# عـــود الـنـــد

مجلة ثقافية فصلية

ISSN 1756-4212

الناشر: د. عدلي الهـواري

العدد الفصلي 28: ربيع 2023

## الروايات العربية المترجمة إلى الإنجليزية

بحوث ومقالات ونصوص

عـود الند تكمل 17 عاما

# المحتويات


**عدلي الهواري** .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **3**
الورق والتمويل: وصفة الانتحار البطيء

**فراس حج محمد**.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **7**
المكان الصحيح لوضع تنوين النصب

**د. فراس ميهوب** .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **11**
الصحة النفسية لقادة العالم: عرض كتاب

**وهيبة قوية** . .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **15**
كتاب ومسيرة: بنت البحر مع ندامى الفنّ

**د. نادية هناوي** .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **27**
«اللاواقعية» في كتاب التيجان في ملوك حِـمْـيَـر

**زكي شيرخان**.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **38**
عـجــزٌ

**عبد الغفور مغوار** .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **48**
أين المبيت؟

**طارق المنيظر** .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **54**
وجع البادية

**وداعا مي صايغ** .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **56**
رحيل الشاعرة المناضلة مي صايغ

**أرشيف رقمي جديد** . .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. **57**
ذاكرة فلسطين

**أشواق عمر.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 58**
المركز الأول لرواية الثقب الأزرق

**ربا الناصر. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 59**
ليلة النجوم: قصص

**بودكاست: قصة للصغار .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 59**
لماذا سكت النهر؟ قصة لزكريا تامر

**مختارات: فيصل درّاج.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 60**
لم نعد جواري لكم: الجوهري والهامشي

**مختارات: جاك برتولي.. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 63**
الكولونيل لورانس في خدمة الاستعمار

**الفنان ريموند جونسون .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 66**
لوحة غلاف العدد الفصلي 28

**عدلي الهواري .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 67**
الأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية

**عـود الـنـــد. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 84**
تكمل عامها السابع عشر

عدلي الهواري

كلمة العدد الفصلي السابع والعشرين

# الورق والتمويل: وصفة الانتحار البطيء

أخفقت صحف ومجلات أجنبية وعربية في الصمود في وجه سيل النشر الرقمي الجارف، فتوقفت عن الصدور، أو اضطرت لتقبل الواقع فلجأت إلى الصدور الرقمي. ولكن جرت محاولات لتحدي التيار الرقمي الطاغي بخوض مغامرة الصدور ورقيا. ومن هذه المجازفات محاولة صحيفة **الاتحاد** في لبنان في عام 2017، لكنها توقفت عن الصدور بعد شهرين تقريبا. وفي عام 2012، صدرت دورية فصلية باسم **بدايات** واختارت الصدور ورقيا، وصمدت في الميدان عشر سنوات.

وبمناسبة إتمام السنوات العشر، أعلن رئيس تحرير الدورية، فواز طرابلسي، «تعليق الصدور مؤقتا».[1] ويرد في تعليل أسباب الاضطرار لتعليق الصدور أمور معروفة بشأن الإصدارات الورقية، منها عدم التمكن من دخول كل الدول العربية، وتكاليف الشحن والبريد، ومبيعات واشتراكات ذات مردود صغير مقارنة بتكاليف الصدور.

ولكن العامل الحاسم في قرار تعليق الصدور وثيق الصلة بمسألة التمويل، الذي انتظم أربع سنوات من خلال «شراكة» بين **بدايات** ومؤسسة روزا لوكسمبورغ، التي قدمت للمجلة 120 ألف يورو سنويا. لكن المؤسسة قررت خفض المبلغ الذي تقدمه إلى سبعين ألف يورو، فكان لذلك تأثير كبير على المجلة، فأصبحت الأعداد السنوية ثلاثة بدلا من أربعة، وتم تخفيض أجور العاملين. إنها علامات بدء المعاناة التي عرفتها الإصدارات الورقية الأخرى.

وجود منابر ثقافية متعددة أمر يستحق الترحيب به، ولكن اختيار المنبر الثقافي أن يكون ورقيا في العصر الرقمي أمر لا يبدو أنه يتحلى بالحكمة. ويزيد الطين بلة اعتماد الصدور على تمويل من مؤسسات أوروبية أو غيرها، فهذا يعني أن مواصلة الصدور يظل مربوطا باستمرار التمويل. واستخدام صفة «شراكة» بدل العبارة الأصح، أي تمويل، وصف دبلوماسي.

مئة وعشرون ألف يورو مبلغ ليس صغيرا، ورغم ذلك تلتهمه بسرعه التكاليف المختلفة للنشر الورقي. وعندما انخفض التمويل إلى سبعين ألف يورو (وهو مبلغ غير صغير أيضا) حدثت هزة كبيرة أدت إلى تقليل الأعداد السنوية (وهي قليلة أصلا) وتخفيض أجور العاملين، وغير ذلك من أمور متصلة بصدور المجلة بمحتوى جيد.

«تعليق الصدور مؤقتا» يذكر بتجربة مركز الأردن الجديد للدراسات، الذي كان بدوره يحصل على تمويل من «شركاء» أوروبيين، وأعلن مديره، هاني الحوراني، في عام 2012 قرارا مشابها ولأسباب مشابهة:

**إن توقف مركز الأردن الجديد المؤقت يعود إلى القناعة التي ترسخت لديه بأن الوقت قد حان لمراجعة رسالته وأهدافه واستراتيجية عمله، في ضوء الظروف الجديدة [الانتفاضات الجماهيرية العربية]، وكذلك للبحث عن مصادر تمويل مستدامة، لا يمكن تحقيقها بالاعتماد على آليات التمويل الدولية الحالية لمنظمات المجتمع المدني والمؤسسات المستقلة للأبحاث، والتي**

**باتت تحد من ملكيتها لهويتها ومنتجاتها، وتأكل من رصيدها ومصداقيتها وتهدد قدرتها على الاستدامة والاستقلالية المؤسسية».**[2].

بكلمات مختلفة ومعنى عام واحد، أعلن رئيس تحرير **بدايات** قرارا مماثلا:

**اتخذنا القرار المؤلم بتعليق صدور المجلة خلال العام المقبل والبحث عن مصادر تمويل لسد متطلبات النقلة الضرورية المذكورة أعلاه. ونحن هنا أمام خيارات ثلاثة: تطوير إنتاج المجلة الورقية؛ البحث في الانتقال إلى الصحافية الرقمية؛ وفي حال عدم التوفّق في الحالتين، اختتام عقد من هذه المغامرة، غير آسفين إلا على عدم التمكن من متابعتها**[3].

الخيار الأول في الفقرة أعلاه يعني الإصرار على عدم التكيف مع الواقع. الصدور ورقيا خيار غير مجد، حتى لو تم بتطوير المحتوى، لأن ما أرغم المجلة على التوقف ليس المحتوى، بل عقبات أخرى. وأكاد أجزم أن النسخة الورقية من مرجع ما ليست الخيار الأول للباحثات والباحثين لأسباب تحدثت عنها بضع مرات في افتتاحيات سابقة. أما خيار الصدور الرقمي فهو متأخر عشر سنوات، وسيكون صعبا الاستمرار فيه إذا اعتادت المجلة على مبلغ مالي مكون من عشرات الآلاف من الدولارات أو ما يعادلها من عملات أخرى. أما الخيار الثالث، فهو ما يبدو أن الافتتاحية تريد قوله، ولكن ليس بصراحة.

الحصول على تمويل والسعي إلى رعاية شركات من بينها بنوك وشركات هاتف وخلافه أصبحا أمرا شائعا. وكلما شاع أكثر، زادت درجة القلق على الجهات التي تفعل ذلك. وكلما زاد التمويل، ازدادت فخامة الأماكن التي تقام فيها النشاطات. وتزيد عزلة «النخبة» عن باقي المجتمع، ويقل تأثير المؤسسات رغم أن المال يساعدها على زيادة إصداراتها ونشاطاتها.

خلاصة القول: الجمع بين الصدور ورقيا والاعتماد على تمويل غير التمويل الذاتي يقصّر عمر الدوريات.

الهوامش

[1] فواز طرابلسي. «بدايات» تختم عيدها العاشر وتعلق الصدور مؤقتا. بدايات. العدد 36 (2023). الرابط التالي شوهد في 2023/2/5.

https://bidayatmag.com/node/1460

[2] صفحة مركز الأردن الجديد للدراسات في فيسبوك، على الرابط التالي:

https://www.facebook.com/UJRCJordan/posts/377707342265963

[3] مصدر سبق ذكره.

فراس حج محمد

# المكان الصحيح لوضع تنوين النصب

أعتقد أنّ الأصل الذي يسير عليه الكتّاب في هذه المسألة لا يعرفونه، إنّما اتّحد المشارقة والمغاربة والمصريّون والشاميّون في فعل واحد يجلب لي «العلّة» كلّما رأيت ذلك وقرأته. أتصدّقون أنّني كلّما قرأت مقالاً فيه تنوين النصب على الحرف السابق للألف، ألوم هذه الألف المسكينة التي أفقدوها قيمتها، وأنعى على الكتّاب سوء صنيعهم، وما فعلته أيديهم.

تنوين النصب في القرآن الكريم كُتب على الحرف الذي تنتهي به الكلمة، مع وجود الألف، كقوله تعالى: «وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْيًا وَعَدْوًا»، (سورة يونس، آية 90)، ولا أظنّ أنّ الكتّاب، وهم، في مجملهم ربما، لا يقرؤون القرآن الكريم ولا يعظّمونه، ولا يعرفون هذه الحقيقة- يقلّدون القرآن الكريم فيما يرسم، إنما يفعلون ذلك بحثاً عن تأكيد المخالفة.

الآن، انتهت المخالفة، فالكلّ اتّفق إلّا إيّاي وقليل ممّن معيَ من المَدْرَسِيّين الأوائل، فنصرّ وحدنا على أن نكتب تنوين النصب على الألف التي أوجدها الإملاء لحمل التنوين مع كلّ اسم منوّن تنوينَ نصبٍ إذا لم يكن آخره تاءً مربوطة أو همزة مسبوقة بألف. إنّنا ونحن نصرّ على طريقتنا المنطقيّة حتّى لا

نشوّش الطلّاب الذين نعلّمهم القاعدة المقرّرة في الكتب المدرسيّة، يأتي هؤلاء الكتّاب فيعصفون بنا وبما نعلّم. إنّهم يدفعون الطلّاب إلى التخبّط في الوقت الذي لا نوفّر أيّة فرصة من أجل بناء منظومة تفكير متّصلة ومنطقيّة لدى هؤلاء المتعلّمين.

لا يعوّل على إملاء القرآن الكريم لنكتب به كلامنا العاديّ والإبداعيّ، لمن يحتجّ بالقرآن إملائيّاً، إذ إنّ للقرآن ورسم كلماته طريقةً خاصّةً به؛ ما زالت تسمّى «رسماً قرآنيّاً»، لا يخضع للقاعدة التي تعلّمناها ونعلّمها للجيل الجديد. على ذلك، يجب أن نغيّر إملاءنا كلّه، لو أردنا أن نكون «قرآنيّين» إملائيّاً، ومعاذ الله أن نفعل مثل هذا. ربما لم ينتبه القوم إلى أنّ المعوّل على القرآن الكريم ليس رسمه الإملائيّ، وإنّما قراءته. لذلك، فإنّ اسمه الأوّل العلم الخاصّ به هو «القرآن» مشتقّ من القراءة، وكلّ أحكام تجويده وتلاوته هي قرائيّة الطابع والتكوين والتحقّق إلى درجة أنّ الكتابة لا تستطيع التعبير عن حقيقتها دون القراءة، كالروم والإشمام والإمالة والإدغام بغنّة وبغير غنّة. الكتابة في القرآن الكريم ليست أساساً كما هي القراءة؛ فالمتعبّد به هو قراءته وليس كتابته. هل فطن القوم لذلك؟ لا أظنّ أنّهم سيمنحون هذه الفكرة مجالاً للتفكير؛ ليراجعوا أنفسهم، ويتدبّروا ذلك ويتأمّلوه على وجه من الصحّة والمنطق العقليّ البحت. لقد تعلقت -في الحقيقة- أحكامٌ فقهيّة كثيرة بقراءة القرآن الكريم لا بكتابته.

أعود إلى ألف تنوين النصب، هذا هو اسمها، وهذه هي فائدتها؛ حمْل تنوين النصب تحديداً، لأنّ هذا التنوين صوتيّاً عند الوقف في كلّ الحالات عدا الاسم المنتهي بتاء التأنيث أو ما يشبهها من تاء تأكيد المبالغة في آخر صيغة المبالغة كالتاء المربوطة في كلمة «علّامة». عدا هاتين الحالتين، فإنّ التنوين عند الوقف يلفظ كأنّه ألف (حرف مدّ)، فتقرأ هذه الآية مثلا: «إِنَّ هَٰذَا كَانَ لَكُمْ جَزَاءً وَكَانَ سَعْيُكُم مَّشْكُورًا» (سورة الإنسان، آية 22)، عند الوقف على «جزاءً» تلفظ: جزاءا، كما هي الحال مع «مشكوراً»، تقرأ عند الوقف «مشكورا». من أين أتى هذا المدّ؟ ولماذا نحقّقه في القراءة؟ ولماذا يُحذف المدّ مع «وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ

ظِلَالُهَا» (سورة الإنسان، آية 14). إنّه لمن المتعذّر أن يتحقّق التنوين ألفاً عند الوقف بعد التاء المربوطة وهي ساكنة، كما تحقّقت في «جزاءا، ومشكورا». لقد غدت هذه الألف المرسومة من أجل حمل تنوين النصب محقّقة لبيان التنوين الذي يصرّ على حضوره في الوقف، مخالفاً بذلك تنوين الضمّ وتنوين الكسر اللذين يموتان عند الوقف تماماً.

تختفي الحركات جميعها عند الوقف، وتصبح أواخر الكلمات ساكنة إلّا مع الكلمات التي فيها ألف تنوين النصب وما تنتهي بالهمزة المسبوقة بالألف، وغالب الظنّ أنّ حذف الألف خطّاً لا لفظاً مع الأسماء المنتهية بهمزة مسبوقة بألف من مثل (جزاء، سماء، ....)، ربّما هو اجتهاد لم يعد له ما يبرّره، أو خطأ دارج شائع، لم يسائل أحد صحّته. فما الفرق بين «جزءاً، وجزاءً»؟ هل كرهت الذائقة البصريّة العربيّة وقوع الهمزة بين ألفين؟ «جزاءاً» ما بها؟ ما الذي يجعلها نافرة؟ إنّهما عندي في الاعتبار-جماليّاً- واحد، ولذلك لماذا لا نفكّر بتوحيد القاعدة ونحقّق بالرسم كتابة ألف تنوين النصب في قولنا: كان هذا جزاءاً عادلاً، كما نقول: «كان هذا جزءاً واضحاً من المسألة»؟

لماذا شرع أجدادنا هذه الازدواجيّة التي تكسر انتظام القاعدة، بين الخطّي واللفظي، لتكون هذه الألف محذوفة خطّاً لا لفظاً؟ ربما ذهبتُ في هذا إلى ما هو أبعد؛ فلماذا نحذف الألف في مجموعة من الكلمات مثل: هذا، لكن، إسحق، الرحمن،...» ولم نحذف الألف والياء والنون من «ياسين»، ونحذف الألفين من «طه»، وهما علَمان يتسمّى بهما الناس كثيراً، ونُقِل كلاهما عن القرآن الكريم؟ أيّ منطق يجمع هذه الكلمة مع تلك؟ علينا أن نعيد هذه الحروف إلى إملائنا، لأنّ بعودتها إلى الإملاء فيه الكثير من تحقيق انتظام القواعد، وإزالة التباسها، وتأكيد منطقيّة اللغة العربيّة، ليخفَّ الاعتماد على حفظ الشواذ، ولنلغيَ مقولات لا طعم لها وليس لها حجّة علميّة: «الشاذّ يؤكّد القاعدة، ولكلّ قاعدة شواذّ، والشاذّ يُحفظ ولا يُقاس عليه».

لماذا لا نقول عن هذه الشواذّ إنّها أخطاء وقع فيها بشر مثلنا، ونتعامل

معها على هذا الاعتبار، لتنتهيَ كثير من مشكلات الكتابة العربيّة والنحو العربي والصرف العربي والعقل العربي برمّته أيضاً. إنّنا بحاجةٍ اليوم إلى ما يجعل لغتنا العربيّة علميّة منضبطة أكثر من أيّ وقت مضى، اتّساقاً مع التطوّر العالمي في الفكر اللغويّ، ومن يظنّ أنّ لغتنا ستخسر من ذلك شيئاً فإنّه لا يعرف اللغات ولا منطقها، ولا يعرف لغته العربيّة حقّ المعرفة، إنّما يقوده خوفه إلى التكلّس والتحجّر والبلادة، ومنطق الترديد الببغاويّ ليس أكثر، عدا أنّ المنطق الرياضيّ يحكم اللغة العربيّة في كثير من جوانبها، وكنتُ بيّنت ذلك في مقال طويل تحت عنوان «خلود اللغة العربيّة ومنطقيّتها». (الموقع الإلكتروني لصحيفة **الحدث الفلسطيني**، نشر بتاريخ: 2021/12/29).

لا شيء علينا لو غيّرنا بعض قواعد الإملاء، فقد تمّ تغيير بعضها بالفعل لصالح انتظام المنطق، كما هو مع كلمة «مئة»، فقد أقُرّت كتابتها على هذه الصورة مخالفة كتابتها القديمة «مائة»، منعاً من التباسها بسبب التصحيف مع كلمات أخرى، لها الهيأة الخطية نفسها قبل التنقيط، فلو كتبت «مئة» في زمن النسخ اليدوي وتآكل النسخ هكذا لالتبست مع كلمة «منه» على سبيل المثال. ولتعلّق كلمة «مئة» بحقوق العباد وللتشديد فيها، وحرصاً على عدم المنازعة في ذلك، فكانت هذه الصورة من الكتابة «مائة» لاغيةً لكل احتمال للمحاججة الباطلة والتشكيك إذا ما وقع تصحيف في نسخ العقود، فكتبت بالألف، فهي محذوفة لفظاً، وموجودة خطّاً، على العكس من كلمة «جزاءً» السابقة.

على الكتّاب ألّا يكونوا نعاماتٍ غبيّة جدّاً، في مثل هذه المواقف الواضحة، ويكفي استهتاراً بألف تنوين النصب، فهي الألف الشامخة، وعلينا أن نُكرم وجودها، وأن نشعرها بأهمّيّتها، فلا يحقّ لأحد أن يبطل فعلها ووجودها، لمجرّد أنّ لديه تصوّراً مغلوطاً. إنّ ألف تنوين النصب لا تفرحُ إلّا وهي تحمل ذلك التنوين الضعيف على رأسها لتزهو به في جملتها، وقفاً ووصلاً، فلا تحرموها هذه المتعة أيّها المفتونون بالفراغ والجهل.

د. فراس ميهوب

# الصحة النفسية لقادة العالم: عرض كتاب

يطرح الكاتب في مقدمة كتابه أسئلة عن حال القادة الذين صنعوا عالمنا المعاصر، هل هم متميزون عن الآخرين، أم لا يعدون أن يكونوا بشرا فانين؟ كيف تصرفوا بالسلطة؟ هل كانوا الأكثر قوة واستحقاقا وحكمة؟ كيف كانت حالة استقرارهم العقلي؟ هل كانوا بمنأى عن الأمراض النفسية؟ وبالعكس هل قادتهم الاضطرابات والنواقص والجروح إلى قمة السلطة؟

من جهة أخرى يتساءل الكاتب عن السلطة، هل هي مرض خطر؟ يتفق حاليا على وجود ما يسمى بمرض الزعامة المعروف بتناذر هوبري، وهو نوع من التسمم بالسلطة، يتميز المريض بغرور غير محدود، فقد بينت التجارب العلمية على الحيوان أن السلطة تغير بشكل عميق من حالة دماغه، وبشكل عام يصيب الضعف كل شخص يختار حياة يعتقد فيها أنه على حق دائما.

من علامات الصحة النفسية القدرة على انتقاد الذات والتأقلم، بينما التصلب في الرأي واعتقاد التفوق الدائم فعلامتان على الضعف.

لكي يصاب الإنسان بمرض عقلي، هناك استعداد وراثي لذلك، وليس بالضرورة أن يرتبط ذلك بمهنة ما.

يدرس الكاتب في مؤلفه تسع عشرة شخصية تاريخية قديمة وحديثة، وجد من بينها اثنتان فقط بصحة نفسية جيدة وهما النبي سليمان والرئيس الفرنسي الأسبق شارل دوغول.

يحاول الكاتب دراسة الحالة النفسية للشخصيات المختارة بالاعتماد على المصادر التاريخية، ومعطيات العلم، ويعطي أهمية خاصة لظروف نشأتهم الأسرية، ويدرس مراحل حياتهم الباكرة في الطفولة والمراهقة.

يضع الكاتب في نهاية كل فصل مخصص لشخصية ما التشخيص النفسي، بل ويقترح العلاج المفترض كما لو كان الطبيب النفسي لكل منها.

يورد الكاتب معلومات طريفة، فوالد هتلر كان طفلا من علاقة غير شرعية، ويُعتقد بأن جده لوالده كان يهوديا. وتعود اضطرابات ستالين النفسية إلى التربية الدينية المتعصبة لوالدته. أما تشرشل فقد كان نتاج علاقة مشبوهة لوالدته أمريكية الأصل مع رجل غير زوجها.

في ملاحظات طريفة يفسر سر حركات نابوليون بونابرت الغريبة بوضع يده على بطنه كما أظهرته اللوحات المصورة له، ويعيد ذلك إلى إصابته بقرحة في المعدة حرضها قلقه الدائم وتحولت لاحقا إلى سرطان أودى بحياته.

يشير المؤلف بذكاء إلى دور البيئة في سلوك الأشخاص، فماري أنطوانيت الأميرة المدللة في بلاط والدها إمبراطور النمسا كانت فتاة بريئة وعاقلة ما لبثت أن تحولت إلى امرأة مقامرة ومسرفة في بلاط زوجها لويس السادس عشر المبذر والتافه، ثم تحلت بالعقلانية والفضيلة في عهد الثورة.

يورد باتريك لوموان معلومات مثيرة عن حكام اتصفوا بالغرابة الشديدة، فكاترين الثانية إمبراطورة روسيا العظيمة كانت مدمنة على الجنس، ولم تتردد بخيانة زوجها بيير الثالث قيصر روسيا، وتآمرت على قتله. ولويس الرابع عشر صاحب أطول فترة حكم في تاريخ فرنسا عُرف بعلاقاته النسائية المتعددة مع نسوة من طبقة النبلاء كانت نوعا من الإذلال لهذه الطبقة بعد أن تعرض لمحاولة اغتيال عندما كان طفلا في العاشرة من عمره.

لم تقتصر الأمراض التي أثرت على سلوك الزعماء على الجانب النفسي، بل تعدتها إلى الجانب العضوي، فشارل كينت أكبر ملوك أوروبا في القرن الخامس عشر والمعروف عربيا بشارلمان أو شارل الخامس كان ضحية للصرع والربو والبواسير والكبد والنقرس، ودفعته المعاناة النفسية والآلام المزمنة إلى ترك السلطة، بل نظَّم بنفسه جنازته ومات بعد مراسمها بثلاثة أسابيع بفعل البرد الشديد.

لم تسلم جان دارك قديسة فرنسا من تحليل الطبيب النفسي العميق، واعتبر نبوءاتها نتيجة لإصابتها بالقهم: «فقدان الشهية» العصابي، وعدم تناول الطعام لفترات طويلة مما تسبب لها بظهور هلاوس جعلت منها قائدة لجيش ملك فرنسا وهي فتاة مراهقة.

يدرس الكاتب أيضا شخصيات أثرت على تاريخ الإنسانية كبوذا، وروبسبيير، فيشرح كيف تحول بوذا من أمير إلى زاهد واختياره لاحقا لطريق التوسط والاعتدال. أمَّا روبسبيير فكان طوباويا يرى العالم بطريقة الأبيض والأسود، الجيد والسيئ مما أدى به إلى المقصلة.

لم يقتصر اهتمام المؤلف بالقادة السياسيين فحسب، فتصدى لتحليل شخصيات دينية شملت عيسى المسيح، والنبي سليمان ووالده الملك داود، وشاول، بل قام بالتحليل النفسي ليهوه إله اليهود، ووصفه بجنون العظمة وبالشخصية المضطربة المعادية للمجتمع.

يشير الكاتب إلى أهمية موضوع اضطرابات النوم التي أصابت بعض الزعماء وأرقت حياتهم، ومنهم نابوليون بونابرت ووينستون تشرتشل.

في ختام كل فقرة من فقرات الكتاب، وبعد التشخيص النهائي، يقترح الكاتب العلاج المناسب والذي تراوح من لا شيء خصَّ به النبي سليمان إلى علاج بأعشاب طبية كالزعفران لعيسى المسيح وشارل دوغول، إلى إحالة إلى أطباء مختصين بحالة الأمراض العضوية المرافقة، كالصرع الذي أصاب يوليوس قيصر، وشارل كينت، والإسكندر الأكبر. ولم يتردد الكاتب بوصف أدوية نفسية

ضد الاكتئاب وغيره من الاضطرابات، وعلاجات سلوكية وإدراكية عند اللزوم، وفي الحالات الخطرة لبعض القادة الدمويين كهتلر وستالين دعا إلى حجرهم في المشافي والإشراف الدقيق على علاجهم.

هذا الكتاب جدير بالقراءة والتأمل، ولا يخلو من متعة على الرغم من صعوبة التأكد من دقة التشاخيص لحالات أشخاص عاش بعضهم قبل مئات السنين، ولكن الموضوعات التي يطرحها في كتابه مشروعة وصالحة لكل زمان ومكان. وكحال كل كتاب جيد يجيب عن بعض الأسئلة، ويفتح الباب مشرعا لأسئلة جديدة في آفاق أكثر رحابة.

= = =

المؤلف: باتريك لوموان: طبيب نفسي فرنسي، ودكتور في العلوم العصبية، ألف عدة مؤلفات ناجحة.

= = =

المعلومات الأساسية عن الكتاب:

العنوان مترجما: **الصحة النفسية لقادة العالم**. عنوان الكتاب بالفرنسية:

LA SANTE PSYCHIQUE DE CEUX QUI ONT FAIT LE MONDE

المؤلف: باتريك لوموان. اسم المؤلف بالفرنسية: Patrick LEMOINE

الناشر: أوديل جاكوب-فرنسا. تاريخ النشر: 2021

اللغة: الفرنسية. عدد الصفحات: 288.

وهيبة قوية

# كتاب ومسيرة: بنت البحر مع ندامى الفنّ

قارة بيبان أديبة تونسية تكتب باسم «بنت البحر». صدر لها في العام الماضي (2022) كتاب عنوانه **بنت البحر مع ندامى الفنّ** يتضمن عشرة نصوص مع مقدمة لها من د. محمّد آيت ميهوب. الناشر: دار كلمة.

**الجنس الأدبيّ**

الكتاب بحسب التّصنيف المذكور على الغلاف شهادات. غير أنّ الكاتبة تقول في «كلمة أولى» ص 9: «هي كتابات لا تبالي بقيود الأجناس. تفتح دربها الحرّ يقودها صدق التّجربة وما جمعني بأصحابها من عشق الفنّ ومحبّة القيم النّبيلة الّتي يضيء دربها مشاعل رفاقي من الصّحابة سارقي النار». وحسب هذه الكلمة الأولى نستنتج أنّ النّصوص مفتوحة على التّجربة الشّخصيّة للكاتبة من خلال الآخر المحدَّد بصفة: رفيق، أو سارق النّار. وبقراءة الكتاب نتبيّن أنّه مجموعة من النّصوص المتفرّقة جاء فيها كلّ نصّ بصياغته الخاصّة عن رفيق من رفاق الفنّ والأدب.

أدب الشّهادة أو أدب الشّاهد وهو «أدب» لم تصنّفه الدّراسات ضمن جنس أدبيّ مستقلّ، إلاّ القليل منها. ودارس هذا الكتاب سيجد حيرة حقيقيّة بين ما سُجّل على الغلاف واعتراف الكاتبة بأنّها نصوص بلا جنس محدّد. ولكن بعد القراءة يمكن تصنيفها ضمن أدب الشّهادات ومفتوحة على المجالات التالية.

=1= السيّرة، إذ يمكن رسم ملامح الأديبة والإنسانة حفيظة قارة بيبان وتجربتها في الكتابة من خلال الشّهادات في الكتاب. ويمكننا أن نسأل بعد ذلك: ماذا لو كان القارئ لا يعرف بنت البحر؟ أو، ماذا لو أنّها غيّرت الأسماء في النّصوص أو لم تصرّح بها على الحقيقة؟ وكيف يحلّق الكتاب إلى أبعد من السّيرة؟ وللإجابة يجب أن نعود إلى تبيّن قيمة الشّهادات في نقل الحقيقة، أو في نقل ما يريد الكاتب أن يدوّنه من خلاله، والفصل بين الذّاتيّ والموضوعيّ. وأرى بأنّ مثل هذه النّصوص ما هي إلاّ تلميح بـشيء من شخصيّة الكاتبة، أو «بورتريه» من صنع فكرها تقدّم به نفسها للقارئ بما ترتضيه لنفسها.

=2= اليوميّات: فبعض النّصوص رصدت ملامح من حياة الكاتبة، وتميل أحيانا إلى نقل أحداث اليوم. مثل النّصّ الخاصّ بــ «أرنستو ساباتو» وروايته النّفق. إذ ربطت حياتها اليوميّة والقراءة بما يمكن أن يصير مادّة تفكير وكتابة.

=3= الرّسالة: وتظهر في نصّها الخاصّ بالأديب التّونسي «محمّد العروسي المطوي». فالشّهادة في هذا النصّ رسالة، توجّهها إلى أديب كبير أخذ بيدها في بدايتها الأدبيّة ورافق نصوصها في «نادي القصّة» وأضاء دربها أمام الكتابة القصصيّة. وهي رسالة موضوعها الاعتذار، والاعتراف بالجميل لمعلّم الأجيال وسادن القصّاصين في تونس.

=4= الفنون: اشتملت الشّهادة الخاصّة بمعرض «حليم قارة بيبان»، أخيها، والشّهادة الخاصّة بــ «البروفة» الموسيقيّة ثمّ العرض الموسيقي مع الفنان عادل بوعلاّق في فضاء أيكار. وبدت الكاتبة ناقدة للفنّ التشّكيلي في الشّهادة الأولى تحلّل الألوان والأشكال وتنقل مشاعرها تجاه لوحة معيّنة وتقيّم المعرض والفنّ عامّة. وفي الشّهادة الثّانية تتّخذ دور المعجبة بالتّجربة الجديدة الّتي تحوّلت بها الكتابة السّرديّة إلى مغناة وألحان تتغنّى بالجمال والإنسان وتقترب من الأطفال وتفتح معابر الضّوء أمامهم في هذه التّجربة الفريدة.

=5= الثّقافة: أظهرت الشّهادات اطّلاعا كبيرا على الأدب العالمي والتّونسيّ وقدّمت كاتبة مثقّفة يمكنها الخوض في الأدب والفكر والفنّ والدّين والحياة اليوميّة، وامتزجت تجربتها بتجارب إنسانيّة كبيرة.

=6= الروايات والكتب: هذا الكتاب مكتبة ورقيّة وفنيّة تشكيليّة وموسيقيّة وتاريخيّة. وهو شهادات حول ما عاصرته الأديبة وعاشته وقرأته وساهمت فيه بشكل من الأشكال.

**المضامين**

إذا وقفنا عند الإهداء انفتحت أوّل المسالك إلى ندامى الفنّ، تقول بنت البحر في الإهداء: «إلى منية، سيّدة الحكمة والعطاء، مضيئة الكلمات». منية بوصف مميّز. وللقارئ أن يعرف وحده أنّها أختها مع أنّها لا تذكر اللّقب. وكأنّها تخفيها أو، تماما العكس، تظهرها بأفضل الصّفات، باسم مجرّد من اللّقب لتصير شخصيّة خارج كلّ الوصف الممكن، لتصير شخصيّة في المطلق «كآلهة» الفنّ والحكمة والعطاء. ورفيقة من سرّاق النّار. و»منية قارة بيبان» لمن يريد أن يعرفها سيجدها في كتبها الّتي نشرتها في النّقد، ومن خلال مسيرتها العلميّة وعند من تتلمذوا على يديها وينحنون احتراما لمسيرتها في التّعليم والتّفقّد وخدمة الأدب.

ويطالعنا بعد الإهداء، صفحة بها بيت لابن عربي وبيتان للحلاّج. والجامع هو الحبّ والفناء في «دين الحبّ». وهل غير الحبّ جامع النّدامى؟ يلي ذلك، كلمة أولى (ص 9) في أسطر قليلة، وكلمات محدّدة واضحة، تبيّن فيها الكاتبة: أسباب وضع الكتاب، وموضوعه، وجنسه الأدبيّ.

وتتوالى بعد ذلك النّصوص بحشد من الأسماء تقفز من الكتب الّتي تقرأها الكاتبة، وهم كتّاب من أنحاء العالم ومن تونس ومن العالم العربي، أو فنّانين، أو أسماء أخرى مختلفة من أقرباء الكاتبة تسيل مثل ماء نمير أو ضوء منير من علاقاتها بأفراد عائلتها (البنت، الأخ، الأب، الأمّ)، أو أسماء تنبجس

من الذّاكرة تطلّ على فصول من حياتها فتضيئها للقارئ في النّصّ بكشف نوع العلاقة بينها وبينهم مثل الأديب محمّد العروسي المطوي أو الأديبة فاطمة سليم، أو أعضاء نادي القصّة، أو بنت البحر «طفلةً» منفصلة متّصلة ببنت البحر الّتي تكتب النصّ.

الكتاب إذن «سَفَرٌ» بالحرف مع عدد من الكتّاب من تونس، ومن مختلف أنحاء العالم (الأرجنتين، أمريكا، اليونان، لبنان ...)؛ ومع الفنون حتّى أنّ من اختارتهم من الأدباء يتميّزون بتأثّرهم بفنّ من الفنون موسيقى ومسرحا ورقصا ورسما[1]؛ ومع الأهل؛ ومع المربّي: وتتجلّى صورته في الأديب الكبير عبد الواحد براهم الّذي درّسها، وفي الأديب محمّد العروسي المطوي الّذي تبنّى تجربتها القصصيّة في نادي القصّة، والأب المعلّم والمسرحيّ الّذي كان أوّل مربّ يعلّمها مبادئ الحياة؛ ومع الرّفقاء أو النّدامى.

والسّؤال يفرض نفسه: ما الرّابط بين هذه الشّخصيّات؟ ولماذا اختارت بنت البحر جمعهم في هذا الكتاب؟ وللإجابة عنه أعود إلى «كلمة أولى» في صدر الكتاب. تقول بنت البحر: «حين تدعونا المحبّة لرفاق الحرف، ندامى الفنّ، سارقي النّار المقدّسة، لا مفرّ من أن نكتب». إذن هي المحبّة جامعة كلّ هذه الشّخصيّات. ولكن ليس فقط. فحسب الكاتبة: هذه الشّخصيّات تشترك معهم في «سرقة النّار المقدّسة»، بل هم من التقت معهم بنت البحر في كتابات، تقول: «تحكي قصّتي معهم.»

وبقراءة النّصوص نكتشف أنّ جمعهم في الكتاب جاء لغايات مختلفة منها الذّاتيّ ومنها الموضوعيّ. ولكنّها غايات لا تحيد عن دور الأدب وقيمته وعن «العمل الفنيّ» أعني الكتابةَ ولكن أيضا الفنّ التّشكيلي، وهذه المرّة لتشكيل بورتريه لشخصيّة بنت البحر حفيظة قارة بيان.

كلّ شخصيّة من هذه الشّخصيّات تمثّل في صفاتها أو في علاقتها بالكاتبة جزءًا من شخصيّة الكاتبة، فكأنّ الكتاب رسم لها «بورتريه» تضيف إليه كلّ

شخصيّة ملمحا من ملامحه. فإذا ما انتهى الكتاب اكتملت البورتريه لنجد صورة كاتبة تشبّعت بالبحر وبجمال الطّبيعة، وبقراءة الكتب، وبحبّ خاصّ لأبيها ولمربّيها في الدّراسة وفي الأدب، ولعائلتها، ولفلسطين وقضيّتها.

ويكتمل تشكيل اللّوحة لنجد أمامنا كاتبة تسعى إلى بناء صورة بتفاصيل (تشبه نسيج صورتها في الواقع حين تعرفها) من خلال الآخر الّذي أثّر فيها وفي تكوينها الفنّي وبالأخصّ فنّ الكتابة وانفتاحه على بقيّة الفنون. لذلك نرى الكاتبة في هذه النّصوص تلتقط من الكتب الّتي قرأتها جملا بعينها، ومن المواقف ما أسهم في تشكيل الصّورة، ومن الذّاكرة ما ميّز تكوينها. تنتقي بثبات ودأب. فما دلالة ذلك؟ وما قيمته في كلّ نصّ؟ وما قيمة النصّ في ذاته إذا كان جزءا من الصّورة منفصلا؟ هل يكتمل بذاته وبلغته وفنّه البلاغيّ واللّغويّ وفكرته المستقلّة؟

لنجيب عن هذه الأسئلة لا بدّ من مواصلة تحليل مضامين نصوص كتاب **بنت البحر مع ندامى الفنّ** وإطلالة على كتابها **سارقة النار** بل على كلّ كتبها والانتباه إلى المضامين وأسلوب الكتابة.

فأمّا مضامين هذا الكتاب. فكما هو سفر مع الأشخاص هو سفر في المكان رغم أنّنا ننتقل مع الكاتبة في أمكنة محدودة ومحدّدة. تبدو في الظّاهر عالما ضيّقا هو بنزرت أو العاصمة وتحديدا نادي القصّة، ولكنّ الكاتبة فتحته على البحر الّذي تنتمي إليه وتعيش بقربه وتسير مع موجه، وافتتحت النّصوص به. تأكيدا على هذا الانتماء والعلاقة الدّائمة بالبحر، وفتحت المشاهد في تناسق مع البحر لتصف الطّبيعة: الرّمل والصّخر. وإذ ينفتح المشهد تجمعه في عينيها أو في أحضانها... بل في حرفها فتقول: «ألتحم بالطّبيعة. ذرّة من ذرّاتها أصبح. أهيم في دورة الطّبيعة العذراء. في الملكوت الإلهي» وإذ جمعته بها تعود للانفتاح على المعنى، تقول (ص 19): «أستعيد بعض إيماني برحمة الكون».

وكما فتحت المكان (في النصوص 1 و2 و3) على البحر فتحته على العالم من خلال الكتب. فالكتب رفقاؤها أيضا وكلّ كتاب يكمّل جزءا من الصّورة.

والأمكنة في الكتب هي كلّ العالم... أمكنة تجيء إليها لتدفعها لا إلى الاكتشاف والفنون فحسب بل إلى الخلاص: الخلاص بالمحبّة، بامتحان الذّات من خلال امتحان الآخر، ويصير المكان أرحب وأبعد، أو «لا مكان»... لأنّها تتخلّص من المادّي إلى الرّوحانيّ. الّذي سيظهر بجلاء في مسجد سيدي المسطاري ببنزرت ذات رمضان وهروبها منه بالصّلاة في أمكنة أخرى بالذّاكرة، بل في السّماء الفسيحة الّتي تسعفها بزرقتها ورحابتها لتحلّ فيها شعرها حرّا في حركة حرّة وفكرة أكثر حرّية. وتتحرّر من سيدي المسطاري إلى ابن عربي بدمشق، مكانان وعالمان متصوّفان تضيق بهما الجدران ويعبران بالرّوح بلا مكان أو زمان.

ويصير الكتاب سَفَرًا في «الزّمان» أو اللاّزمان. فهي لا تربط نصوصها بزمن تسير وفقه، بل تتركها تختار زمانها. ولئن وجدنا علامات تدلّنا عليه حينا فإنّه يفضي غالبا إلى المطلق لأنّ الزّمان كالمكان والشّخصيّات، ينفلت بالفكرة ليساهم في أحد ملامح الصّورة. فالزمان طفولة أو بدايات الكتابة أو بدايات العضويّة في اتّحاد الكتّاب أو مغناة **رؤى** أو رواية **العراء**. تبدو تواريخ واضحة. وعندنا ما يحدّدها لمن يتابع كتابات بنت البحر أو نشاطها في رابطة الكتّاب الأحرار. حتّى كأنّنا بها تؤرّخ لمسيرتها، وهي فعلا تؤرّخ، ولكن، كما في كلّ الأجناس الأدبيّة، تنفلت هذه الأزمنة من التّاريخ لتنصهر في سيرة الكاتبة وتشهد لها بانتمائها إلى الفنون بلا حدّ.

### صورة الكاتبة في «بنت البحر مع ندامى الفنّ»

هكذا بنت البحر، الموجة المسافرة في بحر الفنّ تتنافذ في كتابها الفكرة والشّخصيات والمكان والزّمان والذّاكرة لتجمع كلّ القطع (مثل قطع ليغو أو بازل) في صورة أرادتها لنفسها، بل صورة هي الّتي اختارت ملامح بنت البحر. هي الصّورة الجميلة النّبيلة الّتي بدأت في تشكيلها منذ بداياتها. تضيف إليها في كلّ مرّة جزءا لتتجلّى أمامنا الأديبة الفنّانة الإنسانة. فنحن لا نقرأ للرّوائيّة أو القاصّة فحسب وإنّما نقرأ للإنسانة الّتي تراها في تفاصيلها الأنيقة الرّشيقة لا

تتنازل عن القيم الثّابتة في الإنسان وهي قيم المحبّة في معناها الأسمى: محبّة الإله والإنسان والمطلق بلا قيد ولا حدّ. فتراها مثل «نبيّة» تعلّم من لم يتعلّم «دين الحبّ» من خلال صفاتها وأفعالها ونصوصها واختياراتها.

وهي الفنّانة الجامعة لكلّ أنواع الفنون، فاقرأ لها تفكيك الألوان ودلالة التّشكيل في بعض لوحات حليم قارة بيبان، ليس لأنّه أخوها، بل لأنّها تعلّمت كيف تقرأ لوحة ثمّ ترسمها بحروفها. ويمكن، لمزيد التعرّف إليهما معا، العودة إلى كتابهما المشترك «النّجمة والكوكوت».

التّفكيك والتّحليل لم يكن فقط للّوحات الفنّيّة، بل لحوار جومانة حدّاد مع الأميركي، بول أوستر، ومع نفق أرنستو ساباتو، ومع سيرة الكاتبة التّونسيّة فاطمة سليم الّتي تكاد ذاكرة التّونسيّين تنساها، وبعض المواقف الدّينيّة الّتي أخذت تسود بعد الثّورة.

هي إذن تفكّك وتحلّل وتصف وتبدي رأيها بلا تعصّب لأنّها تحسن اختيار ما ستبدي فيه رأيها. حتّى أنّنا لا نجدها تستاء من أشياء كثيرة، إذا استثنينا مسجد سيدي المسطاري ببنزرت، وما آلت إليه الكاتبة فاطمة سليم أو ما أبدته من موقفها حين لم تزر الأديب محمّد العروسي المطوي ومات دون أن تراه.

وأراها اختارت طريق السّلام. وفي الكتاب ما يفسّره إذا انتبهنا إلى أبيات ابن عربي والحلاّج. إنّها تلوّن فضاءات المحبّة والسّلام والجمال وتنادم من هم أهل ليكونوا ندماء الحرف وسرّاق النّار المقدّسة. وهي تشكّل علام الجمال حتّى أنّها لمّا لاحظت في الصّخر لونه الرّماديّ وكآبته تأمّلت عظمة الكون، وصارت الصّخرة لوحا أو «مسلّة» تقرأ على مساحتها الحكمة المطلقة تتناسق على صلابتها حركة الماء حتّى رأت الصّخر رحيما. وكشفت عن عالمها هي الرّحيم. إنّها في حالة كشف وتصوّف وزهد في وحدتها مع الطّبيعة، أو توحّدها معها. ألا يبدأ التّصوّف بعزلة كهذه، وقراءة كهذه لمفردات الكون ثمّ تنجلي الرّؤى إلى علاقة الحبّ الخالصة؟

هكذا تبني بنت البحر عالمها في هذا الكتاب وفي كلّ كتاباتها، لبنة تلو أخرى. ولئن سعى هذا الكتاب إلى رسم بورتريه للكاتبة فكلّ النّصوص بدورها

تدور في فلك محاولاتها للاكتمال وبلوغ مرحلة التجلّي والكشف، ونقرأها نحن سيرة أنيقة نبيلة. ولتتجلّى هذه الصّورة أكثر لبنت البحر، حفيظة قارة بيبان، أفتح بابا على إصداراتها وسيرتها الذّاتيّة، وأعيد التّشكيل لأستخلص دور الكتابة وقيمة الأدب في رسم صورة صاحبه.

**بنت البحر من خلال نصوصها: تجربة الكتابة**

كتبت بنت البحر الكتابة منذ الطّفولة، فكتبت الأشعار وأخفتها. وهذه التّجربة تكشف لنا الشّغف بالأدب وإنتاجه قبل ظهور أديبتنا في ساحة الأدباء بكتبها وتجربتها المتميّزة والّتي بدأت رسميّا مع القرّاء سنة 1984 بالمجموعة القصصيّة «الطّفلة انتحرت». وتتالت بعدها الإصدارات في القصة والرواية والشعر والسيرة وسلسلة كتب للأطفال، مجموعات قصصية وروايات. تحوّلت قصّة رؤى والنّجمة إلى قصّة مُغنّاة من تلحين الفنّان عادل بوعلاّق في 2014.

**صورة الأديبة في نصوصها**

تكشف هذه الإصدارات المتنوّعة عن قدرة الكاتبة على الانتقال بين الأجناس الأدبيّة، فلا حاجز لدى أديبتنا بينها. وتبلّغ مع كلّ جنس أدبيّ رسالة من رسائلها النّبيلة للإنسان والإنسانيّة. وتعبّر مؤلفاتها عن ثراء هذا الإنتاج، لا من حيث الكمّ بل من حيث قيمة المواضيع ورصانة الكتابة وخير دليل على ذلك الجوائز العديدة الّتي تحصّلت عليها أديبتنا. فقد حصلت على مجموعة من الجوائز من بينها جائزة الإبداع الثّقافي لولاية بنزرت في 2003، وجائزة مركز التّوثيق والبحوث والدّراسات سنة 2013 عن رواية **العراء**. كما حظيت نصوصها بأطروحات جامعيّة في تونس وخارجها، منها: المكان ودلالته في رواية **دروب الفرار** بجامعة تونس الأولى منّوبة.

وبنت البحر، حفيظة قارة بيبان، ليست مجرّد إنتاج نصوص لنحصيها وإنّما هي كتابة واعية ذات محامل متنوّعة فنيّا وأجناسيّا وجماليّا تكشف عن أديبة تتميّز بنصوصها المختلفة.

صورة الكاتبة من خلال سيرتها وإنتاجها: لأنّها ولدت بين أمواج البحر[2]

ما إن نتصفّح سيرة، بنت البحر، الأديبة حفيظة قارة بيبان، على موقعها وفي حواراتها، ومن خلال أنشطتها ضمن رابطة الكتّاب الأحرار، وكتبها، حتّى ينفتح بابٌ على البحر ليشرق حرف بنت البحر وتنساب أشعّته تُضيء وجه الماء، وتهدهدنا أمواج البحر موجة موجة، وتنكشف ملامح شخصيّة بنت البحر أديبة وفنّانة وإنسانة. وتأخذنا إلى ضفاف من حياتها.

**=1= ضفّة المكان**

«المكان يسكننا بقدر ما نسكنه، فيغدو إدراكنا للمكان تأكيدا على وجودنا»[3]. فعند الضّفّة الأولى مدينة منفتحة على البحر وُلدت فيها بنتُ البحر ونشأت. «هيبو»، هبة الله بنزرت، حيث الأفق الممتدّ والعراقة الّتي تتجلّى في تفاصيل المكان وتاريخه وتتشبّع بها نصوص بنت البحر.

=2= ضفّة الكتب والقراءة

وأمّا الضّفّة الثّانية فبحر من الكتب هو مكتبة والدها الّتي نهلت منها أديبتنا وخطّت من روحها صفحات صَقَلتْ شخصيّتها الأدبيّة واللّغويّة وذائقة الفنّ لديها. وخاصّة فنّ الكتابة شعرا (في تجربة وحيدة منشورة في كتاب **رسائل لا يحملها البريد**) وقصّةً وروايةً وقصصَ أطفال ومزاوجة هذه الكتابات بالمسرح والموسيقى في تجربة متميّزة (مسرحة النصّ السّردي، ووضع موسيقى خاصّة بنصوص من رواية **العراء**) ثمّ شهادات أدبيّة.

**=3= ضفّة الأصالة والانفتاح، وبحر الأب والأدب والفنّ**

وأمّا الضّفّة الثّالثة فهي النّشأة في عائلة محافظة على تقاليدها الأصيلة، منفتحة على بحر الأدب والفنّ. فوالدها، رحمه الله، كان مدرّسا بالفرع الزّيتونيّ ببنزرت وكان إماما وأديبا وشاعرا ورجل مسرح رَأَسَ جمعيّة النّهضة التّمثيليّة ببنزرت.

وقد تأثّرت بوالدها الأديب الشّاعر المسرحيّ. فتقول في «سارقة النار»، ص 14: «هذا الفنّ بجماله وغموضه، بملذّاته وعذاباته كنت أجده مبثوثا في كلّ أركان

بيتنا. في رحلة الشّتاء والصّيف. في البرد وزمن المطر، في مكتبتنا الغنيّة بكتب الأدب والتّاريخ والفقه والمجلاّت العريقة... في أوراق أبي المخفيّة في الأدراج: أشعاره المرسومة بخطّه أو المنشورة في المجلاّت، مراسلاته مع الأدباء والشّعراء. أو في صدى صوت عليّ الرياحي يتغنّى بإحدى قصائده. في ليالي المسرحيّات الّتي تقدّمها جمعيّة النّهضة التّمثيليّة التي كان يترأّسها أبي كلّ ثلاثيّة».

**=4= ضفاف شتّى وبحر من الفنون**

إذن تمتدّ الضّفاف إلى ضفاف أخرى ومنها الموسيقى. تقول بنت البحر في أحد حواراتها: «فيّ أنغام العود والبيانو يعزف عليهما عمّي في بيته المحاذي لبيتنا». ومنها الفنّ التشكيليّ من خلال تجربة أخيها «حليم قارة بيبان» والّذي كان لها معه كتاب **النّجمة والكوكوت** الّذي ينفتح على مواضيع الحياة والمجتمع عامّة في فترة ما سمّي بالثّورة والرّبيع العربيّ، وينفتح على الجرح العربيّ والفلسطينيّ وعلى الفنّ التشكيلي وغيره من الفنون. تقول في سارقة النّار: «الله رمى بذرة الفنّ في قلبي الخصيب لتكون شجرتي الظّليلة المعطاء. لتكون قدري»[4]. هكذا اتّسعت مناهل الثّقافة منذ النّشأة الأولى لبنت البحر، واجتمعت متناغمة، مختلف الفنون، لتصقل تكوينها فصَاغت أدبًا شاملا لكلّ الفنون وخلاصتها، تجلّى في كتاباتها.

**بنت البحر، على ضفاف الحرف**

بدأت مسيرتها الأدبيّة مع القصّة (وهي عضو بنادي القصّة) ثمّ الشّعر ثمّ الرّواية لتراوح بين أجناس الكتابة وشاغلها في كلّ هذا الإنسان والحريّة والقيم الّتي تعيد تشكيل الفرد والمجتمع. فالمنهل قضايا الإنسان المعاصر في تونس وفي العالم العربيّ بل الإنسان في كلّ زمان ومكان ممّا يعطي لكتابتها البعد الإنسانيّ الّذي يطمح إليه الأدب.

هذه المواضيع المتنوّعة من كتاب إلى آخر تكشف إضافة إلى عمقها الإنسانيّ إلى الالتزام الّذي طبع الأديبة بنت البحر. فأدبها «أدب ملتزم» وألزمت قلمها بذلك خاصّة في الرّوايتين وإن لم يغب في القصص ولا في بقيّة كتبها أو حواراتها.

بل إنّنا نجد أنّ كتاباتها تندرج ضمن الأدب المقاوم: مقاوِمًا بكلّ صُوره. في رواية **العراء** مثلا، وفي رواية **دروب الفرار**، وفي المجموعة القصصيّة «قهوة أكسبريس». وهو أيضا إنتاج ينتمي إلى أدب المقاومة (الفلسطينيّة) ويظهر في كلّ ما تكتب.

وجاءت النّصوص قصّة ورواية وشعرا في لغة متجذّرة عربيّة فصيحة تنهل من مَعين شاعريّ إنسانيّ وتنقل القارئ بفصاحتها عبر قضايا استقتها الأديبة من الواقع وأضفت عليه من خيال الأدب ليقرأ واقعا موجعا وأملا في خلاص الإنسان.

وهي بذلك تضطلع بمهمّة الأديبة على أحسن وجه إذْ ترسي القيم الأصيلة في ثورة جامحة على الموجود وفي هدوء ورصانة ينخرط معهما القارئ. فما إن تقرأ الثّورة وتنفعل حتّى يَأخذ النصّ بيدك ليهدّئ من روعك لتفكّر بهدوء، وتشعر بالهدوء في أمواج متلاطمة. وهذه ميزة لا تتاح للجميع. ومثال ذلك شخصيّة «شرود» في دروب الفرار، الّتي يتجلّى هدوؤها في كثير من مواطن الرّواية، في مظهرها، في حين كان داخلها على درجة من الغليان. وهذا الازدواج في الرّواية خلق عالما ثائرا على السّائد راغبا في التّغيير وتجميع الأشلاء والشّتات وكأنّ «شرود» تختزل قضايا العالم العربيّ بأسره بل قضايا الإنسانيّة كلّها.

وتأتي مضامين النّصوص بمختلف أجناسها منفتحة على كلّ الفنون مثل انفتاحها على الإنسانيّة لتتلخّص التّجربة جليّة في «سارقة النّار» و»بنت البحر مع ندامى الفنّ» وخاصّة كتاب **النّجمة والكوكوت** الّذي جمع فنّ الكتابة بالفنّ التّشكيلي في تجربة جميلة قرأنا من خلالها كيف يمكن للفنّ أن يصف الجرح زمن الثّورة ويجد متنفّسا للبرء منه بالفنّ: فنّ الكتابة للنّص ولرواية «العراء» وللأنشطة الثّقافيّة والثوريّة ولقصص الأطفال والقرص المضغوط، إذ الثّورة عند بنت البحر في **النّجمة والكوكوت** إنّما هي ثورة واقعا وكتابة ومشاريع فنيّة متنوّعة فالثّورة الحقيقيّة هي ثورة الفنّ بمختلف أنواعه ومواضيعه.

**بنت البحر: الكتابة الأصيلة وتأصيل الهويّة**

في نصوص بنت البحر نجد انتماء وطنيّا واضحا لتونس وبنزرت وللبحر ولكن أيضا انتماء عربيّا وإنسانيّا. كلّ ذلك في تعالق مع التّربية الأصيلة والمنفتحة على الآخر وعلى الفنون ممّا لا يُتاح لأقلام كثيرة. ونتبيّن من خلال ذلك صورة الأدب التّونسيّ المزاحم للأدب العربيّ والعالميّ من حيث القضايا واللّغة وطرائق معالجة الواقع وخاصّة الوفاء، للانتماء التّونسيّ الأصيل وللقيم الإنسانيّة. فنصوص بنت البحر لها بصمتها الخاصّة والّتي تجعل من النّصّ التّونسيّ نصّا «عالميّا» كما البحر يفتح أبوابه على كلّ الضّفاف ويتنافذ معها. هكذا إذن أرى بنت البحر، حفيظة قارة بيبان في كتاباتها: نصّا وفيّا لمواقف الحياة في رؤية إنسانيّة استشرافيّة (رائيّة).

= = =

**الهوامش**

[1] منهم أرنستو ساباتو، وهو من أهم كتاب أمريكا اللاتينية فقد كان يكتب في مجالي الرواية والمقال بالإضافة إلى كونه عالم فيزياء ورسّام. وأمّا بالنسبة إلى إنتاجه الأدبي فقد كتب الرّواية: «**النفق**» و«**أبطال ومقابر**» ورواية **الجحيم المهلك**، كما كتب عددا كبيرا جدّا من المقالات وتدور حول الإنسان ووجوديته.

[2] من كتاب **سارقة النّار**، ص 7، تقول: «لأنّي ولدت بين أمواج البحر.»

[3] **سارقة النّار**، نصّ: المكان الأوّل، ص 9، نقلا عن جبرا إبراهيم جبرا.

[4] **سارقة النّار**، ص 14.

د. نادية هناوي

# «اللاواقعية» في كتاب التيجان في ملوك حِـمْـيَـر

## «اللاواقعية» مفهوماً سردياً ما بعد كلاسيكي
## في كتاب التيجان في ملوك حِـمْـيَـر

الواقعية مذهب أدبي لا نهاية محددة للتنظير فيه، فالواقعية هي اليوم وغداً كما يقول بوريس بورسوف. وسبب هذه الدوامية هي قابليتها على التمشكل الفني والتمنهج النقدي. وهي بالنسبة إلى الفعل السردي أسلوب في تمثيل الواقع مهما كانت صور هذا الواقع غريبة ومتغيراته معقدة. وقد عرف العصر الحديث صورا مختلفة من الواقعية، منها النقدية والاشتراكية والجديدة والسوداوية والطبيعية والسحرية والمفرطة وغيرها. لكن أيا من تلك الصور لم تقدر أن تضع للواقعية أوزارها التي فيها غاية المطلب ومنتهاه في أدبيات عملها وتنظيرها لما به تدعي أنها وصلت إلى خط نهائي لا يعيدها إلى خط الشروع الأول، إذ ليس بمقدور أية صورة واقعية أن تكشف عن كنه الحقيقة الفنية للواقع متجسدة ومحددة بشكل جمالي وموضوعي. وكيف يمكن لواقعية ما أن تصور الواقع على حقيقته والواقع نفسه متغير ومتعدد، ومجالاته تتوسع وآفاقه تتنوع، ومعها يتنوع الأدب السردي وتتوسع ميادين واقعيته وقد يكون بعضها غير عقلاني؟

إن السرد ليس مجرد فاعلية فنية بعناصر محددة تنحصر فيها إمكانياته وتتقيد فواعله، بل السرد متسع الفضاءات ومتنوع المساحات بما قبل الواقع وما في الواقع وما بعده. ولا مراء في أن اللاواقعية حاضرة في هذه الاتساعات والتنوعات لكن ليس بصورة غرائبية أو سحرية أو عجيبة فهذه كلها لا تجعل اللاواقعية تقليدا سرديا، بسبب ما يتطلبه(التقليد) من إدامة قولية استعارية فيها تغيب الاحتمالية. لكن المنطقية متحصلة، أولا بالسارد المنفصل عن المؤلف، وثانيا بالمؤلف الذي تحول إلى حكاء، وثالثا بالمتلقي الذي صار سامعا، فينتقل التلقي من المنطقة الكتابية إلى منطقة التلقي الشفاهي. ويكون أداء القارئ أو تلبسه هذه الصورة هو الطريقة التي بها يشارك المؤلف في السرد. وإذا كانت مهمة المؤلف قولية، فإن مهمة القارئ تأويل الأقوال الخطابية التي بها يصل إلى المنطقية. وعندها تتحول لا عقلانية الواقع الموضوعي إلى واقعية عقلانية.

ولقد وظفت السرديات الكلاسيكية والحداثية أساليب شتى في تمثيل الحياة الواقعية، ومنها توظيف العجيب والغريب الفنتازي، بينما تعدت السرديات ما بعد الكلاسيكية، وصارت تعتمد في تمثيل الحياة على ما هو غير واقعي، متخذة من اللامحاكاة أساساً لنوع من السرد عرف بـ»السرد غير الطبيعي» وفيه تكون الخيالية ما بعد حداثية، وبها تستعاد خرافية الفكر التي عرفتها مرويات التراث السردي العالمي عامة والتراث السردي العربي خاصة.

وما من مفارقة في أن تكون للاواقعية أهميتها عند منظري علم السرد غير الطبيعي، باحثين عن تطبيقاتها في كلاسيكيات السرد الغربي من العصور الوسطى وعصر النهضة حتى العصر الحديث. وهم اليوم يسعون في دراسة كثير من السرديات الحداثية وما بعد الحداثية، التي فيها اللاواقعية موضع تجريب وإنضاج، إلى بلوغ مزيد من التحصيلات في السرد غير الطبيعي. وإذ لم يقف أي ناقد أو منظر منهم عند سردنا القديم فلأنه لا يعلم ما في هذا السرد من غنى يضيف إلى تنظيراتهم الكثير، وربما يعزز النظرية ويحقق الأقلمة بين سرديات الشرق القديم عموما والعربية القروسطية تحديدا.

ولعل بيروقراطية النقد العربي بمفاهيمه القارة، واستشراقية النظرة الغربية، وأحادية اتباع تقاليدها، قد أدت إلى أن يتبنى الناقد العربي كثيراً من المذاهب والتيارات والمنظورات الجمالية لمفكرين غربيين انطلقوا في التنظير للواقعية النقدية والاشتراكية والسحرية والجديدة وغيرها من حواضن فلسفية ومنظومات ايديولوجية كبرى أهمها وأرسخها الفلسفة الماركسية التي شاعت أفكارها في البلاد العربية منذ منتصف القرن العشرين. هذا إلى جانب ما تبناه الأدباء العرب المعاصرون من صور الواقعية وما جربوه منها حتى ترسخت أساسات الواقعية في قصصهم ورواياتهم. وبدا أغلب الساردين العرب منتمين وملتزمين بمبادئ وأيديولوجيات يمينية ويسارية ذات تطلعات اجتماعية واقتصادية وثورية لصيقة بالواقع ومجريات متغيراته آنية الحصول أو بعيدة المدى.

وإذا كان أكثر الباحثين يقولون بأن ما وصل من السرد القديم يعود زمنه إلى عصر ما قبل الإسلام وهو عندهم في الغالب مشكوك فيه ومنحول، فإن في ما وصل إلينا من مرويات تراثية بدءا من عصر التدوين في القرنين الأول والثاني للهجرة حتى العصور الوسطى، وما فيها من تقاليد فنية، يدلل على أن هناك تاريخا طويلا من الممارسة السردية سابقة لعصر ما قبل الاسلام بزمن طويل، وكانت سببا في استقرار صور المرويات الجاهلية والإسلامية على اختلاف صنوفها وتنوع طرق كتابتها.

ومن أهم تلك التقاليد اللاواقعية التي اعتاد العرب استعمالها في كتاباتهم السردية وتواضعوا على صيغ بعينها. وهي تتوزع بين الأخبار والحكايات والمقامات والقصص والنوادر والرحلات والمنامات والسِيَر، فضلا عن النصوص التي هي غير أدبية في علوم التاريخ والفلسفة واللغة والفقه وفيها نلمس توظيفات سردية تتباين أبعادها وتتعدد. وغدت اللاواقعية تقليداً مهماً وواضحاً في مصنفات العصر الوسيط وما بعده، وفيها اتبع الكتّاب التقاليد الفنية العربية من دون أدنى ارتياب أو استغراب مما في لا واقعيتها من اللاعقلانية.

ولا غرابة في أن تكون اللاواقعية تقليدا من تقاليد السرد العربي القديم، لأن

في ما هو لا واقعي واقعية أكيدة حد الاعتياد. وبسبب ذلك كانت تصورات النقاد القدماء البلاغية للتخييل لا تخرج عن كونه مجازات واستعارات تجعل الاعتياد طبيعيا على اللاواقعية نظرا وإجراء وكأن التخييل هو الواقعية، بمعنى أن التخييل هو الأداة التي بها يصور الحكاء الواقع سواء في الحكايات الأدبية أو في المرويات التاريخية. وصحيح أن التخييل جزء من نظرية أكبر هي المحاكاة، بمعناها الأفلاطوني والأرسطي، بيد أن الناقد القديم أعطى للتخييل اهتماماً كبيراً فكانت اللاواقعية تقليدا راسخا لا في السرد وحسب، بل في الشعر ونقدهما أيضا.

وهم إذ استعلموا كلمة النثر أو المنثور أو المرسل والروي أو القص، ولم يستعملوا السرد، فليس لأنهم لم يعرفوا الكلمة، فلقد كانت متداولة ووردت في القرآن الكريم ولها في المعاجم العربية معان ودلالات كثيرة، وإنما السبب يعود إلى أن التقاليد التي احتكم إليها الناقد في تحليل الشعر على تعدد أغراضه، تناظر تلك التقاليد التي خضع لها في تحليل ما هو سردي لا سيما السرديات التي كانت قد استقرت أنواعها وقت ذاك، فغدت من ثم تخييلية الجملة الحكائية كالجملة الشعرية بكل متعلقاتها التعبيرية كالاستعارة والنسج والصناعة والصياغة والنظم والمطابقة والتكرار والتجانس والبيان، إلى آخره.

ولا يعني ذلك أن ممارسة الشعر كانت مثل ممارسة الحكي أو القص، بل الأولى مقدمة على الثانية بمحدودية مجالاتها المقيدة بالوزن والقافية وبفاعلها المعرف بأنه شاعر أو ناظم، بينما ظلت ممارسة الحكي متسعة المجالات ومتنوعة إلى درجة أن ممارسها لم يستقر تعريفه أو توصيفه على اسم محدد، فسُمي بالناثر والكاتب والإخباري والحكاء والقاص والمؤلف وغيرها.

وهذا أمر ما كان له أن يكون ويتحقق لولا وجود جمهور يشارك الحكاء أو القاص عالمه، فيستقبل أقواله، ويؤول خطابية هذه الأقوال التي كانت محفزة إياه على التلقي والتفكير بواقعية ومنطقية في تمثيلات ما هو غير واقعي. ومهما كانت اللاواقعية مهيمنة على الأحداث السردية، وتوجه البطل والشخصيات الأخرى وتؤثر في مصائرهم، فإن الجمهور يتقبلها بوصفها أقوالا يسردها حكّاء

ولا مجال للشك في ما يقوله. ولأن الحكاء مثل الشاعر عليه أن يقول ما هو بلاغي أو مجازي ينزاح عن الدوال المعتادة وما على السامع سوى أن يؤول ذلك تأويلا منطقيا يوصله إلى المغزى الواقعي بمدلولات ممكنة تتشكل من جراء استقباله لتلك الاستعارات والمجازات.

ولقد استمر السرد القديم في السير على تقليد اللاواقعية في العصور اللاحقة فاستحضر الكتّاب كثيرا من أساليبها في مصنفاتهم. واستعاد كتّاب السرد في عصر النهضة الأدبية هذا التقليد. بيد أنهم تأثروا أيضا ببواكير ما ترجم من قصص وروايات روسية وفرنسية وانجليزية، وعمد أغلبهم إلى مفارقة اللاواقعية وصاروا يتبعون الواقعية الغربية بوصفها تقليدا سرديا أولا ثم بوصفها مذهبا في النقد له أهميته آخرا، فتراجع تقليد اللاواقعية في السرد العربي الحديث وقلَّ تأثير السرد القديم في القصاصين والروائيين المعاصرين. لكنه ما انتهى أو تلاشى، بل ظل يحضر في كتابات بعض الكتّاب العرب لا سيما أولئك الذين استوعبوا ما في تراثنا السردي من ثراء فني وغنى موضوعي.

ولا إنكار لأهمية السرد الواقعي والدور الطليعي الذي لعبته الأعمال السردية والشعرية وهي تتبنى النظر العقلاني في تصوير الواقع العربي المرير. وهكذا كان المجال كبيرا لأن يتبنى الكتّاب العرب تقاليد الواقعية الغربية بينما انحسرت لا واقعية السرد العربي القديم وضعفت فرص استثمار هذا التقليد.

وعلى الرغم من ذلك، فإن للسرد غير الواقعي حضوره الذي يجعله ذا سيرورة لا انقطاع فيها ولا اضمحلال، فاتحا مجالات كبيرة لاستعادة تقاليده وتطوير العمل بها في سردنا العربي المعاصر. ولعل ما سُمي بالإسرائيليات أهم صورة من صور اللاواقعية كتقليد فني، فيه يوافق السارد بين مرجعيات دينية عديدة ثم يجمع بينها وبين التخييل ببعديه التاريخي والسردي.

ويعد **كتاب التيجان في ملوك حمير** لابن منبه مثالاً ناصعاً في تمثيل هذا التقليد. وقد وصف الدكتور عبد العزيز المقالح هذا الكتاب بأنه يمثل فجر القصة العربية وطريقة روايتها.[1] وهو رأي مبني بالطبع على أساس تاريخي

بوصف الكتاب من أوائل ما وصل إلينا مدونا، لكن الكتاب أيضا ومن الناحية الفنية عبارة عن قصص تتخذ من اللاواقعية تقليدا فنيا. ويتمثل هذا التقليد في ما لدى المؤلف، وهب بن منبه، من مرجعيات استقاها من الكتب المقدسة التي كانت قد نزلت قبل الإسلام بزمن طويل، واستثمر معها ما لديه من تخييل سردي كانت قد ترسخت بعض أصوله فيما عرفه الإنسان في الحقب الماضية من خرافات وأساطير وملاحم.

وهذا الإبداع المستقى من مرجعيات دينية والمطعم باستثمار المخيلة والاستناد إلى تقليد اللاواقعية هو ما تعارف المؤرخون والدارسون على وسمه بالإسرائيليات،[2] وطبّقها وهب بن منبه في غالبية مروياته الحكائية، مستندا إلى «لا واقعية» ما جاء في الحكايات الخرافية والاساطير من أخبار وأحداث، وبها دعّم ما سرده من قصص قرآني عن خلق الأرض والسماء وسير الأنبياء وأحوال الإنسان والأشياء، موظفاً مرجعياته الدينية وما خبره عن الديانتين اليهودية والنصرانية من كتب سماوية فضلا عما كان يعرفه عن الديانات الأخرى الوضعية. فكان أمامه في تمثيل اللاواقعية خياران:

الأول أن يستعمل التخييل التاريخي في التأويل، مستشهدا بالآيات والأحاديث القدسية والنبوية والأشعار والأمثال كما في قصة اختيار آدم خليفة في الأرض وقصة بناء نوح للفلك وقبلهما قصة خروج آدم من الجنة:

«قال وهب: وإنّ الله لما خلق الجنة حين شاء كيف شاء حيث شاء في سابق علمه خلق النار، وصار إبليس والجان إلى الجنة وهم لا يتناسلون في الجنة وإن الجان تنافسوا في الجنة وطغى بعضهم على بعض. وسفك بعضهم دم بعض وغضب الله على الجان فأوحى الله إلى جبريل أن أخرج الجان من جواري، وطهر منهم جنتي. فأخرجهم جبريل من الجنة إلى أرضنا هذه فأسكنهم جزائر البحار وقفار الأرض وبقي إبليس مع الملائكة يعبد الله».[3]

الثاني أن يوظف التخييل السردي إلى أبعد حدوده اللاواقعية، وذلك حين يتحدث عن واقع لم يصوره القص القرآني مستعملا الأساليب الآتية:

=1= استبطان دواخل الشخصية، من ذلك مثلا نقله مشاعر قابيل وهو يقتل هابيل: «فلما رآه ميتا اقبل عليه يدعو وينادي يا هابيل. ندم وأدركه الخوف وعلم أنه الموت. وضاقت عليه الأرض».[4]

=2= الأوصاف المكانية المتخيلة كما في حكاية حرب يعقوب لعاد وقد وعدهم بالجنة إن هم أطاعوا الله فسألوه أن يصف لهم الجنة والنار، فقال لهم:

**«هي جنة بناؤها بطون العقيان، وطينها لجين، وفيها حور العين أبكار، والفواكه الدائمة التي لا تنقطع، والأنهار من كل الاشربة تجري بين القصور تحتها، والغرف المبنية من الياقوت على أعمدة اللؤلؤ والزمرد والزبرجد، وقيعانها من فتيت المسك والكافور والزعفران. قالوا: فصف لنا النار؟ قال لهم: هي سوداء مظلمة مدلهمة، وهي طبقات: الهاوية والجحيم ولظا وجهنم والعسير، وأوديتها: موبق والزمهرير. وطعامها الزقوم من أكله سالت عيناه واحرق حشاه، وشرابها الغسلين يتساقط منها لحم الوجوه قبل ان يصل إلى أفواه الشاربين مع مقاربة الزبانية المعذبين».**[5]

=3= الأحلام أسلوب آخر من الأساليب التخييلية في تمثيل اللاواقعية، على شاكلة القول: «رأى في منامه كأن...». وأساسات هذا الأسلوب اللاواقعي تعود إلى ملحمة جلجامش التي دشنت اللامحاكاة ومعها اللاواقعية. ومن أمثلة هذا الأسلوب ما جاء في قصة عابر بن سام من سرد غير واقعي:

**«رأى في منامه كأن بابا من السماء فتح له ونزل منه ملك فأخذ بيديه فأقامه قائما، فشق صدره ونزع قلبه فشقه وغسله ثم أطبقه فعاد صحيحا كما كان، ثم رده في صدره وجر يده على صدره فعاد سويا. ورأى كما رأى في الليلة الأولى، فرأى كأن الملك أتاه فأخذه بيده وأقامه على نفسه ثم قال: هات الصحيفة يا عابر فأتى بالصحيفة عابر فقال له الملك: اقرأ يا عابر بن سام. قال له عابر: ما الذي أقرأ؟ قال اقرأ: اشهد الله بالحق، بسم الله الرحمن الرحيم. اشهد الله أنه لا إله إلا هو، فقرأها معه مرارا فلما أصبح عابر ازداد وحشة وفرارا من قومه».**[6]

فالأحلام تبرر لا واقعية السرد من ناحية، وتكسب السرد منطقية من الناحية

الأخرى، وبالشكل الذي يجعل الحبكة مسببة بعوامل تؤدي إلى نتائج معها يصبح أمر التقبل للحدث غير المعقول ممكنا ومفهوماً وطبيعياً.

=4= القطع والفصل والتكرار في الأحداث يمنح عناصر السرد لا واقعية مقربا إياها من الشفاهية الملحمية، ومتيحا للحكاء أن يوسّع سرده؛ فيطول بشكل ملحمي كما في قصة شداد بن عاد، وهي تدور حول الموت والحياة. وعادة ما يكون القطع بالأشعار. أما الوصل فبالسرد بضمير المتكلم الذي معه يغيب الحكاء وتحضر الشخصية، كتبعة من تبعات تأثير ملحمة جلجامش في الحكائين العرب. ومما ورد في أحد مقاطع هذه القصة:

**ثم دخل الباب فإذا هو بدار عظيمة وفيها بيت في وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت فيه مرصع بأصناف اليواقيت وعلى رأسه في الحائط لوح من ذهب فيه مكتوب: أنا شداد بن عاد عشت خمس مائة عام وافتضضت فيها ألف بكر وقتلت ألف مبارز وركبت ألف جواد من عتاق الخيل.**

ثم تقطع خمسة أبيات شعرية السرد ليواصل بعدها القول:

**ثم ملت إلى الركن الذي عن يمينه فإذا هو سرير من ذهب وعليه جاريتان فوق رأسيهما في الحائط لوح من ذهب أو قال من عاج فيه مكتوب: أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد أتت علينا أزمان فيها الطارف والتليد على عبيدنا. فمن رآنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فإنه يحدث العز والهوان.**[7]

=5= الإسرائيليات هي تخيلات جمعية مستمدة من مرجعيات دينية لا يعرف لها مصدر محدد، ولها حضور واضح في السرد العربي القديم المستند إلى القص القرآني. وقد ذهب الدكتور عبد العزيز المقالح إلى أن الإسرائيليات في جانبها التاريخي أو الأسطوري تشوّق القراء عامة والدارسين والأدباء خاصة من الذين يرون في الأساطير هدفا في حد ذاته.[8] ومن أمثلة استعمال الإسرائيليات في بناء السرد غير الواقعي، قصة لقمان بن عاد وتتخللها جملة قولية هي: «قال

وهب» وفيها يكون المؤلف ناقلا عن سارد كان قد سمع وشاهد وربما شارك ومن ثم صار له موقف ورأي.

ولا يخفى ما في النقل من رفع الحرج في تخريج اللاواقعي من الأفعال أو المساهمة فيها، فناقل الكفر ليس بكافر، ولا ذنب للحكاء وقد ترك ميدان القص لسارد يتكلم بما يريد ويشتهي. وما ترك الدور سوى انسحاب وسكوت، يعفيان الحكاء من احتمال أن يكون متقولا على النص القرآني كما يمنحانه موثوقية أكثر ويعطيانه مسوغات التخييل التي بها تتصاعد اللاواقعية داخل السرد. فدعوة لقمان التي أراد فيها الحصول على الخلود لن تستجاب ولكن إطالة العمر قد أجيبت، وعليه أن يختار:

**إن شئت بقاء سبع بقرات عفر على جبل وعر لا يمسهن ذعر وإن شئت بقاء سبع نوايات من تمر مستودعات في صخر لا يمسهن ندى ولا قطر وإن شئت بقاء سبعة نسور كلما هلك نسر عقب بعده نسر. قال وهب: فكان إن اختار سبعة نسور. قال وهب: فيذكر انه عاش ألفي سنة وأربعمائة سنة وهو صاحب لبد، قال وهب: وكان لقمان يأخذ فرخ النسر من وكره فيربيه حتى يموت وهو يطير مع النسور ويرجع إليه.**[9]

والقصة طويلة وهي تستمر على الشاكلة نفسها من اللاواقعية مع تكرار الجملة القولية «قال وهب»:

**ثم قص عليه كيف رأى جهنم والجنة ثم قص عليه كيف رأى أنه علّق سيفه بالثريا مصلتا وأنه أخذ الشمس والقمر وتبعته النجوم والدراري ونزل بهم إلى الأرض ومشى بهما في الأرض والنجوم تتبعه ثم قصَّ عليه كيف أكل الأرض بجبالها وشرب البحار كلها ثم شرب عامة ماء البحر المحيط حتى أتاه كدر وحماة فلم يستطع شربه وكف عنه.**[10]

=6= الجان عنصر مهم في السرد غير الواقعي وعادة ما يكون في شكل شخصية عاقلة داخل السرد كما في قصة الهدهاد بن شرحبيل، والد الملكة

بلقيس، وهي قصة طويلة وفيها يعمد وهب بن منبه إلى تصعيد اللاواقعية بشخصية الجنيّة رواحة:

**ومضى الهدهاد إلى شعب عظيم فاختفى فيه فبينما هو مستتر بشجر أراك إذ سمع كلاما فراعه فسل سيفه فاقبل إليه نفر جان، حسان الوجوه عليهم زي حسن فدنوا منه فقالوا: عم صباحا يا هدهاد ولا بأس عليك وجلسوا وجلس فقالوا له: أ تدري من نحن؟ قال: لا. قالوا: نحن من الجن ولك عندنا يد عظيمة: قال ما هي؟ قالوا له: هذا الفتى أخونا من أبناء ملوكنا هرب له غلام أسود فطلبه فأدركه بين يديك فكان ما رأيت وفعلت. فنظر الهدهاد إلى شاب أبيض أكحل في وجهه آثار خداش: قال له أنت هو؟ قال نعم. قالوا له ما جزاؤك عندنا يا هدهاد إلا أخته نزوجها منك وهي رواحة بنت سكن. بها عليك شرط لا تسألها عن شيء تفعله مما تستنكر منها فإن سألتها فهو فراقها قال: نعم. قالوا: وأولدها ولدا ذكرا فلما شب وصار ابن سنة فبينما هو يناغيه إذ أقبلت كلبة من باب المجلس فأخذت برجل الطفل وجرته حتى ذهبت به عنه فغلب فنظر إلى رواحه فسكتت وسكت. ثم ولدت أنثى فلما صارت بذلك السن أتت الكلبة فجرت رجلها وهو ينظر فسكت وغابت به. قال لها: يا رواحة. قالت له: كيف؟ قال لها: أكف ما نال هؤلاء الأطفال؟ قالت له: فارقتك يا هدهاد. اعلم انه لم يجر منهم أحد بل هم محمولون وتلك درة تحملهم وتربيهم حتى يبلغوا خمس سنين فيأتوك انقياء.**[11]

وعاشت ابنته بلقيس وأمها من الجن فمات هدهاد ووليت المُلكَ بلقيس.

وتجدر الإشارة إلى أن تقاليد الشعر كانت قد رسختها عملية جمعه وتدوينه في القرن الأول، بينما ترسخت لا واقعية السرد بالشفاهية، كوسيلة أساس في تلقي المرويات القصصية ولزمن ليس بالقليل. أما الكتابة فلم تكن وسيلة في التلقي السردي إلا بعد أن استقرت أعراف السرد العربي القديم في أزمان لاحقة ووضحت صوره الواقعية.

## الإحالات

[1] ينظر: **كتاب التيجان في ملوك حمير**، وهب بن منبه، رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى، (صنعاء: تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، ط1 ،1347 هـ) ص 8.

[2] ربط الناقد نصر حامد أبو زيد المرويات المسماة «الإسرائيليات» بعلم التفسير وأكد «أن تلك المرويات التي رواها أهل الكتاب لم تكن نتاج تفكير فلسفي عميق ذلك أن أهل الكتاب الذين كانوا يعيشون في الجزيرة العربية لم يكونوا يتميزون على المشركين وعبدة الأوثان في مستواهم العقلي فقد كانوا كما يقول ابن خلدون بدوا مثلهم». دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، نصر حامد أبو زيد (المغرب: المركز الثقافي العربي، ط3 ،2004) ص 18.

[3] **كتاب التيجان في ملوك حمير**، ص ص 12-13.

[4] المصدر السابق، ص 20.

[5] المصدر السابق، ص ص 45-46.

[6] المصدر السابق، ص 36.

[7] المصدر السابق، ص 78

[8] المصدر السابق، مقدمة الكتاب، ص 8.

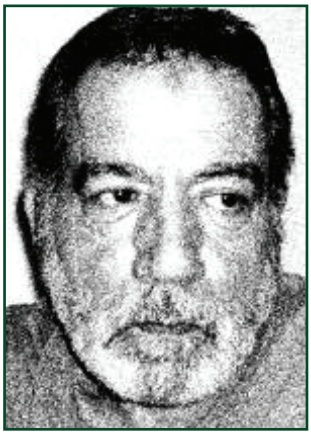
[9] المصدر السابق، ص 79.

[10] المصدر السابق، ص 96.

[11] المصدر السابق، ص ص 145-146

زكي شيرخان

# عـجــزٌ



يوم كان الجنود الأمريكان يحتلون شوارع بغداد والمدن العراقية

.

.

= هل أنتِ في عجلة من أمركِ؟

= لا أدري ما الذي أقوله لكَ، ما كان عليّ أن ألتقيكَ. إلحاحك جعلني أوافق على ما ندمتُ عليه ما أن انتهت مكالمتنا الهاتفية.

اكتسحني الغضب. نهضت من مقعدي وبصوت منخفض يتناسب والمكان، وبنبرة عانيت كثيراً كي أجعلها هادئة، قلت لها:

= تفضلي، سأوصلك إلى بيتك.

ألجمتها ردة فعلي غير المتوقعة. اغرورقت عيناها بالدموع. في هذه اللحظة كان النادل قد وصل وبيده قائمة الطعام.

= إن كنت لم ترتح للمنضدة فأقترح، بعد إذنك طبعاً، أن تنتقلا إلى المنضدة الموجودة في تلك الزاوية. إنها محاذية لشباك مطل على النهر مباشرة، يا أستاذ.

= الآنسة تحس بصداع، ربما من الأفضل أن تأخذ قسطاً من الراحة في البيت.

التفت النادل إليها وهو يقول:

= بعد إذنك يا سيدتي، حبتا أسبرين، وقدح من الليمون، ومنظر النهر أعتقد أنها ستكون كفيلة بإزالة الصداع. مثل هذا اليوم الرائع لا يعوض.

بالكاد استطاعتْ أن ترسم على شفتيها ابتسامة مجاملة مفتعلة. وجهتُ كلامي للنادل وأنا أنظر إلى وجهها الذي طالما أجببت أن أتطلع إليه كلما كنا نجلس سوية:

= مرة أخرى، إن سمحت الظروف.

أخرجت محفظتي.

= هل عليّ أن أدفع شيئاً ما؟

= لا، يا أستاذ.

أخرجت ورقة نقدية مددتها له.

= هذه لك.

= آسف يا أستاذ، لا آخذ مقابل شيء لم أقم به.

حاولت أن أدسها في جيب قميصه، ولكن كفه كانت قد أسرعت بالإمساك بأصابعي.

= أرجوك يا أستاذ، لا تحرجني، كما قلت لك لا أقبل مالاً بلا مقابل. في المرة القادمة سأتقبل منك إن أعجبتك خدمتي.

أحسست صدقه وهو يزيد الضغط على أصابعي. تنحى جانباً ليفسح لنا الطريق.

= رافقتكما السلامة، وأرجو أن تعودا قريباً لتذوق طعام طباخنا الماهر.

= شكراً.

ما أن ركبنا السيارة وقبل أن أترك موقف المطعم، قالت:

= أنا آسفة، لم أقصد أ...

قاطعتها:

= اربطي حزام الأمان أولاً، ولا داعي لأسفك. لم يكن عليّ أن أطلب منك أن نلتقي.

= لكن ما...

قاطعتها بشيء من الحدة:

= لم أكمل كلامي بعد.

كنت ما زلت تحت تأثير سورة الغضب التي أخذتني في المطعم، ويبدو أني كنت أقود السيارة بسرعة. فجأت سمعت صرخة مرعوبة:

= توقف يا أمجد. توقف، سيمطروننا بوابل من الرصاص. أمجد أرجوك توقف. يا إلهي سنقتل.

صرختها أعادت عقلي للموقع الذي نحن فيه، فإذا بي أمام شخص طويل، ضخم يقف وسط الشارع ببدلة كاكية مرقطة وبسطال ثقيل وخوذة حديدية هي الأخرى مرقطة وقد علق بندقية آلية في رقبته. كانت يده اليمنى مرفوعة نحو الأعلى. ضغطت على الموقف. اقترب آخران يرتديان نفس البدلة أحدهما من جهة اليمين والآخر من اليسار والذي قال بعربية ركيكة:

= ضع يدك على المقود.

= التفت إليه وقد ازداد غضبي.

= تحدث بلغتك الوسخة، فأنت لا تجيد العربية.

= حسناً، دعني أرى يديك، ولتضع السيدة يديها أمامها حتى أتمكن من رؤيتهما. لم يكن أمامنا إلا الامتثال لأوامره، وهذا ما زاد من غضبي. اقترب من السيارة بحذر شديد جداً. فتح الباب.

= ضع يدك فوق رأسك، وانزل على مهلك.

الآخر فتح الباب الآخر، وبكل أدب قال:

= آسف يا سيدتي، يجب أن تنزلي من السيارة، ودعيني دائما الحظ يديك. لا أريد أن يحصل خطأ ما.

في هذه الأثناء كان جنديان آخران قد تقدما وفوهتي بندقيتهما موجهة نحونا.

فتّشني القريب مني بدقة. قلت له محاولاً تخفيف حدة غضبي:

= لم ترتعش؟

تجاهل ملاحظتي قائلاً:

= والآن يا سيدي، أرني بطاقتك الشخصية.

أعطيته جواز سفري. قبل أن يفتحه قال:

= إذن أنت نرويجي.

= نعم ولا.

= لم أفهم.

= أقصد أنا عراقي أحمل جواز سفر نرويجي.

قرأ ما هو مكتوب في الجواز من معلومات، فقال مستغرباً:

= الجواز يثبت أنك مواطن نرويجي.

= لم أنكر أني حاصل على الجنسية النرويجية، ولكني أفضّل أن يقال عني إني عراقي.

= هذا شأنك. تفضل جوازك، هذا كاف لتفسير حدتك معنا.

= ما الذي تقصده؟

= أنت محمٍ من سفارتك، فلو صادف وأن اعتقلناك فإن سفارة بلدك ستقيم الدنيا ولن تقعدها حتى نخلي سبيلك مع اعتذار رسمي ملزمين نحن بتقديمه.

= الآخرون، أقصد العراقيين، كيف يكون رد فعلهم تجاهكم؟ أقصد كيف يتصرفون معكم؟

= الغالبية العظمى مطيعون لأوامرنا. البعض منهم يتوسل بأنه لم يفعل شيئاً. البعض منهم لا زال يتصور بأننا نشبه عناصر المخابرات والأمن الذين كانوا يسومونهم سوء العذاب، ويهينون آدمتهم.

كانت بي رغبة جامحة أن أدس فردتي حذائي في فمه. وصلتْ سورة غضبي مدى لم تصله منذ فترة طويلة، وطويلة جداً. كانت عيناي خلال الوقت لا تفارق مادلين. لو مسها ذلك اليانكي القذر، ماذا ترى ستكون ردة فعلي؟ كيف سأتصرف معه؟ لحسن حظي أو حظها لست أدري فإنه لم يفتش غير حقيبة يدها. بدأ أحدهم يفتش السيارة.

= قل لي، كيف يتصرف المسؤولون إن قبضتم على عراقيين بالخطأ؟

= من تقصد؟

= أعني أي مسؤول، لا أدري، رئيس الوزراء، رئيس الجمهورية، وزير الـــ...، لا أدري، أي مسؤول.

= لا بد وأنك تمزح يا سيدي. كل من ذكرتهم مشغولون بتوزيع المناصب بينهم، وتأمين مستقبلهم بعد تقاعدهم.

وددت لو صرخت بأعلى صوتي، وددت لو لطمت راسي بزجاج السيارة، رغبت بالبكاء. صرخ الواقف وسط الشارع:

= روبرت، ألم تنته بعد؟

= على وشك، سيدي العريف.

أعطاني روبرت جواز سفري، وأعتذر مني. كانت مادلين قد عادت إلى السيارة.

= يمكنك يا سيدي أن تستدير وتختار طريقاً آخر غير هذا يؤدي إلى وجهتك.

= لماذا؟

= ألا ترى أعمدة الدخان أمامك، وأصوات سيارات الإسعاف والشرطة؟

بالفعل، لم أكن قد تنبهت لكل هذا.

= ما الذي حدث يا روبرت؟

= هذه بادرة حسنة أن تخاطبني باسمي. حدث انفجار قبل قليل على مبعدة ألف قدم. وقع عدد من الضحايا المدنيين وشرطي عراقي.

= ومنكم؟

= صفر قتلى. صفر جرحى.

= مقاومة شجاعة. هكذا تكون المقاومة وإلا فلا.

= هم إرهابيون يا سيدي.

= أتعرف يا روبرت، لم أجد من قومك من هو أغبى منك. أنا أتهكم، وبعدها سأضحك، فشرّ البلية ما يضحك.

لم أنتظر تعليقه. ركبت سيارتي. استدرت. سمعت روبرت يقول:

= مع السلامة، لا تقد بسرعة تفادياً لأي خطأ غير محمود العواقب.

طيلة الطريق، لم أقل شيئاً، ولم تقل هي أيضاً. وصلت قريباً من بيتها. قالت:

= توقف هنا. أمجد، أرجوك أريد أن أعود للمطعم يوم غدٍ. أرجوك هذه المرة أنا التي ألح، لا بل أتوسل إليك. أمجد، استدر أريد أن أتطلع إلى عينيك التي طالما افتقدتهما طيلة سنوات غربتك. لا إنها لم تكن غربتك. كانت غربتي في مكان يفترض أن يكون وطني. أجربتَ هكذا نوع من الغربة؟ أجربتَ أن تعيش غريباً في وطنك؟

استدرت. التقت نظراتنا. كانت تتطلع إلى عيني. مضت فترة قبل أن تدفن جبهتها بين رقبتي وكتفي. سخونة دمعها أعادت إلى ذهني ظهيرة يوم من أيام تموز وأنا أركض مع الراكضين لأرى تلك الجثة العارية، المشوهة المعالم وهي تسحل على الأسفلت الساخن. كان ذلك أول أعوام مآسينا المتلاحقة. أعادت رأسها إلى مكانه. أخرجت منديلاً ورقياً من حقيبتها. مسحت عيني ووجنتي من دمع غزير سال منهما، وقبل أن تمسح عينيها قالت:

= أعرف أن دمعك لم يتوقف حزناً على وطن بدل أن يشيّدوه بسواعد وعرق شيدوه بجماجم ودم، وها هم يكملون تشييده بسكاكين تحز رقاباً، ومتفجرات تمزق أبداناً. سأنتظرك في الغد، في نفس المكان ونفس الساعة.

* * *

شغَلنا الطاولة التي اقترحها النادل أمس. تطلعت لدجلة والنخيل على الضفة الأخرى.

= أتغير دجلة هو الآخر؟

لا أدري إن كنت قد وجهت السؤال لمادلين أو لنفسي.

= ما زال «دجلة الخير» الذي تغنى به الجواهري بخير يا أستاذي. هذه محنة ستزول.

أيقظتني جملة النادل، فالتفت إليه. لم أستطع أن أرسم على شفتي ابتسامة مجاملة كما فعلت مادلين أمس. وضع أمامها ثم أمامي قائمة المأكولات.

= مساء الخير، وأهلاً بكما.

= ما أسمك؟

= خالد. اسمحا لي سأعود حالاً.

عاد بعد قليل بقدحين كبيرين. وضع الأول بحرفية أمامها، والآخر أمامي.

= سمحت لنفسي بتقديم هذا الشراب لكما. إنه مكون من عصير برتقال وعصير نارنج بدون سكر. خلطة عراقية من حمضيات عراقية. إن لم تعجبكما فسأستبدلهما بما ترغبان.

= ما ميزة هذه الخلطة؟

سألته مادلين.

= أولاً، إنها طبيعية. بدون سكر. مهدئة. أخيراً، إنها فاتحة للشهية. تمتعا بوقتكما. سأعود إليكما، لكن هذه المرة عندما تحتاجان لي.

تبعته بنظري وسؤال، لا بل مجموعة أسئلة تدور في رأسي المثقل بكل شيء.

= أليس غريباً أن تجدي شخصاً مثل خالد في مثل هذا الزمن؟

= ما الذي أثار استغرابك بخالد؟

= أكاد أحكم عليه أنه متفائل إلى حد الإفراط. ودود. مرح. ما أن يبدأ الكلام حتى يحس مستمعه بشيء من الألفة قد امتدت بينهما.

= ربما كان يرتدي هذه الصفات في محل عمله فقط. ربما وجدته بشخصية أخرى، بشخصيته الحقيقية خارج أوقات عمله في المطعم.

= لا أظن ذلك. تستطيعين تلمس صدق وعفوية تصرفاته.

= في كل زمن تجد شخصاً مثل خالد وتجد نقيضه.

وجدت في جملة مادلين الأخيرة شيء من تبرم أستطيع فهمه. لم نأت إلى هنا لنقضي وقتنا في تحليل شخصية خالد.

= أرجو أن تكوني قد نمتِ جيداً ليلة أمس.

= عندي حبوب منومة للحالات الطارئة التي هي في تزايد، وأنتَ؟

= أرقي إن أصبت به يغلب على أقوى أنواع المنومات.

= ربما كان ينفعك كأس أو كأسين من الويسكي.

= أنا لا أشرب. أقصد تركت الكحول منذ فترة طويلة.

= منذ متى؟

= منذ رحلت عن الوطن. عشرون عاماً وأنا لم أذق أي مشروب كحولي.

= لا بد وأن أشياء كثيرة قد تغيرت فيك؟

= وأشياء بقيت، بل وازدادت تجذراً. مادلين، لِمَ لمْ تلتحقي بي؟

= أنت تعرف السبب. أنت تعرف أن أمي كانت تعلم بعلاقتنا، ولا بد أنها أخبرت والدي. لو كنت تزوجتك لتعرضت مكانة أهلي الاجتماعية للاهتزاز، ولكانت أخواتي الثلاث قد بقين بدون زواج حتى مماتهن. عندما كان أبي على فراش الموت، لم يطلب مني عدم الزواج منك، لكنه قال «أخواتك برقبتك، تذكري هذا».

= من كان سيدري لو أنك تزوجتني ونحن بعيدين كل هذا البعد.

= كرامتي وكرامتك كانت أكبر من أن أدعي بأني غير متزوجة. ثم ما كان سيكون

موقف عائلتي لو اكتشف الجميع أني اقترنت بك؟ لا تقل كنا سنكون بعيدين. يوماً ما كان أحد ما سيعرف الحقيقة، وعندها لم يكن الأمر بحاجة لوكالة رويتر لانتشار الخبر. عندها سنكون قد وصلنا إلى ما كنا نخشاه.

= هل تزوجن؟

= جميعهن. أنا الآن خالة لأولاد وبنات يبلغ عددهم عشرة.

= إذن أصبحت الطريق سالكة أمامنا.

= أتهزأ يا أمجد؟ أصبحنا، أنت وأنا على أعتاب الستين. لقد حصلتُ على شهادة سن اليأس. أفكر جدياً بأن ألتحق بأحد الأديرة أقضي ما تبقى لي من عمر أصلّي للجياع والعراة والمهددين بالقتل في كل ساعة والمعانين من شح المياه والأمراض التي تفتك بالأطفال. لم أعد أملك غير الصلاة لكل هؤلاء.

مسحت دموعها التي سالت على خديها. قبل أن تمسح أنفها قالت:

= بعض الأحيان أتمنى الموت. ليس لأني فقدت الرغبة في الحياة، ولكن لأن الألم الذي يجتاحني جراء كل ما ذكرت لك بات أكبر من أن أحتمله. الحزن الذي يلفني صار كابوساً لا يطاق. يكاد دمعي ينشف من كثرة بكائي. أتدري، لم أعد أملك جهاز تلفاز. لم أعد أحتمل رؤية الأشلاء الممزقة. والأطراف المقطعة.

كانت تجاهد دموعها بدون فائدة. تذكرت دموعها التي انهمرت ذات يوم من كثرة ما ضحكت وأنا أروي لها نكتة. أكانت أياماً سعيدة؟ برغم كل مساوئها فقد كانت أحسن مما نحن فيه الآن. كان القتل مغلفاً لا يعرف به إلا القتلى. مدافنهم كانت تُنسى أماكنها حتى من قبل دافنيهم بعد حين. أعادني إليها سؤالها:

= متى تعود للنرويج؟

= لم أقرر بعد.

= هل وجودك هنا ضروري؟ أقصد هل يجب أن تبقى مدة أطول لإنهاء ما جئت من أجله؟

= لم أعد بسبب أعمال تجارية، أو لإنهاء معاملات رسمية. جئت فقط لأطّلع على ما آل إليه الحال، لألمس عمق المأساة التي نحن فيها. جئت لأرى بأم عيني بقايا بغداد. جئت أتفحص كم هو عمق جرح الوطن.

= لم لا تغادر غداً؟

= ...

= أمجد، ارحم ضعفي وقلة حيلتي. لم أعد أقوى على فقدان آخر. يكفي ما فقدتُ من أحبة. أتوسل إليك.

= دمي ليس بأغلى من دم الآخرين.

= أنت هناك في مأمن من مخاطر الكارهين لهذا البلد، الساعين لذبح كل أهله.

= أنا... أنت... أنا... ما أريد قوله هو...

وجدت نفسي عاجزاً عن الكلام. عاجزاً عن التفكير. عاجزاً عن الفعل.

عبد الغفور مغوار

# أين المبيت؟

تركت المدينة صباحا على أمل أن أصل إلى القرية مساء. عندما أقلعت الحافلة، كان همي أن أصادف سائقا يقلني إلى الدوار والسائقون كلهم كانوا في القرية من ممتهني النقل السري. عرباتهم المتهالكة كانت لا تصلح إلا لطرقات غير معبدة. ولم يكن لي أو لأي أحد سواي ممن تضطرهم الظروف للتنقل من وإلى الدواوير البعيدة بد منها.

أبطأت الحافلة أولا بسبب عطل ميكانيكي مفاجئ. وأبطأت ثانيا من أجل انتظار مسافرين قد يأتون وقد لا يأتون. وكنت مع ذلك التأخر أفقد الأمل في أني سأصادف أحدا من أولئك السائقين الذين أغلبهم يروحون لمساكنهم قبل مغيب الشمس بقليل.

حقيقة أن ما بين الجنون والوعي شعرة رقيقة، ومحق صاحب هذه المعادلة الصعبة: «أحب السفر وأكره الرحيل». عندما توقفت الحافلة في تلك القرية نزلت مسرعا وكان مناي أن يكذب حدسي ولن أضطر للمبيت في هذه القرية الكئيبة نهارا، فكيف سيكون منظرها ليلا؟ لقد نسيت حقيبتي لما نزلت من الحافلة ولم أنتبه لذلك.

تجاهلت من كان يمشي خلفي وينادني لكوني لم أكن أفهم ماذا كان يقول

ولا حتى على من كان ينادي بلهجة أمازيغية لم أحفظ منها إلا بعض العبارات القليلة جدا. لم أتوقف إلا عندما جذبني بقوة ذاك الشخص وكان شيخا في السبعين من عمره. نهرني بفظاظة ريفية وهو يناولني حقيبتي، أخذ يعاتبني ربما، فلم أكن أفهم كلامه غير أن من خلال حركاته وهو يدير سبابته على صدغه تأكدت أنه كان يعيب عليّ طيشي.

تسلمت منه الحقيبة وقبلت رأسه شاكرا دون أن أتفوه بكلمة وكان كل همي أن أغادر القرية هاته. ربت على كتفي وسألني فلم أفهم سؤاله تماما ولكن إيحاءه وهو يقلب كفه جعلني أدرك أنه كان يسألني من أين أنا قادم أو إلى أين أنا ذاهب، فلم أعرف كيف أجيبه.

وجاء الفرج حينما أغاثني بكلمات دارجة عربية، تبسمت وأخبرته أني أستاذ وعلي أن أجد عربة تقلني إلى الدوار الذي أشتغل به. هز رأسه وكأنه كان يقول لي من المحال أن تجدها. شكرته وقصدت مقهى متواضعا عادة ما تتوقف الحافلات بالقرب منه. أما هو فقد أسرع الخطى متوجها إلى مسجد صغير على الحافة الأخرى من الطريق.

دخلت ذاك المقهى وأنا محبط ليس لشكله العشوائي المنفر، ولكن لأني كنت متوجسا من المبيت في مثل هذه الأماكن.

كانت ليلة صيفية مظلمة، ورتيبة لا حياة بها إذا استثنينا المذياع الذي كان يبث موسيقى محلية. نغمات كانت تستعجلني للنوم باكرا، لكني قاومت وسرحت بخيالي، وزارتني في تلك اللحظات ذكريات الطفولة القديمة وخرافات الجن والغول التي طالما سمعناها في صبانا. ترى ما الذي ذكرني بها آنذاك؟ ربما خوفي غير المبرر، ربما كوني شخصية اجتماعية ولم أجد هناك من جليس يفهمني. حتى النادل الذي يتحدث العربية بطلاقة الذي أكد لي أني قد فوت فرصة الركوب بمدة قصيرة جدا، وأنه صار من الضروري أن أبيت هناك، تركني وانصرف لشغله بعدما سألته عن إمكانية وجود مأوى أبيت فيه، وبإيجاز رد عليّ بإشارة من سبابته رفعها إلى الأعلى.

لم تكن لدي شهية للأكل أو للشرب، ورغم ذلك استحياء طلبت بعض ما أسد به رمقي. وبقيت في مكاني صامتا ككرسي من الكراسي المهترئة في ذاك المقهى الريفي، وكان يفتقر لمواصفات مقهى، فالجدران كانت رمادية اللون بسبب غبار السنين وسبب عدم تجديد صباغتها، والأرضية بدون بلاط. كانت لا تختلف تماما عن شكل أرضية الشارع.

الإنارة الضعيفة القادمة من مصباح غاز قديم، ووعثاء الرحلة، عجلا بحاجتي للنوم، فقررت النهوض. لكني شعرت بارتخاء طرفي السفليين وكأنني صرت مشلولا. تسارعت دقات قلبي وعلت حرارة جسمي. تناولت كوبا من الماء ومن طعمه الغريب جزمت أنه ماء بئر وليس ماء صنبور. تماسكت قليلا مستجمعا قواي ونهضت بسرعة. ثم تقدمت بعض الخطوات وسألت النادل عن دورة المياه فأشار لي أنها خارج المحل على يساره أقصى ساحة صغيرة.

عندما وصلت إلى باب دورة المياه وجدت شمعة داخل فنجان مكسور موضوع فوق صندوق خضر خشبي قديم وبجانب الفنجان المكسور ولاعة بلاستيكية. أوقدت الشمعة وحملتها وأنا أدخل الدورة متعوذا. لما عدت إلى منضدتي، وجدت أناسا جددا قد حلوا بالمقهى وقد تعالى حديثهم، وضحكاتهم قد طردت رتابة المكان، فاستأنست بوجودهم، وقررت السهر وسطهم ربما لأكثر من ساعة إلى حين توقفت حافلة مسافرين وأقلتهم جميعهم وأفرغت المقهى البئيس ليعاودني القلق من جديد.

لم تكن معي ساعة لمعرفة الوقت، وأجزم أن الساعة كانت قد تعدت الثانية عشر ليلا بما يقارب الساعة حينما كنت أشاور نفسي أأمكث أم أطلب من النادل أين يمكنني أن أستلقي هذه الليلة. جاء ليستسمحني أن أدفع ثمن ما تناولته، وسبقني بالسؤال إذا كنت أرغب في النوم، فناولته النقود وأنا أهز رأسي معلنا حاجتي للنوم.

استل مصباحا جيبيا وطلب مني أن أتبعه. سلكنا سلالم إسمنتية بدون بلاط ولم يتوقف إلا عند الدور الثاني حيث كانت متكوّمة هنا وهناك بعض الأكياس

والصناديق منها الخشبي والكرتوني. فتح بابا لبيت صغير جدا يكاد يكون خما لضيقه ورائحته. ترددت لحظة في الدخول. لم يسألني رأيي بل اعتذر وهو يقول لي بأن هذا هو المتوفر لديهم.

تفهمت الوضع وتقدمت خطوة في حين سألني إن كنت بحاجة لشيء ما وأومأت نافيا. سحب الباب وأقفله وكدت أصرخ عندما سمعت قلقة القفل وهو يدير المفتاح فيه. قطعة شمعة ثبتت على فم قنينة زجاجية لمشروب الكوكا كانت هناك على قطعة جذع شجرة صغيرة قد أوقدها النادل بنفسه قبل أن يغادر.

ما المصير الذي كانت تخبئه أقدار تلك الليلة؟

كآبة المكان والصمت العميق جعلا من ليلتي تلك ليلة عسيرة قضيتها وكأني ميت بات بقبره، ناهيك عن سهادي الذي أج الموقف وزاده من الشقاء إلى حد أنه كان يخيل لي أني محبوس ليس بزنزانة معتقلين ولكن بمأوى مجانين. حواسي أجبرتها العزلة في هذا الوضع على التسليم بأني صرت جسدا بلا روح وأني من المستحيل أن أصبح حيا يرزق بكامل قواي العقلية والصحية.

تمددت على فراش إسفنجي رقيق بسط على حصير بلاستيكي قديم. صناديق أخرى كانت تؤثث الحجرة وأدوات فلاحية ركنت بزاوية منها، كم معول ومشط ومجرفة ومسحاة وفأس، وقد وضع فوقها قبعة دوم جبلية (ترازة). المخدة كانت صلبة خشنة ولما حاولت أن أغمض عيني بعد أن تلحفت بغطاء مغبر، لم تطاوعني جفناي وسمعت صوت إقفال أبواب المقهى في الأسفل.

انتبهت للشمعة. وجدتها في دمعاتها الأخيرة. نهضت لأطل عبر نافذة صغيرة فبدا لي المكان خاليا من الحركة. تعوذت واستلقيت فكم كانت حاجتي لنوم عميق بسلام. لكن لحظتها شيئًا ما كانت تهيئه لي السماء. وميض متكرر حسبته من البرق لكنه كان غير ذلك إطلاقا. على الباب كانت مثبتة قطعة مرآة على شكل شبه منحرف. دققت النظر مع خفوت ضوء الشمعة التي سرعان من انطفأت، فميزت أن الوميض كان مصدره المرآة.

أغمضت عيني مرغما فشعرت بالفراش تحتي يتموج بقوة. تصلب جسمي وتيبست يداي على المخدة. لحظة هدأ التموج الذي حسبته بعد ذلك من أثر السفر. لكن انجذاب اللحاف من فوقي كاد أن يدخلني مباشرة في هلوسة جنونية. تلوت ما كنت أحفظه من آيات لكن لما سمعت طرقا تحت مخدتي شعرت بحاجتي للذهاب إلى دورة المياه فقفزت من مكاني أنادي بأعلى صوتي ولا من مجيب.

تكومت على نفسي كطفل صغير أشد ركبتي إلى صدري وقد وضعت جبهتي عليهما. سمعت طنين زنابير ولما رفعت عيني اتضح لي أن القبعة كانت تحوم حول رأسي وأن عظاية اتخذت من مقبض الباب متكأ. ارتجفت من الذعر لما سمعت نئيم بوم حط على الشباك مثبتا مخالبه على شيشه.

وعلى الجدار ظلت العظاية تتنقل على خط أفقي بفاصل متر واحد تقريبا وهي تحرك رأسها كأنها كانت تقول لي: «اخرج من هنا». وأنا أعيش هذا الكابوس الواقعي فاقدا للإرادة وللقوة، انهمرت دموع لم ألق لها أنامل لكفكفتها. قبعة الدوم كانت تحوم كالمروحة سرعان ما استقرت على رأسي ووجهي وصارت تضغط بقوة حتى اختنقت وفقدت وعيي.

في جزء بعيد من الطريق الترابي رأيت في منامي تلك الليلة أن كانت هناك عربة خفيفة يتقدمها حصانان تنتظر. توجهت إليها حبوا في لحظة قد اندفع الريح وهزت صدمة رعد متصدعة المكان، وفي ذهول جلست بهدوء تحت إحدى عجلتي العربة. سمعت صرخات غير مفهومة مرعبة ورأيت البوم قد تحول إلى نسر ضارٍ يضرب بجناحيه وكأنه غاضب. تسلقت العربة كما تفعل السحلية. وما إن تحرك الحصانان حتى انقض عليهما النسر وجذبهما إلى الأعلى وطار في اتجاه مجهول.

فتحت عيني. كنت ملقى على الأرض وكل ما في الحجرة قد انقلب عاليه سافله، ولأني استسلمت لما جرى لم يعد ذاك الرعب يهمني بل كنت أنتظر نهايته غير مبال بنوعها. دون حراك، متصلب الأطراف، متوقفا عن التفكير تماما

كصنم. كنت أنتظر ما سيلي ذاك المشهد وأنا ملقى على الأرض في فوضى عارمة. طال انتظاري كميت ينتظر دفنه.

وفي رمادية الفجر أحسست بدبيب حياة في جسمي، جربت النهوض فنهضت كالسكران. جاهدا أعدت ترتيب الفراش وإذا بآذان الصبح يعلو في عنان سماء صافية، بعده بقليل سمعت أبواب المقهى تفتح فصرخت مناديا. بعد ثوان فتح الباب ولم أكن أكثرت بما كان يقول النادل نفسه الذي أقفله بالأمس. وضعت حقيبتي على كتفي وغادرت المقهى دون أن أجرؤ على رفع رأسي جهة نافذة تلك الحجرة اللعينة.

طارق المنيظر

# وجع البادية

كان المساء قد بدأ يطل والشمس تقصد مغربها. يجلس با أحمد حينها رفقة زوجته في فسحة المنزل البدوي البسيط وشجرة العنب متدلية ومثقلة بالعناقيد: منها من صار طعمه جاهزا للأكل ومنها من صار زبيبا بعد أن جفت عروقه وأخذت سحنته ما يكفي من التجاعيد.

سمعت الزوجة لالة رحمة طرقا خفيفا، فنادت على با أحمد الذي كان ساهيا وهو يُنصت لإذاعته بخشوع وتركيز: «وا أحمد، وتا تكلم نوض شوف شكون ساير يهرس في الباب».

نهض با أحمد وخطف عكازه الذي لا يفارقه مطلقا. اتجه مهرولا صوب الباب القصديري: «وابلاتي هاني جاي أو مالنا على هذ الدقان».

فتح الباب فوجد عند عتبته أخاه الغائب منذ ما يزيد عن ست سنوات أو أكثر. «ما هذا الغياب الطويل الراجي أخي؟»

احتضن الأخ الراجي أخاه الأكبر با أحمد بقوة مفرطة. كان هذا الاحتضان يعبر عن حب أخوي قوي يجيش في قلب فلاح بسيط تجاه أخيه الراجي الذي غاب عنه مدة لم تكن باليسيرة. نطق با أحمد بتلقائية وفرح: «زيد خويا الراجي نهار كبير هذا تواحشتاك أخويا بزاف».

استقبلت لالة رحمة أخ زوجها المسمى الراجي بفرح أيضا وكرم. أمر با أحمد الزوجة بإعداد الشاي وبعض المقبلات لأخيه الراجي لعله يسد رمق جوعه ويخفف تعب سفره.

استرسل الأخان في حديثهما واستفسر كل منهما الآخر حول العديد من الأمور. حاول الراجي أن يطمئن على أحوال أخيه في البلدة وعلاقته مع الناس ومشاكل الفلاحة ووجع الأرض والحدود، في الحين الذي كان فيه قلب با أحمد في حاجة ماسة إلى التخفيف والشكوى.

لا شك، فالحياة في البادية تحتاج إلى معين وأنيس أمام الناس. حاول الراجي أن يبث بحديثه أملا في قلب أخيه الأكبر الذي مل من مشاكل الحياة البدوية وصعابها: «لا عليك أخي قدمت عندك لأكون أنيسا لك ولأحميك من ذئاب قريتنا. سنعمل معا، وسنتحد لنبني أنفسنا من جديد. قد جئت ببعض المال لنستثمره في الفلاحة والتجارة، والله معنا أخي».

أحس با أحمد براحة واطمئنان لا مثيل لهما. نهض وقطف عنقودين من العنب أغطسهما في إناء كبير مليء بالماء البارد ووضعهما لأخيه الراجي.

سأل با أحمد الأخ الراجي حول مصدر رأس المال الذي حدثه عنه. صمت الراجي كأنه ابتلع لسانه واحمر وجهه واشتد عرقه. طاش تفكيره قليلا وطلب من أخيه با أحمد تزويده بكوب ماء، فتسلمه وهو يرتعش ونفسيته في حالة حيرة وارتياب.

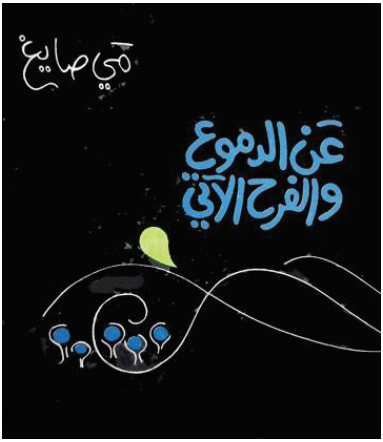
حاول الراجي إقناع الأخ با حمد، ولو كذبا، بأن مصدر رأس ماله هو حلال طيب من عرق جبينه، لكن رغم ذلك بقيت مرارة قاسية عالقة ومترسبة في ذهنه.

وداعا مي صايغ

# رحيل الشاعرة المناضلة مي صايغ

الشاعرة مي صايغ

انتقلت إلى رحمته تعالى الشاعرة الفلسطينية المناضلة، مي صايغ، يوم الأحد، 5 شباط (فبراير) 2023، عن عمر يناهز 82 عاما. لها أربعة دواوين منشورة، منها **إكليل الشوك** (دار الطليعة، بيروت، 1968). انخرطت في النضال النسوي والسياسي الفلسطيني وتولت مناصب قيادية في الاتحاد العام للمرأة الفلسطسنية وفي حركة فتح. ونتيجة لذلك، لم تتمكن من التفرغ لإبداعها الشعري.



# أرشيف رقمي جديد

# ذاكرة فلسطين

إيمانا من هيئة تحرير «عود الند» بأهمية المراجع للتمكن من إعداد بحوث عالية الجودة، نشير بين الحين والآخر إلى مواقع غنية بالمراجع المفتوحة. وفي هذا العدد (الفصلي الثامن والعشرون؛ ربيع 2023) نود الإشارة إلى إى افتتاح أرشيف رقمي جديدة يعني بالذاكرة الفلسطينية.

محتويات الموقع كانت تابعة من قبل لموقع معهد الدوحة للدراسات العليا، وهي الآن متوفرة في موقع مستقل:

https://palestinememory.org/sites/PalestineMemory/Pages/Home.aspx

وجاء في التعريف بالموقع أنه «مشروع أطلقه المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، وغايته الإسهام في تاريخ فلسطين وتوثيق حركتها الوطنية، من خلال تأسيس قاعدة بيانات رقمية، تحفظ أراشيف كيانات وهيئات سياسية، وجمعيات محلية، ومجموعات شخصية، وأوراقا عائلية».

ووقت معاينة الموقع في الثاني من شباط (فبراير) 2023 لم تكن هناك شروط، مثل التسجيل المسبق، لاستخدامه والحصول على نسخة من المواد المنشورة فيه.

أشواق عمر

# المركز الأول لرواية الثقب الأزرق

فازت رواية **الثقب الأزرق** للكاتبة أشواق عمر مليباري بالمركز الأول في مسابقة مكتبة جرير للسرد القصصي، مسار الرواية. يحصل الفائزات والفائزون بالمراكز الثلاثة الأولى على الجوائز التالية:

(1) طباعة ونشر الرواية في فروع مكتبة جرير في السعودية.

(2) حفل توقيع وتدشين للمؤلفات والمؤلفين.

تجدر الإشارة إلى أن الكاتبة زميلة في مجلة **عود الند** الثقافية، حيث نشرت العديد من النصوص. وفي العام الماضي، 2022، صدر لها كتابان، أحدهما قصة طويلة/رواية قصيرة عنوانها **مـزنــة** والآخر مجموعة قصصية عنوانها **عائلة السيد مارش**. الناشر: دار تكوين، جدة، السعودية (2021).

رابط الإعلان عن نتائج مسابقة مكتبة جرير للسرد القصصي، مسار الرواية.

https://jarirwritingcontest.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%A6%D8%B2%D9%88%D9%86-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%B3%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9/

ربا الناصر

## ليلة النجوم: قصص

صدر للكاتبة الأردنية، ربا الناصر، مجموعة قصصية ثانية عنوانها: **ليلة النجوم**. الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2023. صدرت المجموعة الجديدة بعد عام من صدور باكورة أعمالها **أسطورة الذكريات**.

---

بودكاست: قصة للصغار

## لماذا سكت النهر؟ قصة لزكريا تامر

يتضمن هذا العدد البودكاست الثاني، ومحتواه قصة للصغار عنوانها «لماذا سكت النهر؟» للقاص لزكريا تامر.

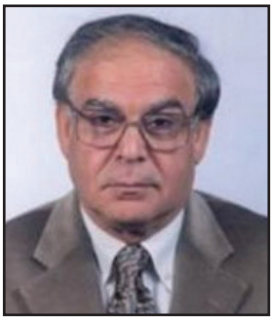
مدة التسجيل الصوتي: 7 دقائق + 9 ثوان.

للاستماع، اضغط/ي على زر التشغيل [في موقع المجلة]. القراءة: عدلي الهواري.

مختارات: فيصل درّاج

# لم نعد جواري لكم: الجوهري والهامشي

دراسة في رواية سحر خليفة: قول الرواية وأقوال الواقع



رواية أولى وبداية، حاولت سحر [خليفة] فيها أن تبني إشكالية محدودة تتضمن جملة مستويات بسيطة. والإشكالية هي: وضع المرأة الباحثة عن تحررها، والقيود الاجتماعية التي تكبح هذا التحرر، وتدفع بالمرأة إلى مأساتها «الخاصة».

منذ السطور الأولى، نكتشف ضيق الإشكالية، أو نتعرف على الوعي المحدود الذي يطرحها: تبحث المرأة عن تحررها بمعزل عن مجتمع يرزح تحت الاحتلال من ناحية، ويحمل تراثا تاريخيا يحكم وعي المرأة والرجل من ناحية ثانية. وعندما تنسى المرأة الباحثة عن تحررها هموم الوطن وتراث التاريخ، فإن بحثها لا يقود إلا إلى الوهم والطريق المسدود.

لا تطرح سحر في روايتها أوهام المرأة الباحثة عن التحرر بمعزل عن هموم الوطن، بل تتبنى هذا الوهم وتقيم عليه روايتها. وفي هذا الوهم، ترجم الرجل بدل أن تطرح الإشكالية الاجتماعية التي تكبح تحرر الرجل:

«علي أن أختار بين عبودية الفن، وعبودية الرجل. والفن عبودية تقود إلى الحرية. أما عبودية الرجل فمذلة وانكسار « (ص 7).

«لا، لن أرضى بهذا. يجب أن تثور المرأة على هذا الوضع، وأن ترفضه. إن مجرد الشكوى لا يجدي شيئا» (ص 7).

«وهذه البلاد لا تحتوي إلا رجالا يحلمون بإناث يحبلن ويلدن، ويحشين ورق العنب» (ص 38).

تحدد السطور السابقة شكل الطرح الذي تتعامل معه سحر خليفة، والهم الاجتماعي الذي تنطلق منه، فالمرأة في زمن الاحتلال ليس أمامها إلا «الرجل أو الفن». وعندما تختار عبودية الفن تبدأ نضالها ضد الرجل الذي يحرمها وجودها الإنساني.

عندما نقرأ رواية سحر في همومها الهامشية أو الناقصة، ندرك أن كاتبتنا قد ألغت الوطن بمحاة المرأة، أو أنها احتفظت بالوطن، لكنها أعطت تحرر المرأة مكان الأولوية، أي أنها لم تبدأ بجوهر الزمن الفلسطيني، بل ذهبت أو تاهت في استطالات هامشية.

وإذا كانت البداية الروائية هامشية، فإن تطور البداية لن يكون إلا هامشيا بدوره. لذلك، فإن سحر تطلق مجموعة من العلاقات الاجتماعية المحدودة: مثقفون وأشباه مثقفين يتحركون في عوالم ميسورة، ولا يلهجون بمسائل الوطن لأنهم يغرقون في مشاكلهم الذاتية. وإذا تطرقوا في حديثهم إليه، فإن دلالته لن تتجاوز أطراف الحديث. مع ذلك، فإن القارئ يظن أن الرواية تقارب مستويات متعددة: مشاكل العيش والسفر والهجرة. لكن هذا الظن الظن سرعان ما ينقشع، عندما يقرأ من جديد وضع الوطن في الرواية، فالأساسي هو العلاقات الهامشية، وما الوطن إلا غلاف خارجي محدود الدلالة، أو مكان محايد يجري فوقه الحدث الروائي. وقد تتراجع سمات الوطن حتى يقارب الوطن في غيابه دلالة المكان السياحي.

ربما تقول الرواية إن الوطن حاضر في شخصية عبد الرحمن، الرسام المناضل.

لكن غموض البطل ونضاله ينفي قول الرواية، فنحن نراه واضحا في عشقه وعواطفه. أما في «أشواقه الكبرى» فيضيع في ضباب الرواية. ويمكن أن نقول بشكل أدق: إن منطق إشكالية الرواية لا يسمح بإنتاج شخصية ترتبط بهموم الوطن بشكل عضوي وصحيح. لذلك، كان من المنطقي أن تعامل الرواية قضية الوطن كقضية أخلاقية ترتبط بالضمير والوازع الأخلاقي أكثر مما ترتبط بالفعل النضالي المباشر: «كان الهدف إرضاء العقل والضمير، وهذا ما فعلناه، وهذا ما نفذناه» (ص 262).

عندما نحاكم رواية سحر فإننا نحاكمها من وجهة نظر علاقة الرواية بالتاريخ، إذ أن الرواية لا تكون جديرة باسمها إلا عندما تحتضن في سطورها ما هو جوهري في الحركة التاريخية، وترسم تناقض هذه الحركة ونزوعها الأساسي. أما عندما تضيع الكتابة الروائية في العارض، فإنها تزول كرواية وتنتهي إلى نافل الكتابة.

أمر آخر هو ما أدعوه «النزعة النسوية» عند سحر، التي تحكم هذه الرواية، والتي ستطفو من جديد في روايتها الأخيرة **عباد الشمس**، فمما لا شك فيه أن مسألة المرأة وتحريرها تحتل مكانا هاما في قضايانا الاجتماعية. لكن سؤال المرأة لا يجد معناه الحقيقي إلا إذا نظرنا إليه كعلاقة اجتماعية في جملة العلاقات الاجتماعية. وتحرر هذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحررت العلاقات الأخرى. وأخيرا، فإن رواية **لم نعد جواري لكم** لم تكن إلا بداية، سرعان ما تجاوزتها سحر خليفة باتجاه أكثر أهمية وأصالة.

= = =

المصدر: مجلة **شؤون فلسطينية**. العدد 112. آذار (مارس) 1981. ص ص 109-110.

مختارات: جاك برتولي

# الكولونيل لورانس في خدمة الاستعمار

ترجمها عن الفرنسية عارف العزوني

ليست الثقافة البرجوازية سوى عبادة الأبطال. ومن مألوف عوائد الطبقة الحاكمة أن تفرض على الطبقة المحكومة تقديس شخصيات لا قيمة لعا ولا شأن. وهناك اعتبارات تقضي بألا يُنظر إلى الأشخاص نظرة حقيقية، أي لا يسمح بمعرفتهم على علاتهم، بل كما يتفق مع مصلحة الحاكمين. وقد تمر على البطل ظروف خاصة لا يكون فيها بطلا إلا بقدر معين ووجيز، ثم تتفاقم بطولته في مناسبات أخرى.

وقد بلغت الاختلافات الاقتصادية حدا أصبح من العسير معه أن يفكر الإنسان تفكير صحيحا، ويعرف حقيقته كما هي كائنة، وكل ما في الأكر أنه من خشيته على مصيره، ينصرف تفكيره إلى ما سوف يكون عليه. ومن هنا ندرك أن هناك وهما على درجتين، الدرجة الأولى أن النظام الاقتصادي مسيطر على الإنسان سيطرة تامة، بحيث يكيف حياته ويعلن اتجاهاته ويخدعه في طبيعته وقوته ومكنته.

والدرجة الثانية أن للأوهام والتقاليد أثرا فعلا عليه. ومثل من يحاول إزالة الأوهام كمثل من يقول بفناء العالم، لأن الوهم أصيل في الإنسان، متمكن منه.

والوهم البرجوازي هو مقياس طبائع المجتمع البرجوازي الكاذب. لو فكر أحدنا بما يعوزه من أشياء، وتخطى الحاجي إلى الكمالي، لألفى نفسه راغبا دائما بما هو أكمل، مما يعجز المجتمع البرجوازي إرصاده وتهيئته إلا لعدد قليل محدود من الأفراد.

وعندما يحاول هذا المجتمع توزيع الرفاهية على أفراد كثيرين (من الأقلية السائدة طبعا) يضطر أن يملأ فراغ الناحية الأخرى (أي الأكثرية المسودة) بطائفة من الخرافات والتقاليد والأوهام المزخرفة البراقة، حتى تتساوى قليلا مع الناحية الراجحة؛ ويتوسل بادئ ذي بدء بالآداب الفلسفية والدينية يحشو بها عقول الجماهير المستسلمة الخانعة، ويدعي أنه إنما يؤيد العلم والفن وينتصر للفكر.

وتتخذ هذه النعم التي يسبغها المجتمع البرجوازي على محكوميه أشكالا مختلفة، وتدخل في أدوار جغرافية حين يكون الاستعمار شديدا مرهقا. وعندئذ يدور في خلد بسطاء القلوب ممن قلت مواردهم ونضبت أرزاقهم أنهم ملاقون السعادة المنشودة بالتنقل وتغيير البلدان. وغاب عنهم أمم رأس المال أعد لهم سجون العوز والفاقة هنا وهناك.

ومما يذكر أن رامبو [*] عندما يئس من باريس وعاف محيطها، تركها وذهب ينشد الراحة والقوة في البحر الأحمر، زاعما أن هواءه سيطهر رئتيه ويعيده قوي العضلات أسمر اللون ثابت النظر مثقلا بالذهب. وتقول شقيقته إنه وجد هناك مطلوبه ونال ما كان يصبو إليه، وكسب ثقة الملحق التجاري في جيبوتي وتاجر بالأسلحة وهربها إلى الحبشة. ويعد الفضل الأكبر في انتصار جيوش منليك على الإيطاليين في معركة عدوى الأولى إلى الأسلحة التي باعها رامبو.

وهذه الحكاية ترينا كيف يكون مصير المغامرات البرجوازية في عالم مقسم كله تقسيما غير عادل، مما لا يدع مجالا لمعظم ساكنيه أن يعيشوا ويكسبوا قوتهم. وهذا التقسيم هو الذي أوجد خمسين مليون عاطل عن العمل غير الجنديين والمعدين للجندية. فهل نأمل إذن من الفئة الحاكمة أن تفكر في حقيقتها وتحكم على مصيرها، بينما لا تستطيع أن تتدارك ما يقيها غائلة الجوع؟

لنعد إلى ما تحدثنا عنه في صدر هذا المقال، فالبطل بالنسبة إلى التاريخ ليس إلا شخصا خياليا يتوارى بسهولة خلف رأس المال مبدع البهلوانية.

يطالع قارئ اليوم بشوق ولذة الروايات البوليسية، ويلتهم بنهم مذكرات التجسس ووقائع الفرقة الأجنبية والحروب السرية، ويعتقد أن حياة البطل تكو محاطة بالغموض، وأن شخصيته لا تتأثر بمجموع العلائق الاجتماعية التي لابسها ونشأ فيها. والواقع حو خلاف ذلك، لأن المغامرات الكبرى التي تخلق الأبطال لا تصدر إلا عن إدارة حكومية أو مصنع أسلحة أو شركة بترول.

الكولونيل لورانسوالمغامر يخدم بالخفاء، إلى جانب بطولته المكتسبة، أصحاب المشروع المالي الذين استأجروه وأنفقوا عليه. وقد ارتفع الكولونيل لورنس، أحد عمال الجاسوسية البريطانية، إلى درجة البطل الوطني، وانبعثت من حول جثمان هذا الميت اليوم رائحة البترول، وصعد الجاسوس بغتة إلى سماء الثقافة، وتحدثت عنه الصحف، وأرتنا صوره دور السينما. واعتقد الناس أن وفاته لم تكن وفاة حقيقية، بل مناورة ولعبة مقصودة.

= = =

[*] رامبو (Arthur Rimbaud) = شاعر فرنسي.

**الطليعة**. العدد: 2-3. 1 شباط (فبراير) 1937. ص ص 226-228.

https://archive.alsharekh.org/Articles/266/19170/434443

الفنان ريموند جونسون

# لوحة غلاف العدد الفصلي 28

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الأميركي، ريموند جونسون (1891–1982). صورة اللوحة منشورة في موقع متحف كليفلاند للفن (The Cleveland Museum for Art)، ومتوفرة في موقعه ضمن ما يعرف بالنطاق العام، أي يمكن استخدامها دون الحاجة إلى موافقة مسبقة من أحد.

https://www.clevelandart.org/art/2009.269

عدلي الهواري

# الأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية

## تغليف الروايات العربية المترجمة إلى الإنجليزية

أدناه أحد فصول بحث أكاديمي عن الأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية بدأته في عام 2004 وهجرته في عام 2005. الفصل متوفر باللغة الإنجليزية. الرابط في ختام البحث.

### السياق والمبررات

يهدف هذا البحث إلى تمحيص الادعاءات المتعلقة بالأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية، مع التركيز على الروايات من عام 1990-2000. من بين الادعاءات التي ستُمحّص ادعاء إدوارد سعيد (1999:278) أن الأدب العربي «محظور».

أحد مسارات التمحيص عمل مسح للروايات التي ترجمت إلى الإنجليزية. تحديد الأعمال التي ترجمت ونشرت نقطة بداية واضحة لهذا البحث. المسار المكمّل هو تحليل تغليف الروايات المترجمة لتحديد مدى تمثيل/عدم تمثيل الثقافة العربية بطريقة تتوافق مع الصور النمطية عنها السائدة في الغرب وتعززها. هذا ما سأفعله في هذا البحث.

المقصود بالتغليف (packaging): الغلاف، والصور، والعناوين، بما في ذلك الفرعية، والتعريف الموجز بالكتاب والكاتب/ة على الغلاف الخلفي أو طيات الغلاف. يستخدم كيث هارفي (2003:43) مصطلح (binding) للإشارة إلى ما ذكرته ضمن المقصود بالتغليف.

لأنه من غير العملي في فصل كهذا تحليل كل الغلف والتعريف بكل الروايات المترجمة ضمن الفترة الزمنية المحددة للتمحيص، من الضروري تحديد معايير اختيار واضحة ليمكن على أساسها تمحيص الادعاءات المتعلقة بالأدب العربي المترجم إلى الإنجليزية.

**أولا: معيار الناشر**

(1) الرواية المترجمة نشرتها دار نشر تجارية كبرى في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة (مثل بنغوين وراندوم هاوس). الروايات التي تنشرها دور النشر الكبرى تتوفر لجمهور أوسع، ولها بالتالي تأثير على قطاع أكبر من جمهور القراء.

(2) الرواية المترجمة نشرتها مؤسسة ثقافية أو نُشرت بدعم منها، مثل مجالس الفنون في المملكة المتحدة وهيئة الوقف الوطني للفنون في الولايات المتحدة. هذا المعيار يمكّنني من المقارنة بين نهجي المؤسسات الثقافية ودور النشر التجارية[1].

(3) في حال نشر أكثر من رواية من قبل دار نشر/مؤسسة ثقافية، سيتم اختيار الأولى للتحليل.

**ثانيا: معيار الفترة الزمنية**

الرواية التي سيتم اختيارها للتحليل يجب أن تكون نشرت أو أعيد نشرها أو ترجمت أو أعيدت ترجمتها، أو أعيد إصدار طبعة ثانية منها ضمن الفترة الزمنية التي تبدأ من عام 1990-2000، لأن ادعاء إدوارد سعيد بشأن الأدب العربي نشر في عام 1990، وهو عام مهم في التاريخ والسياسة العربيين، والعالم،

فخلاله غزا العراق الكويت، وفُرضت على العراق عقوبات فورية تقريبا، وبعد ستة شهور من الغزو، تم شن حرب بقيادة الولايات المتحدة لتحرير الكويت، وظل العراق خاضعا لعقوبات شاملة. وبعد الحرب، وبسببها، تم إطلاق عملية سلام في الشرق الأوسط، وعقد مؤتمر خاص بذلك في مدريد في عام 1991.

ونظرا لأن هذا البحث يمحص الادعاء المتعلق بمدى دخول/عدم دخول السياسة في الاعتبار عند اختيار رواية للترجمة، فإن عام 1990 يشكل علامة مهمة، ويساعد أيضا على المقارنة مع الروايات التي ترجمت في عقد الثمانينيات، وهو العقد الذي شهد قبل أن يبدأ بعامين حدثين مهمين تاريخيا ودوليا، وهما معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل في عام 1979/1978، والثورة الإسلامية في إيران التي أطاحت بالشاه، أحد حلفاء الغرب، ثم الحرب العراقية-الإيرانية في الثمانينيات (1980-1988).

أتبنى تهجئة الاسم [بالإنجليزية] كما استخدمته دار النشر لتسهيل عملية البحث في الإنترنت للوصول إلى المعلومات ذات العلاقة بسرعة. وأستخدم كابتال ايه (A) عند كتابة Al التي غالبا ما تكتب بايه صغيرة (al) لتقليل حالات تعديل الحروف التلقائي في الحواسب التي ترفض استخدام حرف صغير في بداية الجملة. أما في قائمة المراجع، فإن ترتيب الأسماء يتم بتجاهل ال في اسم الكاتب/ة. ولذا يظهر اسم الشيخ، مثلا، ضمن الأسماء التي تبدأ بحرف ش. سوف يسبق التحليل نبذة عن الكاتب/ة وذكر لكتاباته/ـا.

**=أ= معيار دار النشر التجارية**

يؤدي تطبيق معيار دار النشر التجارية إلى ترشيح أعمال ستة كتاب وكاتبات، هم:

**حنان الشيخ، لبنان**

=1= **مسك الغزال** (1988، بيروت: دار الآداب). ترجمتها كاثرين كوبام. نشرتها

في عام 1992 دار آنكور بوكس (راندوم هاوس) بعنوان يعادل **نساء الرمل والمسك**.

=2= **حكاية زهرة** (1980، بيروت: دار الآداب). ترجمها بيتر فورد، نشرتها في عام 1986 دار كوارتيت (لندن) ثم في عام 1996 دار راندوم هاوس بالعنوان نفسه مترجما.

=3= بريد بيروت (1992، دار الهلال، القاهرة). ترجمتها كاثرين كوبام، ونشرتها في عام 1996 راندوم هاوس بعنوان أحزان بيروت.

=4= **إنها لندن يا عزيزي** (2000، بيروت، دار الآداب). ترجمتها كاثرين كوبام، ونشرتها راندوم هاوس في عام 1996 بعنوان **فقط في لندن**.

التزاما بالمعايير، يقع الاختيار لتحليل التغليف على رواية **مسك الغزال**.

**عبد الرحمن منيف، السعودية**

=1= **مدن الملح** (1984، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر). ترجمها إلى الإنجليزية بيتر ثيرو ونشرتها في عام 1994 دار فنتج (المملكة المتحدة) بنفس العنوان مترجما إلى الإنجليزية.

=2= **الأخدود** (1985، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر). ترجمها إلى الإنجليزية بيتر ثيرو ونشرتها في عام 1993 دار فنتج (المملكة المتحدة) بنفس العنوان مترجما إلى الإنجليزية.

=3= **تقاسيم الليل والنهار** (1989، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر). ترجمها إلى الإنجليزية بيتر ثيرو ونشرتها في عام 1994 دار فنتج (المملكة المتحدة) بنفس العنوان مترجما إلى الإنجليزية.

يقع الاختيار لتحليل التغليف على رواية **الأخدود**.

**نجيب محفوظ، مصر** [2]

1. **زقاق المدق** (1947، مكتبة مصر). ترجمها تريفر لو جاسيك، وأعادت نشرها في عام 1992 دار آنكور بوكس بنفس العنوان مترجما.

2. **بين القصرين** (1957، القاهرة: مكتبة مصر). ترجمها وليام مينارد هاتشنز وأوليف كيني، ونشرتها في عام 1990 دار آنكور بوكس بعنوان مشوار القصر. الرواية هي الجزء الأول من ثلاثية نجيب محفوظ: **القاهرة**.
3. **قصر الشوق** (1957، القاهرة: مكتبة مصر). ترجمها وليام مينارد هاتشنز ولورن كيني، ونشرتها في عام 1990 دار دبل داي بالعنوان نفسه مترجما. الرواية هي الجزء الثاني من ثلاثية نجيب محفوظ: **القاهرة**.
4. **السكرية** (1957، القاهرة: مكتبة مصر). ترجمها وليام مينارد هاتشنز وانجيلي بطرس سمعان، ونشرتها في عام 1993 دار آنكور بوكس بعنوان **شارع السكر**. الرواية هي الجزء الثالث من ثلاثية نجيب محفوظ: **القاهرة**.
5. **أولاد حارتنا** (1959، القاهرة: الأهرام.1967. بيروت: دار الآداب). طبعة 1959 ترجمها فيليب ستيورات ونشرتها في عام 1981 دار هاينمان للكتب التعليمية، ثم دار ثري كونتينانتس برس [3] في عام 1988 بعنوان **أولاد الجبلاوي**.
6. **ثرثرة فوق النيل** (1966، القاهرة: مكتبة مصر). ترجمها فرانسيس لياريديت ونشرتها دار آنكور بوكس في عام 1994 بعنوان **عائمة في النيل**.

يقع الاختيار لتحليل التغليف على رواية **قصر الشوق**.

**الطيب صالح، السودان**

**موسم الهجرة إلى الشمال** (1966، بيروت: مجلة **حوار**. 1970، بيروت: دار العودة). ترجمها دينيس جونوسن-ديفيز، ونشرتها في عام 1966 دار هاينمان بنفس العنوان مترجما. أحدث الطبعات نشرتها في عام 2003 دار بنغوين كلاسيكس. [4]

**جمال الغيطاني، مصر**

**الزيني بركات** (1971، دمشق: وزارة الثقافة السورية). ترجمها فاروق عبد الوهاب، ونشرتها في عام 1990 دار بنغوين بالاسم نفسه.

**بتول الخضيري، العراق**

**كم بدت السماء قريبة!** (1999، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر). ترجمها مهيمن جميل، ونشرتها في عام 2001 دار بانثيون بوكس بغلاف كرتوني وبالعنوان نفسه مترجما. ثم نشرت دار آنكور بوكس في عام 2002 طبعة بغلاف ورقي.

**=ب= معيار المؤسسة الثقافية**

تطبيق معيار المؤسسة الثقافية يسفر عن وجود مرشحتين لاختيار تحليل تغليف أعمالهما التي ترجمت بدعم من مجلس الفنون في بريطانيا ضمن سلسلة كاتبات عربيات [5] هما:

**هدى بركات، لبنان**

**حجر الضحك** (1990، لندن: رياض الريس للكتب). ترجمتها سوفي بينيت، ونشرتها في عام 1996 دار غارنيت بنفس الاسم مترجما.

**سلوى بكر، مصر**

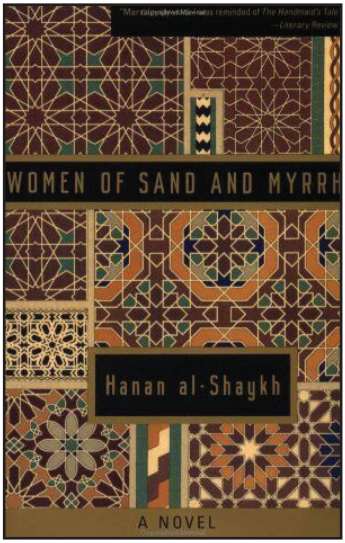
**العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء** (1991، القاهرة: سيناء للنشر). ترجمتها دينا مانيستي، ونشرتها في عام 1995 دار غارنت بعنوان **العربة الذهبية**.

بناء على المعيارين المذكورين أعلاه، يقع الاختيار لتحليل التغليف على رواية حنان الشيخ **مسك الغزال** التي كانت روايتها الأولى أيضا [6].

**حنان الشيخ**

ولدت حنان الشيخ في لبنان عام 1945. تلقت تعليمها في لبنان ومصر. وبعد تخرجها من الجامعة، اشتغلت في صحيفة **النهار** اليومية اللبنانية. غادرت لبنان عام 1975 وعاشت في الخليج عددا من السنوات. وفي عام 1985، انتقلت إلى لندن حيث لا تزال تعيش. بالإضافة إلى الروايات المترجمة المذكورة سابقا، أعمالها الأخرى [7] تشمل التالية:

1. **انتحار رجل ميت** (1970: الناشر غير معروف). غير مترجمة إلى الإنجليزية.
2. **فرس الشيطان** (1975، بيروت: دار النهار). غير مترجمة إلى الإنجليزية.
3. **أكنس الشمس عن السطوح** (1994، بيروت: دار الآداب). ترجمتها كاثرين كوبام ونشرتها في عام 1998 راندوم هاوس بنفس العنوان مترجما. وهي مجموعة قصص قصيرة.
4. **امرأتان على شاطئ البحر** (2003، بيروت: دار الآداب). غير مترجمة إلى الإنجليزية.




وفقا لمعايير الاختيار للتحليل، سوف أحلل تغليف رواية **مسك الغزال**، وهي روايتها الأكثر نجاحا، فقد بيع منها أكثر من 35000 نسخة، وتم «اختيارها من قبل موقع بابلشرز ويكلي ضمن أفضل خمسين كتابا نشرت في عام 1992»، حسب موقع (RandonHouse.Com).

**التعريف بالرواية على الغلاف الخلفي**

.

**رواية/دراسات شرق أوسطية**

**يُعرف القليل عن حياة النساء العربيات المعاصرات اللاتي يعشن في الشرق الأوسط. حنان الشيخ أحد الأصوات الأدبية القليلة التي تتحدث من ذلك المجتمع الذي لا يزال مغلقا. روايتها الأولى، حكاية زهرة، حُظرت في عدد من دول الشرق الأوسط بسبب التعبير الصريح عن حياة النساء الجنسية والشهوانية.**

**روايتها الجديدة، «نساء الرمل والمسك»، أصبحت متوفرة لأول مرة في الولايات المتحدة. في نثر مقتصد، لكنه أنيق —شبيه بنثر مارغريت درابل ومارغريت اتوود— تروي حكاية أربع نساء، يعشن في دولة صحراوية لا**

**يُذكر اسمها، يعانين في تحمل مجتمع يقدم لهن كل أشكال الرفاهية باستثناء الحرية.**

**تكشف الشيخ العلاقة غير العادية والمشحونة كثيرا الموجودة بالضرورة في دولة تحرم النساء من إنسانيتهن، وتفعل ذلك بلغة عاطفية حساسة التي لها تأثير أكبر بسبب خلوها من إثارة الجدل.**

**«كاتبة موهوبة وشجاعة» – ميدل ايست انترناشنال.**

**«مهارة الشيخ في هذا الكتاب الذي لا يُنسى تكمن في طريقة سردها المتعلق بالدين والجنس والجواز وإدارة البيوت كما هي في القفص الذهبي العظيم في الصحراء» – إنترناشنال هيرالد تربيون.**

**نساء الرمل والمسك** ليس ترجمة لعنوان الرواية في العربية (**مسك الغزال**). كما توضح دراسة هارفي، قد يقرر الناشر أن يخاطب الجمهور المستهدف مباشرة بتغيير عنوان النسخة المترجمة من الرواية. في هذه الحالة، بدلا من مسك الغزال، أو معادل لها بالإنجليزية، تم اختيار عنوان يوحي بصور استشراقية للشرق ونسائه.

من اللافت للنظر أن التعريف الموجز بالرواية يقول: «يُعرف القليل عن حياة النساء العربيات المعاصرات اللاتي يعشن في الشرق الأوسط». لكن الواقع لا يؤيد ذلك، فالعالم العربي، والشرق الأوسط تحديدا، من أكثر المناطق في العالم عرضة للدراسة، وهي في دائرة الضوء باستمرار. إذا كان القليل معروفا عن هذه المنطقة وسكانها، فربما الذي لا يعرف هو كاتب التعريف، وليس مواطنا عاديا يقرأ صحيفة يومية أو يشاهد نشرة إخبارية واحدة في اليوم.

من الملفت في التعريف أيضا استخدام الشرق الأوسط وليس العالم العربي أو الخليج. «الشرق الأوسط» يذكّر بالسياسة المتعلقة بالنزاع العربي الإسرائيلي التي ينظر لإسرائيل فيها بعين العطف، وخاصة في الولايات المتحدة، التي بحكم أنها مجتمع ديمقراطي مفتوح لا يقمع نساءه.

الجملة الثانية في التعريف بالرواية تقول إن حنان الشيخ «أحد الأصوات

الأدبية القليلة التي تعبر عن رأيها من مجتمع لا يزال مغلقا». كما توضح أمل عميرة «يميل مراجعو [الأعمال الأدبية] إلى تصوير أي كاتبة عربية يراجعون أعمالها على أنها «صوت وحيد» وضحية الرقابة» (عمايرة 1996) [8].

لكن الروائيات العربيات لسن صنفا نادرا. عدد كبير منهن كان موجودا قبل حنان الشيخ، وكذلك لها الكثير من الروائيات المعاصرات اللاتي يتحدثن عن موقع النساء في المجتمعات العربية وقضايا أخرى. ولكن يناسب الصورة النمطية أكثر قول إن هناك القليل من النساء العربيات اللاتي تجرأن على الحديث. وبدلا من اعتبار الرواية عملا إبداعيا خياليا، ينظر إلى هذا النوع من الأدب العربي كبيان سياسي يُدلى به نيابة عن النساء المقموعات.

والإشارة في التعريف بالرواية إلى «مجتمع لا يزال مغلقا» تقود إلى التساؤل: هل المجتمعات العربية مغلقة؟ ومغلقة لمن؟ وبأي معنى؟ من السهل نسبيا لمواطني الدول الغربية خاصة أن يزوروا جميع الدول العربية تقريبا دون الحاجة إلى تأشيرة. وإذا كانت هناك حاجة لواحدة، يمكن الحصول عليها عند الوصول إلى المطار. والشوارع في القاهرة وعمان والكثير من العواصم العربية يظهر فيها درجات متفاوتة من الانفتاح، تتراوح بين مشاهدة نساء يلبسن أحدث الملابس الغربية وحتى النساء المنقبات. وقد يتعاملن مع الرجال والأجانب بحرية.

ولزيادة إغراء القارئ المحتمل لـ **نساء الرمل والمسك** هناك إشارة إلى حظر رواية حنان الشيخ الأولى، **حكاية زهرة**. حظر الروايات يحدث في العالم العربي، مرارا لأسباب دينية، عندما تعتبر هيئة دينية، كالأزهر مثلا، أن فيها كفرا أو إهانة للمسلمين. وحظر الكتب يحدث أيضا لأسباب سياسية، عندما تعتبر رواية أنها تتضمن نقدا لنظام أو زعيم. في حالة **حكاية زهرة** فإن السبب وفقا للتعريف الموجز هو «التعبير الصريح عن الحياة الجنسية النسوية». لكن من غير الواضح في أي دولة حُظرت الرواية (لبنان، مصر، إلى آخره)، وهل الحظر دائم أم مؤقت. دار الآداب أكّدت أن الرواية حُظرت أولا في السعودية

والكويت، ثم تبعتهما مصر العام الماضي [2004]. لكن الدار قالت إنها لا تعرف أبدا السبب الحقيقي للحظر لأنها لا تتلقى أي شيء كتابيا [9].

إن الإشارة إلى الحياة الجنسية الصريحة وحظر الرواية استراتيجية متعمدة لإثارة الفضول، إضافة إلى أنها تعزز الصور النمطية المتعلقة بالنساء في الشرق الأوسط «الغريب». وتركيز التعريف بالرواية على الجنس والحياة الجنسية جزء من ثيمة استشراقية مهيمنة في علاقة الغرب بالشرق الأوسط. وكما لاحظ إدوارد سعيد (في كتابه **الاستشراق**): «العلاقة بين الشرق والجنس متكررة بشكل ملحوظ»، إضافة إلى أن «العلاقة بين الشرق الأوسط والغرب تعرّف حقا بأنها جنسية» (سعيد 2003/1978: 309).

الفقرة الثالثة تذكر «دولة تحرم النساء من إنسانيتهن» دون أن تذكر اسما لدولة، فالشرق الأوسط ليس دولة، بل منطقة فيها عدد من الدول. حتى في الدول العربية المحافظة جدا، من المبالغة (لكيلا نقول غير صحيح) قول إن النساء محرومات من إنسانيتهن. من المؤكد أن النساء في الدول العربية يردن المزيد من الحرية، ويستحققن ذلك، لكن هذا أمر مختلف عن قول إنهن يعشن في «دولة» تحرمهن من إنسانيتهن، سواء أكان استخدام (state) يقصد به دولة أو حالة. للكثير من النساء سلطة كبيرة على الرجال حتى في المجتمعات العربية-المسلمة المحافظة جدا، وخاصة من خلال دورهن كأمهات وجدّات.

وسواء من ناحية تغيير العنوان الاستغلالي للرواية، أو من ناحية الخطاب في التعريف بها، لا تعتبر حالة **مسك الغزال** حالة منفردة. تورد أمل عمايرة المزيد من الأمثلة في هذا السياق. على سبيل المثال، مذكرات هدى شعراوي غـُيّـر عنوانها من **مذكراتي** إلى **سنوات الحريم** [10]. غلاف رواية فادية فقير **نيزانيت** (*Nasanit*) التي كُتبت بالإنجليزية تصدّر غلافها امرأة تلبس الأسود من الرأس إلى القدمين [11]. وتلاحظ عمايرة أن مراجعي الروايات والكتب العربية الأخرى «يبدو أنهم يلتقطون الإلهام من العناوين والغلف»، وأن المراجعين

«يقرؤون الروايات باعتبارها اختبارات سوسيولوجية أنثروبولوجية «تعكس» الإسلام والعالم العربي» (عمايرة 1996).

تجدر الإشارة إلى أمر آخر في التعريف بالرواية، وهو مقارنة أسلوب حنان الشيخ بأسلوبي مارغريت درابل، الروائية البريطانية، ومارغريت أتوود، الشاعرة والروائية الكندية. في تحليل آندريه لوفيفر لجوانب من التعامل مع الأدب العربي كأدب من الدرجة الثانية، يشير لوفيفر إلى «استراتيجية المقارنة» التي يمكن استخدامها في سياق سلبي أو إيجابي (لوفيفر 1992: 77). في التعريف برواية مسك الغزال تم استخدام استراتيجية المقارنة في سياق إيجابي لجعل أسلوب حنان الشيخ يروق النساء والنسويات الغربيات.

هل للادعاءات الواردة في التعريف بالرواية أساس في الرواية وشخصياتها؟ قراءتي للرواية أنها ليس عن نسوة محرومات من الحرية. لو كانت هذه رسالة رواية حنان الشيخ، لماذا اختارت أن يكون بين النساء الأربع امرأة أميركية هي سوزان، التواقة توقا شديدا للبقاء في الدولة الصحراوية إلى حد أنها مستعدة لتغيير دينها؟ تستعرض سوزان أفكارا مختلفة، كما يرد في الفقرة الأخيرة من الفصل الذي ترويه سوزان:

**وأفكر بأنني لن أغادر هنا مهما حصل. تصميمي هذا، جعل أفكارا حتى الخرافية منها تتزاحم في رأسي. إشهار إسلامي وطلبي البقاء لأعمل مربية أطفال؟ أو توقيع أوراق الطلاق من ديفيد والزواج الشكلي من رينغو والذي لن تنتهي إقامته قبل شهر؟ وجدتني أعد على أصابعي، وكان عدد ما تبقى لي خمسة أيام (ص 184).**

لا يتوقع المرء من امرأة أميركية أن تفوّت فرصة مغادرة دولة تحرمها والنساء الأخريات من إنسانيتهن. لذا ما الذي يجعلها تريد البقاء؟ يمكن القول إنه الاهتمام الذي تناله من الرجال في الدولة الصحراوية وكونها مرغوبة جنسيا. لذا، حتى المرأة الأميركية في الرواية ضحية صور نمطية متعددة على رأسها أن المرأة الأميركية منحلة/فاجرة. كل امرأة من النساء

الأربع مزيج من الصور النمطية. وكذلك الأمر بالنسبة للشخصيات الفرعية الأخرى اللاتي يتعاملن معهن.

كما أن الرواية ليست عن حقوق المرأة، وتوجهها ليس نسويا بالضرورة. النساء المغتربات مجردات من التعاطف مع النساء الأصلانيات في الدولة الصحراوية، أو لديهن القليل من التعاطف معهن. وهنّ عرضة للسخرية منهن، والسبب في واحدة من الحالات عدم إتقانهن للغة الإنجليزية.

**أطلت فاطمة، تحمل صحنا كبيرا من الفاكهة، وابتسامتها عريضة، دلت على بطنها وقالت: «في بوبو». ابتسمت لها، كأن الأمر لا يعنيني. فعلا ما كان يعنيني. كل ما أردته الآن أن استنجد بمعاذ وأبقى هنا. ولما هزت فاطمة كتفيها عندما سألتها عن معاذ بمعنى أنها لا تعرف قلت: «Son of the bitch» ردت فاطمة «تانكيو مدام السوزان». ثم ابتسمت فرحة بأنها تتكلم الإنكليزية (ص 168).**

تظهر الروائية فاطمة كامرأة غبية لا تفهم الإنجليزية. لكن امرأة أميركية لا تقول «ابن الشرموطة» (باستخدام the والشائع هو a). يضيع في الترجمة إلى الإنجليزية احتقار فاطمة والتعبير غير الدقيق الذي ذكرته سوزان.

بالنظر إلى وجود صور نمطية للنساء في الرواية، خاصة النساء في الدول الصحراوية، لماذا اختارتها للترجمة والنشر دارُ نشر تجارية كبرى؟ جنين عبوشي دلال تعتقد أن مسك الغزال كتبت لقارئ غربي:

**أن تكون مسك الغزال قد كتبت لجمهور ناطق بالإنجليزية، على وجه الخصوص، لهو أمر يتضح في الفصل الأول نفسه. فالإشارات الواردة فيه إلى الثقافة الغربية، وهي إشارات لا يألفها القارئ العربي، لا تحظى بأي توضيح من لدن المؤلفة** (جنين عبوشي دلال 1999: 54).

عندما تتلف سهى، المرأة اللبنانية في الرواية، اللعب ذات شكل الحيوانات، يُشرح عملها بالإشارة إلى الحساسيات الدينية. أما الحديث عن برنامج الدمى، والضفدع كيرميت، والآنسة بيغي، فلا يرد شرح لها، وكأن الجميع يعرفها [12].

أخيرا، يبالغ الناشر في ادعاء أن حنان الشيخ هي «الكاتبة العربية الأشهر والأكثر إعجابا في العالم العربي». لا شك في أنه من المثير للإعجاب تحقيق كاتب/ة عربي/ة النجاح في بلده/ـا، وإعجاب أكثر بتكرار النجاح في الغرب. لكن ادعاء الناشر مجحف بحق كثيرات من الكاتبات المعاصرات لها، اللاتي لا يسعين إلى الكتابة بطريقة تروق الغرب من خلال التمسك بالصورة النمطية للنساء العربيات. على سبيل المثال، غادة السمان، الروائية السورية التي كانت تعيش في لبنان، كانت ولا تزال روائية مشهورة ولها ثمانية وعشرون كتابا (موقع جامعة سيراكيوز برس 2004).

أحدث روائية تحقق نجاحا من ناحية المبيعات والمراجعات الأدبية هي الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي. روايتها **ذاكرة الجسد** التي نشرت في عام 1993 صدر منها [2005] عشر طبعات. [13] بثينة شعبان، أستاذة الأدب في جامعة دمشق، تعتبر الروائية الفلسطينية سحر خليفة «أفضل روائية عربية في القرن العشرين» لأنها «كتبت رواية تلو رواية لتظهر عدم إمكانية الفصل بين القضايا النسوية عن الهموم الاجتماعية والسياسية» (شعبان 1999). [14]. ونظرا لكون شعبان مؤلفة دراسة شاملة عن الكاتبات العربيات لا بد من النظر بجدية لتقييمها لأعمال الكاتبات العربيات.

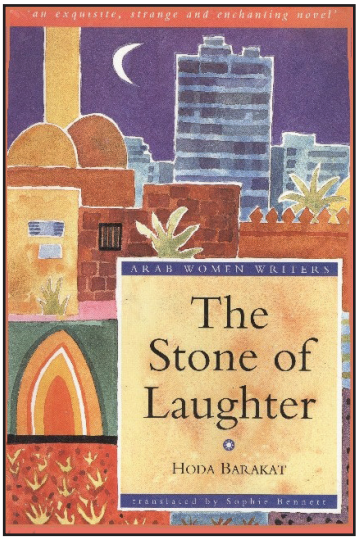
يرى كيث هارفي أن «خطاب التعريف بالعمل تعبير عن نوع معين من «الفضيحة» في الثقافة المستهدفة» (هارفي 2003: 66). أميل للاتفاق مع رأيه. فيما يتعلق برواية **نساء الرمل والمسك**، تظهر الفضيحة في تصوير التعريف لـ «دول الصحراء» والنساء اللاتي يعشن فيها. الصحراء لا يمكن أن تكون بمعنى أمة/وطن أو بيت. صحيح أنه لا يزال هناك في الدول العربية النفطية الثرية في شبه الجزيرة العربية الكثير مما يرغب الناس في تحقيقه، ولكن ارتباطهم بأوطانهم وبيوتهم يجب ألا تكون محل سخرية أو استخفاف. جزء كبير من الولايات المتحدة (نيفادا وأريزونا ونيو مكسيكو) صحراوي، لكن هذا لا يمنع

اعتبار هذه الولايات جزءا لا يتجزأ من الولايات المتحدة، ولا ينظر إلى الناس في «ولايات الصحراء» نظرة احتقار كالنظرة للذين يسكنون في دولة صحراوية بلا اسم في رواية **نساء الرمل والمسك** (**مسك الغزال**).

**هدى بركات**

ولدت هدى بركات في لبنان عام 1952 وحصلت على بكالوريوس في اللغة الفرنسية من الجامعة اللبنانية في عام 1975. غادرت لبنان إلى باريس عام 1989، آخر سنوات الحرب الأهلية اللبنانية. عندما كانت في لبنان، اشتغلت كمعلمة وصحفية.[15] لها بالإضافة إلى **حجر الضحك** الأعمال التالية:

1. **أهل الهوى** (1994، بيروت: دار النهار). غير مترجمة إلى الإنجليزية.




2. **حارث المياه** (1998، بيروت: دار النهار). فازت هذه الرواية بجائزة نجيب محفوظ في عام 2000. ترجمتها ماريلين بوث، ونشرتها في عام 2001 الجامعة الأميركية في القاهرة بنفس العنوان مترجما. لذا، لا تدخل هذه الرواية في نطاق بحثي.

يقع الاختيار لتحليل التغليف على رواية **حجر الضحك** لأن معياري الفترة الزمنية ودعم مؤسسة ثقافية ينطبقان عليها. نشر الرواية دارا نشر مختلفتان في المملكة المتحدة والولايات المتحدة، وهذا يتيح المقارنة بين التشابه والاختلاف في الغلاف والتعريف بالرواية على الغلاف الخلفي.

عنوان الرواية بالإنجليزية يعادل نظيره بالعربية. الغلاف يستعين بصور

مرتبطة بالإسلام: الهلال، والمئذنة، وأشجار النخيل. أحد أسباب اختيار الرواية للترجمة أن يوغوسلافيا سابقا كانت وقتها تشهد حربا أهلية (فقير 1995: v). لذا بدت اختيارا ملائما بالنظر إلى أن حجر الضحك تركز على حرب أهلية أخرى، أي اللبنانية (1975-1989).

التعريف الموجز بالرواية على الغلاف الخلفي لطبعة انترلنك، 1995

**حجر الضحك رواية رجولية تظهر التاريخ المتناقض لمدينة تحت النيران من خلال حياة رجل مثليّ وما يتعرض له من ورطات. تتسم الرواية بالجرأة والجذرية، وحافلة بالفكاهة السوداء، والملاحظات الساخرة عن الحياة في بيروت، المدينة التي مزقتها الحرب. عندما نشرت الرواية في عام 1990، أشاد بها النقاد في مختلف أنحاء العالم العربي كأفضل رواية خلفيتها الحرب الأهلية اللبنانية.**

**يدور السرد المفكك حول خليل، وهو رجل مثليّ يحاول تجنب الانتماء الإيديولوجي أو العسكري، حيث يجد نفسه في مواجهة انهيار مجتمعه المدني، فيكون رد فعله بالانسحاب إلى حياته البيتية. ويصبح تواصله الوحيد مع العالم من خلال الأصدقاء والصحف، التي يعني لها سقوط القنابل أخبارا أهم يروج لها، أكثر مما يعني لها المأساة والدمار. يحرص خليل على إبعاد نفسه عن الحرب، لكنه يُجر إليها في النهاية نظرا لإدراكه أنه عندما تكون مدينة في حرب، لا يستطع أحد أن يظل محايدا.**

**الرواية مكتوبة بحساسية، وبلا أثر من العاطفة أو الدعاية السياسية. هزّت حجر الضحك مفاهيم القرّاء العرب حول الكتابة النسائية وضرورة وجود انتماء سياسي للكتاب العرب. أشاد بها الكثير من النقاد كأفضل رواية خلفيتها الحرب الأهلية اللبنانية، وحصلت على جائزة [مجلة] الناقد المرموقة للروايات الأولى.**

**«رواية رائعة تتفوق على معظم أعمال الكتاب العرب المعروفين».**

**إدوار الخراط**

استخدم غلاف طبعة غارنت صورا مرتبطة بالإسلام: الهلال والمئذنة وشجرة النخيل. أميل إلى الاعتقاد أن الغلاف صمم ليتوافق مع المقدمة التي كتبتها فادية

فقير للنسخة المترجمة، وتتحدث فيها عن المعاملة السيئة للنساء في العالم العربي. ما ورد في مقدمتها عن ذلك ستتم مناقشته ببعض التفصيل في فصل آخر.

غلاف النسخة التي نشرتها دار انترلنك لم يستخدم صورا كالتي استخدمت في نسخة غارنت. الفارق المهم في نسخة انترلك في التعريف بالرواية هو الإشارة إلى شخصية خليل بأنه رجل مثليّ. هناك سببان محتملان لذلك. الأول جعل الرواية جذابة للقراء المثليين. أما طبعة غارنت فهي مهتمة أكثر بالنساء لأن المؤلف امرأة، والرواية جزء من سلسة كاتبات عربيات. السبب الثاني، قد يكون هناك اختلاف صادق في تفسير الميول الجنسية لخليل، أي هل هو رجل مثليّ بالتأكيد، أم مجرد رجل رقيق.

غارنت وانترلنك تدعيان في التعريف بالرواية أن هدى بركات «هزّت مفاهيم القراء العرب حول الكتابة النسائية وضرورة وجود انتماء سياسي للكتاب العرب». لكن الواقع لا يؤيد ذلك، فالكاتبات العربيات، سواء أكنّ منتميات سياسيا أم لا، كتبن الروايات قبل صدور حجر الضحك ولا يزلن يكتبن.

= = =

الهوامش

[1] هناك أسباب وجيهة لاعتبار بعض المبادرات وهيئات أخرى مؤسسات ثقافية، مثل مشروع الترجمة من العربية (PROTA) وبعض المطابع الجامعية، خاصة تلك التي تهتم بشدة بالأدب العربي، مثل جامعة تكساس في أوستن وجامعة أركنسا وجامعة سيراكيوز. لذا يمكن إدخال تغليف الكتب الصادرة عن هذه الجهات ضمن معايير الاختيار للتحليل، وهذا يعتمد على تبني تعريف أوسع للمؤسسة الثقافية.

[2] نجيب محفوظ روائي غزير الإنتاج، وحائز على جائزة نوبل. قائمة رواياته المترجمة التي تنطبق عليها معايير الاختيار طويلة. الروايات المذكورة أعلاه هي تلك التي أشارت إليها لجنة جائزة نوبل.

[3] تعرف حاليا باسم باسيجياتا برس ومقرها ولاية كولورادو الأميركية.

[4] نشرت رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** في البداية في عام 1966 في مجلة **حوار**

التي كانت تصدر في بيروت. ثم نشرتها في عام 1970 دار العودة، بيروت. هناك شرح للخلفية المثيرة للجدل لصدور الرواية كتبها المؤلف لطبعة دار بنغوين.

[5] الروايات الأخرى في السلسلة: **حبات النفتلين** لعالية ممدوح، العراق. **عين المرآة** لليانة بدر، فلسطين. الوطن في العينين لحميدة نعنع، سورية.

[6] معايير هارفي تأخذ في الحسبان سرعة ترجمة الرواية الأولى لكاتب/ة لأن ذلك يدل على الأهمية التي أولاها الناشر للرواية.

[7] http://www.bloomsbury.com/authors/default.asp?id=165§ion=1

http://voices.cla.umn.edu/newsite/authors/ALSHAYKHhanan.htm

[8] http://www.aljadid.com/features/0210amireh.html

[9] رسالة إلكترونية من دار الآداب بتاريخ 24 حزيران/يونيو 2005.

[10] سنوات الحريم: مذكرات نسوية مصرية، 1979-1924. ترجمتها مارغو بدران، ونشرتها في عام 1987 دار فيمنيست برس، نيويورك.

[11] نشرتها أولا في عام 1987 دار ايدان اليس، أوكسفورد، ثم نشرتها دار بنغوين في عام 1988.

[12] **مسك الغزال**، ص ص 13-14. برنامج الدمى برنامج تلفزيوني محبوب من الصغار والكبار.

[13] الطبعة التي لدي هي التاسعة عشرة.

[14] http://www.macmag-glip.org/joussour_contribution.htm

[15] http://weekly.ahram.org.eg/1999/457/profile.htm

الفصل متوفر باللغة الإنجليزية متوفر على الرابط التالي.

https://www.oudnad.net/dox/spip.php?article23

عـود الـنــد

# تكمل عامها السابع عشر

بصدور هذا العدد من مجلة **عـود الـنــد** الثقافية، أي العدد الفصلي الثامن والعشرين (ربيع 2023) تكون المجلة من ناحية تسلسل الأعداد أتمت سبعة عشر عاما من الصدور المنتظم، عشرة منها كمجلة شهرية، وسبعة كدورية فصلية. ومن الناحية الزمنية ينتهي العام السابع عشر مع نهاية شهر أيار (مايو) 2023.

نتطلع إلى العام الثامن عشر من الصدور وفق مواصفات الجودة التي عرفت بها **عـود الـنــد**. تذكر/ي أن **عـود الـنــد** تنشر الجديد، المرسل للنشر الحصري في المجلة. الترويج لمادتك ولو بعد مرور سنوات على نشرها يجب أن يكون باستخدام رابط أو فقرة قصيرة مع الرابط. قراءة النص الكامل يجب أن تكون في المجلة.

---

**مـواعيد صدور الأعداد**

العدد الفصلي 29 (صيف 2023): 1 حزيران (يونيو) 2023
العدد الفصلي 30 (خريف 2022): 1 أيلول (سبتمبر) 2023
العدد الفصلي 31 (شتاء 2023): 1 كانون الأول (ديسمبر) 2023
العدد الفصلي 32 (ربيع 2023): 1 آذار (مارس) 2024

# «عـود الـنـد» فـي سـطـور

صدر العدد الأول من مجلة **عـود الـنـد** الثقافية مطلع شهر حزيران (يونيو) 2006. وصدرت شهريا عشر سنوات مـتـتـالـيـة.

حصلت **عـود الـنـد** من المكتبة البريطانية على رقم التصنيف الدولي للدوريات في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) 2007. الرقم الخاص بـ **عـود الـنـد** هو: 4212-ISSN 1756

شارك في **عـود الـنـد** كاتبات وكتاب محترفون ومبتدئون من الدول العربية والمهجر.

بعد إتمام العام العاشر، وصدور 120 عددا شهريا، تقرر تحويل المجلة إلى فصلية.

ناشر المجلة د. عدلي الهواري. له كتب بالإنجليزية، والعربية، من بينها: **الديمقراطية والإسلام في الأردن؛ تقييم الديمقراطية في الأردن؛ بيروت *1982*: اليوم «ي»؛ اتحاد الطلبة المغدور؛ الحقيقة وأخواتها؛ المجلات الثقافية الرقمية.**

www.oudnad.net