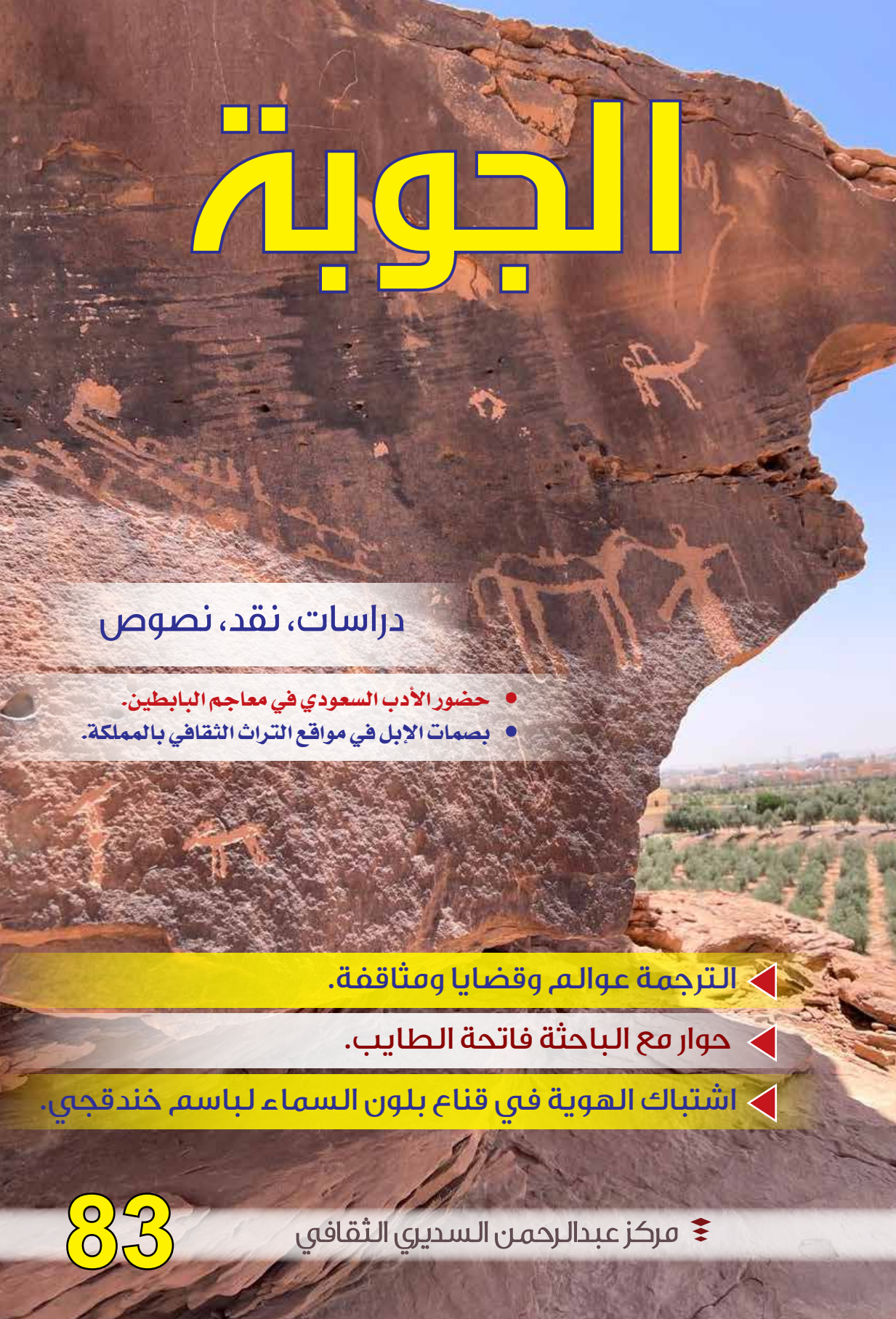


الجوبة

دراسات، نقد، نصوص

- حضور الأدب السعودي في معاجم البابطين.
- بصمات الإبل في مواقع التراث الثقافي بالمملكة.

- الترجمة عوالم وقضايا ومثاقفة.
- حوار مع الباحثة فاتحة الطايب.
- اشتباك الهوية في قناع بلون السماء لباسم خندقجي.

83

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

لائحة برنامج نشر الدراسات والإبداعات الأدبية والفكرية ودعم البحوث والرسائل العلمية في مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

١- نشر الدراسات والإبداعات الأدبية والفكرية

يهتم بالدراسات، والإبداعات الأدبية، ويهدف إلى إخراج أعمال متميزة، وتشجيع حركة الإبداع الأدبي والإنتاج الفكري وإثرائها بكل ما هو أصيل ومميز.

ويشمل النشر أعمال التأليف والترجمة والتحقيق والتحرير.

مجالات النشر:

أ - الدراسات التي تتناول منطقة الجوف ومحافظة الغاط في أي مجال من المجالات.

ب- الإبداعات الأدبية والفكرية بأجناسها المختلفة (وفقاً لما هو مبيّن في البند «٨» من شروط النشر).

ج - الدراسات الأخرى غير المتعلقة بمنطقة الجوف ومحافظة الغاط (وفقاً لما هو مبيّن في البند «٨» من شروط النشر).

شروطه:

١- أن تتسم الدراسات والبحوث بالموضوعية والأصالة والعمق، وأن تكون موثقة طبقاً للمنهجية العلمية.

٢- أن تُكتب المادة بلغة سليمة.

٣- أن يُرفق أصل العمل إذا كان مترجماً، وأن يتم الحصول على موافقة صاحب الحق.

٤- أن تُقدّم المادة مطبوعة باستخدام الحاسوب على ورق (A4) ويرفق بها قرص ممغنط.

٥- أن تكون الصور الفوتوغرافية واللوحات والأشكال التوضيحية المرفقة بالمادة جيدة ومناسبة للنشر.

٦- إذا كان العمل إبداعاً أدبياً فيجب أن يتّسم بالتميّز الفني وأن يكون مكتوباً بلغة عربية فصيحة.

٧- أن يكون حجم المادة - وفقاً للشكل الذي ستصدر فيه - على النحو الآتي:

- الكتب: لا تقل عن مئة صفحة بالمقاس المذكور.
- البحوث التي تنشر ضمن مجلات محكمة يصدرها المركز: تخضع لقواعد النشر في تلك المجلات.
- الكتيبات: لا تزيد على مئة صفحة (تحتوي الصفحة على «٢٥٠» كلمة تقريباً).

٨- فيما يتعلق بالبند (ب) من مجالات النشر، فيشمل الأعمال المقدمة من أبناء وبنات منطقة الجوف، إضافة إلى المقيمين فيها لمدة لا تقل عن عام، أما ما يتعلق بالبند (ج) فيشترط أن يكون الكاتب من أبناء أو بنات المنطقة فقط.

٩- يمنح المركز صاحب العمل الفكري نسخاً مجانية من العمل بعد إصداره، إضافة إلى مكافأة مالية مناسبة.

١٠-تخضع المواد المقدمة للتحكيم.

٢- دعم البحوث والرسائل العلمية

يهتم بدعم مشاريع البحوث والرسائل العلمية والدراسات المتعلقة بمنطقة الجوف ومحافظة الغاط، ويهدف إلى تشجيع الباحثين على طرق أبواب علمية بحثية جديدة في معالجاتها وأفكارها.

(أ) الشروط العامة:

١- يشمل الدعم المالي البحوث الأكاديمية والرسائل العلمية المقدمة إلى الجامعات والمراكز البحثية والعلمية، كما يشمل البحوث الفردية، وتلك المرتبطة بمؤسسات غير أكاديمية.

٢- يجب أن يكون موضوع البحث أو الرسالة متعلقًا بمنطقة الجوف ومحافظة الغاط.

٣- يجب أن يكون موضوع البحث أو الرسالة جديدًا في فكرته ومعالجته.

٤- ألا يتقدم الباحث أو الدارس بمشروع بحث قد فرغ منه.

٥- يقدم الباحث طلبًا للدعم مرفقًا به خطة البحث.

٦- تخضع مقترحات المشاريع إلى تحكيم علمي.

٧- للمركز حق تحديد السقف الأدنى والأعلى للتمويل.

٨- لا يحق للباحث بعد الموافقة على التمويل إجراء تعديلات جذرية تؤدي إلى تغيير وجهة الموضوع إلا بعد الرجوع للمركز.

٩- يقدم الباحث نسخة من السيرة الذاتية.

(ب) الشروط الخاصة بالبحوث:

١- يلتزم الباحث بكل ما جاء في الشروط العامة (البند «أ»).

٢- يشمل المقترح ما يلي:

- توصيف مشروع البحث، ويشمل موضوع البحث وأهدافه، خطة العمل ومراحله، والمدة المطلوبة لإنجاز العمل.
- ميزانية تفصيلية متوافقة مع متطلبات المشروع، تشمل الأجهزة والمستلزمات المطلوبة، مصاريف السفر والتنقل والسكن والإعاشة، المشاركين في البحث من طلاب ومساعدين وفنيين، مصاريف إدخال البيانات ومعالجة المعلومات والطباعة.
- تحديد ما إذا كان البحث مدعومًا كذلك من جهة أخرى.

(ج) الشروط الخاصة بالرسائل العلمية:

إضافة لكل ما ورد في الشروط الخاصة بالبحوث (البند «ب») يلتزم الباحث بما يلي:

١- أن يكون موضوع الرسالة وخطتها قد أقرّا من الجهة الأكاديمية، ويرفق ما يثبت ذلك.

٢- أن يُقدّم توصية من المشرف على الرسالة عن مدى ملاءمة خطة العمل.

الجوبة

ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

هيئة النشر ودعم الأبحاث

د. عبدالواحد بن خالد الحميد — رئيسًا
أ. د. خليل بن إبراهيم المعيقل — عضوًا
أ. د. مشاعل بنت عبدالمحسن السديري — عضوًا
د. علي دبكل العنزي — عضوًا
محمد بن أحمد الراشد — عضوًا

أسرة التحرير

إبراهيم بن موسى الحميد — المشرف العام
محمود الرمحي — محررًا
محمد صوانة — محررًا

الإخراج الفني: خالد الدعاس

مسئول التوزيع والاشتراكات: أحمد محسن الفالح

المراسلات: هاتف: ٦٢٦٣٤٥٥(١٤)(٩٦٦+)
ص. ب ٤٥٨ سكاكا الجوف - المملكة العربية السعودية
www.alsudairy.org.sa | aljoubahmag@alsudairy.org.sa

ردمد ISSN 1319 - 2566

سعر النسخة ٨ ريالات - تطلب من فروع
مركز عبدالرحمن السديري الثقافي
الاشتراك السنوي للأفراد ٥٠ ريالًا والمؤسسات ٦٠ ريالًا

مجلس إدارة مؤسسة عبدالرحمن السديري

فيصل بن عبدالرحمن بن أحمد السديري — رئيسًا
زياد بن عبدالرحمن السديري — العضو المنتدب
عبدالعزيز بن عبدالرحمن السديري — عضوًا
عبدالواحد بن خالد الحميد — عضوًا
خليل بن إبراهيم المعيقل — عضوًا
مشاعل بنت عبدالمحسن السديري — عضوًا
سلمان بن عبدالمحسن السديري — عضوًا
أحمد بن سلطان بن عبدالرحمن السديري — عضوًا
طارق بن زياد بن عبدالرحمن السديري — عضوًا
سلطان بن فيصل بن عبدالرحمن السديري — عضوًا
محمد بن سلمان بن عبدالرحمن السديري — عضوًا

قواعد النشر

١- أن تكون المادة أصيلة.
٢- لم يسبق نشرها ورقيًا أو رقميًا.
٣- تراعي الجدية والموضوعية.
٤- تخضع المواد للمراجعة والتحكيم قبل نشرها.
٥- ترتيب المواد في العدد يخضع لاعتبارات فنية.
٦- ترحب الجوبة بإسهامات المبدعين والباحثين والكتّاب، على أن تكون المادة باللغة العربية.

«الجوبة» من الأسماء التي كانت تُطلق على منطقة الجوف سابقًا.

المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة والناشر.

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

يُعنى المركز بالثقافة من خلال مكتباته العامة في الجوف والغاط، ويقيم المناشط المنبرية الثقافية، ويتبنّى برنامجًا للنشر ودعم الأبحاث والدراسات، يخدم الباحثين والمؤلفين، وتصدر عنه مجلة (أدوماتو) المتخصصة بآثار الوطن العربي، ومجلة (الجوبة) الثقافية، ويضم المركز كلًا من: (دار العلوم) بمدينة سكاكا، و(دار الرحمانية) بمحافظة الغاط، وفي كل منهما قسم للرجال وآخر للنساء. ويتم تمويل المركز من مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية.

Alsudairy1385 0553308853

العدد ٨٣ - ربيع ١٤٤٥هـ (٢٠٢٤م)

المحتويات

الافتتاحية ٤

محور العدد: الترجمة.. خيانة أم اجتهاد؟ - عصام محمد الجاسم ٦

الترجمة بالمغرب: ملاحظات أولية - د. حسن الطالب ١١

أسئلة الترجمة والمثاقفة ترجمة الشعر أنموذجا - إبراهيم الكراوي ١٨

امتدادات الترجمة وعوالمها - مراد الخطيبي ٢٤

دور الترجمة في التواصل الثقافي - د. إبراهيم نادن ٢٩

استحالة الممكن - أحمد الجميد ٣٦

الترجمة جسر ثقافي مهم بين الأمم والشعوب - إيمان المخيلد ٣٨

حوار مع الباحثة المقارنة والقاصة فاتحة الطايب - إبراهيم الكراوي ٤٢

دراسات ونقد: الرؤية النقدية للسنوسي في المشترك اللفظي - بكر منصور بريك ٥٣

مُرْتَكَزَاتُ التَّجْرِبَةِ السَّرْدِية في «ثانويِّةِ موسى» لعقل الضَّمِيري - أ. د. إسماعيل محمود محمد ٥٨

«القراءة كسياق له معنى» لعلي الشدوي - هشام بن شاوي ٦٣

رواية «قناع بلون السماء» لباسم خندقجي اشتباك الهُويَّة من خلال وضع السردية الفلسطينية في مواجهة سرديات الآخر - حامد بن عبدالهادي عقيل ٦٧

نصوص: أسلافي - داليا أمين أصلان ٨٤

المرأة التي تحولت إلى دخان - هدى الشماسي ٨٧

ب ت ر - سمر الزعبي ٩٠

كتابة وضحك - جميلة عمايرة ٩٢

نكهة التوت- فاطمة عبدالحميد ٩٤

بلاغ - سعاد فهد السعيد ٩٦

رسولٌ من مطر - ملاك الخالدي ٩٨

قصائد للشرقية - تركية العمري ٩٩

أحب أن أكون - أحمد إبراهيم البوق ١٠٠

يا نقاءَ الصبح - علي بن حسين صميلي ١٠١

خمس دقائقَ أخرى - أحمد الخطيب ١٠٢

مواجهات: حوار مع ماجد الثبيتي - حاوره: عمر بو قاسم ١٠٥

نوافذ: سليمان بن صالح الدخيل - محمد القشعمي ١١٣

الذكرى ٢٢٥ لميلاد شمس الشعر الروسي الكساندر بوشكين ١٧٩٩ - ٢٠٢٤ - ترجمة وإعداد إبراهيم إستنبولي ١١٩

بصمات الإبل في مواقع التراث الثقافي بالمملكة العربية السعودية - نوره بنت سعيد القحطاني ١٢٤

حضور الأدب السعودي في معاجم البابطين للشعر - أ. د. عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري ١٢٩

إعادة الاختراع: منقبة أم مثلبة؟ - رائد العيد ١٣٤

الصحف.. الكبريت الأحمر - محمد علي حسن الجفري ١٣٦

نقش لحفيد الصحابي عمرو بن العاص في سكاكا - محمد البليهد ١٤٠

قراءات: مونتيني وحريّة الروح قراءة في سيرة مونتيني كما كتبها شتيفان تسفايغ - صفية الجفري ١٤٣

الصفحة الأخيرة: «زيادوف» وسنواته في «موسكوف»! - د. عبدالواحد الحميد ١٤٨

الترجمة.. خيانة أم اجتهاد؟

حوار مع ماجد الثبيتي

حضور الأدب السعودي في معاجم البابطين للشعر

مونتيني وحريّة الروح
قراءة في سيرة مونتيني كما كتبها شتيفان تسفايغ

الغلاف: نقوش من صخرة في موقع القرعاء سكاكا الجوف - محمد عبدالعزيز البليهد.

افتتاحية العدد

■ إبراهيم بن موسى الحميد

كانت الترجمة إحدى الوسائل العظيمة لنقل الثقافة وتواصل الحضارات، وقد كان الخليفة هارون الرشيد وابنه المأمون أحد رواد تشجيع الترجمة في القرن الثاني الهجري، فقد كان لهما دور هام في تشجيعها، ونقل العلوم من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، ما ساهم في ازدهار الحضارة الإسلامية وتقدمها العلمي آنذاك، ومن أهم الكتب التي ترجمت في ذلك الوقت كتب ارسطو في الفلسفة والعلوم والفلك، وكتب غالينويس للطب والرياضيات وغيرها.

وقد تواصلت الحضارة الإسلامية في العناية بالترجمة حتى بلغت ذروتها في الأندلس، وأصبحت جسرًا لنقل العلوم والثقافة والحضارة الإسلامية للغرب، فأسهمت ترجمة كتب العلماء المسلمين في الأندلس في بناء الجامعات الغربية، وكان لها أثرها البالغ في نشوء الحضارة الغربية.

وإذا كانت الترجمة مهمة لتطور الحضارات الإنسانية، فإنها تشتد وتزداد مع تطور الأمم وبروز الدول وقوتها؛ ولهذا، فإننا نقرأ عن إحصاءات كثيرة للترجمة في دول الغرب واليابان نظرًا لقوة المؤسسات العلمية والثقافية وإمكاناتها العالية، إضافة إلى التشجيع الذي يلقاه المترجمون، والعوائد الضخمة التي يجنونها من وراء الترجمة وانتشارها في بلدانهم.

أما في العالم العربي، فإن الترجمة رغم أقدميتها، إلا أنها تأثرت بتغيير المراكز الحضارية من بغداد، والقاهرة، ودمشق، والأندلس، حتى نشوء الدول العربية بشكلها الحالي؛ إذ عادت الترجمة من خلال اجتهادات المترجمين في مختلف البلاد العربية، كما أسهمت الجامعات ووزارات الثقافة في إصدار العديد من الترجمات للكتب من مختلف اللغات، الا إن أبرز ملمح لهذه الترجمات، كونها تأتي بجهود فردية في الغالب؛ ولهذا فإنها تبقى شحيحة قاصرة وغير كافية لمتابعة الإصدارات من حول العالم، ولا يمكن مقارنة الترجمة في العالم العربي مع ما تترجمه حتى أقل الدول الأوربية!

وفي المملكة، تأسست الجمعية العلمية السعودية للغات والترجمة في أكتوبر ٢٠٠٣م بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بأهداف منها تنمية الفكر العلمي في مجال اللغات والترجمة،

والعمل على تطويره وتنشيطه، وتيسير التبادل العلمي في مجالات اللغات والترجمة داخل المملكة وخارجها، وقد انتخب أول مجلس إدارة للجمعية في عام ١٤٢٥ هجرية برئاسة الدكتور أحمد بن عبدالله البنيان، وأصدرت الجمعية مجلة محكمة باسم "عين"، وقامت بعدد من الإنجازات العلمية خلال وقت وجيز.

كما تم تأسيس مركز الملك عبدالله العالمي للترجمة بهدف تعزيز الترجمة ونقل المعرفة والثقافات بين اللغات المختلفة، ويعمل على تشجيع وتمويل عمليات الترجمة في مختلف المعارف الإنسانية.. وتذكر صحيفة الوطن بتاريخ ١٨يونيو ٢٠٢٢م أنه منذ تأسيس هيئة الأدب والنشر والترجمة في فبراير ٢٠٢٠م، كمرجع رسمي للترجمة في المملكة، شهدت حركة الترجمة في السعودية نهضة شاملة، حيث أطلقت الهيئة برنامج «ترجم» الذي ترجم من خلاله، وفي دورة واحدة فقط أكثر من ١٧٠ كتابًا، و٢٥ كتابًا حاصلًا على جوائز عالمية، و٤ كتب لمؤلفين حاصلين على جائزة نوبل، و٥٨ كتابًا لمؤلفين سعوديين ترجمت كتبهم إلى لغات متعدِّدة منها الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية، كما ترجمت من خلال البرنامج أكثر من ٣٠٠ قصة قصيرة بمساهمة أكثر من ٥٠ مترجمًا سعوديًا، وبمشاركة ٢٢ دار نشر سعودية، إضافة إلى ترجمة ٤٢ دورية ثقافية أكاديمية في أكثر من ٢٠ مجالًا.

وإذا كانت الترجمة بحد ذاتها تحديًا، فإن التحديات التي يواجهها المترجمون أكبر بكثير بدءًا من خيانة النص أو الترجمة، ووصولًا إلى تشريع الترجمة، كإحدى الوسائل العلمية للتعلم، وبخاصة أن الحاجة إلى الترجمة تزداد يومًا بعد يوم بعد أن أصبحت ضرورة أساس للحضارة والثقافة والمجتمع.. لأن أي مجتمع لا يمكنه الانعزال، بل إن حياته تتطلب التفاعل والتواصل مع اللغات الأخرى.

يتضمن هذا العدد عناوين الترجمة خيانة أم اجتهاد، والترجمة بالمغرب، وأسئلة الترجمة والمثاقفة، ترجمة الشعر أنموذجًا، وامتدادات الترجمة وعوالمها، ودور الترجمة في التواصل الثقافي والترجمة كجسر بين الثقافات وتجارب الترجمة، واستحالة الممكن.. إضافة إلى حوار حول الترجمة.. وعناوين عديدة.

الترجمةُ.. خيانةٌ أم اجتهادٌ؟

■ عصام محمد الجاسم*

قد يظن بعضُ مَن هم خارج ميدان الترجمة أن ترجمة النص تقتصر على استخدام القاموس والبحث المنهجي عن كلمات هذا النص. في الواقع، الترجمة تتجاوز ذلك. إن الترجمة تتطلب معرفة شاملة باللغة الهدف، وفهمًا عميقًا لسياقها الثقافي؛ كما ينبغي ملاحظة أن طريقة التفكير في كل منطقة في العالم تتأثر بالظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية؛ ولذلك، يجب فهم الحقائق الثقافية المختلفة قبل البدء في الترجمة. المترجم الماهر لا يحتاج فقط إلى معرفة متقدمة وعميقة بلغات عمله، بل يحتاج أيضًا إلى أن يكون على دراية بمستويات أعمق أهمية لبنية النص.

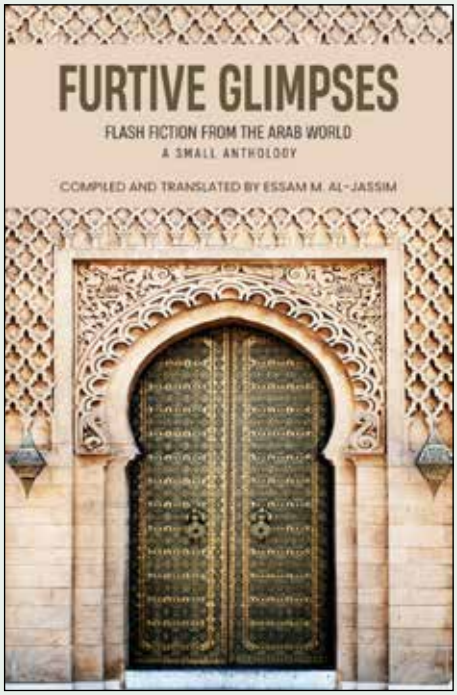
ليس هناك طريقة محددة يمكن من خلالها ترجمة نص ما بدقة تبلغ مائة بالمائة من لغة إلى أخرى. ويرى العديد من العلماء أن الترجمة في حد ذاتها هي المدينة الفاضلة، وأن ترجمة النص بأمانة مطلقة أمرٌ بعيد المنال. لقد عرّف خوسيه أورتيجا غاسيت الترجمة بأنها عمل غير ممكن، وقال إن أطرًا عقلية وثقافات مختلفة للغاية تتعايش في العالم، بمعنى: أن الناس يختلفون في طريقة تعبيرهم عن الحدث أو الشعور نفسه، تبعًا لاختلاف العقلية والثقافة السائدة في البيئة. بالنسبة له، لم يكن البشر مستعدين لوضع أنفسهم "مكان الآخرين"، أي أن ما يهمهم هو صياغة المشاعر لمن يشترك معهم في الثقافة، وليس لأولئك البعيدين المختلفين، ومن خلال عدم فهم الحقائق الثقافية للآخرين تصبح اللغات الأجنبية أيضا غير قابلة للوصول. ومع ذلك، لا يمكننا أن نكون متطرفين إلى هذا الحد. إن الترجمة الدقيقة التي تتكيف مع احتياجات النص

ومحاوريه تتطلب مستوىً عالٍ من المعرفة، ليس على المستوى اللغوي فقط، بل على المستوى الإنساني والثقافي والسياقي أيضًا. ذكرت ماريانا فرينك-ويستهايم أنه على الرغم من عدم وجود ترجمات مثالية، فإن هناك ترجمات جيدة جدا، ومن أجل تحقيقها يجب على المترجم تطوير مستوى عالٍ من الفهم المشترك للثقافة والالتزام والأمانة الكاملين بالنص للوصول إلى هذا الهدف. إن الترجمة الجيدة تتطلب مهاراتٍ وإتقانًا كبيرًا للثقافة والمفاهيم، إضافة إلى سليقة معينة.

ممارسة الترجمة هي مصدر للشبهة، فالترجمة تتضمن تفسيرات، وبالتالي يمكن أن تولد ردود فعل أخلاقية أو أدبية أو فنية أو تدقيقية. ومع ذلك، على الرغم من أن الشفافية والدقة ربما يكونان هدفين بعيدي المنال بالنسبة للمترجم، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل حقيقة أنه بفضل الترجمة، أنشئت اتصالات على مستوى عالمي، وكسرت الحواجز الثقافية، الأمر الذي يجعل من الفهم المشترك بين مختلف الثقافات متاحًا.

يعد إتقان المعاني الدلالية والضمنية أمرًا ضروريًا لفهم الرسالة الأصلية بالكامل. هذه هي الإمكانية الوحيدة لتحقيق خطاب مشابه، أو على الأقل قابل للمقارنة قدرالإمكان. يعرف المترجم المحترف أنه يجب عليه إعادة إنتاج كل هذه المعاني (سواء الدلالية أو الضمنية) دون الاستفادة من اللغة المصدر. إن وظيفته على وجه التحديد هي إعادة إنتاج المعاني في اللغة الهدف. هذه هي المهمة الأهم والتي يمكن أن تصنع الفرق بين الترجمة والخيانة.

"traduttore, traditore"هو تعبير إيطالي



يشير إلى عدم الدقة في عملية الترجمة، ويمكن ترجمة هذا المفهوم الى الإنجليزية ب"translator, traitor"؛ ما يعني «مترجم، خائن».

تشير الدراسات أن لا أحد يعرف حقا من صاغ تلك العبارة نفسها، وأن هذا القول المأثور المثير للاهتمام أتى من إيطاليا في القرن الرابع عشر. عندما ألف دانتي أليغييري عمله "الكوميديا الإلهية"، اكتسب لاحقًا شهرة بوصفه أحد أعظم الأعمال الأدبية المكتوبة على الإطلاق. ومن المؤكد أنه يعد أول عمل عظيم مكتوب باللغة الإيطالية (على عكس اللاتينية، التقليد في ذلك الوقت). وعندما بدأت الترجمات الفرنسية بالانتشار، لم يكن الإيطاليون سعداء؛ إذ شعروا أن المترجمين الفرنسيين لم يستطيعوا التقاط الروح الأصلية للقصيدة!

من الواضح أن العمل المترجم لم يتمكن من التقاط مشاعر النسخة الإيطالية وصورها. ليس هذا فحسب، بل كانت دقة بعض الترجمات واختيار الكلمات أقل من المتوقع. ونتيجة للمنافسة الثقافية التي احتدمت خلال هذه الفترة بين فرنسا وإيطاليا، وجه الإيطاليون غضبهم من هذا الاستخفاف الملحوظ إلى المترجمين الذين أفسدوا تحفة أدبهم المحبوبة، وهكذا، وُلدت عبارة «traduttore, traditore» «المترجم خائن».

الترجمة الحرفية لهذه العبارة ليست مفيدة في نقل ما يعنيه القول المأثور في الواقع؛ وذلك لأن هذا القول هو تلاعب بالكلمات التي تفقد معناها عند ترجمتها بدقة إلى لغة أخرى. ومن الملائم أن فقدان المعنى في الترجمة يوضح تمامًا تعريف العبارة نفسها. ويشير هذا المصطلح الإيطالي إلى المفهوم القائل بأن "الترجمة هي دائما خيانة للمعنى الحقيقي للأصل". في الواقع، لا يمكن لأي ترجمة أن تنقل العمق الكامل للمعنى والعاطفة والسياق مثلما هو في العمل الأصلي. وعندما لا يكون لكلمة أو عبارة في لغة ما ترجمة مباشرة، أو لا يكون لها أي معنى في اللغة الهدف، يحدث ما يسمى بالفجوة المعجمية، إذ يضطر المترجم إلى الاجتهاد لتعبئة الفراغ، وربما لا ينجح، فيبدو الضعف بين الأصل ونص الترجمة.

إن جزءًا من سبب افتقار الأعمال المترجمة إلى سياق النص الأصلي ومعناه يأتي من حقيقة أنه يتعين على المترجمين في كثير من الأحيان ملء هذه الفجوات المعجمية بأنفسهم. قد يعني هذا استخدام كلمة أو عبارة مشابهة تعني تقريبًا الشيء نفسه، ولكن بها اختلافات طفيفة، أو قد يعني ذلك إجراء تعديلات على اختيارات الكلمات لتغيير معنى النص نفسه قليلًا حتى تناسب الترجمة، وفي كلتا الحالتين، فإن من يقرأ النص الأصلي بجوار النص المترجم سيلاحظ بالتأكيد الفرق في المعنى.

خيانة الترجمة هي مصطلح يُستخدم لوصف حالة عدم القدرة على نقل المعاني الأصلية للنص من لغة إلى أخرى بدقة وصحة جيدة. عندما يقال إن الترجمة "خانت" المعنى الأصلي، فإنه يشير إلى أن هناك فقدانًا أو تغييرًا في المفاهيم، أو الإحساس، أو الأسلوب الأصلي للنص.

في الترجمة من الإنجليزية إلى العربية أو العكس، هناك الكثير من التحديات التي يمكن أن تؤدي إلى خيانة الترجمة، مثل الاختلافات الثقافية واللغوية بين اللغتين. على سبيل المثال، العديد من العبارات والمصطلحات في الإنجليزية لها معانٍ عميقة وثقافية محددة قد لا تكون موجودةً بالشكل نفسه في اللغة العربية، وهذا يمكن أن يؤدي إلى فقدان الدقة أو الإحساس بالنص الأصلي.

أحيانًا، يحاول المترجمون تعويض الاختلافات الثقافية واللغوية بتعديل النص أو إضافة معلومات لتوضيح المعنى، وهذا قد يؤدي إلى تغيير المفهوم الأصلي للنص. كما أن الاختلافات في بنية الجمل والأساليب اللغوية بين اللغتين يمكن أن تؤدي أيضا إلى صعوبات في نقل الأفكار بدقة.

لتفادي خيانة الترجمة، يحتاج المترجم إلى فهم عميق لكلتي اللغتين والثقافتين، والقدرة على التعبير عن المعاني بشكل دقيق ومفهوم.

كما أن استخدام السياق والمعرفة الثقافية الواسعة يمكن أن يساعد في تقليل فرص الخطأ في الترجمة.

إذا كان هناك تفسير أو إيضاح للنص الأصلي يعد ضروريا، فقد يكون من الأفضل إضافة ملاحظات توضيحية في الترجمة بدلًا من تعديل النص بشكل كبير، إذ يمكن لتلك الملاحظات أن تساعد القارئ على فهم السياق بشكل أفضل دون تشويه المعنى الأصلي للنص.

إن خيانة الترجمة ليست دائمًا مقصودة، ولكنها قد تحدث نتيجة لتعقيدات اللغات والثقافات المختلفة وتحدياتها. إن استخدام أفضل الممارسات والمهارات اللغوية والثقافية يمكن أن يساعد في تقديم ترجمة دقيقة وصحيحة بأقصى قدر ممكن، لهذا يتوجب على المترجم أن يكون أمينا في نقله للنص دون أن يضعف أثره أو ينقص من روعته. ولذلك يقول محمد فريد أبو حديد في مقدمة ترجمته لمسرحية مكبث لـ ويليام شكسبير: "إني أرى أن ترجمات الآثار الأدبية الكبرى إلى اللغة العربية ينبغي أن تضيف إلى التراث الأدبي العربي مشاركة أدبية جديدة جديرة بأن تبقى لذاتها، وأن تقرأ لذاتها كإنتاج أدبي عربي، فإذا لم تحقق الترجمة هذه الإضافة فهي لا تتعدى أن تكون فقط تعريفًا بالأثر الأدبي الأجنبي، أو تسجيلًا له، وهنا نجد الفرق عظيمًا بين أن تكون الترجمة قطعة من الأدب العربي وبين كونها تعريفا بالأثر الأدبي مع بقائه بالوقت نفسه أجنبيا."

خيانة الترجمة مشكلة تواجه العديد من القراء والمتحدثين بلغات مختلفة حول العالم. فالترجمة المناسبة والدقيقة أساسٌ لفهم الثقافات المختلفة وتبادل المعرفة بين الشعوب. ومع ذلك، فإن خطأ الترجمة يؤدي إلى خسارة كبيرة في التواصل وفهم المحتوى. تفسير "الخيانة في الترجمة" يشير إلى حالات عديدة تحدث أثناء نقل النصوص من لغة إلى أخرى، إذ يحدث تحريف أو تغيير في المعنى الأصلي للنص بشكل مقصود أو غير مقصود. هذا التحريف قد يكون ناتجًا عن صعوبة فهم السياق الثقافي أو اللغوي للكلمات أو العبارات المستخدمة في النص الأصلي.

أحد أبرز أشكال خيانة الترجمة هو تغير المعنى الأصلي للكلمات أو العبارات. قد يؤدي ذلك إلى سوء فهم رسائل مهمَّة، سواء في المجالات الأدبية أو السياسية أو حتى التجارية. على سبيل المثال، قد يستخدم مصطلح "إرهاب" في إحدى الثقافات بشكل ساخر، في حين يستخدم في ثقافات أخرى لإظهار جديَّته وخطورته. إذا تغير معنى هذا المصطلح في الترجمة، فإنه يُفقِد النص الأصلي معناه، ويؤثر في فهم المتلقي. إضافة إلى ذلك، قد يتسبب خطأ الترجمة في تشويش النص، أو إضافة معلومات غير صحيحة؛ وهذا يؤدي إلى انتقال أفكار خاطئة وغير دقيقة للقراء، ما يؤثر سلبًا على صورة المؤلف أو المتحدث الأصلي. إضافة إلى ذلك، قد تظهر بعض الأخطاء في استخدام قواعد النحو والصرف في الترجمات، وهذا يسبب لغطًا لدى المتلقي ويجبره على إعادة قراءة الجمل بشكل مستمر لفهم المعاني.

معظم المترجمين على دراية بتجاربهم الشخصية والصعوبات التي يواجهونها فيما يتعلق بمعايير الجودة والرداءة. هناك بالفعل

نصوص مترجمة غير مفهومة للمتحدث الأصلي، وترجمات محرفة للنص الأصلي، وأخطاء فادحة سواء في النقل أو في ترجمات النصوص أو الخطابات اليومية. في هذا السياق، المترجمون هم من يظهر في صورة الأشرار، كما يصبحون أهدافًا سهلة عند توجيه أصابع الاتهام.

ففي نهاية المطاف، تتمحور الترجمة في الحقيقة حول مجرد أخذ كلمات من لغة وإيجاد ما يعادلها في اللغة الهدف؛ إذًا، ما مدى حقيقة صعوبة الأمر؟

بالنسبة للمبتدئين، الترجمة ليست مهمة سهلة، وتتضمن أكثر بكثير من مجرد نقل الكلمات إلى لغة أخرى. فهو يتطلب البحث، والفهم الشامل لكل من اللغة الأصلية واللغة المستهدفة، والمعرفة الثقافية، والتدريب المحدد حول الموضوع الذي تترجمه. وحتى ذلك الحين، لا تزال هناك مشكلات متأصلة في اللغة نفسها، التي تخضع للعديد من التفسيرات والأخطاء الصارخة. هناك فقط بعض العبارات المرتبطة بالسياق الثقافي لدرجة يستحيل معها تقديم ترجمة معادلة للنص الذي يحمل نفس المعنى أيضا.

إذًا ما هي وظيفة المترجم بالضبط عندما يواجه هذه التعبيرات الصعبة؟ هل من الأفضل ترجمتها حرفيًا حتى لا "تخون" النص، مع المخاطرة بترجمة ذات جودة أقل؟ أم أنه من الأفضل العثور على البديل الأقرب الذي يكون منطقيًا في اللغة الهدف، على الرغم من أن النسخة المترجمة قد تكون أخطاؤها طفيفة؟ قد يقول معظم المترجمين إن مهمتهم هي إيصال الفكرة نفسها بشكل فعال بحيث تكون منطقية للجمهور المستهدف أو لقارئ لغة النص المترجم، ولكن هل يعني ذلك أننا محكوم علينا بالنقد المستمر؟ وبغض النظر عن الاتهامات والانتقادات، تبقى الترجمة مهمة تتطلب التفاني والاستماع والفهم، كما تبقى مهمتها الأسمى هي فرصة تغيير العالم من خلال خلق الاتصالات وتوسيع الآفاق، وعلى حد تعبير غوته: "قل ما يمكنك قوله عن عدم كفاية الترجمة، ومع ذلك فإن العمل سيكون وسيظل دائمًا أحد أثقل وأثمن المهام في الاهتمامات العامة للعالم."

على المستوى الشخصي، وأثناء العمل على كتابي (Furtive Glimpses: Flash Fiction from the Arab World) واجهتني عدة نصوص قصصية تطلبت التدخل بخيانة طفيفة لملاءمتها مع سياقها حتى يفهمها القارئ الأجنبي. بالطبع اضطرتني هذه المواقف لأخذ الإذن من الكاتب الأصلي حتى لا يفاجأ بهذه التغييرات التي أدخلت على ترجمة نصه. كما أن هناك بعض النصوص التي يكون للمترجم حق التصرف فيها بالترجمة لتتماشى مع سياق الترجمة. بعض النصوص اضطرتني إلى إعادة ترميمها أثناء عملية الترجمة.

بشكل عام، فإن خيانة الترجمة تعد جزءًا من التحديات التي نواجهها في عالمنا المتصف بالتنوع. لذا، يجب على المترجمين أن يكونوا حذرين ودقيقين في عملهم، وأن يسعوا جاهدين للحفاظ على دقة المعاني الأصلية والتواصل الفعال بين الثقافات.

---

* كاتب ومترجم سعودي.

الترجمةُ بالمغرب: ملاحظات أولية

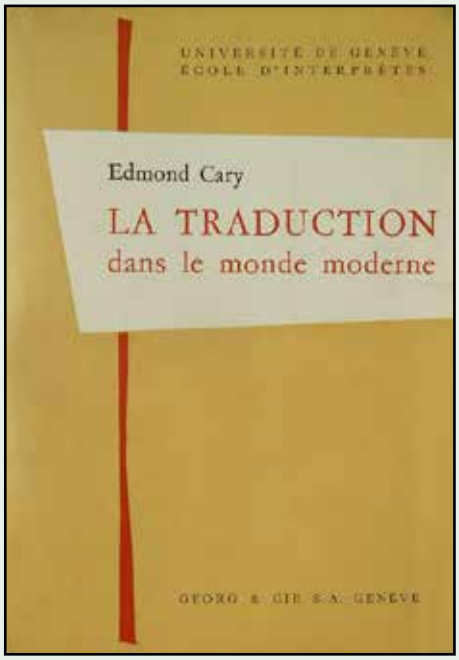
■ د. حسن الطالب*

تاريخٌ ونقدٌ

الواقع أن حظ الترجمة من الاهتمام في التدريس والتكوين في مختلف برامج الوزارات المتعاقبة الوصية على القطاع، لم يكن يرقى إلى المأمول، قياسا على بعض الدول التي مرّت من محنة التجربة الاستعمارية نفسها، كمصر وسوريا ولبنان وتونس. ومادة التعريب (version) والتعجيم (thème) التي ذاع صيتها في البرامج التعليمية الفرنسية، واعتمدتها بلدان، مثل: سوريا، ولبنان، منذ بداية القرن العشرين، لم تُعَمَّم بما فيه الكفاية في كل الثانويات المغربية، واقتصرت على مدن محدودة؛ كالرباط، والبيضاء، والقنيطرة، وفاس. وإذا كانت مصر وبلاد الشام قد اتصلت بالحضارة الغربية اتصالًا مبكرًا منذ حملة نابليون على مصر، مرورًا بالنهضة العلمية والسياسية في مصر، وانتهاءً بتأسيس مدرسة الألسن والبعثات التي حُرِص على إرسالها إلى فرنسا، من أجل نقْل تجاربها في عدد من القطاعات كالتنظيم الحربي والإداري والاقتصاد والزراعة، فإن المغرب، للمفارقة، لم يشهد مثل هذا المسار إلا بعد فرض الحماية (١٩١٢م) مع فرض المستعمر للغته والتضييق على اللغة العربية (كما كان الحال في الجزائر)، وشروعه في وضع بعض المعاجم الثنائية الصغيرة التي كانت في شكل قوائم كلمات من أجل مساعدة الإداريين، ومديري الشؤون الأهلية على فهم معانيها، تيسيرا للتواصل مع الأهالي، مع ما يقتضيه ذلك من ضمان التواصل مع السلطة المحلية ممثلة في المخزن، وأعيان القبائل، والقُيّاد[1].

ولـم يـدَّخـر المستعمر جـهـدًا فـي نقل التجارب الفرنسية في الترجمة من أجل تعليم اللغات، التي كانت تـزاوج بين تعليم القواعد التركيبية وترجمة المفردات بين الفرنسية واللغات الكلاسيكية كاللاتينية والإغـريـقـيـة الـقـديـمـة، بوصفهما لغتين تبوّأتا مكانة مفصلية في التعليم الثانوي منذ نشأة المدارس في العهد الملكي حتى عهد نابليون، ونُقلت هذه التجربة إلى بلدان المغرب العربي بعد إدخـال اللغات الحية المعاصرة، مثل الألمانية والإنجليزية في التعليم الثانوي؛ فكان المدرسون يكتفون بتعليم المفردات وحفظ أكثر المفردات والكلمات استعمالًا في التواصل اليومي عن ظهر قلب، فضلا عن إعداد مسارد بالكلمات المترجمة، ونصوص قصيرة مذيلة بتمارين ترجمة إلـى اللغة الأم من أجـل فك رموز اللغة الأجنبية؛ كلمة، كلمة. وطبعا، كانت الإدارة الفرنسية تضع نصب عينيها تحقيق هدفين رئيسين هما: نشر اللغة الفرنسية، والتضييق على اللغة العربية بوصفها لغة الحضارة العربية تمهيدًا لمحوها والتقليل من حمولتها الهوياتية والرمزية؛ وإعـداد الأطر الضرورية للتواصل مع الأهالي في أسلاك الإدارة والجيش والقضاء والشؤون الأهلية والتجارية والترابية على اختلافها.

وكـمـا أشـرنـا، اقـتـصـرت جـمـيـع هـذه الـجـهـود فـي تـرسـيـخ دور الـتـرجـمـة على الحقل الإداري، ولا سيما ما يتصل بترجمة



المذكرات الاستعمارية التي كانت تُوزع على القياد، أو بعض الوثائق الإدارية والعدلية، ولم تتجاوز هذا الإطار الضيق إلى الترجمة بوصفها تـصـورًا حـضـاريًـا بـيـن الثقافة الفرنسية والمغربية. وقـد زاد الاهتمام الوظيفي بالترجمة في سنوات السبعينيات والـثـمـانـيـنـيـات بـمـنـاسـبـة تـأسـيـس ثـلاث جمعيات مهنية خاصة بالمترجمين، ثم مع قرار الوزير الأول المغربي عزالدين العراقي بتعريب التعليم في شقه الثانوي (١٩٨٤)؛ ما جعل السلطات العليا للبلاد تتنبه إلى ضـرورة تـأسـيـس معهد عـالـي للترجمة، فـكـان أن أُسـسـت مـدرسـة الـمـلـك فهد العليا للترجمة عام ١٩٨٦ التابعة لجامعة عبدالملك السعدي، بوصفها أول مؤسسة أكاديمية متخصصة في الترجمة المهنية

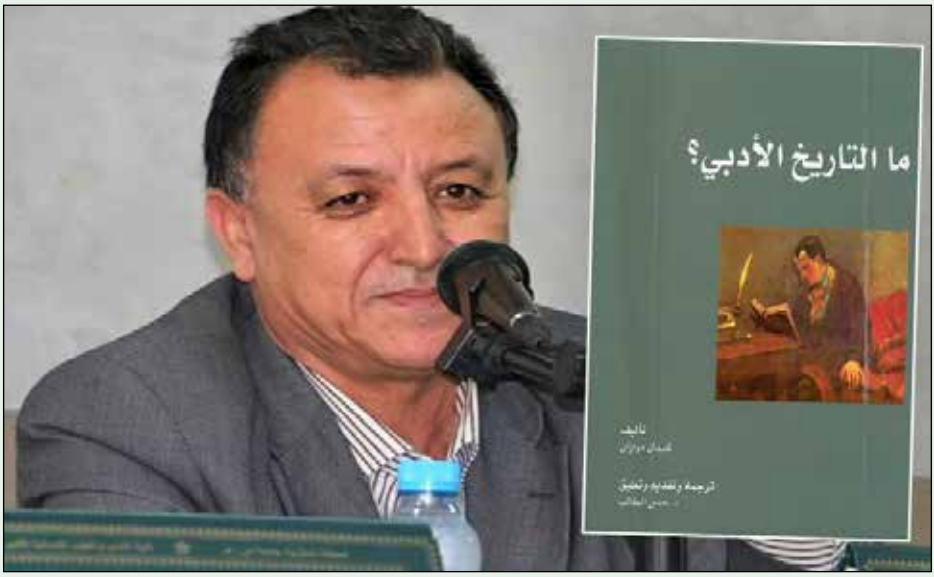
مخطوطة بيت الحكمة

بمختلف أنواعها، وهي مؤسسة عمومية ذات استقطاب محدود، هدفها الأساس تكوين مترجمين متخصصين في الترجمة التحريرية والفورية القادرين على مزاولة مهامهم في مختلف القطاعات العمومية أو الخاصة، وكذلك في المنظمات العلمية، أو المهتمة بالبحث العلمي، ولاسيما ما يتصل بتعريب المصطلحات والمفاهيم المستجدة[٢].

وعلى الرغم من ظهور بوادر تفكير حقيقي في تدريس الترجمة وإعداد مذكرة في هذا الصدد، إلا إن ذلك لم يفت أحمد جوهري -وهو أحد المتخصصين في تدريس الترجمة- ليسجِّل مآخذ عديدة على الميثاق: منها أولًا تغليب اللغة الفرنسية التي ورد ذكرها أكثر من اللغة العربية، بحيث أن كل المهارات كانت تصبُّ في تجويد مهارة الترجمة لصالح اللغة الفرنسية، مثل أخذ النقط وصياغة المبرهنات والقواعد والقوانين، والغاية الأساس هي أن ينتهي التلميذ، حسب المذكرة دائمًا، إلى القدرة على إنتاج خطاب علمي باللغة الفرنسية. لكن أهم هذه المآخذ، في نظر أحمد جوهري، هو غياب ما يسميه «الرؤية المعرفية والمنطقية لدرس الترجمة بما يتعارض مع البعد الحضاري الواسع لمادة الترجمة ومع مشروع التعريب النهضوي والجريء»[٣]. من ثم، لا يماري أحد في أن الترجمة عملية معرفية وتقنية تمسّ نظامين لغويين وثقافيين وحضارتين؛ وتأسيسًا عليه، فإن مشكلاتها وفنِّياتها ومنهجياتها وبيداغوجياتها يجب أن تنصب على الانتقال بين لغتين وثقافتين اثنتين دون تغليب جانب على جانب آخر[٤].

الترجمة ضرورةً مجتمعيةً وَجامعيةً

غير خافٍ أن الحاجة إلى الترجمة في عصرنا يعود إلى بروز ما يسمى بمجتمع المعرفة والإعلام الذي كان نتيجة للثورة التكنولوجية التي عرفها الإنسان في عدة مجالات معرفية وعلمية وسَّعت من مناحي التواصل والاتصال، وأحوجته إلى مواكبة كل جديد، والتفاعل مع ما تنتجه اللغات الأخرى من معارف وآداب وعلوم مختلفة، ولم يسفر مجيء العولمة، التي اجتاحت ميادين عديدة من تواصل الأمم فيما بينها،



حسن الطالب

إلا عن تكريس الحاجة إلى الترجمة، حتى أن البرهنة، اليوم، عن أهميتها في أداء أدوار متعددة أصبح أمرًا لا يحتاج إلى دليل أو برهان لدى كل عارف بتطور المعرفة في المجتمعات المتقدمة، أو له إلمام بانتقال أو سفر الأفكار والنظريات من لغة إلى أخرى، ومن فضاء ثقافي إلى آخر، وذلك بصرف النظر عن التّفاوت النوعي والكمي بين لغات العالم اليوم، أخذًا وعطاءً. ولا غرابة أن تحتل الترجمة كذلك مكانة بارزة في الهيئات والمنظمات الدولية، التي تستنجد بمترجمين كبار أو بمترجمين فوريين (interprètes). وقد اعتبر إدموند كاري (Edmond Cary) عصرنا عصر الترجمة بامتياز، ففي نظره «أن عصرنا الحالي هو أول عصر يستنجد بالترجمة بكل أنواعها[٥]») كما أنها أضحت أداة لا غنى عنها في تعلُّم اللغات الأجنبية، فضلا عن معرفة الإنسان بلغته الأم، وما تمتاز به قياسًا إلى اللغات الأخرى، من خصائص وتراكيب وعبقرية، أو كما قال هوجو، وهو من المترجمين النابغين، «من لا يعرف لغات أجنبية لا يعرف شيئا يُذكر عن لغته»[٦]. ويمكن أن نعكس العبارة ونقول: إن معرفة اللغة الأم يقتضي ضرورة، وبالقوة، معرفة اللغات الأخرى عبر وسيط الترجمة.

ومن نافل الحديث القول إن الترجمة قد فرضت نفسها فرضًا في العصر الحديث، في ميادين وتخصصات مختلفة ومتعددة؛ فهي حاضرة في الأدب، وفي السينما، والمسرح، (الدبلجة)، وفي الصحافة، والبرامج التلفزية والإذاعية، وفي القانون، وفي الدين، وفي وصفات الإرشادات

الطبية والتقنية، وفي المؤتمرات الدولية والسياسية والعلمية، وفي المذكرات والوصفات والشروح المرافقة للأجهزة والآلات التي نستعملها في حياتنا اليومية، وفي الكتب المخصصة للأطفال..إلخ؛ وهذا كله، وغيره، يشهد عن مجتمع تعددت فيه التّبادلات الدولية في جميع المجالات؛ ما دفع بالمترجمين واللسانيين إلى تطوير أدوات تساعد على الترجمة وآلياتها وأدواتها، فكان أن ظهرت «الترجمة الآلية» لتسريع وتيرة الترجمة، وتلبية الطلب المتزايد عند الناس والمنظمات والهيئات الوطنية والدولية، وإن لم تكن، في المقام الأول، سوى أدوات لمساعدة المترجمين، لا أن تحل محلهم في عملية الترجمة. وقد كُتِب الكثير عن الترجمة الآلية ما دفع ميشيل بالار (Michel Ballard)، أحد المؤرخين المعتَمَدين إلى القول إنه «رغم اختلاف وجهات النظر التي يمكن أن نبديها حول الترجمة الآلية، فإنه لا يمكننا أن ننفي أنها مارست دورًا بارزًا في تيسير عمل المترجمين[٧]».

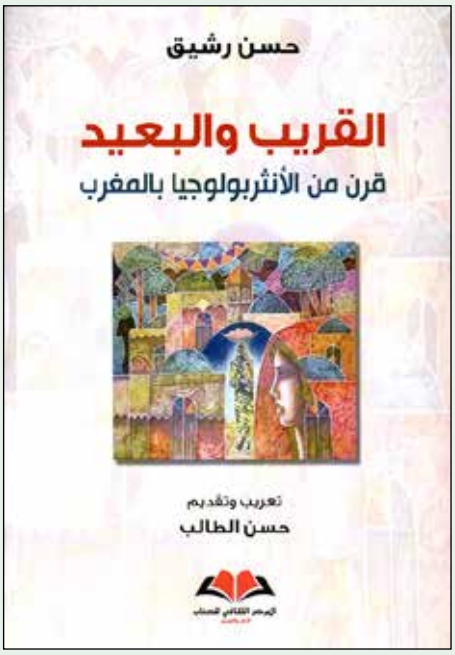
البعد الحضاري للترجمة

قد يكون من نافل الحديث القول أيضا إن الترجمة ضرورة مجتمعية وحضارية في آن. فقد انصرفت الدول المتقدمة، التي عرفت فيها ممارسة الترجمة والتنظير لإشكالاتها وفرة إنتاجية، إلى التفكير في تعزيز دراسات الترجمة من أجل تعزيز قنوات الحوار والتفاعل البنّاء بين الثقافات واللغات والشعوب، بعد أن استنزفت حربان عالميتان قامتا على النزوع العرقي واللغوي والإيديولوجي جهود معظم الأمم الأوروبية، ومارستا دورًا كبيرًا في استشراء العداء الأيديولوجي والفكري.

ولعل من مظاهر ما أدركه الإنسان في كل العصور -وخاصة المترجمون الممارسون- أن أي أمة لا تستطيع أن تكتفي بما أنتجته وتنتجه قرائح عقولها ومبدعيها في شتى المجالات الفكرية والعلمية والأدبية في لغتها الأم، قانعة بما لديها من تراث في الماضي أو في الحاضر، وإنما هي في مسيس الحاجة، كي تتجدد دماؤها، إلى أن تتفاعل مع ما يمور عند الأمم والحضارات الأخرى من فكر وعلم وثقافة، وهي ليست مخيّرة في ذلك، بل مضطرة ومكرهة، وهي فوق ذلك مضطرة إلى أن تنتقي مما تترجمه من فكر وعلم لدى الأمم الأخرى. كيف لا، وقد أجمع أهل النظر من الفلاسفة والعلماء أن تطور المجتمعات رهين بتبادل التجارب والأفكار، وأن تقدمها رهين أيضًا بما تتيحه الترجمة للشعوب والأمم من رقي في مواكبة كل جديد في العلم والمعرفة والثقافة. وعقل أي أمة لا يمكن له، مهما اتسعت آفاقه ومداركه أن يفي لنفسه بما تتطلبه المعرفة من مواكبة اللغات الأخرى والنقل عنها، ترجمة واقتباسا. ولا يخفى أن المترجمين هم سفراء التنوير في كل الحضارات التي

انتعشت فيها الترجمة، ودورهم أكبر من أن يُحصر في تحديد أو تعريف، أو أن يُختزل في مجرد النقل والمحاكاة.

لقد أدركت البلدان الأوروبية، عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، أن ما أفسدته السياسة يمكن للفكر إصلاحه، فدفعت باتجاه تذليل الصعوبات بين اللغات، وإنشاء مراكز لتشجيع الترجمة والمترجمين، ثم جاءت اللسانيات ففتحت آفاقًا جديدة في الترجمة، ووسَّعت من نطاق التفكير في مشكلاتها، واستعانت بها العلوم الإنسانية والاجتماعية في كل مناحي البحث، فأضحت «شبكات التواصل» بين اللغات تخضع لمعايير لسانية صارمة؛ ما أتاح المجال لظهور أنموذج جديد للتواصل قائم على علم اللغة، ولاسيما ما اتصل بالمعنى الذي يظل عنصرًا مشتركًا بين جميع اللغات، وإن اختلفت الأشكال (التعبير) التي تُصب فيها قوالب المعاني (المحتوى)، فالناس يتكلمون فيما بينهم ويتواصلون، ويتبادلون المعلومات والحقائق، واللغة قوامها الكلمات، والكلمات معاني لا بد أن تحيل إلى مرجعيات في العالَم الواقعي، وإلى معانٍ سابقة، محسوسة أم مجردة في الأذهان، والمتلقي يتفاعل معها بمجرد ما يتلقاها، وكما قال الجاحظ فإن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والعجمي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج..»[٨]. لا عجب، إذًا، أن يحتل المعنى مكانة



محورية في دراسات الترجمة، وقد ذهب بعض الباحثين إلى اعتبار المعنى حنينا إلى البحث عن المعاني المفقودة في لغة أصلية كونية غابرة قبل أن تتبلبل اللغات بلعنة من الرب كما جاء في قصة بابل المشهورة؛ ما حدا بإمبرطو إيكو، الباحث السيميائي المعروف، إلى وضع كتاب شيق تحت عنوان: «بحثا عن اللغة الكاملة»[٩].

غير أن الوصول إلى المعنى المشترك لا بد أن يمر عبر القواعد النحوية والتركيبية للغة، فكان أن وضعت اللغات على محك المقارنة بينها، في أنحائها وقواعدها وخصائصها وطرقها في أداء المعنى؛ ما مهّد لنشأة علم له قواعده وضوابطه يسمى «الأسلوبية المقارنة» في إطار فرع أعم

من اللسانيات يسمّى اللسانيات المقارنة (linguistique contrastive) وغير خاف أن المدخل إلى مطالبة اللسانيات بأحقيتها في الترجمة فرعا من فروعها، إنما يعود إلى أن عمليات النقل والتحويل التي يجريها المترجم إنما تتم في اللغة وداخل اللغة وباللغة، وبالتالي فعملية الترجمة لسانية في جوهرها كما يذهب إلى ذلك اللسانيون.

---

* أستاذ الترجميات، كلية الآداب بن زهر – أغادير.

(١) أسهم رونيه باسي وإميل لاووست وليونيل كالان وغيرهم من الباحثين الكولونياليين في وضع معاجم ثنائية (فرنسية – عربية؛ فرنسية –أمازيغية). ولم تخف الإدارة الفرنسية إبان احتلالها للجزائر، (١٨٣٠) وتونس (١٨٨١)، والمغرب (١٩١٢) حاجتها إلى مترجمين يمارسون دور الوسيط بين السلطة الاستعمارية والأهالي. فكان العسكريون يتلقون تكوينا لغويا وترجميا، ووضعت تحت تصرفهم موارد وإمكانات ووسائل عمل مختلفة، من أهمها وضع معاجم أولية مثل المعجم العربي –الفرنسي (١٨٧٦) الذي وضعه شربونو أوغست في تونس ولقي رواجا في الإدارات العسكرية الفرنسية في المغرب العربي، وكذلك كتاب دليل الترجمان الذي وضعه لوي ماشويل. وفي المغرب أنشأ الماريشال ليوطي المدرسة العليا للترجمة (١٩١٢)، كما انخرط باحثون كولونياليون ومقيمون عسكريون في دراسة اللغات المحلية من أمثال روبير مونطان، وليوبولد جوستينار، وإميل لاووست، ولا سيما في كتابه المشهور كلمات أمازيغية وأشياؤها، وغيرهم كثير.

(٢) يمتد التكوين في هذه المدرسة على سنتين تُتوجان بحصول الطالب على دبلوم مترجم تحريري في أحد المسالك الآتية: (عربية–إسبانية – فرنسية)؛ (عربية –فرنسية –إنجليزية)؛ ((عربية – ألمانية – فرنسية). وتفتح شروط القبول أمام الطلبة المجازين في اللغة الفرنسية والعربية والإنجليزية بالنسبة لمسلك الفرنسية والعربية والإنجليزية، والإجازة في الإسبانية بالنسبة لمساك (عربية – إسبانية – فرنسية)؛ والإجازة في اللغة الألمانية بالنسبة لمسلك (عربية – ألمانية – فرنسية). ويتم انتقاء المترشحين على مرحلتين: اختبار كتابي عبارة عن ترجمة نص من اللغة العربية إلى الفرنسية أو الإنجليزية أو الإسبانية أو الألمانية، وترجمة نص من اللغة الأجنبية الأولى إلى الفرنسية، أو الإنجليزية، أو الإسبانية أو الفرنسية؛ أو ترجمة نص من اللغة الأجنبية الثانية (فرنسية أو إنجليزية) إلى اللغة العربية، أو تلخيص نص باللغة العربية إلى اللغة الأجنبية الثانية، وبعد ظهور النتائج تجرى مقابلة شفوية مع المقبولين في الاختبار الكتابي.

(٣) أحمد جوهري، درس الترجمة: نحو منهجية لديداكتيك الترجمة العلمية، ١٩٠٥، ص ١٦.

(٤) نفسه. ص. ن.

(٥) Carry (Edmond), (1956), La traduction dans le monde moderne, Genève, p. 7-10

جدير بالذكر أن د. عبدالنبي ذاكر أنجز ترجمة لهذا الكتيب تحت عنوان «الترجمة في العالم الحديث» عن دار الغرب للنشر والتوزيع، «مختبر تعليمية اللغة وتعدد الألسن» (دون تاريخ).

(٦) Oustinoff (Michael), La traduction, Que sais-je, éd PUF, 2001.p. 7.

(٧) Ballard (Michel), De Cicéron à Benjamin, traducteurs, traductions, réflexion, presse universitaire de Lille, 1992. P. 10.

(٨) . الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ص ١٣١.

(٩) . Eco (umberto), A la recherche de la langue parfaite, Seuil, 1997.

أسئلةُ الترجمةِ والمثاقفةِ
ترجمةُ الشعرِ أنموذجًا

■ إبراهيم الكراوي*

تتغيّا هذه الورقة التوقّف عند بعض أسئلة الترجمة وقضاياها، بوصفها حقلا يقود إلى حوار ثقافي وحضاري، ويندمج في سياقات الراهن، كما يتجلى من خلال علاقة هذا التخصص بالمثاقفة والعولمة. ولعل ترجمة الشعر تطرح سؤالا يرتبط بكيفيات عبور النص الأصلي من المحلية إلى العالمية.

هل الترجمة، إذًا، طبقة ثانية من طبقات النص الأصلي؟ وما هي حدود الترجمة والمترجم؟ هل يمكن ترجمة الإيقاع والأصوات، والتمثّل الثقافي للنص إذا تحدثنا عن نص شعري كأنموذج؟

يرجع ظهورالترجمة في العالم العربي بعد مرحلة تأسيس بيت الحكمة في عهد الخليفة العباسي هارون الرشيد (١٤٩-١٩٣هـ/ ٧٦٦-٨٠٩م) إلى بدايات الاهتمام بالمثاقفة، وانفجار الصدام الحضاري بين الغرب والشرق، وبخاصة مع تزايد النزعات الاستعمارية، مثل: حملة نابليون بونابارت على مصر، وانتشار الدراسات الاستشراقية، إضافة إلى بزوغ نجم الدراسات المقارنة.. وقد تضاعف الاهتمام بالترجمة مع ظهور العولمة التي انتقلت إرهاصاتها من الميدان الاقتصادي إلى الثقافي، ومن ثم أضحت الترجمة حوارًا ثقافيًا، كثيرًا ما يتقاطع فيه الأيديولوجي بالثقافي بكل ترسباته الأنتروبولوجية، وأبعاده السياسية والاجتماعية. فأن نترجم،

يعني رغبة في تملك ذاكرة أخرى، وتوسيع الذاكرة الأصلية وإغنائها. فالترجمة من هذا المنظور، أيديولوجية لغوية يتقاطع فيها المنفتح بالمنغلق، وترمي إلى بسط نفوذ اللغة، ونشر هيمنتها الثقافية، وإعادة اكتشاف جمالياتها اللانهائية، ومن ثم مثل هذا المعطى أول مظاهر العبور من المحلية إلى العولمة. وهذا معناه أن الترجمة فعل جماليّ، تتقاطع فيه مجموعة من المقومات كما يمكن أن نستشف انطلاقًا من ترجمة الشعر نفسه.

لقد أضحت تحديات الترجمة وأسئلتها الشائكة أكثر حساسية، مع ظهور وسائط التكنولوجيا، لتبلغ ذروتها مع ظهور ما سمي اليوم الذكاء الصناعي؛ ما يعني أسئلة متفرعة عن سؤال حدود الترجمة الشعرية: هل يمكن للآلة المجردة من الانفعالات والمشاعر أن تترجم شِعرًا؟ وهل يمكن عدُّ ما يقدمه الذكاء الاصطناعي ترجمة تستجيب للمعايير، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون ترجمة تقنية؟

أعتقد أن سؤال إدموند كاري «كيف نترجم للشعراء؟»[1] والذي وضعه عنوانًا لكتابه – لا يعني محاولة تقديم أجوبة يقينية مطلقة، بقدر ما شكّل إثارة للسؤال، ومحاولة بسط أرضية ينطلق منها المترجم في سياق مواجهة تحديات النص، من حيث اللغة والثقافة والسياق والإيقاع، إذا اتخذنا ترجمة الشعر منطلقًا وأنموذجًا في هذا السياق. فالترجمة -كما يقول إمبرتو إيكو- قول الشيء نفسه تقريبا[2]. ومن ثم، جاء نقد إدمون كاري لمجموعة من الآراء والتصورات والترجمات، كما هو الأمر لترجمة الشواهد الشعرية في ألف ليلة وليلة.

يقترح جورج مونان حلًا وسطًا لمعضلة الترجمة في كتابه الشهير «قضايا نظرية في الترجمة»[3] حين يذهب إلى أن الترجمة فن يجب أن يمارس بتوجيه من العلم، وأطلق جورج مونان على أحد كتبه «الخائنات الجميلات»، إشارة إلى التمثل الجمالي للترجمة.

إن كل منطلق نظري لعملية الترجمة يقتضي طرح الأسئلة الآتية: ما الذي نترجمه؟ متى، وأين، ولمن؟ فالترجمة من هذا المنظور فعل تواصليّ، وحوار بين ثقافتين، ولغتين؛ حوار قد يأخذ مسار الصراع والصدام وقد ينزع نحو فعل اكتشاف الذات والآخر وتجديد الرؤى وأنساق المعرفة؛ وهذا ما يجعله حوارًا كونيًا يستلهم سياقات العولمة وينهل من أدبيات المثاقفة.

يتأكد لنا هذا التصور حين نتأمل بشكل جليّ، ترجمة شارل بودلير ورونيه شار وأرتور رامبو وغيرهم.. ثم، لماذا ترجمة

إبراهيم الكراوي

شعراء الفرنسية إلى العربية طرحت تحديات لم تطرح بالحدة نفسها، حين ترجم شعر جيل البيت بأمريكا كما نعاين مع جان كيرواك وألان غيسنبرغ، أو الشعر الإفريقي كما نجد مع سينغور ومحمد خيرالدين أو حتى الشعر الصيني.. هل لأن للفئة الثانية معادل في الثقافة العربية على صعيد التصور واللغة أن المشترك الثقافي خلق جسرًا بين النصين: المترجم والمترجم منه، أم يرجع إلى التراكم الذي حققته ترجمة هذه النصوص.. فترجمة أشعار جيل البيت بأمريكا قد تتطلب منا مشاهدة فيلم «الغذاء العاري» والتوغل في المجتمع الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية.. وهذا معناه استدعاء السياق الثقافي للنص، سواء كان سياسيًا أم اجتماعيًا أم أدبيًا.

في هذا الإطار يشبه كيليطو الترجمة بميزان «نزن اللسان الأجنبي بلساننا الأصل، وككل وازن يكون المترجم محل ريبة ومراقبة تحوم حوله الشبهات»[٤]

إن انتشار ثقافة الترجمة، قاد إلى ظهور ثورة شعرية رائدة في العالم العربي بدءًا بالسيّاب، وبعده أُنسي الحاج، ويوسف أبو شقرا ومحمد الماغوط، مرورا بظهور مجلة شعر، ومواقف والكرمل. وكلها مجلات أعادت الاعتبار للترجمة من زاوية الممارسة. في هذا السياق، حاولت دار الجديد ببيروت إصدار ترجمات لأهم شعراء الحداثة الأوروبية. ولنتأمل أيضا تأثير ترجمة «فن الشعر» على تطور المناهج ونظرية الأجناس، وكيف أن ضياع جزء كبير من هذا الكتاب خلَّف استياءً بين صفوف الباحثين.

هكذا أسهمت الترجمة في بلورة سؤال الحداثة في العالم العربي؛ ما كشف دورها في خلق تفاعل حضاري وحوارٍ ثقافي، وتطور الآداب الكونية وإغنائها.

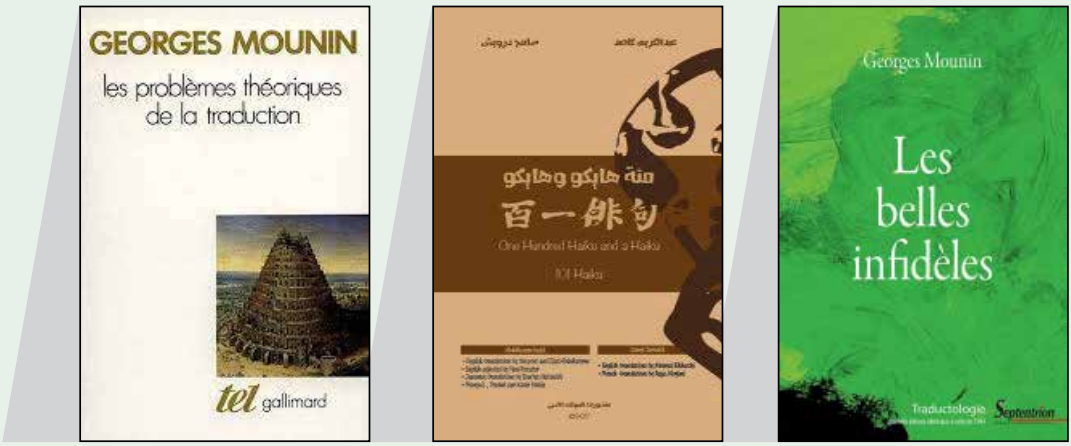
ولكي يكتمل هذا التفاعل والتطور، ينبغي التفكير في الترجمة بوصفها علمًا يتطلب الكثير من الاشتغال والتطوير، وأفقًا يطرح العديد من الأسئلة؛ سواء على صعيد الممارسة أم النظرية. ومن ثم، يتعين على المترجم أن يوطّن الحدود في سبيل التمييز بين الترجمة، وبين عمليات أخرى

مثل: الشرح أو النقل أو محاولة تكييف أو حتى التأويل أو الدبلجة. فلا علاقة لمفهوم الترجمة كما ينبغي أن نتصوره بمفهوم التعريب – الترجمة الفورية – أو النقل أو الدبلجة، وغيرها مما يستعمل اليوم؛ فالترجمة من هذا المنظور تمثلٌ جماليّ وإدراكٌ لمعادلات المعنى والثقافة. ولذا، يرى إدمون كاري أن الترجمة «هي العملية التي تسعى إلى إيجاد معادلات بين نصين مُعبَّر عنهما بلغتين مختلفتين، على صعيد اللغة والثقافة، وفي حالة الشعر الإيقاع، مع الأخذ بعين الاعتبار جمهور النصين وثقافتهما»[٥].

إن الترجمة بهذا المعنى إبداع وعملية تعيد إحياء نص ميت، وتَبث الروح في أوصاله. تنفض غبار النسيان عن أفكاره، عبر محاولة البحث في لغة مشتركة بين النصين. وبتعبير جاك ديريدا في كتابه «أبراج بابل»، تمثل الترجمة «الأكسير الحياتيّ المفقود؛ «فمن يترجم ، يقيم علاقة بين شعبين، بين لغتين تمثلان شعبين...»[٦].

وبعد ضبط المصطلح ؛ ينبغي الانتقال إلى تصنيف الترجمة بغية معرفة خصائص ترجمة كل صنف وحدودها؛ ثم بعد ذلك نوعه. يمكننا الاستفادة في هذا الباب، من منجز نظريات الأجناس وتطورها منذ أرسطو، مرورا ببوالو، ووصولا عند تودزروف ورولان بارث وجاك ديريدا. فالسياقان المعرفي والثقافي مُوجِّهان، من مُوجِّهات الترجمة ضمن هذا الاطار.

إن أهمية الترجمة تتجلى في كونها مرآة نتعرف من خلالها على ذواتنا، ونعيد اكتشاف كيف نفكر ونعيش، وما هو موقعنا ضمن النسيج الحضاري؛ إنها فعل



تواصلي وسؤال حضاري.

وإذا كانت ترجمة النص المسرحي -مثلا- تطرح تحديًا يتمثل في عدم خيانة المؤلف، والأثر الذي يحدثه المخرج على الجمهور المتلقي؛ فإن ترجمة الشعر تطرح تحديًا من زاوية الإيقاع، ووظائف الأصوات، والبحور، والروي، والقافية، وبشكل عام، الخرق اللغوي والتركيبي.

يمكن أن يعثر مترجم الشعر على معادل موضوعي للبحر الإسكندراني في اللغة العربية، من خلال إيجاد نظائر ومعادلات للحركات والسكنات، والمقاطع بمختلف أنواعها، أو حتى الزحافات والعلل التي تطال كل تفعيلة؛ فترجمة الشعر الحديث مثلًا تحتاج إلى كشط شحوم النص والتخلص من الدهون، من أجل إيجاد معادلات لبلاغة الموجز. ومن ثم، نجد أنفسنا أمام تصور جماليّ للترجمة، وهو سؤال آخر من الأسئلة الشائكة وبخاصة حين نستحضر الفروقات بين المقطع والسطر الشعري؛ ما يجعلنا في مواجهة نظريتيّ الكم والكيف، أو ما يمكن أن نسميه الاقتصاد اللغوي أو بلاغة الموجز.

إنَّ أول درس يمكن استخلاصه من ممارسة الترجمة، هو أنه ليس ثمة ترجمة مثالية/مطلقة؛ ولا يعني ذلك غياب حدود أو منطلقات نظرية تؤسس لدرس الترجمة، بقدر ما يعني ذلك البحث في معادلات ممكنة، أو حلول لمعادلات النص المترجم؛ وبخاصة ترجمة شكل المعنى من حيث تمثلاته الجمالية. وأما الدرس الثاني، فهو يقود إلى اكتشاف علاقة الترجمة بمجموعة من الحقول المعرفية والمناهج النقدية.

أضحت الترجمة حوارًا بين اللسانيات والأدب، وبين اللسانيات والمناهج بمختلف توجهاتها. ولعل الانفتاح على اللسانيات التوليدية طريق نحو فهم أنساق اشتغال فعل الترجمة؛ فاللسانيات، ومناهج النص، والفكر الفلسفي، كلها أسهمت في تطوير فن الترجمة. فحين يضع الشكلانيون الروس الحدود بين اللغة الشعرية، واللغة النثرية، فلربما عدَدنا ذلك مدخلًا لبناء حدود ترجمة النصوص النثرية والشعرية. والأمر نفسه ينطبق على البلاغة الجديدة، وبخاصة حين نطور الوعي بترجمة النص، بوصفه تمثلًا جماليًا ونبتعد عن ترجمة الكلمات والجمل.

وإذا كان فعل ترجمة الشعر يقتضي التسلّح بعدة لغوية وثقافية؛ فإنَّ التحدي الأكبر في ترجمة الشعر يكمن أساسًا في سؤال ترجمة المكوِّن الثقافي ذاته بوصفه بنية موجهة، يتعالق داخلها المعجمي والدلالي والإيقاعي، والتركيبي. وهذا يقود إلى ترجمة متوازنة للمعنى تراعي

الجماليّ وتأخذ بعين الاعتبار حدود الجنس الأدبي. فنحن نترجم ثقافة صوتية ونستند إلى ذاكرة الإنشاد، مهما تمرّد النص الأصلي على أصوله وثقافته؛ فكيف ننقل هوية النص-لغةً، ثقافة وإيقاعًا- ونحافظ على أصالته؟ فالتباين جليّ بين الأصوات الصائتة والصامتة، ووظائف الأصوات قد تختلف من لغة إلى أخرى، حسب الأعراف والإثنيات والتقاليد والطقوس. أفلا نجد علاقة ولو شكلية بين الترجمة والأنتروبولوجيا؟

تقتضي ترجمة الشعر من هذا المنظور، إقامة مؤقتة أو نسبية في لغة الشاعر وثقافته، وتقاليده وطقوس الأمة التي يتمثلها هذا النص أو هويتها الجمعية. غير أن لكل ضيف في البيت الذي يستضيفه حدودًا يتقيد بها، وطقوسًا ينصاع لها، طوعًا أو كرهًا، حتى تكتمل متعة الاستضافة، والصلة بين أرحام اللغات. فنحن بصدد البحث عن رحم لغوي مشترك نسبيًا، يولّد نصًا ثالثًا يُحقّق معادلةً على أساس التوازن المحتمل، دون أن نقتل النص الأصلي أو نصل لمرحلة الجراحة القيصرية التي يترتب عليها تشوهّات جمالية وصحية تهم النص المترجم. وهذا هو التحدي الذي تطرحه ترجمة نصوص شارل بودلير، أو أرتور رامبو، مثلا أو رونيه شار، أو ملارميه، أو فرانسيس بونج، وغيره، من الفرنسية إلى العربية.

هكذا، يمكن القول إن تحدي ترجمة الشعر، ينبع أساسًا من ماهيته، بوصفه جنسًا أدبيًا يرتكز على الخرق، والانزياح لغةً وإيقاعًا. غير أن إيجاد نظائر ومعادلات لهذه المكونات يتحقق من خلال مراعاة التمثل الثقافي للنصين المُترجم والمترجم له؛ ما يقود إلى الوقوف على ترجمة المعنى ضمن تعالقات هذه المستويات كلها.

---

* كاتب - المغرب.

(١) Edmond Cary. Com ment faut-il traduire ?. Éditeur Presses Universitaires du Septentrion.1985.lile.

(٢) إمبرتو إيكو، أن تقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة: أحمد الصمعي. مراجعة: نجم أبو فاضل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،٢٠١٢، ص:١٢٥.

(٣) Georges Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction ,Edition:Gallimard ,1976.

(٤) كيليطو عبدالفتاح، بحبر خفي، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠١٩ .ص:٦٥.

(٥) Edmond Cary. Comment faut-il traduire ?, Éditeur Presses Universitaires du Septentrion, 1985.lile.p:22

(٦) جاك ديريدا. أبراج بابل. ترجمة: صبحي الدقوري، تقديم: إبراهيم محمود. دار الحوار، الاذقية، ٢٠١٥، ص:١٢

امتداداتُ الترجمة وعوالمها

■ مراد الخطيبي*

مقدمة

بداية، لا بد من التأكيد على أنَّ هناك تعريفات كثيرة للترجمة اقترحها منظِّرون في الدراسات الترجمية، وأيضا لسانيون ولغويون وفلاسفة ومفكرون. وأكثر هذه التعريفات تركز على نقل المعنى من لغة إلى أخرى. وبشكل مختصر وبسيط، أرى أن الترجمة هي نقل محتوى نص ما من لغة معينة إلى لغة أخرى مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات اللغة الأصل، وأيضا خصوصيات اللغة الهدف؛ من حيث مستويات التركيب والدلالة والثقافة وغيرها. ويبقى المعنى بطبيعة الحال هو ما يهم بالدرجة الأولى في الترجمة. ولنقل هذا المعنى، يؤكد عبدالسلام بنعبدالعالي مثلا على دور المترجم الأساس في عملية الترجمة. فالمترجم في نظره ينبغي أن يكون قادرًا على تجاوز الصعوبات التي يخلقها تعدد اللغات والثقافات التي تحملها. يجب على المترجم أن يكون قادرًا على الإتيان بنص مشابه للنص الأصلي وإذابة المسافة الموجودة بين النص الأصلي والترجمة. وفي تناوله لإشكالية الترجمة، ربط جاك دريدا قضية الترجمة بمفهوم التحويل. Transformation وقد استعار عبدالسلام بنعبدالعالي هذا المفهوم وأحاطه بجملة من المحددات المعرفية والعلمية مؤكدًا على أن القصد من التحويل في الترجمة تحويل النص واللغة معًا، فالنصوص المترجمة تملك روائح اللغات الأصلية!

« لا ينبغي أن نفهم التحويل هنا في اتجاه واحد. الترجمة لا تحوّل النص المترجم فحسب، فهي عندما تحوّله تحوّل في ذاته اللغة المترجمة. ويمكن أن نتذكر هنا ما حدث للكتابة باللغة الفرنسية عندما تفتحت على الأدب الأمريكي وأخذت تترجمه. بل إن هذا ما نلاحظه اليوم في اللغة العربية؛ إذ أصبحنا نشتم في نصوصها رائحة اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية. فليست الترجمة إذًا، هي ما يضمن حياة النص المترجم ونموه وتكاثره فحسب، وإنما هي ما يضمن أيضا حياة اللغة والفكر ونموهما وتكاثرهما »[1].

وتتمدد الترجمة نحو مجالات معرفية ولسانية وفكرية متعددة؛ ولذلك كانت موضوعًا للبحث من قبل الأدباء واللسانيين والفلاسفة واللغويين وغيرهم، انطلاقا من زوايا انشغالهم واهتمامهم. وتظل الترجمة مرتبطة بالثقافة؛ لأن المترجم عندما يترجم النص الأصلي فإنه ينقل ثقافة أخرى؛ وبالتالي فالمثاقفة تبقى عملية أساس في هذا النقل. وقد أسهمت العولمة بشكل فعّال في توطيد العلاقة بين مجال الترجمة وبين نقل ثقافات الآخر وتطوير البحث في إشكاليات الهوية الثقافية وعلاقات الأنا بالآخر في واقع أصبح التواصل فيه سهلا وأصبحت المعلومة مشاعة للجميع عن طريق الوسائل التكنولوجية الجديدة ومختلف وسائل التواصل الاجتماعي المتعددة.

الترجمة والمثاقفة

إذا كانت الترجمة بشكل مبسط، هي نقل محتوى نص ما من لغة معينة إلى لغة أخرى مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات اللغة الأصل، وأيضا خصوصيات اللغة الهدف من حيث مستويات التركيب والدلالة والثقافة وغيرها، فإن المثاقفة حسب معجم المعاني الجامع هي: «اقتباس جماعة من ثقافة واحدة أو فرد ثقافة جماعة أخرى أو فرد آخر، أو قيام فرد أو جماعة بمواءمة نفسه أو نفسها مع الأنماط الاجتماعيَّة أو السلوكيَّة والقيم والتقاليد السائدة في مجتمع آخر تساعد الترجمة والمثاقفة على معرفة الآخر».

ولكن بدايةً، ماذا نقصد بالثقافة؟

بشكل مبسط، يمكن تعريف الثقافة بأنها مجموعة من المعتقدات والتقاليد والعادات والفنون التي يتم اكتسابها على مر الأزمنة

مراد الخطيبي

من طرف جماعة بشرية معينة، وتصبح بالتالي مكونًا أساسًا من مكونات هوية شعب معين. يعرف Raymond Williams الثقافة مثلًا بوصفها تندرج ضمن محددات أساس ثلاثة. فالثقافة في نظره هي بمثابة نظام عام للتطور الفكري والروحي والجمالي. كما أن الثقافة هي شكل من أشكال العيش الذي قد يرتبط بشعب أو جماعة أو الإنسانية بشكل عام، أو قد يرتبط كذلك بفترة زمنية معينة. ويتمثل التعريف الثالث في كون الثقافة تشمل تحديدًا مختلف الأنشطة الفكرية والفنية. ويعد كروبر Kroeber وبارسنز Parsons على أن الثقافة هي محتوى وأنماط من القيم والأفكار وأنظمة ذات مغزى رمزي، وتسهم في تشكيل السلوك البشري. ومن جهته، يعرف وايت White الثقافة بكونها مجموعة من الأشياء والأحداث التي تستمر في الزمان بالاعتماد بشكل أساس على الترميز. ويقول إدوارد بيرنيت تايلور Edward Burnett Tylor على أن الثقافة تتمثل في المعرفة والمعتقدات والفنون والقانون والعادات والتقاليد وغيرها من العادات والتقاليد التي يتم اكتسابها من طرف الإنسان بوصفه فردًا من المجتمع.

تتمثل أهم سمات الثقافة في أن أفرادًا من المجتمع نفسه يتقاسمون العادات نفسها وأشكال المعتقدات والأفكار نفسها. ويجب التأكيد من جهة أخرى على أن العولمة لها وقع إيجابي على مجال الثقافة، حيث أنه بإمكان مجتمعات من مختلف بقاع العالم تقاسم الوسائل الثقافية نفسها. مثلا، أفراد من البلاد العربية ومن بلاد أوروبية يستعملون الهواتف نفسها. وتتسم الثقافة بكونها ديناميكية وتتغير باستمرار. نتعلم كل يوم أشياء جديدة حول مواضيع مختلفة. فالثقافة تتأسس حول أشياء جديدة نتعلمها.

وتضحى الترجمة مكونًا من مكونات المثاقفة بامتياز، لأنها تعمد إلى نقل الثقافات من لغة إلى أخرى، ومن نصوص تنتمي إلى ثقافات مختلفة. فاللغة حاملة للمعاني والتراكيب والأساليب المختلفة، وأيضًا حاملة لثقافات غنية ومتنوعة. فعملية الترجمة تتيح عملية تلاقح الثقافات مع بعضها بعضها، ويمكن عدّها أنها جسر للتواصل بين حضارات الشعوب المختلفة.

تعد الترجمة إذًا تواصلا ثقافيًا بين النصوص وبين الشعوب، وتسهم بشكل فعال في إغناء الثقافات وتنمية روافد الهوية الثقافية للشعوب. وتسهم الترجمة حاليًا في إحياء الثقافات وفي إنقاذ ثقافات اللغة الأصل من التهميش ومن الضياع ومن الموت. كما أنها تغني ثقافة اللغة الهدف بمقومات ثقافية جديدة تنمي موروثها الثقافي وتطوره. لذلك، يمكن اعتبار الترجمة عاملًا مركزيًا في إنشاء حضارة كونية تتلاقح فيها الأفكار والعادات والتقاليد والثقافات بشكل عام، في إطار من

التواصل البناء والمثمر والمفيد لكل شعوب العالم. ومن هنا، تتشكل الهوية الثقافية وتتمدد. فالهوية الثقافية لا يمكن اختزالها في الماضي فقط. بل إن الهوية الثقافية تتشكل من خلال أحداث وعلامات ورموز تنتمي إلى الحاضر والماضي والمستقبل. فالتواصل الثقافي من خلال الترجمة يؤدي إلى صيانة الثقافات والمحافظة عليها من الاندثار. والهوية، مثلها مثل الذاكرة، ليست شيئا جامدا، بل هي شيء متحرك كما يقول عبدالكبير الخطيبي. وهي في نظره:

«كالحاضر في المستقبل. فالماضي متغير، ليس هناك ماض مطلق ولا منتهي، هو كالهوية مجموعة من الآثار والبصمات تكون الذات وتكون الموجود كخريطة من آثار هي مرة أخرى مستقبلية»[٢].

الترجمة والعولمة

يعرف معجم علم المعاني الجامع العولمة بأنها: «حرِّيَّة انتقال المعلومات وتدفُّق رءوس الأموال والسِّلع والتِّكنولوجيا والأفكار والمنتجات الإعلاميّة والثَّقافيّة والبشر أنفسهم بين جميع المجتمعات الإنسانيّة، حيث تجري الحياة في العالم كمكان واحد أو قرية واحدة صغيرة ترفع الشركات العملاقة شعار العولمة لتستطيع التَّوغُّل داخل جميع الدُّول بلا قيد».

تعني العولمة أيضًا إزالة الحدود. لا توجد القيود على جميع أنواع المبادلات بين الدول أو البلدان. بالمعنى التقليدي، يمكن استخدام العولمة لوصف الشكل النيوليبرالي للعولمة الاقتصادية. وفي هذا السياق يقول نعوم تشومسكي بأن مصطلح «العولمة»، يعني في معناه الحرفي، اندماج. وفي المعنى التقني، يمكن تعريف العولمة بكونها تبادلا استثماريا بين المؤسسات الاقتصادية المالية القوية. لذلك، غالبا ما نجد مناهضين للعولمة، لأنهم يفضلون أن تكون هذه العولمة موجهة نحو احتياجات الناس واهتماماتهم، وليس نحو المستثمرين والمؤسسات المالية وقطاعات السلطة الأخرى[٣].

لقد أثرت العولمة، التي أحدثت تغييرات جذرية في الاقتصاد العالمي، على الترجمة المعاصرة بطرق عديدة ومتنوعة. في عصر العولمة، أصبحت الترجمة عملًا تجاريًا مربحًا جدًا بسبب قوة التجارة الإلكترونية التي يقودها الاقتصاد الحديث. فكثرة المنتجات وتعدد الشركات الصناعية والتجارية والفلاحية تستدعي بالضرورة مترجمين لغزو الأسواق العالمية. وبالتالي، فعدد اللغات المترجم إليها كبير جدًا نتيجة لارتباط العولمة بالاقتصاد بشكل عام. ولأن اللغة مرتبطة في الأصل بالثقافة، فإن المترجمين في إطار العولمة مطالبون ببذل جهود أكبر من أجل إيجاد ترجمة المفاهيم والمصطلحات ترجمة دقيقة، ولو أن العملية ليست دائمًا سهلة في العثور على مفاهيم

وكلمات مطابقة في اللغة الهدف. الترجمة هي وسيلة رئيسة لنقل المعلومات والمعرفة ونشرها. ولذلك فهي مهنة تحتاج إلى أن يمارسها أشخاص أكفاء. ولا بد من تجنّب البساطة والسرعة التي تتم بها الترجمة لأغراض تجارية في عصر العولمة. وقد كان لتأثير العولمة تأثير لغوي واجتماعي هائل على الترجمة. في الوقت الحاضر، هناك مزيد من الإقبال على خدمات الترجمة التي تطلبها المؤسسات التعليمية والشركات أكثر من أي وقت مضى. لطالما كانت العولمة محورًا مهمًا من محاور الترجمة، وذلك ببساطة لأن الترجمة تسعى إلى تذويب الفوارق بين الثقافات. مع عصر العولمة والتكنولوجيا، ظهور الكثير من الكلمات التقنية وغير التقنية الجديدة، لم يعد للمترجم خيار سوى تبني مجموعة من الكلمات الأجنبية التي تسهم في إثراء اللغة الهدف، بحيث تصبح أكثر قابلية للفهم لدى القارئ.

خاتمة

بفضل العولمة، وبروز تكنولوجيا حديثة متطورة، أصبحت الترجمة عملية أسهل؛ لأن إمكانات نقل المعاني والمفاهيم والمصطلحات أصبحت متاحة أكثر من أي وقت مضى. في العصر الحديث، أصبحت لوسائل التواصل الحديثة القدرة على نقل المعاني بسرعة بالغة، وفي نقل عادات وتقاليد وثقافات الشعوب بطريقة سهلة بالمقارنة مع السابق. بالرغم من كل التطور الذي حصل؛ فإن دور المترجم يبقى أساسًا في ترجمة المعاني والثقافات داخل بنية العولمة، المتسمة بالشساعة، وإلغاء الحدود بين كل البلدان. المترجم الجيد هو المترجم القادر على إدراك وفهم الإشكالات الثقافية ومحاولة اقتراح نصوص موازية تراعي الخصوصيات الثقافية للغة الهدف وللغة الأصل معا.

المراجع:

بنعبدالعالي عبدالسلام، «في الترجمة»، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦.

مجلة كتابات،حوار بين عبدالكبير الخطيبي وبختي بنعودة، العدد الخامس، ١٩٩٠.

Chomsky, Noam, "Noam Chomsky chats with Washington Post readers". The Washington Post, March 24 (2006).

* كاتب - المغرب.

(١) بنعبدالعالي عبدالسلام، «في الترجمة»، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٦، ص. ٣٢.

(٢) مجلة كتابات،حوار بين عبدالكبير الخطيبي وبختي بنعودة، العدد الخامس، ١٩٩٠، ص.١٠.

(٣) Chomsky, Noam, "Noam Chomsky chats with Washington Post readers". The Washington Post, March 24 (2006).

دورُ الترجمة في التواصل الثقافي

■ د. إبراهيم نادن*

تهدف هذه الورقة إلى طرح قضايا الترجمة انطلاقا من حقيقة جوهرها وعلاقتها بالخدمة المباشرة لحاجات الإنسان المادية والمعرفية، ويبدو أنه من أجل ذلك سنطرح جملة من الأسئلة، تنسل من هذه الإشكالية الكبرى حول الترجمة وتحقيق التواصل المعرفي والثقافي المنشود بين المجتمعات والثقافات.

إنَّ فعل الترجمة واجب علمي معرفي إنساني متعدد الأهداف، ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى أن نضج الحياة العقلية العربية، والتي اتصلت كما هو معلوم بالقرآن الذي وضح وظيفة البلاغة العربية في إبلاغ رسالته التي تمثل عمق الحضارة الإسلامية، قد جعله يتخذ من الترجمة عنصرًا قويًا في تقوية اللغة العربية التي توسعت طاقتها الاستيعابية المصطلحية، والتي عكست نتاجًا فكريًا وعلميًا، برهنت عليه المؤلفات التي ما تزال المكتبات تحتفظ بها (د. عرفان عبدالحميد فتاح، ١٤١٢-١٩٩١ ص: ٨٩)،

وذلك يعني أن الحاجة كانت ملحّة على الفعل الترجمي الذي يبقى مرتبطًا بالسؤال الحضاري للدولة الإسلامية؛ فقد كان العرب أصحاب سؤال شخصي وجواب شخصي أيضا، واستفادوا من الإرث الهليني في بناء سؤالهم الثقافي ومشروعهم الحضاري؛ فاتجهوا رأسًا إلى الأعمال الفكرية والآثار العلمية يترجمونها ويستخرجون نفيسها، فلم يضيّعوا فرصة الاستفادة من متاعها

المعرفي، والتزوّد من زادها العلمي، ولم يجدوا حرجا في تجديد سؤالهم وإغناء رصيدهم بالاغتراف من هذا الإرث الباذخ. ومما لا ريب فيه فإن الثقافة العربية بهذا الصنيع تعد تطورًا طبيعيًا وضروريًا في آن، للثقافة الهيلينية، وذلك على الرغم من كونها اتخذت لنفسها مسارًا مغايرًا ارتبط بالأسئلة الأكثر إلحاحا والقضايا الأكثر مدعاة للتأمل والتفكير لزمانهم ومكانهم المعرفي (د. رشيد حجيرة، ٢٠١٨، ص: ٣٦)، وتحت تأثير المتكلمين والفقهاء المسلمين أحيانا، ومندفعين من تلقاء أنفسهم في أكثر الأحيان، مصطلحات فلسفية واضحة مركبة، وطوّعوا اللغة العربية على تقبّل المعاني الفلسفية المجردة، والتعبير عنها بدقة ووضوح، فوضعوا بذلك الأساس لأسلوب تجريدي عربي.

وهكذا أبدت اللغة العربية كما يقول ماسنيون، وفي هذه المرحلة المبكرة، قدرة استثنائية في التعبير والاستيعاب كلغة حضارة عالمية، وأظهرت طواعية اشتقاقية ونحوية تمكنها من التعبير الدقيق عن الأفكار الفلسفية» (د. رشيد حجيرة، ٢٠١٨: ٥٠-٥١). وخلاصة الأمر، بناء على ما سبق أنه «عندما نقول إن التعريب والترجمة قد أسهما في خلق حركة علمية؛ فليس معنى ذلك أنهما أدخلا علوما موجودة عند أمم أخرى إلى العربية، أو أن العرب باعتمادهم على طاقة لغتهم وقوتها الحيوية قد أثبتوا ما في تلك اللغة من المواد فحسب، بل لأن حركة

د. إبراهيم نادن

التعريب والترجمة قد دلت على تفوّق ثقافي وفكري عند أبناء الأمة العربية، ومن سمات هذا التفوق ما ألفيناه من مدارس وجامعات ومكتبات وغيرها من مواد العلم والمعرفة، وعشرات الأسماء اللامعة في تاريخ الحضارة الإنسانية عمومًا، التي ألفت في مختلف العلوم والفنون كالخوارزمي والبيروني وابن رشد وابن النفيس وابن سينا وجابر بن حيان والرازي والإدريسي، فقد ألف هؤلاء باللغة العربية، وتعد تآليفهم علمية، بل مراجع في بابها، وحجة على ما وصل إليه البحث في عهدهم، واللغة لم تعقهم من الوصول إلى القمة المعرفية، ويكونوا أساتذة عباقرة عالميين؛ فلغة العلوم ليست هي القضية الأولى والكبرى» (د. هادي نهر،١٤٣١-٢٠١٠ ص:٩٠)، وهذه المعطيات والحقائق التاريخية جعلت الباحثين يستنتجون قواعد

حضارية عن الفعل الترجمي في الحضارة العربية الإسلامية الذي أسهم خلال هذه العهود «في التقارب بين الحضارة العربية الإسلامية وغيرها من الحضارات، الأمر الذي نتج عنه سهولة انتشار الإسلام واللغة العربية، والأدب العربي، والثقافة العربية في مختلف مناحي الأرضس» (د. فيصل غوادرة: دور الترجمة بين الذات والآخر، ص:١٨٤)... «وكل ذلك يبرز علاقة الترجمة بالبحث العلمي كما يبرز أن حركة الترجمة والنقل على تنوع مراحلها تمت في إطار منظومة إنسانية، أو تحت مظلة الإنسانية لتحقق التفاعل المستمر بين الحضارات عبر تاريخ هذه الإنسانية» (د. فيصل غوادرة: دور الترجمة بين الذات والآخر،ص:١٨٦).

وانطلاقا من ذلك كله يستطيع الدارس أن يستنتج أن حركة الترجمة في عمقها «تستمد أهميتها من القرآن الكريم؛ ذلك لأن الناس خلقوا مختلفين في الأجناس، والشعوب والقبائل، واللغات والعادات وغيرها»، مصداقا لقوله تعالى: ((ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين)) (سورة الروم: ٢١). فصارت الشعوب بحاجة للتعارف والتفاهم والاستفادة فيما بينها، مصداقا لقوله تعالى: ((يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير)) (سورة الحجرات: ١٣) (لواتي فاطمة:الترجمة وحوار الثقافات،ص:١٣٧)، وذلك ما حققته الترجمة للإنسانية، فظلت باستمرار تشكل قنطرة لعبور الأفكار وتشكيل الرؤى وتمكين الذات من الانفتاح على الآخر والتواصل معه.. فبها تختبر الذات علاقتها بالآخر ما دام اللقاء بينهما يتم عبر وساطتها، ذاك أنها تستدعي إقامة العلاقة بين الذات والآخر، وإلا فقدت أساس وجودها.

ومن ثمة تصبح علاقة الذات بالآخر قاعدة معممة على سائر الثقافات، رغم طابعها الزئبقي والمنفلت، والعصي على الحصر والقياس. وتتحول حركة الترجمة إلى أقوى الشواهد على هذا اللقاء الحر والتناسج الثقافي الحيوي والخفي، الممتد في الجغرافية والراسخ في التاريخ بين الأمم والحضارات (سيد أحمد طاسيست، ٢٠١٥،ص:٣٤-٣٥).

ويبرز ذلك أن أبرز دور للترجمة يتضح في التفاعل الثقافي، وأنه ليكون هذا التفاعل مع الآخر فاعلًا ومؤثرًا ينبغي معرفة الذات كمعرفتنا للآخر، والترجمة تقوم بهذا الدور من خلال تعريفنا بما يكون عند الطرفين، وهي تعمل على أن ندرك ذاتنا عن طريق إدراك الآخر لنا، ونقل تصورات الآخر عنا إلينا، وبذلك يتحقق القول في أن الترجمة من لغة إلى أخرى هي إحدى النوافذ التي يطل منها شعب على الشعوب الأخرى ثقافة وحضارة ومعلومات، وهي أحد الجسور التي تربط بين الثقافات والمعارف الإنسانية (د. فيصل غوادرة: دور الترجمة بين الذات

والآخـر،ص:١٨٥).وعـلـى هـذا الأسـاس، يمكن أن نشير إلى أن « الاهتمام العربي بتنمية الترجمة في حقل العلوم الاجتماعية (والإنسانية عامة) ارتبط بمجموعة من الشروط الموضوعية والتاريخية، يمكن إجمالها في النقط التالية:

- الوعي العربي المتزايد بأهمية الترجمة في تحقيق الحوار بين الحضارات، من خلال الرغبة العلمية الجادة في البحث عن موقع متميز لمجتمع المعرفة العربي، ضمن الخريطة العلمية والفكرية العالمية المعاصرة.

- بروز مؤسسات علمية عربية مهتمة بالترجمة: مع ميلاد مؤسسات بحثية عربية تعنى بشؤون الترجمة في مختلف الحقول المعرفية والفكرية، وقد وجد الباحثون المختصون فرصة سانحة لاستثمار مجهوداتهم الفردية ضمن فرق بحثية قطرية وعالمية للرقي بالترجمة العالمية من جهة والإسهام البناء في الارتقاء بالبحث العلمي العربي على المستوى العالمي.

- تركيز الكثير من الجامعات والمعاهد العليا العربية على تدريس العلوم الاجتماعية باللغة العربية، من خلال الرغبة الصادقة في «تنمية اللغة العربية كلغة للعلم، «والبحث عن سبل ممكنة لربط الباحثين الشباب باللغة الأم، مع تحقيق صلة الربط مع باقي اللغات عبر تنمية حركة الترجمة» (محمد الإدريسي، ٢٠١٦). الشيء الذي يستنبط منه الدارس العلاقة القوية بين الترجمة والبحث العلمي المسؤول عن إنتاج الأفكار والقيم القادرة على نشر أسباب السعادة والرفاهية والطمأنينة في المجتمعات خصوصا و«أن العلاقات بين الجماعات البشرية هي على نوعين، إما أن يسودها التفاهم والسلام، وهنا تسعى الجماعات لمعرفة الآخر ومقارنته بالذات، والإفادة مما لديه من معارف وعلوم وتقنيات ومفاهيم وأفكار، وإما أن يسودها النزاع والخصام، وهنا تبرز الحاجة إلى الحوار والتفاهم من أجل إحلال السلام ونبذ العنف.

والحوار بحاجة إلى الترجمة ليتم التواصل والتفاهم بين المتحاورين أطراف النزاع، وهذا يقتضي اعتماد قاعدة القبول بوجود الآخر واحترامه، والاعتراف بأن الحقيقة الفكرية ليست مطلقة وإنما نسبية، وأن لا أحد يمتلك الحقيقة كاملة، والترجمة ذات أثر نفسي إيجابي في هذا المجال، إذ تقرّبنا من الآخر في تعبيراته المختلفة وتجلياته المتعددة، وتساعدنا على رؤية آفاق جديدة وقيم جمالية متباينة في عالمنا المشترك؛ ما يساعدنا على قبول الآخر، واحترام الاختلاف والاحتفاء بالتعدد» (فيصل غوادرة: دور الترجمة بين الذات والآخر، ص:١٨٧). وينبغي في هذا السياق أن نشير إلى أن الحوار بين الحضارات والثقافات هو عملية تبادل وجهات النظر بشكل متفتح ومحترم بين أشخاص ومجموعات ذات أصول وتقاليد

إثنية وثقافية ودينية ولغوية مختلفة، في إطار روح التفاهم والاحترام المتبادلين. ومن بين العناصر الأساس في هذه العملية هناك الحرية والقدرة على التعبير، فضلا عن الإرادة وملكة الإنصات إلى الآخرين» (لواتي فاطمة: الترجمة وحوار الثقافات،ص:١٣٦). وذلك ما يبين أن «للترجمة أهمية كبيرة في تحقيق التقدم الحضاري والاقتصادي والاجتماعي، وأنها باتت نشاطًا مؤسسيًا يوميًا في حياة الأمم والشعوب الراقية يؤثر في كل أعمالها وخططها» (د. بسمة أحمد صدقي الدجاني، دور الترجمة في حوار الحضارات، تجارب رائدة تركت أثرًا بارزًا في المجتمع المتلقي،ص:٤).

وهذا النشاط اليومي قادر على تحويل موارد المجتمعات إلى قوى محركة للطاقات الإبداعية فيه، وحيث هي كذلك.. فقد تحوّلت إلى فعل حضاري وديناميكية قوية لتغيير المجتمعات بعد أن أصبح العالم كله قرية ثقافية واحدة في عصر العولمة والتفاعل اليومي والمباشر بين مختلف أشكال الثقافات واللغات» (د.حسن لحساسنة: دور الترجمة في تطوير البحث العلمي،ص:٤٣١) الشيء الذي مكن من تعميق علاقات التواصل مع العالم المتقدم، وتوسيع دوائر الحوار التي تؤدي إلى امتلاك مفردات العصر ولغاته من جهة، وكذلك في تجسير الهوة الفاصلة بين المتقدم والمتأخر، وفتح آفاق جديدة من وعود المستقبل الذي لا حد لإمكاناته في الانتساب إلى الحضارة العالمية في تنوعها الخلاق. ولهذه الغايات أصبحت درجة التقدم تقاس بدرجة ازدهار حركة الترجمة في هذه الأمة أو تلك، كما تقاس بشمول هذه الحركة في تعدد مجالاتها التي تصل الحاضر بالماضي في التطلع إلى المستقبل، وتصل العلوم الإنسانية بالعلوم البحتة في شبكة المعرفة البشرية التي تتوازن مكوناتها» (د. بسمة الدجاني، دور الترجمة في حوار الحضارات،ص:٤).

فالترجمة لا يمكن أن تكون مجرد عمل تقني صرف، مفصول عن النسق الثقافي والسياق التاريخي للأمم والحضارات، بل عملًا منخرطًا في صلب العملية التنموية، يحاول الإجابة على أكثر الأسئلة إلحاحًا بالنسبة لثقافة ما في زمان محدد ومكان معين(د. رشيد حجيرة، ٢٠١٨، ص:١٨). وهكذا، يتضح أن دوافع الترجمة أصبحت في العصر الحاضر أكثر إلحاحًا، وأن تعاظم دورها يتصل بالثورة المعرفية والتكنولوجية التي حتمت على الفرد الإسهام في بناء

الحضارة الإنسانية ونسج العلاقات المعرفية بمنتجاتها العلمية والتقنية والفكرية؛ إذ أصبح العلم بمفهومه الحديث يشكل أحد المقومات الأساس للتقدم الحضاري الشامل ولا سبيل لبلوغه دون سلوك سبيل الترجمة (د. الغالي احرشاو،٢٠٠٥، ص: ١١).

خاتمة

حاولنا في هذه الورقة أن نتحدث عن أهمية الترجمة في تحقيق التواصل المعرفي والثقافي لدى الإنسان المعاصر، وقد تطلب ذلك الحديث عن مفهوم الترجمة، وعن قدم ممارسة الإنسان لفعل الترجمة لحاجته القوية إليها، وفي أثناء ذلك اتضح اتصال هذا الفعل بالسؤال الحضاري لدى الأمم، وبخاصة تلك التي انتخبتها السيرورة التاريخية لتتزعم الحضارات الإنسانية، وتتحمل مسؤولية رعاية المعرفة، وتحفيز الإبداع والابتكار العلمي والأدبي.

وقد كان ذلك مدخلًا للحديث عن الحضور العربي في هذه القيادة الكونية، وعن إسهامه بعد ذلك، وحتى الآن في صنع دعائم الفكر المعاصر باعتباره فكر العالم الصناعي المتقدم الذي يحتل اليوم قمة الحضارة العالمية، ويقود دفة الحياة الإنسانية اقتصاديًا وسياسيًا وإبداعيا. وأن الطابع الأقوى في هذا الفكر هو العلم والتكنولوجيا. هذا الفكر الذي قام على أكتاف حضارتين: حضارة الإمبراطورية الرومانية...والحضارة العربية الإسلامية...» (د.أحمد سليم سعيدان، ١٩٨٨،ص:٨٧)،. كما مكننا ذلك من استخلاص الآتي:

- أن الترجمة وسيلة لتبادل الثقافات والمعارف والعلوم، ووسيلة لإتاحة الفرصة لشعوب الأرض كافة للتواصل الثقافي والحضاري.
- أن الترجمة تدعم الحوار والتبادل الثقافي بين أمم الأرض، وتسهل التواصل بين الأمم، وتفتح النوافذ على الثقافات الأخرى للشعوب.
- أن الترجمة عامل قوي في معرفة الذات عن طريق المقارنة والتواصل مع الآخر.
- أن الترجمة لها دور كبير في تطوير اللغات دلاليًا وتركيبيًا الأمر الذي يجعلها حيّة على الدوام، ومن ثمة فهي توفر الأرضية للبحث والإبداع ليقف عليها أهل البحث العلمي والإبداع.
- أن الترجمة تسهم في تعلم اللغات الأجنبية التي أضحت مطلبًا تواصليًا في عصر العولمة.
- أن الترجمة لها دور قوي في التحديث وتطوير المجتمعات والحضارات، فبواسطتها يطلع الناس في بلدانهم الأصلية على حياة البلدان الأخرى، وتاريخها وحضارتها وحصيلتها من المعارف والعلوم والفكر.

---

* أكاديمي -جامعة القاضي عياض- المغرب.

المراجع:

- د. احرشاو (الغالي): العلم والثقافة والتربية، رهانات استراتيجية للتنمية، منشورات مجلة علوم التربية - ٢ - ط ١: ٢٠٠٥.
- د. حجيرة (رشيد): الترجمة والتحديث -الشعر العربي المعاصر في معبر الثقافات، تقديم إدريس مقبول، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن،الطبعة الأولى ٢٠١٨.
- د. سعيدان (أحمد سليم): مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الإسلام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ربيع الأول ١٤٠٩ه -نوفمبر ١٩٨٨.
- د.عرفان (عبد الحميد فتاح): دراسات في الفكر العربي الإسلامي،أبحاث في علم الكلام والتصوف والاستشراق والحركات الهدامة، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى:١٤١٢-١٩٩١.
- د.العظم (صادق جلال)، د.حسن حنفي: ما العولمة؟ دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى ١٤٢٠- ١٩٩٩.
- عوض (إبراهيم): فصول في الأدب المقارن والترجمة،١٤٣٠- ٢٠٠٩،القاهرة،المنار للطباعة والكمبيوتر.
- د. مسكين (حسن): أزمة النخب العربية، الثقافة والتنمية، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٧،
- د. نهر (هادي): اللغة العربية وتحديات العولمة عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، الطبعة الأولى،١٤٣١-٢٠١٠
- د. وافي (العربي): أي تعليم لمغرب الغد؟،منشورات مجلة علوم التربية ١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٥.
- مجلة العربية والترجمة، العدد ٢٦ صيف ٢٠١٦.
- مجلة الوحدة، ع:٥٥، ابريل ١٩٨٩- رمضان: ١٤٠٩ ه، السنة الخامسة.

الندوات والمؤتمرات:

- الندوة الدولية حول «الترجمة وتحولات المجتمع المعاصر» أيام ٠٢-٠٣ مارس ٢٠١٦، بمدرسة الملك فهد العليا للترجمة-طنجة (المغرب).

الروابط:

- د.حسن لحساسنة: دور الترجمة في تطوير البحث العلمي في الاقتصاد الإسلامي، ومساهمتها في تقارب وجهات النظر وتحديد وتصحيح مسار مستقبل دراسات الاقتصاد الإسلامي: https://iei.kau.edu.sa/Files/١٢١/Researches/٥٦٩١٣__٢٧٢٣٠-pdf.
- لواتي فاطمة: الترجمة وحوار الثقافات: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/٧٤٩١-
- د. بسمة أحمد صدقي الدجاني، دور الترجمة في حوار الحضارات، تجارب رائدة تركت أثرًا بارزا في المجتمع المتلقي: https://repository.najah.edu/bitstream/handle/١١٨٨٨,٥٠٠,٢٠/٩٧٧١/summary-research-role-translation-between-self-and-other.pdf

استحالةُ المُمكن!

■ أحمد الجميد*

أحمد الجميد

لا أحد يختلف أن الترجمة تحقق مدىً مهمًا من المثاقفة والتواصل الحضاري. وبوجه عامٍ، لا أحد يختلف على أهميتها -أي الترجمة- في نقل المعرفة، ومدِّ الجسور مع الثقافات الأخرى، والإسهام بالإثراء على عدة مستويات مختلفة. لكن مع كل ذلك، وغيره الكثير مما يمكن أن يقال عن أهمية الترجمة المتفق عليها بلا شكٍ، تبقى مسألة ترجمة الإبداع عمومًا محلّ تباين ونقاش، إذ إنها مسألة شائكة وجدلية في آن واحد، لا سيما الشعر إذا ما أردنا التخصيص، فهو الجنس الإبداعيّ الأكثر تعقيدًا بلغته الأصليّة، فما هو الحال عند محاولة نقله إلى لغة أخرى.

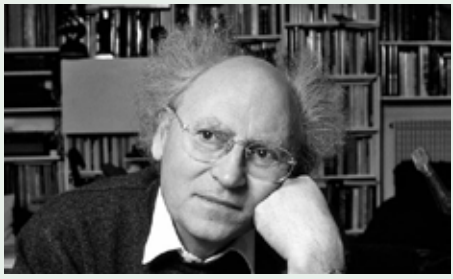
تختلف الآراء حول قضية ترجمة الإبداع عمومًا والشعر على وجه التحديد. ومن بين وجهات نظر مختلفة لمترجمين أو نقاد حول هذه القضية، أو لباحثين وحتى لمهتمين، نجد وجهة نظر لافتة تشكل موقفًا متوازنًا في التعاطي مع ترجمة النصوص الشعريّة، وهي وجهة النظر التي تُعرف باستحالة الممكن، أو ممكن المستحيل، كما وصفت في دراسات ومقالاتٍ منشورة، إذ إن هذه الجهة من النظر لترجمة الإبداع، تؤكد على صعوبة نقل الشعر إلى لغة وبيئة أخرى، ليس لشيءٍ سوى أن الإشكال يكمن في طبيعة الشعر نفسه، وفي الوقت عينه تنظر إلى ترجمة النصّ الإبداعيّ الشعريّ على أنه عمليّة تبادل عوضًا عن كونها مجرد عمليّة نقل، فضلا عن عدّها للنص

الشعريّ المترجم نوعًا من الإبداع المستقل والموازي؛ لذا، فإن ترجمة النص، حسب وجهة النظر هذه، ليست سوى عمليّة إعادة خلقٍ للنص الشعريّ دون الإساءة لمحمولاته.

قد يضع تبني وجهة النظر هذه المترجم أمام تحديات كبيرة. وبكل تأكيدٍ إنها معادلة صعبة لا يكفي معها إجادة المترجم للغة فحسب؛ بل إنه يجد نفسه مطالبًا بمجهودٍ ذهنيّ ربما لا يقل عمّا بذله مؤلف النصّ الشعريّ، من حيث الغوص في فضاءات وسياقات دلاليّة تتشظى في حاضر البيئة التي ينتمي إليها النص الأصليّ وماضيها، وفي ثقافتها وتراثها أيضًا، وكلّ أبعاد تلك البيئة وما يتصل بها؛ وفي هذه الأثناء يستعين المترجم بمساحة قد تأذن له بالتصرف، لكن مع التقييد؛ ولا تقبلُ التغيير إلا مع المحافظة لحدٍ ما على الأصالة؛ الأمر الذي يشدّد على مترجمٍ النصوص الشعريّة، كما نادى الكثيرون من المشتغلين في هذا المجال، أن يكون هو الآخر شاعرًا أيضًا.

إن ترجمة الإبداع الشعريّ على وجه الخصوص، والإبداع عمومًا، تتخطى علاقات وحدودًا لغويّة مقابل الترجمات في المجالات المختلفة الأخرى. وإلى جانب ذلك تتفاوت الصعوبات بين النصوص الفنيّة الإبداعيّة التي يترتب على ترجمتها التصرف في خصائص معينة مثل الأسلوب والأثر الكليّ وغيرها، إضافة إلى ما ينتج عنها من شعورٍ يُمنح للمتلقي يصعب نقله من لغته الأصليّة إلى لغة أخرى.

وفي هذا المنحى، لطالما ساورتني رغبة في التساؤل. صحيحٌ أن الأمر بالنسبة لترجمة الإبداع وفق الممكن المستحيل، إذا ما استثنينا النصوص الشعريّة، لا يشبه نقل النصوص



ميشونيك

الإبداعيّة من الصورة المكتوبة إلى الصورة المرئية في الشاشات، لكنه بطريقة ما لا يختلف عنه من حيث صعوبة إخضاع الصورة المكتوبة لخصائص الصورة المرئيّة وشروطها، والجهد الذي يبذله فريق كامل في تحويل النصوص المكتوبة إلى أعمالٍ إبداعيّة تلفزيونيّة أو سينمائيّة، إلا إنه في حالتنا هذه لا يُفقِد حجم الاختلاف بين العملين، المكتوب والمرئي، قيمة جماليّة ما دامت النتيجة النهائيّة للعمل المرئيّ قد حققت مستوى ما من المعايير الفنيّة. ومن هنا، نتساءل حول إمكانيّة إدراج بعض الأعمال الكتابيّة المعرّبة تحت مسمّيات غير الترجمة مثل مستوحى من كتاب فلان، أو مقتبس منه، أو مبنيّ عليه، كما هو حال ضبط اختلاف الخصوصيّة بين الصورة المكتوبة والصورة المرئية على سعته، وبخاصة إذا ما استدعى الأمر ذلك في حالات معيّنة، هذا على سبيل التساؤل فقط.

الترجمة ليست نشاطًا ملحقًا على حد وصف "ميشونيك" لها، وللحق فإن كلّ ترجمةٍ مثاليّة للنصوص الفنيّة الإبداعيّة يقبع وراءها حتمًا مبدعٌ، فنانٌ، شاعرٌ، فريقٌ رغم أنه شخصٌ واحد.

* كاتب سعودي.

الترجمةُ جسر ثقافي مهم بين الأمم والشعوب

■ إيمان عبدالعزيز المخيلد*

الترجمة جسر ثقافي تتمكن عبره الشعوب من التواصل والتعارف؛ حين يتعرف شعب على ثقافة شعب آخر من طريق الترجمة، حينها يقيم جسورًا من التواصل والتلاقي بين ثقافته الأصلية وثقافة النص الوافد؛ وقد عدّها مفكر كبير مثل ألبرتو إيكو نوعًا من التفاوض بين الحضارات والثقافات ما بين المترجم والقارئ وصاحب النص الأصلي؛ يقول إيكو: «حررتُ الكثير من الترجمات، وترجمتُ عملين بنفسي، وروايتي تُرجِمت إلى لغات عديدة؛ وجدت أن الترجمة هي نوع من أنواع التفاوض. لو أردت أن تبيعني شيئا، فإننا سنتفاوض؛ ستخسر شيئا وسأخسر -أنا الآخر- شيئا من ناحيتي، لكن في نهاية الأمر كلانا سنخرج -بشكل ما- بنتيجة مرضية»[1].

كما أن الترجمة مغامرة تواصل بين الثقافات، فهي ليست مجرد نقل نص لغوي من لغة إلى أخرى؛ بل هي نقل كامل لثقافة النص وتاريخه الحضاري؛ ما يجعل من الترجمة عملية يتم فيها الاتصال الثقافي واضحًا من خلال الوعي بأن الترجمة حقل معرفي، يتقارب ويتقاطع مع حقول معرفية أخرى، مثل: علوم اللغة، واللسانيات، والأدب المقارن؛ كما أنها تشتبك وتتقاطع مع العولمة وفلسفة التكنولوجيا وغيرها من حقول معرفية مختلفة.

والترجمة أساس المثاقفة بين الشعوب والحضارات؛ فمنذ زمن طويل وهي تحظى بأهمية بالغة لما لها من قدرة على تقليص الحدود بين الشعوب وثقافاتها؛ فهي التي تمهّد لتجاوز العزلة والتقوقع الداخلي وتفتح آفاقًا متعددة للتواصل والتفاعل مع الآخر. وهي آلية مهمة للانفتاح والتثاقف معه؛ فالمتتبع لتاريخ الترجمة عند العرب يدرك أن نهضة الحضارة الإسلامية لم تحدث إلا

بالانفتاح على الترجمة في العصر العباسي من ثقافات مختلفة، اليونانية والهندية والفارسية وغيرها. وقد حدث الأمر نفسه في أوربا، فلم تخرج من العصور الوسطى أو عصر الظلمات وتعبر إلى عصر الأنوار إلا بالترجمة عن الحضارة العربية والإسلامية، بسردياتها الكبرى ومنجزاتها الحضارية.

بول ريكور

أومبرتو إكو

ولا يغيب البعد التثاقفي عن تعريف الترجمة، فكثير من الباحثين يشير إلى تبادل الثقافات، حين يعمد إلى تعريف الترجمة مثل جان الديك الذي يراها الوسيلة الوحيدة لتبادل الثقافات؛ فهو يرى أن للترجمة فائدة كبرى في إرثاء قيم التثاقف بين الأمم، فيقول: «الترجمة هي الوسيلة الوحيدة لتبادل ما عند الأمم من أفكار ومعارف وآراء في شتى الحقول الفكرية: (علم - أدب - طب - فن - موسيقا - سحر - تنجيم - زراعة - صناعة - تجارة - إدارة - سياسة - فلسفة..إلخ)، ولنا على ذلك أكبر شاهد، الحركة التعريبية التي حدثت أيام الدولة العباسية بشكل خاص؛ إذ نقل علماء اللغة العربية عن اليونانية والفارسية والسريانية والهندية معلومات كثيرة لم تكن معروفة بعدُ عند العرب؛ أو كما حدث في مطلع النهضة الأدبية الحديثة، ويحدث في يومنا هذا، من تبادل معلومات ومعارف بين مختلف اللغات بواسطة الترجمة، وقد كان لهذا التبادل الفكري والتمازج الروحي فوائده الجمة؛ فالترجمة، إذًا، ما هي إلا تمازج أفكار، وتلاقي عبقريات، وتبادل معارف، وكيف يمكن أن يتم هذا العمل الجبَّار إن لم يستقص القائم به شوارد اللغتين، ويطَّلع على دقائقها»[٢].

كما يؤكد أدونيس على البعد الحضاري للترجمة، ويرى أن «ثقافة تكتفي بذاتها وتعزف عن الترجمة يصحّ أن توصف بأنها شبه ميتة. وسيكون ذلك، في الحالة العربيّة، مدعاة للاستغراب. كيف يستجلب العرب جميع الوسائل التي ابتكرتها تقنية الآخر ولا يخططون أو يعملون لترجمة الأعمال الفلسفية والعلمية والأدبية التي كانت وراء تلك التقنية»[٣].

وتنبع أهمية الترجمة من كونها «تمثل حاجة من الحاجات الأصلية للبشرية، وترتقي في بعض الأحيان إلى درجة الضرورة، أو الفريضة الواجبة، فهي تمكِّن الأفراد والأمم من تخطي الحواجز اللغوية بسبب اختلاف الألسنة، فيقوم كلٌ بدوره الفاعل والمؤثر في النهوض بالحضارة الإنسانية، وقد تتفاوت الشعوب أو الأجيال في نصيب كلٍّ منها في هذا الدور، فبعضها قد يكون فاعلًا، وبعضها متفاعلًا، وبعضها منفعلًا، غير أن بناء الحضارة

الإنسانية ليس مقصورًا على شعب واحد من الشعوب، أيًّا كانت عبقريته، ومهما كان إبداعه وتميُّزه، كما أنها ليست منحصرة في مكان بذاته، أو حقبة تاريخية بعينها؛ بل إنها حصيلة للتجربة الإنسانية المشتركة، فيها تسهم كل أمة بجهدها»[٤].

لذا، من المهم أن يعي المترجم أن الفعل الثقافي الذي يقوم به هو نقل لأنماط التفكير بين ثقافتين، وعادات التعبير عن المشاعر، فكل نص يحمل دلالات ديناميكية متعددة داخله، بنية لغوية وتركيبية عميقة. عند القراءة عن قرب، قد يجد المترجم نصًا أدبيًا لا يهدف فقط من نقله إلى لغة الهدف، بل يهدف إلى الكشف عن السياق الخفي الذي أنتج هذا النص الذي هو كيان متكامل له ذكاؤه الخاص أكثر من المؤلف الذي أنتجه، فـ « مما لا مفر منه أن مواقف شعب ما وقيمه وتجاربه وتقاليده كثيرًا ما تصبح مقحمة في شحن المعنى الذي تحمله لغة ما. وفي الحقيقة إن المرء لا يترجم اللغات بل يترجم الثقافات»[٥].

ويعطي ألبرتو إيكو للمترجم دورًا جوهريًا في النص، ويرى أنه النص قد يُلمّح بأفكار للمترجم ومن بعده القارئ لم تخطر على بال المؤلف. لهذا، بينما يضع المترجم النص في لغة أخرى، يعثر على تلك الأفكار ويحاول أن يكشفها لنا. يقول إيكو: «والاكتشاف الأخير كيف أن نصّي يمكن (بل أحيانا ينبغي) أن يتحول حينما يقال بلغة أخرى. وإذا كنت أحيانا أرى استحالات ينبغي حلها بطريقة ما ففي الغالب كنت أشعر بوجود إمكانات: أي كنت أرى كيف أن النص، في اتصاله بلغة أخرى يبرز طاقات تأويلية كنت أجهلها، وكيف أن الترجمة تقدر أحيانًا على تحسينه. (وأقول «تحسينه» استنادًا إلى القصد الذي يبرزه النص بصفة مفاجئة ومستقلة عن قصدي الأصلي بوصفي مؤلفًا تجريبيًا»[٦].

لكن ليس معنى هذا أن المترجم حرٌّ تمامًا دونما ضوابط في التصرف بالنص بهدف تفسير عناصره أو تحليلها، أو الانحياز لعناصر ثقافية ما دون غيرها أو إخفاء عناصر أخرى؛ فثمة ضوابط يجب أن تحكم المترجم حتى لا تؤثر أفكاره وأيديولوجياته الخاصة على الترجمة؛ فتعالوا نتخيل مثلًا لو أن مترجمًا ما سوف يترجم نصًا فيه ذكر للخليج العربي، فهل تجعله انحيازاته الفكرية مثلا أن يترجمه «الخليج الفارسي»؟ وهل من حق المترجم أن يُغيِّر في المتن حين يترجم نصًا يتضمن معلومات خاطئة بشكل أو بآخر، أم يكتفي بالتعديل والشرح في الهوامش؟

أتذكر أن رواية «أعرف أغنيات كثيرة لكنني لا أستطيع الغناء»[٧] كانت بمثابة المرآة التي تعرف من خلالها القارئ العربي على ملامح حضارته وعناصرها، لكن بعيون الآخر، حيث يقدم الكاتب عالمًا شديد الغرابة تتمازج عبره الأضداد والمتناقضات من خلال الشخصية الرئيسة «إب» الأمريكي الذي يُدرّس تاريخ الشرق الأوسط للطلبة المصريين، ورغم أن الرواية فيها وصف للممارسات الشعبية للطقوس الدينية بشكل يجافي الواقع، إلا إن المترجم لم يتدخل في النص ولو بالتعليق في الهامش، فهل كان من الأفضل له أن يعلق ويُعدّل ما يراه منافيًا للواقع اليومي لتلك الممارسات في البيئة المصرية المسلمة، أم يحافظ على عدم «الخيانة» وينقل النص كما هو؟

ولعل بول ريكور يكشف ذلك في تأويلاته الفلسفية لفعل الترجمة المتمثلة في الفهم وسوء الفهم أو عدمه، إقامة الحوار والتواصل، العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر، بين المألوف والغريب، بين فهم الذات وفهم الآخر؛ إذ يرى أن المترجم شريك رئيس في إنتاج دلالة النص المصدر حين ينقله إلى لغة الهدف، فيرى ريكور أن ثمة «شريكان يوضعان في علاقة من خلال فعل الترجمة... تغطي العمل والكاتب ولغته، ومن جهة أخرى القارئ متلقى النص والعمل المترجم، وبين الاثنين يحاول المترجم، الذي يقوم بإرسال الخطاب، تمرير الرسالة كاملة من لغة إلى أخرى. إذًا ،داخل هذه الوضعية غير المريحة للوسيط تكمن مشكلة «المحنة»... التناقض يتعلق بإشكالية لا نظير لها؛ لأن المترجم يجد نفسه بين نارين» رغبة الوفاء وشكوك الخيانة»[٨].

وبين الأنا والآخر يدور التصور الفلسفي الذي طرحه ريكور، فالآخر وقناعاته وأفكاره ربما يكون ضروريًا للذات لتتمثل رؤاها للعالم، فالترجمة لا يجب أن تنفي الغريب، بل تحترم غيريته واختلافه وتكرس غرابته، لينتج ذلك الحوار والتفاهم بين الأنا والآخر، فهل كان صلاح صبري مترجم «أعرف أغنيات كثيرة لكنني لا أستطيع الغناء» يدرك تلك الجدلية بين الأنا والآخر، ويقدم وعيًا يخرج بالترجمة من جدلية» الوفاء والخيانة»؟ أم إنه «الاعتراف بالاختلاف الذي يمكن تجاوزه بين الذاتي والأجنبي»[٩].

ويؤكد أدونيس على أهمية الترجمة في ردم الهوة بين الأنا والآخر، فيرى أن «تطور العلاقات ما بين الشعوب، نوعًا وكمًا، يؤكد أن الآخر لم يعد مجرد طرف للحوار والتفاعل والتبادل، وإنما تخطى ذلك إلى أن يكون عنصرًا من العناصر التي تُكوِّن الذات»[١٠].

---

* كاتبة سعودية.

(١) ألبرتو إيكو، أن نقول الشيء نفسه تقريبا. ت. أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٢،ص١٨.

(٢) جان الديك، دليل الطالب في الترجمة، قواعد وتمارين، عربي فرنسي، وفرنسي عربي، مكتبة حبيب، وهيئة مكتبة الإسكندرية، مصر،١٩٨٤،ص٦.

(٣) أدونيس، لماذا نترجم، أوراق مؤتمر المعرفة، القدس العربي، عدد ٥ نوفمبر، ٢٠٠٧.

(٤) محمد أحمد منصور، الترجمة بين النظرية والتطبيق، مبادئ ونصوص وقاموس المصطلحات الإسلامية، دار الكمال، القاهرة،٢٠١٦،ص١٣

(٥) محمد شاهين، نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربية إلى الإنجليزية والعكس، مكتبة دار الثقافة، عمان، ١٩٩٨،ص٢٦.

(٦) المرجع السابق، ص١٩.

(٧) بريان كيتلي، أعرف أغنيات كثيرة، لكنني لا أستطيع الغناء. ت. صلاح صبري، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤.

(٨) بول ريكور، عن الترجمة. ت. حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،٢٠٠٨،ص١٦.

(٩) المرجع السابق،ص٤٥.

(١٠) أدونيس، لماذا نترجم، أوراق مؤتمر المعرفة، القدس العربي، عدد ٥ نوفمبر، ٢٠٠٧.

حوار مع الباحثة المقارنة والقاصة

فاتحة الطايب

أضحت الترجمة اليوم مطلبًا حضاريًا وثقافيًا منذ بزوغ فجر العولمة المحفوف بأسئلة وإشكاليات تتوزع بين الهوية والتقدم، والتفاعل؛ وما يرتبط وما يتفرع عنها من قضايا تمسّ المجالات جميعها.

وقد لعبت الترجمة دورًا طليعيًا في التعريف بالأمة وثقافتها، بل شكّلت أحد عوامل تطور الشعوب وازدهارها؛ ومن ثم، احتلت مكانة أساس ضمن السياسات الثقافية واللغوية غربًا وشرقًا. يدل على ذلك نسبة الترجمات في الدول الغربية، وتزايد الاهتمام بها من قبل المؤسسات الثقافية واللغوية؛ ما أفضى إلى ظهور نظريات متباينة في الترجمة مثلما نعاين مع الترجمة والتأويل، الترجمة وتطور اللغات؛ ولعل من أبرزها الموضوع الذي اخترناه لهذا الملف: الترجمة المثاقفة، والعولمة؛ بوصفها قضية تطرح أسئلة جوهرية ترتبط بحضور الذات العربية وتسهم في المنجز الحضاري المعاصر، فضلا عن بلورتها تصورات وأسئلة تتصل بالهوية والعلوم واللغة. لهذا السبب، ولغيره، آثرنا أن نسهم في هذه الأسئلة من خلال هذا الملف، آملين أن نكون قد نفضنا الغبار عن بعض القضايا والأسئلة الشائكة التي تهم الموضوع، من خلال وجهات نظر ومقاربات باحثين مارسوا الترجمة تنظيرًا وتطبيقا.

■ **أجرى الحوار : إبراهيم الكراوي**

- **هل يمكن أن تُلخصي لنا مسارك البحثي في مجال دراسات الترجمة في إطار الأدب المقارن، من خلال محطات شكّلت أساس بناء تصورك لعلاقة الترجمة بالمثاقفة؟**

■ أشير بداية إلى أن الترجمة كانت

وما تزال بالنسبة إليّ آلية مساعدة على تعميق الوعي بالطبيعة المركّبة للهوية المغربية وبغنى التاريخ الثقافي المغربي؛ فالترجمة التلقائية بين الأمازيغية والعربية -مع كل ما تتوافر عليه اللغتان من عمق ثقافي هو نتاج عبور ثقافي متشعب وتليد- تعد جزءًا لا يتجزأ من معيشي اليومي، شأن نسبة كبيرة من المغاربة. أما علاقتي بها كممارسة بحثية أكاديمية، فتعود إلى السنة الرابعة من مستوى الإجازة، حينما كلفت بترجمة دراسة لأنطونان آرطو بالفرنسية إلى العربية وأنا أُعِدُّ بحثا حول مسرح القسوة، ساعتها أدركت حجم المسؤولية الملقاة على عاتق المترجم/ة، ودوره الجوهري في إنجاح أو إفشال عملية التلاقح بين ثقافته والثقافات الأجنبية. أما متعة العبور الجمالي والثقافي، فقد اكتشفتها قبل ذلك بسنتين وأنا أحاول ترجمة الأغنية الروسية «في كل أغنية شمس- وفي كل قلب أغنية»، تحت تأثير تعلّمي للغة الروسية. فبفضل الترجمة يصبح بإمكان المترجم -ومن ثم القارئ عبر العالم- أن يلمس بعضًا من فساحة الكون وسحره وغناه.

إلا إنَّ المحطة الحاسمة في علاقتي بالترجمة (الدراسات الترجمية تحديدًا)، فترتبط بمستوى الدراسات العليا - تخصص «الأدب المقارن»، ليس لأن الترجمة تمثل حجر الزاوية في هذا الحقل المعرفي فحسب، وإنما لأن نهاية الثمانينيات من القرن العشرين تزامنت مع تأسيس مشروع «دراسات الترجمة» في الجامعة المغربية. فكان أن خصصت بحثي لنيل شهادة الدروس المعمقة، بتوجيه من أستاذي الدكتور سعيد علوش والدكتور محمد أبوطالب، للمقارنة بين ثلاث ترجمات عربية لكتاب رولان بارث: Le degré zéro de l'écriture. تلت هذا البحث أطروحة السلك الثالث في الترجمات الأدبية المعاصرة في المغرب (رواية، شعر، ونقد)، فاطروحة دكتوراه الدولة في الترجمات الفرنسية للرواية المغربية الحديثة والمعاصرة.

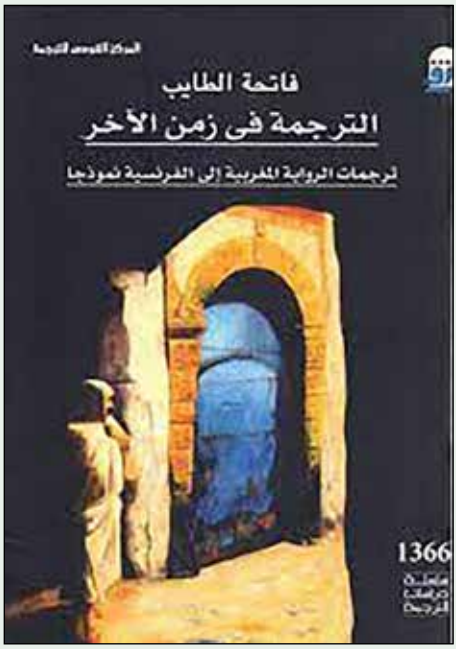
وقد أتاحت لي كل هذه الأبحاث التي أنجزت في فترات حاسمة من تأسيس نقد الترجمة وتطويره في المغرب، فرصة التعمق في علاقة الترجمة بالمثاقفة وبناء تصوري الخاص عنها، استنادًا إلى اطلاعي على نماذج أساس من المنجز الترجمي المغربي والعربي في علاقته بالنصوص المصدر، بالموازاة مع تمثلي لتشعب نظريات الترجمة واستفادتها من شتى الحقول المعرفية. مفاد هذا التصور أن الترجمة هي مفتاح فهم جوهر الكون، القائم على التعددية والاختلاف في ظل التفاعل. ولعل «ما يتعذر ترجمته» في كل نص/ ثقافة هو أفضل رد على دعاة التنميط والمنتصرين للفكر أحادي البعد هنا وهناك.

- **بحسب تصورك، كيف تتجلى مظاهر العلاقة بين الأدب المقارن والترجمة؛ بمعنى هل يمكن اليوم الحديث عن تخصص مستقل اسمه الترجميات؟ أم أن الأمر يتعلق بفرع انبثق عن حقل الدراسات المقارنة؟ ثم ما هي مظاهر**

العلاقة بينهما وبين العولمة؟

■ سأبدأ بالسؤال الأخير لتوضيح الرؤية: يوجد بون شاسع بين الأدب المقارن والعولمة الثقافية: فالأدب المقارن حقل معرفي عابر لحدود اللغات والحقول والثقافات، في سياق مثاقفة عالمية إيجابية تؤكد على الانفتاح والتلاقي في ذات الوقت الذي تعمل فيه على تأصيل الكيان؛ ما يؤدي حتما إلى الاحتفاء بالاختلاف والاعتراف بالآخر شريكًا في بناء الحضارة. أما العولمة الثقافية الناتجة عن العولمة الاقتصادية كنظام يتم فيه إخضاع العالم لمعايير ومقاييس القوة المهيمنة على السوق، فتتقصد التنميط عبر تذويب الاختلافات الثقافية وفلكرتها لفائدة الأقوى.

استنادًا إلى كل ما سبق يمكن القول، إن العولمة تسعى إلى تسخير الترجمة

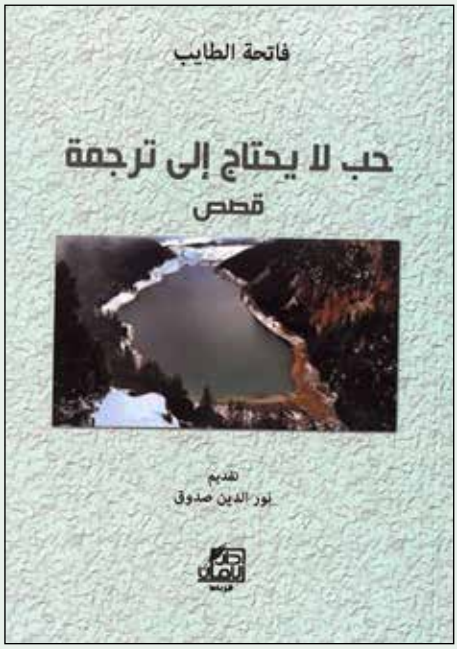


(الترجمة إلى اللغة الإنجليزية بطبيعة الحال) لفائدة زعمها توحيد البشرية، مع العلم أن علاقات القوة تنشأ في الصراع اللامتكافئ بين لغات محلية مختلفة واللغة المسيطرة (اللغة الإنجليزية) في عالمنا هذا، كما أكد ذلك كل من سوزان باسنيت وهاريش تريفيدي. فمن المفاهيم التبسيطية والإمبريالية في آن واحد لظاهرة الترجمة ربط رعاة العولمة لها بادعاءات تشييد القرية الكونية؛ إذ يشاع أن «الترجمة أصبحت لغتنا الأم في عالمنا المعولم». والحال أن ما يعد عالم«نا» -كما حق للمنظرة الهندية غياتري سبيفاك أن تسجل مستغربة- ليس واحدًا ومتجانسًا، وثلاثة أرباع العالم لا تعد من رعاياه بمن في ذلك: «المهاجرون» الذين يحملون «عالمهم الثالث» داخلهم وداخل عقول سكان «العالم الأول».

بالنسبة للسؤال الأول، أقول: إلى حدود الثمانينيات شكلت الترجمة وعي الأدب المقارن الشقي؛ إذ من الملاحظ أن الدرس المقارن الأكاديمي، الذي يزعم تعميق الروابط بين الآداب الوطنية وفق منظوري المدرسة الفرنسية التاريخية والمدرسة الأمريكية الجمالية، لم يهتم إلا نادرًا بالترجمة. ما يفيد، أن المقارنين المتبنين لهذين المنظورين أهملوا دراسة الترجمات لفائدة اللسانيين والمترجمين أنفسهم، لأسباب لها علاقة بتناقض ماهية الترجمة بوصفها نشاطًا ثقافيًا وسياسيًا بامتياز مع أهداف هاتين المدرستين الغربيتين المتمركزتين

اللتين سيطرتا بالتتالي على هذا الحقل المعرفي إلى حدود منتصف الثمانينيات؛ فتثمين دور الترجمة في تشكيل الأنساق الثقافية يعني بالضرورة الاعتراف بفضائل الآخر وعبقريته والتسليم بأن الثقافة الإنسانية ليست أحادية البُعد، وإنما هي نتاج سيرورة مثاقفة لانهائية بين شتى أنماط الثقافات الإنسانية. هذا مع العلم، أن مقارنين استثنائيين قد انتبهوا إلى هذا الخلل منذ ستينيات القرن العشرين، وعلى رأسهم المقارن الفرنسي روني إيتيامبل الذي راهن على الترجمة لإنتاج أدب مقارن حقيقي، متأثرًا في ذلك بانتعاش دراسات الترجمة في ستينيات القرن العشرين في ارتباط بعلم اللغة، وبغنى الشعريات الشرقية التي كان منفتحا عليها.

في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات سيتأسس «علم الترجمة» كعلم مستقل عن حقل اللسانيات ومتفاعل معه في الآن ذاته، وقد أسهم في تأسيسه ابتداء من الستينيات تحديدًا علماء لغة (جورج مونان مثلا) منهم مَن يمارس عملية الترجمة مثل أوجين نايدا، ومنهم من هو متعدد الاختصاصات، يجمع بين علم اللغة والاهتمام الفلسفي مثل جون روني لادميرال، وبينهما والنقد الأدبي المقارن مثل جورج ستاينر، أو بين الممارسة الترجمية والشعرية والتنظير الأدبي مثل هنري ميشونيك. من بين المقارنين الذين أسهموا في تطور مجال الدراسات الترجمية في عقد الثمانينيات- وهو عقد التوجه الحقيقي نحو تجديد المقارنة



بوساطة الترجمة- نذكر على سبيل المثال سوزان باسنيت، كما نذكر في عقد التسعينيات تيجاسويني نيرانجانا، وغياتري سبيفاك.

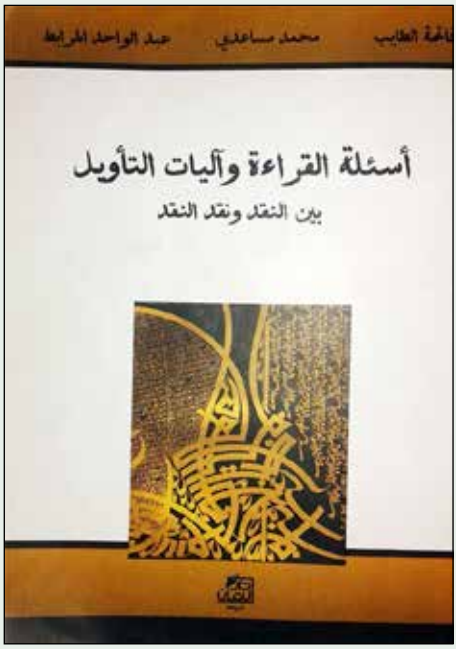
- **هل الشق الأول من السؤال يمكن أن يدل على العنوان الفرعي لكتابك «دراسات في الترجمة: من العام إلى الخاص»؟**

■ أجل. فالمقصود بالعام في هذا العنوان الفرعي هو العلاقة بين دراسات الترجمة والأدب المقارن؛ ما يعني بالضرورة تسجيل انتماء الكتاب إلى حقل الأدب المقارن الذي يعد مجال الترجميات من بين أهم مجالاته البحثية. في إطار «الخاص» انصب اهتمامي على الترجمة الأدبية الحديثة والمعاصرة، وعلى قطاع الترجمة المهنية وآفاق التنمية فضلًا عن نقد الترجمة وتدريسها ومأسستها

في النسق الثقافي المغربي.

- **في كتابك «الترجمة في زمن الآخر: ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية أنموذجًا، تربطين تطور الترجمة بعملية إشعاع الكتاب. إلى أي حد يعكس واقع الإنتاج الأدبي والترجمي في العالم العربي هذه الأطروحة اليوم؟**

■ ترتبط عملية الترجمة إجمالًا بإشعاع الكتابة، فالأمم في الغالب الأعم، سواء كانت أنساقها في حاجة ماسة إلى الترجمة من أجل التشكّل والنهوض أم لا، تقدم على ترجمة النصوص التي تمكنت من احتلال موقع متميز داخل نسقها الثقافي الخاص بصفتها إضافة نوعية. وغالبا ما يؤدي إقبال القراء على هذه النصوص وإشادة النقد الجاد بها دورهما في إثارة الانتباه إليها. تماما كما



تفعل الجوائز التي تمنح لمنتجيها.

فمن المعروف مثلًا فيما يخص الأدب العربي الحديث والمعاصر، أن حضوره كان شبه منعدم في المشهد الثقافي الفرنسي بل والعالمي قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، إذا استثنينا طبعًا مجهودات دار سندباد التي عززت ترجمات متفرقة سابقة. ومن نافلة القول الحديث عن مكانة روايات محفوظ في العالم العربي، وعن الدور الفاعل لجائزة نوبل في اهتمام المترجمين به وبالأدب العربي تعميما.

ولأن لكل صورة أكثر من وجه، استنتجت وانا أتمعن في حركة الترجمة من العربية إلى بعض اللغات الأوروبية في سياق استثمار جائزة نوبل العربية انحراف هذا المعطى الملازم لحركة الترجمة عن مساره الصحيح.

فإذا كان مما لاشك فيه أن الفضل الكبير في الانتشار النسبي للأدب العربي الحديث والمعاصر يعود إلى المترجمين والوسطاء العرب- بمن فيهم المؤلفون أنفسهم- الذين أدوا دورًا جوهريًا في التعريف به حيث تفوق نسبة المترجمين العرب بكثير نسبة المترجمين المستعربين، فمن الملاحظ تبلور ظاهرتين اثنتين لغير صالح الأدب العربي والثقافة العربية تعميما:

- هرولة المؤلفين إلى ترجمة إنتاجهم الخاص إلى اللغات الأجنبية، وغالبا ما يتعلق الأمر بإنتاج متوسط أو ضعيف القيمة لا يضيف شيئا يذكر

للأدب العربي. كل هذا في ظل سيادة المجاملات في الوسط النقدي العربي وشبه غياب النقد الجاد.

- الكتابة من أجل الترجمة، بحيث يعدّ الكتّاب الترجمة ملاذهم الخاص للدخول في الإطار العالمي؛ ما يؤدي طبعًا إلى استحضار خصوصيات المتلقي الأجنبي والسقوط فيما يشبه الكتابة تحت الطلب.

في النهاية، نحصل على ترجمات من العربية نسبة ضئيلة منها هي التي تتوافر فيها شروط تمثيلية دينامية الأدب العربي المعاصر.

- **الترجمة هل هي نقل للسياق الثقافي كما ورد في كتابك المذكور سابقا، أم هي نقل للمعنى كما يقول بعض الباحثين؟**

■ يعد تعريف الترجمة من المسائل الخلافية بين المنظرين، فمن بينهم من ينتصر للنص المصدر، ومن بينهم من ينتصر للنص الهدف. بمعنى، أن من المنظرين من يرى أن على المترجم تطويع النص المصدر لمقتضيات الثقافة الهدف، وهناك مَن يطالب باحترام اختلاف النص المصدر وثقافته وعدم الفصل بين الشكل والمضمون أثناء الترجمة.

أنتصر، فيما يخصني، لثقافة الاختلاف التي تحترم طبيعة الكون، فإذا كنا سنطوع نص الآخر لمنظورنا الخاص فلِمَ نسع إلى ترجمته أصلًا؟

- **تشتغلين في البحث الأدبي المقارن، وأنت عضو في اللجنة التنفيذية للرابطة العالمية للأدب المقارن. ماذا عن حضور النقاد العرب وإسهامهم في تأسيس حقل الأدب المقارن وتطوره؟**

■ لا بد من التمييز بداية بين الموازنة والمقارنة بوصفها ممارسة ثقافية إنسانية تتصل بمسار مختلف الثقافات العالمية، ومن بينها الثقافة العربية الإسلامية الكلاسيكية، وبين «الأدب المقارن» بوصفه حقلا معرفيا ترتبط نشأته بالتاريخ السياسي والثقافي الأوروبي في القرن التاسع عشر. استنادا إلى هذا التمييز، إذًا، يكفي أن نستحضر واقع الثقافة العربية خلال هذا القرن، لنستنتج أنه لم يكن بإمكان النقاد العرب أن يسهموا في تأسيس حقل الأدب المقارن الذي يتضمن مجالات ومباحث وثيقة الاتصال بفكر الحداثة. إلا إن

استنبات المثقفين العرب للأدب المقارن في النصف الأول من القرن العشرين وتفاعلهم معه في سياق تطور مفهومه ومجالاته، ابتداء من النصف الثاني من القرن ذاته، أدى إلى ظهور إنجازات عربية استثنائية في المجال، وأخرى مواكبة ومؤسسة لدينامية مقارنية عربية لها خصوصيتها. ذلك أن المقارنة في الحقل الثقافي العربي، مثلما وضحت في دراسة سابقة، تعيش مفارقة بالنظر إلى تعدد مظهرها المتصل اتصالًا وثيقًا بدرجة المواكبة وبتقاليد لغات الكتابة والقراءة المتعددة في المنطقة العربية، إذ نسجل تفاوت مستويات النقاد والمقارنين العرب في علاقتهم بالحقل النقدي والمقارني العالمي. ففي الوقت الذي نجحت فيه أسماء وازنة في تخصيب المشهد الثقافي المقارني العربي من زاوية نقدية، تقف الأغلبية على أعتاب الحقل، لتبرز في المقابل أسماء استثنائية وصلت إلى مرحلة التفاوض مع كبار المفكرين والمقارنين الغربيين، وأصبحت بذلك مراجع عالمية. ما يستوجب بالضرورة أخذ تعدد البلدان العربية بعين الاعتبار، ومن ثم تعدد لغات الكتابة فيها أثناء تشخيص وضعية النقد والأدب المقارن في المنطقة العربية، وتخصيصًا مجال تداخل الاختصاصات والدراسات الثقافية المقارنة.

على العموم، يمكن القول إن تاريخ الأدب المقارن في الحقل الثقافي العربي، يحتاج إلى مزيد من الاهتمام الأكاديمي والمؤسساتي ليترسخ كحقل مؤثر في ظل التفاعل مع المقارنة العالمية. فمما نتج عن التحاقي باللجنة التنفيذية للرابطة العالمية للأدب المقارن، هو تجدد انبهاري بعصامية المقارنين العرب الذين لا تقف وراءهم مؤسسات وفرق بحث عريقة في المجال تسندها ميزانيات محترمة للبحث كما هو الشأن بالنسبة لنظرائهم الغربيين أو الآسيويين (الصين، اليابان،...)، والذين تمكنوا بوسائل مادية محدودة للغاية وفي ظل ظروف معيقة في أغلب الأحيان أن يكونوا أجيالا من الباحثين في المجال، وأن يسايروا الركب المقارني العالمي من زاوية نقدية، مراهنين على قدرة الدراسات الثقافية المقارنة على إخصاب «الدراسات العربية»، بل وتوسيع أفقها، بجعلها قادرة على الانخراط في دينامية الائتلاف والاختلاف.

في هذا السياق، أسجل أنه ما كان بإمكاني وزميلتي المصرية لبنى إسماعيل (جامعة القاهرة) التي فازت معي بعضوية اللجنة التنفيذية-ونحن نعيش الظروف نفسها في مؤسستينا-اقتراح تأسيس «فريق بحث عربي في الأدب المقارن» لأول مرة في تاريخ هذه الرابطة التي يعود تأسيسها إلى خمسينيات القرن العشرين، لو لم نكن مسنودتين بما أفرزته هذه العصامية الفذة من إنجاز في شتى مجالات الأدب المقارن وبلغات مختلفة. مع العلم أني أتحدث ها هنا عن الأدب المقارن بمفهومه الواسع الذي يعادل حاليا الدراسات الثقافية المقارنة.

- **ما تأثير دينامية المقارنين العرب**

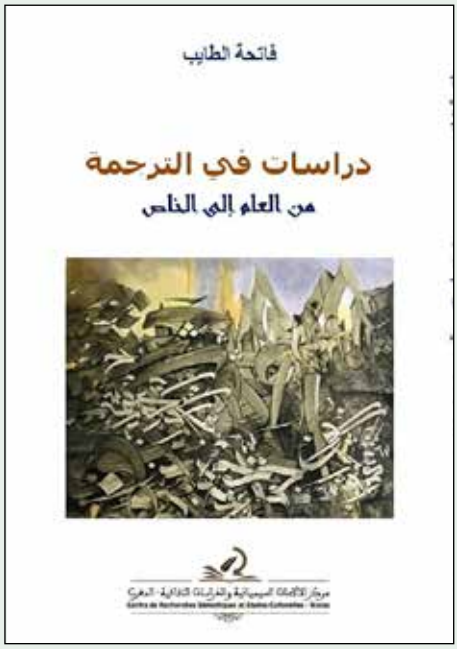
العصاميين على تطور دراسات الترجمة في العالم العربي؟

- من مظاهر دينامية المقارنة العربية بالشكل الذي وضحته، الاهتمام بدراسات الترجمة والدخول في حوار أكاديمي جاد مع نظريات الترجمة ومسارات النقد الترجمي التي أنتجها الآخر. فإذا لم يكن بإمكاننا حاليًا ادّعاء توافر النسق الثقافي العربي المعاصر على علماء في ميدان الترجمة، فإن ألف باء الانخراط في إنتاج النظرية، هو حسن تلقيها واستيعابها.

وفي هذا الاطار، أشير إلى أن الاهتمام بالترجمة والتفكير فيها ليس قصرًا على بعض المقارنين العرب بالمفهوم التقليدي للمقارنة. ففي النسق الثقافي المغربي مثلا تبرز أسماء من حقل الفلسفة تفكر في الترجمة من زاوية اختلافية (طه عبدالرحمن)، وأخرى تفكر فيها استنادًا إلى ممارستها لها وإلى مخزونها المعرفي في المجال (عبد السلام بنعبد العالي).

- **يلاحظ أن نسبة الأدب المترجم من وإلى العربية ما تزال دون مستوى التطلعات، مقارنة بما أنجز في دول أخرى على صعيد ترجمة الآداب الأجنبية. خصوصًا إذا قارنا هذه النسبة بنسبة دول مثل الصين أو فرنسا أو غيرها.. كيف تفسّرين ذلك؟ وهل غياب مؤسسات متخصصة أسهم في هذه الوضعية؟**

- إذا نحن قارنا ما ينجز في العالم العربي برمته -بالرغم من كل الجهود المبذولة في السنوات الأخيرة - بما يترجم في



البلدان المتقدمة، فإن النتيجة لن تكون بطبيعة الحال لصالح الإنجاز الترجمي العربي. لكن هذا النوع من المقارنة فيه ظلم كبير للجهود الترجمية العربية، مثلما انتبهت إلى ذلك في دراستي حول مسارات الترجمة الأدبية ورهاناتها في المغرب. فمن أجل تثمين الدينامية الترجمية العربية في الألفية الثالثة تخصيصًا، يجب استحضار الشروط المحيطة بها، وعدم مقارنتها بحركات الترجمة في بلدان غربية متقدمة تملك البنيات والإمكانات اللازمة للنهوض بالمجال. وأعطي مثالا ها هنا بالمغرب: فبحسب ما كشفته إحصاءات النشر في المغرب وحده، ابتداء من ثمانينيات القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، وكذا البيانات الصادرة سنة ٢٠١٨عن مؤسسات وطنية ودولية (مؤسسة الملك

عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية بالبيضاء، ومؤسسة آنا ليند الأورو- متوسطية للحوار بين الثقافات ومجلة ترانس أوروبيان)، حدث تطور لافت للانتباه في حركة الترجمة الأدبية والثقافية إلى العربية ممثلة بترجمة الإبداع والعلوم الإنسانية والاجتماعية. فالمغرب اليوم يعد من بين أكثر البلدان العربية نشاطًا في مجال الترجمة إلى جانب لبنان وسوريا ومصر؛ فهو، إضافة إلى نشاطه المتزايد في مجال الترجمة الإبداعية، يتصدر -بعد سوريا- لائحة الدول العربية في مجال ترجمة العلوم الإنسانية والاجتماعية، بالرغم من غياب برامج خاصة ناظمة وداعمة للترجمة في المغرب، حكومية كانت أم غير حكومية، من مثل برنامج المركز القومي للترجمة في مصر، وبرنامج المنظمة العربية للترجمة في لبنان، وهي منظمة غير حكومية عالمية المستوى.

هذا لأقول، إن النتائج كانت ستكون في مستوى التطلعات لو أن الجهود العصامية في المغرب وجدت سندًا في هيئات ومؤسسات قوية داعمة، فبحسب علمي ما تزال «الهيئة الأكاديمية العليا للترجمة» التابعة لأكاديمية المملكة المغربية في مرحلتها الجنينية، وهي مرحلة التأسيس وتلمس الطريق.

على كل حال، سنتفاءل بالمستقبل ولا شك إذا نحن أضفنا النتائج التي أفرزتها عصامية المترجمين المغاربة -(في انتظار السند المؤسساتي)- إلى نتائج برنامجي المركز القومي للترجمة بمصر والمنظمة العربية للترجمة بلبنان- (في انتظار مزيد من الهيكلة) - وكذا نتائج الدينامية التي تعرفها حركة الترجمة إلى العربية في بعض دول الخليج التي نمثل لها ببرامج بعض المشاريع الإماراتية مثل مشروع كلمة.

هذا بالنسبة للترجمة إلى العربية، أما عملية ترجمة الآداب العربية إلى اللغات الأجنبية (اللغات الغربية تحديدًا) فتخضع لشروط مختلفة متصلة بخصوصيات الأنساق الغربية ونظرة الآخر إلى الإنتاج العربي أدبًا ونقدًا. وحتى أُقرِّبُك من الصورة أعطي مثالا بترجمة الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية التي تأتي على رأس اللغات الأجنبية التي تترجم من العربية. فاستنادا إلى دراسة أنجزتها عن ترجمة الأدب العربي إلى هذه اللغة في الألفية الثالثة، نكتشف أن نسبة تقل عن ١٪ - (٠,٦٪ سنة ٢٠١٦)- من ترجمات النصوص الأجنبية إلى الفرنسية هي نصوص عربية، تكرس عملية اختيار عناوينها والمتون المثبتة على أغلفتها ظاهرة تسييس الأدب العربي من جهة، والتراتبية التي لا تراعي قانون التطور بين المشرق والمغرب من جهة أخرى.

وإذا كان صحيحًا أن هذه النسبة لا تختلف، وقد تزيد أحيانًا، عن نسبة الترجمة عن لغات أخرى أوروبية وغير أوروبية (الهنغارية، البولونية، السلوفاكية، الهندية...، مثلًا)، فهي تظل مع ذلك نسبة ضئيلة جدًا بالنظر إلى

عدد البلدان العربية، بحيث لا تستقيم المقارنة بين ما يترجم من لغة بلد واحد، أوروبيًا كان أم غير أوروبي، وما يترجم من لغة ٢٢ بلدًا عربيًا يعرف فيها الإنتاج الروائي -على سبيل التمثيل - امتدادًا وانفجارًا غير مسبوق، مثلما تدل على ذلك جائزة الشيخ زايد للكتاب في أبو ظبي، والتي تتوصل لجنة الرواية فيها بما يناهز ٢٥٠ رواية متسابقة كل سنة.

إلى هذه النسبة الضئيلة المتراوحة ما بين ١٪ و٠،٦٪ التي تمثلها الترجمة من العربية في بلد ما يزال إلى حدود الساعة على رأس قائمة الدول الغربية المترجمة للأدب العربي الحديث - تتلوه من بعيد إسبانيا، وألمانيا، والولايات المتحدة الأمريكية، وإيطاليا- تتضاف الترجمات التي تصدرها الدور العربية الفرنكفونية (والأنجلوفونية)، والتي كثيرًا ما تستقبلها الصحافة العربية بالتهليل والتهنئة بوصول الأدب العربي إلى العالمية، مع أنها موجهة في الغالب الأعم إلى الأسواق المحلية. ما يعني أن نسبة الترجمة من العربية نسبة ضئيلة مقارنة باللغات المهيمنة، وبهذا نخلص، مع المترجم الفرنسي ريشارجاكمون، إلى أن وضعية الأدب العربي، ضدًا على ما وصل إليه هذا الأدب من نضج، وما عرفه من تطور يسمح له بأن يكون ندًا للآداب العالمية، وضعية هامشية تمامًا في السوق الأدبي العالمي سواءً من حيث أرقام المبيعات أو من حيث الاعتراف الرمزي بهذا الأدب.

- **يقول أندري لوفيفر «الترجمة ليست فقط نافذة مفتوحة على عالم آخر أو أيا من هذه التعبيرات المستهلكة، ولكنها قناة تفتح، وغالبًا ما يقابل هذا بإحجام غير قليل، وتنفذ عبرها التأثيرات الأجنبية إلى الثقافة المحلية، فتتحداها بل تسهم أيضا في تحويل مسارها، على ضوء هذه الفكرة إلى أي حد استطاع ما ترجم إلى العربية من الثقافة والأدب والفكر الأجنبي أن يتحدى الفكر والثقافة التقليديين؟**

مما لا شك فيه أن الثقافة العربية في عصور الانحطاط، ليست هي نفسها الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة التي أدت فيها الترجمة دورًا رياديًا. في هذا السياق، استحضر تعريف النظرية البرازيلية للترجمة بوصفها عملية نقل دم. وأظن أن ما حدث خلال مرحلة النهضة العربية الحديثة من شد وجذب

بين أنصار القديم وأنصار الحديث، قبل أن تتمكن الترجمة من تحويل مسار الثقافة العربية الموروثة بواسطة تطعيمها بدم جديد، يضيء استنتاج لوفيفر.

فيما يخص المغرب يكفي أن نقارن بين إنتاج المغاربة الأدبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والإنتاجات الأدبية المغربية في ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته، لنتمثل الفرق الذي يحدثه الاحتكاك بالآداب الأجنبية.

- **هل أحدث التراكم على صعيد ما ترجم من الأدب والفكر الغربيين تأثيرًا سلبيًا على الهوية؟**

■ يبدو لي أن التمييز بين الاستلاب والانخراط الواعي في السيرورة التاريخية، كفيل بإضاءة علاقة الترجمة بالهوية. إن ما يعد خطرًا على الهوية في نظري أمران اثنان هما على النقيض: يتمثل الأمر الأول في التقوقع على الذات في ظل الإيمان بأسطورة الأصل وصفاء الثقافات، فمن العزلة تموت الحضارات. أما الأمر الثاني فيتجلى في النزوع إلى «أسطرة» ثقافة الآخر في مقابل احتقار ثقافة الذات، وذلك في جهل تام بميكانيزمات التلاقح المثمر بين الثقافات التي عبر عنها غوته أحسن تعبير حينما قال إن كل ما له قيمة ينتمي إلى العالم أجمع. وهذا يعني، أن التثاقف البناء مع الأدب والفكر الأجنبيين يقوي الثقافة العربية ويغني الهوية العربية الإسلامية وليس العكس.

- **هل بالإمكان القول إن العولمة فرضت هوية ثقافية كونية؟**

■ أجيبك عن هذا السؤال بطرح سؤال مقابل ناقشته في كتابي «الوطن-الأمة وأوروبا المسيحية في رحلة ابن بطوطة»: ما المقصود اليوم بالهوية الكونية؟

أي ما معنى أن تكون مواطنا كونيًا اليوم؟

إن العالم ليس قرية صغيرة مثلما يدعي رعاة العولمة، وهم يسعون جاهدين إلى فرض سياسة التنميط التي تتعارض مع الانتماء الإنساني الاختياري للعالم من زاوية الاحتفاء بالاختلافات الثقافية:

في غياب وطن موحّد مخصوص اسمه «العالم» ينتسب إليه المواطن بواسطة أوراق قانونية ثبوتية يكتسب من خلالها الحق الفعلي في المواطنة؛ تظل المواطنة الكونية- بمعنى الانتماء الإنساني الذي يعني بالضرورة رفض «فلكرة» الاختلافات الثقافية لفائدة الأقوى - اختيارًا فرديًا في واقع أمرها وأسلوب حياة يتبناه الفرد. إلا إن هذا الاختيار الفردي، لا ينفصل من ناحية عن الموقع الجيو-سياسي والإرث التاريخي والثقافي للوطن الذي تنتمي إليه الذات بأوراق ثبوتية، ويتصل من ناحية ثانية بالتركيبة الشخصية لهذه الذات ومنظورها الخاص لهويتها؛ ما يعني بالضرورة، أن الذات التي لا تنتمي إلى وطن خاص يمتلك ثقافة خاصة-هي في الآن نفسه ثقافة متفاعلة ومتفردة- ذات لا تملك ما يخول لها السعي وراء المواطنة الكونية؛ لأنها تعد في هذه الحالة على هامش العالم.

الرؤيةُ النقديةُ للسنوسيّ في المشترك اللفظيّ

■ بكر منصور بريك*

يأتي التكرار اللفظي بعامة في مساحات تشكيلية وزمانية، باعتبار الشعر فنًا قوليًا، له إيقاعٌ ووزن؛ وللتكرار أبعادٌ إذا قلنا: إنَّ الشعر خطابٌ له مستقبِل، وله متلقون، وهم غالبًا المستمع والقارئ؛ فالشعر قديمًا وحديثًا يوظِّف التكرار ضمانة لوصول الخطاب الشعري لدى المتلقي، فكلما أشرك المرسل المتلقي له في عملية التواصل -ولو عن طريق الحدس والتوقع والتخمين- كان ذلك أعلى جودة وأنفع حضورًا لبلوغ وجهٍ من الكمال التبليغي كما أخبرتنا مقولة ابن المقفع النقدية: إن خير أبيات الشعر إذا سمعتَ صدره عرفتَ قافيته. وفي التكرار فسحةٌ من الزمن، وفُرجةٌ من المساحة لتدارك إتمام الدلالات المعنوية المرسلة، ولكن محمد بن علي السنوسي أشاح عن تبيان تلك الفوائد في التكرار اللفظي الصوتي تحديدًا، فقد أورد السنوسي أبياتًا لعدة نماذج مختارة لشعراء معاصرين وقدامى مشتملة على هذا النوع من الترداد، ولم يعقب عليها كثيرًا؛ لأنها، وببساطة، خُلُوٌ من العيوب النقدية، ومبرأةٌ من العوار الفني، مثل أبيات الشاعر التونسي الشابي من قصيدة له بعنوان (طغاة العالم):

ألا أيُها الظالم المستبد ... تأمل هنالك أنَّى حصدتَ
حبيب الفناء، عدو الحياةْ ... رؤوس الورى وزهور الأملْ

سخرت بأنَّات شعب ضعيف ... سيجرفك السيل سيل الدماء
وكفك مخضوبة من دماهْ ... ويأكلك العاصف المشتعلْ

وعشتَ تدنسُ سحر الوجود ... فالتكرار هنا قائمٌ على الصوت
وتبذر شوك الأسى في رباهْ ... الواحد (حرف السين) وترداد هذا

الصوت، ولا شكَّ، كان مقصودًا، ولم يكن يؤتى به اعتباطًا؛ فتكرار السين أعطى تأثيرًا عالي الجرس، وكأنَّ فيه بوحًا عن مكنونات الذات الشاعرة بما تختزنه من مرارة وأسى واستشراف للغد الأمل القريب.

إن ترداد اللازمة الشعرية يعدُّ تكرارًا أفقيًا ورأسيًا، وترددها في شعرنا المعاصر من المظاهر المألوفة، وبخاصة في مرحلة ما بعد الكلاسيكية في شعرنا العربي الجديد؛ وفي تكرار اللازمة الشعرية منافع نصية هائلة على المستوى الإيقاعي والدلالي، وحتى على مستوى التلقي للقصيدة، وكأنها أداة تنبيه كبرى داخل أروقة النص الشعري، تحتفظ فيه اللازمة الشعرية بالحضور الفاعل والمتفاعل للمتلقي، ولذلك تفطّن معظم شعراء النص الشعري الحديث لهذا التوظيف، ورأوا فيه عاملًا ناظمًا في بنية القصيدة مع التشدد في خلق انسجام وتناغم قائم على الإيقاع الملتحم بما يؤديه تكرار اللازمة الشعرية من وظائف دلالية وإيحائية وسيمائية؛ ولا يغيب عنا قيمة اللازمة الشعرية العليا في خطابية النص على صفة الترابط بين المرسل والمستقبل بصفته خطابًا إبلاغيًا.

ولنا أن نتساءل هل اللازمة الشعرية التي استشهد بها السنوسي للشاعر نزار قباني في قصيدة (جميلة بوحيرد) هل هي من التكرار الخطابي؟ أو لنقل صراحة بما قاله السنوسي فيها: (ولما كان التكرار سمةً من سمات الشعر الحديث، يتخذه الشاعر تُكأةً يستند عليها عند انقطاع نفَسه، وتوقف حسِّه). فهكذا تعامل السنوسي مع اللازمة الشعرية، وأبان أنها فقط تكرار لفظي، ولكنه من نوع الترداد المعيب، وفيه برهان ضعف في الأداء الشعري، دونما مراعاة

محمد علي السنوسي

للشاعر الكبير نزار قباني، ولا لشخصيته الأدبية ولمقدرته الشعرية الهائلة، وإن كان من القامات الشعرية المعاصرة المشهود لها نقديًا بكفاءة الحضور الشعري، واللازمة الشعرية المشار إليها (الاسم جميلة بوحيرد، والعمر اثنان وعشرون عاما).

ونحن لا ندري تحديدًا ما مسوغات حكم السنوسي على التكرار (تكرار اللازمة الشعرية) بعامة في الشعر قديمه وحديثه أنها تُكاةٌ للشاعر عند انقطاع نَفَسه، أو عندما يتوقف حسُّه!؟ وهذا حكمٌ، ولا شك، متعجلٌ بدليل التكرار الوارد في لامية الحرث بن عباد اليشكري، وهي أشهر ترداد قالته العرب من خلال (قرِّبا مربط النعامة مني)، فهذا التكرار الذي نستطيع أن نسميه الترداد العشري؛ لأنه تكرر في النص عشر مرات، وأما في الشعر الحديث فتكرار اللازمة الشعرية من حيث القيمة الفنية تحديدًا في الأداء الشعري للنص، ففيه قولان؛ وعليه، ربما يصدق توصيف السنوسي القائل بضعف أداء أسلوب الترداد في النص الشعري الحديث في بعض القصائد، ولكن تكرار اللازمة الشعرية

عند كثير من الشعراء الموهوبين قد وُظف بأقصى موجبات التوظيف. والحقيقة أنَّ ترداد اللازمة الشعرية في صدر المقاطع وخاتمتها في النص الشعري الطويل يلبي نداءات الترابط ومتطلبات التماسك، وصولًا إلى أقصى اتصال لفظي في معمار النص الشعري ذي المقاطع المتعددة، وبذلك تتحقق الوحدة اللفظية والموضوعية كغاية فنية منشودة.

والتكرار اللفظي في اللازمة الشعرية يمكِّن النص من استقطاب آذان المستمعين؛ لأنَّ الشعر فنٌّ شفاهي ابتداء، ويتحقق كمال الاتصال والتواصل مع المتلقي، وبخاصة إذا كان في الترداد اللفظي شحنٌ انفعالي مشترك ومتقاسم بين الشاعر وجمهوره، وهذا مثبتٌ في اللازمة التي استخدمها نزار قباني في نص (جميلة بوحيرد)، ووظفها توظيفًا هائلًا ومثمرًا، فجميلة بوحيرد اسمٌ علَمٌ على تلك الإنسانة (المناضلة الجزائرية) ولا شكَّ أنه يحمل شحنات انفعالية لا تنضب في العالم العربي بأكمله، فكيف لا يستثمر الشاعر في توظيف هذا الاسم العلم نصيًا؟! وكيف يهمل شاعر مبدع وموهوب رمزية هذا الاسم العَلَم بما يحتويه من القدر الانفعالي، ومن المحبة والتقدير، ومن التعاطف ومن الإعجاب؟! والحقُّ أنه من التجويد الشعري أن يستثمر الاسم الرمز (جميلة بوحيرد) ويوظَّف في ترداد مستمر، وقد استغل الشاعر الكبير نزار قباني تلك الطاقات المكنونة في هذا الاسم العَلَم شكلًا وموضوعًا، ووظّفه في نصه بصورة مبهرة، ولا أدلَّ على ذلك من قول السنوسي وهو الناقد والشاعر مبينًا بقيمة هذا الاسم وتقديره داخل النص الشعري؛ فقد أشار السنوسي إلى مثل هذه الطاقات المكنونة في اسم جميلة بوحيرد، فقال: «جميلة» اسم موسيقي النبرة غنائي الحروف، وهذه الموسيقية تأتي من الإمالة التي تظهر من كسر حرف الميم والياء ثم رنين اللام المفتوحة والهاء الساكنة مضافًا إلى ذلك الصورة الذهنية التي يرسمها هذا الاسم في المخيلة الشاعرية، فهو إلى كونه اسم البطلة، إلا أنه يُلقي في روع السامع والقارئ معنى الصفة الباهرة للموصوف الجميل... ومن هنا، يأتي رنين هذا الاسم، وجماله لارتباط لفظه ومعناه، والجمال محبوبٌ في كل مظاهره المادية والمعنوية.

أبعد هذا التفصيل الساطع والتبيان الناصع من السنوسي يأتي تعقيبه المضاد للازمة الشعرية التي استخدمها نص نزار قباني، ويوهن من استعمال الترداد المشتمل على اسم جميلة بوحيرد؟!

لا نستطيع إلا أن نستعجب متسائلين أهو من التناقض النقدي، أم هو من دواعي الميل والازدراء للشعر الجديد؛ لأنه مفارق شكليًا عن الشعر العمودي المحافظ الذي يُعجب به السنوسي؟!

والمستغرب أن التكرار اللفظي على مستوى اللازمة الشعرية لم يسترعِ حساسية السنوسي النقدية في نص آخر، ربما لأنَّ السنوسي لم يرَ فيها مدخلًا لاعتلال النص، وهي الواردة فيه اللازمة الشعرية في إحدى دراسات السنوسي، تلك الدراسة فيها نصٌ شكلت اللازمة الشعرية حضورًا لافتًا، ولكن السنوسي لم يدوّن أيَّ شائبة، ولم يزرِ بها كما فعل مع نص (جميلة بوحيرد) لنزار قباني، يقينًا أنَّ مردَّ ذلك لصيقٌ بالخلاف الشعري المحتدم حول الشكل الشعري الجديد، فقد صرّح السنوسي في أكثر من دراسة بعدم اعترافه بهذا المنتج الجديد، ولم يعطه

اسمًا، وإنما يقدِّم توصيفًا له وحسب، ولنقرأ معًا مقطعًا من دراسته للشاعر الليبي رفيق المهداوي لتبيان مدى القربى الروحية مع منهج الشعر العمودي ومن ناصروا هذا الاتجاه ولم يكتبوا الشعر الحر (وفي هذه التغريدة الحلوة تبرز خلجات شاعر رقيق العاطفة، دقيق الإحساس، يرسل نفسه على سجيتها، ويطلقها على طبيعتها؛ فتأتي ألفاظه ومعانيه عفو الخاطر وفيض الشعور، لا تكلُّف في أسلوبه، ولا تصنُّع في أدائه، ولا تزوير في مشاعره، فلنستمع لهذه التغريدة الحلوة التي حلَّى بها صدر الديوان، فكانت كالقلادة في جيد الحسناء:

لم أكنْ يوم خروجي من بلادي بمصيب
عجبًا لي ولتركي بلدًا فيه حبيبي

ترى هذه الرقة الذائبة والبساطة الناصعة في التعبير الصافي (بلدًا فيه حبيبي) هو في الواقع معنى عادي، ولكن صدق شعور الشاعر وعمق تجربته الإنسانية، وتلقائية تعبيره العفوي أكسب هذه الجملة طرافة جعلتها تبدو مليئة برعشة الحياة ونبضات الإحساس).

ودعنا نستمر في سرد الأبيات الباقية كما يقول السنوسي، وبين كل مقطع وآخر يأتي الشاعر بتلك اللازمة المذكورة سابقًا:

لم أكنْ يوم خروجي من بلادي بمصيب
عجبًا له ولتركي بلدًا فيه حبيبي

ويستمر السنوسي في إسباغ الهالات الشعرية على النص؛ لأنه نص عمودي محافظ، فكيف يُبنى حكمٌ نقدي على شاعر اعتمادًا على الشكل الشعري فقط، أو على الإطار الفني الذي قولب الشاعر فيه منتجه وصبَّ فيه تجربته القولية وحسب؟!

وختامًا، فإنَّ هذا النوع من التكرار اللفظي لنا فيه ملحظ وهو إغفال السنوسي ذكر التكرار اللفظي على المستوى الأفقي، خاصة وقد جاء هذا الأسلوب في عدة أبيات لعدد من الشعراء سواء كانوا قدامى أم معاصرين، ومن ذلك الأبيات التالية للشاعر التونسي الشابّي حيث يقول:

يجيء الشتاء شتاء الضباب
شتاء الثلوج شتاء المطر

فينطفئ السحر سحر الغصون
وسحر الثمار وسحر الزهر

وسحر السماء القوي البديع
وسحر المروج الشهي العطر

فقط في هذه الأبيات الثلاثة كمٌّ من التكرار الأفقي بشكل لافت، ربما مردُّ هذا الإغفال المقصود؛ لأنها تخلو من النقص الفني وتخلو من الآثار السلبية للتكرار، وربما مردّ هذا الإغفال المعتمد أنَّ السنوسي لم يرد الاستفاضة في الدراسة النقدية لهذا النص تحديدًا، وقد صرح السنوسي بمقصدية دراسته وحصرها في قوله: (ولكننا فقط أن نستشق من خلال هذه الدراسة الموجزة أرجًا من النبوغ الفكري).

ويمكن إلحاق الجناس اللفظي صوتيًا بالترداد اللفظي في أدنى مستوى تفاعلي عن طريق التلقي السماعي ابتداء، وخاصة إذا أخذنا بمقولة إمام مدرسة الكوفيين اللغوية في زمنه، وهو الإمام أبو العباس ثعلب (ت ٢٩١ هـ)، فقال معرفًا الجناس: (تكرار اللفظ بمعنيين مختلفين)، وقد استقرَّ تعريف الجناس اللفظي في كتب البلاغة العربية أنه (تشابه الكلمتين في اللفظ) كما عند السكاكي في «مفتاح

العلوم» والجناس اللفظي من المحسنات البديعية الخمسة التي عددها ابن المعتز في كتابه الشهير «البديع»، وعلى هذا التوصيف عند أئمة البلاغة وعلمائها فإنَّ أذن المتلقي لتطربُ له، وذلك لارتباطه بالإلقاء والمشافهة؛ ولأنَّ في الجناس اللفظي إيقاعاتٌ نغمية متجاورة، وفي ذات الوقت للجناس قوة تواصل واقتران جامع بين الألفاظ والمعاني؛ لذلك، كان للجناس سطوةٌ على ذهنية المتلقي لإيجاد تلك الروابط واكتشاف كنهها، وهذا يجعل المتلقي في حالة توقُّد وتأهُّب وتحفُّز لما يقال، وتنشأ بناء عليه حميميةُ التواصل بين المتلقي والنص الشعري تحديدًا، وفي توارد الجناس في بعض النصوص دلالاتٌ على شساعة المخزون اللغوي لدى قائل النص، وبخاصة إذا كان الجناس جاء تلقائيًا وليس تكلُّفًا، وقد تنبه السنوسي لذلك في كتابه (مع الشعراء)، وفي دراساته النقدية، وفي مقالاته وخواطره الأدبية، ولذلك جلَّى هذه الظاهرة الأسلوبية، ودرسها عند بعض الشعراء (أجل اللغة الشاعرة بأفعالها ومصادرها وحروفها، ولم يكن الجناس في الشعر شيئًا ممقوتًا أو ممجوجًا إلا ما جاء تعسفًا وتكلفًا، أما إذا جاء عفو الخاطر ووحي الشعور فهو مما يجعل للتعبير الفني حلاوة وطلاوة). ولم يتردد السنوسي في المغالاة بهذا الفن البديعي سواء كان ذلك ممارسة في شعره، أو تنظيرًا ودراسة في شعر غيره من الشعراء المعاصرين مثل تلك الوقفة من الجناس اللفظي الذي جاء في نص (وقفة بوادي العقيق) للشاعر عبدالقدوس الأنصاري:

وقف الشاعر في وادي العقيق
في أصيل كالعقيق الذهبي

فعلق السنوسي على الجناس في البيت أعلاه فقال: (وما أرقَّ وأجمل هذا الجناس اللطيف الذي استعمله الشاعر بين اسم وادي العقيق وبين ذلك الجوهر الكريم العقيق الذهبي)، ولا نستغرب هذا الإعجاب من السنوسي بهذا التوظيف لأسلوب من أساليب الموروث البلاغي؛ ولأنَّ الجناس من صور الأساليب السلفية المحافظة فقد حاز الرضى والقبول المنشود، ولك أن تتصور كيف يكون موقف السنوسي صاحب الرؤية النقدية المحافظة، وهو يدافع عن شعره قائلًا: أجل إن من محاسن اللغة العربية ومتانتها تلك الخصائص التي تفرّدت بها من بين سائر لغات العالم؛ ومن هذه الخصائص قدرة اللفظ الواحد منها على أن يعطيك ما تشاء من ضروب المعاني ودلالات الشعور، والجناس يا صديقي خصيصة من أجمل وأروع خصائص لغتنا الشاعرة. ولم يكن الجناس في الشعر شيئًا ممقوتًا أو ممجوجًا إلا إذا جاء تعسفًا وتكلفًا، أما إذا جاء عفو الخاطر ووحي الشعور فهو مما يجعل للتعبير الفني حلاوة وطلاوة؛ والشاعر القدير إذا وجد كلمة من كلمات اللغة غنية في مغناها ومبناها، وهي تتساوى مع الصورة الشعرية، وتضفي عليها ظلالًا واسعة فمن العقوق والجحود أن يتركها ليستبدل بها كلمة أخرى لا تقوم مقامها، ولا تضيء ضياءها.

---

* كاتب سعودي.

الشواهد من كتاب (مع الشعراء) دراسات وخواطر أدبية، محمد بن علي السنوسي.

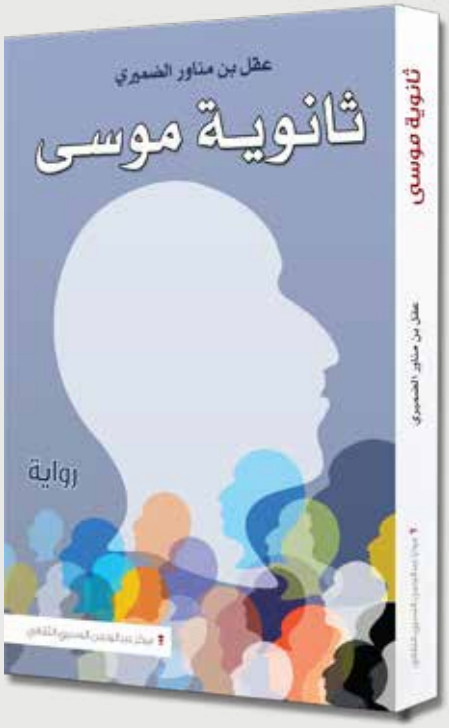
مُرْتَكَزَاتُ التَّجْرِبَةِ السَّرْدِية في «ثَانَوِيَّةِ مُوْسَى» لِعَقْلِ الضَّمِيْرِي

■ أ.د. إسماعيل محمود محمد*

تُعَدُّ ثَانَوِيَّةُ مُوْسَى[1] عملا سرديًا محرضًا على المُناوشة والقراءة والاكتشاف في آنٍ، وهي -في تصوري- عملٌ نوعي طريف في معالجتها ومرتكزاتها السردية، التي انطلق منها في معالجة المضامين الفكرية وتشييدها، فضلا عن جدارتها واستحقاقها للقراءة السردية؛ تلك القراءة التي تسعى جاهدة لاكتشاف المرتكزات والثوابت التي اتكأ عليها عقل الضميري في اجترار تجربته السردية، وتشييد المضامين والمعالجات السردية.

وإذا كانت الأعمال السردية بصفة عامة عالما فسيحًا، وميدانًا رحبًا لتمرير القناعات والأفكار، والبوح بمكنونات النفوس؛ فإن الأعمال الروائية بصفة خاصة ميدان للبوح والإفصاح: «أننا وجدنا في الرواية نصا مثقلا بالبوح وأسرار الذات»[2]، وتبقى: «الرواية الملاذ الذي لجأ إليه الكاتب العربيّ لتدوين قصّة حياته وتجاوز العوائق النفسية والاجتماعية والحضارية»[3]، وهي ليست تعبيرًا عن الخيال والأوهام؛ ولكنها وسيلة عبقرية لحمل رسالة المبدع، ومن الطبيعي أن نرصد فيها من خبرات الروائيين التي تستولي على وجدانهم، ومن الطبيعي كذلك أن تكون الأعمال الروائية واحة خصبة ومواتية لتمرير قناعاتهم ونقل همومهم واجترار أفكارهم، وتكون ميدانًا لإظهار التجربة السردية للمبدع.

وتبقى الرواية لمرونتها فضاءً رحبًا لتمرير الرسائل التي يؤمن بها الروائيون، فضلا عن كونها الجنس الأدبي الأقدر للتعبير بسلاسة وعفوية عن هذه الرسائل، فضلا عن كونها وسيلة مواتية للبوح واستبطان الذات المبدعة، وليس عجيبًا أن تكون الرواية فنًا عبقريًا لاستيعاب الطاقات المبدعة: «إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أن تقول شيئًا لا يمكن أن تقوله سوى



الرواية»[٤]، والرواية بوصفها جنسًا أدبيًّا هي فن البوح بامتياز، فضلا عن كونها قراءة/ رؤية للواقع من وجهة نظر المبدع، أو على الأقل إعادة تشكيل/ بناء للواقع كما يتراءى له.

المرتكز الأول: حضور الرسالة ومنطقية الهدف

وأود التنبيه منذ البداية، إلى أننا يجب أن نتعامل مع الإبداع الروائي بما يليق به من الاحتفاء والتقدير؛ لأن الأعمال الروائية ليست مجرد حكايات عابرة وأهازيج قصصية للاستهلاك أو التسلية وحسب، وهي ليست نسجًا عبثيًّا للخيال أو مجافاة الواقع؛ ولكنها كذلك تنطوي على رسائل هادفة، ومضامين عميقة، وأفكار ملحّة؛ يسعى المبدع إلى ترسيخها في أذهان المتلقين، وحفرها في نسيج السرد الروائي؛ فالروائي دائمًا وأبدًا صاحب همٍّ خاص أو عام، فضلا عن أنه دائمًا متسلح برسالة، وحامل لهدف، ولديه خطة محكمة لصناعة إبداعه، وهو يعلم يقينًا أن الجنوح إلى العبث سيقوده إلى الشطط، ولن يعينه على تخليد فنه في سجل المبدعين الخالدين، وهو ما يقرره عقل الضميري بقوله الرواية نفسها: «... للمسرح والرواية رسالة حقيقية في كل المجتمعات»[٥]، ويبقى الفن بلا هدف فنًّا مبتورًا وناقصًا ومتأزِّمًا ولا حياة له أو قدرة على البقاء أو الخلود، والرواية جنس أدبي ذات سلطان في الأدب السعودي خاصة والأدب العربي عامة، وهي كما يقول د. حسن النعمي: «اليوم يعود الانتصار للسرد بقولهم الرواية ديوان العرب في العصر الحديث»[٦]، وهي تشارك الأجناس الأدبية الأخرى في استلهام تجارب المبدعين، والتعبير عن قضايا المجتمع، ومواكبة أذواق الناس على اختلاف مشاربهم وأذواقهم.

يحتفي عقل الضميري بالإبداع، ويراه ملكة إلهية؛ إذ يقول: «الفن ليس عنصريًا خاصًا بفئة وطبقة بالمجتمع، أو يستعصي على الفقراء إنتاجًا وإبداعًا، كما أنه ليس رخيصًا يقع تحت أقدام الأثرياء ليكونوا فنانين لمجرد إمكاناتهم المادية، وهو أحد المتع التي تستحق السعي إليها والبحث في مادتها المعروضة ومبدعها وظروفها ورسالتها، ناشرًا للمعرفة والذوق بسلطان التأمل»[٧]. والضميري بهذا صاحبُ وعي بقضية الإبداع، وقد صدر في روايته «ثانوية موسى» عن هذا الفهم الراقي للإبداع، وكان صاحب هدف، وساعيًا إلى تحقيق رسالة من إبداعه، وهو فهم عبقري يجعله من أصحاب النظرة الإنسانية الرحبة إلى الإبداع حقيقة وقيمة ومعرفة؛ لأن الإبداع موهبة إلهية، يهبها الله للفقراء، والأغنياء لا يمكن أن يشتروها بأموالهم، ورحابة الإبداع ورسالته تجعل من الجميع سواسية في معترك الفن والإبداع.

المرتكز الثاني: تعزيز فكرة المواطنة وغرسها

لم يَبْنِ عقل الضميري ثانوية موسى سدىً، وبخاصة في معالجة المضامين التي قصد إشهارها؛ ولكنه أراد أن يمرر رسالة محورية -بطريقة ضمنية غير مباشرة- وتتمثل في أن المملكة العربية السعودية بحاجة ملحّة إلى طاقات كل المخلصين من أبنائها وبناتها، وأن أصحاب النبوغ والجدارة منهم ومنهن سيحققون طموحهم وأحلامهم، كما أن عقل الضميري حريص على أن يبين التطور الإداري الذي حققته المملكة في كافة الأصعدة؛ فضلًا عن أنه حريص كذلك على بيان اختلاف حاضر المملكة عن ماضيها في تبنّي أصحاب الأفكار البناءة وتشجيعهم وتحفيزهم ومكافأتهم. وعقل الضميري يتبنى عن قناعة فكرة المواطنة، ويشجع على الانتماء، ويعلن أن كل الأخطاء التي كان يُسْكَتُ عنها في الماضي (التي كان يروح ضحيتها المواطن السعودي ويتحمل ويلاتها وضررها وضراوتها) لن يُسْكَتَ عنها في الحاضر.

المرتكز الثالث: التصدي لكل السلوكيات التي تعود بالضرر على أبناء المملكة

وتنطوي ثانوية موسى على فكرة ضمنية محورية تتمثل في ضرورة التصدي لكل السلوكيات التي تعود بالضرر على أبناء المملكة، فضلا عن التصدي لكل ألوان القهر ومحاربة كل صور الإذلال التي كانت تعصف بأصحاب النباهة من أبناء المملكة العربية السعودية وتترصد بهم، من قبل بعض المقيمين الذين تحاملوا على أبناء الوطن، وعمدوا عن قصد إلى محاربتهم وقهرهم.

وتمثل قصة فصل سعود بن شاكر من معهد المعلمين وطرده النهائي منه صورة قوية وصادمة، وتدعو إلى تعاطف الجميع، وتثير فيهم الشفقة عليه وعلى أمثاله ممن تعرضوا للمصير الأسود نفسه[٨]، وهي العقدة المفصلية الأم في الرواية، وتتوالد منها بقية العقد وتتشابك معها مكملة لوحة المآسي وصور القهر والغبن التي كان يتعرض لها المواطن السعودي في الماضي على أيدي بعض أبناء وطنه وغيرهم من أصحاب العقول المتصلبة التي تمنع في التجنّي عليهم.

ويوظف عقل الضميري هذه العقدة؛ لكي يورد هذه السلسلة من العقد الفرعية التي تتحد معها وتترابط، مخلفة المضامين السردية لثانوية موسى.

المرتكز الرابع: غرس الثقة وتجديد الأمل في قادة المملكة العربية السعودية

ولعل خطاب «ثانوية موسى» في تصوري موجه إلى الحاضر والمستقبل؛ وإن بدا عند

أ. عقل الضميري

بعض القراء خطابًا موجهًا إلى الماضي، وهو خطاب يحمل الثقة ويجدد الأمل، ويؤكد على أن أصحاب القرار في المملكة العربية السعودية الآن ونحن في عام (١٤٤٥هـ-٢٠٢٤م) لم ولن يسمحوا بعقاب أصحاب الأفكار الإبداعية والمواهب العبقرية من أبناء الوطن، فضلا عن أن أصحاب هذه الأفكار وتلك المواهب سيحصلون على الفرص الكاملة التي تمكّنهم من إعلان هذه الأفكار وإظهار تلك المواهب؛ وهكذا أراد عقل الضميري أن يبعث رسالة واضحة ودقيقة، تتمثل في أن القائمين على الأمر في المملكة العربية السعودية لم ولن يسمحوا بتعطيل طاقات الشباب أو هدرها، وأن هذا الزمن ولّى بلا رجعة، وأراد التأكيد على أن كل القنوات مفتوحة، وكل الفرص مهيأة لحصول أبناء الوطن على حقوقهم في حال التعدي عليهم أو ظلمهم، والمواطن السعودي كان وما يزال موضع احتفاء القيادة الحاكمة وتقديرها، وكل الجهات الإدارية مُسَخّرة لخدمة المواطن السعودي أينما كان وحينما يريد.

المرتكز الخامس: الحكمة في الطرح والمنطقية في المعالجة

تناوش «ثانوية موسى» كثيرًا من القضايا الشائكة في المجتمع السعودي، وتعالجها معالجة حكيمة ومنطقية، وقد حرص عقل الضميري على المعالجات السلسة الملتزمة بعيدًا عن الصخب والتحريض، وكان واعيًا لمفهوم الالتزام، وأنه ليس خطابًا موجهًا ومبتذلًا ومحصورًا في رسالة اجتماعية أو دينية أو سياسية أو أيدولوجية: «إن مفهوم الالتزام في الكتابة يعني أن تؤدي الوظيفة الكتابية بشكل جيد، لا أن تجعل من النص منصة خطابية للصراخ الاجتماعي أو السياسي، أو الأيدولوجي»[٩]؛ وكان قادرًا على المراوغة، كما كان قادرًا على تجاوز المسكوت عنه في معالجته لهذه القضايا ومناوشته لتلك السلبيات، وقد ابتعد عن الأسلوب السطحي المباشر في تعريتها، وجاء تناوله بنّاءً ومسؤولا وعميقًا -في تصوري- خاصة وأنه عمد إلى كشف العوار وتعريته من أجل إصلاحه وتطهيره وعلاجه، بلا صخب ولا ضجيج ولا إثارة لفتنة أو عصبية، ولم يكن يتناوله للتشهير أو الفضح أو الهدم، وقد عمد إلى تقديم النقلة أو الطفرة أو التطور الذي أصاب المجتمع السعودي في التعليم والصحة والمستوى الاقتصادي والمادي والتحول الإداري.. وغيرها.

المرتكز السادس: الواقعية في معالجة القضايا والبعد عن الأسلوب الوعظي

يبتعد عقل الضميري عن الأسلوب الخطابي الوعظي الذي يؤثر على فنية العمل السردي وقيمته، ويؤدى به فقدان رونقه، كما يتعامل بواقعية نابعة من خبراته في إثارة القضايا الشائكة، وهو ما جعله حريصًا على البعد عن الصخب والضجيج.

وتبقى رواية «ثانوية موسى» لعقل الضميري بحاجة إلى قراءات سردية لفضاءاتها المضمونية والفنية على مستوى الأداء والمعالجة، وتبقى مضامينها السردية محرّضة على البحث والدرس والمناوشة، ولعل الجدليات التي تحملها مسرحية العلوم على مستوى المضمون والفن بحاجة ملحّة إلى قراءة جادة.

المصادر والمراجع:

أولا: المصدر الرئيس

(١) عقل بن مناور الضميري: «ثانوية موسى»؛ ط مركز عبدالرحمن السديري الثقافي: الرياض، ط١، ١٤٤٣هـ- ٢٠٢١م.

ثانيا: المراجع الحديثة:

(٢) دلال عباسية: «البوح في الرواية المغاربية وأسرار الذات»؛ مجلة الكلمة، العدد ٧٢، أبريل ٢٠١٣م، بحث منشور على الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول٢٥- ١- ٢٠٢٢م، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5344.

(٤) فاطمة عبدالرحمن: «النعمي يؤيد انتصار الرواية على الشعر في العصر الحديث» مقال منشور في جريدة اليوم بتاريخ١٠ جمادى الآخرة ١٤٣٠ هـ، تاريخ الدخول: ٥- ٢- ٢٠٢٢م https://www.alyaum.com/articles/678601.

(٥) محمد آيت ميهوب: «القناع سبيلًا إلى البوح»؛ مجلة الكلمة، عدد الأحد ١٧- ٢- ٢٠١٩م، مقال منشور في مجلة العرب، تاريخ الدخول: ٤- ٢- ٢٠٢٢م، https://alarab.co.uk.

(٦) محمد العباس: «الرواية الحديثة في السعودية ورقة تصويت في المزاد الاجتماعي»؛ مقال منشور في جريدة الرياض ٢٨ ربيع الأول ١٤٣٢ هـ، تاريخ الدخول: ٥- ٢- ٢٠٢٢م، https://www.alriyadh.com/610163.

(٧) مقال في جريدة الجزيرة بعنوان: «تمنى كونه رسامًا: الروائي عقل الضميري: مدهش تخطّي حواجز اللغة على صخرة أو قماش»، منشور في: ١٠ صفر ١٤٤٣هـ، تاريخ الدخول: ٣- ٢- ٢٠٢٢م، ورابط المقال: https://www.al-jazirah.com/2021/20210917/cm4.htm

(٨) ميلان كونديرا: «فن الرواية»؛ ترجمة بدر الدين عرودكي، ط المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م.

---

* أستاذ الأدب والنقد في قسم اللغة العربية – كلية التربية – بجامعتي المجمعة بالمملكة العربية وسوهاج في جمهورية مصر العربية.

(١) عقل بن مناور الضميري: «ثانوية موسى»؛ ط مركز عبدالرحمن السديري الثقافي: الرياض، ط١، ١٤٤٣هـ- ٢٠٢١م.

(٢) دلال عباسية: «البوح في الرواية المغاربية وأسرار الذات»؛ مجلة الكلمة، العدد ٧٢، أبريل ٢٠١٣م، بحث منشور على الشبكة العنكبوتية، تاريخ الدخول٢٥- ١- ٢٠٢٢م، http://www.alkalimah.net/Articles/Read/5344.

(٣) محمد آيت ميهوب: «القناع سبيلا إلى البوح»؛ مجلة الكلمة، عدد الأحد ١٧- ٢- ٢٠١٩م، مقال منشور في مجلة العرب، تاريخ الدخول: ٤- ٢- ٢٠٢٢م، https://alarab.co.uk.

(٤) ميلان كونديرا: «فن الرواية»؛ ترجمة بدر الدين عرودكي، ط المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م، ص٢٩.

(٥) عقل بن مناور الضميري: «ثانوية موسى»، ص ٥٩.

(٦) فاطمة عبدالرحمن: «النعمي يؤيد انتصار الرواية على الشعر في العصر الحديث» مقال منشور في جريدة اليوم بتاريخ١٠ جمادى الآخرة ١٤٣٠ هـ، تاريخ الدخول: ٥- ٢- ٢٠٢٢م https://www.alyaum.com/articles/678601/.

(٧) مقال في جريدة الجزيرة بعنوان: «تمنى كونه رسامًا: الروائي عقل الضميري: مدهش تخطّي حواجز اللغة على صخرة أو قماش»، منشور في: ١٠ صفر ١٤٤٣هـ، تاريخ الدخول: ٣- ٢- ٢٠٢٢م، ورابط المقال: https://www.al-jazirah.com/2021/20210917/cm4.htm

(٨) عقل بن مناور الضميري: «ثانوية موسى»، ص ٣٠. تمنى كونه رسامًا:الروائي عقل الضميري: مدهش تخطّي حواجز اللغة على صخرة أو قماش.

(٩) محمد العباس: «الرواية الحديثة في السعودية ورقة تصويت في المزاد الاجتماعي»؛ مقال منشور في جريدة الرياض ٢٨ ربيع الأول ١٤٣٢ هـ، تاريخ الدخول: ٥- ٢- ٢٠٢٢م، https://www.alriyadh.com/610163.

"القراءةُ كسياقٍ له معنى" لعلي الشدوي

■ هشام بن شاوي*

في دراسته النقدية "نظريات القراءة أو التلقي" يرجع د. جميل حمداوي الاهتمام بالقارئ أو المتلقي بعد مرحلة البنيوية والسيميائيات، التي ركزت كثيرًا على النص بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلّي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق والإحالة. وكان التركيز على النص بما هو مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة، وعالمًا من العلامات اللغوية والأيقونات البصرية. بيد أن النص في منظور السيميائيات أخذ حيزًا كبيرًا من الاهتمام، وذلك على حساب القارئ، الذي اهتم به رولان بارت، وتودوروف، وأمبرطو إيكو بشكل من الأشكال. ومن ثم، فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة ما بعد الحداثة (١٩٦٠-١٩٨٠م) لتعيد الاعتبار للمتلقي، بعد أن تسيّد المؤلف زمنًا طويلًا مع علماء النفس ومؤرّخي الأدب وكتّاب السير الذاتية؛ واستأسد النص، بعد ذلك، مع البنيويين والسيميائيين لمدة لا بأس بها، مؤكدًا على أنه لم يبرز دور القارئ إلا مع نظريات ما بعد الحداثة، وتطور النظريات الحديثة؛ كالتأويلية، والفينومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي، والنقد النسائي، والتاريخية الجديدة.

وهكذا، برز دور القارئ كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص.

يربط د. جميل حمداوي سيميولوجية القراءة برولان بارت، فهو الذي بلّور لذة النص في إطار التعامل مع النص، وهو الذي أعلن موت المؤلف في كتابه: «درس السيميولوجيا»، وقد عدّ بارت الناقد الجديد ليس سوى قارئ؛ فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وينبغي

أ. علي الشدوي

للمؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد -إذًا- في نظره قراءة؛ وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص: «من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوارٍ مع بعضها بعضًا، وتتحاكى وتتعارض؛ بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء، الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيًا: فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل المجال نفسه».

في كتابه «القراءة كسياق له معنى» يعدُّ علي الشدوي القراءة مشكلًا على صعيد المفهوم، وعلى صعيد القارئ ومعتقداته وتمثيلاته في الأعمال الأدبية، وراهن في كتابه على مشكلة القراءة، كسياق له معنى. ويقر الباحث بأن الإمساك بهذه المشكلة لن يتحقق سوى عبر مقاربة تهتم بممارستين يبرز بينهما التضاد، عند تأمل القراءة بوصفها سياق له معنى؛ ويقصد التضاد بين ممارستين قرائيتين تنتمي إحداهما إلى مجتمع تقليدي وأخرى إلى مجتمع حديث.

في الفصل الأول: «القراءة نقد المفهوم الشائع» يشير الشدوي إلى أن الإحساس بالطمأنينة في صحبة كتاب مجرد وهم، أمام قلق إدراك أن الكتاب يمكن أن ينذر بالخطر؛ ويستشهد الشدوي بقول إمبريتو إيكو بأن الكتب غالبًا ما تتحدث عن كتب أخرى، والخطورة أن بعض هذه الكتب يبدو غير مؤذٍ، لكنه كذلك.. أو كالبذر يزهر فيما بعد في كتابٍ خطير. ففي المقررات الدراسية يستعاد وصف الجاحظ ومدح المتنبي للكتاب، ويكرره المعلمون -لتراجع قراءة الطلاب أمام مشاهدتهم للتلفزيون، ومتابعتهم الإنترنت- في إطار متعة القراءة كفكرة تربوية سائدة؛ لكن هذا التقديم تحفّه مخاطر كثيرة، «إنما هي لذة تستلزم مقابلًا. فلماذا يتم إخفاء ارتباط القراءة في عمقها بالسأم والقلق إلى درجة أتساءل فيها أحيانًا إن لم يكن المكتئبون بمفردهم هم القراء الوحيدون والحقيقيون»، كما كتب أنطوان كومبانيون.

هذا التساؤل، يرتبط بالقراءة كممارسة فكرية رفيعة ونبيلة. في مذكراته «عشت لأروي»، يشير غابريال غارسيا ماركيز إلى أنه بدأ يقرأ ككاتب حقيقي، ليس للمتعة فقط، وإنما بدافع فضول لا يرتوي إلى اكتشاف كيف كتبت أعمال الحكماء.

وفي كتابه «تاريخ القراءة» يروي ألبرتو مانغويل حكاية خورخي لويس بورخيس، الذي

يعد أكبر قرّاء القرن العشرين، وكيف كان يقرأ وعاداته في القراءة.

ويختم علي الشدوي هذا الفصل بالعودة إلى مقال قلق القراءة، فقد أقر كومبانيون أن القراءة محاطة بالقلق قبل القراءة وأثناءها وبعدها، وما سوى ذلك مجرد دعاية مغرضة بغية إرضاء التلاميذ، كما لو كانت لذة القراءة سهلة المنال؛ لكنهم ينفرون من الكتب، التي تجهدهم: «تذكر أول لذة حصلت عليها من القراءة، فأثناء هذه الواقعة الأولى شيء ما قد غيّرك، ولم تعد كما أنت قبلها... طبعًا يوجد نوعان من الكتب: كتب تخرج منها متغيرا إلى الأبد، وكتب أخرى عكس ذلك، والكتاب الذي يتركك كما أنت ليس في الحقيقة كتابًا جديرًا بالقراءة».

وردًا على بعض معتقدات القراء السعوديين الشائعة عن الرواية، يؤكد الناقد والروائي علي الشدوي أن تكوين المعنى من قبل القارئ لا يتطلب أن يكون ثمة أحد على حق، كما تفصح بعض المعتقدات القرائية، لأن هذه الصيغة عاجزة عن تحمل النسبية الجوهرية للأشياء الإنسانية، ومن الصعب قبول وفهم حكمة الرواية (حكمة اللايقين)، كما يقول ميلان كونديرا، ويعترف بأن قارئًا قرأ قدرًا كبيرًا من الروايات، أكثر استعدادًا لأن يفهم رواية من شخص لم يقرأ رواية أو لم يقرأ كثيرًا في هذا النوع الأدبي، وهذه مسلمة في الدراسات النقدية الحديثة المتعلقة بالقارئ، والقراءة الناجحة هي تلك القراءة، التي يمكن فيها للذوات المكونة - المؤلف والقارئ- أن تتوافق تمام التوافق؛ مثلما يجب على القارئ أن يحوز معرفة بالخطاب الروائي، يجب أن تكون لديه قيم واتجاهات معينة كالشك، الفضول، واحترام استخدام المنطق، والموضوعية، ويعد صاحب «تاريخ النحو العربي» أن تاريخ الرواية هو تاريخ إطراح الحياء، فالرواية تساعدنا على معرفة جزء من حياتنا والتعبير عنه، وما تريده الرواية من إطراح الحياء هو أن تلج في قلب القلعة، في الضمير، في هذا الفراغ المتواتر الذي يجده كل إنسان منا في أعماق ذاته، هذا المذاق التافه في أعماق الحنجرة، هذه الكتلة من الذكريات التي لا جدوى منها، هذا الشقاء، هذه الوحدة. لعل هذا ما جعل الرواية مرض الإنسان الحديث الذي لا يكفيه ضميره، بل ينبغي أن نقدم له إغراء انتهاك ضمائر أخرى، ونجعله يعيش حيوات أخرى؛ لكي يعرف هل ثمة حياة يتوقف عندها حتى لو كانت خيالية.

وفي فصل لاحق، يشير الشدوي إلى أن الانشغال بالقارئ أصبح أمرًا مركزيًا في النظرية الأدبية، والنقد الأدبي المعاصر، والمهمة الأساس في دراسة القراءة هي وصف إجراءات القارئ المسؤولة عن التأويل، وأن ما هو أساس بالنسبة إلى قراءة الأعمال الأدبية هو التفاعل بين بنيتها وبين قرائها، وأن السؤال: هل يكون القراء المعنى؟ فهو السؤال المركزي في النظرية الأدبية المعاصرة.

حين يدعو جوناثان كولر إلى «نظرية القراءة»، ويتحدث ستانلي فيش عن «استراتيجيات القراءة»، ويعلن جاك دريدا أن «القارئ يكتب النص»، فإنهم كلهم، وبدرجات متفاوتة يجيبون بالإيجاب عن تكوين القراء للمعنى..

في «القراءة كسياق له معنى»، يتحدث الباحث عن خطورة الكتب، والتي شاعت في الثقافة العربية القديمة وتم حرق الكتب وإتلافها بالدفن أو الغسل أو الإغراق أو التقطيع لأسباب علمية أو سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو

تعصبية مذهبية، ويستشهد بأمثلة لتأثير الكتب باختلاف المواقف والأسباب، ويمكن القول إن الحديث عن أهمية القراءة للمواطنة المدنية المسؤولة هو تحصيل حاصل لولا أن المجتمع ما يزال في الأعمِّ يجهل هذا الاتجاه في القراءة؛ إذ تقتصر بين المختصين التربويين حول مفهوم القراءة المدرسي من دون أن يكون للقراءة أي امتداد مجتمعي، وقد نتج عن قلة الخبرة بالقراءة التوقف عند مستوى معين من مستويات الفهم، أي الفهم الظاهراتي، الذي لا يلتقط ما وراء السطو، كما أن الأدب انحصر في وظيفة اجتماعية إصلاحية وتوجيهية.

ويعرّف الشدوي القراءة كنشاط متعدد الأوجه، حسب الدراسات الحديثة، فهي سيرورة ذهنية/ فيزيولوجية، سيرورة معرفية، سيرورة عاطفية وسيرورة حجاجية، وعملية رمزية، حيث يرتبط المعنى الذي يستخلصه القارئ بالسياق الثقافي، الذي يعيش فيه القارئ، فالقراءة هي محاولة التوصل إلى معرفة جديدة.

وحول إشكالية التأليف في الثقافة العربية وعلاقته بالحكايات، التي رويت عنه من خلال معجم «العين» يرى الباحث أن مادة اللغة كما يعكسها مفهوم المعجم في الثقافة العربية، حتى تلك التي لا تنسب إلى أحد، ولا تندرج أغلب كلماتها في تعبير حي ملموس معاجم تتجه نحو المادة اللغوية من دون أي اعتبار لتداول كلماتها بين الناس، تجري فيها المحافظة على الكلمات القديمة، فهي معاجم تذكرنا بالماضي ولا تبالي بالحاضر، كلماتها عتيقة وغير قابلة لأن تتجدد، وهي بمثابة ذاكرة لغوية قديمة، وزمان ومكان قديمين، لهذا فالمعجم غير قادر على تأمين استمرارية الكلمات العربية إلا في جمودها بين دفتيه وليس بين الناس. والكلمات ليست مادة للغة العربية، وإنما تشكل انعكاسًا لعلاقات اجتماعية، وهي صيرورة دائمة وحدث حي، وليست مجرد وسيلة اتصال بين البشر، فالكلمة محملة دائما بمضمون إيديولوجي أو وقائعي، كما فهمها ميخائيل باختين؛ فالناس لا يستجيبون إلا للكلمات التي توقظ فيهم أصداء أيديوليوجة أو لكلمات لها علاقة بالحياة، ومع ذلك لا ينفي الباحث أن معجم «العين» للخليل بن أحمد أول محاولة لتأليف معجم عربي، وحسب اعتقاده فقد حدد الخليل اتجاه وطابع المعاجم العربية، كفصل اللغة عن أفقها الاجتماعي، فنتج عن ذلك مشكل الكلمة في علاقتها بالأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي بين الشرائح الاجتماعية.

---

* كاتب، المغرب.

رواية «قناع بلون السماء» لباسم خندقجي
اشتباكُ الهُويَّة من خلال وضع السرديّة الفلسطينية في مواجهة سرديّات الآخر

■ حامد بن عبدالهادي عقيل*

الرواية التي تنتجها الدول الإمبريالية

مَن يعتقد أن المعرفة، والآداب منها على وجه خاص، بمعزل عن السلطة، فهو يقصر وجود الدول على ما يظهر منها فحسب، أي في الممارسات الملموسة في فرض مظاهر سيادتها، لكن الأمر ليس كذلك، فلأي سلطة في كل بلاد الدنيا أدواتها الخفيَّة، ولها آلياتها المعقدة، والتي من أهمها احتكار المعرفة؛ إنتاجًا إن استطاعت، أو إدارةً فقط إذا لم تستطع السيطرة على منتجي الآداب والفنون بوصفهم أفرادًا، أو حتى بوصفهم مجموعات تنتظمها مؤسسات. إن العلاقة بين المعرفة والسلطة علاقة وثيقة، كما يرى الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، فلم يعد الأمر يقتصر في إدارة الدول على إحلال النظام ووضع الدساتير وتنفيذ القوانين وفرض السيطرة على المواطنين عبر أجهزة الدّولة، بل إن هناك علائقية لا تنفصم، وإن كانت لا تظهر للعيان، بين السلطة وإدارة المعرفة فضلًا عن إنتاجها، إذ يرى فوكو أن: «السلطة تنتج المعرفة، وأن المعرفة والسلطة تقتضي كل منهما الآخر مباشرة، فلا علاقة سلطوية دون أن يتشكل حقلٌ معرفي بالارتباط معها، كما لا توجد معرفة لا تفترض وتَكُون في آن واحد علاقات سلطة» (ولد أباه، ٢٠٠٤: ١٩٢)، ولهذا أهمّيته بالطبع، ذلك أن المعرفة أداة صياغة وتبرير للأهداف، كما أنها أداة تكريس للصور المرغوبة، أو النّمطية التي تسوقها الدول عن نظامها، وعن الآخر كذلك. فعلى سبيل المثال، وهو ما يتعلق بالنصوص السرديّة تحديدًا كما ينسحب على بقية الفنون الأدبية، أسهمت الرواية الأوروبية،

بحسب إدوارد سعيد، في صياغة وجهات النظر والتجارب التوسعية الأوربية، حين كشف في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، عن: «التواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية وتطورها وتوسعها ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنّية، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجماليّة التي لم تعبّر عن التوسعات الاستعمارية فحسب؛ وإنما ارتبطت بها. هذا الترابط كان نتاجًا لنوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلًا متوازيًا بين الظاهرتين الاستعمارية والسَّردية» (إبراهيم، ٢٠٠٣: ٦٨)، أي إن السرد الأوربي حمل شيئًا من وجهات نظر المستشرق الغربي، فأسهم في تبرير الاستعمار، لدى القارئ الأوربي، وغيره من قراء القوى الاستعمارية، ولعل مجيء ذلك من خلال الرواية عائد إلى كونها فنًا تخييليًا؛ أي يروم على الدوام استمالة قارئه من خلال آليات تواصلية إدماجية غير واعية، فيسرد المواقف ويختلقها ويكيفها في سبيل خدمة أهدافه، والتي من أهمها التسويق لفكرة تفوق الغربي مقابل عالم ما بعد الكولونيالية في القارات الثلاث: آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية: «الرواية التي عاصرت نشأة الاستعمار وتوسعاته أقامت تمايزًا مطلقًا بين الذات الغربية والآخر، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي منحتْ حقًا أخلاقيًا يقوم بموجبه الطرف الأول بحجة [بتخليص الآخر] من وحشيّته ووثنيته وهامشيته» (السابق، ٧١).

إن الغرب بحاجة إلى بث ما يتعلق بأفكاره الاستعمارية من خلال الفنون والآداب، ولكن ليس لإقناع قادته وفلاسفته بشرعية الاستعمار، إذ إنهم هم من يقوم بدعم الفنانين والكُتَّاب لكتابة مثل هذه الآداب، حتى يتم استخدامها، إضافة إلى كتب الاستشراق وما ينتج عن تنقيب البعثات الآثارية من اكتشافات، في سبيل جعل النهج الاستعماري مقبولًا شعبيًا في بلدانهم، وربما مبرَرًا لدى بعض أفراد شعوب الدول المستعمَرة، ذلك أن ساسة الغرب ومنظريه يؤمنون، منذ البدء، برجعية الدول التي يتم استعمارها وتخلفها؛ ولعل من أبرز الأمثلة التي توضّح طبيعة خطاب قادة الغرب ومنظريه عن الشرق هو ما يبثّه كارل ماركس عن الشرق والشرقيين لتوضيح رجعيتهم وتخلفهم؛ إذ يقول عنهم: «إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ولا بدّ أن يمثلهم أحد» (فوكو، ٢٠١٢: ٦٦). نعم، فمنذ بداية النزعة الاستعمارية، وحتى قبل اكتمال نشوء الرواية الأوربية تم تنميط الشرقي من قبل الغرب بأنه: «لا عقلاني، فاسق، طفولي، متخلف. بينما صورة الغربي عقلاني، متحلٍ بالفضائل، ناضج سوي» (سعيد، ٢٠٠٣: ٧٨). ومن هنا، بدأ الغرب، وتحديدًا الأوربي، في تمرير الأنماط وتسويق الأنساق عن الآخر من خلال الفن والأدب، ثم لاحقًا من خلال الإعلام بعد تطور وسائله تطورًا متسارعًا في النصف الثاني من القرن الميلادي

الماضي، إذ إن جهود الغرب آتت ثمارها من خلال وعيهم باللغة وخطورتها في تشكيل الاتجاهات العامّة وصياغة النزعات القومية لدى شعوبهم بوصفهم عرقًا متفوقًا، ذلك أن اللغة بحسب نيتشة ما هي إلا: «جيشٌ متحرّك من الاستعارات والكنايات والتشبيهات المجسّمة وبإيجاز؛ خلاصة من العلاقات الإنسانية، عُمّقت ونُقلت وزُخرفت شعريًا وبلاغيًا، وصارت بعد استعمال طويل تبدو صلبة وشرائعية، وملزمة لشعبٍ ما: الحقائق إيهامات نسي المرء أنها كذلك» (السابق، ٣٥،٣٦)، ما جعل هذه الإيهامات تصبح بمرور السنوات حقائق، بررت في البدء الاستعمار، ثم استمرت في تبرير انتهاكاته المتوالية، وجعل مجازره وسرقاته وبطشه ضرورةً، ليس من أجل مصالح الغرب فحسب، بل من أجل حماية الضحية من نفسها، أليستِ هي التي لا تستطيع تمثيل نفسها، لذهنيتها القاصرة وفسقها وطفوليتها وتخلفها؟!

الرواية التي تحاول الدول الإمبريالية طمسها

في المقابل، فإن الغرب يخشى سردية الشعوب المستعمَرة، السردية التي لا يسيطر على إدارتها، ولا يتحكم في إنتاجها وتوجيهها؛ لأنها تخرج عن النمط الذي يريد تسويقه عن ذاته وعن الآخر الذي يقوم باحتلاله؛ فأصبحت الفنون والآداب وسيلة مقاومة في أيدي أبناء الشعوب المنتهَكة، ووسيلة احتجاج وفضح للسردية الغربية. لهذا، كانت فنون وآداب المستعمرات بعيدة عن تسليط الضوء عليها، إلا فيما يتعلق بالأعمال الإبداعية التي تتوافق مع السردية الغربية فحسب: «من الملامح البارزة للاهتمام الأمريكي الجديد بالشرق من منظور علم الاجتماع تجنبه الغريب للأدب، فقد تقرأ صفحات لا تحصى مما يكتبه الخبراء عن الشرق الأدنى الحديث دون أن تصادف إشارة مفردةً للأدب، إذ يبدو أنّ الخبير بالإقليم يهتم أشد اهتمام بما يعده حقائق، وربما أدّى النّص الأدبي إلى اضطراب في هذه الحقائق. وحصيلة تأثير هذا التجاهل العجيب للوعي الأمريكي الحديث بالشرق العربي أو الإسلامي هو حبس الإقليم وسكّان الإقليم في قالب فكري مغلق، بعد اختزال هذا وذاك في مواقف واتجاهات وإحصاءات، وباختصار بعد سلبهما الطابع الإنساني» (سعيد، ١٩٩٥: ٤٤٤)؛ لأنها خبرات أدبية كما يرى إدوارد سعيد، تسبب إرباكًا للنّسق النمطي الذي اخترعه الغرب: «فلما كان الشاعر أو الروائي العربي، وما أكثر أعدادهما، يكتب عن خبراته وعن قيمه وعن إنسانيته، مهما تبلغ غرابتها، فإنه يؤدي في الواقع إلى ارتباك شتى الأنساق؛ أي الصور، أو القوالب اللفظية أو التجريدات التي تمثل الشرق. فالنص الأدبي يتكلم مباشرة، إلى حدٍ ما، عن حقيقة واقعة حيّة، لا ترجع قوتها إلى كونها عربية أو فرنسية أو إنجليزية، بل تكمن في حيوية الكلمات التي تؤدي -بالاستعارة التي يستخدمها فلوبير في إغراء القديس أنطوان- إلى سقوط الأصنام من أيدي المستشرقين وإرغامهم على التخلي عن تلك الأطفال المشلولة العظيمة، أي أفكارهم عن الشرق، التي تحاول أن تزعم أنها الشرق» (السابق، ٤٤٤).

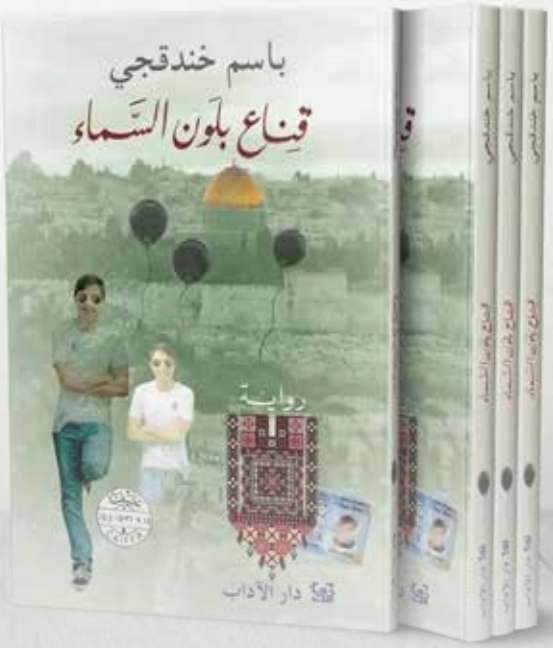
ولعل السردية الفلسطينية، اليوم، هي أشدّ

السرديات تهديدًا لعمل الغرب الدؤوب طيلة قرون مضت، كما أنها من جهةٍ أخرى تواجه سردية صهيونية غاية في القوة لأنها تستمد محتواها من الآداب والفنون الغربية، ومن الدفق الإعلامي المؤيد للدولة الصهيونية وممارساتها في القدس، إضافة لاعتماد السردية الصهيونية على سبب من دين توراتي تتم صياغته وتشكيله بشكل يومي بحسب الحاجة، كما تدعم الدول المؤيدة لإسرائيل مقولاته وبعثاته الآثارية وتؤوِّل نتائجها بما يتوافق مع مصالح الوجود الصهيوني على أرض فلسطين. لذلك فإن الغرب، ومعهم قادة الدولة الصهيونية، يعتمدون آليات فرض الواقعة اللسانية من خلال الفنون والآداب والإعلام بتكرار رتيب ويومي متصاعد، لجعل مزاعم اليهود في حقهم التاريخي في فلسطين حقيقة تاريخية تقوم على الإيهامات اللغوية المتكررة بصفة مضطردة: «لا يمكن الوقوف على الأحداث إلا في نسق تتحقق فيه وتتلقى منه وجهًا من وجوه الاضطراد. ولهذا، فإننا نرى أن الواقعة التعاقبية تمثل تجديدًا ناتجًا عن الكلام، ولا أهمية في ذلك أن يكون صادرًا عن فرد أو عن مجموعة من الأفراد، ولكنه تجديد أصبح يمثّل واقعةً لسانية» (ريكور، ٢٠٠٥: ٦٥).

من هنا، يأتي الوعي الفلسطيني خاصة، والعربي عامّة، كجزء من الوعي الإنساني العام لأصحاب الثقافات الأضعف والمستهدفة بالتجاهل، بضرورة مقاومة الثقافة العالمية النمطية التي يعممها المستعمِر، لخطورة الخضوع لها على المدى البعيد: «الثقافة العالمية تغلب على غيرها مع الزمن، وكلما تحضّر الشعب فقد جزءًا من تراثه الشعبي المحلي وفقد نتيجةً لذلك جزءًا من شخصيته» (مؤنس، ١٩٧٨: ٣٣٦)؛ لذا فإن مقاومة الاحتلال، وفعل مقاومة الثقافة الأضعف للثقافة العالمية الأقوى التي يحاول الغرب تعميمها، تكون من خلال الفنون والآداب، ذلك أن فنون وتراث وآداب الشعوب هي ما يحافظ على سرديتها الخاصة مقابل السردية الكولونيالية، ويقدّم وجهة نظر مختلفة يقاوم بها محاولة الغرب القضاء على الثقافات المحليّة: «الاتجاه العام اليوم ينحو إلى ضرورة المحافظة على الثقافات المحليّة، وتجتهد الشعوب الآن في إحياء ما جمد وجفّ من تراث الثقافة الماضية الخاصة بها، والمحافظة على الباقي من عناصر هذه الثقافة المحليّة التقليدية» (السابق، ٣٣٦).

أولًا: قناع بلون السماء، فضاء العنوان واشتباك الدلالة

تتكون العتبة الرئيسة لرواية «قناع بلون السماء» (٢٠٢٣) للفلسطيني «باسم خندقجي» الفائزة بجائزة الرواية العربية ٢٠٢٤، من ثلاث مفردات، وهي التي تشكّل مدخلًا دلاليًا لقراءة



الفائز بالجائزة لعام 2024

الرواية؛ المدخل الذي لا يخلو من الاشتباك. فللعنوان أهميّته لأنه هو الذي يؤسس، مع أشياء أخرى كنوع العمل الأدبي ولغته ومكان كتابته وغيرها، لبناء التوقعات؛ ويبدأ بناء التوقعات بخلق أفق انتظار تتم ممارسته من خلال قراءة العمل الأدبي، ولا ينتهي إلا بنهاية آخر كلمة منه. لكنه مجرد موجّه أولي للقراءة: «إن أفق التوقعات الأصيل يخبرنا فقط كيف يُقَوّم العمل ويُفسّر حين يظهر، ولكنه لا يؤسس معناه بشكل نهائي (سلدن، ٢٠٠١: ١١٢)، لكنك حين تقرأ عملًا أدبيًا فإنك بهذا تكون قد بدأت في اختبار التوقعات، التي سرّبها إليك العنوان، ونوع العمل الأدبي، وتصميم الغلاف وكلمة الناشر على الغلاف الأخير وغيرها. هذه التوقعات ستعيد بناءها، على الدوام، في ضوء ما يستجد، أو تقوم بتعديل بعضها، بينما تقبل الآخر إذ تجده ماثلًا أمامك كما سرّبته لك العناوين واللوحات والألوان التي في النهاية ما هي إلا «حقل علامات» دلالي يتآزر في سبيل تشكيل فضاء من التأويل والفهم: «ويحتل مفهوم أفق التوقع، أو أفق الانتظار موقعًا مركزيًا في نظرية التلقي، وهو مفهوم جمالي يلعب دورًا مؤثرًا في عملية بناء العمل الفني والأدبي، وفي نوع الاستقبال الذي يلقاه ذلك العمل انطلاقًا من فكرة أن المتلقي يُقبِل على العمل وهو يتوقع أو ينتظر شيئًا ما» (بن الدين، ٢٠١٨: ٩١).

وعنوان «قناع بلون السماء» يخلق أفق توقعات شائك ومشتبك منذ البداية، والذي يمكن اختباره من خلال أفق انتظار تدلنا عليه الرواية في محتواها، وبشكل متكرر، فتؤكده ولا تنفيه: «أنا مشتبك يا صديقي.. مشتبك يوميًا مع هذا الواقع الذي أعمل به.. في القدس يا مراد، أنا أتجرَّع أكاذيب وأساطير ملعوبًا بأسفل سافلها.. أتجرَّعها ثم ألفظها بمناعتي وحصانتي وعزمي على مواجهة الاغتصاب التاريخي الذي نتعرَّض له من نكبتنا على

الأقل» (خندقجي، ٢٠٢٣: ٢٦). والاشتباك يرد أيضًا بدلالته الظاهرة كاستجابة من بطل الرواية لنصائح صديقه بأهمية الاشتباك مع الهم اليومي والقضية القائمة: «آن لي أن أشتبك. آن لي أن أستردَّ ذاتي.. سأرتدي قناع أور شابيرا للمرة الأخيرة. ستكون هذه الرقصة الأخيرة» (السابق، ٧٨). ولعل مردّ الاشتباك في عنوان الرواية عائد إلى أن العنوان يتكوّن من ثلاث مفردات: «قناع/ لون/ السماء»، لكنها في دلالتها تأتي على هذا النحو: «قناع/ لون السماء/ سماء»، فالشخصية الرئيسة النسائية هي «سماء إسماعيل» من عرب الداخل الفلسطيني، من حيفا. تقابل «نور» الفلسطيني المصنّف لاجئًا، والذي يدل عليه قناعه الذي يرتديه، أي هُويّة «أور شابيرا» الصهيوني. وهو بهذا يقع في بداية العنوان، حاملًا قناعه، ليقابل سماء إسماعيل التي تقبع في نهاية العنوان بوصفها تتقاطع عبر اسمها مع مفردة «السماء»، لكن ما الذي يقع بينهما؟ إنه «لون السماء» والذي يحيلنا إلى اللون الأزرق ابتداءً، وهو لون الهويّة الإسرائيلية: «بطاقة هويَّة صهيونية زرقاء اللون من غير سوء، غفل عنها كما بدا صاحب المعطف إثر بيعه في سوق الخرداوات» (السابق، ٤٤).

هذه التقاطعات الثلاثة، التي يحملها عنوان الرواية، وتشكّل أفق توقعاتها، تحيلنا إلى ثلاثية الصراع الصهيوني الفلسطيني على أرض فلسطين المحتلة، وهي الثلاثية التي تتمثّل في «الوجود الفلسطيني مقابل الآخر الصهيوني»، و«الوجود الفلسطيني في الداخل الإسرائيلي مقابل الوجود الفلسطيني خارج حدود ١٩٤٨»، كما تحيلنا إلى «الوجود الإنساني على أرض فلسطين مقابل الوجود الإنساني خارجها»، وبخاصة أن اسم بطل الرواية «نور الشّهدي» يتقاطع مع اسم صاحب الهويّة التي وجدها في جيب معطف ابتاعه من سوق الخردة «أور شابيرا»، فالاسمان يعنيان النور: «هاله الاسم العبري الذي يعني بالعبريّة نور مثل اسمه تمامًا» (السابق، ٤٤).

١) قناع الملامح وبطاقة الهويّة

«قناع: ما يستر الوجه، سلاح، غشاء القلب، غطاؤه» (مسعود، ٢٠٠٣: ٧١٧)، هذا التعريف للقناع في اللغة، إذ يتعدى مجرد تغطية الوجه وستره إلى كونه سلاحًا، من خلاله تتم مواجهة العدو، أو الهروب منه، وهو إلى ذلك غشاء يحجب القلب ويغطيه. وفي رواية خندقجي يأتي القناع لدلالة على كافة وظائفه، فهو لا يتعلق ببطاقة الهويّة الإسرائيلية التي وجدها في جيب المعطف فقط، فقد سبقت عثوره على بطاقة الهوية هيئةُ وجهه التي ألبست بطل الرواية قناعًا يتماهى مع الهيئة التي تكون عليها وجوه أفراد المجتمع الصهيوني وتحديدًا من الاشكناز الإسرائيليين من ذوي الأصول الأوربية، وقد وعاه كل من في المخيم قبل أن يعيه هو: «مطاردتي في أزقّة المخيّم بلقب السكناجي» (خندقجي، ٢٠٢٣: ٢٢٩)، كما أنه يجيد اللغة العبرية إضافة إلى لغته الأصلية واللغة الإنجليزية: «كانت العربيّة لغة قلبه، والإنجليزية لغة عقله، والعبريَّة لغة ظله وملامحه الاشكنازيّة؛ فأصبحت الملامح قناعًا يرتديه» (السابق، ٤١)، ثم تأتي بطاقة الهوية الإسرائيلية لإكمال التمويه، وبخاصة

بعد استبدال صورة الصهيوني صاحب البطاقة بصورته هو بمساعدة الشيخ مرسي في القدس: «ما إن تفحّص نور البطاقة حينذاك متمعِّنًا بصورته الاشكنازية المتقنة، حتى أحسّ بإحساس غامض مؤلم، شعر أن ثمَّة شيئًا يقضمه؛ فالقناع لم يعد بالملامح فحسب، بل امتدّ ليسري في هويَّته ويمزجها بهويّة أخرى، متسائلًا في سرّه حينذاك: هل سأرتكب حقًّا هذه الشخصية الصهيونية الأشكنازية؟» (السابق، ٦١). وهو يعي أن القناع سلاح، فهو يرتكب من خلاله جريمة، بدلالة وصفه لما يقوم به بـ«ارتكاب شخصية»، أي أنه يستخدم سلاحًا لتنفيذ جريمته: «هل سأرتكب حقًّا هذه الشخصية الصهيونية الأشكنازية؟» (السابق، ٦١)؛ كما أنه يكتشف أن ذلك القناع الذي يرتديه هو غطاء يستر القلب ويحجبه، فيكون سببًا للغفلة والضياع والخذلان: «بعتُ ظلّي الحقيقي لهويّة مزورة فغدوتُ بلا ظل. كنتُ في ظلِّ أبي بلا صوت، والآن أصبحت بلا ظل وبلا صوت» (السابق، ٧٠)، وكان قد سبق أن برر سبب قيامه بذلك: «الملامح هويَّة في عالمٍ غيَّب وشوَّه ملامحي الأصلية» (السابق، ٦٩).

٢) سماء حيفا بلا أقنعة

في مقابل نور الحامل لهوية أور الصهيوني، واللذين يشكّل اسماهما في اللغتين معنى واحدًا، تقع «سماء إسماعيل»، بوصفها المفردة الثالثة في دلالة عنوان الرواية، وبوصفها واقعة بين شخصيتين تتقاطع معهما بشكل ما، فهي فلسطينية منكوبة مثلها مثل نور الشهدي، كما أنها مواطنة إسرائيلية مثل أور شابيرا، وكلاهما نور: «هل هذا صحيح يا مراد؟ سماء إسماعيل مواطنة في دولة إسرائيل أم مقيمة أم ضيفة أم عابرة سبيل؟ المواطنة بحاجة إلى وطن، أليس كذلك؟ وهذه الفتاة سماء، وطنها حيفا حتى الآن على الأقل» (السابق، ١٦٥)، لكنها تعي ما تسببه مجرد بطاقة هويّة من نكبة لا خلاص منها، فهي تواجه نور حين يكشف لها عن هويّته

الأصلية، تواجهه بوعي حاد بمأساوية تعالق بطاقة الهوية هذه مع الماضي والحاضر والمستقبل الفلسطيني على السواء: «أيها المغفّل، أنا أنتظر عمرًا بأكمله من أجل الخلاص من هذه الهويّة.. وأما أنت، فقد خسرتَ عمرك كلّه لترتدي هذا القناع! هذه الهويّة نكبتني» (السابق، ٢٢٤).

أيضًا، يحمل اسم سماء إسماعيل دلالتين مهمتين؛ أولاهما الدلالة على السماء بمساحتها الواسعة بلا حدود، ودلالتها على الانعتاق والحريّة والكشف والابتعاد والتعالي، وثانيهما الانتساب إلى الإسماعيليين، المقابل لبني إسرائيل كما يرد في أسفار العهد القديم: «وَأَمَّا يُوسُفُ فَأُنْزِلَ إِلَى مِصْرَ، وَاشْتَرَاهُ فُوطِيفَارُ خَصِيُّ فِرْعَوْنَ رَئِيسُ الشُّرَطِ، رَجُلٌ مِصْرِيٌّ، مِنْ يَدِ الإِسْمَاعِيلِيِّينَ الَّذِينَ أَنْزَلُوهُ إِلَى هُنَاكَ» (سفر التكوين، ٣٩: ١)، فهي دلالة لسماء واضحة بلا أقنعة تعد بالحريّة لبني إسماعيل الذين يرزحون تحت الاحتلال الصهيوني منذ سبعة عقود ونصف، وهي المقابل بوضوحها لنور الشهدي، اللاجئ، الذي تنازل عن نوره وأصبح يلبس الأقنعة.

٣) لون السماء من الوضوح إلى الإدانة

بطاقة الهوية الإسرائيلية لونها أزرق، وهي القناع الذي سيرتديه نور للتسلل إلى داخل إسرائيل، إضافة إلى ملامحه التي تشبه الاشكناز من سكان الدولة الصهيونية، وهو بهذا القناع يريد استعادة ذاته: «نور سيلد أباه وأمّه منه. سيلد هويَّته، سيستعيد ذاته، سيحرق قناعه.. وسينبعث من رماده» (خندقجي، ٢٠٢٣: ٧٧)، لكنه في المقابل يصف الهويّة بأنها بلون السماء، ففي عنوان الرواية يكون قناعه/ بطاقة الهويّة، بلون السماء، وقد أشرتُ أن لون السماء قد يشير ابتداءً إلى اللون الأزرق، أي لون بطاقة الهوية لمواطني إسرائيل، لكن هل للسماء لون؟

من هنا، ينشأ التعالق بين مفردتي القناع ولون، فهو وإن كان يحيل إلى الأزرق ابتداءً من خلال إرث ذهني إنساني عام يخبرنا أن لون السماء أزرق؛ ما يعني تقاطعها مع بطاقة الهوية الصهيونية في إسرائيل، إلا إنها في حقيقتها تجعلنا نقف أمام حقيقة علمية، وهي أن السماء شفافة لا لون لها، بل تأخذ لون ما تشف عنه، أو تعكس لون ما تحيط به فيكون بهذا أيُّ لون ينعكس عليها ليس هو حقيقة لونها. ومن خلال هذه الحقيقة، لا المخيال الأدبي الإنساني، حول لون السماء، يمكن العودة إلى عنوان رواية خنقدجي لتبيّن الدلالات التالية:

أولًا: سياق النفي الذي سيعود به وصف «لون السماء» حين ينتفي، أي حين لا يكون له وجود، على القناع الذي يتلبسه نور، فلا الملامح ولا بطاقة الهويّة ستجعل منه مواطنًا إسرائيليًا، ولا يسوع مخلّصًا: «لأكتشف الآن أكثر من أي وقتٍ مضى أن سماء إسماعيل هي مريم المجدليّة النورانية، وأما أنا.. فلستُ بيسوع المخلّص. قد أكون يهوذا الاسخريوطي» (السابق، ٢٢٦)، فهو في تعريفه لذاته في بداية الرواية يظهر بلا ملامح، حين يقرر أن اللاجئ بلا ملامح ولا هويّة: «هو اللاجئ الذي لا يتلمَّس ملامح المخيَّم إلا عندما يخرج منه، ليغدو مصنَّفًا

بشكل مسبق، لاجئ لا أقل ولا أكثر، في أعماق الأزقّة هو ليس بلاجئ. ليس ثمَّة من يُذكِّره بهذا، فالجميع سواء بالأسماء ذاتها» (السابق، ٢٦)، لكنه بعد أن لبس القناع/ الملامح وبطاقة الهوية الإسرائيلية سيتحول إلى مسخ، ذلك أن قناعه بلون السماء، أي بلا شيء، فهو مجرد انعكاس لما يحيط به من خراب لا أكثر: «أنا لا أرتدي قناعًا، أنا أرتدي مسخًا.. بل أنا هو المسخ الذي ولد من رحم النكبة، والأزقة والحيرة والغربة، الصمت: صمتُ أبي وموت أمي، ومطاردتي في أزقّة المخيّم بلقب السكناجي.. ولدتُ من رحم التهميش والتصنيف وسجنك أنت يا مراد» (السابق، ٢٢٩).

ثانيًا: مأزق الهويّة الصهيونية ذاتها، فسقوط قناع نور لكونه شفّافًا، بعد أن تلبّس الشخصية الصهيونية/ ارتكبها كجريمة، يقتضي بالضرورة سقوط صاحب الهويّة المحتل، فهويته بلا لون، وهي وجود ناتج عن الانكسار العربي فالهويّة الصهيونية تتغذى من هزيمة عدوها وتقتات عليه: «رام الله الواقعة في الالتباس والارتكاب اليومي لكلّ الحماقات والخطايا التي قادت نور إلى الصمت، هنا في رام الله لا يوجد أقنعة كما لا يوجد ملامح» (السابق، ٧٢)؛ فالوجود العربي الفلسطيني بلا ملامح، يقابله هوية بلا لون لمحتل يستمد شرعيته من واقع عربي أصبح مجرد أشلاء: «لا حياة في رام الله، فالحياة مفاوضات والمفاوضات بحاجة إلى شارع والشارع هو، هو العبد المعبَّد الذي تم تعبيده بكلِّ ما أحال أبوه إلى بقايا.. إلى أشلاء. إلى أزقّة صمت وهمهمات» (السابق، ٧٣)، وهو المأزق الذي يعيه الفلسطيني طيلة حياته ويدرك أبعاده: «إنه يعيش في ظلال الأقنعة منذ ثلاثين عامًا، إذ هو بقناع الملامح أور شابيرا، وأمّا قناع أبيه فهو الصّمت، والمخيّم قناعه رام الله قاطبةً» (السابق، ٧٣)، ليهرب في النهاية إلى حياة بلا أقنعة، لكنه يجد أن أرض فلسطين، بكافة مكوناتها الآنية من محتل غاشم ومستعمَر ضعيف وفضاء بلا سماء لا مستقبل لحياته بلا أقنعه إلا عبر الموت: «يقف مرتجفًا لاهثًا، يتأمّل القبرين؛ قبر سميّة وقبر نورا، والموت لا قناع له، الموت هو الموت» (السابق، ٧٧).

ثالثًا: إن القناع، المفردة الأولى في عنوان الرواية، حين يكون بلون السماء المتوهّم؛ الأزرق الدال على بطاقة الهويّة الإسرائيلية التي يتجاذبها شخصان: نور الشهدي بتزويره لها وحملها والتسلل إلى إسرائيل عبرها، وأور شابيرا الذي عاش بها صهيونيًا محتَّلًا على أرض فلسطين قبل أن يفقدها، وكذلك القناع الذي يربط نور بسماء إسماعيل من خلال بطاقة هويته الزرقاء المزورة وبطاقة هويتها الزرقاء الحقيقية التي لا تدل على أصل هويتها، ذلك القناع في حقيقته بلا لون، وبالتالي هو دال، أي القناع، على عالم متنامٍ من الزيف وظيفته أن يولّد الثنائيات المتناقضة والمتناحرة على الدوام، ليس بين عرب الداخل وعرب اللجوء من أبناء فلسطين فحسب، ولكن حتى بين الصهاينة أنفسهم؛ فإيالا الصهيونية تواجه نور، القابع تحت قناع أور شابير ويرتكب شخصيته، بما تضمره ضد الاشكناز الصهاينة؛ ما يعني أنها هي من اليهود السفارديم: «أنتم الاشكنازيين لطالما

عاملتمونا نحن الشرقيين بدونيّة.. أنتم سادة أرض إسرائيل!.. أما نحن فقطيع من البهائم، بحسب رأي أحد فنانيكم الأشكناز» (السابق، ١١٨)، وهي حاملة هويّة صهيونية ذات مواقف ازدواجية أصلًا تجاه كل شيء، لفقدها المعنى، ولضياع بوصلة المعايير، فلا قيم لمغتصب الأرض: «أي ازدواجية معايير أخلاقية هذه؟ تكونين مع حقوق المثلية الجنسية، وفي الوقت نفسه ضد حقوق شعب بأكمله في الحياة والتحرر!» (السابق، ١١٨). أما على الجانب الآخر فهناك ثنائية عرب الداخل الصهيوني وعرب اللجوء فيما يشبه دولة: «يبدو أنها صائمة (...) تجرَّع مرارة نسيانه لشهر رمضان مواسيًا نفسه بفقدانه للوقت المبارك الذي خلّفه وراءه» (السابق، ١٧٢)، وهي الثنائية التي تقتضي وجود التناقضات دومًا: «سماء التي أشهرت أمام الملأ الأجنبي هويّتها الحقيقية وأصلها العربي الفلسطيني دون أن تخشى في حق وجودها على هذه الأرض لومة لائم، أو غضب صهيونيّة مثل أيالا أو مثله هو» (السابق، ١٧٧)، لكن عرب الداخل ليسوا براء من كونهم يحملون هوية تشبه هوية مستعمرهم، إذ إنها بلا لون، لكنها تتشبث بهويتها الأصلية بطريقة رمزية: «ما لبث انزعاجي أن زال بمجرّد أن لمحتُ وشمًا بباطن ذراعها الأبيض النحيل.. وشمًا صغيرًا آسرًا يزغرد صمودًا وبقاء: حيفا ١٩٤٨» (السابق، ٢٠١).

ثانيًا: صراع الهويّات

إن رواية «قناع بلون السماء» تقدم رؤيتها حول ثلاثية الصراع الصهيوني الفلسطيني على أرض فلسطين المحتلة، وهي الثلاثية التي تتمثّل في «الوجود الفلسطيني مقابل الآخر الصهيوني»، و«الوجود الفلسطيني في الداخل الإسرائيلي مقابل الوجود الفلسطيني خارج حدود ١٩٤٨»، كما تحيلنا إلى «الوجود الإنساني على أرض فلسطين مقابل الوجود الإنساني خارجها». وهذا ما سأشير إليه سريعًا فيما يلي، وسيجد القارئ عند اطّلاعه على الرواية الكثير من الشواهد على طبيعة هذا الصراع من وجهة نظر فلسطينية.

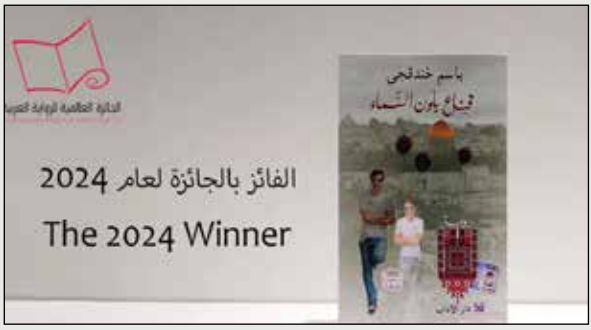
١) الوجود الفلسطيني مقابل الآخر الصهيوني

يكتب نور الشهدي رسائل منتظمة لصديقه مراد في سجون الاحتلال، ويمررها له من خلال الكتب التي يرسلها مع أم الأسير بشكل شهري، ويتلقى منه رسائل رد مشابهة، وهي البوح الذي يطلعنا من خلاله كاتب الرواية على طبيعة الوجود الصهيوني في أرض فلسطين وآثاره على شعبها المنكوب:

«يبدو أن الاحتلال بات جزءًا من حياتنا اليومية.. بات طبيعيًا! أليس هذا ما يقصده مراد.. التفاصيل الكولونياليَّة الصغيرة؟!» (السابق، ٣٥)، فالوجود الكولونيالي وجود يعيه الفلسطينيون لخضوعهم للسيطرة الصهيونية في كافة جوانب حياتهم، في الداخل الإسرائيلي كما في مناطق الحكم الذاتي: «تعني الكولونيالية، بحسب الموسوعة السياسية: «فرض السيطرة الأجنبية سياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا على دولة مع الاعتراف باستقلالها وسيادتها ودون اعتماد أساليب الاستعمار التقليدية، وأهمها الاحتلال العسكري، ويُطلق على هذا الاحتلال الإمبريالية الجديدة» (الكيالي، ١٩٨٥: ١٧٦).

وتأتي الرواية لوصف ما يقوم به نور الشهدي، الدال اسمه بشطريه على النور وعلى الشهادة والتي قد لا تعني بالضرورة الموت، ولكن ربما كانت تعني رصد وتبيُّن ما يحدث على الأرض وتقديم روايتها عنه بعيدًا عن رواية المحتل، فبطل الرواية يسجل مذكرات صوتية تحمل تأريخًا لكل رسالة، وتمتد هذه المذكرات الصوتية على مدى ٢٢ يومًا فقط، من يوم الاثنين ١٩ إبريل نيسان ٢٠٢١ وحتى عصريّة يوم الثلاثاء ١١ مايو أيار ٢٠٢١، وما بين هاتين الرسالتين يقع زمن الرواية، التي تدور حول شاب فلسطيني يريد كتابة رواية عن مريم المجدلية، فيلتحق عبر تزوير بطاقة هوية إسرائيلية ببعثة آثارية تقوم بالتنقيب بالقرب من سهل مجيدو، ومن خلال حواره الداخلي مع الشخصية التي «ارتكب» بطاقة هويتها يتضح لنا طبيعة صراعه كفلسطيني مع الآخر ودوافعه: «أريد أن أدرك حقوقك التي اخترعتها أنت فوق هذه الأرض» (السابق، ١٣٣)، ويوصّف هذه الحقوق التي يمارسها الآخر وتتسبب في شقاء أبناء الأرض: «حقك بتشريدي ومصادرتي ومطاردتي وإقصائي وتهميشي» (السابق، ١٣٣)، وهو إلى ذلك يريد أن يفهم عدوه كي لا يصير مثله: «أنا أريد أن أدركك لكي لا أصير مثلك.. أريد أن أستخدمك لأتحرر منك» (السابق، ١٣٣).

وتأتي الإشارة إلى نفوره من المماثلة ورغبته في عدم تكرار المأساة، من خلال رصد الرواية للوشم على ذراع سماء إسماعيل، والذي يشبه ما وشمه النازيون من أرقام تسلسلية على أذرع ضحاياهم من اليهود في محرقة الهولوكوست: «لمحتُ وشمًا بباطن ذراعها الأبيض النحيل.. وشمًا صغيرًا آسرًا يزغرد صمودًا وبقاء: حيفا ١٩٤٨» (السابق، ٢٠١)، كما تشير الرواية إلى ذلك صراحة من خلال ربط نكبة فلسطين بالهولوكوست: «إن النكبة يا صديقي هي النّصب التذكاري للمحرقة. هذا ما تشهد عليه، على الأقل، هذه الأشجار من حولي، وهي أضحت شواهد لقبور منسيَّة وضحايا مهمَّشين كانوا في يوم من الأيام سكّان قرية أبو شوشة المنكوبة» (السابق، ١٥٧)، لكنه يسجل موقفه من المحرقة التي حلّت باليهود على يد النازيين قبيل منتصف القرن الميلادي الماضي: «ما هو موقفي من المحرقة؟ وهل الموقف من المحرقة بحاجة إلى تساؤل؟! أجل. لماذا؟ لأنني محروق أنا أيضًا» (السابق، ٢٢٠)، ومن خلال كل هذا نصل إلى حقيقة يقررها نور الشهدي لبيان



وضع فلسطين في ظل الاحتلال: «أليس التطهير العرقي الذي اقترفتموه بحقنا هو الهولوكوست؟» (السابق، ٢٢١).

لكن هناك السردية الصهيونية، والتي يناقشها بطل الرواية مع الشخصية التي «ارتكبها»، فهو يطلع القارئ على جزء من سردية الصهاينة على أرض فلسطين: «نحن نورٌ لكم.. نور الأغيار.. جئنا إلى هذه الأرض لنصلح خرابها» (السابق، ٢٠٤)، وهذا ما يذكّرنا بمقولة ماركس التي مرّت بنا سابقًا: إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ولا بدّ أن يمثلهم أحد» (فوكو، ٢٠١٢: ٦٦)، كما أن أور، الذي يروي لنا نور سرديته، لا يفتأ يردد مقولات الصهاينة التي يسوّقونها على العالم، وتتمثل في أن كل فلسطيني إرهابي بالضرورة ويؤيد قتل المدنيين: «هذا يعني أنك تؤيد قصف المدنيين الأبرياء وتدمير مساكنهم» (خندقجي، ٢٠٢٣: ٢٣٣)، لكنها المقولة التي يرد عليها نور بوصفها أسطوانة مكررة فاقدة للمعنى: «دعك من هذه الأسطوانة المشروخة، فالأبرياء يُهجّرون من بيوتهم في حي الشيخ جرّاح الآن بسبب صواريخكم الجغرافية المقدّسة، كما أن غزّة ستحترق بعد قليل بحمم قصفكم لها» (السابق، ٢٣٣).

ولا تمر الرواية دون إيضاح التناقض الذي يعيشه المستعمِر والمستعمَر على السواء، حتى فيما يتعلق بالنصوص المقدّسة والشخصيات التاريخية، ففي حين يجتهد نور لكتابة رواية تاريخية عن مريم المجدلية، النورانية، يرى أور شابيرا الصهيوني أنها مجرد زانية: «ألستَ منهمكًا بكتابة رواية عن مريم الزانية، (...) لستُ حاقدًا كما تعتقد.. والمجدليّة ليست زانية أيها الغبي» (السابق، ١٣٣)، لنقف أمام تضاد تام، ليس على صعيد الحاضر والأرض، بل حتى على الصعيد التاريخي والديني والآثاري بين وجودين لا يمكن لهما أن يتعايشا على أرض واحدة.

٢) اللاجئون مقابل عرب ٤٨

كل ما يطلبه بطل الرواية يكمن في التعايش السِّلمي، وهو، وإن كان لا يرى أنه ممكنًا، إلا أنه خيار أفضل من حياة اللاجئ، لأنه ينظر إلى ذاته على أنه مجرد حبيس غرف، غرفة في رام الله وغرفة في القدس وحتى غرفة في مبنى البعثة الآثارية في المستوطنة الصهيونية، لأنه إما عاطل أو خائف، كما أنه لاجئ يدمن الهروب: «فلسطيني يهرب من الأزقّة، والمخيّم، والاحتلال، والالتباسات؛ ليكتب رواية يرد بها على دان براون صاحب رواية شفرة دافنشي» (السابق، ٢٢٦)، وهو الذي سبق أن بيَّن موقفه كلاجئ من عرب ٤٨: «على أيّة حال، لم أكن لأحرق الغابة في تلك اللحظات التي كنتُ أتجوّل فيها مترجمًا وسائحًا.. إنما كنت أودّ لو أحرقتُ نفسي وقناعي، لعلي أنبعث من بين الرماد كسماء.. سماء إسماعيل» (السابق، ٢١٢)؛

فهي على الأقل لا تحمل هوية مزوّرة: «كانت بعيدة عنه أكثر من أي وقتٍ مضى، بعيدة هي السماء عن نور الذي بلغ الدرك الأسفل من حفرة الهويّة، هويّة الآخر، التي يحاول الآن عبر اعترافه الأخير أمام سماء انتزاع نفسه منها» (السابق، ٢٢٧)؛ لأنه كلاجئ فقد حقه في القدرة على مجادلة المحتل وفضحه، فهو مصادر مطارد على الدوام ولا صوت له: «جُلّ ما أعلمه الآن هو أنني أستمدّ منها الحضور والجرأة والأمل والثبات. خاصّة ثباتها في مقارعة أيالا حول أقدس المسلّمات الصهيونية الهولوكوست» (السابق، ٢٢٥)، نعم، فقد فقدَ صوته منذ طفولته، وهو طفل لأم متوافّة وأبٍ صامت. ومن هنا تلخّص الرواية موقف اللاجئين من عرب ٤٨ في أمرين اثنين، أولهما قدرة عرب ٤٨ على الحوار والجدل والعمل على فضح مرويات وسرديات المستعمِر، فهم يمثّلون صوتهم الخاص في الدولة التي ينتمون إليها قسرًا، ويقابلهم اللاجئ الذي فقد صوته، أي قدرته على الجدل وتعرية مزاعم الآخر وفضحه: «يغريها هو بصمته المعهود، صمته المجنون الذي تدرّب عليه منذ نعومة أظفاره في طيات أسرة بائسة تحترف الصمت» (السابق، ١٩)، فهو صامت لا أثر له، لكنه متعدد الولادات البائسة: «لم يولد نور الشهديّ مرَّةً واحدةً فقط، بل وُلد أكثر من مرَّةٍ في أطوار حياته الزقاقيَّة» (السابق، ٣٧)، وهو من سلالة صامتة: «وارثًا دون أن يعلم صمت أبيه وخذلانه ودروبه الغامضة» (السابق، ٣٠)، ويمكن الإشارة إلى كل ما تحيل إليه مفردة الأب من دلالات حول الأمتين العربية والإسلامية التي تنتمي إليها فلسطين، فما صمت فلسطين إلا وراثة عن أب خرج من المعتقل حديثًا/ الاستعمار، فاحترفت الصمت والخذلان، وسلكت «الدروب الغامضة» التي لا يدركها الابن/ الوطن المحتل، ولا يجد لها فاعلية في إنقاذه.

أما الموقف الثاني، فيتجلى في خسائر اللاجئين مقابل عرب ٤٨، وإن كان الاثنان قد خسرا الوطن والهوية، إلا أن اللاجئين خسروا نضالهم، فبعد اتفاقية أوسلو، وبعد انتهاء موجات الانتفاضة، تحول اللاجئون إلى واحد من اثنين؛ إما صامت مقهور يسوق عربته في أزقة المخيمات، وإما متنفِّذ نسي القضية والتفت إلى مكاسبه الشخصية، ومن جملة ما نسيه حول القضية الفلسطينية رفقاء النضال الذين ابتلعتهم سجون الاحتلال: «لقد طعنوا أباك في قلبه.. تخلَّوا عنه وعن أمِّك وجدَّتك وهو في المعتقل» (السابق، ٣٩).

٣) الغرب هم الجحيم

في رواية خندقجي تبدأ الأزمة مع الغرب برواية شفرة دافنشي: «أشعلته قدرة الخيال الجبَّارة على الإطاحة بالتاريخ عن متن الحقيقة والمعقول، فهل كان يتخيّل دان براون التاريخ أو كان يخاتله؟ ما الذي فعله بالمجدليَّة؟ ما الذي فعله بنور حتى يدفعه إلى البحث طيلة السنوات الخمس الماضية في سيرة المجدلية؟ لماذا ينتزع كاتب أجنبي المجدليّة من سياقها التاريخي الجغرافي الفلسطيني ليلقي بها في مهاوي الغرب؟

لماذا؟!» (السابق، ٢٤)، فهو أمام قدرة خيال جبّارة/ رواية شفرة دافنشي، التي أطاحت بالتاريخ عن متن: الحقيقة/ المعقول. لنقف إزاء طريقة تكوين الغرب لسرديته التي يريد تعميمها لتكون هي سردية كل الشعوب: بعيدة عن الحقيقة، أي قائمة على التزييف، ورغم كل هذا، وبصرف النّظر عن زيفها الواضح الذي لا يحتاج لبحث لإثباته، هناك «المعقول»، العقل الذي لا يمكن أن يقبل ما يسرده الغرب حول فلسطين ومقدساتها وأسباب وجوده فيها، فالجغرافيا وحدها كفيلة بدحض هذه السرديات. إن سرديات الغرب هي النّواة التي شكّلت ما يسمى بدولة إسرائيل، وهي مبحث الرواية وهدفها: «أريد أن أتعرّف على نواتكم الأساس التي أنتجت لكم دولة» (السابق، ٢٠٤).

ليقرر أن «الكأس المقدسة» التي قامت عليها فكرة رواية شفرة دافنشي، هي ذاتها التي تقوم عليها رواية «قناع بلون السماء» لأنها الكأس الممثلة في السردية الغربية التي يجب فضحها: «الحكاية هي الكأس المقدّسة.. وأنا سأحكي يا صديقي» (السابق، ١٣١). وهي السردية التي لها جانبها السري، فليست معلنة بالكامل، بل يتم العمل على فصول منها لروايتها لاحقًا، وربما كان بعضها بعيدًا عن معرفة الصهاينة أنفسهم، إذ إنهم، في جزء من تلك السردية الزائفة، مجرد أداة يتم استخدامها لتحقيق أغراض غير معلنة: «اعتقد أنهم ينقبّون عن شيءٍ ما لا يريدون الإفصاح عنه لأعضاء البعثة» (السابق، ١٩٤)، حتى إن بعضهم ليسوا أكثر من أعضاء في طوائف إنجيلية متطرفة: «لقد سمعتُ أن بريان يتبع طائفة إنجيلية خلاصية.. كما قالت لي إيالا: إنه يقطن كيبوتس قريبًا من هنا مع زوجته اليهودية» (السابق، ١٩٤). وقد تكررت الإشارة إلى بحث خبراء الآثار الغرب عن شيء لا يريدون حتى ليهودي أن يعلم به، فنور، المتلبِّس بقناع نور حين اقترب من مجموعتهم سمع أحدهم يقول: «اللعنة.. يبدو أننا نبحث في الموقع الخطأ. وما إن همّ بالاسترسال بهمسة لزميله حتى انتبه لوجود أور المدّعي بانشغاله بقطع من الفخار، فأشار لديفيد وبيتر بالابتعاد عن العريش نحو ركنٍ أقصى يعجز عنه نور وعيناه وأذناه» (السابق، ٢١٧).

هرمجدون الآن وهرمجدون الأخيرة

يُشار إلى معركة نهاية الزمان في سفر حزقيال: «وَأَسْتَدْعِي السَّيْفَ عَلَيْهِ فِي كُلِّ جِبَالِي، يَقُولُ السَّيِّدُ الرَّبُّ، فَيَكُونُ سَيْفُ كُلِّ وَاحِدٍ عَلَى أَخِيهِ. وَأُعَاقِبُهُ بِالْوَبَإِ وَبِالدَّمِ، وَأُمْطِرُ عَلَيْهِ وَعَلَى جَيْشِهِ وَعَلَى الشُّعُوبِ الْكَثِيرَةِ الَّذِينَ مَعَهُ مَطَرًا جَارِفًا وَحِجَارَةَ بَرَدٍ عَظِيمَةً وَنَارًا وَكِبْرِيتًا. فَأَتَعَظَّمُ وَأَتَقَدَّسُ وَأُعْرَفُ فِي عُيُونِ أُمَمٍ كَثِيرَةٍ، فَيَعْلَمُونَ أَنِّي أَنَا الرَّبُّ» (سفر حزقيال، ٣٨: ٢١-٢٣)، كما أنها ترد بالنّص في إنجيل الرؤيا: «ثُمَّ سَكَبَ الْمَلاَكُ السَّادِسُ جَامَهُ عَلَى النَّهْرِ الْكَبِيرِ الْفُرَاتِ، فَنَشَفَ مَاؤُهُ لِكَيْ يُعَدَّ طَرِيقُ الْمُلُوكِ الَّذِينَ مِنْ مَشْرِقِ الشَّمْسِ. وَرَأَيْتُ مِنْ فَمِ التِّنِّينِ، وَمِنْ فَمِ الْوَحْشِ، وَمِنْ فَمِ النَّبِيِّ الْكَذَّابِ، ثَلاَثَةَ أَرْوَاحٍ نَجِسَةٍ شِبْهَ ضَفَادِعَ، فَإِنَّهُمْ أَرْوَاحُ شَيَاطِينَ صَانِعَةٌ آيَاتٍ، تَخْرُجُ

عَلَى مُلُوكِ الْعَالَمِ وَكُلِّ الْمَسْكُونَةِ، لِتَجْمَعَهُمْ لِقِتَالِ ذَلِكَ الْيَوْمِ الْعَظِيمِ، يَوْمِ اللهِ الْقَادِرِ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ. هَا أَنَا آتِي كَلِصٍّ! طُوبَى لِمَنْ يَسْهَرُ وَيَحْفَظُ ثِيَابَهُ لِئَلَّا يَمْشِيَ عُرْيَانًا فَيَرَوْا عُرْيَتَهُ. فَجَمَعَهُمْ إِلَى الْمَوْضِعِ الَّذِي يُدْعَى بِالْعِبْرَانِيَّةِ هَرْمَجَدُّونَ» (إنجيل رؤيا يوحنا اللاهوتي، ١٦: ١٢-١٦).

ورواية «قناع بلون السماء» تدور فصول منها في سهل مجيدو، أو اللجون، بوعي بأهمية المكان: «معك حق.. فنحن هنا نقف في ميدان المعركة النهائية الفاصلة ما بين قوى الخير وقوى الشَّر. معركة هرمجدون» (السابق، ١٩٤)، وبوعي بما سيقع فيه من معركة نهاية الزمان، وطبيعة صراع الأمم الثلاث عليه: «طوبى لمن يسهر ويحفظ ثيابه لئلا يمشي عاريًا فيروا عُريته. فجمعهم حوله إلى الموضع الذي يُدعى بالعبرانية هرمجدون، رؤيا يوحنّا اللاهوتي» (خندقجي، ٢٠٢٣: ٢١٠)، في إشارة إلى أسباب بلاء فلسطين ونكبتها، وبخاصّة في ظل سردية غربية توظّف إسرائيل للتعجيل بحدوث معركة نهاية الزمان: «مجدو المضرّجة بالدماء أعظم ميادين الموت في التاريخ» (السابق، ١٦٨)، فقد أعدّ لها الجميع، حتى من الأمم البائدة، ومن قادة العصور الوسطى، وقادة الحروب في العصر الحديث: «هي مجدو الزاخرة بالآلهة، والفراعنة، والأباطرة، والملوك، والخلفاء، والسلاطين، وجيش الإنقاذ العربي، والعصابات الصهيونية، حتى نابليون بونابرت عندما مرّ من جانبها قال لجنوده: جميع جيوش العالم باستطاعتها أن تتدرّب على المناورات للمعركة التي ستقع هنا» (السابق، ١٦٨)، على أن توظيف سهل مجيدو ليس واضحًا، ولا مرويًّا بالكامل لكل أفراد الصراع، بدلالة وجود أسباب خفية للتنقيب في موقع معركة نهاية الزمان لا يُطلع الغربُ عليها أحدًا حتى ربيبتهم إسرائيل: «وها هو ذا السهل (...) ما فتأت بعثات التنقيب منذ أكثر من مئة عام تحفر قلب قلبه لاستخراج أحشائه تمهيدًا لإعداد مسرح القيامة ومعركة البشر الأخيرة» السابق، (١٦٨).

لكن الرواية توضّح أن هذه المعركة المنتظرة، والتي يحشد لها الغرب ويستعجل حدوثها، لم يكن حشدهم لها خلوًا من نكبة شعب كان يعيش على هذه الأرض: «تفقَّد بقايا القرية المتأصلة بالتاريخ، ليستمدّ من حجارتها حقيقة وجوده في هذا المكان، وهي ليست مجرّد حقيقة، بل شرعيَّة تبرر وجوده في هذه المستوطنة ما بين أور ونور، مستوطنة امتلكت ناصية الحيّز بزمانه ومكانه من تغاير يجعلها متعالية متجاوزة لما تعانيه هذه البلاد من احتلال» (السابق، ٢٠٥)، فموقع التنقيب، المستوطنة التي يتم فيها الحفر ما هي إلا قرية عربية تمت إبادتها: «موقع الكيبوتس هو أرض لقريةٍ منكوبة اسمها أبو شوشة.. وأنّ هذا الكهفَ المُقحم في نصوصكم القوميّة المقدّسة ليس سوى مرتع لهو لأطفال القرية المُهجّرة.. بل كان يُستخدم زريبة للبهائم» (السابق، ٢٠٨). على أن قدرة عرب ٤٨ على الحديث والجدل، هي ما تجعل الرواية الصهيونية حول الموقع وماضيه موقع تشكيك دائم، ففي حين يجيب رجل

الأمن الصهيوني، الذي تحوّل إلى مرشد سياحي، وكأن الرواية تشير إلى الطبيعة العسكرية الغاشمة التي تسعى إلى تزوير التاريخ والجغرافيا معًا: «هذه آثار قديمة يا عزيزتي.. هل نسيتِ أنك على أرض التوراة والعهد القديم؟» (السابق، ٢٠٩)، عندها ترد خبيرة الآثار الهولندية عليه بقسوة: «قذفته من جديد بتساؤلٍ آخر وقد اعتبرتها جديّة صارمة: وهل نسيتَ أنت أنني خبيرة آثاريّة، وأستطيع معرفة إذا ما كانت هذه الحجارة توراتية أم أنقاض قرية عربيّة مهجّرة في حرب استقلالكم.. مع أن سماء كانت قد أكّدت لي ذلك؟» (السابق، ٢٠٩)، جاعلة من سردية سماء إسماعيل مستندًا لها. بينما بقي نور، في حواره الداخلي مع أور، ليجادل بصمت حول طبيعة المكان وما يخفيه من آثار مجزرة وقعت بحق سكان قرية عربية: «بل اللجون.. إنها قرية بأكملها مدفونةٌ أسفل أقدامكم.. يا إلهي، كم أنتم بارعون بإزالة آثار الجريمة يا رجل؟! باللون الأخضر.. بالأشجار.. أينما وُجدتِ الأشجار في بلادي فتلك نكبتي، يا لحقدك يا رجل! الأشجار هي الحياة والتجدد، بل هي الموت وشواهد القبور» (السابق، ١٧٧)، لكن كل هذا ليس كافيًا لدحض السردية الغربية الصهيونية التي تتآزر معًا لتزوير حقيقة احتلال أرض فلسطين ونكبتها: «خرجوا من الكهف، وفي جعبتهم شيءٌ من الأسطورة التي زودهم بها ناتان» السابق، (٢٠٨).

من السرديّة إلى الأفعال

الفقرة الأخيرة من رواية خندقجي مكوّنة من أحد عشر سطرًا، لكنها تشتمل على ٢١ فعلًا، وكأنها تتوسل الفعل لمواجهة الاحتلال وسردياته الثقافية والإعلامية، تتوسل الفعل لمقاومة الحفر المستمر في أرض فلسطين للبحث عن شرعية مزعومة، فبعد أن تم إيقاف الحفر في الموقع الآثاري، غادر أور شابيرا موقع البعثة ماشيًا إلى أن توقفت بجواره سيارة: «اعتقد للحظة خاطفة أن ناتان اكتشف أمره وأصله (...) إلى أن فتح بابها الأمامي الأيمن، ليصدر عن الهيئة صوت فلسطيني أنثوي مبحوح نزل عليه بردًا وسلامًا وسماء: هيّا.. اصعد أيها المجنون.. لقد صدّقتك» (السابق، ٢٣٧)، لنصل إلى الفقرة الأخيرة من الرواية، والمكوّنة من أحد عشر سطرًا بواحد وعشرين فعلًا متواليًا: «يقف قبالة الباب المفتوح مذهولًا، يخلع حقيبته عن ظهره، ينحني ليشاهد سماء إسماعيل، يتأمّلها للحظات لا مكان للحلم في حقيقتها، ثم ينتصب واقفًا مرّة أخرى. ينزع قلادة نجمة داود من عنقه، يلقيها بعيدًا نحو السهل المحاذي للرصيف، ينتشل بطاقة الهوية المزورة من جيبه، هوية أور شابيرا، يستعرضها أمام ناظري سماء، ثم يمزقها بعنف ليلحقها بالقلادة، لا ينبس ببنت شفة، تدمع عيناه، يُخرج هاتفه من جيبه، يُعيد برمجته إلى اللغة العربية، يضع حقيبته في مؤخرة السيارة، يتنهّد بحرارة ثم يصعد جالسًا بجانبها، يحدّق بها بتأثر عميق، يغلق الباب، ثم يقول لها قبل انطلاقهما معًا هامسًا بكل ما أوتي من لغته العربية المستعادة: أنت هويتي ومآلي» (السابق، ٢٣٨).

إن رواية «قناع بلون السماء» لباسم خندقجي، يمكن أن تُعدّ وثيقة سردية مهمّة في مواجهة السرديات الغربية

والصهيونية في العهد الكولونيالي وما بعد العهد الكولونيالي، ليس في فلسطين فحسب، بل في جميع دول القارات الثلاث التي ترزح تحت الاحتلال والهيمنة الغربية بكافة أشكالها، سواء كانت العسكرية منها أو الاقتصادية أو الثقافية. إلا إنها وثيقة فلسطينية مهمة تحمل سرديتها الخاصة في مواجهة سرديات الآخر الصهيوني، حاملة وجهة نظر الضحية الذي طالما وصفه الغرب بالمتوحش والمتخلف والفوضوي، حتى إنه سرق منه مقدساته وسردياتها التاريخية متجاهلًا جغرافيا فلسطين كمكان للأحداث التوراتية والإنجيلية، جاعلًا من التزييف أداة لاختراع ما يريد تنميطه وجعله نسقًا، ثم عرضه على العالم وكأنه الحقيقة المطلقة، على الرغم من عدم معقوليته بالأساس قبل زيفه المؤكد. إنها رواية، لا أشك أنها من النوع الذي أشار إليه إدوارد سعيد حين بيّن آلية عمل المستعمِر في مواجهة آداب وفنون الآخر بتجاهلها والسكوت عنها، ذلك أن الغرب يهتم أشد اهتمام بما يعده حقائق، وربما أدّى النّص الأدبي إلى اضطراب في هذه الحقائق، بل من المؤكد أن «قناع» باسم خندقجي سيؤدي إلى اضطراب سرديات الغرب التي لا وجود لها إلا في مروياته الزائفة وغير المعقولة، فقط ليبرر لنفسه، ولشعوبه المتفوقة بالضرورة، غزو الشعوب الأخرى واعتسافها وسحقها ونهب ثرواتها وتاريخها. إنها رواية كتبت ببراعة وحرفيّة، وستعيش طويلًا، لتكون وثيقة أدبية تقاوم وبشراسة الاغتصابَ التاريخي لحق الفلسطيني في أرضه: «أنا أتجرَّع أكاذيب وأساطير ملعوبًا بأسفل سافلها.. أتجرَّعها ثم ألفظها بمناعتي وحصانتي وعزمي على مواجهة الاغتصاب التاريخي الذي نتعرَّض له من نكبتنا على الأقل» (السابق، ٢٦).

المراجع:

- ولد أباه، السيد (٢٠٠٤) التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو (الدار العربية للعلوم: بيروت).
- إبراهيم، عبدالله (٢٠٠٣) السردية العربية الحديثة (المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت).
- فوكو، ميشيل (٢٠١٢) نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا (دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت).
- سعيد، إدوارد (٢٠٠٣) الاستشراق المعرفة السلطة الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب (مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت).
- ريكور، بول (٢٠٠٥) صراع التأويلات، ترجمة منذر عيّاشي (دار الكتاب الجديد المتّحدة: بيروت).
- سعيد، إدوارد (١٩٩٥) الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني (رؤية للنشر والتوزيع: القاهرة).
- مؤنس، حسين (١٩٧٨) الحضارة، سلسلة عالم المعرفة، ١ (المجلس الوطني للثقافة: الكويت).
- سلدن، رامان، وآخرون (٢٠٠١) النظريات الموجهة للقارئ، ترجمة محمد النعيمي، (مجلة الآداب الأجنبية، العددان ١٠٦-١٠٧ (اتحاد الكتاب العرب: دمشق).
- بن الدين، بخولة (٢٠١٨) أفق التوقعات (الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية: إنترنت).
- خندقجي، باسم (٢٠٢٣) قناعٌ بلون السماء (دار الآداب: بيروت).
- مسعود، جبران (٢٠٠٣) معجم الرائد (بيروت: دار العلم للملايين).
- الكيالي، عبدالوهاب وآخرون (١٩٨٥) الموسوعة السياسية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت).

* كاتب سعودي.

أسلافي

■ داليا أمين أصلان*

تلك الأصابع كانت كبيرة حقًا. قال الرجل إنَّ كل مَا في الغرفة بالحجم الطبيعي. لكن، أظن، ليس بالضبط. في حجومهم ما أخافني. عيونهم أكبر من عيوننا بفارق شعرت به. ظننت أيضا أنهم يتنفسون، يرمشون، ينظرون إلينا، ولبعضهم بعضًا.

تأملتُ حذائي الصيفي الخفيف. تصورت أصابع قدمي بداخله، أصابع تمثال الفلاح أكبر بقيمة الضِعف تقريبا. انتبهتُ ثانية للرجل المصاحب لجولتنا وهو يشير إلى الملابس الحجرية، التمثال كله من الصوّان القاتم، ملامح الفلاح منحوتة بدقة ملفتة. رأيتُ أنف جدي «حسن» في وجهه، فمه المطبق، عيونه ذات النظرة الصارمة، خلف أجفان ثابتة مترقبة.

تحسستُ الثياب التي يتحدث عنها المرشد، الصديري المقلم، اليابس، دافئ بفعل حرارة الجو، قال المرشد: ممنوع اللمس لو سمحتم.

لم أكن أزور العاصمة في مراهقتي إلا مرتين في العام. ذات زيارة اقترح زوج خالتي أن تكون نزهتي مع ابنتيهما هذه المرة تعليمية. وقبل أن نسأل عن معنى الفكرة قال: ما رأيكم بالمتحف الزراعي؟».

لم أفهم في البداية كيف لمتحف أن يكون زراعيًا. أو كيف للمزروعات أن يكون لها متحف؟ لقد تركتُ قريتنا في اليوم السابق، بأشجارها العتيقة، وحقولها المفتوحة، ما الجديد لأراه في ذلك المتحف؟

شعرتُ بخيبة أمل. كان بودي زيارة أثر فرعوني، أو روماني، لو أننا سنتبّع سبيل المتاحف. لكن لأن الزراعي هو الأقرب لبيت خالتي، وهي تأمن على بناتها زيارته بمفردهن، فقد تقرر أن تكون الفُسحة هناك.

سهرنا الليل نضحك ضحكات خافتة في الشرفة. لم أكن متحمسة للنوم باكرًا لأستيقظ باكرًا، وأزور متحف الذرة والفول. ثرثرنا حتى أذّنَ للفجر. استيقظت خالتي. انزعجت حينما علمت أننا لم ننم.

كيف ستلحقن بموعد المتحف لو نمتن الآن؟».

كانت مُحِقّة. في العاشرة رفعنا رؤوسنا من فوق الوسائد بصعوبة. عند الحادية عشرة كنا في الشارع الحار المزدحم، رأسي غائمة، ومزاجي غير جيد.

على باب المتحف ابتعنا التذاكر قبل إغلاق الشباك بخمس دقائق. وقبل أن نصل إلى باب الدخول رددتُ مع نفسي: «نحن في تمثيلية.. سأنهي المهمة وأقول إنني استمتعت بالزيارة».

عبرنا الباب نحو الردهة العملاقة، الباردة نسبيًا عن الخارج. صدمني منظر خطم جَمَل مرتفع. جَمَلٌ ضخم مكسو برداء أحمر مزركش بالأخضر والأزرق. علا سنامه هودج أطل منه أنموذج امرأة مستحية، نصف وجهها مغطى بطرف طرحة زفافها الفلاحيّ.

أمام الجمل رجل طويل رشيق ممسك بزمامه. اليد الأخرى مرفوعة بعصا للرقص، أو لسوس الجمل. فم الحادي نصف مفتوح، كأنه يغني، أو ينادي على أحد. خلف جمل الهودج جمَلٌ آخر يحمل صندوق الشِّوار، له حادٍ مختلف. حول الجملين وخلفهما أطفال ونساء كأنهم يزغردون ويرقصون. رجال بجلابيب الوجه البحري المشهورة، يدقون على الدفوف والطبول. أُخِذتُ لعالم آخر، نسيتُ لماذا نحن هناك.

نفد الوقت، المتحف يغلق أبوابه في الواحدة، أسرع المرشد بنا من غرفة إلى غرفة. رأينا طقوس قراءة الفاتحة في «الريف». نساء من الصلصال والشمع والقماش يتهامسن من خلف الأبواب وهن يعايَّن العريس. التماثيل منتصبة أو جالسة، أو منحنية، لها مهابة مريبة. كأنهم موتى حقيقيون أُخرِجوا من بيوت آخرتهم واصطفوا هنا ليمثلوا للناس مشهدًا طويلًا ثابتًا، ومع ذلك فالحياة أيضًا حاضرة، وبقوة.

صوت زحف أحذية السائحين على رخام الأرضيات، بكافة أجناسهم وأشكالهم، كانت موسيقى الحدَث. رائحة المكان خليط من خشب وورق وصمغ، وحديد مقابض الأبواب الضخمة للقصر مخلوطة بعرَق الناس، وعطورهم الصيفية التي غلب عليها اللافندر والليمون.

دخلنا غرفة تحنيط الحبوب، شكل

حبة القمح منذ عهد الفراعنة، وكيف أن الأرز نبتة لم يعرفها القدماء الأُوَل. التمر، والعدس. القطن بأنواعه وسلالاته. أعجبني أنني لم أحتج المرشد في الإشارة لكل بذرة، أنا ابنة الفلاحين، هذه المحاصيل تشاركنا بيوتنا.

مررنا بغرفة «الخبيز». ثم غرفة غزل الصوف، ونسج الخيط، وصناعة الأكلمة على النول. كانت هناك أيضا ساقية خشبية قديمة، يجرها تمثال حمار عليه وبر بلون القهوة. من خلفه فلاح كُتبَ عليه «نوبي». ملصق الساقية أيضا يقول إنها من صعيد مصر. غرفٌ أخرى مملوءة بالنوارج والمحاريث، كل أنموذج تبعٌ لنوعه وتاريخ صنعه. وغرفٌ بها صقور ونسور وثعابين، غربان وطيور داجنة محنّطة، زواحف وأسماك صغيرة محفوظة في الفورمالين.

انتهى بنا المطاف عند نُصُب «الفلاح الحديث»! جدّي لأبي إذًا فلاح حديث! أنزلتُ يدي عن الصديري حين نبهني المرشد أن اللمس ممنوع. تنحنح ثم أنهى حواره المكرر، نظر في ساعته، أشار إلى باب الغرفة لنخرج نحو الممرات المؤدية للردهة الرئيسة، ومنها لباب الخروج من المبنى. قال: الأسهم على الجدران ستدلكم».

نظرتُ للخلف نظرة أخيرة، على قريبي الواقف فوق قاعدة الجرانيت. بساقه التي سبقت ساقًا، كأنه خطا خطوة منذ عقود، أو قرون، ثم ثبت على هذا النحو. يحدق في الشمس المطلة من النافذة. حاملا فأسه التي ورثها عن أبيه أو عمه، أو أخيه، أسلافي.

بعد سنوات كثيرة، أنجبت خلالها أبنائي في بلاد أخرى، سألني أصغرهم: ماذا كانت تطهو جدتك؟ كيف كان بيتها؟ وهيئة جدك؟».

خفق قلبي. تذكرت قريتنا التي لم تعد قرية. لم يعد يعمل معظم رجالها بالفلاحة. رقعة كبيرة من حقولها أكلها الأسفلت، ومباني السيراميك المرتفعة. كيف سأحكي لأبنائي عن أجداد لم يعد مكانهم يحمل هويتهم، ثم تذكرت المتحف.

أخرجت صورًا عبر محرك البحث. قليلة، لكن معبرة. هؤلاء النسوة فعلا ارتدين ثياب جدتي. الجِرار والصوامع أتت من غرفة الخزين خلف مطبخها. موقد الحطب. عود التقليب، تذكرت أنني يومًا سخرت من فكرة المتحف، لأني كنتُ أعيش فيها.

استدرت لولدي وقلت فجأة: أتعلم؟ في إجازتنا التالية لعاصمة الوطن، سآخذك للمكان الذي ما تزال صورة جدي تعيش فيه حتى الآن..».

---

* قاصة – مصر.

المرأةُ التي تحولتْ إلى دُخان

■ هدى الشماسي*

دامت الحرب طويلًا جدًا، ولم ينجُ منها أحد تقريبا. كانت الحكاية قريبة جدًا، وبعيدة أيضًا لأنه لم يعد يحكيها أحد؛ إنها قصة عن جدتي، المرأة التي تحولت إلى دخان.

ها أنا أقفز قفزة كبيرة إلى الأمام. قالت لي أمي إن الرجال كانوا في الجبال حينها، أما النساء فكن يختبئن. تقترب الشمس من الغروب فيبدأن بالدخول إلى بيوتهن بسكون لا يخالفه حتى الأطفال.

– هل جميعهم بالداخل؟

– نعم، بالداخل.

عاشت جدتي مع ضرتها وأبنائهما الكثيرين. لقد كانتا شديدتي النزاع في السابق، من أجل حب زوجهما، ولكن من يهتم لأمر رجل في مثل ذلك الخوف؟ يأتي الجنود كل ليلة ويسمعونهم وهم يطاردون الدجاجات في الخارج أو يسوقون الخراف، أما ما يخشونه فكان أن يأخذوا البقرة. يشرب رضيع ضرة جدتي حليبها؛ إذ إن ثدي أمه قد جف فجأة من أثر الخوف. إن مثل هذه الأمور تحدث. تجري شائعات في الجوار بأنهم يعتدون على النساء ويقتلون الصبيان كي لا يكبروا مقاتلين، فتلبسان أولادهما الذكور ملابس الفتيات، أما أمرهما معًا فإلى الله وحده.

قالت لها ضرتها حين قابلتها أول مرة: تذكري فقط بأنك تأتين عروسًا

إلى بيتي. كانت تلك صراعات مألوفة جدا، أما جدتي فقد كان لها ما يشغلها، لقد كانت مصابة بالحُب. عَبَرَ جدي نهر قريتهم الصغير على فرس سليمة ووافرة الصحة وكاد قلبها يتوقف عندها. هل أنه ابتسم لها أم أنه كان أمرًا تخيلته؟ لقد عاشت على ذلك الحلم بالفعل. تقضي لياليها في تخيل ابتسامته وقامته المهيبة، وتتمنى فقط لو تراه مرة أخرى. لقد كانت في الرابعة عشرة حينها، ويمكن أن يزوجوها في أي لحظة؛ ولذلك، فقد كانت تقلق وحدها، وتنتظر.

– هل خطبها بالنهاية؟

– هل تلاحظين أنك تقاطعينني؟

كنت مراهقة حين حكت لي أمي هذه الحكاية أول مرة وكنتُ نافدة الصبر، أما أمي فقلّما كانت تبتسم. يُمكنُ القول إن الحب في قصة أمها كان يهدئها، أما في حياتها فلا شيء من ذلك أصلا. يدخل أبي إلى البيت كعاصفة صحراوية، ويخرج بعد أن يكسر شيئًا أو اثنين، ويُنفس بذلك عن تعاسته! إنه أمر يمكنك الاحتماء منه بمجرد الصمت، وعدا ذلك فهو لم يكن يضرب أحدا أبدًا، أما ما كان ينقصنا جميعا فهو الحب!

قالت أمي إنهم جاؤوا في أحد الليالي يخطبون جدتي، ووافق والدها، وكادت أن تموت عندها من القهر. كان الزواج يتم على ذلك النحو، وكانوا سيصبرون أسبوعا ثم يقيمون العرس. هل توقفت دموعها طوال تلك الأيام السبعة؟ لقد كانوا يقولون بأنها ستموت من الحزن، وتعانقها نساء العائلة، غير أنها لا تبالي بهن أبدا، وفي الليل تنشد الأغاني الحزينة لنفسها. كان ذلك نوعًا من الاستعداد الحزين لعرسها في الحقيقة، فقد كانت العرائس ينشدن الأهازيج ليلة عرسهن، وعندها يبكي الحضور ويبدو الزواج كقضاء وقدر لا يُرد. فتحت جدتي فمها القرمزي البديع في ليلة عرسها وتغنت بهذا البيت:

أسكت لماذا تبكي

دع البكاء لي.

كان الرجل الذي تحبه في خيالها وكان

يبكي، وكل ذلك طبعًا من عمل الحب، غير أن السحر قد فعل فعله وظهر فجأة أمامها. إن أمي كانت تتوقف عند هذه النقطة كل مرة، وتتوقع مني أن أتفاجأ وهي ترسم على وجهها ابتسامة كبيرة، إذ كان حبيب جدتي الخيالي في الحقيقة هو نفسه زوجها. إنها لحظة انفجار جميل للسعادة في الكون.

كان الرجل متزوجًا بغيرها، أما هي فكانت سعيدة جدًا لمجرد رؤيته أمامها. أحيانًا ما أتخيل الصدمات الطفيفة التي أعقبت ذلك، وأحيانًا ما أتخيل المزيج الحزين من الإنكار والاستسلام لأفول نجم العشق. إنها أفكاري الخاصة، أما هما فلم يقولا لأحد شيء عن هذا، وظلا يعيشان معًا حتى جاءت الحرب. جمع الرجل أولاده وزوجتيه حوله وقال لهم إنه سيذهب مع الآخرين. كان رابط الجأش، وبه وسامة، حتى وهو يودعهما، فقد عرف حروبًا أخرى في السابق، أما هم فكانوا يعرفونه هو وحده. بكت أمي الصغيرة بصوت حاد عندها وهو يعطي توجيهاته الأخيرة بشأن كل شيء لضرة جدتي، وتذكرت هي عندها ما قالته منافستها لها لحظة وصولها: إنك مجرد ضيفة في هذا البيت! ذلك الاكتشاف الحزين قد عَبَرَ جلدها كما يبدو، وانتقل إلى أمي التي كانت تبكي على صدرها فاشتعل بكاؤها أكثر وأكثر. قال لها جدي بهدوء: ملعونة أنت يا ابنتي. كانت اللعنات أمرًا مقبولًا جدًا في ذلك الزمن، وقد احتفظت بها أمي دائما كتفسير واضح لسوء الحظ.

هل صدق الناس فعلا بعدها قصة جدتي التي حلّقت في الهواء متحولة إلى دخان؟ لقد كان من الخير أن يفعلوا. هاجم الجنود بيتهم ذات ليلة ودخلوا وسط بكاء الأطفال، وكان بعضهم ثملًا حقًا. وضع أحدهم رأسه على كتف المرأة الأخرى وبدأ ينوح، وضحك عليه الآخرون، أما الصغار فكانوا يرتجفون من الخوف ولا يستطيعون حتى الصراخ. كانت جدتي عندها في العشرين، وكانت جميلة ونحيفة ولا يزال في وسعها أن تركض، غير أنها كانت أُمًّا أيضا. فكرت في دقيقتين بأبنائها الثلاثة، ولكنها كانت تعرف ما سيحصل لهم جميعا بعدها، إذًا ترددت فركضت فقط. كانت تركض كحيوان جامح، ويتطاير شعرها الطويل في الهواء، وذُهل الجنود لوهلة، ولكنهم بعد حين كانوا جميعًا يتبعونها. لقد كانت أسرع منهم كلهم، أو أنها كانت قد بدأت بالفعل تتحول إلى شيء آخر فيما تركض وتتلقى الشتائم والسباب من ورائها بلغة لا تفهمها. قالت ضرتها للنساء فيما بعد: لقد نجونا جميعا بفضلها، أما هي فقد رآها الجميع تتحول إلى دخان مضيء في السماء ما إن حاول جندي أن يمسك بأطراف ثوبها!

---

* كاتبة – المغرب.

ب ت ر

■ سمر الزعبي*

منذ ألفٍ وخمس مئة عام، عبدالقومُ صخرةً وردّية عظيمة، سجدوا لها، وأقاموا طقوسَ عباداتِهم عندها، ومناسباتِهم واحتفالاتِهم الموسميّة، وذبحوا القرابين عندَ مقدِّمتها التي ضاقت من الجانبَين، فيما امتدّ جسدُها عريضًا انطلاقًا منهما حتّى مؤخّرتها الضّخمة التي سدّت عينَ الشّمس، فظنّوا أنّ حدودَها نهايةُ العالَم.

اعتقدوا أنّ طائرًا أو أكثر يسكنها، سمعوا ذلك من أسلافهم، ولم يرَوه البتّة، وصار في طيّ السّنين أسطورتَهم التي تحرس الصّخرة، وتحمل تاريخَ أجدادهم.

ذات يومٍ تحرّك شيءٌ ما على سطحها، وأحدثَ ضجّةً جمَعَتْهم حولَها، ثمّ بدا أكثرَ وضوحًا حينما أخذ يحرّك جناحَيه العملاقَين اللّذَين يغطّيهما ريشٌ وشَعرٌ ورديّ، فانهال الرّملُ عنهما، ثمّ رفع عنقَه على مهَل، والرّملُ ينساب من بين عينَيه الواسعتين، حتّى حرّره من الأرض، ثمّ حرّر سائر جسده بالتّدريج، فاستوى واقفًا فوقَ الصّخرة بشموخ، بعد أن كان قطعةً منها تلتحم بجزيئات رمالها..

فَردَ جناحَيه حولَ الصّخرة يغطّيها، فاحتواها بشعره الطّويل الممتدّ من بين عينَيه الواسعتَين اتّساعًا يليق باستدارة رأسه، وصولًا إلى ذيله الذي اختلط الرّيشُ فيه بالشّعر. استمدّت الدّفءَ منه، وتحلّل لون شعره وريشه الورديّ، ثمّ انسابَ يندمج بألوان رمال الصّخرة وحجارتها، فانسجم اللون، ونضج ورديًّا

تامّ الدّرجات.

أشرقت الصّحراء، وانشقّ فيها قمرٌ مع أوّل تكسُّرٍ للصّخرة، ثمّ سقطت حجارتُها تِباعًا، وتفتّتتْ أجزاءٌ ضخمةٌ منها.

حفرها القومُ، ونَبَطُوا من صلابتها معلَمًا خاصًّا بهم، جعلوا فيها سيقًا عظيمًا يؤدّي إلى كهوف اتّخذوها مساكنَ لهم، ثمّ حفروا قنواتٍ داخلَ الصّخر تتدفّق فيها المياه مرورًا بالكهوف، فالأسواق، ثمّ تمرّ بمحاذاة السّاحة -حيث أصبحوا يجتمعون- حتّى تصُبَّ في خزّاناتٍ عميقة.

تحوّلت تلك الصّخرة العظيمة إلى مدينة حكمت ما جاورها، وعدلت بين النّاس، فتضخّمت إيراداتها. حفر سكّانها الصّخر ونحتوا خزنة شاهقة وأودعوها كنوزهم التي لم يستطع أحد أن يصل إليها قَطّ. وكلّ مَن دخل المدينة مسالِمًا اكتسب لونها الورديّ، وشاهد القمر المشقوق على نحوٍ مختلِف.

لم يُرَ الطّائر بعد حين، سرَت أقاويلُ بينهم، فمنهم مَن قال إنّه طار إلى بلاد النّور منذ مئات السّنين، وقيل -في رواية أخرى- إنّه خسر جناحه في عراكٍ مع أحد العمالقة كي يحمي مدينةَ الصّخرة، ثمّ مات إثر ذلك، فنحتَ القومُ تمثالًا مُشابهًا له، لكن بجناحٍ مبتور، وبعد مرور عامٍ واحدٍ -على الأغلب- اتّخذت المدينةُ من البَتْرِ اسمًا لها.

---

* كاتبة - الأردن.

كتابة وضحك

■ جميلة عمايرة*

«سيموت وينشف لحاله».

أليس هذا ما قاله «جورج كلوني» على التلفزيون، ذات مساء للمواطنين؟

سبق وأخبرتني بهذا.

لماذا لم ينشف إذًا؟ هل كان يضحك منا أم علينا؟ اليوم وصلت الإصابات لمئتين وخمسين إصابة، الوضع بدأ ينذر بكارثة.

لا تقلقي يا أمي. الوضع تحت السيطرة. خلّية إدارة الأزمة لا تنام.

مواطنون تم فحصهم من قبل فريق التقصي الوبائي، وظهرت النتيجة إيجابية. أي يحملون الفيروس، وحين ذهبوا لمختبرات خاصة، تبين بأن نتيجتهم سلبية. لا يحملون الفيروس «ولا ما يحزنون». هذا خبر طازج.

وهذا خبر آخر على الشاشة: فقدان فحوصات كورونا، ومواطنون يحتجون مطالبين بحل. وتقولي «لا تقلقلي يا أمي، كحبة دواء تسكينًا لصداع مزمن. أنا قلقة. لا تعيدي هذه الجملة. ماذا يفعل «جورج كالوني»؟ ماذا يعني هذا كله؟ فقدان لعينات مواطنين، فحوصات عشوائية خاطئة. هذا هي العناية الفائقة لنا. قالت هازئة.

جورج كلوني يا أمي.

كلوني أو كالوني «ما الفرق»؟

لا شيء يا أمي.

يُحَمِّلون المواطن كل شيء، حتى لم يعد لنا من كتف نقوى به على حمل أنفسنا!

ما يزال وعي المواطنين قاصرًا أمام هذه الجائحة. وهناك من لا يلتزم بإجراءات

السلامة والتباعد. هذا ما يقوله «أبو الإنسانية جمعاء» ويصدع به رؤوسنا كل مساء.

بماذا أُجيبها؟

ألوذ بالشرفة.

لا أشعل الضوء. أكتفي بإنارة الخارج.

كل شيء يبدو باردًا وموحشًا. أرصفة الطرقات وقد هجرت حتى من قططها. السوق التجارية بمحاله مغلقة. البنايات مغلقة، شرفات البيوت المطفأة. وحدها أغصان أشجار الطرقات تهتز بفعل هبات الرياح.

لماذا توقفت المدينة عن الركض؟

من الشرفة، بين العتمة والضوء أرى جثمانًا يسير في العتمة، يتبعه ثلاثة ظلال ولا يتمكّنون من اللحاق به. ثمة الكثير بانتظاره هناك بحيث لا يستطيع التوقف أو التلكؤ قليلا.

تمر هبات هواء متلاحقة، فأحسُ بقرصة برد خفيفة.

لماذا لا ترحل؟ تسأل.

من يا أمي؟

كورونا.

أسئلتها لا تنتهي، كل سؤال يتوارى خلفه سؤال.. وسؤال.

تم زيادة فرق التقصّي الوبائي في العاصمة والمحافظات.

غدًا سأذهب للمقهى..

أشعل الضوء، أعيد قراءة «كفافي». أتذكر الإسكندرية.

حين كنت بالإسكندرية العام الماضي، تمنيت زيارة دارته، إلا إنني لم أفعلها لظروف نسيتها. وبقيت أمنية تدور بالبال.

بهدوء يحضر صديقي الكاتب والناقد المصري «سمير مندي». ولسمير في هذا السرد النصيب الأكبر والأول.

هاتفته ذات مساء بعد غياب، بادر لعتابي على الغياب وندرة التواصل بمثل هذه الظروف.

أعيش في حالة كآبة يا سمير. أخبرته «لا تشكيلي أبكيلك» أخذت أتحدث عن كل شيء، قلق واستياء، وعن أمي، وكورونا، والقراءة المتقطعة، كل شيء.. بقي يستمع.

أنت مستاءة. الآن كررها لمرتين، عليك بالكتابة، كل هذه المخاوف، الغضب الذي في داخلك، هذا الحجر المنزلي، وغيره الكثير، عليك بكتابته على الورق. هذه ضرورة ملحّة، لا تدعي الأشياء داخلك، أفرغيها على الورق. دواء ناجع. لديك قلم مبدع.

قلمٌ مبدع؟

أجل. قلمك مبدع. أنت كاتبة موهوبة.

بعد مرور أيام عدة، وجدتني أكتب، وفي رأسي سمير وكلماته الدافئة، ودفعه لي للكتابة وعن كل شيء يدور حولي.

وفي كل مرة نتواصل معًا، أشتمه وأقول له: «روح يا سمير، إلهي يوفقك، مفتوح دربك، إلهي ينصرك ويردك» كل هذه الكتابة، الخطيئة، بسببك أنت ولا أحدٌ غيرك من يحتمل وزرها، أنت من حرضتني على اقترافها في وضح النهار وبدم بارد.

يضحك سمير طويلا، نضحك معًا، يضحك حتى أشعر بضحكاته معي على الشرفة.

---

* كاتبة – الأردن.

نكهةُ التّوت

■ فاطمة عبدالحميد*

كَبُرَتْ في بيت لا أحد يُعلّم فيه أحدا. تتعلم الصواب والخطأ بالتجربة وعواقبها، وأيضا بتلك الطريقة التي يُحسّن خيالها الأشياء من حولها، لتبدو أيسر في التعامل معها. أحيانا ترى السكون أفضل من الحركة، فتبقى جامدة في مكانها لما يقارب الساعة، وفي أحيان أخرى ترى في كل جُرف حماسة مكثفة، فتتخذ من الحواف الخطرة مكانا آمنا لها كما تفعل ماعز الجبال. لكن المباهج لا تأتي بلا ثمن! فعواقب السكون والحركة هذه، جعلت من ذكائها موضع شك في المدرسة.. معلمة واحدة فقط قالت إنها عبقرية، أما البقية فوصفنها بطفلة التشتت الذهني الحاد، وفرط الحركة، وكُنَّ يطلقن عليها بشكل تهكمي لقب «الإعصار»!

يربيها جدٌّ وجدةٌ، لذا بدا العالم كبيرًا عليها للغاية في تلك القرية، جدان هما الأكثر اصطدامًا بالأبواب، ونسيانًا لموعد ذهاب الحفيدة للمدرسة، لأنهما يقضيان نصف يومهما نائمين، ونصفه الآخر في محاولة مستعجلة لتذكير بعضهما بقصص، يبدو محوها أسهل على الذاكرة من استرجاعها. أحصت الحفيدة الفروق الشاهقة بين الجدين في لحظات نومهما الكثيرة، ولم يفتها تمييز الأمر الوحيد المشترك بينهما، لحظة استيقاظهما في أي وقت من ساعات النهار الطويلة، ألا وهو قولهما العبارة نفسها في كل مرة: «لمَ لمْ تتم بعد هذه الصغيرة؟».

مساء ذلك اليوم، وبينما أصابع

الجدة مرتخية فوق وعاء، تنخل فيه الدقيق وهي تجلس على الأرض، برز لوهلة من تحت أصابعها بعض السوس. أطل بسواده اللامع، قبل أن يعود ليختفي في أعماق البياض كذاكرتها. حينها تلفتتْ بفزع وكأن جدران الغرفة تضيق بها، وهي تسأل بصوت يشارف على البكاء: «أين عمر؟ عمر.. يا عمر!». يلتمع اللعاب على ركني فم الجد، لكن لم يعبر شفتيه إلا أنين يثير الشفقة، على الابن الذي لقي حتفه، في حادث مروري مروع، قبل ثلاث سنوات. هو يعرف أن مجرد قول الشيء لن يجعله حقيقة، لذا لم ينادِ عمر كما فعلت زوجته. تركت الحفيدة الدفتر الذي كان أمامها على الأرض، والتي كانت تنفذ فيه عقوبة الأشغال الشاقة، التي فرضتها عليها معلمة اللغة العربية القاسية والمتبرمة دومًا.. تعيد القطعة ذاتها، صفحة بعد صفحة، وذلك لتحسين خطها، الذي لا يتحسن، بينما الأصابع تزداد تورمًا. تحمل في يدها اليسرى حلوى تخفف عنها عناء الكتابة، لذلك التقطت بيد واحدة غترة لا يرتديها جدها إلا في صلاة الجمعة. وقفت بين فخذي الجدة، اللذين يعانيان غيابًا نسبيًا للحم، لذا تركا فجوة ضيقة، لكنها تكفي لقدمي طفلة في السابعة. وقفت بشعر كثيف وأهداب طويلة، برأس تعلو على رأس الجدة، ثم رفعت يدها اليمنى ورمت «بالغترة» بشكل عشوائي ومائل فوق رأسها، ليختفي تحتها معظم وجهها، مغيرة صوتها ليبدو رجوليا: «أنا عمر يا جدة» منحتها الجدة أطيب ابتسامة، وهي ترفع رأسها للأعلى، كما كانت تفعل حين تتحدث إلى عمر أطول أبنائها، بينما تعابير وجهها، تتبدل كانفراجة زرقاء في سماء غائمة: «لكن عمر لا يأكل الحلوى!». ردت الحفيدة على عجل: «ولا أنا». كانت عصى الحلوى في تلك اللحظة قد استقرت في وعاء الدقيق، والسوس بدأ يخرج من مخابئه باتجاه نكهة التوت الرطبة.

* روائية سعودية.

بلاغ

■ سعاد فهد السعيد*

خرجت من باب الاستراحة الداخلي، وظلت واقفة تنظر إليه وقطرات الماء المضخوخ توًا تسحُّ على رأسه من عريش الدالية، يتنفس ثقيلا، لا نسمة هواء، أوراق الشتلات الشَّرِقَات بماء الرشاش الصافات كالجنائز تحت العريشة ما تَصَدَّقْنَ بنفحةٍ يَنفُثْنَها، همود مُجلَّل بلحاف رطوبة سميك، وصهيد بخَّره الرذاذ المتساقط على الأرضية الحامية وقت الأصيل، يرتشف الشاهي الناقع سكره في قاع الفنجان، من كثرته، لم يجد مساحةً يذوب فيها، قرفصت على العتبة وما تزال ترمُقه ببصرها، هجست "يستسيغ الشاهي! بالسكر الزائد أيضا! خَلِّي البال، وأنا منذ الشتاءِ المُتفحِّمُ يزورني كل أصيل.. الأصيل؟! ليس بعد منتصف الليل وقتَ تفحمه! هذا المحتسي الشاهيَ الدِّبْسَ لم يعبأ ولو مرة واحدة.

كأن الحدثَ مثلُ ما يتعاقب في الليل والنهار وينطوي في تلافيف الظلمة والضياء، وأنا .. وأنا أجهزتي الكهربائية تطفح بالدم، أراه يدور سائحًا في خلاط العصير بين قطع الفواكه، ينساب غليظًا من مَكِنَة إعداد البوظة فَيُقْنُو سطحُ الحليب المتخثر.. دم؟! هو تفحم لم يسفك دمه! الدم رمز القتل؟!

حين تحلّقوا حافّين به كحطبةِ شتاءٍ في وجار، أو جذع شجرة لا يزال صوت شبوب الجمر يتكتك في جذورها كيف نقلوه؟! كنّسوه رمادًا أو قشعوا لحمه المتهرئ المتفسخ قطعة قطعة من الأرض.. أنا أَلْتَهِمُ اللحمَ المشوي والمندي والحنيذ، لا أتقزز، ولا أشمئز! نعم! نعم! مطهية بالنار ليس بآنية كهربائية.. لا

حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم! يجب أن أنزع غصنَ ذلك المُتفحِّمِ المغروزَ في خيالي وألقيه في بركة ماء بارد وأسمع نشيش انطفائه قبل أن يزهوَ ويَزْهَارَّ شجرةً تغذي وساوسي، حتى إني لَمْ أره وهو مُتفحِّمٌ، المحتسي الشاهي قص عليّ ذلك، قال لم يتبقَّ من جسده شيءٌ إلا تفحم.. تفحم؟! أيعقل؟! الماس الكهربائي يسري في الجسم فينتفض مصعوقًا ويسقط جثة هامدة، لا يَحرُقُ! وأنا مبلولة أتجنب ملامسة مقابس الكهرباء، لكن في حوض الاستحمام أغطس مطمئنة لأني لو صعقت لن أتفحم..."!

قطع عليها هذيان هَجْسها: نرجع إلى الشقة بعد صلاة المغرب!

- هل تفحم؟
- مَن؟
- الكهرباء لا تَحرُقُ، بل تَصعَق.
- آآآه! الفولت عال.

حَدَقَتْه طويلا.. ثم سبحت ثانيةً في هواجسها، "كُلٌّ يعرف قصة المتفحم التي غابت بعد انقضاء ساعات من حدوثها.. أنا وهو وسكان العمارة والجيران وكل من سمع بها نأكل ونشرب ونتنزه، ستة أشهر لا أحد يعيد روايتها، لا أحد يتذكرها.. الشرطة! تصمت مثل الآخرين، لو أنها سمعت بها، أم تتخذ إجراءً ما..؟" زقزق طائرٌ رائحٌ إلى عشّه، رفعت رأسها، لم تره، سمعت دبيب قفزات سيقانه وحفيف ريشه فوق العريش. أكملت الخاطر "مثلًا! لو مسكت الهاتف وضغطت أرقام الشرطة.." صدح الطائر عاليا وصفق بجناحيه، أنصتت له مليًا، ثم استأنفت افتراضها "لو مسكت الهاتف وضغطت أرقام الشرطة، وقلت: ألو! الشرطة! من فضلك: كل مرة، بعد تركيب طبلون كهرباء جديد للعمارة، يأتي بعد منتصف الليل، يغلق مفتاح الطبلون حتى لا يتعرَّض وهو يفكه للصعق، ثم يسرقه، ذات ليلة -قبل أن ينام- نزل زوجي وسكان العمارة رُقَّدٌ في مضاجعهم الدافئة إلى باب العمارة حيث طبلون الكهرباء، ثم صعد وقال اليوم آخر يوم للص، في الفجر سمعت الناس الخارجين إلى الصلاة، يصيحون: رجل متفحم! رجل متفحم! صوَّبت ناظِرَيَّ نحو زوجي، فقال: عندما يدفع مفتاح الطبلون إلى أسفل ينقطع التيار الكهربائي، قَلَبْتُ المفتاحَ، فصار يعمل معكوسًا، اللص كالعادة جاء ودفع المفتاح إلى أسفل ليفصل سريان التيار الكهربائي، وهو من حيث لا يدري أداره، ومضى في فك الطبلون الذي انفجر به، فتفحم، استرحت من سرقاته.. نقزت من صوت زوجها الذي دَهَمَها: «من الأفضل أن نرجع إلى الشقة قبل المغرب لكي أستريح».

---

* كاتبة سعودية.

رسولٌ من مطر

■ ملاك الخالدي*

على جيد الصحراء
رُسمت الأساطير..
عيناكَ أولى القصائد
و آخر الحكايا..
كنتَ تُشعلُ صمتَ البيدِ
و تمحو وجوم التراب..
تملأ عروق الشيح بالأمنيات..

عانقتَ هذا الاتساعَ المهيب
فأرسلتَ من عينيها الماء
و رسمتَ الضياء..
كأنها لم تعرف دمعة المغيب.
و لم تتصالح مع فكرة الجفاءِ
و صمت الظلماء..

أزحتَ لثامَ الغيابِ
حين أشرقَ البهاءُ
بوحًا أبديًا
و عسلًا انسكبَ من
من زهرِ الديدحان في خدّيها..

كيف تبرّجتْ لمجيئك الصحراء؟!
وهي التي تُخفي ملامحها
عن العابرين..
و ترسلُهم لليباب.

كيف احتفتْ ببشارتك الرمال؟!
و هي التي تُخفي ضحكة الحياةِ
حين تصافحها الرياح.

جئتَ كثيرًا على هذا الجفاف
رسولًا من مطرٍ
و نبضًا من الفردوس البعيد..

كانتْ الوجوه كثيرة
وكنتُ أبصركَ وحدكَ
لقد انهمرتَ كثيفًا
من جرحٍ في جبينِ السماءِ
تنزّلتَ ضوءًا
أحيا الخزامى
وأشعل النبضَ والأغنيات..
أنتَ صدى الشمسِ
في صدري..
و النهارُ لا يفنى
والشعراءُ لا يموتون..

---

* قاصة وشاعرة سعودية.

قصائدُ للشرقية

تركية العمري*

الشرقية

الشرقية
وكأن الأمواج تدفقت
لتنثر بين بيوتها
حبها
وياقوتها

ابتسامة الشرقاويين

يتساءلون لماذا الشرقاويون باسمون؟
ذات يوم من تشرين..
خبأ الساحل الطويل للشرقاويين
ابتسامات صغيرة في قلب المحار
ثم ابتسم،
فردةً التبسم
وغمر الملامح
وكل المهج..

---

* قاصة وشاعرة سعودية.

أحب أن أكون..!

▪ أحمد إبراهيم البوق*

أُحبُّ أن أكونَ قصيدة،
كي تقرأيني..
أو صفحةً بيضاء
كي تكتبي قِصَصَ الحُبِّ عليها
قصص الحُزنِ عليها
قصص اللّوعةِ والهجرِ والخُذلان
أَطفُرُ بين الدمع والنسيان
كي تذكُريني
أحب أن أكون ريشةَ القلمِ
كي ينزِفَ الحبرُ مني
أن أكون فكرةً
تقفزُ من سَطرٍ لِسطرْ..
حَبكةَ القصة،
أو مسك الختام..
أحب أن أنام على آخرِ السطرِ
كي تكتبيني،
أو تُلقي على جَسدي نظرةَ الفنان للتمثال؛
فإن راقَكِ ما صَنَعَت يَداكِ فاحضنيني..
أحب أن أكون وَردةً
تَعبقُ في كُلِّ صباح
أو قَهوةً كي تَشرَبيني
أحب أن أكون حلمًا
يأتي في تضاعيفِ المَنام
أو فكرةً تَتخيليني
أحب أن أكونَ ما تَشتهين
أُحِبُّ يا حَبيبتي أن تَشتهيني..

---

* شاعر سعودي.

يا نقاءَ الصبح

▪ علي بن حسين صميلي*

يا نقاءَ الصبح نفحَ القُبلِ
وجمالًا صارَ أغلى أملي
فيك أحلامي التي أودعتها
بين أجفانِ زماني الأجملِ
أنا في حبك صبٌّ هائمٌ
فارحمي الصب الذي فيك ابْتُلي

أنت أحلى أمنياتي كلها
أنت أنقى أغنيات الغزلِ
أنا في حبكِ عمرٌ ضائعٌ
وشبابٌ تائهٌ من أزلِ
لم تعدْ في القلبِ إلا لوعةٌ
كجحيمٍ ثائرٍ مُشتعلِ
أتهجاك حروفًا في الهوى
كتهجي شَعْرِك المنسدلِ
ارحمي مضناكِ يا فاتنتي
ارحمي صبا به العشق جلي

أنا في دنيا الهوى أنشودة
تتخفى من عيون العُذّل
كيف؟ هل ألقاك أطفي لوعتي
من هواك الواله المستعجل؟
وعسى ألقاك أشفي وجعي
وعذابي الهائج المستفحل!
يا لعينيك التي أرقبها
في نهاري ومسائي الأليلِ
يا ابنة الوجد الذي يسكنني
إن قلبي لم يعد يسكن لي!
يتهادى في حنايا ليله
قلقٌ تاه بصبٍّ أعزلِ!
كل ما فيك دوائي إنني
أرتجي منك الدوا في عجلِ

---

* شاعر سعودي.

خمسُ دقائقَ أُخرى

▪ أحمد الخطيب*

-١-

حين تقوم امرأةٌ في الفجرِ
لتوقِظَ مَنْ في البيتِ، تراها
وهيَ تقاربُ أسرار الليلِ، تمدُّ يديها
نحو البابِ لتشرِعَهُ!

يبدأ يومٌ فيه تصيحُ السمع،
لأصغرهم
وهو يدغدغُ شرشفهُ الأبيضَ
قُمْ
جرسُ الدرس على هيئتهِ
فيقولُ لها: خمس دقائقَ أخرى
لأرى ما ظلَّ مِنَ الرؤيا
قالتْ: لا تقصص رؤياكَ
على إخوتكَ الآنَ، فما في البيتِ سوى ألمٍ
قام أبوكَ ليرفَعَهُ!

-٢-

حين تعود امرأةٌ ثانيةً للطفلِ، وتسلك دربًا آخر
في تصحيح الوقتِ، وتسلية اللعبةِ، تمسك ثوبَ الفقرِ لِتَرْقَعَهُ!
تَحْجُرُ دمعتها
في مقلتها
وتنامْ
عندئذٍ يصحو، بعد دقائقَ، مَنْ كَسَرَتْهُ الأوهامْ!

امرأةٌ في البيتِ تنامُ على ركبتها
زوجٌ في السوقِ يجاري الناس
وأطفالٌ في الحصّةِ، مِن ألم الأمعاء الكسلى،
يفترشونَ النوم
فلا بدَّ، إذًا، من تفصيلٍ آخرَ
للقبضِ على وجع الأيامْ!

في الضحكةِ ميزانُ أنوثتها
والجدلُ الحائرُ في عين الأبناءِ جدارُ الخوفِ
يباري ما كَنَّ على ما ظلَّ من الزمن المغدورِ
فتصرخُ بهدوء تامْ:
باللهِ عليكمْ،
لا شيء يباري ضحكتها
غيرُ حقول الأحلام!

-٣-

كانت في عزِّ صباها
تحلمُ أنْ تفتح نافذة البيتِ على سعةٍ
وتجاهرُ بالخلخال، تمرُّ

وفي يدها، أيضًا، سلسةٌ من ذهبٍ خالصْ!
تتحرّكُ من جهةِ البابِ
إلى جهة السوقِ
ولا تأبهُ للبرد القارصْ!
في العشرين، رآها طفلٌ في العشرين
وقال لها: تحتاجين إلى رجلٍ مثلي تستندين عليهِ
فهزّتْ رأس حكايتها الأولى
بعد عبور الصبّار إلى حدقاتِ المعنى
رُفّتْ، وعليها ثوبٌ أبيضُ منقوشٌ في أطراف الكَشْكَش
نصف حكايتها الأخرى!
وعليها، فوق الأنفِ قليلًا، ما جدَّ
مِنَ الدمعِ
وما بان مِنَ العمْرِ الناقصْ!

كيف تبنّاها هذا النُزُلُ الهابطُ من جنّة أحلام الفقراء
ورعى سيرتها
وهيَ الزمنُ الأخضرُ في صحن البيتِ
وهيَ الماء الهابطُ من زلزلةِ الأشياء إذا انتظرتْ،
أبناء البيتْ!
تلك مقاصدُ صورتها حين تذبُّ غبار الأمسِ
وتقلعُ عن قرقعةِ الجيرانِ، وإذ
تتغنّى بهواء الكوثرِ في الناي، تقول لهُ:
الآن سأسكبُ ماء الجرّةِ فوق سريركَ،
فيراها في غمضة عينٍ تضحك،
لا تحمل شيئًا،
غير البندول الراقصْ!

---

* شاعر- الأردن.

ماجد الثبيتي:

الإستراتيجية الثقافية لوزارة الثقافة، تستهدف المستقبل لتحقيق طموح رؤية ٢٠٣٠، وتحقيق إنجازات مختلفة جذريًا عن تلك التي تحققت ببطء عبر تاريخ طويل من العمل الثقافي..

«.. قبل أن أخطو على طريق الكتابة السردية وتحديدًا القصة القصيرة، التي وقع عليها بالصدفة أحد معلمي الصف الثاني ثانوي، وقام مشكورًا بتمرير اسمي للمعلم المختص بالمواهب والنشاط الثقافي بالمدرسة، ودفعني بحماسه العزيز على نفسي للاستمرار والثقة، وكتابة قصة قصيرة للمشاركة بها في حفل إدارة التعليم بمحافظة الطائف على مستوى المدارس ذلك الحين، أذكر منها عنوانها الشعري «أرجوحة الذكرى بين مساءين». ومن تلك اللحظة تم إدراجي داخل عالم لم أكن أتخيل وجودي فيه، عالم الكتابة والفن».. مبدعنا قال، وقال، وقال الكثير في هذا الحوار..

■ **حاوره: عمر بو قاسم**

القصص القروية الملهمة..!

- «عادة يتم قراءة المبدع وإنتاجه الإبداعي، من خلال عدة عوامل أثّرت في تجربته، ومن هذه العوامل «المكان والزمان»، طبعا بجانب الموهبة. القاص الشاعر ماجد الثبيتي، ما خصوصية فضاء تجربتك؟

لقطة تجمعه مع الشاعر المصري عماد أبو صالح

■ لقد نشأت في بيئة دون أدنى شك كانت سببًا غير مباشرٍ في تنمية الموهبة التي حازت عليّ، إن صحت العبارة شعرًا. لم يكن أحد والداي يقرأ أو يكتب، ولكن مجالس أبي رحمه الله، لم تخل من مسامرات الشعر والشعراء والقصص القروية الملهمة. ولدت وعشت في مدينة الطائف، وكانت في فترة سابقة، العاصمة الشعرية للشعر الشعبي والمحاورات الشعرية، التي اهتممت بمتابعتها والاندماج في إيقاعاتها وعوالمها المدهشة، ولعل أبرز صفة صقلتني في صباي، محاورات شعر القلطة، التي تتبعناها عبر المناسبات الاجتماعية المختلفة على أرض الواقع، أو من خلال تسجيلات الفيديو المختلفة. وعلى رأس ذلك الموروث محاورات المغترة، التي كانت تقام ضمن تسجيل وتوثيق شعر المحاورة بين أبرز شعرائها وأعرقهم في ذلك الوقت. والملفت في هذا الفن الإبداعي الجميل، أنه يمتلك سر المعنى. نسمع أبيات الشعر وتعجبنا في ظاهرها، بينما هي في الحقيقة مجرد رموز ومعاني خفيّة، يجتهد كبار السن في تحليلها دون وجه دقة، بحيث تبقى في متناول التأويل المفتوح وذلك أحيانًا للأبد. الاهتمام العائلي بهذا الفن.. أعتقد أنه كان دافعًا أوليًا للإبداع والفن، وأرضية خصبة للخيال والتشكل. وتأتي لاحقًا المرحلة التعليمية التي دفعتني دون إرادة أو رغبة ووعي، نحو مكتبة المدرسة في المرحلة المتوسطة، وانجرفت داخل هذه المغارة السحرية بدافع رئيس يتعلق بالفضول وحسب. رغبة سرية تتعلق بالاكتشاف والبحث والتطلع لعوالم أخرى أجهلها. وما يعلق في الذاكرة من تلك المكتبة، موسوعة الأمير سلطان العالمية، التي تصفحتها في أروقة مكتبة قديمة وخفيضة الموقع داخل المدرسة، وأدهشتني للغاية. كما الاهتمام بالمؤلفات المتوافرة داخل تلك المكتبة، وتحديدًا دواوين الشعر التي تناسبت مع مرحلة رقابية مشددة، ولكنها احتوت على شكل شعري أعجبني ذلك الحين، لكتاب قصائد تفعيلة. اعتبرتها فتحًا ذهنيًا مهمًا في معرفة الشعر هنالك قبل معرفته داخل العامود والقافية. وفي مرحلة تالية اقتحمت عالم الروايات البوليسية مثل سلسلة رجل المستقبل، تلك السلسلة التأسيسية في قراءاتي في سن المراهقة. مجموعة ظروف مختلفة ومتنافرة أحيانًا أسهمت في تكوين التجربة، حتى المرحلة الثانوية التي بدأت فيها الكتابة، تارة شعرًا شعبيًا ضمن حالة محاكاة غير ناجحة للعديد من التجارب الشعرية القديمة والحديثة، قبل أن أخطو على طريق الكتابة السردية وتحديدًا

القصة القصيرة، التي وقع عليها بالصدفة أحد معلمي الصف الثاني ثانوي، ومرّر اسمي مشكورًا للمعلم المختص بالمواهب والنشاط الثقافي بالمدرسة، ودفعني بحماسه العزيز على نفسي للاستمرار والثقة، وكتابة قصة قصيرة للمشاركة بها في حفل إدارة التعليم بمحافظة الطائف على مستوى المدارس ذلك الحين، أذكر منها عنوانها الشعري «أرجوحة الذكرى بين مساءين». ومن تلك اللحظة تم ادراجي داخل عالم لم أكن أتخيل وجودي فيه، عالم الكتابة والفن.

الركض مغمض العينين تحت المطر..!

- **«مَن يقرأ ماجد الثبيتي في كل نصوصه القصصية والشعرية، يدرك أنه يزور عالمًا مليئًا بالرموز الإيحائية التي تتجاذب مع الأشياء التي تعبر في الخفاء، والأشياء التي تكنسها رياح مجهولة وتفشل أن تتناقض..! والأشياء التي أهملها العابر البعيد عن روحه..، هناك يجسدها ماجد الثبيتي في صور شعرية «البارحة توقفنا عن النوم، أنا وأخي الذي مات، قررنا ذلك وفعلناها، تقريبا كان السبب هو ضجرنا من الأحلام المكررة، والمتشابهة لشخصين ينامان في غرفة واحدة».. من نص «نائمًا بكيت». وأنت رفيقٌ ودليلٌ للقارئ في رحلته إلى عالمك، ماجد الثبيتي ماذا يقول..؟**

■ من عادتي في الكتابة، وبخاصة في تجارب القصة، ولاحقًا في كتابة الشعر، لا أضع خططًا واضحة للنص، كيف يبدأ وكيف ينتهي، تأتي تلك الاندفاعية في الأفكار والصور عفوية، وأشبه ما تكون بالركض مغمض العينين تحت المطر، مجرد شعور أنك تركض في طريق مستقيم تلك ما يهيمن على ذهني. تجربتي في مجموعتي الأولى الحائزة على جائزة الشارقة للإبداع العربي، عبر القصص القصيرة التي كتبتها، قامت على عنصر التجريب في أغلبها، والاشتغال على مفهوم المفارقة في الموضوعات والشكل السردي الذي قدمته؛ ولحسن حظي حقق فوزًا مهمًا بالمركز الأول، والذي أعدّه منذ ذلك اليوم حتى اليوم، فوزًا يفوق تصوري بعبقرية ما كتبت إن جاز لي هذا الفخر. وفكرة الصور الشعرية داخل نصوص سردية، تلك ما وضعني

في مواجهة بعض أصدقائي المقربين، بأن تصنيف هذه النصوص ضمن القصة القصيرة غير دقيق، وأنها أقرب إلى قصيدة النثر، وتلك حقيقة ما أشتغل عليه كتابة خلال السنوات الأخيرة. في داخلي شاعر وقاص أحدهما غير متأكد من وجود الآخر! علمًا بأن مسألة التصنيف لا أعبأ بها كثيرًا، وأكتب النص كيفما اتفقت اللحظة، دافعًا به إلى عالم متناقض ومدهش في آن. ويهمني في المقام الأول قراء يصابون بالارتباك والدهشة والضحك في النهاية. بعث صدمة خفيفة وصغيرة، تجعل مَن يقرأ نصك مذهولًا وليس مدركًا بالضرورة ماذا تقول أو ماذا تعني، تلك أهدافي البسيطة. وإشارتك إلى نص في الحقيقة كتبته منذ زمن طويل، ونسيته للأسف، تجعلني في الحقيقة سعيدًا لتلك الطريقة التي يميل لها القراء ويخادعونك بها في تسليط الضوء على نص لست واثقًا من ترتيبه في قائمة الأضواء لديك. تلك مفارقة مهمة وعظيمة في علاقة الكاتب والنص والقراء، شيء من المفاجآت التي يترصدنا بها الحظ والأقدار.

فضاءات مذهلة أجد نفسي داخلها..!

- **«برأيك.. ما أثر وسائل التواصل الاجتماعي في صوت المبدع على مستوى التميز والإنتاج؟**

■ لعل أحد أهم اللحظات التي تأسست بها تجربتي في الكتابة والقراءة أيضًا، تلك التي انطلقت في العام ١٩٩٩م في

السماح بالإنترنت داخل السعودية، ومدى تأثيرها العظيم في فتح نوافذ لا نهائية على كل فرصة وأثر؛ بالنسبة لي كانت مدرسة مكثفة في قطع شوط طويل من التفاعل والتلقي والاستفادة من فضاءات مذهلة أجد نفسي داخلها، لم يكن يتسنى لي الحصول عليها دون وسيلة اتصال حديثة فتحت في العالم آفاقًا من الضوء؛ ومن هنالك صقلت تجربتي، حتى إن بعض النقاد وسموا تجربتي مع كثير من أصدقائي الشبان، ذلك الحين، أنها تجربة الكتابة عبر الإنترنت. أو جيل الإنترنت، بقصد الاستخفاف بانتشار تجاربنا؛ بينما في الحقيقة تلك مرحلة وسمة مهمة في الدلالة على جيل جديد من الكتاب والقراء والثقافة، أيضًا خرجت من تلك الشبكة العملاقة. لذلك معاصرتي لتلك الريادة إن صح وصفها بذلك هذا اليوم، تجعلني على إدراك واضح بشأن تأثير وسائل التواصل الاجتماعي اليوم التي برزت أكثر من السابق وأصبحت هي المنبر والصحيفة والملحق التي من خلالها تُقدم التجارب ويتم تناولها أو تجاوزها. لذلك هذه الوسائل مهمة وذات قوة وقيمة في حال الاستفادة القصوى من خلالها بتقديم المبدع نفسه بصورة احترافية وذات استمرارية جادة. بحيث يمكنه القيام بمهام مؤسسات كاملة مختصة في الترويج والانتشار وأحيانًا النشر والبيع. بشرط أن يكون واعيًا بالأدوات المناسبة والخبرات الناجحة في مجالها المتخصص.

قصيدة النثر تترك لي مساحة رحبة من الحركة والعمل..!

- **«وأنت تكتب النص، هل يكون لديك تصور كيف يكون شكل النص، أم تتفاجأ بأن الحالة تفرض عليك شكلًا أو حتى أفكارًا أو جانبًا فنيًا وتستسلم لهذه الحالة؟**

■ في الغالب، لا يوجد تصور محدد وشكل مسبق، ولكن الحالة تتداعى بكل صورها وداخل فكرة أو مجموعة أفكار، وذلك ما بدأت عليه منذ أول نص، حتى مجموعتي الأخيرة «الإشارة عمدًا نحو الاتجاه الخطأ». بمعنى الكتابة التي أعمل عليها ضمن عوالم كتابة الشعر، تحديدًا قصيدة النثر التي تترك لي مساحة رحبة من الحركة والعمل ضمن أنماط كتابية مفتوحة، ولا تجعل النص داخل إطار محدد سلفًا. يبدأ كيفما يكون وينتهي متى ما يريد. الفكرة الأم هي كل ما يكون

بالنسبة لي واضحًا. وهي ما تجعلني أقرر الكتابة بهذا الشكل أو بشكل آخر. في أحيان أخرى أميل لفكرة ما إن تكون قصة قصيرة ضمن طريقتي الخاصة، وبترتيب يختلف عمدًا عما يقترحه أنموذج القصة القصيرة عبر النظريات النقدية أو الأعراف الأدبية. والاستسلام الذي أشعر به يتعلق بالنهاية، وليس الحالة كاملة. أتوقف مستسلمًا قبل أن تنتهي المعركة بالضرورة. ولذلك هذه المسألة بشكل عام غير واضحة بالنسبة لي، أعني مسألة التصور المتعلق بشكل النص، لأنه يرتبط معي بفكرة تصنيف النصوص التي أكتبها. قد اعتقد أحيانًا أن هذه النص قصة قصيرة.. بينما في النهاية يقال إنه قصيدة نثر أكثر منها قصة.

منطقة نائية عن الازدحام والضوضاء..!

- **حماستك للقصة تتفوق على الشعر أم العكس؟**

■ لسنوات قريبة أعتقد أن حماستي للشعر أعلى منه مقارنة بالقصة، وبخاصة بعد نشر مجموعتي القصصية «الفهرست وقصص أخرى»، ذهبت إلى منطقة أخرى مختلفة دون سبب جيد للأسف. وكتبت نصوصًا مفتوحة دون تعيين، كانت في الأغلب قصائد نثر، وهي الفن الذي يمكن وصفه بالمتسع الآمن، لكل الأفكار والتصورات والتجريب التي أجد فيها متعة الكتابة أكثر من بقية الأشكال الأدبية المختلفة. وأشعر بأنها «منطقة قصيدة النثر» نائية عن الازدحام والضوضاء ولا تزال إمكاناتها مذهلة وغير مستغلة بعد. بينما في الآونة الأخيرة ومع قراءة تجارب قصصية مميزة بالصدفة هنا وهنا، وجدت رغبتي تعود من جديد في كتابة قصص قصيرة، واستكمال مشروع لم يستمر طويلًا كما يستحق.

المبدع واحد كتب شعرًا أو رواية أو..!

- **«سواء في العصر القديم أو الحديث هناك عدد كبير من المبدعين مارسوا أنواعًا مختلفة من الكتابة، وهذا ما يحدث الآن، شاعر «ما» له تاريخ في الشعر يصدر رواية لم يعد شيئًا يدعو للتعجب، ولكن هناك تحفظ وعدم قبول أن يصدر روائي له تاريخه الروائي ديوانًا شعريًا، أتساءل عن هذه الحصانة للشعر، هل هي نابعة من جوهر الشعر أم ماذا؟**

■ الحقيقة أن هذه ملاحظة فعلًا غير مفهومة، ولست متأكدًا إن طرقت من قبل أو فُسِّرت. ولكنها فكرة قد تكون نمطية ليست ذات موضوعية في عدم قبول عمل شعري لروائي معروف. وهل هذا التصور موجود بثقافتنا العربية فقط، أو لدى الآخر أيضًا، فالواضح لديّ أن المبدع واحد كتب شعرًا أو رواية أو بحوثًا ومقالات

وقصصًا للأطفال أو الخيال العلمي لا فرق. والموضوع يستحق للإجابة عنه بحثًا إحصائيًا هل هنالك فعلًا روائيون كتبوا شعرًا ولاقى ذلك العمل تحفظًا واستغرابًا في الأوساط الأدبية؟

تدشين مرحلة جديدة كليًا..!

- **«لديك أنشطة ثقافية متنوعة، كتابة المقال الأسبوعي بجريدة الشرق، ومحرر ثقافي بالمجلة العربية، وعضو في هيئة تحرير مجلة مجاز الأدبية، وعضو في اللجان الثقافية والتنظيمية في سوق عكاظ، وأيضا موظف متعاون بنادي الطائف الأدبي، فضلا على مشاركاتك في الأمسيات والورش الأدبية، هذا التنوع الثقافي، حتما أكسبك رؤية تستطيع من خلالها قراءة المشهد الثقافي الأدبي السعودي الذي يشهد اهتمامًا وتطورًا غير مسبوق من وزارة الثقافة ببرامجها وفعالياتها، ماذا تقول في هذا الاتجاه؟**

- لهذا النشاط الثقافي المتنوع، انقطاعٌ زمنيٌ طويلٌ، عن المرحلة التي تعيشها المؤسسة الثقافية الرسمية اليوم، والحق أن الحالة الثقافية التي نعيشها اليوم عبر برامج ورؤية وزارة الثقافة، لم تكن مفهومة عند إطلاقها للمثقفين، ولم تقابل بالحماسة والإدراك معًا، وأنا منهم في حينها، وحينما اطلعت على الإستراتيجية الثقافية التي أطلقتها وزارة الثقافة، اتضح لي جليًا قيمة هذه القفزة النوعية التي تستهدف المستقبل وأهميتها لتحقيق طموح رؤية ٢٠٣٠ وتحقيق إنجازات مختلفة جذريًا عن تلك التي تحققت ببطء عبر تاريخ طويل من العمل الثقافي في السعودية؛ سواء عبر الأندية الأدبية أو جمعيات الثقافة والفنون وسواها. خلق مجتمعًا حيويًا ثقافيًا ومتنوعًا، تلك مهمة رئيسة في تدشين مرحلة جديدة كليًا، لم تعد وزارة الثقافة لوحدها حاملة أعباء المثقفين ورافعة عنهم حرج تكاسلهم، بل اختلف دورها، وقدمت مساحة احترافية لمن لهم الاستطاعة في تقديم مشاريع ذات ديمومة، تهيئة أرضية وخلق برامج ومبادرات حتى يستطيع كل مبدع تقديم نفسه بصورة متكاملة وليست اتكالية فقط.

حركة معطلة كليا..!

- **«بعضهم يغرد عن ما يقرأه، أجد أن النصيب الأكبر للكتب الأجنبية أو لكاتب معروف، ونادرًا جدًا ما أجد من يقرأ أو يغرد لكتاب أو مجموعة شعرية لكاتب شاب، ما رأيك؟**

- الحقيقة أن قراء اليوم بالعموم، يميلون إلى الكتب المترجمة من روايات وكتب فكرية بسبب رواج النشر العربي في هذه الموضوعات منذ سنوات؛ ولكن السؤال اليوم عن دور النقاد والحركة النقدية، ماذا تقرأ، وإلى ماذا تشير وتتناول من تجارب محلية تستحق التوقف والاطلاع. وللأسف أنها حركة معطلة بوضوح، ولم تتقدم بالسرعة التي تقدمت بها حركة التأليف الأدبي في الخليج والسعودية تحديدًا، عكس ما يحدث في حركة النقد المغاربي وتقدمها على النشاط

الأدبي هناك.

الظروف التي تتحكم بالمزاج..!

- **«من المبدعين مَن يلتزم بطقس معين أثناء الكتابة، القاص الشاعر ماجد الثبيتي، كيف ومتى يكتب؟**

■ لا يوجد لدي طقس معين، ولكن مجموعة متفاوتة من الظروف التي تتحكم بالمزاج الذاتي والصفاء الداخلي، يمكن من خلالها البدء بكتابة نص ما وضمان استمرارية الالتزام لتلك اللحظة. وللأسف مؤخرًا يصعب عليّ الإمساك الجيد بتلك اللحظة لأطول وقت ممكن. كما أن وجودي الدائم بمنصة تويتر (X) يفقدني كثيرًا من دُربة الكتابة الجادة واستمرارية العمل على نصوص جديدة.

ما أحبه في الشعر المترجم..!

- **«هناك مَن يتحفظ على ترجمة الشعر من لغة لأخرى، بداعي أن الشعر يفقد أهم خصائصه الروحية وقد يضعف المعنى، أنت ماذا تقول؟**

■ أنا مع الشعر المترجم قلبًا وقالبًا، وبالتحديد النصوص التي تقوم على الأفكار في شعريتها والصور المخففة من التعقيد. مجرد الانتباه للموسيقى داخل النص والتركيز على المفارقات والدهشة، ذلك ما أحبه في الشعر المترجم. ولدي قاعدة حتى في تحديد معايير النص العربي إن كان ناجحًا ويلائمني من عدم ذلك، بطرح تصور، هل يبقى من هذا النص شيئًا عند ترجمته للغة أخرى أن يصبح بلا معنى؟ من ذلك المعيار أحدد موقفي من هذا النص أو ذلك.

كتب عربية وأجنبية..!

- **هل لنا أن نتعرف على محتوى مكتبتك؟**

■ محتوى مكتبتي في الغالب شعرًا مترجمًا وروايات مترجمة، بنسبة تتجاوز ٦٠٪ من المحتوى العربي. إضافة إلى مجلات ثقافية متنوعة ومؤلفات معرفية متنوعة في علم الاجتماع والأبحاث الفكرية غير المتخصصة أكاديميًا أو فلسفيًا. كما أنها تحتوي على إصدارات عربية وأجنبية في مجال الفنون المعاصرة من دليل فني أو منشور معرض عالمي أو كتب تحتوي على صور فنية معاصرة.

سليمان بن صالح الدخيل
١٢٩٠-١٣٦٤هـ/١٨٧٣-١٩٤٤م

■ محمد القشعمي*

ولد سليمان بن صالح بن دخيل بن جارالله بن سابق الدوسري في بريدة بمنطقة القصيم في نجد (المملكة العربية السعودية)، وبها نشأ وترعرع وتلقى تعليمه الأولي على يد والده، وفي كُتّاب سليمان بن محمد السيف، فتعلم شيئًا من علوم العربية وعلوم الشريعة. بعد بلوغه سن الرشد ضاقت عليه أسباب المعيشة فانتقل إلى الزبير، فالبصرة، ثم إلى الهند حيث عمل كاتبًا لدى التاجر النجدي المعروف عبدالله بن محمد الفوزان، ثم عاد من الهند إلى مسقط رأسه بريدة عام ١٣٢٦هـ/ ١٩٠٤م تقريبًا، وتزوج لؤلؤة الربدي التي أنجبت له في العام التالي ابنته حصه، التي لم يرها، إذ غادر القصيم عند فتح الملك عبدالعزيز بريدة لأن الدخيل كان مواليًا لإمارة الرشيد والدولة العثمانية.

أصبح عمه جارالله الدخيل وكيلًا لإمارة آل الرشيد في بغداد، فسافر إليه، وأقام هناك.

وكونه يميل إلى الأدب والمكتبات -عكس أقرانه الذين يذهبون للبحث عن التجارة- فقد درس على عدد من الأساتذة في بغداد، منهم محمود شكري الألوسي، واتصل بطبقة المفكرين والمشتغلين بالأدب؛ إذ لم يكن له ميل إلى التجارة مثل أعمامه، وإنما اتجه إلى المكتبات والنوادي الأدبية.

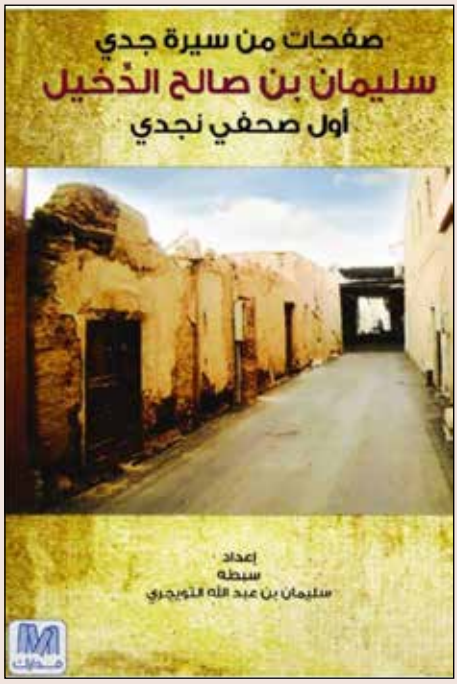
وكان لتنقلاته من نجد إلى الزبير فالبصرة والهند، وأخيرًا بغداد.. أن اكتسب الكثير من العلم والمعرفة والخبرة والاحتكاك بمن سبقه في العمل الوطني، وبالذات النضال في

الهند ضد الاستعمار البريطاني، فعاد مرة أخرى والحماسة تملؤه إلى بغداد، ليسهم في رفع مستوى الوعي الاجتماعي، ولينقل للجميع ما يدور في الجزيرة العربية، وليدعو للتحرر والاستقلال من الرعاية (السيطرة) العثمانية المهيمنة.

وكان لصدور الدستور العثماني سنة ١٩٠٨م وقبله خلع السلطان عبدالحميد أن شجع جارالله الدخيل - عم سليمان - على دفع ابن أخيه للكتابة بالصحف البغدادية، ولهذا أسس صحيفة « الرياض»، وبحماسة الشباب المتوقد صدر عددها الأول في ٧ كانون الثاني ١٩١٠م، أسبوعية، عربية اللهجة، أدبية المشرب. ويعد مؤرخو هذه المرحلة سليمان الدخيل من رواد العمل الصحفي في المشرق العربي، وممن وضعوا قواعدها، وعانوا كثيرًا من العذاب وصمدوا في وجه كثير من العقبات، في سبيل أن تكون للعالم العربي صحافته المميزة المستنيرة المستقلة المعبرة عن طموحه وأمانيه وآماله.

وكانت صحيفة الرياض تحمل شعارًا هو «الرياض» جريدة أسبوعية، أدبية، تجارية، أهم مقاصدها «نفع الأمة العربية» وقد دامت نحو أربع سنوات، وقال حمد الجاسر: إن الرياض دامت سبع سنوات من ١٩٠٨ إلى ١٩١٤م، رغم أن الجبوري يؤكد أنها أربع سنوات.

وإلى جانب صحيفة «الرياض»، فقد



أصدر مجلة «الحياة» بالاشتراك مع إبراهيم حلمي العمر، وصدر عددها الأول في صفر عام ١٣٣٠هـ/ كانون الثاني عام ١٩١٢م، قالت عنها زاهدة حلمي: مجلة «الحياة» مجلة اجتماعية، تهذيبية، شهرية، تصدر عشرة أعداد بالسنة صاحباها سليمان الدخيل وإبراهيم حلمي العُمَر، صدرت في بغداد في كانون الثاني ١٩١٢م، يوجد منها في مكتبة المتحف العراقي (العدد الأول) فقط.

هذا وقد نشر الأب أنستاس الكرملي بمجلته خبرًا يقول: «دعوى الرياض» إنه قد صدر الأمر بسجن الدخيل وإيقاف جريدته بسبب قصيدة نشرها لمحمد أفندي الهاشمي:

كيف السرور وفي إيران قد عبثت
أيدي الطغاة وقد خيفت بها الأمم (كذا)
في أرض طوسٍ وفي تبريزَ قد غلنا (كذا)
ملك الأعادي عيون الغيد تنسجم
بتونس أمةُ الإسلام قد ظلمتْ
وفي الجزائر دين الله يُهتَضَم
وكم يقاسُون في القُفقاس من وجلٍ
وكم أسيسُوا بذل شابَه ألمُ
يا قيصرَ الروم ثل الله عرشك هلْ
علمت منقَلب الظُّلاَّم إذ ظلموا

عاد الدخيل إلى العراق بعد انتهاء الحرب، وأصبحت العراق تحت الانتداب البريطاني، واتجهت إلى إقامة دولة ملكية، فكان لا بد لهذا الكيان الجديد أن يبحث عن الكفاءات المتعلمة لرفع كفاءة الأجهزة الإدارية؛ فكان أن أتيحت لسليمان الدخيل فرصة الحصول على وظيفة في تلك الحكومة. ولهذا نجد الجُبوري يقول: «بعد حياة حافلة بالكد العنيف من أجل الحق والأمة والكلمة الشريفة، ركن الدخيل إلى العمل الإداري، فدخل العمل الحكومي في بغداد في ٢٢ يناير ١٩٢١م موظفًا في وزارة الداخلية، وراح يتنقل في مؤسساتها الإدارية في بغداد والمدن العراقية الأخرى، فعمل مديرًا لناحية بلَدٌ من نواحي بغداد، ثم مديرًا للتحريرات في عدد من مراكز المدن العراقية، وقائمقام لمدينة عانة من مدن الأنبار/ الرمادي، ثم نقل إلى العمل في مديرية الدعاية العامة في بغداد للإفادة من خبرته الثقافية ومكانته الإعلامية في ميدان

الصحافة والأدب «.

وعاد مرة أخرى للصحافة، فأصدر في بغداد جريدة «جزيرة العرب» التي صدر عددها الأول يوم السبت ١٢ يناير ١٩٣١م -سياسية أسبوعية- وصفها عبدالرزاق الحسني في كتابه «تاريخ الصحافة العراقية» بقوله: «فكان جل غايتها، خدمة الأمة العربية، ولكنها احتجبت بعد ثلاثة أشهر لقلة عدد المؤازرين لها». وقال: «إنه يوجد في المتحف العراقي ببغداد العدد الأول من هذه الجريدة».

وإلى جانب نشاطه الصحفي في العراق، فقد كان يراسل أكبر المجلات المصرية مثل: «المقتطف» و«الزهور» وغيرها، وكان ينشر أخبارًا ومعلومات مهمة عن نجد وواقعها الثقافي. ونقرأ إعجاب محسن غياض عجيل ضمن سياق حديثه عن الدخيل رغم مضي ما يزيد عن نصف قرن على وفاته، فنجده يقول بحماسة: كان الأستاذ الدخيل وطنيًا ذا حس قومي واضح، وكان من أول الدعاة إلى وحدة العرب وتحررهم وسيادتهم. كانت صحفه منبرًا من منابر هذه الدعوة، ولم تخرج كتاباته في معظمها عن الدعوة لتحقيق هذا الهدف وترسيخه في النفوس؛ ومن هنا، كانت كثرة كتاباته عن قلب الجزيرة العربية وعن العرب وهمومهم وقضاياهم، وله فضل باذخ في نشر الفكرة العربية وتعميق شعور العرب بمآثر أمتهم وأمجادها.

هذا وقد زار سليمان الدخيل مدينة الرياض، وقابل السلطان عبدالعزيز، ونقل له ما يجري في الأمم الراقية وأهمية وجود دستور، يضرب له مثلًا في الدستور العثماني.

تزوج الدخيل مرة أخرى بالعراق من ابنة عم له هناك تدعى رقية بنت سليمان الدخيل، وأنجبت له ابنًا سماه «فيصل»، وبنتًا سماها «آمنة»، وبعد الحرب العالمية الأولى وهو يعمل في إدارة الحكومة تزوج للمرة الثالثة من أرمينية أنجبت له ابنًا آخر سماه «سعدون».

توفي الدخيل عن أربع وسبعين عامًا، ببغداد يوم الخميس ١٢ محرم الحرام سنة ١٣٦٤هـ/ ٢٨ كانون الأول سنة ١٩٤٤م، ونشر نعيه في الصحف العراقية، مع الإشادة بجهوده وآثاره.

قال الجبوري: «.. ومن عجائب الأمور، أن تنتهي حياة هذا المجاهد الكبير إلى درك من العوز والفاقة، فقد اضطر إلى بيع مسوداته وما يملكه من الكتب المخطوطة إلى الأب أنستاس ماري الكرملي».

آثاره

قال عنه علي جواد الطاهر في «معجم المطبوعات العربية» وقد تحدث عنه على مدى ثلاثة عشر صفحة: «.. ولم يقف نشاط الدخيل عند الصحافة، وإنما تعداها إلى أن أسس مطبعة، وألف ونشر».

ومن كتبه ما طبع، ومنه ما بقي مخطوطًا، نذكر منها:

١. تحفة الألباء في تاريخ الأحساء، بغداد ١٣٣١هـ/١٩١٢م.

٢. حساب الجفر، ألفه ونسبه لابن عربي، د. ت.

٣. حقيقة المذهب الوهابي، بغداد ١٣٣١هـ/١٩١٢م.

٤. ديوان البناء لعبدالرحمن البناء، نشر ج١، بغداد ١٣٣١هـ.

٥. العقد المتلألئ في حساب اللآلئ، بمبي، د. ت.

٦. عنوان المجد في تاريخ نجد لعثمان بن بشر، نشر ج١، بغداد ١٣٢٨هـ

٧. الفوز بالمراد في تاريخ بغداد للأب أنستاس الكرملي، بغداد ١٩١١م.

٨. نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب للقلقشندي، بغداد ١٣٣٢هـ.

ويذكر كوركيس عواد أن المخطوطات التاريخية التي ألفها سليمان الدخيل ما تزال في خزانة كتب المتحف العراقي، وذكر منها:

٩. البحث عن أعراب نجد وما يتعلق بهم [مخطوطة في مكتبة المتحف العراقي ببغداد، رقم ١٩٢٦]؛

١٠. ذكر إمارات العرب وتاريخها وذكر العشائر التابعة لها [مخطوطة في مكتبة المتحف العراقي برقم ١١٨٩]؛

١١. تاريخ إمارات العرب [مخطوطة في

مكتبة المتحف العراقي ببغداد برقم ٨٩٥].

١٢ـ مختصر حديقة الزوراء «حديقة الوزراء» لعبدالرحمن بن عبدالله السويدي [مخطوطة في مكتبة المتحف العراقي برقم ١١٠٢].

١٣ـ القول السديد في أخبار إمارة آل رشيد، الرياض ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م؛

١٤ـ الوهابية، بغداد ١٩١٣م.

وله بحوث نشرها الأب أنستاس الكرملي في مجلته « لغة العرب «، فيما يلي بيان بها:

١ـ جزيرة العرب، تشرين الثاني ١٩١٣م، مج٣، ٢٩٦/٢ــ٣٠١.

٢ـ نجد، تموز ١٩١١م، مج١، ١٦/١ــ٢٥.

٣ـ أخلاق أهل نجد، آب ١٩١١م، مج١، ٦٣/٢ــ٦٩.

٤ـ الأرطوية أو بلدة جديدة في ديار نجد.

٥ـ تيماء، نيسان ١٩١٤م، مج٣، ٥٣٧/١٠ــ٥٤٠.

٦ـ أقسام إمارة السعود، كانون الثاني ١٩١٤م، مج٣، ٣٥٠/٧ــ٣٥٩.

٧ـ إمارة الرشيد، آيار ١٩١٤م، مج٣، ٥٧٩/١١ــ٥٨٦.

٨ـ حائل، تموز ١٩١٤م، مج٤، ٣١/١ــ٣٨.

٩ـ الخميسية، أو لؤلؤة البرية، آيار ١٩١٢م، مج١، ٤٣٠/١ــ٤٣٩.

١٠ـ سوق الشيوخ، كانون الأول ١٩١٢م، مج٢، ٢٤٥/٦ــ٢٥١.

١١ـ بقايا بني تغلب، آذار ١٩١٤م، مج٣، ٤٧٥/٩ــ٧٨٢.

كما نشر له حمد الجاسر في مجلة العرب تحفة الألباء في تاريخ الأحساء، ج٥، س٦، ١٠ نوفمبر وديسمبر ١٩٧٥م، نسخة مصورة عن مطبعة الرياض، بغداد بالفلاحات نمرة ٢٦ سنة ١٣٣١هـ، تأليف مدير جريدة الرياض سليمان الدخيل.

هذا وقد ألفت عنه كتاب (سليمان بن صالح الدخيل) (١٢٩٠- ١٣٦٤هـ/١٨٧٠-١٩٤٤م) صحفيًا ومفكرًا ومؤرخًا، نشره النادي الأدبي بالرياض، ط١، ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م.

وقدم له الأستاذ الدكتور عبداللطيف الناصر الحميدان.

كما ألف سبطه سليمان بن عبدالله التويجري كتابًا فيما بعد بعنوان (صفحات من سيرة جدي سليمان الدخيل أول صحفي نجدي) ٢٠١١م.

إضافةً لما ألفه محسن غياض عجيل بعنوان (سليمان بن صالح الدخيل النجدي، الصحفي السياسي المؤرخ) - بيروت ٢٠٠٢م. وما أصدرته من قبل دار الرفاعي للنشر بالرياض ١٩٨٠م للأستاذ عبدالله الجبوري بعنوان (سليمان بن صالح الدخيل الدوسري).

---

* باحث سعودي.

الذكرى ٢٢٥ لميلاد شمس الشعر الروسي ألكساندر بوشكين ١٧٩٩ - ٢٠٢٤

■ ترجمة وإعداد إبراهيم إستنبولي*

يعد بوشكين أحد أشهر الشعراء وأكثرهم تأثيرًا في التاريخ الحديث.

أولا، بوشكين هو رمز للأدب الروسي. وما يزال شعره وقضاياه وأسلوب كتابته يذهل بتفرده وجماله. لا تتم قراءة نصوص بوشكين ودراستها فحسب، بل يتم تمجيدها ونقلها أيضًا. لقد أصبح أحد رموز الهوية الوطنية الروسية، ويجسد عمق اللغة والثقافة الروسية وثراءهما.

ثانيا، لعب بوشكين دورًا مهمًا في تطوير الأدب الروسي وتعزيزه على المسرح العالمي. تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات وأثرت في العديد من الكتاب في الخارج. إن إسهامات بوشكين في تطوير الأدب العالمي لا تقدّر بثمن، وكثيرًا ما يذكر اسمه في سياق كتّاب العالم العظماء.

ثالثا، بوشكين هو رمز للحرية والنزاهة. وتعكس أعماله جرأة الفكر واستقلاليته التي كانت من السمات المميزة للعصر الرومانسي الذي عاش فيه. وأبطال بوشكين هم رموز النضال من أجل العدالة والحرية، وهذه الأفكار ما تزال تحظى باهتمام كبير في المجتمع الحديث.

ولد بوشكين في ٦ يونيو من عام ١٧٩٩م في موسكو لأبٍ متقاعد ينحدر من أسرة نبيلة يُدعى سيرغي لفوفيتش بوشكين، وأمٍّ تدعى ناديجدا أوسيبوفا وهي حفيدة إبراهيم هانيبعل «عبدالقيصر بطرس الأول».

ألكسندر سيرغييفيتش بوشكين

تعلّم اللغة الفرنسية وأتقنها وكتب بها أولى قصائده، وهو ما يزال تلميذًا في المدرسة الداخلية. وقد لعبت مربيته آرينا روديونوفا وجدته لأبيه مارينا ألكسييفنا هانيبعل دورًا كبيرًا في تبلور مخيلته الأدبية من خلال الحكايات والأغاني الشعبية الروسية التي كانتا تحكيانها له في طفولته.

كان ألكسندر سيرغييفيتش بوشكين قريبًا جدًّا من الأفكار التحررية التي بدأت تشق طريقها في أوساط النخب الأدبية... وقد تعرّض لملاحقة البلاط وللاضطهاد من قبل السلطة القيصرية بسبب قصائده التي تغنى فيها بالحرية... فَنُفي في بداية الأمر إلى «يكاترينوسلاف» ومن ثم انتقل مع والد زميله الجنرال رايفسكي إلى مدينة بياتيغورسك في الجنوب... حيث سُحِر بجمال الطبيعة هناك فكتب قصيدته الطويلة «الأسير القوقازي» مستوحيًا فكرتها من نضال سكان الجبال في سبيل استقلالهم. ومن ثم انتقل إلى مدينة كيشينيوف في مولدافيا. زار في طريقه إلى هناك قصر بخشي سراي في الخانية التترية في شبه جزيرة القرم واستوحى منها قصيدته الطويلة «نافورة بخشي سراي»... وفي الوقت نفسه تنقل كثيرًا هناك عبر بيسارابيا، حيث تعرّف على حياة الغجر.. فكتب فيما بعد روايته الشعرية الرائعة «الغجر»... لقد كتب في المنفى الكثير من القصائد الخالدة.

مقتل بوشكين

في العاشر من شباط من كل عام تحتفل روسيا بأيام بوشكين. إذ إنه وبعد أن تعرّض للاستفزاز من قبل المبعوث الهولندي ضابط الخيالة دانتس، وذلك بسبب قيام هذا الأخير بتلويث سمعة بوشكين وعائلته وبدافع وتشجيع من قبل سلطة البلاط، اضطر الشاعر العظيم « أسير الشرف» كما دعاه ليرْمَنْتف في قصيدة رثائه الشهيرة «مقتل شاعر» أن يدعو دانتس للمبارزة، التي تمت في السابع والعشرين من كانون الثاني من عام ١٨٣٧م بالقرب من بطرسبورغ.

أصيبَ بوشكين بجرح عميق.. صارع بوشكين الموت على مدى يومين دون أن يفقد وعيه ليقول كلمته الأخيرة: «انتهت الحياة» وليسلم الروح في التاسع والعشرين من كانون الثاني (الموافق للعاشر من شباط حسب التقويم الحديث في روسيا ما بعد الثورة).

لقد أبدع بوشكين العديد من الأعمال الشعرية العظيمة مثل «يفغيني أونيغين» و«رُسلان ولودميلا» و«بوريس غودونوف» و«وليمة في زمن الطاعون» وغيرها الكثير، والتي ما تزال من أعظم النماذج المشرقة في الشعر الروسي.

وقد عكس بوشكين في أعماله مجموعة واسعة من المواضيع التي تتعلق بالأحداث التاريخية وبالحبكات الرومانسية، إضافة للمشكلات الاجتماعية والتأملات الفلسفية. يجمع شعره ونثره بين الفهم العميق للنفس البشرية وبين البصيرة وبراعة اللغة.

- رسلان ولودميلا - أول قصيدة مكتملة لألكسندر بوشكين. حكاية خرافية شعرية مستوحاة من الملاحم الروسية القديمة.
- «يفغيني أونيغين» - رواية شعرية وتعد تحفة حقيقية في الأدب العالمي.
- «الفارس البرونزي» قصيدة يتحدث فيها بوشكين عن المصير الصعب للشخصية الرئيسية.
- «حكاية الصياد والسمكة الصغيرة» من أشهر الحكايات الخيالية التي تناقش موضوع الرغبة والحصافة.
- «بوريس غودونوف» - دراما تاريخية مبنية على أحداث حقيقية.
- «ملكة البستوني» - رواية شعرية تحولت فيما بعد إلى أوبرا لتشايكوفسكي. يصف فيها شغف الشخصية الرئيسة وهوسها.
- «نافورة بقجه سراي» - من وحي زيارته

لقصر بقجه سراي مركز الخانية التترية في شبه جزيرة القرم. وقد أنتج المخرج الإيطالي ريكاردو تولينتينو فيلمًا سينمائيًا على أساسها.

- «الغجر» – آخر قصيدة رومانسية يكتبها بوشكين وهو في المنفى في بيسارابيا. وقد حولها الموسيقار رحمانينوف إلى أوبرا تحت اسم «أليكو» – اسم الشخصية الرئيسة في الرواة الشعرية.

لقد قدم بوشكين إسهامات كبيرة في تطوير الواقعية والشعر الروسي. إذ ابتكر أسلوبًا فريدًا يجمع بين الانغماس النفسي العميق في العالم الداخلي للشخصيات مع براعة في تصوير العالم الخارجي. يمتلئ شعره ونثره بالصور الحية وبالعاطفة الجياشة وبدقة الملاحظات حول حياة الإنسان ومصيره. كما ابتكر بوشكين

أنموذجًا جديدًا للغة الشعرية والنثرية. تتميز لغته ببساطتها وفي الوقت نفسه بقوة التعبير، وبالتناغم بين الأساليب.

كما أنَّ بوشكين هو المؤسس للأسلوب الجديد في الشعر الروسي – الرومانسية. إذ أسّس فلسفة وجماليات هذه الحركة، وكان له دور كبير في تطور الأدب في القرنين التاسع عشر والعشرين. ولطالما أعرب عدد من الكتاب الروس العظماء، مثل فيودور دوستويفسكي وليف تولستوي، عن فضل بوشكين عليهم.

حظي بوشكين في القرن التاسع عشر بالاهتمام والاعتراف في أوروبا، وتُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات. وقد أطلق الكاتب الفرنسي الكبير فيكتور هوغو على بوشكين لقب «شكسبير الشعر الروسي». ووصفه الشاعر البريطاني اللورد بايرون بأنه «عظمة» الأدب الروسي.

وكان لبوشكين دور في تطور الثقافة الموسيقية والفنية. فقد استخدمت قصائده في الأعمال الموسيقية لملحنين مثل تشايكوفسكي، ورخمانينوف، وموسورغسكي. كما قام فنانون روس كبار، مثل إيليا ريبين وفاسيلي سوريكوف، برسم لوحات مستوحاة من أعمال بوشكين.

تأسست عام ١٩٠٥م جمعية بوشكين، التي تقدم أبحاثًا واسعة النطاق وأعمالًا تعليمية تهدف إلى نشر أعمال بوشكين والحفاظ على تراثه وإحيائه في المجتمع الحديث.

ستقام الاحتفالات بالذكرى الـ ٢٢٥ لميلاد بوشكين في مدن مختلفة من روسيا، بما في ذلك في مسقط رأسه - العاصمة موسكو وغيرها من المدن الأخرى المرتبطة بسيرته الذاتية. وسيكون أهم حدث في الاحتفال هو الافتتاح الكبير لمركز بوشكين في موسكو. وسيضم هذا المكان الفريد معارض مخصصة لحياة الشاعر وأعماله، وعلاقاته مع الكتاب والموسيقيين الآخرين، فضلًا عن تأثيره على تطور الأدب والثقافة الروسية بشكل عام. ويخطط المركز أيضًا لتنظيم محاضرات ودروس رئيسة ومؤتمرات إذ سيتمكن خبراء الفن من مشاركة معارفهم حول حياة بوشكين وعمله. كما ستقام معارض وحفلات موسيقية مخصصة لبوشكين في أنحاء مختلفة من العالم. كما تنوي العديد من المسارح وشركات الأوبرا تقديم عروض بناءً على أعماله.

هنا ترجمتي لعدد من قصائد الشاعر

من سلسلة

«محاكاة القرآن»

١

بلا عنوان

إنْ خدعتك الحياة،
فلا تحزنْ، ولا تغضبْ!
في اليوم الشجي اِهدأ،
يومُ الفرح، ثقْ، لا بُدَّ آتْ.
القلبُ يحيا في المستقبل،
فَالحاضر كئيب!
كلُّ شيءٍ عابر، كل شيءٍ سيمضي،
وما سيمضي سيصبح أجمل.

٢

زهرة

وجدتُ زهرةً جافة،
بلا رائحة، منسيةً في كتاب؛
وعلى الفور امتلأت روحي
بحلمٍ غريب: أين أزهرت؟
ومتى؟ في أي ربيع؟
وكم طويلًا طال تفتُّحُها؟
ومَن قطفها؟
وهل قطفتها يدٌ غريبة
أم قريبة؟
ولماذا وُضِعَتْ هنا؟
أهي تذكارٌ
عن لقاء غرامي جميل؟
أم عن فراق قرَّره القدر،
أم عن نزهة يتيمةٍ
في سكينة الحقول
وفي ظلال الغابة؟
وهل ما يزال ذاك أو تلك بين الأحياء؟
وأين هو موطنهما الآن؟
أم أنهما قد ذبلا أيضًا،
مثلما ذبلت هذه الزهرة المجهولة؟

---

* كاتب ومترجم - سوريا.

بصماتُ الإبل في مواقع التراث الثقافي بالمملكة العربية السعودية

■ نوره بنت سعيد القحطاني*

احتفاءً بالموروث الأصيل والرمز الثقافي الفريد جاءت تسمية عام ٢٠٢٤م بعام الإبل، ترسيخًا لمجد تاريخ الإبل، وأصالة صفتها، وجمال حضورها. فمنذ فجر التاريخ تبوأت الإبل منزلة كبيرة في حضارات الجزيرة العربية، وكانت من الحيوانات المفضلة لديهم، فلقد استفاد الإنسان قديمًا من لحومها وألبانها واستفاد من قوة تحملها وصمودها، وامتطاها للسفر والتنقل لمسافات طويلة لنقل بضائعة.

وخلّف الإنسان قديمًا خلفه أدلة أثرية واضحة تدل على معرفته بالإبل، فلقد برع فنيًا في نحت الجبال لتمثيلها، ورسم الواجهات الصخرية بأساليب وتقنيات وموضوعات متعددة كاستئناس الإبل، واستخدامها في العراك، والحروب، والتنقل، والتجارة، والصيد. ومن خلال هذه الموضوعات نستنتج الدلائل الحضارية والاجتماعية، والاقتصادية، والبيئية، والدينية.

تعد الإبل من أهم وأقدم حيوانات النقل في العالم القديم، وبناءً على الأدلة الأثرية فقد استُئنست الإبل في المملكة العربية السعودية منذ الألف السابع قبل الميلاد أي في العصر الحجري الحديث؛ إذ جرى تحليل عينات بواسطة كربون ١٤ لفك جمل مستأنس عُثر عليه في ركام لنفايات المحار في موقع سهي على ساحل البحر الأحمر (لوحة ١).

وذُكرت الإبل في النقوش الآشورية لعرب شمالي الجزيرة العربية وممالكهم وقبائلهم منذ عصر الملك الآشوري شلمنصر الثالث (٨٦٠-٨٢٥ق.ب)،

الذي واجه في معركة قرقر تحالفًا مكونًا من عدد من الملوك والأمراء والقبائل العربية في سورية، وشمال شبة الجزيرة العربية ومن بينهم الملك العربي جندب (ج ن د ي ب و) (جنديبو) الذي قدّم فيلقًا من ألف جمل لدعم التحالف ضد الملك الآشوري، وكانت الإبل في مقدمة الضرائب أو الجزية التي دفعتها ممالك القبائل العربية للملوك الآشوريين كما ورد في حولياتهم، وصورّ على جدران مدنهم وبواباتها في بلاد النهرين (لوحة ٢).

وبناءً على الأدلة الدينية استند د. نايف القنور على كتاب التفسير الكبير للإمام الطبراني في تفسير الآية رقم (٢٢) من سورة الحج: عن ابن عباس قال: (حج رسول الله ﷺ، فلما أتى وادي عَسَفَان/ عُسْفَان قال: لقد مر بهذا الوادي نوح وهود وإبراهيم على بكرات حُمرٍ خطمهن الليف، يحجون البيت العتيق) ويقال بأن استئناس الإبل كان قبل عهد نوح عليه السلام أو في فترته على أقل تقدير.

ولما للإبل من مكانةً عالية أبدع الفنان قديمًا في نحتها وتصويرها على واجهات الصخور الصلدة؛ فقد تنوعت الأساليب والتقنيات الفنية في تنفيذها في شبه الجزيرة العربية. ففي سكاكا بمنطقة الجوف في موقع نحت الجمل (Camel site rock reliefs CSRR) نحت الفنان على واجهة من الحجر الرملي عشرة نماذج منحوتة نحتًا بارزًا لجِمال ذكرية فريدةً في نوعها في الشرق الأدنى القديم (لوحة ٣). فلقد صوّر الفنان الجِمال تصويرًا طبيعيًا أو أكبر وهو في وضع جانبي، وقام بتمثيل تفصيلي للعيون والأنف والأذنين والفم، وتفصيل النسب التشريحية للعضلات وعظام الساقين، والعنق المنتفخ، إضافة إلى إضفاء الحركة للمنحوتات من خلال نحت ساق أمام الآخر.

ووجد على أجساد الجِمال أخاديد يرجح أنها كانت تستخدم لتوليد مسحوق الحجر الرملي عن طريق كشط السطح، ويعتقد أن مسحوق الحجر الرملي يتمتع بقوى سحرية،

لوحة ١: فك لجمل عثر عليه في موقع سهي

لوحة ٢: جدارية معركة قرقر

وهـذه الممارسات كانت مماثلة في مصر القديمة والصحراء الكبرى.

ويعـود تـأريـخ موقع الجمل إلـى عصور ما قبل التاريخ، ولقد تم تأريخه بناءً على التحليلات للصناعات الحجرية التي وجدت في الموقع. ويعد موقع الجمل هو الموقع الـوحـيـد المـكـتـشـف حـتـى الآن فـي شبه الجزيرة العربية، ولا يوجد سوى موقع واحد مشابه له في البتراء في الأردن، وهو مشهد موكب لجِمال في موقع السيق، ويعود تأريخه

لوحة ٣: احد منحوتات الجمال في موقع الجمل بمدينة سكاكا بمنطقة الجوف

لوحة ٤: موكب الجمال في السيق في البتراء، الأردن

إلى العصر النبطي (لوحة ٤).

وبرع الفنان قديمًا في رسم الجمال على الواجهات الصخرية بعدة أساليب وتقنيات فنية، ففي شمالي الجزيرة العربية رُسمت الجِمال بأحجام كبيرة وطبيعية (Large naturalistic engraving camel LNEC)، ويشـترك هـذا التقليد مـع أسـلـوب موقع الجمل في أسلوب التمثيل الطبيعي الجانبي، والتمثيل التفصيلي للشعر والعين والأنف، وفـي إظهار التفاصيل الترشيحية وإيحاء الحركة للأرجل (لوحة ٥). في حائل وتيماء والعلا وجد أسلوب رسم متميز أطلق عليه العلماء اسم الطراز العربي الشمالي (The north Arabian style NAS) فلقد تفردت الجمال برسم رقبة طويلة ممدودة، وشفاه متدلية، وعـيـن كبيرة، وأذنـيـن قصيرتين مدببتين، وسنام نصف دائري بارز، وخاصرة واضحة، وذيل منعقدة، والأطراف الأمامية مستقيمة ورقيقة والخلفية منثنيه دائمًا. وتُـمـثـل الـعـضـلات بشكل أوسـع وأوضـح، وترسم بشكل مخطط و(ممتلئة نادر جدًا).

ويتميز هـذا الطراز بـأن رسـوم الجِمال تصاحبها نقوش مكتوبة بالثمودي. ويتميز هذا الطراز بظهور جمال كبيرة تصاحبها نقوش مختصرة فقط، ويتم فيها الإشـارة إلى الفنان، اسمه وعائلته، مع الإشـارة في بعض الأحيان إلى انتمائه القبلي الذي يتم التعبير عنه برسم رموز وعلامات تعبر عن الهوية والانتماء القبلي (لوحة ٥)، وظهر تقليد آخـر سمي بتقليد شويمس (The Shuwaymis tradition SHWT)، رسمت

الجِمال بأحجامها الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، وتتميز بأنها تصوّر دائمًا بشكل يقف جانبيًا، كما أنها تتميز بنقوش جمالية تخطيطية شبه هندسية، وتكون منقورة بالكامل، وبسنام مثلث وبطن مستقيم أو منحني قليلًا، والأرجل الأمامية والخلفية تكون في خط واحد مستقيم وسميك والحوافر مستقيمة، والرقبة طويلة ورفيعة ومستقيمة، والذيل مسنن، والرأس يفتقر للتفاصيل باستثناء الأذنين (لوحة ٦).

وفي جنوب الجزيرة العربية في نجران ظهر تقليد سمي بتقليد نجران (The Najran tradition NAJT) التمثيلات الطبيعة تكون بسيطة ومنقورة بالكامل وتفتقر التفاصيل، والأرجل رفيعة. ويتميز تقليد نجران بالأرجل ذات الساقين. وتتميز بأعناقها السميكة جدًا ومنحنية، والرأس مرتفع وغالبًا ما يكون صغيرًا نسبيًا ومثلث الشكل، ولا تظهر العيون أبدًا على الرغم من أن الأذنين والفم توضح في بعض الأحيان، ويمثل الذيل بخط واحد متجه نحو الأسفل، وغالبًا ما يتم تركيب شخصيات NAJT مع نقوش أخرى (لوحة ٧). ومن المحتمل أن رسومات NAJT أقدم ومن المحتمل أن تكون في عصر ما قبل التاريخ أو العصر البدائي. وشاع في شبه الجزيرة العربية في التمثيل الصخري أن الجِمال صورت بذيل هابط وهذا ما يمكّننا من معرفة ما إن كان ذكرا أم أنثى؛ فالذكور يتم تمثيلها بذيل هابط، أما الإناث فيتم تصويرها بذيل مرتفع إلى الأعلى فهو دلالة على استحضارها لدورة الشبق. كما أنه يتم تصوير ذكور الجِمال

لوحة ٥: رسم لجمل في دومة الجندل

لوحة ٦: رسوم الجمال في المنجور–شويمس

لوحة ٧: جمل كبير في نجران

بأحجام كبيرة وسط المشاهد الصخرية، ومحاطة بجِمال صغيرة بذيل مرتفع. ويحتمل أن موقع نحت الجمل (CSRR) وتقليد رسم الجمال بالحجم الطبيعي في شمالي الجزيرة العربية (LNEC)، يعود إلى عصور ما قبل التاريخ، ويبدو أنهما متداخلتان زمنيًا ومكانيًا.

لوحة ٥: مجموعة من الجمال تصاحبها كتابات ثمودية

أما بالنسبة إلى تقليد شويمس وتقليد العربي الشمالي والجِمال في موقع السيق فيعود إلى فترة القراءة والكتابة في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام.

ولوحظ أن كل المواقع في الجزيرة العربية التي رسمت للجمال باستثناء منحوتات الجِمال في البتراء تقع في مواقع فنية صخرية معزولة في الصحراء، وغالبًا ما تكون بعيدة عن مراكز الواحات. ولا يوجد أي دليل على وجود مستوطنات أو هندسة معمارية معاصرة بالقرب من مواقع الفنون الصخرية. فمن المرجح أن موقع الجمل يعد من أماكن الراحة على طول الطرق الصحراوية أو قد تكون مرتبطة بالمراعي التي يزورها الرعاة المتنقلون.

المراجع العربية:

- السناني، رحمة، (٢٠٢١)، حيوانات النقل عند الصفويين من خلال النقوش والرسوم الصخرية، مجلة الجامعة الإسلامية للعلوم التربوية والاجتماعية، العدد ٧.
- السيد، محمود، (٢٠١٩)، الإبل في الكتابات والفنون الصخرية بمنطقة حائل، مجلة الجمعية السعودية لدراسات الإبل، العدد ١.
- السيد، محمود، (٢٠٢٢)، الجمل العربي ودوره القتالي في شبه الجزيرة العربية بين رواية هيرودت والشواهد الأثرية، مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ٢٣، العدد ٢.

المراجع الأجنبية:

- Guillaume Charloux, Maria Guagnin & Jérôme Norris, (2020), Large-sized camel depictions in western Arabia: a characterization across time and space, Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, Volume 50.
- Guillaume Charloux, Maria Guagnin, Abdullah Alsharekh, Ahmed Alqaeed, (2019), The camel site rock art reliefs of life sized camels and equids in the arabian desert, Arabia before history.
- Guillaume Charloux, Hussain al-Khalifah, Thamer al-Malki, Romain Mensan & Ronald Schwerdtner, (2018), The art of rock relief in ancient Arabia: new evidence from the Jawf Province, Antiquity, Volume 92.
- Guillaume Charloux, Maria Guagnin, Michael Petraglia &Abdullah AlSharekh,(2022), A rock art tradition of life-sized, naturalistic engravings of camels in Northern Arabia: new insights on the mobility of Neolithic populations in the Nafud Desert, Antiquity.

* باحثة في علم الآثار.

حضور الأدب السعودي في معاجم البابطين للشعر

■ أ.د.عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري*

الشاعر والأديب الأستاذ عبدالعزيز بن سعود البابطين رحمه الله قامة ثقافية سامقة لها قدم راسخة في العمل الثقافي المتميز: شاعرًا وناشطًا ثقافيًا بعطاء كبير، يعادل عمل وزارة ثقافة بأكملها، فقد عرفته الأوساط الثقافية العربية داعمًا للشعر العربي في كافة عصوره، وصديقًا للأدباء، وناشرًا للمعرفة والثقافة، ومحفزًا للأدباء الشباب والشيوخ على السواء.

وقد أكملت مؤسسة جائزة عبدالعزيز بن سعود البابطين ثلث قرن من الزمان محقّقة نجاحات لافتة ومنجزات غير مسبوقة بأعمال موسوعية توثّق سير الشعراء في العالم العربي من أقصاه إلى أقصاه، وهذا الأمر جدير بالتنويه والاحتفاء، وستظل هذه الأعمال محل التقدير والإجلال من كل الأجيال القادمة.

ولقد شرف النادي الأدبي بالرياض ومنسوبوه بإلقاء الضوء على جهود الشيخ البابطين ومؤسسته الشعرية من خلال فعاليتين: نفذت الأولى في عام ١٤٣١هـ/٢٠١٠م حينما وجه النادي الدعوة للأستاذ عبدالعزيز البابطين لإلقاء محاضرة عن جهود مؤسسة عبدالعزيز بن سعود البابطين في خدمة الشعر العربي ضمن فعاليات ملتقى النقد الأدبي (الدورة الثالثة) التي حملت عنوانًا فرعيًا، وهو «الشعر السعودي في رؤى النقاد: مقاربات ومراجعات».

والفعالية الثانية نفذت في عام ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م، وعنوانها «حوار مفتوح حول معجم البابطين، الطبعة الثالثة»، وشارك فيها الدكتور عبدالله المعيقل، وأدارها الدكتور محمد القسومي.

ولعلي أتوقف عند عنوان هذه المقالة، فحضور الأدب السعودي أقصد به كل مشاركة لباحث أو ناقد أو شاعر في معاجم البابطين للشعر، والمعاجم المقصودة هي التي أصدرتها مؤسسة جائزة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري في الكويت، وهي: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الصادر في عام ١٩٩٥م، والطبعة الثانية من المعجم بزيادات عديدة وإضافات، وقد صدرت في عام ٢٠٠٢م في سبعة مجلدات، والطبعة الثالثة من المعجم الصادرة في عام ٢٠١٤م في تسعة مجلدات، والعمل المعجمي الرابع هو معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين: التاسع عشر والعشرين، وصدر في خمسة وعشرين مجلدًا عام ٢٠٠٨م، وهو أضخمها.

وقد حظي المعجم الأول خاصة بثناء على نطاق واسع في كل الأوساط الأدبية والثقافية، ووصف بأنه «عمل غير مسبوق من ناحية الجمع والتوثيق والدقة والمنهجية، وأنه يسد فراغًا في المكتبة العربية، ويقدم خدمة للباحث والأديب والشاعر، وأنه غطّى خريطة العالم العربي، وزاد عليه بعض الشعراء الذين يعيشون خارج المنطقة العربية ولهم شعر بالعربية». (مقدمة الطبعة الثانية من المعجم، ١٩/١).

ويمكن التوقف أولًا عند الأدباء السعوديين الذين أسهموا في العمل في معجم البابطين للشعراء المعاصرين بطبعتيه: الأولى والثانية، ففي الأولى اختير الدكتور منصور الحازمي ضمن الأعضاء العاملين في المعجم جنبًا إلى جنب مع كبار النقاد والأدباء والباحثين من الوطن العربي، واختير الشاعر إبراهيم الوزّان ضمن المندوبين والمراسلين، وفي حين بقي الدكتور منصور الحازمي عضوا في الطبعة الثانية، خرج الوزان من الطبعة الثانية وحل مكانه الشاعر الأحسائي المعروف محمد الجلواح.

وحضور هؤلاء الثلاثة ضمن فريق العمل في الطبعتين، وهم من المتخصصين، ومن ذوي العلاقات الواسعة في الوسط الأدبي والثقافي، أسهم دون شك في تعزيز حضور الشعراء السعوديين من جميع المناطق في المعجم، وبخاصة أن المعروفين من الشعراء خارج المملكة عددهم ليس بالكثير، وتنقصهم الأضواء؛ لذلك فإن الدور الذي نهض به هؤلاء مهم في التواصل مع عدد من الشعراء وتعريفهم بفكرة المعجم وآلية التواصل والمشاركة ونحو ذلك من الأمور التي قد يغفل عنها أو يتكاسل عنها غير واحد من شعرائنا.

وقد ترجم في الطبعة الأولى الصادرة عام١٩٩٥م لمئة وسبعة وسبعين شاعرًا، وهو

رقم كبير جعل المملكة العربية السعودية في المرتبة الثالثة بعد مصر وسوريا.

وفي الطبعة الثانية الصادرة عام ٢٠٠٢م ارتفع الرقم إلى مئتين وشاعرين بزيادة خمسة وعشرين شاعرًا، واحتفظت المملكة العربية السعودية بالمركز الثالث بعد مصر وسوريا في الطبعة الثانية أيضا.

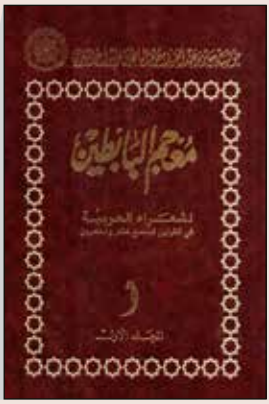
وكان يمكن أن يكون حضور الشعراء السعوديين أكبر لو كلفت المؤسسة أكثر من مراسل ومندوب، إذ لا يمكن مقارنة المملكة العربية السعودية بمناطقها المختلفة واتساع أراضيها ببعض الدول الصغيرة التي يكفيها مندوب واحد.

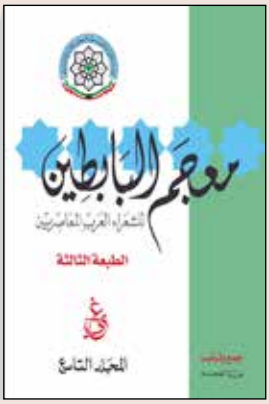
وقد نتج عن ذلك غياب عدد من الشعراء المهمين الذين لهم إنتاج شعري معروف ودواوين وشهرة، من أبرزهم: صالح الأحمد العثيمين، وعبدالرحمن المنصور، وعبدالكريم الجهيمان، وعبدالغني قُستي، وعثمان بن سيّار، وعمران العمران، ومحمد بن سليمان الشبل، ومحمد إسماعيل جوهرجي، ومحمد سراج خرّاز، ومحمد المسيطير، وأحمد عبدالله بيهان الذي صدر ديوانه الأول عام ١٣٩١هـ/١٩٧١م، والدكتور أحمد السالم، وعبدالمحسن حلّيت، وعبدالعزيز العجلان، وفاروق بنجر، وحسن محمد الزهراني، وسعد عطية الغامدي، وغيرهم.

كما نتج عن الاكتفاء بمندوب ومراسل واحد لكل بلد، وعدم تكليف امرأة إلى جانب الرجل في مجال التنسيق والمتابعة، غياب لافت للشاعرات السعوديات، فلقد اقتصر المعجم على الترجمة لخمس شاعرات فقط، وهن: ثريّا العريّض، وأشجان هندي، وخديجة العَمري، وفاطمة القرني، ومنتهى القريش، في حين غابت شاعرات مهمات ولهن قدم راسخة في الشعر مثل: ثريّا قابل (أول شاعرة سعودية تصدر ديوانًا)، وسلطانة السديري، وبديعة كشغري، ومريم البغدادي، وفوزية أبو خالد، وهدى الدغفق، ولطيفة قاري، وغيرهن.

ومع ذلك فإن الملامة لا تقع على عاتق مؤسسة البابطين وحدها، ولا على المندوب أو المنسق وحده، وإنما هناك أسباب أخرى تتمثل في المنهج الذي اتخذه المعجم، وهو طلب التراجم من أصحابها، ولا تُدرج الترجمة إلا إذا ملأ الشاعر الترجمة بنفسه وأكمل جميع الحقول المطلوبة، وأرفق أنموذجًا من شعره بخط يده، ومعلوم أن بعض الشعراء الذين سقطت أسماؤهم ربما كانوا كبارًا في السن حين طُلبت تراجمهم ولم يتمكنوا من التواصل مع المؤسسة، وبعضهم ربما سوّف وانتهت المدة ولم يرسل ترجمته وأنموذج شعره؛ لذلك فإن مهمة المندوبين والمراسلين كبيرة، ويجب أن يكون عددهم كافيا، وأن يكونوا من المشهود لهم بالعلاقات الواسعة والقدرة على التأثير كي ينجزوا المهمة بنجاح؛ خدمة للأدب في المملكة.

ومن الجوانب المهمة في تراجم الشعراء السعوديين في معجم البابطين، وجود تراجم لأشخاص لم يُعرفوا بوصفهم شعراء، وإنما بوصفهم نقادًا، ومن الأمثلة على ذلك: وجود تراجم ونماذج من الشعر بخط اليد لكل من: الدكتور عبدالله الغذّامي، والدكتور عبدالله





المعطاني، والدكتور سعيد السريحي، والدكتور ناصر بن سعد الرشيد، وغيرهم.

ومن مظاهر حضور الأدب السعودي في معاجم البابطين، الدراسة التي نُشرت في المجلد السادس من معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، وعنوانها «الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية»، وكتبها الدكتور عبدالله المعيقل، وتقع في أربع وثلاثين صفحة، وهي دراسة ممتازة وشاملة، وتعطي تصورًا جيدًا عن أبرز الشعراء واتجاهاتهم وحظوظهم من التجديد أو التقليد، وربما يعيبها أن معلوماتها لم تحدّث في الطبعة الثانية بما يتناسب وعام ٢٠٠٢م.

أما معجم البابطين للشعراء المعاصرين في طبعته الثالثة فقد عمل فيه ضمن الفريق العلمي ثلاثة من السعوديين، وهم: الدكتوره حسناء القنيعير عضوًا، والدكتور عبدالله المعيقل ضمن الخبراء والمستشارين، ومحمد الجلواح مع المندوبين والمراسلين.

ودخل في المعجم بطبعته الجديدة ثمانية وثلاثون شاعرًا سعوديًا، معظمهم من الشباب الذين لم يُترجم لهم في الطبعتين: الأولى والثانية، ومن أبرز الأسماء: سعيد بادويس، وفيصل أكرم، وماهر الرحيلي، ومحمد إبراهيم يعقوب، ومحمد مسير مباركي، وغيرهم.

وقد وقع خطأ طباعي في اسم الشاعر سعد الغريبي فتحول إلى (سعيد الغريني)، وغاب شعراء كثيرون لهم حضورهم وأصدروا دواوين، ومما يمكن أن نشير إليهم الشعراء: إبراهيم الوافي، وأحمد اللهيب، وأحمد التيهاني، وأحمد قران الزهراني، واعتدال ذكرالله، وجاسم عساكر، وحسن الصلهبي، وحمد الرشيدي، وزياد آل الشيخ، وسعود اليوسف، وعبدالرحمن المحسني، وعبدالله الدريهم، وعبدالله السميّح، وغيرهم.

وأنتقل من معجم البابطين للشعراء المعاصرين بطبعاته الثلاث إلى معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين: التاسع عشر والعشرين الصادر في خمسة وعشرين مجلدًا عام ٢٠٠٨م.

وأول ما يمكن التوقف عنده وجود ثلاثة من السعوديين في مجلس أمناء مؤسسة

البابطين للإبداع الشعري في المدة التي أُنجز فيها المعجم، وهم: الدكتور منصور الحازمي، والدكتور عبدالله المعيقل، والدكتوره حسناء القنيعير.

أما المندوبون والمراسلون فقد اقتصر المعجم على الاستعانة بشخص واحد من المملكة العربية السعودية، وهو الشاعر محمد الجلواح، في حين أن المعجم يتصدى لرصد الشعراء في القرنين: التاسع عشر والعشرين، ونتج عن ذلك بعض النقص في تراجم الشعراء السعوديين، وبعض الخلل في منهج التراجم بين معجم البابطين للشعراء المعاصرين، وهذا المعجم الذي يُعنى بالترجمة للشعراء الأموات.

ومن أبرز الأسماء السعودية التي غابت عن معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين: التاسع عشر والعشرين الشعراء: عبدالله بن علي العبدالقادر، ومحمد سرور الصبّان، وعبدالله بلخير، وعبدالقدوس الأنصاري، وحمد الحجي، في حين وردت تراجم لأدباء سعوديين لم يعرفوا بالشعر مثل: عزيز ضياء، وعلي حسن فدعق.

كما وردت تراجم لشعراء سعوديين أحياء، وهو ما يخالف منهج المعجم، ومما يمثّل به: ورود ترجمة للشاعرين: محمد سراج خرّاز، وحبيب المطيري.

كما أن معجم البابطين للشعراء المعاصرين أورد ترجمة لشاعر متوفى عام ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، وهو الدكتور صالح بن سليمان الوشمي رحمه الله، في حين أن المعجم صدر في طبعته الأولى عام ١٩٩٥م، والمفترض نقل ترجمته إلى «معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين: التاسع عشر والعشرين».

وبعد، فأختم هذه المقالة بملحوظة تخص توزيع مطبوعات مؤسسة البابطين للإبداع الشعري فهي من الأعمال التي لا يمكن الحصول عليها بسهولة، ولا تشارك المؤسسة بجناح في معارض الكتب، وحسب علمي فهي غير متاحة للبيع، وإنما هي مخصّصة للإهداء، وهذه إشكالية كبيرة إذ تصل للمسجلين في قوائم المؤسسة من أدباء كبار ومشاهير فقط، أو ممن لهم تراجم في العمل، في حين يعز على الباحث أو الباحثة من غير هؤلاء الحصول عليها، لا إهداء، ولا بيعًا.

وهذه الإشكالية تنطبق تمامًا على مطبوعات الشيخ عبدالمقصود خوجه بجدة، إذ لا يمكن الحصول عليها إلا بمشقة، ولا تُعرض للبيع في معارض الكتب، ولا في المكتبات التجارية، غير أنها بدأت تتدارك الأمر بمشاركتها في أكتوبر الماضي في معرض الرياض الدولي للكتاب.

وختامًا: فإن معاجم البابطين للشعر أعمال موسوعية عالية القيمة، ولها مكانة مهمة في المكتبة العربية، وستظل من أهم المراجع التي يُستند إليها في تراجم الشعراء العرب على مدى ثلاثة قرون تقريبا.

---

* أستاذ الأدب والنقد بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - رئيس مجلس إدارة النادي الأدبي بالرياض سابقًا.

إعادة الاختراع: منقبة أم مثلبة؟

■ رائد العيد*

نقرأ الكتاب الواحد ونخرج باستنتاجات كثيرة، تصل أحيانا حد التضاد، ويمكن التمثيل لهذه القاعدة من خلال كتاب «إعادة الاختراع» لعالم الاجتماع الأسترالي أنثوني إليوت.

يصف إليوت عصرنا بأنه عصر إعادة الاختراع، ويقصد بذلك أننا نعيش تحت وطأة: التغيير أم الزوال، وأن المرونة والتكيّف لم تعد ترفًا للأشخاص والمنظمات، بل فرضًا واجب الامتثال للحاق بركب الاقتصاد العالمي.

يبدأ التمثيل لأطروحته بما يراه التمثّل الأكبر في هذا العصر لهذه الظاهرة، وهو إعادة اختراع الأجساد، ويمتد بتطبيق أطروحته إلى إعادة اختراع الأشخاص أنفسهم، والمهن، والشركات، والأماكن، ليؤكد أخيرًا أننا نعيش تحت هيمنة إعادة الاختراع.

يتنازع الكتاب سمتان تتناوبان الظهور، يذم إعادة الاختراع تارة، ويمدحه تارة أخرى، يصفه بالصفات السلبية في بعض المواضع، ويسبغ عليه المدائح في مواضع ثانية. وهو في هذه الثنائية متسق مع نظرة المجتمع لهذه الظاهرة، فمنهم من يرى في إعادة الاختراع استجابة لإغراء الأفق القادم وتوسعة لحدود الذات، ويراه آخرون معبرًا عن هوس القرن الحادي والعشرين بالذات ومحاولة تضخيمها، وعن انحطاط الثقافة فيه.

قد يقرأ أحدهم الكتاب بحثًا عن النقد الاجتماعي لظواهر الحياة المعاصرة، ويقرأه آخر بحثًا عن

فرص الابتكار ونظريات التغيير المجتمعي الفاعلة. ما يجب ألا ننساه، بغض النظر عن غاياتنا من القراءة، أن إليوت عالم اجتماع، وبالتالي فهو مهموم بتحليل الظاهرة سوسيولوجيًا، وإظهار تبعاتها الاقتصادية وآثارها العاطفية، وعلى القارئ تحديد موقفه مما يقرأ وقرار ما يستحق المضي في إعادة اختراعه أو الإبقاء على حاله.

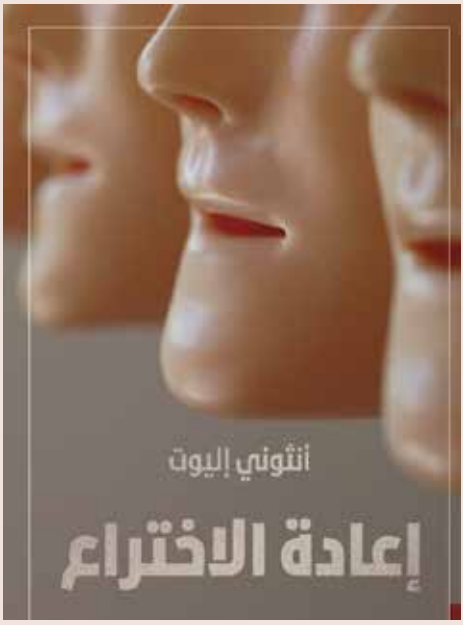
إعادة الاختراع ليس خاصًا بالأفراد، بل يمتد إلى المنظمات والشركات المفروض عليها إعادة اختراع نفسها والابتكار بوتيرة أسرع من السابق، إن رغبت في البقاء على قيد الحياة، وإلا اجتاحها طوفان السوق الجديد وأخرجها من المنافسة، أو قضى عليها بالكامل.

الابتكار نفسه تعرّض لإعادة الاختراع، ولم يعد مقصورًا على أدواته القديمة، وأعيد اختراعه بانفتاح أكبر على التعاون والتشاركية من خلال مفاهيم «الابتكار المفتوح» و«الإبداع المشترك».

فهْمُ هذه الظاهرة يحتّم على المرء الاستعداد لمواكبتها، فالحياة المعاصرة لم تعد تعبأ كثيرًا بالمواصفات المطلوبة في السابق «كالاستمرارية والانضباط الذاتي»، قدر اهتمامها بالقدرة على المرونة والتكيّف المتجدد، استجابةً للتغيرات المتكررة وإعادة هندسة أنظمة العمل.

ولكن الاستجابة لهذه الظاهرة يؤدي ببعضهم إلى «جنون إعادة الاختراع» والوقوع تحت ضغط الخضوع لمتطلبات إعادة الاختراع المستمرة والمرهقة للذات؛ فالوظائف التي كانت تبدو آمنة محيت بين عشية وضحاها، والتقنيات تتقادم بمجرد صدورها، والشركات العابرة للقارات تبحث عن مناطق تحقق هامشًا أكبر للربح.

ما يزيد من أزمة إعادة الاختراع، هو ما أحب تسميته بـ «تفريد المواجهة»، إذ تجعل الإنسان في مواجهة أزماته بمفرده، فالاقتصاد الحديث القائم على مهارات الفرد وقدرته على المرونة والتغيير فائق السرعة، بقدر ما يفتح من آفاق ويتيح من فرص، فهو يرفع وتيرة القلق والضغط المجتمعي الطالب لنتائج أعلى وأعلى.



* كاتب سعودي.

الصحف.. الكبريت الأحمر

■ محمد علي حسن الجفري*

الأستاذ حمزة بوقري رحمه الله قال ساخرًا وهو يكتب رواية «سقيفة الصفا» نحن نقول حذافير، ولا أعلم ما هو مفردها، هل هو حذفور أم حذفورة.

وعلى وزن الحذافير الغضاريف، فمفرده معروف وهو غضروف، ولا أظن كاتبًا أضاف تاء التأنيث ليقول غضروفة. وإن كان الذين يعانون من آلام المفاصل يتمنون لو يشترون أي غضروف سليم أو حتى غضروفة كي يستطيعوا القعود أو القيام بلا ألم. وقد رأيت شيخًا يقوم من سجوده وكأنه - وقد كان مزواجًا- يتسلق عقبة كأداء، رحمه الله.

توزيع الصحف في المملكة وفي العالم كله يعاني من آلام في أعصاب المفاصل، وذلك بسبب طغيان وسائل التواصل الاجتماعي على نشر الأخبار والأفكار والآراء التي هي من صميم مهمة الصحافة، مما أدى إلى سحب البساط من تحت الصحافة الورقية. وصار الجوال سيد الساحة بلا منازع.

فمكتبة كبيرة مثل جرير مثلًا تتصلت من قبول الصحف اليومية منذ بضع سنوات. ومثلها عشرات وربما مئات المكتبات والبقالات حتى أصبحت الصحف تستجدي من يقبلها يوميًا لبيعها للزبائن الأشحاء الذين يتناقصون يوما بعد يوم.. ولا يكفي القول إنها مسؤولية ثقافية أو اجتماعية أو فكرية ما دامت العملية كلها لا تجلب في نهاية الشهر ألف ريال، ولا نصف الألف ولا رُبعه، ربحًا من بيع سبع أو

ثمان جرائد يومية.

لقد كانت مكتبة «المكتبة» بجدة قبل عشرين سنة تبيع كل الصحف السعودية، بل وتعرض للقارئ ما لذّ وطاب من المجلات السعودية والعربية. أضف إلى ذلك عشرات من المجلات الأجنبية في السياسة والرياضة والاقتصاد والعلوم والفنون. فمن يهتم بالشطرنج أو رياضة الملاكمة أو السباحة أو أي فن من الفنون أو علوم الفضاء أو تجارة السلاح أو الجغرافيا، يجد في مكتبة «المكتبة» مجلة مصورة ملونة تلبي احتياجاته. بل إنها لما هجم عليها الفيضان الذي لم نعرف له مثيلًا في ذي الحجة عام ١٤٣٠هـ وبلغ نصف قامة، وأغرق المجلات وأتلف الرفوف والكتب، أعاد القائمون عليها ترميم المكتبة، وعادت خلال شهر كما لو لم تصبها كارثة السيول. وكلف ذلك حسب ما حكي لي أحد العاملين فيها ٣٠٠,٠٠٠ ريال.

لكن «المكتبة» التي خدمت الثقافة في جدة خمسين سنة تعرضت لجائحة السيول، ولا نشك أن الدولة قد عوضت أصحابها. ثم الجائحة التي يعرفها كل المشتغلين بالصحافة وهي انصراف الرأي العام أو الجمهور عن قراءة الصحف والمجلات. وذلك قبل جائحة كورونا. كما أن موقع «المكتبة» كان مشمولًا في توسعة شارع الملك عبدالله بجدة قبل عشر سنوات تقريبا.

ولسنا في مجال الدعاية لها، فهي قد أغلقت أبوابها منذ بضع سنوات، وربما أكثر.

وأذكر أن جريدة «اليوم» بادرت قبل عقدين من الزمن بوضع دواليب مكشوفة تُعرض عليها نسخ الجريدة يوميًا، ومع الدولاب صندوق ولوحة تقول: خذ ما تريد وادفع في هذا الصندوق، دون رقيب أو مأمور، اعتمادًا على أمانة ونزاهة ومروءة المشتري. فالجريدة متأكدة أنه لن يجرؤ أحد على أن يختلس كل النسخ المعروضة ثم يذهب بها إلى الجامعة مثلًا ويبيعها لحسابه، كل جريدة بريالين أو حتى بريال واحد. واستمر الحال كذلك فترة من الزمن، ثم توقفت عن ذلك.

وكنا نشتري الصحف المصرية والكويتية والخليجية من المكتبات دون عناء. ثم غابت هذه الصحف شيئًا فشيئًا عن الوصول إلى الأسواق السعودية. وهذه ظاهرة عالمية بدأتها مجلة النيوزويك حين أوقفت الطباعة الورقية. وقلصت الصحف السعودية

صفحاتها من معدل ثلاثين صفحة يوميًا إلى أقل من عشرين صفحة، واستقر بعضها على ست عشرة صفحة.

إن دورة العمل الصحفي حلقات متسلسلة، ففي الساعة الخامسة بعد العصر تبدأ المطابع في طباعة الطبعة الأولى حين كان للصحف طبعتان، وفي الساعة الثامنة تتحرك سيارات التوزيع وعليها الجرائد إلى المطار، وفي العاشرة تطير الطائرات إلى مختلف المدن لتوزيع البلاد والجزيرة والحياة (وقد توقفت) والرياض والشرق الأوسط وعكاظ والمدينة والندوة (حلت مكانها صحيفة مكة)، واليوم، وسعودي جازيت (وقد توقفت)، وعرب نيوز. وفي الساعة السادسة صباح اليوم التالي تتحرك أساطيل من السيارات لتوزع هذه الجرائد إلى نقاط البيع من مكتبات وبقالات. فلو تأخرت الطباعة ساعة لفاتها موعد إقلاع الطائرة. وإذا تأخرت الجريدة في الصباح فإن أسطول السيارات سيتحرك بالجرائد الأخرى ولن ينتظر. والنتيجة إيداع المطبوع من هذه الجريدة المتخلفة عن الركب في المستودعات. أو توزع بالمجان على الموظفين والعابرين.

وفي جدة كان أسطول التوزيع نحو مائة سيارة يوميًا، وقد هبط إلى الربع أو أقل.

إن نقاط البيع تتقاضى ١٥٪ من ثمن الجريدة؛ أي أنها تكسب ثلاثة ريالات إذا باعت عشرين نسخة، وهي في أكثر الأحوال تفاؤلا تبيع في زماننا هذا مائتي نسخة في الشهر من مجموع الجرائد التي تتسلمها، والتي تسجل لها كشوفات الاستلام والمرجوعات يوميا. هذا وجع رأس وتوتر في حذافير وغضاريف العمل وأعصاب أصحاب العمل. وقد يصل المكسب إلى ثلاثين ريالا في الشهر. وقد لا يصل.

هذه واحدة

ثم إن الجريدة أيضا تقص من المبيعات أتعاب شركة التوزيع، فلا يبقى من قيمة الجريدة إلا أقل من ريال واحد. وقد ذكر لي أحد المطلعين على حذافير هذا الموضوع أن أتعاب شركة التوزيع في حدود ٤٠٪ من قيمة المطبوعة. ومن هذا الريال المتبقي (أو بالأصح من التسعين هللة الباقية) تتكلف الجريدة قيمة الورق والأحبار والصيانة والكهرباء ورواتب العاملين في المطبعة والتحرير والإدارة وشؤون الموظفين والمكاتب الخارجية ورسوم التأمين ضد الحريق أو الكوارث، وبقية الحذافير والغضاريف التي يدرج في وسطها أصحاب حرفة الصحافة. ولولا تكفل الحكومة بنقل الصحف جوًا لزاد الطين بلة.

وهذه ثانية

فلا عجب إذا تساءل القارئ عن مكاسب الصحافة من كل ذلك، ورأس المال لا يعترف بالمكسب الأدبي أو الصيت. هنا يأتيك العائد الإعلاني بالإجابة. فمثلا جاء في

كتيب صادر عن إحدى الصحف السعودية أن الإيرادات الإعلانية لتلك الصحيفة عام ١٤٠٨هـ بلغت ٤٤١,٣٦١,٥٨٣ ريال.

كان ذلك في ذروة الانتشار الكبير لإحدى الصحف البارزة. لكن تلك حضارة سادت ثم بادت على مستوى العالم كله وليس في المملكة فحسب.

لقد استشهدت في مقال سابق بكلام الأستاذ عبدالمحسن سلامة رئيس مجلس إدارة الأهرام إذ قال بتاريخ ١١ مارس ٢٠١٩م أن النسخة الواحدة من جريدة الأهرام تكلف ٨ جنيهات بينما تباع بجنيهين، وقال: لو أصبح سعر الأهرام ١٠ جنيهات عندئذ يمكن تعويض الخسائر.

ومع هبوط عدد القراء المخيف بسبب وسائل التواصل الاجتماعي فقد هبطت عوائد الإعلانات، وانخفضت المداخيل الإعلانية بنسبة تزيد عن ٩٠٪. وأخشى أن يأتي يوم تغلق فيه الجامعات أقسام أو كليات الإعلام.

لقد كان محمد حسنين هيكل الكاتب الشهير ووزير الإرشاد القومي في عهد الرئيس المصري جمال عبدالناصر يقول: إن أفضل لقب يعتز به هو «الجورنالجي». ولو بعث اليوم لعلم أن حرفة الجورنالجي أو الصحفي مثلها مثل حرفة الأديب، لم تعد تغني أو تسمن من جوع. فلقد أصبحت الصحافة مثل مباراة مفصلية حرجة، لكنها بدون جمهور، وبالتالي فلا أهمية لها.

فها نحن نحاول أن نحصل على نسخة من جريدة محلية فلا نعثر عليها إلا بشق الأنفس، وذلك لأن المحلات تتفادى استقبالها.

وصارت الصناديق التي انتشر تثبيتها على منازل المشتركين قبل ثلاثة أو أربعة عقود من السنين أطلالًا من الماضي ينطبق عليها قول الشاعر:

قل لمن يبكي على طلل درسْ
واقفا، ما ضر لو كان جلسْ

وأصبحت الصحف مثل ما كان يعرف في الماضي بالكبريت الأحمر، وهو مادة ثمينة نادرة تتحدث عنه الصوفية ولا يدري أحد ما هي. وذلك لأن مهنة توزيع الصحف تشكو مر الشكوى من انصراف الجمهور عن شراء الصحف. وعند الاتصال برئيس تحرير سابق لإحدى الصحف حول رؤيته في هذا الموضوع قال لي: إن الإفلاس يحوم حول نشاط التوزيع.

لقد عرضنا هنا شؤون وشجون الصحف المحلية، وحذافير وغضاريف التوزيع، فلعل جهة حكومية تتولى هذا الأمر وتعالج النقرس الذي يتمشى في مفاصل مهنة المتاعب لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هياكل المهنة التي كانت تسمى السلطة الرابعة.

* نائب مدير مركز معلومات عكاظ سابقا- ومترجم.

نقش لحفيد الصحابي عمرو بن العاص في سكاكا

■ كتب: محمد بن عبدالعزيز البليهد*

تزخر المملكة العربية السعودية بالعديد من الآثار والنقوش التاريخية التي تنوعت نصوصها بين أبيات شعرية، وآيات قرآنية، وأحاديث نبوية، وعبارات وعظية، وأدعية، وأسماء أشخاص، وغيرها من النقوش التي حظيت باهتمام الدولة ممثلة بهيئة التراث؛ إذ تعد آثار الجوف امتدادًا لإرث الحضارات الإنسانية التي عاشت على أرض الجزيرة العربية منذ آلاف السنين، إحدى الوجهات الأثارية والسياحية المهمة في المملكة.

وأثناء تجوالي في مدينة سكاكا كما عديد الباحثين والمهتمين بالنقوش شاهدت ثراء منطقة الجوف بالنقوش، وقد لفت انتباهي بعض النقوش التي لم ينشر عنها سابقًا، ومنها النقش المصور في هذه المساحة:

وهو نقش إسلامي كتب بالخط الحجازي يعود للقرن الثاني الهجري، إلى جانب نقش آخر لجانب من حياة الناس في ذلك الزمان، إذ يقول النص: (**يرحم الله عمرو بن شعيب**)، وهو عمرو بن شعيب بن محمد بن عبدالله بن عمرو بن العاص فقيه أهل الطائف، ومحدثهم.

وقد تواصلت مع الدكتور جهز الشمري أحد خبراء النقوش، الذي قال: «ربما يوجد علاقة اسمية بينه وبين التابعي عمرو بن شعيب بن محمد بن عبدالله بن عمرو بن العاص، الذي توفي سنة ١١٨هـ، وهو أحد رواة الحديث».

وقد أورده ابن سعد في الطبقات الكبرى وابن حجر العسقلاني في طبقات المدلسين والسيوطي في إسعاف المبطأ في رجال الموطأ، وابن حبان في مشاهير علماء الأمصار، وكان يتردد كثيرًا إلى مكة، وينشر العلم، وهو حفيد الصاحبي الجليل عمرو بن العاص رضي الله عنه، ما يعني أنه قد مر بمدينة سكاكا أثناء تجواله بين الحجاز والعراق ما يمكن إضافته كشاهد على إرث المنطقة التاريخي.

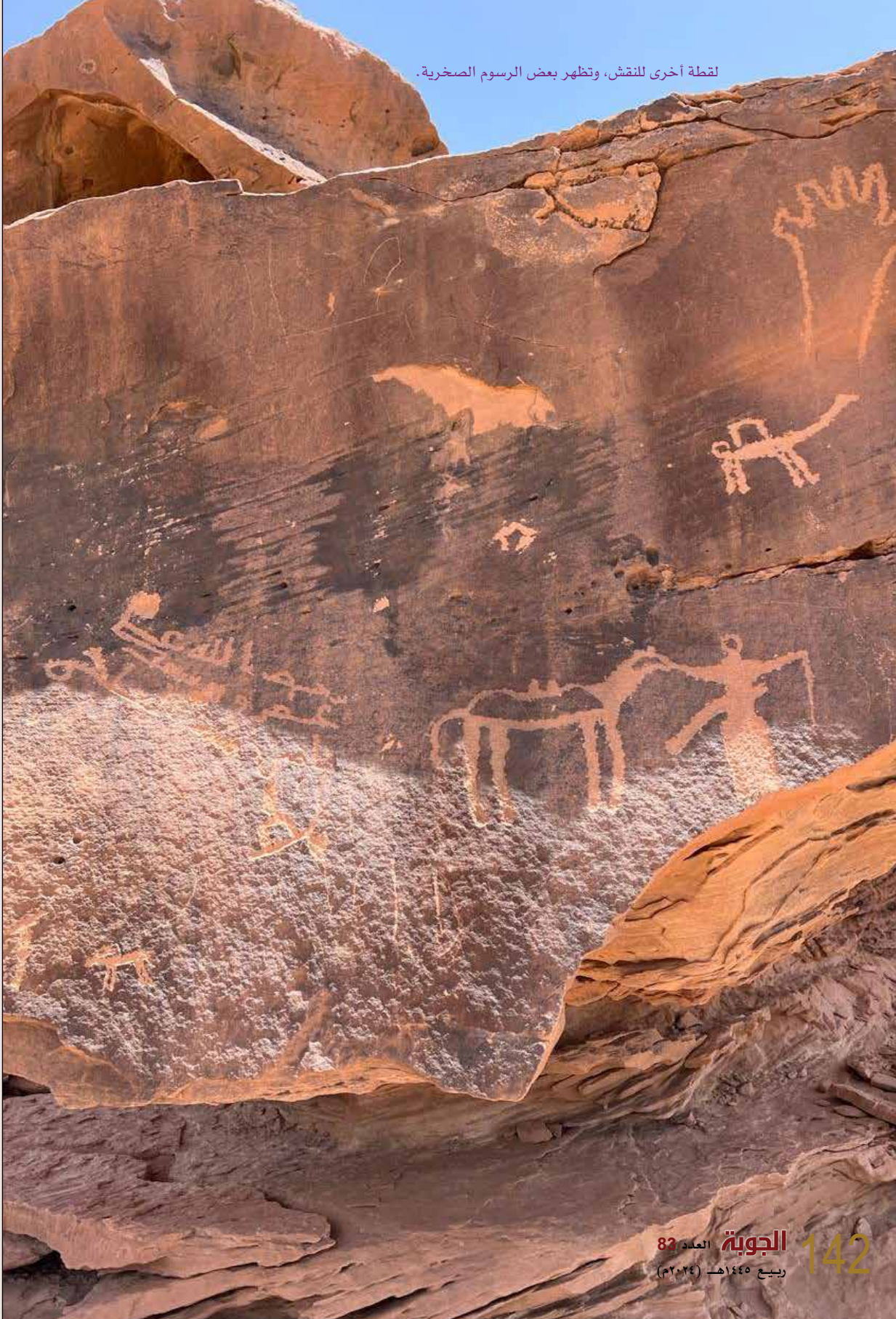
ومن ملاحظة النقش أن السطر الأخير قد تعرض للعبث في فترة متأخرة.

---

* كاتب من الجوف.

نقش من القرن الثاني للهجرة عثر عليه بمنطقة الجوف، عليه اسم التابعي «عمرو بن شعيب».

لقطة أخرى للنقش، وتظهر بعض الرسوم الصخرية.



مونتيني وحريّة الروح
قراءة في سيرة مونتيني كما كتبها شتيفان تسفايغ

■ صفية الجفري*

يكتب شتيفان تسفايغ عن مونتيني المفكر الفرنسي -الذي عاش في القرن السادس عشر- على النهج الذي يعتمده في تناوله للشخصيات التي كان لها أثر في عصرها؛ فلا يكتفي بسرد الأحداث، وإنما يحاول فهم البواعث النفسية التي انبثقت منها مواقف هذه الشخصيات[1].

يقع كتاب شتيفان تسفايغ في ١١٨ صفحة من القطع المتوسط، وقد ترجمه عن الألمانية أحمد الزناتي، ورسمت صورة مونتيني على صفحة الغلاف إسراء النجّار، ونشرته دار «منشورات حياة» السعودية في العام ٢٠٢٢م.

البحث لا العثور

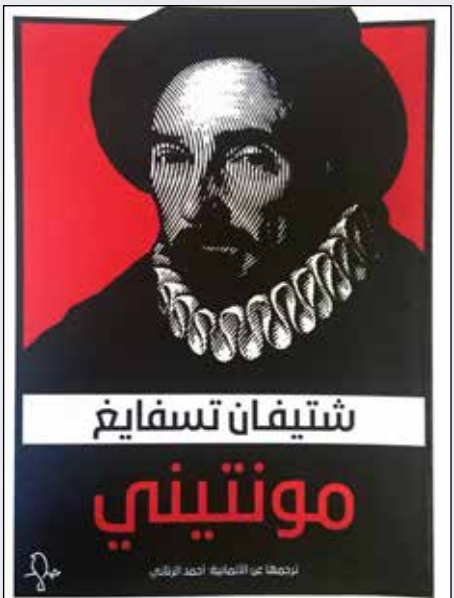
كتب شتيفان تسفايغ عن «الصدق» الغالب على كتابات مونتيني، وأنه اعتنى بالتعرّف على نفسه، وما يجعلها حرّة لا تستعبدها شهوة طلب الجاه أو المال، ولا يُضلّها سعار التعصب لعقيدة جامدة تستبيح قتل من يخالفها ظلمًا وعدوانًا؛ وهو في ذلك لم يكن يكتب كتابة من يمتلك الحقيقة، بل كتابة مَن يسعى مع قارئه إلى مقاربتها.

يقول شتيفان تسفايغ: «كانت متعة مونتيني الحقيقية هي البحث لا العثور»؛ ولأن متعته هي البحث، فهو لا يسمح لفكرة ما وصل إليها أن تستولي عليه، وتمنعه من مراجعتها، متى تجدد له في بحثه ما يدعوه إلى هذه المراجعة. كان ينفر من التعصّب، وشكّل إيمانه المعرفي موقفه الفكري والسياسي تجاه الحرب العقائدية في عصره بين الكاثوليك والبروتستانت،

فكان أول مَن يُستعان به للوساطة حين تُرام هدنة بين المتناحرين.

ويخبرنا شتيفان تسفايغ أن هذا الموقف المعرفي المعتدل والمتسامح اكتمل عند مونتيني بعد قراره اعتزال العمل في الحكومة -رغم نجاحاته في خدمة الناس ومحبتهم له- والدخول في رحلة جديدة يخلو بها مع نفسه في مكتبته الخاصة بحثًا عن معنى الحياة والموت في بطون الكتب.

حفر مونتيني على جدار مكتبته : «في سنة ١٥٧١م من ميلاد المسيح، وفي سن السابعة والثلاثين، وعشيّة غرة شهر مارس، الموافق ليلة عيد ميلاد ميشيل دي مونتيني، الرجل الذي سئم عبوديّة الخدمة



في البلاط الملكي وأعباء المناصب العامّة، لكنّه ما يزال في أوج قوّته؛ قرّر أن يضع رأسه مستريحا في أحضان ربّات الإلهام...، عاقدا العزم على أن يُمضي ما تبقى من حياة انقضى معظمها بالفعل، في هدوء وراحة بال. ولو سمحت له الأقدار فسيكمل ما تبقى من حياته في هذه البقعة، محتفظا بهذا المسكن وهذا المأوى الآمن المملوك لأبيه، مكرّسا إياه لسكينته وحريّته وراحة باله».

يقول شتيفان تسفايغ: «كانت قد اجتمعت لديه حصيلة من الخبرات والتجارب، فحانت اللحظة التي ينبغي فيها أن يعثر على معنى تلك التجارب وأن يجني ثمارها».

ذكرتني عبارة شتيفان تسفايغ هذه بكلام الإمام الغزالي في إحياء علوم الدين عن العزلة وأنها إنما تؤتي ثمرتها إذا سبقتها مخالطة الناس: «ولا خير في عزلة من لم تحنّكه التجارب... ومن أهم التجارب أن يجرّب نفسه وأخلاقه وصفات باطنه وذلك لا يقدر عليه في الخلوة؛ فإنّ كل مجرّب في الخلوة يسير».

وفي طريق مونتيني للتعرّف على ذاته درس التاريخ والفلسفة ليرى كيف تصرّف مَن سبقوه، وليضع ذاته موضع المقارنة معهم، وأخذ يدرس «أرواح الماضي الثريّة» ليقارن نفسه بها، وراح يدرس فضائل

الأديب النمساوي شتيفان تسفايغ

الآخرين ورذائلهم وعيوبهم ومزاياهم وحكمتهم ورعونتهم؛ فالتاريخ كتاب تعليمي لا يُشق له غبار؛ لأن الإنسان يكشف عن نفسه في أفعاله، كما يقول مونتيني.

ما كان مميّزا في تجربة مونتيني -كما يقول شتيفان تسفايغ- هو أن التفاته إلى تأمّل ذاته لم يجعله رجلاً وحيدًا بلا أصدقاء، بل على العكس، أغدق عليه آلاف الأصدقاء: «لأن مَن يرسم صورة حياته إنما يعيش للنّاس كافّة، ومَن يعبّر عن صورة عصره فإنما يعبّر عن صورة العصور كافّة. لم يفعل مونتيني شيئًا طوال حياته سوى أن يسأل كيف أعيش؟ وجمال مونتيني في أنه لم يحاول قط قلب صيغة السؤال إلى صيغة أمر، بمعنى أنه لم يحوّل سؤال: (كيف أعيش) إلى (هكذا ينبغي لك أن تعيش)»!

الأب والسر

إن أكثر ما استوقفني في سيرة مونتيني هو طريقة تربيته، ثم الأثر الذي تركته في مونتيني كأب.

لقد عهد به والده في السنوات الأربع الأولى من عمره إلى أسرة فقيرة تعمل في قطع الأخشاب في قرية صغيرة داخلة

ضمن أملاك السيد مونتيني. يقول شتيفان تسفايغ: «لم تكن غاية الأب أن يخشن الطفل فيعتمد على ذاته ويقوّي لياقته البدنية فحسب، وإنما أراد لطفله -في بادرة ديمقراطية غير مفهومة في ظل تلك الحقبة الزمنية- أن يكون قريبًا من النّاس وقريبًا من الظروف المعيشية لمن يحتاجون إلى معونتنا على حد تعبيره... بقي مونتيني طوال حياته ممتنًّا لوالده لأنه أبعده عن العصبية الطبقية والغطرسة».

وبعد هذه الرحلة المتقشفة في منزل الأسرة الفقيرة نقل الأب ابنه إلى القصر، وحرص على تنشئته ليكون من النخبة الذين «يرسمون مصير العصر في دوائر الملوك والحكّام من خلال التفوق الفكري والتعليم والثقافة» وكان طريقه إلى ذلك هو أن يتقن الابن اللغة اللاتينية، لغة الفكر.

يقول شتيفان تسفايغ: في هذه القلعة النائية الكائنة في منطقة بيرجورد، أجريت تجربة لم تخلُ من لمسة كوميدية. يتجشّم الأب نفقات استدعاء مدرّس ألماني للحضور إلى القصر، مشترطا ألا يتقن ذلك المعلّم كلمة فرنسية واحدة، ثم حظر على الجميع حظرا باتّا التفوّه بكلمة أمام الطفل إلا إن تكون باللاتينية. ولإنجاح التجربة التربوية تحتّم على المنزل برمّته: الأب والأم والخدم والحاشية تعلّم اللغة اللاتينية لأجل التعامل مع طفل لا يتجاوز عمره أربع سنوات!

لقد اعتمد الأب في تربية ابنه إذكاء إرادته الحرّة دون إكراه وعبر اللعب فقط. يقول مونتيني عن طريقة أبيه: «طريقة علّمتني تذوق العلم وإدراك واجباتي، عبر تعزيز الإرادة الحرّة، وإذكاء رغبتي الخاصة من دون إكراه، وعلّمتني الارتقاء بروحي بلطف وحرّية، من دون قسوة وضغوط مفروضة».

يقول شتيفان تسفايغ: تخبرنا تفصيلة صغيرة إلى أي حدٍّ مورست هذه الطريقة من طرائق التربية الواعية للإرادة الحرّة وراء أسوار قصر بريجورد العجيب. يبدو أن واحدًا من كبار المعلّمين أعرب عن رأيه بأنه مما يؤذي «دماغ الطفل الغضّة» إيقاظ الطفل من النوم صباحا بحركة مباغتة فينهض مفزوعًا من الفراش؛ لذا، وُضع نظام مخصوص لتجنيب أعصاب الطفل خطر التعرّض لهذه الصدمة؛ فكان يتم إيقاظ ميشيل دي مونتيني صباح كل يوم في سريره الصغير على أنغام الموسيقى، حيث يتحلّق عازفو الفلوت أو الكمان حول السرير، منتظرين إشارة البدء لإيقاظ ميشيل من أحلامه إيقاظًا لطيفًا عبر عزف لحنٍ خفيف. وكانت هذه الطريقة الرقيقة تُؤدّى بأكبر قدر من الحرص والانضباط. يقول مونتيني: لم أُحرم في أي وقت من الأوقات من هذه الخدمة. اهـ.

لست هنا بصدد مناقشة الاجتهاد التربوي للأب في تنشئة مونتيني، لكن ما استوقفني هو أن الابن رغم حديثه عن فضل والده التربوي عليه، إلا إن ذلك لم يجعله يتحمّل مسؤوليات التربية تجاه بناته،، يقول شتيفان تسفايغ عنه إنه لم يكن يدري عدد مَن فارق الحياة من أولاده! وأن صلته بأمه وزوجته وبناته كانت صلة باهتة، ويعلّل شتيفان تسفايغ ذلك بأن نظرة مونتيني إلى العالم قد تشكّلت على غرار نظرة العصور القديمة التي لم تكن تولي اهتمامًا لمكانة المرأة في الأوساط الفكريّة. وأجدني أتساءل عن حجاب المسلّمات الذي لم ينج منه مفكّر مهم كمونتيني، وعن السر الذي بفضله نجا مَن نجا من هذا الحجاب.

المقالات

يتمثل إرث مونتيني الفكري في كتابه: المقالات. ويقول شتيفان تسفايغ عنه: «وكيما يكون بمقدورك أن تعرف مونتيني حق معرفته، ينبغي ألا تقبل على قراءته في سن مبكرة، وألا تكون خلوًا من تجارب حياتية، وأن تكون قد ذقت صنوفًا من خيبات الأمل في الدنيا»! واستدل شتيفان تسفايغ على ذلك بتجربته في قراءة مقالات مونتيني، وأنه لمّا قرأها في العشرين من عمره لم تلامس روحه، ثمّ إنه لما أعاد قراءتها في كهولته بعد أن شهد ويلات الحرب العالمية الأولى بكل ظلاماتها وانتكاساتها، أدرك أهميتها في إعلاء قيمة حريّة الروح.

وقد نشرت «دار معنى» السعودية كتاب «المقالات» لأول مرة باللغة العربية بترجمة فريد الزاهي في عام ٢٠٢١ م.

---

* باحثة في شئون المرأة والأسرة.

(١) تحدثت عن هذا النهج لدى شتيفان تسفايغ في مقالتي عن كتابه عن ماري أنطوانيت في العدد ٧٨ من الجوبة.

"زيادوف" وسنواته في "موسكوف"!

بقلم: د. عبدالواحد الحميد

اخترت أن يكون كتاب "زيادوف" رفيقي في رحلة خاطفة إلى دبي؛ فكان نعم الرفيق الذي منحني وقتاً جميلاً من القراءة الماتعة! و"زيادوف: حكاية سعودي في روسيا" هو كتاب صديقنا د. زياد الدريس، الذي استرجع فيه بعض المواقف والذكريات من تجربة دراسته وإقامته في روسيا، أثناء تحصيله العلمي لنيل الماجستير والدكتوراه. وهو كتابٌ تأجلتُ قراءتي له لأسباب غير وجيهة؛ فأنا من محبي أسلوب د. زياد في الكتابة، فهو يجمع بين الرشاقة وروح السخرية وثراء المعلومة، فضلاً عن فضولي المزمن لمعرفة تفاصيل تجربته الدراسية والحياتية في روسيا، وسبب اختياره لذلك البلد على غير عادة السعوديين الذين يفضّلون الدراسة في أمريكا وأوروبا؛ لكن قراءتي للكتاب -مع ذلك- تأجّلت بسبب واحدة من عاداتي السيئة الكثيرة، فعندما أنوي قراءة كتاب قراءة متمعنة أجدني قد وقعت في فخ التسويف، وانتظار الوقت المناسب الذي لا يأتي أبداً مع مشاغل الحياة، وتزاحم الكتب والمطبوعات وكثرة المُسليات وطوفان المعلومات التي تمطرنا بها مواقع التواصل الاجتماعي فتغرقنا وتسرق أوقاتنا!

منذ الصفحات الأولى يضعنا د. زياد أمام معلومة مبكرة من حياته تشبه النبوءة بأن روسيا بدت بشكلٍ ما كما لو أنها كانت قدراً محتوماً له. ففي طفولته كان بعض إخوته يسميه "زيادوف"! لأسباب ذكرها زياد، وفي شبابه قادته ظروفه الصحية إلى التعامل مع فريق طبي روسي في المستشفى التخصصي ببريدة، مكث تحت رعايتهم الطبية لمدة تناهز عاماً كاملاً، شاغبهم وشاغبوه خلال تلك المدة الطويلة بنقاشات تركت بعض التحولات الفكرية لديه. وفي فترة لاحقة شدَّ الرحال إلى موسكو لدراسة علم اجتماع الثقافة بعد قراره "التاريخي" بهجر حقل الكيمياء الذي درسه وعمل فيه لسنوات عديدة، والانتقال إلى حقل الدراسات الإنسانية!

في "زيادوف" يعرض زياد تجربته الروسية بأناقة وخفة ظلّ كالعادة، ويهدي كتابه إلى د. غازي القصيبي، رحمه الله، الذي كان يلحّ عليه لتأليف هذا الكتاب. وقد اختار د. زياد أن يأتي كتابه على شكل مقالات قصيرة (أسماها حكايات) بعناوين جاذبة لكل مقال، وأعتقد أنه اختار هذه الطريقة لكي يصطاد القارئ الذي قد تصرفه النصوص الطويلة عن القراءة في زمننا الحاضر المكتظ بالمشاغل والمسليّات. ومع نهاية القسم الأول من الكتاب يجد القارئ أن هذه الفسيفساء من المقالات قد رسمت صورة عامة ومترابطة ومعبرة عن تجربة المؤلف الشيقة في روسيا، وعن الحياة هناك، وطبيعة الشعب الروسي، والثقافة الروسية، وعمق الإرث الذي تركته الحقبة السوفيتية في حياة الروس. أما القسم الثاني من الكتاب، فيشتمل على دراسات ألقاها المؤلف في جامعات أو مراكز بحوث روسية.

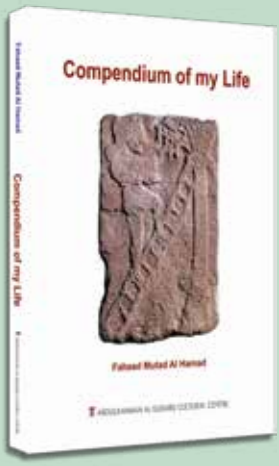
ولا شك أن لدى زيادوف المزيد مما سيكتبه عن سنوات "موسكوف" الثمان، ونحن بالانتظار، على أمل ألاّ يطول ذلك.

---

* كاتب واقتصادي، ونائب وزير العمل سابقاً.

من إصدارات الجوبة

من إصدارات برنامج النشر في
مركز عبدالرحمن السديري الثقافي



مركز عبدالرحمن السديري الثقافي
الجوف: ص. ب: 854 هاتف 014 6245992 فاكس 014 6247780
الرياض: ص.ب 94781 الرياض 11614 هاتف 011 4999946 جـوال 055 3308853
الغاط: ص. ب 63 - دار الرحمانية هاتف 016 4422497 فاكس 016 4421307
www.alsudairy.org.sa | info@alsudairy.org.sa
Alsudairy1385 0553308853

9 771319 256608