نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافية

Texts Beyond language Journal (TBLJ)

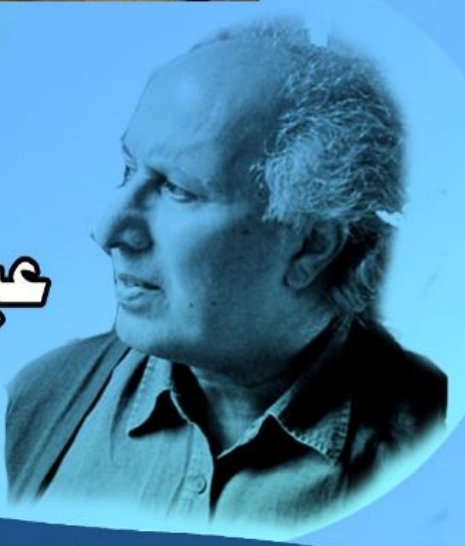
ISSN: 2665-749X

textoutsaid@gmail.com

عدد مزدوج (14،15)

12/2019

اللوحة للفنانة اليمنية آمنة النصيري



عبدالكريم كاصد صحبة جلال الدين الرومي

سركون بولص :الشاعر محتفياً بعزلة الكائن

القرآن في "الديوان" - لقاء جوته بالكتاب المقدّس للإسلام

في مرايا الترجمة
أصوات شعرية جديدة منحدرة من الدول المغاربية وبريطانيا

نصوص
ترجمات
دراسات
شاعر العدد

ACNSTP

العدد (14،15)

نصوص من خارج اللغة

ACNSTP

مجلة نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة تصدرها شبكة أطياف الثقافية للدراسات والترجمة والنشر

المغرب

رقم الايداع القانوني:

Dépôt Légal : 2019PE0004

ISSN : 2665-749X

نصوص من خارج اللغة

مجلة فصلية محكمة
تصدرها شبكة أطياف الثقافية

رئيس التحرير

أحمد الفلاحي

نائب رئيس التحرير

عبدالفتاح بن حمودة

مدير التحرير

د. فيصل الدودحي

هيئة التحرير

هالة عثمان

أسماء الجلاصي

أمينة الصنهاجي

محمد الصلوي

صدام الزيدي

الاشراف القانوني

معاذ الأهدل

الإخراج الفني

شبكة أطياف

التوزيع و الطباعة

شبكة أطياف

المراسلات

textoutsaid@gmail.com

في العدد

من يوميات النقطة	د.حاتم الصكر
موت تشاترون	هالة عثمان
عبدالكريم كاصد	شاعر العدد

ملف النصوص:

وعاء الصمتِ	وديع سعادة
نصان	ايمان الخطابي
أحب الرعاة	مروان علي
له ذاكرة حية	مبارك وساط
كل ما رأيته	حمد الفقيه
طيورٌ تُخلَقُ تباعاً	مؤمن سمير
من قصائد هافانا	حسين حبش
قصيدتان	حبيب السامر
قيلولة	سليمان الادريسي
فرجينيا وولف	سعيد الباز
الهامش والغضب	نيالاو حسن آيول

ملف الترجمة

مجــاز	أصوات شعرية
القرآن في "الديوان"	رضوان ضاوي
الطريقة الصوفية	بوطالب كلثوم
سيزيف، حبّ	فوزية ضيف الله

فضاء ودراسات

نسمة بحرية	ستيفان مالارميه
قصيدة النثر	صدام الزيدي
سركون بولص	علي جعفر العلاّق
سحر الحكاية	سناء غيلان

عامان على (نصوص من خارج اللغة)

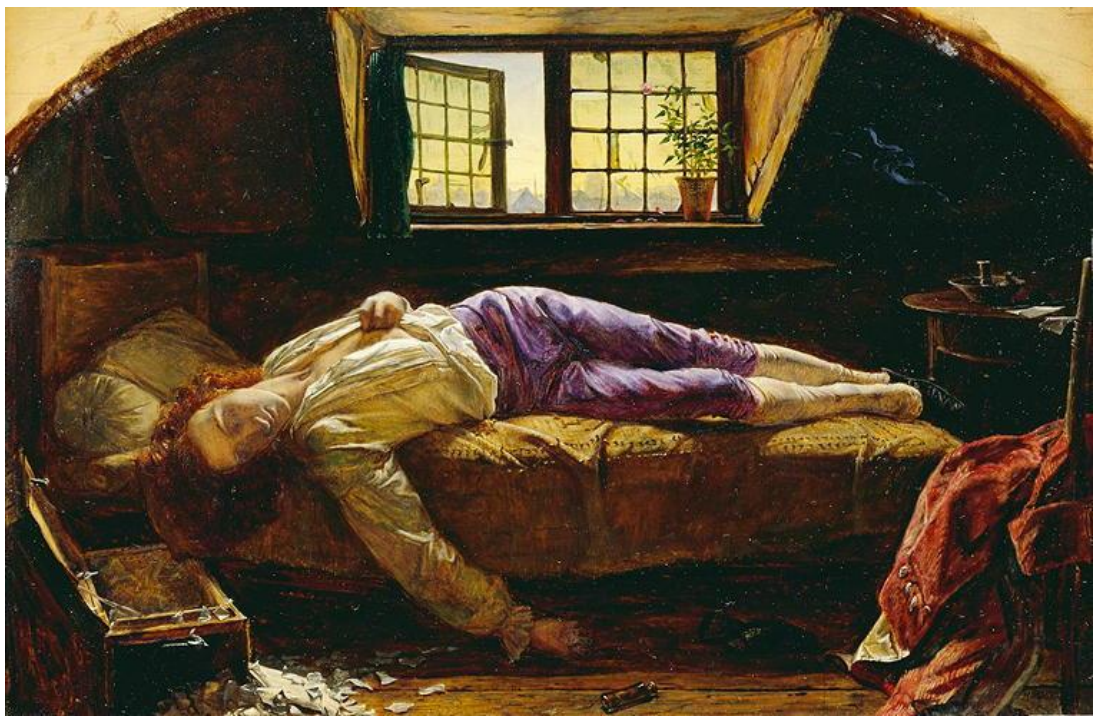
خضنا مغامرة كبيرة بإطلاق أول عدد وكان علينا الاستمرار والتحدي. عامان من الاستمرارية والمواكبة والتغيير لمجلة نصوص، عزمنا منذ العدد الأول على أن تكون هذه المجلة منبرا للنص وفضاءً للمبدع فاحتفينا بشخصيات ثقافية وأدبية بدءًا من صلاح فائق، عبد العزيز المقالح، مفتاح العماري، حاتم الصكر، شريف رزق، سليم بركات، اورهان ولي، عبدالله راجع، شيركو بيكه س، أنسي الحاج وخالدة سعيد.

كما احتفينا بملفات شعرية مهمّة مثل ملف الشعر التونسي واليمني والعراقي والمصري والمغربي والتركي والكردي والليبي. كان العمل على الملفات مجهدا وشائكا لكننا غامرنا فالاستمرارية والتغيير مطلوبان في سياق الاشتغال على هدف يتعدى حدود الدراسة والتحليل.

لقد بدأت «نصوص من خارج اللغة» فكرة محضًا، ثمّ كان للقائمين عليها شرف المجازفة في تحويل تلك الفكرة إلى واقع ملموس فكان العدد الأول ثم تواصلت الأعداد ومع كل عدد كانت تحْصُل الإضافة النوعية على المستوى الموضوعي والفني. وها قد وصلنا اليوم إلى العدد الرابع والخامس عشر، لذلك نحيط قرّاءَنا الكرام أن المجلة مجلة فصلية محكمة ورقية ابتداءً من العدد 13. وبهذه المناسبة تشكر المجلة كل العاملين فيها وكذلك الشكر لكم أنتم لبنتها ونبع استمرارها.

رئيس التحرير

موت تشاترون



هالة عثمان

تعتبر هذه اللوحة من أشهر لوحات الفنان هنري واليس، وفيها يصور حادثة موت الشاعر الشاب تشارتون بعد حوالي مائة عام على وفاته.

للوهلة الأولى تخدعنا اللوحة بألوانها البهيجة الرائعة، ذلك أن موضوعها أبعد ما يكون عن الانطباع الذي تثيره ألوانها، حيث يظهر تشارتون مستلقيا على سريرة وعيناه مغلقتان ووجهه شاحبا، بينما سقطت يده اليمنى على طرف السرير، وإلى جواره زجاجة فارغة.

بالقرب من رأسه يظهر صندوق صغير مفتوح تناثرت منه أوراق. تباين قوي بين الألوان والضوء يلقي ظلالا باهتة على المكان. ومازال موت تشاترون يثير الكثير من الأسئلة والغموض حتى الآن.

هذا الشاب اليافع الذي يعد أحد أقطاب الأدب الرومانسي، والذي ترك موته في سن السابعة عشرة أثرا عميقا على الشعراء الرومانسيين في زمنه. كان يوصف بالفتى المدهش، وأهداه «كيتس» قصيدة من قصائدة وكتب كولريدج قصيدة عن موته، واعتبره اللورد بايرون عبقريا عومل بالإهمال واللامبالاة. جاءت شهرة هذا الشاعر الشاب من تقليده أشعار راهب اسمه توماس راولي عاش قبل قرنين من ذلك الزمان، نشرت له الصحف ثم توقفت بعد أن أشيع أنه ينتحل قصائد غيره وينسبها إلى نفسه، شعر باليأس وتدهورت أوضاعه فعانى من الفقر الشديد، وعثر على جثته في أحد أيام أغسطس عام 1770 في غرفته، وقيل إنه مات منتحرا عن طريق تناول مادة الزرنيخ السامة.

اختلف النقاد في سبب انتحاره، قال البعض إنه شعر بالخزي والعار إثر اكتشاف فضيحته، وقال آخرون إن الشاعر الشاب تعرض للنقد الشديد، بينما ذهب نقاد آخرون إلى أن حساسية الشعراء الشديدة وتطرف مشاعرهم هي السبب في انتحار الشاعر الشاب.

كتب توماس تشارتون هذا النص في أيامه الأخيرة :

وداعا يا أكوام الآجرّ القذرة في برستوليا

يا عشاق المال، وعباد الخديعة والختل

لقد ازدريتم الفتى الذي أعطاكم الأغاني القديمة

وأثبتّم المعرفة بالمديح الفارغ

وداعا أيها الحمقى من الرؤساء السكارى

الذين هيأتكم الطبيعة مطية للفساد

وداعا أمي! وكفى أنت روحي المضناة

ولا تدعي أمواج الحيرة والذهول تطغى علي!

رحماك أيتها السماء إن أنا كففت عن العيش هنا

واغفري لي هذه الفعلة الأخيرة من أفعال الشقاء

من يوميات النقطة

ثمة في الوطن ما يجعل المغترب مقترباً

حاتم الصكَر

***مفتتح**

الإنتفاضة العراقية القائمة خلقت هذه النقطة...نقطة حولت المُقصى البعيد الموسوم بكونه (المغترب) فأصبح (المقترِب): يعيش يوميات الإنتفاضة ويراقب بأجنحة قلبه وأطراف روحه ديمومتها وسلميتها، و يزهو برقيّ شعاراتها وجمالياتها،الفن الذي يزين حواف الساحات وجدران النفق في التحرير، والموسيقى والغناء،والتشارك في الخيام والمأكل والتظاهر والنظافة والعلاج،بينما يتأخر مشهد الموت في حيلة لاشعورية للقول بأن الحياة هي التي تدرج هنا وتتقدم..الأرواح التي تغادرعالياً مع الدخان المتصاعد من الرؤوس يمكن ترميزه بأنه يرتقي- ولايسقط- طائراً بالجسد، وتبقى الروح تهوم فوق المكان الذي صار أشبه بهتروتوبيا: المكان الذي يتخيله الإنسان لكنه يصنعه على الأرض واقعاً..كما تخيله الظاهراتيون وهم يدرسون الأمكنة المخلوقة بحميمية كالفنادق والقطارات والسفن ..

المغترِب هو الوصف المخفف للمنفي والغريب والمهاجر والمقتلَع والمسكون حنيناً وألماً.. وندماً

المغترِب توجّهَ صوب جهة يتوقعها ولا يصل إليها إلا على أشلاء حلم مغدور، وحنين مستعصٍ على النسيان..

وها هو ذا بعطايا نقطة الإنتفاضة قريب وسط الميادين، ومع الصورة التي تتحول خطاباً بصرياً بالغ الدلالة، ليس للكلمات أن تنوب عنه أو تباري بلاغته وفتنته وجماله..

*** رمزية الرؤوس**

رمزية الرؤوس تحضر في قراءة الإستجابة الفنية للتشكيليين والمصورين . رسامو الإنتفاضة ينقلون إلى الجدران تلك الحركة التي يُصدرها الرأس احتجاجاً..في لوحة غويا (إعدام الثوار) .يتقدم الجمع بالصدور ليواجه الرصاص..وفي (الحرية تقود الشعوب) يجسد ديلاكروا التوق للحرية باندفاعة تقودها الأنثى حاملة الراية، ويفسر جمال الانثى بكونه تعبيراً مختزلاً عن رهافة الثوار المطالبين بالحرية. رغم الغضب الذي يوشح وجوههم....

وفي يوميات الإنتفاضة العراقية برزت أعمال فنية تتفاوت قيمتها بسبب سرعة الإستجابة، لكن منطق الأعمال أوخطابها الفني يوصل رسالتها بعمق، ويمنحها الأثر المطلوب في المتلقي.. أعمال لفنانين من أجيال مختلفة، وأعمار تتباين سنوات عنائها ومدركاتها، وتختلف بينها الأمكنة لكنها تلتقي كموشور ضوئي تلتم أشعته البصرية في مركز واحد، هو تمجيد الجمال الذي يسم الثورة السلمية والمنزهة من الأغراض الحزبية الضيقة، والبعيدة عن الشعارات الفارغة..

ويمثل التخطيط بالقلم استجابة فورية لنداءات الثورة والتجدد التي يطلقها الضمير الشعبي المسالم والعفوي، فيتلاقى ما يمثله الإسكتش أو الخطاطات الأولية للأعمال بالإندفاع الشعبي العارم والشامل الرافض للتحجر والتخلف ... في مرحلة الإسكتش تبرز الملامح ولا تكتمل التفاصيل..لكن الرسالة الجمالية للتخطيط تظهرعبر الخطوط الخارجية الدقيقة والإشارات التي تحملها حركات الجسد وتعبيرات الوجوه ..

الرؤوس في عمل الفنان العراقي المغترب حيدر الياسري توجه التلقي البصري ..فهي موطن الأفكار المولدة للثورة، وهي الذرى التي تنتهي بها الأجساد، كما أنها تتلقى القذائف والدخان والغاز الملقى على الثوار، وهكذا يمكن فهم ما يحل محل الرأس المنتزع من مكانه وانفصاله عن الجسد المقيد..لقد أصبح الرأس حراً يلفه الجمال الذي تجسده الأنثى..

فقد نابت الرؤوس عن الأصوات والأجساد..وتلك خصوصية الإنتفاضة العراقية.. تتلقى الأجساد بالرؤوس كتل النار

والدخانيات المنفلقة على المتظاهرين ..الرأس متجه نحو الأعلى ..فضاء فسيح لا تحده قيود ..لقد كبلت القيود اليدين قبل الإستشهاد وتحليق الرأس بعيداً، لكن الجزء العلوي من العمل ينقض القيود، ويحرر الرأس الذي يبدو جميلاً يعينين تشبهان العيون في التماثيل الرافدينية، وبالريش الطالع من الرأس مؤكداً الحرية التي يمثلها الطائر، والرقة والرهافة والعذوبة التي يتشح بها ...

تخطيط الفنان حيدر الياسري

12 نوفمبر-2019

*** ساسة!**

المعرّي مبصر الأزمنة العابر للأجيال كأنه يرى سياسي اليوم العربي القائم هَواناً وزيفاً ولصوصية ورياء..فيصف ساسة زمنه في واحدة من نفثات صدره الممتلئ غضباً وألماً في (اللزوميات) التي أرادها احتجاجاً على مفردات عصره وعسفه وزوره،وجعلها عزلة مضاعفة لسجونه الثلاثة التي رأى نفسه فيها: عماه، ولزوم بيته وكون الروح في الجسد :

يسوسون الأمور بغير عقل ..... فينفذ أمرهم ويقال ساسة

فأفِّ من الزمان وأف مني ... .ومن زمن رئاسته خساسة

وتلك حكمة تتعدى سياق البيتين وسياق عصر المعري؛ لتصلح وصفاً لصفاقة ساسة اليوم وصلفهم وفقدانهم العقل، فتكون سياستهم للأمور هوجاء تسم زمانهم بالفظاظة والدناءة التي تستحق أن يهجو الشاعر عصره بسببها و يهجر زمنه، متأففاً ثائراً بعقل بديل، لم يكن له مكان في زحام سياسة اللاعقل وفساد ساستها الذين قُدر لهم أن يحكموا، فلم يكن ذاك إلا فشلاً ودماراً ونكبات...

*** ختامها ألم**

المسمار الثالث عشر في نعش انتظاراتنا

إلى ولدي عدي- الذي انتزعته أيدي التكفيريين من وجوده بيننا مخطوفا في سبت تشريني ماض 28-10-2006

أصابعنا التي نعد عليها غيابك كلما هبط ليل وأختلينا بأوهامنا.

أصابعنا التي نعد عليها السنين كما لو ننثر الحصى في جبال حزننا.

أصابعنا تكسرت وظل كل منها يشير إلى جهة ..لعلك تأتي منها

تدلف هكذا في عباءة الليل وتعيد ما كنت تبدأ به مكالماتك

وأسئلتك وتنثر ضحكاتك

قلوبنا التي تخبئ صورك طفلاً يوشك على الخروج من لفائف ولادته

وصبياً يلتقط الفرح من الشجر والكتب والأصدقاء

قلوبنا التي أطَّرت تلك الصور بدمع كثير وأمل قليل

قلوبنا الحبيسة في قفص متهدم من الحزن والألم

هاقد اخترمها الإنتظار وسال الصبر كمعدن صهرته الشمس حتى احترق

عيوننا التي ابتلت حتى الغرق بدمع معلن وآخر يجري كالنبع تحت الجفون

عيوننا التي ابيضت حزناً وترقباً وتحديقاً في ظلامنا المغلف بالكوابيس والأضرحة

عيوننا التي انطفأ وهجها ولم يُعِد لها النورَ قميصُك الوحيد الذي أواريه عن صغارك بين كتبي وألبوم الصور

لاتزال تصوّب النظر إلى الزوايا والأبواب لعلك تطرق أو تهل فجأة كوعد أو طيف

صدورنا يعرّيها الحزن ثلاثة عشر موسماً من عواصفه العاتية

صدورنا ينبت بين أضلاعها ثلاثة عشر سهماً تمزق الشغاف

صدورنا تلتهب فيها جمرة الإنتظار ثلاثة عشر خريفاً

تمزق ما يتركه الأمل الشحيح من بصيص

ذكرياتنا التي تجف في شمس الأسى والحسرات والندم

ذكرياتنا التي أَسَرتْها الصورُ والأخبار والمنافي

ذكرياتنا التي تأخذ القلبَ من طمأنينةٍ وتلهمه الحزن

صارت ملاذاً كما يلجأ الجندي إلى موضعه والأسير إلى قيده والخائف إلى هزائمه

لا هي تبتعد ولا نحن نقترب من نسيانها

تظل هكذا معلقةً بمسمارٍ يخترق القلب ويمشي في الدم ذاهباً وعائداً

في عام غيابك الثالث عشر

كبرَ الجميع

وكبرَ معهم الحزن

في العام الثالث عشر مهجور بيتنا

وبرد المَهاجر يعصف بأرواحنا

ذبلَ الأمل

وشاخ الرجاء

وأنت واقف بين الدمعة والعين

بين الشجن واسمك

بين أولادك وماضيك

وليس غير الصدى

.....وفي وادي السلام شاهدة من صخر

فوق فراغ آهلٍ بالحسرات

تشير إلى غيابك الصلد

وبيت شِعر قديم نقشتْه المواجع على سطحه

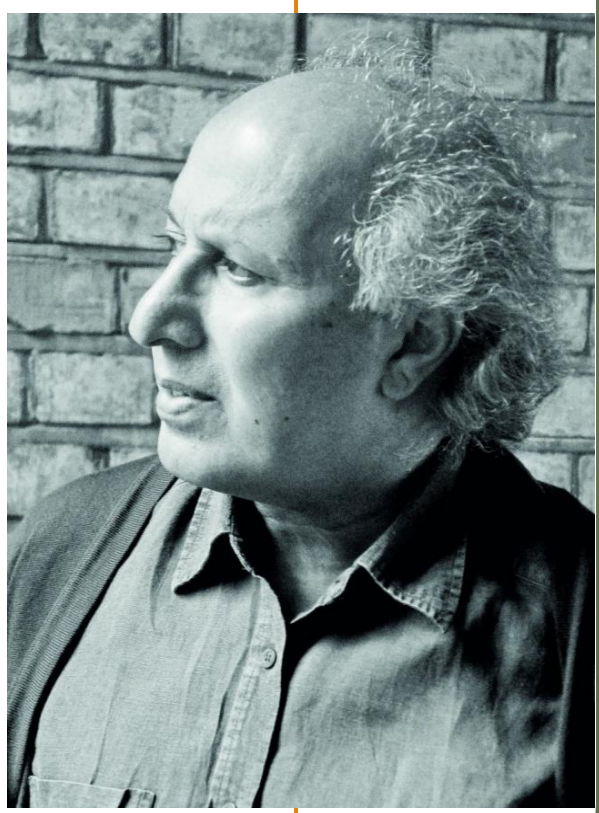
كلام يبل قلبي الممزق ولكن لايرتقه

بيت لمحزون اخترته علامة على صخرتك:

((فإن ينقطع منك الرجاء فإنه

سيبقى عليك الحزن مابقيَ الدهر))

شاعر العدد



عبد الكريم كاصد

للشاعر

مجموعات شعرية

1- الحقائب الطبعة الأولى 1975 دار العودة- بيروت

الطبعة الثانية 1976 دار الأديب- بغداد

الطبعة الثالثة 2011 دار تموز- دمشق

2-النقر على أبواب الطفولة الطبعة الأولى 1978 مطبعة شفيق- بغداد

3-الشاهدة الطبعة الأولى 1981 دار الفارابي- بيروت

4- وردة البيكاجي الطبعة الأولى 1983 دار العلم – دمشق

5- نزهة الآلام الطبعة الأولى 1991 دار صحارى- دمشق

6- سراباد الطبعة الأولى 1997 دار الكنوز الأدبية – بيروت

7- دقّات لا يبلغها الضوء الطبعة الأولى 1998 دار الكنوز الأدبية- بيروت

8- قفا نبكِ الطبعة الأولى 2002 دار الأهالي- دمشق

الطبعة الثانية 2003 دار الأهالي- دمشق

9- زهيريّات الطبعة الأولى 2005 دار الكندي-الأردن

10- ولائم الحداد الطبعة الأولى 2008 دار النهضة العربية- بيروت

11- الديوان المغربيّ الطبعة الأولى 2009 دار الحرف- المغرب

12- الفصول ليست أربعة الطبعة الأولى 2009 اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين- البصرة

13- هجاء الحجر الطبعة الأولى 2011 مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة

14-حذام الطبعة الأولى2011 دار تموز- دمشق

ترجمات

كلمات لجاك بريفير1981 دار ابن رشد- بيروت

أناباز لسان جون بيرس 1987 دار الأهالي- دمشق

قصاصات ليانيس ريتسوس 1987 دار بابل- دمشق

عن الملائكة لرفائيل ألبرتي 2011 دار التكوين- دمشق

نكهة الجبل 2005 دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة

ربة الشعر هي الكومبيوتر2011 دار أروقة للدراسات والترجمة والنشر- القاهرة

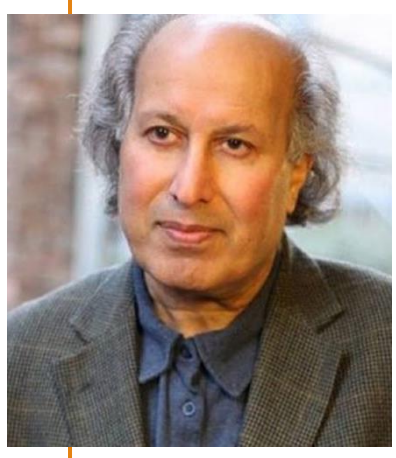
أفكار موجزة عن الخرائط 2011 دار أروقة للدراسات والترجمة والنشر- القاهرة

البحث عن صورة هيجل 2011 دار أروقة للدراسات والترجمة والنشر- القاهرة

قصـــــائد

في صحبة جلال الدين الرومي

لقاءٌ في الحلم:



في نومي
قابلني مولاي الشيخُ جلالُ الدين الروميّ
قلتُ لهُ:
يا شيخي ما الفرقُ تُرى بين الحانةِ

والمسجدْ؟
قالَ وقد علتِ الصفرةُ وجهَهُ:
في الحانةِ
يقتربُ اللهُ من العبد
وفي المسجد
يقترب العبدُ من الله
قلتُ: وهلْ ذَكرَتْ أسفارُكَ هذا يا أبتِ؟
قالَ: وأنّى للميّتِ أنْ يتذكرَ..
ثمّ أفقتْ

في الحانة:

أبتِ

لماذا دعوتَني إلى حانتك/ وعرضتَ عليّ خمورَك.. كلَّ خمورِك/ وطلبتَ- وقد أمسيتُ أنا الثمل الراكع في الحانة – ألاّ أخرجَ سكران؟

*

أأظلُّ هنا في الحانةِ

بين نداماك

متى تأتي؟

*

ملائكة أقبلتْ

فلماذا الحانةُ مغلقةٌ؟

*

النجومُ تتعثّرُ في الساحةِ

الشمسُ تتعثّرُ في الساحةِ

القمرُ يتعثّرُ في الساحةِ

وأنا وأنتَ مليكان

يتعتعُنا السُّكْر

أسر:

بقامةٍ ممشوقةٍ
تقطعُني كالسيف
وتبعثُني كالربّ
*
أنا الببغاء
- ببغاؤُكِ-
أين القفص؟
*
كنسرٍ معصوب العينين
أتحسس عريكِ
بجناحيّ
*
لنحلّقْ أنا وأنتِ طائرَين
في عدمٍ كالوجود

ظلال:

الظلال تملأُ البيت

ظلالٌ حائرةٌ..

وأخرى تبتسم

ولكنْ

من ذاك الظلُّ الواقفُ وحده في الشمس؟

ما شأنُهُ يا أبتِ؟

*

حتام نسيرُ على البحر

ونخوّضُ في اليابسة؟

*

*

ماذا نفعلُ في هذا الفجر؟

النهارُ طويلٌ.. طويل

كالأبديّة

*

أنرقص؟

أوطانٌ ترقصُ

وتدور..

يا أبتِ

خاتمة:

نحن الشعراء

الأطفال

أحبّاء الله

سيُجلسنا الله

قريبين إلى عرشهِ.. متّكئين

وقد نُسمِعُهُ ما قلنا من كُفرٍ أنشدناهُ..

فيضحك

مبتهجاً بقصائدنا.. اللهْ

ماذا تبقّى؟

ما الذي قد تبقّى لنا؟

يا غسّان كنفاني!

أنطرقُ أبوابَ منازلنا كالصهاريج

(من الداخل)

ولا أحدَ هناك ليفتح؟

*

منْ يصدّق أنّ لأفكارنا في الرأس

سلاسلَ في القدمين؟

*

الكتبُ أرجعتنا أميّين

الدينُ جاهليين

الهجرةُ مقيمين

والخلاصُ ألبسنا أكفانَ الموتى

*

منفرداً

على مسرح كبيرٍعائم

في هذا الفضاء الموحش

كأنّهُ العدم

حتّام ترى أصنعُ أدواراً وأمثّلها..

وحدي؟

*

كثيراً ما تقفُ أحلامُنا

سدوداً غبراء

لأحلامٍ أخرى

*

أشباحٌ

بعكاكيز

ونظّاراتٍ سوداء

أسألها: من أنتِ تُرى أيتها الأشباح؟

تسألني: من أنتَ؟

كيف تعارفنا فيما بعد إذنْ؟

*

يا أمّي
يا أمّي
مآتمُنا أمستْ وأعيادُنا سواء

*

هل تسألني عن آخر أخبارِ الأحياء؟
عفواً..
ليس لديّ سوى أخبارِ الموتى

من خريفات سنة 2016

حروبٌ بعدد شعر الرأس
ولا أهميةَ لذلك
مادام الرأسُ موجوداً

*

أتيتُ من جهةٍ لم أكن فيها
وسأذهب إلى جهةٍ لن أكون فيها
سائراً في طريقٍ لم يوجدْ
ها.. ها.. ها

*

كتابٌ لم يستعرْهُ أحدٌ
منذ عشرين عاماً
استعرتُهُ أمس

*

القصيدة التي كتبتها قبل نصف قرن
والقصيدة التي كتبتها اليوم
ما الذي يجمعهما؟
تسألني قصيدتي القادمة

*

المحطة القديمة التي اختفتْ
ها هي الآن تنبعثُ ثانية
لقطارٍ واقفٍ منذ سنين

*

بين مدينتين

- أين هما؟

يقول لي هذا السائرُ خلف الحشد

*

يا لهذه المدينة الغريبة!

خيول تراهن

على بشر يتسابقون

*

قال:"أعرفُ عنك كلَّ شيء"

قلتُ:"كلّ شيء؟"

قال:"أجلْ.."

قلتُ:"إذن لن تعرفني أبداً"

*

خاتمة:

صحتُ بالريـح:

يا ريـحُ.. يا ريـحُ

فارتدّ صوتيَ: يا ريـحُ.. يا ريـحُ

يا.....

2016

بطاقات تهنئة إلى آدم
(لمواساته في العيد)

-1

وضعتُ مرآةً أمام السماء
فرأيتُ الله
وهو يحيّي آدم
بينما كان ثمَّ ملائكة يلهون
وسط الأشجار

-2

اليوم
الحديقة فرحة
الضفدع
يجلس بوقارٍ على ورقةٍ
طافيةٍ فوق الماء
النمل يلتفّ سواراً أسود حول الجذع
الأفعى تقف حارسة
وتحدّق في الأشجار
القنفذ أخضر
والسحليّة خضراء
وأنا آدم أجلس أخضر ايضاً
منتظراً حوّاء

-3

قالت حوّاء:

- سأصبغك بالأخضر يا آدم

- لِمَ؟

- لأرى الجنة

- وأنا ماذا أفعل؟

- هبني التفاحة ثانيةً!

- حسناً..

وسأدعو الأفعى

2015

أوديب

أوديب
الفَطِنُ
المقروحُ القدمين
الطالعُ بالحربةِ والدرع
القادمُ كإلهٍ في مركبةٍ للحرب
الصارخُ في وجه أبيهِ، الملكِ الكهل:
" تنحَّ عن الدرب..!"
القاطعُ طرقاً لا عودة منها أبداً
هذا الضالعُ في حلّ الألغاز
السائرُ فوق حطام أبي الهول
الخائضُ في وحْل خطيئتهِ،
ما أغباهْ..!
وهو يحدّق في المرآه
فلا يبصر في وجههِ وجهَ الأمِّ المفزوعةِ..
(أمّهِ ..)
أوديب الأعمى

لندن 30 نيسان 2019

على خطى سبينوزا

ما يؤلمني

ليس لصوصك يا اللهْ

ليس كتائبك السوداء

جنودك،

راياتك،

تلك منائرك اللامعة

(تُشاد على أقبية التعذيب)

سيوفك

ما يؤلمني

هو أنتَ:

اللهْ

قصيدة بيضاء

أحياناً أتذكر سوقاً خضراء

نهراً أبيضَ،

أشجاراً بيضاء

واجهةً تلمعُ، فرناً للخبز يضيئهُ وجهُ امرأةٍ، طاولةً في مقهىً من مترين، وبقعةَ ضوءٍ تهربُ، مَنْ كان يحدّثني؟، منْ كنتُ أحدّثهُ؟، في أيّ زقاقٍ في الأرض؟ وذاكَ الشارع مسقوفاً كان ترى أم مغتسلاً بالشمس؟ وفي طرف الشارع أتذكّرُ فرساً بيضاء تكادُ تطير، وطيراً أخضرَ مدّ جناحيه..

أكانا حقّاً؟

والساحة تلك أتذكّرُها؟

امرأةٌ تلمس كتفي ونسير..

ها ها ها.

مسرحية قصيرة جدّاً

الفصلُ الأول:

حرب

الفصلُ الثاني:

سِلْمٌ أسوأ من حرب

الفصلُ الثالث:

أحياءٌ مفزوعون
يزورون الموتى

الفصلُ الرابع:

موتى مفزوعون
يزورون الأحياء

الفصلُ الخامس:

لا أحدَ هناك
أين ذهب الأحياء؟
أين ذهب الموتى؟

النهاية:

من يعرفها؟

2015

الأعمى

التمثال..
يحدّقُ
الوردةُ خلف سياج المبنى
أشجارُ الشارعِ
تلك الغيمةُ وهي تمرّ
الحلزونُ القابعُ في الظلّ
الشرفاتُ الواطئةُ
كلابُ الطرق السائبةُ
الموتى المارّون
الريحُ اللائبةُ وراء الأبواب
عيونُ الساحات
تحدّق
-ماذا..؟
ماذا يجري في الشارع؟
قال الأعمى

2015

تاريخ

قطعانُ وحوشٍ
عيلاميّون
كيشيّون وحيثيّون
إغريقٌ
رومانيّون
قبائلُ زاحفةٌ
أمويّونْ
فرسٌ
عباسيون..
مغولٌ صُفرٌ
وخرافٌ بيضٌ
سودٌ
عثمانيّون
وأعرابٌ ثانيةً
أبناءُ الضبع
وأبناءُ العوجةِ
إسلاميون
وأدنى

2017

فندق

"فندق الهاوية الكبير"
لوكاتش

على جرف هاويةٍ
فندقٌ من زجاجٍ
موائدُهُ من زجاجٍ
وأطباقُهُ من زجاجٍ
وأشجارُهُ
- لو تأملتَ في الواجهات -
زجاجٌ
وحتى الظلال التي تعبرُ الآن،
وهْيَ تُطلّ
وتُلقي بنظرتها
- يا لصفرة نظرتها -
من زجاجْ

2016

إلى العام 2019

معتذراً
سأنتظر في نهاية الطريق:
الأعمى لأهبَهُ عينيّ
العاثرَ خطواتي
الطفلَ راحتيّ
العاري ردائي
المجنونَ حكمتي (إنْ بقيتْ لي حكمةٌ)
والقاتل؟
ماذا أهبُ القاتل؟
قلبي
لأرى ماذا يفعل؟
(أوه.. ما أغربَ أنْ يخطرَ لي ذلك!)
.....
.....
أجل..
سأنتظر
ولن آسفَ أبداً
أيها العام!

1/1/2019

العودة إلى الآلهة

وأخيراً
سأعودُ إلى آلهتي
سالكاً طُرُقاً لم يسلكْها أجدادي
في السماء
أو الأرض؟
في اليَقَظَةِ
أو الحُلْم؟
لا أدري
وسأقفُ عند عتبةِ أوّلِ معبد
ناثراً هداياي
حمامة بيضاء مهيضة الجناح ... روحي
تفاحة أذبلَها الطريق... قلبي
خصلة شعرٍ أبيض... آلامي
سأقف طويلاً
طويلاً
فلا تكوني قاسيةً
يا آلهتي..!

2018-8-1

قصيدة عن عالم آخر

عند الجسر

ألا تذكرُ؟

هل أنتِ؟

ولم تكُ هيَ (هلْ كانتْ؟)

فأنا أعرفُها من تلك الرجفةِ في الشفتينْ

قالتْ:

- آهٍ لو جزنا الحدثَينِ معاً!

- أيُّ الحدثَينْ؟

قلتْ.

هل كان الجسرُ بعيداً؟

هل كان الجسرُ قريباً؟

والقريةُ تلك.. متى نبلغُها؟

سنكون هنالك بعد شتاءين

وقد لا نرجعُ في البرد...

أكنّا عند الجسر؟

أكنّا أبعدَ؟

أقربَ؟

كنّا أينْ؟

2015

غناء

قبلةٌ منكِ
توقفُ كلَّ القطارات
توقفُني
حاملاً باقةَ الورد
أهبطُ
لستُ المسافرَ
-أخطأتُ-
أنتِ المسافرُ
أنتِ الطيورُ طيورُ المحطةِ..
تحملني قشّةً
في سماء المدينةِ
أنت القطاراتُ تلك ..
تُطيرُ وتهبطُ
ثمّ تطيرُ وتهبطُ
ثم تطير
تراني أبصرُها؟
أين؟
أين اختفيتِ؟

2017

سلاماً طوكيو

في ساعاتٍ عشر
اجتزتُ نهاراً، ليلاً، ونهاراً آخر
جالساً في مكاني كبوذا

*

حلمت أنني غادرتُ طائرتي
وجلستُ إلى طاولةٍ في مقهى في الشارع
ثم رجعتْ

*

حتّى في آخرة الليل
تمرّين قطاراً
للساهر في ليلكِ.. طوكيو..!

*

غرابٌ صاح
فردّد صيحتَهُ الأفقُ بعيداً:
"باشو..! باشو"!..

*

مظلّتان
واحدةٌ لي
وأخرى لشجرةٍ في الشارع

*

هاتشيكو..
من تنتظر الآن؟
وقد أمسيتَ وحيداً وسط الآلآف من الناس

*

في "أودابيا"
الجسور تصعد وتهبط كما البشر
والهواءُ أراجيحُ لنوم الأزهار

*

بقصبتين اثنتين
يحملني اليابانيُّ خفيفاً
كما يحملُ حبةَ أرز

*

وددتُ أن أرى قمامةً في الشارع
بيتاً خرباً
نافذةً مهجورةً
لأتذكّر وطني بخيرٍ.. يا إلهي!

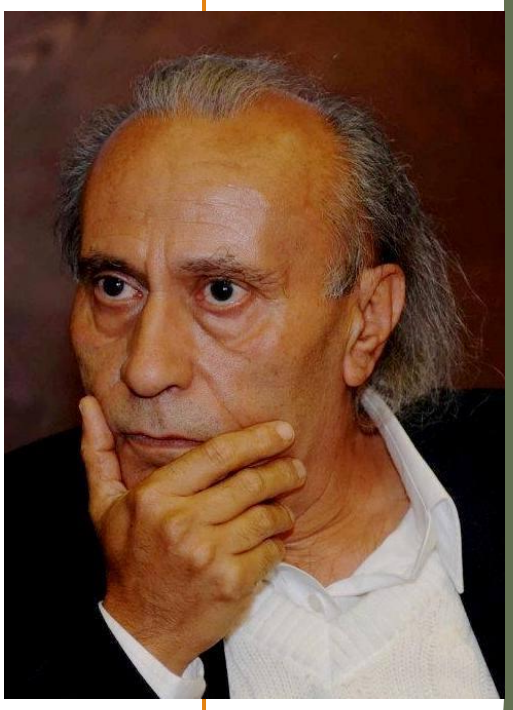
طوكيو لندن 2019

هاتشيكو: هو الكلب الوفيّ الذي انتظر سيده، بعد رحيله، في المحطة أحد عشر عاماً حتى وفاته سنة 1936 .

أودابيا: جزيرة ساحرة في طوكيو.

وعاء الصمتِ

نصوص



وديع سعادة

مع أنّ وعاءَ الصمتِ هو الوحيدُ يلمعُ بيننا

أعرفكَ أيّها العالم

أيّها العجوز القميء في صحن ذاكرتي.

وإنّي، إذ أتقدّم بخطى مبعثرة

إلى أبواب مودّتك المقفلة،

لا أكون ناسيًا أنّ المفاتيح

التي نعثرُ عليها في أشواقنا

هي المفاتيح الخطأ.

أعرفُ أية مجارٍ من التأسف

أيامُكَ

مع أنّ كلّ شيء مضى الآن

ولم يعد يتدلّى بيننا

غيرُ عشبة الماضي الجافّة.

نصان

إيمان الخطابي

أكتفي بالنافذة

أكتفي بالنافذة كباب ناقص
لا يصلح للخروج
كفتحة لهواء حر
كباب بلا جرس
ولا ممر ولا خطوات
كإطار لصورة ما
ككوة قديمة لتراشق الحب
كقوس مفتوح لريح زائدة
أكتفي بالنافذة كرف للأصيص
والمرفقين والغبار
أكتفي بالنافذة
ولا أملك جرأة
أن أفتح الباب.

لا تفكر في السعادة

لا تفكر في السعادة
كاحتمال جدّي
فكّر بها كظاهرة فلكيّة
قد تحدث مرّة
كل مليار سنة
وافترض أنك ولدت
بعد حدوث الظاهرة بلحظات قليلة
ولا يمكن أن تلوم أحدا على ذلك
لا تفكر بالسعادة
وفكر ماذا ستطعم
كل هذه الأيام
التي لم تنجبها من صلبك
ومع ذلك يعزّ عليك
أن تتركها جائعة
فكر أن تحرس أطرافك من البرد
ومن الحرب
فكّر أن توزع بحكمة
مخزون الأنسولين في كبدك
على الوقت الذي في يديك
فكّر أن تحمي عظامك
من الكسور
ليكون باستطاعتك
أن تركل الذئاب المتربصة
لا تفكر في السعادة
وتَحقّق أن الأحلام
ليست طُعما في الفخّ.

أحبّ الرعاة

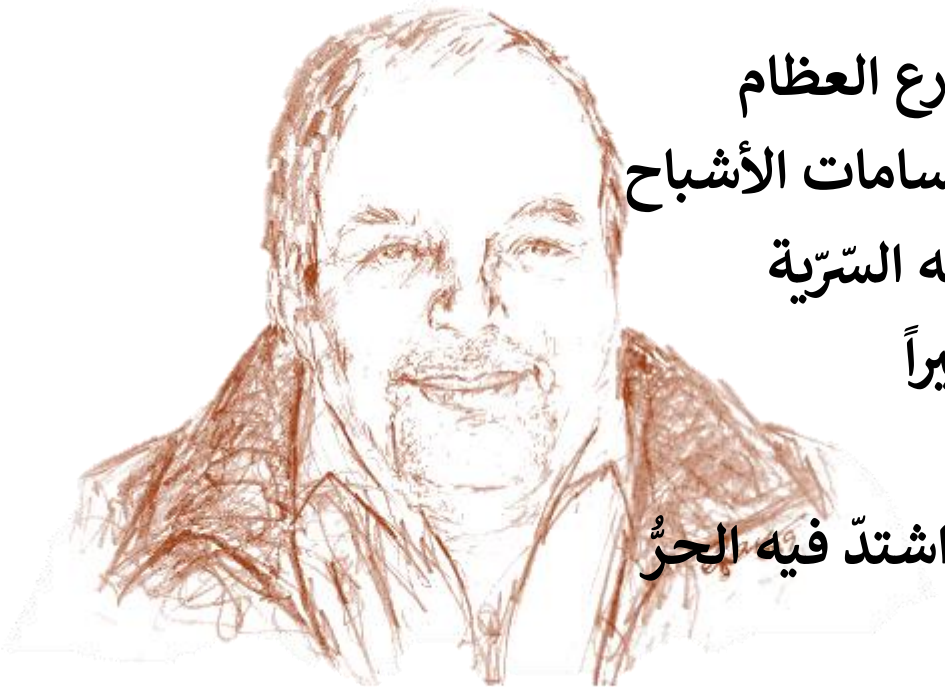
(إلى جميل محمد)

مروان علي

أحبّ الرعاة في هضاب كوتيا
والشّمس في سماء كرصور
أحبّ فارس باقٍ فراس

والعشّاق الذي يبكون
خلف النّوافذ البعيدة
في گرباوي وسهرمكة ونيف
أحبّ السيارات التي تتعطل دائما
في منتصف الطّريق
بين كرصور والقامشلي
أحبّ الأطفال
الذين يدخنون مثل الكبار
في قدوربك
وينفخون دخان سجائرهم
في وجوه بعضهم
ثم يسعلون بسعادة
ويسحبون سكاكينهم عاليا
دون أن يجرحوا الهواء..

له ذاكرةٌ حَيّة



مبارك وساط

كان يَمْضي عبر شارع العظام
تحت مطرٍ من ابْتسامات الأشباح
يُخفي جيّداً صرختَه السّرّية
لا يحبّ الحياة كثيراً
لكنّه لا يكرهها
لقد وُلِد ذات يوم اشتدّ فيه الحرُّ
على المجانين
وهو يعيش الآن قرب بركةٍ
يسمعها، أحياناً، تحكي القصص
لجراداتٍ من حَوْلِها
له ذاكرة حيّة: رأى مرّة سيجارةً في
فم عابر بقربه
فتذكّر أنّها السّيجارة نفسُها التي
سبق أن رآها في حلم
يتذكّر أيضاً أنّ جدّته، قبل وفاتها
أوصتهُ خيراً بعلبة النّشوق
التي تعاني من الخَرف
وبالرّياح الفقيرة
والدّجاجات الثّلاث
النّاسكات

كل ما رأيته

حمد الفقيه

كل ما رأيته من هذا العالم

كان من ثقب بالباب

أنت لا تعرف كيف يرى شخص

من ثقب صغير في باب مرسوم

على حائط ظن طيلة عمره

أنه باب

كنت أرى الأشياء البعيدة

صغيرة وسهلة ويمكن وصفها

لكنها بعيدة بعيدة جدا

ولا يمكن لمسها

كنت أرى الأشياء القريبة

مضحكة وغير مكتملة

ويصعب إكمالها

أما نفسي فلم أرها إنها أقرب

من أن تُرى

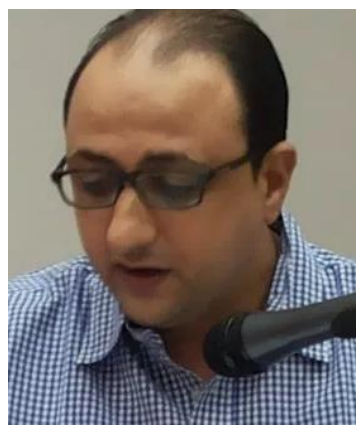
أقرب من أن أقول لكم

إنني أرى شيئا

أقرب من أن أقول لكم

إنني أرى.

طيورٌ تُخلّقُ تباعاً



مؤمن سمير

وسط الرؤوس المقطوعة في الساحةِ

كان بكاء الطفل يكسرُ الخوف

وكانت نظرة العذراء

تخلِقُ الطيورَ تباعاً..

أزورُ أبي، يوم ارتعشت شموعه وقال لي: أخافُكَ

وأمي عندما وضعت السُمَّ للشيطان

فنظر وقال افتح قلبك يا حبيبي

أود أن ينسوا وجهي

ووقتها أصيرُ أجمل

ثم أصفو..

تذكرتُ المرآةَ وأزقتها وأصواتها

والصحراء المكومة جوار القبلات

قلت لنفسي دع كفيكَ جوارك وغَنِّ

فتكون النار سلاماً

وادْعَكْ عظامكَ بالرقصِ

لتحتمل غلظةَ الحبالِ..

أغمض عينيكَ بتؤدةٍ

لتسمع دقات قلب الملكِ

وتشُمَّ

خوفَهُ...

من قصائد لهافانا

في هافانا رأيتهم!

حسين حبش

كان غابرييل غارسيا ماركيز
يضع قدمه اليمنى على الدرج
واليسرى يؤخرها قليلاً
في يده اليمنى وردة حمراء
وفي اليسرى أربعة كتب متفاوتة الحجم
كتب ربما هي عن فنون الطبخ أو الفكاهة
أو ربما بينها رواية واحدة من القرن التاسع عشر!
يقف باندهاش دون أن ينزل قدمه اليسرى على الدرج.
ينبض قلبه من تحت بدلته البنية
وينصت بعمق إلى أرواح شعراء العالم
وهم يتلون قصائدهم على مسامع هافانا
في باحة بيت الماركيز "ده أرغوس".
وفي الجوار، الجوار القريب جداً
يقرأ هانس كريستيان أندرسون قصصه على مسامع القطط الصغيرة
والحورية عارية الصدر التي خلبت لب الشعراء
وهي تدلق مفاتنها من مرمر الشهوات.
وعلى الناصية الأخرى
يبدو سيرفانتس مشغولاً باصطياد طواحين الخيال
وتظهر على وجهه أمارات القلق
بشأن صديقه سانشو دالمانشا المختفي من أمام عينيه منذ ثلاث طواحين حمراء!
أما الشاعر البرتغالي لويس ده كامويس
فيفتح أزرار قميصه
وتتدفق من صدره الناري حمم الكلام.
وثمة في الأعالي قوس قزح
يصبغ وجه السماء بالزركشة والألوان.
نرقص من الفرح
ونردد مع النوارس التي تحلق بكثافة فوق المحيط
يا لحظوظنا بهافانا
يا لحظوظ هافانا بنا
يا لحظوظ هافانا بالرواة والسقاة
والصعاليك والشعراء.

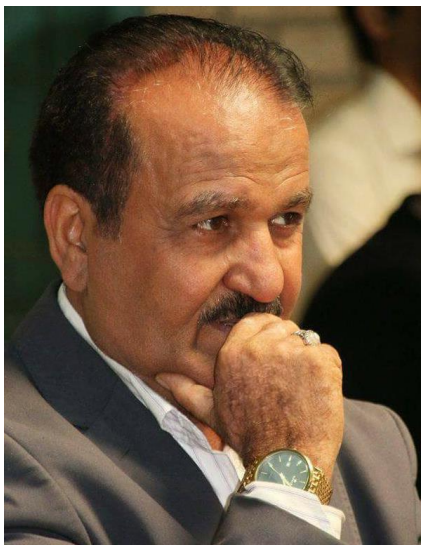
لقاء لوركا في هافانا

حسين حبش

في هافانا
التقيت بصديقي لوركا صدفة
كان متعباً وحزيناً، فواسيته.
كان عطشانَ، فسقيته من كأسي.
كان جائعاً، فناولته كسرة خبز
كنت أحملها في حقيبتي.
كان مبتلاً، فأعطيته قميصي.
كان يريد أن يدخن، فأعطيته علبة سجائري.
نظر إلى حقيبتي الجلدية
فقلت له: هي أيضاً لك، ووضعتها على كتفه.
كان في حاجة إلى دفتر وقلم، فأعطيته دفتري وقلمي أيضاً.
قال لي: أريد أن أطير
وأحلق بعيداً خارج هذا البرونز اللعين الذي يعوق حركتي!
هل تساعدني؟
قلت له: اعذرني يا صديقي، لا أستطيع أن أساعدك في هذه!
لكن أستطيع أن أدلك على الدرب الذي سيحررك منه
مثلاً اكتب قصيدة عن الطيور والسماء الفسيحة
سينبت على جسدك ريش كثيرٌ وأجنحة قوية
ستحررك من القيود والأثقال التي تقيدك
ستصير خفيفاً كنسمة هواء
ستطير وتحلق عالياً، عالياً جداً!

قصيدتان

الروشة وقارئة الكف



حبيب السامر

ندبة
في جلد البحر
طفلة العوم تجاه العتمة
على مرمى حياة
يحاول المارة
أن يمسكوا بها
تنأى
هناك، حيث يزيح الموج الرمل
ويغيب.
قربها،
امرأة تتشمم رائحة الغرباء
لتغويهم بقراءة الطالع
رجل تعدى الخمسين من وجعه
كانت تتبعه،
تسمعه همسها: لديك خبر سار
في القادم من اللحظات
وقرب الروشة أيضا
الأطفال يبيعون الورد بقبلة
للعشاق
وهناك
على امتداد البحر
الزورق يذوي
في سفرة خلف جثة الصخرة
وسط الضجة
لم ألمح طيرا في فضاء المكان!

كاريبو

حبيب السامر

المساء الشفيف
ها هُنا،
في شارع الحمرا،
يتعانقُ مع خطواتهن المتسارعة،
والمرأة بشعرها الأشقر الطويل
منشغلة بتلويح أصابعها النحيلة
شارحةً آخر الحكايات
لصديقتها المحجبة،
- القهوة ها هنا، لا تشبه القهوة هناك -
النساء هنا، -
لا يشبهن النساء هناك
الانتظار هنا، لا يشبهه هناك-
والوقت ليس وقتاً هنا هُنا
كان المصور الأبيض منشغلا بأخذ لقطات لأنثى رشيقة
وكانت بدلتها السوداء أكثر رشاقة منها،
بينما السيارات في حالة انتظار
لهذا الفوتوغرافي الماهر كي يكمل لقطاته
والإشارات المرورية تدعي، أنها تعمل بجد
ها هُنا نتراشق النظرات، نسابق الخطى
لنصل إلى كاريبو!

*كاريبو: مقهى يقع في شارع الحمرا/ بيروت

قيلولة في حقل عبّاد شمس

سليمان الادريسي

أنا شاعرٌ فقير
أكتب بطريقة دادائيّةٍ
أعشق حبيبتي من مسافة بعيدة
وأحبّ "فان غوخ"
لأنه كان رسّاماً صغيراً قبل أن يسافر
نحو الربيع
أعمل جاهدا على أن تكون الشمسُ ساطعة
في كل أحلامي
وغالبا ما آخذ قيلولة في حقل عبّاد شمس
وأشرع في التفرج على أفلامٍ غريبة

أرى ملاعين بقمصان واسعة يضربون بعضهم بكرات ثلجٍ في يومٍ قائظٍ، وأَصبُعاً هارباً من يَدٍ يعود لِلَعْقِ دم جُرْحِهِ، وأرى غابة من الأرْجُل تمشي سريعا في اتجاه بابِ بيتي، ونَهراً نبيلاً يتوقّفُ حتى تنقُل نملةٌ حبَّةَ قمحها مِن ضِفَّة إلى ضِفّة، وأرى شيْخاً يَتَيَمَّمُ خِلْسةً بِنَهْدِ امْرأةٍ جميلة قبل أن يذهب للصلاة، وأُناساً يُضرمون النّارَ في منازلهم ويتبادلون حُفَنَ الرّمَاد بمحبةٍ كبيرة

أرى أحلاماً كثيرة
وعندما يُصيبني الضَّجرُ
أسْتَيْقظ
وأنسى كُل ما رأيْت
أتذكّرُ فقط أني شاعر فقيرٌ جداً، يكتب بطريقة دادائيَّةٍ دائماً، ويعشق حبيبته من مسافةٍ بعيدة، ويعمل جاهداً على أن تكون الشمسُ ساطعةً في كل أحلامه، وسيعود غدا إلى حقل عبّاد الشمس
من
أجل
قيلولة.

فرجينيا وولف

سعيد الباز

قبل هذا الوقت

قبل أن يتهيّأ العالم لرقاد الربّ.

قبل أن تلمع نجمة الملوك المجوس.

قبل أن يغرق المركب السّكران

في لجّة الاستعارة.

قبل أن يدخل يأسك

في سمّ الخياط.

قبل أن يتبلّل ثوب بلقيس.

قبل أن يخرج أرخميدس

إلى ضواحي الكيمياء.

قبل أن تختفي نفرتيتي

في غار الحيرة

وأن يعمل أخناتون

سائسا في اسطبل الديانات.

قبل ذلك بكثير

سقطت تلك الحجارة

في النّهر العظيم

ولم تفتح عينيها إلى الأبد.

من قصائد الهامش والغضب

نيالاو حسن آيول

لا تستنكر الليل في بشرتي أو شفتي الغليظة
الموت بالقرب مني في كل يوم،
الموت بالقرب منك
أنا مثلك تمامًا، لكن في يدي قيثارة
من عظامي المكسورة
أنا مثلك لعبة في يد القدر الضخمة.
ولكني كهذة الشمس الحارقة
السماء لي!
الأرض كلها لي!
البحار والأنهار، ورياح الجبل
أتكاثر في ألف نسخة تشبهني
لتهتز الأرض تحت قدمي
حين أصرخ في غضب!

(شاعرة من جنوب السودان مقيمة في كندا)

مجـاز

أصوات شعرية جديدة منحدرة من الدول المغاربية وبريطانيا

في مرايا الترجمة

وُصِفت الترجمة بـ«الدورة الدموية للأدب العالمي»، وتبعا لهذا الأفق المخصوص الرامي إلى بناء ضفاف بين متخيلين -ولأول مرة- عَمِلَ مشروع «مجاز»على تبني أصوات شعرية مبدعة تنحدر من شمال أفريقيا قصد نقل عوالمها ومعالمها الشعرية نحو اللغة الإنجليزية، وكذا تقديم إبداعات لشعراء بريطانيين شباب بهدف عبور نصوصهم الشعرية إلى جغرافية ثقافية مجاورة كي يتعرف عليها القارئ سواء كان ناطقاً بالعربية الفصحى أم بالأمازيغية أم بالدارجة المغاربية.

يسعى هذا المشروع كذلك إلى خلق روابط متينة بين شعراء بريطانيا والمغرب العربي، بغية تبادل الخبرات والتجارب والمعارف والرؤى، وكذا الإسهام في مدهم بالآليات العملية التي يمكن أن تدفعهم نحو ممارسة الترجمة الشعرية والتعرف على شعريات أخرى.

اجتمع عشرة شعراء في ورشة الإقامة الشعرية والترجمة بتونس في سبتمبر من عام 2018، توزعوا بين بلدان المغرب العربي من ليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب وموريتانيا،وآخرون من بريطانيا.

ويتسم هذا المشروع بتعدد تجارب المشاركين فيه، إذ احترم عدد المشاركين من الجنسين؛ فكلاهما أبدعا في أصناف شعرية تتنوع فيها التعبيرات اللغوية سواء كانت تنتمي إلى العربية الفصحى أم الدارجة أم الأمازيغية، مما جعل شعرهم يتميز بأشكال تتوزع بين العمودي المقفى والزجل وقصيدة النثر. وقدم الشعراء الإنجليز أمثلة من الأدب البريطاني الغني من أجل تعميم الاستفادة من التقاليد الشعرية واللغوية المتعلقة به (مثل تعابير باللغة الغيلية وبعض النصوص القديمة).

اعتمدت "كلار بويارد"[1]في ورشة العمل التي قامت بتأطيرها على تقنيات عديدة يتم توظيفها في الترجمة، إذ استفاد منها جميع المشاركين في مناقشاتهم لموضوعات من قبيل: الترجمة الحرفية للنثر عن طريق اتباع المعنى المراد نقله من خلال كل قصيدة. كما حاول الشعراء في سياق مجموعات ثنائية الانكباب على الإبداع بوساطة ورشات لصوغ ترجمات تسعى إلى أن تقيم في المعنى على نحو خاص، مع مراعاة موسيقية الشعر، وتنغيماته وإيقاعه الداخلي، فضلا عن مستويات الاختيار المتصلة بالحقل المعجمي والدلالي وتمثيل الثقافات في عملية العبور هذه أثناء الإنجاز النهائي.

هذا وسيتم تخصيص عدد 2019 من المجلة البريطانية لمحور"الشعر المعاصر من خلال الترجمة"، إذ سيتضمن ترجمة الإبداعات الشعرية التي شارك بها هؤلاء الشعراء الذين ينتمون إلى بلدان المغرب العربي. وفي الأخير، نشير إلى أن مشروع «مجاز» هو مشروع ممّول من المجلس الثقافي البريطاني.

---

[1]- **كلاربويارد:** شاعرة ومترجمة ومحررة لمجلة Modern Poetry in Translation حازت على جائزة Eric Gregory Award سنة 2000. نشرت خمس مجموعات شعرية بالتعاون مع Bloodaxe كما قامت بترجمات مهمة وقد حصلت ترجمتها المشتركة ل -Sea Migrations على لقب كتاب السنة سنة 2017.

الترجمة الحرفية للقصائد:

- ✓ محمد خاتل
- ✓ سناء القاضي
- ✓ نور الدين الفكير

ترجمة السير الذاتية والتقديم:

- ✓ سارة قصير

صور الورشة :

Bayrem Ben Mrad © British Council 2018

حياة ساكنة مع أسنان متعفنة

Martha Sparckland[2]

ترجمة الشاعرة الموريتانية زليخة الحامد

وعاء غليظ بطلائه المدهون وتفاحه الأحمر الهرمي منظم كحفل سفراء

أشعة شمس تكون منديلا، لِيَفْتَحَ أجزاءَه على طاولة من خشب

بريق صغير خفي وفضي على مقبض سكين يقطع التفاحة أرباعا سميكة بقشور مشرقة

جسم التفاح الباهت أجزاء منه ثلاثة تتوقف من دون أن تمس أجزاء الساعة

وجانب الكتاب المفلطح صحيفة خزفية خضراء

الصفحات تنطوي منزعجة للأمام

تقبع السن كتفاحة جديدة الاستعمال جذرها يشير إلى النافذة

والسن وجهها مسود داخلها ذبابة مثقوبة وشرنقة ذبابة.

[2]- **مارتا سبراكلاند** : شاعرة حازت مرتين على جائزة "The Foyle Young Poets of the year" ، كما حصلت على جائزة " Eric Gregory Award" المقدمة من The Society of Author.

ثعبان

Martha Sparckland

ترجمة الشاعرة الليبية فاطمة الزهراء مفتاح حسن

كاندفاع ماء الحنفية البارد لا أكثر
ثعبان أخضر أنيق
تلوح انحناءاته على شكل حرف S3
ليصبح اسمه وصوته وجسده موحدين
مفصل فكه المعقد
منحن متشقق ومفتوح
خيط لسانه الأحمر
مستلق على أرض صخرية
كما لو أنه يرشف رشفة أخيرة من الأرض
لم أتخيل قبل ما في داخل الثعبان
يبدو أنه كلحم دسم نقي
كسلك كهربائي تتخلله خيوط ملتوية
أو كأنبوب ينبض بالنفط
ولكن أمعاءه هنا انشطرت إلى نصفين
تناغما مع الوقع العميق لعجلات الجيب
قد اكتسى السواد
من ضوء الشمس البارد
لعل تركه هناك مرميا في خزيه على الطريق يعد جريمة
في اليوم التالي
عندما مررت من الطريق نفسها
كان قد اختفى
ارتفع في الهواء
ما كان ليختفي
لو أن شمس الخريف الحارقة
لم تلمع قشرته

[3]- حرف S بالإنجليزي أيقوني يشبه الثعبان في التوائه وصوته وبداية كلمة ثعبان أيضا.

الخريف

Vidyan Ravinthiran[4]

ترجمة الشاعر الليبي فرج محمد اغنيّة

أين كنّا ؟

أتذكرين..

جسراً متهالكاً من نسيج العنكبوت على كمّك بيننا

وقد تجاوزنا لتوّنا ضُعْفاً جَلِيّاً

أضْرارُنا مجْتمعة...

انتقلت من الصّفر إلى الواحد

وفجْأة...! تردّد المؤشّر

كما لو أنّها ستعود.

[4]-vidyan Ravinthiran نشر أول ديوان شعري معنون بـ"كرون تو مولاني" عن دار النشر "بلوداكس بوكس، 2014، وقد وصلت أعماله الى القائمة القصيرة لجوائز عديدة. وقد حصلت دراسته النقدية " Elizabeth Bishop's Prosaic الصادرة عن دار النشر "باكنيل 2015 " على جائزة الجامعة وجائزة "وارن بروكس " لأحسن نقد أدبي.

استراحة بحرية

Vidyan Ravinthiran

ترجمة الشاعر الجزائري رفيق طيبي

أفق مرسوم وملطخ

من خلال رمال رسمتها الرياح، رأيت بعضه

تجاعيد بيضاء رقيقة

سنتحدث عن أنفسنا

وقد تحول الهواء إلى حزم كفيلم تسجيلي

حسون ذهبي محلق فوق سكة

أعاد إلي أشواقي في الليلة الماضية

تجاذبنا أطراف الحديث

شاهدنا طقوسا مدهشة

كوريزو يخاله الناظر بنيا صدئا

كيس مفتت من أرز بسمتي

يطفو مع مد صار لونه رماديا

داكن وعميق كشاطئ فضي اللون

ثم تتلون الأشياء بألوان بعضها.

أولرك[5]

ستوارت ساندرسن[6]

ترجمة الشاعر التونسي أشرف القرقني

"أرضُ ذُرَة حسنة، بميلين ونصفٍ طولاً وميلٍ واحدٍ عرضًا، إذ لا شيء فيها جدير بالتّذكّر"

توماس بينانت (جولة في اسكتلندا 1769)

'أخي'. شقّت الكلمةُ

الصّمت مثل مسحاة

تشقُّ الطّبقات السّوداء للخثّ.

'هل تذكر

أولرك؟ أَفَايْلْ كُويْنْ آكاتْ إيرْ شِنْ آفْراهارْ'

اللّسانُ القديمُ بدا

غريبا لكلينا حينئذٍ

بينما كان الثّلجُ يسقط

خارج كوخنا الصّغير

على خليج هادْسونْ، ومع ذلك أنا

لم أنس

كيف كانتْ أولركْ، منذُ عصرٍ مضى

وكذلك هو.

بالإيراكويّةِ قلتُ إذن:

أَفَايْلْ كُويْنْ آكاتْ إيرْ شِنْ آفْراهارْ؟- هل تذكُر ذلك، أخي؟

---

[5]- **أبرشيّة في اسكتلندا.**

[6]- **ستيوارت ساندرسن** شاعر ينحدر من غلاسكو. تأهل مرتين لنهائيات جائزة " Edwin Morgan للشعر. بالإضافة إلى ذلك، حصل على جائزة " Eric Gregory ومنحة زمالة " Robert Louis Stevenson بمنطقة "غريز سور لوانغ" الفرنسية.

إهداء

ستوارت ساندرسن

ترجمة الشاعرة المغربية نسيمة الرّاوي

اعْلَمْ أيُّهَا القَارِئُ

أَنَّ مَا أهْدِيهِ إليكَ الآنَ

لَيْسَ قَصِيدةً

هِيَ بَعْضُ التَّغَيُّراتِ

التي قَدْ يُحْدِثُها صَوْتٌ بَشَرِيٌّ

حِينَ يَرِنُّ في الصَّمْتِ

كَالمَدِّ وَالجَزْرِ

حَوْلَ هَذِهِ الكَلِمَاتِ

كَأَنَّهُ المَاءُ يَصْقُلُ صَخْرَةً

أَوْ مُعَيَّنَاتٍ مِنَ الزُّجَاجِ

إلى أنْ تَلِينَ

تَصِيرَ وَمِيضًا

صَدًى خَافِتًا

يَتَلَاشَى تَحْتَ ثِقلِ المَعَانِي المَكْتُومَةِ

مصّاص الدّماء

Adham Smart[7]

ترجمة الشاعر المغربي عادل لطفي

عَلَقَتَانِ مُمَدَّدَتَانِ فِي طَمْيِ النَّهْرِ تَنْظُرَانِ إِلَى بعْضِهِمَا البَعْض بِفَمَيْهِما الكَبيرَيْنِ المُدَوَّرَيْن. وَتُفَكِّرَانِ فِي الأَمْر نَفْسِه: إِذَا عَضَضْتُ ذَيْلَ الأُخْرَى وَعَضَّتْ ذَيْلِي، سَينتَهي بنَا الأَمْرُ إِلَى تَكوينِ دَائِرَةٍ يَجْري فِيهَا الدَّمُ إِلَى الأَبَد. بالفِعْل، نفَّذَتِ العَلقَتانِ الْفِكْرَة، وَنَتَجَ عَنْ ذَلِكَ الفَوْضَى الَّتِي نَعيشُهَا الآن: نَقْصُ الْعَلَقَاتِ الحَادُّ فِي بلَدٍ يُعَانِي مِنْ تَضَخُّمٍ فِي الدَّوائِرِ الْعَلَقِيَّةِ، الَّتِي تَتَدَحْرَجُ كَدَرَّاجِينَ سُكَارَى أَوْ غِطاءَاتِ عَجَلاتِ السَّيّاراتِ المُضْحِكَةِ، لافِتَةً الانْتِبَاهَ إِلَى الأشياءِ الصَّغيرَةِ الَّتِي يُسْقِطُهَا النّاس. بَاقِي الحَيَوانَاتِ، بِمَا فِيهَا أَنَا، نَتحَسَّرُ لِعَجْزِنا عنِ التَّشبُّثِ بِالآخَر كَيْ نَدُومَ.

Adham smart-[7] شاعر ومترجم مزداد بلندن. قام بإخراج أول ديوان شعري له للوجود Yes yes mouth عن "فالي بريس" ، يعيش حاليا ببيروت.

السلحفاة المزيفة هي كل شيء بالنسبة إلي كل الناس

Adham Smart

ترجمة الشاعر الموريتاني الشيخ نوح

سأكون واقفا في الحانة

عندما تدخلين صحبة رفيقاتك

ستريني خافضا رأسي

متقوقعا على نفسي إلى درجة أني لن أجرؤ على طردك

ستحاولين إخراجي من انطوائيتي

وستتحسسينني لتريني عاريا على الأرضية

دون عمودي الفقري الفريد من نوعه

لكن مجموعة ديسكاتي المدرعة لن تنثني بهذه الطريقة

أنا مختلف لأن تلك كانت الطريقة الوحيدة للاختلاف في ذلك الوقت

فقد احتجت إلى أن "أتسلحف" أقل..

و"أتطحلب" أقل..

و"أتشوفن" أكثر!

فأنا في ذوقي في الكتب من الزواحف

ومن الثديات في موسيقاي

أيادي المحرشفة تقطّع الخبز

وأيادي التي يعلوها جلد تفتح العلب

أن تتطور لاحقا فذلك لا يجعلك أفضل، هو فقط يجعلك مختلفا

فلو أن أقرب أقاربي ما زالوا في بعض الأحيان تتقاطع طرق بعضهم، فإذن لا بد أن يكونوا جيدين إلى درجة القيام بقطع هذا البرنامج الذي نصوره، والذي يدعونه العالم الحديث.

سأكون واقفا في الحانة

وحين تدخلين سأتنفس وأفكر مليا

أما أنت فستفكرين أولا ثم تتنفسين

وحينها فقط سأسلك طريقي إلى المنزل

لأنني بكل بساطة ليلتها سأكون عكر المزاج..!

الانتماء المفقود

فكتوريا أداكواي بولي[8]

ترجمة الشاعرة الجزائرية فضيلة بشار

أنا

تركت

حقيبتي

في القطار

تحت الطاولة

حين نظرتُ إلى الشمس المُتدحْرجة

كنت متّجهة نحو منزلي في المدينة

انبهرت بالذهب المُتقاطر من ناطحةِ سَحاب

مُحترقة في السّماء تترامى بأشعّة صفراء

خفت من أن أحترق بشعاع ذهبي مُصوّب إليَّ

فمشيت خطوات! آه إنه انعكاس الطبيعة على الفولاذ؟

انكسرت أشعة الشمس على الفولاذ فارتدت جلدا ذهبيّا

لن أبالي بعد اليوم، كل شيء سوف ينكسر والأهم هو عودتي إلى البيت

سأعود قبل ذلك الانكسار، أو قبل أن لا يحدث، أو قبل أن يحدث بسرعة

سأعود إلى باب غرفتي المغلق بإحكام، وستكون ستائري كذلك محكمة الإغلاق

لن أهتم بالدودة ذات الأربعين رجلا بعينيها اللاذعتين، ولا بالضوء الأحمر المنكسر

أمّي إلى أين يمكنني أن أذهب؟ إلى عالم لا حرب فيه، لا حزن هنالك حيث الأمان!

---

[8]- **فيكتوريا أداكواي** بالي شاعرة بريطانية من أصل غاني. اشتغلت في جرائد ومجلات عديدة مثل "ذو بويتري ريفيو "، ثم كصحفية بإذاعة "البي البي سي" . نظمت إقامات لعديد من الفنانين بلندن، والولايات المتحدة الأمريكية والبرازيل، كما أنها شغلت منصب مديرة " اللغة الأم"وهو مشروع مدعم من قبل المكتب الفني البريطاني.

أزرق كاللازورد

فيكتوريا أداكواي بالي

ترجمة الشاعرة التونسية فاطمة كرومة

هلْ يعْرفون الأرْض التي نَموْتِ فيها؟
هل شاهدوكِ من فوْق الماء،
تتحرَّكين حوْل خصُورهم
مثْل أسْماك مُمَوَّهَةٍ - مثل صغار أسْماكِ "الكُويْ"[9]، أسْماك "ساحِل الذّهَب"[10]
تطْفُو فاتحة فمَها نحْو السَّطح مثْل ثُقْب أسْود
هل تبْدو أكْبر إذا ما شاهدتَها منْ عَلٍ؟
يبدو أنّهم جاؤوا من الرّمال الحمراء
ولدوكِ في الماء ونَمَتْ لكِ خياشيم، يا فتاة
مُنذُ زمنٍ مضَى، لكنْ في منامكِ.
مازلت تقولين، لا تتْرُكْني هُنا.
صار عُمرك أربع سنوات، تعلّمتِ إضافةَ
تواريخ الميلاد، والانتظار وحيدةً
أهلك ليسُوا من الرُّحَّلِ
لِمَ أنتِ مشرَّدةٌ الآن؟
الوثنيّةُ في دمكِ
محمّدية، عبريّة
عاشقةً للمسيح
لِمَ قدْ تخْتارين الآن؟
أنت طفلةُ العائدين
ثمرة إراقة الدّماء
في "الثوْرة الكبْرى[11][3]".
بعد هذا السَّير الأبدي
ستجدين البيْتَ
مع اللُّغةِ، كمفْتاح فوْق العَتبةِ
فقطْ تحْت البِسَاط

9-أسماك "الكوي" أسماك من شرق آسيا تتميز بحجمها الكبير وتعدّد ألوانها وتعيش حتى الثلاثين سنة.

10- "ساحل الذّهب" هو الاسم القديم لجمهورية "غانا" وذلك لغناها بمناجم الذهب الخام.

11- أو "ثورة باهيا" نسبة إلى مدينة "باهيا" البرازيلية ، وتعد هذه الثورة التمرد الأكثر أهمية في البرازيل ؛ إذ قامت مجموعة صغرى من الزنوج المستعبدين وبتوجيه من المعلمين المسلمين بالتمرد على السلطات البرازيلية في سبيل التحرر.وأصدرت الحكومة البرازيلية القوانين التي أدت إلى الترحيل الجماعي للأفارقة إلى إفريقيا. وقد كان أحد الأهداف الأصلية للثورة هي العودة إلى إفريقيا واعتبرت العودة انتصارا جزئيا للتمرد.

القرآن في "الديوان" – لقاء جوته بالكتاب المقدّس للإسلام

الكاتب: سردار أسلان

ترجمة عن الألمانية: رضوان ضاوي*

مَدخل

"دعا هردر جوته إلى قراءة القرآن، وأقدم جوته على ذلك مبكّراً كلما كان ذلك ممكنًا في شتاء شتراسبورغ 1770/71. وسنذكر فيما يلي الشواهد الدّالة على عطف جوته الداخليّ غير العاديّ على الإسلام، وعلى الرّسول محمّد. وقد تمّ بناء أساس احترام القرآن الكريم في تلك الحقبة، فاستغلّه جوته في سنوات حياته الأخيرة في الديوان الغربيّ الشرقيّ، وهو الكتاب الذي كرّم فيه جوته الإسلام والقرآن بطريقة لا تُضاهى"[1].

سننقل -في هذه المساهمة- رؤية الشاعر والمفكّر جوته للقرآن، إذ سنركّز على عرض وجهة نظره في الديوان الشرقيّ الغربيّ؛ ففي القسم الأوّل، سنعرض صورة القرآن في الإسلام وفي الغرب - بشكلٍ مختصرٍ- من خلال التوجّهات العامة لهذه الصورة، أي ما يعنيه القرآن بالنسبة إلى المسلمين، والدور الذي يلعبه في حياتهم، وسنعطي نبذةً مختصرة عن نقد القرآن في الغرب؛ كي نتعرّف على المرجعية التاريخيّة والفكريّة لاهتمام جوته بالقرآن. وفي الجزء الثاني، سنتطرّق إلى المدّة التي اهتمّ فيها جوته بالقرآن، وأبرز الترجمات التي استعان بها، وأهمّ الدوافع التي ولّدت لديه هذا الاهتمام. وفي الجزء الثالث، سنُحلّل بعض قصائد جوته - من الديوان - في ضوء القرآن: إلى أيّ درجة كان القرآن مصدر استلهام مباشر أو غير مباشر لجوته؟ كيف تمّ تقديم القرآن؟

سنركّز في دراستنا هذه غالباً على العمل الذي أنجزته كاتارينا مومزن Katharina Mommsen واشتغلت عليه مدّة طويلة جدًا، وفي الخاتمة سنلخّص ما وصلنا إليه من معارف واستنتاجات.

1. القرآن في الإسلام وفي الغرب:

(...) تم تلقّي القرآن الكريم منذ بداية الوحي، وقام القرآن بمحاورة اليهود والنصارى في عديد من الآيات، ونستطيع أن ننطلق من مسألة أن الناس في الغرب تلقوا تقارير عن القرآن في القرون الأولى بواسطة الرحّالة والتّجار، ورجال الساسة...إلخ. ولكن الاهتمام بالقرآن جاء متأخراً جداً، إذ ساهمت الأحكام المسبقة والتحفّظات على الكتاب المقدّس للمسلمين في هذا التأخير، واستمرّ هذا الوضع حتى العصر الحديث، كما أصبحت أسباب الدراسات القرآنية ذات طبيعة عدائيّة وتبشيريّة، ونتحدث هنا – للأسف – بصورة التعميم حين نتطرّق إلى تاريخ القرآن في الغرب.

وتُلخّص مومزن تقييمها لهذا الوضع كما يلي: "قام ممثلو الكنيسة المسيحيّة بمحاربة الإسلام بنشرهم ترجمات أحاديّة للقرآن منذ الحملات الصليبيّة، وقد عبّر هؤلاء عن مَيلهم العدائيّ المتشدّد للإسلام من خلال دعواتهم التبشيريّة، في حملات هجوميّة ظهرت على أغلفة الكتب، وفي مقدماتها، كما عبّروا عن هذه الميولات العدائيّة في الهوامش"[2].

وتوصل مونتغمري وات Montgomery Watt (1909-2006) إلى النتيجة ذاتها حين قال: "أراد علماء الغرب في القرن الثاني عشر والثالث عشر معرفة المزيد عن الإسلام، لاسيّما تحت تأثير الحروب الصليبيّة، ومن المناسب جدًّا أن نصف الصورة التي بَنوها لهذا الغرض بـ"المشوّهة"، وقد كان موقف الغرب من الإسلام والمسلمين عبر قرون طويلة ينبثق من هذه "الصورة المشوهة"[3].

وإذا عاينّا هذا التطور التاريخي واعتبرناه "تعارضاً"، تصبح وجهة نظر جوته أكثر وضوحًا، إذ أنّه من النادر أن نجد اجتهادات موضوعيّة من أجل فهم القرآن بشكل

صحيح، وبالنظر إلى المحاولات القليلة التي سنعتمدها في هذه الدراسة، والتي اجتهدَت في ترجمة القرآن إلى اللّغات الأوروبية، نستطيع أيضاً أن نلتفت إلى دراسات جوته للقرآن، إذ لم يتمّ -فقط- نكران الدور الأساسيّ للقرآن في الإسلام وفي حياة المسلمين، بل تمّ العمل على محاولة إرجاع أصول الكتاب المقدس للمسلمين إلى جذور يهوديّة – مسيحيّة؛ بغرض نزع الأصالة عنه. وقد شكّل هذا المنظور تيّارًا مهيمناً على القرآن وعلى الدراسات القرآنيّة في الغرب حتى القرن العشرين.

قليلون أولئك الذين يرون الدور المهيمن للقرآن، ومنهم بوبتسين Bobzin الذي تحدّث عن هذا الدور في الماضي وفي الحاضر أيضاً، فقال: "إن هذا الكتاب ليس مجرد شيء يشبه وثيقة تأسيس الإسلام، إنه في الوقت ذاته -وحتى اليوم- مركز للإسلام بلا منازع، ودينٌ في تنوّعه كلّه، وهو على وجه الخصوص، مصدر ممتدّ للروحانيّة المناسبة في الإسلام، ويشكّل القرآن عنصرًا أساسيًّا لا يقتصر على الأدب العربيّ واللغة العربية فقط، بل يتجاوزها إلى الأدب العالميّ، وقد أثّرت فيه لغته تأثيرًا عميقًا، ويتحدّث المسلمون عن 'اللاّ تماثل' وعن 'اللاّ محاكاة' للقرآن، ولا يوجد أي سبب وجيه لعدم اتخاذ هذه القناعة على محمل الجد، ولهذا السبب لا يمكن أن يستأنس المرء بالقرآن، إذا قام بسدّ كل مَنفذ، حين يريد قياسه بمقياس أجنبيّ: فالقرآن ليس 'إنجيل' المسلمين، بل هو شيء خاصّ جدًّا، لا لبس فيه"[4].

يمكن أن نفهم حقيقة أن القرآن كان مُهمًّا، وتتجلى أهميته في عصر جوته، في أهم الرسائل ومضامين القرآن الأساسيّة التي نسردها كما يلي:

-يوجد ربّ واحد، وليس ثلاثة، وهو إله غير مرئيّ.
-هذا الربّ يختار من الناس من يوحي إليهم، ويرسل إليهم الأنبياء من عنده.
-المسيح إنسان ونبيّ مُرسَل من الله مثل محمّد.
- جميع الناس، دون استثناء، سواسية عند الله، بغضّ النظر عن رتبتهم، وإثنيتهم، وجنسهم.
-توجد حياة أبديّة بعد الموت، يتمّ تصميمها وفقاً لأفعال الناس، إذ تؤدّي مفاهيم الرحمة والعدل والعقاب من الله دورًا مهمًّا.
-الهدف من حياة الإنسان هو معرفة الله وعبادته.
-الإسلام، كدين ربانيّ، يعني الاستلام والخضوع الطوعيّ لله.
-كل إنسان مسئوول عن تصرفاته، ولا توجد خطيئة أصلية.
-محمّد آخر الرسل، والقرآن هو الوحي الأخير، الذي يضمّ كلّ الرّسالات السّابقة، ويُصحّح اعوجاجاتها ويُكمّلها[5].

2. اهتمام جوته بالقرآن

تقول مومزن إن اهتمام جوته بالقرآن كان مُكثّفًا، "إلى درجة أن جوته وثق - بعد الإنجيل- في القرآن أكثر من أية وثيقة دينية أخرى"[6]، إن علاقة جوته بالكتاب المقدّس للإسلام لم تكن فقط علاقةً ثقافيّة، بل يمكن القول إن جوته حاول الاقتراب من القرآن من الداخل وليس فقط الاكتفاء بالنّظر إليه بمنظورٍ خارجيّ "Außenperspektive"، وهو يعلن ارتباطه الشخصيّ بالقرآن، حين يعتزم "أن يحتفل بكلّ خشوع بتلك الليلة المقدّسة التي نزل فيها القرآن كاملاً على النبيّ من فوق"، ويضيف: "لا يزال هناك الكثير مما يمكنني أن أفوز به"[7]، إنها تلك الليلة التي يتحدث عنها جوته هنا، تلك الليلة التي نزل فيها القرآن، ليلة القدر في شهر رمضان، وحسب ترجمة فريدريش ريكرت F. Rückert (1788-1866) يذكر القرآن مكانة هذه الليلة كما يلي:

(إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ. وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ. لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ. تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ. سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ[8]. (سورة القدر).**

وكما بيّنّا، فقد أظهر جوته منذ سنوات شبابه اهتمامًا بالكتاب المقدّس للمسلمين، وتُعدّ رسالة جوته إلى هردر الشاهد المبكّر والمؤكّد على معرفة جوته بالقرآن، وكان هردر قد حفّز جوته مبكّرًا "في شتاء 71/1770 في مدينة ستراسبورغ، على قراءة القرآن ما أمكنه ذلك"[9]. وفي يوليوز 1772 كتب جوته إلى هردر يقول: "أريد الصّلاة كما صلّى موسى في القرآن: رب اشرح لي صدري"[10].

وقد أثبتت مومزن[11] أيضا وجود نغمات قرآنية في "جوتس فون برليشينغن" Götz von Berlichingen (1772)[12]: ففي سبتمبر من عام 1771، أي بعد سنة واحدة من رسالة جوته، ظهرت أول ترجمة لمعاني القرآن الكريم من اللغة العربية لفريدريش ميجرلان، التي تدلّ على "أن معرفته بالعربية لم تكن دقيقة"[13]. وكان ميجرلان في ترجمته أكثر تهجّمًا على القرآن، حين وصف الرسول بأنه "النبي الغشّاش المعادي للمسيحيين". إذ وضع نفسه في حضن تقليد السلوكات المعادية للأتراك؛ ولهذا كان عنوان ترجمته هو: الإنجيل التركيّ[14]. وكان جوته الذي اطّلع -بالتأكيد- على هذه الترجمة، [15]قد وصفها دون تردّد بـ"النتاج البائس"[16].

وهناك ترجمة أخرى أثارت انتباه جوته بشدّة، وتعود إلى سنة 1698، وهي الترجمة اللاتينية من العربية للودوفيتشو ماراتسي[17]، واستعان جوته بالتصحيحات اللغويّة من هذه الترجمة؛ لغرضٍ ما في نفسه، وطبّقها على مختارات من ترجمة مجرلان[18]. "وتعود الترجمة المحايدة -إلى حد ما- والتي استعملها جوته في فترة اشتغاله على ديوان شرق-غرب، "إلى التاجر في مصر والقسطنطينية آندري دي رايار، الذي ترجم القرآن من العربية إلى الفرنسية"[19].

"قيّم خبراء غربيّون الترجمة الإنجليزية للقرآن التي قام بها جيورج ساله، وظلت لقرون مصدرًا مهمًّا للدراسات القرآنية، ترجمة جيدة؛ لأنها اقتربت كثيرًا من الأصل العربيّ، وقد تمّت الترجمة عنها إلى الألمانية مرّة أخرى[20]، وبحث جوته عن إيجاد محفزات جديدة لإنتاجه الشعري الخاص. "ففي عصر الديوان اهتمّ جوته بهذه الترجمة مُجدّدًا وأصبحت من وحي إبداعه الخاص من جديد[21]".

اعتبرت ترجمة رجل القانون ساله، التي تضمّنت مقدّمة مستفيضة عن الإسلام، "دون مغالاة مرجعًا لأسئلة الغرب عن القرآن لفترة طويلة" و"كان غرض جيورج ساله ذا طبيعة علميّة محضٌ"؛ مما جعله ينتقد "الهجوم العدائيّ على القرآن والإسلام بشدّة"[22]. مما يوضّح بكلّ تأكيد[23]، لماذا استلهم جوته من هذه الترجمة تحديدًا؛ فقد أعلن رضاه عنها -"فمن هو إذاً ساله بالنسبة إلينا الآن؟"[24]- وتمنى لنفسه ترجمة أفضل.

يعتبر القرآن في أصله قمّة الجماليّة اللغويّة النغميّة، وقد "ظهرت معاني القرآن في أغلب الترجمات الغربيّة – بدرجات متفاوتة، هشةً وساذجةً وخرقاء، فالتأثير السحريّ لهذا الكتاب المعجزة مرتبط باللغة العربيّة[25]. وكان جوزيف فون هامر المستشرق النشيط، قد أسّس صحيفة بازارات الشرق، وكان واعيًا بهذه الإشكالية. وقد وصف القرآن على أنه "عمل عظيم لفنّ الشّعر العربيّ"[26]. كما اجتهد في تقديم ترجمة أكثر تطوّرًا. وقد انتقدتها مومزن حين قالت عنها إنها ترجمة "في عمومها لا يمكن اعتبارها مُرضية"[27]. وكي نعطي انطباعاً عن هذه الترجمة، التي قدّم لها جوته[28]، نورد هنا بعض الآيات منها:

1. Wann die Sonne wird verdunkelt,
2. Wann kein Stern mehr am Himmel funkelt,
3. Wann die Berge in Rauch verschweben,
4. Wann trächtige Kamele keine Milch mehr geben,
5. Wann die wilden Thiere kommen zusammen,
6. Wann die Meere sich entflammen (*Koran*, 81:1-6)[29]

(إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ. وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ. وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ. وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ. وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ. وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ). (سورة التكوير)**.

وكان جوته واعيًا جدًّا بقضايا الترجمة وقدّم تصوراته عن هذا الموضوع فكتب: "نتمنى بأن ينجز ألمانيّ آخر من سماء الغرب، فيتمكّن أن يقرأ في القرآن مشاعر الرسول، والشاعر في خيمته قبل كلّ شيء، ولديه ما يكفي من روح الانتقام ليحتضن الجميع"[30]. وقد سَحَر جوته "ما في القرآن من الأوامر الكثيرة للبشر، من أجل التعرّف بالفطرة على السلطة المطلقة لله والفضيلة الإلهية"[31].

"اكتشف جوته أن القرآن قد عبّر عن قناعته بنفس الطريقة، بأن الإنسان يجب أن يرتقي بسبب الظواهر الطبيعية المتنوعة من أجل معرفة الله الواحد"[32]، وتقول

مومزن بأن "جوته وجد في القرآن تشجيعًا على العمل في هذا العالم"[33].

في مذكراته وأوراقه الخاصة بالديوان، تعامل الشاعر مع القرآن في شكله النثريّ ومع قارئه بشكل توضيحيّ، ونجد بصورة مباشرة، بيانات متناقضة ومباشرة حول القرآن الكريم، ففي موضع اقتبس جوته بداية ونهاية السورة الثانية: "حتى نقول الكثير بالقليل، فإن كل محتوى القرآن يوجد في بداية السورة الثانية"[34]، ثم يستمر في القول: "وهكذا يعيد القرآن نفسه سورة بعد سورة: الإيمان والكفر يقتسمان أعلى وأسفل، وجُعلت الجنة والجحيم للمؤمنين وللمكذبين، وتوضيحاً للأمور المباحة والمحرّمة، وقصص خرافية حول الدين المسيحي واليهودي، وتعظيم الله والإطناب الذي لا حدود له، والتكرار في فواصل هذا الكتاب المقدّس، الذي نشمئز منه كثيرًا ودائمًا، ولكننا ننجذب إليه في إعجاب مثير للدهشة، إذ يفرض علينا احترامه"[35].

وقد أشاد جوته بالأسلوب "العجيب للقرآن" بهذه الكلمات: "أسلوب القرآن يناسب محتواه وغرضه، فهو عظيم، ومثمر، وصارم في حقيقته، فلا تتسع الهوة بين بعضه البعض، ولا يستطيع أحد أن يفاجأ من التأثير الكبير للكتاب، لهذا يقوم دائماً بتفسيره المؤمنون الحقيقيون للمشركين به"[36]، وتعلّق مومزن فتقول إن "الكلمات سامية حقًّا" تنتمي إلى أعلى مستوى من المسندات، التي بها نستطيع تمييز عمل فنيّ لغويّ"[37]، وهذه الجماليّة الأدبيّة للقرآن، التي نلاحظها عند جوته هي نقطة تتطابق مع وجهة نظر المسلمين بخصوص القرآن، ويُعتبر القرآن في الإسلام "معجزة لغويّة"، إذ تُعتبر المعجزة اللغوية، المعجزة الرئيسية للرسول محمّد، وقد وردت في القرآن نظريّة تقول بأن كتاب المسلمين المقدّس فريد من نوعه ولا يمكن الإتيان بمثله"[38].

3. القرآن في الديوان لجوته

"يرغب مؤلّف القصائد المقدّمة في أن يُنظر إليه من هذا كلّه على أنه مسافر، ومدحه، حين يميل إلى الشعور بالراحة مع نوع البلد الأجنبي، وهو ميول يطمح المؤلف من خلاله إلى تطابق استعمال اللغة وتفهّم توزيع الأخلاق وتقبّل التقاليد (...). وبهذا يتقمّص دَور تاجر، من أجل كسب المسافر لثقته السّريعة، فيعمل على عرض بضاعته بشكل رائع وبطريقة مقبولة، ولن يلومه المرءُ بذلك على المأثورات المادِحة، الواصفة والمُعلن عنها"[39].

الدّيوان الغربيّ-الشرقيّ هو مجموعة شعريّة شاملة لجوته، ظهرت في 1819 وتمّت إعادة نشره في 1827. وقبل كتابة الديوان ظهرت حوادث غير عاديّة في تلك الفترة، ساهمت في كتابة الديوان، ومنها: ورقة-القرآن من إسبانيا[40]، التي تضمنت 114 سورة[41]، وحضور جوته الصلاة الإسلاميّة في فايمار[42]، والأعداد الكبيرة من المخطوطات الشرقيّة التي حصل عليها من لايبتسيغ، وتضمّنت تفاسير للقرآن[43]، درسها بدقّة[44]، ومثّلت انطباعات عينيّة كان لها أثر كبير، وساعدته على تعلّم اللغة العربية.

"وبواسطتها شعر جوته بأن ميوله نحو'الهجرة': الهجرة الفكرية في الشرق، حماسيّ وقويّ". "ويُعدّ ديوان حافظ (1812) الذي ترجمه جوزيف فون هامر وأعطاه الشّاعر الفارسيّ لجوته هديّة، الدّافع الحاسم لذلك"[45].

عبّر جوته عن الإنتاجيّة الشعريّة، التي قدّمها حافظ في ديوانه، فقال: "عليّ أن أتصرّف بشكل إنتاجيّ، لأنني لم أستطع أن أتفوّق أمام الظاهرة القويّة، كان التأثير حيويًّا، وكانت الترجمة الألمانيّة موجودة، ووجب عليّ إيجاد دافع من أجل المشاركة الخاصّة"[46]. كما يجب عدم إغفال لقائه مع ماريانا فون فلمير Marianne von Willemer "[47] زليخا" في الدّيوان-، التي ساهمت في رفع إنتاجيّته الشعريّة إلى أعلى درجة في إطار الدّيوان".

جدير بالذكر هنا، أن جوته لم يستلهم الشرق من حافظ وحده، بل من القرآن كذلك، وتُظهر بعض الأمثلة الآتية هذا الأمر. تقول الموسوعة الإسلاميّة DIA: "أثناء كتابة هذا العمل لعب القرآن والحديث (أقوال وأفعال الرسول، الكاتب) إلى جانب ديوان حافظ دوراً مهمًّا"[48].

نأتي الآن إلى النظر في بعض القصائد، التي لها علاقة بالقرآن، فقد بدا تأثّر جوته في القرآن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في العديد من قصائده. نقدّم هنا بعض هذه المواضع أمْثِلةً:

لله المشرق، ولله المغرب

والشمال والجنوب

يستقرانِ في سلام يديه.[49]

نلاحظ أن السطرين الأوليين هما ترجمة تقريبية للآية 2:142، التي اقتبسها جوته من ترجمة هامر: "قُل لِّلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ" (سورة البقرة، آية: 142)، وقد تقبل جوته هذه الأفكار وطوّرها إلى "الشمال والجنوب، وهنا تتضح رسالة السّلام الضمنيّة لجوته: "الراحة في سلام يديه"[50]، ويبدو أن الرسالة الموجودة والمعنى لهذه الرباعية غير واضحة تماماً، فكما أوضحت مومزن، نجد في الآيات "جوهر صراع جوته الروحيّ مع الإسلام"[51]، ومن الواضح أن جوته اقتبس في مواضع كثيرة بطريقة غير مباشرة من القرآن، فقد اتّفق الكثير من أفكاره المركزيّة مع تعليمات القرآن، كفكرة وحدانيّة الله، وفكرة الخضوع لإرادة الله، والتركيز على الطبيعة الإنسانيّة للمسيح، وقد عبّر عنها الشاعر حين قال:

كان المسيح نقيّ السريرة،

ولم يؤمن في أعماقه إلا بالله الواحد الأحد.[52]

ومن جعل منه إلهًا

فقد أساء إليه وخالف إرادته المقدّسة

وهكذا، فإن الحقّ هو ما نادى به محمد.[53]

فبفكرة الله الواحد الأحد، ساد الدّنيا بأسرها.[54]

كما عكس جوته في القصيدة التالية صورة من القرآن[55]، إذ نقرأ، بأن الله قد وضع النجوم، كي توجّه الناس في الأرض وفي البحر:

هو الذي جعل لكم النجوم،

لتهتدوا بها في البرّوالبحر.

ولكي تنعموا بزينتها

وتنظروا دائمًا إلى السماء.[56]

وتوجد في القرآن مواضيع مهمّة ترتبط بالعدل[57]، والعدالة، التي هي واحدة من أسماء لله الحسنى، وقد استعمل جوته هذا المنظور في إحدى قصائده في الدّيوان:

هو العادل الوحيد،

يحبّ الخيرلكلّ إنسان

فليكن من بين أسمائه المائة

هذا الاسم المجيد: آمين.

كما قدّم جوته فكرةَ "مَثَل البعوضة "[58] الذي ضربه الله في القرآن، في إحدى قصائده:

لم لا أشيّد من الأمثال ما أشاء،

مادام الله قد ضرب مَثَل البعوضة

ليحيل على الحياة.[59]

وهذا المثال يوضّح تأثّر جوته العميق بالقرآن، فالصور "الثانوية"، و"الشخصيات"، إلخ.. تحيل في قصائده على الكتاب المقدس للمسلمين. في موضع مهمّ من الديوان، نلمح دوافع تُعبّر عن تكهّنات بشأن هويّة جوته الدينيّة، وترفع من قيمة القرآن عند الشاعر:

فيما إذا كان القرآن أبديّاً،

هذا ليس موضع شكّ.

فيما إذا كان القرآن خلوقاً؟

لا أعرف.

أما أنه كتاب الكتب؟

فهذا ما أعتقده من خلال واجب المسلمين.[60]

يتّضح لنا في هذه القصيدة بأن جوته يعرف التكهّنات اللاهوتيّة حول أبديّة القرآن، إذا ما كانت هنا الأنا الشعريّة أو جوته نفسه مَن يتحدّث، فهذه مسألة أخرى، ولكن الواضح أن جوته أظهر احترامًا للقرآن في قصيدته "اتهام" [61]، إذ أعاد جوته تشييد مكانة القرآن[62] بواسطة الشاعر، وبما أن سورة كاملة في القرآن[63] تحكي قصّة يوسف وزليخة التي شغفت بحبّه، فقد لعب

كتاب"زليخة"[64] هذا الدور، وتوجد اختلافات طفيفة في الكتاب كوجود اسم حاتم بدل يوسف، كما توجد افتراضات واستلهامات وتلميحات عديدة لا نستطيع في إطار هذه المساهمة أن نذكرها كلها، لهذا سنكتفي بهذه الأمثلة.

خاتمة

يَعُدُّ المسلمون القرآن -دون شكّ- المصدر الأول للمعرفة الدينية، إذ يستمدّون منه رؤيتهم للعالم، وممارستهم للحياة. وقد أعطى المسلمون هذا الدور الرئيسي للقرآن باعتباره كلمة الله المباشرة، وعلى العكس من هذا، فإنّ الغرب رفض القرآن لقرون طويلة، وقام بشيطنته رسميًّا واعتباره تقليدًا. وقليلون فقط من نظروا نظرة محايدة للقرآن في عصر التنوير، إذ عَرف هذا العصر نسبيًّا بعض الانفتاح، واستطاع المفكّرون والشعراء، مثل هردر وليسينغ، التركيز في أعمالهم على قيمة التّسامح.

وقد كان جوته أهمّ ممثِّل لهذا التقليد البرجوازيّ العالميّ؛ فمن منظوره، "لا مجال للقول بأنّ القرآن يُعدّ كتابًا مقدّسًا إلى جانب الإنجيل"[65]. ووفق مبادئ التّنوير فقد "نظر جوته إلى القرآن على أنه مثالٌ واضح على وجود كتابات إلى جانب الإنجيل، التي يعتبرها الناس مقدسّة"[66]. ففي اهتمامه بالقرآن،لم يكن هدف جوته فقط "إظهار التّسامح الدينيّ بالقرآن، بل ذهب أبعد من ذلك حين ربط دراسته للقرآن بالدافع إلى التعرّف على كل الآراء الدينيّة التي استطاع التوصّل إليها"[67]: "إن احترامَ جوته الكبير للكتاب المقدّس للمسلمين تأسّس على إعجابه بقيمة القرآن اللّغويّة، إضافةً إلى أمور أخرى"[68].

وحقيقة، أن جوته معجبٌ بالقرآن، وإعجابه هذا مرتبطٌ أساسًا بالمميّزات اللّغويّة للقرآن، تجعلنا ندهش منه الوهلة الأولى، خاصة حين نعرف أن جوته لا يُتقن العربيّة، لكن سرعان ما تذهب هذه الدهشة حين نعرف أن جوته اطّلع على الكثير من الترجمات الأوروبيّة للقرآن، كما اطّلع على دراسات عن القرآن، وتواصل مع مختصين في الدراسات القرآنيّة في عصره، إلى درجة أنه لم يتعرّف على مضامين القرآن فحسب، بل فَهِمَ أيضًا السّياق التاريخيّ للكتاب المقدّس. ويمكننا أن نستخلص هذه النتيجة من سيرته الذاتيّة، إضافة إلى مذكّراته وكتاباته عن الديوان الغربيّ الشرقيّ.

وقدّمت مومزن سببًا آخر، يساعد على تفسير نظرة جوته العميقة إلى القرآن رغم المسافة اللّغوية: "رغم أن جوته لا يستطيع قراءة القرآن في لغته الأصليّة، إلا أنّه استطاع التعرّف على جودة النص من خلال دقّة شعوره الرقيق وغير العاديّ، حين يقرؤه في ترجمةٍ قاصرة"[69].

وإذا أردنا تقصّي الدّوافع التي جعلت جوته يهتمّ بالقرآن، سنكتشف آفاقاً مضمونيّة ودينيّة: "جُذِب جوته نحو القرآن بواسطة المصاهرات الدينيّة على وجه الخصوص. فمحاور التعاليم الإسلاميّة التي جاء بها القرآن تتطابق مع قناعاته الدينيّة والفلسفيّة، وهي تعاليم تخصّ تعاليم وحدانيّة الله..."[70].

هذه التّطابقات وكلام جوته المباشر، واعترافاته المتضمّنة في شعره أو نثره، كعدم إنكاره لشُبهة "أنه قد يكون مسلمًا"[71]؛ جعلت الكثير من المسلمين يعتقدون أنه مسلم، فقد عدّ المرحوم محمد بن رسول جوته "مسلماً بلا ريب"[72]. وتوصّل المرابط في فتوى دينيّة من فايمار إلى النتيجة ذاتها، وذلك بعد تصنيف جميع الشواهد والمستندات[73].

وعلى العكس من هذا، فإنّ الحقيقة الصادمة والمرعبة، هي أن علاقة جوته بالإسلام في عمومها وبالقرآن على وجه الخصوص، ورغم المستندات والمصادر الكثيرة من خلال البيبليوغرافيا، إلا أنّه لا يتمّ إعارتها أي اهتمام في مجال التّكوين المدرسيّ والتكوين العامّ. فيؤكّد بيتر فون آرنيم أنه: "في أغلب البيبليوغرافا المتعلّقة بجوته، تمّ التعامل بعناية مع مفاهيم الإسلام والقرآن، كما لو كان الأمر يتعلّق بإيراد عبارة "الله معنا *Gottseibeiuns*"[74]. وفي رأيي، يجب عدم حصر اهتمام جوته بالإسلام وبالقرآن في مسألة إسلامه أو عدمه، بل التركيز على مسألة المشاريع والأفكار التي كانت لديه، وإلى أيّ درجة يُمكننا الاستفادة من هذه الأفكار وهذه المشاريع في حاضرنا. والمؤكد، من هذا كله نقطة جوهرية، وهي أن جوته قد تشارك رؤية العالم القرآنيّة koranische Weltanschauung ومنح القرآن احترامًا كبيرًا. ولا ينتج هذا الموقف من الرّوح الرومانسية، بل من دراسة متعمّقة،

رغم ندرة المصادر. وقد أشار بيتر فون آرنيم إلى وجهة نظر مهمّة أنّه: "ورغم أن العربيّة ضعيفة، فقد وجد جوته بحدسه، عبر جسر الترجمات الناقصة، منفذًا مباشرًا وحيويًّا للقرآن، كعلماء المسلمين الكثيرين الذين يرتبط بسلطتهم اليوم ملايين المؤمنين"[75]. ويمكننا أن نتحدّث عن آلاف المستشرقين، والمختصين في الدراسات الإسلاميّة، الذين رغم وجودهم ضمن مجموعة غير محدودة من المراجع والمصادر والمعلومات التي لم تكن مُتاحة لجوته. وندرك من هذا أنّ وضعية القارئ وقصديّته تلعبان دورًا كبيرًا أثناء قراءة وتلقّي عمل ما.

من وجهة نظرنا، فإنّ جوته نظر إلى القرآن كأهم أعمال الأدب العالميّ، إذ عمل على تقريبه إلى قرّائه في إطار نظريته الخاصّة "بالأدب العالمي Weltliteratur".

وستكون هذه الدّراسة مُشجّعة معرفيًّا حين نعمل على دراسة تلقّي جوته للقرآن في علاقته بمفهوم الأدب العالميّ، وبالتّواصل الثقافيّ.

ونختم مساهمتنا بكلمات جوته سنة 1820: "جُمعت هنا قصائد جديدة للدّيوان. هذا الدّين المحمّديّ، وعلم الأساطير، والعادات، تعطي مجالاً للشّعر، كما تلائم سنوات عمري. إنها نتيجة حتميّة لرغبة جوته العميقة، وهو معلّق بين عالمين: لنظرته الكبيرة، لصخب الأرض المتكرّر الدائريّ على الدوام، للحبّ، للميول، مُعلَّق بين عالمين، لواقع مطهّر، ومفتت رمزيًّا. ما الذي يريده جدّي بعد هذا؟"[76].

النص المترجم*

-القرآن في "الديوان"- لقاء جوته بالكتاب المقدس للإسلام، زردر أسلان.

*"Der Koran im « Divan »-Goethes Begegnung mit dem Heiligen Buch des Islams", Serder Aslan .

رابط النص المباشر:

*http://www.islamaufdeutsch.de/glaubenswahrheiten/offenbarungsschriften/1641-der-koran-im-divan-goethes-begegnung-mit-dem-heiligen-buch-des-islams

** الآيات القرآنية كما هما في النص العربي الأصلي بدل إعادة ترجمة ما ترجمه جوته.(المترجم).

البيبلوغرافيا الأصلية*

[1] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 20.

[2] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 12-13. Vgl. auch das Buch *umm-al-kitâb. Ein kommentiertes Verzeichnis deutschsprachiger Koran-Ausgaben von 1543 bis 2013* von Michael Fisch.

[3] Watt, Montgomery: *Der Islam* (1980), S. 17.

[4] Bobzin: *Der Koran*, S. 17.

[5] Vgl. Hofmann in: Henning: *Der Koran*, S. 12-13; Mertek: *Der Islam*, S. 90-91.

[6] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 11.

[7] Goethe: *Sämtliche Werke*, B. 3, S. 503 (*Divan*: Noten und Abhandlungen, Buch des Paradieses).

[8] Bobzin: Der Koran [Rückert], S. 466.

[9] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 20, vgl. auch S. 23.

[10] Vgl. Koran, 20:25-28.

[11] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 26.

[12] Vgl. Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 26-30.

[13] Fisch: *umm-al-kitâb*, S. 61.

[14] Megerlin, David Friederich (1699-1778): *Die türkische Bibel oder des Korans allererste teutsche Übersetzung aus der arabischen Urschrift selbst verfertiget*. Frankfurt: Garbe, 1772.

[15] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 26, 32 ff.

[16] *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, 22. Dezember 1772.

[17] Vgl. Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 13.

[18] Vgl. Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 33.

[19] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 13.

[20] *Der Koran, oder insgemein so genannte Alcoran des Mohammeds* ... ins Teutsche verdolmetscht von Theodor Arnold. Lemgo: 1746.

[21] Vgl. Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 17.

[50] Goethe: *Divan*, S. 290.

[51] Vgl. Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 410ff.

[52] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 429.

[53] Vgl. *Koran*, 3:59f., 5:116f.

[54] Vgl. *Koran*, 112:1f.

[55] Goethe: *Divan*, S. 406.

[56] Vgl. *Koran*, 6:97.

[57] Goethe: *Divan*, S. 289.

[58] Vgl. *Koran*, 16:90.

[59] Goethe: *Divan*, S. 290.

[60] Siehe *Koran*, 2:26.

[61] Goethe: *Divan*, S. 405.

[62] Goethe: *Divan*, S. 371.

[63 Goethe: *Divan*, S. 301.

[64] Siehe *Koran*, 26:216-227.

[65] Siehe *Koran*, 12:1ff.

[66] Goethe: *Divan*, S. 344ff.

[67] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 17.

[68] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 21.

[69] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 21.

[70] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 24.

[71] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 24.

[72] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 25.

[73] Mommsen: *Die Bedeutung des Korans für Goethe*, S. 150.

[74] Rassoul: *Bruder Johann ibn Goethe*, S. 6.

[75] Vgl. *Islamische Zeitung*. Nr. 5 (1995).

[77] Peter-Anton von Arnim in: Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 434.

[78] Peter-Anton von Arnim in: Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 450-451.

[22] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 17.

[23] Fisch: *umm-al-kitâb*, S. 41.

[24] *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, 22. Dezember 1772.

[25] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 142.

[26] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 143.

[27] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 144.

[28] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 155.

[29] Joseph von Hammer in: *Fundgruben des Orients*, S. 33.

[30] *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, 22. Dezember 1772.

[31] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 48.

[32] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 59.

[34] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 67.

[35] Siehe *Koran*, 2:2-7.

[36] Goethe: *Divan*, S. 433.

[37] Goethe: *Divan*, S. 434.

[38] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 25.

[39] Siehe Navid Kermani: *Gott ist schön* (2011[4]).

[40] Goethe: *Divan*, S. 414.

[41] Siehe Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 121f.

[42] Die Übersetzung seines Freundes lautete wie folgt: „Im Namen Gottes des barmherzigen Erbarmers! Sprich: Ich fliehe zum Herrn der Menschen – vor dem Übel der Einflüsterung des Flüchtlings (d. i. des Teufels)." (Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 122.)

[43] Siehe Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 123f.

[44] Siehe Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 124, 414f.

[45] *Goethes Morgenlandfahrten*, S. 106.)

[46] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 127.

[47] Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 128..(Goethe: *Divan*, S. 303.)

[48] Vgl. Mommsen: *Goethe und der Islam*, S. 129f.

[49] DIA: *Goethe*, S. 100.

[79] In: *Goethes Morgenlandfahrten*, S. 15.

*المراجع التي استعملها الكاتب

Bobzin, Hartmut (Hg.): *Der Koran in der Übersetzung von Friedrich Rückert*. Würzburg: Ergon, 1996.

(القرآن في ترجمة فريدريش ريكرت)

Bobzin, Hartmut: *Der Koran – eine Einführung*. München: Beck, 1999. (القرآن – مدخل).

DIA: *Goethe Johann Wolfgang von*. In: TDV Islam Ansiklopedisi. B. 14. S. 99-101.

Fisch, Michael: *umm-al-kitâb. Ein kommentiertes Verzeichnis deutschsprachiger Koran-Ausgaben von 1543 bis 2013*. Berlin: Schiler, 2013.

(أم الكتاب. بيبليوغرافيا نقدية للترجمات الألمانية للقرآن من 1543 إلى 2013)

Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke. Band 3. Epen, Divan, Theatergedichte*. Zürich: Artemis, 1977.

(الأعمال الكاملة لجوته)

Golz, Jochen (Hg.): *Goethes Morgenlandfahrten. West-östliche Begegnungen*. Frankfurt: Insel, 1999.

(رحلة جوته إلى الشرق. اللقاء الشرقي الغربي).

Hammer, Joseph von (Hg.): *Fundgruben des Orients*. Wien: 2. Band, 1811. (بازارات الشرق).

Henning, Max: *Der Koran. Das heilige Buch des Islam*. Überarbeitet und herausgegeben von Murad Wilfried Hofmann. München: Diederichs, 1999.

(القرآن. الكتاب المقدس للمسلمين)

Mertek, Muhammad: *Der Islam. Glaube, Leben, Geschichte*. Frankfurt: Main Donau, 3. Aufl. 2012.

(الإسلام. الإيمان، الحياة، التاريخ.)

Mommsen, Katharina: *Die Bedeutung des Korans für Goethe*. In: Goethe und die Tradition. Hg. Hans Reiss. Frankfurt: Athenäum, 1972. S. 138-162.

(معاني القرآن بالنسبة إلى جوته. في: جوته والتقليد)

Mommsen, Katharina: *Goethe und der Islam*. Frankfurt: Insel, 2001. جوته والإسلام.

Al-Murabit, Abdulqadir: *Goethe als Muslim*. In: Islamische Zeitung. Nr. 5 (1995).

(جوته مسلماً. في: الصحيفة الإسلامية.)

Neuwirth, Angelika: *Der Koran*. In: Grundriss der arabischen Philologie II. Hrsg. von Hellmut Gätje. Wiesbaden: 1987. 96-135.

(القرآن. في: نبذة عن الفيلولوجيا العربية)

Rassoul, Muhammad ibn: *Bruder Johann Ibn Goethe*. Köln: Islamische Bibliothek, 1998.

(الأخ يوهان ابن جوته)

Watt, Montgomery und Alford **Welch**: *Der Islam I*. Stuttgart: Kohlhammer, 1980. (الإسلام)

*باحث في الدراسات الثقافية المقارنة ومترجم/الرباط

الطريقة الصوفية في إسبانيا: تسامح وتقبل للآخر

ترجمة من اللغة الإسبانية: بوطالب كلثوم*

يعيش في إسبانيا قرابة ألفٍ ومائتي صوفي نقشبندي. وتعد **النقشبندية** النهج الروحي الصوفي للدين الإسلامي، وتوجد مجموعة منهم في منطقة **ألبوخارا الغرناطية «Alpujarra Granadina»** ومجموعة أخرى بالقرب من **كاسيرس«Cáceres»**. "إنهم ينظرون إلينا بنظرات قاسية، وبديهي أن الإسلام هو السلام، وهذا ما لا يعمل به الأصوليون" يوضّح **محمد إسكندر**.

تتوفر منطقة **أورخيفا «Órgiva»**، بالكاد على ستة آلاف نسمة، وتضم ثماني وستين جنسية مختلفة. تتميز منطقة أورخيفا بروعة ثقافتها المتعددة حتى وقتنا الحاضر، الملقبة بمانهاتن الأندلس الصغيرة، عاصمة ألبوخارا الغرناطية «**Alpujarra Granadina**» ، ومكان سقوط آخر ملوك الأندلس المسلمين، الملقب **بأبي عبد الله محمد الثاني عشر**، وأرض المغاربة، ومهد الأرثودوكس. وتتميز هذه المنطقة بروعة ثقافتها المتعددة حتى وقتنا الحاضر.

ولعلّ أجمل تجسيد لهذا التمازج بين الأجناس المختلفة، يكمن في مقهى البركة التي يديرها قاسم ذو الواحدة والأربعين سنة، وقد اعتنق الإسلام في هذا المكان الدافئ، الذي يُعَدُّ رمزا لهدوء بابل أورخيفا، إذ يتعايش الفضاء مع المتقاعدين، والفيلسوف التائه، والنبي العلماني، والهبي الذي يكتشف في شاي النعناع حنيناً مفقودا. «لا يُمنع أحد من الدخول هنا» يضيف قاسم، وتعتبر مقهى البركة قدس الأقداس، إذ يمنع تقديم الكحول للمسلمين في إسبانيا. ويتعلق الأمر بالإسبان الذين لم يكتفوا فقط باعتناق الإسلام، بل توغلوا في النهج الروحي الصوفي، وفي حياة التأمل والسلام.

من جهة أخرى يضيف قاسم: "عندما أخبرت عائلتي أنني سأعتنق الإسلام وافقت على ذلك، لكن أبي تضايق كثيراً. وكما هو معروف فإن الخنزير والكحول محرمان في الإسلام. وقد كان لدينا مطعم عائلي في بلباو، وكنت أنا من يتذوق النبيذ، فكيف يمكن لي أن أكون مسلماً وأنا أتذوق النبيذ وأقطع لحم الخنزير؟ لذلك تركت العمل في مطعم العائلة، وأنشأت مشروعي الخاص. أنا أتبع الطريقة الصوفية منذ إحدى عشرة سنة، وإن هذا لمن أجمل الأشياء التي حدثت في حياتي".

يؤكد معتنقو الإسلام أن هذا الدين جلب إليهم الطمأنينة والأمل، لكن لم يكن ذلك سهلاً، مع استثناءات قليلة. إن جلّ هؤلاء واجهوا عدم الرضا والقبول من قِبَلِ عائلاتهم، وكان عليهم أن يشرحوا لهم أن الإسلام لا يمت بصلة للسلفيين والجهاديين، المرتبطين بالعنف والتفسير الحرفي لمعاني القرآن الكريم، ولهذا، وحتى وقت قريب كان

المتصوفة المتبِّعون للطريقة الصوفية تحت المراقبة السرية لاستخبارات الأجهزة الأمنية. "يتم استدعاؤنا إلى مكان لا يمكنني ذكر اسمه، ثم يسألوننا من نحن؟ وماذا نفعل؟ وما علاقتنا بالجماعات الإسلامية؟" يحكي **عمر إبراهيم (رافاييل مارتن سابقاً)** وبعد مدة أدركوا أننا فقط نصلّي ونردد التراتيل والأناشيد الدينية، ومع ذلك فما زال البعض لم يقتنع بَعْدُ.

ألبوخارا هي البلدة التي تضم أكبر تجمع للنقشبندية الصوفية الإسبانية، وتضم ثماني وستين جنسية، وهناك عدد كبير من الإسبان الذين يتبعون الطريقة النقشبندية الصوفية، التي يعود تاريخها إلى زمن أبي بكر الصديق، خليفة الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، يقول **عمر (فيلبي ماركاراتي سابقا)** ذو الثلاثة والستين -الذي عينه **الشيخ ناظم** أميرا- إن الطريقة الصوفية شبيهة بمركز أو مستشفى روحي، ويعتبر ناظم شيخ الصوفيين -المعلم الكبير- نفسه صفرا، يقول إنّه لن تكون له قيمة إلّا إذا وضعه الله في يمينه، ويؤكد ذلك أخوه وخليفته في قيادة النقشبندية.

تضمّ إسبانيا قرابة ألفٍ ومائتي صوفي نقشبندي، وتعتبر هذه المجموعة الأوسع في إسبانيا، إذ تضمّ خمسة وثلاثين عائلة، وفي أورخيفا تحديدا. وقد عاش عمر هناك قبل أن يهتدي إلى الإسلام، عندما عين أميرا من قِبَلِ الشيخ ناظم، فتمكن جميع المسلمين الإسبان من التجمع حول القائد الكتالاني. وتعيش المجموعة الأكثر أهمية في مدينة فيلا نويبا دي لا فيرا «**Villanueva de la vera**» في **كاسيرس**. كما تعتبر بلدة أبوخارا المكان الأكثر ملاءمة للتنمية الروحية والتأمل في الله.

تحت ضوء شتوي، يجتمع مجموعة من الصوفيين حول أشجار الزيتون في الجبال الأورخيفية. يفضل هؤلاء المقربون من الله أداء وظائف مرموقة: مثل الفلاحة، وتربية الماشية والتجارة والحرف اليدوية. وهذا لا يعني أنهم يشكلون جماعة ضيقة، توجد على هامش المجتمع. إنهم لا يستخفون بالانترْنت ولا بالتلفاز ولا حتى بالصحف، كما يدرس أطفالهم في مدارس محلية، ورغم ذلك يتفقون جميعا على حياة البساطة، ويبررون موقفهم انطلاقا من أصل كلمة "الصوفية" المشتقة من كلمة "صوف"، إذ كان الزهاد المسلمون يرتدون الملابس المتواضعة دليلا على زهدهم في الدنيا. لماذا يعيش الصوفي في العالم دون أن يرتبط بشكل كامل بهذا العالم، ومثال ذلك قول منصور (**خوسي كارلوس سانتشيز سابقا**): "أدعو الله دائما وأنا على سجاد الصلاة "، و**منصور (خوسي كارلوس سانتشيز سابقا)** من مواليد مدينة مالقا ذو الواحدة والأربعين سنة، مجاز في علم النفس. يضيف منصور: "رغم أن ثقافة الأندلس لم تعد موضة، إلا أنه مازال هناك رفض قاطع للمسلم."، وتقول **زوجته بهية (ماريا خوسي بيا سابقا)** من مواليد إشبيلية، وعمرها خمسة وثلاثون سنة، ومجازة في القانون: "نحن المعتنقون للإسلام ينظرون إلينا نظرة قاسية، والإسلام ليس كما يظن الكثيرون. الإسلام هو السلام. هو طلب حب الله، فإذا كانت نيتك في الحياة هي أن تذوب في الحب الطاهر الذي

يتجسد في الله، فإن إسلامك ليس له معنى."، وهذا ما لا تتسامح معه بعض الأوساط الأصولية الإسلامية، التي تريد إلغاء آية الرحمة وتعويضها بالسيف. يقول محمد إسكندر الذي يفضل إخفاء نسبه، والذي عمل في دوريات المراقبة الجمركية، وعمل في التجارة البحرية: "غير أنّ العمل الذي كنت أقوم به طوال حياتي هو التقرب من الله."

تحتفل جماعة الصوفيين ليلة الخميس بمجالس الذكر المعروفة باسم الحضرة، إذ يتم خلالها ترديد مجموعة من الأناشيد في مديح الله تعالى، مع إيقاعات يصاحبها تحريك الكتف والجسد، تحت ضوء الشموع الخافت. وهذه شعيرة يتقاسمونها وبقية المسلمين، "أما يوم الجمعة فهو يوم مقدس في الإسلام، نقيم فيه صلاة الجمعة وبعدها نجتمع لتناول وجبة الغذاء جماعة. ونقيم كل الصلوات باللغة العربية، إذ يظهر مستوانا في اللغة العربية مع استثناءات قليلة. أما معرفتنا الإسلامية فقد تكونت انطلاقا من قراءاتنا وحواراتنا مع الآخرين ومن خطبة الشيخ، ونعتبر نحن النقشبنديين الأقل ثقافة في صفوف الصوفيين، فنحن نهتم بالقلب أكثر".

يعتبر الصوفيون ضحايا المذاهب الراديكالية الإسلامية بدءًا من السلفيين في مصر وصولا إلى طالبان في باكستان. يقول أمين من مدينة ليون، ذو الخامسة والأربعين سنة،: "عانيت من أزمة نفسية صعبة جرّاء وفاة والدي، وأصبحت بفعل ذلك شيوعياً، لا أرغب في معرفة أي شيء عن الله". ظل صامتاً لبعض الوقت واسترسل قائلاً: "عندما اعتنقت الإسلام أحسست بأنّي عدت إلى الطريق المستقيم، علمني شيخي فن الفشل، بمعنى علمني الانغماس في الحياة والتفكير بالقلب". يضيف أمين: "الإنسان الذي يعمل بكد للوصول إلى هدف في الحياة، قد يكون ربح نفسه، إذ يصبح الذهب والطين سيان بالنسبة إليه، هكذا هي الصوفية".

"مرحبا" كلمة مكتوبة على لافتة خشبية، مثبتة على عمود وسط حقول التبغ والبساتين، وبعض المنازل المتفرقة في ضيعة **"تودال"** «Tudal». وتضم قرية **"بيانويبا دي لا بيرا"** ثاني أكبر مجموعة من الصوفية النقشبندية في إسبانيا بقيادة **الشيخ النحات المعروف على الصعيد العالمي بعبد الواحد (كريستبال مارتن سابق)** .

يستقبل عمر إبراهيم، يوم الخميس، الإخوان في بيته من أجل الاحتفال بالذكر. يقول إبراهيم: "اعتنقت الإسلام منذ ثلاثين سنة، ومنذ ذلك الحين أحسّ بأنني مسيحي حقّاً. ليس هذا تناقضا، لأن يسوع المسيح نبي محبوب كثيرا في الإسلام، ونحن نؤمن بالقديسين ونبجل قبورهم وآثارهم، وهذا ما يميزنا عن بقية المسلمين. يشرح لنا سبب الألقاب في الصوفية فيقول: "يختار لنا المعلم الاسم العربي، وهذا الاسم الجديد يكون عاكسا لجوهرك ومن تكون، ويجب على المريد أن يعمل ما في وسعه لتحقيق معنى الاسم الجديد الذي يحمله، فاسم "عمر" على سبيل المثال يعني القوة والدعم.

" جلُّ الصّوفين في إسبانيا هم إسبان، كما هو الحال في "بيادي نويبا دي لا فيرا. وضمنهم أخ مغربي واحد فقط." يقول جمال الدين (خوان أندريس مولينا) من مدينة مدريد، والذي يعد صورة حقيقية لصفاء ونقاء جمال النقشبندية، بخاتمه ولحيته المهيبة وسترته وسرواله الواسع ذي الأصل العثماني -إذ يسهل حركات الصلاة بتصميمه الواسع- بالإضافة إلى عكازه وعمامته الخضراء وكفنه الذي يغطي الجسد الصوفي العاري.

تلبس النساء كذلك ملابس فضفاضة، وكذا الحجاب لتغطية رؤوسهن، هذا ما تعشقه حواء، (أنا روسا سوتا) من سرقسطة، وأم لتسعة أطفال. تقول: "على المرأة أن ترتدي ملابس محتشمة، وأن تحرص على تغطية الرأس والرقبة. فقد استعدت أنوثتي مع الإسلام." وتؤكد أنها لم تتعرض لأيّ مضايقات بسبب لباسها المحتشم". أما بالنسبة إلى مريم سكينة سكوت، مسلمة بالفطرة في أورخيفا، وإذ اعتنق والداها الإسلام منذ اثنتيْ وعشرين سنة، فقد تعرضت لمضايقات بسبب الحجاب في المدرسة. تضيف: "الكل يعرف هناك، أني مسلمة، ولكني لا أتباهى بذلك، فالفكرة السائدة في مجتمعنا هي أن الإسلام دين المتعصبين، والأسوأ من ذلك الفهم السيء للصوفية، هناك من يسألني ما إذا كنت أنتمي إلى طائفة ما، كيف يمكنني أن أقول لهم إن الصوفية هي احترام وحب جميع المخلوقات؟".

عرفت الصوفية في أوروبا برقصة الدراويش، التي تحيل على السؤال التالي: "من نكون في الحقيقة؟" يقول الشيخ عمر ماركاريت: "يمكننا الإجابة عن هذا السؤال ونحن نبحث عن الله في قلوبنا. فقد استوفت الصوفية كل التعاليم الإسلامية ولكنها لم تتوقف عندها بل تجاوزتها".

يعدّ الصوفيون ضحية المذاهب الإسلامية الراديكالية كالسلفيين في مصر وليبيا، وطالبان في باكستان، ولكن الصوفية قديمة جدا. وتوجد دراسات تؤكد أن مذهبا صوفيا كان موجودا قبل الاسلام، وحددوا موقعه جغرافيا في خراسان الكبرى والشمال الشرقي لإيران. ومازالت الخلافات العميقة حول أصولها مستمرة، كما تؤكد إحدى النظريات الأكثر انتشارا أن الصوفية تأثرت بالرهبنة المسيحية، والفلسفة الأفلاطونية، والهندوسية والبوذية.

ويعترف الصوفي أن عقيدته الروحية جزءٌ لا يتجزأ من الدين الإسلامي الذي لا يختلف عن الديانات الأخرى في شيء، إنه دين المحبة: ربط الصلة بالله، والسبيل إلى ذلك الحب اللامشروط. يقول ابن عربي أشهر المتصوفين:[12]

لقد كنتُ قبل اليوم أنكر صاحبي == إذا لم يكن ديني إلى دينه داني
وقد صار قلبي قابلا كل صـورة == فمرعىً لغزلانٍ وديرٌ لرهـــبانِ
وبيت لأوثانٍ وكعبة طائـــفٍ == وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قــرآنِ
أدين بدين الحب أنى توجـهت == ركائبُه فالحب ديني وإيمـــاني

[12]. مقطع شعري لمحي الدين بن عربي من ديوانه "ديوان ترجمان الأشواق" (المترجمة).

مصدر المقال:

فرينانْدُو ألونسو سانتشيس، مقال: "الحديث عن الصوفية في إسبانيا هو حديث عن روح الإسلام"، صحيفة البايس الإلكترونية (El País Semanal) بتاريخ 22 يناير 2015.

*Fernando Sánchez Alonso, Conversos sufíes, los místicos del islam, El País Semanal, 22 ENE 2015.

للاطلاع على النص الأصلي الرابط المباشر:

https://elpais.com/elpais/2015/01/21/eps/1421845208_671813.html

* الكاتب فرياندو ألونسو سانتشيس: ولد في مدريد سنة 1970، وهو عالم لسانيات ومصور محترف، متخصص في التصوير الوثائقي، والتصوير الصحفي. حاز سنة 2013 على الجائزة الوطنية للصحافة "Tiflos"، والجائزة العالمية "Gabriel Miro" للقصة القصيرة.

ملخّص:

تتحدث هذه المقالة عن الطريقة الصوفية المعروفة في إسبانيا بالنقشبندية "الإسبانية"، والتي يعتبرها أتباعها النهج الروحي الصوفي للدين الإسلامي.

يتناول المقال بالضبط مجموعة من الصوفية في منطقة ألبوخارا الغرناطية «Alpujarra Granadina»، إضافة إلى مجموعة أخرى بالقرب من كاسيرس «Cáceres». تحقق هذه الفرقة تجسيداً مهمّاً للتمازج بين الأجناس المختلفة، والثقافات المتنوعة. تؤكد المقالة عموماً على أن معتنقي الإسلام في إسبانيا يعتبرون الدين الإسلامي ضامناً للطمأنينة والأمل.

واجه هؤلاء الإسبان المعتنقين للإسلام، وللطريقة الصوفية، عدم الرضا والقبول من قِبَلِ عائلاتهم، وكان عليهم أن يبينوا لهم أن الإسلام لا يمت بصلة للمرتبطين بالعنف، وللتفسير الحرفي لمعاني القرآن الكريم. كما أنهم خضعوا للمراقبة الأمنية السرية لأجهزة الاستخبارات الأمنية. وهذا معناه أن الإسبان ينظرون للمعتنقين للإسلام نظرة قاسية.

هدف هذه المقالة التأكيد على أن الإسلام هو السلام. وبما أن جلّ الصوفيين في إسبانيا هم إسبان، كما هو الحال في "بيادي نويبا دي لا فيرا"، فإن هؤلاء يمكنهم الاستفادة من الدراسات التي تؤكد أن مذهبا صوفياً كان موجوداً قبل الإسلام. لكن الصوفي في إسبانيا يؤكد على أن عقيدته الروحية جزءٌ لا يتجزأ من الدين الإسلامي الذي لا يختلف عن الديانات الأخرى في شيء. إنه دين المحبة: ربط الصلة بالله، والسبيل إلى ذلك الحب اللامشروط.

كلمات مفاتيح

التسامح- الدين الإسلامي- التصوّف- الرحمة- تقبّل الآخر- الاختلاف رحمة.

سيزيف، حب/ اوتو-بورتريه، "لأنك كنت مطرا"

لفرنسيسكا ريسنسكي وعبد الواحد السويح

ترجمة فوزية ضيف الله*

تكتب فرنسيسكا ريسنسكي:

لا أستطيع أن أجيبك من أكون، من أين أتيت

إن كنت ملكة دون عرش أو نجمة هوت،

المرأة-المطر أو الصّحراء...

أو هذه الروح التي تقبع في جسدي بكل ما فيها من خلود

تفكّر في نفسها ولا تفكّر في شيء.

ذات متخيّلة والآخر يدّعي أن يقول لها أنا

أو بلا أيّ أنا

إنّ الأنا هو آخر ما، إنّ الجحيم هم الآخرون

إذا مزجت كلمات رامبو بكلمات سارتر

أستنتج أنّ الأنا هي جزء من الجحيم

استباق قديم. الجدار هو أيضا بالنسبة إلى

مرآة. في داخلها أرى جسدي في حرارة فرن،

أسمع نفسي أغنيّ لكسالى هذه الحفرة "ماذا في رأسك"،

ولو أنني بعيدة عن أكون مقدّسة.

مرات كثيرة تمنيت موضع النار هذا

للناس الذين خانوني، كذبوا عليّ وطعنوني

الذين اختاروا الصحراء أو حتى الموت

عندما كنت واهنة أكثر من أيّ وقت مضى

وأنت سيزيف، حبّي المؤرق. ولو مرّة واحدة

لم أساعدك على دفع صخرتك

في اللّيلة المنقضية تدحرج على ساقيك.

إذا للحظة، أضع علامتي على العشب.

أنا من سيمشي من أعلى إلى أسفل،

ومن أسفل إلى أعلى...

استرح!

(قصيد سيزيف، حبيّ، الصفحة 13 من الديوان)

فيُجيبها عبد الواحد السويح قائلا:

"لست أميرا أو صديقا للسّلاطين

قذر وسكّير مثل شقيق شرّير

أبول على الحائط، وأبصق على السرير

لديّ بلغم رجل الدّين

لا أفتح أبدا الكتب المقدسّة.

ولا أنتظر شيئا منكم بعد الآن،

من أموالكم أو أيّ شيء آخر من إلهكم

ولكن لأمارس جنوني، أحتاج إلى أن أكون هادئا.

(قصيد اوتو-بورتري، الصفحة 12 من الكتاب)

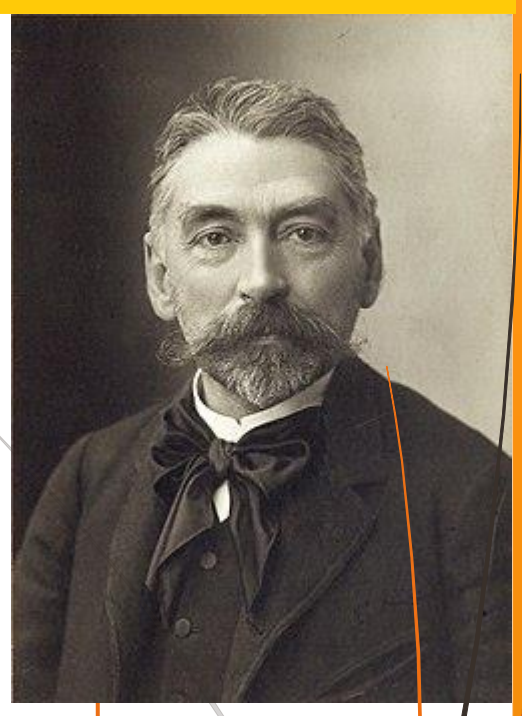
(الكتاب صادر بالفرنسية بدار هارماتون، 2019)

***جامعة تونس المنار**

نسمة بحرية

ستيفان مالارميه

ترجمة: أسامة أسعد



الجسدُ حزينٌ، للأسف!
وقد قرأتُ الكتب كلّها.
الهروب! الهروب هناك!
يُخيَّلُ إليَّ أنّ طيورًا تسكرُ إذ تجد نفسها
بين الزبد المجهول
والسماوات!
لا شيء، لا الحدائق القديمة التي تعكسها العيون
ستمسك بهذا القلب الذي ينتقعُ في البحر أيتها الليالي!
ولا نور مصباحي المهجور
على الورقة الفارغة التي يذود عنها البياض
ولا المرأة الشابة إذ ترضع طفلها.
سأرحل!
أيها المركب البخاري إذ تؤرجح صواريك،
ارفع المرساة نحو طبيعة غريبة!
مللٌ، محزونٌ بالآمال القاسية،
ما زال يصدق وداع المناديل الأسمى!
وربما، أنّ هذه الصواري، إذ تدعو العواصف
هي من تلك التي تحنيها الرياح على حطام السفن المفقودة
بلا صواري، بلا صواري، أو جزر خصيبة...
ولكن، آه يا قلبي، اسمع غناء البحارة!
أمام مستنقَعٍ مُعجَب !

حاتم الصكر: قصيدة النثر مشروع حداثيّ يُراهن عليه

صدام الزيدي

هناك أسطورة صينية تحكي عن امرأة رأت نفسها في الحلم فراشةً، فلم تعد تدري بعد يقظتها أهي فراشة حلمت بأنها امرأة، أم أنها امرأة حلمت بأنها فراشة؟ وهكذا صار لولادة قصيدة النثر هذا اللغز أيضاً، فلم يعد أحد يدري أهي نثر صار شعراً، أم شعر صار نثراً؟

فما علاقة الأسطورة آنفة الذكر بقصيدة النثر التي ظلت بنيتها كما رنينها في الذاكرة شعراً بنثر ونثراً بشعر، ولا تبالي بتناقضاتها التي تبدأ باسمها الملتبس الجامع للمتضادات في الشعرية العربية، ومفهوم الشعر كما استقر في التداول والكتابة الشعرية معاً؟

يستعير الناقد والأكاديمي العراقي حاتم الصكر تلك الأسطورة القادمة من الثقافة الصينية في أحد كتبه النقدية، ليتذكرها مجدداً (في فصل افتتاحي يقف فيه أمام بنية قصيدة النثر وتشكلاتها النصية) في مستهل كتابه الأحدث "الثمرة المحرمة" (مقدمات نظرية وتطبيقات في قراءة قصيدة النثر)، الصادر حديثاً عن مجلة "نصوص من خارج اللغة" و"شبكة أطياف الثقافية" بالعاصمة المغربية الرباط.

قضايا كتابة قصيدة النثر

يتناول حاتم الصكر في "الثمرة المُحرّمة" أهم قضايا كتابة قصيدة النثر العربية فنياً وجمالياً وعناصرها البنائية، مقترباً بالدراسة والتطبيق من قصائد ودواوين خمسة وأربعين من شعرائها من الجيل التالي لروادها، والشبان الأقرب إلى الحداثة القائمة التي شهدت تبدل مرجعيات كتابتها، وظهور مؤثرات جديدة، وبروز مزايا فنية داخلية ترسخت عبر النصوص، كالسرد والكثافة والتعيين الزماني والمكاني، والعناية بالدلالة وسواها.

يمتد الكتاب (الواقع في 200 صفحة من القطع الوسط) عبر جناحين: الأول نظري يعالج مستجدات الإيقاع واللغة وقضايا جمالية تتصل بقصيدة النثر وقراءتها. والثاني تطبيقي يقارب نصوصاً مختارة من قصيدة النثر العربية. أما "الثمرة المحرمة" كعنوان، فهو يعكس اعتقاد الناقد الصكر بأن "قصيدة النثر ثمرة شجرة الحداثة الشعرية" التي لم يرِد من أسماهم بـ(حُرّاس التقاليد الثابتة في الكتابة) "أن يسمحوا بتناول ثمارها. لكن ذلك حصل ورضيت قصيدة النثر بعد طردها من جنان متعالية أن تكون كائناً أرضياً يمشي بالشعر حيث مرمى القصيدة وواقعها وآفاقها وحياتها المتجددة".

رهان مغامرة كبيرة

يعلن الناقد الصكر انحيازه لقصيدة النثر، ومراهنته على جدوى مغامرة كتابتها رغم ما يعترض مشروعها التحديثي من أزمات ذاتية تخص ما يحسب ضمن نصوصها، والحماسة المفرطة لدعاتها الأوائل والمبشرين بها، وما أصاب خطابها من تشويش في التسمية والوصف والاشتراطات، عارضاً دوافعه وأسبابه في مساءلة مبررات قصيدة النثر وحجج خصومها، بكونها "وعداً بالتحديث وواقعاً نصياً وتلقياً نقدياً وفعل قراءة".

بدءاً يقدم الصكر رؤيته حول بنية قصيدة النثر وما يحفّ بها من مزايا، وحول الراهن الثقافي والشعري وانعكاساته على الكتابة الجديدة، ورؤية المستقبل الشعري احتكاماً إلى النصوص. فقد كان قدر قصيدة النثر واللحظة الشعرية التي ولدت فيها أن تتشكل بِنْيةً صادمة مستفزة منذ لحظة التعارف مع القارئ الذي تتميز في وعيه الأنواع والأجناس كما تراكمت نصوصها في ذاكرته. ويفهرس (القارئ) تلك النصوص بما يفرضه التفريق الحدّي بين الشعر والنثر، ولا يراهما قابلين للتصالح والجمع في إطار نصي واحد. وهو إشكال والتباس واجه قصيدة النثر في حاضنتها الأساسية وفقاً للناقد الصكر في إشارة منه إلى: اعتراضات الفرنسيين أنفسهم على التسمية وتصريح مُنظِّري قصيدة النثر الأوائل بحرج التسمية ومغالطتها وعدم تعبيرها عن المستوى الاصطلاحي عما يراد منها على مستوى المفهوم، ولا تنتهي التناقضات بمعضلة تلقيها في أفق لم يتغير كثيراً ولم يبتعد عن مرمى القصيدة السابق.. فلم تتكيف آليات القراءة وإجراءاتها مع مقترحها الإيقاعي الذي ما زال الكثير من المهتمين بالشعر لا يرونه إلا وهماً وسراباً لعدم تعينه أو ملموسيته، مقارنة بما تقدمه الوزنية من تعيّنات وكثافة موسيقية مرافقة للبنية اللغوية والتصويرية، وكما يتمثل في تجارب شعر التفعيلة الشائع باسم الشعر الحر.

الأدعياء ووهم القصيدة

أما بشأن أدعياء كتابة قصيدة النثر، فيحذِّر الصكر من هؤلاء: فهم يلحقون بها ضرراً كبيراً على مستوى التلقي، وما يشيعون من نماذج تتكرس تقليداً جديداً سرعان ما يوهم بأنه قصائد نثر، إنما يجسِّم خطأ شخّصه أدونيس مبكراً ضمن أوهام الحداثة، وهو وهم التصور بأن كل ما ليس موزوناً هو قصيدة نثر، وذلك (وفقاً للصكر) وهمٌ يتبع في جوهره ما شاب الوعي بموسيقى الشعر من تشويش حاصل من جهتين، الأولى: تحصره في الأوزان فحسب. وإذ تتيح تنويع تفعيلاتها وتوسعاتها وحريتها العددية، فهي لا تفرِّط بالوزنية شرطاً للموسيقى المعززة بالتقفية اللازمة كملحق نغمي يكمل جوّها الموقّع والطربي، فتتآزر على خلق هويتها الإيقاعية التفعيلات والقوافي التي تظل مهيمنة مهما انتظمت بحرّية وبلا ضوابط تقليدية. والثانية: تقيم إيقاع القصيدة على إلغاء الموسيقى تماماً مع جهل أو تجاهل للبدائل الممكنة التي تعوِّض ذلك الغياب بما تقترحه إيقاعا ملائما لتحرر قصيدة النثر من الموسيقى التقليدية ولمقولاتها المتصلة باللغة والسرد والتركيب.

وبين تلك الوجهتين (النظرتين) يشير الدكتور الصكر إلى أن "كتابة قصيدة النثر العربية تمضي متجددة عبر أجيال من الشعراء تتنوع مرجعياتهم والمؤثرات الفاعلة في تجاربهم، فحين كان الجيل الأول من كتّابها يحاول تنفيذ برنامجها الإيقاعي والرؤيوي واللغوي كما تقترحه المرجعيات الفرانكفونية والأنكلوسكسونية، يذهب الجيل الأخير من الشبّان مثلا إلى تجارب عربية تركت بصماتها في أشعارهم وتجسدت في قصائدهم النثرية.. وأخرى من منابت شعرية مختلفة ومتباعدة". ويؤكد الناقد أن الرهان يظل قائماً على مستقبل الكتابة الشعرية واتجاهاتها الأسلوبية في احتمالات التبدل والتطور والتغيير.

وبصدد مناقشته لسؤال: ما مستقبل قصيدة النثر؟ قال إن "ما يمكن الوثوق به ووضعه في لائحة التوقع، هو الجانب التقبلي والبنيوي للقصيدة. فالقراءة المستقبلية ستدرج قصيدة النثر بشتى أنواعها وأنماطها: الدلالية والموضوعية والسردية وسواها ضمن جنس الشعر دون تردد وتساؤل. سيخف رفضها وتكون بتراكم نماذجها وتنوع مناخاتها ضمن ذخيرة القراءة وخبرات القارئ - بمصطلحات علماء

القراءة والتلقي- ما يجعل قراءتها قيد إمكان الكثير ممن لا يقاربونها حالياً لأزمات موضوعية وذاتية؛ كتسميتها المستفزة، ومخالفتها للسائد المألوف من الشعر، وهذا ما حصل في الشعر العالمي نفسه كتجارب يمكننا استخلاص عِبَرَها ودلالاتها. كما تظل قصيدة النثر إضافة إلى أنواع الجنس الشعري الأخرى بكونها تلبية لتنوع الحساسيات الشعرية ذاتها. فالأمزجة تتأثر رفضاً وقبولاً بسياقات يصعب التكهن بها؛ لأنها تتعلق بيوميات الحياة وثقل أحداثها ووقائعها، ولعل في مقدمتها الحروب باعتبارها وقائع كبرى، والتغيرات السياسية والاجتماعية والتقنية وسواها".

قصيدة النثرووسائط التواصل

كما يرى الصكر (في توقعاته لمستقبل قصيدة النثر أيضا) إمكان صيرورتها قصيدة شعبية وجماهيرية بفعل وسائط التواصل، وما تفرضه من هيئات وتشكلات للنوع الشعري (وهذا توقع آخر ممكن - وفقا للصكر- خارج الحدوس المستجيبة للنيات والرغبات)؛ مثلاً، قبول قصيدة الومضة، وما عُرِف عربياً بالهايكو - حتى في مخالفة نماذجه لمنطلقات الهايكو الياباني- ضمن مناخ الشعرية العربية المتحررة من مفهوم القصيدة المقطعية أو الطويلة والملحمية: "تغيرت الحساسية إذاً بفعل الوسائط الشائعة اليوم؛ كالرسائل النصية في الهواتف والأجهزة المحمولة، والقراءة الإلكترونية اليوم لا تتحمل التطويل والإطناب كبنى للنصوص". ويعتقد الصكر أن التساؤل الذي يلح على المستوى الجمالي هو مقلوب السؤال (عن مستقبل قصيدة النثر المطروح اليوم بشدة)؛ ويعني به: "السؤال عن مستقبل قصيدة النثر ذاتها لا ترشيحها لتكون قصيدة المستقبل".

تفاؤل

كعادته، واستمراراً لمقارباته وكتبه التي صدرت طوال الفترة الماضية ضمن مشروعه النقدي والتنظيري لقصيدة النثر العربية، يؤكد الصكر في مجمل الاستقصاءات والحدوس والتوقعات الصادرة عنه تفاؤله بمستقبل الحداثة الشعرية، وهو بذلك (بما أنجزه وصولاً إلى كتابه الأحدث "الثمرة المحرمة") يكون قد أوضح جوانب من الهمّ المثار غالباً بدوافع نقدية وقراءات ترصد ما يصيب القصيدة أحياناً.. مؤكداً أنه "دون أن ننسى كل هذا التفاعل مع القصيدة العالمية والفكر الجديد حول الشعر وصلته بالحياة والمجتمع وخصوصيته في التعبير عن ذلك كله، هو الذي قاد شعرنا منتصف الأربعينات إلى طرق جديدة غيّرت مسار الشعر العربي ووهبته إمكانات حياة معاصرة وأساليب حديثة"؛ مشيراً إلى "الاختلاط الأسلوبي والمفهومي في الكتابة الشعرية مما ينعكس بكيفيات مختلفة ليس كلها سلبياً على الجسم الشعري الحي. فثمة من يرى ميزة وامتيازاً في التعايش بين الأجيال الشعرية العربية -وهو ملمح بارز فيه- ووجود الأجيال مع بعضها في اللحظة نفسها، واستمرار الوزنية والموضوعاتية أساليب أداء ممكنة إلى جانب التحديث الشعري المنفتح".

الراهن الشعري.. ثمة أمل

يرتبط الراهن الشعري عضوياً بالراهن الثقافي العام، والشعر متأثر بالقيم والمواضعات الزاحفة والمرحّلة من الاجتماعي والسياسي والاقتصادي إلى الثقافي. وهنا يقول الصكر إن الراهن الثقافي (العربي) باعتباره جزءاً من المنظومة الاجتماعية والسياسية والفكرية السائدة هو فضاء تنتعش في مناخه المشروعات الظلامية مستفيدةً مما قال عنه (الصكر) "الفقر الروحي والخواء واستسلام الفرد

لأقدار عمياء لا رأي له فيها ولا اختيار. ولكن ما ينعكس ثقافياً على الأنواع والأشكال الشعرية يؤثر بالسلب ثلاثياً عليها، فهو من جهة أولى يعُوق تحديثها ويعطل وتائر تطورها داخلياً، وتداولياً: بعزل الشعر عن محيطه القرائي ويتراجع تقبل الشعر (بالتالي) إلى مراتب دنيا في تسلسل الأولويات الحياتية التي تضغط بدوافع الحرمان. ومن جهة ثالثة: تسمح ببروز رؤى متخلفة أو عتيقة ربما صار تجاوزها واقعاً في الفن نفسه لكنها تعود بقوة السلطة والمعتقد والبطش والفقر. وتلك سياقات لا تنفك عن معاينة الراهن الشعري لأنها تحفّ به وتؤطره وتدخل كذلك في تشكيله وصياغته". غير أن الصكر يذهب إلى أن المراقب للمشهد الشعري العام، يمتلك بعض التفاؤل لمبررات يبينها (مؤكداً أنه من فريق التفاؤل) في سياق رؤيته حول الراهن الشعري: "كما ينعكس في كتاباتي وترجمة لقناعتي بأن التقاليد الشعرية العربية ذات جذور تاريخية متقدمة في الزمن تسمح بتوقعات وإمكانات لا تطابق الراهن الخارجي أو السياقي لاشتغالها مستقلةً عن ذلك التأثير، لكنها تدفع مقابل عمل آلياتها الدفاعية ثمناً ليس هيناً يتمثل في زيادة عزلتها وافتقادها التأثير في الوعي السائد وتحوير أفق التلقي وجعله معتقداً بإمكان التحديث ومدياته اللامحدودة".

مشكلات ذاتية وداخلية

من أبين أهم إشارات الكتاب، المتعلقة بما يجده الناقد الصكر مشكلات ذاتية أو داخلية تعاني منها قصيدة النثر:

- مشكلتا التلقي والنقد: ظل تلقي قصيدة النثر بسبب غياب النقد غير متوافق في أفق القراءة مع برامجها ومستنداتها النظرية ومزاعمها الفنية بصدد إيقاعها ولغتها خاصةً.. وانطلق التلقي النسقي محاكماً شرعيتها وجدّيتها وجماليتها من توجهات ذات القارئ الذي يحاول من خلالها توفيق تجربة النص الحالي غير المعروفة حتى الآن بالنسبة إليه، مع مخزونه الخاص من تجارب الماضي. وإذا كان التلقي مشكلة جمالية تعاني منها الحداثة وأطروحاتها الصادمة عامةً، فإن النقد يمثل مشكلة تكمل دائرة الأزمات التي تعاني منها قصيدة النثر، بدءاً من الكتابات المنفعلة في فترات انتشارها الأولى، ثم تجاهل الدراسات الأكاديمية والمناهج المدرسية والمجلات العلمية لقصيدة النثر، وهناك النقد المضاد الذي استغلّ غياب نقدها النصي والنظري ليشيع مقولات خاطئة عنها، كأن تصف شاعرة وباحثة كنازك الملائكة مجلة (شعر) بأنها تصدر (بلغة عربية وروح غربية).

- كثير من شعراء قصيدة النثر العرب لا يولون الدلالة اهتماماً (تدور نصوصهم في فراغ دلالي).
- هناك جانبان تغفلهما قراءة قصيدة النثر: الجانب الدلالي فيها، والسرد الذي تعتمده تعويضاً عن غنائيتها.

- بكونها قصيدة رؤيا، تنفتح قصيدة النثر على الخيال والأسطورة (وهو جانب يحتاج إلى عناية الشعراء الشبان).

- انحصرت بعض تيارات كتابة قصيدة النثر في بداياتها في بناء نصوص ذات وجود لغوي غريب العلاقة بين تراكيبه. كما نحا البعض إلى توليد صور واستعارات عسيرة وصادمة، والبعض اقترح إيقاعات بديلة للموسيقى الشعرية التقليدية الغائبة فيها. وعكف بعض آخر على تعميق الخط الدلالي للنص، لا سيما في التجارب الوسطى التالية للرواد وكتاباتهم الأولى.

- أما السرد المستعاض به عن غنائية محلّقة أو مهوّمة، والمجتلَب للنص لإكسابه ملموسية وتعيناً، فقد كان ممكناً في قصيدة النثر بشكل كبير، نظراً إلى الإفادة من طاقة النثر المنصهر في بنيتها. إلى ذلك، يؤكد الصكر أن ما سيظل يُحسب لقصيدة النثر دون شك أنها "تمثل لحظة حداثة فريدة تمس جوهر القصيدة وخطابها، لا مجرد التغيير في الشكل والرؤية، وأن ضرورتها قائمة، لا بدافع الحماس للمغايرة وكسر المألوف فحسب، بل لكونها تجدد دم الجسد الشعري العربي، وترافق ثقافة عصر يغور في طبقات الوعي، ولا يقف مترنماً على أطلال الذات المنهكة بالهزائم والخسائر والتراجعات".

ويجد الصكر أن الموقف النقدي من قصيدة النثر، لا سيما في بداياتها، زاد من عملية التلقي. منوهاً أنه "إذا ما تحققت ظروف التلقي المناسبة والإعداد والتأهيل المطلوب للقارئ فستجد قصيدة النثر مناخاً مناسباً للتواصل والتفاعل مع نصوصها وخطابها". ويعتقد أنها (أي قصيدة النثر) لن تجد القبول المطلوب في سياق القراءة التماثلية التي تحتكم إلى الثوابت التي قامت قصيدة النثر أصلاً - وبجهود نصية متلاحقة من أجيال شعرائها الجدد- على هدمها والخروج عليها.

مجلة شعرومأزق التلقي

يتوقف الصكر أمام تجربة "مجلة "شعر" في سياق تحليله لـ"مأزق تلقي قصيدة النثر" مشيراً إلى أن الخصوم لم يكونوا وحدهم سبباً في توقف المجلة الأول في خريف عام 1964 (انطلق عددها الأول ببيروت في شتاء 1957)، بل كانت المجموعة ذاتها (أي ما يوصف بجماعة شعر التي قال الصكر إن في وصفها بالجماعة نعتاً لا ترضاه الجماعة وهي التي كان التفرد والتجاوز والرفض أكثر شعاراتها استفزازاً) تعاني من مشكلات داخلية، اعترف ببعضها يوسف الخال - رئيس التحرير- في بيان التوقف الأول، ومنها حاجز اللغة بين المجلة وقرائها وبين قصيدة النثر والمتلقي، ولكن التوليف الفكري للمجموعة وتباين منطلقاتها رغم التمامها الظاهري حول المشروع كان سبباً أكثر أثراً في التوقف وتعثر المشروع التحديثي، الأمر الذي تغفله كثير من الدراسات التي تناولت تجربة المجلة ومشروعها، رغم اعتراف أفراد المجموعة نفسها بذلك، فجبرا إبراهيم جبرا لا يصنف كتابته الشعرية ضمن (قصيدة النثر) بل يسميها (الشعر الحر) بالمصطلح الغربي السليم الذي ينطبق على شعر والت ويتمان، ويدرج شعر توفيق صايغ والماغوط ضمنه، وهو ما نبّه إليه الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في دراساته المبكرة حول قصيدة النثر (بحسب الصكر) بينما ينتمي عدد من شعراء المجموعة إلى ميراث قصيدة النثر الفرنسية ذات التمركز اللغوي وإغفال المعنى، مقابل إنتاج علاقات لغوية غريبة وبنى صورية صادمة، كما في شعر أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا، ومن الجماعة من لم يهمل الوزنية تماما مثل فؤاد رفقة. أما في المنظور الرؤيوي فثمة متدينون ودنيويون، إليوتيون وبودليريون، وفي الموقف من التراث هناك من يصرخ ويصرح بأنه لا تراث له وأنه خارج الموروث كله، بينما تفرد المجلة وبتأثير مباشر من أدونيس صفحات من كل عدد لمختارات من الشعر العربي القديم، كانت نواة قراءته المعمقة للموروث الشعري التي نتج عنها كتابه المهم "ديوان الشعر العربي".

ويكشف الصكر أن من أكثر الجنايات التحديثية فداحةً هو ما بشّرت به مجلة (شعر) بحماسة غريبة لأفكار سوزان برنار في أطروحتها عن قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، وليس الخطأ في تبني أفكار برنار والقوانين التي استقرأتها من متابعة التحديث في أدب لغتها الفرنسية، بل في التلخيص المخل والابتسار الذي صنعه كتّاب المجلة لتلك الأفكار، والصنمية التي منحوها لها.

ويبحث الصكر عن هوية لقصيدة النثر في العراق تحت عنوان "قصيدة النثر في العراق: المرجعيات الفاعلة والهيمنة الموضوعية" متجاوزاً ذلك الجدل حول التسمية والشرعية، ويتقدم لتأمل هوية قصيدة النثر ومدى انتمائها إلى التاريخ الشعري لوطن كتّابها، مشيراً إلى أبرز المؤثرات الفاعلة في أسلوبيتها المعاصرة: تبدُّل المرجعيات والمؤثرات؛ تداخل تجارب الأجيال، وانتهاء دعاوى التقابل العدائي بين تجربة شعراء الداخل والخارج.

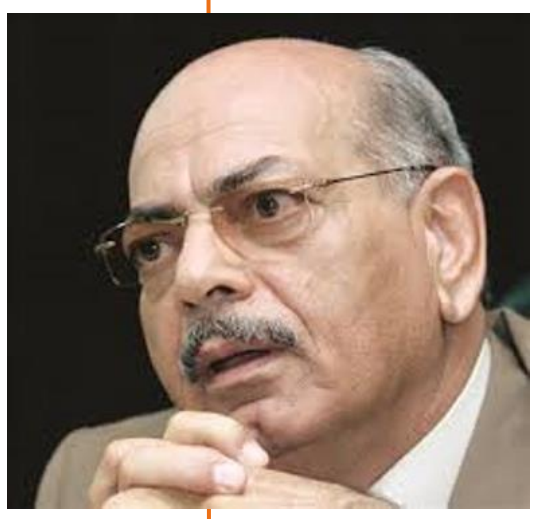
تحليل نصي/ تطبيقات

يقدم الصكر إجراءات مقترحة وتطبيقات (قصيدة النثر في معيار التحليل النصي) منطلقاً (على امتداد صفحات الجزء التطبيقي من الكتاب التي أخذت حيزاً واسعاً قياساً بجزئه النظري) في الاختبار التحليلي من اختيار عينات نصية، لا يعني اختيارها حكماً قيمياً بتفوقها أو امتيازها (كما ينوه) بل تمثيلها للفرضيات المنطلقة من الاهتمام بالكيفية النصية والتشكل البنائي للنصوص، سعياً لإزالة الوهم القائم حول فوضى البناء النصي أو مجانيته واعتباطيته في قصيدة النثر، بل هي تعطي انتظاما مضمنا، للقراءة الكاشفة أن تزيل عنه ترميزاته وشفراته وتعرّفنا على أبنيته المضمرة أو المسكوت عنها في نظام القصيدة. وهذه العينات هي: سركون بولص: حانة الكلب في شارع الملوك؛ وديع سعادة: الوصول المستحيل كنزهة رصاصة؛ أمجد ناصر: الجسد في إطار التخييل؛ عباس بيضون: صور أم مسنَّة بقلب سمكة وروح طير؛ قاسم حداد في (قبر قاسم): كمن يسمع شيئا ويرى سواه؛ سيف الرحبي: تحديقة ذئب في مدن الملح؛ طالب عبد العزيز: الأب- غياب لا ينقصه الحضور؛ عبد الودود سيف: زفاف الحجارة للبحر؛ عبده وازن: المخطوفون- ليسوا أحياء لكنهم لم يموتوا؛ عبد الكريم الرازحي: مُساخرة شعرية مع مواقف النفّري؛ خزعل الماجدي: أحزان السنة العراقية؛ محمد حسين هيثم: صنعاء التي لا بحر فيها؛ شوقي شفيق: الرايات أدغال وأحلام شائكة؛ جواد الحطاب: كومونة فقراء الأرض؛ عبد الرزاق الربيعي: تقويم لأعوام المنفى؛ أحمد الفلاحي: ابن الشمس؛ هاني الصلوي: قصيدة الموعد؛ دواوين: إشراقات المركز: قراءات في نماذج شعرية من الحداثة المصرية (جرجس شكري: أشياء ليس لها كلمات؛ محمد عيد إبراهيم: مجنون الصنم؛ محمد حربي: دستُ ظلاً فانتبهتُ)؛ صلاح فائق في مقاطع يومية؛ حسين عبد اللطيف: أمير أور- مراثي الشاعر للرسام؛ صلاح بوسريف: صياغة مغربية لقصة الخلق الرافدينية؛ عبد الزهرة زكي: شريط صامت؛ كاظم خنجر: نزهة بحزام ناسف - قاموس الرعب اليومي؛ محمد اللوزي: بلد الأضرحة؛ ناجي رحيم: غريب في الحشد؛ عبد الفتاح بن حمودة: بستانيّ الكلمات؛ لطيف هلمت: القصيدة كالريح لا تصادق أحداً؛ عدنان محسن: أشعار الجندي الفارّ من ثكنة الشعراء!؛ فضل خلف جبر: من أجل سطوع الذهب؛ نصيف الناصري: خرائب أيامنا؛ باسم فرات: عن القناص الذي هشّم ذراع كهرمانة؛ محمد خضر: نهاية مقترحة لأوديسيس؛ ياسين عدنان: قصيدة السفَر؛ دنيا ميخائيل: الغريبة بتائها المربوطة؛ عبود الجابري: متحف النوم؛ علي وجيه: الخوذة والكاروك؛ حسام السراي: شبح نيويورك؛ فليحة حسن: لو لم يكتشف كولومبس أميركا؛ عباس السلامي: إبرة الشعر وخيط القصيدة؛ سهام جبار: قديما مثل ذكرى في الريح؛ زاهر السالمي: عبوة شعرية ناسفة؛ أديب كمال الدين: شجرة الحروف؛ السيد التوي: الربيع ليس صدفة؛ مقاربات نقدية؛ تبدلات المراجع والمؤثرات؛ أجيال الشعر لا الشعراء؛ السبعينيون: حلم التجاوز والتخطي؛ الثمانينيون: الظل الفاتر.

سركون بولص:
الشاعر محتفياً بعزلة الكائن

أد.علي جعفر العلاّق

الشعر ولحظة الهشاشة



هل صار الشعر فنّ صناعةِ الوهم بعد أن كفّ منذ زمنٍ عن العمل في دائرة الأحلام الكبرى؟ صحيحٌ أننا بهذا الوصف قد نخرجه من دائرته الأزلية، أعني من كونه في معظمه ثناءً على يقظة الحياة، وتطريةً لها، أو تسريباً للإيقاع في مفاصلها المتخشبة. لكننا إن أردنا له البقاء على قيد الحياة لابد أن نحتفظ له بشيءٍ من شغفه القديم، من حنينه إلى منابته الأولى: حين كان ابنَ الطبيعة، بكل ما فيها من تلقائيةٍ، وبكارةٍ وفوضى، وابنَ الحلمِ تارةً والوهمِ تارةً أخرى. حين كان حارساً لفظاظة الروح غير المقهورة، وصنو الجسد القادر على ارتجال مباهجه والاحتفاء بخساراته أو جبنه دون حياءٍ كاذبٍ أو بسالةٍ مدّعاة.

لا شك في أن الكثير من الموضوعات ما تزال في متناول الشاعر اليوم. يغترف منها ما يشاء له الهوى: ما يبقيه على قيد الكتابة، أوما يضمن له منفعةً عاجلة، أوما يقرّبهُ من سلطةٍ لم تقدم له إلاّ الفائضَ من الكبت أوالمزيدَ من المنافي. ومع ذلك، بل الأهم منه ربما، أن يعيد شعر هذه الأيام صياغة أولوياته. أعني أن يعيد الاعتبار لتلك اللحظة التي غدت نادرةً في هذا الزمن المتشابه الكئيب، اللحظة التي يبتعد فيها الشعرُ عن النفاق الذي يُمارس كل يوم، ويقرّب الذات ويقترب معها من لذةٍ من نوعٍ خاص: لذة الإعتراف بالضعف، التي يحققها المغلوبُ على أمره فتذهب به بدورها إلى حقيقة نفسه التي فارقها منذ زمن، إن لحظة الإقرار بالخذلان أو العجز لحظةٌ بالغةُ الخصوصية، ينقلبُ فيها الشاعرُ على جبروته الكاذب ويتحررُ من شجاعته الجوفاء. وهذا اللحظة لا يمتكلها إلا الصادق الممعن في يأسه، والممعن في نقائه أيضاً.

لقد شهد الشعر العربيّ فتراتٍ طويلةً من حياته، كان الشاعر فيها مفتوناً لا بالمعاني الكبرى، بل بالموضوعات الكبيرة التي لا تخلف وراءها، غالباً، غير الضجيج وهشيم اللغة. إن المعنى الكبير، الجارح، الملامس للألم العظيم أو البهجة الحارقة، قد يتولد من أصغر الموضوعات وأشدها خفاءً: من الهامشيّ، والعابر، من الملقى على قارعة الحياة، أو المركونِ في طرفٍ قصيّ من حركتها الظاهرة.

شعريةُ الوهم

وفي معظم قصائد سركون بولص، لا يتحرك في الأفق إلاّ الكائنُ اليوميّ، المهمّش، والمستلب، والملقى به بعيداً عن فرص الحياة وفعل التغيير والإرادة الحقة. هذا الكائن هو محورُ الدراما الإنسانية والشعرية لدى سركون بولص التي تتمثل في هذا الإرتطامُ اليوميّ المريع بين طاقتين كبريين: عبوديةُ الإنسان المهمّش وترف المخيلة المقهورة. ويصل هذا الجدل بين الأنسان المطحون بفعل الواقع والمنتشي بفعل الوهم، الى أقصى مدياته في قصيدته "تحولات الرجل العادي: (1)"

أنا في النهاررجلٌ عاديّ

يؤدّي واجباته العادية دون أن يشتكي

كأيّ خروفٍ في القطيع، لكنني في الليل

نسرٌيعتلي الهضبة

وفريستي ترتاح تحت مخالبي.

زمنان يتقاسمان هذا النصّ، وينشطران معه: النهار والليل. زمن الإبتذال وزمن الخصوصية، زمن القطيع الذي يسرح في حقلٍ من التماثل الفجّ، والرضا المهين. وزمن الفرد، الأعزل، الوحيد العائد إلى نفسه خلسةً، ليختلي بها ولا ثالث لهما إلا الليل وفريسته المنتشيةُ تحت مخالبه. يتمرد الليل على النهار بجسارةٍ هادئةٍ، مكتومةٍ مشتهاة. النهار والليل، يتجاذبان هذا الفرد بالتناوب: يسلبه العالم النهاريّ فرديتَه ويستعيدها في عالم الليل العامر بالأوهام والتجليات. النهار، إذاً، زمنٌ خارجيّ، فظّ، شائعّ، متروكٌ لكل عابر، أما الليل فزمنُ الداخل بامتياز : زمن الحلم أو الوهم، زمن الليل الخاص، الصغير، العذب، الكتوم. حارس اللّذة الفريدة، وصانع مجسّاتها الشرهة.

إن هذا النص على قصره، حافلٌ بالصراع وإن كان مكتوماً وبالغَ التخفّي. نصّ تفترسه الثنائيات، ويؤججه التضاد: الأسطورة واللحظة الراهنة، البشريّ والبهيميّ، الليل والنهار، الرفعة والتدنّي، الأنوثة والذكورة، الأرضيّ والسماويّ، لذة الإستسلام، ووهم التعالي.

ومنذ العنوان نجد أنفسنا أمام بطل النص، أو الأنا الشعرية وهي منشطرة بين عالمين متناحرين: الأسطورة والفعل اليوميّ المكرور، رجلٌ نهاريّ دون تضاريس، وبالغ الشيوع، أخذته واجباته اليومية إلى خارج نفسه، وأفقدته بفعل التكرار تكوينه الداخليّ، وأخمدت فيه شكوى المتذمر، أو تململ الحانق.

لكنني في الليل...

تشكل هذه العبارة نقطةً انشطار البطل: أداة الاستدراك لكن، وحرف الجر في وظرف الزمان الليل. إنّ النصّ لا يستمر بعد أداة الإستدراك في جريانه السلس، الطيّع المخذول. بل ينتفض بقوةٍ مفاجئة، وذلك لا يحدث إلا " في " زمنٍ خاصٍ هو الليل. وكما كان حرف الجر هذا وسيلةً يندرج البطلُ من خلالها في نسيجٍ نهاريّ أملسَ ورتيب، فإنه هنا ينقلب على ذاته ليكون وسيلة البطل للدخول في الليل أو الحلول فيه. ويصبح الليلُ بدوره حاضناً لوهمٍ فريدٍ من نوعه. ينخرط البطل في الجزء الليليّ من النصّ، ويحدث التحوّل بكثافةٍ وتنوعٍ كبيرين،إذ يتحوّل الزمن وتتحول الطبيعة والكائنات، والأدوار، والأمكنة. كل هذا يتم في هذا النسيج النصيّ القصير والمحكم. أن هذه التحولات محكومةٌ بمنطقٍ واحد، هو الشراسة والعلوّ والغلبة، فنحن أمام النسرية، والهضبة، والإعتلاء، والإفتراس الشيق حقاً. افتراسٌ شرسٌ لكنه ملئٌ بالرحمة، واللطف، إذ إن الفريسة ترتاح "تحت" مخالبه. وكأنّ النصّ يثأر من الخنوع النهاريّ، ويبطش به، ويرتفع بالقسوة إلى مستوى الرقّة، وبالشراسة إلى مستوى الاحتضان الجسديّ الحميم.وليس أدلّ على هذه النشوة المتناغمة من البنية الإيقاعية للبيت الأخير. فهو البيت الوحيد في النصّ الذي جاء موزوناً، منغّماً على بحر الكامل. ليجمع شتات النصّ وتصادم جزءيه، الليليّ والنهاريّ، نفسياً ودلالياً.

يضعنا النصّ في رحاب الأسطورة وايحاءاتها منذ الكلمة الأولى من العنوان: تحولات الرجل العاديّ، التي تجسد تفجرات الفعل الأسطوريّ وتناميه، كما تمثل الجوهر الأسطوريّ القائم على التغير والإنقطاع. والإنتقال الحاد المفاجئ، والعصيّ على التصديق. وبذلك فإن سركون بولص لا يؤجل المعنى كليةً حتى نهاية النصّ، بل يوقد جزءاً من

جذوة هذه الدلالة منذ البدء، ليهيئنا للدخول معه، إلى هذا الوهم الذي يكشف عن ضعفنا الإنسانيّ، لا ليزيده ابتذالاً، بل ليرتقي به، عبر الإعتراف الملتهب والحميم إلى مستوى أسطوريّ ليليّ مفعمٍ بالمعنى، ومفارقٍ لعمومية البشر النهاريين، حيث الوضوح والتشابه والطاعة.

تبلغ هذه القصيدة أقصى مدياتها في الأداء، فهي كثيفةٌ، مصقولةٌ حاسمة، وهي أيضاً إيروتيكيةٌ شجيةٌ وشديدةُ التكتم في آن، إذ إننا لا نسمع عويلاً، أو رثاءً للذات، أو تشهياتٍ فاضحة، وإن كانت القصيدة في حقيقتها تجسد ذلك كله، ولكن بصفاءٍ نادر .

الكائن في حراسة الأيام

تشتبك قصيدة " أبي في حراسة الأيام "(2) مع الزمن منذ بدايتها، فهذا الأب البسيط لم يدرك النهار بعد، لكنّه في بداياته تماماً: قبيل الفجر. وهو ليس سارداً ذاتياً للحدث بل موضوعاً للسرد. صورةٌ فريدةٌ في جسارتها. وحسيتها الطاغية، وتفاصيلها النضّاحة بالعذاب اليوميّ:

كان أبي في حراسة الأيام

يشرب فنجانه الأول قبل الفجر،

يلفّ سيجارته الأولى

بظفر إبهامه المتشظّي كرأس ثومة.

هو حارس للأيام إذاً، موكلٌ بمراقبتها والسهر عليها خدمةً لسواه. يكمن لها في البدايات تماماً، ويدشن، وهو في انتظارها، أولى لذائذه اليومية: فنجانه الأول وسيجارته الأولى حيث يختلط فنجانُ الشاي والسيجارةُ والإبهامُ المتشظّي كرأس ثومةٍ برائحة فجرٍ وشيك.

وفي المقطع التالي، تتوهج الصورة الشعرية بنضارةٍ حسيةٍ عالية:

تحت نور الفجر المتدفق من النافذة،

كان حذاؤه الضخم

ينعسُ مثل سلحفاةٍ زنجية.

الصورة الشعرية، هنا، بالغة الثراء حقاً. التهيؤّ ليومٍ آخر مليءٍ بالأعباء والمكابدات الجديدة. إن صورة حذاء الأب، رغم مجيئها متأخرةً في الجملة، تشحنُ المقطعَ باختلاجاتٍ خاصة. كما أن تدفق الفجر، والحذاءَ الذي ما يزال غارقاً في نعاسه، والسلحفاة الزنجية دوالّ لغويةٌ بادية التنافر والغرابة، إلاّ أن قدرةً تخيليةً مدهشة منحتها هذه الحياة في سياق حسيّ متماسك. هذا الحذاء لم يستيقظ تماماً، وكأن نعاسه امتداد لنعاس صاحبه الذي لما يكتف من النوم بعد بحكم العمل الذي يفرض عليه النهوض مبكراً. سلحفاةٌ ضخمةٌ تنعس تحت درعها الزنجيّ المتغضن، إنها إرهاصٌ بكتلة العناء اليوميّ، المقبل بكل ما فيه من سوادٍ وقسوة.

تُسْلِمنا هذه الصورة الفريدة لصورةٍ أخرى تكتظ بالحركة والحيرة، الأبُ يتهيّأ لمواجهة نهارٍ آخر. نهار يضجّ بالوحوش والجدران:

كان يدخن، يحدق في الجدار

ويعرف أن جدراناً أخرى بانتظاره عندما يترك البيت

ويقابل وحوش النهار، وأنيابها الحادّة.

مكابدةٌ ضخمةٌ يعيشها هذا الأبُ المتعبُ إذن قبل أن تحدث. لا حاجة به لانتظار حدوثها، فهي ذخيرته اليومية المرّة التي تثقل ضميره وتدمي ذاكرته كل يوم. وهي أيضاً، ليست وليدة الذاكرة المحض، بل مرارةٌ تنبثق من الجسد كله. وعيٌ شقيّ يفسد عليه متعته الصغيرة، إن دخان السيجارة والتحديق في الجدار، كليهما، يكشفان لا عن لحظةٍ من التأمل السائب، بل عن وعيٍ معذبٍ بما

سيجيْ، فهو يعرف أن في انتظاره جدراناً أخرى. ويعرف أنه سيقابل وحوش النهار وأنيابها الحادة.

إن هذه العبارة تعيدنا الى قصيدة تحولات الرجل العادي. نقطة تماسٍ شديدة التوتر يتشربها رجلان أو أبوان هما في حقيقتهما رجلٌ واحدٌ أو أبٌ واحد. الأبُ هو ذلك الرجل العاديّ، وذلك الرجلُ هو هذا الأبُ المقبلُ على مشقته اليومية. تركةٌ من العناء المتصل تمتد بين أبوةٍ تبدأ رحلة عذابها مع الفجر ورجولةٍ مجروحةٍ تجهز عليها وحوشُ النهار.

هكذا يرسم سركون بولص، في هاتين القصيدتين، صورة الفرد الطاريء المهمّش، الذي يقف وحيداً في الصميم من خضمّ الحياة وجبروتها المتلاطم، دون أن يكون له منها غيرُ الهامشيّ والعابر. إنه حارسُ الأيام، للمتطفلين عليها، وصانع المباهج لصنّاع مكابداته اليومية.

موهبةُ الكائن المهمّش:

وإذا كانت قصيدة "تحولات الرجل العادي" وقصيدة "أبي في حراسة الأيام" تعبيراً عن الهامشيّ والعابر في الظل، فإن قصيدة "أبعاد" (3) تجسيدٌ آخر، للهامشيّ حين تدفع به مواهبه، دون أن تفلح دائماً، في اتجاه المتن. حين لا يكون وحيداً بالمعنى الفيزيائيّ أو الاجتماعيّ لكنه يعاني الوحدة بالمعنى النفسيّ العميق والمؤلم للكلمة. يشكل مع أشباهه ونظائره، مشهداً من المفاتن التي لا تطالها الحواس، أوكياناً يحاذي صخب الحياة ومباهجها المبتذلة دون أن يكون جزءاً منها تماماً، بل يظّل خاصاً غارقاً في حريته المتخيلة ومسرّاته المشتهاة:

العازفُ في ركنه

يعانق عوده بوداعةٍ كأنه يصغي

الى بطنِ حبلى بينما أصابعه تعذّبُ الأوتار.

جسدُ الراقصةِ تحت الأضواء مستلبٌ تماماً

يتلوّى في البعد الرابع للنشوة

حيث لا تباعُ التذاكر..

كان الفرد في تحولات الرجل العادي هو المتكأ الذي تستند إليه القصيدة وتتفرع منه تفاصيلها، وتحولاتها، على مستوى الصورة وبنية القول. أما قصيدة أبعاد فلكل مقطعٍ من مقاطعها الثلاثة ركنٌ يشدّ بناءه اللغويّ والدلاليّ. إن عازف العود والراقصة يشغلان فضاء المسرح ويعبئانه بكل ما يثير البهجة والتشهيّ. أما القاعة فتغذي الجمهور بما يديم لديه الوهمَ وتخيل الملذات.

هؤلاء الفاعلون الثلاثة لايعملون، في الظاهر، بمعزلٍ عن بعضهم بعضاً، بل في انسجامٍ برانيّ وتكاملٍ لا تفكك فيه. هذا ما يقوله الظاهر على الأقلّ. أما في العمق القصيّ والبعيد من المشهد فالأمر، كما سنرى، مختلفٌ تماماً.

يظهر عازف العود منفرداً، مضيئاً، مفتتحاً المقطع الأول من القصيدة، ومولّداً لدلالاتها اللاحقة. إنه، حقاً، أكثر الفاعلين تأثيراً، منتشياً بفاعليته وموزعاً دوالها في ثنايا القصيدة. فهو لا يأتي مندرجاً في ثنايا التفاصيل اللغوية للنصّ، أوتالياً لبدايته الفعلية، أوملحقاً بالحدث الشعريّ ومكوناته. بل تتجلى فاعليته منذ بداية النصّ فتملؤه بالحياة والرهافة المعذبة: إن أداة التعريف، تفجر أمامنا أهمية هذا العازف ساطعة لا لبس فيها. فهو ليس مجرد عازف بل هو "العازف ". كما أنه مركز للتأثير والشدّ والجذب، ينتمي إليه المكان والانفعالات والأشياء بكثافة: ركنه، عوده، كأنه، أصابعه. وتصدر عنه سطوة الفعل وجاذبيته. إضافةً الى ذلك، فهو يستغرق في أفعاله بطريقةٍ فريدة، فثمة ارتباطٌ عميقٌ بينه وبين ما يفعل، فهذه الأفعال ليست ماديةً أوخارجية بل داخليةٌ مشدودةٌ الى وتر القلب برفيفٍ داخليّ حميم: إنه:

- يعانق عوده بوداعة.

-كأنه يصغي الى بطن حبلى،

-بينما أصابعه تعذب الأوتار..

شبكةٌ كثيفةٌ مترابطةٌ من الأنفعالات والحركات المرتبطة بالكيان الداخليّ لعازف العود، المستغرق في أفعاله والمتماهي مع عزلته الإنسانية البيضاء. نشوةٌ صافيةٌ يرتجلها الكيان الآدميّ كله ويتشربها السمع والبصر معاً، حيث تتمازج وداعة الكائن بمعاني الخصب والأنوثة ويرتبط العذاب بلذة الإبداع.

في المقطع الثاني يتقدم الجسد، جسد الراقصة، على التفاصيل الأخرى للمشهد. بل يحتل هذا الجسد، إذا توخينا الدقة، فضاء المسرح كله. إنه المصدر الجيّاش للنشوة والمصبّ الأخير لتفجراتها الحسيّة. يبدو الجسد، للوهلة الأولى، وكأنه المولدُ النمطيّ للمتعة الإيروتيكية المتأججة، هذا ما يقترحه علينا أفقُ التوقعات المعدّ سلفاً، غير أن الجسد هنا لا يلبي شيئاً من تلك التشهيات المتوقعة، فهو مستلب تحت الأضواء تماماً، يتلوى في فضاءٍ من النشوة لا تراها الحواس، وليس من تذكرة تؤهل أحداً لبلوغ تلك المسرات.

الراقصة إذاً، مثلها مثل العازف تماماً، جسدٌ يتماهى مع ذاته ليرتجل متعته الصافية، لا لواحدٍ من الواهمين في القاعة، بل للمتعة المكتفية بذاتها، للمتعة المبرأة من الغرض، التي لا تباع ولا تشترى. وبذلك يكون العازف والراقصة، كلاهما، في هذه القصيدة، صاعدين بجسديهما من هامشهما اليوميّ الحسيّ الضيق المتاح الى أفق أعلى، الى متن أثيريّ غزير بالدلالات والرؤى. الجسدُ في حركته الريّانة الدافئة وصوتُ العود في أنينه الحالم المجرح يملآن الحواس، لكنهما يتجاوزان الجسد الى الروح ويعبران من الحاسة الى المخيلة. وهكذا يحرران الجسد الإنسانيّ من ارتهانه للماديّ والأرضيّ والهامشيّ ومنطق المقايضة والنفاق، ويرتقيان به ومعه الى مستوى آخر يسعيد به الجسد كرامته ويتذوق الكائن الهشّ والمحاصر حريته الداخلية.

ويكمل المقطعُ الأخير بناءَ هذا المعنى:

نحن المتفرجون نبقى هنا مع الكراسيّ

وخشبةِ المسرحِ الخالية.

في هذه النقطة بالذات يكمل النصّ دورته التي انطلقت من عازف العود، مروراً بجسد الراقصة، وانتهاءً بالجمهور المتفرج على ما يجري. ويتحول النصّ من السرد الموضوعيّ الى الذاتيّ. يكتشف المتفرجون في النهاية تماماً متعتهم المتوهمة، وكأنّ العازفَ والراقصةَ كليهما لم يصنعا إلاّ لذتهما الخاصة، إلاّ احتفاءهما بالصوت والجسد. لا من أجل جمهور يملأ القاعة، بل من أجل فرحهما الداخليّ المبرأ من الغرض والمنفعة، الفرح الذي لا يباع بالتذاكر.

الجمهور يكتشف بهجته الوهمية. يكتشف عزلته وهو يجلس وحيداً في القاعة. ليس إلاّ الكراسي وإلاّ الخشبة الخالية. لقد جاء هذا الجمهور الى متعةٍ تشترى بالتذاكر. الى لذةٍ جسدية يملؤون بها حواسهم حد التخمة، لكنهم لم يجدوا في النهاية شيئاً من ذلك. فما صنعه العازف أو الراقصة، كلُ بطريقته، لم يكن لذةً تطالها الحواسُ المجردة، بل لذة من نمطٍ خاصّ، تقع هناك:

في البعد الرابع للنشوة

حيث لا تباع التذاكر .

تشَهّيات الكائن المهمّش

في قصيدتين من قصائده المعروفة، عالج سركون بولص تجربةً حسيةً فريدة يخوضها الكائنُ المهمش. ولا تأتي فرادةُ هذه التجربة من مشاكسة

الهامش للمتن، أو من تطلع هذا الفرد القابع في الظلّ الى نهاراتٍ ينعم بها الآخرون. ليس هذا فقط، بل تأتي أيضاً وتحديداً، ربما، من طبيعة هذا التمرد وخصوصيته الإيروتيكية الشديدة. الجسدُ في مواجهة متنٍ اجتماعيّ شديد الكثافة، قامعٍ للرغبات والتشهيات. حين تكون الفحولةُ رافعةً يطلّ منها الفرد المكبل المقموع على موضوع حرمانه.

تكشف القصيدة الأولى" يونس وبئر الأرملة"(4) عن الكثير من ملامح الموضوع. رجلٌ وامرأةٌ في علاقة حب، ومنذ البداية تشفّ عتبةُ العنوان عن اسم الرجل والوضع الاجتماعيّ للمرأة. يونس والأرملة. ومع امتداد النصّ تحمل الينا سيرورة السرد، تفاصيل تلك العلاقة وتطورها المثير للحسد والنميمة بين من يشاركونه الهامش الضيق ذاته. تتكشف القصيدة عن الكثيرمن ملامح سركون بولص، لكنها لا تقدمه بحنكته الشعرية المعهودة. لما فيها من فضحٍ للمضمر وتبسيطٍ لكثافة النهاية. ولهذا السبب، ربما، عاود الشاعرُ معالجةَ هذا الموضوع مرةً ثانية. كما فعل مع قصيدة "كواكب الذبياني" حين أعاد صياغتها بعنوان "كيف يأتي الفجر (5)."

لا تسارع قصيدة "حلم الحمّال على جسر القلعة" (6) الى الهتك النثريّ لموضوعها، بل تسعى الى ملامسته بيقظةٍ شعريةٍ متهيبة، صيادٌ شديدُ المراس وواضحُ الهدف. ينشطر عنوان القصيدة الى قسمين جديرين بالتأمل: حلم الحمّال + جسر القلعة. يشتبك الحمال، منذ البداية، بحلمه الأثير بدلالة الإضافة، وآصرة الاشتقاق والتجنيس. أما القسم الثاني من العنوان فيجسد صعوبة هذا الحلم. ما يكتنفه من مشقةٍ وألم. كتلةٌ صخريةٌ عصيةٌ على الامتلاك أوالاختراق. فالجسر لا يمثل إلاّ ممراً حجرياً مؤقتاً للعبور الى حلمٍ شديدِ التحصين، حلمٌ حجريٌّ هو الآخر: القلعة.

تبدأ القصيدة من لحظةٍ تذكريةٍ مفعمةٍ بالألم واللذة:

قيل إنه حزنٌ

ينخرُ القلبَ كقطرةِ تيزاب

ويجعله يحومُ حول بيتها كالطيف

لعله يحظى بمرآها،

تطيحُ أعطافُها أمامه مرةً أخرى

كباطيةٍ من النبيذ الغالي،

كانزةً تحت العباءة ملذاتٍ

تسري فيه الرِّعْدة إنْ تخيَّلها، ويبكي

كلما تذكَّرها..

الحمّال ينطلق من لحظةٍ شبقيةٍ ماضية. يستحيل استعادتها على مستوى الفعل.. لحظة فردوسية أفلتت من زمنه الرخيص المكدود ومن أيامه الجرداء. فليس له إذن أن يستعيدها الآن إلاّ على مستوى التذكر أو التخيل اللذين لا يورثانه غير الرعدة أو البكاء. فكأنّ ما جرى بينه وبين تلك المرأة حدثٌ لا يمتّ اليه بصلة:

يذكر الأمسَ أحياناً

كأن أحداثه ليست له_

الحمّال يتجاوز طبقته، وشرطه الاجتماعيّ. حين يعشق امرأةً ليس من حقه اشتهاؤها أو التطلع اليها حتى، وكأن ما كان بينهما من علاقة ليس أكثر من حلمٍ أو توهّمٍ أو ذكرى مشوّشة:

من دعاه ليحمل بضاعته،أيّ الزوايا استدار

أولم يستدرْ، في أيّ الطرقات سار.

هل كانت الشمسُ مشرقةً

أم كان يهطل المطرُ..

إنّ الحمّال، في هذا المقطع، هو مزيجٌ شديدُ التوتر من لحظتين: إحساسٌ بالهامشية في أقصى درجاته وحنينٌ إيروتيكيّ في ذروة الغليان. إحساسه بالهامشية يقمع فيه الرغبةَ في امرأة ما، بل يسلبه حتى حقه في تذكر ما حدث بينه وبين امرأةٍ جميلةٍ بذاتها. وما حدث بين الحمال وتلك المرأة ليس شيئاً عادياً، بل هو استثنائيّ ونادرٌ وعامرٌ باللذة ولا يقبل التكرار، وليس في طاقة الذاكرة أو المخيلة، بل ليس من حقها ربما، أن تحتفظ أو تستعيد حدثاً كهذا. الذاكرة هنا ليست ملكاً حراً للحمال تماماً، بل هي جزءٌ من تبعيته وهامشيته، لذلك فإنها لم تدرّب على الاحتفاظ بالسارّ أو المثير من المباهج. وكأنّ الرغبة أو التشهي أو الحلم ليست ملكاتٍ أو طاقاتٍ من حق البشر جميعاً. بل لابد لها من سياقٍ اجتماعيّ يقرها أو يتغاضى عنها على الأقلّ.

ثم تعاوده اللحظة التذكرية مرة أخرى لتكمل رواية ما حدث:

وقيل: "شايف اللي ما ينشاف"

أو أنها أُعْجبتْ بعضلاته المتينة

فاتحةً له، لمرةٍ يتيمةٍ، سريرَها..

لقد رأى الحمّال ما لم يره أحد. المرأة الجميلة وهي تهبط من عربتها الفارهة:

ولكن، وكما يلمسُ الأعمى بمحجريه

رداءَ النبيّ، ويغزوهما النورُللمرة الأولى

يوم رأها، يوم توقفتْ أمامه

عربةٌ_ حوذيّها جارله

في الخان - ترجلت منها سيدةٌ

يتوّجُ رأسها شعرٌذهبيّ

كلما ضربته الشمسُ انهارت عيناه الى داخله

في إثرها خادمةٌ

أشارت إليه بالاقتراب_

بهذه النبرة المترعة بالحنين والرغبة، تتوالى أحداثُ القصة. جوّ وجدانيّ يتأججُ في ثنايا السرد مشوباً بإيماءاتٍ روحانيةٍ بعيدة. الجسد يعثر على كشوفاته النيّرة فيمزجها بتطلعات الروح الى القصيّ من الدلالة والتخيلات.

إشارتان دالتان لابد من الالتفات اليهما:

- **الحوذيّ.**

- **الخادمة**

سيكون للحوذيّ والخادمة، كليهما، ثقلٌ خاصّ في نموّ الواقعة السردية والتحكم بمساراتها الحساسة. أكان لهذا الحدث الحافل بالخوف واللذة أن يكتمل لولا الحوذيّ ؟ و بدونه ما كان للحمّال أن يحس باكتمال رجولته مع تلك المرأة، ولو لمرةٍ يتيمة:

شكراً أيها الحوذيّ الذي

أرسلته الأقدارُ، جازاكَ الله، جازاك

الحوذيّ يمهد الطريق لصاحبه الحمّال الى تلك المرأة النادرة، الى اللذة التي لا تتكرر مرتين. الشكر لايكفي لصانع اللذات هذا. ولكن لماذا هذه النبرة النضّاحة بالندم على ما جرى ؟

ولكن لماذا اخترتني

وكيف أعود اليومَ الى مكاني

الذي كان لي قبل أن أراك ؟

إن رؤيته للحوذيّ كانت تحولاً أو انشطاراً خطيراً، بدايةَ التجربة المهلكة. أواللذةَ الأخيرةَ التي لا تقبل التكرار، والتي عصفت بكيان الحمال حتى صار من الصعب أن يعود الى ما كان عليه. لقد تجلى لعينيه ما كان خفياً من فتنة الجسد ومباهجه.

لكنه وهو يحرث أرضَ المتعة، و يبلغ من المرأة أقصى أنوثتها يكتشف ما يدفعه الى هذا البوح المشوب باللوعة والندم:

- ليتني كنت حجراً

في أسفل القلعة

ليت القلعة ظلت عالية

وأنا في أساسها حجرٌ ..

-ليت القلعةَ ظلت عالية

ليتني لم أرَالتاج!

-ليت القلعة..

وأنا في أساسها حجرٌ.

كانت المرأة/ القلعة عاليةً وحصينةً وليتها بقيت كذلك، نائيةً مثل وهم. ليته لم ير التاج، ولم يرتعد أمام ذلك الكنز من الشهوات المربكة. ليته كان حجرا في أساس تلك القلعة. لقد استيقظت في كيانه تلك الأمنيةُ الحجريةُ القديمة.أمنيةُ تميم بن مقبل، في لحظةٍ نادرةٍ من إحساسه بالهشاشة والانهدام : " ليت الفتى حجرٌ".

للقاريء أن يستشف ما وراء هذا الندم الموجع من دوافع. لحظة الاكتشاف الهائلة لحقل الملذات ثم الحرمان منها مرة أخرى والى الأبد. كيف له أن يقمع في جسده ذلك التلهّف القاهر الى آنيةِ النبيذ الغالي تلك؟ الجنة التي لا تُرى، بالنسبة له، مرتين؟ الى ما تكتنزه عباءتها من مسرات؟

لكن التمعن في خاتمة القصيدة سيقودنا، ربما، الى اقتراح سببٍ آخر، يفسر عذاب الحمال وتداعياته المريرة:

نقدته الخادمةُ درهماً وهي تدفعه من فتحة الباب

حيث تعثّرَمذهولاً يحدّق في يدهِ

وطبطبتِ على ظهره بكفّها المحنّاة

فارتفع الغبارُمن لبّادته الثقيلة.

لحظةٌ مفاجئةٌ، صادمةٌ، ومبتوتةُ الصلة بما جرى داخل القلعة، ولا توحي بما حدث فعلاً، لحظةٌ بالغةُ المرارة لأنها أيقظت الحمّالَ من حلمه المكتنز بالنشوة. وأعادته الى صحوه المترع بالمرارة والحرمان.

لقد دخل القلعة مستجيباً لغوايةٍ صريحة، هي إشارةُ الخادمة. وخرج منها مطروداً من قبل الخادمة أيضاً. خفةُ الإشارة وإيحاءاتها المغوية في البداية وخشونةُ الطبطبة وتداعياتها المهينة في النهاية. ما الذي تم بينهما؟ لا يفصح اللقاء عند الباب عن شيءٍ مما جرى في خلوتهما البهيجة، لأنه لقاءٌ ينتمي الى لحظةٍ مغايرةٍ، إن لم تكن مضادةً، تماماً، لزمن اللذة المبهرة.

كان يمكن لما جرى بين الحمال والمرأة الفاتنة من التحامٍ جسديّ مشبوب، وهذا ما كانت تكشف عنه تداعياته الإيروتيكية اللاهبة، أن يرتقي بالحمّال الى كينونةٍ مختلفة تجعل منه وليّ نشوتها الجسدية، وليس مجرد حمّالٍ عابرٍ في السوق. فزمن السرير خاصّ ويجبّ ما قبله. إنه زمنً الرضا والارتواء والانصهار في لحظةٍ واحدة. وهو زمنُ النسيان الجميل لكل ما يقع خارج جسديهما من تمايزاتِ الطبقة، والثقافة، والمال والتقاليد.

غير أنّ ما تكشّف للحمال قد أربك كيانه كله، ودفع به الى إحساسٍ مهلكٍ بالهوان والدونية. هاهو يُدفع به من جديدٍ، الى وضعيته الأولى، الى عالمهِ، وهويتهِ، ومهنته. أعني الى هامشه الحياتيّ الضيق حيث ضجة النهار ومنطق السوق. إنه الآن، مرة أخرى، حمّالٌ يتلقى ثمنَ ما حمل الى السيدة الجميلة من نشوة!

تنقسم الأبياتُ الأربعةُ الختاميةُ، الى مجموعتين: أولاهما بيتان ينتميان الى الخادمة، أعني يتصلان بالأفعال المسندة اليها:

- نقدته الخادمة درهماً وهي تدفعه من فتحة الباب

-وطبطبتْ على ظهره بكفّها المحنّاة

ويعكس هذان البيتان، من خلال الأفعال الثلاثة، إحساس الخادمة بالتعالي على الحمال أولاً. وللمفارقة فإن هذا الإحساس، ثانياً، يمثل تمايزمكوّنات الشريحة الاجتماعية الواحدة على بعضها بعضاً. كانت الخادمة بداية دخول الحمال الى الغواية، وهاهي الآن طريقهُ الى الضياع، ومع ذلك يظلّ دورها في النهاية أشد قسوة وأكثر كثافة من إشارتها الموحية في البداية :

- نقدته درهما..

- وهي تدفعه من فتحة الباب..

- وطبطبت على ظهره..

أما المجموعة الثانية فيمثلها البيتان التاليان، اللذان يتصلان بالحمّال ويضيئان حالته الإنسانية بطريقةٍ شديدة الدلالة:

- حيث تعثّر مذهولاً وهو يحدّق في يده

-فارتفع الغبارُ من لبادته الثقيلة.

الأفعالُ هنا نفسيةٌ أكثر منها مادية، أفعالٌ لا تنتمي الى الحمّال، ولا تنبثق عن إرادته بل تكشف عن تفكك كيانه النفسيّ والإنسانيّ: أولاً من خلال تعثره وذهوله، وثانياً من خلال تحديقه في يده، تحديقةَ الأجير المرتبك المذهول وهو ينظر الى ثمن جسده. أكان الحمّالُ يستصغرأجرته أم يستصغر ذاته ؟

وحين نتأملُ المقطعَ الأخير، ثانية، نكتشف الترابط العميق ببين أفعال الخادمة من جهة، وردود أفعال الحمال من جهةٍ ثانية:

-نقدته الخادمة درهماً وهي تدفعه من فتحة الباب

حيث تعثّر مذهولاً يحدّق في يدهِ

-وطبطبتِ على ظهره بكفّها المحنّاة

فارتفع الغبارُ من لبّادته الثقيلة.

ترتبط الأفعال في كل بيتٍ بالبيت الذي يليه ارتباطاً دلالياً وحركياً تحتّمه الأفعال المستخدمة فيها. فالتعثر والذهول في البيت الثاني كانا نتيجة ما تضمنه البيت الأول: الحمال وهو يتلقى أجرته لقاء خلوته الحميمة مع المرأة. يمثل درهم الخادمة، بالنسبة للحمال، لحظة إذلالٍ كبرى، إضافة الى دفعها له من فتحة الباب. هاهو يتهاوى من حلمٍ إنسانيّ شاهقٍ وفائق الجاذبية ليسقط منكباً على كرامته المجروحة: وهو يحدّق في يده.

كما أن البيت الثالث يمهد بطريقةٍ مؤثرةٍ للبيت الرابع، بيت القصيدة الأخير. الخادمة الآن غيرُها في البداية، تطبطب على ظهر الحمال، بيدها المضمخة بالحناء، وهي تدفعه الى واقعه الحقيقيّ. يدها، في البداية، كانت مفتتح الغواية كما قلنا، وهي الآن ختامها المهلك. يدها المحناة هذه المرّة، وكأنها تحتفي بطرده من الجنة بعد كانت الداعية الى ولوجها، بضجةٍ أقلّ وأذى أكثر تخفياً إيلاماً. أما البيتان الأخيران من القصيدة:

وطبطبتِ على ظهره بكفّها المحنّاة

فارتفع الغبار من لَبّادته الثقيلة.

فيكشفان بطريقةٍ مؤلمةٍ عن انطفاء الحمّال نفسياً وجسدياً. وكأنّ يد الخادمة المحنّاة، وهي يد أنثى على أيّة حال، لم تلمس فيه رجلاً قادراً على

الغضب أو الحزن، بل طبطبت على لبادةٍ لم يتصاعد منها إلاّ الغبار. وهكذا يفقد الحمّالُ قدرته على كلّ شيْ، على الألم وعلى الحيرة وعلى الصراخ. فهو الآن، وبعد أن خسر حتى إحساسه بالحلم، لم يعد أكثر من شيءٍ عابرٍ، ولا جدوى منه :

غبارٌيتصاعد من لبّادةٍ ثقيلة.

طريقةٌ في الاحتجاج

للكائن المهمش طريقته في الاحتجاج. خاصةٌ، مكتومةٌ، داخليّةٌ خاطفة، تلك هي طريقته لإبداء ما يجيش به غليانه النفسيّ الذي يصدر عن نقمةٍ اجتماعيةٍ لاهبة لا تكاد تُرى. في قصيدته "فطور" (7)، يصور سركون بولص غضبَ الهامش أو اعتراضَه بطريقةٍ بالغةِ التأثير والإيجاز. القصيدة تشتمل على احتدامٍ سرديّ، مستترٍ بين الخادم والنزيل. وهو احتدامٌ يمضي الى غرضه بمنتهى الرشاقة واللوعة :

على فيرندا الفندق الخالي

عندما يأتي

صاعداً اليك أدراجاً

بساقه العرجاء خادمٌ

فقد القدرة

على إخفاء حقده الصريح

تطلبُ منه الفطورَبعينٍ منكسةٍ

وكثيرٍمن اللباقة..

منذ العنوان يدخلنا النص في فضاء الزمن السرديّ : الصباح. إنه وقت الفطور، وبداية النهار، وهذه البداية لا تعني للخادم ما تعنيه للنزيل. فالخادم يراها مفتتحَ الأعباء وبدايةَ المشقة كما هي الحال بالنسبة لأيامه الأخرى. أما النزيل فقد لا يراها كذلك، قد تكون امتداداً لراحة الليل، وأطرافه المطلة على النهار. وما يعنيه الفطور لكليهما مختلفٌ أيضاً. فهو عبءٌ مؤكدٌ على الخادم وبهجةٌ لا شك فيها للنزيل .

تتخذ القصيدةُ من شرفة الفندق فضاءً لسرد الواقعة. فضاءٌ عالٍ وفي فندقٍ يخلو من النزلاء، ثمة نزيلٌ يجلس في الشرفة العالية منتظراً أحد العاملين في الفندق ليحضر له فطوره. والنص لا يعطي لهذا العامل أولويةً في الظهور في مفتتح القصيدة، بل يؤجله الى السطر الرابع منها. أي الى منتصف النصّ تماماً. يسبقه صعودُ الأدراج، وساقُهُ العرجاء، وتتلبسه صفةُ الخادم وصيغةُ التنكير. وهكذا يتم تنميط الخادم وتكبيله بصفاتٍ تشدّه الى دوامة العناء اليوميّ.

في ارتقائه السلالمَ، الى حيث النزيلُ يستمتع بجلوسه في الشرفة المطلة على المشهد الصباحيّ، يغترف الخادمُ مزيداً من الضجر اليوميّ، و مزيداً من الحنق على أسياده. النزلاء أسيادٌ أيضاً. الزبون دائماً على حق. يبلغ حقدُ الخادم حداً لا يمكن تحمله، أوإخفاؤه:

..خادمٌ

فقد القدرة

على إخفاء حقده الصريح

الخادم والنزيل في مواجهةٍ مضمرة، يقف الخادمُ فيها مدججاً بطوفانٍ من مشاعر سلبيةٍ متناقضةٍ لا تنضب. إحساسٌ عنيفٌ بالحيف، وامتثالٌ لا تشوبه شبهةُ الاعتراض. صراخٌ لا يسمعه أحد، أو تمردٌ متأخرٌ ربما على ما هو فيه: هذه الوظيفة التي يؤديها بإتقانٍ ويمقتها بعمق.

وهنا يحدث ما لم يكن في الحسبان:

انعطافةٌ مفاجئةٌ ترتفع بالنصّ الى لحظةٍ إنسانيةٍ رحبة، تقتنص شرارة الغيظ المتقدة في أعماق الخادم، وتقرأ ما يتفجّر في روحه من احتجاجٍ،

إنسانيّ، مكتوم. هاهو النصّ، وبلمسةٍ شعريةٍ مدهشة، ينتصر للغضبِ الأعزل وينسحبُ أمامه بفروسيةٍ بالغةِ اللطفِ والنباهة:

تطلبُ منه الفطورَ بعينٍ منكسةٍ

وكثيرٍ من اللباقة..

وإذا كانت قصيدة "فطور" تنتصر لهذا النموذج الإنسانيّ المهمّش، فإن قصيدة "الجثة " (8) تنتصرُ لكائنٍ هو في أعلى حدود انهياره وتلاشيه. كائنٌ يتراخى حبلُ ارتباطهِ بالحياة حتى لا يتبقّى له من مقوماتها إلاّ القليل الذي له ثقلُ الموت ومذاقُ الكارثة، لا بفعل هشاشةٍ داخلية بل لما في البشر القساةِ من نزوعٍ للبطش بالآخرين، والتلذذ بعذاباتهم. تتكون القصيدة من أربعةِ مقاطعَ متفاوتة الطول، يبدأ المقطع الأول هكذا :

عَذَّبوا الجثة

حتى طلع الفجر منهكاً وقام الديك يحتجّ.

غرسوا في لحمها السنانير. جلدوها بأسلاك الكهرباء.

علقوها من المروحة.

عنوانُ القصيدة يشتملُ على قدرٍ من الالتباس المشعّ. وما إن نتهيأ لاستقبال تداعياته حت تهتزّ توقعاتنا من السطر الأول:

-عَذَّبوا الجثّة

كيف يمكن تعذيب الجثة؟

سؤالٌ يمهّد الطريقَ أمامنا لاستثمار ما في عنوان القصيدة من التباسٍ غائم، فالجثةُ هنا كائنٌ إنسانيّ بولغَ في تعذيبه حتى فقد إنسانيته. إنسانٌ أُشبعَ موتاً، لكنه موتٌ مصنوعٌ بمنتهى اللؤم والإذلال. يخلو من أبّهة الموت الطبيعيّ ويفتقر الى ما فيه من وحشةٍ ونبل. ومع ذلك تظلّ هذه الجثةُ محاذيةً للحياة، في ملامسةٍ موجعةٍ مع الموت.

والموتُ في هذه القصيدة تحديداً، لاتحتكره النهايةُ البيولوجية فحسب، ولا تحدده الاستقالةُ الفعليةُ من الحياة وحدها. فقد تكون الحياةُ ذاتُها موتاً مؤجلاً، وربما يكون الموتُ، أحياناً، أقلّ فظاظةً وأرق قلباً منها .

منذ بداية القصيدة نلتقي بالجثة التي تستغرق السطرين الأول والثاني بفعل الحرف حتى الذي يفيد الغاية. إن حجم التعذيب الذي سُلّطَ على الجثة وتنوعَّ أساليبه تجاوز طاقة البشر: السنانير والكهرباء والمراوح. غرس المسامير والجلد والتعليق.

تعذيبٌ لم يتعب الجثة، بل الطبيعةَ وكائناتها والبشرَ وآلاتِ التعذيب، وكان السببَ في تعب الفجر، واحتجاج الديك، وتراخي الجلادين طلباً للراحة. غير أن ذلك كلّه يتكشف عن حقيقةٍ صادمة :

عندما تعبَ الجلادون أخيراً

واستراحوا، حرّكتِ الجثةُ إصبعها الصغير

فتحت عينيها الجريحتين

وتمتمت شيئاً.

حركةٌ مضادة، خفيةٌ ومفاجئةٌ وذات مغزى. التعبُ في مفاصل الجلادين و الحياةُ في عروق الجثة. حركةٌ بالغةُ الدلالة: إشارةُ الإصبع الصغيرة وفتحُ العينين الجريحتين، وتمتمةُ الشفتين. إنها اللغةُ، طاقة التعبير الكبرى، تعود الى الجثة ثانية، وهي الإرادةُ مرة أخرى. وبذلك تتعززُ قدرةَ البشر على المكابدة والتحمل، وعلى التعبير عن الحلم والاحتجاج والتخيل .

يتوقف الشاعر عند تمتمة الجثة:

هل كانت تطلب ماءً؟ هل كانت تريد خبزاً يا ترى؟

هل كانت تلعنهم أم تطالب بالمزيد؟

تمتمةٌ معذبةٌ حائرة، قد يعوزها الوضوح الكافي لكنها لا تفتقر الى بلاغة المحنة:

- **الخبزُ أم الماء؟**

-اللعنةُ، أم المزيدُ من العذاب ؟

يمثل السؤالُ الأول مقوماتِ الحياة في مستواها اليوميّ العابر، المتطلبات البيولوجية للعيش، وهو ما تمردت عليه الجثةُ وصولاً الى شروطٍ إنسانيةٍ أكثرَ اكتمالاً. أما السؤال الثاني فيحيل الى مقومات المواجة: اللعنة والإدانة والاحتجاج في شِقّه الأول. والصمودُ والمطاولة في الشق الثاني، للوصول بالجلاد الى يأسه النهائيّ .

الشاعر ينتصر للأنسان، الذي كان جثةً في بداية القصيدة، ثم يعيده الى مسيرته الأولى إنساناً يتجاوز عوامل التلاشي لينهض في وجه القبح والعذاب وصانعيهما من بني البشر .

ويبقى السؤالُ المحيّرُ والموجعُ قائماً، سؤالٌ أكبرُ من همجيةِ الجلاد وأكبرُ من تمتمةِ الضحية:

ماذا كانت الجثةُ تريد.

إشارات

-1سركون بولص، حامل الفانوس في ليل الذئاب، دار الجمل، 1996، ص 67

-2عظمة أخرى لكلب القبيلة، دار الجمل، 2008، ص10

-3حامل الفانوس في ليل الذئاب، ص 71

-4الأول والتالي، ط2، دار الجمل، 2008، ص33

-5القصيدتان في مجموعة سركون بولص الأول والتالي، ص 55،53 على التوالي.

-6حامل الفانوس في ليل الذئاب، ص 111-114

-7الأول والتالي، ص 103

-8عظمة أخرى لكلب القبيلة، ص 123

سحر الحكاية العجيبة

مقاربة سيميائية لحكاية لونجا بنت الغول

د. سناء غيلان

تندرج هذه الحكاية ضمن صنف الحكاية العجيبة، وهي حكاية ذات طابع خاص، يرمز بها في مختلف الثقافات الشعبية العربية، وربما في غيرها من ثقافات الأمم الأخرى، إلى الحب والجمال والتضحية ونبل وأخلاق الفرسان. يعرف فلاديمير بروب الحكاية العجيبة بقوله: "يمكن من وجهة نظر مورفولوجية إطلاق اسم حكاية عجيبة على كل تصور منطلق من إساءة أو نقص، مرورا بالوظائف الوسيطة، ليتوج بالزواج، أو بوظائف أخرى مستعملة للنهاية. ويمكن أن تكون الوظيفة النهائية الجزاء، اغتنام الشيء موضوع البحث، أو بشكل عام إصلاح الإساءة، المساعدات والنجاة خلال المطاردة، إلخ..."[1]

وهناك من اصطلح عليها بالحكاية الخرافية مثل د. نبيلة إبراهيم عند ترجمتها لكتاب (الحكاية الخرافية) لفريديريتش فون دير لاين، الذي اعتبر هذه الحكاية من "بقايا معتقدات أسطورية بسبب بروز عنصر الخوارق"[2]، في حين رأت د. نبيلة إبراهيم أن "العالم السحري من أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية، وهي تفعل هذا لأنها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي الخفي، بل لأنها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطري، لأنه يصور لنفسه دائما عالما أجمل من عالمه الواقعي"[3]

وتعدّ الحكاية العجيبة بصفة عامة ذات خصوصيات وتقنيات جمالية مدهشة تميزها عن باقي الأنواع الحكائية، إذ أن أول ما يميز هذه الحكاية، كونها تواجهنا بما هو خارق وليس في الحسبان، وبعيداً عن منطق الواقع. فالعجيب يهيمن على عوالمها بصورة شاملة، بينما تتقاسم شخصيات الحكاية العجيبة هذه الأهمية في تحديد الحكاية مع عنصر العجائبية.[4]

ويوضح مصطفى يعلى خصائص الحكاية العجيبة بقوله: "وعكس ما هو متداول لدى شريحة واسعة من نخبة المثقفين، فإن الحكاية العجيبة تمتلك تقنية جمالية مدهشة، فلا هلهلة ولا تخبُّط ولا فجاجة، بل هي الدقة والتماسك وبلاغة التكرار واكتمال البناء، على أساس خطوات منظمة ثابتة ومضبوطة بعناصر شكلية محددة، وبحس جمالي رفيع، يمكن من الاستثمار الجيد لمختلف المكونات السردية، وذلك هو سر بهائها وشدة تأثيرها، إضافة إلى وظائفها المتعددة في المجتمعات الإنسانية التي تداولتها؛ حيث يظل العجيب في الحكاية الشعبية تعبيرا عن وضع اجتماعي وحالة معيشية، وهو نابع من خيال رغبي، قوامه التعويض عن حرمان، ولا شك في أن فيه شفاء من قهر وانعتاقا من كبت، فهو مريح

[1] Vladimir Propp :Morfologia del cuento, Tr. Laurdesorte, Ed. Fundamentos, Madrid 1981, P. 107.

[2] فريديريتش فون دير لاين، الحكاية الخرافية، نشأتها ومناهج دراستها وفنيتها، تر. نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، ط. 1، بيروت 1973، ص. 32

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص. 88

[4] مصطفى يعلى، مجلة الفنون الشعبية، عدد 99/98، خريف 2014، ص.6

العوامل	
الموضوعات	الذوات
.كلام العجوز .المغامرة .الزواج	.الأمير .العجوز .الغيلان .لونجا .الطائر الجغجغان .الخادمات .السلطان، أب الأمير .السلطان، أب لونجا

للنفس، يعيد إليها توازنها، وهي تتلقاه على أنه حقيقة وواقع داخل الحكاية، وأنه وهم وخيال خارجها، ولذلك تسبح النفس وراءه كأنها في حلم"[5]

وسنحاول في مقاربتنا لحكاية "لونجا بنت الغول" تفكيك المعطيات السردية لهذا النص، معتمدين الخطوات الإجرائية للمنهج السيميائي الغريماسي؛ الذي طور وظائف فلاديمير بروب المورفولوجية إلى النموذج العاملي، إذ تصير آليات القراءة رحبة ومنفتحة على أفق الدلالة والرمز المرتبطين بطبيعة النص السردي المتمثل في الحكاية العجيبة.

وبذلك يكون المتن المغربي من الحكاية العجيبة، قد حقق بعض الإفلات من سلطة الوظائف المحددة، التي تقيد فلاديمير بروب بإكراهاتها، شخوص الحكاية العجيبة، إلى حرية الفعل والتعدد الوظائفي، وفق ما يقتضيه الموقف. وفي ذلك ما فيه من إغناء للحدث، وتعميق للبعد الإنساني الذي يستعصي على الضبط السيمتري لكل تقعيد أو تنظير. وتلك أهم إضافة أنجزتها الذاكرة الشعبية المغربية للحكاية العجيبة خلال تداولها الطويل لها داخل الأُسَر، وبالساحات العمومية في الماضي.[6]

[5] مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب ـ دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2001، ص. 62.

I . مقاربة سردية:

تسافر بنا هذه الحكاية -في تدرج- عبر مستويات عديدة، إلا أنه في استطاعتنا أن نقسمها إلى موضوعات وذوات. هذا التقسيم الذي سنعتمده في هذا النص، ليس الهدف منه فقط تسهيل اختراق أسوار الحكاية وجعل نسيجها السردي شفافا، بل إن تعليله كامن في الحكاية ذاتها، يتوزع في تعالقاته حسب البرنامج السردي للعوامل:

I . 1 البرامج السردية

يمكن إيجاز البرامج السردية فيما يلي:

أ . البرنامج السردي للعامل المساعد، أي العجوز والغول الأول والثاني والسلطان أب الأمير والسلطان أب لونجا.

ب . البرنامج السردي للعامل المعاكس، (المعرقل) أي الغول المارد، المهراز، الطائر الجغجغان، الخادمات.

ج . برنامج خاصّ بالأمير ولونجا، الذات الفاعلة.

*** كلام العجوز**

يعيش الأمير حياة هادئة نمطية في كنف أبويه وبرفقة أصدقائه قبل أن يضع القدر في طريقه سيدة عجوز ستخلخل تفكيره وتزعزع استقراره بحديثها الغامض: "لا أدخر في هذا الكوخ لونجا بنت الغول"... سيسعى الأمير إلى البحث عن طريق لونجا الأميرة الحسناء التي خطفها الغول المارد، حيث يقرر والدها تزويجها لمن يستطيع إنقاذها، وإن كان عبدا مملوكا، فتدله العجوز على طريقها، وتوصيه بالمبادرة بتحية الغول لاتقاء شره، محذرة إياه من خطر الطريق، فيصمم على اقتفاء أثرها حتى يتسنى له العثور عليها مهما كلفته المخاطر.

[6] المصدر نفسه، ص، 230

إن كلام العجوز عن عدم ادخارها للونجا في كوخها، رغم بساطته وعفويته، إلا أنه يحمل في طياته بعدا استراتيجيا مهما في الحكاية، فحياة البطل ستخضع لتحول جذري عقب معرفته بقصة لونجا، وبالتالي سيشكل هذا الحديث نقلة نوعية توجه تفكيره وعواطفه واتخاذه قراراً حاسماً سيكون سببا في تغيير نمط حاضره وتحديد مستقبله، فحديث العجوز ذو ارتباط مصيري بحياة الأمير، ويمكن أن نقول إنه عنصر التحريك والمحفز في هذا البرنامج السردي.

*** المغامرة**

رغم التحذيرات التي سمعها الأمير من العجوز بشأن الأهوال والمخاطر التي تحفُّ بطريق لونجا، فإنه سيتجه نحو الغابة المهجورة في رحلة مغامراته مع الغيلان الثلاثة، ومن ثَمَّ صراعه للطائر الجغجغان، إلى أن يتم إنقاذ لونجا... لذلك فرحلة المغامرة هي بمثابة برنامج سردي استعمالي، إذ يدخل كلام العجوز وقرار الأب في أهليته كذات فاعلة. أما التحذيرات التي سمعها فكانت محفِّزاً للبطل على التحلي بالإصرار وخوض المغامرة حتى النهاية، بدل تخويفه أو تراجعه، فتكلَّل مغامراته بالانتصار على الغول المارد والزواج من لونجا الحسناء.

في طريق الغابة المهجورة، سيواجه الأمير ثلاثة غيلان وفق تراتبية منظمة حسب ما أشارت إليه العجوز، قبل أن يبدأ مسلسل الهروب والمطاردة، ثم عودة الأمير إلى القصر رفقة لونجا.

يمكن إذن تقسيم فعل الصراع إلى مستويين:

أ. غابة الغيلان

- **الغول الأول**: يبتدئ الصراع بلقاء الغول الأول، فيلتزم الأمير بوصية العجوز في المبادرة بإقراء الغول السلام تجنبا لشره، فينجح في ذلك حيث سيرد الغول التحية ويسأل الأمير عن سبب زيارته ثم يرشده إلى بقية الطريق.

- **الغول الثاني**: يكرر الأمير نفس التحية عندما يجد الغول الثاني في طريقه اتقاء لغضبه، وبنفس الصيغة واللازمة يرد الغول التحية ثم يحذر الأمير مما ينتظره من أهوال ومخاوف في المهمة التي هو مقبل عليها، ويبدي تعاطفه مع الأمير وقلقه بشأن مصيره من بطش الغول المارد. وهنا تبرز لنا وظيفة الغولين وهي المساعدة باعتبارهما عاملين مساعدين.

- **الغول الثالث**: نلاحظ هنا غياب التحية واللازمة، فقط هناك صمت وترقب وانتظار وحيطة، نظرا إلى جدِّية وخطورة الموقف، فالأمير لا يملك من أمره سوى التريث وأخذ الحذر أمام خطورة الموقف، ولا يكسر هذا الصمت سوى الجعجعة التي سيخلفها الغول بعد مغادرته مسكنه، حيث سيستغل البطل الفرصة ليطرق باب لونجا التي اندهشت بقدر ما سُرَّت لقدوم الأمير من أجل إنقاذها. ورغم تحذيرها إياه، هي الأخرى، فإن ذلك لم يزده إلا إصرارا، مما سيجعل الحسناء تعجب به وتغامر بدورها، وذلك بإخفائه في غار المسكن رفقة حصانه، وحمايته من بطش الغول، بعد أن زودته بأنواع الطعام.

نلاحظ أن المستوى الأول من الصراع يسوده نوع من الهدوء والسلام، وأيضا انسيابية في الانتقال من موقع إلى آخر، في تدرج سيتخذ منحنىً تصاعديا، عبر تصوير فني دقيق يحبس الأنفاس؛ فيه الكثير من التشويق والإثارة. فيتصف تعامل الأمير في موقع الغول الثالث، بالجرأة والشجاعة، وهو ما جعله أهمَّ خطوة في البرنامج السردي الاستعمالي؛ لأداء وظيفة الأهلية المرتبطة بالذات الفاعلة. ولا نستثني في هذا السياق شخصية لونجا؛ التي تعتبر ذاتا فاعلة ومؤهلة هي الأخرى، لإعجابها بشجاعة الأمير وإخفائها له. هنا يتداخل البرنامج السردي الخاص بالبطل والفتاة، مع برنامج الغول المارد، إذ يتقاطع برنامج الذات الفاعلة مع العامل المعاكس، مما سيؤدي إلى تحريك برنامج سردي يعتبر محورا مهمّا ومثيرا في الحكاية وهو محور الهروب والمطاردة.

ب. الهروب والمطاردة

تعمَدُ لونجا إلى الهروب برفقة الأمير متوسلة بالحناء التي تمارس سلطتها الروحية على المكان وعناصره، فتجعل أدوات المنزل تتستر على الهاربين ولا تفشي سرهما، لكنَّ خطأً بسيطا- يتعلق بنسيان صبغ "المهراز" بالحناء- يتسبب في إعادة كل شيء إلى نقطة الصفر، فيفتضح أمر هروب لونجا مع الأمير، وهنا يبدأ مسلسل المطاردة.

فالأداتان المستخدمتان في هذا المشهد وهما الحناء والمهراز، يمكن اعتبارهما عاملين محركين لإنجاز وظيفة أساسية ألا وهي هروب البطلين، إذ نجد الحنّاء تقوم بوظيفة الإصلاح والمساعدة، بينما يقوم المهراز بوظيفة معاكسة وهي الإساءة بتعبير بروب، فيتم تصعيد الوضع وتحريك عامل معاكس آخر لفعل إساءة آخر، متمثلا في مطاردة الغول للبطلين ومحاولة اللحاق بهما بهدف الانتقام، فيخرج الغول مقتفيا أثر الهاربَين حتى يعِنَّا له من بعيد، إلا أن محاولة اللحاق بهما ستفشل، لكن عجز العامل المعاكس/ الغول على الإساءة بشكل مباشر، سيجعله يستعين بعامل معاكس آخر ممثلا في الطائر الجغجغان الذي سيتمكن من ابتلاع الأمير وترك لونجا وحيدة في الغابة، وبذلك تتحقق وظيفة الإساءة/ الانتقام.

من المؤكد أن البرامج السردية تزداد تضخماً، لأن كل فعل يكون حافزا لرد فعل معاكس، وبما أن البطل مؤهل باتخاذه قرارا لا رجعة فيه، متسلحا بالشجاعة والذكاء والصبر، وكذا إيمانه بالوصول إلى هدفه، فإن عوامل الشر ستنهزم وتخضع في نهاية الصراع...

إن إنقاذ لونجا يعتبر هدفا، وبالتالي فهو إنجاز بالنسبة إلى هذه الحكاية، والزواج بها مكافأة مستحقة وهي الجزاء.

أ. وصية الأمير الأولى

•الحيلة:

ينادي البطل من بطن الطائر الكاسر على فتاته، كي يوصيها بالذهاب إلى العين المجاورة للقصر بمساعدة الحصان. علما أن هذا الأخير يحفظ الطريق جيدا، لذلك سيلعب دور الدليل في هذه المهمة. لقد أوصى الأمير فتاته بالولوج إلى القصر بمعية الخادمات اللائي يأتين للسقي، ولأنه حاد الذكاء ويطمح إلى النجاح في هذه المهمة، فقد توسل بحيلة تمكن لونجا من دخول القصر دون أي تعقيد، وتتحقق باستعمال مسحوق الفحم في تغيير لون البشرة، فنفهم من ذلك أن لونجا كانت حسناء بيضاء، وذات شعر أشقر ناعم وفارع الطول، حيث كان الغول المارد يفترشه في منامه، كما جاء في الحكاية، على أننا يمكن أن نفترض أن غيرة الأمير هي دافعه للتفكير في غمق لون فتاته، كي يحجب جمالها الفاتن عن الناس... المهم أن لونجا سوف تنجح في تنفيذ وصية الأمير وستدخل القصر آمنة... ولأن الطيور على أشكالها تقع، فقد فطنت الخادمات إلى اختلافها عنهنّ، وإلى أنها فتاة غريبة ليس في مصلحتهن السماح لها بالمكوث بينهن، لذلك سيجمعن على قرار إيذائها، بأن يدبرن لها مكيدة من أجل إبعادها عن القصر.

نلاحظ أهمية عنصر الأهلية التي تبدو مركبة في هذا المحور؛إذ تشترك عدة شخصيات في الإنجاز باعتبارها ذواتا فاعلة. ثم يأتي دور الأمير الذي يدبر حيلة، متمثلة في تغيير اللون والاختلاط بالخادمات، فهو ذات فاعلة، يرسل خطابا موجها إلى الفتاة التي تستجيب لتنفيذ وصية الأمير، بينما تنطلي الخدعة في بداية الأمر على الخادمات. ولونجا الفتاة أو المرأة، ليست فقط موضوع قيمة يتجاذبها طرفان، بل هي ذات فاعلة تسعى إلى تحقيق الإنجاز، وهو مساعدة الأمير على تخليصها والعودة برفقتها إلى القصر. أما برنامج الحيلة الذي أنجزه البطل، فيبرز لنا جرأته وذكاءه وروحه المرحة أيضا، وفي نفس الوقت إن برنامج الحيلة سوف يحرك برنامجا سرديا معاكسا، يحفز الخادمات على نصب المكيدة للونجا.

•المكيدة

لقد قررت الخادمات -جراء إحساسهن باستفزاز الفتاة الجميلة الذكية، الدخيلة عليهن،

التي استخدمت الحيلة للانسجام وسطهن- أن يبعدنها عن القصر، فتركنها تُنبَذ في العراء، فتشارك الكلابَ مطرحَ نومها... وعندما سمعن الحوار الدائر بينها وبين الأمير؛ الذي يسأل عنها من بطن الطائر العجيب، غيَّرْن مكان الاعتداء ليجعلنها تنام بين الحمير... لكن ذلك لم يوقف الأمير عن الحضور والمراقبة وجسِّ النبض، حتى يظفر باللحظة المناسبة لينقذ نفسه وفتاته.

إن المكيدة المدبرة من قبل الخادمات، مقابل الحيلة التي خطط لها البطل، هي من فعل الإساءة المُعبِّر عن الشر والحقد اللذين يملآن قلوب الخادمات، ويؤهلهن للاعتداء. فهن في هذا البرنامج يؤدين وظيفة الإساءة كذوات فاعلة معاكسة. إذ أن التحريك ذاتي في هذا السياق، لكنهن سيعدلن عن قرارهن بدافع شخصي، بعد سماع الحوار المتكرر كل ليلة بينها وبين الأمير، فيعمدن إلى تغيير استراتيجيتهن في التعامل معها، إذ يقمن بإدخالها إلى مخدعهن وإكرامها في المأكل والمشرب والمبيت إلخ. ورغم أن هذا التغيير لم يكن مبررا في سياق الحكاية، إلا أننا نتصور حدوثه بدافع الخوف من أن يفتضح أمرهن ويصل الخبر إلى السلطان فيعاقبهن. هذا التبرير يرجح بحجة دافع الشفقة والتعاطف أو المؤازرة، لأن الأنثى إذا أحست بالغيرة يمتلئ قلبها حقدا، فلا تشعر إلا بالغل والقسوة والرغبة في إلحاق الشر، وربما من ناحية ثانية، قد صرن حريصات على معرفة سرّ الفتاة الغريبة مع هذا الشاب الذي يتحدث على لسان الطائر، لأن المسألة فعلا فيها الكثير من الإثارة والتشويق وشد الانتباه.

ب. وصية الأمير الثانية:

فرح الأمير القابع في جوف الجغجغان بنجاح خطّته، لأن جلوسه أعلى الشجرة في كل ليلة، وتجاذبه أطراف الحديث مع لونجا، كان من شأنه أن يثير فضول الخادمات فيغيرن تصرفهن، ويُعِدن الفتاة إلى داخل القصر، الذي هو في الأصل قصر أبيه وقصره. لذلك سوف يتمم البطل الجزء الثاني من خطته، فيوصي الفتاة بأن تطلب من أبيه السلطان ذبح ثور أسود بجانب العين، وهو نفس المكان الذي نفذت فيه الوصية الأولى، ثم يرقب مجيء الطائر الكاسر "المشنتف"، كي يفترس ويملأ بطنه حتى ينتفخ، فيعمد إلى التقيؤ لإفراغ بطنه، آنذاك سينجو البطل الذي يعود إلى الحياة من جديد رفقة من يحب.

الوصية هنا برنامج خاص بالمرسل، وهذا البرنامج يعتمد على أهلية ذات الفاعل المنبنية على الشهامة وحب الأميرة، إنه أمر ذو طبيعة إدراكية متمثلة في الالتزام بقرار تخليص الأميرة.

في هذا السياق، لدينا ثلاث شخصيات تشترك في الإنجاز كذوات فاعلة، وهي: الأمير ولونجا والسلطان. فالأمير انتصر في مهمّة الإنقاذ، إذ تمكن من النجاة من الجغجغان وتخليص الأميرة من قبضة الخادمات، بعد أن خلصها من بطش الغول، لذلك فبرنامج الإنقاذ أو الخلاص يكون مزدوجا في الحكاية، وبرنامج الوصية كذلك، والتي تعتبر بدورها جزءا من برنامج الإنقاذ، الذي يبتدئ فور اتجاه البطل نحو الغابة، ولقائه بالغول الأول؛ كلاهما موجه من مرسل واحد هو البطل، الذي ينال مكافأة إنجازه الكبير، فيزوجه السلطان بابنته لونجا، من غير أن ننسى أنه كان قد نذر زواج ابنته ممن يستطيع إنقاذها، فالجزاء هنا مستحق ويشكل هدفا لكلا الطرفين: الأب يحلم بتزويج ابنته لمن يخلصها من الغول، والأمير يحلم بأن يتزوج ببنت السلطان بعد أن يخلصها من الغول...

•الزواج

بالنسبة إلى الزواج، فإن الأمر يبدو واضحا وتحصيل حاصل... فقد وعد أب لونجا أن يزوجها للبطل الشجاع الذي يستطيع تخليص لونجا من قبضة الغول المارد، فالزواج هو الوظيفة الختامية التي تعد جزاء في البرنامج السردي، وهي وظيفة تمجيدية بتعبير بروب. والزواج بابنة السلطان عموما، يكون في العادة أهم برنامج في الحكاية، التي تتوج نهايتها على هذا النحو وبهذه الصيغة، لأنه يشكل رقيا اجتماعيا، إذ يمكننا من الوقوف

على التلاؤم والتناسب في علاقة الرجل والمرأة المحددة بالزواج، وبذلك يكون برنامجا سرديا خاصا ببطل الحكاية، وبلونجا التي تعتبر بطلة الحكاية كذلك، باعتبارها ذاتا فاعلة لا تنقصها الأهلية كي تحقق وظيفة الإنجاز، التي تدخل في عدة برامج سردية على امتداد الحكاية.

I . 2 الخطاطة السردية

في أثناء محاولتنا لمقاربة هذا النص، لمسنا بعض الأمور الجديدة في كل قراءة، إذ تبدو لنا رحلة المغامرة هذه غنية بالبرامج السردية، إلا أننا سنحاول الوقوف على المكونات الأربعة للترسيمة السردية، وقد ارتأينا أن نركز على شخصيتي الأمير والأميرة لونجا ذاتين فاعلتين مؤهلتين وموجهتين لأغلب البرامج السردية في الحكاية، مع التركيز على معطيات البنية السردية بشكل موجز:

أ. التحريك

تبتدئ رحلة المغامرة، بعد أن تدل العجوزُ الأميرَ على طريق لونجا، تحت ضغط وإصرار الأمير، محذرة إياه من مخاطر الغابة، حيث الغيلان على طول الطريق، وحيث يجب الالتزام بمبادرة التحية، تجنبا لغضب الغيلان وشرّها.

إن تحقيق هذا البرنامج ينبني على أهلية الذات الفاعلة، فبخلاف العمل باعتباره فعلا، ينصبّ على الأشياء ليحولها مثلما يحدث في الإنجاز، فالتحريكُ يتميز بكونه فعلا إنسانيا يمارس تأثيره على الآخرين، فيجعلهم ينفذون برنامجا معينا.[7]

وهكذا نجد العجوز تدل الأمير على طريق لونجا بكثير من الدقة والتركيز، مما يجعل الأمير يصرّ على رحلة البحث، فهي بهذا العمل تتأسس ذاتاً مرسِلة، بتعبير غريماس؛ أي ذاتاً محركة ودافعة إلى الفعل، وإن كانت هي الأخرى مدفوعة تحت ضغط الأمير إلى معرفة التفاصيل عن طريق لونجا وإنقاذها، هناك إحساس مشترك وهو السعي إلى فعل الخير، من هنا يأتي عزم البطل على إنقاذ الفتاة والانخراط في البرنامج السردي للغيلان.

ب. الأهلية:

يقدم لنا النص منذ بداية الحكي، شخصية الأمير مؤهلة عن طريق الرغبة، فمنذ أن سمع اسم لونجا وهو يفكر في البحث عنها، ومعرفة تفاصيل عن حياتها، وعندما تمكن من العثور على من يدله على مكانها، لم يتردد لحظةً في خوض مغامرة البحث عنها.

أما لونجا، فيعلن النصّ أهليتها منذ أن طرق الأمير بابها... فإذا استشرفنا ملامح هذه الشخصية، سنجد أنها أميرة ابنة سلطان ذات حسب وجاه، جميلة تتفوق على بنات جنسها في الحسن، تعرضت للاختطاف من قِبل غولٍ عات؛ يسكن غابة مهجورة تحفّ بها المخاطر من كل جانب، فتظل محجوزة لديه تعاني الحرمان من كل ما تملك، وقد عجز عن تخليصها كل الشجعان الذين غامروا من أجل إنقاذها، فهي مؤهلة سلفاً وتنتظر البطل الذي سوف يتمكن من تخليصها من قبضة الغول. ولا يمكننا أن نُغْفِل في هذا السياق عنصرَ التحريك الذي سيصدر عن إعجاب الأميرة بشجاعة البطل، وإصراره على إعادتها لأهلها رغم تحذيرها إياه من هول ما هو مُقدِمٌ عليه، وبالتالي فإن التحريك ناتج عن الرغبة أيضا... لذلك فمحور الرغبة يأتي مزدوجا في هذه الترسيمة، وفعل الإرسال يكون متبادلا بين ذاتين فاعلتين إيجابيتين تحققان عنصر القيمة، أي الإنجاز وبعده الجزاء المتمثل في الزواج.

ج. الإنجاز:

إن الكلام عن إنجاز ما، لا يتمّ إلا إذا استند فعل الذات إلى قيم وصفية، وكانت ذات الفعل وذات الحالة، عاملين تمثلهما على مستوى الخطاب شخصية واحدة.[8]

[7] Greimas. Courtes. Dictionnaire, T.1 P. 220

[8] Greimas. Courtes. Dictionnaire, T.1 P. 271

يتحقق الإنجاز المتوخى بالنسبة إلى البطل بإنقاذ لونجا من الغول، ومن ثمّ إعادتها إلى أهلها والزواج بها. ولا يتمّ هذا الإنجاز حتى يقوم الأمير بمساعدة فتاته، بتخليص نفسه من ورطة الطائر، الذي ظل يحتجزه في جوفه، إلى أن تمكنت الأميرة من دخول القصر واجتيازها لمكيدة الخادمات، ثم تنفيذها لطلب الأمير.

يتضح أن الذات الفاعلة (الأمير) تستند إلى قيم وصفية تتعلق بشهامته وشجاعته وطموحه في أن يكون بطلا منقذا، وبالتالي نجد على مستوى الإنجاز، الفعل ذاته و الحالة ذاتها هما عاملان يتعلقان بنفس الشخصية وهي الأمير، إذ يخطط ويقرر ثم ينفذ، وبالتالي يكون محفزا لباقي العوامل المساعدة في الإنجاز.

أما بالنسبة إلى لونجا، فعندما ترى الأمير تقرر إخفاءه والتستر عليه، إلى حين أن تسنح الفرصة للهروب معه دون أي تردد، لأنها ترى فيه خلاصها، فالوثوق من صدق البطل والهروب معه وخوض مغامرات عديدة... كلها تشير إلى أن الفعل ذاته والحالة ذاتها تمثلهما شخصية واحدة هي شخصية لونجا. إذن هناك تحول من حالة الخطف والاحتجاز، إلى الخلاص ثم الزواج، لأن الإنجاز في الأصل هو تحول من حالة إلى أخرى، سواء كان هذا الإنجاز إيجابيا أم سلبيا.

د. الجزاء:

تتشكل لحظة الجزاء في هذه الحكاية وفق ما يتم استرجاعه من موضوعات القيمة، فالأميرة لونجا يضيع منها الجاه والدلال والسلطة وحياة القصر لتصبح أسيرة في حوزة الغول، تحيا كباقي كائنات الغابة الموحشة، تفقد الاستقرار والأمان، إلى أن يصل الأمير الذي سيعيدها إلى زمن القصر والنفوذ، وأن تصير أميرة حاكمة بعد أن كانت محكومة بفعل الأسر والاحتجاز... كل هذه المعطيات تستحق مكافأة كبرى لا تقل عن زواج الأمير بابنة السلطان أميرة الحسن والجمال لونجا. ولا يمكننا أن نستثني في هذا السياق مدى استفادة لونجا من هذه المكافأة، إذ أن خلاصها من الغول واستعادتها لحياتها التي كادت أن تقدمها قربانا له، ثم استئثارها بحب الأمير الشاب البطل الشجاع، الذي غامر بحياته في سبيل إنقاذها، وطلب الزواج منها قبل أن ينفذ أب لونجا وعده بتزويجها لمن ينقذها... كلها عوامل جعلت الفتاة تتقاسم مع الأمير هذه المكافأة، وبالتالي تشترك الذوات الفاعلة في مستوى فعل الجزاء.

وبهذا يتضح من كل ما سلف، بصدد هذه المقاربة، مدى الرصيد السحري الذي يحوزه المتخيل الشعبي، وخاصة على المستوى السردي، كما يتمثل في الحكاية العجيبة تخصيصا. فقد أثبت التفكيك السيميائي السابق لحكاية (لونجا) العجيبة، أن القصص الشعبي ليس ساذجا جماليا، ولا قاصرا تخييليا، بل إنه ينهض على برامج سردية ووظائف بنائية، غاية في التخييل والتشويق والإدهاش.

نصوص من خارج اللغة
العدد (14،15)

لوحة للفنان السوداني عز الدين كجو

السعر 50 درهم مغربي

2665-749X

شبكة أطياف الثقافية
للدراسات و الترجمة والنشر
Atyaf Cultural Network
For Studies, Translation and Publishing
ACNSTP

ACNSTP