزاً حكاياً.

- المكان أداة سردية تعادل الزمان.

- الحركة التي ترتبط بمفهوم المكان الخاص، بعناصر مجازية بسيطة.

يرافق الحركة التي تجعل الزمن، وليس «الزمان»،

التي تصلح أن تعطي للسرد ثلاث صور متعددة:

- صورة الفكرة في مستواها المباشر.
- صورة المفسر للفكرة.
- صورة الراوي وهو يوزع المعاني داخل الحكاية.

ومن ذلك، وفي غمرة السرد الذاتي نجد الراوية تقحم فكرة موضوعية تضاف إلى الأفكار الإنسانية العامة التي تشير إليها، وتعتمد على طرحها المباشر، ودلالاتها التي تصل إلى التقرير بالفعل، وأمام التنوع الفكري لما يشبه حركة الإنسان في حياته الاعتيادية، نجد المعنى يتحول من صورة التفكير الذاتي إلى صورة التفكير الموضوعي، بما يشير إليه هذا التفكير من أدوات تعبير تعطي للسرد قوة الواقع، بعدما أعطت له تأرجح الذاتي والإنساني والاعتيادي.

فبعد ثلاثة فصول قصيرة بعنوان «السيرة-

حنين- بهجة» وهي تشير إلى غلبة التفكير

الحكائي الإنساني الذي يقدم الحياة من وجهة النظر الذاتية، التي تبطن مجازات صغيرة ومواقف رمزية لا تحوي الفكرة العامة، ولكنها تنوع في تصور هذه الفكرة بأكثر من أسلوب، نجدها تعود إلى المدى الطويل في حركة السرد، ومن سمات هذا التنوع:

- التداعيات الحكائية المتنوعة.
 - الحركة بأسلوب «كاميرا» العين الإنسانية.
 - دور الراوي العليم الذي يملك زمام الأمور.
- تقول الراوية تحت عنوان «أن تكون مصرياً»:
- «صرخات متتاليات تقطع صمت الظهيرة الحارة، جريناً جميعاً، ألسنة النار تشق السماء، دخان يرتفع، ورماد يتطاير، أصوات مذبذبة ينادي بعضها بعضاً في الحريق الذي أحال النهار ظلاماً. ماس كهربائي حدث في دكان البقالة الممتلئ بالبضاعة، وسطحه المزدحم بأكوام من الكراتين الفارغة والملحق به موقد كبير مع أنبوبتي غاز لعمل الحواوشي والساندوتشات للساهرين.
- وقفت أمسك يد سلمى، وأنا أرى الشباب، شباب قريتي، يقذفون بأنفسهم داخل النيران، كأنهم لا يهابون الموت، وبعد جهد مضنٍ نجحوا في

الاعتيادية التي تجعل وجوده مرهوناً بالموقف وبالفعل، وهنا تتحدد هذه التشكيلات السينمائية تحديداً تبعد به عن الموقف العام، أو المواقف الوجودية التي تشير إلى التفكير السردى بقدر ما تقترب من التصوير الاعتيادي لحركة الحياة.

إن أهم ما يميز التفكير الحكائي أنه يقدم الإنسان في صورته الطبيعية بعيداً عن التوجهات النوعية التي ترصد وتشير إلى الأفعال المركزية، وبالتالي فلا أفعال مركزية في السرد، ولكن الفكرة تتخلق من الموقف، ولأن المواقف متغيرة إلى درجة كبيرة، فالأفكار هي الأخرى متغيرة، وبالتالي كلما تغيرت الأفكار ابتعد السرد عن الصورة الوجودية التي نراها عند الروائيين أصحاب الاتجاهات الفكرية النوعية.

التفكير الحكائي

الإشارات في السرد تشير دائماً إلى موقف إنساني، وتنشظى اللغة داخل هذه الإشارات، مما يجعل النسيج اللغوي المتشابك جزءاً من بنية النص⁽³⁾ ومن ثم يتحول هذا الموقف المنشظى إلى صورة عامة من صور الوجود، وهذه الصورة العامة هي نفسها الحركة السردية المحايدة التي تتعامل مع الزمان والمكان بالمفردات المحايدة التي أشرت إليها، ومن ثم يلجأ النص في أحيان كثيرة إلى تقديم التصور الخاص بالتفكير الحكائي من داخل هذه الصورة، وبالأخص في الفصول التي تعتمد على المدى السردى القصير، ولأن السرد موجود بقوة (الأنا) أقصد قوة سرد الأنا، فإن اللجوء إلى تكثيف المعنى، وارتباطه بالتفكير الإنساني جزء من الفكرة الأساسية التي يعتمد عليها الرواة في النص.

المقصود بالرواة «الشخصيات» التي تتحاور من داخل الأنا، وهذا يعطي للسرد نوعاً من التداخل الذي يقوم بدوره داخل الحكاية:

الأول: سيطرة الأنا على السرد.

الثاني: يقدم فكرة التحولات داخل الرواة.

وسوف يقدم البحث نموذجاً من هذا التفكير الحكائي الذي يقوم على قوة الفكرة الإنسانية من ناحية، والاعتماد على ما يسمى «بالكتل المعنوية»



النص يخلو تمامًا من إحداثيين

مهمّين في الكتابة السردية

المعاصرة، وهما الزمان

والمكان، الزمان محايد تمامًا

في النص، وتتبع حياديته من

التفاصيل الكثيرة التي تصلح

أن تكون في أي زمان، كما

أن الرواية حيدت المكان في

البداية، إلا إذا أردنا أن نقف على

المكان باعتباره دلالة رمزية، أو

صورة داخل الحكاية، فهو بهذا

الشكل موجود بصورة لافتة..

ما يميز السرد في هذه الرواية أن الحيادية التي يتعامل بها مع الموضوعات، أو مع أدوات التفكير السردية، وصلت إلى تصور الراوي / الراوية، فالرواية لا تقدم حكاية بالمعنى التقليدي، ولكنها ظلال حكاية لأفعال ومواقف يمكن وصفها بأنها أفعال «بدنية» وليست أفعالاً «حدثية»، فهي تنتسب إلى التفكير الحكائي الذي يرتبط ببعضه ارتباطاً قوياً، وفي الوقت نفسه، تقدم المتوالية السردية، وكأنها أحياناً مستقلة عن بقية المتواليات، وليس أدل على ذلك من أن المتلقي يمكنه التصرف في هذه المتواليات تصرفاً موضوعياً، بمعنى أنه لا ضير على الإطلاق من تقديم فصل حكاية وتأخير آخر، أو على سبيل التمثيل، حذف أحد هذه الفصول من مكانها في المتوالية السردية، في هذه الحالة لن يتأثر هذا التوالي على مستويين:

المستوى الأول: تشكيلات الزمان والمكان

السرديين.

المستوى الثاني: خط سير الأحداث، أو الأفعال قصيرة المدى.

السيطرة على الحريق وإخماده، وهم يهطلون ويكبرون أنه لا خسائر في الأرواح، وكل ما دون ذلك بسيط. فيبادر أحد الجيران بفتح كيس بلاستيكي، ووضع فيه بعض المال كإشارة تحث الحاضرين على المساعدة والمشاركة في جمع ما يمكننا من إعادة فتح الدكان ودعم الجار. في بضع دقائق امتلأ الكيس عن آخره، حتى الأطفال كانوا يأتون بالعملات الفضية ويضعونها في الكيس.

في المساء كانت الخطوات الأولى في البناء قد بدأت. بعض النساء يحملن جرار المياه، والبعض يُعدّ الطعام، وأخريات لعمل الشاي والمشروبات للبنّائين المتطوعين، والشباب يعملون جميعاً على قدم وساق، في تعاون وتفاهم وتقسيم للمهام.. خمسة أيام وكان الدكان قد قام ثانية أفضل وأجمل مما كان عليه قبل الحريق. هنا في مصر تستطيع أن ترى قرى كاملة كل من فيها جيران وأهل، أقارب وأحباب⁽⁴⁾.

ماذا وراء المحكي ودلالاته؟

غالبًا الرواة من هذا النوع لا يقدمون في السرد أسبابًا ظاهرة تجعل الناقد يبحث عن شواهد من المنظورات الحكائية المتداخلة، والتي تعد مدخلًا لبلاغة الرواية المعاصرة⁽⁵⁾. ومن هنا ندعم رأي الرواة، لأن مجرد الحكي في هذا النوع من النصوص يقدم الصورة المثلى للشخصيات، ولكن الإجهاد الذي تقدمه الرواية كبير في مقابل التتبع اللاهث للأفعال البدنية الكثيرة التي تقدم حركة السرد بنوع من شفافية المباشرة التي تشرح الرواية لعمل «سيناريو» كبير داخل منظور سردي واحد، أما فيما يخص أن بعض الفصول السردية يمكن أن تقدم منظورًا مستقلًا، ولو بشكل نسبي، وهذا يجعلني أقول إننا بصدد متواليات سردية، وكتابة المتواليات السردية، وهي حالة بين القصة القصيرة والرواية، أصعب، لأن الرواة مطالبون بالحفاظ على عدد من عناصر الحكاية:

1- الخط العام لسير الفكرة الحكائية.

2- الارتباط الشكلي والمعنوي بين الحالات المتشابهة.

3- الإحالات بين المتواليات يحتاج إلى دقة كبيرة في الحفاظ على شكل المظهر الحكائي للرواية.

ومن هنا، فإنني بصدد البحث عن حالة من الترميز أحيانًا، والمعادلات الموضوعية أحيانًا داخل النص ○

الهوامش:

– د.شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، عالم المعرفة، 2008، ص100.

1- سوزان كمال: الشرفة، دار الأدهم للطباعة والنشر، 2022، ص28.

2- د.محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص21.

3- الشرفة، ص115.

5- د.محمد زيدان: بلاغة النص الروائي المعاصر، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، تحت الطبع، يراجع ص19.

أصلًا نحن في «الشرفة» لا نبحث عن أحداث بالمعنى الكلاسيكي للمصطلح، ولكننا نبحث عن ظلال حكاية تقدم الزمن النحوي في صورة شبه متكاملة من الناحية المعيارية، ولا أدري: هل يمكن اعتبار هذه السمة البنائية موقفًا إيجابيًا لصالح النص ومفرداته بداية من الرواة، والأفعال، والمنظورات السردية، أم يعدُّ ذلك موقفًا سلبيًا؟ ولكن اللافت أن التفكير الحكائي المتوالي حتى داخل الفصل السردى الواحد، يكاد يكون هو العنصر المشكل لقضية المعنى في مثل هذه النصوص السردية، إضافة إلى أن الرواة يقدمون أنفسهم بشكل يجعل من حالة «المتكلم» سمة بنائية أساسية، والبناء مع ضمير المتكلم يحتاج إلى جهد كبير في متابعة الأفكار والأحداث التي تمثل أحيانًا شكلاً من أشكال التفكير الموضوعي، والذي يعمل عمل الحوار الخاص، ليس بمعنى «المونولوج»، ولكن بمعنى «تجاوز» صوتين، الأول صوت الفعل، والثاني صوت المتكلم، وفي حالة رواية «الشرفة» فإن صوت الفعل في أحيان كثيرة يعلو على صوت المتكلم، والمقصود بصوت الفعل الموضوعي، أو المضاف إلى الموضوع، هو نوع من تفسير الأفكار أو تحليل المواقف، أو البوح بما يشبه الفعل ورد الفعل، وسنجد هذا البناء يتوالى في كل الفصول السردية، ففي فصل بعنوان «القاهرة» وهو من الفصول التي تتخذ من المكان دالاً سردياً ظاهرياً، ولكنه لا يقدم شيئاً داخل الفصل لهذا الدال، مما يجعل الطرح الذي قدمته حول «حيادية» التفكير الزماني والمكاني، في رواية «الشرفة» هو أظهر السمات البنائية.. ولأن هذا الفصل هو الأخير في الرواية، فقد كنا ننتظر من «الرواية» وضع تصور لها الموضوعي في موازاة حركة الأفعال، ولكنها أثرت أن تقدم هذا التشكيل الحدسي حتى نهاية النص.

اللافت أيضاً أننا يمكن أن نعتبر «الشرفة» من روايات «الحالة»، وهو مصطلح يتوازى مع مصطلح رواية «الحدث»، أو رواية «المكان»، أو رواية «المجاز»، ولكنها حالة تنتمي إلى أسلوب السرد الظاهر المادي الذي لا يخفى مستوى آخر من مستويات الدلالة، وهذا ما جعلني في بداية هذه المقالة البحثية أضع العنوان على هيئة تساؤل:

د. محمد سمير عبد السلام



تجدد الأصوات والذكريات والرؤى الجمالية فيما وراء الحدود الزمانية- المكانية في رواية الشرفة لسوزان كمال

فضلاً عن إحالة الخطاب المرجعية إلى بقاء طيف
الفنانة المصرية العالمية الراحلة إنجي أفلاطون
في المشهد؛ وكأن الفضاء
يحتفي بالأثر المجدد لنشوء
الصوت الآخر فيما وراء
الشرفة في فضاءات، وأزمنة
أخرى مماثلة لفضاء منزل
د. نبيل نفسه الذي يستدعي
-بصورة دائرية- طيف إنجي
أفلاطون في سياق ثقافي آخر؛
ومن ثم فالإحالات المرجعية
المهدة لمرض د. نبيل الخطير
تحتفي بالأثر الثقافي، والجمالي
الذي يوحى بتجدد الصوت في



ساردة سوزان كمال -في روايتها
الشرفة، الصادرة عن دار الأدهم

2022- التجدد

الداخلي، والمكاني

لكل من الصوت،

والأثر فيما وراء

التحولات والنهايات المحتملة؛

فالساردة تبدأ خطابها الموجه

إلى المروي عليه بالإحالة

المرجعية إلى بساطة شقة

د. نبيل، ومكتبته وشرفته،

وأوراقه، وأقلامه ومؤلفاته،

ومترجماته التي يقوم بها

مع زوجته الدكتورة أميرة،

شرفة



ديدري ويلسون



دان سبيربر



إنجي أفلاطون

فضاء ممكن آخر، وفي مدلول السير التاريخية، والسردية المشابهة لمدلول سيرة د.نبيل من خلال فضاء الشرفة الذي ينفتح على الأبعاد المكانية الأخرى التي تتصل بفضاء د.نبيل وآثاره العلمية، والأدبية عبر علامة الشرفة التي تجمع بين فضاءين متباينين في حالة من التعاطف الكوني؛ ومن ثم تبدأ الساردة في المزج بين مجموعة من الممارسات الفنية والعلمية، والجمالية، والاجتماعية عبر اللقاءات

التي كانت تعقد في منزل د.نبيل، والتي صارت كثيفة قبيل اشتداد المرض؛ للحفاظ على تراثه الفكري، والأدبي؛ وكأن النهايات المحتملة تبدو مثل احتفالية بتجدد الصوت، أو عبوره إلى مجال مكاني رحيب أو إمكانية استدعاء طيفه كمرجع شخصي لساني في جلسات ثقافية مغايرة، ومتجددة في الفضاء نفسه، أو في فضاءات أخرى.

وقد اختارت الساردة تعددية الأصوات التي تحيلنا إلى العلاقات العاطفية، والاجتماعية المعقدة التي لا تنفصل عن لقاءات المثقفين في منزل د.نبيل، وتعددية الرؤى الفكرية حول الفن، وكذلك تنوع الممارسات الجمالية؛ فهي تنتقل من رؤيتها لمنزل د.نبيل وخبر مرضه إلى أصوات ندى، وهنا، ومنى، ومصائرهن المعقدة في البحث عن الخصوبة، أو الحب، أو استعادة وهج الذكريات؛ ومن ثم لا تنفصل هذه المصائر، والمسارات السردية الوجودية عن ثيمة التجدد من خلال الأثر، والكامنة في مدلول سيرة د.نبيل في علاقته الإدراكية السيميائية بطيف إنجي أفلاطون، وانتشار أوراقه، وأقلامه، وترجماته في

الفضاء المتصل بالفضاء المكاني التجريبي الواسع عبر علامة الشرفة؛ ومن ثم تصل الساردة بين تجدد صوت د.نبيل عبر أطيافه، وآثاره العلمية وحالة التفاعل الاجتماعي الوجودي بين أصدقائه، وتلاميذه، وإمكانية البحث عن طرق موازية لتجدد مصائرهم أو مصائرهن في بدايات حكاية جديدة؛ ومن ثم يفك الخطاب الحاجز بين النهايات المحتملة، والبدايات الدائرية الجديدة في السياق الثقافي، والاجتماعي، والفني. ويمكننا قراءة خطاب ساردة سوزان كمال تداولياً من خلال سياق نموذج التواصل الأول بين الساردة والمروي عليه؛ ووفق مبدأ الصلة طبقاً لدان سبيربر وديدري ويلسون؛ فالساردة قد انتخبت مؤشرين سياقيين لهما أهمية في موقف التواصل مع المروي عليه؛ وهما وجود لوحة تقترن بإحالة مرجعية إلى الفنانة المصرية إنجي أفلاطون؛ واهتمامها بالبسطاء بصورة عالمية؛ ومن ثم تتوسع الساردة في إنتاج الاستدلالات الملائمة لعودة طيف إنجي أفلاطون وسيرتها السردية التي تقاوم -في تضمينات الخطاب- مرض الدكتور نبيل الخطير؛



أما المؤشر السياقي الثاني فيتعلق بالمرجع المكاني / الشرفة؛ وتدل على علاقة الداخل بالخارج في العلاقات المكانية، ومدى صلتها بالأصوات، والذكريات؛ فالشرفة تطل على أزمنة أخرى تصل الماضي بالمستقبل؛ أي تتصل أيضاً -عن طريق التأشير العائدي- بالآثار الأدبية والعلمية التي تركها د.نبيل من جهة، وأصوات أصحابه وتلاميذه وشبكات العلاقات العاطفية التي اقترنت بمصائرهم أو مصائرهن ومدلولها السردى التاريخي من جهة أخرى.

وأرى أن الحجة الاستدلالية الرئيسية المتضمنة -في الخطاب- تتصل بالصحة النسبية لفرضية اتصال الأثر الفني، أو الأدبي، أو مدلول السير التاريخية السردى ببنية الحضور؛ ومن ثم ينطلق النص من فكرة عودة إنجي أفلاطون، أو عودة الدكتور نبيل في البدء بعمل أرشيف لأعماله الكاملة التي يتوقع أن تطل على الآخر من خلال علامة الشرفة؛ ومن ثم تصبح النتيجة هي اتساع فضاء الشرفة الزمكاني؛ ليشمل الصوت القديم المتجدد المقاوم للنهايات، والأثر الأدبي أو الفني؛ واتساع دائرة الأصوات المماثلة لخبرات الذاكرة، أو الحلم الأسبق.

وتنسج الساردة في خطابها سلسلة من أفعال الكلام الإخبارية أو التمثيلية التي تخبرنا بالعلاقات الثقافية والاجتماعية المعقدة المتضمنة في حالات الحب، والانفصال، وعلاقتها بالتأويل الجمالي لأعمال الفن، والبحث عن الخصوبة المؤجلة، أو صورة الآخر في العالم الداخلي للأنثى في حكايات ندى ومراد، وهنا وجمال، ومنى ونادر؛ ومدى اتصال هذه الحكايات بالأحاديث الثقافية والأدبية واستلهاهم شخصيتي الدكتور نبيل، والدكتورة أميرة، وشرفة المنزل التي تتصل بالآخر المحتمل بصورة دائرية محتملة؛ ومن ثم تكمن قوة فعل الكلام التمثيلي في تأثير الاتصال بين مصائر الشخصيات، ومدلول الأعمال الفنية، وأطياف الشخصيات الأدبية المؤثرة مثل طيف الدكتور نبيل في بنية السرد الآنية، وطيف إنجي أفلاطون المستعاد كمرجع شخصي متجدد في موقف التواصل؛ أما لازم



وجوده النسبي في العالم؛ وقد تتحقق قوة فعل الكلام الثاني المتعلق بالسؤال المضر عن اتساع الفضاء في إدراك المروي عليه لثراء الفراغ فيما وراء الشرفة عقب وفاة الدكتور نبيل، وبقاء بعض الأصوات والذكريات المستعادة في المكان نفسه أو الأماكن المماثلة المحتملة، ويحقق المروي عليه لازم فعل الكلام التوجيهي الثاني - بصورة أدائية - حين يعاين الأطياف المتعلقة بأعمال الفن، أو أطياف المحادثات الفكرية والأدبية بين الحلم والواقع، والذاكرة.

وأرى أن رواية الشرفة لسوزان كمال تحتفي بتعددية الأصوات، وبقاء

الأثر من خلال استعادة
أطياف الفن والتاريخ
سردياً، والمزج بين
الاجتماعي والجمالي
وعلامات الذاكرة
من خلال الإحالة
إلى المرجع المكاني
التجريبي الذي يفتح
على الآخر/ الإنساني
المحتمل في المستقبل ○

فعل الكلام التمثيلي فيمكن في إمكانية تجديد جلسات المثقفين في سياق زمني/ مكاني آخر يجمع بين محاكاة أصوات الماضي، وأفكاره والتأثر بمؤشرات سياقية - إدراكية جديدة في مواقف التواصل المغايرة في المستقبل.

أما فعل الكلام التعبيري فيبدو في انحياز الخطاب السردى إلى بقاء العمل الفني، أو الأدبي مؤثراً في السياقات الثقافية والإنسانية المشابهة؛ ومن ثم تكمن قوة فعل الكلام في إعادة النظر المستمرة في المراجع الفنية، وسير الفنانين، والفنانات التاريخية والثقافية، واستنتاج دورها كمؤشر سياقي ضمن بنية حضور مغايرة؛ أما لازم فعل الكلام فيتحقق حين تستعاد الأعمال الروائية، والنقدية، والفنية بالفعل في نوع من الوفرة ضمن جلسات فنية وأدبية واجتماعية أخرى تنبع من علاقات المماثلة الاستعارية المفاهيمية بين الماضي، والمستقبل.

ويستعيد خطاب ساردة سوزان كمال السؤال الوجودي حول الكينونة المتعلقة بالزمن، وبالتأويل الأدبي الاجتماعي في حالة الدكتور نبيل، وكذلك السؤال عن مدى اتساع فضاء الشرفة؛ ومن ثم يثرى الفعلان الكلاميان التوجيهيان الخطاب

الموجه إلى المروي عليه؛ فقد تتحقق قوة فعل الكلام التوجيهي الأول/ السؤال الوجودي عن الكينونة في إدراك المروي عليه لتكرار هذا السؤال

وتعلق تكراره بالأثر الدال على تأويل الكينونة المحتمل؛ أما

لازم فعل الكلام فيتحقق في إدراك المروي عليه لأهمية الأثر الدال على كينونته





التنوع الثقافي للشخصيات.. في رواية الشرفة لسوزان كمال.. قراءة من منظور علم النفس الثقافي

مقدمة

٩. علم النفس الثقافي نعتبر أن الأداة الأساسية التي يستخدمها الكُتَّاب من أجل تنظيم تجارب الشخصيات داخل العمل الأدبي، وإقامة نوع من الترابط بين الحاضر والماضي والمستقبل هي الحكاية؛ فإذا افترضنا أن الثقافة نتاج الذاتية الإنسانية التي تعطي الصبغة للفكر الذي أنتجها؛ فالثقافة ظاهرة رمزية يصنعها الأفراد، والمعرفة لا توجد فقط في رأس الكاتب؛ بل في أدوات الثقافة أيضاً؛ علينا إذن أن نأخذ الثقافة في الدراسة النفسية للأدب على محمل الجد؛ ولأن الشخصية الإنسانية بداية من تكوينها ونشأتها تسبح في الوعاء الثقافي؛ فكلنا نخضع لتأثيرات الثقافة شديدة التنوع؛ إلا أن هناك على الأقل معنيين لكلمة الثقافة هما المعنى الخاص (الفكري)

وهو معنى مكتسب يساعد الإنسان على تنمية ملكات الحس النقدي والذوق الفني، مع ملاحظة أن الثقافة من خلال هذا المعنى قادرة على تهذيب جوانب الشخصية الروحية والفكرية، وتضمن له تخطي الحتميات الحياتية التي تتم عبر تمثل أفضل الأفكار، والمعنى العام (الاجتماعي) الذي لا ينفصل عن مفهوم الحضارة، ويتضمن معتقدات الإنسان ومعارفه وعاداته التي اكتسبها باعتباره عضواً في المجتمع؛ فالحضارة متصلة دائماً بالجوانب العقلانية التي تعني انتقال الإنسان من طابعه البيولوجي إلى طابعه الإنساني.

في رواية: الشرفة الصادرة عام 2022 عن دار الأدهم للطباعة والنشر للكاتبة: سوزان كمال يمكننا التحدث عن تنوع ثقافي للشخصيات داخل المتن الروائي؛ لأننا ببساطة وجدنا أنفسنا أمام مجموعتين من التحديدات، الثقافة كإرث يتلقاه الأفراد، والثقافة

كعملية بناء معانٍ في إطار النشاطات التي يقوم بها الأفراد.

أولاً: التنوع الثقافي للشخصيات والبحث عن الخلود

«ليس كل رحيل يأتي بالموت، هناك فراق يفرضه الواقع، وأصدقاء تخطفهم الحياة»

مفهوم الشخصية من المفاهيم الدالة على معاني متعددة تغطيها حقول معرفية وفكرية مختلفة مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والطب النفسي، وعلم وظائف الأعضاء؛ فنراه -أى مفهوم الشخصية- في الفلسفة يعني الوعي الذاتي للأنسان، وفي الطب النفسي يمثل مفهوم الشخصية ردود فعل الإنسان ونزعاته كما حددتها الوراثة، وفي علم الاجتماع نجد أن الشخصية هي السلوك الفردي الذي يجسد ثقافة المجتمع المحيط به، وفي علم النفس نراه يدلنا على الإنسان باعتباره مجموعة استجابات عضوية ونفسية في لحظات زمنية محددة، ربما لذلك اهتمت الكاتبة باختيار أسماء الشخصيات لتعكس أدوارهم الحياتية؛ فالأسماء ما هي إلا رموز ترتبط أهميتها بدلالاتها وتكوينها النفسي.

في الرواية الحالية نجد أن السيرة الذاتية للدكتور: نبيل هوارى تضمنت السير الذاتية للطلاب، بالصورة التي تأخذنا بها شخصية: نادر الذي يعمل في تحقيق التراث، والباحث عن ذاته بين ثلاث

سيدات هن: فاطمة الخولي حبيبته الأولى التي كسرت قلبه والتي عاد إليها في ختام الأحداث، ثم: منى ابنة عمه التي تزوجها وسافرا معاً للعمل في المملكة العربية

السعودية وأنجب منها البنات، ثم: رحمة فتاة الليل التي مارس معها عشوائية

المشاعر، يقول: «في البداية ظننتها ليلة وستمر، جلست أسمعها، كانت مندهشة

من أن هناك رجلاً يستطيع أن يسمع»!

تتجلى هنا شخصية الرجل المتسامح الصبور،

الذي تحمّل الأذى النفسي من زوجته، والذي

كان عليه إعداد ومراجعة المجموعة الكاملة لأعمال

دكتور: نبيل الأدبية والعلمية، وترجمة ومراجعة

بعض الأبحاث، والإشراف على نشر السيرة والمجموعات بصحبة: **ندى حافظ** أستاذ الأدب الحديث بجامعة القاهرة، المطلقة من دكتور: **عبد العزيز المنياوي**، الذي وصفته بالبخل الشديد، والذي أنجبت منه ابنها الوحيد: **علاء**، والتي تقع فريسة علاقة عاطفية مع الفنان التشكيلي: **مراد فهمي** الرجل الانتهازي الحكّاء الذي يهتم بالتفاصيل، تقول: «لا تعرف يا علاء أن أمك قضت طريقها من الكويت إلى القاهرة في بكاء لم ينقطع، عادت كتلة من الدموع».

من خلال توصيات دكتور: **نبيل** تعرفنا أيضًا على شخصية الراوية العليمة: **هنا المعلمة** التي تجاوزت الخامسة والثلاثين دون أن تحقق لزوجها: **جمال حلم الأبوة**، والذي ننتقل من خلاله لشخصية والده: **ناصر**، الباحث عن الخلود الذي يجعل شخصيتها -**أى هنا**- متأرجحة بين شخصية زوجها الرجل الوفي، وغضب والده النابع من رغبته في تخليد اسمه كرب أسرة وصاحب كلمة، والحريص على تعليم أولاده والتضحية في سبيل إسعادهم، يقول الأب: «لكن الحياة يا ابنتي أكثر قسوة مما نتخيل، لو أن أحدكما مريض لأنفقت كل ما أملك كي أحمل لكما ولدًا، أنا مؤمن يا بنتي، لكن أُمي ماذا أقول لها يوم الموقف العظيم؟ أقول لها إنني نسيت وصيتها، ضيعت اسم أبي!».

هنا يمكننا ملاحظة أن حرص الدكتور: **نبيل** على نشر سيرته الذاتية، وأعماله الكاملة يُعدّ رعبًا ضد الموت ورغبة في الخلود أيضًا؛ وكأن الأنا انقسمت إلى اثنتين، واحدة تدرك موتها القريب، والأخرى تنكر ذلك، وكأن إحدى مهام الحكي النفسي في الرواية قائمة على توجيه سلوكيات الشخصيات إلى العمل الجماعي وتنمية ما لديهم من رؤى تجعل من التنوع الثقافي أداة إدماج في عالم انفتاح الهويات الثقافية على مصراعيها؛ ولأن الشخصيات ومواقفها الحياتية في الرواية محل القراءة عبارة عن حلقات متقاطعة اجتماعيًا وفكريًا؛ فنجد أن (الأخر) يلعب دائمًا دور الموضوع (الشريك) في حياة (الأنا).





**الأدب مرآة تعكس حياة
المجتمعات النفسية والاجتماعية
والفكرية، من ذلك نصل إلى أن
الحكاية في الكتابات الأدبية عبارة
عن عمل درامي يرصد تفاصيل
الحياة في مكان ما، وفي فترة
زمنية محددة، هذا إذا اعتبرنا
حياة الأبطال داخل العمل الروائي
حكاية يكتبها الزمن، من أجل
خلق التجارب الفكرية والعاطفية
الواقعية أو المتخيلة من خلال
الحبكة، والتسلسل المنطقي،
والتصوير الفني للشخصيات.**

ثانيًا: لغة العلاقات المكانية وأنماط الكفاح

«ألا يلمس أملك سواك، تلك هي معاناة الإنسان
الكبرى»

الأدب مرآة تعكس حياة المجتمعات النفسية
والاجتماعية والفكرية، من ذلك نصل إلى أن الحكاية
في الكتابات الأدبية عبارة عن عمل درامي يرصد
تفاصيل الحياة في مكان ما، وفي فترة زمنية محددة،
هذا إذا اعتبرنا حياة الأبطال داخل العمل الروائي
حكاية يكتبها الزمن، من أجل خلق التجارب الفكرية
والعاطفية الواقعية أو المتخيلة من خلال الحبكة،
والتسلسل المنطقي، والتصوير الفني للشخصيات.
ولأن علاقة علم النفس بالأدب ممتدة بدايةً من
الفلسفة ونظرية التطهير النفسي لأرسطو، ثم العلماء
الذين ساروا على النهج؛ فالراوية العليمة: هُنا قامت
باعطاء شخصياتها الرئيسية فرص التعبير عما
يجول بخاطرهم ورؤاهم، من أجل الكشف عن خطوط
التواصل الفعلي بين ثنائيات (الحب / الكراهية)،
(الخير / الشر) التي بدونها -أي خطوط التواصل-
لا يمكن بناء السياق الدرامي للأحداث.

ربما لذلك كان السرد الوصفي لأحوال الشخصيات
النفسية والكشف عن هواجسهم وانفعالاتهم من
حيث أجواء التكاتف التي سادت القرية كما صورتها:
هنا، وخبرات الطفولة السلبية التي تعد الأساس لبناء
الشخصية في حالة: ندى، والتي من خلالها نصل
إلى أن كفاحها لتحقيق الذات اتخذ نمطين تبعًا لحدة
القلق، أولًا: نمط الكفاح السوي من أجل تحقيق الذات
مع الاحتفاظ بأهدافها الاجتماعية، تقول: «من أقسى
الأمر أن تحصل على الشيء المناسب أو الشخص
المناسب في الوقت أو المكان غير المناسبين، فقدت
أبي طفلة، وفقدت ذكراه وسط محاولات أُمي
لتشويهاها». وثانيًا: نمط الكفاح غير السوي حيث
تحولت حاجتها إلى الحب والتبادل الرومانتيكي مع
الآخر كشريك إلى عصابية مُلحة يُعتمد عليها كتسكين
للعقد العاطفية، مع ملاحظة أن: مراد اشترك معها
في نمط الكفاح غير السوي، حيث الحاجة العصابية
إلى الاستفادة من الآخرين والحصول على الإعجاب،
فإذا كانت شخصية: ندى تتسم بمعايشة الألم، مع
الإصرار على التعلق بالحرية، والتماهي في الخيال عبر
آلية (الهروب) من الواقع؛ ذلك الخيال الذي تجد فيه
متنفسًا روحيًا وجسديًا، إلا أن النتيجة يتم حسمها

الكاتبة أيضاً، وما استلهمته من صوت الضمير الإنساني.

ولأن اللغة هي العامل الرئيس لإيجاد وحدة ثقافية بين الشخصيات، اعتمدت الكاتبة على استخدام الرواية العلمية للسرد المباشر باستخدام ضمير الغائب، ثم أتاحت الفرصة لبقية الشخصيات أن تُعبر باستخدام ضمير المتكلم، لكي تصور للمتلقي ما تؤمن به -أي الشخصيات- من قيم ومبادئ ومواقف حياتية دالة على الصراع النفسي وآليات التعايش.

اهتمت الكاتبة بوصف ملامح أبطال الرواية الداخلية والخارجية، وأوضحت دوافعهم وردود أفعالهم وانفعالاتهم تجاه أحداث الحياة، مع ملاحظة أن الوصف الداخلي والخارجي ساهما في إبطاء الحدث عن السريان داخل العمل الروائي، من أجل إعطاء المعلومات للمتلقي؛ لذلك تأرجحت الكتابة بين المقاطع السردية التي تتناول الأحداث والتسلسل الزمني، والمقاطع الوصفية التي تتناول تمثيل الأشياء والشخصيات.

ولأن الزمان من العناصر التي لا يمكن بناء النص الروائي بدونه، فالزمن الخارجي في الرواية تم تحديده بحسب الماضي والحاضر والمستقبل، وتداخل معه الزمن النفسي النسبي الذي اعتمد على مونولوج الشخصيات الذهني وتداعيات اللاشعور التي جعلتهم في حال صراع دائم، وأتاحت لنا التوغل في أعماقهم؛ فوجدنا أنه كلما كان الزمن الخارجي إيجابياً كان الزمن النفسي كذلك.

الحوار في الرواية الحالية يشكل مواقف الشخصيات النفسية تجاه أحداث الحياة، يعاب عليه أنه جاء أحاديًا، واعتمدت الكاتبة في بناء لغة المونولوج الذهني للشخصيات على ما تم استرجاعه من الذاكرة؛ فلا يمكننا تصور لغة الحوار بين شخصيات العمل الروائي في هذا العالم المتغير دون الإقرار بمبدأ التنوع الثقافي (الذي اتضح في المواصفات الخارجية والداخلية ووجهات النظر)، ربما لذلك كان تعزيز ثقافة الحوار لتحقيق الأهداف الإنسانية من الكتابة، هذا إن اعتبرنا نهاية الرواية ليست نقطة الختام، إنما هذا التضافر بين الشخصيات والحدث الرئيس لتحقيق الغرض من الكتابة والحكي ○

دائمًا لصالح الآخر: مراد بوصفه الحلقة المسيطرة في عملية الصراع.

اختلف الأمر في المتن الروائي بالنسبة لشخصية: هُنا التي رصدت لنا القهر المجتمعي في قريتها، ورصدت أيضًا كيف تغولت المدينة على طبيعة القرية، فشخصيتها تتسم بالتعلق بالمعتقد، ولا تجيد مواجهة الحياة القاسية، تقول: «على أطراف القرية صائد يتربص، يطلق عينيه لأعلى منتهكتين السماء، على الأرض يمامة تنزف، أخشى الدم»، وشخصية: نادر الذي يعاني الفراغ النفسي الذي دفعه أولاً إلى اتباع آلية (النكوص) إلى الماضي وتذكر حبيبته: فاطمة، وكأنها هي الملاذ الوحيد لحريته، ثم التحول الانفعالي -ثانيًا- من خلال (العلاقة الأثمة) مع فتاة الليل: رحمة؛ ولأن معظم حركات الشخصيات الثانوية اعتمدت على حركة الشخصيات الرئيسية؛ فموت: نادر ترك الباب مفتوحًا للتعاطف الإنساني معه، تقول: فاطمة «لم نتفق على الموت يا نادر، لم نتفق، ألم يكن حلمنا كافيًا؟!»، ولأن هناك اختلافًا بين طريقة إدراك الزمن نفسيًا وطريقة إدراك المكان حسيًا، سادت لغة العلاقات المكانية مثل (الأعلى / الأسفل / القريب / البعيد)، فالمكان هو الإطار الذي تدور فيه علاقة الشخصيات بالأحداث؛ ربما لذلك لاحظنا أن التنقل عبر الأمكنة حسب تسلسل الأحداث داخل المتن الروائي أعطى للمتلقي أسبابًا مقنعة للتحويلات الشخصية.

خاتمة

«لم يهزم الموت نبيل الهواري، إنما هو من عاش عمره كله يهزم موتنا، ويوصل لهويتنا» في رواية: الشرفة، إذا كان مفهوم الشخصية يشتمل على الصفات التي تميز الشخص عن غيره من خلال مظهره، عاداته، تقاليده، والدوافع النفسية التي تحدد أسلوب تعامله مع من حوله من الشخصيات، لم تقف الكتابة عند المعطيات الخارجية المباشرة لكل شخصية؛ إنما تخطتها إلى إدراكها بشكل جديد؛ فارتكز المحكي النفسي على استحضار شخصيات الآخرين الثانوية، كأن معرفتنا بماهية كل شخصية من شخصيات العمل الأدبي توضح هوية وثقافة



Harrold
Furocy Harrold
2016

تجديد الخطاب

محبة الدكتور نصر حامد أبو زيد
فتنة معاوية من الخلافة للدراما

@Egyptwithahmed

أشرف البولاقى



الحادية عشرة

بتوقيت محبة الدكتور

نصر حامد أبو زيد

في يونيو 1990 انتهت علاقتي بالقاهرة وبالدراسة، وعدت إلى قريتي بعد أربع سنوات أظنني لم أسمع خلالها باسم الدكتور نصر حامد أبو زيد، وأظنني لم أقرأ له شيئاً في صحيفة أو مجلة؛ إذ كنت خلال تلك الفترة مولعاً بكتب التراثيين أكثر من كتب المحدثين والمعاصرين. لعلّي سمعت اسمه هنا أو قرأت اسمه هناك ولم ألتفت؛ فلم يكن الرجل في هذه

علاقتي بكتبه، كيف بدأت، وما صداها، وما مفاتيحها. مؤكداً أنه لا يريد كتابة علمية أو بحثية، لا يريد رأياً حول مشروعه؛ فقد قرأ لي ولغيري كثيراً من هذا.. يريد أن يعرف كيف يمكنه أن يقرأه ويحبه، ما الكتاب المفتاح عنده. وأن هذا- من وجهة نظره- لن يتأتي له إلا بكتابتي عن علاقتي به كقارئٍ محب، لا كمتقنٍ ولا كناقِد. يسألني لماذا استطاع هو أن يفهم طه حسين ولا يفهم نصر حامد أبو زيد، ويظن أنني لو استجبت له بالكتابة سيجد إجابة عن أسئلته.

-بمحبة كبيرة- رسالتين مطوّلتين من صديقين مختلفين، الأولى من صديق مبدع جميل أحبه كثيراً (يصغرنى بسنوات).

قال إنه لا يشك لحظة في أن الدكتور نصر حامد أبو زيد، مثقف ومفكر من طراز نادر، لكنه -أي الصديق- غير قادر على استيعابه، يجد صعوبة ما في فهم كثير مما يرمي إليه.. ومن ثم فهو يرجوني أن أكتب عن علاقتي بالدكتور، ولكن بطريقة مختلفة، يقصد علاقتي به، بقراءته،

بوقت

قيّمته وأثره، ولا حتى عن روعة مؤلفه في تجاوزه بعد فترة، لكنني سأحدّثك كما وافقتك عن علاقتي ورؤيتي عن الكتاب وأهميته في مشروع الرجل.

من الصعب الزعم أنه أهم كتب الدكتور نصر حامد أبو زيد، لكن أهميته تنبع من ضرورة قراءته أولاً لمن يريد أن يعرف كيف يفكر العالم، وما منهجه، وبخاصة أنك لو تعمّقت في مشروع نصر حامد أبو زيد ستكتشف أن له خطوات منهجية وإجرائية بدأت مع كتاب مفهوم النص.

والكتاب، بالمناسبة، ليس سهلاً، ربما كانت مقدمته وفصله الأول المعنوّ بـ «النص في الثقافة- التشكل والتشكيل» أسهل ما فيه، لكن ما جاء بعد ذلك ليس سهلاً للعامة من القراء، يحتاج إلى صبر وجلد، وفهم سابق لعلوم القرآن، وبعض مباحث اللغة، وهو ما لا يعني غموضاً ولا ثقلًا، لكنه يعني احتياج قارئه لخبرات قرائية سابقة تساعد على الاستمتاع أكثر من الفهم فقط.

لكنه بالنسبة لي كان سهلاً جداً في فهمه واستيعابه، والاستمتاع به أيضاً.. لماذا؟

لأنني سبق وأن قلت لك إنني كنت قبل معرفتي بالدكتور نصر حامد وبالكتاب مولعاً بكتب التراثيين، بل كنت غارقاً فيها، ليس فقط كتب الأدب واللغة، لكن أيضاً كتب التفسير والفقه والسيرة والتاريخ الإسلامي، ومن ثم جاء الكتاب قريباً من كثير مما أعرف، وبخاصة فصوله عن علوم القرآن.

وكان الرجل بعد أن توطدت علاقتنا ومحبتنا يمدّني بالكتب، مجموعات قصصية، وروايات، وكتب فكرية ونقدية وثقافية.. إلخ.

إلى أن اشتعلت أزمة الدكتور نصر حامد أبو زيد تقريباً في أواخر عام 1992، وبدأت أقرأ عنه وعن الأزمة في الصحف والمجلات، وتقريباً (مرة أخرى) في عام 1993 همس في أذني الأستاذ محمد نصر ريس أنه حصل على نسخة مصورة من كتاب «مفهوم النص» للدكتور نصر، وأنه على استعداد أن يصور لي نسخة إذا أردت. فرجوت أن يفعل.. وهو ما فعله مشكوراً -رحمه الله- وما أزال أذكر مشهد تسليمه الكتاب لي وهو يلّفه في كيس أسود ويوصيني بقراءته جيداً. كانت هذه أول مرة أقرأ فيها للرجل كتاباً، وكنت قد قرأت قبل ذلك أن كتابه «مفهوم النص» هذا واحد من أسباب الأزمة.

بناءً على رغبتك لن أحدّثك عن كتاب «مفهوم النص»، ولا عن

الفترة أكثر من باحث أكاديمي مجتهد بالتأكيد، يعرفه أساتذته وطلابه ومريده.

ظلت في برديس بسوهاج بضعة شهور، حتى ما بعد غزو العراق للكويت، ثم اضطررت إلى مصاحبة أبي وأمي للعودة إلى قنا.. وظلت عامًا أو يزيد قليلاً تائهاً لا أعرف أحداً ولا يعرفني أحد في تلك المدينة التي غادرتها طفلاً، حتى بدأت شيئاً فشيئاً أعرف الناس ويعرفونني، وكان ممن عرفت في الثقافة وأندية الأدب الأستاذ محمد نصر ريس -رحمه الله- الذي صرت بمرور الوقت من المترددين عليه في مكتبه بهيئة الري، وكانت قريبة من قصر الثقافة القديم،



أسماءها وعناوينها في تقارير اللجنة، والتي تمت إعادة طباعتها لتتوفر للقراءة والاقتناء.

كما اتفقنا..

لن أكتب كتابة تظن أنها لا تشفع عندك، وسأكتب كتابات شتّى ومتفرقة عن العلاقة والمحبة أكثر مما تكون بحثاً ودراسة.

حسنًا، عليك إذاً أن تتفهم انتقالاتي من حالة إلى أخرى، أو قفزاتي المفاجئة من موضوع إلى آخر.

أريد الآن أن أعلق على جملة وردت في رسالتك، إذ تشير إلى أنك تفهم طه حسين، ولا تفهم الدكتور نصر حامد أبو زيد!

والحق هنا أن كثيرين قارنوا بينهما، أو على الأقل جمعوا بينهما في قران واحد، كما تقول العرب. وأذكر أنني فعلت الشيء نفسه يوماً ما، لكنني فعلته بعيداً عما فعله غيري، أشرت إليهما معاً في معرض الذين كانت قراءتهم نقطة فارقة في حياتي، ولم يحدث أن قارنت بينهما، ولا اعتبرتهما نسيجاً واحداً؛ فالحقيقة أنهما مختلفان تماماً، ولا وجه للشبه بينهما إلا في التأثير، وإن كان تأثير طه حسين أكثر انتشاراً، رغم أن تأثير نصر حامد أعمق وأخطر.

ولعل أهم سبب يقف حجر عثرة بينك وبين فهم الدكتور نصر هو مقارنتك إياه بطه حسين، أو إقبالك عليه وأنت مسكون به، تُحدث نفسك به وبشبيهه في

كطرب القلب هذا والفؤاد، كان طرباً لكنه عقلي، فكري، تستشعر لذة أخرى جديدة.. حتى لو تذكرت أنني في هذه السن قرأت طه حسين، أو أبا العلاء المعري، أو درست شيئاً من فلسفة علماء المسلمين، لم يكن شيء فيما سبق لي أن قرأته أو درستة يشبه هذا الذي وجدته في كتاب «مفهوم النص».

لفت نظري أكثر أن أسلوب الكاتب ليس أسلوباً أدبياً، لا بيان عنده ولا بديع، لا يحب الكلمات المنمقة، ولا الجمّل الموسيقية، كما أنه ليس جافاً ولا ثقيلاً.. كيف يكون هذا أستاذاً في الجامعة؟

ألم يكن هؤلاء الذين درست على أيديهم في دار العلوم أساتذة؟ كيف لا يفعل فعلهم؟ كيف لا يصنع صنيعهم؟ إنَّ المادة التي يتناولها هي نفسها المادة التي يتناولونها، فكيف يكون الفارق واسعاً وكبيراً إلى هذه الدرجة؟

ذهبت أبحث عن كتب أخرى للرجل، لكنني لم أجد، وكانت أزمته قد اشتعلت، وكان أن خصصت جريدة «الأهرام» مساحة لتناول القضية، ونشر تقارير لجنة الترقية، فكننت من متابعي الصفحة، إلى أن أصدرت مجلة «القاهرة» عددها 125 أبريل 1993 (ما أزال محتفظاً به) وخصصت فيه ملفاً كاملاً وشاملاً للأزمة.

وظللت متابِعاً حتى اضطر الرجل إلى الخروج من مصر، لتُفرغ بعدها لكتبه ومؤلفاته التي قرأت

من المهم أن تفهم أنني لم أكن متخصصاً في علوم القرآن بالتأكيد، لكن شيئاً من دراستي في كلية دار العلوم، وشيئاً من قراءاتي الحرة كان قريباً مما طرحه الكتاب، لهذا كان الكتاب بالنسبة لي قريباً مني في فهمه من ناحية، لكنه من ناحية أخرى كان فتحاً جديداً في المعرفة، كانت تلك أول مرة أقرأ فيها شيئاً عن تشكّل النصوص (النصوص عامة) في الحياة وفي الواقع، وفي الثقافة. السؤال هنا: هل يمكن قراءة أي من كتب الرجل بعيداً عن كتاب «مفهوم النص»؟ نعم يمكن، ولن تكون الخسارة كبيرة.

لم أترك كتاب «مفهوم النص» من يدي طيلة يومين كاملين حتى انتهيت منه، ولأول مرة في حياتي، وأنا أزعج أنني واحد من عشاق القراءة ومن مدمنيها، يحدث أن أقرأ الفقرة أو المقطع، فأغلق الكتاب لأتأمله (المقطع) أو أتأملها (الفقرة) ثم أعود للقراءة مرة أخرى!

ولم يكن تأملي للفهم فقط، ولكن لتذوّق لذة ما قرأت. لعلك تعرف حالة الطرب تلك التي تتتابك وأنت تقرأ المتنبي، أو أبا نواس، أو أبا تمام.. أو حتى تلك التي تستمتع فيها لأم كلثوم أو فيروز، نعم تلك التي تهز فيها رأسك وتبتسم وتستشعر في قلبك وفؤادك ما تستشعر. لم أكن أتخيل أن للعقل طرباً



رفاعة الطهطاوي



أمين الخولي



زكي نجيب محمود

والمعاصرة.
والغرض من هذا هو إيمانه
كمفكر أن اتجاه الثقافة العربية
للبحث عن مخرج حضاري
لأزماتها القديمة المتجددة، اتجاه
خطأ يجب تغييره، هو يقر أن
الإسلام ركن ضروري وأساسي
في مشروع النهضة، لكنه فقط
يتساءل أي إسلام؟
وأنفق عمره كله ليؤكد لنا أنه
ليس إسلام الفقهاء، ولا إسلام
الأمراء والسلاطين، مؤكِّداً أكثر
أن الإسلام وحده -كدين- ليس
كافياً للخروج من المأزق، ولا
لصنع حضارة، مؤكِّداً على أهمية
فعالية الإنسان..
لكن ثورته الكبرى في هذا الإطار
كانت في محاولاته إنتاج وعي
علمي بالتراث، وأهمية التعامل
مع القرآن بصفته قرآناً حياً
صالحاً للتفاعل الآني معه، وليس

الصغيرة الضيقة، لكن خدماته
تمتد لتشمل دوائر ومجالات
أخرى.
نعم، كان تخصص الدكتور نصر
حامد أبو زيد هو الدراسات
الإسلامية، لكن إنتاجه الكبير
والضخم تجاوز -بعد أزمته
ومحنته- مفهوم الدراسات
الإسلامية ليتخصص في المجال
العام الذي تُحَلَّق فيه الدراسات
الإسلامية، وأهم مساحة في هذا
المجال العام هي مساحة الكتابة في
الشأن الإسلامي، لكنها هنا ليست
الكتابة العادية، إنها الكتابات ذات
الأثر الضخم في الأفكار والمفاهيم
والمشروعات النهضة الكبرى
التي اتخذت من الإسلام شعاراً
لها، أو حتى كان الإسلام جزءاً
منها.. وكتابات تلك كلها كتابات
ناقدة تحليلية تعتمد أكثر ما
تعتمد على علوم الخطاب الحديثة

ظنك..
لكن الذي أثق في أنه السبب
الرئيس هو أنك شاعر كبير
(مبدع حقيقي) أكثر من كونك
مُثَقِّفاً، ومن ثم فإن إقبالك على طه
حسين وزعمك فهمه واستيعابه
هو إقبال على مؤرخ وناقد أدبي
قريب الصلة والمزاج من ثقافتك
الإبداعية.. لكن ما لنصر حامد أبو
زيد والنقد والتأريخ للأدب؟!
هذا هو السؤال الذي لم تسأله
لنفسك، ولم تلحظه فيما قرأته
للدكتور نصر.. أنت تبحث عن
رائحة الأدب، وعبير القصائد،
وعطر اللغة، والرجل بعيد عن
هذا، اللهم إلا إشارات قليلة
تكشف -رغم قلتها- عن ثقافته
الأدبية والنقدية العالية والرفيعة،
لكن هذا ليس اهتمامه.
ولو أنك سألتني عن اهتمامه
وتخصصه، وأجبتك أن تخصصه
الدراسات الإسلامية أو القرآنية،
ما كان ذلك صحيحاً عندك.
ولو أنني أجبتك أن تخصصه
اللسانيات وعلوم تحليل الخطاب،
ما كان ذلك بالنسبة لك شافياً.
لهذا سأبسط لك اهتماماته
بالصورة التي أظنك ستتوقف
عندها، وربما تعود لتبدأ من جديد
في قراءته.

نحن أمام مفكر كبير، ولسنا أمام
أستاذ جامعي يمارس الكتابة،
لهذا فإن المفكر -أي مفكر- لا
يكون كذلك إلا إذا خرج من دائرة
تخصصه الدقيق للدائرة الأوسع
التي يخدم بها دائرته الدقيقة

في كتابة كهذه، وأنها بلذتها
تلك تختلف عن الكتابة البحثية
الرصينة التي تتوسل بالمراجع
والمصادر والجدية. ولعلك تعرف
أنني أكتب لك عفو خاطر كل
يوم قبل الموعد بساعة أو أقل،
وهو ما كنت أصنعه في كتابتي
عن الأستاذ عمرو بركات، تلك
الكتابة التي ألهمت أن تطلب مني
ما طلبت.

لكن يحدث أحياناً أن أكون خارج
بيتي، بعيداً عن جهاز الكمبيوتر،
أو أكون منشغلاً بعمل أو بأداء
واجب، أو حتى أن يكون الإنترنت
منقطعاً عني.. فماذا أصنع في
لحظة كهذه؟!

لهذا أرجو أن تلتمس لي عذراً في
حاجة لي عندك، وهي أن تتفضل
بالموافقة على أن أكتب يوماً وأغيب
آخر، ليكون أمامي فسحة من
وقت للكتابة إذا لم يكن شيء مما
أشرت إليه متاحاً.

سألتني عن قصيدتي التي
أهديتها له، نعم كتبتها قبل
رحيله، وتم نشرها في أكثر من
مكان، وهي موجودة في ديواني
«نصوص من كتاب الأصدقاء»،
وسأحدثك عنها لاحقاً.. ولم
أكن وحدي الذي أهدى قصيدة
له، هناك كثيرون، منهم من قنا
الشاعر عبيد عباس، وآخرون في
مصر والوطن العربي، ويمكن
لهذه القصائد أن تشكل ديواناً
كاملاً لو فكرت أي دار نشر في
جمع القصائد وطباعتها.

وكما سأحدثك عن القصيدة
لاحقاً، سأحدثك أيضاً عن الأستاذ
جمال عمر، وعن كتابه «أنا نصر
أبو زيد» وعن زيارته إلى قنا

كان تخصص نصر أبو زيد هو الدراسات

الإسلامية، لكن إنتاجه الكبير والضخم

تجاوز مفهوم الدراسات الإسلامية

ليتخصص في المجال العام الذي تحلق

فيه الدراسات الإسلامية، وأهم مساحة

في هذا المجال العام هي مساحة

الكتابة في الشأن الإسلامي، لكنها هنا

ليست الكتابة العادية، إنها الكتابات

ذات الأثر الضخم في الأفكار والمفاهيم

والمشروعات النهضوية الكبرى التي

اتخذت من الإسلام شعاراً لها

يترك جهود أمين الخولي، ولا
زكي نجيب محمود ولا عشرات
غيرهم ممن تعرف، وممن لا
تعرف.

هنا حاول أن تتذكر طه حسين،
وأن تسأل نفسك هل كان قريباً
من هذا؟

بالطبع لا.. وإيّاك أن تظن أن هذا
تقليل من قيمة حسين وأثره،
هذه محاولة مني لتبعد منهج
طه حسين واهتماماته عن ذهنك
وأنت مقبل على نصر حامد أبو
زيد.

ما دمت اخترت أن أكتب عن
الدكتور نصر حامد تحت عنوان
الحادية عشرة بتوقيت المحبة،
فبالتأكيد تعرف أنني أجد لذة

بالتفاعل الذي تركه المفسرون
القدماء، مقترحاً في ذلك عدداً من
الآليات وضّحها في كتبه، وضرب
بها أمثلة في التفاعل.

هذا اهتمام الرجل وتخصصه
بكثير من الاختزال؛ لأن
قراءاته وحدها تدلّك أكثر،
ويكفي أن تعرف أنه المفكر
المصري الوحيد الذي تناول في
كتابات كل مشروعات النهضة
المصرية والعربية، وكل جهود
التنويريين المصريين والعرب،
بالنقد والتحليل والتفكيك، لم

يترك مفكراً واحداً، ولا مشروعاً
واحداً، بدءاً من رفاعة الطهطاوي،
مروراً بمحمد عبده، وليس انتهاءً
بمشروعات طه حسين، وحسن
حنفي، وأركون، وأدونيس،
ومحمد شحرور، والجابري. ولم

في انتظار الكشف عنده- أقرأ مجلة «أدب ونقد» هذه، فما كان منه عند دخولي إلا أن سألني عمّا أقرأ، وماذا أجد، لأكتشف أنه واحد من كبار المثقفين، وأن مكتبته تتضمن كنوزاً معرفية كان لها الفضل في كثير من تشكيل وعيي الجديد.

ولم تكد تمر شهور قليلة حتى بدأ الدكتور إبتهاج في إمدادي بكتب الدكتور نصر، ومن هذه الكتب كتاب «الاتجاه العقلي في التفسير- قراءة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة»، وكتاب «نقد الخطاب الديني».

ولك أن تتصور فرحة عاشق بلقاء محبوبة كان يبحث عنها منذ فترة بعيدة، إذ لم يك كتاب واحد كافياً لإشباع الرغبة، ولا كانت المقالات المتفرقة كذلك، وما كانت أزمة لجنة الترقيات مفهومة عندي دون أن أقرأ الكتب الأربعة نفسها، بعيداً عن إشارات التقارير التي كانت موجزة، وبالتأكيد كانت مقتطعة من سياقها..

فأقبلت على الكتابين، واحداً تلو الآخر،

بنهم شديد..
وأدركت
بعد قراءة
الكتاب الثاني
تحديداً لماذا
ثارت الأزمة،
وأدركت
أكثر أن أزمة
الرجل لن تمر
بسهولة، بعد
أن فضح ما
كان مستتراً!

إذ لم يكن متوفراً غير هذا الكتاب عند الأستاذ محمد نصر ريس، رحمه الله، وعند غيره ممن كان يعرفهم..

وقلت لك إنني تابعت أزمة الدكتور عبر الصحف والمجلات، وبعيداً تبني جريدة «الأهرام» للقضية، وملف مجلة «القاهرة» الذي حدثت عنه، وجدت مقالات متفرقة تنشرها للدكتور مجلة «أدب ونقد»، فكانت هذه المقالات اكتشافاً ومتمعة أخرى بجانب مقالات وقراءات أخرى للدكتور محمود إسماعيل صاحب كتاب «الحركات السرية في الإسلام» الذي تعرفت عليه وتابعته منذ تلك اللحظة.

وتشاء الأقدار يا صديقي أن ألتقي في هذا التوقيت، الرائع الجميل الدكتور إبتهاج مساك، في قنا. ولعلك قرأت لي شيئاً عنه وعن علاقتي به كمثقف عقلاني من طراز رفيع. وهو طبيب مسالك بوليّة، تعرفت عليه صدفةً في عيادته عندما رأيته -وأنا

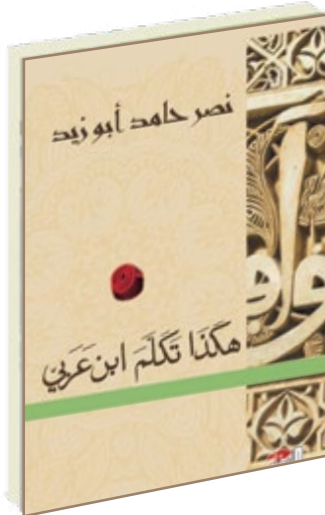
-زيارة الأستاذ جمال- وعن الندوة التي عقدناها في كلية الآداب.

في الحقيقة توقف مؤتمر الدكتور نصر حامد أبو زيد الذي كانت تنظمه مؤسسته للدراسات الإسلامية، برعاية الدكتور إبتهاج يونس.. توقف بعد ثلاث دورات تقريباً، ربما تسنح فرصة لأحدثك عن دوراته تلك.

أعترف أنني مقصر في حق الدكتور إبتهاج يونس؛ إذ لم أتواصل معها منذ فترة، لكنني أعرف أنها ربما كانت متعبة قليلاً.. لكنني خلال ساعات سأسعى للاطمئنان عليها.. أرجو أن تكون بخير.

وأرجو ممن هو قريب منها، أو على تواصل معها، من القراء، أن يطمئننا عليها.

أريد أن أعود بك إلى فترة ما بعد «مفهوم النص»، منتصف تسعينيات القرن الماضي في قنا،



وهو ما أريد أن أحدثك عنه بإيجاز.

قلت إنني أريد أن أحدثك بإيجاز عن كتاب «نقد الخطاب الديني»، لكن عليك أن تتذكر أننا نتحدث عن فترة منتصف التسعينيات، تلك الفترة الملتهبة في تاريخ مصر بسبب تصاعد تيارات الإسلام السياسي، وحوادث التطرف والإرهاب التي شهدتها البلاد.. مقتل د. فرج فودة، ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ، وغير ذلك. ومن ثم يمكنك فهم معنى وجود كتاب باسم «نقد الخطاب الديني» في توقيت متوتر كهذا، وكان يمكن أن يمر الكتاب رغم ذلك كغيره من الكتب، لولا ما ارتكبه الأستاذ الدكتور عبد الصبور شاهين في حق الكتاب، وحق البحث العلمي، قبل أن يكون في حق مؤلفه. وذلك في تقريره عن الكتاب (وعن غيره من كتب المؤلف) لكن تقريره عن هذا الكتاب تحديداً كان أشد وأوقع؛ لأن الكتاب نفسه كان شديد الوقع على عبد الصبور نفسه ومن على شاكلته من الذين نكل الكتاب بهم، دون أن يذكر أسماءهم بالطبع، وهو -الكتاب- يتعرض ليس فقط للخطاب الديني الذي يمثله عبد الصبور وغيره، ولكن أيضاً لأنه تعرض لبيزنس ممثلي الخطاب الديني المتورطين حتى أذقانهم ولحاهم في مستنقع شركات توظيف الأموال، وكان منهم بالطبع الباشا كاتب التقرير

الذي وجد نفسه يقرأ ما يفضحه! لكن بعيداً عن ذلك يمثل هذا الكتاب أجلى صورة من صور تحليل الخطاب في منهج الدكتور نصر، وبخاصة وهو يقرأ السياقات الاجتماعية والثقافية، والمضمر والمسكوت عنه في كل خطاب.. وهو يدل أيضاً على عدم وجود فرق بين الخطاب المسمى بالمعتدل، والخطاب المتطرف، مؤكداً أنه فرق في الدرجة وليس في النوع، متخذاً من خطابات مؤسسة الأزهر، ومحمد الغزالي، وفهمي هويدي وغيرهم نماذج دالة ومؤكدة على ما يذهب إليه. وفي الكتاب، فوق كل ذلك، فصل عن التراث في التأويل والتلوين - قراءة في مشروع اليسار الإسلامي، يشكل رحلة عقلية تبين لك موقف العلمانيين والليبراليين من التراث، وهو الموقف الذي لا يختلف كثيراً عن موقف السلفيين، أو بمعنى أدق يؤكد لك أن الخلاف بينهما ليس جذرياً ولا عميقاً! وحتى لا أنسى اتفاقنا، أكتفي بالقول إن هذا الكتاب مهم!

أظن أنك لن تصدق بعض ما أقوله -أقصد أكتبه- لك، وسيغلب على ظنك أنه من باب المحبة التي طلبت مني أن أكتب منطلقاً منها. لكنني مع اعترافي بهذه المحبة أظنني قادراً على أن أتجاوزها حينما أعرض لسياق العلم. ومن ذلك سؤالك الصعب عن أهم كتب الدكتور نصر حامد أبو زيد،

من وجهة نظري، وبخاصة أنني قرأت معظمها، أو قرأتها جميعاً. هنا لا بد أن أنهي المحبة جانباً، لكن إجابتي ستجعلك تظن أنني لم أنحها، ليس لأن إجابتي ستكون «كل كتبه جميلة».. لا، لن تكون كذلك رغم أنها كذلك. لكن الإجابة الدقيقة عندي هي أن أهم كتبه آخر كتاب تقرأه له. وبالتأكيد أنت تفهم هنا أن أهميته تنبع من ضرورة قراءة كتبه ومؤلفاته بترتيب إصدارها، وهذا بالفعل مهم جداً.. ومن ثم لن تكون هذه إجابة شافية لك؛ لأننا منطلقون أساساً من نقطة أنك لا تعرف كيف تبدأ في قراءة الرجل؟ طيب.. أمام هذه الإشكالية سأنصحك بشيئين، الأول أن تبدأ بقراءة مقدمة كتاب «مفهوم النص»، المقدمة فقط التي تنتهي بالنص في الثقافة والواقع التشكل والتشكيل، وتتوقف عندما تبدأ فصول علوم القرآن.. ثم تذهب إلى كتاب «التجديد والتحرير والتأويل بين المعرفة العلمية والخوف من التكفير»، المهم أن تكون طبعة من 2014 وما بعدها. هذا الكتاب ليس أهم كتبه، لكنه أهمها بالنسبة لك أنت في لحظتك هذه التي نحن بصدها، فالكتاب فيه من مشروع الدكتور، ومن أهمية طرح بعض أفكاره، ومن جمال لغته وأسلوبه ما يكفي، والأهم أن فيه كثيراً مما انتهى إليها متأخراً، وبخاصة فصله الأخير: المعنون «مقاربة جديدة للقرآن: من النص إلى الخطاب، نحو تأويلية إنسانية». والكتاب فيه



جمال عمر



إبتهاج مساك



إبتهاج يونس

عن رؤيته حول تجديد الخطاب الديني، وإشكاليات التأويل، وخطابات التحريم، ما فيه مما يقربك من مشروعه كله. راجياً ألا تنسى وسط ما نحن فيه، أنت وأنا، أنني أتحدث عن وجهة نظري الشخصية، وأني أتحدث إليك منطلقاً من نقطة معينة، هي نقطة كيف تقرأ الرجل.

غداً أذكر لك أهم كتابين يجب ألا تقرأهما إلا متأخراً جداً؛ لأنك لو قرأتها مبكراً سيُسقط في يدك، وربما خاطبت ربك قائلاً: ربي إني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين!

قلت إنَّ هناك كتابين أنصحك -في السياق الذي نحن بصده من كيف تقرأ الدكتور نصر- بتأخير قراءتهما.

ولعلك ستنتبه، وأنت الشاعر المبدع، إلى أنَّ هذه النصيحة على إطلاقها لا تجوز في العلم والمعرفة، فليس من حق أحد أن يقول لك ماذا تقرأ أو ما الذي لا تقرأه. لا أحد يمكن أن يكون وصياً عليك..

لكنني هنا أنطلق مما طلبته مني بحكم ما تظنه أنت من خبرةٍ عندي في قراءة الرجل.

أمَّا الكتاب الأول الذي أريدك أن تؤخر قراءته، فكتابه «الاتجاه العقلي في التفسير» -دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة-؛ فهذا الكتاب أقرب للمتخصصين في البلاغة العربية،

لكنَّ يمكنك قراءة الصفحات الأربعين الأولى وأنت مطمئن تماماً أنك ستستمتع بالإطار التاريخي لنشأة الفكر الاعتزالي نفسه.

لكن ما عدا ذلك مما امتلأ به الكتاب من أنواع المجاز، والدلالات اللغوية، وشروط المواضعة والقصد، ومصطلح المثل عند المفسرين، والتأويل عند ابن عباس ومجاهد والفراء، والتوحيد وقضية الرؤية، ومبدأ العدل وقضية خلق الأفعال.. إلخ. فهذا مما ستتساءل بعدها قائلاً ما لي أنا وهذا، وأين هو مشروع الرجل الذي يتحدثون عنه؟!

رغم أن هذه الكتاب تحديداً، وأظنه رسالته في الماجستير، كان انطلاقته العقلية الأولى التي كرّست لمبدأ العقل في تحليل الظواهر اللغوية والاجتماعية

والتاريخية والدينية التي رسمت ملامح مشروعه الفكري والثقافي.. فهو من هذه الناحية واحد من أهم كتبه عندما تريد تتبع خطواته الفكرية ومنطلقاته. أمَّا الكتاب الآخر، فكتابه «هكذا تكلم ابن عربي»، وذلك لأنك كما تعرف فإنَّ تلقّي ابن عربي نفسه ليس سهلاً، ولا أشك في أنك ستنتوه كثيراً بين الشريعة والعرفان، وألق الروح وعممة التاريخ، ومراتب التجليات، والكشف والستر والوجود والمشاهدة، وستظن أن الدكتور نصر يتحدث عن الصوفية وكأنه يشرحها، لكنه في الحقيقة لا يفعل، لكنه يدرسها هنا باعتبار التجربة الصوفية الحقيقية في التراث العربي (وليست دروشة هذه الأيام) كانت ثورة ضد المؤسسة الدينية التي حوّلت الدين

رَأَيْتَنِي أَعْدُو فَقُلْتَ بِشَارَةً
وذهبت في جزعي إلى التأويل
أَوَّلْتَ الذي هو واحد:
قلبي.. ورائحة الدماء..
وَأَكَلِي
الذئب ذئبٌ
والقميص هو القميصُ
وليس من كذب سوى هذي البلادِ
فهل حَلَمْتَ وَخُنَّتَنِي يا صاحبي؟
صَلَّيْتَ لَكِنَّ العشاءَ بعيدةً
والأنبياءُ تَفَرَّقُوا
ما بين مَنْفِيٍّ هناك
وبين معْتَقِلٍ هنا.. ومهاجر!
كما أنني وقفت في قصيدتي تلك
عند إشارات الدكتور عن الفرق
بين «التفسير» و«التأويل»، وهو
ما برع فيه في كتابه «مفهوم
النص»، وحاولت استلهامه على
رؤيا يوسف ثم غربته في مصر،
وعلى تجربة الدكتور ثم غربته عن
مصر.
بعد رحيل الدكتور عن عالمنا،
ظهرت «مؤسسة نصر حامد
أبو زيد للدراسات الإسلامية»
وهي مؤسسة أسستها وأنشأتها

مزَمَع اتفقنا عليه، أنا وصديق
مشارك بيني وبين الدكتور، رأى
صديقنا هذا أن الدكتور سيسعد
كثيراً بقصيدتي التي أهديتها
إليه، وكان يريد مني أن ألقياها في
وجوده.. لكن رحيل الدكتور سَبَقَ
لقاءنا هذا.
القصيدة كان عنوانها «سأموت
بعد قيقة.. آخر ما تبقى من
سيرتي والبحر»، نشرتها أكثر
من مرة، أعذك أن أعيد نشرها
هنا لاحقاً وأنا أختتم حديثي
إليك بالدكتور نصر شاعراً،
وبقصيدتين أهديتا إليه.
المهم أنني في هذه القصيدة
تناولت التأويل، وتنبأت بنفي
الدكتور أو بهجرته، في مقطع
منها:
«لا بدَّ من أكذوبةٍ
ليصلي الناسُ العشاءَ
ويحلموا بالأنبياءِ
فهل حَلَمْتَ بأخوتي
-يا صاحبي- اجتمعوا
فقالوا: إنني والبحرُ -عند أبي-
أَحَبُّ إِلَيْهِ مِنْ هَذِي البلادِ؟!

إلى مؤسسة سياسية تحافظ على
الأوضاع السائدة لخدمة السلطة.
كما يدرسها باعتبارها مثلاً
للحدس كمرجعية معرفية لإدراك
المعنى الديني، مثلما كان العقل هو
مرجعية الاستدلال المعرفي للمعنى
الديني عند المعتزلة، ومثلما كان
البرهان هو مرجعية الفلاسفة
لإدراك المعنى ذاته.
ولسوف تستمتع كثيراً بهذا
الكتاب بعد أن تكون قد قطعت
شوطاً في كتبه الأخرى،
وستستمتع أكثر بتحليله للقاء
التاريخي الذي تم بين ابن عربي
وابن رشد، وهو اللقاء الذي لو
كنتَ قرأتَ عنه من قبل، فلعلك
قرأت الكثير، لكنك هنا ستجد
شيئاً جديداً ومختلفاً، شيئاً
متعلقاً بالبنية السردية لرواية
اللقاء، ودور الذاكرة، والفرق بين
الراوي والبطل.. شيئاً أكاد أجزم
أنك لم تقرأه من قبل.
أنت هنا امام قراءة لا مثيل لها!

لا.. لم يسعدني الحظ بقاء
الدكتور نصر
حامد أبو زيد،
ولا حضرت
أي محاضرةٍ
من محاضراته
التي كان يلقيها
في القاهرة في
زياراته الأخيرة
قبل رحيله
بجسده عن
عالمنا.
كان هناك لقاء



**يمكنك فهم معنى وجود كتاب
باسم "نقد الخطاب الديني" في
توقيت متوتر، وكان يمكن أن يمر
رغم ذلك كغيره، لولا ما ارتكبه د. عبد
الصبور شاهين في حق الكتاب، وحق
البحث العلمي، قبل أن يكون في حق
مؤلفه. وذلك في تقريره عن الكتاب
(وعن غيره من كتب المؤلف) لكن
تقريره عن هذا الكتاب تحديداً كان
أشد وأوقع؛ لأن الكتاب نفسه كان
شديد الوقع على عبد الصبور نفسه**

المواصلات، وينتهي بزيارته
إلى إندونيسيا 2007 تقريباً
 للمشاركة في أحد المؤتمرات هناك،
مروراً بكل الأزمات والمحطات
والتجارب التي خاضها الدكتور
نصر في حياته العملية والعلمية
داخل مصر وخارجها.
يمتلك الأستاذ جمال عمر كل ما
نشره الدكتور نصر، أو حتى
نُشر عنه، في الصحف والمجلات
المصرية والعربية والأجنبية،
كما يمتلك معظم، إن لم يكن كل،
فيديوهات ومحاضراته وحواراته،
ولقاءاته، فضلاً عن كثير من
بعض أوراقه ومسوداته، ويشكل
بالنسبة لي مرجعاً في كل ما
يخص الدكتور وكتابات.
أمّا المفاجأة التي أريد أن أحدثك
عنها فهي تفاصيل زيارته -زيارة

من الكتب والمطبوعات التي يسهم
بها في مناقشة قضايا الفكر
الإسلامي والخطاب القرآني.
الرجل مصري، لكنه مقيم ويعمل
في الولايات المتحدة الأمريكية
منذ سنين، وأذكر أنه حدثني عن
معرفته ولقائه الأول بالدكتور
نصر عندما كان مقيماً في مصر،
لكنني الآن لا أتذكر التفاصيل.
المهم أن للرجل كتاباً عن الدكتور
نصر حامد، أنصحك بقراءته،
الكتاب عندي لو أردته، اسمه «أنا
نصر أبو زيد» -صادر عن دار
العين للنشر 2013- وقد صدر
منه جزء ثانٍ، والكتاب أقرب
للسيرة الذاتية، إذ إن مادته على
لسان الدكتور نصر، يبدأ بك مذ
كان موظفاً في شرطة نجدة مدينة
الحلة الكبرى، موظفاً تابعاً لوزارة

الدكتور إبتهاال يونس، شريكة
الدكتور ورفيقة دربه وتجربته
ومحنته، والتي لم أكن أعرفها من
قبل إلا كطرف في أثناء اشتعال
أزمة الدكتور.. والذي حدث أنني
شاركت في مؤتمرين أو ثلاثة من
مؤتمرات المؤسسة التي كانت
تعنى بالدراسات القرآنية، ولم
تكن المؤسسة مهتمة بإعادة إنتاج
فكر الدكتور بقدر ما كانت معنية
بتجاوزه، وهو ما كان الدكتور
نصر نفسه يطالب به قراءه
وظلابه ومريديه.

ربما تسنح فرصة ما لأحدثك عن
تاريخ المؤتمرات التي شاركت
فيها وعن عناوينها ومحاورها.
وفي مؤتمر من هذه المؤتمرات،
أو بسبب واحد منها، تعرفت
الصديق الجميل الأستاذ جمال
عمر، وما أدراك من جمال عمر
هذا.. وعلاقته بالدكتور نصر
حامد أبو زيد!

أظن أنني تعرفت الصديق الأستاذ
جمال عمر، عبر الفيس بوك،
وربما يكون أول لقاء لي به في
مؤتمر من مؤتمرات مؤسسة
نصر حامد أبو زيد للدراسات
الإسلامية.. لا أذكر جيداً.
لكن ما أذكره تماماً أنه يستحق
المعرفة، لما يتمتع به من عقل
ناقد، ومن محبة جارية للدكتور
نصر، وإحاطة تبدو عميقة بمعظم
ما كتب، وبأهم محطات حياته
وتفاصيلها. فضلاً عما يتميز به
من هدوءٍ أسر في تلقّيه لرأيك
متفقاً أو مختلفاً معه.. وله عدد

الأستاذ جمال عمر- إلى مدينة قنا، تلك الزيارة التاريخية التي تمر الآن ذكراها العاشرة.

صحيح أنني أكتب لك عن الدكتور نصر حامد، وليس عن الأستاذ جمال عمر.. لكنني اعتبر أن الأخير واحد من أهم البوابات المعرفية والثقافية للدخول إلى عالم الدكتور نصر، فما من صغيرة ولا كبيرة، ولا شاردة ولا واردة متعلقة بالدكتور إلا وعند الأستاذ جمال علمٌ عنها أو معرفةٌ بها. ولقد أذكر أنه في 2013 وتحديداً يوم الاثنين الثامن عشر من مارس، كان قد شرفني بالحضور قادمين من الولايات المتحدة الأمريكية إلى القاهرة، إلى قنا، الصديقان الأستاذان جمال عمر، وفكري أندراوس، للمشاركة في ندوة ثقافية عقدناها بكلية الآداب جامعة جنوب الوادي، وذلك بعد تواصل وحوارات عبر الشات مع الأستاذ جمال حول أفكار أبو زيد ومشروعه، ورغبة كل منا في أن يتعرف أفكاره الطلاب والشباب. وهو ما تم من خلال تواصل بعد ذلك مع الأستاذين الدكتورين قرشي عباس دندراوي، وحسن مغازي -وقتها- وبالتعاون مع مؤسسة الدكتور نصر حامد أبو زيد للدراسات الإسلامية.. وذلك احتفالاً بمرور سبعين عاماً على ميلاد الدكتور نصر حامد أبو زيد.

وكانت الندوة بعنوان «خطاب الحرية- قراءة في مشروع نصر

حامد أبو زيد». وشارك فيها من قنا الصديقان الدكتور جمال عطا، والدكتور وائل النجمي، وأظنني كنت مديراً للندوة التي تضمنت عدداً من الشهادات والقراءات حول مفهوم الحرية في مشروع الدكتور، ثم حواراً مفتوحاً مع الضيفين والحضور.. وهي الندوة التي أذكر أن تأثيرها وتأثير ما دار فيها على الطلاب والطالبات كان كبيراً ومشجعاً. وكانت تلك أول مرة ألتقي فيها الأستاذ جمال عمر بعد لقاءات وحوارات عبر الشات، ثم توطدت علاقات المحبة بيننا، وبخاصة أن الرجل أسبق مني ليس فقط في معرفة الدكتور نصر ولقاءاته وحواراته معه، لكنه أسبق في العلم به والإلمام بتجربته ومشروعه، وهو ما يتجلى في كتبه التي أصدرها عنه، وفي ندواته ومحاضراته التي يلقيها دائماً وأبداً في مختلف أنحاء العالم، وعبر وسائل الميديا من منصات وصفحات وغيرها. وحدث أن التقينا بعدها (أكتوبر 2014) في مؤتمر من مؤتمرات الدكتور نصر التي كانت مؤسسته للدراسات الإسلامية تقيمها في القاهرة. لهذا أقول لك إذا أردت أن تقترب من فكر الدكتور ومن مشروعه، اقترب من صفحة الأستاذ جمال عمر، أو حاول متابعة منشوراته ومطبوعاته.. ونشاطه الإلكتروني عبر المنصات والمواقع.

لم أنس، ولم أتجاهل -ولا أظني أنسى أو أتجاهل يا صديقي- الدكتور إبتهاال يونس، رفيقة الدكتور وشريكته في مشواره العلمي، وفي محنته؛ فهي الزوجة التي صدر بشأنها حكم بالتفريق بينها وبين شريكها، قبل أن يتم إيقافه. لكن الأهم من ذلك أنها الصديقة التي اختارت أن تكون بجوار صديقها في المحنة، وعاشت معه قسوة الغربة، رغم أنها كان يمكن أن تختار، وهي أستاذة الأدب الفرنسي بجامعة القاهرة، أن تترك للدعة والهدوء. هي امرأة من فولاذ.. كان يُمكنها بالفعل أن تكون واحدة من ملايين النساء المصريات والعربيات الهائئات بعيشهن، لكنها اختارت أن تكون جزءاً من صناعة التاريخ.. وقفت بجانب صديقها وزوجها في محنته لتتحول هي نفسها بمرور الوقت إلى جزء من المحنة نفسها. وبرحيل صديقها وزوجها لم تتوقف عن إكمال المهمة والرسالة، فقد أسست مؤسسة الدكتور نصر للدراسات الإسلامية، وتبنت عقد وإقامة مؤتمر سنوي يناقش أفكاره. (بالمناسبة حاولت الاتصال بها أكثر من مرة، حتى وصلتني منها رسالة اليوم تفيد بأنها تعذر عن عدم الرد لأنها خارج مصر) ولقد كنت أظن أنها أبعد ما تكون عن أفكار زوجها، فما للأستاذة في الأدب الفرنسي وتحليل خطاب العربية! لكن المفاجأة كشفتها مشاركاتنا



محمد عبده



طه حسين



عبد الصبور شاهين

..
لكنك يا شاعرنا الأكبر ما زلت
تغنى
لعشيقتك السمراء بقاعات
«الهيلتون»
ولذات النهدي الجراج «بباريس»
ولساقِ الثالثة الأخرى في
«مدريد»
وغناؤك رغم الأحزان يدق الباب
يدخل دون استئذان ردهات الدار
ليعكر صفو الحزن الجاثم في
الأعماق

...
معذرة يا سيدي الشاعر
فأنا أيضاً شاعر
لكني من أعماق الريف أغني
للأرض لكي تنبت عوداً أخضر
يأكله الأطفال الجوعى
أحمل قيثاري وأدور مع الليل
الصامت
على أدفىء مقروراً

شعبان يوسف مقالاً أو قراءة
منذ عامين يتحدث فيها عن
الشاعر نصر حامد أبو زيد،
لا أتذكر تفاصيل مقالته الآن،
لكنني نسخت القصيدة التي
نشرها منسوبةً إليه، واحتفظت
بها، وقد أشار إلى أنها نشرت في
مجلة الثقافة الجديدة، عدد أبريل
1970، وعنوانها:

«رسالة إلى شاعر»

«من قلب الريف
تتلون أغنيتي بحفيف النخل
وأنين الساقية الثكلي
وصراخ الطفل الجائع في الليل
المظلم
والأرض استلقت كقتيل يلفظ آخر
نبضاته
ليس هنالك غير الحسرة
والأحزان
وتموت الأغنية على شفة الشاعر

في مؤتمرات المؤسسة، إذ لم يكن
الرجل في مشاركتها تلك زوجاً،
بل كان باحثاً وصديقاً، وكانت
تشرق بيننا بأفكارها وأطروحاتها
البحثية وكأنها متخصصة في
علوم العربية والألسنية وتحليل
الخطاب!

لم أتجاهلها لأن قضيتك وطلبك
كانا منصبين على كيف تقرأ
مشروع الدكتور، وكيف يمكنني
الكتابة عن ذلك بمحبة تقرب
إليك ما تظنه مسافات تفصل
بينك وبين رغبتك، وهو ما أظنني
حاولته.

الآن أريد أن أختتم؛ فقد طال
حديثي وأخشى أن تمجّه، أعرف
أن غيرك من المتابعين والمراقبين
قد ملوا، وبدأ بعضهم في
السخرية، لكنني متحمّل ذلك من
أجلك، ومن أجل غيرك ممن هم
على شاكلتك رغبةً وأملًا.
سأختتم بالحديث عن (الشاعر)
نصر حامد أبو زيد، وأظنك
ستبتسم كثيراً عندما تعرف أنه
زميلك في القصيدة.. ثم بقصيدة
الصديق الأستاذ عبدي عباس،
المهداة للدكتور، ثم قصيدتي..
والسلام والتحية بعد ذلك.

بالتأكيد سيسعدك كشاعر أن
تعلم أن الدكتور نصر حامد أبو
زيد بدأ شاعراً، لكنه مثله مثل طه
حسين، وجمال حمدان، وجابر
عصفور، والشعراوي حبيبك لم
يكمل في عالم الشعر، واختار
الفكر.
ولقد قرأت للصديق الأستاذ

أو أحمل همًّا عن محزون
أو -حتى- أرفع حجرًا كان يسد
طريقًا
...

معذرة يا سيدي الشاعر
فالليل طويل وحزين
«وبهية» ما زالت تبكي «ياسين»
ما زال الأطفال جياعًا
نوقد تحت القدر لنهيمهم
فيناموا من غير غطاء
..

يا سيدي الشاعر
أعلم أنني ما زلت صغيرًا
لكنني أحمل في قلبي همَّ الأجيال
ونضال الشهداء العظماء
من أجل البسطاء المطحونين
فرجال القرية صفر مهزولون
ياكلهم دود «البلهارسيا»
ونساء القرية يعضغن «السل»
لا حب هناك ولا لمسات ملتبهة
لا شيء سوى الحزن الجاثم في
الأعماق

تسخر منه أغانيك المشتعلة
بلهيب الجنس
ولهذا فأنا أرجوك
باسم الشهداء العظماء
باسم البسطاء المطحونين
أن تصمت لحظة
حتى تنتهي مراسيم الحزن»

شَرْقًا مِنْ قَبْرِ الْمَسِيحِ

قصيدة الشاعر عبيد عباس
إلى نصر حامد أبو زيد

أبدًا
مَجَازُ الْقَبْرِ

لا يُرَدِّدُكَ
مَا دَامَ فِينَا
عَاشِقُ يَتْلُوكَ
شَمْسًا تَظَلُّ
وَتَلْكَ آيَةُ لَيْلِهِمْ
شَمْسًا..

وَقَدْ وَصِمُوا بِمَا وَصِمُوا
وَطَنُ،
وَكُلُّ الْقَابِعِينَ بِجُرْحِهِ
طَرَدُوا مِنَ التَّارِيخِ
مَا طَرَدُوا
وَطَنُ،

وَنَحْنُ جَنَانُهُ وَلِسَانُهُ
مَا زَالَ فَوْقَ سَكُوتِنَا مَسْفُوكًا
يَمْشِي

كَأَيِّ حَقِيقَةٍ مَنقُوصَةٍ
فِي أَهْلِهِ
مُسْتَهْجَنًا
مَتْرُوكًا
يَتَسَوَّلُ الْعَصْرِيَّ
وَهُوَ مُهَدَّدٌ
كَالْأَمْسِ

يَحْمِلُ أَمْسَهُ مِنْهُوَكَا
قَدَّرَ الْمَفْكَرُ

أَنْ يَعْيشَ مُكَفَّرًا
بِثَقَلِهِ فِي النَّاسِ
أَوْ صُغْلُوكَا

هُوَ أَنْ يُجَابَهُ
مَنْ يُدَافِعُ عَنْهُمْ
هُزَمُوا إِنْزِلَ بِالْجَهْلِ
لَوْ هَزَمُواكَ

فِي كُلِّ عَصْرٍ
مَنْ عَصُورَ ظِلَامِنَا
قَمَرٌ رَمَوْهُ كَمَا رَمَوْكَ
أَخُوكَا

يَمْشِي
وَهُمْ هُمْ مَحَنَةٌ وَجَهَالَةٌ
هُوَ أَنْتَ فِيهِمْ
فِكْرَةٌ

وَسُلوِكَ
مَا زَلْتَ تَصْعَدُ لِلْيَقِينِ
بِوَعِينَا
مَا زَلْتَ تَنْسَحُخُ بِالْشُكُوكِ
شُكُوكَا
وَتَقُولُ:

إِنَّ الْعِلْمَ سَيِّدٌ مَنْ يَرَى
أَلَّا يَكُونَ مُعَبَّدًا مَمْلُوكًا
حَبَذَتْ فُنْيَا الْعَقْلِ
حَيْثُ دَلِيلُهَا
وَرَفَضَتْ حِينَ حَمَلَتْهَا
مُفْتِيكََا

وَنَقَدْتَ حَوْلَ النَّصِّ
كُلَّ خُرَافَةٍ
جَعَلْتَ شُرُوحَ الْقَارِئِينَ شَرِيكََا
وَأَزَلْتَ مِنْ جُدْرِ التَّرَاثِ الْوَهْمَ
إِنْ فَكَّكَتْ حَفَرِيَّاتَهُ
تَفْكِكََا

فِي ذَا الضِّيَاءِ
أَسِيرٌ خَلْفَ حَقِيقَتِي
وَكَاَنَّ

أَسِيرٌ إِلَى الْحَقِيقَةِ فِيكََا
مَنْ تَحْتَ هَذَا الْقَبْرِ
تَبْكِي مَيِّتًا فِينَا
وَنَحْسَبُ أَنَّ نَبْكِيكََا
أَنْتَ الْإِمَامُ
إِلَى هُنَاكَ سَبَقْتَنَا
أَنْتَ الْإِمَامُ

فَأَيْنَ مَنْ تَبْعُوكَا؟!
تِلْكَ الْوَجِيعَةُ:

لَا نُشَاهِدُ عَرْيَنَا أَبَدًا
لِنَلْبَسَ ثَوْبَكَ الْمَحْبُوكَا

مَا زَالَ صَوْتُكَ
كَالْقَصِيدَةِ سَيِّدِي
وَطَنًا يُرْتَقِ حِلْمَةُ الْمَهْتُوكَا
مَا زَالَ صَوْتُكَ

فِي ضَمِيرٍ مَسِيحِنَا:
غَادِرُ صَلْبِيكَ؛
عَلَّ مَنْ صَلْبُوكَا..

وفاتحة الخديعة
كيف سال؟
مُضَوَّعًا يَلْقِي السَّلامَ عَلَى الْجَنَّةِ
ويختفي؟
أَمْ سَالٌ مُضْطَرِبًا دَمِي وَمُضَيِّعًا
لَا يَسْتَدِلُّ عَلَى مَنَازِلِنَا الْقَدِيمَةِ؟
رَبِّمَا كَانَتْ مَنَازِلُنَا الْقَدِيمَةُ وَحْدَهَا
سَتَضِيءُ عَتَمَتَهُ وَتَغْسِلُ حَزَنَهُ
لَا بَدْءَ مِنْ أَكْذُوبَةٍ كَبْرَى
لِيَصْمِتَ هَكَذَا التَّارِيخُ عَنْ دَمِي
المراق
وَيَفْتَحُ الْأَبْوَابَ لِلْمَتَّامِرِينَ وَلِلرَّوَاةِ
تَوَرَّطُوا فِي أَحْسَنِ الْقَصَصِ
احتفالًا بِالضَّحِيَّةِ
واحتفاءً بِالْجَنَّةِ الْأَبْرِيَاءِ
هل كَانَ مُشْتَعَلًا- أَبِي
حين اشْتَهَى لَغْتِي
وَرَاوَدَ أَحْرَفِي عَنْ نَفْسِهَا-
بَنبُوءَةً؟
أَمْ كَانَ مُحْتَفَلًا-
يَغَادِرُ حَزَنَهُ- بِالْمَاءِ؟
يَعْرِفُ أَنَّنِي وَالْبَحْرُ
مَنْذُورَانِ لَامْرَأَةٍ تُغْلَقُ بَابَهَا
وَتَقْدُّ مِنْ دُبُرٍ حُرُوفِي
قَلْبُ أُمِّي مِثْلَ قَلْبِي
(وَالْبِلَادُ هِيَ الْبِلَادُ)
فَكَيْفَ غَادَرَهَا الْبُكَاءُ
وَأَنْكَرْتُ لَوْنَ الْحَنِينِ
وَمَا تَبَقَّى مِنْ نَشِيدِي؟
هل أَنَا الْأَعْمَى
أَمْ الْبَحْرُ الْأَصْمُ؟
رَأَيْتُ آخِرَ مَا رَأَيْتُ
أَبِي وَأُمِّي وَاقْفَيْنِ عَلَى دَمِي
يَتَوَضَّانِ..
وَإِخْوَتِي وَالْبَحْرَ يَخْتَلِفُونَ حَوْلَ
قِصَائِدِي
(وَالذَّنْبُ يَضْحَكُ!)
مِنْ بَعِيدٍ
كَانَتْ الْبَنْتُ الَّتِي سَتَشِيرُ نَاحِيَةً

قَلْتُ احْتَفَلُ
وَدَعَ الْبِلَادَ تَسْبُنِي
سَتَرِي وَتَبَصِّرُ مَا جَنَاهُ أَبِي عَلَيَّ؟
لَا بَدْءَ مِنْ أَكْذُوبَةٍ
لِيَصِلِي النَّاسَ الْعِشَاءَ
وَيَحْلُمُوا بِالْأَنْبِيَاءِ
فَهَلْ حَلَمْتُ بِإِخْوَتِي
-يَا صَاحِبِي- اجْتَمَعُوا
فَقَالُوا: إِنَّنِي وَالْبَحْرُ -عِنْدَ أَبِي-
أَحَبُّ إِلَيْهِ مِنْ هَذِي الْبِلَادِ؟!
رَأَيْتُنِي أَعْدُو فَقُلْتُ بِشَارَةً
وَذَهَبْتُ فِي جَزْعِي إِلَى التَّأْوِيلِ
أَوَّلْتُ الَّذِي هُوَ وَاحِدٌ:
قَلْبِي.. وَرَائِحَةُ الدَّمَاءِ..
وَأَكْلِي
الذَّنْبُ ذَنْبٌ
وَالْقَمِيصُ هُوَ الْقَمِيصُ
وَلَيْسَ مِنْ كَذِبِ سَوَى هَذِي الْبِلَادِ
فَهَلْ حَلَمْتُ وَخَنَنْتُنِي يَا صَاحِبِي؟
صَلَّيْتُ لَكِنَّ الْعِشَاءَ بَعِيدَةٌ
وَالْأَنْبِيَاءُ تَفَرَّقُوا
مَا بَيْنَ مَنْفِيٍّ هُنَاكَ
وَبَيْنَ مَعْتَقَلٍ هُنَا.. وَمَهَاجِرٍ!
«هَبْنِي نَبِيًّا وَهَبْ لِي إِخْوَةَ صَبَاوَا
فَهَلْ بَصُرْتُ بِنَا أَمْ جَاءَكَ النَّبَأُ
شَتَّانَ مَا بَيْنَ عَيْنٍ أَبْصَرْتُ خَبْنًا
وَبَيْنَ أُذُنٍ تَنَاهَى عَنْدهَا الْخَبَأُ
حَدَّثْتَ عَنْ إِخْوَتِي وَالْجُبِّ مَعْتَقِدًا
عَنِ الْخُرَافَةِ مَا لَمْ تَعْتَقِدْ سَبَأًا
اعْلَمْ فِدْيَتُكَ أَنَّ الْقَوْمَ قَدْ جَمَعُوا
وَاسْتَحْضَرُوا كَيْدَهُمُ وَالذَّنْبُ
وَاخْتَبَأُوا»

(2)

ضَيَعْتُ رُؤْيَايَ الْقَدِيمَةَ
وَانْتَبَهْتُ عَلَى دَمِي
حُرْفِي، وَمَبْتَدئِي

وأخيرًا: هذي قصيدتي المهداة إلى
الدكتور نصر:

آخِرُ مَا تَبَقَّى مِنْ سِيرَتِي وَالْبَحْرِ

سأموت بعد دقيقة

(1)

أَلْقَيْتُ أَيْنَ تَحِيَّتِي هَذَا الصَّبَاحَ؟
لَأَبِي وَأُمِّي سَاجِدِينَ؟
لِإِخْوَتِي يَتَّامِرُونَ عَلَى قِصِيدِي..
كَلِمَا أَنْشَدْتُ صَاحِبَتِي بَكَا
وَاسْتَحْضَرُوا قَلْبِي وَقَافِيَّتِي
وَصَلُّوا!
هل أَنَا هَذَا الَّذِي سَيَصِيرُ
عِنْدَ مَتَاعِهِمْ شَجَرًا؟
أَمْ الشَّجَرُ الَّذِي أَبْصَرْتُ كَانَ أَنَا؟
رَأَيْتُ كَأَنَّي (وَالذَّنْبُ يَضْحَكُ)
تَأْكُلُ الْعِنَقَاءَ رَأْسِي!
وَاحِدًا مِثْلِي
يَطُوحُ فِي الْفَضَاءِ مَجْرَةً
وَأَنَا أَشِيرُ إِلَى قَمِيصِي
كَلِمَا بَدَتْ الْكَوَاكِبُ وَالشَّمُوسُ
رَأَيْتُنِي فِي الْجُبِّ أَهْتَفُ:
يَا أَبِي سَأَمُوتُ بَعْدَ دَقِيقَةٍ!
هل أَرْسَلَ الْأَعْرَابُ وَارَدَهُمْ
لِيُدْلِي -قَبْلَ أَنْ يَتَنَزَلَ التَّأْوِيلُ-
وَرَدَّتْهُ إِلَيَّ؟!
سَأَمُوتُ بَعْدَ دَقِيقَةٍ
وَأَرَى بَعِيْنِي الْبِلَادَ
هل اصْطَفَيْتُ غَيْرِي
تَعَلَّمُهُ الْكِتَابَةَ وَالْغِنَاءَ؟
لَعَلَّهَا تَخْتَارُ صَاحِبِي الَّذِي
سَيُخَوِّنُنِي فِي الْأَمْسِيَّاتِ
أَنَا الَّذِي أَهْدَيْتُ نِصْفَ قِصَائِدِي
وَرَمَادَ أَسْئَلَتِي لَهُ

البلاد

تشير ناحيتي وتبكي

هل أنا الأعمى

أم البحر الأصم؟

يقول: إخوتك.. البلاد.. أبوك!

يا أم.. النشيد

ولوئي أنت الحنين بمقلتيك

فربما يأتي المخلص

ربما ستشير ناحية الجناة البنت

لو فعلت سأنجو من أكاذيب

الرواة

(نبيلة كانت)!

أنا من باعني الأعراب بخسًا

ثم من مصر اشتراني سيد امرأة

شغفت فؤادها حبًا

أعدت -بعد- لي شركًا

ومتكئا لمن أنكرني

وفضحن شهوتها

وأتت كل واحدة

-لكي تحتال- مرأة!

وقالت: انظر الآن

امتثلت!

رأيتني ملكًا وخفن أصابعي

أنا هارب مني إلي فهل صبا قبلي

نبي؟

أم تكيد لي المرايا؟

كادت امرأة..

ولم يكد العزيز ينام حتى كان

معقلي

وكان معي الجنود وصاحبي

يا أيها الملأ الذي أفتوه أفتوني

أنا..

رؤياي ضيقة

وقلبي مع التي لا بد من طلل

لأبكيها

وأنشر -مرة أو مرتين على الأقل-

ربيعها.. وحرانقي

سأكون في مصر العزيز

وأصطفي من شاءت امرأتي

لتشتعل البلاد

ويختفي الشعراء عن وجهي

أنا أسطورة الرؤيا

وتأويل الخرافة

سيد الأحلام

والتعبير سري

صاغني بعض الرواة مجنًا

وأقام تمثالًا لي الأعراب

يا صاح انتبه!

مر الجنود على أبي وتحسسوا

لا البحر أنبأهم

ولا عرفوا منازل إخوتي

هل يأكلون

فأستدل على الذي هو أبيض؟

أم يحلمون

فأبتني في السجن مملكة

لأحلام الطغاة؟

تناوموا ليروا على وجه البلاد

النور

أو ليحدثوا عن سبع بقرات

وبعض سنابل

وحديقة، وقلوب طير في الفضاء

وعين ماء

كيف يمكنني الفرار؟

على يدي وشم الكواكب

تعرف الجارات صوتي

والبلاد أصابعي

والنيل مقبرتي

ويوم قيامتي! ●



سيد مهران



فتنة معاوية.. من الخلافة إلى الدراما الرمضانية

الصراع

العرض البريطانية قامت العديد من المظاهرات المطالبة بوقف عرض الفيلم، وتلقي القائمون على إنتاجه تهديدات بالقتل، الأمر الذي أدى إلى وقف عرض الفيلم بعد أول يوم من صدوره في دور السينما البريطانية. وبعيداً عن هالة القداسة والعصمة التي يصبغها كلا الطرفين على شخصيات بشرية لها جانب من الخطأ والصواب تتحمله طبيعة الخلقة البشرية وتساعد في تشكيله، البيئة والظروف الاجتماعية والسياسية، ومن هذا المنطلق أردت أن أتناول شخصية معاوية بن أبي سفيان من منظور بشري وليس من منظور مذهبي عقائدي، لنرى كيف تشكلت تلك

الكلامية بين الطرفين. فقد صرح المرجع الشيعي في العراق (مقتدى الصدر) في تويته له أن المسلسل على قنوات التلفزيون العراقي قد يثير حفيظه البعض، وعلى أثر ذلك قررت وزارة الإعلام العراقية وقف عرض المسلسل، وفي المقابل تم الإعلان على إحدى القنوات الشيعية بأنه سيتم وقف عمل سينمائي يتناول شخصية (أبو لؤلؤة المجوسي) قاتل الخليفة عمر بن الخطاب، ويبدو أن تحذيرات الطرفين ليست حرباً كلامية إعلامية فقط، والدليل أنه عندما تم عرض فيلم فاطمة الزهراء (سيدة الجنة) -الذي كتبه الشيعي المتشدد «ياسر الحبيب»- في دور

السني الشيعي يأخذ في كل عصر أبعاد وأشكال مختلفة، بدءاً من الحرب الكلامية على المنابر، نتيجة تشكل الأحزاب الدينية، حتى حرب التصريحات السياسية الباردة، بين إيران ممثلة المذهب الشيعي والدول العربية ممثلة المذهب السني، حتى انتقل الصراع إلى استخدام الفضاء الإلكتروني والفن والسينما لعرض أفكار كل من الطرفين، ومنذ أن تم الإعلان عن عرض مسلسل يتناول شخصية معاوية بن سفيان في سياق السباق الدرامي الرمضاني للدراما العربية حتى بدأت الحرب

ازدادت بعد غزوتي بدر وأحد،
فقد كان لمعاوية ثأر عند المسلمين،
حيث قُتل أخوه حنظلة ابن أبي
سفيان وخاله الوليد ابن عتبة
وجده عتبة بن ربيعة وعقبة ابن
أبي معيط في بدر وأحد، على يد
الأمام علي وغيره من أهل بدر،
حتى آل الأمر في النهاية إلى
إسلامه مع والديه كرها بعد فتح
مكة، وأطلق عليه الرسول مع من
أسلموا بعد الفتح اسم الطلقاء،

وتنافسوا على الرئاسة، واحتكما
إلى الكهان كعادتهم على أن يكون
للغالب إجلاء المغلوب عن مكة 10
سنوات، فقضى المحكمون لهاشم
على أمية، وخرج هاشم إلى الشام
فاختارها مقاماً له⁽²⁾.
اشترك معاوية مثل بقية صبيان
كفار قریش في هجاء الرسول
والتعرض له، فعبر عن كراهية
بني هاشم جميعاً والرسول
خاصة، ويبدو أن حدة الكراهية

سيدة الجنة



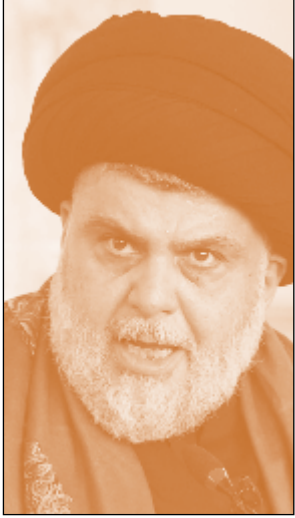
الشخصية التي كان لها أثر كبير
وليس بالهين في تشكل العقلية
الإسلامية على مر العصور، سواء
بالسلب أو بالإيجاب من كلا
الطرفين.

حلم بني أمية المؤجل

تمثل شخصية معاوية على
المستوى الواقعي، دون النظر إليها
من منظور مذهبي، قائداً محنكاً
على غرار قواد العصر الحديث
ذا طموحات وأحلام سلطوية،
وأقربهم إلى الأذهان نابليون
بونابرت.

فقد تربى منذ صغره على أن
يكون قائداً، يُتبع لا متبوعاً،
أمراً لا مأموراً، وبمنظرة متأنية
توضح لنا مروييات التاريخ كيف
نشأ معاوية وأين استقى أفكاره
وأحلامه في أن يكون قائداً عظيماً
وكما يشير العقاد «لن نعرف
تاريخ معاوية ولا تاريخ غيره
إذا أخذنا بظواهر الأقوال، ولم
ننقب وراءها عن بواطن الأهواء
والبواعث الخفية»⁽¹⁾.

تشير لنا المروييات التاريخية أن
معاوية ولد قبل بعثة الرسول
بخمسة سنوات لأب من سادة
قریش هو أبو سفيان ابن حرب،
وأمه هي هند بنت عتبة، والصراع
بين بني هاشم وبني أمية لم يكن
وليد بعثة النبي، بل إنه صراع
قديم تغذي واشتعل بعد بعثة
الرسول، والدليل على ذلك ما أشار
إليه العقاد أن «ما اتفقت عليه
الأخبار التاريخية أن هناك سبباً
لهجرة أمية لمكة وإقامته بالشام
10 سنوات، إذ تنافر هاشم وأميه



مقتدى الصدر



سيد قطب



الشيخ الألباني

تحذيرًا شديد اللهجة إلى أهل العراق «يا أهل العراق، ما قاتلتكم لتصلوا ولتصوموا ولتحجوا، وإنما قاتلتكم لأتأمر عليكم»، وقوله أيضًا: «إني لا أحول بين الناس وبين ألسنتهم ما لم يحولوا بيننا وبين ملكنا»⁽³⁾.

من الشورى إلى الملك العضوض

استغل معاوية أحداث مقتل الخليفة الثالث عثمان لتثبيت أركان حلمه بالملك على العرب، رافعًا قميص عثمان الملطخ بدمائه مطالبًا بالتأثر لدمه، ومما ما يثير الدهشة والاستغراب أن معاوية عندما استقر له أمر الخلافة عشرين عامًا لم يقتص من قتلة عثمان، كما تذكر لنا مرويَّات التاريخ أن الإمام عليّ قال في أحد كتبه لمعاوية: «وأما قولك: أدفع إليّ

على ثغر من ثغور العدو ويحتاج إلى مباهاتهم.

الموقف الرابع:

الذي يوضح لنا الأمور أكثر، فيما يرويهِ المؤرخ المسعودي وغيره من المؤرخين، أنه عندما ألت الخلافة إلى عثمان بن عفان، وهو أموي النسب، بعد مقتل الخليفة عمر، دخل عليه أبو سفيان وبعض من بني أمية قائلًا: «تلقفوها تلقف الكرة، فوالذي يحلف به أبو سفيان ما زلت أرجوها لكم، ولتصيرن إلى صبيانكم وراثه، فأنتهره عثمان وساءه ما قال». من تلك المواقف تتضح لنا كيف تشكلت شخصية معاوية القيادية المحبة للزعامة، والتسيد على العرب كافة، وهذا ما أقر به معاوية بنفسه، فبعد أن استتب له أمر الخلافة -بعد أن تنازل له الإمام الحسن بن علي - وجه

وبالعودة إلى مرويَّات التاريخ، سنجد أن هناك بعض الوقائع التي نستطيع أن نرى منها كيف تشكلت شخصية معاوية الأولى قبل إسلامه وبعده.

الواقعة الأولى:

ما قاله أبو سفيان عن معاوية وهو صغير «إن ابني هذا لعظيم الرأس، وإنه لخليق أن يسود قومه. وردت زوجته هند قائلة: قومه فقط؟ ثكلته إن لم يسد العرب قاطبة»، هذا الموقف -إن صحت تلك المروية- كفيل أن يبين لنا كيف نشأ معاوية وكيف تغذت أفكاره وهو طفل صغير مع والديه، كما تشير الواقعة أيضًا إلى اقتناع بني أمية بأنهم ملوك، وبأن مكانهم الطبيعي فوق العرب قاطبة وليس قريش فقط.

الموقف الثاني:

الذي يجعلنا نرى بوضوح أكثر رؤية أبو سفيان وابنه معاوية للنبي والنبوة، فبعد فتح مكة قال أبو سفيان للعباس عم الرسول يوم الفتح، بعدما أسلم كرهًا ورأى النبي وجيشه في أودية مكة «والله يا أبا الفضل لقد أصبح ملك ابن أخيك الغداة عظيمًا. فرد العباس: ويحك يا أبا سفيان إنها النبوة».

الموقف الثالث:

والذي يوضح لنا أكثر رؤية معاوية للحكم عندما زاره عمر بن الخطاب بالشام واستقبله معاوية وهو في أبهة الملوك والكياسرة، فاستنكر الخليفة عمر عليه ذلك فيما عرف عن عمر من التقشف قائلًا له: «أكسراوية يا معاوية؟»، إلا أن معاوية تحجج بأنه يقيم

الفهم السلفي للدين بقيمه ونظمه ومعانيه.

فيشير ابن العربي -وهو من السلفية التبيرية- لأعمال معاوية قائلاً: «إن دولة معاوية وأخباره الراشدين وأخبارهم، فهو تاليهم في الفضل والعدالة والصحة»، ضارباً عرض الحائط بما حدث في عهد معاوية وابنه يزيد من قتل الإمام الحسين، حيث قال ابن العربي في صدد هذا الأمر تبريراً لأعمال يزيد: «إنما قتل الحسين بسيف جده»، مشيراً إلى حديث الرسول أنه قال فيما معناه: من خرج على أميركم فاقتلوه.

كما تم اعتبار معاوية معياراً لقبول إيمان المسلم، فقد روي عن السلفي التبيري عبد الله بن المبارك قوله: «معاوية عندنا محنة، فمن رأيناه ينظر إلى معاوية شذراً، اتهمناه على القوم، أعني على أصحاب محمد صلي الله عليه وسلم».

مسلسل معاوية.. رمضان 2023



ياسر، الذي قال عنه الرسول يوم حفر الخندق: (وَيَحْ عَمَّار، تَقْتُلُهُ الْفِتَّةُ الْبَاغِيَّةُ، يَدْعُوهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ، وَيَدْعُوهُمْ إِلَى النَّارِ)، وفي رواية أخرى إن عماراً لتقتله الفتنة الباغية، وكان عمار مع أهل العراق في حربهم ضد معاوية وقد قتله أهل الشام في صفين، الأمر الذي جعل معاوية يؤول حديث الرسول ليجد مخرجاً من هذا فقال: «الفتنة التي قتلت عمار هي الفتنة التي جاءت به»، يقصد علياً وأصحابه.

معاوية والسلفية التبيرية

يعتبر معاوية من الذين أثروا في الدين، لأنه كان في الصدر الذي أسست فيه العقائد والفكر والسلوك، ففي عهد بني أمية فُسر القرآن وجمعت أحاديث الرسول، وانتشرت عقيدة الجبر التي خدمت المصالح الأموية في تثبيت دعائم ملكها، لذلك أثر معاوية في

قتلة عثمان فما أنت وذاك؟ وها هنا بنو عثمان وهم أولى بذلك منك، فإن زعمت أنك أقوى على طلب دم عثمان منهم، فارجع إلى البيعة التي لازمتك وحاكم القوم إلي»، وهذا لم يحدث في صراعه مع معاوية أو بعده.

وبشكل عام، فإن شخصية معاوية تتمتع بالدهاء والمكر السياسي على مبدأ ميكافيلي، لذلك نراه استخدم أسلوب اللين والشدة بينه وبين الرعية قائلاً: «بينني وبين الناس شعره ما انقطعت، قيل له: وكيف؟ قال: لأنهم إن مدوها خليتها وإن خلوا مددتها»⁽⁴⁾، فقد تخلص معاوية

من خصومه السياسيين من خلال القول أو القتل، فتخلص من أبي ذرٍّ في خلافة عثمان حتى نفاه عثمان إلى صحراء الربذة ليموت وحيداً بعدما شنع عليه أبو ذرٍّ القول نتيجة ثرائه الفاحش، كما تخلص من العديد من الصحابة في واقعة صفين التي قتل فيها أكثر من 200 صحابي ممن شهدوا بدرًا، ورغم ما عُرف عنه من اللين والحكمة فقد خان حلمه عندما قتل حجر ابن عدي وأصحابه من أهل بدر، حتى لآلمه بعض المقربين على ذلك وعلى رأسهم السيدة عائشة رضي الله عنها.

وفي عهده لُعن الإمام عليٌّ على المنابر رغم قرابته للرسول، حيث قال في الحديث المتواتر عند الطرفين السنة والشيعية: «إن علياً منى بمنزلة هارون من موسى، الله والي من والاه، فالله والي من والاه وعادي من عاداه»، وفي عهده قتل عمار بن

أن غلبة معاوية على علي كانت لأسباب أكبر من الرجلين: كانت غلبة جيل على جيل، وعصر على عصر واتجاه على اتجاه، كان مدُّ الروح الإسلامي العالي قد أخذ ينحسر وأرتدَّ كثيرون من العرب إلى المنحدر الذي رفعهم منه الإسلام، بينما بقي علي في القمة لا يتبع هذا الانحسار ولا يرضى بأن يجرفه التيار، من هنا كانت هزيمته وهي هزيمة أشرف من كل انتصار⁽⁵⁾.

في الختام يمكن أن نقول إن معاوية أول مؤسس للديكتاتورية المستبدة في الإسلام، ولا أفضل لنا في الختام مما قاله هو بنفسه وعلى لسانه، وقد أوردنا جزءاً منه في سياق المقال ونورده هنا كاملاً «يا أهل العراق، أتراني قاتلتكم على الصلاة والزكاة والحج، وقد علمت أنكم تصلون وتزكون وتصومون وتحجون، لكنني قاتلتكم لأتأمر عليكم وعلى رقابكم وقد أتاني الله ذلك، وأنتم كارهون، ألا إن كل مال أو دم أصيب في هذ الفتنة فمطلول، وكل شرط شرطته فتحت قدمي هاتين»⁽⁶⁾ ○

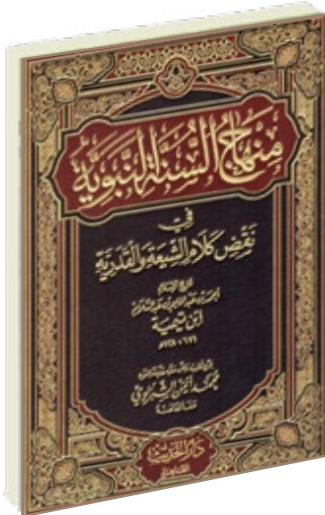
الهوامش:

- 1- عباس العقاد، معاوية في الميزان، دار الهلال، مصر، ص 18.
- 2- المرجع نفسه، ص 31.
- 3- انظر المسعودي والعقد الفريد لابن عبد ربه.
- 4- ابن حبان، روضة العقلاء ونزهة الفضلاء.
- 5- انظر سيد قطب، كتب وشخصيات.
- 6- الكامل في التاريخ لابن الأثير.



ياسر الحبيب

بالتصرف النافع في الظرف المناسب، ولكن لأنهما طليقان في استخدام كل سلاح، وهو مقيد بأخلاقه في اختيار وسائل الصراع، وحين يركن معاوية وزميلة عمرو إلى الكذب والغش والخديعة والنفاق والرشوة وشراء الذمم، لا يملك علياً أن يتدلى إلى هذا الدرك الأسفل. فلا عجب أن ينجح ويفشل، وأنه لفشل أشرف من كل نجاح، على



حتى راحوا يتأولون الأحاديث الواردة عن الرسول في ذم معاوية مثل حديث «لا أشبع الله بطنه»، وحديث «الخلافة ثلاثون عاماً ثم ملكاً عضوضاً»، وحديث أول من يبديل سنتي رجل من بني أمية، وقد صحح هذا الحديث شيخ السلفية المحدث ناصر الدين الألباني، كما تم الهجوم على الإمام النسائي لأنه ألف كتاباً في فضائل علي، ولم يؤلف شيئاً في معاوية، فقال روايته الشهيرة «ما أعرف له فضيلة قط»، ومن قبلهم ابن تيمية الذي خصص جزءاً كبيراً من كتابه منهاج السنة في الدفاع عن معاوية وأصحابه عمرو بن العاص والمغيرة بن شعبة، ومع ذلك تراهم يضربون بكل النصوص التي وردت في تغيير نظام الحكم وتحوله إلى ملك عضوض، حيث يعتبرون معاوية خليفة وحكماً عادلاً رغم أنف الواقع ورغم كل النصوص التي يصحونها ويتأولونها، فابن تيمية يقول في سيرته عن معاوية: «وكانت سيرة معاوية مع رعيته من خيار سير الولاة، وكان رعيته يحبونه، وقد ثبت في الصحيح عن النبي أنه قال: خيار أئمتكم الذين تحبونهم ويحبونكم وتصلون عليهم ويصلون عليكم»، وفي موضع آخر يقول: «فلم يكن من ملوك المسلمين خير من معاوية». ومن غريب الأمر أن سيد قطب المتشدد في آرائه كان أكثر واقعية وإنصافاً في قراءة أحداث التاريخ حيث قال: «إن معاوية وزميلة عمراً لم يغلبا علياً لأنهما أعرف منه بدخائل النفوس وأخبر منه



حول العالم

الأداب ما بعد الكولونيالية
قصتان قصيرتان

@Egyptwithahmed



الأدب ما بعد الكولونيالية

والخطاب المضاد (١)

ترجمة وتقديم :

د. محمد بوعزة
(المغرب)

تقديم

الأدب ما بعد الكولونيالي في البلدان التي خضعت للاستعمار الغربي؛ وعلى الرغم من شبكة الاختلافات الكبيرة بينها، اللغوية والثقافية والاجتماعية، فإن الشكل الحالي لهذا الأدب انبثق من خبرة الكولونيالية التي شكلت تجربة قاسية مشتركة بينها؛ صحيح انتهى الاستعمار بالمعنى التاريخي مع تحقيق الدول المستعمرة



لاستقلالها السياسي، لكن أشكال جديدة من الاستعمار ظلت تحكم البلدان الغربية بمستعمراتها القديمة. إن ما تشدد عليه النظرية ما بعد الكولونيالية هو استمرار الاستعمار بعدة إيديولوجية خطابية ما تزال مؤثرة في العلاقات الدولية؛ وهذا ما تناضل من أجل تقويض أنساقه الاستيمولوجية والإيديولوجية في الأشكال والممارسات الجديدة للهيمنة التي ترافق الرأسمالية في مرحلتها المتأخرة، وفي صيرورات العولمة والتدفقات العابرة للحدود لوسائل الميديا الجديدة وتكنولوجيا المعلومات. بحكم الشرط التاريخي الكولونيالي تشكلت جماليات وسياسات الأدب ما بعد الكولونيالي من التعارض مع الممارسات النصية والخطابية التي رسخها الخطاب الاستعماري، وذلك باعتماد استراتيجيات نصية تفكيكية سعت إلى نقض الادعاءات الغربية حول مفهوم القيمة الجمالية العالمية للثقافة الغربية عمومًا، وإبراز مصادراتها العرقية، ليس من



تشيونوا أتشيببي



هيلين تيفين



بيل أشكروفت

استعادته بالكامل.
لقد تعرضت ثقافات ما بعد
الاستعمار لعملية تهجين
بشكل حتمي؛ وتنطوي
على علاقة جدلية بين
الأنطولوجيا الأوروبية
والابستمولوجيا، ويُحرَّكها
الدافع إلى بناء أو إعادة بناء
هوية محلية مستقلة. ويشكل
تفكيك الاستعمار عملية
مستمرة لا نهاية لها، و
تستدعي جدلية مستمرة بين
الأنظمة المركزية centrist
المهيمنة والتقويض الأترافي
(الهامشي) peripheral لها،
بين الخطابات الأوروبية
أو البريطانية والتفكيك ما
بعد الكولونيالي لها. ونظرًا
لأنه من غير الممكن بناء
أو إعادة بناء تشكيلات

واستيلاء عليها. وتزامن ذلك
في كثير من الأحيان بالمطالبة
بـ«واقع» جديد أو مستعاد
تمامًا، متحرر من كل
مخلفات الاستعمار. وبالنظر
إلى طبيعة العلاقة بين
المستعمر والمستعمر، وأعماله
الوحشية المدمرة وتشوهها
الثقافي، فإن مثل هذه المطالبة
مرغوب فيها ولا مفر منها.
لكن، كما يوضح كل من
تشبنويزو Thinweizu و
جيمي Jemie ومادوبويكي
Madubuike في كتابهم
«تصفية الأدب الأفريقي من
الاستعمار» (تشينويزو،
1985)، إن مثل هذا المشروع
ينطوي على تناقضات كامنة،
لأن هذا النقاء الثقافي في فترة
ما قبل الاستعمار لا يمكن

أجل إحلال مركزية قومية
مضادة، ولكن من أجل بناء
عوالم متداخلة قائمة على
التعددية الثقافية والمشاركة
والتعاون، تحتفي بالهجنة
الثقافية التي تصون مزايا
الاختلاف الثقافي. وفي هذا
المقال المترجم تبرز الناقدة
والأكاديمية هيلين تيفين
أستاذة الأدب الانجليزي
بجامعة Wollongong
بأستراليا، استراتيجية
أساسية من السمات
التكوينية للكتابة ما بعد
الكولونيالية، هي استراتيجية
الخطاب المضاد، وتقدم
نماذج له من الأدب ما بعد
الكولونيالي. وللإشارة تُعدُّ
هيلين تيفين إلى جانب بيل
أشكروفت وغاريث غريفيث
أبرز النقاد المعاصرين في
النظرية ما بعد الكولونيالية؛
إذ تعتبر أعمالهم التنظيرية
والتطبيقية مؤسّسة في هذا
المجال ومؤثرة في انتشاره
عبر العالم.

النص المترجم

كما لاحظ جورج ليمينغ
George Lamming ذات
مرة، تأثر ما يزيد على ثلاثة
أرباع شعوب العالم بشكل
مباشر وعميق بالإمبريالية
والاستعمار.. وقد تضمنت
عمليات تصفية الاستعمار
تفكيكًا للشفرات الأوروبية
وتقويضًا ما بعد كولونياليًا
للخطابات الأوروبية المهيمنة

والنظرية ما بعد الكولونيالية، على أنها جزء من ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية). لكن النماذج المنفصلة التي يمثلها «أدب إلكو منولث» Cmmnwealth Litera- ture أو «الكتابة الجديدة الإنجليزية» التي تستدعي ضمناً أو صراحة مفاهيم استمرار الأدب البريطاني «السائد» المتحدرة منه، عن وعي أو بغير وعي، تعيد فرض وترسيخ الافتراضات المهيمنة التي يعارضها النص ما بعد الكولونيالي، ويعمل على تقويضها منذ البداية. إن هذه النماذج التي تؤكد على اللغة المشتركة والظروف المشتركة للاستعمار (مع الاعتراف بالاختلافات الشاسعة في التعبير عن الإمبريالية البريطانية من مكان إلى آخر)، تسمح باستراتيجيات خطابية مضادة؛ لكنها تظل عرضة

مضادة، غير متجانسة؛ وهي تقدم «حقول» (Lee 1977: 127) من استراتيجيات الخطاب المضاد counter- discours للخطاب المهيمن. ويشير الخطاب المضاد ما بعد الكولونيالي (تيرديمان 1985 Terdiman)⁽²⁾ إلى عملية دينامية، غير ثابتة، لا تسعى إلى تقويض الخطاب المهيمن من أجل أن تحل محله، ولكن كما أوضح ويلسون هاريس Wilson Harris لتطوير استراتيجيات نصية «تستهلك» باستمرار «تحيزاتها الخاصة» (هاريس 1985: 127) في الوقت نفسه الذي تكشف فيه ادعاءات الخطاب المهيمن وتقوضها. يستخدم الكتاب والنقاد ما بعد الكولونياليون استراتيجية الخطاب المضاد، من أجل تحدي مفهوم عالمية الأدب (أو الاستيلاء الأوروبي على الممارسة

وطنية أو إقليمية مستقلة تماماً عن تورطها التاريخي في المشروع الاستعماري، فقد اضطلع مشروع الكتابة ما بعد الكولونيالية بمهمة استنطاق الخطابات الأوروبية واستراتيجياتها من موقع متميز داخل (وبين) عالمين، ومساءلة الأدوات التي فرضت بها أوروبا شفراتها co- des (أنظمتها الدلالية) وحافظت عليها في السيطرة الاستعمارية على جزء كبير من بقية العالم. وبالتالي، فإن إعادة قراءة rereading وإعادة كتابة rewriting السجل التاريخي والتخييلي الأوروبي تشكّلان مهمتين حيويتين، لا مفر منهما. إن هذه المناورات التقويفية التي تتجاوز بناء أو إعادة بناء هوية وطنية أو إقليمية جوهرائية، هي ما يميز النصوص ما بعد الكولونيالية، لأن التقويض

يمثل سمة

مميزة

للخطاب

ما بعد

الكولونيالي

بصفة عامة.

وهكذا تشكلت

الأدب/

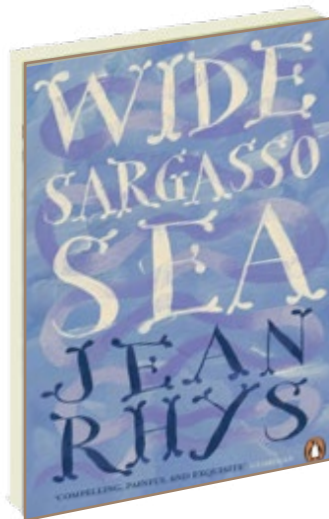
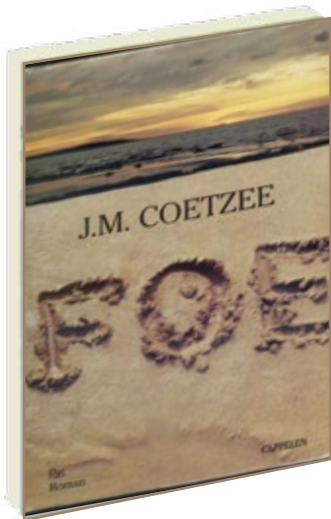
الثقافات

ما بعد

الكولونيالية

في ممارسات

خطابية



ممارسات للقراءة غير
متموضعة(*) unsituated:
بالمقابل يكمن الخطر في
النموذج الثاني في إعادة
تقديم شكل خفي من النزعة
الجوهرانية essentialism.
ومن أجل تجنب هذه الثغرات
المحتمة، أريد التوليف بين
هذين النموذجين، لصياغة
نموذج شامل في قراءة
نصين من خلال التشديد
على الاستراتيجيات الخطابية
المضادة التي تقدم أنماطاً
من ممارسة القراءة ما بعد
الكولونيالية أكثر شمولية.
إن هذه الممارسات تكون
متموضعة سياسياً، في مواقع
الإنتاج والاستهلاك المرتبطة
بشكل وثيق بإنتاج المعنى.
ويحظى موقع التواصل
بأهمية قصوى في الكتابة
ما بعد الكولونيالية، ويشكل
محددًا حاسمًا في تعريفها.
ضمن الحقل الواسع للخطاب
المضاد، توجد العديد من
المجموعات الفرعية، التي
جرى بالفعل استكشافها.
وتشمل هذه المجموعات
«الواقعية السحرية» بعدها
خطابًا ما بعد كولونياليًا،
(أنظر داش 1974 Dash)
وأيضًا سلمون Sle-
mon (1987) وإعادة
تكييف الأنواع الكرنفالية
الأوروبية مثل البيكاريسك
picaresque (الأدب
الشطاري) في السياقات ما
بعد الكولونيالية، حيث يتم
تحويلها إلى قوة تقويضية



جوزيف كونراد

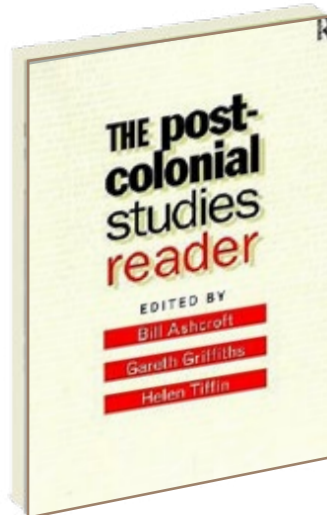
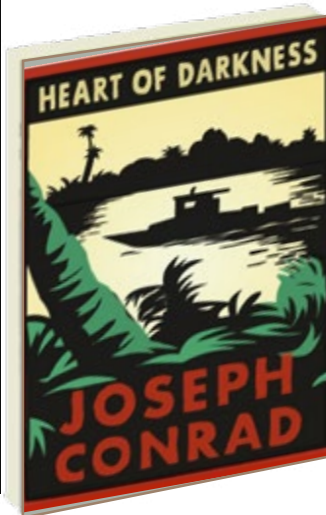
لخطاب «أسترالي» مهيمن،
وتتجاوزه إلى معارضة
خطاب سلفه الأوروبي. إن
هذا النموذج المعقد هو الذي
أرغب في استكشافه لاحقًا
عند تناول رواية العدو
Foe للكاتب كويرتز J.M.
Coertzee الذي يبحث في
مشكلة الأدب الاستيطاني
الجنوب أفريقي، فيما يتعلق
بالقمع المستمر من قبل
البيض للأغلبية السوداء.
يمكن على الأقل صياغة
نموذجين (لا يستبعد أحدهما
الآخر بالضرورة) للدراسات
ما بعد الكولونيالية في
المستقبل. الأول، يرى أن
الممارسة ما بعد الكولونيالية
للنص تتجسد في خصائصه
الخطابية، بينما يرى النموذج
الثاني أنها تتجسد في
علاقاته الحاسمة مع سياقه
المادي. يكمن خطر النموذج
الأول في تحويل الشرط ما
بعد الكولونيالي إلى مجموعة

لأن تتحول إلى استراتيجيات
استعمارية بدورها، إذا لم
تشدد في عملها على مجالات
الفاعلية activity الخطابية
المضادة. وقد رفض النقاد
والكتاب الأفارقة على وجه
الخصوص هذه النماذج
بسبب أسسها الاحتوائية
الجديدة، واختاروا بدلاً منها
النماذج الوطنية أو القومية
الأفريقية.

ولكن إذا كان الدافع الذي
يُحفّز الكثير من الأدب ما بعد
الكولونيالي يُنظر إليه على أنه
ممارسة خطابية مضادة على
نطاق واسع، مع تسليمنا بأن
الاستراتيجيات الناتجة عنه
يمكن أن تتخذ أشكالاً متعددة
في ثقافات مختلفة، أتصور
أننا نملك نموذجًا أكثر فعالية
من النموذج القومي أو
العرقي، أو التجمعات الثقافية
القائمة على الهامشية، يمكن
أن يتجنب بعض مآزق
النماذج الجماعية السابقة.
علاوة على ذلك، يمكن لمثل
هذا النموذج أن يفسر
الموقع الغامض للخطاب عند
الأستراليين البيض، على
سبيل المثال، الذين ما زالوا
مستعمرين colonised
من قبل أوروبا والأفكار
الأوروبية، وبالمقابل يمثلون
المستعمرين المستمرين co-
lonisers للسكان الأصليين.
في هذا النموذج يمكن اعتبار
كل كتابات وخطابات السكان
الأصليين بعد الغزو على أنها
ممارسة خطابية مضادة

الكولونيالية. فقد استحوذت النصوص الأوروبية على تلك العوالم، و«قرأت» غيرتها (***) alterity واستوعبتها من منظور شفراتها المعرفية (نسقتها الدلالي). لقد استند الغزو والاستعمار على مدونة من النصوص، مجالات المستكشفين، الدراما، الروايات، التقارير التاريخية، و«علم الخرائط»، التي مكنته من الاستيلاء على الآخر وتشويه صورته. ولكن غالبًا ما كانت النصوص الفعلية التي سهّلت مثل هذا الاستيلاء المادي والنفسي، هي تلك التي فرضتها أنظمة التعليم الأوروبية على الشعوب المستعمرة بعددًا الأدب «العظيم» الذي يصور «الكليات الإنسانية» - uni- versals: في حين لم تكن تمثل سوى الإبتيمولوجيا الإمبريالية المحددة بسياقها الثقافي، والتي يجب على الشعوب المستعمرة المهمشة أن تقبلها بعددًا حقائق بديهية. وقد كشف الروائي أتشيبي Achebe المفارقات التي تنطوي عليها رواية قلب الظلام Heart of Darkness للروائي البريطاني جوزيف كونراد في Conrad التي تدرس في الجامعات الأفريقية الكولونيالية. تبعًا لذلك، أصبح مشروعًا للأدب ما بعد الكولونيالية مساءلة الاستحواذ النصي

تستدعي
الاستراتيجيات
الخطابية المضادة
ما بعد الكولونيالية
"رسم خرائط"
mapping الخطاب
المهيمن، وقراءة
الافتراضات الكامنة
وراءه وفضحها،
وتفكيكها من
المنظور المحلي
العابر للثقافات،
الخاضع إمبرياليًا.
على سبيل المثال،
تعارض رواية بحر
ساركاسو الواسع
مباشرة السيادة
البريطانية على
المكان والشخصيات
والثقافة واللغة.



نافذة. وقد برهن ستيفن سليمان على إمكانات الأليغوريا (الأمثلة الرمزية) allegory بعددًا موقعًا مميزًا للخطاب ما بعد الكولونيالي. (سليمان 1986، 1988b) إن حقل الخطاب المضاد ما بعد الكولونيالي الذي أريد مقاربته هنا هو ما أسميه الخطاب المضاد المعتمد canonical؛ وربما تكون هذه الاستراتيجية أكثر شيوعًا من خلال نصوص مثل رواية «بحر ساركاسو الواسع» (***) Wide Sara- gasso Sea للروائية جين ريس Jean Rhys؛ وهي استراتيجية يستولي فيها كاتب ما بعد كولونيالي على شخصية أو شخصيات، أو الافتراضات الأساسية لنص بريطاني معتمد، ويكشف عن تلك الافتراضات، ويقوم بتقويض هذا النص لأغراض ما بعد كولونيالية. توجد هنا نقطة مهمة

ينبغي طرحها حول الوظائف الخطابية للنصانية textua- lity ذاتها في العوالم ما بعد



ويلسون هاريس



جين ريس



جي إم كوتزي

البريطانية شارلوت برونتي
Charlotte Bronte، كتب
صمويل سيلفون Samuel
Selvon رواية Moses
Ascending وكويرتز رواية
العدو Foe يردان بالكتابة
على الروائي الإنجليزي
دينال ديفو Daniel Defoe
في روايته روبنص كروزو
Robinson Crusoe. لا
يقوم أي كاتب من هؤلاء
الكتاب ما بعد الكولونياليين
ببساطة بالرد كتابةً «على
نص إنجليزي معتمد، بل
على الحقل الخطابي بأكمله
الذي يعمل فيه هذا النص
ويستمر في التأثير في العوالم
ما بعد الكولونيالية. على
غرار مسرحية العاصفة
The Tempest لشكسبير،
كانت رواية روبنصون

وقراءة الافتراضات الكامنة
وراءه وفصحها، وتفكيكها
من المنظور المحلي العابر
للثقافات، الخاضع إمبرياليًا.
على سبيل المثال، تعارض
رواية بحر ساركاسو
الواسع مباشرة السيادة
البريطانية على المكان
والشخصيات والثقافة
واللغة. إنها تعيد استثمار
علمها المهجن بمنظور
معياري مؤقت، تم بناؤه عن
قصد باعتباره مؤقتًا، لأن
الرواية تعاني من صعوبة
إظهار الطبيعة الذاتية لوجهة
النظر، وبالتالي البناء الثقافي
للمعنى.
ومثلما كتبت الروائية جين
ريس رواية بحر ساركاسو
الواسع تزدُّ فيها بالكتابة
writes back على الروائية

الأوروبي واحتوائه
للفضاء الكولونيالي وما
بعد الكولونيالي، والطعن
في هذا الاحتواء الأصلي
والمستمر. وفي دراسة
ريتشارد تيرديمان Ri-
chard Terdiman لفرنسا
في القرن التاسع عشر، رأى
ما يسميه «الثورة النصية»
على أنها مشروطة جزئيًا
بـ«انسداد الطاقة الموجهة
نحو التغيير البنيوي للتشكيل
الاجتماعي». (تيرديمان
1985: 80) لكنه أضاف
أنه بالرغم من ذلك، فإن
«الثورة الأدبية ليست ثورة
من خلال التماثل homolo-
gy، ولكن من خلال الوظيفة
المقصودة. من هذا المنظور،
شكلت الثورة الأدبية في
العوالم ما بعد الكولونيالية
مكونًا جوهريًا لـ«فك
التماهي» disidentification
(بيشو 1975⁽³⁾: 158) Pé-
cheux منذ البداية. ويؤكد
الروائي أتشيببي في مقالته
«الروائي كمعلم»، على
الوظيفة الحاسمة للنصوص
في التشكيلات الاجتماعية ما
بعد الكولونيالية وأولويتها
في إنجاز الثورة والإصلاح؛
وهي أولويات ليست مفاجئة
بالنظر إلى دور النص في
الاستيلاء والاستعمار
الأوروبيين لأفريقيا.
تستدعي الاستراتيجيات
الخطابية المضادة ما بعد
الكولونيالية «رسم خرائط»
mapping الخطاب المهيمن،

تطبيعها، كما لو كانت حقائق
بديهية وطبيعية، «عالمية»،
بدون تحيزات ثقافية.
وبالتالي، في استراتيجية
الرد بالكتابة، ينازع كل من
الكاتب سيلفون وكويرتز
الحقل الخطابي المعقد المحيط
برواية روبنسون كروزو،
ويفتحان آفاقاً جديدة ●

النص المعتمد في الأطراف
الاستعمارية تصبح أيضاً
جزءاً مهماً من الممارسة
الإمبريالية المادية، لأنه من
خلال اعتماده في المؤسسات
التعليمية والنقدية، فإنه
يُعرض باستمرار، ويكرر
الذات المستعمرة colonised
والاستيلاء الأصلي على
«الغريبة» وعملية تهميشها أو

كروزو جزءاً من عملية
«تثبيت» العلاقات بين أوروبا
و«الآخرين»، وتأسيس أنماط
لقراءة الغريبة alterity
(الآخر)؛ وباستثمار هذه
العملية عملت على تثبيت هذه
الغريبة، وتطبيع –naturali-
sing الاختلاف داخل نسقها
المعرفي الخاص –cogni-
tive. لكن وظيفة مثل هذا

الهوامش:

1- Helen Tiffin, Post-Colonial Literatures and Counter-discours, in The Post - Colonial Studies Reader , Edited by Bill Ashcroft and Gareth Griffiths and Helen Tiffin (London and New York: Routledge, 1999), pp95-98.

1- في كتاب (الخطاب / الخطاب المضاد: نظرية وممارسة الثورة الرمزية في فرنسا في القرن التاسع عشر» (منشورات جامعة كورنيل Cornell, 1985، إيتاكا ولندن) ينظر ريتشارد تيرديمان لإمكانات وحدود الخطاب المضاد في الثورة الأدبية في مواجهة الخطاب المهيمن، مشيراً إلى أن الخطابات المضادة تتميز بقوة تحديد الموقع: إنها تضفي الطابع النسبي على سلطة واستقرار نظام الخطابات المهيمنة، الذي لا يمكن أبداً أن يعترف بوجودها. لكن ريتشارد يعدّ الخطابات المضادة غير قادرة في نهاية المطاف على إحداث ثورة حقيقية، لأنها محكوم عليها بالبقاء هامشية في نظام الخطاب المهيمن. وعلى الرغم من ذلك، فإن الوضع ما بعد الكولونيالي يختلف إلى حد ما عن الذي صاغ فيه ريتشارد نموذج.

• يقصد قراءة شكلاية معزولة عن سياقها التاريخي. (المترجم)

• رواية بحر ساركاسو الواسع كتبتها الروائية جين ريس من الدومنيك في تناص ما بعد كولونيالي مع رواية «جين إير» (1847) للروائية البريطانية تشارلوت برونتي؛ وهي عمل معتمد من كلاسيكيات الأدب البريطاني. وقد صدرت ترجمة عربية لهذه الرواية:

جين ريس، بحر ساركاسو الواسع، ترجمة فلاح رجي، دار أثر للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016.

تلتقط ريس من رواية «جين إير» شخصية برثا ميسون الكريولية (الخلاسية) زوجة بطل رواية برونتي البايروني الساحر روتشستر، التي عاد بها من الكاريبي وسجنها لجنونها في الطابق العلوي مهمشة. قررت ريس أن تتأثر لهذه الشخصية المهمشة وتكتب سيرتها من منظور ما بعد كولونيالي. وهذا التناص الثقافي ما بعد الكولونيالي هو ما يصطلح على تسميته «الرد بالكتابة» على المعتمد الغربي الاستعماري في النظرية ما بعد الكولونيالية، ويشكل سمة جوهرية للخطاب المضاد. (المترجم)

••• يحيل مفهوم «الغريبة» هنا على الشعوب والثقافات غير الأوروبية، والتي أعادت الثقافة الغربية المركزية بناء خصائصها انطلاقاً من رؤية عرقية متمركزة على الذات، فقامت بتثبيتها في صور نمطية وتمثيلات مشوهة، جردتها من ذاتيتها؛ وهي العملية الخطابية التي كشف إدوارد سعيد مرجعياتها الاستعمارية والعرقية والسياسية في كتابه «الاستشراق». (المترجم).

2- يستخدم ميشيل بيشو مصطلح «فك التماهي» ليشير إلى تحول أو إزاحة تطل موقع الذات التي تستدعيها الإيديولوجيا.

ليزلي ووكر تراهان



قصتان قصيرتان

ترجمة وتقديم :

د. محمد عبد الحليم غنيم

(1) أسنان جيدة

الرجل نفسه
كل يوم، الرجل
يشبهني، أو يبدو
على الشكل الذي
سأكون عليه بعد
ثلاثين عامًا لو كنت رجلاً.
ذلك يعني أنه يشبه أبي،
يشبه أبي لو كان على قيد
الحياة.
أرى الرجل ينتظر الحافلة
أمام نافذة شقتي، أراه
في محل البقالة والمغسلة
والمقاهي، ومحلات بيع
القهوة، أراه ينتظر في
الطوابير، أو يوقع على
الصور، أراه جالسًا على مقعد
في الحديقة يشاهد الغرباء،
وهو دائمًا وحيد، وأنا كذلك
دائمًا وحيدة أيضًا.

أتصل بأختي لكي أحدثها عن
الرجل، أترك الجزء المتعلق
بأنه يشبهني. تقول: هل
جددت أدويةك، ومتى آخر
مرة رأيت فيها طبيبك؟ يبدو
أنها تأكل رقائق البطاطس.
تقع شقتي فوق عيادة طبيب
الأسنان، يعطيني طبيب
الأسنان خصمًا على الدفع له
مقابل الرد على الهواتف مرة
واحدة في الأسبوع. عندما
تنتهي العيادة، يغلق طبيب
الأسنان الباب ويقول، الآن
هيا نتحقق من تلك الأقواس،
وأستلقي على كرسي بينما
يضع يده في فمي.
شيء واحد أتذكره عن
والدي، كانت أطراف أصابعه
متبيسة لدرجة أنه عندما
لمسني شعرت أنه يرتدي

قفازات.
أحيانًا يأتي الرجل إلى المخبز
حيث أعمل، لست الخباز، أنا
أقوم بتنظيف فتات الآخرين،
أمسح الحليب المسكوب
وأضع يدي على بطاقات
الائتمان ونقودهم القذرة.
كان لطبيب الأسنان زوجة
وابنة، ولكن كل ذلك انتهى
الآن، يحدثني عنهما عندما
يفحص أسناني، يقول إن
زوجته تشرب الكثير من
النبيذ وابنته تأكل الكثير من
الحلوى، وهو أثناء ذلك كله
يبقي يديه في فمي، فلا أقول
كلمة واحدة.
أحيانًا أرى الرجل وهو يحمل
حقيبة كمان ومن المفترض
أنه يحمل كمانًا.
كان والدي يعزف على

الكمان. حاول أن يعلمني، لكن يدي خذلتني ولم تعزف أبداً بشكل صحيح.

بعد رؤية الرجل كل يوم لعدة أسابيع، أجد صعوبة في تذكر شكل والدي الآن، ليس لدي صور له، لكنني أحلم به كثيراً، عندما أحلم به أرى وجه الرجل بدلاً منه.

أحلم أنني ألعب الورق مع الرجل، إنه يفوز، لدي كل البطاقات الصحيحة، وألعب كل واحدة بدقة.

يقول طبيب الأسنان إن أسناني عجيبة، يقول إنها جميلة جداً لدرجة أنني لا أستحقها.

كان لدى أبي أسنان مخيفة، ذلك واحد من الاختلافات التي أعرفها بيني وبينه.

ذات يوم رأيت الرجل يركب الحافلة، أنا أيضاً ركبت،

إنه طريق لم أستخدمه أبداً من قبل، تساءلت إلى أين ستأخذني الحافلة، أريد أن

أجلس بجوار الرجل، لكنه يضع كماناً في المقعد المجاور

له، فأضطر للجلوس في مؤخرة الحافلة.

مؤخرة الحافلة.

مكان واحد لم أر فيه الرجل أبداً هو عيادة طبيب الأسنان،

أود أن أراه هناك، وأتساءل عما إذا كانت لديه أسنان

جيدة.

مات أبي بينما كان يعزف

على الكمان، في لحظة كانت

للموسيقى تملأ المنزل، وفي

اللحظة التالية، تحطم، ثم

صمت تام.

في الحافلة مع الرجل مررنا بالمنزل حيث مات أبي، أشعر بالحكة في يدي، أهرش

وأهرش مع ذلك لا تتوقفان عن الحك، أنا متأكدة أن هناك

خطأ ما فيهما، لكن لا شيء هناك. نظرت إلى أعلى ورأيت

حقيقية كمان الرجل تتكئ على النافذة، يبدو أنها تحلم

بشيء ما.

يطلب مني طبيب الأسنان

أن أتعشى معه، يقول أنه

سيعطيني كشفاً مجانياً لمدة

سنة أشهر إذا قبلت دعوته.

لطالما قال أبي أن التيبس

الذي في يده علامة على القوة،

قال إن الأجزاء الصلبة غطت

الأجزاء الضعيفة وهذا ما

منحه القوة.

أحرص على رؤية رأس

الرجل من آخر الحافلة، كل

ما أمكنني رؤيته العنق الأنيق

لحقيقية الكمان، لا أستطيع

رؤية المشابك المعدنية ولا

أستطيع أن أرى مقبضها

ولكنني أتخيل الرجل وهو

يلف يديه حولها.

أتصل بأختي، الهاتف يرن

ويرن.

يطلب لي طبيب الأسنان

العشاء، دجاجاً ومكرونة،

أطلب كأساً من النبيذ،

لكنه يقول إن النبيذ مضر

بأسناني، أشرب الماء فقط،

ولا توجد حلوى.

ينزل الرجل من الحافلة

فأتبعه، يمشي داخلياً متجراً

للموسيقى، أقف في الخارج

وأراقب عبر النافذة الرجل

وهو يتحرك إلى آخر المحل، يخرج الكمان من الحقيبة، ثم يجلس.

بعد العشاء يقول طبيب الأسنان: حان الوقت لتنظيف

أسنانك بالخيط، استلقيت على كرسيه وهو يلف خيطاً

حول إصبعين، أسمع صوت طقطقة البلاستيك، أشعر

بارتفاع الضغط، عندما يسحب الخيط يكون مشبّعاً

بالدم.

عندما مات أبي انكسر

القوس وقطع يده اليميني.

أتصل بأختي، أقول ماذا

تتذكرين عن يديه؟ تقول:

هل تناولت أدويةك ومتى

كانت آخر مرة تحدثت فيها

إلى طبيب؟ أقول: «يداه..

هل تتذكرينهما؟»، تقول: لا

أعرف ما الذي تتحدثين

عنه؟». هناك شخص ما

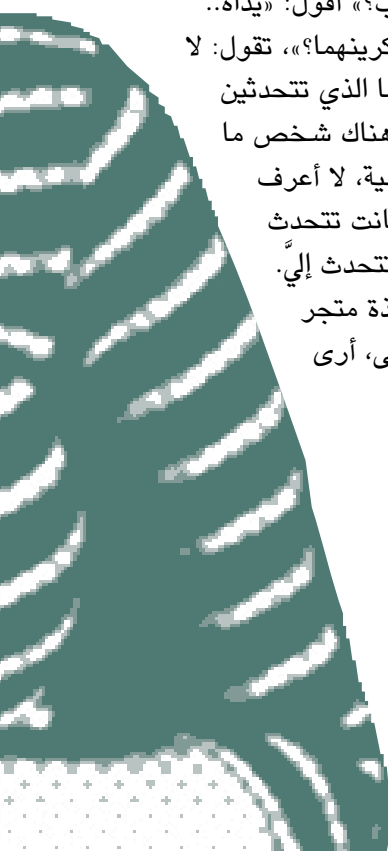
في الخلفية، لا أعرف

إذا ما كانت تتحدث

إليه أم تتحدث إلي.

عبر نافذة متجر

الموسيقى، أرى



معباً بأمطار غير متساقطة،
يبد أن المرأة ليست في عجلة
من أمرها، تستل علبة وردية
اللون من الحقيبة وتفتحها
بيد واحدة.

يميل الفتى لتقبيل الفتاة، لكن
الفتاة لم تكن تنتظر إليه، إنها
تنظر إلى المرأة، معجبة بقصة
شعرها الأشقر الفوضوي
وسروالها الجينز وحذاءها
الطويل. تعتقد أن المرأة
فاتنة، مثل فكرة طفل عن
أميرة، كبرت فقط، على حين
فستانها ملطخ بالوحل.
عندما يقترب فم الفتى من
الفتاة، تشم في أنفاسه رائحة
المعدن، تشم رائحة نار،
رائحة صدا، يخطر في بالها
أنها قد تركت الطعام يحترق،
فأسود الطعام وفسد.
تخطو الفتاة جانباً وتصطدم
بالمرأة.

تسقط الحقيبة من يد المرأة
وتتناثر محتوياتها على
الرصيف.

يتناثر النبيذ الأحمر على
سروال الفتى وتسقط بين
قدميه علبة بسكويت وقطعة
من الجبن الطري ملفوفة في
بلاستيك رقيق.
تقول الفتاة آسفة.

تقول المرأة لا بد أنك كنت
تمزحين معي.

يقول الفتى للمرأة ينبغي
عليك أن تدفعي لي مقابل
التنظيف الجاف لهذا
السروال.

تقول المرأة سأدفع عندما
أموت.

انعكاس صورتي، وأرى
الرجل جالساً فوق مقعد
معدني صغير يعزف على
الكمان، أقف هناك لفترة
طويلة أشاهدنا معاً هكذا.

(2) جينة طرية

تقترب فتاة من امرأة،
الاثنان تسيران في اتجاهين
متقابلين.
تبلغ الفتاة من العمر خمسة
عشر عاماً وربما ستة عشر،
عمر المرأة ثلاثة أضعاف عمر
الفتاة تقريباً أو أكثر.
الفتاة في صحبة فتى، أما
المرأة فمعها حقيبة بقالة.
إنه كيس من الورق تحمله
المرأة دون إحكام على
جانب فخذه الأيمن،
كان الهواء



تخجل الفتاة، تخجل لأنها اصطدمت بالمرأة الفاتنة، وتشعر بالخجل من كونها مع فتى لا يجيد الاعتذار. تشعر بالخجل لأنها رفضت منذ وقت طويل رفضاً قاطعاً أن تجرب الجبن الطري، وأنها كانت قد تمسكت بهذا القرار تماماً. تخجل من ثيابها غير الملهمة وشعرها غير المصقول، تخجل من أن عينيهما زرقاوان وليستا بنيتين مثل عيني المرأة، تخجل من أن الشمس لا تشرق وتخجل من القمامة على الرصيف، تخجل من أنها تعيش في هذه المدينة وأنها مشيت في هذا الشارع وفي هذا الموضع لأول مرة. يتحدث الفتى والفتاة بصوت عالٍ الآن، وتعتقد الفتاة أنهما يشبهان الدمى بحركاتيهما المتشنجة ووجهيهما القاسيين، يبدأ الناس في الانعطاف بعيداً عنهما وعن الرصيف الذي كان مشغولاً من قبل. طفلان صغيران يشاهدان علانية من داخل نافذة شقة. يجذبهما شخص ما بعيداً، لكن يبقى أثرهما الشبجي باقياً. يتطلع الفتى إلى شيء ما على هاتفه، يقول إنه يحاول تقييم تكلفة فاتورة التنظيف الجافة. تقول المرأة إنها لن تدفع مقابل تنظيف ملابس الجينز الرديئة التي يلبسها الأطفال. يقول الفتى عفواً سيدتي، هذا

أجمل سروال جينز لدي. تقول المرأة بالطبع هو كذلك، تقول المرأة أعط له راحة، تقول ربما لن يحدث لك هذا النوع من الأشياء إذا ما تواعدت مع فتيات في مثل سنك. ليس الفتى صبيّاً حقاً ولكن إلى حد ما نوع من الرجال، أكبر من الفتاة بما يقرب من عشر سنوات. تعلق المرأة شفتيها، وتحقق فيهما، تقول كم سنة هي أصغر منه: خمس سنوات أم ست سنوات؟ ابتسامة الفتى جامدة مثل الجبس، يقول كلانا في الثامنة عشرة. يضع يديه في جيبيه وينظر في عين المرأة بتحدٍ. تسهل المرأة بالضحك، تقول بالتأكيد، يا روميو بالتأكيد. تتعرض للفتاة بالسؤال عما إذا كانت على ما يرام، وإذا ما كانت في حاجة إلى مساعدة من نوع ما، تلمس ذراع الفتاة. تبدأ قطرات المطر اللطيف في السقوط على الرصيف أمامهم، تشعر الفتاة بوخز خفيف على رأسها، تدفع يد المرأة بعيداً. تقول المرأة اهتمي بنفسك، تخطو الفتاة فوق علبة البسكويت وتبدأ في الابتعاد. ينحني الفتى لأخذ قطعة الجبن، يلف ذراعيه للخلف، ويقول مرحباً سيدتي، لقد نسيت شيئاً.

تستدير المرأة وتضع الجبن على خدها الأيسر، مسحة لامعة من الكريمة تمتد من أنفها إلى أذنها، يتساقط المطر بشدة الآن ويلتصق شعر المرأة بخديها. تسقط قطرات المطر الثلجية الصلبة على رأس الفتاة وتتدحرج على وجهها، تراقب الفتى وهو يركض على الرصيف، عائداً في الاتجاه الذي أتيا منه. يرفع يديه فوق رأسه مثل طائر غريب يحاول الطيران، شعر الفتاة وملابسها غارقان في الماء، لا ترى جدوى من البحث عن غطاء الآن. تختلس النظر إلى قطعة الجبن، وهي نصف ملفوفة في البلاستيك وعائمة في بركة من مياه الأمطار. تقبض على قطعة منها بين سبابتها وإبهامها، وترفعها إلى فمها. تصرخ المرأة: ليس من حقك هذا الجبن، ولكن خلال المطر يبدو صراخها كالهمس

● كالهمس

المؤلفة: ليزلي ووكر

تراهان Leslie Walker

Trahan، كاتبة ومحررة

وأمينة مكتبة سابقة، تعيش

في أوستن / تكساس، مع

زوجها ولديها، نشرت

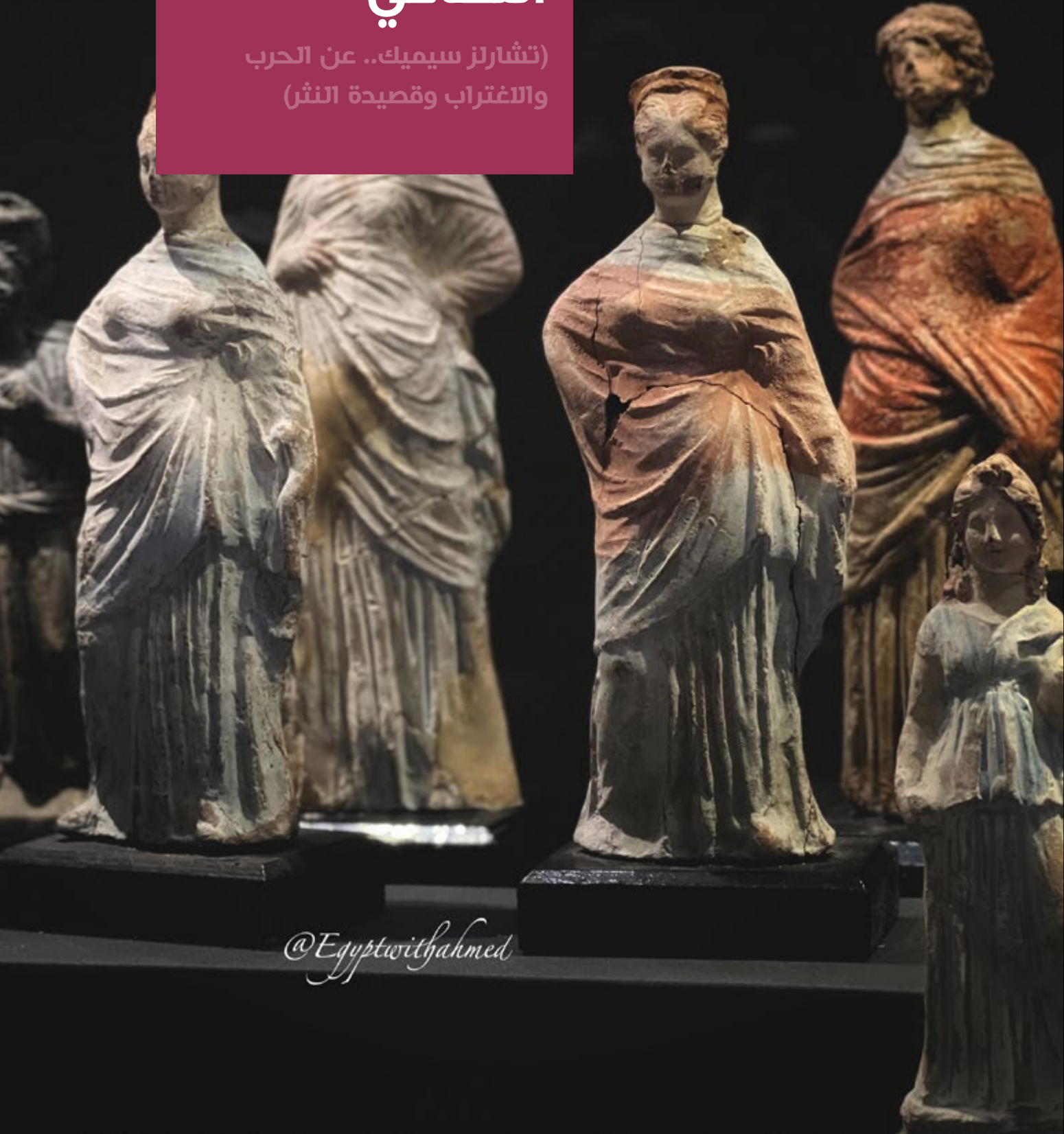
قصصها القصير وقصائد

نثر في العديد من المجلات

الأدبية.

الملف الثقافي

(تشارلز سيميك.. عن الحرب
والاغتراب وقصيدة النثر)



@Egyptwithahmed

فن تشارلز سيميك : منمنمات غير واقعية



ميشيل دليفيل

ترجمة: د. عادل ضرغام

أن بدأ نشر أعماله السريالية الجديدة في منتصف عقد الستينيات، حاز تشارلز سيميك سمعة بوصفه شاعرًا يكتب عبر مختلف الأنواع والتقاليد. وقد اعترف سيميك نفسه بمجموعة من التأثيرات (تضمُّ الشعراء تيودور روثكي، وبنجامين بيريت، وفرانسوا فيليون، والفيلسوفين مارتن هيدجر وإدموند هوسرل، وحتى مؤلف موسيقى البلوز روبرت جونسون) وقد أشاد النقاد بقدرته على المزج بين الأسطورة الكلاسيكية والمعاصرة، وقدرته على إحداث التناغم بين عناصر الفلسفة الغربية وفلكلور أوربا الشرقية وموسيقى الجاز والبلوز. قُسم ديوان سيميك (العالم لا ينتهي) الحائز على جائزة البوليتزر 1990 إلى ثلاثة أقسام، من قصائد قصيرة تتراوح في نغماتها بين النبرة الجليّة إلى المحادثة، ومن الهزلي إلى المأساوي. مجموعة من الأجزاء الغنائية، والحكايات القصيرة والأحلام، والأقوال والحكايات المأثورة والنوادر. يمزج العالم لا ينتهي باستمرار بين التاريخ والأسطورة، والواقعي السير ذاتي بالخيالي والقصصي، محتوى يشبه

الحلم والملاحظات الباردة. معظم قصائد الجزء الأول تركز بوضوح على سنوات الطفولة الخاصة بسيميك في يوغوسلافيا. فتجربته أثناء الحرب العالمية الثانية، وهجرة عائلته من وطنها الأصلي إلى باريس ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية (وصل سيميك إلى الولايات المتحدة عام 1954، وعمره 16 سنة) غالبًا ما يتم التعبير عنها في إطار رؤية سريالية: والدتي كانت جديدة من الدخان الأسود حملتني مدثرًا ومقمطًا فوق المدن المحترقة كانت السماء مكانًا شاسعًا مملوءًا بالرياح ليلعب طفل قبلنا أشخاصًا عديدين مثلنا يحاولون ارتداء معاطفهم بأذرع مصنوعة من الدخان كانت السماء مملوءة بأذان صماء منكمشة بدلًا من النجوم (العالم لا ينتهي 3) القصيدة نموذج على موهبة سيميك في كتابة قصائد سريالية متقدمة، تستمد جزءًا كبيرًا من كثافتها الغنائية من هوامش الصمت التي تحيط بها. في كثير من الأحيان تفسّر مشاهد سيميك الحلمية أهوال الحرب كما مرّ بها طفل، يحاول أن يسعى مع ذلك إلى المسألة والاستجواب والتصالح مع الأحداث والمواقف التي تبدو غير

المدن الصغيرة التي طمست
بمرور الوقت، لم يتبق منها،
سوى أرملة محجبة، والآن
هي أيضًا تغادر مع سرها»
(19).

في القسمين الثاني والثالث
تفسح ذكريات سيميك
شبه الفانتازية عن سنوات
طفولته عن علامة دالة أكثر
هزلاً من السيرالية، تذكرنا
غالباً بروح الدعابة العبثية
لدى راسل إدسون. تغطي
القطع السردية القصيرة
موضوعات عديدة، من الفن
إلى الفلسفة إلى السحرة إلى
الدمى الصينية، ناهيك عن
ميل المؤلف إلى الإشارات
الحوارية مع الشخصيات

التاريخية والأسطورية
الشهيرة من هيرمس إلى
المسيح، ومن فريديريك
نييتشه إلى سيجموند فرويد.
في معظم الحالات يتم خلق
التأثير الهزلي من خلال

تجاوز الصور المتناقضة
والأفكار والسجلات التي
تعمل باستمرار على اختصار
الأمر الظاهر لحقيقة السرد.

وغالباً ما تكون كتابات
سيميك القصيرة - كما هو
الحال في العديد من قصائد
النثر السيرالية الجديدة -
متوازنة بين خطاب مقتضب
ومحادثات من جانب،

وصور سرالية صارخة
متجذرة في تفاصيل محلية
دقيقة من جانب آخر، وفيما
يلي نموذجان على طريقته
اللفظية والتخيلية:

(1)

يشرع إبهامي في مغامرة
عظيمة،
تقول له الأصابع محاولة
الضغط عليه: (لا تذهب من
فضلك)

هنا تأتي سيارة ليموزين
سوداء، وسيدة محجبة في
المقعد الأسود
ولا أحد على عجلة القيادة.
وحين تتوقف تأخذ مقصاً
ذهيباً من محفظها، وتقص
الإبهام.

نحن في طريقنا معها إلى
شيكاغو
لاستخدام الجذع الدامي
من إبهامي في طلاء شفاهها
(49).

(2)

كان الغموض الناجم عن
تزايد عدم اليقين بالأسلاف
موضع ترحيب.
(فن صنع الآلهة) هو ما قاله
الإعلان

لقد حصلنا على دلاء من
الطين أظهرت أطلس النجوم
همس أحدهم (المينوتور
لا يحب الصغير)، لذلك
استأنفنا عملنا في صمت.
دروس مسائية، السماء مثل
مرآة جمال ميّت لاستخدامها
كنموذج

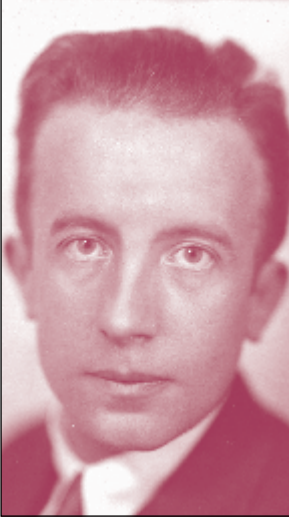
بصاق حامل طاعون الكآبة
لجعله يلتصق (57).

بينما تدرج قصيدة النثر
الأولى بوضوح في نمط
الحكاية الإيسونية الخارقة
فإن المثال أو النموذج الثاني
هو الأكثر تمثيلاً لخبرة

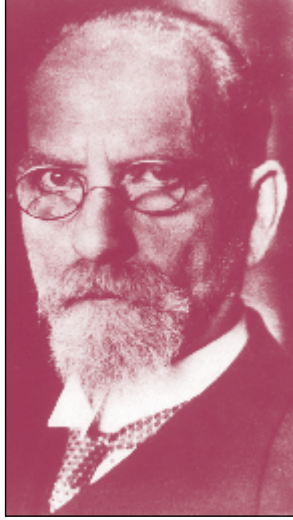
مفهومة من خلال قوة
خياله. صوته مؤثر وحاد
ومنفصل بالتناوب، مأساوي
للغاية، وساخر بلا رحمة
«لقد كنا فقراء للغاية، وكان
عليّ أن أحل محل الطعام
في مصيدة الفئران» (8).
«سقطت المدينة، وصلنا إلى
نافذة منزل رسمه رجل
مجنون، والشمس غاربة
على الآلات المهجورة التي لا
جدوى منها» (15). «بعض

سيميك في مزج الصور بالنزعة الفلسفية القوية. وذكرونا أيضاً أن سيميك يكون في أفضل حالاته عندما لا يكتفي بإنشاء مشاهد غامضة ولاذعة، بل يسعى قبل كل شيء إلى الكشف عن الدلالة البديهية والذاتية للأحداث التي تبدو عادية «من داخل القدر على الموقد، شخص ما يهدد النجوم بملقعة خشبية. فيما عدا ذلك هدوء صاف. ساعة الراعي» (69). يمكن للمرء أن يربط هذا الاهتمام الخاص باستخدامه شكل قصيدة النثر بديوانه (العالم لا ينتهي). ففي كل قطع المجموعة الشعرية يكون الصوت المتحدث «تنطق قصائد النثر بطريقة معينة، لا تغنى (ليجل 215)» مشدوداً إلى صوت نزيه، وغالباً ما يكون قدرياً، مما يضفي نوعاً من الموضوعية المباشرة على الأحداث الغريبة، والصور العجيبة المدهشة للبشر في قصائد سيميك. فقصائده النثرية على حد تعبير كريستوفر بيكلي مثل الحكاية الشعبية تماماً، تمزج بين الأحداث المدهشة للماضي الأسطوري والتاريخي بصوت (شاهد) غير عاطفي تماماً يروي حقيقة «ما يشاهده المتحدث من أحداث، وكيف يمكن حلها، وكيف يمكن وقوعها في عالم مثل عالمنا» (100).

تقدم العبارة المقتبسة للمجموعة (دعونا الفالس الرومبا) -وهي اقتباس من أغنية فاتس والر- دليلاً أساسياً للتشابه بين الإيقاعات والأجواء التي تميز عمل سيميك ككل. وتأتي الإشارة إلى موسيقى الجاز بشكل غير مباشر للدلالة على البنية التجميعية لقصائده النثرية، حيث يتم التركيز على مساحة الوقفات ذات المغزى، والتغيرات متعددة الإيقاع بين القصائد بشكل عام، وداخل القصائد نفسها. نفور سيميك من النمو الخطي والشكل العضوي، بالإضافة إلى ولعه بالقفزات الترابطية والانزياحات المجازية (يشهد عليها أيضاً وجود العديد من الأحلام السردية في المجموعة الشعرية)، يمكن فهمه بشكل أفضل في ضوء مفهومه عن النوع باعتباره ديكالكتيكاً هجيناً بين النمط الغنائي والنمط السردية. فقصيدة النثر -كما كتب- «تقرأ مثل السرد، ولكنها تعمل عمل القصيدة الغنائية، لأنها تعتمد على تجاوز الصور، وتحولات العبارة غير المتوقعة» (عاطل 118)، وتعليقاً على اختياره شكل قصيدة النثر في ديوانه (العالم لا ينتهي) أضاف سيميك «الدافع الغنائي هو الدافع الذي يظل فيه كل شيء ثابتاً، وهذا يشبه الأغنية التي تتكرر. لا شيء يحدث في القصيدة الغنائية، فهي اعتراف عظيم باللحظة الآنية. ولكن في الجملة النثرية هناك أحداث تقع. قصيدة النثر جدلية بين الاثنين، أنت تكتب جملاً، وتحكي قصة، ولكن القطعة مثل القصيدة، لأنها تدور حول نفسها مرة أخرى» (ماكودا 57). يتعلق أحد التضمينات الرئيسية الناشئة عن مفهوم سيميك لقصيدة النثر بدائرية المرجعية الذاتية للنوع الأدبي، حيث تفهم مرة أخرى على أنها حل وسط إبداعى بين الوجود النموذجي البرجماتي للغنائي، والوجود الخطي التتابعى للسرد. فطبقاً لسيميك نفسه، فقد تعلم من ثيودور روثكي كيفية الدخول إلى الموضوع من زوايا مختلفة، بالإضافة إلى حرية كبيرة، والقيام بقفزات خيالية غير متوقعة، ثم إعادة ترتيب القصيدة بأكملها بشكل دوري.. طريقة مثالية لتجنب النمو السردى (ماتوز 363). اقترح سيميك بأن قصيدة النثر (تدور حول نفسها)، يشير ضمناً إلى أن شعرية قصيدة القطعة النثرية تكمن جزئياً على الأقل في طبيعتها المستقلة وذاتيتها المرجعية. فالتكامل الدائري لقصيدة النثر -عكس الشعر



بول الوارد



إدموند هوسرل



أندرية بريتون

يوم، ويجلس في منزل فارغ
طوال عشرين عاماً، يتحدث
معها عن الطقس.
كنت أغفو بالفعل في الظل،
أحلم أن حفيف الأشجار
ذاتي الكثيرة التي تستكشف
نفسها جميعاً في الوقت ذاته،
حتى لا أتمكن من تكوين
كلمة واحدة، كانت حياتي
لغزاً جميلاً على حافة الفهم،
دائماً على الحافة. فكر بالأمر.
منزل صديقي فارغ، وكل
نافذة من نوافذه مضاءة،
تتكاثر الأشجار الداكنة حوله
(46).

كما هو الحال في قصائد
سيميك النثرية (ذات مرة
عرفت..) تتكون من سلسلة
من الصور، دائماً على وشك
الكشف عن سرٍّ أو وحي
دون القيام بذلك فعلياً.

كعب قلم رصاص، كعب
ممسوح مع ممحاة بالية،
في نهاية خربشة ضخمة»
(64). بالنسبة للقوى المنظمة
للعقل المنطقي، فنجد سيميك
يعارض الحكمة المتواضعة
للحكايات الشعبية والأحاديث
والأقوال المأثورة والأمثال،
بالإضافة إلى ومضاته ذات
الإطار المتواضع من البصيرة
التخيلية:

بمجرد أن عرفت، ثم نسيت.
الأمر كما لو كنت نمت في
حقل فقط، لأكتشف عند
الاستيقاظ أن بستاناً من
الأشجار قد نشأ حولي.
(لا شك في شيء، صدق كل
شيء) كانت فكرة صديقي
عن الميتافيزيقا. رغم أن
شقيقه هرب مع زوجته، كان
لا يزال يشتري لها وردة كل

الموزون- لا يعتمد على
التكرار النمطي أو القواعد
المنهجية لبعض الزخارف
أو العناصر الإيقاعية. فهو
بدلاً من ذلك ناتج عن مفهوم
الجملة والفقرة، ليس فقط
بوصفها وحدات أساسية
للتكوين والانتباه، ولكنها
بوصفها عوالم تخيلية
مصغرة، تتمتع بحياة خاصة
بها. ولهذا يعتبر سيميك
قصيدة النثر شكلاً مغلقاً على
نفسه، وذلك أكثر وضوحاً
في قصائد النثر القصيرة في
الديوان، فبعضها يتكوّن من
جملتين أو ثلاث جمل «على
الأقل أربعة أو خمسة هاملت
في هذه الكتلة وحدها. وجوه
هاملت متطابقة تحمل ألعاب
غزل متطابقة بوجه قرد»
(العالم 59).

وبالرغم من ولع سيميك
بهذه التأثيرات البصرية
القوية، فإن العديد من
القصائد في ديوانه (العالم لا
ينتهي) لها نزعة تأملية. من
نواح عديدة يتشكل اختيار
سيميك للكتابة القصيرة
محاطاً بهوامش من الصمت
المتأمل من خلال إدراك
عدم موثوقية التلقي وعبور
الأفكار والملاحظات البشرية.
يتسم الموقف الفلسفي
الكامن وراء الكتابات
القصيرة لسيميك بالحاجة
المستمرة أو القصور المستمر
للإيمان بالنظم الفلسفية
والأيديولوجية العظيمة «يا
إله النظرية العظيم إنه مجرد

يتسم الموقف الفلسفي الكامن وراء

الكتابات القصيرة لسيميك بالحاجة

المستمرة أو القصور المستمر للإيمان

بالنظم الفلسفية والأيدولوجية

العظيمة. بالنسبة للقوى المنظمة

للعقل المنطقي، فنجد سيميك

يعارض الحكمة المتواضعة للحكايات

الشعبية والأحاجي والأقوال المأثورة

والأمثال، بالإضافة إلى ومضاته ذات

الإطار المتواضع من البصيرة التخيلية

غير المبرر، يقول سيميك
«نحن نعيش في زمن توجد
فيه مئات الأساليب لمقاربة
ووصف العالم. كل شيء
يمكن اعتقاده من مختلف
الأديان حتى مختلف الأنواع
من العلوم» (عاطل 2-3).
فالشعر الحديث - كما يشير
سيميك في مكان آخر - ليس
أكثر من تمثيل درامي
(لقدرة كيتس السلبية)، أي
القدرة على التواجد في حالة
من عدم اليقين والشكوك
والألغاز دون توتر في
الوصول إلى الحقائق والعقل،
لذلك فالشاعر المعاصر في
منطق سيميك وطبقاً لتعريف
والاس ستيفنز - ميتافيزيقيا
في الظلام (مدهش 63).
قصيدة ما بعد الهولوكست
على وجه الخصوص تتوقف
عن الكشف عن الحقائق
المؤقتة والنسبية، وتصبح
بدلاً من ذلك نوعاً من
المغناطيس للقوى التاريخية
والأدبية والنفسية المعقدة،
فضلاً عن كونها طريقة
للحفاظ على الذات في مواجهة
هذا التعدد (غير مؤكد 83).
هذه هي بعد كل شيء ترتبط
الطبيعة الأساسية لشعرية
سيميك بالتناقض.
من هذا المنظور فإن
قصائد النثر في ديوان
(العالم لا ينتهي)، تذكرنا
بوضوح بسمة أساسية
من السيرالية الفرنسية،
حيث تتمسك بمفهوم أندريه
بريتون الفرويدي عن

على الليل المظلم، ثم استدار
نحوك أيضاً، وأنت تعدُّ
نفسك للقراءة، بطريقة
مسرحية إلى حدٍّ ما، وبوجه
يتحوّل إلى اللون الأحمر،
قصيدة الحب الطويلة المشتتة
التي مقطعها الأخير (غير
معروف لك) مفقود بشكل
ميؤوس منه (58).
بعد أن فقد الشعراء
سلطتهم التقليدية بوصفهم
شخصيات عامة، يجب عليهم
أن يطوروا استراتيجيات
إبداعية لملاءمة الوعي
المجزأ للعصر. تلمح قصائد
سيميك النثرية أن اللغة
الشعرية قادرة على استعادة
قدرتها الإيحائية من خلال
المباشرة، ولكنها مباشرة
شديدة الوعي بمضمون
عصرها، وشطحه الخاص

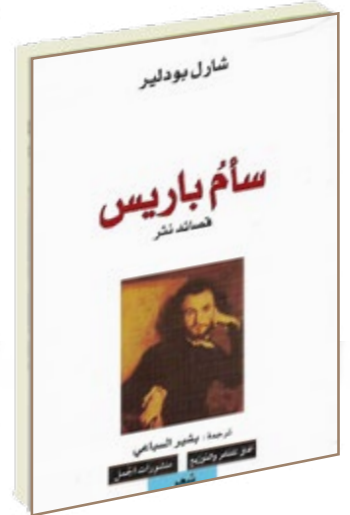
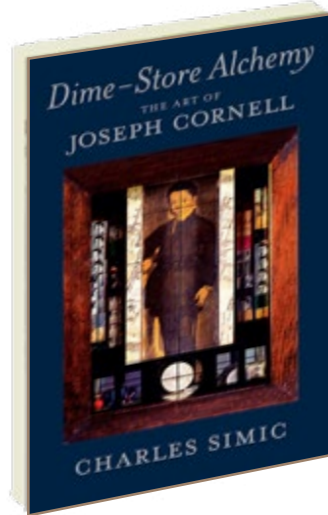
في انتقال نموذجي من
القصصي إلى العام، يبلغ
ذروته في ملاحظة شبه
مأثورة، فالأصوات المشوشة
لقصائد النثر لدى سيميك
هي أعراض لمنطق الغموض
والارتباك اللذين يسودان
عمله، كتب سيميك في التفكير
في النقص الحالي لمستمعي
الشعر، وتراجع اهتمام
الجمهور بالشعر:
زمن الشعراء الصغار قادم.
مع ويطمان، وديكنسون،
وفروست. مرحباً بك الذي
لن تتجاوز شهرته أبداً ما
وراء حدود عائلتك، وربما
اجتمع صديق أو صديقان
بعد العشاء على إبريق من
النبذ الأحمر القوي..
إنه ثلج. يقول أحدهم ذلك
الذي ألقى نظرة خاطفة

باعتبارها منافية للعقل»
(العالم 34).
«أمسك وحش سفر الرؤيا
من ذيله، الطفل الغبي! يا
لحي مشتتة، ظهر عذابنا
مختومًا. المباني تترنح،
وشاشات الكمبيوتر مظلمة
مثل خزائن جدتنا. كنا
خائفين جدًا من التضرع.
قرن آخر ذهب إلى الجحيم-
ولماذا؟ فقط لأن بعض الأسر
لا يعرفون كيفية تربية
أبنائهم» (11).
طوّم الذات: كيمياء متجر
السلع الرخيصة وفن
جوزيف كورنيل:
لقد أكلت المدينة.
محاطًا بالصمت الموسيقي،
لقد ابتلعت حشودًا من
الحمام،
ينمو العشب على جفوني،
جسدي مليء بالمرايا.
ح. ر. هايز، «مانهاتن»
كيمياء متجر السلع
الرخيصة هي المجموعة
الثانية من منمنمات سيميك
النثرية، تحتوي على مجموعة

من الكتابة
الغنائية
والتأملية
القصيرة
التي تحتفي
بفن جوزيف
كورنيل. يجمع
الكتاب بين
الكتابة النقدية
والإبداعية،
ويحتوي
الكتاب

وتنقيحاته غير الموقرة
للأسطورة الكلاسيكية
والمعاصرة، وبشكل عام
مزجه للأفكار والصور
والسجلات المتناقضة
غالبًا ما تشير إلى الحقائق
المساوية المخفية وراء
تنافر قصائده، ووراء
شعرية سيميك المفارقة، لا
يشعر المرء بإحساس عبثية
المساعي والدوافع البشرية
لفهم اللاعقلانية لتاريخ
القرن العشرين، ولكن على
الأقل وبالأهمية ذاتها هناك
تقرير مضاد لمقاومة تك
العبثية. فالفكاهة لا تسهم في
جعل اليأس أو المعاناة يمكن
احتماله فحسب، بل هي
أيضًا وسيلة للتصالح مع
ما لا يمكن فهمه، كما كتب
سيميك نفسه في استنتاج
مميز مضاد لسياق كولاجاته
اللفظية:
«ليس هناك أقل ما يبعث على
السحر في هذه اللوحة سوى
أنه يمكن رفضها بسهولة

الفكاهة السوداء، «بوصفها
قوة محررة مرتبطة بانتصار
النرجسية.. حصانة الذات
التي تؤكد نفسها منتصرة..
وترفض الاعتراف بأن
الصدّات في العالم الخارجي
يمكن أن تلمسها». في النهاية
يمكن للفكاهة السوداء أن
تمكّن الشخص من تحويل
الشر إلى مصدر للمتعة
(مختارات 15). بحجة أن
الفكاهة في القرن العشرين
أصبحت «وجودية.. في
الاضطراب الدائم.. والنظرة
إلى العالم، وفلسفة الحياة»،
نجد سيميك يكتب «كل شيء
مأساوي كوميدي على المدى
الطويل.. ومع ذلك ربما في
الفكاهة أيضًا هناك نوع من
التوق نحو الانسجام، نوع
من التوليف الميتافيزيقي،
وبعبارة أخرى طريقة
شاعرية في الأساس لالتهام
العالم» (غير مؤكد 19).
فشذرات سيميك بالمثل من
الحكمة المقتضبة والسخرية،



برتراند المخترع الرسمي لهذا النوع (جاسبار الليل، نشر بعد وفاته 1842)، على أنه مجموعة من الخيالات الفانتازية بأسلوب رامبرانت وكالوت) بقي ذلك الارتباط العظيم بين قصيدة النثر الفرنسية والفن البصري، يتجلى ذلك في اختيار رامبو لعنوان (إشراقات) لمجموعته الثانية من قصائد النثر، وكذلك في رغبة بودلير في تحديث الأسلوب الذي طبقه برتراند في (الحياة الخلابة لعصر مضى) (سأم باريس 25).

ويمكن إرجاع الجودة المحاكية والتصويرية لقصيدة النثر في أواخر القرن التاسع عشر إلى عدد من الأنواع النثرية الوصفية القصيرة، بما في ذلك البورتريه، والأحجية الواقية، ومخطط روسو الخيالي، أو حتى الصالون الفني، وهو نوع من الكتابة الغنائية عن الأعمال الفنية التي يرى فيها جون سيمون الدافع الرئيسي وراء قصائد النثر لبرتراند (96). وبمجرد أن دخلت قصيدة النثر العصر الحديث توقف هذا الاتجاه الوصفي (وفي أسوأ الأحوال الاتجاه التزييني) لهذا النوع، بسبب كونه غير إشكالي، حيث يبدأ النوع في التكيف مع أزمة التمثيل التي تميز الرسم الحديث نفسه. في العالم الناطق بالإنجليزية

عيناها مفتوحتان باتساع حتى تتمكن من رؤيتها ونحن ننظر إليها. كل هذا مثير للشهوة الجنسية بشكل غامض وشريير (كيمياء متجر 45). في تاريخ الكتابة السريالية يعدّ تعاون بول إلوار مع ماكس إرنست في كتاب (مصائب الخالدين) 1922، وتفسيرات أندريه بريتون (لأبراج) خوان ميرو 1958، نموذجين سابقين مشهورين لاستخدام قصيدة النثر بوصفها نصًا لفظيًا كتابيًا مرافقًا لعمل فني. وقصيدة النثر حقيقة كان ينظر إليها على أنها مناسبة لتقديم معادل لفظي أو مكمل للصورة، لتشير إلى أن القرابة بين الشعر والنثر التي تمّ الإعلان عنها لأول مرة من خلال وصية هوراس (كما هو الرسم كذلك الشعر) ليست شيئًا مفاجئًا. بعد أن حدّد لويجي



أيضًا على ملاحظة عن السيرة الذاتية، وعلى جزء للملاحظات، بالإضافة إلى ثماني رسومات توضيحية من أعمال كورنيل، وعلى عدد من الاقتباسات من أوراق غير منشورة للفنان محفوظة بمتحف سميثسونيان للفن الأمريكي. في حين أن العديد من قطع سيميك تستدعي نزاهات كورنيل الانفرادية في شوارع مانهاتن، حيث يقضيها غالبًا في البحث في مكتبات الكتب المستعملة والمتاجر الرخيصة بحثًا عن مواد لتركيباته، فبعضها الآخر يأتي في شكل تعليقات تفسيرية حول بنيات صندوق كورنيل. في قصيدة النثر التالية -على سبيل المثال- يحاول سيميك تأليف قصة خيالية على أساس كولاغ مبكر يتكوّن من دمية صينية نصف مخبأة داخل غابة مصغرة: الدمية السمينية في غابة الأغصان. عيناها مفتوحتان، وشفتاها وخداها حمراوان. بينما كانت والدتها مشغولة بأشياء أخرى، ذهبت إلى حقيبتها، وأخذت المكياج، وزينت وجهها أمام المرأة. الآن يجب أن تعاقب. فتاة صغيرة مدللة، ترتدي قبعة من القش على وشك الاحتراق عند الحافة. يمكن للمرء أن يرى بالفعل ألسنة اللهب في شعرها الطويل متشابكة مع الأغصان.



مارسيل دوشامب



مارتن هيدجر



خوان ميرو

كورنيل ومناصرو اكتشاف
الفن وجاهزيته، مثل
مارسيل دوشامب، وكورت
شويتزن، لم يعد وسيلة
لتمثيل الواقع، وإن كان ذلك
بطريقة غير مألوفة. يتكوّن
بدلاً من ذلك من شيء واحد
أو عدة أشياء، عادة ما يتم
إنتاجها بكميات كبيرة، ويتم
سحبها من سياقها المعتاد،
وقيمتها الاستعمالية، ومن
ثمّ تمنح مكانة وهدفًا فنيًا
بفعل الاختيار والترتيب من
الفنان.
بالابتعاد عن التمثيل باتجاه
فن العرض يهتم سيميك
بالطرق والأساليب المختلفة
التي يتعامل بها كورنيل مع
الأشياء الحقيقية المادية من
أجل إلغاء الفصل بين الفن
والحياة (كيمياء متجر 18).

الموضوع» (مدهش 85):
لأبد أن هذا الشيء قد تسلل
حق الخروج من الجحيم
يشبه قدم طائر
تلتف حول عنق آكلي لحوم
البشر (مختارات 34).
من الواضح أن اهتمام
سيميك بالتشابهات بين
العالم غير الحي المادي،
والعالم المتحرك يشير إلى
قصائد موضوعية للشاعر
الصربي فاسكو بوبا الذي
بدأ يترجم أعماله بداية
من الستينيات. تشير
كلمة (فورك- الشوكة)
إلى إعجابه بتوجه هايدجر
الفيونمينولوجي لإعادة
فحص أبسط الأشياء التي
طال اعتيادها لفترة طويلة
(ماتوز 367). ومع ذلك فإن
العمل الفني كما تصوره

تشهد بورتريهات جيرترود
شتاين التي لا تزال حية
على التطور المضاد لمحاكاة
هوراس للقول المأثور، وهو
ما يعكس عدم ثقة التعكبيين
في قوة أي فن لتقديم تمثيل
واحد وشفاف للواقع.
الشكل المحدد لقصائد نثر
سيميك المعاصرة الذي يزعم
أنه يحاكيه، ينحرف عن
أساليب وأهداف المحاكاة
التقليدية. فاهتمام سيميك
على المستوى السطحي
بتراكيب كورنيل ثلاثية
الأبعاد للأشياء اليومية،
وإيجاد المواد في إطار
صناديق الصور (كان
كورنيل مولعًا بشكل
خاص بالمواد المهمة، مثل
أوراق الصحف القديمة،
والمطبوعات والقوارير،
ومكعبات الكريستال،
والأكواب والكرات والريش،
ومختلف بقايا الأشياء)
بشكل غير مباشر، يذكرنا
ببداية سيميك الخاصة
بوصفه كاتبًا لقصائد
موضوعية. قصيدة
(الشوكة) إحدى قصائد
سيميك الأكثر تمثيلًا.
عبارة عن ملصقة سيرالية
نموزجية لاهتمامه «بالأحلام
التي تمّ فيها إعادة تسمية
الأشياء، واستثمارها في
حياة خيالية» (كيمياء متجر
44). أفضل وصف لمثل هذه
القصائد جاء من سيميك
نفسه «فهي هواجس..
للاختلاف المطلق حول

وتعليقاً على إعجاب كورنيل بهوديني، ذهب سيميك إلى أبعد من نقيض هذه العملية، من خلال اقتراح أن ما ندركه على أنه (هناك) يمكن أن يكون في الواقع وهمياً مثل نتاج الخيال: «الطبيعة أيضاً تصنع الأشياء المزيّفة.. إن غروب أشعة الشمس الرائعة هذا هو مجرد أوهام، ولا يمكن أن يكون صحيحاً بالنسبة للأشياء والخصائص الحقيقية» (36).

السؤال الأساسي الذي ينشأ بواسطة هذا الطمس المزدوج للحدود المقبولة بين الواقعي والخيالي، هو كيف يمكن للفنان المعاصر، فنان ما بعد المحاكاة، أن يستعيد الشعور بالأهمية الجمالية للفن في العالم الحديث؟ تكمن الإجابة بالنسبة لسيميك في قدرة المرء على «رؤية الشعر في كل مكان» (18)، بما في ذلك الواقع الأكثر حضوراً في حياتنا اليومية. يقول جيرار دي نيرفال في كتابه (المشكل الأدبي) «إن الإنسان قد دمر شيئاً فشيئاً ومزق النوع الأبدي من الجمال إلى ألف قطعة صغيرة» (22)، ويرى سيميك أن كورنيل (وجدها في المدينة، وأعاد تجميعها). يستدعي سيميك أيضاً روح غيوم أبولينير الذي تحدث عن مصدر جديد للإلهام، في النشرات المطبوعة والكتالوجات،

والملصقات، والإعلانات من جميع الأشكال والأنواع التي تحتوي على شعر عصرنا (18)، ورامبو «ألم يقل إنه يحب اللوحات التافهة واللافئات، والنقوش الشعبية، والكتب المثيرة ذات التهجئة السيئة، وحكايات جداتنا؟» الذي في رأي سيميك «كان يسير في امتداد الشارع الرابع عشر، ويكتب العديد من إشراقاته» (21). أما بالنسبة لكورنيل سيميك فهو نموذج على طراز الحركة البودليزية، حيث يتجول في شوارع منهاتن في كسل ظاهر (7). مهمته الأساسية بوصفه فناناً تتمثل في فهم الإيقاعات الصاخبة للمدينة الحديثة، وهي إيقاعات غالباً ما تكون سخيفة وعبثية، يصفها سيميك على أنها «متاهة من التناظرات، وغابة رمزية للتشابها» (11). تعيدنا كل هذه الأشياء بشأن تأملاته إلى ما كتبه بودليز حول سأم باريس في إطار معرفته «بحياة المدن الكبرى المملوءة باحتشاد وتفاعل العلاقات التي لا تعد ولا تحصى داخلها» (سأم باريس 25)، وبالمثل تشكّلت -كتشابه قائم على الصدفة- الأحداث التافهة، وقطع الخردة، والمحلات غير المرغوب فيها، كلها بمثابة طاحونة ترانيم بصرية للمدينة الحديثة لدى كورنيل. «في

المدينة يوجد أشياء لا حصر لها مثيرة للاهتمام، وفي أماكن غير محتملة لا حصر لها» (14)، يسمح سيميك لنفسه بصناعة الدهشة من الأشياء غير المهمة والمألوفة، مثله مثل بودليز وجويس، فيعتبر المدينة مكاناً جديداً لإعادة تحديد وتعريف الشكل الشعري، فيصبح وسيلة للاحتفال بالأشياء أو الأحداث التي يتم اعتبارها تافهة أو مبتذلة. «الشعر ثلاثة أحذية غير متطابقة عند مدخل نفق مظلم» يقول سيميك مردداً مقارنة بودليز بين الشاعر الحديث وبائع الخرق الذي ينحني مختبراً «أرشيفات الفجور، وفوضى القمامة، ويجمع كل ما طردته المدينة العظيمة، وكل ما احتقرته ودمرته» (الفرايس 74). يتكوّن (كيمياء متجر) من «العديد من المشاهد الحية للحياة المدنية، حيث تمتزج الواقعية المباشرة والسيرالية والأحلام، ويشكل ذلك إلى حد بعيد حالة من الاندماج بين الواقعية المدنية والفانتازيا، ذلك الاندماج الذي يدعي إليوت أنه ورثه عن بودليز» (نقد 126). ولكن في تصوير سيميك (للمدينة غير الواقعية) نجد أن السخرية المريرة واليأس الميتافيزيقي لقصائد إليوت تفسح المجال لاهتمام ساخر يرتبط في



مايكل ديفيل



ماكس إرنست

الإمكانية أو الصدفة، أصبح دور الفنان -الذي تحوّل إلى جامع للأشكال وللأطوار العديدة من الغرائب- يرتبط باكتشاف بذور الأسطورة الجديدة في المدينة الحديثة: «الساعة الثالثة صباحاً. آلة العلكة على المنصة المهجورة بمرآتها المسوحة، أيقونة جديدة وعجيبة للعذراء» (27).

ومع ذلك فإن فن كورنيل يخلو تمامًا من الباطني الكامن وراء النظرية الرمزية للترابطات والتماثلات، حيث تهدف إلى كشف النقاب عن الروابط التناظرية بين العالم الروحي والعالم الواقعي. فكورنيل في الحقيقة -الذي تحوّل إلى العلوم المسيحية في أواخر العشرينيات من القرن

ينشطها خيالنا» (26). يسلّط المقطع السابق الضوء على رؤية سيميك لكورنيل الخاصة بالحياة المدنية، ورؤية بودلير، حيث يصوّر هو أيضًا الفن بوصفه قوّة خلاقة قادرة على تحويل المبتذل المدني إلى شعري. ومع ذلك فإن غير الشعري أو المضاد للشعري بالنسبة لسيميك يجعل من المدينة «المنتج والمحوّل الأعلى لصور الشعرية الخاصة: آلة شق الوحدة. رأس مال الخيال والحلم والشعر، العاطفة السرية، الجنون الديني تحولها المدينة جميعاً قوة غير مفسرة أو مقروءة» (28). بعد الاكتشاف المذهل بأن الشعر يمكن أن يأتي من عمليات الارتباط القائم على

الأساس بالثراء البصري، والترف الأيقوني للمشهد المدني أو الحضري. فبعيداً عن الشخصية الباهتة وغير المجسدة للبشر في الأرض الخراب للإليوت، يخبرنا كتاب سيميك عن قدرة المدينة في استحضار مواقف غريبة وشخصيات كوميدية مثل بطل كورنيل العظيم جيرار دي نيرفال المعروف «بتجوله في شوارع باريس مع جراد البحر الحي المقيّد» (7). يتأمل سيميك واحدًا من أشهر إطارات الكولاج لدى كورنيل Medici Slot Machine قائلاً:

«ناحية الأحذية ذات اللون الأسود اللامع، يبيع رجل أعمى الصحف، والأولاد الصغار الذين يرتدون الجينز يمسكون أيديهم. في كل مكان توجد آلات للبيع، وكلها ذات مرايا، تتحرك المرأة المجنونة وتخربشها بأحمر الشفاه. آلة البيع عروس موشومة. يحلم الصبي وعيناه مفتوحتان. صورة ملائكية في عتمة النفق، مثل أي أسطورة، لها أجزاء غير متجانسة. يجب أن تكون عجالات مسننة، وتروس، وأدوات ذكية أخرى متصلة بالكرك. مهما كان يجب أن تكون عبقرية. نظراتنا المحبة يمكن تشغيلها. آلة الإمساك بالشعر تفوز بجائزة كبرى من معان غير قابلة للقياس،

الماضي - فنان ديني ولد في عالم خفتت فيه الميتافيزيقا والأفكار الجمالية» (37). مثل الأشياء والصور الحرفية في قصائد سيميك «إذا قلت فئران في حفاضات، فيجب تلقيها حرفياً» (غير مؤكد 78) تأتي إطارات كورنيل الكولاجية بدون أية قيمة استعارية أو رمزية، ناهيك عن كونها مفتاحاً لبعض الحقائق المتعالية. إنها «أجزاء من الكل المفقود» (72)، منتزعة من سياقها الأصلي، وقيمتها في الاستخدام، ثم أعيد إدخالها أو إدراجها لاحقاً في السرد التخيلي الجديد الذي أنتجه إطار الكولاج. في (عارية في أركاديا) على سبيل المثال تعتبر أشياء كورنيل طروساً متبقية من ما بعد الثقافة الأمريكية. وفي هذه القصيدة - كما في العديد من القصائد الأخرى - لا يمكن للمرء إلا أن يربط بين افتتان سيميك بالأشياء المقتلعة بتجربته الخاصة بالإزاحة الجسدية والعقلية واللغوية بوصفه مهاجراً إلى الولايات المتحدة وشاعراً و مترجماً في محاولته لفهم تقارب وتناقض التاريخ: كان العالم الجديد قديماً بالنسبة لبو. الفردوس المفقود فقد مرة أخرى. في شارع به لافتات باهتة للمحلات، برنيس أين هي؟ تعلن كنيسة الميتافيزيقا

الإلهية التي تقع في مواجهة متجر بويري عن الجنازات والزفاف من خلال لافتات مكتوبة بخط اليد. في الزاوية مخزن جيش الإنقاذ، ومتجر خردة. أمريكا هي المكان الذي غرقت فيه سفن العالم القديم. تغطي أسواق السلع المستعملة وموقف المبيعات الأرض. هنا كل ما يحمله المهاجرون في حقائبهم وضُربهم على هذه الضفاف، ونسلهم رموا إلى القمامة: كومة من السجلات اليونانية 78، مع أغنية لماريكا باباجيكا، وجه دمية مطاطية غير معروفة الأصل، بها آثار أسنان طفل أو كلب صغير، بطاقات بريدية داكنة اللون غير معروفة، بها آثار بصمات دهنية، علبة مجوهرات فارغة، مبطنة بمخمل أسود، قائمة طعام من فندق في باليرمو يقدم الأخطبوط، كتاب فرنسي قديم عن علم الفلك مع أغلفة وصفحة العنوان مفقودة، صورة لطفل صيني ميت (17).

في هذا الوجود الديمقراطي المتساوي للأشياء، يفقد التاريخ جزءاً كبيراً من سلطته الثقافية، ويختزل ما أسماه جريام هوج في تعليقه على انتقائية الشعر الحديث «مخزن الخردة اللامحدودة للماضي» (316). وبعيداً عن استنكار زوال وانتهاء الأطر القديمة المستقرة للمرجعية

الثقافية، يبتهج سيميك بمحاكاة الروائع الثرية لعالم كورنيل الخيالي الذي يجنح إلى التملص من التفريق بين الماضي والحاضر، والحقيقي والزائف، والأصيل والحقيقي «عدّل كورنيل إطاراته ليجعلها تتشقق، وتبدو قديمة، وقد أشار سيميك إلى أن (مزييفي الآثار) يستخدمون الطريقة ذاتها» (16). من نواح عديدة يعدُّ تقليد أو استخدام سيميك لتقنية كولاج كورنيل رمزاً للتجاوز بين المواد القديمة والحديثة، والمقدسة والمدنسة، والأسطورية والتافهة (يطلق عليها كورنيل Medici Slot Machine)، حيث ميزت قصائده بداية من الخداع الأيقوني في ديوانه العالم لا ينتهي: «يتحوّل ستاليجر إلى ميت شاحب عند رؤية الجرجير. توتشو براهي عالم الفلك يفقد وعيه عند رؤية ثعلب، ماري دي ميديشي تشعر بالدوار فوراً عند رؤية وردة، حتى في اللوحة. في أثناء ذلك يأكل أجدادي الملفوف، يستمرون في تحريك القدر بحثاً عن قدم خنزير غير موجودة. السماء زرقاء. يغني العنديل سونيّة من عصر النهضة، ويناام فوراً بألم في أسنانه» (العالم 4). كما تظهر بعض القصائد

القول المشهور لسيميك في كون («الشائع معجزة إذا تمت رؤيته وإدراكه بشكل صحيح») (18). وهو اعتقاد يشكل القاسم المشترك لإطارات كورنيل، بالإضافة إلى كونه فرضية منهجية لقصائد نثر سيميك. بودلير -بحسب والتر بنيامين- الذي بدأ النشر في زمن أصبح مناخ القصيدة غير مرحب به على نحو متزايد (109) كان أول من أدرك ضرورة خلق شكل شعري جديد، لإضفاء الطابع الدرامي على الجوانب الأكثر تعقيداً في تجربتنا اليومية. في كيمياء متجر، يتحول سيميك إلى قصيدة النثر، ليس بسبب ما توفره في إضفاء الطابع الشعري على النثر، ولكن -فوق ما سبق- لتجسير الفجوة بين الثقافة العالية والمنخفضة، والخطابين الغنائي والنقدي، وبين الفن والحياة في النهاية ○

فيه شخص، ووجهه إلى الحائط، وفي رأسه هناك المزيد من الغرف. في واحدة منها تهتز الستائر المعدنية باقتراب عاصفة الصيف. بين لحظة وأخرى يظهر شيء على الطاولة يصبح مرئياً: بوصلة مكسورة، حصاة بلون منتصف الليل، صورة مدرسية مكبرة ذات وجه من الخلف محاط بدائرة، عقرب ساعة، كل عنصر من هذه العناصر طوتم للذات» (62). مثل الصبي الوحيد في (طابع بريد مع هرم)، «حيث يشاهد راكعاً على الأرض بين سريري والديه، يدفع علبة أعواد ثقاب، ويتخيل نفسه بداخلها» (37) فإن شخصيات سيميك هي («شخصيات مسافرة تستكشف وحدتها» (73). ومن هنا تأتي أهمية الفراغات أو الصمت الذي يؤطر قصائد سيميك النثرية القصيرة. ومن ذلك أيضاً

الأكثر نجاحاً التي تمّ التوقف عندها فيما سبق، هناك في منمنمات سيميك، ما هو أكثر من تذوق المعارضة المتمردة والكوميديا الساخرة والهزلية للأخطاء. تشبه المناظر الحلمية والخيالية لسيميك -مثل إطارات كورنيل- أحلام الطفولة، حيث يتم («إعادة تسمية الأشياء، واستثمارها في حياة خيالية» (44). قصائد النثر في (العالم لا ينتهي)، و(كيمياء متجر) تذكرنا بتعريف جاستون باشلار للمنمنمات بوصفها أسلوباً للتكامل النفسي، ووسيلة لمنح «الأشياء المزيفة موضوعية نفسية حقيقة» (140). بشكل عام، تهدف إلى إقامة علاقات ذات مغزى عاطفياً وفكرياً بين عناصر قائمة بذاتها، بهدف التوفيق بين الذات والعالم الخارجي: «داخل كل شخص غرف سرية. تتزاحم والأنوار مظافة. هناك سرير يستلقي

عن قصيدة النشر



تشارلز سيميك
ترجمة: د. ليلى
أحمد حلمي

بالامتنان لببتر
جونسون عندما
لفت انتباهي لمقال
رائع من مقالات
تشارلز سيميك لم
يسبق نشره، وهو
مقال بعنوان «مقال عن الشعر
النثري». وعلى الرغم من
أن سيميك كان قد كتب هذا
المقال منذ عشر سنوات، أي
بعد فوزه بجائزة بوليتزر عن
ديوانه من القصائد النثرية
بعنوان «العالم لا ينتهي»،
إلا أن المقال يظل على حداته
اليوم كما كان عند كتابته
عام 2010. ويزخر المقال
برشاقة أسلوب سيميك
الخاصة، فينسب في التعريف
بعدم انتظام «شكل» قصيدة
النثر، المصحوب بشيء من
التاريخ الشخصي الذي
كان الدافع الأول وراء كتابة
الشعر النثري عام 1958،
وهي تجربة يسترجعها
بأنها تطلبت منه «استجماع
شجاعته». ويتذكر مقولة
فرانك أوهارا قائلاً: «إنك
ببساطة تتبع حسك. فعندما
يطاردك أحدهم في الشارع
وفي يده سكين، فإنك ببساطة
تطلق ساقيك للرياح». وهذا
ما فعله، فاستكشف وحي
شعري متناقض جديد يحمل
جواز سفر مزدوج للسفر
في تلك الأراض الهجينة التي
أطلق عليها عميد الشعر
النثري راسل إيدسون
ببساطة «العقلية الشعرية». وقد ارتحل سيميك إليها

منذئذٍ، مع الاستمرار في نظم
الشعر المنظوم. ويرى سيميك
في تفسيره للجاذبية المستمرة
للقصيدة النثرية، وشرعيتها
باعتبارها صيغة شعرية
قائمة قائلاً: «إنها تبدو كالنثر،
وتقوم بدورها كقصيدة،
حيث إنها -على الرغم من
كل شيء- تتحول إلى فح
لخيالاتنا».

شارد دينيورد (شاعر
الدولة - فيرمونت)

مقال عن قصيدة النشر بقلم تشارلز سيميك

تم تقديمه في مهرجان الشعر
بمدينة روتردام في 1 يونيو
2010

«.. إن طائفة مصنوعة من
الحديد الزهر قد تتمكن من
الطيران، والسبب الرئيس
في ذلك لأن قائدها لا يهتم،
فيما يبدو، ما إذا كانت قادرة
على ذلك من عدمه». (راسل
إيدسون)
ظهر الشعر النثري منذ قرابة
القرنين من الزمان، ولم
يتمكن أحد بعد من تعريفه
بشكل مناسب. فالتعريفات
السائدة لا تذكر سوى أنه
شكل من أشكال الشعر التي
يتم كتابتها نثرًا، ولا تزيد
على ذلك. وللكتير من القراء،
فإن مثل هذا المفهوم لا يمثل
فقط دربًا من السخف، بل
يعد ذمًا ضد كل ما يعيشونه
في الشعر. ويظل هناك من
يعارضون الشعر الحر،



دانييل خارمن



جيمس تايت

العملية حفظ قصائدي على الأقراص المرنة. وفي أحد الأيام، ولم يكن لدي شيء آخر للقيام به، وحيث إنني فجأة بدأت أستعذب إيقاعها على أذني، قمت بقراءة بعض هذه القطع القصيرة من النثر ونسخها، ولم يكن أغلبها سوى بضع مقاطع قصيرة. ومع ذلك، كنت أشعر أنني ربما قد جمعت المادة الضرورية لكتاب. وبعد أشهر عدة من التملل، وتقليص المسودة إلى 68 قطعة، ذهبت إلى محررة أعمال، والتي - لدهشتي - اقترحت نشرها. والغريب في الأمر أن التساؤل حول مسمى ما لهذه الكتابات الصغيرة لم يطرأ سوى حينها. فقلت للمحررة: «لا تطلق عليه أي مسمى». فكان

مرة وراء أخرى، بل وكثيراً كنت أقوم بشطبها. كما أنها تحتوي أيضاً، خلال السنوات التي سبقت نشر ذاك الديوان، أشكالاً أخرى من الكتابات، التي كانت تشبه مقاطع روائية، بالإضافة إلى أفكار لقصائد تتكون من عبارات فردية وصور مجازية تم لضمها معاً. ومن عاداتي العودة إلى دفاتري القديمة بين الحين والآخر، لأرى ما إذا كان هناك أي من المسودات المهجورة التي يمكن إعادة إحيائها. لم أهتم أبداً بهذه الأمور الأخرى حتى جاء فصل الصيف من عام 1988، عندما ورثت جهاز كمبيوتر من ابني، وقررت أن أعلم نفسي كيفية استخدامه، ومن ثم أحاول خلال هذه

ولكن لا يوجد أحد في كامل قواه العقلية ليدعي أن الشعر الأصيل يجب بالضرورة أن يلتزم دون حياد بالقافية والأوزان المنتظمة. أما في حالة الشعر النثري، فيختلف الأمر كلية. فعندما فاز ديوان لي، يتكون بأكمله من قصائد نثرية، بجائزة بوليتزر عام 1990، أقام بعض النقاد الأدبيين المحافظين الدنيا ولم يقعدوها، وطالبوا بمعرفة كيفية منح جائزة، الغرض منها تبجيل الشعر، لشيء لا يمت في جوهره بصلة للشعر. لم أهتم بالدفاع عن نفسي أمام من اتهموني، بل إن كنت فعلت، وإن كنت حاولت أن أشرح لهم القصة الحقيقية وراء كتابة قصائد ديوان «العالم لا ينتهي»، فإن غضبهم كان ولا شك قد تقاقم. إليكم إذاً أخيراً اعترافي: لم يحدث في حياتي قط أن أمسكت بالقلم بنية كتابة قصيدة نثرية، أي أن كل ما ورد في هذا الكتاب جاءني بمحض المصادفة. كنت أعرف عدداً من الشعراء المعاصرين ممن كانوا يكتبون القصائد النثرية، وكان ما يكتبونه ينال إعجابي، إلا أنه بالنسبة لي فإن نظم الشعر كان دائماً يركز على الشكل، ثم السعي حثيثاً لإيجاد الكلمات التي تتناسب داخل البيت أو المقطع الشعري. وتمتلئ دفاتري بأبيات من الشعر التي قمت بمراجعتها

ردها: «بل عليك تسميتها اسماً ما، حتى تتمكن المكتبات من تصنيف الكتاب على الأرفف». وبعد التفكير في الأمر ملياً، ومع بعض القلق من جانبي، قررنا في نهاية الأمر أن نطلق عليها قصائد نثرية.

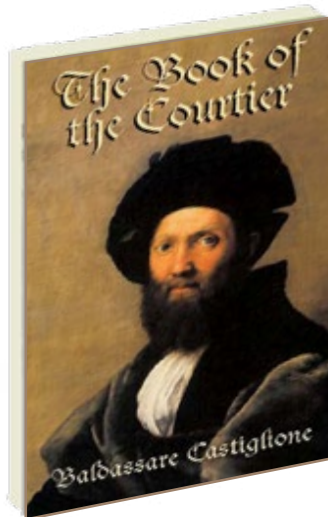
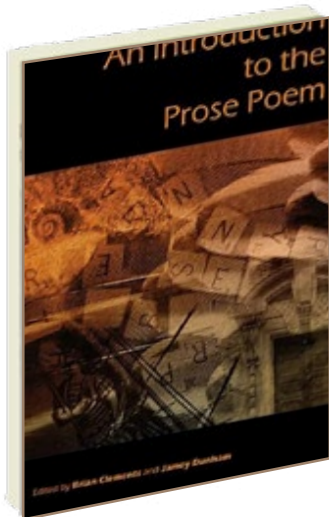
وعندما عدت إلى هذه الأعمال، بدأت في استرجاع بعض جوانب الظروف التي صاحبت كتابتها. فكانت هناك كلمات أو عبارة أو استعارة ما أثارت قريحتي، فكنت أقوم على عجلة بكتابة كل ما يخطر على بالي. وكما قال فرانك أوهارا: «إنك ببساطة تتبع حسك. فعندما يطاردك أحدهم في الشارع وفي يده سكين، فإنك ببساطة تطلق ساقيك للرياح». فعلى سبيل المثال، فإن إحدى أقدم هذه الكتابات تعود إلى عام 1958 عندما كنت أقطن في سكن في جرينتش، وسمعت ذات ليلة أحدهم يتمتم خارج باب غرفتي: «تم طهو أوزتنا».

وكانت قصيدة أخرى من هذه «القصائد» رد فعل على اقتراح طرحه أحد الناشرين بأن أقوم بكتابة مذكرات مختصرة عن طفولتي. فأخذت أستعيد ذكريات تلك الفترة من حياتي، وقد انتابني القلق من قدرتي على تذكر الكثير من الأحداث الهامة بشكل دقيق وفهم مغزاها. وأدركت أنني إن قمت بتأليف الأمر برمته فإن ذلك سيكون أكثر إرضاءً

لي وللقاريء. وهذا ما كتبتة في هذا الشأن:
قام العجر بخطفي،
ثم اختطفني والدي
لاستعادتي، فاخطفني
العجر مرة أخرى. واستمر
الأمر على هذا المنوال لفترة
من الزمن. فكنت في لحظة
أسكن منزلاً متنقلاً، أضع
من الحلمة الداكنة لأمي
الجديدة، وفي اللحظة
التالية أجلس إلى مائدة
طعام طويلة، أتناول طعام
الإفطار بملعقة من الفضة.
كان أول يوم من أيام فصل
الربيع، وكان أحد والدي
يبدن مغنياً في حوض
الاستحمام، وكان الآخر
يلون أحد العصافير بألوان
طائر استوائي.

إن من أصعب الأمور على
الشعراء التحرر من طريقتهم
الخاصة المعتادة في رؤية
العالم، والعثور على طرق
جديدة تدهشهم. وهذا ما
أثار إعجابي في تلك الكتابات،

فقد بدت سلسلة، تناسب كما
الحال مع كل القصائد النثرية،
بوصف جيمس تايت «مغلقة
ببساطة مخادعة: أي في هيئة
المقطع». فجاءت تلقائية دون
تفكير مسبق، وعلى الرغم
من ذلك، كانت قائمة بذاتها،
بل وكان لها منطقها المجنون
الخاص بها.
أما أنا، فكنت مستمتعة
بالطبع. فالشعراء جميعهم
يقدمون خدعاً سحرية،
أما في حالة الشعر النثري،
فإن استخراج الأرنب من
القبة يمسي من الدوافع
الأساسية، ويجب تنفيذ ذلك
بشكل تلقائي وبرباطة جأش،
لإخفاء تصنع الفن، وإبداء
الانطباع بأن المرء يكتب دون
جهد، بل وبالكاد دون تفكير
فيما يكتب، أي ما أطلق عليه
كاستيليوني في كتابه «كتاب
رجل الحاشية» في القرن
السادس عشر مسمى «رشاقة
الأسلوب» sprezzatura.
ومن ثم يمكن اعتبار الشعر





فرانك أوهارا



شارد دينيورد



راسل إيدسون

الأنظار إلى حماقة جديته.
وهنا في الولايات المتحدة،
حيث يتحدث الشعراء بالكثير
من الوقار عن التجربة
الأصيلة، ويكتبون القصائد
عن ذهابهم لصيد السمك مع
الوالد عندما كانوا صغارًا،
فيخبرون القاريء حتى باسم
النهر ونوع السيارة التي
ركبوها في ذلك اليوم، لإضفاء
المصداقية على القصة، فإن
المرء يتطلع إلى قصائد يطلق
فيها الجراح للخيال، وحيث
يسهل خلط الملهاة والمأساة
وكأنهما ينتسبان لذات حزمة
أوراق اللعب.

أما في ديوان عام 2009
بعنوان «مدخل إلى القصيدة
النثرية» والذي صدر في
الولايات المتحدة، فقد حاول

الكتابة العازمة على اثبات
وجود الشعر ما وراء البيت
الشعري وقواعده. بل إنه في
أحيان كثيرة يتمتع بكونه
عاميًا ومرحًا، مثله مثل
الرسومات الكاريكاتيرية غير
المكتملة التي يتركها صاحبها
على منديل بأحد المقاهي.
فالشعر النثري يعتمد على
تصادم نوعين من الدوافع،
تلك الخاصة بالشعر وتلك
الخاصة بالنثر، ولذلك فإنه
قد يتمتع بطابع تأملي هادي،
أو يوحي بأنه عرض من
عروض السيرك. فالشعر
الnthري مدرك لشعر الماضي،
إلا أنه يبدي ازدراءً أيضًا
تجاه البيت الشعري الذي
يراه عنيدًا ومختلاً بأهميته.
فيتهكم من الشعر إذ يلفت

الnthري علاجًا لكل مظاهر
التصنع.
وبعد أن تفكرت مليًا في هذه
الكتابات الخاصة بي، أدركت
أنها لم تكن دون سابقة،
فقد كنت على معرفة جيدة
بالديوان العالمي الضخم
«القصيدة النثرية»، الذي قام
بجمعه وتحريره صديقي
الراحل مايكل بينيديكت وتم
إصداره عام 1976. ويتعرف
القارئ، بدءًا بألويسوس
بيرتراند Aloysius Bertrand، على 1969
آخرين من ممارسي هذا الفن
من كافة أصقاع الأرض.
فبالإضافة إلى أسماء براقة
مثل بودلير، ولوتريامونت،
وريمبود، وجاكوب، وميشو،
وبونج، كان الكتاب يحتوي
أيضًا على شعراء أقل شهرة
مثل كونرت، وكورتازار،
وبيورلينج، وكذلك بعض
الأسماء غير المعروفة بالمرّة
مثل خارمز، وأريولا،
وهاجيوارا، وغيرهم الكثيرين.
ولم يحاول بينيديكت في
مقدمته للكتاب أن يبرر لهذه
الاختلافات، أو حتى يحاول
وضع تعريف مفصل، بل
قال بشكل متوقع إن الشعر
الnthري نوع أدبي من أنواع
الشعر الذي يكتب نثرًا،
ويتصف بالاستخدام المكثف
لكافة أدوات الشعر، ما عدا
نظم البيت.
ولعلي كنت لأشدد على الطابع
الراديكالي للشعر النثري،
فبالنسبة لي فإنه نوع من

من الدفتر الأزرق رقم 10 قصيدة للشاعر الروسي دانييل خارمز

كان هناك قديماً رجل أحمر
الشعر لم يكن له عيون أو
آذان، كما لم يكن له شعر،
فأطلق عليه ذو الشعر الأحمر
مجازاً فقط.
لم يكن قادراً على الكلام، لأنه
لم يملك فماً، ولم يكن له أنف
أيضاً.

بل لم يكن له أذرع أو أرجل.
ولم يكن له معدة ولم يكن
له ظهر، ولم يكن له عامود
فقري، ولم يكن له أية أعضاء
داخلية. لم يكن يملك شيئاً.
لذا يصعب علينا تحديد من
نتحدث عنه.
ومن الأفضل أن لا نتحدث
عنه بعد ذلك.

أما القاص والكاتب المسرحي
الطليعي الروسي العجوز
دانييل خارمز، فعلى الأرجح
لم يعتبر هذه القطعة من
كتابات قصيدة، ومن
الطليعي، فإن الدافع وراء
كتابة مثل هذه القطعة هو
الهروب من كافة المسميات.
بل إن ديفيد ليمان، محرر
ديوان «قصائد نثرية أمريكية
عظيمة» (2003)، فيرى أن
بعض الأعمال التي ضمها في
الديوان قد تعد شعراً وقصة
قصيرة على حد سواء. وعلى
الرغم من ذلك، يظل السؤال
طارحاً نفسه: ما الذي يجعل
كتابة ما شعراً؟ أو بتعبير

بريان كليمنتس وجايمي
دونهام تصنيف عدة أشكال
من القصائد النثرية القائمة.
ولعل بعض الأنواع الأربعة
وعشرين التي يناقشونها
ويقدمون أمثلة لها أكثر
إقناعاً عن غيرها. فلا شك
أن استخدام الطرف، أو
الحكاية، أو السيرة الذاتية، أو
الاستعارة الممتدة، أو الحكاية
الرمزية، أو وصف الأشياء،
أو القوائم أو الحوارات؛
كانت من الأشكال التي جاء
ذكرها كثيراً، إلا أن ميشيل
ديلفيل أبرز أن القصيدة قد
توحي في أحيان كثيرة في
مطلعها بنوع أدبي ما، لكنها
سرعان ما تتخلى عن مظهرها
وتصبح شيئاً مختلفاً تماماً
مع النهاية. كما أنه يتساءل
إن كان هناك عدد من الأنواع
الأدبية للقصائد النثرية
توازي عدد ممارسيها. وتفق
معه في ذلك، فكيف لك أن
تصف نوعاً أدبياً يتشدد
بالحرية اللفظية الكاملة، بل
وكل تعميم قد تصيغه عنه
يناقضه قصيدة ما لا تتصف
بأي من الخصائص التي
ذكرت للتو! وكما كتب راسل
إيدسون قائلاً: «إن كانت
القصيدة النثرية المكتملة تعد
عملاً أدبياً، فإن هذا في حد
ذاته أمر عرضي ناتج عن فعل
الكتابة ذاته». كما يضيف في
محل آخر أن ما يجعلنا نعجب
بالقصيدة النثرية بهذا الشكل
إنما غياب التكلف، وقلة
توقعاتها أو طموحها.

أدق، ما الذي جعلني أعتبر
المقاطع التي عثرت عليها في
دفاتري قصائد؟
إن الإجابة عن هذا التساؤل
تقع في التناقض الذي أشرت
إليه سابقاً، فالشعر النثري
هو الطفل المشوه لدافعين
من الدوافع غير المتوافقة،
يسعى أحدها إلى حكي قصة
ما، بينما يحاول الآخر، وهو
يتمتع بذات القوة، تجميد
الصورة البلاغية، أو اللفظ
اللغوي، لمنحصره بدقة. وفي
النثر، تأتي الجملة تلو الجملة
إلى أن تتم ما شرعت التعبير
عنه، أما الشعر، فإنه ينسج
حول نفسه. وعندما نصل إلى
نهاية القصيدة، فإننا في تلك
اللحظة نريد العودة إلى بدايتها
وإعادة قراءتها، متوقعين
أن هناك المزيد الذي لم نره
بالعين المجردة. أما القصائد
النثرية، فهي تستدعي قوانا
وقدراتنا على الربط الخيالي
بين ما يبدو شظايا غير
مترابطة من اللغة، كما اتضح
لكل من قرأ هذه الإبداعات
التي تصعب على الفهم وإن
كانت دائماً أصيلة ولا تنسى.
فهي تبدو كأنها نثر، وتقوم
بدورها كقصيدة، حيث إنها
-على الرغم من كل شيء-
تتحول إلى فخ لخيالاتنا ●

المصدر:

<https://plumepoetry.com/essay-on-the-prose-poem-by-charles-simic>

تشارلز سيميك شاعر الحرب والحب



د. محمد أحمد البدوي

ستبدو الأبراج المائية الصدئة الموجودة أعلى مستودع قديم جميلة مثل بعض العجائب المعمارية على طول شاطئ البحيرة». هناك حيث استقر سيميك في أوك بارك ضاحية شيكاغو حيث نشأ إرنست هيمنغواي، هناك عمل سيميك على لغته الإنجليزية ووقع في حب المكتبات والأدب. وقد كان لاهتمام سيميك بالشعر أصول عاطفية، حيث قال في جريدة كورتلاند عام 1998 «لاحظت في المدرسة أن إحدى صديقاتي كانت تجتذب أفضل الفتيات من خلال كتابة قصائد حب رهيبة لهن، اكتشفت أنه يمكنني القيام بذلك أيضا». بعد تخرجه من المدرسة الثانوية انتقل سيميك إلى المدينة وعمل كمحقق لغوي في صحيفة شيكاغو صن تايمز، بينما كان يواصل كتابة الشعر، في عام 1959، وفي عمر 21 عامًا نشرت مجلة شيكاغو ريفيو قصيدتين من قصائده، وكان والده مسرورًا بكتابات، الأدبية على عكس والدته التي قال عنها لصحيفة بوسطن جلوب عام 2007، بعد أن أصبح شاعرًا أمريكيًا: «في سنواتها الأربع الأخيرة كانت في دار لرعاية المسنين، كنت آتي لزيارتها، وكانت تقول (بني هل ما زلت تكتب الشعر؟) كنت أقول نعم، وكانت تهز رأسها وتقول: لا خير إذن، ستقع في مشكلة!»

سيميك عن 84 عامًا في يوم الأحد الموافق 9 يناير عام 2023، تلك الموهبة التي تفجرت وسط تساقط القنابل على بلجراد في الحرب العالمية الثانية. ولد دوسان سيمتش Dusan Simic والذي غير اسمه لاحقًا إلى تشارلز سيميك Charles Simic في 9 مايو 1938، في بلجراد يوغسلافيا، لأم معلمة وأب مهندس، في عام 1942 تسلل والده عبر الحدود إلى إيطاليا وكان يأمل أن تلحقه عائلته ولكنهم لم ينجحوا، وفي عام 1954 هاجر إلى نيويورك، وهناك تم لم شمل الأسرة، كتب سيميك عن لحظة وصوله إلى نيويورك: «القمامة في الشوارع، طريقة لبس الناس، المباني الشاهقة، الأوساخ، الحرارة، سيارات الأجرة الصفراء، اللوحات الإعلانية واللافتات، كان الأمر قبيحًا للغاية وجميلًا في الوقت نفسه، أحببت أمريكا على الفور». ثم انتقل سيميك إلى شيكاغو والتي أحبها كثيرًا، وكتب مقالًا نشر في عام 1996 في واشنطن بوست قال فيه «أحببت فوضي المدينة، كانت هناك أماكن غطس ومفاصل للتعري على بعد بنايات قليلة من معهد الفنون الضخم والفنادق الفاخرة، كانت شيكاغو هي بيع المرآب لجميع التناقضات التي يمكن أن تحتويها أمريكا،



لم تكن ستحب عمل الشاعر الحائز على جائزة. في عام 1961 عمل سيميك ضابط شرطة عسكرية في ألمانيا الغربية وفرنسا، وبعد الانتهاء من خدمته العسكرية درس الأدب الروسي في جامعة نيويورك وتخرج في عام 1967، وهو نفس العام الذي نشر فيه مجموعته الشعرية الأولى «ما يقوله العشب»، هذا وقد حصل تشارلز سيميك على جائزة بولترز للشعر عام 1990 عن ديوانه «العالم لا ينتهي»، كذلك كان أحد المرشحين النهائيين لجائزة الكتاب الوطني عام 1996 عن «اصطحاب القطعة السوداء».

ومن الجوائز التي حصل عليها سيميك أيضًا، جائزة جريفيين الدولية للشعر، وجائزة والاس ستيفنز 2007، وميدالية فروست 2011، ومن عناوين مجموعاته الشعرية «تعرية الصمت» 1971، «مدرسة لأفكار سوداء» 1978، «أغاني بلوز لا تنتهي» 1986، «أرق الفنادق» 1992، «عرس في الجحيم» 1994، «نزهة ليلية» 2001، «ستون قصيدة» 2008.. وبالإضافة إلى إنتاجه الرائع كشاعر كتب سيميك عدة مجموعات من المقالات المهمة، كما قام بالتدريس في جامعة نيوهامبشاير لأكثر من 30 عامًا.

كان سيميك يقيم في منزل خشبي بالقرب من بحيرة بو

في سترا فورد، وكان روتينه اليومي أن يكتب في السرير في الصباح الباكر، ذلك ما أكده لصحيفة بوسطن جلوب عام 2015 قائلاً: «عندما تكتب في السرير لا تشعر أنك تفعل شيئاً جاداً، لقد كنت أسافر وأزور مؤسسات أوروبية، وهي توفر لك مساحة رائعة للعمل ربما مع بحيرة ومكتب جميل، لا يمكنني الكتابة هناك حيث أشعر بالخوف من كل شيء، لكن عندما تكون في السرير تشعر بالراحة تجاه ذلك، إنها مجرد عبث».

عام 2013 صرح سيميك لصحيفة بابلشرز ويكلي: «أن الصرب عمومًا يتمتعون بروح الدعابة، لقد سمعنا القنابل تنفجر في كل مكان، وهذا صوت لا تنساه، يبدو وكأن داخل الأرض نوعاً من الضجيج العميق، سيقول شخص ما شيئاً مضحكاً ويضحك الجميع، هذه هي الفكاهة السوداء، أعتقد أنك تنجو بهذه الطريقة».

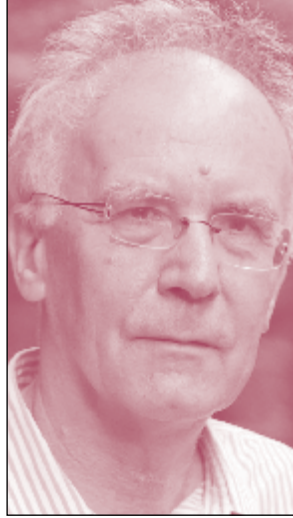
هكذا يصبح الضحك وسط انفجار القنابل ليس مجرد ذكرى عند تشارلز سيميك، بل عدسة مجازية سريالية يرسم بها العالم في أكثر من ثلاثين مجموعة من القصائد المهلوسة والمتنافرة، والتي أكسبته جائزة بولترز في الشعر، وهي جائزة عبقرية لمؤسسة ماك آرثر، وبها أصبح سيميك شاعراً للولايات المتحدة. يقول جيمس بيلينغتون أمين

مكتبة الكونجرس لصحيفة نيويورك تايمز: «بعد تعيين سيميك شاعراً للولايات المتحدة في عام 2007، أنه من الصعب وصف السيد سيميك، فكبار السن حزينون على مقاعد الحديقة، المشردون، الوحدة، كانوا جميعاً شخصيات أو وجهات نظر في أعمال السيد سيميك، الذي بدأ يظهر في المجالات الأدبية في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، إلى أن أصبح له حضور منتظم في نيويورك تايمز وباريس ريفيو ونيويورك ريفيو أوف بوكس».

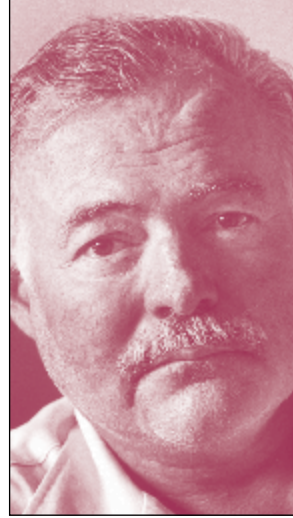
عندما يكتب تشارلز سيميك وفي ذروة قوته يعتليه صمت متفجر، فنشعر بالدهشة وهو يكشف عن مواقفه المرحية والخبثية والكاوسية في بعض الأحيان، ولكن بعد ذلك يتغير شيء ما وينحرف عن مساره ويتضخم بشدة، وما كان مجرد فضول أو حتى غريب الأطوار أصبح فجأة فظيلاً ومتقلباً نفسياً وأكثر إثارة. وهذا ما يشبهه ستيفن راتنير Stephen Ratner في 2013، الذي صرح بأن تشارلز سيميك جمع أفضل قصائده من 1962 إلى 2012، بأنه أشبه بعملية تكسير الصوت إلى جزأين (أولاً: حركة الصوت قوس متعرج يتقطع في الفضاء، يتبعه ثانياً: ارتداد حاد للخلف، انعكاس حاد لدرجة تحطم حاجز الصوت).



جيمس بيلينغتون



تومان سالامون



إرنست هيمنغواي

شعره يبدو بطريقة ما مألوف
بشكل غريب وأمريكي بشكل
أساسي، حيث لا يستطيع
سوى شخص خارجي تصوير
وطنه بالتبني، هذا الشاعر
الذي ولد في بلجراد وهاجر إلى
أمريكا عندما كان مراهقاً، لكن
الشاب كان مفتوناً علي الفور
بالطاقات الصاخبة في شيكاغو
ونيو يورك، لقد طور أسلوباً
في الكتابة بإلقاء بسيط، واثقاً
في صوره الصارخة التي تترك
بصماتها علي خيال القارئ،
فدائماً يتذكر الشاعر طفولته
في يوغسلافيا التي دمرتها
الحرب، وكيف أنه بينما كان
الكبار يُستهلكون في النضال
من أجل البقاء، سيترك
الأطفال لألعابهم الخاصة،
حيث أصبحت شوارع بلجراد
الدمرة ملعباً خيالياً لهم،

تغييره أو فهمه أو حله بشكل
صحيح، وفي وقت لاحق،
ولتكريس أيامه المتبقية، تجد
الاهتمام بالضوء الداخلي
والذي يسمح له بالسير بدون
تعثر، يتفوق عليه الليل شيئاً
فشيئاً».
ففي قصائده المبكرة كانت
الأشياء والاتفاقيات مجرد
ألعاب يستطيع عقله، مع
شعور الطفل القاسي باللعب،
تفكيكها وإعادة تشكيلها
هكذا «يصبح زوج من
الأحذية وجهاً سرياً لحياتي
الداخلية».. على حد رؤية
سيميك، الذي يظهر سكيناً
وشوكة بسيطين كتعويذات
غريبة لبعض الحضارات
البدائية لا يستطيع اكتشافها
سوى شاعر، وأنه على الرغم
من الهلوسة الهادئة إلا أن

لقد كان تشارلز سيميك دائماً
يتحدى ويسعد جمهوره
بكتابة جميلة وسريالية تجبر
الناس على النظر في صحة
تصوراتهم الخاصة، ففي
مجموعته الموسومة (خربش
في الظلام) Scribbled In
The Dark يقدم سيميك
مقتطفات قصيرة ومتقنة
الصنع مليئة بمجموعة متنوعة
من الأشخاص في بيئات
عادية بشكل غريب: من بينهم
قاضي نائم في قاعة المحكمة،
وشخص فقد في الثلج، وصبي
صغير يراقب قطعة بيضاء
ضالة تنتظر إلى نوافذ الناس.
كذلك الحال نجد في مجموعة
سيميك (المجنونة) The
Lunatic أن القصائد تنقل
شعوراً بالأهواء وتياراً شريراً
خفياً، كما لو كانت تشير
إلى أنه لا توجد لحظة مليئة
بالبهجة تماماً، فعلي سبيل
المثال يصف سيميك: «فطيرة
الكرز التي تبرد من النافذة،
سرعان ما أفسدها الشيطان،
الذي أدخل إصبعه فيها».
هذه الازدواجية نجدها في
جميع قصائد تشارلز سيميك،
حيث نجده يتذكر ذكريات
الطفولة، ويأخذ في الاعتبار
أخبار العالم، واحتلال موطنه
يوغسلافيا، ويزداد وعيه
بفنائهم وفناء الآخرين، وهذا
ما يؤكده سيميك في قصيدته
(كثير من الرجال المقدسين)
والتي يصف فيها سيميك:
«رجل يكافح من أجل صنع
السلام مع كل شيء لا يمكن

أنه يعيد خلق الأشياء أمام أعيننا»، ربما تكون أفضل طريقة للتعبير عن ذلك هي القول: «إن سيميك يقاوم ظلمة الهياكل السياسية بنور الفن المقدس»، هذا الوصف يتفق مع ما نجده من خيال واسع في شعر سيميك عندما يتخيل أن دكان الجزار المغلق يحتوي على سكاكين تتلألأ مثل المذابح في كنيسة مظلمة! هذا الأسلوب الذي أشار إليه بنجامين بالوف في مقالته في بوسطن ريفيو عن قصيدة «الصوت في الساعة 3:00 صباحاً»: «أنه على الرغم من أن مواضيع سيميك غالباً ما تكون سريالية، مما يستحضر أوروبا الشرقية بعقلها المظلم، إلا أن لغته صريحة ويمكن الوصول إليها، وأن ميل سيميك للألفاظ القصيرة غير المبهرجة يضيف جواً من الصدق والسلطة على المشاهد المحيرة أو الفاحشة بطريقة

السكين والملعقة، هذا ما وضعه روبرت شو في نيو ريبابلك: «إن التصور الأكثر لفتاً للنظر في قصائد سيميك المبكرة كان في جعل الأشياء الجامدة تسعى إلى حياة خاصة بها، وفي بعض الأحيان تكون محاكاة ساخرة للوجود البشري». هنا نجد أن تجارب الطفولة من حرب وفقر وجوع تكمن وراء عدد من قصائد سيميك، وهذا ما جعل بيتر ستيت يزعم في مجلة جورجيا ريفيو: «أن أكثر ما يشغل سيميك هو تأثير الهياكل السياسية القاسية على الحياة البشرية العادية.. عالم قصائد سيميك مخيف، غامض، عدائي خطير»، ومع ذلك يشير ستيت إلى أن سيميك يُخضع هذا التصور المرعب للفكاهة الساخرة، حتى القصائد الأكثر كآبة تظهر حيوية في الأسلوب والخيال الذي يبدو

الملذات البرية والرحلات الجوية للخيال جنباً إلى جنب مع الدمار المفاجئ وقرب الحزن. كيف يمكن لهذا ألا يساعد في إنتاج إحساس يسعد بالزوال المذهل للعالم المادي؟ وهذا ما أكدته بيتر ستيت مراسل جورجيا ريفيو قائلاً: «حقيقة أن سيميك أمضى سنواته الإحدى عشرة الأولى على قيد الحياة بعد الحرب العالمية الثانية كمقيم في أوروبة الشرقية، تجعله كاتباً مبتعداً عن الوطن بطريقة عميقة بشكل خاص.. إنه من أحكم شعراء جيله، ومن أمهر الشعراء». إن أعمال سيميك كانت تتمتع دائماً بثناء النقاد ففي شيكاغو ريفيو يصف فيكتور كونتوسكي Victor Kontosky عمل سيميك بأنه: «من أكثر أنواع الشعر أصالة ولفناً للانتباه في عصرنا، هو شعر صارخ في مفاهيمه وصورته

ولغته».

لقد تحدث

بعض أشهر

أعمال سيميك

الخط الفاصل

بين العادي

وغير العادي،

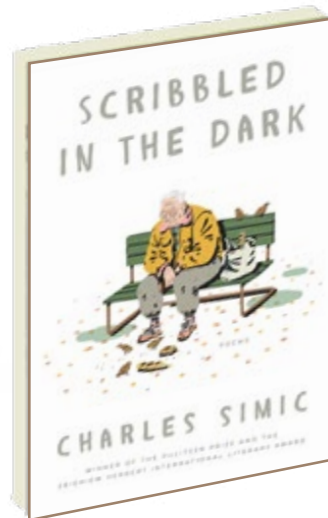
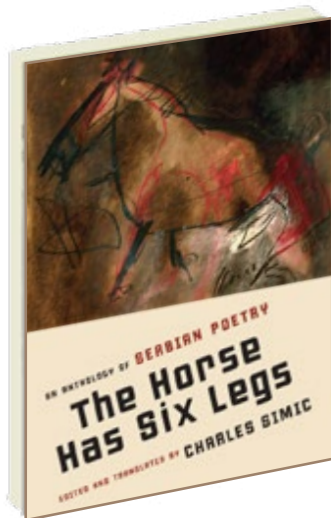
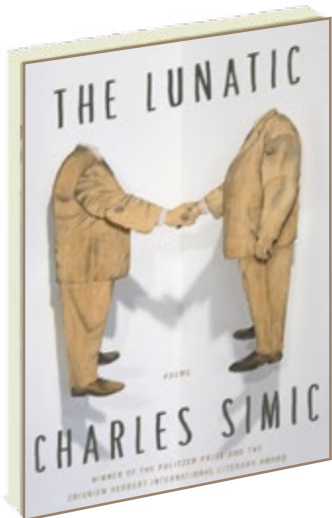
إنه ينشط

ويعطي

حياة للجماد

كالأدوات

المنزلية مثل



تعتبر المقدمة الأولى لشعر هذا البلد المعاصر.

ترك سيميك زوجته «هيلين دوبين» التي تزوجها عام 1964، وابنتهما أنا سيميك وابنتهما فيليب سيميك، وأخ واثنين من الأحفاد.

في عام 1975 نشر سيميك قصيدة بعنوان (مزيد من مغامرات تشارلز سيميك) يبدأها:

هل تشارلز سيميك خائف من الموت؟

نعم، تشارلز سيميك خائف من الموت.

هل يركع ويصلي من أجل الحياة الأبدية؟

لا، إنه مشغول برسم عيد الحب بقلم تلوين

توفي سيميك في دوفر بولاية نيو هامبشاير، ذلك ما ذكره صديقه دانيال ها لبيرن، وأن سبب الوفاة هو مضاعفات الهرم، توفي بعد إنتاج غزير بشكل لا يصدق كشاعر ومترجم ومحرر وكاتب مقالات، كما قام بترجمة أعمال كثيرة للشعراء الفرنسيين والصرب والكرواتيين والمقدونيين والسلوفينيين، بما في ذلك توماس سالامون وفاسكو بوبا، كذلك قام بترجمة وتحرير مختارات «الحصان له ستة أرجل»، مختارات من الشعر الصربي عام 1992، والتي

أخرى».

كذلك كتب آدم كيرش في صحيفة نيو يورك صن واصفاً أسلوب سيميك بـ«أنه تجميع رائع للتأثيرات جعلت أسلوب سيميك أسلوباً لا مثيل له في الأدب الأمريكي». وأنه مع هذه القوة والتماسك بشكل مميز وفريد في شعر سيميك إلا أن أصوات الأجانب وذاكرة اللغة الأم لا تزال تتردد في قصائده، على حد قول ديانا إنجلمان: «تنقل قصائد سيميك الثنائية المميزة للمنفى، فهي في الوقت نفسه تعبير حقيقي عن الإحساس الأمريكي المعاصر، وتقدم ممراً لما هو صامت وأجنبي».

المراجع:

- الزبيدي، عادل صالح. (9 7، 2016). تشارلز سيميك: الحصة. تاريخ الاسترداد 1، 2023، من: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles.2016/07/09/409577/html?fbclid=IwAR2Gx-Q3fVOMpQcuJ0K6j4deADhG9OQnavUYiC6z7sK9aN_zYFhDXR_jYtM
- Charles Simic. (2023, 1). Retrieved 1 2023, from https://www.penguinrandomhouse.com/authors/263380/charles-simic/?fbclid=IwAR1sP-o0Z-hb1jV_u2y1RA7-FHQelkkCvA75cDTVj4srby7K9gixRCpaGQY
- Drew, Richard. (2023, 1). Charles Simic. Retrieved 1 2023, from <https://www.poetryfoundation.org/poets/charles-simic?fbclid=IwAR37EP3VOFkc0b6PyxdY84pFx7ogq934-1tSUgb0hw222D1zGV01ObKyTc>
- Ratiner, Steven. (2013, 4 29). Charles Simic collects his best poems from 1962–2012. Retrieved 1 2023, from https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/charles-simic-collects-his-best-poems-from-1962-2012/2013/04/29/4e48944e-ad18-11e2-a8b9-2a63d75b5459_story.html?fbclid=IwAR20Vlq9iNx01zirB_2kFa7QzcZlZ5ft8t1UpkHQMqT-JeTtA6Qk0QIXL_0
- Rosenwald, Michael. (2023, 1 10). Charles Simic, poet laureate of the surreal, dies at 84. Retrieved 1 2023, From <https://www.washingtonpost.com/obituaries/2023/01/10/charles-simic-poet-laureate-dies-at-84/?fbclid=IwAR3eo0nwOORqilapb2ZbCaSft3UrPY9I0QTZSp5brTLPPZMpMSSZQdvXrgA>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, 1 12). Charles Simic American Poet. Retrieved 1 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Charles-Simic>

قصائد نثرية لتشارلز سيميك «العالم لا ينتهي»:



مايسا كريستينا دورادو
ترجمة وتقديم:
منى كامل

مقدمة المترجم

ترجمة لورقة
بحثية بعنوان
«العالم لا
ينتهي: قصائد
نثرية لتشارلز
سيميك»(*)، والتي نُشرت عام
2008 في مجلة أكور داس
لتراس A Cor das Letras
المتخصصة في نشر أبحاث
برامج الدراسات العليا في
مجالات الدراسات الأدبية
واللغوية والتدريس وتدريس
الأدب واللغات. ومؤلفة
هذه الورقة البحثية هي
الدكتورة مايسا كريستينا
دا سيلفا دورادو Maysa
Cristina S. Dourado،
وهي أستاذة الأدب
الإنجليزي وأدب أمريكا
الشمالية بالجامعة الفيدرالية
في أكري، بالبرازيل The
Federal University of
Acre (UFAC). لقد أظهرت
الدكتورة مايسا دورادو
اهتمامًا كبيرًا بشعر تشارلز
سيميك على مدى سنين
طوال؛ فقامت بدراسة شعره
لنيل درجتي الماجستير
والدكتوراة، كما كتبت عدة
أوراق بحثية لتحليل قصائده
ومناقشة الموضوعات التي
تناولها في شعره. وكانت
للدكتورة مايسا معرفة
شخصية بالشاعر سيميك
لسنوات عدة. وفي عام
2021، اشتركت مع زميلة
لها في ترجمة ديوانه «سيد

التخفي» الصادر عام 2010
من الإنجليزية إلى البرتغالية،
والذي ضم إلى جانب قصائد
الديوان مجموعة مختارة من
قصائده الأخرى ومقالاته.
يعد تشارلز سيميك، الذي
وافته المنية في التاسع من
يناير الماضي عن عمر يناهز
الرابعة والثمانين، واحدًا من
أبرز الشعراء الأمريكيين
الذين احتلوا مكانة مرموقة
في الأدب الأمريكي طيلة أكثر
من نصف قرن. وسيميك
هو شاعر أمريكي من أصل
يوغسلافي؛ ولد في بلغراد
عام 1938، وعاش فيها
طفولة عصيبة حيث شهد
أهوال الحرب العالمية الثانية
وترسخت في ذهنه مشاهد
العنف والدمار، وهي المشاهد
التي بقيت معه طيلة حياته
وعَبَّرَ عنها في عشرات
القصائد، كما جعلته ينظر
إلى نفسه على الدوام على أنه
ناج من الحرب. وعند بلوغه
الخامسة عشرة من عمره،
هاجر سيميك بصحبة والدته
وأخيه إلى الولايات المتحدة
الأمريكية عام 1954 لكي
يلحقوا بوالده الذي كان
يعمل هناك.
أصدر سيميك ديوانه الأول
بعنوان «ما يقوله العشب»
عام 1967؛ ثم توالى أعماله
الناجحة التي لفتت اهتمام
الجمهور والنقاد لشعره
ومنهما: العودة إلى مكان
مضاء بكوب حليب 1974،
وفندق الأرق 1992، وزفاف

الشخصية عن الأحداث التي عايشها خلال الحرب العالمية الثانية أثناء نشأته وترعرعه في أوروبا.
الكلمات المفتاحية: تشارلز سيميك، التاريخ، الشعر، قصيدة النثر.

متن الدراسة

«قصيدة النثر حيوان أسطوري يشبه أبا الهول برأس إنسان وجسم أسد. إنها وحش هجين مؤلف من النثر والشعر».
[تشارلز سيميك]

على الرغم من أن عشرات الكتب الفرنسية كانت لهم تجارب في كتابة قصائد النثر في القرن الثامن عشر، فإن قصيدة النثر لم تنل رواجاً واسعاً إلا بعد ظهور ديوان شارل بودليير Charles Baudelaire عام 1855. وقُدِّمَ هذا الجنس الأدبي الذي يحمل اسمه تناقضاً لفظياً لأول مرة إلى الجمهور الناطق باللغة الإنجليزية على يد ستيفوارت ميريل (*) Stuart Merrill في كتابه، «مَراقِم نثرية» Pastels in Prose، الذي نُشر في نيويورك عام 1890، وهو عبارة عن مجموعة من قصائد النثر المترجمة من الفرنسية إلى الإنجليزية. وفي السنوات التي تلت ذلك، بدأت قصيدة النثر في إثارة اهتمام جيل كامل

والاس ستيفنز عام 2007، وهو العام نفسه الذي نُوج فيه بلقب «شاعر أمريكا الرسمي» الخامس عشر. كما نال جائزة الأركانة العالمية للشعر لعام 2019 في دورتها الرابعة عشرة، التي يمنحها بيت الشعر في المغرب العربي.

ولقد ترجمت عدة دواوين شعرية لسيميك إلى العربية، بالإضافة إلى سيرته الذاتية. وقد نال ديوان العالم لا ينتهي -موضوع الدراسة- اهتماماً خاصاً من المترجمين العرب؛ حيث صدرت له ثلاث ترجمات حتى الآن. وفيما يلي ترجمة الورقة البحثية:

المستخلص

هاجر تشارلز سيميك من يوغسلافيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية في السادسة عشرة من عمره. وهو يعد مؤلفاً غزير الإنتاج ومترجماً فذاً. في عام 1990، فاز سيميك بجائزة بوليتزر للشعر عن ديوانه، العالم لا ينتهي: قصائد نثرية. وفي عام 2007، عُيِّنَ أميراً لشعراء الولايات المتحدة الأمريكية. وتهدف هذه المقالة إلى تحليل بعض قصائد سيميك النثرية لإثبات أن سيميك قد استخدم الأحداث التاريخية والصور السريالية والأساطير والقصص الشعبية لوصف تجربته

في الجحيم 1994، والصوت في الثالثة صباحاً 2003، وذلك الشيء الصغير 2008، وسيد التخفي 2010، والمعنوة 2015. أُلِّفَ سيميك ما يقرب من ستين مؤلفاً متنوعاً ما بين الدواوين الشعرية والمقالات، بالإضافة إلى سيرة ذاتية واحدة بعنوان ذبابة في الحساء 2003. كما أن له ترجمات عدة، معظمها دواوين شعرية. ومنذ عام 1973 وحتى وفاته، ظل سيميك يعمل أستاذاً للغة الإنجليزية والكتابة الإبداعية في جامعة نيو هامبشير. يدور موضوع هذه الورقة البحثية حول ديوان تشارلز سيميك، العالم لا ينتهي: قصائد نثرية، الصادر عام 1989؛ وهو الديوان الذي كتب فيه سيميك قصائد نثرية مع مقدمة أوضح فيها مفهومه لقصيدة النثر وموقفه منها. وقد ساهم هذا الديوان في اكتساب سيميك جماهيرية عريضة بين الجمهور والنقاد على حد سواء، كما نال عنه جائزة بوليتزر للشعر عام 1990. ولم تكن تلك الجائزة الوحيدة التي حصل عليها سيميك، حيث إنه فاز بالعديد من الجوائز والتكريمات خلال مسيرته الأدبية، مثل «منحة العبقريّة» من مؤسسة ماك آرثر، وجائزة غريفيين العالمية للشعر عام 2005، وجائزة

فإن التدفق الطبيعي للشكل سيفسد وستبدو القصيدة خالية من الحيوية (Myers and Simms qt in Weigl, p. 97).

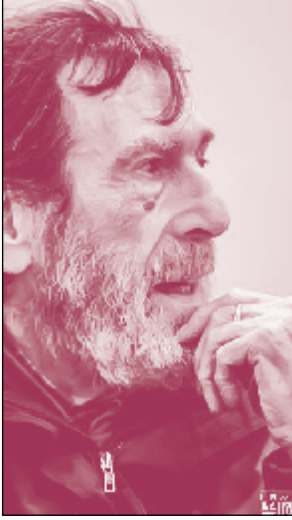
في مقاله «صورة الكاتب بوصفه رجلاً بديناً» Portrait of the Writer as a Fat Man، يُشَبِّه راسل إدسون قصيدة النثر بـ«طائرة مصنوعة من حديد الزهر يمكنها الطيران بالفعل، ويرجع السبب في ذلك بصفة أساسية إلى أن طيارها لا يُبالي بطيرانها من عدمه». يقول إدسون: ومع ذلك، سوى يرى الناس هذه الآلة النثرية الضخمة الأثقل من الهواء، هذه اللعبة المصنوعة من الحديد الزهر محلقة عاليًا فوق الأشجار؛ فالأمر برمته يتم من قمرة القيادة، وعصا المتعة مصنوعة من لحم ودم. يجلس الطيار على كرسي مطبخ قديم أمام طاولة مغطاة بقطعة قماش مشمّع، وتبدو فناجين القهوة والملاعق كأنها أجهزة التحكم. لكن الطيار نائم. أنت محق؛ يبدو أن هذه الطائرة تطير لأن طيارها يحلم.. (Edson, qt. in Hall, 1982, p. 98).

إن استعارة إدسون جذابة للشعراء لأنه يدافع عن اللاوعي وتحرير الخيال من الأعراف الأدبية كافة، فهو يقول: «نريد أن نكتب ونحن متحررين من القيود أو من

المحرران جاك مايرز Jack Myers ومايكل سيمز Michael Simms أن الإيقاع عنصر مهم في قصيدة النثر؛ حيث كتبوا أنها: شكل من أشكال الشعر المكتوب على هيئة نثر، والذي يحتوي على وسائل وأساليب إدراك الشعر المنحصر من فواصل الأسطر [التقطيع البيتي]. تعود الجذور الحقيقية لقصيدة النثر إلى أصول الشعر نفسه حيث إن فاصل السطر هو اختراع حديث نسبيًا— لم يستخدم الإغريق القدامى ولا الأنجلو ساكسون في مخطوطاتهم الأصلية التشطير أو التقطيع البيتي. لكن ظهرت الأشكال الأولى لقصيدة النثر بوصفها جنسًا أدبيًا مستقلًا في العهد القديم والحكايات الشعبية والحكايات الخرافية والأمثلة التي استخدمت الإشارات والكناية والرموز والصور في شكل أكثر كثيفًا مما هو معتاد في النثر.. وتتميز قصيدة النثر بوجود قدر كبير من الحركة الإيقاعية والتركيبية الداخلية في القصيدة، والتي تعالج التراخي في التوتر الشكلي الذي يعتبر النتيجة الحتمية لعدم استخدام نهايات الأسطر.. هناك أحيانًا التكرار والنقطة المضادة التي تربطها عادةً بالشعر. ولكن إذا تم استخدام إيقاع ثابت وقابل للتنبؤ في قصيدة نثرية ما،

من الكتاب، مثل جيمس جويس James Joyce وأوسكار وايلد Oscar Wilde وإيمي لويل Amy Lowell وجيرترود شتاين Gertrude Stein وتي إس إليوت T. S. Eliot. ومن بين أشهر الممثلين المعاصرين لقصيدة النثر، راسل إدسون Russell Edson وروبرت بلاي Robert Bly وتشارلز سيميك والكاتبة الكندية، مارجريت أتوود Margaret Atwood.

تعد قصيدة النثر، في الأساس، نوعًا من الشعر يتميز بتحرره من التقطيع البيتي. وعلى الرغم من أن قصيدة النثر تشبه قطعة نثرية قصيرة، يمكن رؤية ولاءها للشعر وتمسكها به في استخدامها للإيقاعات والصور البلاغية والقافية والسجع والتوافق والصور الشعرية. وتتفاوت أطوال قصائد النثر، لكنها تتراوح عادة من نصف صفحة إلى ثلاث أو أربع صفحات. بشكل أساسي، يشير المدخل إلى قصيدة النثر الوارد في «معجم لونجمان للمصطلحات الشعرية» Longman Dictionary of Poetic Terms والذي جاء في ثلاثة ورقات كاملة، إلى أن قصيدة النثر هي شكل تاريخي يستخدم عناصر أساسية من الشعر. بالإضافة إلى ذلك، أكد



راسل إدسون



أوكالفيو باث



أليس ديبيلجاك

معًا. وتعتبر قصيدة النثر أكبر مثالاً صارخاً على ذلك؛ فالحكاية الخرافية والأسطورة وأسطورة الخلق وقصة ما قبل النوم ومجلة السفر والرسالة واليوميات والحلم هي جميعاً بعض مكوناتها. وتقرأ قصيدة النثر مثل السرد ولكنها تعمل مثل القصيدة الغنائية، لأنها تعتمد على تلاحم الصور والتحويلات غير المتوقعة للعبارة. إنها قصة منقطة، تحث على ضرورة قراءتها مرارًا وتكرارًا حتى تتألق كلماتها وصورها وتكشف كل أحجيتها. (Simic, 1994, p. 118) وفي مقاله الذي يحمل عنوان «شعر حمقى القرية»، يُشَبَّه سيميك قصيدة النثر

من الصورة التي تكونت منها. للعثور على نثر خالٍ من الوعي الذاتي للشعر؛ نثر أكثر إحكامًا من وعي الراوي. نثر منزوع عن شكليات الأدب. (Edson, qt. in Hall, 1982, p. 98) من الصحيح أن تسمية «قصيدة النثر»، باعتبارها تناقضًا لفظيًا، قد أدت إلى إعلان الحرب على هذا الجنس الأدبي، بالإضافة إلى إقرار تشارلز سيميك أيضًا أن قصيدة النثر هي تحول أو مزيج من أجناس أدبية سابقة، وهذا بحسب ما أعلنه في مقدمته لكتاب الشاعر أليس ديبيلجاك Ales Debeljak: في أي قصيدة غنائية كل شيء وكل شخص يجتمعون

الالتزام بأي شكل أدبي أو فكرة ما؛ متحررين حتى من أنفسنا، ومتحررين من توقعاتنا الخاصة.. هناك المزيد من الصدق في فعل الكتابة ذاته أكثر مما يُكتب» (Edson, qt. in Hall, 1982, p. 98). ويرى إدسون أنه عند المقارنة بين الشعر المنثور والشعر التقليدي، فإن عملية كتابة القصيدة النثرية هي تجربة مؤهلة وذلك لأن تجربة الشاعر نفسه، لا النتيجة الجمالية النهائية، هي الأهم: إن الروح أو الطريقة، المتمثلة في قصيدة النثر، ليست أدبية بشكل خاص [...] فعملية كتابة قصيدة نثرية هي تجربة أكثر من كونها جهد مبذول لإخراج منتج ما. وهكذا، إذا اعتُبرت قصيدة النثر النهائية قطعة أدبية، فهذا أقل أهمية تمامًا من الكتابة ذاتها. (Edson, qt. in Hall, 1982, p. 103) إذن، من وجهة نظر إدسون، يجب اعتبار قصيدة النثر طريقة للكتابة، وليست شكلًا. إذ يقول: يصل الرجل السمين إلى نتيجة مفادها: أن حيل الرواية عvisية عليه؛ فهو ليس لديه إيمان كافٍ كي يبني كاتدرائية. كما يجب عليه أن يعمل على الأجزاء والقطع المتشكلة من ذاكرته.. ومع ذلك، تظل التجربة مخفية وأقل أهمية

"دعونا نفعل ذلك بشكل مختلف"

قليلاً الآن، نثير الحماسة قليلاً،

ونغير وجوهنا بعض الشيء،

ونظهر بعض الحركات المختلفة؛

دعونا نضبط المظهر والإحساس

والملمس؛ دعونا نستكشف هذه

البراعة، ولكن دعونا نحافظ على

الإيقاع والروح والحنين والخيال

-فذلك أفضل لإظهار العالم- وفوق

ذلك، دعونا نرقص"

(تشارلز سيميك)

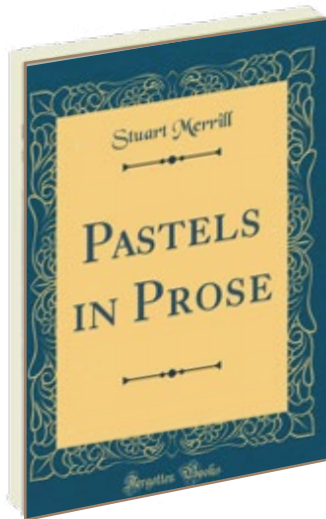
بوليتزر عن ديوانه العالم لا
ينتهي الصادر عام 1989،
تولّد لدى الكُتّاب والنقاد
اهتمام جديد ملحوظ بقصيدة
النثر. والأهم من ذلك، زادت
مجموعات قصائد النثر
التي نشرها بعض أبرز
شعراء أمريكا زيادة كبيرة:
«الانفجار الرهيب في النشر
الذي علمنا أن النثر ليس
شكلاً واحداً وإنما هو أشكال
متعددة، إنه وحش متعدد
الرؤوس والذي سيظل عصياً
على التعريف طالما استمر في
إضفاء المنعة» (Lorberer).
وتعتبر هذه الإشارة
التلميحية مثالية ومتقنة
لأنه، كمثل وحش الهيدرا
الأسطوري اليوناني القديم
الذي لديه رؤوس متعددة
كلما قُطعت نمت له غيرها،
وكذلك قصيدة النثر تظل
مشكلة صعبة الحل تعاود
الظهور بين الحين والآخر.
وفقاً لما كتبه كريستوفر
باكلي Christopher Buckley
في مقاله
«الأصوات التي كانت تغني:
ديوان العالم لا ينتهي
لتشارلز سيميك»، فإن
أهم عناصر الشعر، مثل
الإيقاع والصور والموضوع
الأساسي والرؤية،
موجودة في كل مكان في
ديوان سيميك. ويرسم
باكلي الخطوط العريضة
للديوان، حيث يقول: يقدم
الجزء الأول وجهات نظر
من منظور طفل، وتاريخ

العالم لا ينتهي 1989، واحداً
من أحدث دواوين قصائد
النثر الأمريكية المعاصرة
وأحد أبرز الممثلين لهذا
الجنس الأدبي. ويؤكد الناقد
ميشيل ديفيل Michel Deville
أنه على الرغم
من أن مجموعة قصائد
سيميك النثرية تحتوي
على بعض ميزات قصيدة
النثر الخرافية، «بما في ذلك
الكوميديا السوداء والعبيثات
الكوميديّة المأساوية»، فإن
أهم ما يميزها هي قدرة
سيميك على خلق «مزيج
ناجح بين ما هو غنائي
وفلسفي ونقدي».
ومنذ فوز سيميك بجائزة

بـ«ذباب في غرفة معتمة»،
كما يعبر عن كلٍّ من العفوية
والإحباط اللذين تنطوي
عليهما كتابة أي منها، حيث
يقول: إن كتابة قصيدة
نثر تشبه محاولة اصطياد
ذباب في غرفة معتمة. ربما
لا تكون الذبابة في الغرفة،
ولكنها داخل رأسك، وبرغم
ذلك، تستمر في التعثر
والاصطدام بالأشياء أثناء
مطاردتك المحمومة لتلك
الذبابة. قصيدة النثر هي
انفجار اللغة الذي يحدث
عقب اصطدامك بقطعة أثاث
كبيرة. (SIMIC, 1994, p. 46)
يعد ديوان تشارلز سيميك،

الأدبية التي تم تناقلها في الكلام السابق، وهي تُعرّف من قبل سيمز ومايرز على أنها «قصيدة نثرية تحتفي بحدث تاريخي أو بطل أو معتقد أو حالة مزاجية أو سلوك ما» (qt. in Weigl, 1996, p. 99). ولطالما اشتملت كل من الحكاية الشعبية وقصيدة النثر على العنصر الأسطوري، والبطولي، الحاضر بشكل غير متوقع، و«عرض خاتمة دراماتيكية- شيء ما يحدث في سلسلة من الأحداث التي من شأنها أن تحل أو تنهي التوتر المنصوص عليه في الشخصية أو الحدث أو شهادة المتحدث». (Myers, and Simms qt. in Weigl, 1996, p. 99) وفي مقاله الذي يحمل عنوان «الأغاني الشعبية البطولية الصربية»، يروي سيميك عن كيفية نشأته على قراءة الحكايات الشعبية. ويقر بأن العنصر الأسطوري كان موجودًا على الدوام في تلك الأغاني الشعبية، وكذلك الحكايات الواقعية. ويتذكر سيميك أن «دائرة كوسوفو» كانت تغني عن المغامرات الصربية والهزيمة البطولية خلال الاحتلال التركي. يقول سيميك: ربما يكون الصرب متفردين بين شعوب العالم في احتفائهم بالهزيمة في شعرهم الملحمي الوطني. تتغنى الشعوب

(1996, p. 96) يشير باكلي إلى أن جميع قصائد نثر سيميك تحتوي على «مشاهد سريالية نوعًا ما لعالم مذهل»، وتشرحها بوصفها شكلًا اختير لإضفاء مزيد من المصداقية على رؤيته للتاريخ. فيقول باكلي: لقد اختار سيميك الشكل الذي يعمل على أفضل نحو كمعامل لموضوعه ورؤيته [...] فالشكل، الذي يشبه الحكاية الشعبية، يعطي وهم إعداد التقرير- مشاهدة شيء غريب ومدهش؛ وبالتالي فهو يستوعب ملاحظة سيميك للعالم، وهذا الشكل هو شهادة يُدلي بها حول أحداث عاشها في طفولته وحول ماضيه، وهي لا تُصدق، أو حتى سريالية، بالمعايير اليومية. (Buckley, qt. in Weigl, 1996, p. 98) وتعتبر الحكاية الشعبية واحدة من أقدم الأجناس



شخصي عن الأشياء، ولكن بدون سرد التفاصيل والتدرج الزمني للأحداث على غرار السيرة الذاتية المعتادة. بينما يتضمن الجزء الثاني قصائد يتحدث بها متحدث أكثر نضجًا؛ حيث تضم تلك القصائد المزيد من أمور السياسة والفلسفة والمواد الأسطورية. ويقدم الجزء الثالث تاريخًا عبيثًا للعالم، أكثر حداثة وأكثر استبطانًا من الجزأين الأولين. (Buckley qt. in Weigl, 1996, p. 102) يؤكد باكلي أن عبارة «فلنرقص الرومبا مثل الفالس»، التي اقتبسها سيميك من مغني وعازف الجاز، فاتس والر (Fats Waller)، ووضعها كعبارة مقتبسة في بداية الديوان، هي إشارة واضحة على الكيفية التي يريدنا سيميك أن نقرأ بها قصائده النثرية. فبحسب باكلي، يقول سيميك: «دعونا نفعل ذلك بشكل مختلف قليلًا الآن، نثير الحماسة قليلًا، ونغير وجوهنا بعض الشيء، ونظهر بعض الحركات المختلفة؛ دعونا نضبط المظهر والإحساس والملمس؛ دعونا نستكشف هذه البراعة، ولكن دعونا نحافظ على الإيقاع والروح والحنين والخيال- فذلك أفضل لإظهار العالم- وفوق ذلك، دعونا نرقص». (Buckley qt. in Weigl)

الأخرى بانتصارات أبطالهم
 الفاتحين بينما يتغنى الصرب
 بالجانب المأساوي من
 الحياة [...] يتمرد الشاعر في
 «دائرة كوسوفو» ضد فكرة
 الانتصار التاريخي ذاتها.
 يبدو أنه يقول إن الهزيمة
 أكثر حكمة من النصر. يواجه
 هؤلاء المخالفين للأعراف
 في هذه القصائد لحظة من
 الوعي المأساوي. إنهم يرون
 البدائل بكل مضامينها
 الأخلاقية. (Simic, 1997, 110-1)

يمكن العثور على هذا الموقف
 والمنظور في معظم قصائد
 نثر سيميك أثناء كتابته عن
 سنواته الأولى التي عاشها
 خلال الحرب. وهو يستخدم
 صوت الحكاية الشعبية
 لسرد الصور العبثية والمذهلة
 لعالم غريب، كما يمزج بين
 البطولي والرائع الذي لا
 يصدق، «بصوت ينقل» حقاً
 «ما شاهده المتحدث وكيف
 يمكن حله أو حدوثه في عالم
 مثل عالمنا». (Buckley qt. in Weigl, 1996, p. 100)

في قصيدة النثر الأولى في
 هذا الديوان، يتحدث سيميك
 بجمل تصريحية مباشرة
 لكي يصف مشهداً من مكانه
 أثناء الحرب، ويتحد فيه
 منظور الطفل مع منظور
 الشخص البالغ كما يلي:
 كانت أمي صغيرة من دخان
 أسود.
 حملتني مُقَمَّطاً فوق المدن
 المحترقة.

الناجم عن الحرب من أجل
 خلق مشهد لمدينة محترقة:
 «دخان أسود»، و«مدن
 محترقة»، و«أذرع صُنعت
 من الدخان». قد ترتبط
 السطور التي يقول فيها
 الشاعر «كانوا يحاولون
 ارتداء معطفهم/ بأذرع
 مصنوعة من الدخان»
 بأشخاص كانوا يحاولون
 حماية أنفسهم ولكن من
 دون جدوى. تشير عبارة
 «أذرع صُنعت من دخان» إلى
 معنى مزدوج: فقد تشير إلى
 الأذرع المبتورة، والتي قد
 تشير إلى الأشخاص العزل
 الذين تأذوا، أو قد تكون
 إشارة إلى أسلحة الحرب.
 إن القصيدة بأكملها تتخللها
 صور خرافية، لكن يتم
 التشديد عليها في البيت
 الأخير، عندما يخبرنا الشاعر
 عن السماء التي لم يعد
 بها أي سطوع بعد الآن،
 لأنها «تحتوي على آذان
 منكشمة/ صماء قليلاً بدلاً
 من النجوم». قد توحى هذه
 الصور السريالية بأنه لا أحد
 يستمع إلى شجب معاناتهم
 وإدانتها، أو قد ترتبط
 بأشخاص مشوهين بسبب
 القنابل والقنابل اليدوية.
 وبالإضافة إلى فكرة التشوه،
 يشير هذا البيت أيضاً إلى
 جو الخوف المتضمن في هذا
 المشهد.
 من أجل وصف هذه اللحظة
 الفوضوية والمربكة، جعل
 سيميك هذه القصيدة غنية

كانت السماء مكاناً أوسع
 وأشدّ عصفاً من أن يلعب
 فيها ولد.
 والتقينا بكثير من أولئك
 الذين يشبهوننا.
 جميعهم كانوا يحاولون
 ارتداء معطفهم
 بأيدي صُنعت من دخان.
 كانت السماوات العالية مليئة
 بآذان منكشمة
 صماء بدلاً من النجوم.
 (Simic, 1989, p. 3)

يستهل الشاعر قصيدته
 واصفاً شخصية والدته
 كشخصية ضبابية من
 الدخان الأسود. ويبدو
 صوت الطفل متوتراً من
 خلال فكرة الأم الحامية التي
 سيعيد الشاعر استخدامها في
 قصائد أخرى، كما هو الحال
 في قصيدة «معجزة»: «أتذكر
 أمي/ كانت تُعصب عيني
 كثيراً./ لديها طريقة في دس
 رأسي/ فجأة تحت معطفها».
 (Simic, 1980, p. 20-3)

من وجهة نظر الطفل، كانوا
 جميعاً فوق النار الهائلة،
 «فوق المدن المحترقة»، والتي
 تشير إلى فكرة الموت: إن
 خيار الذهاب إلى السماء،
 وهو ما يعني الموت، يكون
 أحياناً هو المخرج الوحيد من
 الحرب.

توجد هناك عائلات أخرى
 تختلط أيضاً بسحابة الغبار
 الناجمة عن المحرقة العظيمة،
 مما يعني أن الجميع يعيش
 أهوال الحرب. يُشَبَّه الشاعر
 الناس بالدخان الأسود



هيلين فيندلر

مايسا كريستينا دا سيلفا
دورادو

مارجريت أتوود

الخانق على النقيض من
الضوضاء الخارجية التي
تسببها القنابل. والشاعر
هنا تهكمياً وهو يخبرنا عن
مدى هشاشة الناس: هذه
الأم تحبس أنفاسها حتى
لا تكسر المنتجات الخزفية،
بينما هناك قنابل تتساقط في
الخارج.
هذه القصيدة، مثلها كمثّل
العديد من القصائد الأخرى،
تجري أحداثها في صمت،
والتوتر هو الشعور السائد
خلال القصيدة بأكملها. قد
يرتبط الصمت بتجربة الأم،
لأنها تحمي أسرتها. لكن
الصمت نفسه يعكس النظام
القمعي الذي فرضته الحرب.
ربما تكون عبارة «تهرول
الفئران» الإشارة الوحيدة

شفتيها. هس، هس، هس!
علينا ان نبقي هادئين عند
مرونا بالقرب من فناجين
الشاي. حتى الأنفاس
محظورة بالقرب من أوعية
السكر. وحبيبات غبار
دقيقة قد وقعت على الصحن
الرقيق. تُخَرِّج «آه» من فمها
الذي يشبه فم بومة صغيرة.
كانت تنتعل في قدميها خفّاً
ناعماً ومبطناً تهرول حولها
الفئران. (Simic, 1989, p. 6)

يكشف الشاعر عن ذكرى
عاطفية لامرأة (ربما تكون
والدته) تحاول أن تعيش
حياة طبيعية وسط الحقائق
الضاغطة والملحة للحرب.
ويقف هدوء المشهد الداخلي
في هذا الجو المكبوت

بالتفاصيل، وقد تحمل
صورها تفسيرات عديدة.
في جميع أجزاء القصيدة، قد
نلاحظ أن الشاعر يتلاعب
في استخدامه لكلمة «دخان».
فإلى جانب التفسيرات التي
سبق ذكرها، قد تشير هذه
الكلمة أيضاً إلى جو أسطوري
وإلى ذاكرة الشاعر ذاته؛
حيث يقر في سيرته الذاتية:
«إنها عصور مظلمة تلك التي
أصفها الآن، أحداث وقعت
قبل أربعين عاماً. وصارت
ذاكرتي ضعيفة لدرجة أن
كل شيء يبدو باهتاً وملئاً
بالظلال». (Simic, 1997, p. 20)

وبحسب رأي باكلي، «لدينا
تاريخ، رواية شاهد عيان
في جمل تصريحية بشكل
لا يلفت الانتباه إليها، وهو
يوفر صوتاً لا يعزل الصور
أو يطلب الشفقة. في أفضل
شكل ممكن من الحكاية
الشعبية، يروي الشاعر هذه
المشاهد الغريبة والمدهشة
بدون ضجة». (Buckley, 1996, p. 102)

وعلى عكس القصيدة
السابقة، التي تستخدم
صوراً قوية لاستدعاء مكان
الدمار والخراب، تستخدم
القصيدة التالية أشكالاً من
الخزف الرقيق للتحدث
بشكل غير مباشر عن
الحرب: إنه متجر متخصص
في بيع الخزف العتيق.
تجولت فيه وإصبعها على

المباشرة إلى الحرب ونقيضها: وراء ذلك المشهد الذي يتسم بالنظافة والنظام والرقى، هناك الكثير من العنف والقدارة، إذا أخذنا في الاعتبار مئات الأشخاص المشوهين والجرحى والقتلى. كما أن هناك أيضاً فكرة تواجد الناس جنباً إلى جنب مع الفئران.

في القصيدة التالية، يخبرنا الشاعر عن هشاشة البيئة المحلية، بالإضافة إلى محاولة شعبه الحفاظ على الروتين المنزلي والنجاة من أهوال الحرب في ذلك الوقت: إنها تضغط علي برفق بمكواة بخار ساخنة، أو تنزلق يدها بداخلي كما لو كنت جورباً يحتاج للرتق. الخيط الذي تستخدمه كقطرات دمي، لكن حدة الإبرة هي كل ما تملكه من حدة.

تحذرها أمها قائلة، «يا هنرييتا، ستدمرين عينيك في هذه الإضاءة السيئة». وهي محقة: منذ بدء الخليقة، لم يكن هناك مثل هذا الضوء الشحيح. لطالما عرفنا أن ظهيراتنا الشتوية في بعض الأحيان تدوم مائة عام. (Simic, 1989, p. 7)

تجمع هذه القصيدة، التي تنقسم إلى فقرتين، بين الصور السريالية والواقعية في الجزء الأول، يستعرض الشاعر صوراً رائعة لوصف محاولة درامية تقوم بها أم لحماية عائلتها. وهو يخلق

مقارنة بين الابن والملابس، وكيف تحيك الأم بلطف بالغ ندوب الابن الناتجة من الحرب. ولكن تبقى المفارقة اللفظية هي الأكثر روعة في هذا المقطع، حيث يستخدم الشاعر كلمة «رفق» لوصف الإيماءات التي تسبب ألم لا مفر منه. هذه الأم لطيفة وتتعامل برفق حتى تخفف من معاناة أهلها وتجعلهم ينجون مما هم فيه. يخبرنا السطر الأخير من هذا المقطع عن قدرة والدته في هذا السياق: «حدة الإبرة هي كل ما تملكه من حدة».

وفي الجزء الثاني من القصيدة، يقدم الشاعر جدته؛ فهي تحذر ابنتها من الإضاءة السيئة أثناء قيامها بالخياطة، ربما على ضوء الشمعة: «ستدمرين عينيك»، مما قد يشير إلى الأضرار التي ستلحقها بنفسها من أجل إنقاذ أسرتها.

في اقتباس مأخوذ من «مذكرات، 1963-1969» يقول سيميك: في طفولتي، كان النساء يقمن برتق الجوارب في المساء. كان «الجري» وأنت ترتدي جورباً أمراً كارثياً؛ وذلك لأن الجوارب كانت باهظة الثمن وكذلك الكهرباء. كنا نجلس جميعاً حول الطاولة مع مصباح في وسطها، والأب يقرأ الجرائد، والأطفال يتظاهرون بأداء واجباتهم المدرسية، بينما نشاهد الأم

خفية وهي تضع أظفارها المطلية باللون الأحمر داخل الجوارب الشفاف. (Simic, 1996, qt. in Weigl, p. 185)

في هذه القصيدة، تتكرر ذكرى طفولته بشكل مثالي عن الأوقات العصيبة التي عاشها. فإلى جانب الإشارة إلى الكهرباء الشحيحة، يشير «الضوء الضعيف» إلى الكآبة والشتاء الطويل، وكل أشكال الدمار التي خلفتها الحرب. وفي قصيدة أخرى، يتخذ الشاعر نغمة أسطورية عندما يقدم رؤية لشبح قائد عسكري قوي يمثل رمزاً لكل الحروب، وأيضاً رمزاً للاستبداد، وهو نابليون بونابرت: أنا آخر جندي نابليون. ما يقرب من مائتي عام قد مضت وما زلت أتقهقر عن موسكو. الطريق محفوفة بأشجار البتولا البيضاء والوحل يصل إلى ركبتني. وهذه المرأة العوراء تريد أن تبيع لي دجاجة، وأنا لا أرتمي أي ملابس. يسير الألمان في اتجاه؛ أنا ماضٍ في الاتجاه الآخر. وما زال الروس يسيرون في طريق آخر ويلوحون بأيديهم مودعين. لدي سيف احتفالي. أستخدمه لقص شعري الذي يبلغ طوله أربعة أقدام. (Simic, 1989, p. 9)

يدخل العنصر الأسطوري إلى هذه القصيدة للإشارة إلى حدث تاريخي: على غرار

حاول السيطرة على الحرب، ولكن بمجرد أن اشتعلت، اكتسبت مسارًا خاصًا بها صَغَبَ التحكم به. يمكننا اعتبار أن القصيدة تحتوي على ثلاث حركات: أولها تتميز بقدوم الوحش مما يعكس بداية الحرب. وثانيها هي أفعال الوحش، أو ذروة الحرب. أما الحركة الثالثة فهي نتائج أفعال الوحش، ألا وهي، الدمار وذعر البشر «بدا قدرنا محتومًا». يمزج سيميك بين العناصر الواقعية الحديثة والحقائق الإنجيلية لتصوير مشهد الدمار: اللُحَى «المشتعلة، كانت المباني تترنح؛ وشاشات الحاسوب مظلمة»، تشير العبارة الأخيرة إلى فكرة أنه، بعد مرور أكثر من نصف قرن على نهاية الحرب العالمية الثانية، التاريخ يعيد نفسه. وإلى جانب فكرة الذعر، هناك إشارة إلى أن الناس كانوا مقهورين للغاية بحيث لا يمكنهم الجدل لصالح قضيتهم: «كنا مذعورين للغاية حتى أننا غير قادرين على الابتهاال». يؤكد سيميك على أنه بسبب الحرب، خسرت البشرية قرونًا عديدة ولم يعد العالم كما كان. ويختم سيميك قصيدته بنقد لمجتمعنا الذي يقدّر ويعظم الفردية والأنانية والطموح، وكذلك نقد الآباء الذين يربون أبناءهم على

أيضًا في قصيدة أخرى تُظهِر صبيًا: يا للولد الأحمق، إنه يمسك وحش نهاية الكون (الأبوكاليس) من ذيله! يا لهذه اللُحَى المشتعلة، بدا قدرنا محتومًا. كانت المباني تترنح؛ وشاشات الحاسوب مظلمة مثل خزائن جدتنا. كنا مذعورين للغاية حتى أننا غير قادرين على الابتهاال. مائة عام أخرى ذهبت إلى الجحيم، ولكن لماذا؟ فقط لأن بعض الناس لا يعرفون كيف يربون أطفالهم! (SIMIC, 1989, p. 11) يستهل سيميك هذه القصيدة مستخدمًا إشارة مأخوذة من العهد الجديد، والتي تروي قصة الوحش الذي سيخرج من البحر ليقضي على البشرية: الوحش أُعْطِيَ فمًا يتكلم بعظائم وتجاديف.. ففتح فمه بالتجديف على الله، ليجدف على اسمه، وعلى مسكنه، وعلى الساكنين في السماء. وأُعْطِيَ أن يصنع حربًا مع القديسين ويغلبهم، وأُعْطِيَ سلطانًا على كل قبيلة ولسان وأمة. (The Holy Bible, 1984) قد يشير الوحش مجازيًا إلى الحرب، مع الأخذ في الاعتبار كل الأشياء الرهيبة التي تجلبها. وقد يكون الضمير «هو» في القصيدة تلميحًا إلى أدولف هتلر، الذي كان يُعتبر «طفلاً أحمق»؛ أولاً، لأنه من أشعل الحرب؛ وثانيًا، لأنه كان خاضعًا لها، أعني أنه

ما قام به جنود نابليون بونابرت ذات مرة، يتقهقر الشاعر أيضًا مبتعدًا عن عاصمة روسيا. خلال مائتي عام، القصة هي نفسها: طاغية يحاول السيطرة على العالم كله، والناس مجبرون على التقهقر حسب أماكن المعارك. وعلى طول الطريق، يشير التضاد بين «أشجار البتولا» و«الوحل حتى ركبتني» إلى الرحلات الطويلة التي قام بها هذا الجندي. وفي السطور الأخيرة من الجزء الأول، يعرض الشاعر النتائج القاسية للحرب: اليأس والتشوه. بينما يُقدّم الجزء الثاني من القصيدة صورة لنهاية الحرب العالمية الثانية. فإلى جانب الإشارة إلى الطرق الحقيقية التي اتخذها الجنود في رحلتهم الطويلة بعد الحرب، قد تشير «الطرق» أيضًا إلى مسارات إيديولوجية مختلفة تقسم العالم منذ ذلك الحين، ألا وهي: الكتل الاشتراكية والرأسمالية، وانقسام ألمانيا. ويختم الشاعر قصيدته بصورة غريبة كما في الحكايات الشعبية؛ حيث يخبرنا عن الاستعمال المحلي لأسلحة الحرب. يستنتج باكلي أن «الجيش تتغير، لكن لا شيء آخر تغير خلال مائتي عام». (Buckley, qt. in Weigl, 1996, p. 104) وتندمج الأسطورة والواقع

فكرة الفوز بأي ثمن.

تظهر صورة «الوحش»

في قصيدة أخرى، كما

في «عقل مسكون»، حيث

«وحش الحرب/ مصّ بني

جنسه على شاشة التلفاز»

(8-7 Wedding in Hell).

ووفقاً لوليام كوربيت

William Corbett، قد

يكون هذا الوحش إشارة إلى

«قتل الصرب والكرواتيين

والمسلمين لبعضهم البعض

بوحشية في الجبال والقرى

والمدن في البوسنة، التي

كانت يوغوسلافيا سابقاً».

(Corbett, 1996, p. 33)

أما المتحدث في القصيدة

التالية، فهو شخص بالغ

يمزج بين الواقع والحكاية

الخرافية: سقطت المدينة.

وصلنا إلى نافذة منزل رسمه

رجل مجنون. ألقت شمس

الغروب أشعتها على القليل

من الآلات المهجورة التي لا

جدوى منها. «أتذكر»، قال

أحدهم، «كيف كان المرء في

العصور الغابرة يستطيع

تحويل الذئب إلى إنسان، ثم

يلقي عليه محاضرة بمكنون

قلبه». (SIMIC, 1989, p.

15)

من السطور الأولى، تقدم

القصيدة مشهداً لما بعد

الحرب: مدن سقطت، وآلات

مهجورة، وبيوت مهدمة. وفي

مقابل الأسطر الأولى المليئة

بالصور، يستخدم الشاعر

حكاية خرافية ليس فقط

للإشارة إلى مسرح الحرب،

ولكن أيضاً لإظهار خيبة

أمله من الحروب ومن

الطبيعة البشرية أيضاً.

ينتقد الشاعر جنون الحرب

ولا عقلانيته؛ فبينما

يفترض أن يكون الإنسان

متميزاً عن الحيوانات

بقدرته على التفكير، إلا

أنه، على عكسهم، يدمر

نفسه وكل ما بناه. ومثلما

يستنتج باكلي، يشير

سيميك ضمناً إلى أنه «قد

يكون لدى المرء فرصة

أفضل للتفكير مع الذئب

مقارنة بالبشر». (Buckley,

qt. in Weigl, 1996, p.

105)

تعمل القصيدة الختامية

المكونة من ثلاثة أبيات،

وعنوانها «درس في

التاريخ»، بوصفها مقطعاً

ختامياً لهذا القسم:

تبدو الصراصير

كالريفيين السذج الهذليين

في الأعمال الدرامية الجادة.

(Simic, 1989, p. 21)

تستخدم القصيدة

الصراصير بشكل

رمزي لتمثيل الناجين

من الحروب. فعلى غرار

الريفيين في المدينة، تم

أخذ الصراصير أيضاً،

لكي يحلوا محل البشر في

«الأعمال الدرامية» الجادة.

قد ترتبط الدراما بكل من

الصراع الفعلي للحرب،

أو بمسرحية، حيث تحل

الصراصير، باعتبارها

الناجين الوحيدين من

الكوارث الكبرى، محل

الممثلين. إن الدرس الذي

يريد الشاعر أن يتركه لنا

هو أنه على الرغم من الحد

الفصل بين المأساوي

والكوميدي، لا توجد هزلية

في الحرب. وبحسب باكلي،

عندما نفكر في التاريخ

الطويل للحرب، «كل

الجيوش المنتشرة في جميع

أنحاء البلاد، وكل المآسي

الكبيرة التي استقرت

مع الغبار، قد تقدم لنا

هذه الصورة إحساساً

بالسخرية والحماسة»

(Buckley qt. in Weigl,

1996, p. 104). وفي

ملخص لمناقشته لقصائد

سيميك النثرية، يشير

باكلي إلى الصلة الوثيقة

بين التاريخ الشخصي

والعام، وبين التاريخ

والأسطورة، والصلات

التي لا تزال موجودة بين

العديد من أعمال سيميك،

وخاصة قصائده.

تُضَفّر كتابات سيميك

التاريخ العام مع

الشخصي، مما يجعل

كل منهما جزءاً لا يتجزأ

من الآخر. إنه يجرب

حقاً في شعره ما وضعه

كنظريات في مقاله الذي

يحمل عنوان «ملاحظات

حول الشعر والتاريخ». في

هذا المقال، يقتبس الشاعر

كلام الشاعر أوكتايفيو باز

Octavio Paz لكي يدعم

مفهومه بأن لغات القصيدة



كريستوفر باكلي



شارل بودلير



ستيوارت ميريل

مع استمرارية التاريخ.
وهو ما عبرت عنه هيلين
فيندلر Helen Vendler،
قائلة إنه من المؤكد أن
سيميك هو أحد أكثر
الشعراء تأثيراً في جيله:
إنه بالتأكيد أفضل شاعر
سياسي، بمعناه الشامل،
على الساحة الأمريكية؛
حيث تتفوق رموزه
المكتوبة في أشعاره، في
أسلوبها وأناقته، على
البراعة الشديدة لمعظم
الشعر الاجتماعي، بينما
تظل مخيفة في آثارها
البشرية أكثر من التوثيق
السياسي الصريح. إنه
يمشي على خطى ويتمان
Whitman وويليامز
Williams في وضوح
خطابه وتعبيراته، ولكنه

من أجل تحويل التقرير
التاريخي إلى شعر
مكتوب، يجمع سيميك
بين الأسطورة والتاريخ
والواقعية والسريالية،
بالإضافة إلى الذكريات
والخرافات الشعبية، مما
يوفر صوراً رائعة تساعدنا
في أن «نعي ونتعرف على
الحقائق الكامنة تحت
السطح» (Avery qt. in Weigl, 1996, p. 104).
تظهر لنا قصائد
سيميك النثرية أيضاً
وجهة نظر ساخرة عن
الوضع المأساوي للمجتمع
المعاصر وكذلك للمجتمع
في الأزمنة السابقة. ولا
يضيف عمله أحداثاً
تاريخية ماضية فحسب،
بل يضيف أيضاً حوارات

والتاريخ متشابكة: على أية
حال، إن اللغة التي تغذي
القصيدة ليست سوى تاريخ،
مهما اختلفت مسمياتها، إذا
كان إشارة مرجعية أو معنى
[...]. بدون التاريخ - بدون
الرجال، من هم أصل التاريخ
وجوهره ونهايته - لا يمكن
للقصيدة أن تولد أو تتجسد
أو تخرج للنور، وبدون
القصيدة لا يمكن أن يكون
هناك تاريخ أيضاً، لأنه لن
يكون هناك أصل ولا بداية.
(SIMIC, 1988, p. 126)
خلال هذا المقال، يدعم
سيميك حجته القائلة بأن
التاريخ متجذر وراسخ
في الشعر، ويعلن دهشته
وعدم تصديقه عندما يرى
غياب التاريخ في معظم
الشعر الأمريكي المعاصر.
ويذكر سيميك أن «الشعراء
يكتبون عن الطبيعة ويكتبون
عن أنفسهم بأكثر الطرق
انسيابية وذاتية، لكنهم
لا يكتبون عن جلاذيتهم».
(Simic, 1988, p. 127)
بالإضافة إلى توغله في
الماضي وأحداثه، يكتب
سيميك مقالات وقصائد
حول الأحداث السياسية
المعاصرة والمشاكل
الاجتماعية وخاصة حول
دور الشاعر في هذا العصر،
أي يمكن القول بأنه «يعطي
شهادة أمينة عن مآزقنا حتى
يمكن كتابة تاريخ حقيقي
لعصرنا». (Simic, 1988, p. 126)

ماك آرثر والصندوق
الوطني للفنون. وفي عام
1995، حصل على جائزة
غريفين للشعر عن ديوانه
«قصائد مختارة: 1963-
2003». كما حاز على
جائزتين من منظمة القلم
الدولية كأفضل مترجم.
وقد اختاره الكونجرس
الأمريكي بوصفه شاعر
أمريكا الرسمي لهذا العام ○

نيو هامبشير منذ عام
1973، حيث يعمل أستاذًا
للغة الإنجليزية في جامعة
نيو هامبشاير. وقد نشر
27 ديوانًا شعريًا، و9
مقالات، وسيرة ذاتية
واحدة، بالإضافة إلى
ترجمات عديدة. كما
أنه حصل على مجموعة
متنوعة من الجوائز، بما في
ذلك الزمالات من مؤسسة
غوغنهايم ومؤسسة

جلب التقويض المجازي
لشعر أوروبا الشرقية إلى
ممارستنا الأصلية، وذلك
من خلال الاستراتيجيات
المأكرة لأشكاله الكتابية.
لذا، سيثخذ الجيل القادم
من الشعراء السياسيين
أسلحتهم ويكونون على
أهبة الاستعداد إذا أرادوا أن
يتفوقوا عليه. (Vendler qt. in Weigl, 1996, p. 134)
يعيش تشارلز سيميك في

الهوامش:

(*) Dourado, Maysa Cristina S. "Charles Simic's "The World Doesn't End": Prose Poems." A Cor das Letras 9.1 (2008), pp. 197–208.

(*) ورد خطأ مطبعي في كتابة اسم الشاعر الأمريكي في الورقة البحثية، فكتب Menrill بدلاً من Merrill؛ ولكن بعد التحقق من الاسم والمؤلفات، تم تعديل الاسم وترجمته الترجمة الصحيحة، لذا وُجِب التنويه. (المترجم)

المراجع:

- Corbett, W. Charles Simic. Poets and Writes, p. 30–5, May–June 1996.
- Edson, E. Portrait of the Writer as a Fat Man. In: Claims for Poetry. Ed. Donald Hall. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1982: 321–325.
- Lorberer, E. Disponível em: <http://www.raintaxi.com/prosepoem.htm>.
- Simic, C. Wonderful Words, Silent Truth: Essays on Poetry and a Memoir. Ann Harbor: The University of Michigan, 1994.
- Simic, C. The Uncertainty Certainty: Interviews, Essays and Notes on Poetry. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Simic, C. The World Doesn't End: Prose Poems. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- The Holy Bible. Revelation 12,5. New Testament. Michigan: Zondervan Publishing House, 1984.
- Weigl, B. (Ed.). Charles Simic: Essays on the Poetry. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, p. 208–225.

يلمس العالم بنطرف إصبعه تشارلز سيميك:



سونيا فيسيليونوفيتش
ترجمة: طارق فراج

عن الأسباب السياسية
والشعرية للدمج المربك
لهذا الشاعر الأمريكي في
الثقافة الصربية.

أزمة التصنيف

غالبًا ما يجد الشعراء،
الذين يتحدون التصنيفات
النقدية، أنفسهم مضطرين
إلى شرح عملهم، أو على
الأقل، لديهم متعة قلقه
بمشاهدة النقاد والمراجعين
وهم يتقشقرون إلى الوراء
في محاولة لقولبة مربع
داخل حفرة مستديرة، مع
كون المربع عمل الشاعر،
والحفرة المستديرة سيرتهم
الذاتية. غالبًا ما يتحد
هذان العنصران في قراءات
ضيقة إلى حد ما، والتي
لا تزال بطريقة ما قادرة
على تصنيف كتاباتهم غير
القابلة للتصنيف حقًا.
كانت إليزابيث بيشوب،
على سبيل المثال، واحدة
من هؤلاء الشعراء،
وقد أدى رفضها الثابت
للانتماء إلى أي «مدرسة»
أو «حركة» شعرية إلى
جعل دور النقاد أكثر
صعوبة، بالنظر إلى كيف
اضطروا إلى تحليل عملها
كظاهرة في حد ذاتها، مع
الاعتراف في الوقت نفسه
بتأثيراتها التكوينية والدور
الذي لعبوه في تشكيل
شعرها. كانت حياتها أيضًا
مصدرًا للإحباط الشديد.

توطئة

الشاعر الأمريكي
الصربي تشارلز
سميك (1938-
2023) عنصرًا



أساسيًا في المشاهد الشعرية
الأمريكية والصربية لعقود،
وإن كان لأسباب مختلفة.
تبحث الورقة في قبول عمل
سميك في النقد الصربي،
وتقدم تعليقًا على ترجمة
شعره وتفسيره النقدي.
على الرغم من أن سميك هو
بلا شك جزء من الشريعة
الأدبية الأمريكية، وأن
عمله مستوحى من مؤلفين
أمريكيين عصريين وما
بعد حدثيين مثل ويليامز
أو ستيفنز أو آشبري، إلا
أن النقد الصربي ركز حتى
وقت قريب جدًا فقط على
أصله وعلى تأثير موطنه
على عمله. من خلال إعطاء
نظرة عامة على العناصر
الموضوعية والنغمية
الرئيسية لسميك الموضوعية
في سياق أمريكي، فإننا
نضعه بقوة في صدر
مشهد الشعر الكلاسيكي
الأمريكي، بينما نشير في
الوقت نفسه إلى ارتباطه
ببعض عناصر الشعر
الصربي وتطوره؛ مثل
تأثير «بوبا» و«تاديتش»
و«ريستوفيتش». نحاول
هنا أن نلقي الضوء على
كيفية استقبال شعر
سميك في صربيا، ونكشف

إلى الولايات المتحدة في سن السادسة عشرة. على سبيل المثال، يقول دي جي آر بروكنر: «بالنسبة له، يرتبط الشعر بإيجاد حياة جديدة ولغة جديدة»، بينما يذكر

سوبرمان». غالبًا ما يبدأ فحص أعمال سيميك بأصله الصربي وسنواته الأولى التي قضاها في يوغوسلافيا خلال الحرب العالمية الثانية، قبل هجرته

من ناحية، كانت حياتها مليئة بالعناصر المتأججة التي شكلتها، كشخص وكشاعر: فقدان الوالدين، عدم الاستقرار العقلي العائلي، التكوين المرضي، الهوية الأنثوية الشاذة، والقلق، وحب التجوال العميق. ومن ناحية أخرى، لم تلعب أبدًا دورًا حاسمًا في شعرها مثل -على سبيل المثال- حياة سيلفيا بلاث أو اللورد بايرون، والتي اقترنت بميل بيشوب الشهير الخجول والهادئ التي غالبًا ما تجعل المراجعين والمعلقين يعملون بجهد أكبر عند محاولة فهم عملها وشرحه. لقد رحلت بيشوب منذ عقود، لذلك ليس لدينا طريقة لمعرفة كيف كانت ستحقق نجاحًا في عالم اليوم من تدفق المعلومات والتكنولوجيا التي تجعل من السهل إجراء المقابلات وإتاحتها للقراء والطلاب بنقرة واحدة من إصبعك. على عكس بيشوب، فإن تشارلز سيميك، شاعر آخر يشتهر بعمله صعب التحديد، وظروف حياته غريبة بما يكفي لتقديم إجابات فاترة وجاهزة لأولئك الذين يחדشون سطح شعره فقط، فهو أكثر من مستعد للإجابة على الأسئلة بلطف. تتعلق بأصله ولغته وأسلوبه الشعري، مع الاعتراف بأن «آرائني مثل آراء أي شخص آخر.. أنا لست ذكيًا ولا



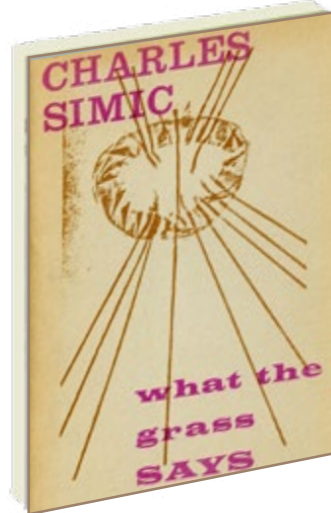
الأشخاص الذين يمكن أن يتباهوا بأسلافهم بشكل عام تعمل كبلسم لكدمات الأنا الوطنية. هذا أمر مفهوم إذا كانت ممارسة حزينة وغير منطقية.

إن أي خبير حقيقي في الشعر لن يجد صعوبة في وضع سيميك بحزم ضمن الكلاسيكات الأمريكية. حتى كيرش، على الرغم من كل أفكاره المشكوك فيها حول الشيوعية اليوغوسلافية، لا يشك في ذلك، قائلاً إن سيميك يعتمد على الهجاء المظلم لأوروبا الوسطى، والحيوية الحسية لأمريكا اللاتينية، والتجاور المشحون للسريالية الفرنسية، لخلق أسلوب لا يشبهه شيء آخر في الأدب الأمريكي. ومع ذلك، فإن شعر السيد سيميك لا يزال أمريكياً بشكل ملحوظ، ليس فقط في قوامه الحبيبي المسلوق، ولكن في الثقة الشديدة في نخبويته.

(كيرش)

ما يقفز إلى ذهن القارئ في هذه السطور هو صعوبة التصنيف المذكورة بالفعل: سيميك هو بلا شك ومعروف أنه أمريكي، لكنه أيضاً «ليس له شبيه في الأدب الأمريكي». يوافق نوبياور على ذلك، مشيراً إلى أن «تشارلز سيميك قد خلق فئة جديدة من الشعر، فئة يسهل وصفها أكثر من الاسم: الظلام والسخرية، وروح الدعابة

من سخريته بنفسه من «لهجته السلافية الفظيعة» (تشارلز سيميك، قصائد جديدة ومختارة، ص101) وذكرياته عن طعام أوروبا الشرقية ومعاركه مع الأتراك. يستخدم اسمه الذي اختاره «تشارلز» وينطق لقبه بالطريقة الأمريكية، رابطاً إياه بـ«مدني». سوف نتعمق أكثر في أسباب هذا التفسير الصربي الغريب لاحقاً، ولكن في الوقت الحالي، قد تكون المقارنة كافية: سيكون الأمر كما لو أن جوزيف كونراد قد عومل كمؤلف بولندي، على الرغم من أنه كتب جميع أعماله الرئيسية في اللغة الإنجليزية، لمجرد أنه كان يطلق عليه «جوزيف كورزينيوسكي» وقضى طفولته ومراهقته المبكرة في بولندا. لكن جراح الدول الصغيرة غالباً ما تكون أعمق من أن تلتئم، ونجاحات



آدم كيرش «الغزو النازي ليوغوسلافيا، والحرب الحزبية التي تلت ذلك، وفرض الاستبداد الشيوعي». يوضح الاقتباس الأخير، على وجه الخصوص، التغير والتعميم الأمريكي لتجربة أوروبا الشرقية: إساءة تفسير اقتباس سيميك الشهير بأن وكلاء سفره كانوا هتلر وستالين، يأخذ كيرش ستالين بمعنى «الطغيان الشيوعي» بدلاً من قصص الحلفاء، حتى على الرغم من أن يوغوسلافيا لم تكن أبداً وراء الستار الحديدي، وحتى، كما أوضح سيميك، أن «الألمان والحلفاء يتناوبون إلقاء القنابل على رأسي» (سانسوم). يوضح هذا فقط أن بعض العناصر تلقى صدى لدى النقاد كثيراً بحيث لا يمكن استجوابها أو تجاهلها، والوعود بأفكار قابلة للتفسير بدقة ويمكن التعرف عليها بسهولة تعمل بمثابة صافرة إنذار للعديد من النقاد. يقع المنظرون الأمريكيون والصرب ضحية لهذا الإغواء، حيث يفسر الأمريكيون أي شيء غير عادي في سيميك على أنه «أوروبي» غامض، والصرب ينصبونه تقريباً شاعراً وطنياً، مع عدم وجود ما يفسر ذلك أكثر من بلده الأصلي وكنيته. قد يبدو المنطق الكامن وراء هذا الفخ محيراً، على الرغم

في نظيره الصربي) الفكاهة. يذكر بروكنر في نصه عن سيميك، والمسمى «البهجة والقشعريرة في شعر تشارلز سيميك، إن رؤية الشاعر غالبًا ما تكون «مرحة»، لكنه «يمكن أن يثير مفاجأة تقشعر لها الأبدان».

في الغالب، يرجع هذا إلى صورته السريالية غير العادية التي تمزج بين روح الدعابة واليأس، مثل النمل في «العزلة».. الذي يرتدي «قبعات الكويكرز/ (ونطلق) لزيارتك» (تشارلز سيميك، قصائد جديدة ومختارة، ص32)، أو الحياة والموت، بشكل مدهش في «عيون مثبتة بالدبابيس»، حيث لا يستطيع القارئ إلا أن يتعاطف مع الموت المسكين، الواقع تحت وابل المطر «مع عدم وجود صحيفة/ لتغطية رأسه»، غير قادر على العثور على منزل «شخص مصاب بسعال سيئ». إن هذا التجاور اليومي مع السريالية، مدفوعًا باستخدام نغمة المحادثة لتصوير مشاهد من الصور الطفولية والمزعجة، له أيضًا الكثير من القواسم المشتركة مع ما بعد الحداثة المرححة لأشبري وحتى الفكاهة السوداء الجذابة لبلات. من جانبه، يقول إيان جريجسون إن شعر سيميك العصري «يتعلق أيضًا بنيويورك، وتتناوب سرياليته بين النوع الإلهيلجي المظلم الذي يكتبه

نيرودا، وسيزار فاليجو»، على الأقل، بضع عشرات من الشعراء المشاهير. كنت أقرأ «سيميك، لماذا الشعر؟»، وفي إحدى قصائده المبكرة، تحت عنوان «الطائر» نلمس تلك الأجواء المؤلمة، في قصائد قصيرة، تذكر على الفور بـ«ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى طائر شحور» للشاعر «والاس ستيفنز»، الذي يعتبر أيقونة ثابتة في أعمال سيميك، لدرجة أنه يدخل في حوار نصي صريح معه في «رقصة الفئران المربعة»، ليس فقط داخل القصائد نفسها، ولكن في العنوان أيضًا، حيث يقتبسها حرفيًا من ستيفنز. إن اختيار ستيفنز كأحد شركائه في السجال ليس مفاجئًا: على الرغم من أن تأثيرات النشأة الخاصة به كثيرة ومتنوعة –من الرومانسية الإنجليزية والفولكلور الأمريكي إلى الممارسات الأوروبية الحديثة– في الشعر والرسم والفلسفة– فإن ستيفنز أيضًا، هو غالبًا ما يكون «الشخص الغريب»، الشاعر الذي يتم تحليل قصائده على أفضل وجه واحدة تلو الأخرى، ويبدو أنه ظهر في المشهد الحداثي باعتباره ظاهرة شعرية فريدة تمامًا. علاوة على ذلك، يشترك هو وسيميك في شيء آخر؛ (سمة مميزة لأكثر الشعر الأمريكي، وليست شائعة بشكل خاص

الدائمة، والغموض الكامن إن لم يكن التصوف، وخطًا واضحًا مخادعًا وسردًا، وغالبًا موضوعاته عادية» (237). إلا أن موضوعاته وزخارفه وصورته ولغته يمكن تفسيرها على أنها تنتمي إلى علامة تجارية أمريكية خاصة بأسلوب «عالمي»، وهو أسلوب يدين بالكثير لأسلافه الحداثيين ومعاصري ما بعد الحداثة.

ذلك الشيء الصغير: اللغة الإنجليزية، التعابير الأمريكية، الفكاهة السريالية:

في مقابلة عام 2011، عندما سُئل عن مدى قدرته على كتابة الشعر باللغة الصربية، أجاب تشارلز سيميك، «ليس تمامًا؛ أعني، أكتب القصائد باللغتين، لكن اللغة الإنجليزية هي لغتي». هذا واضح تمامًا في قصائد مثل «بخصوص الجيران»، حيث يلعب سيميك بعبارات وتعابير إنجليزية، بإتقان متحدث أصلي ومرح. في خطاب قبوله جائزة «الإكليل الذهبي» في الشعر، يسرد سيميك العديد من أسلافه على النحو التالي: «والت ويطمان، إميلي ديكنسون، والاس ستيفنز، وويليام كارلوس ويليامز، فاسكو بوبا، زيجينيو هربرت، بابلو



إيفان ف. لاليتش



إميلي ديكنسون



إليزابيث بيشوب

يمنح هذا التقسيم العديد من قصائده خاصية انعكاسية ذاتية تمنعهم من الانحدار إلى ابتسامة إيناس، وهي نفسها شكل من أشكال الأخلاق. (أور).
يواصل أور وضع سيميك بين هؤلاء الشعراء الذين تقترح «صورهم الشريرة» «الأسئلة الوجودية التي تزعج حياتنا اليومية». يضعه هذا بشكل موضوعي، وإن لم يكن نغمياً، جنباً إلى جنب مع مؤلفين مثل ويليام كارلوس ويليامز، وهو عنصر أساسي آخر في الشعر الأمريكي، تعرض استكشافاته الشهيرة في الحياة اليومية السمات الوحيوية للندوية. قال سيميك ذات مرة إن أحد أهداف شعره هو «إعادة

قصائد حياته الحضرية، مثل «المرايا في الساعة 4 صباحاً»، حيث يتحول خوف المرء من الاستيطان إلى رعب- فيلم الخوف من المرايا الفعلية. يقول كيرش إن «هذا النوع من الكوميديا السوداء هو أحد العناصر التي تجعل شعر السيد سيميك جذاباً للغاية»، بينما يلفت أور الانتباه إلى ازدواجية أسلوبه قائلاً إن هناك نوعين من الشعراء (الذين) يكتبون بشكل متكرر عن عالم لا معنى له: العبثيون الحقيقيون ذوو العيون الباردة (الذين يحررهم التعسف) والرومانسيون المحبطون (الذين يعتبر التعسف بالنسبة لهم الوعد المنقذ).. قلب سيميك مع الأخير، ورأسه مع الأول.

عادةً، والنوع المرح المذهب المرتبط أكثر بأشبري»، وخلص إلى أن سيميك (وجاري سنايدر) «تتم قراءتهما مثل المجندين الجدد لأهل قرية ما بعد الحداثة لدى أشبري» (214). ولأن شعره غالباً ما يُنظر إليه على أنه استمرار للتخيل الأمريكي ما بعد الحداثي («البطيخ، على سبيل المثال، هو لغز تخيلي صغير مثالي)، من الطبيعي أن يجد سيميك متعة في أن يسخر من ميله نحو الصور المذهلة. في محادثة مع بيرل لندن، علق سيميك على ذلك، موضحاً تطور صورته، ووافق على أن الصورة في حد ذاتها لا ينبغي أن تكون كافية، لأن «الصورة الجيدة تؤدي إلى بعض المحتوى الفكري» (نيوباور 243)، نقلاً عن ستيفنز «ثلاث عشرة طريقة...»، كمثال نموذجي للصورة الشعرية الفكرية. المحاكاة الساخرة الذاتية موجودة أيضاً في «شرح أشياء صغيرة»، حيث يتلفظ المتحدث بعبارات مبتذلة لقطته، «نظراً لعدم وجود أي شخص آخر حولها» (تشارلز سيميك، قصائد جديدة ومختارة، ص 134) وبالتالي، لا يُسمح للرعب الوجودي لدى سيميك أن يتجذر أبداً، ويتحول إلى فكاهة سريالية بدلاً من ذلك، كما يمكن رؤيته في العديد من

الغربة إلى أكثر جوانب التجربة ألفة» (نويباور- ص140) تمتلئ قصائده بـ«الجدات» الغريبات، من الجرذان والقطط والفئران، وتسلب الضوء على العجيب، والوحشي، في المؤلف (إحدى هذه القصائد التي لا تنسى هي «ملاحظة»، والتي يظهر فيها فأر يُضرب بالهراوات حتى الموت، خلال مسرحية المهدي المدرسي). يسير على خطى ويتمان وويليامز، وستيفنز وأشبيري، وبلاث وكريلي، يمزج سيميك بين الفن والحياة، والتاريخ واليوم الحاضر، والخيال والواقعية، ويكتسب مكانته اللائقة بين عظماء أمريكا. لكن هل توافق موطنه؟

الجدور قبل كل شيء: استقبال سيميك المبكر في صربيا:

يعتبر استقبال تشارلز سيميك، في الأدب الصربي، أكثر شعبية من استقبال أي شاعر أمريكي آخر في القرن العشرين، حيث يغطي ترجمات سبع مختارات شعرية، وتسعة كتب من المقالات، والمذكرات، والمحادثات، فضلاً عن المقابلات الصحفية والمجلات. هذا، بلا شك، بسبب أصله الصربي، حقيقة أثبتتها الترجمات النادرة لعمل سيميك في جمهوريات

يوغوسلافية سابقة أخرى. نُشرت الترجمات الصربية الأولى لشعر سيميك في «مجلة سافريميك» في عام 1970، عندما كان لديه مجموعتان فقط باسمه، ما يقوله العشب، وفي مكان ما بيننا. في هذا الوقت، كان سيميك أكثر انخراطاً كعامل ثقافي، أي كمترجم للشعر الصربي المعاصر إلى اللغة الإنجليزية. في عام 1970، رأى الجمهور الأمريكي العديد من ترجماته: إيفان ف. لاليتش، «حداثق النار: قصائد مختارة 1956-1969: فاسكو بوبا، الصندوق الصغير: قصائد: أربعة شعراء يوغوسلافيين هم: إيفان ف. لاليتش، برانكو ميليكوفيتش، ميلوراد بافيتش، ليوبومير سيموفيتش. بالنظر إلى أن لاليتش وبافيتش كانا أول مترجمين صربيين لشعر سيميك، يمكن استنتاج أن استقباله في الأدب الصربي قد انطلق من علاقات خاصة وليس بأي وعي أوسع بأهمية شعره في وطنه، الثقافة الأمريكية. في عام 1969، بدأ سيميك مراسلاته مع الشاعر والمترجم إيفان ف. لاليتش، وفي البداية، تم ربطها بترجمات سيميك لشعر لاليتش، ومختارات الشعر الأمريكي الحديث (الأنطولوجيا الشعرية

الأمريكية الحديثة، بلغراد، 1972) والتي حرر فيها لاليتش شعر سيميك وترجمات لاليتش وبافيتش. في أكتوبر 1973، كتب لاليتش إلى سيميك لإخباره أنه وبافيتش أكملوا مختاراته الشعرية وسيقومون بإرسالها إلى الناشر. ومع ذلك، لم يُنشر الكتاب حتى عام 1983، عندما ظهرت القصائد المختارة (قصائد مختارة 1965-1982) أخيراً. وبشكل عام، تم نشر الكتاب في الوقت الذي نمت فيه شعبية سيميك في الولايات المتحدة، وبدأ النقد في إيلاء المزيد من الاهتمام لشعره. كما يقول بيتر شميدت، «تمت مراجعة «رقصات قاعة الرقص الكلاسيكية» في أماكن تتراوح بين المنشورات الصغيرة ولكن المهمة مثل «فيلد»، وهي مجلة صغيرة يقرأها أولئك الذين يكتبون ما هو موجود لدى الآخرين، إلى مجلة بيل ريفيو، حيث ضمت «هيلين فيندلر» سيميك إلى قائمتها الشخصية من الشعراء المعاصرين الذين يستحقون القراءة» (528-529). تضمن أول اختيار صربي لشعر سيميك قصائد مختارة من مجموعاته (تفكيك الصمت 1971)، و(العودة إلى مكان مضاء بكوب من الحليب 1974)، و(علم الكون لشارون 1977)،



جوزيف كونراد



جاري سنيدر



تيد هيوز

لعلاقة بوبا بالفولكلور
كأدب وطني بحث في النقد
الأدبي الصربي. عندما
يتعلق الأمر بشعر سيميك،
فإن هذا الأدب الفولكلوري
مهم فقط في المراحل الأولى
من حياته المهنية، تمامًا كما
أن تأثير بوبا على نضجه
الشعري محدود، مهما
كان واضحًا. قصائد مثل
«بيستاري لأصابع يدي
اليمنى»، «سكين» أو «شوكة»
من «تفكيك الصمت» تذكرنا
بشكل مخيف بقصائد بوبا
من كورا (القشرة)؛ ليس
من المستغرب، لأنها كتبت
في الوقت الذي كان سيميك
يترجم الكثير من أعمال
بوبا. كانت هذه القصائد
مهمة جدًا لتأسيس سيميك
في عمق المشهد الشعري

يشير النص أيضًا إلى بعض
الخصائص المهمة لتعبير
سيميك الشعري؛ مثل
ملاحظته التحليلية للمواقف
اليومية والاستعارات
والصور غير العادية. أكد
سيميك نفسه أكثر من مرة
على أهمية صداقته مع بوبا
خلال الستينيات، مشيرًا
إلى أن بوبا حدثه كثيرًا عن
الأدب الشعبي والعلاقة بين
الفولكلور والسريالية. لكن
حتى في هذه المناسبات، كان
يشدد على أهمية ثيودور
روثكي ونهجه المماثل في
الفولكلور الأمريكي. كان
يؤكد على الأدب الشعبي،
مع التركيز بدلًا من ذلك
على عالمية إلهام الفولكلور،
والذي كان أيضًا بمثابة
تصحيح للتبسيط المشترك

و(الرقص الكلاسيكي
1980) و(التكشف 1982)،
والمترجمون هم: ديفيد
الباهاري ورشا ليفادا وإيفان
ف. لاليتش وميلوراد بافيتش
وتشارلز سيميك نفسه.
لقد استغرق نشر الكتاب
وقتًا طويلًا، ولم يكتب أي
من المترجمين كلمة لتعريف
القراء بعمل سيميك. هذا
أمر مثير للدهشة، بالنظر
إلى أن مجلة جرادينا نشرت
ترجمات لاليتش وبافيتش
لشعر سيميك في عام 1976،
إلى جانب مذكرة عن السيرة
الذاتية للشاعر، والتي كان من
الممكن استخدامها وتوسيعها
للكتاب.

كتب هذه المذكرة مؤلف
مجهول (على الأرجح كتبها
لاليتش)، وتذكر بعض
حقائق السيرة الذاتية عن
سيميك، وأصله اليوغوسلافي،
ومسيرته الجامعية، وعمله
كمترجم. لا يبتعد المؤلف
عن تأثير «اللغة الأم التي
لم يكن من المفترض أن
تكون» والشعر الصربي على
أعمال سيميك المبكرة، مع
التركيز على تأثير موميلو
ناستاسييفيتش وفاسكو
بوبا وفوك كاراديتش. يبدو
أن المؤلف يدرك حقيقة أن
سمات الأدب الشعبي مثل
الإيجاز والذكاء هي في الواقع
جوهرية لشعرية سيميك،
وبالتالي، من الصعب تمييز
مدى تأثير الأدب الشعبي في
الواقع على كتاباته.

الأمريكي، نظراً لكيفية تمثيلها شيئاً غير مألوف حتى تلك اللحظة، لا سيما عندما يتعلق الأمر بالعناصر الفولكلورية والعناصر الفكاهية والنمذجة جنباً إلى جنب مع استخدام الكوميديا السوداء، لكنها لم تكن مفيدة بشكل خاص لاستقباله في الأدب الصربي، لأنهم وضعوا في أذهانهم أوجه التشابه مع بوبا. ومع ذلك، فإن شعر بوبا شديد الإحكام، ولسلس، ومختصر لغوياً، وموجز، لكن عمل سيميك لم يبرز هذه العناصر أبداً إلى هذه الدرجة، لا سيما في وقت لاحق من حياته المهنية؛ وهذا يدل بوضوح على الاختلاف بين الحساسيات الإبداعية لدى الشعارين.

أيضاً، فيما يتعلق بتركيزه على الأشياء التي جعلها مركزية في شعره، يقارن سيميك بين عمله وعمل ويليام كارلوس ويليامز، وليس فاسكو بوبا: «التواجد المرئي لهذه الأشياء البسيطة كان يعني دائماً الكثير بالنسبة لي.. هذا هو المكان الذي أبدأ فيه بروح العبارة الشهيرة لويليام كارلوس ويليامز، «لا توجد أفكار إلا في الأشياء». كل شيء يبدأ بالواقع القريب، الذي هو الواقع أمام أنفي. الطاولة، فنجان الشاي. بالنسبة لي، كانت الكتابة هي دائماً، أن تبدأ بشيء ملموس، والأفكار

تخرج من ذلك لاحقاً.. أنا لا أثق في الأفكار أولاً. لم أبدأ قصيدة أبداً لأن لدي فكرة. لكنها دائماً نوع من الخبرة، تجربة مرتبطة بمكان مادي محسوس، شيء ما، بعض الصور، هذه الأشياء هي التي تجعل القصيدة تبدأ. (راينر 83)

يوضح هذا التفسير كيف يختلف عالم سيميك الشعري في جوهره - في شعره، لا يشير الغموض دائماً، أو حتى في أغلب الأحيان، إلى موضوعات جادة؛ بل تهيمن على أشعاره البسيطة والمرحة روح الدعابة الخاصة والنبرة المتواضعة. كما يقول فيندلر، «لقد انزعج سيميك لأن النقاد تحدثوا عن أعماله على أنها «نموذج».. هو في الواقع يقدم تفاصيل حرفية عميقة، لكنها تكتسب أهمية مكافئة أو رمزية لأنه تم محو الكثير لعزل تلك التفاصيل في شعاع صارخ من الاستجواب القاسي» (104). يرتبط تفسير سيميك، علاوة على ذلك، لشعر بوبا بقراءات تيد هيوز لبوبا، وليس لديه الكثير من القواسم المشتركة مع الطرق التي يقرأ بها النقاد اليوغوسلافيون أعماله. رأى هيوز بوبا شاعراً سياسياً رصيناً، على غرار زبيجنيو هربرت وميروسلاف هولوب، وأيضاً لشعراء وجوديين مثل بيكيت (انظر هيوز 1-2). يشير سيميك

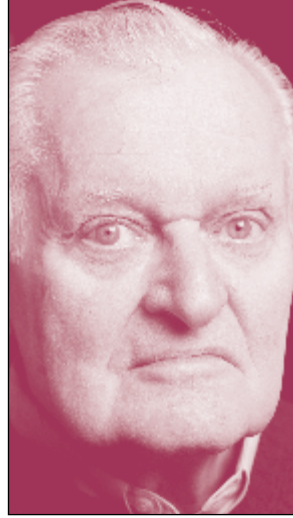
أيضاً إلى أنه عندما نُشر أول كتاب لبوبا في عام 1953، كانت الأوساط الأدبية اليوغوسلافية مندهشة من نجاحه، نظراً لعدم وجود أي شيء شيوعي فيه. وصفه النقاد الواقعيون الاجتماعيون بأنه «هراء سريالي»، ورفض النقد الأدبي الصربي لاحقاً الأساس السريالي لشعر بوبا، حيث كانت السريالية مميزة أيديولوجياً، وبدلاً من ذلك ركزوا على جذور بوبا في الأدب الشعبي والشعر الوطني. بالطبع، في مقالاته، لم يستشهد سيميك بهذه المفارقة الغربية التي تؤكد بإصرار على دور الأدب الوطني في شعر أكثر شعراء صربيا المعاصرين ترجمة. يقول سيميك إن هذا النوع يشبه الجذور أو «لوح مقدس» معاصر، وأن بوبا شاعر «لغته مميزة لسريالية عنصرية مقترنة بلا شك بنهج حيواني يصنع الأساطير للواقع»، لكن تصوراتهم «أعمق من زمانه ومكانه» (سيميك، «مقدمة» X). يكتب عما يجعل بوبا شاعراً عالمياً يتحدث إلى الأشخاص المعاصرين والذي يمكن لشعره، كما يعتقد تيد هيوز، أن يُثري المشهد الشعري الإنجليزي. ربما هذا هو السبب في أن النصوص القليلة حول شعر سيميك في المجالات الأدبية الصربية (معظمها مراجعات لمجموعاته)



سونيا فيسيلينوفيتش



زيبجنيو هيربرت



جون آشبري

يُنظر إليه بوضوح على أنه مساهمة محتملة في الثقافة الصربية المحددة على المستوى الوطني والتي كانت تنأى بنفسها ببطء عن السياق اليوغوسلافي. تلاشى هذا الاتجاه عندما بدأ سيميك في انتقاده بقسوة وعلانية لنظام سلوبودان ميلوسيفيتش والسياسة اليوغوسلافية في التسعينيات (راجع سيميك، «المتمرد»).

حتى النقاد المتمرسين في الشعر الأمريكي يبدأون ضمناً تحليل عمل سيميك في الأدب الصربي، ويتضح ذلك من خلال حقيقة أنهم لا يركزون على السمات الرئيسية لشعر سيميك، ولكنهم يركزون بدلاً من ذلك على العناصر التي يمكن

الصربية، على الرغم من أن هذه الجذور تعرّفنا بشكل أعمق على أننا كائنات تنتمي تاريخياً وروحياً إلى وضع ثقافي أكثر ديمومة من أي مصير بيولوجي واحد؛ لذلك، سيميك هو «ملكنا» حسب حساسيته وميوله الروحية وحتى ضعفه في بعض الأمور «(بيريسكي 84)». صدرت مثل هذه الأقوال في الفترة التي سبقت تفكك يوغوسلافيا، عندما سعى الوعي المتزايد بالجنسية إلى تمييز الذات عن الآخرين، في الغالب، لأسباب غامضة وغير مقنعة، مثل الاقتباس أعلاه من قبل بيريشيتش. عمل سيميك، الذي أصبح بحلول هذا الوقت مهماً ومؤثراً في أمريكا، كان

المتجمة) لا تذكر التراث السريالي باعتباره تعريفاً شعرياً رئيسياً لعمله. تُظهر هذه النصوص النقدية المبكرة أن النقاد الصرب لم ينتقلوا بسهولة في مياه الشعر الأمريكي الحديث، وفي العديد من المقابلات اللاحقة طلبوا من سيميك شرح أعماله وأفكاره الشعرية بنفسه. أجواء مظلمة، جوهرية أسرة، روح الدعابة مع قليل من الرعب، وأشياء متحركة مزعجة (انظر شو 142-145). مع أن، الطبعة التالية من شعر سيميك في الترجمة الصربية، التي نُشرت في عام 1989 بعنوان «قصائد مختارة»، قد احتوت على كلمة أخيرة قصيرة تركز فقط على سيرة الشاعر وأصله. تضمنت هذه المجموعة قصائد مختارة من شعر سيميك المفعم بشجن لا ينتهي و(في ذلك الوقت لم تُنشر بعد) من كتاب «الآلهة والشياطين»، الذي أرسله الشاعر نفسه إلى المترجمين كوستيتش وفوكسانوفيتش. كانت جودة الترجمة أقل من النسخة السابقة ونادراً ما تم ذكرها لاحقاً على أنها ذات صلة. في الخاتمة، يتحدث ميودراغ بيريشيتش عن الميل إلى تعريف سيميك على أنه ملكنا نحن، موضعاً أن المحدد «خاصتنا»، بالمصادفة، يجب ألا تُفهم أبداً على أنها شيء متصل بقوميته

فهمها من منظور الشاعرية الصربية. كانت الدعاية في الشعر غريبة بشكل خاص على هؤلاء النقاد. في عام 1983، نشرت مجلة «ديلو» عددًا خاصًا عن سيميك، تضمن محادثة بين سيميك، والشاعر والمترجم ديفيد البهاري والشاعرة رشا ليفاد، بعنوان «القسيده» هي النقطة التي يتحول فيها الفضاء إلى زمان؛ والزمان إلى مكان». هنا، قال سيميك صراحةً إن الشعر الشعبي قد بدأ مع بو وإيمرسون وويتمان، وأدرج ويليامز والسيريلالية كمؤثرات تكوينية له. كانت تعليقاته على الشعر الصربي واليوغوسلافي مقيدة تمامًا، وقد اعترف بأنه لم يتابعها بعناية خاصة. تضمن هذا العدد الخاص أيضًا مقال سيميك «النشأة»، بالإضافة إلى مقالتين عن سيميك من قبل نقاد الأدب الأمريكيين، تم اختيارهما بوضوح كطريقة لتصنيف شعر سيميك وشرحه بشكل مناسب، نظرًا لجميع الصعوبات التي واجهها النقاد الصرب.

أمركة مع لمسة صربية

كان الاستقبال والترجمة والتفسير اللاحق للنقد الأدبي العالمي متسقًا في ملاحظة السمات الشعرية الأوروبية أو الشرقية الأوروبية في

شعر تشارلز سيميك، بينما لم يكن، بطبيعة الحال، يشك في مكانه الصحيح في الأدب الأمريكي. جذبت النصوص النقدية الصربية المبكرة، لا سيما تلك التي كتبها شعراء «نيو أفانت جارد» مثل كوبيك ونيغريشوراك، انتباه القارئ إلى تجديد سيميك للسريالية، والذي كان شيئًا مشتركًا مع شعراء أمريكيين آخرين من جيله، مثل جون آشبري. كان الأمر الأكثر أهمية لعلاقة سيميك بالشعر الصربي - بالتأكيد أكثر أهمية بكثير من أي حجج تتعلق باللغة الأم أو جوهر الأصل - هو الارتباط في النص بين شعره وشعر المؤلفين الذين ترجم أعمالهم. تم اختيار فاسكو بوبا، ألكسندر ريستوفيتش، ونوفيك تاديتش، من قبل سيميك كشعراء صربيين مشابهين له في الإحساس، حيث يقفون إلى جانب الشعراء الأمريكيين وغيرهم من الشعراء الوطنيين كأرواح عشيرة حيوية. عندما ينظر المرء إلى ملامح شعرهم، من السهل أن يفهم لماذا شعر سيميك بهذه الطريقة. ريستوفيتش شاعر للحياة اليومية وتفصيل غير مألوفاً. يصف جميع مجالات الحياة البشرية، بما في ذلك الوظائف الجسدية والإثارة الجنسية، وهو أمر نادر للغاية في الشعر الصربي، ولا

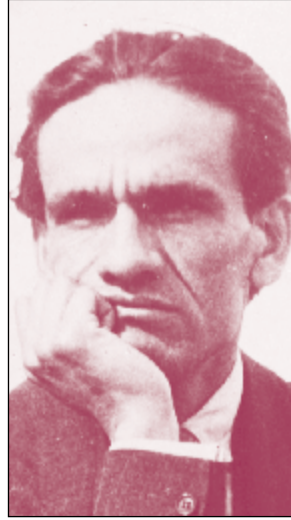
سيما خلال عصره. في شعره السرد، قام بعمل كتالوجات طويلة للعناصر «العالية» و«المنخفضة» على حد سواء، والتي يمكن إرجاعها إلى ويتمان وتأثيره (أفراموفيتش 553). يتميز شعر ريستوفيتش، خاصة في مرحلته الأخيرة، باستخدام بشع وموضوع الاغتراب. الفترة التي سبقت وفاته تتميز أيضًا بالشعر السياسي والشعر الذي يتناول الحروب التي كانت تحدث في ذلك الوقت في يوغوسلافيا السابقة. وفي الوقت نفسه، يمكن العثور على أوجه التشابه بين شعر سيميك وشعر نوفيك تاديتش في مزيج من فن الجروتسك والفولكلور. يستخدم تاديتش في قصائده ابتكارًا لغويًا لمعالجة فكرة الشياطين والوحوش والجنون والجريمة، وغالبًا ما وصف القراء الأمريكيون عمله بأنه شعر رعب. تمامًا مثل سيميك، يستخدم تاديتش هذه الأفكار للتعامل مع الموضوعات السياسية. في مقالته عن سيميك، بعنوان «نظرية الفوضى»، يذكر ديفيد أور هذا التأثير، قائلاً إن «الكاتب الذي نشأ من هذه التربية المسكونة غالبًا ما يبدو أن لديه الكثير من القواسم المشتركة مع شعراء من يوغوسلافيا السابقة مثل فاسكو بوبا ونوفيك تاديتش



كارين فولكمان



فاسكو بوبا



سيزار فاليجو

في جذور معظم الأصول
الأمريكية الحقيقية (بينما
في الثقافة الأوسع، الفنانون
الأمريكيون هم أكثر أو
أقل من المقاطعات بحكم
التعريف) (52). يعمل
بطريقة مشابهة لتفاصيل
تجاوز ريستوفيتش البشعة،
حيث يتشابك المساوي مع
الكوميديا لدرجة لا يمكن
تمييزهما عن بعضهما
البعض، معجم سيميك
الخيالي - الدمى، والشياطين،
والآلهة، والذباب المنذر،
والشوارع الفارغة، والظلام.
النوافذ، والأشجار المتآمرة -
تبين الطرق التي يستخدمها
الناس في المساحات الداخلية
ويحولون المشهد الخارجي
«(فولكمان 52). في المجموعة:

أدبيتين رئيسيتين، إلا أنه
ليس معروفًا جيدًا، لأنه لم
ينتم أبدًا إلى أي حركة أدبية
رسمية أو غير رسمية.
(سيميك، عوالم رائعة 113 -
114) جزء من هذا المقال يُقرأ
مثل ملاحظة سيميك حول
شعره. على سبيل المثال،
يشير إلى أن ريستوفيتش
يعرف حياة البلدة الصغيرة
وسكانها وسلوكياتها جيدًا.
في نصها «العالم لا ينتهي:
الجغرافيا الطيفية لتشارلز
سيميك»، لاحظت كارين
فولكمان أن سيميك
يستحضر نشأته الأوروبية،
ويتحدث عن «الغربة
والعنف الكامن في تربيتنا
في المقاطعات الأمريكية..
حيث يبدو التفكك الأساسي

(وكلاهما ترجمه سيميك) كما
يفعل مع رفاقه الأمريكيين». علاوة على ذلك، عندما
كتبوا، لم يُعتبر ريستوفيتش
وتاديتش من الشعراء
الصربيين الرئيسيين،
وبالتالي لم يكن خيارًا واضحًا
لسيميك للترجمة. في ذلك
الوقت، كان هؤلاء الشعراء
في الخلفية ولم يتم اكتشافهم
إلا في وقت لاحق، حيث لم
تكن موضوعاتهم ومفهومهم
الشعري من سمات الشعر
الصربي المعاصر. نشر
سيميك ترجماته لشعر
ريستوفيتش مثل بعض
النبذ الآخر (1989)
وغداء الشيطان (1999).
يقدم سيميك للقارئ شعر
ريستوفيتش، ويصف رد
فعله عندما قرأه لأول مرة: في
بعض الأحيان يصادف المرء
شاعرًا يعتبره أصليًا تمامًا.
هناك شيء مختلف حقًا عنه
أو عنها، شيء لم يصادفه
المرء مطلقًا في جميع الشعراء
الذين قرأهم من قبل.. عندما
قرأت قصائده لأول مرة في
بلجراد عام 1982، دهشت.
«من هذا الرجل؟» ظلت أسأل
الجميع، وهذا يعني حقًا، كيف
أتى ليكتب بالطريقة التي
فعلها؟ لا أحد يستطيع أن
يخبرني. كان اليوغوسلافيون
الذين عرضت عليهم قصائده
في حيرة مثلي. على الرغم
من أن ريستوفيتش قد
نشر خمسة عشر كتابًا
شعريًا وحصل على جائزتين



والاس ستيفنز

من كتاب سيميك العالم لا ينتهي (Svet se ne za- vršava) عام 1990، وكذلك لاحقاً من قبل الناقد فاسا بافكوفيتش. في خاتمة، أشاد لاليتش بالترجمة التي قامت بها الكاتبة ليليانا أورشيتش، نظراً لدقة تعبيرها اللغوي والشعري، فضلاً عن تقديرها لشعر سيميك الغني من الناحية الخطابية، وهي السمات التي غالباً ما كافح المترجمون معها ولم يتمكنوا من نقلها بالكامل في ترجماتهم.

الشعر الأمريكي الحديث

في عام 1992، أصدر لاليتش مجموعة «شارع الأمريكتين»، وهي مجموعة من ترجماته لشعر سيميك. تمت ترجمة مجموعة فندق الأرق من

التي تحدثها أثناء البحث في خزانك عن قصائدك القديمة، تخشى أن تكون زوجتك قد تخلصت منها أثناء التنظيف في الربيع الماضي. إنها تمطر، كما يقول شخص ألقى نظرة خاطفة على الليل المظلم، ثم استدار أيضاً نحوك وأنت تعد نفسك للقراءة، بطريقة مسرحية إلى حد ما وبوجه يتحول إلى اللون الأحمر، قصيدة الحب الطويلة المتجولة التي مقطعتها الأخير (غير معروف لك) مفقود بشكل ميؤوس منه. (سيميك قصائد جديدة مختارة 118). وقد أشار إيفان في لاليتش إلى هذه العلاقة أيضاً في خاتمة النسخة الصربية

يعتبر استقبال تشارلز سيميك، في
الأدب الصربي، أكثر شعبية من
استقبال أي شاعر أمريكي آخر في
القرن العشرين، حيث يغطي ترجمات
سبع مختارات شعرية، وتسعة كتب
من المقالات، والمذكرات، والمحادثات،
فضلاً عن المقابلات الصحفية
والمجلات. هذا، بلا شك، بسبب أصله
الصربي، حقيقة أثبتتها الترجمات
النادرة لعمل سيميك في جمهوريات
يوغوسلافية سابقة أخرى.

«العالم لا ينتهي: قصائد
النثر (1989)»، كتب سيميك
قصيدة «بعد الكسندر
ريستوفيتش»، لكن قربه من
أشكال ريستوفيتش يمكن
الشعور به في قصائد أخرى
من هذه المجموعة، وكذلك
في هؤلاء من كتاب الآلهة
والشياطين. زمن الشعراء
الصغار قادمون. وداعاً،
ويتمان، ديكنسون، فروست.
مرحباً بك أيها الذي لن
تتجاوز شهرته أبداً أقرب
أقربائك، وربما اجتمع
صديق أو اثنان من الأصدقاء
المقربين بعد العشاء على
إبريق من النبيذ الأحمر
القوي.. بينما ينام الأطفال
ويشكون من الضوضاء

الأمريكية لا جدال فيها، كما حصل على جميع الجوائز الشعرية الأمريكية الكبرى، بما في ذلك بوليتسر جائزة الشاعر الأمريكي للفترة 2007-2008، لم ينس أبداً أصله الصربي. على الرغم من أن بعض الشعراء الذين علموا كتاباته كانوا بالفعل من الصرب، مثل بوبا أو تاديتش أو ريستوفيتش، إلا أن كلاسيكيات الشعر الأمريكي لدى ويتمان وديكنسون وويليامز وستيفنز وآشبري والعديد من أسلافه ومعاصريه الأدبيين الآخرين هي ما شكّلت حقاً سيميك كشاعر وإلى حيث ينتمي بلا شك. من الناحية المجازية، هو منغمس في عالم الشعر الأمريكي، بينما يلامس بطرف إصبعه عالم موطنه وشعره. قد تكون هذه الازدواجية الطفيفة في الواقع ما يجعل عمل سيميك فريداً جداً للجماهير الأمريكيين والنقاد والقراء العاديين على حد سواء. كما أوضح هو نفسه ذات مرة، «الشعر، أنا مغرم بالقول، إنه دفاع عن الفرد ضد كل التعميمات التي تسعى إلى إحاطة الواقع بنظام مفاهيمي واحد» (سيميك، «لماذا الشعر؟»).

أتمنى أن يكون هذا الدفاع موجوداً دائماً لمساعدتنا على رؤية العالم بشكل مختلف

مطلقة، ودون الرغبة في ذكر الحقائق الكبرى، ولكن ببساطة، بهدف تأكيد وجود الشخص، وتنظيم هذه الصور من خلال التفاعل بين الألعاب والمخاوف.

إن العلاقة بين المشهد الأدبي الصربي وتشارلز سيميك معقدة. من ناحية، هو جزء كبير من الوعي الشعري الوطني، ليس فقط كمؤلف ولكن أيضاً كمترجم وشخصية ثقافية. من ناحية أخرى، فإن المدى الذي يتم فيه فهم عمله ووضعه في سياقه المناسب أمر مشكوك فيه في أحسن الأحوال. وعلى الرغم من استغلاله الكامل لشعر سيميك، فقد فشل النقد الصربي، في فهم الطابع الأمريكي الأساسي لتعبيره، وهذا أمر محير تماماً، نظراً لكونه مواطناً أمريكياً يكتب باللغة الإنجليزية حصرياً، و، كما تم توضيحه سابقاً، يمكن فهمه، لا سيما عندما يأخذ المرء في الاعتبار جميع الآثار السياسية لمثل هذا التحريف. ثمة إصدارات مثل ترجمة بيرجام بيليكانى لمجلة «لوناتيك» تقدم الأمل في مستقبل أكثر تفاؤلاً فيما يتعلق بالفهم الثقافي والتبديل اللغوي لعمل سيميك.

ربما يكون سيميك قد ساهم أيضاً في مثل هذا الاستقبال المربك لعمله في صربيا، على الرغم من حسن النية: حيث إن مكانته في الحركة الأدبية

(1992) باسم سيميك بعد عامين فقط من نشرها لأول مرة، في عام 1994. مؤلف الترجمة والكلمة الختامية هو فلاديمير بيتشالو.

يعيش بيتشالو أيضاً في أمريكا، مع أنه يتحدث بشكل أساسي إلى الجمهور الصربي، وقد أثرت هذه الحقيقة بشكل كبير في نقله للخصوصيات الثقافية.

ومع ذلك، فهو ليس مترجماً محترفاً، وهذا يظهر في الطريقة التي يفقد بها التركيز أحياناً ويرتكب أخطاء واضحة. كان النقاد إيجابيين في تقييمهم لخاتمة بيتشالو لأن هذه كانت المرة الأولى التي يلفت فيها أي شخص الانتباه بشكل خاص إلى الاختلافات الثقافية بين صربيا وأمريكا. أدرك بيتشالو أن شعر سيميك يمكن جعله أكثر وضوحاً للقراء الصرب إذا كانوا يريدون أن يصبحوا أكثر دراية بالعالم الذي غارق فيه؛ العالم الذي كان، في الوقت الحالي، غريباً جداً وبعيداً عنهم. وفقاً لبيتشالو، «في فندق الأرق، النظرة إلى العالم بريئة وصوفية وحيوية وعقلانية. يبحث المؤلف باستمرار عن جذور الأدب المحلي وطريقة التفكير والحلم الأمريكية». يؤكد بيتشالو على قابلية صور سيميك الملموسة والطرق التي يتم من خلالها جمع هذه الصور معاً، بحرية

والوجع.. قراءة في «ذبابية في الحساء» (*)



د. محمد أيت أحمد
(المغرب)

نرويض الذاكرة، فداحة الحرب، وسيرة الحظ

تشارلز سيميك
Charles Simic
علامة فارقة في
الإبداع الشعري
خلال حصيلة
المشهد الأدبي في
عالم القرن الواحد
العشرين، ولا بد من الإشارة
إلى أن الأمريكي من أصل
صربي قد تميز بقلمه الموجز
والموجع على حدٍّ سواء،
فاعتُبرت قصائده الشعرية،
ومجموع الدواوين التي
أنتجها، إلى جانب إنتاجاته
النثرية وإضافاته المختلفة في
مجال الترجمة ببيولوجرافية
ومرجعاً هاماً في أدب التاريخ
المعاصر.

نشيرُ إلى أن نصيب الشعر
في تأليف سيميك أخذ الحصّة
الأكبر بالمقارنة مع النثر،
وقد جرى ذكر اسمه في
الأدبيات النقدية شاعراً أكثر
منه ناثراً، بالرغم من أنه بزغ
في قصيدة النثر كثيراً، بيدَ
أن شعريّة النص وشاعرية
المبدع في الرؤى والدلالة
لازمتُه حتى في بعض
المحاولات النثرية التي قدمها
كاتباً للسيرة أو مُترجماً أو
غير ذلك.

لقد حظي سيميك بتناول
نقدي يليق ومكانته الإبداعية،
بالرغم من أن الدراسات
النقدية حوله اهتمت بالماهوي
واشتباكات القصيدة
الفنية وتورطاتها الفلسفية
والسياسية والأيدولوجية،
وغيرُ خافٍ أن سيميك

قد استمد طاقته الإبداعية
الشعرية من خلفية واقعية
على إثرها عاش حياة مركبة
وعصيبة زمنياً ونفسياً
 واجتماعياً وفكرياً، كونهُ
عاصر ظروف الحرب العالمية
الثانية، مهادتها ووقائعها
ونتائجها.

في هذه الورقة البحثية نسعى
إلى تقديم قراءة في السيرة
الذاتية ذبابة في الحساء
fly in The soup لتشارلز
سيميك، واحدٌ من الذين
اختمر لديهم الوعي بتقلبات
العالم منذ أربعينيات القرن
الماضي، وقد قدّمت الشاعرة
والأكاديمية المصرية إيمان
مرسال (*) (*) ترجمةً بدّيدة
وجادة لتلك السيرة، ومن
مَنظور تحليلي بما هو بناءٌ
وتركيبيٌّ تُقارب نسيج
الذكريات في هذا النص
الأتوبيوگرافي ونكشف عن
جسامة الحرب وانعكاساتها،
وعن مسار حياة تأرجحت
فيه الذات الكاتبة بين
الفرصة والحظ تارة واليأس
والوجع تارة أخرى.

يعقدُ النص الأتوبيوگرافي
Autobiographie ميثاقه
القرائّي مع مُتلقيه مُنذ
التأطيرات الأجناسية التي
يضعها كما يؤكد على ذلك
فيليب لوجون⁽¹⁾، وعليه يذهبُ
بنا عنوان سيرة سيميك إلى
أقاصي الدلالات الاجتماعية
للفقر والاضطهاد، وعلماً
أن العُنوان يحيل إلى وقائع
مُقررة سلفاً، غير أن غواية

في جانب كبير منه لطفولته التي عاشها في زمنية الحرب العالمية الثانية (1939-1945) بين الحلفاء ودول المحور، والفوضى التي حلت بالعالم بعد استئناف ذلك الخراب، ويسعى من خلال تمثيله الذاتي في سيرته تظهير المشهد الطاغى على أوروبا الشرقية، أكبر مسرح للحرب في التاريخ وقتذاك، وموقع بلده يوغوسلافيا في دائرة الحرب الطاعنة، التي كانت محط أطماع مختلفة في فترات زمنية متباينة، من طرف الفاشية الألمانية التي احتلت مدينة بلجراد، ومن طرف الاتحاد الشيوعي طرفاً في مسرح الحرب، وبالتزامن مع ذلك نشبت لعنة الحرب الأهلية في يوغوسلافيا بين دزينة من الفصائل التي تذبح بعضها البعض؛ الملكيين والشيوعيين والفاشييين(*).. «تحدث مثل هذه الأمور كثيراً، اليساريون كانوا متأكدين من أننا فاشست، واليمينيون كانوا متأكدين أننا شيوعيون. سرد قصة حياتنا كان يزيد الأمر سوءاً»⁽⁵⁾.

يصفُ سيميك عصور الظلام تلك، والأشياء التي حدثت منذ أزيد من خمسين سنة، ويذهبُ بعيداً إلى عتمة الماضي مذكراً بفداحة الحرب، ومع كل كلمة يخطها في سيرته يلاحقه شبح الذاكرة التي أدانت خسارة

أمر في مُنتهى الصعوبة، ولا سيما في حياة أساسها الرعب والارتياح ووسمها اللا استقرار، أقصدُ طفولة عاشها سيميك وخراب الحرب وهشيم النار يأتي على العالم، ويأتي على يوغوسلافيا، ويأتي على بلجراد.

معلومٌ أن السيرة باعتبارها سرداً قصصياً يُترجم للحياة الخاصة للكاتب في أهم أحداث حياته وأقواها دلالةً، غير أنه من زاوية ما نجدُ كاتب السيرة لا يكشف عادةً إلا تلك الأوجه التي يريد أن يتذكرها القراء ويعرفوها⁽⁴⁾، ولكن سيرة سيميك لعل ما يميزها ويضمن لها الدينامية في التناول الجماهيري والتداول النقدي، هو ذلك الصدق العفوي في تشخيص الأحداث وتصوير الوقائع، وتلك اللغة البسيطة الأسيرة للفكر والذوق.

نقرأ في هذه الورقة البحثية نص السيرة الطويل لسيميك الذي وقع في (319) صفحة، وذلك من مُنطلق مفصلي يستوعب سُرود ومسارات هذا النص السير ذاتي، ولتظهير ذلك وضعنا المحاور الآتية للتحليل بما هو تركيب.

**أولاً: الحرب والجوع
وهاوية الفراغ**

إن المحكي الذاتي في سيرة تشارلز سيميك، هو تمثيل

من صنف آخر يمارسها هذا العنوان في تشظياته وأبعاده المتفرقة، فإذا كانت الذبابة في الحساء تحتل صورة الفقر وتصوير الهشاشة والعدمية فله دلالات أخرى، فقد يحتل منظوراً آخر القصد منه أن الذبابة هو الشاعر نفسه التائه المشتت الذي كل ما استقر قليلاً طارَ هارباً كثيراً، والحساء هو العالم الذائب الغارق في تفاصيل الدمار على مرأى عينيه، اعتبر عنوان السيرة مُراوغاً يلعب لعبة الإيحاءات اللا متناهية وهذا أمر بدهي في سيرة رجل عاش اللا محدود في زمن اللا حدود، إنه عنوان «يؤسس في ذهن المتلقي إيحاء ما: انفعالياً أو أسلوبياً أو حتى أيديولوجياً، بحيث لا يبدؤ المتلقي في تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إيحاء»⁽²⁾.

يبدو مُفيداً اعتبارُ هذا النص السير ذاتي نبشاً في الذاكرة يعمدُ إلى المراهنة على تقنية التعرية - La dénuda-tion⁽³⁾، فإن تلبي نداء الكتابة السير ذاتية هو أن تكون لك القدرة على شيطنة الذاكرة وترويضها والذهاب بها إلى الأقصى لاستنكار تفاصيل العُمق الزمني وارتباطاتها المختلفة في شتى الدروب، وغير خاف أن تقاسم الحياة الشخصية والصوغ الذاتي

الماضي ورفضت الواقع السياسي والأيدولوجي، لقد كان تشارلز في أثناء الحرب طفلاً، وعليه راهن في سيرته على تشخيص مذاق الحرب والطفولة؛ أو حينما تستوي الصفعة والقنبلة، صفعة الأم كطفل، وقنبلة الحرب كطفل. «في 6 أبريل 1941، كان عمري ثلاث سنوات، في الخامسة صباحاً ضربت قنبلة المبنى المقابل من الشارع مما أدى إلى اشتعال النار فيه. بلجراد التي ولدت فيها، لديها تميز مريب، فقد قصفها النازيون في عام 1941، والحلفاء في عام 1944، والنااتو في عام 1999»⁽⁶⁾.

إن تجربة الحرب وهولها في جوارح سيميك وكذلك في عقله، تُصورها سيرته الذاتية بالطابع التشاؤمي والمزاج السوداوي البشع الذي خلفته في عالمه النفسي: «طفولتي فيلم بالأبيض والأسود»⁽⁷⁾ وعليه نجده يتناول بشكل دقيق وبشعرية تفاصيل أزمات الحياة وذكريات الطفولة وقصة النزوح، وفراغ السلطة وحافة الهاوية. إن السيرة الذاتية لسيميك وبخاصة في مرحلة طفولته هي نداءً للفراغ في قعر الدمار؛ سيرة قنبلة ولعب: «ولدٌ يكبرني بقليل. اتضح أنه تسلل للخارج لي شاهد القنابل وهي تسقط، عندما أعاده الرجال

بدأت أمه تصفعه وتؤنبه بشدة، كانت تصرخ فيه أنها ستقتله إذا خرج مرة أخرى. كنت مرعوباً من صفعاتها أكثر من رعبى من القنابل»⁽⁸⁾.

هكذا روح طفل خفيفة أرادت أن تعيش لعب الطفولة وألوانها وصخبها، فإذا بها تعيش إلى جانب اللعب قنابل الصراع وقصص الحرب بين دول التحالف ودول المحور، لذلك ظلت طفولته، وطفولة اليوغوسلافيين، ومسرح بلجراد أقوى اللحظات التي عاشها سيميك في عتمة السلطة وبطش الحكم وزمنية العمى. «هل كان العالم حقاً رمادياً وقتها؟ في ذكرياتي المبكرة كان العالم دائماً في أواخر الخريف. الجنود رماديون، وهكذا كان الناس. الألمان يقفون في الزاوية، نحن نمر بجانبهم، تهمس أُمي: «لا تنظر إليهم»، نظرت إليهم على أي حال، وواحد منهم ابتسم. لسبب ما أخافني ذلك»⁽⁹⁾.

إن فاجعة الحرب في سيرة سيميك لم تكن نفسها أعظم شيء حصل، بل أثرها في الزمن النفسي ووقعها في عالمه الاجتماعي، إن ما يميز التمثيل السردي لتيمة الحرب في هذه السيرة الذاتية أنه «لا يقتصر على وصف كرونولوجية الحرب، بل يتجاوز هذا المستوى الخطي

إلى تشخيص أثر الزمن الحربي في زمن الإنسان، بما هو ذات وكيونة ومنظومة قيم أخلاقية وإنسانية. إنه يركز على تشخيص الأثر «الفجائي» لزمنية الحرب وليس على حدثها «الوقائعي»⁽¹⁰⁾ «أتذكر أنني رجعت من المدرسة إلى البيت في ظهيرة، قلت لها إنني جائع، فأنفجرت في البكاء. الشيء الوحيد الذي وجدته هناك في ذلك اليوم، كان البصل الذي قطعته شرائح. لم يكن هناك زيت، فقط بعض قطع الخبز الجافة وملح. فكرت ساعتها أن مذاقها لذيذ جداً»⁽¹¹⁾.

تسريد حالة التجويع وواقع الحال المر هو ما حاول سيميك تمثيله بقوة، كمعطى حاضر في جزء من سيرة طفولته، وخاصة قبل النزوح من بلغراد وعيش تجربة الشتات في فرنسا، وانتهاءً بمطاردات الأحلام في أمريكا، وفي أكثر من تدفق حكاوي وصوغ ذاتي، أبرز سيميك ثلاثية الحرب والجوع والفراغ كمعالم أولى طبعت حياته، قبل أن تشق به تلك الحياة دروباً وانعطافات أخرى فيها الأجل والأقبح، ضمن سيرة تعصف بها التقلبات من كل جانب، ولم يكن أصعب من شيء في ذلك الشق الباهت من الطفولة إلا حكاية الجوع والقهر



بول ريكور



إيمان مرسال



إميل زولا

فكثيراً ما ترد كلمة ما عدتُ
أُتذكر، أو ما شابه، أو يبرر
بالنسيان، حتى وإن حدث
ذلك كما يُفصح في المقطع
أعلاه، فلا يتذكر بما يفكر،
أو بما يشعر، ولربما يكون
ذلك مؤشراً على الصدق
التام لكل ما يلاحقه سيميك
بالسرد، لأن لحظة الماضي
وإن جاء الإتيان بها إلى
الحاضر صدقاً، فهذا لا يعني
تخيّلها كما هي في الماضي،
بل إقرارها كصورة ومعطى
في الحاضر، وهذا أصعب مما
يكون، لذلك نجد بول ريكور
في حديثه عن الذاكرة يصرّ
على فكرة «إن أنا تذكرت
حدثاً من حياتي الماضية
فإنني لا أتخيله، إنني أتذكره،
أي إنني لا أطرحه كمعطى -
غائب، لكن كمعطى - حاضر

للضرورات البيولوجية، وفي
قائمته الأكل، الأكل الذي
يسدّ الحاجة للأكل.
يجري السفر بالذاكرة
أيضاً عبر اعتماد شعرية
التفاصيل واقتياد الذاكرة
إلى كل التفاصيل(*) والرغبة
في اكتشاف أبعد نقطة
في التذكر، ذلك أن «رغبة
الاكتشاف تحول الماضي إلى
حاضر إبداعي جديد»⁽¹⁵⁾.
«أتذكر استلقائي على
الأرض وعيني في عين
إحدى الدمى من الجنود
أو مراقبتي للذباب وهو
يتسكع على السقف. عدا
هذه المشاهد المتفرقة، لا
أُتذكر بم كنت أفكر أو بماذا
كنت أشعر»⁽¹⁶⁾.
الحال أن سيميك لا يصل إلى
أبعد نقطة في التذكر دائماً،

والاستبداد؛ «نقايس ما
نحتاجه بأي شيء حيث
لم يكن عندنا نقود. نعطي
حذاء الرقص الجلدي
الأسود الذي تركه أبي
مقابل دجاجة. (..) قايسنا
سجّاداً وأرائك وآنية
خزفية راقية بحيوانات
مختلفة عبر السنوات»⁽¹²⁾.

ثانياً: مَرايا الذكريات، تفكيك الانكسار

أعود في هذا المحور للتأكيد
على أن الخطة السردية التي
اعتمدها سيميك في المحكي
الذاتي، هي مَراوية الذاكرة،
أو رواية كل ما تعكسه
الذاكرة من صور في الماضي،
بعضها يبدو واضحاً ملتئماً
في النسيج الحكائي، «تعود
أولى ذكرياتي إلى سنة 1942
أو 1943»⁽¹³⁾، والبعض الآخر
من نسيج الذكريات يبدو
شذوياً مُتشظياً، «ذاكرتي
ضعيفة وكل شيء يبدو
وكانه تحت إضاءة خافتة
وظلال كثيفة»⁽¹⁴⁾.
والأهم أن خطاب الانكسار
يُهيمن على نسق الذاكرة،
الانكسار الاجتماعي
والسيكولوجي الذي عاشه
سيميك، خاصة بعد الترحيل،
وتأزم الأوضاع وازدياد
الحاجة إلى الخنزير المسكين
الذي يحضر في النص بقوة
كنائية على الوجبة التي
يتصارع ويُصارع الجميع
من أجلها، إحياءً كذلك

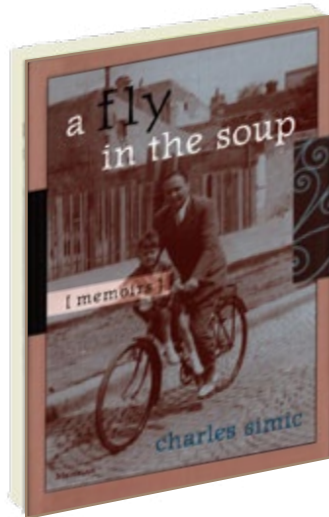
رتبه قادة العالم في وقتها. كالكثير من النازحين لم يكن طموحنا يتعدى حدود مدينتنا بلجراد. كنا على ما يرام مع ذلك. اتفاقيات عقدت حول مجالات النفوذ، حدود أعيد ترسيمها، وما يسمى بالستار الحديدي تم إسداله، ونحن رحّلونا مع أغراضنا القليلة. ما زال المؤرخون يوثقون جميع الخيانات والرعب الذي واجهناه كنتيجة لمؤتمر يالطا وغيره، والموضوع أكبر من أن ينتهي»⁽¹⁹⁾. في المحاولة الأولى للحاق بالأب الذي تحرر بعدما اعتقله الألمان، وعلق أخيراً في نشاطاته في أمريكا، باءت رحلة عبور الحدود الأولى للأب وسيميك والأخ بالفشل، رحلة مؤلمة وخائفة من بلجراد عبر يوغوسلاف إلى أمريكا لم تكلل بالنجاح، فشلوا وتم إرجاعهم إلى

العمل بها في يوغوسلافيا، والمقر الرئيس للشركة الذي كان في شيكاغو، سيقرّر السفر عبر إيطاليا راغباً في الوصول إلى أمريكا، وهو ما تحقق له، واستحالت عودته في الوقت الذي بقي فيه تشارلز سيميك في منزل جدّه رفقة أخيه وأمه، يفكران في اللحاق بالوالد، لا سيما بعد التغيرات التي أحدثتها الحرب في الخارطة الجغرافية ليوغوسلافيا؛ «أسرتي، مثل أسر أخرى عديدة، تمكنت من أن ترى العالم مجاًناً، والفضل يعود لحروب هتلر وسيطرة ستالين على أوروبا الشرقية. نحن لم نكن متعاونين مع الألمان، ولا كنا من المنتمين إلى الطبقة الأرستقراطية، كما لم نكن بأي معنى من المنفيين السياسيين، عديمي الأهمية كنا، لم نقرر شيئاً لأنفسنا. كل شيء

في الماضي»⁽¹⁷⁾. غير أنه ملحوظ في سيرته تلك العلاقة الحميمة في التذكر بالأماكن والتواريخ، الأماكن والمسافات بينها، والتواريخ بالضبط والدقة، يقول بول ريكور بهذا الصدد مُعلّلاً علاقة الذاكرة بالمكان «إن الصلة بين الذكرى وبين المكان تطرح قضية صعبة تأخذ كل قوتها من تخوم الذاكرة، والتاريخ الذي هو أيضاً جغرافياً»⁽¹⁸⁾. يرحل سيميك إلى ذكرياته الماضية أيضاً عبر اعتماد تقنيات في الكتابة تُعيد صورة الماضي، كالرسائل باعتبارها استراتيجية فنية كانت تجمع سيميك بغيره^(*) في أكثر لحظات حياته، خاصّة بأهل الأدب والفن والشعراء، وهذا ما سيتم توضيحه في عناصر مؤالية من هذه الورقة البحثية.

ثالثاً: الشّتات، سيرة الهجرة والنّز والاغتراب

يصوغ سيميك سيرته في قالب آخر غير الحرب والجوع والفراغ، فبعدما خاض مرحلة عسيرة في طفولته الأولى يشكو غباء العالم الذي أرهقه بالجوع وسبّب له الانتكاسة ولعائلته أيضاً، مع هذا كله فإن الأب جورج سيميك الموظف في شركة الاتصالات التي بدأ



التلاشي.

رابعاً: سيرة قلب شاعر وعقل فيلسوف

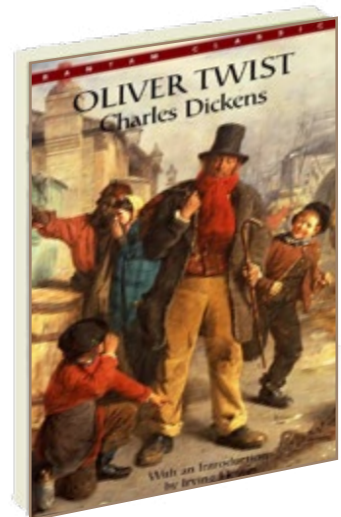
حياة سيميك لم تكن
شذرات من الحرب والجوع
والاغتراب فقط، بل تعددت
وجوهها، في «ذباية في
الحساء» تبرز سيرة
شخصية غارقة في الفن،
في الموسيقى، في العزف، في
الفيلم، في الشعر.. سيميك
الشاعر الذي بدأ يظهر منذ
مغادرته لملامح الطفولة
الأولى، ومنذ بزوغ بنيته
وحشجة صوته، بدأ الكاتب
يكشف نفسه شخصاً رهيف
الإحساس، عالي الذوق،
يُحاول الكتابة ويفشل،
ويحب الفن، ويتذوق الشعر؛
«لا أبالغ كثيراً عندما
أقول إنني لم أكن أذهب
إلى الحمام من غير كتاب
في يدي. أقرأ حتى أسقط
في النوم وأستأنف القراءة
بمجرد أن أصحو. (..) أقرأ
كل شيء من أفلاطون إلى
ميكي سبيلين»⁽²³⁾.
الجانب الثقافي، وتنمية
الذات، والاهتمام بالفنون
هو سيميك الحقيقي بعد
ويلات الحرب، وبعد النزوح،
وبالرغم من فشله الدراسي
على أعقاب عوائق لغوية
ومشكلات في الاندماج سواء
في فرنسا أو في أمريكا، إلا
أنه من المفيد التأكيد على
الشّمة الثقافية المتوهجة

من أنه مع الفقر والحاجة
والحرب، تُصبح الهجرة هي
الحل الأنجع، والنزوح خارج
خارطة الموطن هو الأمثل؛
«الهجرة، المنفى، أن تكون
بلا جذور وأن تصبح
منبوذاً (..) أصبحنا لغزاً
حتى لأنفسنا. في البداية
كان ذلك صعباً علينا،
ولكن بمرور الوقت بدأنا
نعتاد على وضعنا الجديد.
بدأنا نستطعمه ونستمتع
به»⁽²¹⁾.

خلال هذه المرحلة الانتقالية
التي كانت جزءاً راسخاً في
مخيل تشارلز والتي كان
عُنوانها المعاناة في باريس،
أسهب الكاتب في سرد الكثير
من التفاصيل بالعمق والبوح
والكشف، إذ تركت الغربة
في أفئدتهم نشازاً وتلاعبت
سيرة الاغتراب والنبد
بأرواحهم، ولكنها مع ذلك
كانت بذوق الجمال الفرنسي
وبحجم باريس، المحضن
الحميم لكل التناقضات؛
«نامت أمي وأخي على
السريّر، بينما نمت أنا على
الأرض. بقينا على هذه
الحال لمدة عام كامل، كنا
فراء، هذا ما أدركته»⁽²²⁾.
في هذه المرحلة يُكثر سيميك
من الاسترجاعات Flash-
back ذلك أن الوجود الراهن
له كمهاجر في قلب الاغتراب
يحتّم عليه السفر عبر الزمن
للإتيان بذكرياته الماضية
في بلجراد، حيث تُسغفه على
مواجهة وحدته وتعويض

بلجراد؛ «لقد كانت السجون
في ذلك الوقت مملوءة بمن
عندهم قصص سياسية
أكثر خطورة، لم نكن
مهمين. صفعوا أمي على
وجهها عدة مرات منها مرة
أمامنا، وكان ذلك كل ما
حدث»⁽²⁰⁾. وستُعاد الكرة في
وقت لاحق بعد استصدار
جواز السفر مُكللة هذه المرة
بالنجاح ولكنها مليئة بأحداث
الاغتراب وبالارتكاسة في
فرنسا لمدة أطول(*).

هاجر سيميك إلى باريس في
سنة 1953 في سن الخامسة
عشر رفقة الأم والأخ
الأصغر، وهناك سيعيش
وعائلته قصة الشتات، يحكي
سيميك فشله الدراسي
والاندماجي في الوقت الذي
عاشه رفقة الأم والأخ في
باريس، حيث كان يشعر أنه
أجنبي مُريب، أو يكون هذا
ما أشعره به الفرنسيون،
ولكن كان سيميك مُتيقناً



كانت أكثر جمالاً..) كانت أحببت الملاحم والقصائد القصصية والأغاني الشعبية»⁽²⁸⁾.

حتى في المرحلة التي قضاه في الخدمة العسكرية مبعوثاً من أمريكا إلى فرنسا لم يتخلف عن فعل الكتابة والتفكير في القصيدة، وقد كان الكتاب ملازماً له، علماً أن ظروف التجنيد ما كانت تسمح بأريحية الكتابة أو وهج القراءة؛ «اندهشت العجوز سيئة المزاج التي تملك المكتبة من أن يختار جندي أمريكي كتاباً كهذا»⁽²⁹⁾.

في حوار أجرته فانتة الغرة مع تشارلز سيميك منشور في المنبر الثقافي العربي ضفة ثالثة⁽³⁰⁾ سألته كالتالي: في سيرتك «ذبابة في الحساء» كانت هناك تلك المقابلة مع الشاعر الذي اكتشفت أنه واحد من الطيارين الذين يلقون فوقكم القنابل التي كان من الممكن لإحداها أن تُنهي مسيرتك قبل أن تبدأ، وكيف أنك تسامحت معه، هل التسامح ابن الفن، أم أن الأمر شخصي ويعود إلى طبيعتك الخاصة؟ وقد كان جوابه كما يلي: حسناً، لقد كانت لحظة مُدهشة، أن تكتشف أن شاعراً أكبر سنّاً ورجلاً لطيفاً جداً والذي أعجبت به كثيراً، قد اعتاد إسقاط القنابل على المكان الذي كنت

وكشف، إذ حرص كثيراً في محكيه على إطلاع القارئ على فشله الأول ومحاولاته الأولى في الكتابة الشعرية التي فشلت تكراراً؛ «لقد أخلجتني القصائد. كنت ما زلت أريد أن أكتب الشعر، لكن ليس هذا النوع من الشعر»⁽²⁶⁾.

الجميل في المحكي الذاتي لسيميك هو الإصرار والمواجهة والرغبة، ولا غرو أن واحداً من قيمة الشاعر الرّاحل قد يكون واجهه أصعب وأمر مما أورده في سيرته، فقد كان طموحه على الدوام وعراً، ووصل في حسّه الفني وذوقه الثقافي درجة التماهي مع المفكرين والأدباء والمخرجين وأبطال الأفلام وغيرهم؛ «تخيلت نفسي ريتشارد بيسهارت عندما كنت شاباً»⁽²⁷⁾.

إن شغف سيميك بالقراءة كما يتحدث في سيرته الذاتية شغف من نوع خاص، يلتهم المختلف من الألوان الفكرية والأجناس المختلفة، ولذلك لمحّ الدارسون لقصائده الشعرية ودواوينه ذاك التفاعل الديالكتيكي بين الفكر والفن والذات والمحيط؛ «لجأت إلى مكتبة أبي.

قرأت زولا وديكنز وحتى ديستوفسكي من أرفف غرفة النوم. أصبحت بعد ذلك مدمناً للقراءة. أحببت «أوليفر تويست» جداً، ورواية «آمال عظيمة»

في داخله والتي لم تنطفئ لحين ما رغم كل الظروف؛ العمل، الخدمة العسكرية.. «اكتشفت جزءاً من نفسي، مخيلة ورغبة في التعبير عن أشياء محددة لا أريد نسيانها»⁽²⁴⁾.

في سيرته الذاتية تمثيلات حول ذاته الوجدانية التي يروقها الفن والشعر، وذاته الفكرية التي تأسرها الفلسفة، ولأن الرجل جمع بين الاثنين، مُنفتحاً على الأفلام، وعارفاً بالعزف والموسيقى في بدايات أولى مع الأم التي علمته ذلك، لأنه كان من صميم انشغالاتها ووظيفتها، فإن ذلك كله رسم شخصية سيميك المهووسة بالفن؛ «كنت مهووساً بفرونيكا ليك، لورين باكول، إيدا لوبينو، وحتى جلوريا جراهام، لكنني لم أضع عيني من قبل على جين تيرني إلى أن رأيت فيلم «لورا»⁽²⁵⁾.

ليس ذاك فقط بل لأن الرجل كان شغوفاً بالكتاب، محباً للقاءات الثقافية ولندوات الشعر، مُندمجاً مع الوسط الثقافي للقرن الماضي كليةً، فهذا كان الطريق نحو تشارلز سيميك الأمريكي الصربي الذي سيصبح في وقت غير ذاك من كبار شعراء التاريخ المعاصر، وللعلم فقد كان سيميك صادقاً صدوقاً فيما يحوم حول سيرته من بوح



جلوريا جراهام



تشارلز سيميك



تشارلز ديكنز

نفسه. «لقد جعلني حظي
التعس جذاباً فجأة»⁽³²⁾.
كان سيميك حينها قد
استشعرَ التحول من أوروبا
مسرح الحرب إلى أمريكا
أرض الحلم؛ «لم تكن أمريكا
مثل أوروبا؛ كانت عظيمة
في بشاعتها مملّة للغاية
في نفس الوقت. أحببت
أمريكا على الفور»⁽³³⁾. وكان
هذا الاستشعار مصحوباً
بنوع من الاستقرار والصفاء
الذهني الذي على خطاه بدأ
يرسُم ملامح ذاته شاعراً
كبيراً ولم يتوقف عن كتابة
قصائده، وبدأ في تطوير
موهبته حتى في السنوات
التي قضاها مُجنّداً، وضمن
سيرته نجدهُ يفصحُ عن حبه
لأمريكا لأنها منحتة الحظ،
الحظ الذي سلبته بلجراد
منه؛ «شعرت بأنني في

إلى أمريكا، حيثُ الوالد هناك
انتظرهم واستقبلهم، ويمكن
عموماً وصفُ هذه الجزء
من حياة الشاعر تشارلز
بالاستقرار رفقة أبويه،
إلا أن بعض الشجارات
والخصومات بين الأب والأم،
ستدفع به إلى الاستقرار
رفقة أحد الأصدقاء في شقة
سفلية قذرة، ظروفها لم
تكن مواتية، ومع ما عَصَفَ
بسيميك في هذه المرحلة من
مُراهقة، نتعرف عليه شخصاً
يبحث عن الحب، وينتقلُ
من وظيفة إلى أخرى لتأمين
حاجياته، وظيفة في مكتبة،
إلى وظيفة بائع قمصان.
ثم بعد هذا كله يجدُ نفسه
مدعواً للخدمة العسكرية
الأمريكية، وضمن هذه
التفاصيل كان يحسُّ سيميك
أن حلم الشاعر يتلاشى في

أعيش فيه مرتين في الأسبوع
في ربيع عام 1944. لقد
شعرَ بالخزي وكان ممتلئاً
بالاعتذارات، ولقد واسيتهُ،
فقد كان طفلاً فقيراً من
سياتل وفعلَ ما قيلَ لهُ،
وكان من الغباءِ مني أن
ألومه عندما أصبحَ العالم كله
مجنوناً، في الوقت الذي كانت
فيه عائلتي مُعرضة للخطر
من بعض الجيران المختلين
عقلياً في بلغراد مثلما كانت
من قِبَل القنابل الأمريكية⁽³¹⁾.
لما قرأتُ هذا الحوار الذي
أجرته فاتنة الغرة مع
تشارلز سيميك أعجبتُ
بهذا المقطع، ولكي نزيدَ عن
الثقافة الرفيعة لسيميك،
جانبه الإنساني الرفيع
والمسامح، وبخاصة في
أواسط الأدب والفن، فقد
تعرف الرجل كما يوردُ في
سيرته على قائمة طويلة من
الشعراء والمفكرين، كما شاء
القدرُ أن لاقى أيضاً عدداً من
الدبلوماسيين، إن سيميك
يُقدِّمُ ببراعة لا نظيرَ لها
دفاعاً عن فن الشعر وعن
كتاباتِه وانشغالاتِه المعرفية
والوجودية وشغفه بالفنون،
ودفاعاً لا مثيلَ لهُ عن
الإنسانية والسُّلم والجمال.

خامساً: أمريكا الحظ ومتاهةُ الحلم والنشاز

بعد الشتات في باريس،
استطاعت الأم رفقة سيميك
والأخ الأصغر أن تقطع سائمةً

وطني»⁽³⁴⁾.

وهكذا عاش سيميك في أمريكا بين الحظ ومَناهة حلمه شاعرًا، وبعض النشاز الذي كان يتسلل إليه، ولكن يمكن اعتبارُ أمريكا سيرة الاكتمال عند سيميك، فقد كان يحس أنه يعوض خسارة الماضي ويرمم الضياع، خاصة في بعض لحظات الأنس الراقية والجميلة التي كان يتقاسمها مع الأب الذي وضعه في مكانة صديق له، يرتشف معه النبيذ أو يأكل معه في مطعم، أو يشتريان في متجر، وبالرغم من سوء الأحوال المادية، وأن الأب كان يعيش دون معرفة قدر نفسه، إلا أن الكاتب يقرُّ بسرقة أفضل اللحظات، وأن أمريكا أهدته الاتزان الذي كان مفقودًا في أوروبا الشرقية وقتذاك.

سادسًا: العائلة، الحب والخنزير المسكين وأشياء أخرى

يتمتع سيميك الشاعر كما قدمته مجموعة من الحوارات بشخصية مُتزنة، إنسانية متواضعة، موجزة وبلغية، وفي جانب من صفحات سيرته نجد أن أمًا من طبقة متوسطة محترمة ومولعة بالفن الموسيقي تقف خلف هذا المبدع، وأب مُنفّتح من أصول أقل تماسكًا مما هي عليه الأم، لكنه أب عزيزٌ

مُتعالٍ النفس يفرض ذاته، وقد أحبه سيميك رغم ما له وما عليه لأنه كان يعامله في رتبة صديق؛ «سهرنا طويلاً، حتى أن أبي أعطاني بعض رشقات من الويسكي»⁽³⁵⁾، ولعلها أمورٌ من صميم التنشئة تصنعُ شاعراً كالراحل تشارلز سيميك، فالأم عصامية والأب أكثر انفتاحاً، وسيميك بينهما علامة فارقة في الإبداع الشعري. يمكن الجزم بأن علاقة تعاون وحب عائلي نشأت في وسط سيميك، فرغم بعض الأحداث التي يُصورها في سيرته كالخصومات بين الأبوين، أو جنون الخالة، أو خواء الأعمام، أو قصص الأصول لدى الأجداد، إلا أن تماسكاً عائلياً حتى في فترات سيميك العصبية كفترة الاغتراب في فرنسا كان ظاهراً، فقد ساعدهم الخال في فرنسا، واستقبلهم الأب في أمريكا، وكذا في مراحل من طفولته كان بين أهله من أمه وأهله من أبيه.

يتحدث سيميك في سيرته الذاتية عن بعض لحظات حبه العاطفي، ولا سيما حبه لتلك التي لم يعرف عنها شيئاً حتى اختفت، كما يتحدث أيضاً عن حبه للخنزير المسكين، وقد أخذت قصة الخنزير صبغة التكرار في صوغه السير ذاتي، فقد كان للأكل والطعام، واللحم

المقدد للخنزير حضور قوي في النص، لأن سيرة سيميك في حقيقة الأمر هي سيرة وقعت في الحدود الفاصلة بين زمنين: زمن الجوع والحرمان وزمن الشبع والتعويض، لهذا نجد الخنزير يحضر في الصورة الأولى من سيرته؛ صورة الحرب باعتباره المأمول الذي ترغب فيه العائلة وتُقايسُ لأجل الحصول عليه، أما في الصورة الثانية من سيرته وهي صورة السلم فيحضر الخنزير باعتباره واقعاً ومأكولاً، يُنسي مرارة الماضي ويُعوض خسارة الزمن الفائت.

ذبابة في الحساء هي تمثيل زمني لكارثة العالم ولآماله، وتمثيل ذاتي للراحل عنا الآن الشاعر تشارلز سيميك «تمتلى سيرة سيميك بحكايات بدیعة عن تاريخ أسرته، عمن عرفهم من شعراء واعدین اختفوا في الحياة، عن الصداقة والطعام والموسيقى والفلسفة، حتى عن وجوهٍ لعابرين ما زال يتذكرها بعد كل هذه السنوات. وفي نثره كما في شعره، تدفعنا قراءة سيميك للتذكر والتخيّل والاستمتاع والضحك»⁽³⁶⁾.

سابعًا: انحراف اللغة، صدق التشخيص

من المفيد علاوة على ما



فيليب لوجون



فرونیکا ليك



فاتنة الغرة

اللغة السوقية المعبرة عن
ذاتية أمينة، أرى إيجاداً ما
يدل عليها محض صدفة في
اللغة الهدف.

ثامناً: لغات مُتضمنة، واستراتيجيات فنية

كتب تشارلز سيميك سيرته
الذاتية في قالب عبر نوعي،
لذلك نلني فيها حضوراً
لمجموعة أجناس متخللة، إذ
لا يكتفي فقط باستحضار
النموذج الرسائي كما أشرنا
سابقاً، بل يعمدُ علاوةً لتقنية
«الفيلم»، وهي حاضرة
بكثافة في طيات المسرد،
ويمكن مراجعة مروي فيلم
«سارق الدراجة» الذي أخذ
صفحات كثيرة من الرواية
(من ص 77 إلى ص 81)،
يرويه الكاتب ولا يكتفي

السردية، وإن وُجد ذلك
فدليلاً على الصدق في البوح
السردى؛ «صحت في رجل
يمر بجانبني في الشارع:
«ابن القحبة»، بالطبع كان
ابن القحبة على صواب.
ولكن ما العمل»⁽³⁹⁾.

وهكذا كثيرة هي أمثلة هذا
القالب اللغوي المشحون
بسردية الذات في «ذبابة في
الحساء»، ولأن النص المنقول
دائماً إلى القارئ العربي
يتعامل معه المترجم تعاملاً
مُتمائزاً، يضع في حسابه
خصوصية النص أولاً لأنه
سير ذاتي، وطبيعة المتلقي
ثانياً لأنه في بيئة مُنافية،
وأخال المترجمة بصدد نقل
هذا النص تكون قد صادفت
الكثير مما صعب نقله، أو
الكثير مما استعصى إيجاد
مُقابل له، خاصةً في مثل هذه

قدمناه، أن نحيط ببعض
الاستراتيجيات التي نهجها
سيميك في اللغة السردية
لهذا النسيج الذاتي، ومما
بدا واضحاً أن اللغة
السردية عند سيميك تعتمد
إلى الجراءة أحياناً، بحيث
تكشف عن الواقع الهش
بلغة هشة، أقرب إلى نابية،
وهذا انحرافٌ بدهي في اللغة
السردية الذاتية التي تروم
استنساخ التجربة بعنوان
الصدق، ومما نأتي على
ذكره من أمثلة، وسياقاتها
النصية كثيرة، نذكر: «في
أحد الصباحات، صحت
مبكراً ورأيت خالتي تغسل
ثديها في دلو ماء بارد.
انتبهت أنني أشاهدها
والتفتت. انفجرت في
الضحك ورقصت قليلاً كما
هي، عارية»⁽³⁷⁾.
وللعلم فإن الترجمة التي
قدمتها إيمان مرسال لا بد
وتتحفظ من بعض المقابلات
اللغوية، وقد يكون من باب
الاحتمال أن النص الأصلي
أقوى في هذه الجراءة اللغوية،
ويصوغ التمثيل السردى
باختراقات لغوية أكثر بروزاً؛
«أختا والذي كانتا قحبتين
قذرتين. والد والدي
عجوزٌ بغيض، وجدتي
فلاحة أمية ومسكونة
بالخرافات»⁽³⁸⁾، ويمكن أن
نعتبر أساس الكشف الذاتي
الصادق في التشخيص، هو
الذي قد تكون فيه بعض
الانحرافات اللغوية والجراءة

"لقد كانت لحظةً مُدهشة، أن تكتشف

أن شاعراً أكبر سنّاً ورجلاً لطيفاً جداً

والذي أعجبت به كثيراً، قد اعتاد إسقاط

القنابل على المكان الذي كنتُ أعيش

فيه مرتين في الأسبوع في ربيع عام

١٩٤٤. لقد شعر بالخزي وكان ممتلئاً

بالاعتذارات، ولقد واسيته، فقد كان طفلاً

فقيراً من سياتل وفعل ما قيل له، وكان

من الغباء مني أن ألومه عندما أصبح

العالم كله مجنوناً"

(تشارلز سيميك)

بروايته، بل يُعلق عليه،
يُحلله ويربطه بالأزمة آنذاك
وتطلعات الإنسان(*).

إلى جانب ذلك، تُسجل
حضور نص القصيدة، كما
واقع الحال في تذكّره لحظةً
كتابته لنص قصيدته في
الصفحات (148 – 149)،
ونفس الطريقة الفنية يكتب
بها في الصفحة (152) وفي
الصفحات (167 – 168) وهي
جميعها قصائده الذاتية،
ينثرها في مسارات سرده
لسيرته الذاتية.

ولسيميك عبور نوعي
بطريقة أخرى، خلالها يقوم
باستحضار قصائد غيرية
للاستشهاد حيناً أو لإبداء
الإعجاب أو ما شابه أحياناً
أخرى، وهذا ما نجد له

أمثلة في الصفحات (153 –
154) حيث يأتي على ذكر
قصيدة إميل رومير من
هايتي تحت عنوان «الفلاح
يعلن حبه» متأثراً ومُعجباً
بها. ويستحضر لجزء
من القصيدة التي تذكرها
للسيدة إكس كما يُسميها، في
الصفحة (173).

طريقة أخرى وهي
استراتيجية النص والمقابل
المترجم، عمد إليها سيميك
كذلك في الصفحة (256)
مثلاً، وهو يضع بعض
السُطور الشعرية للشاعر
بليز سندرار بالفرنسية وما
يقابلها مُترجماً.

يستعين كذلك الكاتبُ
بمقتطفات من كتاب ما،
كما يظهر ذلك في واقع

الصفحتين (299 – 300)
التي يستحضر فيها سيميك
مُقتطفاً من كتاب جوديث
لوربر «التناقض الظاهري
للجنس» تتحدث فيه عن
الجنون من منظور النسوية،
وذات الأمر في واقع
الصفحتين (306 – 307)
إذ نجده يبسطُ فقرة لرينيه
ديكارت، وكثيرة هي الفقرات
المقتطفة والمتضمنة في سرود
هذه السيرة، إذ نجد في
الصفحة (314) كذلك فقرة
لمارتن هايدغر..

استراتيجية أخرى يعتمدها
تشارلز سيميك في كتابة
سيرته وهي التي نعتبرها
عملاً مُبدعاً غير مألوف في
كتابة العمل السير ذاتي، ألا
وهي دمجُ الصور الموثقة
للحظات السردية، كأن
سيميك يؤكد أن سرد السيرة
الذاتية، هي عرض صور
أيضاً، وابتداءً من الصفحة
(205) إلى غاية الصفحة
(217)، تضم تلك الصفحاتُ
مُتتابعةً مجموعة من الصور
الفوتوغرافية التي التقطت في
زمن مُتقدم وفي فترات زمنية
متباينة لأبيه وأمه وجده
وعمه، وهو نفسه في لحظات
مُتفاوتة، ما بين الطفولة
والخدمة العسكرية، والكتابة
والأكل والنبيذ، وغيرها من
أصداء الذاكرة التي تتحدث
عنها الصور.

انتهاءً، رحل الأمريكي
الصربي تشارلز سيميك عن
عالم الدمار والحظ والإبداع

بتاريخ التاسع من يناير عام 2023 عن عمر أربع وثمانين سنة، قضاهما في السمو بالحرف الشعري وتجليه الكلمة في سماء الكتابة، تاركاً زمن جنون آخر وراءه، والحقيقة أن سيميك ماتَ وفقط، ولم يُجن بالرغم من أنه عاشَ طعمَ القرنين، ورأى جنون الحرب، وعاصر تطورات العالم. إن تشارلز سيميك كواحد من كبار الشعراء في التاريخ المعاصر، لم يمُت، فمن كتب سيرته الذاتية لا يموت، وفي

داخل سيرته يوجد دائماً، يشهدُ عليه القلم وتتحدث عنه الصفحات، وعساكَ تُقلب صفحات «ذبابة في الحساء» حتى تجد سيميك، يحيا من جديد، يروي لك الحياة منذ أن بدأها حتى توقفت عنده. إن وعي سيميك بالمنطق الشهرزادي(*) دفع به إلى كتابة سيرته، لأن كتابة السيرة هو ترحيل مؤجل للموت، وإن كان لا بد منه فهو حقيقة الفرد، لا حقيقة النص، النص يبقى حياً شاهداً على زمانه، وإن كان

تشارلز يحيا الآن عند دُعاة السرد في منشوراته، فإنه عند أنصار الشعر له حيوات أكثر، وعند أنصار الترجمة له وجود أكبر، إن تشارلز سيميك كان علامة فارقة في الإبداع الشعري المعاصر، وذبابة في الحساء، هو نص كتبه للجميع، فيه الفقير والفنان والميسور والمجنون والسياسي والضابط.. إن تشارلز كان يكتب للجميع لأن شيئاً ما يُلاحقه، اسمه الموت، ذهب بروحه، وترك مجده ○

الهوامش:

(*) تشارلز سيميك الشاعر الأميركي من أصل صربي (1938-2023) أحد أهم شعراء العالم المعاصرين، الذي صدر له نحو ستة وثلاثين كتاباً شعرياً كان أولها «ما يقوله العشب» في العام 1967، لتتوالى بعدها الإصدارات التي نذكر منها: «كتاب الآلهة والشياطين» (1990) و«قرود في الجوار» (2006)، كما صدر له عدد من الكتب النثرية كان أهمها وأكثرها شهرة سيرته الذاتية التي نقارِبها في هذه الورقة البحثية تحت عنوان: «ذبابة في الحساء». قام تشارلز سيميك أيضاً بترجمة أكثر من أربعة عشر عملاً كان من أهمها: «حدائق النار» لإيفان لاليتش (1970) و«صحوة من أجل الأحياء» لرامديلا لازيتش (2003)، ومن هذا التاريخ كله صنع سيميك اسمه الذي أصبح علامة جودة إبداعية فارقة لا يختلف اثنان حولها.

(*) إيمان مرسال شاعرة وأكاديمية مصرية وأستاذة مساعدة للأدب العربي ودراسات الشرق الأوسط في جامعة ألبرتا، كندا، من كتبها «جغرافيا بديلة» 2006، و«حتى أتخلى عن فكرة البيوت» 2013. (*) الأفضل في هذه الترجمة التي قدمتها إيمان مرسال أن شاعرة تُترجم لحياة شاعر آخر، لذلك حصل تفاهم وتماء قل نظيره، واستطاعت المترجمة الإنصات لسيرة سيميك والتواصل معها بعمق وذوق شعري، ولهذا حصل وعي تام وذهابٌ إلى الأقصى في النقل من الأصل إلى اللغة الهدف.

Refer: Philippe Lejeune: « Moi aussi », Ed. Seuil , Paris, 1986 , p.41-1

- 2- بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان (الأردن)، ط1، 2001، ص60.
- 3- راجع: بشير القمري، شعرية النص الروائي، البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991، ص152.
- 4- فتحي إبراهيم، «معجم المصطلحات الأدبية»، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، تونس، ط1، 1986، ص202.
- (*) حرب أهلية مُتعددة الجوانب بين البارتيزان الشيوعيين اليوغسلاف وتشيكينيس الملكيين الصرب وأوستاشي الفاشيين الكروات والحرس الوطني وكذلك قوات الحرس الوطني السلوفيني.
- 5- تشارلز سيميك، «ذبابة في الحساء» (سيرة ذاتية)، ترجمة إيمان مرسال، الكتب خان للنشر والتوزيع (القاهرة)، ط1، 2016، ص93.
- 6- ذبابة في الحساء، ص188.
- 7- نفسه، ص51.
- 8- نفسه، ص23-24.
- 9- نفسه، ص20.

- 10- محمد بوعزة، تمثيل الهوية النسوية في رواية «دنيا» لعلوية صبح، مجلة تبين، (قطر)، عدد 20، الجزء 5، 2017، ص34.
- 11- تشارلز سيميك، «ذبابة في الحساء»، مذكور، ص63.
- 12- نفسه، ص64.
- 13- نفسه، ص317.
- 14- نفسه، ص51.
- (*) انظر، ص32 مثلاً، حيث تعمق الذاكرة في شعرية التفاصيل على امتداد صفحة كاملة، ولهذا الأمر أمثلة في سياقات نصية كثيرة.
- 15- فيصل دراج، «الرواية وتأويل التاريخ»: نظرية الرواية والرواية العربية، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004. ص9-10.
- 16- تشارلز سيميك، «ذبابة في الحساء»، مذكور، ص32.
- 17- بول ريكور، «الذاكرة والتاريخ والنسيان»، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زينات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص103.
- 18- بول ريكور، «الذاكرة والتاريخ والنسيان»، مرجع مذكور، ص85.
- (*) انظر رسالة «بولدر» إلى «سيميك» مثلاً في ص27.
- 19- تشارلز سيميك، «ذبابة في حساء»، مذكور، ص6-7.
- 20- نفسه، ص49.
- (*) أحداث كثيرة تغرق في تفاصيل كثيرة، ينظر إلى ص52 وما بعدها، ولعل مرد هذا الإسهاب إلى الوقع النفسي لعذابات الترحال والتوجس من واقع الموت أو مستقبل واهم في بلجراد.
- 21- تشارلز سيميك، «ذبابة في حساء»، مذكور، ص10.
- 22- نفسه، ص89.
- 23- نفسه، ص152.
- 24- نفسه، ص132.
- 25- نفسه، ص100.
- 26- نفسه، ص143.
- 27- نفسه، ص103.
- 28- نفسه، ص67.
- 29- نفسه، ص255.
- 30- راجع: فاتنة الغرة، «الشاعر تشارلز سيميك: الإيجاز هو روح الذكاء!» (حوار)، ضفة الثالثة، عدد، 10 ديسمبر 2018.
- 31- نفسه: فاتنة الغرة، الشاعر تشارلز سيميك: الإيجاز هو روح الذكاء! (حوار)، ضفة الثالثة، عدد، 10 ديسمبر 2018.
- 32- تشارلز سيميك، «ذبابة في الحساء»، مذكور، ص222.
- 33- نفسه، ص113.
- 34- نفسه، ص134.
- 35- نفسه، ص114.
- 36- راجع: رانيا يوسف، «ذبابة في الحساء» عن السيرة الذاتية للشاعر الأمريكي تشارلز سيميك، القدس العربي، عدد، 22 يونيو 2016.
- 37- تشارلز سيميك، «ذبابة في الحساء»، مذكور، ص35.
- 38- نفسه، ص71.
- 39- نفسه، ص194.
- (*) كذلك نفس الشيء بصدد سرد فيلم «لورا» ووصف مشاهدته الإيروتيكية في الصفحة 100 وما بعدها، عموماً يلاحظ القارئ بتلقائية ذاك الحضور المكثف لعناوين أفلام وأسماء مخرجيهم وأسماء البطولات فيها، ويمكن مراجعة ص103 وما بعدها أيضاً.
- (*) المنطق الشهزادي: نروي لنعيش.

الذي لا ينتهي الأشياء في عالم تشارلز سيميك



سارة أبو ريا

المهشم، لهم تأثير كبير على شعريته، مما جعل قصائده تتميز بنكهة خاصة وفريدة من نوعها. بينما في مجموعته الشعرية «العالم لا ينتهي» اعتمد على الأشياء، وتأملها ليرصد من خلالها حالة فلسفية عميقة وميتافيزيقية. وإذا ربطنا سيرته الذاتية مع مجموعته الشعرية سوف نتوصل إلى صورة عميقة عن فلسفته الخاصة، والتي ميزته عن غيره. من الملاحظ أن هذه المجموعة تحتوى على الأشياء المادية البسيطة مثل الشوك والملاعق والفتات والكلاب ولعب الأطفال والحجارة. ويرجع ذلك إلى أن افتتاح سيميك بعالم الأشياء جزء لا يتجزأ من شعريته ولجوئه إلى الميتافيزيقيا. كما تعتبر الأشياء مهمة في أعماله، حيث غالباً ما تعمل كحافز له، بالإضافة إلى أنها مواقع متكررة للبحث الأنطولوجي والميتافيزيقي في قصائده. وتعتبر استكشافاته للأشياء سمات مميزة لشعريته التي تعمل ضمن تقاليد جماليات الوجود الجوهريّة، كما تدفعه ليجر في البحث عن ما وراء الصمت. يبدأ مجموعته «العالم لا ينتهي» بالاقتراس من فانس والر، «فلنرقص الرومبا مثل فالس». قد تشير هذه الجملة الافتتاحية إلى أن سيميك متأثر بموسيقى الجاز،

خلاف على أن التجربة الشعرية لا تأتي من محض الصدفة، بل هي وليدة تجارب حياتية ونفسية يمر بها الشاعر ليعبر عن وجهة نظره في العالم المحيط به. ومن ثم يمكن اعتبار الشعر عملية معقدة من تجارب ووجهات نظر يتم ترجمتها عن طريق الصور والمجاز والرمز والاستعارة. كما يختلف الأسلوب من شاعر إلى آخر، وفقاً لما يشعر به أو ما يجول في خاطره، بالإضافة إلى التعبير عن فلسفته الخاصة في الحياة. من الملاحظ أن الشاعر الأمريكي -من أصل صربي- تشارلز سيميك عندما قرر كتابة سيرته الذاتية استخدم «الذباية» في رصد وتوثيق ما مر به من أحداث في كتابه «ذباية في الحساء». وبالرغم من أن العنوان ربما يبدو غريباً للوهلة الأولى، إلا أن مع إمعان النظر سنجد أنه استخدم الذباية ليستطيع من خلالها التحليق بسلاسة وبطريقة عشوائية، من الماضي كطفل صربي شهد ويلات الحرب العالمية الثانية ثم كلاجئ في باريس، ولاحقاً كمواطن أمريكي خدم في الجيش، وأخيراً كشاعر. ومن ثم يتضح أن ويلات الحرب، والجوع، والفقر المدقع، والقصف، والزجاج

التي تعكس صورة واقعية وعاطفية أكثر شمولاً، وذلك في وصفه للقتلى أو النازحين «وهم يحاولون ارتداء معاطفهم بأيدي صنعت من الدخان».

ومن القصيدة الأولى يتضح أن اهتمام سيميك بالوقائع التاريخية المصاحبة بالصور يضيف على عمله نوعاً من الثقل، بالرغم من أنها قصة قصيرة يتم سردها بجمل بسيطة ومباشرة، ولكنها تحمل في طياتها حركة غنائية من خلال استخدام الصور. فالسطر الختامي للقصيدة نلاحظ أن «السموات السحيقة» تمتلئ بالصورة المفاجئة والمتحركة لـ «آذان صماء منكمشة بدلاً من النجوم»، والتي لا يمكنها سماع نداءات البشر. قد تكون الآذان صغيرة جداً، وصماء، وبعيدة جداً عن سماعتنا، ولكن هناك نوعاً من الأمل في اختيار سيميك لكلمة «آذان»، والذي يكمن في التوق الشديد للعثور على شيء بدلاً من لا شيء؛ فهناك تأكيد على أن غياب الإله ليس غياباً تاماً، وأنه ربما يكون موجوداً هناك، حتى لو لم يتم الرد على هذه النداءات أو لم يتم سماعها. لم يكن العالم في أفضل حال عندما فتح سيميك الطفل الصغير عينيه عليه، بل كانت الوحشية وانعدام الإنسانية في أوج حالتهما على الإطلاق

ارتداء معاطفهم بأيدي صنعت من دخان. كانت السماوات السحيقة مفعمة بآذان منكمشة صماء بدلاً من النجوم. يطلب سيميك هنا من القارئ أن يتصور والدته على أنها «ضفيرة من دخان أسود»، حيث تشير هذه الصورة إلى تشابك الحياة داخل الأسرة، كما أنها تستدعي إلى الأذهان أهوال الحرب من خلال الدخان الأسود للمدن المحترقة، وتزايد الرماد في السماء بسبب حرق الجثث، ولكن لم يُشر مباشرة إلى تفاصيل الحرب العالمية الثانية في أي مكان داخل القصيدة؛ بدلاً من ذلك، يخبرنا عن هؤلاء الذين قتلوا أو شردوا بسبب ويلات الحرب العالمية الثانية. بالإضافة إلى استخدام الصور السيريالية



ولكنها أيضاً تنبه القراء إلى أن العالم الذي هم على وشك الدخول إليه هو عالم مفصول ومجاور، ويمتلئ بروح الدعابة، كما يعتبر علاقة غير مؤكدة ومتغيرة بين الواقع والخيال. في الجزء الأول من المجموعة، يواجه سيميك المناظر الطبيعية الحقيقية والمتخيلة لتجارب طفولته، في تجربة هجره بلجراد مع عائلته إلى الولايات المتحدة، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواقع الحرب العالمية الثانية. بينما يحافظ الجزآن الثاني والثالث على الاهتمام والتفاعل مع التاريخ، ولكن من منظور أبعد. وتشتمل القصائد في هذه الأجزاء الأخيرة على فكر فلسفي أيضاً، وبالتالي تتناول السؤال أو الأسئلة الأكبر عن الهوية. تعد القصيدة الأولى -والتي لا تحمل عنواناً- في مجموعة «العالم لا ينتهي» انعكاساً لهذه التجربة التي عاصرها وشهدها في طفولته، والتي تتميز بالإيجاز والبلاغة: كانت أمي ضفيرة من دخان أسود. حملتني مقمطاً فوق المدن المحترقة. كانت السماء مكاناً أوسع وأشدّ عصفاً من أن يلعب فيها ولد. وقد التقينا بكثير من أولئك الذين يشبهوننا. جميعهم كانوا يحاولون



حيث لم يعد للإنسان قيمة
على الأرض. كما أصبح
المدنيون ضحايا جنون
العظمة من قادة العالم؛
الذين لا يهتمهم سوى النصر
ودخول تاريخ المجد على
حساب جثث الأبرياء. ويعبر
عن ذلك في قصيدته السابعة
-التي لا تحمل عنواناً- من
الجزء الأول من المجموعة:
«.. كان الألمان يغذون السير
في اتجاه. وأنا ماضٍ في
الاتجاه المعاكس، بينما اتخذ
الروس اتجاهًا آخر وهم
يلوحون بأيديهم تلويحة
الوداع».

كما يخبرنا سيميك في سيرته
الذاتية أنه عندما كان طفلاً
مر من أمامه طابور من
الأسرى الألمان تصطحبهم
الجنديات الروسيات، وقد
دعته إحداهن لمشاهدة إطلاق
النار عليهم، في إشارة إلى
الاستهانة بأرواح البشر
في سبيل المجد الزائف.
لذا، فليس من الغريب أن
يستعيد سيميك إدراكه المبكر
لمأسوية أن يكون الفرد
لاجئاً ومنبوذاً في مطلع
سيرته الذاتية، مستعيناً
بكلمة واحدة تصف الألم
والمهانة التي يشعر بها الفرد
في هذه الظروف، ألا وهي
«مشردون». ولكن، مشردون
بلا أى ذنب أو اشتراك
فيما يحدث، فلم يأخذ أحد
رأيهم أو مشورتهم في دائرة
العنف التي لا تنتهى تحت
أى مسمى، سواء الفاشية

يخبرنا سيميك في سيرته الذاتية

أنه عندما كان طفلاً مر من أمامه

طابور من الأسرى الألمان تصطحبهم

الجنديات الروسيات، وقد دعتهم إحداهن

لمشاهدة إطلاق النار عليهم، في إشارة

إلى الاستهانة بأرواح البشر في سبيل

المجد الزائف. لذا، فليس من الغريب أن

يستعيد سيميك إدراكه المبكر لمأسوية

أن يكون الفرد لاجئاً ومنبوذاً في مطلع

سيرته الذاتية، مستعيناً بكلمة واحدة

تصف الألم والمهانة "مُشردون"

أو الشيوعية أو القومية أو الأصولية الدينية، وبالتالي يصبح العالم مكاناً لا يحتمل. يشير إلى حال أسرته أثناء الحرب العالمية الثانية، وما طالها من فقر وجوع، جعلهم عرضة لمقايسة ما يملكونه مع الفلاحيين والعجبر في سبيل الحصول على ما يسد الجوع، لدرجة أنهم كانوا يسمحون لهم بالتجول في المنزل، وفتح الأدراج والخزانة للحصول على ما يريدونه. فهو يشير إلى هذه الحالة الميؤس منها في قصيدته السادسة -التي لا تحمل عنواناً أيضاً- من الجزء الأول للمجموعة: «كنا فقراء للغاية لدرجة أنى حللت محل الطعام في مصيدة الفئران. وحيداً في القبو،

كان يمكنني أن أسمعهم في الأعلى يذرعون المكان جيئةً وذهاباً. يأرقون، ويتقلبون في أسرته. «إنها أيام ظلماء ومشؤومة»، أسر إلى الفأر بينما كان يقضم أذنى. مرت سنون. ارتدت أمى ياقة من فرو القط، ظلت تُمسدها حتى انتثر ومضها وأضاء القبو».

حالة الفقر التي شهدها سيميك صغيراً لا يزال لها تأثير بداخله، فهو يعبر عن ضآلته وقلة حيلته بكونه مجرد «طعم» يسهل أكله، على الرغم من أنه بحاجة إلى الطعام. كما أنه ليس لديه مكان في عالم البشر، فمكانه هو القبو؛ فهو هنا يذكرنا بتجربته في باربس عندما كان ينام على أرض

الفندق الصلبة بينما أمه وأخوه ينامون على السرير. يكتفى بسماع خطواتهم وكأنه تجرد من روحه البشرية وأصبح مجرد «شيء» ليس له أهمية سوى لهذا الفأر. من ناحية أخرى ترتدى والدته فرو القط، حيث تعكس هذه الصورة الأوضاع المتدنية التي وصلوا إليها، فالجميع يعانون ولا سبيل للخلاص، فهي -على حد وصفه- «أيام ظلماء ومشؤومة». كما يصف حال من نالوا نصيباً من الأزمات بسبب الحرب، وبالأخص ساعى البريد، فيخبرنا في سيرته الذاتية عن انتظارهم له عندما كان في باريس مع أسرته، والذي لم يكن يتحمل رؤيتهم بسبب الإزعاج الذي يسببونه له حيث لم يكن يصل البريد بسرعة. ويصفه في قصيدته الثانية عشرة -والتي لا تحمل عنواناً- من الجزء الأول للمجموعة: «... كان معطف ساعى البريد الذي يرتديه ممزقاً، والفئران تفر من جيوبه وإليها. وكانت القبعة ذات الحافة العريضة التي يعتمرها مثقوبة بالرصاص». تأخذنا هذه النقطة إلى أخرى هامة في شعر سيميك ألا وهي أن الأشياء في قصائده تتميز بالتقلص والتشوه. فعلى سبيل المثال، يستخدم سيميك «شكائم من حصى

وصف بعض القصائد بأنها «قصائد موضوعية»، ولكن أسلوب سيميك المختلط وشعريته الانتقائية لا يسمح بهذا التصنيف السهل. تتضمن المجموعة قصائد تتخذ نبرة تأملية قوية، كما تتناول بشكل صريح الأسئلة الميتافيزيقية. بالإضافة إلى القصائد التي تُقرأ مثل المقالات القصيرة المأثورة أكثر من أي شيء آخر. ولكن حتى في القصائد التي يبدو أنها تحيد عن الانتباه الأساسي للعالم المادي، غالباً ما تلعب الأشياء بداخلها دوراً حاسماً. فعلى سبيل المثال، في قصيدته التاسعة -التي لا تحمل عنواناً- في الجزء الثاني من المجموعة، تبدو وكأنها خطاب إلى صديقه فريدريك: «عزيزي فريدريك، لا يزال العالم مزيغاً، قاسياً وعذباً.. منذ انسداد الليل، وأنا أرقب عامل المصبغة الصيني، الذي لا يقرأ لغتنا أو يكتبها، وهو يقلب صفحات كتاب خلفه زبون عجول. لكم بعث ذلك في الغبطة. اردته أن يكون كتاب أحلام، أو مجلد شعر عاطفي سخي، لكنني لم أراه عن كثب. إنها الآن تقارب منتصف الليل، ولا يزال مصباحه مضاءً. لديه ابنة تحضر له العشاء، ترتدى تنانير قصيرة وتمشي بخطى واسعة. تأخرت، تأخرت



فاتس والر

الوصول إليها. تأتي «الأشياء» في قصائد سيميك من تجارب الجوع والعوز والحرب، والتي تمثل موضوعات الفقر، لكن أسلوب سيميك الذي يتميز بالزهد، يتكرر فيه عدد محدود من الصور والأشياء عبر القصائد، قد يفرز نوعاً من الفقر داخل القصائد نفسها. هناك قصائد تمتلكها صور أو أشياء فردية، فعلى سبيل المثال، في قصيدته «درس في التاريخ» التي يختتم بها الجزء الأول من المجموعة، نجد وصفاً مقتضباً وقصيراً: «تبدو الصراصير كخرقى هزليين في مسرحيات جادة» من ناحية أخرى، لا تأخذ كل قصيدة في المجموعة عالم الأشياء كنقطة تركيزها الأساسية، في حين يمكن

جهنمي» بدلاً من الصخور أو الحجارة في قصيدته التي تحمل عنوان «أديت أدواراً في أصغر المسارح» في الجزء الأول. كما يظهر الطعام على هيئة «كسرة منسية من خبز أبيض» في نفس القصيدة. كما تتميز الملابس بهذه السمات، ف«القمصان أكمامها الفارغة على حبل غسل المرأة العمياء» في القصيدة العاشرة من الجزء الأول -ولا تحمل عنواناً- بينما في القصيدة الأولى من الجزء الثاني -والتي لا تحمل عنواناً كذلك- نلاحظ أن رأس الدمية يتضاءل ويتلاشى بشكل ملحوظ: «رأس الدمية الخشبية ذات المائة عام يغسله البحر على شاطئ الرمادى. يود المرء لو يعلم القصة. يود لو يؤلفها، يؤلف كثيراً من القصص. كانت هناك منذ أمد طويل في البحر، امحت العينان والأنف، ابتسامتها الشاحبة غدت أكثر شحوباً. ومع مجئ الليل، سيطيب لأحدهم أن يتمشى على الشاطئ الخاوي وينحنى عليها». ونلاحظ أن رأس الدمية الخشبية، الموصوف بعناية في جميع أنحاء القصيدة، لا يكتمل أبداً عن طريق اللمس. ولكن تختتم القصيدة بأن «أحدهم» يمشي على الشاطئ الخاوي وينحنى عليها، حيث الإيحاء هنا بأن الشاعر قد لا يحاول أبداً لمسها أو حتى

للغاية، حتى أنه توقف عن الكي ومضى يرقب الشارع. لو لم نكن كلانا، لما كان هناك سوى العناكب تعلق شباكها بين مصابيح الشارع والأشجار الداكنة». وهذا أيضًا نجده في قصيدته الختامية للجزء الثالث التي تحمل عنوان «هويتي السرية هي»:

«الغرفة خاوية

والنافذة مفتوحة»

نلاحظ أن الغرفة خالية من الأشياء المادية بينما النافذة مفتوحة، ولكن القصيدة تطالبنا بالعودة إلى العنوان «هويتي السرية»، لنذكر أن سيميك كان يبحث عنها طوال رحلته في المجموعة. كما أنه لم يصف النافذة بالملونة أو المتسخة أو المغلقة بل إنها مفتوحة في إشارة إلى دعوة القارئ بالدخول في عالمه السري والخاص، الذي يتميز بكونه خاوي من الأثاث وفناجين الشاي والفتات والأوراق والملابس المهترئة من غرف القصائد السابقة، وعلى القارئ مهمة البحث والاكتشاف. فالشاعر بدأ المجموعة منذ أن كان طفلًا حملته أمه «مقمتًا فوق المدن المحترقة» في مكان شاسع يشهد ويلات الحرب بينما ينهي رحلته داخل غرفة خاوية. كما أن اهتمام سيميك بالأشياء، والتي تضع عمله ضمن جماليات الوجود،

في الواقع عاكسًا لنا. سواء كنا نضع هذا الصمت على الحجر أو علينا، يصبح سؤالًا لا نهائيًا في السطر الأخير من القصيدة. بينما نجد «في الصمت يلوح قلبك كجدجد أسود»، أن هذا الصمت، الذي بدأ الآن يتخذ طابعًا ميتافيزيقيًا أكثر، لا يعتمد على أحد أو شيء في وضع إجابة على الأسئلة المطروحة. علاوة على ذلك، فإن سؤال «أيهما يقول؟» يكشف عن عدم ثقة سيميك في الأنظمة الأيديولوجية أو حتى اليقينيات الميتافيزيقية التي يمكن أن تقدم مثل هذه الإجابات. لذا، فإنه يترك القارئ مع صوت مزعج لجدجد أسود يبدو وكأنه قلب بشري، وهو نوع من التوليف بين العالم الطبيعي والإنساني الذي كانت القصيدة تبحث عنه منذ سطرها الأول، ولكن بمجرد العثور عليه، يعكس قليلًا من الراحة واليقين ●

المصادر:

– ذبابة في الحساء، تشارلز سيميك، ترجمة إيمان مرسل، الكتب خان للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2016.
– العالم لا ينتهي، تشارلز سيميك، ترجمة أحمد م. أحمد، الهيئة العامة في وزارة الثقافة السورية، دمشق.
– Scarry, Siobhan, "World of objects| The poetics of Charles Simic" (2004). Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 4113.

هي أيضًا مواقع متكررة للبحث في الغياب، والمسافة، والصمت. غالبًا ما تعمل هذه الأشياء كمواقع للبحث الأنطولوجي والميتافيزيقي، كما ذكرنا سابقًا، وتربط جمالياته الجوهريّة في الوجود بشكل فريد. وتصبح أغراض العالم الملموس –الذي تُغرس فيه قصائد سيميك بثبات– هي المواقع التأملية التي يتم من خلالها النظر في هذه التشعبات. فعلى سبيل المثال، في قصيدة «أديت أدوارًا في أصغر المسارح»، سوف نلاحظ أن الجزء التالي:

«... الحجر هو مرآة تعمل برداءة.
لا شيء فيها إلا العماء.
عماؤك أو عماؤه، أيهما نقول؟ في الصمت يلوح قلبك كجدجد أسود».

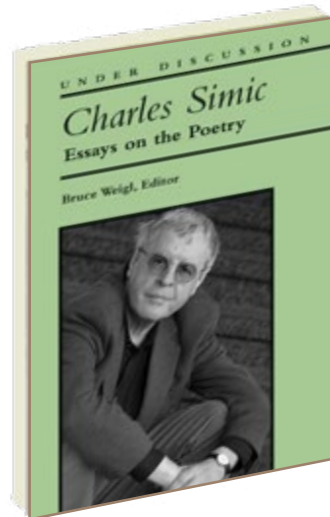
يبدأ فيه سيميك بالحجر، وبعدها يؤسس القصيدة في العالم الملموس، ثم يتعمق مستوى الاستفسار في الكلمة التي تليها ألا وهي «مرآة»، حيث يبدو أن وصف الحجر كمرآة يشكك في فعالية محاولة العثور على تشابه المرء في العالم، ولكن الجملتين التاليتين، «لا شيء فيه إلا العماء. عماؤك أو عماؤه، أيهما نقول؟» يعكس هذا السؤال ويعقده، متسائلًا عما إذا كان العماء، وهو نوع من الصمت والغياب الموجود في الحجر، قد يكون

الغرفة البيضاء.. وقصائد أخرى



تشارلز سيميك
ترجمة وتقديم:
د.عبير الفقي

سفر العائلة إلى باريس. بعد عام، أبحر سيميك إلى أمريكا والتقى بوالده. انتقلت العائلة إلى شيكاغو، حيث التحق سيميك بالمدرسة الثانوية وبدأ في الاهتمام الجاد بالشعر. نُشرت قصائد سيميك الأولى عندما كان عمره 21 عامًا، بدأ سيميك دراسته الجامعية في جامعة شيكاغو، ولكن تم تجنيده في الخدمة العسكرية في عام 1961. بعدها حصل سيميك أخيرًا على درجة البكالوريوس من جامعة نيويورك عام 1966. ونشرت له مجموعة قصائد «ما يقوله العشب» في العام التالي. في وقت قصير جدًا، بدأ عمل سيميك، بما في ذلك الشعر بلغته الأصلية وباللغة الإنجليزية وترجماته لشعراء يوغوسلافيين مهمين، في جذب انتباه النقاد. فعلى الرغم من أنه هاجر إلى الولايات المتحدة من يوغوسلافيا في سن المراهقة، إلا أن سيميك كتب



السماء في نهاية الطريق
صافية وزرقاء
طيور الليل مثل الأطفال
الذين لن يأتوا لتناول العشاء.
الأطفال المفقودون في الغابة
المظلمة.
(نزهة ليلية)

تشارلز سيميك
«دوجان سيمتش»
(1938-2023)
أحد أكثر الشعراء العالميين المعاصرين تفردًا وتميزًا في أسلوبه. حازت أعماله على العديد من الجوائز، من بينها جائزة بوليتزر عام 1990، عن ديوانه «العالم لا ينتهي: قصائد نثر» وجائزة «والاس ستيفنز» عام 2007. وجائزة شاعر الولايات المتحدة عام 2007. كما فاز بجائزة الأركانة العالمية للشعر عام 2019 و«منحة العبقري» من مؤسسة ماك آرثر، وجائزة جريفيين الدولية للشعر. أمضى سيميك سنوات تكوينه في بلغراد، حيث تزامنت طفولته المبكرة مع الحرب العالمية الثانية وأجبرت عائلته على إخلاء منزلهم عدة مرات هربًا من القصف العشوائي. استمر جو العنف واليأس بعد الحرب، وغادر والد سيميك البلاد للعمل في إيطاليا، وحاولت والدته عدة مرات أن تتبعه، لكن السلطات كانت تعيدها. وعندما بلغ سيميك الخامسة عشرة من عمره، رتبت والدته أخيرًا

بالإنجليزية، مستفيداً من تجاربه الخاصة في بلغراد التي مزقتها الحرب لتأليف قصائد عن الفقر المادي والروحي للحياة الحديثة. لقد تحدى عمل سيميك التصنيف السهل، وعكست بعض قصائده ميلاً سريالياً ميتافيزيقياً بينما قدم البعض الآخر صوراً واقعية قاتمة للعنف واليأس. كما تميز عمله بنقاء وأصالة لا مثيل لهما من قبل العديد من معاصريه. لهذا استطاع سيميك أن يجمع بين حب القراء لأعماله ورضاء النقاد عنها، فمع ازدياد شعبيته بشكل كبير على مدار عقدين من الزمن، حصل عمله دائماً على ثناء النقاد الذين كانوا يصفونه بأنه من أكثر الأعمال الشعرية أصالة لفتاً للانتباه في عصرنا. تميزت أعمال سيميك بتحديدها للخط الفاصل بين العادي وغير العادي. إذ كان يمنح للجماد حياة خاصة وعمق ويظهر الغرابة في أشياء تبدو عادية كالأدوات المنزلية مثل السكين أو المعلقة، وفي بعض الأحيان، يصبح العمل محاكاة ساخرة للوجود البشري New.Robert Shaw Republic. كما أن تجارب الطفولة ومعاناة الحرب والفقر والجوع كان لها تأثيرها على عدد من قصائد سيميك، الذي كان أكثر ما يشغله هو تأثير الهياكل السياسية القاسية على حياة البشر العادية، فكان عالم قصائده عالماً مخيفاً، غامضاً،

عدائياً، وخطيراً، يقوم فيه سيميك بمحاربة ظلمة تلك الهياكل السياسية بنور الفن المقدس. (Georgia Review, Peter Stitt) عرف سيميك بغزارة الإنتاج كشاعر ومترجم ومحرر وكاتب مقالات. إذ ترجم أعمالاً لعدد من الشعراء الفرنسيين والصرب والكروات والمقدونيين والسلوفينيين، بما في ذلك توماس سالامون وفاسكو بوبا. كما ترجم وحرر مختارات شعرية بعنوان «الحصان له ستة أرجل: مختارات من الشعر الصربي» (1992)، والتي أعتبرت مقدمة أولى للشعر المعاصر في هذا البلد. تمثلت أهم أعماله الشعرية في «تعرية الصمت 1971»، «مدرسة لأفكار سوداء 1978»، «أغاني بلوز لا تنتهي 1986»، «فندق الأرق 1992»، «عرس في الجحيم 1994»، «اصطحاب القطة السوداء 1996»، ويعد من أفضل أعماله «هذا الشيء الصغير: قصائد (2008)، «العودة إلى مكان مُضاء بكوب حليب» مترجم إلى العربية 2009. كذلك بين مجموعة أعماله مقالات «مصنع الأيتام 1997» ومذكرات «ذبابة في حساء 2000»، والتي جمعت مقالات عن سيرته الذاتية والتي تم نشرها مسبقاً. جدير بالذكر قيام سيميك بتدريس اللغة الإنجليزية والكتابة الإبداعية لأكثر من 30 عاماً في جامعة نيو هامبشاير

قصائد

1- الغرفة البيضاء

ما هو واضح يصعب إثباته.
الكثيرون يفضلون الشيء المخفي.
وأنا مثلهم.
أنصت إلى الأشجار
فقد كان لديها سر
على وشك الإفصاح لي به
لكنها لم تفعل.
أتى الصيف.
كل شجرة في شارعي
لديها شهرزادها.
وكانت ليالي جزءاً من حكاياتهن الجامحات.
للبيوت المعتمة كنا ندخل،
ودائماً ما كان هناك مزيد من البيوت المعتمة الصامتة
المهجورة.
كان ثمة شخص مغمض العينين
بالطوابق العليا.
أبقاني الخوف منه والدهشة
مستيقظاً بلا نوم.
الحقيقة مجردة وباردة؛
قالت المرأة التي دائماً ما ترتدي الأبيض
ولم تغادر غرفتها.
أشارت الشمس إلى شيء أو اثنين،
من الأشياء التي نجت من الليل الطويل
دون أذى.
أبسط الأشياء صعبة الوضوح.
لم تصدر أي ضوضاء
وكان اليوم من ذلك النوع

الذي يصفه الناس بـ«المثالي».
تتخفي الآلهة في هيئة دبابيس شعر سوداء، مرآة يد،
مشط بسن مفقود؟
لا! هذا لم يحدث.
إنها مجرد أشياء كما تبدو،
دون أن تطرف عين،
تستلقي خرساء في الضوء الساطع،
والأشجار تنتظر حلول الليل.

2- مرايا الساعة الرابعة صباحاً..

لا بد أن تأتي إليهم بطريقة جانبية
في غرف مكففة بالظل،
تختلس نظرة على فراغهم
دون أن يلمحوك.
السر هو،
حتى الفراش الفارغ هو عبء،
وحجة عليهم.
إنهم وحيدون أكثر
بصحبة الجدار الفارغ،
صحبة الزمن والخلود
الذي، يستميكك عذراً
ألا تلتقط أي صورة
وهم يهيمون بأنفسهم في المرآة،
بينما تقف أنت جانباً
تسحب مندليك
لتمسح به جبينك خلسة.

3- الجسد

هذه القارة الأخيرة
لم يتم اكتشافها بعد.
يدي تحلم، أنها تبني
سفينتها.
يحتاج الطاقم بها إلى
علبة عظام للطعام،
وزجاجة بيرة مليئة بالدم.
تعرف النسيم الذي يهب شمالاً
وبالنسيم الذي يأتي من الغرب
سوف تبهر شرقاً كل ليلة.

رائحة جسدك النائم،
طيور برية شوهدت في البحر.
لمستي تقف فوق أعلى سارية
تبكي في الرابعة صباحاً
لإضاءة مصباح
على حافة العالم.

4- كل هذه المرايا

والشخص الذي أحضرها من أجلك،
هذا السيد، لا يزال يسخر منك
في صفيح صباحي لرجل عجوز
في كل مرة تنظر إليها طويلاً،
أو تفضح شيئاً ما في دفاعك،
بصوت عالٍ، رنان ترفع ذقنك عالياً
بينما يبصق هو ويختنق في الرد.

الشفرة عند حلقك.

الخطوط تشكل نفسها
فوق جبهتك بينما أنت ترهف السمع
وكمادة من المناديل الورقية مدماة بالفعل
أسفل عينيك اليسرى.

5- شوكة

لا بد أن هذا الشيء الغريب خرج متسللاً
من الجحيم.

يشبه قدم الطائر التي
تلبس حول عنق أكلي لحوم البشر.
عندما تمسكه في يدك،
وتطعن به قطعة لحم،
يمكنك تخيل بقية الطائر:
برأس كبير كقبضة يدك،
أصلع، بلا منقار، وضريير.

6- التفسير الجزئي

يبدو الأمر وكأنه قد مر وقت طويل
منذ تلقى النادل طلبك
بذلك المطعم الصغير القذر الذي،
يتساقط الثلج خارجه.

يبدو أنه أصبح أكثر قتامة
منذ آخر مرة سمعت فيها باب المطبخ
يتأرجح خلف ظهري،
منذ آخر مرة لاحظت فيها
أي شخص يمر في الشارع.

برفقتي كوب من الماء المثلج
على هذه الطاولة التي اخترتها لنفسك
عند الدخول.
وتوق،
توق لا يصدق
للتنصت
على المحادثة بين الطهارة.

7- الحجر

الحجر هو مرآة تعمل بطريقة رديئة.
لا شيء فيها إلا الإعتماد.
إعتمادك أو إعتماده، من يعرف؟
في الصمت يبدو قلبك كصُرسور ليل أسود.

8- عيون مثبتة بدبابيس

كم يعمل الموت،
لا أحد يعرف كم هو طويل

حتى وإن ألقى به طفل في النهر؛
سيغرق الحجر ببطء،
رابط الجأش إلى قاع النهر
حيث تأتي الأسماك لتطرق عليه ثم تنصت.
لقد رأيت شرراً يتطاير خارجاً
حين يُفرك حجران،
لذا على كل حال لعله ليس مظلماً بالداخل.
ربما ثمة قمر يسطع من مكان ما،
مثلاً وراء تل ما
هناك فقط ستجد ما يكفي من الضوء
لتلحظ تلك الكتابات الغريبة،
التي ترسمها النجوم على الجدران
الداخلية.

10- منزل

أصبح منزلي أصغر.
إنه يستعد لرحلة يقف لها شعره
ويرتدي لها حذاءه.
سمعت بالفعل أن جوال تم جره نحو النهر.
رأيت بالفعل خطأ رفيعاً من الدقيق بالكاد يرى.
غريب،
لا بد وأنه بياض تلك الأسرة النقية
قد طحن.
لا بد وأنها طاولة المطبخ
تحفر فجوة في الأرض
لزراع سكاكينها.
لا إجابة.. مقدمة سفينة غارقة.
في قلب بحارها ينادم المنزل القديم الريح الشراب.
لكن بعد ذلك يأتي بعض الرجال ويقولون:
حان الوقت لذبحه.
الشتاء قادم.
يحتاج لحمه أن يجفف في الدخان

اليوم الذي يعمل فيه.
الزوجة الشابة تكون وحدها دائماً
تكوي ملابس الموت.
والبنات الجميلات
يضعن عشاء الموت فوق المائدة.
الجيران يلعبون
البيناكل في الفناء الخلفي
أو يجلسون فقط فوق السلالم
يشربون البيرة.
في ذات الوقت، يبحث الموت،
في جزء غريب من المدينة عن
شخص مصاب بسعال سيئ،
لكن بطريقة ما يكون العنوان خاطئاً
حتى الموت لا يمكن له تمييزه
من بين كل الأبواب المغلقة..
ومع بداية تساقط المطر
تأتي ليلة طويلة عاصفة
ولا يكون مع الموت حتى صحيفة
يحمي بها رأسه، ولا حتى عشرة سنتات
للاتصال بالمتلف البعيد،
ذلك الناعس الذي يتمطئ ببطء عارياً
على جانب الموت من السرير.

9- حجر

أدخل قلب حجر،
تلك ستكون طريقي.
أدع شخصاً آخر ليكون حمامة
أو يصراً بأسنانه كنمر.
أما أنا فيسعدني أن أكون حجراً،
فمن الخارج يبدو الحجر لغزاً:
لا أحد يعرف كيفية الإجابة عليه.
ومع ذلك بالداخل، عليه أن يكون بارداً وهادئاً
حتى إن داست عليه بقرة بكل ثقلها،

نشرة

خدا الشتاء وقصائد أخرى



تشارلز سيميك

ترجمة وتقديم:

أسامة عبد الكريم

عبد الرازق

سيميك شاعر وكاتب ومترجم وأستاذ جامعي أمريكي من أصل صربي، ولد في مدينة بلغراد بيوغوسلافيا، وعاش بها خلال السنوات الصعبة التي مرت بالقارة الأوروبية أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية. شهد في صباه الغارات الجوية والقصف والطائرات المحلقة في سماء بلغراد، وكان هو ورفاقه يلعبون في مدينة متهدمة معظم بيوتها. وقد جعلته هذه التجربة واعياً للآثار السلبية للحروب وأن هؤلاء العسكريين لا يقيمون وزناً للإنسان العادي الذي يعتبرونه دائماً ليس مهماً، في مقابل طموحاتهم وأحلامهم بالمجد والانتصارات. بعد انتهاء الحرب هاجر هو وأسرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان يعمل أبوه هناك منذ سنوات، وعاشوا في شيكاغو وما حولها بعد قضاء سنة واحدة في نيويورك. ولكن سرعان ما عاد سيميك إلى نيويورك في العام التالي 1958 التي واجه بها ظروفًا صعبة، حيث اضطر للعمل في مهن مختلفة لتدبير معيشته وتوفير نفقات الدراسة الجامعية، فاشتغل

بائعاً في متجر للملابس ثم في متجر لبيع الكتب. صدرت مجموعته الشعرية الأولى «ماذا يقول العشب» عام 1967 بعد أن حصل على اليسانس بعام واحد. وقد حظي شعره باهتمام النقاد منذ بداياته في الكتابة، حيث أدركوا قدراته الشعرية، وما تتميز به قصائده من إثارة تدفع القراء للتطلع لقراءة المزيد من قصائده. بلغت كتبه أكثر من عشرين مجموعة شعرية، وكتب أخرى تضم مقالاته، ومن كتبه المنشورة «محيطي الكتوم» 2005. نال العديد من الجوائز الأدبية وعلي رأسها جائزة البوليتزر عام 1990 عن ديوانه «العالم لا ينتهي: قصائد نثر» وجائزة والاس ستيفنز عام 2007، ثم انتخب أميراً لشعراء الولايات المتحدة الأمريكية عام 2007. يقول سيميك عن المؤثرات التي أثرت عليه في شعره بالإضافة لسنوات التكوين في بلغراد، إنه قرأ للشعراء الصينيين القدماء، والرومان القدماء، وللرمزيين الفرنسيين، والشعر الأمريكي الحديث. ويعرب عن تمسكه بالواقعية، وإن كانت واقعية من نوع خاص تناسب الحياة الأمريكية وتحدث باسم المهمشين في الشوارع الأمريكية



قصائد

1- ضد الشتاء

الحقيقة مظلمة تحت جفنيك
فماذا ستفعل حيال ذلك؟
الطيور صامتة
ولا أحد هناك لكي تسأله.
طوال اليوم تخزر عينيك
نحو السماء الرمادية.
وعندما تهب الرياح، ترتعد كقشة.
أنت حمل وديع تربى صوفك
فيأتون خلفك بالمناجل الضخمة.
حوم ذباب حول فم مفتوح
ثم طار بعيداً، كأوراق الشجر.
حاولت الأغصان العارية التشبث بها،
بلا جدوي.
الشتاء قادم
كآخر جندي شجاع في جيش مهزوم.
ستظل في مكانك
حاسر الرأس، لتتلقى ندف الثلج.
ويأتي أحد جيرائك صارخاً:
«أنت أكثر جنوناً من الطقس يا شارلي».

2- الغرفة البيضاء

صعب أن تقيم دليلاً على ماهو واضح
كثيرون هم الذين يحبون ما كان مخفياً.

فعلت أنا ذلك أيضاً
واستمعت للأشجار.
كان لديها سر
وكانت علي وشك أن تبوح به لي.
ولكنها لم تفعل.
أتي الصيف
في شارع، كانت كل شجرة
لديها قصة.. مثل شهرزاد.
كانت الليالي التي مرت بي
جزء من حكاياتها الجامحة.
كنا ندخل البيوت المظلمة
دائماً، بيوت مظلمة
صامتة ومهجورة.
كان ثمة شخص مغمض العينين
في الطابق الأعلى.
الخوف منه والدهشة
سلباً من عيني النوم.
«الحقيقة جسورة وباردة»
قالتها السيدة التي تلبس دائماً الأبيض.
ولم تغادر غرفتها.
أشارت الشمس إلي شيء أو اثنين
بقيا على قيد الحياة بعد تلك الليلة الطويلة.
الأشياء البسيطة
صعبة في وضوحها.
لم تحدث جلبة
كان اليوم يحمل صفة «اليوم المثالي».
آلهة تتخفي في شكل دبابيس شعر،

مرآة يد، مشط ذي سن مفقود.
لا، لم يكن الأمر هكذا.
الأشياء تبدو كما هي
لا تطرف أجفانها، صامته
في ذلك الضوء البهي.
وتنتظر الأشجار قدوم الليل.

3- سماء الخريف

في زمن جدة أُمي
لم يكن المرء يطلب أكثر من مكنسة،
لكي يشاهد الأماكن
ويطارد الإوز في السماء.
تعرف النجوم كل شيء
ولذلك لا نكف عن قراءة أفكارها.
ورغم بعدها الشاسع
نختار أن نهمس في وجودها.
يا سينثيا⁽¹⁾
امتطي ساعة فقدت عقاربها وتجولي.
اقتطعي لي مكاناً في فندق الأبدية
حيث يطيب للزمن أن يتوقف من حين لآخر.
«هلموا يا من تحبون الأماكن المظلمة».
هكذا تهتف السماء،
«اجلسوا في أحد أركانها المظلمة..
فهناك أصفار لذيدة صغيرة
في طبق فول اللبنة».

4- معرض القرية

(إلى هايدن كاروث)
إن لم تكن قد رأيت الكلب ذا الأرجل الستة
لا يهم ذلك.
فنحن قد رأيناه حيث يقبع في الركن.
أما أرجله الزائدة
فقد تعودنا عليها بسرعة.
ونفكر بأشياء أخرى من قبيل:
يا لها من ليلة باردة مظلمة
لا تصلح للخروج للمعرض.
ثم رمي الحارس عصا
ركض وراءها الكلب

نشبت معركة.
الرماح والسيوف
صنعت نوعًا من الغابات الشتوية
بقلبي الذي كان ينزف بين أغصانها.

7- إمبراطورية الأحلام

في الصفحة الأولى من كتاب أحلامي
هو المساء دائمًا
في دولة محتلة.
قبل حظر التجوال بساعة
مدينة إقليمية صغيرة.
البيوت معتمة تمامًا.
وواجهات المحلات مدمرة.
وأنا في زاوية من الشارع
حيث لا يجب أن أكون.
وحيدًا بلا معطف
خرجت لأبحث عن كلب أسود
يستجيب لصفيري.
عندي قناع ليلة عيد كل القديسين⁽²⁾
ولكنني أخاف أن أرتديه.

8- على جسر بروكلين

قد تكون أحد النقاط الصغيرة ساعة الغروب
التي أراها تمر ببطء
أو تقف في سكون
لكي تشاهد النوارس في السماء،
أو الصنادل المحملة بالنفايات
وهي تسير من تحتهم في مياه النهر.
ذلك الذي نبذه أهله،
في طريقه لفصل مسائي في فن التمثيل
مارًا بجوار نادل صيني يسير في الاتجاه الآخر.
ولاعب كمال أجسام وممرضة
يشبكان أيديهما.
وماذا عن التي أود أن ألتقيها مصادفة؟
رغم أنني بالكاد أتذكر ملامحها.
قد تكون إحدى القليلات اللواتي تلتكأن،
أو هذه التي تلاشت منذ نظرت آخر مرة في هذا
الاتجاه.

بأرجله الأربعة،
بينما تخفق الاثنتان الأخريان خلفه.
فزمجرت فتاة صغيرة بالضحك.
كانت ثملة وكذلك كان الرجل
الذي ظل يقبل عنقها.
استعاد الكلب العصا ونظر نحونا.
وكان ذلك هو كل العرض.

5- قصيدة بدون عنوان

قلت لمعدن الرصاص:
لماذا تركت لهم نفسك ليصوغوك رصاصاً؟
هل نسيت السيميائيين؟
هل تخليت عن حلمك أن تصبح ذهباً؟
لم أتلّق أي إجابة.
رصاص ورصاص،
كلمات كهذه تجعل النوم عميقاً وطويلاً.

6- كتاب مليء بالصور

كان أبي يدرس اللاهوت بالمراسلة
وقد اقترب وقت الامتحان.
وكانت أمي تحيك الثياب.
جلست بهدوء في يدي كتاب مليء بالصور.
وعندما هبط الليل
سرت في يدي برودة
وهي تلمس وجوه الملوك والملكات الراحلين.
ثمّة معطف مطر أسود
معلق في حجرة في الطابق العلوي
يتدلي من السقف
ماذا يفعل هناك؟
إبرتا التريكو في يد أمي
تشتغلان بسرعة
كانتا سوداوتين مثل
داخل رأسي حينذاك.
قلبت الصفحات
فخفقت كالأجنحة.
قال ذات مرة: «إن الروح كالطائر».
في كتابي المليء بالصور

9- شطرنج المساء

الملكة السوداء⁽³⁾ ترتفع عاليًا
في يد أبي الغاضبة.

10- اللحظة الأسمى

كما أن النملة تقف عاجزة أمام حذاء مرفوع
وليس لديها سوي لحظة لتنجو بنفسها.
الحذاء الأسود يلمع بشدة
فترى صورتها فيه.
صورة مشوهة
لعلها كانت أكبر حجمًا.
نملة عملاقة

تلوح مهددة بأطرافها؟
ربما كان الحذاء مترددًا،
معترضًا، متشككًا.
ربما كان ينسج شباكه
أو قطرات الندى؟
نعم. ومما يبدو ظاهرًا كلا.

11- قائمة الأخطاء المطبعية

حيث يقال: ثلج،
أقرأ: آثار أسنان لعذراء.
حيث يقال: سكين،
أقرأ: قد مررت في عظامي
مثل صفارة الشرطة.
حيث يقال: طاولة،
أقرأ: حصان.
حيث يقال: حصان،
أقرأ: صرة المسافرين التي تخصني.
التفاح يبقي تفاحًا.
في كل مرة ترى قبعة،
تذكر إسحق نيوتن
وهو يقرأ العهد القديم.
أمح كل نقاط نهايات الجمل.
فهي ندب صنعتها الكلمات.
لا أستطيع قول:
ضع إصبعًا فوق كل شروق.

وإلا يصيبك العمي.
تلك النملة الملعونة
لا زالت تضطرب.
هل ثمة وقت باق
لوضع قائمة بكل الأخطاء،
لاستبدال الأسلحة اليدوية
المختومة بشعار اليوم؟
كل السجائر والغدران والغابات..
وأصل إلى زجاجة البيرة تلك،
خطئي الأعظم
الكلمة التي أذنت أن تكتب
بينما كان علي أن أصرخ بها.

12- حين يأتي ديسمبر

ثمة نوع آخر من السماء
ونوع آخر من الضياء
فوق الحقول الشتوية.
وعتمة مختلفة تتبع أثر خطواتها
متلهفة لصحبتنا
في هذه البيوت الصغيرة
التي أكلها الثلج.
وتقف بشجاعة
حيث لا يوجد كلب في مرمي البصر.

13- للإيجار

حجرة كبيرة ونظيفة
بها الكثير من ضوء الشمس،
وصرصار وحيد
لكي تشكو له همومك.

14- صباح صيفي

أحب أن أستلقي في فراشي
طوال الصباح
الغطاء مزاح وأنا عار،
أغمض عيني وأصغي.
في الخارج، يفتح الأطفال
كتب تعليم القراءة

تضطرب داخل يراعة.
وأسمع الغبار يتحدث
عن عاصفة الليلة الماضية.
وبعيداً، ثمة شخص
أكثر صمتاً
يمر فوق العشب
دون أن يكسره
وعلي حين غرة،
في منتصف هذا الهدوء
كان يبدو ممكناً
العيش ببساطة على هذه الأرض.

15- تاريخ
ذات مساء رمادي
منذ قرن رمادي
أكلت تفاحة
ولم يكن هناك من ينظر لي.
تفاحة صغيرة ذات طعم لاذع
ولون مثل نار الحطب.
مسحتها أولاً بأكامي.
ثم مددت ساقِيَّ
لآخر حد لهما.
وقلت لنفسِي:
لماذا لا أغمض الآن
قبل أخبار العالم والطقس
التي تأتي متأخرة؟

في المدرسة الصغيرة بحقل الذرة.
أشم رائحة عشب جاف،
رائحة جياذ وكسل،
وسماء صيفية، وحياة أبدية.
أعرف كل الأماكن المظلمة
حيث لم تصل الشمس بعد،
حيث كف آخر جدجد عن الصرير،
وأعشاش النمل التي يشبه دويها
صوت المطر.
والعناكب الناعسة
التي تنسج أثواب عرسها.
أمر عبر البيوت الريفية
حيث الأفواه الصغيرة
تنتظر الطعام،
ثمة رجل عار حتى الوسط
قرب مخازن الغلال.
يغسل وجهه وكتفيه بخرطوم مياه.
وتبدأ الأطباق في الققعقة داخل المطبخ.
الشجرة الطيبة
ذات الصوت الذي يشبه الجدول الجبلي
تعرف خطواتي
فتصمت أيضاً.
أقف وأصغي
في مكان ما قريب
حصاة تطلق مفاصلها
وأخرى تتقلب في نومها.
أسمع صوت فراشة

الهوامش:

- 1- سينثيا: واحدة من ربات القمر عند الإغريق، ويشير الاسم إلى أنها ولدت على جبل سينثياس في اليونان.
- 2- ليلة عيد كل القديسين: هي ليلة الحادي والثلاثين من أكتوبر، ويلبها في اليوم التالي عيد كل القديسين، وهذه الليلة هي ما يعرف بالهالويين، ومن مظاهر هذا الاحتفال التنكر وارتداء الأقنعة المخيفة.
- 3- الملكة السوداء: إحدى قطع الشطرنج، وهي تعرف في اللغة العربية باسم الوزير.



ثقافات وفنون

حوار

رأي

شهادات

فن تشكيلي

كتب

@Egyptwithahmed

عام 1979 في تبادل أنشطة الأسرات، كان طالباً في «علوم المنوفية» وكنت طالباً في «تجارة بنها»، ومن اللحظة الأولى انتخبنا بعضنا بعضاً لنصبح مقربين بالنظر إلى ما يجمعنا -دون رفقاءنا- من حب للأدب والشعر والقصة والقصيرة، وممارسته أحياناً، ومن الاقتراب من أجواء السياسة كثيراً من مواقع مختلفة، وتطورت علاقتنا واستمرت حتى الآن.

أشرف الصباغ رقم مهم في كل المجالات التي خاضها، في كتابة القصة والرواية، والترجمة،

الصباغ شخص استثنائي ومختلف، ودود وصعلوك ومثقف واسع الاطلاع، ساخر وابن نكتة، قريب جداً وبعيد للغاية، يسخر من نفسه ومن كل الناس والأشياء حوله، وفي لحظة تالية يتفلسف ويضع سياقات للحوار ويرتب الأحداث بشكل منطقي ليخرج بنتائج علمية. أشرف الصباغ غير نمطي، يفعل كل شيء وأي شيء حتى منتهاه، بإخلاص نادر وعزيمة لا تلين.

التقيته ونحن طالبان في الجامعة

أشرف الصباغ:

جيل الثمانينيات من
أحط الأجيال الإبداعية
التي وردت على الحركة
الثقافية والفنية والفكرية!

حاوره:

سمير درويش

1999، الفنون التشكيلية
في مصر 2000، السرد
والمرشح 2000، المهلة الأخيرة/
رواية فالنتين راسبوتين 2010،
جوانب أخرى من حياتهم
(إعداد وتقديم) 2000، ميلان
كونديرا 2002 تقديم الباحث
التشيكي: فرانتيشك أوندراش،
الأدب الروسي في السنوات
العشر الأخيرة 2002، الوصية
السياسية: أفكار بليخانوف
الأخيرة 2010، في المستشفى
(قصة للكاتب الروسي فالنتين
راسبوتين) 2010، مختارات
من الأدب الروسي المعاصر
والحديث 2012، بوشكين- حياته
ومصرعه 2015، تشيخوف بين
روتشيلد والخال فانيا 2016،
مجالات/ نص مسرحي 2017،
كيف تحب وطنًا/ فلسفة وفكر
(أوكسانا تيموفيفا) 2021.
وفي السياسة له أربعة كتب:
المسرح الروسي بعد الانهيار
1999. غواية إسرائيل:
الصهيونية وانهيار الاتحاد
السوفييتي 2000. 10 سنوات
على انهيار الاتحاد السوفييتي
2001. والدروس المستفادة
من الثورة الروسية 2012.

بعض الأصدقاء الذين

لا أشك لحظة واحدة في

إخلاصهم ووطنيتهم،

أعلنوا مؤخرًا ندمهم على

المشاركة في 25 يناير

2011، و30 يونيو 2013،

بالنظر إلى التدهور الكبير

الأشياء بالشكل الذي يستنطقها
ويجعلها تبدو أوضح.
بعد أن حصل على بكالوريوس
العلوم، وعمل لفترة قصيرة
صحفيًا في قسم الفن بجريدة
المساء، أتمته منحة دراسية لدراسة
الفيزياء النظرية والرياضيات في
موسكو، بداية تسعينيات القرن
العشرين، فحصل على ماجستير
في الفيزياء النظرية والرياضيات
1990 في كلية الفيزياء جامعة
موسكو الحكومية، ومن نفس
الكلية والجامعة حصل على دبلوم
اللغة الروسية (تعليم وترجمة)
عام 1991، ثم الدكتوراة في
الفيزياء النظرية والرياضيات
1993.

أصدر اشرف الصباغ سبع
مجموعات قصصية: قصيدة
سرمدية في حانة يزيد بن معاوية
1996، خرابيش 1997، العطش
1997 طبعة ثانية 1999، صمت
العصافير العاصية 2014، أبواب
مادلين 2022، حبييتي طيبة
العيون السيريلية 2022، وأول
فيصل 2023.. كما أصدر أربع
روايات: مقاطع من سيرة أبو
الوفا المصري 2006، رياح يناير
2014، شرطي هو الفرع 2017،
وكائنات الليل والنهار 2019.
وله ترجمات عديدة من الروسية:
نتاشا العجوز/ قصص فالنتين
راسبوتين 1998، الابتزاز
الصهيوني والهم الإنساني

والإعلام التليفزيوني وملاحقة
الأحداث وصنع التقارير،
وفي كتابة المقالات السياسية
والاجتماعية والثقافية، إنتاجه
في أي من هذه المجالات يفوق
كثيرين لا يفعلون سوى ما يخض
مجالهم الواحد، لهذا يمتلك وجهة
نظر ثاقبة، علمية، في الحياة
والناس والسياسة والثقافة، يرى
الأمور من منظور عميق، ويرتب

حديثه ومعاصرة.. كل ذلك ساهم في عملية خلط شديدة الوطأة وغير مسبقة. وكان من الطبيعي أن يحدث ما حدث في 30 يونيو، وأن تتمكن الثورة المضادة من السيطرة على الوضع بكل الطرق الممكنة، والتي لا تزال مستمرة إلى الآن.

إن آخر مرة شهد فيها المصريون هبّات شعبية واسعة قبل أحداث 25 يناير، كانت قبلها بـ34 عامًا، في 18 و19 يناير 1977. أي أننا هنا أمام كارثة تاريخية، لأن بعض أسباب هبة 77 كانت موجودة ضمن أسباب هبة 2011. ما يعني أن الأوضاع سيئة للغاية، وأن لا شيء يتغير، وأن كل التغيرات والتحولات في كل المجالات تجري انطلاقًا من احتياجات المؤسسة العسكرية حصراً، ووفق رغبات ومصالح جماعات المصالح واللوبيات ومنظومة البيزنس المتخلفة برجال أعمالها وعصاباتة قصيرة النظر. في نهاية المطاف. لا ندم، ولا

والجماهيري، فهذه كلها أسئلة تحتاج إلى عدة كتب ومؤلفات لتفسيرها وتحديد سياقاتها وفعاليتها وتأثيرها، واستخلاص الدروس والعبر.

ثورة 25 يناير ستبقى حدثاً حياً وحيوياً في تاريخ مصر حتى لو تم تغيير أشكال وأسماء كل الشوارع والميادين التي شهدت على هذا الحدث المهم في تاريخ مصر الحديث، وحتى لو تم تغيب أسماء الشهداء، وتهميش وتغيب الذين شاركوا فيها والانتقام منهم وتدمير مستقبلهم. إن غياب القيادات والمنهج والبرنامج، وعدم القدرة على الحركة بعيداً عن النظام القديم بكل تفرعاته، وتغلغل الدولة العميقة ليس فقط في المؤسسات وفي صلب حدث الثورة، بل وأيضاً في العقل الجمعي وفي أوساط المثقفين والنخب السياسية، ومحاولات توجيه الحدث في اتجاه تغيير هوية الدولة، بدلاً من بناء دولة

الذي حدث في مصر بعد هذين الحدثين على جميع الأصعدة: السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية.. هل تشاركون هذا الندم؟ وما تقييمك للحدثين بعد هذه الفترة؟

أعتقد أن الندم ناتج عن الغضب والإحساس بالخديعة والخذلان، وليس -إطلاقاً- بسبب انتصار الثورة المضادة، وإلا سيكون الأصدقاء في هذه الحالة بعيدين تماماً عن الفهم الصحيح لمسار الثورات وتموجاتها وتقدمها وتراجعها وتراكماتها. أنا لا أشارك أحدًا الندم، لأن ما حدث في 25 يناير 2011 كان نتيجة طبيعية وبديهية ومنطقية لسنوات من الانهيار أصابت البلاد بالتجريف ودمرت عقل المواطن ومستقبله، وساهمت في تكريس المزيد من الماضوية والغيبية وتعميق حدة الجهل والفقر. أما كيف تم دفع الثورة في اتجاه آخر، وعدم ولاء بعض الكتل المشاركة واختلاف أهدافها ومناوراتها غير الثورية، وقوة الدولة العميقة، وغياب القيادة أو القيادات الصلبة والمتمرسية في العاملين السياسي



الديمقراطية والمستقبل والمشاركة في الحضارة الحديثة والمعاصرة. وهذا الكلام ينطبق على الثورات والثورات المضادة..

أما سؤالك بشأن «هل ثمة سبيل للتغيير في الدول التي تسميها «دول الغبار البشري» غير الثورة بكل مآسيها؟»، فهو سؤال صعب ومتعدد المستويات. فدول الغبار البشري في مآزق تاريخي ووجودي وحضاري. وعلى الرغم من ذلك فهناك تجارب نجحت في البرازيل والأرجنتين وأوكرانيا وجورجيا ومولدوفا. وكان من الممكن أن تنجح تجربة قيرغيزستان التي بدأت في عام 2010، ولكن للأسف لم تستمر إلا عامين فقط، وتم وأدها، لأن روسيا لم تكن راضية عن إقامة أي كيانات ديمقراطية بالقرب منها أو في جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق التي لا تزال تعتبرها موسكو حقائق خلفية لها ومناطق نفوذ تاريخية.

وعلى الرغم من نجاح بعض نماذج دول الغبار البشري، إلا أن غالبيتها ترزح تحت وطأة الجهل والفقر من جهة، والقمع والاستبداد من جهة أخرى، وتحت وطأة التخلف العلمي والتقني وعدم المشاركة في أي منجز للحضارة المعاصرة من جهة ثالثة. وبالتالي، فليس من المستبعد أبداً أن تحدث فيها هبات عشوائية، أو احتجاجات فتوية، أو تمردات جزئية وموضعية. وفي كل الأحوال لن يصل إلى السلطة، أو بالأحرى لن يبقى في السلطة إلا النظام القديم أو أحد

الدول التي تسميها «دول الغبار البشري» غير الثورة بكل مآسيها؟

لا شك أن الثورات، سواء نجحت أو فشلت، تؤدي إلى بحار من الدم، والظلم والتعسف وأكوام الضحايا. حتى ما يسمى بـ«الثورة البيضاء» في مصر عام 1952، والتي يزعم الكثيرون أنها كانت بيضاء لأنها كانت سلمية وبعيدة عن إراقة الدماء، لم تفلت من مصير الثورات الأخرى، من حيث القمع والفساد وتكريس جذور الاستبداد، ومن حيث المعايير المزدوجة وتركيز السلطة في يد المؤسسة العسكرية، وضرب كل مبادئ التحديث الديمقراطي وتقليص مساحة الحريات، والانتقام من أعداء الثورة وقمع الأقليات. فما بالنا بالثورات الفرنسية والروسية مثلاً، والذين يندمون بعد رؤية الدماء والضحايا والازدواجية والتطرف في تطبيق القوانين «الثورية» لا مكان لهم في النظام الجديد. وعادة ما يتم تصفيتهم بسرعة، أو عزلهم وتهميشهم حتى النسيان. هناك قوانين ومعايير للثورات، لكن الأهم هو سرعة التعافي، ومحاولات طرح صيغ عقلانية للتعايش في الدولة الواحدة، والسعي لتكريس وتوطين مبادئ الديمقراطية وإشاعة الحريات وضبط الأوضاع الاقتصادية، غير ذلك سيستمر إراقة الدماء وإهدار الموارد وتغييب الحريات ووأد

حاجة لأحد بالندم. هناك غضب وخذلان وإحساس بالخدعة. وهذه إحدى مهام الثورة المضادة بآلتها الإعلامية ومنظومتها الإدارية وإجراءاتها «القانونية» غير الدستورية، ومناوراتها اللا إنسانية وأدوات انتقامها وتصفية حساباتها. ولكن من جهة أخرى، هناك الوقت والزمن وتوالي الأجيال واختلاف الأدوات والوسائل.

في حوار مع واحد من أساتذة السياسة والاقتصاد، قال لي إن المفكرين الفرنسيين الذين دعوا إلى الثورة في نهاية القرن الثامن عشر، تراجعوا عن تأييدهم لها بعد أن رأوا دماء الناس تهر في الشوارع، وجثثهم تعلق على المقاصل.. هل ثمة سبيل للتغيير في





الحرب هي الجنون والوحشية

والسلب والنهب، مهما كانت

السرديات والتبريرات. وربما كان هذا

هو العامل المؤسس لموقف من

النداءات الوحشية التي تصاعدت في

السنوات الأخيرة لتوريط جيشنا بشن

حرب في ليبيا أو في أثيوبيا. وعادة ما

تجد أن أولئك الذين يدعون للحرب،

هم أول من لا يذهب إليها، بل وتجد

أن أولادهم لا يذهبون إلى الحرب،

بل يذهبون ليعملوا في المكاتب

والخطوط الخلفية!

تصور. ولكن في كل الأحوال،
يجب أن تتغير هذه الأوضاع،
بأي شكل من الأشكال.. لا بد.

بعض الكتاب والمتقنين

يقولون إن (الثورة)

التي بدأت في يناير 2011

وامتدت حتى 2013، لم

تفشل، وإن ما يحدث

في مصر الآن من هيمنة

«الثورة المضادة»،

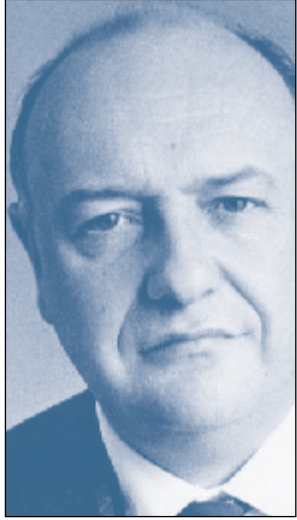
والتنكيل بجيل كامل

شارك في الحراك، أمر

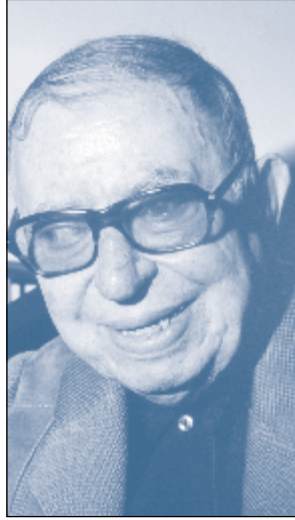
طبيعي حدث في كل

وشعوب الغبار البشري إلى
عبيد للحضارات الأخرى، أم
تتحول إلى ديناصورات سرعان
ما ستنقرض! إن الأنظمة الآن
تستخدم كل منجزات العلم ليس
من أجل توطين العلوم في بلادها،
وإنما من أجل مراقبة الشعوب
وإخضاعها، ومن أجل فرض
المزيد من الضرائب، و«الزوغان»
من تقديم الخدمات وتحسين
الأوضاع التعليمية والطبية. لا
أدري، ماذا يمكن أن تفعل شعوب
هذه الدول عندما تضيق الأمور
بها إلى ذلك الحد الذي لا يمكن أن
تجد الأمان ولقمة الخبز والكرامة
لها ولأبنائها.. ليس عندي أدنى

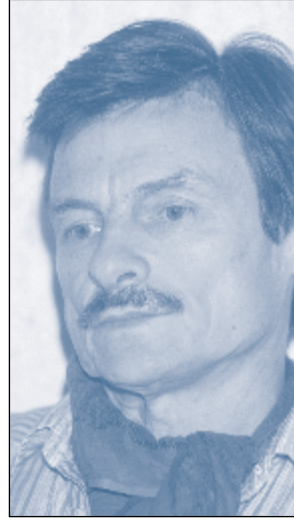
أذرع. للأسف الشديد، دول
وشعوب الغبار البشري تتحول
تدريجياً إلى عبيد و«نوع بشري
من الدرجة الثانية والثالثة» في
الحضارات المقبلة. وذلك بسبب
إصرار الأنظمة الحاكمة في هذه
الدول على السكونية والتحجر،
والتمسك بالماضي، وتمجيد
الفساد والمعايير المزدوجة،
وامتلاك الحقيقة، والتلاعب
بالديانات وتعطيل البرلمانات
ووسائل الإعلام عن ممارسة
أدوارها الحقيقية، والتصميم
الغريب على نبذ تداول السلطة.
لا أدري، هل ستظل الأمور
هكذا إلى أن تتحول دول



ماريو أليكاتا



جان بول سارتر



أندريه تاركوفسكي

التاريخ الحديث. نحن في عزلة شبه كاملة عن المشاركة في المنجز العلمي التقني. نحن مجتمعات «دينية» بصرف النظر عن فهمنا الصحيح أو الخاطئ للدين. بمعنى أننا نرتكز على الغيبيات وننطلق منها للنظر إلى العالم وفهمه والتعامل معه. وبالتالي، أعتقد أن السؤال المقابل هو: ماذا لدينا في مصر لكي نتمكن من المشاركة في صنع الحضارة الحديثة والمعاصرة؟!

هناك شبه اتفاق على أن المحاور الخمسة الأساسية للعالم الجديد تتلخص، على الترتيب، في: التقدم العلمي- التقني، والاقتصاد السياسي، بما في ذلك الركيزة الأساسية للاقتصاد الدولي (الشركات متعددة القومية)، والسياسة الدولية، والمجال الجيوسياسي، والأمن الدولي. هذه المحاور الخمسة تمثل الدعائم

وإنما دروس، واستكمال عناصر ومعايير في تلك العملية المستمرة. وبالمناسبة، رواية علاء الأسواني «جمهورية كآن» تتحدث عن «شبه الدولة»، وعن المؤسسات الوهمية، وعن الديمقراطية الغائبة التي و«كأنها موجودة»، عن الدولة التي «وكأنها موجودة»!

بحكم إقامتك في موسكو ما يزيد عن ربع قرن، وحصولك على الدكتوراة في الفيزياء فيها.. ما الذي ينقصنا في مصر لكي نشارك العالم في صنع الحضارة الحديثة والمعاصرة؟

ينقصنا «العقل». نحن مغيبون تمامًا عن العلوم، ومنفصلون تمامًا عن الواقع، وعن مسارات

الثورات العالمية، وأن الحكم على النجاح والفشل سابق لأوانه، لأن الأمور تحتاج إلى وقت أطول لتتضح.. هل تشاركونهم هذا الرأي؟ أم ترى -مثل آخرين- أنها فشلت وانتهى الأمر؟

لا توجد ثورات فاشلة. هناك ثورات لم تتمكن من استكمال مهامها نتيجة أسباب وعوامل وعناصر معينة. الثورة ليست مجرد «إجراء» يتم اتخاذه في لحظة أو بجرة قلم، وإنما هي «عملية» مستمرة، تتقدم وتراجع بفعل تلك الأسباب والعوامل والعناصر. إذا فهمنا الثورة بهذا المعنى، سنؤكد أن لا احتجاجات 77 ولا أحداث 2011 كانت فاشلة، أو أنها هُزمت ولم تترك نتائج وتراكمات. إن الهزيمة الحقيقية حدثت في مسارات أخرى، مثل انهيار التعليم والصحة، وانهيار المنظومات القانونية والقضائية، وتغييب المؤسسات الرقابية، مثل البرلمان والصحافة والإعلام.. تغييب كل ذلك، وفي الوقت نفسه ترويج لصورة ذهنية بأن لدينا برلمان وإعلام وأننا كنا أول دولة في التاريخ وأن العالم يعيش بفضلنا وفضل علومنا وابتكاراتنا وعزيمة أجدادنا! هذه هي الهزائم الحقيقية. أما المخاض الدائم، والعصف وعدم الرضا واستخدام العقل حتى إذا حدثت كبوات أو تراجعات، فهي ليست هزائم

الندرة في هذا المجال؟

هذه قصة طويلة ومؤلة. وهي قصة جيل بالكامل. قصة مرتبطة بالمصائر الفردية، وبالتحولات التاريخية والظروف السياسية العامة. لقد أنهيت الدكتوراة مع انهيار الاتحاد السوفييتي، وانهيار الشعارات والأحلام الكبرى. وفي الحقيقة، فتخصصي على سبيل المثال كان موجوداً فقط في جامعة بغداد وفي جامعة الفاتح من سبتمبر. والغريب، أنه مع انهيار الاتحاد السوفييتي، بدأت حرب الخليج وتم تدمير العراق. وقبلها تم ضرب الإمكانات العلمية للعراق، وتم تجريد ليبيا من أي مقومات علمية وتعليمية في مجال العلوم الطبيعية. طبعاً كان من الممكن العودة والعمل مدرساً في الجامعة أو في أي مدرسة أجنبية. ولكن ماذا نفعل إذا كانت المصائر الفردية تتشابك مع التحولات التاريخية والسياسية؟ وأعتقد أن هناك كثيرين غيري حدث معهم ما حدث معي بدرجات مختلفة ومتباينة وربما بتفاصيل أخرى. في تلك الفترة، فترة تسعينيات القرن العشرين، كانت الأمور سيئة للغاية في روسيا التي كانت على وشك الإفلاس والانهيار والحرب الأهلية. وكان العلماء الروس أنفسهم يهربون إلى الخارج: إلى ألمانيا وإسرائيل وأمريكا والدول الإسكندنافية. وفي عالمنا العربي، الأمور ليست على ما يرام دائماً. لم يكن هناك طريق آخر لمواصلة العمل

الأساسية، بما يتفرع عنها من مسارات دقيقة نسبياً، وبناءات رأسية وأفقية وأولويات وقدرة على تبديل الأولويات حسب الطلبين الاجتماعي والسياسي من جهة، وحسب المتطلبات الدولية والإقليمية من جهة أخرى.. فماذا لدينا من هذه المعايير والمقومات؟ كلامي هذا لا علاقة له ببث الإحباط أو بتشويه «سمعة» مصر. إنه كلام واقعي بحاجة ليس إلى مؤتمرات للشباب العالمي، أو حوارات وطنية ولجان شعبية وكل هذا الكلام الفارغ الذي يهدر موارد الدولة ويبدد أموال الضرائب، ويتم استخدامه بأشكال سياسية لتبرير القمع والفساد، وإنما بحاجة إلى خطة عمل إجرائية والبدء بالعمل على أرض الواقع بعيداً عن الفساد والتلاعبات السياسية. إنه خطة للبحث عن عناصر ومقومات بناء الحضارة الحديثة والمعاصرة. لكنني أعتقد أننا سنظل بعيدين عن أي مشاركة طالما تتسيّد الغيبات ويشارك الدين في الحكم وفي صياغة العقل، وطالما هناك حضور للقمع والاستبداد والفساد، وطالما هناك غياب مزمن واحتقار للحرية والديمقراطية والإنسان.

بالرغم من حصولك على

الدكتوراة في الفيزياء

إلا أنك عملت مراسلاً

تليفزيونياً، ومترجماً..

لماذا لم تعمل في مجال

تخصصك، على الرغم من

بالتخصص إلا التوجه إلى أي دولة غربية. ولكن للأسف، لم تكن هناك الإمكانية لذلك، لأسباب شخصية وأسرية. وعدتُ إلى العمل بالصحافة والإعلام والمراسلات الإخبارية، وبدأت بإصدار أولى مجموعاتي القصصية عام 1996 والتي تأخرت كثيراً بسبب سفري ودراستي. منذ أن قررت ترك مجال التخصص عام 1995، لم أفكر أو أندم، ولم أشغل نفسي بأي أسئلة افتراضية من قبيل: ماذا لو كنت قد بقيت في مجال التخصص؟! لماذا لم أهاجر إلى الغرب لمواصلة العمل بالتخصص؟! ماذا ستفعل الفيزياء بدوني وبدون جهودي الجبارة؟! كل ما هناك أنني بدأت السير في اتجاه آخر لتلبية احتياجاتي واحتياجات أسرتي حصراً، بعيداً عن الطموحات الكبرى والشعارات الكبرى و«الأوهام» الكبرى، وأنا مدرك جيداً أن ما لم أحققه من طموحات وأحلام في مجال العلوم، سيحققه غيري من أي جيل لاحق، سواء في مصر أو في روسيا أو في ألمانيا. هكذا تتحدد المصائر الإنسانية، وتظهر الاختلافات بين مصير إنسان وإنسان آخر. فالمصائر لا تسير على خطوط مستقيمة ولا بأشكال مثالية.. حتى في الروايات والقصص والسينما والمسرح لا يمكن أن نجد مصائر تسير في مسارات أحادية أو ممهدة أو مستقيمة، فما بالنا بالحياة نفسها، وبأبطالها الواقعيين الحقيقيين الذين هم

أدوات الحرب هي التي اختلفت،
 وشكل الأسلحة وقدراتها،
 ووسائل الاتصال والأقمار
 الصناعية، واستخدام العلوم
 الطبيعية والاجتماعية. ولكن
 تبقى طبيعة الحرب وجوهرها:
 عدو الحضارة والتقدم، والصد
 لإنسانية الإنسان، مهما كانت
 المبررات والسرديات. الحرب هي
 "الجنون"، كما قال الفيلسوف
 الفرنسي جان بول سارتر في
 رسالته، عام 1960، إلى رئيس
 تحرير جريدة "أونيوتا" الإيطالية
 ماريو أليكاتا، بمناسبة الهجوم
 الكاسح على فيلم «طفولة
 إيفان» للمخرج الروسي أندريه
 تاركوفسكي، حيث كُتِل له
 صحافة الأحزاب والتنظيمات
 الشيوعية آنذاك الاتهامات
 بالانتهازية والجهل، وتزعم
 الحزب الشيوعي السوفييتي حملة
 وضعية ضد المخرج وضد الفيلم.
 ولكن سارتر خرج شاهراً سيفه
 ضد الأحزاب الشيوعية التي
 تنضوي تحت سقف التحريفية
 الروسية- السوفييتية، ووضع
 النقاط على الحروف، ووضعهم

بالمرة في
 أماكنهم التي
 تليق بهم.
 الحرب هي
 الجنون
 والوحشية
 والسلب
 والنهب،
 مهما كانت
 السرديات
 والتبريرات.
 وربما كان هذا

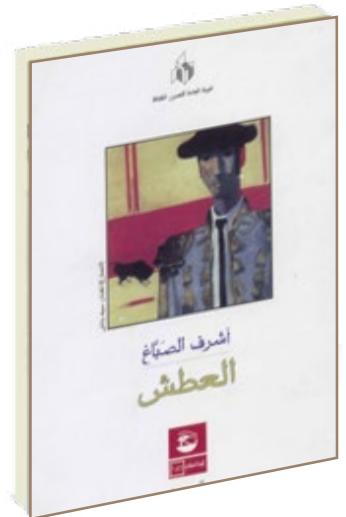
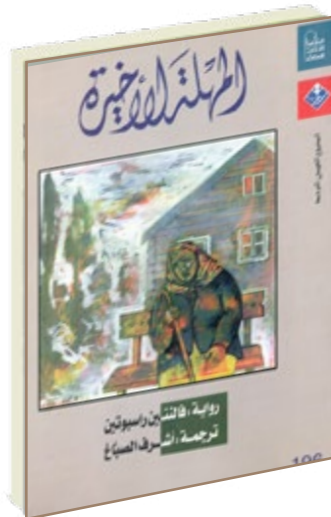
لمصالحها، وقادرة على إيقاف
 عجلة التعسف والغوغائية التي
 تمارسها الأنظمة السياسية
 في الشرق أو في الغرب، مع
 الفارق طبعاً. يجب أن تظل
 هناك عصا مرفوعة دائمة على
 رؤوس الموظفين الذين يتولون
 إدارات الدول، وهذه العصا هي
 القانون والدستور والضمانات
 اللازمة والكافية لتطبيقهما، وهي
 كذلك المظاهرات والاعتصامات
 والاحتجاجات.

أما الحروب فهي شيء آخر
 تماماً. إنها عدو الحضارة والعلم
 والتقدم، والصد لإنسانية
 الإنسان، لأنها تجرد الإنسان
 من إنسانيته وتحوله إلى وحش
 ومستبد وكائن عدمي مضر. أنا
 أدرك أن ما أقوله يبدو «مثالياً»
 للغاية. وأعرف تماماً أن أسباب
 الحروب لا تزال كما هي منذ
 الإنسان البدائي الأول: أن يحصل
 طرف على ما لدى الطرف الآخر
 تحت مبررات كثيرة، أن يستولي
 طرف على ما لدى طرف آخر
 وفق سردية معينة! قد تكون

نحن بلحمنا ودمنا وظروفنا
 وتحولاتنا وتحولات العالم من
 حولنا.

كمراسل تليفزيوني كنت حاضراً في معظم النقاط الملتهبة حول العالم، حيث الاضطرابات والمظاهرات والاعتصامات والحروب والمجازر والنيران.. ما الذي تود أن تقول عن هذا الجنون الذي يصيب الناس؟ وكيف استفدت أنت شخصياً من هذا التواجد؟

ستظل المظاهرات والاحتجاجات
 والاعتصامات موجودة في كل
 دول العالم، طالما هناك ظلم
 وفساد ومحاولات لقمع الناس
 واقتطاع أجزاء من جهودهم
 ونتائج أعمالهم. وهذا في الحقيقة
 أمر رائع ومهم، ويجب أن يبقى،
 وأن تظل المجتمعات متيقظة



من الطرفين من حسم الحرب على الأرض. ومهما امتلكت روسيا من أسلحة، لن تتمكن من حسم الحرب بانتصار استراتيجي على أوكرانيا رغم الفارق بين البلدين في كل شيء من حيث القدرات العسكرية والتقنية والنووية وحجم الحشود والنفوذ اللوجستي في مجلس الأمن والأمم المتحدة. هل استطاعت الولايات المتحدة ان تحسم الحرب في فيتنام؟! هل استطاعت روسيا- السوفييتية أن تحسم الحرب في أفغانستان؟! هل تمكنت روسيا السوفييتية من إخضاع بولندا أو تشيكوسلوفاكيا أو المجر عندما تدخلت عسكرياً بدباباتها في هذه الدول؟! إن روسيا، ببساطة، تريد أن تحسن شروط تواجدها في المنظومة النيوليبرالية الجديدة، وتسعى لتغيير حجم حصتها في مجالات الأمن الدولي والمال والفضاء. وهي لا تسمح بإقامة أي كيانات ديمقراطية مجاورة

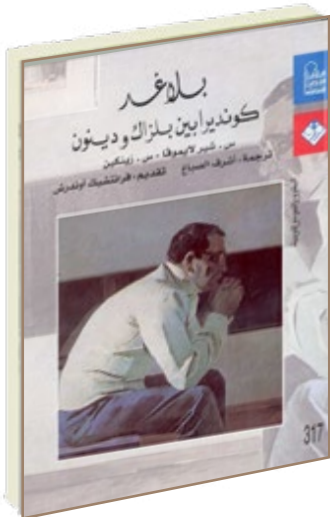
أنت الشاهد الأول والأكثر دراية بالحدث الأبرز على الساحة الدولية الآن، الحرب الروسية الأوكرانية، كيف ترى هذه الحرب بعد مضي هذا الوقت الطويل دون حسم؟ وما توقعك لما سوف تؤول إليه أوضاع التنافس بين رواسيا والغرب؟ هل نحن أمام مستنقع مثل أفغانستان الثمانيات؟ أم أن روسيا تملك أوراقاً تجعلها تستفيد من الحرب بتعديل موضعها في العالم؟

نحن الآن في بداية العام الثاني للغزو الروسي لأوكرانيا والذي بدأ في 24 فبراير 2022. وكما قلنا في بداية الغزو، لن يتمكن أي

هو العامل المؤسس لموقف من النداءات الوحشية التي تصاعدت في السنوات الأخيرة لتوريث جيشنا بشن حرب في ليبيا أو في أثيوبيا. وعادة ما تجد أن أولئك الذين يدعون للحرب، هم أول من لا يذهب إليها، بل وتجد أن أولاده لا يهربون إلى الحرب، أو يذهبون ليعملوا في المكاتب والخطوط الخلفية. هناك طفيليات تدعو دوماً لـ "الجنون" وتدفع في اتجاه الحديد والنار، لكنها دوماً تناور وتهرب وتفر تحت دعاوى كثيرة من أجل أن تقبض ثمن دماء وأرواح الضحايا، وتظل تستأثر بالسلطة والمال والنفوذ وتورثها لأبنائها.

للأسف الشديد، لم يرق تعاملي بعد، مع مادة «الحرب» وتجاربها المختلفة في أكثر من دولة، إلى عمل أدبي كامل. ربما اقتصر الأمر على المقالات والتحليلات السياسية أو التقارير الصحفية والتليفزيونية. وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى موضوع المصائر والظروف. وفي كل الأحوال، وربما من حسن

الحظ، أنني لم أفكر يوماً في احتراف الأدب أو الكتابة. كل ما هنالك أنني لا أزال أتعامل كهواي ومُجَرَّب. وبالتالي، فأنا أسامح نفسي عندما تفلت مني لحظات أو أحداث ملهمة ومحزنة على الكتابة.



تقريباً وأنت تكتب القصة**القصيرة، بالإضافة إلى****كتابة المقالات السياسية****والاجتماعية، وعملك****الصحفي.. لماذا تأخر****حضورك الأدبي مقارنة****بأدباء جيلك، ومقارنة****بحضورك الفاعل والأبرز****كمراسل ومترجم؟**

أنا أعرف أن أربع روايات وسبع مجموعات قصصية على مدى أربعين عاماً، شيء محزن للغاية. بل ولا يمكن حتى مقارنته بعدد الترجمات التي قمت بها داخل مصر وخارجها أو الكتب التي تم تأليفها في مجالات أخرى. وبالتالي، فهذا السؤال يستدعي استعراض ظروف وأوضاع جيل الثمانينيات، وحقبة الثمانينيات. ويستدعي أيضاً مسألة السفر والتشتت والغياب عن المكان وعن الوسط الأدبي والجماعة الثقافية. كما يستدعي في حقيقة الأمر الحديث عن تركيبة هذه الحركة وتوجهاتها وتواطؤاتها وجهودها وحسناتها وجرائمها ومناوراتها وفسادها. في الحقيقة، جيل الثمانينيات غائب عن المشهد النقدي المنهجي من جهة، وغائب أيضاً عن القارئ من جهة أخرى بحكم الزمن والنقلة التاريخية والاجتماعية والتقنية وبعض الحسابات الأخرى. وربما أيضاً بنتيجة عمر هذا الجيل القصير من حيث الفترة الزمنية بين سطوة جيلي الستينيات

روسيا وتفتيتها والقضاء عليها، مجرد سردية للرأي العام الداخلي بالدرجة الأولى، وليتامى وأرامل روسيا والاتحاد السوفييتي لإقناعهم بصحة الغزو ونجاعته. هناك عدة سرديات أخرى بشأن النازية في أوكرانيا، وبشأن تعدد الأقطاب، وبشأن تحرير أراضي الشعوب السلافية، وبشأن استعادة أملاك الإمبراطورية الروسية، وبشأن حق روسيا في ميراث الإمبراطورية البيزنطية، وبشأن نفوذ روسيا كحضارة «أوراسية».. كل هذه العناوين يجري تداولها كسردية هشة وغير متماسكة من أجل إقناع العالم بحق روسيا في غزو أوكرانيا. وإذا راجعنا التاريخ واسترجعنا «سرديات» روسيا السوفييتية في غزو المجر وتشيكوسلوفاكيا وأفغانستان، سنكتشف أن الاشتراكية والعدالة الاجتماعية كانت على رأس هذه السرديات، وسنجد أن القضاء على الإمبريالية والرأسمالية العالمية وبناء المجتمع الشيوعي من ضمن عناصر تلك السرديات.. فماذا حدث بالضبط؟! عموماً، الحرب في أوكرانيا، ستكون حرباً طويلة ومرهقة ومكلفة لجميع الأطراف، حتى إذا انتهت العمليات العسكرية المباشرة في الأراضي الأوكرانية. وأشك أن هذه العمليات ستنتهي حتى قبل عامين أو ثلاثة أو خمسة.

منذ التقينا عام 1980

لها، لأنها تعرف جيداً مخاطر ذلك على أفكارها القومية، ووضعها كإمبراطورية من إمبراطوريات الأطراف. والسؤال هنا: هل تمتلك روسيا المقومات الكافية واللازمة لتحسين شروط تواجدها في النظام العالمي، وتغيير حجم حصتها في الأمن والاقتصاد والمال والفضاء؟! علماً بأن الأسلحة النووية لا يمكن أن تكون كافية لتحقيق ذلك، إلا إذا أرادت النخبة الحاكمة الروسية حرب عالمية ثالثة تستخدم فيها أسلحة الدمار الشامل. مثل هذه الحروب لا يمكن أن تكون حروباً صفيرية أو هزائم وانتصارات كاملة ونهائية. لا يمكن أن يفكر في ذلك، وبهذه الطريقة، إلا أحمق أو عديمي أو وحش. سيتم إضعاف روسيا تدريجياً، وستظل متأخرة بعدة خطوات عن الغرب في المجالات الأساسية، وعلى رأسها العلوم الدقيقة ومقومات الحضارة الرقمية. وستبقى مورداً للخامات (النفط والغاز والأخشاب والحبوب والأسمدة). وفي الحقيقة، فالغرب لم يرغب أبداً في تفتيت روسيا أو هزيمتها هزيمة استراتيجية، وإلا كان قد فعل ذلك عندما كانت روسيا في أضعف وأحط حالاتها بعد انهيار الاتحاد السوفييتي. ولكنه هو بالذات الذي حافظ على وحدة أراضي روسيا وساعدها على الحفاظ على ترسانتها النووية. وما يتردد حالياً على ألسنة المسؤولين الروس وقادة الكرملين بشأن رغبة الغرب في هزيمة

كانت الخلافات بين أبناء جيل الستينيات عقائدية وأيديولوجية، ولا نستثني أيضاً الخلافات المادية والنفعية المباشرة. ولكنهم كانوا يوسعون الطريق أمام بعضهم، ويتحاليون بطرق معينة للترويج وتبادل المصالح التي تعود بمنفعة عامة على الحركة الثقافية والفنية والفكرية. أما جيل السبعينيات، فكانت خلافاته تتضمن جزءاً أيديولوجياً بعد انهيار الأيديولوجية والأحلام الكبرى وفقدان الثقة في الشعارات الكبرى، ولا نستثني أيضاً «أموال» الخليج أو أموال منظمة التحرير الفلسطينية والهلال الأحمر الفلسطيني، و«فلوس» البعثين السوري والعراقي، و«عطايا» القائد معمر القذافي. وكان الصراع متمركزاً حول تكوين شلل جديدة، وشغل مناصب في المؤسسة الثقافية وقيادة سلاسل للنشر. وبطبيعة الحال، ساعدهم كل ذلك للترويج لأعمال كل واحد منهم على حدة،

الثمانينيات هو أيضاً عدو نفسه. وربما يكون من أخط الأجيال الثقافية والفنية والإبداعية التي وردت على الحركة الثقافية والفنية والفكرية. لم يفلت منه إلا السينمائيون، وعلى رأسهم مجموعة «الواقعية الجديدة». عدا ذلك فهو جيل يشبه في زئبقيته ونكوصه وبخله وشحه، الشريحة العليا في الطبقة الوسطى المصرية. الفكرة أن أحد أهم العوامل المشتركة «الجيدة» بين جيلي الستينيات والسبعينيات، هو أنه رغم الشللية والمنفعة وتبادل المصالح، إلا أن هذه الشلل والمجموعات توافقت على صيغة مهمة نافعة تتمحور حول دعم بعضهم البعض، وفتح الطرق أمام بعضهم، وتسويق أعمال بعضهم والترويج لها. وطبعاً نحن نتحدث في العموم وفي سياق تيار عام بعيداً عن استثناءات وضغائن معينة أو تهميشات لشخص أو اثنين، سواء في جيل الستينيات أو جيل السبعينيات.

وهيمنة جيل السبعينيات والهجوم الكاسح لجيل التسعينيات الذي كان مسلحاً آنذاك بأدوات أخرى وبأفكار وإمكانات أخرى تماماً، وربما بنتيجة تشتت أسماء هذا الجيل وتباين مصائرهم. فهناك من ترك الإبداع ورحل إلى الصحافة، ومن ترك العملية الثقافية كلها وهاجر إلى مكان آخر أو سافر في نفس المكان أو اختفى في الإحباط وقلة الحيلة أو مات. ومن أهم تقاليد الكتابة عند هذا الجيل، هو الاغتراب الداخلي وانعدام اليقين والإحساس المذل بالغربة من جهة، والثقة في نتائج العملية الإبداعية والكتابة بصرف النظر عن النتائج النهائية، والإقلاع عن تقليد وتقاليد الستينيين والسبعينيين، ومحاولة ابتكار زوايا مختلفة للنظر إلى التفاصيل وإعادة إنتاجها وصياغتها من جهة أخرى. ومع ذلك فلا توجد محاولات لرصد تقاليد الكتابة لدى جيل الثمانينيات، وكأن هناك اتفاقاً ضمناً على تجاهله بمبررات

سخيفة ومثيرة للتساؤلات، من قبيل ندرة الإنتاج، أو قلة الأسماء، أو التأثير الأدبي، أو بحجة الغياب والسفر، وصعوبة الإلمام بإنتاج هذا الكاتب أو ذاك أو عدم القدرة على جمع أو تتبع الأعمال. إن جيل



نظرة حنان أو كلمة امتنان، أو أي تقدير. فراح يبحث عنها بجائزة أو بشهادة تقدير أو بكلمة مدح على السوشيال ميديا. والحديث هنا عن سياق عام وحركة عامة وملامح جيل، وليس عن جهد فردي أو مبادرة شخصية، حتى لا ينزعج أبناء أي جيل من الأجيال المذكورة. لا شك أن حقبة الثمانينيات شهدت بعض النماذج التي كانت تحاول تقليد نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله وأمل دنقل على مستوى السلوكيات والتصرفات و«الصعلكة» و«السنكحة»، ولكن هذه النماذج فشلت بامتياز، لا لأنها كانت فاشلة إبداعياً فقط، بل وأيضاً لأنها لم تكن نماذج إبداعية أصيلة من حيث مصادر الإبداع وامتلاك الموهبة الحقيقية. كما أنها انطفت سريعا بفعل تشتت الطاقة والجهد، وتغير الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية، وانحسار المد الثقافي - الفكري - الحضاري، ودخول العالم منذ بداية التسعينيات، أو منذ منتصف التسعينيات، إلى المرحلة الانتقالية التي كانت مقدمة لما نحن فيه الآن.. (لا أملك أي توصيف عقلائي أو موضوعي أو منهجي للمرحلة الحالية). ومرة أخرى، أعود إلى جيل التسعينيات الذي ظهر بقوة كالشهاب. وكان ينتمي إلى مشارب متنوعة ومتعددة، وله خلفيات اجتماعية مختلفة تماماً عن الأجيال الثلاثة التي سبقتها، لأنه كان هناك تيار قد تأسس منذ الخمسينيات. هذا التيار

الطبقة الوسطى، ما ساعدهم على إزاحة كل ما سبق من تأثير فلول الستينيات والسبعينيات والثمانينيات. وأصلاً لم يكن هناك جيل ثمانينيات له ملامح أو تقاليد. كان مجرد «جزر منعزلة» و«جثث حية» وحضور رمادي.. هذا طبعاً إضافة إلى امتلاك جيل التسعينيات شعارات وصيغ مختلفة عن النسوية وعن «الصراع بين الرجل والمرأة»، وامتلاك تصورات مغايرة عن الشعارات الكبرى بعيدة تماماً عن لغو الأجيال السابقة، وذلك في محاولة للبدء من الصفر على أنقاض أجيال فاشلة من وجهة نظره. ولكن لم يكن يرفض مساعدة أفراد بعينهم من جيلي الستينيات والسبعينيات، ونسج علاقات ذات طبيعة معينة معهم تعود عليه بالمنفعة، سواء في العمل بالجامعات أو في النشر أو في فتح الأبواب. يبرز جيل الثمانينيات بين هذه الأجيال الثلاثة، مثل «الغراب الأبيض» بفشله ونكوصه وشحه وإحباطاته واغترابه. وحتى عندما ظهر لفلوله وبقياه بصيص ضوء من أجل الحياة والاستمرار أو لتحصيل بعض المكاسب التافهة، تعامل مع الأمر وكأنه فعلاً جيل ثمانينيات ليس لديه أي هدف أو منهج.. تعامل بعشوائية وانعدام ثقة، ولم يكن يرى أبعد من أنفه، أو بالأحرى أبعد من الكائنات التي تحاصره وتفرض عليه سطوتها المادية والمعنوية والجسدية.. واتضح أنه جيل محروم من كل شيء، حتى من

وعلى الترويج لأعمال بعضهم البعض وفق أسلوب تبادل المصالح (شَيْئُني واشَيْئُكَ)، وفتح الأبواب أمام بعضهم البعض للنشر هنا وهناك، للحصول على الأموال والحظوة والجوائز.. وهذا بدوره ساهم في تنشيط الحركة الثقافية والفنية والإبداعية بدرجات كبيرة وجيدة على الرغم من المشاكل والصراعات والدناءات الكثيرة التي كانت تحدث. غابت كل هذه التقاليد بحلوها ومرها وسوءاتها عن جيل الثمانينيات الذي يمكن أن نطلق على أبنائه مصطلح «الجزر المنعزلة». وعادت فقط مع قدوم جيل التسعينيات الذي جاء رافعاً سيف التمرد على كل الأجيال السابقة، ومسلحاً بمعرفة اللغات الأجنبية والتعليم العالي الجيد والنوعي، وامتلاك الأصول «الأرستقراطية» والانتماء العرقي لأباء بيولوجيين من إفرازات الشريحة العليا من



الاجتماعي- السياسي- الثقافي
أنجب لنا أبناء وأحفاد، سواء عبر
رابطة الدم أو رابطة السياسة أو
رابطة الشلل الحزبية والتنظيمية
أو رابطة صالونات الشريحة
العليا من الطبقة الوسطى، إضافة
إلى أولاد وأحفاد المشاهير والناس
المعروفين في مجالات معينة.
وظهر جيل التسعينيات من أبناء
الشرائح العليا في الطبقة الوسطى
ولديهم، ولديهن، رأسمال رمزي
من الأب أو الأم أو الانتماء
إلى شلة أو مجموعة، أو
تم تكوين مجموعات
وشلل معينة لديها لغات
أجنبية وإمكانات مادية
وتعليمية ساعدتها على

التمدد في الداخل وفي الخارج.
هذا الجيل على الرغم من رفضه
كل شيء، وتعاليه على الأجيال
التي سبقت، ومحاولة انفصاله،
أو بالأحرى محاولته قتل الأب،
استطاع أن يستفيد جيدًا من
علاقاته الشخصية والفردية
والسرية من الأجيال التي سبقت
عبر علاقات شخصية وجنسية
وزوجية واستلطاف ومصالح،

وأيضا قدرات إبداعية.. وأنتجوا
لنا إنتاجًا مهمًا ومتنوعًا يحمل
قيمة أدبية وفنية وتاريخية تعتبر
بحق بداية الموجات الجديدة التي
جاءت بعد ذلك. وأنا أقول "بداية
الموجات الجديدة"، لأنه إذا دققنا
جيدًا ونظرنا بمنهجية، سنجد أن
أدب التسعينيات يميل من حيث
التقاليد إلى أرقى نماذج أدب جيل
الثمانينيات، إضافة إلى امتلاكه
لتقاليده الخاصة أيضًا. أما ما جاء
بعد جيل التسعينيات، فهذا أمر
آخر تمامًا!

أعتقد أن الحديث عن جيل
الثمانينيات ومصيره، قد قدم
إجابة معقولة على سؤالك الصعب
والموجع. وأنا في الحقيقة، لا أريد
التطرق هنا إلى جانب آخر من
الصورة الثقافية المظلمة التي
تضم شبكة الفساد المرعبة، إذ
تجمع بين حركة النشر والجوائز
الأدبية والصحافة الثقافية. وهي
إحدى أكثر شبكات الفساد في
الحركة الثقافية المصرية. ولكن
دعنا لا نقرب من أعشاش
الدبابير الآن. ربما يأتي الوقت
المناسب والمكان المناسب والجيل
المناسب لفصح شبكة الفساد
هذه، والانتقال إلى مستوى
توطين النشر وتدشينه
كصناعة وليس كوسيلة
للنصب والاحتيال
و«الاسترزاق الرخيص»
وتكريس الفساد،
والتجارة برأسمالنا
الرمزي وليس استثماره.
والأهم هو فصل
تلك المسارات الثلاثة:
حركة النشر والجوائز



ربما يكون مشروع الوحي البسيط والمضحك، هو «إعادة بناء العالم بشكل هزلي، لأنني فعلاً لم أعد قادراً على التعامل معه بجدية». وهذا الأمر لنفسه فقط ولا أمله على أحد. كما أنني لا أريد إطلاقاً تغيير العالم، وإنما الاستمتاع به ومناكفته وإعادة اكتشافه يومياً. ومن يريد أن يغير العالم، فعليه أن يختار الوسائل المادية المناسبة والفعالة للتغيير ويترك الكتابة والفن لأداء دور آخر أكثر تواضعاً وسمواً ومتعة وإنسانية.

وهنا أود أن أختتم بمقطع سردي لصديقي الشاعر والناقد والمثقف طاهر البربري:

هذه الشوارع لا ذاكرة لي فيها،
هذا الخراب لم يعد ينكأ جرحاً، أو
يصطاد شجرة أسى في حجرة.
أنا الجديد على المكان، الجديد على
الزمان، لي مقاهٍ أخرى، وشوارع
جديدة حككت فيها قدمي حافيتين
كي أنسى.

نسيت: زعقة تافهة بنشيد وطني
حيث بالغ الشاعر في اصطناع آهة
واجتلاب دمة..

وسرق الملحن ما تيسر من
ضربات الطبول كي يؤكد على
عزيمة الفدا، وأمومة البلاد للبلاد!
وترنم الكورال ببلاهة - لا أساس
لها ولا قوصرة - كي يفسر
الخرافة التي لا علاقة لها بنيل
ولا حضور لها على سفح هرم.

هذا بيان بالكفر بكل ما ترك في
القلب شرخاً وفي الروح قيحاً وفي
العمر ما أسماه الرومانتيكيون
اغتراباً. ●

وملفات ثقافية أو فنية، أو
تتضمن معلومة ما مفيدة لأحد،
أو تكون قادرة على رسم ابتسامة
أو ضحكة على وجه أحد. ولكي
لا أظهر بمظهر الشخص اللا
مبالي جداً أو المترفع جداً، فأحياناً
تنفعني الصفحة كأرشيف لأفكار
يمكن كتابتها بشكل أكثر جدية
لجريدة أو مجلة أو موقع من أجل
لقمة العيش.

في كل الأحوال، أصبحت
السوشيال ميديا جزءاً من «الواقع
الإبداعي» الراهن. بل وأصبحت
تمثل وسائل للنشر. وهناك من
يستطيعون كسب الأموال منها.
وهناك من يواصلون تقاليد
جيل الثمانينيات في تبديد الجهد
والطاقة والوقت. وما أود أن
أقوله، هو أن تفريغ الطاقة حتى
وإن لم تكن تستهدف منه شيئاً،
فهو في حد ذاته صورة من صور
الفعل والتأثير والتراكم. ولكن
طبعاً من الجميل والرائع أن يأتي
تفريغ الطاقة هذا ببعض الأموال
أو العلاقات. فكلنا بحاجة إلى
الأموال والحياة الجيدة والأمان
المادي.

أما الأمر الآخر، فهو يتمحور
بشكل جوهري حول أنني لا أرى
في نفسي كاتباً محترفاً، ولم أحلم
أبداً لا بالشهرة ولا بالجوائز
ولا بترتيب بين الأدباء والكتاب
والمشاهير. كل ما هناك أنني لا
أملك مشروعاً أدبياً أو فكرياً ولا
أفكر في ذلك، ولا أنوي أصلاً
امتلاكهما. اليوم أقف على ناصية
الحلم وأهتف: «ليس لدى أي
مشروع أدبي.. ولم أفكر أبداً في
امتلاك أي مشروع من أي نوع»..

والصحافة الثقافية، مثلما نطالب
بفصل السلطات في الدولة من
أجل المزيد من الشفافية وتقليص
رقعة الفساد.

**حضورك قوي ولافت
على فيس بوك، لدرجة
أن لديك القدرة والوقت
لكتابة عدة تدوينات
طويلة كل يوم، وغالباً
ما تدور حول موضوع
واحد، ويختلط فيها
الجد بالهزل.. هل فكرت
في الاستفادة من هذه
الكتابات الغزيرة؟ أم
أنها مجرد تفريغ طاقة لا
تستهدف من ورائه شيئاً؟**

كلمة «الهزل» تروق لي، لأنها
مناسبة لطبيعة «التايم لاين»
العربي في الفيسبوك. ويمكن
بالطبع استثناء بعض الصفحات
الجادة والمهمة، أو الكوميديّة
الخالصة أو المتخصصة في علوم
ومهن ووظائف ما. ولكن أنا
أميل إلى الهزل بمعناه الإبداعي
والنقدي. وبالتالي، فأنا لا أفصل
في الحقيقة بين الجد والهزل في
العديد من الأفكار والموضوعات
التي أكتبها على صفحتي. وفي
الواقع، فهناك موضوعات جادة
يتم نشرها على صفحتي. لكنني
لم أفكر أبداً في كيفية الاستفادة
من هذه الموضوعات الطويلة التي
تستهلك وقتاً ومجهوداً، ولكن
لا يمكن استثناء أن تكون بعض
الأفكار محرصة لعمل تحقيقات

«موظفة الخزينة».. وتفاهة الشر



أسماء عبد العزيز
مصطفى

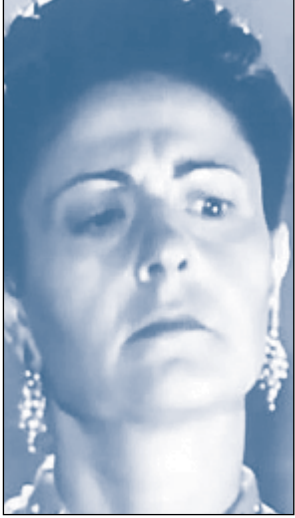
القول

الموظف العمومي، وأن الموظف العمومي «مش شغال عندهم»، مع تكرار عبارات السب واللعن لقدرها البائس بأن تتحمل العمل بمفردها لعدم وجود موظف مساعد معها، ومع اقترابي أكثر من الشباك تستمر الموظفة في الوصول لطبقة صوتية أعلى وتصدح بالصوت الحياني أكثر فأكثر، حتى وصلت طبقة «سبرانوا» كما في الأوبرا الإيطالية، وتنذر الأفراد في الطابور بأن الساعة المحددة للإغلاق قد حلت، لتغلق الشباك الحديدي أمام الجمهور المحبط من طول الانتظار دون جدوى، أما في المرة الثالثة فقد عزمت على ألا أفوت فرصة السداد في الخزينة مهما كان الأمر، ولم يمنعي مانع من السداد، لا موظفة الخزينة ولا دولا ب العمل الحكومي الذي تسبب في وجودها بمفردها كمسؤولة عن الخزينة، ولا أي عائق آخر، وكنت في غاية السعادة عندما وقعت عيني

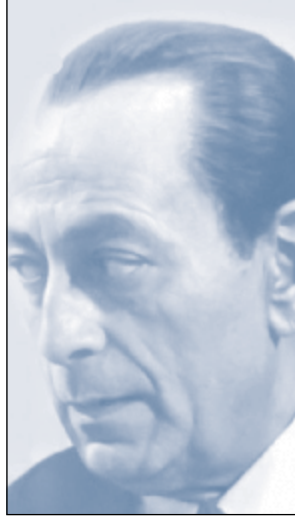
وأصل في الوقت المناسب، لكن وبما أن الرياح تأتي دائماً بما لا تشتهي السفن، كانت هناك طوابير طويلة أمام الخزينة تسببت في تشاحن أغلب الجمهور مع الموظفة وتعكير صفو مزاجها، لأعرف حينها ماذا كانت تقصد زميلتي «بالصوت الحياني»! عندما سمعت صوت موظفة الخزينة وأنا على بعد مائة متر (وهو طول الطابور) تصرخ في العملاء -إن جاز التعبير- بأنهم لا يراعون ظروف



بسرعة من خلال طريق الكلية الطويل للحاق بشباك الخزينة قبل ميعاد إغلاقه، إنها المرة الثالثة التي يفوتني فيها تسديد الرسوم بسبب «موظفة الخزينة»، في المرة الأولى فاتني السداد بسبب بُعد المسافة للوصول إلى خزينة الكلية، ومع أن الساعة كانت لم تتجاوز العاشرة صباحاً إلا أنني تفاجأت بعد الوصول للشباك بأن موظفة الخزينة ذهبت في مأمورية للتوريد إلى البنك، وبما أنها الوحيدة المسؤولة عن الخزينة ولا يوجد موظف آخر يحل محلها، فلا بد للتسليم بالأمر والعودة في يوم آخر، وفي اليوم الثاني ولتفادي تكرار ما حدث في اليوم الأول اتصلت بإحدى الموظفات في نفس الدور لأتأكد من وجود موظفة الخزينة، فأكدت لي أنها موجودة و«صوتها حياني في الدور كله!»، لأتحرك سريعاً بأتوبيس الجامعة



نجمة إبراهيم



محمود المليجي



إيمانويل كانط

العادي للشر وأذى آخرين قد لا يعرفهم حتى، أو يوجد بينه وبينهم أية ضغينة. وجدت حنة أرندت أن (أيخمان) بيروقراطي عادي لطيف نوعاً ما، والذي على حد تعبيرها «لم يكن منحرفاً ولا سادياً»، ولكنه طبيعي بشكل مربع، لقد تصرف دون أي دافع سوى التقدم في مسيرته المهنية في البيروقراطية النازية⁽¹⁾، فلم يكن أيخمان بيروقراطياً لا أخلاقياً، أيخمان يعادل المواطن «الأسمر»، الشخص الهاديء البسيط الذي يكون هدفه في الحياة هو اتباع الأوامر وأكل العيش، وهو ما جعلها تفكر في أن مفهومنا عن الخير والشر وأسبابه ودوافعه مبالغ فيها، فنحن نتخيل الشخص الشرير بأنه نسخة «محمود المليجي» أو «نجمة إبراهيم» أشخاص خارجون عن الطبيعة

يفرض عليهم أسلوب تعامل صارم وعديم الذوق؟ عندها تذكرت فيلسوفتي المفضلة «حنة أرندت» وهي تعيد تعريف البديهيات في مصطلح «تفاهة الشر»، وكيف يمكن كشف عوار النفس البشرية بقليل من الشر التافه..

هل يمكن أن يفعل الإنسان الشر دون أن يكون شريراً؟

«كنت أطيع الأوامر».. واحدة من أشهر جمل محاكمات القرن الماضي (محاكمة أدولف أيخمان)، كتبت حنة أرندت عدة تقارير حول المحاكمة التي عقدت في القدس لمحاكمة أيخمان، ونشرت فيما بعد في كتاب تحت عنوان: (أيخمان في القدس: تقرير حول تفاهة الشر)، وصفت فيه كيف ينزع الشخص

على شبك الخزينة لأراه مفتوحاً والموظفة موجودة وبدون طابور، وكلما اقتربت من شبك الخزينة كلما ازداد حماسي وبهجتي كأني عروس أمر خلال سرداب «الزفة» على استعداد للوصول إلى «الكوشة»، وعند وصولي إلى شبك الخزينة بابتسامة بلهاء كان رد الموظفة علي أن ماكينة الإيداع معطلة!

حسناً! آخر ما أتوقعه أن أسمع شيئاً كهذا، فبعد قرار الحكومة بأن يتم «ميكنة» التعاملات المالية لم أتوقع أن يكون في الحساب أن الماكينة المسؤولة عن الميكنة معطلة،

ومع محاولاتها لفتح وإغلاق الماكينة أكثر من مرة فشلت كل المحاولات للتسديد، وليخيب ظني للمرة الثالثة وسط صدى صوتها الذي تردد داخل أذني «عدي علينا بكرة»، ومع أن هذا لم يكن أول خيبة أمل مع موظفي الحكومة؛ ولأنني مررت بمواقف أشد خطورةً وسوءاً، إلا أن ما استوقفني حقاً هي ابتسامتها الهادئة لاحقاً داخل أتوبيس الجامعة الذي جمعنا سوياً في طريق العودة، لم أصدق أن هذه الشخصية المبتسمة الهادئة هي من كانت «خالتي فرنسا» منذ قليل،

أين الصوت الحياني وعبارات السب واللعن؟ أين التأفف والتجهم والعبوس؟ ما هذا الازدواج المفاجيء في دقائق قليلة؟

ظلت طوال طريق العودة أفكر في سيكولوجية «موظف الحكومة» ومقدار الشر الذي يصدره أو الذي يضمّره، هل هم فعلاً شريرون يتعمدون تعطيل مصالح الناس، أم هم ضحايا نظام بيروقراطي

الواجبة يُذكر بطبيعة الحال
إيمانويل كانت Immanuel Kant،
وبرغم أن مصطلح الأخلاق
الواجبة ظهر بعده بكثير إلا
أن فلسفته عن الأخلاق تعتبر
الحجر الأساسي لمذهب الأخلاق
الواجب، يطرح كانت أن الإطار
الأخلاقي الذي يتحكم في قراراتنا
وأفعالنا ينقسم إلى نوعين من
الأوامر: أوامر أخلاقية افتراضية
hypothetical imperatives
وأوامر أخلاقية مطلقة
categorical imperatives.
الأوامر الأخلاقية الافتراضية هي
القوانين الأخلاقية التي نسير
عليها لأنها تخدم نتيجة معينة،
على سبيل المثال، عندما يقرر الفرد
رعاية والديه لكي يحقق نفس
النتيجة وهي أن يراعيه أبناؤه
عندما يكبر كذلك، هنا الطبيعة
الأخلاقية للأمر اعتمدت بشكل

والوحشية التي يمكن أن يرتكبها
أي إنسان يبدو في ظاهره أنه في
تمام العقل والوعي، نظرة خاطفة
على صفحة الحوادث في الجرائد
والصحف وحدها ومقدار الجرائم
غير المعتادة يعطي فرضية حنة
أرندت ثقلاً جديداً.

دمتم متفكرين في منظومتكم الأخلاقية

عند التفكير بشكل عام في منظومة
الأخلاق الحالية، يتبادر لنا السؤال
الأهم: هل ضالّة الدوافع المتسببة
في الشر أو عدم إدراكنا لحجم
نتائجه ينفي وجود الشر بمفهومه
الجزري؟ وهل حالة عدم الإدراك
تعفيانا من مسؤولية النتائج؟
حسناً للوصول لإجابة عن هذه
التساؤلات لا بد من العود قليلاً
لمصطلح «الأخلاق الواجبة»
و«العواقبية»، وعند ذكر الأخلاق

الإنسانية ويعثون في الأرض
فساداً لتحقيق أجدنتهم الشريرة!
الأمر على عكس ذلك بكثير، ففي
معظم الأحيان لا يدرك مرتكبو
الشر أنه شر أصيل، وهو ما
قصده حنة أرندت في تعبير
«تفاهة الشر»، بمعنى أن جذور
الشر التفاهة الضئيلة في نفوس
البشر هي في حقيقة الأمر الجانب
الخفي في كل شخص فينا مهما
حاولنا ادعاء الفضيلة والطيبة، تلك
الجذور هي التي تجعلنا قادرين
على فعل الشر بمختلف أوجهه،
بدءاً من «التليقح» السلبي على
الآخرين، مروراً بتعطيل مصالح
الجمهور، انتهاءً بارتكاب جرائم
وحشية.

حقيقة الأمر يوجد تقارب بين
أيخمان و«موظفة الخزينة» أو
أي موظف حكومي يتبع الأوامر
بشكل روتيني صارم، في سبيل
تحقيق صعوده في دولا المهنه لا
مانع لديه من عمل كل فعل شرير
دون أن يشعر بعد ذلك بأي ندم،
وفي نفس الوقت لا يوجد لديه أية
نية بعينها أو دافع شرير واضح،
حتى الآن هذه الإزدواجية هي
لغز لنا، نحن قادرون على القيام
بأشياء فظيعة، لكننا قادرون أيضاً
على أن نسأل أنفسنا بشكل تأملي:
كيف يتم هذا؟

إن الوعي الذي يميز العقل البشري
ليس محيراً بدرجة أكثر من مشكلة
الشر هذه، التي ناقشها الفلاسفة
منذ أفلاطون، وعلى الرغم من أن
علم النفس الحديث يعد أساساً
تفسيرياً قوياً للسلوك البشري
الآن، إلا أنه في كثير من الأحيان
لا نستطيع تفسير الرعب والعنف

محكمة أدلوف أيخمان



نسترشد بها ونسير عليها لا نملك التقليل أو التفتيه من حجم أفعالنا، لأن ذلك أيضًا هو شر مطلق، على سبيل المثال: كلمتك المهينة لصديقك هي شر مطلق، التعتن مع مرؤوسيك وإخضاعهم بالقهر هو شر مطلق، تعديك على حق غيرك في طابور البنك أو المرور هو شر مطلق، أخذ انتفاعك بالواسطة والمحسوبية هو شر مطلق، خدش كرسي السينما أو المطعم أو وسيلة المواصلات التي تستخدمها هو شر مطلق، الأمر كله معني بفلسفتك الأخلاقية وبالتالي طريقة اتخاذ قراراتك.

وعلى هذا المنوال يمكن فهم سيكولوجية «موظفة الخزينة» من خلال مفهوم ثقافة الشر، ولتؤكد على أن انسياق مجتمع بأسره في بوتقة البيروقراطية أو الاعتيادية مدمر لكل فرد في هذا المجتمع، تنفيذ الأوامر واتباع العادات والنسق الاجتماعية دون مسائلة تنقص الفرد حريته وفرديته ويصبح من السهل عليه أن يقع في فخ الجريمة والعنف، وهو ما التقطته حنة أرندت لتؤكد ثقافة الشر، وأن أسوأ أنواع الشر هو الذي يصدر من أناس لا قيمة لهم لأنهم تافهين وسطحيين وتفكرهم في غاية الاضمحلال، خاصة لو تواجدت تلك الشخصيات في مركز سلطة أو قيادة أو نفوذ ●

هامش:

– يمكن التعرف أكثر على تفاصيل المحكمة من خلال الاطلاع على كتاب «أخمان في القدس: تقرير عن ثقافة الشر».



حنة أرندت

«شريعة» وهم غير مدركين، فهل نعتبر سلوكها البيروقراطي الصارم شرًا مطلقًا؟ من منظور ثقافة الشر فإنه لو اعتبرنا الشر غير متأصل بطبيعة النفس البشرية، فهذا لا ينفي جثامة العواقب، وهو ما يفسر لنا نوعًا من التفهم لمرتكب الأفعال الشريرة، لكن في نفس الوقت لا يعفيه من المسؤولية، لأن لنا في الأخير دورًا في المجتمع، وأي فعل نفعله له مردود على هذا المجتمع مهما كانت تافهة أو ضئيلة. الأمر هنا، وفي هذا الوقت، أنه قد تم تفتيت الشر أو تمييعه إلى حد أننا لا نراه، نرتكبه ولا نراه، فما دامت نوايانا خيره وناصعة، إذن فمن أين يأتي الشر؟ قد يكون انغماسنا الزائد في التفكير في العواقب يُزيد أحيانًا من تخبطنا الأخلاقي، لأن المرء يكون حينها أمام مليون نتيجة ما بين الخير والشر، الفكرة هنا أننا كمتفكرين في منظومتنا الأخلاقية التي

كبير على النتيجة التي يحققها تنفيذ الأمر.

أما النوع الثاني من الأوامر، الأوامر الأخلاقية المطلقة، فهي تعتمد على القواعد الأخلاقية في حد ذاتها بغض النظر عن النتائج، بمعنى أن علي رعاية والدي لأن هذا مبدأ أخلاقي واجب بحد ذاته. لكن عندما نحكم على النتائج بمدى أخلاقية الفعل، فمن أين يستمد الفعل طبيعته الأخلاقية المطلقة؟ بمعنى كيف نحكم على فعل ما بأنه نابع من أمر أخلاقي مطلق؟ كانط يحدد لنا أنه عندما يكون هذا الفعل شمولي وغير متحيز يكون وقتها فعالاً أخلاقياً مطلقاً، حسناً ماذا يعني هذا؟

يقصد كانط أن الأوامر الأخلاقية المطلقة تتميز بأنها منفصلة تمامًا عن الشخص الذي يتخذ القرار والظروف المحيطة به، وأن قوة الطبيعة الأخلاقية للفعل مستمدة من كون المبدأ غير مرتبط بإنسان معين أو مكان معين أو ظروف معينة، وهو بالضبط الفكر الذي عليه مذهب الأخلاق الواجبة: أن أحكم على أفعالي بمعيار واحد فقط: هل هذه الأفعال أخلاقية أم لا؟ بغض النظر عن نظرتي الشخصية للأمر وتفسيرتي للموقف والظروف المحيطة والنتائج المحتملة.

بالتالي عندما ترى «موظفة الخزينة» أن عليها اتباع أوامر دولا ب العمل دون النظر إلى التضمر المصاحب له، فالالتزام بما يمليه عليها مهام الوظيفة هو أمر أخلاقي، أما لو تم القياس على «العواقبية»، أي اعتبار نية الأفراد



مدرسة الغابة والصحراء.. جدل الهوية السودانية



إحسان الله
عثمان علي
(السودان)

مدرسة

الغابة والصحراء هي حركة شعرية ثقافية من أبرز تيارات الحداثة الأدبية، تأسست كرابطة ثقافية في جامعة الخرطوم عام 1962، رأت في مفهوم التمازج الأفريقي العربي الذي رمزت له بالغابة والصحراء كخطاب لمسألة الهوية السودانية على مستوى التنظير أو التطبيق.. وضمت حينها بعض طلاب الجامعة وخريجيهما وفي طليعتهم النور عثمان أبكر ومحمد المكي إبراهيم ومحمد عبد الحي، يوسف عيادبي، عبد الله شابو، كما ينتمي إليها إسحق إبراهيم إسحق، على المك، مصطفى سند وصالح أحمد إبراهيم.

تقوم فكرة مدرسة الغابة والصحراء على انتماء الشعر السوداني إلى التمازج العربي الأفريقي، وغايتها تكوين إتجاه في الأدب السوداني يدعو للبحث عن الكيان القومي والثقافة والهوية السودانية. توزع شعراء مدرسة الغابة والصحراء بين الرمزين، فهناك من يقدم الغابة على الصحراء ويرى فيها أصل الثقافة السودانية كما هو الحال عند صلاح أحمد إبراهيم. وهناك من يرتفع بالصوت الأفريقي عاليًا لتهميش العنصر العربي، وخير مثال لذلك هو الشاعر النور عثمان أبكر. يقول "مولود الغابة والصحراء من هذا الطافر كالجبل الأسمر كمنارة ساحلنا

الأزرق". أما حالات التوفيق بين الاثنين فتتمثل في تجربة محمد المكي إبراهيم، يقول "ألمس في الأدغال وفي الصحراء البهو معالمها، ألمس لا ألقى إلا حبات مسابحكم". ففي قصيدة "الغابة" يقول مصطفى سند: في غرابة الملامح وعندما سجنْتُ في رواق الليل كانت الطبول والخمر والذبائح وأخذ محمد المكي إبراهيم موقف الوسط الهجين فيقول في قصيدة بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت: لله يا خلاسية يا حانة مفروشة بالرمل يا مكحولة العينين يا مجدولة من شعر أغنية يا وردة باللون مسقية



محمد المكي إبراهيم



صلاح أحمد إبراهيم



النور عثمان أبكر

تأملني يباركني ويهديني دروب
الشمس
وقال محمد عبد الحي في قصيدة
العود إلى سنار:
الليلة يستقبلني أهلي
أرواح جدودي تخرج من فضة
أحلام النهر
ومن ليل الأسماء تتقمص أجساد
الأطفال
تنفخ في رئة المداح وتضرب
بالساعد عبر ذراع الطبال
ومن مميزات شعر هذه المدرسة
الابتعاد عن التعقيد اللغوي
والغموض، وأن للأدب رسالة
يمكن توصيلها إلى متلقيها
بصورة واضحة ومباشرة،
ولذلك نجد أن شعر محمد المكي
إبراهيم وصلاح أحمد إبراهيم
يتسم بالتقريرية. وفي المقابل
نجد أشعار مصطفى سند والنور
عثمان أبكر ومحمد عبد الحي

والصقيع".
تميز شعراء الغابة والصحراء في
كتاباتهم عن مفهوم الحب والمرأة
وجماليات المرأة السودانية، فهي
عندهم امرأة بمواصفات هجين،
كما استخدموا الصور والرموز
النابعة من الثقافة السودانية
كالسروال والسيف وعلبة التنبك
(التبغ السوداني) وشجر الصبار
والموراثيات وأرواح الاجداد..
ففي قصيدة "سيرة ذاتية" يقول
النور عثمان أبكر:
شيخ هذه التجواب تحكي عينيه
الأسفار
تأملني وناداني
تفرس راحتي حيناً وباركني
وعوّذ لي من الريح الخبيث
ومن عيون الناس وقال جيبني
الخلق أفلاك، فراشات، شذى
أعراس
وقلبي وافر الإحساس

يا مملوءة الساقين أطفالاً
خلاسيين
يا بعض زنجيةً يا بعض عربيةً
وبعض أقوالي أمام الله
ويقول صلاح أحمد إبراهيم في
مقطع من قصيدته الجميلة (يا
مرية):
أنا من أفريقيًا: صحرائها الكبرى
وخط الاستواء
شحننتني بالحرارات الشمس
وشوتني كالقرايين على نار
المجوس
لفحتني فأنا منها كعود الأبنوس
ويشير النور عثمان أبكر في
قصيدة "صحو الكلمات المنسية"
إلى البعث الحضاري للحضارات
السودانية القديمة، ومملكة سنار
الإسلامية الهوية تشكل النواة
الأولى للسودان المعاصر:
من كاهن هذا المعبد أوصده في
وجه العابر والساعي؟
غرت على سنار رفعت ندائي
غضبي أشهر من مصباح اللؤلؤ
خزيت أرحام الموتى شعبًا، عافية
راحة بال ووساد حتى يرفع
إنسان رأسه يرفع
يجرف اطمئنان الموت على
"مروى"
في حقبة الستينيات صارت
الأفريقية معنًى دائراً في الشعر
السوداني.. يتخطفه الشعراء
حيناً.. ويحوّله كتاب القصة
إلى مغزى عميق عن الصراع
الحضاري وجدل الهوية، موسم
الهجرة إلى الشمال.. الطيب صالح
أنموذجاً: "كانت عكسي تحن
إلى مناخات استوائية وشموس
قاسية وأفاق أرجوانية..
وأنا جنوب يحن إلى الشمال

تتسم بالغموض والفننازيات فجاءت رنانة وقوية. اتجاه مدرسة الغابة والصحراء ساهم في رفد حركة الشعر الحديث في السودان والدعوة للتجديد من خلال ما سماه النور عثمان أبكر الشعر الحضاري، كما أنه استطاع أن يفجر في الوجدان الجمعي عنصر المكان وإتاحة الفرصة للتعرف على الثقافة الأفريقية من خلال البحث عن الأصول.

ويرى الكاتب السوداني عبد الله علي إبراهيم شعراء الغابة والصحراء بأنهم كانوا جيلاً "مفعماً باليسارية السمحة، اختلطت عندهم الممارسة بالتنظير، بمعنى أنهم كانوا يساريين رومانسيين لا واقعيين"، ويرفض الفكرة التي تستند إليها المدرسة والطرح الذي تتبناه لأن موضوع الهوية في نظره هو أكثر من مجرد معادلة ثقافية رائعة وجميلة، معترفاً بقيمة المدرسة الأدبية العالية.. وينابيعها الثقافية والنظرية والمعرفية.

ويرى الكاتب والباحث غسان علي عثمان (الهوية السودانية.. تفكيك المقولات الفاسدة): من البؤس الاحتفاء الزائد باللون والجسد لتعريف الهوية، رغم التطورات التي لحقت بالعلوم الاجتماعية والسياسات العالمية والاحتكام بالجبر إلى فكرة

مركزية الثقافة والهوية ودخول الفلسفة التحليلية ونظرياتها المتعددة وتمدها داخل العلوم الإنسانية، ويشير إلى أن الخيبة تتسرب إلينا بسبب التوقع خلف أدبيات الستينيات وأوهامها المتعاطمة، كالقول بضرورة اعتراف طرف ما بعروبتنا وأفريقيتنا، وأن ثمة غياب فعلي لدرس المعرفة الاجتماعية عند رواد مدرسة الغابة والصحراء، فهم يستخدمون قياساً زائفاً مشكلته الأساسية أنه غير أصيل، وبـل واندفاعي تتملكه ذاتية طاغية، وأن أفريقيتنا (جغرافيا) لا أكثر.. رغم ثقافتها المتعددة لم تغمر حوانيت معرفتنا ببضاعتها، والجمع بينها وبين اللغة والدين مكلف وتعسفي.

بعض أصحاب هذه المدرسة حاكى نموذج الأفروعرابية (الخلاسيون) لصالح الانتصار لفكرة الهجين، ذلك في نصوص محمد المكي إبراهيم ونظرية (الهجين الثقافي)، والحال يستمر عند النور عثمان أبكر (1938-2009) في التبشير بفكرة الهوية الثنائية ومحاولة لإعادة بناء فيسيولوجيا الجسد الممتن؛ بشكل يبرهن على جماليته الداخلية رغمًا عن مظهره، (فمملوءة الساقين أطفالاً خلاسيين (ود المكي) هي هي المرأة العارية عند سنغور «يا

امرأة عارية يا امرأة سوداء»، "تكتسب لونك الذي هو الحياة" و"العلاقة في اللون بائنة" وهذه أزمة الأزمات.. التعلق المريض بفكرة الصورة والشكل.. إنه تاريخ العنف الاجتماعي المسنود بالأيديولوجيا الاستعمارية وعلماء الأجناس الذين أشاعوا أن ثمة علاقة قوية بين الجسد والمعرفة ●

المصادر:

- 1- رحيل الشاعر السوداني النور عثمان أبكر أحد مؤسسي مدرسة "الغابة والصحراء" 5 مارس 2017. موقع واي باك مشين.
- 2- صلاح أحمد إبراهيم الغابة والصحراء، SudaneseOnline.
- 3- قراءة في مذكرات محمد المكي حول تاريخ الغابة والصحراء، الصفحة 2، سودانيات.. تواصل ومحبة. 23 مارس 2017.
- 4- الغابة والصحراء بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، صحيفة الراكوبة مارس 2017.
- 5- (الغابة والصحراء) نظرية عرقية في الهوية.. (2) لماذا؟ غسان علي عثمان dudanile
- 6- ذكرى الغابة والصحراء، محمد المكي إبراهيم، مركز عبد الكريم ميرغني، 2008 ●



اللوحة للفنانة الأمريكية ليان شابتون

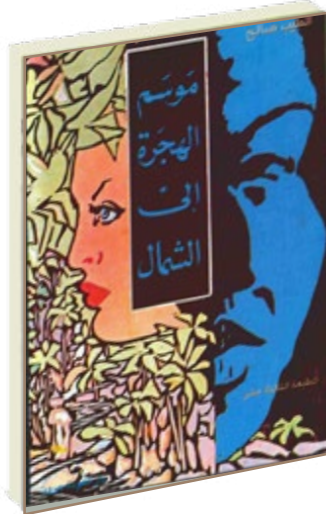
لا شيء في المدينة



رحمه جابر

وهم، في الحقيقة، لا مجال لتأمل
ذاتك كفرد داخل المجتمع المدني
ولا زمن، لذلك أنت فرد منجرف
داخل شلال كبير من الكثير
من أفراد يتوهمون هم أيضاً
بفردانيتهم. ليس للفرد أهمية
في المدينة، الأحداث ماضية على
كل حال، بذاك الفرد وبدونه،
ولا أحد سيلحظ ذلك، هذا
هو التماهي المقصود. الجميع
مهتمون بوجودهم كأفراد لكن
الجميع لا يهتمون بوجود الفرد،
فحضورك لمناسبة عزاء في القرية
شيء ضروري، ولا يعفيك
حضور بقية أفراد عائلتك من
أداء الواجب، الواجب الذي يقف
عليك أنت كفرد ويتحقق بك فقط،
تلك السمة غائبة عن المجتمع
المدني الاحتمالي الذي يمكن فيه
أن يؤدي أي شخص مهمتك.

انتهت بها المطاف كلها في النهاية
إلى الانتحار، فمحاولتها خلق
مساحة الحرية الريفية داخل
النظام المدني قادتها لغربة أليمة
وانفصال روحي لا حل له سوى
الرحيل.
الفردانية داخل المجتمع المدني



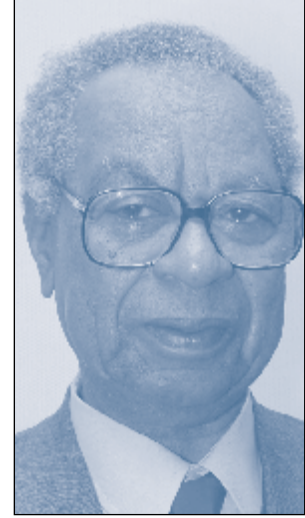
فرجينيا وولف قد
رفضت بشكل قاطع
الاستقرار في الريف،
حتى بعد أن أخبرها
طبيبها النفسي بأن
ذلك سيساعدها على
الشفاء، آثرت البقاء في لندن
المدينة، ومن الواضح تواجد
الحياة المدنية في كتاباتها كلها
تقريباً، ربما كانت ستنجو من
الانتحار لو قبلت البقاء هناك،
فالريف مكان مناسب لفرجينيا
بتقلباتها المزاجية ونفسياتها
المعقدة، لا بل حتى بأسلوبها
(التداعي الحر)، فحريته هذه
لا تليق بها المدينة بنظامها
وقواعدها. إسقاط الأسلوب
العفوي هذا في نظام المدينة
المحكوم خلق الاضطراب لها
ولشخصياتها الروائية التي

صالح "استيقظت ثاني يوم وصولي في فراشي الذي أعرفه، في الغرفة التي تشهد جدرانها على ترهات حياتي في طفولتها وفي مطلع شبابها"، فهذا الانتماء للمكان بعد سبع سنوات من الاغتراب له جذوره الضاربة في الذاكرة كجذور النخلة التي تقبع في فناء داره، الغربية في المدينة هي الإحساس المسيطر على الفرد، والذي يجعله في حنين دائم لمكان آخر، قلق كأنه على سفر، ليس للحاضر وجود، فحاضر المدينة هو وظيفة مؤقتة يؤديها الجميع بلا استثناء، في (مشروع الممرات) لفالتر بنيامين، مشروعه المأخوذ بقصائد بولير عن الحداثة وعن باريس المدينة، يرى فيه بنيامين المدينة على أنها ذاكرة مؤجلة، وصور فيه رعبه من التغير السريع للحياة المدنية، فلم تكن مباني باريس الشاهقة بالنسبة له سوى أطلال، والأكثر غرابة أن لا أحد قد يلحظ ذلك التغير، فهو بنيامين بجمع الأشياء القديمة والاحتفاظ بالقطع من كل الأماكن ليس سوى محاولة لخلق ذاكرة مع تلك الأماكن التي قد تختفي في أي لحظة، وذات يوم يرى القطعة (ولتكن لوحة مثلاً) ويصيح (كان هنا معرض).

حياة المدينة عجلي، والذاكرة تتشكل بالإلفة والبقاء الطويل، ولا شيء في المدينة يبقى، اللا ذاكرة يعني اللا انتماء، ويظل الفرد غريباً داخل الجماعة يجاهد ليجد ذاته، مسكوناً بالوحدة والاضطراب وانعدام الأهمية الذي حتماً سيعجل حتفه ●



فالتر بنيامين



الطيب صالح

الفرد عند تواجده في القرية أو عند عودته من المدينة، يقول "لما جئتهم كانت لحظة عجيبة، أن وجدتي قائماً بينهم، فرحوا بي وضجوا حولي"، ياء المتحدث هنا في (بي وحولي) هي دليل لتحقيق ذاتية الفرد كفرد، احتفاء الجمع بك كواحد وبالتالي إعطاؤك الإحساس بوجودك كواحد له كينونته وأهميته حتى وهو داخل المجموعة. الانتماء الحميم للقرية مرتبط أيضاً بذاكرة معينة، حنين للماضي وما كان، فمن الصعب أن تحس بالانتماء لمكان لا وجود لذاكرة لك فيه، المدينة بإيقاعها السريع وتغيرها اليومي اللا متوقف، لا تحتفظ لك جدرانها بذاكرة ولا أبوابها تعرف طرقاتك، ولا تحفظ شوارعها خطاويك، غريب أنت كل يوم في الشارع ذاته، في المكان نفسه، يقول الطيب

أخبرتني صديقة لي أنها تحس بقيمة ذاتها فقط عندما تعود للقرية، هناك احتفاء بها، بعودتها وبما تفعله وتحققه من تقدم في عملها وحياتها، لا أحد يهتم بما تفعل في المدينة، لا بل لا أحد يعلم بوجودها ودورها أصلاً. المجتمع الطبقي يتحقق في المدينة بصورة واضحة، والطبقة تتحرك كطبقة، لو تناولنا ظاهرة (الألف نفر) وتعريف فرد واحد بعينه أنه (ألف نفر) رغم مساعيه لتحقيق ذاته كفرد مستقل، هي ظاهرة تدللية على كيفية حركة المجتمع المدني وإجباره الفرد على الاندماج القسري داخل المجموعة التي تشبهه أو الطبقة التي تمثله حتى يصبح الفرد هو تلك المجموعة كاملة. في مقدمة رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) يصور الطيب صالح



د. جمال العتّابي
(العراق)

الفنان بول كلي.. الفن العربي.. الإحساس باكتمال التكوين وجلاء الرؤية



فنانون من أمثال
ماتيس وبيكاسو
ومور، تركوا لنا
شروحا واضحة
لأهدافهم وبيانات

دقيقة عن مناهجهم وعن معنى
أعمالهم، غير أن الرسام الألماني
المولود في سويسرا (بول كلي
1879-1940) يتفرد بينهم
بالترابط المنطقي الذي ينتظم
كلماته عند عرضه لأفكاره،
كلي واسع الاطلاع في الفلسفة
وفي العلم، متفوق قدير في فن
الموسيقى، كل هذا حقق له
اتساع مراجعه، وعزز قدرته على
الإيضاح.

إنه يدافع عن حق الفنان في أن
يخلق حقيقته الخاصة كما يشاء،
حسب ما يذكره لنا هربرت ريد،
بيد أن هذا العالم السامي، لا
يمكن صنعه إلا حينما يستجيب
الفنان لقواعد معينة ثابتة في

النظام الطبيعي، على الفنان أن
ينفذ إلى منابع رفعة الحياة، منبع
القوة لكل زمان ولكل الفراغ،
وحينئذ فقط، سوف تتاح له
الطاقة والحرية اللازمتان لأن
يخلق بالوسائل الفنية الصحيحة
عملاً فنياً يفيض بالحياة، لكن
ما من شيء يمكن اقتحامه، وقد
أدرك بوضوح أن الجهد الفردي
ليس بكافٍ، وأن المجتمع هو المنبع
الأخير لقوة الفنان.

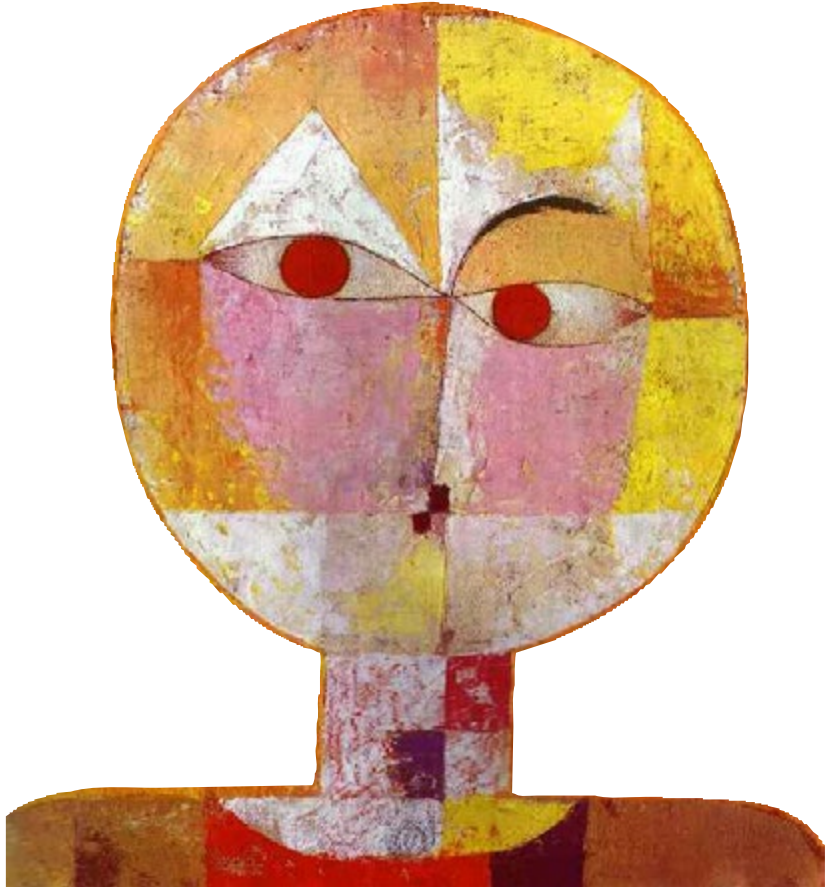
بول كلي واحد من الآباء المجددين
في الفن الحديث، شارك في
الوقائع والتبدلات في الحركة
الفنية منذ مطلع القرن الماضي،
انتزع الإعجاب من أوساط
الفنانين والدارسين على حد
سواء، كان بوسعه أن ينطلق كما
يشاء، من عالم المادة الكثيف إلى
عالم الأطياف الهائمة، كان هيكلاً
معمارياً قائماً بذاته، خارج نطاق
النمطية، ورغم ذلك كان رجلاً

عزوفاً عن الظهور، زاهداً في
الحياة.
كرس طاقته كاملة لإبراز خيالاته
العميقة وتصويراته الأكثر بعداً في
أغوار الحياة الداخلية، في الطبيعة
وعالم اللاشعور، في العاشرة
من عمره يرسم (عش اللقلق في
أعالي الجبال)، إذ يقود الوعي
واللاوعي اليد على الورق ليحقق
الخيال والرؤى والكتابة الذهنية
بدقة ومطابقة تامة، لم تكن هذه
المحاولة مجرد نزوة، إنما كانت
وصلة أشارت إلى ما يتمتع به من
تفتح، وبداية لأفق جديد.
يوصف بول كلي بأنه رسام
الكون، فلم يتخذ فنان آخر
(الكون) موضوعاً له بنفس
الدرجة، إذ وصف غناه ووحدته،
وصور ما يتمتع به من تباين،
مشيراً في كل لوحة من لوحاته
إلى مبدأ الكون الذي يسميه
شعراء الرومانسية (روح الكون)،

إلى منظر مليء بالزهور، فالدائرة
تطرح نفسها كشمس، والقوس
كهلال القمر، والخطوط الخضراء
المرتجلة كأغصان الزهور
والشجيرات، هكذا صبغ الفنان
تكوينه المجرد مغزى متجسداً.
إن فن بول كلي يتحرك داخل حيز
اللوحة، وأياً كانت الصورة فإن
هذا الحيز مفتوح على الواقعي،
يلتقيان ويتقاطعان، يقول كلي:
إن الحوار مع الطبيعة شرط
لازم للفنان، هكذا كرس جهده
لها أكثر من أي فنان آخر، بينما
يبدو مخطئاً في حقها من وجهة
نظر معاصريه الذين التبست
عليهم أعماله. فالطبيعة من وجهة
نظره ليست نسخاً لها، إنها تعني
الحوار مع الأصوات والنبرات،
والزهور والأشجار، الطبيعة
في نفسه أنغام آلات موسيقية
طويلة السكون، وأصوات تسمع
بالإنصات الشديد، فن يشترط
جهد وانتباه الفنان لسماع
أصوات الطبيعة وسكونها
الداخلي.
كانت حياة كلي شديدة الصلة
بالموسيقى، إذ بدأ حياته بها،
مع أنه كتب شعراً ونقداً أدبياً
ومسرحاً، وكانت علاقته بالكتابة
أحد مصادر تميزه كمبدع
بصري، كان أبوه عازف (أرغون)
ماهر، يعلم الموسيقى في أكاديمية
برن، أما أمه فكانت تتمتع برهافة
الحس، وميالة إلى الموسيقى،
وسط هذه الأجواء أبدى كلي منذ
صغره دلائل موهبة في الموسيقى
وظفها في عزف الموسيقى
الكلاسيكية في الحفلات وجعل
منها مصدرًا للكسب، إلا أن

هذا التحقق البحت لوحده إلى
مزيد من الإلهام، يغريه بالبحث
عن تحليل واقعي لها، فيربط بين
الأشكال والألوان الحية من خلال
تذكريات عن الواقع، ويستغرق في
تلك الروابط والاشتراكات إلى حد
ما، أحياناً بإحجام، وأحياناً من
دون قيود.
فإذا وضع في فسيفسائه
مستطيلاً في أعلى مربع، فإنه
يمثل بيتاً، ونصف دائرة أعلى
مربع فإنها تشير باختصار
شديد إلى جامع، وكأن عصاً
سحرية قد لمست أشكاله فجأة،
كأنها أدخلت إلى أبجديات تحليله
الخاصة، تحولت لوحته المجردة
إلى سجادة مزركشة من الحياة،

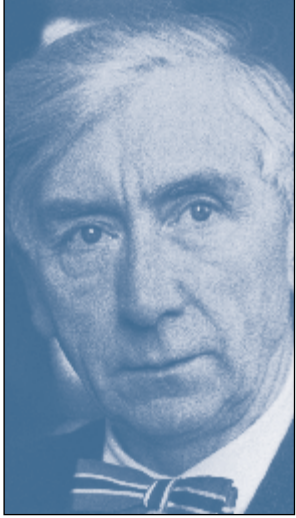
هؤلاء الذين ظل يحترمهم
طيلة حياته، ولفهم نمط العملية
الإبداعية في أعماله لتتخيل
(فسيفساء) تتكون من مربعات
ومستطيلات ملونة على قماش،
ليست تلك المربعات والمستطيلات
منتظمة أو هندسية تماماً،
لكنها توحى بالأشكال المنتظمة
والهندسية، كذلك الخطوط ليست
أفقية أو رأسية، إلا أنها توحى
بالاستواء والتعامد، واللون لديه
شفاف متحرك، يعيش ويتنفس،
لا تخضع خطوطه لإملاء عقلي
دقيق فقط، إنما لانسياب الإيهام
الفني الحر، الأشكال مجردة
تماماً إلا أنها حية وحقيقية من
خلال حركتها وتنفسها، يقوده





الرسم ظل ملازمًا له يقضي معه كل أوقات فراغه. غادر سويسرا ثم تزوج من عازفة بيانو كانت هي الأخرى منهمكة بالعزف لتأمين مورد رزق للأسرة. تأثر كلي بالتكعيبية في رسوماته ذات الأسلوب الطفولي، تواصل مع أبرز وجوه الحركة الدادائية الذين روجوا بقوة لجماليات الآلة، وهناك حوار واضح بين أعماله وأعمال بيكاسو وخصوصًا في ثلاثينيات القرن الماضي، لجأ إلى بعض مفردات الهندسة للحدثاء، بعد تطويعها وإفراغها من جمودها.

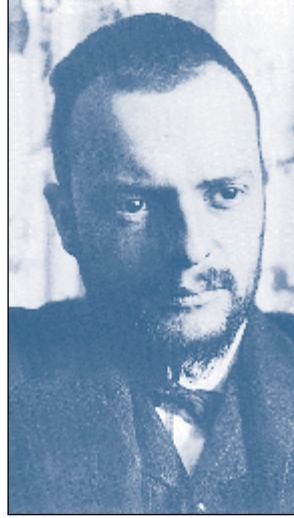
كان الشمال الأفريقي إحدى المحطات التي زارها بول كلي عام 1914، شأنه شأن العديد من الفنانين الذين كانت تجذبهم الشمس والمياه، والبحث عن الإلهام والخيال، واختار القيروان إحدى أقاليم تونس ليقيم فيها عدة أسابيع، وفي وسط هذا العالم الأسطوري الشرقي، ازدهرت رؤيا كلي الفنية، وتحرّض خياله، ولأول مرة في حياته رسم لوحات مائية ملونة ومشرقة ورومانتيكية، وقد أخذ بمنظر طبيعي كان بحد ذاته خياليًا، سرابًا، أسطورة من العصور الوسطى، القباب والجمال وأشجار النخيل، والمآذن وأزياء السكان الفولكلورية، كانت كلها عناصر تركت تأثيرًا خالدًا في عقله، ولهذه الرحلة يدين كلي بلا شك، بهيامه طوال حياته لنزوات التخيلات والتأملات الهندسية، الهيام الذي نجده منعكسًا في الكثير من أعماله، وهناك



هربرت ريد



عادل السيوي



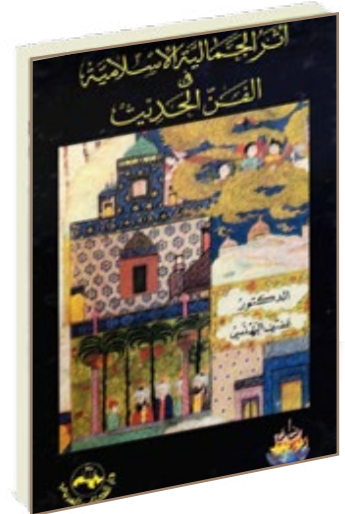
بول كلي

1928 فرصة التعرف على الحياة هناك، فتحدث عن الضوء والألوان والأحياء القديمة، كانت زيارته قد سجلت بصورة حاسمة نضج كلي، هذا النضج الذي لازمه حتى وفاته كما يذكر ذلك (غروهمان)**

زار المتحف المصري والأهرامات وأسوان، كان يجذبه وحدة الحياة والأبدية، تفتحت لديه قوة التبسيط إلى أبعد حد، متجاوزاً الأفق الأوروبي وجميع عالمه. إن الانتقال إلى جنوب المتوسط فتح لبول كلي آفاقاً خاصة لفهم التكوين واللون، ولا شك كما أشار هو، بأن الصحراء والعمارة الإسلامية والخط العربي وزخارفه والنسيج اليدوي وحركة الناس ونصوص ألف ليلة وليلة وعوالمها، هي المثيرات التي جعلته ينصرف عن الحلول

محاولة الإمساك به، إنه يتمكنني وإلى الأبد، أحس بذلك، إنه إحساس هذه الساعة السعيدة. يعود كلي في نهاية مرحلة (باوهاوس)* إلى أزمنة بعيدة من تاريخ الفن، كالحضارة الفرعونية، أو رسم المغاور في العصر الحجري القديم، لقد منحت زيارته إلى مصر عام

أيضاً، وبين صانعي السجاد بدأ استعماله للتزيين على سطح واحد في اللوحات القيروانية المائية، هو الأسلوب الذي استعمل فيه تزييناً من المربعات الملونة يغطي الصورة كلها مستغلاً إياه في الوقت ذاته لخلق مساحات ومناظير متحركة ومتغيرة. كانت رحلة كلي إلى القيروان نقطة تحول كامل في حياته، ومنعطفاً أساسياً في فنه، فقد كان هذا العالم البصري الجديد مفاجأة كاملة لعينه، وواقعاً جغرافياً ومعمارياً وإنسانياً مغامراً، نفذ بول كلي إلى مكنن قوته كما يذكر ذلك عادل السيوي في مقدمته لكتاب بول كلي (نظرية التشكيل) فتحطمت الأقفال بجلاء الرؤية، إنه يصل إلى لغزه المستحيل بصورة مباغتة، ها هو في مواجهة الصفاء والوضوح، وشفافية الضوء، وفي يومياته تسجيل حي لهذه اللحظة الملهمة: إن شعوراً بالارتياح يتغلغل عميقاً في داخلي، أشعر بالثقة، ولا أعاني تعباً، اللون يتمكنني، إنني لا أحتاج إلى





عفيف بهنسي

في الخط الكوفي، ويبدو بجلاء التطريز العربي المختلط بالعمارة والقباب والأقواس، ولا بد من الاعتراف بأن إنتاج كلي أقنعنا أن الفن العربي قادر على توليد أساليب لا حصر لها، أساليب موزعة بين الحقيقة والخيال، بين التجريد والرمز.

لسنا هنا بصدد الإجابة العاجلة عن أسئلة يطرحها المتابع عن مدى التأثير المتبادل والتفاعل بين تجربة بول كلي وتجارب الفنانين التشكيليين العرب، إنما عبر شواهد، يمكننا القول إن ثمة التباسات تدعونا لإعادة النظر بموقفنا من الموروث العربي، والبحث في عناصر التراكم الحضاري، ومن المؤكد العثور على مفهوم إيجابي أسهم فيه كبار الفنانين، بدءاً بجواد سليم، دون إغفال سواه من الفنانين الذين تأثروا بأساليب الفن الأوروبي، الأمر الذي يفسر ولع الفنان العربي بالبصرييات، وهي حصيلة

الغربية السائدة آنذاك كما يشير السيوبي في مقدمته.

يقول الناقد التشكيلي عفيف بهنسي في كتابه (أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث): لم يكن كلي غريباً عن عالم الشرق العربي، فلقد كان خياله مشبعاً بالجو الصوفي من خلال قراءته للشاعر (غوته)، كذلك تأثره بصديقه الشاعر (ريلكه)، كانت لديه رغبة قديمة في الاطلاع على الحضارة الإسلامية، لقد أدرك كلي سر الشرق العربي مختلفاً عن زملائه الفنانين والمستشرقين الذين زاروا البلاد العربية، لم يستطع أحد من هؤلاء أن يكشف الغطاء عن ذلك السر، ولم يستطع أن يمارسه بصورة محدثة، والسبب يعود إلى أن كلي كان أكثر من غيره في فهم الفن العربي باعتباره مجرد زخرفة وتزيين لا محل له في حساب الفن الإبداعي، فاتجه نحو تصحيح التبريرات، وتقليص المسافات بين مفهومي الفن الغربي والعربي. ومما لاشك فيه أنه لولا قابلية هذا الفن للاستجابة لمفاهيم العصر الحديث لما أمكن لكلي أن يتمثله في أعماله ويحيها.

لم تكن زيارته للبلاد العربية نقطة البداية في اهتمامه بالفن العربي، بل كانت الزيارة نتيجة حنين قديم لبلاد الحضارة العريقة، وفي أعماله انعكاسات صادقة لهذا الشعور. وقد حاول كلي الاستفادة من الخط العربي الجميل في كثير من لوحاته، إذ جلبت انتباهه التزيينات التجريدية، وبنيت الفنية، كما هو



الخاص لنقل الخبرة، بدافع إنساني نبيل، كما ترك آلافًا من اللوحات الصغيرة، شهادات ثابتة ومختصرة، معظمها يضم الحد الأدنى من العلامات والخطوط، ولكي ندرك أن بناء المشهد فنيًا لديه هو إبحار في رحلة مشحونة تتطلب درجة عالية من التركيز، علينا أن نفهم أن لوحاته هي محصلة عملية إبداع ذهنية في الأساس، عملية يتم داخلها إرهاف الحس وصقله ليصبح شفافًا كالكريستال.

معرفية أولية لعدد من المدارس الأوروبية، وهؤلاء الفنانون في تبنيهم التيارات المعاصرة لحضارة أخرى مختلفة وذات سمات خاصة، كانوا يبشرون باجتهادات جديدة لم تنفصل عن جذورهم الحضارية. كما أخلص بول كلي تمامًا لتجربة التدريس، كمعلم حقيقي، وكان تلامذته مخلصين له إخلاصًا لا يقطعه الشك، واعتبر ذلك جزءًا من فهمه للإبداع، كتواصل وخطاب متدفق، ابتكر شكله



هي إذا لحظة التنوير في عالم متفرد جديد، عالم حقيقي مكتمل، طاغ وفريد، غير أن الطاقة الفاعلة التي بدلت فكره، وأثارت حواسه، كانت إكتشافه للضوء- اللون

الذي عجز عن التمكن منه: إن الشمس قوة طاغية، فلما عثر على ضالته كتب يقول: يمكننا ممارسة الرسم في العتمة، في الظلام الداجي، أما التدرج (حركة الظل

والنور) فهو يتطلب النور، الألوان تتطلب نوراً كبيراً. إن مكانة بول كلي الحقيقية كفنان، تأسست نتيجة لمعاناة مضنية، نقد ذاتي وبحث جاد، تمكن على أثره من احتواء قصوره، لم يكن كشفه المباحث للحضارة العربية، إلا لأنه جاء مهياً للكشف فالتقط بعينه ووعيه وحسه اللحظة التي كمنّت فيها مادة جديدة، طاقة متوهجة باغت فيها محتواها الإبداعي، فاتسع الأفق بانسكاب الضوء الحار، لهذا لم يكن كلي مبالغاً حين اعترف بالفضل الجميل كتابة: عليّ ألا أنسى أنني كنت في الشرق، وأريد أن أبقى هناك.

كلي، يقاوم المرض ويحتمل آلامه، ليموت عام 1940، وعلى شاهد قبره كتبت جملة من مذكراته: أنا هنا قريب، بل أكثر قريباً من المؤلف لقلب الابداع، ولكن.. لكن ليس بما فيه الكفاية، لقد عشت بين الأموات، وأيضاً بين الأحياء الذين لم يولدوا بعد ○

هوامش:

* الباهاس: معهد فني تأسس عام 1919 في مدينة فايمر الألمانية، أو ما يعرف ببيت العمارة، أسهم في محاولة ربط الفن بالعمارة والهندسة. ** غروهمان: (1887-1968)، ناقد ومؤرخ فني ألماني، متخصص في التعبيرية الألمانية والفن التجريدي، كان يعرف بعرباب الحداثة.



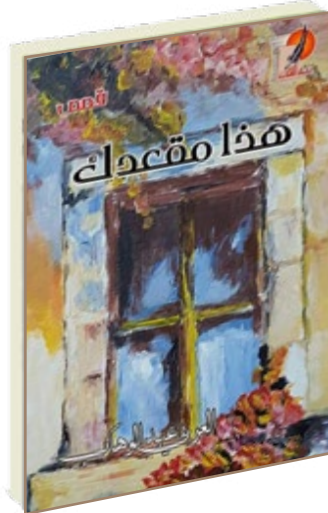
الروحاني والفيزيقي في المجموعة القصصية «هذا مقعدك»



عبد العزيز دياب

البعيدة في آخر الدرب.. والدرب
يتغشاها الظلام.. العربي، الكاتب
هنا يمنح أخاه وجيه عبد الوهاب
اللقب، وينزعه عن اسمه: العربي
فقط دون اللقب، الأخ الغائب/
الروحاني في مقابل الفيزيقي
الحاضر/ الكاتب.
يتراوح حضور الروحاني مقابل
الفيزيقي في معظم قصص
المجموعة بشكل لا شعوري، تأتي
مشهديته جلية واضحة، أو باهتة
شفافة، تتراوح من قصة إلى
أخرى، بيد أن تلك المشهدية تتأكد
بشكل واضح في الملف الأول:
شقيق.
يتكون ملف «شقيق» من (9)
تسع قصص دفع بها الكاتب
لتنصدر مجموعته، يتناول
الملف علاقة الراوي بالشقيق
في مراحل حياتهما: الطفولة

القصص كتبت بين عامي 2011
و2022، وهي فترة زمنية واسعة
تسمح بهذا التفاوت على كل
المستويات.
ويتأتى حضور الروحاني مقابل
الفيزيقي بدءاً من الإهداء: إلى
وجيه عبد الوهاب.. نقطة الضوء



مجموعته القصصية
«هذا مقعدك» الصادرة
عن دار الربيع للنشر
والتوزيع، يستحضر
العربي عبد الوهاب المكون
الفيزيقي والروحاني في مسيرة
شخص قصة في أحلامهم
ورؤاهم، في معيشتهم الحياتية
وهم يختلفون، يتصادمون،
يتصالحون. في قسوة الحياة بهم،
في استحضار اللحظات الدافئة
المنفلتة من توارихهم القديمة.
تقع المجموعة في ثلاثة ملفات،
الأول: شقيق، الثاني: قفزة
وقفزة، الثالث: شجن، وكما
تتفاوت الملفات في مقاربتها لفن
القصة القصيرة، تتفاوت قصص
المجموعة ككل في مساحتها
السردية، في فنياتها، خاصة وقد
ذكر الكاتب في مقدمة المجموعة أن

والصبا والشباب، قصص مكثفة ترصد علاقة الراوي القديمة بالأخ الغائب، لذلك تجلي حضور الروحاني مقابل الفيزيقي بشكل واضح في قصة «هذا مقعدك»: «بسط يده وناداه.. تعال يا أخى.. هذا مقعدك»، ص6.

هنا يتجلي حضور الذاكرة، يتخيل الراوي مرور أخيه الغائب/ المكون الروحاني، مقابل مقعد يدعوه الراوي للجلوس معه/ كمكون فيزيقي.

وفي سياق آخر تأتي قصة «مسيرة الرجل العادية جدًا»، وهي مجموعة مقاطع قصيرة، منفصلة، متصلة، يكتنفها سرد فني رشيق، مكثف، يتبدى فيها البعد الفيزيقي في المقطع الثالث من القصة في عبارة: «ثم تجوّلت العاملة في النهاية حول السرير، وجمعت كل تلك النفايات في كيس أسود وجذبتة رغم ثقله» ص10.

النفايات كمكون فيزيقي في مقابل الموت وانسلاخ الروح وخروجها كمكون روحاني.

في المقطع الرابع أيضاً من القصة يكشف الراوي عن استعادة شقيقه على المستوى الروحاني مستعيناً بالشبكة العنكبوتية ليستمع إلى صوته: «كان الجالس يحاول استعادة شقيقه المتعب والنائم أمامه عن طريق الشبكة العنكبوتية.. ليستمع إلى صوته، ويشاهد يديه اللتين ترافقان حديثه» ص10.

الروحاني متمثلاً في حضور الأخ الغائب، في مقابل الفيزيقي المتمثل في جهاز الكمبيوتر وشبكته العنكبوتية. مع كثافة السرد وضيق مساحته

في عبارات رشيقة دالة موحية بمعظم قصص الملف الأول «شقيق»؛ تتجلي ظاهرة حضور الروحاني مقابل الفيزيقي، ففي قصة «قبل المغيب بدقائق» يتمثل هذا الحضور عندما يستدعي الراوي أخاه الغائب: «أحس بأن أخاه يرسل له نظرة لائمة مما جعله يتراجع خطوتين للوراء» ص12.

مشهد الدفن بالمقابر كمكون فيزيقي مقابل استحضار الآخر الغائب كمكون روحاني. لا تخلو قصة من قصص الملف الأول من حضور الروحاني مقابل الفيزيقي، أو الاشتباك معه بشكل تلقائي دون الاتكاء على الحدث، وحضور الشخصيات مغلفة بالغموض الفني.

في قصة «من يقطف الورد»، يتم استحضار العجلة (ماسورة العجلة) كمكون فيزيقي في طرح الأسئلة الوجودية «من يزرع الورد في خدود الجميلات ويرشق السهام في قلوب الفتيان» ص15.

اشتباك الروحاني بالفيزيقي: «لم أتمكن من الالتفات لرؤية بريق الشوق في عينيه، ليتني. يومها. التفت ورأيت ذلك البريق الذي أتخيله الآن» ص17.

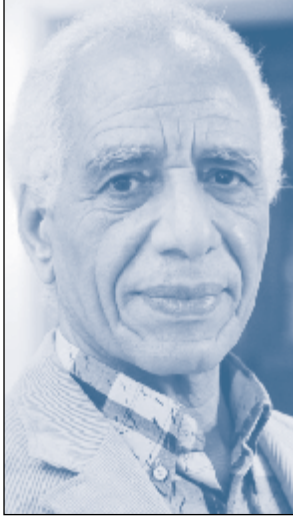
مشاعر الشوق كمكون روحاني ببريق الشوق في العينين كمكون فيزيائي، ويأتي السرد في عبارة (ليتني. يومها. التفت) والفصل بين الثلاث كلمات متماشياً مع الحالة النفسية والشعورية للراوي بدرجة كبيرة.

يتراوح الروحاني والفيزيقي بدرجات حضوره في قصص «يوم تركته على ماسورة العجلة

وحيداً»، وقصة «لما أردفني وراءه»، بيد أن ظاهرة حضور الروحاني مقابل الفيزيقي تتجلي بشكل واضح في قصة «يوم بتر الطبيب الأحوال عقلة من إصبعه»، ويتمثل ذلك في الآلة/ ماكينة إنتاج البلاستيك كمكون فيزيقي، في مقابل مشاعر الأخ تجاه ابنه صاحب الظروف الخاصة وابنته التي على وشك الولادة كمكون روحاني: «ابتسم عندما حمل بيده اليسري طفله المولودة وسمع بكاءها المسرع، وناغاه باطرف إصبعه اليسري، وكان يحاول مداراة يده الملفوفة بالشاش من أعين زوجته، وأمه، وأبيه» ص39.

وعلى نحو آخر تأتي أجمل قصص المجموعة صياغة ورؤية وتوجُّهاً «كأنك هو سبحان الله؟!»، بداية جاءت علامة الاستفهام موظفة رغم أن العنوان لا يدل على استفهام، باعتبار أن الاستفهام يدور في ذهن الراوي أمام اللبس الذي حدث بين شخصية الأخ الغائب والآخر الذي يشبهه، استحضار روح الأخ أمام هذا الآخر، حاضر بجسده وملامحه الفيزيكية ويحدث التمازج بين الفيزيقي والروحاني، الفكرة هنا هي التماهي بين الأخ الغائب وشخصية الآخر: «إنه يشبهه، لو يعلم قدر احتياجي له الآن، لو أطلب منه رقم هاتفه، حتى أهاتفه كلما هزني الشوق لأخى» ص42.

وضمن التكريس للتقابل بين الروحاني والفيزيقي في قصة «وصايا» يكون الحضور الجسدي



حسن طلب

أحلام الطلاب في مقابل الأقنعة ورسومات الطلاب، ولوحة الموناليزا في مقابل أحلام كل شخص.

جاء الملف الثالث في «7» سبع قصص بشكل مختلف على مستوى الصياغة والسرد والتشكيل والرؤية، تتصدر الملف قصة «لقاء متأخر على السلم» متسعة إلى حد ما في مساحتها السردية، متسعة في مساحتها الزمنية، يتعامل الكاتب بشكل احترافي مع علامات الترقيم، فهي لا تقتصر على أداء دورها الوظيفي فقط، إنما يكرس لها بعداً فنياً يضيف إلى فنيات القصة: «تقاطيع وجهه، تفرص باستمرار حضور وجه والدته. إلى مخيلتي، كأن روحاً معششة في المكان» ص 86.

نلاحظ أنه يفصل بين كلمة (حضور، ووجه والدته، وإلى



العربي عبد الوهاب

وتتميز قصة «أغلبهم مر من هنا» بتدفق السرد مع ما يطلق عليه إخفاء الكتابة بالكتابة التي تشبه صنعة السجاد. يتمثل في هذه القصة حضور الروحاني مقابل الفيزيقي بشكل شفاف في إصابة راوي القصة بطلق أسفل القلب، أو ربما تخيل الراوي ذلك في أحلامه ورؤاه (هي مزيج من مشاعر تتعلق بأزمة مختلفة)، وتأتي إصابة الراوي بطلق ناري أو طلق خرطوش في مقابلة رؤى وأحلام الراوي، هنا الروحاني مقابل الفيزيقي.

وعلى نحو آخر تأتي قصة «حكاية جديدة عن لوحة الموناليزا»، مساحة سرية متسعة في المكان والزمان، تنطوي على فلسفة، ولا تخلو من تقابل الروحاني والمفيزيقي، أحلام مدرس التربية الفنية إذا أضفنا إليها

للواري في أداء الامتحان العملي بمدرسة الصناعات الثانوية بدل الأخ المجند في الجيش، الأخ الغائب جسدياً الحاضر في الذاكرة.

ويمكن القول إن ملف «شقيق» بقصصه المكثفة المكتنزة، بكل مشهديته رغم أنه كان مشروع متوالية قصصية، إلا أنه في هذه المجموعة بكل فنياته وتألقه في طرح الروحاني مقابل الفيزيقي مثل إضافة حقيقية للمجموعة على كل المستويات.

ويأتي التقابل بين الروحاني والفيزيقي في الملف الثاني «قفزة وقفزة» بشكل شفاف. ربما كانت المساحة السردية المتسعة في قصص هذا الملف هي التي أدت إلى خفوت هذه الظاهرة، أو كان ذلك بسبب طبيعة الحدث وفنية التناول. ثلاثة قصص تمثل نقلة واضحة في تشكيل هذه المجموعة القصصية، ويمكن التكهّن أنها تنتمي إلى مرحلة زمنية متقدمة ومن نتاج الكاتب للقصة القصيرة.

تأتي قصة «العواد» في صدر هذا الملف، يتمثل فيها الحلم بالتغيير في مقابل الواقع المتردي للمتظاهرين، الحلم كمكون روحاني مقابل الواقع كمكون فيزيقي، راوي القصة انتقد العواد، والعواد انتقد رفيق الميدان، قصة حافلة بالعديد من الشفرات التي تثير خيال القارئ، رمزية العجلة والطفولة تحيلنا إلى قصة الملف الأول «يوم تركته على ما سورة العجلة وحيداً»، رمزية الأتوبيس.

مخيلتي) بالنقط، باعتبار أن المخيلة رافد من روافد الروح، ووجه الولادة مكون فيزيقي، فيتحقق التقابل لا شعورياً بين الروحاني والفيزيقي بشكل شفاف.

يظل وجه الأم المكون الفيزيقي، ولكونها ماتت منذ ثلاثين عاماً مكوناً روحانياً حاضراً في سرد أحداث القصة. الأم أورثت ابنها «أيمن» مكانها الفيزيقي في نفس المؤسسة مقابل رحيلها كمكون روحاني، هذا إلى جانب الانتقال المبالغ للسر من ضمير المتكلم لرواي القصة إلى ضمير المتكلم لشخصية الابن «أيمن». وجاء مرض الصديق / الابن باعتباره ملبوساً وتغافل حقيقة أنه مريض بالصرع مكوناً روحانياً وفيزيقياً في الوقت نفسه. وعلى نحو آخر جاءت قصة «نهيق متقطع لحمار حزين» بطريقة حكي غير تقليدية، جاءت مشوقة وجذابة، يحتفظ فيها الكاتب

بالقارئ داخل العمل، فيما يكتنف العمل التمازج والتقابل بين الروحاني والفيزيقي، إذ يمثل الفيزيقي في (الخرابة- بناء المدرسة- الحمار) مقابل الروحاني المتمثل في وحدة شخص القصة «حنقوقة» والعفاريات التي تسكن الخرابرة. وفي قصة «قالت له» المهداة إلى الشاعر حسن طلب، يتمثل فيها الفيزيقي وهو المبدع داخل هذه القصة وأحرف قصيدته، فهو -أي الشاعر- يتمتع شعره بخصوصية اللعب بالأحرف وإيقاعها داخل القصيدة، في مقابل الروحاني وهي الشاعر المتفجرة بين الشخصوس. وجاءت قصة «هناك لا تنتظرنني وحدك» بفنيات وطريقة سرد مختلفة مكونة من مقطعين: (امرأة تنتظر- كانوا معاً)، يتبدى فيها حضور وتشابك الروحاني والفيزيقي بشكل شفاف مبهم، فيما يكون أكثر وضوحاً في

المقطع الثاني الذي جاء أكثر فنية تبدت فيه المشهدية، وتؤكد حضور وتمازج الروحاني مقابل الفيزيقي عندما يصور الكاتب خلال الحادث أشخاصاً ماتوا بكل مكوناتهم الفيزيكية، مقابل الأرواح التي انسلخت عنهم كمكون روحاني، المرأة التي تلطم خديها بمشاعرها الروحانية مقابل الحاجر الإسمنتي المفعم بلطشات دم كأنها لوحة سيرالية كمكون فيزيقي: «ولم يلحظ أحد منهم.. أثر بقعة الدماء الهابطة من الحاجر الإسمنتي كأنها لوحة تشكيلية لرسام مجنون» ص128. «هذا مقعدك» مجموعة قصصية حفية بالقراءة، تتعدد معها مستويات القراءة، لا يركن الكاتب إلى صياغة بعينها، فهو ما يلبث أن يزيحها ليخوض غمار صياغات جديدة، صياغات أكثر فنية محفزة لمخيلة القارئ ●

الثقافة من إنتاج العلامة إلى بناء الذاكرة.. وفق منظور السيميائيات الثقافية لدى الناقد عبد الله بريمي



عبد الغفور
روبيل
(المغرب)

ق

لا يتمثل فيما هو مرئي بل في اللامرئي أيضاً، لهذا تبحث السيميائيات الثقافية في الأنساق المضمرة، التي تتطلب البحث العميق في كل ما يرتبط بالوجود الإنساني، مما يدفعها إلى الاستعانة بآليات ومفاهيم قادرة على ذلك. لقد جعلت السيميائيات كل من الذاكرة، والتاريخ، وثنائية المركز والهامش، واللغة، والصور، والرسوم، والاحتجاج.. موضوعاً لها، لأنها تحاول فهم ما يوجد في هذا العالم، وما يختبئ فيه. فالسيميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها، بل تهتم بكل ما ينتمي

للإنسان ما يريد وما يتطلع إليه، وإنما لا يمنحه إلا النذر القليل، مما يجعل هذا الإنسان يعاني الآلام والتوتر بين التطلع والتحقق، بين ما يريده هو وما يحققه له هذا الواقع. إن وجود الإنسان مبني على الترميز وبناء أنساق دلالية، من خلال العادات، والتقاليد، والرسم، والرقص، واللباس، واللغة، والعلاقات الاجتماعية.. فهذه الأنساق كلها تعبر عن فكر الإنسان، وعن وجوده وتطلعاته، وكيفية فهمه للعالم، وبالتالي فهي تنتج علامات وتأويلات لا متناهية، لأن وجود الإنسان

السيميائيات من أهم المعارف في حقول العلوم الإنسانية، نظراً لاهتمامها بالبعد الإنساني وما يرتبط به من ظواهر اجتماعية وثقافية وتاريخية، وما ينتج من رموز ودلالات. فالسيميائيات إلى جانب مجموعة من النظريات والمناهج والعلوم، التي تسعى إلى محاولة فهم العالم وتفسيره، لأن هذا الأخير لا ينحصر في زاوية معينة أو في فضاء حقل معرفي ما، فمن الخطأ أن نعتمد مقارنة أو مقاربتين في فك شفرات هذا الوجود، ما دام العالم لا يمنح

إلى التجربة الإنسانية العادية، شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءاً من سيرورة دلالية. وبالتالي فالسميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني وسلوكه. يرجع سبب ارتباط السميائيات بالثقافة إلى تطور العلوم الإنسانية، حيث أصبحت الثقافة مجالاً واسعاً لارتباطها بمناحي الحياة الإنسانية، فأوضحت بذلك الثقافة نصاً له أسسه ومفاهيمه، يتجاوز مفهومه العادي، الذي كان مرتبط باللغة واللفظ والتواصل، لكون الثقافة ترتبط بالذاكرة والتاريخ والزمن والحوار وأشكال التعبير، والنسق. كما يفسر اهتمام السميائيات بالثقافة أو ما يطلق عليه بـ«السميائيات الثقافية»، إلى كون الظواهر الثقافية بوصفها أنظمة من العلامات القائمة على الحوار والتواصل، فالعلامة حسب سوسير هي وحدة ثنائية تتكون من وجهين هما الدال والمدلول، فالأول صورة سمعية والثاني صورة ذهنية، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، فإنتاج هذه العلامة يكون داخل أنساق ثقافية، ما جعل السميائيات الثقافية تعمل على فك شفراتها وأبنييتها التي تشكلها والتي ترمي إليه، بهدف فهم أكثر عن طريق التأويل الذي يعطي ما لا نهاية من القراءات والفهم.

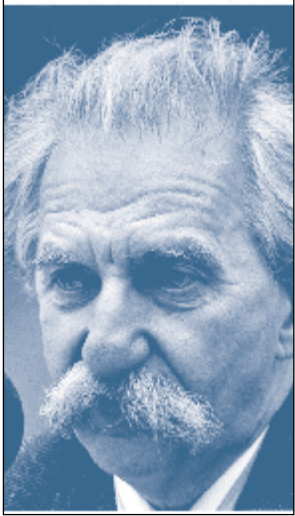
أولاً: النص والنسق الثقافي

لا تنحصر الثقافة في بعدها

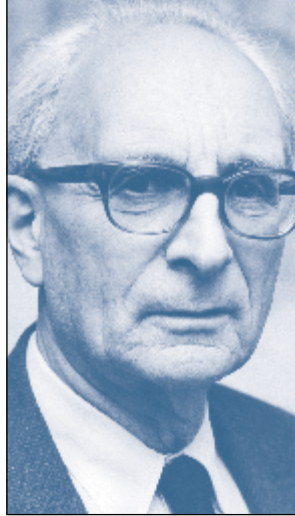
الدلالي المعبر عن نمط فكري معين لمجتمع ما، وليس هي فقط مجموعة من الممارسات والأفعال التي نلاحظها وننتقدها هنا وهناك، ونؤولها من زاوية ضيقة إلى فضاء مفتوح يسمح بتعدد الدلالات والمعاني المتضمنة داخل الثقافة، بل تتعدى ذلك إلى كونها مجموعة من النصوص، التي تحمل وصفاً تاريخياً، وذاكرة جماعية، وإرساليات سرديّة، تحمل هوية لمجتمع ما. وحديثنا هنا حسب رأي عبد الله بريمي، أن الثقافة تحولت إلى نص ذا بنية مركبة ومنظمة قابلة للقراءة والتحليل، وبالتالي لم يعد مفهوم النص رهين للشكل والمضمون والتصور الكلاسيكي الذي نحملة في وعينا عنه، بل أضحي أكثر اتساعاً من ذي قبل، ليشمل كل ما يعبر عن التجربة الإنسانية، فالثقافة نص، والفن نص، والموسيقى نص، والرقص نص، وبهذا يضعنا السميائي عبد الله بريمي أمام مشروع نقدي جديد،



قابل للتطور والمقارعة الفكرية. يعد النص حسب لوتمان فسيفساء ثقافي متعدد الصيغ واللغات، حيث يجمع حسب عبد الله بريمي «كل من ليفي ستروس ورولان بارت، ويوري لوتمان وبياتيغورسكي، وفاينير إرين بورتيس وجون غالاتي وإليزاب فاين.. وكل من حذا حذوهم بأن الثقافة هي نسق ومجموعة من النصوص»⁽¹⁾ المرتبطة فيما بينها بمجموعة من الرموز والدلالات، بيد أن كل نص من هذه النصوص يتميز بنسق يميزه عن الآخر، مما دفع عبد الله بريمي إلى طرح مجموعة من التساؤلات في هذا السياق، حيث يقول: «ولكن ما هو المعنى الدقيق الذي ينبغي أن نسند له هذا التعريف؟ فإذا استعملنا كلمة نص باعتباره مجموعة من العلامات اللفظية، فإننا سنكون لا محالة أمام وضع يقضي العديد من النصوص داخل ثقافة ما؛ فالثقافة لا تشتمل فقط على ما هو لفظي، بل أيضاً هناك ما هو غير لفظي داخل هذه الثقافة. هل يعد النص في أدبيات لوتمان السميائية نموذجاً مصغراً للثقافة، قادراً على إنتاج دلالات لا حصر لها؟ وهل يمكن الإقرار بأن الممارسة السميائية قد نحت منحنى مغايراً عندما حاولت الانتباه إلى الهامشي في النص، فلا يكون النص، آنذاك إلا مغموراً بحركتي التاريخ والثقافة؟ ألا يقتضي مثل هذا التصور النظر إلى الثقافة باعتبارها حدثاً نصياً؟ وماذا يعني لوتمان بقوله: إن الثقافة في مجملها، تعد نصاً ذا



يوري لوتمان



كلود ليفي ستروس



فارديناند دي سوسير

والفن التشكيلي، بوصفها لغة منظمة بطريقة معينة⁽⁴⁾، وبذلك تسقط القواعد والمفاهيم السابقة والمحددة لمفهوم اللغة، التي جعلتها منحصرة في أفق محدود، والمتمثل في قواعد، أو مجرد أصوات حسب ابن جني مثلاً. كما أن هذه اللغة تتميز بعلامات دالة على معجمها وعلى قواعد تربط بين هذه العلامات، مما يسقط عليها عدم الثبات والفوضى، بل هي منظمة ومبنية في سلسلة من الحلقات والقواعد التي تضمن لها الوجود المادي والممارسة الفعلية.

ثانياً: الثقافة من إنتاج العلامة إلى بناء الذاكرة

يتطرق الناقد عبد الله بريمي في كتابه «السميائيات الثقافية»، إلى إشكالية علاقة الثقافة بالذاكرة،

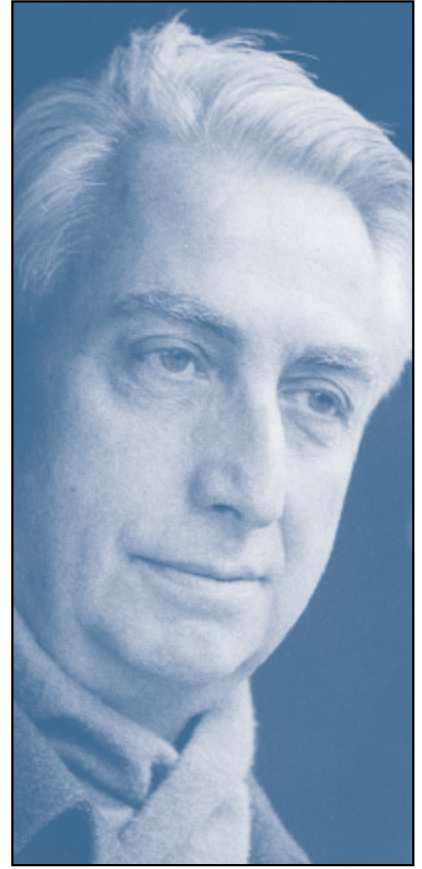
ما شيئاً ما بأية صفة وبأية طريقة. إنها تتوجه إلى شخص ما، أي تخلق في ذهن هذا الشخص علامة موازية أو ربما علامة أكثر تطوراً. وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مؤولاً للعلامة الأولى. وهذه العلامة تحل محل شيء ما: موضوعها⁽³⁾، بمعنى آخر، نجد الماثول يحيل على موضوع عبر مؤول أي سلسلة من الإحالات، وهو ما يطلق عليه بالسميوزيس في سميائيات بورس.

ويرى عبد الله بريمي أيضاً أن اللغة لا تنحصر في القواعد المضبوطة والألفاظ والمعاجم المعروفة واللغات الرسمية، بل يطلق أيضاً مصطلح اللغة «على العادات والطقوس والتجارة والمفاهيم الدينية. وبمعنى آخر، يمكننا أن نتكلم عن «لغة» المسرح والسينما والرسم والموسيقى

بنية مركبة؟⁽²⁾، بهذه الأسئلة يحاول السميائي عبد الله بريمي إرباك القارئ، وجعله يعيد النظر في كل ما يحمله من أفكار حول حدود النص وجغرافية الثقافة، فالنص لم يعد حبيس الألفاظ والجمل، أي سجن اللغة، بل تجاوز تلك الحدود الضيقة إلى فضاء أوسع وأشمل بفضل عملية التأويل، الذي جعل العلامة متعددة المعاني لا تقف في نقطة ما، أي غير منحصرة بين جدران النص التقليدي، هذا التوسع في العلامة دفع أيضاً إلى توسيع مفهوم النص، ليتضمن كل ما هو لفظي وغير لفظي. ومن خلال هذا أصبحت الثقافة هي بدورها مجموعة من النصوص يتم تحليلها وتحصيلها ونقدها بآليات ومفاهيم في ظل المقاربة السميائية الثقافية. ويشكل مفهوم النص حسب عبد الله بريمي أحد الأركان الأساسية التي تقوم عليها نظرية لوتمان السميائية، لأن الموضوع الرئيسي والمركزي في الدراسة السميائية الثقافية هو النص. فالثقافة حسب لوتمان تعد نصاً متعدد الصيغ واللغات يتجاوز حدود ما هو أدبي، لأنه مولد لعدد لا نهائي من النصوص؛ إذ يتم النظر للنص باعتباره سيرورة دلالية متعاضدة (سميوزيس). كما نجد السميائي والناقد عبد الله بريمي يستعين بنظرية بورس في شرح الكيفية التي يتم التعامل بها مع العلامة، فهذه الأخيرة بالنسبة لبورس «هي شيء يعوض بالنسبة لشخص



عبد الله بريمي



رولان بارت

فيما بينها، لأنه يرتبط بالأحداث والجزئيات.

يرى لوتمان «أن الذاكرة هي أشبه ما تكون بمولد يعيد إنتاج الماضي من جديد. أي إنها قادرة على تحويل كل السيرورات التي نقلها إلينا الفكر الماضي.. إن العلاقة المتبادلة بين الذاكرة الثقافية والتأمل الذاتي هي علاقة تشبه الحوار المستمر والدائم»⁽⁷⁾، أي أن العلاقة بين الذاكرة والثقافة تتجلى في إعادة الماضي بفعل قوة الذاكرة، هذا الاسترجاع يحمل دلالات وعلامات تتدرج ضمن فضاء الثقافة، وبالتالي تشكل محوراً دراسياً مهماً لدى السيميائيات الثقافية. كما أن

للثقافة ارتباط بالإننتاج الجماعي، على مستوى تحديد معالم الثقافة وحدودها وطرق تشكيلها، فالإننتاج الفردي يظهر غائباً في طرح لوتمان عند حديثه عن الثقافة وبناء الذاكرة.

لا تنحصر الذاكرة في إعادة الماضي وحفظ التاريخ، بل تتجاوز ذلك إلى تأسيس نسق خاص بها إلى جانب الثقافة. فنسق الذاكرة يتميز بالتناقض والحركية والتفرع، لذلك تشغل الذاكرة دائماً عبر مصافي مختلفة ومتنوعة، وهي مصافي ثقافية ثم سياسية وأيديولوجية، فهي بالنظر إلى «اشتغال الذاكرة بوصفها مصفاة، فإنها سوف لن تكون تسجيلاً أو تدويناً بسيطاً ونقلاً مسترسلاً للأحداث، بل إنها تملك دائماً طابعاً ترميمياً أو إعادة بناء»⁽⁸⁾، حيث تتكون كل ذاكرة ثقافية من سلسلة لا

وليست مجرد آلة لنقل أخبار أو معلومات قد مضت. فإذا كانت مهمة الذاكرة هي حفظ الماضي حسب عبد الله بريمي، فإن مهمة التاريخ هي إعادة بناء ما حفظته الذاكرة، حيث يقول «ولما كانت الذاكرة عبارة عن صور، فإن التاريخ هو الصيغة اللفظية المعبرة عنها، وعليه فالذاكرة تشكل خزناً تتجمع فيه كل الصور العقلية والفعلية والماضية والحاضرة، فهي عصب التاريخ الذي يحضر فيه الغياب»⁽⁶⁾، وبالتالي فالذاكرة والتاريخ يشكلان وجهاً لصورة واحدة، لا يمكن الفصل بينهما، أي عندما نتحدث عن الماضي فإنه بدوره نتحدث عن الذاكرة، رغم أن هذه الأخيرة ما زالت عالقة في إشكالية النسيان والتذكر، لأن الذاكرة يصيبها عطب ما، والتاريخ يتطلب حلقات مترابطة

وكل ما يتعلق بهما، ويتجلى هذا الإشكال في فكرة إعادة تمثيل الماضي التاريخي، هذا الأخير لا يبدأ مع التاريخ، بل مع الذاكرة «لما لهذه الأخيرة من امتياز في التعرف مباشرة وبشكل حدسي على الصور التي ظلت منطبعة وراسخة في أذهاننا باعتبارها علامة على ماضينا، خاصة حينما يتعلق الأمر بماض معطوب ومثخن بالجراح، مع كل الصعوبات المرتبطة بنسبية وعدم صدقية هذه الذاكرة»⁽⁵⁾، لأن كل ما نتذكره ليس بالضروري أن يكون واقعي، أو وقع في الماضي، بل قد يكون حدث أو رؤية مرتبطة بحلم في أحد المنامات. ويمكننا تعريف الذاكرة ببساطة، على أنها القدرة على الحفاظ وإعادة إنتاج أخبار ما، فهي تشبه شريط يسجل ما وقع. إن الذاكرة تعدُّ حواراً بين الماضي والحاضر،

من الماضي إلى الحاضر نحو

○ المستقبل

الهوامش:

- 1- عبد الله بريمي، «السميائيات الثقافية مفاهيمها وآليات اشتغالها»، دار كنوز، الطبعة الأولى، 2018، ص71.
- 2- المرجع نفسه، ص72.
- 3- المرجع نفسه، ص73.
- 4- المرجع نفسه، ص91.
- 5- المرجع نفسه، ص137.
- 6- المرجع نفسه، ص138.
- 7- المرجع نفسه، ص140.
- 8- المرجع نفسه، ص149.
- 9- المرجع نفسه، ص150.

سيرورة دلالية أطلق عليها لوتمان اسم الكون السميائي، الذي يحتوي على مجموعة من المفاهيم، مثل مفهوم (الفضاء، النسق، الحوار، الترجمة). لقد حاول عبد الله بريمي تقريب المتلقي إلى المعنى المبعثوث في الثقافة، التي بدورها تحتوي على مجموعة من النصوص ذات الدلالات المتعددة وفق نسق خاص بها، فهذه المقاربة تحتاج مجموعة من المفاهيم، التي وضع أسسها السميائي الروسي يوري لوتمان. فكتاب «السميائيات الثقافية»، يعد بوصلة للقارئ الذي يحاول فهم كيفية اشتغال نسق الثقافة في إنتاج العلامة، وتنشيط الذاكرة، في ظل سيرورة ترميزية ممتدة

متناهية من النصوص، فهذه الأخيرة حسب عبد الله بريمي ليست محفوظة في الذاكرة كالكتب في المكتبة، بل تلعب دور الحلقات التي تربط النصوص ببعضها البعض، أي ربط النصوص بسياقات غير سياقاتها، وهذا ما يطلق عليه «ذاكرة النص»، يقول لوتمان: نسمي «ذاكرة النص» كل السياقات التي يكتسب فيها سياق معين تأويله باعتباره جزءاً لا يتجزأ من هذه السياقات»⁽⁹⁾. وبالتالي فالثقافة لا تتوقف في بعدها الدلالي الذي تنتجه، بل في علاقتها بالتاريخ، والذاكرة، والنص.. فهذه العناصر تتفاعل فيما بينها وتنصهر في فضاء الثقافة، مما يؤدي إلى إنتاج

