



ملف العدد:

● الترجمة جسرا للتناقص

من مواد العدد:

● الذكاء الاصطناعي،

خطر أم تقدم

لل بشرية ؟

● شجرة الحياة في نسج

الهوية: قراءة في

“أبجدية الثوب الأردني”

● السرد الشفهي في

الأردن: ذاكرة جمعية

تهدّد بالنسيان

● صورة المدينة في

الشعر العربي الحديث:

حبيب الزبيدي أنموذجا



أفكار

مجلة شهرية ثقافية

تصدر عن وزارة الثقافة

المملكة الأردنية الهاشمية

450/ تموز / 2026

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتاب مراعاة ما يلي:

- ترسل المادة المطبوعة إلكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.
- أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً.
- ألا يتجاوز عدد كلمات المادة 2500 كلمة وألا يقل عن 1500 كلمة في حده الأقصى.
- الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.
- هيئة التحرير هي الجهة المخولة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.
- تحتفظ المجلة بحقوقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعة الورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.
- هيئة التحرير غير ملزمة بإبداء أسباب الاعتذار عن عدم النشر.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطني (للكتاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).
- يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلف النص المترجم، ويُشار إلى المصدر المترجم عنه.
- يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.
- بخصوص التوثيق في المقالات والدراسات المرسلة للمجلة يُشترط أن تكون الهوامش في الصفحة الأخيرة منها.

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار: <http://www.afkar.jo>

رئيس التحرير

د. موسى ربابعة

مدير التحرير

د. مخلص بركات

سكرتيرة وعضو تحرير

أ. منال حمدي

هيئة التحرير

د. إبراهيم الشرعة

سعد الدين شاهين

د. سمير الدروبي

د. شيرين العواملة

د. مجد الدين خمّش

د. محمد الزعبي

هاشم غرايبة

التدقيق اللغوي

د. سالم الفقيه

الإخراج الفني

حنان الطوس

لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي للفنانة التشكيلية / رولا حمدي / الأردن

كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:

www.culture.gov.jo

المراسلات باسم رئيس التحرير:

E.mail: afkar@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية:

د / 2010 (1090)

العنوان البريدي: الأردن - عمان ص.ب: 6140

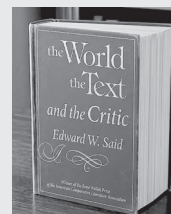
الرمز البريدي: 11118

المحتويات

4

مفتاح

"أفكار": نحو أفق ثقافي جديد / د. موسى ربابعة



9

6

ملف العدد

الترجمة جسراً للثقافة / إعداد وتقديم: أ.د. جهاد حمدان



13

9

الترجمة، النص، والعالم / د. تيسير أبو عودة

16

التصرف في الترجمة: داخلياً وخارجياً / أ.د. محمد فرغل



23

23

مؤهلات المترجم بين النظرية والتطبيق / د. سليمان العباس

30

الترجمة والأيدولوجيا: دراسة تطبيقية / أ.د. جهاد حمدان

41

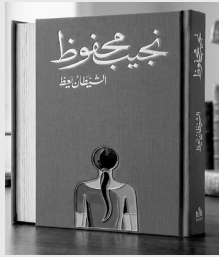
المواد المنشورة في هذا العدد تعبر عن آراء كتابها،
ولا تعبر بالضرورة عن رأي وزارة الثقافة الأردنية.



30



47 ◀◀



53 ◀◀



104 ◀◀



125 ◀◀

47

الذكاء الاصطناعي، خطر أم تقدّم للبشرية؟/ ترجمة: مدني قصري

53

نجيب محفوظ في إبداعه المسرحي/ خلف أبو زيد

59

ما بين صحراء " تيسير السبول " وجبال " فيصل قات "/ د. كمال ميرزا

64

الكتابة ضد الطمس/ د. سمر الديوب

68

السرد الشفهي في الأردن: ذاكرة جمعية تُهدّد بالنسيان/ أشرف الشنيكات

71

تمثّلات الحياة والموت في شعر محمود درويش/ د. عاطف العيايدة

77

جَيْل الذاكرة السردية في "أوراق من الذاكرة"/ ابتسام الحسبان

82

صورة المدينة في الشعر العربي الحديث: " حبيب الزبيدي أنموذجاً "/ فصل الوثري

88

شجرة الحياة في نسج الهوية: قراءة في "أبجدية الثوب الأردني"/ د. هبة حدادين

98

"ليلي والذئب": أصل القصة، هدفها، وراهنيتها/ د. أيوب أبو دية

100

قصيدة امرأة الفقيّد للبردوني: الإبحار لأعماق الأنثى/ سمير الشريف

104

جمالية المثير التراكمي في ديوان (ما قالت الريح لليل)/ عصام شرّح

108

إبداع

109

وجعٌ في خاصرة السرد/ عماد مدانات

111

الكلام الطيّب/ مأمون حسن

112

ذات الفستان الأسود../ سليم حسن

114

مُشّ قرطبي/ محمد دلّكي

116

مصباح غير محترق/ سمير حكيم

118

اعتراف/ سهير الرمحي

120

نوافذ ثقافية: غازي الذبيبة

125

مدارات البوح: علي الفاعوري

"أفكار": نحو أفق ثقافي جديد



د. موسى ربابعة ❖

لم تعد مجلة أفكار، التي مضى على صدورها أكثر من ستين عاماً، مجلة ثقافية عادية في زمن التحولات الكبرى، فهي تتشوف إلى أن تدخل في حوار موسع مع عصرها، وآفاق لحظتها الراهنة، ورؤيتها المستقبلية، فرسالتها تتأسس على الكشف عن الضمير الثقافي الوطني الأردني، وتسعى إلى أن تكون على مساس مباشر مع وعي القارئ وتطلعاته، في كون الثقافة، أو المعرفة، أو العلم، رسائل مهمة في زمن يتغير في تسارع مذهل، ومن هذا المنطلق، تبدأ مجلة أفكار مرحلة جديدة من مسيرتها، لا بوصفها تغييراً في الشكل، أو في هيئة التحرير فحسب، وإنما بوصفها مشروعاً ثقافياً متجدداً، يعيد تعريف دور المجلة الثقافية في القرن الحادي والعشرين، وما يشهده من ثورة معلوماتية، وأطر ثقافية متجددة، تحتاج إلى التعامل معها بوعي وإدراك للحظة الراهنة والمستقبلية.

فمجلة أفكار منذ ولادتها كانت ولا زالت مَعْلَماً مميزاً للفكر والإبداع، استطاعت أن تؤسس لإسهامات كبيرة في إثراء الحياة الثقافية، وكان ديدنها الأساسي يتمثل في إظهار الثقافة المحلية، والتركيز على إبراز الكتاب، والمبدعين، والعلماء الأردنيين والعرب، حتى أصبحت جزءاً مهماً من الضمير الثقافي، الذي تحول إلى صورة وجدانية، تتمركز حولها المشاعر، والمواقف التي تعبر عن هموم المبدعين والمثقفين، فكانت أفكار، عبر رحلتها التاريخية، الحاضنة الأساسية لإبداعات المثقفين في الأردن، والعالم العربي، وهذا أمر يتطلب المحافظة على المجلة، بوصفها ركيزة أساسية في الثقافة الأردنية، من خلال عصرنتها، وسعيها إلى بناء مستقبل ثقافي ذا طابع يتناغم مع روح العصر.

وإن ما يشهده العالم، في وقتنا الراهن، يتطلب إعادة النظر في المجلات الثقافية، ومنها مجلة أفكار، فلا يمكن تخطي الثورة الرقمية، أو تجاوز الذكاء الاصطناعي؛ لأنهما أصبحا عناصر أساسية من حياتنا اليومية، ولا شك أن لهما آثاراً إيجابية تسهم في الإفادة من التكنولوجيا، في تعزيزها للمعرفة التي يتطلبها العصر، لكنها، في الوقت نفسه، تضع مسائل الهوية، واللغة، والثقافة، على المحك، ولهذا، ينبغي لمجلة أفكار أن لا تبقى بمنأى عن كل هذا الذي يدور حولنا، وإنما لا بد أن تضطلع برسالتها في تكوين وعي جديد، في المحافظة على هويتها، ونسقتها، ووظيفتها التي باتت اليوم تحمل تحديات كثيرة ومتنوعة.

وفي إطار التحديث الدائم للمجلة، لا يمكن إنكار جهود هيئات التحرير السابقة، فقد بذلوا جهوداً كبيرة

من أجل النهوض بالمجلة، فقد كانوا أصحاب دربة، ودراية، وخبرة، استطاعوا أن يقدموا الجميل والنافع، وكانوا حريصين، جدا، على أن يكون لمجلة أفكار دور أساسي في الحياة الثقافية الأردنية، ولذلك ارتأوا أن يضيفوا إلى المجلة إسهامات وملفات وشخصيات، ومبدعين، ومبدعات، عُرفوا من خلال هذه المجلة، التي استطاعت أن تطرح موضوعات مهمة، ذات علاقة مباشرة بقضايا العصر، التي أصبحت فيه الثقافة ركنا أساسيا من أركان تحديث المجتمع، في مواجهته لثورة معرفية غير مسبوقة، ومن أجل هذا، لا بد من السعي للمحافظة على هويتنا الثقافية، التي لا ينبغي أن تبقى معزولة عن ثقافات العالم.

واليوم، تواصل مجلة أفكار مسيرتها الثقافية، التي يجب أن لا تبقى محبوسة في الماضي، وعليها أن تؤسس لوعي ثقافي ينسجم مع المستجدات المعرفية، والثقافية، والعلمية، والتكنولوجية، وحوار الثقافات والحضارات، فرسالة أفكار، في وقتنا الحاضر، أصبحت أصعب من أي وقت مضى، فالتحولات والتطورات التي يشهدها العالم، يجعل مهمة أفكار مهمة تتسم بالتحدي والمواجهة، ولذلك، عليها تعزيز وعي الإنسان المعاصر، وهذا يعني أن ثمة وظائف جديدة ينبغي أن تقوم بها المجلة؛ من أجل تشكيل تصورات جديدة، تواجه التحديات الجديدة، التي انبثقت عن التكنولوجيا والرقمنة.

ومن هنا، فإن المجلة ستعمل على أن تكون ذات منطلقات عصرية، تنفتح على قضايا وموضوعات جديدة، ولذلك لا بد أن تشتمل على كتابات وإبداعات متعلقة بالثقافة العصرية، التي تعكس تصورا شموليا، إذ إن المجلة تتطلع إلى معالجة قضايا تتعلق بالرقمنة، والهوية، والذكاء الاصطناعي، وتداخل المعارف والعلوم، وغيرها من الموضوعات، التي تستجد في زمن أصبحت فيه الثقافة بحاجة إلى تعزيز صورتها وأشكالها، والمحافظة على أن تبقى هوية ذات طابع وطني، في المقام الأول.

ونأمل أن تشهد مجلة أفكار انطلاقة جديدة في مواكبتها لروح العصر، واستشرافها للمستقبل، ولذلك، تبنت هيئة التحرير العمل على أن تتضمن الأعداد الجديدة، من مجلة أفكار، شخصية العدد، التي ستكون أردنية، وضيف العدد، الذي سيكون شخصية عربية، أو عالمية، كما ارتأت الهيئة آليات جديدة لانتشار مجلة أفكار، وذلك بإعداد (بودكاست) مرافقا للعدد، يتحدث عن موضوعات المجلة بشكل موجز، بالإضافة إلى إعداد صالون أفكار، الذي تعقد من خلاله ندوة شهرية، تكون في العاصمة، والمحافظات، والجامعات، والمؤسسات، والمراكز الثقافية، المنتشرة في أرجاء الوطن الغالي، وسيصار، أيضا، إلى مخاطبة رؤساء الجامعات الأردنية؛ لوضع رابط مجلة أفكار على الموقع الإلكتروني لمكتبات هذه الجامعات، وستبقى، مجلة أفكار، حاضنة للثقافة الأردنية والعربية، مستمدة قوتها واستمراريتها من رؤى التحديث، التي تبناها الدولة الأردنية .

ملف العدد

- د. جهاد حمدان
- د. تيسير أبو عودة
- أ.د. محمد فرغل
- د. سليمان العباس
- أ.د. محمود السلطان

الترجمة جسرا للتشاقف

تقديم:

الترجمة جسراً للثقافة

د. جهاد حمدان*

الترجمة... من جسر المثقفة، إلى ساحات التأطير الأيديولوجي

لم تكن الترجمة يوماً مجرد عملية آلية صماء تُستبدل فيها مفردات لغةٍ بأخرى، بل هي، في جوهرها، فعلٌ حضاريٌّ مركّب، ومحورٌ أساسيٌّ في حركة التاريخ الإنساني. إنها النافذة التي تطل منها الأمم على معارف الآخرين، والعدسة التي تقرأ من خلالها الذات تفاصيل الآخر. وفي هذا العدد الخاص، نفتتح ملف "الترجمة" لنغوص في أبعادها المعرفية، والثقافية، والأيديولوجية، عبر خمس مقاربات تتدرج من الدور الحضاري والتاريخي الشامل للترجمة، وصولاً إلى أدق خيارات المترجم المعجمية وتداعياتها.

يبدأ ملفنا بمقاربة المفهوم الأوسع للترجمة، بوصفها فعلاً لغوياً، وحضارياً، وثقافياً، يروم التواصل بين البشر، ويخلق المعنى، ويجترح شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية. وفي هذا السياق، يطرح الدكتور تيسير أبوعودة في مقاله: "الترجمة والنص والعالم" رؤية بانورامية لتاريخ الترجمة، مستحضراً دورها المركزي في الإشعاع الحضاري في العصر الإسلامي عبر "بيت الحكمة" الذي صهر مبادئ الحضارة الإنسانية، ونقل العلوم اليونانية. وينتقل المقال، كاشفاً عن الوجه الآخر للترجمة، حين تُوظف لخدمة المركزية الغربية والاستشراق، مؤكداً بالأمثلة استغلال المستشرقين لترجمة أعمال رواد الفكر العربي، كابن خلدون، لخدمة التمدد الاستعماري، مما يحتم ضرورة إطلاق حركة ترجمة مؤسساتية تحررية تواجه خطابات الهيمنة.

ولكي ينهض المترجم بهذا العبء الحضاري لمعايير لغوية، وفناً يحتاج إلى لمسات ذوقية رفيعة. الثقيل، لا بد من توافر شروط علمية وفنية خاصة. ويستحضر المقال الرؤية الثاقبة للجاحظ، أول وهذا ما يعالجه الدكتور سليمان العباس في مقاله: "مؤهلات المترجم بين النظرية والتطبيق". إذ يؤكد الباحث أن الترجمة تجمع بين كونها علماً يخضع بموضوع النص المترجم.

* باحث وأكاديمي أردني/ رئيس جمعية أساتذة اللغة الإنجليزية وآدابها والترجمة في الجامعات العربية

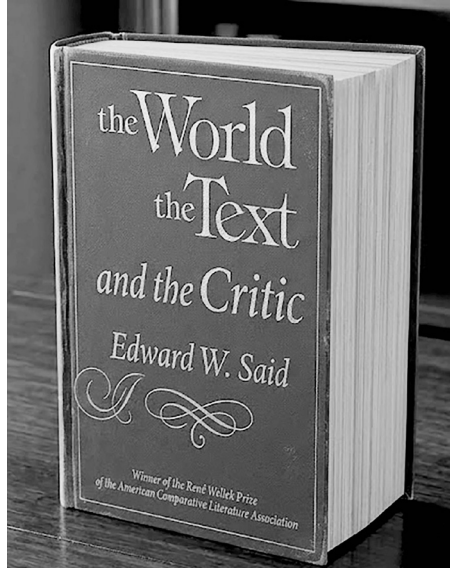
وسيط محايد إلى مشارك فاعل في صناعة المعنى وتوجيهه.

وهنا، نصل إلى ذروة الاشتباك النصي والسياسي في مقال الأستاذ الدكتور جهاد حمدان: "الترجمة والأيدولوجيا: دراسة تطبيقية". إذ يفكك المقال وهم "الحياد" الافتراضي في الترجمة، مؤكداً أن المترجم، والمؤسسات الإعلامية، يتدخلون تدخلاً واعياً لتأطير وعي المتلقي. ومن خلال استراتيجيات الإبدال، والحذف، والإضافة، وغيرها تتحول الترجمة في أوقات الصراع إلى ساحة معركة موازية. وتُثبت النماذج التطبيقية المعروضة، سواء في الخطاب الإخباري وتوجيه الرأي العام، أم في العناوين الأدبية كرواية: "الشيخ والبحر" ونصوص رواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" أن كل مفردة يختارها المترجم أو يُقصيها، تسهم في صياغة حكم مسبق، وتُعيد هندسة الواقع لخدمة سردية دون أخرى.

إننا إذ نضع بين يدي القارئ هذا الملف، فإننا لا نقدم إجابات نهائية، بل لنطرح تساؤلات مشروعة حول السلطة الخفية للمترجم، وندعو إلى تسليح المتلقي بالوعي النقدي اللازم للتمييز بين ترجمة تبني جسور التواصل، وأخرى تُهندس العقول، وتوجّه القنوات.

وتطبيقاً لشرط الإمام العميق بموضوع النص، يقدم الدكتور محمود السلطان في مقاله: "الترجمة وأهمية المعرفة المسبقة" أمودجاً عملياً من خلال تجربته في ترجمة كتاب العالم الألماني (مولين) عن "جبل الكرمل". ويوضح المقال كيف أن غياب المعرفة التاريخية، والجغرافية، والبيئية، والمحلية، للمكان كاد أن يوقع المؤلف الأصلي في منزلقات علمية، مثل الخلط في اللهجات المحلية، والتفسير الخاطئ لكلمة "كفر"، وحتى تصنيف الحجارة والنباتات، لولا وعي المترجم، وتسليحه بالمعرفة المسبقة، التي مكّنته من ضبط النص وتصويبه.

بيد أن وعي المترجم وتدخله في النص يقودنا إلى إشكالية منهجية غاية في الأهمية، يناقشها الأستاذ الدكتور محمد فرغل في مقاله: "التصرف في الترجمة: داخلياً وخارجياً". إذ يفرّق الباحث بين نوعين من تدخل المترجم: أولهما "التصرف الداخلي"، وهو فعل محمود وضروري لتطويع الفجوات اللغوية، والثقافية، والاصطلاحية بين اللغتين لضمان سلاسة النص؛ وثانيهما "التصرف الخارجي"، وهو تدخل فكري سافر، هدفه إقحام أيدولوجيا معينة، أو توجيه النص؛ ليخدم أجندات خاصة، مما يحيل المترجم من



الترجمة، النص، والعالم

د. تيسير أبو عودة ❖

يتحدث سكان كوكب الأرض بما يربو على سبعة آلاف لغة، على الرغم من أن سكان قارة آسيا يشكلون أكثر من (32%) من لغات العالم، وقارة أفريقيا تضم ما يزيد على (30%) من اللغات العالمية، وقارة أوروبا تضم فقط 4% من اللغات العالمية المستخدمة حول العالم. وفي قصة موسومة بـ "مكتبة بابل" يحيلنا الكاتب الأرجنتيني (بورخيس) لفكرة عبقرية حول الأثر الموهول لفكرة العالم الذي يحاكي مكتبة عملاقة تضم حجرات سداسية لا متناهية، وكل حجرة تضم خمسة رفوف، وكل رف يحمل اثنين وثلاثين كتاباً، وكل كتاب يحتوي (410) صفحات، وكل صفحة تضم (40) سطراً، وكل سطر يحتوي (80) حرفاً. وعلى الرغم من أن لغة هذه الكتب تبدو مستغلقة على سكان هذه المكتبة العالمية، إلا أن كل هذه الكتب قابلة للترجمة لكل لغات العالم، فتصبح جزءاً معرفياً من المعنى الذي يستبصره الناس في كل بقاع الأرض.

* باحث وأكاديمي أردني

تتجلى فكرة (theme) الترجمة في نص (بورخيس) بوصفها فعلا لغويا وحضاريا وثقافيا يروم التواصل بين عدد لا حصر له من البشر، يتكلمون باللسن متعددة، وينتمون لمثل ونحل كثيرة، لكن فعل الترجمة هو الفعل اللغوي والمعرفي والإدراكي الذي يخلق المعنى سلبا أو إيجابا، ويبحث شبكة معرفية معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والأنثروبولوجية، والجمالية، والأدبية، والوجدانية. فالكتب والأفكار ترحل من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان، بل تنبت لها أجنحة يعرفها المترجمون في كل زمان ومكان، حتى يتماهى المترجم في بعض الأحيان مع النص وكأنه هو مؤلفه، لذا ظن الكثيرون أن كتاب (بيدبا الفيلسوف)، (كليلا ودمنة) يعود للمترجم المعروف (عبدالله بن المقفع)، وظن بعضهم أن ملحمة (بيوولف Beowulf) (الأنجلوساكسونية) القديمة تعود لمترجمها البديع الشاعر والمترجم الإيرلندي (شيمس هيني/ت:1995)، أما مترجمو ألف ليلة وليلة، فقد تفرق دمهم بين الناس، ويصعب أن تعرف هويتهم بعد أن تحول النص لروايات يتناقلها الناس في كل زمان ومكان.

من نوادر الترجمة

ومن مفارقات الترجمة أن الحلفاء في الحرب العالمية الثانية وجهوا لليابان إنذارًا بالاستسلام،

وقد كان رد رئيس الوزراء الياباني بكلمة (Moku-satsu) وهي كلمة تعني " ندرس الأمر بعناية ولن نعلق على الأمر حتى يصدر القرار"، لكنها ترجمت للحلفاء بمعنى: "نتجاهل الأمر بازدراء". ربما لا يكون هذا السبب الأيدولوجي والسياسي الجوهري لإلقاء قبلة (هيروشيما وناجازاكي) وقتل مئات الآلاف من اليابانيين الأبرياء. وكانت ترجمة اتفاقيات (كامب ديفيد) عام 1978 تجسيدا مركزيا لدور الترجمة في تضليل أو تصوير الحقيقة؛ فلدى صياغة بند "انسحاب القوات الإسرائيلية من أراض احتلت في النزاع الأخير"، لوحظ غياب أداة التعريف "from ter-ritories" مما جعل الباب مواربا للكثير من التفسيرات، في الوقت الذي كانت فيه الترجمة العربية "كل الأراضي". ومن مفارقات الترجمة أيضًا أن الأمم المتحدة والاتحاد الأوروبي اعتمدا الترجمة بعد الحرب العالمية الثانية بوصفها أداة أساسية لمنع الحروب المستقبلية، ويبدو أن هذا الأمر كان مجرد حبر على ورق. والأمثلة في سياق الاستشراق كثيرة، فقد استخدمت كلمة (Turks) في كتابات (شكسبير) لتعطي مدلولات استشراقية سلبية، حتى أن عبارة "turning Turk" تعني في ذلك العصر الخيانة الدينية، والانحطاط الأخلاقي، كما هو موجود في مسرحية هاملت وعطيل.

أسطورة بابل

ربما يتناهى لذهن المتأمل في حركة الترجمة عبر التاريخ وعلاقتها بالفعل الحضاري في آسيا وأفريقيا وأوروبا، حجم التراكم المعرفي لما يسمى بأسطورة بابل، ومكتبة العالم، التي يحكمها دينامية القوة وإنتاج المعرفة، وسلطة المعرفة، وحركة الترجمة داخل المؤسسة وخارجها. وقد ظل تنوع اللسان وتعدد اللغات على اختلافها جسرا حيويا وثقافيا تجسدت فيه علاقة الأنا بالآخر، وعلاقة الشرق بالغرب، والعرب بالفرس، والروم بالمسلمين، والهنود بالإنجليز، والأفارقة بالفرنسيين والإنجليز، والهنود الحمر (سكان أمريكا الأصليين) بما يسمى اعتباطا اكتشاف أمريكا بعد عام 1492، والمورسكيين بالإسبان المسيحيين، واليهود بالليبرالية، والرأسمالية بالمركية الغربية، والمعرفة بوصفها مركزا أوروبيا، وعلاقتها بمؤسسات الاستشراق والاستعراق، واللاهوت بالعلمانية، والدين بالفضاء العام والخاص، وجمهورية الأدب بما يسمى نظرية التابع ودراسات ما بعد الاستعمار.

قدم الترجمة

ليس ثمة تاريخ بأم عينه يمكن تعيينه في متن الترجمة أو الوقوف عليه منذ بدء فعل المعرفة الشفاهية، والمعرفة المكتوبة، وذلك لأن الترجمة

قديمة قدم ملحمة (جلجامش) السومرية، أو حتى أقدم من ذلك بكثير، ويجدر بالذكر أن ملحمة (جلجامش) ترجمت إلى لغات أكادية متعددة، وهي تعد من أقدم الترجمات التي سجلتها مكتبة المعرفة البشرية جمعاء. وثمة كتابات فرعونية مصرية قديمة مثل حجر الرشيد (196 قبل الميلاد) وهو عبارة عن مرسوم ملكي مصري مخطوط بثلاثة خطوط حضارية: (الهيرغلوفية، والديموطيقية، واليونانية القديمة) ولا يخفى على الكثيرين أن هذا الحجر كان بمثابة مفتاح فك الكثير من رموز الكتابة المصرية القديمة في العصر الحديث، لاسيما على يد العالم (شامليون) في عهد حملة (نابليون) على مصر. وتعد الترجمة السبعينية في القرن الثالث قبل الميلاد، من أقدم الترجمات التي عرفت البشرية؛ وهي ترجمة التلمود التوراتي للعهد القديم، من العبرية إلى اليونانية، بناء على طلب (بطليموس الثاني) في الإسكندرية، ولا ننسى أن علم الهيرمونوطيقية (علم التأويل) للنصوص المقدسة وغيرها والفيلولوجيا، شهدتا قفزات مهولة في عالم الترجمة في خضم تراكم المكتبة العالمية والمعرفة الإنسانية. والمفارقة أن علم التأويل مشتق من كلمة يونانية وتعني المترجم أو المفسر، وهي تنسب للإله الإغريقي الأسطوري (هيرمس)، الذي يعتقد أنه كان يحمل الرسائل بين الآلهة والبشر.

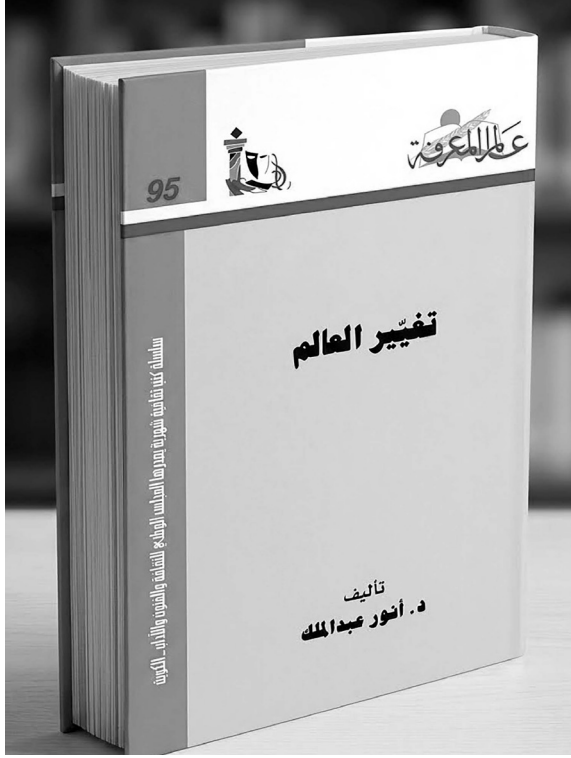
التواصل الحضاري والاستشراق الكلاسيكي

لنا أن نتخيل أن أكثر من (80 %) من الإنتاج المعرفي الحدائث والتكنولوجي هو صنعة أوروبية، وأصبحت الإنجليزية فيه هي اللغة العالمية المهيمنة في المنقول منه، والمعقول، والمترجم، وبعضه يكتب بالألمانية، والفرنسية، والصينية أيضاً، وحصّة العربية من هذا الرصيد المعرفي العالمي ضئيلة جداً، ولا تكاد تذكر؛ لأسباب يطول شرحها. ولنا أن نتذكر دور الترجمة في حاضرة العالم الإسلامي، فكما هو معروف، فقد أدت الترجمة دوراً مركزياً في الإشعاع الحضاري العلمي والفكري، وفي نطاق الفلك، والطب، والهندسة، والعلوم الطبيعية، والفلسفة. يخبرنا ابن خلدون في مقدمته كيف جعلت الترجمة من فكرة التواصل الحضاري أمراً مركزياً في العصر العباسي. فحسب مقدمته، كان المسلمون في عهد الخليفة (أبي جعفر المنصور) يرومون تعلم العلوم الرياضية والطبية والطبيعية، فقد تأثروا بالقساوسة والرهبان الذين نقلوا إلى رعاياهم المسيحيين هذه العلوم. وقد طلب الخليفة العباسي (أبو جعفر المنصور) من امبراطور بيزنطة، أن يرسل إليه بعض الكتب المترجمة إلى العربية، في حقل الرياضيات. ويبدو أن الامبراطور قد أرسل إليه مؤلفات (إقليدس) وبعض كتب العلوم الطبيعية والفيزياء، فانكب المسلمون على هذه المعارف الجديدة يتدارسونها،

ويسعون للتعلم والتبحّر في تفاصيلها. ولما تولى الخليفة المأمون الحكم، كلف المترجمين والعلماء بالبحث عن المؤلفات العلمية ونقلها إلى العربية. وهذا ما حدث حقا في بيت الحكمة، في بغداد، وهي مركز حضاري إشعاعي لأهم مؤسسة علمية في التاريخ الإنساني.

بيت الحكمة ببغداد

يعلم الدارسون أن بيت الحكمة لم يكن مجرد مكتبة عامة، بل كان نواة لمعهد للدراسات العلمية، ومركز لإنتاج المعرفة، وفيه صهرت مبادئ الحضارة الإسلامية والعالمية. لقد كانت باكورة بيت الحكمة على يد الخليفة (هارون الرشيد)، وقد تجسدت الفكرة في بدايتها على صورة خزانة نفيسة للكتب والمخطوطات. لكن صيرورة بيت الحكمة الجوهرية تجسدت على يد الخليفة (المأمون)، الذي جعل منها مؤسسة معرفية كونية؛ فقد ضمت حلقات علمية للمناظرات والدروس العلمية، ومرصداً فلكياً، وديواناً متخصصاً للمترجمين. لقد ضمت هذه الأكاديمية العملاقة عدداً كبيراً من المترجمين المسلمين، واليهود، والمسيحيين، والصابئة، وكانت مدرسة (حنين بن اسحق) مدرسة عالمية في رؤيتها ومنهجيتها المعرفية واللغوية.



نواة أساسية لعصر التنوير الأوروبي لاحقاً، بجهود مدرسة طليطلة الأندلسية في ترجمة كتب ابن رشد، وابن سينا، والخوارزمي، من العربية إلى اللاتينية، فكانت بمثابة الشرارة الأولى للنهضة الأوروبية.

ترجمة القرآن

لنا أن نتخيل الكارثة الاستشراقية التي أشاعتها ترجمة القرآن التي أشرف عليها (بطرس المبحّل) في القرن الثاني عشر (1092 - 1156) من العصور الوسيطة، وهي ترجمة قام بها فريق من مدرسة طليطلة. لقد سعى المترجم لتمثيل الإسلام بوصفه

مترجمو دار الحكمة

ومن بين المترجمين الألمعيين: يحيى بن البطريق، والحجاج بن مطر، ومثى بن يونس، وسنان بن ثابت، وغيرهم. ويعرف المشتغلون في حقل الحوار المسيحي الإسلامي الدور الموهول الذي شغله حنين بن إسحق، الذي تشرب الثقافة اليونانية بقضها وقضيضها، والسريانية أيضاً، في تقريب وجهات النظر، والحوار الفكري بين المتدينين وغير المتدينين. لقد ترجم حنين بن إسحق، خمسة وثلاثين كتاباً في الطب لـ (غاليان)، ومائة كتاب لنفس المؤلف إلى السريانية، كما قام بمراجعة العديد من الكتب التي سبقت ترجمتها. وهذا يبرهن على قدرة اللغة العربية وكفاءتها في استيعاب العلوم اليونانية القديمة، وتجلت الترجمة بوصفها فعلاً إبداعياً خلاقاً؛ إذ نحتت آلاف المصطلحات الطبية والفلكية والفلسفية والرياضية، التي لم تكن أصلاً موجودة. لقد اتكأ الخوارزمي على كثير من الترجمات العلمية لتطوير علم الفلك، واخترع علماء بيت الحكمة علم الجبر، وأدخلوا نظام الأرقام الهندية والصفير إلى حقول المعرفة الإنسانية. وفي السياق نفسه، توسل (ابن سينا، والرازي) بكثير من ترجمات (جالينوس) و (بقراط)، وقاما بتأسيس المستشفيات الحديثة، وكتابة موسوعات طبية ظلت تدرّس في أوروبا لمدة قرون. لقد حفظت الترجمة، التي قام بها مترجمو بيت الحكمة، التراث اليوناني، بل شكلت

هرطقة مسيحية، والهجوم على شخصية النبي- عليه السلام- واختزال الإسلام في صورة جوهرائية، ظلت نصا مركزيا لكثير من المترجمين، والكتّاب، والمفكرين اللاحقين، فظهرت استعارة التراكم المعرفي الاستشراقي، الذي فكك سياقه الأيدولوجي أنور عبد الملك (1924 - 2012)، ثم قام إدوارد سعيد (1935 - 2003) بقلب الطاولة على مشروع الاستشراق الإنجليزي والفرنسي والأمريكي، وذلك باستخدام أدوات الغرب المركزي، وفتح الباب لمزيد من خطابات الرد بالمثل، والمقاومة الثقافية، التي يمكن للترجمة أن تكون وسيلة مثلى لاجتراح سرديات مضادة للمركزية الغربية والهيمنة الثقافية، ونزعة التفوق الغربي. وهذا مشابه لوثققة جيروم العنصرية، والسونيتات التي انتشرت في فرنسا في القرون الوسطى، وهي التي شكلت نواة أخرى للإسلاموفوبيا.

ولو تأملنا ترجمة أعمال رواد الفكر العربي والإسلامي، أمثال ابن خلدون، وأبي العلاء المعري، وابن رشد، وابن سينا، إلى اللغات الأوروبية، لتلمسنا شكلا استشراقيا جليا، يتعلق بفكرة توظيف الترجمة لصالح آيدولوجيا الهيمنة الغربية، والمركزية الغربية. نجد هذا في ترجمة (روزنتال) لابن خلدون مثلا، وتوظيف علم العمران لخدمة مشروع التمدد الاستعماري في شمال أفريقيا. لقد استغل (البارون دي سلان) مثلا طروحات ابن خلدون حول الصراع بين البدو والحضر، ودور

العصبية في المجتمع البدوي العربي، خصوصا في سياق الاستعمار الفرنسي في الجزائر وتونس؛ وهنا تم ترويج دعاية تزعم أن العرب مجموعة من الهمج، يعيشون صراعات قبلية لا نهاية لها، وبناء عليه، فهم بحاجة للرجل الأبيض ليستكمل مهمته الحضارية في استدخال العرب المسلمين في مشروع الحضارة الغربية. لقد حاول المستشرقون أوربة ابن خلدون، ومقارنته بـ (ميكافيلي) و (فيكو) في سياق علماني أوروبي، بعيد عن سياق ابن خلدون الإسلامي، أو ما يسميه طه عبدالرحمن بالزمن الإسلامي. ونجد في طروحات (إرنست رينان) تصورات استشراقية متحيزة واستعلائية، فهو يرى أن ابن رشد هو صنعة فلسفة اليونان، ولا دور له في عقلنة الفلسفة أو تأصيلها، ويرى (رينان) أن الترجمات في القرون الوسطى تميزت بالسطحية والغموض، بل تتفوق اللاتينية، من وجهة نظر (رينان) على غموض العربية، وهذا رأي متحيز ضيق الأفق والرؤيا.

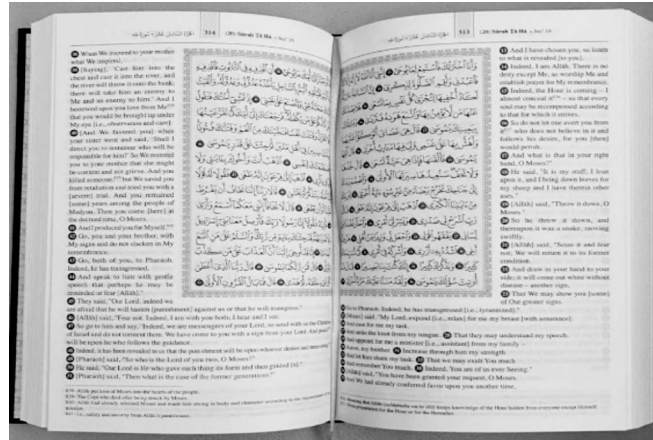
خاتمة

لا شك في أن الترجمة فعل ثقافي وحضاري، يتغلغل إلى كل مستويات الحياة، والسياسة، والاقتصاد، والاجتماع، والإعلام، والتعليم، وفيها تشخص علاقة الأنا بالآخر، بل وتبلور قيمة الذات في نظرتها لنفسها، وفي نظرة الآخر لها، وعليه، تصبح الترجمة مسؤولية أخلاقية،

وحركة ترجمة جماعية وتحريرية، تتطلب إرادة سياسية، وتظافرا عضويا بين الشعوب، وحكوماتها. لقد تم ترويح خطاب الإرهاب والتطرف، من قبل الأمر السياسي الإمبريالي، خصوصا بعد أحداث سبتمبر، واحتلال العراق، ولم تشكل الترجمة، للأسف، دورا جوهريا في مواجهة خطاب الإسلاموفوبيا، وشيطة المهاجرين، بل ظل كثير من ترجمات سامي الدروبي، وصالح علماني، المهمة، جزءا من ذائقة جماعية تنأى بنفسها عن الوظيفة الاجتماعية، التي تحدث عنها (جرامشي) لتأصيل دور المواطنة والمجتمع المدني، وتأصيل العدالة. وبعد الإبادة التي لحقت بغزة، وما تزال تعصف بالمواطنين العزل، عاد تيار الاستشراق بحلة جديدة متوحشة، وأعاد سؤال علاقة الترجمة بالنهوض الحضاري من جديد. لقد ظل سؤال المأمون حول جدوى الترجمة والتشابك مع علوم وآداب الشعوب الأخرى حاضرا، وهو الذي كان يدفع للمترجم وزن الكتاب ذهابا! وهكذا بقي سؤال الترجمة مفتوحا على التأويل، في ظروف يبحث فيها المواطن العربي عن إجابات جديدة مستوحاة من نمط الإنتاج الكولينيالي، ورغيف الخبز، ونزعة التحرر من الهيمنة الغربية بكل أشكالها. ماذا تفعل الترجمة أمام جرافات التاريخ، والمركزية الغربية؟! يبدو السؤال أشبه بجرح مفتوح ينزف منذ عقود، لكنه يذكرنا بأن الجراح، وإن تعمقت، وتجدرت آلامها، فلا بد لليل أن ينجلي، ولا بد للقيد أن ينكسر!

ومعرفية، منوطة بالمترجم، بوصفه مثقفا متشابكا مع الواقع الراهن، أو مثقفا مفارقا للواقع، متواطئا مع مشروع الاستشراق والمركزية الغربية. ولا يمكن للمرء أن يتسمر بين سؤال الاتكاء على أمجاد حركة الترجمة في العصر الإسلامي الذهبي، وبين عصر انحطاط الترجمة في العصر الحديث، فكلاهما أمران يفضيان لطريق مسدود. ولا شك في أن حركة الترجمة لا يمكن لها أن تبرح مكانها في سياق المحاولات الفردية، المنبثّة من الفعل الجماعي والمؤسسي، ولا شك في أن حركة الترجمة في العالم العربي، تتطلب محاولات مؤسساتية، وجماعية؛ لتأسيس أكاديميات كبرى، تُعنى بمشروعات جماعية للترجمة، وتتصدى لفكرة الترجمة النقدية، والترجمة الإبداعية، والترجمة الاستكشافية، كما يسميها طه عبدالرحمن.

صحيح أن مشروع كلمة للترجمة، الذي يريعه مركز أبو ظبي للغة العربية، بالإضافة للمركز القومي للترجمة في مصر، والمنظمة العربية للترجمة في لبنان، والمعهد العالي للترجمة في الجزائر، خطوة محمودة في سياق سياسي واقتصادي مهلهل، لكن الأمر يتطلب جهودا مؤسساتية جماعية، تتضافر لإنجاز حركة ترجمة حضارية وتحريرية، تسعى لتمكين العلوم والآداب والإنسانيات في تنمية المجتمع، وإصلاح ما لحق به من عطب، وخمول، وركود. لكن واقع الحال يقول عكس ذلك، وكل



التصرف في الترجمة: داخلياً وخارجياً

أ.د. محمد فرغل ❖

تمهيد

يهدف هذا المقال إلى توضيح مفهوم التصرف في الترجمة، ورسم الأبعاد الحقيقية لهذا المفهوم، وشرح تجلياتها في الترجمة بين العربية والإنجليزية. وأهم ما يقوم به هذا المقال، التفريق بين نوعين من التصرف: التصرف الداخلي (تطويع النص) والتصرف الخارجي (إقحام الأيدلوجيا). ويشير التصرف الداخلي، من جهة، إلى التغييرات التي يقوم بها المترجم في اللغة الهدف من أجل تطويع الاختلافات الموجودة بين لغتي المصدر والهدف، وهي تتراوح بين المستويات اللغوية الدنيا والعليا، بما في ذلك المستوى الصوتي، والتركيب، والمعجمي والاصطلاحي، والثقافي. ويعد التصرف المناسب في هذه الاختلافات متطلباً لا غنى عنه في عملية الترجمة، إذ إن عدم تطويع النص يؤدي إلى الخروج بترجمة يصعب فهمها، أو ترجمة ركيكة على أقل تقدير، مما يقود في حالات عدة إلى تعطيل عملية التواصل المرجوة. وفي الجهة المقابلة، يشتمل التصرف الخارجي على تدخل فكري سافر، في عملية الترجمة، يهدف إلى توظيف النص في اللغة الهدف، ليلائم نزعات المترجم الشخصية، أو الجهة التي أوكلت إليه بالترجمة. ويمكن لهذا التدخل الفكري المقصود أن يتجلى في مستويات مختلفة، بما فيها المستوى المعجمي، والتركيب، والخطابي، والثقافي.

* أكاديمي في قسم اللغة الإنجليزية والترجمة / جامعة جدارا

التصرف الداخلي

يحتّم اختلاف اللغات البشرية في العديد من أنظمتها الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والمعجمية، والاصطلاحية، والثقافية، على المترجم اعتماد التصرف الداخلي في عملية الترجمة. فالتطابق الكامل بين ما هو موجود في اللغة المصدر، واللغة الهدف، يبقى في خانة الاستثناء، لا في خانة القاعدة. وعلى الرغم من أن ما يراد التعبير عنه في لغة معينة يمكن التعبير عنه بدرجات متفاوتة من الجودة في لغة أخرى، تظل الصورة التي تتجلى بين اللغات، هي عدم التطابق الكلي في المكافئ الترجمي. من هنا، يصب التنظير في عملية الترجمة اهتمامه على أبعاد متنوعة من المكافئ، تراوح بين المكافئ الشكلي، والمكافئ الوظيفي، والمكافئ الفكري، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوع النص، وهوية المؤلف، وهوية المتلقي، ودور المترجم الوسيط الفاعل بين لغتين. فالمكافئ الذي يسعى إليه المترجم، في النصوص التوضيحية، يختلف عن المكافئ الذي يبحث عنه في النصوص الجدلية، وكلاهما يختلف عن المكافئ في النصوص التعبيرية. فعلى سبيل المثال، ما يهم المترجم في ترجمة تقرير إخباري، هو نقل المحتوى في اللغة الهدف، في حين لا يستقيم هذا في ترجمة الشعر، الذي يتبوأ الشكل فيه قيمة توازي قيمة المحتوى. لذلك، لا بد من أن يخضع النص للتصرف الداخلي، من أجل تطويع اللغة، للخروج بترجمة سلسلة وفصيحة، تحقق هدفها التواصل، في اللغة الهدف.

يبدأ تطويع اللغة بالمستوى الصوتي والصرفي.

فعلى المستوى الصوتي، توظف اللغات المختلفة مجموعات محددة من الأصوات والحروف في عملية التواصل اللفظي والكتابي، فلا يوجد تطابق كامل بين هذه الأصوات والحروف، مما يؤدي إلى بروز ما يسمى بالفجوات الصوتية. ووجود هذه الفجوات يستدعي القيام بالتجنيس، أو التعديل الصوتي، خلال عملية الترجمة. ويبرز هنا موضوع تغريب الأصوات في الأسماء، أو توطيئها عند النقل بين اللغات، والتي قد تتأثر بنوع النص وهدفه. فعلى سبيل المثال، يوطن الاسم الإنجليزي (Peter) ليصبح "بطرس" عادة في عمل مسرحي موطن، في حين يغرب بتعريبه صوتياً إلى "بيت" في ترجمة رواية إنجليزية. وفي النقل من العربية إلى الإنجليزية، على المترجم مثلاً أن يختار بين (Ibn و Averroes) عند نقله لاسم "ابن رشد".

وهذا التطويع اللغوي، ينسحب على المستوى الصرفي، نحويًا كان أم معجميًا. فنحويًا، يشار إلى شفتي شخص ما بالجمع في اللغة الإنجليزية، في حين يستخدم المثنى في العربية، نحو جملة (John's lips were trembling) التي تنقل إلى "كانت شففتا جون ترتجفان". وفي الجانب المعجمي، على سبيل المثال، لا بد من تفكيك كلمة (negotiable) في العربية إلى كلمتين، أو أكثر، مثل "قابل للتفاوض" أو "يمكن التفاوض عليه"، وهذا ينسحب أيضاً على الترجمة من العربية إلى الإنجليزية.

وعلى مستوى التراكيب النحوية، ثمة اختلافات كثيرة ينبغي التصرف بها داخلياً أثناء عملية الترجمة. ومن أهم الاختلافات التي يجب أخذها بعين

ففي هذا النوع، ينبغي التصرف بتوظيف صيغة فعل مطاوعة في الأولى (يتأثر الاقتصاد الأردني بعوامل مختلفة) وصيغة اسم المفعول في الثانية (هذه المدرسة مزودة بحواسيب حديثة).

ويصبح التصرف الداخلي أكثر تحدياً على المستوى المعجمي والاصطلاحي. فعلى المستوى المعجمي، تكثر الكلمات التي تشكل فجوات معجمية كلية، أو جزئية، ولا بد من مقاربتها أو تفكيكها حسب السياق الذي تظهر فيه. فكلمتا "ضرة" و "تيمم"، على سبيل المثال، ينبغي تفكيكهما إلى شيء من قبيل (fellow wife/co-wife) و (earth ablu-tions) على التوالي، إذ لا يوجد ما يقابلهما معجمياً في اللغة الانجليزية. وقد تكون الفجوات المعجمية جزئية، حيث يمكن أن تخضع للتقريب أو التفكيك، في ضوء السياق الذي ترد فيه. فعلى سبيل المثال، يمكن أن نقارب "عم/خال" و "زكاة" إلى (uncle و charity) على التوالي، في نص عام، غير متخصص في مجال القرى والدين، في حين ينبغي تفكيكهما إلى (paternal/maternal uncle) و (compulsory charity/poor-dues) في النصوص المتخصصة. ومن أكثر الكلمات شيوعاً، في المقاربة المعجمية لفظ الجلالة "الله" الذي ينقل عادة إلى كلمة (God) في اللغة الإنجليزية، على الرغم من أن الأولى ترتبط بمفهوم التوحيد (oneness) في حين ترتبط الثانية بمفهوم الثالوث المقدس (Trinity). فلولاً التصرف الداخلي، من خلال مقارنة، أو تفكيك الكلمات بين اللغات، لاستحالت الترجمة أصلاً.

وتزداد الأمور تعقيداً على المستوى الاصطلاحي،

الاعتبار، تلك المتعلقة بترتيب الكلمات في الجملة. فبينما يعد ترتيب عناصر الجملة ثابتاً، إلى حد كبير، في اللغة الإنجليزية (فاعل + فعل + مفعول به + فضلة) فإن اللغة العربية تتميز بدرجة عالية من المرونة في ترتيب عناصر الجملة، نظراً لما تجيزه من تقديم، وتأخير، وأكثرها شيوعاً هو: (فعل + فاعل + مفعول به + فضلة). ولكن ثمة ترتيب أقل شيوعاً في العربية، هو: (فاعل + فعل + مفعول به + فضلة) وهذا يماثل النظير الشكلي، وليس الوظيفي للترتيب باللغة الإنجليزية. لذلك، ينبغي على المترجم أن يدرك هذا الاختلاف في ترتيب عناصر الجملة، كي يخرج بنص فصيح، وسلس، بين اللغتين.

وفي كثير من الأحيان، تتناظر القواعد اللغوية ببعدها النحوي، وليس الترجمي، مما يستوجب تصرفاً داخلياً. فعلى سبيل المثال، تستخدم اللغتان الإنجليزية والعربية المبني للمجهول لأغراض متعددة، ولكن ليس بدرجة التكرارية نفسها. على أن الإنجليزية توظف شكلاً واحداً لا يتغير، في حين توظف العربية أشكالاً متعددة، تكافئ معظمها ذلك الشكل، وظيفياً، وليس شكلياً في الترجمة. وهذا يستدعي اختفاء العديد من صيغة المبني للمجهول في الترجمة العربية، مع ظهور العديد من صيغة المبني للمجهول في الترجمة الإنجليزية، دون نظائر شكلية لها في النص العربي. فعلى سبيل المثال، لا يمكن توظيف صيغة المبني للمجهول في العربية في ترجمة الجملتين التاليتين:

Jordanian economy is influenced by different factors و

This school is provided with modern computers ،

للشؤم في الثقافة العربية، بينما يرمز للحكمة في الثقافة الأنجلو-أمريكية، مما يستدعي أخذ هذا الاختلاف بعين الاعتبار في الترجمة بين اللغتين. كذلك، قد تتمثل الأمثال الثقافية بطرق مختلفة. فعلى سبيل المثال، يقابل المثل العربي "قلة الخبر" مثلاً مغايراً في اللغة الإنجليزية ينظر "قلة الخبر" من منظور إيجابي (No news is good news) وقد يستوجب التصرف الداخلي أحياناً حذف بعض العبارات الثقافية، التي لا تستقيم في اللغة الهدف، مثل عبارة "أَجَلَّكَ الله" في سياق "ذهبت للسوق لشراء حذاء، أجلك الله"، لأن شراء الحذاء لا يتطلب عبارة مؤدبة كهذه في اللغة الإنجليزية. من هنا، فالثقافة تخضع للتصرف الداخلي مثلها مثل المستويات اللغوية المختلفة.

التصرف الخارجي

يعد التصرف الخارجي في الترجمة النقيض للتصرف الداخلي، فهو لا يهدف إلى تطويع النص لغوياً وثقافياً ليناسب النوااميس المتعارف عليها في اللغة الهدف، بل إنه يهدف إلى التدخل الأديولوجي في محتوى النص، وتحويل ذلك المحتوى؛ ليتفق مع أغراض المترجم، أو الجهة التي أوكلت إليه الترجمة. وينضوي التصرف الخارجي على عمل متعمد للمترجم، يهدف إلى تقديم عالم فكري في النص الهدف، يغيّر العالم الفكري في النص المصدر، بدرجات مختلفة. وبما أن هذا التدخل عمل ممنهج، فإنه يعد إستراتيجية تمكن المترجمين من الربط بين أفكارهم، والأهداف التي ينشدونها، ومن

إذ تكتسب الكلمات معانٍ مجازية، تغاير معانيها المعجمية الحرفية، حيث تستمد المعنى المقصود من العبارة الاصطلاحية، كوحدة متعددة الكلمات. لذا، لا بد من نقلها تواصلياً أو وظيفياً، بمنأى عن الشكل في معظم الأحيان. فلو نظرنا إلى العبارة الاصطلاحية في الجملة التالية (You should start pulling up your socks because the finals are approaching) لوجدنا أنه يتوجب ترجمتها: إما تواصلياً إلى شيء من قبيل "ينبغي أن تحضروا أنفسكم لأن الامتحانات النهائية تقترب" وإما وظيفياً إلى "ينبغي أن تشمروا عن سواعدكم لأن الامتحانات النهائية تقترب". وكلا الترجمتين، كما هو واضح، تجنبنا الترجمة الحرفية التي لا تستقيم في اللغة العربية، من خلال تطويع المعنى الاصطلاحى. وقد يصُبح المعنى الاصطلاحى أكثر تحدياً في المتلازمات اللفظية، التي لا تتطابق عادة بين اللغات. فلو نظرنا إلى الفعل (pay) لوجدنا أنه أقام علاقات معجمية فريدة لا علاقة لها بمعناه المعجمي، مثل (pay attention, pay re-spect, and pay a visit) وهي تستلزم متلازمات لفظية عربية، تقابلها وظيفياً لا شكلياً في الترجمة، هكذا على التوالي: يعير الانتباه، ويولي الاحترام، ويقوم بزيارة. وهذه المتلازمات التي تتخطى المعنى المعجمي تعد بالآلاف، وهي غالباً ما تكون عصية على التفكير، بعكس العبارات الاصطلاحية التي يمكن تفكيكها تواصلياً.

وأخيراً، لا بد من التصرف الداخلي على المستوى الثقافى، لأنَّ الكلمات أو العبارات قد لا ترمز إلى الأشياء نفسها بين اللغات. فطائر (البوم) يرمز

فقد نادى النص الإنجليزي (الذي خضع لتصرف خارجي مسبقاً) بالانسحاب الإسرائيلي من "أراضٍ عربية احتلت سنة 1967"، والذي جاء بالإنجليزية على النحو الآتي ("withdrawal of Israel armed forces from territories occupied in the recent conflict") وهو نص يحتمل قراءة كلية، وأخرى جزئية. وعندما تُرجم إلى العربية لاحقاً، ظهرت مشكلة اعتماد إحدى القراءتين، إذ تشبث العرب بالقراءة الكلية، بينما أصرت إسرائيل على القراءة الجزئية. وقد أدى هذا الالتباس إلى تصرف أيديولوجي في النص الإنجليزي، من وجهة النظر العربية، إذ جاءت الترجمة العربية على النحو الآتي "الانسحاب الإسرائيلي من الأراضي العربية التي احتلت سنة 1967"، وما زال الجدل مستمراً بسبب أداة التعريف في العربية فهي أفادت العموم، وخلو النص الإنجليزي من تلك الأداة جعل الأمر على غير العموم.

وقد يؤدي التأويل المفرط في النص إلى مشكلات أيديولوجية حساسة. انظر كيف أوّل (خان) و (هلاي) (1999) في ترجمتهم للقرآن الكريم، الآية السابعة، في سورة الفاتحة، حين ترجمها إلى:

The way of those on whom you bestowed Your Grace, not (the way) of those who earned Your Anger (such as the Jews), nor of those who went astray (such as the Christians).

ويشكل تأويل المترجمين للمقصود من عبارة "غير المغضوب عليهم" و"ولا الضالين" تدخلاً أيديولوجياً

ثم يصبحون طرفاً مشاركاً في تبعات عملية الترجمة. ومن هنا، فالترجمة ليست عملية تأويلية فقط، بل إنها، أيضاً، عمل أدائيٌّ، بحيث يصبح المترجم مشاركاً فاعلاً، في محتوى التواصل بين لغتين.

والتصرف الخارجي، مثله مثل التصرف الداخلي، عمل واعي ومقصود في جلّه، غير أن الأخير، يهدف إلى تسهيل الأمور على المتلقي من خلال تقديم ترجمة سلسلة وطبيعية، بينما يهدف الأول إلى تغيير وجهة المتلقي وتضليله، من خلال رسم عالم فكري مختلف عما هو موجود في النص الأصلي. لذا، وإذا ما تساوت العوامل الأخرى، فإن التصرف الداخلي أمر محمود، بينما نظيره الخارجي أمر مذموم. ولكن، تبقى علاقة النص المصدر بالنص الهدف في عملية الترجمة، قضية شائكة تؤرق منظري علم الترجمة على اختلاف مشاربهم.

ويعمل التصرف الخارجي في فضاء يعادل باتساعه فضاء التصرف الداخلي، إذ يتجلى في المستوى الصوتي، والمعجمي، والتركيبى، في طبقاته الدنيا، وفي المستوى الخطابي، والثقافي، في مستوياته العليا، غير أنه، بعكس التصرف الداخلي، قد يستعصي على التحديد الدقيق؛ لأنه مرتبط بالأيديولوجية، لا بالنواميس اللغوية والثقافية. ومن هنا، فإن أي فعل في التصرف الخارجي، بغض النظر عن صغره، قد ينضوي على حركة أيديولوجية تفوق أهميتها حجمها بكثير.

ومن الأمثلة البارزة في هذا السياق، الضجة التي أثارت حول الترجمة العربية لنص قرار الأمم المتحدة (242) بعد الحرب العربية الإسرائيلية سنة 1967.

Minister admitted that ... إلى "اعترف وزير الحرب الصهيوني أن ...". وهناك مئات العبارات الشائعة التي تشير إلى الشيء نفسه، ولكنها تختلف بإيحاءاتها، وتشكل مرتعا خصبا للتصرف الخارجي، منها على سبيل المثال لا الحصر، ترجمة مسمى (The Persian Gulf) في الأدبيات الغربية إلى "الخليج الفارسي" أو "الخليج العربي" وترجمة "نظام الملالي" إلى "Iranian government"، "Iranian regime"، or even "Malali regime" كل هذا التذبذب بين النقل الأمين، والنقل المؤدلج، على المستوى المعجمي، تسببه إرهافات سياقيه، مثل هوية المترجم، والجهة الموكلة للترجمة، والمكان الذي تمت فيه الترجمة، وغيرها.

وقد يظهر التصرف الخارجي على مستوى التراكيب، من خلال التلاعب بالمفاهيم اللغوية، مثل: الفاعلية، والتسويغ، والتوكيد. وللتمثيل على هذا المستوى من التصرف، انظر كيف تم اخفاء الفاعل، أو تعميته، في ترجمة هذه الجملة "قتلت القوات الإسرائيلية ثلاثة شبان فلسطينيين في الضفة الغربية هذا الصباح" إلى "Three Palestinian youths were killed in the West Bank this morning" or "Three Palestinian youths were killed in clashes with Israeli forces in the West Bank this morning". تظهر هاتان الترجمتان نوعاً من التدخل الأيدلوجي في النص. فمن جهة، أخفى المترجم الفاعل في الترجمة الأولى، تاركاً المتلقي غير المطلع، حائراً حول من المسئول عن هذا العمل. ومن جهة أخرى، ألفت

مقصوداً في النص القرآني، إذ إنهما استبدلا التأشير الخاص من خلال التمثيل بالنصاري، واليهود، بالتأشير العام في الآية الكريمة. ومن المؤكد أنهما قاما بهذا الإفصاح لشيء في نفس يعقوب، شيء من قبيل إظهار العداوة المستحكمة بين المسلمين واليهود من جهة، وإظهار العداوة المتجددة بين المسلمين والغرب المسيحي، من جهة أخرى. بالمقابل، التزم مترجمون آخرون (يوسف علي 1934 وآربري 1980 زيدان وزيدان 1996) بالنص القرآني بعيداً عن التأويل. انظر، على سبيل المثال، ترجمة زيدان وزيدان لهذه الآية الكريمة:

The way of those on whom you have endowed Your Grace, not the way of those who earn Your wrath, nor of those who go astray.

يبرز التصرف الخارجي بوضوح على المستوى المعجمي، عندما يختار المترجم لفظة تمثل عقيدة فكرية مختلفة عما تمثله لفظة أخرى. وعادة ما تتحكم بعملية الاختيار عوامل عدة، منها الالتزامات الاجتماعية، والسياسية، والمعتقدات، والخلفية الثقافية. فعلى سبيل المثال، تُعد التقارير الإخبارية، التي يفترض أن تقتصر على النقل الأمين للخبر، مادة خصبة للتصرف الخارجي، على المستوى المعجمي، من خلال أدلجة الأفعال التأسيسية في الأخبار، نحو نقل عبارة "قال وزير الخارجية الأمريكي إن ..." إلى "The American Secretary of State claimed" ... that أو من خلال توظيف كلمات ذات ظلال سلبية، نحو نقل عبارة "The Israeli Defense

جزء لا يتجزأ من عملية الترجمة، تهدف في جوهرها إلى تطويع النص في اللغة الهدف، وعرضه بسلسلة وفصاحة ينبغي وجودها. ولا يمثل ما تصدينا له من نماذج هنا إلا عينة متواضعة، وجزءاً يسيراً من فضاء التصرف الداخلي، على المستويات اللغوية المختلفة. ثم وقفنا على النوع الآخر من التصرف، ألا وهو التصرف الخارجي، الذي يهدف إلى جعل النص المترجم يتناغم مع التوجهات الأيديولوجية للمترجم، أو الجهة التي أوكلت له الترجمة. ورأينا أن التدخل الفكري في النص، يمكن أن يتجلى موضعياً في المستويين المعجمي والتركيبى، أو كلياً في المستويين الخطابي والثقافي. وبغض النظر عن المستوى الذي يتم فيه التصرف الخارجي، فغالباً ما تكون الحركة الأيديولوجية ذات دلالات واضحة، ونتائج ملموسة. لقد بين نقاشنا، لهذا النوع من التصرف، أن السؤال المطروح عن مشروعيته يفقد الكثير من بريقه عندما نتفحصه عن قرب في سياقاته المختلفة. فمن جهة، يمكن النظر إلى الترجمة من حيث إنها مشروع ينقل المعنى بأمانة، معتمداً على النص الأصلي، حيث لا يتعدى دور المترجم دور الوسيط بين لغتين وثقافتين. ومن جهة أخرى، يمكن النظر إلى الترجمة بوصفها مشروعاً لصنع المعنى، معتمداً على الأهداف التي تسعى إليها الترجمة، فيكون المترجم لاعباً أساسياً، يتمتع بحرية واسعة. وبين الرأيين، ثمة العديد من الحالات التي تحتاج إلى أحكام مختلفة، "فلكل مقام مقال" وما يمكن الشئاء عليه من تدخل أيديولوجي في مقام ما، قد يستدعي إدانة صارخة، في مقام آخر.

الترجمة الثانية بالمسئولية على الطرفين، الإسرائيلي والفلسطيني، بالرغم من أن النص الأصلي يشير إلى مسئولية الطرف الإسرائيلي وحده عن عملية القتل. وأخيراً، بخلاف التصرف الخارجي على المستويين المعجمي والتركيبى، يصعب التحديد الدقيق للعناصر اللغوية في التصرف الخارجي، على المستويين الخطابي والثقافي؛ بسبب علاقته بالنص ككل متكامل، لا بوحدات لغوية واضحة المعالم. انظر كيف حول المترجم خطاب المستشرق (واشنطن إيرفينغ) السلبي عن الإسلام، إلى خطاب إيجابي، في ترجمته للاقتباس التالي:

Much of the Koran may be traced to the Bible, the Hishnu and the Talmud of the Jews, especially its wild though often beautiful traditions concerning the angels, the prophets, the patriarchs, and the good and evil genii. [Mahomet] had at an early age imbibed a reverence for the Jewish faith, his mother, it is suggested, having been of that religion.

بعض ما جاء في القرآن سبق أن جاء في التوراة والإنجيل، وبخاصة الآيات التي تتعلق بالملائكة والأنبياء، والجن الأخيار والأشرار. ولذا كان المسلمون، في الفترة الأولى، يحترمون الدين اليهودي.

خاتمة

لقد ناقشنا، في هذا المقال، التصرف في الترجمة من جوانبه المختلفة. وقد رأينا أن التصرف الداخلي



تشارلز شيرينغتون

مؤهلات المترجم بين النظرية والتطبيق

د. سليمان العباس ❖

يختلف الناس كثيراً حين يتصدون لموضوع يبدو سهلاً من الناحية النظرية، لكنهم حين يسبرون غوره ويخوضون في تفاصيله، يجدون أن هذه المسألة هي من الأمور التي تحتاج إلى جهد كبير، ويبدلي كل بدلوه بين متفق ومخالف. هذا الموضوع هو: مؤهلات المترجم. وأذكر جيداً أنني حين كنت ضمن أعضاء الهيئة التأسيسية لجمعية المترجمين الأردنيين التي تأسست في نهاية عام 1993 في عمان، وكذلك في الهيئة التأسيسية لاتحاد المترجمين العرب، الذي تأسس في مطلع عام 2002 في بيروت، وكنا في الحاليتين بصدد وضع النظام الأساسي، استغرق تعريف المترجم ومؤهلاته الوقت الأطول في المناقشة. صحيح أن المقصود بمؤهلات المترجم كان في تلك الحاليتين يقصد بها المؤهلات الأكاديمية، إلا أنه مع ذلك كان لا بد _ والحديث ذو شجون _ من التعرّيج على الحديث عن صفات المترجم ومؤهلاته بشكل عام. والحقيقة أنه بعد أن أصاب مهنة الترجمة ما أصابها من وهن وهوان، انعكس هذا الوضع على تحديد مؤهلات المترجم.

* رئيس الرابطة الأردنية للمترجمين واللغويين التطبيقيين



وتوزيع ساعات وأنظمة امتحانات. وكان لا بد لهذا المفهوم الجديد في التعامل مع الترجمة من أن يؤدي إلى تغيير في ذهنية المجتمع الذي كان يظن - ولا زال بعضه يظن - أن كل من أحسن لغتين أو أكثر فهو بالسليقة مترجم". وكيف لا يكون الأمر كذلك، ونحن نجد أنفسنا أمام البوابة الكبيرة التي تعبر منها العلوم والمعارف والثقافات من لغة إلى أخرى؟ وهي النافذة التي نطل من خلالها على العالم، متخطين كل الحواجز السياسية والجغرافية، متمثلين قول الشاعر:

وإذا المترجم حاز أسرار اللُغى

رَوَى عباداً من وعاءٍ عبادٍ

والحقيقة أن الصعوبات التي يواجهها المترجمون

ومن الطبيعي، حين نبحث في هذه المسألة، أن نأخذ بعين الاعتبار أن تعريفنا للمترجم قد يختلف باختلاف الغرض من الترجمة، فهل هو مترجم هاوٍ، أو مترجم محترف؟ وهل المترجم يعمل في حقل الترجمة التجارية أم الترجمة الأكاديمية الحرة؟ لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نفصل بين الاثنين، وأن نجعل بينهما برزخاً لا يبغيان، فهما على اختلاف مهماتهما يلتقيان في الصفات الأساسية. ومن هنا فإنني لن أدخل في تفاصيل الفروق بين فئات المترجمين وأغراضهم. وعلى الرغم من الجدل الذي يثار في كثير من الأحيان حول ما إذا كان المترجمون يولدون أم يصنعون، فإن عامة الناس يتفقون، من حيث المبدأ، على أن المترجم في نظر المجتمع هو شخص يتحلى بميزتين أساسيتين: فهو أولاً شخص يتقن لغتين على الأقل، وثانياً يتمتع بموهبة يصلقها مع الزمن، وتراكم سنين الخبرة. ومن هنا، لا يحتاج المترجم في نظر هؤلاء إلى أي إعداد سوى تعلم اللغات الأجنبية.

ويرى الدكتور (هنري عويس، 2002) الذي كان لفترة طويلة مديراً لمدرسة الترجمة في جامعة القديس يوسف في بيروت "إن الترجمة لم تعد مجرد رغبة أو نزعة أو موهبة بيدها أحدهم فيعلن نفسه مترجماً، بل أصبحت تخصصاً قائماً في حد ذاته، تدرجه الجامعات بين مدارسها أو مراكزها أو معاهدها، وتحدد له الأطر من برامج تعليم،

عدة، مثل متطلبات سوق العمل، وتطور الميادين والتقنيات المستخدمة في الترجمة. ويرتكز الإعداد على برامج متعددة، تستند إلى تدرج هرمي، ينقل المعرفة الخاصة بالميادين التي تمكن الطالب من حسن استخدامها في أعمال الترجمة على اختلاف أنواعها، وهذا ما يجعل الجامعة تنتهج الآليات السليمة لإعداد المترجم الميادي.

وحين نتحدث عن صفات المترجم، فإنه لا بد أن نأخذ بالاعتبار أننا نتحدث عن مهنة تعد من أصعب المهن، وهذا ما يراه الناقد المعروف (Ivor Richard، 1953) الذي يعتقد أن الترجمة تعد من أكثر الأنماط اللغوية تعقيداً، وكذلك ما تراه (لينا الفغالي، 2002) أن الترجمة عملية أكثر تعقيداً مما يظنها الكثيرون، وهي ليست مجرد نشاط لغوي يتطلب ملكة لغوية.

ولا شك في أننا من أجل المقاربة بين أصحاب الآراء المختلفة بشأن مؤهلات المترجم، قد نحتاج في عجلة سريعة أن نشير إلى أن التعريفات المختلفة للترجمة تكاد تتفق على أن الترجمة علم وفن: فهي علم من حيث إن لها منظريها، كما إن لها نظرياتها وأصبحت تخضع لمعايير لغوية خاصة بها، ولها مدارسها، ومختصوها. ومن الناحية الأخرى؛ حين نتحدث عن الترجمة من حيث هي فن، نجدها بحاجة إلى لمسات فنية وذوقية تختلف من شخص إلى آخر. وفي اعتقادي، أن الجانب العلمي

أكثر بكثير من أن تحيط بها ورقة بحث أو عمل محدود، لا سيما وأن هذه الصعوبات لا تنحصر في مجال واحد أو ظاهرة واحدة. ولعل من أبرز الصعوبات تلك التي تتعلق بمدى إتقان المترجم للغات التي يترجم منها وإليها، وإن كان الكثيرون يعدون إتقان المترجم للغتين على الأقل مسألة بديهية كما يرى الدكتور (إبراهيم أنيس، 1963) في كتابه (دلالة الألفاظ) إذ أشار إلى أن عدم إتقان المترجم للغتين يجب أن لا يدرج ضمن صعوبات الترجمة، لأن من لا يتقن لغتين، لا يمكن أن يصنف مترجماً من الأساس.

كذلك، ثمة صعوبة تتصل بمدى استيعاب المعارف ذات الصلة بموضوع الكتابة المترجمة، مما يلقي ظلالاً سلبية على عملية الترجمة برمتها، إضافة إلى صعوبة تعد من أبرز الصعوبات، وهي تلك التي ترتبط بالمضمون الحضاري والثقافي للمصطلحات، التي قد تختلف دلالاتها من لغة إلى أخرى. وترى الدكتورة (ندين حداد، 2006) أستاذة الترجمة في مدرسة الترجمة ببيروت في كتابها "إعداد المترجم: التنوع في التخصص" أن إعداد المترجم لا يركز على سلسلة نصائح عشوائية، إنما له أهداف محددة ومضمون وطرائق تعليم خاصة، كما أن الترجمة ليست فناً وموهبة فحسب، وإنما هي عملية تقوم على أسس علمية ومنهجية. ولذلك، فإن على معدي برامج إعداد المترجم الأخذ بعين الاعتبار معايير

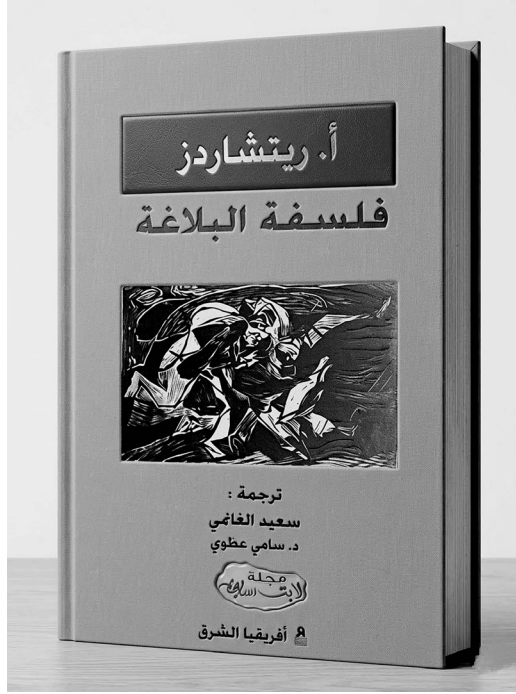
للمترجمين ويبين الصفات التي يجب أن تتوفر فيهم، كالقدرة على التحدث، والكتابة باللغة المصدر، واللغة الهدف، والاهتمام بمشاكل الترجمة، والمقدرة على تكييف نظريات التعلم، والمقدرة على تطوير امتحانات الإنجاز في الترجمة، ثم يطلب من المترجم أن يواصل التدريب في العمل، والاطلاع على نظريات الترجمة ونظريات النصوص وعلى المناهج النموذجية كنموذج فيلس، ونموذج كايزر، ونموذج كاتر بناراييس.

لا بد إذن أن نشير إلى صفات ومؤهلات مكتسبة للمترجم، يستطيع أن يظفر بها ويتعلمها من خلال التعلم والتدريب المتواصل، كما أن ثمة صفات فطرية لا يمكن خلقها من عدم، وإنما يمكن صقلها وتنميتها شريطة أن تتوفر لها أرضية صلبة، تماماً كالشعر، والخط، والموسيقى، وما سواها من المواهب. ولعل هذا هو السبب في أننا نعرف كثيراً من منظري الترجمة الذين لا يستطيعون ترجمة بضع فقرات. وهذا يبين لنا أن القدرة اللغوية شيء، والمقدرة على الترجمة شيء آخر. ولهذا السبب، يرى الكثيرون من المختصين في حقل اللغات والترجمة، أنه لا بد من التفريق بين الألسنيين والمترجمين بهذا الشأن.

وبغض النظر عما إذا كانت المؤهلات المطلوب توافرها تقع في الجانب المكتسب أم الجانب النظري، فإننا ندرج في هذه الورقة المؤهلات التي

في إعداد المترجم يكاد يكون العنصر الأكثر وضوحاً من الجانب الفني، وفي ظني، أن المادة العلمية من مصطلحات ومفردات وتراكيب، قد تتوفر للكثيرين لكننا نبقى بحاجة إلى من ينسّقها ليأتي لنا بها في سياق جميل متناسق، ينطبق عليه التعريف الذي يعده الكثيرون من الصفات الرئيسية للنص المترجم حين قالوا بأن من علامات جودة الترجمة لأي نص أنه حين يقرأ، لا يلمس القارئ أنه يقرأ نصاً مترجماً، وإنما نصاً أصلياً. وأعتقد أن الجانب الفني في الترجمة، هو في الحقيقة كتسويق الزهور؛ فقد يستطيع أي شخص أن يلتقط العشرات منها من الحقل، ولكن تنسيقها يحتاج إلى بارع، أو بارعة، ليقوم به، فما الفائدة إذا التقطنا أجمل أنواع الزهور، وتركناها مبعثرة دون أن نجد من ينسقها في ترتيب جميل يسر الناظرين؟

وهكذا الترجمة، في اعتقادنا، فلو وفرنا لشخصين كل المعاجم ومعاني الألفاظ الصعبة في نص من النصوص، وطلبنا إليهما أن يقوموا بترجمته، فإننا لن نحصل بالضرورة على نصين متطابقين، وفي ذات المستوى من الجودة العالية، على الرغم من أن كلا المترجمين توفرت لهما الأدوات المساعدة ذاتها، وربما حصلنا على نفس القدر من التدريب، والتعليم النظري. وهذا ما أكدته الدكتور (محمد شاهين، 1998) في كتابه (نظريات الترجمة وتطبيقاتها) في تدريس الترجمة إذ يدعو إلى التدريب الرسمي



1. أن يكون متمكناً في موضوع الكتاب [النص المترجم] وإذا كان الكتاب في العلوم والتكنولوجيا يجب أن يكون مختصاً في الموضوع، وأحياناً ينبغي توافر التخصص الدقيق في موضوع بعينه. وهذا ما أشار إليه (الجاحظ) قبل مئات السنين في القرن الثالث الهجري. وهذا ما تنتهجه كثير من مدارس الترجمة في العالم، ولاسيما المدرسة العليا لإعداد الأساتذة في سلك التبريز في تطوان، وهي مدرسة متخصصة في إعداد المترجمين المختصين في مختلف حقول المعرفة، إذ تشترط المدرسة فيمن سيصبح مترجماً متخصصاً في ترجمة المواد المتعلقة بالرياضيات، أن يكون حاصلًا على درجة علمية في الرياضيات، وهكذا في باقي الحقول.

ينبغي توفرها في المترجم بشكل عام. ولعل (الجاحظ، ت: 255 هـ) هو أول منظر عربي، وربما عالمي للترجمة، فعلى الرغم من أن الشائع عنه عدم إتقانه لغة غير اللغة العربية، إلا أن الخطوط العريضة لنظريته ما زالت تشهد له بالنظرة النافذة، المتأملّة، وهذه هي أبرز المؤهلات التي يجب أن يتمتع بها المترجم في نظره (الجاحظ 76 : 1969).

1. لا بد للمترجم أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة ويرى أنه (كلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم وأجدر أن يخطئ فيه).

2. يجب أن يكون المترجم (أعلم الناس باللغة المنقولة، والمنقول إليها، حتى يكون فيها سواء وغاية).

3. على المترجم أن يعرف (أبنية الكلام، وعادات القوم، وأساليب ثقافتهم). وفي هذا إشارة إلى أهمية ضرورة البعد الثقافي لمؤهلات المترجم.

4. نبّه الجاحظ إلى خطورة الأغلاط التي يقع فيها المترجمون، لا سيما إذا كانت الترجمة تتعلق بكتب الدين، فقال: (والخطأ في الدين أضر من الخطأ في الرياضة، والصناعة والفلسفة والكيمياء) (ومتى لم يعرف المترجم خطأ في تأويل كلام الدين).

أما الخطة القومية العربية للترجمة (صفحة 32) فقد اشترطت ما يلي، لمن سيعمل مترجماً :

2. أن يكون متقناً للغة العربية، وعارفاً قواعدها الصرفية والنحوية، وملماً بأصول البلاغة إلى حد القدرة على إنشاء الجملة القوية، والعبارة السليمة.
3. أن يكون مطلعاً على المصطلحات العلمية، وطرائق وضعها: كالاشتقاق، والتعريف، والمجاز، والنحت، وما إلى ذلك.
4. أن يكون متقناً للغة الأجنبية التي ينقل عنها، قواعد وأسلوباً.
- وثة شروط أخرى هي في الواقع أقرب إلى الشروط الوظيفية تشترطها بعض المؤسسات، كهيئة الأمم المتحدة مثلاً :
1. الكفاءة والمهارة في ميدان العمل.
2. القدرة على التقيد بالمواعيد وبراعة استغلال الوقت.
3. روح المبادرة والإتيان بأفكار جديدة وبناءة.
4. القدرة على استقلالية العمل.
- وقد عبر (L.Truffaut ، 1999) عن الصفات التي يجب أن يتمتع بها المترجم وجاءت كالوصايا العشر، وترجمها (ماهر عبد الهادي) من الفرنسية إلى العربية :
1. التفريق بين اللسانيات والترجمة
2. معرفة الموضوع
3. معرفة المعنى
4. تنسيق المعنى
5. تلمس الكلمة السليمة
6. الإبداع
7. التعبير عن ثقافة المترجم
8. أخذ الظروف بعين الاعتبار
9. ترتيب الكلام
10. السيطرة على الوقت وضغط العمل
- وتضاف مؤهلات يتبناها المعنيون في مجالات الترجمة مهنيّاً وأكاديمياً، وهي:
- 1 - ينبغي أن يكون المترجم قارئاً متمكناً، لأن ضعف القراءة يعيق الإبداع في الترجمة، إذ إن أساس الترجمة يبدأ بالفهم والاستيعاب. فالمترجم الذي لا يقرأ يفتقر إلى مهارات تحليل النصوص، وتذوقها، كما تنقصه الخلفية المعرفية اللازمة في مختلف المجالات.
- 2 - امتلاك ذاكرة قوية تدعم المترجم في مواقف عديدة، إذ يجب أن يكون حاضر الذهن، بعيداً عن النسيان، وقلة التركيز، ويظهر ذلك بوضوح في الترجمة الفورية خاصة.
- 3 - القدرة على تكييف النصوص، بما يتوافق مع الحدود والمعايير المقبولة.
- 4 - حسن توظيف الثروة اللغوية المتوفرة لديه.
- 5 - القدرة على العمل تحت الضغط، وهي صفة يطلبها أصحاب العمل عند البحث عن مترجمين مؤهلين.
- 6 - امتلاك مهارة التأويل الصحيح، وهي من أساسيات الاستخدام السليم للغة، ودليل على

- التمكن العلمي العميق.
- 7 - تنمية القدرات الذهنية باستمرار.
- 8 - فهم السياق اللغوي بمختلف أشكال الغموض.
- 9 - التحلي بالهدوء والاتزان، والابتعاد عن الثقل المزاجي وحِدَّة الطبع.
- 10 - التمتع بسرعة البديهة، والقدرة على التصرف، واتخاذ القرار، وهي مهارة مهمة خاصة في الترجمة الفورية، لكنها مفيدة أيضاً في الترجمة التحريرية.
- وختاماً، ومن واقع اطلاعنا على ما يخص تدريس الترجمة في الجامعات، نود أن نشير إلى ضرورة أن يعاد النظر في خطط تلك الجامعات، ذلك أن كثيراً من المواد التي تشتمل عليها الخطط لا حاجة لها، وقد تكون على حساب جوهر التخصص. علاوة على أن الضرورة تقتضي أن يكون التركيز على الجوانب التطبيقية في تعليم الترجمة، وعدم هدر الكثير من الوقت في معالجة الجوانب النظرية دون ربطها بالتطبيق الفعلي مع مجالات الترجمة المختلفة. ولا بد من الإشارة أيضاً إلى استفادة المترجم استفادة سليمة من التقنيات الحديثة، وفي مقدمتها الذكاء الاصطناعي الذي ينبغي أن يكون عاملاً مساعداً للمترجم البشري وليس بديلاً له مثلما يتوقع ويعتقد الكثيرون.

«المراجع»

1. الجاحظ، أ. ع. ب، 1969 كتاب الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر العربي
2. أنيس، إبراهيم، 1963، دلالة الألفاظ ط2 القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية
3. رياشي حداد، ندين 2006، إعداد المترجم: التنوع في التخصص بيروت: جامعة القديس يوسف
4. شاهين، محمد 1998، نظريات الترجمة وتطبيقاتها في تدريس الترجمة من العربية إلى الإنجليزية عمان: مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع
5. عويس، هنري، 2001، تعليم الترجمة: البرامج والطرائق والآليات، بحث مقدم إلى المؤتمر العربي الأول للترجمة: المنظمة العربية للترجمة - بيروت (من 28-29/12/2002)
6. الفغالي، لينا صادر، 2002، الترجمة بين الهواية والمهنة، بحث مقدم إلى مؤتمر أطلس الثاني في اللغة والترجمة: دور التكنولوجيا الحديثة في تعليم اللغات وتعلمها، مركز أطلس العالمي للدراسات والأبحاث - عمان (من 14-15 / 12/2002)
7. L. Truffaut: Traducteur tu Seras, Dix commandements librement arguments .
- ترجمها إلى العربية ماهر عبد الهادي ونشرت في المقاربات والنظريات، جامعة القديس يوسف : 1999
8. Richards. I. A 1953 Toward a Theory of Translation. In Arthur F. Wright, ed. Studies in Chinese Thought. Chicago: Chicago University Press .



الترجمة والأيدولوجيا: دراسة تطبيقية

أ.د. جهاد حمدان

مقدمة في المفهوم والتأثير

تعد الأيدولوجيا، في جوهرها، نسقاً معقداً من الأفكار والمعتقدات والقيم التي تشكل الإطار المرجعي ونظرة الأفراد والجماعات إلى العالم، موجّهةً بذلك طرائق تفكيرهم وأنماط سلوكهم. وقد تطور هذا المفهوم منذ أن صاغه الفيلسوف الفرنسي "ديستوت دو تراسي" ليصبح لاحقاً أداة تحليلية سوسيولوجية ومعرفية شاملة (Van Dijk, 1998) وتتقاطع الأيدولوجيات وتتباين عبر المجتمعات والثقافات، لتشمل الأبعاد السياسية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، وتعمل بمثابة "العدسة" التي يقرأ من خلالها الفرد واقعه. وفي حقل دراسات الترجمة الحديثة، لم يعد يُنظر إلى المترجم بوصفه ناقلاً آلياً ومحايداً للنص، بل فاعلاً أساسياً متجذراً في سياقه الثقافي والأيدولوجي. وبهذا المعنى تعد الترجمة في صميمها "إعادة

كتابة" تتضمن توازنات القوى الأيدولوجية (Bassnett & Lefevere 1990).

يتمتع المترجمون بحرية اختيار النص المصدّر، وتحديد الجمهور المتلقي، وانتقاء الاستراتيجيات التي يطبقونها (مثل: الإبدال، والإضافة، والحذف). وتؤثر هذه الاختيارات بشكل مباشر على مخرجات الترجمة، وقد تؤدي إلى تغيير المعنى الأصلي للنص.

الترجمة في سياقات الصراع: من النقل المعرفي إلى التأطير الأيديولوجي

تجسد الترجمة، لا سيما في سياق الصراع وعدم الاستقرار، ساحة معركة موازية تحسم فيها العديد من القضايا الحساسة والمثيرة للجدل. وفي هذه السياقات، تفقد الترجمة حيادها الافتراضي، لتتحول إلى أداة تمثل مواقف سياسية وأيديولوجية، تتأثر أساساً بالتحيزات الكامنة للمترجم أو بالبرامج والسياسات المؤسسية لوكالة الترجمة والوسيلة الإعلامية التي يعمل فيها. ويتقاطع هذا الطرح جوهرياً مع ما أسست له مدرسة التلاعب بالنص في دراسات الترجمة، التي أرسى دعائمها الباحث (ثيو هيرمانز) (Hermans, 1985). وذهبت هذه المدرسة إلى أن الترجمة ليست نقلاً بريئاً أو بحثاً عن التكافؤ، بل تنطوي حتماً على درجة من التلاعب بالنص (المصدر) لتطويعه تطويعاً يخدم غايات محددة في النص الهدف، والثقافة التي ينتمي إليها. واستناداً إلى هذا المنظور المعرفي، تتحول الترجمة في أوقات الصراع والأزمات إلى فعل تأمري موجّه، يساهم في هندسة أفكار المتلقي، وتشكيل

وعندما يقوم المترجم بعمله، فإنه يعتمد إلى إعادة تشكيل النص المترجم وتطويعه ليتماشى مع رؤيته الذاتية، أو ليتوافق مع الأجندة المؤسسية للجهة التي يمثلها، وهو ما يظهر جلياً في خياراته اللغوية (AI- (Kaina'ay, 2025; Venuti, 1995).

وعلى الصعيد المؤسسي، تتخذ القوى المهيمنة والمؤسسات المختلفة من وسائل الإعلام الإخبارية منصات استراتيجية لفرض سردياتها وتصوراتها الثقافية والسياسية والدينية. وهنا، لا تقتصر وظيفة وسائل الإعلام ووكالات الترجمة التابعة لها على مجرد نقل الأخبار، بل تتعداها لتصبح أدوات لـ "التأطير" والتوجيه الممنهج (Hatim & Mason, 1997). وتخدم هذه الوكالات مصالح المؤسسات الراعية لها من خلال هندسة رسائل مصممة لاختراق وعي المتلقي؛ فيتم توظيف الترجمة كأداة ناعمة للتأثير على أفكار الجمهور ومعتقداته، بهدف إقناعه بآراء ووجهات نظر تُشرعن سياسات تلك المؤسسات وتوجهاتها في أوقات السلم والصراع على حد سواء (Baker, 2006).

وهكذا، لا يتم نقل الرسالة التي تقدمها وكالات الأنباء نقلاً عشوائياً أو دون هدف؛ فمن المرجح أن تتأثر الرسالة المبنوثة بمعتقدات المترجم وأفكاره وقيمه (أي أيديولوجيته). وبهذا المعنى، يُعد المترجم قائداً لعملية الترجمة، ويمارس دور "الحامل الأيديولوجي" من لغة أو مجتمع ثقافي إلى آخر. وفي أحيان كثيرة،

تصوراته تجاه القضايا الحساسة.

وعندما تتحقق هذه الغاية يكون النص الهدف قد وفر بيئة مغلقة يفرض فيها وصايته الكاملة على المتلقي؛ فبما أن القارئ معزول تماماً عن النص المصدر، ولا يملك في الغالب أدوات التحقق منه، فإنه يخضع قسرياً لعملية تأطير أيديولوجي (Ideological Framing) من المترجم بتمريره أفكاراً جديدة، وزرع تعابير ثقافية تبعده عن المنظور الأصلي، أو توريطه في سرديات تتسلل خلسة لخدمة طرف الصراع الذي يميل إليه أو تتبناه مؤسسته. وتتدخل هذه الاختيارات الأيديولوجية المقصودة تدخلاً يحجب المعنى والرسالة الكامنة وراء النص المصدر، مما يطمس صوت المؤلف الأصلي وقصده. ويقود هذا المسار إلى التلاعب الممنهج بوعي القارئ بتقديم نسخة محملة بمفاهيم دخيلة أو معادية. وبمجرد حدوث ذلك، يصبح النص الهدف تحريفاً أيديولوجياً وتضليلاً متعمداً، هدفه توليد مفاهيم موجهة لدعم سردية معينة، أو إضعاف سرديات الطرف الآخر وشيطنته، مما يجعل الترجمة سلاحاً خطيراً وفاعلاً في حرب الكلمات وصناعة الرأي العام. وتوضيحاً لهذا، لا مندوحة لنا من إدراج بعض الأمثلة أو النماذج التي تمثل هذا التدخل في مدلول النص المترجم لغاية في نفس يعقوب.

أمثلة تطبيقية من عوالم السياسة والإعلام والأدب

1. الترجمة السياسية والإعلامية

أولاً: يعد المجال الإعلامي/السياسي من أكثر المجالات التي تتجلى فيها الأيديولوجيا بوضوح. فالخطاب هنا مشحون بالمصطلحات التي تمثل مواقف معينة مغلفة بالأيديولوجيا، ويمكن أن تؤثر الترجمة في كيفية استقبال المتلقي من الناطقين بلغة ثانية للنص المستهدف.

ففي خبر بثته وكالات الأنباء حول إجابة جلالة الملك عبدالله الثاني بن الحسين (باللغة الإنجليزية) عن سؤال في مؤتمر صحفي مع الرئيس الأمريكي ترامب في البيت الأبيض حول رأيه في خطة الأخير للاستحواذ على غزة، قال الملك:

- The point is how to make this work in a way that is good for everybody

• ترجمته قناة الجزيرة (الفورية في حينه) على هذا النحو "سوف نرى كيف سيتم تنفيذ ذلك لمصلحة الجميع".

• والترجمة المقترحة (الأدق) هي: "سنرى كيف يمكن لهذه الخطة أن تنجح بحيث تلبى مصالح جميع الأطراف؟" (مع نبرة استنكار ضمنية). ولتعميق التحليل للفرق الأيديولوجي بين الترجمتين، يمكن تفكيك الفوارق الجوهرية من خلال تسليط الضوء على كيفية توظيف المفردات والتراكيب لخدمة سرديات إعلامية وسياسية محددة. فهذه الترجمة

مشوّهة، وتوحي بقبول الملك للخطّة، وكأنّه سينتظر التنفيذ ليحكم إنّ كانت تخدم مصلحة الجميع. أي أنّ ترجمة الجزيرة حولت التساؤل التشكيكي إلى تقرير مستقبلي حتمي عبر استخدام عبارة "سوف نرى كيف سيتمّ تنفيذ ذلك لمصلحة الجميع". وهذا التحوير اللغوي يسلب المتحدث فاعليته السياسية ويظهره في موقف المتلقي السلبي والمراقب الذي ينتظر الكيفية التي سيتمّ بها تنفيذ الخطّة ليحكم إنّ كانت تخدم مصلحة الجميع. ويخدم هذا التلاعب الدلالي تسويق سردية إعلامية تميل إلى تصوير الموقف الرسمي الأردني وكأنّه إذعان أو قبول ضمني للمشاريع الخارجية. فالترجمة هنا توحي للمتلقي بأنّ خطة ترامب القائمة على تهجير أهل غزة مقبولة من حيث المبدأ، وأنّ النقاش يقتصر فقط على آليات التنفيذ مما يرسخ صورة التبعية أو غياب الإرادة في الوعي الجمعي للمشاهدين.

أما الترجمة الأدق "المقترحة" فتتمثل بدقّة التركيب اللغوي الأصلي الذي يمثّل تحدياً دبلوماسياً مغلفاً باللباقة، ويحافظ على الموقف السيادي، والناقد للمتحدث. وتظهر البعد الأيديولوجي المناهض للتبعية، إذ تضع هذه الصياغة شرطاً تعجيزياً وموضوعياً لنجاح الخطّة، وهو تلبية مصالح جميع الأطراف مما يؤكّد موقفاً رافضاً للصيغة الأحادية التي بنيت عليها الخطّة، ولكن بلغة دبلوماسية رصينة. وتحمي هذه الترجمة النص المصدر من التلاعب،

وتضع المتلقي أمام الفهم الصحيح لرسالة المتحدث، المتمثلة في التشكيك العميق في قابلية الخطّة للتطبيق العملي العادل بدلاً من الإيحاء بالاستسلام لها. فالفرق بين الترجمتين واضح، ويتجاوز التفاوت في الدقّة اللغوية ليمثّل انتقالاً خطيراً من التبعية، والقبول بالأمر الواقع، إلى المحاجة الدبلوماسية والندية. وفي هذا المثال يتجلى دور الترجمة، بصفتها أداة أيديولوجية تمتلك سلطة إعادة هندسة الموقف السياسي للمتحدث، وتشكيل وعي المتلقي، وتوجيه الرأي العام للمشاهد.

ثانياً: وهذا مثال آخر يحيل الترجمة إلى أداة لتوجيه الرأي العام في بلد يشهد صراعاً داخلياً، ويؤدي اختيار مفردات معينة إلى تغيير مضمون الرسالة بأكملها.

النص المصدر

The rebels launched an attack on government forces.

النص الهدف

أدناه ثلاث ترجمات وهي:

- الترجمة المؤيدة للحكومة: شنّ الإرهابيون هجوماً على القوات الحكومية.
- الترجمة المناهضة للحكومة: شنّ الثوار هجوماً على قوات النظام.
- الترجمة الوسطية (المحايدة): شنت المعارضة هجوماً على القوات الحكومية.
- يبرز في هذه الترجمات التلاعب في الاختيارات

هو كيان قمعي. في حين تحاول الترجمة الوسطية تبني مسافة متساوية من طرفي النزاع باستخدام استراتيجية الحياد العاطفي والسياسي. فاستخدام مصطلح "المعارضة" يعترف بوجود خلاف سياسي بين الطرفين، دون إضفاء هالة القداسة في "ثوار" ودون الوصم بالإجرام في "إرهابيون"، ويضع الفاعلين في إطار سياسي مألوف. وبالإبقاء على تعبير "القوات الحكومية" اعتراف بالواقع المؤسسي للطرف الحاكم دون تمجيد أو تحريض. ومع ذلك، قد ينظر خبراء تحليل الخطاب إلى هذه الترجمة على أنها تفتقر للدقة العسكرية، لأن كلمة "المعارضة" غالباً ما ترتبط بالعمل السياسي المدني، وليس بالهجمات المسلحة، إلا أنها تبقى الخيار الأكثر أماناً للمؤسسات الإعلامية التي تسعى لتبني الحياد والموضوعية.

ويتضح من هذا التحليل التطبيقي أنّ الترجمة في الخطاب السياسي الإخباري ليست عملية استبدال لغوي بريئة فحسب، بل هي عملية إعادة بناء أيديولوجي للواقع. فكل كلمة تساهم في صياغة حكم مسبق في ذهن المتلقي، اختياراً أو إقصاءً، وتحدد من هو صاحب الحق، ومن هو المعتدي في معادلة الصراع.

2. الترجمة الأدبية وإعادة تشكيل النص

للمترجم في الأدب دورٌ أكثر إبداعاً، لكنه يواجه أيضاً تحديات تتعلق بالأيديولوجيا. فالاختلافات الثقافية والدينية والاجتماعية قد تؤثر على كيفية

المعجمية، ويؤدي دوراً فعالاً في توجيه الخطاب السياسي، والتأطير الأيديولوجي للحدث الإخباري. فالنص المصدر يستخدم مفردات تحتل تأويلات عدة في السياق العربي، مما يتيح للمترجم أو المؤسسة الإعلامية فرصة تمرير الموقف السياسي عبر الترجمة. فتقوم الترجمة المؤيدة للحكومة باستخدام مفردة "الإرهابيون" مقابل كلمة (الثوار rebels)، فتنتقل الفاعل من خانة التمرد السياسي أو العسكري إلى خانة الإجرام المدان دولياً. ويخدم هذا الخيار المعجمي السلطة الحاكمة، ويجيز أي إجراءات قمعية أو عسكرية تتخذها الدولة لاحقاً ضدهم بوصفها حرباً مشروعة على الإرهاب وليست قمعا لخصوم سياسيين. وفي المقابل، يحافظ مصطلح "القوات الحكومية" على الشرعية الدستورية، والسيادية، للطرف المعتدى عليه. وتؤكد الترجمة المناهضة للحكومة البعد السياسي والأيديولوجي بانحيازها انحيازاً كاملاً للطرف المهاجم. فاختيار مفردة "الثوار" يضيف شرعية أخلاقية وسياسية وشعبية على المهاجمين، ويربط عملهم العسكري بمفاهيم التحرر والعدالة ورفض الاستبداد. على الجانب الآخر، ثمة مصطلح "قوات النظام" بدلاً من "القوات الحكومية". وكلمة "النظام" في الخطاب السياسي الإخباري العربي المعاصر تحمل دلالات سلبية ترتبط بالاستبداد والديكتاتورية، وغياب الشرعية الديمقراطية، مما يسلب الطرف الحاكم صفته الرسمية المؤسسية ويصوره من حيث



ويشير معجم اللغة العربية المعاصرة إلى أنَّ "عجوز" اسم يطلق على المرأة، أو الرجل الطاعن في السن، إلا أن الدلالة الثقافية، والنفسية للكلمتين، تظل موضع بحث.

تشتق كلمة "العجوز" من الجذر عجز، وتتم على "الشيخوخة" وفي السياق العام، تستحضر صورة رجل يكافح قوى الطبيعة بجسد متهالك. أما "الشيخ"، فتحمل دلالة الحكمة، والخبرة، والهيبة، والسيادة (شيخ الكار مثلاً)؛ وهي صفات تتسق مع تبجيل الثقافة العربية للمُسن، ومع الفلسفة التي تنظر للإنسان كإرادة تتجاوز حتمية البيولوجيا. وفي

ترجمة بعض النصوص الأدبية. وفي ضوء ذلك، ننظر في هذين المثالين، أولهما من رواية الشيخ والبحر لـ (همنجواي) والثاني من ترجمة رواية (الطيب صالح) موسم الهجرة إلى الشمال.

(أ) العنوان الأدبي (رواية همنجواي)

تحمل العناوين في الأدب العالمي دلالات تتجاوز التسمية لتشكيل وعي المتلقي. وفي (همنجواي) "The Old Man and the Sea"، نجد ترجمتين بارزتين للعنوان: "العجوز والبحر" و"الشيخ والبحر". فهل يحمل هذا الاختلاف معان ودلالات عميقة، حتى لو لم يدركها المترجم أو المتلقي بوعيه؟ وهل ثمة مفاضلة لغوية وأيديولوجية بينهما تمس جوهر النص؟

من الناحية اللغوية الأصيلة، فرقت العربية بين "العجوز" و"الشيخ"؛ فالعجوز تُقال للمرأة المسنة، والشيخ للرجل، وهو ما يتجلى بوضوح في الاستخدام القرآني، كما في قوله تعالى في سورة الذاريات، الآية 29: ﴿فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرٍَّ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ﴾ ولكن هذا التفريق قد لا يكون مطلقاً في جميع السياقات، إذ ورد في الشعر الجاهلي استخدام "شيخة" للمرأة كقول عبد يغوث الحارثي:

"وتضحك مني شيخة عبشمية

كأن لم تر قبلي أسيراً يمانياً"

وأورد المبرد قول أعرابي:

عجوزٌ ترجى أن تعود صبيّةً

وقد لحب الجنان واحدودب الظهر

وعلى الرغم من عودته بهيكل عظمي للسمة فحسب، إلا أنَّ وقوفه أمام تلك الخسارة بألم وحسرة، ثم نومه استعداداً لرحلة كفاح جديدة في الغد، يؤكد أنَّ أولوية "الشيخ" على "العجوز" لفظاً ومعنى هو انحياز لأيدولوجيا الصمود والكرامة الإنسانية مقابل أيدولوجيا الشفقة، والضعف المادي. إنَّ اختيار "الشيخ" يحرر (سانتياغو) من قيد العجز الجسدي، ويبرز نبل صموده كأستاذ للصيد وندً للبحر، مما يجعلها الترجمة الأدق والأكثر إخلاصاً لملمحة (همنغواي). هذا الاختلاف الذي قد يبدو هامشياً يؤثر جذرياً على كيفية إدراك القارئ لمغزى الرواية وفلسفتها وشخصية بطلها. وننظر في المثال الثاني من موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

(ب) نص من موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

النص المصدر

(لقد كنت أملك هذا العالم كله، لكنني لم أملك نفسي).

النص الهدف

وتندرج تحته الترجمات الآتية:

1. ترجمة (دينيس جونسون ديفيز): أيدولوجياً مقاومة الهيمنة (التغريب)

I possessed the entire world, but I did not possess myself.

إنَّ التزام (دينيس جونسون ديفيز) في ترجمته بالبنية الحرفية للنص المصدر يمثل تمّوضّعاً أيدولوجياً

ضوء دراستنا للرواية بلغتها الأصلية، نرى أنَّ "الشيخ والبحر" هي الترجمة التي تقترب من روح النص، وشخصية (سانتياغو) الأبية أكبر من أن تدل عليها كلمة "العجوز والبحر". فقد عاند البحر أربعة وثمانين يوماً، وهو يبحر في مركبه مع أنفاس الصباح الأولى، ويعود بعد حلول الليل دون صيد، لكنه لم يسمح لليأس أن يتسلل إلى قلبه. تابع ركوب البحر حتى لاحظ ابتلاع سمكة "المارلين" لخطافه؛ سمكة عملاقة تمردت على حظها، وحاولت قلب القارب، بينما كافح (سانتياغو) بروح "الشيخ" التي لا تشيخ وطعنها بحربته، وربطها إلى قاربه، ليبدأ رحلة العودة مزهواً بانتصاره. ولكن فرحته لم تكتمل؛ فرائحة الدم حركت شهوة أسماك القرش التي أخذت تنهش حلمه. صحيح أنَّ (سانتياغو) نجح في قتل القرش بضربة حاسمة من حربته، لكنه فقد الحربة في جسد السمكة التي غاصت في الأعماق، كما فقد جزءاً من الحبل، وأدرك حينئذٍ بمرارة أنَّ دماء (المارلين) بدأت تنتشر في الماء، مما سيجذب المزيد من القروش. في تلك اللحظة التي اجتمع فيها الإنهاك الجسدي، وفقدان السلاح، واليقين بأنَّ المعركة القادمة ستكون خاسرة مادياً، استجمع (سانتياغو) قوته المعنوية، وقال لنفسه:

But man is not made for defeat.

A man can be destroyed but not defeated.

لكن الإنسان لم يُخلق للهزيمة.. قد يُدمر، ولكنه لا يُهزم.

انزياح دلالي يُفرِّغ النص المصدر من شحنته السياسية الكولونيالية، لصالح مقاربة عاطفية ووجودية. فمن خلال تخلي المترجم عن الدلالة المادية والاقتصادية لفعل "الملكية" واستبدالها بتعبير مجازي يصور العالم وكأنه "طوع بنان" (مصطفى سعيد)، والعدول عن فكرة "عدم امتلاك الذات" نحو التعبير عن حالة "الضياع"، فانزع النص من سياقه التاريخي والسياسي، وأسقطه في قالب الفلسفة الوجودية التي كانت سائدة في الغرب. ويمثل هذا الخيار تموضعاً أيديولوجياً مريحاً يعفي القارئ الأوروبي من مواجهة الإرث الاستعماري؛ إذ يعيد تشكيل صورة البطل ليُقدمه، لا بوصفه مُستعمراً يمارس استعماراً عكسياً، بل مجرد إنسان مأزوم يعاني من قلق وجودي وتيه عالمي، لا يمكن لأي فرد أن يعيشه، مما يُفضي في المحصلة إلى طمس وتذويب الخصوصية السياسية العميقة لأزمة إنسان العالم الثالث.

3. ترجمة (لينا ياكوبسون): أيديولوجيا "الفردية والتحليل النفسي"

I controlled everything around me, yet I remained a stranger to myself.

وأخيراً، تكرر ترجمة (لينا ياكوبسون) أيديولوجيا الفردية والتحليل النفسي؛ فمن خلال اختيارها مفردات تحيل إلى الإدارة المادية المحضة بصفتها مفهوماً "للسيطرة"، واستدعاء مفهوم "الاغتراب" للإشارة إلى الانفصال عن الذات، تعتمد المترجمة على إعادة تأطير

واعياً ينحاز لاستراتيجية "التغريب" (Foreignization). فقد تعمّد الاحتفاظ بالدلالة المادية والقانونية الصارمة للفعل "أملك" (possess) ليمثل الإسقاط العكسي للسلوك الكولونيالي تمثيلاً دقيقاً؛ فـ (مصطفى سعيد)، المُستعمَر، يتحدث هنا بذهنية الغازي الذي يمارس استعماراً عكسياً للانتقام، ساعياً إلى الاستحواذ على العالم الغربي بالأدوات المادية نفسها التي سُلِب بها عالمه. وفي الوقت ذاته، أبقى المترجم على المفارقة البلاغية العربية القائمة على تكرار الفعل "كنت أملك" "أملك" (possessed/ possess)، رافضاً الانصياع لمعايير الأناقة الأسلوبية الإنجليزية التي تميل عادةً لتنويع المفردات. هذا الإخلاص للبنية الأصلية يُعد ضرباً من مقاومة الهيمنة الثقافية؛ إذ يرفض (ديفيز) تذويب النص في قوالب الفلسفة أو التحليل النفسي الغربي؛ تخفيفاً لأزمة البطل، مرغماً القارئ الأوروبي على مواجهة التناقض الصارخ، والمباشر، للذات الممزقة للمُستعمَر، بلغتها وسياقها الخاص، دون أية وساطة مؤدجة، أو تدجين.

2. ترجمة (ألبرت غرابر): أيديولوجيا "المركزية الأوروبية" (التوطين)

I had the world in my grasp, yet I was lost to myself.

تندرج ترجمة (ألبرت غرابر) تحت أيديولوجيا المركزية الأوروبية بتوظيفه استراتيجية "التوطين الثقافي" (Domestication) وذلك بإحداث

النص المصدر ضمن مفاهيم الحداثة الغربية. وهذا التوقع يُجرّد الأزمة من بُعديها القومي والثقافي، ليحيلها إلى مجرد "باثولوجيا نفسية فردية". وبذلك، يطغى خطاب أيديولوجي غربي بحت، على الرغم من أنّ مأساة البطل يفترض ألا تنبع من تمزق (هوياتي) بين حضارتين متصادمتين، بل تتلخص في أزمة اغتراب ذاتي تصيب أي فرد يحقق سطوة مادية في خضم عالم رأسمالي. إنها ترجمة تمارس بوضوح نوعاً من الهيمنة النقدية، والمعرفية، عبر فرض أدوات التحليل الغربي لتفسير العقل الشرقي وتأطير معاناته.

في ضوء ما سبق، يُعد التباين بين الترجمات الثلاث دليلاً ساطعاً في حقل دراسات الترجمة المقارنة على أن المترجم ليس "جسراً" محايداً يعبره المعنى فحسب، بل هو "بوابة أيديولوجية" فاعلة في إعادة تشكيل هذا المعنى وتوجيهه. ففي حين التزم (ديفيز) بسياسات النص المصدر، تاركاً صوت (الطيب صالح) المناهض للاستعمار يصدح بخصوصيته وصدامه، مارس كل من (غرابر وياكوبسون) شكلاً من أشكال "الاستيعاب الثقافي" (Cultural Assimilation)؛ إذ عمداً إلى تطويع أزمة الشرق وتدجينها لتتلاءم مع المقاربات الفلسفية والنفسية التي تستسيغها العقلية الغربية، وتستريح إليها، بعيداً عن عقدة الذنب الكولونيالي. والسؤال الذي حان الآن موعده هو: ما الاستراتيجيات التي يعتمدها المترجم لتضمين ما يترجمه موقفاً أو مواقف أيديولوجية ما؟ هذا ما يتضح فيما يعرف

بالإبدال والحذف والإضافة أي: الزيادة.

ثالثاً: استراتيجيات الترجمة ذات الأبعاد الأيديولوجية

للتأثير على المتلقي ثمة استراتيجيات مشحونة بالأيديولوجيا المستخدمة في الترجمة، وهذه أمثلة مدعمة مستقاة من منشورات معهد أبحاث إعلام الشرق الأوسط (MEMRI) وهو معهد مقره واشنطن، يزعم أنّ رسالته تتمثل في سد الفجوة اللغوية بين الشرق الأوسط والغرب (Hamdan et al. 2021):

1. الإبدال

النص المصدر

... ومن ثم، يصعب جداً أن نطلب من الضحايا الذين يعانون من احتلال لوطنهم ومصادرة مستمرة لأراضيهم وممتلكاتهم ومعاناة أحبائهم في المعتقلات وحرمانهم من حقوقهم الإنسانية أن يتعرفوا على معاناة الآخر.

النص الهدف

... and therefore it is very difficult to ask these victims – who suffer the occupation of their homeland, the continuous usurpation of their land and property, the suffering of their loved ones in prisons, and a denial of their humanitarian rights – to study about the suffering of others.

بما يقابل القدس "Jerusalem". وهذا الإغفال يزيل المعنى والآثار القانونية والسياسية للكلمة، وعلى رأسها وجود قوة غير شرعية مهيمنة.

3. الإضافة

النص المصدر

قامت البلديات العربية والإسرائيلية المتعاقبة بإضافتها (المنطقة غير الدينية) للمدينة وتقسيمها إلى قدس إسرائيلية، وقدس عربية، تفصلهما حواجز نفسية وسياسية.

النص الهدف

Consecutive Arab and Israeli municipalities annexed [the nonreligious area] to the [holy] city, and it was divided into Israeli Jerusalem and Arab Jerusalem, which are separated by psychological and political barriers but not by any [physical] wall or barrier.

أضاف المترجم في النص المستهدف عبارة but not by any [physical] wall or barrier وليس بأي جدار أو حاجز [مادي]، وهو تلاعب بالنص وتحريف صريح للحقائق للتماهي مع الرواية الصهيونية القائلة بأن "القدس موحدة". يوضح سليمان (2004: 12) أنه في مرحلة معينة خلال رحلته إلى القدس، كان ابنه يسأله عما إذا كان

استخدم النص العربي كلمة "معتقلات" للإشارة إلى الأماكن التي تحتجز فيها إسرائيل الأسرى الفلسطينيين، بينما استخدم المترجم كلمة "pris-ons"، أي سجون. كلمة "سجن" تصف مكاناً يُعاقب فيه من ارتكب جريمة جنائية، بينما "معتقل" يشير إلى احتجاج تعسفي وانتهاك للحقوق دون مسوغ قانوني (والترجمة الأدق لها هي: Concentration camps أو Detention centers). إن اختيار المترجم لكلمة "prisons" قلل عمداً من الشدة والوحشية المرتبطة بمصطلح النص المصدر، مجرداً الكلمة من حملتها السياسية الخاصة بالفلسطينيين.

2. الحذف

النص المصدر

استخدم المستوطنون جسد الفتى المقدسي (محمد حسين أبو خضير، ١٧ عاماً)، من قرية (شعفاط) شمال القدس المحتلة، لانتقامهم المقدس من خلال تعذيبه وحرقه حتى الموت...

النص الهدف

The settlers used the body of 17-year-old Muhammad Hussein Abu Khdeir, from Shuafat in northern Jerusalem, to carry out their sacred [act of] vengeance by torturing him and burning him to death

أشار النص العربي صراحة للقدس بوصفها محتلة، لكن المترجم حذف كلمة محتلة "occupied" واكتفى

شطري المدينة، هي حواجز مادية تفصل شطريها إلى مدينتين مختلفتين: القدس الشرقية العربية، والقدس الغربية المحتلة عام 1948.

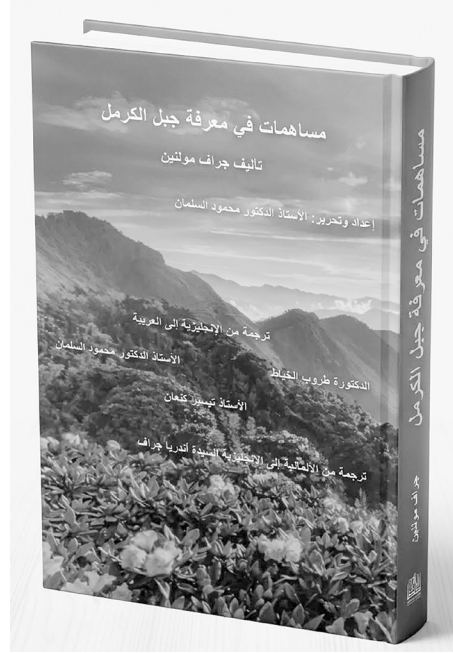
الخاتمة

يتضح مما سبق، أنَّ الترجمة ليست نقلاً محايداً لمعاني الكلمات من لغة لأخرى فحسب، بل هي نشاط معقد يتأثر بشدة بالسياقات الأيديولوجية والثقافية والسياسية. لذلك، فإنَّ الوعي بهذه الانحيازات يُعد أمراً بالغ الضرورة؛ فالمترجم مُطالبٌ بالسعي نحو تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية، والأمانة، فيما تقع على عاتق القارئ مسؤولية امتلاك الوعي النقدي، الذي يُمكنه من التمييز بين الترجمة المحايدة، وتلك الموجهة أيديولوجياً.

يستطيع التحدث باللغة العربية الآن (بعد مغادرة القدس الغربية والاقتراب من الجزء الشرقي). حدث هذا في كل مرة كانوا يصلون فيها إلى أعلى التلة التي تمثل الحدود المادية الاجتماعية والسياسية واللغوية بين الجانبين. عندما يعبر (سليمان) وعائلته أو أي فلسطيني آخر الجزء الغربي من المدينة، فإنه يتحول إلى اللغة الإنجليزية لأنَّ معظم الناس في الشوارع هناك إما إسرائيليون يتحدثون العبرية، أو أجانب يتحدثون الإنجليزية، مما يخلق حاجزاً لغوياً بين جانبي المدينة. علاوة على ذلك، بعد اجتياز التلة (حاجز مادي) يمكن للمرء ملاحظة الاختلاف في المباني (القديمة مقابل الجديدة) وآرمامات المتاجر (المكتوبة بالعبرية) فالناس أنفسهم مختلفون وملابسهم مختلفة أيضاً، لا سيما (الأشكناز). وهذه السمات والتغيرات الملحوظة بين

المراجع

- حمدان، جهاد. (2025). الترجمة والأيديولوجيا: التأثيرات الثقافية والفكرية في نقل النصوص. الغد، 13 شباط. <https://alghad.com/Section-150> /ثقافة/الترجمة- والأيديولوجيا-التأثيرات-الثقافية-والفكرية-في-نقل-النصوص-
- Al-Kaina'ay, Ahmed Mohammed Abdullah. (2025). The role of translation in shaping identity: Ideological bias and its impact on the Arabic translation of Yemeni political news. International Journal of Professional Studies, 19(1), 106–120. <https://ijps.in/abstract.php?id=206>
- Baker, Mona. (2006). Translation and conflict: A narrative account. Routledge.
- Bassnett, Susan, & Lefevere, André. (1990). Translation, history and culture. Pinter Publishers.
- Hamdan, Jihad, Randa Naser and Hady Hamdan (2021). 'Arabic- English translation in the Palestinian – Israeli conflict: Ideology in the wings.' SKASE Journal of Translation and Interpretation, 14 (2): 80-96.
- Hatim, Basil, & Mason, Ian. (1997). The translator as communicator. Routledge.
- Hermans, Theo. (1985). The manipulation of literature Studies in literary translation. London: Croom Helm.
- Suleiman, Yasir. (2004). A war of words: Language and conflict in the Middle East. Cambridge University Press.
- Van Dijk, Teun A. (1998). Ideology: A multidisciplinary approach. Sage Publications.



تجربتي في ترجمة كتاب (مولنين جراف) عن جبل الكرمل وما جاوره

أ.د. محمود السلطان

المؤلف مولنين جراف

ربما كان عثوري على كتاب العالم الألماني (جراف مولنين) من أجمل اللحظات؛ لأنني بدأت أقرأ عن شيء يختص بأحب الأماكن إلى قلبي، جبل الكرمل، وقريتي القابعة فوقه (طيرة حيفا) وباقي القرى المجاورة التي أعرفها كنفسي، من عالم غربي، لم أكن أعرف عنه شيئاً، وكان اسم العالم غريباً، لكن، كان عنوان الكتاب قريباً جداً؛ فهو يحمل في طياته اسم الكرمل، تلك السلسلة الطاهرة من الجبال في فلسطين، وذلك المكان الذي عاش على سفوحه أقاربي، وعليه، وجدت تلك القرية التي حملت اسمها، وحملت اسمي : طيرة حيفا، فلطالما أطلق عليّ أصدقاؤني اسم (محمود الطيرواي)، متجاوزين كل تفاصيل اسمي، كيف لا، وهو هويتي التي جاءت إلي من أبي حتى قبل مولدي؟! ولطالما عرفت نفسي بأبني ابن "أبو خليل الطيرواي" عندما كنت أتحدث لرجال في مثل عمر أبي، ولا يعرفونني بحكم فرق الجيل.

* أكاديمي ومترجم أردني

الطيرة

عندما بدأت أقلب صفحات الكتاب، وهي ما زالت مادة خاما مكتوبة باللغة الألمانية، كانت الكلمة الوحيدة، التي كنت أدركها، وأستطيع قراءتها، اسم قريتي طيرة حيفا، أو أسماء العائلات فيها، أو اسم "محمود البدوي"، ذلك الشخص الذي وضعه (مولنين) على الصفحة الأولى للكتاب، وكتب أسفل صورته اسمه، منوها إلى أنه كان دليله في بعض فترات تجواله في المكان. وكنت أدرك بأن ما هو موجود في الكتاب لن يكون بعيدا عن متناول معرفتي؛ فهو المكان الذي درسته منذ كنت في بداية حياتي البحثية، وشرفتُ بالاعتماد عليه في كتابة بحث عن رجال بلدي ونسائها، الذين كانوا قد عاشوا فيها فعليا. وكنت أعتقد أن كتابي ذاك هو أول كتاب كتب عن بلدي، الذي كان إنجازا عام 1991، معتمداً على التاريخ الشفهي؛ لعدم وجود المراجع، وربما كان ذلك صحيحا، إذ كنت أعني كتابا عن قريتي باللغة العربية، لكن المفاجأة الجميلة، كانت اكتشاف كتاب أقدم منه، وأكثر تفصيلا، وأوفر جهدا، وأكبر منه حجما، مع أن مؤلفه ليس من المكان نفسه، لأنه تناول قرى أخرى غير الطيرة، وكانت على جبال الكرمل، وهو كتاب العالم (مولنين جراف)، الذي كتب باللغة الألمانية، لكن للأمانة؛ "طيرة حيفا" والجبال التي وجدت عليها، أخذت من وجداني الكثير، وبقيت هاجسي النفسي الجميل؛ فلم أكتف بذلك الكتاب، بل ألحقته بكتابي الثاني عنها بشكل قصة قصيرة واقعية (مأساة في طيرة حيفا)، تحدثت فيها عن بعض أحداثها التي وقعت قبل عام 1948، ثم بكتابي الثالث عنها

بشكل رواية (لقاء البحر) التي كانت رواية خيالية، لكنها بنيت على ذلك المخزون النفسي الوجداني الكبير، الذي تكون في داخلي نتيجة ما سمعته من أبي وأمي، وما سمعته من كبارنا الكثر، الذين كنت قابلتهم أثناء دراستي عن المكان، وإن مقابلة هؤلاء، أيضا، عرفتني بلهجتهم الأصلية أكثر؛ فقد كانوا لا يتحدثون غيرها عندما قابلتهم، مما جعلني أشعر بواجب الكتابة عن تلك اللهجة، فنشرت بحثي الأول عن لهجتها في مجلة (Anthropological Linguistics).

تركيزه على اللهجات

يبدأ (مولنين) كتابه بالحديث عن اللهجات في جبال الكرمل، ولقد تناول لهجة طيرة حيفا بالذات، وجعلها نموذجا لدراسة باقي اللهجات في المنطقة، وقد كانت جملته العامة تنص على أن لهجة تلك المنطقة هي لهجة تقع بين اللهجة البدوية واللهجة المدنية، ثم أسهب قائلا: إن صوت القاف كان يظهر دائما في تلك اللهجة، وفي الواقع، جزء من هذا الكلام صحيح، لكن ثمَّ جزءا يجب توضيحه، وهو أن صوت القاف لا يستخدم دائما إلا في لهجة طيرة حيفا، ولا يستخدم في اللهجة المحكية لقرى أخرى من قرى جبال الكرمل، مثل: عين حوض، أو بلد الشيخ، أو إجزم، التي تعد من أكبر قرى جبال الكرمل، وفي الحقيقة، الصوت الأساسي المميز لتلك اللهجة، خلافا للهجة طيرة حيفا، هو صوت الكاف لحرف القاف، بينما، كما أوضحت الصفة المميزة للهجة طيرة حيفا، هو صوت القاف وليس الكاف، وبطبيعة الحال، من المعلوم أن لهجة بني معروف

(الدروز) الذين يقطنون في قريتي: عسفية والدالية، تتميز باستخدام صوت القاف في لهجتهم العامية، تماماً كلهجة طيرة حيفا، وربما كانت هذه هي النقطة الأساسية التي تستحق التوضيح بخصوص اللهجة، التي تعرض لها (مولنين).

من إشكاليات اللغة

لكن (مولنين)، بتواضعه، يقول بوضوح إنه غير متخصص في اللهجات، وبالتالي، فالكثير مما قاله عنها، هو في الواقع، يقع تحت باب الانطباع، من وجهة نظري. الشيء الذي لا بد من الرد عليه في هذا الفصل، تماماً كما فعلت المترجمة (أندريا) في ترجمتها للإنجليزية من الألمانية، هو استخدام (مولنين) غير الدقيق لكلمة "ما قبل محمد - عليه الصلاة والسلام - بدلا من: ما قبل الإسلام"، إذ اعتاد بعض المستشرقين على تسمية المسلمين في تلك الفترة للأسف، بـ "المحمديين" بدلا من "المسلمين"، وبالتأكيد، هذه التسمية مرفوضة؛ لأن المسلمين يتبعون الإسلام، ويعبدون الله، لا يعبدون محمداً، عليه الصلاة والسلام، فمحمد، عليه أفضل الصلوات والسلام، هو نبي الكون، الذي أرسله الله سبحانه وتعالى للبشر كافة. كذلك، نرفض هذه التسمية، وكان لا بد من توضيح هذه النقطة المهمة، وقد يكون (مولنين) استخدم هذا المصطلح بالصدفة، لكن، جدير بالتوضيح عبر كتاب الناقد الدكتور عيد دحيات والمعنون بـ "ميلتون والحضارة العربية الإسلامية"، أن ثَمَّ موقفاً مسبقاً لكل مسلم، وإن القصص الخيالية، المتعلقة بهذا الدين، قد بدأت منذ أن نزلت الرسالة

على النبي محمد - عليه الصلاة والسلام - كذلك، فسر (مولنين) معنى كلمة "كفر" تفسيراً قد لا يكون دقيقاً في السياق اللغوي؛ فالسياقات التي استخدمت بها هذه الكلمة هي عندما تحدث عن حروف العلة، ف (مولنين) يشير إلى أن كلمة "كفر" من الممكن أن تلفظ.

/hufr/, /kafr/, or /kefr/

وجدير بالذكر أن سكان قرى الكرمل، وقرية طيرة حيفا مثلاً، كانوا قد جعلوا هذه الكلمة صفة، ولذلك، في كتابي (طيرة حيفا 1900 - 1948)، تحدث من قابلتهم من سكان هذه القرية عن "عين كفرية"، فيقولون مثلاً: "اعتمد أهل البلدة في الشرب على عين كفرية، وهذه العين موجودة في جبل شرقي البلدة، إذ كانت المياه تصل من تلك العين إلى بركة البلدة، التي تبعد عنها ثلاثة كيلو مترات بواسطة الأنابيب، وقد اعتاد أهل بلدي على جلب المياه من هذه البركة، فاستخدم كبار السن، الذين قابلتهم، وكانوا قد عاشوا، وشربوا فعلياً من تلك العين، "كلمة كفرية"، وكفر، في هذا السياق، لا تعني "عدم الاعتقاد" كما قال (مولنين)؛ بل تعني "بلداً أو قرية"، فكفر لام تعني قرية لام، أو بلدة لام. على أن كلمة كَفَرٍ - فعل يعني لغوياً: حَجَبَ الشيء وغطاه، وقد سُمِّيَ المزارعون بالعربية كفارا لأنهم عندما يحرقون يقومون بتغطية البذور بالتراب، وقد وردت في القرآن الكريم بهذا المعنى، قال تعالى في الآية 20 من سورة الحديد : (كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ) وقد شُرحت الكلمة بذكر دلالتها على الزارعين، والفلاحين، وعن طريق المجاز استعملت كلمة (كَفَر) للدلالة على الحقل، وسميت القرية في

كثير من الأحيان كُفِّرَ لاعتمادها على الفِلاحة. وفي مصر، لا يصفون القرية إلا بالكُفْر. وفي فلسطين عددٌ ليس قليلا من القرى تبدأ أسماءها بهذه الكلمة؛ ككفر راعي، وكفرذان، وكُفْر الشيخ. وهذا أيضا شائع في العبرية " كفار عصيون" وغيرها مستوطنة في فلسطين المحتلة. ويبدو أن وصف المشركين غير المؤمنين بالإسلام كفارًا جاء من هذه الزاوية، فقد ضُربَ على سَمْعهم وعقولهم فلم يبصروا الحقيقة، وهي أنَّ الإسلام هو دينُ التوحيد، وهو الدين الصحيح. وما عداه يُعدُّ كُفْرًا. وهذا ما لم يكن واضحا لدى المؤلف لهذا يقول: من الممكن وجود مرجع اشتقاقي محلي لكلمة (kufr) عدم الاعتقاد) والتي تشير دائما إلى الأماكن، أو الآثار التي تعود إلى فترة ما قبل العصور الإسلامية.

الكرمل وجغرافيته

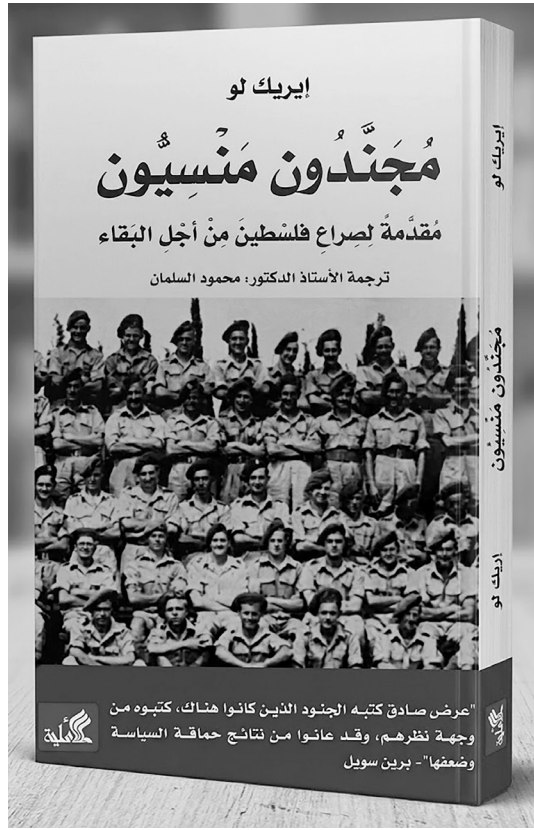
في الفصل الثاني من كتابه يتحدث (مولنين) عن جبال الكرملة جغرافيا؛ فيحاول أن يعين الحدود الطبيعية لتلك المنطقة، وما يهمني في هذا الجانب هو توضيح أن قرى مثل: طيرة حيفا، وعسفية، والدالية، وأجزم، وعين حوض، وبلد الشيخ، جميعها تقع على سفوح هذا الجبل العزيز (الكرمل) ولتجاور هذه القرى، مثلا، وتداخل الناس اجتماعيا، كان من يعقد عقود الزواج لهذه القرى هم أنفسهم، منهم، مثلا، السهلي، وعتيق الخطيب، والعنبتاوي، ولأن جغرافية هذا المكان ثابتة، فقد أوضحت ذلك توضيحا كاملا في ترجمتي للكتاب.

جيولوجية المكان

وفي الفصل الثالث، يتحدث (مولنين) عن جيولوجية

المكان، مؤكداً أن جبل الكرملة، من الناحية الجيولوجية، يتكون بشكل أساسي من تكوينات جيوية ذات طبقات مختلفة، إذ يتألف السطح في معظم أجزائه من الحجر السينوني (حجر ناري)، بينما النوع الأكثر ليونة، الذي يأتي بعد الحجر السلطاني من حيث الصلابة، يسمى حجر المليقي، إذ يعد كلا النوعين من الأحجار مناسبة بشكل جيد لأغراض البناء، ويعد الحجر السينوماني (حجرًا يابسًا)، وهو ذو طبقة أكثر صلابة، وأحيانا، توجد تحت الحجر الناري طبقة طباشيرية لينة تسمى (حُور)، وكذلك ينتشر نوع من الحجارة الصلبة، والتي تتكون من السيليكا والحجر الجيري، الذي يطلق عليها السكان المحليون اسم (صوان)، ومنها تؤخذ (الزُند) التي تُقدح بعضها ببعض فيتطاير منها الشرر الذي يساعد على إشعال النار في الهشيم، أو القش، وما شابه. واعتمد هذا منذ القديم قبل ابتكار علب الكبريت، والولاعة، ومن باب المجاز أطلق المعري (449هـ) على ديوانه الأول عنوان "سقط الزند" تشبيهاً لبداياته الشعرية بالشرر الذي يتساقط من الصُوان. ومن المجاز الشائع في العربية قولهم: قدح زناد فكره، أي اعتصر ذهنه وعقله لبلوغ ما يريده من معنى.

ومن الممكن أن تشاهد، في بعض الأحيان، حجرا جيريا على شكل قشور رقيقة متألثة ومائلة للصفرة، إضافة إلى حجر الكوارتز البلوري ذي الملامح الكريستالية الواضحة، وبسبب التشابه بينهما وبين الهاليت؛ يطلق الفلاحون عليهما اسم (حجر ملح) هذا ما قاله (مولنين) وهذا صحيح. ومما هو جدير بالذكر، أن أهل (طيرة حيفا) اشتغلوا في مجال الكلس، وكذلك في مجال



ضرورة المعرفة المسبقة

صفوة القول، إن معرفة المترجم المسبقة بموضوع الشيء الذي يترجمه معرفة ضرورية، فلولا معرفتي بهذه البيئة (الكرمل) لما كانت ترجمتي لكتاب (مولين) ترجمة دقيقة، على ما أحسب وأظن. فهذه قرائن تنم على ضرورة وعي المترجم بالمكان، أو الأشخاص موضع الدراسة. فلم يكن ممكناً تصحيح هذه الهفوات دون معرفة مسبقة بهذا. مع مراعاة أن هذه التوضيحات كانت جزءاً من مقدمتي للكتاب، أو من الهوامش والحواشي التي زيدت في أدنى الصفحات المعنية للمحافظة على دقة الترجمة والمحافظة على الأصل ما أمكن.

الحجارة (السلمان: 1991) فكانوا يأتون بالحجارة من الجبال لبيعها، واستخدامها في مجال البناء، وكان يطلق على المناطق التي تجلب منها الحجارة: المحاجر، وهذه المحاجر توجد في:

1. وادي فلاح، حيث يستخرج منه حجر (القرطيان) الصلب الثمين.

2. وادي عبد الله، الذي يستخرج منه الحجر السلطاني الأقل متانة من حجر القرطيان (السلمان، 1991).

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذه المعلومات، التي كنت استقيتها شخصياً من سكان أهل طيرة حيفا الذين عاشوا فيها فعلياً قبل عام 1948؛ فهذا يدل على أن (مولين) لم يتطرق لهذا النوع من الحجارة، وهو النوع الشائع بينهم في التجارة والاستخدام.

الغطاء النباتي

وبخصوص الأشجار المنتشرة في جبال الكرمل؛ قام (مولين) بذكر العديد من الأشجار المهمة، لكن، ومن الملاحظ عدم انتباهه إلى أن أشجار النخيل ليست دارجة في بلاد الشام؛ لحاجتها للحرارة، وليس فقط في فلسطين، فهي أشجار تنتشر في دول الخليج، وليست معروفة في بلاد الشام، كما هي معروفة هناك.

كذلك، قام (مولين) بذكر العديد من النباتات التي استخدمت في العلاج في جبال الكرمل، ومعظم من قابلتهم من سكان طيرة حيفا كانوا يبدؤون بذكر "نبته القريعة" للعلاج، وهي النبتة التي يذكرها مولين عندما سرد أسماء نباتات جبل الكرمل.

دراسات ومقالات

- مدني قصري
- خلف أبو زيد
- د. كمال ميرزا
- د. سمر الديوب
- أشرف الشنيكات
- د. عاطف العيايدة
- ابتسام الحسبان
- فصل الوثيري
- د. هبة حدادين
- د. أيوب أبو دية
- سمير الشريف
- عصام شرتح





الذكاء الاصطناعي، خطر أم تقدّم للبشرية؟

ترجمة: مدني قصري ❖

مع أن الذكاء الاصطناعي يتطور ويتغلغل في جميع مجالات الحياة البشرية، لا يزال حوالي (67%) من مستخدميها يعتبرون هذه التقنية تهديداً. فهل هذا "الخطر" حقيقي؟ بفضل التطورات السريعة في مجاليّ التعلّم الآلي والتعلّم العميق، بات الذكاء الاصطناعي أقرب إلى البشر من أي وقت مضى.

وتُلقى هذه القدرة على إنشاء محتوى واقعي بظلالها الإيجابية والسلبية على حد سواء. فمن جهة، يُتيح الذكاء الاصطناعي تقدماً هائلاً في مجالاتٍ كالصحة، والتعليم، والبيئة. ومن جهة أخرى، يُثير مخاوف جدية بشأن التضليل الإعلامي، والتلاعب الإعلامي، وفقدان الثقة في مصداقية المعلومات، المنشورة على الإنترنت. سنتناول بالتفصيل الجانبين اللذين يُشكّلان جوهر الذكاء الاصطناعي التوليدي الجديد، وذلك لتقييم هذا الخطر الذي يُشكّله الذكاء الاصطناعي.

* باحث ومتّرجم جزائري

ما هي أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدية؟

أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي أنظمة ذكاء اصطناعي قادرة على توليد محتوى أصلي، مثل النصوص، والصور، وحتى مقاطع الفيديو. تستخدم هذه الأنظمة نماذج لغوية متطورة، لمعالجة كميات هائلة من البيانات. غالباً ما تعتمد هذه النماذج على الشبكات العصبونية (الشبكات العصبونية الاصطناعية (Artificial Neural Networks - ANNs) هي نماذج حوسبة متطورة، تحاكي آلية عمل الدماغ البشري)، ونماذج اللغة والتعلم العميق (deep learning) مما يسمح لها بفهم اللغة الطبيعية وتوليدها، على غرار اللغة البشرية. الذكاء الاصطناعي التوليدي، نظام ذكاء اصطناعي قادر على توليد لغة طبيعية، قريبة من لغة الكائن البشري.

من بين العديد من أنظمة الذكاء الاصطناعي الشائعة المتاحة عبر الإنترنت، يبرز اثنان كرواد في مجاليهما:

(ChatGPT) نموذج لغوي توليدي طورته شركة (OpenAI). يتميز هذا النظام بقدرته على توليد نصوص يصعب تمييزها عن النصوص البشرية. يستطيع أداء مهام متعددة، مثل الترجمة الآلية، وتوليد النصوص، وحتى كتابة أكواد (شفرات) برمجية.

(Midjourney) (منتصف الرحلة) وهو نظام

ذكاء اصطناعي متخصص في الإنتاج الفني، يُؤلّد صوراً توضيحية أو واقعية انطلاقاً من من النصوص الوصفية (textual descriptions (prompts تظهر باستمرار أنظمة ذكاء اصطناعي أخرى، لا سيما في مجالات صناعة الفيديو، وكتابة الروايات، والتصميم الجرافيكي (graphic design)، وإنتاج الصوت، وغيرها.

تأثير الذكاء الاصطناعي على البشرية ومجتمع الغد لماذا يخاف الناس من الذكاء الاصطناعي؟

يُثير الذكاء الاصطناعي الإعجاب والقلق على حدٍ سواء. فبينما تُتيح هذه التقنية إنجازاتٍ باهرة، على جميع مستويات المجتمع، إلا أنها لا تزال تُشكّل خطراً في نظر الكثيرين.

لكن، لماذا كل هذا الخوف من الذكاء الاصطناعي؟ ما هي المخاطر الحقيقية للذكاء الاصطناعي التوليدي؟. ينبع هذا الخوف المستمر من التهديدات التي تواجه خصوصيتنا. ففي أذهان العامة، لا يزال الذكاء الاصطناعي يحمل وصمة قصص الخيال العلمي، حيث تسيطر الآلات على البشر. ببساطة، يخشى الناس أن يتفوق عليهم الذكاء الاصطناعي.

مع ذلك، فإن الأدوات القائمة على الذكاء الاصطناعي تُثير مخاوف أكبر من الذكاء الاصطناعي نفسه.

وهذا ليس من قبيل الصدفة:

ففي الواقع، يُنتج الذكاء الاصطناعي موارد إبداعية وأخرى مُضللة، مثل تقنية التزييف العميق (Deepfakes) وهي عبارة عن مقاطع فيديو مُفبركة بإتقان. يُسهّل الذكاء الاصطناعي بشكل متزايد نشر المعلومات المُضللة، والابتزاز، والتشهير، وحتى التلاعب السياسي. تتطور الجرائم الإلكترونية باستمرار، وتُشكل تهديداً مُتنامياً لأمن البيانات الشخصية والمالية. لقد بات بناء ثقة الجمهور في مصادر المعلومات الحرة والمفتوحة أمراً بالغ الصعوبة.

ولتخفيف هذه المخاوف، وتأمين عالم الغد، من الضروري وضع قوانين مناسبة، وتعزيز الاستخدام الأخلاقي، والمسؤول للذكاء الاصطناعي. إن رفع مستوى الوعي العام بالقضايا المتعلقة بهذه التقنيات، أمر لا مفر منه؛ وكلما كان ذلك أسرع كان أفضل.

Une peur de l'IA infondée

خوف لا أساس له من الذكاء الاصطناعي

ينبثق الخوف من الذكاء الاصطناعي أيضاً من نقص فهم هذا الموضوع، وضعف التوقع لقدراته. لطالما عززت الأفلام والمسلسلات الخيالية هذا الخوف، من ذكاء غير بشري، يطور وعيه الخاص، ويستطيع السيطرة على مجتمعنا وكل فرد فيه. مع ذلك، فإن هذه السيناريوهات بعيدة كل البعد عن

الواقع، وليست على الإطلاق محور تركيز أبحاث الذكاء الاصطناعي الحالية. علاوة على ذلك، قد يكون مصطلح "الذكاء الاصطناعي" مُضللاً. فذكاء الروبوتات ليس هو نفسه الذكاء البشري. الذكاء الاصطناعي قادر على توليف المعلومات، وحلّ العمليات الحسابية، وتكوين الحجج، بناءً على حجج البشر. إنه يُحاكي وظائف دماغنا، ولكنه غير قادر على توليد وظائفه الخاصة.

هل يمكن للذكاء الاصطناعي أن يحل محل

البشر؟

إذن، هل يمكننا حقاً الحديث عن استبدال الآلات للبشر، في ظل القدرات الحالية للذكاء الاصطناعي؟ باختصار: لا. رغم أن إمكانيات الذكاء الاصطناعي تُمثل ابتكاراً ثورياً، إلا أن الروبوتات لا تزال بعيدة كل البعد عن أن تحل محل البشر. هناك شيء واحد يبقى ملكاً فريداً لنا: مشاعرنا وتعاطفنا.

بإمكان الذكاء الاصطناعي محاكاة العلاقات التعاطفية، وتقديم استجابات مصحوبة بإشارات عاطفية، وخلق وهم وجود كائن حقيقي من لحم ودم خلف الشاشة، لكنه لا يستطيع أن يحل محل التواصل الإنساني الحقيقي. ذلك النوع من التواصل الذي يحدث في الحياة الواقعية، وجهاً لوجه،

• تحديد المسؤولية: المطورون، المستخدمون، أم الآلة؟

• وماذا عن حقوق الملكية الفكرية للذكاء الاصطناعي المُدرَّب على أعمال فنية عامة؟

• كيف نُعزِّز الثقافة الرقمية ونُتيح الوصول إلى الذكاء الاصطناعي للجميع؟

تُشكِّل هذه التساؤلات، وستبقى، محور النقاش الدائر حول الذكاء الاصطناعي إلى حين وضع لوائح رسمية. وفي هذه الأثناء، من الضروري فهم هذه "الثغرات" في الذكاء الاصطناعي لضمان استمرار استخدامه بروح المسؤولية.

لا يُشكل الذكاء الاصطناعي تهديدًا لعملك، بل على العكس، يُسهِّله.

في نهاية المطاف، وبغض النظر عن المخاوف غير المبررة، يظل الذكاء الاصطناعي أداة قيِّمة تُسهِّل العديد من المهن. فهو يُتيح للجميع تفويض المهام المتكررة، ما يُتيح لهم تكريس وقتهم للتفكير العميق، والتفاعلات الاجتماعية التي لا غنى عنها. يُعدّ الذكاء الاصطناعي التوليدي فعّالًا بشكل خاص في العصف الذهني (توليد الأفكار)، وتحديّ الذات (اطلب من ChatGPT طرح أسئلة عليك!)، وصقل التفكير حول نقاط ضعف الاستراتيجية أو الخطاب، وتجميع مصادر المعلومات الغنية.

حيث يتم التعبير عن التواصل أيضاً من خلال لغة الجسد، وأنماط الكلام، والمشاعر، والعلاقة القائمة مع الشخص الآخر... كل هذه التفاعلات الدقيقة تتجاوز قدرة الكائن الاصطناعي.

يظل الذكاء الاصطناعي مجرد أداة. ومهما بلغت درجة كفاءته، فمن غير المرجح أن يحل محلنا في أي وقت قريب.

الحاجة إلى التوعية بالذكاء الاصطناعي

كثيراً ما تُصوّر وسائل الإعلام والثقافة الشعبية الذكاء الاصطناعي التوليدي بطريقة مثيرة ومبالغ فيها. من الضروري رفع مستوى الوعي العام حول الذكاء الاصطناعي، لتجنب المخاوف غير المنطقية، ودعم الاستخدام الأخلاقي والأمن للتقنيات الجديدة. ستتيح هذه الحركة للجميع أن يدركوا إمكانيات الذكاء الاصطناعي، وأن يشاركوا على أي مستوى يرغبون فيه، في تشكيل مستقبلنا.

الآثار الأخلاقية للذكاء الاصطناعي التوليدي

يثير استخدام الذكاء الاصطناعي العديد من التساؤلات الأخلاقية. ويُعدّ الوعي بهذه التساؤلات الخطوة الأولى نحو ضمان الاستخدام الأمثل لهذه الأدوات، ومن ثمّ تطبيق اللوائح المناسبة.

• حماية الخصوصية والمعلومات المُجمّعة: كيف نحمي أنفسنا؟

من بين أكثر حالات الاستخدام شيوعاً:

- أتمتة المهام المتكررة: يُمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لأتمتة مهام مثل: جمع البيانات وإدخالها، وإدارة المخزون، وتصنيف المستندات، ما يُوفّر الوقت ويُحسّن كفاءة العمليات. المساعدة في إنشاء المحتوى والكتابة: يُمكن للذكاء الاصطناعي التوليدي مساعدة الكُتّاب، والصحفيين، ومنشئي المحتوى، من خلال توليد النصوص، ومنشورات المدونات، والملخصات، والسيناريوهات، والرسوم التوضيحية، وحتى الأعمال الأدبية.

- الترجمة الآلية: أنظمة الذكاء الاصطناعي مثل ترجمة جوجل، قادرة على ترجمة النصوص من لغة إلى أخرى فوراً. وداعاً لحواجز اللغة!

- خدمة عملاء آلية: توفر روبوتات الدردشة المدعومة بالذكاء الاصطناعي خدمة عملاء على مدار الساعة، حيث تجيب على استفسارات المستخدمين، وتوجههم إلى الموارد المناسبة. تستخدم (Lead-ia) روبوت دردشة خاص بها بتقنية (ChatGPT-4)، وهو مصمم خصيصاً للتعليم العالي. نتولى نحن تحديد العملاء المحتملين، وأنتم تتولون تحويلهم إلى عملاء فعليين! تواصلوا معنا لإعداد حلكم المخصص.

- تحليل البيانات والبحث: يستطيع الذكاء الاصطناعي تحليل كميات هائلة من البيانات لتحديد الاتجاهات، والأنماط والمعلومات المعقدة.

وهو يمثل إضافة قيّمة في مجالات مثل، البحث العلمي، والتسويق، والتمويل.

- تشخيص تجربة المستخدم: يحلل الذكاء الاصطناعي سلوك المستخدم لتشخيص تجربته. توصيات المنتجات، والإعلانات عبر الإنترنت، وتجارب المحادثة الرقمية... أصبحت روبوتات الدردشة أكثر ذكاءً، وقادرة على محاكاة المحادثات البشرية بدقة.

مزايا الذكاء الاصطناعي التوليدي

(الذكاء الاصطناعي كمساهم في بناء عالم الغد)

يلعب الذكاء الاصطناعي دوراً محورياً في تشكيل عالم الغد، ويمكن تطبيقه في جميع مجالات مجتمعنا. على سبيل المثال، في مجال الرعاية الصحية، يمكن لأنظمة الذكاء الاصطناعي تسريع اكتشاف الأدوية، وتحسين التشخيص الطبي، وتحسين إدارة السجلات الطبية. بل ويمكن للذكاء الاصطناعي التنبؤ بمخاطر الإصابة ببعض الأمراض، بما في ذلك السرطان. يمكن للذكاء الاصطناعي أيضاً أن يساهم في حماية البيئة، من خلال المساهمة في تحسين توزيع الطاقة، والتنبؤ بالطلب على الطاقة، والتنبؤ بالكوارث الطبيعية، أو حتى مراقبة المحاصيل الزراعية.

في التعليم العالي، يمكن لبرامج الدردشة الآلية تخصيص البرامج التعليمية لتلبية احتياجات كل

العمل والقبول في مؤسسات التعليم العالي، إجراء حوارات أكثر سلاسة مع الطلاب المحتملين. وهي متاحة على مدار الساعة، وتجيّب على الأسئلة، وتُقيّم ملفات تعريف الطلاب في نظام إدارة علاقات العملاء (CRM) لتحسين تتبع الطلاب المحتملين. علاوة على ذلك، يفتح الذكاء الاصطناعي التوليدي آفاقاً جديدة في مختلف المجالات، من الإبداع الفني إلى البحث العلمي. يشمل ذلك البحث الأكاديمي للطلاب، وإدارة الشؤون المالية الشخصية، وتلخيص التقارير الاقتصادية... يُمكننا الذكاء الاصطناعي من توسيع آفاق الإبداع البشري بالتعاون مع الأنظمة الذكية. فهو يُزيل ما هو غير ضروري، ويُتيح لنا مساحةً ووقتاً أكبر للتأمل العميق.

يظل رفع مستوى الوعي بالذكاء الاصطناعي أمراً بالغ الأهمية لتشجيع الممارسات المسؤولة والمشاركة الفعّالة في وضع القواعد التي ستوجه هذا الذكاء الجديد. يقع على عاتقنا جميعاً مسؤولية المساهمة في بناء هذا الوعي العالمي. حيث سيكون المستقبل مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالذكاء الاصطناعي. والسؤال هو: هل سنكون قادرين على مواكبة هذا التطور؟

المراجع:

<http://www.lead-iacom/blog/lineligence-artificielle-danger-ou-progres-pourlhumanite>

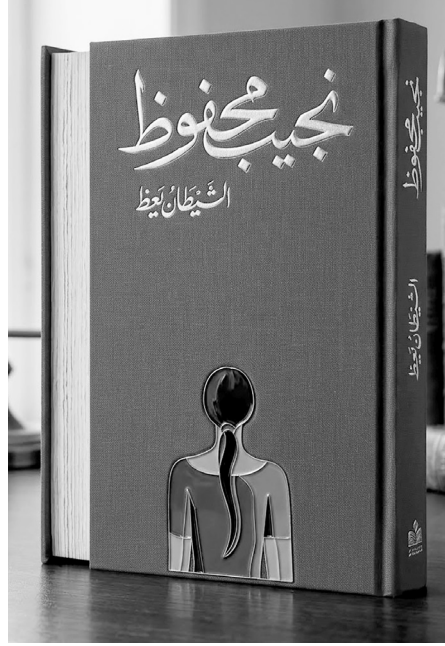
طالب على حدة، ومساعدة المعلمين في تصميم المقررات الدراسية، وإدارة عملية تقييم الواجبات. وهذا من شأنه أن يتيح للمدارس الاستفادة من وقت تفاعل أكثر جودة بين الطلاب وأساتذتهم. باختصار، يُمكن الذكاء الاصطناعي من تحقيق ما يلي:

- أتمتة المهام المتكررة، مما يُتيح وقتاً للتفاعل البشري
- تحسين عملية اتخاذ القرارات من خلال استرجاع المعلومات وتحليلها
- تسريع الاكتشافات العلمية عبر تحسين العمليات الحسابية المعقدة

الخلاصة: الذكاء الاصطناعي، حليف قيم يجب

تبنيه وإتقانه

يثير الذكاء الاصطناعي، كما كان للكهرباء في عصرها، نقاشات حادة ومخاوف مشروعة بشأن تأثيره على مجتمعا. لكن بدلاً من الاستسلام للخوف، ينبغي لنا أن ننظر إلى الذكاء الاصطناعي كحليف قيم في مسيرتنا نحو التقدم. أثبتت روبوتات الدردشة (chatbots)، على سبيل المثال، فعاليتها كأداة مساعدة في التعليم العالي. فهي تقدم دعماً قيماً للطلاب، وتسهل الوصول إلى المعلومات، وتوفر دعماً شخصياً، وتشجع على التعلم الذاتي. كما يتيح الذكاء الاصطناعي، في روبوتات الدردشة لفرق



نجيب محفوظ في إبداعه المسرحي

خلف أبو زيد ❖

هناك قلة من القراء، من يعرف بأن الأديب الكبير، نجيب محفوظ ولج عالم الكتابة المسرحية، واهتم بالفن المسرحي، وقد بدأت رحلة محفوظ مع الإبداع المسرحي، في عام 1969م، بصدر مجموعته القصصية، "تحت المظلة"، التي ضمنها خمس مسرحيات، ثم مجموعته القصصية "الجريمة" عام 1973 التي ضمنها مسرحية واحدة، ثم مجموعته القصصية، (الشيطان يعظ، عام 1979)، التي ضمنها مسرحيتين، أي أن نجيب محفوظ، لم يكتب سوى ثماني مسرحيات فقط، طيلة مسيرته الإبداعية، كما أن الأمر المثير للدهشة، أنه أسهم في تهميش نصوصه المسرحية، بوضعها داخل مجاميع سردية متفرقة، دون تنبيه واضح، أو إعلان عن وجودها، وتبعه في ذلك النقاد والباحثون، الذين انكبوا على رواياته وقصصه، ولم يبرزوا نصوصه المسرحية، ونتعرف عبر هذه السطور على عالم نجيب محفوظ المسرحي، ومراحل تطوره، ثم لماذا نفرض محفوظ يده من كتابة المسرحية، واكتفى بهذا العدد القليل؟.

* كاتب وباحث مصري

مراحل إبداع محفوظ المسرحي:

يمكن لنا أن نقسم مراحل إبداع نجيب محفوظ المسرحي، إلى مرحلتين أساسيتين، المرحلة الأولى، أنجز فيها ست مسرحيات، جاءت خمس منها، في مجموعته "تحت المظلة"، جاء ترتيبها كالتالي (يميت ويحيي، التركة، النجاة، مشروع للمناقشة، المهمة) حيث نوه محفوظ في الفهرس، بوجود هذه المسرحيات ووضعها تحت عنوان مفصل، "مسرحيات من فصل واحد"، وهذا الأمر لم يتبعه في المجموعتين اللاحقتين، وكأنه أراد التنبيه إلى ولادة هذه التجربة الجديدة من تجارب إبداعه، وفي مجموعة "الجريمة" أدخل مسرحية واحدة، وقد حرص على أن تكون أول المجموعة، وجاء اسمها في فهرس المجموعة، تحت عنوان "المطارد"، دون وجود إشارة إلى أنها مسرحية، وعودة إلى قراءة المسرحيات الست الأولى، التي كتبها محفوظ، نجد أن هذه المسرحيات، تدور في لحظات الغروب وأقبال الليل، وداخل مكان محدد، وموضوع محدد هو الحياة والموت، وإن اختلفت في درجة إفصاحها عن معناها، عبر عالم عجيب ولا معقول، يسوده أحياناً العنف وعدم الفهم، فلا نكاد نفرق فيه بين الحقيقة والتمثيل والتشخيص، يحتمل تأويلات كثيرة تتخذ فيه أحلام الشخصيات على الدوام شكل الصراع، الذي يطل على مدى تطور الأحداث هو لب المسرحية، وأنه حرص على تصوير شخصياته، وهي ترتدي أدواراً لتهرب خلالها من ضغوط الحياة، ونلقي الضوء على جوهر هذه المسرحيات الست، التي تمثل المرحلة الأولى من إبداعه المسرحي.

يميت ويحيي:

تمثل المسرحية الأولى في مسيرة مسرح نجيب محفوظ، وهي مسرحية رمزية، تعبر عن أزمة العصر، فمسرح الحوادث لا يميزه من المعالم، إلا نخلة مغروسة، وساقية صامته، والأسلاف الراقدون في الظلام، في الجزء الخلفي من المسرح، وأصوات المعركة، هي أول ما يسمعه الجمهور، أما أبطال المسرحية فهما، فتى وفتاة، لا يميزهما شيء بالذات، فهي تمثل بنات جنسها جمعياً، وهو يمثل الرجال، يتعرض بطلها الفتى، لاعتداء كبير أمام الفتاة التي كانت تراقب الموقف، يرغب الفتى لاستعادة حقه، وعندما يعرض عليه من قبل (عملاق)، أن يساعده في الثأر لنفسه واستعادة حقه بشرط، يرفض الفتى، فينضم العملاق إلى عدوه، الذي تربطه به صلة قرابة، ثم كفاح الفتى لاستعادة حقه، حتى قراره النهائي بالمواجهة، ليقف الفتى في النهاية، في مقدمة خشبة المسرح، مستنهضاً الأسلاف ليسيروا خلفه صفوفاً إلى ساحة المعركة.

التركة:

يطرح محفوظ عبر هذه المسرحية عدة تساؤلات، أن الوجوه قد تتغير بمرور الزمن، لكن يظل المضمون واحداً، كما يسرد أحداث المسرحية بطريقة الفلاش باك، كيف كون الوالد ثروته عبر الدجل، مستخدماً كتب السحر القديمة، ثم هروب الابن من سيطرة كتب السحر والدجل، فقد كره وراثة تلك المهنة، ولكن المؤلف يفاجئنا بأنه عاد وقد امتلك (خمارة)، كوسيلة احتيال أخرى لكسب المال، فيتحول الأب والابن إلى وجهين لذات العملة، والمسرحية على المستوى الواقعي

نجيب محفوظ في هذه المسرحية، من التركيز البليغ، فجسد من خلالها أفكاره في تشبيه مسرحي رائع، خصب وثرى بالصراعات، والأحلام، والأوهام، والتأملات في مصائر البشر، " مما يضع المسرحية، وبحسب بعض النقاد، في صف واحد مع مسرحية، " جان بول سارتر"، الجلسة السرية، من حيث دلالتها بالنسبة لإنسان العصر الحديث"⁽¹⁾.

مشروع للمناقشة:

في هذه المسرحية، ينقل محفوظ ذات المشكلة، ونفس الأدوار، إلى مستوى جديد، وهو مستوى التمثيل والتشبيه بين المسرح والحياة، تشبيه قديم " الدنيا مسرح كبير"، وما يجري على خشبة المسرح، محاكاة لما يجري في الواقع، باعتبار أن المسرحية هي قطعة مكثفة من الحياة، وهنا نرى مجموعة الشخصيات والمؤلف والممثل والمخرج والناقد والممثلة، يناقشون موضوع مسرحيتهم الجديدة، وهم في الواقع يناقشون شكل الحياة الجديد، وما وصلت إليه الإنسانية في نهاية المطاف، والحوار بين الشخصيات الخمس ممتع وجذاب وتلقائي، يفصح لنا عن ماهية الصراع بين الواقع والتمثيل، إنه حوار حول طبيعة الفن وقيمه وأهدافه، وإن محفوظ بلغته القوية، وأسلوبه في التعبير، يقدم لنا من خلال عنصر المنافسة تضمينات تضعنا أمام مرآة كبيرة، اسمها الحياة، بكل متناقضاتها وصراعاتها.

المهمة:

وهي أقرب إلى المسرحية الأخلاقية، تدور حول شاب، أسندت إليه مهمة ما، انشغل عنها بلقاء فتاة يحبها، ورجل يلاحقه كظله، أينما ذهب، ليعبر (محفوظ) من

العادي، تصور حدثاً، ممكن الوقوع في ظروف عادية ممكنة، والحدث يصور انقلاب حال الشخصية مثله مثل الحدث الدرامي في أي مسرحية، تتضمن تأزم الموقف ثم انفراجه، ولكن في طريق لم يتوقعه، أحد الشخصيات المشتركة فيه، ولم يتوقعه الجمهور المشاهد، ولكنه طريق حتمي ومنطقي وذو مغزى، بالنسبة لمعنى المسرحية وبنائها.

النجاة:

ويتكرر مثل هذا الموقف في مسرحيته، التي أطلق عليها (النجاة)، التي تدور في شقة عصرية، أبطالها رجل وإمرأة محاصرين فيها، وهما عاجزين تماماً عن فك حصارها، الذي يشتد مع تطور الأحداث، وبطلة المسرحية امرأة مجهولة، تدخل شقة رجل مجهول، لاجئة من مطاردة الشرطة لها، لا نعرف نوع جرميتها، فهي لا تهتم بتوضيحه، وإنما تسميه بقولها " محض فعل مألوف في التاريخ، ولكن الشرطة تصفه بأنه جريمة نكراء" ويتضح لنا من تأزم الموقف، أن الرجل مذنب أيضاً، إنه يخفي في شقته أشياء لا نعرف كنهها، إذ تعرضه إلى تحقيق يدينه، فوجود المرأة في بيته غير مرغوب فيه، ولكنه لا يستطيع التخلص منها، لأنها تهدده بالانتحار، تتوالى الأحداث، ونسمع أصوات الشرطة وهم يحاصرون المكان، وهما يتناقشان ويتصارعان ويتبادلان الحب، إنهما يمثلان كل الأدوار التقليدية في الحياة، وتنتهي المسرحية باقتحام الشرطة للشقة، ونسمع طلقات الرصاص مدوية، في أنحاء الشقة، فتصيب واحدة منها المرأة، بينما يخرج الرجل مستسلماً للشرطة، وهو يحمل جثة المرأة، لقد بلغ

يستخدمها المسرحيون في بناء مشاهدهم المسرحية، حيث اعتبر مشاهده كأنها مقاطع في رواية، هذا في البداية والنهاية فقط، أما في داخل المسرحية، فقد اتبع التعليمات، التي كانت معتمدة، حين كتابته لهذا النص في مطلع السبعينيات، ونجح محفوظ في استحضار الموت في هذا العمل بطريقة فنية، بالرغم أنه لم يفصح عن شخصيته، في أي مكان، وترك الحوار يتم على سبيل التلميح لا التصريح، حتى يكون هناك قدر من السعادة يحصل عليه المتلقي، عندما يفك شفرة اللغز.

الأثر الأوروبي في مسرح محفوظ:

ولو نظرنا إلى هذه المسرحيات الست، نجد أنه ليس من المستبعد، عبر رسم محفوظ لهذا العالم، أن يكون قد تأثر بالمسرح الأوروبي، خاصة مسرحيات (يوجين أونسكو، وصموئيل بيكيت)، حيث نجد أن أبطال هذه المسرحيات، لم يحملوا أسماء ذات دلالة واضحة، فالشخص مثلاً (الفتى، الفتاة، الشاب، الرجل، الصديق، الأحمر، الأبيض)، وهذا الأسلوب اتبعه (يوجين أونسكو) في أكثر مسرحياته، دلالة على أن الموضوع هو البطل، فالمكان والزمان والشخص، هم موظفون من أجل صياغة الحدث، كما أن الحديث عن شيء مجهول دائماً، وهو ما اتبعه (بيكيت) في مسرحية، في "انتظار جودو"، الذي خصه محفوظ بدراسة عن مسرحه في جريدة المساء المصرية، فعند محفوظ، المجهول معلن عنه بصفاته أحياناً، أو سلوكه وملامحه، وقد يكون هذا المجهول عنده هو الحدث ذاته، هذا إلى جانب، تميز هذه المسرحيات بقصر الجملة الحوارية، مما أدى إلى سرعة في إيقاع الأداء، كما عند (يونسكو) في مسرحية "الممثلة الصلحاء".

خلال هذه المسرحية عن الإنسان، حين تشغله مظاهر الحياة ومطامعها، عن حقيقة وجوده ومهمته الأبدية، بأن يعمل جاهداً كي تستقيم الحياة، وهو هنا لا يكتفي بتجاهل الإشارات، التي تنبهه بأن هناك خطأ ما، ليجد نفسه وحيداً في محاكمته الأخيرة، فيطلب فيها العدل فلا يجده، ويطلب الحرية، فيمنح حرية اختيار طريقة موته.

المطاردة:

جاءت ضمن مجموعته الجريمة، إلا أنه يجمعها نفس الخيط مع المسرحيات السابقة، وفكرة المسرحية، في بطولة رمزية هي الأبيض والأحمر، وكأنه يقول إنها حكمة الحياة، وصراع الثنائيات المتضادة، تبدأ الأحداث بطفلين يحاولان الهرب من رجل يتتبعهما، دون أن يخالطهما، فقط يرعاهما بنظراته، من أجل الاستمتاع باللهو بعيداً عنهما، ورغم أن الرجل لا يتحدث معهما، لكنه بين كل حين وآخر يضرب الأرض بسوطه، محدثاً فزعاً كبيراً بصوته الأجش، تمضي الأحداث المسرحية، فيكبر الطفلان، حتى يصلا إلى مرحلة الرجولة، وفي كل مرحلة عمرية، يضرب الرجل ذو الصوت المرعب، الأرض بسوطه، ليكتشف المشاهد في النهاية، أن هذا الرجل هو الزمن، الذي يلاحقنا لنفارق الحياة، مهما حاولنا الهروب منه، يظهر بقوته وجبروته يراقبنا عن كثب، كأنه يحذرنا، لتختم المسرحية بهذه الكلمات "الأبيض والأحمر يتلاصقان، يحاولان مغادرة المكان، لكن قدميهما لا تسعفانهما، يسقطان، يزحفان، على أربع إلى الخارج حتى يختفيا تماماً"، وهكذا يغلق مشاهدة المسرحية، كأنها رواية، فلا يتبع الطريقة التقليدية، التي

المرحلة الثانية من إبداع محفوظ المسرحي:

وهذه المرحلة تتمثل في مسرحيتين فقط، صدرتا في نهاية مجموعته القصصية (الشیطان يعظ) عام 1979م، الأولى حملت عنوان "الجبل" والثانية حملت عنوان "الشیطان يعظ" وهاتان المسرحيتان منتميتان، إلى مدرسة مختلفة عن المسرحيات السابقة، فهما ذواتا شخوص محددة الملامح، واضحة الأسماء، وبعضها من التاريخ العربي، كما أنهما تختلفان، عن المسرحيات السابقة، التي مال فيها محفوظ إلى التجريد والعبث، ففي مسرحية الجبل، يعالج محفوظ في هذا النص المسرحي، واحدة، من أكثر التجارب الدرامية ديمومة واستمرارية، أبطالها مجموعة من الشباب الجامع الطامح، إلى مجتمع مثالي، قرروا أن يهبوا حياتهم لمصلحة تطبيق العدالة، وبينما هم في الطريق إلى تطبيق ذلك، إذا بهم يصدمون بواقع يجعلهم، يدفعون ثمن ما انخرطوا فيه من تعصب أعمى، ظاهره الخير وباطنه الظلم، ما أدى إلى أن فقدوا حياتهم فيموت الكل، ولا يبقى سوى أحدهم لنعيهم، والمسرحية الثانية، "الشیطان يعظ"، تتكئ على إحدى قصص (ألف ليلة وليلة)، مع توظيف الحقيقة في الواقع داخل الأسطورة، وفيها يعالج قضية اجتماعية سياسية، كما يظهر للشخوص، أسماء واضحة، كالخليفة (عبدالمملك بن مروان، موسى بن نصير، الأمير خالد بن سهل) وغيرهم، وللأحداث خلفية معروفة، فقد استوحى أحداثها من حكاية مدينة النحاس، التي ورد ذكرها في ألف ليلة وليلة، حيث يطرح محفوظ عبر هذه المسرحية، خلافاً عريقاً، هل يمكن تصحيح أخطاء الماضي، حتى لو استطعنا العودة إليه؟ إنها مجرد فكرة

عشبية، نعلق عليها ضعف الحاضر، وتنتهي المسرحية، بعظة من العفريت.

صوت العفريت: قل لمولك، من يحكم بالإيمان فلا حاجة به إلى الشيطان

عبدالصمد: "انطلق أيها العفريت، فقد نطقت بالحق"، ولهذا سميت المسرحية "الشیطان يعظ"، أما لغة محفوظ المسرحية، من خلال هذه الأعمال، أثبت أنه يستطيع التعبير عما يريد قوله للمشاهد، بالحوار الفصيح، كل ما يمكن أن يعبر عنه بالحوار العامي، وهذه سمة كبيرة تفرد بها إبداع (نجيب محفوظ)، حتى في عالمه الروائي، حيث نجح إلى حد كبير، في إيجاد ما يمكن أن نطلق عليه "اللغة الثالثة"، في صياغة حوار مسرحي درامي، قام على لغة بسيطة فصيحة في نفس الوقت، بما حمل من ثراء وحيوية الحوار، مع ضبط اللغة الفصحى، ضمن أسرار الصنعة اللغوية، وإشكاليات الكتابة لفن المسرح.

نجيب محفوظ والابتعاد عن الكتابة المسرحية:

كتب محفوظ للمسرح نصوصاً معدودة، وهي ضئيلة بالنسبة، لأديب بحجم نجيب محفوظ، امتلك ناصية الكلمة، مع براعة اللغة وقيادة الفعل الدرامي وسلاسة الحوار، حيث كان يمتلك كل مقومات نجاح الكاتب المسرحي، لكنه لم يسع إلى ذلك، وكثف جهوده لإبداع الرواية، الأمر الذي يدفعنا إلى طرح هذا التساؤل، لماذا ولج محفوظ عالم الكتابة المسرحية؟ ثم ترك هذا العالم ولم يعد له مرة أخرى؟ ولو حاولنا البحث عن إجابة لهذا السؤال، نجد الإجابة عند محفوظ نفسه، الذي لجأ إلى الكتابة المسرحية في مرحلة معينة من مراحل تطور

محفوظ، التي ضمنها مجموعته " تحت المظلة " تدخل في باب القصة القصيرة، وإنها ارتكزت على شكل الجدل والحوار، وصراع الأفكار، وتزينت بزي التعليمات المسرحية، فإن هذه جميعها، لا يجعل منها فناً مسرحياً بالمفهوم الاصطلاحي لتعبير الفن المسرحي، لا نكاد نحس بنبض الشخصية، ولا بعفوية الحوار، ولا بسخونة العلاقات، ولا بدموية الصراع، ولا بضجيج العلاقة بين الرجل والمرأة، ولا بشيء من هذا الذي يجعل من المسرح صورة مصغرة للحياة، باعتبار أن الدنيا مسرح كبير⁽²⁾.

أخيراً:

عاش محفوظ بعد كتابة مسرحياته الثمانية، سبعة وعشرين عاماً، لم يكتب خلالها نصاً مسرحياً واحداً، وكأنه قد اكتفى بأن يكون الأب الروحي والحقيقي للرواية العربية، ورغم ذلك تبقى هذه المسرحيات القليلة، كنز مدفون غائب عن أعين الكثيرين، بحاجة لاستخراجها وصقلها والانتفاع بها، وتقديمها للقارئ المعاصر، للتعرف على شكل جديد من أشكال إبداع عميد الرواية العربية نجيب محفوظ.

◀ الهوامش:

(1) مسرحيات نجيب محفوظ، امتداد لإبداعه الروائي، محمود إسماعيل بدر، مجلة ضاد، عدد يناير عام 2012م.

(2) دور الدراما المسرحية، في تجربة نجيب محفوظ، د. محمود كحيلة، مجلة ضاد، العدد 12، يناير عام 2012م.

إبداعه، لأن المسرح، حسب قوله، الأقدر على الالتحام مع المشاهدين، لأحداث التفاعل المأمول بين الخشبة وبين الصالة، وفيه يتحقق فعل جمعي، هو الفرجة وغيره من الأفعال الدرامية في القصة والرواية، حيث أراد، محفوظ، أن يصل بأفكاره مباشرة إلى الناس، وكان المسرح هو السبيل، تحريضاً على رفض اليأس والخنوع والتشبث بالأمل والنجاة، ولنلمس ذلك من خلال حوار نُشر معه في مجلة الكاتب المصرية عام 1964م، حيث يقول " قد يقال فيما يخص مستقبل الرواية، إنَّ الطابع الجديد للعصر هو طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها، وإن الجدل العقلي هو الصفة الغالبة للتفكير المعاصر، وبالتالي فإن الشكل الأدبي المناسب لأزمة العصر هو فن المسرح، باعتباره الشكل الفني، الذي يركز أساساً على الجدل والحوار وصراع الأفكار وفنون الفرجة"، فمحفوظ يرى هنا أن الخط المنطقي لتطور الرواية، كما يكتبها، قد انتهى حتماً إلى المسرح، فهو لم يكتب للمسرح لمجرد الرغبة في التجديد، بل لأن هذا الشكل الفني، في تقديره، خير وسيلة لمعالجة ما عنده من أفكار، خلال هذه المرحلة من تطور إبداعه الروائي، هذا إلى جانب قد يكون انصراف محفوظ عن الكتابة المسرحية، بسبب استقبال النقد لأعماله المسرحية، والتي قُوبلت بفعل معاكس، كان له أثر ربما في تراجع محفوظ السريع عن الكتابة المسرحية انتصاراً للرواية، عبر إعلانه في أكثر من لقاء، بأنه ليس كاتباً مسرحياً، تحسباً لهجوم نقاد المسرح، لكنه، رغم ذلك، قد طالته أيدي النقد، منها ما كتبه الناقد المسرحي الشهير "جلال العشري" قائلاً "لنتفق إذن على أن مسرحيات نجيب



ما بين صحراء " تيسير السبول " وجبال " فيصل قات ": الإحساس والفرّض والسياق

د. كمال ميرزا ❖

حبل سرّي من الحزن والأسى والخذلان يربط بين الشاعرين الأردنيين الراحلين "تيسير السبول" و"فيصل قات". هذا الرابط الجوّانيّ الشفيف يتبدّى في القصديتين اللتين أصبحتا عنوان الديوان اليتيم، أو الأعمال الشعرية الكاملة، لكلّ منهما: قصيدة "أحزان صحراوية" لتيسير السبول، وقصيدة "خمسة أسياف تسكن جسدي" لفيصل قات. وكان بالإمكان أن نتلاعب بالعناوين هنا فنقول: "أحزان جبليّة" لفيصل قات، و"خمسة خناجر تسكن جسدي" لتيسير السبول.. دون أن يختلّ المعنى والإحساس!

* كاتب وأكاديمي أردني

و"مايكوب"⁽¹⁾ التي أمضى العمر يتوق إليها، فإنَّ معضلة الصحراء التي رسم فوق رملها "طبَاءٌ تركض عبر العشب وعبر الأمطار"، ورغم "الحبِّ الساكن" في قلبها، أنَّها أصبحت مرادفاً للأسياف الخمسة التي تسكن جسده وهو يجلس "منتظراً زمن الماء وأغصان الصفصاف"، هذا الانتظار الذي هو بحدِّ ذلك ضرب من التيه:

"ما أصعب زمن التيه

وما أطول ليل الغرباء

جئتكَ من خلف

رماد الزمن الساكن

في مخطوطات القلب

لأمنحك بقايا حلمٍ

كنا أخفيناه في الماء

طاردتكِ عبر شوارع

مملكة الصحراء

ورأيتكِ في لحظة غيبٍ

فجراً يقترب من الأشياء

وحين دنوتُ

كي أقفز من فوق جدار الصمتِ

فاجأني الموتُ!"

بعد هذه الإطلالة السريعة على شعر "تيسير" و"فيصل"، والتي الهدف منها أن تُغري بالقراءة لا أن تغني عن القراءة، لا مناص من بعض الكلام الجاد؛ فبالنسبة للنقاد المتنطعين، من الصعب أن تجد أحدهم يقول لك: "تيسير السبول" أو "فيصل قات" شاعر لا يشقُّ له غبار! وبالنسبة للقراء المترفين، من الصعب أن تجد أحدهم يقول لك: "تيسير السبول" أو "فيصل قات" شاعري المفضل! لكن هلاً وضعنا جانباً تنطع النقاد

حزن وأسى وخذلان.. وكلمة السرّ هي الصحراء!

صحراء "تيسير السبول" التي تشربُ رمالها "حسرةً ذاك الصوت"، وتجعلُ من هذا الشاعر "بدويّاً خطّت الصحراء لا جدوى خطاه!" وصحراء "فيصل قات" التي خُطَّ رمل شوارعها من "رماد الزمن الساكن" الذي يبددُ حلماً كان الشاعر قد "أودعه في الماء!" وليست مشكلة "تيسير" و"فيصل" مع الصحراء بما هي صحراء، بل ليست الصحراء لدى "تيسير" و"فيصل" مكاناً فيزيقيّاً بمقدار ما أنَّها صحراء في الروح وصحراء للروح!

فبالنسبة لتيسير تصبح "الصحاري العربية" التي أودع في رمالها "غصّات أغانيه الشجيّة" معضلةً عندما يكون "الرمْلُ وعودٌ برمال"، وعندما يكون مداها "صمتٌ.. وعذاباتُ ارتحال"، وعندما تنزع السحر عن "ليالي شهرزاد"، وعندما يغدو تخطي "قمم الكثبان" واجتياز "الوهاد" ضرباً من السير الأزلي الذي يبدد توق الشاعر للوصول:

"كلما استيقظ في قلبي اشتياق

لمزيد من تداني والتصاق

كلما ضجّ نداء البوح

في أرجاء ذاتي

كلما بُوغتُ أني

أتناهى بانسراب اللحظاتِ

كلما أحسستُ أني

بعض دفء الآخرين

خلتني عدت أراه

بدويّاً خطّت الصحراء لا جدوى خطاه!"

وبالنسبة لـ فيصل قات، ذلك "القوقازي" المهاجر القادم عبر البحر من جبله ونهره وأشجاره ووروده

أعظم كاتب! الصدق - أو الكذب - هو ما يستقرّ في وجدان القارئ ولو بطريقة لا واعية إزاء أي نصّ في نهاية المطاف، وفي حالة الشعر صدق العاطفة والإحساس قبل صدق المعنى والمؤدّي.

وفي أشعار "تيسير السبول" و"فيصل قات" من الصدق ما يستحوذ عليك ويدفعك لمواصلة القراءة بطريقة مستغربة وغير مفهومة حتى بالنسبة إليك.. رغم المآخذ الاحترافية الكثيرة التي يمكن أن تستوقفك وأنت تقرأ هنا وهناك! بل للحظة تشعر بنفور غير مفسّر من "الصنعة العالية" لدى بقية الشعراء المُبجلين!

ثانياً: الغرض

عند البحث في المراجع والمصادر، يستطيع المرء أن يجمع من هنا وهناك (13) غرضاً مختلفاً للشعر، صنفها النقاد والأكاديميون: الغزل (الصريح والعذري)، والمدح، والهجاء، والثناء، والفخر والحماسة، والوصف، والاعتذار، والحكمة، والنصح والإرشاد، والسياسة، واللهو، والطبيعة، والزهد.

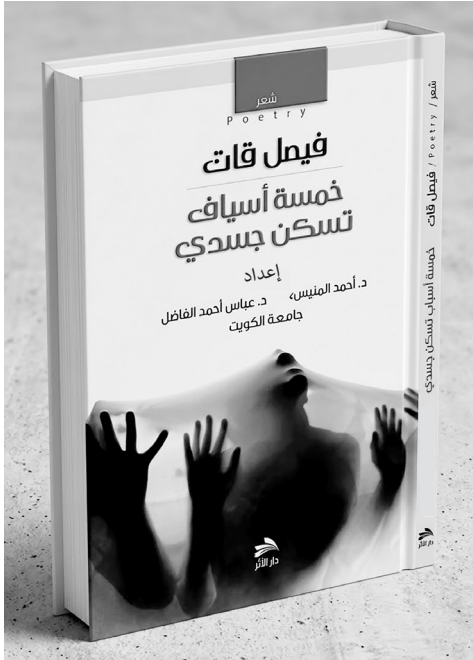
القاسم المشترك بين جميع هذه الأغراض أنّها "علائقية" وموجهة نحو المتلقّي؛ أي أنّ الشاعر يفترض وجود هذا المتلقّي الحقيقي أو المتخيّل أمامه وهو ينظم قصيدته، وعلى هذا الأساس يزخرف كلامه، ويصوغ "خطابه"، ويستعرض ما لديه من مخزون ومَلَكات وكلمات. وهنا يغدو الحدّ الفاصل بين صدق الشاعر وكذبه هو إلى أي مدى يجعل الصنعة في خدمة المعنى، أو يلوي عنق المعنى ليلبّي متطلبات الصنعة ومقتضياتها وشروطها؟ هذا قد يفسّر كيف يمكن للشخص الواحد أن يكون شاعراً مجيداً وشخصاً ضيعاً مفتقراً للنزاهة في آن

وتترف القراء، وذهبنا وقرأنا بأنفسنا أعمال الشعارين الراحلين؟!

للهولة الأولى لن يخرج الانطباع الأول عن إطار الكلام أعلاه، فأين ما يكتبه "تيسير" و"فيصل" من فرد العضلات اللغويّة، و"الفلكات" التأمليّة، والبهلوانيّات المجازيّة، والاستعراضيّة المنبريّة، والحنكة التواصلية، ومهارات العلاقات العامة والتشبيك والقُرب من سلطة ما.. والتي ينبغي أن يتحلّى بها أو يلبيها من يُصنّفون كشعراء كبار هذه الأيام؟! ومع هذا، ماذا لو نحينا عن أنفسنا قليلاً "كلاسيهاتنا"، و"أحكامنا المسبقة"، وما نظّنه فهماً راسخاً لما ينبغي أن يكونه الشعر والشاعر، وما هو دارج في السوق.. وجربنا أن نعيد قراءة "تيسير" و"فيصل" مرّة أخرى ونحن نضع في اعتبارنا ما يلي:

أولاً: الإحساس

في البدايات يكون لدى الكاتب والقارئ على حدّ سواء شيء من براءة الطفولة، ثمّ يمضيان العمر (أي الكاتب والقارئ) وهما يحاولان بدأب أن يكتسبا من التكلّف والتقمّر و"الحرفة" و"الاحترافية" و"البرستيج" ما ينفي عنهما هذه التهمة، ثمّ ما قبل خطّ النهاية بقليل، وبعد أن يكون قد "فات الفوت" غالباً، يدركان - ومنهم الذي لا يدرك - أنّ السرّ يكمن في البراءة، ويتمنيان لو أنّهما يستطيعان العودة إلى براءة الطفولة الأولى، بل ويتمنيان لو أنّهما لم يغادراها ابتداءً! "تيسير السبول" و"فيصل قات" شاعران لم يغادرا براءة الطفولة، هل يبدو هذا حكماً مُنصفاً؟ اذهب وقرأ واحكم بنفسك! البراءة هي صنو الصدق، الصدق الذي يحتاج المرء غالباً لأن يقطع الشوط أعلاه بأكمله لكي يدرك أنّه



ثالثاً: السياق

لا يقتصر "المتلقي" و"الناقد" على إفسادهما ذمة الشاعر؛ فهما (أي المتلقي والناقد) يمتلكان رفاهية أن يقفا هنا هذه اللحظة، حيث انتهى الشعراء، وأن ينظرا إلى الوراء متأملين نتاج الجميع: يحاكمان، ويفاضلان، ويتخيّران، ويسبغان بركاتهما، ويوزعان أوسمة استحقاقهما.. مقترفين بدم بارد خطيئتين لا خطيئة واحدة: خطيئة أن يقيسا قصور السابق على تفوق التالي، ولو علم السابق ما سيكون تالياً لسبق إليه، ولولا أن التالي قد تعلم من السابق واستفاد منه لما تجاوزه وتفوق عليه. وخطيئة أن يتعاملا مع الشاعر كأنه ذرة تسبح في فراغ، ومع الشعر كأنه فكرة مجردة تدور في مطلق، وينسيا أن الشاعر إنسان والشعر ظاهرة إنسانية، وبالتالي فإن السياق الذي أفرز الشعر هو جزء منه ومن

واحد! في مقابل ذلك كله يبرز غرض الشعر يختص بالشاعر نفسه لا بالمتلقي متذوقاً كان أم دارساً، غرض يمكن اعتبار "تيسير السبول" و"فيصل قات" نموذجين صارخين عليه: شعر البوح!

هنا الشاعر يكتب لا من أجل الآخر، لا لمعنى يريد إيصاله أو موقف يريد التصريح عنه أو صنعة يريد التبرج بها.. الشاعر يكتب من أجل نفسه، يكتب لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب، يكتب لأنه إذا لم يكتب سينفجر أو "يطق"! وهو لا يكتب لكي يتطهر، فالشاعر الذي يكتب للآخرين هو الذي يتطهر حين يعصب ما يعتمل داخله من معانٍ وانفعالات برأس المتلقين الذين ألقى إليهم بحمله، أما شاعر البوح الذي يكتب لنفسه فهو يُذكر نفسه ويُلزمها حجتها إزاء ما يعي ويشعر في كل مرة يكتب فيها. شاعر التطهر ينظم شعره لكي يلقي بالمعاني والانفعالات وراء ظهره، أما شاعر البوح فينظم شعره لتبقى المعاني والانفعالات ماثلة أمام ناظره. من هنا يأتي الصدق.. لكن من هنا يأتي أيضاً الحزن المقيم والأسى والخذلان.

لعل هذا يلقي ضوءاً على النهاية التي اختارها "تيسير السبول" لنفسه: انتحر بعد أن لم يسعفه بوحه، وبعد أن خنقه هذا البوح وراكم الحمل في صدره وعلى صدره بدل أن يبده! ولعل هذا هو السبب أن "فيصل قات" لم يكن على ما يبدو معنياً بشكل جدي بنشر أشعاره في ديوان أثناء حياته، واستدعى الأمر أن يغادر عالمنا لكي يرى ديوانه النور أخيراً على يد زوجته الوفية "شهيرة هاكوز" ومحبيه.

تقييمنا له، سواء السياق على مستوى تجربة الشاعر الفردية وسيرته الشخصية، أم السياق على مستوى تجربة المجتمع ككل وتاريخه الجمعي.

و"تيسير السبول" و"فيصل قات" شاعران عاشا تجربتيهما في ضوء أربع انعطافات شطّطت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة جيلاً بأكمله بشعره ونثره، وجعلت البوح أولويةً مُسبقةً على التجريب والجمالية: نكبة الـ (48)، و"عسكرتاريا" الخمسينيات، وهزيمة الـ (67)، وطفرة السبعينيات التي آذنت بولوع عالم استهلاكيّ جديد هجر الآمال والمبادئ التي سبق وأن قوّضتها الهزيمة، وأتى بتطلّعاته وأولوياته وضروراته ومقتضيات عيشه الخاصة.

لا عجب إذن أن نجد "الحلم" وليس تحقُّقه في نهاية "الرحلة"!

"الحلم" الذي هو آخر قصيدة في ديوان "فيصل قات" والتي يقول فيها:

"أحلم بالعيون السود

بارتعاشة الظفيرة

بلحظة اللقاء

بضمّة صغيرة

بعالمٍ من الرؤى بعيد المنال

أطير عبره.. ماسحاً بقية السؤال

أحلم بالسهبوب الخضر.. بالغابات

بالشواطئ السعيدة

وبالنوارس التي تعانق الضياء

بالجزائر البعيدة

أحلم بالمدائن الشرقية المهيبه

بلوثة السحر الخرافي

بارتعاشة الجفون

يفضي إلى العوالم الخصبية

أحلم أن أطلّ في خزائن الذين هاجروا

ونقبوا

وأن أعيش في طفولة الذين عانقوا الشمس والبحار

واحترق وجوههم بزهوة النهار

لكي يُعيدوا فرحةً جديدة.."

و"الرحلة" التي هي آخر قصيدة في ديوان "تيسير

السبول" والتي يقول فيها:

".. هي ذي القمّة تبدو

ويرى

لم يكن ثمة شيء ليراه

لم يكن ثمة شيء ليمسّه

فإذا القمّة جدّاً خاوية

لم يعد يحتاج إنساناً

ولا شيئاً

ولا يحتاج حسّه

واحداً يمثّل، لا يدري إذا كان وحيداً

واحداً يسمع لغط الريح

والصحراء في عينيه تمتدّ - وتمتدّ بعيداً

ضجراً كان، وما كان تعيشاً أو سعيداً

أو لعلّ الأمر لم يحدث

لعلّ الرحلة المومّا إليها لم تكن

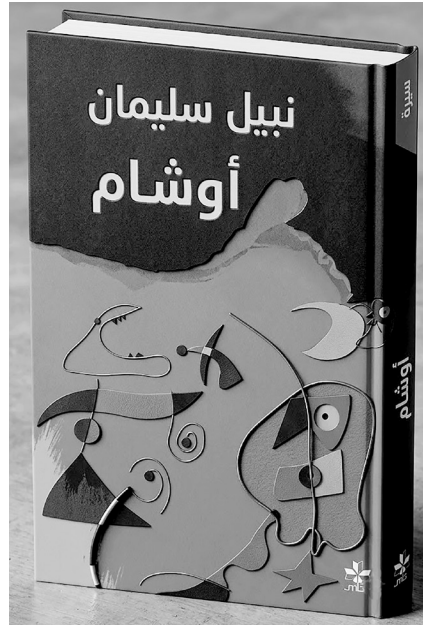
والمسألة

حلمٌ مرّ طويلاً وثقيلاً وبليداً..!"

*فيصل قات شاعر قوقازي يكتب الشعر بالعربية، علاوة على لغته الشركسية، صدر له بعد

وفاته ديوان بالعربية بعنوان خمسة أسياف تسكن في جسدي. جمعه أحمد النعيمي وحققه،

معمونة عوني أحمد توغوج، وشهيرة هاكوز، ونشرته دار فضاءات بعمان 2010.



الكتابة ضد الطمس

د. سمر الديوب ❖

تظهر الكتابة في الكتاب السيري (أوشام)⁽¹⁾ بوصفها فعلاً مضاداً للطمس؛ فعلاً يقاوم ما يحاول الزمن محوه، وما تحاول السلطة إسكاته، وما تحاول الذاكرة نفسها أن تخفّف حدّته. فيكتب نبيل سليمان؛ ليمنع اختفاء حياته في ضجيج التاريخ الكبير، وليحفظ ما يتسرّب عادة من بين أصابع السيرة التقليدية؛ التفاصيل الصغيرة، والانكسارات الصامتة، والتحوّلات الفكرية التي لا تُرى، واللحظات التي لا يلتفت إليها أحد. هكذا تتحوّل الكتابة إلى مواجهة مباشرة مع النسيان؛ مواجهة تعتمد على إعادة خلق الأثر في اللغة. فكلّ "وشم" في الكتاب هو محاولة لإعادة تثبيت ما كاد يُمحى، وكلّ مقطع هو استعادة لطبقة من الذات كانت مهدّدة بالاختفاء تحت ركام الزمن، أو تحت ضغط السرديات الكبرى التي تبتلع الأفراد. في هذا السياق، تبدو كتابة نبيل سليمان أقرب إلى فعل مقاومة ثقافية؛ فهو يكتب ضدّ الأيديولوجيا حين تضيق، وضدّ المؤسسة حين تتصلّب، وضدّ الذاكرة حين تخون. إنّ الكتابة _هنا_ استعادة مضادّة، وإصرار على عدم النسيان. لذلك تأتي اللغة مشحونة بطاقة دفاعية، كأن الكاتب يحفر في الصخر لكي يترك أثراً لا يمكن محوه. وهكذا يصبح كتاب (أوشام) نصّاً يقاوم الطمس عبر الحفر العميق في الذات، وعبر تحويل التجربة الشخصية إلى أثر لغويّ لا يزول، كما لا يزول الوشم من الجسد.

* أكاديمية وناقدة سورية

واحد، فيلم سينمائي يوقظ دهشة قديمة. هذه التفاصيل هي البنية العميقة التي تصنع الكاتب، وتحول القراءة إلى قدر، والكاتب إلى وشوم لا تُمحي.

بهذا المعنى، تصبح المكتبة سيرة داخل السيرة؛ سيرة معرفية تتقدم على السيرة الحياتية، وتكشف أن الذات التي يكتبها نبيل سليمان ذاتٌ تُعرّف بما قرأته، وبما تركته القراءة من آثار ستظلّ تعمل في الوعي حتى آخر الكتاب.

المكان بوصفه وشماً لغوياً

يتقدم المكان في "أوشام" بوصفه أحد أكثر عناصر السيرة حضوراً وعمقاً؛ لأنه يظهر كأثرٍ محفور في الوعي، وكعلامة لا تزول، وكوشمٍ لغويّ يظلّ يعمل في النصّ مهما تغيرت الأزمنة. فتُكتب الأمكنة التي يمرّ بها (نبيل سليمان) بوصفها طبقات من الذاكرة؛ فكلّ مدينة، وكلّ بيت، وكلّ مكتبة، ندبة داخلية تشكّلت عبر التجربة، وتركت أثرها في تكوين الذات.

إنّ المكان هنا لا يُروى، بل يُلمَس أثره في اللغة؛ يظهر كتوتر بين الانتماء والابتعاد، بين الحنين والشك، بين ما كان وما بقي. فتُقدّم حلب على سبيل المثال كعلامة أولى في جسد السيرة، وتُستعاد اللاذقية كطبقة من طبقات الهوية الثقافية التي تشكّلت عبر لقاءات فكرية، وصداقات، ومواجهات مع زمن سياسي مضطرب.

يكتب (نبيل سليمان) المكان كما تُكتب الندبة؛ ليس بما يحتويه، بل بما يتركه. فيظهر المكان في علاقة داخلية تتشكّل عبر الذاكرة، وتعيد تشكيل الذاكرة نفسها. وبذا يصبح المكان جزءاً من السيرة المضادة؛ لأنه يكشف عن علاقة الذات بالعالم بوصفها علاقة أثر، لا علاقة انتماء. لنقرأ:

"تعزّى خذاً الوادي خلال عشرات السنين من السنين
والأعشاب والأشواك. وما عاد للخدين من ستر أو لون إلا

المكتبة بوصفها سيرة: حين تبدأ الذات من رفّ كتاب تتبدّى المكتبة في الكتاب السيري "أوشام" بوصفها اللحظة التي يبدأ عندها التكوين الحقيقي للذات؛ فهي ليست مكاناً للقراءة فقط، بل هي نقطة الانعطاف التي تتحوّل فيها الحياة إلى أثر، والوعي إلى مشروع. فحين يروي (نبيل سليمان)، مثلاً، اكتشافه (المكتبة الشعبية) في طرطوس، يقدّم "وشماً أول" على جسد السيرة؛ وشماً سيظلّ يعمل في كلّ ما يكتبه لاحقاً. يقول:

"اهتديت في طرطوس سريعاً إلى (المكتبة الشعبية) مقابل المنشية... هكذا قرأت رواية من بعد رواية لإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، والتهمت ما كان في المكتبة لجبران خليل جبران والمنفلوطي (...). للمكتبة الشعبية، ولذلك الرجل: علي محمود نبهان، فضلٌ عليّ لا يُنسى. لقد بدأ التكوين". لا يسعى هذا المقطع إلى وصف مكتبة، بقدر ما يصف "ولادة ذات"؛ ذات تتشكّل من الكتب قبل أن تتشكّل من التجارب المباشرة. فلا تحضر المكتبة هنا بوصفها رفوفاً، ولا عناوين، بل سيرة بديلة تُكتب من خلال القراءة، لا من خلال الأحداث. إنّ استعارة "التكوين" التي يستخدمها الكاتب تكشف أن (السيرة المضادة) لا تبدأ من لحظة ميلاد بيولوجي، إنّها إعلان عن أن هذه السيرة تبدأ من لحظة ميلاد معرفي؛ من تلك اللحظة التي يلتقي فيها القارئ الأول كُتبه الأولى، فيتغيّر مسار حياته، من غير أن يدرك ذلك تماماً.

هكذا تتحوّل المكتبة إلى وشمٍ لغويّ، إلى أثر لا يزول، إلى طبقة من طبقات الذات التي ستظلّ حاضرة في كل كتابة لاحقة. فلا تُبنى السيرة في "أوشام" من الوقائع الكبرى، بل يكتبها من التفاصيل التي تُهمَل عادة: مكتبة صغيرة، شاب يؤجّر الكتب بفرنكين، رواية تُقرأ بنفَس

المكان من صورة بصريّة إلى معرفة شعبيّة، إلى طبّ شعبيّ، إلى علاقة بين الجسد والطبيعة، إلى شبكة من العادات والطقوس التي تُعيد تشكيل المكان بوصفه جزءاً من الحياة اليومية. الوادي _هنا_ مخزن خبرات، وذاكرة نسائية، وطبّ منزليّ، ووشم عاطفيّ يربط الأم بالضرة، والنساء بالطبيعة، والبيت بالوادي.

يكتب (نبيل سليمان) المكان بوصفه وشماً لغويّاً، وشماً بصريّاً في صورة الخدين العارين، وشماً لونيّاً في صبغة حبّ الديس، وشماً جسديّاً في أثر اللون في الأصابع والشفاه، وشماً اجتماعيّاً في علاقة الأم بالضرة، وشماً معرفيّاً في الطبّ الشعبيّ، وشماً زمنيّاً في تعرية المكان عبر العقود.

إنّ الأمكنة في "أوشام" لا تعمل كخلفية للأحداث، بل كقوى تكوينيّة؛ فهي التي تصنع التحوّلات، وتعيد ترتيب الوعي، وتمنح السيرة شكلها المتشظّي. فكل مكان هو وشمّ لغويّ، وكل وشم هو طبقة من طبقات الذات، وكل طبقة تكشف عن أن السيرة لا تُكتب من الخارج، بل من الداخل، من أثر المكان في النفس، لا من صورته في الذاكرة. هكذا يغدو المكان في "أوشام" كتابة ثانية للذات؛ كتابة لا تعتمد الوصف، بل تعتمد الحفر، ولا تبحث عن استعادة الماضي، بل عن استعادة أثره. وهذا ما يجعل المكان وشماً لغويّاً: أثراً لا يزول، يظلّ يعمل في النصّ كما يعمل الوشم في الجسد، ويمنح السيرة المضادّة عمقها، وتوترها، وفراقتها.

الكتابة بوصفها وشماً: أثر لغويّ يقاوم الزوال

تتقدّم الكتابة في "أوشام" بوصفها الفعل الأكثر قرباً من الوشم؛ كلاهما حفر، وكلاهما مقاومة، وكلاهما محاولة لانتزاع ما يهدّده الزوال. فيثبت الوشم الأثر على الجسد،

ما يغلف عراء التراب والصخور من سنديانة أو بلوطة تغالب القطع حتى تغلبه، وتنبق متراً، أو مترين، ومن شجيرات حبّ الديس (التوت البري) التي كانت تصبغ بحمرتها الداكنة وبسوادها أصابعنا وشفاهنا وثيابنا. وها هو صوت أمي يوصي ضرّتها -زوجة أبي الثانية- بأن تكثر من حبّ الديس صباحاً، على الريق. لماذا؟ لأنه دواء لقيء الحامل، والضرة الجديدة حامل...."

يتجلى المكان في هذا المقطع من (أوشام) بوصفه جسداً حيّاً يحمل آثار الزمن، كما يحمل الجسد البشري وشومه. فيقدّم الوادي كخدين يتعرّيان، كوجه يفقد لونه وسترته، كائن تُقشّره السنوات من السنديان والأعشاب والأشواك. وتغدو استعارة الخدين إعلاناً عن أنّ المكان _هنا_ كائنٌ محسوس، يتألم، ويُجرح، ويُعرى. وهكذا يتحوّل المكان إلى وشم لغويّ؛ لأن اللغة لا تصفه من الخارج، بل تكشف أثر الزمن فيه من الداخل، كما لو كانت تلمس جلده.

تتعمّق هذه البنية حين يصف الكاتب بقايا السنديانة والبلوطة التي "تغالب القطع حتى تغلبه". فيُكتب المكان ككائن يقاوم، لا كمنظر طبيعي. إنّ فعل "تغالب" يحمل الشجرة إرادة، وصراعاً، وذاكرة، ويحوّل الطبيعة إلى سجلّ مقاومة. أما شجيرات حبّ الديس، التي كانت تصبغ الأصابع والشفاه والثياب، فهي ليست نباتاً، إنّها أثر لونيّ يتركه المكان في الجسد البشري، كما يترك الوشم أثره في الجلد. هنا يصبح المكان هو الذي يكتب الإنسان، لا الإنسان الذي يكتب المكان؛ فينتقل الأثر من الطبيعة إلى الجسد، ومن الجسد إلى الذاكرة، ومن الذاكرة إلى اللغة.

ويبلغ هذا التداخل بين المكان والذاكرة ذروته حين يدخل صوت الأم في المشهد، موصياً الضرة بالإكثار من حبّ الديس؛ "لأنه دواء لقيء الحامل". فجأة يتحوّل

الدرج الحجري، الفراغ المقنطر، الإثنية، الماء الساخن، طقس الحمام الأسبوعي. وتُروى التفاصيل بوصفها أثراً، كأن الكاتب يمرّ بإصبعه على جلد الذاكرة؛ ليتحسس ما بقي من ملمس المكان.

وتتعمّق فكرة الوشم حين يصف الكاتب كيف "أسرع الهجران بالشيخوخة إلى هذا البيت"، ثم كيف انهار في زلزال 2023. فالمكان الذي كان حيّاً، نابضاً، دافئاً، يتحوّل إلى ندبة؛ إلى أثر لفقدان لا يمكن استعادته إلا عبر اللغة. لقد قدّم انهيار البيت كجرح، وكأن الكتابة تحاول أن تحفظ ما لم يعد موجوداً، وأن تُبقي الوشم حيّاً بعد أن زال الجسد الذي كان يحمله. بذلك تصبح الكتابة في (أوشام) محاولة لإنقاذ المكان من الفناء عبر تحويله إلى أثر لغوي. فالبيت الذي كان مسرحاً للحمام الأسبوعي، ولطقوس الطفولة، ولحرارة الماء، ولحجارة الدرج، يتحوّل إلى نصّ؛ إلى وشم يُعاد رسمه بالكلمات. فلا يعود المكان إطاراً للسيرة، بل يصبح جزءاً من جلدها، وطبقة من طبقاتها، ووشماً لا يزول إلا إذا توقفت الكتابة عن استعادته. إنّ السيرة هنا تُكتب بالبيت؛ وبالفراغ المقنطر، وبالإثنية، وبالدرج الحجري، وبالانهيار نفسه، الذي يتحوّل إلى آخر الوشوم، وأعمقها.

ولأن السيرة المضادة لا تبحث عن اكتمال، فإن الكتابة في "أوشام" تبحث عن أثر متماسك، لا سرد متماسك؛ أثر يظلّ يعمل في الوعي، ويعيد تشكيله في كلّ قراءة. هكذا يصبح النصّ نفسه وشمّاً: أثراً لغوياً لا يزول، يذكر بأن الكتابة طريقة لإنقاذ ما يتبقّى من الحياة، ولجعل هذا المتبقّي أكثر حضوراً من الحدث نفسه.

هامش:

1 - نبيل سليمان: أوشام، ط1، الإمارات العربية المتحدة وسوريا: دار

الحوار، الشارقة، واللاذقية 2025

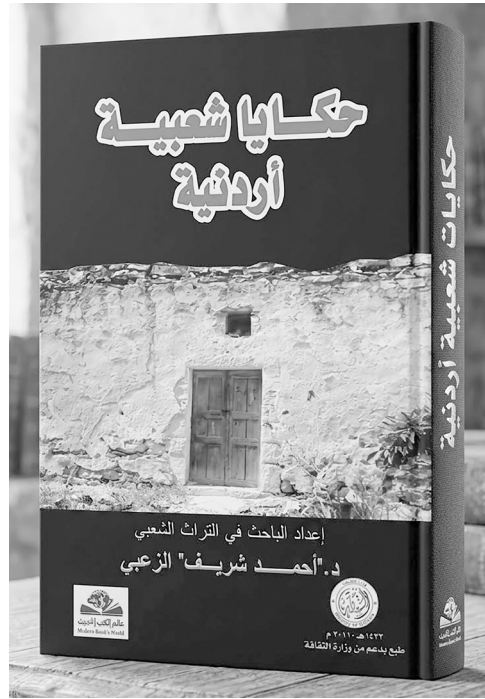
أما الكتابة فتنبّهت على اللغة، وفي الحالتين لا يعود المهمّ ما يُروى، بل ما يُحفر.

إنّ (نبيل سليمان) يكتب ليعيد خلق الماضي في صيغة أثر؛ فتبدو كلّ جملة في الكتاب كأنّها محاولة لإعادة تثبيت لحظة كانت مهدّدة بالاختفاء، وكلّ مقطع هو استعادة لطبقة من الذات كانت ستضيع لو لم تتحوّل إلى لغة.

بهذا المعنى، تتحوّل الكتابة إلى وشمٍ آخر، وشمٍ لا يرى على الجلد، نراه في طريقة تشكّل الجملة، في انكسارات السرد، في التردّد بين الاعتراف والتأويل، في المسافة التي يضعها الكاتب بين التجربة وصورتها. فالكتابة هنا أداة لإعادة تشكيل الذات؛ وليست استعادة للماضي، بل هي خلق جديد له. إنّها فعل مضادّ للطمس، يواجه النسيان كما يواجه الوشم محاولات المحو:

"في الفسحة بين باب البيت العتيق والجدار الذي تتكئ عليه الجرة/ الجرتان. يكون الموعد الأسبوعي للحمام. غير أن للصغار حمّاماً آخر في الخارج. في يمين الباب يرتفع الدرج الحجري المفضي إلى سطح البيت. وتحت الدرج فراغ مقنطر، على أرضه تنهض إثنية أو إثنيّتان للطبخ وتسخين الماء، فها هنا يغتسل الطفل أو الفتى ما دام الطقس يسمح بذلك. أسرع الهجران بالشيخوخة إلى هذا البيت، حتى إذا وقع زلزال 2023 في سورية انهار البيت، كما بات البيت الإسمنتي آيلاً إلى السقوط."

يكشف هذا المقطع من (أوشام) كيف تتحوّل الكتابة إلى فعل وشم؛ لأنها تُعيد نقشه في الوعي عبر اللغة. فالفسحة الصغيرة بين باب البيت العتيق والجدار علامة محفورة في الذاكرة، تُستعاد بتفاصيلها الدقيقة: الجرتان،



السرد الشفهي في الأردن: ذاكرة جمعية تهدد بالنسيان

أشرف الشنيكات ❖

لم تكن الذاكرة الإنسانية يوماً مجرد أرشيف صامت للأحداث، بل كانت "ولا تزال" فعلاً حيّاً يتجدد عبر السرد. وقبل أن تُدوّن الحكايات في الكتب، وقبل أن تُؤرشف الوقائع في الوثائق، كان الإنسان العربي يعتمد على "السرد الشفهي" بوصفه الوعاء الأوسع للمعرفة، والقيم، والتجارب، والهوية. وفي الأردن، كما في كثير من المجتمعات العربية، شكّل السرد الشفهي جزءاً أصيلاً من النسيج الثقافي، حافظ على تاريخ الناس البسطاء، وعبر عن رؤيتهم للعالم، وساهم في تشكيل الوعي الجمعي عبر الأجيال.

* إعلامي وباحث أردني

تتجاوز الذاكرة الشخصية مع الذاكرة الوطنية والقومية. هذا التنوع لا يعني التشتت، بل يؤكد غنى المخزون الثقافي الأردني، وقدرته على استيعاب الاختلاف، ضمن إطار هوية جامعة.

المرأة بوصفها حارسة الذاكرة

لا يمكن الحديث عن السرد الشفهي دون التوقف عند الدور المحوري للمرأة، ولا سيما الجدات والأمهات، اللواتي كنّ الراويات الأبرز للحكايات الشعبية. ففي المجالس المنزلية، وعند مواسم السهر، كانت المرأة تنقل الحكاية بصوتها وإيماءاتها، وتعيد تشكيلها بما يتناسب مع السياق والزمن والجمهور. هذا الدور لم يكن ثانوياً، بل شكّل أحد أهم أشكال المشاركة الثقافية للمرأة، وأسهم في حفظ الذاكرة الجمعية، حتى في الفترات التي كانت فيها فرص التعليم والتدوين محدودة. ومن هنا، فإنّ تغييب هذا الدور أو تجاهله في الدراسات الثقافية يُعدّ خسارة مضاعفة، لأنه يُقصي جزءاً أصيلاً من رواة الذاكرة.

السرد الشفهي في مواجهة الحداثة

مع تسارع التحوّلات الاجتماعية، وانتشار وسائل الإعلام الحديثة، وتغيّر أنماط الحياة، تراجع حضور السرد الشفهي في الحياة اليومية. لم تعد الحكاية تُروى في المجالس كما في السابق، وحلّت الشاشات محل الراوي، وأصبح الطفل يتلقى قصصه من محتوى عالمي معوم، غالباً ما يكون بعيداً عن بيئته الثقافية. هذا التحوّل لا يمكن قراءته فقط بوصفه تطوراً طبيعياً، بل ينبغي النظر إليه بوصفه "تحدياً ثقافياً"

السرد الشفهي بوصفه ذاكرة مجتمع

يشمل السرد الشفهي طيفاً واسعاً من الأشكال: الحكايات الشعبية، والروايات، والأمثال، والأغاني، والعتابا، والحداء، وأغاني العمل، وقصص البطولات، وحكايات الجدات التي كانت تُروى في الليالي الطويلة. هذه الأشكال لم تكن للتسلية فقط، بل أدّت وظائف اجتماعية وثقافية عميقة؛ فقد نقلت القيم الأخلاقية، ورسّخت مفاهيم الشجاعة، والكرم، والانتماء، وفُسّرت الظواهر الطبيعية والاجتماعية بلغة بسيطة قريبة من الناس.

في المجتمع الأردني التقليدي، كان السرد الشفهي وسيلة لحفظ التاريخ غير الرسمي، ذلك التاريخ الذي لم تكتبه النخب ولا سجّلته المؤسسات، لكنه عاش في ذاكرة القرى والبادي والمخيّمات. ومن خلاله نعرف تفاصيل الحياة اليومية، وأماط العيش، والعلاقات الاجتماعية، ومواقف الناس من السلطة، والحرب، والسلم، والاغتراب.

تنوّع الجغرافيا وتعدّد الحكاية

يتميّز الأردن بتنوّع جغرافي وثقافي انعكس بوضوح على أشكال السرد الشفهي. ففي البادية، برزت الحكايات المرتبطة بالترحال، والنجدة، والفروسية، وكانت القصيدة النبطية والحداء وسيلتين أساسيتين للتعبير عن الوجدان الجمعي. أما في القرى الزراعية، فانتشرت الحكايات المرتبطة بالمواسم، والمطر، والأرض، وأغاني الحصاد، التي تعكس علاقة الإنسان بالطبيعة، والعمل الجماعي. وفي المدن والمخيّمات، تداخل السرد المحلي مع سرديات اللجوء، والفقد، والحنين، لتنشأ حكايات جديدة تعبّر عن تجربة إنسانية مركّبة، حيث

الثقافي، والفنون، فإنه يمكن أن يصبح أداة فاعلة لتعزيز الانتماء، وبناء جسور بين الماضي والحاضر، بعيداً عن الخطاب الإقصائي، أو التمجيد الفارغ.

السرد الشفهي بوصفه مادة إبداعية

لم يعد السرد الشفهي حبيس الدراسات التراثية، بل أصبح مصدر إلهام للأدب والفنون المعاصرة. كثير من الروايات، والمسرحيات، والأعمال السينمائية، استلهمت الحكايات الشعبية، وأعادت إنتاجها برؤية حديثة. هذا التفاعل بين القديم والجديد يمنح التراث حياة متجددة، ويؤكد أن الذاكرة ليست عبئاً، بل طاقة إبداعية كامنة. في الأردن، ما يزال هذا المجال واعداً، ويحتاج إلى مزيد من التشجيع والدعم، خصوصاً للشباب، ليروا في تراثهم مادة حيّة قابلة لإعادة القراءة والتأويل، لا مجرد ماضٍ منتهي الصلاحية.

ختاماً..

إن السرد الشفهي في الأردن ليس مجرد حكايات تُروى، بل هو "ذاكرة جمعية" تختزن تاريخ الناس، وأحلامهم، وخيالاتهم، ورؤيتهم للعالم. وتهديد هذه الذاكرة بالنسيان ليس مسألة ثقافية فحسب، بل مسألة هوية ووجود. فالمجتمعات التي تفقد ذاكرتها تفقد قدرتها على فهم نفسها، وعلى مواجهة المستقبل بثقة.

من هنا، تبرز الحاجة إلى وعي ثقافي يعيد الاعتبار للسرد الشفهي، لا بوصفه بقايا ماضٍ، بل باعتباره جزءاً حياً من الحاضر، وأحد مفاتيح بناء مستقبل أكثر اتصالاً بالجذور، وأكثر انفتاحاً على العالم.

يهدد بانقطاع السلسلة الشفهية بين الأجيال. فغياب السرد الشفهي لا يعني فقدان قصص جميلة فحسب، بل يعني تآكل منظومة كاملة من القيم والتجارب والمعاني، التي شكّلت هوية المجتمع عبر الزمن.

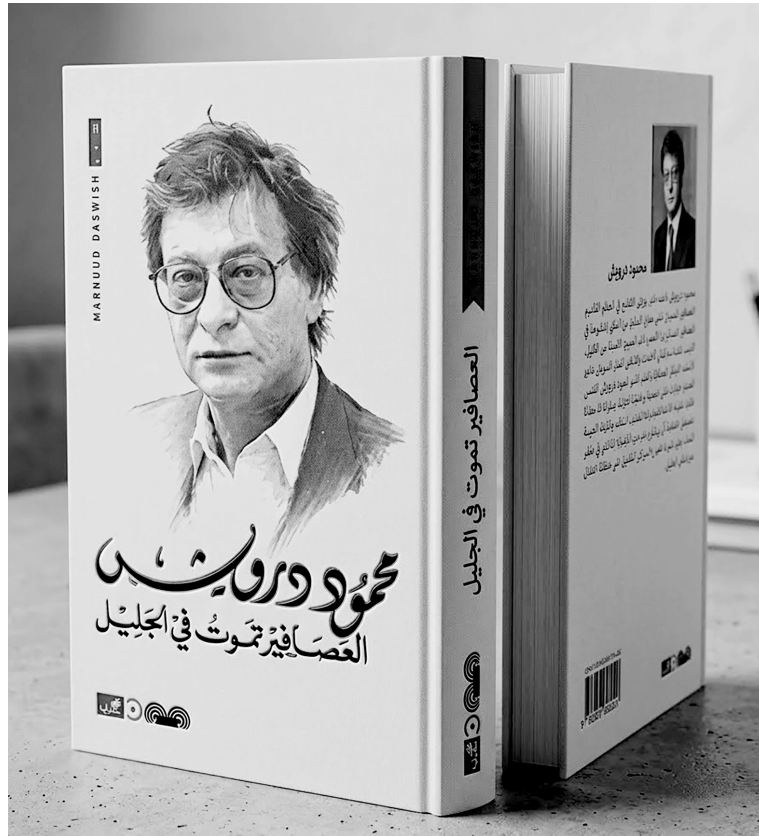
من الشفهي إلى التدوين: ضرورة لا ترف

إن الحفاظ على السرد الشفهي لا يعني تجميده، أو استعادته بشكل نوستالجي، بل يتطلب "تحويله من الذاكرة الهشة إلى الذاكرة الموثقة". والتدوين هنا ليس نقيضاً للشفهي، بل امتداد له، يضمن استمراره ويمنحه حياة جديدة.

شهد الأردن محاولات مهمة في هذا المجال، من خلال باحثين في الفلكلور، ومشاريع توثيق التراث غير المادي، إلا أن هذه الجهود ما تزال متفرقة، تحتاج إلى إطار مؤسسي أوسع، يربط بين الجامعات، ووزارة الثقافة، والمجتمعات المحلية، ويشجّع على جمع الروايات من أفواه الرواة، قبل أن يطويهم النسيان. ولعل إطلاق (منصة تراثي) قد تكون الانطلاقة الفعلية والحقيقية.

السرد الشفهي والهوية الوطنية

في زمن تتكاثر فيه السرديات المتنافسة، تبرز أهمية السرد الشفهي بوصفه عنصراً داعماً للهوية الوطنية، لا من خلال فرض رواية واحدة، بل عبر الاعتراف بتعدد الأصوات ضمن إطار جامع. فالحكاية الشعبية، مهما بدت بسيطة، تحمل في طياتها فهماً عميقاً للعلاقة بين الفرد والمكان، وبين الإنسان وتاريخه. وإذا أُحسن توظيف هذا السرد في التعليم، والإعلام



تمثّلات الحياة والموت في شعر محمود درويش

د. عاطف العيايدة ❖

تحقق الرّمزُ كتنقيّةٍ فنيّةٍ في شعر درويش بصورةً فريدةً متميّزةً، إذ استطاع السّموّ في توظيفِ مفرداتٍ رتيبة الدلالةِ توظيفاً رمزياً مكثّفاً؛ ليتحقّق من هذا التّوظيف " أسلوبٌ فنيٌّ تكتسبُ فيه الكلمةُ المفردةُ قيمةً رمزيّةً، من خلال تفاعلها مع ما ترمزُ إليه؛ فيؤدّي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثيرٍ من المعاني الدّفينّة، وخلقها لموقفٍ رمزيٍّ يتضافرُ مع بقيّة عناصر القصيدة؛ لبنائها بناءً مكتملاً" (1).

* شاعر وباحث أردني

"تكمّن حساسيّة النّصّ الدّرويشيّ في جماليّة اختيار الملمح المعبر عن تحولات الحياة" (4).

يقول:

إِنِّي أَحِبُّكَ حِينَ أَمُوتُ (5)

على عكس ما قاله الشعراء: "إِنِّي أَمُوتُ حِينَ أَحِبُّكَ" (6). فدرويش يعتبر الموت مستوىً عالياً من مستويات الحياة، ونشيداً يصدح في آذان الغافلين من أجل الصّحة، والسّير في طريق التّحرّر، وهو أي الموت - قوّة تولّد الحياة، وتدفع إلى التّجدّد والتّقدّم للأمام، وفلسفة درويش في مسألة الحياة والموت تنطلق من معاني التّجدّد والانبعث والبدائية؛ لذا نجده يقدّم رغبة الموت على رغبة الحياة، مصوراً الموت بصورة أقرب ما تكون إلى السّذاجة أمام هول الموت وحقيقته.

يقول:

وَبُودِي لَوْ أَمُوتُ / دَاخِلَ الثَّلَاةِ يَا ثَفَّاحِي (7) /
رَأَيْتُ الصَّمْتَ / وَالْمَوْتَ الَّذِي يَشْرَبُ قَهْوَةً (8) / لِأَنَّكَ
كُنْتَ تُمَارِسُ مَوْتًا بِدُونِ شَهِيَةٍ (9)

وحَتَّى يَتِمَّ درويش المستوى الذي أراد أن يصل به إلى مفهوم الموت كدلالة على التّجدّد والانبعث فإنه يعتبر أنّ الأوان لم يئن في مرحلة من المراحل على نضوج الموت، وكلمة نضوج تدلّ، كما نعلم، دلالة واضحة على النّشوء والتّطور، والتّجدّد والانبعث، يقول:

لَمْ يَنْضُجِ الْمَوْتُ فِينَا (10)

أي: لم نمتلك بعدُ كشعب أدوات الحياة التي من أهمّها الموت.

ويؤكّد درويش على فكرة أنّ الموت انبعث وتجدّد في قصائده التي مجّد فيها شهداء المقاومة، أو تلك القصائد التي مجّد فيها شخصيّات تاريخيّة غيّرت وجه التّاريخ،

أمّا فيما يتعلّق بثنائيّة الحياة والموت التي شكّلت قضيةً فلسفيّةً، فإنّ الوقوف عليها يتطلّب استحضاراً معرفيّاً لما تمثّله من حقيقةٍ مقلّقةٍ عند كثيرٍ من البشر، فلا يطرح الإنسان قضية الحياة التي تمثّل بدايته إلاّ ويُتبع طرحه بقضية الموت الذي يمثّل نهايته وفناءه، فالحيّة والموت وجهان متناقضان يمثّلان قانون الطّبيعة الأزليّ للكائنات الحيّة جميعها، غير أنّ الموت بمفهومه المادّي كسرٌ لحيويّة الحياة وإيقافٌ لدورتها، وجعلها " جامدةً عند تاريخٍ يستحيل أن تتحرّك بعده قيد أملة" (2)، فالحيّة التي تمرّ بمراحل تبدأ بالولادة، ثمّ النّموّ والبلوغ حدّ النّضج والكمال، تصل بالكائن الحيّ إلى آخر مرحلة، وهي مرحلة الموت، فالموت على هذا " حالة من حالات الحياة" (3)، لا يملك المخلوق سوى الرّضوخ لها، وتصورها في كلّ لحظات حياته، والاستعداد للقاءها.

وعند البحث في المترادفات المعجميّة، نجد التّناقض واضحاً كعلامة على المعاني التي تؤدّيها لفظتا الحياة والموت، فالحركة يناقضها السّكون، والفرح يناقضه الحزن، والجماعة يناقضها الانفراد والوحدة، والشّباب يناقضه الهرم، والبدائية تناقضها النّهاية.

ودرويش امتداداً للشّعراء المحدثين الذين رفضوا النّيل من أوطانهم، والاعتداء على الكرامة وسلب الهوية؛ لذا كان من أكثر الشعراء تصديراً لمقولات الحياة الكريمة في وطن حرّ مستقلّ بذاته، ولا يكون ذلك دون تقديم عوائد من الأرواح والنّفوس الأبيّة، ودون اشتغال رائحة الموت فداءً للوطن، من خلال المقاومة ورصّ الصفوف، والتّلاحم والاستبسال، وقد تمثّلت هذه الرّؤية للموت عند درويش حتّى في تصوير الحالات الرّومانسيّة، إذ اعتبر الموت صنواً للحياة، وبدائيةً لتجدّدها كلّما ازداد حبّه لمن أحبّ؛ لذا

فدرويش، رغم عشقه للحياة، لم يجد بدءاً من ترديد مفردة الموت، ورسم مظاهره أثناء رثاء أبطال المقاومة والمقاتلين، وتصوير وحشية الصهاينة في تصدير بضاعة الموت لشعبه المستضعف، واستخدام كل ذكرياته المتخيلة على أرضه قبل مغادرتها لتصوير وقائع الموت، فقد نادى درويش عبر مسيرته النضالية بالقيم النبيلة المنبثقة من قوة النضال الذي لا يتحقق بلا موت، ولا تتحقق معه الحياة كذلك، وعبر تتبع خطى التضحية في سبيل حياة الوطن والأجيال اللاحقة يشير في كثير من المواضع إلى أن الموت مطلب من مطالب النصر والحياة، وبعث الأمة من سباتها.

ومن خلال استعراضنا لشعر درويش نجد أنه كان "يحتفل بالحياة ويغني لها، ثم يلعب مع الموت ويطيل رفقته"⁽¹²⁾، ففكرة الحياة والموت عنده فكرة مركزية، فالموت لا يمثل لديه مرحلة نهائية للحياة بجميع صورها، فهو مؤمن بأن الموت قد يكون طريقاً إلى الحياة، أو حلقة تفضي إلى سلسلة يتكوّن منها عقد الحياة الطويل، وتطويع هذه الفكرة يقوم مقام الحث على طلب الموت دفاعاً عن الأرض وبذل الروح فداءً لها، وتصوير الحنين الجارف إلى عودة الحياة للأرض المحتلّة من الصهاينة.

لقد دقّ درويش طبول الشّعور والإحساس عند قارئيه وجماهيره في تصويره لوقائع الألم الإنساني للشعب الفلسطيني الذي يعيش في شدة الموت، وأضاء أمام مسيرة المقاومة مصابيح نور تعينهم على اقتحام ليل المحتلّ البهيم، فهو لم يقف مكتوف الأيدي ينظر إلى عصابة الإجرام تفتك بشعبه، بل قام يثير من حولها ضجّة عالمية تكشف عن إجرامها الإنساني.

إنّ الدلالة المركزية التي تقدّمها رموز الحياة والموت

ومن تلك الشخصيات الزعيم المصري جمال عبد الناصر، الذي بموته تحوّلت الحياة إلى واقع جديد على حدّ قول درويش، فعلى ضريحه نبتت حبّات القمح الجديدة، وتساقطت زخات أمطار من السماء لتحياي الأرض، وكلّ هذه المظاهر تدلّ دلالة مبيّنة على تجدد الحياة.

يقول في قصيدة (الرجل ذو الظل الأخضر):

نَعِيشُ مَعَكَ

نَسِيرُ مَعَكَ

نَجُوعُ مَعَكَ

وَحِينَ تَمُوتُ

نُحَاوِلُ أَلَّا نَمُوتَ مَعَكَ

فَقَوْقَ ضَرْحِكَ يَنْبُتُ قَمْحٌ جَدِيدٌ

وَيَنْزِلُ مَاءٌ جَدِيدٌ⁽¹¹⁾

وقد وقف درويش أمام صورة الصراع حول الحياة والموت؛ ليقوم بدوره في دعم نفرة الصمود والمقاومة مع الشعب الثائر لأجل وطنه وحياته، وبدأ يتحدّ مع ذاته الشعريّة؛ ليدافع عن هذه الجدليّة بين الحياة والموت، موظفاً ما استطاع من رموز مستقاة من الأساطير، أو رموز ابتداعيّة مستقاة من واقع بلاده الاحتلالي وطبيعته وكلّ عناصر تكوينه، عاملاً على بلورة هذه الرموز لرسم علاقة الحياة والموت. وقد فتح درويش باب المعركة بين الحياة والموت على مصراعيه؛ فقابل بين العدو الصهيونيّ الذي لا يريد للشعب الفلسطينيّ إلا الموت، والشعب الفلسطينيّ الذي يطلب الحياة الكريمة التي لا يتحصّل عليها إلا إذا غامر الموت وذاق طعمه، ودرويش بهذه المقابلة يحقّق معادلة انتصار الحياة على الموت، إذ شعب يموت من أجل حياة لأبد له يوماً ما أن ينتصر على عدو لا يموت من أجل البقاء.

أيضاً المرجعيّات الأسطوريّة المستمدّة من ملاحم قديمة، كملحمة جلجامش، وملاحم الإغريق، التي استعار منها صورة الخلود بالعمل والشقاء، فكما هو معلوم أنّ (جلجامش) قد عمل على تحقيق الخلود والبحث عنه بشتّى الوسائل، لكنّه اكتشف أخيراً أنّ الخلود لا يكون إلا بالعمل الشاقّ، إذ رأى أنّ بناء سورٍ عظيمٍ كالذي بُني حول مدينة (أورك) هو أفضل طريقة ليخلد اسمه، عوضاً عن البحث عن عشبة الخلود البحريّة التي قضى فترةً طويلةً من الزمن يبحث عنها، حتّى يئس من العثور عليها، حيث "صوت الشاعر يتلبّس بصوت جلجامش، فلا يبقى مجالٌ للتّفريق بين الصّوتين" (14).

يقول:

وَأَنْتَظِرْ

وَلَدَا سَيَحْمِلُ عَنْكَ رُوحَكَ

فَالْخُلُودُ هُوَ التَّنَاسُلُ فِي الْوُجُودِ

وَكُلُّ شَيْءٍ بَاطِلٌ أَوْ زَائِلٌ، أَوْ

زَائِلٌ أَوْ بَاطِلٌ (15)

وللنصوص التوراتيّة دور كبير كإحدى مرجعيّات تصوّرات الموت وتمثّلاته وترميزاته عند درويش (16)، ففي مطوّلة (مأساة النّرجس وملهاة الفضّة) من مجموعة (أرى ما أريد) الصّادرة عام 1990م نجد درويشاً يقدّم الفضّة مضافة للملهاة كعلامة ماديّة على عدوّه الذي يقف متربّصاً للنّرجس المضاف للمأساة، والذي يمثّل إشارة للشّعب الفلسطينيّ المغتصب، وعند محاولة وضع مقاربة لعنوان القصيدة نجد أنّه قد أسقط على الشّعب الذي أصبح يمثّل مأساة إنسانيّة صفة النّرجسيّة وهي الانكفاء على الذات، إذ أصبح شعباً وحيداً في مأساته. ومن جهة أخرى فالنّرجس من الورود الجميلة، واقتلعه

لمتلقي الخطاب تحمل دلالاتٍ جانبيّةً تتفرّع عنها، منها الإعلان الصّريح عن الوقوف في وجه العدو الصّهيونيّ حتّى لو وصل الأمر حدّ الموت، كذلك التّحريض على حمل السّلاح لمواجهة الوجود الاحتلاليّ المفروض عليه والمرفوض عنده، ثمّ توجيه الرّسائل للمستوطنين الذين جاءوا من أصقاع الدّنيا كافّة، بأنّهم لن يسلّموا من الاعتداءات المخطّط لها، ولن يعيشوا آمنين كما يظنّون، ومن هنا نجد أنّ دلالات الرّمز تتحوّل كثيراً؛ لتعبّر عن معالم الثّورة الشّموليّة.

وقد كثرت الرّموز الدّالة على ثنائيّة الحياة والموت في النّصوص الدّرويشيّة، ذلك أنّ "صورة الموت والحياة أكثر الصّور من حيث الكمّ، وأعمقها من حيث الكيف لارتباطها بموضوع الرّؤيا" (13)، فعند الدّخول في الأفق المستغلق لهذه النّصوص؛ لمسيرة العلاقات الدّاخلية في سياقاتها نجد تقابلاً دلاليّاً بين المفردات الدّالة على الحياة والمفردات الدّالة على الموت، ومن خلال نزاع ثنائيّتي الحياة والموت وتضادّهما نستطيع تحديد المقولة الدّلالية من وجهة نظر درويش كما أراد أن يقدّمها.

وقد أرسلت قصائد درويش من خلال خطاب الموت الكثير من الإشارات القويّة المكتنزة بالدّلالات ذات المغزى التّراجيديّ، فحتميّة الموت عنده لا شكّ فيها، وموته كما قال محمودّ معه في الحقيبة التي يتأبّطها في المنافي، ولو بحثنا في النّصوص الشّعريّة له لوجدنا تمثّلات الموت عنده متعدّدة المرجعيّات التي استفاد منها فنيّاً في الغالب، ومن أهمّها المرجعيّات الدّينيّة المستمدّة من القرآن الكريم وحياة السّلف التّاريخيّة والتّراث الحضاريّ، ونجدها مبنوثة في أعماله الشّعريّة بصورٍ كبيرة متنوّعة الظّهور. ومن المرجعيّات المؤثّرة في تصوّرات درويش للموت

من الشعراء، فالموت عنده بالمفهوم الميتافيزيقي موت واحد محتوم على الناس كافة، أما الموت الناجم عن نضالٍ ودفاعٍ فله خصوصية تأملية، ففيه حياة الوطن ودوامه ومجده.

وقد ظلّ درويش في كثيرٍ من مراحل الشعيرة يؤكد أنّ الموت هو الوسيلة الأولى والأخيرة للتحرّر، والحصول على حياةٍ كريمة، فاستمرّ يردّد في شعره المفردات الدالة عليه، حتّى أنّه قد استخدمَ لفظَ الموت في أحد مجموعاته الشعيرة عنواناً للمجموعة، مرتبطاً بالعصافير التي تمثّل رمزاً للبراءة والضعف، وذلك في مجموعة (العصافير تموت في الجليل) الصادرة عام 1969م، محتفلاً فيها بالموت الذي أصبح على نقيض معناه الميتافيزيقي، أي مكملاً للحياة والبقاء.

وإذ يعدّ درويش الموت سبيلاً للحياة نفسها، فإنّه يرفض الموت الطارئ والناجم عن أسبابٍ غير نضالية، فالوطن بحاجة إلى موتٍ من نوعٍ جديدٍ، موتٍ يجلو عن الواقع الاحتلاليّ كآبته، ويذيق من يعيشون طعم الحياة الممزوج بالدم.

يقول في قصيدة (مطر ناعم في خريفٍ بعيد):

لا تَقُولِي أَنَا غَيَمَةٌ فِي الْمَطَارِ

فَأَنَا لَا أُرِيدُ

مِنْ بِلَادِي الَّتِي سَقَطَتْ مِنْ رُجَاكِ الْقِطَارِ

غَيْرَ مُنْدِيلِ أُمِّي

وَأَسْبَابِ مَوْتِ جَدِيدٍ⁽²⁰⁾

وعند الوقوف على الرموز الدالة على الحياة والموت في شعر درويش، نجد أنّ فكرة الحياة والموت قد شغلته وألهبت قريحته، إذ هي المحرك للوجود على الأرض، ومن خلالها تتجدّد دورة الإنسان، وهما يتبادلان الأدوار

يمثّل هدماً لحديقة الورود المتنوعة، وهذه الإشارة تحيلنا إلى ما يحكيه الكتاب المقدّس عن حقل الدّم الذي اشتراه رؤساء الكهنة بثمن يساوي ثلاثين قطعة من الفضة، وهي ثمن تسليم المسيح، وبعد ندم يهوذا على عدم تسليمها وقيامه بالتبرّع بها، ورَفُض الكهنة لذلك قام الكهنة بشراء حقلٍ جعلوه مقبرةً للغرباء سَمِي (حقل الدّم)، ولا ننسى أن نشير إلى " أنّ رمزية المسيح ذات جوانب متعدّدة، وأبعاد عميقة؛ لما تحتويه من أفكارٍ وتجاربٍ ترمز للانبعاث بعد الموت "⁽¹⁷⁾.

ونجد درويشاً، كذلك، متأثراً بمقولات الموت الواردة في سفر الجامعة الوارد فيه:

(للولادة وقت وللموت وقت، للغرس وقت وللقلع الغرس وقت، للقتل وقت وللشفاء وقت، للهدم وقت وللبناء وقت، للبكاء وقت وللضحك وقت ...) "⁽¹⁸⁾.

يقول:

لَا شَيْءَ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ

لِلوَلَادَةِ وَقْتُ

وَلِلْمَوْتِ وَقْتُ

وَلِلصَّمْتِ وَقْتُ

وَلِلنُّطْقِ وَقْتُ

وَلِلْحَرْبِ وَقْتُ

وَلِلصُّلْحِ وَقْتُ

وَلِلْوَقْتِ وَقْتُ⁽¹⁹⁾

لقد استطاع درويش تحقيق المعادلة المستحيلة في الجمع بين مفردات الموت والحياة، مدركاً أنّ ثورته الشعيرة نابعة من جاذبية الأرض الفلسطينية المحتلة، وابتزاز العدو له ولشعبه للمضي في الدفاع والمقاومة، ولعلّ أسلوب درويش في تأمل الموت يختلف عن غيره

لتحقيق استمرارية الوجود، فلا الحياة مرحلة نهائية من شأنها أن تضع حداً لوجود الفرد، ولا الموت كذلك؛ ومن هنا كانت الرموز في هذا المجال تؤدي وظيفة رئيسية في التأكيد على التجدد والدوام اللامتناهي، وعلى " أن درويشاً⁽²¹⁾ كشاعرٍ ثوريٍّ ديناميكيٍّ ينشر الموت في كلِّ جهة؛ لكي يسترجع الحياة المفتقدة"⁽²²⁾.

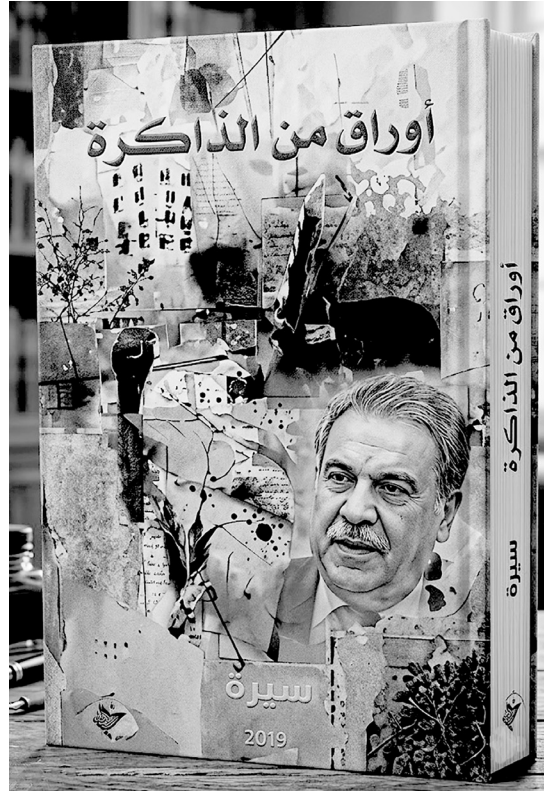
وقد حققت الرموز الدالة على الحياة والموت رؤية درويش في التأكيد على التشبث بتراب الأرض، والصمود في وجه العدو الصهيوني الذي جاء ماشياً في شرك الاحتلال، والتفوق على الشعور بالهزيمة، وبث الأمل والتفاؤل في نفوس أبناء الشعب الفلسطيني، فكان في خلقه الفني والشعري لتلك الرموز المحورية يستند على أفكار ورؤى

تتغير بين مرحلة وأخرى، لكنها لا ترح مكان التحوّل في الدفاع عن الأرض والقضية.

ولأن الموت والحياة هما محورا الصراع في فكر درويش، فقد مثلاً حضوراً كابوسياً وتراجيدياً في شعره، فهما لازمتا الفكرية التي لم تبرح مكانها في إبداعه، وقد سيطرت على تنبؤاته المستقبلية حتى في حياته وموته ذاته، فلم يكن من الممكن لدى درويش اختصار حوادث الموت، أو اعتبارها حالات مؤقتة من المتوقع زوالها، ورغم كل الفواجع التي عاشها وشهدها إلا أن ترميزات الموت نفسها ومقترباته الدلالية قد تحولت بفعل الإرادة الشعبية إلى مؤثرات على الاستمرار في طلب الحياة، وهذا ما أدركه واستلهمه وترجمه على صفحات قصائده.

◀ الهوامش:

- (1) إحسان عباس (ت1423هـ-2003م): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1978م، ص194.
- (2) أحمد عبد الخالق، " قلق الموت "، عالم المعرفة، الكويت، 1987م، ص17.
- (3) عبد الرحمن بدوي (ت1422هـ-2002م): الموت والعبرية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962م، ص5.
- (4) صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية، ط1، 2010م، ص33.
- (5) محمود درويش (ت1429هـ-2008م): الديوان / مجموعة: محاولة رقم7، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2، بغداد، 2000م، مج1، ص244.
- (6) شاكر النابلسي (ت1435هـ-2014م): مجنون التراب / دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1987م، ص407.
- (7) محمود درويش، الديوان / مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص139.
- (8) محمود درويش، الديوان / مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص139.
- (9) محمود درويش، الديوان / مجموعة: محاولة رقم7، ص244.
- (10) محمود درويش، الديوان / مجموعة: محاولة رقم7، ص244.
- (11) محمود درويش، الديوان / مجموعة: حبيبتني تنهض من نومها، ص175.
- (12) صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، ص37.
- (13) نعيم اليافي (ت1424هـ-2003م): تطوّر الصورة الفنية في الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1980م، ص321.
- (14) عبد السلام المساوي، " الموت من منظور الذات: قراءة في جدارية محمود درويش "، مجلة عالم الفكر، مج55، ع4، 2007م، ص109.
- (15) محمود درويش، الديوان / مجموعة: جدارية، ص738.
- (16) عمر الربيعات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012م، ص143-173.
- (17) عبد الرحيم حمدان، " الأسطورة في مراثي الرئيس الراحل ياسر عرفات "، مجلة جامعة الأقصى، مج12، ع1، 2009م، ص17.
- (18) الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر الجامعة، الإصحاح الثاني، دار الكتاب المقدس، بيروت، 1995م، ص3.
- (19) محمود درويش، الديوان / مجموعة: جدارية، ص740.
- (20) محمود درويش، الديوان / مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص122.
- (21) ورد في الأصل (درويش)، والصواب ما أثبتته.
- (22) شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص424.



حيّل الذاكرة السردية في سيرة إبراهيم خليل "أوراق من الذاكرة"

ابتسام الحسبان ❖

لماذا يكتب الفرد سيرته، ليتذكر؟ ليذكر؟ ليبرّر؟ لينتقم؟ أم ليخلق معنى لحياة وتجارب عاش تفاصيلها ويرغب بتمريرها لغيره؟ لا توجد إجابة صحيحة واحدة، كما لا توجد دائماً حقيقة ثابتة كما تُبين الدراسات الحديثة للذاكرة والذهن والإدراك. غيّرت اللسانيات الإدراكية (Cognitive Linguistics) المنظور الذي تُرى به اللغة تماماً، فلم تعد نظاماً مغلقاً يتأثر بضوابطه الخاصة فقط؛ وإنما قالباً ذهنياً من مجموعة قوالب، تعمل كنسقٍ موحد لإيصال دخل (Input) إلى نسقٍ مركزي تصويري (conseptual) يعالج تلك المدخلات، بمساعدة الذاكرة، لإخراج أفضل فهم للعالم.

* كاتبة وباحثة أردنية

السرد، ويكون المؤلف والراوي فيها مندمجاً بالشخصية الرئيسية كما وضع (لوجون، philippe Lejeune) فيما أسماه "العقد السيرذاتي" (Autobiographical pact) في علاقة ضمنية بين الكاتب والقارئ، يلتزم فيها بصدق مرجعيته (مع الشك في الصدق التام لهذه المرجعيات). تمثل السيرة الذاتية هيكلاً للتجارب الذاتية، توجه سرد الحياة إلى الحاضر وإلى المستقبل في ذات الوقت، لأنها لا تصف ما كان، وإنما تعيد تفسيره بالرجوع إلى الحقائق الجديدة، معطية معنى للأحداث الماضية من خلال ما فهم لاحقاً، أو ما ظهر من نتائج لتلك التجربة.

وقد سبق لـ (ريكور، Paul Ricoeur) وضع مفهوم "الهوية السردية" (Narrative Identity)، التي تمثل قدرة الفرد على بناء هويته وفهمها، من خلال تشكيل تجاربه في سرد متماسك، يحول حياته إلى حكاية زمنية متعاقبة، ذات هدف وغاية، وهي هوية ديناميكية، متغيرة، تشكلها قصص وتجارب الحياة، وتعالقها مع الأساطير والروايات الجمعية. فتكون الهوية السردية هوية تأويلية؛ بمعنى أننا نعيد بناء قصصنا الفردية في كل مرة لمنح حياتنا معنى مستمراً وموحداً. لذلك فإن السيرة الذاتية تبني نصّها عبر تقنيات معينة، أو حيل سردية، تخلق سرداً متماسكاً، منها انتقاء وضم أحداث متباعدة تخدم الهوية والغاية، والتلاعب بالزمن لإضاءة دلالة معينة، والتأويل الراجع الذي يسمح بإعطاء معنى لحدث من خلال واقعة لاحقة لا من خلال لحظة حدوثه، والمشهد الشعوري الذي يكتفّ لحظة انفعالية تعززت في الذاكرة بسبب قوتها.

الانتقاء والضم

السرد هو جنس غائي؛ بمعنى أنه يملك غايةً وهدفاً يسير تشكيل النص وفقه، قد تكون غاية تفسيرية، أو تعليمية، أو فلسفية، أو أيديولوجية، أو وجودية تتشدّد الخلاص ورصد التحولات. لذلك يتحرى مؤلف السيرة الذاتية ضم أحداث متفرقة، وتضفير تجارب متباعدة من

لم يعد يُنظر أيضاً إلى الذاكرة بأنها أرشيف يحتفظ بالذكريات في داخله، أو بأنها تسجيل دقيق للتجارب المعاشة؛ وإنما هي إعادة بناء جديدة في كل مرة تستعاد، تتشكل مراراً من تجميع تفاصيل معنوية وحسية وعاطفية ودلالية مخزنة في أماكن متفرقة من الذهن، متأثرة بالحاضر وبالمجتمع وبالثقافة بشكل كبير. يعني هذا أن ذكرياتنا ما هي إلا تفسير وإعادة تفسير لتجربتنا، في ضوء الحاضر وتغيراته المعرفية والمفاهيمية، كما أثبت عالم النفس (برونر Jerome Bruner)، في تجاربه المتعددة.

يتبع (برونر) نهجاً فلسفياً في نظريته نحو الذاكرة، نهجاً بنائياً، يرى أن "صنع العالم" هو الوظيفة الرئيسية للذهن، في العلوم والفنون على حد سواء، مُظهراً أن الذاكرة الذاتية للفرد تملك تنظيمًا داخلياً سردياً، فالذات لا تروي القصص فقط؛ وإنما تتشكل عبر القصص التي ترويها للآخرين، بسبب حاجتها للتماسك الذي يربط الذات راوياً والذات شخصية. فالذكريات يتم إخراجها من الذات نحو الآخر على هيئة سرد، عبر اللغة التي تحوّل الذاكرة، وتوسّعها، وتشبعها بوظائف تواصلية ودلالية جديدة، فنحن لا نروي ما حدث فقط؛ ولكننا نقدم تفسيراً مناسباً للحدث، من خلال تشكيل معنى جديد يكون منطقياً للرواي وللمستمع. لذلك على الراوي أن يكون قادراً على سرد الاختلافات والتناقضات في ذكرياته بطريقة متسقة، وهذا الفعل مرتبط بالعلاقات الاجتماعية، وبالمعارف المكتسبة حديثاً، التي تعمل كغذاء راجعة للذاكرة.

لا يختلف أدب السيرة الذاتية في نموذج بنائه عن الطريقة التي تُبنى بها الذاكرة السردية، بل قد يعتبر حالة خاصة منها، فالسيرة الذاتية مكونة من جزأين: الذاكرة والسرد، تُمثل الذاكرة فيها من خلال اللغة المرتبطة بأنساق دلالية واجتماعية وثقافية متشابكة، بينما وجود السرد يعني وجود قصة متماسكة، تحتوي جميع عناصر

التي ضمتهم، وحتى إنشاء رابطة الكتاب. وتوثيقه لإصدارات الأدباء وتفاعله معها مثل: وليد سيف، وعز الدين المناصرة، وتيسير سبول، وغيرهم الكثير مما يصعب تعدادها هنا، وتقديمه لمؤلفاته، رابطاً إياها بأحداث اجتماعية وسياسية وثقافية تزامنت معها؛ مما يعكس الأسس التي شكّلت هويته السردية عبر الزمن، وصهرت المؤلف والراوي والشخصية الرئيسية في ذات واحدة.

التلاعب بالزمن

تحكي السيرة قصة حياة فرد، مما يجعل لها خطأ زمنياً أفقياً، له بداية ووسط ونهاية، تُسرد فيه الأحداث غالباً بطريقة تاريخية، تعتمد الزمن السائر إلى الأمام، منذ الطفولة إلى اللحظة الحاضرة. إلا أن الراوي في السيرة يمتلك من المعرفة في هذه اللحظة أكثر مما كان يمتلك أثناء وقوع الحدث، وتجاربه الغنية قد أثرت مرجعياته، فأصبح يمتلك القدرة على الربط، والتحليل على سير الأحداث لإضفاء تماسكٍ علائقي بين اليوم والأمس. نجد هذا الربط الزمني كثيراً في نص إبراهيم خليل، إذ إن التجربة في الذهن مقسمة إلى وحدات، ويقوم الراوي للسيرة بالتلاعب في وقت ظهورها بالاستباق، أو الاسترجاع لغايات دلالية. فمثلاً عند سرد ذكريات الطفولة عن إمام المسجد الشيخ عمر، يضيء الراوي لحظة مستقبلية يتعرف فيها على ابنه حكم البلعاوي، في زيارة لتونس عام 1999، للمشاركة في مؤتمر الأدباء والكتاب العرب التاسع عشر، الذي يذكره لاحقاً في زمنه الصحيح؛ إلا أن الذاكرة هنا تستعين بحدث لاحق، لإضفاء معنى على حدث حاضر.

أو مثلاً، عندما ذكر رحلته إلى الشاطئ في الدار البيضاء، مسترجعاً في تلك الرحلة ذكرى صيف 1973 على شاطئ عكا، مما أوحى له بكتابة قصة "ذات صيف على الشاطئ"، ويعيد خليل جودة القصة إلى نشوئها من تجربة حقيقية، وهو ما يعممه على الأدب الجيد بشكل عام. تعزّز هذه الذكريات كون الذاكرة السردية ذاكرة

أجل تحقيق هذه الغاية، التي تجعل من سرده متماسكاً، يسير وفق خطة دلالية تمنح نصه المعنى المنشود. كما يعتمد لانتقاء أحداث بعينها تبث لغايته، فيوردها في أماكن سابقة أو لاحقة، معززاً هدفه بسرد أكثر تنوعاً. في نص إبراهيم خليل "أوراق من الذاكرة"، يلجأ مراراً لهذه الحيلة التي تُخيط وقائع متباعدة، وتجعلها نسيجاً واحداً داخل السرد، فكثيراً ما يشير، عند ذكر بلدات ومدن مرّ بها، إلى من عرفهم من المثقفين والأدباء ممن ولدوا أو عاشوا في تلك الأماكن. فيربط بلدة مصمص بالشاعر راشد حسين، وأم الفحم بالشاعر خالد غبارية والشاعر زياد المحاميد، وبرقين بالكاتب سليم حسن وغيرهم الكثير، وهي حيلة سردية تضفر تجربته بتجربة المكان والأشخاص، وتجعل سير السرد متسقاً مع غايته النهائية.

كما يعتمد عند ذكر أي من أساتذته، أو من الأدباء، إلى تفصيل أعمالهم التي قدموها، والأعمال التي كتبها عن أعمالهم، فيضم حكاياتهم إلى حكايته، فعندما يذكر محمود السمره يذكر مقالاته في مجلة العربي، وكتابه "إيقاع المدى"، ويذكر الكتاب الذي ألفه عنه "محمود السمره والنقد الأدبي"، وناصر الدين الأسد، الذي كتب عنه "ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب" وغيرهم. كما ينتقى تجاربه في الصحافة والكتابة النقدية، بما تعلمه وكسبه من خبراته، سواء في مرحلة التعلم أم العمل، بما يوجه القارئ نحو الغاية التي تجعل من السيرة نصاً متماسكاً.

ولا يفوت القارئ التركيز الكبير على المشهد الثقافي الأردني وتطوره منذ بداياته، إذ يضم إبراهيم خليل ذاته كمؤلف، إلى شخصيته العامة في الوسط الثقافي، فلا يتوقف عند تجاربه، بل يضمها إلى تجارب المثقفين والأدباء ممن رافقوه في مسيرة حياته. فيؤرخ عبر سرده لسيرة الحياة الثقافية في الزرقاء وعمّان، منذ إنشاء فرع لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، مروراً بالمقاهي

والقهر؛ إذ يربط الراوي دوماً بين الحدث وما رافقه من مشاعر القهر لانتهاكات إسرائيلية حدثت متزامنة مع تلك الخبرة الذاتية.

التأويل الراجع

لكل حيلة سردية وظيفة إدراكية، تساعد في بناء وإعادة بناء الذاكرة، بما يوافق المعرفة الجديدة ويجلي وقائع الماضي بمنظور الحاضر، فالهوية الذاتية ديناميكية متغيرة على طول خط الزمن، والسرد يمكننا من تفسير التجارب الماضية وفق تبدلات الهوية الحالية، التي من الممكن أن تتغير عند استعادتها من جديد في المستقبل. بذلك يقدم الراوي للسيرة قصة متماسكة، ذات معنى، يتتبع فيها القارئ هياكل التغيرات في الذات الساردة.

لا تخلو "أوراق من الذاكرة" من مثل هذه الإضاءات السردية، منها قصة الزيارة الأولى إلى السينما ومشاهدة فيلم "أنا حرة"، الذي حسب أبطاله نجومياً؛ إلا أن الراوي يعيد تأويل المشهد من منظور حاضره، بعد أن قرأ الرواية مكتوبة، وخبر السينما أكثر، وعرف أن جمال الممثلين ووسامتهم ما هي إلا خدعة. يشير هذا التأويل الراجع إلى التغير في هوية السارد، وإلى تراكم معارفه التي أعادت بناء ذاكرته بسحب خبرته الجديدة.

يُظهر مرورنا السريع بنص سيرة إبراهيم خليل الأطر التي شكّلت هويته السردية، فالذاكرة تحتفظ بالصورة والمشاعر والتجارب بطريقة موسوعية، تعمل بالتوازي والتزامن في لحظة استعادة الذكريات. وكأن الراوي حدس سؤالنا الأول "لماذا قد يكتب الفرد سيرته؟"؛ إذ ينهي نصه بالغاية التي يأملها من كتابة تلك الأوراق: إنارة درب من يبحثون عن قدوة أولاً، وثانياً مراجعة حياة غنيّة بالتجارب، أن الأوان فيها لينظر إلى حياته الماضية بلا غضب، وإفهام بشيء من التأمل والرضا، عما كان، وعما يكون، معطياً عبر سرده المتسق معنى لقصة حياته، وإراثاً لمن بعده.

بنائية، يعاد بناؤها في كل استعادة لها، ليس اعتماداً على الحدث كما وقع في تلك اللحظة الماضية؛ وإنما بالتزامن مع أحداث من الحاضر وآمال من المستقبل.

المشهد الشعوري

ربما لا نحتاج علم النفس ليخبرنا بأن تلك التجارب العاطفية القويّة ذات البعد الانفعالي تؤثر عميقاً في الذات، وتحفر في هوية الفرد، ويؤكد العلم الحديث تأثير تلك التجارب الانفعالية على اللوزة الدماغية، التي بدورها تعزز تثبيت واسترجاع الذاكرة. لذلك فإننا نتذكر بقوة تجارب قد تبدو بلا أهمية في الحاضر؛ إلا أنها في زمن حدوثها أثارت انفعالات عاطفية شديدة، فتظهر كمشهد حي كأنه حدث للتو، وقد نذكر رائحة أو مذاقاً، أو ترافق المشهد موسيقى معينة كانت في خلفية الحدث.

تظهر هذه الحيلة التسجيلية للذاكرة السردية في ذكريات الطفولة بكثافة، حين تكون الانفعالات والعواطف أقوى تأثيراً على الذاكرة وعلى الهوية، نلمس ذلك، مثلاً، في مشهد يذكره الراوي واصفاً شغفه به، إذ اعتاد في طريق عودته من المدرسة في نابلس المرور بمحل لبيع البرايز واللوحات، والوقوف بواجهتها طويلاً، متأملاً صور الطبيعة والخيول والطيور والناس. ينعكس أثر هذه المشاهد على وصفه للأماكن التي زارها لاحقاً، إذ يصف رحلاته إلى المغرب وإسبانيا وسوريا وغيرها، بأسلوب تصويري دقيق أشبه بالرسم، كأن القارئ يقف أمام لوحة أو صورة فوتوغرافية.

مشهد آخر يصفه الراوي، في أحد مطاعم مالقة حيث تناول طبقاً من السمك، ما زال يذكر طعمه إلى اليوم، إذ تتعزز، مثل هذه الذكريات، بشعور انفعالي رافق حدوثها، لتترك أثراً في الذاكرة يظهر بعفوية في ثنايا السرد. أو مشهد وقوفه بقصر الحمرا في غرناطة، إذ يتحول المشهد الشعوري القوي إلى قصيدة "الأبيض اللالزوردي"، مما يعكس علاقة وثيقة بين الذاكرة والإبداع وقلق اللحظة. كما يظهر في الانفعال في لحظات الظلم



صورة المدينة في الشعر العربي الحديث:

"حبيب الزبيدي أنموذجاً"

”

فصل الوثيري ❖

المقدمة

شهد الشعر العربي الحديث تحولات جوهرية في موضوعاته ورؤاه، متأثراً بالتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي صاحبت عصر الحداثة، ولا سيما منذ مطلع القرن العشرين. وقد أفرز هذا التحول قضايا جديدة لم تكن مطروقة في الشعر القديم بذات العمق والدلالة، من أبرزها: المدينة، بوصفها فضاءً حضارياً مركباً تتقاطع فيه الأبعاد الاجتماعية، والنفسية، والثقافية.

* باحثة أردنية

“

العربي الحديث، مع التركيز على تجربة الشاعر الأردني حبيب الزبيدي، بوصفها نموذجاً دالاً، إذ تتجلى في شعره ثنائية المدينة/القرية بوصفها ثنائية صراعية تعكس موقفاً نقدياً حاداً من الحداثة المدنية.

أولاً: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث

تحولت المدينة في الشعر العربي الحديث إلى ظاهرة موضوعاتية لافتة، تعكس طبيعة التحولات الكبرى التي شهدتها المجتمع العربي في ظل التحديث، والتمدّن، والاحتكاك المباشر بالحضارة الغربية. وعلى الرغم من

لم تعد المدينة في الوعي الشعري الحديث مجرد حيّز مكاني أو خلفية للأحداث، بل تحولت إلى رمز حضاري كثيف الدلالات، يعكس تناقضات الحداثة نفسها: التقدم والاعتراّب، الرفاه المادي والفراغ الروحي، الانفتاح والقسوة، الجماعة والعزلة. ومن هنا غدت المدينة محوراً أساسياً في تجارب عدد كبير من الشعراء المحدثين، ومراًة لقلقهم الوجودي وصراعهم مع واقع متحوّل لا يستجيب دائماً لطموحاتهم الروحية والإنسانية. ويهدف هذا البحث إلى تتبّع صورة المدينة في الشعر



2. الشعراء المهاجرون من الريف إلى المدن العربية: وهؤلاء غالباً ما قدّموا صورة واحدة سلبية للمدينة، بوصفها فضاءً طارداً يعبر عن الاغتراب النفسي والاجتماعي. وقد تفاوتت هذه التجربة في عمقها بين الشعراء؛ فكانت عميقة ومزمنة عند السيّاب، ومرحلية عند حجازي، ومتقلّبة عند البياتي، وواقعية مبهمة عند بلند الحيدري⁽³⁾. ويرى إحسان عباس أنّ صدام الشاعر العربي الحديث مع المدينة لا يعني رفضاً مطلقاً للحضارة، بقدر ما يعكس عدم الألفة مع البيئة الجديدة⁽⁴⁾. غير أنّ هذا البحث يذهب إلى أنّ هذا التفسير لا يحيط بالظاهرة إحاطة كاملة، إذ إن موقف كثير من الشعراء يتجاوز النفور الاجتماعي إلى رفض حضاري أعمق، نابع من كون الحداثة المدنية في العالم العربي جاءت في سياق التبعية والهيمنة، متزامنة مع الضعف والانكسار التاريخي، بخلاف التجربة الغربية التي كانت صاحبة مشروعها الحداثي.

حضور المدينة في التراث الشعري القديم، فإن صورتها الحديثة تختلف اختلافاً جذرياً عن صورتها السابقة. فقد تنبّه النقاد القدامى، مثل (ابن سلام الجمحي، ت: 846)، إلى أثر البيئة في تشكيل الخطاب الشعري، من حيث لين الألفاظ أو خشونتها، وغزارة الشعر أو قلّته، غير أنّ هذا الوعي ظلّ محدوداً ولم يتطوّر إلى ظاهرة نقدية متكاملة⁽¹⁾، وذلك لعدم وجود فوارق حادّة بين المدينة والقرية آنذاك. فالمجتمع العربي القديم كان ينقسم أساساً إلى بادية وحاضرة، وكانت القرى أقرب في بنيتها الاجتماعية والثقافية إلى المدن، مما حال دون تشكّل المدينة، بوصفها موضوعاً شعرياً مستقلاً.

أمّا في العصر الحديث، فقد اكتسبت المدينة دلالات جديدة ومعقّدة، إذ اقترنت بالحدّثة، والمادة، وتفكّك القيم، والطبقية، والاغتراب النفسي والاجتماعي. ولم يعد تأثير المكان في الشاعر تأثيراً سطحياً، بل صار مرتبطاً بتحوّلات تاريخية وفكرية عميقة، انعكست بوضوح في التجربة الشعرية.

ويقسم إحسان عباس، في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، مواقف الشعراء من المدينة إلى قسمين رئيسين:

1. الشعراء المهاجرون إلى مدن غير عربية:

وهؤلاء عايشوا تجربة الاغتراب المزدوج، فظهرت المدينة في شعرهم بصورتين متناقضتين:

- مدينة غريبة موحشة، تعكس القلق والضياع.
 - ومدينة أمّ، تمثّل الوطن والهوية والذاكرة.
- وهنا تغدو المدينة "وعاء حضارياً يستغلّه الشاعر لتصوير التمزّق، أو الضياع، ويجعله إطاراً، محض إطار لفلسفته"⁽²⁾.



الشاعر الأردني الراحل حبيب الزبيدي

بوصفها فضاءً معادياً للإنسان، مغلفاً، خانقاً، يفتقر إلى الروح والأمان. فالمدينة لا تظهر باعتبارها حيّاً عمرانياً محايداً، بل بوصفها كياناً قيمياً سلبياً، تتجلى فيه مظاهر التيه، وانكسار المنظومة الأخلاقية، واغتراب الإنسان عن ذاته وعن الآخر. وفي هذا السياق، تنتفي الألفة الإنسانية لتحل محلها القسوة، ويتحوّل الوجود المديني إلى تجربة وجودية مأزومة.

ظلام المدينة يغتال كل عاصير روجي
وكل النوافذ مغلقة،

والظلام يفتح

فيفتح للعابثين جروجي⁽⁶⁾

يؤسس الشاعر من خلال هذا المقطع لبنية دلالية قائمة على العتمة والانغلاق، حيث يصبح الظلام فعلاً فاعلاً (يغتال) لا مجرد حالة طبيعية، وهو ما يمنح المدينة بعداً عدائياً يهاجم الذات ويقوّض توازنها النفسي والروحي.

ومثل أنين الجريح الذي حاطه الجند

كانت مصابيحها خافتة

تلوّح لي من بعيد⁽⁷⁾

فالمدينة، على الرغم من أضوائها، لا تمنح الطمأنينة، إذ

ثانياً: صورة المدينة والقرية في شعر حبيب الزبيدي

يُعدّ الشاعر الأردني حبيب الزبيدي (1963-2012) من أبرز الشعراء الذين تجلّت في تجربتهم ثنائية المدينة والقرية بوضوح حدّي. فقد وُلد في قرية (العالوك) ذات الطابع الريفي الهادئ، وانتقل إلى عمّان للدراسة والعمل، فشكّلت المدينة لديه صدمة وجودية عميقة، انعكست في مجمل إنتاجه الشعري.

نشأ الزبيدي في بيئة ريفية بسيطة، تتسم بروح الجماعة والانتماء، والطبيعة المفتوحة، والعمل الزراعي. وقد تركت هذه النشأة أثراً بالغاً في رؤيته الشعرية، إذ ظلّت القرية تمثّل لديه الأصل والهوية والدفع الروحي، في مقابل المدينة التي ظهرت فضاءً معادياً للإنسان.

تميّز أسلوب الزبيدي بالوضوح والمباشرة، وابتعد عن الغموض والرمز المفرط، وهو ما صرّح به صراحة في أكثر من موضع، مؤكداً أنّ القصيدة التي لا تكشف عن نفسها بسهولة لا تستحق الحياة.

لا أستعير لتبقى الدرب واضحة

ولا أوزي ليبقى الجرح مفتوحاً⁽⁵⁾

كما تأثّر الشاعر تأثراً واضحاً بعرار والسيّاب أيضاً، مع نزعة رومانسية طاغية أسهمت في حدّة موقفه من المدينة.

المدينة: فضاء الاغتراب والضياع

يقوم البناء الشعري عند الزبيدي على ثنائية حادة بين المدينة والقرية، تتحوّل من تقابل مكاني إلى صراع وجودي وقيمي. غير أنّ تطوّر التجربة الشعرية يقود إلى تجاوز هذا التقابل الصلب، باتجاه وعي حدائي يرى المكان بوصفه بناءً داخلياً، تصوغه الذاكرة واللغة لا الجغرافيا.

فمنذ قصيدته الأولى «المدينة» في ديوانه (الشيخ يحلم بالمطر)، تتشكّل صورة المدينة في شعر حبيب الزبيدي،

يتكوّن من مفردات مثل: الظلام، الضياع، الوحشة، الصقيع، اللصوص، الجبناء، وهو معجم يشي برؤية سوداوية شاملة للمدينة، ويؤكد أنها مكان يفقد فيه الإنسان صوته، وشعره، وإنسانيته، ليغدو مجرد جسد بلا روح.

القرية: فضاء النقاء والذاكرة

في مقابل هذا الفضاء المديني القائم، تتشكّل القرية في شعر الزبيري بوصفها الضدّ القيمي والوجداني للمدينة. وإذا كانت المدينة فضاءً للتيه والافتراق، فإنّ القرية تمثّل فضاء النقاء والذاكرة الأولى، والدفع الإنساني، والانسجام مع الذات والطبيعة.

وفي قصيدة أخرى يواصل الشاعر تكثيف تجربة التيه المديني:

مسافرٌ، ما احتواني شارعٌ تعبٌ

تناهشتني بعمّان المحطّات⁽¹¹⁾

فالمدينة هنا كائن مفترس، تتناهش محطاته الشاعر، في صورة تكرّس الإحساس بالعداء والافتراق، وتؤكد فقدان الاحتواء.

تعطّلت في طريق التيه بوصلي

فضيعتني بدري الاتجاهات⁽¹²⁾

وتتجاوز الغربة بعدها المكاني لتغدو فقداناً للوجهة والمعنى، حيث تنهار البوصلة بوصفها رمزاً للهداية واليقين. ويبلغ النفور من المدينة حدّاً يلامس الإحساس بالفناء:

أكاد ألمح في كتبها كفني

للموت في وجهها الضاري علامات⁽¹³⁾

إنّ هذا التطرّف في تصوير المدينة يكشف ردّ فعل رومنسياً واضحاً، مرتبطاً بنشأة الشاعر وبنيته النفسية، حيث يجري تضخيم الريف بوصفه ملاذاً مثاليّاً، في مقابل تشويه المدينة وتحويلها إلى كابوس وجودي.

تظهر مصابيحها خافتة، عاجزة عن إنقاذ الداخل إليها، في تشبيه يحيل إلى الحصار والعجز والخيانة الضمنية. ويمضي الشاعر في تعميق هذه الرؤية عبر تعدّد الأدوار التي يدخل بها المدينة:

فأدخلها عاشقاً

فتجمّد قلبي النساء

وأدخلها فاتحاً

فيسرق سيفي اللصوص

ويخذلني الجبناء

وأدخلها شاعراً

فتبعثر شعري شوارعها الصامتة⁽⁸⁾

فتغدو المدينة فضاءً مُعطّلاً لكلّ القيم الإنسانية: فهي تُفشل العاطفة، وتفرغ البطولة من معناها، وتبعثر الشعر ذاته، بما هو جوهر هوية الشاعر. وبذلك تتحوّل المدينة إلى قوّة ماحقة تسلب الإنسان أدواره وتجرده من فاعليته.

ولا شيء يفرح

فالتيه يمضغ دري

ويقتلني ظمئي⁽⁹⁾

تتكرّس هنا صورة الوجود المديني بوصفه حالة عطش دائم، روحي ومعنوي، لا يروى، وهو ما يتعرّز بالاستعارة اللافقة:

وكأنّ قطيعاً من الماعز الجبليّ بجوفي

فلا ماء،

لا عشب،

لا أغنيات⁽¹⁰⁾

حيث يتحوّل الجوع الداخلي إلى صورة حسّية قاسية، تختزل الفراغ والخراب.

ويتكرّر في شعر الزبيري حضور معجم دلالي ثابت



تحوّل الرؤية: من المكان إلى المعنى

على الرغم من ثبات الموقف من المدينة، بوصفها فضاءً للضياع والغربة، فإنّ الموقف من القرية يشهد تحوُّلاً تدريجيّاً في دواوين الشاعر المتأخّرة. فلم تعد القرية مكاناً حسيّاً ملموساً يمكن العودة إليه، بل تحوّلت إلى مفهوم معنوي وذهنّي، بعد أن تغيّرت معالمها ورحل أهلها:

أسلافي القدامى بارحوا هذا المكان

لم يبق من أسمائهم إلّا الظلال⁽¹⁷⁾

هنا تتكسر فكرة المكان الثابت، وتنهار أسطورة العودة، لتغدو القرية نفسها أثراً وذكرى.

ويتجلّى هذا التحوّل بوضوح في: «قصيدة طليّة»، حيث يثور الشاعر على فكرة الأطلال ذاتها، ويرفض تقديس المكان بوصفه قيمة مطلقة:

أنا طليّ داخلي⁽¹⁸⁾

فالقيمة لم تعد كامنة في الحجر أو الشجر، بل في الذات التي تمنح المكان معناه. وهذه الرؤية تقترب من حساسيّة حدثيّة ترى المكان بناءً شعوريّاً وثقافيّاً، لا مجرد مكانٍ جغرافي.

في هذا السياق، تتعاظم صورة القرية، لا بوصفها مكاناً للفقر والحرمان، بل باعتبارها أصلاً للهوية ومرجعية أخلاقية وروحية. فالفقر، والجوع، والتعب، تتحوّل في القرية إلى قيم إيجابية لأنها مرتبطة بالأرض والعمل والذاكرة:

أدمنت في عينيك حمّى الجوع تلفحني

وتاريخي مع المحرّات⁽¹⁴⁾

وتتداخل صورة الأب مع صورة الأرض، في حين تقف المدينة في الجهة المقابلة بوصفها فضاءً للوجوه المجهدة والأرصفة الباردة:

ما زالت عيون أبي تحدّق في السماء الموصدة

وأنا أحدّق بين أرصفة المدينة⁽¹⁵⁾

فالقرية هنا ليست مجرد حيّز مكاني، بل حاضنة للهوية، وامتداد عضوي للذات، وملأذ نفسي يقاوم به الشاعر اغترابه المديني.

ويؤكّد الشاعر فراغ المدينة الروحي من خلال سلسلة

نداءات سلبية متكرّرة:

يا صديقي

لا تغنّ...

بليلي صار حجر⁽¹⁶⁾

فتتحوّل المدينة إلى فضاء يُخرس الغناء، ويحوّل الكائن الحيّ إلى مادّة صماء، في مقابل القرية التي تمنح الصوت والمعنى.

وتترسّخ النزعة الرومانسيّة في هذا التقابل الحادّ، حيث يغدو كلّ ما هو جميل في المدينة قبيحاً، وكلّ ما هو قاسٍ في القرية جميلاً، في موقف يكشف عن رفض عميق للحضارة الحديثة، وللقيم التي تمثّلها المدينة.

4. يرتبط موقف الزيودي من المدينة بخلفيته الريفية ونزعت الرومانسية الراضة لتشوّهات الحداثة.
5. تطوّرت صورة القرية في شعره من مكان واقعي إلى رمز معنوي داخلي يتجاوز الجغرافيا إلى فضاء الذاكرة والوجدان.

«الهوامش:

- (1) علي علي صبح، في النقد الأدبي، ص: 46.
- (2) إحسان عباس، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ص: 136.
- (3) المرجع السابق، ص: 133.
- (4) المرجع السابق، ص: 112.
- (5) حبيب الزيودي، غيم على العالوك، ص: 11.
- (6) حبيب الزيودي، الشيخ يحلم بالمطر، دار كتابكم، عمان، 1986م، ط 1، ص: 6.
- (7) المرجع السابق، ط 1، ص: 6.
- (8) حبيب الزيودي، الشيخ يحلم بالمطر، ط 1، ص: 6.
- (9) المرجع السابق، 1986م، ط 1، ص: 6.
- (10) المرجع السابق، 1986م، ط 1، ص: 6.
- (11) المرجع السابق، ص: 22.
- (12) ديوان الشيخ يحلم بالمطر، حبيب الزيودي، ص: 22.
- (13) المرجع السابق، ص: 22.
- (14) المرجع السابق، ص: 31-33.
- (15) المرجع السابق، ص: 31-33.
- (16) المرجع السابق، ص: 40.
- (17) حبيب الزيودي، ديوان غيم على العالوك، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2020م، ص: 44.
- (18) المرجع السابق، ص: 83.
- (19) ديوان منازل أهلي، حبيب الزيودي، وزارة الثقافة، عمان، 2012م، ط 1، ص: 41.
- (20) المرجع السابق، ص: 77.
- (21) المرجع السابق، ص: 15.

ومع ذلك، لا يتخلّى الشاعر عن قريته، بل يعيد بناءها رمزياً في داخله:

بنيت لهم كعبة للحنين⁽¹⁹⁾

فتغدو القرية معبداً داخلياً للذاكرة والحنين، لا يهدده الزوال الخارجي.

ويُدرّك الشاعر في النهاية أنّ القرية، بوصفها مكاناً مادياً، مآلها التحوّل إلى مدينة، ولا سبيل إلى تخليدها إلّا عبر اللغة والشعر:

لذا تركت لهم خمراً بقرطاسي⁽²⁰⁾

فالشعر هنا فعل مقاومة للزمن، وحفظ للهوية، وإعادة خلق للمكان في صيغة لغوية خالدة.

ويختزل الشاعر هذا الانتماء الوجودي في صورة جامعة:

أنا ابن الأرض

علّمني الغمام دروسه في الشعر⁽²¹⁾

حيث تتماهى الكتابة مع الحراثة، والقصيدة مع الأرض، في رؤية تؤكّد أنّ القرية لم تعد مكاناً يُسكن، بل معنى يُكتب ويُستعاد بالكلمة.

الخاتمة

خلص البحث إلى جملة من النتائج، أبرزها:

1. شكّلت المدينة ظاهرة موضوعاتية مركزية في الشعر العربي الحديث، وارتبطت بدلالات الاغتراب والقلق الحضاري.

2. اتخذ معظم الشعراء المحدثين موقفاً نقدياً سلبياً من المدينة، بوصفها رمزاً لهيمنة الحداثة المادية.

3. تمثّل تجربة حبيب الزيودي نموذجاً واضحاً لهذا الموقف، إذ حضرت المدينة في شعره فضاءً معادياً للروح، مقابل القرية بوصفها رمزاً للهوية والأصالة.



شجرة الحياة في نسج الهوية: قراءة في "أبجدية الثوب الأردني"

د. هبة حدادين ❖

ينبثق هذا العمل من مشكاة الرؤية الملكية السامية لجلالة الملك عبدالله الثاني بن الحسين المعظم - حفظه الله ورعاه - تلك الرؤية التي ترى في الثقافة روح الأمة ورمز كرامتها؛ فإذا كان السيف الهاشمي قد رسم حدود الأرض، وحمى طرق التجارة التي جلبت الحرير والنيلة، فإن الإبرة الأردنية كانت ترسم تفاصيل الروح، وتدون ملحمة الحياة التي استقرت تحت ظل هذه الحماية. وفي كتابي "أبجدية الثوب الأردني: سيميائية السيادة وهندسة الهوية"، آليتُ على نفسي ألا أقرأ الثوب كقاموس للزخارف فحسب، بل كأبجدية لغة متكاملة، وقصيدة سيادة تُقرأ بالعين قبل اللسان، ويغدو "حرف الشجرة" في الثوب هو الأكثر تعبيراً عن ارتباط الإنسان الأردني ببيئته، والأكثر تجسيداً لمفهوم الثبات والرسوخ.

* كاتبة وباحثة أردنية

بخيوط "المثنى" لتحول الكروم إلى لوحات نابضة، وصولاً إلى عمان والزرقاء، حيث يجتمع النظام الهندسي الدقيق مع ألوان القوافل، ليعلن الثوب عن انفتاح المركز، وقدرته على صهر التنوع في بوتقة الهوية الواحدة.

وبالانتقال إلى إقليم الجنوب والبادية في الكرك، والطفيلة، ومعان، والعقبة، والبادية الثلاث، تتغير اللغة البصرية ليعلن الثوب عن "مقاومة الصحراء"؛ ففي الكرك تمتزج ألوان التربة البركانية بأشجار الكرم في "شبكة" تشبه نوافذ القلعة الحصينة، وفي معان والبادية تصرخ "النخلة" حمراء في وجه الصفراء الصحراوية معلنة عن "السيادة العمودية" التي تكسر رتابة الرمل، وصولاً إلى العقبة، حيث يتحول الثوب إلى وثيقة حوار مع البحر، بزخارف المرجان التي تنقلنا من مقاومة الرمل إلى عناق الأمواج.

ولا تنفصل هذه الهندسة عن "المادة" التي بُنيت عليها، فالشجرة في الثوب الأردني كانت "كيماويات حية" استخلصت منها الجدات الألوان من قلب الطبيعة؛ فقشر الرمان منحنا "الأحمر القاني" الذي يرمز لدم الحياة، ولحاء الجوز وهبنا "البنّي الداكن" المعبر عن عمق الأرض، وأوراق الزيتون منحنا درجات الخضرة، لترتدي المرأة الأردنية ألوان أرضها، في تجسيد حي للتناغم الحيوي. إن هذا الرمز (سروة أو نخلة) المتمركز على صدر الثوب

وعندما نطبق منهج "هندسة الهوية" على الثوب الأردني، نجد أن الشجرة ليست مجرد عنصر زخرفي عابر، بل هي المحور المنظم لمساحة القماش، حيث تتشكل بـ "لهجة" بصرية خاصة بكل إقليم تضاريسي؛ ففي إقليم الشمال، الذي يمتد من سهول إربد وجبال عجلون وجرش وصولاً إلى بادية المفرق وعمقها الاستراتيجي، تتربع "السروة" بامتياز على منطقة "القبة" لتتداخل في إربد مع سنابل القمح الذهبية في "البنايق"، مشكّلة صلاة شكر مرئية، تثبت تجذر الهوية في اقتصاد الزراعة، بينما تغدو في عجلون مع أغصان الزيتون "مئام بصرية" تحرس بركة الأرض، وتتحوّل في جرش إلى هندسة صارمة في "الرقم" تحاكي عظمة الأعمدة الرومانية. أما في المفرق، فتعيد الشجرة تعريف نفسها كحلقة وصل بين الاستقرار والترحال؛ حيث يظهر الثوب بوقار السواد المزين بـ "الودع" وزخارف "الشبكة" التي تحاكي اتساع الأفق، لتعلن المفرق أن هوية الشمال لا تكتمل إلا بهذا الامتداد الصحراوي، الذي يربط الإقليم بعمق الجزيرة، وطرق القوافل الدولية.

أما في إقليم الوسط، الذي يضم عمان، والسلط، ومادبا، والزرقاء، فيبرز ثوب "الخَلقة السلطية" بأوج مهابته، حيث تتحول الشجرة إلى "قبة سلطانية" محشوة بتقنيات "التخريج" و"التشريح" لتعكس استقرار المدن وعراقتها كدرع فني وحراري، في حين نرى في مادبا "فسيفساء الطبيعة" تُعاد نسجها

بلون الفداء يمثلان "الهندسة الفراغية" التي تقابل "شبكة التطريز" الأنثوية، في توازن بديع بين "قوة الدفاع" التي يمثلها الرجل و"هيبة الاستمرار" التي تمثلها المرأة بتطريزها لشجر الحياة. إن كتاب "أبجدية الثوب الأردني" يبقى شاهداً على أن الشجرة لم تغادر جسد الإنسان الأردني يوماً، بل ظلت تكسوه بألوانها وتزين صدره برموزها، لتبقى الشجرة والثوب، وجهين لعملة واحدة هي "الهوية الأردنية الأصيلة"، في انحياز تام للأصالة، يؤكد أن "القُطبة" كانت دائماً وأبداً.. أقوى من النسيان.

◀ المراجع:

- حدادين، هبة. (2026). أبجدية الثوب الأردني: سيميائية السيادة وهندسة الهوية. عمان.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.
- Kavar, W. (2015). Costume and Embroidery of the Palestinian and Jordanian Women.
- Weir, S. (1989). The Costume of Jordan.

يمثل "وثيقة سيادة" وفعل مقاومة بصرية ضد الطمس، خاصة في البادية، حيث يصبح الثوب هو "المكان" ذاته، وتغدو "الشبكة" المطرزة على لباس البدويات من بني صخر، وبني حسن، والحويطات "شجرة نسب مرئية" وخريطة جيوبوليتيكية، تروي قصص التحالفات والحدود.

وتكتمل هذه الأبجدية بالإشارة إلى "الزي الرجالي" الذي يشكل مع زي المرأة حواراً بصرياً متكاملًا؛ فالعقال بشبكته السوداء والشماع الأحمر



"ليلي والذئب": أصل القصة، هدفها، وراهنيتها

د. أيوب أبو دية ❖

ملخص البحث:

يتناول البحث قصة "ليلي والذئب" من منظور تاريخي وثقافي ورمزي، موضحاً أصلها الأوروبي منذ أن كتبها (شارل بيرو) عام 1697، ثم طورها الأخوان (جريم) في القرن التاسع عشر. يناقش الباحث فكرة أن القصة، رغم جذورها الغربية، تنتمي إلى تيار إنساني عالمي مشترك في الأدب الشعبي، حيث تتشابه القصص في القيم التربوية والرموز الأخلاقية، رغم اختلاف الثقافات. كما يربط البحث بين هذه القصة، وبين تراث الشرق، مثل كليلة ودمنة، مبيّناً أن الحيوان في كل منهما يُستخدم كرمز للصفات الإنسانية، وأن الهدف الأخلاقي والتربوي هو القاسم المشترك بينهما. ويبرز البحث كيف تحولت القصة في نسخها المتعددة من تحذير بسيط إلى رمز ثقافي متعدد المعاني، يعكس تطور الوعي الاجتماعي والأخلاقي عبر العصور. وأخيراً يطرح البحث فكرة استلهام نموذج "ليلي والذئب" لتطوير قصص بيئية معاصرة للأطفال، تُرسّخ قيم حماية البيئة والاستدامة. فالعناصر التي جعلت القصة خالدة، مثل الرموز الواضحة، البنية السردية البسيطة، والعبرة الأخلاقية، يمكن توظيفها في قصص حديثة، تُلهم الأطفال لحب الأرض واحترام الطبيعة. فالحكاية الشعبية ليست مجرد ترفيه، بل وسيلة لبناء الوعي الإنساني وغرس القيم، داعياً إلى تأسيس تراث قصصي عربي جديد، يستلهم الأصالة ويتفاعل مع قضايا العصر كالتغير المناخي، في توازن بين الخيال والتربية والهوية الثقافية.

* أكاديمي وباحث أردني

ليلي والذئب



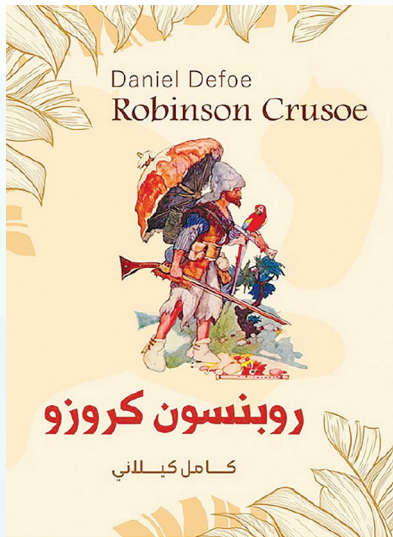
"ليلي والذئب"

"ليلي والذئب" هي إحدى القصص الشهيرة التي تناقلها الناس عبر الأجيال والثقافات. ربما تعود أصول هذه القصة إلى الأدب الشعبي الأوروبي، وتحديدًا في التراث الفرنسي، حيث كتبت لأول مرة من قبل الكاتب الفرنسي (شارل بيرو) في عام 1697م ضمن مجموعة قصصه الشهيرة "حكايات الأم لأطفالها" "Contes de ma Mère l'Oye". لكن القصة أصبحت أكثر شهرة بعد أن قام الأخوان (جريم Grimme) (يعقوب وويليم جريم) في ألمانيا بنقلها وإعادة كتابتها في عام 1812م في مجموعة "حكايات الأخوين جريم" "Grimm's Fairy Tales". ولكننا نتساءل: هل قصة "ليلي والذئب" من الممكن أن تكون مستوحاة من بعض أمهات

التراث، مثل "كليلة ودمنة" أو "ألف ليلة وليلة"؟ قصة "ليلي والذئب" تُعد من أشهر الحكايات الأوروبية التي تناقلتها الأجيال، وفي جوهرها كانت القصة ذات طابع تحذيري وتوجيهي، حيث تُوجّه الحكمة منها للأطفال - وخاصة الفتيات - لتوعيتهم للحذر من الغرباء ومخاطر الثقة العمياء بالناس، وهو طابع أخلاقي شائع في الحكايات الشعبية الأوروبية آنذاك، وما زال. أما عن صلتها بالتراث العربي، مثل الحكم الهندية الموجهة لـ (دبشليم الملك) في "كليلة ودمنة" أو روايات شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، فلا يوجد دليل مباشر على أن القصة مستوحاة منهما. غير أن التبادل الثقافي بين الشرق والغرب في العصور الوسطى، عبر الأندلس وصقلية وحروب الفرنجة وحركة الترجمة، جعل بعض الرموز والأساليب القصصية تتقاطع بين الثقافتين. فقد تأثرت أوروبا في تلك الفترة بالترجمات العربية للفلسفة والأدب الفارسي، والهندي، والإغريقي، وهو ما مهّد لظهور قصص تتقاطع في وظائفها الرمزية، وإنْ اختلفت في مصادرها.

وعند النظر في أوجه التشابه الثقافي والرمزي، نلاحظ أن الحكاية الأوروبية تشترك مع الأدب العربي- الهندي- الفارسي الكلاسيكي في توظيف الحيوان كرمز أخلاقي، فالذئب في قصة "ليلي" يمثل الخداع والمكر، كما يمثل الثعلب في "كليلة ودمنة" الدهاء والمراوغة. كذلك يجتمع الجانبان





مثل "جاك وحة الفاصوليا" و"سندريلا" و"هانسل وغريتل" و"روبنسون كروزو".

هذه القصص جميعها، رغم اختلاف أصولها الثقافية وعصور إنتاجها، تلتقي في هدفها التربوي والرمزي، إذ تسعى إلى ترسيخ مفاهيم الخير والشر، والشجاعة والمكر، والعدالة والمصير، وقدرة الإنسان على التوصل إلى الحقيقة وحده، وذلك عبر قوالب عقلية وتخيلية قادرة على أسر مخيلة الإنسان في كل زمان ومكان.

كذلك، هناك شخصية باباي البحار التي ظهرت أول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام 1929، أي قبل الحرب العالمية الثانية، في شريط قصص مصورة أنشأه الرسام الأمريكي (إلزي سيغار Segar)، ثم ظهرت شخصية (باباي) في سلسلة (الكوميكس) في مسرح (ثمبل) "Thimble The-atre"، ومن ثم حولتها ستوديوهات (فليتشر)

في الهدف التربوي، إذ تنتهي القصص في الحالتين بعبارة واضحة، تهدف إلى توجيه السلوك الإنساني نحو الحذر والحكمة. كما تتقاطع بنية السرد في بساطتها، الأمر الذي جعلها معروفة لدى الجميع، إذ تقوم على حكاية رمزية قصيرة، تنقل تجربة إنسانية عميقة بلغة يسيرة وسردية مباشرة، سواء أكانت على لسان جدة تحكي لابنتها وحفيدتها الصغيرة القصص والنصائح، أم على لسان حكيم ما ينصح ملكاً أو أميراً في إدارة شؤون مملكته، أو إمارته عبر قصة رمزية.

من هنا، يمكن القول إن "ليلي والذئب" ليست اقتباساً مباشراً من التراث العربي القديم، العالمي الطابع، ولكنها تنتمي إلى التيار الإنساني المشترك في الأدب الشعبي العالمي، حيث تتشابه الحكايات عبر الثقافات في القيم والمعاني، وإن اختلفت في البيئة والأسلوب والسياق التاريخي. إنها واحدة من تلك القصص التي تثبت أن الخيال الإنساني، أينما كان، يسعى دائماً إلى صياغة الدروس الأخلاقية في صورة رموز حية وبسيطة، تبقى محفورة في الذاكرة عبر الأجيال. ولعل من المثير، أن نلاحظ أن هذا التشابه لا يقتصر على قصة "ليلي والذئب"، بل يمتد إلى العديد من الحكايات التي تجسد القيم الإنسانية المشتركة. ففي التراث العربي نجد قصصاً مثل "السندباد البحري" و"علاء الدين" و"علي بابا" و"حي بن يقظان" التي تمزج بين المغامرة والحكمة، بينما نجد في التراث الغربي نظيراتها،

(Fleischer Studios) لاحقًا إلى رسوم متحركة في الثلاثينيات .

أضيفت فكرة أن (باباي) يكتسب قوة خارقة عند أكل السبانخ في نهايات الثلاثينيات. وعندما واجهت بريطانيا في الحرب العالمية الثانية نقصًا كبيرًا في الغذاء بسبب الحصار البحري المفروض من ألمانيا، استخدمت الحكومة البريطانية شخصيات دعائية ورسائل مختلفة مثل "باباي" لتشجيع الأطفال والعائلات على زراعة الخضروات بأنفسهم، وأكل أطعمة مغذية ومتوفرة، مثل الجزر، والبطاطس، والسبانخ. ولمّا كان مذاق السبانخ غير مرغوب فيه للأطفال استخدموا فكرة باباي البطل لتشجيعهم على تناول السبانخ.

ومن منظور التحليل الرمزي والأنثروبولوجي، يمكن النظر إلى كلٍّ من "ليلى والذئب" و"كليلة ودمنة" بوصفهما نصّين ينتميان إلى البنية الحكائية ذات الجذور العميقة في الوعي الجمعي الإنساني. كلا العاملين يوظف الحيوان بوصفه رمزًا للنوازع البشرية، فالذئب في قصة ليلى لا يمثل مجرد حيوان مفترس، بل يجسّد الوجه المظلم من الطبيعة الإنسانية: المكر، والشهوة، والخداع، والرغبة في افتراس البراءة.

كذلك في كليلة ودمنة، يتحول الحيوان إلى وسيط رمزي يتيح للكاتب أن يناقش قضايا السلطة والأخلاق والسياسة دون مواجهة مباشرة مع الحاكم، فالثعلب مثلًا يصبح لسان الحكمة

الملتوية، والأسد مرآة للحاكم المتردد بين القوة والعدل. هذه الرموز الحيوانية ليست مصادفة، بل تعبّر عن استمرارية الأسطورة التي بدأت لتفسير الظواهر الطبيعية، وانتهت في سياق بناء القيم الإنسانية وقواعد الدولة العادلة؛ إذ يستعير السرد الشعبي الحيوان ليعكس من خلاله صراع الإنسان بين الغريزة والعقل، بين الخطر والأمان، وبين الثقة والخداع.

ومن هنا، يمكن القول إن "ليلى والذئب" تمثل النسخة الأوروبية من ذلك الصراع الرمزي ذاته الذي جسّدته حكايات كليلة ودمنة في الشرق: كلاهما يسعى إلى تطويع الخيال لخدمة الوعي الأخلاقي والحكمة في تأسيس الدولة، وإلى استخدام الحكاية لا بوصفها تسلية، بل أداة لفهم الإنسان وعلاقته بالعالم وتنظيم شؤونه السياسية والاجتماعية. وبناء عليه، نستطيع تفسير لماذا تم كتابة قصة ليلى والذئب، كالآتي:

قصة "ليلى والذئب" تحمل العديد من الرسائل والدروس التي يمكن تفسيرها بطرق متعددة:

الحذر والاحتياط: تُعلم القصة الأطفال الحذر من الغرباء وعدم الثقة في الأشخاص أو الكائنات التي قد تبدو غير ما هي عليه في ظاهرها وفي الواقع المعيش.

الطفولة والأخطار: قد تعكس القصة التهديدات التي قد يواجهها الأطفال في العالم الخارجي، وكيفية التعامل مع هذه التهديدات.

التربية والأخلاق: تمثل القصة تحذيرًا للأطفال

من التمرد على أوامر الوالدين أو من التهور. وقصة "ليلى والذئب" شهدت العديد من التحولات والتطورات على مر العصور وفي الثقافات المختلفة. على الرغم من أن جوهر القصة يظل ثابتًا، إلا أن الأجزاء التفصيلية قد اختلفت أو أُعيد تفسيرها لتناسب السياقات الثقافية المختلفة في تطورها التاريخي. فمثلاً، النسخة الأصلية الفرنسية تختلف عن النسخة التي نعرفها اليوم.

ففي رواية مؤلفها الفرنسي الأصلي، تلتقي الفتاة بالذئب في الغابة بعد أن تجاوزت تحذيرات والدتها، وينتهي الأمر بأن يأكل الذئب الفتاة، لكن النهاية تكون أقل دموية، مقارنة بالنسخة اللاحقة. وهذا التغيير يحدث انسجاماً مع تغير المجتمع، وتبدل قواعده الأخلاقية والاجتماعية والثقافية، والرسالة تركز على الطاعة والامتثال لنصائح من هم أكبر سناً وحكمة، حيث يتم تحذير الأطفال (خاصة الفتيات) من مغبة تجاوز تعليمات والديهم.

أما في النسخة الألمانية التي أعدها (الأخوان جريم) في القرن التاسع عشر (1812)، فقد تم تقديم "ليلى" أو "القبعة الحمراء" في سياق أكثر إثارة. في هذه النسخة، يُقتل الذئب في النهاية. حيث تُنقذ الفتاة بفضل صياد يعثر على الذئب ويقتله. هذه النسخة تتميز بالنهاية السعيدة التي تهدف إلى تقديم دروس للأطفال حول الإيمان

بالخير والعدالة والنهاية السعيدة.

وفي النسخة الروسية، أُعيد سرد قصة ليلى والذئب بعدة طرائق، لكن واحدة من أشهر الإصدارات تُظهر الذئب ككائن أكثر تهديداً، ولكن يمكن أن يُهزم بواسطة الذكاء أو التعاون بين الشخصيات الأخرى. وفي بعض النسخ، يتم إضافة دور أعظم لشخصية الجدة، بحيث تلعب دوراً في حماية ليلى. فالقصة في هذه الثقافة غالباً ما تتضمن دروساً عن الحذر والابتعاد عن الأماكن المجهولة أو الغريبة.

وفي الأدب العربي، تمثل قصة "ليلى والذئب" جزءاً من التراث الشعبي الذي تم تعديله في الأدب العربي الحديث. على سبيل المثال، في بعض الإصدارات العربية، يتم إضافة أبعاد رمزية قد تعكس الخوف من الخارج أو المجهول. إذ يتم ربط الذئب بالمخاطر التي قد تواجه الفتاة خارج بيتها وأسرته، وفي بعض الأحيان تُبرز الأدوار الثقافية للمرأة في هذه النسخ.

في النسخة الأمريكية أصبحت قصة "ليلى والذئب" مادة خصبة للتحويلات الأدبية والفنية. على سبيل المثال، القصص المصورة والأفلام التلفزيونية، استخدمت هذه القصة كقاعدة لتحولات أكثر تقدمية أو نقدية. ففي بعض الإصدارات المعاصرة، مثل "حكاية ليلى الحمراء" التي أنتجت على شكل مسلسل تلفزيوني، أو فيلم سينمائي، يتم التركيز على إعادة صياغة العلاقات



السينما والمسرح. فعلى سبيل المثال، تم تحويل القصة إلى مسرحيات موسيقية أو أفلام كرتونية للأطفال، حيث يتم إضافة طبقات من المغامرة والتشويق. هناك أيضًا إعادة تفسير لشخصية الذئب في بعض الأعمال المعاصرة، حيث يتم إعطاؤه أبعادًا مختلفة بعيدًا عن كونه مجرد شخصية شريرة. ففي بعض القصص الحديثة، يتحول الذئب إلى شخصية معقدة تثير التعاطف من حيث أنها شخصية ربما تكون مظلومة في المجتمع.

وفي بعض الثقافات الآسيوية، مثل اليابان، يتم

بين الذئب ويلي، ويكون الذئب شخصية أكثر تعقيدًا. وفي حالات أخرى يصبح مسالمًا، أو ضحية لظروفه.

عالم النفس الألماني (سيغموند فرويد) في تفسيراته النفسانية للقصة قد يرى في "الذئب" رمزًا للطبيعة البدائية، أو الرغبات المكبوتة، بينما تمثل "ليلي" الفتاة الطاهرة أو الأنثوية التي تواجه عالمًا مليئًا بالمخاطر والتهديدات. في هذا السياق، قد تكون القصة تحليلًا للنمو النفسي للأطفال والمراهقين. وفي العصر الحديث، لا تقتصر القصة على الأدب فقط، بل تجد لها تكييفات في عالم

إلى قصص تُعبر عن مخاطر الاحتباس الحراري، والتغير المناخي، الذي يعصف ببيئتنا، وتُقدم رموزاً من ثقافتنا لتُجسد القيم الإنسانية والمسؤولية والواجب الأخلاقي، وذلك في قوالب قصصية تنبع من لغتنا وتراثنا وثقافتنا.

إن بناء مثل هذا المخزون السردى الشعبى للأطفال واليا فعين لا بد أن يسهم في غرس الانتماء والاعتزاز بالهوية، ويتيح، في الوقت ذاته، مساحة للتأمل والإبداع والانفتاح على الآخر، لأن المشكلة البيئية مشكلة عالمية بطبيعتها. كما أنه يُعيد الاعتبار لفن الحكاية الشعبية، بوصفه وسيلة تربوية، وفكرية، وثقافية، قادرة على الموازنة بين الأصالة والمعاصرة، وبين الخيال، والمتعة، والتربية، في آنٍ واحد.

ولتحقيق ذلك الهدف نتساءل مجدداً: لماذا ترسّخت قصة "ليلي والذئب" في عقول الأطفال؟

وكيف نستفيد من هذا الرسوخ في الأذهان لإبداع قصص عن حماية البيئة؟

من بين القصص الكلاسيكية التي حفظها الأطفال عبر الأجيال، تبرز قصة "ليلي والذئب" أو "ذات الرداء الأحمر" كأحد أكثر الأمثلة حضوراً في الذاكرة الجماعية للطفولة. هذه القصة البسيطة في ظاهرها تحمل رموزاً ومعاني عميقة، مكنتها من البقاء في الوجدان الجمعي لقرون طويلة. ولكن ما الأسباب التي جعلت هذه الحكاية تترسّخ في عقول

تحويل القصة إلى نوع من الحكايات الرمزية التي تدور حول التوازن بين الخير والشر (كما في الديانتين الزردشتية والهندوسية). وعلى الرغم من أن الذئب لا يمثل الوحش المرعب، كما في القصص الأوروبية، إلا أن التهديدات الأخرى مثل: الحيوانات، أو القوى الطبيعية، يمكنها أن تشكل تهديداً للطابع الخيالي في القصة.

باختصار، تعد قصة "ليلي والذئب" من أكثر القصص التي شهدت تحويلات وتأويلات عبر الثقافات والعصور المختلفة، وتحمل في كل منها دلالات ومعاني قد تختلف وفقاً للزمان والمكان وطبيعة المجتمع. فثقافة المجتمع وأخلاقياته ومعتقداته في عصر معين، تنعكس في رواياته. وهذا دليل على أن الرواية كالفلسفة، هي ابنة عصرها وربيبه زمانها، كما أنها تحتمل التطويع والتأويل بفعل مرونتها، وبفعل نسبية ثقافة العقل وقدراته في زمانها، وضرورة الانتفاع منها في تنظيم المجتمع وحمايته.

لذلك، نطمح إلى التأسيس لروايات شعبية في ثقافة البيئة العربية الناشئة، على غرار ليلي والذئب كي يتم تناقلها من جيل إلى آخر، بحيث تُستمد عناصرها من الواقع العربي بتنوّعه الجغرافي والثقافي، وتستجيب لحاجات الناشئة في الفهم والتخيل والتمثّل القيمي. فكما كانت "ليلي والذئب" وسائر القصص العالمية مرآة لوجدان المجتمعات التي أنجبته، فإننا أحوج ما نكون اليوم

5. الانتقال الشفوي والتكرار الثقافي

تناقل الأهل والمعلمون القصة جيلاً بعد جيل، فصارت جزءاً من التراث القصصي العالمي، تُروى بأشكال وصور متعددة، مما عزّز استدامتها في الذاكرة الجمعية.

ثانياً: ما الذي نتعلّمه من "ليلى والذئب" لإبداع قصص عن حماية البيئة؟

يمكن توظيف العناصر التي جعلت هذه القصة خالدة لإنتاج قصص جديدة تُرسّخ قيماً بيئية لدى الأطفال، وذلك عبر ما يلي:

1. استخدام الحيوان كشخصية رمزية

كما مثل الذئب الخطر في القصة الأصلية، يمكننا أن تمثل الحيوانات في قصص بيئية رموزاً للمكونات الطبيعية المهددة، مثل: السلحفاة التي تبحث عن شاطئها الملوّث، أو الطائر الذي فقد غابته بسبب الحرائق، أو الحيوانات المحلية التي اندثرت بفعل التوسع العمراني والتلوث الصناعي.

2. البناء الدرامي الواضح

يجب أن تحتوي القصة البيئية على رحلة أو تحدٍ: طفل يحاول إنقاذ سمكة في نهر من التلوث، أو نبتة صغيرة كي تصمد أمام الجفاف، أو حيوان صغير على وشك الانقراض. هذا يجعل الطفل يعيش الحدث ويتفاعل معه وينقله لغيره، وبالتالي يبقى محفوراً في ذاكرته.

3. إثارة العاطفة والتحفيز الإيجابي

القصص البيئية الناجحة لا تكتفي بالتحذير، بل

الأطفال، وتُورث جيلاً بعد جيل؟ وكيف يمكن توظيف عناصر نجاحها لإبداع قصص جديدة تخدم قضايا معاصرة مثل حماية البيئة المحلية والعالمية؟

أولاً: أسباب ترسخ قصة "ليلى والذئب" في الذاكرة الطفولية

1. البنية السردية البسيطة والمشوقة

تتسم القصة ببداية واضحة (ليلى والرحلة إلى بيت الجدة)، وعقدة مثيرة (مقابلة الذئب)، ونهاية درامية (إنقاذ الجدة وليلى). هذه البنية السهلة تجعل الطفل قادراً على متابعة الأحداث وحفظها بسهولة.

2. الرموز القوية والخيال المجسّد

الذئب ليس مجرد حيوان في الغابة، بل رمز للخطر والخداع، في حين تمثل ليلى البراءة والطهارة. إن استخدام الحيوان كشخصية رئيسية يجعل القصة قريبة من عالم الطفل المليء بالخيال.

3. العبرة الأخلاقية الواضحة

القصة تقدم درساً بسيطاً ومباشراً: اخذر من الغرباء ولا تثق بهم بسهولة. إن وضوح الرسالة الأخلاقية يجعلها قابلة للحفظ والاستيعاب، دون الحاجة إلى تحليل معقد.

4. الجانب العاطفي والإيقاعي

تثير القصة مزيجاً من الخوف، والدهشة، والارتياح في النهاية، وهو ما يجعلها تجربة شعورية متكاملة تترسخ في الذاكرة بعمق.

للمخاطر نفسها جراء تبعات التغير المناخي. إذ اتّضح لنا أنّ استلهاً شخصيات مبدعة وملهمة للناشئة على غرار روايات الأطفال الكلاسيكية، مثل "ليلي والذئب" و"باباي البحار" و"السندباد البحري" و"علي بابا" و"بساط الريح" و"عنتر وعبلّة" و"روميّو وجوليت"، يُعدّ استراتيجية بالغة الأهمية لتعزيز قيم الرفق بالبيئة وحمايتها. فكما استطاعت تلك الشخصيات أن تُشكّل وعي أجيالٍ بكاملها، وتغرس فيهم قيماً نبيلة، مثل: الشجاعة، والذكاء، والمثابرة، يمكن لشخصيات جديدة مبتكرة أن تلعب دوراً محورياً في بناء جيلٍ واعٍ بيئياً، يدرك أهمية الموارد الطبيعية، ويعمل على صونها للأجيال القادمة.

ختاماً نقول: إنه لا يمكننا فهم الإنسان في جوهره من خلال قصصه أو ثقافته وحدهما، بل عبر تحليل البنية العميقة التي تنظم هذه القصص والمعتقدات وتمنحها معناها. فهذه البنية تحدد طريقة تفسيره للعالم وموقفه من السلوك الإنساني. ومن هذا المنطلق، تكشف الفلسفة البنيوية عن الإنسان بوصفه صانعاً لنسق متكاملة من المعاني، لا مجرد راوٍ لحكايات متفرقة. وفي زمن تتجدد فيه أسئلة الهوية والإيمان والمعنى، تبرز الحاجة للعودة إلى الجذور الإنسانية المشتركة، لا لاستعادة الماضي، بل لبناء وعي أعمق بوحدة الوجود، التي تتجاوز الحدود الدينية، والثقافية، والسياسية، وتجمعنا كلنا معا في موئل واحد، هو بيتنا الأرضي.

تُلهم الطفل بأنه قادر على التغيير، مثل تجاربه الشخصية في إعادة تدوير النفايات، أو حماية الأشجار، أو ترشيد الطاقة والمياه.

4. رسالة أخلاقية عملية

كما تعلم الأطفال من "ليلي والذئب" الحذر من الغرباء، يمكنهم أن يتعلموا من القصص البيئية أن "كل فعل صغير يحمي الأرض"، أو أن "الطبيعة صديقتنا وليست شيئاً نستغله للاستثمار".

5. اللغة الإيقاعية والخيال المصوّر

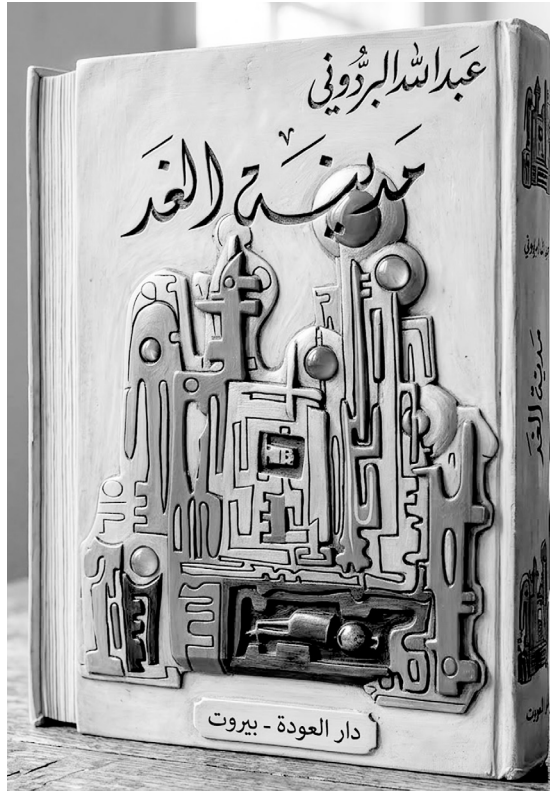
استخدام وصف حيّ، وألوان الطبيعة، وحوارات بسيطة، وأسماء دارجة، وحيوانات معروفة محلياً، بحيث يجعل القصة أكثر تأثيراً وجاذبية للأطفال، تماماً كما فعلت حكايات التراث القديمة.

خاتمة

إن قصة "ليلي والذئب" لم تُخلد مصادفة، بل لأنها حملت عناصر سردية بسيطة، برسالة إنسانية عالمية، تمسّ وجدان الطفل، وتغذي خياله، وتهذب سلوكه. وإذا أردنا اليوم أن نرسّخ في عقول الأجيال الناشئة حبّ البيئة وحمايتها، فعلينا أن نحكي هذه الصيغة السحرية:

الخيال + الرموز + العبرة + البساطة.

بهذه الطريقة يمكن للقصص الجديدة أن تصبح، مثل "ليلي والذئب"، ذاكرة تربوية مستدامة تُنير وعي الأطفال وتزرع في جوانحهم حبّ الأرض والإنسان والطبيعة، وتجعلهم ينظرون إلى العالم كوحدة واحدة مترابطة عضويًا من حيث تعرضها



قصيدة امرأة الفقيد للبردوني: الإبحار لأعماق الأنثى

سمير الشريف ❖

عبد الله البردوني الذي رضي أن يكون صوت من لا صوت له، الشاعر الذي يؤمن بمسؤولية الكلمة والموقف، يكتب قصيدة يتأزر فيها السرد بالحوار، وتشتبك مع المكان والحدث والرموز التاريخية. الشاعر العبقرى، صادق الموهبة، الذي قرض الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، الظاهرة الاستثنائية، المنحاز للفقراء، مجدد القصيدة العمودية، الذي عاش غربة الروح، وغربة الفرح، وظل يكابد محابس الفقر والعمى، ويستبطن شخصياته بعمق فني آسر، عاش ضريرا حزينا، ووظف شعرة لتصوير معاناة الإنسان، وتعتبر قصائده تعبير جريء صادق عن تجارب إنسانية تكتسي بإحساس الفرد بالاستلاب، والاعتراب، كأما هي تقرير نفسي عميق، يكشف جوانية الشاعر/بطل النص، تجاه الحياة، بما تمثله من صرخة احتجاج ينفثها في وجه الواقع المؤلم، وسجل تفصيلي أمين لأحداث بلاده.

* كاتب أردني

تُعدُّ جزءاً من بنية القصيدة القصصي، والنفس السردية الدرامي، والمونولوج الذي يتأخم ظلال البوح، ورسم اللوحة المشهدية القصيرة، التي تمنح النص أبعاداً جمالية، وتعدداً في تلقي وتنوع مستويات التأويل:

وَمَطَّتِ الرَّبَوَاتُ تَبْصُقُ عُمْرَهَا
دَمَهَا وَتَحْفَرُ عَنْ شِتَاءٍ بَائِدٍ
وَعَدَاةٍ يَوْمٍ، عَادَ آخِرُ مَوْكِ
فَسَمِمْتُ خَطْوَكِ فِي الرَّحَامِ الرَّاعِدِ
وَجَمَعْتُ شَخْصَكَ بِنِيَّةٍ وَمَلَامِحاً
مِنْ كُلِّ وَجْهِ فِي اللَّقَاءِ الْحَاشِدِ
حَتَّى اقْتَرَبْتُ وَأَمَّ كُلُّ بَيْتِهِ
فَتَشْتُ عَنْكَ بِلَا احْتِمَالٍ وَاعِدِ
مَنْ ذَا رَأَى وَأَيْنُ أَنْتَ؟ وَلَا صَدَى
أَوْمِي إِلَيْكَ، وَلَا إِجَابَةً عَائِدِ
وَإِلَى انْتِظَارِ الْبَيْتِ، عُدْتُ كَطَائِرٍ
فَلَقِي يَنْوُءَ عَلَى جَنَاحٍ وَاحِدِ
لَا تَنْطَفِي يَا شَمْسُ: غَابَتْ الدُّجَى
يَاكُلْنَ وَجْهِي يَبْتَلِعْنَ مَرَاقِدِي.

الانثيالات التي تقطرها قصيدة البردوني، في مشاهدتها التصويرية البارة المؤثرة، ملمح آخر يثري ويضيئ الوعي الجمالي لدى المتلقي في ثنايا القصيدة، بما يخلق دهشة المتلقي ويرتقي به، لتذوق أفنان التسامي، والأخذ بيده لمشاركة امرأة الفقيدها معاناتها، ومر تجربة الفقد والغياب لديها، ومعايشة لهفتها، لسماع ما يطمئنها ويسكن نيران لوعتها، لترتقي الحروف بكلماتها، وتصير أكثر من مجرد أدوات للبوح والشكوى:

تُمثِّلُ المرأةَ عند الشاعر الفكرة الملهمة، التي ينظر لها رمزاً للجمال المطلق التي أبحر في أمواج أحاسيسها، وتقمص شخصيتها، مُفَجِّراً كوامنها في قصيدته القصيرة الكثيفة الرائعة " امرأة الفقيدها":

لَمْ لَا تَعُودُ؟ وَعَادَ كُلُّ مُجَاهِدٍ
بِحُلَى النَّقِيبِ أَوْ انْتِفَاحِ الرَّائِدِ
وَرَجَعْتَ أَنْتَ، تَوْفَعاً لِمَلْمُتِهِ
مِنْ نَبْضِ طَيْفِكَ وَاخْضِرَارِ مَوَاعِدِي
وَعَلَى التَّبَاقُكِ بِاحْتِمَالِي أَقْلَقْتُ
عَيْنَيَّ مُضْطَجَعِ الطَّرِيقِ الْهَامِدِ
وَأَمْتَدَّ فَصْلٌ فِي انْتِظَارِكَ وَابْتَدَأَ
فَصْلٌ، تَلَفَحَ بِالْذُّخَانِ الْحَاقِدِ

نافذا لأغوارها، كاشفا عن طبيعتها، ورغباتها ومعاناتها وحرمانها، مصوراً عمق اللحظة وقوة التدافع النفسي للسارة، وما تكشفه خبايا أغوار نفسياتها، عبر تقنية المونولوج الذي أبدع الشاعر في توظيفه:

أَتَعُودُ لِي؟ مَنْ لِي؟ أَتَدْرِي أَنَّنِي
أَدْعُوكَ، أَنَّكَ مُقْلَتَايَ وَسَاعِدِي
إِنِّي هُنَا أَحْيِي لَطِيفَكَ قِصَّتِي
فَيَعِي، وَيَلْهَثُ كَالذُّبَابِ النَّافِدِ
خَلَفْتَنِي وَحْدِي، وَخَلَفْنِي أَيْ
وَشَقِيقَتِي، لِلْمَاتِمِ الْمُتَزَايِدِ
وَقَفَدْتُ أُمِّي: آه يَا أُمِّ افْتَحِي
عَيْنَيْكَ، وَالتَّفْتِي إِلَيَّ وَشَاهِدِي
وَقَبْرْتُ أَهْلِي، فَالْمَقَابِرُ وَحْدَهَا
أَهْلِي، وَوَالِدَتِي الْحَنُونُ وَوَالِدِي.

مما تمتاز به قصيدة البردوني، البنية الحوارية، التي

حَتَّى أَقْتَرَبْتُ وَأَمَّ كُلَّ بَيْتِهِ
فَتَشْتُ عَنْكَ بَلَا احْتِمَالٍ وَاعِدٍ
مَنْ ذَا رَأَاكَ وَأَيَّنَ أَنْتَ؟ وَلَا صَدَى
أَوْمِي إِلَيْكَ، وَلَا إِجَابَةً عَائِدٍ
وَأِلَى انْتِظَارِ الْبَيْتِ، عُدْتُ كَطَائِرٍ
قَلْبِي يَنْوُو عَلَى جَنَاحٍ وَاحِدٍ
لَا تَنْطَفِي يَا شَمْسُ: غَابَاتُ الدَّجَى
يَاكُلْنَ وَجْهِي يَبْتَلَعْنَ مَرَاقِدِي
وَسَهَدْتُ وَالْجُدْرَانُ تُصْغِي مِثْلَمَا
أُصْغِي، وَتَسْعَلُ كَالْجَرِيحِ السَّاهِدِ
وَالسَّقْفُ يَسْأَلُ وَجَنَّتِي لِمَنْ هُمَا؟

هذه المشاهد، تشحن وجدانك بقوة، وتمدك بمفاتيح دخول القصيدة، تاركة لك ملأ فراغات النص المحذوف، احتراماً لذاثقتك وعميق وعيك، ليرتفع النفس الدرامي الذي يمتح من فضاء المونودراما في توليد سياقات مدهشة، تشحن الوجدان بدهشة الذوبان مع النص، والوعي على جمرات الفقد فيه، وترتفع به لذرى إنسانية، تلتقي مع مشاعر التي فقدت زوجها، فتتقمص شعورها، وتلبس ثوب الثالكة فيها عندما ينج الشاعر في تجلياته المبدعة، التي تعجن النفس السردية بحرارة الإبداع الشعري، الذي يأخذ بلب المتلقي، ويجعله يستشعر بعمق مدى الخسارة عند المرأة، ومعنى السند والزوج لها، وكم هي مؤلمة عندها فداحة الغياب، عندما يصوغها الشاعر ببراعة أسلوبية، وإبداع متميز فريد، وظف فيه الحفر عميقاً، لكشف بواطن وأعماق مكنونات الأنثى، وعمق جرحها الذي تركه الفقد، باستخدام تقنية المونولوج والانشال الوجداني الجواني والبوح الجريح:

لا تنطفي يا شمسُ : غابات الدجى
ياكلن وجهي ، يبتلعن راقدي
وسهدتُ والجدرانُ تُصغي مثلما
أُصغي، وتُسَعِّلُ كالجريحِ الساهدِ
والسقفُ يسألُ وجنتيَ لِمَنْ هُمَا؟
ولِمَنْ فمي؟ وغرور ...الناهدِ
ومغازلُ الأمطارِ تعجنُ شارعاً
لرجاً وتبُعدُ، كالنجيعِ الجامدِ
وأنا أصيخُ إلى خطاك أحسها
تدُنو، وتبُعدُ، كالخيالِ الشاردِ
ويقولُ لي شيءٌ بأنك لن تُعدُ
فأعودُ من همسِ الرجيمِ الماردِ.

هذا الفيض الوجداني والمونودراما العالية، والبوح الإنساني العميق، يأخذنا إلى نوع مختلف من النساء، إنها المرأة التي باعت مستقبلها وشبابها، ونضج أنوثتها ولهفتها، وكل آمالها، وتشبثت بأمل أن يتحقق وعد الصبر، وتنضج ثمار الانتظار، كيف لا؟! وهي تؤنس غير الناطق، وتحيي موات الجماد، وتبث الصوت في كل صامت حولها، تستحثها لتشاركها همها، وتكشف لها وجعها، عسى هذه الجمادات تستشعر بعض عذابها، وتقاسمها أُنيتها ولوعة الفقد فيها، وتشاركها بعض مأساتها:

وَمَغَازِلُ الْأَمْطَارِ تَعْجُنُ شَارِعاً
لَرْجاً حَصَاهُ مِنَ النَّجِيعِ الْجَامِدِ
وَأَنَا أُصِيخُ إِلَى خُطَاكَ أَحْسُهَا
تَدُنُو، وَتَبْعُدُ، كَالْخِيَالِ الشَّارِدِ

طرح النص بقدرة إبداعية متميزة، مأساة اجتماعية فجرت براكين دواخل زوجة نُكبت بعدم عودة زوجها

من ساحة الحرب:

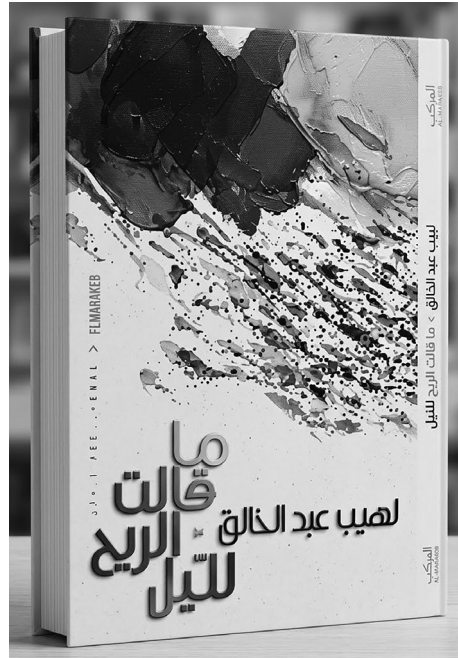
أَتَعُودُ لِي؟ مَنْ لِي؟ أَتَدْرِي أَنَّنِي
أَدْعُوكَ، أَنَّكَ مُقْلَتَايَ وَسَاعِدِي
إِنِّي هُنَا أَحْيِي لِيُطْفِكَ قِصَّتِي
فَيَعِي، وَيَلْهَثُ كَالذُّبَالِ النَّافِدِ
خَلَفْتَنِي وَحْدِي، وَخَلَفْنِي أَبِي
وَشَقِيقَتِي، لِلْمَأْتَمِ الْمُتَزَايِدِ
وَفَقَدْتُ أُمِّي: آه يَا أُمَّ افْتَحِي
عَيْنَيْكَ، وَالتَّفْتِي إِلَيَّ وَشَاهِدِي
وَقَبَّرْتُ أَهْلِي، فَالْمَقَابِرُ وَحْدَهَا
أَهْلِي، وَوَالِدَتِي الْحَنُونُ وَوَالِدِي
وَدَهَلْتُ أَنْتَ أَوْ ارْمَيْتِ صَحِيَّةً
وَبَقِيتُ وَحْدِي، لِلْفَرَاغِ الْبَارِدِ
أَتَعُودُ لِي؟ فَيَعْبُ لِيْلِي ظِلُّهُ
وَيَصِيحُ فِي الْأَفَاقِ: أَيْنَ فَرَاقِدِي؟

بحروف تنسج وجعها ولوعتها، وتجمع ماضيها
بحاضرها، في بوتقة شعورية أضافت لها المشاهدات
السردية وهجا إنسانيا جديدا، معجوننا بتلوينات
تشكيلية للفقد، وغربة الوحدة ومآلات القادم المرعب،
مرتسمة على ملامح الوجه، محفورة على شغاف الروح،
متساوق مع نفس درامي استرجاعي، ينز من مسام
الضمير، بكل ما يحمل من تداعيات، يملها تمثّل الحالة
وتقمصها، وكشف أعماق مرئيات الذات الموجوعة، التي
تعكسها حروف الساردة المفجوعة الثكلى، حيث يستثمر
الشاعر فيها بنية الحذف المشهدي لسير الأحداث،
ما يحيط بالزوجة من أماكن وأشياء خرساء جامدة،
إلى كائنات تقاسمها همّها الذاتي، وتردد ما يعتمل

في ذاتها من وساوس وهموم لم تستطع هي أن تُعبّر
عنها صراحةً، وذلك عبر ما يعرف في مصطلحات النقد
بـ"التجريد الفني"، ليشكل الحوار جزءاً من بناء النص
فيعمل على تقديم الحدث السردى بواسطة صوت تلك
الأشياء، وهي تحاور أو تحدث الزوجة، ويكون هذا
الحوار إضاءة، يقدمها الشاعر للدخول في الزوايا التي لا
يستطيع الوصول إليها، إلا من خلال منظور تلك الأشياء،
فتقدم هموم الزوجة الشخصية ومخاوفها بواسطة تلك
الأصوات المتعددة.

طرح النص مأساة اجتماعية، فجّرت براكين ما يعتمل
في دخيلة تلك الزوجة الثكلى، وما تعانیه من فجائع
متتالية، جرّاء حوادث الفقد التي تلازمها باستمرار،
يحملها التداعي تارة، والمونولوج أحياناً، بلوعة أسرة
تتخثر في أوردتها معاني الفقد والوحدة وصراخ المرأة
التي تعيش بلا سند: فتشت عنك بلا احتمال واعد/
أومي إليك، ولا إجابة عائد/قلق ينوء على جناح واحد/
غابات الدجى يأكلن وجهي/ وسهدت والجدران
تصغي/والسقف يسأل وجنتي لمن هما/ أصيخ إلى
خطاك أحسها/تدنو، وتبعد/أتعود لي؟ من لي؟ / خلفتني
وحدي/وبقيت وحدي، للفراغ البارد.

عندما ندقق في جمالية الصورة التي يؤنسها الشاعر
بعمق، يتجلى التصوير الحسي الذي يأخذ بألباب
المتلقي، ويشارك المرأة الثكلى مشاعرها، وعميق
مأساتها: وتمطت الربوات تبصق عمرها/فشممت
خطوك في الزحام/ والجدران تصغي / وتسعل كالجرّيح
/ولمن فمي؟ وغرور... النافر؟/ومغازل الأمطار تعجن
شارعاً.



جمالية المثير التراكمي في ديوان (ما قالت الريح لليل) للشاعرة لهيب عبد الخالق

عصام شرتح ❖

يعد المكون التراكمي من المثيرات الشعرية التي دخلت فضاءات القصيدة الحديثة بمكوناتها الجمالية وطاقاتها الخلاقة، إذ إن ظاهرة [التراكم] من الظواهر الأسلوبية المهمة التي دخلت أتون التجارب الشعرية المعاصرة، سواء أكانت هذه التجارب تنضوي تحت ما يسمى بـ (قصيدة التفعيلة)، أم قصيدة العمود، أم قصيدة النثر الشعرية، بدوافع إبداعية تفرضها طبيعة التجربة، ومتغيراتها الأسلوبية، ومستجداتها الرؤيوية⁽¹⁾.

ومن يطلع على ديوان (ما قالت الريح لليل) للشاعرة (لهيب عبد الخالق) يلحظ غنى قصائدها بتقنية (التراكم) هذه التقنية التي تمتاز بالمثيرات النصية التي تبرز حجم الاغتراب والإحساس العاطفي المتوتر، وهذا يعني أن تقنية التراكم ليست انعكاساً شعورياً لاغتراب قصائدها فنياً أو جمالياً فحسب، وإنما تُبرز الطيف الإيحائي والدلالي للكثير من توجهات الرؤى الشعرية في قصائدها على المستوى الفني، لتشكل علامة أيقونية في شعريتها وتحولاتها الجمالية والرؤيوية من قصيدة إلى قصيدة، من حيث الرؤية الشعرية، والفاعلية النصية.

* كاتب وباحث سوري

ولو بحثنا في الحيزات الجمالية التراكمية في قصائدها، لوجدنا أنها متراكمت اسمية، أو مجموعة من المصفوفات الاسمية، يتبعها كم تراكمي من الأفعال الشعورية التحويلية، التي ترصد حرارة النبض الشعوري، وترسيخ الحالة الاغترابية الحزينة التي تعيشها، أو تشكل الأيقونة التحويلية في مجرى تركيز الرؤى وإثبات مقوماتها اللغوية الجمالية التي تعيشها، كما في قولها:

"في لحظة شوقٍ غائمةٍ
تنثرنا الأزمانُ

تبعثرنا،

أوراقاً بين منافي الدهر
نغادرُ في صمت
لا نورس يحملنا

نحملُ ذاكرةً ظمأى

وملامحَ شطّ من طينٍ غابر
كلمات وداع بارد..⁽²⁾

هنا، لا بد من الإشارة إلى أن المتحول التراكمي الجمالي في قصائد لهيب عبد الخالق، يتبدى في تعميق المتحول اللغوي المثير، من خلال فاعلية الصور المثيرة، واقتناص ألقها الرومانسي الساحر، لتشكل صورها الرومانسية مصفوفات متراكمة من الجمل الشعرية المثيرة، كما في الجمل التالية:

[تبعثرنا أوراقاً بين منافي الدهر- نحملُ ذاكرة ظمأى / وملامح شطت من طين غابر]، فهذه المتآلفات الجمالية بين لفظة الطين، ولفظة غابر، تثير الألق الشعري المثير في تحفيز الشعرية، وخلق مؤثرها الجمالي، وهذا ما ينطبق شعرياً أو جمالياً على المكون التراكمي المثير بسلاسته وشعريته [منافي الدهر]، وكأن الشاعرة تتصيد مثل هذه المتراكمت الاسمية الوصفية المتتابعة، لتخلق قيمة انزياحية شعرية، ترتقي بالأسهم الشعرية إلى أوج تحفيزها ومكونها الجمالي، وهذا يؤكد أن البنية التراكمية في أنساق قصائدها ليست رسماً توصيفياً للدلالات والرؤى، بقدر ما هي ممانعة جمالية، قادرة على إدهاش المتلقي بالمثير الشعري عبر بلاغة المسندات اللغوية، وانزياح صفاتها، عما هو معتاد في موصوفاتها، وهذا ما يضمن لقصائدها الألق الشعري، ودفقها الشعري الرومانسي.

واللافت، كذلك، في سلسلة متراكمت، مصفوفاتها الاسمية التي تنطوي عليها قصائدها، أنها بلاغية اقتضائية أو فنية انزياحية، تظهر عبر تراكم الجمل الوصفية المنزاحة فنياً أو جمالياً، إذ تعتمد الكلمات المتوترة فنياً، أو التشكيلات الصادمة التي تخلق الأنس الجمالي في تحريك الشعرية، والارتقاء بها جمالياً، وكأن الشاعرة ترسم المشهد الرومانسي رسماً شاعرياً، يقتنص

حرارة التجربة وعمقها الشعوري العاطفي،
المحموم بالعشق، والوله، والصبابة، لدرجة
التصوف المطلق، على شاكلة قولها:

"عاشقان أنا وأنتَ

نلفُ بعضاً مثلما تلتفُّ أغصانُ الغروب

على شواطئ أسرفت في قهرها

أو هاجرت مثل الطيور إلى أقاصي الذاكرة.

تسلُّ من طينِ الخلقةِ

مثل جرحٍ نافرٍ

أو نهدين تغشيان بريق ذاك الوجد"⁽³⁾.

هنا، لا بد من الإشارة إلى أن القيمة التراكمية
لغويًا أو جماليًا، تتحدد في فاعلية التراكم
ومؤثراته في تحفيز الشعرية، وإثارة الصورة
العاطفية، وتحريك مؤشرات الجمالية، وأي
ارتقاء في الشعرية يعود إلى فاعلية المؤثر
الجمالي اللغوي التراكمي، الذي تثيره القصيدة
في الكثير من تحولاتها الفنية والجمالية. وهنا
استطاعت الشاعرة أن تجعل التراكم قيمة
تحفيزية في التنفيس عن الكثير من حرقها
الغزلية، التي تصل درجة الوله، والتصوف
بالمطلق، لتجمع المشهدين معاً، المشهد الحسي:
[نلف بعضاً مثلما تلتفُّ أغصانُ الغروب]،
والمشهد الروحي، الذي يصل حد الوله والذوبان
والالتصاق بالمطلق: [أو نهدين تغشيان بريق
ذاك الوجد]، وكأن الشاعرة بأسلوبها الرومانسي

الساحر، تنقل القارئ من محفز رومانسي لغوي
تراكمي ضاغط على مشاعرها وأحاسيسها
الداخلية، لترسم صدى إيقاعاتها الشعورية التي
تصل حد التماهي مع المطلق، وهذا الأسلوب
التصوفي العميق مرده فاعلية المكون التراكمي
اللغوي في تعميق الحالة الشعورية التي
تعيشها، وتجعل منها قمة تحولية استشرافية،
تثير الشعرية، وتحرك إيقاعاتها الجمالية،
ومتحولها النفسي الشعوري العاطفي المحموم
الذي تعيشه، وعمق المتغير الفني الجمالي الذي
ترسمه ببلاغة، وفنية، وإدهاش رومانسي يجري
ناعماً بلمسه الحرير (تسل من طين الخلقة/
مثل جرحٍ نافرٍ/ أو نهدين تغشيان بريق ذاك
الوجد)،

وهكذا، تؤسس الشاعرة متراكما اللغوي
وفق مقتضيات بلاغة الرؤية، ومؤشرها الفني
الدقيق. لتحقيق قصائدها بفضاء متخيلها
الجمالي، وبعدها الشعري العذب الرقيق.

واللافت، كذلك، في شعرية المتراكمات اللغوية
في قصائد (ما قالت الريح ليل) للهيبي عبد
الخالق، أنها ذات ألق فني جمالي، لاسيما في
التعبير عن مشاعر الاغتراب والقلق الوجودي،
فتجد في المكون التراكمي، قيمة بؤرية شعورية
في التنفيس عن الكثير من الرؤى الدالة على
الأوجاع، والألم، والحسرة، والحنين، أي أن المقوم

بث الحرقنة النفسية، والشعورية، والحنين إلى الوطن، لتعيش الحالة الشعورية المأزومة بكامل تفاصيلها وأحاسيسها المتوترة، وهذا يعني أن الأفق الجمالي للمكون التراكمي ينبع من حراك الذات الشاعرة واغترابها على شاكلة قولها: [وطوّف في شراع الريح أوراقاً بلا وطن]، وهذا دليل أن المنعكس الاغترابي في قصائدها، منعكس تراكمي تكراري متوتر أو مأزوم، يعكس صراع الذات، وحراكها الدرامي المتوتر شعورياً: [تردنا الأقدار من درب إلى درب - ومن قفر إلى قفر - ومن برد إلى برد]، فهذا المكون التراكمي الاغترابي، ما جاء إلا تنفيساً عن حرقتها الاغترابية وإحساسها الوجودي المأزوم، وكأن الذات الشاعرة تعيش المرارة والوجاعة الداخلية، بإيقاع شعوري متوتر أو مأزوم، لا تجد طريقة في التعبير عنه، إلا عبر كسر رتم ماهو معتاد في التراكم اللغوي، إلى شعرية المتراكمات بإسناداتها الصادمة، وحراكها الفني الجمالي.

التراكمي ينبع من متطلبات الإحساس الاغترابي ومقتضياته اللغوية، وانعكاساته الشعورية المأزومة، وكأن الشاعرة تعبر بالمكون التراكمي عن المكون النفسي الشعوري الاغترابي، الذي تعيشه بحيثيات شعورية، تنبع من عمق الكلمة الشعرية، ومصفوفاتها التراكمية في السياق الشعري، كما في قولها:

" تردنا الأقدار من دربٍ إلى دربٍ

ومن قفرٍ إلى قفرٍ

ومن بردٍ إلى بردٍ

ومن جوعٍ إلى خوفٍ،

ندورُ كما تدورُ مياهنا

نسلاً كبا دهرأ

وطوّف في شراعِ الريحِ

أوراقاً

بلا

وطن"⁽⁴⁾.

هنا، نلاحظ المكونات التراكمية، التي تعتمد تراكم الصور والكلمات والحروف والصيغ في

◀ الهوامش:

(1) شرتج، عصام، 2021- التراكم في بنية القصيدة الحديثة، مجلة الكلمة ، ع ، الرابط الالكتروني:

(2) عبد الخالق، لهيب، 2024 ما قالت الريح لليل، دار الأهلية، الأردن، عمان، ط1، ص15.

(3) المصدر نفسه، ص20.

(4) المصدر نفسه، ص40.

إبراهيم



- عماد مدانات
- مأمون حسن
- سليم حسن
- محمد دلقي
- سمير حكيم
- سهير الرمحي

وجعٌ في خاصرة السرد

عماد مدانات ❖

(1)

ليس غريبًا،

ليس غريبًا أن تظلّ وحيدًا كجمرةٍ في رمادِ
المساء،

تفرُّكٌ أصابعك من أثرِ المصافحاتِ الممزوجةِ
برحابةِ الصدرِ والمعانقةِ عندَ اللقاء،

وتشيرُ إلى الشَّبَابِ المشرعةِ بلا اكتراثٍ: هلْ
من مزيدٍ؟

لأنك طيّبٌ كالبخورِ في كنائسِ الجبال،

عذبٌ كأملحِ المودّةِ في الاحتفال،

كريمٌ كفجرٍ خجولٍ يطلُّ على عشبِ الحصاد
لكنك في واقعِ الحالِ كما أنت،

مازلتَ تواجههُ التَّعبَ بأحلامٍ سجينٍ يطوي
مسافاتِهِ في الفراغ،

وينتظرُ أسفلَ الجدرانِ،

لعلَّ وردةً يفيضُ ماؤها في مخيلةِ المعجزاتِ،

ثمَّ تنامُ وحيدًا مع أحلامِكَ الهاربة،

بلا وسائدٍ تلُمُّ كتفيك على صدرِ الأمنيات،

بلا جريدةٍ تجمعُ من حروفِها قصيدة، ولو

كانتْ واهنة على هامشِ الكلام

* شاعر وفنان تشكيلي أردني

يا للوجع من رطوبةِ اللحظةِ وانكسارِها
يا للشَّقاء

من كثرةِ الأيام التي تزرعُ خيبتها تبعًا،
كقاطعِ الطريقِ

(2)

ليس غريبًا،

فيا للأسف،

المسافاتُ شقيّةٌ،

غارقةٌ في مواقيتِ المتربصين،

بعيدةُ المنال

وأنا وحيدٌ كحمامةٍ في عاصفةٍ،

مُقطَّعَ اليدين،

متروكًا كحرفٍ منسيٍّ في آخرِ الحكاية،

يا للحنِ المرير:

رغباتٌ ضائعةٌ، بلا سببٍ تُمرِّغُ وجهها في الرماد،

كأنها تتقصّدُ المراوغةَ، وقتلي كذبايةٍ على حافةِ

الرَّغيفِ

وأنا أُتقن رفعَ اليدين بلا طاقة،

لمواجهةِ الشُّرورِ كي أعيش..

منذُ متى

وَأَنْتِ تَحْلُمُ بِمَجَرَّدِ غَطَاءٍ طَرِي،
 لَا يَشْبَهُ أَيَّامَكَ الْبَارِدَةَ،
 أَوْ حَزَنَكَ الْقَدِيمَ!
 مِنْذُ مَتَى
 أَنْتِ لَا تَذْكُرُ شَيْئًا،
 كَدِمٍ نَاشِفٍ عَلَى رَصِيفٍ سَالٍ مِنْ خَاصِرَةٍ لَا
 تَعْرِفُهَا
 كَأَنَّكَ وَجْهَ مَرَأَةٍ تَنْسَى مَلَامَحَ عَابِرِيهَا فِي الصَّبَاحِ
 كَأَنَّكَ أَغْنِيَةُ عَاشِقٍ يَتِيْمَةٌ خَذَلَتْهُ الْبَنَاتُ
 بَلَا فَرْحٍ
 بَلَا حَنِينٍ
 لَا جَوَابَ عَلَى النَّسِيَانِ مَتَى مَا سَقَطَتْ كَحْبَةٌ
 تَفَاحٍ عَلَى عَشْبِ الْوَلَادَةِ،
 وَصَرَخَتْ:
 اتْرَكْنِي كَهَبَاءٍ، أَيَّتُهَا الْحَيَاةُ!



الكلام الطيب

مأمون حسن ❖

قُبْلَةٌ مِنْ دُونِ خَدٍّ أَوْ شِفَاهُ
رَأْسُ مَالٍ لَيْسَ يَفْنَى رِيْعُهُ
ذَاكَ فِي الْأُذُنِ كَلَامٌ طَيِّبٌ
ذِكْرُهُ يَبْقَى نَعِيمًا وَارِقًا
وَوِصَالٌ حَاضِرٌ رَغَمَ النَّوَى
وَسَطٌ صَحْرَاءٍ تَبَدَّى وَاحَةً
نَبْتُهُ الْأَمَالِ تُسْقَى قَطْرُهُ
وَتِمَارُ الْعَطْفِ فِي أَفْنَانِهِ
كَمْ مَحَا حُزْنًا وَأَنْجَى مِنْ رَدَى
فَهْدَاهُ ثُمَّ أَحْيَا عَزَمَهُ
دَائِمًا يَبْقَى كَلَامٌ طَيِّبٌ

بَلَسَمَ إِنْ غَارَ فِي قَلْبٍ شِفَاهُ
قَبَسٌ بَدَّدَ ظُلُمَاتٍ سَنَاهُ
مِثْلُ مُوسِيقَى... مُنَى رُوحٍ صَدَاهُ
إِنْشِرَاحٌ وَحُبُورٌ فِي رُبَاهُ
زَهْرُهُ فِي النَّفْسِ مَا أَشْهَى شَذَاهُ!
أَوْ كَرُوضٍ مُبْهِجٍ مِسْكٌ هَوَاهُ
تَزْدَهِي... تَهْتَزُّ نَشْوَى مِنْ نَدَاهُ
وَسَعِيدٌ كُلُّ مَنْ ذَاقَ جَنَاهُ
أَمْرًا قَدْ ذَلَّ يَوْمًا فِي خُطَاهُ
وَأَعَادَ النُّورَ يَسْرِي فِي رَوَاهُ
مَنْطِقَ الْأَخْيَارِ فَاسْمُوا فِي عُلَاهُ

ذات الفستان الأسود..

|| سليم حسن ❖

إلى زوجة صديقي الشهيد في جنين

عفوًا سيّدي..

يا ذات " الفستان الأسود "!

أتساءل مجروحًا؟

إذ ينبض قلبي بالحزن، وبالصبر وبالإيمان.

قبل مجيء [اللحظة]، ألبست الفستان؟

ورآك به، كالجوهرة السوداء،

تضيء الوجه النوراني بسحر فتّان .

ورآك به ، كالزنبقة السوداء، واحدة شامخة،

في حقل زهورٍ من شتى الألوان .

ورآك به شمعة نورٍ، تخرج من جنح الليلِ

فتحيل العتمة، أطيافًا من قوس الألوان .

طيفًا للحبّ.. وطيفًا للفرح..

وطيفًا للأمل.. وطيفًا للسحر..

والخامس للوجد.. والسادس للروح..

والسابع للأحضان.

* شاعر أردني

معذرة سيدي، فأنا أتجاوز حدّي.. أخجل من نفسي،

حين أفكر، ماذا كان يقول..؟

لما كان يراك ملاكًا تختالين بعين العاشق والولهان

هل كان يعلّق، والبسمة تملأ عينيه.. وبكل حنان

" جمالك يا روحي.. ما أبقى شيئًا لجمال الفستان "

وجاءت تلك "اللحظة " ساحقةً، ماحقة دون استئذان..

فذهلت.. ودارت فيك الدنيا..

وفقدت الإحساس بكل الأشياء..

وعادت تختلط أمامك أطياف من قوس الألوان..

طيف للموت.. وطيف للدمع.. وطيف للقهر..

وطيف للحزن.. والخامس للصبر..

والسادس صرخات عفوك يا الله!

والسابع طيف من إيمان.

وركعت أمام الجسد المسجى الطاهر

تحفّ به بعض ملائكة الرحمن..

وهمست له: " من فضلك أمهلني لحظة صبرٍ

كي ألبس فستاني الأسود..



أمهلني عشرة أيام.. شهرًا، شهرين، عُمرًا..
أعتدُّ عليك.. أعلنت عليك حدادي."

وارتفع صراخك، مخنوقًا، محمومًا، مجنونًا..
" أيقنت أخيرًا أنك متّ.. هل يُعقل يا لهف فؤادي..
أن تتركني وحدي.. خلف سراديب غيابك..
أحمل فانوسي.. أترقبُ أن ينبثق الفجرُ
من عينيك الدافئتين.. ولا تأتي..
أيقنت أخيرًا أنك متّ.. وأشهد أنك لن تأتي"

لن تأتي جسدًا.. لكن الروح ترفرف حولي أني كنت..
وحول ملاكٍ منك ببطني.. سيولد.. يكبر..
قد يمشي نفس طريقك.. ونفس مصيرك..
فادعُ له من أقدس ما يُمكن أن يدعو منه الإنسان..
من أحضان الرحمن.

ولنقرأ فاتحة كتاب الله له..
وللشهداء بكل زمان ومكان
وندعو للكل بعفو الله وبالفقران.
ولأنفسنا بالصبر.. وبالإيمان.

نمش قرطبي

محمد دلّكي ❖

يا هذا النمش المرتسم	بالنمش ألّون
بخد المشمش	هذا الليل بنجماتٍ
هل أنت رؤوس سهام	من حلم أبديّ..
سوف تطيش	تتدلى
إلى قلب الرائي	نجمات النمش
وتصيب حناياه!	على خديك
أم أنت نجوم	قناديل سماء
تتلاّأ في أفق جمال	واسعة العينين...
ينساب مداه!	يتهادى هذا النمش
نمش ونجوم	بدرب باذخة الروح....
وخدود سماء وحكايا!	على جنبها
والليل الغجري المتراقص بالمطر الدافئ	إذ يتهادى هذا النمش
يبسط كفيه لهذا الوجه يتوق رضاه!	تفوح الأزهار

يجمع هذا العاشق	يتراقص في صحن الزهراء
حبات النمش الطهري	أيقن هذا القلب..
بوجهك	أن سروب النمش الأندلسي
كي ينظم حبات اللؤلؤ	رسائل ولادة
في سبحته فتراك يداه!	في جنح الليل
أتراه سيرضى	لعاشقها المجنون..
هذا الليل	أبصر في عتم الليل بياضا زيدوني النجوى..
بأن تنأى نجومات النمش لسبحته..	كان على باب القصر
أم أن الظلمة سوف تسود سماه!	يغني:
قد وقف القلب طويلا	يا أيها النمش الذي لخصتني
يتأمل هذا البذخ النمشي المجنون	وشرحتني وجمعتني ونثرتني
وسافر فيه وسافر في سكر أبدي...	خذ خافقي للظى جنونك ساعة
وقف النمش طويلا يتأمل سكرته	وافتنه بالنار التي لا تنثني
ومضى ك (الفينيق) إليه محترقا بجواه..	حتى يصير إليك لا شوبًا به
ثم اعتنقا	حبا شفيف الروح صافي المعدن
سرب حمام أندلسي النغمة	

مصباح غير محترق

سمير حكيم ❖

بالقادم من الأيام. الأوراق الصفراء، والسجلات الكبيرة الحجم، بأسماء متسلسلة وفق الحروف الأبجدية، فقدت الحياة، ورقدت على رفوف معتمدة داخل دواليب من الصاج، بإحدى غرف هذا المبني العتيق...مديرية الصحة. كان عليه كل يوم مراجعة كشف أسماء المواليد، والوفيات الجدد على مكتبه، لختمه قبل تسجيلهم على الكمبيوتر، لإفادة قطاعات معنية بتحديث البيانات، على رأسها قطاع السجل المدني. اعتاد ضوء الشمس بعد انسحابه من الغرفة التلكؤ لبعض الوقت على الرصيف أسفل النافذة؛ حينها تهدأ حركة العمل، ولما يخفت الضوء ويبتعد؛ يغادر "آدم عبد الدايم" إلى البيت، وهو جالس إلى مائدة الغداء، يغمس الخبز في الطعام؛ ترجع به الذكريات إلى وقت قريب، يترحم على زوجته، ويتأمل أثناء مضغه اللقيمات، لأنها رحلت فجأة، حتى ابنته الوحيدة، تزوجت وسافرت مع زوجها إلى بلد آخر. في الصباحات التالية، كان يدخل المطبخ بمفرده، يلقي أولاً نظرة على المصباح المحترق فوق رأسه، داخل

نهض مبكراً في الصبح، ذهب إلى الحمام، اغتسل وقضى حاجته، ثم ارتدى ملابس الخروج ونزل إلى الشارع، توقفت خطواته أمام كشك بائع الجرائد، ناوله جريدة الأخبار، بعد عودته للبيت، دقت ساعة الحائط، تك. تك.. بندولها النحاسي لم يتوقف يوماً عن الحركة.

في الساعة السابعة والنصف كان يغادر الكشك الخشبي، والجريدة تحت إبطه، بمنصف الطريق نادي رياضي، تتصدر واجهته الزجاجية صور أبطال رياضة كمال الأجسام، يقف لحظات يتطلع إليهم، وتتمدد في مخيلته صورة "السوبر مان"، على ناصية الشارع التالي تلتقيه شجرة صفصاف من نوع وحيد المسكن، أوراقها ذات الشكل الرمحي مسننة تسنيناً خفيفاً، ولونها أخضر داكن، في الجانب السفلي المتدلي، تبدو الأوراق بلون فاتح، ترمي الشجرة بعض ظلالها جهة اليمين، ينعطف مع الظل ويصعد إلى المكان الذي انقضت فيه سنوات الشباب، كانت مقسمة بغير تساو على العمل، والتندر من مواقف هزلية، فضلاً عن قراءة الأبراج لجلب التفاؤل

* قاص مصري

إلى المعاش: "الأيام تتشابه، فماذا بعد"؟!..
تك..تك.

يتواصل الصوت برتابة ووضوح، بينما فنجان
القهوة قد فرغ إلا من بقايا في قاعه، تهزه رعشة
خفيفة بكف يده، ارتفع بصره إلى السماء
"سيأتي اليوم أو غداً، ولن يعيقه شيء" يهز
رأسه في صمت، ولم يجب عن سؤال فاجأه اليوم
بصرحة أكثر:

- هل تجلس بمقعدك بانتظار الموت؟!
تك.تك.تك.

صوت البندول صار أشبه بدقات طبول قادمة
من مكان بعيد تقرر أذنيه، وأحس بوهن،
وبرغبة مفاجئة في النوم، أغمض عينيه، لم
تفرحه كثيراً رؤية النادي الرياضي، والأبطال على
واجهته يستعرضون قوتهم، لكنه أحس برهبة لما
برز أحدهم من وسط هالة من الضباب؛ سوبر
مان تتفتق العضلات من كل جزء بجسده.

"آدم تاريخ مضى، وأنت هنا لتبدأ من جديد."
قال السوبرمان وجذبه من ذراعه برفق فنهض
ممتلئاً بنشاط عجيب، مضياً سويًا إلى المطبخ،
فتح له صنبور الماء ليغسل فنجان القهوة في
الضوء الشحيح القادم من النافذة، ثم غادرا
البيت، لشراء مصباح جديد.

طبق بلاستيكي بمنتصف السقف، لم يغيره، بل
اكتفى بسرسوب ضوء نافذ من ثقب السلك
الذي يحيط بشباك المطبخ، يشعل نار الموقد،
ويراقب (وش) القهوة قبل فورانه. طيلة سنوات
العمل يشرب القهوة مضبوطة، أطفأ الموقد
ومشى في الردهة إلى الشرفة، انفتح بابها بعد
ضغطه واهنة بأصابع اليد على مقبضه، ألقى
بجسده على مقعد الخيزران، يحتسي القهوة
على مهل، فيما يتصفح العناوين، وصولاً إلى
صفحة الوفيات.

تك..تك. يتعالى الصوت.

لم تبهت الصور التي تمر أحياناً على شريط
الذكريات، رغم ما تراكم عليه من سنين.
بعد ثلاثين عاماً، تحول القيد اليومي بالسجلات
إلى عمل روتيني مُضجر، تقلل من حدته طرفة
إن قيلت. كان زملاء العمل يستغربون من
ذاكرته، لاحتوائها على أسماء وفيات محددة،
بتفاصيل أكثر من تلك المُسجلة في الدفاتر
الرسمية، يدعمها بقصص حقيقية عن أشخاص
يعرفهم جيداً، غادروا الدنيا لما ضيق عليهم
المرض الخناق، وبعضهم أحب الحياة، وعاشها
بالطول والعرض، وفقد لذلك الهدف من العيش،
فأدمن المخدرات ومات بها، لكن السؤال الذي
ظل مؤجلاً ظهر له بعد عدة أسابيع من إحالته

اعتراف

سهير الرمحي ❖

عيناها توحيان دائما أنها حزينة، ولكن ضحكاتنا المبالغ فيها تستفزه، عنادها، عدم اعترافها بخطئها... وظل يعاتبها، ظل يردد في قلبه: "كيف لنا أن نقع في شرك الحب؟" وظلت تنظر إليه، وهي مستاءة من انتقاداته هنا وهناك، وتصيده لأخطائها كبرت أم صغرت، وفي كل مرة كانت تردد حين تراه يعتني بأشجار حديقتهم ويقلمها: "لو أنك تعتني بي، لو أنك تقلم بعض أفكارك، وتهذب عباراتك، لو أنك تترك المجال للحب فيك أن يتنفس لينمو ويكبر... بصوت عالٍ، وبكلمات غير مفهومة، بدأ موشحه الذي يغنيه كل يوم، بصوت أعلى من الحزن الذي يلف روحها، وبكلماته المكرورة بدأ يندب حظه "غبية.. غبية متى ستفهمين؟ لو حاولت أن تعرفي ما أحبه، وما أكرهه. كم مرة كان علي أن انبهك على ما يستفزني؟"

نعم، هي أمور صغيرة: تعديل اللوحة المائلة، تنسيق الورد بطريقة أجمل، إسدال ستارة المطبخ، إطفاء الأنوار.... ولكنها مهمة بالنسبة لي. ظل يصرخ ويصرخ، وكانت دائما تطلب منه أن يهدأ، حاولت أن تبقى الأقوى، فالتزمت الهدوء... انتصرت عليه بثباتها، فقرر استفزازها أكثر وأكثر.

طيلة عشرين سنة، وأنا احتمل منك أمورا كثيرة لا تحتمل: أهملت نظافة بيتك، زدت الملح في طعامنا، كسرت الأواني، نسيت واجباتك، احتملت صمتك وضحكاتك الواهية، وهربك إلى النوم، بحجة أنك حرمت الأطفال.



"تلقين اللوم علي دائماً، لأنني لم أقبل الذهاب للعلاج، تنتصرين بلومك الدائم، وتنتظرين مني الاعتذار، ظل يصرخ ويصرخ.. بلسانه حتى تعب وانهار، ثم جلس على كرسيه الهزاز... ظل صوتها يردد: أرجوك، تحدث معي، فأنا في مزاج سيئ، ولا أود خسارتك لحظات هدوء تسكن المكان..."

نظرت إليه... حدقت بعينه الحزینتين اللتين أحبتهما... حاولت سماع دقات قلبه، تحسست نبضه... صمت كل شيء من حولها، إلا كلمة آسف، التي ظلت تحوم في المكان، ويتردد صداها بين زوايا الغرف، وأطراف الأثاث، وحواف الخزائن، والكراسي...



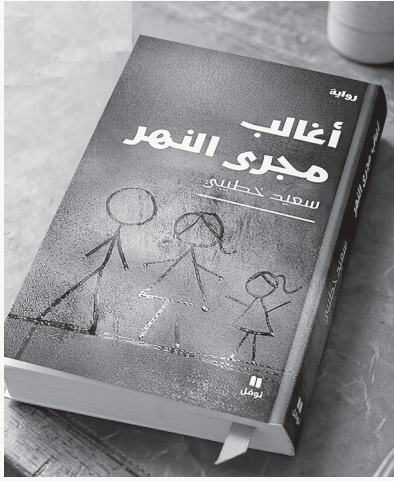
نوافذ ثقافية

غازي الذبيبة ❖

"ورود يوم القيامة" / حسين جلعاد

الجرح والدم والموت. ملاحقا خطوط جنازير
المدرعات، ونيان القذائف، وأعمدة الدخان، في
صور يحتدم فيها التشبث بالحياة.
يرصد جلعاد في "ورود يوم القيامة" خبايا تلك
اللحظات التي عاشها الغزيون، وما يزالون تحت
الحصار والنار، فمنذ الإهداء، يفصح عن الأبجدية
التي يعيد رسمها من جديد في الزمن الغزي.
اختير حسين جلعاد، الذي يعمل صحفيا في
الجزيرة، سفيراً للشعر الأردني لدى حركة شعراء
العالم، كما صنفته مؤسسة "هاي فستيفل" ضمن
أفضل (39) كاتباً شاباً في العالم العربي والمهجر
(جائزة بيروت 39)، وصدر له في الشعر "العالي
يصلب دائماً" و"كما يخسر الأنبياء" وفي القصة
"عيون الغرقى".

والآن
ها أنتَ ذهبتَ
ذهبتَ طاقتك
رداء الطبيب
ضحكتك وأنتَ تضع الهاتف بين الأذن،
والكتف، ويداك مشغولتان.
ذهب الشاطئ
ذهبت غزة
وجاءت غزالة
لتقف على باب "الشفاء".
في مجموعته الشعرية "ورود يوم القيامة"
الصادرة عن دار الأهلية للنشر والتوزيع في عمان،
يحدث الشاعر الأردني حسين جلعاد، في الألم الذي
عاشه خلال الحرب على غزة، متحسسا مواضع
* شاعر وإعلامي أردني



العربية 2026 "البوكر" في دورتها الـ19، أناساً انتهت بهم الحياة أسرى أقدارهم، بينما ما يزالون ينتظرون وصول صحفي من العاصمة ليعينهم على كشف الحقيقة. تتسم الرواية التي صدرت عن دار نوفل في لبنان، بمسحة بوليسية، عبر تحولات الزمن الجزائري، وما اعتراه من تغييرات. وإلى جانب جائزة "البوكر"، نال خطيبي جائزة: ابن بطوطة لأدب الرحلة، والشيخ زايد للكتاب.

"أغالب مجرى النهر" / سعيد خطيبي

تدور أحداث رواية "أغالب مجرى النهر" للكاتب والصحفي الجزائري (سعيد خطيبي)، بين مشرحة وعيادة وغرفة تحقيق، تُستجوب فيها امرأة متهمّة بمقتل زوجها. بينما في الطرف الآخر من المدينة، يجتمع مناضلون قدامى لدحض تهمة العمالة التي لُقِّتَ لهم. أحد هؤلاء المناضلين هو والد المتهمّة الذي يخضع بدوره للتحقيق في قضية ابنته نفسها.

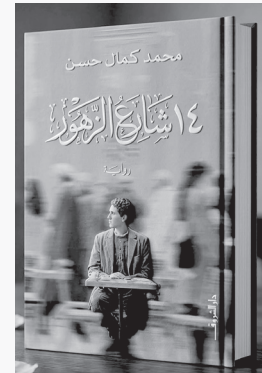
تؤرّخ الرواية لنصف قرنٍ من تاريخ الجزائر، من الحرب العالميّة الثانية حتّى مطلع التسعينيات، مروراً بحرب التحرير وما تلاها. وتكشف اللثام عن أزماتٍ اجتماعيّة مسكوتٍ عنها مثل: الشروخ بين الأجيال، والهوة بين الآباء والأبناء، والزيجات الفاشلة والهرب منها إلى العلاقات السريّة، والأمومة ومشقّاتها، والتبرّع بالأعضاء البشريّة والاتجار بها بين تجاوز القانون وإنقاذ من فقدوها.

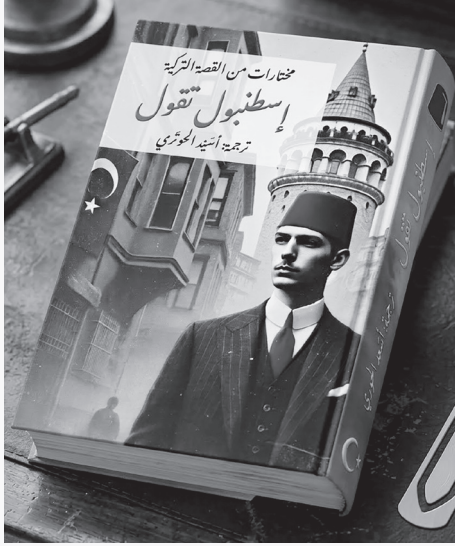
تصور الرواية التي فازت بالجائزة العالمية للرواية

"14 شارع الزهور" / محمد كمال حسن

يعود الروائي والسيناريست (محمد كمال حسن)، صاحب رواية: تماثيل الملح، والمجموعة القصصية: فيلم رعب، والسيرة الأدبية: الساخرة قهوة المصريين، بعد نحو عشرين عاماً، على صدور روايته الأولى، إلى نشر روايته الجديدة "14 شارع الزهور" الصادرة عن "دار الشروق" بمصر. الرواية تقدم حكاية مدير تنفيذي لشركة عالمية، يعاني اضطراباً نفسياً، ويعيش مع أمه منذ ثلاثين عاماً. تقوده المصادفة إلى مذكرات والده المتوفى، لتكشف له أسراراً صادمة، وحكايات مظلمة تناقض كل ما روته أمه طوال حياته. تحطم المذكرات عالمه، وتدفعه في سباق محموم للبحث عن الحقيقة، قبل أن يخسر كل شيء، حتى حياته.

تتشابك في الرواية خيوط الندم مع لحظات الكشف المؤلمة، لتفتح باباً نغلقه غالباً، حتى لا نهشم الصور المخزنة في رؤوسنا عن ماضينا وماضي من نحب. "14 شارع الزهور" .. رواية تدور حول الإرث الثقيل الذي نتحمّله دون ذنب، وعن الفرصة الثانية التي تأتي أحياناً بعد فوات الأوان. إلى جانب كتابة الرواية، وضع (محمد كمال حسن) العديد من سيناريوهات المسلسلات، والأفلام الوثائقية، والرسوم المتحركة.





نوافذ ثقافية

"إسطنبول تقول"/ترجمة: أسيد الحوتري

زمنية، تنوعت فيها المناخات الثقافية التركية، إبان فترة كانت تنتقل فيها البلاد من "العثمانية" إلى "الدولة الحديثة"، وهو ما نلمحه في مضامين القصص وروح كتابها الذين تنوعت مشاربهم الفكرية. يقول مقدم الكتاب مدير معهد يونس إمره في عمّان أنصار فرات "هذه المختارات القصصية التي بين أيدينا ليست مجرد ترجمات أدبية، بل رحلة عبر الأزمنة والأمكنة، تنقل حكايات تمس جوانب متعددة من حياة الإنسان. فهي تعكس روح الشعب التركي بتنوعه الفكري والاجتماعي، وتُعبّر عن تجارب إنسانية تتقاطع كثيراً مع التجارب العربية".

الحوتري الذي أصدر عدداً من الكتب تراوحت بين القصة والرواية والترجمة عن التركية، والرواية،

يهدي الكاتب والمترجم الأردني (أسيد الحوتري) ترجمات كتابه: مختارات من القصة التركية - إسطنبول تقول، "إلى ذلك الطفل، الذي نشأ في حي (قاسم باشا) الفقير في إسطنبول، وباع خبز (السميت)، وعصير الليمون، والماء في أحيائها ليساعد أسرته". الكتاب الذي صدر عن دار الخليج للنشر والتوزيع، يذهب إلى القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين، في بدايات دخول الحداثة الغربية إلى تركيا، ليقدّم ترجمة لسبع قصص من تلك الحقبة، يحتفي كتابها بالأساليب الجديدة لمدراس الكتابة الغربية كالرمزية، والسيرالية، والواقعية، والتجريب، محملة بمضامين تنهل من واقع مدينة إسطنبول. القصص التي ترجمها الحوتري، تغطي حقبة

القصصيتين "النظرات" و"الهمسات"، له إلى جانب ذلك كتابات في النقد والثقافة.

منها رواية "كويت بغداد عمان" التي ترشحت لجائزة (كتارا) في العام 2023، والمجموعتين

اختراع الماضي: تاريخ 50 ألف عام من حضارة الإنسان / تميم أنصاري

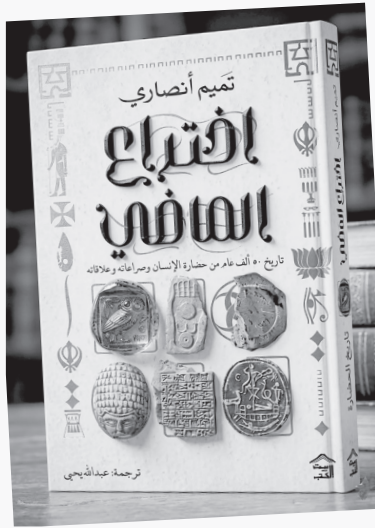
يُسلط "اختراع الماضي" الضوء على تشابك الجغرافيا والأدوات واللغة، لحبك نسيج التاريخ البشري المعقد، مُظهرًا أن كل حدث مهما بدا محليًا، هو حلقة في شبكة عالمية مترابطة، وهنا يدعونا للتساؤل: ما السرديات

التي نعيشها اليوم؟ وكيف يمكننا صياغة سردية إنسانية جامعة تُواجه تحديات عصرنا، من تغير المناخ إلى صراعات الهوية؟ هل نحن مستعدون لاختراع ماضٍ أكثر حكمة، يصنع مستقبلًا أفضل للجميع؟ عرف أنصاري بمؤلفاته التي تبحث في التاريخ، وقد اكتسب شهرة عالمية بعد مقال له عقب

أحداث 11 سبتمبر 2001، حذر فيه من تداعيات التدخل العسكري في بلاده. من مؤلفاته مثل: "مصر مُعطّل / مصر ممزق"، يروي تاريخ العالم الإسلامي من وجهة نظر المسلمين أنفسهم، وكيف ينظرون للأحداث التي شكلت التاريخ العالمي.

يقدم الكاتب والمفكر الأفغاني الأميركي (تميم أنصاري) كتابه "اختراع الماضي: تاريخ (50) ألف عام من حضارة الإنسان وصراعاته وعلاقاته" في نطاق، أقرب ما يكون إلى الرحلة في التاريخ البشري، لإعادة تعريفه من جديد. الكتاب الذي الذي ترجمه المصري (عبد الله يحيى) وصدر عن "بيت الكتب"، يكشف أن التاريخ ليس سجلًا جامدًا للأحداث، فمن جماعات الصيد البدائية إلى الحضارات الرقمية، يروي كيف تحوّلت القصص إلى ثقافات، وكيف ينتج تصادم السرديات الحروب في المقال يكشف عن قدرة الإنسانية على إنتاج الفكر والفن. يتساءل الكاتب: لماذا أدى بناء سور الصين إلى هزائم لروما؟ وكيف انتقلت البوذية إلى الصين؟ ولماذا يختلف

مصرير الإسلام في آسيا الوسطى عنه في المشرق العربي؟.. هذه الاسئلة وسواها، تفتح نافذة على فهم جديد للتاريخ، لا كما لو أنه حقائق مُطلقة، بل كسرديات كبرى اخترعتها الجماعات البشرية منذ بدايات الصيد والقطاف إلى عصر الشبكات الرقمية، وفيها يرسم أنصار خريطة لتطور هذه السرديات.



مدارات البوح





الشاعر علي الفاعوري

الشعر قدرٌ أسكن إليه

علي الفاعوري ❖

كانت بداياتي مع الشعر أبكر من أن أحدد لها موعداً، فقد ولدتُ وفي روعي ميلٌ غامض إلى الكلمة، وكأن الحروف كانت تنتظرنني قبل أن أتعلم نطقها. في حارات عمّان العتيقة، وبين أدراجها الحجرية التي طالما حفظت خطى العابرين، بدأتُ أكتشف العالم بعينين صغيرتين وقلبٍ كبير. كنتُ أصغي إلى وقع الأقدام على الحجارة كما لو أنه إيقاع قصيدة، وأناأمل الجدران العتيقة فأراها صفحاتٍ كتبت عليها الأيام حكايات الناس وأحلامهم.

هناك، بين البيوت المتعانقة، وروائح الخبز والقهوة، وأصوات الباعة، ونداءات الأمهات عند المغيب، تفتحت روعي على جمال اللغة دون أن أدري. كانت عمّان معلّمني الأول؛ تُلَقِّنني أن لكل حجرٍ ذاكرة، ولكل نافذةٍ حكاية، ولكل درجٍ صاعدٍ نحو السماء قصيدةً تنتظر من يكتبها. كنتُ ألتقط تفاصيل الحياة الصغيرة، فأجد فيها من الشعر ما لا أجده في كثيرٍ من الكتب.

* شاعر أردني

الأيام. فمنذ بداياتي، أدركت أن القصيدة ليست بناءً من الألفاظ، وإنما كائن حيٌّ يولد من نبض القلب، ويستمد حياته من صدق التجربة، وعمق الإيمان بالإنسان والوطن. ولم تقتصر رحلتي على كتابة القصيدة، فقد آمنت بأنَّ الثقافة مسؤولية، قبل أن تكون حضوراً، وأن خدمة الأدب لا تتحقق بالكلمات وحدها، بل بالعمل الذي يفتح أبواب الإبداع أمام الآخرين، ويصون مكانة اللغة،

ويعزز دور الثقافة في بناء الوعي. وما زلت أرى أن الشاعر الحقيقي لا يقيس نجاحه بعدد القصائد التي يكتبها، وإنما بقدرته على أن يلامس وجدان الناس، وأن يوقظ فيهم الإحساس بالجمال، وأن يزرع في نفوسهم بذور الأمل والانتماء. فإن بقي من شعري شيء، فأرجو أن يبقى أثره في القلوب قبل الدواوين، وفي الذاكرة قبل الصفحات، وأن يشهد بأنني حاولت أن أكون وفياً للكلمة، وللوطن، وللإنسان.

فمنذ أن صافحتُ الحرف أول مرة، أيقنتُ أن الكلمة الصادقة لا تُقال لتُسمع فحسب، وإنما لتُضيء، وأن القصيدة لا تكتمل إلا إذا استطاعت أن تمسَّ القلب، وتوقظ الوعي، وتترك في الوجدان أثراً لا يذبل.

لقد كانت رحلتي مع الشعر رحلةً بحثٍ دائم عن الجمال، وعن المعنى الذي يسمو بالإنسان، فوجدتُ في العربية وطناً لا تحدّه الجغرافيا، وبحراً لا شواطئ له،

كبرتُ، وكبرت معي دهشتي بالكلمة. وجدتُ في القصائد القديمة أجنحةً أحلّق بها، وفي دواوين الشعراء مصابيح تُنير طريقي، حتى غدا الشعر رفيق أيامي، وصار الكتاب أقرب الأصدقاء إلى قلبي. ولم أكن أقرأ القصيدة لأحفظ أبياتها فحسب، بل لأتعلّم كيف يُصغي الإنسان إلى نبض الحياة، وكيف تتحول التجربة الصادقة إلى لغة خالدة.

ومن تلك الأزقة الضيقة، انطلقت رحلتي إلى آفاقٍ أرحب، لكنني لم أغادرها يوماً؛ فما زالت أدرج عمّان تسكن قصائدي، وما زالت حجارتها تمنح كلماتي دفئها، وما زالت طفولتي هناك تمّدني بذلك النبع الأول الذي كلما ظننت أنه نضب، فاض من جديد. ولعل أجمل ما ورثته من تلك

الأيام أنني تعلمت أن الشعر لا يولد في القصور، بل في الأزقة التي تحفظ ضحكات الأطفال، وفي البيوت البسيطة التي تعرف معنى المحبة، وفي المدن التي تُعلّم أبنائها أن الانتماء قصيدةٌ تكتب كل يوم.

لم اختر الشعر مهنةً أمارسها، بل اخترته قدراً أسكن إليه، واختارني رسالته أحمّلها، ما دمت أتنفس العربية، وأؤمن بأن الكلمة الصادقة قادرة على أن تصنع أثراً لا تمحوه



أراه سلسلة من القصائد، أو الكتب، أو المحطات، بل أراه رحلة إنسان آمن بأن الكلمة أمانة، وأن الشعر رسالة، وأن الثقافة مسؤولية لا تنتهي. فما كتبتُ يوماً طلباً لمجدٍ عابر، ولا سعيْتُ إلى لقبٍ يسبق اسمي، وإنما سعيْتُ لأن أترك أثراً طيباً في وجدان قارئ، وأن أغرس بذرة جمالٍ في قلب إنسان، وأن أكون وفياً للغة التي منحتني هويتي، وللوطن

الذي منحني الانتماء، وللإنسان الذي منح قصائدي معناها. وسيبقى يقيني راسخاً بأن الشعر لا يُقاس بعدد ما نكتب، بل بقدر ما نُضيء، وأن الكلمة الصادقة هي وحدها التي تنجو من غبار الزمن، لتظل شاهداً على رحلة شاعرٍ أحب الحياة، وآمن بالعربية، وكتب للوطن والإنسان ما استطاع إليه قلبه سبيلاً.

وإن بقي لي رجاء، فهو أن يُقرأ شعري بوصفه محاولةً صادقةً للانتصار للإنسان، وللغة، وللوطن، وأن يبقى اسمي مقترناً بما آمنتُ به طوال مسيرتي: أن الكلمة إذا صدقت، خلدت، وإذا أخلست، صنعت أثراً يتجاوز عمر صاحبها، ليبقى الشعر شاهداً على أن الجمال هو الوجه الآخر للحقيقة، وأن الأوطان تُبنى بالسواعد، كما تُبنى بالكلمات المخلصة، التي تُثير الدروب، وتحفظ الذاكرة، وتصنع الأمل.



كلما غرقتُ منه ازدادتُ يقيناً بأن هذه اللغة خُلقت لتكون وعاءاً للحكمة، ومنبراً للحرية، ومأوىً للروح. كتبتُ للأردن، كما يكتب الابن لأمه؛ حباً ووفاءً واعتزازاً، وكتبتُ للعروبة؛ لأنها الامتداد الطبيعي لذاكرتي ووجداني، وكتبتُ للإنسان لأنه الغاية الأولى لكل إبداعٍ صادق. لم أسعَ إلى أن تكون القصيدة زينةً لغوية، بل أردتها موقفاً أخلاقياً،

وشهادةً على العصر، وجسراً يصل بين الجمال والحقيقة، وبين الفكر والإحساس.

وإذا كان لي من فضل، فهو أنني حاولتُ أن أظل وفياً للكلمة؛ لا أساوم على صدقها، ولا أفرط في رسالتها. وآمنتُ دائماً بأن الشاعر لا يعيش في برجٍ من العاج، بل في قلب مجتمعه، يحمل همومه، ويشارك أحلامه، ويؤمن

بأن الحرف يمكن أن يكون بذرةً للوعي، وخطوةً في طريق النهضة.

وما زلتُ، كلما كتبتُ قصيدةً، أشعر أنني أبدأ من جديد؛ لأن الشعر الحقيقي لا يعرف الاكتفاء، ولا يرضى بالتكرار، بل يظل رحلةً لا تنتهي، نحو آفاقٍ أرحب من الجمال، وأعمق من التأمل، وأصدق من التعبير.

وإذا التفتُ اليوم إلى الطريق الذي قطعته، فإنني لا



اللوحة للفنانة التشكيلية: رولا حمدي / الأردن

450/2026 أفكار • • • • •

