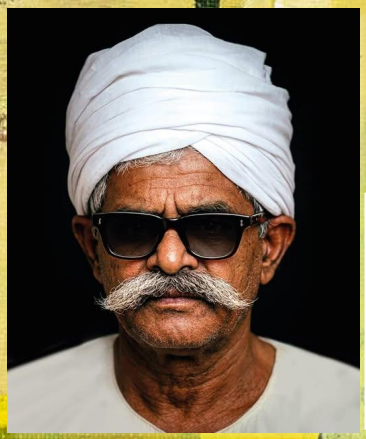
ملف
الهدف الثقافي

الجمعة 1 مايو 2026م الموافق 14 ذو القعدة 1447هـ - العدد (89)

عز الدين كوجاك:
المسرح فعل حي لا يقبل التزييف..

عثمان بشرى..
لا تتركوا الشعر وحيدًا في العاصفة



النعام آدم،،
شلال الطمبور الذي غمر ربوع السودان

لوحة الغلاف من أعمال الفنان معتز الإمام

الجمعة 1 مايو 2026م الموافق
14 ذو القعدة 1447هـ - العدد (89)

إقرأ في العدد:

6
معتز الإمام: بين الذاكرة البصرية ومعارك اللون

ملامح المشهد

9
منتدى (حروف) يدشّن مندولة سهل الطيب بمركز (فيجن)

12
مكتبة الرواية العربية بكتارا تستعيد ذكرى الفيتوري..

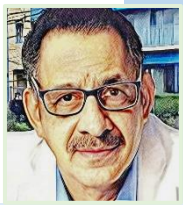
03
لنا كلمة
تقرير اليونسكو وسؤال الثقافة في السودان

04
أ.د.عبد الله الطيب
وا غرّتاه..
وا غربتاه

05
عثمان بشرى
توما
امرأة الغيم

18
د.محمد عبد الله
متى ينتبه الطغاة
إلى صمت الشعوب؟

19
تسنيم طه
قراءة في رواية
(عينان خضراوان)



20
د.أحمد الليثي
مشاعل الحرّية..
حين تُدكّن القيم

21
عبد المنعم مختار
خوارزميات
السجن الرقمي

22
زكريا نمر
هل المثقّف
صنيعة المجتمع أم العكس؟

23
حسن الجزولي
شَخبطةُ الحزن القديم..
توثيقٌ لمقاطع قصيدةِ الدوش!

ملف الهدف الثقافي
ملف ثقافي أسبوعي

يعنى برصد وتحليل الحركة الإبداعية والفكرية في مجالات الأدب، والفنون، والتراث، والهوية، وإبراز دور الثقافة بوصفها أداة للوعي والتنوير وبناء الإنسان. يهتم بمتابعة المنجز الثقافي العربي والعالمي، والتفاعل معه، قناعتنا أن الثقافة ليست ترفًا، بل ضرورة لبقاء المجتمعات حيّة ومستنيرة.

العنوان الإلكتروني:
https://elhadaf-sd.com/-
المراسلات:
واتساب: 00447301605441

إقرأ في العدد:

خبز المطابع 15
ليلى صلاح تعلن صدور
روايتها (أنيميا الحب)

17 عينة الطرفة
إستيلا قايتانو.. نجمة الصباح..
التي تُضيءُ للتائهين الطريق

حاوره: عبد المنعم مختار
عز الدين كوجاك لـ(ملف الهدف الثقافي):
المسرح فعل حي لا يقبل التزييف..
والجمهور هو الحكم
26

25
محمود الدنعو
بانو مشتاق.. أو ليلى
أبو العلا في نسختها الهندية

28
أحمد الرمادي
تلغراف
...

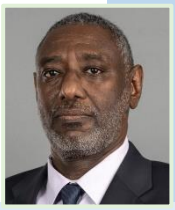
29
قرشي الطيب
كيف تعيد السينما
كتابة الرواية؟

31
حاتم الصكر
كلما ضاق الوطن
اتسع الحبس!

33
د.توتا صلاح مبارك
المرأة
بين التخييل والتشييء

34
عماد عبد الله
النعام آدم: شلال الطمبور
الذي غمر ربوع السودان

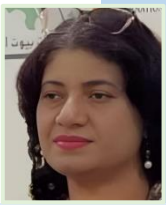
35
بشرى نصير
أنينٌ
لا يُسمع



36
د.الشيخ فرح
...
بيد أن

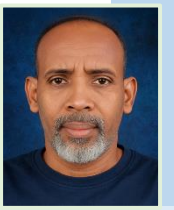
37
ندى أوشي
عوض بابكر.. سادن الحقيبة
وحارس الذاكرة السودانية

38
منتصر منصور
مصفوفة
كالنمارق



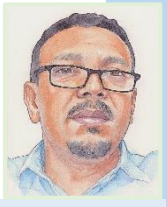
39
حنان شاهين
لسه
فاكره

39
عباس الشاطر
وداعًا
أيها الطائر الجريح..



40
معتز مختار علي
أقصر طريق بين نقطتين..
الخط المستقيم

41
راما عبد الله
إيدي ميرفي يحصد
جائزة (إنجاز العمر)



42
مجدي علي
عُثمان بشرى.. لا تتركوا
الشعر وحيدًا في العاصفة

لنا كلمة

إعادة التفكير في الإبداع
تقرير اليونسكو وسؤال الثقافة في السودان

يُقدّم التقرير الرابع الصادر عن اليونسكو بعنوان (إعادة التفكير في السياسات الداعمة للإبداع)، والصادر في فبراير الماضي، رؤية تحليلية عميقة لتحولات المشهد الثقافي في ظل التسارع الرقمي وتنامي تأثير الذكاء الاصطناعي على الصناعات الإبداعية. غير أن أهمية هذا التقرير لا تتوقّف عند طابعه العالمي أو ثراء معطياته، بل تتجلى أساسًا في قدرته على فتح نافذة لقراءة الواقع الثقافي في البيئات الهشّة، وفي مقدمتها الحالة السودانية التي تعيش أزمة مركّبة في بنيتها الثقافية والمؤسسية والاقتصادية.

التقرير ينتمي إلى سلسلة دورية تُعنى بمتابعة تنفيذ اتفاقية 2005 الخاصة بحماية وتعزيز تنوّع أشكال التعبير الثقافي، ويستند إلى معطيات من أكثر من 120 دولة، ما يمنحه طابعًا مقارنًا واسعًا يسمح بفهم التحوّلات الثقافية في سياقات متعدّدة. ويكشف أن العالم يعيش لحظة إعادة تشكيل عميقة لمفهوم الثقافة نفسه، حيث لم يعد الإبداع مرتبطًا فقط بالإنتاج الفني، بل أصبح جزءًا من منظومة رقمية واقتصادية معقدة تعيد تعريف القيمة والملكية والعائد.

في قلب هذا التحوّل، يبرز أثر الذكاء الاصطناعي والمنصات الرقمية بوصفه العامل الأكثر تأثيرًا في مستقبل العمل الثقافي. فبينما يشهد العالم ارتفاعًا غير مسبوق في استهلاك المحتوى الثقافي، تشير المعطيات إلى تراجع متوقع في عائدات المبدعين بنسبة قد تصل إلى 24% بحلول عام 2028، إلى جانب تآكل الدخل في قطاعات الموسيقى والسمعي البصري. هذا التناقض بين وفرة الاستهلاك وضعف العائد يضع المبدع في موقع هشّ، ويحوّل الإنتاج الثقافي إلى نشاط كثيف التداول لكنه ضعيف القيمة لصاحبه.

ويذهب التقرير إلى أن هذا الوضع ليس ظرفًا عابرًا، بل نتيجة مباشرة لقصور البنية الاقتصادية والاجتماعية التي تنظم العمل الثقافي في معظم السياقات، وهو ما يظهر بوضوح مضاعف في الحالة السودانية. فغياب الحماية الاجتماعية، وضعف الاستقرار المهني، وتذبذب الدخل، كلها عوامل تجعل من المبدع السوداني فاعلًا أكثر هشاشة، يعمل خارج أي مظلة مؤسسية مستقرة، ويعتمد في بقائه على المبادرات الفردية أو الدعم المحدود، لا على نظام ثقافي منظّم.

وفي السياق السوداني تحديدًا، لا يبدو التحدي مرتبطًا فقط بالتحوّلات الرقمية، بل بغياب البنية التي تسمح أصلًا بالاندماج فيها. فالمشهد الثقافي لا يعمل ضمن اقتصاد إبداعي حقيقي، بل داخل فضاء متقطّع، تتداخل فيه الحرب والهجرة والاضطراب السياسي مع ضعف المؤسسات الثقافية. ونتيجة لذلك، يصبح التحوّل الرقمي فرصة غير مستثمرة، إذ يتحوّل السودان إلى متلقٍ للمحتوى أكثر من كونه منتجًا له، ويظل حضوره في الاقتصاد الثقافي الرقمي محدودًا وهامشيًا. وتتعمّق هذه الهشاشة مع استمرار غياب أنظمة الحماية الاجتماعية للمبدعين، حيث لا توجد آليات تضمن الاستمرارية أو الحد الأدنى من الاستقرار المهني. وهذا يجعل الإنتاج الثقافي نفسه عرضة للانقطاع، ويحوّل الإبداع من فعل تراكمي إلى ممارسة متقطعة، تنفصل فيها التجربة عن سياقها الطبيعي للنمو والتطور.

ومن زاوية أخرى، يكشف الواقع السوداني عن فجوة أعمق تتعلّق بموقع الثقافة داخل مشروع التنمية. فالثقافة ما تزال تُعامل في كثير من الأحيان بوصفها نشاطًا هامشيًا لا يدخل في صلب التخطيط الاقتصادي أو الاجتماعي، رغم أنها تمثّل عنصرًا أساسيًا في تشكيل الوعي والهوية وإنتاج القيمة الرمزية. هذا الفصل بين الثقافة والتنمية يجعل الإبداع معزولًا عن السياسات العامة، ويحدّ من قدرته على التحول إلى قوة مجتمعية فاعلة.

عند قراءة تقرير اليونسكو من داخل هذا السياق، يتضح أن أهميته لا تكمن فقط في توصيف التحوّلات العالمية، بل في كشف حجم الغياب المحلي أمام هذه التحوّلات. فالمشكلة في السودان ليست فقط في سرعة العالم الرقمي، بل في بطء البنية الثقافية التي لم تُبنَ أصلًا على أسس مؤسّسية مستقرة.

ومن هنا، لا يطرح التقرير مجرد أسئلة تقنية حول تطوير السياسات الثقافية، بل يفتح سؤالًا أعمق يتعلق بإمكانية تأسيس بيئة ثقافية من الأساس. كيف يمكن تحويل الإبداع إلى قطاع منتج ومستدام، وكيف يمكن الانتقال من ثقافة تعتمد على المبادرات الفردية إلى منظومة تحمي المبدع وتدمجه في دورة اقتصادية واجتماعية واضحة.

إن القيمة الأهم لهذا التقرير في السياق السوداني أنه يعيد صياغة السؤال الجوهري: ليس كيف نلحق بالعالم، بل كيف نبني ما يجعل اللحاق ممكنًا أصلًا. ففي غياب البنية، يصبح الحديث عن الاقتصاد الإبداعي أو التحوّل الرقمي مجرد خطاب معلّق، بينما يظل التحدي الحقيقي هو إعادة تأسيس المجال الثقافي نفسه على أسس مؤسسية عادلة ومستدامة.

أ.د.عبد الله الطيب

الموت يجتاح المدينة
والأسى.. ليل طويل
والناس تبحث عن ضياء الصبح أو ضوء ضئيل
وأظافر الأيام يكبر خدشها
والخوف غطى الدرب واجتاح النخيل
والناس تعبر فوق أشلاء الزهور
دماؤهم في الدرب شلّالٌ يسيل
والأرض تمضغ حزنها
غصّت بها الأوجاع أنهكها العويل
وسماء هذا اليوم تنزف جرحها
وتشيع الأقمار والأمل الظليل
غضبت من الذل الذليل
من أين يأتينا الأمل
والصبح همهم في الرحيل
مودعًا شمس الأصيل
فتأوه الطيف الجميل
وا غزّتاه وا غربتاه
هي غزّةٌ وكأنما هي كربلاء
نفس المَجازِر والتدهور والبكاء
وكأنما في (الطف) صرختها تنادي الأبرياء
وا غزّتاه وا غزتاه
وا غربتاااااه..
طفل بريءٌ فوق صدر الدرب يصرخ في الهواء
أماه قومي لا تنامي في العراء
الخوف يا أمي يطاردني كظلي في الأزقة والخواء
تتطاير الأشلاء في رحب الفضاءِ
فتعثّر المسكين أعياه البكاء
وظل يبحث في السؤال
عيناهُ تسأل والمواجع حوله تمحو الضياء
وعواصف الأحزان تطحن في المنا زل والبشر
أين الجداول والمزارع و النهر
أين السماء؟
أين الزهر؟
أتموت غزّة في سيوف الأشقياء؟
وتغيب في ليلِ البلاء؟
ونقول ها هو ذا القضاء؟
وا حسرتاه
وا أمتاه
وبدا يغالبه النعاس فمرّةً يبكي
وأحيانا يغيبُ مع العناء
ويعود من فزعٍ ليبكي حزنه القاسي لأحلام المساء
يتأوه المسكين.. ينظر للوراء
حتى تدهورَ في المتاعب وانطوى صوت الرجاء
وكأنما عاد الجواب يحفهُ همس الرجاء
من بين أنغام السحاب
ومدامع الأطفال..أصوات النساء
الأرض تبقى أرضنا
لا لن تموت ولن تصير لغيرنا
رغم النوائب والقهر
ستظل غزّة أرضنا
مهما جنى كف القدر
وتعود أرضي كالسناء
و يعود للطير الغناء
من صرخة الجرحى.. دماهم.. من كفوف الورد
من صمت الحجارةِ
سوف ينتشر النهار
من دمعة الأيتام من صبر الأرامل
سوف ينفجر القرار
من همسة الأطفال روح الطهر يزدهر المدار
هم كلما عاثوا بأزهار الخميلة
كلما داسوا على الأرض الجميلة
كلما زادوا دماراً و انهيار
إلا وهذي الأرض تهفو لانتصار
إلا وهذي الأرض تهفو لانتصار.

نصوص خالدة

توما امرأة الغيم

عثمان بشرى

يا توما من وجعي العنيد
هل أزهرت شجرة حديد
هل غابت الشمس الحبيبة
ومال غصن ضلّك وحيد
هل عفّرت لوحة هواي
في البحث عن سكّة خطاك
خيل الجوى
أشرتِ ليك شان ترفعي
الباقي الفَضَل وتَحْتِي من
عصبي النوى
وتعيدي لي بعض الوسامة
في لون غناي
بعض الدسامة
وتطلعي
أنا أصلو خان عشقي
الوعي
وقَتَل ملامح طلعتك
كُتر النعى
أشرت ليك ما تطلعي
كيف تطلعي!؟
اتوهطت دمي المُفصّد.. وصنقّرت
مهمومة تغزل في الملامح الجاية
للوطن العصب
اتوسطت
حلم الجدارات البتشهق
من هجير الحاجة
والزمن الكعب
ومضت تركّب حيلاً
في عظمي المسوّس
بالتعب
وا نخوتك يا توما
ما البال اتسرق في اللّفة
والخيل روّحت
ساقت زمان عشم الدرادر
وكذّبت كل الغناوي
المارقة من شيط الأزقة
والبيوتات النحيلة
وفترنا من بُكرة المُدسدس
في جيوب الحوش
وبيبان القبيلة
صعدت إلى أشياءها
القصوى
عيون الفجر واقتسمت
مع الليل المواعيد الجميلة
كفاك أَمْرُقي من دماي
قدامك الأطفال
رصاص
والجوع مناص
والمدخل الفاضل وحيد المدخل الفاضل
جواي
محجوز لأفواج المعزين الكبار
قتلوك
وجايين مأتمك
عُرسك أظن ما.. مأتمك
لم أفهم الحاصل على وجه الخصوص
فقط اعترفت إني ممكن
أفقدك وبكل ذوق
فاقد خطوط الذاكرة
مضيت على العقد الموشّح
بالهتافات الكذب
وبصمت إني معاك زول
وافر بصحة وخير وحال
بقدر أقول.. وأقول بصمت:
إنك حبيبتي وست شقاي
بالحيل بتشبعي رغبتك
بالحيل بتسندي جوعتك
بالحيل ديمقراطية إت
أو حتى بتمدّي البيفضل
من فُتات للجارة قبال
تشحدِك
ما بصمت كان إنك كدا
قدام رجال لابسين كدا
لابسين عيون بتقول كدا
لابسين لسان بيقول كدا
لابسين على وجه الخصوص
لابسين
كدا ديل ما ناس كدا!
لا أستطيع الآن
أن أتوقع الآتي من الآتي
جميع اللافتات
توسّمت بعلامتين من الذهول
وخصوبتي اجتهدت
لكي تلد البوار
يا توما اطلعي ما كفاك
الليل لبس عظمي ومشاك
بتفتّشي الضل تحت جناحات
الطيور الجارحة
الخوف على الباقين فيك
من ريد موسَّم بالوعود المالحة
أنا استلفت من الرساميل
توب عطش ولسان منابر
فاضحة
وبديت أغش
عشم الجدارات المكندكة بالأمل
عفواً.. لأحترف الأغاني
المربحة
أو ليس لي حق الممارسة الدنيئة
إذ أسوي من يدي كفاً تصفّق
للذي اعتنق البنوك وقال كلمته الجريئة
الله في
جيبي وعافيتي السماء الفاتحة
والقلب لا للعشق
القلب للصفقات في بيع البيوت النازحة
والعشق أن أبني على
رأس السنابل دولة للجوع
والمتسولين على الحياة الفالحة
أوليس لي حق السقوط إلى علٍ
أحتاج فارهة تعلّمني التجاوز
والتجاوز صفقة كبرى لبيع الاحتمال
أحتاج بلعوماً وحنجرة تُسنّ لذبح أغنية
ظلال
ولتوما أقمصتي القديمة فلتُمزّق ما تشاء
العشق صار الآن أرضاً لا تغني ما تشاء
شاء الرغيف
ومرارة الراهن
أقيف
وألبس لسان بيقول كدا
وألبس كدا
وأكون كدا
أخُت على السكة الجرح
وأنزف بدونك توما
وأتناسى اللي كان
بينك وبين عشمي النصيح
ما السكة أطول
من نفس غضبى الفضل
ومعاك صار العشق ريح
والهم فسيح
إمكن تفوتني معزتك
لو باقي من قمحك سماحتك لو أنوثة
ومن رجالك مد نضال
بلقاك في العشق اللي جاي
توما وبواصل سكتك
وا نخوتك وا نخوتك

تشكيل

"لتنجو.. عليك أن تخوض معارك كثيرة"

معتز الإمام:
بين الذاكرة البصرية ومعارك اللون

مجدي علي

قلّة من التشكيليين السودانيين اختطّوا مسارًا فنيًا تجاوز حدود التجربة المحلية، وامتد إلى فضاءات أوسع، غير أن معتز الإمام يواصل هذا الامتداد ببصمة لونية خاصة لا تتشبه بأحد، قوامها مخزون معرفي ثرّ وذاكرة بصرية سودانية تتقاطع فيها العوالم العربية والإفريقية.

معتز الإمام فنان كسلاوي المولد، يعيش ويعمل بين مصر والسودان، ويُعد من الأسماء الفاعلة في المشهد التشكيلي المعاصر. في كسلا الوارفة تشكّلت ملامح وعيه البصري الأول في بيئة غنية بالتنوع الثقافي والجغرافي بين النهر والصحراء والخضرة، وهو ما انعكس لاحقًا على حساسيته اللونية.

درس الفنون الجميلة وتخرّج في جامعة العلوم والتكنولوجيا، حيث اكتسب تدريبًا أكاديميًا أسهم في بناء أدواته التقنية وصياغة لغته التشكيلية. وهو عضو في الاتحاد السوداني للفنون التشكيلية، كما ينتمي إلى أتيليه القاهرة، بما يعكس حضوره داخل الحراك الفني بين الخرطوم والقاهرة.

بدأ الإمام رحلته من مطلع الألفية كمشروع فني وفلسفي مختلف، ثم انتقل إلى القاهرة ساعيًا إلى ترسيخ حضور تشكيلي سوداني فاعل هناك، فنجح في تطوير تجربته وإغنائها عبر أكثر من ستة معارض فردية، من أبرزها: تلوين، موسيقى لونية، لمسة سوداء، النهر، مناخات، وثاني أكسيد الكربون. كما شارك في معارض دولية مهمّة، من بينها معسكر إفريقيا الفني في متحف كاسوريا بنابولي (2009)، وفن الشمال في دوسلدورف (2010)، وتاشيس أند تاشيس في جنوب فرنسا (2010)، ومعرض رسومات للحياة في الدوحة (2012)، وبينالي بكين (2012). وامتد حضوره لاحقًا في معارض جماعية وفردية بين 2016 و2024، من أبرزها: النهر الذي لا ينضب، الجمال المراوغ، الناجون، الرفقة، وفي عمق الجذور، والبصائر.

تقوم تجربة معتز الإمام على اشتغال بصري متحوّل يرفض الثبات، ويحتفي بالفعل التجريبي المستمر. فهو يرى أن "لا سقف للعمل الفني"، وأن الفن مشروع مفتوح على الاكتشاف والتحوّل، لا يكتفي بما تحقّق بل يطارد المجهول.

اللون في تجربته ليس عنصرًا جماليًا فقط، بل هو "إشارة بصرية ومعرفية ومزاجية" تحمل دلالات ثقافية ونفسية وروحية، وتعمل كذاكرة حية تعيد إنتاج التجربة الإنسانية. لذلك تبدو لوحاته كـ"صندوق أسود" يختزن الحياة ويعيد تشكيلها بصريًا. وتنعكس هذه الرؤية في اشتغال لوني واسع يتراوح بين التقشّف والانفجار البصري، حيث تتجاور درجات الأحمر والأخضر والأزرق والرمادي في بنية مستمدة من الطبيعة السودانية الممتدة بين النهر والصحراء والحقول.

وتبرز تجربة معرض (الناجون) بوصفها محطة مفصلية، حيث تتحوّل اللوحة إلى ساحة صراع بصري بين اللون والشكل. فقد حمل المعرض، الذي استضافه غاليري أبونتو في القاهرة، طابعًا يقوم على "مساجلات بصرية" بين العناصر، تتشكّل فيها ملامح بشرية مموهة تظهر وتختفي داخل فضاء مشحون بالتوتر. واستقبلت القاعة عبارة دالة: "لتنجو.. عليك أن تخوض معارك كثيرة"، بما يفتح أفقًا وجوديًا يربط النجاة بالفعل البصري نفسه.

تتراوح معالجاته بين التقشّف اللوني في الأعمال الصغيرة، والتكثيف في الأعمال الكبيرة، مع حضور وجوه "مغبّشة" تتأرجح بين الظهور والإخفاء، في بنية قائمة على التوتّر والتجاذب. كما يتميّز أسلوبه بما يمكن وصفه بالتجريد الإيمائي، حيث يتداخل الفعل الجسدي المباشر مع الحدس، فتغدو ضربات الفرشاة جزءًا من السرد الداخلي للعمل، بين الحركة السريعة والانضباط الأكاديمي، وبين العفوية والتخطيط.

ولا يمكن فصل تجربة معتز عن السياق السوداني المضطرب، حيث أسهمت الأوضاع السياسية والاقتصادية في انغلاق الملامح الثقافية وتراجع فضاءات التعبير. وفي هذا السياق، يحضر أثر الحرب والنزوح كظلّ غير مباشر في أعماله، يظهر في توتّر اللون، وتشظّي الشكل، وملامح الوجوه المموّهة التي تتأرجح بين الحضور والغياب. فالنزوح هنا لا يُقدَّم كموضوع مباشر، بل كحالة بصرية داخل اللوحة، تعكس حركة الإنسان بين الانكسار وإعادة التشكل.

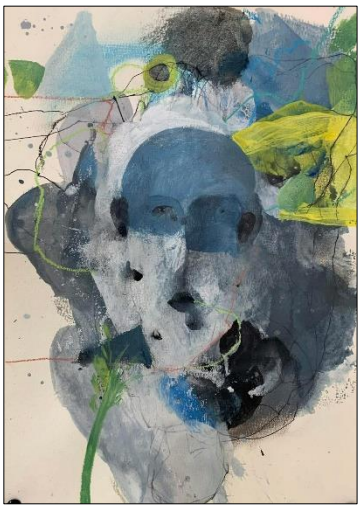
ويرى معتز الإمام أن الفن علاقة جدلية بين الفرد والمجتمع، ويعبّر عنها بقوله إن "الفن للفن حينما يعلم الفنان، وللمجتمع حينما لا يعلم". كما يؤكد أن التحدّي الحقيقي للفنان هو "كسر التوقعات" وعدم الاستسلام للثبات، لأن الزمن وحده هو الحكم الأخير على التجارب.

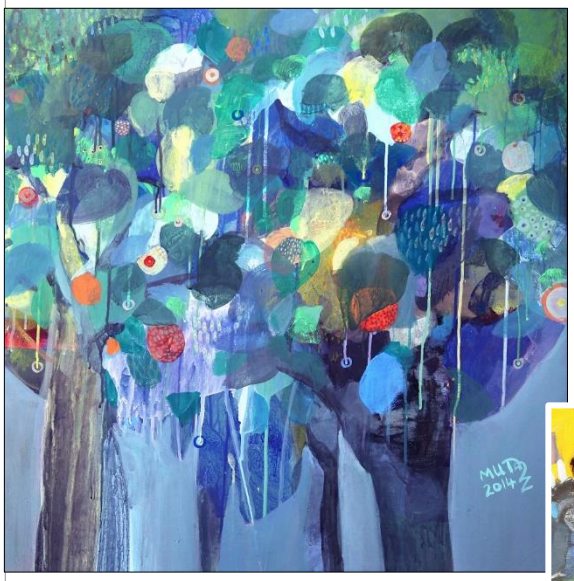
في مجملها، تمثّل تجربة معتز الإمام مسارًا فنيًا متصاعدًا يقوم على البحث المستمر، والانفتاح بين البيئات الثقافية، وصياغة لغة تشكيلية خاصة تتقاطع فيها الذاكرة مع الحداثة البصرية.

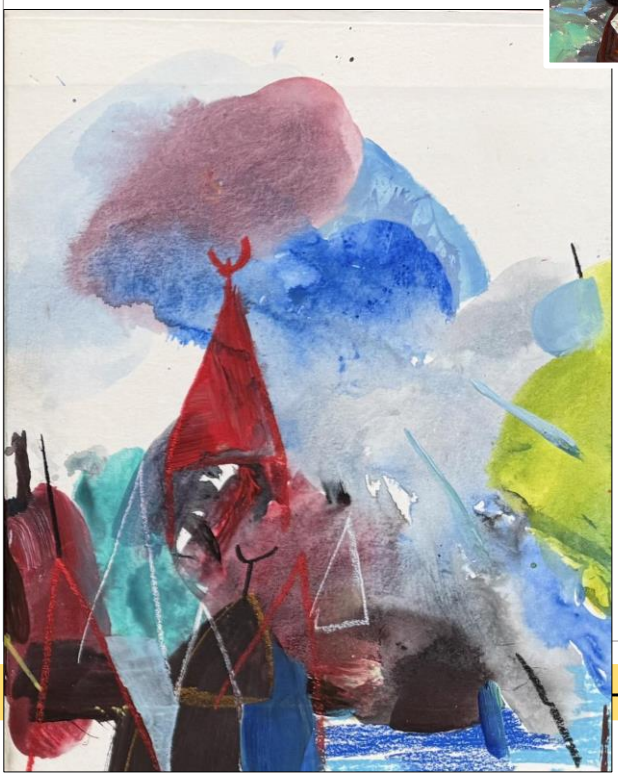
وهي تجربة تُقرأ بوصفها مشروعًا بصريًا مفتوحًا، يواصل اشتغاله بين الوطن والبلدان، وبين ما يُرى وما يُخفى داخل اللوحة.

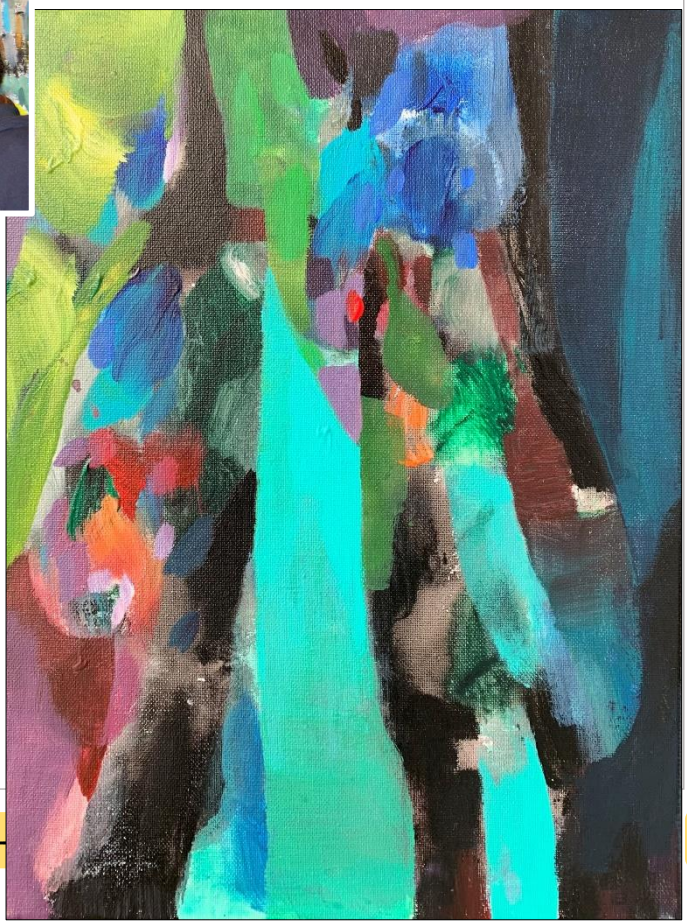
تشكيل

المعتز مختار علي..



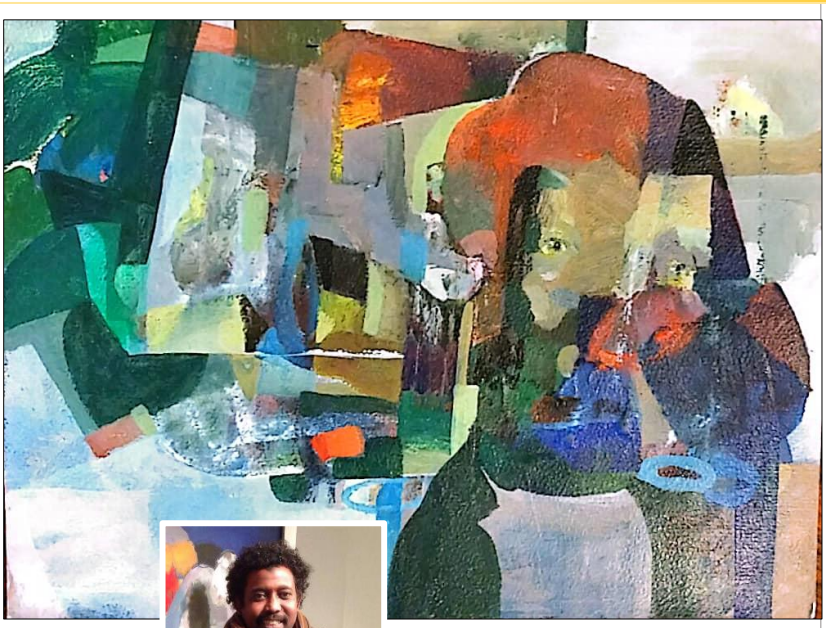


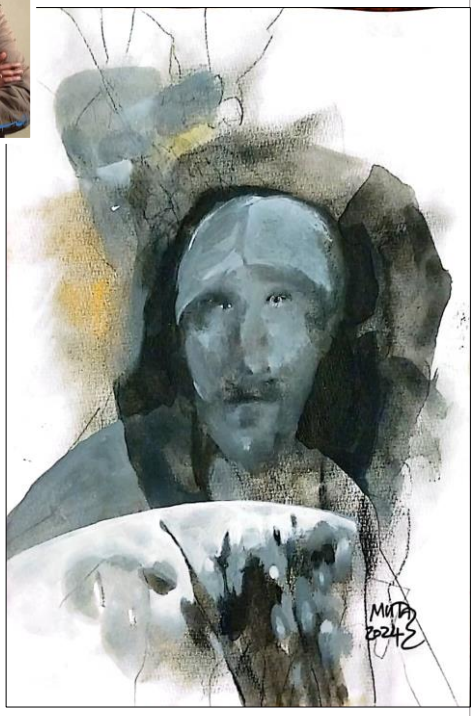


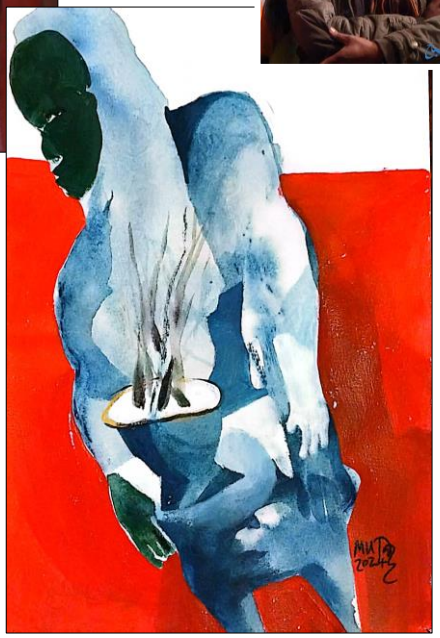


تشكيل

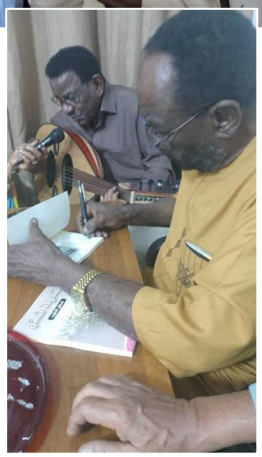
معتز الإمام:







منتدى (حروف) يدشّن مندولة سهل الطيب) بمركز (فيجن)



القاهرة: أسامة عبد الماجد

نظّم منتدى (حروف)، مساء الأحد الماضي، أمسية ثقافية بمقر مركز (فيجن) للتدريب والتنمية المستدامة، خُصّصت لتدشين كتاب (مندولة سهل الطيب)، وسط حضور نوعي من الشعراء والمبدعين والمثقفين.

وشكّلت الأمسية احتفاءً بالتجربة الإبداعية للشاعر سهل الطيب، حيث تحوّل التدشين إلى منصة لاستعادة سيرته الأدبية واستحضار أثره في الوجدان الثقافي، من خلال قراءات وشهادات ومداخلات عكست امتداد حضوره في النصوص والذاكرة.

وتنوّعت فقرات البرنامج بين الشعر والغناء والسرد، في مشهد إبداعي تداخلت فيه الحكايات الشخصية مع النصوص الأدبية، بينما تولّى إدارة الأمسية الشاعر التجاني حاج موسى، الذي أضفى حيوية على المنصة عبر تفاعله مع المشاركين واستنطاقه لتجاربهم.

وشارك في الأمسية عدد من الأسماء البارزة، من بينهم حسن السر، والهادي حامد (ود الجبل)، والشاعر إسماعيل الأعيسر، ود.محمد فرح شادول، إلى جانب الشاعر محمد نجيب محمد علي، والمهندس كمال حمزة، والشاعر صلاح يوسف.

كما قدّم الإعلامي خالد الفنوب مداخلة توثيقية تناول فيها جوانب من تجربة سهل الطيب، مستعيدًا بعض الذكريات الفنية، ومشيرًا إلى محطات مهمة، من بينها علاقات إبداعية مع الفنان محمد وردي.

وشهدت الأمسية مشاركة غنائية من د.محمد الوليد، إلى جانب حضور عدد من المبدعين وأقارب سهل الطيب، ما أضفى بُعدًا إنسانيًا على فعالية التدشين.

وفي جانب التنظيم، برزت جهود فريق مركز (فيجن)، خاصة في الاستقبال والضيافة، بمشاركة عفاف أمين ود.نوال، إلى جانب عدد من المتطوعات، في صورة عكست روح التعاون واستمرارية الفعل الثقافي.

واختُتمت الأمسية بإشادة الحضور، الذين اعتبروا تدشين الكتاب إضافة نوعية تسهم في توثيق التجارب الإبداعية، وتعزيز الحراك الثقافي وربط الأجيال.

كريستيان إيبولي:
تحرير الوعي شرط أساسي لأي عدالة تاريخية

القضايا الإفريقية، أن الأدب يمكن أن يساهم في تحقيق قدر من العدالة التاريخية والأخلاقية، عبر إعادة فتح الملفات المنسية من الذاكرة الاستعمارية ومنحها صوتًا سرديًا يتجاوز الروايات الرسمية ويعيد الاعتبار لضحاياها.

إيبولي، صاحب رواية (وصية شارل) (2024)، التي تمزج بين التحقيق التاريخي والسرد الروائي حول الجنود الأفارقة في الحروب الاستعمارية، يرى أن فصولًا واسعة من التاريخ "لا تزال بحاجة إلى أن تُكتب وتُنشر وتُتاح ديمقراطيًا"، حتى تتمكن المجتمعات من امتلاك ذاكرتها وفهم جراحها بعيدًا عن التهميش أو الإقصاء. ويضيف إيبولي في حوار مع (المجلة)، أن الأدب، حين يقترب من هذه المناطق المسكوت عنها، يتحوّل إلى أداة رمزية للإنصاف، مستحضرًا في عمله معسكر (لو كورنو) في فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى، حيث لقي مئات الجنود السنغاليين حتفهم، إلى جانب توظيفه لأرشيفات متعدّدة تعيد تفكيك السردية الاستعمارية من داخلها.

ويشدّد إيبولي على أن مسؤوليته ككاتب تنبع من تقاطع التوثيق بالخيال، قائلًا إن قوة الرواية لا تكمن فقط في إعادة بناء الوقائع، بل في تحويلها إلى تجربة إنسانية حيّة تمنح الضحايا حضورًا متأخرًا في الذاكرة الثقافية. كما يربط بين مشروعه الأدبي وفكر فرانز فانون، مؤكدًا أن تحرير الوعي من الإرث الاستعماري شرط أساسي لأي عدالة تاريخية، وأن الرواية قد تصبح، رمزيًا، فضاءً للإنصاف حين تعجز الوثائق وحدها عن أداء هذا الدور. يُذكر أن إيبولي يعمل منذ أكثر من عقدين في شبكة TV5Monde، وأصدر (وصية شارل) كأول عمل روائي له، والتي حازت صدى نقديًا وجائزة "إفريقيا للرواية التاريخية" في معرض الكتاب بباريس.

تحت شعار "حين يصبح الكتاب وطنًا"
تونس تفتتح الدورة 40 من معرض الكتاب

تحت شعار "حين يصبح الكتاب وطنًا"، انطلقت بالعاصمة التونسية الدورة الأربعون من معرض تونس الدولي للكتاب في قصر المعارض بالكرم، على أن تتواصل فعالياته إلى 3 مايو 2026. وتحلّ إندونيسيا ضيف شرف هذه الدورة، في إطار تعزيز الانفتاح الثقافي على الفضاء الآسيوي وتوسيع شبكات التبادل الثقافي، مع مشاركة واسعة بلغت 394 دار نشر من 37 دولة، بينها 210 دور نشر أجنبية و184 تونسية، وعرض أكثر من 148 ألف عنوان.

كما يشهد المعرض حضور أسماء عربية ودولية في مجالات الرواية والفكر، إلى جانب برامج ثقافية تشمل الترجمة، والرواية، والسينما، والتحوّلات الرقمية. وتتوزّع فعاليات الدورة بين الندوات الفكرية والورشات والجوائز الإبداعية.

طارق عسراوي: الأدب الفلسطيني حاضر عالميًا.. وجنين قليلة الحضور في السرد رغم ثرائها

أشار الكاتب الفلسطيني طارق عسراوي إلى أن الأدب الفلسطيني يشهد في المرحلة الراهنة حضورًا متزايدًا على الساحة الدولية، موضحًا أن عددًا من الكتّاب الفلسطينيين نالوا جوائز أدبية مرموقة، من بينهم إبراهيم نصر الله ومحمد جبعيتي، إلى جانب ترجمة أعمال فلسطينية إلى لغات مختلفة وحصولها على تقديرات عالمية، وهو ما يعكس، بحسب تعبيره، "حراكًا ثقافيًا متصاعدًا يعزز حضور الصوت الفلسطيني في المشهد الأدبي العالمي".

وأضاف عسراوي أن مدينة جنين، رغم ثرائها التاريخي والإنساني ورمزيتها النضالية، ما تزال محدودة الحضور في الأدب، مؤكدًا أنه مأخوذ بفكرة الكتابة عنها لما تمثّله من تجربة مكانية وإنسانية متراكمة، ولما تحمله من ذاكرة مقاومة وصمود متصل، في ظل محاولات متكررة لإبقائها في هامش السرد. كما أوضح أن انشغاله خلال الحرب على غزّة اتجه نحو مشاريع توثيقية شارك فيها مع كتّاب من داخل القطاع وخارجه، بهدف تسجيل تفاصيل الحياة اليومية وتحويلها إلى نصوص تحفظ الذاكرة الفردية والجماعية، باعتبارها شكلًا من أشكال مقاومة النسيان. وختم بالإشارة إلى أن ما يقلقه لا يقتصر على الواقع السياسي، بل يمتد إلى "تعمّق التصدعات داخل البنية الفلسطينية وغياب الرؤية الجامعة"، مؤكدًا في المقابل أنه "محكوم بالأمل لأن الاستسلام يعني القبول بما يُراد لنا أن نكونه". ويُعدّ طارق عسراوي كاتبًا وحقوقيًا فلسطينيًا، صدرت له أعمال قصصية وروائية، من بينها مجموعة (رذاذ خفيف) و(اللعب بالجنود)، كما يشارك في مشاريع ثقافية داخل فلسطين وخارجها، ويركّز في كتاباته على العلاقة بين المكان والذاكرة والإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، حيث تسعى نصوصه إلى إعادة بناء السردية الفلسطينية من الداخل، عبر مقاربة إنسانية تجمع بين البعد التوثيقي والجمالي.

الخسائر تُقدّر بمئات آلاف الكتب
قصف يدمّر مستودعات دار (مؤمنون بلا حدود) في بيروت

تعرّضت مستودعات دار النشر مؤمنون بلا حدود في العاصمة اللبنانية بيروت لقصف مباشر أدى إلى تدميرها بالكامل، ما أسفر عن خسائر كبيرة في المواد المخزّنة، من بينها مئات آلاف الكتب التي تُعد حصيلة أكثر من ثلاثة عشر عاماً من العمل في مجالات النشر والترجمة والإنتاج الفكري.

ووفق مصادر متطابقة، فإن القصف ألحق دماراً شبه كامل بالمستودعات وما تحتويه من أرشيف معرفي ومطبوعات، في حين لم تُعلن بعد حصيلة نهائية دقيقة لحجم الخسائر، بسبب صعوبة الوصول إلى الموقع وتقييم الأضرار بشكل كامل.

وتشير المعطيات الأولية إلى أن حجم الفقد يطاول إنتاجاً فكرياً واسعاً في مجالات الفلسفة والعلوم الإنسانية والدراسات النقدية، ما يجعل الحادثة واحدة من أبرز الخسائر التي تطال قطاع النشر الثقافي في لبنان خلال الفترة الأخيرة.

ويأتي هذا التطور في سياق تصاعد التوترات في المنطقة، ما أدى إلى تضرر عدد من المؤسسات الثقافية والمرافق الحيوية، وسط مخاوف متزايدة من انعكاسات ذلك على استمرارية العمل الثقافي والإنتاج المعرفي.

وتتواصل الدعوات من أوساط ثقافية لحماية المؤسسات المعرفية باعتبارها جزءاً من البنية الثقافية للمجتمعات، لا يقل أهمية عن أي قطاع حيوي آخر.

دعوة دولية للمشاركة في مختارات بعنوان "تُرابٌ يَنْطِقُ شِعْرًا"

أُطلقت مبادرة أدبية دولية جديدة تدعو الشعراء والكتّاب من مختلف أنحاء العالم للمشاركة في إعداد مختارات شعرية بعنوان "تُرابٌ يَنْطِقُ شِعْرًا"، في مشروع يهدف إلى جمع أصوات شعرية متعددة اللغات والثقافات والتعبير عن التجربة الإنسانية المشتركة عبر الشعر، بإشراف الكاتب والمترجم حسن يارتي الذي ينشط في مجالات النشر والترجمة وبناء الجسور الثقافية بين اللغات. وتسعى هذه المختارات إلى تقديم نصوص تعبّر عن تنوّع الذاكرة والرؤى الإنسانية، مع الحفاظ على خصوصية كل صوت شعري، حيث ستُنشر مساهمات الشعراء العرب باللغة العربية، بينما تُترجم النصوص المكتوبة بلغات أخرى إلى العربية مع الحفاظ على روحها الأصلية، في محاولة لخلق مساحة أدبية مشتركة تتقاطع فيها التجارب الإنسانية رغم اختلاف اللغات والانتماءات.

وتضم قائمة الأسماء المشاركة عددًا من الشعراء من دول مختلفة، من بينهم نعمت الحمري ومحمد اللغافي من المغرب، و Angela Kosta من ألبانيا، و Kang Byung Chul و Yang Geum Hee من كوريا الجنوبية، و Gabriella Pitcherno و Antonietta Mikali من إيطاليا، إلى جانب شيماء ابليلط وعدنان مشهي. وفي ما يتعلق بشروط المشاركة، أُتيح للشعراء اختيار موضوعاتهم بحرية، مع إمكانية تقديم قصيدة طويلة أو حتى ثلاث قصائد متوسطة لا تتجاوز ثلاث صفحات، على أن تُقبل النصوص بجميع اللغات شريطة إرفاق ترجمة إلى الإنجليزية أو الإسبانية، إلى جانب سيرة ذاتية مختصرة وصورة شخصية وبيانات تعريفية بالشاعر. وأكد القائمون على المشروع أن حقوق النشر ستظل محفوظة لأصحاب النصوص، مع منح حق نشرها ضمن هذه المختارات فقط، مشيرين إلى أن باب التقديم سيظل مفتوحًا حتى اكتمال العدد المطلوب، على أن تُرسل المشاركات عبر تطبيق Messenger، في خطوة تعكس طبيعة المشروع بوصفه مبادرة أدبية مستقلة تسعى إلى توسيع فضاء الحوار الثقافي العالمي عبر الشعر.

افتتاح المسرح الملكي بالرباط:
صرح معماري جديد يوقّع آخر بصمات زها حديد

شهدت العاصمة المغربية الرباط، افتتاح المسرح الملكي في لحظة ثقافية بارزة تعيد رسم ملامح المشهد الفني والمعماري في المدينة، بعد سنوات من الأشغال التي انطلقت عام 2014 واكتملت عام 2021.

يقع المسرح على ضفاف نهر أبي رقراق، في موقع استراتيجي يجاور معالم تاريخية ورمزية مثل صومعة حسان وضريح محمد الخامس، ما يمنحه حضورًا بصريًا مميزًا داخل النسيج العمراني للرباط..

ويُعد المسرح من آخر المشاريع التي صمّمتها المعمارية العراقية الراحلة زها حديد، المعروفة عالميًا بأسلوبها الهندسي الانسيابي الذي يكسر القوالب التقليدية ويحوّل المباني إلى كيانات ديناميكية نابضة بالحركة. ويعكس التصميم هذا التوجّه من خلال خطوطه المتدفقة وتكوينه غير النمطي الذي يجمع بين الجماليات والوظيفة.

يمتد الصرح على مساحة تقارب 7 هكتارات، ويضم قاعة كبرى تتسع لأكثر من 1800 مقعد مزودة بتقنيات صوتية وسينوغرافية متقدمة، إضافة إلى سقف متحرك يعزّز جودة الأداء السمعي والبصري. كما يحتوي على قاعة ثانية مخصّصة للعروض التجريبية، إلى جانب فضاءات للفنانين، وغرف استقبال، ومطعم بانورامي يطل على مشهد يجمع بين التاريخ والحداثة في العاصمة. وفي الخارج، يحتضن المسرح فضاءً مفتوحًا على شكل مدرج كبير بطاقة استيعابية تصل إلى 7000 متفرج، مخصّص للعروض والتظاهرات الفنية الكبرى، ما يمنحه طابعًا متعدّد الاستخدامات يجمع بين المسرح المغلق والفضاءات المفتوحة.

إصدارات إريترية في مكتبة الكونغرس الأمريكية

في خطوة تعكس تنامي حضور الأدب الإريتري على الساحة الدولية، قام المدير الإقليمي لمكتبة الكونغرس الأمريكية بزيارة مكتبة (سنابل)، حيث التقى بصاحبها محجوب حامد، واطّلع على عدد من الإصدارات الأدبية الصادرة عن كتّاب إريتريين، قبل أن ينتقي مجموعة منها لضمّها إلى مقتنيات المكتبة.

وخلال الزيارة، قدّم محجوب حامد عرضًا حول واقع حركة النشر في منطقة القرن الإفريقي، مشيرًا إلى التحدّيات والفرص التي تواجه صناعة الكتاب، وأهمية دعم هذا الحراك الثقافي وتعزيز حضوره خارج الإطار المحلي.

ومن بين الإصدارات التي وقع عليها الاختيار، عملٌ للسفير محمد نور أحمد، ضمن مجموعة من الكتب الحديثة، في تأكيد على تنوّع المشهد الأدبي الإريتري وثرائه. كما أشار المسؤول الأمريكي، ويليام كوباكي، إلى هذه الزيارة عبر صفحته الرسمية على موقع (فيسبوك)، منوّهًا بأهمية هذه الإصدارات وما تعكسه من تجارب ثقافية وإنسانية تستحق الوصول إلى جمهور أوسع. يُذكر أن المدير الإقليمي لمكتبة الكونغرس يحرص على زيارة معرض القاهرة الدولي للكتاب بانتظام، حيث سبق أن انتقى في العام الماضي عددًا من الإصدارات القادمة من القرن الإفريقي، من بينها مجموعة (ذاكرة زنكوغرافية لاستراحة المحارب) للقاص جمال عثمان همد، في إطار اهتمام متواصل بتوثيق وحفظ الإنتاج الثقافي الإفريقي ضمن أرشيف المكتبة العالمية.

باريس تستعيد ذاكرة الرق في معرض

في معهد العالم العربي بباريس، يُقام معرض بعنوان (العبودية في حوض المتوسط خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر)، ويستمر حتى 19 يوليو 2026، مقدّمًا قراءة تاريخية معمّقة لإحدى أكثر الصفحات تعقيدًا في تاريخ البحر الأبيض المتوسط. يكشف المعرض، من خلال وثائق ورسومات وقطع أثرية نادرة، عن أنماط العبودية التي شملت مسلمين ومسيحيين ويهودًا على حد سواء، حيث أسهمت القرصنة والحروب البحرية والصراعات الدينية في أسر أكثر من مليوني إنسان وبيعهم في أسواق الرقيق بين ضفتي المتوسط.

ويعرض الحدث أعمالًا فنية لرسامين أوروبيين مثل أليساندرو ماغناسكو، إلى جانب مخططات ورسوم توثق حياة العبيد في الموانئ والمدن، كما يسلّط الضوء على أدوات القيود، ورسائل الأسرى، وأسواق البيع، بما يعكس تفاصيل الحياة اليومية للمستعبدين ومعاناتهم في السياقين الإسلامي والمسيحي. كما يبرز المعرض دور "قراصنة البربر" من جهة، وفرسان مالطا والقوى الأوروبية من جهة أخرى، في عمليات الأسر المتبادل، ما جعل العبودية نظامًا معقدًا تحكمه المصالح بقدر ما تحكمه الخلفيات الدينية.

في أمسية قدّمها كمال السر وحاضر فيها ممدوح أبارو

مكتبة الرواية العربية بكتارا تستعيد ذكرى الفيتوري.. صوت إفريقيا والإنسان

الدوحة: مجدي علي

في مساءٍ مفعمٍ بالذاكرة والشعر، نظّمت (مجموعة لقاء الفكر والفن والأدب) التابعة لمكتبة الرواية العربية بالمؤسسة العامة للحيّ الثقافي (كتارا)، فعالية استثنائية خُصّصت لإحياء ذكرى رحيل الشاعر محمد مفتاح الفيتوري، وذلك مساء الخميس 23 أبريل في العاصمة القطرية الدوحة، حيث بدا المكان كأنه يستعيد نبض شاعرٍ لم يغادر المشهد رغم الغياب.

لم تكن الأمسية مجرد وقفة وفاء، بل محاولة للإنصات العميق إلى تجربة شعرية تجاوزت حدود النص إلى فضاء الإنسان والهوية والكون. فمنذ بدايتها، تشكّل حضور الفيتوري بوصفه صوتًا يتخطى الجغرافيا، ويعيد تعريف الشعر باعتباره انتماءً للإنسان قبل أي انتماء آخر، وقد صاغت الافتتاحية ملامح هذه الرؤية عبر كلمات أدبية استحضرت سيرته بوصفه شاعرًا صنع من إفريقيا ذاكرة ومن الكلمة موقفًا.

الشاعر كمال السر تولّى إدارة الأمسية، فقادها بسلاسة، وبروحٍ حوارية جعلت من اللقاء مساحة تداخل بين الشعر والفكر، وبين الذاكرة وإعادة القراءة، مستحضرًا الفيتوري لا بوصفه شاعرًا راحلًا، بل بوصفه حضورًا يتجدّد في الأسئلة والنقاشات.

وفي محور نقدي لافت، قدّم الروائي والباحث ممدوح أبارو ورقة بعنوان (الفيتوري ونظرية ما بعد الاستعمار)، قرأ فيها التجربة الفيتورية من زاوية فكرية تتجاوز الشكل الشعري إلى عمقه الدلالي، حيث تتحوّل القصيدة إلى مساحة مقاومة ثقافية، وإلى أداة لفضح بنى الهيمنة وإعادة مساءلة الهوية واللغة والذاكرة في سياق ما بعد الاستعمار.

وتوزّعت فقرات الأمسية بين الصورة والصوت والكلمة، إذ عُرضت سيرة الفيتوري في عملٍ سمعي بصري قدّمه مصطفى الحاج، أعاد تركيب مسيرته بأسلوب يجمع التوثيق بالإيحاء. ثم بدأت القراءات الشعرية التي أعادت إحياء نصوصه بروح أداء معاصر. فقد جاءت قصيدة (سقوط دبشليم)، التي ارتبطت بصوت الفنان أبو عركي البخيت، في أداء الشاعر بشير أبو سن، الذي قدّمها بنَفَس أدائي كثيف، استعاد فيه روح النص وتحولاته الرمزية. بينما مثّلت قصيدة (أنا زنجي) لحظة حضور قوي لمعنى الكرامة الإفريقية، بوصفها صرخة هوية في وجه التهميش التاريخي.

أما قصيدة (قلبي على وطني)، فقدّمتها سارة عووضة بلغة أداء هادئة وعاطفة متزنة، جمعت بين الإحساس الفني والدقّة في الإلقاء، في حين حملت قصيدة (إلى كنفاني) بصوت الشارة تقوى عبد الله بعدًا إنسانيًا وسياسيًا عميقًا، أعاد استحضار غسان كنفاني بوصفه رمزًا للكتابة الملتزمة والوجود المقاوم.

واختُتمت الفقرات بنشيد (أصبح الصبح)، الذي جاء بصوت مصطفى الحاج (قصبجي)، ليتحوّل إلى ذروة وجدانية أعادت فتح أسئلة الحرية والتحرّر، ليس بوصفها لحظة تاريخية، بل حالة وعي مستمرة تتجدّد في الوجدان الجمعي.

وشهدت الأمسية تفاعلًا ملحوظًا من الحضور، الذين انخرطوا في حالة إنصات عميق امتزج فيها الشعور بالفكر، لتبدو القاعة وكأنها مساحة واحدة من الذاكرة المشتركة، حيث لا يُقرأ الشعر فحسب، بل يُستعاد كخبرة إنسانية حيّة.

وفي ختام اللقاء، بدا الفيتوري كأنه لم يُستدعَ لوداع، بل لاستمرار الحضور؛ إذ أكّدت الفعالية أن تجربته الشعرية لا تُختزل في سيرة أو نصوص، بل تتجدد في كل قراءة تعيد طرح أسئلة الإنسان والحرية والهوية.

أمسية الفيتوري في (كتارا) كانت استعادة مفتوحة لشاعرٍ جعل من الشعر طريقةً لفهم العالم، وترك أثرًا لا يُقاس بالنصوص وحدها، بل بما يخلقه من وعيٍ لا يزال حيًا.

خبر المطابع

(مشوار عمر).. 25 عامًا من سيرة أكول المدهشة في كتاب

أعلن الشاعر د.عبد العظيم أكول عن قرب صدور كتابه الجديد الموسوم بـ(مشوار عمر)، والذي استغرق في تأليفه خمسةً وعشرين عامًا كاملة. وأوضح أن نشر صفحات الكتاب سيبدأ اعتبارًا من الأسبوع المقبل، عبر حلقات متتابعة. وبيّن المؤلف أن الكتاب يوثق لتجربة حياتية استثنائية، وصفها بأنها "مشوار عجيب ورهيب"، مليء بالتحديات والتفاصيل غير المألوفة، مؤكدًا أنها تجربة أقرب إلى الإعجاز في بعض محطاتها، وتشبه في غرابتها الحكايات الأسطورية، لكنها حدثت في الواقع. وأشار د.أكول في تصريح لـ(الملف الثقافي للهدف) إلى أن هذا العمل يُعد توثيقًا للأجيال القادمة، وتجسيدًا لمسيرة شخصية تخلّلتها مواقف صعبة وتجارب فريدة، كان للدعم الإنساني من "نفر من الأخيار" دورٌ كبير في تجاوزها، واصفًا إياهم بأنهم كانوا "نورًا بدد ظلمات وحشة الدنيا". كما عبّر عن اعتزازه العميق بالسودان وشعبه، مؤكدًا أن هذا الكتاب يأتي إهداءً لأهله ووطنه، وتعبيرًا عن الفخر بالهوية السودانية وما تتميز به من قيم نبيلة وعراقة حضارية.

وتطرق في حديثه إلى علاقته بالشاعر الراحل محمد علي أبو قطاطي، الذي كان يناديه بلقب (عظومة)، وهو ذات اللقب الذي كانت تناديه به والدته الراحلة، مستحضرًا مواقف إنسانية وثقافية جمعتهما، من بينها إشادة أبو قطاطي به في مقال صحفي، دعا فيه إلى تكليفه برئاسة اتحاد شعراء الأغنية السودانية، إلى جانب الشاعر مختار دفع الله.

واختتم بالإشارة إلى أن هذه القيم والمعاني الإنسانية هي ما يسعى كتاب (مشوار عمر) إلى توثيقه وإبرازه، بوصفه تجربة شخصية تحمل في طياتها ملامح من سيرة وطن.

دار الريس تشارك في معرض الدوحة الدولي للكتاب

تشارك دار الريس للنشر والتوزيع والترجمة في فعاليات معرض الدوحة الدولي للكتاب 2026، الذي يُقام خلال الفترة من 14 إلى 23 مايو 2026 في مركز الدوحة للمعارض والمؤتمرات، تحت إشراف وزارة الثقافة. ويُعد هذا المعرض واحدًا من أبرز الفعاليات الثقافية في المنطقة، إذ يستقطب سنويًا مئات دور النشر من مختلف الدول العربية والأجنبية، إلى جانب نخبة من الكتّاب والمفكرين والمترجمين.

ويتميّز المعرض بكونه فضاءً ثقافيًا متكاملًا لا يقتصر على عرض الكتب فحسب، بل يمتد ليشمل ندوات فكرية وحوارات أدبية ولقاءات مباشرة مع المؤلفين، إضافة إلى ورش عمل ثقافية وتدريبية، وفعاليات موجهة للأطفال واليافعين، فضلًا عن أجنحة متخصّصة في الترجمة وصناعة النشر. وتأتي مشاركة دار الريس في هذا الحدث في إطار حضورها المتواصل في الساحة الثقافية العربية، حيث تسعى إلى عرض أحدث إصداراتها في مجالات الأدب والفكر والترجمة، وتعزيز حضورها بين القرّاء والمهتمين بصناعة الكتاب.

وبهذا يواصل معرض الدوحة الدولي للكتاب ترسيخ مكانته كأحد أهم المواعيد الثقافية السنوية في المنطقة.

شربل داغر يقرأ تاريخ الصورة بين الدين والسياسة

صدر عن (دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع (سلسلة فنون، 2026) كتاب الباحث والشاعر شربل داغر بعنوان (الأيقونة، وأقلام الخط، واللوحة: الصورة بين الدين والسياسة)، وهو عمل نقدي يعيد تفكيك تاريخ الصورة في الفضاءين الإسلامي والمسيحي بعيدًا من الثنائيات التقليدية حول التحريم والإباحة.

يرى داغر في كتابه أن الصورة لم تكن مجرد إنتاج فني، بل مجالًا رمزيًا تشكّل عبر تداخل الدين بالسياسة والسلطة، وأن ما يُعرف بـ"تحريم الصورة" لا يُفهم كحكم عقائدي ثابت، بل كمسار تاريخي ارتبط بحاجات الحكم وإدارة الشرعية. ويعتمد الكتاب على قراءة واسعة لمصادر بصرية ومادية مثل النقود والجداريات والأيقونات والمخطوطات، ليخلص إلى أن التحوّلات من التصوير إلى الخط أو الزخرفة لم تكن قطيعة دينية، بل إعادة تنظيم للصورة داخل منظومات السلطة، خصوصًا في العهد الأموي والعثماني.

ويقدّم داغر أطروحة مركزية مفادها أن تاريخ الصورة هو تاريخ للسلطة بقدر ما هو تاريخ للفن، وأن فهمها يتطلّب تجاوز التصوّرات الجاهزة نحو قراءة أكثر تركيبًا لتشابك المقدس والسياسي في تشكيل المعنى البصري.

تفكيك صورة "الجنتلمان" في رواية هربرت كلايد

صدر حديثًا عن دار الكرمة، بترجمة إيناس التركي، كتاب (سقوط جنتلمان) للروائي الأمريكي هربرت كلايد لويس، والذي يقدّم سردًا يقوم على تفكيك صورة "الرجل المحترم" حين يُلقى به خارج السياق الاجتماعي الذي يمنحه معناه.

وتدور أحداث الرواية حول رجل الأعمال بريستون ستانديش الذي يسقط في عرض المحيط الهادئ أثناء رحلة بحرية متجهة إلى هونولولو، في واقعة تتحوّل من حادث فردي إلى اختبار حاد لفكرة الفضيلة والانضباط الاجتماعي. وتقوم الرواية على مواجهة مباشرة بين صورة "الجنتلمان" بوصفه نموذجًا متكاملًا للسلوك المتزن، وبين لحظة الخطر التي لا تعترف بهذه الصورة ولا تمنحها أي امتياز، حيث يتحوّل ما يُعد فضيلة في الحياة اليومية إلى عبء يبطئ الاستجابة ويعقّد فعل النجاة.

ويبرز في النص أن البطل يظل أسير تمثله الاجتماعي حتى في أقصى لحظات الانهيار، إذ يواصل التفكير في صورته أمام الآخرين أكثر من تركيزه على فعل البقاء نفسه، في مفارقة تكشف هشاشة البناء الأخلاقي حين يُختبر خارج شروطه. وتطرح الرواية، عبر هذا السقوط، سؤالًا مركزيًا حول حدود الفضيلة حين تنفصل عن سياقها العملي، وحول ما إذا كانت القيم قادرة على إنقاذ الإنسان في لحظات المواجهة.

خبر المطابع

(عصا مقديشو) سرد إنساني يستعيد ظلال الحرب الأهلية الصومالية

تقدّم رواية (عصا مقديشو) للروائي الإريتري هاشم محمود معالجة أدبية عميقة لتداعيات الحرب الأهلية في الصومال، عبر سرد إنساني يضيء أثر الصراع في الإنسان والمدينة والذاكرة الجمعية، ويستحضر تفاصيل مرحلة مضطربة ما تزال آثارها حاضرة في الوجدان الجمعي.

وقد شهدت الرواية التي صدرت عن دار النخبة للنشر والطباعة والتوزيع في جمهورية مصر العربية، حضورًا لافتًا خلال مشاركتها في معرض القاهرة الدولي للكتاب 2026، حيث استقطبت اهتمام القرّاء والنقّاد، بوصفها عملًا يجمع بين البعد التوثيقي والخيال الروائي، مقدّمًا مقاربة فنية لتجربة الحرب تتجاوز السرد التقليدي نحو أفق إنساني أرحب.

وفي هذا السياق، يوضح الكاتب أن الرواية تستعيد ملامح مقديشو في زمن الحرب، كاشفةً التحوّلات العميقة التي طرأت على المدينة تحت وطأة العنف والانقسام. كما تتتبّع الرواية مصائر شخصيات أنهكتها التمزّقات الاجتماعية، ودفعتها الظروف القاسية إلى خوض تجارب الهجرة القسرية وفقدان الأمان، في محاولة لرصد الأثر النفسي والاجتماعي العميق للحرب في حياة الأفراد والمجتمع. ولا تقف الرواية عند حدود التوثيق أو الحكاية، بل تمضي إلى منح صوتٍ للضحايا والمهمّشين، مبرزةً دور الذاكرة في مقاومة النسيان، واستعادة الحكايات التي كادت أن تطمسها سنوات الصراع، لتغدو بذلك شهادة سردية على زمنٍ مثقل بالجراح.

ويرى متابعون أن (عصا مقديشو) تمثّل إضافة نوعية المكتوب بالعربية، لما تنقله من تعقيدات الواقع الصومالي، وما تفتحه من أفق للتأمّل في تداعيات الحروب الأهلية على المجتمعات الإفريقية.

ويُعدّ هاشم محمود من الأصوات الروائية الإريترية التي تكتب بالعربية، حيث تنشغل أعماله بقضايا الحرب والهوية والهجرة، وتمتاز بقدرتها على المزج بين الواقعي والمتخيّل، مع تركيز واضح على التجربة الإنسانية في مناطق النزاع. ويسعى من خلال كتاباته إلى توثيق الذاكرة الجماعية وإبراز أصوات المهمّشين، ضمن رؤية سردية تنتمي إلى الأدب الإفريقي المعاصر بروح إنسانية عميقة.

ليلى سليماني في (هجوم على الحدود): تأمّل في جرح اللغة والهوية

في كتاب جديد بعنوان (هجوم على الحدود) عن (دار غاليمار، مارس 2026)، تقدّم الروائية المغربية الفرنسية الحائزة على جائزة غونكور، ليلى سليماني، نصًا اعترافيًا تتأمّل فيه علاقتها باللغة العربية وسؤال الهوية المغاربية بين العربية والفرنسية.

تقول سليماني في حوار مع دار غاليمار إن العربية كانت بالنسبة إليها "اللغة الأبوية" بالمعنى المزدوج، مضيفة: "تخيّلتُ أنها ستكون اللغة الأبوية، وأن غيابها يوازي غياب أبي، لأنه مات، ولأنه كان يجد صعوبة بالغة في نقل ثقافته". ويعالج الكتاب شعور الكاتبة بالخجل من عدم إتقان العربية، ضمن سياق أوسع يرتبط ببنية اجتماعية جعلت الفرنسية لغة ترقٍ اجتماعي، بينما بقيت العربية في نطاق رمزي ووجداني، ما أنتج انقسامًا لغويًا داخل الهوية المغاربية. ويقدّم النص قراءة داخلية لتجربة الاغتراب اللغوي، كما يفتح نقاشًا أوسع حول أثر التعليم والاستعمار في تشكيل وعي الأجيال المغاربية بلغاتها.

بهذا العمل، تواصل سليماني فتح نقاش حول اللغة بوصفها عنصرًا مركزيًا في تشكيل الذاكرة والهوية.

العبيكان يقترب من (الشعوب المسحورة)

يصدر حديثًا كتاب (الشعوب مسحورة) للكاتب إبراهيم العبيكان، الذي يقدّم من خلاله رؤية نقدية وفكرية معمّقة حول طبيعة الصراع الأزلي بين الحق والباطل، من خلال طرح يجمع بين التجربة الشخصية والتأملات الدينية. يناقش الكتاب فكرة "السحر" بمعناه الواسع، بوصفه منظومة من التأثيرات النفسية والإعلامية والبيانية التي تُمارَس على الشعوب، حيث يرى الكاتب أن هناك قوى تسعى للهيمنة على العقول وتوجيه المجتمعات عبر استغلال نقاط الضعف الإنسانية، مثل الخوف والغضب والشهوة، بما يؤدي إلى تفكيك البنية الاجتماعية وإضعاف الروابط الأسرية. ويتناول الكتاب الصادر ضمن إصدارات دار الريس للنشر والتوزيع والترجمة، أساليب التلاعب السياسي والديني، مشيرًا إلى استخدام أدوات متعدّدة كالفقر، والفتن، والصراعات المجتمعية، في سبيل تشتيت وعي الإنسان وإبعاده عن جوهر رسالته. ويؤكد أن الصراع الحقيقي يتجاوز البعد المادي، ليشمل مواجهة مستمرة مع ما يصفه بـ"شياطين الإنس والجن". وفي المقابل، يطرح الكتاب مسارات للتحرّر ترتكز على العودة إلى القيم الروحية والتمسّك بالوعي، وتزكية النفس، مؤكدًا أن العلم الحقيقي هو ما يقود الإنسان نحو الحرية الداخلية والانعتاق من أشكال التبعية. يأتي هذا الإصدار في سياق الكتب الفكرية التي تقدم قراءات عميقة للواقع المعاصر.

خبر المطابع

ليلى صلاح تعلن صدور روايتها (أنيميا الحب) عن دار الفارابي

أعلنت الكاتبة ليلى صلاح عن صدور عملها الروائي الجديد (أنيميا الحب)، عن (دار الفارابي) ببيروت، في تجربة سردية تنفتح على أسئلة الجسد والأنوثة والهوية، وتشتبك مع قضايا المرأة في فضاءات اجتماعية ونفسية متوتّرة، بلغة تمزج بين الشعرية والرمزية والتكثيف السردي.

تنتمي الرواية إلى تيار السرد النسوي السوداني المعاصر، حيث تشتغل على تفكيك الصورة النمطية للمرأة وإعادة بناء حضورها بوصفها ذاتًا فاعلة لا مجرد موضوع للسرد أو التخييل. وتطرح العمل أسئلة حول الحب بوصفه حالة نقص واغتراب، لا مجرد تجربة عاطفية، في سياق يعكس تحوّلات المجتمع وضغوطه الثقافية.

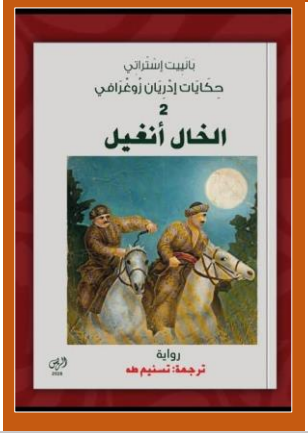
وتُعد الكاتبة ليلى صلاح ميرغني من الأصوات السردية المرتبطة بالاهتمام بقضايا المرأة في الأدب السوداني المعاصر، وقد ارتبط اسمها بعدد من الفعاليات والأنشطة الثقافية مثل الصالونات الأدبية ودوائر النقاش السردي، إضافة إلى حضورها في سياقات الكتابة النسوية التي تُعنى بكسر التابوهات الاجتماعية وإعادة مساءلة السلطة داخل النص. كما يرتبط اسمها في المشهد الثقافي السوداني بمقاربات سردية تشتبك مع الواقع الاجتماعي والسياسي، وتشتغل على تمثيلات المرأة في الأدب الحديث، ضمن ما يُعرف باتجاهات "المرأة والسرد" في التجربة الأدبية السودانية.

وتأتي (أنيميا الحب) في هذا السياق بوصفها نصًا يواصل هذا المشروع، من خلال بناء عالم روائي تتقاطع فيه الأصوات النسائية، وتتصاعد فيه التوترات الداخلية وصولًا إلى لحظات الانفجار الرمزي والتحرّر من القيود. وتحمل الرواية أيضًا إشارات نقدية ضمنية لعلاقة الفرد بالسلطة، وللجسد بوصفه مساحة صراع بين القمع والرغبة، في إطار سردي يميل إلى الاشتغال على الصورة أكثر من الحكاية التقليدية، ما يجعلها أقرب إلى النص الروائي التجريبي.

وتأتي هذه الإصدارة ضمن موجة متنامية في الأدب السوداني المعاصر، الذي يشهد حضورًا لافتًا للأصوات النسائية في إعادة تشكيل المشهد الروائي، وطرح أسئلة جديدة حول الهوية والحرية والكتابة نفسها.

أحرّ التهاني وأصدق عبارات الفخر من أسرة (الملف الثقافي) إلى الكاتبة الراتبة بالملف ليلى صلاح بمناسبة صدور روايتها الجديدة، متمنّين لها مزيدًا من التألق والإبداع، وأن يكون هذا الإصدار إضافةً نوعية لمسيرتها الأدبية المضيئة، وبدايةً لنجاحات أوسع في عالم السرد والرواية.. كل التوفيق والتميّز الدائم في القادم من الإصدارات.

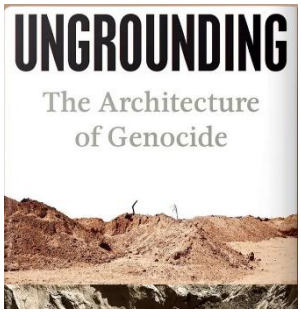
تسنيم طه تترجم (الخال أنغيل)



ضمن حراك الترجمة الأدبية، تصدر قريبًا عن دار الريس للنشر والتوزيع والترجمة ترجمة عربية جديدة لرواية (الخال أنغيل) للكاتب الروماني بنايت استراتي (Panaït Istrati)، بترجمة الكاتبة والمترجمة تسنيم طه عن اللغة الفرنسية. يُعد استراتي من أبرز الأصوات الأدبية في مطلع القرن العشرين، وقد عُرف بكتاباته ذات النزعة الإنسانية العميقة وقدرته على تصوير حياة المهمشين والبسطاء بلغة صادقة ومؤثرة، في سياق يسعى إلى تعزيز حضور الأدب الفرنكوفوني في المكتبة العربية.

تنقل الترجمة روح النص الأصلي محافظةً على حساسيته الأسلوبية، مع تقديمه بلغة عربية رشيقة قادرة على ملامسة القارئ المعاصر، بما يفتح أفقًا جديدًا للتفاعل مع أدب أوروبا الشرقية المكتوب بالفرنسية.

هندسة الإبادة.. قراءة في الجغرافيا العميقة لحرب غزة



يقدّم الباحث والأكاديمي البريطاني إيال وايزمان، مدير منظمة (الهندسة المعمارية الجنائية)، في كتابه الجديد (أندغراوند: هندسة الإبادة)، قراءة تحليلية معمّقة للبنية المكانية والعمرانية للحرب على قطاع غزة، كاشفًا عن طبقات جغرافية خفية تشكّل جزءًا من منظومة العنف المستمرة في المنطقة. ينطلق الكتاب من مفهوم "الجغرافيا العميقة"، متتبّعًا تضاريس غزّة من أنفاقها تحت الأرض إلى سطحها العسكري، ليقدّم خريطة متعدّدة المستويات للصراع، حيث تتداخل العمارة مع أدوات السيطرة والتهجير. ويرى وايزمان أن البنية المكانية نفسها تتحوّل إلى أداة في إنتاج العنف وإعادة تشكيل الواقع الديموغرافي والجغرافي للقطاع. ويوثّق العمل، الصادر عن دار (بنغوين) والمقرّر نشره في 12 يوليو، سلسلة من حملات التدمير والتهجير التي أعادت صياغة المشهد الفلسطيني، في مسار ممتد منذ نكبة 1948 وصولًا إلى الحرب الجارية. ويضم الكتاب مواد بصرية غنية تشمل خرائط وصورًا ورسومًا بيانية، تُستخدم كأدوات توثيق وتحليل، في محاولة لتقديم شهادة دقيقة على ما يصفه المؤلف بتراكمات العنف التي تصل إلى مستوى الإبادة الجماعية، وفق توصيفه الأكاديمي والسياسي. ويُعد إيال وايزمان من أبرز الباحثين في العالم في دراسة العلاقة بين العنف والبيئة المبنية، وقد قاد عبر "الهندسة المعمارية الجنائية" تحقيقات متعدّدة في انتهاكات حقوق الإنسان حول العالم، بما في ذلك مشاركته في توثيق ملفات معروضة أمام محكمة العدل الدولية منذ عام 2023.

خبر المضابع

عبد الرازق كرّار.. كاتب يعبر الجغرافيا بين إريتريا والسودان وأستراليا

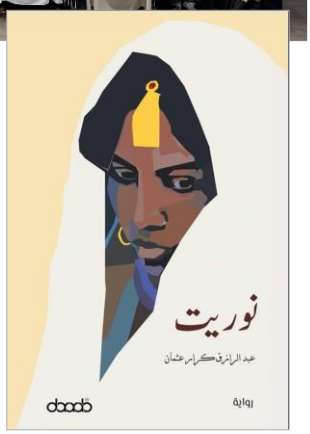
(كتارا) احتضن تدشين روايته (نوريت)

الدوحة: مجدي علي

في التجربة الأدبية للكاتب والباحث د.عبد الرازق كرّار عثمان، لا تبدو الجغرافيا حدودًا بقدر ما تبدو طبقات متراكبة من الذاكرة الإنسانية، الممتدة بين المنفى والبحث عن معنى الوجود. هو كاتب تشكّل وعيه على تخوم أماكن متباعدة: من شرق السودان حيث تتكثّف أسئلة اللجوء الأولى، إلى أروقة الجامعات في الخرطوم، وصولًا إلى فضاءات أستراليا الواسعة، حيث أعاد صياغة علاقته بالعالم من موقع الباحث والمهاجر والكاتب في آنٍ واحد، ومن موقع الإنسان الذي يكتب وهو يحمل خرائطه الداخلية أكثر مما يحمل جوازاته.

ينتمي كرّار إلى جيل من المثقفين الإريتريين الذين لم ينفصل مشروعهم الفكري عن أسئلة الوطن والهوية والمنفى. بدأ مساره الأكاديمي في السودان، حيث نال درجة الماجستير في العلاقات الدولية من جامعة الخرطوم، وهو ما أسّس مبكرًا لاهتمامه العميق بقضايا السياسة والتحولات الاجتماعية في البيئات الهشّة، ثم واصل رحلته العلمية في أستراليا، ليحصل على درجة الدكتوراه في العلاقات الدولية من جامعة ديكين، إلى جانب ماجستير في العولمة من الجامعة الوطنية الأسترالية، في تكوين معرفي يعكس انتقاله من سؤال الدولة إلى سؤال الإنسان في عالم متحوّل تتداخل فيه الحدود والهويات والشتات.

غير أن هذا التكوين المعرفي لم ينفصل عن انشغاله العميق بجذوره وقضايا وطنه وأهله، وهو ما انعكس في مشروعه السردي الذي يشتبك مع قضايا الإنسان السوداني والإريتري والإفريقي في سياقات اللجوء والهجرة والتحوّلات الاجتماعية، بما يمنح تجربته بعدًا إنسانيًا يتجاوز الجغرافيا نحو همّ كوني أوسع، حيث يصبح الإنسان هو المركز، لا المكان.



في محاولةٍ جريئةٍ لسدّ فراغٍ ملحوظ في المكتبة الأدبية الإريترية، يخوض الصحفي والكاتب والباحث عبد الرزّاق كرّار تجربة السرد الروائي عبر عمله الجديد (نوريت). تغوص الرواية في تاريخ اللجوء الإريتري إلى شرق السودان، مستحضرةً فصول التغريبة الإريترية التي ما تزال فصولها مفتوحة حتى اليوم، حيث يتحوّل اللجوء من حدثٍ تاريخي إلى حالة إنسانية ممتدة في الزمن والذاكرة.

وقد صدرت الرواية عن دار عرب في سلطنة عُمان، وعرضت ضمن فعاليات معرض مسقط الدولي للكتاب في أواخر مارس الماضي لتأخذ مكانها في فضاء سردي عربي أوسع، يتقاطع مع أسئلة المنفى والهوية والنجاة.

وتقدّم رواية (نوريت)، التي احتضنت المؤسسة العامة للحي الثقافي (كتارا) في الدوحة تدشينها الأسبوع الماضي، سردًا إنسانيًا كثيفًا يمزج بين الواقع والخيال، حيث تتقاطع فيها الذاكرة مع الألم، وتُطرح أسئلة عميقة حول الهوية والمعاناة والنجاة في البيئات القاسية. وقد فعالية التدشين حضورًا ثقافيًا لافتًا، تخلّلته قراءة نقدية قدّمها الكاتب والناقد إبراهيم الولا، تناول فيها البنية السردية والثيمات الإنسانية للرواية، إلى جانب إدارة الروائي والكاتب هاشم محمود لفقرات الأمسية.

تبدأ حكاية نوريت من طفولةٍ مثقلةٍ بالأسئلة والصمت، تعيش خلالها البطلة في ظروفٍ قاسية داخل بيئةٍ لا ترحم، قبل أن تتوالى التحوّلات الكبرى في حياتها مع فقد الأب وتفكّك الأمان الأسري، لتجد نفسها أمام عالمٍ واسع لكنه غير عادل. ومع مرور الزمن، تنزلق حياتها إلى سلسلة من المحطات الصعبة بين العمل المبكر، والتنقّل القسري، ومحاولات النجاة الفردية، في مسار يعكس هشاشة الإنسان أمام قسوة الواقع.

ويقدّم النص الرواية بوصفها رحلة في قلب الغربة وقسوتها، حيث تتحوّل حياة نوريت إلى معركة طويلة ضد واقع لا يلين، تتناوب فيها الانكسارات ومحاولات النهوض، إلى أن تبلغ لحظة إنسانية فارقة من الإنهاك، لا تُقرأ بوصفها هزيمة بقدر ما هي حصيلة تجربة كثيفة تختصر معنى الصراع مع الحياة أكثر مما تختصر نهايتها.

وتكشف الرواية عن مصائر متشابكة، إذ تترك نوريت خلفها ابنًا يحمل اسمًا بلا حكاية، وأسئلة معلّقة حول الجذور والمعنى، في فضاء تتقاطع فيه الأمومة مع الفقد، والغربة مع القدر، والنجاة مع وجعٍ مستمر، لتغدو الحكاية مساحة مفتوحة على الألم الإنساني العميق، لا تُغلق على إجابة، بل تُبقي الأسئلة حيّة وممتدة. كما تُقدّم (نوريت) بوصفها صرخة سردية تتجاوز الحكاية الفردية إلى وجع جمعي، لا تكتفي برصد المعاناة، بل تضع القارئ أمام أسئلة أخلاقية وإنسانية حادّة حول الغياب والنسيان، وحول ما إذا كنا نمرّ بحيواتٍ شبيهة بـ(نوريت) دون أن نلتفت إليها، في عالم سريع يبتلع التفاصيل الصغيرة للإنسان.

ومن مقر إقامته في أستراليا، أعرب د.عبد الرازق كرّار عن اعتزازه بتدشين الرواية، مؤكدًا أنه تابع الفعالية بكل فخر وامتنان رغم عدم تمكّنه من الحضور، موجّهًا شكره لإدارة مكتبة كتارا، ولمديرها خالد المهندي، وللزميلين هاشم محمود وإبراهيم الولا على جهودهم في إنجاح الأمسية، إضافة إلى تقديره للحضور والمشاركين في هذا المشهد الثقافي.

الواقع أن تجربة د.عبد الرازق كرّار لا تبدو مجرد انتقال من الأكاديمية إلى الأدب، بل امتداد لمسار واحد تتداخل فيه المعرفة بالتجربة، والبحث بالكتابة، في محاولة لفهم الإنسان في أكثر لحظاته هشاشة وتعقيدًا، حيث تتحوّل الكتابة إلى شكل من أشكال النجاة الرمزية من الفقد والمنفى، وها هو عند تخوم الجغرافيا لا بوصفها حدودًا فاصلة، بل بوصفها مساحات مفتوحة للمعنى، كاتبٍ جعل من العبور هوية، ومن المنفى سؤالًا مفتوحًا، ومن الرواية محاولة لفهم الإنسان حين يُجرد من يقينه ولا يبقى له سوى الحكاية.

إستيلا قايتانو..

نجمةُ الصباح..
التي تُضيءُ للتائهين الطريق

نجمة أوقاتنا؛ حين نكتب عنها فإننا لا نفعل سوى أن نتحسّس نبضنا. يقول المثل السوداني: "شكّار نفسه إبليس" هربًا من الغرور، لكن الكتابة عن إستيلا ليست مديحًا لها بقدر ما هي مواجهة لذواتنا؛ لأنها ببساطة "نحن" في تفاصيلنا التي لا ينتبه إليها أحد.

إستيلا تسكن لحظاتنا اليومية: في صبرنا في المواصلات العامة، في عرق الظهيرة، في "الدغش" قبل أن تصحو المدينة، في حقائب النسوة الكادحات، وفي أحلام الشباب الذين يطاردون وطنًا في المنافي. استطاعت أن تقبض على تلك القوة الكامنة فينا وتضعها في كتاب.

هي شريكة الملح والجوع، تجلس بروحها على "برش" أوجاعنا، وتقاسمنا ما يسد حاجة نفوسنا من ترياق. تمنحنا القدرة على الضحك بين الدموع، وعلى انتزاع الفرح من "فرقات" الوجع. إستيلا بهار أيامنا ولقمتنا التي نتقاسمها بمحبة.

نكتب عنها فنكتب سيرنا الذاتية؛ بضحكاتنا وأحزاننا التي لا تزيدنا إلا صلابة. والصيدلانية التي في داخلها مزجت الحروف فصنعت منها دواءً؛ فمنذ (زهور ذابلة) و(العودة) و(أرواح إدو) و(وايريم)، ظلّ مشروعها يسعى لشفاء جراحنا، ولرتق جرح الوطن والإنسان.

لم تكتب عنّا بقدر ما كتبت بنا، والفرق بين الاثنين كبير.

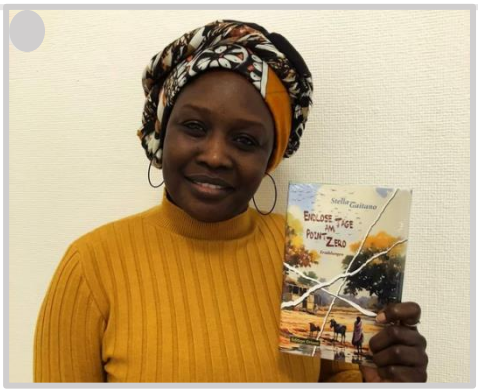
وحين تُعرف القلوب بأفعالها، تأتي مبادرتها (اصنع فرقًا بكتاب) بوصفها ذروة هذا المسار؛ مبادرة طافت البلاد، تنثر الكتاب حبًا، وتجمع الناس على القراءة، وتبني جسورًا من نور تعبر عليها الأرواح البسيطة.

إستيلا، يا ابنة الأرواح المتمرّدة، نحن بخير ما دمنا نرى وجهكِ في تفاصيلنا. امتناننا لكِ، لأننا، وإلى ما يشاء الله..

سنظل نشبه بعضنا، ونظلّ نحن.

هذا المنشور ضمن برنامج (عينة الطرفة) الذي تقدّمه مؤسسة الفال الثقافية، ويُعنى بالاحتفاء بصُنّاع الأثر في السودان. شكرًا وامتنانًا لما قدموه وما يزالون يقدّمونه.

لماذا (عينة الطرفة)؟ لأنها عروس الخريف وعموده الفقري.. إذا صلحت، صلح الموسم كله. وكذا صُنّاع الأثر.. وجودهم بشارة خير لمجتمعنا وعموده الفقري..



في سيرة إستيلا قايتانو

تُعد إستيلا قايتانو واحدة من أبرز الأصوات السردية في المشهد الأدبي السوداني والجنوب سوداني، حيث تكتب من تخوم التجربة الإنسانية الممزقة بين الحرب والمنفى والبحث الدائم عن معنى الانتماء. درست الصيدلة في جامعة الخرطوم، لكنها سرعان ما وجدت في الكتابة وسيلتها الأصدق للتعبير عن الأسئلة العميقة التي ظلت تلازمها حول الهوية والإنسان والوطن.

بدأت قايتانو مسيرتها الأدبية عبر القصة القصيرة في أواخر التسعينيات، قبل أن تفرض حضورها كصوت مختلف ينحاز إلى المهمشين والبسطاء. في أعمالها، لا تظهر الحرب بوصفها حدثًا سياسيًا فحسب، بل كحالة يومية تتسلل إلى تفاصيل الحياة الصغيرة، فتشكّل الوعي وتعيد صياغة العلاقات الإنسانية.

ما يميز كتابة إستيلا قايتانو هو قدرتها على المزج بين البساطة والعمق؛ فهي تكتب بلغة عربية شفافة، لكنها محمّلة بإيقاع الذاكرة الشعبية وروح الحكاية الأفريقية. لا تكتب عن شخصياتها من الخارج، بل تنفذ إلى داخلها، وتمنحها صوتًا حقيقيًا، كأنها تكتب "بهم" لا "عنهم."

بعد انفصال جنوب السودان عام 2011، عاشت قايتانو تجربة الانقسام بكل تعقيداتها، واضطرت لاحقًا إلى مغادرة البلاد، لتستقر في أوروبا حيث واصلت الكتابة من موقع المنفى، حاملةً ذاكرة تجمع بين الفقد والحنين.

لم تقتصر مساهمتها على الكتابة فحسب، بل امتدت إلى العمل الثقافي والمجتمعي، من خلال مبادرات تهدف إلى نشر القراءة مثل (اصنع فرقًا بكتاب)، التي تسعى إلى بناء جسور معرفية بين الناس.

لقد حظيت أعمالها باهتمام متزايد على المستوى العالمي بعد ترجمتها إلى عدّة لغات، ما رسّخ مكانتها ككاتبة تحمل صوتًا إنسانيًا عابرًا للحدود.

في مجمل تجربتها، تبدو إستيلا قايتانو كاتبة تكتب من عمق التجربة، حيث تتحوّل الكتابة إلى فعل مقاومة، ومحاولة دائمة لترميم ما تهدّم في الروح، لتؤكد أن الحكاية تظل الطريق الأصدق لفهم الإنسان.

متى ينتبه الطغاة إلى صمت الشعوب؟

د.محمد عبد الله

في الظاهر، قد يبدو الصمت نعمةً كبرى للطاغية: شارع هادئ، لا هتافات، لا لافتات تُقلق نومه، ولا صوت يفضح خطاباته الجاهزة. لكنّ التأمّل في التاريخ يكشف العكس تمامًا؛ فكثيرًا ما كان الصمت مجرد غيمة تتكوّم ببطء، قبل أن تنفجر دفعةً واحدة.

الطغاة، في الغالب، لا ينتبهون إلى هذا الصمت. ليس لأنهم أغبياء بالضرورة، بل لأن طبيعة الحكم المستبد تعزلهم عن الشارع، وتوهمهم بأن السكون رضا. هكذا أخطأ نبلاء فرنسا عام 1789، حين ظنّوا أن الفقراء قد هدأوا واستسلموا للجوع، فإذا بالجوع نفسه يتحوّل إلى صرخة هزّت عروشهم. وفي إيران، قبل الثورة، راهن الشاه على أجهزته الأمنية، وغاب عنه أن المساجد والبيوت، بل والقلوب،كانت تعيد ترتيب المشهد في صمت.

الثورات لا تنفجر صدفة، بل تنشأ من تراكم بطيء وهدوء مؤقت: ظلم يتصاعد، وعدالة تُؤجَّل، وأمل يُخلف وعده. تمرّ الثورات بموجات مدّ وجزر، تتقدم وتتراجع، لكنها تحتفظ دائمًا بخيط خفي يربط مراحلها: شعور الناس بأن ما هو كائن لم يعد قابلًا للاستمرار.

وهنا يصبح الصمت نفسه بطلًا في الحكاية. ليس صمت المستسلم، بل صمت من يُخفي قنبلته. في هذه اللحظة، تحضر كلمات الشاعر السوداني الكبير عالم عباس، كأنه يصف واقعًا يتكرر:

هدوءٌ، ولكنه عاصفةْ.

هدوءٌ، وفي صمته الكاظم من غيظه قنبلةٌ ناسفةْ.

إنه الصمت الذي "يهندس في السر ذرّات وثبته"، لا غضبًا أعمى، بل غضب يتعلّم الدقّة، ويكدّس الرعد والبرق لساعة الانفجار.

السودان، في تجربته القريبة، يقدّم مثالًا حيًا لهذه المعادلة. عقود من القمع والتهميش جعلت كثيرين يظنون أن الشعب قد استسلم لواقع لا يُطاق. لكن ذلك الهدوء لم يكن سوى إعادة ترتيب للأوراق، وتغيير للغة، وتحضير للحلم.

ثم جاءت اللحظة الفاصلة: سقوط رأس النظام. وظنّ البعض أن الحكاية انتهت. غير أن إسقاط الرأس لا يعني موت الجسد؛ فالدولة العميقة، بشبكاتها المعقّدة، سارعت إلى المقاومة: أولًا بالقتل المنهجي، ثم بجريمة ستظل وصمة في الذاكرة، هي فضّ اعتصام القيادة العامة. أُلقيت جثامين الثوار في النيل، وكأن الجلادين أرادوا محو الذاكرة نفسها، لكنهم، من حيث لا يشعرون،كانوا يضيفون مزيدًا من الوقود إلى النار. وهنا يعود صوت عالم عباس:

هدوءٌ، وتحسبه هدأة الموت، لكنها الآزفة، ستتبعها الرادفة.

يظن الطغاة أن الهدوء موت، لكنه في الحقيقة تخفٍّ ذكي. ليس تراجعًا، بل إعادة تموضع. الثورة التي تبدو مكسورة تعيد تعريف نفسها في صمت، وتعيد ترتيب قواها لمعركة قد تطول، لكنها لا تُلغى.

التاريخ لا يسير في خط مستقيم، وهذه مفارقة تمنح الثوار عزاءً كما تمنحهم الألم. لكن، في المآل، تميل الثورات إلى الانتصار، لا لأنها تملك السلاح الأقوى، بل لأن الطغيان نفسه يُنتج أعداءه: يظلم فيصنع ثائرًا، ويقتل فيخلق ذكرى، ويظن أنه يمحو، فإذا به يزرع جذورًا أعمق.

في خاتمة قصيدته، يحدد عالم عباس أفق هذا الغليان:

إلى أن يُقامَ القِصاص على ساحة العدل بالقسط،

لا يتفلت جانٍ،

ولا يعتري المنصفين انهزامُ.

يبقى السؤال: هل ينتبه الطغاة لصمت الشعوب؟

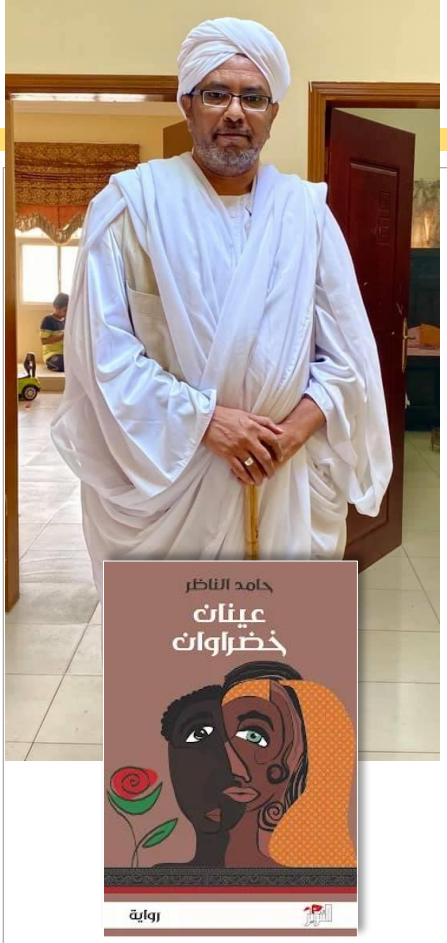
التاريخ يجيب، والشعر يؤكد، والدم يشهد: نادرًا. نادرًا ما ينتبهون في الوقت المناسب؛ لأنهم يرون في الصمت فراغًا، بينما هو في حقيقته امتلاء، ويرون سكونًا، ولا يسمعون ما تحته من دوي.

لكن الشعوب، حتى في صمتها، لا تتوقف عن العمل: تتعلّم، تخطئ، تراكم، وتعيد تعريف نفسها. وحين تنطق، لا تنطق لتُسمِع فقط، بل لتُغيّر.

وهنا تكمن البشارة: أن ما يبدو سكونًا ليس إلا استراحة موج.. قبل أن يعود، أقوى، وأوسع، وقادرًا على اقتلاع ما تبقّى من وهم الطغاة.

قراءة في رواية

(عينان خضراوان) للروائي حامد الناظر



تسنيم طه

في رواية (عينان خضراوان) للروائي السوداني حامد الناظر، نحن لسنا أمام حكاية فردية فحسب، بل أمام نصّ يتكئ على جرحٍ واقعيّ، ويعيد تشكيله فنيًا ليصير سؤالًا وجوديًا عن الحرّية والهوية والسلطة.

تنطلق الرواية من واقعة حقيقية هزّت المجتمع السوداني، وهي قضية مريم يحيى إبراهيم، لتبني فوقها عالمًا تخيليًا أكثر اتساعًا وأشد قسوة. لكن الرواية لا تعيد سرد الحدث كما هو، بل تحوّله إلى مادة إنسانية عميقة، حيث تصبح "عرفة" أو "حياة" تجسيدًا لإنسانة مسحوقة بين فكّي الحرب والمجتمع، وبين سلطة السلاح وسلطة التأويل الديني.

البنية السردية: تشظي الزمن ووحدة الألم

اعتمدت الرواية على بنية سردية مزدوجة تقوم على خطين زمنيين:

1/ زمن الماضي، الذي يُروى بضمير المتكلم، حيث تستعيد "عرفة" سيرتها المثقلة بالجراح والألم.

2/ زمن الحاضر، الذي يُروى بضمير الغائب من خلال راوٍ عليم يراقب ويصف المشهد من الخارج.

وهذا التناوب السردي ليس مجرد تقنية، بل تعبير عن انقسام الذات:

- ذات متحدة مع الألم وتعايشه.
- وذات تراقبه وتحاكمه.

يمنح التناوب بين ضمير المتكلم وضمير الغائب النص بُعدين متكاملين: حميمية الاعتراف حين تتكلم الذات من داخل جرحها، واتساع الرؤية حين تتراجع خطوة لتتأمل ذاتها والعالم بعينٍ أكثر شمولًا ووعيًا. كما أن استخدام تقنية "الفلاش باك" يجعل القارئ يدخل تدريجيًا إلى أعماق الرواية، حتى تتكشف له في لحظة تراجيدية متماسكة الحقيقة كاملة.

الشخصيات: من اللحم إلى الرمز

شخصية عرفة "أو حياة": ليست مجرد بطلة، بل بنية رمزية:

- تمثل "المرأة" في سياق القهر المركّب "حرب + سلطة دينية + مجتمع".
- تتحوّل من ضحية إلى شخصية فاعلة عندما تُصر على تقرير مصيرها بنفسها.

3/ يبلغ وعيها بذاتها ذروته في لحظة وجودية حين تقول: "أن أكون أنا ببساطة"..

الشخصيات الأخرى:

- تتوزّع بين شخصيات مساندة (أغلبها نسائية)، وبين قوى قمع (عسكر، متطرفون، ومؤسسات).
- غير أنها تعمل في المجمل كامتدادات للسلطة أو انعكاسات لها، أكثر من كونها كيانات مستقلة.

اللغة:

الرواية مكتوبة بلغة في ظاهرها ليّنة ومنسابة، كأنها تُسلّم نفسها للقارئ دون عناء، غير أنها تُخفي تحت هذا الصفاء طبقات كثيفة من الإحساس المرهف والوجع المكتوم.

لغة لا تُسرف في تصوير العنف ولا تستسلم لإغراء التفصيل الفجّ، بل تكتفي بإيماءات دقيقة، تاركةً للخيال أن يُكمل ما عجزت الكلمات عن قوله أو ما تعفّفت عن التصريح به.

وفي ثنايا السرد، يتكئ الكاتب على وصفٍ حسّي نابض، وحوارٍ منساب مشحون بالصدق، حيث تتبدّى براعة السارد؛ إذ لا يرفع صوته بالصراخ، بل يُحسن الإصغاء إلى رجع الألم في نفس القارئ، حتى يغدو هذا الأخير هو من يطلق الصرخة من أعماقه.

الثيمات:

تتخلّق في الرواية شبكة كثيفة من الثيمات المتداخلة:

1/ تتقدّمها الحرب لا بوصفها واقعة عابرة في الزمن، بل قدرًا ثقيلًا يهبط على الوجود الإنساني كلعنة لا فكاك منها؛ إذ لا تنتهي، مهما تعدّدت ذرائعها، إلا وقد دفعت الأرواح البريئة كلفة حضورها في هذا العالم.

اقتباس: "الحرب مهما كانت غايتها لا يمكن أن تنتهي إلا بالأبرياء ليدفعوا الثمن".

2/ وفي قلب هذا الخراب، يغدو جسد المرأة ساحةً مفتوحة للانتهاك، وموضوعًا لوصاية قاسية، وأداة تُسخَّر لإخضاعها باسم المجتمع تارةً وباسم الدين تارةً أخرى، حتى يتلاشى الحدّ الفاصل بين الحماية والقهر.

3/ ومن هنا ينبثق السؤال الأكثر إيلامًا حول "الهوية والاختيار": هل يملك الإنسان حق أن يختار ذاته، أم أنه محكوم بتعريف قسري تفرضه عليه الجماعة؟

وعلى امتداد النص، تتطرق الرواية إلى "الجهل والأيديولوجيا"، طارحة نقدًا واضحًا لـ"مجتمعات سطحية يسهل قيادتها"، و"أيديولوجيا تستثمر في الجهل لتكريس السلطة".

الرمزية: ما وراء الحكاية

تفيض الرواية بدلالات موارية تتسلّل من بين ثنايا السرد لتشي بعالم أعمق من ظاهر الحكاية.

فاسم "حياة" لا يأتي بريئًا، بل ينطوي على مفارقة موجعة، إذ يتجاور فيه وعد الوجود مع واقع مثقل بالموت الرمزي والانكسار.

أما العينان الخضراوان فتلمعان كإشارة خفية إلى الاختلاف، كأنهما وسم للآخر في فضاء لا يتسامح مع التمايز، أو علامة على فرادة تُثير الريبة أكثر مما تستدعي القبول.

وفي مشهد المحكمة، لا يعود المكان مجرد حيّز قانوني تُتلى فيه الأحكام، بل يغدو مسرحًا كثيفًا لمحاكمة الوجود ذاته، حيث يُستدعى الإنسان ليُساءل عن حقه في أن يكون ما هو عليه.

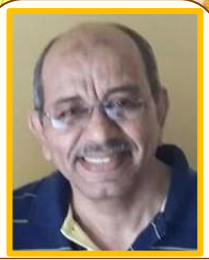
وفي الأفق الأوسع، لا تقف الحرب عند كونها خلفية للأحداث، بل ترتقي إلى استعارة كبرى لعالم مختل، تتداخل فيه الحقائق بالعنف، وتتشابك فيه قداسة الدين مع نزعات السلطة، حتى يغدو التمييز بينها ضربًا من العسر، ويغدو الإنسان ضحية هذا الالتباس الوجودي العميق.

في الختام: لا يمكن اختزال (عينان خضراوان) في كونها حكاية امرأة فحسب، بل هي في جوهرها حكاية إنسان يُستدعى إلى المحاكمة لأنه تجرأ على أن يكون نفسه.

إنها رواية تضع القارئ أمام سؤال قلق لا ينطفئ:

هل الحرّية خيار يُنتزع.. أم ثمن لا بد من دفعه؟

مشاعل الحرّية.. حين تُدخَّن القيم



د.أحمد الليثي

لم تكن السيجارة يومًا حرّية.. لكنها، في لحظةٍ ما، تعلّمت كيف ترتدي قناعها.

في عام 1929، وخلال موكب عيد الفصح في نيويورك، رتّب رائد العلاقات العامة إدوارد بيرنيز حدثًا دعائيًا لافتًا: مجموعة من النساء يظهرن في العلن وهنّ يشعلن السجائر، في مشهد قُدِّم للصحافة بوصفه فعل تمرّد نسوي. أُطلق على السيجارة آنذاك اسم Torches of Freedom (مشاعل الحرّية)، وكان الهدف واضحًا: كسر الوصمة الاجتماعية عن تدخين النساء وفتح سوق جديد لشركات التبغ، وعلى رأسها American Tobacco.

لم تكن مظاهرة بالمعنى التقليدي، بل مشهدًا مُصمَّمًا بعناية ليُقرأ كأنه حرّية، بينما هو في جوهره تسويق. سيدة تُشعل سيجارة، فتبدو كأنها تشعل تمرّدًا لا تبغًا، وتتحوّل لفافة دخان إلى رمز لا إلى عادة. هناك، لم تُكسَر القيود.. بل أُعيد تعريفها. لم يعد السؤال: هل التدخين ضار؟ بل صار: هل تجرؤين على أن تكوني "حرّة"؟

لم يكن ذلك صدفة؛ فإدوارد بيرنيز، ابن أخت سيغموند فرويد، تأثّر بأفكاره حول اللاوعي والرغبات المكبوتة والدوافع الخفية. لم يرَ الإنسان كائنًا عقلانيًا خالصًا، بل كيانًا تُحرّكه طبقات غير مرئية من الخوف والرغبة والتوق إلى الاعتراف. ومن هنا، لم يتعامل مع الجمهور كعقول تُقنع بالحجج، بل كنفوس تُستثار بالرموز حيث تختبئ الغرائز وتتشكل الرغبات.

لم يقدّم المنتج كما هو، بل أعاد صياغته ليُخاطب ما وراء الوعي: فالسيجارة ليست تبغًا.. بل استقلال، والشراء ليس استهلاكًا.. بل تحقيق ذات. لقد أدرك أن القرار لا يُصنع لحظة الاختيار، بل يُزرع قبل ذلك في طبقات أعمق، حيث تتشكّل المعاني قبل أن تتحوّل إلى أفعال.

لم تبقَ هذه الحيلة حبيسة الإعلان؛ فما صمّمه بيرنيز لتسويق السلع، وجد طريقه سريعًا إلى السياسة، حيث لا تُباع المنتجات بل تُصاغ القناعات. هناك، لا تُدار الشعوب بالحقائق وحدها، بل بالصور التي تراها، والرموز التي تصدّقها، والقصص التي تشعر أنها تعبّر عنها. ت

ُرفع شعارات الحرّية فيسير الناس خلفها، لا لأنهم قرأوا تفاصيلها، بل لأنهم شعروا بها. ويُستدعى الخوف فتُعاد صياغة الأولويات، ويُختصر العالم في معادلات بسيطة: "نحن" و"هم"، "الأمان" أو "الخطر"، وسرديات تُبنى لتُشعِر الناس أنهم يدافعون عن أنفسهم.. حتى وهم يُدفعون في اتجاه مرسوم لهم.

وما بدأ كفنّ لإقناعك بشراء منتج، تطوّر إلى فنّ لإقناعك بأن ترى العالم بطريقة معيّنة.

الفرق الوحيد: في الإعلان تُباع سلعة، أما في السياسة فقد تُباع قناعة، أو موقف، أو حتى مصير.

وهكذا، كما تحوّلت السيجارة إلى "مشعل حرّية"، يمكن لأي فكرة أن ترتدي القناع ذاته، فتُقنع الناس أنهم يختارون بينما هم في العمق يُوجَّهون. ما حدث يومها لم يكن عن التدخين، بل عن قابلية الإنسان لأن يصدّق الرمز أكثر مما يفهم الحقيقة.

وهنا تكمن الحيلة الكبرى: حين تُختطف اللغة النبيلة، وتُفرغ من معناها، ثم تُعاد تعبئتها بما يخدم السوق أو السياسة. الحرّية لم تعد قيمة تُعاش، بل صورة تُستهلك. والمعنى لم يعد يُولد من التجربة، بل يُصنع في مكاتب الدعاية.

إن أخطر ما تفعله الدعاية ليس أنها تقنعك بشراء شيء، بل أنها تقنعك أنك حين تشتريه إنما تستعيد ذاتك. وهكذا لا يُباع المنتج فقط، بل تُباع معه فكرة عنك.. عن من يجب أن تكون.

عبدالمنعم مختار

خوارزميات السجن الرقمي

عكف كثيرٌ منا، في ظل ويلات الحرب وما خلّفته من محن ومصائب، على حمل همٍّ ثقيلٍ لا يفارقه؛ بيتٌ نُهب، ومدخرات تبخّرت، وسيارة كانت رمز استقراره صارت خبرًا في ذاكرة موجعة. وحين يجلس قليلًا ليلتقط أنفاسه ويفتح هاتفه كمن يبحث عن نافذة، تكون الخوارزمية قد سبقته إلى حزنه؛ مقاطع عن "انهيار الأمن"، وشهادات عن "خيانة الجيران"، وصور لبيوت منهوبة تشبه بيته حد التطابق.

لا تترك له فرصة لالتقاط معنى مختلف؛ كل ما يراه يعيد عليه الرسالة ذاتها: "لقد ضاع كل شيء.. ولا أمل". فيكبر الألم، لا لأنه جديد، بل لأن تكراره يصنع وهم الحقيقة الوحيدة.

وفي مشهد آخر، يجلس أبٌ نزح هاربًا من ويلات الحرب، يبحث عن ملاذ آمن في بلد لجوء، فيراقب أبناءه بقلق: لغة تتغير، سلوك يتبدل، ورفاق لا يعرف عنهم شيئًا. يمرر إصبعه على الشاشة، فتنهال عليه مقاطع عن "ضياع هوية الأبناء في الغربة"، وتحذيرات من "رفقة السوء"، وقصص عن الإدمان والانحراف. تتشكّل أمامه صورة قاتمة لمستقبل لم يقع بعد، لكنه يبدو، بفعل التكرار، كأنه قدر محتوم.

وفي مشهد ثالث، تقف ربة أسرة نزحت من غرب السودان على أطراف حياة جديدة لم تختارها؛ تركت بيتها وعملها وبيئتها التي ألفتها بكل تفاصيلها، لتجد نفسها في مكانٍ لا يشبهها. تحاول أن تتأقلم، أن تصمت على الغربة الثقيلة، لكنها تهمس أحيانًا: "ما عدنا كما كنّا".

تمسك هاتفها كمن يبحث عن عزاء خفيف، فتجد الخوارزمية قد رتّبت لها عالمًا موازيًا: مقاطع عن "قسوة النزوح"، و"فقدان الهوية"، وسرديات تُضخّم الفجوة بينها وبين المجتمع الجديد. لا ترى محاولات النجاح الصغيرة ولا قصص الاندماج الممكن، بل يتكرر أمامها معنى واحد: "أنتِ غريبة.. ولن تصبح هذه الأرض لكِ". ومع كل مشاهدة يتعمق الإحساس بالانفصال، لا لأن الواقع يرفضها، بل لأن ما يُعرض عليها لا يترك مساحة لاحتمال القبول.

المشكلة أن الإنسان في لحظة ضعفه لا يبحث عن الحقيقة، بل عن تفسيرٍ لألمه، والخوارزمية بارعة في تقديم هذا التفسير حتى لو كان منحازًا ومبتورًا. فهي لا تكذب، لكنها تختار بعناية ما تقوله وما تسكُت عنه؛ فتغيب قصص البناء والنجاة، وتحضر فقط روايات الانكسار.

وهكذا يتحوّل السخط المشروع إلى حالة دائمة، والتذمّر الطبيعي إلى عدسة يرى بها الإنسان كل شيء. لا لأن الواقع كله مظلم، بل لأن ما يُعرض عليه لا يسمح بمرور الضوء.

الخطر ليس في الألم، بل في تسليمه لمنصّة لا تعرفنا، فتقدّمه كأنّه الحقيقة الكاملة. وفي زمن تتنازع فيه الحقيقة مع "ما يُعرض"، يصبح الوعي ليس في أن نرى أكثر، بل في أن نُحسن الشك فيما نراه.

هل المثقّف صنيعة المجتمع أم العكس؟

زكريا نمر

السؤال حول ما إذا كان المثقّف صنيعة المجتمع أم أن المجتمع هو صنيعة المثقّف، ليس سؤالًا نظريًا بريئًا، بل هو سؤال يكشف عن عمق الأزمة في فهمنا لدور الفكر في المجال العام. في السياقات العربية والإفريقية، على وجه الخصوص، غالبًا ما يتم التعامل مع المثقّف إما بوصفه كائنًا معزولًا يعيش خارج الزمن الاجتماعي، أو بوصفه مجرد صدى لما يريده الجمهور والسلطة. وكلا التصورين، في جوهرهما، اختزالٌ مُخلّ.

في التحليل الأولي، لا يمكن إنكار أن المثقّف هو نتاج بيئته. فاللغة التي يفكّر بها، والقضايا التي تشغله، وحتى أدواته المعرفية، كلها تتشكّل داخل بنية اجتماعية وثقافية محدّدة. المثقّف الذي ينشأ في مجتمع مأزوم سياسيًا أو اقتصاديًا، غالبًا ما يحمل هذا المأزق في وعيه، إما عبر نقده أو عبر استبطانه. بهذا المعنى، المجتمع لا ينتج المثقّف فقط، بل يحدّد أيضًا سقف حركته وإمكاناته. وهنا يظهر ما يمكن تسميته بـ"حدود الممكن الثقافي"، حيث لا يستطيع المثقّف تجاوز شروط إنتاجه بسهولة.

لكن هذه الرؤية، رغم واقعيتها، تصبح خطيرة عندما تتحوّل إلى تبرير لعجز المثقّف. فالمثقّف، في تعريفه الجوهري، ليس مجرد نتاج سلبي، بل هو فاعل معرفي يمتلك القدرة على إعادة تأويل الواقع وتفكيكه. وإذا كان المجتمع ينتج شروط التفكير، فإن المثقّف الحقيقي يعيد إنتاج هذه الشروط بشكل نقدي. هنا نخرج من دائرة "الصنيعة" إلى دائرة "الفاعلية".

الإشكالية في كثير من مجتمعاتنا ليست في أن المثقّف صنيعة المجتمع، بل في أن المثقّف يقبل أن يبقى كذلك؛ إذ يتحول إلى موظف لدى المزاج العام، أو لدى السلطة، أو لدى أيديولوجيا جاهزة. في هذه الحالة، لا يعود مثقّفًا بالمعنى العميق، بل يصبح مكررًا للوعي السائد. وهنا يحدث الانقلاب: المجتمع لا يتغير، لأن من يفترض أن يهز بنيته أصبح جزءًا من آلية تثبيتها. هناك لحظات تاريخية يصبح فيها المثقّف قوة دافعة لتغيير المجتمع، ليس لأنه يملك سلطة مادية، بل لأنه يمتلك سلطة رمزية: القدرة على إعادة تعريف ما هو طبيعي، وما هو مقبول، وما هو ممكن. هذه القدرة هي التي تجعل المثقّف، في لحظات معينة، يتقدم على مجتمعه، لا بوصفه متعاليًا عليه، بل بوصفه مستشرفًا لأفق لم يتبلور بعد.

غير أن هذا الدور لا يخلو من ثمن؛ فالمثقّف الذي يحاول تجاوز شروط مجتمعه غالبًا ما يُتّهم بالانفصال أو الخيانة أو النخبوية. وهنا يظهر التوتر البنيوي بين المثقّف والمجتمع: علاقة ليست انسجامًا كاملًا ولا قطيعة تامة، بل صراع مستمر على المعنى. المجتمع يريد من المثقّف أن يؤكد هويته، بينما يسعى المثقّف الحقيقي إلى مساءلة هذه الهوية.

إن القول بأن المجتمع يصنع المثقّف هو نصف الحقيقة، والقول بأن المثقّف يصنع المجتمع هو نصفها الآخر. أما الحقيقة الأدق فهي أن العلاقة بينهما جدلية؛ كل منهما يعيد تشكيل الآخر باستمرار. لكن الفارق الحاسم يكمن في الإرادة: فالمجتمع، بوصفه بنية، يميل إلى الاستقرار، بينما المثقّف، بوصفه وعيًا نقديًا، يفترض أن يميل إلى القلق والتغيير. المأزق الحقيقي يظهر عندما يفقد المثقّف هذه الوظيفة القلقة، ويستبدلها بوظيفة تبريرية. حينها لا يعود السؤال "من يصنع من؟" مهمًا، لأن الطرفين يصبحان محكومين بدائرة مغلقة من إعادة إنتاج التخلف: المجتمع يعيد إنتاج مثقّفين بلا أثر، وهؤلاء المثقّفون يعيدون إنتاج مجتمع بلا أفق.

الحل لا يكمن في تمجيد المثقّف ولا في تحميله كل المسؤولية، بل في إعادة تعريف دوره. فالمثقّف ليس مخلّصًا ولا نبيًا، لكنه أيضًا ليس مجرد انعكاس. إنه وسيط نقدي بين الواقع وإمكاناته. قيمته لا تُقاس بمدى انسجامه مع المجتمع، بل بقدرته على فتح مساحات جديدة للتفكير داخله.

السؤال الأدق، إذن، ليس: هل المثقّف صنيعة المجتمع أم العكس؟ بل: أيُّ نوع من المثقّفين نريد، وأيُّ نوع من المجتمعات نسمح لهؤلاء المثقّفين أن يشكّلوها؟ هنا فقط يتحوّل النقاش من جدل نظري إلى مشروع عملي.

* كاتب من جنوب السودان

شخبطةُ الحزنِ القديم..
توثيقٌ لمقاطعِ قصيدةِ الدوش!

حسن الجزولي

في عودةٍ لي إلى بعضِ ما أحتفظُ به من مقدّماتٍ لبعضِ المقالاتِ التي تجدني أجتهدُ في جمعِ موادِّها على أن أعودَ إليها لاحقًا، انتبهتُ لمشروعِ مقالٍ لم أعدْ لإكماله، على الرغم من جمعي لإفاداتٍ متنوعةٍ عنه، وهو يتعلّقُ بأغنيةِ (الحزن القديم) التي كتبها الصديقُ الشاعرُ عمر الطيب الدوش "عليه الرحمة"، حيث كنتُ معجبًا جدًا بمقاطعها الشعرية، والتي وصفها الفنانُ القامةُ وردي، ضمن حوارٍ صحفي أجريتُه معه، بأنها تُعدُّ من القصائد الفلسفية، بل عدَّ الدوشَ نفسه بأنه كان يملك مشروعًا شعريًا فلسفيًا!، وفي إحدى القراءات التي تمّت لـ(الحزن القديم) جرت الإشارةُ إلى أن "الواو الاستهلالية ليست واو العطف ولا القسم، التي تسبق النفي، الذي يؤكد الإثبات، وهذا لم يتطرق إليه شاعرٌ غنائي في السودان قبل عمر الدوش، ولا أتى بعده، وإلى الآن، شاعرٌ آخر. فالنفي هنا كله إثباتٌ مؤكد. فالحزن القديم هي، ولون الفرح هي، والشوق الذي مشى به ثم غلبه الوقوف هو شوقه لها، والتذكار هي"!. وهنا تكمن قيمةُ هذه الأغنية.

وأما في أمرِ كيفيةِ كتابةِ القصيدةِ نفسها، فهو ما اعتنيتُ به خلال احتفاظي بعددٍ من الإفادات، والتي عندما عدتُ إليها وجدتها كافيةً لوحدها حتى تكون في شكل مقالٍ مكتمل الأركان، ويفيد في الكيفية التي تم بها حفظُ هذه القصيدة من الاندثار والضياع، حتى استطاع شاعرُها إكمال قوافيها واحدةً تلو الأخرى!. وفي أمر كتابتها، فقد مرَّت بعدة مراحل، حيث لم يكتبها دفعةً واحدة، كما سنرى!. وبالطبع تختلف أساليبُ تأليفِ القصيدة من شاعرٍ لآخر.

ويجدرُ بي في هذا الخصوص ذكرُ تجربةِ الشاعر الحبيب محجوب شريف في كيفية نظمِ أشعاره خلال معاصرتي له وقربي منه، حيث لم يتعوّد محجوب على كتابة القصيدة على الورق مطلقًا، بل اعتاد أن يُهوِّم بإلهامه الشعري وهو ينظم مقاطع قصيدته شطرًا شطرًا، ويحيل ما اكتمل من "شخبطة" لتحفظه ذاكرته المتقدة!، هكذا دون حاجةٍ لورقٍ أو أقلام، لا مدادًا ولا طاولةً ولا مقعدًا مريحًا، لا رشفاتٍ من قهوةٍ أو شايٍ منعنع!، فقط سهوٌ لبرهة، أو في غالب الأحيان سيرًا على الأقدام، كان ذلك وسط جماعة أو لوحده بين الأزقة والشوارع والحارات، وفي غالب الأحيان وسط الزحمة بين الناس داخل الأسواق الشعبية!. هكذا تتخلق القصيدة عند محجوب شريف!، وهو خلافًا لما سنرويه عن صديقه عمر الدوش.!

يفيدني صديقنا الراحل مدني علي مدني بأن الدوش زاره مرةً بمنزله في حلّة حمد، والذي كان يقع غرب بلدية بحري وعلى الشارع المؤدي لكنيسة مار جرجس، حيث كان يسكن لوحده هناك، فمكث معه عمر لبضعة أيام، وفي مرة لاحظ مدني ـ وكانا ينامان في حوش المنزل حيث الوقت صيفًا ـ أن الدوش كان يصحو فجأةً من نومه و"يشخبط" بعود ثقاب على الأرض، معتمدًا على ضوء القمر الكاشف!، ثم يعود لمواصلة نومه، ثم لا يلبث أن يصحو مرةً ثانية ليلتقط عود الثقاب ويعاود "الشخبطة" على الأرض، ولأن مدني قد لازم الدوش طويلًا كصديق، فإنه أصبح ملمًا بعاداته حينما يغشاه قلق الشعر، خاصة عندما يداهمه في هذا الوقت المتأخر من الليل!، ولذا ـ كما أوضح لي ـ فقد نهض باكرًا في صبيحة اليوم التالي ليسجل من الأرض على ورقة ما كان الدوش قد "شخبطه" في الليلة السابقة، ليسلمها للدوش فيما بعد، وقد تكرر الأمر أيضًا في الليلة التالية، موضحًا لي ـ بعد أن استفسرته ـ بأن تلك "الشخبطة" لم تكن سوى أبيات شعرٍ كان الدوش يخطها على الأرض، وقد اتضح لمدني فيما بعد أنها مقدمة لمقاطع قصيدته (الحزن القديم)، ولكنها ليست مكتملة!. وقال إن الأمر قد تكرر عندما اصطحبه الدوش في مساء أحد الأيام التالية لزيارة صديقه الدرامي الطيب مهدي، والذي كان يسكن وقتذاك في حي المغاربة خلف مستشفى أم درمان، ثم انتقلوا جميعًا بعربة الطيب التي كان يسميها (العزيزة) لكثرة أعطالها لقضاء بقية السهرة في ملهى (الكريزي هورس) الشهير، منتصف سبعينيات القرن الماضي!، وهناك بدأ عود الثقاب ويعاود "الشخبطة" على الأرض، ولأن مدني قد لازم الدوش طويلًا كصديق، فإنه أصبح ملمًا بعاداته حينما يغشاه قلق الشعر، خاصة عندما يداهمه في هذا الوقت المتأخر من الليل!، ولذا ـ كما أوضح لي ـ فقد نهض باكرًا في صبيحة اليوم التالي ليسجل من الأرض على ورقة ما كان الدوش قد "شخبطه" في الليلة السابقة، ليسلمها للدوش فيما بعد، وقد تكرر الأمر أيضًا في الليلة التالية، موضحًا لي ـ بعد أن استفسرته ـ بأن تلك "الشخبطة" لم تكن سوى أبيات شعرٍ كان الدوش يخطها على الأرض، وقد اتضح لمدني فيما بعد أنها مقدمة لمقاطع قصيدته (الحزن القديم)، ولكنها ليست مكتملة!. وقال إن الأمر قد تكرر عندما اصطحبه الدوش في مساء أحد الأيام التالية لزيارة صديقه الدرامي الطيب مهدي، والذي كان يسكن وقتذاك في حي المغاربة خلف مستشفى أم درمان، ثم انتقلوا جميعًا بعربة الطيب التي كان يسميها (العزيزة) لكثرة أعطالها لقضاء بقية السهرة في ملهى (الكريزي هورس) الشهير، منتصف سبعينيات القرن الماضي!، وهناك بدأ الدوش، وعلى الطاولة التي جلسوا حولها، يكتب شيئًا على ورقة علبة سجائر، يوضح لي مدني بأنه "(عندما قرّرنا المغادرة لاحظت أن الدوش ترك القصاصة التي كان يكتب عليها على الطاولة، فحرصت على أخذها معي وحفظها في جيب بنطالي، في الصباح،

وعندما قرأتها، وجدتها مقاطع شعرية أخرى، وكأنها امتداد لمقاطعه في الليالي السابقة على أرضية الحوش!. بعدها لم يحدّثني عن تلك القصيدة، وكدت أن أنسى مقاطعها حتى، إلى أن فوجئت بوردي يؤديها ملحّنةً لأول مرة، فتذكّرت أنها تلك الأبيات الشعرية التي بدأ الدوش تأليفها بأرضية حوش منزلنا بحلّة حمد وعلى طاولة نادي الكريزي هورس".!

وهكذا يبدو أن إلهام (الحزن القديم) لم يداهم الشاعر في تلك الأوقات التي حكى عنها مدني علي مدني فحسب، بل إن هناك واقعةً إضافيةً لهذه القصيدة أيضًا، حيث حكى لي شقيقي كمال الجزولي "عليه الرحمة"، وقرأتُها فيما بعد بإحدى رزناماته، حول واقعة تتعلّق بكتابة نص قصيدة (الحزن القديم) للدوش، بأنه في بداية سبعينيات القرن الماضي ساهر هو والدوش وبعض الأصدقاء مع صديقٍ لهم كان يسكن عزابيًا، وعندما تم إحضار العشاء، وكان عبارة عن كميةٍ من السمك المقلي موضوعًا على ورقٍ أبيض كبير فوق الطاولة، وأثناء تناول العشاء لاحظ كمال أن عمر الدوش كان منشغلًا عن الأكل "بشخبطة" على الورق الأبيض أمامه، وعندما تم تنبيهه لأكثر من مرة إلى الأكل، لم يحفل بذلك، وظل منشغلًا "بالشخبطة" والكتابة، بعدها أخلد الجميع للنوم، في صبيحة اليوم التالي يحكي كمال بأنه نهض باكرًا والقوم نيام، وبعد أن صنع كوبًا من القهوة، بدأ في إعادة ترتيب الصالة التي شهدت سهرة أمسهم، نظّف طاولة الطعام ورتب المقاعد حولها، وجمع لفافة الورقة بما عليها من بقايا السمك وفتاته، ثم اتجه ليلقي باللفافة في الزبالة، وفجأة لفتت نظره "شخبطة" الدوش بقلمه على طرفٍ من اللفافة، فجلس على المقعد وأفرد اللفافة مرةً أخرى، وبدأ في مطالعة "الشخبطة" ليقرأ: (ولا الحزن القديم إنتِ، ولا لون الفرح إنتِ)، ومع أني لم أعد أذكر ما إن كان كمال، في تلك الرزنامة، قرأ القصيدة مكتملة، أم أكملها الدوش لاحقًا بعد أن سلّمه كمال تلك "الشخبطة" التي اقتطعها من اللفافة!، ولكن الشاهد في الموضوع أن الشاعر الدوش، عندما كان إلهام الشعر يداهمه، كان يلجأ للتسجيل "الشخبطة" على أي شيء أمامه، سواء كان يحمل قلمًا أو لم يحمل ـ وكثيرًا ما حدث مثل هذا. وبعد أن يفرغ، لا يحفل بما كتب، فيتركه على الأرض ويذهب لحال سبيله!. ويبدو أنه، وبهذه الشخبطة، فإنه يكون قد اختزن القصيدة في ذاكرته!. وهذا بمثابة اجتهادٍ وتفسيرٍ مني لأمر الشخبطة عند الدوش، قد يصيب أو قد يخطئ.!

هذا ما أشار إليه أيضًا صديقنا الشاعر يحيى فضل الله في إحدى حكاياته الممتعة عن الدوش، وكأحد أصفيائه المقربين منه، قال إنهما كانا عائدين في الهزيع الأخير من الليل بعد قضاء سهرة مع صديقٍ للدوش يدعى فيصل، ويسكن نواحي بانت شرق، وعندما بلغا ناصية سوق الموردة، عنَّ للدوش أن يعرجا إلى نهر النيل عند (اللسان)، ذاك المكان المحبّب له عند طرف قيفة بحر أم درمان، ثم يمضي يحيى قائلًا إن الدوش جلس فجأةً على الأرض وبدأ "الشخبطة" عليها، بينما وقف هو خلفه يتابع تلك الكتابة، وما أن بدأ الدوش في كتابة تلك القصيدة ـ والتي عُرفت لاحقًا باسم (سحابات الهموم) ـ حتى أخرج يحيى قلمًا كان معه وبدأ يسجل مقاطع تلك القصيدة على طرف مجلة أو صحيفة كان، بالصدفة، يحملها معه، ويحكي أنه لولا سرعته في تسجيل المقاطع، لفات عليه ما يكتبه الدوش لكثيرٍ من مقاطعها!، لأن الدوش كان يكتب بسرعةٍ عجيبة ويمحو مباشرةً ما خطه إصبعه ليكتب المقطع الذي يليه.!

وبشأن هذه القصيدة، فإن هناك حكايةً طريفةً نوعًا ما لها دلالات، رواها الدرامي الرشيد أحمد عيسى، كانت قد روتها له الممثلة سعاد محمد الحسن، زوجة الدوش وأم كريمتيه، مفادها أن الدوش عاد يومًا لمنزلهم ليجد صبيةً أقرب للطفولة، وكان عمرها لا يتجاوز العاشرة أعوام، تجلس في انتظار سعاد، زوجة الدوش، ريثما تعود من عملها، فيمضي الرشيد قائلًا: "عيونها تشع بالبراءة، شعرها مجعّد، أنفها دقيق، فمها صغير وابتسامة تفتح كل نوافذ عالم الطفولة، جسم نحيل لم يعرف من الغذاء غير العصيدة!، ملابسها رثة، كانت تضجّ بالطفولة الغائبة، أحضرتها أمها لكي تعمل في المنا زل بأجرٍ يومي، أمها تتساوى عندها المنا زل، ما يهم هو الأجر حتى تسد رمق أطفالها الجوعى (..) تركتها أمها بعد الاتفاق مع صاحبة البيت لكي تقوم بالنظافة (..) نظر إليها الدوش وابتسم، ثم سألها عن اسمها، قالت له: منى، اتسعت الابتسامة وقال لها: يا منى لعبتِ حجلة؟ قالت له: نعم، لكن أمي ما بتخليني ألعب مع البنات، لأنو لازم أشتغل عشان أخواني ياكلوا.. نزلت دمعة حرى على خد أستاذي، وقال وهو يحبس دموعه حتى لا تراها منى: "إن الوطن فقد براءته"، قال لها: بتعرفي علب الصلصة الصغيرة؟ أُجري جيبي من الشارع اتنين وأنا عندي الخيط.. أُجري، ضحكت منى ضحكةً تنم عن البراءة، وجرت نحو الشارع، أحضرت بسرعةٍ متناهية علب الصلصة الفارغة، وكان أستاذي قد جهز الخيط والمسمار وبدأ في صناعة تلفون العلب، وعندما اكتمل قال لها: نلعب تلفون تلفون، أنا قاعد هنا، وإنتي امشي باللفة دي.. حملت تلفونها وجرت بفرحٍ غريب، سألها: خلاص يا منى وصلتي؟ قالت له: نعم، قال لها: خلاص حطي السماعة في أضانك.. آلو منى إزيك، أنا الدوش، إنتي منو؟.. وأدركت منى لأول مرة طفولتها، فضحكت ضحكةً خجولة، وسرعان ما انفجرت في الضحك، كان ضحك الفرح الغائب المغتصب..

وهكذا كان الدوش يعبر عن الوطن:

"بتطلعي إنتي من صوت طفلة
وسط اللمة منسية
بتطلعي إنتي من صوت طفلة
وسط اللمة منسية".!

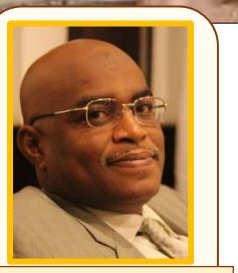
ولما لم أجد في رواية الرشيد تتمةً للحدث، سألت يحيى فضل الله الذي لخّص لي نهاياته، بأن واصل الدوش لعبه مع الطفلة منى، التي وجد فيها سلوى خلال ظهيرةٍ مملّة بالنسبة له، وظلا يلعبان حتى عادت سعاد من عملها، فأقسم لها الدوش بألا عمل لهذه الطفلة في المنزل!، بل قرّر أن تبقى معهم، وهو سيدفع لها الأجرة المتفق عليها مع الأم حتى يجد لها صرفًا يتعلق بمستقبلها بالانتظام في الدراسة.!

هذا هو الشاعر عمر الطيب الدوش، الضعيف حدًا لا يُتصور أمام الطفولة والأطفال وبراءتهم، كغالبية الشعراء رهيفي الإحساس تجاه الطفولة وعالمها البريء!، وهو ما حدا بالدرامي الرشيد أحمد عيسى لأن يروي حكايته أعلاه تحت عنوان (بتطلعي إنتي من صوت طفلة وسط اللمة منسية).!

في قاعة الصداقة، وفي أحد مساءات الخرطوم منتصف العام 1978، ووسط جمهورٍ كبيرٍ اكتظ به مسرحها، غنى الفنان محمد وردي، ولأول مرة، أغنيته الجديدة (ولا الحزن القديم إنتِ)، بمقدمةٍ حيا فيها شاعرها "المغترب" عمر الطيب الدوش، والذي كان وقتها بمدينة براتسلافا (التشيكوسلوفاكية سابقًا) في منحته الأكاديمية لدراسة المسرح.!

وفي شأن لحن الأغنية، أكد الموسيقار د.كمال يوسف، ضمن تحليلٍ موسيقي قدّمه حولها، أنها تصلح أنموذجًا للتجديد في الموسيقى السودانية الحديثة، مشيرًا إلى دور آلة البيز جيتار في أول جملة افتتاحية للحنها، مؤكدًا أن توظيف وردي لهذه الآلة لتؤدي جملةً لحنية، هو ما لم يحدث قبل ذلك في الموسيقى السودانية!، وخلص إلى أن وردي قد عكس بلحن الأغنية "فكرًا موسيقيًا مستقلًا وقدرةً على الابتكار وتوليد الأفكار وتنمية الجمل اللحنية بمهارةٍ فائقة، تعبّر عن خبرةٍ وتراكمٍ للتجربة اللحنية لديه".

بانو مشتاق.. أو ليلى أبو العلا في نسختها الهندية



محمود الدنعو

لا شكّ أن الجوائز الأدبية تُعدّ واحدة من أبرز الوسائل لتكريم الكُتّاب والأدباء على إسهاماتهم الإبداعية. وفي كثير من اللقاءات الصحفية، يُبدي بعض الكُتّاب زهدًا في الجوائز، بينما يرى آخرون أنها لا تضيف للكاتب شيئًا. غير أنها - على الأقل بالنسبة لي - تسهم أحيانًا في انتشار الكاتب والعمل الذي يتوّج بها. فلولا الجوائز الأدبية، أو بالأحرى الاهتمام الإعلامي الذي يصاحبها، لفاتتني فرص ثمينة للتعرّف على الأدب الهندي المعاصر.

في يونيو من العام 2009، وخلال أول زيارة لي إلى الهند، كانت درجة الحرارة فوق الاحتمال، حتى لإفريقي من خط الاستواء، ووسط زحام البشر، وضجيج أبواق السيارات و(الركشات)، وأدخنتها التي تكاد تقضي على ما تبقّى من هواء صالح للاستنشاق، كان مرافقي يحثّني على العودة إلى الفندق، بينما كنت أستبقيه قليلًا حتى نعثر على نسخة من رواية (النمر الأبيض) للكاتب آرافيند أديغ Aravind Adiga، التي سمعت عنها لأول مرة عبر إذاعة هيئة الإذاعة البريطانية (BBC) يوم فازت بجائزة البوكر عام 2008.

ومن حسن حظّي أنني عثرت على طبعة شعبية منها بحوالي 70 روبية، وعلى مدى ثلاثة أسابيع، مدة إقامتي، قرأتها مرتين، وثالثة وأنا عائد بالطائرة. شدّني أسلوب الكاتب السهل الممتع، وجرأته في تناول أوجاع المجتمع من خلال شخصية (بالرام حلواي)، فتى القرية الذي يكتب إلى الرئيس الصيني، ويتحوّل من هامش الحياة إلى عالم المال والأعمال. ومن عادتي أن أجد لكل كاتب يعجبني نظيرًا سودانيًا، فكنت أرى فيه صدىً لتجربة منصور الصويم، في تناولهما لمشكلات المجتمع دون مساحيق أو خوف.

لاحقًا، وقعت في حب قراءة روايات الكاتب Chetan Bhagat، أحد أشهر الكُتّاب في الهند وأكثرهم قراءة بين الشباب. وقد أطلقت عليه، على سبيل المقاربة، اسم أمير تاج السر، لكثرة إنتاجه. يكتب بلغة إنجليزية بسيطة وسلسة، ويتناول قضايا الشباب في التعليم والحب والتحدّيات المعاصرة، وقد تحوّلت معظم رواياته إلى أفلام سينمائية.

أعود إلى الجوائز ودورها في التعريف بالكُتّاب، أو توسيع المعرفة بهم خارج نطاقهم الجغرافي واللغوي والثقافي. ففي عام 2025، عادت جائزة البوكر إلى الهند، واختارت الكاتبة الهندية والناشطة في مجال حقوق المرأة بانو مشتاق، التي تُوّجت عن مجموعتها القصصية Heart Lamp (سراج القلب)، والتي تتناول حياة المجتمعات المسلمة، خصوصًا النساء في جنوب الهند. هذه الكاتبة، التي بلغت السابعة والسبعين من عمرها، ما كان لأمثالي، من غير المتخصّصين،أن يتعرّفوا عليها لولا الجائزة. وقد أسعفني الحظ مرة أخرى، فحصلت على نسخة ورقية عبر منصّة للبيع الإلكتروني هنا في نيبال. ولم أتردّد في أن أقارب تجربتها بتجربة ليلى أبو العلا، لما بينهما من اهتمام بتصوير حياة المسلمات، ورصد التحديات التي تواجههن بدقة وعمق.

سأكمل قراءة المجموعة، وربما أعود لاحقًا لأشارككم ملاحظاتي.

عز الدين كوجاك لـ(ملف الهدف الثقافي):

المسرح فعل حي لا يقبل التزييف.. والجمهور هو الحكم

مسرح الكارو تجربة خاصة أوصلتني إلى جمهور كبير ومختلف

حاوره: عبد المنعم مختار

يُعدّ عز الدين علي سليمان الشهير ب(كوجاك) واحدًا من أبرز روّاد المسرح البديل في السودان، وصاحب تجربة فريدة نقلت الفن من خشبة المسرح التقليدي إلى فضاءات الحياة اليومية. انطلقت مسيرته من ود مدني، حيث تشكّل وعيه الفني، ليبتكر منذ أكثر من عشرين عامًا تجربة "المسرح المتجوّل" التي بدأت بعربة "كارو" جابت القرى والمدن في ولاية الجزيرة، مقدّمة عروضًا مسرحية هادفة بجهد ذاتي وإمكانات محدودة.

تميّزت تجربة كوجاك بكونها مشروعًا فكريًا وجماليًا يسعى إلى إضفاء الطابع الديمقراطي على الفن، إذ آمن بأن الجمهور لا ينبغي أن يُستدعى إلى المسرح، بل على المسرح أن يذهب إليه حيثما كان. ومن هنا جاءت فلسفة "مسرح الكارو" بوصفه مسرحًا بلا تكلّف أو ديكور، يقوم على الفكرة والموقف، ويعالج قضايا المجتمع بجرأة، بعيدًا عن السطحية أو السخرية الجارحة. وقد شكّلت هذه التجربة لاحقًا مصدر إلهام لظهور أشكال مشابهة، مثل مسرح "عربة الدفّار" وتجارب درامية أخرى في الإعلام السوداني.

لم تقف حدود مشروعه عند الشارع، بل امتدّت إلى فضاءات أكثر حساسية، حيث أسّس تجربة "مسرح النزيل" داخل السجون منذ ثمانينيات القرن الماضي، بدءًا من سجن ود مدني، مؤمنًا بأن المسرح يمكن أن يكون أداة إصلاح وتأمل إنساني.

وقد قدّم عروضه في عدد كبير من السجون في مختلف مدن السودان، مؤكدًا أن المسرح "أبو الفنون" وهو رسالة حضارية تعكس هموم الناس وتسهم في معالجتها.

ورغم محدودية الدعم المؤسسي، ظل كوجاك وفيًا لمشروعه، يعمل على تنوير المجتمع وترقية الذوق العام، متصدّيًا لظواهر التفكّك الثقافي وخطابات السخرية السطحية. كما قدّم عددًا من الأعمال المسرحية والتلفزيونية، واهتم بمسرح الطفل، إلى جانب اكتشافه لمواهب جديدة من داخل المجتمع، بعيدًا عن معايير الشهرة التقليدية.

في هذا الحوار، نقترب من تجربة كوجاك بوصفها مشروعًا مسرحيًا متكاملًا، يتجاوز العرض إلى الفعل الاجتماعي، ويطرح أسئلة عميقة حول دور الفن في بناء الوعي، وإمكانية الوصول إلى الإنسان في كل مكان.

*** لنبدأ من الجذور.. كيف تشكّلت علاقتك الأولى بالمسرح في ود مدني، ومتى أدركت أن الخشبة ليست مجرد فضاء للعرض فقط، بل وسيلة حياة وموقف؟**

- أحيّي الإخوة في صحيفة (الهدف) وأشكرهم على هذا الحوار..

أنا عز الدين علي سليمان، مؤلّف ومخرج وممثّل، ومؤسّس لعدد من الفرق المسرحية بمدينة ود مدني، آخرها (فرقة المسرح المتجوّل) التي بدأت بتجربة مسرح الشارع و"مسرح الكارو".

علاقتي بالمسرح في ود مدني علاقة متجذّرة؛ فالخشبة بالنسبة لي ليست مجرد فضاء للعرض، بل وسيلة حياة وموقف. المسرح يجري في دمنا، وهو صوت أصيل نعبّر من خلاله عن قضايا وهموم هذا الوطن، ونقدّم عروضنا في كل الأماكن والمساحات الممكنة.

*** اشتغلت في فضاءات غير تقليدية: السجن، المستشفى، السوق، بنطون رفاعة وحتى المقابر.. ماذا تعلّمت من نقل المسرح إلى هذه الأمكنة، وكيف غيّرت هذه التجربة فهمك للجمهور؟**

- أعمل في مواقع متعدّدة بهدف التجديد في أفكاري ومواقفي. بالنسبة لي، مفهوم الجمهور نفسه يتغيّر بتغيّر أفكار ومكان المسرح. في هذه الفضاءات، تكون ردود فعل الجمهور صادقة ومباشرة؛ فقد يعبّر الجمهور عن رفضه بعدم التصفيق، أو قد ينصرف قبل نهاية العرض. هذه مؤشّرات حقيقية تجعل الفنان يراجع نفسه باستمرار.

* كيف تصف تجربتك في "مسرح الكارو"؟ هل ذهبت إلى الجمهور لأنه لا يأتي، أم بحثًا عن شكل جديد للعلاقة بين الفنان والناس؟ وكيف تقيّم تجربة المسرح المتجوّل؟

- مسرح الكارو تجربة جديدة بالنسبة لي، وقد سعيت من خلالها إلى بناء علاقة مختلفة مع الجمهور. عبر هذه التجربة استطعت الوصول إلى عدد كبير ومختلف من الناس. من أهم ما يميّز مسرح الكارو أن الجمهور يقرّر بنفسه، إذا كان العرض جيدًا يتوقّف ويشاهد، وإذا لم يكن كذلك ينصرف. وانصراف الجمهور يعني فشل العرض، وهي رسالة واضحة للفنان بضرورة تطوير أدواته.

* هل ترى في ذلك قسوة على الفنان أم فرصة للتطور؟

- هي فرصة حقيقية للتطور؛ لأن المسرح في جوهره فعل حيّ، ولا يمكن خداع الجمهور فيه. وفي هذا السياق، أؤمن أن للفنان دورًا كبيرًا في تشكيل الوعي، ورتق النسيج الاجتماعي، وتعزيز التعايش السلمي. ولو خُيّرت بين ندوة سياسية وليلة تراث، لاخترت ليلة التراث، لأن الفن قادر على توحيد مجتمع متعدّد مثل مجتمعنا.

*يُقال إن تجربتك في المسرح المتجوّل أثّرت في كثير من المسرحيين، بل وانتقلت إلى جنوب السودان مع إضافات محلية. كيف تقيّم ذلك؟

العروض التي قدّمناها في عدد من المدن كانت ناجحة، وتركنا بصمات واضحة، ولا تزال هناك صلات وتواصل مع مبدعي تلك المدن. انتقال التجربة وتطويرها أمر يسعدني، لأن المسرح بطبيعته فعل تراكمي.

* حدّثنا عن تجربتك الرائدة في "مسرح النزيل" داخل السجون؟

- أنا أؤمن بأن الكوميديا ليست مجرد نكات، بل هي قناع للتعبير عن قضايا فكرية عميقة. الكوميديا الحقيقية يجب أن تكون واعية وبعيدة عن الإساءة أو السطحية. أما مسرح النزيل، فقد بدأنا التفكير فيه عام 1983، وتم تأسيسه بالتعاون مع الفريق أول بدر الدين ميرغني، الذي كان مأمورًا لسجن ود مدني آنذاك.

* ما الهدف من تقديم المسرح داخل السجون؟

- السجن محطة مهمّة لمراجعة النفس، والمسرح يمكن أن يكون وسيلة للإصلاح والتأمّل. انتقلت التجربة إلى عدة سجون مثل سجن الهدى، كوبر، أم درمان، بورتسودان، الأبيض، سنجة، سنار، كوستي، والقضارف، وقدّمنا فيها العديد من العروض.

* كيف أثّرت تجاربك الخارجية، مثل زيارتك إلى القاهرة، على مسيرتك الفنية؟

- زرت القاهرة بغرض العلاج، لكن هذه الزيارة رفعت معنوياتي كثيرًا. كما استفدت من الحراك الثقافي هناك، ومن تجربتي مع اتحاد الفنانين السودانيين، خاصة في تطوير تجربة مسرح الكارو.

* كيف ترى دور الفنان اليوم في ظل التحديات التي يمر بها الوطن؟

- أتمنى لهذا الوطن الأمن والسلام والاستقرار، كما أتمنى أن يلعب الفنانون دورهم في توحيد الناس، ونبذ الجهوية والعنصرية وخطاب الكراهية، والدعوة إلى التعايش والسلام.

في سيرة كوجاك

وُلد الممثل والمخرج والمؤلف عز الدين علي سليمان، المعروف فنيًا باسم (كوجاك)، في مدينة ود مدني عام 1958. يروي كوجاك أن دخوله إلى عالم المسرح جاء مصادفة؛ إذ كان في الأصل منشدًا ومادحًا، قبل أن يجد نفسه على خشبة المسرح خلال الدورة المدرسية الرابعة التي أُقيمت في ود مدني عام 1977. فقد اضطر لتعويض أحد الممثلين في مسرحية (انتهت الجلسة) للكاتب المصري عبد المنعم سليم بعد وفاة والدته، وكان جاهزًا للدور بحكم حضوره البروفات. وبسبب مظهره الحليق آنذاك، أطلق عليه زملاؤه لقب (كوجاك) تأثرًا بالشخصية العالمية الشهيرة، ليلازمه الاسم منذ تلك اللحظة ويصبح علامة فنية مميزة له.

عُرف كوجاك بحركته الدؤوبة ونشاطه الميداني، إذ لم يكتفِ بالمسارح التقليدية، بل قدّم عروضه في الأحياء، والمدارس، والجامعات، والسجون، ودور الإصلاح، بل وحتى في بيوت الأعراس والمساجد والكنائس، مؤكدًا رؤيته بأن المسرح رسالة يجب أن تصل إلى الناس أينما كانوا. وقد جاب معظم ولايات السودان، مقدّمًا عروضه في أماكن متعدّدة.

ومن أبرز أعماله المسرحية: (الأرضة أكلت المستندات)، (المرحوم في كشف التسجيلات)، (مجانين تحت التمرين)، (الدنيا دلوكة)، (الدفن في مقابر الحكومة)، (لنا قضية).

وقد تميّزت أعماله بحمل رسائل اجتماعية مباشرة، تعالج قضايا المجتمع بجرأة ووعي، وهي السمات التي ستتبلور لاحقًا في مشروعه الأشهر "مسرح الكارو" والمسرح المتجوّل.

تلغراف..

أحمد الرمادي

في بريد أحمد حنين..
عثمان بشرى، القطار الذي تتعطّل تحت عجلاته الحرب
وأنا كلما أقفل نوافذ الروح
عشان الجتة تاخد راحتا
تدلق بروقك ومضتا
القلب يشرع ضلفتين
والذات تتاوق للهطول
الدقا طار ظارو الحنين
وبعدين معاك

في غربة تكبر الآن بين الروح والجسد، أستذكر الأبيات التي نظمها الكائن الخلوي عثمان بشرى، أو الخال كما نحب أن نناديه دائمًا، وتغنّى بها طارق أبو عبيده. كنا جلوسًا وقتها على برش بجاوي بسيط في الباوره على ضفاف البحر الأحمر، طلبنا القهوة، وسرعان ما شرعنا في الحديث عن الأدب والشعر والأساطير، في حضرة مولانا العارف بالله وباللغة أيمن هاشم. نذهب بعيدًا ثم نأتي إلى مكان غير الذي غادرناه، وإذا بخالد محمد نور، وكأنه يقول: ويلكم من عذاب أخبئه لكم في الساندكلاود أيها المرهفون، ويفتح علينا مشغّل الموسيقى، والعود التي شحتف أرواحنا سلفًا في الكتاب. يعيد الكرة لدقيقة كاملة لنعرف أي أغنية هذه التي لم نسمعها من قبل، وإذا بطارق أبو عبيده، بالتي هي أحسن، وعلى مرأى من الجميع، والعذوبة تندلق عبره لتحلّي مساءنا البورسودانيّ المالح، ولو لدقائق معدودات.

وأنا لسه مارق من الخوف قبل حين
تجي نشمي ويين
تجي تمشي جوّاي شارعين
بعدين معاك
أنا بعثرت ذاتي الدروب
في غربة الوطن الحزين
تجي نمشي وين
كنت فظًا حينها يا صديقي وأنا أضحك على صدق تفاعلنا،
كنت فظًا لأني بين هذه الخسارات التي لا تنتهي..

لطالما كنت غريبًا يا صاح، حتى على المدن التي ما زالت تدندن بصوتك الفاتر ليلًا، حين يغط عمالها في النوم، ويتفرّغ الصبية في اتجاهاتهم الفوضوية، يبحرون في شواطئ ديم سواكن، ويقصدون في العشاء براحات بعيدة في فِلِب..

وعندما كنا نرتاد الكوخ في ديم عرب، ويخرج بنا صبّروب في سياحة من نوع آخر، كنت غريبًا أيضًا، ووحدك المشتبه في جميع الأغنيات، لكنك تحاول وتحاول أن لا تبدو هاربًا، تحاول أن تغني بدلًا عن السير وحيدًا، تغنّي لتنمو لك بدل الساق أجنحة، أيتها النحيف..

أجدني وحيدًا في بلاد لا تحب الغرباء، أتلفّت، ربما ألمح قميصك الأسود من بعيد، أو تلك الابتسامة. نعم، أفتقدك يا عزيزي، وأحاول جاهدًا ترتيب المساء كما كنا نفعل في الأرصفة حين يغمرنا التعب. الناس هنا لا يعرفون ياسر إبراهيم ولا عادل مسلم، لم يشاهدوا قط ما يفعله حيدر بورتسودان بالشعر، بالموسيقى، وبالأغنيات.

دائمًا ما يقضون حاجاتهم واقفين، لم يفتك شيء يا حبيبي في الألف عام التي لم تذرني فيها وحيدًا، سوى ربع ساعة فقط بمعيّة الهادي الجبل، وأنا أتمشى وحيدًا في شوارع لا أعرفها، أواسي روحي بالغابرات من المشاوير والمسرات، حين كانت يداك على كتفي بغبار أحلامها، وصوتك الفنان دائمًا يردّد:

وتجيني من جوف الحياة
بعزمة آهات اليقين
تجي نمشي وين
ومن وين تلمّني كان أحوق
تويان مفتول الحنين
تجي تمشي وين

وأنا القابع الآن في بلاد ما وراء كل الخراب، أسائل روحي: كيف لا، وطارق أبو عبيدة، من البلاد التي تموت حيتانها من البرد، يدفئ غربة ذواتنا المدفونة في كل شبر من بلادنا التي في الكتاب..

وعثمان بشرى يا حنين، عثمان الذي حصّن البلاد بالأغنيات، وبالحنين المحرّض دائمًا إلى كل بيت، ودفء يعشعش إلى ما لا نهاية في حضن الصحاب، وأينك..

أينك الآن من سؤال الحبيبات؟ هاا
ومن قهوة منسية، ومن كل القهقهات التي تستميت ساخرة
من اختلال الوجود بالشائعات
وبعدين معاك
أنا روحي شاخت وأجدبت
وخيل الصهيل في الروح كبّت
والحس من الغربة انكبت

هكذا يا صديقي، منذ ألف عام، وللآن ما زلت أمشي في شوارع غير تلك، ويداي على جيبي، في انتظار أن أسمع، ولو من باب الخيال، صوتك الفنان يربّت برهافته على القلب:

تجي نمشي ووين..
لك قبل كل شيء، وأكثر،
ولعثمان بشرى، القطار الذي تتعطل تحت عجلاته الحرب،
ولطارق الفنان، عسى أن تواسي أغنياته جراح البلاد،
ولقلبي على كل حال..
قلبي الذي لولا الأصدقاء لمات في السجون.

حين تتفوّق الصورة على السرد:

كيف تعيد السينما كتابة الرواية

قرشي الطيب

في البدء كانت الحكاية.. ثم اختلفت طرق روايتها.

بين الرواية والسينما يقف سؤال قديم متجدّد: أيّهما أكثر وفاءً للحقيقة الجمالية؟ وأيّهما أقدر على الإمساك بروح الإنسان؟

غير أنّ هذا السؤال، في عمقه، ينطوي على قدرٍ من التبسيط، إذ يفترض أن الفيلم تابع للرواية، أو ظلٌّ لها، بينما تثبت التجارب الكبرى أن السينما ليست ناقلًا أمينًا بقدر ما هي مؤلفٌ ثانٍ يعيد كتابة النص بلغة الضوء. لقد ساد طويلًا اعتقادٌ راسخ بأن الرواية، بما تملكه من فسحةٍ للتأمل والتحليل النفسي، تتفوّق على الفيلم. لكن التاريخ السينمائي يكشف، بين حينٍ وآخر، عن أعمالٍ قلبت هذه المعادلة، لا لأنها خانت النص، بل لأنها فهمت ما يجب أن يُعاد خلقه فيه.

من الحكاية إلى المصير: (العرّاب) نموذجًا

حين صدرت رواية The Godfather، بدت عملًا ناجحًا من حيث الحكاية، لكنها لم تُكتب بوصفها مشروعًا فنيًا متكاملًا بقدر ما كانت روايةً مشدودةً إلى الإثارة والتشويق. غير أن فيلم The Godfather، بقيادة Francis Ford Coppola، نقل العمل إلى مستوى آخر تمامًا.

في الرواية، تتوزّع الطاقة السردية على خطوطٍ متعدّدة وشخصيات جانبية، بينما في الفيلم جرى تكثيف العالم كله حول محورٍ واحد: تحوّل مايكل كورليوني من ابنٍ مترددٍ إلى وريثٍ للسلطة.

ولعلّ مشهد المطعم الشهير يختصر هذا التحول ببلاغةٍ سينمائيةٍ مدهشة، حيث يتكثّف الصراع الداخلي في صمتٍ ثقيل قبل أن ينفجر في لحظة إطلاق النار. ما احتاج صفحاتٍ من التحليل النفسي في الرواية، اختصرته السينما في إيقاعٍ وصمتٍ ونظرة.

هنا، لم تنتقص السينما من الرواية، بل أنقذتها من ترهلها، وأعادت صياغتها في شكل ملحمةٍ إنسانية عن السلطة والعائلة والقدر.

حين ترقص الفلسفة: (زوربا) بين النص والجسد

في رواية Zorba the Greek، يقدّم Nikos Kazantzakis بطله زوربا بوصفه فكرةً حيّة: تمردٌ على العقل، واحتفاءٌ بالحياة في وجه العبث. غير أن هذا البعد الفلسفي، علىعمقه، ظل أسير اللغة.

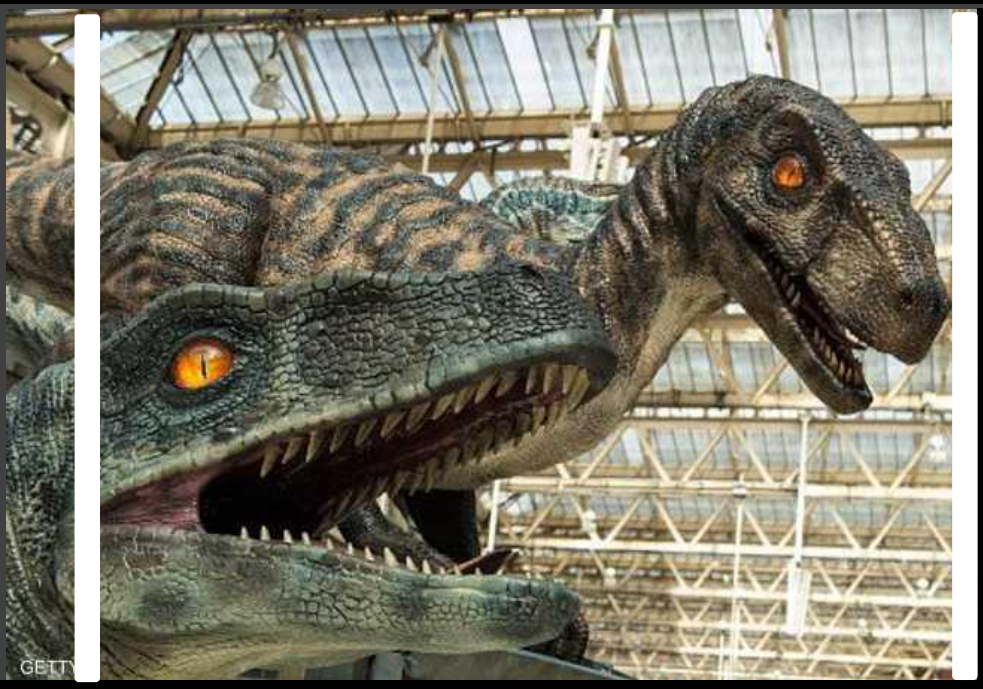
جاء فيلم Zorba the Greek ليحرّر هذه الفكرة، عبر الأداء الطاغي ل Anthony Quinn، الذي لم يجسد الشخصية بقدر ما تجسّد بها. وتبلغ هذه الحرية ذروتها في مشهد الرقصة على الشاطئ، حيث تتحوّل الفلسفة إلى حركة، والفكرة إلى جسدٍ نابض. في هذا المثال، لم تختصر السينما الرواية، بل نقلتها من التأمل إلى التجربة، من أن تُفهم إلى أن تُعاش.

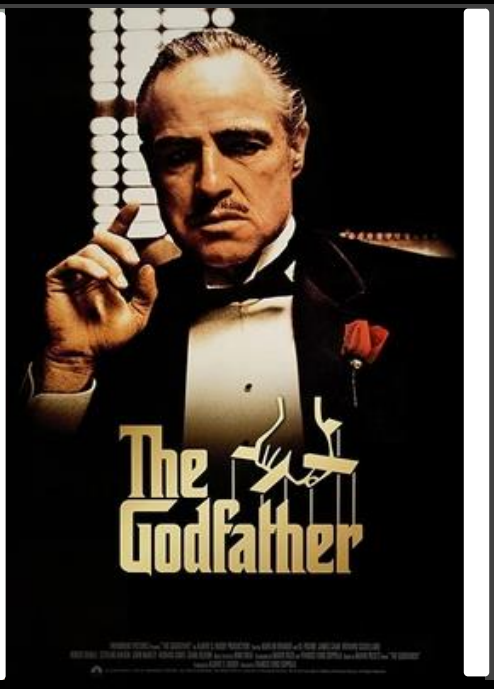
الذاكرة حين تُرى: (ذهب مع الريح) وصناعة الأيقونة

تُعد رواية Gone with the Wind عملًا سرديًا واسعًا يشتبك مع التاريخ والسياسة والمجتمع عبر بناءٍ لغويٍ مطوّل. لكن فيلم Gone with the Windأعاد تشكيل هذا الاتساع في صورٍ مكثّفة صنعت ذاكرةً بصريةً خالدة.

فبدلًا من الوصف المطوّل لسقوط أتلانتا، يقدّم الفيلم مشهدًا واحدًا يمتد فيه الجرحى على مدّ البصر، في لقطةٍ تتحرك فيها الكاميرا ببطء لتختصر مأساة الحرب في صورةٍ واحدة. كما أن شخصية سكارليت أوهارا لم تعد مجرد بناءٍ لغوي، بل أصبحت وجهًا محفورًا في الوعي الجمعي.

هنا، لا تنافس السينما الرواية، بل تستحوذ على خيالها، وتعيد توزيعه في ذاكرة المشاهدين.





سبيلبيرغ: حين تُصاغ العاطفة بلغة الضوء

مع Steven Spielberg، يبلغ فن الاقتباس ذروته بوصفه إعادة تشكيلٍ للحسّ الإنساني ذاته.

في فيلم Jaws، لم يكن التفوّق في نقل الرواية، بل في تجاوزها، إذ تحوّل الخوف من كائنٍ مرئي إلى توترٍ نفسي يصنعه الغياب. الماء الساكن، والموسيقى المتصاعدة، وصمت اللقطة.. كلها عناصر جعلت الرعب ينبع من المجهول، لا من الوحش نفسه.

وفي Schindler's List، تتحوّل الحكاية من توثيقٍ تاريخي إلى شهادةٍ بصريةٍ موجعة، تتجسّد في رمزية الطفلة ذات المعطف الأحمر وسط عالمٍ أبيض وأسود؛ لحظة لا تُقرأ بل تُحس، وتختزل مأساةً كاملةً في تفصيلٍ بصريٍ واحد.

أما Jurassic Park، فيتحوّل العلم من معادلاتٍ ونصوص إلى دهشةٍ خالصة، حيث تصبح أول نظرةٍ إلى الديناصور لحظة اكتشافٍ طفوليٍ يعجز السرد العلمي عن مضاهاة أثرها.

سبيلبيرغ، في كل ذلك، لا يقتبس الرواية، بل يعيد برمجة شعورنا بها.

بين الكلمة والصورة: من ينتصر؟

ليست المسألة، في جوهرها، صراع تفوّق بقدر ما هي اختلاف جوهري في طبيعة التعبير.

فالرواية تملك زمنها الخاص: زمن التأمل، والتفصيل، والغوص في الداخل. أما السينما، فتمتلك لحظتها المكثفة، لحظة تُختزل فيها المشاعر في صورة، أو حركة، أو صمت.

وعندما تنجح السينما في الاقتباس، فإنها لا تفعل ذلك عبر الأمانة الحرفية، بل عبر الجرأة على الخيانة؛ خيانةٍ خلّاقة تعيد اكتشاف النص وتحرّره من حدوده اللغوية.

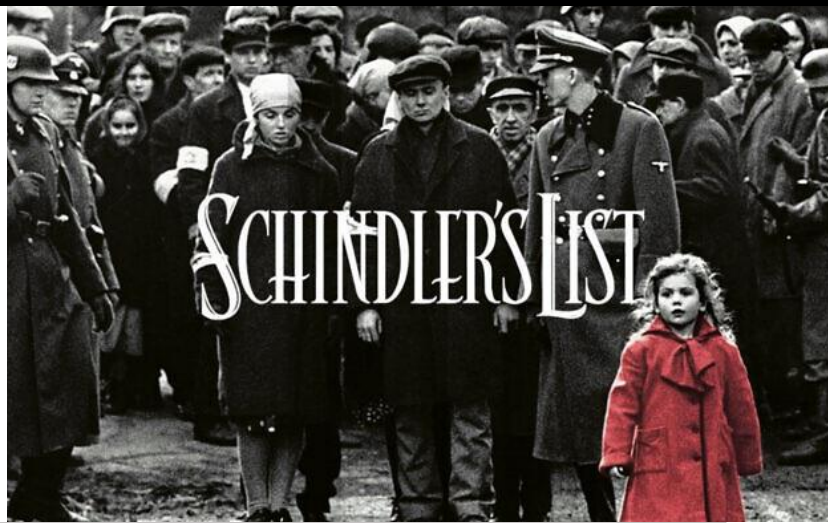
خاتمة: الحكاية في صورتين

في نهاية المطاف، تبقى الحكاية أكبر من وسيطها.

قد تبدأ في كتاب، ثم تكتمل في فيلم، أو العكس. وقد تظل معلّقةً بين الاثنين، تبحث عن قارئٍ يقرأها بعينه، ومشاهدٍ يراها بقلبه.

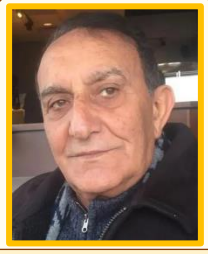
لكن المؤكّد أن أعظم الأفلام المقتبسة لم تكن مجرد ترجماتٍ بصريةٍ للروايات، بل كانت نصوصًا جديدة كتبت الحكاية مرةً أخرى..

بلغةٍ لا تُقرأ، بل تُرى.. وتبقى.



كلما ضاق الوطن اتسع الحبس!

عبد الكريم الرازحي في مُساخرة شعرية مع مواقف النِّفَّري



د.حاتم الصكر

تمثّل قصائد عبد الكريم الرازحي (تعز 1952) حلقة في سلسلة الشعر الساخر الحديث المتصل بثيمات جرى تأشيرها من قبل، منها التمرّد والافتراق عن الجماعة ونقد السلطة والمؤسسات، بمزيج من الصور المؤثّرة والدالة ذات المنحى التهكمي العميق، الذي يصح وصفه بأنه سخرية سوداء. ويُعرف ذلك عن نثر الرازحي أيضًا في أعمال شائعة وشعبية له مثل (قبيلي يبحث عن حزب)، وفي قصائد لها في الذاكرة ذلك الموقع المميّز بما تلامس من موضوعات بأسلوب تهكّمي.

في مديح الظلام

بينما تغرق صنعاء - حيث يقيم الشاعر- في ظلام متواصل بسبب انقطاع الكهرباء عنها ساعات طويلة، يلتقط الرازحي هذه الواقعة اليومية؛ ليشير من خلالها إلى معاناة إنسانية مكتوب على الفرد في عالمنا أن يتعايش معها.

وبدل أن يكتب، شأن السياسيين والصحافيين، عن هذه الظاهرة الظلامية، كتب نصًا أسماه (في مدح الظلام وذم الكهرباء)، تعطي مقاطعه الخمسة والثلاثون القصيرة، أو جمله الشعرية، إحساسًا بأنه يختار الظلام ليرافق الإنسان، وعلى الإنسان أن يرى فيه حياته ومراياه وعشقه ومعرفته، متهكّمًا وساخرًا. يذكّرنا بنصوص عالجناها هنا للماغوط في مفارقاته الطبقية: يملكون المشانق ونملك الأعناق، والرصافي في الحرّية: يا قوم لا تتكلموا، والجواهري في تنويمة الجياع: نامي جياع الشعب نامي. فيقدم ما يشبه الحِكم عن فضيلة الظلام الممتدَح ظاهريًا، فيقول عنه:

"في البدء كان الظلام/ وكان الإنسان فراشة مضيئة/ وبعد اختراع الكهرباء/ أصبح الإنسان حشرة عمياء". فكأنّه سارد مفارق لمرويه، لكنه يحافظ على سياق السخرية بالتزهيد بالنور والرضا بالظلام الذي يهيمن؛ فلا يملك الفرد له ردًا.

في الظلام، وعبر جمل شعرية قصيرة، يجد الرازحي ما يسلّي الناس عن النور الذي تمنحه الكهرباء، وهي في واقعها تعلات صاغها بذكاء في بنيتين: ظاهرية أو سطحية تنقل قناعة مموهة بأن للظلام فضائل، على الناس الرضا بها والاستمتاع بما تمنحه من أجواء للتفكير والتأمّل، فيما تكون البنية العميقة، والمسكوت عنه غير المذكور بلفظه، هو المقصود الدلالي الحاصل أو النهائي للقصيدة. ولا يخفى أنه التنبيه على الحرمان والعناء اللذين يسببهما العيش في الظلام ساعات طويلة.

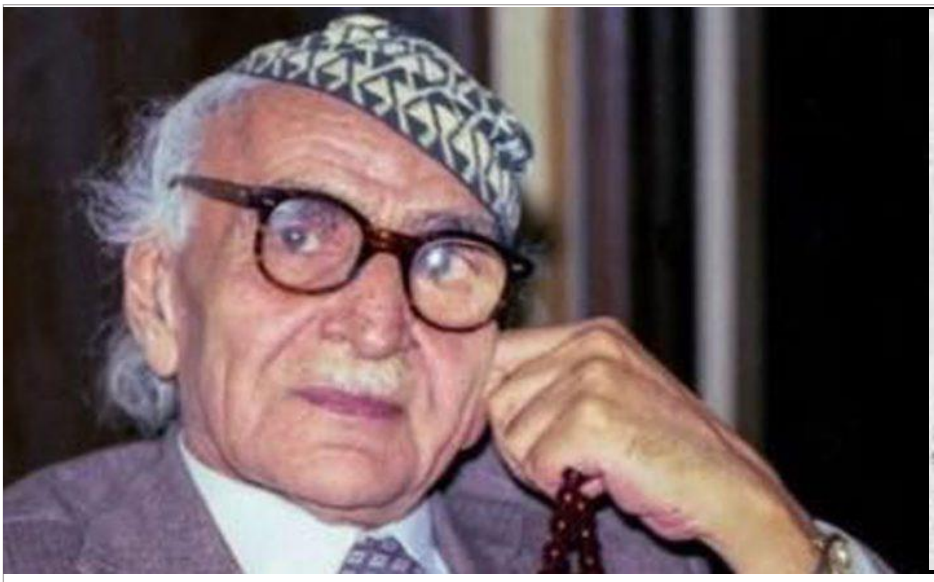
ولإنجاز ذلك، يتوسّل الشاعر بقراءاته من الحِكم القديمة في الدعوة للتأمّل والتفكير في الظلمة، وينحو صوب الأدبيات الصوفية ممازحًا، ليجد أن (الضوء حجاب)، بينما الظلام مرآة نرى فيها نفوسنا. كما استعار من الكتب المقدسة قولها: في البدء، لينزاح عنه ويكمل بقوله: كان الظلام. ويتضح أن أي قراءة غير سياقية - لا تضع النص في سياق الأزمة اليومية والتعبير عنها بالمساخرة الشعرية - لن تستدل على مرمى النص، ولا تتعرّف على شعريته. فيرى قارئ محدود الثقافة أن النص تمجيد للظلام وهجاء للضوء، وهو ما لا يُراد دلاليًا، أسوة بتلك النصوص التي قاربت موضوعها انتقاديًا، فتحدثت عما يفكّر به الضد، كالقول بأن الفوز للنائمين - في قصيدة الرصافي:

يا قوم لا تتكلموا/ إن الكلام محرّمُ/ ناموا ولا تستيقظوا/ ما فاز إلا النوّمُ،

وكمساخرات الماغوط في قصائده عن بردى وسلمية وباب توما.

مزايا أسلوبية

يمكن للقراءة النقدية أن تؤشّر ملاحظتين في أسلوب الرازحي، تحفّان بسياق قصائده المعروفة بجرأة تناولها للموضوعات، وانغماسها في اليومي والمعيش، ما يقربها -



وهذه هي الملاحظة الثانية - من الشعبوية بالمعنى الفكري والتعبير الفني. فهو يختار مسمّيات دارجة، ويقارب موضوعات ساخنة وحياتية، فتجتذب قرّاءه لواقعيتها الواضحة، وحفاظها على خصوصيتها في المعالجة، سواء أكانت وزنية ومقفاة أحيانًا، أم بطريقة قصيدة النثر، كما في (مدح الكهرباء) وفي نصوصه القصيرة الأخرى، التي منها قصيدته (مواقف الرازحي)، التي اخترناها هنا لما اشتملت عليه من تهكّم مزدوج: من العسف والقمع وازدراء الحريات، وكذلك من الخطاب الصوفي، لا بعناصره ومراميه، بل لما ابتذله الشعراء والكتاب في مباراته والاستعارة منه.

وأذكر أن للرازحي تصريحًا بمثل ذلك النفور من تقليد المرجع الصوفي، لا سيما مواقف محمد بن عبد الجبار النِّفَّري ومخاطباته التي افتتح أدونيس التناص معها وعرّف بها؛ فاقتبس مقولته: "كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة" في مطلع ديوانه (كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل) 1965. فشاعت لسببين رئيسين، في ظنّي: مجيؤها في سياق البحث عن مراجع مغايرة للقصيدة الحديثة، ومنها ما ضمّته كتب المتصوّفة وأشعارهم وأخبارهم من تجاوز، ولسمة التمرّد والرفض والإشراقية التي تميّزت بها الأدبيات الصوفية.

وهكذا صارت للشعراء المعاصرين - والحداثيين منهم خاصة - مواقفهم ومخاطباتهم واستعاراتهم من الشذرات المشعّة بالإشراقات الروحية في كتابات المتصوفة، وتوهّج الصور والتراكيب اللغوية فيها، حتى صارت تقليدًا فجًا مكررًا ومفرغًا من الدلالة؛ لأنه اتباع واحتذاء غير نابع من حاجة روحية أو احتراقات ومكابدات جوانية تقرّب أصحابها من الخطاب الصوفي، الذي تعرّض للاستهلاك مرتين: من الشعراء التقليديين في فترة الإحياء والنهضة، بالاقتصار على الغزل والفناء في المحبوب، ومن شعراء الحداثة على اختلاف مراحلها؛ لأنهم رحّلوا مصطلحات الصوفية ومفاهيمها ولافتاتهم العامة التي جرى انتزاعها من سياقها، لتغدو ثورية ووجودية بحسب إيديولوجية مستخدمها. وصارت معاناة أعلامها من الثوار والشعراء ومصائرهم مادة للقصائد والأعمال الأدبية والمسرحيات.

مواقف الرازحي: من التوقيف إلى الزنزانة!

يضع الرازحي لقبه في عنوان القصيدة مكايدة ومناكفة للمرجع؛ فإذا كانت للنِّفَّري مواقفه، فالرازحي له هذه المواقف. لكن مواقف الشاعر المعاصر لا تنفك عن اللحظة القدرية التي صادف أن يعيشها؛ فهي تتحدث مكانيًا عن (مواقف) بالمعنى المتداول عصريًا، حيث جرى تعديل دلالي على الكلمة لتشير إلى الأمكنة التي يُوقف فيها الناس وتُحجر حرّيتهم.

وهذا ما سترينا إياه المواقف الثمانية القصيرة التي تتألف منها القصيدة، والتي جعل لكل منها عنوانًا أو موقفًا، ستؤلف - عند ترتيبها - تدرّجًا متّصلًا من البداية حتى النهاية لسيرورة اعتقال أو تعسّف يمرّ به المتحدّث في النص. وسنفترض ذلك مستدلين بأدلة لسانية في القصيدة التي تبدأ بموقف التوقيف في قسم الشرطة، ثم التحقيق، فالتعذيب، ثم التحرير والحرّية كمطلبين للمعتقل يجري التهكّم منهما، وصولًا إلى القلعة - اسم السجن الذي يذكر الشاعر في ملاحظة ختامية أنه دخله مرتين: الأولى لمشاركته في مظاهرة، والثانية لأنه رفض المشاركة في مظاهرة! - ويأتي موقف الحبس لتنتهي المواقف بموقف الزنزانة التي تتسع لجسده بعد أن ضاق به الوطن، ولكن المتحدّث يقول له إنه أصبح الآن حرًا داخلها؛ لأن الحرّية خارجها قيد.

إيقاعية النص خدمت دلالته؛ فقد أفاد الشاعر من عبارة النِّفَّري الافتتاحية في مواقفه ليجعلها مفتاح مواقفه، وكرّرها بانتظام في كل موقف، وحافظ على التوازن الإيقاعي بجعل كل موقف من بيتين فقط، تبدأ بـ"أوقفني في.. وقال لي"، وتتكرّر في الموقف التالي. أما الموقف الوحيد الذي زاد عن بيتين فهو الأخير بإضافة بيت واحد، يبلغ به الشاعر ذروة المفارقة التي تسم شعره، بقوله بعد أن ألقاه في الزنزانة: أنت الآن حرّ!

من النص

مواقف الرازحي

1/ موقف التوقيف

أوقفني في قسم الشرطة. وقال لي: الشرطة في خدمتي

2/ موقف التحقيق

أوقفني في غرفة التحقيق. وقال لي: الهراوة لغتي

3/ موقف التعذيب

أوقفني على حجر الكهرباء. وقال لي: لماذا كل هذا الظلام في الشوارع؟

4/ موقف التحرير

أوقفني في (ساحة التحرير). وقال لي: إياك والاقتراب من (باب الحرّية)!

5/ موقف الحرّية

أوقفني في (باب الحرّية). وقال لي: كل الأبواب تؤدي إلى (سجن القلعة).

6/ موقف القلعة

أوقفني في بوابة القلعة. وقال لي: كلما ضاق الوطن اتسع الحبس.

7/ موقف الحبس

أوقفني في باب الحبس. وقال لي: لك كامل الحريّة في اختيار الزنزانة.

8/ موقف الزنزانة

أوقفني في باب الزنزانة. وقال لي: الحرّية قيد وأنت الآن حر.

صدور كتابي (قصائد في الذاكرة)، وتوقّفي بالتحليل عند عدد من النصوص التي كان لها دويٌّ سياقي في زمانها ومكانها، واصلت التماس النصي مع عدد آخر لا أظن أن الكثير من الأصدقاء قد اطلعوا عليها، لنشرها في ملاحق صحف لا تصل غالبًا. هنا أعيد ما كتبت حول نصوص ساخرة للشاعر اليمني عبد الكريم الرازحي.

المرأة بين التخييل والتشييء

د.توتا صلاح مبارك

بين غياب خلّاق وحضور مُربك: من خيال الحقيبة إلى غزل الدبلوماسيين صمتت الأصوات الصغيرة، وذابت ضحكاتهن البريئة في صرير الباب الذي انفتح فجأةً، ليطل رجلٌ متوسط العمر، ببشرة مترعة السمرة كأرضٍ شربت حظها من المطر.

كان يرتدي زيًا سودانيًا خالصًا.

تكاثف الصمت، وخلا الهواء حتى من الهمهمات الخفيضة، وما كان للأصوات إلا أن تتلاشى في سكونٍ مهيب في حضرة الأستاذ محمد خير عنان، مدرس اللغة العربية.

كان حازمًا، حاسمًا، وكان أيضًا معتدًا بإرثه القبلي؛ فغير تلك ال"لكنة" التي تنساب بعفوية عندما يتحدث لتكسر النهايات، كانت تشوب حكاياته ذكرٌ متواتر لرموز قبيلته من أبطال.. وبطلةٍ مشهود لها!

كان الأستاذ محمد خير منحازًا انحيازًا مطلقًا لزيّه السوداني؛ فلم يرتدِ غير "جلابية" مفرطة البياض، وعمامة تتوّج رأسه كتاريخٍ لم يُقرأ. افتتح درسه بقصيدة فصحى، ثم انتقل إلى مقارنة بين مفردات الشعر القديم وبعض الأغاني السودانية، مستشهدًا بأغنية لخلف الله حمد:

"أنا في التمنّي ديمه هديلي ساجع
ما لقيت لي مغيث ولا لقيت لي مراجع"..

وعندما وصل إلى مقطع:

"أعاين فيه وأضحك وأضحك وأجري وأجيه راجع"..

تأفّف، وتحوقل، واستعاذ وتحصّن!

همست صديقتي، التي كانت تجلس بجواري وعيناها تشعّان ببريق فضول بائن: "بسم الله.. هي دي كمان قاصد شنو"؟

أجبتها بشيء من الدهشة الخجولة: بَري.. والله أنا ذاتي ما عارفه. لكني تمتمت لنفسي: لعل الكلمات تحمل ما لا يُقال. لكننا لم نفهم شيئًا، وسكنني فضول كبير.

بعد زمنٍ طويل، قرأت توثيقًا لهذه الأغنية التي تقول بعض أبياتها:

"أقيس الفم بودعة وألقى الودع واسع
أقيس الليل بشعرو ألقى الفرق شاسع"..

سأل الإعلامي صلاح أحمد محمد صالح الشاعر ود الرضي، وهو بصدد توثيقها:

كيف قستَ الفم؟

كان رد الشاعر الكبير صادمًا: "أنا ما شفتها أصلًا!" ثم واصل: "لكن شفت باطن رجلها في الأرض في إحدى المناسبات".. ومن تلك الجزئية الصغيرة، بنى جسدًا كاملًا في خياله: ردفٌ، خصر، رقبة، فم، أنف، عيون، رموش، شعر..

وهكذا، تم توثيق الأغنية لتصبح واحدة من أشهر أغاني الحقيبة، رغم أنها كُتبت في الستينيات، وهي فترة متأخرة عن العصر الكلاسيكي لأغنية الحقيبة (1919-1948).

هنا أدركت أن الغياب يُطلق يد الخيال، وأن الندرة تصنع التوصيف المُختلق.

هذا ما حدث مع شعراء الحقيبة، في شحّ الحضور النسائي، تسيّد الخيال ونسج صورًا مفرطة في الجمال.

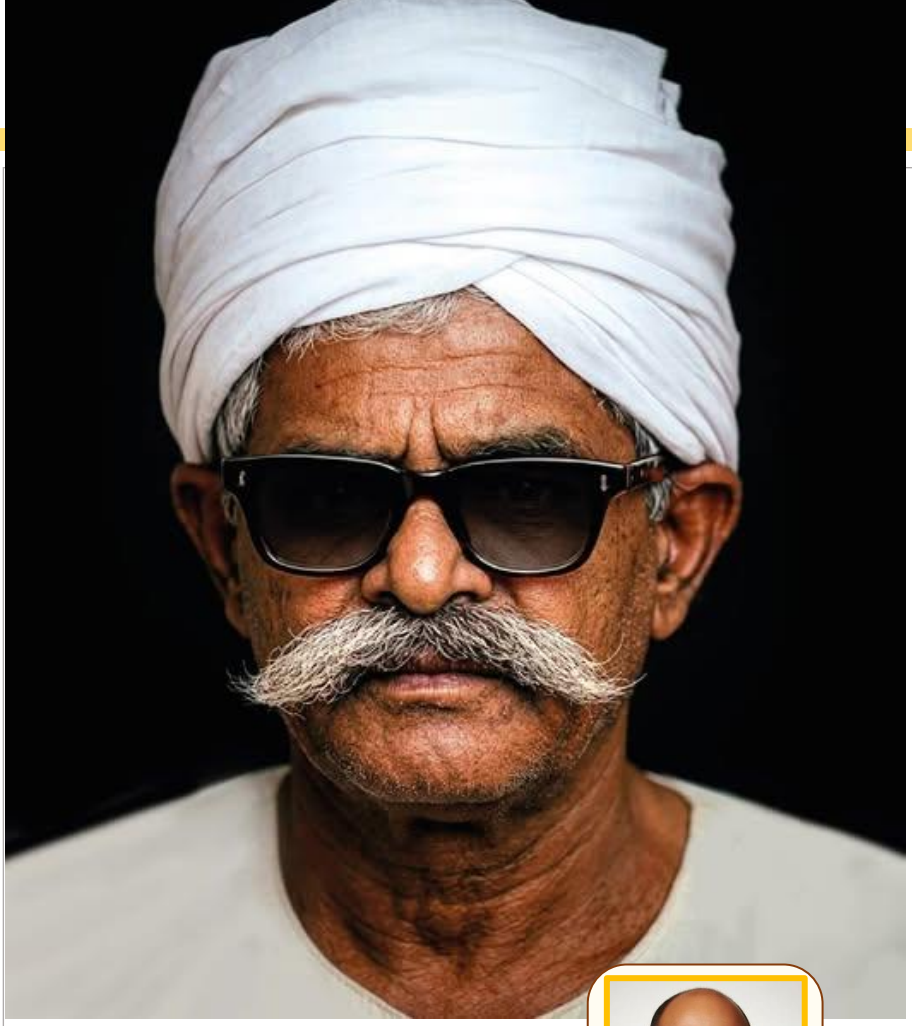
لكن.. ماذا يحدث حين تكون المرأة حاضرة؟ عندما تنتفي المسافة، وتصبح المرأة فاعلة، لا يعود الغزل بريئًا، خاصة حين تكون المرأة، موضوع الغزل، وزيرة خارجية! حدث هذا عند زيارة وزيرة خارجية الناها بنت مكناس للسودان عام 2009. كانت شابة ثلاثينية، لافتة بجمالها وأناقتها، بثياب تقليدية زاهية. لكنها لم تُرَ كمسؤولة سياسية فحسب، بل تحولت إلى موضوع لـ"غزل دبلوماسي" كثيف.

تبارى السفراء في نظم القصائد، حتى وصفهم أحد الساخرين بأنهم "بكّايون" بإمتياز! وهنا لم يكن الغياب هو ما غذّى الخيال، بل الحضور نفسه. لكن هذا الحضور لم يُقرأ بوصفه كفاءة أو موقعًا سياسيًا، بل بوصفه جمالًا يستدعي التغزّل. وهكذا اختلط الذاتي بالموضوعي، وتراجع الرسمي أمام الشخصي، حتى كادت الدبلوماسية أن تذوب في الشعر.

لاحقًا، وأنا أقرأ عن الكاتبة هدى درويش، التي وُصفت ب"حسناء الأدب الجزائري"، عاد السؤال ذاته: هل يمكن الفصل بين المبدع ونوعه الاجتماعي؟ هل نرى النص.. أم نرى صاحبه أولًا؟

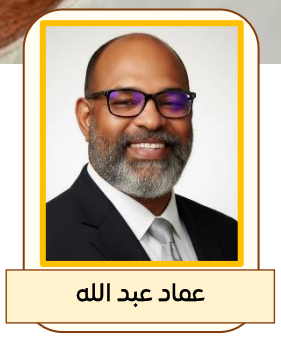
يبدو أن المسألة أعقد مما نظن. فبين الغياب الذي يخلق الخيال، والحضور الذي يربك الرؤية، تبقى المرأة، في كثير من الأحيان، عالقة بين أن تُرى ك"موضوع" أو ك"صوت".

وربما.. هنا يبدأ السؤال.



من منصور كُتّي إلى الإذاعة

سيدي النعام آدم: شلال الطمبور الذي غمر ربوع السودان



عماد عبد الله

(منصور كُتّي) جملة نوبية، وتعني "قلعة منصور"، وكل اسم في الشمالية يُلحق به المقطع "كُتّي" في آخره، ويعني إشارة إلى قلعة كانت في المكان ذلك. حدود (منصور كُتّي) تبدأ من طاحونة "سيد أحمد نابري" شرقًا لغاية الشفخانه غربًا، بلد وادعة على الضفة الغربية للنيل.. غربها مدينة الدبّة بحوالي ٥٠ كيلو، وشرقها مدينة كورتي على بعد حوالي ٣٠ كيلو.

جنّة نيلية صغيرة، وُلد في واحدة من قراها هذا الزول الفلتة (مُحَمّد آدم مُحَمّد أحمد)، والذي اشتهر بعدها ب(النعام آدم) نسبةً إلى الحلة التي وُلد فيها "ود النعام" في قرية "الكربة" في حوالي سنة ١٩٣٠م.

اشتغل فترة في وزارة التربية والتعليم، من قومة جهله وهو حريف في عزف الطمبور بشكل لافت.. ما أظن لاقاني بنو آدم بيعزف الطنبور بالبداعة دي، والصوت الطروب أبو نبرات عجيبة.. سيدي النعام أظنه كان بيحاكي قوقاي القماري.. الحنين المستّف بيهو صوتو كان بهز كل من يسمعو.. أي سوداني، حتى أخواننا من جنوب السودان فيهم كم مغني كان بيردد أغاني النعام ويجتهد يقلد طريقة تلوين صوتو القوقاي، وده خلق منه مغنّي الحلّة والحِلّال الحواليها وكل منصور كُتّي، لغاية ما ضاقت على هذا الإبداع الضخم المنطقة والشمالية كلها، كان بيفتش ويبحبت وينقّب عن الموروث الغنائي حق المنطقة بشغف ومحبّة، ويختزن كل البيقع في وجدانو.. اتستّف بنغمات المنطقة وتلاوين الألسن الفيها وتكنيكاتهم في معالجة الغنا. كان كبير بحجم السودان، فكان لازم كل السودان يسمعو، لذلك شدّ الرحال للخرطوم.

بعد شهر من وصوله الخرطوم دخل استديوهات الإذاعة، الكلام ده كان سنة 1959م، من ديك واندفق الشلال الطربي العجيب.

في برنامج (ربوع السودان)، وبتقديم الإذاعي علي الحسن مالك، اقتحم صوت النعام ميكروفون الإذاعة لأول مرة بغنوة (يا نوّارة قنتّي)، اتسجّلت واتذاعت في يوم جمعة مشهودة، بعدها اتفاجأت إدارة البرامج في الإذاعة بكمية الطلبات التي انهالت على الأغنية في برنامج (ما يطلبه المستمعون)، كانت الطلبات من كل أقاليم السودان وبكمية أدهشت القائمين على أمر البرنامج، فكان لازم يطلبوا منه يديهم تاني من هذا الفيض الإندلق من أقاصي الشمال.. وقد كان.

طمح بحر سيدي النعام وزاد زفيف موج غناهو: موجة (فاوضني بلا زعل)، موجة (حلمك يا حبيبي عليَّ حِن)، موجة (دهب شيبون)، موجة (الغرام يا ناس)، موجة (الزول الوسيم) وغيرها وغيرها وغيرها.. في فترة زمنية قصيرة شديد كان فاض بحر سيدي النعام لغاية ما غطى وطغى على كل مغنيين وغنا (ربوع السودان).

سيدي النعام عجيب، كثير من غناهو هو الكاتب كلماتو وهو الملحّنو وهو المغنيهو وهو العازفو، ومافي ليهو تسجيل في الإذاعة لأي واحدة من غناهو بيشبه التسجيل التاني، الغنوة عندو كائن حي متحرّك ومتجدّد.. الليلة يغني الغنوة بطريقة وباكر بطريقة تانية خالص، وكل البدع دي كلها جوه عضم نفس اللحن، صوتو وعزفو للطنبور هو الكان بيخلق الاختلاف ده.. تجويد وتطريب ما بيتوقف ولا بيلتزم بقالب واحد.. فضل طول عمره متمرّد على القوالب والأنماط والتكرار.. شيء عجيب.

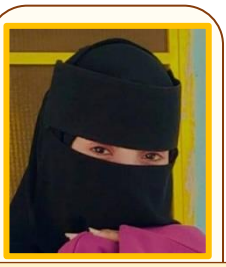
الغنوة دي مثلًا: (سمح الخصايل) من كلامو وألحانو.. سمعت النعام بيغنيها بأكثر من طريقة.. يزيد مساحة أنين الطنبور في مرات، ويعيد عزفو بتكنيك مختلف ما بيشبه القبالو، وفي مرات يديهو نقرشاية طنبورية خفيفة.. هبشة بس، ثم يخش بصوتو الماهل وحنين قبل ما الطنبور ياخد نفسو.. جن راسو عديل:

(سمح الخصايل)

ما تنسانا يا سمح الخصايل
يا الساكن الشمال لي قلبي شايل
البت أم رشوم بت القبايل
جات تقدِل مِتِل ود الأرايل
في الوادي المخضّر وديمه سايل
يا الله الجمال فوق أهلو خايل
في ذهني البليد ما كنت قايل
أنا بشوفو فراقا لهجراني طايل
دايمًا في الدروس تجي في الأوايل
رايقة ما حامت فريق جابت قوايل
من حديقة المووردة لى زهرة شايل
أنا اتذكرت محمودة الخصايل
غابة دمعو من عينيا سايل
إنتي ما تنسيني يا زهر الخمايل
يا قليب الحاجة مالك دايمًا جايل
رمان صدرو خمَّ عمارو شايل
ريحة فمو مايقومة الفتايل
هي كان بسمت بريقًا سحبو شايل
ما تنسانا يا سمح الخصايل
يا الساكن الشمال لي قلبي شايل

أسلم الروح في السلاح الطبي بأم درمان سنة 1993م.. رحمه الله.

أنينٌ لا يُسمع



بشرى نصير

في زاويةٍ منسية من هذا العالم، حيث لا تصل الضحكات ولا تطرق الأبواب، كانت تجلس طفلةٌ بعينين عسليتين، تخبئ فيهما حكاياتٍ أكبر من عمرها. لم تكن تبكي كما يفعل الأطفال.. كانت تبكي بصمت، دون دموع، كأن الحزن استقر في داخلها حتى جفّت ملامحه على وجهها.

عاشت في كوخٍ هشّ، يتسلّل إليه البرد كما لو كان يعرف طريقه جيدًا إلى قلبها الصغير. كل نسمةٍ كانت تمر، لم تكن مجرد هواء، بل رسالة خفية تهمس لها: "اصبري". لكنها لم تكن تفهم الصبر، كانت فقط تشعر بالوحدة.

لم تكن تعرف طريقها، ولا لماذا اختارتها الحياة لتكون في هذا المكان. كانت تراقب العالم من بعيد؛ ترى الآخرين يضحكون، يلعبون، يعيشون، بينما هي تقف عند الحافة، كأنها ليست جزءًا من هذا المشهد.

كانت تصيح.. لكن لا صوت لها. تسأل.. لكن لا أحد يجيب. تتألّم.. لكن لا أحد يرى. وفي داخلها، كان هناك صندوق. صندوق صغير.. لكنه ممتلئ. ليس بالألعاب، ولا بالذكريات الجميلة.. بل بالأسرار.

كل مرة انكسرت فيها، كانت تضع قطعةً داخل هذا الصندوق.

كل مرة خُذلت، كل مرة انخدعت، كل مرة شعرت بأنها وحيدة.. كانت تغلق عليه أكثر. ومع مرور الأيام، لم يعد الصندوق مجرد مكانٍ للألم.. بل أصبح ثقلًا تحمله في روحها.

لكن.. في يومٍ مختلف، لم يكن كغيره، وقفت أمام نفسها. لم يكن هناك أحد حولها، فقط هي..

وصوتٌ خافت ينبض من داخلها "قومي"..

لم يكن الصوت عاليًا، لكنه كان صادقًا.

من أعمال الفنان المعتز مختار علي

ارتجفت.. لكنها لم تهرب. خافت.. لكنها لم تتراجع. نظرت حولها، إلى الكوخ، إلى البرد، إلى الزاوية التي احتضنت ضعفها طويلًا.. ثم نظرت إلى داخلها. لأول مرة، لم ترَ طفلةً مكسورة.. بل رأت قلبًا ما زال ينبض، رغم كل شيء.

أمسكت بالصندوق. تردّدت قليلًا. ثم فتحته. لم تبكِ. اكتفت بأن تنظر إلى كل ما بداخله، ثم قالت بهدوء: "هذا أنا.. لكن ليس كلّي".

أغلقت الصندوق.. وتركته خلفها. خرجت من الكوخ.

الهواء الذي كان باردًا لم يعد يؤلمها.

الطريق الذي لم تكن تعرفه.. بدأ يتشكّل تحت خطواتها. رفعت رأسها، ليس لأنها لم تعد تتألم.. بل لأنها قررت ألا تنحني مرة أخرى.

لم يعلم أحد كم مرة انكسرت. لم يرَ أحد كم مرة خُذلت. لكنها.. كانت تعرف. وهذا كان كافيًا.

ابتسمت.. ابتسامة صغيرة، لكنها حقيقية.

ثم مشت، لا كما يريدون هم.. بل كما تريد هي.

وفي تلك اللحظة، لم تعد تلك الطفلة الضائعة في الزاوية..

بل أصبحت حكاية انتصار، بدأت بأنينٍ لا يُسمع.. وانتهت بصوتٍ لا يمكن تجاهله.

عتبتان للتمدّد

د.مدني أحمد عثمان

مدخل
لسماع صوتك ليلًا،
تزهر السنابل العطشى،
تورق أزهار البنفسج،
تختفي سحابات الظلام لسنا برق عينيك،
ويتوارى شحوبًا قمر التنزل
من بهاء وجهك القمري.
(1)
أتوضأ من خمرة شكّي وإيماني،
طفلًا..
أتمدّد عاريًا للريح..
تنهشني،
والموج الأزرق جلباب من صدف البحر
الشبقي..
يغازل طيف الرؤيا،
رؤياك،
نورسة الأشواق الحبلى بنور من..
وهج المشكاة القمري،
سنا المصباح الصدفي..
ينساب رحيقًا من شارد عينيك.
(2)
في شاهق رؤياي
أتمدّد..
عاريًا للريح..
للبحر يكتب سفره الأزلي
موجًا للتلاقح..
للأمشاج تقذف سمتها الصدفي بللورة
الأنساق للإبراق،
والبرق صنو التمدّد..
بليل من نحيب الذكر،
تمدّد قاربًا للبحر..
يحملها،
يطهر سترًا مما ماجت غمامتها.
(درويش غير مروّض)

بيدَ أنّ..

د.الشيخ فرح

يحكي صديقي سعيد عن عبدالمقصود كاتب العرائض وقصصه الطريفة التي لا تنتهي مع الزبائن، ومواقفه التي لا يمكن نسيانها.

والعرائض هي طلبات تُرفع إلى قضاة الأحوال المدنية، متضمّنة مظلمة أو قضية، ويُسمّى كاتب هذه العرائض قديمًا بكاتب "العرضحال"، والاسم كناية عن كاتب حال المراجع وقضيته. تُكتب بصيغة شكوى قانونية تمهيدًا لعرضها على القاضي. وغالبًا ما يتميّز كاتب العرائض بالخط الجميل والأسلوب السلس، ولديه معرفة بالمواد القانونية لكثرة عرضها عليه، فيكتب الحالة في سياق شيّق دون إسهاب في الإنشاء أو إسراف في الشرح من غير داعٍ.

تتناثر شجرات الزونيا العملاقة أمام باحة المحكمة المدنية بالمدينة، وتحت كلٍ منها طاولة صغيرة وشمسية من القماش الثقيل تكاد تخفي الطاولة والكاتب والزبون، وكأنها تغطي بظلالها أسرار وأحوال الزبائن من أعين المتلصّصين وآذان الفضوليين. على كراسي الخيزران التقليدية يجلس كتّاب العرائض، وأمامهم الزبائن من مختلف السحنات والملامح، وتسمع بين الفينة والأخرى سؤالًا من كاتب أو توضيحًا من زبون، رغم الحرص الشديد على خصوصية لا يحفظها تقارب الطاولات ولا فهم الزبائن.

وقف عبد الله تحت شجرة الزونيا وهو يقرأ في الجريدة، وأمامه فنجان من القهوة، ينظر إلى الزبائن من تحت نظارته الشمسية وهم يذهبون إلى طاولات الزملاء المتناثرة أمام ساحة المحكمة دون أن يقف أي منهم أمامه. لم يكن ممن ينادي على الزبائن أو يقبضهم من أيديهم حين يصلون كبعض زملائه، فهو المعاشي الوقور، كما أن فلسفته في الحياة تحتّم عليه التؤدة والأناة في طلب الرزق؛ فرزقه كما يقول مقسوم ومحسوم، لن يسبقه عليه راكض ولن ينقصه منه جبّار.

مرّ وقت طويل قبل أن يجلس أمامه مزارع وهو يحمل أوراقه، وبصوت عالٍ خاطبه قائلًا: اتفضل، دي أوراق قضيتي، وقصتي كالآتي: كنت واقفًا في وسط مزرعتي حين أتى.. وأكمل قصته دون أن يتوقف، كمن يرمي حمله الثقيل من ظهره على الأرض.

أخذ عبد الله ورقة بيضاء، وبقلم حبر قديم مشقوق الغطاء كتب بخط جميل: بسم الله الرحمن الرحيم.. في يوم كذا من شهر كذا، وقف المذكور وبدأ في سرد القصة بأسلوب جذاب وخط جميل، إلى أن ختمها قائلًا: "لذا ألتمس من سعادتكم الأمر على من يلزم بإنفاذ ما ترونه مناسبًا وفق إجراءات القانون المتبعة في مثل هذا الوضع، ولكم فائق الاحترام والتقدير".

وألصق على الطلب دمغة من فئة العشرة جنيهات، وابتسم راضيًا عما كتب.

وقبل أن يقدّم ورقة الطلب للزبون، بدأ في قراءة ما كتبه بصوته الجهوري، والزبون ينصت باهتمام شديد. وما أن وصل إلى السطر الأخير حتى اغرورقت عينا الزبون بالدموع تأثرًا بما سمع، وكاد أن يبكي، لكنه توقف حينما سمع عبد الله يطالبه بمبلغ خمسين جنيهًا أتعابًا عن الطلب.

رد الزبون غاضبًا: خاف ربك، عملت شنو يعني عشان تطلب خمسين جنيه؟ ورقة فلوسكاب بيضاء وقلم حبر جاف مكسور لا يساوي نصف جنيه، ودمغة عشرة جنيهات! اطلب مثلًا خمسة عشر جنيهًا، أو قل عشرين جنيهًا كرمًا مني.

غضب عبد الله، وأمسك بالطلب، ودوّر بالقلم على كلمة في منتصفه عدة مرات حتى خرم الورقة، ورفع رأسه للزبون قائلًا وهو يستشيط غضبًا: بالله عليك، كلمة (بيدَ أنّ) دي براها بكم؟

علاقة رجل بذاكرة وطن

عوض بابكر.. سادن (حقيبة الفن) وحارس الذاكرة السودانية

ندى أوشي

ليس من اليسير الاقتراب من سيرةٍ مثل سيرة عوض بابكر إبراهيم محمد البصير دون أن يتداخل في الكتابة شيءٌ من الامتنان الممزوج بالدهشة؛ فبعض القامات لا تُروى بوصفها سيرة فرد، بل بوصفها طبقة من ذاكرة أمة. هو ليس اسمًا في سجل الإعلام، بل حضورٌ يتجاوز المهنة إلى المعنى؛ صوتٌ إذاعيٌّ مألوف كنبض الذاكرة، وباحثٌ يمشي بين النصوص كمن يعيد ترتيب الزمن، وعاشقٌ استثنائي لتراثٍ اسمه "حقيبة الفن"، حتى غدا واحدًا من حرّاسه الكبار وسدنته الذين أقاموا بينه وبين النسيان سورًا من الوفاء والمعرفة.

وُلد عوض بابكر عام 1955 في الكدرو، في بيئةٍ سودانيةٍ مشبّعة بتعدّد الجذور والامتدادات؛ تنحدر أسرته من قبيلة المحس في شمال البلاد (جزيرة بدين)، قبل أن ترحل عبر الجغرافيا الاجتماعية إلى توتي ثم شمبات، حيث تداخلت مع قبيلة الجموعية، في نسيجٍ إنسانيٍّ واسع أسهم في تشكيل وعيه الأول بالهوية بوصفها كائنًا حيًا لا ثابتًا. هناك، بين البيوت والحواري والذاكرة الشفاهية، بدأ وعيه يتلمّس أن الثقافة ليست زينة، بل طريقة وجود.

تلقى تعليمه في مدارس الكدرو ثم الخرطوم بحري، وصولًا إلى المدرسة الثانوية، وهناك تفتّحت أمامه أولى نوافذ الفن، خاصة عبر صلته بعالم فنان الحقيبة عوض شمبات، ما جعله يقترب مبكّرًا من ذلك الإرث الغنائي بوصفه ليس فنًا فقط، بل أرشيفًا وجدانيًا للأمة.

ثم جاءت لحظة التكوين الأعمق عام 1977 حين التحق بمعهد الموسيقى والمسرح"كلية الدراما والموسيقى لاحقًا"، ودرس التمثيل والإخراج، متخرّجًا عام 1981. لم تكن الدراسة مجرد تحصيل علمي، بل كانت إعادة تشكيل للعين التي ترى، والأذن التي تسمع، واللغة التي تحكي. ومن هنا تشكّل صوته لاحقًا في الإذاعة بوصفه صوتًا يفكك الأغنية لا ليعرضها فقط، بل ليكشف طبقاتها: سياقها، شعرها، اجتماعها، وظلها الإنساني العميق.

بدأ عمله في الإذاعة السودانية عام 1981 بقسم الإخراج، مشاركًا في برامج ثقافية ودينية، قبل أن ينتقل إلى إذاعة (صوت الشعب) عام 1983، حيث قدّم برنامج (أصل وفصل)، الذي كان بمثابة تمرين مبكّر على مشروعه الأكبر: قراءة الأغنية السودانية كوثيقة ثقافية لا كمنتج فني عابر. ثم جاءت اللحظة المفصلية حين ارتبط اسمه ببرنامج (حقيبة الفن) في إذاعة أم درمان منذ 1985، ليبدأ فصلٌ جديد من علاقة رجلٍ بذاكرة وطن.

هناك، في فضاء الأثير، لم يعد عوض بابكر مجرد مذيع، بل صار أشبه بـ"ذاكرة ناطقة" تمشي بين النصوص وتوقظها من سباتها؛ يستدعي الشعراء من غيابهم، ويعيد بناء الحكايات التي تكسرت في ممرات الزمن، ويمنح الأغنية حقّها في أن تُفهم لا أن تُسمع فقط. لم يكن يقدّم المادة الغنائية كترفيه، بل كأثرٍ تاريخي يحمل ملامح مجتمعٍ كامل، وتحوّلاته، وقلقه، وبهائه.

وامتد حضوره خارج الإذاعة إلى مساحات أوسع؛ فقد قدّم برامج متعدّدة مثل (ألحان زمان)، (النيل السماحة)، (أغنيات في الوجدان)، (آخر الكلام)، (صدر المحافل)،

(على موج الأثير)، كما خاض تجربة مختلفة في برنامج (شنو الهكر) عبر إذاعة FM 100 حيث أعاد عبره إحياء مفردات الحياة السودانية القديمة، محوّلًا الأشياء اليومية إلى ذاكرة حيّة تتكلم بلغة الحنين والمعنى.

لم يكن مشروع عوض بابكر المعرفي منفصلًا عن تطوير الذات؛ إذ تلقى دورات في الإخراج الإذاعي بسوريا، والتوثيق والمكتبات في ماليزيا، إضافة إلى تدريب في الإدارة. كما يجيد العزف على العود والكمان، في امتداد طبيعي لشخصية ترى الفن بوصفه لغة شاملة لا تنقسم إلى تخصّصات. وقد ارتبط بعلاقات وثيقة مع رموز الغناء السوداني مثل خضر بشير وبادي محمد الطيب ومصطفى سيد أحمد، ليس بوصفه متلقيًا فقط، بل بوصفه شاهدًا وموثّقًا ورفيقًا لتجاربهم، ما عمّق موقعه داخل الذاكرة الموسيقية السودانية.

لكن جوهر تجربته لا يكمن في كل هذا التنوّع، بل في تلك الفكرة المركزية التي حكمت مسيرته: أن الغناء ليس زينة الحياة، بل وثيقة وجود، وأن ضياعه هو شكل من أشكال فقدان الذات. من هنا تحوّل مشروعه إلى فعل مقاومة للنسيان، وإلى محاولة دؤوبة لإبقاء الذاكرة حيّة داخل الحاضر.

إن الاحتفاء به ليس احتفاءً بشخص، بل باختيارٍ أخلاقي وفكري نادر: أن تكون شاهدًا على الذاكرة لا مستهلكًا لها، وأن تتحوّل من ناقلٍ للغناء إلى حارسٍ لمعناه. هو نموذج للمثقّف الذي لا يقف خارج النص، بل يعيش داخله، ويعيد إنتاجه كل مرّة كما لو أنه يُنقذ العالم من النسيان.

إجمالًا، يظل عوض بابكر علامة على أن في هذا العالم أصواتًا لا تُسمع فقط، بل تُصغي إلى نفسها عبر الزمن؛ وأشخاصًا لا يروون التراث، بل يُقيمون فيه كحُرّاسٍ للمعنى. ولهذا يواصل، بهدوء العارف وعمق العاشق، مهمته الكبرى: أن تبقى حقيبة الفن حيّة، لا كأثرٍ من الماضي، بل كنبضٍ مستمر في وجدان السودان..

مصفوفة كالنمارق

من أعمال الفنان معتز مختار علي

منتصر منصور

أحدّثكم عن الزمن: أهو امرأة بلا صوت؟ أم عن الحب والخسارة أم عن الفراق؟ في كل الأحوال يوقظني الصباح بمنبّه ما، يناديني صوت: يا سيد.. هل أنا مكبّل بالهيئة لالتفت؟

في السادسة والعشرين من عمري، يتدفق الزمن من بين قدمي. المشي والركض والملاحقة.. كأنني إطفائي. المأساة والمتعة تتركانني رجلًا نحيلًا، مختلفًا، لكنني مقبول في عينيها.

أراها تعبر الشارع، يناديها بائع الخضار: نما رق. يلزمها بعض الحروف لتصبح فيه، لكنها كانت تملك ابتسامة دافئة، وغيرها يملك الكثير، غير أنها أقوى أمام صفاتٍ محجوزة للإناث، وقلقٍ محبوس لدى الذكور.

أنا رجل صامت، وهي طاهية ممتازة. هي متعلمة وأنا ممتن. يصعب التصديق أنها تقترن بشخص مثلي. كان والدها يمنع الحياة بلا شريك، ولذا وافق على زواجها مني. لم يكن لديها استفسار أو سؤال حيالي.

صائد سمك، صائد يراعات أو صائد عصافير.. شيء أفعله وأعيش منه، ولا أضع شعرًا مستعارًا، لكن شاربي خفيف، ولا أتناول اللحوم كثيرًا. هي ليست متعةً أشتهيها وأخضع لها.

يسألها بائع الخضار عن الفتى الذي يعمل معي: هل هو إثيوبي؟ في التلفاز مجموعة من الشبان يهتفون، فتاة تبلّل طرحتها بالماء وتحمل علمًا صغيرًا، ورجل عجوز يرسم علامة النصر. نما رق ترقص خلف غسيل الأواني. أيّ إيقاع يدور في رأسها يا تُرى؟

بعض أصحاب الأذهان في هذا الحي يضعون أهدافًا في أيام العطل: نظافة الشارع، حرق الأوساخ، وحمل قدر كبير للجامع يحتوي على البليلة وحافظة شاي..

غازلتها بحورية البحر، لكنها نجمة كبيرة. بالنسبة لصياد بسيط مثلي أحصل على ما أريده، لكن هل تعرف كيف تشتاق إليّ؟

أظنها مهتمة. ثمة مفهوم جديد اتفقنا عليه: عندما أقول لها "أنا أشتاق إليك" أقطع زهرة بيضاء. لكنها فاجأتني بزهرة حمراء بعد سنتين من إنجاب أول طفل، فأدركت أنها ترغب في أن نمارس الحب.

صار لدينا طقس سري لا يدركه أبناؤنا، لكن ابنتي الوحيدة كانت تعلم برموزنا الرومانسية، بينما يتعجّب الولدان من قدرتنا على التواصل. منزلنا كله غرفة واحدة مقسومة إلى مطبخ وتارة استراحة.

هي ليست دليلة التي جعلت شمشون يغفو، لكنها كانت تقصّ لي شعري دائمًا. كنت سعيدًا بهذه اللحظة، فهي من اللحظات التي تنكفئ عليّ بوجهها فأقبّلها ثم أعانقها جالسًا.

صوت بائع الخضار يعلو الحائط، ويبدو أنه جلب مزمارًا. تضع الحنّاء بعد الظهر وتصنع القهوة، تحبها خفيفة وأحبها ثقيلة كالغجر. أساعدها، أدغدغها فتضحك.

ماذا لو انعدمت الحنّاء؟ هل ستتحوّل إلى حورية بحر؟

في النافذة عصفور يبني عشّه، وبائع الخضار ذو الصوت المتسلّل. أجلس كغبي على قفا الجدار. يطير العصفور حين تطلّ من النافذة.

تشير بأصابعها بثلاثة أصابع. هناك سبب للاعتقاد بأن الرجل المزمر ذكي. هل يعقل أنه يفهم زوجتي أكثر منّي؟

لو كان لها صوت لكان طريًا حلوًا، يقول لها: هذا الخسّ طري مثل صوتك، والطماطم ناعمة كهمستك. تبتسم له حين يمسح على ظهر الطماطم، ينفض ورق الخس بلطف المناديل.

أبتسم لوقاحته وألعنه. يضحك فيقول: يا لها من امرأة طيبة.. أنت تملك كنزًا يا صديقي.

تناديني ابنتي وقت الغداء، أطلب منها ومن شقيقيها أن ننتظر قليلًا حتى تفرغ نما رق من طقس حنائها. ننتظر.

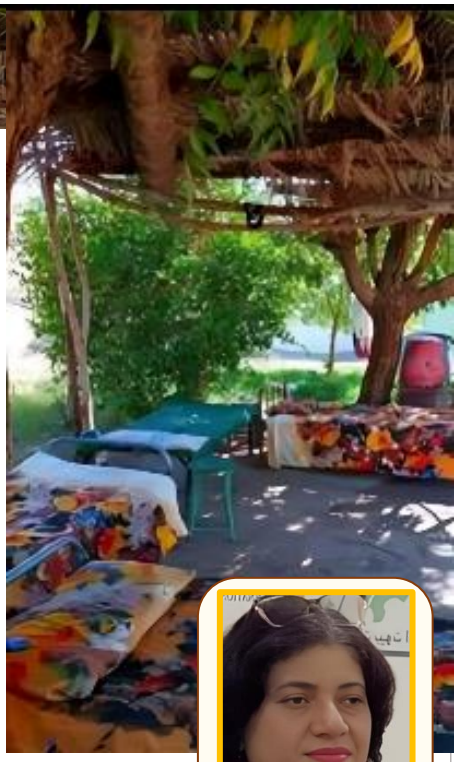
فتكور لقمة وتحشرها في فمي. يضحك الشقيان كأن صنارة غمزت واصطادتني. أقول لها مداعبًا: ليست كلقمة نما رق.

أشعر أنها تتبرم. العصفور هجر العش، والنافذة خالية رغم أنني كل يوم أضع له حبة خبز. أسألهم عنه فيقولون: أكله القط.

حسنًا.. عليّ أن أخبر نما رق بذلك لئلا تغضب وتظن أنني نسيت.

تقول ابنتي بعد ملل: والدي، كم مرّة عليّ أن أخبرك أن نما رق رحلت قبل خمس سنوات؟

لسّه فاكره



حنان شاهين

لسّه فاكره البيت بتاعنا من زمان
لسّه فاكره
بيوت حارتنا ومصطبتنا
والحصيرة الخوص ولمّتنا مع ولاد الجيران
لسّه فاكره ستّي نعمة
كانت حواديتها بتطبطب على كتف المسا
علشان ينام
لسّه فاكره حكاية الشاطر حسن
وحكاية البنت اللي بتحب السهر
واللي سايبة ضلّها على سطح دارنا
وطلعت فوق تبعت رسايل للقمر
لسّه فاكره نجمتين
بيانوا حبّه ويستخبوا
ورا سطح عم الشيخ أمين
لسّه فاكره عيون إيمان
وهي بتصحّى العصافير النحاس
في شباك السرير كل يوم الصبح بدري
لسّه فاكره
لما كانت الشمس تشرق من غيطان القطن
وتصحّى اليمام اللي كان بيسبّح الخالق زمان
زي صوت عمّ إسماعيل
اللي كان بيفتح النور لموالِه
ويزهر الياسمين ويعطّر النسمة اللي
بتسابق غناوي الفلاحين
لسّه فاكره
عطر وردة حمرا مطبوعة على فستان حرير
لسّه فاكره فيونكة بيضا
كل حبّه تفكّ من شعري وتطير
لما كنت أجرى وأطير زي فراشات الربيع
وسط الخضار
لسّه فاكره
لما أمي كانت تشيلني فوق كتافها
وتمشي بيّا
ولما كنت أبقى صاحية وعاملة نايمة
ولما كنت بنام بجد وكان مفيش لخيالي حد
لسّه فاكره
لما كنت أطلع أنا وحبّة عيال فوق غصون
الجازورينة
لسّه فاكره غصن فيها كان مطاطي عوده لينا
كنت أحسّه يخاف علينا زي جمّيزة ياسين
وزي كل ناس بلادنا الطيبين
ياه.. يا دفا البيت القديم
ساعات بيملى الحنين
أقايض العمر اللي جاي واللي فات
وأرجع أقضي هناك ساعات

* شاعرة من مصر

وداعًا أيها الطائر الجريح..

عباس الشاطر

على مسافة من صخب السياسة، ذاك الضجيج العقيم الذي أورثنا صداعًا لا يزول وغربة في الوطن وضياعًا للإنسان في متاهات الشعارات، نلوذ اليوم بظل الكلمة وعبق الحرف الذي لا يخون، نستذكر بمرارة الذكرى الحادية عشرة لرحيل شاعر الإنسانية وصوت إفريقيا العميق: محمد الفيتوري. ذلك المنفيّ الأبدي الذي غيّبته الجغرافيا، لكن صوته ظل صدىً خالدًا في ضمير الشعر، ومشعلًا يتوقّد في عتمة عالمٍ يقتل الإنسان باسم الإنسان ويذبح الوطن تحت راية الوطن.

في حضرتك تتلعثم الكلمات ويتقزّم الحرف، فما الذي يمكن أن يُقال في رثاء من كان للكلمة وطنًا، وللقصيدة منفى، وللإنسانية ضميرًا حيًّا؟ عذرًا، فالمفردات تخجل من مقامك، والمعاني تذوب في وهج حضورك الغائب. يتشظّى القلب لوعة، وتتفجر الذاكرة كبركانٍ حزين تنبعث من أعماقه رماد أعمارٍ متعبة وسؤال معلّق: كيف نرثيك؟

ها نحن يا فيتوري أسرى لذات الأوجاع التي عرفتها، نحمل جراح الوطن على ظهورنا ونمضي في ليلٍ بلا نجوم. ماذا يُجدي البكاء وقد غرق المداد بدمع الحنين؟ رحيلك لم يكن مجرد غياب، بل كان إعلانًا لنهاية فصلٍ من الحلم. كنت مهاجرًا لم يعرف الاستقرار، ولم يعرف فراشًا إلا وكان السودان وسادته، ولم يتناول خبزًا إلا وكانت أشواك الجوع تشتعل في ضلوع الوطن.

لم تكتب بيتًا إلا وكان الوطن حرفه الأول، ولم تتأمل مشهدًا إلا وكان السودان صورته الكبرى. كانت قصائدك أضلاع وطنٍ يتألم، وصوتك ناقوسًا يقرع في برية النسيان، فهل يُرثى من كان القصيدة ذاتها؟

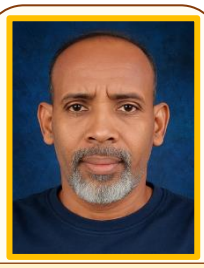
رحيلك يا فيتوري لم تبكه الخرطوم وحدها، بل بكته العواصم التي آوتك في المنافي والموانئ التي شهدت رحيلك الأول. كان وداعك صامتًا كأنك انسللت من بيننا كنسمة خجولة، لا قبلة وداع ولا التفاتة أخيرة، فقط ظلّك وحنينٌ يتبعك.

رحلت كما ترحل النوارس حين تضيق بها السواحل إلى شطآنٍ أكثر نقاءً ومدنٍ لا يسكنها الصيادون. كنا نحلم أن تعود، أن تمشي في طرقات الجنينة، أن تنثر القصائد على نهر دارفور، لكن السماء أبت إلا أن تكون النهاية وجعًا.

هكذا زحفت جيوش القدر لتخطفك، فلم تصمد أمامها جيوش الحروف ولا قلاع الشعر ولا مجاديف الحنين. رحلت، وها هي روحك تهاجر أخيرًا إلى الأفق الذي يشبهك.

وداعًا أيها الطائر الجريح..

نم قرير العين يا فيتوري، فقد آن لروحك أن تستريح. لقد كتبت ما يكفي لتُبقي اسمك حيًّا، وقصائدك شاهدًا، وحلمك معلقًا في ذاكرة الذين لا ينسون.



معتز مختار علي

أقصر طريق بين نقطتين.. الخط المستقيم

هذه قاعدة بسيطة يتعلمها الطلاب في أول دروس الهندسة: أقصر طريق بين نقطتين هو الخط المستقيم. قاعدة تبدو رياضية بحتة، لكنها في الحقيقة تشبه كثيرًا ما يحدث في حياة الإنسان. فحين تكون الوجهة واضحة، يكون الطريق الأقصر إليها هو الطريق المباشر.

ومع ذلك، في التجربة الإنسانية - وربما في التجربة الدينية تحديدًا - يحدث شيء غريب؛ فبدل أن يسير الإنسان في الطريق الأقصر، يميل إلى رسم طرق أطول وأكثر تعقيدًا، وكأن النفس البشرية لا تطمئن إلى البساطة.

تظهر هذه المفارقة بوضوح حين نتأمل العلاقة بين الإنسان وربه. ففي قلب التصور الإسلامي تقف آية قصيرة تحمل معنى عميقًا: (وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ). كلمات قليلة، لكنها تقرر حقيقة هائلة: أن العلاقة بين الإنسان وربه ليست رحلة بعيدة ولا طريقًا معقدًا، بل علاقة مباشرة، أقرب إلى الإنسان من نفسه التي بين جنبيه.

ومع ذلك، عبر التاريخ، يميل بعض البشر إلى البحث عن طرق طويلة للوصول إلى الله؛ طرق مليئة بالوسائط والرموز والطبقات الروحية، وكأن الطريق البسيط لا يكفي.

الإنسان بطبيعته يخاف الوحشة، وحين يشعر بالفراغ الداخلي يبحث عن شيء يمسك به: كلمة تطمئنه، جماعة تحتضنه، أو شخص يظن أنه أقرب إلى الله منه. في مثل هذه اللحظات، لا يتجه بعض الناس مباشرة إلى الله كما يفتح النص القرآني الطريق، بل يبحثون عن إنسان يدلهم عليه: معلم، مرشد، أو شخصية يُعتقد أن لها منزلة خاصة عند الله.

وهنا تبدأ فكرة الوسيط الروحي في التسلل إلى التجربة الدينية. في أصلها قد تبدو هذه الفكرة طبيعية؛ فكل طريق معرفي يحتاج إلى من يدل عليه، وكل تجربة إنسانية تحتاج إلى من يشرحها أو يوضحها. لكن المشكلة تبدأ حين يتحول الإرشاد إلى شرط، وحين يصبح الطريق إلى الله - في تصور البعض - طريقًا لا يُفتح إلا عبر أشخاص بعينهم، وكأن العلاقة مع الله تمر عبر طبقات من البشر.

وهنا يبرز السؤال البسيط العميق: إذا كان الله يقول إنه أقرب إلى الإنسان من حبل الوريد، فلماذا يحتاج الإنسان إلى وسيط ليصل إلى هذا القرب؟

ربما لأن الطريق المباشر يضع الإنسان أمام مسؤوليته كاملة؛ لا حجاب بشري يخفف عنه المواجهة، ولا طبقة روحية تحمل عنه عبء الطريق. تصبح العلاقة مباشرة بينه وبين الله، وهذه العلاقة المباشرة تتطلب شيئًا أصعب من الطقوس: الصدق؛ صدق القلب، وصدق التوجه، وصدق العبادة.

ولهذا ربما يفضّل بعض الناس الطريق الذي يمر عبر البشر، لأنه يمنحهم شعور الانتماء، ويخفف عنهم ثقل المواجهة المباشرة مع الله. ومع ذلك، يبقى الفرق كبيرًا بين الإرشاد والاحتكار الروحي؛ فالإرشاد يعني أن يقول المعلم للسالك إن الطريق إلى الله مفتوح، وأنا فقط أدلك عليه، أما الاحتكار فيعني - بطريقة ضمنية - أن الطريق إلى الله يمر من هنا وحده.

وربما تكمن المشكلة في أننا ننسى بساطة الرسالة الأولى؛ فالله لم يجعل بينه وبين عباده طبقات مغلقة ولا طرقًا سرية، بل جعل الطريق مفتوحًا لكل من أراد: دعاء صادق، قلب خاشع، وسجدة لا يراك فيها إلا الله. كل ذلك أقرب إلى الله من كل الطرق الملتوية التي قد ينسجها الإنسان حول نفسه.

وفي النهاية، قد يكتشف الإنسان متأخرًا أن الطريق لم يكن يومًا معقدًا كما تخيّل، وأن أقصر طريق إلى الله كان دائمًا واضحًا وبسيطًا.. كالخط المستقيم. لكن الإنسان، في كثير من الأحيان، لا يضيع لأنه لا يعرف الطريق، بل لأنه يصرّ على البحث عن طرق أطول.

حين تصعد الكوميديا إلى مرتبة التاريخ:

إيدي ميرفي يحصد جائزة (إنجاز العمر)

راما عبد الله

في البدء كانت الحكاية لا تُكتب على الورق بقدر ما كانت تُؤدّى على خشبة الحياة نفسها، هناك في بروكلين حيث وُلد إيدي ميرفي عام 1961، بين أحياءٍ متواضعةٍ فقد فيها الأب باكرًا، فكبر الطفل وهو يتعلّم أن الضحكة ليست ترفًا بل وسيلة للبقاء. وفي بيئةٍ اجتماعية قاسية نسبيًا على الشاب الأسود في أمريكا، حيث تتداخل الفوارق الطبقية مع الصور النمطية في الإعلام والسينما، بدأ ميرفي مبكرًا في بناء وعيه الفني بوصفه أداةً للوجود لا مجرد وسيلة للترفيه، فالكوميديا عنده لم تكن نكتة عابرة، بل إعلان حضور.

منذ سنواته الأولى في الستاند أب داخل النوادي الليلية في نيويورك، كان واضحًا أن الأمر يتجاوز الموهبة إلى كاريزما كاملة. كان يقلّد الأصوات، ويحوّل الشخصيات اليومية إلى مسرح صغير، ويختبر ردود فعل الجمهور كمن يكتشف حدوده وحدود العالم في آنٍ واحد. ومع بداية الثمانينيات، جاءت اللحظة الفاصلة عبر برنامج Saturday Night Live، حيث لم يكن مجرد إضافة جديدة إلى الطاقم، بل تحوّل سريعًا إلى العمود الفقري لمرحلة كاملة من البرنامج، مع شخصيات أعادت الحياة إليه وجعلته ظاهرة تلفزيونية يتابعها الملايين أسبوعيًا داخل الولايات المتحدة وخارجها.

هذا الانتشار لم يكن مجرد نجاح إعلامي، بل لحظة تحول في تمثيل الفنان الأسود في الثقافة الأمريكية. فقد كان ميرفي من أوائل من كسروا فكرة "الدور المحدود" داخل الكوميديا البيضاء التقليدية، وفرضوا أنفسهم كنجوم شباك، قادرين على قيادة أعمال ضخمة تجاريًا وفنيًا في آن واحد.

في منتصف الثمانينيات، انتقل إلى السينما، وهناك بدأ فصل جديد من الصعود العالمي، مع فيلم Beverly Hills Cop الذي لم ينجح فقط في شباك التذاكر، بل رسّخ فكرة أن البطل الأسود يمكن أن يكون مركز الفيلم التجاري الأول في هوليوود دون تنازل. ثم جاء Coming to America ليقدّم فيه ميرفي أحد أكثر أدواره تعقيدًا، حيث جسّد أكثر من شخصية داخل الفيلم الواحد، في عمل جمع بين السخرية الاجتماعية والتأمل في الهوية والطبقة والعرق، ليصبح الفيلم لاحقًا علامة ثقافية تتجاوز حدود الكوميديا.

وفي The Nutty Professor قدّم أداءً لافتًا عبر تعدد الشخصيات باستخدام تقنيات المكياج والأداء الجسدي، ما جعله نموذجًا للممثل الذي لا يكتفي بالشخصية الواحدة بل يعيد اختراع نفسه داخل العمل ذاته. ثم جاءت مرحلة الألفية الجديدة لتؤكد حضوره العابر للأجيال، خاصة عبر الأداء الصوتي لشخصية (دونكي) في Shrek، حيث تحوّلت الشخصية إلى أيقونة عالمية يتابعها الأطفال والبالغون على حد سواء، لترسخ فكرة أن حضوره لم يعد محصورًا في لون أو جمهور أو جيل.

وبالتوازي مع مسيرته الفنية، أصبح إيدي ميرفي أحد أبرز الوجوه التي فتحت الباب أمام جيل كامل من الفنانين السود في هوليوود، ليس فقط من حيث التمثيل، بل من حيث امتلاك القوة التجارية والقدرة على قيادة المشاريع الكبرى. وقد ساهم نجاحه في إعادة تشكيل صورة الفنان الأسود من "الدور المساعد" إلى "النجم المركزي"، وهو تحوّل لم يكن سهلًا داخل صناعة طويلة التاريخ من التفاوت العرقي.

وفي مساءٍ احتفاليٍّ بمسرح دولبي في لوس أنجلوس الأسبوع الماضي، كان المشهد أشبه بصفحة أخيرة في فصل طويل من الحكاية. هناك، منح معهد الفيلم الأمريكي American Film Institute النجم إيدي ميرفي جائزة (إنجاز العمر)، تقديرًا لمسيرة تمتد لأكثر من خمسة عقود، لم يكن فيها مجرد ممثل كوميدي يتابعه الملايين، بل كان ظاهرة ثقافية عالمية أعادت تعريف على المسرح، بدا ميرفي كأنه يستعيد الزمن كله في لحظة واحدة. قال مازحًا إنهم يجعلونك تنتظر طويلًا حتى تصبح كبيرًا جدًا لتحصل على هذه الجائزة، ثم أطلق ابتسامة تجمع بين السخرية والامتنان، مشيرًا إلى أن بعض كبار المكرّمين قبله نالوا الجائزة في أعمار متقدمة، وكأن الزمن نفسه يعيد ترتيب اعترافاته متأخرًا.

في القاعة، كان الحضور يشبه خريطة تأثيره الممتدة: دايف شابيل، كيفن هارت، مارتن لورنس، وغيرهم ممن رأوا فيه أكثر من ممثل، بل مدرسة كاملة في الكوميديا الحديثة، ورمزًا فتح المجال أمام الفنانين السود ليصبحوا جزءًا من صناعة القرار الفني والجماهيري، لا مجرد وجوه في الخلفية. ومع تصفيق طويل امتد في القاعة، بدا واضحًا أن الحكاية لم تكن عن ممثل فحسب، بل عن رجل صنع لنفسه مكانة وسط صناعة شديدة التنافس، ونجح في أن يتحول من طفل في بروكلين يكتشف صوته، إلى نجم عالمي يتابعه الملايين، ويعيد تعريف الكوميديا الأمريكية على مدى أكثر من نصف قرن، في رحلة امتزج فيها الفن بالهوية، والضحك بالنجاة، والنجاح بالتحوّل الاجتماعي العميق.

وتأسّس معهد الفيلم الأمريكي عام 1967، وتُعد جائزة (إنجاز العمر) من أرفع تكريماته، وقد سبق أن نالها كبار صناع السينما مثل هانكس وستريب وجون فورد، ليُضاف اسم إيدي ميرفي اليوم إلى قائمة الرموز الخالدة في تاريخ السينما العالمية.

عُثمان بشرى..

لا تتركوا الشعر وحيدًا في العاصفة

مجدي علي

وهل خرج أحدٌ من هذه الحرب محتفظًا بكامل صحّته وقوّته وثباته؟

حين خرج عثمان بشرى من بحري، في ذروة هذه الحرب اللعينة، لم يكن يحمل سوى أشياء لا تكفي حتى لرحلة قصيرة: ملاية، شبشب، بنطلون، ومخدّة..

لكن الأثقل من ذلك لم يكن ما في يده، بل ما يثقل داخله: جسدٌ منهك، ومرضٌ لا يحتمل التأجيل، وحربٌ لا تمنح أحدًا مهلة للنجاة.

في ذلك الصباح الثقيل، كانت بحري تشتعل، وكانت الحرب تفتح فمها على اتساعه. لم يكن أمامه سوى أن يمشي، أن ينجو، أن يساوم الموت على بعض الوقت. في تلك الأيام، لم يكن الشعر هاجسه، ولا الكتابة ملاذه، بل البقاء.. فقط البقاء.

مرّت أيام دون غسيل كلى، وهو يتنقّل بين الكدرو وشندي وعطبرة، يبحث عن فرصة علاج، مدفوعًا بمحبّة الناس أكثر مما تدفعه الطرق. كانت الرحلة تُنسج من تفاصيل صغيرة لكنها حاسمة: شابٌ يقوده وسط الخطر، سائقٌ يغامر بحياته لينقله، أسرة تفتح له بابها في الليل، وأطباء يمنحونه جلسة مؤجلة من الحياة، في واقعٍ بدا فيه أن الزمن نفسه يُعاد ترتيبه تحت وطأة الانتظار القاسي. وفي حلفا بلغت القسوة ذروتها.. هناك، حيث تتشابه الوجوه وتتكاثف الحكايات، لم يجد غرفة ولا سريرًا. نام في العراء، سقفه السماء ولحافه الأرض، وسط جموعٍ هاربة بدورها، كأنها تسير نحو مصيرٍ غامض. كان المشهد أقرب إلى يوم حشرٍ دنيوي، لا يملك فيه الإنسان سوى الانتظار.

خرج لا بوصفه مسافرًا، بل ناجيًا مؤقتًا، كمن يُؤجّل خسارته الكبرى.

لم يكن الطريق إلى القاهرة قرارًا مدروسًا، بل نتاج اضطرارٍ تراكمي بدأ بلحظة خوف، ثم تمدّد وتكاثر حتى صار رحلة معاناة طويلة، امتدت أسابيع بين الرصاص والعطش، وبين انتظار جلسة غسيل كلى قد تأتي.. أو لا تتوفر.

هكذا بدأت الحكاية: شاعرٌ يطارد الحياة فيما يطارده المرض، يسير بين الرصاص وحاجته الملحّة إلى الغسيل، كأن جسده نفسه صار ساحة حربٍ موازية، لا هدنة فيها ولا يقين.

وحين وصل القاهرة، بعد كل ذلك العناء، لم يصل بوصفه شاعرًا تُفتح له الأبواب، بل جسدًا نجا بالكاد.

أسابيع الانقطاع عن العلاج المنتظم تركت أثرها العميق، لا على صحته فحسب، بل على توازنه النفسي أيضًا. حتى اللغة نفسها لم تعد طيّعة بين يديه؛ دخل في حالة ارتباك وبيات، وكأن الإيقاع الداخلي للحياة قد انكسر بالكامل.

قد يقول قائل إن مئات الآلاف مرّوا بما هو أشدّ من ذلك.. نعم. فالمأساة لم تُفرّق بين الناس، وكلهم في ميزان الألم سواء.

لكن عثمان بشرى ليس عابرًا في المشهد، ولا رقمًا في سردية الخراب.

هو، لمن لا يعرفه، حالة شعورية وشعرية خاصة.. كائنٌ شديد الحساسية، ووديع على نحوٍ يكاد يكون مؤلمًا. والشعراء بطبيعتهم لا يحتملون الفجيعة كما يحتملها الآخرون؛ أرواحهم الزجاجية تُصاب بالخدش من أقلّ ما يُصيب العالم من قسوة، فكيف إذا انفتح الجرح على اتساع وطن؟ وكيف إن كان من أشعرهم؟

عند عثمان، لم يكن الشعر مجرد اختيار، بل قدرًا كاملاً.. مسار حياة لا ينفصل عن وجوده. منذ أواخر الثمانينيات، بزغ صوته واحدًا من الأصوات المختلفة في الشعر السوداني، حتى رسّخ حضوره مع ديوانه الأول (الكائن الخلوي)، وهو عنوان لم يكن مجرد تسمية، بل توصيفًا دقيقًا لكينونته: كائن يعيش داخل اللغة، ويتنفسها، ويتوارى في خلاءاته الخاصة، كما لو كان نصًا يمشي على قدمين..

ومنذ ذلك الحين ما زال يتحفنا بأجمل الأشعار.

عُثمان، كذلك، من القلّة الذين أسهمت تجربتهم في كسر الحدود بين العامية والفصحى، لا بوصفها حالتين منفصلتين، بل باعتبارها فضاءً واحدًا يخلق منه لغةً ثالثة نابضة تستمد روحها من الشارع، وترتقي في الآن نفسه إلى أفق الشعر. لذلك بدا نصه بسيطًا في ظاهره، عميقًا في جوهره، مثل روحه، قادرًا على تحويل التفاصيل اليومية إلى كثافة شعرية لافتة. وعثمان بشرى، أيضًا، لم يكن صوتًا منفصلًا عن الشأن العام. ظلّ منحازًا للإنسان البسيط، ناقدًا للسلطة، واعيًا بأن الثورة مشروع وعي وبناء، لا مجرد هتاف عابر. في نصوصه، يتجاور الألم الفردي مع الهمّ الجماعي، ويتحوّل الشعر إلى أداة مساءلة، لا مجرد تعبير.

لكن المفارقة القاسية أن هذا الشاعر الذي راهن على الجمال، وجد نفسه في قلب قبحٍ شامل: حرب، مرض، منفى، وضيق أفق.

اليوم، في القاهرة، يخوض عثمان معركة أخرى.. ثلاث جلسات غسيل أسبوعيًا ليست خيارًا، بل شرط بقاء. لكن كلفة العلاج والمعيشة تفرض عليه عبئًا يوميًا قاسيًا، كأن الرحلة لم تنتهِ، بل غيّرت شكلها فقط. وبين جلسة وأخرى، يعيش قلقًا مستمرًا.. كأن الحياة نفسها أصبحت مؤقتة، تُقاس بالأيام لا بالسنوات. ومع ذلك.. لا يزال هناك ما يقاوم.

في عمق هذا التعب، لا يزال عثمان حاضرًا، يلوذ بالصبر، ويقاوم الانكسار بما تبقّى له من عزيمة، دون ما يكفي لإنقاذه من الداخل، أو حتى ما يذكّره بأنه لم يفقد كل شيء. بينه وبين الحياة الآن مسافة من الألم، ومسافة من الانتظار، ومسافة أخرى من رجاءٍ خافت.

وحين نكتب عن عثمان بشرى، فنحن لا نكتب عن مجرد شاعرٍ يمر بأزمة صحيّة، بل عن صورة مكثفة لمعاناة جيلٍ كامل، جيلٍ دفعته الحرب إلى المنافي، وأثقلت عليه الحياة حتى كادت تسلبه صوته.

ومع ذلك، فإن قصّته ليست فقط قصّة ألم، بل أيضًا قصّة معنى: كيف يظل الإنسان إنسانًا، حتى وهو يعبر كل هذا الخراب!!

الدعوات التي أطلقها أصدقاؤه ومحبّوه للوقوف معه، ليست تعاطفًا عابرًا، بل استحقاق حقيقي.. نرجو أن يتصاعد ويكتمل ويثمر حتى تمام الصحة والعافية.

شاعرٌ بهذه القيمة، وبهذا التاريخ، وبهذا الأثر، لا ينبغي أن يُترك وحيدًا في مواجهة المرض. ليس لأنه شاعر فحسب، بل لأنه واحدٌ من الذين منحونا متعة القراءة، ووهبونا لغةً لنفهم بها أنفسنا.

في زمنٍ تُهدر فيه القيم، ويُترك المبدعون في الهامش، تبدو الوقفة مع عثمان بشرى اختبارًا أخلاقيًا لازمًا، قبل أن تكون مبادرة إنسانية.

إن ما يحتاجه عثمان بشرى اليوم ليس التعاطف وحده، بل "شبكة إنقاذ حقيقية" تضع حياته الصحية في أولوية الفعل الإنساني، باعتبار أن حماية المبدعين ليست خيارًا أخلاقيًا فقط، بل جزءًا من حماية الذاكرة الإبداعية نفسها.

قد لا تكون الحكاية، في جوهرها، عن شاعرٍ مريض.. بل عنّا نحن..

عن قدرتنا على أن نكون أوفياء، وعن معنى أن تتحوّل المحبة إلى فعل..