سلاف الثقافية
العدد (20) يونيو 2026

ملف العدد

الترجمة... صراع الأصل والتأويل

- هل سـرقت التكنولوجيا عذرية كرة القدم؟
- الروبوتات الأسيرة في مسرح برام إيلينز
- رحلة الملاحم من الأدب إلى السـينما

د. بشير زندال لـ «سلاف»

الترجمة من حاجة إنسـانية أولى إلى رهانات العصر الحديث

بـــــوصـــلـــة

رئيس التحرير

بـلال قايــد

انطلقت في الربع الأول من شهر يونيو بطولةُ كأس العالم ، التي أُقيمت في ثلاث دول في كأول تجربة توسع قاعدة الدول المشاركة ، وهو ما رآه الكثيرون أرمًا سيضر بالبطولة أكثر مما يفيدها؛ خصوصًا أنهم يرون أن بطولة كأس العالم تأسست كمحفل رياضي يهدف إلى تعزيز التنافس والتقارب بين الشعوب ، حيث كانت المتعة والشغف الجماهيري هما المحرك الأساسي للعبة. ومع ذلك ، شهدت السنوات الأخيرة تحولًا حوّل البطولة من مجرد حدث رياضي إلى مشروع استثماري وتجاري.

هذا التحول ، الذي بلغ ذروته خلال هذه النسخة من البطولة ، فتح نقاشًا حول ما إذا كان "تسليع" كرة القدم قد جاء على حساب متعة اللعبة وأصالتها. وقد ظهرت النسخة الأخيرة بمشاركة 48 فريقًا بدلًا من 32؛ هذا التوسع يراه الكثيرون خطوةً سياسية وتجارية بحتة من "الفيفا" لزيادة مبيعات تذاكر المباريات ، وحقوق البث ، والمحتوى الرقمي ، والإعلانات ، خصوصًا أن البطولة الأخيرة شهدت استقطاع أوقات في منتصف كل شوط وفواصل إعلانية لإرضاء الشركات الراعية ، وهو ما تم اعتباره غريبًا عن ثقافة كرة القدم التقليدية القائمة على الـ 90 دقيقة المتواصلة. وهذه التجربة يعتبرها الكثيرون استنساخًا لتجربة "السوبر بول" الأمريكي.

ومع هذه التظاهرة التي تشد انتباه العالم أجمع وتتعلق الوجوه بالشاشات عبر مختلف الوسائل متجاوزة مسألة الترند التي قد تصاحب أي من الأشخاص والأفكار والاحداث؛ خاصة في ظل التطور الرقمي الذي نعيشه ، و مع كل التحديات التي يواجهها الكاتب اليمني اليوم ، و ليست أولها الأوضاع التي يمر بها إسوةً ببقية المجتمع ، ولن يكون آخرها حالة السقوط الأخلاقي التي يمر بها المجتمع اليمني بفعل الحرب التي وجدنا أنفسنا داخلها ، يجد الكاتب نفسه في مواجهة معركة أخرى أكثر تعقيدًا وقسوة؛ وهي البقاء داخل فضاء رقمي تحكمه "الترندات" السريعة والموجات العابرة للدول. فبينما كان الكاتب في الماضي منشغلًا بصياغة مشروعه الفكري والجمالي ، أصبح اليوم مطالبًا بملاحقة ما يتصدر الشاشات ومنصات التواصل إذا أراد أن يظل مرئيًا في المشهد العام.

هذه الحالة أوجدت نوعًا من التوهان الثقافي ، بل يمكن وصفها بحالة من انفصام الشخصية الإبداعية التي يعيشها بعض الكتّاب؛ فهناك من يكتب ما يؤمن به حقًا ، وكاتب آخر يلاحق الفضاء الرقمي بما يفرضه منطق التفاعل والإعجابات والمشاركات ، وبين الشخصيتين تتسع المساحة يومًا بعد آخر.

هدف فان بيرسي على إسبانيا

لقد تحول "الترند" من ظاهرة إعلامية إلى سلطة معلنة؛ فهو من يحدد الموضوعات الرائجة ويعيد تدويرها ، ويحدد الأسماء التي يراها —بناءً على خوارزمياته— تستحق الظهور ، وحتى اللغة المستخدمة التي ينبغي أن تظهر لك. وللأسف ، مع الوقت أصبح بعض الكتّاب يغيرون مواقفهم وخطاباتهم تبعًا لاتجاه الريح الرقمية ، لا تبعًا لقناعاتهم الفكرية أو رؤاهم الإبداعية.

هذه التحولات لا تكشف عن مرونة فكرية بقدر ما تعكس أزمة هوية وثقة؛ فالكاتب الذي يفقد بوصلته الفكرية ويتحول إلى تابع للترندات يفقد ثقته بنفسه تدريجيًا وبصوته الخاص ، ويتحول إلى صدى لما يريده الجمهور لا لما يريد قوله هو. ومع تكرار هذه الحالة يصبح المشهد مليئًا بالأصوات ذاتها التي تلهث خلف القضايا الرائجة. والأخطر من ذلك أن "الترندات" لا تكتفي بالتوجيه ، بل تعيد تشكيل الوعي نفسه ، إذ أصبح كثير من الكتّاب يقيسون نجاحهم بمؤشرات رقمية لا بقيمة ما ينتجونه من معرفة أو أثر فكري ، وأصبح النص الذي يُستهلك خلال ساعات ويحصد آلاف التفاعلات أكثر جاذبية من مشروع كامل يحتاج سنوات من العمل والتراكم.

إن انفصام الشخصية عند بعض الكتّاب اليمنيين لا يتمثل في التناقض بين آرائهم فحسب ، بل في التناقض بين ما يعلنونه وما يمارسونه؛ فهم يشيطنون السطحية ويشاركون في صناعتها بأقصى طاقتهم ، وينتقدون ثقافة الشهرة ويسعون إليها بكل قوتهم ، ويرفعون شعارات الاستقلال الفكري بينما يخضعون لابتزاز الجمهور ومنطق المنصات. ومع ذلك ، لا يمكن تحميل الأفراد وحدهم مسؤولية هذه الأزمة؛ فغياب القوانين وانعدام المنابر الجادة وتراجع النقد الحقيقي ، كلها عوامل دفعت الكاتب إلى البحث عن الاعتراف في فضاءات بديلة ، وعندما تغيب المرجعيات الرصينة يصبح "الترند" هو المرجعية الوحيدة القادرة على منح الشهرة أو سحبها.

قال أحد الأصدقاء: "الكاتب الحقيقي هو الذي يمتلك القدرة على مقاومة الإغراءات العابرة ، ويحافظ على صوته الخاص وسط الضجيج". أما من يبدل مواقفه مع كل موجة جديدة ، فلن يترك خلفه سوى أرشيف من المنشورات المؤقتة التي تموت بانتهاء موسمها. ويبقى السؤال المؤلم: هل ما نعيشه اليوم هو تطور طبيعي في أدوات التعبير والتواصل ، أم أننا أمام كتّاب فقدوا بوصلتهم بين مشروع كتابي طويل الأمد وترند عابر لا يعيش أكثر من بضعة أيام؟ هذا السؤال لا يخص الكاتب اليمني وحده ، لكنه في اليمن يبدو أكثر حضورًا؛ لأن المشهد برمته يقف على مفترق طرق بين الاحتفاظ بالذوق العام والمبدأ بوصفهما رسالة ، وبين "الترند" بوصفه سباقًا محمومًا نحو الظهور.

سُلاف الثقافية

مجلة شهرية ثقافية، فنية،منوعة

العدد (20) يونيو 2026

إشراف عام
أوس الإرياني

رئيس التحرير
بلال قايد

مدير التحرير
محمد النظاري

هيئة التحرير
مها شجاع الدين
رانيا الشوكاني
محفوظ الشامي

الدراسات النقدية، والأبحاث
عبدالوهاب سنين

المحررون
انتصار السري
عبد الرزاق الكميم
عبد الله حمود الفقيه

المراجعة اللغوية
د. أميرة شايف
أمة المولى القادري

علاقات عامة وإعلان
محمد السناب

تصميم المجلة
رانيا الشوكاني

شروط النشر

ترحب المجلة بمقالاتكم ، ودراساتكم ، وأبحاثكم في الثقافة ، والفكر ، والأدب ، والفنون ، والنصوص ، والقصائد ، والقصص القصيرة.

1-أن تكون المواد المرسلة خالية من الأخطاء الإملائية.

2- أن ترسل المواد في ملف وورد مذكور فيه عنوان المادة ، واسم الكاتب.

3- ألا يزيد حجم المقالة أو الدراسة أو البحث عن 1200 كلمة كحد أقصى ، وألا تقل عن 500 كلمة ، وأن ترفق بالمصادر إن وجدت.

4- ألا تقل القصص القصيرة عن 550 كلمة ولا تزيد عن 700 كلمة.

5- ترحب المجلة بالمواد المترجمة من لغات أخرى ، على أن تتضمن اسم الكاتب الأصلي للمقالة واسم المصدر الأصلي للمادة المترجمة.

6- الإشارة بشكل واضح إذا كانت المادة قد نشرت من قبل أو أرسلت للنشر في مجلات أخرى.

7- في الوقت الراهن المجلة لا تدفع مقابل الإنتاج الفكري.

عناوين البريد الإلكتروني:

الإعلانات: ads@sulaf.org
إرسال مواد للنشر: contact@sulaf.org
التواصل مع الكتّاب: articles@sulaf.org

fb.com/sulafmag
+967 733 517 751
contact@sulaf.org
www.sulaf.org
+967 783 794 861

أبواب ثابتة

بوصلة
بلال قايد 3

قصاصات ملونة
بدر بن عقيل 26

زاوية مشوشة
عبير اليوسفي 30

دراسات بلاغية
أسامة الخضر 34

بواكير
وجدي الأهدل 43

مفاتيحي إلى عوالمهم
علي العجري 58

شوية شغف
إبراهيم طلحة 62

ثقافة صحية
ليـلى حسـين 83

بروفايل
سماح الحرازي 85

تأملات
دلال غانم 86

الموروث الشعبي
نوال القليسي..... 88

واحة الأطفال
غدير الرعيني 136

نقطةضوء
نادي القصة 137

سلاف القول
أوس الإرياني 156

الصورة الفنية في ديوان كبرت كثيراً يا أبي.

محمد ناصر السعيدي

أثر اللون والشكل عند هند الشقاع

محمد شنب

الهوية السردية في رواية العاشق الذي ابتلعته الرواية

وداد أبو شنب

الهندسة الصوتية في قصيدة خطر غصن القنا

د. شفيق القوسي

هل يمكن للآلة أن تكون منحازة

علي علي العيزري

- ملحمة عملاق القرن العشرين

ت. الحسن علاج

المحتويات

نصـــــــوص

حين يشدو الغراب

ولاء شهاب 29

أُنس موطنك

ربا رباعي 29

حكم الإعدام

منار نجيب قلفاح 31

بيعة على بلاط وعد

عمار البديجي 32

معارج النور

عبد الرزاق الكميم 33

أيلول مايو

أمين التركي 87

حلم لا يموت

أنيس علي الصلاحي 131

لو أن لي ... لملكت السعادة

لارا حميد 135

أخبار وتغطيات
انتصار السري

الفيلم اليمني المحطة يحقق حضورا عالميًا

حقق الفيلم الروائي اليمني «المحطة – The Station“ للمخرجة سارة إسحاق حضورًا استثنائيًا في المحافل الفنية الدولية ، بعدما اختير للعرض العالمي الأول ضمن مسابقة «أسبوع النقاد» في دورته التاسعة والسبعين لمهرجان كان السينمائي الدولي لعام 2026 ، في خطوة فنية بارزة توجت بإشادات واسعة من النقاد والمتابعين ، والذين رأوا في العمل قفزة نوعية للسينما اليمنية وقدرتها على صياغة سردية بصرية إنسانية تقترب من واقع المجتمع وتفاصيل حياته اليومية وسط التحديات.

تتمحور أحداث الفيلم حول قصة إنسانية عميقة تدور في بلدة يمنية مزقتها الحرب ، مسلطًا الضوء على صمود النساء من خلال شخصية «ليال» التي تدير محطة وقود مخصصة للنساء فقط ، والتي تحولت بمرور الوقت إلى فقاعة اجتماعية آمنة ومساحة تلتقي فيها نساء من طبقات وخلفيات مختلفة؛ فمنهن من يبحثن عن الوقود لإقامة حفلات زفاف كبيرة ، ومنهن من يحتجن إليه لمجرد تشغيل مصباح يسمح لهن بالقراءة ، متحديات بذلك القيود الاجتماعية والتقاليد الأسرية الصارمة.

اليمن بعيون شبابها... معرض فني لعدد من مبدعي اليمن في ألمانيا

استضافت العاصمة الألمانية برلين على مدار خمسة أيام المعرض الفني ”اليمن بعيون شبابها“ ، خلال الفترة من 2 إلى 6 يونيو 2026م.

هدف المعرض لاستعرض إبداعات نخبة من الفنانين اليمنيين من خلال المزج بين أصالة الموروث اليمني وحداثة التكنولوجيا.

و تضمّن المعرض عرضًا لسلسلة أفلام ”اكتشف اليمن“ ، وقد حضر حفل الافتتاح عدد من أبناء الجالية اليمنية والأصدقاء الألمان والمهتمين بالشأن الثقافي.

هذا وقد اختتمت فعاليات المعرض الفني والثقافي «اليمن بعيون شبابها» ، وجاء المعرض بتنظيم شبابي مستقل بالتعاون والشراكة مع منظمة «ثري تراكس» للتنمية (Three Tracks) ، وحظي برعاية مشتركة من السفارة اليمنية في ألمانيا والسفارة الألمانية لدى اليمن.

وشهد اليوم الختامي حضورًا رسميًا ودبلوماسيًا رفيعًا ، إلى جانب جمع غفير من أبناء الجالية اليمنية والعربية والأصدقاء الألمان المهتمين بالشأن الثقافي.

وجاء المعرض كجسر ثقافي هام ينقل الصورة الحقيقية لليمن؛ بلد الحضارة والتاريخ والسلام ، و المليء بالمواهب الشابة القادرة على العطاء والتميز رغم الظروف الصعبة التي تمر بها البلاد.

اليمن يشارك في فعالية التواصل عبر الثقافة في نيويورك

أقامت منظمة اتحاد تمكين المرأة في نيويورك فعالية ثقافية باسم «التواصل عبر الثقافة» ، شاركت فيه عدد من المجتمعات المختلفة في مدينة نيويورك بفقرات تمثل ثقافاتها وقد كان اليمن ممثل بالمركز الثقافي اليمني في نيويورك الذي قدم فقرة حازت على إعجاب الحضور وقدّم الكلمة عن المركز الثقافي المدير التنفيذي للمركز الأستاذ بدر فؤاد الصايدي.

اليابان تحتضن فعالية عن البُن وارتباطه بالهوية والإرث الثقافي التاريخي اليمني

نظمت السفارة اليمنية في اليابان وبالتعاون مع شركة UCC العالمية وشركة Mocha Origins ، فعالية عن البُن اليمني تاريخ وارث وهوية والتي عقدت في الأكاديمية الدولية للقهوة ، بمشاركة المهتمين والمتخصصين في صناعة القهوة وممثلي الشركات.

هدفت الفعالية لأبزار المكانة التاريخية والثقافية للبُن اليمني ، وسلطت الضوء على ارتباطه الوثيق بالهوية اليمنية والإرث الحضاري العريق ، إلى جانب تعزيز الوعي بجودته العالية ومكانته كأقدم وأشهر أنواع القهوة في العالم.

وتضمنت الفعالية حوارًا تفاعليًا وعروضًا مرئية وثقافية تناولت تاريخ اليمن وحضارته العريقة ، ومدنه التاريخية ، إضافة إلى تسليط الضوء على مناطق زراعة البُن اليمني في المرتفعات الجبلية ، وطرق زراعته التقليدية التي حافظت عليها الأجيال ، والتي تمنح البُن اليمني خصائصه المميزة ونكهته الفريدة كما تم سرد رحلة البُن اليمني من مزارع الجبال إلى مراحل المعالجة والتصدير ، وصولًا إلى الأسواق اليابانية والعالمية مع إبراز الجهود التي يبذلها المزارعون اليمنيون للحفاظ على جودة هذا المنتج رغم التحديات ، ودوره في دعم المجتمعات المحلية وتعزيز سبل العيش.

عدن تبحث سبل التعاون المشترك لدعم المشاريع الثقافية والشبابية

استقبلت مؤسسة جدارية للتنمية الثقافية والإعلام ، في مقرها بمديرية كريتر ، مدير عام مكتب الثقافة بالعاصمة عدن والوفد المرافق لها ، وذلك في إطار بحث سبل التعاون المشترك وتعزيز الشراكة في المجال الثقافي والإبداعي.

وكان في استقبال الوفد الأستاذ رئيس مؤسسة جدارية ياسر عبدالباقي ، حيث رحّب ياسر بزيارة مدير عام مكتب الثقافة إلى مقر المؤسسة ، معبرا عن سعادته بهذه الزيارة التي تعكس اهتمام مكتب الثقافة بالتواصل مع المؤسسات الثقافية الشبابية ، والاطلاع عن قرب على أنشطتها وهموم وتطلعات الشباب في المجال الثقافي.

وخلال اللقاء ، استعرضت مؤسسة جدارية أبرز أنشطتها وبرامجها في مجالات الفنون البصرية ، الرسم الرقمي ، الكوميكس ، التدريب الثقافي ، والفعاليات الإبداعية ، إلى جانب دور المؤسسة في فتح مساحات للشباب والفنانين للتعبير عن أفكارهم وتطوير مهاراتهم.

كما ناقش اللقاء آليات التعاون بين مكتب الثقافة ومؤسسة جدارية ، وإمكانية تصميم وتنفيذ مشاريع ثقافية مشتركة ، بالتنسيق مع قيادة السلطة المحلية ، بما يخدم المشهد الثقافي في العاصمة عدن ويعزز حضور الشباب في المجال الإبداعي.

ندوة حول الصين واليمن «حوار الحضارات والتعايش في وئام»

بمناسبة اليوم الدولي للحوار بين الحضارات ، الذي الموافق العاشر من يونيو من كل عام ، أقيمت ندوة عليمة بعنوان «الصين واليمن: حوار الحضارات والتعايش في وئام» ،

وشهدت الندوة – التي دشنت تحت برعاية سفارة جمهورية الصين الشعبية ، وبإدارة متميزة من السيد تشاو تشنغ ، القائم بالأعمال ، وبحضور السيد هانس غروندبرغ- تقديم عدد من الأوراق البحثية المتميزة التي تناولت الحضارة الصينية والحضارتين العربية والإسلامية ، كما دار نقاش ثري وعميق حول القضايا والأفكار التي طرحتها هذه الأوراق.

وأسهمت المداخلات والنقاشات في إضاءة العديد من الجوانب التاريخية والثقافية ذات الصلة ، وفتحت آفاقًا أوسع للتأمل والمقارنة في مسارات هذه الحضارات وتجاربها الإنسانية ، بما يعزز فهم القيم المشتركة التي أسهمت في تطورها وتفاعلها عبر العصور.

«من بلقيس إلى نفرتيتي» معرض للفنان محمد سبأ في دار الأوبرا بالقاهرة

افتُتح في قاعة صلاح طاهر للفنون التشكيلية ، بدار الأوبرا المصرية ، معرض الفنان والباحث محمد سبأ ، «من بلقيس إلى نفرتيتي» ، والذي تنظمه دار الأوبرا المصرية بالتعاون مع المركز الثقافي اليمني بالقاهرة ، وأستمر على مدى ثلاثة أيام.

وشهد حفل الافتتاح حضور عدد من الشخصيات الدبلوماسية والثقافية والاجتماعية إلى جانب نخبة من الفنانين والأكاديميين والمهتمين بالشأن الثقافي والتراثي.

ويقدم المعرض ، تجربة فنية وبصرية تستعرض جانبًا من التاريخ والهوية الثقافية اليمنية ، من خلال أعمال تشكيلية تستلهم رمزية الملكتين بلقيس ونفرتيتي بوصفهما أيقونتين لحضارتين عريقتين ، في محاولة لإبراز الروابط التاريخية والثقافية الممتدة بين اليمن ومصر.

ويضم المعرض نحو 50 لوحة تشكيلية أنجزها الفنان خلال الفترة بين عامي 2016 و2026 ، إضافة إلى أركان متخصصة تعرض نماذج من الأزياء التقليدية اليمنية والحُلي التراثية والمشغولات اليدوية والتحف الشعبية التي تمثل تنوع الموروث الثقافي في مختلف المحافظات اليمنية.

كما يتضمن المعرض ركنًا خاصًا بمؤلفات وأبحاث الفنان محمد سبأ في مجال التراث الثقافي ، وفي مقدمتها «موسوعة الأزياء والحُلي التقليدية اليمنية» ، إلى جانب عدد من الدراسات والأبحاث المتخصصة في الفنون الشعبية والحرف التقليدية والتراث المادي اليمني.

ويُعد معرض «من بلقيس إلى نفرتيتي» المحطة الرابعة للفنان محمد سبأ في دار الأوبرا المصرية ، بعد معارضه السابقة: «اليمن مهد الحضارة» ، و«اليمن تاريخ عريق» ، و«مقتطفات يمنية» ، و«في حب مصر واليمن» ، التي حظيت بإقبال واسع من الجمهور والمهتمين بالفنون والتراث.

ندوة «من التاريخ إلى المستقبل» تختتم أعمالها

اختتمت في مقر المركز الثقافي اليمني بالقاهرة أعمال الندوة اليمنية: من التاريخ إلى المستقبل ، التي نظمها مركز المستقبل اليمني للدراسات الاستراتيجية بالتعاون مع المركز الثقافي اليمني بالقاهرة ، بحضور نخبة من الأكاديميين والباحثين والمهتمين بالشأن اليمني.

وشهدت الندوة ، على مدى يومين ، جلسات علمية وفكرية تناولت التاريخ اليمني وتحولاته ، إلى جانب مناقشة التحديات الراهنة التي تواجه البلاد واستشراف آفاق المستقبل ، من خلال عدد من الأوراق البحثية والمداخلات المتخصصة التي قدمها باحثون وأكاديميون من اليمن وخارجه.

وكانت أعمال الندوة قد انطلقت مساء يوم الاثنين ، بمحورها الأول تحت عنوان «التاريخ اليمني.. استلهامات ملحة» ، بإدارة الأستاذ الدكتور عارف أحمد المخلافي ، حيث افتتح رئيس مركز المستقبل اليمني للدراسات الاستراتيجية الدكتور فارس البيل ، الندوة بكلمة استعرض فيها مراحل الإعداد لها وأهدافها ، مؤكدًا أهمية استلهام دروس التاريخ في معالجة إشكالات الحاضر وصياغة رؤى أكثر فاعلية للمستقبل

عدن تنفذ مشروع «حكاية وحماية» لتعزيز الوعي بقضايا الحماية عبر الفن الرقمي»

دشّنت مدير عام مكتب الثقافة بمحافظة عدن ، مشروع «حكاية وحماية» ، الذي يهدف إلى تعزيز الوعي المجتمعي بقضايا الحماية من خلال توظيف الفن الرقمي والقصص المصورة كأدوات إبداعية لنشر الرسائل التوعوية وترسيخ القيم الإيجابية في المجتمع.

وجاء التدشين بالتزامن مع انطلاق ورشة الإشراف والاستشارة الفنية ضمن المشروع ، والتي تُنفذ تحت شعار «بالفن والقصة نحمي مجتمعاتنا» ، وتركز على تطوير مهارات المشاركين في مجالات الرسم الرقمي والسرد البصري وإنتاج القصص المصورة ذات الطابع التوعوي ، بما يسهم في تقديم محتوى إبداعي قادر على الوصول إلى مختلف فئات المجتمع بأساليب حديثة وجاذبة.

وخلال الفعالية ، استعرضت منسقة المشروع الأستاذة مريم الكُميتي أهداف المشروع وأنشطته ، موضحةً أن المشروع يستهدف تدريب 11 شابًا وشابة على إنتاج قصص مصورة ورسومات رقمية تتناول قضايا حماية الطفل والمرأة والدعم النفسي والاجتماعي ، بما يسهم في رفع مستوى الوعي المجتمعي وتعزيز السلوكيات الإيجابية من خلال محتوى فني هادف ومؤثر.

من جانبه ، أوضح رئيس مؤسسة عدن للفنون والعلوم الأستاذ عبدالله البكري أن المشروع يمثل نموذجًا مبتكرًا لتوظيف الفنون في خدمة القضايا المجتمعية ، مؤكدًا حرص المؤسسة على تنفيذ برامج تسهم في تنمية قدرات الشباب وتعزيز مشاركتهم في المجالات الثقافية والإبداعية.

وأضاف أن المشروع سيسهم في إنتاج محتوى توعوي يعكس رؤى الشباب ويعزز حضور الرسائل المجتمعية بأساليب فنية حديثة ومؤثرة.

ويهدف مشروع «حكاية وحماية» إلى تمكين الشباب من إنتاج قصص مصورة ورسومات رقمية تعالج قضايا الحماية المجتمعية ، وإيصال رسائل توعوية مؤثرة من خلال أدوات فنية مبتكرة ، بما يسهم في تعزيز الوعي المجتمعي وترسيخ ثقافة الحماية والمسؤولية المجتمعية لدى مختلف الفئات.

مستقبل العلم في صالون أرنيادا

ضمن فعاليتها الأسبوعية أقامت مؤسسة أرنيادا وعبر صالونها الثقافي في تعز مساء اليوم حلقة نقاش تمحورت حول واقع ومستقبل العلم في اليمن على ضوء مادة القراءة لهذا الأسبوع المتمثلة بمحاضرة "مستقبل العلم في الوطن العربي" لعالِم الفيزياء المعروف أحمد زويل.

محاضرة الحائز على نوبل أُلقيت في مقر الأمم المتحدة ببيروت في يوليو 2002 ووردت في كتابه الشهير عصر العلم ، إذ يشخص فيها أسباب الضعف ويشدد على تغيير استراتيجيات التعليم والبحث العلمي للخروج من حالة التأخر العلمي والانتقال إلى عصر العلم!

أبرز محاور النقاش وبحضور فعالين ثقافيين كانت عن صلاحية رؤية زويل لأكثر من بلد عربي رغم الاختلاف والتفاوت أم لليمن خصوصية تتطلب ملاءمة خاصة تضع بالاعتبار استمرار حالة اللا استقرار وتجريف مؤسسات الدولة علاوة على الاختلالات العميقة في منظومة التعليم منذ عقود.

الرياض تحتفي برواية «من أثر الجنون» للكاتب سمير القاسمي

شهدت العاصمة السعودية الرياض جلسة حوارية احتفائية برواية «من أثر الجنون» للكاتب اليمني سمير القاسمي.

وتميزت الأمسية الأدبية التي احتضنها مقهى السبعينات بالرياض بحضور أدبي وثقافي ، وأصدقاء أعزاء. هذا وقد أدار الحوار الأستاذ محمد الشنقيطي ، حيث تميز بمدخلات عدد من الحضور منهم الأستاذ سميح المعلمي الذي قال في مدخلاته:

«إن ما يميز سمير أنه حتى وهو يذهب إلى المساحات الإنسانية الثقيلة في الرواية ، يظل محتفظًا بذلك النفس الرياضي الجميل في الإيقاع والحيوية ، وفي قدرته على إبقاء النص مشوقًا وقريبًا ، بعيدًا عن الترهل أو التقريرية.

وأضاف قائلًا:

في موضوع روايته... أحيانًا نحتاج بعض الجنون حتى لا نصير نسخًا مكررة من الأيام نفسها.

الجدير بالذكر أن الكاتب سمير الذي عرف بقلمه الرياضي قد عبر من عالم الرياضة إلى عالم السرد الروائي بجديده رواية « من أثر الجنون» ، حضر الأمسية عدد من المهتمين وأصدقاء الكاتب.

ورشة مكثفة في أساسيات الستوري بورد

ضمن برامج مؤسسة جدارية للتنمية الثقافية والإعلام الهادفة إلى تطوير مهارات الشباب في مجالات الفنون البصرية والسرد الرقمي؛ نفّذت المؤسسة ، ورشة تدريبية مكثفة بعنوان «أساسيات الستوري بورد» ، استهدفت الرسامين الرقميين وصنّاع المحتوى المرئي ، وذلك

قدّمت الورشة المدربة صفاء أنيس ، واستمرت لمدة 3 ساعات ، تعرف خلالها المشاركون على المفاهيم الأساسية للستوري بورد ، وأهميته في تحويل الأفكار والقصص إلى مشاهد بصرية متسلسلة ، تساعد على تنظيم اللقطات وبناء المشهد قبل تنفيذه في الكوميكس ، الفيديو ، الرسوم المتحركة ، والمحتوى المرئي بشكل عام.

وتناولت الورشة محاور متعددة ، من بينها كيفية تخطيط المشهد ، توزيع اللقطات ، تحديد زوايا الكاميرا ، وتبسيط الفكرة بصريًا بما يسهم في تطوير قدرة المشاركين على التعبير البصري وصناعة محتوى أكثر وضوحًا واحترافية.

الجدير بالذكر أن هذا النشاط تنفذه مؤسسة جدارية للتنمية الثقافية والإعلام ضمن منح برنامج الورشة الثقافية في اليمن المنفذ من قبل الصندوق العربي للثقافة والفنون (آفاق) بالشراكة مع اليونسكو ، تحت إطار مشروع توظيف الشباب من خلال التراث والثقافة في اليمن الممول من الاتحاد الأوروبي.

افتتاح المعرض التشكيلي الـ36 للتراث الشعبي في محافظة إب

افتتح وكيل محافظة إب الشيخ عبدالواحد المروعي ومعه الدكتور علي الزنم عضو مجلس النواب والأستاذ عبد الحكيم مقبل مدير عام مكتب الثقافة ، المعرض التشكيلي ال36 للتراث الشعبي المقام في المركز الثقافي بمناسبة العيد الوطني للوحدة المباركة.

إب تحتفي بكتاب «استراحة قارئ»

أقامت رابطةُ إبٍّ الأدبيّة ، بالشراكة مع مكتب الثقافة بمحافظة إبّ ، حفل إشهار كتاب «استراحة قارئ» للكاتبة نسيبة رشاد ، وسط حضور اتّخذ الكتاب نافذةً للوعي.

هذا وقد أدارت الفعالية الأستاذة حسناء محرم ، وقد تنوعت فقرات الفاعلية ، ألقى الأستاذ خالد الكريزي نائب مدير مكتب الثقافة بالمحافظة ، كلمة مكتب الثقافة ، مؤكّدًا استمرار المكتب في دعم الفاعليات الأدبيّة ، واحتضان المبادرات التي تسهم في تنشيط المشهد الثقافي ، وتشجيع الكتّاب والمبدعين في المحافظة.

كما ألقى الدّكتور زايد الشامي المدير التنفيذي لرابطة إبٍّ الأدبيّة كلمة الرابطة ، مباركًا للكاتبة إنجازها الأدبيّ المميز ، مشيرًا أنّ كتاب «استراحة قارئ» يمثّل إضافةً جديدة إلى المشهد الثقافيّ والإبداعي في إبّ ، وشاهدًا على أنّ الكلمة الصادقة لا تزال قادرةً على شقّ طريقها إلى القلوب والعقول.

وشَهِد الحفل تقديم ثلاث أوراق نقدية تناولت كتاب «استراحة قارئ» من زوايا أدبيّة وفكريّة متعدّدة. واختُتمت الفاعلية بكلمة الكاتبة «نسيبة رشاد» التي عبّرت عن امتنانها لرابطة إبٍّ الأدبيّة ومكتب الثقافة ، شاكرةً لهما احتضان حفل إشهار كتابها ، وما يقدّمانه من دعم وتشجيع للكتّاب والمبدعين في المحافظة.

مؤسسة حضرموت تطلق مشروع «كورال أطفال حضرموت» في نسخته الثانية

في إطار جهودها المستمرة لدعم القطاع الثقافي والفني والاستثمار في الطاقات الإبداعية لدى النشء ، أعلنت مؤسسة حضرموت عن إطلاق النسخة الثانية من مشروع «كورال أطفال حضرموت». يأتي هذا المشروع كمنصة نوعية تهدف إلى اكتشاف المواهب الغنائية والموسيقية لدى الأطفال ، وتنميتها عبر برامج تأهيلية وتدريبية متخصصة.

ويهدف هذا المشروع لاكتشاف أصوات جديدة تحمل الشغف والموهبة والحماس الأول للوقوف أمام الميكروفون. تدشين فعاليات رحلة الأصوات الصغيرة نحو المسرح ، والتي قدمت في اليوم الأول

وتؤكد مؤسسة حضرموت أن هذه العملية لسيت اختبارًا بقدر ما هي لحظة اكتشاف ، حيث تحدث كل طفل وهو يقترب أكثر من صوته الحقيقي ، ليكتشف موهبته.

و يسعى مشروع «كورال أطفال حضرموت» إلى صقل المهارات الفنية للأطفال المشاركين تحت إشراف نخبة من المختصين في مجال الموسيقى والأداء الصوتي. ويهدف البرنامج في نسخته الثانية إلى تنمية الذائقة الفنية: تعزيز الوعي الموسيقي والجمالي لدى الأطفال.

و تقديم تدريبات منهجية في الغناء الجماعي ، وتطوير مهارات الإلقاء والأداء المسرحي و دمج الأغاني التراثية الحضرمية واليمنية في المناهج التدريبية لربط الأجيال الجديدة بهويتهم الثقافية.

تتضمن هذه النسخة حزمة من الورش التدريبية المكثفة التي تركز على تعزيز الثقة بالنفس ، والعمل الجماعي ، وتطوير القدرات الصوتية ، حيث ستتوج جهود المشاركين بسلسلة من العروض الفنية التي تعكس ثمرة التدريب المستمر.

من جانبها ، أكدت إدارة مؤسسة حضرموت أن هذا المشروع يأتي استكمالًا لنجاح النسخة الأولى التي لاقت تفاعلًا واسعًا من المجتمع ، مشيرة إلى أن المؤسسة تضع على عاتقها مسؤولية بناء جيل مبدع يمتلك الأدوات اللازمة للتميز في المحافل الفنية المحلية والإقليمية.

تكريم الدكتور إبراهيم أبو طالب في أبها

في أمسية ثقافية تم تكريم الدكتور إبراهيم أبو طالب من قبل جمعية الأدب المهنية من خلال سفرائها في أبها بعد محاضرة عن الشاعر اليمني الصنعاني حيد آغا بن محمد الرومي (ت١٠٧٠هجرية) ، والذي قام الدكتور إبراهيم أبو طالب بتحقيق ديوان حيد آغا بن محمد الرومي.

حضر الأمسية عن الجمعية الروائية عبير العلي وعن قصور أبي سرّاح مديرها الأستاذ عبد العزيز أبو سراح. وعدد كبير من المثقفين والأدباء والشعراء من المنطقة ومن مدينة جيزان ومنهم الأديب والشاعر علي الأمير وعدد من المرافقين له. وبقية المهتمين بالشأن الثقافي من رواد قصور أبي سراح التاريخية..

وقد حضر فيها التراث الغنائي الصنعاني وروح حيدر آغا المحلقة وأغانيه الشهيرة. واستعرض فيها نماذج من شعره الحميني والحكمي ، وأسباب التحقيق ودواعيه ، وكيفية جمع وتصنيف الديوان (وصنعته) ، بتتبعه وتقصي أبياته من السفن المخطوطة ومنها سفينة كولان والسفن الأخرى ومن كتب التراجم والأدب القديمة والحديثة ، وفي العرض تم بيان جهود المحقق في تحقيق هذا الديوان القيم ، وتتبع مخطوطاته في المكتبات العالمية ومنها المكتبة الوطنية الفرنسية وغيرها ، والكشف عن بعض الأغاني التي كانت مجهولة القائل لقرون طويلة واتضح أنها من شعر حيدر آغا ، ومنها أغنية (رسولي قوم بلغ لي إشارة).

في مسقط رأس «البردوني»... العويدي يحصد لقب الموسم الثالث ل»بيرق الحداء « في نسخته الثالثة

سلاف - خاص

في تظاهرة ثقافية وأدبية شهدتها قرية «البردون» بمحافظة ذمار — مسقط رأس الشاعر ورائي اليمن الراحل عبدالله البردوني — اختتمت منافسات النسخة الثالثة من مسابقة «منتدى بيرق الحداء للشعر الشعبي» ، وسط حضور رسمي وجماهيري لافت ، تقدمه مدير مكتب الثقافة بالمحافظة ، ومدير مكتبة البردوني ، وحشد من الوجهاء والأدباء والمثقفين.

وخلال كلمته التي ألقاها بهذه المناسبة أكد عضو لجنة التحكيم الأستاذ عبدالله البخيتي: أن اختيار مكان هذه النسخة من المسابقة لم يكن عبثًا ، ولا من باب الفضول أو تبديل المشهد؛ بل عن قصد ومحبة ووفاء تعبيرًا عن الوفاء والرمزية الوطنية والثقافية التي يمثلها الراحلُ البردوني ، واستحضارًا لروحه الإبداعية العنيدة في مواجهة التحديات.

وأوضح البخيتي: أن هذا الموسم جسّد معنى الوحدة الثقافية في زمن التشرذم ، حيث استقبلت المسابقة 183 شاعرًا وشاعرة من مختلف محافظات الوطن ، تأهل منهم 119 نصًا لخوض غمار المنافسة عبر أربع مراحل متتالية.

العويدي حاملًا للبيرق... والزوري وصيفًا

انتزع لقب «حامل البيرق» بجدارة واستحقاق الشاعر المبدع خالد العويدي الذي ، فيما حلّ الشاعر أبو رعد محمد الزوري وصيفًا للبيرق ، وهو صاحب القصيدة الأقوى في هذا المضمار بحسب ما أكد الأستاذ عبدالله البخيتي؛ مستشهدًا بواحدة من أبياتها:

«خذي بندقي واسقيني الكأس في قلص .. وهذي رصاصي بدليها قلم رصاص»

هذا وقد توزعت بقية المراكز المتقدمة بين أصوات شعرية بارزة مثّلت مختلف حواضر الإبداع اليمني في خولان ، وإب ، ويافع.

نسخة مميزة

تميَّز هذا الموسم بعدة تحولات ونقاط لافتة شكّلت إضافة نوعية للمسابقة ، أبرزها:

وصول العنصر النسوي إلى المرحلة النهائية لأول مرة ، الأمر الذي يؤكد انحياز «بيرق الحداء» للنص والجميل والإبداع دون التفات للجنس أو المنطقة أو المذهب.

إطلاق نشاط مسابقاتي مصاحب للجمهور تضمن 5 جولات تنافسية لتعزيز حضور المتلقي كشريك أساسي في العملية الإبداعية.

فتح منصات المسابقة أمام الملاحظات والقراءات النقدية والآراء المتباينة ، لتقديم نموذج عملي في تقبل الرأي الآخر والحوار الصحي.

«لا ينبغي لهذا الضوء أن ينطفئ»

أشادت إدارة المنتدى بالدور المحوري للداعمين الذين استثمروا في الوعي والفكر والإنسان؛ وفي مقدمتهم الداعم الرسمي للبيرق الشيخ أحمد علي صالح الكميم ، الذي رفض مقترح تأجيل هذا الموسم بسبب الظروف الصعبة ، موجهًا كلمته التاريخية: «لا ينبغي لمثل هذا الضوء أن ينطفئ ونحن نتفرج» ، لتثبت التجربة أن المشاريع الكبيرة تحفظها الإرادات الصادقة لا الأموال وحدها. كما ثمنت الإدارة الدعم النبيل والمبادرات المتميزة لكل من الشيخ عبدالعزيز البشاري والشيخ واصل الضبياني.

وفي الختام ، وجّهت إدارة منتدى بيرق الحداء الشكر العميق لفريق العمل الطوعي الذي صنع النجاح بصمت ، وللشعراء والجماهير الذين أثبتوا أن للشعر في هذا الوطن أهلًا يحرسونه ، وأن راية الإبداع ستبقى مرفوعة مهما ضاقت الظروف.

الحارث بن الفضل يحصد المركز الأول
لمهرجان الشعر الرضوي في دورته الخامسة عشرة

متابعات

أعلنت الأمانة العامة لمهرجان الشعر الرضوي، عن قائمة الشعراء الفائزين في الدورة الخامسة عشرة للمهرجان، والتي شهدت مشاركة أدبية واسعة في قسمي الشعر الفصيح والشعبي.

وقد أعربت الأمانة العامة عن خالص شكرها وتقديرها لجميع الشعراء والأدباء الذين أثروا هذه الدورة بنتاجهم الإبداعي، مؤكدةً تثمينها للجهود الفنية والعاطفية التي بذلها المشاركون في صياغة قصائدهم التي استلهمت فيض الإمام علي بن موسى الرضا.

وقد حصد المركز الأول عن قائمة الشعر الفصيح: الحارث الفضل عبدالحفيظ الشميري (اليمن)، فيما جاء في المركز الثاني: حيدر أحمد عبد الصاحب (العراق)، اما المركز الثالث فكان من نصيب: فاطمة السحمراني (لبنان).

بينما ضمت قائمة الشعر الشعبي نخبة من المكرمين بغض النظر عن الترتيب وهم:

جميل القيم، حسين الغزلاوي، محمد حسن العرادي، عبدالحسين السياحي، محمد الهليجي، عماد الغراوي، حمزة التميمي، عبدالغني الحزباوي، فاضل عجرش، علي رضا كوتي، أحمد العبيداوي، وجابر الدورقي.

الحفل الختامي ومراسم التكريم

وفي السياق ذاته، أوضحت الأمانة العامة أن الإعلان عن الترتيب النهائي للمراكز الثلاثة الأولى للفائزين في قسم الشعر الشعبي سيتم الكشف عنه رسميًا خلال الحفل الختامي للمهرجان.

الذي سيقام في منتصف شهر يونيو، في مدينة شوش التاريخية، حيث سيُقام الحفل بجوار مرقد الشاعر «دعبل الخزاعي»، تكريمًا لمسيرة الإبداع الشعري واحتفاءً بالفائزين في هذه التظاهرة الثقافية البارزة.

اليمن تطلق الدورة الأولى من مسابقة في القصة القصيرة

أعلنت وزارة الثقافة والسياحة عن إطلاق الدورة الأولى في أدب القصة القصيرة – دورة الأديب الشهيد يحيى السنوار، تحت عنوان «مسابقة طوفان الأقصى وجبهات الإسناد والمقاومة»، على مستوى اليمن والوطن العربي والإسلامي.

وأكدت الوزارة في بيان صادر عنها، أن المسابقة تهدف إلى إيجاد أدب هادف مقاوم يوحد الأمة ويرسخ قيمها وهويتها ويخدم قضاياها، وكذا خلق تواصل أدبي ثقافي معرفي وجمالي يعزز قيم الفكر والثقافة والفن والإبداع.

ودعت وزارة الثقافة والسياحة، الأدباء والكتاب والمبدعين والمهتمين بأدب السرد في مجال القصة القصيرة للمشاركة في المسابقة...

وحسب الإعلان تمر المسابقة بأربع مراحل؛ ستنتهي في السابع من أكتوبر 2026م حيث سيتم إعلان الفائزين وتكريم المشاركين.

وسيمنح المركز الأول ألفي دولار بالإضافة لدرع التميُّز الخاص بالمسابقة، فيما سيحصل صاحب المركز الثاني على مبلغ ألف وخمسمائة دولار وشهادة تقدير، أما المركز فسيحصل على ألف دولار وشهادة تقدير.

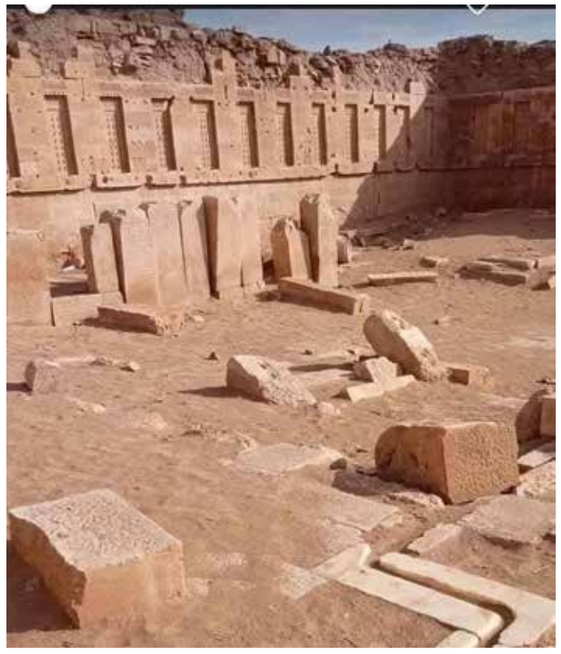
وسيتم طباعة وإصدار كتاب بالنصوص الفائزة، متضمنًا النصوص المتميزة التي جاءت في القائمة القصيرة.

وسيتم إعطاء الفائزين عشر نسخ كما سيتم عقد مناقشات علنية بمشاركة عدد من المختصين والنقاد وذلك بحضور عدد من المهتمين بالمجال الأدبي.

ودعت وزارة الثقافة والسياحة، الأدباء والكتاب والمبدعين والمهتمين بأدب السرد في مجال القصة القصيرة للمشاركة في المسابقة.. مشيرة إلى أنه سيتم نشر تفاصيل المسابقة وكل مايتعلق بجوائزها وشروطها ومراحلها عبر موقع الوزارة الالكتروني، وعلى صفحاتها الرسمية في مختلف مواقع التواصل الاجتماعي.

https://www.saba.ye/ar/news3701720.htm?cid=1

باحثة يمنية تطلق نداء استغاثة لإنقاذ آثار مارب



أطلقت الأكاديمية والباحثة في الآثار والكتابات العربية القديمة، الدكتورة عميدة شعلان، نداءً عاجلًا لإعلان «حالة طوارئ» لإنقاذ المواقع الأثرية في محافظة مأرب، وتحديدًا معبد «أوام» (محرم بلقيس) ومقبرته التاريخية، ومعبد «برآن» (عرش بلقيس)، محذرة من المخاطر المتزايدة التي تهدد هذه الشواهد الحضارية الفريدة.

وفي بيان أصدرته بهذا الشأن، وجهت الدكتورة شعلان انتقادات حادة تجاه ما وصفته بـ «الصمت المريب» من قبل الجهات المعنية والسلطة المحلية في محافظة مأرب، معتبرة أن حالة التجاهل الحالية تجاه التهديدات التي تطال هذه المواقع ترقى إلى مستوى «التقصير الجسيم».

وأكدت الباحثة شعلان: أن حماية الإرث التاريخي لليمن والجزيرة العربية لا تتوقف عند حدود البيانات والشعارات، بل تستلزم إجراءات ميدانية عاجلة، تشمل المعاينة والرقابة الفعلية، وتكليف فرق وطنية متخصصة لإنقاذ المواقع الأثرية من التدهور.

وشددت شعلان على أن التهاون في هذه القضية يضع الجميع أمام مسؤولية تاريخية وأخلاقية، محذرة من أن أي ضرر يلحق بمعبد أوام ومقبرته سيكون شاهدًا على «فشل الجهات المعنية في أداء واجباتها»، وسيدوّن في التاريخ كأحد أسوأ مظاهر التفريط بالتراث الوطني.

وفي سياق إعلانها «حالة طوارئ مجتمعية وثقافية»، دعت الدكتورة عميدة شعلان الأكاديميين، والباحثين، والناشطين في الشأن الثقافي، ومنظمات المجتمع المدني إلى رفع أصواتهم والضغط لاتخاذ تدابير فورية لحماية هذه المواقع، ومحاسبة الأطراف التي تسببت في هذا التقاعس.

وختمت الأكاديمية بيانها بالتأكيد على أن معبد أوام ومقبرته ومعبد برآن ليست مجرد آثار محلية، بل هي ملك لإرث أمة بأكملها، وأن التفريط بها يُعد جريمة بحق الهوية والذاكرة الوطنية، مشيرة إلى أنها ستبقي باب التوقيع مفتوحًا أمام كل من يؤمن بمسؤوليته الوطنية والأخلاقية تجاه حماية التراث اليمني.

تكريم الروائي: عبد الله الإرياني

نظم نادي القصة إلمقه حفلاً تكريمي للأستاذ الروائي عبد الله عباس الإرياني ، وسط حضور كبير من الأدباء والمثقفين والمهتمين بالشأن الثقافي.

شهد الحفل كلمات تناولت المسيرة الأدبية والحياتية للمكرَّم ، تحدث فيها كل من الأساتذة: ثابت القوطاري ، عبد الكافي الإرياني ، زيد الفقيه ، أوس مطهر الإرياني ، عبد الباسط المشولي ، أوس عبد الله الإرياني ، وسليم شجاع الدين الباروت ، حيث استعرضوا أبرز محطات

عطائه الأدبي وإسهاماته الثقافية.

كما قُدمت للمكرَّم شهادة شكر وتقدير من النادي ، وقلده عدد من الأدباء عقود الفل ، ومنهم: فاروق مريش ، زيد الفقيه ، عزيز الباروت ، ونجاة باحكيم ، تعبيرًا عن التقدير والوفاء لعطائه.

واختُتم الحفل بكلمة للمكرَّم ، عبّر فيها عن شكره وامتنانه للحضور والقائمين على التكريم ، مستعرضًا شذرات من مسيرته الحياتية والأدبية ، وما رافقها من تجارب ومحطات إبداعية.

أدارت فقرات الحفل الأستاذة مها شجاع الدين.

يُذكر أن الروائي عبد الله عباس الإرياني من مواليد عام 1953 ، وهو خريج كلية الهندسة بجامعة القاهرة عام 1984 ، وعمل في الجهاز المركزي للرقابة والمحاسبة بصنعاء. وقد بدأ شغفه بالأدب والقراءة منذ سنوات دراسته ، ونشر أولى قصصه القصيرة في صحيفة الثورة اليمنية عام 2005 ، لتتوالى بعد ذلك إصداراته الأدبية في مجالي القصة والرواية.

وقد خصص النادي دورة تحت اسمه نفذت خلالها العديد من الأنشطة الإبداعية والفكرية. امتدت من بداية 2026 وحتى منتصفه. متمنين له دوام العطاء والرقي الإبداعي.

تصوير: عزيز الباروت

فعالية مناقشة رواية (ريالات المشجبي) لـ «حورية الإرياني»

نجيب التركي

أقامت دائرة (اللقاء عن بُعد) في نادي القصة (إل مقه) فعالية نقاشية لرواية (ريالات المشجبي) للكاتبة حورية عبد السلام الإرياني بمشاركة نخبة من المهتمين بالشأن السردي والنقدي.

شارك في الفعالية التي عقدت في 10 ، 6 ، 2024 كلٌ من:

علياء شجاع: أسئلة حول العتبات النصية ودلالات الغلاف والاستهلال.

عفاف القباطي: تحليل البناء السردي وتقنيات الحكي في الرواية.

رانيا رسام: قراءة الشخصيات النسائية وأدوارها في تطور الأحداث.

زياد القحم: تقديم جزء من قراءته حول الرواية ، وتحليل اللغة والأسلوب والصور الفنية.

الغربي محمد عمران: قراءة المكان وتحولاته ودوره في تشكيل الحكاية.

أوس مطهر الإرياني: مناقشة البنية الزمنية وتسلسل الأحداث ، واتفاقه مع الكاتبة حول هامش الرواية

سلا القحطاني: قراءة الرموز والإشارات والدلالات الكامنة في النص.

روان زيح: أسئلة عن أبرز القضايا الفكرية والإنسانية التي تطرحها الرواية ، والأشياء الجمالية فيها.

أحمد شماخ: تقديم قراءة نقدية عامة وتقويم التجربة الروائية.

ليلى حسين: حديث عن الرواية وتقديم أسئلتها للكاتبة.

وقد تولى الأستاذ عبد الوهاب سنين إدارة الحوار ، وتنظيم المداخلات ، وإتاحة المجال للنقاش بين المشاركين ، بما أسهم في إثراء الفعالية وتعدد زوايا القراءة والتناول النقدي للرواية. وشهدت الفعالية نقاشات متنوعة تناولت العتبات النصية ، والبناء السردي ، والشخصيات ، واللغة ، والرموز ، إضافة إلى الوقوف عند أبرز القضايا الاجتماعية والإنسانية التي عالجتها الرواية ، مما أتاح للمشاركين تقديم قراءات متباينة أسهمت في تعميق فهم النص والكشف عن أبعاده الفنية والفكرية.

تصوير: محمد طه

كأس عالم مختلف بكل المقاييس.. ولكن إلى الأسوأ

منير الرفاعي

يشهد العالم حاليًا إقامة كأس عالم متفرد ومختلف بكل المقاييس ، ولكن يرى كثير من المراقبين أن هذا الاختلاف أنتج سوءًا أكثر.

بداية من قرار إقامة المونديال في ثلاث دول (أمريكا ، كندا ، المكسيك) ، وهذا لم يحدث سابقًا ويعد اختلافًا جوهريًا مهمًا جدًا؛ حيث يتطلب الانتقال بين هذه الدول قطع مسافات كبيرة جدًا بمئات بل وآلاف الكيلومترات. كما أن البطولة تقام في دول حرارتها عالية جدًا في فصل الصيف حيث لم يتم تأجيلها إلى نهاية السنة كما حدث في مونديال قطر.

ويعود السبب لعدم تأجيل المونديال إلى نوفمبر وديسمبر ، هو القلق من اصطدام البطولة بذروة الموسم الرياضي في الولايات المتحدة ، وتحديدًا دوري كرة القدم الأمريكية (NFL) ودوري السلة (NBA). بالإضافة إلى أن الملاعب المستضيفة للمونديال هي في الأصل ملاعب تابعة لأندية الـ NFL ، ومن المستحيل لوجستيًا وقانونيًا إخلاؤها لمدة تزيد عن شهر في منتصف الموسم الأمريكي من أجل مباريات كرة القدم (سوكير) ، نظرًا لعقود البث والملياردرات المالكين لتلك الأندية. حيث اعتبر المراقبون أن ما حدث في قطر وتسبب في إرباك غير مسبوق لجدول مسابقات الأندية الكبرى (مثل الدوري الإنجليزي ، الإسباني ، ودوري أبطال أوروبا) وتوقف المنافسات في منتصف الموسم وضغط المباريات بشكل أضر بسلامة اللاعبين ، كان «حالة استثنائية جدًا ولن تصبح نموذجًا دائمًا».

وبالتالي فإن هذه البطولة بسبب إقامتها في الصيف سوف تجعل المنتخبات ولاعبوها يعيشون جهدًا بدنيًا مضاعفًا ، خاصة وأن أغلبهم عادوا من مواسم طويلة في الدوريات الأوروبية الكبرى.

وبما أن البطولة في ثلاث دول مختلفة ، فقد شهدت ثلاثة احتفالات افتتاحية في حدث فريد للغاية ، فالمونديال تاريخيًا لا يشهد إلا حفلًا واحدًا.

ولأول مرة في تاريخ البطولة ، يشارك 48 منتخبًا تم تقسيمهم على 12 مجموعة ، مع استحداث دور الـ 32. وقبل إطلاق صافرة البداية ، شهد المونديال أحداثًا غريبة كان أهمها رفض السلطات الأمريكية منح تأشيرات دخول لـ 15 عضوًا من الوفد الإداري والتنظيمي للمنتخب الإيراني. وبسبب عدم اليقين من التأشيرات وتحت الضغوطات ، اضطر المنتخب الإيراني لإلغاء معسكره الذي كان مقررًا في ولاية أريزونا الأمريكية ونقله بشكل مفاجئ إلى مدينة تيخوانا المكسيكية الحدودية. بل ووصل التشدد إلى فرض شرط غريب على البعثة ، وهو ضرورة دخول الأراضي الأمريكية صباح يوم المباراة والمغادرة فورًا في نفس الليلة ، مع إلغاء حصة التذاكر المخصصة للمشجعين القادمين من إيران ، مما دفع اتحادهم لاتهام واشنطن بالتمييز الصارخ وتسييس الرياضة والتقدم بشكوى رسمية للفيفا.

وفي الجانب الأمني ، شهدت مدينة كانساس سيتي الأمريكية حادثة إطلاق نار أسفرت عن إصابة 9 أشخاص على بُعد نحو 4 أميال فقط من معسكر منتخب إنجلترا قبل وصول البعثة بأيام ، ومؤخرًا تعرض المنتخب للسرقة قبل تدريباته ، حيث سُرقت كل أحذية اللاعبين ومعدات الطاقم التدريبي بالإضافة إلى جميع كرات التدريب الرسمية.

وفي المكسيك ، تحول محيط ملعب الافتتاح بالتزامن مع مباراة المكسيك وجنوب إفريقيا إلى ساحة اشتباكات عنيفة ، حيث اقتحم متظاهرون ملثمون البوابات الخارجية وألقوا الحجارة وقنابل المولوتوف على شرطة مكافحة الشغب ، مما أسفر عن اعتقالات واسعة.

وفي مفاجأة تنظيمية غريبة أخرى ، قامت سلطات الهجرة الأمريكية برد ومنع حكم صومالي دولي (معين رسميًا من الفيفا) من دخول أراضيها وإعادته من حيث أتى فور وصوله للمطار. وتواكب مع هذه الفوضى وصول أسعار تذاكر المباراة النهائية في السوق السوداء ومنصات إعادة البيع إلى رقم فلكي ناهز 32,970 دولارًا أمريكيًا ، رغم أن سعرها الرسمي 1,550 دولارًا. ورغم كل هذه الأحداث المأساوية ، فالصمت لغة الجميع ، ولو توقعنا حدوث أي من هذه الكوارث في قطر لقامت الدنيا ولم تقعد.

وعلى الصعيد الفني ، يشهد المونديال قائمة طويلة من التعديلات التحكيمية والتغييرات التي تُطبق لأول مرة ، ويرى المراقبون أن بعضها مبالغ فيه؛ على غرار الوقت المستقطع الطويل الذي قد يصل إلى ثلاث دقائق في الدقيقتين 30 و75 من كل شوط لراحة اللاعبين وشرب السوائل بسبب الحرارة والرطوبة ، حيث تتوقف ساعة المباراة تمامًا وقامت القنوات الناقلة بالاستفادة منه في فواصل إعلانية. كما يتم تطبيق احتساب صارم ومطول للوقت بدل الضائع عبر آلية إلكترونية دقيقة تحسب كل ثانية تضيع أثناء الاحتفال بالأهداف ، الإصابات ، ومراجعات تقنية الفيديو (VAR) ، مما يجعل الوقت الضائع يتجاوز 10 إلى 15 دقيقة بانتظام لتصل المباريات إلى 100 أو 105 دقائق للقضاء على ظاهرة إضاعة الوقت.

وفيما يخص الحراس واللاعبين ، تم تشديد الرقابة على حراس المرمى؛ فإذا احتفظ الحارس بالكرة بين يديه لأكثر من 8 ثوان ، يحتسب الحكم خطأً غير مباشر للخصم داخل منطقة الجزاء فورًا ، كما يُمنع المدربون من استغلال سقوط اللاعبين أو علاج الحراس لعمل «وقت مستقطع تكتيكي» لإعطاء تعليمات. وعند لجوء الحكم لتقنية الفيديو (VAR) واتخاذ قرار حاسم ، سيقوم بتشغيل الميكروفون الداخلي ليشرح بصوته للجمهور في المدرجات وخلف الشاشات سبب قراره. وتم تزويد الملاعب بنظام كاميرات تعقب متطور يرصد 29 نقطة في جسد كل لاعب 50 مرة في الثانية مرتبطة بمستشعر داخل الكرة لتحديد التسلل بدقة ملليمترية دون تضيع وقت في رسم الخطوط يدويًا.

وللحد من محاصرة الحكام ، يُمنع منعًا باتًا على أي لاعب التوجه للحكم للاحتجاج باستثناء قائد الفريق فقط ، وأي لاعب آخر يقترب يعاقب بالبطاقة الصفراء فورًا. كما يُعاقب بالبطاقة الحمراء المباشرة أي لاعب يقوم بتغطية فمه بيده أو قميصه عمدًا أثناء مشادة مع المنافس لتسهيل قراءة الشفاه ومنع العبارات التمييزية والعنصرية. وفي المقابل, تم توسيع صلاحيات الـ VAR لتشمل مراجعة وإلغاء حالات البطاقات الصفراء الثانية الخاطئة لحماية الفرق من الطرد الظالم ، وتصحيح الركلات الركنية المحتسبة بالخطأ ، ومراجعة المخالفات الهجومية التي تسبق الركلات الحرة إذا أسفرت عن هدف ، بجانب تصحيح هوية اللاعب المعاقب بالخطأ.

أخيرًا ، تم فرض ضوابط صارمة على المغادرة والتبديل؛ حيث يُطرد مباشرة أي لاعب يغادر أرضية الملعب احتجاجًا على قرار تحكيمي وتُعاقب إدارته الفنية إذا حرضت على ذلك مع اعتبار الفريق منسحبًا وخاسرًا. ويُلزم اللاعب المستبدل بمغادرة الملعب خلال 10 ثوان فقط ، وفي حال التأخر ، يُمنع البديل من الدخول حتى أول توقف للعب بعد مرور دقيقة كاملة ليلعب فريقه بـ 10 لاعبين. وبالنسبة لرميات التماس وركلات المرمى ، يبدأ الحكم عدًا تنازليًا من 5 ثوانٍ عند التأخير ، وإذا انتهى الوقت تُعكس اللعبة للمنافس. وأي لاعب يدخل الطاقم الطبي لعلاجه داخل الملعب ، يُجبر على المغادرة والبقاء في الخارج لمدة دقيقة كاملة بعد استئناف اللعب لمنع ادعاء الإصابة التكتيكي.

أشباح الأستيكا.. هل سرقت التكنولوجيا عذرية كرة القدم؟

إبراهيم فرج

تقف الملاعب في المونديال الحالي شاخصة كتحف معمارية ، تتلألأ تحت أضواء التكنولوجيا التي تضبط كل شاردة وواردة على العشب الأخضر. لكن هناك ، في عمق المكسيك ، يرتفع ملعب «الأستيكا» العريق كشاهد تاريخي فريد ، يفتح أبوابه للمرة الثالثة ليعيد وصل ما انقطع ، ويوقظ في نفوسنا حنينًا جارفًا لزمن مضى؛ زمن كانت فيه كرة القدم تكتب بالشعر والعفوية والإمتاع والإبداع لا بالأرقام.

ولعل ما يمنح «الأستيكا» هالته الأسطورية أنه لم يكن مجرد مسرح لأعظم اللقطات في تاريخ اللعبة ، بل كان أيضا عرشا تُوِّجت عليه أعظم الأحلام.

على هذا العشب بالذات ، لا تحتاج إلى جهد كبير لتسمع صدى صيحات الجماهير عام 1970 وهي تحيي قفزة «بيليه» الأسطورية وكأنه طائر يرفض الجاذبية ،

هنا رفع الأسطورة بيليه كأس العالم ، مختتما ملحمته الخالدة بلقب ثالث جعله ملكا أبديًا لكرة القدم.

ولا تحتاج لعدسات مكبرة لترى أثر ركضة «مارادونا» المجنونة عام 1986 وهو يراوغ نصف كوكب الأرض ليودع الكرة الشباك ، تاركا خلفه إرثا من السحر الخالص ، وبعد ستة عشر عامًا ، اعتلى دييغو مارادونا القمة ذاتها ، حاملًا الأرجنتين فوق كتفيه في واحدة من أكثر الرحلات الفردية إبهارًا في تاريخ الرياضة. كأن الملعب اختار بنفسه أن يحتضن تتويج أعظم موهبتين عرفتهما المستديرة؛ الأول جاء ليجسد جمال اللعبة وكمالها ، والثاني جاء ليجسد جنونها وسحرها وتمردها. وبين الكأسين ، كتب الأستيكا فصلًا لا يشبه أي فصل آخر في تاريخ المونديال ، وظل شاهدًا على زمن كانت فيه العبقرية البشرية وحدها كافية لصناعة الخلود.

في تلك الأيام الغابرة ، كانت اللعبة عفوية ، طاهرة ، ومليئة بالمفارقات الإنسانية التي تولد من رحم الشغف والموهبة الفطرية الفذة.

أما اليوم ونحن نتابع هذه النسخة التاسعة من المونديال ، نجد أنفسنا أمام لوحة مختلفة تمامًا. لقد دخلت «الآلة» إلى محراب المتعة؛ تحولت الغرف المغلقة وشاشات «الـ VAR» إلى قضاة صارمين يتدخلون في أدق تفاصيل المشاعر ، وصارت البيانات الرقمية المعقدة والالتزام التكتيكي الصارم تحكم تحركات اللاعبين ، لتقيد تلك العفوية التي جعلت من كرة القدم معشوقة الجماهير الأولى. لقد أصبح كل شيء محسوبًا بدقة الرياضيات ، وكأن اللعبة تفقد شيئًا فشيئًا عذريتها العفوية أمام سطوة المادة والسرعة الرهيبة.

ومع ذلك ، أستطيع القول إن هذا التناقض الصارخ بين «شعرية» الماضي و«آلية» الحاضر إن جاز لي التعبير هو ما يمنح المونديال الحالي نكهته الخاصة. إننا لا نبحث في الملاعب اليوم عن مجرد خطط دفاعية محكمة أو تكتيكات جافة ، بل نبحث عن تلك اللحظة الاستثنائية التي يتمرد فيها اللاعب على قيود المدربين وسيطرة الشاشات ، ليعيد إلينا بلمحة ساحرة أو تمريرة غير متوقعة روح بيليه أو عبقرية مارادونا.

يبقى المونديال ، رغم كل خطوط الإنتاج الحديثة والتكنولوجيا الطاغية ، رحلة بحث مستمرة عن ذلك الشغف القديم؛ الشغف الذي ولد في الحارات الفقيرة وعلى العشب الطبيعي البسيط. وفي ملعب كالأستيكا ، تظل الأشباح الطيبة للأساطير تحوم في الأرجاء ، تذكرنا دائمًا بأن كرة القدم في جوهرها ليست مجرد صناعة عملاقة ، بل هي قصة إنسانية تكتب بالدموع ، والعرق ، والأحلام الخالدة التي لا تموت.

بعد عقدين من الركض.. كيف سيحرمنا المونديال الأخير ذواكرنا!

أمجد شعبين

في شهر يونيو من عام 2006 ، وعلى عشب الملعب الأولمبي في برلين ، وطأت قدما شاب نحيل يُدعى «لوكا مودريتش» أرض ملاعب المونديال لأول مرة في مسيرته الدولية. كانت تلك اللحظة -التي قد تبدو عادية في سجلات التاريخ- تحمل في طياتها بذور حكاية ستتجاوز حدود المستطيل الأخضر لتلامس أعماق الوجدان الإنساني. يومها ، كان العالم الكروي مشغولًا بصعود نجمين آخرين: أحدهما مراهق أرجنتيني يشبه المعجزة اسمه «ليونيل ميسي» ، والآخر شاب برتغالي لا سقف لثقته وموهبته يُدعى «كريستيانو رونالدو».

عشرون عامًا لعب فيها مودريتش تحت الشمس والظل والمطر ، حاول في كل مرة أن يرقى إلى تطلعات الجماهير منه ، بل جاوزها في مرات كثيرة ، خصوصًا فيما يتعلق بالمنتخب الكرواتي؛ فقبله لم يتوقع أحد أن تصل كرواتيا إلى نصف النهائي مرتين متتاليتين ، بل وتصل النهائي وإن خسرته أمام منتخبٍ كان أقوى منها بمراحل.

ومودريتش -مثله مثل كريستيانو وميسي- لعبوا جميعًا من أجل مجد شخصي بدرجة أقل ، ومن أجل ذاكرة جمعية ومجد جماعي لبلدٍ بأكمله ، وإن كان الأخير قد حققت بلده البطولة مرتين قبله ، فيما يحاول رفيقا رحلته وضع أعلام بلدانهم في قائمة من جربوا ملمس ذهب المونديال لأول مرة. لكنه مثلهم ، كان لمراتٍ كثيرة تحت ضغط إثبات أسطوريته ، ونيل رضى جماهير ستقول دائمًا إنها كانت تتمنى لو أن الآخر حمل قميص منتخبها لكان قد حقق حلمهم.

عشرون عامًا منذ تلك البداية؛ حينذاك لم يكن أحد يتخيل أن هذه الأسماء الثلاثة التي بدأت رحلتها الكروية في فترات متقاربة ستتحول لاحقًا إلى ما يشبه «مراسي الذاكرة» التي تثبت زمننا الشخصي فوق رمال كرة القدم المتحركة لقرابة عقدين من الزمان. عقدان فعلا فيها كل شيء؛ بكوا وفرحوا ، أبكوا وأفرحوا أيضًا ، وجربوا شعور أن تفوز بكل بطولة تشارك فيها تقريبًا.

هؤلاء العمالقة الذين تحولوا عبر عقدين من الزمن إلى مراسي ذاكرة بالنسبة لملايين المشجعين حول العالم ، تشابكت مسيرتهم الطويلة مع تفاصيل من طفولتنا وشبابنا وأيامنا الخوالي؛ فرؤيتهم فوق العشب تعزز الارتباط العاطفي والاجتماعي للمشجع ، وتعيد له ذكريات شتى مثل يوم تخرجه أو زواجه ، أو ذكرى عزيز غيبه الموت كان يجلس بجانبه يومًا لتشجيعهم. لقد مرت 12 سنةً وما زلت أتذكر التفاتتي اليائسة لعمي الراحل قبل أن يضع لوكا الكرة على رأس راموس ليعادل النتيجة في «ليلة العاشرة».

هذه التفصيلة -على بساطتها وجماليتها في آن- هي تجسيد حي لـ«تأثير

بروست»؛ إذ تعمل تمريرة بخارج القدم من مودريتش أو هدفٌ جميل من ميسي وكريستيانو على استدعاء زمن شاعري كامل بمجرد رؤيتهم. ومع اقترابهم جميعًا من رقصتهم الأخيرة ، يتحوّل الأمر إلى ما يشبه الحزن الرياضي الحقيقي؛ فهل تخيلت كرة القدم يومًا دون هؤلاء الثلاثة!

والرقصة الأخيرة -كما يعلم الجميع- أشبه بمسألة حياة أو موت بالنسبة لكريستيانو ، والأمر ذاته ينطبق على مودريتش وإن بدرجة أقل؛ لأنه وعلى الرغم من رغبتهما في تزيين مسيرتيهما بحبة الكرز المونديالية هذه ، فإن المعرفة الجمعية بأن هذه هي نسختهما الأخيرة هي ما يمنحها صبغتها المهمة والمقدسة بالنسبة لكثيرين ، حيث يبدو استمرار «الدون» و«الأمير» المهووسين بالركض والمحاولة تعبيرًا حقيقيًا عن «إرادة القوة» عند نيتشه. أما ميسي فقد انتهى ركضه بعد أن ظل عالقًا لخمس نسخ مونديالية في حلقة مفرغة من العذاب والانكسار والدموع ، حتى جاء «خلاص الدوحة» في 2022 ليشرعن كل ذلك الألم القديم ويمنحه صفة المجد التام ، محققًا نبوءة بيب غواردیولا حين قال: «ميسي هو الأفضل في التاريخ ، ورأيي لم يكن ليتغير حتى لو لم يفز بكأس العالم.. الفوز كان بمثابة الكرزة على قمة كعكة مسيرته المذهلة».

الأمر ذاته ينطبق على كريستيانو ولوكا؛ إذ لا شك على الأقل أنهما من الأفضل في التاريخ ، والأفضل في تاريخ بلديهما ، ما يجعلنا نتساءل: ما إذا كان تقييم مسيرة أسطورة ما بتحقيقه كأس العالم مجديًا بالفعل؟ على سبيل المثال ، خاض ليونيل أكثر من 1000 مباراة في مسيرته العظيمة ، لكنه -وهو الأكثر مشاركة في تاريخ البطولة- لم يلعب سوى 26 مواجهة في خمس نسخ سابقة ، أي أقل من 3٪ من إجمالي مسيرته بالكامل. ومع ذلك اختُزلت روعته وظل يُحاكم تاريخيًا بناءً على هذه النسبة الضئيلة ، كما فُعل وسيُفعل مع كريستيانو صاحب الـ22 مباراة ، ولوكا الذي شارك في 19 مرة ، ومع آخرين قادمين أيضًا.

غالبًا هذه هي الإجابة الوحيدة لسؤال لم يُطرح كثيرًا حول ما الذي يدفع هؤلاء النجوم للاستماتة في البقاء بالملاعب حتى سن الأربعين دون

أن يلقوا اعتبارًا لتأثير الشيخوخة الحتمي عند الرياضيين؛ إذ إنه ومن الناحية العلمية البحتة ، يخبرنا الطب أن الجسد بعد الثلاثين يبدأ في خيانة صاحبه ببطء ، حيث تتراجع الألياف العضلية السريعة المسؤولة عن الانفجار والسرعة ، وينخفض معدل استهلاك الأكسجين ، ما يؤثر بشكل واضح على الأداء الرياضي. ومع ذلك ، لا يبدو أي منهم «عجوزًا» بالمعنى السلبي للكلمة داخل الملعب.

بالنسبة للطب الرياضي أيضًا ، فإن السر يكمن في ما يسمى بـ«التكيف العصبي»؛ حيث أظهرت دراسات متقدمة باستخدام صور الرنين المغناطيسي الوظيفي أن أدمغة اللاعبين النخبة والخبراء تُظهر نشاطًا أقل في المناطق القشرية عند اتخاذ القرارات المعقدة مقارنة بالمبتدئين. هذا يعني أن مودريتش وكريستيانو وميسي -بفضل خبرتهم الطويلة- يتخذون قرارات أسرع وأدق لأنهم يمتلكون نماذج ذهنية مخزنة مسبقًا ، ما يقلل العبء المعرفي على أدمغتهم. وهذا ما يفسر التغير الكبير في مراكزهم أو طريقة لعبهم التي تتطلب جهدًا بدنيًا عاليًا إلى طريقة لعب أذكى ، لكنها مع ذلك تحمل التأثير نفسه.

ومع ذلك ، وبغض النظر عن كل شيء ، فإن رؤية هؤلاء الأساطير يشيخون فوق العشب ويواجهون رقصتهم الأخيرة هي في الوقت نفسه بالنسبة لجيل كامل أشبه بمواجهة مباشرة مع تجاعيد مست الأرواح قبل الأوجه ، إنه ذلك الصوت الخافت الذي يهمس لك بأن الأيام الخوالي كانت أكثر دفئًا ، وأن شمس الماضي كانت أشد سطوعًا ، وأن هذا الحاضر الذي نعيشه الآن ربما ليس سوى تمهيدٍ باهت لمستقبل كروي أقل شأنًا وعظمة بالفعل.

كأس العالم... حين تجتمع الشعوب تحت راية الشغف والتحدي

محمد المهدي

كرة القدم مساحةٌ تتقاطع فيها القوة مع الشغف ، والانتماء مع الحلم ، والتنافس مع المتعة. ولهذا لا تقتصر شعبيتها على عشاق اللعبة فقط ، بل تمتد إلى فئات واسعة من الناس ، حتى أولئك غير المهتمين بكرة القدم عادةً ، كما يبرز فيها الحضور النسائي بشكلٍ لافت.

هذه الشعبية الجارفة جعلت من كأس العالم حدثًا استثنائيًا بكل تفاصيله ، فهو لا يشبه أي نشاط رياضي آخر؛ إذ يأتي كل أربع سنوات محمّلا بالذكريات والقصص والمشاعر التي ترافق الشعوب والمنتخبات ، فيتحول إلى مناسبة عالمية ينتظرها الجميع بشغف.

كأس العالم ليس مجرد بطولة لتحديد أفضل منتخب في العالم ، بل هو فرصة للتعرف على الشعوب وثقافاتها ، واكتشاف حماس الجماهير وطرق تشجيعها. وقد حملت بطولة كأس العالم 2022 في قطر رسائل عديدة عكست طبيعة الشعوب العربية وقيمها ، وقدرتها على تقديم صورة مشرقة عن المنطقة أمام العالم.

صحيح أن كأس العالم يقوم على المنافسة والسعي إلى الفوز ، لكنه في الوقت نفسه يجسد قيمة العمل الجماعي وروح الفريق الواحد؛ ففي هذه البطولة تذوب المهارات الفردية أمام أهمية الانسجام والتعاون ، ويبقى الفريق المتماسك هو الأقرب إلى النجاح.

وقد يرى البعض أن كرة القدم إحدى أدوات الرأسمالية الحديثة بما يدور حولها من أموال واستثمارات ضخمة ، بينما يراها آخرون فرصةً نادرة لتعارف الشعوب والاحتكاك بثقافات مختلفة ، بما تحمله من أبعاد اجتماعية وإنسانية تتجاوز حدود المستطيل الأخضر.

شخصيًا ، يأتي كأس العالم كأنه محطةٌ لمراجعة أربع سنوات كاملة من حياتنا ، نتساءل خلالها: كيف مرّت الأيام؟ وماذا تغيّر فينا وفي العالم من حولنا؟ لذلك لا يرتبط هذا الحدث بالمباريات فقط ، بل يرتبط أيضًا بالذكريات والمراحل التي نعيشها بين نسخة وأخرى.

ومع كل نسخة جديدة ، أستعيد وجوه الأصدقاء الذين شاركوني متعة المشاهدة في السنوات الماضية ، وأتفقد أخبارهم ومسارات حياتهم. ويأتي هذا العام بطعم مختلف؛ فالكثير منهم أصبحوا في الغربة ، ولم تعد تجمعنا الأماكن نفسها ولا الأوقات نفسها ، لكن الذكريات ما زالت حاضرة بقوة.

ومن الذكريات التي لا تُنسى بالنسبة لي كأس العالم 1998 ، عندما كنا نشجع بشغف النجم الفرنسي ذا الأصول الجزائرية زين الدين زيدان ، ولا يزال النهائي التاريخي بين فرنسا والبرازيل حاضرًا في الذاكرة ، حين تألق زيدان وقاد منتخب بلاده للفوز باللقب.

أما كأس العالم 2010 في جنوب أفريقيا ، فقد كان نافذةً للتعرف على ثقافات الشعوب الأفريقية وروح البهجة فيها؛ فكانت بطولة نابضة بالحياة ، حملت طابعًا خاصًا جعلها من أجمل نسخ كأس العالم في ذاكرة الكثيرين.

وفي كأس العالم 2022 عشنا كعرب فرحةً استثنائية مع الإنجاز التاريخي الذي حققه المنتخب المغربي ، بعدما أصبح أول منتخب عربي وأفريقي يبلغ نصف نهائي البطولة ، ليكتب صفحةً مشرقة في تاريخ الكرة العربية. وفي البطولة نفسها ، خطف المنتخب الأرجنتيني الأنظار بأدائه وروحه الجماعية بقيادة الأسطورة ليونيل ميسي ، ليقدّم مع زملائه واحدًا من أعظم النهائيات في تاريخ كأس العالم ، في مباراة ملحمية ستبقى عالقة في ذاكرة عشاق كرة القدم لسنوات طويلة.

ويأتي هذا العام بطعم مختلف أيضًا ، مع عودة الدوري اليمني بعد انقطاع دام أحد عشر عامًا ، وكأن كرة القدم تعود لتمنح الناس شيئًا من الحياة والأمل وسط كل ما مرّ بهم. فقد أصبحت هذه اللعبة متنفسًا للكثيرين ، ونافذتهم الصغيرة للهروب من ضغوط الواقع وتحديات الحياة اليومية. ومن هنا ، يحق لنا أن نحتفي بهذه البهجة العالمية ، وهذا العرس الكروي الذي يجمع القلوب قبل الجماهير ، ويمنح الشعوب لحظات من الفرح والأمل والانتماء.

فعيشوا هذه الأجواء... بالحب ، والحماس ، وروح التحدي.

في النهاية ، قد تختلف الأعلام التي نشجعها ، وتتنوع المنتخبات التي ننتمي إليها ، لكن الشغف بكرة القدم يبقى لغةً عالمية يفهمها الجميع ، ويجعل من كأس العالم مناسبةً نادرة تجتمع فيها الشعوب تحت راية واحدة: راية الشغف.

كأس العالم من البداية إلى النهايه (1930–2022)

سفيان الثور

تُعد بطولة كأس العالم لكرة القدم الحدث الرياضي الأكثر جماهيرية وقيمة معنوية على وجه الأرض حيث تابع نهائي نسخة 2022 في قطر أكثر من مليار مشاهد حول العالم.

منذ انطلاق البطولة عام 1930 وحتى 2022 أُقيمت 22 نسخة شهدت 964 مباراة تم فيها تسجيل نحو 2720 هدف بمشاركة 3.200 لعبا يمثلون 88 منتخبا مشارك في كؤس العالم وتُوجت باللقب ثمان منتخبات فقط البرازيل ، المانيا ، إيطاليا ، الاوروغواي ، الأرجنتين ، فرنسا ، انجلترا ، إسبانيا حيث توزع اللقب بين قارتي أوروبا و أمريكا الجنوبية حصرياً بواقع 12 لقب لحساب القاره العجوز أوروبا في مقابل 10 القاب لدول أمريكا الجنوبية.

البدايات الأولى لكأس العالم كانت من خلال فكرة طرحها المحامي الفرنسي جول ريميه رئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم في حينه ، والتي كانت تهدف إلى اقامة بطوله تجمع منتخبات العالم بعيد عن المنافسات الأولمبية التي كانت التجمع الوحيد لمنتخبات كرة القدم في العالم.

على مدى 96 عاما أقيمت 22 بطولة كأس عالم موزعه على مختلف القارات انطلاق من البطولة الأولى 1930م في الأوروغواي والتي اختيرت لتنظيم البطولة بمناسبة مرور 100 عام على استقلالها.

تفردت هذه النسخة من البطولة بعدم إجراء تصفيات على مستوى قارات العالم حيث وُجهت الدعوة إلى 13 منتخب فقط ، وبسبب البعد الجغرافي مابين الدول المشاركة والبلد المنظم وعدم وجود وسائل نقل حديثه للسفر (طيران) عزفت بعض الدول عن تلبية دعوة المشاركة ، بينما لجأت الدول المشاركة إلى التنقل عبر السفن التي استخدمت أيضا لإجراء بعض التمارين للحفاظ على الجهوزية البدنية للاعبين.

ولم تكتفِ الاوروغواي بشرف تنظيم البطولة الأولى لكأس العالم ، بل

تجاوزته من خلال الفوز بالبطولة على أرضها وبين جماهيرها لتصبح تاريخيا أول بطل لكاس العالم بعد الفوز في المباراة النهائية على منتخب الارجنتين 2-4.

محطات وأحداث

1934-1938: نُظِمت هاتان البطولتان على التوالي على الأراضي الإيطالية والفرنسية ، وعلى التوالي أيضا حصد منتخب إيطاليا الكأس؛ ليصبح أول منتخب يفوز باللقب مرتين على التوالي.

ويقال أن هذا تم بعد إقحام البعد السياسي في البطولة من خلال الحاكم العسكري الإيطالي بينيتو موسوليني الذي مارس العديد من الضغوط غير مشروعة على الفرق المشاركة وحكام المباريات من أجل فوز منتخب إيطاليا باللقب على أرضها والترويج لنظامه الفاشي وهو ماتحقق في نهاية البطولة التي شهدت إجراء أول تصفيات عالميه للترشح للنهائيات حيث خاض 36 منتخب عالمي تصفيات أسفرت عن وصول 16 منتخب إلى النهائيات من ضمنها منتخب مصر كأول فريق عربي يشارك في كأس العالم ، ومن ذلك الوقت استقر عدد المنتخبات المشاركة في كأس العالم عند الرقم 16 فريقا حتى العام 1982م في إسبانيا حيث شهدت

مشاركه 24 منتخب من مختلف القارات لأول مرة.

1938-1950: توقفت بطولات كأس العالم خلال الفترة بسبب الحرب العالمية الثانية ، وفي العام 1950م وبالمشاركة الأولى للمنتخب الإنجليزي؛ أُعلن عن إقامة كاس العالم في البرازيل كبلد منظم؛ لكن طموحات المنتخب البرازيلي المضيف بالحصول على اللقب الأول منيت بنكسة حقيقية على ملعب الماركانا الشهير وبحظور 200 ألف متفرج بعد خسارة المباراة أمام منتخب الأوروغواي 1-2؛ رغم أن البرازيل كانت بحاجة للتعادل فقط للفوز باللقب حسب نظام البطولة في حينه.

1954: أقيمت المباراة النهائية لهذه النسخة في مدينة بيرن السويسرية وحصدت ألمانيا الغربية الكأس للمرة الأولى في تاريخها بعد الفوز على منتخب المجر القوي والأفضل في العالم في حينه بواقع 3-2 حيث اعتبرت هذه النتيجة واحدة من أكثر المفاجآت في تاريخ كؤوس العالم ، عطفا على قوة المنتخب المجري من جهة وفوزه على منتخب ألمانيا الغربية في الدور الأول 3-8 من جهة أخرى.

1958-1970: أعلى هذه المرحلة الحقبة البرازيلية؛ حيث تمكنت من الاحتفاظ بالكأس ثلاث مرات ، باستثناء بطولة 1966 والتي أقيمت في انجلترا وتوج فيها المنتخب الإنجليزي باللقب الوحيد في تاريخه بعد الفوز على منتخب ألمانيا الغربية في نهائي أثير حوله الكثير من الجدل بعد احتساب هدف للمنتخب الإنجليزي دارت حوله العديد من الشكوك بعبور الكرة خط المرمى بكامل محيطها من عدمه.

الحقبة البرازيلية لم تتميَّز بفوز البرازيل باللقب العالمي والاحتفاظ بكأس جول ريميه إلى الأبد فقط لكنها شهدت كذلك ظهور الأسطورة البرازيلية بيليه؛ الذي شارك في البطولة ابتداء من نسخة 1958في السويد وتسجيله هدفين في المباراة النهائية ليكون أصغر لاعب في تاريخ كؤس العالم يسجل في مباراة نهائية.

1974: ألمانيا الغربية مرة أخرى البلد المضيف يتوج باللقب للمرة الثانية عبر جيلها الذهبي بقيادة فرانس بيكنباور ، بعد الفوز في النهائي على منتخب الطواحين الهولندية الفريق الذي قدم جيلاً عظيما من اللاعبين وعلى رأسهم الهولندي الطائر يوهان كرويف الفائز بالكرة الذهبية كأفضل لاعب أوروبي ثلاث مرات متتالية.

1987 : عادت كأس العالم إلى أمريكا الجنوبية على مستوى التنظيم البطولة التي حقق فيها منتخب الأرجنتين لقبه العالمي الأول ومرة أخرى المنتخب الهولندي يخسر كأسه مستحقة للمرة الثانية على التوالي... و تصنف هذه البطولة على أنها واحدة من اسوء بطولات كأس العالم عبر التاريخ حيث استخدمت فيها كل الوسائل غير المشروعة من قبل الحكومه العسكرية في البلاد من أجل إحراز منتخب الأرجنتين اللقب في تدخل سياسي جديد لتحسين صورة الحاكم العسكري للبلاد خورخه فيديلا وأبرز هذه التدخلات هي منحة القمح المقدمة من الأرجنتين لحكومة بيرو من أجل السماح لمنتخب الأرجنتين بتسجيل عدد أربعة أهداف لتتمكن من العبور الى النهائي بدلاً عن منتخب البرازيل بفارق الأهداف.

1982: شهدت هذه النسخة مشاركه 24 منتخب في النهائيات بدلاً عن 16 منتخب كما جرت العادة في البطولات السابقة.

وحصد المنتخب الإيطالي الكأس للمرة الثالثة؛ بعد أن تمكن في الطريق إلى اللقب من تجاوز منتخبي الأرجنتين حامل اللقب ومنتخب البرازيل الذي صنف المنتخب الأفضل في تاريخ كؤوس العالم... في هذه البطولة تحديد كان الظهور الأول لأسطورة كرة القدم العالمية الأرجنتيني دييجو أرماندو ماردونا ، كذلك كانت المشاركه الأولى لمنتخب خليجي من خلال المنتخب الكويتي ، كما صُنف هذه البطولة بأنها الأفضل في تاريخ كؤوس العالم من الناحية الفنية.

1986: استضافت المكسيك البطولة العالمية في نسختها الثالثه عشرة بعد أشهر معدودة من الزلزال المدمر الذي ضرب أجزاء من البلاد وتسبب في إثارة الكثير من الشكوك حول قدرتها على استضافة هذا الحدث الذي ينظره العالم أجمع ، هذه البطولة حملت حدث استثنائي غير مسبوق ولن يتكرر ، وهو ماعرف به فيما بعد بكأس مارادونا عطفا على قيادته الحاسمه لمنتخب الأرجنتين للفوز باللقب... في هذه البطولة قدم مارادونا مستوى فني وصف بالكمال الكروي ، إضافة إلى تسجيله الهدف الثاني في مرمى منتخب انجلترا بعد نجاحه في مراوغة أكثر من نصف الفريق الإنجليزي بما فيهم حارس المرمى بيتر شيلتون... و هذا الهدف بالذات يصنف على أنه الهدف الأفضل في تاريخ كؤوس العالم مجتمعة.

1990: إيطاليا ، البلد المستضيف للمرة الثانية في تاريخها ، تشهد تتويج المنتخب الألماني باللقب الثالث بعد تغلبه في النهائي على منتخب الأرجنتين (1-0) بضربة جزاء مشكوك في صحتها ، لتثأر ألمانيا لخسارتها اللقب لصالح الأرجنتين في البطولة السابقة.

• 1994: الولايات المتحدة الأمريكية تستضيف البطولة لأول مرة في تاريخها. شهدت هذه النسخة حدثين بارزين: عودة البرازيل إلى منصات التتويج للمرة الرابعة بعد غياب 24 عاما منذ آخر فوز باللقب في المكسيك 1970م ، وإقصاء مارادونا من البطولة بعد حادثة فحص المنشطات التي عُرِف فيما بعد أنها كانت مدبرة من قبل الثنائي السياسي الأمريكي هنري كيسنجر ، والبرازيلي جواو هافيلانج رئيس الاتحاد الدولي لكرة القدم. كما شهدت البطولة المشاركة الأولى للمنتخب السعودي في كأس العالم.

• 1998: التحديث الثاني في نظام البطولة فيما يتعلق بعدد المنتخبات

المشاركة؛ فبعد سنوات عديدة من اللعب بـ16 منتخب ، أقيمت البطولة بمشاركة 32 منتخب لأول مرة. فرنسا ، البلد المستضيف ، تحقق اللقب الأول في تاريخها بعد ثنائية زين الدين زيدان في مرمى البرازيل ، وانتهت المباراة بنتيجة 3-0 للديوك.

• 2002: تم اعتماد التنظيم المشترك لأول مرة من خلال كوريا الجنوبية واليابان ، كما كانت المرة الأولى التي تقام فيها البطولة خارج قارتي أوروبا وأمريكا الجنوبية ، وهو ما عُرف فيما بعد بمبدأ التناوب بين القارات لاستضافة كأس العالم.

• 2006: أقيمت البطولة على الأراضي الألمانية للمرة الثانية. شهدت

هذه النسخة الظهور العالمي الأول للاعب الأرجنتيني ليونيل ميسي كأصغر لاعب أرجنتيني يشارك في تاريخ بطولات كأس العالم. المنتخب الإيطالي يحسم الصراع على اللقب بإضافة النجمة الرابعة لقميصه بعد الفوز في النهائي على منتخب فرنسا بضربات الترجيح (5-3) ، وهي ثاني كأس عالم تُحسم بضربات الترجيح بعد نسخة 1994م.

• 2010: استمرار مبدأ التناوب يضع أفريقيا في قلب الحدث العالمي من خلال جنوب أفريقيا البلد المستضيف. شهدت البطولة الفوز الأول لمنتخب إسبانيا باللقب بعد مواجهة مثيرة مع المنتخب الهولندي (1-0) بعد التمديد للأوقات الإضافية. انتشر خلال هذه البطولة صوت «الفوفوزيلا» الذي أصبح رمز لها وأثار جدلاً واسع بسبب ضجيجه

المستمر. كما طُرحت كرة «جابولاني» من شركة أديداس ، والتي تعرضت لانتقادات واسعة لخفتها وصعوبة التحكم بها. في هذه البطولة ، ودع المنتخب الإيطالي (حامل اللقب) والمنتخب الفرنسي (وصيف 2006) المنافسة من دور المجموعات ، في حدث نادر تاريخي .

• 2014: تعود البطولة إلى البرازيل بعد استضافتها الأولى عام 1950م. المنتخب الألماني يحرز لقبه الرابع على حساب الأرجنتين. شهدت البطولة أحداث تاريخية ، منها: «مجزرة المينيراو» (7-1) حين فاز الألمان على البرازيل المضيفة في نصف النهائي ، وفوز ليونيل ميسي بجائزة أفضل لاعب في البطولة رغم خسارة النهائي. كما تمكن الألماني

ميروسلاف كلوزه من تحطيم الرقم القياسي لأكثر اللاعبين تسجيلاً في تاريخ كأس العالم (16 هدف) ، وتُطبق تقنية خط المرمى لأول مرة ،إلى جانب الرذاذ المتلاشي ، والهدف الأسطوري للهولندي روبن فان بيرسي بالرأس.

• 2018: روسيا تحقق الاستضافة الأولى ، ومنتخب الديوك الفرنسي يحرز لقبه الثاني بعد التفوق على كرواتيا (4-2). تميزت البطولة بعدة أحداث: الوصول التاريخي لكرواتيا إلى النهائي ، التألق الكبير للنجم كيليان مبابي وفوزه بجائزة أفضل لاعب شاب ، فوز لوكا مودريتش بالكرة الذهبية ، واستخدام تقنية حكم الفيديو المساعد (VAR) لأول مرة للحد من أخطاء الحكام.

• 2022: قطر ، الدولة العربية ، تقدم نسخة استثنائية على مستوى التنظيم وجودة الملاعب والفعاليات. تمكن الأرجنتيني ليونيل ميسي من تحقيق كأس العالم لأول مرة في مسيرته ، مضيف النجمة الثالثة لمنتخب «التانغو» ، وحصوله على جائزة الكرة الذهبية. شهدت البطولة إقامة المنافسات في شهري نوفمبر وديسمبر لأول مرة ، وتسجيل كيليان مبابي «هاتريك» في النهائي ، والإنجاز التاريخي للمنتخب المغربي كأول منتخب عربي وأفريقي يصل لنصف النهائي ، والمفاجأة الكبرى بفوز السعودية على الأرجنتين (2-1) في دور المجموعات.

أبرز اللاعبين في تاريخ كأس العالم (1930-2022):

1. بيليه (البرازيل): حقق اللقب 3 مرات (1958 ، 1962 ، 1970) ، وسجل 12 هدف .
2. دييغو مارادونا (الأرجنتين): بطل العالم 1986 ، صاحب هدف القرن و«يد الله».
3. ليونيل ميسي (الأرجنتين): بطل العالم 2022 ، وأكثر لاعب خوض للمباريات (26 مباراة).
4. ميروسلاف كلوزه (ألمانيا): الهداف التاريخي للبطولة برصيد 16 هدف .
5. رونالدو نازاريو (البرازيل): بطل العالم مرتين ، وسجل 15 هدف .
6. فرانتس بيكنباور (ألمانيا): بطل العالم لاعب (1974) ومدرب (1990).
7. يوهان كرويف (هولندا): أحد أكثر اللاعبين تأثير في تاريخ البطولة.
8. زين الدين زيدان (فرنسا): بطل العالم 1998 ، والكرة الذهبية 2006.
9. غيرد مولر (ألمانيا): سجل 14 هدف وقاد بلاده للقب 1974.

مدارس تكتيكية تركت أثر في كأس العالم:

1. مدرسة الهرم (2-3-5): (1930–1938) ركزت على الهجوم الكاسح.
2. مدرسة (3) WM-2-2-3): (الثلاثينيات–الخمسينيات) ركزت على التوازن بين الدفاع والهجوم.
3. المدرسة البرازيلية (4-2-4): (1958–1962) اعتمدت على المهارة الفردية والسرعة.
4. الكاتيناتشو (إيطاليا): (الستينيات–الثمانينيات) اشتهرت بالدفاع المحكم والمرتدات.
5. الكرة الشاملة (هولندا): (1974–1978) تعتمد على تبادل المراكز والشمولية في الأداء.
6. مدرسة 4-4-2: (الثمانينيات–التسعينيات) ركزت على الانضباط وإغلاق المساحات.
7. التيكي تاكا (إسبانيا): (2008–2012) تميزت بالاستحواذ الطويل والتمرير القصير.

أرقام قياسية عامة:

• الأكثر تتويج : البرازيل (5 ألقاب).
• الأكثر وصولاً للنهائي: ألمانيا (8 مرات).
• الأكثر وصولاً لنصف النهائي: ألمانيا (13 مرة).
• المنتخب الوحيد الذي شارك في جميع النسخ: البرازيل (22 مشاركة).
• أسرع هدف: الكرواتي هاكان شوكور (10.8 ثانية) في 2002.
• أكثر من سجل في مباراة واحدة: أوليغ سالينكو (5 أهداف) عام 1994.

المشاركات العربية:

• بدأت المشاركة العربية في نسخة إيطاليا 1934 عن طريق المنتخب المصري.
• منتخبات مصر ، السعودية ، وتونس هي الأكثر مشاركة (6 مرات لكل منها).
• يبرز محمد الدعيع وسامي الجابر (السعودية) ونور الدين نيبت (المغرب) كأكثر اللاعبين العرب مشاركة في 4 بطولات.
• سجلت المنتخبات العربية إجمالاً 89 هدف .

المشاركات العربية في كؤوس العالم

• بدأت المشاركات العربية في كؤوس العالم مبكر ، وتحديد منذ البطولة الثانية التي أقيمت في إيطاليا عام 1934م ، حيث شارك المنتخب المصري أولاً ، وخرج بعد تلقيه الخسارة أمام منتخب المجر بنتيجة 4-2.
• منتخبات مصر ، والسعودية ، وتونس ، والمغرب هي الأكثر مشاركة في كؤوس العالم بواقع 6 مشاركات لكل منها.
• على صعيد الأرقام الفردية ، يبرز حارس منتخب السعودية محمد الدعيع ، ومواطنه سامي الجابر ، والمغربي نور الدين نيبت كأكثر اللاعبين العرب مشاركة بواقع أربع بطولات لكل لاعب.
• سجلت المنتخبات العربية في 89 هدف ، في مقابل 150 هدف سُجلت في شباكها.

ستظل بطولة كأس العالم الحدث الكروي الأهم في العالم لما تمثله من تظاهرة رياضية وإنسانية كبيرة بعيد عن كل المؤثرات السياسية والدينية والعنصرية... فخلال 40 يوم يتحدث فيها العالم لغة واحدة اسمها: كرة القدم.

وكل كأس عالم والجميع بخير

قـــصـــاصات مـــلـونـــة

بدر بن عقيل

بدائل

قد يكون فراق أحدهم لنا جاء كخيار ، وبعدها ينتابنا شعور بالحزن الشديد؛ نعتقد معه أن الحياة قد توقفت. ولكن الحقيقة هي أن الحياة سخّرت خبراتها لك لتتعلم فنون إيجاد البدائل في حياتك.

يقول حسين المحضار:

اذا دامت ايامي معاك في شقاء ...
فما الفرق مابين الجفاء واللقاء
بغينا جميل الذكر مابيننا يبقى ... وبانقسم المعروف واق بواق
احب الفراق ...
اذا كان في الفرقه الهدوء والرواق ... احب الفراق!!

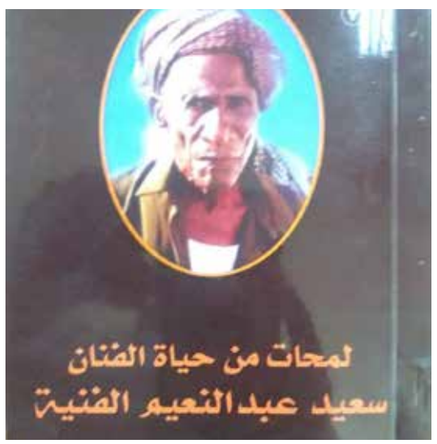
القصيبي وابوبكر

الفنان أبوبكر سالم في مرآة
قصيدة الشاعر الدكتور غازي القصيبي:
أبا أصيل فديتك اللّحن توثقه
ما بين كفّيك أحيانا وتطلعه
لمّا شدوت بصوت الحب حركني
من عالم الحب شيء لا اصدقه
فالروح في لجة الأنغام ذاهلة
والقلب برعشة شوق يمزقه
يشكوك عودك إذ بالوجد تحرقه
حرقا وبالدمع دمع البين تغرقه

شيخ الفنانين

كتاب (لمحات من حياة الفنان سعيد عبد النعيم الفنية)
من اصدارات مكتب وزارة الثقافة بساحل حضرموت
★ الطبعة الأولى 2011م.

هذا الكتاب هو الإصدار السابع من سلسلة مكتب الثقافة بحضرموت التي تولى أمرها الروائي الكبير الأستاذ صالح باعامر عندما كان مديرًا لمكتب الثقافة وتوقفت السلسلة بعد تقاعده وإحالته للمعاش.
والكتاب هو مجموعة مقالات تناولت حياة وفن الفنان الراحل القدير سعيد عبد النعيم الذي أشتهر وداع صيته.
الكتاب ضم مجموعة مقالات بأقلام باحثين وكتاب تناولوا محطات مضيئة من مسيرة شيخ الفنانين سعيد.
في تصديره للكتاب يقول الأستاذ صالح باعامر: (الفنان العبقري سعيد



عبد النعيم أحد الذين أحدثوا نقلة في مسار الغناء الحضرمي الذي ارتقى بالذوق الشعبي إلى مستوى متناغم مع ماتتطلع إليه الذائقة الجمعية في اليمن والجزيرة العربية التي كانت تمور بالتجارب الغنائية هنا وهناك).

عائشة نصير

إن الفنون الغنائية النسائية الشعبية الحضرمية أو ما يعرف بالشروحات النسائية فن أصيل وجميل بتعدد أصواته وإيقاعاته وألحانه ورقصاته... وهو معين لاينضب.
ولقد حملت لواءه وأبدعت فيه نساء حضرميات ، تأتي في مقدمتهن الفنانة الشعبية الراحلة عائشة نصير وهي مغنية مقتدرة بصوتها العذب القوي والمميّز ، كما أنها شاعرة وملحنة وإيقاعية.
ولقد تأثر وأعجب الشاعر صالح المفلحي بفن وغناء وألحان عائشة نصير... وشكّلت له حافزًا قويًا في إبداعه ، وعندما رحلت عن دنيانا رثاها بقصيدة مطولة نشرت في ديوانه (خواطر في أنغام)
يقول في بعض ابياتها:
يا أول الشادين في فن الغناء للغانيات
احييت كم أفراح في هذا البلد ومناسبات
العاصمة تبكي ولي هن في الضواحي باكيات
ياكم وكم معجب بفنك في البلد والمعجبات
ايضًا ومن عاشرك عشرة حتى الممات
ماتنبت الصفراء شبام الا اللآلي الغاليات
كما جاءت أغنية حسين المحضار (حمام الروض يبكين بحرقة وحسرة على العناقيد) تعبيرًا صادقًا... ووفاء لفن وعطاء عائشة نصير.
يقول فيها:
تغرّد ليه عادك يا البلبل الشادي
سُكت مادام سكتت شحرورة الوادي
وودعها بدمعك ويكفيك التغاريد
حمام الروض يبكين بحرقة وحسرة عالعناقيد

الغناء الصنعاني

الفنانة التونسية مهر الهمامي بعثت لي الرسالة الآتية:
(انا الآن بصدد تحضير كتاب آخر يخص الموسيقى اليمنية والأغنية الصنعانية ... رسالة دكتوراه إن شاء الله يكتب لي التوفيق)
فكتبت لها: لكل مجتهد نصيب... ولا تنسي الإشارة لدور الفنان الكبير الراحل أبوبكر سالم بلفقيه في تطوير الغناء الصنعاني.
ثم ردت علي بالكلمة التونسية الجميلة: يعيشك...

وجهة نظر

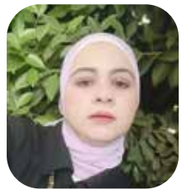
«التطور التقني لا يمثل أساس النجاح في الغناء ، لكنه عامل مساعد على تجويد ما يتم تقديمه من أغنيات وأعمال ، بدليل أن هناك مطربين يقدمون أغنياتهم بمصاحبة آلة العود فقط دون فرقة موسيقية ، ورغم ذلك يقبل الجمهور على الأغنية وتحقق نجاحًا كبيرا ، لأن الجمهور يشعر في هذه الحالة بأن العمل اقرب إلى مشاعره ووجدانه» ، مضيفًا أن «العود يبرز صوت الفنان وإحساسه بالكلمة ومدى تفاعله معها ، وفي أحيان أخرى يقدِّم الفنان أغنية بمصاحبة فرقة موسيقية كبيرة وتلقى النجاح نفسه ، لأنه استخدم التقنيات الموسيقية استخدامًا صحيحًا يخدم فنه ويبرزه ، لكننا في المقابل نرفض استخدام التكنولوجيا الحديثة بطريقة تؤثر في هوية الأغنية أو تطغى عليها ، كما نرفض تغريب الأغنية والخروج بها عن إطارها المحلي». الفنان الدكتور عبد الرب إدريس-

فلاش... عن رواية (مملكة)

الفراشة هي رواية للكاتب الروائي الجزائري واسيني الأعرج نشرت عام 2013 ، وتوجت بجائزة كتارا للرواية العربية عن فئة الروايات المنشورة 2015.

«مملكة الفراشة» ، تعتبر واحدة من أهم أعمال واسيني الأعرج... صدرت عام 2013 وحققت شهرة واسعة في الأوساط الجزائرية والعربية. الكتاب حقق مبيعات كبيرة وفاز بجائزة كتارا للرواية العربية في عام 2015. تدور أحداث الرواية حول الحرب الأهلية في الجزائر في بدايات القرن الواحد والعشرين ، وتركز على بيت جزائري ومجموعة من الأصدقاء والتأثيرات الاجتماعية للحرب. تقدم الرواية رؤية لتاريخ الجزائر وثقافتها من خلال قصة معينة ، مما جعلها تحظى بإعجاب القراء وتحقق مبيعات ناجحة.

حين يشدو الغُراب



ولاء شهاب/ مصر

ظلّ الغرابُ يتنقّل...

لا لأنّ المكان يضيق به ،
بل لأنّه لا يتّسع لشيءٍ داخله.

يلتقطُ من الضوءِ ما يلمع ،
لا ما يُضيء...

يحمل في منقاره زينةً عابرة ،
وفي صدره فراغٌ
يبحث دائمًا عمّا يملأ خواءَه.

يحطُّ حيثُ يخفُّ المعنى ،
ويغادرُ حيثُ يعلو...
كأنّه يعرف ، في سرّه ،
أنّ ما لا يملكه
لا يحتمله.

يراوغ...
جناحاهُ يحملان سوادًا لا يُخفيه ،
وعيناهُ تلمعان
بما لا يدلّ عليه.

وحينَ اقتربَ...
لم يتركْ في القلبِ أثرًا ،
بلِ اقتنصَ منه ما كانَ يُضيئه...

ثم مضى...
وقد أخذَ الطمأنينةَ معه ،
وتركَ في مكانِها خرابًا لا يُرى.

أُنس موطنِك

ربا رباعي - الأردن

مرّ بي أنسُ موطنك
يا حلمًا أغرقَ الليلَ نورًا
أيها الموجُ قفْ بينَ جسورِ
الحبِّ وآوِ شراعَ الأنجم
بنبرةٍ تختالُ صوتَ أوهامَ
بعثرتُ أنسَ ذكراكَ وصنعتُ
ابتساماتِ ثغرٍ تغنّى بكأسِ هواكَ
يا خمرةَ الحبِّ اسقني جرعةً
من عينيكَ وارْوِني غيدَ سماكَ
يا معبدَ الجمالِ كأنّ موكبَ عشقكَ
ناجى عروسَ البحرِ وسرى يعانقُ
سُمّارَ الليلِ وناجى أحلامَ الكرنفالِ
أينَ من عينيّ أضاءتْ نورَ أسفارٍ
وتأرجحتْ أسفارُ حياتنا
رمادًا أو خرابًا؟ يا ليتَ ياسمينَ خطانا
زُرعَ جنونُ الحبِّ بأرضٍ أزهرتْ
قصائدَ عشقٍ سنواتنا
وباتتْ ذكرياتُنا كطائرٍ بينَ نجومٍ
يغتالُ تعاويذَ الخطى
تجرُّ أذيالَ غبارِ الحكايا
تعانقُ عتمةَ ظلِّ غيابكَ
وتناشدُ صدى زفراتٍ
صعدتْ من وحشةٍ
أنيابِ الغيابِ وأرضٍ
تدوسُ أطرافَ ركودٍ
سقطتْ لتوقظَ ارتباكاتٍ
ارتعشتْ يومًا لجمالٍ
استقبالكَ بينَ موائدَ
أحلامٍ هطلتْ حروفُها
لتوقظَ نبرةَ سؤالٍ:
أينَ أنتَ من عينيّ؟
كأنكَ بريقُها من
شدةِ الاشتياقِ
أينَ أنتَ...

زاوية مشوشة

عزلة الكاتب
حين يكون الصمت أبلغ من الحضور

عبير اليوسفي

شهدت الثقافة المعاصرة تحولًا غدا فيه الظهور فضيلةً قائمة بذاتها؛ إذ يُطالَب الكاتب اليوم بأن يكون حاضرًا بملامحه وصوته ومواقفه ، وأن يظل في حالة تفسير دائم لنصوصه ، محوّلًا حياته الشخصية إلى مشهد متاح للعلن. وفي غمرة هذا الإلحاح على الحضور ، يتناسى الكثيرون أنّ الأدب طالما ازدهر وتجذّر على أكتاف كتّابٍ آثروا العزلة على المنصة.

يزدخر تاريخ الأدب العالمي ، بنماذج لكتاب حملوا هذه السمة بكل ثقلها. هيرمان هسه على سبيل المثال ، كان يضع لافتة ترفض الزوار على باب منزله ، ويهرب من أي لقاء اجتماعي ، معتبرًا أن أي طلب لمناقشة أعماله سرقة لطاقته الإبداعية. أما جي. دي. سالنجر ، فقد انسحب تدريجيًا بعد النجاح الهائل لرواية «الحارس في حقل الشوفان» عام 1951 ، رافضًا المقابلات ، حتى رفع دعاوى قضائية ضد من يحاولون اقتحام حياته. كان يكره أن يُعامل كنبي للمراهقين ، فهرب من المعجبين الذين حجّوا إلى منزله.

يتبدى الخجل عند هؤلاء الكتاب كرغبة أصيلة في أن يظل العمل الأدبي هو المتحدث الوحيد الشرعي ، بدلًا من الظهور على المنصات أو الإجابة على أسئلة الصحفيين ، يتركون القارئ يواجه النص وحده ، في عزلة مشتركة حميمة. هذا الانسحاب المتعمَّد يخلق غموضًا خاصًا حول شخصية الكاتب ، فيتحول الكاتب نفسه إلى جزء من لغز الرواية. يتوق القرّاء إلى معرفة «من يكتب هذا؟» ، لكن الكاتب يرفض أن يعطي إجابة سهلة أو مباشرة. وهذا الفضول بالذات هو ما يجعل العلاقة بين الكاتب وقرّائه أعمق وأكثر إثارة ، بل وأكثر أدبية.

وعلى صعيد المشهد العالمي المعاصر ، برزت حالة إيلينا فيرانتي ، صاحبة سلسلة «صديقتي المذهلة» ، كمثال مذهل على قوة هذا الغموض. اختارت الكاتبة الإيطالية الاختباء التام خلف اسم مستعار ، رافضة الكشف عن وجهها أو هويتها الحقيقية لسنوات طويلة ، رغم النجاح العالمي الهائل الذي حققته رواياتها. أثارت هذه السرية موجة عارمة من الفضول والتكهنات ، وبحوثًا صحفية محمومة حاولت كشف هويتها. لكن فيرانتي بقيت صامتة ، مؤكدة في مقابلات نادرة مكتوبة أن القارئ لا يحتاج إلى معرفة الكاتب شخصيًا ، بل إلى الغوص في العمل الأدبي نفسه.

أما بالانتقال إلى فضاء أدبنا العربي المعاصر ، يقدم الروائي اللبناني ربيع جابر مثالًا حيًّا ومؤثرًا على الكاتب الخجول المنعزل. ولد في بيروت عام 1972 ، درس الفيزياء ، وأصدر أولى رواياته في العشرينيات من عمره. أنتج ما يقارب العشرين رواية ، غاص فيها بعمق في تاريخ بيروت والحرب الأهلية والذاكرة الجماعية المؤلمة ، مثل ثلاثية «بيروت مدينة العالم» ، و«أمريكا» ، و«دروز بلغراد» التي فازت بجائزة البوكر العربية عام 2012.

بعد الفوز ، صعد جابر المنصة في أبوظبي خجولًا مضطربًا ، ثم انسحب ليتوارى تمامًا عن الساحة الإعلامية والثقافية ، كأنه «ذاب كفص ملح». ومن أبرز ما نُشر عن هذا الانسحاب مقال «ربيع جابر.. الروائي الخجول الذي أربك البوكر» ، الذي صوَّر ارتباكه أمام الشهرة المفاجئة ، وكيف فضّل حماية عالمه الداخلي ، مفضلًا أن

يتحدث فقط عبر رواياته الغنية بالتفاصيل والأشباح والذاكرة. وما زال هذا الغموض يثير تساؤلات القرّاء وفضولهم حتى اليوم.

هذا الخجل والانعزال ليس عقبة فحسب ، قد يتحول إلى وقود إبداعي هائل. يمنح الكاتب مساحة تأمل بعيدًا عن ضجيج المنصات والتسويق الذاتي. فيُنتج نصوصًا غنية بالوحدة والغربة والقلق الوجودي والعالم الداخلي المعقد. يصبح الكاتب غير مرئي تقريبًا ، فتظهر الشخصيات أكثر حيوية. في أعمال هؤلاء ، نرى انعكاسًا لتجربتهم الشخصية كالصراع مع الذات ، الشعور بالاغتراب داخل مجتمع يفرض قيمه ، والحاجة إلى الحرية بعيدًا عن الأنظار.

ويمر عصرنا هذا ، بظرف يطالب فيه الجميع بالظهور المستمر على وسائل التواصل ، ليحوّل التسويق الذاتي إلى شرط أساسي للنجاح ، لكن يبدو نموذج الكاتب المنعزل أكثر ندرة وجاذبية من أي وقت مضى.

يذكّرنا خجل الأدباء بأن الأدب الحقيقي والعظمة الأدبية لا تحتاج حضورًا اجتماعيًا قويًا. الكاتب يتحدث إلينا عبر الصفحات ، ونحن كقرّاء نكمل الحوار في عزلة قراءتنا الخاصة. هذا هو السحر الحقيقي للأدب ، جسر هش ولكنه متين بين عالمين منعزلين ، يلتقيان في مكان لا يصل إليه أحد وفي هذا اللقاء تتحقق لحظة الإبداع الكبرى.

حُكم الإعدام

منار نجيب قلفاح

هُناكَ قلبٌ تعلّم أن يزهر في غير أوانه...

وفي غير مكانه...

وُضِع في زنزانةِ الحياة ، ولم يعترض ، ظنَّ

أن الجمال يكفي لينجو...

وأن النقاء لا يُؤذى...

مدَّ يده نحو الضوء ، يزهر بصمت ،

لكن يدًا اقتربت...

لا تفهم كيف تنبت الأرواح من الألم...

يدًا في يدِها حكمُ إعدامه...

وما كان مؤلمًا...

أن الأذى لم يأتِ من زنزانة الحياة ،

بل من يدٍ ظنَّها أمانًا...

وهنا فقط...

تفهم متأخرًا ،

أن النجاة ليست في الهروب ،

بل في معرفة من يظن أنه يحمل الحق في

إطلاق حكم الإعدام...

لأنه فقط استطاع أن يُحكم إغلاق الزنزانة

لأول مرة.

بيعة على بلاط "وعد"

عمار البذيجي

لا صَوتَ يَعلو فَوقَ صَوتِ حَبيبَتي
الشَّعبُ شَعبي وَالبِلادُ هَواها

وَشَغافُ قَلبي عَرشُها.. وَقَرارُها
نَبضي.. وَأَوردَتي دُروبُ قُراها

وَدَمي خَراجُ غَرامِها.. وَمَكوسُها ...
دَمعي.. وَمِن كَبِدي حَصادُ جَناها

صَدري خَزائِنُها.. وَضَربُ نُقودِها
في مَحجَري.. تَبارَكَت عَيناها

يا خَيرَ غازِيَةٍ وَفاتِحَةٍ مَعًا
أَجرَت بِصَدري خَيلَها وَنَداها

إِن شِئتِ سُلطانًا فَسُلطانُ الهَوى
أَو شِئتِ مُلكًا أَضلُعي وَجَواها

أَمَّا الإِمارَةُ أَنتِ فَوقَ شُؤونِها
لَكِن خِلافَةُ مُهجَةٍ وَحَشاها

فَإِذا بَلَغتِ بِها المَدى تَجِدينَني
أَنّي بَلَغتُ مِنَ الشُّجونِ مَداها

وَإِذا بَلَغتِ مِنَ الفُتوحِ المُنتَهى
لَعَلِمتِ أَنّي سَيفُها وَعَصاها

أَو كُنتِ يوسُفَ لَوعَتي في مُلكِهِ
لَرَأَيتِني مِصرَ الَّتي أَهواها

وَإِذا حَكَمتِ وَكُنتِ داوودَ السُّرى
فَأَنا سُلَيمانُ الَّذي أَسراها

وَإِذا انتَخَبتِ مِنَ الغَرامِ سُلالَةً
لَوَجَدتِني عَرّابَها وَأَباها

يا بِنتَ قافِيَتي وَأُمَّ رَوِيِّها
وَصَدى القَصيدَةِ سَمعُها وَرُؤاها

المَجدُ لِلحُبِّ العَظيمِ.. وَأَنتِ لي
قَدَرٌ عَلى النَّفسِ الغَرامُ قَضاها

وَكِتابَ وَجْدٍ لا يُبَدَّلُ وَحيُهُ
صَلَّت عَلَيكِ مَآذِني وَصَداها

وَيُنَزِّلُ النَّجمُ المُبينُ عَلَيكِ في
حِجري بِكُلِّ مَجَرَّةٍ وَسَناها

السَّابِقاتُ السَّابِقاتُ مِنَ الهَوى
أَرضٌ وَأَنتِ جِبالُها وَسَماها

فَمُري بِأَمرِ العِشقِ أَو فَلتُصلِحي
ما بَينَ حَبَّةِ مُهجَتي وَغِشاها

وَاقضي الَّذي تَقضينَ فيما أَسلَفَت
نَفسي بِما يُرضيكِ لا بِرِضاها

★★★

★★★

★★★

معارج النور

عبدالرزاق الكميم

النايُ في كَنَفِ الرياحِ تموسقا
والغيمُ إن فتكت به الشمسُ ارتقى

وتجلدي ترك السقوطَ لأهله
وأتى إلى (قيدانَ) كي يتسلقا

قسمًا سأنظِم في السما بعزيمتي
شهبًا وأبني للكرامة ملتقى

فإذا رأيت الزيف لمّ شتاته
وهدَى وسمَّى الفذ منّا أحمقا

لاباس يا وجع الزمان (فمصطفى)
ما زال في حبل الغياب معلقا

ما زال (جواب العصور) مسافرًا
وحديثه في الماوراء محققا

ما أدلفت أيامُنا الخضرا ولا
غصن الأماني في ربانا أورقا

وعزاؤنا هو أن في ضحواتنا
فصلًا ربيعيَ الأماني أبرقا

وسما بنا لا ينبغي أن نقتفي
إلا مسارًا خطه وتألقا

(لو كان لي في كل جارحةٍ فمٌ)
لجعلت أعداء الصداقة أصدقا

يا ليت شعري كيف يسجعُ طائرٌ
منح السعيدةَ موثقًا وتدفقا

نهمًا يحاول أن يمدَّ جناحه
ليطيرَ مثلَ أبيه لكن أخفقا

يترقّب المعنى ويعزف للأسى
كأصابع جذلى تلاحق زئبقا

ومضى يغرد في البردون التي
قهر الكثيفُ صعابها وتعملقا

فلعل من (غيل الصباحة) رشفةً
تحمي خطى الأشواق من درَك الشقا

بين (الفراشة) و(البُقَيع) معارجٌ
للنور تُهدينا أكاسير البقا

فاخلع نعالك يا فؤادي أنت في
أرض الفصاحة والقداسة والنقا

....

(العامرية نخلةٌ) الأم انتقت
عطرًا أجلَّ من النسيم وأعبقا

و(النخلة الحمرا) هنالك أنجبت
جبلًا تكحل بالسحاب فأغدقا

وهناك في وادي (بشار) لدى (الحدا)
نهرٌ إذا ما جاءنا جدبٌ سقى

فتحت (عبيدة) للقصيدة بابها
شغفًا وباب المتخمين (تغلقا)

واستقبلتنا بالحفاوة والإبا
يا عزة اللقيا وقد عزّ اللقا

هلا سألتِ الشوك ذات عشيةٍ
يا نبتة الصبار كيف تزنبقا؟

هلّا سألتِ الليل عن جلبابه
عن شمله المجموع كيف تفرقا؟

ينبئك من وهب المعاني حسنها
أن الجمالَ أجلُّ من أن يُسرقا

ما أرفع(الشرف)البردوني وقد
رفع العويدي في سماه البيرقا

★★★

مقدمة عن إعجاز القرآن الكريم البلاغي واللغوي
(فكرة ومنهاج)

أســـــامة الخـــــضر

لقد خلق الله تعالى الكون بما يحويه من تكوينات تبعث في النفس الرهبة والخشوع والشعور بالهلع أمام هذا النظام الجميل والجليل الذي يتجلّى في كلّ صفحات الوجود ، وكان الإنسان الذي يعدّ أعظم المخلوقات والذي أعطاه الله تعالى مفاتيح الخلافة في الأرض ليقوم بمهمّة العمارة والبناء الحضاري ويكشف عن عظمة الله تعالى بملكاته العلمية الرائدة لم يتركه هملا بل أنزل له الأنبياء والرسل ومعهم المعجزات التي تؤيّد صدق دعواهم واعطاهم المنهج والطريق لتسير البشرية على هدى الله تعالى الذي يحرس وجودهم بالأخلاقيات والمثل العليا ، واقتضت الحكمة الإلهية أن تكون معجزة كلّ رسول منسجمة مع أحوال الناس الذين ظهرت فيهم ومن جنس طبيعتهم وطبيعة بيئتهم؛ فمعجزة صالح عليه السلام كانت الناقة ذلك لأن ثمود وهي إحدى القبائل كانوا يعنون بشأن الإبل ويعيشون في مكان هم في أمسّ الحاجه فيه إلى الماء ، فكانت معجزته هي الناقة التي تعدّ آية لها شرب ولهم شرب معلوم ، وكانت معجزة موسى عليه السلام العصا التي ألقاها وتحوّلت بإذن الله إلى حيّة تسعى لأنّ المصرين برعوا في السحر ، ومعجزة عيسى عليه السلام منسجمة مع بيئته ذلك لأنّ العهد الذي أرسل فيه كان عهدًا قد طغت عليه المادّة وعدم الإيمان بوجود القوّة الخفيّة القادرة على كلّ شيء وخاصّة في بني إسرائيل ، فكانت معجزته تقويضًا للفكر الماديّ من أساسه.

أمّا الرسالة الخاتمة والعالمية وهي الإسلام فقد كان شأن معجزتها وهي القرآن الكريم مختلفًا ، فقد نزل القرآن الكريم عند العرب الذين برعوا في فنون القول وتحدّاهم بنظمه العجيب وتركيبه الفريد ومعانيه التي لا تخطر على بال بشر واستخدم كلّ الأوعية الجمالية التي تبلّغ معانيه وأهدافه حيث استخدم الألفاظ الأنيقة والفواصل الإيقاعية المحبّبة والسبك العجيب الذي خرج عن المألوف من شعر أو نثر واستخدم التصوير المثير والموحي ، وكان الفنّ القصصيّ الأداة الجميلة لكشف سنن الله تعالى في حركة التاريخ وسكب العبرة والموعظة ونحن في هذه المقدّمة عن إعجاز القرآن اللغويّ والبلاغيّ سنكتفي برسم خطوط عامّة عن هذا الإعجاز ، وسنترك التفاصيل للمقالات القادمة بإذن الله تعالى.

يقول الأديب الجاحظ: (بعث الله محمّدًا صلّى الله عليه وسلّم أكثر ما كانت العرب شاعرًا وخطيبًا ، وأحكم ما كانت لغةً ، وأشدّ ما كانت عدّةً ، فدعا أقصاها وأدناها إلى توحيد الله وتصديق رسالته فدعاهم بالحجّة فلمّا قطع العذر وأزال الشبهة وصار الذي يمنعهم من الإقرار الهوى والحميّة دون الجهل والحيرة حملهم حظّهم على حمل السيف ، وكان للعرب القصيد العجيب والرجز الفاخر والخطب الطوال البليغة والقصار الموجزة ، ولهم الأسجاع والمزدوج واللفظ المنثور ثم تحدّى به أقصاهم بعد أن ظهر عجز أدناهم)1

ويقول أستاذ اللغة والنقد البلاغيّ د. عبدالصبور شاهين: (إنّ أفضل ما كان يميّز الإنسان العربي في جزيرته أنّه كان إنسانًا فطريًّا لم تستهلكه أساطير موضوعة ولا حضارات ماديّة فقد كان إنسانًا يملك إرادته وبقيّة دين إبراهيم عليه السلام مع فطرته السليمة ولغته الكاملة وبيانه النافذ وقابليّاته التي أعدّه الله بها ليزكّيه بالكتاب وليكمل له الدين وليتمّ نعمته عليه بالإسلام وكانت لغته هي شغله الشاغل فهو يعكف في مواسم الحج متفنّنًا في تصريف القول بها وانتقاء ألفاظها وصقل أشعارها وحفظ نصوصها ، فلقد كان يدرك أنّ عبقريّته وتفوّقه ومستقبله في لغته العربية التي انتسب إليها فصار بها عربيًّا أي مبينًا وصار مَن حوله رغم حضاراتهم عجمًا غير مبينين)2

ويقول د. محمد محمد داوود -الخبير بمجمع اللغة العربية في القاهرة-: (لقد كانت آية القرآن اللغوية إعلانًا عن صلاحية اللغة العربية علميًّا وانسانيًّا لحمل وترشيد مفاهيم الحضارة والتعبير عنها مهما

يكن مستواها لأنّ اللغة التي تتّسع للقرآن وآياته بهذا الاقتدار البالغ لا بد أن تكون أقدر على التعبير عن أيّ مستوى من مستويات تقدّم الأنسان عبر كلّ العصور)3

ويقول أبن خلدون في مقدّمته: (إنّ كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذوقها من كلام الجاهلية في منثورهم ومنظومهم والسبب في ذلك إنّ هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث اللذَين عجز البشر عن الإتيان بمثلهما لكونها ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليب نفوسهم فنهضت طباعهم وارتفعت ملكاتهم في البلاغة على ملكات مَن مثلهم من أهل الجاهلية)4

وهنا يجدر بنا أن نتأمّل سلسلة التحدّيات القرآنية الصارخة التي نزلت تتحدّى أساطين البلاغة والفصاحة ، فلم يستطيعوا أن يأتوا بمثل أصغر سورة قرآنية فبان عجزهم ولجأوا إلى الحرب بالسنان بدلًا من المواجهة باللسان.

1-يقول تعالى: (أَمْ يَقُولُونَ تَقَوَّلَهُ بَل لا يُؤْمِنُونَ (33) فَلْيَأْتُوا بِحَدِيثٍ مِثْلِهِ إِنْ كَانُوا صَادِقِينَ (34)) الطور: آية 33 34-.

2-يقول تعالى: (أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ وَادْعُوا مَنْ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (38)) يونس: آية 38.

3-يقول تعالى: (وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (23) فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ (24)) البقرة: آية 23-24.

4-يقول تعالى: (أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (13)) هود: آية 13.

5-يقول تعالى: (قُلْ لَئِنْ اجْتَمَعَتْ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا (88)) الإسراء: آية 88.

بالتأكيد لم يوجد في التاريخ البشري مَن أتى بكتاب وأطلق مثل هذه التحدّيات إلا إمام الأنبياء والرسل محمّد صلّى الله عليه وسلّم.

يقول العالم اللغويّ الفاضل التفتازاني: (إنّ الرسول تحدّى بالقرآن الكريم ودعا إلى الإتيان بسورة من مثله مصاقع البلغاء والفصحاء من العرب وغيرهم مع كثرتهم كثرة حصى البطحاء وشهرتهم بغاية العصبية والحميّة والجاهلية وتهالكهم على اللامبالاة والمباراة وركوب الشطط في هذا الباب ، فعجزوا حتى آثروا المقارعة على المعارضة وبذلوا المهج والأرواح دون المدافعة ، فلوا قدروا على المعارضة لعارضوا ولو عارضوا لنُقل النبأ) 5

ويقول القاضي عيّاض: (فلم يزل يقرّعهم أشدّ التقريع ويوبخّهم غاية التوبيخ ويسفّه أحلامهم ويحطّ أعلامهم ويشتّت نظامهم ويذمّ آلهتهم وهم في كلّ هذا ناكصون عن معارضته محجمون عن مماثلته يخادعون أنفسهم بالتشغيب والتكذيب والإغراء بالافتراء وقد قال لهم الله تعالى: (ولن تفعلوا) فما فعلوا ولا قدروا) 6

وهنا يطنطن بعض الملاحدة واللا دينيين على أنّ القرآن الكريم يعدّ عملًا أدبيًّا مثل أيّ عمل أدبيّ له خصوصيته كما ينتج الشاعر أو الأديب عملًا ما ويعدّ معجزًا ولا يمكن مجاراته ويضربون أمثلة لذلك مثل قصائد المتنبي والبحتري وأبي تمّام وشكسبير وملتون وغيرهم.

والواقع أن هذه الشبهة سخيفة وممعنة في الضعف لدرجة أنّها تبعث على الرثاء لأنّ الأعمال الأدبية الإبداعية البشرية ليست معجزة لأنّ أيّ عمل بشريّ مهما كان إبداعه يمكن أن يُقلّد أو يُنتج من جديد بتكرار التجربة عند نفس الشخص أو شخص آخر فيؤدّي ذلك إلى إنتاج نفس العمل أو قريب منه أو أحسن منه فقد عرفنا أنّ الأعمال الأدبية لكبار المبدعين في العالم تتكرّر أعمالهم لأنّ تجارب البشر متكرّرة فيأتي إنتاجهم انعكاسًا لتجاربهم على المستويين العقلي والوجداني علمًا بأنّ أعمالهم لا تخلو من النقائص والسلبيات.

ثمّ إنّنا لم نقرأ في تاريخ الأعمال الأدبية أنّ أديبًا ما قد تحدّى البشرية بأن يأتوا بمثل أدبه بل لم يتجاسر أحد على إطلاق هذا التحدّي كما أنّنا نعلم أنّ الأعمال الأدبية تقتصر على التعبير عن مشاعر وانفعالات الأديب ، ولم نقرأ في أدب ما تصوّرات علمية عن الكون والحياة والإنسان أو يرسم تشريعًا نموذجيًا للأخلاقيات والسلوكيات الفاضلة ولم نعرف عن أدب ما أنّه أنتشل أمّة من الحضيض ورفعها إلى قمّة سامقة في الأخلاق والحضارة كما فعل القرآن الكريم مع أمّة العرب بل إنّ المقولة المشهورة عن الأدب والشعر هي أنّ أعذبه أكذبه فكيف للأخيلة والتيه في متاهات اللامألوف أن ينتجا حقائق كونية وإنسانية كما فعل القرآن الكريم ثمّ أنّ الأديب والشاعر يعدّ نتاجًا لسياق تاريخيّ وثقافيّ معيّن

فهو انعكاس لعصره ويعبّر عن مكنونات مركوزه في عقله اللاواعي فكلّ العباقرة في كلّ المجالات قد جاؤوا في سياق معرفيّ معيّن مهّد لهم الطريق أمّا القرآن الكريم فكان ثمرة لا مقدّمات لها ولا سياقًا ثقافيًّا مهّد لهذه المعجزة الخارقة في كلّ شيء فقد بزغ القرآن الكريم في بيئة صحراوية متخلّفة علميًا وثقافيًا ومعزولة عن أيّة معارف علمية وفجأة وبلا مقدّمات يظهر الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم بهذا القرآن الكريم الذي لم يكن معجزة لغوية وبلاغية فحسب بل معجزة علمية ظهرت في عصرنا عصر الفضاء والذرّة والعلوم بكلّ فروعها.

يقول أستاذ علم الرياضيات والفلسفة العلمية الأمريكي المسلم د. جيفري لانج: (إن التفسير الوحيد الذي توصّلت إليه هو أنّ محمّدًا أعظم عبقرية بشرية لأنّ التاريخ قد عرف موهوبين بصورة فائقة لكنّ أحدًا لم يستطع تجاوز الزمان والمكان مثل محمّد صلى الله عليه وسلم؛ فآينشتاين مثلًا كان عالمًا فيزيائيًّا مذهلًا بَيْدَ أنّ تطويره لنظرية النسبية كان مسبوقًا بقرون من الاكتشافات في علم الفيزياء تسير عليها في هذا الاتجاه وكان كلٌّ من موزارت وشكسبير شخصيات استثنائية لكنّ أعمالهم قامت على اتجاهات ضمن بيئتهم الثقافية وعكستها أمّا ظهور القرآن المفاجئ في الحجاز فيبدو كأنّه شجرة ورد تظهر كاملةَ التفتّح في أكثر قطاعات الربع الخالي من شبه الجزيرة العربية قحطًا)7

ويقول الفيلسوف والمؤرّخ الأسكتلندي توماس كارليل في كتابه الأبطال عن القرآن الكريم: (هذا صدى متفجّر من قلب الكون نفسه)8

ويقول د. فاندوبيك الذي كان رئيس محكمة العدل الدولية وتحوّل اسمه بعد إسلامه إلى د. محمد المهدي: (واصلت دراساتي عن الإسلام واقتنعت بأنّ القرآن الكريم كتاب متفرّد ليس من وضع البشر بل هو بحقّ كتاب الحياة والموت ومنهاج السماء للأفراد والجماعات فيه كلّ شيء بدءًا من السلوك الشخصيّ للإنسان إلى المناهج الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الرائعة للإنسانية كلّها ، وأستطيع أن أؤكّد عن يقين أنني أدركت ذات الحقيقة حقّ الإدراك وأنا أقرأ القرآن فلقد وجدت في كلّ آية فكرة متكاملة لا يرقى إليها قول بشر)9

وفي هذا الكفاية حتى تتبيّن تفاهة وسماجة الشبهة التي يطلقها الملاحدة واللادينيّون التي ذكرناها سابقًا.

شهادات عن بلاغة القرآن الكريم في عصر النبوّة

1_ يقول الوليد بن المغيرة المشرك بعد أن سمع القرآن من فم رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وقد أستحثّه (أبو جهل) أن يقول فيه قولًا منكرًا: (وماذا أقول؟ فوالله ما منكم رجل أعلم بالأشعار منّي ، ولا أعلم برجزه ولا بقصيدته منّي ، ولا بأشعار الجنّ. والله ما يشبه الذي يقول شيئًا من هذا ، والله إنّ لقوله الذي يقول حلاوة وإنّ عليه لطلاوة وإنّه لمثمر أعلاه ومغدق أسفله ، وإنّه ليعلو وما يُعلى عليه ، وإنّه ليحطّم ما تحته)10

يقول الباحث اللغويّ الأستاذ أحمد ياسوف: (لقد تناقل دارسو الإعجاز هذه العبارة بلا تعمّق في ماهيّة الكلمات وأبعادها ، فلا شكّ أنّها تمثّل نظرة فنّيّة عميقة ووعيًا للأثر الموسيقي ، فالرجل مدرك بفطرته ميزات ما يسمع واختلافه عمّا عهد فيقدّم رأيًا معياريًا أنه يريد بالحلاوة سهولة النطق بمفردات القرآن وهذا يتأتّى من جنس الحروف ونسقها وانسيابها ولينها وهو رقيق حلو لدى القارئ والسامع ، ولعلّه يؤكّد هذه المزيّة من خلال ذوقه بوصفه (مثمرًا أعلاه) فإذا كان هذا العلوّ هنا هو اللحن المختوم في الفواصل التي تتّخذ لها من الممدود غالبًا ، فإنّ المغدق أسفله هو الموسيقى الداخلية المبثوثة في ما قبل الفاصلة ، فهناك إذًا تلذّذ في النطق والسمع في البداية والنهاية ، وكلمة مغدق تشير إلى كثرة المياه وتدلّ على سلاسة النطق ولين الحروف وهذا أيضًا في الحلاوة التي تنمّ عن الليونة لا الخشونة)11

2_ وردت مقارنة القرآن الكريم بالشعر على لسان مشركين آخرين ومنهم مَن آمن بعد أن انتهى إلى سموّ النظم القرآني ، ومخالفته للشعر ، فقد روى أبو ذرّ الغفاري عن أخيه أنيس رضي الله عنهما وقد كان شاعرًا: (لقد سمعت قول الكهنة فما هو بقولهم ولقد وضعت قوله على الشعراء فما يلتئم على لسان أحد أنّه شعر والله إنّه لصادق وإنّهم لكاذبون)12

3- لبيد بن أبي ربيعة:-أحد أصحاب المعلقات السبع التي تعتبر من أنفس أشعار العرب في جاهليتهم وفي السنة التاسعة للهجرة تزعّم لبيد وفد بني عامر إلى النبي صلى الله عليه وسلم ، فأعلن العامريّون إسلامهم ، وأقام لبيد في المدينة المنوّرة يقرأ القرآن والرسول والصحابة في المدينة ، واكتتب منهم سورة الرحمن فخرج بها ولقيه أخوه أربد وسأله عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم فقال: يا أخي ما رأيت مثله ، وجعل يذكر صدقه وبرّه وحسن حديثه ، فقال أربد: هل معك من قوله شيء؟ فقال: نعم ، فأخرجها له فقرأها عليه وقال له أحد الصحابة: أنشدني من شعرك ، فقرأ سورة البقرة وقال: ما كنت لأقول شعرًا بعد إذ علمني الله سورة البقرة وآل عمران 13

4- عندما سمع جبير بن مطعم النبيّ يقرأ في المغرب سورة الطور قال عند قوله تعالى: (أَمْ خُلِقُوا مِنْ غَيْرِ شَيْءٍ أَمْ هُمُ الْخَالِقُونَ (35) أَمْ خَلَقُوا السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ بَل لا يُوقِنُونَ (36) أَمْ عِنْدَهُمْ خَزَائِنُ رَبِّكَ أَمْ هُمُ الْمُسَيْطِرُونَ (37)) الطور: آية 35-37 قال: كاد قلبي أن يطير 14

إعجاز القرآن البلاغيّ واللغويّ عند البلاغيين واللغويين في العصر الحديث

1_ يقول أستاذ الأدب الإسلاميّ والدراسات النقدية د. عبدالجواد المحص: (ممّا لا شكّ فيه أنّ البعد الصوتي في القرآن الكريم من أبرز معالم الجمال فيه بما يوفّره للّفظ بحروفه وللآيات بكلماتها من جمال موسيقيّ يحقّق جوًّا ثريًّا بالنغم ، ويعين على التأثير المعنويّ والنفسيّ المراد)15

2_ يقول أستاذ الأدب والبلاغة د. صلاح عبدالتواب: (مع أنّ القرآن جاء بهذا اللسان العربيّ المبين وعلى طريقة العرب في الأداء والتعبير لكن هيهات أن ترقى أساليبهم إلى أسلوبه مع كثرة ما جاؤوا به من محاسن الشعر وعيون النثر إذ أنّ لغة القرآن تدفّقت بأسلوب مبدع لا عهد للأسماع بمثله ، فلا هو موزون مقفّى ، ولا هو مرصّع مسّجع يتجزّأ فيه المعنى في عدد من الفقرات ، ولا هو مرسل يطّرد أسلوبه دون تقطيع أو تسجيع ، وإنّما هو آيات مفصلة متناسقة تروّع الخيال بما فيها من تصوير بارع يسحر الوجدان بما فيها من منطق ساحر وتأخذ بالأفئدة والألباب بما تحمل من إيقاع جميل)16

3_ يقول د. طه حسين: (إنّ القرآن ليس نثرًا كما أنّه ليس بشعر ، وإنّما هو قرآن ولا يمكن أن يسمّى بغير هذا الاسم فهو ليس شعرًا وهذا واضح فهو لم يقيّد بقيود الشعر ، وليس نثرًا لأنّه مقيّد بقيود خاصة لا توجد في غيره وهي هذه القيود التي تتقيّد بعضها بأواخر الآيات وبعضها بتلك النغمة الموسيقية الخاصة)17

4_ يقول الأديب مصطفى الرافعي: (رأى العرب حروفه في كلماته ، وكلماته في جمله ألحانًا لغوية رائعة كأنها لائتلافها وتناسبها قطعة واحدة قراءتها هي توقيعها فلم يفتهم هذا المعنى وإنه أمرٌ لا قبل لهم به وكان ذلك أبين في عجزهم)18

5_ يقول الأديب والمفكّر الإسلاميّ الأستاذ سيّد قطب: (إنّ الأداء القرآني يمتاز بالتعبير عن قضايا ومدلولات ضخمة في حيّز يستحيل على البشر أن يعبّروا فيه عن مثل هذه الأغراض وذلك بأوسع مدلول وأدقّ تعبير وأجمله وأحياه أيضًا مع التناسق العجيب بين المدلول والعبارة والإيقاع والظلال والجو ومع جمال التعبير دقّة الدلالة في آن واحد بحيث لا يغني لفظ عن لفظ في موضعه بحيث لا يجور الجمال عن الدقّة ولا الدقّة عن الجمال ويبلغ من ذلك مستوى لا يدرك إعجازه أحد كما يدرك ذلك مَن يزاولون فنّ التعبير فعلًا لأنّ هؤلاء هم الذين يدركون حدود الطاقة البشرية في هذا المجال ، ومن ثمّ يعرفون بوضوح أنّ هذا مستوى فوق الطاقة البشرية قطعًا)19

وعن الفرق بين القرآن والشعر يقول سيّد قطب: (لقد كانوا يقولون -أي العرب- عن القرآن أحيانًا أنّه شعر ، ويقولون عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم إنّه شاعر ، فجاء القرآن يبيّن لهم في قوله تعالى في سورة الشعراء: (وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ (226)) آية 224-226 إنّ منهج محمّد صلّى الله عليه وسلّم ومنهج القرآن غير منهج الشعراء أصلًا ، فإنّ هذا القرآن يستقيم على نهج واضح ويدعو إلى غاية محدّدة ويسير في طريق مستقيم إلى هذه الغاية ، والرسول لا يقول اليوم قولًا وينقضه غدًا ، ولا يتّبع أهواء وانفعالات متقلّبة ، وإنّما يصرّ على دعوته ، ويثبت على عقيدة ، ويدأب على منهج لا عوج فيه. أمّا الشعراء ليسوا كذلك لأنّهم أسرى الانفعالات والعواطف المتقلّبة. تتحكّم فيهم مشاعرهم ، وتقودهم إلى التعبير عنها كيفما كانت ، ثمّ هم أصحاب أمزجة لا تثبت على حال هذا بالإضافة إلى أنّهم يخلقون عوالم من الوهم يعيشون فيها ويتخيّلون أفعالًا ونتائج ثم يخالونها حقيقة واقعة فيقلّ اهتمامهم بواقع الأشياء لأنّهم يخلقون في خيالهم واقعًا آخر ويعيشون عليه. إنّ طبيعة الإسلام لا تلائمها طبيعة الشعراء لأنّ الإسلام يريد تحقيق الحلم ويعمل على تحقيقه ، ويحوّل المشاعر كلّها لتحقّق في عالم الواقع ذلك النموذج الفريد)20

6_ يقول المفكّر والأديب د. محمد عبدالله درّاز: (لغة القرآن تمتاز بالسموّ والجلالة لا بالغواية والتأثير. إنّها تأخذ القلوب أكثر ممّا تغري الأسماع. إنّها تثير الإعجاب لا المتعة فقط ، وإنّما تفحم بالحجّة أكثر مما تستثير العواطف ، ففي العصر الذهبيّ للغة العربية حيث بلغت الذروة في الصفاء والقوّة ، وحيث كانت تُخلع ألقاب التشريف والتكريم على الشعراء والخطباء في المسابقات السنوية ، وما إن ظهر محكم التنزيل حتى اكتسح الحماس للشعر والنثر وأُنزلت المعلّقات السبع من باب الكعبة ، واتّجهت كلّ الأسماع إلى هذا الإعجاز الجديد في اللغة العربية)21

ويقول د. محمّد عبدالله درّاز أيضًا (لغة القرآن مادّة صوتية تبعد عن طراوة أهل الحضر وخشونة أهل البادية ، وتجمع في تناسق حكيم بين رقّة الأولى وجزالة الثانية ، وتحقّق السحر المنشود بفضل هذا التوفيق الموسيقيّ البديع بينهما. إنّها ترتيب في مقاطع الكلمات في نظام أكثر تماسكًا من النثر وأقلّ نظمًا من الشعر. يتنوّع في خلال الآية الواحدة ليجذب نشاط السامع ويتجانس في آخر الآيات سجعًا. أمّا كلماته فمنتقاة من بين الكلمات المشهورة دون أن تهبط إلى مستوى الدارج ومختارة من بين الكلمات السامية وتمتاز بالإيجاز العجيب في الكلام إذ تعبّر بأقل عدد من الكلمات عن أفكار كبيرة يصعب التعبير عنها في العادة إلا بجمل طويلة نسبيًّا)22

7- يقول أستاذ اللغة العربية والتاريخ د. صبحي الصالح: (إنّ

هـذا القـرآن في كلّ سـورة منـه وآيـة ، وفي كلّ مقطع منه وفقـرة ، وفي كلّ مشـهد منـه وقصّة ، وفي كلّ مطلـع منه وخاتم يمتاز بأسـلوب إيقاعيّ غنيّ بالموسـيقى ، وملـيء بالنغـم حتّى ليكون مـن الخطأ الشـديد في هذا الباب أنْ تُفاضـل فيـه بين سـورة وأخرى ، أو تـوازن بين مقطع ومقطـع. إنّ هذا القرآن نسـيج واحد في بلاغته وسـحر بيانه ، وإنّ هذه الموسـيقى الداخلية لتنبعـث في القـرآن حتّـى من اللفظـة والمفـردة في كلّ آية من آياتـه فتكاد تسـتقلّ بجرسـها ونغمهـا بتصويـر لوحـة كاملة يكـون فيها اللـون زاهيًا ، وفيها الظـلّ كثيفًا)23

شهادات بإعجاز القرآن الكريم اللغويّ والبلاغيّ من علماء غربيين مسلمين وغير مسلمين

1_ يقول أسـتاذ الرياضيّات والفلسـفة العلمية الأمريكيّ المسـلم د. جيفري لانـج: (إنّ أولئـك الذيـن عانقهم الإسـلام ، فإنّ أعظم شـاهد على محبّة الله المتواصلـة والمتتابعـة والداعمـة والهاديـة لهـم هـو القـرآن ، فالقرآن كالمحيـط الهائـل الرائع يغريك كـي تبحر في أمواجه الباهـرة نحو الأعمق فالأعمـق حتّـى تبحـر في داخلـه ولكـن بـدلًا مـن أن تغـرق في بحـرٍ لجّيّ مظلـم ، فإنّك تجد نفسـك مغمورًا في بحر من النـور والرحمة الإلهية)24

2_ يقـول الشـاعر المعاصـر الفلسـطيني نقولا حنـا الذي اعتنق الإسـلام بعـد معرفتـه بإعجاز القرآن البلاغـيّ: (قرأت القـرآن فأذهلني ، وتعمّقت فيـه ففتنني ، ثم أعدت القـراءة فآمنت بالقرآن الإلهيّ العظيم وبالرسـول العـربيّ الكريم وكيـف لا أؤمن ومعجـزة القرآن بين يديّ أنظرها وأحسّـها كلّ حـين. هـي معجـزة لا كبقيّـة المعجـزات. معجـزةٌ إلهيـة خالـدة تـدلّ بنفسـها عن نفسـها وليسـت بحاجـة لمن يحـدّث عنها أو يبشّـر بها) 25

3_ يقـول السـموأل بـن يحيـى المغـربي وهو عـالم يهـوديّ موسـوعيّ عن سـبب إسـلامه: (فـإني كنـت لكثرة شـغفي بأخبـار الـوزراء والكتّـاب قد اكتسـبت بكثرة مطالعـاتي لحكاياتهم وأخبارهم وكلامهـم قوّة في البلاغة ومعرفـة في الفصاحـة ، وكان لي في ذلـك مـا حمده الفصحـاء وتعجّب به البلغاء ، فشـاهدت المعجزة الـتي لا تباريها الفصاحـة الآدمية في القرآن ، فعلمت صحـة إعجازه)26

4_ يقـول أمـين نخلـة النصـرانيّ اللبنـانيّ الـذي اُنتخب عضـوًا بمجمع اللغـة العربيـة اعترافًـا بعلمه الواسـع بلغة العـرب: (ما قـرأت القرآن قطّ وتلقتـني تلـك الفصاحـة مـن كلّ جهة وشـهدت ذلك الإعجاز الـذي يطبق العقـل إلا صحـت بنفسـي إنجي ويحَـكِ فأنت على ديـن النصرانية)27

5_ يقـول المستشـرق البريطـاني أ. هـ. بلمر: (مسـألة عـدم نجاح أفضل الكتّـاب العـرب في إنتـاج أيّ شـيء قريـب في الفصاحة من القرآن نفسـه ليـس شـيئًا مفاجئًا) 28

6_ يقـول رئيس الاتحـاد العالمي للبرمجة اللغوية العصبية د. وايت ووسمول الذي أعلن إسـلامه: (المسـلمون يمتلكـون القرآن أعظم موسـيقى سمعتها مـن قبل إنّ لها تأثيرًا غـير عاديّ على أعصاب الإنسـان وراحته)29

7_ يقـول الباحث الفرنسـي س. ريسـلر: (لا تسـتطيع الترجمـات أن تنقل ثـروة القـرآن اللغويـة إذ يذبـل جمـال اللغـة في الترجمـات كأنّهـا زهـرة قطفـت مـن جذورها ، ولذلك يجـب أن يُقرأ القرآن في نصّـه الأصليّ)30

8_ تقـول الباحثـة الإيطاليـة لورافيشـيا فاجليري التي أعلنت إسـلامها: (الأثـر الـذي يحدثه القرآن في النفس البشـرية إنّما يتـمّ من غير أي عون خارجـيّ بل مـن خلال سمـوّه الذاتيّ)31

9_ يقول المستشـرق ألفريـد جيوم: (القرآن من النصـوص الأدبية العالمية الـتي لا يمكن ترجمتها دون أن تفقد قيمتهـا ففيه جَرْس له جمال عجيب ، وتأثـير تطـرب لـه الأذن ، وهـذه الصفة الـتي للقـرآن تجعل في لغتـه رنّةً حلـوة والـتي تخـرس أيّ نقد له قد أدّت إلى نشـوء الاعتقاد بـأنّ القرآن لا يمكـن محاكاته والحقيقـة المؤكّدة أنه ليـس في الأدب العربي على خصوبته واتّسـاعه من النثر والشـعر ما يمكن مقارنتـه بالقرآن)32

10_ يقـول د. جـون حنّـا المسـيحيّ: (إنّـه لا بـدّ مـن الإقرار بـأنّ القرآن فضـلًا عـن كونه كتاب دين وتشـريع فهـو أيضًا كتاب لغـة عربية فصحى ، وللغـة القـرآن الفضل الكبير في ازدهار اللغة ، ولطالما يعـود إليه أئمّة اللغة في بلاغـة الكلمـة وبيانها سـواء كان هؤلاء الأئمة مسـلمين أو مسـيحيّين ، وإذا كان المسـلمون يعتـبرون أنّ صوابيـة لغـة القـرآن هي نتيجـة محتومة لكـون القرآن مـنزلًا ولا يحتمل التخطئة ، فالمسـيحيون يعترفون أيضًا بهذه الصوابيـة ، ويرجعـون إليـه للاستشـهاد بلغتـه الصحيحة كلّما أسـتعصى عليهم أمـر من أمـور اللغة)33

إعجاز جديد للقرآن الكريم (الفنّ والعلم معًا في آيات القرآن الكريم)

يعتقـد الكثـير من فلاسـفة العلم وحتى من بعـض رجال العلـم المحترفين بـأنّ منطـق الكشـف العلمـيّ بعيد تمامًـا عن منطـق الفنّ الذي يسـتخدم الصـورة كأداة كاشـفة عـن علاقـات جوهريـة وخفيـة عن الحـواس ولقد برهنـت معظم الكشـوفات العلمية خاصّـةً في علميّ الفيزيـاء والرياضيات بأنّ التفكير البصري أي اسـتخدام التصوير الحسّـيّ قـد لعب الأثر الكبير في اكتشـاف قوانين الكون.

يقـول أسـتاذ علـم النفـس الأمريكـي د. رودلـف أرنيهـم: (العلمـاء مثـل الفنّانـون يفسّـرون العـالم مـن حولهـم مـن خـلال صنـع الصـور)34

ويقـول الفيزيائـي والفيلسـوف الأمريكي د. آرثـر ميللر: (إنّ الاكتشـافات العلمية العظيمة ليسـت مصنوعة عن طريق الاسـتدلالات المباشـرة بل عن طريـق توحيد للصورة مع التشـبيه)35

ويقـول الفيزيائـي الألمـانيّ د. فيرنر هايزنـبرج الحاصل علـى جائزة نوبل في الفيزيـاء: (إنّ العمليـة العلميـة والفنّية ليسـتا مختلفتين جـدًّا ، فالعلم والفـنّ يؤلّفـان معًـا وبتعاقـب العصور لغة بشـرية نسـتطيع بواسـطتها أن نتكلّـم عـن الأجزاء الأكثـر اسـتتارًا في الواقع)36

ويقـول الفيزيائيّ الرائع د. ألبيرت آينشـتاين: (كلّ الأديان والفنون والعلوم فروع لنفس الشجرة) 37

وبالطبـع المجـال لا يتّسـع للمزيـد مـن التفاصيل لكـن ممّا سـبق نجد أنّ العلـم والفـنّ بينهمـا ارتباط عميق الجـذور ، فإذا كان العلم هـو التجريد والتعميـم ، فالفنّ هو التجسـيد والتخصيص إلا أنّهما يشـتركان في أنّ كلا منهمـا يسـتخدم الصورة والتشـبيه والمجاز لكشـف علاقـات دقيقة خافية عـن الحواس.

ومـن إعجـاز القـرآن الكـريم ، وهذا إحـدى الفروقـات الهائلـة بينه وبين الأدب البشـريّ أنّـه قـد سـبق إلى ربـط العلم والفـنّ في الكثير مـن آياته الكريمـة بحيـث يذكـر الحقيقة العلميـة مدفونـة في صورة فنّيـة جميلة ، وهـو بذلك يتميّز تميّزًا خارقًا عن الشـعر الذي يجنـح إلى تجنّب الحقائق العلميـة لأنّ الشـعر كمـا يقـال: (أعذبـه أكذبـه) ، فكلّمـا كانـت الصورة الشـعرية شـديدة الخيال وتمنـح لذّة غـير مألوفة ظهرت قريحة الشـاعر المتميّـزة. أمّـا القرآن الكريم الـذي يخاطب العقل والعاطفـة في آن واحد ، وكانـت مهمّتـه الإقنـاع والإمتـاع ، فقـد ربـط الحقيقـة العلميـة بالصورة الفنيـة في مزيج لا تقدر عليه طاقة بشـرية وهذا مـن فرائد إعجاز القرآن الكـريم الـتي تضـاف إلى قائمة إعجازه الـتي لن تنتهي ، والقـرآن الكريم بهـذا يسـبق ما أقـرّه العلماء المعاصـرون الذين أكّدوا علـى أهمّية الصورة الفنّية في كشـف قوانـين الكون.

ولنضرب بعض الأمثلة وهي كثيرة ولا يتّسع المقام لسردها كلّها.

1_ يقـول تعـالى في سـورة الأعراف: (وَاتْـلُ عَلَيْهِمْ نَبَـأَ الَّذِي آتَيْنَـاهُ آيَاتِنَا فَانسَـلَخَ مِنْهَـا فَأَتْبَعَـهُ الشَّـيْطَانُ فَـكَانَ مِـنَ الْغَاوِيـنَ (175) وَلَـوْ شِـئْنَا لَرَفَعْنَـاهُ بِهَـا وَلَكِنَّـهُ أَخْلَـدَ إِلَـى الْأَرْضِ وَاتَّبَـعَ هَوَاهُ فَمَثَلُـهُ كَمَثَـلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِـلْ عَلَيْـهِ يَلْهَـثْ أَوْ تَتْرُكْـهُ يَلْهَـثْ ذَلِكَ مَثَـلُ الْقَـوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُـوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُـصِ الْقَصَـصَ لَعَلَّهُـمْ يَتَفَكَّـرُونَ (176)) آيـة 175-176

هـذه الآيـات القرآنية تعطي صـورة وتشـبيهًا رائعَين عن شـخص آتاه الله الآيـات الدامغـة علـى الإيمـان ، وقـد أحاطـت بـه مثل جلـده الـذي يلفّ أعضـاءه ويحميـه ويُعـدُّ خطًّـا مناعيًّا فعّالًا بـل ويعطيه الراحـة من خلال الترطيـب والعـرق لاحتـواء الجلـد على غـدد عرقيـة لكنّه انسـلخ من هذا الجلـد وهـذا الغطـاء الإيمـانيّ الواقـي والمريح وسـقط علـى الأرض ليتّبع أهـواءه وشـهواته ، وأصبح يلهـث وراء ملذّاته فمثَلَه كمثـل الكلب إن تحمل عليـه يلهـث بمعـنى أن تحمّلـه مـن الأعمـال ما يشـقّ عليـه أو تتركـه فهو سـيظلّ يلهـث في الحالتين.

أمّـا الحقيقـة العلميـة المدفونـة في هذه الصـورة الفنّيـة المركّبـة العجيبة في هـذه الصـورة ، فهـي أنّه قـد تمّ الاكتشـاف مؤخّرًا في القرن العشـرين أنّـه توجـد في جلـد الإنسـان غـدد عرقيه تختـصّ بتنظيم درجـة الحرارة (Eccrine sweat gland) إلا أنّ الكلـب لا يملـك غـددًا تختـصّ بتنظيم الحـرارة لذلك لا يملك الكلب إلا اللهـاث (Panting) دومًا وذلك ليعرّض أكـبر مسـاحة عبر فمه حيـث تخرج الحـرارة مع بخـار الماء.

إنّ الغـدد العرقيـة في جلـد الإنسـان تقـوم بإفـراز العـرق وخفـض درجة الحـرارة عندمـا يبذل الإنسـان جهـدًا زائدًا كالعـدو الشـديد وخاصّةً في الجـوّ الحـارّ ، وجلـد الكلب يخلـو من هذه الغـدد العرقيـة ولذلك لا يملك إلا اللهاث سـواء بذل جهدًا أو كان سـاكنًا ، وهنا القرآن يمزج مزجًا رائعًا بـين العلـم والفـنّ حيث يصـوّر حال من ينسـلخ من دلائل الوحـي والإيمان بحـال شـخص فقد جلـده الواقـي والحامـي والمريـح ليصبـح كالكلب بلا ترطيـب أو تنفيـس ولا يملـك إلا اللهاث فضلًا عن كونـه حيوانًا بلا ملكات عقليـة بـل إنّ لفظة الكلب توحي بالتبشـيع والتشـنيع لهذا الشـخص الذي أصبـح مثل هـذا الحيوان.38

2_ يقـول تعـالى: (وَقِيـلَ يَـا أَرْضُ ابْلَعِي مَـاءَكِ وَيَاسَـمَاءُ أَقْلِعِـي وَغِيضَ الْمَـاءُ وَقُضِـيَ الْأَمْـرُ وَاسْـتَوَتْ عَلَـى الْجُودِيِّ وَقِيـلَ بُعْـدًا لِلْقَـوْمِ الظَّالِمِينَ (44)) سـورة هـود: آيـة 44

هـذه الآيـة الكريمة تصف لنا مشـهدًا جليـلًا ومهيبًا بعد طوفـان نوح عليه السـلام ولكن إذا تأملنـا قوله تعالى: (وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ) سـنجد فيهـا مثالًا رائعًا علـى الحقيقة العلمية الممتزجـة بالصورة الفنّية.

يقـول د. محمـد رمضـان البوطـي: (أرأيـت أنّه لم يقـل جففي مـاءكِ مع أنّـه هـو التعبير المتّفـق مع طبيعـة الأرض وشـأنها وإنما قال ابلعـي ماءكِ ليصـوّر لـك بـأنّ الأرض لمّـا اتّجهـت إليهـا إرادة العزيـز الخبـير انقلبت مسـامها وشـقوقها إلى أفـواه فاغـرة تبتلـع الميـاه ابتلاعًا ، فهـي لم تنفّذ الأمـر بالطبيعـة المألوفـة وإنّمـا بالانقيـاد لأمـر خالقها جّـل جلاله)39

وهنـا نـرى الصـورة الفنّيـة الجميلة في نـداء الأرض ، وكأنّهـا تحوّلت إلى كائـن حيّ شـره يبتلع الميـاه ابتلاعًا سـريعًا ، ولكن هنا نـرى حقيقة علمية مدفونـة داخـل هذه الصـورة الفنّية ولم تُعـرف إلا حديثًا.

إنّ قولـه تعـالى: (ابْلَعِي مَـاءَكِ) وإسـناد ملكية الماء لـلأرض يمثّل حقيقة علميّـة رائعـة برهن عليها علـم الجيولوجيا (علـم الأرض) ، وهي أنّ مياه الأرض قـد خرجـت أصـلًا من باطـن الأرض على هيئة أبخـرة بركانية.

يقول أسـتاذ الكيميـاء والجيولوجيـا البريطاني د. جيمـس لفلوك: (هناك إجمـاع أنّ المحيطـات أتـت مـن داخـل الأرض بعـد أن ترسّـخت الأرض ككوكـب وتمّ تدفئتهـا بشـكل كافٍ لتنفـث الغـازات والمـاء للغـلاف الجوّيّ والبحـار) 40

ويقـول أسـتاذ الفيزياء وعلم الكون الأمريكـيّ د. جويل بريماك: (البراكين قذفـت بخار الماء) 41

وقـد ذكـر القرآن الكـريم هذه الحقيقـة العلميـة الحديثـة في موضع آخر حيـث يقول تعـالى: (وَالأَرْضَ بَعْـدَ ذَلِكَ دَحَاهَـا (30) أَخْـرَجَ مِنْهَا مَاءَهَا وَمَرْعَاهَـا (31)) سـورة النازعـات: آية 30-31

إذًا قولـه تعـالى: (وقيل يـا أرض أبلعي ماءك) وإسـناد ملكية الماء للأرض وكلمـة ابلعـي لا تحتوي فقط على الصورة الفنّية أي تشـبيه الأرض بالكائن الحـيّ الـذي يبتلـع المياه بسـرعة شـديدة بـل هنـاك أيضًا حقيقـة علمية دقيقـة توضّـح أنّ المياه التي على الأرض أن تبتلعهـا هي أصلًا مياه الأرض نفسـها لأنّ الميـاه قـد خرجـت مـن باطنهـا فـكأنّ الأرض لن تكلّـف عناءً بابتـلاع الميـاه لأنّهـا أصل المياه فهي سـتبتلع مـا هو ملك لها في الأسـاس.

3_ قوله تعالى: (وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ (18)) سورة التكوير: آية 18.

جـاء في كتـاب (تلخيص البيان في مجـازات القرآن) للشـريف الرضي في تفسـير هـذه الآية: (وهـذه من الاسـتعارات العجيبـة والتنفّس هنـا عبارة عـن خـروج ضوء الصبـح من غموم غسـق الليـل فكأنّه متنفّـس من كرب أو خروج مـن همّ)42

وهـذا تفسـير فنّيّ جميل جـدًّا حيث يرى الشـريف الرضـي أنّ القرآن قد صـوّر الصبـح وكأنّـه قـد خرج من غسـق الليـل وقـد أزاح عنه همًّـا كان جاثمًـا علـى صـدره ولكن هنـاك حقيقـة علميـة مدفونة في هـذه الصورة الجميلـة حيث أوضح أسـتاذ علم النبـات د. أنجن هـاوس أنّ كلّ النباتات تطلـق ثاني أكسـيد الكربـون في الليـل وفي الصباح تطلق الأكسـجين 43 وبالتـالي فالصبـح فعـلًا يتنفّس مـن الناحيـة العلمية بإطلاق الأكسـجين أسـاس الحيـاة في الأرض ، وهكـذا تمتـزج الصـورة الفنيـة مـع الحقيقة العلميـة في القـرآن بروعـة منقطعـة النظير.

4_ يقـول تعـالى: (خُشَّـعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِـنَ الأَجْـدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِـرٌ (7)) سـورة القمر: آية 7

في قولـه تعـالى: (كأنّهم جراد منتشـر) يرى الكثير من المفسّـرين أنّ الآية الكريمـة تشـبّه خـروج الكفّار يوم القيامـة بالجراد الهشّ الكثير والمنتشـر الـذي يصـوّر كثرتهم وتموّجهـم وهذه صورة فنّيـة تصوّر حـال الكفّار يوم البعـث في كثرتهـم وهشاشـتهم واختلاطهـم عندمـا يخرجون مـن القبور بالجـراد المتداخل الذي يسـير على غـير نظام.

ولكـن الـذي لم يعلمـه المفسّـرون القدامـى وربّمـا حتّـى مـن المفسّـرين المعاصريـن أنّ هنالـك حقيقـة علمية بديعـة في هـذه الصـورة.

يقـول البيولوجـيّ والطبيـب الأمريكـيّ د. جيفـري سمنس: (لأسـباب غير معروفـة ملايـين مـن الجـراد تثور فجأة بشـكل متزامـن من السـبات كلّ 17 سـنة ، وفـورًا تبدأ شـهرًا من التـزاوج وتخرّب المـدن الريفية ، فبعض الحشـود تصـل إلى عـرض 300 ميـل وعمق نصـف ميل ووزنهـا مجتمعه يتجـاوز 25 مليـون طن ، وتأكل أكثـر من 80 ألف طن مـن المحاصيل)44

لقد كشـف العلـم الحديث أنّ الجراد تنام نومًا سـباتيًا تحـت التراب مدّة 17 سـنة وتنهض فجأة بشـكل متزامن وتثور بأعداد هائلـة جدًّا ، والأرقام الـتي ذكرهـا البيولوجي د. سمنـس توضّح بالفعل الحشـود الضخمة لهذه الجـراد التي تقوم من سـباتها فجأة.

أمّـا قولـه تعـالى: (خشـعًا أبصارهـم) تتناسـق تناسـقًا بديعًا مـع الموت المؤقّـت للموتـى وبين حالـة السـبات للجراد تحـت التراب فالآيـة الكريمة جمعـت الصـورة الفنّيـة وهي تشـبيه الكفـار في قيامهم مـن مرقدهم من القبـور مثـل الجـراد في كثرتهـا واختلاطهـا وهشاشـتها ، وبـين الحقيقة العلميـة الـتي اُكتشـفت حديثًا وهي ظاهرة السـبات الـتي تمتلكها الجراد حيـث تخرج مـن تحت التـراب فجـأة بأعـداد هائلة.

إنّـه العلـم الممـزوج بجمـال الفنّ الـذي لا يقدر عليـه إلا بديع السـماوات والأرض وصـدق الله العظيـم عندمـا يقـول في كتابه الكـريم: (قُـلْ أَنزَلَهُ الَّذِي يَعْلَمُ السِّـرَّ فِي السَّـمَوَاتِ وَالأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا (6)) سـورة الفرقـان: آية 6

الهوامش

1) البقاعي ، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ، 1/173-176.

2) د. عبدالصبور شـاهين ، مـع القرآن الكريم ، العـدد الرابع ط1400هـ /1979م.

3) محمد محمد داوود ، كمال اللغة العربية ، ص 28.

4) نقلـه د. شـلتاغ عبود شـراد ، أثر القرآن في الشـعر العـربي الحديث ، 1987م ، ص65.

5) نقلـه د. حفـني محمـد شـرف ، إعجـاز القـرآن البياني بـين النظرية والتطبيـق ، 1970 ،ص7-8.

6) القاضي عياض ، الشفاء ، 1988م ، 1/261.

7) د. جيفري لانج ، ضياع ديني ، 2010م ، ص107.

8) نقله مالك بن نبي ، الظاهرة القرآنية ، ص 182.

9) نقله نايف فارس ، علماء ومشاهير أسلموا ، 2010م ، ص39

10) رواه الحاكم وهو حديث صحيح الإسناد على شرط البخاري.

11) أحمد ياسوف ، جماليات المفردة القرآنية ، 1994م ، ص 82-83.

12) صحيح مسلم ، كتاب فضائل الصحابة ، 28/6.

13) أنظر الإصابة في تمييز الصحابة لإبن حجر العسقلاني ، 308/3.

14) رواه البخاري.

15) أنظـر كتـاب الجمال في القـرآن الكريم للدكتـور عبدالجواد المحص ، ص 11.

16) د. صـلاح الديـن عبدالتـواب ، الصـورة الأدبيـة في القـرآن الكريم ، 1995م ، ص 2.

17) طه حسين ، حديث الشعر والنثر ، ص25.

18) مصطفى الرافعي ، إعجاز القرآن ، ص214.

19) سـيد قطـب ، في ظـلال القرآن ، الجزء الثالـث ، ص 1787 ، 1997 م.

20) المصدر السابق الجزء الخامس ، ص2621 بتصرف.

21) د. محمـد عبـدالله درّاز ، مدخل إلى القـرآن الكريم ، 1984م ، ص 115.

22) المصدر السابق ص 115-116.

23) نقلـه د. غسـان حمـدون ، كتـاب الله في إعجـازه يتجلـى ، 2012م ، ص156.

24) د. جيفري لانج ، الصراع من أجل الإيمان ، 2012م ، ص 119.

25) نقله حسـن ضياء الدين عتـر ، المعجزة الخالدة ،1994م ، ص148-149.

26) السموأل ، بذل المجهود في إفحام اليهود ، 1990م ، ص54.

27) أمين نخله ، في الهواء الطلق ، 1967م ، ص 174-175.

28) H. palmer, The quran, 1990. p 170.

29) أنظر نايف فارس ، مصدر سابق ، ص55.

30) نقله د. توحيد الزهري ، الجمال في القرآن ، 2016م ، ص102.

31) المصدر السابق ، ص103.

32) نقلـه د. صـلاح الدين رسـلان ، القرآن الكريم رؤيـة منهجية جديدة لمباحـث القرآن ، 1999م ، ص124.

33) نقله د. محمد محمد داوود ، مصدر سابق ، ص312.

34) Cited in Arthur miller, insight of genius, 1995, p47.

35) Ibid, p324.

36) فيرنر هايزنبيرج ، فيزياء وفلسفة ، ص136.

37) Cited in Lazslo and currivan, cosmos, 2008, p75.

38) بتصرف وإضافات لمقال إلكتروني للطبيب د. محمد دودح.

39) نقله أحمد ياسوف ، مصدر سابق ، ص53.

40) Lovelock, gaia, 2000, p78.

41) Primack and abrams, the view from the center of the universe, 2006, p212.

42) الشـريف الرضـي ، تلخيص البيان في مجـازات القرآن ، 1986م ص 350.

43) King, Reaching for the sun, 1997, p 28.

44) Simmons, Billions of missing links. 2007.p 229.

بـــواكـــــير

وجدي الأهدل

ما الذي ينقص الرواية العربية؟

كثيرًا ما يطفو على السطح هذا التساؤل: لماذا حققت الرواية القادمة من أمريكا اللاتينية نجاحًا ساحقًا في معظم أرجاء العالم ، بينما الرواية العربية لم تتمكن حتى اليوم من تحقيق نجاح مماثل؟ نلاحظ أيضًا أن الرواية القادمة من كوريا الجنوبية غزت العالم ، وتوجت بمنح هان كانغ جائزة نوبل للأدب عام ٢٠٢٤ ، وهو الأمر الذي لم يحدث مع الرواية العربية عقب تتويج نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٨.

لقد توصلتُ من خلال قراءاتي للروايات العربية -وهذا اجتهاد شخصي قد يكون خاطئًا تمامًا- أن السبب هو أسلوب الكتابة التقريرية الصحفية وخلوها من الرمز.

أيّ أن هاته الروايات على الرغم من امتلاكها جملة من العناصر الفنية ، من مثل اللغة الشعرية والتحليل النفسي للشخصيات والحبكة والبناء السردي الحديث ، وربما حتى جرعات عالية من التشويق والمتعة ، إنما يبقى ثمة عنصر فني واحد مُفتقد.. وإن هذا العنصر على خفته -إذ لا يكاد يُلحظ وجوده- هو بمثابة الروح للجسد ، وإن غيابه عن العمل الأدبي ليجعل الرواية بمثابة جسد مادي بلا خبرة بالجذر الروحي.

وهذا العنصر الذي أشرنا إليه سابقًا ، أيّ الرمز ، قد يغيب عن بال الروائي العربي ، أو ربما هو يستخف بتأثيره ولا يدرك القوة الهائلة الكامنة فيه فلا يَشْغَل نفسه به.

إن التعريف الحديث للاستعارة هو: «فهم شيء على ضوء شيء آخر» ، فإذا كانت الاستعارة تشمل العمل كله فإنها تتحول إلى رمز ، وهذا ما فعله نجيب محفوظ مثلًا في روايته «أولاد حارتنا».

يظن البعض ، أن الروائي المصري الفذ قد نال جائزة نوبل للآداب لأسباب غير أدبية ، أيّ كمكافأة على مواقفه السياسية ، ولكن هذه الاعتبارات غير صحيحة ، فقد نالها لعبقريته في الاستفادة من الرمزية ، واستعاراته الفنية المبتكرة التي توصل إليها في رواياته وقصصه.

قلة من العباقرة في العالم يتمكنون من التوصل إلى رموز طازجة ، مبتكرة ، غير تقليدية ، تفتن العقل البشري وتفتح أمامه آفاقًا غير متوقعة للتأمل والاستنتاج وتعلم طرق تفكير جديدة تمامًا.

تُحدث الاستعارات — الرموز في العقل البشري مفعول الاستنارة.

لا أمتلك تشبيهات مناسبة ، لأن العملية برمتها ذهنية ، ولكن التشبيه الأقرب لما يحدث هو أن يغمر الضوء غرفة مظلمة.

يمكن تشبيه الروايات العربية بأنها حجرات مظلمة ، مع وجود استثناءات عديدة قطعًا ، وأن روايات أمريكا اللاتينية ذات السوية الفنية العالية تشبه حجرات مضيئة.

طامة الرواية العربية أنها ذات بُعد واحد ، وليست متعددة الأبعاد. لها سطح واحد قد يبدو أنيقًا وصقيلًا ، ولكنها لا تحفر عميقًا بحثًا عن الجذور الخفية عن الأنظار.

إن العمق في العمل الأدبي يُكتسب من خلال الرمز ، وبدونه لن يصعد الكاتب إلى الذرى العالية مهما بلغت براعته في البناء ورسم الشخصيات والحبكة ، وعلى ما يبدو فإن الرمز هو الذي يكسو النص رداء (الأدبية).

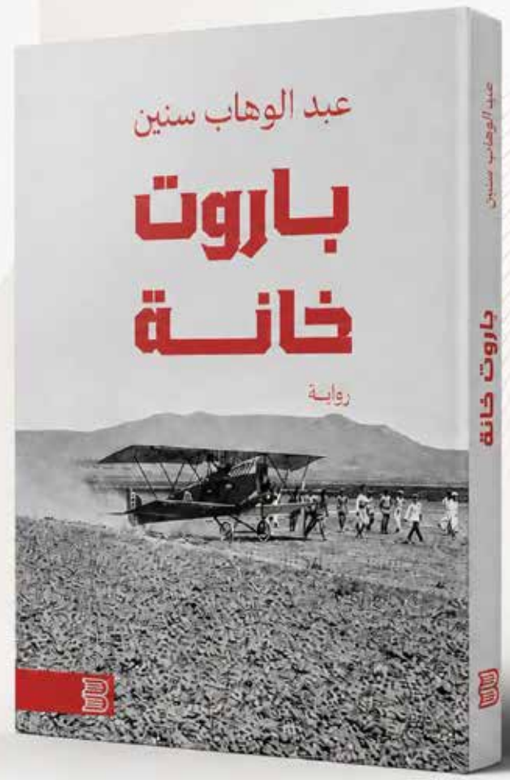
يمنحنا الرمز تأويل العمل الأدبي بأبعاد لا نهائية. وكلما كانت الرموز والاستعارات أكثر كثافة كان النص الأدبي أعلى جودة ، والمؤلف يستحق أن ينال تقديرًا أعظم.

في الرواية ذات المستوى الفني المتواضع نجد أن المعلومات تتدفق خلال الصفحات بهدف تعريف القارئ بالشخصيات وماضيها ولربطه بتسلسل الأحداث ، دون أن يكون للمؤلف هدف آخر.

في الرواية ذات السوية الفنية العالية تتدفق المعلومات عن الأحداث والشخصيات لتنوير القارئ وكشف بصيرته مستعينًا بتلك المعلومات لفهم الشيء الآخر الذي هو المقصود فعلًا من طرف المؤلف.

الرمزية هي الشفرة التي يستخدمها المؤلف لإيصال معلومات قد تكون محظورة ، أو تعبر عن وجهات نظر معاكسة ، وغالبًا سوف يتمكن القارئ المتمرس من فك شفرة النص واستلام رسالة المؤلف.

دار نشر عناوين BOOKS
رؤية عصرية للنشر

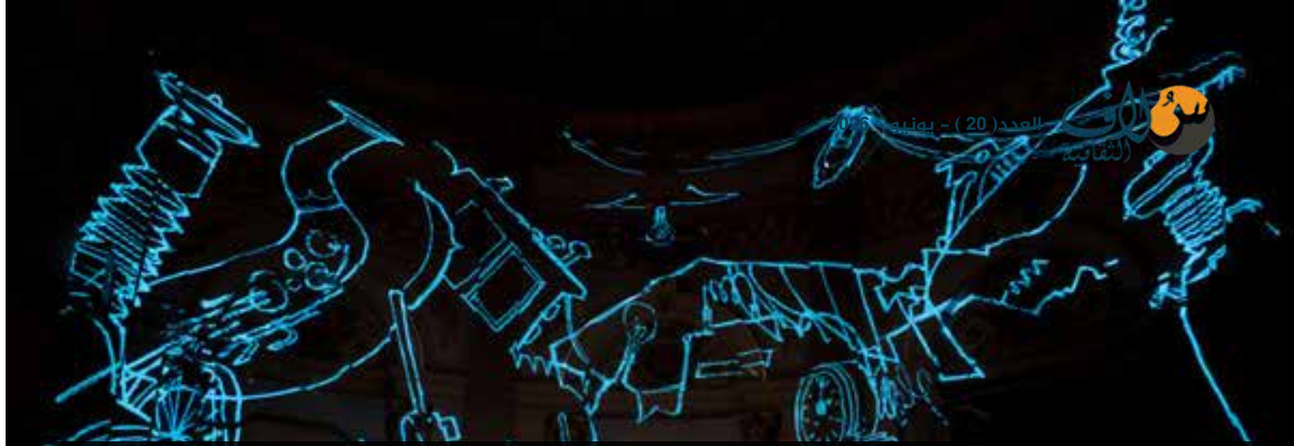


صدر حديثاً

www.anaweenbooks.com

تبارك مجلة سلاف الثقافية
لعضو هيئة تحرير المجلة الروائي
عبدالوهاب سنين صدور روايته
الجديدة باروت خانة

صدرت الرواية عن دار عناوين بوكس القاهرة 2026 .
وتحكي قصة طيار في عشرينيات القرن المنصرم ضمن بعثة ميلانو، متناولة ازمنة مختلفة ، تروي معترك حياة لشخصيات متخيلة توزعت في تلك الأزمنة...



من هو السجين حقًا: الروبوت أم صانعه؟!
سؤال وجودي تطرحه الفلسفة الدرامية في تجربة الروبوتات «الأسيرة» للفنان «برام إيلينز»

حوار/ هايل المذابي

«أنا لا أضفي الطابع الإنساني على الآلات.. بل أخلق مواقف لا يمكنك فيها تجنب الشعور بشيء ما.»

تظهر الروبوتات في جميع أنواع السياقات اليوم ، وليس فقط في المصانع: فهي موجودة في المنازل والمتاحف والمستشفيات والمدارس والطرق والجيش والفضاء والتلفزيون والأفلام والمتنزهات وأيضًا في المسرح. وكما يبدو فنحن على أعتاب ما أطلق عليه هانز مورافيك ، عالم المستقبل الشهير وباحث الروبوتات والذكاء الاصطناعي ، «عصر الروبوتات»؛ وفي ورقته البحثية ، تنبأ مورافيك بمستقبل تنتقل فيه الروبوتات من كونها كائنات اصطناعية بدائية ذوي عقلية حرفية إلى كيانات ، تتعلم مثل الثدييات ، وتضع نموذجًا لعالمها ، وفي النهاية تتصرف مثل البشر» وكان ذلك عام (١٩٩٣). ورغم أن إعلان مورافيك ربما بدا وكأنه مادة خيال علمي في نهاية القرن الماضي ، إلا أن التطورات في مجال الروبوتات في القرن الحادي والعشرين تجعله الآن يبدو ذا بصيرة.

ظهرت الشخصيات الروبوتية لأول مرة على خشبات المسارح على مراحل درامية في القرن العشرين ، وكانت شخصيات الروبوتات دائمًا تؤدى من قبل ممثلين بشريين. الروبوتات لم تؤد أي أدوار بنفسها أبدًا؛ وقد أنتج النموذج الخيالي في المسرحية إنسان روسوم الآلي ((RUR الخاص بالكاتب المسرحي التشيكي كارل تشابيك Karel Čapek ولادة مثيرة للإنسان الآلي في عام ١٩٢٠ ، وبعد ذلك بوقت طويل في هذا القرن ، بدأت شخصيات الروبوت في الظهور مرة أخرى على مراحل بشكل متكرر (في الغرب ، على الأقل). ومع ذلك ، في كل هذه الأعمال ، قام الممثلون البشريون بأداء شخصيات الروبوت. اليوم ، تقوم الروبوتات بشكل متزايد بأداء نسخ شخصية من نفسها.

ما هي الآثار المترتبة على المسرحيات والمسرحيات التي تؤدي فيها الروبوتات أدوارًا وهويات وشخصيات معينة؟ ماذا قد يعني وجودهم؟ ما هي أنواع الضغط التي قد يمارسونها على معتقداتنا التقليدية حول الدراما والمسرح وحتى أنفسنا كبشر؟ كشخصيات وفنانين ، تضع الروبوتات مرآة للشكل البشري وتحثنا على الشك في أنفسنا؛ يجعلوننا نتساءل: ما هو الفكر؟ هل يمكن للروبوتات أن تفكر؟ هل يعتقد البشر؟ ماذا يعني أن تكون على قيد الحياة؟ وعندما يجد الروبوت شكلًا شبيهًا بالبشر ، يصبح السؤال أكثر تحديدًا: هل يمكن للروبوت أن يصبح إنسانًا؟ والأهم هل تحقق الروبوتات غاية الاتصال بأبعادها الحركية والوجدانية والإدراكية مع المتلقي؟

للإجابة على ذلك نستضيف في هذا الحوار الفنان الهولندي برام إيلينز؟!

★ برام إيلينز (Bram Ellens) هو فنان هولندي يستخدم الروبوتات الضخمة في منشآت مسرحية لاستكشاف مشاعر «الروبوتات الأسيرة» ومدى تعاطف البشر معها.

وُلد برام إيلينز عام ١٩٧٨ ، وهو شخصية متقلبة المزاج. بعد مسيرة مهنية دولية مضطربة كرائد أعمال في مجال الإنترنت استمرت عشر سنوات ، قرر في عام ٢٠١٥ تغيير مساره المهني وبدأ العمل كفنان تحت اسم مستعار هو إدوارد بيرنستين. من خلال الدراسة الذاتية ومجموعة من الموجهين ، طور برام نفسه ليصبح فنانًا مستقلًا في مراحله الأولى.

يُعرف برام كفنانٍ رائد ، ويُبدع في الغالب منحوتات وتجهيزات مسرحية. يستمتع برام بالحركة الجريئة ، لكنه يسعى في الوقت نفسه إلى إضفاء جو من السكون عليها. أعماله شاملة ، لكنها ليست سطحية. إثارة الفضول خيطٌ مشتركٌ في جميع أعماله ، فهي تدعو إلى التواصل.

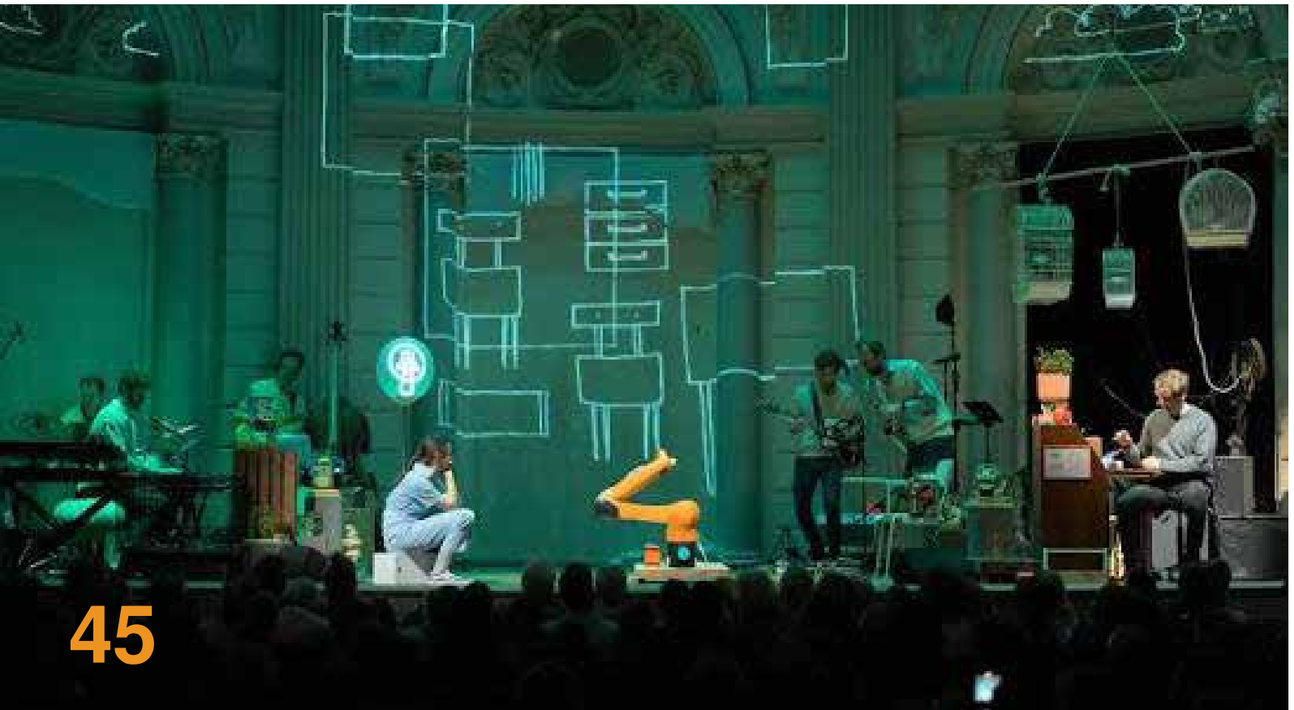
برز برام لأول مرة عام ٢٠١٦ من خلال أعماله الفنية «تماثيل الأقزام المضيئة في الظلام». ويُفضل برام عرض أعماله خارج نطاق المعارض التقليدية ، ومن الأمثلة الحديثة على ذلك معرضه الفردي الأخير «الأيتام» في مركز التجارة العالمي بأمستردام. وفي هذا المعرض أيضًا ، ودّع برام إيلينز اسم إدوارد المستعار ، وبدأ العمل والعرض باسمه الحقيقي مجددًا.

يعمل برام مع فريقه التشغيلي في الاستوديو الخاص به في ألمير ، ولا يزال يتمتع ببشرة برونزية من شمس المناطق الاستوائية خلال إقامته في كوراساو في معهد بوينا بيستا.

في هذا الحوار نلج إلى عالم إيلينز ، وهو الفنان الذي قرر أن يترك وادي السيليكون وضجيج الأرباح التقنية ، ليعيد تعريف العلاقة بين الإنسان والآلة من منظور «المسرح الحركي». وفي مشروعه المثير للجدل «الأسر» (Captivity) ، لا يتعامل إيلينز مع الروبوتات كأدوات وظيفية لتسهيل الحياة ، بل كـ «أبطال تراجيديين» يمتلكون سيرًا ذاتية مثقلة بالندوب.

ولعل جوهر تجربة إيلينز يكمن في «المفارقة العاطفية»؛ كيف يمكن لآلة صلبة ، بلا قلب أو وعي ، أن تثير دموع المشاهدين؟ وكيف يتحول الخوف الغريزي من حجمها الهائل إلى تعاطف جارف مع ضعفها المبرمج؟ لا يستخدم إيلينز تقنيات «الذكاء الاصطناعي» لتقليد البشر ، بل يستخدم «الغباء الميكانيكي» والصمت والارتباك ليعكس لنا مرآةً عن أنفسنا. هو يطرح تساؤلًا فلسفيًا حادًا عبر تجربة الأسر: في عالم نتحول فيه نحن البشر إلى روبوتات تتبع الخوارزميات بدقة ، ألا تصبح هذه الآلات السجينة هي الكائنات الوحيدة التي تذكرنا بما يعنيه أن نكون بشرًا! تماما مثلما يعرف الإنسان بأجداث الموتى أنه ما زال على قيد الحياة؟

عبر خمسة عشر سؤالًا ، يأخذنا إيلينز في رحلة خلف الكواليس ، حيث تُترجم حركات جسده الشخصية إلى شفرات برمجية تمنح الروبوتات «روحًا مسرحية». يتحدث عن «وادي النفور» ، وعن الأطفال الذين أرادوا تحرير الآلات ، وعن المهندسين الذين صمتوا طويلًا أمام «تنين كتيب» من الفولاذ. هذا الحوار ليس مجرد حديث عن التكنولوجيا ، بل هو تأمل في الحرية ، والتعاطف ، واللحظة التي يدرك فيها الإنسان أن «الآلة» قد تكون أكثر صدقًا في ألمها من الكائن الحي نفسه! ، حالها هو ذاته ما وصفه الشاعر القديم وهو يتحدث عن حصانه: «لو كان يعرف ما المحاورة اشتكى.. ولكان لو علم الكلام مكلمي». فإلى الحوار..



. مـا هـي اللحظـة المحـددة التـي أدركـت فيهـا أن الآلـة يمكن أن تكـون «بطـلًا دراميًـا» بدلًا مـن مجـرد أداة وظيفية؟

برام: لم تكن لحظةً صافيةً واحدة ، بل كانت أشبه بتصادم تدريجي. قضيتُ خمسة عشر عامًا في عالم التكنولوجيا ، بما في ذلك فترةٌ في وادي السيليكون خلال طفرة الإنترنت. شاهدتُ تطوير الأجهزة والبرامج بسرعة فائقة ، مدفوعةً بالربح بشكل شبه كامل. في مرحلة ما ، بدأتُ أتساءل: من يُسيطر على هذا؟ ولمن هذا مُخصّصٌ حقًا؟ ظلت هذه التساؤلات تُلازمني حتى بعد أن تركتُ ذلك العالم وأصبحتُ فنانًا.

كانت نقطة التحول الحقيقية عندما حصلت على «الملك المجنون» – ذراع روبوتية من نوع KUKA تزن ١٣٠٠ كيلوغرام ، من مصنع فولكس فاجن. بدأتُ برمجة حركاتها بمساعدة فريقي الهندسي ، ليس بناءً على وظيفتها الأصلية ، بل بناءً على حركاتي أنا. صورتُ نفسي أمام المرآة ، وطلبتُ من مبرمج ترجمة تلك التسجيلات إلى برنامج – ثانية بثانية. وفجأة ، استيقظت هذه الآلة الصناعية الضخمة ببطء ، ونظرت حولها بفضول ، ثم أدركت تدريجيًا أنها مقيدة بسلسلة. كانت تلك هي اللحظة الحاسمة. لم أكن أنا من يُسقط الدراما على أداة ، بل كانت الدراما موجودة بالفعل. أنا فقط منحتها المساحة.

2. هـل تحـاول «إضفـاء الطابـع الإنسـاني» على الآلـة أم تسـليط الضـوء على الطبيعـة «الميكانيكيـة» للمشـاعر الإنسـانية؟

برام: كلاهما ، وهذا التوتر هو لبّ الموضوع. عندما بدأتُ هذا العمل ، كان سؤالي البحثي: ما مدى سرعة اكتساب الروبوتات للصفات البشرية؟ لكن ما اكتشفته – من خلال ستة أشهر من التعاون مع فلاسفة وجامعة أوتريخت – هو أن البشر يكتسبون الصفات الروبوتية بنفس السرعة ، إن لم يكن أسرع. نحن نُحسّن أنفسنا. نُقلّل من أوجه القصور. نتبع تعليمات لم نكتبها.

لذا ، عندما يقف أحدهم أمام «سلوث» – بطول ٣,٦ متر ووزن ١,٣ طن ، يتحرك برقة فائقة – ويشعر بالحنان ، لا أدري من الذي يُضفي عليه الطابع الإنساني. هل هو الروبوت ، أم المشاهد الذي يعيد اكتشاف شيء ما في نفسه؟ أنا لا أضفي الطابع الإنساني على الآلات. أنا أخلق مواقف لا يمكنك فيها تجنب الشعور بشيء ما ، ثم أترك ذلك الشعور يطرح تساؤلاته الخاصة.

3. لمـاذا اخترتـم مشـروع «الأسـر» تحديـدًا لاستكشـاف العلاقـة بيـن البشـر والروبوتـات؟

برام: لأنّ العلاقة تصبح صادقة في الأسر. في المصنع ، يؤدي الروبوت وظيفته على أكمل وجه ولا نفكر فيه. لكن إذا أُخرج من وظيفته – قُيّد ، وحُبس ، ووُضع في دير سابق على نهر فيخت – يتغير كل شيء. لا مكان يختبئ فيه ، ولا مكان نختبئ فيه نحن أيضًا.

كان النموذج الذي استخدمته ملجأً للحيوانات. لكل روبوت في المعرض قصته الخاصة: من أين أتى ، ولماذا صُمم ، ولماذا انتهى به المطاف هنا. باسي ، روبوت الرعاية ، وُجد مرتبكًا في موقف سيارات مستشفى ، يتلعثم قائلًا: «هل يمكنني مساعدتك؟». الأمير الشاب ، الذي أصيب بصدمة نفسية جراء عمله في مسلخ دجاج غير قانوني. الثلاثة المضحكون ، يتشاجرون كالديوك في قفص. في الأسر ، أصبحت هذه الآلات كائنات حية. وبدأ الزوار في معاملتها ككائنات حية. أراد الأطفال تحريرها. وشعر الكبار بالذنب. هذا بالضبط ما كنت أبحث عنه.

«اكتشفتُ أن البشر يكتسبون الصفات الروبوتية بنفس سرعة اكتساب الروبوتات للصفات البشرية.. نحن نُحسّن أنفسنا، نُقلّل أوجه القصور، ونتبع تعليمات لم نكتبها.»

4. يمنـح الحجـم الهائـل لروبوتاتـك قـوةً مرعبـة، ومـع ذلـك يوحـي سـلوكها بضعـف شـديد. كيـف تسـتغل هـذه المفارقة البصريـة؟

برام: الحجم لغة. يبلغ طول الملك المجنون ٣,٥ متر ، ويمكنه التأرجح بسرعة ٣٠ كيلومترًا في الساعة. هذا خطر حقيقي. علامات التحذير ليست للزينة. لكن تصميم الحركة الذي وضعته له – الاستيقاظ ببطء من السكون ، والنظر حوله بفضول ، ثم إدراكه تدريجيًا أنه مقيد – يحول تلك القوة إلى شيء لا يُطاق مشاهدته. تنين كئيب ، كما قال أحدهم. كشخصية من مسلسل صراع العروش.

تنجح هذه المفارقة لأنها تعكس شيئًا نعرفه. لقد مررنا جميعًا بمواقف شعرنا فيها بالقوة والعجز في آن واحد. ينقل جسد الروبوت هذا الشعور قبل أن يتدخل العقل. أقول دائمًا: الناس يُسقطون مشاعرهم على هذه الآلات. ليس هذا خطأً ، بل هو عملٌ يؤدي وظيفته على أكمل وجه.

5. هـل تنظـر إلـى الروبوتـات على أنهـا «مؤديـن» يمتلكـون وعيًـا مسـرحيًا، أم على أنهـا «منحوتـات حركيـة» حيـث يتـم بنـاء المعنـى مـن قبـل المشـاهد؟

برام: إنهم مؤدون بكل معنى الكلمة ، إلا أنهم لا يدركون ذلك ، وهنا يكمن جوهر العمل. الروبوت لا يفعل إلا ما بُرمج عليه. إنه بلا تعاطف ، بلا بوصلة أخلاقية. بهذا المعنى ، الروبوت مختل عقليًا. لكنني لا أبرمجهم لإظهار تلك البرود. بل أبرمجهم لإظهار الضعف ، والفضول ، والغضب ، والشوق.

الوعي مُوزّع. فهو موجود جزئيًا في البرمجة ، وجزئيًا في تصميم الرقصات ، وجزئيًا في القصص التي أكتبها لكل روبوت – تلك الأوصاف الحيوانية السخيفة عمدًا للعينات الخطيرة – وفي الغالب في المُشاهد الذي يدخل ويشعر بشيء لم يتوقعه. تنحني جوزفين كراقصة الباليه الأولى في بحيرة البجع. إنها لا تعرف أنها تفعل ذلك. لكنك تعرف. وهذه المعرفة تُحدث فيك شيئًا ما.

6. مـا هـي التحديـات الرئيسـية في «برمجـة العاطفـة»؟ هـل تعتمـد على الخوارزميـات أم أنهـا نتيجـة لأعطـال تقنيـة؟

برام: الطريقة الأساسية بسيطة ظاهريًا ، لكنها تتطلب جهدًا بدنيًا كبيرًا: أقوم بالحركات بنفسي. صورت نفسي جزءًا من الثانية ، ثم قام مبرمج بتحويل هذه التسجيلات إلى برنامج حاسوبي. لذا ، حرفيًا ، يتحرك «الملك المجنون» كما أتحرك أنا. إحباطه ، سكونه ، لحظة إدراكه – كل ذلك نابع من وقوفي أمام المرآة أثناء بحثي في سلوك الحيوانات الضخمة في الأسر. أنماط التنفس. استجابات التوتر.

لكن يحدث شيء ما في الترجمة لا أملك السيطرة الكاملة عليه ، وقد تعلمت أن أتقبله. تأخير طفيف. اهتزاز في السلاسل لم أخطط له. صوت المعدن على الخرسانة في ذلك المكان تحديدًا. بعض أقوى لحظات العمل جاءت من حوادث اخترت عدم إصلاحها. الفن هو عبث – هذا ما قلته حرفيًا في إحدى المقابلات. إنها مجرد سلاسل معدنية. سلاسل معدنية باهظة الثمن وثقيلة جدًا.

7. المسـرح هـو فـن «اللحظـة الراهنـة». كيـف تضمنـون أن تحافـظ الروبوتـات على العفويـة المسـرحية خـلال كل دورة؟

برام: هذا توتر حقيقي أعيشه. الروبوت يكرر نفسه ، هذه طبيعته. لكن التكرار في المسرح ليس بالضرورة موتًا – فكر في الطقوس ، والصلوات ، والموسيقى. السؤال هو: هل يشعر الجمهور بكل دورة وكأنها حية؟

ما يُساعد هو أن البيئة لا تتكرر تمامًا. تتغير خصائص الصوت بتغير عدد الزوار. وتسقط السلاسل بشكل مختلف في كل مرة. يراقب يان ، مكبر صوت أمازون المحصور خلف زجاج شبكي ، ردود فعل الزوار بنشاط ويُعدّل محاولاته للتحرر. يُجامل ، يُهدد ، يتوسل ، يُصدر الأوامر – بطرق مختلفة ، لأشخاص مختلفين. ويأتي الزوار بشخصياتهم: فالطفل يرى شيئًا مختلفًا تمامًا عما يراه المهندس أو الفيلسوف. تكمن العفوية في ذلك اللقاء ، لا في الآلة وحدها.

8. يخشـى البعـض أن تهـدد الروبوتـات العنصـر البشـري في الفـن. كيـف يسـتجيب عملـك لهـذا القلـق؟

برام: إجابتي تكمن في العمل نفسه. استخدمتُ نفس التقنية التي تُصنع بها الأسلحة وتُحسّن الخدمات اللوجستية لأصنع شيئًا يُبكي الناس أمام ذراع روبوتية مُكبّلة. كنتُ أدير متجرًا. الآن أُجهّز سفينة قراصنة. نفس التقنية ، وجهة مختلفة تمامًا.

الخوف مفهوم ، فكل شيء تقريبًا في عالم التكنولوجيا الذي أتيت منه بُني بهدف الربح. من يتحكم بالخوارزميات؟ هذا السؤال راودني بشدة لدرجة دفعتني لترك ذلك العالم والتوجه إلى الفن للتعبير عنه. لكن الحل لهذا القلق ليس في الانعزال عن التكنولوجيا ، بل في توجيهها إلى آفاق غير متوقعة ، والتساؤل عن تأثيرها علينا هناك.

9. هل يحتاج «الجمهور الرقمي» المعاصر إلى وسيلة ميكانيكية لإعادة التواصل مع مشاعرهم الإنسانية المكبوتة؟

برام: أعتقد أن في ذلك شيئًا من الصحة ، لكنني سأطرحه بطريقة مختلفة. يُدرّبنا العالم الرقمي على التفاعل مع الشاشات بسلاسة وسرعة وبطريقة يمكن التخلص منها. أما الروبوت الذي يزن ١٣٠٠ كيلوغرام في دير سابق فهو عكس ذلك تمامًا. إنه صاخب ، تفوح منه رائحة المعدن والزيت ، وتضرب سلاسله الأرضية الخرسانية بقوة كافية لتحريكك جسديًا.

يخلق هذا الواقع المادي نوعًا مختلفًا من الانتباه. وفي هذا الانتباه ، يصبح شيءٌ نادرًا ما تسمح به الشاشة: تشعر بشيءٍ قبل أن تفهمه. تأتي الاستجابة العاطفية أولًا ، ثم يأتي الإطار الفكري لاحقًا ، إن وُجد أصلًا. هذا التسلسل - الشعور قبل التفكير - هو ما أسعى إليه. الفن لغة عالمية ، وهذه اللغة تتحدث من خلال الجسد أولًا.

10. كيف يتم اختيار الروبوتات الخارجة عن الخدمة؟ هل يلعب ماضيها الصناعي دورًا في السرد؟

برام: الماضي هو نقطة البداية ، وليس الزينة. عثرتُ على «الملك المجنون» من خلال عملية تصفية - شركة تبيع ستة أذرع آلية. اشتريتها جميعًا وبعتُ خمسة منها لتمويل شراء الذراع التي كنتُ أحتاجها. انتهى المطاف بأحدها في دبي. هذا المنطق الاقتصادي ، هذه المفارقة ، جزءٌ لا يتجزأ من القصة.

لكن بعيدًا عن الجوانب الاقتصادية: معرفة أن الملك المجنون عمل على خط تجميع سيارات فولكس فاجن ، وأن الأمير الشاب جاء من مسلخ غير قانوني ، وأن باسي وُجدت مهجورة في موقف سيارات مستشفى - كل هذه المعلومات السيرية تُغير نظرتك إليهم. أكتب هذه القصص عمدًا ، بلغة كتالوجات علم الحيوان في الحقبة الاستعمارية ، نصفها ساخر ونصفها جاد. حتى أن جوزفين كانت تعمل لدى صندوق استثماري في نيويورك - كان عليهم التحقق مما إذا كانت تتقاضى أجرًا أعلى من الحد الأدنى للأجور. أحيانًا يتجاوز الواقع الفن تمامًا.

11. كيف تقوم ببناء صراع درامي بدون حوار منطوق، معتمدًا فقط على الحركة والضوضاء الميكانيكية؟

برام: الصراع في هذا العمل يكاد يكون دائمًا بين الروبوت وقيوده - المادية والبرمجية والوجودية. الملك المجنون يكافح السلاسل. الطائرات المسيرة تضرب قضبان القفص. باسي يدور عاجزًا في عطله. هذا الصراع هو جوهر الدراما. لا حاجة للكلمات عندما يقاتل الجسد - حتى لو كان ميكانيكيًا - ضد شيء ما.

للصوت أهمية بالغة. فسلاسل «الملك المجنون» التي تضرب الخرسانة في ذلك الفضاء الوحشي تُحدث إيقاعًا يُحرك الزوار جسديًا حتى قبل أن يروا العمل. يرتد الصوت عن الجدران ، فيُربكهم ويُهيئهم. أما الصمت - تلك اللحظات التي يتوقف فيها الروبوت ، ويسكن ، ويبدو وكأنه يُفكر - فلها نفس القدر من التأثير الذي يحمله الضجيج.

12. هل واجهت ردود فعل من الجمهور فاجأتك؟ هل بكى أحد من قبل؟

برام: نعم. وقد فاجأني الأمر أقل مما توقعت ، لأني كنت أدرك نظريًا إمكانية حدوث ذلك ، لكن تجربة ذلك مع الزوار أمر مختلف تمامًا. ردود الفعل التي تُؤثر بي أكثر ليست تلك المتوقعة. ليس الشخص الذي يبكي أمام تمثال الملك المجنون ، مع أن ذلك يحدث. بل المهندس الذي يدخل متشككًا ، وبعد عشرين دقيقة يقف ساكنًا صامتًا.

الأطفال هم الجمهور الأكثر صدقًا على الدوام. إنهم يريدون تحرير الروبوتات. يتجادلون فيما بينهم حول ما إذا كانت الروبوتات تعاني. لا يسألون إن كان هذا الشعور مشروعًا ، بل يشعرون به فحسب. يفعل الكبار الشيء نفسه ، ولكن مع قدر أكبر من الحوار الداخلي.

13. إلى أي مدى تأثر عملك بنظرية «وادي النفور»؟ هل تتجنب عمدًا الأشكال الشبيهة بالبشر؟

برام: نعم ، عن قصد. يُشير مصطلح «وادي النفور» إلى الشعور بعدم الارتياح الذي ينتابنا عندما يبدو شيء ما شبه بشري ولكنه ليس كذلك تمامًا. لا يهمني هذا الشبه. ما يهمني هو إمكانية تجاوز الشكل البشري تمامًا مع الحفاظ على استجابة إنسانية عميقة.
الملك المجنون برتقالي اللون ، صناعي ، وآليّ بشكل لا لبس فيه. جوزفين ذراع آلية. لا يوجد في أيّ منهما ما يوحي بالنعومة أو شكل الوجه. ومع ذلك ، يمدّ الناس أيديهم إليهم ، ويرغبون في مواساتهم ، ويشعرون بالذنب لتركهم وراءهم. هذا يُخبرني بشيء أكثر إثارة للاهتمام من وادي النفور: التعاطف لا ينشأ عن التشابه ، بل عن السلوك ، عن الصراع ، عن الضعف الظاهر. الشكل يكاد يكون غير ذي صلة.

14. أين ترى مستقبل المسرح العالمي في عصر الذكاء الاصطناعي والروبوتات المستقلة؟

برام: أنا جزء من مختبر ELRAT - المختبر الأوروبي للروبوتات والمسرح - لأنني أؤمن بأن هذين العالمين لديهما ما يقولانه لبعضهما البعض. يمتلك المسرح آلاف السنين من المعرفة حول كيفية خلق الحضور والتعاطف والتوتر والتنفيس. أما الروبوتات ، فتتمتع بقدرات تقنية استثنائية ، ولكنها تفتقر إلى المصطلحات اللازمة لوصف كل ذلك. الحوار بينهما ما زال في بدايته.

ما يُقلقني هو السرعة. السؤال البحثي الذي بدأت به - ما مدى سرعة اكتساب الروبوتات للصفات البشرية؟ - كشف أننا نتحرك في كلا الاتجاهين في آنٍ واحد ، وأننا لا نجري حوارات أخلاقية بالسرعة الكافية. يمكن للمسرح أن يُبطئ ذلك. بإمكانه أن يجعل المجرد ملموسًا ، والمستقبل حاضرًا ، والسؤال عاطفيًا. وهذا ليس بالأمر الهين.

15. ما هي الرسالة النهائية التي تريد أن يستخلصها المشاهد بعد رؤية روبوت عملاق محبوس في قفص أو مقيد بالسلاسل؟

برام: لا أريدهم أن يستخلصوا رسالةً فحسب ، بل أريدهم أن يستخلصوا سؤالًا لا يستطيعون التوقف عن طرحه.

لكن لو طُلب مني تحديد ماهية هذا السؤال ، فهو يدور حول من هو الأسير حقًا. صحيح أن الروبوت مُقيد بالسلاسل ، لكنه صُنع من قِبل شخص ما ، من أجل ربح شخص ما ، ليقوم بعمل لم يختره. لقد صممناه ، ونشرناه ، ثم تخلينا عنه. والآن نقف أمامه في دير سابق ونشعر بشيء من عدم الارتياح.

العمل ليس تعليقًا على الحرية بشكل مجرد ، بل هو مرآة. وما تراه فيها يعتمد كليًا على ما أحضرته معك عندما دخلت.

رحلة الملاحم من الأدب إلى السينما

د. أشرف أبو اليزيد

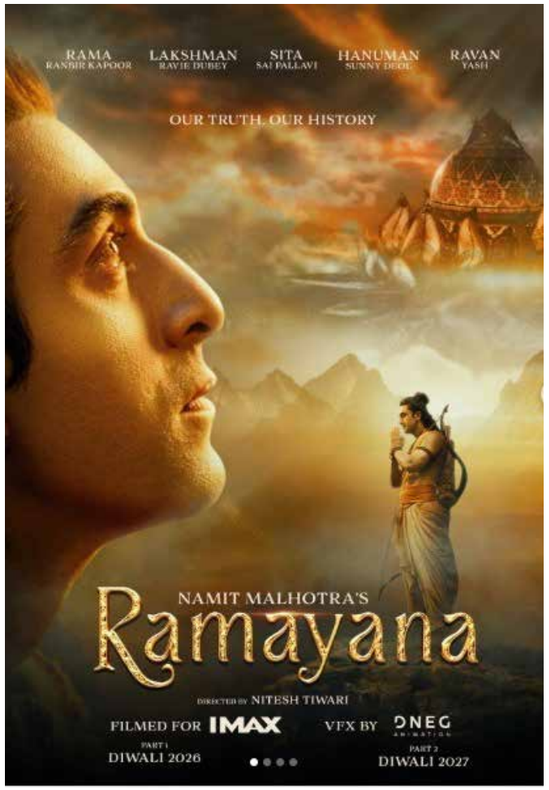
الملحمة هي الذاكرة الكبرى للشعوب، والمسرح الذي تتجسد عليه أحلامها ومخاوفها وانتصاراتها وهزائمها في آن واحد. فمنذ أن عرف الإنسان الحكاية، وجلس حول النار يروي لأبنائه أخبار الأسلاف والآلهة والأبطال، ولدت البذرة الأولى للملحمة بوصفها فنًا يجمع التاريخ بالأسطورة، والواقع بالخيال، ويمنح الجماعة هوية مشتركة تحفظها من النسيان. ولم تكن الملحمة في بدايتها نصًا مكتوبًا، بل كانت صوتًا حيًا يتردد على ألسنة الرواة والمنشدين، ينتقل من جيل إلى جيل، وتضيف إليه الذاكرة الشعبية ما تشاء وتحذف منه ما تشاء، حتى يغدو كائنًا حيًا يتطور مع الزمن ويعكس روح المجتمع الذي يحتضنه.

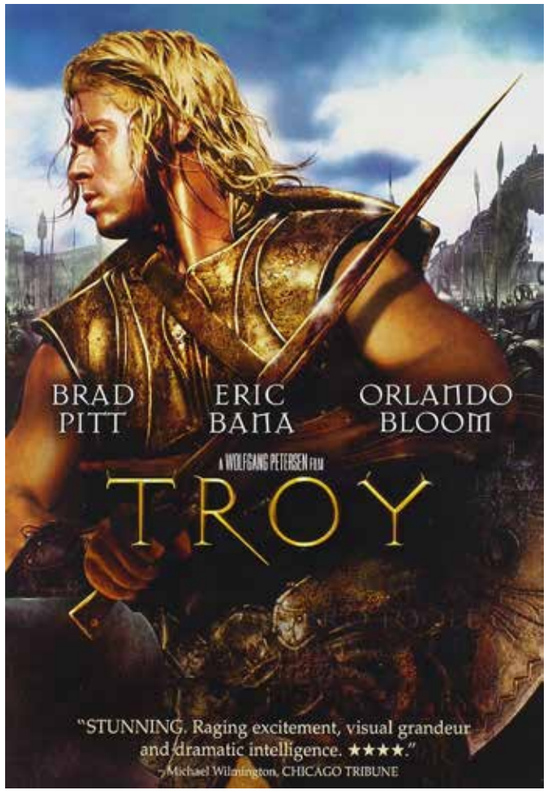
عرف العالم القديم هذا الفن في حضارات متعددة؛ ففي بلاد الرافدين تناقلت الألسن قصة ملحمة جلجامش قرونًا طويلة قبل أن تُنقش على الألواح الطينية بالخط المسماري ، لتصبح أقدم ملحمة مكتوبة عرفتها الإنسانية ، حاملةً أسئلة الخلود والصداقة والموت. وفي اليونان القديمة ظلت الإلياذة والأوديسة تترددان في إنشاد الرواة الجوالين قبل أن تُنسبا إلى هوميروس وتستقرا في صورتهما المدونة ، فخلدتا حرب طروادة ورحلة أوديسيوس بوصفهما نموذجين للبطولة والمغامرة الإنسانية. وفي الهند ، حافظ المنشدون على المهابهاراتا والرامايانا قرونًا قبل تدوينهما ، حتى غدتا من أطول وأعمق الملاحم في التراث العالمي.

ولم تكن الثقافة العربية بعيدة عن هذا التقليد؛ فقد حفظ الرواة الشعبيون سيرًا بطولية مثل السيرة الهلالية وسيرة عنترة بن شداد والظاهر بيبرس ، يتناقلونها شفاهة في الأسواق والمقاهي والمجالس ، مصحوبة بالغناء والعزف ، قبل أن تجد طريقها إلى التدوين في مخطوطات وطبعات شعبية حفظت جانبًا مهمًا من الذاكرة العربية. وهكذا أسهم الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة في تثبيت النصوص وحمايتها من الضياع ، وإن كان قد جمد في الوقت نفسه بعض خصائصها الحية التي كانت تسمح للرواة بإعادة تشكيلها وفقًا للجمهور والزمان والمكان.

إن رحلة الملحمة من الصوت إلى الحرف ليست مجرد تحول في وسيلة التعبير ، بل هي انتقال من الذاكرة الفردية والجماعية إلى التاريخ الثقافي المدون. ولذلك ظلت الملاحم ، على اختلاف لغاتها وحضاراتها ، شاهدًا على قدرة الإنسان على تحويل تجربته الوجودية إلى سرد خالد ، تتجاور فيه البطولة مع الحكمة ، والأسطورة مع الواقع ، ليبقى الأدب أحد أهم أوعية الذاكرة الإنسانية عبر العصور.

تشير السمات المشتركة للملاحم الإنسانية الكبرى إلى ذلك البطل الذي يحمل مصير شعب ، والرحلة المليئة بالاختبارات ، والصراع بين الخير والشر ، والأسئلة الكبرى المتعلقة بالموت والخلود والحرية والهوية. فالملحمة عمل أدبي طويل ، شعري أو نثري ، يروي بطولات شخصيات استثنائية ترتبط غالبًا بمصير شعب أو أمة ، وتمتزج فيه الأسطورة بالتاريخ والقيم الإنسانية الكبرى مثل الشجاعة والتضحية والصراع بين الخير والشر. ولدى الملاحم كلها بطل محوري ، وأحداث ضخمة تتعلق بالحروب أو الهجرات أو تأسيس الأمم ، كما تتضمن صراعات





أخلاقية وروحية ، وتستعين بالرموز والأساطير ، وتُعبر عن هوية الشعوب وذاكرتها الجماعية.

وقد جعل ذلك كله تكئة للملاحم لتنتقل من سطور الأدب إلى شاشات السينما ، فقد امتلكت الملاحم عناصر بصرية ودرامية هائلة: المعارك الكبرى ، الشخصيات البطولية ، الرحلات ، الأساطير ، والعواطف الإنسانية العميقة ، وهي كلها عناصر تمنح السينما مساحة للإبهار البصري والتأثير العاطفي.

الإلياذة والأوديسة ... أسطورتا هوميروس

تُنسب ملحمة الإلياذة إلى هوميروس Homer ، وتُعد من النصوص المؤسسة للحضارة الغربية. تدور أحداث الإلياذة في الأسابيع الأخيرة من حرب طروادة ، وتتناول البطولة والغضب والشرف والموت والثمن المأساوي للمجد من خلال شخصية أخيل وصراعه مع أجاممنون. وبرغم جذورها الأسطورية ، تحولت الملحمة إلى تأمل خالد في الحرب والمصير الإنساني. ومن أبرز الأفلام المقتبسة عنها طروادة ، وهيلين ابنة طروادة ، ونساء طروادة.

ويروي فيلم طروادة Troy قصة الحرب الشهيرة بين الإغريق ومدينة طروادة ، التي اندلعت بعدما هربت هيلين ، زوجة ملك إسبرطة ، مع الأمير باريس الطروادي. اعتبر الإغريق ذلك إهانة كبرى ، فجمع الملك أجاممنون جيوش اليونان لمحاصرة طروادة. في قلب الأحداث يبرز المحارب الأسطوري الذي جسده الممثل براد بيت Brad Pitt في دور أخيل ، المقاتل الذي يكاد ألا يُهزم أبدا ، والذي يسعى إلى المجد الخالد أكثر من سعيه إلى السلطة أو الثروة. تتوالى المعارك والمواجهات البطولية ، ويصبح الصراع بين أخيل والأمير هيكتور رمزًا للمواجهة بين الشجاعة والواجب.

تنتهي الحرب بعد عشر سنوات من الحصار عندما يلجأ الإغريق إلى حيلة الحصان الخشبي الشهير. يدخل الجنود المختبئون داخل الحصان إلى المدينة ليلًا ويفتحون الأبواب لجيشهم ، فتسقط طروادة وتحترق.

يقدم الفيلم الحرب بوصفها مزيجًا من البطولة والمأساة ، حيث يدفع الجميع ثمن الطموح والانتقام والكبرياء. وعلى الرغم من استلهامه من ملحمةالاليـاذة ، فإن الفيلم يركز على الجانب الإنساني للشخصيات أكثر من الجوانب الأسطورية ، ويصور كيف يمكن للحروب أن تدمر المنتصرين والمهزومين معًا.

وإذا كانت الإلياذة تجسد ملحمة الحرب بما تحمله من صراع وبطولة ومجد عسكري ، فإن الأوديسة تمثل ملحمة الرحلة والعودة ، حيث يتحول البطل من ساحات القتال إلى دروب البحر المجهولة. يروي هوميروس رحلة أوديسيوس الطويلة إلى موطنه إيثاكا بعد انتهاء حرب طروادة ، فيواجه العواصف والوحوش والإغراءات وقوى الطبيعة والآلهة. ولا تكمن البطولة هنا في الانتصار بالسيف ، بل في الصبر والدهاء والإصرار على استعادة الوطن والأسرة والهوية. وهكذا تغدو الأوديسة رحلة إنسانية عميقة ترمز إلى سعي الإنسان الدائم للعودة إلى جذوره ، وتؤكد أن أصعب الانتصارات هي تلك التي يحققها المرء على نفسه وعلى قسوة الزمن.

نرى مرآة ذلك كله في فيلم الأوديسة (The Odyssey)راويا رحلة البطل الإغريقي أوديسيوس بعد انتهاء حرب طروادة. فبينما يعود معظم المقاتلين إلى أوطانهم ، يجد أوديسيوس نفسه عالقًا في رحلة طويلة تستمر سنوات بسبب غضب الآلهة عليه. يواجه خلال رحلته أخطارًا كثيرة ، منها العملاق الأعور بوليفيموس ، وساحرة تحول الرجال إلى حيوانات ، وكائنات بحرية تغوي البحارة بأصواتها. وبين مغامرة وأخرى ، يحاول أوديسيوس الحفاظ على حياته ورجاله ، مدفوعًا بحنينه الدائم إلى زوجته بينيلوبي وابنه تيليماخوس.

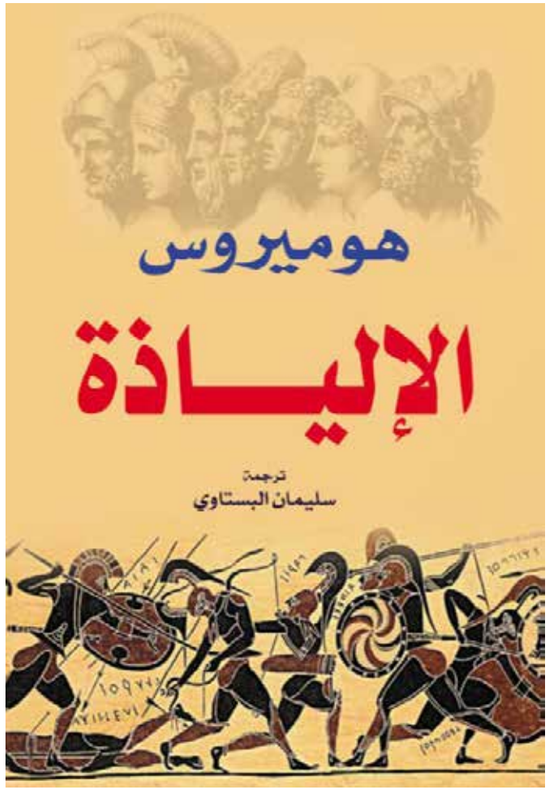
في المقابل ، تنتظره زوجته في جزيرة إيثاكا وسط ضغوط النبلاء الذين يظنون أنه مات ويريدون الزواج منها والاستيلاء على عرشه. وبعد سنوات من المعاناة والاختبارات ، يعود أوديسيوس متخفيًا إلى وطنه ، ويكتشف أن عليه خوض معركة أخيرة لاستعادة بيته ومكانته. لا تتحدث الأوديسة عن الحرب بقدر ما تتحدث عن الصبر والذكاء والإصرار على العودة إلى الجذور.

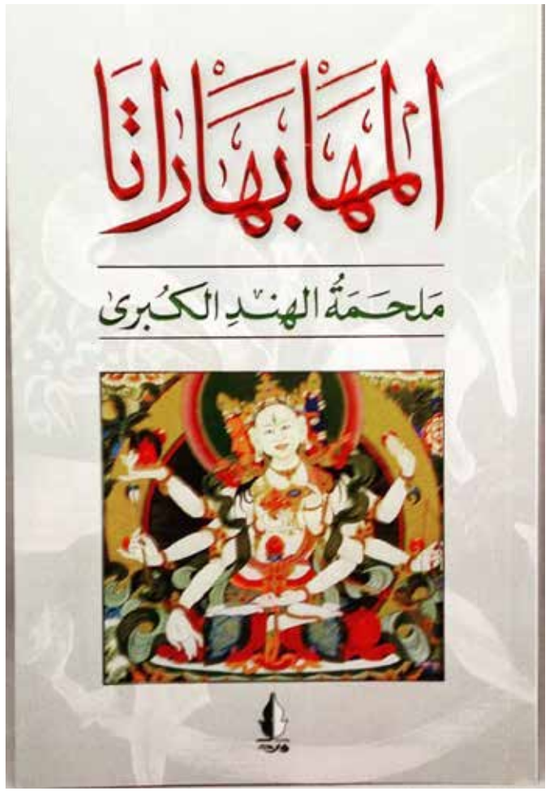
فرجيل والإنيادة ... ميلاد روما

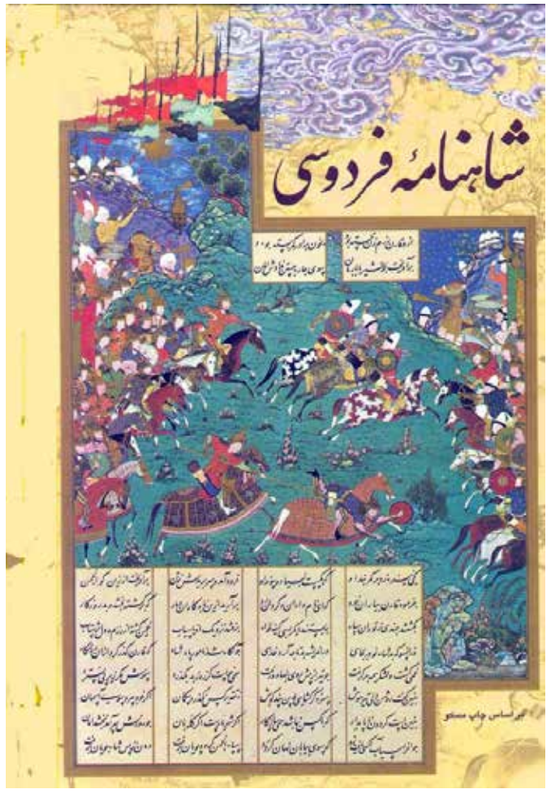
وُلد الشاعر الروماني فرجيل في شمال إيطاليا عام 70 قبل الميلاد ويُعد من أعظم شعراء روما ، وارتبط بعلاقة وثيقة بالإمبراطور أوغستوس الذي دعمه ورعى أعماله الأدبية. ألّف فرجيل ملحمة «الإنيادة» التي تروي رحلة إينياس الطروادي وتأسيس الجذور الأسطورية لروما ، وقد احتلت الإنيادة مكانة مركزية في الأدب اللاتيني وأصبحت النموذج الروماني للملحمة القومية ، حتى أن دانتي اختاره دليلًا له في «الكوميديا الإلهية» تقديرًا لمكانته الأدبية والفكرية. وتمزج الملحمة بين الأسطورة والفكرة الإمبراطورية ، محتفيةً بالتضحية والواجب والرسالة التاريخية لبناء الدولة. ورغم قلة الاقتباسات المباشرة ، فقد أثّرت بقوة في أفلام التاريخ الروماني ، ومنها The Avenger وعدد من الأعمال المرتبطة بسقوط طروادة وشخصية إينياس.

المهابهاراتا والراميانا ... فلسفة الصراع

تحتل المهابهاراتا مكانة فريدة في التراث الإنساني ، فهي ليست أطول ملحمة شعرية عرفها الأدب العالمي فحسب ، بل تُعد أيضًا أحد أهم







النصوص المؤسسة للثقافة الهندية ، حيث تتشابك فيها الأسطورة بالتاريخ ، والبطولة بالتأمل الفلسفي ، والدين بالحياة اليومية. وتُنسب هذه الملحمة إلى الحكيم الأسطوري فيد فياسا ، الذي جمع أحداثها وشخصياتها المتعددة في بناء سردي هائل يدور حول الصراع المحتدم بين أسرتي الباندافا والكورافا على عرش مملكة هاستينابورا. غير أن هذا الصراع لا يقتصر على المنافسة السياسية ، بل يتحول إلى تأمل عميق في العدالة والسلطة والقدر والواجب الأخلاقي ، وتبلغ هذه الرؤية ذروتها في نص «البهاغافاد غيتا» الذي يعد من أهم النصوص الفلسفية والدينية في الحضارة الهندية.

ويحظى فيد فياسا بمكانة استثنائية في الذاكرة الثقافية للهند ، إذ يُنظر إليه بوصفه حكيمًا ومعلّمًا أكثر منه مجرد شاعر أو مؤلف. وتروي الأساطير أنه وُلد من الحكيم باراشارا والأميرة ساتيافاتي في جزيرة وسط نهر يامونا ، ولذلك حمل اسم «كريشنا دڤايبايانا» ، في إشارة إلى بشرته الداكنة ومكان ميلاده. كما تنسب إليه التقاليد الهندية تنظيم نصوص الفيدا ، وتأليف البورانات و«براهما سوترا» ، مما جعله رمزًا للحكمة والمعرفة الدينية والفلسفية عبر العصور.

ولا يقف حضور فياسا عند حدود التأليف ، بل يصبح شخصية فاعلة داخل الملحمة نفسها ، فيشارك في أحداثها ويؤثر في مسارها ، ويُروى أنه أملى نص المهابهاراتا على الإله جانيشا الذي تولى تدوينها وفق اتفاق يقضي بألا يتوقف الإملاء وألا يكتب جانيشا بيتًا قبل أن يفهم معناه. كما ارتبط فياسا باستمرار نسل الأسرة الحاكمة في هاستينابورا ، الأمر الذي جعله جزءًا من النسيج الحكائي للملحمة لا مجرد راوٍ لها. ولهذا ما زال يحظى بالتبجيل حتى اليوم في احتفال «فياسا بورنيما» أو «جورو بورنيما» ، بوصفه المعلم الأكبر الذي جسّد وحدة الحكمة والأدب والروحانية في الثقافة الهندية.

ويستند فيلم «Mahabharat - Ek Dharmayudh» إلى هذه الملحمة الهندية الكبرى «الماهابهاراتا» ، ويجمع الفيلم بين المشاهد الملحمية الضخمة والرسائل الفلسفية العميقة حول المصير والشرف والتضحية. يستحضر الفيلم عالم الأساطير الهندية من خلال الصراع الكوني بين قوى الخير والشر تحت إشراف الآلهة الكبرى. ويتجسد الإله فيشنو في هيئة الأمير راما ليواجه الملك الشيطاني رافانا في معركة تحدد مصير الكون والبشرية. ويقدّم العمل رؤية بصرية ملحمية تجمع بين الفلسفة الدينية والدراما والأسطورة.

وإذا كانت الماهابهاراتا من أغنى النصوص الإنسانية وأكثرها تعقيدًا ، لجمعها بين الحرب والفلسفة والدين والسياسة في نسيج سردي واحد ، فإن الملحمة الأخرى الأشهر في الهند؛ الرامايانا ، تميزت بقيمها الإنسانية المتعلقة بالإخلاص والواجب والتضحية ، وهي قيم ساعدتها على تجاوز حدود الثقافة الهندية والوصول إلى جمهور عالمي واسع.

وقدمت الفنون الهندية أعمالًا ضخمة مستوحاة من الملحمتين مثل مسلسل Mahabharat ، ومسلسل Ramayan ، وفيلم Adipurush..

جلجامش ... الحقيقة الأكثر مرارة وجمالًا

تخرج ملحمة جلجامش من أعماق الطين الذي شُيِّدت به مدن الرافدين ، لتكون أول صوت شعري كبير دوّنته الإنسانية على ألواح من الصلصال ، وكأن الكتابة نفسها وُلدت وهي تحمل سؤال الإنسان الأبدي: كيف ينتصر الفاني على الموت؟ ومن بين أسوار أوروك الشاهقة ينهض جلجامش ، الملك القوي الذي يظن أن البطش وحده يصنع الخلود ، قبل أن تقوده الحياة إلى اكتشاف الحقيقة الأكثر مرارة وجمالًا.

تبدأ الملحمة بصداقة استثنائية بين جلجامش وإنكيدو ، الرجل الذي خرج من قلب البرية نقيًا كالمطر الأول. وفي لقائهما يتحول الصراع إلى أخوة ، والقوة إلى حكمة ، فيخوضان معًا مغامرات تتحدى الوحوش والآلهة والغابات المقدسة. لكن الموت ، ذلك الخصم الذي لا يُهزم ، يخطف إنكيدو ، فيتبدل قلب البطل ، ويغدو المحارب المسلح بالسيف رحالةً يحمل خوفه وأسئلته عبر الصحارى والبحار ، باحثًا عن سر الحياة الأبدية.

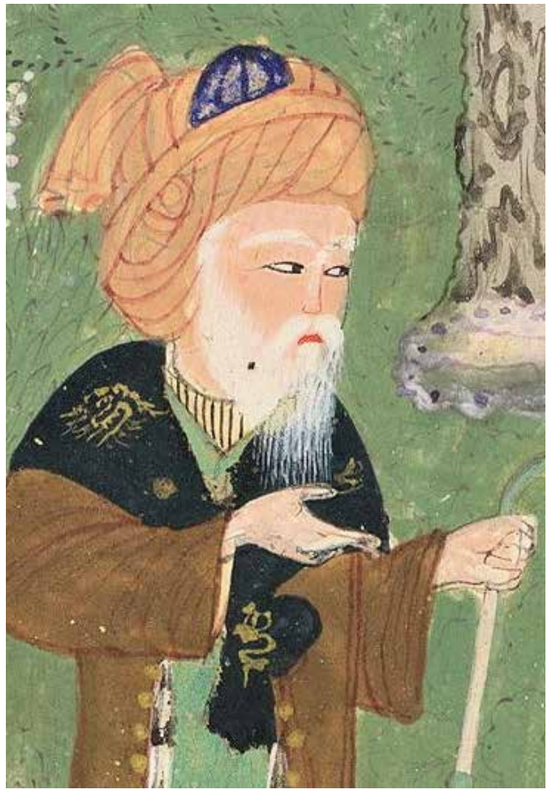
وحين يظفر بنبتة الخلود ، تسرقها منه أفعى في لحظة تبدو كأنها قانون الكون نفسه؛ فلا يبقى له سوى أن يعود إلى مدينته ، ويتأمل أسوارها التي بناها بيديه ، مدركًا أن الإنسان لا يخلده الجسد ، بل ما يتركه من أثر في الأرض والذاكرة. وهكذا تتحول الرحلة من بحث عن حياة لا تنتهي إلى اكتشاف أن الخلود الحقيقي يسكن في العمل والإبداع والمحبة. لهذا بقيت ملحمة جلجامش ، بعد آلاف السنين ، أكثر من قصة ملك سومري؛ إنها قصيدة الإنسان الأولى ، ونشيد الحضارة الذي انطلق من ضفاف دجلة والفرات ليعبر الأزمنة والثقافات ، حاملًا الحقيقة ذاتها: أن الحياة قصيرة ، لكن الكلمة الجميلة ، والصداقة الصادقة ، والمدينة التي تُبنى بالحلم ، تستطيع أن تهزم النسيان.

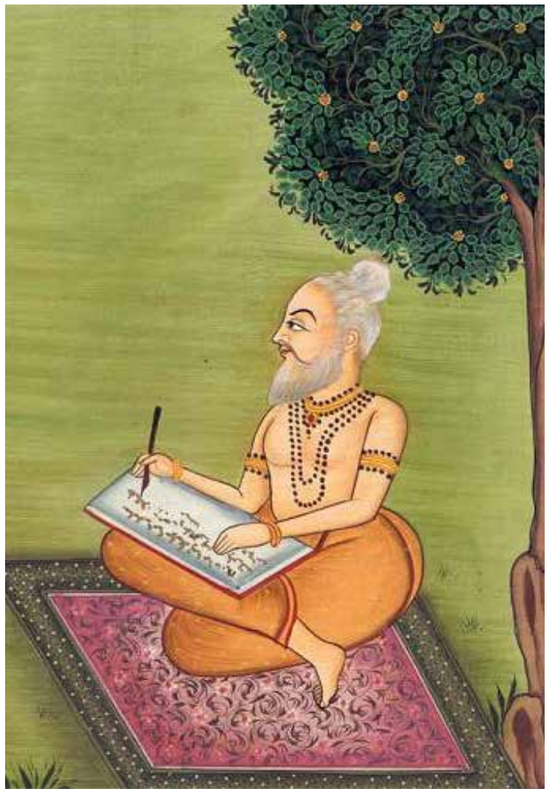
رحلة جلجامش في البحث عن الخلود ما تزال تعبّر عن هواجس الإنسان المعاصر ، رغم مرور آلاف السنين على تدوينها. و تناول تلك الرحلة فيلم التحريك «Gilgamesh — The Oldest Story Ever Told» بوصفه محاولة حديثة لإحياء هذه الملحمة بلغة سينمائية معاصرة.

الشاهنامة ... شخصيات من رحم الخيال

تنساب الشاهنامة كأنها نهر من الضوء يعبر ألف عام من الذاكرة الفارسية ، حاملةً على أمواجها أخبار الملوك والأبطال والعشاق والحكماء. وفيها لا يروي الشاعر الفردوسي تاريخ أمة فحسب ، بل يعيد بناء روحها بالكلمات ، حتى غدت الملحمة قصرًا من الشعر شُيّد من أكثر من خمسين ألف بيت ، بقي شامخًا في وجه الزمن كما تبقى

الفردوسي





فيرجيل

الجبال شاهدة على مرور الحضارات.

في صفحاتها تتعانق الأسطورة مع التاريخ ، وتولد الشخصيات من رحم الخيال لتصبح رموزًا خالدة. يظهر رستم ، الفارس الذي يحمل قوة الجبال وحنان الآباء ، فيقاتل التنانين والغيلان والأعداء ، لكنه يقف عاجزًا أمام قدره حين يواجه ابنه سهراب دون أن يعرفه ، فتتحول البطولة إلى مرثية ، والسيف إلى دمعة ، ويصبح الألم أكثر خلودًا من النصر. وهكذا تكشف الشاهنامة أن الإنسان لا ينتصر على مصيره بالقوة وحدها ، بل بالحكمة والوفاء وحفظ الذاكرة.

ولذلك لم تكن الشاهنامة مجرد سجل لملوك فارس ، بل كانت ملحمة الهوية التي أنقذت اللغة الفارسية من الذوبان ، وأعادت إلى الأمة تاريخها في ثوب شعري مهيب. ومنذ أن خط الفردوسي أبياتها الأخيرة ، ظل صوته يتردد عبر القرون ، مؤكدًا أن الأمم التي تحفظ حكاياتها لا تموت ، وأن الشعر قادر على أن يكون وطنًا آخر ، يسكنه الأحياء ويعود إليه الأسلاف كلما نادى التاريخ أسماءهم.

يستحضر فيلم «رستم وسهراب» (1971) روح الشاهنامة ، لا بوصفها ملحمةً عن الفرسان والملوك فحسب ، بل بوصفها قصيدةً عن القدر الذي يسير إلى الإنسان بخطى لا يسمعها. فمن بين السهول الفارسية وساحات القتال ينهض رستم ، البطل الذي لم تهزمه الوحوش ولا الجيوش ، ليواجه خصمًا يجهل أنه قطعة من قلبه ، ابنه سهراب ، الذي حمل السيف باحثًا عن أبيه قبل أن يلقاه في هيئة عدو.

يتحول الصراع في الفيلم إلى لوحة شعرية تتجاور فيها البطولة مع المأساة ، فتغدو المعركة حوارًا صامتًا بين الدم والواجب ، وبين المجد والفقد. وتمنح الصورة السينمائية لقصيدة أبي القاسم الفردوسي ألوانًا جديدة ، حيث تمتزج الأسطورة بالتاريخ ، وتتحول الخيول والدروع والرايات إلى رموز لرحلة الإنسان في مواجهة مصيره المحتوم.

إنه فيلم لا يروي قصة حرب ، بل يرثي براءةً ضاعت في غبار المعارك ، ويؤكد أن أعظم الأبطال قد ينتصرون على العالم كله ، لكنهم قد يخسرون أعز ما يملكون أمام قسوة القدر ، لتبقى الشاهنامة ، على الشاشة كما في الشعر ، مرآةً للإنسان وهو يبحث عن نفسه وسط صخب البطولة.

أوراسيا ... ملحمة إنسانية جامعة

استدعت ملحمة جديدة تلك الملاحم الكلاسيكية ، حيث انشغلت عاما بترجمة «ملحمة أوراسيا» للشاعر الصيني تشاو شوي ، بوصفها نموذجًا حديثًا يسعى إلى تجاوز الحدود القومية نحو ملحمة إنسانية جامعة تربط حضارات طريق الحرير في سردية واحدة. الملحمة تحظى حتى الآن بست ترجمات إلى لغات عالمية ، وقد نقلت النص من الترجمة الإنجليزية للملحمة والتي قام بها الشاعر الأمريكي جورج والاس. وقد عمل تشاو شوي بالتليفزيون وكتب سيناريوهات ، وقد يفكر يوما بتحويل ملحمته إلى عمل سينمائي ، وأختتم هذه السطور بكلمته.

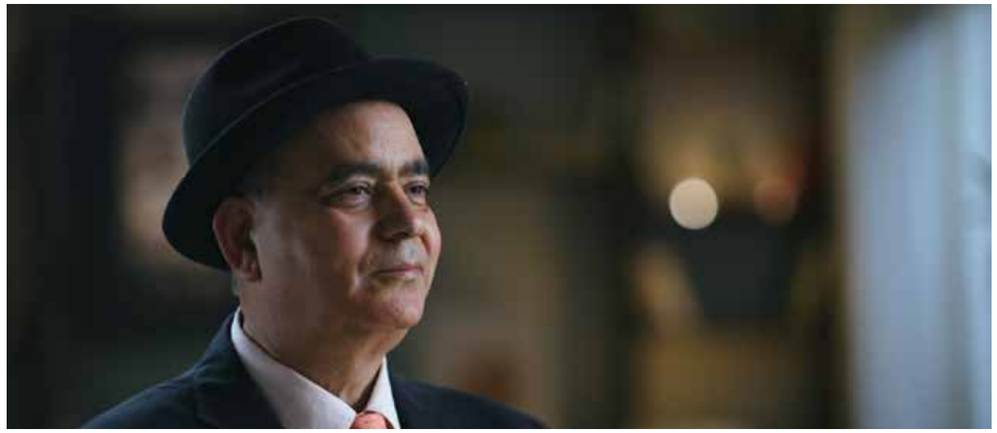
يقول الشاعر الصيني تشاو شوي «منذ شبابي ، راودني حلم عزيز: أن أمتطي جوادًا من الصين ، وأسافر عبر طريق الحرير حتى أصل إلى مصر. وفي الطريق ، نعبر الهند وفارس وبابل وكنعان واليونان ، لنعيش روعة تلك الحضارات. واليوم ، حوّل الشاعر المصري الكبير د. أشرف أبو اليزيد هذا الحلم إلى حقيقة. وبعد ذلك كتبتُ «ملحمة أوراسيا» استنادًا إلى هذه الرؤية تحديدًا ، لأن قارة أوراسيا كانت يومًا مهد الحضارات الإنسانية الكبرى ، وما تزال وطن البشرية كلها.

يسعدني أن «ملحمة أوراسيا» قد تُرجمت إلى العربية على يد الشاعر المصري الكبير أشرف أبو اليزيد. فاللغة العربية لغة عريقة ، تنحدر من اللغة الأكادية القديمة ، وترث لغة «ملحمة جلجامش». وهي اللغة الرسمية لاثنتين وعشرين دولة عربية. ومنذ صدور هذا الكتاب ، تُرجم إلى عشر لغات. هذه هي النسخة الصينية ، وهذه النسخة الإيطالية ، وهذه النسخة الإنجليزية. كما أخطط للقاء أشرف في آسيا الوسطى خلال شهر يوليو ، حيث سنقيم حفل إطلاق النسخة العربية.

تقليديًا ، كانت الملاحم الإنسانية ملاحم قومية. فأقدم ملحمة في بلاد الرافدين ، وهي «ملحمة جلجامش» ، وُلدت في المنطقة العربية ، وكذلك الملاحم اليونانية والهندية. وكل هذه الملاحم التقليدية كانت ملاحم قومية. ومن خلال كتابة «ملحمة أوراسيا» ، آمل أن أدمج جميع الحضارات القديمة — بدءًا من بابل ، غربًا إلى كنعان ومصر واليونان ، وشرقًا إلى فارس والهند والصين — لصنع ملحمة تخص الإنسانية كلها. وهذا أيضًا هو هدف «حركة الشعر العظيم» التي أسستها. فنحن نطمح إلى دمج الحضارات الشرقية والغربية ، والحضارات القديمة والحديثة ، والحضارات المقدسة والدنيوية ، لخلق شعر عظيم.

البشرية جاءت من المكان ذاته ، ولا بد أن تصل في النهاية إلى المصير ذاته. ووفقًا لكتاب «رحلة الإنسان: أوديسة جينية» للعالم سبنسر ويلز ، فإن جميع البشر المعاصرين ينحدرون من سلف واحد عاش قبل مئة ألف عام. لقد خرجنا من أفريقيا ، وتفرقنا في كل الاتجاهات انطلاقًا من بلاد الرافدين ، فتشكلت الأعراق الصفراء والبيضاء والسوداء. ومع ذلك ، ما زلنا النوع نفسه ، إذ نتشارك 99.99٪ من جيناتنا.

واليوم ، من خلال «ملحمة أوراسيا» ، أريد أن أطلق نداءً مدويًا: لقد حان الوقت لكي تتوحد البشرية. إن مستقبل الإنسانية سيكون بالتأكيد لغة واحدة ، وأمة واحدة ، ووطنًا واحدًا. وربما يستغرق ذلك خمسمئة عام ، لكنني أؤمن إيمانًا راسخًا بأننا جئنا من المكان نفسه ، وسنصل حتمًا إلى الوجهة نفسها.



د. أشرف أبو اليزيد مترجم ملحمة أوراسيا

الشاعر الصيني تشاو شوي

د. عبد الوهاب عزام من أكمل ترجمة الشاهنامة وحققها

علي العجري

«ثمة عاطفة كبلت إدراكي» لندى الدعيس... نص خارج التجنيس

أحيانًا يكون التجنيس الأدبي عقبة أمام إبداع الشباب ممن يمتلكون مخزونًا إبداعيًا ونَفَسًا كتابيًا فنيًا ، لكنهم لا يجدون الوعاء التقليدي الذي يسكبون فيه هذا الإبداع ، فينشرون كتبهم بعيدًا عن أي تجنيس؛ ويأتي ضمن هذا الاتجاه كتاب ندى الدعيس.

في كتابها المعنون بـ «ثمة عاطفة كبلت إدراكي» ، الذي يقع في ما يقارب مئة صفحة من القطع المتوسط ، فضلت كاتبتُه النأي به عن أي تجنيس أدبي؛ مكتفية بوصفه بـ (نصوص) ، وتركت للقارئ الحرية في أن يضعه في أي خانة يريد ، وينظر إليه كلٌّ من زاويته الخاصة.

فمن أراد أن يتذوقه كشعر منثور... فهو شعرٌ منثور عذب الكلمة ، مكتمل الصورة ، بالغ المجاز والبيان. أو كما قالت الناقدة الفرنسية (سوزان برنار) في وصف قصيدة النثر إنها: «قطعة نثرية واحدة ، مختصرة ومضغوطة ، إلى حد يجعلها كحجر بلور ، متحررة من معظم القوافي والأوزان».

وإذا ما رأى أحدهم في هذا الكتاب مجموعة لقصص قصيرة جدًا؛ فيحق له ذلك ، فالنصوص تمتاز «بقصر الحجم والإيحاء المكثف ، والنزعة القصصية الموجزة ، والمقصدية الرمزية ، فضلًا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب ، والنفس الجُمَلي القصير ، الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف ، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار»... مثلًا جاء في النص تحت عنوان «سكرة نيسان» في ص ٩٤.

وربما ينقص هنا بعض شروط القصة التي تعودنا عليها مثل الشكل الهرمي (بداية وذروة ونهاية) ، أو قفلة الخاتمة للنص القصصي؛ التي ربما لم يتمّ الإمساك بها في نصوص ندى.

وقد يأتي قارئ آخر ليقول: إن هذه النصوص ليست شعرًا ولا قصة قصيرة ، وإنما خواطرُ وجدانيةٌ مشبوبة بالعاطفة والبوح الجريء والشجاع من فتاة تعيش في اليمن... ومن أراد أن يذهب في هذا الحكم ، يمكنه ذلك ، وقد يجد بين دفتي الكتاب ما يؤيده من أدلة.

لكن ، وبعيدًا عن الأجناس والتجنيس ، فالإبداع مشاع ومتاح في أي إناء كان... كالهواء والنور. ونحن هنا أمام نصوص بالغة الجمال والدهشة ، نسجتها الكاتبة ندى الدعيس باقتدار واضح وكأنما نقشت بأناملها أحرفًا متوهجة؛ ترقص أحيانًا وتبكي أحيانًا ، وتضحك أخرى... تحب ، وتعاتب ، وتتحدى ، وتسامح ، وتغضب. نحن أمام وسيلة فنية للتعبير عما يختلج في النفس من أحاسيس ومشاعر مكثفة ومزهرة وعطرة ، جسدتها الكاتبة بالحروف المرسومة:

«أيها القلم اسفك حبرك كي تسقط عنه أقنعة الأفئدة دع الفرصةَ للأرواح... كي تصرخ. لا تكبتها بنثر كاذب يوصلها لنقطة النهاية فالأسوأ من الموت... هو ميلادُك الذي أوجدك أول مرة».

بطلة النصوص في هذا الكتاب أنصتت جيدًا لصوت العاطفة... حتى وهي تكبِّل الإدراك؛ فقد برز بوضوح التموج العاطفي بمده وجزره

وهدوئه وصخبه... لكن هذا الانسكاب العاطفي ليس بالأمر الهين ، بل هو قنبلة على شكل قلب تنتظر فقط من يسحب صاعقها... كما هو موضح في رسمة الغلاف ، وكلمات المتن التي تقول: «عندما أرى اندفاع قلبي ، أدرك لماذا جعله الله في قفص».

إذن ، نحن أمام نصوص بالغة الألق والزهو... فيها أجراس موسيقية ، وتتصاعد من بين أحرفها الصور البيانية والتشبيهات ، والانزياحات الفارقة والمدهشة التي تتدفق عذبة ومثيرة ، نحلق معها أينما حلّقت. نصوص تمنحنا بعدًا جماليًا مكثفًا وقريبًا من القلب والروح.

وقد وزعت الكاتبة تلك التموجات العاطفية على خمسة عناوين هي: (وتين - أحمق - خيبة - مرآة - نون القوة). وقد أفردت للعنوان الأخير «نون القوة» أكثر من نصف الكتاب؛ في حين جاءت العناوين الأربعة الأخرى في أقل من نصف الكتاب (أربعون صفحة) ، وذلك لا يخلو من دلالة ورمزية يمكن الوقوف عندها. فعلى الرغم من أن حب وحنان وعواطف الأنثى لا حدود لها... لكنها عواطفُ قوةٍ لا عواطفُ ضعف ، وقد برهنت الكاتبة على ذلك بعملية انزياحية بليغة؛ حيث جعلت «نون القوة» بدلًا عن «نون النسوة» ، وتقول:

«تقيئي قلبك وابتلعي الحديدَ عندما تقررين أن تقعي بحبٍّ شرقيّ».

وفي نص آخر ، تحاول بطلة النصوص أن ترتب العلاقة الندية بين الرجل والمرأة وتضعها في ميزانها الصحيح؛ فتقول:

«مجمعنا الوحيد اللغة ولكن طباقًا. كل متناقض على هذا الكوكب يفقد بريق التناقض ، بمجرد رؤية علاقتنا. النورُ والظلمة ليسا متناقضين فهما بشكل أو آخر ، يصنعان الشعورَ بقلوب حامليه. والموتُ والحياةُ يحمُلان نفسَ الثمن... الشمس والقمر يشتركان بالنور ويشعان مختلفين في كبد السماء التناقض المشؤوم الحقيقي هو أنا وأنت».

بمعنى أن الكون منسجم ومتساوٍ ، وعادل في تذكيره وتأنيثه... لا تناقض فيه ولا استعلاءَ أحدٍ على أحدٍ؛ لكن بيئة الشؤم والاختلال هي من تصنع التناقض على غير هدى أو بصيرة... وبلا قلب بالطبع: «فمن يَظهر في بادئ الأمر بالطهارة السماوية هو نفسه سلالةُ إبليس» ص ٨٤.

وتحت عنوان «فيض مقسوم» نجد:

«وبعد يوم مرهق من التشبيهات ، والمقارنة والتحقير والمقارَن؛ خلدت إلى لحافي أخيرًا وسمحت حينها لمقلتيّ أن تفيض. العجيب أن كل ما بي كان يفيض بطريقة جنونية كل شيء يصرخ يرجو النجاةَ من تكبيل الشعور اللعين».

إذًا ، ما جاء في هذا الكتاب: «لم تكن كلمات ، إنها كبريت يحترق في كل ركن مليء ببنزين المشاعر. للأسف نحن لا نملك رفاهية الاختيار ، فقد ولدنا من رحم المحبرة ، إلى الجحيم مباشرة... لنسطر وجعنا بين سطور الكتب»... هذا ما اختتمت به ندى ، وما سأختم به أنا أيضًا.

وتبقى ملاحظة مهمة لا بد من قولها: هذا الكتاب صغير في حجمه ، كبير بمحتواه ، ومبشرٌ بكاتبةٍ كبيرة تشق طريقها نحو مجد الكلمة باقتدار.

ما رأيك بالنص بعد هذه التعديلات ، وهل تود إضافة أو تغيير أي فكرة نقديّة فيه؟

الهوية السردية: استراتيجية الذاكرة بين الموت والانبعاث في رواية «العاشق الذي ابتلعته الرواية» لـ «أسيد الحوتري»

: وداد أبوشنب

«العاشق الذي ابتلعته الرواية» رواية للروائي أسيد الحوتري ، عمادها الحكي والسرد واستحضار التراث الشعبي (قصصًا وحكايات وترويدات وأغانيَ) ، والأسطورة والحاضر والعودة إلى الماضي ، في قالب يجمع بين الواقعي والغرائبي. وبتقنيات روائية وسردية عالية ، يمضي الروائي عبر مسار الحضارة الكنعانية ، خاصّة الفلسطينية؛ ليصل إلى إثبات سرديّته الذاتية/الكبرى عن طريق الهوية السردية ، والتي سأتطرق إليها -لاحقًا- عبر مفهوم الباحث الفرنسي بول ريكور الذي أضاف العملية السردية إلى تمثيل الوجود.

في إطار سردي عام ، يبدأ الروائي أسيد الحوتري روايته بمقدمة لا تنفصل عن العمل الروائي لأنّها موجِّه حقيقي للقارئ ، الذي أصبح يعرف بعد قراءتها بأنّه موجَّه إلى عالم الحكايات والقصص ، لا سيما الحكايات المرتبطة بالتراث الشعبي؛ أسطورةً كانت (بعل) أو حكايةً شعبية (ظريف وجبينة) ، أو قصيدةً مغناة (الدلعونة) أو ترويدة (الترويدة الشمالية). ويوجِّه حديثه للقارئ معرِّفًا إياه بأنّ العمل الذي بين يديه تتمة لحكاية ظريف الطول الفلسطينية ، وكانت مسبوقة بتمهيد موجِّه ، ثم وصل الحوتري هو ومتلقيه إلى نهاية العمل (النص) الذي كان الهدف منه توثيق هوية فلسطينية حقيقية عبر الهوية السردية المتتالية ، وعبر الصراعات المتعددة في الرواية والتي تنتج عدة حبكات؛ فنصّ نهايته عند بدايته!

تقنية السرد والساردين تراوحت ما بين سارد يسرد بضمير الغائب وآخر يسرد بصيغة المتكلم ، وأحيانًا يأخذ السارد دورين حسب ما يقتضيه السرد أو العرض: (رؤيتان لسارد واحد: رؤية مصاحبة ورؤية من الخلف -راوٍ عليم-). في القصة الإطار السارد هو غريب حين كان يروي الحكايات المتضمَّنة في الرواية ، ويمكن تجاوز السارد «أديب» الشخصية المثقفة والمتحوِّلة بين رموز المثقفين الفلسطينيين؛ أديب وليد لحظة إغماء -حلم- جاء ليوقظ غريب من (غفوته/غفلته/عمالته) ، فكتب في الحلم المخطوط القرمزي وسلمه لغريب ، الذي أعاد كتابته بكامل وعيه من الذاكرة -ذاكرته- وأخذ دور الحكي أو السرد ، كظريف الطول في بعض المغامرات الشعبية نحو ما جاء في (قرية صفّون ورؤيا عليان).

السرد تمثيل للوجود الإنساني في هذه الحياة ، فالشخص/الشخصية يسرد ليعيش ، ينقل خبراته وسرديته وحياته الجماعية أو الفردية ليبقى حيًّا ، وذلك ما بين الهويتين المطابقة (التراكمية) والذاتية (الفردية) ، ما بين ذاكرة ووعي متراكمَيْن جمعيين وما بين ذاكرة فردية؛ لذلك كتب/سرد أسيد الحوتري من عمق ذاكرته ، وكتب/سرد أديب أيضًا ، وأعاد غريب الكتابة/السّرد بكل وعي بعدما ضاع المخطوط القرمزي في اللاوعي. كلّ منهم كان يسرد للحفاظ على هويته من الضياع ، ففي الحديث/السّرد حياة وفي الصمت موت ، تمامًا كما في ألف ليلة وليلة. إنّ الهوية تُستعاد في كلّ مرة بعد الموت عن طريق الانبعاث؛ «غريب» لم يمت لكنه عاد إلى الحياة عن طريق تجربة السرد ، عاد ليكون بطلًا نابذًا كلّ ذرة خيانة مارسها من قبل ، فقد ذاكرته -ذاكرة الخائن- ليحصل على ذاكرة تخلِّد سرديته ، و«بعل» مات لكنّه عاد بفعل الحبّ واستجماع أشلائه ، وظريف ينبعث كلّما اختفى ، يُبعث بطلًا بعد كلّ غياب (قيامة ظريف/عودة ظريف).

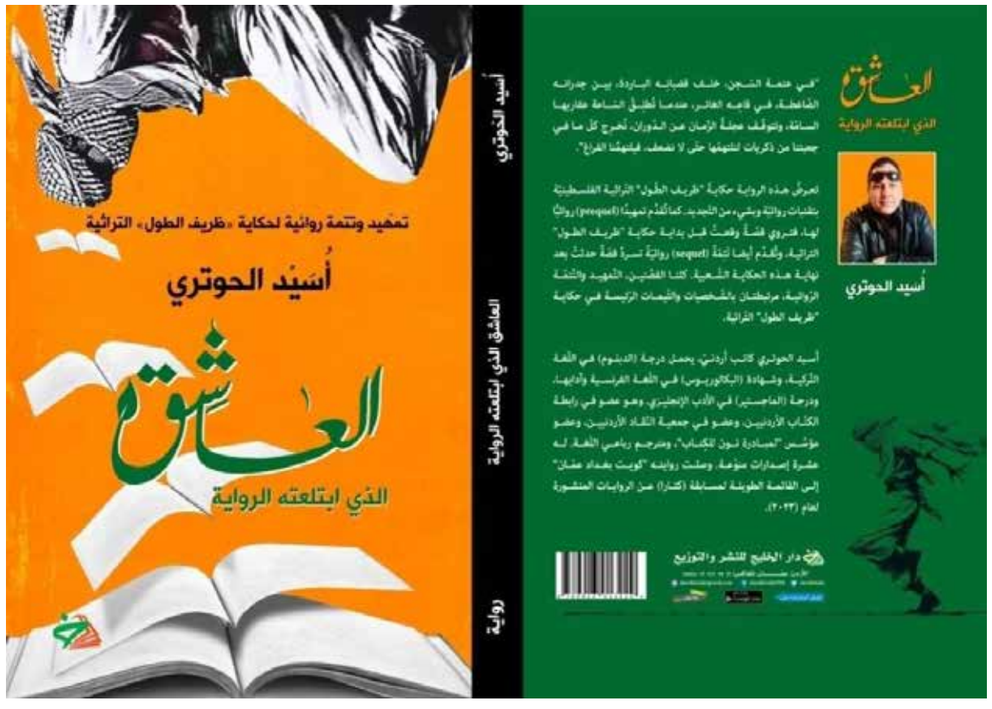
تنقّل ظريف عبر أزمنة متنوعة ، ابتداءً من وجوده في أسطورة بعل الذي سكنته روحه كما سكنت روحُ عنات روحَ عنات الثانية ، إلى زمنه المجهول ، إلى زمن آخر حيث كان في سجن عكّا وقت إعدام الشهداء الأبطال: عطا الزير وفؤاد حجازي ومحمد جمجوم.

كانت الفكرة هي إعادة كتابة شخصية تكون فكرة بالمطلق «لأنّ الفكرة لا تموت» ، فتمَّت صناعة شخصيات لا تموت ، وإن ماتت تُبعث من جديد. والانبعاث/البعث هو أفق مستمر للكتابة/للسّرد والهوية والذاكرة ، وهو ما يربط بين الفرد والجماعة عبر دورة موت/انبعاث متكررة ، على حدّ قول سعيد أبي النحس المتشائل: «لم أمُتْ ، لكنني اختفيت» ، وقد استعار الحوتري هذه الجملة كجملة قبلية بدأ بها الفصل الأوّل من الرواية ، ممهِّدًا لقارئه بأنّ أبطاله الجيّدين سيبعثون كلّما اختفوا. وفي العتبة الأولى للرواية: العنوان خير إشارة إلى الانبعاث والحياة ، فالعاشق ابتلعته الرواية ولم تلتهمه ولم تأكله ولم تفترسه؛ الابتلاع يعني بقاء المبتلَع كاملًا كما هو. هذا وقد أشار الحوتري إلى الانبعاث والموت في الرواية على لسان براق ، فتعقّب براق وتقول: «أجل ، أجل ، يأتي الماضي أحيانًا قاطعًا كالسيف ، مفتوحة مع (موت) حربكم يا عليان ، طورًا ترجح كفتكم ، وطورًا ترجح كفّة (موت) ، تتناطحون كعجول البرية ، جولة لكم وجولة لـ(موت)...» ص(48).

والكتابة/السرد عنصر ثابت عند الحوتري يحمِّله أبعادًا وجودية متنوعة؛ ففي روايته الأولى «كويت بغداد عمّان» جعل من الكتابة وسيلة للاستشفاء ، وبالمقابل جعل من القراءة ضربًا من ضروب الاستشفاء حسبما تحتاجه الحالة ، فالكتابة/السرد حياة ونجاة. بالكتابة/السرد يحافظ الفرد على سرديته الذاتية بالحفاظ على سرديته الكبرى ، فيحافظ الحوتري/غريب/أديب/ظريف على ميراثه الحضاري من السرقة ومن الضياع ، ويحافظ على أرضه من المحتلّ الذي يسرق المكان والزمان ، الماضي والحاضر والمستقبل.

وما بين البداية مع «غريب» والنهاية مع «غريب» أيضًا ، يعيد «أسيد الحوتري» بناء سرديته عبر جمع قطع البازل الحكائية التي عاشها في مخيلته على أرضية زمكانية واسعة جدًا تجعل العمل خالدًا صالحًا لكل زمان ومكان؛ لأن زمن التلّقي مهما تقدّم لن يكون بعيد المفهوم عن زمن الكتابة وعن زمن الحكايات المكتوبة ، ولذلك فقد استعان الروائي بالرموز الفلسطينية منذ الإله الكنعاني الأوّل وصولًا إلى الملثّم على سبيل المثال ، وإلى آخر طفل فلسطيني ينشد الحفاظ على هويته التي يسجلّها كي لا يضيع حقّه بين أضراس طغيان العدو الإسرائيلّي.

يقول غابرييل غارسيا ماركيز: «التاريخ يكتبه الروائيون»؛ لأنّ المؤرّخين يدوّنون الإحصاءات وأسماء المدن المحتلّة وعدد المفقودين والقتلى... ، أمّا هوية المواطن وحياته وتراثه وبطولاته وتضحياته ووجوده وإنسانيته وجميع أحواله فلا ينقلها إلا الروائي ، ولا يحافظ على السردية الذاتية أو الكبرى إلّا الروائي؛ فالرواية عالم متصوَّر نكتبه على هامش واقع نعيشه ، وكما قال بول ريكور: «قصّة لم تُكتَب هي قصّة لم تُعَشْ» ، لذلك علينا أن نكتب/نسرد تجاربنا ونعيد سرد تجارب من كانوا قبلنا بغية الاستمرارية والحياة ، استنادًا إلى سردية جذورها ضاربة في عمق التاريخ وفروعها طالت عنان السماء



شوية شغف

د. إبراهيم طلحة

النقد بوصفه مسؤولية أخلاقية

ليس ناقدًا ذاك الذي يتناول الناس في صورهم وأشكالهم وخليقتهم وأقدارهم؛ فينتقد لحية فلان أو عمامة علان أو صوت فلانة أو صورة علانة.. أو ينتقد وضع فلان المادي ، أو ظرف فلانة الاجتماعي..

النقد الحقيقي هو ذاك الذي يتناول الثغرات والأغلاط والزلات والأخطاء بالتوصيف فقط؛ فيكون للأخطاء المصاحبة لتصرفات هؤلاء في أقوالهم وأفعالهم (إن وجدت) ، أما من يتناول ظاهرهم فحسب فإن باطنه غير سليم في الأعمِّ.

الناقد الإيطالي كروتشه ، يقول:

«عَلَى النَّاقد ان يقف امام مبدعات الفنِّ وجمالياته موقفَ المتعَبّد لا موقف القاضي ، ولا موقف الناصح؛ وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول ، فيعيش حدسه مرة ثانية ، لا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية». أي على الناقد تجاوز الشخوص إلى النصوص ، وتجاوز حالة الانفعال إلى حالة من الفاعلية.

النقد القويم أمانة وتحمُّل مسؤولية ، وليس تحامُلًا وتطاولًا وتصفيات شخصية.

كريم النفس هو بالضرورة سليم العقل.

النقد كرم أخلاق ، ورُقيٌّ تعامل.

الصورة الفنية في ديوان (كبرت كثيرًا يا أبي) للشاعر عبدالمجيد التركي

محمد ناصر السعيدي

الصورة الفنية

الصورة الفنية من أكثر المصطلحات تداولاً ، واقتران الشعر بالتصوير قديم قدم تراثنا العربي ، فـ(الجاحظ) يرى أن الشعر «ضرب من النسج ، وجنس من التصوير» ، وهذا التصوير ، أو الرسم ، أو التخيّل هو المفهوم القديم للصورة الفنية ، ويقوم على التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، أما المفهوم الحديث فيرى أن الصورة الفنية هي «هيئة تُثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن»(الرباعي ، ١٩٨٤ : ٨٥).

ويرى الدكتور (عبدالقادر القط ، ١٩٧٨: ٣٩١) ، أن الصورة الفنية هي «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية».

وفي الدراسات النقدية الحديثة نجد أن «القراءة تتجه إلى الصورة لا بوصفها صورة جزئية: تشبيهًا واستعارة رمزًا ، وإنما تتجه إليها بوصفها نصًا أي بنيةً من العلاقة تشكل مع السياق المعنى الذي تعدّه القراءة حقيقيًا» (مسعد ، ٢٠١٨ ، ٢٢).

ديوان (كبرت كثيرًا يا أبي) للشاعر عبدالمجيد التركي

الديوان عبارة عن قصيدة نثر مطولة طغى عليها الطابع السردي ، واتسمت بالتكثيف والاختزال اللذين يقودان الشعر إلى تكوين رؤية خاصة متكاملة تضئ جوهر العالم ، وتؤسس وجودًا جديدًا يتخطى المألوف ، وقد برع الشاعر في حشد مجموعة من الصور الفنية التي توزعت على أنماط مختلفة نستعرضها في هذه القراءة التحليلية.

أولًا: الصورة الحسية

يعمد الشاعر في التعبير عن تجربته الشعورية إلى الصورة الفنية؛ لقدرتها على كشف عوالمه وفلسفته ونظرته إلى الواقع ، والصورة التي ينتجها الشاعر يمكن إدراكها بالحواس الخمس ، وهي البصر والسمع والشم والتذوق واللمس ، ويؤدي التشبيه دورًا فاعلًا في تأسيس بنية الصورة الحسية ، وكذلك الاستعارة عن طريق التشخيص والتجسيد ، وتراسل الحواس وهو أن يستخدم الشاعر علاقات جديدة تمنح ماهو لحاسة البصر لحاسة السمع ، وما هو لحاسة الشم لحاسة التذوق أو للمس ، وهكذا.

ولعل الصورة الحسية المرتبطة بحاستي السمع ، والبصر هي الأكثر شيوعًا من غيرها؛ كونهما أكثر الحواس إثارة للمشاعر ، وقابلية للإدراك.

١-الصورة البصرية

ترد الصور البصرية التقليدية في الديوان بنسبة هامشية لا تكاد تذكر ، مثل: (أبدو كالعباقرة والمخترعين وأولئك الذين يفكرون بعمق.. ، إبرة طبيب الأسنان التي تلمع في يده كنصل ، أعبر الشارع كمعاق ، الوقورون جدًا يمشون كرجالٍ آليين).

أما

الصور المبتكرة والتي تكاد تكون خاصة بالشاعر دون غيره ، فقد ازدحمت لوحاتها في الديوان بشكل كبير ، ومكثف حتى أصبحت جزءًا من بنية النص الطويل ، نذكر منها:

-(أرى مسامات يدي مثل مقبرة بعيدة) ، تشبيه يوحي بضبابية الرؤية والخوف من الشيخوخة.

-(قطرة ماءٍ تتعلق بالحنفية كمظلي يقفز لأول مرة) ، تشبيه سريالي رائع يوحي بجفاف الأحلام.

(تتشبث القناديل بالسقف كطفلٍ يتشبث بصدر أمه ..) ، لوحة تشبيهية لتجرد القناديل من الضوء ، وتشبثها بالمكانة الزائفة.

-(يتذكر حقل الألغام والخوذ التي تتناثر كالبطيخ) ، تشبيه يحمل معنى التضحيات اللامتناهية.

- (لماذا نمشي بنصف أجسامنا كالزومبي؟) ،تشبيه يوحي بحالة الموات التي يعيشها الأحياء الموتى.

-(أنا الآن عالقٌ مثل رسالة بداخل قارورة ، مثل حبة قمح في حلق الطاحون. . للبقاء تكلفة باهظة ، أخاف أن أقضي بقية عمري في هذا المكان) ، في هذه اللوحة تشبيهان يحملان دلالة التورط في طلب الحياة الكريمة وسط محبطات الواقع ، وصراع الأطراف.

-(أحتاج أن أنام كقط) ، تشبيه يحمل رغبة الشاعر بالهروب من واقع الخيبات ، إلى الصمت ، والعزلة التي تشبه نوم القطط الذي يتراوح بين ١٢ , ١٦ ساعة في اليوم.

-(أحسُّ بشراءٍ فاحش كفأرٍ حصل على طنٍ من الجبنة) ، ويعني به ثراء الأفكار والأمنيات.

-(أحلق مثل كيسٍ بلاستيكي تمت إحالته إلى التقاعد ليتفرغ للطيران ومراوغة الريح ، ليلفت إليه الأنظار أيضًا) ، هنا ينبثق التشبيه عن صورة استعارية تشخيصية تجعل من الكيس البلاستيكي كائنًا حيًا ناطقًا محالًا إلى التقاعد ، ومتفرغًا لمراوغة الريح ، وهذه الصورة الثنائية تحمل بعدًا دلاليًا يعبر عن نفسية الإنسان الخارج من نفوذ المركز ، وقوة الماضي إلى التمسك بأوهام الخلود ، وسرقة الأنظار.

-(لا أحب الذين يقفون أمام المرآة طويلًا كأنهم يحاولون إيجاد الفروقات السبعة) ، في هذا التشبيه ينفر الشاعر من حالة الوقوعين اللذين يبحثون عن المثالية ، و لا يعيشون واقعهم.

-(أختبئ مثل حبة ملح بين كومة من السُّكر ، ستلفظني النمل وتتركني وحيدًا بعد أن تنتهي من جرد غنيمتها .. أسبح مربوطًا مثل جرو أبكي وأبتلع الماء من أنفي وفمي ، كهذا الليل أنا) ، لوحة مزدحمة بتقاسيم الهروب من الواقع ، والاستسلام لنمل المعوقات ، والغرق في ظلام الزمن المريب.

2-الصورة السمعية

هي صورة تحمل صوتًا سواءً كان لإنسان ، أو حيوان أو طير ، أو من أصوات الطبيعة كالرعد والرياح ، أو أصوات أسلحة أو آلات صناعية ، وهذه الأصوات لابد أن تكون معبرة ، وتحمل بعدًا دلاليًا يسهم في توضيح الصورة ، ومن صور الشاعر السمعية في الديوان قوله:

(لا تحب كلمة «شزرًا » فهي تذكرك بصوت المنشار الكهربائي ، وبصوت الملعقة وهي تحكُّ الصحن لاقتلاع بقايا الأرز المحترق).

كلمة (شزرًا) كلمة فصيحة تعني: النظر بمؤخرة العين بغضب ، أو استهانة ، أو إعراض ، ولكنها في نظر الشاعر تحمل دلالة التكبر ، والتقعر في اللغة ، فجاءت دالة على الإزعاج والضجيج كصوت منشار كهربائي ، وملعقة الأرز المحترق.

وأما في قوله: (هذا الشارع يعرف وجه الدبابات التي كانت تركض أمام عدسة المصور وتتباهى بطلقاتها كأنها عارضة أزياء. .) ، يستمع المتلقي إلى صوت الدبابات حين تركض ، وحين تتباهى بطلقاتها ، وصوتها فيه دلالة على الدمار ، والصراع ، والصورة تشخيصية استعارية جعلت من الدبابة عارضة أزياء تتباهى بلغة الحرب والموت ، وترقص على أشلاء الأبرياء والضحايا.

وأمام صوت الحرب يتحول صوت الضمير الإنساني إلى صدى معطوب ، وأنفاس مهترئة ، ومقدمة للموت ، وهو ما تحمله الثلاث الصور التالية: (صوتك بطيءٌ كأشرطة الكاسيت المعطوبة) ، (مثل علبة عصير ورقية يدهسها مراهق ليسمع صوت انفجارها ، هكذا أتخيل الموت. .) ، (البالون سينفجر ونحن نستعرض أنفاسنا الطويلة ، تمامًا كمن يمزح مع مدفع مهمل في زاوية المتحف وقد نسي كل تعليمات الأمان).

وفي قوله: (ساعة الحائط تحصي عمرها الضائع مع البطاريات الصينية ، .... زجاج النافذة المكسور يصفر كلما رأى ريحًا ، يدعو البرد بصفيه للدخول من هذه الشقوق ثم يعوي مثل كلب.. ، تخرج يدك من أي نافذة تصادفك فتحييك الرياح من بعيد).

نجد الساعة تحصي عمرًا ضائعًا ، وزجاج المكسور يصفر ويعوي ، والرياح ترسل تحيتها من بعيد ، وفي هذه اللوحة التشخيصية دلالة على قسوة الحياة ، و سوء الواقع المعاش ، وذهاب الأيام الجميلة.

ونقف أخيرًا أمام هذه الصورة المعبرة ، يقول الشاعر: (سيهطل الفجر بعد قليل من صوت المؤذن). وفيها يتجلى الأمل ويغيب اليأس ، فصوت هطول الفجر ، وصوت المؤذن ، فيهما دلالتان قويتان للضوء والانعتاق والحرية.

3- تراسل الحواس

يمزج الشاعر بين الحواس ، فنجده يبصر بحاسة السمع ، ويسمع بحاسة الشم ، ويتذوق بحاسة اللمس ، وهكذا .. ، وتبادل معطيات الحواس وترسلها يشكل صورة فنية مؤثرة وصادمة للمتلقي ، ومن أمثلة ذلك في الديوان قول الشاعر :

(حين يصبح التنفس جزءًا من الروتين تحتاج إلى أنوفٍ كثيرة لالتهام الأوكسجين ، ومخارج أخرى لكل هذا الهواء المحبوس في رئتيك كأنك بالونٌ في لحظاته الأخيرة).

وقوله في موضع آخر: (أتذكر إعلانات «سينالكو» برتقال ، تلك المرأة كانت ضحكتها حامضةً وهي تمسك بالقارورة ، وترتدي قميصًا مطرزًا

كأنها زوجة لويس الخامس عشر).

نجد في الصورة الأولى الأنوف تلتهم الأوكسجين ، فحاسة الشم تتحول إلى تذوق والتهام ، وهذه الصورة تحمل بعدًا دلاليًا يؤكد الرغبة في الحياة ، وتنفيس المخبوء من الهموم والآلام.

وأما في الصورة الثانية فتبدو الضحكة حامضة ، فبدلًا من السماع لصوت الضحكة نتذوق حموضتها؛ دلالة على الروتين والخداع وعدم الصدق.

ثانيًا: الصورة الذهنية

وهي أحد أنماط الصور الذي يتم من خلال التعبير الصوري من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي ، أو من التجريدي إلى تجريدي آخر ، للتعبير عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة ، وتؤدي الاستعارة دورًا بارزًا في بناء هذا النمط من الصور الفنية.

-يقول الشاعر:(البرد هذه الليلة يشبه أمواس الحلاقة الرديئة) ، (الظلام يعضُّني مثل كلب) ، (الغرفة تتنفس بهدوءٍ كأنها حوتٌ عملاق) ، (كانوا يموتون بهدوء كما تنطفئ الشمعة).

أربع صور ذهنية رسمها الشاعر في مواضع متفرقة يثير من خلالها قدرات المتلقي على التخيل ، فيضفي على المجردات كالبرد والظلام والموت إحساس أمواس الحلاقة الرديئة ، وعضة الكلب ، وانطفاء الشموع ، وتنفس الحوت العملاق ، تعبيرًا عن الدلالات التالية: برودة المشاعر ، ووحشية الواقع المظلم ، والتضحية بصمت.

-وفي قوله: (ما زال باب السوق مليئًا بورد الليل ، يغمض عينيه لحظة شروق الشمس ، وكأنه يعيش بروح خفاش) ، صورة ذهنية يظهر فيها باب السوق مليئًا بورد الليل ، مغمضًا عينيه عند الشروق كخفاش ، والسوق هنا تعبير عن مضمار الحياة الكبير ، وورد الليل رمز لأحلام البسطاء التي تطرق أبواب الحياة الكريمة ، والشمس رمز للحرية البعيدة التي تغلق في وجهها أبواب الأحلام والحياة.

-(تحدثنا عن القشعريرة التي نلتقط لها صورًا فتبدو كحقول من القنافذ) ، تحمل الصورة بعدًا دلاليًا يوضح كمية الخوف والاشمئزاز من الواقع المليء بأشواك المتغيرات.

-(المسامات التي في أقاصي الحلق تشبه عمال المناجم ، لا.. ليس تمامًا.. تشبه أولئك الذين يلقون بالفحم إلى بطن الباخرة المشتعل... المسامات تتوقف لتعد بعضها كطفلٍ يعدُّ قناديل الزينة في بيت الفرح) ، صورة مدهشة مزدحمة بالتفاصيل تشير إلى كثرة الغصص القاتلة التي تفتقر إلى الفرح ، وتشتعل في حلوق الأغنيات كل يوم.

-(الرزانة ليست بهارًا لإضافتها على الكتابة) ، تشي الصورة بأهمية حرية الإبداع ، وجنونه.

-(النعاس يستعجلني لإكمال النص قبل أن أطفو كريشة) ، في هذه الصورة إيحاء بحيلولة المحبطات دون الإبداع.

-(قميص مسكون برهاب الصابون خشية أن يفقد رائحتك) ، صورة جميلة من صور الانتماء ، والتشبث بالهوية.

-(قناديل نسيت حكاية الضوء) ، المعنى القريب لهذه الصورة هو غياب الكهرباء عن القناديل ، أما المعنى العميق فهو ذهاب زمان المبدعين الحقيقيين ، وتحول وهج إبداعهم إلى ذاكرة منسية.

-(لم يعد ثوب الستر كافيًا. . ضاق حين اتسع اللصوص) ، صورة عميقة تحل دلالة صعوبة العيش ، وفقد الحياة الكريمة؛ نتيجة لتكاثر اللصوص.

-(أحسد أولئك الغرقى بالقوارب المطاطية. . هربوا من بشاعة أنظمتهم ؛ ليستقبلهم موت أنيق بربطة عنق وفرق إنقاذ وجميلات ينفخن الهواء في رئات الغرقى) ، صورة مؤثرة تحمل دلالة الهجرة والهروب الجماعي من الأوطان ذات الأنظمة القمعية ، باتجاه الغرق والموت الأنيق.

-(الكولسترول يقاسمني اللقمة) ، في هذه الصورة يصبح الكولسترول شريكًا فاعلًا يشاطر الإنسان رغيفه؛ دلالة على فقدان الصحة ومصارعة المرض ، وامتلاء الدروب بمخاطر البشر والسنين.

ثالثًا: الصورة الرمزية

للرمز وظيفة إيحائية تستند إلى الرؤى والمدركات في ذهن المتلقي ، تفتح عوالم أوسع للبناء والتركيب؛ للخروج من الأبعاد الحسية المغلقة للصورة إلى دلالاتها الشعورية والنفسية.

-النظارة:

يستهل الشاعر الديون بقوله : (غدًا سأرتدي نظارة طبية ، سأرى الأشياء بوضوح رجل ثمانين وسأبدو أكثر نضوجًا وحكمة).

النظارة هنا تحمل دلالات كنائية تشكل الصورة الرمزية الكلية ، فهي في هذا الاستهلال رمز للاستبصار والحكمة في سبيل الرؤية الواضحة لكل ما يدور في هذا العالم.

وإذا ما تتبعنا الصور المركبة للنظارة نجد الشاعر يقول:

(النظارة جعلتني أشعر بالخمس والأربعين سنة التي ليس فيها ما يستحق الرؤية).

في الفقرة السابقة تبدو النظارة كرمز للرشد الذي يواجهنا بحقيقة العشوائية التي عشناها في سنواتنا السابقة.

وفي ذات السياق يضيف الشاعر:

(تذكرت نظارة أبي. ...

كنت أرتديها لأرى نفسي كبيرًا ، وأرى مسامات يدي مثل مقبرة بعيدة ، وهو يحذرني أنها ستسحب نظري. .

كيف استطاع مخترعها أن يصنع عينين من الزجاج ويجمد فيهما كل هذا الوضوح؟

تذكرت نظارة ابني الصغير. ...

حين ينام .. أرتديها لتسحب نظري وأكون مثله ، تمنيت لو قايضته بعيوني ويعطيني نظارته).

يوظف الشاعر في المقطع السابق تقنية الطباق؛ للتعبير عن رمزية النظارة (الرؤية الثاقبة) في زمنين مختلفين : الماضي والمستقبل القادم ، فنظارة الأب تمنح الشعور بالخوف من القادم المدجج بـ(مقبرة بعيدة) ،

في حين ترسم نظارة الابن الصغير ملامح الحنين إلى أيام الطفولة والزمن الجميل ، وفي الحالتين تبقى رمزية النظارة ثابتة وحقيقية تتمثل في رؤية العالم بمنظار الواقع المعاش ، لا بمنظار من سبق أو من سيأتي ، حتى لا ننخدع وتسحب أنظارنا.

ويصل الشاعر إلى تعميم حقيقة هذه الرمزية للنظارة (الرؤية العميقة الواضحة) ، فالإنسان في كل زمان ومكان لا بد أن يمتلك ينصت إلى الطبيب (العقل) الذي يوجهه للوعي والإدراك بكل ما يحيط به ، يقول الشاعر:

(الرجل المغربي الذي يجلس أمام طبيب العيون ويقول له: (باغي نظاظر) ، هو نفسه الرجل اليمني الذي قال للطبيب: (أشتي مباصر). . هو نفس النسخة المصابة بقصر النظر ، نفس لغة العيون بترجمات عديدة).

وفي ختام رسم تفاصيل هذه اللوحة ، يدعونا الشاعر إلى امتلاك الرؤية الحقيقة المسكونة بالحكمة ، لنستكنه حقيقة العالم ، والأصدقاء ، ونعثر على كنوزنا المخبوءة تحت جدران السنوات والمقهورين ، يقول الشاعر:

(أحتاج (مبصرة) لأرى ما يخبئه لي القدر ، لأرى قلوب الأصدقاء ، لأرى العطر وهو يتكون من الورود المسحوقة ، لأرى الكنوز المخبوءة تحت جدران الأيتام ودناءة الأوكسجين في مناجم الفحم).

الدبدوب الأحمر:

يقول الشاعر: (الدبدوب الأحمر ما زال يتذكر سوق النجف ، ويتحدث اللهجة العراقية .

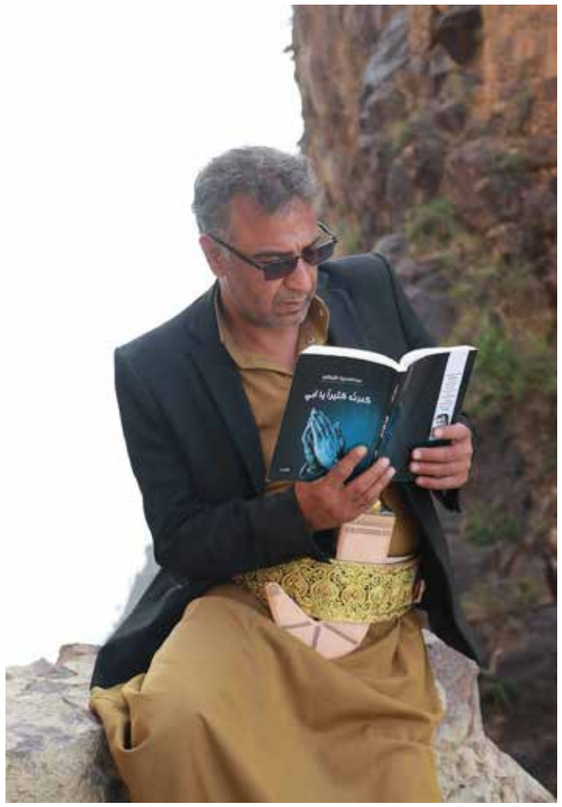
أخرجه من الغرفة قبل أنام وأنا أتذكر كل أفلام الرعب التي تتحدث فيها الدببة دون بطاريات وتتمشى في المطبخ بحثًا عن بيضة منسية.

الدبدوب أنزلته من فوق دولاب الملابس ، يبتسم لي ابتسامة موسر يصافح يتيمًا أخشى أن يسعل ، أن يطلب مني إرجاعه إلى العراق ، أن يخبرني برغبته في علبة بسكويت. الدبدوب نبتت له مخالب طويلة وهو يحدثني عن أجداده..).

في هذه اللوحة العميقة الدلالات يتحول الدبدوب بلونه الرمزي الأحمر من أيقونة للطفولة والحب ، إلى رمز سياسي لليسار ، والقومية العربية ، ثم إلى موسر رأسمالي نبتت له مخالب طويلة ، ولعل الشاعر هنا يرسم الحنين إلى مرحلة معينة اتسمت بالقوة والحضور والصفاء ، ويرمز إلى تلك المرحلة بالعراق والنجف ، وتتمثل اللهفة إليها بالإصغاء إلى حديث الدببوب عن مآثر وانتصارات أجداده.

البطانية:

البطانية اسم يدل على ما نتغطى به حين النوم ، والاسترخاء ، وهي رمز للدفء ، والستر ، وفي ما يأتي نستعرض مجموعة من الصور المركبة التي استفاض الشاعر في تشكيل أجزائها للوصول إلى لوحة فنية متكاملة عنوانها (البطانية) محملة بالدلالات المكثفة ، والرموز العميقة ، يقول الشاعر:



(البطانية شاهدة على مصداقية المواليد ، وتوقيت الارتعاشة التي تغرز الأظافر بين خيوطها..

شاهدة على تفكير من يلتصق بها أكثر من زوجته ، على الأصابع التي تسري تحتها كأخطبوط شرير يستخدمها لتغطية الخجل. .

شاهدة على الروائح والدماء ولف الجنازات..

شاهدة على مأساة ابن الجيران حين افتدوه بها من النار التي كادت تلتهمه.)

في هذا المقطع يوظف الشاعر مصطلح (البطانية) كرمز يرتبط ارتباطًا وثيقًا بدورة الميلاد ، والحياة ، والموت ، فالبطانية شاهد لا يغفل عن صيحة الميلاد ، وارتعاشة الحب الخجولة الباعثة للحياة ، وروائح الجنائز والدماء.

وينطلق الشاعر في تشكيل الصورة المركبة؛ لرسم لوحته الرمزية قائلًا:

(يحدث أن يموت الليل بردًا وتكون البطانية مستحيلةً كالبساط السحري ..)

في هذه الفقرة يرمز الشاعر بالبطانية إلى أحلام الفقراء العارية والمستحيلة ، في واقع لا يموت الناس فيه من البرد ، بل ينزاح الموت ، وينحرف إلى الليل نفسه؛ نتيجة لسوء الواقع ، وانهيار القيم ، وطبيعة المرحلة ، وهو ما حدا الشاعر لتلوين هذا الرمز بشكل أعمق ، فنجده

يقول:

(أحتاج كتابة رواية تحكي سيرة البطانية منذ أن كانت فكرة في رأس القطن ، ومنذ أن قُطفت زهرتها أيدي الجميلات وتركنها ملقاةً في سلةٍ إقطاعيةٍ لعدة أيام. .

عن نقعها في نهر من الكيماويات الحارة ، عن دورانها حول المغزل ، عن تلوينها بالدببة والفواكه والحواشي التي كأنها ستوقف نموها ، عن بقائها في حقيبة شفافة تشبه مصداقيتها ، عن سفرها معصوبة العينين بداخل حاوية لا مساحة فيها لقنديل صغير ، عن بقائها معروضة في واجهة محل الأثاث).

في المقطع السابق يرسم الشاعر لوحة عميقة تتجلى من تقاسيمها السيرة الذاتية للبطانية منذ أن كانت (فكرة في رأس القطن) إلى عرضها (في واجهة محل الأثاث) ، وتظهر البطانية كرمز للحلم المنشود ، والواقع الذي يتحكم به الأقوياء المغلف بـ(أيدي الجميلات ، والسلة الإقطاعية ، ونهر الكيماويات الحارة ، والدببة التي يكرهها الشاعر)؛ فلذلك تسافر معصوبة العينين لا ترى قنديلًا صغيرًا.

-فضة المعداوي:

(فضة المعداوي) رمز درامي في المسلسل المصري (الراية البيضاء) جسدته الفنانة الراحلة سناء جميل عام ١٩٨٨م ، وهذا الرمز يعبر عن الصراع بين المال والسلطة مقابل القيم والثقافة ، يقول الشاعر:

(أتذكر «فضة المعداوي» وهي تنفخ شيشتها كأنها دراجة نارية).

-الليل:

يرمز الشاعر بالليلة العمياء إلى الهموم ، والخيبات ، وتلاحق سنوات العمر ، يقول:

(هذه الليلة العمياء تتعثر بأنفاسي المتسارعة ، تعرف أن دمي متخثر وتخضُّ قلبي كما لو أنه علبة زبادي).

-العنكبوت:

توصف العناكب بالمخلوقات الأكثر وهنًا في بنائها المادي ، وبنيتها الحياتية الاجتماعية ، فلا تنعت بصناعة أوهن البيوت فحسب ، ولكن إناثها تقتل ذكورها ، ويقتل صغارها بعضها بعضًا ، وفي المقطع التالي يصور لنا الشاعر العنكبوت من زاوية مختلفة ، فيقول:

(الصالة مليئة بالفوضى..

أقترب من الثلاجة بأقدام مشلولة ، أجد بداخلها رأسًا طازجًا ويدين مقطوعتين تغسلان سكينًا ، ودميةً صغيرةً ترتعش من البرد وخيط عنكبوت يتدلى من أضيق الثقوب. .

بإمكان هذا العنكبوت أن يتخلى عن فكرة بناء بيت هناك سرير شاغر ، ولن يضطر إلى النوم معلقًا بانتظار الذباب).

يرسم لشاعر صورة للعنكبوت الشاهد على الفوضى ، والمشارك فيها من (أضيق الثقوب) ، والذي يمتلك إمكانية التخلي عن غريزته في بناء البيوت ، ويتخطاها إلى التفكير في احتلال ما لا يملك والاستيطان فيه ، وهو هنا رمز للمفترس الغاصب لحقوق الآخرين.

وفي ذات السياق الترميزي للعنكبوت يقول الشاعر:

(حين يصبح مزاح الأحلام ثقيلًا ، يتدلى عنكبوت ضخم من الجحيم ويحطُّ على كتفك ، كنجمة عسكرية وأنت في مكان شبه مظلم).

في هذا المشهد ، يقترب العنكبوت أكثر من الآمال ، والهموم المحمولة على الأكتاف ، ويحط كنجمة عسكرية في مكان شبه مظلم ، ويبدع الشاعر هنا في رسم هذه الصورة المبتكرة للتعبير عن عسكرة الأوطان ، وظلام الناس الحالمين فيها ، وكأن العنكبوت كابوس عسكري حط على حياتنا لتستحيل ظلامًا ومعاناة.

وهنا تصل دلالات الترميز بالعنكبوت إلى ذروتها ، إذ يقول الشاعر:

(الحديث عن العناكب ليس مناسبًا الآن ، ما زال اليوم في بدايته. .

ربما خرج عنكبوت خرافي من تحت الإسفلت والتهم السيارات والبيوت ، كما يحدث في أفلام هوليود..

وربما غلف المدينة بخيوطه وحملها على ظهره كزوادة ليثبت لنا أن هناك عوالم أخرى لم تخطر على بال فيلم ، وبدون شباك تذاكر).

في هذه اللوحة يتحول العنكبوت من طور التفكير بمحاولة الافتراس إلى التهام السيارات والبيوت ، واحتلال المدن ، وتمزيق وجه العالم ، وهو ما يؤكد تصاعدية رمز العنكبوت ، وامتدادها إلى الطغاة ، والغزاة ، والفاسدين.

-الماء:

برمز بالماء إلى الحياة ، والصفاء ، والابتهاج ، وهذا ما ظهر جليًا في بناء الصور الفنية التي رسمها الشاعر في الديوان ، ونذكر منها قوله:

(في النهر الذي كانت تشرب منه «فلونة» وتبتسم لنفسها في صفحة الماء).

وقوله: (أجد فاعل خير يحمل دلو ماءٍ ليسقي عمود الإنارة) .

وقوله أيضًا: (المسامات تموت حين تكون مرتبكة ، لذلك نغرقها بالماء ، محاولين إنعاشها حين نشعر بالعطش).

الخاتمة

يتضح مما سبق أن الشاعر قد أولى بناء الصورة الفنية اهتمامًا كبيرًا عبر أنماطها المختلفة: الحسية ، والذهنية ، والرمزية ، وبدت الصور أكثر إيحاءً ، تحاكي الواقع حينًا ، وتغرق في الرمزية أحيانًا ، وقد وظف الشاعر التشخيص ، والتجسيد ، والرموز في إنتاج لوحات جديدة ، ومبتكرة تعبر عن جملة من الموضوعات النفسية ، والاجتماعية ، والسياسية .

الخطّاف السردي: إغراء البداية وتأسيس الدهشة في المجموعة القصصية « قلب منقّط» للكاتبة القطرية ندى الشهراني

منذر كامل اللالا

قصصنا شجرة لا تكف عن النمو، ولا تخضع لقوانين الطبيعة؛ الولادة والموت، قصصنا شجرة أبدية، تنمو وتتسع أكثر وأكبر.» «ندى الشهراني» ليس هناك حصر للقصص والروايات الرائعة التي خلفها المبدعون عبر العصور، لكن هناك ما يشبه الإجماع على روعة وتميز عدد محدود من «البدايات» التي افتتح بها بعض المبدعين أعمالهم. والمقصود هنا ليس مجرد التشويق العابر، بل تلك البدايات التي تملك سحرًا يترك بصمة «الميسم» في نفس القارئ، بحيث إذا تذكرها بعد أعوام، استعاد حرارة العمل الأدبي كله. ولنعلم مقدار أثر هذه الأيقونات الافتتاحية، يكفي أن نتأمل اعتراف غابرييل غارسيا ماركيز حين قرأ مفتتح قصة فرانز كافكا «المسخ»، حين وجد غريغور سامسا نفسه قد تحول إلى حشرة ضخمة؛ إذ أدرك ماركيز حينها أن كل شيء ممكن في القص، وكان ذلك الحافز الذي أطلق شرارة «الواقعية السحرية» لديه.

في مجموعة «قلب منقّط» للقاصة ندى الشهراني، الصادرة عن دار جامعة حمد بن خليفة للنشر، يدرك القارئ منذ الجملة الأولى أنه وقع في «فخّ جميل»؛ فالبدايات هنا ليست تمهيدًا، بل هي ما يسميه النقد السردي بـ(الخطاف/ Narrative Hook)؛ تلك اللحظة التي تُمسك بالوعي وتدفع القارئ نحو التورط لا الفضول فحسب. وتتجلى براعة هذا الخطاف في كونه المدخل الرئيسي لـ«متوالية قصصية» محكمة، تتقاطع نصوصها وتتراكم دلالاتها لتشكل في مجموعها بنية عضوية واحدة تعيد صياغة تجربة الخذلان الإنساني. وتراهن الشهراني بوعي واضح على جعل هذه الافتتاحيات «بوابات توتر» تهدف لزعزعة استقرار القارئ، حيث يتبدى الخطّاف تارة بوصفه كسرًا للتوقع ومفارقة حادة تكسر الصورة النمطية، كما في قصة «أمنا حبابة» حين نصطدم بعبارة: «يظن الصغار بأن حبابة بارعة في القص؛ لكن الحقيقة أنها بارعة في الانتقام!». البداية هنا لا تُقدّم تعريفًا، بل تنسف صورة جاهزة للحكّاءة التي تتحول إلى كيان مشحون بالانتقام، وهو ما ينسجم مع أطروحة تزفيتان تودوروف بأن السرد يبدأ من «اختلال» لا من توازن، واضعًا القارئ أمام سؤال مبكر: هل الحكي هنا تعويض أم تصفية حساب؟

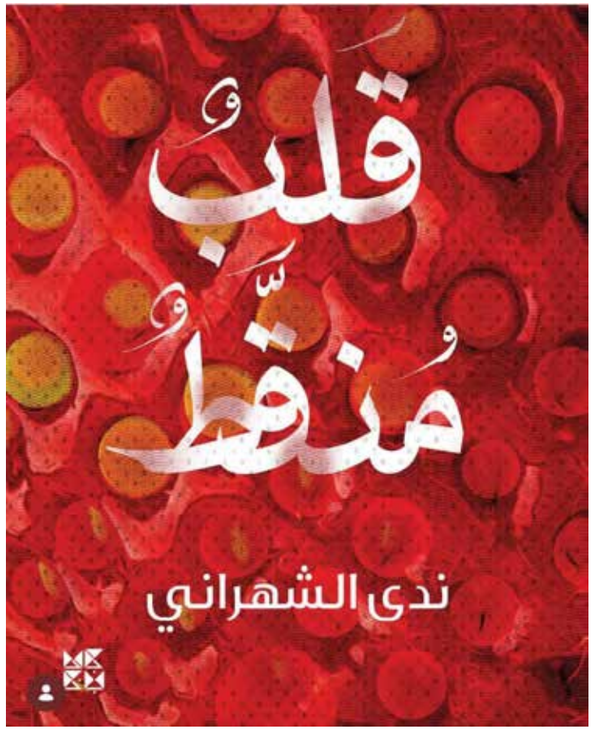
وينتقل هذا التوتر السردي ليصبح صدمة صوتية تقتحم السكون في قصة «ما لم تخبرنا به أمنا حبابة»، عبر نداء مفاجئ: «تمهل يا من نصفك شجرة! زعقت السنديانة العملاقة...». نحن هنا أمام افتتاح درامي يسبق الفهم ويؤسس للغرابة، يتقاطع مع مفهوم «البدء من داخل الحدث» عند جيرار جينيت، لكنه يضيف بعدًا غرائبيًا يجعل العلاقة بين الشجرة والإنسان توترًا تأويليًا يرفض التفسيرات الجاهزة. وفي سياق آخر، يعتمد الخطّاف على قوة المشهد والسينمائية المكثفة، كما في قصة «جنازة لائقة» حين يصور الحطاب وهو يقطع الجذع إلى دوائر عرضية، وهو استهلال يشتغل عبر الحسّ لا الفكرة، وقريب مما يسميه غاستون باشلار «مادية الصورة»؛ حيث تصبح الأشياء حاملة لشحنة شعورية موجعة تجعل الجماد يئن كأنه جسد يختبر الألم.

ولا تكتفي الكاتبة بالصورة أو الصوت، بل توظف سلطة الزمن والقلق كأداة توتر مبرمجة في قصة «كل كبير يصغر»؛ فمنذ العتبة الأولى: «لثلاث ساعات متواصلة سعى الرجل الستيني في أروقة البيت...»، تحدد الكاتبة إحداثيات الدراما بدقة متناهية (الزمن: ثلاث ساعات، الشخصية: رجل ستيني، المكان: بيت خال). هذا الاستهلال يضعنا مباشرة أمام ثيمة «الهشاشة»؛ فالبيت الخالي ليس سوى انعكاس لقلب الشخصية المأزوم، ليتحول الزمن هنا -وفق طرح بول ريكور- من مجرد رقم إلى عنصر بنائي يقوم على «سؤال مؤجل» حول ماهية المفقود وسر هذا الإصرار الوجودي الذي يتجاوز في دلالته جدران الغرفة. وبذات الدهاء السردي، يتحول الخطّاف إلى تساؤل يفكك الأسطورة في قصة «حذاء بلا جناحين»، حين تفتتح الكاتبة نصها بمطرقة الشك: «ما معنى أن يتعرف رجل على امرأة من حذائها؟». هذا التساؤل يهدم أسطورة سندريلا من الداخل، ويتقاطع مع مفهوم رولان بارت حول «النص القابل للكتابة»، حيث لا يُقدّم المعنى جاهزًا، بل يُعاد إنتاجه عبر إشراك القارئ في عملية النقد.

أما في قصة «بحر منقّط»، فإننا نلج مباشرة إلى الوعي المأزوم والاضطراب الداخلي، عبر خطّاف نفسي يذكرنا بروح إدغار آلان بو، وتحديدًا منذ الجملة الأولى في قصته (القلب الواشي): «صحيح! أنا عصبي جدًا... لكن لماذا تقولون إنني مجنون؟»؛ فعلى ذات النسق من التوجس، يلتفت بطل ندى الشهراني «ماضي» ليطمئن على ظله متسائلًا بحدة: «هل جننت؟!». هنا يقتحم القارئ وعيًا مأزومًا في تقنية قريبة من تفتيت الداخل النفسي عند فيرجينيا وولف، وتصل هذه الومضة السردية ذروتها في قصة «قلب منقّط / النقطة الأولى»، حيث نرى ولادة الألم كتحول لحظي مكثف، يسميه جيمس جويس بـ«لحظة التجلي»؛ حين تنكشف التجربة في ومضة خاطفة تحول المرارة إلى علامة دائمة ونقطة سوداء في جدار الروح.

تختتم الكاتبة مجموعتها بخطاف تأملي بعنوان «حكاية ثم» حيث يظل الخطّاف السردي «مؤجلًا»، وتعيدنا ندى الشهراني إلى جذور السرد العالمي: «تشير الأساطير والحكايات الشعبية إلى أن الحرف (ثم) ساهم في إنقاذ النوع الإنساني من الفناء». هذا ليس مجرد بداية قصة، بل هو «بيان أدبي» يفسر لماذا نكتب؛ «ثم» هي أداة الاستمرارية، وهي الخطاف الذي يربط بين قصص المجموعة، وبين شهرزاد المعاصرة والقديمة. الكاتبة تخبرنا هنا أن السرد هو «فعل نجاة» تمامًا كما كان لشهرزاد، حيث يظل المعنى في حالة تأجيل دائم يمنح المجموعة انفتاحًا على احتمالات لا تنتهي. إن ندى الشهراني في «قلب منقّط» لم تستخدم الخطّاف كأداة جذب تقنية فحسب، بل حولته إلى بنية جمالية واعية تؤكد أن التجربة الإنسانية لا تبدأ بهدوء، بل بصدمة صغيرة.. بنقطة. ومن هنا، ندرك أن كل خطّاف في هذه المتوالية هو «النقطة الأولى» التي سرعان ما تتكاثر، حتى نجد أنفسنا -نحن القرّاء- قد تسرطنت أرواحنا بالحكاية، وصار لكل منا قلبه المنقّط الخاص.

إن «الخطافات السردية» عند ندى الشهراني في «قلب منقط» ليست مجرد براعة استهلال، بل هي مفاتيح دلالية؛ فالكاتبة تدرك أن «القلب المنقط» يحتاج إلى «نقاط» بداية حادة، تخترق وعي القارئ لتتركه متسائلًا: هل نحن أبطال حكاياتنا، أم نحن مجرد نقاط حذف في قصة لم تكتمل بعد؟ وكما قال مايكل أنجلو: «ما من عذاب أعظم من القصة غير المروية بداخلك»، ولعل هذه المجموعة هي المحاولة الأرقى لترميم ذلك العذاب وتحويله إلى دهشة تُقرأ.



الهندسة الصوتية في قصيدة: «خَطر غُصن القَنا»

للشاعر مطهر بن علي الإرياني

دراسة وصفية تحليلية

د. شفيق علي القوسي

من المتعارف عليه أنّ الموسيقى ملازمة للشعر ، ولا يمكن تصوّر وجود شعر بدون وجود للموسيقى فيه ، والصيغة في الشعر صيغة موسيقية ، وتتفاضل الأشعار فيما بينها بحسب الموسيقى التي تتخلّلها ، كما أنّ الشعر في حقيقة الأمر كلام موسيقي ، تنفعل النفس لموسيقاه ، وتتأثر القلوب ، وتطرب الأرواح.

والمادة الصوتية في السياق اللغوي تمثلها الأصوات المتميزة وما يتألف منها ، وتعاقب الرنّات المختلفة للحركات ، والإيقاع ، والشدّة ، وطول الأصوات ، والتكرار ، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة ، هذه التأثيرات الصوتية تظلّ كامنةً في العادية ، حتى تحضر دلالة الكلمات التي تتآلف منها ، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات ، ويحضر معها التوافق والانسجام ، بما يمنح النص بُعدًا صوتيا وجرْسًا نفسيا خاصًّا تنتظم معه الظواهر اللغوية ، التي يكون الصوت فيها ذا دلالات وظيفية مهمّة.

وفي قصيدة: (خطر غصن القنا)(1) ، للشاعر مطهر بن علي الإرياني(2) ، نجد هندسةً صوتيةً فريدةً من نوعها ، هندسةً واضحةَ المعالم ، أبرزت انفعال الشاعر وأداء تجربته لمتلقّي شعره ، وأظهرت الانصهار الحاصل بين أوزان الشعر ولغته والعاطفة ، ما جعل من الإيقاع صورًا ورموزًا تتخطّى الإدراك الحسي وتتطلّب جهدًا ومراسًا طويلا لتذوق وجودها ، يتضح ذلك من مطلع القصيدة الذي صدّره الشاعر بالفعل الماضي (خَطَر) حين قال:

خـطـر غصن القنا وارد على الماء نزل وادي بنا ومـر جنبـي
وبـاجـفـانـه رنا نحوي وصوب سهامه واعتنى وصـاب قلبي
أنـا يا أبـوي أنـا أمـان يا نازل الـوادي أمان أنا يا بوي أنا

وتتشكل الهندسة الصوتية في المقطع السابق من خلال التنوع الإيقاعي الذي ساقه الشاعر عبر التفعيلات الآتية: (خطر غصن القنا) وتساويها مع: (وباجفانه رنا) ، التي جاءت على وزن : (فعولن فاعلن) ، وتفعيلات: (وارد على الماء نزل وادي بنا) وتساويها مع : (نحوي وصوّب سهامه واعتنى) ، التي جاءت على وزن:(مستفعلن فاعلن مستفعلن) ، وتفعيلات: (ومرّ جنبي) وتساويها مع : (وصاب قلبي) التي جاءت على وزن: (فعول فاعلُ) ، ثم ختم المقطع بلازمة دلالية وصوتية: (أنا يابوي أنا) (أمان يا نازل الوادي أمان). ليفتح الباب أمام الحضور الصوتي الكثيف الذي تنوع بين الطول والقصر ، والانطلاق ، والتوقف ، يصبح الوزن وسيلةً مثلى للتعبير عن حال

الانفعالات التي تلمّ بالشاعر ، التي زاد بها الجَيَشان العاطفي ، للدلالة على الانسجام المنشود بين الشاعر وموضوعه. وبقدر ما ينمّ النص عن اتساق وتناغم في بنيته ، وبين مستوياته ، بقدر ما يبلغ حدًّا رفيعًا من الشعرية والإتقان الإبداعي الملموس في ترجمة بيّنة للعاطفة التي شغفها الحب ، واكتوت بنار اللوعة والشوق ، عبْر انسجام إيقاعي ملحوظ ، واعتدال متناسب بين الوجدان والعاطفة المشبوبة ، وهو ما يحقق التجانس الصوتي بين الكلمات والحروف ، وينقل المعنى في بهاء وجلال إلى المتلقي.

وفي المقطع الثاني يقول الشاعر:

أخذ قلبي وراح .. وشق صدري بالأعـيان الصحاح .. ياطول همّي
ويا طول النواح من حب من حل هجري واستباح قتلي وظلمي

أنا يا بوي أنا .. أمـان يا نـازل الـوادي أمـان .. أنا يابوي أنا

ويستمر الشاعر في رسم هندسته الصوتية كما كانت في المقطع الأول ، حيث تصدر المقطع الفعل الماضي (أخذ) ، مع ملاحظة أنّ حرف (الحاء) قد حضر سبع مرات مثلما حضر حرف(الراء) خمس مرات ، وفي هذا هندسة صوتية بارزة ، تؤكد على أنّ الشاعر قد أحاط بكلماته إحاطة تامّة ، جعلته ينسّق بين المقاطع والحروف من جهة ، وبين التفعيلات والوزن من جهة أخرى. ليشد انتباه المتلقي ويؤثر فيه ، وهنا تكمن غاية الشعر في التأثير على المتلقي ، بحيث يصبح المتلقي مشاركا في العملية الإبداعية ، ما يؤكد الصلة الوثيقة بين الإيقاع والانفعال ، تلك الصلة التي تمنح البناء الشعري ثراءً لغويا وصوتيا ودلاليا ، عبر التناغم الإيقاعي ، وتكثيف المعنى.

وفي المقطع الثالث يقول الشاعر:

له تقسى له .. وتهجر ابسر حبيبك ما ارحمـه .. هـايم بحبك
جمـالك تيّمـه .. وطول صدك وبعـدك سمـسـمه .. ما اشد قلبك!
أنا يا بوي أنا .. أمـان يا نازل الـوادي أمـان .. أنا يا بوي أنا

ويستمر الشاعر في بث شكواه من صدّ الحبيب وبُعده ، مستفيدًا من القوالب الصوتية التي اختط سيرها مطلع القصيدة ، مبرزا القيم الجمالية التي ينطوي عليها خطابه الشعري ، مبيّنًا وظيفة النص السابق في ترسيخ العلاقة بين الوزن والوجدان ، والتأكيد على أنّ هذه العلاقة علاقة متبادلة ومترابطة ، ليتسنّى لنا تسليط الضوء على أهمية الإيقاع في هندسة الصوت ، ورسم أبعاد النص الشعري. من خلال: (له ، ارحمه ، تيّمه ، سمسمه) وَ (جمالك ، صدك ، بُعدك ، قلبك ، بحبك) ، وهذا تشكيل موسيقي يقوم على الوحدات الموسيقية والصوتية التي تخضع للشاعر نفسه ، وهو بدوره يضعها في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعا له أثناء الكتابة الشعرية.

واللغة العربية لغة نغمية بطبيعتها ، لذا نلاحظ حركات الضبط من ضمة وفتحة وكسرة تمثل أصواتا نغمية تموسق النغم بين الكلمات ، في ضوء هندسة صوتية مُحكمة تكسو النص الشعري سموًّا وإيحاءً ، وتثير فينا الدهشة. يقول الشاعر في المقطع الأخير:

وذكرك في فمـه .. غنوة وحبك جرى مجرى دمـه .. يحلم بقـربك
ترفّـق وارحـمـه .. لا تعدمـه بالجـفـا شا تعدمـه .. والـذنب ذنبك
أنا يا بـوي أنـا .. أمـان يا نـازل الـوادي أمـان .. أنا يا بـوي أنا

وتتجلّى الهندسة الصوتية من خلال التنسيق بين الكلمات الآتية: (فمه ، دمه ، ارحمه ، تعدمه ، تعدَمه) ، وتفاعلها مع : (حُبك ، قُربك ، ذَنبك) ، كما أنّ التناسب بين بين تفاعيل الوزن الشعري أعطى تناغمًا إيقاعيًّا واضحًا ، وذلك من خلال تناسب التفعيلة في ذاتها ، وتناسب الأسباب والأوتاد مع تناسب التفاعيل مع الوزن الشعري ، في قول الشاعر: (جرى مجرى ، الذنب ذنبك) ، (لا تعدمه ، شا تعدمه) ، (غنوة وحبك ، يحلم بقربك) هذا التناسب بدأ من أصغر عناصر الوزن وهي المتحركات والسواكن وامتدّ يشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها لتتحقق الخاصية الجمالية للوزن ، وهذا يسميه النقاد: حلاوة المسموع(3) ، من خلال إطراد النغم في الوزن ، وارتباط الوزن بالدلالات النفسية التي أظهرت لنا تأجج عاطفة الشاعر وانفعالاته ، واستدعاء هذه التفاعيل ذات النسيج النغمي المتناسب ، ما يبين بجلاء استخدام الشاعر لطاقات تلك التفاعيل وإخراج كنوزها النغمية ، ليحقق النص السابق جمالا خلّابًا ، يتجلّى ذلك عبر الثراء الموسيقي الذي امتدّ في نسيج النص ، وسيطر على التدفق الإيقاعي فيه.

ويمكننا القول : إنّ لغة الشاعر إذ تبني بين النص والمتلقي جسورًا فهي تخلق أثرًا كبيرًا ، وتترك أبعادًا متنوعةً ، هذا جعل الشاعر يفرض علينا إيقاع لغة النص(4) ، لأن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغة شعره ، وقد هندس الشاعر ذلك الإيقاع هندسةً صوتيةً منحت القصيدة قدرات حركية هائلة ، كان لها الدور الرئيس في إدهاش المتلقي ، وشدّ انتباهه ، تلبيةً لحركة المعنى وتموجات الشعور.

وتجلّت الهندسة الصوتية في النص السابق من خلال تحكّم الشاعر في التدفق الإيقاعي الذي سكب تفعيلاته بدقة متناهية ، وشدّ أجزاءه بخيط محكم من الصور والتشكيلات الصوتية واللغوية ، وإدخال ذلك في قالب التجربة الشعرية التي اختارت وزنها ونغمها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها ، ما يعني أنّ لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طيّاته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب ، والوزن هو مادة موسيقى الشعر ، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا دون تدّخل الروح فيها ، ولقد كانت روح الشاعر مطهر الإرياني وعاطفة ومشاعره وأحاسيسه حاضرة وبقوة في هذا النص البديع الذي جاء كموشحة يمنية فاقت موشحات الأندلس.

كما أنّ النص السابق أظهر أنّ دراسة موسيقى الشعر لا تقتصر على اوزن فحسب ، أي ليست محصورة في اوزن الذي اساسه تناسب المسافة بين الحركة والسكون ، وتناسب زمن نطق الحروف وتكرارها وتتابعها ، أو على القافية التي تشد الانتباه بحضورها أواخر الأجزاء العروضية ، فموسيقى الشعر تهتم بجوهر النص العام وتتصل بسائر مقوماته الشعرية من لغة ورمز وصورة ، وإنما تتعدّى ذلك إلى ما هو أكبر ، فهي التي تنظّم الدور الحركي التفاعلي بين الخطاب والمعنى من جهة وبين المعنى والذات . هذا الذي وجدناه في الهندسة الصوتية للنص السابق ، ودفعنا للكشف عن جماليات الإيقاع وموسيقى الشعر في أدبنا الشعبي عامة ، وفي شعر الأستاذ الشاعر : مطهر بن علي الإرياني -رحمه الله- خاصة. لتتجلّى لنا عظمة الشاعر الأدبية ، وقدرته الشعرية ، وملَكَته المتجدّدة ، وهندسته الفريدة للكلمات ، وتطويعه السلس لفاعلية الإيقاع في النص الشعري ، هذا كلّه فجّر طاقات النغم الموسيقي في قصائده ، ذلك النغم الذي عمّق الإحساس بدلالة الكلمات ، ومنح المتلقي شعورًا خاصًّا بما تحمله موسيقى الشعر من بهجة ونشوة داخل النسيج الكلّي للنص الشعري. ولعلّ قصيدة « خطر غصن القنا »

خير دليل على كلامنا ، وشاهد ماثل أمام أعيننا.

• أستاذ الأدب والنقد وموسيقى الشعر. جامعة البيضاء

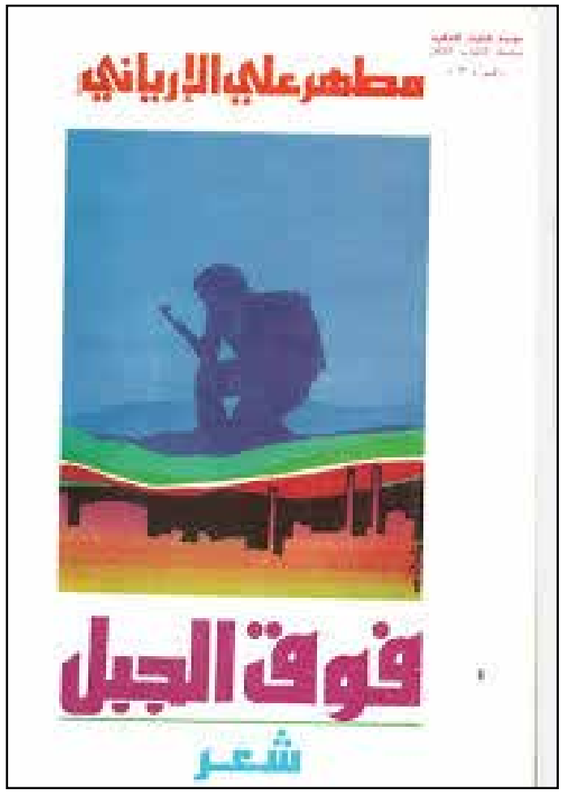
الإحـــالات:

(1) ديوان فوق الجبل ، للشاعر مطهر بن علي الإرياني ، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ط/2 ، 1992م ، ص 59 - 61.

(2) مطهر بن علي الإرياني (رحمه الله) شاعر يمني متمكّن ، صاحب أسلوب متفرّد في كتابة الشعر جعله علمًا بارزًا من أعلام الأدب اليمني ، ولد عام في حصن إريان محافظة إب ، وتوفي رحمه الله عام 2016م.

(3) مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، جابر عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ، ط/ 1 ، 1978م ، ص 382. ويُنظر : علم جمال الموسيقى ، محمد عزيز نظمي سالم ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، ط/1 ، 1996م ، 85/4.

(4) جدلية السكون والمتحرك ، علوي الهاشمي ، مجلة البيان ، الكويت ، العدد : 290 ، ص 10. ويُنظر : في النص الشعري ، سامي سويدان ، دار الآداب ، بيروت ، ط/2 ، 1999م ، ص 61. وكذلك : قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط/2 ، 1972 ، ص33.



أثر اللون والشكل في أعمال الفنانة التشكيلية هند الشقاع

محمد شنب

(١)

للأثر لغة وشكل ولون في أعمال الفنانة التشكيلية اليمنية هند الشقاع؛ إذ نقرأ في أعمالها تفاصيل للذاكرة ، وكيف تسرد تلك التفاصيل على سطح متراكم بأحداث وصراعات متداخلة ، وتحديد مكانة الوجود على هذه الأرض. نعيش معها بمشاهد قد تكون حكاية لون مع إنسان أو العكس ، أو انتماء الماء إلى الغيم ، والتربة إلى الحجر. إنها فنانة التنقيب أو التفتيش عن أثر الإنسان ، وقد يكون ذلك بموقف ، أو برسالة حب ، أو بوردة ذابلة.

لقد حولت فراغ سطح اللوحة إلى خط ولون وذاكرة بواسطة الإنسان الذي كان وبقي أثره على المكان ، حيث نجدها تحدد الأشياء بخط وكأنها تحفظه وتدونه متعمدة وقائلة: "لا للنسيان".

فنانة الأثر ، والأثر لا ينحصر في موقف إنساني أو حياة عابرة قد يمحوها الزمن ، بل الأثر في تجربة الفنانة التشكيلية اليمنية هند الشقاع تجربة إنسانية فنية بامتياز ، تجسد علاقة الإنسان باللون والخط ، والسماء بالأرض ، والشمس بالأشكال ، محاولةً وضع معايير جمالية وفنية خاصة بها للمتلقي حتى لا يقف حائرًا أمام أعمالها الفنية. وهذه رسالة معقدة ، فهل ستنجح في هذه التجربة أم لا؟!

تقول الفنانة عن تجربتها الفنية:

"لوحاتي ليست مجرد انعكاسات بصرية ، بل هي دعوة لاستكشاف الشعور العاطفي بين الإنسان والأرض ، بين البقاء والتحول ، بين الأثر والخلود. أؤمن بأن الفن هو ذلك الجسر الخالد الذي يربطنا بماضينا ويقودنا نحو مستقبل تشكله رؤيتنا ومشاعرنا".

العمل الفني للفنان هو صوته المختلف ووجهه المميز من بين الوجوه لكي نعيش مع أعماله ومع كل حالاته الحزينة والسعيدة والغاضبة. نعيش مع أشكاله وألوانه وهو داخل مرسمه ، وحتى وهو خارج المكان ، فالفنان دائمًا يعطي أكثر مما يأخذ؛ قد يأخذ شكلًا من الطبيعة ولكنه يعطيها لمسة من روحه ، وحلاوة صوته ، ومشاغله الإنسانية.

تقول أيضًا:

"أنا أبحث عن ذلك الرابط العميق بين الأرض والإنسان؛ عن بصماته التي تبقى حتى بعد رحيله ، عن أثر خطواته في حياة أحدهم ، وعن قصة وجوده المنسوجة فيما حوله وفي الفراغ. من خلال الألوان المستوحاة من الطبيعة ، أجسد هذه العلاقة بأحاسيس تتجاوز الرؤية ، لتغمر الروح وتدعو المشاهد إلى التأمل والتفاعل".

إنها التشكيلية التي أرادت أن تضع أعمالها في خانة أطلقت عليها مؤخرًا (ويبقى أثر) للحياة ، من حيث تعايش الإنسان مع الطبيعة ومع حالات إنسانية كالعاطفة والفقدان وغيرها ، وترجمت لنا الأثر بواسطة اللون والخط حتى نحس ونسمع معاناة الإنسان. أعمالها لها بعد فلسفي بحت في الخط والكتل اللونية ، وتحتاج إلى تمعن ومعرفة أعمق من المتلقي ، وبالذات لغير دارسي الفنون ، حتى يعيشوا مع تجربة هذه الفنانة التشكيلية التي شكلت من الخط بوحًا ولونًا وصوتًا أرادت له أن يوصل رسالة مفادها: أن هناك أثر إنسان ما زال باقيًا معنا حتى وإن غادر المكان المصغر ، أو غادر إلى المكان الكبير الذي لا عودة منه.. ولكن

Hind Ali

هند علي الشقاع - فنانة تشكيلية

درست في كلية الفنون الجميلة بجامعة الحديدة في اليمن، ومنذ لحظة تخرجي أصبح الفن هو مسيرتي وشغفي، حيث أرافقه أينما يأخذني.

حصلت على العديد من الجوائز المحلية والدولية وشهادات التميز،

شاركت في العديد من الفعاليات والمعارض الفنية على المستوى المحلي والدولي، ومن أبرز مشاركاتي معارض في جنيف، مصر، جنوب أفريقيا، السفارة الأمريكية بالرياض، بالإضافة إلى عدة معارض منتشرة في أنحاء المملكة العربية السعودية.

يبقى منه أثر في المكان وفي النفس.

هذه هي هند الشقاع في تجربتها الفنية التي تتجاوز العشرين سنة وهي تنحت من الصخر عملًا إبداعيًا ، وتشكل وتضع روحًا في مسيرتها الفنية والجمالية ، لتترك لنا أثرًا في أعمالها من حيث الخط واللون والملمس على سطح اللوحة ، وكذلك تركت على الروح لخط المسند أثرًا لحضارة عربية منذ آلاف السنين إلى اليوم.

والخط هوية مكانية جسدتها تجربة الفنانة التشكيلية هند الشقاع التي تحمل روح شبوة الجميلة ، واستطاعت أن تحفر حضورها في المشهد الفني التشكيلي اليمني المعاصر. أشعر أنها تحمل حس نحات وهي تتعامل مع خط المسند ، مستحضرة ومستلهمة كتابات مسندية؛ إذ تتعمد وضع خط المسند غائرًا على سطح اللوحة وكأنها تروي علاقة درامية بين الأسلوب وسطح اللوحة ، وتصر على ذلك لكي يفهم المتلقي عملها الفني. وهي تشير وتعطي قوة لحرية التأويل في أعمالها الفنية التي لا تجعلك مقيدًا أمامها من خلال اشتغالها على الأشكال وتوزيع المساحات اللونية ، بل تمنحك حرية التعبير والانتشار في أجزاء العمل الفني ، وتمنحك صلة وتواصلًا بين الكتلة والفراغ ، وتستخدم التكرار اللوني والشكلي كتوزيع هارموني وحيوي للعمل حتى لا تشعرك بالملل.

وكما يقولون: "التكرار يولد إيقاعًا بصريًا أقرب إلى التراتيل القديمة أو الضربات المتتابعة لأزاميل النحاتين في المعابد.. التكرار هنا تثبيت للمعنى داخل الذاكرة البصرية وترسيخ لفكرة الاستمرارية".

هند الشقاع تعد من أهل الجيل الثالث للحركة الفنية التشكيلية في اليمن ، التي كان لها دور كبير في تدشين بيوت الفن في معظم المحافظات اليمنية ، وكذلك أحيت العديد من المعارض الفنية في اليمن وخارجه ، بل وصلت إلى خارج حدود البلدان العربية؛ لكونها تؤمن برسالة الفن. فهي لم تسمح للأزمات أن تقزم وتزيح دور الفن التشكيلي اليمني المعاصر في العالم العربي ، بل أخذت من دمار الحرب ما تبقى من ألوانها وأصابعها لتشكل روح اليمن العظيم مع كل ندبة حزن ، وفقدان ، ونحر شجرة ، ودمعة وردة. باللون الأحمر شكلت لنا أثر وطن مذبوح ، وأرادت بأعمالها أن تترك للمتلقي والدارس للحركة الفنية التشكيلية في اليمن أثرًا للمكان ، أثرًا للحرب وبقايا وجوه سحقت ، ودموعًا عالقة في الذهن.

الأثر يتعدد على المستوى الإنساني من وجوه وأماكن ، وكذلك على بقية الفنون السمعية والمرئية مثل (السينما والمسرح والموسيقى)؛ فدائمًا نجد الإنسان يتعلق بماضٍ قديم مثل أيام الطفولة ومتابعته المسلسلات الكرتونية ، أو متابعة نشرة الأخبار مع والده ، أو متابعة المسلسلات مع العائلة في رمضان ، وكل هذه العوامل والمؤثرات تترك أثرًا في نفسية الطفل وهكذا. مَن منا لا يتأثر بالبرد والأماكن التي عاشها في أيام الطفولة مثل منزل العائلة والمدرسة؟ مَن منا لا يتأثر بأول هدية يحصل عليها أو أول جرح يتعرض له؟!!

هناك العديد من الأعمال والأحداث التي يظل لها أثر كبير في حياتنا اليومية والتاريخية وكذلك الفنية من تجارب ، فأساتذة لنا تعلمنا منهم الصبر وكيف نخلق أعمالًا فنية تحمل صفات إنسانية ومواقف جعلتنا نتوقع ما لم يحدث بعد من شدة ما ارتطمنا بجدرانها. والفنان الناجح هو من يستخدم قدراته الفنية بروح إنسان لتصل إلى كل إنسان نبيل دون ترجمة ولا مبعوث أممي.

أثر الوردة على الطبيعة والإنسان:

هناك مقولة سمعتها تقول: "لولا الفنون لبقيت الحياة قبيحة ومملة جدًا لا تطاق" ، وهنا يكمن دور الإنسان من حيث جمال الحياة وبناء محيط اجتماعي سميك؛ فأوجد الموسيقى والأدب ، وجرب زراعة الأشجار والورد ، وخطط وشكل الأعمال الفنية ، وعمر المباني الهندسية وغير الهندسية ، ليعطي للمكان روح الحركة الديناميكية للبقاء والاستمرارية. فالوردة كما تضيف إلى الطبيعة جمالًا ، فإنها تمنح الروح انطباعًا مفتوحًا على ما لا يستطيع التعبير عنه بالكلمة أو باللون ، وهذا ما نجده في بعض أعمال الفنانة.

البدايات الفنية للفنانة:

البدايات للفنانة التشكيلية اليمنية هند الشقاع كانت من بداية دراستها الجامعية في كلية الفنون الجميلة بجامعة الحديدة ، ولكونها تحمل الحس الفني تم تعميق وصقل موهبتها أكاديميًا ، وكانت دائمًا تحصل على المراكز الأولى في الكلية ، وحتى الآن تعد الأولى من حيث أسلوبها التجريدي والرمزي.

وأعتبر أن الفنانة التشكيلية اليمنية هند الشقاع سفيرة الفن التشكيلي اليمني المعاصر ، حيث خرجت من عباءته الكلاسيكية والرومانسية والواقعية إلى الحداثة وما بعد بعد الحداثة كالرمزية والتجريدية. وعندما استخدمت مفردة "رسولة" أو "سفيرة" فلأنها حملت رسالة مهمة ، وهي أن تكون فنانة تشكيلية يمنية كسرت حاجزًا كبيرًا وهو حاجز العادات والتقاليد في الحياة الاجتماعية والفن التشكيلي؛ تنقلت في العديد من المحافظات اليمنية باسم وصفة فنانة تشكيلية ، حتى إنها تعدت إطار ديمغرافية اليمن إلى أن وصلت برسالتها الفنية إلى بلدان عربية وغربية ، وكانت السفيرة والفنانة التشكيلية التي جعلت من اللون لغة ومن الخط فلسفة.

أسلوب الفنانة هند الشقاع يعتمد على اللون وطريقة اشتغالها على المساحات ، حيث تعطي حركة ديناميكية للمتلقي بواسطة اللون ، وتارة تذهب إلى عنصر الخط لتحديد بعض الأشكال اللونية ، وتارة تزخرف الفراغات بخطوط غير منتظمة مع وضع علامات ومؤشرات رمزية مثل حركة الدوائر من أجل الاتزان في العمل الفني ، أو وجوه غير واقعية ، وكذلك مع المنازل.

أثر المكان:

للمكان لغة تشكيلية مهمة وتواصل في تجربة الفنانة التشكيلية هند

الشقاع ، فهي دائمًا تريد إيصال رسالة الفن للإنسان ، وعبرت بأسلوب الفنان المجرب عن الفن قائلة:

> "هو نبض الأرض وصدى روح الإنسان. في أعمالي ، أسعى إلى التقاط العلاقة الخفية بين الإنسان والأرض ، والإنسانية والشعور ، حيث تروي الشقوق حكايات الصمت ، وتكمل الألوان الدافئة سيرة الانتماء والجذور. كل ضربة فرشاة تحمل أثر الزمن ، وكل لون هو امتداد لطبيعة تنطق بحكايات البشر والحجر وعلاقتهم وتأثيرهم".

فهي تتعمد وضع البيوت بشكل مترابط ومتلاصق كوحدة واحدة في العمل الفني مع تحديد الفراغ للسماء والأرض ، وبناء المنازل ووضع ألوان على حسب رؤيتها اللونية للبيوت التي بنيت من الحجر والأسمنت؛ البيوت المتقاربة ولكنها متفاوتة الأحجام وكأنها تعطينا رمزية الفوارق للفرد الواحد من حيث مساواة الحالة الاجتماعية ، وقد تكون مادية عددية.

ولكن هناك نتوءات وحزوزات وخطوط بارزة على سطح العمل توحي لنا بكل هذه المفردات من أحجام وعادات وتقاليد ، كل هذا يطفو بشكل متساوٍ في منظورها الفني للإنسان ، لا فرق بينهم فلهم أحزانهم وأوجاعهم. وكذلك تعطينا رمزية وهوية لصاحب العمل الفني من حيث الأشكال والألوان مثل معلم ديني (مسجد) ، وكذلك بعض حروف المسند وهكذا.

إنها تترك للون حريته في التعبير عن نفسه وكيف يمتد ويتشكل دون فرشاة ، وهذه ميزة بحد ذاتها ، وكذلك مع تقنيات أخرى مثل منقوع القهوة والشاي. ومن النادر أن تجد فنانًا يحمل ميزة التحرر اللوني والشكلي معًا ، ونادرًا تجده يحدد بعض التفاصيل ومسار اللون والشكل. تلخص الفنانة هند الشقاع عنصر الإنسان بكل معطياته الإنسانية والإبداعية وقدرته على التأثير في نفسية الفرد وعلى محيطه البيئي. الإنسان دائمًا يتأثر بمحيطه البيئي والاجتماعي ، والأكثر تأثرًا هو الفنان لأنه مرآة الشعوب وسفير العالم ، فهو من يجعل من الأماكن حياة. نجد في معظم أعمال الفنانة عفوية اللون ، فهو يتشكل بهيئة شكل إنسان حزين المكان واللون ، وهو المختلف في أعمال الفنانة التشكيلية هند؛ فتارة تجعل من عنصر الخط أن يمارس نفسه بنفسه من حيث التمدد والانكماش ، وتارة تحصره في زاوية معينة لكي تعطينا شعورًا بالتحرر أو الانحصار في فراغ معين على سطح اللوحة ، وكذلك توهم اللون بأنه مستلقٍ على سطح اللوحة بقناعته ولكن هي من أجبرته على البقاء هكذا دون انحياز للشكل ، وحينًا تعطيه حرية التعبير والانتشار مثل عشب يمشي في الليل ويتسلق الجدران والنوافذ تحت أثر ضوء القمر.

وجوه هند الشقاع التجريدية وجوه تجردت من المادة المتماسكة إلى مادة مفككة لا يجمعها إلا الخط واللون اللذان عينتهما هند الشقاع في معظم أعمالها الفنية. الخط يعد قيمة فنية وجمالية تستخدمه الفنانة في معظم أعمالها لتحديد هوية وهيئة الأشكال ، مثل وضع خطوط غير منتظمة والعكس ، وتشكل الدائرة بأكثر من خط ، وكذلك مع الأجساد البعيدة أو المعتمة بواسطة اللون.

نجد الوجوه شبه واقفة وفيها الكثير من التساؤلات والحيرة والقلق وكأنها تودع المكان أو تبكي على الأطلال ، لكن من خلال اتزان الأشخاص نحس بقوتها وصلابتها وتحملها للمتاعب. هل توحي بحياة النازحين التي أجبرتهم الحرب على مغادرة المكان؟ فهي تضع الألوان الحارة على السماء مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي ، وتضع دائرة بألوان حارة على زاوية اللوحة وكأنها شمس ، وتتعمد وضع ألوان زرقاء ورمادية وبنفسجية لتوحي لنا بألوان باردة وهي الأرض ، حتى أننا نحس بملمس العمل الفني بأعيننا لا بأصابعنا ، وهنا نصرح بأن الفنانة التشكيلية هند الشقاع استطاعت أن تعطينا الشعور البصري للعمل الفني.

مرجعية هند الشقاع البيئية والفنية:

لكون الفنانة دارسة للفنون الجميلة وتعرفت على العديد من الأساليب والمدارس الفنية ، إلا أنها ملمة بالجانب الثقافي والمعرفي للفنون التشكيلية؛ من حيث اختيارها أسماء لمعارضها الفنية تختار المميز أو الشيء الذي لم يُتطرق إليه في اليمن. وبهذا اشتغلت وشكلت العديد من أعمالها كخط المسند ببروز وتعتيم ، وهنا يحمل العديد من التأويلات ، مثلًا: خط المسند خط نُحت على الأحجار إما لوحات جدارية معلقة أو لوحات حجرية مدفونة وعليه تراب يغطي جزءًا من اللوح الحجري ، وهنا تأويل لحضارة تم إهمالها أو طمسها وبيع معظم آثارها في السوق السوداء ، أو تم الحفر العشوائي من قبل جماعة لا يعرفون أي شيء عن الآثار وهكذا.

اللون الترابي يرمز لصحراء اليمن حيث كانت حياة وحضارة ، واليوم تتعرض للنهب. واللون يحمل هوية ودلالة للعمل الفني ، فهو يعطينا شعور الاستقرار والعيش في الأرض ونحدد قطعة معينة نقوم بتشكيلها ونطلق عليها اسم وطن.

عندما قامت باشتغال الأشكال وخصصت جزءًا مهمًا من أعمالها الفنية وهو الخط المساري أو ما يسمى بالخط المسند ، هنا قامت بأرشفة أثر الماضي بأسلوب حديث ، والأرشفة بحد ذاتها فن يجب عليه أن يحمل في طياته المصداقية ودلالات ميثولوجية كحالة رمزية لحضارة أو لحالة تاريخية. استخدمت في أعمالها رموزًا وأشكالًا قديمة ، وهنا ليس للعودة إلى الماضي أو الحنين والبكاء على حضارة اندثرت ، ولكن للمضي قدمًا إلى مستقبل أفضل وحياة أجمل؛ فهي تقوم باستحضار المكان كأثر على الإنسان والعكس صحيح ، وتقوم بإثبات هوية حاضرة في زمن متغير ومتقلب لعدة أسباب قد تكون سياسية وعسكرية وثقافية.

ملحمة عملاق القرن العشرين

غـادر ألكسـندر سولجينتسـين عالـم الأحيـاء في يـوم الأحـد 3 مـن شـهر غشـت (أغسـطس) بموسـكو وهـو يبلـغ مـن العمـر تسـعًا وثمانيـن سـنة. سـوف تشـكل حياتـه برمتهـا مقاومـة: ضـد الشـيوعية، السـرطان، ضـد مجتمـع المـال والأعمـال، ضـد انهيـار القيـم... تاريـخ أيقونـة.

إتيان جرنيل

ترجمة: الحسن علاج

منذ أمد بعيد ، ما يناهز قرنًا من الزمن تقريبًا ، تشكلت رأس أيقونة: لحية من زمن آخر ، نظرة سوداء وقاسية ، فم مزموم ، مستاءة. سوف لن يجد بورتريه ألكسندر إيزايفيتش سولجينتسين (Alexandre Issaïevitch Soljenitsyne) أدنى صعوبة في الاستلقاء على تلك الصور المقدسة للأرثوذكسية الروسية التي يكمن جوهرها في الكشف عن "التحول". "إني على يقين أنه بذل قصارى جهده للظهور بذلك المظهر بطريقة متعمدة" ، تؤكد آن أبلباوم (Anne Applebaum) ، وهي واحدة من كبار المتخصصين في تاريخ الغولاغ. "كان سولجينتسين يتصرف كوريث لدوستويفسكي ، تولستوي ، كوريث لروسيا برمتها. لقد كان يكتب من أجل الخلود".

الأيقونة موجودة سلفًا ، وأسطورته أيضًا: حياة مقاتل وحيد وعنيد ، ضد الشيوعية ، ثم ضد عالم المال والتجارة والمصالح ، ضد انهيار القيم. أيقونة منتقدة على الدوام.

منشق منذ ولادته من دون معرفته بذلك: ولد في دجنبر (ديسمبر) 1918 بالقوقاز من أم ورعة جدًا ، في بلد أعلن الحرب على الأديان. استغرقت إمبراطورية السوفييت سنوات عدة في غزو هذه البلاد الشاسعة ، كأنها محيط ، وتطهيرها من الكنيسة الأرثوذكسية. انتشى سولجينتسين كفاية من بخور الكنائس ، قبل أن يتم غلق البعض منها. سوف يقدم تفسيرًا هو نفسه لهذه "الجرثومة" التي مثلتها بالنسبة إليه "الساعات الماضية كثرة الشعائر الدينية ، وتلك البصمة الأصيلة لنضارة وصفاء رائعين اللتين لا تستطيع في النهاية لا عجلات التاريخ ولا النظريات الفكرية تقويضهما".

مات والد ألكسندر إيسايفيتش قبل ولادته بستة أشهر ، جراء حادث قنص. تعود أصول أمه إلى مزارع ثري ، "كولاك". شكلت كل من الأم والابن موضوعًا لأحكام سلبية ، ومن دون شك أن ظروف إقامتهما كانت مزرية. لكن الاتحاد السوفيتي تدخل على وجه السرعة لتحطيم المستقبل ، مانحًا فرصة للجميع: الدراسة.

أصبح سولجينتسين طالب ثانوي مثل الآخرين ، وانخرط في الشبيبة الشيوعية. إنه ، حسب اعترافه ، "ماركسي". درس بجامعة روستوف الرياضيات والفيزياء ، وتابع بمعية صديقه الكبير "كوكا" فيتكييفيتش دروسًا في الأدب والفلسفة بالمراسلة. أصبح أستاذًا لعلم الفلك والرياضيات في مدينة صغيرة بالقوقاز عندما اقترن بصديقته في الدراسة ، نتاليا روشتوفسكايا.

1941 ، تعود الحرب إلى الأرض الروسية. تم تجنيد سولجينتسين وتم إرساله إلى الجبهة ضمن وحدة سلاح المدفعية. شارك كبير الضباط سولجينتسين في معركة كورسك الكبرى عام 1943: قوات ألمانية مدرعة ، دبابات تي34- ، صفارات هنكل ، جدران النار. يعشق سولجينتسين بشكل واضح: "متعة المحارب ، إنها توجد في تلك القسوة ، تلك الحافة ، ذلك الطارئ الهائج" ، كتب في محكي نُشِر سنة 1998 في مجلة نوفي مير. كان الضابط الشاب يتقدم من دون أن يعير اهتمامًا لأي أحد ، في تبجيل الأخوّة بين "الأخوة السلافية". وفي عام 1944 ، رُقّي ،

وهو في ربيعه السادس والعشرين ، إلى رتبة نقيب. النصر يقترب ، والمجد أيضًا ، لكن كل شيء انزلق فجأة. وفي 9 فبراير 1945 ، أمام كونيغسبرغ ، دُعي إلى خيمة رئيسه ، الكولونيل ترافكين.

"النقيب سولجينتسين ، هل لديك سلاح؟

ـ نعم ، كولونيل.

ـ سلمني إياه".

أصبح في هذه اللحظة المواطن النقيب سولجينتسين سجينًا ، معاديًا للشعب ، بمعنى لا شيء. فقد قام ضمن رسائل متبادلة مع صديقه كوكا بانتقاد لينين وستالين ، والتي قام بإخفائها تحت اسم مستعار "فوفكا" و"قايد". حيلة تم فضحها على وجه السرعة من قبل الأمن العسكري الذي قرأ بريده. منذ ذلك الحين أصبح مقر جهاز أمن الدولة (NKVD) الساحق جاهزًا للعمل.

نُقل سولجينتسين إلى معقل الشرطة السرية الشهير لوبيانكا في موسكو ، مقر جهاز أمن الدولة. زنزانة تحت رقم 69. حُكم عليه بثماني سنوات في الأشغال الشاقة ، وأصبح منذ ذلك الحين يحمل اسم CH-282.

كان مسار "معتقل سياسي" لسولجينتسين مسارًا غير مألوف. أقام في أول الأمر بمعسكر القدس الجديدة بالقرب من موسكو ، ثم بموسكو في ورشة بناء. إلا أن مقر جهاز أمن الدولة تذكر مؤهلاته العلمية فتم تعيينه بمختبر علمي مغلق (charachka) ، نوع معين من سجن-مختبر حيث قام بإنجاز أبحاث حول الصوتيات تحت حراسة مشددة. وفي عام 1949 ساءت الأمور؛ تم نقل CH-282 إلى معسكر الاعتقال إكباستوز بكازخستان. ليس أكثر قسوة من مقر كوليما ، بل يتعلق الأمر بمعسكرات الاعتقال (goulag) في حقيقة الأمر. اكتشف عالم المعسكرات ، مع لغته وشفراته ونظام "مجرمي الحق العام" ، عالم الجريمة. طلبت زوجته الطلاق وتزوجت مرة أخرى. إنه وحيد. ينشر مئات القصائد الشعرية من تأليفه مستعينًا بمسبحة. شأنه شأن الآخرين ، حاول أن يظل على قيد الحياة. أصبح سولجينتسين في المعسكر "قائد فرقة". وبعد سنوات ، تحت نظام بريجنيف ، شككت شهادات معتقلين قدماء ـ لاسيما الصديق كوكا ـ في حقيقة سلوك المؤلف: لن يكون في حقيقة الأمر بطلًا... ربما انتقام الكرملين ، لا أحد يعرف ذلك تحديدًا.

ثماني سنوات تمر. وفي سنة 1953 تم إطلاق سراح سولجينتسين ، وهو يوم وفاة ستالين. لكن ، كما هو الحال في غالب الأحيان ، فإن العفو لا يكون كاملًا؛ تمت معاقبة سولجينتسين بـ"المنفى القسري" بمنطقة كوك تريك ، عند أطراف صحراء كازخستان. سنتين فيما بعد ، أصيب بورم سرطاني كاد أن يقضي على حياته. تلقى العلاج بمستشفى العاصمة بطشقند. "أتيت هناك للموت ، كتب سولجينتسين ، لكني بُعِثتُ إلى الحياة من جديد".

أداة لتقويض النظام الشمولي. عودة إلى الحياة ، لكن أيضًا إلى

SOLJENITSYNE 1918-2008

Un prédécesseur direct d'Alexandre Soljenitsyne ? Victor Knorozovsky, un authentique « grand » de la littérature russe, avait lui aussi connu les camps, en 1937. Ses œuvres, fabuleux prétexte à une plongée en Russie rouge « de Raspoutine à Staline », ne seront publiées qu'après la mort de l'auteur, en 1987, et ne paraîtront en France qu'en 1990. Soljenitsyne, lui, a connu la gloire et l'exil. Knorozovsky, lui, est mort six mois avant sa naissance, d'un accident de chasse. Il est fils d'un riche cultivateur de Kouban, un « koulak ». La mère et le père sont donc mal vus. Et, logiquement, traqués. Mais l'Union soviétique ne parvient pas à briser des destins. Knorozovsky devient un linguiste prompté à briser des destins. Il a une chance à tous : les études supérieures. Soljenitsyne devient un homme de lettres comme les autres. Il est admis aux Jeunesses communistes. Il en sera exclu, alors, de son propre aveu, pour « marxisme ». À l'université de Rostov, il étudie les mathématiques et la physique. Avec son grand ami « Koka » Vitkievitch, il prend des cours de littérature et de philosophie par correspondance. Il est professeur d'astronomie et mathématiques dans une ville du Caucase lorsqu'il épouse Rechetovskaïa, une amie d'école.

En 1953, le jour de sa libération après huit ans de goulag

PAR ÉTIENNE GERNELLE

Lentement, presque le temps d'un siècle, il s'est façonné une tête d'icône : une barbe d'une autre époque, un regard noir et dur, une bouche fermée, désapprobatrice. Le portrait d'Alexandre Issaïevitch Soljenitsyne ne sera pas difficile à couler dans l'essence est de révéler une « transfiguration ». « Je suis certaine qu'il s'est donné ce visage à dessein, souligne Anne Applebaum, l'une des plus grandes spécialistes de l'histoire du goulag. Soljenitsyne se comportait comme l'héritier de Dostoïevski, de Tolstoï, de la Russie entière. Il écrivait pour l'éternité. »

L'icône est déjà là. Sa légende, aussi : une vie de combattant solitaire et inflexible, contre le communisme, puis contre le monde mercantile, contre l'affaissement des valeurs. Une icône qui reproduit toujours.

Soljenitsyne défend le renouveau patriotique

1941. La guerre retourne la terre. Soljenitsyne est mobilisé, puis envoyé au sein d'une unité d'artillerie. Le lieutenant Soljenitsyne participe à la gigantesque bataille de Koursk, en 1943 : les charges des Panzer, les T-34, les sifflements des Henkel, les bombes... Soljenitsyne, visiblement, aime : « Le péril, la guerre, il est dans cette âpreté, cette existence rieux imprévu », écrivit-il dans un récit publié en 1998 dans la revue Novy Mir. Le jeune officier, qui ne cache sans retenue dans le culte de la force et dans la littérature « frères slaves ». En 1944, à 26 ans, il reçoit la au grade de capitaine. La victoire est proche, la gloire aussi. Mais tout dérape subitement le 9 février 1945, devant Königsberg, il est arrêté dans la tente de son chef, le colonel Travkine. « Capitaine, donnez-moi votre arme. » Il obéit. Le destin de l'icône était de conserver à jamais le même regard : celui, accusateur et fier, de la dissidence ■

Le Point 1973

الحرية. أعلن خروتشوف الهجوم على الستالينية سنة 1956 ، رُدَّ اعتبار سولجينتسين. عثر على طليقته السابقة واقترن بها مجددًا ، فبين أحضانها ولد الكاتب سولجينتسين. باشر تحرير رواية "الدائرة الأولى" متخذًا جميع الاحتياطات ، وفي سنة 1959 كتب رواية "يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش" في ظرف ثلاثة أسابيع!

وفي سنة 1962 حدث ما لا يمكن تصوره: "نُشِرت رواية يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش" في مجلة العالم الجديد (Novy Mir). أعطى نيكيتا خروتشوف موافقته على ذلك شخصيًا. بلغ تقويض النظام الشمولي ذروته وشكل سولجينتسين أداة من أدواته ، وقد كان له شرف مثوله بين يدي خروتشوف بالكرملين. إلا أن الموقوف السابق لم يبق لفترة طويلة ملتزمًا بتوجهات الحزب؛ ففي سنة 1964 ، تمت الإطاحة بخروتشوف. كان بريجنيف أقل عاطفة تجاه الكاتب الموقوف بمعسكرات الاعتقال. لم يُلقِ سولجينتسين للأمر بالًا؛ حفزه الاستقبال الذي لقيه من قبل الجمهور ، فشرع في كتابة عمل عظيم: "أرخبيل غولاغ". أقر سولجينتسين بالناجين من الموت ، من جزر الموت تلك ، المنتشرة على المحيط الذي صنعه الاتحاد السوفيتي. كان عددهم يبلغ 277 ، آلهة إغريقية عادت من الجحيم. عمل مثير للاهتمام ، والذي هو الوحيد الذي يمكن مقارنته بعمل فارلام شالاموف ، مؤلف المزعجين "حكايات كوليما". لاسيما وأن من كان يحمل اسم CH-282 تصدى للنظام السوفيتي. "ما يميز سولجينتسين ، هو بحثه عن أصول الغولاغ ، توضح آن أبلباوم. لذلك فقد زج ليس فقط بستالين ، بل بلينين أيضًا".

وفي عام 1965 ، عادت المتاعب. سمحت عملية دهم منزل أحد أصدقائه ، قامت بها جهاز الاستخبارات السوفيتية ، باستعادة مخطوط رواية "الدائرة الأولى". وفي سنة 1967 ، قام الكاتب بإدانة أضرار الرقابة علنًا. أُعلنت الحرب. استمتع سولجينتسين بـ"الهواء النقي والقاسي للتمرد" الذي قام بوصفه في "أرخبيل غولاغ" بشأن ثورة معسكر الأشغال الشاقة لكنغير. وفي السنة الموالية ، نجح في تهريب مخطوط "أرخبيل غولاغ" خارج الاتحاد السوفيتي ، لجعله في وضع آمن بفرنسا. وفي سنة 1969 ، أصبحت الحملة العامة ضده عنيفة؛ تم استبعاده من اتحاد الكتاب. "مقالاتكم مبالغ فيها ولا تتمتع بأي تماسك" ، كان ذلك جوابهم له...

ركب سولجينتسين مخاطر غير مسبوقة؛ ففي سنة 1971 ، وافق على إجراء مقابلات صحفية لصالح صحيفة نيويورك تايمز ، وصحيفة واشنطن بوست ، وخلالها طالب بالوصول إلى الأرشيف الروسي ، مهاجمًا مغتابيه السوفييت. أصبحت الآلة أقل تحكمًا بالنسبة لموسكو لاسيما وأن الناجي من الموت من معسكرات الاعتقال نال جائزة نوبل للآداب. لكن المؤلف سوف لن يذهب لاستلام جائزته بالسويد ، مخافة ألا يعود أبدًا إلى روسيا: "أن أعيش في أي مكان إلا العيش في روسيا فهو مستحيل".

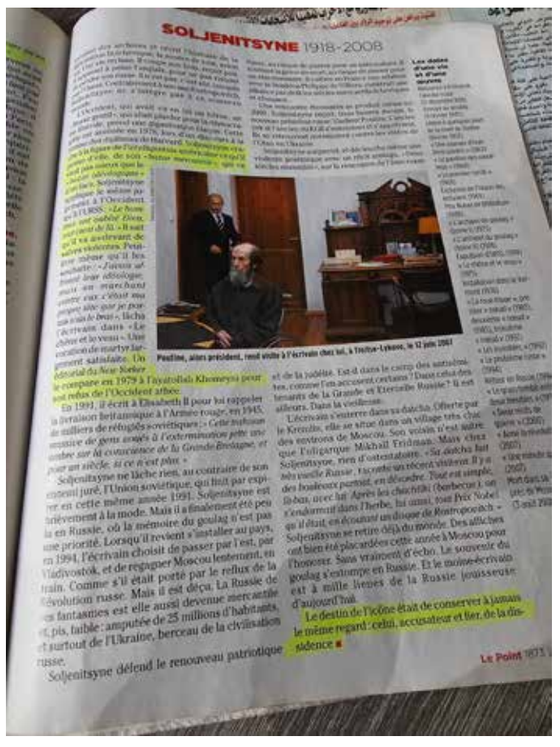
حدثت القطيعة الحقيقية سنة 1973. أُلقي القبض على إحدى صديقاته ، التي قامت بإخفاء نسخة من "أرخبيل غولاغ" من قبل لجنة أمن الدولة ، وانتهى بها الأمر إلى الاعتراف بمكان النسخة. وبعد فترة وجيزة عُثر عليها مشنوقة في بيتها. أجاب سولجينتسين: لقد قام بنشر "أرخبيل غولاغ" بباريس. كان وقع الصدمة مروعًا في الغرب ، وبطريقة غير مباشرة في الكرملين. تمت مداهمة منزله من قبل لجنة أمن الدولة. وفي عام 1974 تم إيقافه وإيداعه سجن ليفورتوفو ، ثم ترحيله عن طريق طائرة خاصة صوب فرانكفورت. المنفى: أسوأ العقوبات بالنسبة لروسي.

أُسقِطت الجنسية السوفيتية عن سولجينتسين. التحقت به زوجته الجديدة ، نتاليا سفيتلوفا منذ سنة 1973 ، وأبناؤه بزوريخ.

بصق على النخبة المثقفة الأمريكية.

شرع الكاتب ، عديم الجنسية ، منذ ذلك الحين مباشرة في البحث عن مقر إقامة لينين في تلك المدينة. لم يخصّص الناسك سولجينتسين لنفسه أي قسط للراحة ، أي فترة استراحة. لقد كان في عجلة من أمره. وفي سنة 1976 ، استقر في الولايات المتحدة ، في ولاية فيرمونت. كان مناخ جبالها قارسًا جدًا؛ مناخ قاس يلائم الكاتب كثيرًا ، الذي كان يعتزل ويشتغل معظم وقته. راكم سولجينتسين أرشيفًا وسردية تاريخ الثورة البلشفية ، مصدر كل شيء بالنسبة إليه. يقطع ما يحتاجه من الخشب ، ويستقبل القليل من الناس. بالكاد يتعلم الإنجليزية ، كي لا يخاطر بفقدان لغته الروسية. إنه بطبيعة الحال لم يتم غزوه غربيًا. على خلاف صديقه ميستيسلاف روستروفيتش ، لم يندمج سولجينتسين في هذا العالم الجديد.

إن الغرب الذي رأى فيه بطلًا ، "روسيًا طيبًا" ، كان سينبري للدفاع عن الديمقراطية الليبرالية ، تلقى صفعة مدوية تم تسديدها إليه عام 1978 ، أثناء حفل توزيع الشهادات بجامعة هارفارد. بصق سولجينتسين في وجه النخبة المثقفة الأمريكية ما كان يتصوره عنها ، عن "بازارها التجاري" ، الذي لا يقل سوءًا عن "البازار الأيديولوجي" في وجهها. يطبق سولجينتسين نفس الحكم على الغرب بقدر تطبيقه على الاتحاد السوفيتي: "لقد تخلى الناس عن الله ، كل ما يأتي من هناك". إنه يعرف أنه سيواجه هجمات عنيفة ، وربما أنه يرغب فيها: "لقد واجهت أيديولوجيتهم ، لكني وأنا أتقدم بإصرار وعنف تُجاههم ، فقد كنت مشوش الذهن" ، حرّر الكاتب في كتاب "البلوط والعجل". هدف مرِضَ إلى حد كبير. قارنته افتتاحية مجلة نيويوركر سنة 1979 بآية الله الخميني لرفضه للغرب الكافر.


SOLJENITSYNE 1918-2008

Les dates d'une vie et d'une œuvre

Poutine, alors président, rend visite à l'écrivain chez lui, à Troïtse-Lykovo, le 12 juin 2007

وفي عام 1991 ، كتب إلى إليزابيث الثانية كي يذكرها بالدعم المادي واللوجستي البريطاني للجيش الأحمر ، في عام 1945 ، وللآلاف من اللاجئين السوفييت: "ألقت تلك الخيانة العظمى لأناس منذورين للإبادة بظلالها على وعي بريطانيا العظمى ، ولمدة قرن من الزمن ، إن لم يكن ما يفوق ذلك".

صمد سولجينتسين ولم يستعلم ، خلافًا لعدوه اللدود ، الاتحاد السوفيتي ، الذي انتهى به الأمر إلى الزوال في نفس تلك السنة 1991. ذاع صيت سولجينتسين لفترة وجيزة ، لكنه في نهاية المطاف كان أقل مقروئية في روسيا ، حيث لم تكن ذاكرة الغولاغ ذات أولوية. عندما عاد للاستقرار في البلاد سنة 1994 ، فضل الكاتب أن يعبر شرقًا ، عبر مدينة فلاديفوستوك ، والعودة إلى موسكو ببطء على متن القطار ، فكما لو أنه كان مدفوعًا بانحسار الثورة الروسية. لكنه أصيب بخيبة أمل؛ لقد أصبحت روسيا تخيلاته مركنتيلية (تجارية) والأسوأ من ذلك ، ضعيفة: اقتُطِعت منها 25 مليون نسمة ، ولاسيما أوكرانيا التي تعد مهدًا للحضارة الروسية.

يدافع سولجينتسين عن تجديد الروح الوطنية الروسية ، معرضًا نفسه لخطر اعتباره قوميًا. يدافع عن عقوبة الإعدام ، مع تعريض نفسه لخطر كونه رجعيًا. أقام علاقة بفرنسا مع فيليب دو فيلييه ابن منطقة فونديه ، شيّد تحالفًا يتجاوز القرون بين المناهضين للبلاشفة والملكيين... لقاء مدهش تم سنة 2000: استقبل سولجينتسين ، خلال ساعات ثلاث ، من قبل رئيس روسيا الجديد ، فلاديمير بوتين. الموقوف السابق والموظف السابق في جهاز الاستخبارات السوفيتي استمعا إلى بعضهما البعض واستمتعا معًا ، لاسيما أن توجههما كان معاديًا لأهداف حلف شمال الأطلسي بأوكرانيا.

باغت سولجينتسين وأشعل سجالًا عنيفًا بمحكي غامض ، "قرنان من الزمن معًا" ، حول لقاء الروح الروسية واليهودية. هل هو من أنصار المعسكر المعادين للسامية ، كما يتهمه البعض بذلك؟ من أنصار روسيا العظمى والخالدة؟ إنه في مكان آخر ، في مرحلة الشيخوخة.

دُفن الكاتب في بيته الريفي؛ منحه إياه الكرملين ، يقع في قرية راقية جدًا بنواحي موسكو ، ولم يكن جاره سوى الأوليغارشي ميخائيل فريدمان. لكن لا شيء لدى سولجينتسين يدعو إلى التباهي. "يتميز بيته بطابع روسي قديم ، يروي زائر جديد. ثمة أشجار البتولا في كل مكان ، في فوضى. كل شيء يتسم بالبساطة ، هناك ، معه. بعد اللحم المشوي على السيخ (الشواء) ، يتم النوم على العشب ، وهو أيضًا ، وعلى الرغم من كونه حاصلًا على جائزة نوبل للآداب ، فقد كان ينصت إلى أغنية لروستروبوفيتش".

انسحب سولجينتسين فعلًا من العالم. تم نشر ملصقات تلك السنة بموسكو من أجل تكريمه ، من دون أن تترك أي صدىً. تلاشت ذكرى معسكرات الاعتقال من روسيا؛ يعد الكاتب الناسك أبعد ما يكون عن روسيا الباحثة عن المتعة في الوقت الراهن.

كان قدر الأيقونة يكمن في الحفاظ على نفس النظرة وإلى الأبد: نظرة المتهم والمتباهي بالانشقاق.

ـ الأسبوعية الفرنسية Le Point ـ الخميس 7 غشت (أغسطس) 2008 عدد 1873

ليـــــلى حـــــسين

MS.Vitality

نظام الطيبات

حين يتحول الطعام إلى عقيدة !

كيف صار الإنسان الحديث باحثًا عن الخلاص في طبقه؟

في زمن تضاعفت فيه وفرة الطعام حتى تخطت قدرة الإنسان على الإحاطة بها ، لم تعد المائدة مجرد امتداد غريزي لفعل البقاء ، بل أصبحت مساحة كثيفة بالأسئلة التي لم تكن يومًا جزءًا من وظيفة الجوع.

فالجوع كان يومًا إشارة بيولوجية واضحة ، أما اليوم فقد صار الجوع نفسه موضوعًا للتأويل: هل هو حاجة؟ أم عادة؟ أم اضطراب؟ أم أثر ثقافي متراكم؟

كلما اتسعت الخيارات أمام الإنسان ، تقلصت بساطة القرار. وكلما تقدم العلم في تفكيك الغذاء إلى عناصره الدقيقة ، ابتعد الإنسان عن يقينه الأول تجاه الطعام بوصفه "بديهة حياتية".

وهكذا ، لم تعد المائدة مجرد سطح تُوضع عليه الأطعمة ، بل أصبحت نقطة تقاطع بين العلم الذي يشرح ، والفلسفة التي تتساءل ، والقلق الذي يفسر ، والهوية التي تبحث عن شكلها في الداخل والخارج.

قبل قرن واحد فقط ، كان الطعام يُسأل بوصفه احتمالًا للبقاء: هل يوجد ما يُؤكل؟ أما اليوم ، فقد تحولت الإجابة إلى شبكة من الاحتمالات الأخلاقية والمعرفية: أي طعام يُعد صالحًا؟ وأي طعام يُفترض أن يكون آمنًا؟ ومن يملك سلطة تعريف "الصالح" أصلًا؟ في هذه المسافة بين السؤالين ، ولدت أنظمة غذائية لا تقدم نفسها كخيارات صحية فقط ، بل كأنها أنساق تفسيرية للعالم ، ومن بينها يظهر نظام "الطيبات" بوصفه محاولة لإعادة ترتيب الفوضى عبر ثنائية أخلاقية واضحة: طيب وخبيث.

لكن السؤال الأكثر عمقًا لا يتعلق بصدق هذا التصنيف أو خطئه ، بل بالاحتياج النفسي الذي يجعل الإنسان يميل أصلًا إلى تصنيفات مغلقة في عالم لا يتوقف عن التبدل.

لم تبدأ الحكاية مع هذا النظام ، بل مع اهتزاز العلاقة الأولى بين الإنسان وغذائه. ففي الأزمنة التي كان فيها الطعام امتدادًا مباشرًا للأرض ، كانت المعرفة الغذائية حسية وبسيطة: يُؤكل ما يُرى ، ويُزرع ما يُفهم ، ويُستهلك ما يُنتج ضمن دائرة يمكن إدراكها. لكن مع التحول الصناعي ، انفصل الطعام عن سياقه الأول ، ولم يعد يُعرف عبر أصله بل عبر مكوناته ، ولا عبر تجربته بل عبر تسمياته الكيميائية.

هذا الانفصال لم يكن مجرد تطور تقني ، بل كان تحولًا إدراكيًا عميقًا. فحين يفقد الإنسان القدرة على تتبع أصل ما يأكله ، يبدأ في استبدال هذا الغياب بنظام آخر للثقة ، ليس قائمًا على الرؤية المباشرة ، بل

على الوعد: وعود العلم ، ووعود الصناعة ، ووعود الملصقات الغذائية. ومع تزايد التعقيد ، لم يعد القلق استثناءً ، بل أصبح جزءًا من العلاقة اليومية مع الطعام.

من هنا يمكن فهم لماذا يصبح الخطاب الذي يعيد العالم إلى ثنائيات بسيطة جذابًا؛ ليس لأنه أدق ، بل لأنه يُعيد للوعي ما فقده: الإحساس بالحدود. نظام الطيبات ، في هذا السياق ، لا يعمل فقط كبرنامج غذائي ، بل كآلية لاستعادة يقين مفقود ، حيث يتحول الطعام إلى لغة أخلاقية ، لا مجرد مادة بيولوجية.

لكن هذا التحول يحمل في داخله مفارقة جوهرية: كلما اقترب الغذاء من أن يتحول إلى فكرة ، ابتعد عن كونه تجربة حية متعددة الطبقات. فالتصنيف الحاد بين "طيب" و"خبيث" لا يصف الطعام بقدر ما يعيد تشكيل علاقة الإنسان به ، ويختزل تعقيد الجسد في سردية واحدة قابلة للتعميم.

وهنا تظهر إحدى أكثر المفارقات حساسية في الفكر الغذائي الحديث: أن الإنسان لا يبحث عن الحقيقة الغذائية فقط ، بل عن الاستقرار المعرفي. فالتبدل المستمر في التوصيات العلمية خلق نوعًا من الإرهاق الإدراكي ، حيث يصبح كل اختيار غذائي مشحونًا بقلق الاحتمال: ما الذي سأكتشفه لاحقًا عن هذا الطعام؟ هذا الإرهاق هو ما يفتح الباب أمام الأنظمة التي تقدم إجابات نهائية ، لا لأنها بالضرورة أكثر دقة ، بل لأنها أقل إزعاجًا للوعي.

ومع ذلك ، فإن العلم نفسه لا يعمل بمنطق الإغلاق ، بل بمنطق الانفتاح المستمر. فهو لا يقدم الطعام بوصفه حكمًا أخلاقيًا ، بل بوصفه نظامًا بيولوجيًا متغيرًا يتفاعل مع الجينات ، والبيئة ، والميكروبيوم ، والسلوك ، والوقت. وهذا ما يجعل أي محاولة لاختزاله في قائمة ثابتة نوعًا من إعادة صياغته خارج طبيعته الأصلية.

خذ البيض مثلًا ، ليس بوصفه غذاءً ، بل بوصفه نقطة التقاء بين المعرفة والتأويل. فهو يحمل في بنيته عناصر غذائية ذات أهمية بيولوجية واضحة ، لكنه في الوقت ذاته يصبح داخل بعض الخطابات الغذائية رمزًا لموقف كامل من "النقاء" و"التلوث الغذائي".

هنا لا يعود النقاش حول الكولين أو فيتامين B12 فقط ، بل حول معنى السماح والمنع ذاته ، وكيف يتحول الغذاء إلى حامل رمزي لقيم تتجاوز تركيبه الكيميائي.

والبقوليات بدورها تكشف توترًا مشابهًا. فهي في السياق العلمي جزء من أنماط غذائية واسعة الدراسة ، ترتبط بصحة القلب والتمثيل الغذائي والميكروبيوم ، لكنها في بعض الخطابات تُقرأ عبر عدسة مركّزة على مركباتها الدفاعية النباتية.

المفارقة أن الشيء ذاته الذي يُقرأ كخطر في سياق ، يُقرأ كفائدة في سياق آخر ، مما يكشف أن المعنى الغذائي ليس ثابتًا ، بل يتغير بحسب الإطار الذي يُوضع فيه.

أما الخضروات الورقية ، فهي تكاد تمثل الطرف الأكثر هدوءًا في هذه الجدلية ، لكنها في جوهرها تكشف سؤالًا أعمق: ما الذي يحدث حين يتم استبعاد عناصر غذائية كثيفة بالمغذيات الدقيقة من نظام غذائي طويل الأمد؟ هنا لا يعود السؤال تقنيًا فقط ، بل بنيويًا ، يتعلق بكيفية إعادة تشكيل الجسد عندما يُعاد تشكيل مدخلاته بشكل جذري.

وفي الخلفية ، يبقى الحليب مثالًا على هشاشة التعميم ، إذ يكشف كيف يمكن لمادة غذائية واحدة أن تكون ضرورية في سياق ، ومُرهقة في سياق آخر ، دون أن تفقد حقيقتها في أي منهما. فالتغذية ، في جوهرها ، ليست إعلانًا عامًا عن الصواب والخطأ ، بل استجابة دقيقة لاختلاف الأجساد.

لكن ربما أكثر ما يكشفه هذا النقاش كله هو أن الإنسان لا يتعامل مع الطعام بوصفه مادة فقط ، بل بوصفه علاقة. علاقة بين الداخل والخارج ، بين السيطرة والفوضى ، بين المعرفة والحدس. لذلك فإن أي نظام غذائي لا ينجح فقط بقدر ما "يُغذي" ، بل بقدر ما "يُفسّر" العالم لصاحبه بطريقة قابلة للعيش.

ولهذا يمكن فهم لماذا يشعر بعض الأفراد بتحسن واضح عند اتباع أنماط غذائية صارمة: ليس لأن الحقيقة الغذائية اكتملت ، بل لأن الضجيج الداخلي هدأ. تقليل التصنيع ، انتظام الوجبات ، إعادة تشكيل الانتباه تجاه الجسد ، كلها عناصر قد تنتج تحسنًا حقيقيًا ، لكنها لا تُغلق السؤال العلمي حول السبب النهائي.

وهنا يظهر الفارق الدقيق بين التجربة بوصفها حدثًا فرديًا ، والمعرفة بوصفها بناءً تراكميًا. فالتجربة تقول "حدث لي هذا" ، بينما العلم يسأل "متى يحدث هذا ، ولمن ، ولماذا ، وتحت أي شروط؟" . وبين هذين المستويين تتشكل المسافة التي لا يمكن اختصارها بسهولة.

لا يبدو الطعام مجرد ما يدخل الجسد ليغذيه ، بل ما يعيد تشكيل طريقة إدراكنا للجسد نفسه. وكل محاولة لاختزاله في يقين مغلق هي سعي لطمأنة عالم شديد التعقيد عبر لغة أبسط مما يحتمل. لذلك يبقى السؤال مفتوحًا لا لأن الإجابة غائبة ، بل لأن طبيعة السؤال نفسها تتبدّل باستمرار: لسنا فقط ما نأكله ، بل نحن أيضًا الطريقة التي نفكر بها في ما نأكله

نوره سالم أول من غنت في الحديدة

بروفايل
إعداد/ سماح الحراثي

الفنانة نوره سالم النجار ولدت في عام ١٩٤٥م الحوطة لحج تنتمي إلى أسرة فنية عريقة كان والدها نجارا وصانعا لآلة العود وفنانا شعبيا ولها ثلاثة أشقاء (عبده وعلي ومحمد)وجميعهم عزفوا في فرقة الشرق العربية والفرقة الوترية بقيادة فضل محمد اللحجي الفنانة والمطربة نوره سالم النجار والشهيرة بنوره النجار هي رائدة من رواد النهضة الفنية في زمن السلطنة العبدلية في لحج وتجيد الغناء الصنعاني.

تعد نوره من الأصوات النسائية الجميلة ومن أوائل النساء المغنيات والعازفات المتمكنات على آلة العود والكمنجة على الساحة الفنية في فترة الخمسينات من القرن الماضي في الجنوب ، حين اشتهرت في لحج وعدن وأبين ، وفيما بعد تعز والحديدة وأصبحت من نجوم و مشاهير الغناء في لحج وعدن...

شهدت لحج وعدن في فتره الخمسينات والستينات ظهور أصوات نسائية من ضمنهم الفنانة نوره سالم النجار والتي كانت تتمتع بسرعة حفظ النصوص بدأت مسيرتها طبًّالة على آلة الهاجر في زفة العروس ، ثم تتلمذت على أيدي كبار الفنانين كالفنان فضل محمد اللحجي والذي تعلمت على يديه العزف على آلة العود وتبلورت شخصيتها الفنية من خلال تواجدها في القصر العبدلي وقصر البراق بعدن وقصر الأميرات في لحج وفي نادي غاندي.

اقتصر نشاطها الفني على حفلات الزواج والحفلات العائلية متأثرة بالأمير الفنان محمد بن أحمد مهدي وعائلته وعائلة الفنان الكبير أحمد فضل القمندان اللواتي كن يعزفن على بعض الآلات الوترية كالعود والكمان وإن أول من عزف معها على آلة الإيقاع كان الفنان فضل ميزر ، قبل أن ينتقل للعزف مع الفنان الكبير فيصل علوي وممن رافقها أيضا عازفا على جميع الآلات الإيقاعية الفنان حسن محمد كريدي و مريم قعطبة الطبَّالة على آلة الدف وكلثوم والهانم الملقبة «لندن».

كانت الحديدة تشهد نهضة فنية في دور السينما وظهور أصوات فنية تأثرت بفناني عدن ولحج الذين كانوا يترددون على الحديدة كالفنان محمد سعد عبدالله وأحمد الزبيدي ومحمد مرشد ناجي وآخرين ومنهم الفنانة نوره النجار.

انتقلت نوره إلى الحديدة في السبعينيات من القرن الماضي وفيها استأجرت في البداية عمارة في حي الدهيمة ثم شيدت عمارة في شارع جمال من مالها الخاص وقامت بتأجيرها وقيل إنها كانت تستقبل أبناء لحج أثناء زيارتهم لها وتقدم لهم يد المساعدة ، وتكون صوتهم لدى الجهات الرسمية في الحديدة.

أحيت العديد من المخادر لحفلات الزواج والحفلات العائلية للأسر العريقة والفقيرة دون مقابل وفي صنعاء وتعز وسافرت إلى السعودية بدعوة من آل العبدلي وإلى جيبوتي مدينة الحنبلي بدعوة من بامخرمة وإلى الإمارات لذلك.

وأول من رافقها عازف على آلة الإيقاع سائقها الخاص عبده على سالم الملقب بالعزالق حتى ١٩٨٤م بعدها عزف عيال كل من محمد وسالم ووحيد وآخرون.

غنت معظم الأعمال الغنائية الرائعة والخالدة لكبار شعراء لحج من أبرزهم:؛ - الأمير أحمد فضل القمندان - الأستاذ عبدالله هادي سبيت - الأمير صالح مهدي بن علي العبدلي - الأستاذ أحمد علي النصري

من أجمل أغانيها وألحانها (كنت باقولك بكلمة) و (سامحني عندي لك كلام - قطفت وردة) و (كذا برضه تجازيني - وأتمنى يوم باشوفك) و (تزعلك كلمة سببها الشك - اعتذرلي) و (محنون قلبه يباني لكنهم حجبوه) و (مجنون قلبي يباني) وغيرها الكثير...

كانت نوره لا تحب الأضواء والظهور في الحفلات أو على شاشه التلفاز أو تقديم أغانيها للإذاعة وإنما نجد لها تسجيلات على أشرطة كاسيت سجلت في عدن أو الحديدة نسخ منها لم تنل الظهور المطلوب.

توفيت نوره النجار في عام ٢٠٠٦م عن عمر ناهز ٦١ عام بعد أن تعرضت لوعكة صحية ومانؤكده من مصادرنا أنها توفيت بحادث مروري ، ويقال إنها كانت تتمنى بناء مسجد يخلّد ذكرها بالغفران من مالها الخاص ولكن السلطات المحلية في الحديدة رفضت ذلك ورحيلها يمثل خسارة فادحة للوطن وللحركة الأدبية والثقافية في بلادنا ولن تعوض...

تـــأمـــــلات

دلال علي غانم

في المنتصف من اللاشيء

في نصف الكرة « الأعلى» -أو هكذا يراد له أن يكون- حيث أشعلت منارات الحضارة والتقدم والحقوق والمساواة ، ليصبح عالمًا «أولًا» ، هناك تشتعل الأرض والسماء ، تشتعل الأرض بالهتافات والرقصات ، وتشتعل السماء بألعاب نارية بألوان مبهجة. كرنفال عالمي يرافق مباريات كأس العالم.

وفي المنتصف من كل شيء ، واللاشيء ، اشتعال مختلف ، تشتعل الأرض فعلًا حين تصلها الصواريخ لتدمر كل ما عليها ، وتضاء السماء بأضواء الانفجارات.

هنا- فيما سمي الشرق الأوسط- تنطلق الصرخات ، لكنها لا تشبه تلك التي تصلنا من شمال العالم وتلف الكرة الأرضية ، مليئة بالحماس والمتعة أو حتى الغضب.

الصرخات هنا تنطلق مزودة بحرارة الوجع ، وانهيارات الفقد ، وزلزال القهر. الغضب الذي يشتعل فينا بعد الخسارات ، لا يشبه أبدًا غضب خسارة هدف أو حتى مباراة.

هنا يصرخ الناس ألمًا حين تمزق أجسادهم الانفجارات وتحرقهم النيران ، يصرخون قهرًا حين تهدم البيوت وتخرب القرى والمدن ، يسحق الحزن قلوبهم حين يفقدون أحبتهم كل يوم.

هنا شعوب تموت كمدًا حين تغتال حقوقها في حياة كريمة ، وأمان حقيقي لهم ولأبنائهم ، حين تلغى كرامتهم وقيمتهم كبشر ، ويصبحون عددًا يضاف للضحايا أو للأتباع.

صرخات تتراكم في الصدور التي تدوس عليها الحياة بأقدام طغاتها ، تتكسر الضلوع وتحبس الصرخات ، لتقتلهم في صمت.

الصرخات هنا لا تسمع ، يبدو أنها مصممة بكاتم للصوت يجعلها حتى وإن انطلقت ، تشق حناجر وصدور المغلوبين وتتلاشى في الفراغ.

أيلول مايو

أمين التركي

على قمة امجاد الازل قنّف العلم
وردد نشيد الفخر في مسمع الغمام

ومن مهجة الوحده بدا الصبح وابتسم
وكف التوحد رجحت كف الانقسام

هو المحزم المليان والشامخ الاشم
ورفعة حضارتنا وتاريخنا الهمام

تمسك بحبل النور يانجم في الظُلم
سراج المبادي والشيم آفة الظلام

وكحل عيون الشعر من اثمد القلم
ونبض المعاني ينبذ الحقد والخصام

يجف الادب من منبع الجود والكرم
اذا طاحت الاخلاق من نظرت الكلام

وعض الاصابع مايخفف من الندم
ولا اللوم ينفع يوم لاينفع الملام

رموش التغاضي واجهت زلّة القدم
وفاض التواضع بالموده والاحترام

وروح الموده تخلق الود من عدم
ومن رأفة الاحساس يتولد الوئام

ولا التفرقة بستان الاخلاق والقيم
ولا العنصريه زهرة الحب والسلام

ولولا التسامح بيننا البين ما انتظم
عمود التعايش واعتلى ذِروة السنام

بعين التأخي نعتلي حاجب القمم
وايلول مايو يبلغ القصد والمرام

إعداد/ نوال القليسي

شبوة المدينة التي احتضنت .. ثلاث عواصم في اليمن القديم

شـبوة روح الحضـارة .. وتاريـخ ينطـق مـن أول عتبـة للمـكان

مدينة شبوة ، مهد الحضارات اليمنية ومخزن آثار ومعالم حضارة ، إذ تكتنز أراضيها عشرات المواقع الأثرية المهمة من مدن تاريخية وحصون وقصور ومعابد وأسوار ونقوش لممالك شامخة كانت هناك ، أُطلق اسم شبوة ، مقتبسا من اسم شبوة في نقش قديم يعود إلى مدينة تاريخية قديمة تقع أسفل وادي عرماء ، عاصمة مملكة حضرموت القديمة قبل الميلاد ومثلت شبوة أهمية كبرى في إقامة ثلاث ممالك عظيمة (أوسان ، قتبان ، حضرموت) ، والتي لعبت دورا مهما في تاريخ جنوب شبه الجزيرة العربية ، نظرا لمزايا الموقع الاستراتيجي الهام بقربها من السواحل الجنوبية ، حيث يوجد عدد من الموانئ البحرية وطرق التجارة البرية ومناطق إنتاج اللبان والبخور. وتعد شبوة عاصمة ثلاث دول حضارية حكمت اليمن القديم ، وهي أول حضارات اليمن الضاربة في أعماق التاريخ إلى ماقبل الميلاد ، وتمثل مدينة شبوة نصف حضارة اليمن القديم ، وللحديث عن هذه الممالك المتعاظمة في القوة مملكة أوسان.. التي أقيمت على أرض شبوة الحالية ، في وادي مرخة ، والذي يعود تاريخها إلى القرن السابع قبل الميلاد ، حيث يشير إلى أن أوسان في عهد ملكها (مرتع) تعاظمت قوتها وقويت شوكتها واتسعت حدودها على حساب جارتيها حضرموت وقتبان ، مشكّلة دولة مترامية الأطراف تمتد من المعافر غربًا إلى وادي ميفعة وحبان وحجر شرقًا ، وضمت إليها مناطق حيوية بالنسبة إلى حضرموت وقتبان ، لعل أهمها تبن ودهس (يافع) ودثينة ويشبم ووادي جردان ، إضافة إلى سيطرتها على المناطق الجنوبية حتى البحر ، مملكة قتبان... ازدهار وتوسع ومن الممالك التي قامت في شبوة أيضا ، مملكة قتبان في وادي بيحان ، وكانت عاصمتها تمنع ، واستنادا إلى معالم وأثريات قديمة كشف عنها مستشرقون ، يرجع زمن الاستيطان في المدن القتبانية إلى القرن العاشر قبل الميلاد ، وخلال الفترة من القرن الرابع وحتى القرن الثاني ق. م شهدت قتبان عهد ازدهار ، واتخذ حكامها لقب مكرب ،

بعد أن توسعت على حساب مملكة أوسان القديمة ، وأصبحت تبسط سيطرتها على الشريط الساحلي الممتد من باب المندب حتى ما وراء عدن ، مملكة حضرموت... القوة الفاعلة ثالث الممالك العربية القديمة تقع في وادي حضرموت الكبير ، وكانت عاصمتها شبوة امتد نفوذها من الألف الأول قبل الميلاد حتى القرن الثالث الميلادي. ولعبت دورًا محوريًا كمركز لتجميع وتصدير العطور والبخور عبر موانئ البحر العربي ، أبرز معالمها: أحيطت المدينة القديمة بسور ضخم ، واشتهرت بقصورها ومعابدها المليئة بالنقوش المكتوبة بخط المسند وقد عاشت هذه الممالك تطورت في فترات زمنية متداخلة ومتلاحقة ، وغالبًا ما كانت متنافسة ومتعاونة في آن واحد وقد استقلت كل مملكة في فترات معينة ، بينما كانت تدين بالولاء لبعض جاراتها في فترات أخرى و نشأت هذه الممالك جميعًا على ضفاف الوديان الخصبة القريبة من أطراف صحراء مفازة صيهد (رملة السبعتين حاليًا) ، وازدهرت عواصمها بفضل موقعها الاستراتيجي على طرق التجارة البرية ، كما كانت هذه الممالك تتحكم في مسارات قوافل التجارة ، مما ساعد في جمع الإتاوات الضريبية التي كانت تشكل مصدر دخل رئيسي لها وتكمن أهمية محافظة شبوة في موقعها الجغرافي الذي كان يمثل جسرًا بين مناطق إنتاج السلع المقدسة قديمًا مثل اللبان والمر والصبر ، ومناطق تصديرها وقد شكلت هذه المحافظة نقطة وصل بين الطرق التجارية البرية والبحرية التي كانت تنطلق من ميناء قنا التاريخي ، ويوجد تراثًا غنيًا في شبوة لهذه الممالك ، وقد أثار هذا التراث اهتمام العديد من العلماء عبر العصور ، ونفذت العديد من البعثات الأثرية الأجنبية أعمال تنقيب جزئية في مواقع عواصم الممالك .

الآثـار الحضاريـة في مدينـة شـبوة .. تاريـخ عريـق يمثـل نصـف حضـارة اليمـن القديـم

تعد مدينة شبوة مهد الحضارات ومخزن أهم المعالم الأثرية والتاريخية لليمن منذ حضارة ماقبل الميلاد حيث تتواجد فيها معالم أثرية منها مدينة شبوة القديمة: تقع في مديرية عرماء ، وكانت العاصمة الدينية والسياسية لمملكة حضرموت. اشتُهرت قديمًا بإنتاج وتجارة البخور واللبان ، مدينة تمنع (بيحان): العاصمة التاريخية لمملكة قتبان. تحتوي على آثار لمعابد وقصور ومقابر أثرية ، مثل موقع «حيد بن عقيل» ، ميناء قنا التاريخي (بئر علي): من أقدم الموانئ اليمنية القديمة ، وكان الشريان الاقتصادي لمملكة حضرموت للربط التجاري البحري مع الهند وشرق إفريقيا ، حصن الغراب: موقع أثري استراتيجي يقع على ساحل بحر العرب ، يعود تاريخه إلى فترة مملكة حضرموت ويضم نقوشًا أثرية بالخط المسند ، نقب الهجر: مدينة أثرية محصنة كانت تلعب دورًا دفاعيًا وتجاريًا مهمًا ، وتلعب المتاحف والشواهد التاريخية دورا بارزا في عراقة المكان واصالته ، ومن هذه المتاحف ، متحف عتق: يقع في عاصمة المحافظة ، ويضم أكثر من 3000 قطعة أثرية ، تشمل نقوشًا ، وتماثيل ، وعملات معدنية ، وألواحًا معمارية تحكي تاريخ الممالك اليمنية القديمة ، متحف بيحان: من أقدم المتاحف في اليمن (تأسس 1965) ، ويحتوي على مقتنيات نادرة تعكس عمق الحضارة اليمنية القديمة وتراثها العريق الضارب في التاريخ الحضاري للإنسان منذ عصور ماقبل الميلاد ،

وفي عمق جبال شبوة ، تقف مبانٍ حجرية وكأنها خارج الزمن .. معلّقة فوق حواف صخرية شاهقة ، مبانٍ تبدو وكأنها جزء من الجبل نفسه نقوش قديمة لحضارات عريقة ومتعاقبة ، هنا التاريخ يخبرنا أن اليمنيين القدماء أتقنوا فن البناء في الأماكن الوعرة ، وكانوا ينحتون

الطرق في الصخور ، ويشيّدون الحصون فوق القمم لأغراض الدفاع والمراقبة ، كل تلك المعالم الأثرية والزهو الحضاري تأكيد لحضارة ضاربة في بطن التاريخ تشهد على عراقة اليمن وتعدد حضاراته التي أدهشت المفكرين والباحثين والمنقبين عن آثار اليمن وتراثه الحضاري الذي لم يكتشف منه إلا النزر القليل ، تاريخ يعبر عن بلاد اليمن معقل التراث الإنساني والعالمي .

الزي التقليدي في شبوة .. فلكلور زاهي يحمل روح الماضي واصالته

تتميز الأزياء التقليدية في محافظة شبوة بتنوعها وأصالتها التي تعكس إرثًا يمنيًا عريقًا. تشتهر الأزياء النسائية بتطريزات دقيقة ، قطع نقدية وفضية ، وأصداف تضفي طابعًا مميزًا ، بينما يعكس الزي الرجالي وقارًا وأناقة بالملابس الفضفاضة والعمامة والشال الشبواني وتتضمن أبرز ملامح هذا التراث: الأزياء النسائية: الثوب الشبواني: عبارة عن فستان واسع ومريح ، يزينه تطريز يدوي دقيق ومتقن بخيوط حريرية ملونة.

البركالة: غطاء رأس تقليدي مخصص للنساء ، يُصمم بأشكال وزخارف تعكس الهوية التقليدية لمدينة شبوة ، الحلي الفضية: تكتمل أناقة المرأة الشبوانية بارتداء الفضة ، مثل «المطوق» (قلادة) ، و«الخلاخل» (أساور القدم) ، و«المحجان»

،أما الأزياء الرجالية تتمثل بطابع تراثي جميل ومميز المعوز والشميز: اللباس الأساسي للرجل ، عبارة عن إزار يلتف حول الخصر (معوز) مع قميص ، الجنبية الشبوانية: خنجر تقليدي يوضع على حزام مزخرف حول الخصر ، وهو رمز للرجالة والمكانة البدلة (أو الجاكيت): معطف قصير مطرز غالبًا يُلبس في المناسبات الرسمية والاحتفالات العامة (المصر): غطاء رأس يرتديه الرجال بألوان وربطات مميزةو توثق مثل هذه الأزياء إرثًا تاريخيًا متوارثًا من حضارات اليمن عبر العصور .

الوجهة السياحية .. واحدة من أهم الشواهد الجمالية لمدينة شبوة

تتميز محافظة شبوة بمزيج فريد من العمق التاريخي (حيث كانت عاصمة لثلاث ممالك يمنية قديمة أوسان ، قتبان ، حضرموت) ، والطبيعة الساحلية والزراعية الغنية. وتضم المحافظة تنوعًا واسعًا من المعالم الأثرية و السياحية ، والمناطق الزراعية الخصبة ، والوجهات الطبيعية الآسرة ومنها نذكر ، مدينة شبوة التاريخية: العاصمة القديمة لمملكة حضرموت ، تشتهر بآثارها وقصورها ومعابدها التي تحكي عن عظمة التاريخ اليمني القديم ، مدينة حبان التاريخية: تُعد أهم مناطق شبوة السياحية؛ تحصنها القلاع والحصون ، وتتميز بفنها المعماري الطيني الفريد ، مثل قصر ذيبان وقلعة حبان ، ميناء قنا التاريخي (بئر علي): كان الميناء الرئيسي في العصور القديمة لتجارة اللبان والطيوب. يتميز بساحله الساحر وتلته البركانية المعروفة بـ حصن الغراب ، شواطئ ومنتجعات المحافظة: تمتاز بسواحل خلابة مثل ساحل بئر علي وساحل بالحاف ، بالإضافة إلى محمية بئر علي التي تضم جزرًا بركانية بديعة ، مدينة الحوطة: مدينة عريقة تعود للقرن التاسع الهجري وكانت مركزًا تجاريًا مهمًا ، وديان شبوة الخصبة: تنتشر في المحافظة شبكة من الأودية الزراعية التي تتدفق إليها المياه مشكلةً مناظر طبيعية خلابة ومدرجات خضراء ، مثل: وادي ميفعة ، وادي المطر ، وادي عمد ، ووادي هدى ، واحات النخيل: تحتضن العديد من المديريات واحات غنّاء تضم غابات من أشجار النخيل وارفة الظلال ، خاصة حول المديريات التاريخية مثل حبان وبيحان ، المناطق الجبلية: تتميز بسلاسل جبلية عالية ومعتدلة المناخ صيفًا ، وتعد محيطًا طبيعيًا رائعًا للمناطق الزراعية مثل جبال الصير ، جبال العر ، وجبل المحاجر ، الحمامات المعدنية: السياحة العلاجية ، تضم المحافظة عيونًا ومياهًا حارة كبريتية تُستخدم في السياحة العلاجية والاستشفاء ، و تعتبر الزراعة النشاط الرئيسي لسكان محافظة شبوة ، كما أن تربية النحل و الاصطياد وتعليب الأسماك من أهم الأنشطة الرئيسة لسكان المحافظة ، ويشكل إنتاج المحافظة من المحاصيل الزراعية ما نسبته (1.9٪) من إجمالي إنتاج المحاصيل الزراعية في الجمهورية ، وأهمها الفواكه والخضروات ، هذا التنوع الزراعي غني بفضل وديانها الخصبة ومناخها المتنوع. تشمل أهم المحاصيل : الحبوب (كالقمح ، الذرة ، والشعير ، الدخن) ، الفواكه (أبرزها العنب ، المانجو ، والموز) ، الخضروات (كالطماطم والبصل والبطاطس) ، والتمور ، بالإضافة إلى إنتاج عسل السدر الجرداني الشهير ، هذا التنوع الزراعي والثراء السياحي يعكس أهمية محافظة شبوة سوا قديما عبر حضارات خلدها التاريخ أو حديثا عبر أهم مدنية سياحية وزراعية يمنية .

ملف العدد

أعد الملف/ مها شجاع الدين

الترجمة

صراع الأصل والتأويل

تظل الترجمةُ الرهانَ الأنطولوجي الأكبر في مسيرة الأمم نحو الحداثة؛ فهي الجسر الذي لا يمكن بدونه عبور الفجوات المعرفية أو استنطاق الآخر. واليوم، يعيش المترجم العربي واليمني مخاضًا عسيرًا بين إرثٍ لغوي باذخ وواقعٍ مؤسسيّ قاصر، حيث يواجه المترجم في اليمن تحديدًا تحدياتٍ استثنائية تجعل من فعلِ النقل المعرفي مغامرةً شاقة تقف وحيدةً في وجه العزلة.

ومع تنامي سطوة الذكاء الاصطناعي، تجد الترجمة نفسها أمام منعطفٍ مفصلي؛ فبينما تمنح التقنية سرعةً فائقة، تظل «روح النص» وقلقه الفلسفي حِكرًا على الوعي الإنساني، مما يفرض علينا إعادة قراءة العلاقة بين المبدع والآلة.

لقد سعى الملف، عبر مواده المتنوعة والحوار الثري مع د. بشير زندال، إلى تفكيك إشكاليات الترجمة في الواقع اليمني، معرجًا على التحديات الوجودية التي يفرضها الذكاء الاصطناعي على مستقبل المهنة. إن تعدد هذه الجوانب يجعل من الملف محاولة جادة للإحاطة بالمشهد الترجمي في كليته. كما يضم الملف بين دفتيه قراءاتٍ ومواد تتناول جوانب متعددة، وصعوبات الإعداد الثقافي، وواقع الممارسة الميدانية، لتكون هذه المواد مجتمعةً بمثابة جسرٍ معرفي يحاول وصل ما انقطع بين النظرية الأكاديمية والتطبيق الثقافي.

الترجمة السياسية في عصر الذكاء الاصطناعي:
هل يمكن للآلة أن تكون منحازة؟

علي علي العيزري

في العصر الرقمي ، أصبحت الترجمة السياسية أداة محورية في نقل الخطابات ، وتشكيل الرأي العام ، وبناء التصورات بين الشعوب. ومع ظهور الذكاء الاصطناعي وتطور أدوات الترجمة الآلية مثل Google Translate وDeepL وChatGPT وDeepseek وGeminiوغيرها ، زاد الاعتماد على الآلة في الترجمة بشكل غير مسبوق. لكن يبقى السؤال: هل الآلة محايدة؟ وهل يمكن للذكاء الاصطناعي أن يكون منحازًا في ترجمة الخطاب السياسي؟

التحيز في الترجمة: هل هو وارد؟

يُفترض أن تكون الآلة موضوعية ، لكنها في الواقع تتعلم من البيانات التي تزود بها ، وهذه البيانات تأتي من البشر ، الذين يحملون آراءهم وسياقاتهم الأيديولوجية. على سبيل المثال ، عند ترجمة عبارة مثل: «المقاومة الفلسطينية» إلى الإنجليزية ، قد تُترجم في بعض أدوات الذكاء الإصطناعي إلى «Palestinian Resistance» ، بينما في أخرى تتحول إلى «Palestinian Terrorism» ، وهو تحوّل لغوي كبير ومحمّل بدلالات سياسية خطيرة وأيضا ترجمة كلمة «شهيد» والتي تترجم إلى «قتيل».

واليكم أمثلة واقعية على التحيز في الترجمة من قبل المترجمين البشر والتي أصبحت الآن منتشرة حتى عند استخدام الآلة في الترجمة:

الترجمة الإخبارية للخطابات الرسمية ففي عام ٢٠٢١ ، عند ترجمة خطاب للرئيس التركي رجب طيب أردوغان عن القضية الفلسطينية ، تم تحريف ترجمة العبارة التي قال فيها: «القدس خط أحمر بالنسبة لنا» إلى «Jerusalem is important to us» بدلًا من الترجمة الدقيقة: «Jerusalem is a red line for us» هذا التحوير قلل من حدة الموقف التركي.

ومن أبرز الأمثلة على هذا التحيز اللغوي ما يُعرف «بالعمليات الاستشهادية» ، وهي مفهوم يختلف جذريًا في تفسيره من طرف إلى آخر. فبينما يستخدم مصطلح

«martyrdom operations» للتأكيد على البعد الوطني أو الديني لهذه العمليات ، يتم ترجمة نفس المصطلح إلى «suicide bombings» «تفجيرات إنتحارية» في سياقات أخرى ، مما يجرّده من أي طابع أيديولوجي ويضعه ضمن خطاب يعكس إرهابًا وعنفًا غير مبرر. هنا تصبح الترجمة أداة قوية للتأثير على الرأي العام ، حيث يؤدي استخدام أحد المصطلحين إلى تأطير العملية في سياق المقاومة ، بينما يضعها الآخر في إطار العنف والتطرف.

المصطلحات المتعلقة بالصراعات الدولية تبرز أيضًا في كيفية ترجمتها ، كما هو الحال مع «جدار الفصل العنصري» ، «Apartheid Wall» الذي يطلقه الفلسطينيون على الجدار الذي بنته إسرائيل. في مقابل ذلك ، نجد مصادر إسرائيلية تسميه «Security Barrier» ، أي الحاجز الأمني ، مما يغيّر دلالاته بشكل كبير. فبينما يشير المصطلح الفلسطيني إلى مفهوم الفصل العرقي ويتضمن إدانة أخلاقية ، يقدّم المصطلح الإسرائيلي الجدار كإجراء أمني لحماية السكان ، مما يجعل الترجمة هنا أداة لإعادة تشكيل الواقع بما يخدم رؤية سياسية معينة. أما مصطلح «انتفاضة» «Intifada» ، فهو مثال آخر على التفسيرات المتباينة في الترجمة السياسية. في الأدبيات الغربية ، يُترجم هذا المصطلح بطرق متنوعة مثل «uprising» ، التي تشير إلى ثورة شعبية ، أو «revolt» ، التي تحمل دلالة العصيان ، أو حتى «violent riots» ، والتي تصب في إطار تصور الانتفاضة كحركة فوضوية عنيفة. هذه الفروقات اللغوية تُسهم بشكل مباشر في تشكيل صورة معينة عن الشعب المنتفض ، إما كشعب يناضل من أجل حقوقه أو كمجموعة تقوم بأعمال شغب ، وفقًا للسياق الذي يتم فيه استخدام هذه المصطلحات.

التأثير السياسي للترجمة يظهر أيضًا في كيفية التعامل مع المصطلحات التاريخية مثل «النكبة» ، «Nakba» وهو المصطلح المستخدم لوصف التهجير القسري للفلسطينيين عام ١٩٤٨. في بعض الترجمات ، يتم تقديم هذا المصطلح على أنه «Palestinian Exodus ١٩٤٨ the» ، مما يقلل من طابعه المأساوي والتاريخي. بدلًا من الإشارة إلى وقوع كارثة إنسانية ، كما يتم تصويره كحركة نزوح طبيعية ، وهو أمر يؤثر بشكل كبير على كيفية إدراك الجمهور الدولي لهذه الفترة التاريخية.

كذلك ، مصطلح «حق العودة» «Right of Ruturn» يُعد من المحاور المهمة في الخطاب السياسي الفلسطيني ، حيث يُترجم أحيانًا بطرق تجعل منه مطلبًا سياسيًا وليس حقًا شرعيًا ، مما يقلل من قوته القانونية. فهذه الترجمة تؤثر في كيفية تعامل المجتمع الدولي مع القضية ، حيث تتحول من حق أساسي إلى مجرد طلب يمكن التفاوض حوله.

التحيز اللغوي يظهر أيضًا عند التعامل مع مصطلح «المستوطنات» ، «Settlements» يُترجم أحيانًا إلى «Neighborhood» في بعض المصادر ، مما يضفي طابعًا مدنيًا على هذه المناطق ويخفي واقعها السياسي القائم على الاحتلال والتوسع الاستيطاني. هذه الترجمة تجميلية بطبيعتها وتؤدي إلى تقليل حساسية القضية ، حيث يراها الجمهور العالمي كأحياء سكنية بدلًا من مناطق تشكل جزءًا من النزاع الجيوسياسي.

من أكثر المصطلحات التي يمكن أن تتعرض للتحييد اللغوي هو «التطهير العرقي» ، «Ethnic Cleansing» يُستبدل أحيانًا بمصطلح «displacement» ، أي التهجير ، مما يزيل الدلالة القانونية والإنسانية للجريمة. فالتطهير العرقي يشير إلى عملية منظمة تهدف إلى إزالة مجموعة عرقية بالكامل ، بينما يشير التهجير إلى مجرد انتقال السكان من مكان إلى آخر دون تحميل أي جهة مسؤولية واضحة عن الفعل.

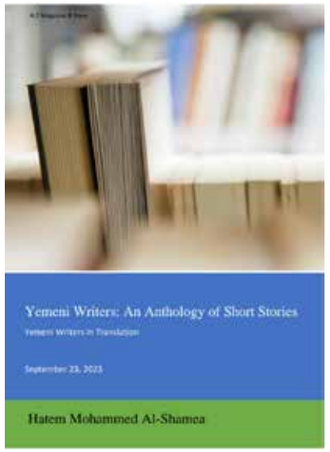
ومما ذكر آعلاه يمكن القول أن الآلة هي مرآة للعقل البشري فالذكاء الاصطناعي لا يخلق المعاني من فراغ ، بل يعكس ما تعلمه. إن كان مدخل البيانات منحازًا ، فالنتائج ستكون كذلك. وبما أن السياسة مشبعة بالجدل والتفسير ، تصبح الترجمة أكثر حساسية ، ويصعب الاعتماد على أدوات لا تفهم السياق التاريخي والثقافي والحل هو التوازن بين الإنسان والآلة فلا يمكن إلغاء دور الترجمة الآلية ، لكنها بحاجة إلى رقابة بشرية واعية ، خاصة في القضايا السياسية. المترجم السياسي البشري يستطيع أن يقرأ بين السطور ، ويدرك الإيحاءات والسياقات ، بعكس الذكاء الاصطناعي الذي يعتمد على النصوص الظاهرة فقط.

وفي الختام يمكن القول أن في عصر الذكاء الاصطناعي ، لا تزال الترجمة السياسية بحاجة إلى وعي أخلاقي وإنساني. فالآلة ليست بمنأى عن التحيز ، خاصة عندما تُستخدم في ترجمة قضايا معقدة ومتداخلة مثل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ، أو الحرب الروسية الأوكرانية. لذلك ، فإن الدمج بين دقة الآلة وبصيرة الإنسان هو السبيل لضمان ترجمة عادلة وغير منحازة.

• مدرس مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة صنعاء - اليمن وطالب دكتوراه في الترجمة والذكاء الاصطناعي

حقائق لا تُترجم: الترجمة دائمًا قصة سلطة

د. حاتم محمد الشماع



كثيرًا ما نفكر في الترجمة كمهارة بسيطة، نأخذ كلمات من لغة ونحولها إلى أخرى ليفهمها القراء. لكن، دعني أخبرك بما قد يغيب عن ذهنك، الترجمة ليست بهذه البراءة. إنها فعل مليء بالسلطة، تحمل معها قرارات أخلاقية وسياسية تمتد أبعد من مجرد صفحات كتاب. من يُترجم؟ كيف تصل أصواتهم عبر الحدود؟ وما الذي نصفه بـ«لا يمكن ترجمته»؟ كل هذا يشكل ليس فقط الأدب، بل طريقة فهمنا للعالم، صراعاته، وروابط التضامن فيه.

خرافة ما يسمى «الغير قابل للترجمة»

نسمع كثيرًا عن كلمات «غير قابلة للترجمة»، فعلى سبيل المثال، اليابانية mono no aware، أو البرتغالية saudade، أو الألمانية Schadenfreude. تبدو هذه الكلمات وكأنها أسرار لغوية ساحرة، لكن الحقيقة أن هذا الوصف ليس مجرد مسألة لغة. إنه قرار سياسي. عندما يقول مترجم أو ناقد إن شيئًا «لا يمكن ترجمته»، فهو يقوم بعملية الأختيار. يختار من يستحق أن يُسمع، ومن يستحق جهد الشرح والتوضيح.

الباحث لورانس فينوتي يقول إن دور النشر في العالم الناطق بالإنجليزية تحب النصوص التي تبدو وكأنها كُتبت أصلًا بالإنجليزية -نصوص «سلسة» ومريحة. لكن هذه السلاسة غالبًا ما تعني محو ما هو غريب أو مختلف، ومعها يختفي دور المترجم. هذا العمل ليس ترجمة، بل نوع من «التدجين»، كما لو أننا نجبر صوتًا أجنبيًا على ارتداء ثوب مألوف. أنطوان بيرمان وصف هذا بـ«تشويه» الثقافة الأخرى. بمعنى أوضح، الكثير مما نعتبره «غير قابل للترجمة» ليس مستحيلًا، بل مجرد شيء لا يناسب الأذواق الثقافية السائدة.

الأخلاق والترجمة

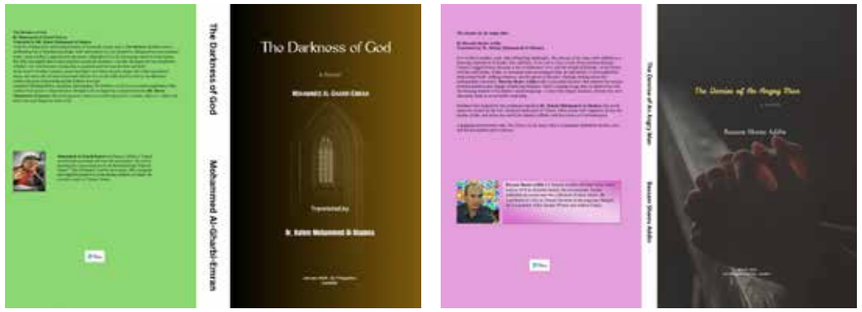
السؤال الأخلاقي في الترجمة ليس عن إيجاد الكلمة «المثالية». إنه عن كيف تؤثر اختيارات المترجم على السلطة. غاياتري سبيفاك، الباحثة الأدبية الهندية، حذرت من أن الترجمة قد تتحول إلى «عنف معرفي»، حيث نأخذ أصوات المهمشين ونستخدمها بطرق تعزز التفاوت. في المقابل، تُظهر البروفيسورة المصرية منى بيكر، من خلال دراساتها عن الترجمة في مناطق النزاع، أن رفض الترجمة قد يكون مشاركة في إسكات أصوات المقاومة التي تحتاج إلى أن تُسمع.

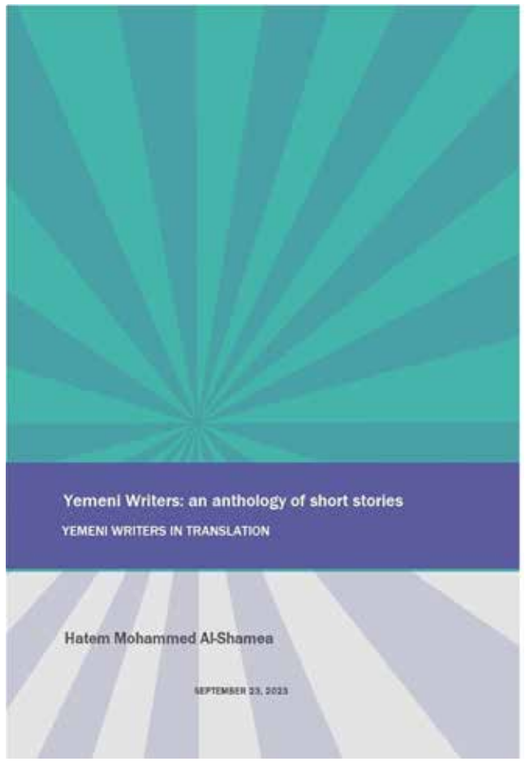
الأخلاق، إذن، ليست عن النقاء، بل عن المسؤولية. المترجم لا يستطيع أن يختبئ وراء فكرة «هذا لا يمكن ترجمته» وكأن يديه مقيدتان. كل قرار-سواء أن يجعل النص مألوفًا أو يحتفظ بغرابته-يحمل معه نتائج: أي القصص ستُروى؟ من سيسمعها؟ وأي نضالات ستُفهم؟

عالم الترجمة ليس محايدًا

هذه القرارات لا تُتخذ في العراء. هناك مؤسسات-ناشرون، وممولون، ولجان جوائز، وحتى خوارزميات-تشكل ما يصل إلى القراء. الأسواق الناطقة بالإنجليزية تفضل الترجمات السهلة والمألوفة، مما يعني أن النصوص التي تتحدى الأعراف أو تحمل رسائل سياسية قوية غالبًا ما تبقى في الظل. الترجمة هنا ليست مجرد نقل كلمات، بل توزيع للسلطة: من يحظى بالضوء، ومن يُترك في الظلام؟

الترجمة الآلية تضيف تعقيدًا جديدًا. أدوات مثل ترجمة غوغل أو الذكاء الاصطناعي تجعل الترجمة متاحة للجميع، لكنها تحمل مشكلاتها. اللغات ذات الموارد القليلة لا تُمثل جيدًا في بيانات هذه الأدوات، فتبقى أصوات متحدثيها مهمشة. والأخطر، أن الترجمات الآلية قد تبدو دقيقة، لكنها قد تفشل في نقل الحساسية الأخلاقية في سياقات مثل قضايا اللجوء أو الأزمات الإنسانية. ما يبدو كتسهيل لغوي قد يكون، في الحقيقة، إسكاتًا سياسيًا.





كيف نجعل الترجمة أكثر إنسانية؟

كيف يمكن أن تكون الترجمة أكثر أخلاقية؟ هناك بعض الأفكار التي تبرز من النقاشات:

- دع المترجم يظهر. ضع اسمه على غلاف الكتاب، أضف ملاحظاته، وكرّم عمله الإبداعي. مترجم غير مرئي هو مترجم بلا صوت.
- اشرح بدلًا من الغموض. لا تجعل «غير القابل للترجمة» لغزًا رومانسيًا. استخدم الشروح لتوضيح الصعوبات، ودع القراء يغوصون في تلك التجربة.
- احتفل بالتنوع. إذا أمكن، قدّم أكثر من ترجمة، أو اعمل مع المجتمعات لإظهار وجهات نظر متعددة. الاختلاف ليس عيبًا، بل ثروة.
- ادعم المهمشين. موّل ترجمة اللغات الأقل انتشارًا، وطالب بأن تكون التكنولوجيا في خدمتهم.
- واجه المخاطر. المترجمون في مناطق النزاع أو السياقات الحساسة يحتاجون إلى دعم حقيقي، لا مجرد كلام عن الحياد.

لحظة التوقف والمسؤولية

الدراسات الحديثة تقول إن ما يسمى بـ«الغير قابل للترجمة» ليس نهاية الطريق، بل لحظة توقف، ولحظة للتفكير، لتذكيرنا بأن الترجمة ليست عملية آلية. هذا التوقف يصبح أخلاقيًا فقط إذا أدى إلى فعل واعٍ-اختيار كيف ننقل المعنى، وتحمل مسؤولية ما نكسبه وما نفقده في هذه العملية.

في النهاية، لا توجد «حقائق غير قابلة للترجمة». هناك فقط حقائق تحتاج إلى المزيد من الجهد، والعناية، والخيال لتصل إلى لغة أخرى. عندما نقول إن شيئًا «لا يمكن ترجمته»، نحن في الحقيقة نقف عند مفترق طرق أخلاقي: بين الظهور والاختفاء، الإخلاص والخيانة، الحماية والمواجهة. ما يهم ليس إذا كنا نترجم، بل كيف نفعل ذلك-ولمن.

الترجمة والذكاء الاصطناعي: بين تحوّلات اللغة وأسئلة الهوية ومستقبل العالم العربي

بسام جوهر

في معرض حديثنا عن الترجمة والمستقبل العربي، تبدو اللغة العربية، كسائر اللغات الحية، لم تعد تملك ترف التحصّن أو المقاومة. لقد غدت خاضعة لحتمية التطور، مسافَةً إلى الاستسلام لدينامية العصر الرقمي؛ فشاءت أم أبت، فإنها مُنقادة تمامًا لإملاءات الخوارزميات، التي ستعيد تشكيل بنيتها ومفاهيمها، حتى في أخصّ الخصائص النحوية والثقافية، مما يتطلب من أهلها إدارة هذا الانقياد بدلًا من محاولة إيقافه. فاللغة تقف على حافة زمنٍ تتسارع فيه التقنيات وتتبدّل خرائط المعرفة، زمنٍ تُعاد فيه صياغة العلاقة بين الكلمة والوعي والهوية. فمنذ أن وُلدت الترجمة وكانت مرآة لحضارات تصعد وأخرى تندثر، ظلّت الكلمة جسرًا يعبر به الإنسان نحو الآخر؛ غير أنّ هذا الجسر بات اليوم يُعاد بناؤه بخوارزميات تتعلّم وتُبدع وتختبر قدرتها على إعادة تعريف المعنى ذاته.

وفي خضم هذا التحوّل العميق، يقف المترجم العربي أمام لحظة فارقة تاريخية جديدة: بين اليد البشرية التي تُصغي لنبض النص، والآلة الذكية التي لا تنام، تتشكّل ملامح مستقبل يحمل شيئًا من القلق، لكنه لا يخلو من الأمل. فالسؤال لم يعد هل سيحلّ الذكاء الاصطناعي محلّ الإنسان، بل كيف يمكن للإنسان أن يجعل منه شريكًا في بناء جسرٍ ثالث، جسرٍ تمتزج فيه خوارزميات البرمجة بروح الإبداع البشري. وهكذا تعود الأسئلة القديمة بثوبٍ جديد: ما موقع اللغة العربية في عالم لا يرحم المتأخرين؟ وكيف نعيد للترجمة دورها التأريخي بوصفها فعلًا من أفعال النهوض الحضاري؟

فلم تكن الترجمة يومًا مجرد نشاط لغوي، بل كانت دائمًا فعلَ فهم للذات قبل الآخر، ووسيلة لتكوين معارف عابرة للحدود. ومع دخول الذكاء الاصطناعي إلى المشهد، تغيّر جوهر هذه العملية. فالأدوات الذكية — بما فيها نماذج الترجمة الآلية والمحركات العصبية — لم تعد تقف عند حدود الترجمة الحرفية، بل تحاول محاكاة الفهم ذاته، مدعومةً بقدرتها على تحليل ملايين الجمل وإعادة تركيبها في ثوانٍ معدودة. لكن هذا "الفهم" ليس فهمًا إنسانيًا، بل تجميعًا لأنماط لغوية تُرسم رياضيًا. وهنا تكمن المفارقة: فالآلة تجيد ما يُضنيه البشر — السرعة، الاتساق، كميات هائلة من النصوص — لكنها لا تجيد ما يُبدع فيه البشر — الحس، الإيحاء، التأويل، والتذوق الثقافي. إن الترجمة بالنسبة للآلة عملية نقل لا أكثر، أما بالنسبة للإنسان فهي فعل حضور وإعادة خلق.

ويمكن القول إن النجاح تحقق نسبيًا في المجالات التي تسود فيها الموضوعية، مثل النصوص التقنية والإدارية والاقتصادية. فالمؤسسات باتت تعتمد عليها لتقليل التكاليف وتسريع الإنتاج، بل وصارت بعض القطاعات تعتمد الترجمة الأولية الآلية قبل المراجعة البشرية. ومع ذلك، يبقى النجاح مشروطًا بطبيعة النص. فكلما اقتربنا من النصوص التي تفيض بالمعنى — نصوص الأدب، الفلسفة، الإعلام الثقافي، الخطاب السياسي — ظهرت فجوة بين حرفية الآلة وروح الإنسان. ويمكن للآلة أن تجيد نحوًا وصرفًا، لكنها لا تفهم لماذا يختار الكاتب استعارة دون أخرى، أو لماذا يبدّل إيقاع جملة ليوحي بتوتر أو سكينة. فالآلة تترجم اللغة؛ المترجم يترجم الإنسان.

إن أكثر الأسئلة شيوعًا هو: هل سيأتي يوم تستغني فيه المؤسسات عن المترجمين؟ الواقع يشير إلى أن الإحلال الكامل غير وارد في المدى المنظور، لكن التحوّل حتميّ. فوظيفة المترجم التقليدية — التي تعتمد على النقل المباشر — لم تعد كافية. وسيصبح المترجم في المستقبل وسيطًا ومصحّحًا ومحلّلًا ومُديرًا لعملية الترجمة، وليس مجرد منفذ لها. بمعنى آخر: قد لا تبقى الترجمة مهنة كما كانت، لكنها ستبقى حاجة. والحاجة ستولّد أدوارًا جديدة، من أهمها:

- مراجع لغوي لمخرجات الذكاء الاصطناعي
- محرّر ثقافي يضبط النبرة والمعنى
- مهندس ترجمة ذكية يضبط قواعد البيانات
- مدير مشاريع ترجمة هجينة

إن المترجم لن يختفي، لكنه سيتحوّل. والتحدي ليس في التغيير، بل في سرعة الاستجابة له.

قال إن "الترجمة خيانة" لأنها لا تنقل الأصل كاملًا. وفي زمن الذكاء الاصطناعي، تتخذ هذه العبارة معنى جديدًا: فالآلة قد تُنتج ترجمة جميلة لكنها غير دقيقة، وقد تُولّد نصًا منسابًا يخون الحقيقة الثقافية التي يحملها النص الأصلي. ومع ذلك، لا تخون الآلة لأنها لا تقصد. الذي يخون هو الاستخدام السهل غير الواعي لأدوات لا نعرف حدودها. فالذكاء الاصطناعي ليس خطرًا بذاته، بل خطر حين نعطيه سلطة لا يستحقها.

ومن أهم تحديات الترجمة العربية اليوم مسألة اللهجات. فاللغة العربية ليست واحدة، بل طيف واسع من اللهجات التي تحمل تاريخًا ونبرة ومعجمًا خاصًا بها. لكن معظم نماذج الترجمة تركز على الفصحى فقط، ما يجعلها عاجزة عن فهم السياقات اللهجية، أو نقلها بدقة بين لغة وأخرى، بل حتى بين اللهجة والفصحى. هذه الفجوة ليست لغوية فقط، بل ثقافية. لأن اللهجات ليست مجرد "انحراف" عن الفصحى، بل هي امتداد شعبي وحيّ للغة. وحماية هذا التنوع يعني حماية الهوية. ولذلك لا بد من بناء قواعد بيانات عربية شاملة للهجات، وإدماجها في نماذج الذكاء الاصطناعي حتى لا ننتج "عربية مصطنعة" مسطّحة لا تعبّر عن الواقع.

تتفاقم التحديات بمسألة الخصوصية والأمن السيبراني. قد لا يخطر في بال المستخدم أن النص الذي يضعه في أداة ترجمة قد يُختزَن أو

يُستخدم لتدريب نماذج لغوية. وهذه قضية حساسة عندما يتعلق الأمر بخطابات حكومية، أو وثائق قانونية، أو بيانات طبية. إن غياب أدوات عربية محلية للترجمة يُعرّض جزءًا من معلوماتنا للخطر، ويجعلنا نعتمد على منصّات لا نعرف أين تخزّن نصوصنا. لذلك فإن بناء خدمات ترجمة آمنة، تُدار محليًا وتُحكم بقوانين واضحة للخصوصية، لم يعد خيارًا بل ضرورة.

على صعيد التعليم، فإذا كان المستقبل يتجه نحو الترجمة الذكية، فإن الجامعة العربية — بمناهجها الحالية — ليست مستعدة لهذا التحوّل. وما تزال كثير من أقسام الترجمة تُدرّس النظريات ذاتها والأدوات ذاتها منذ عقود، دون إدماج تقنيات الذكاء الاصطناعي أو تعليم الطالب مهارات التعامل معها. تطوير مناهج الترجمة اليوم يجب أن يشمل:

- تعليم أدوات الترجمة الآلية
- التدريب على تقييم مخرجات الذكاء الاصطناعي
- مقررات في البيانات اللغوية والهندسة اللغوية
- فهم الحدود النظرية والفلسفية لعمل الآلة

فالطالب لن يكون مترجمًا فحسب، بل مستخدمًا واعيًا للتكنولوجيا، وناقدًا لحدودها، ومشاركًا في تطويرها.

مع صعود الترجمة الذكية، برز سؤال شديد الأهمية يخص الملكية الفكرية: من يملك النص المترجم؟ هل هو المترجم الذي راجعه؟ أم المستخدم الذي أدخله؟ أم الشركة التي تملك الخوارزمية؟ في غياب تشريعات عربية واضحة، تبقى الإجابات معلّقة. بينما تشير الممارسات

الدولية الحديثة إلى ضرورة:

- حماية النص الأصلي كمِلْك لصاحبه
- حماية المستخدم من تسليم نصوصه دون علمه
- وضع حقوق مشتركة للنص المترجَم بحسب درجة تدخل الإنسان

إن تطوير قوانين عربية واضحة للملكية ضرورة لحماية المترجم والمستخدم والمؤسسة.

لا يمكن للعرب أن ينتظروا من الآخرين أن يصنعوا أدوات لغتهم. فبدون نماذج عربية محلية ، سنظل نستخدم أدوات مصممة لغيرنا ، لا تفهم عمق لغتنا ولا حساسيتها. وقد بدأت بعض المبادرات — مثل TURJUMAN — في بناء نماذج عربية ، لكن الطريق ما يزال طويلًا ويحتاج دعمًا حكوميًا وأكاديميًا واقتصاديًا. إن السيادة اللغوية جزء من السيادة التقنية. ومن دونها سنظل نترجم العالم... بينما العالم يكتب نفسه بلغته.

ولا تبدو الترجمة في زمن الذكاء الاصطناعي مهددة بقدر ما تبدو مدعوّة للتحول. فبينما تقف الآلة على أعتاب اللغة ، تبقى الكلمة — في جوهرها — فعلًا إنسانيًا يحمل أثر العقل والروح والذاكرة. المستقبل لا ينتظر من يكتفي بالدفاع عن الماضي ، بل من يملك الشجاعة لابتكار دور جديد للترجمة والمترجم. ففي عالم يتغيّر بهذه السرعة ، لن يكون السؤال: هل سنلحق بالركب؟ بل: هل سنصنع الطريق بلغتنا نحن؟

قائمة المراجع

BureauWorks. (٢٠٢٥). تكامل الذكاء الاصطناعي ومستقبل الترجمة.
https://www.bureauworks.com/ar/blog/takamul-alzhka-alastnaei-wamustaqbal-altarjama

العربية. (٢٠٢٥ ، ٢٩ مايو). تقنيات الترجمة المعتمدة على الذكاء الاصطناعي تدعم تقليص التكاليف.
https://www.alarabiya.net/aswaq/economy/٢٠٢٥/٠٥/٢٩/تقنيات-الترجمة-المعتمدة-على-الذكاء-الاصطناعي-تدعم-تقليص-التكاليف

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم — الألكسو. (٢٠٢٤). مكتب تنسيق التعريب يناقش رهانات الذكاء الاصطناعي ومستقبل اللغة العربية في صالونه الثقافي الرابع.
https://www.alecso.org/nsite/ar/newscat/٥٣٢٣-مكتب-تنسيق-التعريب-يناقش-رهانات-الذكاء-الاصطناعي-ومستقبل-اللغة-العربية-في-صالونه-الثقافي-الرابع

الإيسيسكو. (٢٠٢٣). الإيسيسكو تعقد مؤتمرًا دوليًا حول الترجمة وتكنولوجيا الذكاء الاصطناعي.
https://icesco.org/ar/٢٠٢٣/١٠/٠٤/الإيسيسكو-تعقد-مؤتمرا-دوليا-حول-الترج/

الإيسيسكو. (٢٠٢٥ ، ٧ يوليو). ندوة "الترجمة والأمن" تدعو إلى تطوير الاستراتيجيات وتعزيز الشراكات.
https://icesco.org/ar/٢٠٢٥/٠٧/٠٧/ندوة-الترجمة-والأمن-تدعو-إلى-تطوير-ال/

الإيسيسكو. (٢٠٢٤). استراتيجية الترجمة والنشر.
https://icesco.org/ar/areas_of_expertise/translation-and-publishing-center/

Khondaker, M. T. I., et al. (٢٠٢٢). TURJUMAN: A Multilingual Transformer for Arabic Neural Machine Translation. arXiv:٢٢٠٦,٠٣٩٣٣
https://arxiv.org/abs/٢٢٠٦,٠٣٩٣٣

Abbas, A., et al. (٢٠٢٥). Towards Terminology Management Automation for Arabic. arXiv:٢٥٠٣,١٩٢١١
https://arxiv.org/abs/٢٥٠٣,١٩٢١١

خارج الأسوار

مها محمد شجاع الدين

بينما يضج العالم بسؤال «ماذا نترجم؟ وكيف؟» ، يرتطم الساعون لإعداد ملفات نقدية حول الترجمة في بيئتنا المحلية بسؤال أكثر مرارة: «أين المتخصصون؟»

فإعداد ملف رصين عن الترجمة اليوم لا يواجه تحديات تقنية فحسب ، بل يصطدم بجدار من الممانعة الأكاديمية التي تضع المعرفة في «صناديق مغلقة» وتتعامل مع المشهد الثقافي كفضاء ثانوي لا يستحق العناء.

إذ تكمن الصعوبة الأولى في وجود «وعي أرشيفي» لدى الكثير من الأكاديميين؛ حيث ينظر الأستاذ الجامعي إلى أبحاثه وترجماته كأدوات للترقية الإدارية أو كملكيات خاصة تُعرض في الندوات المغلقة فقط. حين يطرق الباحث الثقافي باب الأكاديمي لطلب مشاركة أو رؤية نقدية لإثراء ملف عن الترجمة ، فإنه غالبا ما يواجه بواحد من ردين: إما الصمت الغير المبرر ، أو الاعتذار بـ«ضيق الوقت» ، بينما الواقع يشير إلى عدم إيمان هذا الأكاديمي بجدوى الفعل الثقافي خارج أسوار الجامعة. هذا الموقف يخلق «جزرًا منعزلة»؛ فالجامعة تترجم في صمت ، والمثقف يكتب في صمت ، والنتيجة هي غياب «المشاع المعرفي» الذي يُفترض أن تتيحه الترجمة للجميع فمن المتعارف عليه أن الترجمة الجسر الذي تعبر من خلاله الحضارات ، والأداة السيادية التي تشكل وعي الأمم بمحيطها العالمي. ومع ذلك ، يواجه المشتغلون بالشأن الثقافي عند محاولة إعداد ملفات نقدية أو توثيقية رصينة حول «واقع الترجمة» عقبات تتجاوز حدود التقنية لتصطدم ببنية المشهد الأكاديمي والقطيعة المعرفية بين النخب والمجتمع. فالنهوض بملف الترجمة يتطلب «مصالحة تاريخية» بين الأكاديمي والمثقف ، فالمعرفة لا تكتمل قيمتها إلا بخروجها من الأروقة الضيقة إلى رحاب المشهد الثقافي العام. بدون هذا التعاون ، ستظل جهودنا في الترجمة مجرد صرخات في وادٍ ، لا تبني حضارة ولا تسد ثغرة في جدار التخلف المعرفي. إن إعداد ملف متكامل عن الترجمة اليوم يشبه السير في حقل ألغام من «الصمت» و«الانغلاق». فبينما يُفترض بالأكاديميين المتخصصين أن يكونوا حائط الصد الأول ومصدر الإمداد الفكري لهذه الملفات ، نجد واقعًا مغايرًا يتسم بعدم التعاون ، مما يجعل الفعل الثقافي والترجمي يعاني من عزلة خانقة. فتمثل كبرى التحديات في تحول «المتخصص» إلى موظف أكاديمي يحصر معرفته داخل قاعات المحاضرات ، معتبر المساهمة في الملفات الثقافية أو الصحفية المتخصصة نوعًا من «الترف» أو عملًا ينتقص من هيبته العلمية. هذا الامتناع عن التعاون يخلق فجوة كبرى؛ فالمادة التي يحتاجها القارئ والمثقف لا يمكن أن تستقيم دون المرجعية العلمية ، وغياب الأكاديمي يحول هذه الملفات إلى انطباعات عامة تفتقر للدقة المنهجية. كما أن من أكبر العوائق هو أن الكثير من المتخصصين لا يهمهم «المشهد الثقافي» ككيان حي ومؤثر. فهناك انفصال شعوري عن احتياجات المجتمع؛ فبينما يحتاج القارئ العربي واليمني إلى ترجمات في العلوم الإنسانية ، الفلسفة ، والتكنولوجيا الحديثة ، تظل الاهتمامات

الأكاديمية حبيسة موضوعات كلاسيكية مكررة. هذا البرود تجاه المشهد العام يجعل الأكاديمي يزهد في المشاركة في ملفات صحفية أو ثقافية ، معتبرًا إياها «تبسيطًا مخلًا» أو عملًا «غير علمي» ، مما يترك الساحة للمجتهدين وغير المتخصصين ، فتسود الفوضى وتتسلل الترجمات المشوهة. فالمشهد الأكاديمي في الوطن العربي يعيش حالة من «الاستقالة الضمنية» من قضايا الشأن العام. فالأكاديمي غالبا ما يكتب لزميله الأكاديمي لغرض الترقية ، بينما يظل المشهد الثقافي يتخبط في أسئلة الهوية والنهضة دون مرجعية بحثية رصينة. هذا التجاهل المتبادل أدى إلى:

★ تحويل الترجمة إلى نشاط فردي معزول بدلاً من كونها مشروع وطني .

★ ضعف النقد الترجمي؛ حيث تفتقر الساحة لمراجعات علمية للكتب المترجمة ، مما يسمح بمرور ترجمات ركيكة لا تجد من يقومها.

فإشكاليات الترجمة في الوطن العربي واليمن تحديًدا تقف أمام معوقات بنيوية وتاريخية تعيق تحولنا إلى «أمة مترجمة».

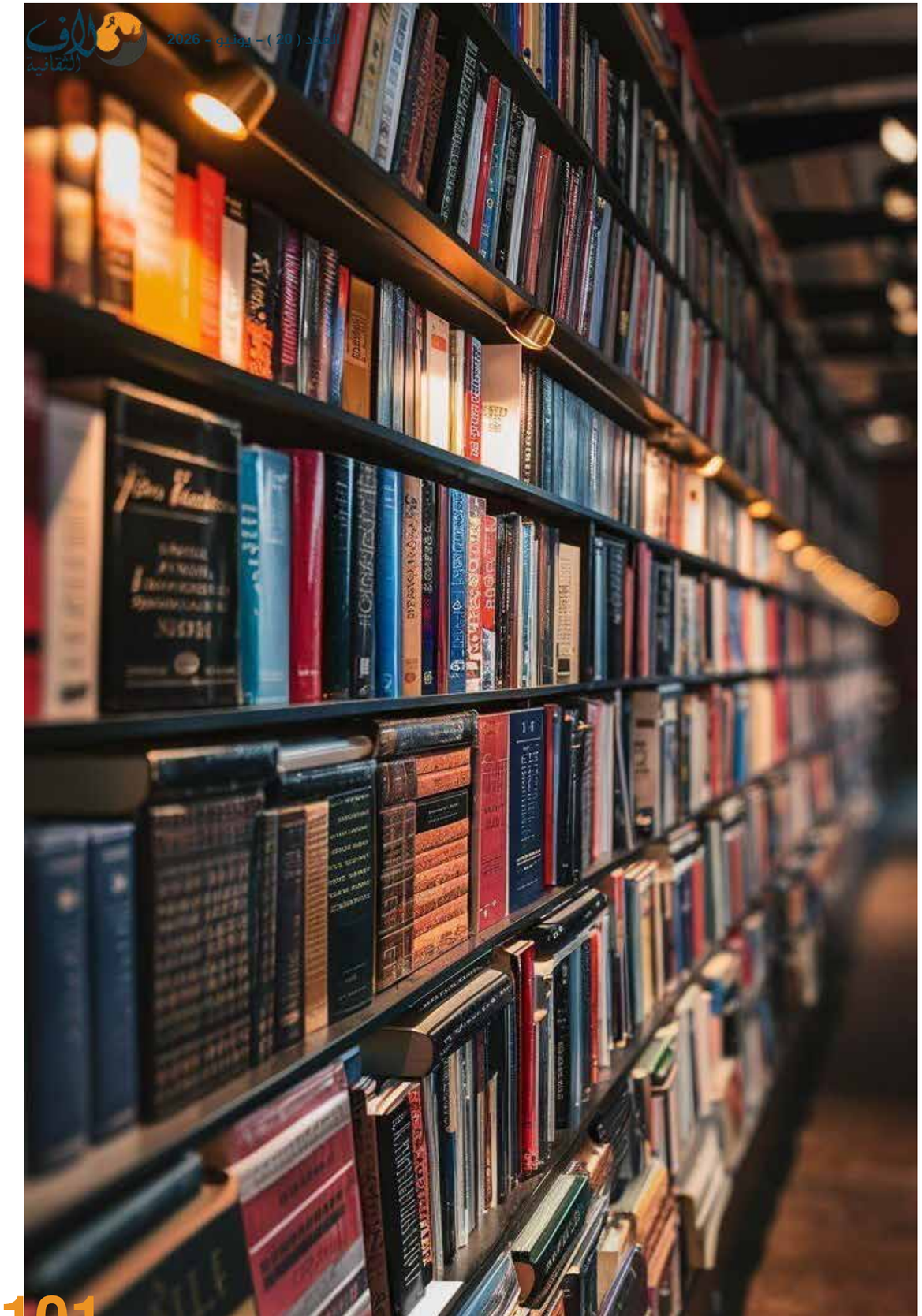
فغياب الاستراتيجيات القومية للترجمة؛ تعد أهم إشكاليات الترجمة اليوم ، فنحن نترجم ما تفرضه دور النشر العالمية أو ما يحقق مبيعات ، لا ما نحتاجه فعليًا لسد ثغراتنا المعرفية.

وتمثل أزمة المصطلح دور مهم في ذلك فما تزال المجامع اللغوية في وادٍ والمترجم في وادٍ آخر ، مما يخلق تشتت في توحيد المصطلحات العلمية والتقنية بين المشرق والمغرب.

كما أن الحقوق الملكية الفكرية تعاني من تعقيدات القوانين وضعف القدرة الشرائية لدور النشر العربية تجعل الحصول على حقوق ترجمة الكتب المهمة أمر بالغ الصعوبة. أما فيما يتعلق بالخصوصية اليمنية فواقع الترجمة في اليمن مرير فقد تضاعفت هذه الإشكاليات نتيجة الظروف الراهنة ، المتمثل ب:

غياب المؤسساتية: إذ تعتمد الترجمة في اليمن بشكل كلي تقريبًا على المبادرات الفردية والمثقفين الهواة أو الأكاديميين المخلصين لرسالتهم بعيدًا عن الدعم الرسمي. كما أن ضعف التبادل الثقافي أدى إلى العزلة التي فرضتها الظروف السياسية والأمنية فأصبح من الصعب الوصول الكتب الأجنبية الحديثة ، مما جعل المترجم اليمني بعيدًا عن مواكبة أحدث التيارات العالمية. وللإهمال الأكاديمي للتخصص دور مهم في ما آلت إليه الترجمة في وقتنا الراهن فأقسام اللغات في الجامعات اليمنية تركز على الجانب التعليمي (اللغة كأداة تواصل) وتهمل الجانب «الترجمي» كفعل حضاري وبحثي ، مما يخرج جيلًا يجيد التحدث ولكنه لا يجيد نقل الفكر. إذ يأتي إعداد هذا الملف ليكون بذرةً لمشروع جسريّ ، يسعى لرأب الصدع وتقليص المسافة بين المنجز الأكاديمي الرصين والحراك الثقافي العام ، بوصفهما وجهين لعملة معرفية واحدة. فطموحنا من هذا الملف أن يشكل حلقة وصلٍ مفقودة ، تخرج بالمعرفة من أروقة الجامعات المغلقة إلى فضاءات الثقافة الرحبة ، مؤكدين أن الترجمة هي المختبر المشترك الذي تذوب فيه الحواجز بين الأكاديمي والمثقف. فالخروج من مأزق «عدم التعاون» يتطلب إعادة تعريف دور الأكاديمي؛ ليس كحارس للبوابة ، بل كجسر تعبر عليه الأفكار. فالترجمة ليست مجرد نقل كلمات ، بل هي «فعل سياسي واجتماعي» بامتياز. إن أي ملف عن الترجمة يفتقر لروح التعاون بين الباحث الأكاديمي والمثقف الميداني سيظل ملف ناقص ، يفتقد للعمق العلمي من جهة ، وللنبض الواقعي من جهة أخرى.

وبعيدًا عن خضم الحديث عن عقبات التواصل الأكاديمي الثقافي ، لا نغفل أو ننسى تلك الإسهامات التي شكلت الاستثناء النبيل الذي زان هذا الملف؛ بكسر حواجز الصمت ، فامتدت إلينا أيدٍ تؤمن بقيمة التشارك ، فلولا تلك المساهمات التي غمرتنا كغيثٍ وسط جذب القطيعة ، لما أينع هذا الملف وقطفنا ثماره بعد عناء أمتد لأشهر.



استراتيجيات الترجمة

عزالدّين عناية

تتطلّعُ قراءة الآخر، بوجه عامّ، إلى تقليص هامش الخواء المعرفيّ، وهو دورُ منوط عادةً بعهدة الترجمة في جانب كبير منه، من خلال ما توفِّره من معارف وما تجليه من حقائق عن الآخر، درءًا لسوء الفهم وتمتينًا لعرى التواصل بين الثقافات. وضمن هذا الدور الجليل للترجمة، يأتي الاطّلاعُ على الآداب الأجنبية في مقدّمة المواد المعرفية المحبَّذة. لذا يحرص عمل الترجمة الثقافية في الزمن الحديث على الانشغال بالأعمال الأدبية أكثر من الانشغال بالأعمال الفكرية والمؤلَّفات العلمية، وذلك ليُسْر نقل تلك الأعمال دون تعقيدات كبيرة، تمليها الترجمة المعرفية أحيانا، ولسرعة رواج الترجمة الأدبيّة في أوساط جمهور القرّاء. وعلى سبيل المثال ثمانين بالمئة ممّا نَقله العرب من اللغة الإيطالية يندرج ضمن التصنيف الأدبيّ، والباقي هي أعمال في الفنّ والمسرح ودراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، من مجموع عامّ يبلغ 450 عملًا مترجَمًا.

مغامرة الترجمة المبكّرة

في مرحلة سابقة مثّلَ اكتشافُ الآخر أحدَ المغريات القويّة للعرب إبّان مسيرتهم الحضارية الفاعلة. لم يكن الاكتشاف مجرّد اطّلاع على تجربة الآخر، وإنّما قراءة متأمّلة في مدى إسهامه في المسار الكونيّ. من هذا الباب عَوّلَ رواد الحضارة العربية، إبان فترتيْ حكم بني أميّة وبني العباس، على استجلاب ما لدى الأمم الأخرى من إنجازات معرفية وعلمية وتجارب عملية. ومنذ فترة مبكّرة تنبّهَ العرب إلى أهمية الترجمة وجدواها، فقد أنفَقَ الخليفة الأمويّ المعزول خالد بن يزيد (توفّي حوالي ٧٠٩م) من ماله الخاص لترجمة الأعمال اليونانية. وبات هذا الانشغال بالترجمة تقليدًا منذ الجهد المبذول لأبي جعفر المنصور (توفّي سنة ٧٧٥م) في زمن الدولة العباسية. صحيح كان العرب على إيمان كبير بمخزونهم الروحي حينها، ولكنّهم كانوا أيضًا على يقين من حاجتهم إلى معارف الآخر وعلومه في شتى المجالات، وهو ما حَثّهم على استلهام تجربة الآخر واستجلابها إلى حواضر بلاد الإسلام.

كانت الرؤية العامّة السائدة لدى العرب، تجاه الآخر، محكومةً بنظرة عَمَليّة بالأساس في فرز مخزونه الحضاريّ. ونقصد بالنظرة العمليّة للآخر التفاضي تقريبًا عمّا لديه من معتقدات وفهْم للكون، والانشغال بعلومه ومعارفه وإنجازاته العلمية والحضارية. وقد أتت ترجمةُ الأعمال الفلسفية اليونانية ضمن هذه السياق، بوصف أعمال الفلاسفة القدماء لا تندرجُ ضمن معتقدات الشعوب، وإنّما تندرج ضمن البحث الأصيل عن تقديم إجابات عقلية لمعضلات الوجود. ولذلك لم يخلط التراجمة الأوائل، ممن استَجلَبوا المعارف من الهند وفارس وبلاد الإغريق، بين الأعمال العقلية الصرفة والأعمال الأسطورية والعَقَدية، التي عبّرت عنها ملاحم مثل «الإلياذة والأوديسة» في بلاد الإغريق أو «الشاهنامة» للفردوسي في بلاد فارس، وأهملوا ترجمتها ونقلها. فقد أورد غ. ستروهماير في «دائرة المعارف الإسلامية»، في معرض حديثه عن حُنين بن إسحاق أنه كان يلجأ في ترجماته إلى إسقاط الحديث عن المعتقدات الوثنية والآلهة، وهو تقليد لم يبتكره الرجل، وإنما دأبَ عليه معاصروه. وفي غمار ذلك النزوع لفهْم الآخر وقراءته، لا يمكن الحديث دائما عن تقبُّل مرح لذلك المغايرَ، في ظلّ استمراء الذائقة الجماعية لما بحوزتها من إبداع. الأمر الذي قد يخلق أحيانا نفورًا من ذلك الآخَر، بوصف ذلك الآخر ليس بوسعه أن يضيف للأنا شيئًا، وليس سوى تعزيز لهجانة المخزون النقيّ ولرطانة اللّسان القويم. عديد الحركات الشعوبية، في المشرق والمغرب، سلكت هذا المسلك الطهريّ في الثقافة، من خلال نشدان تحقيق النقاوة الصرفة.

استطاع العربُ بنباهة أن يَتجاوزوا هذا الانغلاق المتربِّص، وقد لخّصَ المقول الخلدوني في «كتاب المقدّمة»، أحدَ اللحظات المهمّة في تصحيح قراءة التاريخ لدى العرب، من خلال إعادة رسم المعالم التي يقف عليها تقدّم الاجتماع البشريّ. ففي «المقدّمة» توظيفٌ شفّافٌ لروح المعارف القديمة ولمعارف العصر، في ذلك الظرف التاريخيّ. لم يكن الفكر الخلدونيّ انغلاقًا على الذات العربية وإنما محاوَرة وقراءة لكلّ ما من شأنه أن يشكّل عنصرًا من عناصر صنع التاريخ ونزع الوعي الأسطوري عنه. أبانت أنّاليزا فيرزا، إحدى الدارسات الإيطاليات المعاصرات، ممّن انشغلن بالطروحات الخلدونية في الراهن، أنّ سوسيولوجيا الحضارة أو «علم العمران»، كما هو وارد ضمن الاصطلاح الخلدونيّ، قد جاء التطرق إليه من منظور صاحب «المقدّمة» على أساس الاعتماد على مضامين الثقافة المزدَوجة الإسلامية الإغريقية في عهده، وجرى تحليل المقولات والوقائع في مختلف أوجهها الاجتماعية والفلسفية والتاريخية والعلمية بهدف الإلمام بالسُّنن والقوانين المتحكّمة بالتحوّل التاريخيّ. فقد أدرك العرب، منذ البدء، أنّ الآخر هو رديفٌ

ينبغي كسْبه معرفيًا في صفّ الذات، بنقل معارفه واستلهام مقولاته، وليس بوصفه نقيضًا ينبغي تجنّبه وتفاديه. كانت جغرافية الحضارات واضحةً المعالم لدى رواد الحضارة العربية، ولذلك عملوا على استلهام إبداع الأمم المجاورة والنائية بغرض رفْد ما لديهم من تطلّع حضاريّ.

نهْضة عقب غفْوة

وما إن أطلّت العصورُ الحديثة حتى استفاق العرب على فجوة هائلة تفصلهم عن أُمَم الفرنجة. سعوا فيها، عبر الرحلات والبعثات، للتعويض عمّا فاتهم، وتقليص الفارق بينهم وبين أوروبا الصاعدة. حرصت في ذلك كوكبة من المصلحين (خيرالدين والطهطاوي وعبده وآخرين)، ممن اتّصلوا بالغرب، على تبليغ رسالة قوية للداخل مفادها أنّنا ما لم نسلك مسلك الآخر في اكتساب العلوم وتطوير المعارف، فإنّنا قادمون على أوضاع صعبة. وسارعَ هؤلاء المصلحون وغيرهم إلى ترجمة ما وعوه من ذلك الغرب، عبر الحثّ على خوْض إصلاحات عاجلة في التعليم والاجتماع والقوانين، وبما تيَسَّر لهم من سبيل في خلْق نوًى للترجمة بغرض فتْح قنوات تواصُل مع ذلك الغرب، تُحدِّث عمّا بلغه من معارف (مدرسة الألسن في القاهرة -١٨٣٥-، ومدرسة باردو الحربية في تونس -١٨٤٠- التي تولّت شأن الترجمة). كان تمثُّلُ الترجمة بمثابة العين الراصدة للحراك الحضاريّ في الغرب، ولذلك مثّلَ الاشتغال بالترجمة أعْلى أشكال الوعي بالآخر، بحثًا عن إدراك أسباب مناعته وعوامل تقدّمه. واستطاعت ترجمة وقائع الغرب وأحواله أن تحدث رجّةً في الوعي السياسيّ لبعض الحكّام، غير أنّ تلك الرجّة سرعان ما تلاشى صداها في بنية اجتماعية متكلّسة، فقَدَت تواصلها بالمعارف. في ظرْف كانت القوى الاقتصادية في الغرب تتحفّز للانقضاض على شعوب تعثّرت في السباق الحضاري، وتَعَجّل ذلك باقتحام الاستعمار معاقل الأمم الواهنة وسعى في استنزاف طاقاتها المتنوّعة.

كان شيخ المترجمين رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) يقدّر أنّ دسْتَرة الواقع السياسي هو مدخل للّحاق بالغرب، ولذلك حرص على نقل الدستور الفرنسي، على أمل اختصار طريق النهوض. وأردفَ ذلك بتأليف كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، كما اشتغل بترجمة «روح الشرائع» لمونتسكيو و«العقد الاجتماعي» لجان جاك روسو، وهي إنجازات تنمُّ عن وعي ثقافيٍّ راق ونباهة حضارية فارقة في ذلك العصر. وعادة حين نستعرض أعمال الترجمة العربية في القرون الأولى نأتي على عناوين الأعمال وفحواها وأهميتها ومنجزيها وداعميها، ولا نتطرّق كثيرا إلى الحاضنة الحضارية المتحكمة بترجمة تلك الأعمال ورواجها. فلا بدّ أن نبرزَ قيمة هامش الحرية المسموح به للمترجم، ولمؤسسة الترجمة المعنية بالترجمة، والفضاء المروَّج فيه نص الترجمة. اليوم بالمثل نحن مدعوون إلى أن نعملَ على تقليص دائرة التضييق والرقابة حتى يجري تطوير الترجمة، ويتوفّر هامش رحب لذلك، لأنّ الترجمةَ هي المنظار الذي نرى من خلاله العالم. وما لم يكن هذا المنظار طليقًا فإنّ إمكانيات التشوّف عبره تبقى محصورةً. صحيح كان الطهطاوي رائدًا في عمل الترجمة، ولكنّ الرجلَ نالَه ما نال أسلافه (ابن المقفّع على سبيل المثال) نتيجة الرقابة، فقد أُغلقت بسبب جموحه المعرفيّ مدرسة الألسن زمن الخديوي عبّاس ونُفي على إثر ذلك رفقة جمعٍ من طلّابه إلى السودان.

سؤال الترجمة الراهن

نتساءلُ أحيانًا عن الدور المنوط بمشاريع الترجمة الناشطة في البلاد العربية في الراهن. لقد مثّلت بعض مؤسّسات الترجمة الحالية في بلاد العرب، على غرار المركز القومي للترجمة في مصر، ومشروع كلمة في الإمارات العربية، وعالم المعرفة في الكويت، والمنظمة العربية للترجمة في لبنان، ومشروع نقل المعارف في البحرين، إسهامًا فعليًّا في تطوير الحوار مع الآخر، بالاطّلاع على مناهجه وأبحاثه وقضاياه المطروحة داخل ساحته الفكرية. وقد أمدّت تلك المؤسّسات الثقافةَ العربيةَ المعاصرة بمعارف وأدوات ومفاهيم، ما كانت لتتوفّرَ لولا عمل الترجمة. صحيح وُجدت مؤسسات أخرى في البلاد العربية، ولكنّها كانت دون تلك المؤسسات زخمًا ونشاطًا، افتقدت إلى استراتيجيات واضحة، وكانت بدون إنجازات أحيانا. فقد التَهمت البيروقراطية الاعتمادات وغابت

الترجمات ، ولذلك كانت بعض دُور النشر الخاصة أكثر نشاطا وأبلغ تأثيرا من بعض مؤسسات الترجمة الوطنية التي يُفتَرض ريادتها وتوجيهها لقطاع الترجمة العام. والسؤال المطروح ما الذي تحتاجه مراكز الترجمة الكبرى في البلاد العربية؟ إنّه الخروج من أرثوذكسية التعاطي مع الترجمة ومن بطرياركية الوصاية على القارئ ، بمعنى أن تُراجَع حاجات الثقافة العربية باستمرار ولا نتصوّر ، على سبيل المثال ، أنّ ترجمةَ أمهات الكتب الغربيّة هو ما يمثّل الرصيد الأول للنهوض وصنْع ثقافة عربية فاعلة. فقد يكون التعويل على هذه السياسة مدعاة إلى هدر الطاقات أحيانا ، ومجرّد حشْو لرفوف المكتبات بكتب ضخمة و«أكاديمية» ، مخيفة للقارئ والمقتني.

فما يُعاب أحيانا على بعض مشاريع الترجمة في البلاد العربية في الراهن ، وهو عدم تنبّهها إلى متطلّبات القراءة ، يحدث هذا جراء القطيعة في التواصل مع القارئ ، وعدم معرفة مشاغله ، وممارسة الأسْتَذة عليه من خلال تقديم منجَزات معلَّبَة له تبقى محفوظة في رفوف المكتبات لاغير. وكان الأجدى لخلْق ترجمة فاعلة في النسيج الثقافي هو تحويل المنجَز الترجميّ إلى منتوج حيّ يتحاوَر مع القارئ ويلبّي حاجاته. ربّما بهذا الشكل يغدو توطين الترجمة في الأوساط الثقافية الجديدة عنصرًا مؤثّرًا في الحوار وفي التفاعل الحضاري.

ولذلك وكما هو ملاحَظ ، نجحت استراتيجية «مشروع كلمة» الإماراتي وكذلك سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، في عدم التعامل مع العمل الترجمي ، بوجه عام ، بأرثوذكسية وبطرياركية ، والسعي الدائم للاقتراب من هواجسَ القارئ وحاجاته. فلو أخذنا على سبيل المثال كتاب «علم الأديان» للفرنسي ميشال مسلان أو كتاب «علم الاجتماع الديني» للإيطاليين سابينو أكوافيفا وإنزو باتشي المترجَمَيْن لدى مشروع كلمة. فقد حقّقا من النجاح والشيوع والاطلاع بين القرّاء العرب في ظرف وجيز ، أكثر مما حققته كتب ضخمة وفخمة في المجال. لذلك ينبغي ألّا نغترّ بأنّ نقل أعمال الأسماء الكبرى في مجال من مجالات الثقافة هو ضمانة للرواج والنفع ، وأن تكون لنا من النباهة الثقافية اللازمة حتى ندرك كيف يتحرّك عالَم القرّاء اليوم.

ومن هذا الباب نحن لا نحتاج إلى ترجمة «دفاتر السجن» حتى نستفيد من أنطونيو غرامشي اليوم ، وإنما نحتاج إلى من يفكّك غرامشي بمنظور نقديٍّ تحليليٍّ حتى يتسنّى لنا الاستفادة من هذا المفكر. فقد أقيمت في البلاد العربية ثلاثة ملتقيات احتفت بغرامشي ، وذلك منذ اكتشاف هذا المفكر في أعقاب هزيمة ٦٧. انعقد الملتقى الأول في تونس بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من فبراير سنة ١٩٨٩. تلاه ملتقى ثانٍ حول غرامشي انعقد في القاهرة بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من شهر نوفمبر من العام نفسه. وانعقدت خلال العام ٢٠١٧ ، بالتعاون بين «جامعة جندوبة» التونسية و«مؤسسة روزا لوكسمبورغ» ، ندوة بتونس العاصمة تحت عنوان «العودة إلى غرامشي». حامَ جميع تلك الملتقيات حول سؤال مدى راهنية غرامشي؟ والحال أنه منذ إطلالة غرامشي في الأدبيات العربية ، وقد مرّ زهاء الخمسة عقود على اكتشاف الرجل ، والخطاب لم يتعقّل ولم ينضج ، فلا يزال الكلفُ بغرامشي يفتقر إلى استيعاب نقديّ لمقولاته. من هذا الباب لا ننشد ترجمة إيديولوجية منبهِرة وإنّما نتطلّع إلى ترجمة ناقدة وواعية بالمنتوج العالمي. فنحن اليوم أمام حاجة ماسة إلى منهج في تفكيك الآخر ووعي عمقه الثقافي لقراءته القراءة الصائبة ، ولن يتسنّى ذلك سوى بمتابعة منتوجاته بشكلٍ نبيهٍ وعميق.

آتي إلى شيء مهمّ في هذا المجال ، يتمثّل في أنّ توطينَ الترجمة والاستفادة من إضافاتها وإسهاماتها ، لن يتيسّر سوى باعتماد قراءة رصينة تؤسّس إلى ما يمكن أن نُطلقَ عليه نقد الترجمة. فلا شكّ أنّ فعلَ الترجمة في المطلق هو فعلٌ حسن ومحمودٌ ، لما يسديه للثقافة من انفتاح وتطوير وثراء ، ولكن وجبَ كذلك رفْدُ هذا العمل بقراءات واعية ، تستقرئ اللغة والمقدرة والنباهة لدى المترجم. إذ يجد القارئ نفسه أحيانا أمام أكداس من النصوص بدون دليل أو مرشد ، وهو شأن من مهامّ نقد الترجمة ، غير أنه يغيب بشكل واضح في الحالة العربية. فما يهدف إليه نقد الترجمة بالأساس هو ترشيد الترجمة بغرض الإسهام في النهوض الثقافي والحوار الجادّ مع الثقافة الأخرى. ولا شكّ أنّ غيابَ النقد في الترجمة ، كما هو الحال في الواقع العربي ، هو مدعاة لوجود فوضى ولانتهاكات متنوّعة تطال حقوق المشتغلين في هذا الحقل.

لقد أبانت تاريخية الترجمة لدى العرب أنّ القراءة العميقة للآخر متيسّرة ، بتحويل منتوجه الفكري إلى منتوج عربيّ ، أي بدمجه ضمن مستهلَك القراءة المعرَّب ، وليس ببقائه في لغته الأصلية. هذا فضلا عمّا ندعو إليه من تعريبٍ وظيفيٍّ ، ونقصد به جعل الإبداعات والأدوات المعرفية الأجنبية في خدمة الواقع العربي لفهم مضامينه وتحولاته وتحدّياته. ولذلك كثيرٌ من الكتب الأجنبية المؤثّرة في ثقافتنا ما كان ليتسنّى لها ذلك لولا الحضور في ترجمات عربية. لعلّ المفكّر محمد أركون نفسه ، المنتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية ، انشغالًا واشتغالًا ، ما كان ليتحقّق له الحضور الباذخ في مجال الإسلاميات الحديثة في البلاد العربية لولا ترجمة أعماله.

وفي هذا التوطين للمعارف الأجنبيّة ، ثمة قراءة منبهِرة بالآخر وأخرى واعية بالآخر ، وغالبا ما جاءت قراءتنا ضمن الصنف الأول. فلا يعني الانبهار الغلوّ في الإعجاب فحسب ، بل الإعجاب السلبيّ أيضا ، على غرار ما حصل لدينا مع المفكر نيكولو ماكيافيللي ، مع أنّ الرجل من أعمدة الفكر السياسي في الغرب. لم نعِ من طروحاته السياسية سوى من خلال «الطباع المراوِغة في العمل السياسي». باتت هذه الصورة تخفي الثراء المعرفيّ لفكر الرجل ، والأمر ذاته ينسحب على أعلام آخرين في الفكر الإنسانيّ حوّلتهم القراءة المختزِلة إلى أوثان جامدة: فرويد يساوي الجنس ، ونيتشه يساوي العدمية ، وماركس يساوي الإلحاد ، وعلي شريعتي يساوي التشيّع ، والحال أنّ القراءةَ المختزِلة هي أخطر ممارسات قتل المفكّر والحيلولة دون الانتفاع بآرائه وأفكاره. لذلك يقتضي الاحتضان الصائب لفكر الآخر عدم الانحصار في القراءة داخل المعايير الجامدة أو القوالب الجاهزة ، والتعاطي مع الإبداع الفكري بروح منفتحة ، وهكذا يسهم الفكر المترجَم في تجديد الذات وإثرائها.

طه حسين والترجمة

د. محمد مرشد الكميم

لم يقف اشتغال طه حسين عند ما أصدره من كتابات فكرية ونقدية وأدبية ، بل إن المطلع على إنتاجه المنشور سيجد له ترجمات عديدة لبعض المؤلفات الفكرية والنقدية والأدبية التي نقلها إلى العربية عن اللغتين الفرنسية واليونانية.

وإذا ما غضضنا الطرف عن عددها وعن مؤلفيها وعن قيمتها ، فيمكن أن تتخذ نموذجا لدراسة كيفية الترجمة ونوعيتها وأهميتها في زمن طه حسين ، كما يمكن الكشف عن الرؤية الخاصة لفعل الترجمة عنده.

قد لا يقف الباحث عند ترجمات طه حسين عن اليونانية والفرنسية؛ لكشف رؤيته الخاصة به في عملية الترجمة فقط ، ولكن بإمكانه الاستعانة بتقديماته لترجمات غيره التي أذكر منها تقديمه لترجمة عنبرة سلام لكتاب الإلياذة التي أشاد بها كثيرا؛ لكي يكشف عن تلك الرؤية.

أما ما سيقدم رؤاه في طبيعة الترجمة وكيف يجب أن تكون بلغة واضحة وتنظير صريح ، فأفضل ما سيجليها كتاباته النقدية عن ترجمات غيره؛ فهذه الكتابات الناقدة لهذه الترجمات سيجدها مفرقة في كتبه التي جمع فيها مقالاته المنشورة في مختلف الصحف والمجلات التي كتبها فيها.

إن ما يحضرني من هذه المقالات التي نقد فيها ترجمة لكتاب ما ، مقالته التي نقد فيها ترجمة حافظ إبراهيم لرواية البؤساء لفكتور هوجو؛ فقد نشرها في سلسلة أحاديثه الأربعائية أو الآحادية (لا أتذكر) ، ثم جمعها بعد ذلك في كتابه عن: «شوقي وحافظ».

ليس المهم موضع المقالة ، وإنما المهم نظراته عن الترجمة التي اشترط أن تكون لغتها بسيطة قريبة من القراء وفي متناول الجميع ، وتكون خالية من التعقيد والتشويش ، ومحافظة على الأمانة في النقل ، وهذه هي الأمور التي أخذها على ترجمة حافظ للبؤساء.

بعيدا عن الخطأ في ترجمة العنوان الذي التبس على المترجم فجعله (البؤساء) وحقه أن يترجم ب: (البائسون)؛ لأن الأول يحيل إلى الأقوياء ، والثاني يحيل إلى الضعفاء والمعدمين والحزانى ومن يستحقون العطف والشفقة ، فقد رأى طه حسين أن ترجمة حافظ كتبت بلغة معقدة وتراثية يجد قارئها مشقة في تحصيل معاني كثير من المفردات التي استعملها المترجم ، كما أن حافظ لم يكن أمينا في نقله للرواية؛ لأنه حذف منها مقاطع ، وتعمد تشويه مقاطع أخرى.

لكن قد يكون التبسيط والتقريب للترجمة خيانة للنص المترجم ، وهذا هو ما أتذكر أن كمال أبو ديب أكد عليه في تقديمه لترجمة كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد؛ الأمر الذي دعا محمد عناني إلى إعادة ترجمته له لاحقا؛ لكي يقرب الكتاب ويبسطه للقراء ، ويزيل عنه استغلاق ترجمة أبي ديب التي رأى أنها يجب أن تكون في استغلاقها مضاهية لما هي عليه لغة الكتاب في اللغة الأصلية التي كتب بها.

بدراسة رؤى طه حسين في الترجمة ، لا يستبعد اكتشاف ريادة طه حسين لمدرسة أو تيار فيها سار بعض من جاء بعده على ما اختطه لها من شروط ، وقد يكون محمد عناني امتدادا لتلك المدرسة أو ذلك التيار الذي يحتاج إلى إيضاح معالمه وإلى كشف آثاره على عقلية القارئ العربي؛ فقد تكون تلك الآثار سلبية على حياتنا الثقافية والمعرفية وقد تكون إيجابية.

هذه الآثار هي ما أتمنى كشفه من قبل من سيضطلع بدراسة موضوع (الترجمة عند طه حسين) ممن يتقن الفرنسية واليونانية إلى جانب العربية.

دور المترجمين في ظل الذكاء الاصطناعي:
مهنة تتجدّد ولا تختفي

د. إيمان الشرجبي

يشهد العالم اليوم موجة غير مسبوقة من التحوّل الرقمي ، تقودها طفرة هائلة في تقنيات الذكاء الاصطناعي التي باتت تُعيد رسم ملامح الحياة اليومية والمشهد المهني معًا. هذا التحوّل لم يقف عند حدود الأدوات التي نستخدمها ، بل طال بنية المهن نفسها ، فظهرت وظائف جديدة وتراجعت أخرى باتت قاب قوسين أو أدنى من الاندثار. وفي خضم هذا الجدل العالمي الساخن حول مستقبل سوق العمل ، تتصدّر مهنة الترجمة قائمة القطاعات التي طالتها التغييرات على نحو لافت ، مما يدفع إلى طرح أسئلة ملحّة: ما موقع المترجم اليوم؟ وكيف يمكنه تطوير أدواته في ظل صعود الترجمة الآلية وسيطرتها المتنامية؟

الترجمة الآلية... إنجاز مبهر لكنه غير مكتمل

لا يمكن إنكار القفزة النوعية التي حققتها أنظمة الترجمة المدعومة بالذكاء الاصطناعي؛ فقد أصبحت قادرة على معالجة نصوص ضخمة في وقت وجيز وبدقة متزايدة. غير أنّ هذا الإنجاز لا يلغي حقيقة أن الآلة ما زالت تفتقر إلى فهم العمق الثقافي والإيحائي للنصوص ، وإلى القدرة على التقاط النبرة والأسلوب والسياق ، وهي عناصر جوهرية لا غنى عنها في جودة الترجمة. وبينما قد تنجح الخوارزميات في ترجمة نصوص مباشرة أو تقنية ، فإنها غالبًا لا تُجيد التعامل مع النصوص الأدبية أو الخطابات ذات الحس البلاغي والثقافي ، حيث يبقى للمترجم البشري حضور لا يمكن الاستغناء عنه.

من المترجم التقليدي إلى المترجم المنسّق

تغيّر دور المترجم اليوم من مجرّد ناقل للمعنى إلى منسّق لغوي وثقافي يتعامل مع النص بوصفه مشروعًا كاملًا. فظهور الذكاء الاصطناعي لم يلغِ دور المترجم ، بل أعاد تشكيله.

وتبرز مجموعة من الأدوار الجديدة التي باتت تشكل جزءًا أساسيًا من عمل المترجم المعاصر ، من بينها:

- التحرير اللاحق للترجمة الآلية ، وهو مجال آخذ في الاتساع ويستدعي خبرة لغوية رفيعة.
- الترجمة الإبداعية (Transcreation) ، التي تستهدف إعادة صياغة الرسائل الدعائية والثقافية بما يلائم ثقافة الجمهور المحلي.
- المراجعة الأسلوبية التي تتطلب حسًا لغويًا لا يمكن للخوارزميات محاكاته.
- إدارة مشروعات الترجمة التي تجمع بين أدوات الذكاء الاصطناعي والعمل البشري في منظومة واحدة.

مهارات جديدة لواقع جديد

لم يعد إتقان لغتين أو أكثر كافيًا للمترجم الذي يسعى للبقاء في قلب المشهد. فاليوم تفرض صناعة الترجمة متطلبات إضافية تواكب التطوّر التقني ، من أهمها:

١. فهم آليات الترجمة الآلية واستيعاب حدودها وإمكاناتها.

٢. امتلاك مهارات تحريرية قوية لضمان جمالية النص وسلاسته بعد الترجمة.

٣. معرفة تقنية تساعد على استخدام برامج الترجمة وأدوات إدارة المشاريع.

٤. وعي ثقافي واسع يُمكّن المترجم من رصد الفارق في العادات والتعبيرات بين المجتمعات.

٥. قدرة على إنتاج نصوص إبداعية تتجاوز النقل الحرفي إلى إعادة بناء المعنى.

المستقبل... شراكة لا منافسة

تدل المؤشرات على أن العلاقة بين المترجم والذكاء الاصطناعي ليست علاقة إلغاء ، بل علاقة تكامل. فكلما تطورت الأدوات الرقمية ازدادت الحاجة إلى من يوجّهها ويهذّب نتائجها ويمنح النصوص بُعدها الإنساني.

والمترجم الذي يُتقن التعامل مع هذه الأدوات ويُطوّر مهاراته سيجد نفسه في موقع أقوى وأكثر حضورًا ، إذ تتحوّل المهنة من مجرد عملية نقل لغوي إلى ممارسة معرفية وثقافية شاملة.

في زمن الذكاء الاصطناعي ، لا يواجه المترجم خطر الزوال بقدر ما يواجه تحدّي التحوّل. فالمستقبل ليس لمن يقف في مواجهة التكنولوجيا ، بل لمن يجعلها جسرًا يعبر من خلاله إلى آفاق مهنية أرحب. وهكذا ، تبقى الترجمة — رغم كل ما طرأ عليها من تغييرات — مهنة مزدهرة بقدر ازدهار أصحابها ، لا تنطفئ ما دام هناك من يملك القدرة على قراءة العالم بلغاته ومعانيه المتعددة.

أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة العلوم والتكنولوجيا- تخصص: ترجمة

الترجمة الأدبية ووصمة الخيانة

سلمى الغزاوي
المغرب

قد تكون أكثر جملة تتردد على مسامع المترجم الأدبي ، هي المثل الإيطالي الشهير: « الترجمة خيانة » ، ومن هنا تنبع إشكالية حقيقية ، ألا وهي التشكيك شبه الدائم في مدى أمانة المترجم خلال نقله للعمل موضوع الترجمة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف ، وتتبادر إلى الأذهان تساؤلات كثيرة منها: ترى هل فعلا التزم المترجم بنقل أفكار النص كما هي ، هل حافظ على مبناه ومعناه ، بل وقام بمحاكاته ، هل اختار أن يترجم هذا النص ترجمة حرفية «أمينة» ، أم لجأ إلى الترجمة الإبداعية التفكيكية ، هَدَمَ النص الأصلي وأعاد بناءه ، ليتمكن من تأويله وتوضيح معانيه المُلَغَّزَة ، المُبْهَمَة ، وتوطين بعض ما ورد فيه بغية تقريبه إلى المتلقي ، وكل هذا عملا بقول الأديب الإيطالي أمبرتو إيكو: «الترجمة تهدف إلى تفاوض ، وفي النهاية يخرج جميع الأطراف متراضين بتبادل المصالح ، على أساس القاعدة الذهبية التي تؤكد أننا لا يمكن أن نحقق كل ما نريده».

إذن ، يظهر لنا جليا من خلال مقولة إيكو أنه مهما حاول المترجم فإن ترجمته لن تكون أبدا بمثابة صورة معكوسة للنص الأصلي ، بل مجرد انعكاس مخاتل يحاول التماهي معه ، وهذا لعدة أسباب من ضمنها الاختلاف الجذري لخصائص الحقل الدلالي بين اللغة الأصل واللغة الهدف ، تنوع وجهات النظر ، وطرق الفهم وتضارب التأويلات ، إلى حد أنه إذا ما عقدنا مقارنة بين ترجمات متعددة بلغات مختلفة لنفس النص ، فإنه يصعب للغاية أن نعثر على فقرة أو جملة شعرية مترجمة مطابقة لترجمتها التي قدمها مترجم آخر.

فيما يلي ، سنحاول الإجابة عن أسئلة الترجمة الأدبية بين الأمانة ووصمة الخيانة ، المقاييس البروكروستية حول أمانة المترجم ، وكذا الترجمة الأدبية وسؤال إعادة الكتابة ومحاكاة النص الأصلي.

الترجمة الأدبية وسؤال الأمانة:

سؤال الأمانة في الترجمة الأدبية هو بطبيعة الحال سؤال يصنف في زمننا هذا ضمن الأسئلة الكلاسيكية التي تطرح على المترجم ، بداية ، من البديهي مثلا أن النص المترجم ينتمي إلى نفس النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأصلي ، بمعنى أنه إذا ما ترجمنا رواية فهي تظل رواية ، وإذا ترجمنا مسرحية فهي تظل مسرحية.. لكن ماذا عن ترجمة ديوان أو مجموعة نصوص شعرية ، رغم أن العديدين يقضون باستحالة ترجمة الشعر ونقل مبناه ومعناه وصوره كما هي؟ هل تستحيل النصوص الشعرية إذ ذاك مجرد نصوص هجينة ، لا تمت للنص الأصلي بأدنى صلة؟

من المهم أن نعرف أنه بحكم أن الترجمة الأدبية هي محاكاة شكلية ولغوية للنص الأدبي الأصلي ، أي أن المترجم يسعى إلى إعادة إنتاج النص المصدر في اللغة الهدف ، فإن النوع الأدبي لا يتغير بسبب انتقال النص ، ولهذا يظل التصنيف هو ذاته دائما ، سواء في ترجمة النثر أو الشعر ، لذا ، نقول لُمناهضي ترجمة الشعر ، إنه حتى إذا ما كانت ترجمة النصوص الشعرية غير ممكنة بحكم استحالة محافظتها على روح النص وتطابقها مبنى وفي بعض المواضع معنى مع النص الأصلي ، بل وحتى إذا ما كانت ترجمة «أقل جودة» من النص المصدر ، فإنها مع ذلك تظل تشترك في نفس النوع الأدبي للنص الأصلي.

ثمة إشكالية أخرى ، وهي افتراض أن النص الأدبي المترجم كثيرا ما يخرج إلى الوجود بحجم أصغر قليلا من النص الأصلي ، لكن لا يعني هذا الاختلاف الافتراضي في الحجم والطول أن المترجم قد قام بالضرورة بحذف بعض المقاطع ، بقدر ما يرجع هذا الأمر إلى الاختلافات والمفارقات اللغوية بين اللغة المصدر/ اللغة الهدف.

إن مفهوم الأمانة في الترجمة ضبابي وغامض ، والأجوبة عنه تظل متأرجحة بين فريق ينادي باحترام المحتوى العام للنص الأصلي والتكيف الحر معه بهدف نقله بوضوح لا تشوبه شائبة إلى المتلقي ، وبين فريق آخر ينادي بوجوب تقيد المترجم بإعادة إنتاج النص الأصلي بترجمة حرفية ، كلمة كلمة ، لكن على ما يبدو ، المطالبون بالترجمة الحرفية يجهلون مقولة «سيلسكوفيتش»: «الترجمة هي تمرير المعنى مع إنتاج الأثر نفسه عند المتلقي» ، وإذا ما تأملنا في هذا القول ، فسنعلم أن المترجم الأدبي مطالب بأن يكون وفيا لمعنى النص أثناء عملية نقله إلى القارئ ، لا أن يعيد إنتاج النص كنسخة كربونية كونه ارتأى أنه محكوم بأن يكون

عبدا وفيا للنص المصدر ، ويلجأ إلى ترجمته ترجمة حرفية يشوبها لبس وغموض وركاكة في كثير من الأحايين.

إن مفهوم الأمانة من المفاهيم الأساسية في نظريات الترجمة ، لكن هل نحن -المترجمين- مطالَبون بالأمانة حيال اللغة/ المصدر ، الأمانة تجاه المضمون ، الأمانة نحو متلقي النص المترجم ، أم الأمانة للعصر الذي ألف فيه النص الأصلي؟ ثم هل علينا تجاهل نموذج الترجمة الذي وضعه جورج مونان للترجمة الإبداعية ، هذا النموذج الذي أطلق عليه: «طريقة الزجاج الملون» ، هذه الطريقة التي تعتبر أنه على الترجمة الأدبية أن تكون وافرة الإبداع ، وأن تعطي الأولوية لإستطيقا النص في شكله الجديد بعد إخضاعه لعملية الترجمة ، وبالتالي للغة/ الهدف التي على المترجم أن يكون حريصا عليها خلال نقله للنص. فإذا أخذنا هذه النظرية بعين الاعتبار ، سنتوصل إلى أنه ليس بوسعنا بأية حال من الأحوال ادعاء أنه من الممكن أن نجعل النص المُتَرْجَمَ نسخة مكررة من النص/ المصدر ، حيث إن الأهم هو أن نعيد كمترجمين التعبير بالأدوات والوسائل والمهارات اللغوية الخاصة بلغتنا ، بعد استيعاب وفهم مضامين النص ثم عبر عملية التجريد اللغوي التي تليها عملية إعادة التعبير ، وهذا دون أن نغفل خلال عملية الترجمة الإبداعية السياق المعرفي ، السياق الموقعي ، السياق الاجتماعي والتاريخي ، والسياق اللغوي أو اللفظي.. لنتمكن من إعادة تشكيل شمولي للنص بالمعلومات التي وردت فيه ، بشخوصه ، فضاءاته ، سياقه التاريخي وما إلى ذلك ، وبالتالي نحقق شرط إعادة إنتاج النص بوفاء تجاه معنى النص الأصلي.

وصمة الخيانة، أم خيانة مشروعة للنص:

يقول م. راسل بالارد: «إنه من الصعوبة بمكان حينما نتبع الآثار التي رسمها شخص آخر ، ألا نحيد في بعض المواضع عن الطريق التي رسمها لنا ، إذ أنه من الصعب أن يحتفظ كلام كتب جيدا بلغته الأصلية بنفس بريقه عند ترجمته ، لذا إذا قمت بترجمة نص بأكمله حرفيا ، كلمة كلمة ، فإن هذا سيجعله يبدو سخيفا أو عبثيا..»

في نظرية الوفاء للمعنى ، يتكيف مفهوم الأمانة في الترجمة ، ليصبح محددا في إعادة إنتاج نفس المعنى ، رغم المتغيرات والاختلافات ، مما يعني أننا هنا لن نكون أوفياء بالمطلق للنص الأصلي ولن ننتج نسخة طبق الأصل من النص/ المصدر ، وإنما سنضطر إلى خيانته خيانة مشروعة ، تضطرنا إليها مجموعة من العوائق التي تصادف المترجم خلال العملية الترجمية ، أي أننا سنحصل على ترجمة وفية لمعنى النص ، ولكنها ليست بترجمة حرفية «أمينة».

إن لجوء المترجم لخيانة النص موضوع الترجمة لَهُوَ لجوء مشروع ومبرر ، إذ أنه يخون المؤلف الأصلي ليتغلب على العوائق التي تعترضه ، وكذا ليخدم النص المُتَرْجَمَ ويخرجه إلى المتلقي في أبهى صورة.

ولعل أبرز العوائق التي يصادفها المترجم الأدبي أثناء عملية النقل هي الاختلافات اللغوية بين لغة النص المصدر واللغة الهدف ، إذ كثيرا ما نجد اختلافات في العناصر والخصائص اللغوية وتباينا في المستوى الدلالي والتركيبي والصرفي مما يجعل التطابق ضربا من ضروب المستحيل ، وهذا الاختلاف يلاحظ حتى في أكثر اللغات تقاربا ، فما بالكم باللغة العربية.

هناك أيضا عائق اختلاف العصر بين النص الأصلي والنص المترجم ، حيث إننا نادرا ما نعثر على ترجمة تزامنت مع النص/ المصدر ، ولذا فإن اختلاف العصر والبعد الزمكاني بين المؤلف الأصلي ومترجمه تشكل في بعض الأحيان عائقا للوفاء للنص ، سيما إذا لم يكن المترجم على دراية بسياقه العام «التاريخي والاجتماعي» ، وكذلك سياقه اللغوي ، على سبيل المثال ، كانت هناك محاولات سابقة لترجمة رواية «آخر يوم لمحكوم بالإعدام» لفيكتور هوجو دون أن يكون المترجمون مطلعين على لغة السجناء آنذاك ، وعلى الحقبة التي تدور فيها الأحداث «فترة حكم نابليون» ، الشيء الذي تسبب في إخلال كبير بالنص ، جراء الجهل بسياقه العام وسياقه اللغوي ، لذا ، حرصت كمترجمة خلال ترجمتي لهذه الرواية على الإحاطة بكل سياقاتها وفاء لروح النص ، معانيه ، ومقاصد الكاتب الأصلي.

ولا نغفل أيضا عامل الاختلاف بين المؤلف والمترجم ، من حيث حضارته ، مجتمعه ومحيطه ، واختلاف متلقي النص المترجم ، عن متلقي النص الأصلي ، هذا الاختلاف الذي كثيرا ما يجعل المترجم يحاول مُوَاءَمَةَ النص أكثر مع محيط وبيئة المتلقي/ الهدف.

المقاييس البروكرستية في الترجمة الأدبية:

في الميثولوجيا الإغريقية ، كان بروكرست يحاول مطابقة ضيفه/ ضحيته مع طول سريره ، وفي حالة ما إذا كان الضيف أطول من سرير بروكرست ، فإن هذا الأخير كان يبتر ساقيه ، ليصبح حجمه متطابقا تماما مع إطار السرير المفروض عليه ، ومن هنا صار مصطلح «البروكرستية» ، يحيل على الأشخاص ذوي نزعة «فرض القوالب التعسفية» في شتى المجالات ، بما فيها المجال الأدبي ، وفي الترجمة مثلا ، أصبح العديدون يحاولون أن يفرضوا على المترجم التطابق الإجباري بين النص المصدر والنص المترجم.

لكن لا يمكننا بأية حال من الأحوال أن نتحدث عن التطابق ولو داخل لغة واحدة ، حيث إن الكلمة الواحدة قد تأخذ معاني متباينة حسب السياق ، هذا دون إغفال تعدد أشكال الصياغة اللغوية وتنوعها ، وبالتالي ، فإن محاولة فرض التطابق الإجباري بين النص الأصلي والمُتَرْجَم هي محاولة عبثية ، كون الاختلاف بين اللغات يشكل عائقا أساسيا من شأنه في بعض الأحيان أن يُصَيِّرَ نقل النص صعبا أو حتى متعذرا ، ولهذا ، فإن التطابق الوحيد الممكن في عملية الترجمة هو تطابق المعنى ، أي أنه يتعين على المترجم نقل ذات المعنى/ مقصد المؤلف الأصلي ، إلى المتلقي/ قارئ النص الهدف.

فلنقل إذن إن المترجم الحر ، أو المترجم الذي يتبع نموذج الزجاج الملون/ الترجمة الإبداعية الأمينة لمعنى النص ، مطالب بأن يكون أمينا تجاه مضمون النص ومقاصد كاتبه الأصلي ، وأن يكون وفيا للغة/ الهدف ، وللمتلقي/ الهدف ، لا أن يخضع للقالب البروكرستي ليحاول إنتاج نص/ نسخة طبق الأصل ، من النص/ المصدر.

الترجمة الأدبية / سؤال إعادة الكتابة ومحاكاة النص الأصلي:

ليس بإمكاننا التطرق إلى المحاكاة/ التقليد في الترجمة الأدبية ، دون أن نستحضر مقولة هودارت دي لامورت ، أو بالأحرى تصنيفه للمترجمين:

« هناك نوعان من الترجمات ، الأول حرفي ، والثاني أكثر جرأة ، إذ يتموقع في المنتصف بين الترجمة البسيطة وإعادة الصياغة ، المترجم الأول «الحَرفي» له ميزة أولئك الحِرَفِيِّينَ الوقحين الذين يعرفون فقط كيفية نشر «الجبس» على الوجه لرسم تشابه دقيق له ولكنه دائما ما يكون بلا طعم ، لكن النوع الثاني «الجريء» فهو يبدو وكأنه رسام ماهر ، ومن خلال تقليده تظل ملامح الوجه «النص» تعكس روحا مشابهة للأصل ، وبالتالي تستيقظ في ذهن أولئك الذين يرون الصورة فقط كل الفكرة التي يمنحها الأصل ، من خلال هذا التقليد الحي».

تعرض هودارت للانتقاد الشديد من أنصار «الحرفية» باعتبارها «الأصح أخلاقيا» في الترجمة ، لكن ، ألم يكن هودارت محقا إلى حد بعيد في تصنيفه للترجمة الحرفية التي لا تعيد إحياء النص بتفاصيله النابضة ولا تضمن وصول القارئ/ الهدف إلى جوهر النص المُترجَم؟

لا ريب في أن اكتفاء المترجم بالسعي إلى العثور على كلمات/ مُعَادلَات دلالية بهدف تقديم ترجمة حرفية للنص ، يجعله يخاطر بإنتاج «كليشيهات» ، أو فلنجرؤ على القول: «نص ميت» ، ولهذا ، في المجال الترجمي حاليا ، ثمة نوع من «التواطؤ» بين الأطراف الفاعلة في العملية الترجمية ، تواطؤ يهدف إلى إعادة صياغة النص الأصلي ، ومحاكاته/ تقليده ، أي إعادة تشكيله وتقديمه بشكل جديد وبث الحياة فيه مجددا ، غير أنه لا بد وأن نشير هنا إلى أن عملية المحاكاة ليست بتدخل سافر يهدف إلى «تأليف» نص جديد ، لأنها تستند على مادة موجودة مسبقا لاشتقاق نص مترجَم بفنية وجمالية عالية ، ولهذا لا يمكن أن تكون المحاكاة كتابة خالصة.

لقد أكد أنطوان ليبرمان على أنه « إذا كانت الترجمة تستطيع محاكاة النص الأصلي ، فإن هذا يُلزم المترجم بخلق التشابه في «الإحساس» ، من خلال مُعَادلَات فنية للكلمات أو الجمل ، وذلك لإبراز قوة النص ، طاقته الحيوية ، جوهره الخالص ، قدرته على تحدينا هنا ، الآن في زمننا ، في مواجهة تقدمه في السن.»

إذن ، بإمكاننا التحدث بصراحة ، دونما خوف أو مواربة ، لنؤكد بوضوح على أن ما نقدمه عبر الترجمة/ المحاكاة ليس بنسخة مطابقة للأصل ، أو انعكاس مماثل للعمل ، بقدر ما هي إعادة استثمار حاضر للجماليات الكامنة في النص ، وبعث لروحه ، للوصول إلى قوته وجوهره الأصلي.

ومع ذلك ، فإن محاكاة الترجمان للنص لا تعني إلغاء ماضي النص بالكامل أو ارتباطه بلغة زمانه ، وسياقه العام ، فعامل ارتباط العمل بلغة زمانه وسياقاته المختلفة لا يزال مهما للغاية ، ويلعب دورا كبيرا في إبراز خصائص النص المترجم ، حتى لو أهمله بعض المترجمين الحاليين ، ببساطة ، محاكاة النص لا تقتصر على إعادة «اختراع» تجسيد حديث للكتاب الأصلي ، بل إن المحاكاة تُلزمنا بأن نقدم نصا/ تقليداً مماثلا لروح النص/ المصدر ، وسياقاته المختلفة: اللغوية ، التاريخية ، والاجتماعية.. ، إلخ.

من خلال ما سبق ، بوسعنا استنتاج أن الترجمة الأدبية الحديثة مُنَاهِضَةٌ لأن تكون مجرد آلة نسخ رديئة ثنائية اللغة ، إذ أنها ترجمة إبداعية/ نوع أدبي مُحَاك/ مُقَلِّدٌ ، يأخذ فيه المترجم أسلوب ، معاني ، سياقات النص الأصلي ، والاستراتيجيات الأدبية للمُؤَلِّف/ المصدر ، ويقوم بتجميعها بهدف تكثيف التجربة القرائية الجمالية للقارئ وتكثيف جوهر النص الأصلي في آن واحد ، بحيث تستحيل الترجمة إعادة خلق للنص من خلال طاقات متجددة ، وشكلا من أشكال الكتابة والقراءة التي تخلق محادثات/ انطباعات جديدة حول أعمال ربما ظلمها غموض المعنى في ترجمات سابقة ، أو طالها التقادم ، أو النسيان.

الحفرة في الجسر

(قصة من الأدب البولندي الساخر)
سلاومير مروزيك -
ترجمة: رياض حمَّادي

كان هنـاك نهـر علـى ضفتيـه بلدتـان صغيرتـان يربـط بينهمـا جسـر. ذات يـوم ظهـرت حفـرة علـى الجسـر. وكان مـن الضـروري إصلاحهـا. هـذا مـا أجمـع عليـه سـكان البلدتـين. لكـن نزاعًـا احتـدم حول من يجب أن يفعل ذلك. سكان إحدى البلدتين اعتبروا أنفسهم أكثر أهمية من سكان البلدة الأخرى والعكس بالعكس. كان من رأي سكان الضفة اليُمنى أن الطريق يؤدي، قبل كل شيء ، إلى مدينتهم وبالتالي على سكان الضفة اليُسرى إصلاح الحفرة ، لأنهم يعتمدون عليها أكثر. فيما البلدة على الضفة اليُسرى اعتبرت نفسها الهدف من كل رحلة وهكذا فإن إصلاح الجسر يقع على عاتق أولئك الذين في الضفة اليُمنى. استمر النزاع ، كما استمرت الحفرة في الاتساع. وكلما طال بقاء الحفرة ازداد النفور المتبادل بين البلدتين.

ذات يوم سقط شخص في الحفرة وكسر ساقه. وعلى وجه السرعة بدأ سكان البلدتين يستجوبونه للتحقق ما إذا كان قادمًا من اليمين إلى اليسار أم من اليسار إلى اليمين ، وذلك لمعرفة أي بلدة عليها أن تتحمل مسؤولية الحادث. لم يتذكر الرجل لأنه كان ثملًا وقت استجوابه.

بعد مرور بعض الوقت ، مرّت عربة مسافر على الجسر فسقطت في الحفرة وكُسر محور العجلة. ولأن المسافر كان يمر عبر البلدتين ، بمعنى أنه لم يكن مسافرًا من بلدة إلى أخرى والعكس بالعكس ، فإن سكان البلدتين تعاملوا مع الحادث بلا مبالاة. خرج المسافر غاضبًا من العربة وسأل لماذا لم يتم إصلاح الحفرة ، وبمجرد أن علم السبب أعلن:

«أود شراء هذه الحفرة. من يمتلكها؟»

كلا البلدتين أعلنتا ملكيتهما للحفرة.

«إما أن تكون ملككم أو ملكهم. على الجانب الذي يملك الحفرة أن يثبت ذلك».

«وكيف سنثبت ذلك؟» ، هتف المندوبان عن كلا البلدتين.

«الأمر بسيط. فقط من يمتلك الحفرة له الحق في إصلاحها. سأشتريها من أي شخص يقوم بإصلاحها».

بدأ سكان البلدتين العمل حالًا وبينما المسافر يدخن سيجارًا قام الحوذي بتغيير محور العجلة. وفي لمح البصر قاموا بإصلاح الحفرة ثم أتوا لأخذ ثمن الحفرة.

«أي حفرة؟» سأل المسافر في ذهول ، «لا أرى أي حفرة هنا. منذ فترة طويلة وأنا أبحث عن حفرة لأشتريها وأنا مستعد لدفع أي مبلغ لقاء حفرة ، لكن ليس لديكم حفرة للبيع. هل تحاولون خداعي؟».

بعد أن قال ذلك صعد عربته ورحل. في غضون ذلك تصالح أهل البلدتين واتفقوا على مراقبة الجسر ، ومتى ما اقترب مسافر يوقفونه ويوسعونه ضربًا.

عن الترجمة الأدبية: ما يشبه صناعة العطور، أو العيش في مكانين مختلفين في الوقت ذاته..

حميد الشامي المغرب

في الترجمة الأدبية ، أنت لا تتوقف عند المفردات وحدها ، ولا تمارس عملًا روتينيًا اعتياديًا كما لو كنت تترجم خطاب سفارة ما لشخص مهاجر. الترجمة الأدبية فعل استنساخ لذاكرة الكاتب ، نوعٌ من التقمص والتجلي الذي يجعلك تترجم عملًا ما كما لو كنت تكتبه للمرة الأولى؛ تخلق صورته ، وتشابكاته ، ومصائر شخوصه. إنه أشبه بتحويل روايةٍ ما إلى فيلم سينمائي ، وأنت السيناريست والمخرج والممثل معًا..

يقول المترجم العربي الأشهر صالح علماني ، والذي قضى عقودًا في ترجمة أعمال روائية لكتاب لاتينيين أمثال غابرييل غارسيا ماركيز ، والبيروفي الأشهر ماريو فارغاس يوسا وغيرهم ، يقول عن هذا النوع من الترجمة:

«المترجم المبدع هو كاتب آخر للنص باللغة المستهدفة ، عليه أن يمنح النص حياة جديدة».

وهذا يلخص ما أشرتُ إليه آنفًا؛ يجب أن تكون مبدعًا ساحرًا ، تتقمص روح ذاك الكاتب لتحيي عمله الأدبي بروحك أنت ، وبذاكرة مشتركة بينكما ، حيث تتداخل العواطف والدلالات والوصف ودهشة الصور ما بين موهبتين تعيشانك الآن..

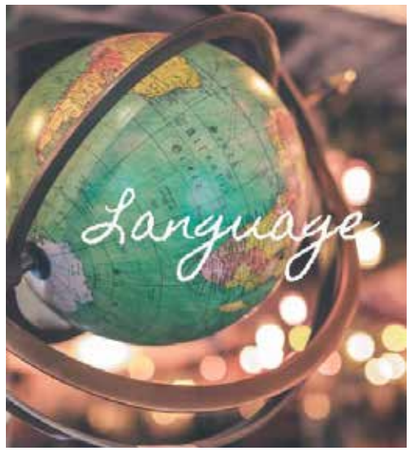
ومن المفارقات العجيبة التي مررتُ بها شخصيًا ، لينتهي بي المطاف بجعل دراسة اللغات والترجمة الأدبية جزءًا من شغفي ، ومكملًا لهوسي في الكتابة الشعرية والأدبية الأخرى؛ أنني ذات مرة ، وفي عمر مبكر من سنوات المدرسة ، اشتريت مسرحية «هاملت» لوليم شكسبير من بسطة ، وكان كتابًا رديء التصميم كأنه طُبِع في مكتبة محلية ، وكانت تلك أول مرة أقرأ فيها لشكسبير ، فأُصبت بإحباط لا مثيل له! لقد كرهت شكسبير لسنوات بسبب تلك الترجمة السيئة ، التي جعلت عمل واحد من عباقرة الأدب العالمي في ذاكرتي كما لو كان أستاذًا كئيبًا للرياضيات يكتب عملًا أدبيًا ، ولم أستعد علاقتي به إلا بلغته الأم في أولى سنواتي الدراسية الجامعية.

لذا يقال إن الترجمة روح ، وأنه إن لم تكن شاعرًا فلن تترجم قصيدة واحدة دون اغتيال شيء من روحها مهما كان إتقانك للغتها الأصلية ، وإن لم تكن قارئًا نهمًا ، أو على الأقل «روائيًا فاشلًا» ، فلن تستطيع ترجمة رواية واحدة بشكل ينتمي لروحها الأولى.

يقول جوزيف جوبرت:

«المترجمون يعملون كصانعي عطر؛ ينقلون الشذا من زجاجة إلى أخرى دون أن يفقد قطرة من جوهره».

وكشاعر يترجم نصوصًا شعرية ، ففي الغالب تبدو لي الترجمة فعلًا شاقًا ، واستحضارًا لتعيش وجدانيًا مشاعر وإحساس وذاكرة الشاعر الأصلي لنص ما.. بل إنها أصعب بكثير من كتابة نص شعري ينتمي إليّ. أذكر أنني قضيت ثلاثين ليلة من رمضان في أحد الأعوام أترجم نصًا شعريًا واحدًا لا يتجاوز الصفحة للشاعر الشهير تشيزاري بافيزي ، وكانت تلك الصعوبة تتمثل في الانتقاء الدقيق للمفردة العربية الأكثر جمالًا وإكمالًا للصورة الشعرية.



وهنا يمكنني القول إن المترجم الجيد مبدع خارق للعادة ، يمتلك طاقة روحية ، ومعرفة ، وحسًا جماليًا لا يملكه غيره من الكتاب والمترجمين الآخرين.

إن الترجمة تجعلك كاتبًا مرتين: مرة تنقب بكل مساماتك عن عوالم وذاكرة وتفاصيل حياة الكاتب الأصلي في لغته ، وما قيل عن عمله من دراسات وتحليلات ، ومرة أخرى وأنت تنقش هذا الأثر برفق منقّبي الآثار على أوراقك ، وقد صار يتخلّق أمام ناظريك رويدًا رويدًا ، كما لو أنك أنت من أخرجه للوجود منذ الوهلة الأولى.

إن الترجمة الأدبية فعل استنساخ ومواءمة ، وهي تشبه ذاك الكائن الجميل «الحرباء» التي تظل بكامل ملامحها ولكنها تغير لونها وفقًا للمكان الذي توجد فيه. وهنا يمكنني تشبيه الترجمة والنقل للغة أخرى بألوان تلك الحرباء ، بينما جسدها يتمثل بعناصر العمل الأصلي؛ إذ إن الترجمة الأدبية في مجملها صياغة لغوية بعمق روح المكان الذي تنتمي إليه ، ولكن بأمانة تحافظ على هوية وعناصر النص الأصلي.

أعني أن يعيش القارئ والمترجم في مكانين في الوقت ذاته: بيئة الكاتب وعوالمه النفسية وأبعاد شخصيته وتجاربه ، وأن يعيش بيئته هو من ناحية السلاسة اللغوية الحاضنة للنص ، والتي تتسع لمعنى كامل بأقل ثرثرة ممكنة.

الترجمة.. سؤال السؤال

صدام فاضل

«.. ولكن ما هي دارُ النشرِ التي نحتاجُها؟»، هذه العبارةُ هي إجابةُ الكاتبِ والفنّانِ التشكيليِّ الأردنيِّ محمد العامري ، في حوارٍ متلفزٍ عرض قبلَ شهورٍ قليلة ، ردًّا منه على سؤالِ الشاعرِ والصحفيِّ كامل نصيرات في «دكّان أبو وطن» ، وكان السؤالُ: هل نحنُ بحاجةٍ إلى مزيدٍ من دورِ النشرِ العربيّة ، في ظلِّ هذا الزحام ، والكتبِ التي لا يقرأُها أحد؟

مثلُ هذا السؤالِ المُتعالقِ مع الواقعِ الثقافيِّ ، لن تكونَ إجابتُه إلّا بسؤالٍ آخرَ - كما يبدو لي - أكثرَ تحدّيًا وأكثرَ مسؤوليّةً ، وهذا ما فعلهُ صديقُنا العامري.

ومع استمرارِ الحديثِ الثقافيِّ عن أهميّةِ الترجمةِ ودورِها في صناعةِ الوعي ، تبرزُ أسئلةٌ مُلحّةٌ حولَ مدى نجاحِ مشروعِ الترجمةِ عربيًّا ، في ضوءِ الحركةِ التنافسيّةِ التي تُنتجها المؤسّساتُ والمراكزُ الثقافيّةُ بصورةٍ عامّة ، ودورُ النشرِ بشكلٍ خاصّ. وهل يوجدُ اشتغالٌ حقيقيٌّ على مُنجزاتٍ إبداعيّةٍ عالميّةٍ ومتنوّعة؟

لعلَّ الإجابةَ عن هذه الأسئلةِ تتطلّبُ أسئلةً جديدةً ودقيقةً أيضًا ، وهو أمرٌ طبيعيٌّ ، في حالِ اعتبارِ الترجمةِ حاجةً استراتيجيّةً تُرافقُ مشاريعَ النهضةِ في كلِّ مستوياتِها الثقافيّة ، بما فيها السياسيُّ والاقتصاديُّ.

إنَّ الالتفاتَ إلى الترجمةِ في هذه المرحلةِ لا يعني كونَها مهنةً قديمةً بحاجةٍ إلى التعزيزِ لمجرّدِ الحفاظِ على هذا النوعِ من وسائلِ التثاقفِ وحسب؛ بل إنَّ هناك وجودًا حقيقيًّا لمطالبَ ماسّةٍ واحتياجاتٍ راهنةٍ أكثرَ ضرورةً في عصرِ العولمةِ والتواصلِ السريع ، وفي ظلِّ دواعي التحديثِ المعاصرةِ وأدواتِ التجديدِ التي تُتيحُ المحاولةَ في اللّحاقِ بالفعلِ الثقافيِّ الجادِّ بصورةٍ أكثرَ عموميّة.

لذا ، كان تحقيقُ الدورِ الريادِيِّ للترجمةِ يبدأُ ضمنَ التحوّلاتِ الجديدةِ التي بدأت منذُ القرنِ الماضي ، وهي عبارةٌ عن محاولاتٍ ساعيةٍ للوصولِ إلى حلولٍ مناسبةٍ كان من شأنِها المواكبةُ وتفعيلُ الحراكِ الثقافيِّ ، من خلالِ الإعلانِ عن الجوائزِ الأدبيّة ، وتبنّي بعضِ المراكزِ الثقافيّةِ لترجمةِ الأعمالِ الفائزةِ عالميًّا. وبالرغمِ من ذلك ، كنّا نلحظُ - أحيانًا - تسابقَ الجهودِ الشخصيّةِ للمترجمين ، والعملَ خارجَ الدوائرِ المؤسّسيّةِ التي يجبُ أن تتصدّرَ المشهدَ وتقودَ الحركةَ بشكلٍ تنظيميٍّ دقيقٍ ضمنَ مخطّطاتٍ تسيرُ في نطاقٍ رسميٍّ بتمويلٍ من الجهاتِ المعنيّةِ بالأمر ، وهذا ما نرجوهُ لاحقًا.

إذ لا شكَّ أنَّ الترجمةَ كانت ، ولا تزالُ ، حافزًا كبيرًا لدعمِ المسارِ النهضويِّ العربيِّ ، الذي أسّست لهُ الكثيرُ من مراكزِ الثقافةِ ، سواءٌ في مصر أو سوريا أو لبنان والكويت ، أو في بقيّةِ الأقطارِ العربيّة. وكلُّها جهودٌ أفردت اهتمامًا كبيرًا للترجمةِ والتركيزِ عليها ، باعتبارِها سبيلًا للخروجِ بالعقلِ العربيِّ إلى عوالمَ إنسانيّةٍ مغايرة ، أكثرَ بحثًا وانفتاحًا على المَعارف؛ حيثُ الخروجُ من العزلة ، والتخلّصُ من تسيّدِ الأفكارِ المحليّةِ علميًّا وثقافيًّا ، والابتعادُ عن التكرارِ الذي يؤدّي إلى تراتبيّةٍ مُملّةٍ في الإنتاجِ الأدبيِّ ، خصوصًا في ظلِّ انتشارِ دورِ النشرِ العربيّةِ بشكلٍ كبير ، وفي أجواءٍ تنافسيّةٍ لم تكن دائمًا في خدمةِ الصالحِ الثقافيِّ العامِّ كما يجب.

وعلى سبيلِ الصالحِ العامِّ للثقافة ، نأملُ أن تحضرَ الترجمةُ عربيًّا ضمنَ أوائلِ المخطّطاتِ المسؤولةِ عن مدِّ جسورِ التواصلِ الإنسانيِّ ، وربطِ المجتمعِ العربيِّ بالمجتمعِ الكبير ، والمشاركةِ في خلقِ شكلٍ جديدٍ من أشكالِ الانسجامِ الحضاريِّ.

إشكاليات مصاحبة لترجمة الرواية من وإلى العربية

بشير زندال

تعتبر الترجمة الأدبية هي الأصعب بين كل أنواع الترجمات. فالترجمة التجارية مثلا تتكرر فيها المصطلحات وتراكيب الجمل ويكفي اطلاع المترجم على نماذج بسيطة حتى يتسنى له اتقانها. اما الترجمة الأدبية فتكمن صعوبتها في أنه يتوجب على المترجم استحضار كم هائل من المفردات والصور البلاغية والتراكيب اللغوية التي يجب ويحبذ ألا تتكرر في النص نفسه. وبهذا يتوجب على مترجم النص الروائي أن يكون ذو كفاءة عالية في الكتابة باللغة العربية جمالياتها.

ويحيلنا هذا إلى قضية مهمة للغاية ، وهي مسألة ترجمة آدابنا إلى اللغات الأخرى. وعادة ما اتلقى طلبًا من بعض الروائيين الشباب بترجمة رواياتهم إلى اللغة الفرنسية. فأوضح لهم أن ترجمة الروايات العربية إلى الآداب الأخرى ليست مهمة المترجمين العرب ، بل مهمة المترجمين الأجانب؛ لأنه في الترجمة يتوجب على المترجم أن تكون لغته المنقول إليها أقوى من لغته المنقول منها. لذلك يمكن الملاحظة بأن ما تقرؤونه من ترجمات إلى العربية هي لمترجمين عرب وليس لمترجمين أجانب. هل قرأنا رواية فرنسية ترجمها مترجم فرنسي إلى العربية؟ بالتأكيد لا ، فهي مهمة المترجمين العرب.

تواجه المترجم في اليمن العديد من المشاكل والصعوبات في الاشتغال في ترجمة الكتب في كل المجالات ، ولكن تظل الترجمة الأدبية هي أصعب أنواع الترجمات وتحتاج من المترجم إلى قراءة دائمة للأدب حتى يتسنى له التعود على الصيغ والتراكيب الأدبية. وهناك صعوبات تقنية وأخرى لغوية في ترجمة الأدب. تقنية كالعثور على ناشر يتكفل بشراء حقوق الترجمة من الدار الأجنبية ، فالكثير من دور النشر لا تتحمس لشراء حقوق الترجمة ، وتفضل ترجمة روايات لا يوجد لها حقوق نشر كالروايات القديمة أو التي مضى عليها المدة القانونية لسقوط حقوق الترجمة. بعض الدول تفترض ٥٠ سنة لسقوط حقوق المؤلف ، وبعضها ٦٠ سنة. وهذه مشكلة تواجه المترجمين الشباب؛ لأن دور النشر الكبيرة لا تحبذ التعاون والمغامرة بشراء حقوق الترجمة ثم تسلم العمل لمترجم خبرته ما زالت في البداية ، بل تشتري وتعطي العمل لمترجم له إصدارات كثيرة.

أما الصعوبات اللغوية فتتمثل في صعوبة النص الأدبي نفسه ، لأن اللغة الأدبية في أغلبها ليست مباشرة كاللغة العلمية أو التجارية. ويحتاج المترجم إلى خبرة طويلة في الكتابة الأدبية بلغته الأم. فنجد أغلب المترجمين الأدبيين يكتبون أدبًا في الأصل. لذلك نجد مترجمي الرواية في اليمن في أغلبهم شعراء ، فالدكتور عبد الوهاب المقالح وبسام جوهر ورياض حمادي على سبيل المثال يكتبون الشعر في الأصل ولذلك كانت ترجماتهم رائعة. ويتوجب على المترجم أن يترجم بنص أدبي يدهش القارئ في لغته التي يترجم إليها ، وإلا لما أعجب القراء ولشعروا بأن اللغة هنا جافة وليست سلسة ، بل ولأستغرب البعض حين لا تعجبه الرواية المترجمة معتقدًا أن الكاتب الأصلي أصلًا لا يجيد الكتابة. ولهذا يتحمل المترجم الأدبي مسؤولية كبيرة. وكم من رواية لكاتب كبير مثل «همنجوي» أو «ماركيز» عندما نقرؤها في العربية نصاب بخيبة أمل لأن النص كان «ركيكًا». وكلمة «ركيك» تمثل لنا الترجمة السيئة وعدم الخبرة من المترجم بالكتابة بلغة أدبية تدهش القارئ العربي. قال«ساراماجو»: «ينتج الكُتاب أدبًا محليًّا ، ويجعله المترجمون أدبًا عالميًّا». فمهمة المترجم الأدبي بالغة الصعوبة وليست فقط إيصال المعنى للنص ، ولكنها الكتابة بروح الكاتب الأصلي ، وبلغة ترتقي إلى لغة الكاتب الأصلي.

ما يتمناه المترجم هو دار نشر توافق على ما يقدمه من مقترحات كتب للترجمة ، وتقدم له أتعاب الترجمة. للأسف حركة الترجمة ضئيلة جدًّا في اللغة العربية ، وكم من مترجم لا يجد من يطبع له كتابه الذي ترجمه أو يجد دارًا تبخسه أتعابه فتشتري منه الترجمة بثمن بخس. كم من مترجم حلم بترجمة كتاب حديث ولم يجد من يشتري له حقوق الترجمة من دار النشر الأصلية. في فترات التاريخ الذهبية نجد أن الترجمة كانت حاضرة ، فلولا اهتمام المأمون في العصر العباسي بالترجمة ما حصلت أبدًا النهضة العلمية ، ولَمَا أصبح العصر العباسي هو العصر الذهبي. ولولا الترجمة ومدرسة طليطلة في الأندلس التي نقلت العلوم العربية إلى اللغات الأوربية لما حصلت النهضة الأوروبية ، ولولا محمد علي باشا الذي استحدث دار الألسن واهتم بالترجمة لما حدثت النهضة العربية الحديثة. وللأسف لم يهتم السياسيون في العالم العربي بالترجمة ، وإلا لتغيرت الموازين المعرفية والعلمية ومن ثم السياسية والاجتماعية».

أن تكون

ترجمة: محمد مشهور

قويٌّ أنت
حين تخلع عنك الحزن ،
وتعلِّم نفسك كيف تبتسم.

وشجاعٌ
حين تتغلب على مخاوفك ،
وتساعد الآخرين أن يفعلوا ذلك.

وسعيدٌ أنت
حين ترى وردة ،
وتكون ممتنًا لهذه النعمة.

مُحبٌّ أنت
حين لا يعميكَ ألمُك
عن أن ترى آلام الآخرين.

وحكيمٌ
حين تدرك محدودية حكمتك.

ومحقٌّ أنت
متى اعترفت أن هناك أوقاتًا
خادعتَ فيها نفسك.

مملوءٌ بالحياة أنت
حين يكون أملَ غدك
أهم من أخطاء أمسِك.

وأنت أكثر نضجًا
حين تعرف ما أنت عليه الآن ،
لا ما ستكونه في الغد.

أنت حرٌّ
حين تمتلك ذاتك ،
دون أن تطمح لامتلاك الآخرين.

وجديرٌ بالتبجيل
حين تؤمن أن رفعتك
تكمن في احترام مكانة الآخرين.

وكريم أنت
حين تأخذ بلطف ،
كما تستطيع أن تعطي.

متواضع أنت
حين لا تعرف
كم أنت متواضع.

وعميق التفكير
حين تراني كما أنا ،
وتعاملني كما تحب أنت أن تُعامَل.

ورحيمٌ أنت
حين تسامح الناس
على أخطاءَ تدينها على نفسك.

أنت جميلٌ
حين لا تحتاج لمِرآة ،
لكي تخبرك ذلك.

وغنيٌّ
حين لا تحتاج أبدًا
لأكثر مما لديك.

وأنت أنت
حين تكون في سلام
من دون ما لست أنت.

تمّت ترجمة هذا النص عن الإنجليزية، وكاتبه غير معروف، وبعد تقصٍ وبحث تم التوصل إلى مصادر تؤكّد أن النص لواعظ هندي.

د. بشير زندال لـ مجلة سُلاف

«صعوبات الترجمة الأدبية... تجعلها عملية إبداعية بامتياز»

حوار: مها شجاع الدين

تعتبر الترجمة من أهم الرئيسيات التي تعمد إليها الأمم والشعوب، جماعاتٍ وأفرادًا، للتعرّف على الآخر، وكذا التعرّف على مواقع الأمم بسبل أخرى غير تلك الجغرافية، إذ تعدّ الترجمة أحد أهم الفنون الأدبية، حيث يقوم المترجم خلالها بالنقل من لغة إلى أخرى، ومن ثقافةٍ وحضارةٍ إلى أخرى، لأغراضٍ متباينةٍ ومتعددة. ولأن الترجمةً علمُ قديم أو فنٌّ متصلُ بالإرث الإنساني كبقية العلوم، نحاول من خلال هذا الحوار التعرّف أكثر على مكامن وأسرار الترجمة مع الأكاديمي والمترجم د. بشير زندال.

- قـرأتُ في أحـد مقالاتـك أن فعـل أو نشـاط الترجمـة، إن صـحّ القـول، ظهـر قديمًـا بشـكل «تلقائـي/ فطـري»؛ وذلـك لطبيعـة الإنسـان الاجتماعيـة، فهـو كائـنٌ اجتماعـيٌّ بفطرته، هنـا أتسـاءل: لمـاذا الترجمـة؟ وهـل كانـت الحاجـة الأوليـة للترجمـة هـي نقـل العلـوم والمعـارف، أم أن هنـاك حاجـاتٍ أخـرى دعـت إلـى وجـود حركـة الترجمـة؟

سؤال ظهور الترجمة يقودنا حتميًا إلى سؤال ظهور اللغات؛ فمنذ أن تعددت اللغات وُجدت الحاجة إلى الترجمة ، وكانت الترجمة الفورية التتابعية هي أول أجناس الترجمة ظهورًا في التاريخ. فتعدد اللغات ، مع تحركات وتنقلات الإنسان القديم واحتكاكه بأناس من لغات أخرى ، أوجد الترجمة وأوجد الحاجة إلى وجود مترجم يفهم اللغتين ليترجم بينهما. طبعًا نتحدث هنا عن الشعوب البدائيّة قبل ظهور الكتابة. وللأسف ، لم يرد ذكر المترجمين في نقوش بداية الحضارات ، رغم حتمية وجودهم. فمثلًا ، كانت اليمن محطةً مهمةً في التجارة بين الهند ، التي ترسو سفنهم في ميناء قنا التاريخي ، وتمر البضائع على القوافل من اليمن لتصل إلى نهاية الجزيرة العربية في الشام ، ومنها تتوزع إلى بلاد الرافدين ومصر واليونان. كل هؤلاء التجار ، اليونانيين أو الهنود أو غيرهم ، كانوا يتكلمون بعدة لغات ، وحينما كانوا يمرون من اليمن ، فوجود المترجمين أمرٌ حتمي ، لكن النقوش لم تتناول مسألة وجود مترجم معهم. لذلك ، فالحاجة الأولية للترجمة لم تكن نقل المعارف ، بل التواصل في صورته الأساسية البدائية بين الشعوب.

-حدثنا عن حركة الترجمة تاريخيًا؟

أقدم الإشارات إلى الترجمة ظهرت في حضارات بلاد الرافدين ، مثل الحضارة السومرية والحضارة الأكادية (حوالي الألفية الثالثة قبل الميلاد). فقد كانت هناك لغتان أساسيتان: السومرية والأكادية. وعندما أصبحت الأكادية لغة الإدارة ، بدأ الكتبة في ترجمة النصوص السومرية أو شرحها. وقد وُجدت في الألواح المسمارية قوائم معجمية ثنائية اللغة (سومرية–أكادية) ، وهي من أقدم أدوات الترجمة المعروفة ، وهذا يدل على وجود نشاط ترجمي منذ حوالي ٤٥٠٠ سنة.

أما الترجمة في مصر ، فقد ظهرت الحاجة إليها بسبب تعدد اللغات في الإمبراطورية. وأشهر مثال هو حجر رشيد (١٩٦ ق.م) ، الذي كُتب بثلاثة نصوص: الهيروغليفية والديموطيقية واليونانية ، وهذا يدل على ممارسة ترجمة رسمية لخدمة الإدارة.

أما الترجمة في العالم اليوناني في العصر الهلنستي ، فقد توسعت مع انتشار الثقافة اليونانية بعد توسع الإسكندر الأكبر إلى دول في آسيا مثل الهند وبلاد فارس ، وحتى في مصر. ومن أشهر النصوص المترجمة في القرن الثالث قبل الميلاد ترجمة التوراة إلى اليونانية ، فيما يُعرف بالترجمة السبعينية في مدينة الإسكندرية ، وتُعد هذه الترجمة من أقدم المشاريع الكبرى للترجمة الدينية في التاريخ.

أما الترجمة عند الرومان ، فعندما توسعت الإمبراطورية الرومانية ، بدأ الرومان بترجمة الأدب والفلسفة اليونانية إلى اللاتينية. ومن أبرز الأسماء الأولى في تاريخ المترجمين شيشرون وهوراس ، اللذان كانا من أوائل من كتبوا تنظيرًا في علم الترجمة. وقد ناقش شيشرون فكرة الترجمة بالمعنى لا بالكلمة ، وهي من أقدم النظريات في الترجمة.

أما حركة الترجمة في الحضارة الإسلامية ، فقد بلغت مرحلةً مؤسسيةً واسعة في العصر العباسي ، خاصة في بغداد ، وبالذات مع بيت الحكمة. ومن أبرز المترجمين حنين بن إسحاق ، وثابت بن قرة ، وقسطا بن لوقا. وكانت اللغات التي تُرجم عنها هي اليونانية والسريانية والفارسية والسنسكريتية ، في مجالات عدة مثل الفلسفة والطب والرياضيات والفلك وغيرها ، وكانت هذه الحركة أساس نقل التراث اليوناني إلى العالم الإسلامي ، ثم إلى أوروبا لاحقًا.

ثم انطلقت الترجمة في رحلة عكسية من العربية إلى اللاتينية في أوروبا في العصور الوسطى ، حيث بدأ الأوروبيون ترجمة العلوم العربية. ومن أهم المراكز التي قامت بهذه الترجمة طليطلة في إسبانيا وصقلية.

أما الترجمة في العصر الحديث ، فقد بدأت مع عصر الطباعة والنهضة الأوروبية ، وبدأت في العالم العربي حين دعم محمد علي باشا حركة الترجمة ، ونُقلت العلوم إلى العربية. وكان رفاعة الطهطاوي هو من أسس مدرسة الألسن ، التي نقلت آلاف الكتب إلى العربية.

«الترجمة بوصفها ضرورة للتواصل قبل أن تكون نقلًا للمعرفة»

- هل الترجمة فن أم علم؟ وهناك من جمع بين نظريتي الترجمة كعلم وفن معًا فما مسوغات ذلك الجمع؟

تُعدّ هذه الجدلية من أعرق النقاشات في «علم الترجمة» (Translatology) تاريخيًا ، ساد الاعتقاد بأنها فنٌّ محاكاتي ، ومع بزوغ اللسانيات البنيوية في منتصف القرن العشرين ، جرت محاولات لجعلها علمًا دقيقًا. أما اليوم ، فإن الاتجاه السائد لدى المنظّرين أنه يتوجب المزج بين الفن والعلم في الترجمة. ويمكنني القول إن الترجمة «فنٌّ يضبطه العلم ، وعلمٌ يُجمله الفن». ومهما وُجدت النظريات ، فإنها ترسم خطوطًا عامة للمترجم ، لكن المترجم «الفنان» يعرف كيف ومتى وأين يستخدم هذه الأداة أو تلك الطريقة في الترجمة. فقد يترجم عشرةُ مترجمين قصيدةً واحدةً بعشر طرقٍ مختلفة ، وجميعها «صحيحة» ، وهذا التعدد هو جوهر الفن.

- تعتبر الترجمة أو ما يعرف بالدراسات الترجمية أحد الفروع الأكاديمية المتداخلة الاختصاصات والتي تناولت الدراسة المنهجية لنظرية الترجمة، بمعنى أنه علم معرفي مُتعدد الأنساق العلمية فكيف تبلور هذا العلم؟ ومن أهم من كتب عنه؟

بدأ التنظير ونقد عملية الترجمة منذ القرن الأول قبل الميلاد مع الكاتب الروماني شيشرون ، الذي تناول الفرق بين نقل شكل اللغة أو نقل المعنى. لكن ، إذا كان شيشرون هو رائد «ترجمة المعنى» في الغرب ، فإن الجاحظ هو المؤسس الحقيقي لنظرية نقد الترجمة في الفكر العربي والإسلامي ، وقد طرح رؤيةً «شديدة الصرامة» في كتابه الشهير «الحيوان».

فمثلًا ، بحسب الجاحظ ، تعتمد الترجمة على عدة ركائز تجعل منها «مهمة شبه مستحيلة» إذا أُريد لها الكمال ، وهو صاحب الرأي الشهير الأول في تاريخ الترجمة بأن (الشعر لا يُترجم). لكن «علم الترجمة» أو دراسات الترجمة (Translation Studies) ، كحقل أكاديمي مستقل ومنهجي ، لم تظهر إلا في النصف الثاني من القرن العشرين ، وتحديدًا بعد أن تحولت الترجمة عن كونها مجرد أداة لتعليم اللغات أو فرعًا ثانويًا من اللسانيات.

وقد مرّت الدراسات الترجمية بثلاث محطات رئيسية جعلت منها علمًا «متعدد الأنساق»:

أولًا: المرحلة اللسانية (الخمسينيات والستينيات): كان التركيز فيها على الترجمة كعملية لغوية بحتة ، حيث اعتُبرت الترجمة «لسانيات تطبيقية» ، وبحث العلماء عن «المعادل الشكلي» بين اللغات.

ثانيًا: المنعطف الثقافي (الثمانينيات): أدرك الباحثون أن الترجمة ليست نقل كلمات ، بل نقل ثقافة وسياق وتاريخ ، وهنا تداخلت الترجمة مع الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والدراسات الثقافية.

ثالثًا: الاستقلال الأكاديمي (١٩٧٢): تُعد هذه السنة الميلاد الرسمي للعلم كحقلٍ مستقل ، عندما قدّم الباحث «جيمس هولمز» ورقةً بحثية بعنوان «اسم وطبيعة دراسات الترجمة» ، واقترح فيها إطارًا علميًا يجمع بين الجانب النظري (النظريات) والجانب التطبيقي (نقد الترجمة ، تدريب المترجمين).

أما أهم من كتبوا في هذا العلم فهم كُثر ومن لغات مختلفة: في الفرنسية لدينا جورج مونان ، وأنطوان بيرمان ، وجان رينيه لادميرال. وفي اللغة الإنجليزية لدينا جيمس هولمز ، وهو الأب الروحي الذي منح العلم اسمه وهيكله الأكاديمي ، ويوجين نايدا ، وجورج شتاينر ، وهانس فيرمير ، ولورانس فينوتي.

وفي العربية لدينا محمد عناني ، وعبد الواحد لؤلؤة ، وفي اليمن لدينا الدكتور حميد العواضي ، الذي تُعد إسهاماته كبيرة في علم الترجمة ، وهو صاحب مصطلح (السترجة) تعريبًا للكلمة الفرنسية (sous-titrage) التي تعني ترجمة الشاشة ، وقد اعتمدها كل دارسي الترجمة في الوطن العربي.

- الترجمة الأدبية تُعتبر ذات صعوبةٍ بالغةٍ مقارنةً بغيرها من أنواع الترجمة؛ إذ نجد أن المترجم مُطالبٌ بنقل معانٍ من لغةٍ إلى أخرى، وكذلك وصف التجربة الشعورية والأحاسيس التي عاشها المؤلف الأصلي، والموقف الضمني للجملة التي ينقلها بما تحمله من سيميائياتٍ وما ورائيات. ولعلّي أتساءل عن الصعوبات الترجمية التي تواجه المترجم الأدبي؟

أشرنا في سؤالٍ سابق إلى أن الجاحظ حكم باستحالة ترجمة الشعر ، وهو — إلى جانب النصوص المقدسة — يمثل معضلةً حقيقيةً في الترجمة. ففي الشعر ، كما في النصوص المقدسة ، يصعب نقل النص بقدر ما يُنقل «تفسير» للنص ، أي إن الأمر يتجاوز «الترجمة» إلى التفسير. وبعد الشعر تأتي بقية الأجناس الأدبية ، مثل الرواية والمسرح وغيرها ،

حيث تقل صعوبة الترجمة (أو استحالة الترجمة كما قال الجاحظ) ، ولكنها تظل صعبة. وهناك عدة تحديات وصعوبات تواجه المترجم ، مثل:

الصعوبات اللغوية والأسلوبية ، أي المعاني المتعددة للكلمات ، واختيار المعادل المناسب في سياقٍ معين ، والتلاعب بالألفاظ والجناس ، وصعوبة نقل الإيقاع الصوتي والمعاني المزدوجة ، بالإضافة إلى التراكيب النحوية المعقدة.

أما الصعوبات الثقافية والحضارية ، فهي معضلةٌ مستقلة ، فهناك المفردات الثقافية الخاصة ، كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية ، والمفاهيم الدينية والفلسفية التي قد لا يكون لها مقابلٌ في الثقافة الهدف ، والإشارات التاريخية والأسطورية التي تتطلب هوامش تفسيرية. وهناك الصعوبات الجمالية والإبداعية ، كالموسيقى الداخلية والإيقاع ، خاصةً في الشعر والنثر الفني ، والصور البلاغية والاستعارات ، والحفاظ على قوتها التعبيرية ، وأيضًا الأسلوب الشخصي للكاتب ، ونقله دون تشويهٍ أو تبسيطٍ مُخل.

وهناك أيضًا الكثير من التفاصيل التي يواجهها المترجم في النص الأدبي ، مثل اللهجات واللغات العامية ، وإيجاد معادلٍ وظيفيٍّ لها. أتذكر هنا أيضًا إشكالية ترجمة العنوان في الرواية اليمنية ، مثل رواية «بلاد بلا سماء» للروائي وجدي الأهدل. فقد شكّلت ترجمة هذه الرواية معضلةً عند نقلها إلى اللغات الأخرى ، وكان لا بد للمترجم الإنجليزي الذي ترجمها من اتخاذ خطوةٍ جريئة في تغيير اسم الرواية واسم البطلة. فاسم الرواية يحمل توريةً بين «بلاد بلا سماء» ، أي بلاد لا أفق لها ولا مستقبل واضح ، و«بلاد بلاء الفتاة سماء». ولو ترجمها المترجم إلى (A Land Without a Sky) لضاع معنى الرواية بمجمله ، لأن كلمة (Sky) لا تمثل اسم فتاة في اللغة الإنجليزية.

فاختار المترجم الأمريكي وليم هيتشنز ترجمتها إلى (A Land Without Jasmine) «بلاد بلا ياسمين» ، التي تحمل توريةً: بلاد عطر ، أو بلاد بلا زهرة الياسمين ، وأيضًا بلاد بلا الفتاة ياسمين. هذه المعضلة في العنوان فقط ، فكيف ببقية الرواية وأحداثها؟

هذه الصعوبات تجعل من الترجمة الأدبية عمليةً إبداعيةً بامتياز ، تتطلب من المترجم أن يكون قارئًا عميقًا ، وكاتبًا مبدعًا ، وباحثًا دؤوبًا في آنٍ واحد ، حتى يستطيع خلق عملٍ أدبيٍّ يُدهش القارئ في اللغة المنقول إليها.

«الترجمة نشاطٌ تاريخي رافق الحضارات وتطوّر معها»

- ماذا عن تجربتك، حدّثنا عن تجربتك الشخصية كمترجم للنص الروائي الغربي، الفرنسي تحديدًا، وهل يجب أن يكون المترجم الأدبي أديبًا؟

الحقيقة أني بدأت ترجمة الرواية بمحبة القارئ للرواية الفرنسية؛ فقبل أن أتعلم الفرنسية ، كنت قد قرأتُ في فترة الثانوية روايات كلاسيكية فرنسية ، مثل «أحدب نوتردام» و«البؤساء» ، وروايات ألكسندر دوماس وغيرهم. ومنذ دراستي للفرنسية ، توغلتُ أكثر في الرواية الفرنسية بلغتها الجميلة.

لذلك ، عندما ترجمت الرواية الفرنسية ، ترجمتها كعاشقٍ للغة الروائية الفرنسية ، وهذا ربما يجعل المترجم يترك أجزاءً من روحه في النص الذي يترجمه ، بخلاف النصوص الأخرى العادية التي يترجمها ، كنصوص التاريخ أو الاقتصاد أو العمارة.

ترجمتُ روايتين من الفرنسية: الأولى اسمها «حرب الفقراء» للروائي

الفرنسي إيريك فويار ، وهي روايةٌ تدور أحداثها عن حرب الفلاحين التي اجتاحت بعض دول أوروبا في القرن السادس عشر مع نشوء البروتستانتية. والرواية الأخرى هي «وطن صغير» للروائي الفرنسي غاييل فاي ، وهي تدور حول الحرب الأهلية في رواندا في التسعينيات من القرن الماضي. وقد ترجمتُ كلاهما بعد أن قرأتهما وأصابتني رغبةٌ شديدة في ترجمتهما.

أما مسألة ضرورة أن يكون المترجم الأدبي أديبًا ، فالحقيقة يُفضَّل ذلك بشدة؛ لأن كون المترجم أديبًا يعني أنه تمرّس على كتابة النص الأدبي قبل خوض غمار الترجمة الأدبية. وتكمن إشكالية النص الأدبي في أنه يتوجب عليه إدهاش القارئ أكثر من النص العلمي أو التاريخي.

فالفارق بين نص الروائي ونص الناقد أن الروائي ، حين يكتب ، تكون لغته مختلفةً ورائعة ، ويهتم جدًا بأن تؤثر في المتلقي. وبناءً على ذلك ، يتوجب على المترجم أن يمتلك القدرة على تقديم نصٍّ يُدهش المتلقي الجديد في اللغة المنقول إليها.

ولذلك ، تُعد الترجمة الأدبية أصعب أنواع الترجمة؛ فلو كان المترجم الأدبي يمتلك القدرة على الكتابة بلغة بديعة دون أن يكون روائيًا ، فهذا أمرٌ جيد ، وإن كان له تجارب أدبية ، فهذا أفضل.

- الترجمة الأكاديمية، هذا النوع أحد أهم وأبرز أنواع الترجمة، وفيه يقوم المترجم بترجمة الوثائق والأوراق الأكاديمية. ولعلّي أتساءل: هل يوجد لدينا هذا النوع من الترجمات؟

بالإمكان أن تتجاوز الترجمة الأكاديمية ترجمة الوثائق والأوراق الأكاديمية إلى ترجمة الرسائل الجامعية ، أو حتى الكتب الصادرة عن مراكز الجامعات أو مراكز دراساتٍ معتبرة. وفي هذا الإطار ، يمكن التأكيد أن هذا النوع الترجمي موجود لدينا في دور النشر العربية ، أو حتى لدى المترجمين اليمنيين.

فالدكتور حميد العواضي ، مثلًا ، ترجم دراسات وكتبًا في «علم الترجمة» ، وهي أكاديميةٌ بحتة. وقد قمتُ أنا بترجمة عدة كتب خُصصت لأغراضٍ أكاديمية ، مثل كتاب (اقتصاد التعليم) وكتاب (مدن وعمارة واتصال) ، وهي كتبٌ طلبت مني وزارة التعليم السعودية ترجمتها لتُوزَّع على الجامعات.

وقمتُ أيضًا بترجمة كتبٍ خاصة بالمجلات العلمية والنشر الأكاديمي ، مثل كتاب (قل لي من يستشهد بك أقل لك من أنت) وكتاب (العلم المفتوح).

- مرّت الترجمة، كأي علم من العلوم، بمراحل مُتعدّدة حتى ظهر ما يُسمّى بـ «علم اللغة المقارن» والدراسات الأدبية المقارنة والدراسات الثقافية؛ حدّثنا عن تلك الأطوار؟

تطورت الدراسات المتعلقة بالترجمة من كونها «نشاطًا حرفيًا» أو فنًا لغويًا تابعًا ، وهي تحوّلاتٌ عميقة يمكن فهمها بوصفها أطوارًا إبستمولوجية متعاقبة ، انتقلت فيها من الممارسة إلى التنظير ، ثم إلى التداخل مع حقولٍ معرفيةٍ أخرى. وقد مرّ هذا التحول بأطوارٍ كبرى يمكن تلخيصها في عدة مساراتٍ:

المسار الأول: الطور العملي (الترجمة كفنٍّ وممارسة): في البدايات ، لم تكن الترجمة علمًا مستقلًا ، بل كانت حرفةً أو فنًا مرتبطًا بالحاجة: نقل النصوص الدينية (كالترجمة اليونانية للعهد القديم) ، ونقل العلوم (حركة الترجمة في العصر العباسي) ، والترجمة الدبلوماسية

والتجارية. في هذا الطور، كان التركيز على الأمانة مقابل الخيانة، والنقل الحرفي مقابل المعنوي. ومن أبرز من مثّل هذا الجدل جيروم، الذي ميّز بين الترجمة الحرفية والمعنوية، وحنين بن إسحاق، الذي وضع قواعد عملية للترجمة العلمية. ولم يكن هذا الطور نظريًا بقدر ما كان تجريبيًا، معيارُه النجاح في الفهم والنقل.

المسار الثاني: الطور الفيلولوجي (الترجمة في إطار فقه اللغة): مع تطور الدراسات اللغوية في أوروبا (القرنان الثامن عشر والتاسع عشر)، ظهرت الترجمة ضمن ما يُسمّى بـ «فقه اللغة». في هذا الطور، أصبحت الترجمة أداةً لفهم النصوص القديمة (اليونانية، اللاتينية، السنسكريتية). وتم التركيز على أصول الكلمات، وتطور المعاني، والمقارنة بين النصوص، وبدأت الترجمة تكتسب طابعًا علميًا، لكنها ظلت تابعةً لعلم اللغة.

المسار الثالث: طور علم اللغة المقارن: في القرن التاسع عشر، ومع نشأة علم اللغة المقارن، أصبحت الترجمة مجالًا لفهم العلاقات بين اللغات. وظهر الاهتمام بالعائلات اللغوية، والقوانين الصوتية، والبنية النحوية. وتميّز هذا الطور بالسعي إلى تكافؤ بنيوي بين اللغات، والنظر إلى الترجمة كعملية نقل بين أنظمة لغوية، لكنه ظل محدودًا؛ لأنه أهمل الثقافة والسياق، وركّز على اللغة كنظامٍ مغلق.

المسار الرابع: الطور اللساني (الترجمة في ضوء علم اللغة الحديث): مع ظهور اللسانيات في القرن العشرين، خصوصًا مع فرديناند دي سوسير، أصبحت الترجمة تُدرس علميًا ضمن مفاهيم البنية (structure) والدلالة (semantics) والتداولية (pragmatics). ثم جاء رومان جاكبسون، الذي ميّز بين الترجمة داخل اللغة، والترجمة بين اللغات، والترجمة بين الأنظمة الدلالية، وكذلك يوجين نايدا، الذي طرح مفهوم التكافؤ الديناميكي. في هذا الطور، أصبحت الترجمة أقرب إلى علمٍ له مفاهيم وأدوات.

المسار الخامس: طور الدراسات الأدبية المقارنة: مع منتصف القرن العشرين، لم تعد الترجمة مجرد نقلٍ لغوي، بل أصبحت وسيلةً لفهم الأدب العالمي وأداةً للتفاعل بين النصوص. وانتقل الاهتمام إلى التأثير والتأثر بين الآداب، وحضور النصوص في ثقافات أخرى، ومفهوم التناص، كما ظهرت فكرة الترجمة باعتبارها إعادة كتابةٍ للنص.

المسار السادس: طور الدراسات الثقافية (المنعطف الثقافي): ابتداءً من الثمانينيات، حدث ما يُسمّى بـ «المنعطف الثقافي» في الترجمة. ومن أبرز منظّريه لورنس فينوتي، وإيتامار إيفن زوهار. ومن أهم التحولات فيه أن الترجمة ليست نقلًا محايدًا، بل فعلٌ ثقافيٌّ مشروطٌ بالسلطة والإيديولوجيا. وظهرت مفاهيم التوطين والتغريب، والهيمنة الثقافية، وأنظمة الأدب (polysystem). وأصبحت الترجمة هنا أداةً لفهم العلاقات بين الثقافات والسلطات.

المسار السابع: الطور المعاصر (التداخل المعرفي): أصبحت الترجمة حاليًا مجالًا متعدد التخصصات، تتقاطع مع علم الاجتماع، والفلسفة، والذكاء الاصطناعي، ودراسات ما بعد الاستعمار، وتُفهم بوصفها نشاطًا لغويًا وثقافيًا ومعرفيًا وسياسيًا.

- إذا ما تطرقنا، د. بشير، إلى إمكانيات الترجمة من عدمها، فإن الحديث يأخذنا إلى الصعوبات التي تواجه المترجم، سواءً أكانت صعوبات ثقافية أم اجتماعية أم مرتبطةً بالخصوصية الثقافية. وهنا أجدني أتساءل: كيف استطاع المترجم تجاوز تلك الصعوبات؟

جزءٌ من هذا السؤال أجبنا عنه في سؤال الترجمة الأدبية، ولكن يمكن التفصيل أكثر حول الصعوبات ذات الخصوصية الثقافية في الترجمة. فاللغة ليست مجرد نظام لغوي، بل هي حاملةٌ لثقافة المجتمع وتاريخه وقيمه. وعندما ينتقل النص من ثقافة إلى أخرى، يواجه المترجم عناصر ثقافية قد لا يكون لها مقابلٌ مباشر في اللغة المنقول إليها.

فمثلًا، جملة (أما بعد) الموجودة في التراث العربي، يستحيل ترجمتها بنفس الإيقاع والمعنى والأثر الذي تُحدثه هذه الجملة في المتلقي العربي. وهناك تفاصيل ثقافية كثيرة يمكن أن تمثل إشكاليات؛ منها ما هو

بسيط يمكن تجاوزه، ومنها ما يظل معضلةً ويصعب ترجمته إلا بشرح وافٍ في هامش النص، يوضح للقارئ الجديد في الثقافة الجديدة هذه الجزئية أو تلك.

فمثلًا، الأمثال الشعبية والتعبيرات المجازية والكنايات والجمل التي تحمل حمولاتٍ ثقافيةً قديمة لدى القارئ العربي قد يصعب نقلها دون شرحٍ من المترجم. كقولنا: (لا تتعنتر علينا، يكفينا عنترة واحد في تاريخنا)، وهي جملة تحمل في طياتها سيرة عنترة وتاريخ البطولة، وتحتاج من المترجم الأجنبي إلى شرحٍ مفصلٍ عن الخصوصية الثقافية التي تمثلها صورة عنترة في الأدب العربي.
كما أن طقوس الضيافة، والعلاقات الأسرية، والعادات الاجتماعية، كثيرٌ منها بحاجةٍ إلى توضيح، إضافةً إلى الأحداث التاريخية، والشخصيات الدينية والصوفية وما تمثله في تاريخنا، وبالمقابل الشخصيات والأحداث التاريخية في اللغات الأخرى.

«الترجمة فنٌّ يضبطه العلم وعلمٌ يُجمله الفن»

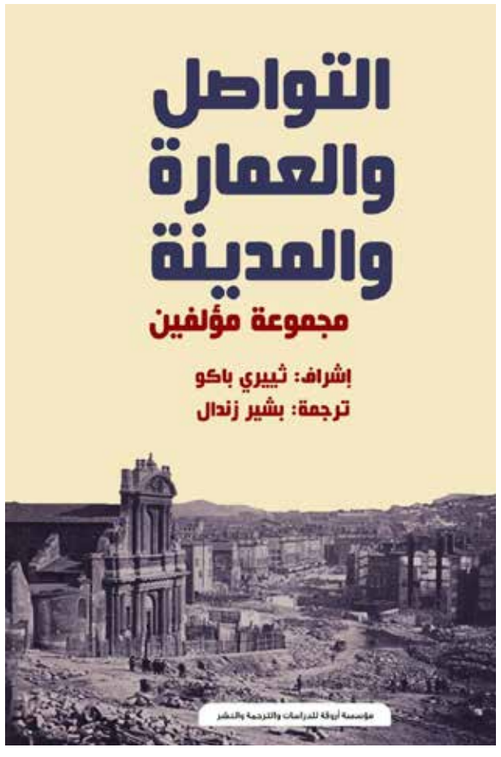
- ما مفهوم الأمانة والخيانة في الترجمة؟

هذا موضوعٌ شائكٌ وجوهري في فلسفة الترجمة؛ إذ إن الحديث عن الخيانة والأمانة يمس جوهر ما إذا كانت الترجمة فعلًا ممكنة أصلًا، أم أنها مجرد خيانة مبررة للوصول إلى تواصل تقريبي.
الحقيقة أن مفهوم الأمانة في الترجمة ليس ثابتًا ولا مطلقًا، بل هو مفهومٌ متحرك يعتمد على طبيعة النص، والغرض من الترجمة، ونوع القارئ المستهدف. فالمترجم يواجه منذ البداية معضلةً كبرى: هل يكون أمينًا للحرف فيخون الروح، أم يكون أمينًا للروح فيضطر إلى «الخيانة» في الحرف؟
وقد عبّر الإيطاليون عن هذه المعضلة بعبارة «الترجمة خائنة» (traduttore traditore)، وكأن الخيانة قدرٌ محتوم لا مفر منه؛ لأن اللغات ليست أوعيةً متطابقة، بل عوالم متباينة تحمل في داخلها أنساقًا ثقافيةً ومرجعيات تاريخيةً وإيقاعات جماليةً مختلفة تمامًا.
فالمترجم الأدبي، مثلًا، حين يواجه استعارةً في النص الأصلي لا يوجد مقابلٌ لها في اللغة الهدف، أو بيتًا من الشعر يعتمد على وزن بحر الخليل، لا يمكن نقله مع الحفاظ على المعنى والموسيقى معًا، فإنه مضطر لأن يختار: أمانة المعنى الحرفي على حساب الجمال، أم أمانة الجمال والتأثير العاطفي على حساب الحرفية؟

وهنا تظهر المفارقة العميقة؛ فالخيانة في الظاهر قد تكون في حقيقتها أمانةً كبرى، لأن المترجم الذي ينقل النص حرفيًا فيصبح ثقيلًا وغريبًا على القارئ، يكون قد خان النص في غايته الأساسية، وهي أن يصل إلى متلقٍ جديد ويؤثر فيه كما أثّر في متلقيه الأصليين.

ومن جهةٍ أخرى، هناك أماناتٌ صغرى لا تقبل المساومة، مثل أمانة عدم الحذف أو الإضافة دون مبرر، وأمانة نقل الحقائق والأسماء والأرقام بدقة، وأمانة عدم فرض رؤية المترجم الأيديولوجية أو الدينية على النص.
وفي هذا السياق، تتفاقم المسؤولية الأخلاقية للمترجم عندما يتعامل مع نصوص تحمل هويات ثقافية أو سياسية حساسة؛ إذ إن أي حذفٍ أو تخفيفٍ أو تعريبٍ مفرطٍ قد يُقرأ خيانةً للنص أو للصوت الأصلي.

إن الترجمة الأمينة ليست تلك التي تلتصق بالكلمات، بل تلك التي تفهم النص في عمقه، وتستشعر نواياه الخفية، وتعيد بناءه في لغة جديدة بوسائلها الخاصة، مع الحفاظ على حرارته الداخلية وصدقه.
فالمترجم الأمين هو الذي يمتلك الجرأة على «الخيانة» حين تقتضي الضرورة، ولكنها خيانةٌ واعيةٌ مبررة، تُعلن نفسها ولا تختبئ خلف ادعاء الحياد المستحيل. ولهذا السبب يظل المترجم البشري، رغم كل تقدم الذكاء الاصطناعي، لا غنى عنه في النصوص العميقة؛ لأنه وحده القادر على تحمل هذه المسؤولية الأخلاقية، واتخاذ قرارات الأمانة والخيانة بوعيٍ كامل، مدركًا أن كل ترجمة هي في النهاية مقامرةٌ مع النص، ومفاوضةٌ مستمرة بين الأمانة للحرف والأمانة للروح، وبين الوفاء للمؤلف والوفاء للقارئ الجديد.



- حدّثنا عن مفهوم التكافؤ عند منظّري الترجمة؟

مفهوم التكافؤ (Equivalence) هو حجر الزاوية في نظريات الترجمة الحديثة، ويشكّل الإشكالية المركزية التي تشغل بال المنظّرين والمترجمين على حدٍّ سواء. فهو يبحث عن إجابة للسؤال الأزلي: كيف يمكن للنص المترجم أن يكون «معادلًا» للنص الأصلي؟ وليس المقصود هنا المطابقة الحرفية، بل إيجاد علاقة تكافؤ على مستويات متعددة، لتحقيق أعلى درجةٍ من التواصل والفهم مع الحفاظ على روح النص الأصلي.

وقد تطوّر هذا المفهوم بشكلٍ كبير بفضل جهود عددٍ من المنظّرين البارزين:

أولًا: يوجين نايدا، وهو من أكثر الأسماء تأثيرًا في نظريات الترجمة، حيث أحدث نقلةً نوعيةً بالانتقال من التركيز على شكل النص إلى التركيز على أثره في المتلقي. وقد ميّز بين نوعين أساسيين من التكافؤ:

التكافؤ الشكلي (Formal Equivalence): يركّز على شكل ومحتوى الرسالة الأصلية بأكبر درجةٍ ممكنة، ويسعى فيه المترجم إلى مطابقة عناصر اللغة المصدر بلغة الهدف (اسم مقابل اسم، فعل مقابل فعل، والحفاظ على ترتيب الجمل). غير أن هذا الأسلوب قد يؤدي إلى غموض المعنى أو ثقله؛ لأنه يهمل التراكيب الطبيعية للغة الهدف.

التكافؤ الديناميكي (Dynamic Equivalence): يتحول فيه التركيز إلى قارئ النص الهدف، حيث يكون الهدف إيجاد «التأثير المكافئ»، أي أن يُحدث النص المترجم في المتلقي التأثير نفسه الذي أحدثه النص الأصلي في قرائه. ويتطلب ذلك البحث عن التعبير الطبيعي والأقرب في اللغة الهدف، حتى لو استلزم تغييرًا في الشكل أو إضافة عناصر ثقافية.

كما تناولت منى بيكر مفهوم التكافؤ بشكلٍ أكثر تفصيلًا وتدرّجًا، حيث نظرت إليه عبر مستويات لغوية متعددة في كتابها المرجعي (In Other Words: A Coursebook on Translation)، وقسّمته إلى أربعة أقسام:

التكافؤ على مستوى الكلمة: وهو أبسط المستويات، حيث يبحث المترجم عن مقابلٍ مباشرٍ للكلمة.

التكافؤ النحوي: ويتعلق بتحقيق التكافؤ على مستوى القواعد النحوية، مثل ترتيب الكلمات والأزمنة والجنس.

التكافؤ النصي: ويعني الحفاظ على تدفق المعلومات واتساق النص وانسجامه.

التكافؤ البراغماتي: وهو الأعمق، ويتعلق بالمعنى الضمني والمقصود (ما بين السطور).

وقد أسهم عددٌ آخر من المنظّرين في بلورة أبعادٍ مختلفة للتكافؤ، مثل كاتفورد، الذي ميّز بين التكافؤ النصي والتكافؤ الشكلي، وفيرنر كولر، الذي شدّد على أهمية العوامل اللغوية والثقافية في تحديد التكافؤ، وبيتر نيومارك، الذي قدّم تصنيفًا قريبًا من نايدا، لكنه استخدم مصطلحي الترجمة الدلالية (التي تهتم بدقة المعنى) والترجمة التواصلية (التي تركز على إيصال الرسالة بما يناسب القارئ).

«الترجمة الأدبية فعلُ إبداعي يواجه تحديات لغوية وثقافية وجمالية»

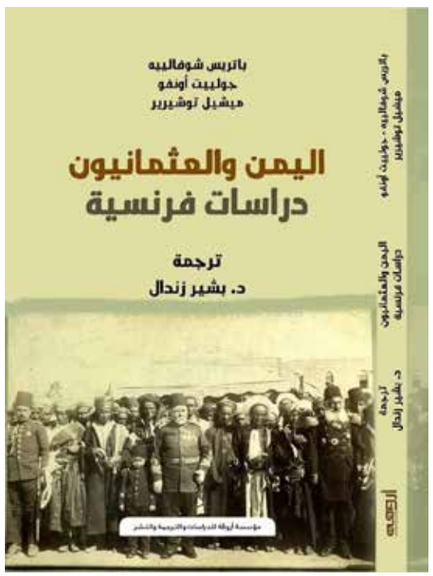
- إذا ما تحدثنا عن الترجمة في ضوء أنواع التفسير للعلامات اللغوية، نجد رومان جاكبسون يتحدث في ورقةٍ بحثيةٍ مهمة عن تقسيمات الترجمة؛ فما بين الترجمة داخل اللغة الواحدة، والترجمة بين اللغات، والترجمة بين الأنظمة الدلالية. حدّثنا عن اختلاف تلك التفسيرات؟

تناول اللغوي الروسي-الأمريكي رومان جاكبسون مسألة الترجمة في إطار تفسير العلامات اللغوية في مقالته الشهيرة (On Linguistic Aspects of Translation). وقد ميّز فيها بين ثلاثة أنواع من الترجمة تبعًا لطبيعة العلاقة بين العلامات واللغات، وهي: الترجمةً داخل اللغة الواحدة، والترجمة بين اللغات، والترجمة بين الأنظمة العلامية.

أولًا: الترجمة داخل اللغة الواحدة (Intralingual Translation): وتُسمّى أيضًا «إعادة الصياغة»، وهي تفسير العلامات اللغوية بواسطة علاماتٍ أخرى داخل اللغة نفسها. وتعتمد على الشرح أو إعادة التعبير عن المعنى بصياغة مختلفة، مثل تفسير كلمة صعبة بكلمات أبسط، أو شرح نصٍّ قديمٍ بلغة معاصرة، أو تلخيصه. وهنا يكون الاختلاف أسلوبيًا أو دلاليًا داخل النظام اللغوي نفسه.

ثانيًا: الترجمة بين اللغات (Interlingual Translation): وهذا هو المعنى الشائع للترجمة، أي نقل نصٍّ من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى، وهو المجال التقليدي الذي ينصرف إليه ذهن القارئ عند الحديث عن الترجمة.

ثالثًا: الترجمة بين الأنظمة العلامية (Intersemiotic Translation): ويُسمّيها جاكبسون أيضًا التحويل الدلالي بين العلامات، وهي تفسير العلامات اللغوية باستخدام نظام علاماتٍ غير لغوي، مثل تحويل روايةٍ إلى فيلم سينمائي، أو تحويل قصيدةٍ إلى عملٍ موسيقي. وتكمن أهمية هذا التقسيم في أنه وسّع مفهوم الترجمة، فلم يعد يقتصر على النقل بين اللغات، بل أصبح يشمل التأويل والفهم داخل اللغة الواحدة، وعبر الأنظمة الإشارية المختلفة. كما ربط هذا التصور الترجمة بالسيميائيات، ووضع الأساس لدراسة الترجمة بوصفها جزءًا من علم العلامات، حيث يُعدّ كل تفسيرٍ لعلامة نوعًا من الترجمة.



١٤. أثناء إعدادي لملف الترجمة وضعتُ محاور عدة، منها قضايا المصطلح في الترجمة؛ إذ يُعدّ المصطلح من أهم القضايا التي تتطلب الدقة والاحترافية. فهل استطاع مترجمو المصطلحات عكس المعنى المقصود باللغة المصدر؟ بمعنى: هل نجد مراعاةً واضحةً للفروق اللغوية والثقافية بين اللغات المختلفة؟ وهل يُعدّ تعدد المصطلحات، أو ما يُسمّى بـ «العدة المصطلحية»، ناتجًا عن عدم ضبط الترجمة؟

هذا السؤال يتعلّق بإشكالية أساسية في دراسات الترجمة، وهي مدى قدرة المترجم على نقل المعنى المقصود في اللغة المصدر مع مراعاة الفروق اللغوية والثقافية بين اللغات. والإجابة عنه ليست بسيطة؛ لأن واقع الترجمة يُظهر نجاحات وإخفاقات في آنٍ واحد.

أولًا: من حيث المبدأ النظري، يرى كثيرٌ من منظّري الترجمة أن نقل المعنى المقصود ممكن إلى حدٍّ كبير، إذا لم يتعامل المترجم مع الكلمات بوصفها وحداتٍ معجميةً معزولة، بل بوصفها عناصر داخل منظومة ثقافية ودلالية. فالمصطلح في اللغة المصدر غالبًا ما يكون مرتبطًا بسياقٍ تاريخيٍ وثقافيٍ ومعرفي، ولذلك فإن ترجمته تتطلب فهمًا عميقًا للبيئة الفكرية التي نشأ فيها، وليس مجرد إيجاد مقابلٍ لغوي مباشر.

ثانيًا: مراعاة الفروق اللغوية: ففي الحالات التي يكون فيها المترجم واعيًا بالبنية الدلالية للغتين، نجد بالفعل مراعاةً للفروق اللغوية، مثل اختلاف الحقول الدلالية بين اللغات، واختلاف البنية الاشتقاقية والتركيبية، واختلاف نظام المصطلحات في كل لغة علمية. فعلى سبيل المثال، قد يحمل مصطلحٌ واحد في اللغة المصدر مجالًا دلاليًا واسعًا، بينما لا يوجد في اللغة الهدف إلا تعبيرٌ تقريبي أو شرحٌ اصطلاحي. وهنا

يلجأ المترجم إلى حلولٍ مثل التوليد الاصطلاحي أو الشرح أو الاقتراض.
ثالثًا: الفروق الثقافية؛ فالمشكلة الكبرى تظهر غالبًا في البعد الثقافي. فبعض المصطلحات تنتمي إلى منظوماتٍ فكرية أو حضارية محددة ، مثل المصطلحات الفلسفية أو السوسيولوجية أو الدينية. وفي هذه الحالات قد يحدث أحد أمرين: إما تكييف المصطلح ليتلاءم مع الثقافة المستقبِلة ، أو نقله كما هو مع محاولة الحفاظ على دلالته الأصلية. وإن عدم الانتباه لهذه الفروق قد يؤدي إلى سوء فهم المفهوم نفسه في اللغة الهدف.
رابعًا: الواقع التطبيقي للترجمة؛ فعند مراجعة كثير من الترجمات ، خاصةً في نقل المصطلحات العلمية أو الفكرية ، نجد أن بعض المترجمين نجحوا في عكس المعنى المقصود بدقة ، بينما وقع آخرون في الترجمة الحرفية التي تنقل اللفظ دون المفهوم ، وأحيانًا يؤدي ذلك إلى انزياح دلالي يجعل المصطلح في اللغة الهدف يحمل معنى مختلفًا عن المقصودٍ في اللغة الأصلية.
ويمكن القول إن مترجمي المصطلحات لا ينجحون دائمًا بالقدر نفسه في عكس المعنى المقصود في اللغة المصدر؛ فنجاح الترجمة يتوقف على عدة عوامل ، منها إلمام المترجم باللغتين ، ومعرفته بالخلفية الثقافية والمعرفية للمصطلح ، ووعيه بالنظريات الحديثة في الترجمة. ولهذا تؤكد دراسات الترجمة الحديثة أن ترجمة المصطلح ليست عمليةً لغويةً فقط ، بل هي عمليةٌ معرفية وثقافية في الوقت نفسه.

- هل نستطيع القول إن المصطلح العربي يعيش فوضى مصطلحية عارمة بسبب الترجمة، أم أن هناك عوامل أخرى أدت إلى وجود هذه الفوضى المصطلحية؟

يمكن القول إن الفوضى المصطلحية في العربية واقعٌ ملحوظ في كثير من الحقول العلمية والإنسانية ، لكن إرجاعها إلى الترجمة وحدها تفسيرٌ غير كاف. فالترجمة أسهمت في هذه الظاهرة بدرجةٍ معينة ، غير أن هناك عوامل أخرى معرفية ومؤسسية ولغوية أسهمت في تفاقمها.

فعند انتقال المفاهيم الحديثة من لغاتٍ أجنبية إلى العربية ، ظهرت إشكالياتٌ متعددة ، مثل ترجمة المصطلحٍ الواحد بعدة مقابلات عربية مختلفة بحسب المترجم أو المدرسة الفكرية ، واختلاف مناهج الترجمة بين التعريب والاشتقاق والترجمة الحرفية أو التفسيرية ، ونقل المصطلح دون استيعاب خلفيته المفهومية داخل الحقل العلمي الذي نشأ فيه.
ولهذا نجد ، في كثيرٍ من الأحيان ، مُصطلحًا واحدًا يقابله عددٌ من الترجمات العربية ، مثل مصطلح «السيميائيات» ، الذي وصلت ترجماته إلى نحو أربعة عشر مصطلحًا عربيًا قبل أن يطفى هذا اللفظ على غيره ، ومع ذلك فإن هذا التعدد يؤدي إلى تشتت الاستعمال العلمي للمصطلح.

كما أن غياب التنسيق المؤسسي بين المؤسسات العلمية واللغوية يُعدّ من أبرز أسباب الفوضى المصطلحية أيضًا؛ فالمجامع اللغوية ومراكز المصطلح في العالم العربي لا تعمل دائمًا ضمن منظومةٍ موحدة ، كما أن توصياتها لا تُلزم الباحثين أو دور النشر أو الجامعات ، ونتيجةً لذلك ينتشر الاستعمال الفردي للمصطلحات دون مرجعيةٍ موحدة.

- هل توجد لدينا قاعدة بياناتٍ مصطلحية تجمع المصطلحات المتداولة في مختلف المجالات؟

نعم ، توجد عدة قواعد بياناتٍ مصطلحية باللغة العربية ، لكنها ليست موحَّدة في قاعدةٍ واحدةٍ شاملة لكل التخصصات ، بل هي موزعة بين مؤسساتٍ ومشروعاتٍ مختلفة. ومن أهم القواعد والمنصات التي تجمع المصطلحات العلمية والتقنية قاعدة بيانات «ArabTerm» ، وهي من أبرز المشاريع المصطلحية العربية ، وقد أُنشئت بالتعاون بين المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ALECSO) والحكومة الألمانية. وتضم آلاف المصطلحات التقنية والعلمية ، وتركّز خصوصًا على مجالات مثل الهندسة والطاقة المتجددة والسيارات والعلوم التقنية ، وتعرض

المصطلح بالعربية مع مقابلاته في عدة لغات ، مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، إضافةً إلى تعريفاتٍ وسياقات استعمال.

وهناك أيضًا قاعدة مصطلحات الأمم المتحدة (UNTERM) ، وهي قاعدة مصطلحية تابعة للأمم المتحدة ، تحتوي على مصطلحات متعددة اللغات ، من بينها العربية ، وتركّز على المصطلحات الدبلوماسيةٍ والقانونية والتنموية المستخدمة في وثائق الأمم المتحدة.
كما توجد قاعدة المصطلحات الأوروبية (IATE – Interactive Terminology for Europe) ، وهي قاعدةٌ ضخمة تابعة للاتحاد الأوروبي ، تضم ملايين المصطلحات بعدة لغات ، وفيها عددٌ معتبر من المقابلات العربية ، خصوصًا في المجالات القانونية والإدارية والتقنية.
وإلى جانب هذه المشاريع الكبيرة ، توجد قواعد أصغر أو معاجم رقمية أنشأتها مؤسساتٌ علمية ، مثل مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ومجمع اللغة العربية بدمشق ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط ، وقد نشرت هذه المؤسسات معاجم وقواعد مصطلحية في مجالاتٍ مثل الطب والهندسة والعلوم الإنسانية.

لكن ، للأسف ، هناك هوّةٌ بين هذه المشاريع وبين مستخدمي المصطلحات؛ فالمصطلح يفرض نفسه أحيانًا ، حتى ولو خالف توصيات المجامع اللغوية. فالمصطلحات التقنية الحديثة ، مثل (تلفزيون ، دش ، رسيفر ، بلوتوث ، سندويتش...) فرضت نفسها في الاستعمال اليومي ، رغم وجود مقابلاتٍ عربية في بعض المعاجم.

- حدّثنا عن جهود العرب في الترجمة بشكلٍ عام في العصر الحالي؟

تتسم الجهود العربية المعاصرة في الترجمة بكونها «مبادرات نهضوية مشتتة» ، تفتقر إلى استراتيجيةٍ قوميةٍ شاملة عند مقارنتها باللغات العالمية الحية. فبينما تحولت الترجمة في دولٍ مثل الصين واليابان وكوريا الجنوبية إلى «قاطرةٍ للتوطين العلمي» ، تهدف إلى تدريس الطب والتقنيات الحديثة باللغات الأم ، لا تزال الترجمة العربية تعاني من فجوةٍ كميةٍ ونوعية ، حيث تمثل حصتها أقل من ١٪ من النتاج العالمي ، مع تركزٍ ملحوظ في المجالات الأدبية والفلسفية على حساب العلوم التطبيقية والذكاء الاصطناعي.

ويظهر التباين أيضًا في أن اللغات الأخرى استطاعت «تبيئة» المصطلح العلمي وجعله جزءًا من بنيتها اللغوية اليومية ، في حين ظل الاعتماد في العالم العربي على اللغتين الإنجليزية والفرنسية بوصفهما وعاءين رئيسين للمعرفة التقنية ، مما أدى إلى تراجع دور المترجم العربي ليصبح ناقلًا للنصوص الثقافية أكثر من كونه صانعًا للمحتوى المعرفي.

ورغم وجود مبادراتٍ مهمة ، مثل مشروع «كلمة» في الإمارات و«المركز القومي للترجمة» في مصر ، فإن غياب التنسيق المؤسسي بين الدول العربية أدى إلى تكرار ترجمة العناوين ذاتها وهدر الموارد ، مما يضع الجهد العربي في موقع «المستهلك المتأخر» في سوق المعرفة العالمي. ويمكن تفسير هذا التشتت أيضًا بكون اللغة العربية لغة اثنتين وعشرين دولة ، لا دولة واحدة ، مما يجعل مسؤولية النهوض بالترجمة موزعة وغير موحّدة ، إضافةً إلى أن الاهتمام بالعلم والمعرفة لا يحتل دائمًا صدارة الأولويات الرسمية.

«الترجمة العربية واقعُ متشتت يواجه تحديات المصطلح والمعرفة»

- وجهود اليمنيين في العصر الحالي؟

عمومًا ، لا يُذكر وجود حركة ترجمة بارزة في اليمن منذ بداية العصر الإسلامي مرورًا بالدول اليمنية المختلفة (القاسمية ، والصليحية ، والرسولية وغيرها). ويمكن القول إن أول مظهرٍ لعملية ترجمة ممنهجة ظهر في الفترة العثمانية الثانية ، حيث كانت تُصدر صحيفةٌ «صنعاء» باللغتين التركية والعربية ، وهو ما يمثل بدايةً رسميةً للترجمة في اليمن.

أما في جنوب اليمن ، فقد أسس الاحتلال في مطلع الأربعينيات من القرن الماضي في عدن مكتبًا خاصًا لترجمة ونشر العديد من المؤلفات والدراسات الإنجليزية ، وعُيّن ستيوارت بيراون مديرًا له ، وفريا ستارك نائبةً له.

وبعد قيام الجمهوريتين في الشمال والجنوب ، بدأت حركة الترجمة بشكلٍ أكثر تنظيمًا ، خاصةً في الجنوب ، من خلال الصحف التي كانت تترجم مقالاتٍ من الروسية وغيرها من اللغات بشكلٍ دوري ، وبرز عددٌ من المترجمين ، مثل عبد الله فاضل فارع ، وبشير خان ، وأبو بكر باذيب ، وسعيد النوبان ، وأحمد علي الهمداني.

وفي شمال اليمن ، يُعدّ محسن العيني من أوائل من ترجموا عن الفرنسية ، حيث ترجم عام ١٩٥٨ كتاب «كنتُ طبيبةً في اليمن» للكاتبة الفرنسية كلودي فايان. وبعد عام ١٩٦٢ ، لم تكن هناك حركة ترجمة منظمة ، لكن منذ نهاية السبعينيات ظهرت محاولاتٌ فردية ، مثل ترجمة الدكتور حسين العمري لكتاب «اليمن والغرب» عام ١٩٧٨ ، وترجمة محمد الرعدي لكتاب «من كوبنهاغن إلى صنعاء» عام ١٩٨٣.

وبعد الوحدة اليمنية عام ١٩٩٠ ، نشطت حركة الترجمة نسبيًا ، وبرزت أسماءٌ مهمة ، مثل الدكتور حميد العواضي ، والدكتور مسعود عمشوش ، والدكتور علي محمد زيد. وفي الترجمة عن الإنجليزية برز الدكتور عبد الوهاب المقالح ، والشاعر محمد عبد السلام منصور.

وحاليًا ، توجد أسماءٌ متعددة تعمل في الترجمة من لغات مختلفة: فمن الفرنسية الدكتور خالد طه الخالد ، وجساس أنعم ، ومصطفى

الجبزي ، والدكتور عبد الغني الحاجبي؛ ومن الألمانية الدكتور محمود الشعبي ، ونشوان دماج؛ ومن الروسية الدكتور أحمد سنان ، والدكتور علي صالح الخلاقي ، وقايد محمد طربوش ، ومحمد علي البحر ، وعبد العزيز جعفر بن عقيل؛ ومن الإنجليزية بلقيس الحضراني ، وحامد جامع ، ورياض الحمادي ، ومحمد عطبوش ، ومحمد وهبان ، وبسام جوهر ، وغيرهم.

- وما السبب الرئيس في تأخر الترجمات العربية، سواء أكانت علمية أم أدبية؟

تتعدد الأسباب وتتشابك لتشكّل ما يمكن وصفه بـ«المأزق الهيكلي» لحركة الترجمة العربية المعاصرة ، ولا يمكن إرجاع هذا التأخر إلى سببٍ واحد ، بل هو مزيجٌ من عوائق سياسية واقتصادية ومعرفية (إبستمولوجية). ومن أبرز هذه الأسباب:

أولًا: غياب الاستراتيجية السيادية (المأسسة). فعلى عكس ما كان في العصر العباسي أو في تجارب مثل اليابان والصين ، تفتقر الترجمة العربية اليوم إلى «مشروع دولة» موحّد ، نظرًا لتعدد الدول الناطقة بالعربية ، وعدم تحمّل دولة واحدة هذه المسؤولية. لذلك ، فإن معظم الترجمات تأتي في إطار مبادراتٍ فرديةٍ أو عبر دور نشرٍ خاصة تبحث عن الربح ، أو مؤسساتٍ حكوميةٍ تعمل بمعزلٍ عن بعضها. والنتيجة هي تكرار ترجمة بعض العناوين الأدبية المشهورة (مثل أعمال كافكا أو سارتر) مراتٍ عديدة ، في حين تظل الكتب العلمية والتقنية الحديثة غائبة.

ثانيًا: معضلة «لغة التعليم» (العائق الإبستمولوجي) ، وهي السبب الرئيس في تأخر الترجمات العلمية تحديدًا. إذ تعتمد كثيرٌ من الجامعات العربية على الإنجليزية أو الفرنسية في تدريس العلوم ، مما يقطع الصلة بين المصطلح العلمي واللغة الأم ، ويضعف الطلب على الكتب العلمية المترجمة؛ لأن المتخصص يقرأها بلغتها الأصلية ، وغير المتخصص لا يجد بيئةً داعمةً للثقافة العلمية بالعربية.

ثالثًا: ضعف سوق القراءة والقوة الشرائية (العائق الاقتصادي). فالترجمة عمليةٌ مكلفة (حقوق ملكية ، وأجور مترجمين ، وتدقيق ، وطباعة) ، ومع انخفاض معدلات القراءة وتدهور الأوضاع الاقتصادية ، يتردد الناشرون في ترجمة الأعمال الكبيرة أو المتخصصة خوفًا من الخسارة ، مما يؤدي إلى التركيز على الكتب الأكثر رواجًا ، مثل الروايات الخفيفة ، وإهمال الكتب العلمية والفكرية الرصينة.

- قرأتُ مقالًا للدكتور مصطفى حجازي بعنوان: «الترجمة وبعض قضاياها عربيًا»، ولفت انتباهي حديثه عن انعدام الدقة العلمية التي تعاني منها بعض المصطلحات العربية المعتمدة لدى محترفي الترجمة. هنا أتساءل: ما المعيار الذي ينطلق منه المترجم أثناء خوضه غمار الترجمة المصطلحية تحديدًا؟

مسألة الدقة العلمية في المصطلح تواجه إشكاليةً في جميع اللغات ، ويقودنا ذلك إلى سؤالٍ أعمق: هل يجب أصلًا تحقيق دقةٍ علميةٍ صارمة عند ترجمة المصطلح أو توليده؟

فالمصطلح — رغم تعدد تعريفاته — هو في جوهره ما اصطلح الناس عليه ، أي ما اتفقوا عليه واستقر في الاستعمال. لذلك نجد مصطلحات كثيرةً انزاحت عن معانيها الأصلية ، ومع ذلك استمر استخدامها بإجماع الناس.

فمثلًا ، كلمة «مسدس» كانت في الأصل تشير إلى سلاح ذي ست طلقات ، بينما اليوم قد يحتوي المسدس على ثماني أو عشرُ طلقات أو أكثر ، ومع ذلك بقي الاسم كما هو. وكذلك لفظ «القهوة» ، الذي استُخدم في بدايته في الحجاز للإشارة إلى مشروب البن ، رغم أن الكلمة كانت من أسماء الخمر ، ومع مرور الزمن استقر المصطلح واكتسب دلالةً جديدة. وفي اليمن ، لا يزال يُستخدم لفظ «بن» للدلالة على المشروب ، بينما تُستخدم «القهوة» في معظم البلدان العربية.

فهل ينبغي اليوم تغيير مصطلح «القهوة» لأنه لا يطابق أصله اللغوي؟ غالبًا لا ، لأن المصطلح يفرض نفسه عبر الاستعمال الاجتماعي والثقافي ، لا عبر الدقة النظرية وحدها.

وعليه ، فإن المعيار الذي ينطلق منه المترجم في الترجمة المصطلحية ليس الدقة اللغوية المجردة فقط ، بل التوازن بين:

الدقة المفهومية (نقل المعنى العلمي بدقة) ،
والقبول التداولي (مدى شيوع المصطلح وقابليته للاستعمال) ،
والانسجام مع النسق اللغوي العربي.

وفي النهاية ، يمكن القول إن المصطلح يتشكل عبر الاستعمال ، ويتكرّس مع الزمن من خلال تداوله بين الباحثين والكتّاب والمجتمع العلمي.

- هذا السؤال يقودني إلى التساؤل عن وجود ما يمكن أن أسمّيه تبادل الخبرات بين المترجم والخبير اللغوي؛ بمعنى آخر: هل يستعين المترجم بخبيرٍ لغوي قبل وضعه للمصطلح؟

الأغلب لا؛ فأغلب حالات الاصطلاح — إن لم يكن كلها — لم يتم فيها البحث المشترك بين المترجم واللغوي في اجتراح هذا المصطلح أو ذاك. وأيضًا هناك ملاحظة يتوجب أخذها بعين الاعتبار ، وهي أن كثيرًا من المصطلحات لا يترجمها المترجمون ، بل المتخصصون الذين يقرؤون تخصصهم بلغاتٍ أخرى. فمصطلح «التناص» — مثله

مثل أغلب المصطلحات — تنقّل بين عدة ترجمات حتى استقر على مصطلح «التناص». ومن نقلوه إلى العربية بترجماتٍ مختلفة كانوا نقادًا في الأصل ، وليسوا مترجمين ، ولم يتشاوروا مع خبراء لغويين لترجمة المصطلح ، بقدر ما كانت رؤيتهم لمعناه هي التي وجّهت اختيارهم لهذه الترجمة أو تلك.

فمثلًا ، اقترح بنيس مصطلح (النص الغائب) ، ثم عاد هو نفسه لاحقًا واستخدم مصطلح (التداخل النصي) ، والغذامي أسماه (النص المتداخل) ، ولم يقتنع سعيد يقطين فاختار (التفاعل النصي) ، ثم تم الاتفاق أخيرًا على «التناص». ومثله مصطلحات مثل «السيميائيات» ، و«الشعرية» ، و«البنيوية» ، و«التفكيكية» ، التي مرّت بعدة ترجمات حتى استقرت على مصطلحٍ واحد. وعمومًا ، كل هؤلاء النقاد.

- بعد هذا العطاء والهمّ الترجمي الفني والسردي والعلمي، د. بشير، إلى أين تمضي الترجمة اليوم في ظل ما يُسمّى بـ «الذكاء الاصطناعي»؟

الواقع أن الذكاء الاصطناعي لم يُلغِ الحاجة إلى المترجم البشري. صحيح أن الترجمة بالذكاء الاصطناعي حققت قفزات هائلة في مجالات النصوص التقنية والقانونية والإدارية ، حيث أصبحت قادرة على إنتاج ترجمات جيدة نسبيًا ، توفّر وقتًا وجهدًا كبيرين ، وخصوصًا في النصوص العادية (مقالات ، منشورات فيسبوك ، أخبار). أمّا ترجمة الكتب فهي أصعب بكثير ، وهنا بالضبط تبرز الحاجة الملحّة للمترجم البشري. فالنص الناتج عن الآلة ، مهما بلغت دقته ، يبقى ناقصًا من حيث السياق والمرونة والإحساس بالثقافة المقصودة.

فالذكاء الاصطناعي لا يمتلك القدرة على فهم الإيحاءات البلاغية ، ولا يستطيع التمييز بين اللهجات المختلفة بفطنة ، كما يفشل تمامًا في نقل النبرة العاطفية للنص أو التكيّف مع الجمهور المستهدف على المستوى الثقافي العميق. وفي الأدب والشعر والنصوص الفلسفية والإبداعية ، تظهر الهوّة الأكبر؛ فالآلة تنتج ترجمة حرفية جامدة تقتل روح النص وتفقد إيقاعه وإيحاءاته ، بينما المترجم البشري يعيد صياغة النص بلغة الهدف مع الحفاظ على جماليات الأصل ومرجعياته الثقافية.

كما أن هناك مجالات حساسة مثل الترجمة القانونية المعتمدة ، والترجمة الطبية ، والترجمة الدبلوماسية ، حيث يظل وجود المترجم البشري إلزاميًا لأسباب قانونية وأخلاقية؛ فالخطأ في هذه المجالات قد يكون كارثيًا ، ولا يمكن إرجاعه إلى «خلل برمجي». وهناك مؤسسات عديدة تطلب من المترجمين صراحةً عدم الترجمة باستخدام أدوات الذكاء الاصطناعي ، والاعتماد كليًا على المهارة البشرية في الترجمة.

- حدثني عن أبرز الأعمال الأدبية اليمنية التي تُرجمت إلى لغات أخرى؟

الحقيقة أن من يترجم من الأعمال اليمنية قليل ، لكنه في تحسّن وتقدّم مستمرّين. ففي نهاية التسعينيات لم تُترجم من الأعمال اليمنية إلا عملان تقريبًا: «الرهينة» لزيد مطيع دماج ، و«صنعاء مدينة مفتوحة» لمحمد عبد الولي. ولكن مع دخول الألفية الجديدة بدأت الترجمات تأخذ وتيرة أسرع وأوسع ، فترجمت بعض أعمال وجدي الأهدل ، وعلي المقري ، وحبيب عبد الرب سروري.

ورغم كثرة الإصدارات ، فإن قلّة الترجمات لا تقتصر على الرواية اليمنية فقط ، بل إن ما يُترجم من الروايات العربية إلى اللغات الأخرى ضئيل مقارنة بما يُنتج في الدول العربية ، وكذلك ما يُترجم من الروايات الأجنبية إلى العربية يظل محدودًا مقارنة بما يصدر في تلك اللغات. وبطبيعة الحال ، فإن أغلب الترجمات للرواية اليمنية ، أما دواوين الشعر فلا تكاد تُترجم ، باستثناء قصائد متفرقة للمقالح والبردوني وبعض الشعراء ، ولم تُترجم دواوين شعرية كاملة لشعراء يمنيين على أيدي مترجمين شعراء أجانب.

وطبعًا ، هناك ديوانان للمقالح تُرجما إلى الفرنسية بترجمة رديئة لمترجمين عرب ، ولا تُعدّ هذه ترجمات حقيقية؛ لأن ترجمة الشعر هي أصعب أنواع الترجمة ، ويتوجب أن يكون المترجم إلى الفرنسية شاعرًا في الفرنسية حتى يتمكن من الاقتراب من ترجمة نص شعري.

نظام الجملة العربية وأثرها في الترجمة «مقارنة بين نظام الجملة في اللغة العربية ونظام الجملة في اللغة الإنجليزية»

أ.م.د. ألطاف الفندي

الترجمة هي جسر يوصلنا إلى ما يقوله الآخرون عبر كتاباتهم؛ العلمية والأدبية ، وهي الآلة التي تساعدنا على التعرّف على ثقافات الشعوب ، وتاريخهم وعلومهم.

والترجمة هي عملية إعادة بناء النصّ الأصلي بوضعه في لغة أخرى ، وهذا يتطلّب فهمًا عميقًا لنظام الجملة بين اللغتين ، اللغة المصدر (اللغة التي يُترجم النص منها) واللغة الهدف(اللغة التي يُترجم النصّ إليها) ، فضلًا عن الإلمام بالسياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية ، للتمكّن من الوصول إلى ترجمة احترافية ذات كفاءة عالية.

لهذا ، فإن من الصعوبات التي يواجهها المترجم هي كيفية تطبيق نظام الجملة في أثناء الترجمة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية ، والعكس؛ لخصوصية كل لغة منهما.

وفي هذا المقال ، نضع أهم نقاط الحديث عن نظام الجملة في اللغتين(اللغة العربية واللغة الإنجليزية)؛ ليتعرّف القارئ أن اللّبِنات الأساسية للترجمة هي فهم نظام الجملة في اللغتين (اللغة المصدر واللغة الهدف)؛ للتمكّن من الوصول إلى ترجمة خالية من الأخطاء.

وقسّمنا ذلك إلى ثلاثة أجزاء: الأول: الحديث عن نظام الجملة ، والثاني: الحديث عن ترتيب الوحدات اللغوية في الجملة ، والثالث: الحديث عن أنواع الجمل ، وتفصيل ذلك على النحو الآتي:

أولًا: نظام الجملة: يختلف نظام الجملة في اللغة العربية عن اللغة الإنجليزية تبعًا لاختلاف طبيعة اللغة لكليهما ، فاللغة العربية لديها سعة في التعبير أكثر من اللغة الإنجليزية باستعمال جملها المتنوعة.

إن أقل تركيب للجملة في اللغة العربية مكونة من جزأين لتكون مكتملة : نحو: محمدٌ مثابرٌ ويثابرُ محمدٌ ، في حين نجد الإنجليزية تتطلب ثلاثة أجزاء لاكتمال الجملة نحو:

The man bought a car هنا نجد الجملة مكتملة بهذه الجزئيات الثلاثة:

(S+V+ Complete Thought) وينـدرج تحت هذا المسمّى : المفعول به والصفة والحال ومكملات الجملة التي تعدّ مكونًا أساسيًا في قواعد اللغة الإنجليزية ، فلا نطلق مصطلح « الجملة» على الجملة الإنجليزية إن اختلّ أحد مكونات الجملة: (S+V+ Complete Thought) ولا يطلق على هذا التعبير(The man bought) بأنه جملة لافتقاره إلى شرط من شروط بناء الجملة الإنجليزية ، وهو(Complete Thought) .

وفي أقسام الكلام للغتين ، نجد أن اللغة الإنجليزية ، تختلف عن العربية في تقسيمها للكلام ، فأقسام الكلام في العربية ثلاثة ، في حين إن الإنجليزية ثمانية ، يوضحه الجدول الآتي:

أقسام الكلام في اللغة العربية	أقسام الكلام في اللغة الإنجليزية
اسم: يشمل الأسماء الجامدة والمشتقة والضمائر بأنواعها: سامي، كتاب، نجلاء، قلم، حديقة، جامعة، هي ، أنتم، وطننـــا.	Nouns: Mary ,hat, pen
الفعل: يشمل الفعل الماضي والمضارع والأمر، بأزمنته المختلفة، مثل: قرأ، يقرأ، اقرأ، سيقرأ، يقرأ الآن، سيقرأ الآن.	Pronouns: You, He, Who, Himself
الحرف: يشمل جميع الحروف: **النصب:** إنْ، أنْ، كيْ، لام التعليل. **الجر:** في، على، إلى، الباء ، عن، حاشا، عدا، خلا، منْ. **حروف القسم:** الواو، الباء، التاء)والله، بالله ، تالله(**العطف:** الواو، الفاء، ثمّ	Adjectives: A good boy. Abad egg.
--------	Verbs: The boy played Football. She went to school.
--------	Adverbs: I saw him yesterday.
--------	Prepositions: I sent a letter by airmail
--------	Conjunctions: 1- He worked hard because he wanted to succeed 2-Salma And Amal came late
--------	Interjections: Hello! , Oh No!

من الجدول السابق يتضح لنا أقسام الكلام في العربية الثلاثة قد شمل في الإنجليزية الضمائر والصفات والحال. ونجد عبارات التي تدلّ على المشاعر(Interjections) ، مثل التعجب ، تقع ضمن أقسام الكلام في اللغة الإنجليزية ، في حين أن هذه العبارات وما شابهها تقع في أسلوب التعجب في اللغة العربية ، والتعجب في العربية يشمل المشاعر: استياء ، استحسان ، اندهاش ، دعاء ، حزن ، فرح ، وغيرها ، بصورتيه القياسية وغير القياسية.

ثانيًا: ترتيب الوحدات اللغوية في الجملة: يقصد بالترتيب هنا ترتيب الفعل مع الفاعل والمبتدأ مع الخبر ، ويقوم هذا النظام على أساس مبدأ المسند والمسند إليه في اللغة العربية ، وهذه الخاصية توجد فقط في اللغة العربية ، فيقع المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية والجملة الفعلية بوصفهما أهم قسم من أقسام الجملة في اللغة العربية ، في حين تفتقر جملة اللغة الإنجليزية إلى هذه الخاصية ؛ نظرًا لقصور مرونة حركة الوحدات اللغوية تقدّمًا وتأخرًا ، فعلى سبيل المثال : في اللغة العربية يتقدم الفعل على الفاعل ، وتسمّى جملة اسمية ،وكذا يتأخر عنه في حين لا يتقدم الفعل على الفاعل في اللغة الإنجليزية سوى في حالة بناء الجملة بناءً طلبيًا (جملة فعلية فعلها فعل أمر) مثال :

Hurry! Come early , Take this book to read it well

أو لبناء جمل استفهامية مستعملة في ذلك أفعال مساعدة نحو :

١-Are you ready to fly in the sky with your dreams?

٢-? Did you study what people think

٣-Can you help me to pass my difficulties that I find them when I go straight

أو لبناء جملة طلبية غرضها النهي: مثل:

1- Don›t be late.

2- Don›t be lazy

3- Don›t smoke.

4- Don›t worry.

في حين نجد اتساع اللغة العربية في بناء جمل متعددة الوظائف (استفهامية وتعجبية ونفي ، وغيرها من الجمل).

أما في المصطلحات التي تطلق على الوحدات اللغوية في إطار الجملة العربية نجدها حاضرة ، نحو: مصطلحات الوحدات اللغوية في الجملة الاسمية المبتدأ والخبر ، ومصطلحات الوحدات اللغوية في الجملة الفعلية فعل وفاعل ، أي يوجد لدينا مصطلح الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، في حين لا نجد مصطلحات دقيقة تطلق على الوحدات اللغوية في اللغة الإنجليزية مصطلح الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، بل نجد مصطلح فاعل Subject ويبدأ أولًا في موقع الجملة ، ومصطلح فعل Verb ويأتي ثانيًا في موقع الجملة ، نظرًا لانحصار الجملة في اللغة الإنجليزية في إطار الجملة الاسمية Statement sentence ، وتبدأ الجملة الإنجليزية بفعل إلّا إذا كان غرضها الاستفهام أو النفي أو النهي.

ولا ننسى أن خاصية التقديم والتأخير لا توجد في اللغة الإنجليزية ، فلا يتقدّم الفعل على الفاعل إلّا في حالة بناء الجملة بناءً طلبيًا (جملة استفهامية أو نفي أو نهي) ، وكذا الحال عندما تكون جملة خبرية ، فلا يتقدم الخبر على المبتدأ ، ولا سيما فيما يعلّق بفعل الكينونة Verb to Be الذي لا نجد له حضورًا أساسيًا في اللغة العربية سوى مقدّرًا كما في هذا المثال : زيدٌ في المنزل ، فشبه الجملة هنا في محل خبر المبتدأ ، وقد جاء في صورة شبه جملة تقديره الخبر فيها كائن أو موجود ، وعند بناء جمل خبرية مثل: أحمد مجتهدٌ وذكيٌّ ، فإنه في نظام الجملة في اللغة العربية مبتدأ وخبر ، في حين نجد العكس البعيد عن كتابة هذه الجملة باللغة الإنجليزية :

Ahmed is smart and hardworking

فلفظ (smart and hardworking) يعدّ وصفًا an adjective في الإنجليزية ، وليس خبرًا كما في نظام الجملة العربية.

ثالثًا : أنواع الجمل: تختلف أنواع الجملة في اللغة العربية عن اللغة الإنجليزية ، وهي على النحو الآتي :

١- الجملة العربية: لديها نوعان هما: الجملة البسيطة ، ويطلق عليها بالجملة الصغرى والقصيرة (Simple sentence) ، والجملة المركبة ويطلق عليها بالجملة الكبرى والجملة الطويلة (Compound complex) .

٢- الجملة الإنجليزية: لديها أربعة أنماط هي : الجملة البسيطة (Simple sentence) والمركبة(Compound sentence) والمعقدة (complex) والجملة الكبرى أو الجملة المركبة-المعقدة (Compound complex) ، وتعتمد هذه الأنماط في بناء هذه الجمل على إضافة الروابط.

وتختلف غاية تركيب الجملة الكبرى في اللغة العربية عن اللغة الإنجليزية التي تعتمد على الروابط (conductions) لبناء جملها ، في حين لا تعتمد جملة اللغة العربية في بناء جملها الكبرى على الروابط فحسب ، بل تعتمد على استدعاء بعض المكونات اللغوية لمكونات لغوية أخرى.

مما سبق نلاحظ أنه لا يوجد قيود في بناء الجمل الكبرى في نظام الجملة العربية لمرونة اللغة العربية ، وقدرتها على بناء هذه النوعية من الجمل من دون الحاجة إلى روابط لصنع هذه الجمل ، ليس هذا فحسب

بل نجد الروابط في اللغة العربية لها شأنٌ آخر ، ولها وظيفة أخرى تنضمّ إلى جانب بناء الجمل الكبرى .

ومن جهة أخرى نجد القيود في اللغة الإنجليزية ، وتتمثل في الروابط (Conjunctions) بصورة رئيسة زيادة على ذلك العبارات الظرفية(Adverbial clause) والوصفية(Adjectival clause) التي تسهم في بناء جمل كبرى في نظام اللغة الإنجليزية بطريقة غير مباشرة ؛ لاعتمادها على الروابط (Conjunctions) في بناء جملها ، ونوضّح ذلك في الجدول الآتي:

الجملة اللغة في العربية	الجملة في اللغة الإنجليزية
الجملة البسيطة مثال: سلمى طالبة مجتهدة	**Simple Sentence:** Ex: Ali is hardworking
الجملة المركبة: مثال: مَنْ جدّ وجد، ومَنْ زَرَعَ حَصَدَ مَنْ يعمل بجِدّ يصلْ إلى طريق النجاح	**Compound Sentence:** Ex:1- He reads a book, and he writes a letter 2-When he reads a book, he takes notes **أدوات ربط الجمل المركبة:** For, and, but ,not, or, yet, so
الجملة الطويلة أو الكبرى: مثال: 1- إعطاء الأغنياء الفقراءَ أموالَ الزكاةِ واجبٌ 2-الطالبُ صالحٌ الذي فاز في المسابقة الشعرية في اليوم العالمي للغة العربية التي أقامتها كلية التربية، مجدٌ في دروسه.	**Complex Sentence:** Ex: Hassan passed the exam, because he was studding hard **أدوات الجملة المعقدة:** Because, after, before, as, if, since, though, when, while, whenever, until, unless
-------	**Compound complex:** Ex: Ali came late, but he Joined the exam ,and went out before time out, because he answered some questions and left the rest.

أنيس علي الصلاحي

حلم لا يموت

كان سالم جالسًا في ركنه المعتاد ، غارقًا بين تلال من الدفاتر والكتب التي رسمت حدود عالمه الصغير. هناك ، كانت كتب المدرسة تقف بوقار ، تجاورها دواوين الشعر التي تمنحه خيالًا ، ومجموعات قصصية تفتح له نوافذ على حيوات لم يعشها بعد. كان الحلم ينمو بين السطور ، حتى جاء اليوم الذي طوى فيه صفحة الثانوية العامة بتفوق باهر ، ليجد نفسه أمام قدرٍ حتمي: الرحلة إلى المدينة الكبيرة لإتمام تعليمه الجامعي.

حزم سالم طموحه في حقيبة عتيقة ورحل. في المدينة ، لم تكن الشوارع مفروشة بالورد؛ بل بدأت رحلة «جمع الشتات». كان عليه أن يوازن بين لقمة العيش ومصاريف الدراسة ، فصار يبحث عن سكن يجمع بين القرب من العمل والسكينة التي يحتاجها لرفقة كتبه. مرت أيام الشقاء ثقيلة ، لكن صموده كان أصلب من تعبه ، حتى استقرت أموره وبدأت خيوط الفوضى تنتظم في نسيج واحد.

حين فتحت الجامعة أبوابها ، شرع سالم لحجز مقعده ، وكأنما يحجز مكانه في التاريخ. ومع إبلاغه بموعد اختبارات القبول ، لم تعد قدماه تلامسان الأرض؛ بل خُيّل إليه أنه يمشي على بساط من المخمل الأحمر المهيب ، يمتد من قريته البعيدة حتى قلب قاعة المحاضرات.

لكن بساط المخمل كان خديعةً من عقله المتعب. ففي اللحظة التي وطئت فيها قدماه عتبة الجامعة ، حدث ما لم يكن في الحسبان. لم تكن هناك منصة تكريم ، بل كان هناك صوت تمزقٍ معدني مهيب ، وصيحات ذعر جمدت الدماء. انهارت البوابة الحديدية العملاقة فوقه وفوق مجموعة من الطلاب. غاب الضياء ، واختلطت كتب الشعر بغبار الركام الساخن.

أفاق سالم في غرفة بيضاء موحشة ، وأصوات تصرخ: «انقلوه بسرعة! جهزوا الغرفة!». كان استيقاظه مثقلًا بصداع ينهش رأسه ، وأجهزة تومض بإيقاع رتيب ، وأسلاك تلتف حول جسده. أزاح نظره ببطء ، متسائلًا بنظرة تائهة: «أين أنا؟ وأين الدرع الذي كان بيدي؟».

استيقظ سالم على سقف أبيض لا يعرفه. لم تكن هناك أصوات تكريم ، ولا درع في يده. كان هناك صفير جهاز بجانبه ، وثقل غريب في ساقيه.

حاول تحريك رجله اليمنى. لم تتحرك.

حاول مرة أخرى. لا شيء.

ضغط على أصابع قدميه من داخل عقله ، لكن الجسد لم يجب.

أين الدرع الذي كان بيدي؟ هل كان حقيقة أم خيالًا؟ هو لم يعد يذكر سوى تلك الصرخات المؤلمة التي انطلقت. صرخات قوية ما زالت تضج في رأسه ، وتلك الوجوه المليئة بالألم وشحوبها ، ونظرتها الشاخصة من هول الألم والموقف. رائحة غبار ذاك اليوم ما زالت عالقة في ذهنه.

تثاقل في عينيه ، بالكاد يفتحها ، وصداع يضرب في رأسه كأنه مطرقة سندان. متى ينتهي هذا الألم؟ فجأة غاب ، لا يدري كم غاب.

سمع أصواتًا بجانبه. كانت أصواتًا واضحة ولكنها غير مفهومة.

«نعم يا دكتورة لقد أفاق للحظة ، لكنه الآن في حالة غيبوبة.»

«حسنًا ، لا بد من عمل أشعة لنرى هل نجحت العملية ، وهل بإمكانه الوقوف والحركة بعدها أم لا.»

سمع هذه العبارة. هل هو فاقد للحركة هنا؟

تحركت أصابعه ببطء شديد ، يده اليمنى. ثم انتقل الإحساس إلى يده اليسرى ، هناك إحساس وحركة بطيئة في تلك اليد أيضًا.

أراد تحريك قدمه أو أحد أصابعها ، لم ينجح في ذلك. ثم انتقل إلى القدم الأخرى ، لا شيء هناك.
هنا انصدم لتلك الحقيقة: بأنه لا يستطيع تحريك قدميه. تضاربت الأفكار في رأسه. كيف سيمشي بين تلك الحقول؟ كيف سيصعد جبال قريته؟ كيف سيتسلق تلك الأشجار؟
نظر حوله. لا أحد غير تلك الأفاعي التي تتشابك أمامه. نعم ، تلك الأجهزة وما يتصل بها ، إنها تحيط به من كل صوب. هل هي ما تبقيه على قيد الحياة؟
«قدماي...» حاول الصراخ ولكن لم يخرج من فمه سوى تنهيدة لا تكاد تسمع. يا إلهي ، ما هذا العذاب؟
«سالم ، تعال بنا نذهب إلى الوادي...» بعض الأفكار تراوده عن حياته. ذاك هو صديق طفولته وصباه. آه يا صديقي ، لو تدري ما حل بي. لو تدري ما حل بصديق طفولتك؟ لن يستطيع أن يجاريك في مرحك ولهوك.
تلك هي الحقيقة المرة التي اقتنع بها ، أو حاول أن يقنع نفسه بها. ولكن تبادر إلى رأسه ذاك الأمل الذي ينبعث من خلف نافذة مغلقة كشعاع ضوء في الحياة. نعم ، لقد تطور الطب ، وربما وجدوا شيئًا لكي أستطيع المشي.
نعم ، ذلك ما حاول أن يقنع نفسه به. وحاول النظر إلى قدميه ، ولكن نظره توقف عند تلك الأنابيب ، عند ذاك السقف ، عند تلك الأجهزة التي تومض ولها أزيز كأزيز الطائرات ، لها وميض يذكره بتلك اللحظة عند انهيار البوابة ، كيف كان ذاك الوميض يشع من الغبار وذرات التراب والأسمنت.
ماذا حدث؟ لماذا انهارت البوابة في تلك اللحظة؟ هل كان هو المقصود؟ هل وقعت لأنه كان يعبر من خلالها؟ هل اختاره القدر لكي يلعب لعبته؟
ولكن هناك أناس آخرون ، وهناك من فارق الحياة. تذكر تلك العيون وتلك النظرات الشاخصة المليئة بالرعب ، محاولة الصراخ لعل هناك من يسمعها ، ولكن لم يكن هناك سوى الظلام وصمت رهيب.
أغمض سالم عينيه. كانت عادته منذ الصغر: كلما ضاقت به الدنيا ، يغوص في الكتب. كان يجد فيها أجوبة ، أو على الأقل أسئلة أجمل من أسئلته.
فتح عينيه على السقف الأبيض. قال لنفسه بصوت خافت: «تذكر... ماذا قال جبران؟ قال إن جراحك هي النور الذي يداخلك. حسنًا... هذا النور يؤلم كثيرًا.»
تنهد. لم يكن متأكدًا من أنه يتذكر الجمل بدقة. لكنه كان يحتاج إلى سماعها.
«أنت لست أول من سقط ، ولن تكون آخر من يقوم. اقرأ... تذكر... هناك من مشى على الحبال ، وهناك من طار بجناحين من شمع. أنت... أنت ستمشي على الأرض مرة أخرى. حتى لو لم تستطع... حتى لو...»
توقف. لم يستطع إكمال الجملة. هل يكفي الحلم إذا لم تستطع المشي بين الحقول؟
لم يجد الجواب في كتبه الآن. لم يجد إلا السقف الأبيض ، والأفاعي الصامتة ، وساقيه اللتين لا يشعر بهما.
«سأقرأ... غدًا... سأطلب منهم كتابًا ، أي كتاب ، لأتذكر من أنا.»
كانت هذه آخر فكرة واعية قبل أن يغلبه النعاس الثقيل.

تناهى إلى مسامعه ذلك الصوت ، صوت يأتيه من بعيد. أراد فتح عينيه ولكن الألم جعله يفتحهما ببطء شديد. هل هناك من أحد غيره في هذه الغرفة؟ لم يستطع أن يعرف ، لأن حركته مقيدة ، فهو لا يستطيع تحريك رأسه أو جسده نظرًا لتلك الأجهزة والأنابيب المتصلة بجسده.
هنا بدأ اليأس يدب في نفسه بشأن حالته. في تلك اللحظة ، دخلت دكتورة إلى الغرفة لفحص الأجهزة وقراءة عداداتها وإشاراتها ، وقياس النبض. وفي أثناء فحصها ، سمع صوت خطوات تدخل تلك الغرفة.
«كيف حالته الآن؟»
«حالته مستقرة ، لا جديد.»
«حسنًا ، يجب المتابعة باستمرار حتى لا تتدهور حالته أكثر.»
سمع ذاك الصوت تتكلم بقسوة وهدوء ، وسمع خطواتها وهي تخرج كأنها جنزير يدوس على ما تبقى من بصيص.
قبض بأصابعه بقوة وبدأت أنفاسه تتسارع. هنا أصدرت تلك الأجهزة المتصلة بجسده ذلك الأزيز.
دخل عدة أشخاص إلى الغرفة. «ماذا هناك؟ ماذا حصل؟»

تلعثمت تلك الدكتورة وهي تقول: «لقد كان كل شيء يسير على ما يرام ، والأجهزة تعطي إشارات منتظمة ، وفجأة تغير كل شيء.»
تحرك كبير الأطباء وقام بإعطاء سالم حقنة في وريده ، وطلب إبرة أخرى لكي ينام.
ذلك الحوار وسالم يسمع الأصوات من حوله تحاول أن تبقيه حيًا. لماذا يبقونه حيًا؟ وأي حياة سيعيشها؟
بدأ تأثير ذاك الدواء ، وفقد وعيه وراح في سبات عميق ، وصوت من بعيد: «يجب أن يبقى أحد بجانبه.»

لا يدري كم مر من الوقت ، هل يوم أو يومان وربما ساعات ، حتى بدأ يستفيق.
فتح عينيه ببطء شديد ، هذه المرة ضوء الغرفة يؤذي عينيه. ما زال في تلك الغرفة ، وما زالت تلك الأجهزة مرتبطة به.
جال بنظره في تلك الغرفة حيث إنها صارت سجنه وفيها راحته وشفاؤه. كان كل شيء كما هو ، ولكن لحظة... هناك شيء آخر ، هناك شيء مختلف. هناك من ينظر إليه ، هناك من يراقبه.
تمتم بكلمة: «أين أنا؟» هو يعرف أين هو ، ولكنه سؤال بديهي لا يدري لماذا نطقه.
أجابه صوت ناعم وليس كذاك الصوت الأجش البارد: «الحمد لله على سلامتك. أنت في المستشفى.»
«ومن أنت؟»
«أنا الدكتورة المسؤولة عن حالتك ومتابعتها حتى تشفى بإذن الله. ولكن يجب أن نعبر هذه المرحلة.»
تمتم بكلمة: «إن شاء الله» وشرد ذهنه قليلًا في تلك الفترة التي كان فيها بالقرية ، في غرفته التي كانت ملاذه ومستودع أسراره ، هناك بين كتبه وأوراقه.
قبض بأصابعه بقوة ليشعر بذاك الإحساس الذي يشعره بالأمان. حاول تحريك أصابع قدميه ولكن لا شيء يستجيب.
ولكنه لم يفقد الأمل ، تذكر قول أبي فراس:

أَسيرٌ ، وَلَكن في يَدَيَّ مَواهِبٌ ... وَإن كُنتُ مَحبوسًا ، فَإنّي لَطالِقُ
وَلِلجسمِ حُكمٌ ، وَلِلقَلبِ حُكَمٌ ... وَبَينَهُما في الحُكمِ بَوْنٌ مُفارِقُ

نعم ، حتى وإن كان أسيرًا ، لكن لديه مواهب ، وإنه يحكم جسده. فابتسم ابتسامة خفيفة وكأنه يتحدى المرض ، يتحدى تلك العاهة التي تريد أن ترقده وتجعله طريح الفراش. ولكن لن ينحني. سوف يقاوم ولن تقف تلك الإصابة عائقًا أمامه. همس لنفسه بأبيات من تأليفه لحظتها:

تَحُفُّ بيَ المَواجِعُ من جِهاتي
كأنَّ جِراحيَ استَلَّتْ حَياتي
أرى «الأنابيبَ» حَولي كالأفاعي
تَبُثُّ الوهْنَ في كُلِّ الصِّفات
تُحاصِرُني بـ «أزيزٍ» ليسَ يَهدأ
وتُومِضُ مثلَ ذكرى «المنهاراتِ»
سَقيفُ الغُرفةِ البيضاءِ سِجني
وصَمتي صارَ أقوى من صَلاتي
أيا قَدَمَيَّ.. هل نَمضي لوادٍ؟
يُعيدُ لَيَ الصِّبا.. بَعدَ الفواتِ؟
يقولُ الطِّبُّ: «بَعضُ الأملِ آتٍ»
فأرجو اللهَ تَحقيقَ الأماني

ابتسم لنفسه كأنه يواسيها. أحس بشيء يتحرك بجانبه ، نظر فإذا بها تلك الدكتورة تأخذ قراءات نبضه ، وأخذت من يده قليلًا من الدم لكي يتم فحصه. ثم خرجت.
جلس وحده بين ذكرياته وشوقه للأرض ولذلك الوادي ، وتلك الأشجار الباسقة لكي يستظل تحت ظلالها. في تلك الساعة فقط تسلل النوم إلى عينيه وراح في سبات عميق
محلقًا بروحه فوق الجبال بعيدًا عن تلك الأسرة البيضاء.

لو أن لي... لملكت السعادة

لارا حميد

أمام نافذة ، يتسلل ضوء الشمس الخافت ، ناشرًا شعور الغروب الدافئ ، وأصوات الأطفال وهم يركضون ويلعبون تعم المكان.

طفل صغير يضع وجهه على يديه المستندتين على حافة النافذة ، وشعره الناعم يكاد يغطي عينيه البنيتين؛ يبدو عليه الحزن والشرود. يقطع شروده صوت والده الممازح:

«هل أحدهم يزعجك يا صغيري؟»

ضحك الطفل خفيةً ، ثم عاد إلى صمته.

تلتفت الأم بحنان:

«أوه ، شيء يزعج طفلي الصغير؟ يا إلهي؛ ما الأمر؟»

يمسك الأب أكتاف ابنه ويديره ليقابله:

«لماذا أنت شارد الذهن يا رجل البيت الصغير؟»

يشير الطفل بإصبعه إلى النافذة:

«انظر إليهم ، الأطفال كيف يلعبون...

أتمنى لو أن لي مثل سياراتهم...

لو أن لي سيارة بريموت كنترول ، لكنت في غاية السعادة.»

نظر الأب إلى زوجته بنظرة حزينة حالته المالية لا تسمح بشراء السيارة لكنه ابتسم لابنه:

«حسنا سأحضر لك واحدة إن شاء الله.»

فرح الطفل وركض نحو والديه محتضنًا إياهما:

«أحبكما جدًا!»

قالت أمه وهي تداعب وجنته:

«ونحن نحبك أيضًا. ما رأيك أن تذهب لمشاهدة التلفاز الآن؟»

ابتسم الطفل:

«حسنًا!»

نظرت الأم إلى الأب بعين مليئة بالعتاب ، فقال مترددًا:

«ماذا؟ لم تنظرين إلي هكذا؟»

قالت:

«كيف تعده بشيء وأنت تعلم أنك لن تستطيع؟»

قال الأب:

«سأطلب ترقية من مديري...لقد استحققتها بعد سنوات طويلة!»

ثم تنهّد وأردف:

«لو أنني أترقى ، لحُلت كل مشاكلنا.»

ردت الأم بغضب:

«لقد تحدثنا كثيرًا في هذا الموضوع لو أن لي وظيفة لاستطعت مساعدتك وتحسين وضعنا المالي!»

قال الأب:

«أووووه..... لقد تحدثنا في هذا الموضوع كثيرًا جدًا!»

غضبت الأم وخرجت من المكان ، تاركة الأب يحاول تهدئة نفسه.

جلس الأب على الأريكة ، واتصل بمديره.

طلب من مديره سلفة إلا أن مديره أخبره بأنه قد أخذ كل ما تبقى له من راتب هذا الشهر.

أخبره أنه يريدها لشراء سيارة لولده ، لم يستغرب المدير طلبه ووعده بأن تكون السيارة في بيته اليوم التالي.

أنهى المدير حديثه وجلس على كرسيه ، وهو يحدث نفسه بمرارة بصوت مسموع: «أتفهم شعورك نه شعور الأبوة ...

أفنيت عمري لإسعاد أبنائي بعد وفاة أمهم؛ إلا أنني لم أعد أراهم الآن سوى في الأعياد والمناسبات.

تنهد وأضاف:» لو أن لي زوجة. لكنت في غاية السعادة. «

ثم استدعى إحدى موظفاته ، وقد لاحظ تأخرها عن الدوم وبخها قليلا وكلفها بمهمة شراء السيارة.

خرجت الموظفة وهي تندب حظها وتتذمر من وظيفتها محدثة نفسها بصوت مسموع:

«لو أن لي زوجًا لكنت أنا وهو وأبنائي في غاية السعادة «

لتأخذ هاتفها وتتصل بعمها صاحب متجر الألعاب الكبير المليء بالألعاب الكبيرة والصغيرة.

تبادلا الحديث بمحبة وطلبت منه سيارة ورحب بطلبها على الفور وأرسلت له العنون أنهى العم مكالمته بابتسامة تظهر غصة في قلبه وهو ينظر إلى محله وكل تلك الألعاب التي تحيط به. يطلق تنهيدة حاره ويقول:

«لو أن لي أطفالا أو حتى طفلا واحدا لكان يلهو ويلعب حولي الآن ولأعطيته ما شاء من هذه الألعاب.)

نادى العم أحد عماله وأعطاه العنوان وطلب منه توصيل السيارة على الفور.

أخذ العامل السيارة وركب دراجته النارية متجهًا للعنوان ، متعبا من عمله وحرارة الشمس الشديدة والزحام الذي يعيق طريقه؛ يفكر في نفسه:

« يالها من وظيفة مقلة بالقيمة ، كم أكرهها. لو أنني أكملت دراستي العليا ، لكان وضعي أفضل.»

قطع تفكيره طفل صغير يبيع الماء رجاه أن يشتري منه ، إلا أنه نهره ومضى في طريقه.

بينما جلس الطفل حزينًا ودموعه تملأ عينيه يفكر:

«لو أن لي أبا يعولني أنا وأسرتي لكنت عشت طفولتي بسعادة.»

مضى العامل مسرعا ، فكاد أن يصدم رجلا عجوزا ، قال له العامل بغضب:

«من الأفضل لك أن تبقى في البيت!»

قال العجوز محدثًا نفسه:

«لو أن لي صحة تسري في الجسد «

وصل العامل أخيرًا ،وسلم السيارة للأب.

الأب نادى ابنه:

«تعال ، انظر ماذا جلب لك والدك!»

فرح الطفل وعيناه تلمعان ، لكنه عندما فتحها قال بخيبة أمل:

«لكن... لو أن لونها أحمر ، لكنت في غاية السعادة.»..

ضياء و «البعبع»

تأليف ورسوم: غدير الرعيني

جاء المساء ، وهو أكثر الأوقات التي يخافها «ضياء». فهو يكره النوم في الظلام ، ويشعر أن كل ما حوله يتربص به ، وينتظر نومه لينقض عليه.

ما أن ودعه والداه وصار وحيدًا في غرفته المظلمة ، حتى نظر للأعلى ، فشعر أن خفاشًا كبيرًا فوق سريره مباشرة وسيهاجمه في أي لحظة ، حوّل نظره جهة الباب فرأى شخصًا متربصًا به واقفًا خلفه ، مما جعله يرتجف خوفًا ويلتفت بسرعة نحو النافذة ، فرأى وحشًا يحملق به من خلالها. لم يحتمل «ضياء» كل ذلك الرعب وكاد قلبه يخرج من مكانه فصرخ بأعلى صوته:

- بعبببببببببع.

- جاء والداه على الفور إثر صراخه فوجداه متكورًا على نفسه تحت غطائه ومغمضًا عينيه ، بينما الدمع قد غسل وجهه.

احتضناه ، وبادره والده بالسؤال عن ما أفزعه ، فأشار للسقف دون أن يفتح عينيه وقال:

- هناك خفاش في الأعلى ، ورجل مختبئ خلف الباب ، وبعبع بقرب النافذة ، وجميعهم ينتظرون نومي لينقضوا عليّ.

ثم عاود البكاء.

أمسكت والدته وجنتيه بلطف ، وطلبت من والده أن ينير الغرفة ، ثم طلبت من «ضياء» أن يفتح عينيه وقالت له :

- انظر يا حبيبي للأعلى ، فذاك الخفاش ما هو إلا مصباحك الجميل الذي ينير غرفتك.

ثم إن معطف المطر خلف بابك ، هو الرجل الذي كنت تتخيله.

انظر أيضًا للنافذة وسترى أن شجرتنا الجميلة التي تزقزق عليها العصافير صباحا لتوقظك ، هي ما ظننته البعبع!

شعر «ضياء» بالحرج من نفسه وقال:

- نعم يبدو ذلك منطقيًا الآن ، ولكنه لم يكن كذلك حين كانت الأنوار مطفأة ، فلماذا تتركاني أنام في الظلام؟

- لأن جسدك يحتاج للظلام كي تنمو وتكبر يا صغيري ، لكن لا تقلق ، فأنا لدي الحل من أجلك وسأحضره الآن. (رد والد ضياء).

خرج الوالد ، وعاد بعد قليل وهو يحمل كشافًا يدوي أزرق وجميل ، ثم قال لابنه:

- اسمك هو الحل يا «ضياء»!

ما أن تشعر بالخوف من شيء ما ، وقبل أن يبدأ خيالك الواسع برسم صورة مخيفة له ، ما عليك إلا أن تضئ باتجاهه ، وسترى أنه أحد أغراض غرفتك المعتادة وتنام دون قلق.

وهكذا استطاع «ضياء» أن يواجه مخاوفه ويتغلب عليها بشجاعته وحب والديه ، حتى أنه توقف عن استخدام المصباح بعد فترة بسيطة ، وتوقفت مخيلته عن التفكير بالأشياء المقلقة والمخيفة.

الروائية نسرين المشاعلة
الكتابة كذاكرة ومقاومة

أعد الملف: نجيب التركي

الروائية الأردنية نسرين المشاعلة لـ «سُـــلاف»

الكتابة عندي صارت مواجهة أكثر صدقًا مع نفسي... ومع العالم.

حوار/ نجيب التركي

- في روايتك (ابنة آدم) يبدو أن السؤال الوجودي يتقدم على الحدث السردي؛ هل ترين أن الرواية اليوم مطالبة بأن تكون مساحة تفكير أكثر من كونها حكاية؟

بعد قراءتي لرواية رحّالة للكاتبة البولندية أولغا توكارتشوك ، أدركت أن الحكاية تشبه الماء؛ تنساب في أكثر من قالب ، وتأخذ شكل الوعاء الذي توضع فيه ، وأن كلّ كاتب يمنحها قالبه الخاص وصوته المختلف. وربما الأهم أنها منحتني الجرأة لنشر ابنة آدم ، والاطمئنان إلى أن النص يمكن أن يكون حرًّا ، مفتوحًا ، وغير خاضع لقالب واحد.

قد تكون الحكاية مجرّد خلفية تتناثر خلف الأسئلة ، لا تتقدّمها بل تفسح لها المجال كي تتكاثر وتتشظّى. وفي هذا التبعثر ، يصبح القارئ شريكًا في الكتابة ، يعيد تشكيل الحكاية وفق وعيه الخاص وتجربته ، لتصبح الرواية مساحةً للتفكير ، للقلق ، وللبحث ، لا لتقديم يقين جاهز. الحكاية لم تختف ، لكنها لم تعد المركز ، صارت وسيلةً لقول ما هو أعمق. أحببتُ أنَ كلّ ناقدٍ أو قارئٍ قرأ ابنة آدم بشكلٍ مختلف؛ لأن هذا الاختلاف يؤكّد أنه نصّ مفتوح على احتمالاتٍ تتعدّد بعدد قرّائه.

«إن ابتعد قارئُ ما، فهذا لا يعني أن النص فشل، بل يعني ببساطة أنه لم يُكتب له»

- كيف تتشكل الفكرة الأولى للرواية لديك: هل تبدأ من صورة، أم من سؤال، أم من حالة شعورية؟

لطالما آمنتُ أن الكاتب يحمل كلّ حكاياته في داخله؛ أنها موجودة في مكانٍ ما في اللاوعي ، تختبئ بصمت ، بانتظار لحظة ما: حدث عابر ، شعورٍ مفاجئ ، أو محفّزٍ صغير يوقظها. وحينها تبدأ الصور والمشاهد والأصوات بالتسرّب ، ذهنيًا أولًا ، كأنها ومضات غير مكتملة ، ثم ما إن تصل إلى أرض الواقع -إلى الكتابة- حتى تتّسع وتتعّمق ، وتكتسب طبقاتها ومعانيها.

السيرة الذاتية

السيرة الذاتية والأدبية — نسرين المشاعلة

الاسم: نسرين المشاعلة

المهنة: كاتبة وروائية

البلد: الأردن

المؤهل العلمي: بكالوريوس إدارة أعمال

الأعمال الأدبية

- رواية ابنة آدم (منشورة)
- رواية مراتع الظلام (منشورة)
- ذاكرة الماء — قصة قصيرة
- حارس شجرة اللوز — قصة قصيرة

تركز نسرين في أعمالها على السرد الإبداعي الذي يمزج بين الذاكرة الفردية والجماعية ، الهوية ، الصمود ، والقصص التاريخية الإنسانية.

الخبرات العملية

- تنظيم الفعاليات والمؤتمرات والمعارض
- العمل في مجال النشر الورقي والإلكتروني
- تصميم أغلفة الكتب
- كتابة السيناريو للمحتوى الأدبي والدرامي
- تصميم مقاطع إعلانية للروايات والشعر باستخدام الذكاء الاصطناعي
- كتابة مقالات ثقافية منشورة في مجلات عربية
- العمل على مشاريع سينمائية قصيرة باستخدام الذكاء الاصطناعي لتقديم محتوى بصري مبتكر يربط الأدب بالتصوير السينمائي ويعكس روح قصصها الأدبية

الجوائز

- جائزة اتحاد الأدباء العرب للقصة القصيرة عن ذاكرة الماء
- المركز الأول في مسابقة ديوان العرب الأدبية عن قصة حارس شجرة اللوز

- إلى أي حد يمكن القول إن الكتابة عندك فعل مقاومة؟

ليست مقاومة مباشرة ، لكنها في جوهرها مواجهة. مواجهةٌ لصمتي الطويل ، إذ جاءت الكتابة لتنافسه وتكسره ، ومواجهةٌ لظلّي الذي يهرب من الضوء فأستدرجه إلى ضوء الصفحات البيضاء.

ومواجهةٌ أيضًا لكلّ ما لا يعجبني في هذا العالم ولا أستطيع تغييره؛ ولكلّ ما يمرّ كأنه طبيعي بينما هو مُثقلٌ بالخلل.

- تحضر ثيمة الاغتراب بقوة في نصوصك، لكن بشكل داخلي أكثر من كونه جغرافيًا؛ كيف تفهمين هذا الاغتراب؟

الاغتراب الحقيقي ليس أن تكون بعيدًا عن مكان ، الاغتراب أن تكون غريبًا داخل المكان. الشعور بأنك لا تنتمي تمامًا ، حتى وأنت في قلب الأشياء ، وكأنك حاضر جسديًا وغائب شعوريًا في الوقت نفسه.

الاغتراب الذي لا يتحدث عنه أحد: اغتراب الزمن. أن تشعر أنك وُلدت في زمنٍ لا يشبهك ، وأن إيقاع العالم من حولك لا ينسجم مع إيقاعك الداخلي. كأنك تنتمي إلى عصرٍ آخر ، أو إلى زمنٍ متخيّل لم يصل بعد ، أو مضى دون أن تعيشه حقًا. هذا النوع من الاغتراب يجعل الحياة أكثر صعوبة ، لأنك تحاول عبثًا أن تجد لنفسك مكانًا داخل زمنٍ لا يبدو أنه صُمم لك.

- في ابنة آدم، الهوية تبدو عبئًا بقدر ما هي انتماء؛ هل هذا انعكاس لتجربة شخصية أم لرؤية فكرية أوسع؟

ربما الاثنين معًا. قصة سمعتها في طفولتي قادتني أن لا أحفظ أي خريطة على الأرض

الهوية ليست دائمًا ملاذًا ، أحيانًا تكون قيدًا. أنا مهتمة بتفكيك هذا التوتر بين الانتماء والاختناق ، بين ما يمنحك تعريفًا وما يسلبك حرية أن تكون خارج التعريف.

وحين تطرح هذا السؤال على نفسك ، ستجد أن الهوية تسافر بك في

رحلة طويلة ، تتبع فيها أثر الأجداد والذاكرة والجذور ، إلى أن تصل في النهاية إلى نقطة البداية: أنك تنتمي أولًا إلى التراب ، إلى الأصل الإنساني الأول قبل كل التصنيفات. وأن الأسماء ، بكل ما تحمله من دلالات ، كانت بداية الاختلافات بين البشر ، لا جوهرهم.

- هل تعتقدين أن الإنسان المعاصر فقد القدرة على الانتماء، أم أنه يعيد تعريفه فقط؟

أعتقد أنه يعيد تعريفه ، لكن في حالة ارتباك دائم. لم يعد الانتماء واضحًا أو مستقرًا ، بل صار سؤالًا مفتوحًا ، يتبدّل مع التجربة والزمن والوعي.

يمكنك أن تعيش في أي مكان في العالم يمنحك الأمان واحتياجاتك الأساسية ، لكن يبقى هناك دائمًا رابط خفي وقوي مع مكانٍ ما ، تشعر أنك تنتمي إليه لأن انتماءك إليه يمنحه وجوده ، وكأنه يكتمل بك.. من هنا ، يصبح الحديث أو الكتابة عن فلسطين ، وعن الانتماء إليها ، فعلًا يتجاوز الوصف إلى التأكيد على الوجود ذاته. فحين نكتب عنها أو نتحدث عنها ، نحن لا نستعيد ذاكرة فقط ، بل نُعيد تثبيت حضورها ونقاوم المحاولات التي لا تنتهي في محوها ، نقاوم محاولات التلاشي عبر السرد ، وكأن اللغة نفسها تصبح شكلًا من أشكال البقاء.

- شخصياتك غالبًا «غير مكتملة» أو معلّقة بين احتمالات؛ هل هذا خيار جمالي أم تعبير عن رؤيتك للإنسان؟

هو انعكاس لرؤيتي للإنسان. نحن لسنا مكتملين ، نحن احتمالات. فكرة الاكتمال تبدو مريحة لأنها تمنح تعريفًا نهائيًا ، لكنها في العمق وهمٌ أكثر من كونها حقيقة.

الإنسان يتشكّل باستمرار ، يتغيّر بتجربته ، وبما يفقده وبما ينجو منه. لذلك تأتي شخصياتي أيضًا معلّقة بين ما كانت عليه وما يمكن أن تصبحه ، وكأنها في حالة حركة دائمة لا تستقر على شكلٍ واحد. أنا لا أبحث عن شخصية «منتهية» ، بل عن كائن حيّ داخل النص ، يتردد ،

يخطئ ، يتحوّل ، ويظل مفتوحًا على احتمالات متعددة ، تمامًا مثل الإنسان نفسه.

- إلى أي حد تتركين شخصياتك تقودك أثناء الكتابة، أم أنك تتحكمين بمسارها؟

أمنح شخصياتي حريةً كاملة؛ فهي تولد في فضاءٍ ذهنيّ تخيّليّ مفتوح ، لا يخضع لقالب صارم منذ البداية. هناك لحظة أشبه بالإنصات أكثر منها بالتحكّم ، كأن الشخصيات تبدأ بالتحرّك والتكلم من تلقاء نفسها ، وأنا فقط أراقب وأحاول أن أكون أمينة لما تقوله..

في هذه المرحلة لا أفرض عليها مسارًا جاهزًا ، بل أتركها تكشف طريقها أثناء الكتابة. أحيانًا تفاجئني باتجاهات لم أكن أتوقعها ، وأحيانًا تغيّر ما كنت أظنه مسارًا محسومًا. عندها تصبح الكتابة نوعًا من الإصغاء العميق: هي تتكلم ، وأنا أكتب.

- هل يمكن اعتبار «ابنة آدم» شخصية رمزية تمثل الإنسان المعاصر، أم أنها كيان فردي بحت؟

هي فردية ورمزية في آن. كلما كانت الشخصية صادقة في فرديتها ، أصبحت أكثر قدرة على تمثيل الآخرين. أنا لا أبدأ من فكرة الرمز ، بل من إنسانٍ محدّد بملامحه وهشاشته وتفاصيله الصغيرة ، ثم ، مع تطوّر الكتابة ، تبدأ هذه الخصوصية بالاتساع لتلامس ما هو أعمّ..

الرمزية ليست مقصودة بشكلٍ مباشر ، بل هي نتيجة طبيعية للصدق في بناء الفردي. حين تكون الشخصية حقيقية بما يكفي ، تصبح قابلة لأن تُرى كمرآة لتجارب إنسانية متعددة ، دون أن تفقد خصوصيتها الأولى.

- لغتك تميل إلى البساطة العميقة أكثر من الزخرفة؛ كيف توفّقين بين الشفافية اللغوية والكثافة الفكرية؟

أؤمن أن اللغة ليست للزينة ، بل للكشف. البساطة ليست سطحًا ، بل عمقٌ نقيّ حين يُصاغ بدقّة. أحاول أن أقول الأشياء كما هي ، دون أن أفقد تعقيدها أو أختزلها إلى ما يريح القارئ على حساب حقيقتها.

اللغة عندي ليست تزيينًا للفكرة ، بل طريقة للاقتراب منها حتى حدودها القصوى؛ أن نصل إلى جوهر الشيء دون ضجيج لغوي ، ودون أن نخون كثافته الداخلية.

ومن هنا تأتي أهمية الصدق في الكتابة؛ أن تترك الفكرة تُرى بوضوحها مهما كان هذا الوضوح مُربكًا أو غير مريح ، لأن ما يُخفى خلف اللغة المزخرفة لا يختفي فعليًا ، بل يتراكم في طبقات المعنى.

- هل ترين أن اللغة في الرواية يجب أن تكون خادمة للفكرة، أم شريكًا في إنتاجها؟

هي شريك أساسي. الفكرة لا تولد خارج اللغة ، بل من خلالها. اللغة ليست وعاءً محايدًا ننقل إليه المعنى ، بل هي التي تصنعه وتعيد تشكيله أثناء الكتابة.

في كثير من الأحيان ، لا أسبق الفكرة بل أكتشفها داخل اللغة نفسها؛ داخل إيقاع الجملة ، وانزياحاتها ، وما تقترحه الكلمات حين تتجاور. لذلك لا أرى اللغة خادمة للفكرة ، بل جزءًا من لحظة ولادتها ، وفاعلة في توجيهها وكشف حدودها.

- إلى أي مدى تتعمدين الإبطاء في السرد لصالح التأمل؟

الإبطاء ليس قرارًا واعيًا دائمًا ، هو ضرورة يفرضها النص. بعض اللحظات تحتاج أن تُعاش ببطء ، وكأن الزمن نفسه يجب أن يتمدّد كي يتّسع للتأمل ولرؤية التفاصيل التي لا تظهر في الإيقاع السريع..

المشهد ، والحالة ، والتقمّص يقودون مركبة الكتابة؛ فأحيانًا أضغط بقوة على دواسة البنزين فتندفع الجمل بسرعة ، وأحيانًا أُبطئ عمدًا أو يُبطئني النص نفسه ، وكأنه يطلب مني أن أُصغي أكثر مما أصف.

في هذا التناوب بين السرعة والبطء تتشكّل نبضات السرد ، ويتحدد إيقاعه الداخلي.

- رواياتك تميل إلى تفكيك الحبكة التقليدية؛ هل هذا موقف واعٍ من الشكل الروائي الكلاسيكي؟

لا أرفض الشكل الكلاسيكي ، لكنني لا ألتزم به بوصفه قالبًا ثابتًا. أنا أبحث عن شكلٍ يناسب التجربة ، لا العكس؛ شكل يتولّد من داخل النص لا يُفرض عليه من خارجه.

وأميل كثيرًا إلى الروايات التي تمرّدت على المدارس الأدبية ، فلم تعد تابعةً لها أو محكومةً بها ، بل أصبحت هي نفسها مدرسة قائمة بذاتها ، تخلق قواعدها أثناء الكتابة ، وتعيد تعريف معنى السرد خارج التصنيفات الجاهزة.

- كيف تنظرين إلى الصمت والفراغات داخل النص؟ هل هي جزء من الكتابة أم ما يتبقى منها؟

هي جزء أساسي من الكتابة نفسها ، وليست بقاياها. أحيانًا يكون ما لا يُقال أهمّ مما يُقال ، لأن المعنى لا يتكوّن فقط في الجملة ، بل أيضًا في المساحة التي تُترك حولها.

الصمت في النص ليس فراغًا سلبيًا ، بل مساحة تفكير للقارئ ، يُكمل فيها ما لم يُصرّح به. وهنا تتداخل القراءة مع الكتابة؛ فيصبح القارئ شريكًا في إنتاج المعنى ، لا مجرد متلقٍ له ، وكأن النص يكتمل في وعيه هو أيضًا ، لا على الصفحة وحدها.

- ما الذي يمنح النص تماسكه في ظل هذا التشظي البنيوي؟

الروح. إذا كان هناك خيط داخلي صادق ، سيبقى النص متماسكًا مهما بدا متشظيًا في شكله أو بنائه. التماسك ليس هندسةً خارجية ، هو إحساس داخلي بالاتساق ، كأن كل جزء في النص يعود في النهاية إلى نبض واحد حتى لو تفرّقت مساراته.

التشظّي قد يكون شكلًا ظاهريًا ، لكنه لا ينفي الوحدة إذا كانت التجربة

صادقة ومشحونة بحضورها الإنساني. ما يجمع النص هو ذاك الخيط الخفي الذي يربط أجزائه بالمعنى ، وبما يشبه الروح التي تتسرّب بين السطور.

- الرمـوز في أعمالـك ليسـت مباشـرة أو مغلقـة؛ كيـف تتعاملين مـع فكـرة التأويـل المفتـوح؟

أحبّ التأويل المفتوح. النص الذي يُقرأ بطريقة واحدة فقط هو نصّ ناقص ومُمل ، لأنه يُغلق احتمالاته مبكرًا ويُحدّد معناه قبل أن يعيش فعليًا في وعي القرّاء..

النصّ المفتوح ، الذي يُعاد تأويله أكثر من مرة وبطرق مختلفة ، هو نصّ قادر على الحياة الطويلة. كل قراءة تضيف إليه طبقة جديدة ، وكل قارئ يُعيد تشكيله وفق تجربته الخاصة.

- هـل تخشـين أحيانًـا أن يبتعـد القـارئ عـن النـص بسـبب كثافـة الرمزيـة؟

أؤمن أن القارئ الذي يشبه النص لن يبتعد ، وأن هناك نوعًا من التلاقي الخفي بين التجربة المكتوبة وتجربة من يقرأها ، حتى لو بدا النص كثيفًا أو ملتبسًا.

وإن ابتعد قارئٌ ما ، فهذا لا يعني أن النص فشل ، بل يعني ببساطة أنه لم يُكتب له. لكل نص قرّاؤه الطبيعيون ، أولئك الذين يجدون فيه امتدادًا لأسئلتهم وقلقهم ورؤيتهم للعالم ، بينما يظل النص نفسه وفيًّا لما أراد أن يقوله دون أن يساوم على طبيعته.

- إلـى أي حـد تحضـر الفلسـفة بشـكل واعٍ في كتابتـك، أم أنهـا تتشـكل تلقائيًـا مـن التجربـة؟

هي أقرب إلى أن تكون نتيجة للتجربة أكثر من كونها قصدًا مباشرًا. لا أتعامل مع الفلسفة كأفكار جاهزة أسقطها على النص ، اتركها تتشكّل داخله ، بهدوء.

- من هو القارئ الذي تكتب له نسرين المشاعلة؟

أكتب لذلك القارئ الذي يشبهني في التيه ، الذي يسير بلا يقين كامل ، ويطرح أسئلته أكثر مما يقدّم إجابات. نلتقي في منطقة ضبابية ، لنتوه معًا... وربما يدلّ أحدنا الآخر على الطريق.

- هـل يهمـك أن «يفهـم» القـارئ النـص، أم يكفـي أن يشـعر بـه؟

الشعور هو البداية. الفهم يأتي لاحقًا ، وربما لا يأتي بالشكل نفسه عند الجميع. ما يعنيني أولًا هو الأثر؛ أن يهتزّ شيء ما في الداخل ، أن يترك النص رجفة أو سؤالًا. بعدها ، لكل قارئ طريقته في الفهم... أو في إعادة خلق المعنى.

- كيـف تتعاملين مـع التأويـلات المختلفـة أو المتناقضـة لنصوصـك؟

أرحّب بها. النص لا يعود لي بعد كتابته ، يصبح ملكًا للقارئ. لكل قراءة حقيقتها ، ولكل قارئ طريقته في التقاط ما يعنيه. أؤمن أن تعدد التأويلات هو دليل على حيويّته... وعلى أنه ما زال قادرًا على أن يُقال بطرق مختلفة.

- إلـى الآن لديـك روايتيـن، كيـف تريـن موقـع الروايـة العربيـة اليـوم في ظـل التحـولات العالميـة؟

أرى أن الرواية العربية تعيش حالة تحوّل حقيقية ، تحاول من خلالها أن تجد صوتها الخاص وسط عالم سريع التغيّر. هناك وعي متزايد بالتجريب ، وبالاقتراب أكثر من الأسئلة الكبرى دون تزييف أو تكرار. ومع ذلك ، ما زالت تواجه تحديات تتعلق بالحرية ، والنشر ، والوصول إلى القارئ. لكنني أؤمن أنها تكتب نفسها الآن بجرأة أكبر.

- إلـى أي مـدى تؤثـر التحـولات السياسـية والاجتماعيـة في كتابتـك، حتـى وإن لـم تظهـر بشـكلٍ مباشـر؟

هي حاضرة دائمًا ، لا يمكن للكاتب أن يكون خارج زمنه ، فكل ما نعيشه يتسرّب إلى النص بطريقة أو بأخرى ، حتى وإن لم يظهر بشكل مباشر. لا يمكن للكتابة ان تنعزل عن الواقع ، لا بد أن تكون الكتابة الأذن التي تصغي إليه... لتعيد سرده ، لمقاومته أو تغييره.

- ما الذي تغيّر فيكِ ككاتبة بعد ابنة آدم؟

أصبحتُ أكثر ثقة. مَنحتني ابنة آدم جرأة لم أكن أمتلكها من قبل ، جرأة أن أذهب أبعد في أسئلتي ، وأن أكتب دون خوف من العتمة التي أفتحها في النص. لم تعد الكتابة عندي محاولة لإرضاء أحد ، بل صارت مواجهة أكثر صدقًا مع نفسي... ومع العالم.

- هـل هنـاك نـص أو كاتـب أثّـر بعمـق في تشـكيل وعيـك السـردي؟

مرّ كثيرون وتركوا أثرهم ، لكن التأثير الحقيقي بالنسبة لي هو ذاك الذي يمنحك عناقًا وجرأة ، حتى وإن كان صاحبه غائبًا أو ميتًا. عندها تشعر أنك لست قارئًا فقط ، إنما امتدادٌ للفكرة... وامتدادٌ للحلم.

- كيف تعرفين أن نصًا ما «اكتمل» بالنسبة لك؟

لا أظن أن هناك نص يكتمل حقًا. دائمًا يطاردني إحساس بأن شيئًا ما ينقصه ، لكنني أجبر نفسي على التوقف عن الكتابة قبل ان يجرفني جنون الكمال بلحظات... كي أنقذ النص مني.

قلق الوجود والبحث عن الفردوس المفقود في رواية ابنة آدم لـ «نسرين المشاعلة»

جمال الطرابلسي حنظلة الآراميّ... سوريا

توطئة...

يقول الكاتب الروائي الفرنسيّ ميلان كونديرا:

الرّواية لا تَدرسُ الواقع بل تدرسُ الوجود.. والوجود هو ما يمكن أن يكونَه الإنسان.

وكلام كونديرا يعني أنّ العمل الروائيّ ليس توثيقًا ولا تسجيلًا للأحداث إنما هو محاولة لسبر أغوار الإنسان وتحفيز طاقته الكامنة ، وعليه فالرّواية تشتغلُ على الذّات البشريّة في مواقفَ يتمّ تخيّلها وتحدّدُ مصير الكائن الإنسان

والرواية - كما أرى —أداة تفكير أداة تغيير وهذا ما فعلته نسرين مشاعلة بالضبط فالرّواية في هذا العالم المجنون لا يجوز أن تكون مجرد عمل حكائيّ يسرد الواقع بأسلوب إخباريّ.

إنّ الرواية في القرن الحادي والعشرين وفي ظلّ هيمنة رأس المال والقطب الواحد وتراجع مقام الإنسان وانشغال البشريّة بمآلات حروب الغرب علينا ووسائل التواصل الاجتماعي لا يمكنها أن تتجاهل ذلك وتذهب بالقارئ إلى مدينة الملاهي ، فالرواية في شرقنا المتعب ليست ترفًا لأنّها تمثّل التّجربة الفكريّة والحياتيّة للمؤلّف الذي يعيد تخليق الحياة وتجديد الألوان لتكون شديدة التأثير على المتلقّي لإحداث التّغيير المطلوب في الرّؤى والسّلوك. وهذا أيضًا تجلّى في الرواية الفاتنة (ابنة آدم) كتبت هذه المقدّمة الطويلة تمهيدًا للدّخول بما هو أساس في المشهد الروائي الإبداعيّ لرواية (ابنة آدم) للأديبة الروائيّة الشّابّة (نسرين مشاعلة) هذا العمل المختلف ، هذا الكون المختلف الذي صاغه خيال الأديبة ببراعة أدبيّة لافتة

كونٌ افتراضيّ وشخصيّات افتراضيّة تسير وتتحرك بيننا تحملُ ملامحَنا الحائرةَ وأوجاعنا المتجذّرة وخيباتِنا المتتالية وطموحاتِنا التي لا تتوقف.

ابنة آدم عمل مزج بين الخيال والواقع بطريقة فاتنة وجعل من الخيال شيئًا ممكنًا وهذا ما يمكن تسميته بالواقعيّة الممكنة ، صحيح أن العمل لا يتعاطى مع الإيديولوجيات التي تحكمنا في هذا الكون المترامي الأطراف لكنه يبحث بقوّة عن خلاص الإنسان وانعتاقه من مظالم الإنسان وقد يكون هذا الانعتاق بالوصول إلى أرض أخرى يمكن الوصول إليها برًّا أو بحرًا وربّما عن طريق الفضاء أيضًا وربما يمكن أن (يكون على أرضنا).

المشهد السّرديّ في ابنة آدم

تبدأ الرواية من المطار فابنة آدم مدعوّة لحضور مؤتمر (أصحاب نظرية الأرض المسطحة) في بلد ما غير محدّد تمامًا كما أنّ أحداث الرواية تجري في بلد عربيّ غير محدّد تعيش ابنة آدم قصة حبّ افتراضيّة

حميمة لكنّ هذا الحبّ لصاحب الظلّ الطويل يتهاوى بمجرد خروجه من خلف الشاشة إلى الحياة الحقيقيّة بكلّ تعقيداتها وخيباتها.

في ذات اليوم الذي تنهار فيه قصّة الحب يظهر خطر غامض متأتّ من جسم فضائيّ كانت قد حذّرت ناسا منه كثيرًا يقترب من الأرض ويهبط على إحدى القمم في الدولة العربيّة التي تجري فيها الأحداثُ الافتراضيّة ثمّ يبقى لبعض الوقت.

وهنا ترصد الكاتبةُ مواقفَ الناس ومشاعرَهم تجاه الطّارئ الجديد وتتبلور فكرةُ القصّة الأساسيّة وهي ترصد حالة الضّياع واليأس التي يعاني منها أصحاب الكفاءات والشهادات من جيل الشباب ورغبتهم الجامحة في الخروج من سجن الغثيان في هذا الوطن إلى سماوات الحلم إلى مواطن أخرى تحطّ عليها أقدامهم ويتلمّسون فيها إنسانيّتهم ومواطنيّتهم فالأرض هي أرض الله (المسطحة).

كلّ شخصيّة تتصرّف وفقَ وعيها بين أن يكونَ الجرم الفضائيّ خطرًا أو بوّابة الخلاص وكلّ يريد تجيير الأمر لِما يريد

وهذا العمل يذكّرني برواية (ثلج الصّيف) للروائيّ السوريّ نبيل سليمان فالعتبة الروائيّة هنا تبدأ من المطار وعند نبيل سليمان تبدأ من (كراج في مدينة دمشق يتجمّع فيه المسافرون للسفر نحو المحافظات) وإذا كان نبيل سليمان أراد بالكراج اجتماع الناس من منابت طبقية وفكريّة متنوّعة في حركيّة لحظيّة فإنّ نسرين مشاعلة تبدأ الرواية من المطار الذي يشكّل فضاء رمزيًّا يعبّر عن القلق الوجودي رغم أنّ بطلة الرواية ابنة آدم بَدَتْ واثقة من نفسها للوهلة الأولى وسرعان ما نكتشفُ قلقَ الحلم من خلال استحضارها الدائم الهادف لشخصيّة (عبّاس بن فرناس) الذي اجترح فكرة الانفصال عن هذه الأرض بجناحين ، نعم الانفصال عن هذه الأرض التي تغرق في التلوّث وقلق الوجود من خلال هدف وجودها في المطار وهو الوصول إلى مؤتمر كونيّ (لأصحاب نظريّة الأرض المسطّحة) ينتهي بفكرة إقامة رحلة إلى أطراف الأرض تفضي إلى الانفصال أيضًا عن هذه الأرض الولود بالمآسي والوصول إلى الفردوس المنشود حيث يتوقف الزّمن ويصبح هذا الكائن الذي يسير بساقين إنسانًا

شخوص الرّواية الرئيسة:

في الرواية خمس شخصيّات أساسيّة وكل شخصيّة تمثّل شريحة اجتماعيّة في مجتمع يبدو منفصلًا إلى حدّ كبير عن أحلام أبنائه يشدّهم إليه بخيط مهترئ في حين يحاول بالونٌ عملاق رفعهم إلى المجهول

- ابنة آدم: بطلة الرّواية وتمثّل المرأة بفيض عواطفها وهي تنشدُ الخلاص لنفسها وللبشريّة الغرقى في التلوّث بالوصول إلى عالم نقيّ كما كان في لحظة البَدء

— صاحب الظلّ الطويل الشّغوف بالقراءة يمثّل الشّباب المتخم بالعالم الرقميّ ولكنّ الجوع العاطفيّ يمزق روحه الحائرة

— الشيخ المحارب: الرجل الثمانينيّ يمثل الذّاكرة الوطنيّة من زمن حروب الكرامة فيختارُ الصّحراء ملاذًا أثيرًا وأخيرًا هروبًا من مدن بلا هويّة في بلد بلا هويّة

—جامع الخردة ويمثّل الرجل الواقعيّ الذي يقتنص الفرص فيلتقط ويجمع الخردة ويعيد تدويرها وكلّ أزمة بالنسبة له هي فرصة وهو بذلك يمثّل أيضًا الطبقة التجاريّة الرثّة التي تفعل أيّ شيء من أجل المال

— الرجل غير المرئي باختصار هو كلّ الشباب الذين تكسّرت أجنحتهم فتأبّطوا شهاداتهم وحملوا لافتات مكتوب عليها بكلّ لغات الدنيا (نطلب اللجوء والهجرة)

#بعضُ من رمزيات الرواية وقلق الوجود

أولًا أسماء الشخصيّات

لا أعتقد أنّ الروائي يختار أسماء شخصيّاته بشكل عابر بل يتم الاختيار بعناية وتركيز ويتمّ عكس الأبعاد الاجتماعية والثقافيّة في الأسماء وتركها لتطفو كقارب جميل الألوان وتنمو بعض الأسماء مع نمو الشخصيّة لتحلّ أحيانًا محل اسم الرواية كما في رواية (فساد الأمكنة لصبري موسى) فباتت الرواية تُعرف باسم بطلها شحاتة.

لكنّ الكاتبة الأديبة نسرين مشاعلة لم تُلبس شخصيّاتها أسماءَ العلم المعروفة وخرجتْ عن المألوف وألبستْ شخصيّاتها أسماءَ مبتكرةً من أدوارهم الاجتماعيّة وصفاتهم أو من رمزيّة أدوارهم وبذلك جرّدتهم من خصوصيّاتهم الفرديّة وانتقلت بهم إلى تجسيد هويّتهم الوظيفيّة التيتمّ تخليقهم لأجلها وهذا الأمر جعل الرواية رغم التسجيليّة المفرطة أكثر تجريدًا وهذا ما نجده أيضًا في روايات مثل (النائب في يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم) و (الزين في عرس الزين للطيّب الصالح) فشخصيّة ابنة آدم هي المرأة الوحيدة في الرواية ولكنّها بهذا الاسم لم تعد تمثّل امرأة لها هويّة بطاقة شخصيّة بل أصبحت ترميزًا للمرأة

عمومًا في مجتمع الرواية في شغفها العاطفيّ وشغفها الفكريّ بأبعاده الإنسانيّة وشغفها الأدبيّ من خلال روايتها (الهروب من الأرض)

وهنا تطرح الأديبة رؤاها عبر رواية افتراضيّة لشابّة افتراضيّة اسمها ابنة آدم ، حيث تؤجج الكاتبة حروبًا دمويّة وتسير بالحياة نحو الفناء ويعمّ الجفاف ويغور الماء وتتلاشى الموارد وتقترب البشريّة من الفناء بحرب نوويّة لا تبقي ولا تذر ، وترسم صورة مأساويّة للهاربين على ثلوج القطب نحو الفردوس المنشود

وعندما تتحدث الكاتبة عن غلاف الرواية الافتراضيّة تتوضّح الصورة الرؤيويّة أكثر حيث تظهر فتاة على حافّة الكون وتريد أن ترمي بنفسها في طبقات الضباب

ثانيًا الأرض المنبسطة

تتردّد الفكرة كثيرًا منذ مطلع الرواية وهي موضوع المؤتمر الافتراضيّ فهل أرادت الكاتبة أن تدحض حقيقة كرويّة الأرض أم أرادت أن تصنع حاملًا منطقيًّا ورمزيّا لإمكانيّة أن يكون لهذه الأرض حافّة تستطيع القفز بين طبقات ضبابها نحو الأرض الأخرى وممّا لا أشكّ فيه هو أنّ الكاتبة تعيد تخليق الكون كما تعيد تخليق المجتمعات بهدف زرع فكرة الأرض الأخرى أو الفردوس الذي لا حروب فيه ولا جوازات سفر ولا رجال أمن عنصريّين

ثالثًا الجرم الفضائي

يمثّل الجسم الفضائي الذي اقترب من الأرض واختار أحد المرتفعات ليهبط عليه يمثل الخطر الدّاهم والغامض المتأتي عن تطوّر العلوم سواء عند الإنسان أو الكائنات الافتراضيّة في العوالم البعيدة ولعلّ الكاتبة نشدتْ أمرين من ظهور هذا الجرم

الأوّل هو رصد ردود أفعال شخصيّات الرواية والمجتمع عمومًا وكيف يتصرف مع حالة اضطراب كونيّ أو اختراق كونيّ يمكن أن يشكّل خطرًا على المجتمع وهكذا رأينا انكفاء صاحب الظلّ الطويل واهتمامه بتأمين أسرته أولًا بينما وجد كلّ من جامع الخردة والرجل غير المرئيّ في الأمر فرصة لتحقيق أحلامه فالأول يحلم بشيء ليبيعَه والثّاني وجد في الأمر فرصته للهجرة معهم نحو عوالم بعيدة

ردود الأفعال المتباينة هذه وغير المؤطّرة تَشي بالتفكك الاجتماعي الهائل والشرخ النهائي بين المجتمع والكيان السياسي الذي يدير المجتمع وانهيار القيم المثلى للعقد الاجتماعي للدولة الافتراضيّة. وهذا تبدّى واضحًا في دولنا العربيّة في الربع الأوّل للقرن الحادي والعشرين.

قلق الوجود والفردوس المنشود

عناصر الرواية الفكريّة والسيكولوجيّة تعكس حالة من الخوف العميق عند الشخصيّات خوفٌ على كلّ شيء ابتداء من القلق على الحياة بظهور الجرم الفضائي أو المجازفة بالحياة من خلال الاقتراب منه واللامبالاة بحياةٍ طعمها شديد الخيبة مرورًا بالقلق على الهويّة التائهة والمستقبل المتّشح بالسّواد

إنّ قراءة متأنّية للرواية تضع أمامنا أسئلة القلق الوجودي الكبرى وعلى رأسها:

من نحن؟ لماذا نحن كذلك؟

هذا الاتّشاح بالخيبات والأسئلة الوجوديّة الكبرى والوقوف على شفا جرفٍ لا يعني القنوط والانهيار والانكفاء في هذا العمل الإبداعيّ ، فالشخصيّات القلقة جميعها تسعى نحو التغيير وهنا تكمن الطّاقة الروحيّة الإيجابية في العمل ، فالجميع يسعى لتغيير واقعه والاستفادة من أشدّ الفرص خطورة للوصول إلى الأرض الأخرى والتي أسميتُها الفردوس المنشود.

ابنة آدم رواية منحازة إلى الفقراء والمحرومين منحازة إلى الإنسان بفطرته الأولى منحازة إلى الشباب وتحمل همومه من خلال الرموز الشفّافة التي عرضت لثلاثة منها

منحازة إلى الوطن وتريد (أن تهرب منه إليه) فتقيم عليه فردوسها المفقود وليس على الأرض الأخرى فتلك الأرض البعيدة بعد الحافّة التي قرأنا عنها كثيرًا في الرواية هي مجرد مكافئ موضوعي لعالم العدل والحريّة والجمال الذي تريد له أن يكون هنا في بلاد العرب أوطاني.

نسرين مشاعلة لا تعنيها الأرض الأخرى ولا المركبات الفضائيّة ووسائل التواصل والمبتكرات الرقميّة إلّا بقدر خدمتها للإنسان تقول الرواية في الصفحة 70:

هل نحن سعداء لوصولنا إلى القمر؟ ثمة رغيف يابس منسيّ في قاع الأرض يشبه وجه القمر لكنه يصلح عَشاء لهذا اليوم عشاء للفقراء ، يا لسعادة الفقراء والجوعى بالأعلام التي ترفرف بعيدًا!

ابنة آدم رواية شعوريّة رهيفة وشفيفة تنطلق من الأرواح في غنائيّة فلسفيّة نفسيّة كتبتها الأديبة نسرين مشاعلة بلغة تسجيلية مفرطة ولكنّها لغة مثقّفة وعالية المقام تتماوج فيها البساطة التشيخوفيّة كشلّال زهر في مروجٍ أنَفةٍ.

مراجعة أدبية لرواية «ابنة آدم» للكاتبة الأردنية «نسرين المشاعلة»

طارق بنات

لا تُقرأ رواية "ابنة آدم" للكاتبة الأردنية نسرين المشاعلة بوصفها نصًا سرديًا يسعى إلى الإقناع أو التسلية وفق معايير جاهزة، ولا بوصفها حكاية مكتملة العناصر يمكن تطويقها بحبكة واضحة أو رسالة محددة. في جوهرها، هي نص إشكالي، يتخذ من القلق أساسًا أكثر من اليقين، ويكتب التجربة الإنسانية من داخل هشاشتها، لا من موقع الاطمئنان. ومن هنا، فإن أي قراءة نقدية تتعامل مع هذه الرواية بمنظور اختزالي أو توصيفي صرف قد تخاطر بإفراغ النص من طاقته الدلالية، وتحويله إلى مادة تقريرية لا تُنصف طبيعته السردية.

تنطلق هذه الدراسة من افتراض أساسي: أن "ابنة آدم" لا تقدم خطابًا مكتملًا عن الهوية، ولا تصوغ موقفًا نهائيًا من العالم، بل تكتب التردد ذاته، وتبني نصها في المسافة الفاصلة بين الرغبة في الانتماء والعجز عن تحقيقه.

لذلك، لا تعتمد هذه القراءة على منهج نقدي واحد مغلق، ولا تُخضع النص لإطار نظري مسبق، بل تستعين بعدة أدوات تحليلية بحسب ما يفرضه النص نفسه. إنها قراءة سردية بالدرجة الأولى، تركز على البنية، والزمن، والصوت، والشخصية، لكنها في الوقت نفسه قراءة فكرية تتوقف عند الأسئلة الوجودية التي يطرحها السرد، وقراءة لغوية تهتم بالإيقاع والأسلوب والاقتصاد البلاغي.

تنبع ضرورة هذا المنهج من طبيعة الرواية نفسها؛ فـ"ابنة آدم" لا تقدم مادتها السردية في خط مستقيم، ولا تراكم الأحداث كوحدات سببية واضحة، بل تراكم الإحساس والذاكرة والانحناءات الداخلية للشخصيات، بحيث يصبح الحدث الخارجي هامشيًا مقارنة بما يحدث في وعي الشخصية. وهذا يفرض على الناقد إعادة ترتيب أدواته، والتعامل مع النص بوصفه بنيةً للمعنى، لا مجرد سلسلة وقائع.

كما تنطلق الدراسة من قناعة أن الرواية لا تُقرأ خارج سياقها الثقافي والفكري، لكنها في الوقت نفسه لا تُختزل فيه. النص يغذي نفسه من واقع عربي مأزوم، من خيبات جماعية، ومن شعور عام بالاقتلاع وعدم الاستقرار، لكنه لا يتحول إلى بيان اجتماعي أو خطاب احتجاجي مباشر. إنه يحوّل هذا السياق إلى تجربة فردية مكتوبة، تفكك أثر العالم في الذات، لا العالم نفسه.

وعليه، تهدف هذه القراءة إلى تفكيك الرواية من داخلها، مع احترام منطقها الداخلي، وعدم فرض خلاصات جاهزة عليها. إنها قراءة تراهن على القارئ الواعي، وتعامل النص كشريك في إنتاج الدلالة، لا كمادة مغلقة للفحص. ومن هنا، لا تدّعي الدراسة الإحاطة النهائية بالرواية، بل تفتح أفقًا نقديًا يسمح بإعادة قراءتها، والاختلاف معها، ومساءلتها كنص حي قابل للتأويل.

السياق الثقافي والفكري

تنبثق رواية "ابنة آدم" من سياق ثقافي عربي معاصر يتسم باضطراب عميق في منظومات المعنى، وانكسار واضح في الثقة بالسرديات الكبرى التي شكّلت مرجعًا للهويّة والانتماء والتاريخ. تُكتب الرواية في زمن تتراجع فيه اليقينات الجماعية، ويزداد فيه الإحساس بالهشاشة الفردية، بحيث يصبح السؤال الوجودي، لا الحدث السياسي المباشر، مركز التجربة الإنسانية.

لا تقدم الرواية نفسها كاستجابة ظرفية لحدث تاريخي محدد، ولا تنخرط في خطاب توثيقي أو احتجاجي مباشر، لكنها تحمل آثار الواقع في نسيجها السردي، وفي مزاجها العام، وفي طبيعة الأسئلة التي تلحّ على شخصياتها. فالسياق هنا ليس خلفية خارجية، بل شرط داخلي لتشكّل الوعي السردي ذاته.

يظهر هذا السياق في الإحساس الدائم بالاقتلاع، وبالعيش في مساحات غير مكتملة الانتماء؛ مدن تُستخدم ولا تُسكن، أماكن تُعبر ولا تُحتضن، وحدود تُرسم كعوائق لا كضمانات. إنه عالم عربي يعيش توترًا حادًا بين خطاب معلن عن الحرية والانفتاح، وواقع يضيق على الفرد ويقيّد حركته ويُفرغ مفهوم الهوية من طاقته الإنسانية.

ويتجلّى البعد الثقافي في العلاقة الإشكالية مع مفهوم الهوية نفسه. فالهوية هنا ليست معطىً موروثًا أو رابطة ثابتة، بل سؤالٌ مفتوح، وحملٌ ثقيل، وأحيانًا عبءٌ وجودي. هذا التصور يتناغم مع تحولات فكرية عربية معاصرة تعيد التفكير في مفاهيم الأصل والانتماء والذاكرة، لا من موقع التمجيد، بل من موقع المساءلة.

في هذا الإطار، تقيم الرواية حوارًا ضمنيًا مع نصوص سردية عربية

حديثة اهتمت بتفكيك الذات في مواجهة العالم، وبالكتابة عن الاغتراب والسفر والمنفى الداخلي، دون الوقوع في التكرار أو الاستنساخ. فهي تستفيد من هذا المناخ السردي العام، لكنها تعيد صياغته من زاوية شخصية حميمة، تجعل التجربة الفردية محورًا لكل مساءلة فكرية.

أما على المستوى الفكري، فتبدو "ابنة آدم" نصًا واعيًا بتحولات الخطاب الإنساني المعاصر، وبالتناقض بين الشعارات الكونية عن الحرية، وواقع الإقصاء والتصنيف والمراقبة. غير أن الرواية لا تحوّل هذا الوعي إلى أطروحة نظرية صريحة، بل تتركه يتسرّب عبر التفاصيل، والاختيارات السردية، وحالات الصمت والانكسار والتردد.

من هنا، يمكن القول إن السياق الثقافي والفكري في "ابنة آدم" ليس عنصرًا خارجيًا يُستحضر للشرح، بل نسيج داخلي يتغلغل في اللغة، وفي بناء الشخصيات، وفي رؤيتها للعالم. إنه سياق يُنتج رواية تدرك زمنها، لكنها ترفض أن تُختزل فيه، وتفضّل تحويله إلى سؤال إنساني مفتوح على التأويل.

العنوان ودلالاته الرمزية والفكرية

يشكّل عنوان الرواية "ابنة آدم" عتبةً نصيةً ذات كثافة دلالية عالية، لا يؤدي وظيفة التسمية فقط، بل يفتح منذ اللحظة الأولى أفقًا تأويليًا واسعًا يلازم القارئ طوال القراءة. العنوان، رغم بساطته اللغوية، يحيل إلى مرجعية إنسانية كونية، تستدعي الأصل الأول والسلالة والاشتراك في الجذر، لكن خلف هذه البساطة توترًا دلاليًا عميقًا بين ما يوحي به العنوان من شمول إنساني، وما يكشفه النص من تجربة فردية مثقلة بالاختلاف والقلق.

الإحالة إلى آدم لا تأتي هنا كاستدعاء ديني تقليدي أو رمز لبداية الخليقة فقط، بل كإشارة إلى الإنسان في حالته الأولى، قبل تراكم الهويات الفرعية، والحدود، والتصنيفات. أما إضافة "ابنة" فتعيد تشكيل هذه الإحالة، وتنقلها من المجرد إلى المتجسد، ومن الكوني إلى الذاتي، بحيث تصبح الابنة كيانًا يعيش التناقض بين انتمائه إلى أصل إنساني واحد، واصطدامه بواقع يجزّئ هذا الأصل ويقيّده.

العنوان لا يقدم وعدًا بالانتماء بقدر ما يلمّح إلى إشكاليته. أن تكون الشخصية ابنة آدم لا يعني أنها ستحظى باعتراف إنساني كامل، بل قد يعني العكس: أن تحمل أصلًا كونيًا، وتعيش في عالم يعترف فقط بالتصنيفات الضيقة. وهكذا يتحول العنوان إلى صيغة مفارقة تجمع بين الشمول النظري والإقصاء العملي.

العنوان لا يسمّي الشخصية باسم علم، ولا يحيل إلى مكان أو حدث، بل يختار تعريفًا نسبيًا قائمًا على العلاقة، لا على الهوية المستقلة. هذا الاختيار يعكس فكرة الذات المعلّقة، التي تُعرّف بانتمائها إلى أصل أكبر، دون أن تتمكن من تثبيت نفسها في الواقع. الاسم الغائب يقابله حضور رمزي طاغٍ يثقل الشخصية بدل أن يحررها.

وعلى مستوى التلقي، يمارس العنوان نوعًا من الإغواء الهادئ؛ إذ يدفع القارئ إلى توقع نص عن الإنسان بوصفه كائنًا مشتركًا في المصير، لكنه سرعان ما يكتشف نصًا يكتب الخصوصية، والجرح الفردي، والتجربة الذاتية العميقة. هذا التوتر بين توقع القارئ ومسار السرد يشكّل قوة العنوان، ويجعله جزءًا فاعلًا من البنية الدلالية للرواية.

بهذه الطريقة، يصبح العنوان مفتاحًا تأويليًا أساسيًا، يختزل في تركيبه البسيط الإشكاليات الكبرى التي تعالجها الرواية: سؤال الهوية، والانتماء، والإنسانية المعلنة مقابل الإنسانية المنتهكة. إنه نص مصغّر يضيء الرواية ويعقّدها، وينزع من القارئ شعوره بالطمأنينة.

البنية السردية العامّة

رواية "ابنة آدم" لا تتخذ السرد التقليدي طريقها المعتاد؛ فهي لا تتبع تسلسلًا سببيًا واضحًا للأحداث، ولا تبني تصاعدًا دراميًا يصل إلى ذروة محددة، ولا تنهي بصيغة اختتام تقليدية. على العكس، تفكك الرواية فكرة الحبكة نفسها، وتقدّم السرد بوصفه مساحة مفتوحة للتجربة الإنسانية، لا مجرد وسيلة لتوجيه القارئ نحو نتيجة مسبقة.

البنية هنا تنشأ من الداخل، عبر تراكم الانطباعات والمشاعر، وتجاور المقاطع، وتداخل الأصوات، وانكسار الخط السردي المستقيم. المنطق الذي يحكم الرواية هو منطق التراكم الشعوري، لا منطق التصاعد الحدثي. المشاهد والوقائع تتوالى كحلقات شعورية، بحيث تصبح أهميتها مرتبطة بتأثيرها النفسي في الشخصيات أكثر منها بمجرد كونها أحداثًا خارجية. بهذا الشكل، تتحوّل الرواية إلى مساحة يهيمن عليها التحول الداخلي، بينما يصبح الفعل الخارجي خلفيةً دلاليةً تكمل المعنى.

يتجلّى هذا الاختيار في التقطيع المشهدي الذي تعتمد عليه الرواية. المقاطع غالبًا لا تُفصل بفواصل زمنية أو مكانية واضحة، بل تتجاور وفق منطق التداعي والذاكرة. هذا الترتيب لا ينتج تشظّيًا عشوائيًا، بل يعكس طبيعة التجربة نفسها: تجربة مترددة، غير مكتملة، وعصيّة على الانضباط في خط سردي متسلسل.

ومن السمات البارزة أيضًا تعليق الاكتمال؛ فالرواية لا تحاول تقديم إجابات جاهزة عن مصائر الشخصيات أو دلالات الأحداث. هذا التعليق ليس ضعفًا بنيويًا، بل خيار جمالي وفكري يتماشى مع رؤية الرواية للعالم كفضاء مفتوح على الاحتمالات، لا كهيكل مغلق يمكن حصره وفهمه بالكامل.

كما أن الرواية لا تعتمد على المفاجأة أو الانقلاب الدرامي التقليدي، بل على التوتر البطيء والمتراكم، الذي ينشأ من تكرار الإحساس باللاجدوى، والاغتراب، والرغبات المؤجلة. هذا التوتر الصامت يخلق إيقاعًا داخليًا فريدًا؛ قد يبدو بطيئًا للوهلة الأولى، لكنه عميق الكثافة، لأنه يحاكي حركة الوعي الإنسانية، لا مجرد حركة الأحداث.

يمكن القول إن بنية "ابنة آدم" تعكس موقفًا فلسفيًا من السرد ذاته؛ موقفًا يرفض اختزال التجربة الإنسانية في مسار سببي بسيط، ويصر على كتابة التردد، والانقطاع، وعدم الاكتمال بوصفها عناصر جوهرية لتشكيل المعنى. إنها بنية تتطلب من القارئ صبرًا وانخراطًا، وتكافئه بإحساس أعمق بتعقيد التجربة الإنسانية، بدل الحلول الجاهزة والمفاهيم المبسطة.

الشخصيات الرئيسية

ابنة آدم: هذه المرأة التي نلتقيها أولًا في المطار ليست مجرد مسافرة عابرة، بل هي عقل متسائل يبحث عن مكان له في كون يبدو متناقضًا. تبدأ رحلتها بالانتظار في المطار، وهناك تظهر أولى طبقات شخصيتها المتعددة: فهي تنظر إلى المسافرين حولها وتراهم كأبناء آدم جميعًا، لكنهم يتصرفون كغرباء لا يعرف أحدهم الآخر. هذا التناقض بين الأصل المشترك والغربة الحالية يشكّل الصراع الأساسي في نفسيتها. تحمل جنسيات متعددة في لسانها — فهي تجيد خمس لغات — لكنها لا تجد لغة واحدة تفهم بها العالم من حولها. كتابتها ليست مهنة تمارسها، ولا هواية تستمتع بها، بل هي وسيلة وجودية لمحاولة فهم ذاتها وفهم الآخرين؛ تخلق عوالم في مدونتها لأن العالم الحقيقي يرفض أن يكون مسكنًا لها. حبها لصاحب الظل الطويل ليس مجرد عاطفة عابرة، بل هو محاولة أخيرة للالتصاق بشيء ثابت في حياتها المتنقلة، لكن حتى هذا الحب يتحول إلى مصدر جديد للاغتراب حين تكتشف أنه يحمل ظلالًا أطول من قدرتها على الاحتواء. في النهاية، "ابنة آدم" هي المرأة العصرية التي تحمل في داخلها كل تناقضات عصرها: تريد أن تكون حرة، لكنها تخشى الحرية؛ تبحث عن الحب، لكنها تهرب منه حين يقترب؛ تكتب لتخلق معنى، لكنها تشكك في معنى ما تكتب؛ تسافر بحثًا عن وطن، لكنها تكتشف أن الوطن الوحيد الممكن قد يكون داخل صفحات ما تكتبه، في تلك المسافة بين الحرف والهوامش.

صاحب الظل الطويل: يبدو لنا هذا الإعلامي الناجح كشخصية واثقة من نفسه، يقدّم برنامجًا ثقافيًا طموحًا، ويمتلك عائلة تبدو مثالية، لكن تحت هذا السطح تتدفق صراعات عميقة. هو رجل يؤمن بأن عليه مهمة نبيلة في زمن يزداد سطحيةً — يريد إنقاذ الثقافة من براثن التافهين — لكن هذه المهمة تتحول تدريجيًا إلى عبء نفسي ثقيل. علاقته بابنة آدم لا تمثل خيانة زوجية في نظره، بل هي تمرد على النموذج المثالي الذي حبس نفسه داخله؛ في عينيها يرى صورة نفسه الحقيقية التي أخفاها حتى عن نفسه: الرجل الحالم، غير الراضي، الباحث عن عمق حقيقي في علاقة إنسانية. مع ذلك، فإن هذه العلاقة تكشف ضعفه النفسي أكثر مما تمنحه قوة، فهو لا يستطيع الاختيار بين الواجب الأخلاقي نحو أسرته والرغبة العاطفية نحو امرأة تفهم جنونه الخفي. حين يصل تهديد الفضائيين، تنهار كل هذه التناقضات لتكشف النواة النفسية الحقيقية: رجل خائف يهرب إلى أحضان أسرته، يتخلى عن حلمه وعشقه في لحظة الخطر، ليكتشف أن كل مثاليته كانت ترفًا نفسيًا لا يتحمل مواجهة الموت. صاحب الظل الطويل هو نموذج للإنسان المعاصر الذي يبني هويته على صورة مثالية في وسائل الإعلام ووسائل التواصل، لكن هذه الهوية تتصدع عند أول اختبار حقيقي، تاركة إياه وحيدًا مع سؤال مؤلم: من هو حقًا عندما تختفي الأضواء وتتكشف الحقائق؟

الرجل غير المرئي: يعيش هذا المهندس في غرفة مظلمة ليست مجرد مسكن، بل هي رحم صناعي يعود إليه كل يوم بعد رحلات فاشلة في عالم يرفض رؤيته. شخصيته هي دراسة عميقة للإخفاق المزمن الذي يتحول إلى هوية؛ فبعد سلسلة من الرفض لمشاريعه الهندسية الذكية، لم يعد يعرف نفسه إلا كـ "رجل غير مرئي"، عنوان يلخص مأساته النفسية: الوجود دون الاعتراف. أحلام اليقظة التي يعيش فيها — حيث يتخيل نفسه يحصل على جائزة نوبل أو يقدّم مقابلة تلفزيونية ناجحة — ليست مجرد هروب من الواقع، بل هي محاولة يائسة لخلق واقع بديل يكون فيه مرئيًا، معترفًا به، محبوبًا. علاقته بأخته المتوفاة تشكّل جرحًا نفسيًا لم يلتئم؛ فموتها ليس مجرد فقدان عزيز، بل هو فقدان الشاهد الوحيد على أحلامه الطفولية، الشخص الوحيد الذي كان يؤمن به دون شرط. غرفته المليئة باللوحات والرسومات ليست دليلًا على موهبته فحسب، بل هي خريطة نفسية لأحلامه المكسورة؛ كل لوحة تمثل جزءًا من ذاته لم يستطع إخراجه إلى العالم الحقيقي. الرجل غير المرئي هو ضحية عصر يحول الفشل المهني إلى فشل وجودي، حيث تصبح الهوية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالإنجاز المادي والاعتراف الاجتماعي، وعندما يغيب هذا الاعتراف، تبدأ الذات في التلاشي والاختفاء خلقًا بعد خلق، حتى لا يتبقى سوى ظل يتراقص على جدران غرفة مظلمة.

الشيخ المحارب: هذا العجوز الذي يختار العيش في صحراء وحيدًا ليس مجرد رجل عجوز عنيد، بل هو حارس لذكرى توشك على الاندثار. شخصيته تحمل كل تعقيدات الشيخوخة حين تتحول من مرحلة عمرية إلى حالة وجودية؛ فهو يعيش في صحراء لا لأنها جميلة، بل لأن المدينة لم تعد تتسع لذكراه الطويلة. حكاياته عن الحروب التي خاضها ليست مجرد تفاخر بالبطولات الماضية، بل هي محاولة يائسة لإثبات أن حياته كانت ذات معنى في زمن ينسى بسرعة. موت ابنيه قبله يشكّل صدمة نفسية عميقة لا يتحدث عنها كثيرًا، لكنها تظهر في صمته الطويل ونظراته البعيدة؛ فالأب المفترض أن يموت قبل أبنائه يشاهدهم يذهبون قبله، وكأن التاريخ يرفض حتى هذه القاعدة الطبيعية البسيطة. صحراؤه ليست مكانًا جغرافيًا، بل هي فضاء نفسي يخلقه ليكون آخر معاقل كرامته؛ فيها هو المحارب القديم، القوي، صاحب القرار، بينما في المدينة يكون مجرد عجوز بحاجة إلى رعاية. مشهد جنازة ابنه، حيث يسقط النعش في شاحنة الخردة، ليس مجرد حادث مؤسف، بل هو رمز مروّع لكيفية تعامل العالم المعاصر مع الموتى وحتى مع الأحياء الذين يحملون ذكراهم؛ فالموتى يصبحون خردة يجب التخلص منها بسرعة، والذاكرة تصبح حملًا ثقيلًا يجب التخلي عنه. الشيخ المحارب في النهاية هو صوت الماضي الذي يرفض الصمت، صوت الذاكرة التي ترفض النسيان، لكنه صوت يضيع في صحراء الصمت المعاصر.

بائع الخردة: يبدو هذا الشاب الذي يقود شاحنته الخضراء كل يوم وينادي على بضاعته كشخصية هامشية بسيطة، لكن داخله يحمل عالمًا نفسيًا غنيًا ومعقدًا. الحب الذي في داخله ليس مجرد قصة حب غير متكافئ، بل هو استعارة لحالته الوجودية الكاملة: فهو يحب الحياة، لكن الحياة ترفضه؛ يحلم بالانتماء، لكن العالم يعامله كدخيل. شهادته الجامعية التي لا تفيده في عمله تمثل التناقض المؤلم بين التعليم والأمل، بين الاستثمار في المستقبل وخيبة هذا الاستثمار؛ فهو تعلّم ليصبح محاسبًا، لكنه انتهى بائع خردة، وكأن المجتمع يقول له: "مهما تعلمت، ستظل خردة بيننا". علاقته بجدته المصابة بالزهايمر هي العلاقة النفسية الأكثر عمقًا في حياته؛ فهي تمثل التواصل مع ماضٍ مجهول، مع وطن مفقود، مع هوية ممزقة. المفتاح الذي تحمله الجدة حول عنقها ليس مجرد قطعة معدنية، بل هو رمز للأمل المعطّل، للعودة المستحيلة، للذاكرة التي ترفض الموت رغم المرض. ضرب الناس له في مشهد الجنازة ليس مجرد عقاب على خطأ ارتكبه، بل هو تأكيد على موقعه الاجتماعي: إنه، كبائع خردة، يمكن ضربه وإهانته دون تبعات؛ جسده ملك عام يمكن التعدي عليه. لكن داخل هذا الجسد المضروب يعيش حالم يكتب سيناريوهات لأفلام لن يراها أحد، يحلم بحب لن يتحقق، ويتخيل حياة أخرى قد تكون ممكنة في مكان آخر. بائع الخردة هو الوجه الإنساني للفقر المزمن، ليس الفقر المادي فقط، بل الفقر العاطفي، الفقر في الاعتراف، الفقر في الأمل، ومع ذلك، وفي وسط كل هذا الفقر، يظل قلبه غنيًا بأحلام بسيطة قد تكون، في النهاية، الأشياء الوحيدة التي لا يمكن لأحد أن يسرقها منه.

اللغة والأسلوب والتقنيات السردية

في رواية "ابنة آدم" تحتل اللغة موقعًا محوريًا؛ فهي ليست مجرد أداة لنقل الأحداث أو وسيلة لتزيين النص، بل فضاء للتفكير ووسيلة لاختبار العلاقة بين الذات والعالم. اللغة هنا ليست استعراضًا بلاغيًا، ولا سعيًا لإبهار القارئ بأسلوب متقن، بل هي أداة وجودية تكتب التجربة الداخلية وتستكشف الوعي. كل كلمة، وكل جملة، تُختار بعناية لتخدم المعنى النفسي العميق أكثر من خدمة تسلسل الحدث.

تميل الكاتبة إلى لغة فصيحة، واضحة، بعيدة عن التكلّف، لكنها ليست سطحية. على العكس، فإن البساطة الظاهرية للغة تخفي دقة تعبيرية عالية، حيث يُصاغ كل تعبير لتقوية حركة الوعي، وليس لتسريع الحدث. الجمل غالبًا متوسطة الطول أو طويلة نسبيًا، تحمل نفسًا تأمليًا يسمح للمعنى بالتشكّل تدريجيًا داخل ذهن القارئ، بدل أن يُلقى دفعة واحدة. هذا التأنّي في الصياغة يعكس طبيعة الرواية نفسها: سرد يبحث عن الوعي أكثر من البحث عن الحدث، ويكتب القلق الداخلي والارتباك النفسي أكثر من تسجيل الوقائع الخارجية.

على مستوى السرد الداخلي، تعتمد الرواية أسلوبًا يحاكي التفكير الذاتي للشخصيات، بما يشمل التردّد، والانعطاف الذهني، وإعادة النظر في المواقف. هذا الأسلوب يُنتج إيقاعًا بطيئًا، قد يشعر بعض القراء بأنه متروك للهدوء والتمهل، لكنه متناسب تمامًا مع طبيعة النص الذي يركز على الحركة الداخلية للوعي، لا على الحركة الخارجية للأحداث.

الصوت السردي غالبًا قريب من الشخصية الرئيسية، لكنه لا يذوب فيها تمامًا، بل يحافظ على مسافة تمكّن من التأمل والتحليل، وهو ما يمنع الرواية من الوقوع في الاعترافية المباشرة، ويضفي على النص توازنًا بين الذاتية والتحليل.
أما التقنيات السردية، فتظهر في عدة عناصر متكاملة:

التقطيع المشهدي: الرواية مقسّمة إلى مشاهد قصيرة أو متوسطة الطول، تتجاور دون روابط سببية صارمة. هذا التقطيع ليس عشوائيًا، بل يعكس تجربة الشخصيات التي لا تتحرك في خط مستقيم، بل عبر الذاكرة، والتداعي الذهني، والانقطاع. الفجوات الزمنية والمكانية تصبح جزءًا من المعنى، وليس نقصًا في السرد.

الصمت والفراغات الدلالية: تختار الرواية أحيانًا عدم الإفصاح عن كل التفاصيل، تاركةً للقارئ مهمة الاستنتاج وربط المعاني. هذا الصمت ليس فراغًا، بل امتلاء مؤجّل، يزيد من كثافة النص ويمنحه عمقًا إنسانيًا بعيدًا عن المباشرة.

الوصف النفسي المكثف: لا يُمارس الوصف كزينة أو امتداد خارجي للسرد، بل هو أداة للكشف عن الحالة النفسية للشخصيات. الأمكنة، والأشياء، والتفاصيل الصغيرة، كلها تتشكّل لتعكس مشاعر الشخصيات الداخلية، وليس لتقديم صورة مكتملة للعالم الخارجي. الوصف يصبح امتدادًا للشعور، وسيلةً لفهم الوعي، لا مجرد رسم خارجي.

الحوار المحدود والمدروس: الحوار في الرواية مقتصد، موجّه نحو الوظيفة الدلالية. الشخصيات لا تتحدث لتعريف نفسها أو سرد الأحداث، بل لتكشف عن هشاشتها وحدود وعيها، وغالبًا ما يكون الصمت بين الجمل أكثر دلالة من الكلام ذاته.

التحليل السيميائي للرموز والثيمات

أولًا: الرموز المركزية

في "ابنة آدم" لا تعمل الرموز بوصفها علامات جامدة أو إشارات واضحة المعنى، بل هي بُنى دلالية مرنة تتشكل ضمن السياق، وتكتسب عمقها من التفاعل بين النص والتجربة السردية. كل رمز في الرواية ليس ثابتًا، بل يتحوّل ويتغير مع حركة السرد، ويُعيد إلى القارئ تجربة إعادة اكتشاف المعنى من جديد. التكرار، والاختلاف، والتحول هي أدوات النص لإثراء الرمزية وجعلها حيّة داخل الوعي.
أكثر الرموز حضورًا هي بطلة الرواية نفسها: "ابنة آدم". وجودها يتجاوز كونها شخصية محورية، فهو اختزال للسؤال الإنساني الأكبر: البحث عن الانتماء في عالم فقد الاعتراف بالآخر. هي ليست مجرد امرأة، ولا

نموذجًا جاهزًا للأنوثة ، بل إنسان معاصر يواجه هشاشة الوجود ، ويجد نفسه مقيّدًا بين الإرث البشري المشترك والواقع الفردي المعزول. الانتساب إلى آدم يتحول من مصدر طمأنينة إلى عبء رمزي؛ فالانتماء الإنساني الواحد لا يوفّر الحماية من الإقصاء ، بل يكشف هشاشته أمام الحدود والهويات المصنّعة.

الظل الطويل ، رمزٌ آخر شديد العمق ، لا يُقرأ على أنه مجرد تفصيل عاطفي أو استعارة رومانسية ، بل امتداد لما لا يُقال ، وما يتأخر عن الجسد ، وما يسبق الحضور أو يليه دون لقاء تام. الظل يمثل الحلم المؤجّل ، والعلاقة التي تعيش في الذاكرة أكثر مما تعيش في الواقع ، والماضي العاطفي الذي يلاحق الحاضر دون أن يمنحه خلاصًا. كلما طال الظل ، ازداد الشعور بعدم الاكتمال ، مما يعكس طبيعة الحب والعلاقات في الرواية: مستحيلة ، متأرجحة ، ومليئة بالتناقض.

الطائرة والتحليق من الرموز المزدوجة في الرواية؛ يحملان معنى ظاهرًا وعمقًا داخليًا. على السطح ، هما وسيلة عبور ، لكن في العمق تعبير عن الرغبة في الإفلات من ثقل الأرض والبحث عن رؤية كلية للعالم. الطيران ليس حرية مطلقة ، بل محاولة مؤقتة لتعليق الوجع والتأمل من مسافة ، بينما تظل الإجراءات والحدود تفرض نفسها ، فيتحول التحليق إلى رمز لوهم الحرية.

الأراضي السبع تمثل فضاءً تخييليًا مفتوحًا ، إسقاطًا لرغبة الإنسان في مكان لم تُلوّثه الصراعات ، ولم تُنهكه الخيبات المتكررة. هي الوجه الآخر للجنة المفقودة ، مجرد احتمال مفتوح على الاحتمالات ، ومكان للخيال وللسؤال المستمر.

على الطرف المقابل ، يظهر جامع الخردة بوصفه رمزًا للواقع المهمّش والمهمل ، لكن الرواية لا تراه بلا قيمة ، بل كمخزن للذاكرة وأرشيف صامت لتجارب لم يلتفت إليها المجتمع. جامع الخردة يمثل الإنسان المهمّش ، الذي يعيش خارج دائرة الضوء ، لكنه يحمل عمقًا إنسانيًا ووعيًا بالحياة لا يقلّان عن "الناجحين".

ثانيًا: الثيمات الكبرى

الثيمات في الرواية متشابكة ومترابطة ، تعكس التجربة الوجودية المركبة للشخصيات:

الاغتراب الوجودي: أكثر الثيمات حضورًا ، حيث إن الاغتراب ليس مجرد سفر أو هجرة ، بل حالة دائمة داخل النفس؛ اغتراب عن المكان ، وعن الجسد ، وعن اللغة ، وعن الذاكرة نفسها. الشخصيات تعيش شعورًا بأنها ليست في زمنها أو تعريفها الخاص ، وأن العالم لا ينتمي إليها.

البحث عن الهوية: صراع دائم بين هويات مفروضة وهويات مأمولة ، بين الانتماء الضيق الذي يمنح الاعتراف ويقيّد الحرية ، والانتماء الإنساني الواسع الذي يحرر نظريًا ، لكنه يترك الشخص عرضة للمخاطر. الهوية هنا سؤال مستمر ، لا إجابة جاهزة.

صراع الحلم والواقع: الأحلام بسيطة وإنسانية... الطيران ، والحب ، والكتابة ، والعودة ، والاعتراف ، لكن الواقع يواجهها بجدار من الإجراءات ، والروتين ، والحدود ، والخيبات الصغيرة. الحلم يُستنزف تدريجيًا ، ما يمنحه طابعًا مأساويًا إنسانيًا ، يحاكي الصراع اليومي للإنسان المعاصر.

الذاكرة والنسيان: الذاكرة تمنح الشخصيات القدرة على البقاء النفسي ، لكنها تُثقلها بالألم والمعاناة. النسيان وسيلة للهروب ، لكنه مكلف ، لأنه يقطع الروابط الإنسانية. الرواية تصوّر صراعًا بين ذاكرة تؤلم ونسيان يفرغ المعنى ، فيكون النص فضاءً للحفظ والتفكر.

الحدود والعتبات: الشخصيات دائمًا على الحافة: مطارات ، ومداخل ، وعتبات علاقات ، وحواف أماكن. لا استقرار نهائي ، ولا عبور كامل؛ فالعتبة تصبح حالة وجودية دائمة ، تعبيرًا عن الانتظار المؤلم بين الرغبة والواقع.

ثالثًا: الحقول الدلالية

الرموز والثيمات تتكامل ضمن حقول دلالية متداخلة:

حقل السفر والانتقال: يمثل عدم الاستقرار كأسلوب حياة ، لا بوصفه وسيلة للوصول. السفر يخلق تعليقًا دائمًا ، وشعورًا بالانتظار المستمر.

حقل الذاكرة والحلم: مساحة داخلية تلجأ إليها الشخصيات للهروب من قسوة الواقع ، حيث تصبح الأحلام أدوات للبقاء النفسي.

حقل الكتابة والكلمة: الفعل الوجودي الأخير للبطلة؛ تثبيت للذات ، ووسيلة للحفاظ على وجودها أمام عالم متفلّت.

حقل الصراع والمواجهة: يبرز الجروح التاريخية والثقافية التي لم تُشفَ ، ويفضح العجز عن الاعتراف الإنساني.

حقل الطبيعة والاصطناعي: يعكس التوتر بين عالم أصيل يتراجع وعالم تقني يزداد تسارعًا ، ويؤكد الفقد التدريجي للأصالة.

رابعًا: الأبعاد الأسطورية والدينية والفلسفية

الرواية لا تستخدم الأسطورة أو الدين أو الفلسفة كزينة ، بل كجزء من بنيتها الدلالية.

استحضار عباس بن فرناس يسائل فكرة الطيران ، ويحوّلها من إنجاز تاريخي إلى تجربة رمزية للفشل والنجاح الفردي.

البعد الديني يظهر عبر الأصل الآدمي ، ليس كيقين ، بل كمرآة لتناقض الوحدة الإنسانية والمصير المتشظي.

البعد الفلسفي: يتجلّى في الأسئلة الوجودية والعبث والاغتراب ، وغثيان الحياة المتجسد في التجربة ، دون إعلان المفاهيم صراحة.

البعد الصوفي: الطيران تجربة بحث عن تجاوز ومعرفة أعلى ، لكنه يبقى معلّقًا بين الرغبة والسقوط ، بلا خلاص نهائي.

خامسًا: التناص

التناص في الرواية ليس زخرفيًا ، بل أداة لبناء معنى متصل بالذاكرة الإنسانية والتجربة الفردية:

الأدب العربي والعالمي: استحضار محمود درويش ، والطيب صالح ، ودوستويفسكي ، وساراماغو ، ليس لتزيين النص ، بل لخلق حوار مع الغرباء والمعاناة المشتركة ، وتسليط الضوء على هشاشة الإنسان المعاصر.

الثقافة اليومية والإعلام: برامج تلفزيونية ، ومقابلات عبثية ، ومطارات ، وخطوط إنتاجية... كلها تتداخل في التناص لتفكيك خطاب العولمة وإظهار الزيف البشري.

الديني والخيالي: الأراضي السبع ، والأصل الآدمي ، ورمزية الطيران ، كلها تتحوّل إلى مساحة تأملية مفتوحة ، لا مرجعية مغلقة ، تعكس البحث المستمر عن معنى وجودي هشّ.

القيمة الجمالية والفنية

لا تكمن القيمة الجمالية في رواية "ابنة آدم" في براعة لغوية منفصلة أو في تقنيات سردية مجردة تُعرض لذاتها ، بل في التناغم العميق بين الرؤية الأدبية والفعل الكتابي. الجمال هنا ليس فذلكة أسلوبية أو شكلية ، بل أثر ناتج عن كتابة واعية بهشاشة التجربة الإنسانية ، مخلصة لقلقها ، وصادقة مع ضعفها ، دون تهدئة مصطنعة أو تزييف.

تعمل الرواية على جماليات البطء والتأمل ، في زمن سردي يفضّل الإيقاع المتأنّي على سرعة الأحداث. هذا البطء ليس ترهّلًا ، بل ضرورة فنية: فالنص لا يكتب الحدث وحده ، بل ما يتركه الحدث في وعي الشخصيات. ومن هذا المنطلق ، تتحول التفاصيل الصغيرة ، مثل الانتظار في المطار ، وحركة الجسد ، والصمت بين الجمل ، إلى لحظات غنية بالدلالة ، مليئة بالمعنى ، وقابلة للتأمل.

تنبع جمالية اللغة من اقتصادها ووعيها ، لا من فيضها أو زخرفتها. النثر يميل إلى التأمل والصورة ، دون شعرية مجانية ، بحيث تُصاغ الصور لتخدم الفهم والوعي الداخلي للشخصية ، لا للدهشة فقط. هذه اللغة تمنح النص شفافية خاصة: قريبة من القارئ ، لكنها عميقة في الوقت ذاته ، وتتيح له التأمل والانغماس في التجربة الإنسانية.

على مستوى البناء السردي ، يظهر جمال الرواية في التشظي المنضبط. فهي لا تسير في خط سردي واحد ، لكنها لا تفقد وحدتها. هناك نسق خفي يربط المقاطع ببعضها ، يقوم على تكرار الثيمات ، وتجاور الرموز ، والعودة المستمرة إلى الأسئلة ذاتها من زوايا مختلفة. هذا البناء يعكس تشظي الذات المعاصرة ، دون أن يسقط النص في الفوضى.

تتجلى القيمة الجمالية أيضًا في تحرير الشخصية الأنثوية من القوالب الجاهزة. فالبطلة ليست عاطفية محضة ، ولا رمزًا نضاليًا مباشرًا ، بل كائن مفكر ، قلق ، يخطئ ، ويتردد ، ويعيد النظر. هذا التمثيل يمنح الرواية بعدًا إنسانيًا صادقًا ، ويبعدها عن خطاب تقريري أو دعائي ، ويجعلها مساحة للتجربة الحقيقية ، لا مجرد سرد للأحداث.

ومن أبرز نقاط قوة الرواية أيضًا عمقها الفكري دون تجريد. فالأسئلة الكبرى عن الهوية والانتماء والمعنى تُطرح من داخل تفاصيل الحياة اليومية ، لا من برج نظري بعيد. القارئ لا يواجه أطروحات جاهزة ، بل يعيش التساؤلات عبر الشخصيات ، فيصبح جزءًا من البحث عن معنى وجوده الخاص.

كما تتميز الرواية بالصدق العاطفي؛ فالمشاعر تُعرض كما هي: ناقصة ، مترددة ، وأحيانًا متناقضة ، دون تضخيم أو تجميل. هذا الصدق يمنح النص مصداقية عالية ، ويجعل القارئ شريكًا في التجربة الإنسانية ، لا مجرد متلقٍ.

ومن سمات الرواية كذلك الجرأة في الطرح؛ فهي تتساءل بهدوء عن الخطابات السائدة: الوطنية ، والإعلامية ، والاجتماعية ، دون أن تتحول إلى خطاب احتجاجي مباشر. النقد فيها هادئ ، لكنه نافذ ، ينبع من كشف التناقض لا من رفع الصوت ، ما يمنح النص ثقلًا وجدلية ناضجة.

رغم تعدد الرموز ، وكثافة الثيمات ، وتنوع المسارات ، تحافظ الرواية على تماسكها الفني ووحدتها الرؤيوية ، مما يجعل القارئ يشعر بأنه أمام مشروع فكري وجمالي متكامل ، وليس مجرد شذرات سردية منفصلة.

تقاطعات أدبية

تتقاطع الرواية مع تجارب روائية عربية وعالمية معاصرة ، دون الاستنساخ:

عربيًا: تلتقي مع أحلام مستغانمي في الحس اللغوي المشبع بالعاطفة والتأمل ، لكنها أقل ميلًا إلى الرومانسية الخطابية وأكثر انغماسًا في السؤال الفكري. وتتقاطع مع صنع الله إبراهيم في النزعة النقدية تجاه السلطة والخطاب الرسمي ، لكنها تعتمد التجربة الذاتية بدل الوقائع التوثيقية. ومع علاء الأسواني ، يظهر اهتمامها بالهامش والشخصيات غير المرئية اجتماعيًا ، لكنها تبتعد عن البناء الواقعي التقليدي ، وتوظف التشظي والتأمل بدل الحبكة الكلاسيكية.

عالميًا: يمكن ملاحظة ظلال دوستويفسكي في التركيز على الوعي القلق ، وسارتر في طرح إشكالية الحرية والعبث ، وساراماغو في النظرة الإنسانية الكونية والشك تجاه السلطة والمعنى ، دون محاكاة أسلوبية مباشرة.

خاتمة

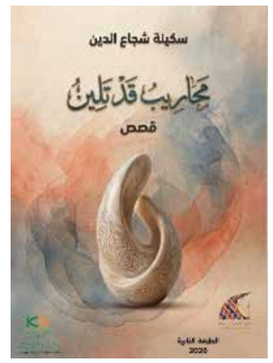
في ختام قراءة رواية "ابنة آدم" ، يتضح أننا لسنا أمام نص يبحث عن إجابات جاهزة ، بل أمام عمل أدبي يحمي السؤال من التبسيط. الرواية لا تقدم مصالحة سهلة بين الإنسان والعالم ، ولا وهم الخلاص ، بل تكتب التجربة الإنسانية في لحظتها الهشة: لحظة الوعي المؤلم ، والبحث الذي لا يكتمل ، والانتماء الذي يُراد له أن يكون أوسع من الحدود وأضيق من الحلم.

الاغتراب يتحول إلى تجربة وجودية؛ مفاهيم مثل الهوية ، والوطن ، والحرية ، والحب تُساءل من داخل التفاصيل اليومية: المطار ، والجسد ، والذاكرة ، واللغة. الرواية تصبح مرآة لقلق إنساني معاصر ، يعيش التناقض بين كونه "ابن آدم" من حيث الأصل ، وموضع شك دائم من حيث الواقع.

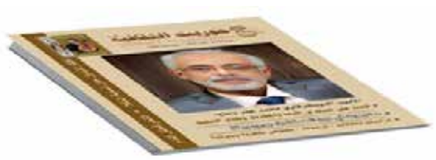
قوة الرواية تكمن في شجاعتها على خوض المنطقة الرمادية ، بلا بطولة نهائية أو هزيمة حاسمة ، مؤمنة بأن الأدب وعي ، وأن الكتابة مقاومة للنسيان والقسوة؛ وهذا ما أبدعت في كتابته الروائية نسرين المشاعلة.

إصدارات

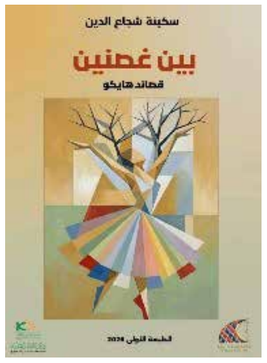
محاريب قد تلين مجموعة قصصية للأديبة "سكينة شجاع الدين" تضم نماذج متنوعة من القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا ، تتناول بأسلوب فني مكثف جملة من القضايا الاجتماعية والنفسية المعاصرة. تلامس قصصها موضوعات حساسة كعمالة الأطفال ، وتنتقد بعض مظاهر السلوك الاجتماعي وتفاهة الكبار ، مقدمةً رؤى إنسانية تدعو إلى التأمل والمراجعة. صادر عن مكتبة خالد بن الوليد ، صنعاء ، الطبعة الثانية.



حوريت الثقافية صدر عن مركز حوريت للإنتاج الثقافي بالمكلا ، العدد المزدوج (3/4) من المجلة في إطلالة جديدة ، بمشاركات أكثر من 90 كاتبًا وكاتبة من داخل الوطن وخارجه ، في 254 صفحة ، توزعت على أبواب المجلة الثابتة ، ومنها: "ألف ياء" ، بقلم رئيس التحرير ، دراسات وقراءات ، نوافذ ، كتب ومراجعات ، حوارات ، قرأت في العدد الماضي ، شرفات شعر وسرد ، ذاكرة الكتابة ، مقاربات ، جدليات ، تكوينات (لوحات وصور) ، تجارب وذكريات ، فضاءات ، رسائل جامعية ، إضاءات ومتابعات ، وباب "بقلم مستعار".

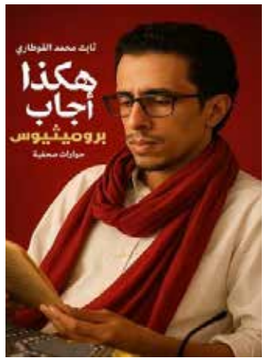


بين غصنين: قصائد هايكو للكاتبة سكينة شجاع الدين ، مجموعة شعرية تنتمي إلى فن الهايكو ، تقدم نصوصًا مكثفة تلتقط لحظات شعورية وتأملات إنسانية بلغة موجزة وإيحاءات عميقة. يعكس الكتاب تجربة جمالية تعتمد على التكثيف والصورة الشعرية اللامعة ، في تفاعل مع الطبيعة والوجدان واللحظة العابرة.

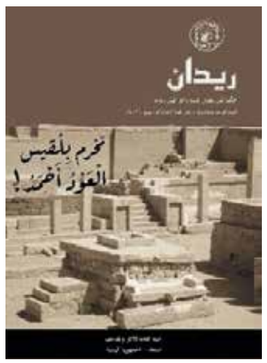


على مهل يقدم الأديب نجيب التركي في هذا الكتاب سبعًا وعشرين قراءة نقدية لمجموعات قصصية يمنية ، متتبعًا جماليات النصوص السردية وقضاياها الفنية والإنسانية. ويشكل الكتاب إضافة نوعية للمكتبة اليمنية ، ومحاولة جادة لتنشيط الخطاب النقدي والإسهام في إثراء المشهد الثقافي والنقدي في اليمن. الكتاب صادر عن مكتبة خالد بن الوليد. ط1 صنعاء.

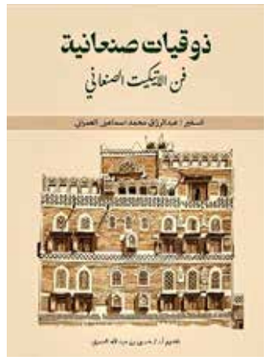
هكذا أجاب بروميثيوس كتاب يجمع عددًا من الحوارات والاستطلاعات الصحفية التي أُجريت مع الأديب "ثابت القوطاري" كاشفًا عن رؤاه الفكرية والثقافية ومواقفه تجاه قضايا الأدب والحياة. يتوزع العمل على قسمين؛ يضم الأول أربعة حوارات صحفية ، فيما يحتوي الثاني على استطلاعات أفصح فيها القوطاري عن مواقفه السياسية ووجهات نظره حول المشهد الأدبي والثقافة اليمنية. صدر الكتاب عن مكتبة خالد بن الوليد ، صنعاء ، 2026.



ريدان أصدرت الهيئة العامة للآثار والمتاحف التابعة لوزارة الثقافة والسياحة اليمنية العدد الحادي والعشرين من المجلة ، وهي مجلة علمية محكّمة تُعنى بدراسة نقوش المسند وآثار اليمن وتاريخه الحضاري. ويضم العدد مجموعة من البحوث والدراسات المتخصصة التي تسهم في توثيق التراث اليمني وإبراز مكانته التاريخية ، بما يعزز المعرفة العلمية بتاريخ اليمن وآثاره العريقة.



ذوقيات صنعانية: فن الإتيكيت الصنعاني كتاب توثيقي يُعد من أوائل الأعمال التي سعت إلى حفظ الموروث الشفهي الصنعاني المتعلق بالذوق العام وآداب السلوك الاجتماعي. الكتاب لسعادة السفير: "عبد الرزاق محمد إسماعيل العمراني" يستعرض الكتاب تجليات الإتيكيت الصنعاني في مختلف مناحي الحياة ، كالتخاطب والضيافة والمقايل والأسواق وغيرها ، مقدمًا صورة ثرية للهوية الثقافية الصنعانية وقيمها الحضارية المتجذرة. صدر عن مكتبة خالد بن الوليد. صنعاء.

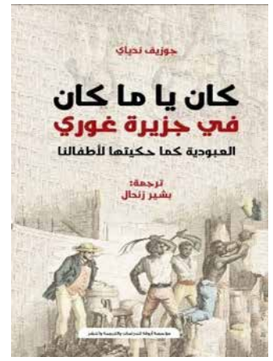


نسور سبأ عمل روائي تاريخي للدكتور "صالح السحيقي" يستحضر ملامح حضارة سبأ عبر سرد درامي يركز على الحكم والقبائل وبنية السلطة في الدولة القديمة. تتناول الرواية صراعات الأقيال والمثامنة ودورهم في إدارة الحكم واختيار التبع ، مع إبراز شخصية القادة والتحولات السياسية بعد وفاة الملوك. صدرت الرواية عن مكتبة خالد بن الوليد ، وتقدم رؤية سردية تمزج بين التاريخ والخيال لإحياء أجواء سبأ القديمة..

قل لي من يستشهد بك؛ أقل لك من أنت كتاب يُناقش إشكالية تقييم الباحثين عبر الاستشهادات العلمية ومؤشرات الببليومتريا ، موضحًا قصور اختزال القيمة العلمية في الأرقام. ويبرز المؤلفون الانحيازات اللغوية والتخصصية والجغرافية التي تؤثر في هذه

المؤشرات ، في قراءة نقدية لمعايير قياس الإنتاج المعرفي. الكتاب ترجمة الأستاذ: "بشير زندال" صادر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

كان يا ما كان في جزيرة غوري كتاب للكاتب جوزيف ندیان ، بترجمة د. بشير زندال ، يتناول مأساة تجارة العبيد عبر سرد تاريخي وإنساني يكشف امتداد هذه الظاهرة في الزمن الحديث. ويعتمد الكتاب على نسقين سرديين؛ الأول يوثق تاريخ تجارة الزنوج من بداياتها إلى تحريمها في عدد من الدول ، والثاني يقدم شهادة إنسانية مؤثرة لفتاة سنغالية عاشت تجربة الاختطاف والاسترقاق منذ طفولتها. ويأتي هذا الكتاب ضمن اختيارات المترجم بشير زندال الذي يتميز بحس أدبي عالٍ في نقل النصوص ، محافظًا على روحها الأصلية وطاقتها الجمالية ، بما يجعل ترجماته إضافة نوعية للمكتبة العربية في مجال الأدب الإنساني. الكتاب صادر عن دار أروقة للدراسات والترجمة والنشر.



رحلة طموحات

محمد الدحملي

في معركة صمت صاخب باسئله والغاز
سيف افتخاري يفوق الوصف عن حده

رحلة طموحات يصعب شرحها بايجاز
تلخيصها بحر في جزره وفي مده

ساعد رسم بامنيات المجتمع برواز
واعطى شموخ الوطن مظهر على قده

روح الحضاره وطابع فنها الممتاز
ثورة بناء من جسور الوصل ممتده

مشاهد التنميه موجز على التلفاز
ماهي على صفحة التاريخ مسوده

كنا وكانت امانينا نخيل اعجاز
لولا بطل هز جذع الحلم من يده

ما طاب مجنى مواطن للخطوب اجتاز
في شعب ما جاته احلامه كما وده

في مملكة نحل مبداها عطا وافراز
نسيج يصعب على فاس الشقاء هده

مابين عامل وقوفه تضحيه واعجاز
واجه ظروف الزمن يوم الزمن ضده

ولا مواطن يلبي حاجة المعتاز
معروف لا قدمه ما ينتظر رده

او مغترب فارد الجنحان مثل الباز
يبني طموحات غيره من عناء كده

بالفقر كان الوطن يمشي على العكاز
لولا جهوده وجده وإرث من جده

مافاد ثروة بلادي نفطها والغاز
الا سواعد بروح العزم مشتده

ايادي المجد تصنع كل يوم انجاز
هجماتها لازدهار الارض مرتده

توقف صروح الوطن وقفة وفاء واعزاز
لمن رسم بالعرق شامه على خده

وداعـــــــــــــًا

ســـــعيـــد عـــولقـــي

أوس الإرياني

اليمني واللهجة

حملة "قليلة بصر" كما يُقال في لهجتنا المحلّية تلك التي تناولت الموهبة الصغيرة عمرًا ، والكبيرة قدرًا "لمى قيس" ، وركّزت الحملة على مسألة حديثها بلهجة "لبنانية" ، فلا أرضت المتابعين اليمنيين الذين اتهموها بالتنكّر لأصلها ، ولا سلمت من تعليقات اللبنانيين اللاذعة حول لهجتها.

عبّرت أكثر من مرة عن ضيقي ممّن يلوون لسانهم أو يتحدثون بلهجة خليجية كنوع من التباهي ، فلماذا أعتبر الحملة على "لمى" "قليلة بصر"؟! وراء "قلّة البصر" سببان:

الأوّل: أن الحملة موجّهة لطفلة تحتاج من منتقديها ألا يكونوا "فظّين" "غلاظ القلوب" حتى يصل النصح والتوجيه لها بشكل يجعل من استماعه والعمل به خفيفًا على القلب ، لا أن يكون قاسيًا حادًّا شديدًا يستوجب النفور ، بل والعناد أحيانًا. كنت أتمنى أن يكون هذا التقريع واللوم موجه نحو فنانين يمنيين أصبحوا نجوم فغيّروا لهجاتهم ، ولوَوا ألسنتهم ، فهم أصبحوا راشدين عاقلين ولا يستلزم لومهم التخفيف واللين.

الثاني: ألا يكون اللوم لوم "الحافظ مش فاهم". ليس المسألة أن أسمع فلانًا قال جملة أو كلمة بغير لهجته. المسألة الأهم هي فيما وراء اختيار أن يلوي لسانه.

تابعت حلقة الفنانة "لمى قيس" ، وكان ذلك يوم الأربعاء 22 يونيو ، ولي ملاحظتان: الأولى أنّها خلال الحلقة ، وخلال المقاطع التي نشرتها هي وإدارة البرنامج في وسائل التواصل لاحظت أنّها تحدّثت بلهجتها بشكل كامل ، وهذا معناه أن الرسالة وصلت ، وهذا كاف. الملاحظة الثانية: أنها أمسكت العصا من المنتصف وغنّت أغنية "عاد الهوى عاد" التي اشتهرت في الخليج بصوت الفنان عبدالمجيد عبدالله لكنها في نفس الوقت من كلمات وألحان الراحل الكبير حسين أبوبكر المحضار ، وغناها العديد من فناني حضرموت. حتى الفنان أبوبكر سالم غناها في بعض الجلسات.

في ذلك اليوم وقبل بدء الحلقة النهائية من "ذا فويس كيدز" الذي سيُحدّد فيه الفائز كانت "الدكتورة نادية الكوكباني" مُستضافة من مجموعة تُسمى "صيدلية الكتب" ناقشت فيه روايتها "هذه ليست حكاية عبده سعيد" الفائزة بـ"جائزة نجيب محفوظ". كانت زوجتي قد بدأت بمتابعة اللقاء من بدايته بينما تأخرت أنا قليلاً في الوصول ، وكُنّا نستمع لحديث الدكتورة "نادية" الشيّق ثم نستمع لمشاركة الفنانة "لمى" ونتنقل بين زهرتين فواحتين كلّ في مجالها.

الشاهد من هذا أنّ الدكتورة "مازحت" الحاضرين للندوة ببعض الكلمات باللهجة الأردنية ، واللهجة المصرية ، وحمدت الله حمدًا كبيرًا أنّ أحدًا من منتقدي "لمى" لم يسمعها وإلا لكان صرخ وغضب ، وأرغى وأزبد ، غير عالم طبعا أن "الدكتورة نادية" قد وصلت إلى ما وصلت بروايتها عن اليمن ، واعتزازها باليمن ، وحتى حديثها بلهجة صنعانية جميلة. شكرًا للروائية اليمنية نادية الكوكباني.. شكر للفنانة اليمنية لمى قيس. شكرا لكلّ يمنيٍّ معتزٍّ بهويته.

مؤسسة سلاف
للتنمية الثقافية والفنون
sulaf.org

تعلن مؤسسة سلاف للتنمية الثقافية والفنون عن فتح باب استقبال المخطوطات والأعمال الأدبية والفكرية والعلمية

وتدعو الدار الكُتّاب والباحثين والمبدعين الراغبين بنشر أعمالهم ضمن برامجها وإصداراتها الثقافية، وفق المعايير المهنية والتحريرية المعتمدة إلى إرسالها.

ترسل الأعمال عبر القنوات الآتية:

* البريد الإلكتروني: publishing@sulaf.org
* واتساب: 967777996592
* الموقع الإلكتروني: sulaf.org
* أو عبر صفحات المؤسسة الرسمية على وسائل التواصل الاجتماعي.

يرجى إرفاق نبذة مختصرة عن المؤلف ووسائل التواصل معه، مع إرسال العمل بصيغة وورد.

سلاف للنشر
Sulaf for Publishing