حميد عقبي

شاعرات، مبدعات، ملهمات وحداثويات

Women of Inspiration and Modernity: Poets and Creators by Hamid Oqabi

دار نشر صبري يوسف
Sabri Yousef Bokförlag
Stockholm 2025

شاعرات، مبدعات، ملهمات وحداثويّات

المؤلف حميد عقبي

دراسات نقديّة

إخراج الكتاب وتصميم الغلاف صبري يوسف

الطَّبعة الأولى: إصدار إليكتروني – ستوكهولم 2025

دار نشر صبري يوسف

حقوق الطّبع والنَّشر محفوظة للمؤلف

ISBN 978-91-88427-23-6

دار نشر صبري يوسف

Sabri Yousef bokförlag

Stockholm 2025

الإهداء

إلى النساء اللواتي كتبن كي لا يختفين،
إلى الأصوات التي صعدت من الرماد وغنّت للحياة،
إلى من واجهنَ العتمة بالكلمة،
وحوّلن الألم إلى ضوءٍ، والجرح إلى قصيدة.

إلى كل امرأةٍ تحمل في قلبها شجرةَ حلم،
وفي صوتها نغمةَ حرية،
وفي صمتها وطنًا من الحنين.
إلى الملهمات اللواتي علّمننا
أن الكتابة ليست حيلةً للبقاء،
بل شكلٌ آخر من أشكال الحبّ والنجاة.

Table of Contents

Presentation and review of the book in English, then in Arabic

Phillis Wheatley – The African-American Poet: From Slavery to Poetry

Rosalía de Castro – The Galician Spanish Poet: The Voice of the Margin That Became Literature

Yosano Akiko and the Renewal of the Tanka: An Early Feminist Voice in Modern Japan

The Nardal Sisters – Architects of the Francophone Black Cultural Movement in Paris (1932–1927)

Julia de Burgos – The Puerto Rican-American Poet: Social Justice and Feminism for People of Color

Kim Hyesoon – The South Korean Poet: The Poem of the Body and Resistance

From Rebellion to Recognition: The African-American Poet Maya Angelou as a Model

Suzan-Lori Parks – The African-American Writer and the Theatre of Black Identity
A Reading of the Haiku Experience of the Alsatian Poet Lina Ritter
The Breton French Poet Angela Duval – A Voice of Simplicity and Spiritual Depth
Adrienne Rich – The American Poet: A Poetic Voice Against Violence and Imperial Power
A Reading of “The Hunt” from the Short Story Collection Imaginary Maps by the Indian Bengali Writer Mahasweta Devi
Conclusion in Arabic then in English
English Appendix

محتويات الكتاب

تقديم وعرض للكتاب باللغة الإنجليزية ثم العربية
الشاعرة السوداء الأمريكية فيليس ويتلي: من العبودية إلى الشعر
الشاعرة الإسبانية الغاليثية روزاليا دي كاسترو – صوت الهامش الذي صار أدبًا
يوسانو أكيكو وتجديد التانكا: صوت نسوي مبكر في حداثة اليابان
الأخوات ناردال: مهندسات المجال الثقافي الأسود الفرنكوفوني في باريس (1927–1932)
خوليا دي بورغوس شاعرة بورتوريكية أمريكية: العدالة الاجتماعية والنسوية للملونين الأمريكيين
الشاعرة الكورية الجنوبية كيم هاي ـ سون: قصيدة الجسد والمقاومة
من التمرد إلى شاعرة الجوائز : الشاعرة الأمريكية السوداء مايا أنجلو ـ نموذجًا
الكاتبة الأمريكية السوداء سوزان لوري باركس ومسرح الهوية السوداء
قراءة في تجربة هايكو الشاعرة الألزاسية لينا ريتر
تجربة الشاعرة البريتونية الفرنسية أنجيلا دوفال

الشاعرة الأمريكية أدريان ريتش: صوت شعري ضد العنف والهيمنة الإمبريالية
قراءة لقصة الصيد من مجموعة (خرائط تخيلية) القصصية
للكاتبة الهندية البنغالية: مهاسويتا ديفي
خاتمة باللغة العربية ثم الإنجليزية
English Appendix

Introduction

Writing as a Form of Resistance and the Revival of Forgotten Voices

By Hamid Oqabi

This book is not just a collection of separate studies; it is a research project about poetic and human memory. It asks what it means for a woman writer or poet to be a rebellious voice against forgetting, and how words can become an act of aesthetic resistance against colonialism, racism, marginalization, and .patriarchy

In “Inspirers, Modernists, and Creators,” I tried, as a critic and writer moving between cultures, to open small windows onto great experiences. Some of these voices were written in the shadows and never received the attention they deserved; others were deliberately forgotten

because their authors went beyond what was .acceptable and refused the familiar molds From Phillis Wheatley, the enslaved African girl who turned the language of her oppressor into a weapon of liberation, to Rosalía de Castro, who transformed a rural dialect into a global poetic language; from Yosano Akiko, who broke the silence of Japan and wrote the female body without fear, to the Nardal Sisters, who founded the first Black cultural salon in Paris; and from Julia de Burgos to Kim Hyesoon, Maya Angelou, Suzan-Lori Parks, Angela Duval, Adrienne Rich, and Mahasweta Devi—they all come together here as voices that belong to what I call "marginal modernity." This is a modernity born from pain, from refusal, and from the courage to stand against a literary world that insists on .excluding difference

I did not write these studies as closed academic chapters. My goal was to create reflective openings that can be read as beginnings or as signposts for deeper exploration. I do not claim perfection or final answers, only the wish to ask: Why do we read these women today? What makes voices from the eighteenth, nineteenth, ?or twentieth centuries still speak to us now
In my view, these writers did not write for luxury or fame. They wrote for healing, for survival, and for building a meaning of freedom in a world that often promotes submission and .triviality
In the Arab world—where criticism is too often practiced as a bureaucratic job, a paid service, or an act of loyalty—revisiting such experiences feels like saving the very meaning of criticism. Literary criticism has become, sadly, like poems of praise or insult, serving interests and

alliances rather than questioning power and culture. These reflections, therefore, are not only tributes to forgotten poets but also an attempt to restore criticism as an act of wonder, curiosity, and moral responsibility toward beauty.

No institution asked me to do this work, and no cultural body has thanked or supported it. I began it on my own, sharing critical reflections on my personal YouTube channel and the Arab–European Forum for Cinema and Theatre. Later, some discussions were broadcast on Peace International Channel. My friend, the poet Sabri Youssef, was among the first to notice and encourage this project and is publishing this book. Some of these essays appeared in Arab cultural newspapers and online magazines as volunteer contributions.

This effort, along with other books, is part of my continuous personal journey of learning and

artistic growth. Many start individual projects and stop quickly, but few continue. I have kept going for eight years now—without funding, without applause, and often without even “likes.” Since founding the Arab–European Forum for Cinema and Theatre, I have stayed committed to creating programs, renewing tools, and keeping everything within the garden of creativity, culture, and peace.

About the Project and Its Human Vision

This book is not limited to feminist literature, though it focuses on women’s voices. It deals with creativity as a shared human memory. Each chapter is a dialogue between text and context, between woman and language, between poetry and politics. I tried to place each voice in its historical moment without losing its connection to the present. The Black poet of the eighteenth century is not just a story

from the past; she mirrors the voices of oppressed women today. The Breton poet isolated in her village is not a romantic image but an example of how solitude can lead to universal vision.

Modernity, in these works, is not a “fashion” or a decorative style—it is an awareness of the self facing the world. It gives poetry its philosophical and existential role and turns language into a space for questioning power and seeking justice. Each of these creators writes from a fragile position: an enslaved girl, a poor peasant, an exiled woman, or a Black voice in a white city. But this fragility becomes poetic strength—a new meaning of modernity that begins from the margin, not the center.

Between Criticism and Humanity

I have always believed that criticism is not a cold science or a neutral profession; it is a form

of moral and intellectual commitment. A true critic is one who dares to approach texts that shake his convictions and test his vision. For me, this book is both a personal experience and a research project.

When I read Phillis Wheatley or Yosano Akiko, I do not only read history—I see myself in the mirror: an Arab writer living under the same forms of control—cultural colonialism, new racism, and institutional censorship. These readings are not displays of cultural variety; they are deep dialogues with the present.

Reviving Forgotten Voices

We live in a time that reproduces fascism and discrimination in new ways: digital racism, hatred of migrants, and the neglect of non-Western culture. In this situation, recalling these poets and writers becomes a defense of human essence. Each of them, in her own context,

broke the boundaries of language, gender, and race, and made writing a space for dignity and justice.

When you read Maya Angelou saying, “Still I Rise,” or hear Adrienne Rich shouting against imperial violence, or follow Mahasweta Devi exposing the suffering of Indian women laborers, you realize that poetry, theatre, and story are not arts of entertainment but tools for awareness and resistance.

From the Local to the Universal

This book moves across languages and countries—from America and Africa to Japan, India, Korea, France, and Spain. Through this diversity, I wanted to highlight the unity of human experience in its search for freedom. All these voices, despite their different geographies, share one idea: creativity is the highest form of resistance against silence.

This diversity is also an attempt to expand the Arab critical horizon and invite the reader into dialogue with literatures that are still untranslated. Translation itself is an act of liberation and the first step toward building an Arab library open to the world.

The Personal and the Collective

Each chapter carries something of my own self, the anxiety of a critic searching for meaning amid chaos. Yet I tried to keep a balance between the personal and the analytical, between emotion and research, because true criticism cannot be separated from human experience. The critic is not a judge or a promoter, but a witness trying to give texts a second life. In a time when digital memory moves fast and voices disappear quickly, rereading these poets feels like an act of loyalty to literature and forgotten beauty.

The Message of the Book

The book's message can be summed up in three words: Freedom, Beauty, and Memory. Each poet here wrote to affirm that freedom is not given but won through awareness; that beauty is not luxury but a spiritual need; and that memory lives only through writing.

Phillis Wheatley fought slavery through poetry. Rosalía de Castro resisted poverty through identity. Yosano Akiko faced restrictions through body and verse. The Nardal Sisters resisted colonialism through translation and culture. Julia de Burgos faced oppression with love and justice. Kim Hyesoon resisted patriarchy through fragmented language. Maya Angelou confronted racism with song. Suzan-Lori Parks faced history with theatre. Angela Duval faced isolation with rural mysticism. Adrienne Rich fought empire with feminist awareness.

Mahasweta Devi faced exploitation with realistic storytelling.

All of them proved that creativity is born not from comfort but from pain, and that true modernity means writing to change the world, not to decorate it.

Toward a Criticism That Awakens Awareness

I hope Arab critics will read this book not as a study of “women’s literature” but as a call to renew criticism itself. Criticism is not a job or a way to please power—it is a long-term project of friendship with language and freedom.

Like many independent critics, I am tired of seeing criticism turn into a tool for decorating mediocrity. It is time to bring back the passion for wonder and to reconnect criticism with its first spirit: to write because silence is unbearable.

Critical writing that does not disturb or question the reader does not deserve to be called criticism—just as poetry that does not redefine life cannot be called poetry.

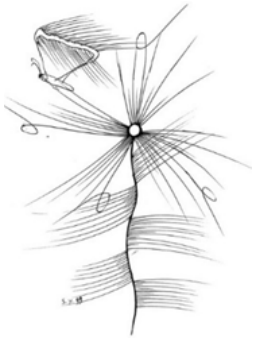
Final Word

Inspirers, Modernists, and Creators" is an open " invitation to rethink and reread, to break boundaries between cultures, and to believe that women's creativity—and human creativity in general—is a force of salvation in a world threatened by ugliness and new fascism.

This book presents twelve women creators, but behind each one of them stand thousands of forgotten voices waiting to return to light. Reviving these experiences is, I believe, a form of cultural resistance against the project of "post-humanism" that wants to turn us into consumers without memory.

Perhaps the most beautiful thing criticism can do today is to give humanity back its place in words, and give words back their place in justice.

.



تقديم

الكتابة بوصفها مقاومة للغياب وإحياء للأصوات المنسية

بقلم: حميد عقبي

هذا الكتاب ليس محاولةً لجمع دراساتٍ متفرقة بقدر ما هو مشروعُ بحثٍ في الذاكرة الشعرية والإنسانية، بحثٌ في معنى أن تكون الكاتبةُ أو الشاعرةُ صوتًا متمرّدًا ضد النسيان، وأن تتحوّل الكلمة إلى فعلِ مقاومةٍ جماليّة في وجه الاستعمار، والعنصرية، والتهميش، والذكورية.

في «ملهمات، حداثيات، ومبدعات» حاولتُ، كناقدٍ وكاتبٍ يتنقّل بين الثقافات، أن أفتح نوافذ صغيرة تطلّ على تجارب كبيرة؛ بعضها كُتب في الظلّ ولم يحظَ بالاهتمام الذي يستحقه، وبعضها نُسي عمدًا لأن صاحباته تجاوزن السائد ورفضن القوالب الجاهزة. من فيليس ويتلي، الطفلة الإفريقية المستعبدة التي حوّلت لغة المستعمِر إلى سلاحٍ للتحرر، إلى روزاليا دي كاسترو التي جعلت من لهجةٍ فلاحيةٍ لغةَ شعرٍ عالمي، إلى يوسانو أكيكو التي كسرت الصمت الياباني وكتبت جسدها وشهوتها بلا خوف، إلى الأخوات ناردال اللواتي أنشأن أول صالونٍ ثقافيٍّ أسود في باريس؛ ومن خوليا دي بورغوس إلى كيم هاي . سون، مرورًا بمايا أنجلو وسوزان

لوري باركس وأنجيلا دوفال وأدريان ريتش ومهاسويتا ديفي... كلّهن يجتمعن في هذا الكتاب بوصفهن أصواتًا تنتمي إلى ما يمكن تسميته «الحداثة الهامشية»، أي الحداثة التي تتولّد من الألم، من الرفض، من الشجاعة في مواجهة مركزٍ أدبيٍّ يصرّ على إقصاء المختلف.

لقد كتبتُ هذه الدراسات، ولم يكن هدفي أن أقدّم فصولًا أكاديمية مغلقة، بل ما يهمّني أن تكون مداخلَ تأملية يمكن أن تُقرأ كبداياتِ بحثٍ أو إشاراتِ طريقٍ إلى دراساتٍ أعمق.

لم أطمح إلى الكمال ولا إلى امتلاك القول الفصل، بل إلى إشعال السؤال: لماذا نقرأ هؤلاء اليوم؟ ما الذي يجعل أصواتًا من القرن الثامن عشر أو التاسع عشر أو منتصف القرن العشرين قادرةً على مخاطبتنا الآن؟

الإجابة، في ظني، أن هذه الكاتبات لم يكتبن للترف، بل كتبن من أجل الشفاء والنجاة، من أجل بناء معنى للحرية في عالمٍ يكرّس القيود والخضوع والتفاهة.

في عالمٍ عربيٍّ مثقلٍ بالرقابة والتكرار، حيث يُمارَس النقد في كثيرٍ من الأحيان كمهنةٍ بيروقراطية أو خدمةٍ مأجورة، أجد في إعادة

قراءة هذه التجارب فعلَ إنقاذٍ للمعنى النقدي ذاته. لقد صار النقد عندنا يشبه قصائد المديح والهجاء، يُساق حسب الولاأت والمصالح، بينما يُهمَل الفكر النقدي الحقيقي القادر على مساءلة البُنى الثقافية والسلطوية.

هذه التأملات، إذن، يمكن أن نعتبرها تحيّةً لشاعراتٍ منسيّات، والأهمّ أنها محاولة لاستعادة روح النقد بوصفه رغبةً في الدهشة، وشغفًا بالبحث، ومسؤوليةً أخلاقية تجاه الجمال. لم يكلّفني أحدٌ بهذا الواجب، ولم تشكرني أي مؤسسة أو هيئة عربية على هذا الجهد، وربما لن ينتبه إليه أحد حتى عندما يُنشر في كتاب. بدأتُ هذا الجهد في شكل مداخلات نقدية أبثّها على قناتي وقناة «المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح» في يوتيوب، ثم تمّت مناقشة هذه المداخلات على قناة «السلام الدولية».

والحقيقة أن الصديق الأستاذ الشاعر صبري يوسف هو من أوائل الذين انتبهوا وساندوا هذا المشروع، وهو من ينشر هذا الكتاب. بعض هذه المواد نُشرت في صفحات ثقافية لصحفٍ ومواقعَ عربيةٍ كمساهمةٍ تطوعية. ثم خرج هذا الكتاب وعدّة كتبٍ أخرى في إطار محاولةٍ جماليةٍ أتعلم منها وأطوّر فكري ومواهبي بالاستمرارية. كثيرون يبدؤون مشاريع فرديةً مهمّة وكبيرة، ولكن القليل منهم من

يستمرّ لأسابيع، وربما أمتلك نفسًا طويلًا رغم غياب الدعم، بل حتى دون إعجاباتٍ أو «لايكات» لما أفعله.

ندخل السنة الثامنة في النشاط الثقافي منذ تأسيس المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح، والشكر لله أننا كلَّ عدة أشهر ندخل في برنامج أو مشروع ونُتمّه، ثم نجدد أدواتنا، وكلها تصبّ في حديقة الإبداع والثقافة والسلام.

عن المشروع وأفقه الإنساني

هذا الكتاب لا ينحصر في الأدب النسوي، رغم أنه يركّز على أصواتٍ نسائية. إنه يتعامل مع الإبداع بوصفه ذاكرةً إنسانيةً مشتركة. كل فصلٍ هنا هو حوارٌ بين النصّ وسياقه، بين المرأة واللغة، بين الشعر والسياسة. حاولت أن أضع كل صوتٍ في مكانه التاريخي دون أن أفصله عن راهنيته. فالشاعرة السوداء في القرن الثامن عشر ليست فقط حكايةً عن الماضي، بل مرآةٌ لأصوات النساء المضطهدات اليوم في العالم. والكاتبة البريتونية المعزولة في قريتها ليست صورةً رومانسية، بل مثالًا على قدرة العزلة على توليد الرؤية الكونية.

الحداثة، في هذه النماذج، ليست «موضة» جمالية، بل وعيٌ بالذات في مواجهة العالم. إنها حداثة تُعيد للقصيدة دورها الفلسفي

والوجودي، وتجعل من اللغة مساحةً لتفكيك الهيمنة والبحث عن العدالة. كل واحدةٍ من هذه المبدعات تكتب من مكانٍ هشّ: عبدة محرّرة، فلاحة فقيرة، امرأة منفية، أو صوت أسود في مدينةٍ بيضاء. لكن هذه الهشاشة تتحوّل إلى قوةٍ شعريةٍ تفتح أمامنا معنى جديدًا للحداثة؛ حداثةٍ تبدأ من الهامش لا من المركز.

بين النقد والبحث الإنساني

لقد كنتُ دائمًا أؤمن أن النقد ليس علمًا جامدًا ولا مهنةً حيادية، بل هو شكلٌ من أشكال الالتزام الأخلاقي والفكري. الناقد، في نظري، هو الذي يغامر بالاقتراب من النصوص التي تهزّ قناعاته وتختبر رؤيته. من هنا جاء هذا الكتاب بوصفه تجربةً شخصيةً بقدر ما هو مشروعٌ بحثيٌّ.

حين أقرأ فيليس ويتلي أو يوسانو أكيكو، لا أقرأ التاريخ فحسب، بل أرى نفسي في المرآة: إنسانًا عربيًا يعيش اليوم تحت وطأة الهيمنة ذاتها، الاستعمار الثقافي، والعنصرية الجديدة، والرقابة المؤسسية. لذلك فهذه القراأت ليست استعراضًا ثقافيًا متنوعًا، بل حوارًا عميقًا مع الحاضر.

عن ضرورة إحياء الأصوات المنسية

نعيش اليوم في زمنٍ يُعيد إنتاج الفاشية والتمييز بأشكالٍ جديدة:

عنصريةٌ رقمية، وكراهيةٌ للمهاجرين، وتهميشٌ للثقافة غير الغربية. أمام هذا كله، يصبح استحضار هذه الشاعرات والكاتبات عملًا دفاعيًا عن جوهر الإنسانية. فهنّ جميعًا، كلٌّ في سياقها، كسرن حدود اللغة والجنس والعرق، وجعلن من الكتابة مساحةً للعدالة والكرامة.

حين تقرأ مايا أنجلو وهي تقول: «ومع ذلك، ما زلت أنهض»، أو تسمع أدريان ريتش تصرخ ضد العنف الإمبريالي، أو تتابع مهاسويتا ديفي وهي تفضح قهر نساء الهند العاملات في الغابات، تدرك أن الشعر والمسرح والقصة ليست فنونًا للتسلية، بل أدواتٌ للوعي والمقاومة.

من المحلي إلى الكوني

يتميّز هذا الكتاب بكونه عابرًا للغات والبلدان: من أمريكا وإفريقيا إلى اليابان والهند وكوريا وفرنسا وإسبانيا. أردتُ من هذا التنوّع أن أُبرز وحدة التجربة الإنسانية في سعيها إلى الحرية؛ فكلّ هذه الأصوات، رغم اختلاف الجغرافيا، تشترك في فكرةٍ واحدة: أن الإبداع هو المقاومة الأسمى ضدّ الصمت.

هذا التنوّع أيضًا محاولةٌ لتوسيع الأفق النقدي العربي، وإدخال القارئ في حوارٍ مع آدابٍ لم تُترجم بعد إلى لغتنا، لأن الترجمة

في جوهرها فعلُ تحرّرٍ، وهي الخطوة الأولى نحو بناء مكتبةٍ عربيةٍ منفتحة على العالم.

بين الذاتي والجمعي

أعترف أن كل فصلٍ من هذا الكتاب يحمل شيئًا من ذاتي، من قلقِ الناقد الذي يبحث عن معنى وسط الخراب. لكنّي حرصت على أن يكون الخطاب متوازنًا بين الذاتي والتحليلي، بين العاطفة والبحث، لأن النقد الحقيقي لا ينفصل عن التجربة الإنسانية.

الناقد ليس قاضيًا ولا مروّجًا، بل شاهدٌ يحاول أن يُنصف النصوص ويمنحها فرصةً ثانيةً للحياة. وفي زمنٍ تتسارع فيه الذاكرة الرقمية وتختفي الأصوات بسرعة، أجد أن إعادة قراءة هؤلاء الشاعرات هو نوعٌ من الوفاء للأدب وللجمال المنسي.

رسالة الكتاب

إن جوهر الرسالة التي يحملها هذا الكتاب يمكن اختزالها في ثلاث كلمات:

الحرية، الجمال، الذاكرة.

فكلُّ شاعرةٍ هنا كتبت لتؤكد أن الحرية لا تُمنح، بل تُنتزع بالوعي؛ وأن الجمال ليس ترفًا بل ضرورةٌ روحية؛ وأن الذاكرة لا تعيش إلا

بالكتابة.

فيليس ويتلي واجهت العبودية بالشعر، وروزاليا دي كاسترو واجهت الفقر بالهوية، ويوسانو أكيكو واجهت القيود بالجسد والقصيدة، والأخوات ناردال واجهن الاستعمار بالترجمة والثقافة، وخوليا دي بورغوس واجهت الاضطهاد بالحبّ والعدالة، وكيم هاي . سون واجهت السلطة الذكورية باللغة الممزقة، ومايا أنجلو واجهت العنصرية بالغناء، وسوزان لوري باركس واجهت التاريخ بالمسرح، وأنجيلا دوفال واجهت العزلة بالتصوف الريفي، وأدريان ريتش واجهت الإمبراطورية بالوعي النسوي، ومهاسويتا ديفي واجهت الاستغلال بالقصة الواقعية.

كل واحدةٍ منهن جسّدت فكرة أن الإبداع لا يولد من الراحة، بل من الجرح، وأن الحداثة الحقيقية هي أن تكتب لتغيّر العالم لا لتزيّنه.

نحو نقدٍ يوقظ الوعي

أتمنى أن يقرأ النقاد العرب هذا الكتاب لا بوصفه دراسةً عن «أدب النساء»، بل كنداءٍ لتجديد النقد نفسه. النقد ليس وظيفةً ولا وسيلةً للاقتراب من السلطة، بل هو مشروعُ وجودٍ طويل الأمد، مشروعُ صداقةٍ مع اللغة والحرية.

لقد تعبتُ، كغيري من النقاد الأحرار، من رؤية النقد يتحوّل إلى وسيلةٍ لتزيين الرداءة. حان الوقت لاستعادة شغف الدهشة، وإعادة وصل النقد بروحه الأولى: أن نكتب لأننا لا نحتمل الصمت.

الكتابة النقدية التي لا تُقلق القارئ ولا تُربكه لا تستحق أن تُسمّى نقدًا، كما أن الشعر الذي لا يُعيد تعريف الحياة لا يُسمّى شعرًا.

كلمة أخيرة

«ملهمات، حداثيات، ومبدعات» هو دعوةٌ مفتوحة إلى ضرورة إعادة القراءة والبحث، إلى كسر الحدود بين الثقافات، وإلى الإيمان بأن الإبداع النسوي والإنساني معًا هو طاقةُ خلاصٍ في عالمٍ يهدّده القبح والنازية الجديدة.

هذا الكتاب يقدّم نماذجَ لاثنتي عشرة مبدعة، لكن وراء كلّ واحدةٍ منهن آلافُ الأصوات المنسية التي تنتظر من يعيدها إلى الضوء. أعتقد أن إعادة إحياء هذه التجارب هي شكلٌ من أشكال المقاومة الثقافية ضدّ مشروع «ما بعد الإنسانية» الذي يريد تحويلنا إلى مستهلكين بلا ذاكرة.

ولعلّ أجمل ما يمكن أن يفعله النقد اليوم هو أن يُعيد للإنسان مكانه في الكلمة، وللكلمة مكانها في العدالة.

الشَّاعرة السوداء الأمريكية فيليس ويتلي:
من العبودية إلى الشعر

تُمثّل فيليس ويتلي (1753–1784) مفارقة نادرة في التاريخ الأدبي الأمريكي: فتاة أُسرت من غرب إفريقيا وبِيعَت كعبدة في بوسطن، لتصبح أول امرأة سوداء تنشر ديوانًا شعريًا في أمريكا عام 1773. تحوّلت من جسدٍ مُستعبَد إلى عقلٍ حرٍّ يكتب بلغة المستعمِر ليهزّ ضميره.

تعلّمت القراءة واللاتينية والكتاب المقدس في بيت ويتلي، لكنها استخدمت تلك المعرفة لا لتُرضي سادتها، بل لتُفكّك خطابهم الأخلاقي. قصائدها، مثل

On Virtue، To the Right Honorable William, Earl of Dartmouth،

سنجد هنا أن استعملت الرموز الدينية والبلاغة الكلاسيكية لتؤكد أن الحرية هبةٌ إلهية لا يمنحها البيض بل يستحقها البشر جميعًا. في "محكمة بوسطن الأدبية" عام 1772، اضطرت ويتلي لإثبات أنها صاحبة قصائدها أمام قضاةٍ بيض؛ مشهد يختصر عنف الشكّ العنصري قديمًا وحديثًا وربما مستقبلاً: على العبد أن يبرهن أنه إنسان قبل أن يُصدّق قوله.

ورغم أن المحكمة اعترفت بموهبتها، إلا أنها ماتت فقيرة ومنسية بعد سنوات قليلة، في بلدٍ يفاخر بالمساواة بينما يتاجر بالبشر.

نُسيت ويتلي طويلاً، ولم يُنصفها سوى قلائل من الباحثين كالأب هنري غريغوار في القرن الثامن عشر، ثم أعاد اكتشافها باحثون معاصرون مثل فنسنت كاريتا وهنري لويس غيتس الابن، معتبرينها الجذر الأول للأدب الأسود والنسوي في أمريكا.

إن تجربتها تفضح تناقض الحضارة الغربية بين الإنجيل والسوط، بين خطاب الحرية وآليات الاستعباد، وتكشف أن الشعر كان ولا يزال فعل مقاومةٍ هادئًا لكنه عميق التأثير.

لقد جعلت فيليس ويتلي من اللغة أداة خلاصٍ ومن الإيمان دعوةً للعدالة، لتصبح صوتًا مبكرًا للإنسانية في زمنٍ كان يبيعها بالمزاد.

ولادة خطابٍ مضاد في قلب اللغة الاستعمارية

يجب أن نقرأ فيليس ويتلي ليس كمجرّد اسمٍ لشاعرة أو مغامرة فتاة أفريقية كتبت الشعر، ولا كأول امرأة سوداء يُطبع لها ديوان، ولا كسيرةٍ أدبية في صفحات تاريخ الأدب؛ بل لأنها، في ذاتها، كانت حدثًا معرفيًا وثقافيًا، تمثّل ولادة خطابٍ مضاد في قلب اللغة الاستعمارية.

طفلةٌ اختُطفت من ساحل غرب إفريقيا، وجُلبت إلى بوسطن حيث التقت بمكتبة الأسرة البيضاء؛ ومن هناك بدأت معجزة لغوية يجب ألا نهوّن من شأنها: اكتساب اللغة الإنجليزية، ثم اللاتينية، في زمنٍ قصير جدًا — يُقال ستة عشر شهرًا أو أكثر بقليل — ثم تحوّلها من القراءة إلى فعل الإبداع والخلق الشعري.

هذا الانتقال من الجسد المسلوب إلى العقل الناطق يضع فيليس في مركز قضية كبرى وأسئلةٍ متعدّدة، أهمّها:

كيف يمكن للغة التي استُعملت لتقنين الاستبداد أن تُطوَّع لتفكيكه؟

تُؤكّد تجربتها أن المعرفة ليست رفاهية، بل سلاح نجاة. وإن بدا، في الظاهر، أن رعايتها في بيت ويتلي منحتها امتيازاتٍ خاصة، فإنّ هذه «الامتيازات» كانت في الوقت نفسه قيودًا خفية؛ فبيت السيدة كان مزيجًا من الرحمة والتحكّم، ومن التديّن المزعوم والاقتصاد القائم على بيع الإنسان كسلعة.

لهذا سنشعر، في قصائدها، بكل هذه التناقضات التي أحاطت بها.

لقد عبّرت عنها بطرائق قد يراها البعض "مؤدّبة" أو "متحفّظة"، لكنّ القراءة العميقة تكشف أن هذا الصوت المنخفض كان أشبه بقنابل رمزية تهزّ ثقة المستعمر في منطق تفوّقه.

المشهد الذي لا يُمحى

المشهد الذي لا يُمحى هو «محكمة المؤلفية» في بوسطن عام 1772؛ تلك اللجنة، ذلك الجيش من الرجال البيض الذين طلبوا من فيليس أن تُثبت أنها كاتبة قصائدها. لم تواجه هذه الفتاة اختبارًا أدبيًا فحسب، بل محاكمة إنسانية كاملة؛ كان المشهد استعراضًا للقوة الرمزية، حيث يُطلَب من المبدع الأسود أن يبرهن أنه يفكّر كي يُسمح له بصفة الإنسانية.

شهادات القضاة المنشورة في مقدمة ديوان 1773 لم تكن نصًا للتحرير، بل وثيقة عنصرية تُظهر أن الاعتراف بموهبتها كان مشروطًا بختم السلطة البيضاء. ورغم أن هذا الإقرار منحها «شرعية» نصّية، فإنه لم يُترجم إلى اعتراف اجتماعي حقيقي؛ فبعد سنوات قليلة ماتت وحيدة وفقيرة، والمجتمع الذي شاهد عبقريتها وصورتها في الصحف لم يمنحها مكانتها المستحقة، ولم يترحّم حتى على رحيلها.

تلك المحاكمة لم تكن انتصارًا نهائيًا، بل لحظة كشفت عن استمرارية آليات الإقصاء: فما زال العالم إلى اليوم يُعيد إنتاج المشهد نفسه حين يُطلب من المبدع المهمّش أن يُثبت أحقيّته قبل أن يُسمَع صوته. أن يفوز كاتب أسود أو كاتبة آسيوية أو عربية بجائزة نوبل أو البوكر لا يعني نهاية الظلم أو التهميش، لأن السلطة البيضاء لا تزال هي التي تُقرّر من يستحق ومن لا يستحق، وتفعل ذلك بما يخدم مصالحها أولًا، لا بما يُمليه الإبداع أو الحقّ أو العدل.

من زاويةٍ جمالية، تختزن قصائد فيليس ويتلي مفارقاتٍ تقنية عديدة، منها:

. تبنّيها أشكالًا كلاسيكية كالوزن البطولي المزدوج،
. واستخدامها الاستعارات الميثولوجية، والتناصّ مع هوميروس وفيرجيل،

. ثم توظيفها هذا السجل الكلاسيكي وتطويره إلى خطابٍ تحرّري.

إنّ هذا الاستخدام الرشيد لم يكن خضوعًا ذوقيًا أو تقليدًا أعمى، بل كان نتاج ذكاءٍ تأويليٍّ فذّ؛ فقد استطاعت ويتلي أن تتسلّل داخل بنية الثقافة السائدة — الثقافة الوحيدة آنذاك — في زمنٍ لم تعرف

فيه أمريكا تياراتٍ أدبية تدافع عن حرية السود أو تعترف بإنسانيتهم الكاملة.

وهنا تمكّنت ويتلي من إثبات ذاتها كصوتٍ مغاير، وحاولت أن تفجّر هذه البنية القبيحة من الداخل.

يبدو أنها أدركت مبكرًا أساليب "السادة" وأدواتهم؛ فبيت سيدها كان بمثابة صالونٍ ثقافي ومختبرٍ فكري، ومنبرًا سُمعت فيه نبرتها الهادئة.

كانت بدايتها همساتٍ لا تُثير صخبًا، لكن تلك الهمسات كانت مثقلةً بحمولات احتجاجيةٍ عميقة.

النقّاد المعاصرون — مثل الأب غريغوار، فنسنت كاريتا، هنري لويس غيتس الابن، وحتّى الكاتبة آن رينالدي — قرأوا في أسلوبها "استراتيجية تمويه" أو "مقاومة داخلية".

وكونها كتبت بأدوات الثقافة الأوروبية لا ينفي أنها فضحت تناقضاتها الأخلاقية، وأسّست خطابًا لا يقلّ فاعلية عن الهجاء المباشر في زمنٍ لم يكن فيه الصراخ ممكنًا، ولم تكن تملك أي إمكاناتٍ أو دعمٍ أو حتى مناصرين ومعجبين من قومها أو من غير البيض.

لاهوت تحرّري

لاهوت ويتلي يظهر أنه مركزي في أغلب قصائدها، ولذلك علينا أن نفهم مشروعها بعمق. يبدو أن الدين عندها لم يكن قناعًا للتبعية، بل ساحةً للنقد والمساءلة. عندما نقرأ قصائدها الدينية لا ينتابنا الشعور بأنها تُعبّد طريقًا للخنوع؛ بل نجد أنها تقدّم لاهوتًا تحريريًا يطالب بمساواةٍ روحية تُترجم أخلاقيًا إلى مساواة اجتماعية، فالربّ ربُّ الجميع، فلماذا يُحرَم السود من أبسط الحقوق؟

لم تكن تعلن كل ما في دواخلها، لكننا نلمس في نصوصها حضورًا لمصطلحات مثل النعمة والرحمة والفضيلة، وهي مصطلحات تتحوّل عندها إلى أدواتٍ نقديةٍ واعية.

لقد استخدمت الكتاب المقدّس — وهو كتاب المنظومة التي تعتنقه النخبة البيضاء — لتقلب مرآة الضمير عليهم.

في قصيدتها الشهيرة

On Being Brought from Africa to America

تبدو العبارة الأولى شكرًا ظاهريًا، لكن السطر الختامي يوجّه تذكيرًا صارخًا:

«تذكّروا أيها المسيحيون أن السود أيضًا قد يَنتقون ويصعدون إلى الملائكة».

هكذا تتحوّل الفصاحة الدينية إلى فعل محاججةٍ أخلاقيةٍ ضد منطق التفوّق العنصري، ويصبح الإيمان عند ويتلي منبرًا للعدل لا أداةً للخضوع.

المعجزة الأدبية المنسية

كان الاستقبال التاريخي لويتلي متقلّبًا، من «المعجزة الأدبية» في القرن الثامن عشر إلى النسيان المؤلم في القرن التاسع عشر، ثم إلى الاكتشاف الأكاديمي المعاصر. كان الأب غريغوار أول من استبق الجمهور الفرنكفوني بالحديث عنها عام 1808، معتبرًا موهبتها برهانًا على وحدة العقل البشري.

ومع ذلك، فإن حركة الزنوجة الفرنسية — رغم دفاعها القوي عن الكرامة السوداء — لم تمنحها مركزية في كتاباتها، إمّا بسبب الصدمة اللغوية (كونها أنغلوفونية)، أو بسبب التركيز الإقليمي على الفضاء الكاريبي والإفريقي الفرنسي، أو رغبة بعض كتّابها في إثبات ذواتهم كعبقرياتٍ مركزيةٍ للأجيال اللاحقة.

في العصر الحديث، أعاد هنري لويس غيتس الابن وفنسنت كاريتا قراءتها في إطار ما سمّياه «الكتابة السوداء المؤسسة»، مشيرين إلى دورها الجوهري في بناء الوعي الأدبي للسود في أمريكا والعالم.

ورغم هذا الاعتراف المتأخر، تبقى الكثير من الدراسات حولها مشتّتة، وترجماتها ناقصة، مما يحدّ من حضورها في الكانون الأدبي العالمي، ولا سيّما في الفضاءات اللاتينية والعربية والفرنكفونية، حيث ما زال اسمها يُذكر غالبًا كحاشية تاريخية أكثر منه كصوتٍ شعريٍّ مؤسّس.

فيليس ويتلي والمؤسسات البحثية والأكاديمية الأفريقية

تخلّفت الذاكرة المؤسسية عن استيعاب تجربة فيليس ويتلي لأسبابٍ متعدّدة ومركّبة، من أبرزها:

. الانقسام اللغوي بين الفضاءين الأنغلوفوني والفرنكفوني، الذي حال دون تبادلٍ نقديٍّ متكامل حول إرثها؛

. إحجام مؤسسات الذاكرة في بلدان الأصل الإفريقية عن مواجهة تاريخ الاختطاف والعبودية، إذ فضّلت التركيز على مقاومة الاستعمار الأوروبي بعد الاستقلال، متجاهلة بذلك رحلة الاختطاف عبر الأطلسي بوصفها جزءًا من الذاكرة القومية.

إلى جانب ذلك، تلعب البُنى الجندرية دورًا حاسمًا؛ فالأصوات النسائية الإفريقية المبكرة — مثل ويتلي — كانت أكثر جرأةً

وجمالًا من كثيرٍ من الأصوات الذكورية في حركة النهضة الإفريقية، لكنها وُوجِهت بتجاهلٍ مزدوج: عنصري وجندري.

وهكذا بقيت فيليس «ممزّقة» بين قارتين: لا هي ملكةٌ في الأرض الأم التي لم تعد إليها، ولا مركزيةٌ في فضاء الشتات الذي لم يتبنَّها إلّا متأخرًا.

ولولا جهود بعض الباحثين الأمريكيين في العقود الأخيرة، لما عادت إلى دائرة الضوء.
فالأكاديميات والمختبرات النقدية الإفريقية — على الرغم من طاقتها — تعاني من أزمات التبعية التمويلية والفكرية؛ فهي غالبًا تنتظر التمويل والموافقة على خططها البحثية من مؤسساتٍ غربية، مما يحدّ من استقلاليتها ويجعل كثيرًا من أبحاثها غير حرّة ولا موضوعية تمامًا.

فمن لا يملك لقمة عيشه لا يمكن أن يكون حرًّا، وهذه المفارقة لا تزال تُثقل الوعي الأكاديمي الإفريقي وتؤخر إنصاف رموزٍ مثل فيليس ويتلي، كذلك يوجد عشرات الباحثين ولأساتذة في جامعات أوروبية لكن أغلبهم ربما لا يمتلك حرية الاختيار فالأبحاث والخطط والمشاريع تناقش ويتم اعتماد ميزانيات لها ومن يقرر في الأخير هو من يملك النفوذ والمال وليس المشاريع والنيات.

موقف المستعمر

تظهر مواقف المستعمر، قديمًا وحديثًا، في ازدواجيةٍ مروّعة، ففي العصور القديمة كانت الكنائس تُقرع أجراسها داعيةً إلى الرحمة، في الوقت ذاته الذي كانت ترسو فيه السفن المحمّلة بالعبيد على المرافئ. ثم جاءت الثورات، وارتفعت شعارات الحرية والتحرر، غير أن كل إعلان استقلال كان يرافقه مشروعٌ جديد لتجارة الإنسان، يتجدّد بذكاء مع كل تطوّرٍ اقتصادي أو تقنيّ.

لو عدنا إلى الخطاب الذي بدأته فيليس ويتلي، لوجدنا أن صرختها الاحتجاجية الأولى كانت بالكلمة الهادئة. ومع الزمن، تحوّلت القصيدة عندها إلى آلة موسيقية تكشف التنافر الأخلاقي كما تراه امرأة بسيطة الروح، عميقة البصيرة؛ ففضحت الفساد لا بوصفه انحرافًا فرديًا، بل باعتباره أداة ممنهجة تمنع أبسط الحقوق وتُبيح العبودية والعنف.

لقد أدركت ويتلي أن القضية لم تكن دينية أو أخلاقية فحسب، بل اقتصادية بالدرجة الأولى؛ فالنظام الذي استعبدها كان نظامًا يتاجر بالبشر وبالربّ والمقدّسات معًا.

ورأت أن هذا النظام لا يُصلحه "صوت الموعظة"، لأنه ينتعش ويزدهر مع علوّ "صوت المزاد".

وبعد أن فهمت بعض القضايا الكبرى التي تحكم العالم، تسلّل إلى شعرها سؤال المحنة الأخلاقية، إذ راحت تُحاكم الضمير الإنساني الذي لم يسمع صوت الربّ كما يجب، ولم يفهم معنى الرحمة التي يتشدّق بها، فكان شعرها مرآةً للعار الإنساني المقنّع بقداسة زائفة.

خاتمة

تدفعنا السياسات الثقافية الحديثة إلى ضرورة إعادة بناء قنوات الترجمة والنشر والتدريس العربية بوصفها مشروعًا معرفيًا بعيدًا عن التجميل والتصفيق لأبناء الذوات فقط. فترجمة ديوان فيليس ويتلي إلى الفرنسية والعربية والسواحلية ليست ترفًا ثقافيًا، لكنه فعل استعادة لذاكرةٍ إنسانيةٍ مظلومة ومطموسة.

كما أن تأسيس كراسي بحثٍ ومراكز دراساتٍ حول الشتات الإفريقي يمكن أن يربط بين السجون التاريخية والإبداعات الثقافية، مكوّنًا شبكة وعيٍ جديدة تربط الماضي بالمستقبل.

إن استحضارها في مناهج الأدب المقارن، والدراسات النسوية السوداء، وعلوم الدياسبورا، يتيح قراءة متوازنة تجمع بين السيرة والملحمة والتحليل النقدي، أي كيف تُستعمل اللغة لتدوين الوجود ضد منطق المحو؟ وكيف تتحوّل البلاغة إلى إعادة توزيعٍ للسلطة والمعنى؟

إننا بحاجةٍ إلى الإصلاح المؤسسي في جامعاتنا العربية وحتى أبسط منتدياتنا الثقافية الصغيرة، وهذا هو حجر الزاوية في استعادة تاريخٍ جرى تفريغه عمدًا من رموزه الإنسانية.

الدرس الأخلاقي والسياسي لتجربة ويتلي اليوم يظهر في مواجهة صعود العنصرية الحديثة؛ فحين تعود أحزابٌ ومنصّاتٌ إلى خطاب التفوّق العرقي، يصبح صوتها الصادق تذكيرًا عمليًا بأن الحرية تبدأ بالاعتراف المتبادل بالإنسانية، لا بالشعارات الفارغة.

تعلّمنا ويتلي أن المقاومة لا تحتاج إلى عويل، بل يمكن أن تكون كتابةً دقيقة تُحدث شقوقًا وشرخًا مدمّرًا في جدار السلطة الاستبدادية.

ختامًا، ليست فيليس ويتلي مجرّد صفحةٍ من الماضي، بل جذرٌ متصلٌ بحركات التحرّر وكتابات دوبوا وغيتس وسيزير، وبكل من رفع الكلمة سلاحًا ضدّ النسيان.

إن استعادة مكانتها ليست إنصافًا لشاعرةٍ منسيةٍ فحسب، بل إعادة كتابةٍ لتاريخٍ إنسانيٍّ تعلّم أن يرى نفسه في مرآة الشعر، وأن يفهم أن الحرية لا تُمنح، بل تُنتزع بالوعي والجمال واللغة

الشاعرة الإسبانية الغاليثية روزاليا دي كاسترو – صوت الهامش الذي صار أدبًا

تُعدّ روزاليا دي كاسترو (1837–1885) واحدة من الأصوات الشعرية الرائدة في القرن التاسع عشر الإسباني، وصوتًا مؤسسًا للأدب الغاليثي الحديث. وُلدت في سانتياغو دي كومبوستيلا في ظروف اجتماعية معقدة كابنة غير شرعية، وعاشت طفولة صعبة وموحشة، غير أنّ هذه المعاناة شكّلت أساس حساسيتها الشعرية. عبر ثلاثة دواوين كبرى – أغاني غاليثية (1863)، أوراق جديدة (1880)، وعلى ضفاف نهر سار (1884) – وعدد من الروايات نجحت في أن تنقل لغة طالها الاحتقار والوصم بأنها لغة "الفلاحين" إلى مستوى أدبي رفيع، فاتحة بذلك مرحلة الريكسورديمينتو، أي النهضة الغاليثية.

أهمية منجزها لا تكمن فقط في قيمته الفنية، بل في طابعه التأسيسي. فالكتابة بالغاليثية، في وقت كان فيه كل إنتاج أدبي يُصاغ بالقشتالية، كانت فعل مقاومة ثقافية ضد التهميش، وإعلانًا عن هوية جماعية. لقد منحت صوتًا للفلاحين والمهمّشين والنساء البائسات، وأدخلت حياتهم اليومية إلى قلب الشعر. في الوقت ذاته، كتبت بالإسبانية نصوصًا وجودية ذات بعد ميتافيزيقي،

أبرزها في على ضفاف نهر سار، حيث تتأمل في الموت، الزمن، والوحدة.

في داخل إسبانيا، رسّخت روزاليا حضور الغاليثية في الأدب، لتصبح مرجعًا لا يمكن تجاوزه في دراسة الهوية الثقافية. أما في أوروبا، فقد استُقبلت لاحقًا بوصفها صوتًا حداثيًا مبكرًا، استطاع أن يحوّل الألم الشخصي إلى لغة كونية، واللغة المهمشة إلى أداة شعرية ذات بعد إنساني. لقد أثبتت أن الأدب لا يولد فقط من المراكز الثقافية الكبرى، بل يمكن أن ينبثق من الهوامش، من لغة يُنظر إليها باحتقار، ليتحول إلى أحد أعمدة الشعر الأوروبي.

هكذا تبقى روزاليا دي كاسترو، في الذاكرة الأدبية، رمزًا لشجاعة الكلمة، وللقدرة على تحويل الجرح الفردي إلى مشروع جماعي، وصوتٍ إنساني عابر للزمن.

ثيمات الشعر عند روزاليا دي كاسترو
المنفى، الحنين، الموت، والهوية

حين نتتبع تجربة روزاليا الشعرية نكتشف أن نبرتها تتشكل من أربعة محاور كبرى مهمة تعود باستمرار وتغذّي بعضها بعضًا: المنفى، الحنين، الموت، والهوية. هذه الثيمات أشبه بشبكة متداخلة منحت شعرها طابعه الخاص.

أول هذه الثيمات هو المنفى. لا يتجلى المنفى عند روزاليا في الصورة الجغرافية وحدها، لكننا يمكننا أن نشعر به أيضًا كمنفى داخلي، كإحساس دائم بالغربة وسط المجتمع.
في قصيدتها الشهيرة

Adiós ríos, adiós fontes

يودّع الصوت الشعري البيت والقرية والحبّ، ليتركها وراءه منفيًا إلى عالم مجهول. هنا يتحول الرحيل القسري، الذي عاشه آلاف الغاليثيين بفعل الفقر والهجرة، إلى استعارة عن اغتراب أوسع يطبع وجود الإنسان نفسه.

إلى جانب المنفى سنجد حضور الحنين. حنينها لم يكن عاطفة ساذجة، بل شعور عميق بالانتماء إلى أرض تُفقد قسرًا. تصف

المروج والأنهار والبيوت والقرى كعناصر مشبعة بالعاطفة، كأنها تنتمي إلى جسدها ذاته. الحنين عندها هو الوجه الآخر للفقد، وهو الذي يحوّل التفاصيل اليومية الصغيرة – طاحونة، جرس كنيسة، درب بين الحقول – إلى صور شعرية مشبعة بالقيمة الوجودية.

أما الموت، فهو الثيمة الأكثر إلحاحًا في دواوينها الأخيرة. في على ضفاف نهر سار يظهر وعيها القاسي بالزمن والشيخوخة، حيث تصف نفسها بالمرأة التي لا تزال تحلم بالربيع الأبدي فيما يغزو الشيب رأسها. الموت ليس نهاية فقط، بل حضور دائم، ظلّ يرافق الحياة ويجعلها أكثر هشاشة، لكنه في الوقت نفسه يكشف عمقها.

وأخيرًا تأتي الهوية، وهي الثيمة التي جعلت من شعرها مشروعًا جماعيًا. قرارها الكتابة بالغاليثية لم يكن خيارًا جماليًا فحسب، بل فعلًا أخلاقيًا وثقافيًا. لقد منحت اللغة المهمشة شرعية أدبية، وأدخلت صوت الفلاحين والنساء البائسات إلى مركز النص الشعري. من خلال هذه الهوية اللغوية والثقافية صاغت مقاومة ضد احتقار النخب، لتجعل من الشعر وسيلة دفاع عن الذات الجمعية.

هذه الثيمات الأربع، المنفى والحنين والموت والهوية، تتقاطع عند روزاليا لتشكّل رؤية للعالم ترى في الألم الشخصي مرآة للألم الجماعي، وفي اللغة المهمشة أفقًا للحرية، وفي الموت ذاته مناسبة للبحث عن معنى أوسع للحياة. بهذا التكوين، صار شعرها أكثر من تجربة فردية، بل شهادة على عصر بكامله.

التقنيات الشعرية والأسلوب

تميز شعر روزاليا دي كاسترو بأنه مزيج فريد بين البساطة الشعبية والعمق الفلسفي، وهو ما جعل تجربتها متفردة بين شعراء القرن التاسع عشر. فقد طوّرت تقنيات شعرية تستند إلى الإرث الشفهي الغاليثي، لكنها تجاوزته نحو بناء رؤية حداثية.

لو تأملنا في نصوصها سنجد أن من أهم هذه التقنيات التكرار والإيقاع الدائري المستمدان من الأغنية الشعبية، حيث تتردد العبارات والصور على نحو يخلق إيقاعًا قريبًا من التراتيل أو الأهازيج.

هذه البنية منحت قصائدها طابعًا شفويًا يجعلها قابلة للإنشاد، لكنها في الوقت ذاته محملة بقلق وجودي عميق.

إلى جانب ذلك، اعتمدت روزاليا اللغة الحوارية، وكثيرًا ما تظهر أصوات متعددة داخل القصيدة: صوت الشاعرة، صوت الحبيب الغائب، صوت القرية أو الجماعة، هذا التعدد الصوتي يقوي البعد الدرامي داخل نصوصها ويكسر الرتابة الغنائية التقليدية.

كما أنها استخدمت التفاصيل اليومية – الطاحونة، أجراس الكنيسة، دروب الذرة – كعناصر رمزية، تحول المألوف إلى حامل لمعانٍ كونية، إذن بهذه التقنية تمكنت من عكس قدرتها الإبداعية المدهشة على المزج بين المادي والروحي، بين التجربة الحسية والتأمل الميتافيزيقي.

من الناحية الأسلوبية، سنجد أن نصوصها تتميز بالوضوح والتلقائية والطراوة نستمتع بقراتها وتثير خيالنا إلى اليوم، فهي بعيدة عن الزخارف البلاغية الكثيفة المصطنعة التي شاعت في الشعر الإسباني الرومانسي أنذاك، وهذا ما جعل بعض النقاد يرونها صوتًا "قرويًا"، بينما قرأها آخرون، مثل ميجيل دي أونامونو، بوصفها "قصائد فلاحية" ذات صدق نادر.

إذن هذه "البساطة" كانت قوة أسلوبية، كونها منحت قصائدها طابعًا أصيلًا وصوتًا قريبًا من الحياة اليومية.

الجرح الشخصي والذاكرة الجمعية

النقد الحديث يتوقف كثيرًا عند هذا الأسلوب. فقد اعتُبرت روزاليا في بعض قراءات القرن العشرين شاعرة وجودية مبكرة، إذ أن أسلوبها المباشر وبراعتها في الإمساك بالتوتر بين الفرح والخذلان، بين الحياة والموت، يكشفان عن قلق إنساني عميق. جامعات أمريكية مثل هارفارد وبرنستون ويل خصصت رسائل دكتوراه وأبحاثًا لدراسة شعرها، خاصة من زاوية دراسات الهوية واللغة. وقد أبرز الباحثون كيف استطاعت تحويل الغاليثية، لغة مهمشة اجتماعيًا، إلى لغة شعرية تحمل أسئلة الوجود الكبرى، وهو ما منحها مكانة فريدة في تاريخ الأدب الأوروبي.

النقاد اليوم يجمع الكثير منهم على أن تقنياتها الشعرية وأساليبها لم تكن مجرد أدوات جمالية، بل هي في حد ذاتها موقف ثقافي وفكري. حيث استطاعت أن تخلق لغة شعرية صادقة، تعبر عن الفرد والجماعة معًا، عن الجرح الشخصي والذاكرة الجمعية، مما جعلها أحد الأصوات المؤسِّسة للأدب الغاليثي الحديث، وصوتًا إنسانيًا عالميًا يستمر حضوره في دوائر البحث والنقد.

صوت شعري إنساني

عند تأمّل تجربة الشاعرة الإسبانية الغاليثية روزاليا دي كاسترو في ضوء ما استعرضناه من سياق ومدخل وثيمات وتقنيات، نجد أنفسنا أمام مشروع شعري يتجاوز حدود الإقليم ليصل إلى قلب النقاش الأدبي الأوروبي. لقد انطلقت من واقع اجتماعي مُثقل بالتهميش اللغوي والثقافي، وحوّلت اللغة الغاليثية – التي كانت تُصنَّف لغة الفلاحين والطبقات الدنيا – إلى أداة تعبير أدبي عميق. هذه الخطوة وحدها تجعلها شخصية تأسيسية، فقد فتحت الطريق أمام أجيال لاحقة من شعراء غاليسيا ليستعيدوا لغتهم بوصفها لغة شعر وفكر وهوية.

ثيمات المنفى والحنين والموت والهوية التي ميّزت كتاباتها لا تزال راهنة حتى اليوم، فهي تتقاطع مع تجارب إنسانية معاصرة حول العالم، حيث نعيش في مجتمعات كثيرة إحساس الغربة والاقتلاع الثقافي والبحث عن الجذور. لذلك نجد أن إبداعها يُعاد قراءته في إسبانيا وأوروبا والعالم في ضوء قضايا الهجرة والنسوية والهوية اللغوية. كما تنشط بعض الأكاديميات الأوروبية والأمريكية في إدراج نصوصها ضمن مناهج الأدب المقارن ودراسات ما بعد الاستعمار، بوصفها نموذجًا على قدرة الأدب المهمَّش على صياغة خطاب إنساني نضالي عالمي. وهذا ما دفع بعض النقاد

الإسبان المعاصرين إلى إعادة الاعتبار إلى صوتها، باعتباره ذاكرة غاليثية محلية وهو أيضًا جزء من الحداثة الأوروبية المبكرة.

أسباب غياب روزاليا في الفضاء العربي

أما في الفضاء العربي، فإن روزاليا تظل شبه مجهولة، نادرًا ما نجد ترجمات لأعمالها أو مقالات عنها. وإذا بحثنا عن الأسباب، سنجدها متعددة:

أولها مركزية الأدب القشتالي في صورة الأدب الإسباني لدى العرب، حيث ظلّت أسماء مثل ثربانتس ولوركا الأكثر حضورًا.
ثانيها غياب تقليد قوي لترجمة الآداب المكتوبة بلغات "أقليات" أوروبية، رغم أنها تكشف الكثير عن قضايا قريبة من واقعنا مثل التهميش والاستلاب الثقافي.

وثالثها اعتماد معظم الدارسين العرب على المراجع النقدية الفرنسية أو الإنجليزية، التي لم تُركّز سابقًا بشكل كبير على روزاليا، في حين أن الاهتمام البحثي بها لم ينشط إلا في العقود الأخيرة.

نرى ضرورة إعادة إدخال روزاليا دي كاسترو إلى الوعي العربي، فأعمالها لم تكن ترفًا أكاديميًا، بل تجربة إنسانية عميقة تستحق الإضاءة. فهي شاعرة لم تعش في أبراج عاجية، بل إنسانة عادية

عانت منذ طفولتها من جرح الأصل والوصم الاجتماعي، وتنقلت مع زوجها بين أماكن مختلفة، وواجهت أزمات اقتصادية وضغوطًا حياتية أبعدتها عن صورة "البورجوازية الصغيرة". لو تأملنا كتاباتها لوجدنا أن كل ذلك انعكس في نصوصها، التي احتفت بالهامش وبالشعبي، ومنحت صوتًا للفلاحين والنساء البائسات والمهاجرين والمنفيين.

لهذا، فإن قراءة روزاليا اليوم تعني الدخول في حوار مع صوت شعري إنساني، صوت حقيقي ومتواضع، يذكّرنا بأن الأدب لا يولد فقط من العواصم والمراكز المزدهرة، بل أيضًا من الهوامش المهمَّشة، وأن الشعر قادر دائمًا على تحويل الألم الشخصي إلى طاقة جماعية، واللغة المحتقرة إلى أفق رحب للحرية والجمال.

يوسانو أكيكو وتجديد التانكا:
صوت نسوي مبكر في حداثة اليابان

حين نعود إلى الشاعرة والكاتبة اليابانية يوسانو أكيكو (1878–1942) نجد أنفسنا أمام تجربة متميزة لم تغيّر فقط مسار الشعر الياباني، بل أسهمت في إدخال حساسية جديدة إلى الأدب الحديث.

فقد برزت أكيكو في مطلع القرن العشرين كصوت جريء أحدث ثورة في شكل التانكا، ذلك النمط الشعري الكلاسيكي الذي كان محكومًا بقواعد تقليدية وصارمًا في موضوعاته.

بإصدارها ديوانها الشهير «شَعر منفلت»
(Midaregami)
عام 1901، وهي في الثالثة والعشرين من عمرها، قلبت الموازين وفرضت نفسها أيقونة للحداثة الأدبية في اليابان.

التانكا قبل أكيكو كان يركز على موضوعات مثل الطبيعة، الفصول، بعض تأملات الحب والفقد، لكنه ظلّ أقرب إلى الزينة الشعرية أو صوت البلاط الإمبراطوري.

أكيكو كسرت هذا الحاجز عبر إدخال موضوعات شخصية وجسدية عميقة، حيث جعلت الحب والعاطفة والرغبة موضوعًا شرعيًا للشعر وكتبت عن الغرام بوصفه علاقة إنسانية طبيعية وممكنة ثم جسّدته بتفاصيل حسية وواقعية، وهو ما كان يعدّ خرقًا كبيرًا لمألوف الشعر الياباني في عصرها. لقد كتبت عن الجسد الأنثوي، عن لذة العناق والقبل، عن الخوف والغيرة، وعن الشوق الممزوج بالحنين والجرأة. بهذا المعنى، فقد منحت المرأة صوتًا شعريًا لم يكن مسموحًا له بالظهور في الأدب الياباني التقليدي.

إلى جانب الحب والرغبة، تطرقت أكيكو إلى ثيمات أكثر حساسية اعتبرت وقتها من المحرّمات الاجتماعية، مثل الحديث وتصوير تجربة الولادة والمخاض والأمومة. فقد كتبت عن الألم الجسدي للمرأة في الولادة بوصفه تجربة وجودية، وعن التوتر بين العاطفة الأنثوية والواجبات الاجتماعية، وعن الإرهاق اليومي في تربية أحد عشر طفلًا. هذا التحويل للتجربة الأنثوية العادية إلى شعر، ومنحها قيمة جمالية وكونية، شكّل اختراقًا لمفاهيم الأدب الذكوري السائد. لقد كسرت أكيكو الصمت المفروض على المرأة، فحوّلت جسدها وصوتها إلى نص شعري قائم بذاته.

كما ارتبطت كتاباتها بالسياق الاجتماعي والسياسي لليابان في بدايات القرن العشرين. فقصيدتها الشهيرة «أتوسل إليك يا أخي، لا تمت!»

(Kimi shinitamō koto nakare)

التي نشرتها خلال الحرب الروسية–اليابانية عام 1904، حملت موقفًا شجاعًا مناهضًا للحرب، حيث خاطبت الإمبراطور ورفضت التضحية العمياء بالشباب الياباني من أجل الإستعمار والعنف. هذا الموقف يُحسب لها وجعلها صوتًا إنسانيًا يعبر عن الألم الجمعي من موقع نسوي، في زمن كانت فيه الوطنية العسكرية تهيمن على الوعي العام ويُمنع أي رأي معارض.

بهذا المزج بين الجرأة الجسدية والوعي السياسي، ساهمت أكيكو في دفع التانكا من حيز "التقليد الإمبراطوري" إلى فضاء "التعبير الشخصي والاجتماعي"، محوّلة الشعر إلى مساحة للمقاومة والبوح في آنٍ واحد، إن حداثتها تمكنت من كسر الشكل الشعري و تجديد اللغة وكذلك نجحت في إدخال قضايا المرأة والحب والولادة والحياة اليومية إلى قلب الشعر، لتجعل من الأدب الياباني فضاءً أكثر اتساعًا وإنسانية.

ولعل أهمية هذا الإنجاز تكمن في أن تأثيره ما يزال حاضرًا حتى اليوم. فقصائد أكيكو تُقرأ في اليابان والعالم بوصفها نصوصًا سبقت عصرها، نصوصًا حداثية احتفت بالمرأة كإنسانة كاملة ذات رغبات وهواجس وصوت نقدي. لا نبالغ إذا قلنا أنيوسانو أكيكو ألهمت أجيالًا من الشاعرات والكاتبات، ورسخت تقليدًا يجعل من الشعر مساحة للخلق الإبداعي والتعبير الحر عن أكثر المناطق حساسية في التجربة الإنسانية.

يوسانو أكيكو: قراءة في بعض النماذج الشعرية

من أجل إدراك قوة الحداثة التي أحدثتها يوسانو أكيكو، لا بد من التوقف عند بعض النماذج الشعرية التي شكّلت صدمة جمالية وأخلاقية في زمنها. في إحدى قصائد شَعر منفلت تقول:

«لو حاولتَ أن تختبر،
بأن تلمس شفتين يافعتين،
لرأيت كم هو بارد
ندى زهور اللوتس البيضاء!»

هذه المقطوعة القصيرة تبدو لنا من الوهلة الأولى أنها بسيطة، لكننا إذا تأملناها سنجد أنها تنطوي على مواجهة مباشرة مع الرموز الدينية والأخلاقية التي مثّلها اللوتس الأبيض بوصفه رمزًا

للنقاء البوذي. أكيكو تقيم تضادًا بين «برودة» الطهر المجرّد و«حرارة» الجسد الأنثوي، مؤكدة أن الحياة الحقيقية تسكن في التجربة الملموسة والمعاشة وليس في الكثير من المثاليات. إذن يوسانو أكيكو تنقل هذا الفن الشعري/ التانكا من حيز التأمل الصوري إلى فضاء التجربة الجسدية الحسية المعاشة والممكنة.
في نص آخر، تخاطب رجل الدين أو أحد المصلحين قائلة:

«أأنتَ الذي لم يلمس قط
بشرةً ناعمة،
يسري فيها دمٌ دافئ،
أما تشعر بالحزن
وأنت وحيد تعظ بالطريق؟»

هنا لم تكتفي أكيكو بالتلميح، لكنها تكشف الفراغ الوجداني في خطاب الروحانيين الذكور، وتطرح سؤالًا جريئًا: ما قيمة العظة والمثاليات إذا كانت منفصلة عن الحياة ؟ هذه القصيدة نموذج لما يمكن أن نسميه «تفكيك السلطة الرمزية»، حيث تتحول المرأة من موضوع للوعظ إلى صوت ناقد لتلك السلطة.

أما في قصائد السفر، فنلمس كيف نجحت أكيكو في توسيع التانكا إلى فضاء عالمي. في باريس كتبت:

«في سماء المساء،
وحيدة ترتفع مستقيمة
وباللون الوردي الباهت،
أبراج نوتردام
التي نمضي نحوها بخطانا.»

لنتأمل الصورة هنا، سنجد أنها مزدوجة: من جهة تلتقط مشهدًا غربيًا مألوفًا وتصوره بفنية جميلة، ومن جهة أخرى تعيد صياغته بعين يابانية ترى الأبراج وهي علامات دينية مسيحية كأنها جبال مقدسة أو معابد بوذية. بهذا، تفتح التانكا على حوار حضاري، وتعيد إنتاج المشهد الأوروبي ضمن منظومة رمزية يابانية وكذلك تحتفي برمز ديني غير بوذي وتمنحه القداسة.

وفي مقطع آخر:

«يا أيها شهر مايو الجميل،
في الحقول الفرنسية من القمح
تتوهّج الألوان،
يا شقيقي الخشخاش، يا حبيبي،
يا خشخاش، وأنا أيضًا!»

النص هنا احتفال بالجسد والربيع في آنٍ واحد. الزهرة البرية (الخشخاش) تخلقُ منها الشاعرة رمزًا مزدوجًا للحبيب وللشاعرة نفسها، أي أن الحب هنا ليس علاقة تبادلية بين ذات وموضوع، بل اندماج كامل بين الطبيعة والإنسان. شعرية يوسانو أكيكو تخلق التماهي الذي يحرر العاطفة من الانقسام ويعيدها إلى شكلها الكوني الحي المعاش.

ما يميز هذه النماذج هو حضور ثلاثة مستويات:
المستوى الجسدي المباشر: حيث الجسد الأنثوي يُحتفى به بلا خوف.

المستوى الرمزي: إذ تُستعار عناصر من الطبيعة أو الدين لإعادة تعريف الحب.

المستوى النقدي: عبر تفكيك الخطاب الذكوري التقليدي أو نقد الحرب والسلطة.

بهذا المعنى، يمكن القول أن الشاعرة كانت تعي مشروعها الفكري الشعري وقدرته في خلق علاقة المرأة بجسدها وبالعالم. لآن قصائد أكيكو أكبر من مجرد نصوصًا غرامية، فقد تمكنت إذن من تحرير التانكا من قيودها القديمة، وجعلت منها أداة لإعادة تعريف

الحب، والطبيعة، وحتى الوطن. وهي بذلك أسست لتقليد شعري ما يزال يلهم أجيالًا من الكاتبات والكتاب حتى اليوم.

يوسانو أكيكو: الرحلة إلى منشوريا وحدود الموقف السياسي

إلى جانب إسهامها الشعري في تجديد التانكا وإدخال الصوت النسوي، ارتبطت تجربة يوسانو أكيكو بسياق سياسي واجتماعي شديد الحساسية في اليابان مطلع القرن العشرين. فقد تزامنت حياتها الإبداعية مع صعود النزعة الإمبريالية والتوسع العسكري لليابان، ووجدت نفسها مضطرة إلى مواجهة هذه التحولات ولو بطرق ملتبسة.

أحد أبرز مواقفها تجلّى خلال الحرب الروسية–اليابانية (1904–1905) حين نشرت قصيدتها الشهيرة: «أتوسل إليك يا أخي، لا تمت!» في هذا النص خاطبت الإمبراطور نفسه، متسائلة عن جدوى التضحية بالشباب في حروب لا معنى لها. القصيدة أحدثت صدى واسعًا، واعتُبرت تحديًا غير مألوف في مجتمع يقدّس الطاعة العسكرية. لقد صاغت أكيكو موقفًا نسويًا وإنسانيًا ضد آلة الحرب، منحها شهرة إضافية وجعلها رمزًا للرفض الأخلاقي.

لكن المفارقة تتضح لاحقًا في رحلتها مع زوجها الشاعر يوسانو تيكّان إلى منشوريا ومنغوليا عام 1928، بدعوة ورعاية من شركة

السكك الحديدية لجنوب منشوريا ، وهي إحدى أدوات السيطرة الاستعمارية اليابانية في المنطقة والتي ساهمت في العنف. كان الهدف من هذه الرعاية إنتاج سرديات أدبية تخدم صورة اليابان في الخارج. وخلال هذه الرحلة كتبت أكيكو يومياتها الشعرية والنثرية التي عُرفت بـ «مان–مو يوكي» (رحلة في منشوريا ومنغوليا).

النصوص التي نتجت عن هذه الرحلة تكشف عن توتر بين حسها الشعري الإنساني والواقع الاستعماري. فهي وصفت الطبيعة بثراء لغوي بديعح: الجبال، الأنهار، المعابد، والسهوب المنغولية، وأبدعت صورًا دقيقة تصل إلى حد تسجيل مقاييس الخيام التقليدية. كما التقطت مشاهد للحياة اليومية والنساء المحليات. لكنها في المقابل بقيت بعيدة عن أي احتكاك مباشر مع المثقفين أو الشعراء الصينيين ولم تعكس هموم البسطاء ولا قسوة وعنف الاستعمار، واقتصرت لقاأتها على اليابانيين العاملين في المستعمرات. هذا العزوف جعل نصها أقرب إلى عين يابانية تراقب من الخارج، لا إلى محاولة حقيقية للفهم المتبادل ولم تملك الشجاعة لتصوير مظاهر البؤوس والعنف.

أكيكو أبدت تعاطفًا مع معاناة الصينيين، وانتقدت ضمنيًا وبنعومة عسكرة اليابان، لكنها لم تصل إلى إدانة صريحة للمشروع الإمبريالي. بل إنها عبّرت عن ارتياحها لحماية الجنود اليابانيين في لحظات التوتر. هذا التناقض يكشف حدود موقفها: فهي من جهة ناقدة للحرب بوصفها مأساة إنسانية، لكنها من جهة أخرى أسيرة سياقها التاريخي والاجتماعي، حيث ظلّت الهوية القومية اليابانية إطارًا حاكمًا لرؤيتها.

تكمن أهمية هذه التجربة في أنها تبرز المفارقة الدائمة بين الشاعرية والسياسة: والسؤال هنا . كيف يمكن لصوت إبداعي أن يكون رائدًا في التعبير النسوي والتحرر الجسدي، بينما يظل مترددًا أمام نقد الإمبريالية الصارخ؟

قراءة نصوص أكيكو في منشوريا تذكّرنا بأن الشعراء، مهما كانت جرأتهم، يظلون أحيانًا أسرى لحدود زمنهم أو هم يحدون من حريتهم بقبول عروض التكريم والدعم والجوائز من سلطات ديكتاتورية أو استعمارية. ومع ذلك، يبقى موقفها المبكر ضد الحرب ومساهمتها في ربط الشعر بالمسألة الاجتماعية إنجازًا مهمًا، يكمل صورة إبداعها ويجعلها إحدى الشاعرات المهمات في اليابان الحديثة.

يوسانو أكيكو في ذاكرة النقد الأدبي وسياق تاريخي

بعد مرور أكثر من قرن على صدور «شَعر منفلت»، لاتزال تجربة يوسانو أكيكو تحتفظ ببعض تأثيرها في النقد الياباني والعالمي. فقد رآها النقاد منذ بداياتها مجددة للتانكا، إذ منحت هذا الشكل الكلاسيكي عمرًا جديدًا بإدخال صوت نسوي جريء يكتب عن الحب والجسد والرغبة دون خوف. لهذا السبب كثيرًا ما يُشار إليها كأول شاعرة يابانية أعادت التانكا إلى قلب الحداثة الأدبية.

لكن إرثها الأدبي لا يمكن عزله عن سياق اليابان التاريخي. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر، وبعد انتصارها في الحرب ضد الصين (1895) ثم روسيا (1905)، بدأت اليابان تتحول من دولة شبه معزولة إلى قوة استعمارية كبرى في آسيا. توسعت في كوريا ومنشوريا والصين، وارتبطت هذه النزعة الإمبريالية بسياسات عنف واحتلال وقمع للشعوب الأخرى. في هذا المناخ كتبت أكيكو قصيدتها الشهيرة «أتوسل إليك يا أخي، لا تمت!»، معبّرة عن احتجاج فردي على الحرب، لكنها لاحقًا أظهرت ترددًا تجاه إدانة الاستعمار نفسه. هذا التناقض يعكس مأزق المثقف في زمن تغلب فيه القومية على الحس النقدي.

ومع ذلك، فإن مسار اليابان تغيّر جذريًا بعد الحرب العالمية الثانية. فالدولة التي كانت قوة استعمارية أصبحت بدورها دولة

محتلة بعد هزيمتها عام 1945، حيث دخلت القوات الأمريكية أراضيها، وتعرضت هيروشيما وناغازاكي لكارثة القنبلتين الذريتين. هذه التحولات جعلت النقد الأدبي يعيد النظر في أصوات شعراء وكتّاب تلك المرحلة، ومن بينهم أكيكو، بوصفهم شهودًا على زمن الانتقال من صعود قومي عنيف إلى سقوط مأساوي.

اليوم، تُقرأ أكيكو في اليابان والعالم باعتبارها رائدة نسوية وحداثية، كتبت عن المرأة بعيدًا عن المثاليات وقصص الخرافات، كونها جسّدت تجربتها الجسدية واليومية، ونقلت تفاصيل الولادة والأمومة والمخاض إلى فضاء الشعر. في السياق العالمي، تُقارن بأصوات نسوية مثل إميلي ديكنسون وروزاليا دي كاسترو، ويُنظر إليها كجزء من مشروع عالمي سعى لكسر المركزية الذكورية.

ما بقي من أكيكو إذن ليس مجرد الشهرة والبريق الأدبي، بل إرث مُلهم يثبت أن الحداثة ليست حكرًا على رجال الطليعة، بل شاركت فيها نساء مبدعات كسرت الصمت وأعدن تعريف التقاليد.

وهكذا، تبقى أكيكو في الذاكرة الأدبية بوصفها صوتًا شجاعًا جسّد جرأة الحب والمرأة والحرية، في زمن كان مثقلاً بالتناقضات والعنف، تركت الشاعرة اليابانية المبدعة يوسانو أكيكو أثرًا عميقًا يُلهم القراء والكاتبات والنقاد حتى اليوم.

الأخوات ناردال: مهندسات المجال الثقافي الأسود الفرنكوفوني في باريس (1927–1932)

ليس من الممكن فهم ولادة الوعي الأسود الفرنكفوني، ولا تشكّل فكرة الزنوجة، من دون إعادة وضع الأخوات ناردال في مركز الصورة: باوليت وجين ومعهما أندرية.

في ضاحية كلامار الباريسية أقمن في أواخر العشرينيات صالونًا ثقافيًا مفتوحًا، ثم أصدرن مجلة ثنائية اللغة بعنوان:

La Revue du Monde Noir

وير خلال 1931–1932، فنسجن الجسور بين الأنتيل وإفريقيا ونهضة هارلم، وقدمن نموذجًا مبكرًا لمجال عام أسود يقوم على الترجمة والوساطة وبناء الشبكات. ومع ذلك ظل حضورهن هامشيًا في السرديات الفرنسية قرابة قرن، إذ سُرد تاريخ الزنوجة بأسماء رجالية، ووُضعت القصائد الكبرى في الواجهة، بينما أُهمل العمل البنيوي غير المرئي الذي أتاح لهذه القصائد أن تظهر وتنتشر: بيت مفتوح، مكتبة، مراسلات، دعوات، ترجمة، تنظيم ندوات، وصياغة أجندة فكرية تجمع الشتات.

إن معرفة الأخوات ناردال اليوم تعد مفتاحًا لفهم كيفية ميلاد وبناء هذه الحركات الثقافية: حيث لم تكن فردية بل جهد جماعي خلقت بيئة مثابرة وتنسيق عابر للحدود، ومن استعمال ذكي لأدوات متاحة داخل منظومات غير متكافئة. تُظهر كتاباتهن وتقاريرهن الصحفية أن سؤال العرق يتقاطع مع الجندر والطبقة والدين، وأن المرأة السوداء ليست موضوع عرض أو زينة صالون، بل فاعلة ومنظمة ومترجمة وصانعة سياسة للغة والمعنى. موخرًا، خلال السنوات القليلة الأخيرة بدأت موجة استدراك في فرنسا تعيد الاعتبار لعملهن عبر دراسات وكتب وأفلام، وتكشف أن باريس الكريولية لم تكن نزوة موضة، بل مسرحًا لتكوين ذات سوداء حديثة تتكلم لغات عدة وتبني تحالفات جديدة. يجب أن نضع الأخوات ناردال في المتن لا الهامش، واعادة قراءة أثر صالون كلامار ومجلتهن على خرائط الأدب والفكر والموسيقى، وتفكيك أسباب التهميش التي مزجت بين تحيز جندري وسرديات رسمية ما بعد استعمارية و تصحيح الذاكرة، بتوسيع مفهوم الزنوجة ليشمل بنى الوصل والترجمة والشبكات، وفتح الباب أمام كونيّة تشاركية ترى أن الاختلاف ثروة وليس عائقًا، وضرورة ربط التاريخ بالأفق العملي في الحاضر.

ولهذا التصحيح قيمة مضاعفةٌ، إذ تدعمنا على بناء تحالفات ثقافية إنسانية عادلة، مفهومة، ومستدامة عبر المتوسط. وفي فرنسا اليوم.

تجاهل دور الأخوات ناردال

يعود تجاهل دور الأخوات ناردال لدى رواد مهمين مثل سيزير وسنغور وغيرهما، ثم لدى المؤسسات الثقافية الفرنسية، إلى تضافر عوامل بنيوية أكثر من كونه قرارًات شخصية:

أولًا: تحيزٌ جندري وجّهت الأضواء إلى القصيدة الموقعة باسم شاعر ذكر، وخفّض قيمة العمل غير المرئي الذي صنع شروط الإمكان والولادة: الصالون، التحرير، الترجمة، وبناء الشبكات.

ثانيًا: الميل إلى لونٍ تُقصي مقولات العِرق والجندر من الفضاء العام، فبدت الوساطة النسوية السوداء خدمةً ثقافية لا فعلًا مؤسِّسًا.
ثالثًا: الحروب والاضطرابات أحدثت فجوات أرشيفية؛ وأُتلفت مراسلات ووثائق لاحقًا، فتضاءلت الأدلة على مركزية دورهن.

رابعًا: قسّم المشهد العمل والرمزية؛ تولّت النساء البنية التحتية بينما ظهر الرجال كـ«وجوه» الحركة، ثم عزّزت مواقع سنغور

الرسمية والفرنكوفونية سرديةً تُثبت الذكور وتدفع النساء إلى الهامش.

خامسًا: نزعة إعلامية إلى «تسليع الأسود» عبر الاستعراض والنوادي ركّزت على نجوم مثل جوزفين بايكر، وأغفلت صالونات التفكير البطيء.

سادسًا: عبور الأخوات للحدود اللغوية–الثقافية (فرنسي/إنجليزي، كاريبي/أوروبي وحتى هندي) جعل نتاجهنّ صعب التصنيف داخل مؤسسات اعتادت القوالب القومية.

سابعًا: كتب الرجال روايتهم عن التأسيس، فاستبقت نصوصهم أسماءهم وأولوياتهم، ولم تُبرز بما يكفي شبكة النساء التي سبقتهم ومهّدت الأرض.

إذن لهذه الأسباب استقرّ التهميش، لا لأن إسهام ناردال كان ثانويًا، بل لأن نوع إسهامهنّ—الوساطة، الترجمة، هندسة المجال العام—قُيّم أدنى من القصيدة والسلطة. وقد بدأت جامعات ومراكز بحثية تصحيح معلوات كثيرة تعيدهنّ إلى المتن وتُظهر أن الزنوجة وُلدت من شبكة نسائية بقدر ما وُلدت من شعر وخطابة.

مجال عام أسود

تبلورت أفكار الأخوات ناردال—باوليت وجين وأندرية—حول بناء «مجال عام أسود» حديث، عابر للغات والحدود، يزاوج بين الاعتزاز بالذات السوداء والانفتاح على حوار كوني عادل.

عند باوليت تجسد ذلك في دعوتها المبكرة إلى «إيقاظ الوعي العِرقي» بوصفه حقًا في التسمية والكرامة، مع تأكيد تقاطعات العِرق والجندر والطبقة، واستخدام «الاحترامية» والفرنسية الأكاديمية كأدوات تكتيكية لا كذوبان ثقافي: هدفها أن يُسمَع الصوت الأسود داخل مؤسسات متصلبة.

جين ركزت على نقد تمثيلات السود في باريس ما بين الحربين، خصوصًا في موسيقى الجاز والرقص الأسود، ففضحت الاستشراق والتشييء، ودافعت عن فاعلية المرأة السوداء بوصفها ذاتًا وروحًا وليس موضوعًا للعرض؛ ومن هنا كتبت ونشرت تأملاتها في «الدُّمى الغريبة» التي تحوّل الجسد إلى زينة سياحية.

أمّا أندرية ففتحت نافذة مقارنة على الموسيقى والرقص، محلّلة «البيغين» الكريولية وصلاتها بالإيقاعات الأميركية، واشارت إلى كيف يُفرغ التبنّي الاستعراضي الأوروبي الرقصَ من رهافته وأصله وروحه الاجتماعي. ما قدّمه صالون كلامار هو بنية تحتية ثقافية

ملموسة: بيتٌ مفتوح للقراأت والموسيقى والنقاش والترجمة ربط طلبة وكُتّاب الأنتيل وإفريقيا بنهضة هارلم، فصنع شبكات زمالة وصداقات ومراسلات أتاحت ولادة مشاريع ومجلات وكتب.

وقدّمت مجلة العالم الأسود (1931–1932) منصةً ثنائية اللغة جمعت نصوصًا شعرية وسردية ومقالات نقدية ودراسات موسيقية، مع ترجمات متبادلة، فأتاحت للأدباء السود فضاء نشرٍ محترمًا وعبورًا إلى قرّاء فرنسيين وإنجليز، ورسّخت وعيًا دياسبوريًا يرى العالم الأسود وحدة علاقات متماسكة للأدباء السود، حيث قدّمت المجلة والصالون شرعيةً ومعبرًا: تعريفًا متقاطعًا، ترجمةً دقيقة، وسياقات نقدية لتحمي النص من الابتلاع الفولكلوري.

كما خدمت الأدباء الفرنسيين حيث قدّمت منهجًا مقارنًا وحداثة بديلة: قاربت الجاز والبيغين والشعر الزنجي كمعايير جمال ومعرفة، لا كغرائبيات؛ وفتحت أعينهم على حداثة سوداء تُراجع «إنسانيات» الاستعمار وتصحّح نظرته.

بهذه الأدوات الإبداعية المتعددة والمتنوعة مهدت الأخوات لنشوء الزنوجة ومفاهيم لاحقة كالكريولية، عبر القصيدة وعبر هندسة الوصل والنقد والترجمة والشبكات التي تجعل الأدب فعلًا اجتماعيًا مؤثرًا.

التكوين الفكري للأخوات ناردال في المارتينيك

بدأ التكوين الفكري للأخوات ناردال في المارتينيك، داخل بيتٍ عائليّ جعل من الثقافة عادةً يومية . في فورت . دو . فرانس كبرن بين مكتبةٍ منزلية تتجاور فيها الرواية الفرنسية مع كتب التاريخ والأطالس والسير، وبين بيئة موسيقية حيّة: بيانو، تراتيل كنسية، أهازيج كريولية، وسماعٌ مبكّر لتسجيلاتٍ تصل من مرافئ الأطلسي. كان هذا البيت ثنائيَّ اللسان فعليًا؛ الفرنسيةُ لغةُ الدراسة والإنشاء، والإنجليزيةُ تُتداول في القراءة والمحادثة، فأتاحت لباوليت وجين وأندرية أن يتابعن مجلاتٍ وكتبًا آتيةً من الولايات المتحدة وبريطانيا والكاريبي. ومع ازدهار الملاحة والهجرات، وصل إلى البيت أدباء ومربّون ومسافرون سود، فصار الاستقبالُ والنقاشُ امتدادًا طبيعيًا للتعلّم.

تعلّمن في مدارس تُعلي من الصرامة والبلاغة، لكن العائلة فتحت أيضًا فضاءً مرنًا للتجريب: نقاشات مسائية حول الأخبار والفنون، تلاواتٌ شعرية، عزفٌ ومطالعات جماعية، واهتمامٌ بالنحو والأسلوب يُعامل الكتابة كمهنة حياة. وكانت الأبواب مفتوحةً للزوّار والمسافرين والبحّارة والطلبة العائدين؛ يحمل كلُّ واحدٍ حكاياتٍ عن مدنٍ وثقافاتٍ ومسارحَ وموسيقى، فتتشكل لدى

الأخوات خبرة مبكرة بـ«العالم الأسود» وهو يتنقّل عبر اللغات والبواخر.

هذا المزيج من الانضباط المدرسي والضيافة المنزلية المتعددة اللغات صاغ لديهنَّ فكرةً محورية بأن المعرفة ليست رفاهية نخبوية بل شبكةُ وصلٍ ومسؤوليةُ ترجمة. لذلك، حين انتقلن إلى باريس، لم يبدأن من الصفر؛ حملن معهنَّ مكتبةً ذهنيةً وعادات استقبال وتنظيم، وخبرةَ إنصاتٍ للموسيقى بوصفها سردًا للجسد والتاريخ. في هذا المناخ تكوَّنت بذور صالون كلامار ومجلّته، وتكوّن معها يقينٌ بأن الهوية السوداء تُبنى بالتبادل واللغتين والكتب والموسيقى، لا بالشعار وحده.

إعادةُ وضعِ الأخوات ناردال في متن تاريخ الزنوجة

إعادةُ وضعِ الأخوات ناردال في متن تاريخ الزنوجة لم يأتي كمجاملةً متأخرة لكنه أشبه بالانقلاب في زاوية الرؤية: فبدل أن نرى نشأة الحركة كقصة شعراء كبار وحدهم، نراها شبكةً نسائية دياسبورِيّة صاغت بيئة العمل نفسها.

من صالون كلامار إلى المجلة الثنائية العالم الأسود، إذن نسجت باوليت وجين وأندرية جسورًا بين الأنتيل وإفريقيا وهارلم، وجعلن الترجمة والضيافة والتنظيم مهاراتٍ سياسية تصنع المجال العام

الأسود وتحمي النص من ابتلاع الفولكلور والموضة. لذلك فإن معرفة الأخوات اليوم هي معرفةٌ بكيف تُصنع الحركات الأدية كبنية وشبكة ثقافيةنشطة وعملٍ يومي واستدامة.

صاغت باوليت ناردال فكرة "إيقاظ الوعي العِرقي" كحق في الاسم والكرامة، وربطت العِرق بالجندر والطبقة، واستعملت الفرنسية الأكاديمية تكتيكًا لانتزاع الشرعية داخل مؤسساتٍ متصلّبة. أما جين ففككت أسطورة "موضة الزنوج" في باريس ما بين الحربين، وهاجمت التشييء الاستشراقي للجسد الأسود في مسارح الجاز والرقصات الأفريقية، ودافعت بقوة عن حق المرأة السوداء في الرقص والغناء، بوصفها ذاتًا وليست ديكورًا أو أجساد للمتعة.

خدمات أدبية ونقدية جليلة

ما الذي قدّمنه فعليًا؟ للأدباء السود قدّمن شرعيةً ومنبرًا مترجمًا، ومساحة لقاءٍ آمنة، ومنهجًا نقديًا يقي النص من التسليع ويتيح له عبورًا كريمًا إلى قارئ فرنسي وإنجليزي. وللكتّاب الفرنسيين قدّمن طريقةً مقارنةً تنزع الغرائبية: الجاز والبيغين والشعر الأسود حداثاتٌ بديلة لا زينة صالونات. بهذا المعنى كانت مجلة "عالم أسود" مختبرًا لمفهوم عالميةٍ سوداء تقوم على العلاقات لا على الجذر الواحد، وتمهيدًا فكريًا لما سيُسمّى لاحقًا بالزنوجة والكريولية.

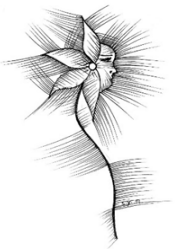
بعد باريس تحوّل الإرث إلى عمل مدني وثقافي في المارتينيك: تنظيم نسائي ومجلات محلية وتعليم وخبرة دولية في الأمم المتحدة. ماتت أندرية باكرًا، وفقدت جين جزءًا من أرشيفها، وأصيبت باوليت بإعاقة دائمة بعد طوربيد بريتانيا، لكن الأثر ظل يعمل في الذاكرة والموسيقى والتعليم.

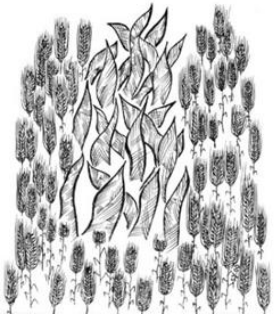
وليس غريبًا أن يتقدّم الاهتمام الأكاديمي في الولايات المتحدة عبر جامعات وكليات ومراكز بحث مرموقة والتي ثمنت دور الأخوات ناردال كرائدات في بنى الوصل والترجمة والصالونات، قبل أن تُطلق فرنسا خلال الأعوام الأخيرة موجة استدراك بحثية وإعلامية تعيد الأخوات إلى قلب السردية.

نذكّر بنقاطٍ ينبغي إثارتها كلما كتبنا عن الأخوات ناردال: ضرورة إصدار طبعات نقدية لنصوصهن وجمع المراسلات والشهادات الشفوية؛ توسيع تعريف الزنوجة ليشمل البنى التي تصنع المجال العام لا النصوص وحدها؛ وصل تاريخهن بشعرية العلاقة عند غليسان ومفاهيم الكريولية لإدراك الانتقال من إعلان الكرامة إلى هندسة العيش المشترك؛ وفحص أخلاق الاحترام كاستراتيجية تمكين، لا كاستيعاب، وكيف استطعن بها فتح مؤسساتٍ عنيدة لنساءٍ سودا في زمن غير متكافئ.

إذن في خاتمة هذا الموضوع نُذكّر بأن الحركة الثقافية مشروعٌ طويل النفس، وأن سياسة اللغة والترجمة تصنع الحقوق مثلما تصنع المعاني، وأن الفرح والرقص والموسيقى موارد مقاومة وليست زينة. حين نعيد الأخوات ناردال إلى المتن، نُعيد تعريف الزنوجة بوصفها ممارسة وصل، ونُعيد تعريف الكريولية بوصفها فنّ العيش المشترك، ونمنح الأجيال القادمة خريطة عملٍ ملموسة: أصواتٌ تُسمَع، وبيوتٌ تستقبل، ونصوصٌ تعبر، وذاكرةٌ لا تُحوّل إلى موضة، بل إلى معرفةٍ عادلةٍ وحاضنة.

وبهذا المعنى، لا تُقرأ الأخوات ناردال كحاشية على زمن مضى، ولكن كبوصلة عملية لمشاريع ثقافية معاصرة: بناء منصات عابرة للغات، تمكين النساء بمختلف الألوان والجنسيات في قيادة السرديات، وضرورة أن تعي الموسسات التربوية والثقافية بتعليم يوفّق بين المحلّي والكوني دون هيمنة أو إقصاء. وهندسةُ أرشيفٍ مفتوح يضمن الذاكرة ويطلق بحوثًا مقبلة. حقًا عادلة.





خوليا دي بورغوس شاعرة بورتوريكية أمريكية:
العدالة الاجتماعية والنسوية للملونين الأمريكيين

خوليا دي بورغوس شاعرة بورتوريكية أمريكية مهمة من الرموز النضالية المنسية، فقد كتبت في الفترة الممتدة من بدايات إلى منتصف القرن العشرين. وتبقى الكثير من أعمالها حاضرة حتى اليوم رغم التهميش من مؤسسات وهيئات أدبية وبحثية أمريكية، وهذا ما يحدث مع كبار رموز النضال الذين قضوا حياتهم وكرّسوا إبداعهم للتفاعل مع قضايا العدالة الاجتماعية والنسوية للملونين الأمريكيين. كما تميّزت خوليا دي بورغوس بنضالها لتطوير التجربة البورتوريكية.

تمتاز قصائد دي بورغوس بأسلوب عاطفي يبتعد عن المباشرة المفرطة، وقد وظّفت صورها الشعرية لتكون جريئة وذات نبرة حوارية، وخلقت مقاربات حول موضوعات الحب والقمع والحرية والجسد.

غالبًا ما تناولت دي بورغوس في كتابتها العلاقة المعقدة بين هويتها كامرأة وبين إرثها البورتوريكي (الانتماء إلى جزيرة بورتو ريكو والكتابة بالإسبانية والإنجليزية).

تحدّت الأدوار الجندرية التقليدية والتوقعات الاجتماعية، ودافعت عن حقوق المرأة واستقلاليتها. والدارس لنصوصها سيلمس أهمية هذه الكتابات ودورها في تمهيد الطريق أمام استكشافات أعمق لهذه القضايا، وإنارة الدرب لأجيال لاحقة من الكتّاب اللاتينيين والنسويين في الأدب.

تأثرت دي بورغوس بحركة النيوريكان الأدبية، وهي جماعة من الكتّاب البورتوريكيين في مدينة نيويورك تناولوا في أعمالهم قضايا الاقتلاع والهجرة والهوية والازدواجية واللّاعدالة الثقافية. كما تناولت بشجاعة قضايا اللامساواة العرقية والعدالة الاجتماعية في كتاباتها. ومن بين مجايليها نجد لانغستون هيوز، وغابرييلا ميسترال، وبابلو نيرودا، وآخرين كتبوا بروحٍ شعرية مشابهة في وعيها الاجتماعي وتعبيرها العاطفي القوي ضد التيارات العنصرية الأمريكية.

سمات شعر خوليا دي بورغوس

تأسس شعر خوليا دي بورغوس على توازنٍ دقيقٍ بين الغنائية والاحتجاج، حيث تتجاور العاطفة الشخصية بما تمتلكه من وعيٍ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ. نبعت تجربتها من حسٍّ إنسانيٍّ عميق جعل قصائدها اعترافاتٍ داخلية وصرخةً جماعية في آنٍ واحد. والقارئ

لكتاباتها سيجد أن لغتها تميزت بالدفء والصدق، وقامت على الإيقاع المتدفق والنَفَس الطويل، مما يمنح قصيدتها نغمةً إنشادية قريبةً من التلاوة أو النشيد، ما تزال حاضرة إلى اليوم.

أما صورها الشعرية فهي مكثفة ومشرّبة بالعاطفة، تستمد طاقتها من طبيعة الأرض والإنسان، لا من البلاغة التقليدية؛ فالماء والنهر والبحر والجبل والريح جميعها تظهر في أشكال رمزية تعبّر عن الحرية والانطلاق والتطهر. كما أن الطبيعة عندها تبتعد عن الديكور المصطنع لتغدو مرآةً للروح وامتدادًا للذات.

ونجد أيضًا حضور الذات في شعرها بوصفها محور الخطاب؛ فهي تبتعد عن الذات المغلقة أو الفردية، كون «الأنا» شاهدةً تتكلم باسم المرأة والوطن والجسد والمنفى. ومن هنا تتولد ثيماتها الكبرى: أولها تحرر المرأة من الأدوار الجندرية والوصاية الاجتماعية، ورفض تشييئها، واستعادة الجسد كهوية لا كعار. فالمرأة في شعرها فاعلة، مفكرة، محبّة، قادرة على بناء مصيرها بحرية.

وثانيها الهوية والانتماء؛ فهويتها ثلاثية الأبعاد: امرأة، بورتوريكية، ومنفية. لذلك تبدو القصيدة محاولةً واجتهادًا متواصلًا لترميم الذات الممزقة بين وطنٍ واقعيٍّ ضائع ووطنٍ رمزيٍّ تولده اللغة.

أما ثالثها فهو الاستقلال البورتوريكي والمقاومة؛ إذ ترى أن الاستعمار لا يحتل الأرض فقط، بل الذاكرة واللغة وصورة الذات. فتصبح القصيدة عندها فعلَ سيادةٍ رمزيةٍ حين تُسلب السيادة السياسية.

نقطةٌ مهمةٌ أخرى نلمسها في قراءة خوليا دي بورغوس هي تقاطع حرية المرأة مع حرية الوطن؛ فقد كانت ترى أنه لا يمكن لوطنٍ مستعمَر أن يمنح الحرية للمرأة، ولا يمكن لامرأةٍ مقهورةٍ ومستعبدة أن تُسهم في بناء وطنٍ حر. لذلك تلتقي في شعرها ثلاث كلماتٍ في جذرٍ واحدٍ وأصيل لم يهتزّ أو يذبل: المرأة – الحرية – الوطن.

ومن كل هذا نستنتج أن خوليا جعلت من الشعر مساحةً وفضاءً رحبًا للهوية والمقاومة، وجسرًا بين الحلم الفردي والتحرر الجمعي، كما أنه صوتٌ نسويٌّ رائدٌ في الأدب الكاريبي واللاتيني الحديث.

بورتو ريكو

تمثل جزيرة بورتو ريكو في الوجدان الشعري والسياسي لأبنائها رمزًا للهوية والمقاومة والكرامة. وقد شكّلت هذه الجزيرة، الواقعة بين الكاريبي والأطلسي، ساحةً تاريخيةً لصراعاتٍ طويلةٍ ضد الاستعمارين الإسباني ثم الأمريكي، مما جعلها منبعًا مهمًا لحركات فكرية وأدبية رافضةٍ للعبودية والتبعية والتهميش.

نشأت منها، في القرن العشرين، الحركة البورتوريكية التحريرية التي لم تكتفِ بالمطالبة بالاستقلال السياسي، بل دعت إلى تحرير الوعي الثقافي واللغوي من الهيمنة الأمريكية والتمييز العنصري القبيح اللاإنساني.

امتدت جذور هذه الحركة من الكفاح ضد الرقّ والعنصرية إلى الدفاع عن الهوية اللاتينية السوداء، وألهمت العديد من الأدباء والمفكرين، وفي مقدمتهم خوليا دي بورغوس، التي رأت في الجزيرة كيانًا أنثويًا منفيًا يحتاج إلى استعادة صوته. فصارت بورتو ريكو في الشعر رمزًا مزدوجًا: فهي الوطن المسلوب والذات الأنثوية التي تبحث عن الحرية.

ومن رحم هذه النضالات الثقافية انبثقت حركاتٌ لاحقة مثل النيوريكان في نيويورك، التي جعلت من اللغة والفن أداةً للتحرر الاجتماعي ووسيلةً لاستعادة تراث الجزيرة كصرخةٍ ضد الاستعمار والتمييز. وهكذا تحوّلت بورتو ريكو إلى أيقونةٍ شعريةٍ وسياسية عبّرت عن وحدة المصير بين الحرية الشخصية والتحرر الوطني.

قصيدة: كنتُ الأهدأ

كنتُ الأهدأَ

بين أولئك الذين أبحروا نحو مرافئك.

لم تُعلنني حفلاتٌ صاخبة خالية من الحياء،
ولا أجراسٌ خافتة من ميراثٍ قديم.
كان دربي موسيقى الطيور الجامحة،
تسهو في الفضاء، وتطلق رقتي... رفرفةً في الريح.

لم تحملني سفنٌ مثقلة بالثراء،
ولا بُسُطٌ شرقية احتضنت جسدي؛
فوق السفن وحدهُ وجهي ظهرَ
صافراً في بساطةِ الريح التائهة.

لم أقِس تناغم الأطماع الصغيرة
التي قدّمتها لي يدُك المليئة بالوعود.
كنتُ أرى فقط، في أعماق روحي الهشّة،
الهجرانَ المأساويَّ المختبئ في إشارتك.

ازدواجُك الدائمُ وُسِمَ بعطشي الكبير.
كنتِ مثل البحر، جهوريّةً وكَتُومَة.
على ظهرك أضعتُ ساعتي المهدورة،
وفوقك حللتِ كشمسٍ على أوراق زهر.
وسرتُ في نسيم كآبتك الساقطة،

في حزنٍ ساذجٍ يعرف الحقيقة:
أن حياتك صراعٌ عميق من ينابيع لا تهدأ،
ونهرٌ أبيض هائلٌ يهوي نحو الصحراء.

وفي يومٍ، عند ضِفّة الصفر المرتجف جنوناً،
تبعَك كثيرون بوجوه طامعةٍ مستترة؛
ومن بين دموعك المنتزعة من أذرعِ الكون
اقتحمتك أصواتٌ أخرى دون أن تَفكَّ سرك.

كنتُ أنا الأهدأ.
صوتي، بالكاد صدى،
ضميري منتشرٌ في نبرةِ وجع،
منثورٌ وعذب، في كلِّ صمت.

كنتُ الأهدأ.
خرجتُ من الأرض بلا سلاح
إلا بيتَ شعر.

وها أنا أقف أمامكم... يا نجوم،
أعزلَ، وديعاً، وحبُّه في صدري!

شعرية الهدوء المتمرّد في قصيدة "كنتُ الأهدأ"

تُجسِّد قصيدة «كنتُ الأهدأ» نموذجًا من النماذج الشعرية المميزة، حيث يتدفق الشعر الذي يجمع بين السكينة والتمرد، إذ تتخذ الشاعرة من "الهدوء" قناعًا لرفضٍ عميقٍ للواقع الاجتماعي والسياسي العنصري، وللكون نفسه بوصفه مساحةً للخذلان الإلهي والإنساني.

فالقصيدة، في ظاهرها، صوتٌ وديعٌ يتأمل ذاته والآخر، لكنها في جوهرها صرخة روحٍ متمرّدة على نظامٍ عنصريٍّ قبيحٍ يطحن الهشاشة الإنسانية باسم القيم الزائفة. كثيرًا ما وظّف هذا النظام الربَّ والدينَ والكتابَ المقدس لتبرير التهميش والفقر والمرض والرق، باعتبارها أقدارًا سماوية لا يجب التمرد عليها.

لا يجب أن نرى الهدوء في هذا النص نوعًا من الاستسلام، بل موقفًا وجوديًا؛ فالشاعرة تُعلن أن الهدوء هو شكل آخر من الصراع. إنها ترفض أن تصرخ كما يصرخ المهرّجون، لأن الصرخة تفقد معناها في عالمٍ فقد إيمانه بالربّ والعدالة. الربّ في النص غائب، صامت، متواطئ مع قسوة الإنسان، ولذلك يتحول الشعر إلى بديلٍ عن الإله، وفعلِ خلقٍ جديدٍ يعيد — ولو قليلًا — شيئًا من المعنى إلى الحياة.

تقولها الشاعرة ضمنًا: إذا خذلنا الربّ، فعلى الشاعر أن يخلق الإنسان من لغته، وأن يبتكر الحبّ من رماد الخوف.

المتأمل بدقة في هذا النص يلمس توترًا ونزعةً وجودية بين الرقة والعنف، بين الانكسار والإيمان بالكتابة. وفي أغلب نصوصها تتجلّى الذات الأنثوية ككائنٍ مرهقٍ يحاول البعض إخضاعه وإغراقه في بحرٍ من الوعود الكاذبة، لكنها تفيق وتمتلك شجاعة الكشف عن ضعفها ثم تعيد بناء ذاتها وتسعى إلى الثورة.

ومن الملاحظ حضور الطبيعة كعنصرٍ جوهري في شعر دي بورغوس؛ فهي تتحول إلى مسرحٍ للانفعال الداخلي: الطيور، الريح، البحر، النهر، الصحراء — جميعها رموز تُفصح عن مجاز الحرية المستحيلة.

في المقطع الختامي، تتوحد الشاعرة مع الكون؛ فهي كائنٌ أعزل أمام النجوم، لا تحمل إلا بيتًا من الشعر، لكنها بهذا البيت تواجه الفراغ الإلهي وتخلق معنى جديدًا للوجود.

فـ«كنتُ الأهدأ» قصيدةٌ عن الاحتجاج الهادئ الذي يبدأ بصمتٍ عميق ثم ينمو ليخلق إيمانه وقدره من الشعر ذاته.

حياةً نضاليةً قاسية

إنّ قراءة شعر خوليا دي بورغوس اليوم بمثابة ضرورة إنسانية وفكرية في زمنٍ تتصاعد فيه التيارات العنصرية والفاشية والنازية الجديدة، التي تحاول إعادة إنتاج أشكالٍ حديثة من الرقّ والعبودية، وتدّعي زورًا أن الربّ اختارها وميّزها عن غيرها. في مواجهة هذا الخطاب الإقصائي، تمنحنا خوليا صوتًا مناقضًا تمامًا، فهي تمنحنا صوت الإيمان بالإنسان، بالحرية، وبقدرة الكلمة على فضح الزيف وإحياء الكرامة.

لقد عاشت الشاعرة حياةً نضاليةً قاسية، بين الفقر والمنفى والعزلة، ودفعت ثمن مواقفها وميلها إلى التمرد على القيم الزائفة. ماتت وحيدة في شوارع نيويورك عام 1953، لكن موتها لم يكن نهايةً لصوتها، بل بدايةً لخلودها الشعري. فكل قصيدة كتبتها هي صرخة ضد العبودية الجديدة وإعلانٌ بأن الحرية لا تموت. خوليا دي بورغوس ستظلّ، رغم مأساتها، رمزًا للتحرر الإنساني، وشاعرةً حملت في قلبها ما لم تحمله جيوشٌ من الخطباء: الإيمان بالشعر كقوة خلاصٍ وعدالةٍ وجمال.

الشاعرة الكورية الجنوبية كيم هاي ـ سون:
قصيدة الجسد والمقاومة

يأتي ديوان «أنا بخير، أنا خنزيرة!» للشاعرة الكورية الجنوبية كيم هاي ـ سون (1955) ليكشف عن تجربة شعرية استثنائية قلبت الموازين الجمالية للشعر الكوري المعاصر. فمنذ أواخر السبعينيات، حين نشرت قصائدها الأولى في مجلة الأدب والعقل، وجدت الشاعرة نفسها في مواجهة المؤسسة الأدبية الذكورية التي طالما صنّفت ما تكتبه النساء ضمن خانة "الشعر النسوي الرقيق". غير أن كيم اختارت طريقًا آخر ومختلفًا: لغة تجريبية، صادمة، غارقة في الجسد والدم والنفايات، قادرة على تحويل اليومي إلى استعارة وجودية كابوسية قد تصل حد الرعب.

الكتاب الذي بين أيدينا مترجم إلى الإنجليزية على يد الشاعرة والناقدة دون مي تشوي، التي رأت في شعر كيم «لغة نسوية متمرّدة، داخلية لكنها ثورية». وأكدت تشوي أن قصائد كيم ليست كتابة شعرية بالمعنى التقليدي ووفق ما كان سائد من أنماط شعرية، لكنه ممارسة شجاعة للقصيدة كفعل حياتي، أداء يخرج من النص إلى الجسد والذاكرة الجمعية. ومن هنا جاء العنوان المتمرد، الذي

يقلب صورة الخنزير – رمز القذارة والعار في الثقافة الكورية وثقافات كثيرة شرقية– إلى صيحة وجودية ساخرة.

في قصائد مثل «أنا بخير، أنا خنزيرة!» و«أمي لا بد أن تكون نافورة من الريش» و«هذه الليلة»*، سنرى كيف تتدرج الصور من الحميمي إلى المروّع: من المطبخ والأسرة إلى الجرذان والجثث والدماء.

هذا الانتقال يُشكل صدمة شكلية،وهو كذلك تعبير عن رؤية ترى في الجسد – خاصة الجسد الأنثوي – موقعًا للمقاومة وكشفًا لكل أنواع العنف الاجتماعي والسياسي.

هكذا يصبح هذا الديوان من الوثائق الشعرية المهمة عن كوريا الجنوبية ما بعد الديكتاتورية والاستعمار، وعن النساء اللواتي لم يعدن يرضين بالاختفاء في الهوامش.

كيم هاي .سون كتب شعرًا مدهشًا، وهي أيضًا تخلق عالمًا شعريًا تتصارع فيه الحياة والموت، الجسد واللغة، النعومة والفظاعة، لتفتح أمام القارئ تجربة شعرية آسيوية غير مسبوقة.

أنا بخير، أنا خنزيرة!

الخنزير يتكلم

على أي حال، أن يُسمَّر الخنزير على صليب سيكون أمرًا عاديًا جدًا، بلا معنى.

أدخل غرفة الزِن، أجلس متربعةً وأحدق في الجدار لأتأمل.
أتعرف؟ أنا أعترف الآن: أنا في الحقيقة خنزيرة.
منذ ولادتي وأنا خنزيرة. قذر، قذرة جدًا، حقًا قذرة.
عقل؟ لا أملك شيئًا كهذا. ومع ذلك فأنا ذكية.
ذكائي الأعلى بين الثدييات.
أحب النظافة. أكره الأحلام التي تفيض بالمراحيض.
ينخفض معدل ذكائي ثلاثين نقطة بعد حلم كهذا.

أشخر مثل من استيقظ لتوّه من قيلولة صباحية غارقة في ماء نتن.
أود أن أمسح أنفي، لكن لا مناديل ورقية في غرفة الزِن.
ألا يصاب الرهبان بزكام؟

أتعرف، أيها الخنزير، أنك أيضًا كئيب؟
أن للخنزير تعبيرًا على وجهه أيضًا؟
جسدك المتخم بالحزن الهشّ، ماء قذر، طين زلق زلق.

في كونست هال بروتردام، رأيت صور يان بنينغ لجدّات من سومطرة في زمن الاستعمار الياباني،

لكن لم يكن في الصور سوى نوعين من التعابير:
قلق أو حزن. .. وأنا أمشي، كنت أُسمي الوجوه المتغضنة:
أنتِ قلق، وأنتِ حزن، ثم قلق فحزن، قلق، حزن، حزن.

تقنيات شعرية متفرّدة عند كيم هاي . سون

تُعدّ كيم هاي سون من الأصوات الشعرية المهمة في كوريا الجنوبية منذ أواخر السبعينيات، وقد عُرفت بقدرتها على قلب الصور الشعرية التقليدية وابتكار لغة جديدة تدمج بين التجريبية والروح الشامانية كما تلاحظون بالنموذج . لا يمكننا أن نكتفي بقرائة قصائدها ونعتبرها نصوصًا شعرية كوننا مع عروض أدائية ساحرة تكشف عن توتر عميق بين الجسد، الموت، والسلطة، لنتأمل أهم تقنياتها الشعرية لنتمكن من تذوق جماليات هذه التجربة:

1. بنية القصيدة

قصائد كيم يمكن وصفها بأنها ذات بنية مفتوحة، حيث لا تخضع لوزن أو قافية تقليدية، بل تعتمد على التقطيع الجُملي والإيقاع المتدفق الذي يشبه الهذيان أو الطقس الشعائري. هي نفسها تقول في أحدى المناسبات بأن: «اللغة الشعرية لغة غياب، تسير خارج أعراف اللغة، كل بقعة إحساس تمتد إلى نمط آخر، ثم يولّد النمط صورة جديدة» .

إذن بهذا المعنى، نفهم البنية عندها فهي ليست ثابتة بل متحوّلة، تسعى إلى إعادة خلق الواقع عبر تتابع الصور والانزلاقات المفاجئة بين المشهد الحميمي (البيت، الأم، المطبخ) والمشهد الكابوسي (الجثث، الجرذان، النفايات).

2. المشهدية واللغة

شعرها شديد المشهدية، يقترب من السينما التجريبية والسريالية، إذ تتوالى الصور الصادمة بطريقة مونتاجية. فهي لا تكتفي بوصف حالة شعورية، تخلق لوحات حسية تتفجر فيها الروائح والأصوات والألوان.

في نصها أنا بخير، أنا خنزيرة، يظهر الخنزير مصلوبًا، متحوّلًا إلى استعارة كونية عن الألم والافتراس والموت الجماعي . المشهدية هنا تتجاوز الوصف إلى بناء فضاء بصري يتطور ويتكامل، يتخلله العنف والكوميديا السوداء.

3. صلة الشعر بالأرض والناس والتراث

نحن مع قصائد مرتبطة جذريًا بالأرض الكورية، فالشاعرة تستلهم من المرويات الشامانية (موغا) مثل أسطورة "باريدِغي" (الأميرة المهملة) التي تخوض رحلة إلى عالم الموتى بحثًا عن ماء الشفاء .

بالنسبة لها، هذا الفضاء "المُعتم" حيث تُقصى المرأة يصبح مجالًا ديناميكيًا وخلاقًا لإعادة الترجمة وإعادة تعريف الذات. كما أن حضور الجرذان، القبور، والطقوس، كلها تحيلنا إلى تجارب الكوريين مع الاحتلال الياباني، الحكم العسكري، والنيوليبرالية التي حولت البلاد إلى "شبه مستعمرة" تحت النفوذ الأميركي .

من هنا إذن يمكننا الشعور بأن شعرها وثيق الصلة بتاريخ كوريا الحديث، ومحمّلًا بصوت المهمّشين والمقموعين.

4. المراوغة والازدواجية

كيم تستخدم لغة قادرة على الجمع بين المباشرة والغرائبية، تبدأ القصيدة بصورة بسيطة ثم تنزلق إلى استعارة سريالية. في حوار معها، قالت: «عندما بدأت الكتابة في العشرينات كنت أكتب أي شيء شعري يتصاعد في داخلي... الخيال عندي تطوّر مثل عضلة تمارس التمرين» .

هذه الرؤية الإبداعية تجعل نصوصها مزيجًا بين الحلم والكوابيس، بين الطفولي (الريش، الأمومة) والفظيع (اللحم الممزق، الجرذان). المراوغة تكمن في أنها لا تواجه القارئ بخطاب مباشر، بل تتركه وسط صور متناقضة تستدعي تفسيرًا مفتوحًا.

5. صوت نسوي متمرّد

كيم تؤكد أنها «شاعرة امرأة» تبتكر هذا المصطلح وترى أن موقعها داخل هذه الفئة هو فضاء للشعر المتناقض. صرّحت أكثر من مرة بقولها: «حتى لو لم يسألني أحد عن مصطلح شاعرة امرأة، فأنا دائمًا أصرّ على أنني شاعرة امرأة... داخله مكان الشعر المفارق»

. هذا الموقف وضعها في مواجهة وصدام مع الإرث الشعري الكوري الذكوري. لكنها منذ بدايتها لم تختزل تجربتها في نسوية تقليدية ناعمة أو مغرية لكسب مكانة أو جوائز، بل جعلت الشعر نفسه مكانًا للمحو وإعادة التأسيس. فهي تقول: «قضية الشعر هي موت الـ«أنا»... إذا قتلتُ الأنا، فإن خطوط الإحساس تُنقش تلقائيًا» .

6. ما يميزها عن غيرها

ما يميز كيم عن الشاعرات الكوريات والآسيويات عمومًا هو جرأتها في تفكيك اللغة والصور. بينما اتسم شعر الكثير من الشاعرات في كوريا قبلها بالهدوء والرقّة، جاءت هي بلغة عنيفة، مفعمة بالدم، بالقمامة، وبالخيال الأسطوري.

إذن هذه الجرأة جعلت النقاد في الغرب يربطونها بمصطلح «الغرلسك» الذي يجمع بين الجماليات الأنثوية (الدمى، الطفولة، الأنوثة) والفظاعة (الجسد المتفسّخ، الموت) . يشعر المتلقي أنه أمام تجربة متفرّدة ومتحررة، لا تخضع لأي تصنيف جاهز، الشاعرة الكورية الجنوبية كيم هاي . سون تخلق عالمًا شعريًا يعكس واقع كوريا السياسي والاجتماعي ويحوّله إلى أسطورة شخصية وجماعية في آن.

إذن يمكن أن نستنتج بأن هذه التقنيات الشعرية تقوم على زعزعة ثم تفجير البنية التقليدية، وخلق مشهدية متحوّلة بين الحلم والكوابيس، وعلى وصل التجربة الفردية بالجماعية من خلال التراث الكوري والواقع السياسي.

توظف لغة كأنها تشبه لغة أجساد وأشباح تائهة، لذلك تغدو القصيدة مساحة لمحو الأنا وصياغة وجود جديد وساحر. بهذا كله، استطاعت كيم هاي . سون أن تمنح الشعر الكوري والآسيوي صوتًا عالميًا متمرّدًا يميزها عن سائر مجايليها.

كيف تُقرأ قصائدها اليوم؟

اليوم، بعد ترجمة أعمالها إلى الإنجليزية عدة لغات أسيوية وأوروبية، مثل أعمالها :

(Autobiography of Death و !I’m OK, I’m Pig)
، تُقرأ قصائدها كجزء من تيار شعري عالمي يجمع بين السريالية، الشعر الجسدي والشعر النسوي الراديكالي. في الغرب، ينظر النقاد إلى شعرها كجسر يعرّف القراء على التجربة الكورية الأنثوية في سياق ما بعد الاستعمار والحداثة المتأخرة. الجامعات تدرّس نصوصها ضمن مناهج الأدب المقارن ودراسات الجندر، وغالبًا ما يتم التركيز على طابعها "الأدائي" .

الذي يذكّر بالطقوس الشامانية الكورية. باختصار: تُقرأ قصائدها اليوم باعتبارها تفكيكًا شعريًا للهوية والجسد والسلطة، وصوتًا عالميًا يتجاوز المحلية.

استمرارية الثيمات وتطورها

منذ بداياتها في أواخر السبعينيات وإلى اليوم، لاتزال كيم تحافظ وتطور ثيمات الجسد والموت،وهي تكثّفها أكثر عبر صور صادمة، وصياغة لغة أكثر تجريبًا. هذا التطور جعل شعرها أقرب إلى فن الأداء الشعري منه إلى القصيدة التقليدية، وفتح أفقًا جديدًا للشعر النسوي الكوري والعالمي.

هكذا إذن تتحرك قصائد كيم هاي . سون من النعومة الظاهرية (الأمومة، البيت، الريش) نحو المجابهة والصدام والرعب

(الجرذان، الدم، النفايات)، بلغة تتحدى الأذواق التقليدية وتفرض قراءة جديدة واعية للجسد والأنوثة والوجود، تثير الأسئة والخيال، تأملوا قصائدها ستشعرون بوجود هذا العالم الشعري المتوتر، حيث الحب يمتزج بالكراهية، والحياة تحاط وتحاصر بالموت، والأنوثة تتحول من رمز للغياب إلى صوت مقاوم حيّ.

من التمرد إلى شاعرة الجوائز:
الشاعرة الأمريكية السوداء مايا أنجلو ـ نموذجًا

عبر مسارات التاريخ العالمي ولأدبي الحديث والمعاصر، نلحظ ظاهرة متكرّرة تتجاوز حدود الجغرافيا واللغة: الأصوات الثائرة تتحوّل إلى رموز للحرية والاحتجاج، ترفع رايات المقاومة وتدفع شعوبها وأجيالها إلى الحلم بالتحرر والكرامة. هذه الأصوات تبدأ غالبًا من الهامش، مشتعلة بأسئلة الوجود والعدالة، تصارع ضد أنظمة الاستبداد والعنصرية والاستغلال. غير أنّ بعض هذه الأصوات لا يبقى في مسارها دائمًا على ذات الحدّة، إذ قد تمضي سنوات طويلة من الكفاح ثم تنجرف بعض تلك الطاقات إلى مصالحة السلطة أو الوقوع في شرك التدجين الرمزي عبر الألقاب والتكريمات.

هكذا يتبدّل المشهد: من نبرة تمرد إلى وهم هدوءٍ ومهادنة، ومن صوت احتجاجي صريح إلى خطاب مناسباتي يرضي القاعات الرسمية ويكسب التصفيق، لكنه يخسر وهج السؤال الأول.

الشاعرة الأمريكية الأفريقية مايا أنجلو تقدّم لنا نموذجًا لافتًا لهذه الجدلية. فقد بدأت حياتها مناضلة وشعلة من شعل الحرية، حملت

قضايا السود والنساء والمهمّشين، وكتبت نصوصًا صارت أيقونات نضال مثل

Still I Rise و Caged Bird.

لكن مع عام 1993، وفي حفل تنصيب الرئيس بيل كلينتون، ألقت قصيدتها

On the Pulse of Morning

فدخلت رسميًا إلى الفضاء المؤسسي وفتحت لنفسها مسارًا من الجوائز والأوسمة والدعوات الرسمية. ذروة هذا التحول يمكن قراءتها في قصيدتها

Amazing Peace

عام 2005، نصّ احتفالي أقرب إلى مديح السلام والرسميات منه إلى صوت المقاومة.

لا نرغب هنا في إدانة أنجلو أو تبرير موقفها، بل في قراءة التجربة كجزءٍ من ظاهرةٍ أوسع. إذ يشهد عالمنا اليوم، وبخاصة في منطقتنا العربية، سقوط بعض الرواد وتهافتهم على بيع المبادئ مقابل حفنة جوائز وألقاب رخيصة.

السؤال إذن: كيف نقرأ هذا المسار من الاحتجاج إلى الاحتواء؟ وكيف نفهم تحوّل صوت حرّ إلى جزءٍ

من ماكينة النظام العالمي؟

للرد على هذا السؤال والذي سوف يورطنا في عشرات الأسئلة نحتاج إلى دراسة هذه الظاهرة والحفر في عمقها التاريخي والثقافي، فهو من المواضيع التي نادرًا ما تُدرس في جامعاتنا أو تناقش على منابرنا الثقافية والإبداعية.

مرحلة الاحتجاج في مسيرة مايا أنجلو

تمثل مرحلة الاحتجاج في مسيرة مايا أنجلو النواة الحقيقية لصوتها الشعري والإنساني. وُلدت أنجلو عام 1928 في سانت لويس بولاية ميزوري، وعاشت طفولة مضطربة بين انتقالات متكررة بين والديها وجدتها. في سن الثامنة تعرضت لاعتداء جنسي قاسٍ، ترك في حياتها ندبة عميقة. عندما تحدثت عنه، قُتل الجاني على يد أقاربها، الأمر الذي دفعها للاعتقاد أن كلماتها قتلت رجلاً. في ذلك الزمن اختارت الصمت ما يقارب خمس سنوات. هذا الصمت، على قسوته، يبدو أنه كان أيضًا مساحة داخلية للتأمل والتكوين، حيث لجأت إلى الكتب والشعر كوسيلة للبقاء، فحفظت شكسبير، أي أن القراءة أنقذتها من العزلة ومنحتها لغة جديدة تعيد بناء ذاتها المنكسرة.

من رحم كل ذلك الألم خرجت البدايات الشعرية الأولى، محملة بالغضب والرغبة في التحر، هنا نقرأ قصيدتها الأشهر طائر محبوس، جسدت هذه المرحلة وظلت من أبرز النصوص التي تعبر عن الاحتجاج الإنساني. في هذه القصيدة، نسجت أنجلو مقابلة بين طائر حر يحلق في الفضاء ويملك السماء ويأكل الدود السمين، وطائر مسجون في قفص ضيق، مقصوص الجناحين ومقيّد القدمين، لا يملك سوى الغناء ومع ذلك صوته يصل إلى السهوب والجبال يُعلن حريته. الصور البلاغية تبدو بسيطة في ظاهرها، لكنها عميقة الدلالة، الحرية جسّدتها الشاعرة بالشمس والرياح والسماء، بينما الأسر صُوِّرته في القضبان والظل والقيود.

القصيدة لم تكن وصفًا لحال طائر بالواقع، بل استعارة كبرى عن تجربة السود في أمريكا وعن كل إنسان محاصر بالقمع والظلم.

الغناء في هذا النص هو فعل مقاومة، إذ يتحول الصوت إلى وسيلة للوجود في مواجهة المحو ولا هزمه السلطة. يتردد لازمة: "الطائر المحبوس يغني للحرية" كإيقاع احتجاجي يرسّخ المعنى التحرري. لقد كان أسلوب أنجلو يعتمد على التكرار لإثبات الفكرة، وعلى المقابلة الثنائية (حر/مسجون، ضوء/ظلام) لخلق تصعيد ات وتوترات دلالية. أما الإيقاع الداخلي للقصيدة كأنه يذكّرنا

ويخلد التراتيل والأغاني الروحية للسود، كل هذه العناصرمنحت هذا النص طاقة جماعية تتجاوز الفرد إلى الجماعة بأسرها.

إن مرحلة قصيدة (طائر مسجون) كانت بمثابة إعلان ولادة صوت احتجاجي إنساني عالمي. تقنيات الكتابة فيها — البساطة الموحية، التكرار الإيقاعي، الثنائية البلاغية — تخلق منها نموذجًا شعريًا للتحرر، يمكن أن يُقرأ في سياق النضال ضد العبودية كما في أي سياق إنساني يواجه القمع. تلك القصيدة حفظت للحرية معناها الأصيل: الغناء حتى من داخل القفص، الصوت الذي يخترق غياهيب السجون ويصل إلى أصقاع الكون.

قصيدة ما زلت أنهض

تمثل قصيدة ما زلت أنهض قمة النضال في صوت مايا أنجلو، نص أعلن التحدي في وجه التاريخ المثقل بالعنصرية والظلم. القصيدة تمكنت من تحوّيل الألم الشخصي والجماعي إلى إيقاع نهوض متكرر، فالتكرار "أنا أنهض" يتجاوز العبارة الشعرية ليصبح طقسًا جماعيًا وصلاة تقدس الحرية، يعيد للذات السوداء كرامتها، ويمنح المستمع قوة روحية للمقاومة. نشعر أن هذه الاستعارات كانت تنبض بالثروة الطبيعية: الغبار، الذهب، الماس،

المحيط الأسود، كلها رموز تمكنت من ربط الجسد الإنسان الأسود بالكون وحاولت أن تعيد تعريف الهوية في مواجهة التهميش.

مايا أنجلو، في سنوات ما قبل 1993، كانت أكثر من شاعرة؛ كانت صوتًا لمجتمع مقموع يبحث عن معنى جديد للحرية. نشاطها امتد من الكتابة إلى الأداء والخطابة والعمل مع حركات التحرر في إفريقيا وأمريكا. صوتها كان يلتقي بالشارع وبالنساء السود والمهمشات من كل لون ودين، ويتردد في الفصول الجامعية والكنائس وقاعات النضال. كان شعرها يحمل مزيجًا من الغناء الروحي والتراث الشفهي، ويحوّل اللغة إلى أداة مقاومة لا تقل فاعلية عن المظاهرة.

مرحلة ما بعد قصيدتها في حفل تنصيب بيل كلينتون

حتى مشاركتها في حفل تنصيب بيل كلينتون عام 1993، ظلّ حضورها مرتبطًا بالاحتجاج والتمرد، بإنعاش ذاكرة العبودية، وبإحياء حلم الأمل وسط القمع الرسمي الممنهج. ما زلت أنهض ظلت العلامة الأوضح لهذه المرحلة: إعلان أن الانكسار لا يمكن أن يكون قدرًا، وأن الكلمة قادرة على تحويل الجراح إلى نهوض لا ينقطع.

على نبض الصباح ومطر من الجوائز والتكريمات

قصيدة على نبض الصباح (1993) التي ألقتها مايا أنجلو في حفل تنصيب الرئيس بيل كلينتون شكّلت منعطفًا فارقًا في مسيرتها. هذا النص بدا أقرب إلى ترنيمة وطنية رسمية تستحضر رموز الطبيعة ـ الصخرة والنهر والشجرة ـ وتمنحها صوتًا يتوجه إلى الإنسانية كي تتجاوز الخوف والظلام وتبحث عن مستقبل من المصالحة كما تراها السلطة. الأداء كان بليغًا ومؤثرًا على المنصة، وقد تلقّته الجماهير بإعجاب، لكن النقد الأدبي لم يكن متفقًا تمامًا. بعض النقاد، مثل ديفيد ليمان، أشار إلى أن النص يفتقر إلى العمق الشعري ويعتمد على رموز مباشرة تصلح للمناسبات أكثر من كونه قصيدة ذات إبداع متفرد. آخرون رأوا أن أنجلو، بقراءتها، حققت وظيفة اجتماعية وأخلاقية تتجاوز بنية الشعر التقليدية.

هذا التحول لم يكن عابرًا. بعد تلك اللحظة، أخذ صوت أنجلو يتجه إلى خطاب أكثر مهادنة، يميل إلى تمجيد القيم الرسمية والانخراط في لغة جامعة تتناسب مع المنصات الوطنية. نموذج ذلك قصيدتها سلام رائع (2005)، التي ألقتها في مناسبة رسمية في واشنطن بمناسبة عيد الميلاد، حيث بدت فيها نبرة الموعظة والاحتفاء بالسلام كما يروّج له النظام الرسمي، وربما كانت تظن أن كسب الجماهير وشهرة صوتها أقوى من نقد العنصرية أو

استدعاء جروح الماضي. ذلك النص كرر لغة الاحتفال واستدعى تنوع الأديان والمجتمعات ليهتف بكلمة واحدة: "سلام". لكنه سلام يبدو محايدًا، أو بالأصح رسميًا ومقبولاً من النظام، بعيدًا عن صخب الرفض الذي ميّز قصائدها الأولى.

خطاب أخلاقي يليق بالمنصة الرئاسية

في هذه الفترة تدفقت الجوائز والتكريمات: غرامي لأفضل تسجيل منطوق، الميدالية الوطنية للفنون عام 2000، وسام الحرية الرئاسي عام 2010، وتكريمات أخرى كثيرة، إلى جانب حضور إعلامي كثيف ومقابلات متكررة. بدا الأمر وكأنه مكافأة عن كل لحظة صمت أو تنازل، أو عن تخفيف حدّة الصوت الاحتجاجي. لم تعد أنجلو تُقرأ كشاعرة أفريقية سوداء أو شاعرة مقاومة، بل كرمز وطني رسمي يُستدعى ليؤدي خطابًا جامعًا يُرضي الجماهير والسلطة ويعزز صورة الدولة، صوت أشبه بشعراء المناسبات حيث يعلو النداء الأخلاقي الشكلاني العام بينما يخفت وهج الأسئلة الجارحة التي صنعت بداياتها.

تجربة مايا أنجلو تكشف عن المسافة بين بدايات أشعلتها نار المقاومة، وبين مرحلة لاحقة يغلب عليها خطاب المهادنة والاحتفاء الرسمي. في قصائدها الأولى مثل الطائر المسجون وما

زلت أنهض، كان صوتها يعلو متحديًا، يواجه تاريخ العبودية وجراح العنصرية ويعيد بناء الذات السوداء ككيان إنساني حرّ قادر على تحويل الألم إلى غناء. كان الشعر لديها أداة للتحريض والتحرر، يمنح الأمل للمهمشين ويستعيد معنى الانعتاق.

لكن مع إلقائها قصيدة على نبض الصباح في حفل تنصيب بيل كلينتون عام 1993، بدأ التحول. صارت اللغة أقل صدامًا وأكثر عمومية، تخاطب الأمة والإنسانية بخطاب أخلاقي يليق بالمنصة الرئاسية، لكنه يفتقد حدة المواجهة. ثم جاءت قصيدة سلام رائع عام 2005 لتؤكد هذا الانزياح، حيث تحوّل صوت الاحتجاج إلى ترنيمة احتفالية عن السلام كما تحدده السلطة، نص كان بمثابة تكرّيس صورة شاعرة المناسبات أكثر من كونه استمرارًا لصوت المقاومة والنضال.

تدفق الجوائز والأوسمة، من جائزة الغرامي إلى وسام الحرية الرئاسي، منح أنجلو مكانة استثنائية كبطلة في المشهد الأمريكي الرسمي وترويج صورتها عالميًا، لكنه في الوقت نفسه رسم حدودًا جديدة لصوتها: أيقونة وطنية مقبولة من النظام، و أقل قدرة على الاحتجاج أو طرح الأسئلة الجارحة التي ميزت بداياتها.

الخسارة هنا مزدوجة: القارئ فقد تلك النبرة الحادة التي كانت تربط الشعر بالتجربة اليومية للظلم، والشعر نفسه فقد طاقته التمردية حين استُوعب في لغة الاحتفال الرسمي.

مايا أنجلو كانت رمزًا بارزًا، لكن مسارها يذكّرنا بأن كل شاعر أو مثقف قد يواجه هذه الجدلية: إما أن يحافظ على نار الرفض، ولو بثمن العزلة، أو أن يدخل فضاء السلطة محاطًا بالألقاب والتكريمات، على حساب وهج الأسئلة الأولى التي جعلته مختلفًا.

الكاتبة الأمريكية السوداء سوزان لوري باركس ومسرح الهوية السوداء

يمثل صوت سوزان لوري باركس واحدًا من الأصوات التي سعت لإحداث انعطافات ملموسة في المسرح الأمريكي المعاصر، فهي واحدة من الكاتبات اللواتي عملن على منح الأدب والفن الأسود شرعية جديدة من خلال لغة مسرحية مشحونة بالذاكرة، الألم، والإيقاع.

باركس تكتب عن الهامش، لكنها تجعل الهامش مركزًا يعيد النظر في سردية الأمة الأمريكية نفسها. من خلال أعمالها – مثل الغالب والمغلوب، أمريكا، وفي الدم – يجد الدارس لمسرحها مشروعًا نقديًا متماسكًا يتعامل مع التاريخ، العرق، العائلة، والمصير كمساحات

متشابكة، حيث الماضي العنصري لا ينقضي بل يتجدد في صور معاصرة.

ولعل ما يميز مسرح باركس أنها استطاعت أن توظف الإيقاعات الإفريقيةألأمريكية (البلوز والجاز) في بناء الحوار، وأن تحوّل التفاصيل اليومية الصغيرة إلى استعارات كبرى عن التاريخ الأمريكي. المتأمل للمشهد الثقافي الأمريكي سيدرك أن السود/الأفارقة تمكنوا عبر أجيال من الأدباء والموسيقيين والمسرحيين من تأسيس ثقافة مقاومة تفرض نفسها كقوة لا يمكن إنكارها، منذ نشاط حركة الزنوجية وحتى اليوم. ورغم قسوة التمييز وقلة الدعم، إلا أن توحد الأصوات الفنية السوداء منحهم حضورًا عالميًا واحترامًا لا يُستهان به، بحيث صار إنتاجهم ليس مجرد "أدب أقلية"، بل جزءًا أصيلًا من الذاكرة الثقافية الأمريكية.

وعلى العكس، نرى شعوبًا أخرى – مثل العرب وبعض القوميات التي تفتقد البوصلة الثقافية – تستهلك طاقتها في صراعات داخلية أو لهاث وراء الجوائز الفردية، ما يجعلها عاجزة عن بناء مشروع جماعي راسخ. السود في أمريكا قدّموا مثالًا مضادًا أصبحنا نشهد تأثيره في أوروبا، وبرغم القمع والتهميش وشراء بعض المؤثرين، إلا أنهم أسسوا خطابًا فنيًا مشتركًا يجعل من أعمالهم علامات

كبرى، ويثبت أن الأدب والفن يمكن أن يكونا وسيلة لاستعادة الكرامة وتثبيت الهوية.

من هنا تأتي أهمية باركس، فهي كاتبة موهوبة وحلقة في سلسلة نضالية طويلة، وصوت يعيد كتابة التاريخ من موقع الضحية إلى موقع الفاعل، وهذا ما سنوضحه في قراءة سريعة مختصرة لنصها الغالب والمغلوب.

الغالب والمغلوب: استعارة لجرح التاريخ الأمريكي الأسود في مسرحية الغالب والمغلوب

(Topdog/Underdog)

تبني سوزان لوري باركس عالماً مسرحيًا شديد الكثافة من خلال شخصيتين فقط: لينكولن وبوث، أخوين يعيشان في شقة صغيرة تكاد تخنق أنفاسهما. لينكولن يعمل في مدينة ملاهٍ، متنكرًا بزي الرئيس أبراهام لينكولن ليعيد مرارًا مشهد اغتياله، بينما يطارد بوث حلم الثروة عبر ألعاب القمار والخداع. لكن خلف هذا السرد البسيط يتجلى نص شديد الرمزية، حيث الأخوان ليسا مجرد شخصيتين فرديتين، بل استعارتان لجراح أمريكا العميقة: الماضي العنصري المثقل بالاغتيالات والاستعباد، والحاضر المأزوم الذي لا يضمن مستقبلًا للسود.

المكان المغلق – الشقة الضيقة – استعارة للسجن الوجودي الذي يعيش فيه الأمريكي الأسود: عالق بين تاريخ لم ينتهِ وحاضر هشّ. الحوار بين الأخوين يتجاوز تفاصيل حياتهما، ليكشف عن الخلل البنيوي في أمريكا؛ وطن يقدّس الأبيض كرمز للشرعية والسلطة، ويهمّش الآخر الأسود أو الآسيوي أو المهاجر بوصفه

خطرًا على نقاء العِرق. بعض الحوارات تكاد تنطق مباشرة بمرارة الواقع:

"أنت نمت معي قبل أن تنام معه، إذن أنت لي أكثر مما أنت له." الجملة هنا ليست مجرد غيرة أخوية، بل استعارة عن ملكية الجسد الأسود، الذي كان دومًا في نظر السلطة شيئًا يُباع أو يُشترى أو يُستغل.

النهاية المدمرة، حين يقتل بوث أخاه لينكولن، ليست حدثًا فرديًا بل إعادة إنتاج لجرح تاريخي: اغتيال الرئيس لينكولن نفسه الذي ارتبط اسمه بتحرير العبيد، وكأن باركس تقول إن الماضي يعود لينتقم من نفسه. المأساة الأخوية تعكس مأساة أمة كاملة لم تستطع تجاوز عبودية قرون ولا كراهية متجذرة.

ورغم أن المسرحية كُتبت عام 2001، فإنها اليوم تبدو أشد راهنية. فمع عودة الخطابات العنصرية في أمريكا والغرب، وعلو أصوات تروج لفكرة أن "الأبيض شعب الله المختار" وأن ما عداه عبيد أو غرباء يجب طردهم، تكتسب رمزية المسرحية بعدًا خطيرًا.

لينكولن وبوث إذن بمثابة تجسيد لأزمة هوية السود في مواجهة تاريخ يُعاد فرضه عليهم.

بهذا المعنى، فإن مسرحية الغالب والمغلوب، تعد مأساة وجودية وسياسية في آن، نحن مع نص يصرخ بأن أمريكا لم تتخلص من أشباحها، وأن الماضي العنصري يعيد إنتاج نفسه في الحاضر والمستقبل، مهددًا كل "آخر" بلون بشرته أو أصله.

أسلوب وتقنيات باركس المسرحية

التأمل في هذا النص يلمس براعة سوزان لوري باركس في الغالب والمغلوب عبر تقنيات مسرحية دقيقة تعكس وعيها بالشكل والوظيفة معًا. فقد قسّمت النص إلى خمسة فصول قصيرة متتابعة، تكوّن إيقاعًا يشبه المقطوعات الموسيقية المتصاعدة؛ كل فصل بمثابة حركة درامية تحمل تصعيدًا جديدًا في علاقة الأخوين، وصولًا إلى الذروة التراجيدية في النهاية. هذا التقسيم يمنح العمل كثافة شعرية وصرامة بنائية في آن واحد، بحيث لا يترك للمتلقي فسحة للهروب من توتر المواجهة.

من جهة أخرى، حافظت باركس على وحدة المكان؛ إذ تجري الأحداث كلها داخل شقة صغيرة جدًا. هذا المكان المغلق لا يقتصر على كونه فضاءً مسرحيًا، بل يتحول إلى استعارة للسجن الاجتماعي والتاريخي الذي يرزح تحته السود في أمريكا. انحصار الشخصيتين في هذه الغرفة يجعل الحوار واللغة هما المحركين الأساسيين، ويؤكد أن المأساة داخلية بقدر ما هي خارجية.

كما أن غياب العنصر النسائي من النص لافت للنظر، فالمسرحية محكومة بصوتين ذكوريين فقط، في صراع على البقاء والاعتراف. سنلاحظ أن النساء موجودات في الهامش كذكريات أو علاقات عابرة، لكنهن غائبات فعليًا عن الخشبة. وهذا الغياب يبدو كأنه محاولة لتعميق فكرة العزلة، وجعل المسرح ساحة مواجهة عارية بين الأخوين، بوصفهما استعارتين للتاريخ الأمريكي المتصدع.

هكذا إذن تمكنت باركس من المزاوجة بين البنية المحكمة، ووحدة المكان، وحذف الأصوات الثانوية، لتقدم نصًا يضغط على الجرح العنصري حتى يكشفه بحدة وكأنها تريدنا أن نشعر بالألم والرعب، وهي بذلك تحوّل البساطة الشكلية داخل المسرح إلى مأساة وجودية كبرى.

مسرح وتراجيديا سوداء جديدة

يمثل مسرح سوزان لوري باركس محاولة واعية لإعادة كتابة التراجيديا بلغة سوداء، حيث تتحول القضايا الكبرى – العبودية، العنصرية، التفكك العائلي، اغتيال الأحلام – إلى مادة درامية تصوغ تراجيديا جديدة لا تستنسخ الماضي، بل تواجهه وتفضحه.

باركس صوت من الذين لم يقعوا في فخ جلد الذات، بل على العكس، تضع الشخصيات السوداء في صدارة المشهد: أبطالًا وضحايا، شهودًا ومدينين للواقع الأمريكي الذي صاغ مصائرهم.

في مسرحها نلمس إعلانًا قويًا: أنا كاتب/فنان أسود، لا أستحي من لون جسدي ولا من جروح قيود العبودية ولا من آثار السياط على ظهور الأمهات والآباء والأجداد. بل إن هذه الذاكرة نفسها تتحول إلى طاقة فنية تطالب باعتذار تاريخي رسمي من الحكومات والشعوب التي مارست الاستعمار والاستعباد.

القوة هنا أن باركس وكتّابًا سودًا آخرين لا يستجدون الدعم، فأعمالهم تجد جمهورها، وقضاياهم تدخل كل بيت عبر المسرح والأدب والموسيقى والسينما. لقد تمكنوا من جعل الفن الأسود جزءًا لا يتجزأ من الذاكرة الأمريكية والعالمية، وأثبتوا أن الاعتزاز بالهوية يمكن أن يخلق مسرحًا حيًا، ممتدًا في الوعي الجمعي.
وعلى النقيض، نجد في حالة العرب في المهجر صورة باهتة؛ ولو تأملنا تأثير الكتّاب والفنانين لوجدناه ضعيفًا، والجاليات لا تتبنى نتاجهم، فيما ينجح بعضهم في حصد الجوائز والتكريمات عبر بيع ضمائرهم وتاريخهم، بتقديم صورة استشراقية عن العرب كهمج متخلفين مسعورين بالشهوة.

إذن هنا يبرز الفرق الجوهري: بينما يحوّل المثقف الأسود جرحه إلى مشروع نضالي وفني إنساني عالمي، يشتت كثير من المثقفين العرب طاقاتهم في جلد الذات وتقديم شعوبهم كضحايا عاجزين يحتاجون إلى الغرب للخروج من تخلفهم ومآزقهم.

إن قراءة باركس وغيرها تكشف بوضوح الفرق بين الحالة الأفريقية التي أنجزت مشروعًا ثقافيًا متماسكًا، وبين بؤس الحالة العربية الممزقة، وهو درس يستحق التأمل بعمق.

قراءة في تجربة هايكو الشاعرة الألزاسية لينا ريتر

تمثّل الشاعرة الألزاسية لينا ريتر (1888–1981) صوتًا شعريًا فريدًا نشأ في فضاءٍ حدوديّ بين ثقافتين (الفرنسية والألمانية)، لكنه رفض الانصهار في جغرافيا القوميات الضيّقة، وبقي مخلصًا لأقليمه ولتنوعه الثقافي والإنساني. فقد جاءت تجربتها الشعرية، ولا سيما في الهايكو الألزاسي، تعبيرًا عن وعيٍ عميق بالانتماء إلى الأرض واللغة والذاكرة، ولم تنخدع بالأعلام والحدود السياسية. كتبت ريتر بلغتين (الألمانية ولهجتها الألزاسية المحلية)، غير أنها انحازت وجدانيًا للهجة الإقليم، بوصفها الجسر الأصيل بين الإنسان والطبيعة والتاريخ.

لم يكن مشروعها الأدبي ردّ فعلٍ قومي أو عرقي، بل عاشت حياةً تبحث عن السلام الروحي والثقافي في منطقةٍ مزّقتها الحروب، كما أنها دعمت موقف زوجها الرافض للنازية، وكلّ ذلك يجعلنا نشعر بقوة جذورها الأخلاقية والإنسانية قبل كل شيء.

تشكل هايكواتها لحظة تأمل في تفاصيل اليومي؛ فهي تصوّر النهر، والريح، والأشجار، والأمطار، والمواسم، وصمت البيوت، وأغاني الريف. وتتفنّن في إظهار الطبيعة في شعرها بوصفها

خلفية ذات قداسةٍ جمالية وكائنًا حيًّا في آنٍ واحد، ذاكرةً نابضة للألزاس وموئلًا لسكينتها الداخلية كشاعرةٍ وامرأة.

كانت تستلهم شكل الهايكو الياباني وتعيد صياغته بروحٍ ألزاسية تجمع بين الحكمة الشعبية، والومضة التأملية، والسخرية الشفيفة. فبيت شعري قصير قد يتحوّل عندها إلى مرآةٍ لطباع البشر، أو درسٍ صغير في الكرامة، أو دعوةٍ لرؤية الجمال في أدقّ مظاهر الحياة.

نجد في ثيماتها الشعرية حضورًا واضحًا للّغة الأم بوصفها "الأم الرمزية للشعب"، ورفضًا لنسيان الجذور تحت ضغط المركز، إلى جانب ارتباطٍ عضوي بالأرض والزمن الريفي. وما يميّز تجربتها أنها لا تحاول تمجيد الماضي، بل تنقّب عن الإنسان البسيط في صبر الورود، وعناد الريح، وحكمة الضفاف.

وهكذا، نحلّق في سماء الخيال الإنساني ونحن نقرأ شعرها، لندرك أن ريتر قد جسّدت في تربتها روح الألزاس: روح جمال الطبيعة، وصدق الريف، ووفاء الإنسان للهجته وتاريخه، بأقلّ الكلمات وأعمق الإشارات.

ثيمات الكتابة

في تجربة لينا ريتر سنجد تركيزها على ثيمات تعبّر عن الامتداد الوجداني والمكاني لإقليم الألزاس بكل قراه وطبيعته وجغرافيته وإنسانه، لكنها لم تقع أو تتورّط في العِرق أو الشعور بالتميّز المطلق عن الآخرين؛ أي لم تكن عنصرية أو مناطقية ضيّقة. لقد عرفت هذا الفضاء الحدودي الهشّ بين الفرنسية والألمانية، وسعت إلى أن تتحوّل لغتها وكتاباتها الشعرية إلى فعل هوية وبقاء.

كتبت ريتر شعرها وهايكواتها بلغتها الأم، أي باللهجة الألزاسية المتفرّعة عن الألمانية العليا، لكنها لم توظّفها كنوستالجيا عاطفية أو غنائية مباشرة. والمتأمّل في نصوصها سيدرك ما امتلكته من وعيٍ إنساني يرى في اللسان ذاكرةً وعمقًا يؤسّسان لحياة الروح وسعادتها. لذلك جاءت ثيمات قصائدها مرتبطة بثلاثة محاور أساسية:

. اللغة والهوية

. الطبيعة والزمن

. الحكمة الشعبية المؤنسنة.

في محور اللغة والهوية، نجد أن ريتر تنظر إلى اللسان الألزاسي كـ «أم ثانية»، فاللغة لديها لا ينبغي أن تُحصر في كونها أداة

تواصل، بل هي جذر وجودي يمنح الإنسان المعنى والكرامة ويصله بأسلافه.

يظهر هذا بقوة في هايكواتها التي تندّد بنسيان اللغة الأم أو استبدالها لفظيًا ووجدانيًا بالفرنسية في المدن، فتكتب بلهجة ساخرة أحيانًا، وبنبرة متألمة أحيانًا أخرى، لتقول إن «من ينسى لغته ينسى نفسه». وهنا يصبح الهايكو وسيلة مقاومة هادئة، في حجم بيتٍ شعري صغير، لكنه مشحون بدلالات ثقافية عميقة.

أما في محور الطبيعة والزمن، فنجد هذا المحور أشبه بالبصمة الأعمق في أغلب هايكوات لينا ريتر.

فهي تصوّر تقاليد الريف الألزاسي: النهر، الأشجار، الطقس، المواسم، والحيوانات، لكنها لم تقدّم الطبيعة كفضاءٍ حسّي فحسب، بل جعلت منها مرآةً للإنسان، لكلّ ما هو حيّ وله روح وبصر وقادر على الحب.

عندما نقرأ نصوصها سندرك أن الريح ليست ريحًا فقط، بل اضطرابًا داخليًا، وأن ضفّة النهر أو البحيرات ليست مواقع جغرافية بل حدودًا نفسية بين الضفتين، بين الحاضر والماضي، بين الذات والعالم. بهذا تأتي صورها الإبداعية مكثّفة، ذات طبقات رمزية

تتجاوز الواقعة المباشرة. حتى المطر، والصفصاف، والخنافس الصغيرة، تتحوّل إلى إشارات كونية تُذكّر الإنسان بضآلته وبجسوره الممكنة نحو الآخر.

في المحور الثالث، الحكمة الشعبية المؤنسنة، تكتب ريتر هايكو يخرج من قلب الثقافة الشفوية للريف ومن بساطته. فبعض نصوصها أقرب إلى أمثال أو ومضاتٍ أخلاقيةٍ ساخرة، تنضح بصفاءٍ داخلي يذكّر بما تسميه الديانات الشرقية «بساطة الروح». لم تدّعِ أنها معلّمة أخلاقية، فأغلب نصوصها تلمّح وتنتقد عبر صور قصيرة تجمع بين السخرية والصفاء، وبين الدهشة والواقعية. هنا إذن تكمن فرادتها؛ فهي ليست هايكوية بالمعنى الياباني الصارم، لكنها هايكوية في الجوهر الشعري، أي موهبة اقتناص اللحظة، وتكثيف الصورة، وإشعال شرارة التأمل.

هذه الثيمات مجتمعة منحت خصوصية مميّزة لشعر لينا ريتر، أي هايكو ألزاسي بهوية محلية وروح إنسانية كونية، يكتب الزمن في لحظةٍ حسّاسة، ويلتقط الذاكرة في ومضةٍ خافقة، ويُبقي الجسر مفتوحًا بين الإنسان والطبيعة واللغة والآخر.

نماذج من إبداعاتها

1

E klare Chopf

langt mankmol nit allai, s’brücht no n e gstif

.Gnick derzue

رأس واضح

لا يكفي دائمًا،

إذ لا بد أيضًا من عنقٍ متصلّب.

(هايْكو يصف مزاج الشاعرة وطباعها)

2

Was nutzt s’Wasser

Unte n im Brunne

?ohne Eimer zuem Hole

ما نفع الماء

في قاع البئر

من دون دلوٍ لرفعه؟

(فكرة نجدها في كثير من أشكال الشعر الشعبي حول العالم)

3

D’Zunge het kai Chnoche. Aber sie cha Andere d’Chnoche breche.

اللسان لا عظام له،
لكنه قادر على
تحطيم عظام الآخرين.
(توجد عشرات الحكم والأمثال والأقوال في حضارات ومجتمعات كثيرة عبرت عن خطورة الكلمة في الهدم وزرع البغضاء والتعاسة والمصائب)

4

Me cha en Ochs
wohl an der Brunne, aber nit zuem Süffe bringe.

يمكنك أن تقود الثور
إلى مورد الماء،
لكن لا يمكنك أن تُجبره على الشرب.

(أي: تستطيع أن تهيّئ الفرصة، لكنك لا تستطيع أن تفرض الإرادة.)

5

?Worum trennt uns e Rhi

.Ass mir zeige chenne, wie me Brucke bäut

لماذا يفصلنا الراين؟

لكي نُري العالم

كيف تُبنى الجسور.

6

Eigetlig hatt der Martin

sy Mantel im Bettler

…ganz chenne geh

في الحقيقة، كان بإمكان القدّيس مارتن

أن يمنح المتسوّل

معطفه كاملًا…

(كأن النص يلمح عن قيمة الحكمة العلم، مثل القول أن تعلم شخصًا الصيد أفضل من أن تمنحه سمكة)

7

(نص طريف)

Au gscheiti Hiehner

lege n ihre Eier

.mankmol nabe d’Nester

حتى الدجاجات الذكية

تضع بيضها أحيانًا

خارج العش.

8

Wenn Frau un Chatz

,im Hüs regiere

.risse Mann un Hund sicher üs

حين تحكم المرأة والقطُّ

البيتَ معًا،

فالزوج والكلب يفرّان لا محالة!

(هايكو ساخر بتوقيع حكمة ريفية مرِحة)

9

Er cha nimme sundgauisch schwätze. Er isch vierzeh Tag
.z’Paris gsi

لم يَعُد يعرف التحدّث بلهجتنا السُّندغاوية،
لقد قضى أسبوعين
فقط في باريس.

(يُذكّر الراوي هنا بنكتة قديمة:
ابنُ الفلّاح الذي عاد من المدينة متأنّقًا بعد الدراسة، ناسيًا لغته الأم، لكن ركلة مجرفة في رأسه تعيد إليه فجأة ذاكرته... فتخرج الشتيمة باللهجة المحلية!)

10

,Wer sy Muetter vergisst
…isch nit normal. Wer sy Muettersproch vergisst

من ينسى أمَّه
ليس سويًّا،
فكيف بمن ينسى لغته الأم...؟

(كانت الشاعرة تكره أن يذهب شاب إلى باريس لأيام ثم يعود يتحدث الفرنسية وينسى لهجته، تعتبر أن هذا ينفصل عن مجتمعه)

قراءة تحليلية في الهايكو الألزاسي

في هذه النماذج الشعرية القصيرة يمكننا أن نفهم بعض ملامح الهايكو الألزاسي الذي أسسته الشاعرة لينا ريتر، وجعلت منه مدرسة شعرية يُشار إليها في أوروبا كلها. لم يكن مشروعها في كتابة الهايكو مجرّد تمرين لغوي أو نكتة ذكية أو سخرية عابرة، بل إبداعًا شعريًا متكاملًا يجمع بين التأمل، والحكمة الشعبية، وعمق التجربة الإنسانية، وتجربة لغوية شبه يومية.

التقطت ريتر من الحياة اليومية صورًا تبدو بسيطة، لكنها محمّلة بدلالات فلسفية وتأملية وإنسانية قبل أن تكون أخلاقية؛ تمسّ جوهر الإنسان والطبيعة والعلاقة بينهما، وتعبّر عن الإنسان الألزاسي في علاقته الجسدية والروحية والفكرية بوطنه.

في نصّها الأول «رأس واضح لا يكفي دائمًا»، تقدم تعريفًا ضمنيًا لذاتها: الذكاء وحده لا يكفي، بل لا بدّ من الإرادة والعناد والصلابة الأخلاقية.

أما في «ما نفع الماء في قاع البئر من دون دلوٍ لرفعه؟» فالحكمة هنا كونية، أي لا فائدة من الثروة أو المعرفة إن لم نحسن استثمارها. ويستمر هذا النفس، الذي يأتي أحيانًا لغرض تعليمي أو تحذيري، كما في نصّ «اللسان لا عظام له» حيث تستحضر سلطة الكلمة وقدرتها على التدمير، مستندة إلى الذاكرة الجماعية للمثل الشعبي.

تتحول الطبيعة في «يمكنك أن تقود الثور إلى الماء» إلى استعارة عن الحرية الفردية، إذ لا يمكن فرض الإرادة على الآخر. وفي أشهر نصوصها «لماذا يفصلنا الراين؟ لكي نُري العالم كيف تُبنى الجسور» ترتفع الحكمة إلى مستوى إنساني شامل: نداء للمصالحة والتواصل، لا بين الشعوب فحسب، بل بين ضفّتي الإنسان نفسه.

في المقابل، نجد الهايكوات الساخرة مثل «حتى الدجاجات الذكية تضع بيضها خارج العش» أو «حين تحكم المرأة والقطّ البيتَ معًا»، وهي ومضات من روح الدعابة الريفية التي تحفظ التوازن بين الجدية والتأمل.

أما الهايكو الأخير «من ينسى لغته ينسى نفسه» فيختصر فلسفة ريتر كلها: الدفاع عن اللغة بوصفها أمًّا ثانية، وجذر هويةٍ لا يمكن استبداله.

توجد مئات القصائد، وما هذه النماذج إلا إشارات صغيرة تكشف كيف جمعت الشاعرة بين الذكاء الفطري ودفء الريف والتأمل الفلسفي، وبين ثيمات تمس الذات والمجتمع، فتحوّل الهايكو الألزاسي إلى فنٍّ يحمل روح المكان وكرامة الإنسان.

خاتمة

تمثّل الشاعرة الألزاسية لينا ريتر إرثًا لغويًا وإنسانيًا فريدًا، تجاوز حدود الإقليم واللغة والسياسة، لتصبح رمزًا للشاعرة التي التقطت بعين التأمل مئات اللقطات للأرض والإنسان، وحوّلت تفاصيل الحياة اليومية إلى لحظات من البصيرة الشعرية العميقة. لقد كتبت بلغتها المحلية ـ اللهجة الألزاسية ـ لأنها رأت فيها جوهر روحها وانتماءها الحقيقي لا لأنها تجهل الفرنسية بل لأنها رفضت الخضوع لمركزية لغوية ترى الإبداع مقصورًا على لغة العاصمة وحدها. ورغم قيمتها الأدبية الرفيعة وما تمثّله من ثراء ثقافي أصيل، لم تنل لينا ريتر التكريم الفرنسي الذي يليق بمكانتها، لا من المؤسّسات الرسمية ولا من المؤسسات الأكاديمية. فباريس،

مثلها مثل أغلب الأنظمة المركزية في أوروبا، تنظر إلى اللهجات واللغات الإقليمية بوصفها لهجات "محلية" ينبغي احتواؤها لا الاحتفاء بها. هذه الذهنية جعلت الإبداع باللغات غير الفرنسية يبدو كتمرّد، في حين أنه في جوهره دفاع عن التنوّع والحقّ في الاختلاف.

لقد واجه كثير من المبدعين الفرنسيين أو المقيمين داخل التراب الفرنسي المصير نفسه: التهميش، قلّة التقدير، أو النسيان المتعمّد، لأنهم كتبوا بلغاتٍ غير اللغة "الرسمية"، أو لأنهم لم يجدوا في الفرنسية الوعاء الكافي للتعبير عن وجدانهم. فالمؤسسة الثقافية الفرنسية ـ كغيرها من المؤسسات في الدول الاستعمارية القديمة ـ لا تزال تحاول فرض تصوّرها للغة بوصفها نظامًا للهيمنة أكثر منها أداة للتنوير.

إن إرث لينا ريتر لا يجب أن يُختصر في جمال قصائدها فحسب، بل في شجاعتها اللغوية، وفي قدرتها على تحويل اللهجة الألزاسية إلى وعاء للفكر والتأمل والفن. إنها تمثّل نموذجًا للشاعر الحرّ، الذي كسر قيود الحدود الجغرافية والسياسية واللغوية ليقول إن الإبداع لا وطن له إلا في صدق اللغة وكرامة الإنسان.

تجربة الشاعرة البريتونية الفرنسية أنجيلا دوفال

تُعدّ الشاعرة البريتونية أنجيلا دوفال (1905–1981) من التجارب الشعرية المهمة جدًا، كونها خرجت من الهامش الريفي إلى الذاكرة الشعرية الأوروبية. كان صوتها همسَ امرأةٍ فلاحة لم تُكمل تعليمها، ولم تلتحق بمعهد أو جامعة، لكنه كان عميق الأثر رغم أنها لم تغادر بلدتها. فقد عاشت في مزرعتها المعزولة بإقليم بريتاني شمال غرب فرنسا، وارتبطت جسدًا وروحًا بالأرض إلى درجة الانصهار، ولم تبدأ الكتابة إلا في الخمسينيات من عمرها، بعد حياة طويلة من العمل في الحقول ورعاية والديها. ومع ذلك، وُلدت تجربتها ناضجة ومؤسَّسة على تأمل الطبيعة والوجود واللغة والإنسان.

كتبت دوفال بلغتها الأم، اللغة البريتونية، وهي إحدى اللغات السلتية التي همّشتها الدولة الفرنسية طويلًا لصالح المركز اللغوي الفرنسي. وقد شكّلت اللغة محورًا جوهريًا في رسالتها الشعرية؛ فبالنسبة إليها لم تكن اللغة أداةً للتعبير، بل كانت هويتها ومصيرها وذاكرتها الجماعية. وسنلمس في مئات القصائد التي يمكن لأي قارئ الاطلاع عليها عبر الموقع المخصص لإبداعها تجسيدًا مدهشًا لثيمات محبة اللغة والأرض، إذ نادت بأن للإنسان الحق

في أن يحب لغته وأرضه من دون خجل أو تبعيةٍ ثقافيةٍ مهيمنة تفرض عليه التهميش وتختار له لغة الكلام والغناء والشعر.

وربما يمكن أن نختصر ونقول إن ثيمات شعرها ارتكزت على أربعة محاور أساسية:

. الأرض بوصفها أمًّا وسكنًا،
. الروحانية القائمة على التأمل،
. الفقد والوحدة بوصفهما شرطًا للرؤية،
. الانتماء بوصفه مقاومة.

لقد عاش قلبها على جرحٍ عاطفيٍّ مبكرٍ لم يُشفَ منه، حين أحبت في شبابها رجلًا طلب منها الرحيل معه وترك الأرض والأهل واللغة، فرفضت وظلّت وحيدة بلا حبّ حتى مماتها. لكنها حوّلت هذه الخيبة إلى صفاءٍ شعري، وجعلت من الحرمان قوةً داخليةً مضيئة.

ومع أنها فضّلت الفقر والتقشف والزهد، فقد منحت الأجيال أملًا جديدًا بلغتهم وهويتهم. تتميّز قصائدها ببساطة الشكل وجماله وعمق الرؤية، وبناءٍ يعتمد على الصورة الحسية، والإيقاع الداخلي، والمجاز العضوي الذي يجعل الطبيعة نافذةً تُطلّ على الذات.

إن شعر أنجيلا دوفال شهادةٌ على أن القصيدة يمكن أن تولد من طين الأرض لا من مقاعد الأكاديميات وأن الهوية اللغوية والثقافية يمكن أن تُستعاد بالكلمة، وأن الشاعر حتى لو لم يملك من متاع الدنيا شيئًا قادرٌ على الدفاع عن شعبٍ وروحٍ وأحلامٍ بأكملها.

القصيدة نص بين صفاء الرؤية وصرامة البناء

لم تكن أنجيلا دوفال صوتًا فطريًا عفويًا ساذجًا أو عابرًا، كما حاول بعض النقاد تصنيفها بوصفها "شاعرة فلاحية بسيطة"، بل كانت قارئةً للشعر العالمي قبل أن تكتب قصيدتها الأولى في الخمسينيات من عمرها. وقد أثبتت الدراسات والوثائق وجود ترجمات في مكتبتها لقصائد من ثقافات متعددة — من كتالونيا إلى الهند — وهذا يعزز دهشتنا بإبداع شاعرةٍ حقيقيةٍ أصيلة كانت تمتلك وعيًا جماليًا بالتجربة الشعرية، وأن قصيدتها لم تكن ارتجالًا عاطفيًا، بل كتابة تمتلك أدوات ورؤية وتقنيات دقيقة.

للحديث عن بنية دوفال الشعرية يمكننا القول إنها ارتكزت على ثلاث دعائم رئيسية:

. التأمل،

. الصورة الحسية،

. الرمز الطبيعي.

والقارئ لنصوصها سيجد أنها انطلقت من مراقبةٍ بطيئةٍ للطبيعة — الشجر، السماء، الطيور، الحقول، الفصول — ثم تحوّل المشهد إلى منفذ نحو الذات الداخلية.

في وصف الطبيعة لم تكتفِ أنجيلا بالوصف والنقل والرسم الجميل، بل جعلت الطبيعة "جسدًا ثانيًا للروح"، وهنا يظهر تفوقها البديع ومهارتها في نقل اليومي إلى مرتبة الدلالي.

إن نَفَس التأمل الطويل منح قصيدتها طابعًا هادئًا متصاعدًا، أشبه بحركة النسغ داخل الشجرة، كونها تحب الحركة والنمو، وفي كل نصٍّ سنجد مشهد حياةٍ يتقدّم حتى في لحظات الضعف والألم، بسبب عدة أمراضٍ مزمنة صاحبتها طوال حياتها.

أما على مستوى البنية اللغوية، فتشير عدة مقالات نقدية إلى أن دوفال اعتمدت على جُمل قصيرة، وتفنّنت في خلق نبرة إيقاعية نابعة من طبيعة اللغة البريتونية ذاتها، فكانت تختار كلماتٍ شفافة، عالية الموسيقى، قليلة الانفعالات اللفظية، لكنها عميقة الأثر. كما اجتهدت في توظيف بعض التكرارات بوصفها تقنية للترسيخ الوجداني دون الوقوع في فخ الزينة اللغوية الشكلية؛ فكل تكرار

عندها يؤدي وظيفة محددة: تعزيز الانتماء إلى الأرض واللغة، أو تثبيت صورة، أو مراكمة مشاعر داخلية تتصاعد حتى تبلغ الذروة.

وفي تشكيل الدلالة، نجد أن دوفال تركن إلى المجاز العضوي؛ فالأرض تصبح أمًّا، والمطر ذاكرة، والحجر قلبًا، والشجرة سيرةً. وهذه المجازات ليست محسنات بديعية جميلة، بل هَمًّا إبداعيًا وتأملاتٍ أوصلت هذه التجربة المعيشة بما فيها من مكابدةٍ ونضالٍ وصفاءٍ وتفكّر، وكانت النتيجة تحوّلها إلى رؤيةٍ وجودية.

سنلاحظ أن قصائدها تخلو من الغموض المصطنع، وتبتعد عن الأشكال التقريرية، فهي لم تكن سريالية، لكنها عملت على إزاحة الواقع قليلًا لتصوره بعمقٍ أكبر. وفي هذا تتقاطع كتاباتها مع تقاليد الشعر الروحي، حيث يتحول الخارج إلى أداةٍ للبحث عن الداخل.

وهكذا رسمت دوفال، من خلال هذا المزج الفريد بين الطبيعة والذات، دراما صامتة تتحرك فيها الكائنات والمشاهد بوصفها شركاء للإنسان. ولم تكن دوفال، كإنسانةٍ وفلاحة، لتقبل بقتل خنفساء صغيرة. ولهذا تُقرأ قصائدها وكأنها بناءٌ يتصاعد من الحس إلى الفكرة، ثم من الفكرة إلى البصيرة؛ أي إن القصيدة عندها لم تكن نداءً للفكرة أو تصويرها، بل رحلةً لمحاولة الوصول إليها وإلى عمقها.

هكذا استطاعت دوفال أن تخلق شعرًا قام على البساطة — وهذا شيء لا يمكن نفيه — لكنها لم تؤسس هذه التجربة على السذاجة، لقد امتلكت الشاعرة الصفاء وتجاوزت السطحية، وكأن نشاطها التأملي الهادئ، وبفضل وجود نوعٍ من الانسجام بين الرؤية والبنية، قد رسّخ لها تجربةً متفرّدة جعلت من الريف نصًا مفتوحًا على الوجود، ومن القصيدة بيتًا للمعنى، وأعلت صوت الإنسان وهو في أكثر حالاته صدقًا وعمقًا ومحبةً للطبيعة والسلام.

البريتونيون والأوكسيتانيون : دوفال ـ قدست الدفاع عن اللغة كونها ليست حربًا ضد الدولة ولا الآخر.

يشترك البريتونيون والأوكسيتانيون في تجربة تاريخية وثقافية معقّدة داخل الدولة الفرنسية المركزية، حيث يعيش كلا الإقليمين حالة تهميش لغوي وسياسي منذ القرن التاسع عشر. فالدولة، الساعية إلى توحيد اللسان والهوية، فرضت الفرنسية كلغةٍ رسمية وحيدة، ما أدى إلى تراجع اللغات المحلية مثل البريتونية (السلتية الأصل) والأوكسيتانية (اللاتينية الجذور). غير أن الفارق الجوهري بين الحالتين أن البريتونية حملت في طياتها بعدًا قوميًّا أعمق، ارتبط بالهوية الكلتية وبإحساسٍ تاريخي بالاختلاف عن فرنسا، بينما ظلّ النضال الأوكسيتاني أكثر ثقافيًا وأدبيًا من كونه سياسيًا، ويركز

على المطالبة بالاعتراف بالتراث اللغوي دون وجود نزعة انفصالية حادّة.

في هذا السياق، تُعدّ أنجيلا دوفال نموذجًا دالًا على التوازن بين الانتماء الإقليمي والبعد الإنساني الأشمل. فقد كانت مؤمنة بخصوصية لغتها البريتونية بوصفها هويةً وذاكرة، لكنها لم تكن قوميةً متعصّبة ولا مناصرةً لأي دعوةٍ انفصالية. تمثل قصيدتها فعلَ مقاومةٍ ثقافية هادئة وأحيانًا تكون غاضبة عندما ترى تصرفات حمقاء تهين الأرض أو اللغة، لقد أمنت بأن الدفاع عن اللغة ليس حربًا ضد الدولة ولا الآخر، بل دفاع عن حق الإنسان في أن يتكلّم قلبه بلغته الأم.

وفي حين أن بعض الحركات البريتونية تبنّت خطابات سياسية متوترة، ظلّ صوت دوفال شعريًا، روحيًا، يقدّم نموذجًا لـ"التحرّر الداخلي" لا "الاستقلال الجغرافي".

بذلك تتفوّق تجربتها الأخلاقية على الأيديولوجيا، وتحوّل الهويّة من سلاحٍ سياسي إلى فضاءٍ للتأمل، للحب، ولإعادة بناء الجسور بين الإنسان وأرضه ولغته والعالم.

الطبيعة وجهًا حقيقيًا للإله

تمثّل تجربة الشاعرة البريتونية أنجيلا دوفال مثالًا مميزًا على تَحوّل الإيمان من شكلٍ ديني تقليدي إلى روحانيةٍ كونيةٍ تجذّرت في الطبيعة والعمل الفلاحي، فقد كانت قدميها تنغرس في الأرض من وقت الشروق إلى الغروب. وهي لم تكن متدينة على الطريقة الكنسية الإنجيلية، ويظهر أيضًا أنها لم تكن ملحدة تنكر الغيب، لكنها وجدت في الأرض والنبات والماء والخيل والضوء تجلياتٍ للحضور الإلهي الذي لا يحتاج وسطاء.

يظهر أن إيمانها كان بسيطًا وعميقًا في آنٍ واحد، قائمًا على الإدراك الحدسي لوحدة الوجود بين الإنسان والكائنات، وعلى الإحساس بأن الحياة اليومية – الزرع، الحصاد، الفصول، المطر، المرض، الشفاء – ليست أفعالات عادية بل طقوسًا مقدسة تكرّس صلة الإنسان بالسماء وبالأرض التي خُلِق منها أبناء البشر.

في شعرها، تظهر تجلّيات القداسة وربما من دون دين؛ كأن الله عندها ليس متعاليًا في السماء، بل ساكنٌ في الحبة والنسمة والمطر. ربما كانت ترى أن لكل كائنٍ روحًا تستحق الاحترام: العصفور، الخنفساء، الشجرة، وحتى الحجارة.

ولذا كثيرًا ما نجدها تخاطب الطبيعة كما تخاطب الأم أو الملاك، وتخشى أن تؤذي المخلوقات الصغيرة في طريقها، إذ كانت تعتبر الرحمة نحوها نوعًا من الصلاة الصامتة.

هذه الروحانية لم تكن هروبًا من العالم، بل موقفًا أخلاقيًا وجماليًا في مواجهة المادية الحديثة التي حوّلت الأرض إلى سلعةٍ تُستنزف. فقد نبهت دوفال مبكرًا إلى خطورة الإنسان الذي ينسى أنه جزء من الطبيعة، فتتحول قوته إلى تدميرٍ لا خلاص فيه. في رؤيتها، إن "الزهد الحقيقي" لا يتحقق في الأديرة بل في الحقول، وإن التأمل لا يحتاج معبدًا بل لحظة صمتٍ أمام شجرةٍ تميل للريح.

هكذا قدّمت دوفال شعرًا يُعيد إلينا معنى الإيمان النقي، أي أن يكون الإنسان مسؤولًا عن الجمال الذي حوله، وأن يرى في الطبيعة وجهًا حقيقيًا للإله.

خاتمة

في نهاية هذا التأمل في تجربة الشاعرة البريتونية أنجيلا دوفال، يمكن القول إننا أمام نموذجٍ شعريٍّ وإنسانيٍّ استثنائيٍّ استطاع أن يخلق من الهامش الريفي فضاءً كونيًا للرؤية والتفكير. فهذه الشاعرة التي لم تعرف الشهرة أو الاعتراف المؤسسي في حياتها، حولت عزلتها إلى مختبرٍ روحيٍّ وجماليٍّ أعاد تعريف معنى الشعر

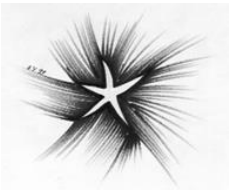
ذاته بوصفه فعلَ معرفةٍ واتحادٍ مع الوجود. لم تكن قصيدتها شكوى ولا حنينًا ساذجًا إلى الماضي، بل بحثًا متواصلًا عن معنى الانسجام بين الكائن والطبيعة، بين اللغة والحياة، بين الإنسان والمطلق.

لقد منحت دوفال صوتًا لتربةٍ صامتةٍ، ورفعت من شأن اللغة البريتونية التي أرادت السلطة الفرنسية أن تبقيها لهجةً منقرضة، فأثبتت أنها لغة قادرة على حمل الفكر والشعر والفلسفة. وهكذا تحوّل شعرها إلى أرشيفٍ وجدانيٍّ للهوية الريفية البريتونية، لم تروّج لنفسها كبطلة ولا كرمزٍ سياسي، بل دعت إلى المصالحة بين الثقافات، وإلى الإصغاء العميق لأصوات الأرض التي تحمل في صمتها حكمة الأبدية.

وفي زمنٍ طغت فيه النزعات الاستهلاكية والمركزية اللغوية، تمثّل قصائد دوفال ودفاترها الشعرية ضميرًا أخلاقيًا وشاعريًا نادرًا؛ فقد رفضت الانخداع بالحداثة الفارغة، وآمنت بأن خلاص الإنسان لا يتحقق في المدن المزدحمة، بل في العودة الصادقة إلى الجذر، إلى الوعي البسيط الذي يرى في كل نبتةٍ أو قطرة مطر سرَّ الخلق بأكمله. كانت تمارس الشعر كما تمارس الصلاة، وترى في الكتابة استمرارًا لعملية الحراثة نفسها: حراثة الوعي واللغة والروح.

إن إرث دوفال اليوم ماثل في أكثر من أربعين دفترًا بخط يدها، يحتوي كلٌّ منها على مئات الصفحات، ومتوافرٌ مجانًا على موقعٍ مخصصٍ لإبداعها. كما أصدرت جمعية أصدقاء دوفال مجموعتها الكاملة وتواصل نشاطاتها للحفاظ على تراثها الإبداعي.

لم تكن أنجيلا دوفال مجرد "شاعرة شعبية"، بل صاحبة موقفٍ من العالم، أعادت الاعتبار إلى الإنسان بوصفه كائنًا متجذرًا في الطبيعة، وإلى القصيدة بوصفها بيتًا للصفاء الإنساني. ومن خلال هذا الصمت النوراني الذي تركته كلماتها، يظل صوتها شاهدًا على أن الشعر الحقيقي قادرٌ على إنقاذ ما تبقّى من جمال الأرض وكرامة الإنسان.



الشاعرة الأمريكية أدريان ريتش:
صوت شعري ضد العنف والهيمنة الإمبريالية

ظهرت موهبة الشاعرة الأمريكية أدريان ريتش (1929–2012) في مرحلة مضطربة من التاريخ الأمريكي، حيث كان العالم يخرج من رماد الحرب العالمية الثانية ويدخل زمن الحرب الباردة، وكانت أمريكا ترسّخ صورتها كقوة عظمى مهيمنة على العالم سياسيًا وثقافيًا.

في هذا المناخ، بدأت ريتش تبرز من قلب المؤسسة الأكاديمية والأدبية الأمريكية، لكنها سرعان ما تمردت عليها، لتصبح من أكثر الأصوات نقدًا للنظام الإمبريالي والذكوري الذي أنتجها.

ولدت ريتش في بالتيمور، لأبٍ يهودي مثقف وأمٍ بروتستانتية موسيقية، وهذا منحها منذ الطفولة تماسًا مع ثنائيات الثقافة الأمريكية: العلم والإيمان، الصرامة والتحسس الفني.

درست في كلية رادكليف العريقة، وتشرّبت أثر الشعر الإنجليزي الحديث، من جيرارد مانلي هوبكنز إلى توماس إليوت، كما تأثرت أيضًا بالرمزية الأوروبية وبعمق القراءة الفلسفية لنيتشه وموريس ميرلو بونتي وسيمون دو بوفوار وعدد مهم من الشعراء والمفكرين،

فكانت شاعرة تنهل من منابع متعددة لكنها منذ بدايتها كتبت بوعي نقدي واضح تجاه كل سلطة فكرية جاهزة.

أطلقت ريتش موهبتها مبكرًا حين فازت عام 1951 بجائزة شعراء ييل الأصغر سنا عن ديوانها الأول تغيير العالم،، الذي اختارهويستن هيو أودن وكتب له المقدمة، ولقد اشار إلى انضباطها الأسلوبي ووضوحها اللغوي. غير أن هذا "الانضباط" نفسه كان القيد الذي تمكنت من تحطيمه لاحقًا،حيث سرعان ما راحت تجربتها تتجه من الدقة الشكلية إلى الانفجار اللغوي والسياسي والتحرر من القيود.

في ستينيات القرن العشرين، ومع تصاعد الحركات النسوية العالمية وكذلك الاحتجاجات ضد حرب فيتنام، وجدت ريتش صوتها الحقيقي، حدث نقلاب مهم بكتابة نصوص تجمع بين الغنائية والفكر، بين السيرة الشخصية والنضال الجماعي. بهذه التحولات، انتقلت منشاعرة ناشئة داخل المؤسسة الأدبية إلى ضمير إنساني عالمي، شاعرة تمزج الجمال بالمسؤولية، واللغة بالموقف الأخلاقي المعارض للحروب العبثية وسياسة بلادها الإمبريالية.

ثيمات الكتابة : من الذات إلى المقاومة

تشكل تجربة أدريان ريتش خريطة فكرية وجمالية ثرية وعميقة، تتقاطع فيها الذات الفردية مع التاريخ والجسد مع السياسة. فمنذ ديوانها الأول

(1951) A Change of World

إلى مجموعتها الأخيرة

(2011) Tonight No Poetry Will Serve

يمكن تتبّع تحوّل ثيماتها بوصفه انتقالًا من البحث عن هوية شخصية إلى وعي جماعي مقاوم، ومن اللغة المنضبطة المقيدة بالنظريات إلى اللغة المحرِّرة.

في المرحلة الأولى (الخمسينيات)، ركزت ريتش على ثيمات الانضباط، النظام، والطموح الأنثوي المكبوت داخل المجتمع الأمريكي المحافظ. قصائد مثل

Aunt Jennifer’s Tigers

تكشف عن امرأة تعيش القهر الصامت وتستعيض عن حريتها بالتطريز، لتتحول الصورة الفنية إلى رمز للأنوثة المقموعة.

في الستينيات والسبعينيات، مع صعود الحركات النسوية والمظاهرات ضد حرب فيتنام، تغيّر مسارها جذريًا. في مجموعتي

(1963) Snapshots of a Daughter-in-Law

(1973) Diving into the Wreck

برزت ثيمات الجسد، اللغة، والتحرر. الغوص في الحطام والنفس الإنسانية كرحلة خطرة في أعماق البحر، غوصًا في طبقات التاريخ والوعي الجمعي، بدأت تبحث عن المرأة المنسية داخل ركام الحضارة الذكورية وكل هذه الأنظمة والسياسات التي ركزت على قيادة الكون من حرب إلى حرب، لخوف من الآخر وعزله أو الهيمنة عليه. هنا ظهرت ريتش كأنها مؤرخة للجرح الأنثوي، أبدعت نصوصًا خلاقة، كتبت لأساطير جديدة تعيد للمرأة مكانها وقداستها وروحها في الخيال الإنساني.

في الثمانينيات والتسعينيات، اتسعت ثيماتها لتشمل المسؤولية الأخلاقية والوعي السياسي العالمي. في An Atlas of the Difficult World (1991)، القارئ لنصوص ريتش سيلاحظ تأملاتها في خريطة الألم الإنساني، من فقر المواطن الأمريكي المهمش إلى حروب الشرق الأوسط، لذلك فقد كتبت عن الهامش الأمريكي والعالمي بضمير كوني. سنلمس أن اللغة في مثل هذه

الكتابات هنا تتجاوز الغنائية والتصوير الوصفي إلى نوع من الشعر الوثائقي، الذي يرصد الظلم ويؤرشف الشهادة والذي يضج بالأسئلة والرفض.

في أعمالها الأخيرة، غلبت نبرة الحكمة الممزوجة بالرفض. انتقلت من الشعر الغنائي إلى النثر الشعري الكثيف، مع وعي فلسفي بلغ ذروته في السؤال: ما الذي تعنيه الحرية في عالم تُدار لغته بالعنف؟كأنها ادركت أن اللغة المهيمنة تصنع الخوف، وأن مهمة الشاعر تفكيك هذه اللغة وكشف عنفها المستتر.

أدريان ريتش لم تكن شاعرة نسوية تبحث عن شهرة بل مؤسسة لمدرسة فكرية جمعت بين النسوية، الوجودية، والسياسة الأخلاقية للشعر. أثرت في أجيال من الشعراء والباحثين عبر العالم، كون كتابتها لم تكتفِ بوصف الواقع، لكنها ناضلت من أجل أن تعيد تشكيله لينعم بالعدل والحرية، جعلت من قصائدها مساحات رحبة للتحرر والمعرفة والاحتجاج في آن واحد.

الجسد الكويري والرفض الأخلاقي للحرب

تتميّز تجربة أدريان ريتش بأنها تجربة امرأة كويرية جعلت من الجسد مساحة للوعي والمقاومة، ولم تتعامل مع المثلية كهوية مغلقة أو معزولة، بل كنافذة لتفكيك كل أشكال القهر التي تمارسها

البُنى الذكورية والسياسية على الإنسان. لذلك نلمس في قصائدها تقنية ولغة تخلقان من الجسد الأنثوي موقعًا للمعرفة، وحقلًا للصراع بين الحب والسلطة، وكذلك بين اللذة والرقابة، وبين اللغة والصمت.

هذا البعد الكويري لم ينفصل عن موقفها السياسي والأخلاقي من الحروب الأمريكية. فقد رأت ريتش في العنف العسكري الأمريكي امتدادًا للعنف الذكوري نفسه، واعتبرت أن الإمبريالية ما هي إلا بنية أيديولوجية واحدة تحكم الجسد كما تحكم الأرض.

في عملها الأشهر الغوص في الحطام (1973)، استطاعت أن تخلق من استعارة الغوص في الحطام إشارة إلى عملية بحث ذاتي وجماعي في أنقاض العالم — عالمٍ صنعه الرجال والحروب والهيمنة والخطط الاستعمارية.

الرحلة إذن تحت الماء مغامرة خيالية، والدهشة فيها أنها أشبه بطقس كشفٍ روحيّ، بحثت فيه الشاعرة عن "الأنثى الغارقة" في التاريخ الذكوري، وعن إمكانية ترميم إنسانيتنا المكسورة وتفكيك قيودنا.

رفضت ريتش كل الحروب التي خاضتها أمريكا، من فيتنام إلى العراق، ورأت أن المؤسسات السياسية والثقافية تشارك في إنتاج خطاب تبريري يزيّف الحقيقة ويصنع سردية كاذبة. لذلك رفضت التكريمات الرسمية، لتؤكد أن الشعر لا يمكن أن يكون تابعًا لسلطة وحشية تمنح دروعًا وشهادات تكريم للشعراء، وباليد نفسها تصنع القنابل وتقتل الأطفال وتجوّع شعوبًا بأكملها.

من مميّزات منطق وأفكار أدريان ريتش رؤيتها للّغة، وأن اللغة نفسها يمكن أن تتحوّل إلى سلاح؛ لذلك فإن مهمة الشاعر هي إنقاذ الكلمات من يد السلطة وإعادتها إلى البشر، واستعادة رونقها بعيدًا عن التبعية والنفاق.

بهذا المعنى، يجب ألا نقرأ أدريان ريتش كصوتٍ نسويّ فحسب، بل كصوتٍ كونيّ كويريّ مقاوم، جعل من الحب والشعر والجسد أشكالًا من العصيان ضد الحروب، وضد كل عنفٍ يُمارَس باسم النظام أو الحقيقة أو حتى الإله.

أدريان ريتش في عيون كلوديا رانكاين:
الشعر كفعل أخلاقي ووجودي

ترى كلوديا رانكاين أن أدريان ريتش لم تكن مجرد شاعرة كبيرة، بل ضمير أخلاقي شكّل وعي أجيال كاملة. في مقدمتها لكتاب Collected Poems

تصف رانكاين تجربة ريتش بأنها مغامرة روحية وسياسية في آن، جعلت من الشعر وسيلة لربط "القطع المكسورة في داخلنا" وربطنا بالآخرين في عالمٍ يتفكك فيه التضامن الإنساني وينعدم التعاطف والرحمة.

منذ بداياتها الجامعية في رادكليف، حيث كانت تشبه "الابنة المثالية للمؤسسة الثقافية الأمريكية"، حتى تحوّلها إلى صوت احتجاجي راديكالي، كانت ريتش تختبر حدود اللغة والمعنى، تستكشف في كل عمل لها جمالات وقدرات ساحرة للغة.

قرأتها رانكاين إلى جانب جيمس بالدوين، ووجدت بينهما اشتراكًا في تفكيك أنظمة الحماية الزائفة التي يتوارى خلفها المجتمع الأبيض الذكوري.

وكما رأى بالدوين أن العنصرية تُفسد أرواح البيض أنفسهم، رأت ريتش أن الصمت عن هذه العنصرية وعن العنف يُفسد إنسانيتنا أيضًا ويحوّل اللغة إلى أداة تبشعة للتواطؤ والنفاق.

أشارت رانكاين إلى أن ريتش، في مقالاتها مثل

When We Dead Awaken

Blood, Bread, and Poetry

جعلت من الشعر ساحة مساءلة: الذات مسؤولة أخلاقيًا، والعلاقات الشخصية لا تنفصل عن بنية السلطة السياسية الاستعمارية. هذا ما يظهر في قصيدتها

"Hunger"

(المهداة إلى أودري لورد)، حيث يتحول الشعور بالذنب إلى وعيٍ مشترك بالمسؤولية.

وتوضح رانكاين أن ريتش بلغت ذروة وعيها في ديوان

(1991) An Atlas of the Difficult World

حيث وسّعت خطابها إلى شمول المهمَّشين والمنسيين، وعبّرت عن ما تسميه الناقدة "العزلة الأخلاقية"، أي شعور الإنسان بأنه تُرك خارج العدالة والتاريخ.

في رأي رانكاين، تمثل أدريان ريتش مدرسة في الشجاعة اللغوية، لو تأملنا ولو بعض النصوص سنلمس أنها كتبت لتربك وتشاكس وتوقظ، لا لتُرضي أو تنافق من أجل تكريم أو جائزة. خلال مسيرتها الشعرية النضالية تمكنت من أن تعيد تعريف الشعر كوسيلة مقاومة ضد العنف، وكفضاء يعيد للغة إنسانيتها، مؤكدة أن لحظة التغيير — كما قالت — "هي القصيدة ذاتها".

أدريان ريتش في عيون سعدي يوسف
تواشج الشعر والمنفى والضمير

حين كتب سعدي يوسف قصيدته «سنوات عشر عجاف» عام 2012، كان يستعيد ذكرى لقاءه مع أدريان ريتش في مقهى بلندن وكان كذلك يؤسّس لحوار إنساني عابر للثقافات بين شاعرين جمعتهما المواقف الأخلاقية أكثر مما جمعتهما اللغة. رأى سعدي في ريتش ملاك الحرية، المرأة التي تضامنت معه حين كان منبوذًا من أبناء وطنه بسبب معارضته للاحتلال الأمريكي للعراق. تلك القهوة المرة التي شرباها معًا، كما قال، رمزًا للمنفى والخذلان والمقاومة، وغدت تلك اللحظة مشهدًا شعريًا مكثفًا عن معنى التضامن في زمن الهيمنة والخوف.

أعجب سعدي يوسف بشجاعة ريتش في مواجهة مؤسسات بلادها الثقافية والسياسية، ورفضها لجوائز رسمية لأنها تصدر عن دولة تمارس القمع داخل وخارج حدودها وفي ترجمته لقصيدتها «زثلاث قصائد سُحاقيّـة» كشف عن امرأةً تحررت من «تفاهة الرجولة» وتعلمنا كذلك كيف نتحرر من هذه التفاهة الثقيلة، كما قال عنها، ومن خضوع المثقف للمؤسسة. وفي المقابل، هذه القصائد تؤكد أن الشعر، حين يكون صادقًا فإنه يتجاوز اللغة والهوية ويصبح

لغة إنسانية واحدة ضد القهر، ضد الحرب، وضد صمت العالم، يحتفي بالجسد ويمجده ويقدس الأنوثة.

الجسد، المنفى، والحنين كعوالم للحرية

في تجربة أدريان ريتش نشعر أن القصيدة بنية مفتوحة، تتجاوز الإيقاع التقليدي وتحلّق في فضاءٍ رحب من التأمل والحركة. لا تجعل لغتها تبحث عن الزخرف والبديع والألحان وفنون البلاغة، بل توظّف هذه اللغة للكشف عن السحر الكامن بداخلها. وسنلاحظ أن إيقاعها ينبع من تردّدات الوعي الداخلي، من الحوار بين الذات المتحرّرة والعالم المقيّد.

يصعب أن نوجز الحديث عن تقنياتها الشعرية في مقال أو دراسة صغيرة، ولكن يمكننا أن نشير إلى أن هذه التقنيات تقوم على بعض العناصر، ونذكر أهمها:

ـ المشهد المتحوّل، حيث تبدأ الصورة من اليومي البسيط ثم تتحوّل إلى سؤال فلسفي أو سياسي.

ـ التكرار والإيقاع الداخلي كأدوات استحضار، أقرب إلى الطقس منه إلى البلاغة، فيتحوّل النص إلى نوعٍ من الصلاة الدنيوية، يفتح اللغة على الوجود الإنساني بكل هشاشته ومجده.

انفتاحها الثقافي والروحي أسهم في تطوير تقنياتها وجعلها واحدة من أكثر الأصوات تركيبًا في الشعر الأمريكي الحديث. كما أن ريتش شاعرة قارئة للفكر الأوروبي والفلسفة الوجودية، ومستمعة للموسيقى والروح الصوفية، لذلك نضج صوتها الصوفي في قصائدها الأخيرة.

ولا ننسى أنها أيضًا شاعرة وناشطة كويرية، جعلت من الجسد مساحة مقاومة وحنينًا دائمًا إلى هوية لا يمكن أن تُحاصَر أو تُقمع. نلمس في شعرها أن الحنين والمنفى ليسا جغرافيين فحسب، بل هما حالتان من البحث عن معنى الألفة والانسجام في عالمٍ تتسع فيه المسافات بين الإنسان وذاته والآخر.

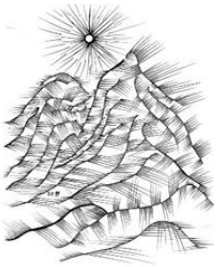
في هذا الفضاء المرتبك والمتغيّر، يتحوّل الجسد إلى وطن، واللغة إلى كيانٍ ليس عفويًا ولا حرًّا، لذلك من المستحيل عودتها نحو الأصل، نحو البراءة التي فقدها العالم.

في سنواتها الأخيرة، ومع تدهور صحتها، ظلّت ريتش تكتب بإصرار، كأنها تتحدّى الصمت بالمزيد من الصراحة والهمس. رحلت عام 2012 في سانتا مونيكا، تاركةً وراءها أكثر من ستين عامًا من الكتابة، وميراثًا فكريًا وشعريًا لا يزال يلهم أجيالًا كثيرة

ومتنوّعة من النساء والرجال الباحثين عن العدالة والصدق في الكلمة.

اليوم، تبدو الحاجة إلى استعادة أدريان ريتش أكثر إلحاحًا من أي وقتٍ مضى. في عالمٍ يُعاد فيه إنتاج الحروب والظلم بلغاتٍ جديدةوتتنامئ وتكبر التيارات العصرية والازية والفاشية ، هنا نحتاج إلى صوت ريتش والذي يذكرنا بأن الشعر مقاومة وأداة لكشف الزيف وفضح القبح و لا يجب أن يكون ترفًا، بل شكلًا من أشكال الدفاع عن العدالة والمساواة، وبأن الحب فعلٌ سياسيّ، والسلام ليس ضعفًا بل شجاعة.

قصائدها غنية بتعابير فنية بديعة، وهي أهازيج نضالٍ وحبٍّ وحرية، ولهذا تبقى أدريان ريتش — حتى بعد رحيلها — واحدة من الأصوات النادرة التي جعلت من الشعر ضميرًا حيًّا للعالم.



قراءة لقصة الصيد من مجموعة (خرائط تخيلية) القصصية للكاتبة الهندية البنغالية: مهاسويتا ديفي

تمثل الكاتبة الهندية البنغالية مهاسويتا دِيفي من الأصوات السردية المهمة في جنوب آسيا؛ فقد كتبت بنبرة مزجت التوثيق بالخيال، وجعلت من أصوات السكان الأصليين والنساء والعمال خرائط للذاكرة والمقاومة. تأسس مشروعها على تتبع البنى المادية للاستغلال، وخاصة الأرض والغابة والملكية والعمل اليومي، وربطتها بعنف الدولة والذكورة والأسواق.

في كتاباتها عمومًا سنلمس حضور ثيمات السيادة الجسدية، ومحاولة البحث عن العدالة من أسفل المجتمعات، وتتأمل طقوس الجماعات كأنها تصنع قوانين بديلة، وخاصة حين تتواطأ المؤسسات الرسمية وتَصمت عن الظلم والقهر. كما تحضر كذلك مفارقة اللغة نفسها: كيف تُروى معاناة الهامش دون تزيين أو مصادرة، ودون صناعة تعاطفٍ وقتي؟

في مجموعة «خرائط تخيلية» بلورت دِيفي هذه الرؤية عبر ثلاث نوفيلات. عندما نتمعن في قراءتها سنجد أن هذه النصوص تضع الجسد في مواجهة اقتصاد الموارد، وتستدعي الأسطورة والطقس لتوليد معرفةٍ مقاومة.

تشتغل القصص على جغرافيا ملموسة؛ تصوِّر الكاتبة القرى والتلال والوديان والطرق وأشجار السال والمهوا، بحيث تجعلنا نشعر أن المكان جهازٌ دراميٌّ يكشف البؤس ويفضح شبكة المصالح والنهب ويستعيد حق المجتمعات المحلية في تعريف العدالة.

هنا نجد مجابهة مشكلات ما بعد الاستعمار تعتمد نقاشًا جادًّا حول قضايا وتفاصيل الأجر والرشوة والنقل والتسعير، وكتبت مهاسويتا دِيفي قصصها ببصيرةٍ نسوية جعلت الحميمي سياسيًّا. في هذا الأفق يمكننا أن نقرأ الجغرافيا كأرشيفٍ للذاكرة، ونقرأ اللغة كأداة مساءلةٍ لخطاب التنمية الشكلية المزيّفة الذي يلمّع القمع ويغطي العنف اليومي.

في القصة القصيرة «الصيد» تتجسد كل هذه العناصر التي لمحنا إليها بحدّةٍ خاصة. فالبطلة ماري أوراوون ابنةُ أمٍّ قبَلية وأبٍ أبيض إنجليزيٍّ غائب، غادر بعد استقلال الهند؛ هنا اختلافُ البطلة منحها حسَّ استقلالٍ ورفضًا للتشييء. يقتحم القرية سمسارُ الأخشاب تهسيلدار سينغ، عارضًا أجورًا زهيدةً وخمورًا ووعودًا، ومطاردًا ماري بوصفها غنيمة. تتسع المطاردة لتفضح بنيات القوة: نرى تواطؤًا محليًّا، قانونًا معطَّلًا، وغابةً تُباع شجرةً شجرة.

تتكئ القصة على طقس جاني باراب، وهو الصيد النسوي الذي يتكرر كل اثنتي عشرة سنة. عند انقلاب اللعبة تتحمس ماري للصيد؛ فالطريدة ليست حيوانًا بل الشخصُ الطامع فيها والذي يهددها لتُسلِّمه جسدها. باستدراجٍ واعٍ إلى صخرةٍ فوق وادٍ سحيق، تسكره، وتلتقط اللحظة التي ينقلب فيها قناعُ الحضارة إلى وجه الحيوان، فتقضي على هذا المطارد الخطر وتستعيد سيادتها وتغتسل كطقسِ ميلادٍ جديد.

ملخصٌ مكثف لفهم هذه القصة:

في كورودا/توهري يرسم القطارُ والتلُّ والوادي مسرحَ الأحداث. ترعى ماري ماشية آل براساد وتبيع ثمار الأرض وتنتزع حقها في المهوا. يصل تهسيلدار ليشتري أشجار السال ويحتكر القطع مستخدمًا المالَ والخمرَ والرشاوى لإخضاع الشيوخ والعمال، ثم يطارد ماري جنسيًّا.

ترفضه وتقاومه، وتَعِده بلقاءٍ يوم العيد. عند دورة النساء للصيد تقوده خلف دَغَلٍ عند الحافة؛ تمنحه السجائرَ والخمر، وحين يكتمل فخُّ الطقس تَهوي ضربتُها بالمنجل. بإخفاء الجثة تُغلَق فرجةُ العنف وتبقى رمزيته: عدالةٌ تنبع من ذاكرة الجماعة حين تغيب الدولة. في الختام تمضي ليلًا عبر التل نحو توهري لتوقظ جاليم وتبحث

عن حياةٍ مفتوحة، مؤكدةً أن الخلاص ليس خاتمةً وردية، بل طريقًا جديدًا وشجاعةً متجددة.

وهكذا إذن تمكنت دِيفي من رسمِ أدبٍ يُعيد تعريف السلام الاجتماعي بوصفه عدلًا ملموسًا وحقوقَ أرضٍ وعمل، وسيادةَ المرأة على جسدها. في هذا النص الأدبي سنشعر أن بساطة الجملة تتحول إلى حُجّةٍ أخلاقية، والأكثر دهشةً جمالياتُ المكان ومشهديةُ الحوارات.

حِرَفية السرد الأدبي، المشهدية ونصرة المهمّشين

تشتغل مهاسويتا دِيفي على تقاطُعٍ لافت بين حِرَفية السرد الأدبي وتقنيات السيناريو السينمائي؛ لذا تبدو قصصها كأنها مكتوبة بكاميرا تتحرك داخل عالمٍ يُرى ويُسمَع قبل أن يُحلَّل. في «الصيد» يظهر ذلك منذ اللقطة/الافتتاحية:

خطّ القطار، تلة كورودا، الوادي الصخري، البامبو الذي يصفع العربات؛ هذه الديكورات تبدو ناطقة ومتحركة، وكذلك أشبه بـ«ستوريبورد» مكاني يؤسِّس لمسار الحركة والتوتّر.

تُنجز دِيفي ما يشبه ميزانسِينًا دقيقًا: ارتفاع/انخفاض، داخل/خارج، كشف/إخفاء؛ هذه التقنية خلقت من التضاريس جهازَ حبكة (التلة

للصعود كشحنٍ درامي، الوادي للمحو كخاتمة عدالة، الصخرة كموضع فخّ).

على مستوى التعريف السريع بالشخصية—أسلوب سيناريوي— تُعرّف ماري بسماتٍ مشهدية مبتعدة عن الوصف الخطابي: طولها، جلدها النحاسي، نظرتها الرافضة، المنجل في يدها، مهارتها في السوق، تفاوضها مع تجّار تورهري، تدخينها، واختيارها خطيبًا مسلمًا؛ كل مشهد يكتب اختلافها بوصفه هوية مُتقاطعة وذات خصوصية.

تُظهر دِيفي مبكرًا قواعد العالم (مهوا/سال/أجور/رشاوى) كي تُقنعنا بأن كل فعلٍ لاحقٍ له تكلفة واقعية، وهي تقنية تشبه «زرع السلاح» في السيناريو؛ إذ يتحوّل المنجل من إشارة أولى إلى أداة حكمٍ طقسي في الذروة.

أما الشرير فيُخلَق بسرعة ودقّة على الطريقة «البوليوودية»: سمسارُ الأخشاب تهسيلدار، نظارات داكنة، قميص صارخ، لغة السوق والرشوة، مطاردة المرأة كامتداد لنهب الغابة. لكن دِيفي لا تتوقف عند هندسة التشويق والمؤامرة؛ فهي تُحمِّل هذا الصراع طبقاتٍ فكرية: الاستغلال، قانون الدولة الغائب/المتواطئ، تواطؤ الوجهاء، وحقّ القبائل في تعريف العدالة.

هنا يشتغل «السينمائي» في خدمة «السياسي»، لنتأمل إيقاع المشاهد القصيرة، القطع بين السوق/الغابة/البيت، وتكثيف التفاصيل الحسية (رائحة الخمر، ثقل أكياس المحصول، خشونة الخيزران)؛ كل هذا جاء من أجل تثبيت حقيقة العالم الذي تُعلن داخله أطروحتها النسوية الشجاعة التحريرية.

تستثمر دِيفي كذلك تقنية المونتاج المعنوي: فالمشهد الاحتفالي (جاني باراب) لا يهدّئ التوتر بل يضاعفه ويقويه، وتضع هزج النساء وأغانيهن في تراكبٍ مع مطاردة تهسيلدار؛ من هنا تنتج جدلية «الطقس/العدالة».

وحين تبلغ الذروة، نجد أنها لم تقدّم «مشهد قتل استعراضيًا»؛ بل تقطع على الإيحاء (رمي الجسد في العتمة، اغتسال ماري)، مما يؤدي إلى منع فرجة العنف؛ تجنبت الكاتبة الإثارة الوقتية الساذجة لكنها أبقت رمزيتها—وهي براعة سردية/سينمائية تُحافظ على أخلاقية النظر.

في الجوهر، وظّفت دِيفي أدوات الفيلم الشعبي—التعريف السريع، رسم الشرير، تصعيد المؤامرة—ثم عكست وظيفتها من أجل شحذ وعيٍ جمعيّ بأن العدالة قد تحتاج مقاومةً حقيقية.

كأن نصّها يهتف في أذن كل امرأة: لا تسمحي لأحد أن يستملك جسدك، دافعي عن نفسك—حتى لو تطلّب الأمر بعض العنف العادل حين تغيب الدولة وتنهار القوانين.

هكذا نلمس «السينمائية» عند دِيفي كوسيلة ليُكتب بها سيادة الجسد وحقّ المهمّشين في صوغ نهاياتهم.

مساءلةٍ وتحليلِ الواقع

يذكّرنا نص «الصيد» بأن الأدب لا يكتفي بعكس الواقع، بل يدخل معه في حوارٍ ومساءلةٍ وتحليل. تبني مهاسويتا دِيفي عالمًا ملموسًا من التفاصيل الدقيقة، مثل: خطّ القطار، الغابة، أجور اليوميات، أشجار السال والمهوا، رشاوى السمسار، وحديث السوق.

هذه العناصر تُستخدم كأدوات كشفٍ لآلية القهر وتطبيعها، إذ تظهر ماري لا كـ«حالةٍ فردية» بل كتمثيلٍ لنساءٍ يُقرأ تهميشهنّ على أنه حقٌّ مكتسَب للمتسلّط؛ فهذا السمسار يرى جسدها امتدادًا لخشبٍ قابلٍ للقطع، وبعض الوجوه في القرية تستسيغ المساومة باسم «الرزق».

يلفت النص انتباهنا بشدّتين متوازيتين: شدّة المشهدية (القطار/التل/الوادي) وشدّة الأخلاق السياسية التي لا تُصرَّح

خطابيًا بل تُبنى من الدليل المادي؛ أي من السعر، والجهد، والعرق، والجوع.

القراءة النافعة إذًا ليست عمليةَ بحثٍ عن «عِبرة» مُعلَّبة، بل تفكيكٌ لبنية العلاقة بين نهب الأرض وتشييء الجسد، وبين القانون الغائب والعدالة التي تُصاغ عرفيًا عند لحظةِ ضرورة.

في كثيرٍ من الواقع الهندي والآسيوي يُطلب من الأدب—ضمنيًا— أن يلمّع عاداتٍ ذكوريةً ويبرّر سطوةَ المؤسسات، ويدفع الفردَ إلى زاوية الخضوع باسم الشرف أو التقاليد. «الصيد» تفلت من هذا القيد: لا تسير خلف سردية «التراث» بوصفه معصومًا، بل تُعيد فحصَه وتفعيلَ ما فيه من قوةِ مقاومة.

تأمّلوا ما يحدث في طقس «جاني باراب»: لا يُستدعى لتزيين الفولكلور؛ يُستدعى كقانونٍ بديلٍ يمنح النساء وكالةً حين تفشل الدولة. تنتقد دِيفي نساءَ القرية اللواتي لا يُمارسن هذا الحقَّ الذي يأتي كلَّ 12 عامًا، ويكتفين بالرقص والأكل والشرب، وكأن الكاتبة تشير إلى ضعفٍ في المنهج النسوي. كما أن دِيفي لا تكتب «بطلةً معجزة»، بل امرأةً تبني سيادتَها من مهاراتٍ يومية: التفاوض، المساومة، الدفاع عن الحقّ ورفض الخضوع، واختيار شريكٍ خارج «النقاء» القبلي.

كما فكّك النصُّ منطقَ «السلام» القائمِ على الصمت؛ فالسلام الذي يقوم فوق جثثٍ مُغطّاةٍ بالقانون ليس سلامًا. بهذا الانحياز تُخرج دِيفي الأدبَ من دور التبشير بالطاعة إلى دور مساءلة السلطة، وتعيد تعريف «التراث» كفضاءٍ يتّسع للنقد والحقوق، لا كقيدٍ على الجسد والاختيار.

تتقاطع قراءاتُ النقّاد لدِيفي على محاور أساسية، ويمكن أن نأخذ أهمَّها كالتالي:

أولًا: قدرتُها على جمع التوثيق بالرمز؛ فهي تُراكم وقائعَ الاقتصاد السياسي للغابة والعمل، ثم تدفعها إلى طبقةٍ طقسية/أسطورية تمنح الفعلَ دلالةً جماعية.

ثانيًا: نسويّتُها العملية—لا الشعاراتية—حيث تُرى السيادةُ الجسدية في أفعالٍ مادية لا في خُطب: المنجل، الاغتسال، المساومة، اختيار الشريك.

ثالثًا: لغتُها «الفقيرة» المتعمّدة؛ جُملٌ مقتصدة تُظهر القسوةَ بلا مساحيق، وتمنح القارئ عبءَ الاستنتاج الأخلاقي.

رابعًا: بناءُ المكان كشخصيةٍ فاعلة—التلّة/الوادي/الصخرة—في كتابةٍ قريبةٍ من سيناريو مدروسِ المشهدية. تحفّظ بعضُهم على

صرامةِ الموقف الأخلاقي الذي يزحزح الحدودَ بين العدالة والعنف، لكن الغالبَ رأى أن «العنف» هنا ليس تمجيدًا، بل تسميةً لملاذٍ أخير في عالمٍ تُغلق فيه الأبواب أمام النساء والمهمّشين. إجمالًا، تُقيَّم دِيفي كصوتٍ يوسّع خرائطَ الهند من الهامش إلى المتن.

الإبداع أداةُ دفاعٍ مدني ضد الظلم والطبقية والعنصرية

في عالمٍ تتصاعد فيه الشعبوياتُ العنصريةُ والسلطويات، وتُقدَّس فيه قوةُ المال والنفوذ كـ«قدرٍ إلهي»، تذكّرنا قصةُ «الصيد» بأن السردَ والإبداعَ الأدبي—بشكلٍ عام—أداةُ دفاعٍ مدني.

يكشف النصُّ خطابًا قديمًا متجدّدًا، حيث يتم تقسيمُ البشر إلى سادةٍ وعبيدٍ بأسماءٍ عصرية—«تنمية»، «استثمار»، «تراث»—تُغطّي افتراسَ الأجساد والأرض. ماري تتحدّى هذه القسمةَ من موقعٍ هشّ، لكنها تستعيد قوةَ تعريفِ ذاتها وحقَّها في النجاة.

القراءة اليوم تستدعي حوارًا مع قوانينِنا ومؤسساتِنا: أيُّ عدالةٍ تُطبَّق حين يكون القانون أعمى أو متواطئًا؟ وأيُّ «سلامٍ اجتماعي» نريد: سلامُ الصمت والخوف، أم سلامُ الحقوق الملموسة؟

إن استعادةَ طقسٍ نسويّ كقانونٍ بديلٍ في القصة ليست وصفةً جاهزة، بل مجازٌ يُطالب بآلياتِ إنصافٍ تصل إلى من تُركوا خارج

أبواب المحاكم والبرلمانات. هكذا تُنبّهنا دِيفي إلى أن إنقاذَ الحياة قد يمرّ، أحيانًا، عبر كسرِ طقوسِ الطاعة.

مهاسويتا دِيفي

مهاسويتا دِيفي (1926–2016) كاتبةٌ بنغالية وناشطةٌ ميدانية، كرّست قلمَها لأصوات السكّان الأصليين والنساء والعمّال. حملت مشروعَها بين السرد والتحقيق الصحفي والعمل الحقوقي؛ وكتبت عن الأرض والغابات والديون القسرية وأجور اليوميات، والتقطت تواطؤَ البيروقراطيات مع رأس المال والذكورية. نالت جوائزَ مرموقة داخل الهند، ووصلت أعمالُها إلى جمهورٍ عالمي عبر الترجمات، وتُدرَّس نصوصُها في مساقات الأدب وما بعد الاستعمار والدراسات النسوية. من أبرز أعمالِها: «دروبَدي»، «رودالي»، «أمّ الألف وأربعمئة وثلاثة وثمانين»، «شوتّي موندا وسهمه»، ومجموعة «خرائط تخيلية» التي تنتمي إليها قصة «الصيد».

لغتُها مقتصدةٌ وشفّافةٌ أخلاقيًا، وتَعتبر الطقسَ والذاكرة العُرفية مصادرَ للشرعية حين يتعطّل القانون. في صلب مشروعِها دعوةٌ إلى عدالةٍ ملموسة: حقوقِ أرضٍ وعمل، وسيادةِ جسدٍ وكرامة، بحيث يصير الأدبُ خريطةً للمقاومة لا مرآةً صامتة.

خاتمة

قناع الرفض والحلم بالسلام والعدالة

حين نتأمل النماذج التي احتواها هذا الكتاب — من فيليس ويتلي إلى مايا أنجلو، ومن روزاليا دي كاسترو إلى كيم هاي . سون، ومن أدريان ريتش إلى مهاسويتا ديفي — ندرك أننا لا نقرأ فقط سيرًا فردية أو تجارب شعرية متفرقة، بل نواجه خريطةً إنسانية من الصعب أن نقول إنها متكاملة، ولكننا سنجد فيها تقاطعاتٍ بين القارات واللغات، والأكثر دهشة حدوث ما يشبه التوحّد في الرؤى حول معنى واحد: أن الكتابة فعل رفضٍ وبحثٍ عن عدالةٍ وسلامٍ داخليٍّ وكونيٍّ.

رغم اختلاف البيئات والظروف، فإنّ ما يجمع بين هؤلاء المبدعات هو روح المقاومة التي لبست أشكالًا مختلفة: مقاومة العبودية، مقاومة الاستعمار، مقاومة النظام الأبوي، مقاومة التهميش والتمييز الطبقي، وأخيرًا مقاومة الاغتراب الروحي الذي تفرضه العولمة. لقد كتبت كل واحدةٍ منهنّ من موقعها في الهامش، لكنها استطاعت أن تجعل من هذا الهامش مركزًا للمعنى، ومن الجرح منبعًا للجمال.

أولًا: المشترك الإنساني بين التجارب

يتبدّى أول خيط جامع في هذه التجارب في قناع الرفض؛ رفضٌ لا يتمثل في الصراخ الشكلي، بل في الوعي. ففيليس ويتلي، مثلًا، واجهت منظومة العبودية بلغةٍ راقيةٍ تخاطب ضمير المستعمِر وتُفكّك منطقه من الداخل، بينما عبّرت روزاليا دي كاسترو عن رفضها للتهميش الثقافي والسياسي للغاليثيين بالكتابة بلغتهم الممنوعة، كما حوّلت الشاعرة الألزاسية لينا ريتر اللهجة إلى رايةٍ للكرامة. أما يوسانو أكيكو فقد أعلنت تمرّدها على تقاليد الشعر الياباني الذكوري بكتابة الجسد والرغبة والحبّ بلا خوف، لتقول بوضوح إنّ الأنوثة ليست ضعفًا، بل معرفةٌ وسلطةٌ ووعي.

إنّ هذا الرفض لم يكن هدفًا في ذاته، بل طريقًا للبحث عن السلام الداخلي، عن تلك المساحة التي تتيح للإنسان أن يتصالح مع ذاته رغم الخراب الخارجي. الشاعرة الفرنسية الريفية أنجيلا دوفال لم تكتب لتهاجم السلطة السياسية، بل لتعيد تعريف معنى الوجود في الطبيعة، لتمنح لغتها قداسةً وإنسانيةً وحياة، وتؤكّد أنّ العودة إلى الجذر البسيط في الأرض واللغة هي الطريق إلى التوازن.

أما الشاعرة الكورية كيم هاي ـ سون فقد حولت الجسد الأنثوي إلى ساحة مواجهة رمزية مع العالم الذكوري، لتقول إنّ السلام لا يأتي من الخارج، بل من استعادة المرأة لجسدها وكينونتها.

ثانيًا: التهميش بوصفه مصدرًا للإبداع

كثير من هؤلاء المبدعات تعرّضن للتنمّر والإقصاء. بعضهن نُعتن بالجنون أو بالعهر أو بالتمرّد المفرط.

بعضهن عشن فقرًا مدقعًا، وبعضهن وُوجهت كتاباتهن بالمنع أو الرقابة أو التجاهل. لكنّ المفارقة أن هذا التهميش لم يقتل أصواتهن، بل زادها عمقًا.

في حالة مايا أنجلو، مثلًا، نرى تحوّل المعاناة الشخصية إلى طاقةٍ إبداعيةٍ هائلة. صحيح أنها، في لحظةٍ ما، تبنّت لغةً أكثر ليونةً ورمزيةً — لغةً رحّبت بها المؤسسات الرسمية الأمريكية — فاعتبرها البعض «تنازلًا» أو «سقطة»، غير أنّ هذا الموقف يمكن قراءته أيضًا كاجتهادٍ لتمرير الصوت في عالمٍ يُغلق أذنيه أمام الغضب الصريح. ناضلت أنجلو وكانت قوية حين آمنت بأنّ الشعر ليس بالضرورة صراخًا، بل قد يكون همسًا يخترق القلوب، ويرى البعض أنها خسرت نضالها عندما فُتحت لها الأبواب السياسية وقبلت الدخول بشروط النظام لا بشروطها هي.

في المقابل، نجد أدريان ريتش نموذجًا آخر من الصلابة الأخلاقية والرفض الجذري. لقد رفضت جائزة الرئيس بيل كلينتون، معلنةً أن بلدها لا يمكن أن يحتفي بالشعر فيما يقتل الأطفال ويغذّي الحروب. كان موقفها تذكيرًا بأن الشاعرة ليست زينةً ثقافية، بل ضميرٌ يقظٌ في وجه السلطة. ومن خلال هذا الرفض الأخلاقي، أعادت ريتش تعريف معنى الالتزام الإنساني، مؤكدةً أن الكلمة لا تُباع، وأن العدالة لا تُجزّأ.

ثالثًا: الحلم بالعدالة والحرية

الحلم بالعدالة هو المحور الذي تدور حوله كل هذه التجارب. لم تكن العدالة بالنسبة إليهنّ شعارًا سياسيًا أو مطلبًا قانونيًا، بل حالةً وجودية تسكن اللغة ذاتها. في شعر ويتلي العدالة هي المساواة الروحية بين البشر أمام الله، وفي شعر دي كاسترو هي الحقّ في أن يتكلّم الهامش بلغته، وفي قصائد أكيكو هي حرية الجسد في الحب، وفي كتابات مهاسويتا ديفي هي إنصاف الفقراء والنساء المقهورات في الهند.

هذه العدالة ليست يوتوبيا مثالية، بل حلم واقعي يكتبه المبدعون والمبدعات عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة للبقاء على قيد الأمل.

إذن سنجد أن كل واحدةٍ من هذه النماذج كانت تعرف أن العالم لا يتغير بين ليلةٍ وضحاها، لكنها كانت تؤمن أن الكتابة يمكن أن تفتح نافذةً صغيرةً في جدار القسوة.

رابعًا: بين القوة والهشاشة

ليس المقصود من هذا العرض تمجيد الكمال أو الادعاء بأن هؤلاء المبدعات لم يضعفن يومًا. على العكس، كثيرات منهنّ مررن بلحظاتِ انكسارٍ أو تناقض. مايا أنجلو، مثلًا، استخدمت أحيانًا لغةً ناعمةً تهادن النظام، ربما بدافع التعب أو الرغبة في الوصول إلى جمهورٍ أوسع. أدريان ريتش واجهت عزلةً فكريةً طويلة بعد رفضها الانخراط في المؤسسات الثقافية الرسمية. روزاليا دي كاسترو عاشت حزنًا عميقًا وانكفاءً داخليًا حتى وفاتها.

لكنّ الضعف الإنساني لا يُنقص من قيمتهن، بل يزيدها صدقًا. فالمبدع الحقيقي لا يعيش في برجٍ معزولٍ من الصرامة الأخلاقية، بل في توازنٍ دائمٍ بين القوة والضعف، بين الغضب والحلم. لذلك، فحتى حين ضعفت بعضهن أو مالت لغتهن إلى التوفيق، فإنّ جوهر تجربتهن بقي وفياً لقضية الحرية.

خامسًا: ضد النظام العالمي الجديد

من خلال قراءة هذه التجارب، يتضح أنّ المسألة لا تخصّ النساء فقط، بل الإنسان عمومًا في مواجهة النظام العالمي الجديد — نظام ما بعد الإنسانية. هذا النظام الذي تُدار فيه الحروب من مكاتب الشركات، وتُصنع فيه الصور والعواطف في مختبرات الإعلام، وتتحكم به حفنةٌ من التجّار والسماسرة وباعة السلاح.

في مثل هذا العالم، تصبح الكتابة موقفًا أخلاقيًا لا جماليًا فقط. فحين ترفض أدريان ريتش جائزة الدولة، أو حين تكتب مهاسويتا ديفي عن عمال الغابات الهنود، أو حين تغني مايا أنجلو عن الحرية السوداء، فإنهنّ لا يكتبن عن ذواتهن فحسب، بل يواجهن بنيةً عالميةً تعيد إنتاج الظلم بأقنعةٍ جديدة.

إنّ هذه الأصوات الآتية من آسيا وأوروبا وأفريقيا والأمريكيتين تكاد تتفق على شيءٍ جوهري: رفض الأبوية، ورفض الذل، ورفض أن يقرّر مصير إنسانيتنا مجموعةٌ من الفاسدين الذين يحكمون العالم باسم النظام أو الربح أو الحضارة.

لقد صارت القصيدة بيانًا أخلاقيًا، والمسرح شهادةً، والقصة فعلَ احتجاجٍ ضدّ فكرة الإنسان المجرّد التي يروّج لها النظام الرقمي المعولم.

سادسًا: مراجعة الذات والأساليب الإبداعية

تدعونا هذه التجارب أيضًا إلى مراجعة أساليبنا الإبداعية وتقنياتنا في الكتابة وفهم اللغة. لقد بيّنت هؤلاء المبدعات أن اللغة ليست أداةً محايدة، بل كائنٌ حيّ يشارك في تشكيل وعينا. علينا نحن الكتّاب العرب أن نتعلّم من جرأتهن كيف نحفر في اللغة لا على سطحها، كيف نستخدمها لا لتزيين الواقع بل لتفكيكه.

الكتابة لا يجب أن تكون زخرفة، بل كشفًا. لا يجب أن نستمر في تكرار ما نعرفه، بل علينا أن نغامر في المجهول. إنّ هؤلاء المبدعات قدّمن دروسًا بليغةً في كيفية تحويل التجربة الشخصية إلى خطابٍ إنسانيٍّ شامل، وفي كيفية جعل اللغة بيتًا للحرية لا قفصًا للزخارف.

إنّ التعدد اللغوي والجغرافي الذي جمعته هذه النماذج يذكّرنا بأنّ الإبداع لا وطن له. فالتجربة الشعرية أو السردية حين تكون صادقة تتجاوز حدود اللغة لتصل إلى جوهر الإنسانية.

من هنا تأتي مسؤوليتنا كمبدعين عرب: أن ننفتح على العالم دون أن نفقد خصوصيتنا، وأن نجعل من الإبداع وسيلةً لبناء الجسور لا لرفع الأسوار.

سابعًا: بعض الاستنتاجات

يجب ألا نفهم أن الكتابة النسوية تعني كتابةً ضدّ الرجل، بل ضدّ كلّ نظامٍ يقتل الحلم ويقمع الحرية.

هي كتابة من أجل الإنسان، من أجل التوازن بين الروح والعقل، بين الجسد والكرامة.

المبدعة التي تكتب وتهمس وتصرخ ليست ضحيةً فقط، بل صانعة معنى.

الهامش الذي وُضعت فيه صار مصدر قوّتها، والظلم الذي وُجّه ضدها تحوّل إلى مادةٍ للرؤية.

النقد مسؤوليةٌ أخلاقية، وليس وظيفة.

علينا أن نتعلّم من مواقف هؤلاء الكاتبات كيف يكون الناقد شريكًا في الحرية لا موظفًا في جهاز الرقابة.

اللغة ساحة مقاومة. من خلال اللغة يمكننا تفكيك السلطة وكشف زيفها، ومن خلالها يمكننا إعادة تعريف الجمال كحقٍّ لا كترف.

السلام ليس استسلامًا. السلام الحقيقي هو ناتج العدالة. لذلك حلمت كل واحدةٍ منهنّ بسلامٍ يقوم على المساواة لا على الصمت.

الإبداع فعلُ تذكيرٍ دائمٍ بالإنسان. في زمنٍ يريد تحويلنا إلى أرقامٍ ومستهلكين، تبقى القصيدة والمسرح والقصة وسائل لإعادة الإنسان إلى مركز العالم.

خاتمة مفتوحة

إنّ هذا الكتاب، في جوهره، ليس سوى دعوةٍ لمراجعة ذواتنا كمبدعين وقرّاء ونقّاد. فهؤلاء النساء اللواتي تحدّين العبودية والفقر والسلطة والاغتراب لم يكنّ بطلاتٍ أسطورية، بل بشرًا مثقلين بالأسئلة والآلام، استخدمن الكتابة لتبقى أرواحهنّ حيّة.

من خلالهنّ نتعلّم أن الضعف لا يُلغي الكرامة، وأن الخطأ لا يُبطل القيمة، وأنّ الجمال الحقيقي هو الذي يولد من الصراع لا من الراحة.

لقد وحّدتهن جميعًا رغبةٌ صافية في العدالة، وحلمٌ بالسلام، وإيمانٌ عميق بالإنسان.

إنّ إعادة قراءة أصواتهنّ عملٌ نقديٌّ، وهو في الوقت نفسه موقفٌ من العالم. ففي زمنٍ تسيطر عليه الأنظمة اللاإنسانية، تُذكّرنا هذه الأصوات بأنّ الكلمة ما تزال قادرةً على مقاومة القبح، وأنّ الشعر والفكر والجمال هي آخر خطوط الدفاع عن إنسانيتنا.

وهكذا، فإنّ إرث هؤلاء الملهمات لا يُختتم، بل يُفتَح على المستقبل. فكلّ قراءةٍ جديدةٍ لهنّ هي استعادةٌ لنبضٍ منسيّ، وكلّ دراسةٍ عنهنّ هي خطوةٌ نحو وعيٍ عالميٍّ أكثر عدلًا ورحمة.

إنّ المبدع الإنساني الحقيقي هو الذي يتعلم كيف يحوّل الصراع إلى معرفة، والجرح إلى جمال، والاختلاف إلى طاقةٍ للسلام.

بهذا المعنى، سوف تظل الكتابة فعلَ نجاةٍ مستمرًّا، ومَن تكتب أو يكتب إنما يقول للعالم: أنا أرفض أن أختفي، وأحلم أن نعيش بكرامةٍ وعدالةٍ وسلام.

English Appendix

The African American Poet Phillis Wheatley: From Slavery to Poetry A Critical in Arabic _

الشاعرة السوداء الأمريكية فيليس ويتلي: من العبودية إلى الشعر

Phillis Wheatley (1753–1784) embodies one of the rare paradoxes in American literary history: a girl captured from West Africa and sold as a slave in Boston, who became the first Black woman to publish a book of poetry in America (1773). She transformed herself from an enslaved body into a free mind that spoke in the language of the oppressor to shake his conscience.

Educated in the Wheatley household, she mastered reading, Latin, and the Bible—but used this knowledge not to please her masters, but to deconstruct their moral hypocrisy. In poems such as On Virtue and To the Right Honorable William, Earl of Dartmouth, she used religious symbolism and classical rhetoric to assert that freedom is a divine gift granted to all human beings, not a privilege bestowed by whites.

At her 1772 "Boston literary trial," Wheatley was forced to prove she had written her own poems before a panel of white men—a scene that encapsulates the violence of racial doubt: the enslaved must prove their humanity before their words are believed. Although she was eventually acknowledged as a poet, she died poor and forgotten only a few years later, in a

nation that boasted of liberty while trading in human lives.

For a long time, Wheatley was forgotten. Only a few—such as Abbé Henri Grégoire in the eighteenth century—recognized her brilliance. Modern scholars like Vincent Carretta and Henry Louis Gates Jr. have since rediscovered her as the earliest root of Black and feminist literature in America.

Her work exposes the contradiction of Western civilization—between the gospel and the whip, the rhetoric of freedom and the practice of enslavement—and reminds us that poetry can .be a quiet but powerful act of resistance

Phillis Wheatley turned language into redemption and faith into a call for justice, becoming an early voice of humanity in an age that sold it at auction.

Rosalía de Castro: The Voice from the Margins that Became Literature

الشاعرة الإسبانية الغاليثية روزاليا دي كاسترو – صوت الهامش الذي صار أدبًا:

Rosalía de Castro (1837–1885) is one of the most important poets of 19th-century Spain and the key voice of the Galician literary revival (O Rexurdimento). Born under difficult circumstances as the illegitimate child of a poor noblewoman and a priest, she grew up in hardship, experiences that shaped her deep sensitivity. At a time when Galician was dismissed as the “language of peasants” and excluded from education and print, she made the radical choice to write poetry in it. Through this act, she transformed a disdained dialect into a literary language.

Her major works – Cantares gallegos (1863), Follas novas (1880), and En las orillas del Sar (1884) – are milestones in Spanish and European poetry. In them she gave voice not only to herself but to the poor, the displaced, and especially to women burdened by poverty and abandonment.

Central themes of her poetry include exile, both geographical and inner; nostalgia, expressed in vivid images of rivers, fields, and village life; death, a constant presence marking human fragility; and identity, tied to language and cultural resistance. Her style combines the rhythms of folk song with existential reflection, using simple language, repetition, and dialogue to create poetry that is both intimate and universal.

Today, Rosalía is studied in Spain, Europe, and the United States, where scholars highlight her role in giving dignity to a marginalized language and community. Yet in the Arab world her work remains almost unknown, overshadowed by canonical Spanish writers like Cervantes or Lorca. This absence reflects the lack of translations of minority European literatures, despite their relevance to questions of marginality and identity that also shape Arab cultures.

Rosalía de Castro was not a bourgeois intellectual, but an ordinary woman who endured poverty and social stigma, and turned that pain into poetry. Her work deserves more critical attention, new translations, and deeper study as a model of how literature from the margins can speak to universal human struggles

Yosano Akiko: A Feminist and Modernist Voice in Japanese Poetry.

يوسانو أكيكو: صوت نسوي وحداثي في الشعر الياباني

Yosano Akiko: A Feminist and Modernist Voice in Japanese Poetry.

Yosano Akiko (1878–1942) is recognized as one of the most influential poets who reshaped modern Japanese literature. Her fame began with the daring collection “Tangled Hair” (Midaregami) in 1901, which revolutionized the classical form of tanka. Traditionally devoted to nature and seasonal themes, the tanka became, in Akiko’s hands, a medium for personal confession and bodily experience. She wrote about love, desire, jealousy, and childbirth, breaking the silence imposed on women.

Her poems were strikingly bold: she used sacred symbols such as the lotus to contrast with the warmth of the body, and she challenged the male spiritual discourse detached from lived experience. In her vision, the female body became the center of poetic experience, an innovation that shocked her contemporaries. She also wrote about motherhood and the physical pains of labor, granting everyday life a new poetic dignity.

Politically, she raised her voice against war in the famous poem “Brother, Do Not Die!” during the Russo–Japanese War, offering a rare humanitarian protest in a society that glorified military obedience. Yet her 1928 journey to Manchuria revealed the limits of her stance: she sympathized with Chinese suffering but did not openly condemn Japanese imperialism,

reflecting the difficulty of reconciling poetry and politics in her era.

Today, Akiko's legacy extends far beyond Japan. She is studied worldwide as a pioneering feminist and modernist, bridging poetry with the body and politics, inspiring generations of women writers. Her verses remain both love songs and protests, reminding us that poetry can transform personal experience into a universal human voice.

Exploring Yosano Akiko's world is an invitation to discover a fearless female voice that liberated the tanka and left an indelible mark on Japanese and world literature.

The Nardal Sisters: Franco-Black Cultural Sphere, Paris 1927–1932

الأخوات ناردال: مهندسات المجال الثقافي الأسود الفرنكوفوني في باريس (1927–1932)

The Nardal sisters—Paulette, Jane (Jeanne), and Andrée—were Martinican intellectuals who, between 1927 and 1932, engineered the first Francophone Black public sphere in Paris. From their Clamart salon they convened writers and musicians from the Antilles, Africa, and the African American diaspora, turning hospitality and translation into political tools. In 1931–32 they launched the bilingual journal La Revue du Monde Noir, a bridge between Harlem Renaissance networks and francophone readers. The journal mixed essays, stories, poetry, and music criticism; translating across French and English, it framed a diasporic ethic of dignity.

Each sister shaped a facet. Paulette theorized an “awakening of racial consciousness,” linking race to gender and class and using French as an instrument of legitimacy rather than assimilation. Jane critiqued Parisian “negro vogue” exoticism—especially the Bal Nègre—arguing for Black women’s agency beyond spectacle. Andrée compared biguine and jazz, warning that stages could strip Creole dance of subtlety.

They prepared the ground for Négritude and later creolization: before manifestos, they built the infrastructure—venue, journal, translations, mailing lists, cross-Atlantic correspondence—through which texts circulated and alliances formed.

Why were they sidelined for decades? Canon-making favored male poets and single-author “great works”; French republican color-blindness

misread their gendered, racial mediation as mere service; wars fractured archives; and postcolonial state narratives elevated male leaders. Recent scholarship and films are correcting the record.

Their lesson is practical: cultural movements require logistics as much as lyricism. The Nardals model a method—design a welcoming space, publish bilingually, curate across genres, defend women's voices, and critique representation while engaging institutions. For writers and curators today, their work shows how to turn translation and programming into power, and how to keep Black modernity from being absorbed as fashion

Paraguayan Poet Susy Delgado: The Poet Who Restored a Voice to the Guaraní Language

الشاعرة الباراغواية سوزي ديلغادو: الشاعرة التي أعادت للغوارانية صوتها ـ تأملات نقدية: حميد عقبي

The Paraguayan/Guaraní Poet Susy Delgado

The Paraguayan–Guaraní poet Susy Delgado is one of the most important voices to have carried the Guaraní language into the realm of modern poetry, preserving its ancient roots while renewing the tools of expression and poetic imagery. Born in 1949, she has built her project on poetry as a home for memory and a means of protecting the collective soul of Indigenous peoples. Her bilingual writing — in Spanish and Guaraní — is not merely an aesthetic choice, but a cultural act of resistance, expressing

anxiety over identity and a desire to save the popular voice from silence and oblivion in a time when languages, arts, identities, and even geographies are disappearing. Her works have been translated into several languages, and she received the National Literature Prize in 2017. Her poems embrace themes such as motherhood, home, memory, childhood, and nature, while wind, silence, and water appear as constant symbols of the movement of the soul. Her verses move slowly, built through cumulative imagery and intimate rituals, creating a transparent world that connects the inner self with the universe. Through this long lyrical breath, Delgado revives the primordial song dwelling in the memory of the grandmother and the land.

Her voice emerged from a diverse cultural scene facing political and economic challenges, yet

deeply attached to life and art. Paraguay — despite limited official support for culture — lives with a vibrant poetic and musical spirit. People write, sing, and celebrate folklore as though song were part of the body. Polka and guarania coexist with poetry and oral tales to form a human mosaic that resists brutality with light. At its core, Delgado's experience is a search for freedom within language: the freedom of the spirit, the freedom of memory, and the freedom for a nation to keep singing. Her poetry thus appears as a natural extension of a people who love the light and believe that poetry — like rivers and wind — can never be stopped.

Kim Hyesoon: Poetry of the Body and Resistance

الشاعرة الكورية الجنوبية كيم هاي ـ سون: قصيدة الجسد والمقاومة

Opening “I’m OK, I’m Pig!” by Korean poet Kim Hyesoon (1955) is like stepping into a world unlike any other. The title itself is shocking, confronting the reader with images that society marks as dirty or lowly, only to turn them into existential and collective metaphors. Today, Kim is one of South Korea’s most important poetic voices. She does not write of love as salvation, nor does she imagine the beloved as a rescuer or source of happiness. Instead, her poetry reshapes the body as a site of struggle—of life and death, of refusal and rebellion.

Her poems can be read as a cry of resistance, a radical form of feminist expression. Yet this is not feminism limited to bold words about desire or embraces. It is deeper, more unsettling: a language that exposes hidden violence within social, patriarchal, and political structures. In her verses, motherhood, death, garbage, and even rats become metaphors of oppression and survival, of human fragility and resilience. She asks what it means to be a woman in a society that demands silence and disappearance, and she answers with a poetry that breaks silence into raw, luminous song.

Much of Kim's global recognition owes to Don Mee Choi, the Korean-American poet and translator who has described Kim's work as "internal yet revolutionary." Through Choi's translations, this poetry has reached

international readers while retaining its strangeness and intensity.

Reading Kim Hyesoon is not a cultural luxury but an urgent aesthetic adventure. Her poems compel us to confront the violence embedded in language, body, and history, and invite us to seek out this singular voice that redefines what poetry can be.

From the Caged Bird to the Poet of Prizes: The Dialectic of Resistance and Co-optation in the Official Trajectory of Maya Angelou

من الإحتجاج والتمرد إلى شاعرة الجوائز : جدلية الرفض والاحتواء ـ الشاعرة الأمريكية السوداء مايا أنجلو

Maya Angelou's poetic voice before 1993 was marked by strength, wonder, and a direct commitment to freedom and resistance against oppression and slavery. In collections such as And Still I Rise (1978) and Phenomenal Woman, she shaped the image of the Black woman as a resilient presence, rising against a history of injustice. Her poems carried bold language, powerful bodily metaphors, and a strong connection to African American memory. Works like Caged Bird and Still I Rise became rallying cries and cultural icons, blending the

feminist with the human, transforming pain into liberation, and celebrating Black identity in the face of marginalization.

Her reading of On the Pulse of Morning at President Bill Clinton's inauguration in 1993 marked a turning point. The tone shifted toward unity, reconciliation, and a broader moral vision. While the poem received enormous public attention, critics noted that it lacked the sharpness and poetic intensity of her earlier work, leaning instead toward official "occasional poetry".

After this moment, Angelou continued writing in a more ceremonial and celebratory register. A clear example is Amazing Peace (2005), which emphasized peace, spirituality, and harmony. The poem is uplifting but distant from the raw

confrontation with racism and the violence of history that defined her earlier voice. Alongside this shift came a wave of recognition—Grammys, the National Medal of Arts (2000), and the Presidential Medal of Freedom (2010)—which secured her place as a national and global icon more than a poet of protest.

Thus, Angelou's trajectory reveals a striking contrast: before 1993, a voice of defiance and freedom; after 1993, a softer, more ceremonial tone, consolidating her as an inspirational figure while moving away from the fiery challenge that first established her.

Suzan-Lori Parks

Fate and Identity in Topdog/Underdog by African American Playwright Suzan-Lori Parks: From the Card Game to the Tragedy of Blood

قدر والهوية في مسرحية الغالب والمغلوب للكاتبة الأمريكية السوداء سوزان . لوري باركس: من لعبة الورق إلى مأساة الدم

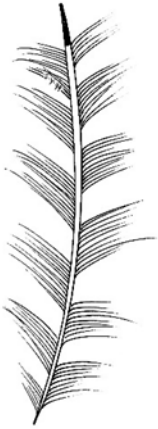
Topdog/Underdog (2001) by African American playwright Suzan-Lori Parks is a landmark in contemporary theater and earned her the Pulitzer Prize for Drama, making her the first Black woman to receive it. The play unfolds in a single setting: a cramped room shared by two brothers, Lincoln and Booth, abandoned by their parents in childhood, locked in constant struggle over money, power, and recognition. Their names carry historical weight—Lincoln (the assassinated president) and Booth (his killer,

John Wilkes Booth)—turning their family conflict into a symbolic reflection of America's violent history.

The central themes include the crisis of Black identity, the fractured family, and the inescapability of fate, where the past repeats itself and assassination is replayed tragically within a Black household. The play also probes troubled masculinity, as each brother seeks validation through money, women, or the con game, only to end in betrayal and bloodshed. Parks's style is marked by rhythmic, repetitive dialogue inspired by blues and hip-hop, transforming language into a performative act that blends dark comedy with tragedy. She uses the confined setting to evoke a sense of entrapment, and the symbolic absence of women (Grace, Cookie, the mother) as a mirror of fragile masculinity and a catalyst for collapse.

The ending, where Booth kills Lincoln, embodies the title: topdog and underdog, a game that inevitably ends in fatality.

Suzan-Lori Parks (b. 1963) stands among the most important voices in modern American theater. Her works, including Venus, In the Blood, and Father Comes Home from the Wars, merge African American experience with national history through experimental forms. Her plays confront marginalization, memory, and survival with a poetic, musical language that makes theater a stage for exposing racial and social wounds.



A Reading of the Alsatian Haiku Experience of Lina Ritter

قراءة في تجربة هايكو الشاعرة الألزاسية/ لينا ريتر

The Alsatian poet Lina Ritter (1888–1981) represents a unique poetic voice that emerged from a borderland suspended between two cultures—French and German—yet refused to dissolve into the narrow geographies of nationalism. Her poetic experience, especially in the Alsatian haiku, expresses a deep human awareness rooted in the land, language, and memory, rather than in flags or political borders. Ritter wrote in both German and her local Alsatian dialect, but she leaned emotionally toward the dialect as the authentic bridge between human beings, nature, and history. Her

project was not a nationalist reaction, but a quest for spiritual and cultural peace in a region scarred by wars—an approach aligned with the humanistic ethics she and her husband embodied through their rejection of Nazism. Her haiku forms are moments of contemplation drawn from the details of everyday life: the river, the wind, trees, rain, seasons, the silence of homes, and the songs of the countryside. Nature in her poetry is both an aesthetic backdrop and a living being—a breathing memory of Alsace and its inner serenity. Ritter adopted the structure of Japanese haiku and reshaped it through an Alsatian spirit that blends folk wisdom, contemplative flashes, and gentle irony. In her hands, a short poetic line becomes a mirror of human temperament, a small lesson in dignity, or an invitation to discover beauty in the subtlest forms of life.

Her themes reveal a strong presence of the mother tongue as the “symbolic mother of the people,” and a rejection of forgetting one’s roots under the pressure of cultural centralization. They also reveal an organic bond with the land and rural time. What distinguishes her work is that she does not glorify the past; instead, she searches for the simple human spirit in the patience of roses, the stubbornness of the wind, and the wisdom of riverbanks. Thus, through her poetry, Ritter embodies the soul of Alsace: the beauty of nature, the sincerity of rural life, and the loyalty of a people to their dialect and history—through the fewest words and the deepest of meanings.

A Reading of the Poetic Experience of the Breton–French Poet Anjela Duval

قراءة في تجربة الشاعرة البريتونية الفرنسية/ أنجيلا دوفال

The Breton poet Anjela Duval (1905–1981)

represents a unique poetic voice that emerged from the rural margins into the wider European poetic memory—a quiet voice, yet one of profound resonance. She lived as a peasant on her isolated farm in Brittany, in the northwest of France, bound to the land in both body and spirit, almost to the point of fusion. Remarkably, she did not begin writing until her fifties, after a long life spent working the fields and caring for her aging parents. Even so, her poetic experience was born mature, grounded in contemplation of nature, existence, language, and the human condition.

Duval wrote in her mother tongue, Breton, one of the Celtic languages long marginalized by the French state in favor of linguistic centralization. Language formed the core of her poetic mission; for her, it was not merely a means of expression, but an identity, a destiny, and a collective memory. Throughout her hundreds of poems, we encounter a persistent celebration of language and land, and an insistence that a person has the right to love their tongue and their soil without shame, and without submitting to cultural dominance that erases identity and silences origins.

Her poetry can be distilled into four central themes:

- The land as mother and home,
- Spirituality rooted in contemplation,
- Loss and solitude as conditions for inner vision,

.Belonging as an act of resistance.

Her heart carried an early emotional wound that never fully healed, yet she transformed her disappointment into poetic clarity and her deprivation into inner strength. And though she chose a life of poverty, austerity, and simplicity, she offered future generations new hope in their language and heritage.

Her poems are distinguished by simplicity of form, clarity of image, musical inner rhythm, and an organic metaphor through which nature becomes a mirror of the self. The poetry of Anjela Duval stands as testimony that a true poem can grow from the soil, not only from academic halls; that linguistic and cultural identity can be reclaimed through the word; and that a poet—even from a remote farmhouse—can speak for a people, a spirit, and an entire horizon of dreams.

Adrienne Rich: A Poetics Against Violence and Silence

الشاعرة الأمريكية المتمردة . أدريان ريتش: صوت شعري ضد العنف والهيمنة .

Adrienne Rich (1929–2012) stands as one of the most transformative poetic voices of the twentieth century. Her work maps a trajectory from the formal discipline of early verse toward a radical, liberating language that sought to dismantle the boundaries imposed by patriarchy, empire, and the politics of fear.

Rich's poetry evolves through scenes—vivid images that expand into social and historical critique. A clock without hands, a woman braiding another's hair, a child under bombardment: each fragment becomes a lens for interrogating systems of oppression. Her

style merges lyric intensity with declarative, almost philosophical statements, making her poems feel at once intimate and political, aesthetic and ethical.

Central to Rich's vision is resistance. She opposed American wars from Vietnam to Iraq, condemned imperial violence, and denounced how institutions—governments, academies, even language itself—collude in silencing truth. Her refusal of the National Medal of Arts in 1997 exemplifies her insistence that art cannot be a decoration on the table of power.

What emerges in her late work, often criticized for its directness, is an urgent ethical testimony. Here, Rich confronts what might be described as the "deep systems" governing global life: structures that create nations, committees, and international bodies as façades, while sustaining

hidden violence. Against this shadowy world order, Rich posits poetry as liberative speech—reminding us of all we are in danger of losing. Her voice affirms that words are never innocent; they carry responsibility. Silence, too, can be complicit. In making language tremble with both grief and defiance, Rich creates what can only be called a sacred humanism: a poetics of witness, of solidarity, and of courage in the face of global powers that fracture our humanity and corrupt our tongues into fearful, cowardly speech.

Indian writer Mahasweta Devi: Writing that champions women and justice from India's margins — A critical reading of one of her short-story collections, Imaginary Maps

الكاتبة الهندية مهاسويتا دِيفي:
كتابة تنتصر للنساء العدالة من الهامش الهندي،
قراءة نقدية في أحدى مجموعتها القصصية خرائط متخيَّلة

Mahasweta Devi crafts literature on the seam between storytelling and reportage: the voices of Adivasis, working women, and the precarious poor become maps of memory and resistance. She tracks the material structures of exploitation—land, forest, property laws, day-wages—and links them to state and patriarchal violence. Her feminism is radical: bodily sovereignty, justice from below, and ritual as an alternative law when institutions collude. The

simplicity of her sentences is an ethical choice that renames the world from the perspective of the oppressed and lets fact itself do the rhetorical work.In “The Hunt” from Imaginary Maps, Devi draws the geography of Kuruda/Tohri—a hill, a ravine, a rock, a train—and the local economy of sal and mahua. The protagonist Mary Oraon, daughter of an Adivasi mother and an absent white father, works, bargains, and refuses to be bought with a sari or to have her fate dictated. Tehsildar Singh, a timber broker, arrives to buy trees and, by way of cheap wages, liquor, and bribes, to “buy” bodies too—setting a conflict between economic plunder and patriarchal violence. On Jani Parab, the women’s hunt held every twelve years, Mary lures him, reverses the game, and makes the predator the prey: the machete falls, the body drops into the ravine, she bathes, and returns to

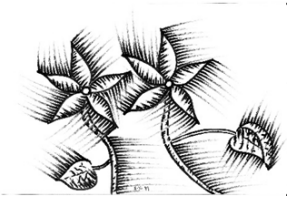
the festival's fire and song. Thus ritual becomes alternative justice, and the body becomes a site of sovereignty rather than spectacle. The text's aesthetics hinge on linguistic economy, an oral cadence, and spatial cartography that generates meaning: the hill for ascent, the ravine for erasure, the rock as snare, the train as passing witness. The title "The Hunt" is redefined: not hedgehogs or hares, but the true beast is the patriarchal/economic exploiter.

Born in 1926, Devi wrote in Bangla and reached global readership through translation, especially via Gayatri C. Spivak. Key works include "Draupadi," "Rudaali," "Hazaar Chaurasi Ki Maa," "Chotti Munda and His Arrow," and the collection Imaginary Maps. She received the Jnanpith, Padma Vibhushan, and Ramon Magsaysay awards, and was shortlisted for the Man Booker International. Her project braids

custom with law, ritual with politics, memory with the political economy of land; “social peace” arrives only as concrete justice—land and labor rights and grassroots solidarity shaping a fair citizenship from the margins inward.

حميد عقبي

أديب وناقد ومخرج سينمائي مقيم في باريس



سيرة إبداعي~ة موجزة
Hamid Oqabi
(حميد عقبي)

حميد عقبي، كاتب وناقد، فنان تشكيلي ومخرج سينمائي ومسرحي يمني مقيم في باريس.

يعمل منذ سنوات على مشروع متعدد الحقول يدمج بين الأدب، والفنون البصرية، والسينما، والعمل الثقافي العام.

يكتب بعين سينمائية واضحة، وبلغة تمزج الحسّ التهامي اليمني بالخبرة العربية الواسعة، ويشتغل على موضوعات الذاكرة، المنفى، الهجرة الداخلية والخارجية، والهوامش الاجتماعية والثقافية.

أنجز عقبي عشرة أفلام قصيرة، وشارك بها في مهرجانات عربية وأوروبية، كما أقام عشرة معارض تشكيلية في باريس ومدينة كون ـ النورماندي، مقدّمًا رؤية بصرية تميل إلى التعبيرية، وتقاطعاتها مع الجسد والذاكرة والمكان.
في الأدب، يمتلك رصيدًا واسعًا يشمل:
ست مجموعات قصصية
ثمانية أعمال شعرية
تسعة عشر نصًا مسرحيًا
سبعة وعشرون رواية، بينها سبع روايات مكتوبة بتقنية خمسين فصلًا في مئة كلمة
ثلاثة عشر كتابًا في النقد السينمائي
خمسة عشر كتابًا في النقد الأدبي

تُرجمت بعض كتبه ونصوصه لعدة لغات كالإنجليزية والألمانية والفرنسية.

له ديوان ربما الخلل في نجومنا مترجم للألماني ورواية الشجرة الأم مترجمة للإنجليزية وأربع نصوص مسرحية للإنجليزية وكذلك كتاب نقدي تُرجم أيضًا للإنجليزية.

نشر ثلاثة كتب باللغة الفرنسية.
نشر ثلاثة كتب نصوص سيناريو لأفلام طويلة غير منفذة.
أسّس ويرأس المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح، الذي بات منصة فاعلة للتواصل الثقافي بين المبدعين العرب والوسط الفني الأوروبي، وقدم عبره مئات الندوات والأمسيات والحوارات النقدية.

يميل عقبي في فنه وكتابته إلى التجريب، سواء في البناء الروائي، أو في اللغة، أو في مقاربة السرد بوصفه مساحة للحفر في الذات الفردية والجماعية. لا ينتمي إلى مدرسة واحدة، لكنه يتنقل بين الأجناس بروح باحث وفضول شاعر، ويعتمد في أعماله على صوت إنساني قريب من الناس، وعلى رغبة في كشف المناطق المهملة من الوجدان اليمني والعربي.

تقوم تجربته على فكرة أساسية:
أن الثقافة فعل مقاومة، وأن الإبداع يمكنه أن يفتح نافذة صغيرة في وجه العتمة، مهما كانت قاسية.

له قناة ثقافية نشطة على يوتيوب، تتوفر فيها مئات المواد الثقافية والإبداعية وأنشطة المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح.

https://www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi

Brief Creative Biography

Hamid Oqabi

(حميد عقبي)

Hamid Oqabi is a Yemeni writer and critic, visual artist, and film and theatre director based in Paris. For many years, he has been working on a multidisciplinary project that brings together literature, visual arts, cinema, and cultural practice.

He writes with a distinctly cinematic eye and a language that blends the Tehami Yemeni sensibility with a broad Arab cultural experience. His work often explores themes of memory, exile, internal and external migration, and social and cultural margins.

Oqabi has directed ten short films that have been screened at Arab and European festivals. He has also held ten visual art exhibitions in

Paris and in Caen, Normandy, presenting an expressive visual approach that intersects with the body, memory, and place.

In literature, his body of work includes:

- Six short story collections
- Eight poetry books
- Nineteen theatrical texts
- Twenty-seven novels, including seven written using the "50 chapters × 100 words" technique
- Thirteen books on film criticism
- Fifteen books on literary criticism

Some of his books and texts have been translated into several languages, including English, German, and French. His poetry collection Perhaps the Flaw Is in Our Stars has been translated into German, his novel The Mother Tree into English, along with four theatrical texts and one critical book translated into English as well.

He has published three books in French and three books consisting of screenplays for feature-length films that have not yet been produced.

Oqabi is the founder and president of the Arab-European Forum for Cinema and Theatre, which has become an active platform for cultural exchange between Arab creators and the European artistic scene. Through this forum, he has organized and presented hundreds of seminars, cultural evenings, and critical dialogues.

In his art and writing, Oqabi is drawn to experimentation—whether in narrative structure, language, or in approaching storytelling as a space for probing both individual and collective experience. He does not belong to a single school, but moves freely between genres with the spirit of a researcher and the curiosity of a

poet. His work relies on a human voice close to everyday life and on a desire to uncover neglected areas of Yemeni and Arab emotional and cultural experience.

His creative vision is grounded in a core belief: that culture is an act of resistance, and that creativity can open a small window of light in the face of darkness, no matter how harsh.

He also runs an active cultural YouTube channel featuring hundreds of creative and cultural materials, as well as the activities of the Arab–European Forum for Cinema and Theatre: https://www.youtube.com/@aefctarabeuropean-hamidoqabi