الجوبة

- كيف كتب جبير المليحان قصصه القصيرة؟
- الشاعر علي الحازمي والوعي بذاكرة النص
- قراءة في رواية السدرة للكاتبة أسماء بوخمسين
- مواجهات: الشاعر عبدالله الرشيد

◀ دراسات ونقد، شعر، قصص

◀ معاشي ذوقان العطية: حكاية فتى عصامي من الجوف

84

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

لائحة برنامج نشر الدراسات والإبداعات الأدبية والفكرية ودعم البحوث والرسائل العلمية في مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

١- نشر الدراسات والإبداعات الأدبية والفكرية

يهتم بالدراسات، والإبداعات الأدبية، ويهدف إلى إخراج أعمال متميزة، وتشجيع حركة الإبداع الأدبي والإنتاج الفكري وإثرائها بكل ما هو أصيل ومميز.

ويشمل النشر أعمال التأليف والترجمة والتحقيق والتحرير.

مجالات النشر:

أ - الدراسات التي تتناول منطقة الجوف ومحافظة الغاط في أي مجال من المجالات.

ب- الإبداعات الأدبية والفكرية بأجناسها المختلفة (وفقاً لما هو مبيّن في البند «٨» من شروط النشر).

ج - الدراسات الأخرى غير المتعلقة بمنطقة الجوف ومحافظة الغاط (وفقاً لما هو مبيّن في البند «٨» من شروط النشر).

شروطه:

١- أن تتسم الدراسات والبحوث بالموضوعية والأصالة والعمق، وأن تكون موثقة طبقاً للمنهجية العلمية.

٢- أن تُكتب المادة بلغة سليمة.

٣- أن يُرفق أصل العمل إذا كان مترجماً، وأن يتم الحصول على موافقة صاحب الحق.

٤- أن تُقدّم المادة مطبوعة باستخدام الحاسوب على ورق (A4) ويرفق بها قرص ممغنط.

٥- أن تكون الصور الفوتوغرافية واللوحات والأشكال التوضيحية المرفقة بالمادة جيدة ومناسبة للنشر.

٦- إذا كان العمل إبداعاً أدبياً فيجب أن يتّسم بالتميّز الفني وأن يكون مكتوباً بلغة عربية فصيحة.

٧- أن يكون حجم المادة - وفقاً للشكل الذي ستصدر فيه - على النحو الآتي:

- الكتب: لا تقل عن مئة صفحة بالمقاس المذكور.
- البحوث التي تنشر ضمن مجلات محكمة يصدرها المركز: تخضع لقواعد النشر في تلك المجلات.
- الكتيبات: لا تزيد على مئة صفحة (تحتوي الصفحة على «٢٥٠» كلمة تقريباً).

٨- فيما يتعلق بالبند (ب) من مجالات النشر، فيشمل الأعمال المقدمة من أبناء وبنات منطقة الجوف، إضافة إلى المقيمين فيها لمدة لا تقل عن عام، أما ما يتعلق بالبند (ج) فيشترط أن يكون الكاتب من أبناء أو بنات المنطقة فقط.

٩- يمنح المركز صاحب العمل الفكري نسخاً مجانية من العمل بعد إصداره، إضافة إلى مكافأة مالية مناسبة.

١٠-تخضع المواد المقدمة للتحكيم.

٢- دعم البحوث والرسائل العلمية

يهتم بدعم مشاريع البحوث والرسائل العلمية والدراسات المتعلقة بمنطقة الجوف ومحافظة الغاط، ويهدف إلى تشجيع الباحثين على طرق أبواب علمية بحثية جديدة في معالجاتها وأفكارها.

(أ) الشروط العامة:

١- يشمل الدعم المالي البحوث الأكاديمية والرسائل العلمية المقدمة إلى الجامعات والمراكز البحثية والعلمية، كما يشمل البحوث الفردية، وتلك المرتبطة بمؤسسات غير أكاديمية.

٢- يجب أن يكون موضوع البحث أو الرسالة متعلقًا بمنطقة الجوف ومحافظة الغاط.

٣- يجب أن يكون موضوع البحث أو الرسالة جديدًا في فكرته ومعالجته.

٤- ألا يتقدم الباحث أو الدارس بمشروع بحث قد فرغ منه.

٥- يقدم الباحث طلبًا للدعم مرفقًا به خطة البحث.

٦- تخضع مقترحات المشاريع إلى تحكيم علمي.

٧- للمركز حق تحديد السقف الأدنى والأعلى للتمويل.

٨- لا يحق للباحث بعد الموافقة على التمويل إجراء تعديلات جذرية تؤدي إلى تغيير وجهة الموضوع إلا بعد الرجوع للمركز.

٩- يقدم الباحث نسخة من السيرة الذاتية.

(ب) الشروط الخاصة بالبحوث:

١- يلتزم الباحث بكل ما جاء في الشروط العامة (البند «أ»).

٢- يشمل المقترح ما يلي:

- توصيف مشروع البحث، ويشمل موضوع البحث وأهدافه، خطة العمل ومراحله، والمدة المطلوبة لإنجاز العمل.
- ميزانية تفصيلية متوافقة مع متطلبات المشروع، تشمل الأجهزة والمستلزمات المطلوبة، مصاريف السفر والتنقل والسكن والإعاشة، المشاركين في البحث من طلاب ومساعدين وفنيين، مصاريف إدخال البيانات ومعالجة المعلومات والطباعة.
- تحديد ما إذا كان البحث مدعومًا كذلك من جهة أخرى.

(ج) الشروط الخاصة بالرسائل العلمية:

إضافة لكل ما ورد في الشروط الخاصة بالبحوث (البند «ب») يلتزم الباحث بما يلي:

١- أن يكون موضوع الرسالة وخطتها قد أقرّا من الجهة الأكاديمية، ويرفق ما يثبت ذلك.

٢- أن يُقدّم توصية من المشرف على الرسالة عن مدى ملاءمة خطة العمل.

الجوبة

ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

هيئة النشر ودعم الأبحاث

د. عبدالواحد بن خالد الحميد رئيسًا

أ. د. خليل بن إبراهيم المعيقل عضوًا

أ. د. مشاعل بنت عبدالمحسن السديري عضوًا

د. علي دبكل العنزي عضوًا

محمد بن أحمد الراشد عضوًا

أسرة التحرير

إبراهيم بن موسى الحميد **المشرف العام**

محمود الرمحي **محررًا**

محمد صوانة **محررًا**

الإخراج الفني: خالد الدعاس

مسئول التوزيع والاشتراكات: أحمد محسن الفالح

المراسلات: هاتف: ٦٢٦٣٤٥٥(١٤)(٩٦٦+)

ص.ب ٤٥٨ سكاكا الجوف - المملكة العربية السعودية

www.alsudairy.org.sa | aljoubahmag@alsudairy.org.sa

ردمد ISSN 1319 - 2566

سعر النسخة ٨ ريالات - تطلب من فروع

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

الاشتراك السنوي للأفراد ٥٠ ريالًا والمؤسسات ٦٠ ريالًا

مجلس إدارة مؤسسة عبدالرحمن السديري

فيصل بن عبدالرحمن بن أحمد السديري رئيسًا

زياد بن عبدالرحمن السديري العضو المنتدب

عبدالعزيز بن عبدالرحمن السديري عضوًا

عبدالواحد بن خالد الحميد عضوًا

خليل بن إبراهيم المعيقل عضوًا

مشاعل بنت عبدالمحسن السديري عضوًا

سلمان بن عبدالمحسن السديري عضوًا

أحمد بن سلطان بن عبدالرحمن السديري عضوًا

طارق بن زياد بن عبدالرحمن السديري عضوًا

سلطان بن فيصل بن عبدالرحمن السديري عضوًا

محمد بن سلمان بن عبدالرحمن السديري عضوًا

قواعد النشر

١-أن تكون المادة أصيلة.

٢-لم يسبق نشرها ورقيًا أو رقميًا.

٣-تراعي الجدية والموضوعية.

٤-تخضع المواد للمراجعة والتحكيم قبل نشرها.

٥-ترتيب المواد في العدد يخضع لاعتبارات فنية.

٦-ترحب الجوبة بإسهامات المبدعين والباحثين والكتّاب، على أن تكون المادة باللغة العربية.

«الجوبة» من الأسماء التي كانت تُطلق على منطقة الجوف سابقًا.

المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة والناشر.

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

يُعنى المركز بالثقافة من خلال مكتباته العامة في الجوف والغاط، ويقيم المناشط المنبرية الثقافية، ويتبنّى برنامجًا للنشر ودعم الأبحاث والدراسات، يخدم الباحثين والمؤلفين، وتصدر عنه مجلة (أدوماتو) المتخصصة بآثار الوطن العربي، ومجلة (الجوبة) الثقافية، ويضم المركز كلًا من: (دار العلوم) بمدينة سكاكا، و(دار الرحمانية) بمحافظة الغاط، وفي كل منهما قسم للرجال وآخر للنساء. ويتم تمويل المركز من مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية.

Alsudairy1385 0553308853

العدد ٨٤ - صيف ١٤٤٦هـ (٢٠٢٤م)

المحتويات

الافتتاحية ٤

دراسات ونقد: كيف كتب جبير المليحان قصصه القصيرة؟ قراءة نقدية في عالمه القصصي - أحمد بوقري... ٦

الشاعر علي الحازمي والوعي بذاكرة النص - بكر منصور بريك ١٥

القفلة المضمرة في مجموعة «وجف كل شيء» لـ محمد مدخلي - مريم الحسن ١٨

أنصاف مجانين.. رواية خارج المألوف - محمود قنديل ٢١

زينب عفيفي تتلمس جوهر الحياة في رواية «عملية تجميل» - شريف الشافعي ٢٥

ورقة حجر لأحمد بوقري..النظام الشعوري والجماليات الإدراكية في القصة القصيرة - د. محمد سليم شوشة ٢٩

بلاغة التخيل التاريخي في الرواية زوجة الملوك الثلاثة أنموذجا - الحسين الكرومي ٣٦

قراءة في رواية السدرة للكاتبة أسماء بوخمسين: بعض ما يغشى السدرة - عبدالله محمد العبد المحسن . ٤٤

ثلاثية العشق العربي: الصقر والأمل وربيع الدم - د. سلطان الزغول ٥٢

ألما للنوبلي جان ماري غوستاف لوكليزيو البحث عن تاريخ الأسلاف - سعيد بوكرامي. ٥٧

نفثاتٌ عذريّة في ديوان الطائر المهاجر للرمحي - د. إبراهيم الدّهون ٦٢

نصوص: حفاة تحت الشمس - د. سعاد فهد السعيد ٦٦

شاعرة المقهى - د. أحمد اللهيب ٧٠

هبوطٌ مفاجيءٌ - رشا نعمان حسين ٧٣

اتصال هاتفي.. خلف السنين - أميرة حمدان ٧٦

بَيْني.. وبَيْني - أحمد إبراهيم البوق ٧٧

دقات الحنين - السمّاح عبدالله ٧٨

بِمَاذَا عَادَت السَّبْعونَ عُذْرًا - حامد أبو طلعة ٧٩

أزف الحبة للمنقار - مصطفى ملح ٨٠

بَـراءَة - علاء الدين حسن ٨٢

فاكهةُ الهوى - توفيق حميد البكري ٨٣

سلمت يا جوفُ - د. هياء بنت عبدالرحمن السمهري ٨٤

وَرْدَة - د. خالد برادة ٨٥

مواجهات: حوار مع الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد - حاوره: عمر بوقاسم ٨٦

نوافذ: معاشي ذوقان العطية: حكاية فتى عصامي من الجوف حارب في فلسطين - د. عبدالواحد بن خالد الحميد ... ٩٥

معاشي ذوقان العطية تجربة حياتية جديرة بالتأمل - محمود الرمحي ١٠١

المجالس الثقافية في منطقة جازان - محمد القشعمي ١٠٧

عن الهشاشة الأخلاقية قراءة في كتاب: «هشاشة بيضاء صعوبة أن يتحدث البيض عن العنصرية» - صفية الجفري ١١١

«الأقصوصة».. محاولة أخيرة لإرساء القواعد، ووضوح الجنس الأدبي - كاظم الخليفة ١١٧

تيارات المسرح السعودي: من «الظالم لنفسه» إلى «زرقاء اليمامة» - رفقة أومزدي ١٢١

حط الرحال تحت شجرة الكلام - محمد علي حسن الجفري ١٢٥

شهادات: كتبت لأعيش حيوات أخرى تعيد لي دهشة الوجود الأولى - صباح فارسي ١٢٩

قراءات ١٣٣

الصفحة الأخيرة: اللغة سرُّ الإبداع ووجهه المضيء - ملاك الخالدي ١٣٦

زينب عفيفي تتلمس جوهر الحياة في رواية «عملية تجميل»

ورقة حجر لأحمد بوقري..

حوار مع الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد

معاشي ذوقان العطية: حكاية فتى عصامي من الجوف حارب في فلسطين

لوحة الغلاف: للفنانة سكينة الشريف.

افتتاحية العدد

■ إبراهيم بن موسى الحميد

إنَّ أي إصدار ثقافي لا يمكن له أن يستمر بلا أجنحة، أو مظلة، تمكّنه من السير والاستمرار، وإنَّ أهم ركن في النشر الثقافي هو الكاتب الذي يتواصل مع المجلة ويعرض منتوجه الإبداعي والثقافي على صفحاتها، وصولًا إلى الركن الأساس، وهو القارئ الذي يصل إلى المجلة ويتابعها أينما كانت ورقية أو إلكترونية.

لقد كانت مجلة الجوبة خلال مسيرتها كما أراد لها مركز الأمير عبدالرحمن السديري الثقافي، وساعد دعم وإشراف هيئة النشر المجلة على تحقيق رؤية وأهداف مؤسسيها، وعديد من المبدعين في النشر والوصول إلى قرائهم في كل مكان، فكانت كتاباتهم ومنشوراتهم التي يتحفوننا بها إبداعيةً ومتنوّعةً، تتفاعل مع الجديد والمفيد، وتصور مدى التطور والتواصل الذي يمثله الإنتاج الثقافي، وبخاصة الشباب الذين لم يقفوا عند شكل معين من أشكال الكتابة الإبداعية والبحثية؛ بل أوجدوا العديد من الأشكال؛ وها هو عطاؤهم يستمر ويتواصل.

وإذا كان هنالك من رابط خفي بين الكتابة الإبداعية بمختلف فنونها، فإن الجوبة تحاول تشجيع ذلك وإبرازه. وخلال السنوات الماضية نزداد قناعة بأهمية العمل الثقافي بشكل عام وعمل المجلة واستمراريتها، وبخاصة مع بروز المجلة منذ أعدادها الأولى كنافذة يطل منها المبدعون للتلاقي مع الجمهور العريض المتابع للشأن الثقافي، والذي ينتظر الجديد في كل إصدار؛ ما يزيد من مسؤولية المجلة ودورها كأي إصدار ثقافي، وبالتالي فإن للمجلات الثقافية دورًا مهما في توثيق المشهد الثقافي، كما أنها تعد مصدرًا قيّما للباحثين والمهتمين؛ إذ توفر محتوىً غنيًا بالدراسات والمقالات التي تعكس جوانب مختلفة من الأدب والثقافة..

إن ظهور المجلات الثقافية كان علامة فارقة في مسيرة الأدب والثقافة، تَمكِّن من خلالها المبدعون الشباب والمخضرمين من إيجاد منابر يلتقون فيها، إضافة إلى ما وفرته هذه المجلات من بيئة جاذبة لاستنهاض همم المبدعين للمشاركة بمقالاتهم ونصوصهم الإبداعية، وإذا كان العديد من المثقفين يبدون شكاواهم من شللية تواجههم في بعض المؤسسات الثقافية، فقد وفرت هذه المجلات المكان الأنسب لإبراز الإبداع مجردًا، وهذا ما وفر وسيلة جيدة للتوثيق والنشر؛ ولهذا أصبحت المجلات ومنها مجلة الجوبة إحدى المرجعيات التوثيقية لمرحلة من عمر الثقافة المحلية والعربية؛ إذ يجدها الباحثون في منصات عديدة من خلال شبكة الإنترنت وخياراتها المهمة، وكذلك المكتبات الأرشيفية في الجامعات ومراكز التوثيق.

ونحن نجول في صفحات العدد نكتشف أننا أمام تحديات لإنعاش الشكل والمضمون في مجلتنا، ولهذا تفرد المجلة مقالات ودراسات متعددة الرؤى لكتب وروايات ومجموعات قصصية وشعرية، يقدم كتابنا فيها مقاربات لتفكيك ألغازها وحلها، وهي بالتأكيد نماذج مما يقدمه الإبداع المحلي والعربي في سبيل إحراز الهدف المبتغى في تقديم الأفضل للجميع.

وفي مؤازرة القراءات والمقالات النقدية والدراسات الأدبية وقراءات الكتب، يتيح لنا كتابنا مقالات مهمة، ومواجهات حوارية، وقراءات نستلهم فيها ذكرى بعض الراحلين وسيرهم، وما قدموه لوطنهم وأمتهم، فضلا عن اختيارات كُتابنا من كتب عالمية فيها المفيد والجديد.

كيف كتب جبير المليحان قصصه القصيرة؟
قراءةٌ نقديةٌ في عالَمِهِ القصصيّ

■ أحمد بوقري*

«الأدب كذبة، لكن من هذه الكذبة يخرج خلق جديد للواقع»

خوان رولفو

مقدمة:

منذ بداياته في الكتابة القصصية في السبعينيات، وعى جبير المليحان معنى التجديد وصيرورة التحوّلات المنجزة في فن القصة القصيرة، وعيًا فنيًا عاليًا وطليعيا؛ وكان في مقدمة الكوكبة المبدعة:(محمد علوان، جار الله الحميد، عبدالله باخشوين، وعبدالله السالمي، وآخرون) التي كتبت القصة القصيرة بحساسية مختلفة تجاوزت الكلاسيكية، بانزياح عن مرحلة الانعكاس المرآوي للواقع، الآيلة من مفهوم الحكاية، إلى مرحلة سردية الذات-سردية الفكرة، وتداعياتها واستيهاماتها وأحلامها الفردية المغمورة

وهذا لم يكن يعني في واقع الأمر التخلّص تمامًا من تأثيرات ومؤثرات تلك المرحلة التأسيسية المهمة لدى كل كُتاب القصة، الاّ إن المراوحة بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة كانت في حالةٍ من قلق الوعي بتشكيل نوعٍ أدبي جديد بازغ (وأنا هنا أتوسل مصطلح إدوار الخراط النقدي المهم) ولم يتم القطع بينهما تماماً، وهو ما سآتي إلى ذكره في سياق هذه الإطلالة النقدية على عالم جبير المليحان القصصي.

هذا الجيل وكثير ممن جاء بعدهم دخل في مغامراتٍ سردية تجريبية مغايرة

وكتب كثير منهم قصصًا قصيرة كانت تقترب من شعرية البوح الذاتي، وتبتعد عن شروط القصة القصيرة القارة وفنيّاتها، وتخرج عن النوع الأدبي؛ بصفاته، وعناصره، وقواعده الفنية، وأشكاله؛ في حالةٍ تبيّن لنا منها الهروب المنكّل من شأن الحدث القصصي والحبكة، وتغليب الرؤية الذاتية والتداعيات والمنولوجات الداخلية، والأفكار والحدوس القلقة، التي كثيرًا ما يفضي بعضها إلى سقوط النص «القصصيّ» في لجّة من الثرثرات الخالية من الدلالة والمضامين. وقد عُد ذلك في حينها لا بأس به، ضمن سياق التجديد، وخطوة لا بد ستتبعها خطوات على طريق النضوج التجريبي، دون تكريسٍ للنموذج والنمطي الشكلي الجديد للقصّ.

لقد كان إبداعهم القصصي تعبيرًا عن الصوت المنفرد -صوت الاستيحاش الإنساني- وليس بالضرورة تعبيرًا عن الجماعة المغمورة. ولعل من المفيد أن أرجع هنا إلى مفهوم وفكرة أوكونور الذي كان محور كتابه المهم (الصوت المنفرد) والذي كشف فيه برؤية ثاقبة الحدَّ الفاصل بين مرحلتين في رحلة القصة القصيرة عالميًا؛ فقد كانت -حسب رؤيته- حتى نهاية النصف الأول من القرن الماضي فن الجماعات المغمورة أو الانحياز إلى الفئات الاجتماعية المهمّشة؛ فلكلٍ من كُتّاب القصة في تلك الحقبة التاريخية جماعته المغمورة وبيئتها، التي كان يتحدث باسمها أو ينتمي اليها؛ لذا، فإن تشيخوف كانت قصصه في غالبيتها تنحاز إلى الأطباء والمدرسين والقساوسة؛ أمّا جي دي موباسان، فكانت انحيازاته الفنية للبغايا؛ بينما كانت أجواء قصص همنجواي كثيرًا ما تحوم حول النُدل والسُقاة والملاكمين ومصارعي الثيران، وهكذا، وجرى التحوّل من هذه الفكرة إلى فكرة الصوت المنفرد في المرحلة اللاحقة، الفكرة التي تميزت بوعي حادّ بوحشة الإنسان ووحدته، والاستغراق في الاغتراب والقطيعة مع الواقع الخارجي ورفضه؛ أي أصبح الإنسان هو الجماعة المغمورة لكاتب القصة القصيرة،

وصارت القصة تحت هذا المفهوم تُكتب دون تسلسل منطقي للحدث، أو بلا حدث، أو أشباح حدث، مقتربةً من الرؤية الفردية الخلاصية، في صورة تداعيات أو حديث داخلي ينضح بأزمة الإنسان الروحية، ومتخففًا من الاستطرادات اللغوية، وإن كانت في حالاتها هنا معززة بالفكرة والرؤية، وليست بتكوينية الحدث ونموّه وعُقدته وحبكته.

من مغامرات اللغة والرؤى إلى وعي الشرط الفني للقص:

«القصة القصيرة الأخ الشقيق للشعر»

خوليو كورتاثار

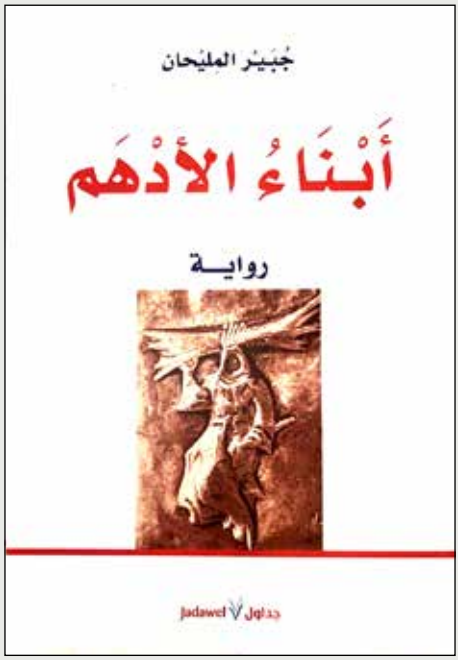
(١)

جبير المليحان سارد فنان وماهر، ظل مطورًا لوعيه الجمالي السرديّ وحدسه الفطريّ الحكائيّ، وفي الآن ذاته كان على قدرٍ كبير من هاجس التجديد والتنويع لتقنياته الفنية، ومتوِّجًا لمهاراته التقنية إلى ما هو أبعد، وبخاصة في روايتيه البديعتين (أبناء

الأدهم) و(أوَل القرى)، اللتين أصدرهما بعد مشواره القصصي الطويل، واللتين تستحقان الالتفات إليهما نقديًا لأهميتهما في سياق تجربته السردية المائزة؛ وكلاهما في نظري ذروة سردية عمّقت مفهوم الحكي وأنضجته عند مليحان، كما أنه قدَّمَ في مجموعاته القصصية كثيرًا من المهارات الفنية ذات الحساسية الجديدة المبدعة سواء في كتاباته القصصية الأولى أو في كتاباته الناضجة، كما في مجموعة (جيم) المتميزة، والتي سآتي إلى ملامسة فنياتها ولعبها السردية والوقوف على مفارقاتها وأعاجيبها وفنتازياتها.

في قصص المجموعة القصصية: (الوجه الذي من ماء) نجد «سمات مشتركة وخصائص متشابهة» في طريقة الكتابة يراوح فيها الكاتب بين الواقع واللاواقع، بين القصة واللاقصة، وبين المتخيّل والحلمي، وبين الاستيهامي والذاتي، في قالبٍ من الشكل الفني واللاشكل ايضًا، مع تباين في طريقة التعبير من قصة إلى أخرى، متعمدًا ليس فقط تحطيم قيود القص القصير الكلاسيكي وقوانينه، بل قيود الواقع وجدرانه المحاصرة وكشف تناقضاته.

يشير الروائي والناقد إدوار الخراط في كتابه المهم (الحساسية الجديدة) إلى أن القصَّ الجديد أو الكتابة الإبداعية الجديدة قد «أصبحت اختراقًا لا تقليدًا وإستشكالًا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديمًا للأجوبة» وهي أيضًا «ليست تقنيات شكلية، وليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل هي رؤية وموقف».



فهل نرى تمثيلات جمالية مطابقة لهذا المفهوم الجديد في العملية الإبداعية لدى مليحان، وبخاصة في هذه المجموعة القصصية الأولى (الوجه الذي من ماء)؟

نعم سنرى نصوصًا مشابهة في منطقها الفنيّ وفي استغراقها في التجريب، هناك نصوص في قالبٍ شكليٍّ حديثٍ تقول ولا تقول في آن، تطرح الفكرة دون اكتمال فنيّ؛ فتكون هي الحدث والنسيج البنائي، ثم تترك دائرة النص مفتوحة كي يلج إليها متلقّي النص ويكمله في تخييلاته على طريقته؛ وهو تكنيك معروف ومتّبع في كثير من القصص الجديدة، يتبعه مليحان في تحريض قارئه للمشاركة في اكتناه رؤى النص المبتسرة كما نرى في قصة (الدار)، إذ البيت آهل بالصمت، والصمت هو الشخصية الرئيسة المتكلمة، متحسرًا على

جبير المليحان

الحركة البشرية التي انهمدت، فلا أطفال يركلون جدران البيت، ولا فتاة تزرع سنابلها في مراياه، ولا رجل يرتق ثوبه بالطين، الكل اختفى وبقي الصمت الحيّ الوحيد يراقب أشجار الليل التي لا تنام.

يطرح النص هذا في خاتمته سؤالًا حارقًا: لو كان الدار مقبرة هل سكن الصمت فيه؟ وفي مقاربة شعرية متأسية، شَيَّأ القاص الصمت فجعله كائنًا حيًا، أو جماعًا لكل الكائنات التي تعاني من الفقد.

هذا التكنيك القصصيّ هو مغامرة جمالية مدهشة أكدت على المفهوم الجديد للقص، قادر على التوصيف المكثّف للحالة الموحشة التي يعاني منها الإنسان الفرد وينطلق نحو مصائرها.

وهو تكنيك لغوي وتركيبي منسوج من الفكرة أو الرؤية المسبقة وليس من مرجعية واقعية أو حدثٍ طازجٍ ونامٍ. وتندرج تحت هذا التكنيك البديع نصوص أخرى، كنص (السجادة، والوجه الذي من ماء، وأنين الأشجار)، ونص (الماء..الماء..الماء)، الذي جاء في ثلاث لوحات قريبة من البوح الشعري منه إلى القصة؛ محتفيًا بالمطر في موسيقى حوارية بين كل عناصر التشكيل المطري: الغيوم، والرياح، والبئر، والجدول، والأشجار، والقلب الدامع «فضحكت الرياح التي في آفاق المجهول، وبكى الماء الذي ينام في سرير القلب على شكل دمعة».

وهكذا، نلمس في أغلب نصوص مليحان في هذه المجموعة الكثير من التجريب في

اللغة الساردة والتكنيك الفني، وقليل من أبعاد المحاكاة المباشرة للواقع، بمعنى يتسرب الواقع في صياغاتها الفنية من اللاوعي المرجعي، خافت متسربُ في تضاريس الفكرة المسبقة، ويصبح التجريب هو «فعل البحث عن تقنياتٍ جديدة لاختبار رؤى جديدة» على حد قول الناقد جابر عصفور؛ إذ إن رؤى مليحان الجديدة التي تُمتَح من التخييل إنما تتوسل في نظري طرائق سردية مغايرة للسائد؛ تتميز بالتقطيع السردي، والتشظي والاسترجاع الذاكراتي، وإن حصل في بعض نصوصه اتصال بالواقع، فهو ليس باتصال تقليدي ثابتٍ، بل هو تماسّ بجوهره ومفاعيله ومؤثراته غير المرئية، أي هو اتصال لما بعد الواقع غير المنظور.

وهذا التجريب اللغوي والتكني كما رأيناه في نصوص المجموعة غالبًا ما كان غير معنيٍّ لا بالتعيين ولا بالتخصيص، بمعنى أن الرؤية الفنية للسارد هي المحركة الأولى للحدث، ولحمة النسيج الجمالي للقص، وما الشخوص أو الرموز إن وجدت الاّ تمثيلاتٍ لما بعد الواقع، لها دلالاتها الفنية والتعبيرية.

في قصة (الفتى الذي عشق) نرى تمثيلًا مقنعًا للتجريب الذي لا ينفك عن مرجعيته، إلاّ إنَّه تمثيلٌ جماليٌّ منكلُ لقواعده الفنية، إذ إننا إزاء توليفة سردية يختلط فيها الزمن الواقعي بالزمن النفسي في سياقات نمو الحدث وتصيّره إلى نكوصٍ لاواقعي، حيث يتداخل الحلم بالصحو، والواقع باللاواقع والمرئي باللامرئي، وبحيث لا يمكن أن يستقر النص على مرفأ المعنى، ولا يصل إلى تخوم الدلالات الفنية بشفافية، فتصبح اللغة الساردة، وكل هذه التداخلات والمتناقضات هي الدلالة وهي المضمون:

«رآها تُقبل نحوه، وبحيائها تجلس أمامه، قال غاصًا بفرحه: أهلًا. فسمع رنينًا خافتًا يشبه الغناء، طارت عصافير، وسمع هديل حمام.. وأزهارًا صغيرة تورق بين أصابعه»، انتبه إلى صوت النادل: سنغلق المحل لو سمحت».

إنه التمثيل الجماليّ بامتياز لتداخل الحلم بالصحو، والواقع باللاواقع، حيث ينتهي النص بكذبة أدبية ذكية يقترفها الفتى الموهوم بالحب، فيخرج منها بخلقٍ جديد، بحالة شعورية متدفقة، يجلس على طاولة المطعم وحده، فيطلب منها شاءً لإثنين.

وكثيرًا ما نواجه في هذه المجموعة نصوص الحالة الشعورية التي تضيق فيها المساحة المكانية للحدث الذي يظل هو جوهر القَصّ وديناميته؛ فيستبدل القاص به الحالة الشعورية في مساحاتها اللانهائية وتداعيات الوعي بالزمن النفسي الداخلي الذي هو في بعض ملامحه مؤولًا إلى واقع خارجي مضطرب، أو حالة زمكانية لا تقطع مع ما هو خارج الذات الساردة التي تتخذ السرد هنا كمنحى رأسيّ عميق له علاقاته ووشائجه بتداعيات اللامرئي.

في قصته المبدعة (الجراد) والتي أجدها منتمية إلى المنطق السردي الرمزي في جماليات لغته وقالبها الرؤيوي الفني، وكنت

قد تناولتها نقديًا، مقارنةً مع قصة الروائي الليبي الراحل، أحمد إبراهيم الفقيه، وقلت:

إننا إزاء عنوان مشترك لقصتين بديعتين تكتنزان من الرموز مالا يكتنزه الواقع ذاته، وتشتركان في حرارة الصدق الفني للثيمتين معًا (الحدث/الفكرة)، فقد وقفت عليهما متأملًا تشكّلات الوعي والموقف رغم الفروقات الزمانية والمكانية، ورغم تباين التجربتين الفنيتين. في جراد الفقيه هناك حدث رئيس يبدو في ظاهره حدثًا من أحداث الطبيعة.. وهو الهجوم المرتقب لأسراب الجراد على قرية هادئة وادعة في قلب الصحراء؛ وهناك نذير يستشرف هذا الخطر القادم يستتبعه استنهاض لأهالي القرية جميعًا للمواجهة قبل أن يبتلعهم هذا المصير المجهول. في جراد مليحان القرية المنسية نفسها، والنذير الشاب الصغير ذو الرأس الكبير نفسه، وقد رمز له بحرف السين (س)، وكأني بالقاص يقول هذا سقراط القرية وحكيمها مثل مبروك حكيم قرية الفقيه. كلا أهالي القريتين يستبشرون بالجراد في غياب الوعي بالخطر الكامن، ففي قرية الفقيه يطبخونه ويأكلونه، وفي قرية مليحان يحتفون به ويكاد يبلعون الطعم فيكتشف النذير (س) أن ما كان يطبخ في القدور ليس الاّ عقارب صغيرة صفراء ذات أذناب؛ أي إن الجراد تحوّل إلى خطر ماحق وبطريقة عجائبية كافكاوية، يبرع المليحان في تحويل الحدث الرمز إلى ذروة المأساة ليعمّق المفارقة عندما ترتفع أسراب العقارب/ الجراد في الجو لتتحول إلى أفاع كبيرة لها أجنحة ومراوح، ولها أزيز، فهي في الحقيقة طائرات مغيرة تسقط عناقيد كثيرة من الجراد أشبه بعقارب صفراء لامعة.

وقلت في نهاية المقارنة النقدية إنَّ قصة الجراد للفقيه كتبها الحدث والواقع المرير والمتخلّف، بينما جراد المليحان فقد كتبتها الفكرة/الرمز متجاوزةً الحدث إلى ما بعده، متجاوزة الواقع إلى ما بعده من رمزية اللاواقع.. فافتضحت قصة مليحان المأساة متوسلة الغرائبية معمّقةً إياها ومشيرة إلى دلالتها ورموزها الغائبة وحدثها الاحتمالي.

كما نرى مليحان في بعض قصص هذه المجموعة لا ينضب بئره السردي إلاّ أن يمتح من ينابيع بعيدة من وعي الطفولة، بحيث يصبح النص كأنه كتب للأطفال مثل قصة: (الصديقان)، أو إعادة تخليق للواقع الحلمي، كأن الحلم هو قصيدة سردية لواقع غائب أو غير مرئي، فيهرب بها إلى عالم الطفولة ومساحاته الأكثر صدقًا وشفافية، ويكتب مجموعة قصصية مستقلة للأطفال:(الهدية) وهو أمر عالي المسئولية والرهافة في نظري، يحسب له كما فعل كل من زكريا تامر، وصُنع اللّه إبراهيم حينما أصدرا بعض السرديات العذبة الخاصة للأطفال.

(٢)

كتب مليحان قصصًا رائعة حقًا في مجموعته اللاحقة: (جيم)، وقد ارتقت نضجًا وتوهجًا؛ وتعمّقت تجربة الكاتب السردية بشكلٍ ملحوظ، إذ عقلن الكتابة الإبداعية- إذا جاز التعبير- بعد شعرنتها وترميزاتها

بالأفكار والتداعيات كما في مجموعته الأولى، ضمن تقنيات جمالية مغايرة ونراه هنا مزاوجًا بشكلٍ خلاّق بين مفهوم الحساسية القديمة ومغامرات أفكار الحساسية الجديدة، منحازًا للمغامرة السردية وتجاربها المتعددة الوجوه في غير ما انفصام لوعي الشروط الفنية التي أسستها الحساسية القديمة؛ سواء أكانت ممثلة في عالميتها كما في أعمال: (تشيخوف، وموباسان، وهمنجواي، وكافكا)، أو ممثلةً عربيًا كما في كتابات: (يوسف إدريس، وبهاء طاهر، وسعيد الكفراوي، وزكريا تامر) وأضع خطًا مشددًا هنا تحت اسم زكريا تامر، لأن تجربة تامر القصصية لها تأثيرها الواضح في بعض نصوص جبير القصصية، ونصوص مجايليه من القصاصين. إنها عودة حذرة إلى فلك القص النيو-كلاسي. أو عودة حذرة من قلب الحساسية الجديدة إلى التقاليد العريقة للنص القصصي.

في هذه المجموعة البديعة، يعود جبير إلى المنطق الأرسطي في القصّ أي منطق الحدث في القصة، الذي ينمو ويتطور من لحظة البدء، ولكن مليحان تجاوزه ليكون النص ليس محاكاة لخارجه الاّ بالقدر الذي لا ينفي مرجعية ما له، وفي إطار تصورٍ لشكلٍ فني جديد يقطع مع التقاليد الفنية للقص ولا ينفلت من رؤى الحساسية الجديدة ومتغيراتها، لكن ضمن أفق وحدة الانطباع التي تحدث عنها إدجار آلن بو والتي يتحقق من خلالها التكثيف والتركيز في التخييل والتأويل والبناء الفني الذي لا يتردد أن يرتاد مناطق جديدة في التصوير الفنتاستيكي أو الغرائبي أو يحرث في أراضٍ جديدة بكر للحكي؛ بهدف تعميق الدلالة الفنية، والوصول بها إلى لحظة «تنويرها» كما سنلمس ذلك في بعض نصوصه في هذه المجموعة.

بمعنى أن لغة القص هنا صارت أكثر تكثيفًا؛ وحدة وتهكمية (Ironic)، بالرغم من طول الشريط اللغوي تقريبًا لأغلبية النصوص. فمقارنةً بقصصه السابقة، فهو هنا كَتَب مطوّلات سردية بوعي حادّ وذكيّ في مقاربة كل أساليب الحكي، مغترفًا من ينابيعه الأولى شفاهيًا وشعبيًا.

فبعد أن نضجت التقنيات السردية نضجت الرؤية الفنية عند مليحان، وغادرت نصوصه حالة التشظي السردي وشعرنة اللغة الساردة وتهويماتها إلى حالة أكثر وعيًا وخبرة بوظيفة التعبير الفني؛ فكتب نصوصًا سردية مغايرة تتقاطع فيه الواقعي باللاواقعي الفانتازي، مضيفًا في نسيجها البنائي صورًا من المواقف الساخرة التي تنتمي إلى نمط الكوميديا السوداء، كما نقرأ في قصة (جيم)، و (بلح القرى).

سأتجاوز القصتين الأولتين إلى قصة (أولاد الحيوان)، إنها واحدة من تلك القصص الفنتازية التي يتحول فيها الواقع المعاش إلى واقع خرافي فاجع، تختلف عن قصة الجراد في مجموعته الأولى التي تميزت برمزية الحدث واستعارته الفنية، بينما انطوت أولاد الحيوان على كابوسية ضاحكة لمخلوقات عولمية متوحشة تمكّنت من تحقيق السيطرة التامة على المكان والزمان،

إنَّ الاستخدام الرمزي الاستعاري للجراد في سماء القرى، في مجموعة (الوجه الذي من ماء)، والاستخدام الدلالي المجازي للطائرات الهابطة على المدن، إنما يؤولان إلى حالتي الغزو والاستلاب الواقعتين في جغرافية هائلة وواسعة من العالم، والتي لا يملك أهلها غير المقاومة الجاهلة الضعيفة أو الاندماج والتهجين المطيع أو السكون الخائف: « هيّا! يا له من طفل! أنظر ما أكثر الشيب في لحيته! وكنت حجرًا صلبًا فمرّا من جانبي يأكلان الشجر!».

وللحق أقول أن مجموعة (جيم) المدهشة.. كتب جبير المليحان سردياتها المطولة نسبيًا كما لم يكتب قبلها، كأنها كانت تمرينًا ضروريًا لكتاباته الروائية اللاحقة، كتب بعمق رؤية فنية وبتنوعٍ للطرائق السردية (من الواقعية الشعرية إلى الفنتازية الساخرة وصولًا إلى الكوميديا الشعبية) قلّ نظيرها، وحفر في التراث الحكائي الشعبي بذكاء ووظّفه في مقارباتٍ تخيلية مبتكرة، تنتمي إلى محليتها الخالصة، ولا تفارق عالميتها كما في قصة: (أبي وبورخيس).

الحكاية في هذا النص المركّب هو حكاية واحدة وفكرة واحدة: (حكاية الحالمين) بصياغتين وسياقين مختلفتين، صياغة بورخيس التي لم يجد القاص لها مصدرًا في ألف ليلة وليلة، وصياغة القاص الجديدة لحكاية شبيهة بالتي أعاد تركيبها ووضع لها شخصية الفقير ابن رواف وحلمه الذي رأى فيه المنابي يخبره بأن رزقه بالشام، كما حدث لمحمد المغربي في حكاية بورخيس؛ فأتى له في الحلم مَن قال له إن ثروتك في أصفهان، كلاهما شدّا الرحال بما لاقاه من أهوال وأخطار، الاّ إن المفارقة الحكائية هنا أن الرزق أو الثروة اللتين وعدا بهما الرجلين لم يجداها إلا في مدينتهما حيث كانا يعيشان، محمد المغربي تحت عين حديقته، وابن رواف تحت مربط حماره.

حكاية بورخيس كما أرى هنا ليست إلا محكية مروية أو مستلة من التاريخ، أما حكاية مليحان فهي قصة قصيرة متخيّلة ذات حبكة وتوتر درامي، وأضيف إليها من التخييل الفني الكثير، وكتبت بشكل حكاية لها مرجعيتها الشفاهي الشعبي.

وما أريد الإشارة إليه هنا، كيف نميز بين الحكاية وبين القصة القصيرة؟

يقول الشاعر الفرنسي والمُنَظِّر الأدبّي جورج جان في كتابه (سلطة الحكاية): «يمكننا تمييز الحكاية عن القصة القصيرة بثوابت وهي الموضوعية، والزمنية الأسطورية، والأشكال المغلقة أو جمالية الثبات، يضاف إليها الشخصيات الرمزية»، وإن وجدت بين الحكاية والقصة القصيرة فروق الاّ إنهما حافظا على ما هو مشترك بينهما: تشخيص الملموس، والاقتضاب، والواقعة والاستطلاع حيث تكمن الفروق في:

١- «زمن الحكاية هو زمن الأسطورة المغلق. أما زمن القصة القصيرة فهو زمن سطري ومنفتح».

٢- «تحيل الحكاية إلى حقيقة قائمة. أما القصة القصيرة فهي عالم مريب ومتصدع وبحث في شئون العالم والإنسان».

٣- «توظّف القصة القصيرة شخوصًا من العالم المعيش، أمّا الحكاية فتجسدها الأنماط العليا».

في قصة مليحان (بلح القرى) نجد هذا الانحلال الوظيفي بين الحكاية والقصة القصيرة، فالقاص هنا يكسو الهيكل الحكائي الشفوي الموروث بلحم القصة المعاصرة ولغتها وأفقها؛ فيمضي بها نحو رؤية أبعد في التأويل حيث الصراع الأيدولوجي محتدمًا بين القرى الثلاث، كل قرية لها بلحها، ومن يذق بلح القرية فهو خائن أو ساحر، ويجب إهدار دمه.

هنا نرى حضور اللامعقول في الواقع كما في هذه الحكاية العجائبية، إذ يختفي الاستيهام، فتعبر الحكاية بطريقة الكوميديا السوداء عن واقع معاصر ومضطرب، ويتجلى في هذه القصة تأثر القاص بالروح التامرية (نسبة لزكريا تامر) الساخرة، إذ تتشكل الأجواء التخييلية في امتزاج الواقع بالفانتستيك، واللاواقع بالكوميديا السوداء.

وقبل أن أصل إلى نهاية هذه القراءة النقدية، وجدت من الضرورة الشائقة أن أقف نقديًا أمام القصة المركزية للمجموعة والتي سميت باسمها: (جيم)، وقد أرادها المبدع أن تكتب مفككة: (ج ي م) هكذا لدلالات فنية بعيدة المدى.

وهي قصة بديعة، طال شريطها اللغوي واسترسل فيها مليحان، فتحوّلت من القصة القصيرة في بنائها الفني إلى القصة القصيرة الطويلة؛ التقت فيها السخرية المرة (Ironic) بالكوميديا السوداء. وهي غارقة في محليّتها بأسماء الأماكن والأشياء، وأحداثها المتوالية متصاعدة من المواقف الصغيرة العادية التي تحدث لشخصية النص، بدءًا من رحلة عبوره جسر البحرين عائدًا إلى بيته في الدمام ونقاط التفتيش الأمنية التي تعرض لها، إلى مطالبة مقاول بناء منزله الجديد بأجور عماله الذين لم ينجزوا العمل في شهورٍ عديدة،

وصولًا للحدث الكوميدي المهم وهو البحث عنه كوريث وحيد لعمّه الملياردير الذي توفي في البرازيل؛ إذ تتصاعد الكوميديا لتصل إلى مستوياتها العالمية القلقة، وذلك من خلال سلسلة التحريات المتسارعة عن مكان وجود «جيم»، والمنخرطة فيها كل المؤسسات الدولية أمنيًا واقتصاديًا وسياسيًا التي انشغلت طويلًا في أمرٍ تافه وهامشي كهذا، وأنفقت أضعاف الثروة التي كانت ستؤول للوارث، أجاد القاص تصعيدها من مستواها الفردي البسيط إلى مستواها الكوني في لغة لا ينقصها التوتر الدرامي، كأنه يريد أن يقول إن مثل هذه الكوميديا السوداء تضرب أركان العالم كله واصلةً إلى عولمتها المزيفة، ليصبح الفعل الكوني في جانبٍ منه ليس الاّ فعلًا من أفعال الكوميديا السوداء. يا له من مأزق مثقف يحيا في عالم مختل العقل والقيم.

---

* كاتب وناقد سعودي.

الشاعر علي الحازمي
والوعيُ بذاكرة النصّ

■ بكر منصور بريك*

مثلُ النَّدى الغافي
على ظل الفراشة حُبُّكِ،
عصفتْ به الذكرى على العَتَبَاتِ
في صَمت الخريف الموسمي
وأجْلستْه على نهايات الكلام
يُحيك خَيْبتَه مناديلًا
تلوحُ للمدى في سِربه،
لعل هذا الصبح يحمله إلى غده القريبِ
فَدَرْبُ رحلتهِ إلى الماضي يَطولُ..

نرى الشاعر علي الحازمي في هذا الإصدار الجديد (تحط الفراشة وشمًا) يستثمر في صيغ المخاطب، أو في الذات المخاطبة لبناء شعري؛ متكئًا على السردية، وموظفًا الذاكرة لسبر أغوار الشخصية المخاطبة؛ ونستطيع أن نستجلي في النصوص عُمق الإشارات النفسية في حفرياتها للذوات المخاطبة؛ سواءً في عتبات النصوص [وحدك دون غيرك، تلقي بحزنك صخرة في الماء، وأنتِ البعيدة، أو حتى نص: وأنتِ القريبة من ربك] أو في متن النصوص. ونستطيع أن نلمس روح التواصل الخطابي القائم على الالتصاق بالشخصية ابتداء، أو التواشج مع كل متلقٍ للنصوص. وهذا الحفر في ذاكرات المخاطبين مستهدَف بعُناية ومقصود بتركيز لاستغلاله نصيًّا كفضاء شعريٍّ تتجلى فيه علامات التوتر النفسيّ المعمّقة، والتي بدورها تُبرز التعارضات المكثّفة بين الغياب في (الآن) والحضور

في الماضي؛ وستحيا الشخصية فيما يسميه "باشلار" الذاكرة الشعرية؛ فالنص (وحدك دون غيرك) على سبيل المثال، هو النص الجامع المانع لذات تعيشُ في تموّجات أجوائها من الأحزان والأَفراح، وكل لحظة أو كل مشهد في الذاكرة هي حالة سعي دؤوب للانفكاك من أسر الواقع (الآن) والتحرر من أغلال المعيش اليومي، ويغدو الزمن في الذاكرة معطىً ذا سيولة غير ثابت؛ ولأنَّ الذاكرة المقرونة بخيالاتها تسيح في ردهات الزمن دونما رقيب، وتستطيع الذاكرة مواكبة ما جرى وما يجري في الأزمان الثلاثة من وقائع وأحداث، ولا يمكننا تفهّم حقيقة أعمال الذاكرة ووظائفها وأدوارها واستيعابها إلا في ضياءٍ من التفسير الأرسطي للذاكرة في علاقتها معً الزمن، من حيث عدم زوال انطباعاتنا المعنوية وإدراكاتنا الحسية في الماضي؛ وستعود حاضرة في (الآن) مع وجود ما يحفّزها ويستثيرها للحضور، وتظلُّ النصوص في تفاعل وحنين للحياة الماضية، وربما تساعدنا تجاربنا الذاتية الخاصة في الاقتناع بذلك.

وأنا أسيرُ إلى غيابِكَ
تُزهرُ الذكرى على العَتَباتِ
تُغريني بنَقْش اسمي واسمِكَ
في جناحِ الريح، في شفَةِ السرابِ
لأستعيدَ من المسافة بعضَ أسئلةٍ
تلوح على التماعات المدى.

لقد بالغ "بول ريكور" في تقدير الذاكرة حتى قال في كتابه (الذات عينها كآخر): "أنا أستطيع أن أتذكر، إذًا فأنا موجود، وإن أنا أنسى فأنا موجود". وبحسب ريكور أيضًا فإنَّ الذاكرة لها سماتٌ خصوصية مميزة، منها أنها ذاكرة فردانية وشخصية، وأنَّ الذاكرة تكون لكل شخصية باستقلال؛ فذكرياتي ليست ذكرياتك، وذكرياتي لي فقط على صفة التملك الخاص،

وفي ذكرياتي تكون أفكاري وانطباعاتي لي وحسب، بل ولي هويتي المستقلة كما لي ذكرياتي الفردية؛ ولكن الذكرى لا تتأتى للمتذكِّر كتسجيل ذاتي، أو إنها تُستدعى كفيلم سينمائي، وإنما تأتي بذكريات شخصية النصوص وهي محمّلة ومقترنة بخيال (الذاكرة الشعرية). فالمبدع في نصه هنا له مقدرته في استحضار الغيابات، وبث الحضور فيها وإحيائها وبعثها من جديد، وهي متلبِّسة بمشاعره الخاصة وأحاسيسه كمبدع صنعت مخيلته شخصية في النص الشعري، حتى تبدو شخصية النص وكأنها واقع مستجَد ومستحدَث.

تظل الذاكرة هي الأثر المحفوظ أو المنقوش الذي له البقاء والاستمرارية، ويصبح الماضي مع الأثر وكأنه ذو حضور في (الآن)، وإن كان انقضى زمنًا ولم يعد؛ فهنالك صورٌ قد أُحتُفظتْ، تجعل الماضي المنقضي زمنًا معيشًا في الحاضر؛ لأنَّ الذكرى تعود في شكل صور وليس كإشارات مظهرة ذاتها، بل تعود الذكرى كحدث أو فعل غائب له آثارٌ باقية تدلُّ على

استحضاره كما يقول بول ريكور في (الذاكرة، التاريخ والنسيان). وبذلك كأننا نتخيّل وجودنا الماضي يحيا من جديد؛ فالذكرى تُسترجع وهي في حالة نتاج لإدراك حسيٍّ للواقع الحاضر قليلًا، وإنتاج مخيلة الشاعر في نصه كثيرًا، وعادةً وفنًا شعريًا فإنَّ الذكرى التي لا تُسترجع لن تكون ذكرى خالصة ومحايدة يمكن الارتكان إليها؛ لأن الذاكرة لا تستدعي الأشياء والأحداث الماضية بموضوعية وحيادية، بل الذكرى التي نستحوذها ونحوز عليها، فإننا نسترجعها مشوبة بعواطفنا وإدراكاتنا الخاصة، وبذلك ستصير الذاكرة العادية ذاكرة شعرية إبداعية، ويحوّل عالم الشهادة الحضوري إلى ملكوت متخيل ترتدُّ إليه النفوس الحالمة، سواء الرؤى المنامية أو شرودات أحلام اليقظة، فتنشأ ملاذات آمنة لأحلام تعاني الواقع بأحزانه وتقلباته، وتغدو الذاكرة ملاجئ تخييلية لعالم مستضيء لأصحابه الحالمين:

في النَّومِ يَنتصرُ الخيالُ
على هزائمه، ويقتصُّ التَّمني
من مواجعه، ومن سَجَّانه
في النوم لا صُبْحٌ، ولا ليلٌ هنالك
تستوي الأوقات في المعنى
وفي شغف التَّأمُلِ في الغياب.

إنَّ تفعيل الشاعر للذاكرة الشعرية في نصوصه يأتي لاستنهاض المتلقين بعامة؛ سواء كان ذلك المخاطب مباشرة، في النص، أو أيَّ قارئ للنص؛ ففي سردية النصوص، وفي توالي الصور الشعرية، تستطيع النصوص الظفر بتجارب للمتلقين، وبانشغالات المخاطبين، وصولًا إلى محاولات لاستعادة ذاكراتهم الذاتية، وربما تتطابق الرؤى الشعرية الإبداعية، ولو تخييلًا، مع الدوافع والتجارب للمخاطبين، وهذا تحديدًا ما يجلب الثناء الحسن على النص والإعجاب به من جمهور المتلقين. وهنا يمكن أن نقرَّ بفاعلية أدوار الذاكرة الشعرية، وأعني أهمَّ أدوارها، وهو الولوج للحياة الخالدة عن طريق استجلاب الذكريات وإنشاء رسالتها؛ وهذه العملية ليست ثمرة الذاكرة الحافظة (الحرفية) وحسب، وإنما يتمُّ الاستحضار بقصدية، ومضاف إليها ما يصطنعه الشاعر من التصوير والتخييل للإلهامات الواصلة إليه، أو يطالها فكره الإبداعي، وهي تجعل النص وذاكرته وجودًا متعاليًا على الماضي وصولًا إلى كينونة الشاعر المضاءة، وتغمر نصه الشعري المبني على الذاكرة، وتجعله نصًا مغمورًا بأنوار الذاكرة الأزلية المثالية كما يقول "داريوش شايغان" في (الأصنام الذهبية).

صحيح أنَّ الماضي قد انطوى، وغُلّقتْ دونَه المنافذُ والمسارب، ولكن هذا الماضي المنتهي يظلُّ مستشرفًا لآفاق الحاضر، والنص يشتغل على هذه المفارقة بين الحضور والغياب؛ فالشخصية في النص تستحوذ على ماضيها لا بوصفه على المطلق، وإنما تستحوذ على الماضي بما هو وقائع مُدرَكَة ومتخيّلة داخل النص، وتذكُّرُ الأحداث يقتضي استحضار الصور الشعرية لجسد النص مكتسبة ومكتسية بمشاعر الشخصية اللحظية الدالة على (الآن).

ويبقى الحاضر ذا وجودٍ في الماضي
ماضٍ لتيهكَ
حَمّلَتْكَ الريحُ أوزارَ الحكايةِ مذ وقفْتَ
ببابِ أَمْسكَ مُوثَقَ القدمين،
لا العُمْرُ يَرْجِعُ صَوْبَ أَهْدابِ النّشيدِ
ولا الصبايا الفاتناتُ يَعُدْنَ
من شَجَرِ الطفولة نحو حقْلكَ باسمات.

---

* كاتب سعودي.

القفلةُ المُضمرةُ
في مجموعة «وجف كل شيء» لـ محمد مدخلي

■ مريم الحسن*

من المتعارف أنَّ القصة القصيرة جدًا سرد للأحداث باختصار وبإيجاز لا يخلّ بالمعنى، وتكون مكثّفة وخالية من الزوائد والحشو الوصفي والاستطرادات، إضافة إلى تركيزها على خط قصصيّ مهم، وتكون بالقبض على اللحظة بمهارة شديدة في تصوير حالات إنسانية شديدة الصدق..

ومن أُسس القصة القصيرة جدا أنها تعتمد على البداية والعُقدة والقفلة، وأهم عنصر في هذا الفن الأدبي هو قفلته التي تستوقف المتلقي بإيجازها وإضمارها وتكثيفها، ولا تقتصر الخاتمة أو القفلة على العبارة أو الجملة الأخيرة من القصة، بل قد تكون عبارة عن نقط حذف، أو علامة ترقيم، فتترادف تلك القفلة مع الخاتمة المطلوبة.

من خلال مجموعة «وجف كل شيء» للقاص محمد مدخلي، لفت انتباهي تنوّع في القفلة المضمرة، تلك النهاية القائمة على الحذف والإضمار، التي يلتجئ إليها السارد من أجل استدراج المتلقي لممارسة التأويل.

الإضمار والحذف من أهم الأركان الجوهرية للقصة القصيرة جدا، وهي تنتج عن طريق وجود نقط الحذف والفراغ الصامت في نهاية النص.

وتستعمل هذه التقنية من أجل التواصل مع المتلقي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله، لملء الفراغات وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأن بعض التفاصيل الزائدة التي يعرفها القارئ تجعل من العمل الأدبي حشوًا وإسهابًا؛ لذلك، يبتعد الكاتب عن الوصف، ويستغني عن الوقفات الوصفية في الكثير من النصوص، بالصور المشهدية

التي قد نجدها حاضرة في النص.

وعلى أبواب الدخول لمجموعة محمد مدخلي (وجف كل شي)، استوقفتني عتبة العنوان التي توحي بالجفاف ونهاية المطاف.. تلك الشجرة الجافة العارية من أوراقها والغصون المتفرعة المنطلقة إلى تلك السماء التي تبدو مليئة بالغيوم ورذاذ المطر بينما الأرض جافة متشققة.

يرتبط الإهداء بصورة الغلاف، فذلك الجفاف هو إرث الأجداد، وهمم الأحفاد هي رذاذ المطر الذي يُحيي كل شيء. كما قال تعالى «وجعلنا من الماء كل شيءٍ حيٍّ».

يفتتح المدخلي مجموعتة بقصة (مَسْغَبَة) ومسغبة تعني في القرآن الكريم مجاعة، وقيل: الجوع مع التعب. وقد قيل أيضًا العطش مع التعب، ما دلَّ عليه من خلال النص وقفلته المضمرة بنقاط الحذف؛ إذ أقفل النص بتدحرج زجاجة الحليب دلالة عطش الطفل الوليد، وتناثر الأرز دلالة جوع الأم المرضع، مجرجرا قدميه للخارج، متحسسًا رعاف أنفه.. دلالة التعب وصعوبة المكدّة التي دعت الأب إلى السرقة!

هنا، تتحقق ظاهرة الإضمار فنيًا في القصة، عن طريق الحذف الدلالي، واختصار الأحداث وتشغيل علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق اللغوي، وتوظيف نقط الحذف.

وهناك قصص أخرى خاضعة لمكون الحذف والإضمار، كما يظهر ذلك واضحا في قصة «عجاج».

عجاج هو اسم علم مذكر من أصل عربي، ومعناه الدخان أو الغبار مع الريح.

ربط العصفور بعجاج الصغير المتوفي وتسميته باسمه، وحث الأم على العناية به، وتبول الإبن في ملابسه خوفًا من ذلك الأب الذي يدخل عليهم بالعجاج والغبار فيؤذيهم.. لكنه يمسح على رأسه ويناوله العصفور مبتسمًا!

وفي قفلتة علامتا الترقيم ونقط الحذف وعلامة التعجب، للمتلقي أن يختم النص بالقفلة التي أوحاها له الكاتب من الصور البليغة الموجزة في النص؛ إذ استطاع الكاتب الغوص في أعماق النفس الإنسانية للطفل الذي جلب العصفور وأطلق عليه اسم عجاج تيمنًا باسم أخيه المُتوفى صغيرًا، واستجلاء شعور الأم بالعناية به كطفلها الصغير، وتمثيل قلق الأخ الأكبر، ومن ثم حنين الأب القاسي على فلذة كبده، والشوق للمُتوفى، وملء الروح بحب وتربية عصفور يملأ القلب بالأمل من جديد.

وفي (قصة حيث كان الصراخ) هناك حيث الشغف إلى التجديد والتأنق والانطلاق والسفر وشغف التودّد إلى امرأة، ومع متعة الوصف وجمال اللغة في النص يجعلنا المدخلي نتوقف عند الخاتمة المفاجئة بفقد البطل المحفظة والجواز، وبعدها نقاط الحذف التي توحي بما أضمره الكاتب فيها.

يحسب للأستاذ محمد عنايته في تغذية نصوصه بالأحداث بلغة ماتعة، وإيجاز مقبول، والبعد عن التلغيز، فجملة تلك الفتاة «مالت على جسدي» وهي تبحث عن مصدر الصراخ

وضحت للقارئ من السارق.

من جماليات أسلوب المدخلي في كتابة القصة أنه قد أوجز وأوضح، ونقاط الحذف كقمزة من عين الراوي (بمعنى التلميح للمعنى).. وبرؤية أخرى قد تكون السارقة قصدت سرقة قلب البطل ليعود إليها ويجتمعان، قلبها المسروق من حبه وقلبه الذي سقط خوفًا على جوازه ومحفظته.

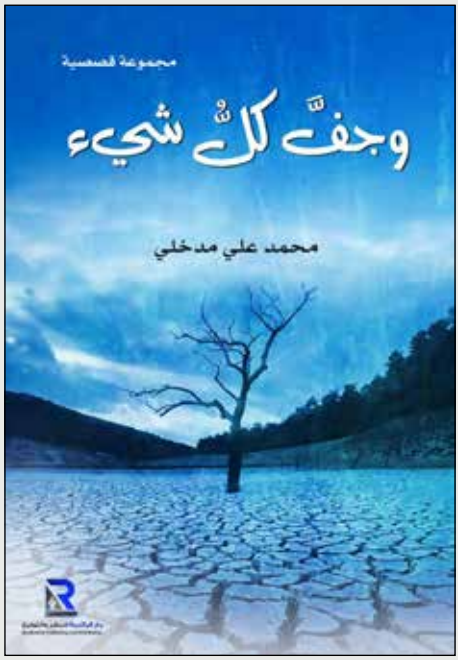
يقول "ويل سيف" القصة القصيرة هي كِسرة، ندفة، نقش مُنمنم. إنها عيّنةٌ حيّةٌ للظرف الإنساني، ولكن ليس لديها المقدرة على أن تفكّر بنفسها مُستقلة!

وبذلك، نتوقف عند قصص محمد مدخلي التي تغرق في الهم الإنساني بأوجاعه وذكرياته وآلامه، والظلام الذي تحتويه نفس الإنسان المجبولة على ما فطرها الله به من نعمة الذاكرة والنسيان، فهناك (ذاكرة صغيرة) و(شيء من الذاكرة) و(من مذكرات طبيب) تجمع الذكرياتُ الإنسانَ على طريق واحد.

تتميز قصص محمد مدخلي بالسلاسة، وروح الفكاهة، والوصف الشيّق من أرض الواقع الملموس الذي يحملنا على قراءة النص كاملًا بمتعة ودهشة.

النماذج العديدة من الأفكار في المجموعة التي توجهت إلى المعالجة الإصلاحية مع الموضوع الاجتماعي، حاول القاص أن يعبر عن أهداف واضحة، ومواقف معينة من المجتمع، ومن الصراعات السائدة فيه.

«وأد طفولة»، «سلة التفاح»، «كان له أمل»،



«وجفَّ كل شيء»، «رتل من البشر في الانتظار»، «ذاك الرصيف»، «آية»، «غبش» حتى «أحدهم قتل»، نصوص تنطلق من الواقع، ومن مشاكله وقضاياه، وتصور مظاهره البائسة.

أهم سمات القصة عند محمد مدخلي وجود ظاهرة الحذف والإضمار، وذلك من خلال الإكثار من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصمت والتلميح، بدلًا من التوضيح والإفصاح.

قصص بديعة، وقفلات مدهشة، بحجم صغير، ومعانٍ كبيرة واسعة، تسمو بنا حتى الأفق، محمّلة بالكثير من الأسئلة وعلامات التعجب أمام قضايا متفجرة بقلم كاتب مبدع.

---

* كاتبة سعودية

أنصافُ مجانين.. روايةٌ خارج المألوف

■ محمود قنديل*

آثرت الأديبة السعودية د. شيماء الشريف كتابةَ نصٍ روائي خارج حدود المألوف؛ استدعت إليه طرائق الحداثة في البناء والتشييد، فرفعت قواعد سردها من لبِنَات مجتمعنا العربي الكبير ولغته الأثيره، وآماله العريضة، وتطلعاته المنشودة.

إن ما يهمها - في كل الأحوال - هو الإنسان ككائنٍ غامض؛ تحاول سبر أغواره والتجوّل بأعماقه، ورصد مساحات النور - بداخله - وأمكنة الظلام، كما تسعى إلى تبيان بؤر التناقض والصراعات، محاولةً الإجابة على كثيرٍ من الأسئلة والتساؤلات حول هذا الكائن الذي وصفه ألكسيس كاريل - يومًا - بأنه ذلك المجهول.

أحسنت الكاتبة صُنعًا حين وسمت الرواية بـ«أنصاف مجانين» في وقتٍ كان يمكنها اختيار عنوان «أنصاف عقلاء» بدلًا منه؛ إلا إنها أرادت الانحياز لتشويق المتلقي ودعوته -بقوة- إلى القراءة ليكتشف المقصود بهؤلاء الأنصاف الذين لا يعقلون بشكلٍ كامل.

العنوان - كما في كل الإصدارات - مُدْخَل رئيس إلى الأسفار، وهو هنا يُعَد موفقًا للغاية؛ إذ نتبين - في مَعْرِض تذوقنا - أن معظم شخوص الرواية لا يتسمون بكمال العقل ولا بتمام الجنون؛ فهم بالفعل أنصاف. وعلى غير المألوف تستهل شيماء الشريف كتابها بفصلٍ يُشعِل الفضول (مقدِّمة لكتاب لم يُقرأ بعد)، ويثير التساؤلات، ويمثل رسالة إلى الحيارى من بني الإنسان حول الكون والموت والحياة، ممهورةً بتوقيع شخص اسمه د. محمود سعود المنصور.

نحن لا نعرف -حتى اللحظة- شيئًا عنه، ولا عن كتابه الذي أشار إليه، لكننا سوف نعرف الكثير عنه عبر استمرار القراءة بوعي وتأنٍ. يقول د. محمود في هذه المقدمة: ما هو الإنسان؟ أهو ذرة الكون الخالصة التي لا يكتمل النظام بدونها؟ أم هو العكس... استمر ابن آدم في التساؤل عن ماهيته ومكوناته، وعندما عرف بأمر الروح قرر أن يستنفذ الإجابات عندها. فلو عرف ما هي الروح فسيعرف مَنْ هو. (ص١٦)

ثم يختتم مقدمته الموجزة بكلماتٍ يسيرة تؤكد بواعث التأليف والهدف منه وما يمكن أن يسفر عنه، فيقول: وما هذه المقدمة إلا لإخباركم بأنني اخترت السؤال الذي سأحاول الإجابه عنه قبل ثلاثين عامًا، وبسببه درستُ الأديان، وبسببه أكتب ما أكتبه الآن، «ماهي الروح؟» أو «ما هو الإنسان؟». (ص١٧)

وتذهب بنا الكاتبة إلى رحلة التشويق، لنتبين أن د. محمود المنصور تُوُفي في حادث سير، وأن قلبه ذهب إلى شخص اسمه «أنس» إثر عملية زراعة قلب، وقد تأثرت شقيقته «ريم» برحيله، لكن موته أحدث أجواءً من الشماته في كثيرٍ من وسائل الإعلام؛ ذلك أنهم رأوا فيه رجلًا يجابه الثوابت وينال من الرواسخ، أحدهم كتب مقالًا يقول فيه: كان محمود منصور أستاذًا في الجامعة، يعيش حياةً كريمة يملك فيها كل ما يريده أي شخص في الطبقة المتوسطة؛ سيارة وفيلا على شاطئ البحر... فجأة تحول هذا الرجل إلى شيطان ناشر للفتن، يتكلم عمَّا لا عِلْم له به... يستطيع أن يجتذب الجموع بأدلة

قرآنية يسيرها لمصلحته.(٥١)

وعلى الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) يقرأ أنس: فصل الدكتور محمود المنصور أستاذ التاريخ وعلم الأديان بسبب نظرياته الغريبة كما وصفها أحد الزملاء. (ص٧٠)

ولأن أديبتنا تمتلك بوتقةً إبداعية قادرة على تطويع ما تراه لخدمة رؤاها، فقد استلهمت الأجواء الطوباوية (شديدة الخيال) بُغية إثارة الدهشة التي هي أحد متطلبات الفن؛ فبعد انتقال قلب د. محمود إلى «أنس» بالزراعة، تحول الأخير إلى شخصين (هو ومحمود) في آن واحد؛ تارةً يتكلم بلسانه وأخرى يتكلم بلسان محمود؛ ما يزيد من تعقيد الوضع النفساني بالنسبة لأنس (ينتفض أنس كلما سمع هذا الصوت الجديد غير المألوف، حاول إسكاته لكنه

فشل، أخيرًا دفن رأسه تحت مخدته، وصار يصرخ بأعلى صوته) (ص٦٣). وأنس قد سبق له الاحتجاز بإحدى المصحات لفترة طويلة، وهو يعاني من الاكتئاب الحادّ، وحب العزلة، والبُعد عن الناس، لكن القدر دفع به إلى طريق لم يكن في الحُسبان، متمثلًا في إحلال روح محمود في جسده والاصرار على عدم مغادرته إلا بعد اتمام المهمة التي أطلعه عليها محمود، وتمثلت في ضرورة استعادة الكتاب الذي ألفه -قبيل رحيله- من يد «جميلة» تلك الفتاة التي أجبرتها أمها على الزواج من رجلٍ لا همَّ له سوى الطعام والجنس، فآلت حياتها إلى الطلاق، فقد نشأت في بيتٍ تهيمن عليه الأم بشراستها وقسوتها، وأب مثقف يحب القراءة ويعشق الكتابة، لكن الموت قد غيَّبه عن سماء حياتها، ففقدت السَّنَد والداعم.

وقد رأى د. محمود حتمية انتزاع الكتاب من بين مخالب «جميلة»، فقد سلَّمه لها لكي تراجعه كمدققة لُغوية، لكن القدر لم يمهله، فلقي حتفه -في حادث سير- قبل أن تنجزه.

شيماء الشريف ترصد هنا لحظات الضعف البشري -الذي أصاب جميلة- وتسجله: كانت لحظة شيطانية تلك التي طرقت فيها تلك الفكرة بابها... بما أن الرجل (محمود) قد تُوُفي ولم يظهر أي مُطَالِب بالكتاب، فهذا يعني إما أنه لا أحد يهتم بصاحب الكتاب، أو أنه لا أحد يعرف بأمر الكتاب، وبالتالي سيبقى الأخير في درجها إلى الأبد، ولو انتظرت.. فقد يأتي سائل وقد لا يأتي. ها قد أنهت عملها كاملًا ولن تتقاضى أجرها، كانت هذه حجتها، وبالتالي بإمكانها نشر العمل باسمها ككاتبة له لا كمدققة.(ص١٠٥). وتلتقي «ريم» (شقيقة محمود) بأنس إثر دعوة أنس لها بناءً على رغبة محمود، وريم هي أستاذة جامعية تخصصت في الفلسفة، وتعمل بجامعة أوروبية، ولها صديقة اسمها «ماريا» تعمل في الكلية نفسها، لكنها تؤمن بتناسخ الأرواح (انتقال الروح بعد وفاة صاحبها إلى جسدٍ آخر)، كما تؤمن برؤى ميتافيزيقية أخرى، وتحكي ريم لأنس عن حادثٍ تعرضت له وهي في طريقها إلى العمل، وعن فترة الغيبوبة التي قضتها لأيام عِدة، ثم عِلمها بفراق أخيها محمود.

قررا (أنس وريم) تلبية رغبة محمود في استخلاص الكتاب من جميلة، وبذلا -في ذلك- جهدًا كبيرًا، لكن أم جميلة نجحت في التأثير على ابنتها بإقناعها بأن الاحتفاظ بمخطوط د. محمود لا يصح، وأن نشره باسمها يتنافى مع أخلاقها وأخلاقيات أبيها، لتُسَلِّم «جميلة» الكتاب لأنس -في نهاية المطاف- عن طواعية.

وتأتي المفارقة كعنصر إدهاش لذائقة القارئ، فمن المفترض أن يكون استخلاص الكتاب من «جميلة» بداية، لكن محمودًا يفاجئ شقيقته «ريم» وصاحبه «أنس» -الذي يسكن جسده- بأنه يرفض نشر كتابه بسبب أن أوان هذا المخطوط قد فات، ليغادر -بعدها- جسد أنس ويعود إلى التراب (المقبرة). وهنا يستطيع المتلقي طرح سؤالٍ مشروعٍ مفاده: لماذا كان د. محمود

-طيلة الرواية- يصر على أخذ الكتاب من جميلة ما دام لا يرغب في نشره؟ والإجابة تتركها الكاتبة للمتلقي؛ كلٌّ بحسب تصوره؛ فرغبة د. محمود قد تكون حرصًا على وجود مؤلَّفه في حوزة أهله، وقد تكون رغبة في عدم السكوت على الحق، وهناك العديد من التصورات الأخرى التي يمكن لمن يقرأ أن يتخيلها ويستدعيها.

شيماء الشريف لم تقف عند هذه النهاية كما هو مألوف في كثيرٍ من الروايات العربية، لكنها سبقت هذه النهاية بفصلٍ عنونته بـ «قبل النهاية»، ولحقته بفصلٍ وسمته بـ «فكرة» تحدثت فيه عن الاكتئاب وآثاره وحتمية مواجهته، وكأنها توحي إلينا بأن روايتها انبثقت من حالات نفسية مضطربة، جعلت أصحابها يصابون بنصف جنون.

ومن الجميل أن تتبنى الكاتبة لغةً فنية مرهفة، تُعبِّر عن اللحظة المعيشة لدى شخوصها، أو الحالة النفسية لديهم (كانت السماء تصفق لتنفض عنها الظلام، وأطبق الضوء على السواد، فدخلت خيوط الشمس برقصةٍ هادئة، ثم انتشرت الأشعة، وانفجرت الشمس في السماء أخيرًا، تنفس الكون الذي غطَّ في سبات الليل، كنا لا نزال مستيقظين نفكر فيما حدث وكيف سنتصرف) (ص٢٢١).

ويبدو السَّرد نائيًا عن التقليدية، وناهيًا عن الوقوع في فخاخها، فليس ثمة تعقيد أو تقعير للمفردات، كما نلحظ حضور التصوير الفني - بقوة - كلما تطلب الأمر.

نعود إلى البناء بطرائقه المائزة؛ لنجده لا يسير في خط مستقيم، بل في خطوطٍ متعرجة ومنحنية ودائرية أحيانًا، وتلك مزية تضع المتذوق في مدارات العالم الروائي، ليواصل القراءة بلهفةٍ وشغف، متطلعًا إلى ما ستؤول إليه الأحداث في النهاية.

وليس غريبًا أن نجد كلَ فصول النص تحمل عنوانًا بأسماء أبطالها، يضاف إلى ذلك أن كل فصلٍ قد استهلته بمقولة أقرب إلى الحكمة أو الفلسفة (إن أفضل وأسوأ مَن يختلي بك نفسك، نحن مخلوقون من متناقضات شئنا أم أبينا، لسنا وحيدين في الوحدة).

هذا، ولم يَسِرِ السَّرد على طريقة واحدة؛ بمعنى أن روائيتنا كانت تتحدث عن أبطالها من الخارج (بضمير هو أو هي)، ثم تفسح المجال ليتحدث كلُ فرد عن نفسه (بضمير أنا) وعمَّا يختلج في صدره تجاه ما يواجهه من نوازل، وهكذا. إننا بصدد نصٍ روائي مُختلِف، سَعَت د. شيماء الشريف إلى تقديم إبداعٍ لا يشبه إلا نفسه، فتمردتْ على السائد وخرجت عن المألوف، وأشارت إلى ما يتأجج في أعماق النفس البشرية، ورؤية الإنسان للعالم المحيط، وموقفه منه بالاندماج أو العُزْلَة، وراهنت على أن الإنسان سيظل إنسانًا وإن حمل -بأعماقه- بعضًا من التناقض أو الجنون.

---

* كاتب - مصر.

زينب عفيفي
تتلمسُ جوهرَ الحياةِ في رواية «عملية تجميل»

■ شريف الشافعي*

«إلى الناموسة التي غيّرت حياتي»، هكذا يأتي «إهداء» الكاتبة المصرية زينب عفيفي روايتها الجديدة «عملية تجميل» (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٢٤)، ليكون مشحونًا بإشارة مفتاحية إلى أجواء العمل وتفاصيله المثيرة. وتعقب الإهداء عبارة مقتبسة من الروائي البرازيلي باولو كويلو، تمثّل انعطافة أوّلية أيضًا إلى فلسفة النص الروائي «لقد كنا نجري بسرعة لدرجة أننا لم نعد ندري، ماذا نفعل. والآن، علينا أن ننتظر قليلًا، حتى تلحق بنا أرواحنا».

ولا يستغرق الأمر طويلًا حتى تبدأ أوراق الرواية في التكشّف تباعًا، لتتضح العلاقة بين عنوانها، والإهداء، وعبارة كويلو. ومع الاستغراق في الأحداث المتنامية، الواقعية والغرائبية، ومقاربة الشخصيات بعلاقاتها المتشابكة وسلوكياتها المتناقضة، يفصح العمل عن طبيعته الفانتازية، وتبدو الحكاية البسيطة المباشرة مجرد غطاء ظاهري لما أعمق من رؤى وترميزات وتحليلات وتساؤلات.

وتطرح الرواية قصة مدينة صغيرة تعيش لحظتنا الزمنية الراهنة، اشتهر فيها طبيب ساحر أو يفعل ما يشبه السحر، اسمه «ماهر»، إذ اكتشف إكسيرًا فريدًا نال عنه جائزة علمية في التجميل. وهذا الإكسير يمنح المحقونين والمحقونات به تجديدًا دائمًا للبشرة، فيستعيد العجائز والكهول شبابهم، ويحتفظ الشباب بنضارتهم وحيويتهم مدى الحياة.

وتختلف مواقف أهل المدينة من هذا الاختراع العجيب. والأغلبية بالتأكيد، خصوصًا النساء، ينساقون وراءه سعيًا وراء الجمال، الذي هو «نصف السعادة، بل السعادة نفسها»، كما تقول صفية،

شريف الشافعي

إحدى السيدات الخمسينيات اللاتي لجأن إلى حقنة الشباب كحل متوهَّم لأزمة منتصف العمر. في حين يرفض الأقلية هذه الحقنة المضللة أو هذا الوباء المتفشّي كما يسمّونه، لأسباب مختلفة، منها عدم الرغبة في الزيف، وعدم الإيمان بجدوى الجمال الجسدي وحده في ظل عدم القدرة على استعادة جمال الروح، أو كما تقول شريهان، السيدة الخمسينية غير المتزوجة التي رفضت الحقنة المجنونة رغم كل المغريات «لكي لا أخسر نفسي وملامحي، وسنوات عشتها ورسمت خطوطها على وجهي».

وهذه السيدة، شريهان، هي التي تروي بلسانها أغلب فصول الرواية، إلى جانب فصول قليلة أخرى يرويها الطبيب وشخصيات من أهل المدينة. وتتبلور في النهاية، من مجموع الفصول، وجهات نظر متنوعة إزاء الطبيب وابتكاره؛ هذا الابتكار الذي زلزل الحياة، وأثار موجة غضب وثورة لدى بعض المعترضين، خصوصًا من الشباب الفعليين الذين وجدوا صعوبة في الحصول على حقوقهم وفرصهم المشروعة في العمل والزواج وغير ذلك، بعدما صار أهل المدينة كلهم شبابًا متنافسين ومتناحرين.

لماذا أهدت المؤلفة روايتها «عملية تجميل» إلى «الناموسة» التي غيرت حياتها؟! لأنها ببساطة تريد الإيحاء بأنها تتماهى مع بطلتها شريهان، التي لولا أن لدغتها ناموسة سوداء وأصابت وجهها ببقع حمراء مزعجة، لما ذهبت إلى عيادة الطبيب الساحر، ولما بدأت بينهما علاقة جذب وشد، وإعجاب واختلاف.

وهذه العلاقة المتقلبة المتوترة مع الطبيب الـ«ماهر»، هي التي جعلت شريهان تكسب نفسها إلى الأبد، وتغيّر حياتها إلى الأفضل، وذلك بإصرارها على الاحتفاظ بملامحها الحقيقية وخطوط وجهها الصادقة، ورفض حقنة الشباب المخادعة «لن أسمح لأحد بإزالة تجاعيد جبيني، فهي نتيجة دهشتي أمام جمال الحياة، أو تلك المحيطة بفمي لأنها تُظهر كم ضحكتُ وكم قبّلت، ولا حتى البقع السوداء تحت عيوني، فخلفها تختبئ ذكريات أحزاني وبكائي. إنها جزء مني وأحب جمالها. سأبقي على ملامحي لأنها دلالة على تجاربي في الحياة».

ولماذا عبارة باولو كويلو التمهيدية «لقد كنا نجري بسرعة لدرجة أننا لم نعد ندري، ماذا نفعل. والآن، علينا أن ننتظر قليلًا، حتى تلحق بنا أرواحنا»؟ لأن الرواية في مجملها، ببساطة أيضًا، ليست مجرد اختلاف بين البشر على إجراء عملية تجميل، بقدر ما هي امتحان جادّ

في مدى فهم جوهر الحياة، وإدراك ماهية الكائن الآدمي، الذي هو ليس جسدًا فقط يلهث وراء المتع والحسيات؛ ولكنه أيضًا روح تتأمل وتسمو بالمحبة والائتناس والصفاء والنقاء «لماذا يخشى الناس التقدم في العمر؟ هل السعادة في جمال الملامح؟ أم في جمال الروح؟ هل تناسق القوام كافٍ لتحمل مشاق الجسد العجوز؟». وتضيف شريهان في توضيح موقفها الرافض حقنة الطبيب «الجمال الثابت في نظري، مهما كانت درجته، قاتل. الاعتياد حتمًا يفقدنا الإحساس بقيمته مع مرور الوقت. لن أنصت لنداء التحوّل الشبابي، الذي أصاب المدينة بالجنون».

لقد نجحت الرواية بشكل كبير في مخاطبة القارئ العادي، بأسلوب شيّق جاذب، من أجل تمرير رسائلها وترميزاتها وتحليلاتها ورؤيتها الإنسانية والفلسفية، من خلال الأحداث والمواقف والمشاهد القريبة التي قد تبدو أحيانًا محتملة وأحيانًا حُلمية وفانتازية. كما وظّفت الرواية جيدًا الحوارات والمونولوجات الداخلية لصالح محورها الأساس «عملية التجميل»، ولإدارة النقاش والجدل حول الفرق بين الوجه والقناع، والأصل والصورة، والصدق والزيف، إلى آخر هذه الإشكالات.

ومن ذلك، على سبيل المثال، المونولوجات الكثيرة التي تسردها شريهان أو تُحدّث بها ذاتها، في نومها، وفي عيد ميلادها الخامس والخمسين، وفي عيادة الطبيب، وحال وقوفها أمام المرآة تتذكر حياتها الماضية «أتحسس وجهي وأبتسم، وأحاول أن أستعيد ثقتي في نفسي. ما زالت وسائل التواصل الاجتماعي والإعلام تتسابق حول تجديد خلايا البشرة وتنحيف الأجساد على حساب القدرة الجسدية. يقولون: يجب أن نضع الكريم الفلاني ثلاث مرات يوميًّا للحفاظ على بشرة لامعة، وأن نضع الأقنعة الطبيعية على الوجوه للحصول على وجه زجاجي. ولم يخبرنا أحد عن حاجتنا الطبيعية في الحياة. لم يقل أحد كيف نواجه الوحدة والعزلة الإجبارية في عمر الخمسين. ماذا عن سخرية المجتمع من الوجوه الحقيقية؟ ماذا عن يأسنا الشديد لدى رؤيتنا الكذابين والمتلاعبين الذين تحولوا إلى أثرياء بفعل الألاعيب التجميلية للوجوه. لكن فوق كل شيء، ماذا عن المعنى؟ ماذا عن الروح؟ هاتان ليستا كلمتين فارغتين؛ إنهما الغذاء الذي نزداد جوعًا إليه كلما تقدمنا في العمر».

والسؤال بحد ذاته عن الجمال ومغزاه،

والحياة وكُنهها، والهوية ومفهومها، وثنائية الشكل الخارجي والعمق الداخلي، ليس جديدًا بطبيعة الحال. ولكن الرهان في «عملية تجميل» ينبني في الأساس على كيفية الاشتغال الفني الجمالي على هذا السؤال القديم/ المتجدد. وتأتي الإجابة في الرواية من خلال حبكة مصنوعة بعناية، وشخصيات مُقْنِعة من لحم ودم وخيال مجنّح، وتدفقات درامية زاخمة مدهشة، وأحداث وصراعات متصاعدة؛ وصولًا إلى ذروة الاحتقان والانقسام في النهاية بشأن الطبيب واكتشافه، الذي بات محطة فارقة في تاريخ المدينة، تلك المدينة التي أصبحت واحدة من أشهر مدن العالم في عمليات التجميل. ومع ذيوع التجميل بأشكاله المختلفة في المدينة إلى درجة الفوضى، صارت المدينة تسعى إلى استقطاب أكثر من مليون سائح بهدف الحصول على الخدمة الصحية بحلول عام ٢٠٥٠.

وفي تلك المدينة المشوّهة، التي قرر حاكمها نفسه أخذ حقنة استعادة الشباب، أصاب نداء التحوّل التجميلي الجميع؛ إذ «أصبحوا وجوهًا ممسوخة لشخصيات مجهولة العمر، فازدحمت بهم مكاتب السجل المدني في جميع أنحاء المدينة من الرجال والنساء من الجنسين. الكل يغيّر تاريخ ميلاده، في بطاقته الشخصية ليتناسب مع ملامحه الافتراضية، كي يُراوح فيها عمره ما بين عشرين وأربعين عامًا».

زينب عفيفي

ولا تكترث شريهان، المهندسة الإنشائية التي درست في بريطانيا، بهذه الأمور والملابسات كلها، ولكنها في الوقت نفسه تطلق لحن النهاية الحزين، منزعجة من حالها، ومتمسكة بمبادئها حتى الرمق الأخير «ما يزعجني أنني أشعر بالحزن، لأنني تقدمت في العمر بالطريقة نفسها، التي تقدم بها كل من حولي وصاروا كلهم شبابًا؛ ومات الحل بداخلي بأن أعيش حياة طبيعية».

«عملية تجميل»، رواية عصرية، سلسة جرت هندستها بدقة، لقياس الفروق والاختلافات البشرية، وتمييز الحالات الفردية الاستثنائية المتسلحة بالوعي المعرفي والثقل العلمي والفطرة الإنسانية السليمة، وذلك إزاء موجات الغزو العاتية، التي قد تهدد التجربة الجماعية للسكّان، وتربكها، وتمسّ استقرارها، في مدينة شعبية مسالمة، تتطلع إلى المستقبل بحذر وتوجس.

* صحفي وكاتب مصري.

ورقة حجر لأحمد بوقري..
النظامُ الشعوريُّ والجمالياتُ الإدراكيةُ في القصة القصيرة

■ د. محمد سليم شوشة*

يمثل النقد الأدبي الإدراكي ثمرة الارتباط التخصصي بين عدد من الحقول العلمية؛ فهو نتاج الاندماج والتفاعل المثمر بين العلوم الإدراكية Cognitive Sciences مثل علم النفس الإدراكي، والعلوم العصبية Neuroscience وبعض الدراسات التشريحية للمخ البشري من جانب، والنقد والدراسات الأدبية من جانب آخر، وينشغل النقد الإدراكيّ بشكل أساس بدراسة العمليات الإدراكية المتجسدة في الخطابات الإبداعية، سواء في عمليات قراءة المتلقي لها ومحاولة فهمها ومراحل تشكّل المعنى في ذهنه، ودور الذاكرة والخبرات الحياتية المكتسبة سواء في إبداع النصوص الأدبية أو في استقبالها وفهمها والانفعال بها، وهناك شق في النقد الإدراكي يركز على الجماليات الإدراكية، كما يذهب كذلك إلى دراسة الشعور والعاطفة والأخلاق وأدوارها كلها في تكوين الخطابات والنصوص الأدبية والثقافية عموما، فيدرس العمليات ذاتها في الفنون المختلفة في السينما والرسم والنحت والموسيقى. كما يضع في حساباته كذلك الإدراكيات الاجتماعية Sociocognitive إذ يأخذ في حسبانه الأدوار الاجتماعية وعنصر المشاركة والتضامن والعوامل الاجتماعية الأخرى مثل التربية والنشأة والاكتساب وأثرها كلها في تشكُّل المفاهيم وتكوين التصورات في ذهن الإنسان سواء كان منتجًا للإبداع أو مستقبلا له.

وقد كانت هناك دراسات عديدة في هذا المجال بدأها علماء الإدراكيات مثل جيلس فوكينر Gilles Fauconnier في كتابه مساحات عقلية Mental Spaces ومارك تيرنر Mark Turner في كتابه العقل الأدبي Literary Mind، وكان

لهما مؤلفات مشتركة في الاتجاه ذاته مثل كتابهما (الطريقة التي نفكر بها) The Way We Think، وبدأت دراسات كثيرة مشتركة بين العلوم الإدراكية والدراسات الأدبية والنقدية وعلوم البلاغة، وبالطبع اللغويات التي ترسخت فيها اللغويات الإدراكية Cognitive Linguistics بوصفها أساسا لكل هذه الفروع، إذ البحث في اللغة هو المدخل الطبيعي لدراسة الأدب والبلاغة وتحليل الخطاب والنصوص بكل أنواعها.

من هذه النوعية من الخطابات السردية ما نجد لدى المبدع السعودي أحمد بوقري في مجموعاته القصصية، إذ يبدو هذا سمتًا عامًا لديه في غالبية قصصه، وهنا سنتجه في تطبيقنا للمنهج الإدراكي على مجموعته القصصية الأحدث «ورقة حجر» الصادرة عن دار أدب للنشر والتوزيع بالمملكة العربية السعودية ٢٠٢٣م، فهي تعد ساحة مثالية لتجريب القراءة الإدراكية واختبار أدواتها ومقولاتها، وبخاصة البعد الإدراكي المرتبط بالنظام الشعوري the emotional system وتجلياته في الخطاب السردي وأثره في إنتاج الجماليات الأدبية.

في قصة "خارج المقبرة" من هذه المجموعة القصصية يصبح تدوين الحلم مسارًا لتشكيل هذا العالم الغامض بغرابته وطرافته وحدوده وملامحه الإدراكية ذات الطابع الفنتازي إلى حدٍّ ما. يصبح الحلم على نحو ما سنرى نافذة للخروج من عالم العلم/الصحو بقوانينه الصارمة إلى عالم النوم، والرؤية المتجاوزة للقوانين والحدود.

أحمد بوقري

تبدأ القصة بداية طبيعية من عالم العلم/ الصحو واليقظة، لكن المسار الحلمي بعد ذلك يقفز فوق هذه الأسوار الإدراكية ويجعل عالم القصة وفضائها أوسع من حدود الفراق والموت والرغبة في استعادة صديق فارق الحياة منذ بضعة أيام:

«لم يمض على رحيل صديقي عائش غير بضعة أيام.. الحنين إليه قادني إلى زيارته في المقبرة في أقصى المدينة ذات مساءٍ يقطر حزنا وفقدا وضبابا. جلست على المصطبة قبالة الشاهد أحدّق في الكلمات المحفورة (هنا يرقد عائش بن ماضي) وأسترجع تلك الأيام الخوالي التي كنا نبحر فيها معا إلى أوقات البهجة ومسرّات الجنون الليلي هناك خارج المقبرة». وهكذا نجد أن خطاب القصة بدلا من أن يؤكد على قيمة الصداقة وأهمية الصديق بشكل مباشر، يمنحنا مشاهد وأحداثًا تدل على

مشاعر الحب والشوق للصديق وافتقاده بعد موته، ليكون هناك تمثيل سردي للمشاعر والمعاني المجردة، وبدلًا من طرحها بالتصريح والإعلان نجدها ممزوجة في حدث أو تصرف أو تأتي وفق منظومة كاملة من الأحداث المترابطة، وكأنها جزء من خلفية العالم بحركته وحيويته ونبضه.

وباختصار، المشاعر هي أدوات لتعريف وفهم أنفسنا والآخرين. أما كيف نوظّف المشاعر لذلك فهو أمر يرتبط بفهمنا للسرد القصصي. (كارولين بيرلي، وأندرياس ويرج. ٢٠١٧، ص٣٧). وهكذا، فإن المشاعر تصبح مدخلًا أساسًا لفهم الأحداث وفهم القصص والعكس صحيح.

وتصبح المشاعر كذلك ذات تأثير كبير في الخطاب القصصي؛ لأنها تكون صاحبة الفاعلية في تحريك القارئ أو استفزاز مشاعره ودفعه للتعاطف مع الشخصيات. «فالمشاعر هكذا توصف، ويمكن أن تكون مشروحة بأنها شكل من الارتباط ببيئتينا الداخلية والخارجية، سواء بشكل حقيقي أو قصصي، فهي الظاهرة المشتركة التي بسببها يشعر القراء بالشخصيات أو يشعرون بمعاناتهم، وأصبحت موظفة في صناعة مصائرهم، أي النتيجة النهائية للقصة، أو لتطوير تفضيلات القراءة لنوع معين مؤسس على حالة نفسية أو شعورية معينة تستفزها عادة. وكل هذا يشهد للبعد الفعال في الارتباط السردي». (كارولين بيرلي، وأندرياس ويرج. ٢٠١٧، ص٣٨).

تصبح المواقف والأحوال العاطفية في الخطاب السردي هي بؤرة التشكيل وبؤرة الجذب للمتلقي، كما هي بالضبط النافذة التي يمكن الانسلال عبرها نحو استيعاب أشمل لدلالات الخطاب السردي. ففي قصة خارج المقبرة مثلا نجد أن مشاعر الفقد والحنين لصديق قديم رحل هي نقطة الانطلاق والدافع العاطفي البعيد وراء السرد، أو وراء تقدم الصوت السردي نحو نقاط متقدمة في السرد، سواء كانت هذه النقاط تتمثل في محاولة استعادة الصديق جزئيًا أو كليًا، عبر الجلوس أمام المقبرة، أو أن يأتيه في الأحلام والصديق كذلك لا يكون معبرًا عن ذاته فقط، بل يتحول إلى علامة على الماضي بلذاته ومتعه الحسية والذهنية.

بل إن هذه المشاعر هي التي تشكل علاقة الإنسان بالمكان، سواء الحانة أو حتى المقبرة. وربما يكون الأجمل هنا أن حضور النقيضين أصبح مبررًا بفعل هذه الروابط الشعورية وهذا التشكيل السردي العفوي الذي انبثق من مشاعر الصداقة وإفقاد الصديق نحو افتقاد الحانة وأيام اللذة والصخب والمتع التي جمعت بين الصديقين. فيكون حضور الحانة إلى جانب المقبرة في خطاب هذه القصة مدعومًا بهذا التأرجح بين عالمين يتجاذبان الإنسان أو يتصارعان عليه، كقطبين لصراع حقيقي خفي، هو في الأصل صراع الزمن ضد الإنسان، فهو الذي يحول الإنسان من المتع واللذة والضحك ومجالس الأصدقاء إلى

هيكل عظمي في مقبرة.

وفي ثنائية أخرى أعمق، تتوارى في الخلفية تتجسد حالة أخرى من الصراع بين الحقيقة والخيال، بين الواقع والأحلام، وبهذه الأحلام اجتمعت متناقضات أخرى أو جديدة تختلف عن السابقة؛ فإذا كانت الحانة متجاورة مع المقبرة في الواجهة الأمامية لخطاب القصة، وبشكل مبرر كما ذكرنا، فإن الهيكل العظمي الذي يذهب إلى الحانة هو اجتماع لنقيضين آخرين، حين الموت والتحلل التام الذي يجتمع مع اللذة والشرب والخروج إلى الحانة ومصاحبة الأصدقاء في لهوهم ومرحهم. وهكذا نكون أمام صراع طرفه الأول الحقيقة التي هي ماثلة ومتجسدة في الموت وتتجلى في الهيكل العظمي، والطرف الثاني يتمثل في قوة الخيال (الحلم) الذي أنهض هذا الهيكل العظمي وجعله يصاحبهم في الحانة ويعود في حركته ضد الزمن أو ضد الموت.

وتحت تأثير مشاعر احتياج الصديق لصديقه تكون هذه الدراما الخيالية المدفوعة بهذه المشاعر؛ بل تتجسد الحاجة إلى الصديق في إلحاح على إنهاضه من موته، أو الرغبة في إيقاظه مرة أخرى ولو في الحلم الذي يمثل نقطة انصهار درامي وذروة، جعلت النص يتحوّل من مجرد التعبير عن مشاعر الفقد إلى نقطة أخرى من التقدم في الحركة والانتقال إلى أماكن أخرى، (انهض يا صديق الرحلة فقد طالت رقدتك ولا رفيق لي في ارتحالاتي المقبلة، انهض وانفض عنك هذا الغبار وتوسّد هذه

الغيمة قبل أن تذهب بمائها إلى المقبرة). المجموعة ص٩.

هذا الصوت اللحوح يشكل ذروة الانفعال بحالة الفقد، ويمثل نقطة التحول وذروة الألم التي يصبح الناتج عنها أشبه بتعويذة سحرية تعيد الميت إلى الحياة مرة أخرى. وتصبح هذه الآلام مستوعبة ومفهومة بالنسبة للمتلقي وتشكل انحيازه نحو الشخصية/بطل القصة، الذي يبدو أنه في منطقة فاصلة بين الحياة والموت يرجو قيامة صديقه حتى تكتسب حياته معناها من جديد. ومن هذا الرجاء الحار المشحون بألم الفقد ومن تلك التعويذة السحرية تنبثق العجائبية أو الفنتازيا في عالم القصة، حيث ما سيأتي بعد ذلك من أحداث:

(ترك قبره مفتوحًا ومضينًا معًا إلى

أقصى المدينة وجلس ينادمني كعادته على طاولة، ويرتج جسده ضحكًا وتهكمًا مما حولي، وينعى على بقائي في هذه البرية حتى تلك اللحظة، ثم أخذ يستعجلني في الرجوع إلى رمسه المفتوح). المجموعة ص٩.

ويتكرر الفعل وتتكرر اللقاءات في ليال أخرى، وهذا التكرار يعزز الفنتازيا ويفتح ممرًا شبه ثابت بين الحياة والموت، ويزيل الأسوار الوهمية بينهما، وهو ما يمضى مدعومًا بحب الصديقين لبعضهما، ورغبتهما في لقاء بعضهما والاستئناس بأحاديث بعضهما كما في الماضي؛ ولكن هنا يبدو واضحًا أن أحدهما يمثل الحياة والآخر يمثل الموت، أحدهما يمثل رؤية للوجود من زاوية ومن منظور معين، والآخر يمثل منظورًا مغايرًا أكثر عمقا؛ لأنه حوى معرفة بالعالَمين؛ الحياة وما بعدها، أو عالَمي الحياة والموت. أحدهما لديه الأسئلة والآخر يبدو أنه قد أصبح مالكًا للإجابات والمواقف الفكرية الواضحة، حتى وإن لم تكن إجابات مباشرة، لكن المواقف الواضحة في هذه الحالة أشبه بالإجابات، ومثال ذلك بكاء عائش بن ماضي وأسفه لما جرى لتمثال المعري وهدم الدواعش له في معرّة النعمان. إذ يبدو هذا الموقف مثل إجابة ناصعة حول شعر الشاعر العربي العظيم الذي كان متهمًا بالكفر وغيرها من الاتهامات.

وهكذا يكون السرد في القصة متصاعدًا بتدرج ووتيرة طبيعية من المنطق والتسلسل السببي، بداية من مشاعر الشوق والفقد والرغبة في استعادة الصحبة القديمة، وصولًا إلى الحلم ونقطة الالتقاء بين الصديقين مرة أخرى، وبعد ذلك تمثيل كل منهما لمعرفة من نوع مختلف أو لمنظورين مختلفين بعد أن تحقق لأحدهما بُعد إضافي يتمثل في رؤية الكون مما وراءه أو من بعد الموت، فتكون لقاءات الصديقين الجديدة مختلفة تمامًا عن لقاءاتهما في الماضي؛ وحين يصبح الصديقان في عالم واحد تكون لقاءاتهما مختلفة، فلا تكون لمجرد إرواء العاطفة أو التغلب على مشاعر الفقد، بل لتبادل المعرفة والرغبة الشديدة في التساؤل من الصديق، وهو يسأل صديقه أو يستمع إليه في أشياء كثيرة، أو يريد أن يروي فضوله، وهذا ما يتجسد في هذا المقطع (تحدّث معي عن التجريد في الطبيعة والفن والميتافيزيقا.. وأخذ يسرد لي التحولات المتلاحقة التي مرّ بها في قبره حتى وصل إلى هذا العمق التجريدي). المجموعة ص١٠.

وقريبٌ من هذه الحالة الفنية من الارتكاز على المشاعر والحالة النفسية والعاطفية في تشكيل عالم القصة، ما نجد من تمثيل آخر للأبعاد الإدراكية في قصة «استحمام» التي هي أقرب إلى تتبع لأثر الفقد والحزن عصبيًا وذهنيًا، ورصد تبعات هذه الأحوال الشعورية على الجسد من الاضطراب والذهول وغياب الحواس، كما هو حاصل في حالة الأم التي فقدت ابنها الوحيد المفعم بالبراءة والنقاء؛ فهذا الابن الذي هو من ذوي الاحتياجات الخاصة يمثل أنموذجًا مثاليًا للنقاء والبراءة، وهكذا يكون التعلق به مختلفًا عن غيره من

البشر أو حتى غيره من الأبناء، فهو الحب الخالص أو الكائن الذي لا يصدر عنه أي شيء سلبي، يبدو متجردًا تمامًا أمام الحياة من كل الأسلحة أو الأدوات الدفاعية التي لدى غيره من البشر.

إضافة إلى ذلك، فإن حالة هذا النوع من الأبناء تفرض التحامًا جسديًا على نحو مغاير، فهو بحاجة دائمة إلى مَن يساعده في كل شئونه وخصوصياته، أو لنقلْ إن خصوصياته في هذه الحالة ستكون شراكة مع الأم، أي لن تكون هناك خصوصيات من الأساس، وهو ما يجعل الأم مرشحة للتماهي معه بشكل تام، وبلوغ ذروة الالتحام النفسي معه، وهذه اللمحات غائبة في خلفية الخطاب السردي، تُفهم من الجزء الحاضر في النص، عبر رصد الروتين اليومي وعادات الأم مع ابنها قبل رحيله، من اعتنائها بكل تفاصيله وشئونه، وتضاعف المسئولية تجاه هذا النوع من الأبناء، واستمرارها حتى تصبح اعتيادًا وقانونًا نفسيًا وإدراكيًا، هنا يكون فقْدُ هذا الابن صعبًا وينعكس بالصورة الإدراكية نفسها، من الطابع الحركي والجسداني والشعوري والعاطفي؛ ولذلك، سنجد أن خطاب القصة كان على درجة كبيرة من التوفيق حين جعل الأم في أحلامها وتخيلاتها تحت ذهول عقلها بفعل الفقد والحزن تذهب إلى قبر الابن ومعها أدوات الاعتناء بابنها، فهذه اللمحة هي الأثر الجمالي البارز للتتبع الدقيق لملامح هذه الحالة الإنسانية على المستوى الإدراكي والشعوري، وهو ما يؤكد أن مداخل الخطاب السردي إلى رسم حدود هذا العالم القصصي وتفاصيله كانت مداخل دقيقة وجوهرية، وبعيدًا عن الإفضاء بآلام الحزن والفقد والشعور بالحاجة إلى الابن مرة أخرى والعذاب النفسي بموته، فقد لجأ الخطاب السردي إلى رصد المشاعر والحالة النفسية في طابعها السلوكي والحركي.

فهذا المشهد الذي تذهب فيه الأم إلى مقبرة ابنها متسلحة بكل أدوات العناية والاهتمام من الماء والصابون والعطر، وغيرها من الأشياء التي كانت تؤدي بها مهام الاعتناء به، يمثل في الحقيقة الركيزة الجمالية لهذا الخطاب السردي الذي يقوم على التوجه نحو كل ما هو جوهري في الحالة الإنسانية ليرصده ويرسم ملامحه ويُعبّر عما وراءه من المشاعر والأحوال النفسية. وهو مشهد دالٌّ على خضوع الأم لذاكرتها ولنمطها السلوكي السابق على موت الابن، إذ أصبحت معتادة على هذا الناموس وتلك الطقوس بشكل صارم يصعب الفكاك منه.

وهكذا، يضاف إلى التركيز على المشاعر بوصفها مدخلًا عنصرًا آخر هو الاختيار والانتقاء من بين هذه المشاعر لكل ما هو جوهري، وما يصبح عنصرًا تمثيليًا فاعلًا في تحديد ملامح الشخصية القصصية، وبخاصة الملامح والقسمات الداخلية، وكل ما يمكن أن يكون متواريًا وراء المظهر أو وراء التجليات الظاهرة، فالموت كما هو معتاد لدى الشعراء وكتاب القصة دائمًا ما يعبّر عنه بالفقد الأليم والأحزان والكآبة والرغبة في استعادة الميت وإنهاضه، لكن أن يتجلى هنا عبر زاوية رصد أخرى تتمثل في الارتباط الروتيني والاعتياد

السلوكي والمسئولية عن هذا الكائن البريء النقي؛ فهذا وجه آخر ورصد مغاير لحضور الموت وتجلياته في الوجود الإنساني. فقد انتقى الخطاب بفطرة سردية واعية وسليمة المشاهد والأحداث والمعلومات التي ترسم حدود الالتحام الجسدي والألفة وحدود المسئولية من الأم تجاه ابنها، وهي مسئولية جسدية ومختلفة عن السائد بين كل الأمهات عادة وأبنائهن، وهذه الخصوصية نابعة من حالة هذا الابن وطبيعة احتياجاته. فنجد أن الاختيار والانتقاء للأحداث والمعلومات ونوعية المشاعر كان له دور كبير في توجيه الخطاب السردي نحو وجهة مغايرة وجعلته مالكًا لزاوية رؤية مختلفة لهذا العالم القصصي برغم ما قد يبدو من محدوديته أو تكراره. «عبر الاختيار وتأسيس تراتبية معينة بين المعلومات التي يقدمها النص، فإن العواطف هي بحكم الواقع ما يشكل فهم القراء لما يكون عنه هذا النص. وثانيا فإنه تبعا لوظيفة الاتصال الخارجي للمشاعر، فإن القراء يُقيّمون كُلّاً من الشخصيات وأفعالهم، تأسيسا على إدراكهم المحدود». (كارولين بيرلي، وأندرياس ويرج. ٢٠١٧، ص٣٨).

ولا يرتبط رصد المشاعر سرديا بأبعادها الإدراكية وتجسدها العصبي والجسداني في الأحزان فقط، أو الحب والرغبة كما قد يتصور بعضنا، بل هو حاصل في كل الرغبات والنزعات والأحوال، فيتجسد في حالات اشتهاء الطعام أو حالات الاستجمام والراحة والاستمتاع بأوقات الفراغ وتأمل الطبيعة وتأمل عناصر الكون، والاستمتاع المعرفي بالرحلات والنزهات واستكشاف كل جديد في السفر والارتحال، ومثال ذلك ما نجد من تصوير إدراكي له طابع جمالي خاص في قصة «وليمة لقطط الشوارع»، فهي تتبع أثر الاشتهاء لنوع من الأطعمة، وهي الأطعمة البحرية، ونلاحظ أن اللغة هنا تلعب دورًا إضافيًا فوق الرصد الإدراكي؛ إذ تعمل دور المساند الشعري لتأجيج حالة الاشتهاء وعكس ما يموج في أعماق الشخصية من الرغبة في هذا النوع من الطعام، وتأتي أنماط التعبير اللغوي بالاستعارات والكنايات والمجاز، متماشية ومتناغمة بكل حيوية مع مشاعر الرغبة والاشتهاء داخل الشخصية.

المراجع:

- بوقري، أحمد، (2023) ورقة حجر، دار أدب، المملكة العربية السعودية، الرياض.
- Aldama, Frederick Luis, (2010) Toward a Cognitive Theory
- of Narrative Acts, University of Texas Press, USA.
- Burke, Michael and Troscianko, Emily T. (2017), Cognitive Literary Science, Oxford University Press.
- FAUCONNIER, GILLES and TURNER, MARK, (2002), THE WAY WE THINK, Basic Books, USA.
- TURNER, MARK, (1996), The Literary Mind, Oxford University Press.
- Herman, David, (2003), Narrative Theory and the Cognitive Sciences, CSLI Publications, USA.

* كاتب – مصر.

بلاغةُ التخيُّل التاريخيّ في الرواية
زوجةُ الملوك الثلاثة أنموذجًا

■ الحسين الكرومي*

تقديم

تتعدد تعاريف الرواية التاريخية، نسوق بعضًا منها متوخّين من ذلك تقصّي بعض سماتها، يقول جورج لوكاش: «الرواية التاريخية هي رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات»[1]، ويؤكد (ستيفاني فيجير Stéphanie Vigier) على أنه «لا يمكن اعتبار الرواية التاريخية نوعًا أحاديا، بل لا بد أن نتعامل معها كمجموعة مركّبة تجمع بين العديد من الأنواع أو الأنواع الفرعية: الرواية الواقعية، والحكاية، ورواية الحرب، وما إلى ذلك. فكل من هذه الأنواع يتوافق مع نهج التاريخ[2].

أما الفرد شيبارد (Alfred shepard) فيقول عنها «الرواية التاريخية تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءًا من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ»[3].

وهناك مَن يرى أن مفهوم الرواية التاريخية لا معنى له إلا فيما يتعلق بالمرجع - الواقع التاريخي الذي تحكمه القوانين، والذي يفترض أنه موجود بشكل موضوعي، بغض النظر عن المعرفة التي تقدمها هذه الرواية، ومن هؤلاء الدارسين أماديو لوبيز (Amadeo López) الذي يرى بأن هذا الشكل من الرواية ظهر وتطور

في القرن التاسع عشر ليس مصادفة، ولكن ظهوره ونجاحه ارتبط بالاضطرابات التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية العظيمة التي أحدثتها غزوات نابليون، مما تمخض عنه ظهور حركات جماهيرية كبيرة خلقت تجربة ملموسة لمعنى التاريخ»[٤].

أما عند العرب فيلاحظ المتتبع انتشار الروايات التاريخية بشكل بَيِّن، ولعل مردّ ذلك إلى ما يعرفه العالم العربي من تناقضات وصراعات وثورات جعلت أزمة العربي الوطنية والاجتماعية والسياسية طافحة على جميع المستويات، وقد ازداد هذا الانتشار ومع نهاية الستينيات، وخصوصا بعد هزيمة ١٩٦٧ (النكسة)، فهذه الهزيمة كما قال عبدالرحمن منيف «فجّرت الوجود العربي وزعزعت اليقين الذي كان سائدًا خلال عقود سابقة (...) إلا إن الهزيمة دفعت إلى السطح العديد من الأسئلة والمواضيع الموجعة والساخنة والتي تتطلب المواجهة والمعالجة»[٥].

يمكن القول إن هذه الهزيمة بمثابة هزة فجّرت ذاكرة العرب، ومكّنت من ولادة جديدة للرواية العربية، ولادة لا تغادرها الأسئلة العديدة المرتبطة بتاريخ الوطن. وكان هدف الرواية التاريخية خلال هذه الفترة، ومنذ نشأتها، هو «إحداث اندماج بين التاريخ والحاضر، من أجل تسليط الضوء على مشاكل الماضي. ومشاكل النظام الاجتماعي والسياسي الحالي»[٦].

مصطفى الغتيري

فثم الانتقال من الروايات الواقعية البسيطة إلى رواية الهمِّ القومي والصراع الطبقي والقمع والديكتاتورية، فشنَّ الكتّاب ثورة بالكتابة، ثورة المثقف، ثورة المظلوم والمسحوق من أجل استرجاع هويته، من أجل الخروج من محنته، ومن أجل مشاركة تاريخ وطنه مع باقي بلدان العالم.

بلاغة التخيل التاريخي في رواية زوجة الملوك الثلاثة

زوجة الملوك الثلاثة عمل روائي للكاتب المغربي مصطفى لغتيري يسرد حقبة تاريخية من عهد المغرب الغابر بصوت زينب النفزاوية، التي تحكي سيرتها من القيروان إلى فاس ثم أغمات فمراكش، وتبدأ زينب الرواية بمقولة بليغة هي: (لن أتزوج إلا رجلًا يحكم بلاد المغرب بأكملها)

وتختم الرواية بالعبارة ذاتها، تقول عن هذه العبارة: «هكذا وفي لحظة افتتان بالذات، وربما لحظة تحدي لقريناتي اللواتي شططن في الخيال، أطلقتها عفوية، بكل سلاسة ويسر انسابت كحمام زاجل محمّل بأخطر الرسائل حينًا وأعذبها حينًا آخر»[٧].

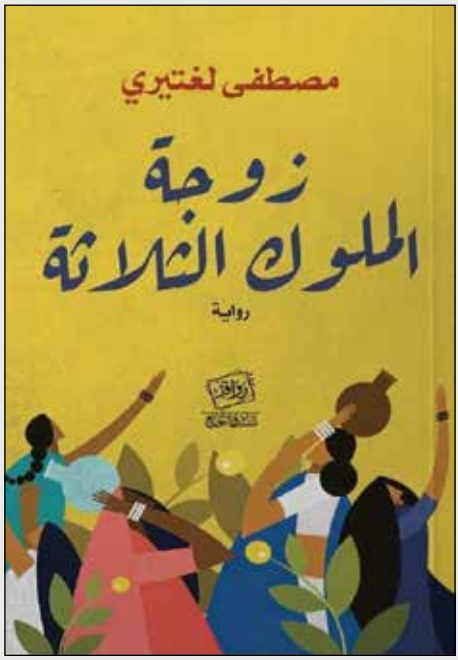
لقد عمل الكاتب على إنزال شخصية زينب من برجها العاجي ليجعلها راسمة الحدود لنسق مجريات وقائع وأحداث في سياق تاريخي غنيّ بمواقعه ومستجداته، عبر شخوص حققوا بطولات تاريخية خلّدت مجدهم، وأرّخت لسيرهم الزاخرة بكبير المنجزات، وعظيم الملاحم»[٨]، وذلك في إطار تخيّل تاريخي استمدت منه الرواية أسس صرحها السردي، ومادة حكاياتها من خلال نسيج حبكت خيوطه، وتكاملت أطرافه في تمازج وتفاعل بين طبيعة الأحداث وقيمة الشخصيات، التي تميزت بوفرة تفاوتت قيمتها، ومستوى تأثيرها في شكل وتشكيل الوقائع، وإيقاع سيرورتها»[٩] بحيث أن شخصية زينب كانت قطب الرحى في هذا التخيل، إذ إن الكاتب بحسّه المرهف يتقمص هذه الشخصية ويتكلم بلسانها ويحيا المواقف نفسها، فها هو مثلًا في هذا المقطع يعبر عن الاحتفاء بالذات وتمجيدها من خلال قوله على لسانها: «لم أكن مجرد زوجة للأمير، بل اعتبرت نفسي جندية مخلصة في جيشه»[١٠] وهذا أمر يجعل المتلقي لا يحسّ بغرابة الأحداث المستحضرة ما دامت هذه الشخصية هي التي تنهض بها، فتبدو وكأنها تتحدث بلسان المتلقي وإحساس الأديب المرهف الذي يبتعد عن حرفية الحدث التاريخي وسلطته الأكاديمية.

وفي ظل التخيّل التاريخي يغوص الكاتب في سيكولوجيا الشخصيات عبر تصوير الخلجات الشعورية التي تكتنف الخواطر فتصدح بها الألسنة متدفقة رقراقة، ونأخذ على سبيل المثال نظرتها إلى النوم، إذ تقول: «وأنا في حضرة هؤلاء الضيوف الكبار، غالبًا ما كان النوم يفاجئني فيلقي بي في عوالمه الغامضة، التي لم أفهم معناها يومًا، لا أكاد أفهم كيف لهذا النوم أن يحرمنا من أجمل لحظات العمر ليرمي بنا في لحظات موحشة، لا أنيس فيها، تتراءى فيها الأشباح والخيالات، وغالبًا ما تكون هذه المشاهد مخيفة تفطر القلب وتسيل الدمع»[١١].

وفي إطار هذه المشاعر المنسابة يوظّف لغتيري رمز البحر الذي كان يشغل بال زينب وتتشوف إلى رؤيته، ولا شك بأن هذا الرمز ههنا ينسجم مع شخصية البطلة لكونه يشي بالدينامية والحيوية، وهو رمز للعطاء والخصوبة، وهذا ديدن النفزاوية التي لعبت دورًا محوريا في إرساء دولة المرابطين في الغرب الإسلامي، تقول في هذا الشأن: أخذت أسأل نفسي عن سر هذا الاهتمام بهذا الكائن الكبير الغامض، حتى أن مريم تساءلت عن ذلك، لكنني لم

أكن أخير جوابًا مقنعًا، فأبتسم بدلًا أن أرد على تساؤلها، وأجود بضحكة خفيفة، ثم أتناسى الموضوع وتتناساه معي مريم السموحة المتفهمة.. بيد أنني ما إن أصبح وحدي في البيت وأختلي بنفسي حتى أشعر بأن هذا البحر يغزو تفكيري من جديد بقوة لم أتوقعها. بل أصبح يزورني في أحلامي، فأرى نفسي أركض بشطِّهِ، أو أن مياهه الباردة المالحة تداعب قدمي، أو أنني أشق عِبابه بسفينة ضخمة كما حكت لي مريم، فأستغرب كيف لهذا البحر أن يحمل تلك السفينة ولا تغرق، وأنا كلما وضعت شيئًا على سطح الماء في الوادي أو في أي إناء سرعان ما يغوص في أعماق الماء.. أكاد أجنّ وأنا أحاول أن أفهم سر هذا الطفو على سطح الماء بجسم ضخم يحمل الناس والغلال والأثاث والسلع.. الطفو سر غريب لا أفقهه، وربما أكتشفه فيما سيأتي من أيام حين تتاح لي زيارة البحر، وربما السفر عبره»[١٢]. وبالفعل تتحقق أمنية زينب وتكتشف البحر ويكون ذلك إيذانًا بعهد جديد من النجاحات والإنجازات التي بصمت تاريخها الشخصي وتاريخ المغرب.

لكن الكاتب انزاح في قالب تخيلي بالوجه المشرق للبحر في مطلع فصل (من فاس إلى أغمات) إلى وجه آخر «لم يكن على أي حال وجهًا مسالما، لقد أصاب الكثير الدوار، بفعل اهتزازات السفينة وهي تشقّ عباب البحر»[١٣]، ولعل هذا الأمر يفسّر في رغبة المؤلف إلى



الإشارة إلى أن هناك صعاب حاقت بمهمة زينب السياسية، فالأمر لم يكن هينًا كما قد يتصور على البال بل هو أمر عظيم تجشّمت فيه المرأة المشاق والصعاب حتى وصلت إلى مبتغاها المنشود، الذي ابتدأ بفكرة اختمرت في ذهنها وعملت على بلورتها، فكان زواجها بداية من حاكم مدينة أغمات الذي حقق نبوءتها جزئيا (الزواج من رجل يحكم المغرب)، وبعد مقتله على يد أبي بكر اللمتوني تزوج بها هذا الأخير، وكانت راضية مرضية بهذه الزيجة؛ لأنها لم تكن لترضى إلا بالزواج من الملوك، ولعل هذا أمر يجعل الكاتب يفسر فيه التاريخ على أساس دور الفرد في البناء والتشييد، وفق القيم التي يؤمن بها هذا الفرد ويطمح جاهدًا على تحقيقها على أرض الواقع،

وهو ما جسدته زينب فعليًا من خلال تنامي أحداث الرواية.

ومن الوظائف التي ينهض بها التخيّل التاريخي توجيه سهام النقد إلى بعض الأمور السلبية التي قد تقف حجر عثرة في سبيل التنمية والازدهار، ولعل من أهم هذه الأمور انتقادها لمجتمع الفقهاء المتزمت، جاء في الرواية: «آراء الفقهاء المتشددين، الذين كانوا يحيطون بنا من كل جانب، ولا يسمع المرء على لسانهم إلا هذا حرام، وهذا مكروه، وهذا غير جائز، بل يجتهدون فيما بينهم ويتنافسون في مَن يستطيع أن يحرم أمورًا أكثر، لا تخطر للمرء على بال، فمنهم مَن اجتهد حتى في تحريم زيارة الأخ لأخته بعد زواجها والانتقال إلى بيت زوجها»[١٤] وينتقدهم الكاتب أيضا حينما اعترضوا على علاج يوسف بن تاشفين من مرضه بدعوى أن العلاج من المرض تسخط على أمر الله وقدره، فكان أن قضى الرجل نحبه نتيجة هذه العقلية المتحجرة؛ وهذا أمر أسهم بنصيب وافر تاريخيًا في أفول نجم دولة المرابطين، إذ وجد الموحدون الفرصة سانحة لإعلان الثورة عليهم نظرًا لهذا التشدد المبالغ فيه الذي جعل الدولة تتهاوى، وكأني بالكاتب يعمل بشكل تخيلي آلية النقد الذاتي متمثلًا في زينب التي لعبت دورًا مهمًا في الدولة آنذاك، ويلمح إلى أنها لم تكن دائمًا على وفاق مع كل ما يجري في دواليب الحكم، وهذا أمر قد يفسّر بنسق الفحولة التي أشار إليه عبدالله الغذامي حينما أعلن عن ميلاد نقد جديد سماه بالنقد الثقافي.

فرغم كل الإنجازات الباهرة التي حققتها زينب، تبقى سلطة الرجل هي السائدة في الثقافة العربية منذ زمن بعيد، وهذا أمر نستشفه من الرواية عندما وجهت البطلة أصابع النقد إلى النساء، واتهمتهن بكونهن يناقشن الأمور التافهة عكسها هي تعد نفسها من طينة الرجال، ويبين ذلك في هذا المقتطف من الرواية: «كنت أستمع لهن وأنا أبتسم في أعماقي متأكدة من خفّة عقولهن وبساطة تفكيرهن، كنَّ جميعًا يركزن على أمور يحسبنها ذات بال، وهن لا يدرين أنهن تعلقن بسفاسف الأمور؛ فما كان مني إلا أن أطلقت عبارتي الشهيرة تلك التي استغربنها بادئ الأمر، بل أضحكت بعضهن وتندرت بها باقي الفتيات في مجالسهن الخاصة، لكن تأثيرها فيما بعد كان قويًا، توقف له تنفس فتيات منهن عند سماعها، فيما عجزت عقول الأخريات عن استيعاب ما تلفظت به، وظلت أخريات كالبلهاوات يتبادلن النظر فيما بينهن غير مستوعبات ولا مصدقات ما تلقته أسماعهن، وكأنَّ على رؤوسهن الطير، وما درَين أبدًا أن ما أقول من قول يسنده الفعل الذي لا يدرين عنه شيئا، والسبب في ذلك أنني كنت دومًا قريبة من الرجال خاصة أولئك الذين ثقفتهم السياسة ودربتهم على أن يتفننوا في ضروب الخداع وأصنافه»[١٥].

لكن هذا الأمر لا ينبغي أن يفهم منه التنقيص من مكانة المرأة، فالرواية احتفاء بالمرأة من خلال الإشادة بما صنعته زينب في مسارها الحافل بالنجاحات الشخصية والسياسية، فهي مفتونة بالتاريخ، مولعة بأسراره وخباياه، تقول في هذا المجتزأ: «ومن أمتع ما كان يتملك علي فؤادي حكايات التاريخ، حين ينبري أحدهم بذكر أحوال الأمم الخوالي، وكيف انتقلت الغلبة من قوم إلى قوم،، ومن قبيلة إلى أخرى، ومن عصبية بعينها إلى عصبية أخرى وأقوى، كان يعجبني أكثر الحديث عن أسباب وقوع ذلك، كان ذلك يتملك عليّ جماع قلبي، يسعدني أن أفهم كل ذلك، ففطنت لكل أحداث أسبابٍ تمهد لها، ونتائج لا بد من الحصول عليها من تلك الفترة، استقر في خلدي أن الذكي المخادع والمحتال هو من يفوز في هذا الصراع الأزلي. لا تنفع قوة ولا جاه ولا مال إذا لم يتفق لها قوة ذكاء، وقدرة على الخداع والحيل، فمن الغباء أن يعتقد الناس أن الأمور تمضي هكذا عفو الخاطر، ومن السذاجة أن يؤمن الناس أن الطيب الغافل ينتصر في آخر المطاف على الشرير الحكيم الذي يأخذ بالأسباب. كما تعلمت أن سوء الظن من حُسن الحكمة وحُسن التدبير»[١٦].

وفي موضع آخر من الرواية، يشيد الكاتب بدور النساء عامة في الحفاظ على أمن الدولة، إذ إنهن كنَّ يزودن زينب بأخبار مهمة يكون لها الأثر الكبير في تثبيت أركان الدولة وازدهارها، تقول عن هذا الأمر: «تأتيني الأخبار الجديدة والجيدة، التي كنت أبرع في الحصول عليها بسبب الفتيات اللائي وزعتهن في كل مكان، أغدق عليهن الوعود والأموال، وكلما أتيحت الفرصة اقترحت أحد أزواجهن على الأمير ليوليه أمرًا ما، بعد أن أتأكد من صدقه وكفاءته»[١٧].

وينصرف التخيّل السردي التاريخي أيضا إلى اعتبار بناء مدينة مراكش هدية لزواج زينب من يوسف بن تاشفين وعربونا عن حبه الجارف، تقول عن هذا الأمر: لقد قرر أن يهديني شيئًا مميزا، فكان ذلك الشيء مدينة مراكش نفسها التي جدَّ في بنائها لتصبح عاصمة مُلكه، ومنها ينطلق الفتح إلى عموم الدنيا»[١٨].

في هذا الموضع من الرواية، يمكن أن نتحدث عما يمكن تسميته بشعرية المكان، فالمدينة سبب في السعادة التي اكتنفت يوسف، «فكل نجاح لها هو نجاح للدولة، التي طفقت ترسّخ دعائمها، ليس فقط عبر انتشار رقعتها، ولكن من خلال الأمن الذي حققته للناس، والأكثر من ذلك أصبحت القلوب متعلقة بها في كل أنحاء بلاد المسلمين في الغرب الإسلامي، كما أصبح الأعداء يهابونها ويحسبون لها ألف حساب»[١٩].

وتظهر هذه الشعرية أيضًا فيما جاش به صدر زينب من مشاعر فياضة حينما عزم

زوجها على الزحف إلى مدينة القيروان حيث تقول: «مدينتي وحبيبتي القديمة التي لم ينسها العقل، ولا تغافل عن الخفقان باسمها الفؤاد. كان ريحها يصلني وأنا على بعد أيام عنها، أشعر بنفسي وكأنني أخطر بين جدرانها، وأتجوّل في أزقتها، وأتطلع بافتتان إلى قبابها وجوامعها، وأستمتع بلهجة أهلها، حتى أنني شككت في نفسي أعاقلة أنا، أم أن الجنون طرق بابي واستولى على قلبي وعقلي، أم تراني أرتع في دنيا الأحلام فزيّنت لي هذا الشعور الذي يستولي على كياني بأكمله»[٢٠].

ينهض التخيل التاريخي أيضا بوظيفة السرد التاريخي، ومثال ذلك تخيل الكاتب حوارًا معرفيًا بين زينب وأبيها حول الأغالبة الذين ارتبط مجدهم بمدينة القيروان، إذ اهتموا بها اهتماما كبيرًا وجعلوها مركزًا تجاريًا ودينيًا وعلميًا كان قبلة للناس من كل حدب وصوب: وحين سألت أبي يومًا عن الأغالبة، ابتسم لي وقال لي مشجعًا: «يسعدني أن ينشغل عقلك الصغير بهذه الأمور، فذلك أمارة نباهة وفِطنة»، انتقلت عدوى الابتسام إليّ فزينت شفتي بابتسامة كنت أعرف أن أبي تعجبه، وخفضت بصري إلى الأرض، فتابع أبي قائلا: «الأغالبة سلالة حكمت بلادنا، وهي تنتسب إلى إبراهيم بن الأغلب، أحد رجال هذه الدولة، وكان قد انخرط بداية في جيش مصر، وحين تقوّى كوَّن جيشه الخاص، وبلغ خبره إلى خليفة المسلمين في عهد العباسيين، عيّنه واليًا على إفريقية، ثم ما لبث أن استقل عنهم حين شعر بضعفهم، واهتم بترسيخ حكمه، بل رغب في توسيع حكمه غربًا، غير أن دولة الأدارسة التي اتخذت من فاس عاصمة لها حدّت من طموحه، فاكتفى بهذه الأرض، وبنى مدينة القيروان، وأسهم في جعلها حاضرة قوية»[٢١].

وتأسيسًا على ما سبق، يمكن القول إن رواية زوجة الملوك الثلاثة قد استثمرت التاريخ، في إطار ما يسمى بالتخيل التاريخي، وتقدم هذا التاريخ حسب الذائقة الفنية للكاتب الروائي دون أن يستغرقه الحدث التاريخي استغراقًا، بل يهدف إلى تقديم هذا التاريخ وفق مقتضيات الشكل الروائي، خصوصًا مع الرواية الجديدة، التي تميط اللثام عن مجموعة من الأنساق الثقافية المنغرسة تاريخيًا، والهدف من وراء ذلك استثمار هذا الموروث على مستويات عدة، منها ما هو تعليمي، ومنها ما هو تنموي، ناهيك عما هو إيديولوجي.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة نقول إن الرواية التي تستثمر التاريخي من أهم الأشكال الحديثة التي تنخرط في واقع الإنسان الحالي، محاولة تتبّع مشكلاته وقضاياه الكبرى؛ والروائي الحاذق هو الذي يصوغ ما جاد به التاريخ في قالب تخيلي يتجاوز نقل الخبر إلى الانفعال به، وهو الشيء الذي لا ينبغي أن يجعلنا نظن أن الرواية

وثيقة تاريخية؛ ولا الأديب مؤرخًا، لأن غاية الرواية هي الإيحاء والتأشير والتأثير.

ومن خلال تحليلنا لرواية زوجة الملوك الثلاثة للأديب المغربي مصطفى لغتيري، لاحظنا أنه قد استلهم في عمله هذا خطابًا تاريخيًا متينًا من خلال إعادة بنائه تخييليًا ضمن معطيات راهنية، وهذا الاستلهام تم على مستويات متعددة على رأسها شخصية زينب من خلال بيان مسارها الحافل والمحوري داخل الدولة المرابطية، وأيضًا التطرق إلى شعرية المكان وسرد الأحداث بطريقة أكسبته بلاغة فذّة، جعلت المتلقي داخل فضاء من الجدل بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة، ولحظة ماضية في حضورها المستعاد، وهذا يجعلنا نطرح سؤالًا نقديًا وفق الصيغة الآتية:

كيف يمكن تطوير الآليات النقدية لحسن استثمار الروائيين الجدد للمادة التاريخية بشكل يتناسب والموضوعات الحيّة التي يموج بها عالمنا الراهن؟

---

* كاتب – المغرب.

(١) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح الكاضم، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط٢، ١٩٨٦، ص٨٩.

(٢) Stéphanie VIGIER, La fiction face au passé: Histoire, mémoire et espace-temps dans la fiction littéraire océanienne contemporaine, Thèse pour le doctorat, University of Auckland,2008, p168

(٣) نضال الشمالي، الرواية وتأويل التاريخ، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص ١١٢.

(٤) Amadeo López, Histoire et roman historique, América. Cahiers du CRICCAL 14 1994, p44

(٥) عبدالرحمن منيف: الكاتب والمنفى هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، ط١، بيروت لبنان، ١٩٩٢، ص ٤٤

(٦) Éléna Ivanova-Foulliaron, Les débuts du roman historique bulgare, Revue des Études Slaves ., 1988, p 454

(٧) مصطفى لغتيري، رواية زوجة الملوك الثلاثة، روافد للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، ٢٠٢٣، ص ٦.

(٨) عبدالنبي بزاز، التاريخي والشخصي في رواية زوجة الملوك الثلاثة، الموقع الإلكتروني: https:// basrayatha.com/?p=26759

(٩) المرجع نفسه.

(١٠) الرواية، ص ٦٥.

(١١) الرواية، ص ٢٠.

(١٢) الرواية، ص ٢٦.

(١٣) الرواية، ص ٤٩.

(١٤) الرواية ص ٨

(١٥) الرواية، ص ١١.

(١٦) الرواية ص ٢١.

(١٧) الرواية، ص ٩١.

(١٨) الرواية ص ٧٢.

(١٩) الرواية، ص ٧٦.

(٢٠) الرواية، ص ٨٤-٨٥.

(٢١) ا لرواية، ص١٨.

قراءةٌ في رواية السدرة للكاتبة أسماء بوخمسين:

بعضُ ما يغشى الـسدرة

■ عبدالله محمد العبدالمحسن*

لأن الكتاب يُقرأ من عنوانه، لن أمر مرور الكرام دون الالتفات بتمعّن إلى عنوان السدرة، فمن بذل جهدًا كبيرًا في تأليف رواية تزيد صفحاتها عن ثلاث مئة صفحة، لا بد أنه سيختار بحرص العنوان الذي يراه معبرًا عن المحتوى بعمق. هذا يقودنا للسؤال: لماذا اختارت الكاتبة أسماء بوخمسين السدرة من بين أشجار واحة الأحساء الغنية بالأشجار، لتكون العنوان المختصر؟ ولم فضلت السدرة على النخلة المبجلة سيدة أشجار هجر؟ وعماد اقتصاد أهلها، ومجدهم الزراعي التليد؟ لماذا السدرة وليس الخلاصة النخلة الرمز؟! هل لأن السدرة شجرة المنتهى، التي ينتهي عندها العارج من الأرض والهابط من السماء، التي وصفها رسول الله صلى الله عليه وسلم، عندما سأله صحابته: أي شيء رأيت يغشى تلك السدرة؟ أجاب: رأيت يغشاها فراش من ذهب، ورأيت على كل ورقة من ورقها ملَكًا، يسبّح لله عزّ وجل. وقيل إن أغصانها لؤلؤ وياقوت وزبرجد.

شغلت السدرة حيزًا كبيرًا في موروث الشعوب. وقد أحاطت بها أسرار ومعتقدات، ونسجت حولها قصص وحكايات. السدرة عند الصينين شجرة الحياة والحكمة، وعند الهندوس الشجرة التي تُذهب الحزن والهمَّ، الشجرة التي باركها الإله راما، وأكل نبقها بشهية، وعند عرب ما قبل الإسلام، الشجرة المقدسة ذات النياط، ومسكن الجن، وفي الموروث الشعبي أشواكها حرز للأطفال من الشياطين، وأوراقها طهر لغسل الموتى.

السدرة في هذه الرواية لم تبتعد عن مثل هذه التصورات، إن لم تعمقها،

تحدثنا الكاتبة في صفحة ٣٧ عن السدرة: في قلب ثراء وجمال الصنع الإنساني تنتصب باقتدار سدرة عملاقة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تنتشر وتمتد جذورها في أعماق الأرض بعزم على البقاء، ترتفع أغصانها عاليًا لتناوش أطراف جدران السطح، وتتراقص متمايلة استجابة لأي نسمة حالمة ترف بنعومة، وتبسط أفرعها بسعادة غامرة، وتهطل فيئًا لذيذًا على أرض الحوي، وتنضح نسمات منعشة يتلقاها قاطنو الدار وقاصدوهم براحة وامتنان مفعمين بالمحبة. وجدت العصافير فيها سكنا، وارتضتها كملجأ آمن، فبنت أعشاشا غير عابئة بأشواكها.

الرواية منحت السدرة أكثر من دلالة، لتصبح ليس مجرد شجرة تمد غصونها الخضراء جمالًا وظلا، تعبر الأزمنة والمواسم محافظة على خُضرتها؛ إنها نماء وعطاء وصمود ومسكن للأسرار. قارنت الكاتبة المنزل بها: ظل قائما يرتدي الحزن، ثم يحتشد بالفرح تمامًا مثل السدرة النابتة في فنائه تتساقط أوراقها، تشيخ غصونٌ، تنبت أخرى لدنة طرية، تساقط النبق، تطعم به أجيالًا وأجيالا، مقاومة قسوة الظروف.

لم يرد في الرواية أن هناك مَن يعتني بها، يسقيها ويضع لها السماد، لم نر إلا الطفل اليتيم منصور الباحث عن حنان الأم يعانق جذعها، ويرنو كثيرًا إلى السدرة التي تظلل الحوي، فتتمايل مرحًا وحبورًا لنظراته. منصور وحده يعرف أن القط الأسود يختبئ ساكنًا بين أغصانها، يقوم على استحياء ووجل، يحضن الجذع الخشن بحنان، ويدور حوله مرارا... يلاطفه والده محاولا مدّ حبل وصال، وسبر غور علاقته بهذه الشجرة التي لم يلتفت إليها أحد من سكان الدار: عندما تطرح الكنار يملأ حضنك منه. ص ٧٣.

السدرة والأم صنوان، كلاهما ظل وعطاء وجمال؟ هذا منصور يحدثنا لاحقًا عندما كبر عن السدرة ويقول: عندما أزور البيت الكبير أشعر أن السدرة هي التي تراني تبتسم لي أحيانا.. أرى أغصانها تتمايل فرحًا. أليست هذه مشاعر أم حنون. قد تكون أم الخير (والدته) من زرعتها، وعندما يتساقط كنارها على الأرض، وتدوسه الأقدام أحس بألمها، وأرى دموعها واضحة في عصارة الكنار المهروس بالأرجل اللامبالية وأتألم. اقتربتُ منها مرة وعانقتها، رأتني مليحة الشكران، فضحكت ضحكة ساخرة ص ٣٠١

شغلتني دلالة العنوان ورمزيته عن الدخول رأسا في الرواية المغرية كسلة مملوءة بالنبق، ورطب الأحساء الشهي، الجميلة كنبع من ينابيع الأحساء المتدفقة ماء عذبًا وخضرة نضرة. إنها باكورة إبداع الكاتبة أسماء بوخمسين في مسيرة إبداعها الروائي الواعدة بما هو عميق ومتميز، تعد بهذا مشاهد ومواقف في الرواية تنمُّ عن مقدرة تمتلكها الكاتبة على الرصد الدقيق للتغيّرات، ومقدرة على اقتناص اللقطات ذات الدلالات، وتوظيفها في المواقع التي تخدم المضمون.

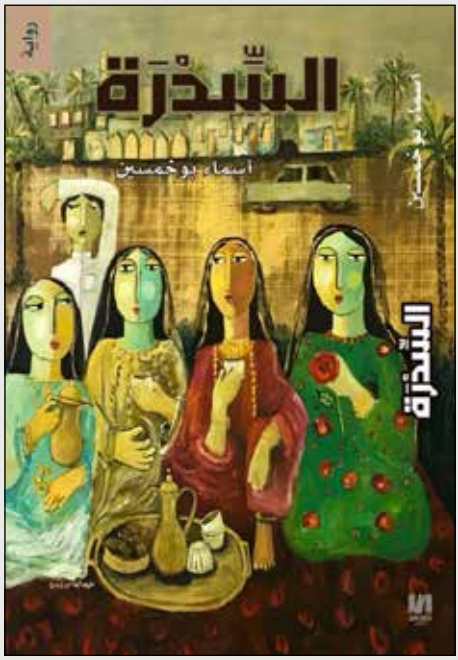
تأخذ هذه الرواية القارئ في رحلة ساحرة، تبدأ الرحلة من أحد أحياء الهفوف العتيقة، ذات البيوت المتلاصقة، تطوف به في سوقها العامرة، تخرج به من أحياء الهفوف، لتنطلق به في جولة ماتعة بين

بساتين النخيل المترامية الأطراف وعيونها وسواقيها، والقرى ودروبها.

تتوغّل الرواية في ماضي هذه الواحة الجميلة، لتعرّف القارئ على تاريخ الواحة الثرية بخيراتها الوافرة التي أغرت الكثير من الطامعين بها، متطرقة للشأن التاريخي والسياسي، ومقدمة للقارئ أيضا شذرات من موروث أهل الواحة في الأفراح والأحزان ومعتقداتهم الشعبية، ومستعرضة أنشطتهم الاقتصادية المختلفة: الزراعة والحرف والتجارة.

حديث الكاتبة عن النخل والفِلاحة يوحي أنها فلّاحة، وُلدت وترعرعت في ظلال النخل. وتقطن قرية موغلة في القدم مندسة بين غابة النخل، وتسير حافية فوق طينة حقول النخل الرطبة، نشوانة بدخان الطبائن، مصغية لهمس وهمهمات شخصيات روايتها المنتمين لعوالم غير العالم الملموس. لا تعيش في مدينة الخبر الحديثة البعيدة عن عوالم روايتها، وفي زمن يختلف عن الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية. وحين تدخل سوق القيصرية، تدخلها ليس كما تدخل متسوقة لقضاء حاجة، تبحث بعجالة عن سلعة تعنيها، وإنما كمعنية بنبش تاريخ السوق، واستعراض النشاط التجاري، التبادلات التجارية، التعريف بالباعة والتجار وعلاقاتهم ورحلاتهم الشاقّة كرحلات بطل الرواية عبدالرزاق للهند، انطلاقا من ميناء العقير العامر، الذي يربط الأحساء ببلدان الخليج والهند، من ميناء العقير.

تبحر الكاتبة كقبطان مع التاجر عبدالرزاق بطل روايتها مصطحبة القارئ



على متن إحدى السفن التجارية المحمّلة بتمور الأحساء، التي وضع عبدالرزاق المغامر فيها قيمة رهن البيت في رحلة بحرية طويلة مثيرة. وصفها السفينة والأنواء والنجوم، توحي بأنها قضت ردحًا من الزمان تزاول ركوب البحر، وحديثها عن الأهوار في العراق التي قصدها أبو عيسى أحد شخصيات الرواية الرئيسة. وكأن الكاتبة تستلهم حياةً عاشتها فعلًا هناك. هذا ما برهنت عليه الكاتبة من خلال رسم أمكنة نشأت فيها الشخصيات، مسرح يتحرك على خشبته أبطالها كإطار لنشوء حدث، أو تطور شخصية.

تستهل روايتها بمشهد مفعم بالحركة: اخترق عبدالرزاق (بطل الرواية) الأزقة الضيقة واحدًا تلو الآخر... وأثارت خطواته العجلى ذرات التراب المتراقصة حوله، ذرات سرقت من أشعة الشمس ألوانها،

وحبستها الجدران الطينية المرتفعة على جانبي الطريق. أطبقت على أنفاسه وزادته ضيقًا على ضيق... هذه المرة الثانية التي يسلك فيها هذه الطريق الملتوية، ويمنّي نفسه أن تكون الأخيرة. ص ٥

وصف يتجاوز تجسيد ملامح المكان إلى وصف الحالة النفسية للبطل. الواقع في قبضة ألم، وهو يحمل طفلًا رضيعًا رحلت عنه أمه بعد الولادة، باحثًا له عن مرضعة. تخبرنا الكاتبة أن عبدالرزاق: حمل وليده المغمور برائحة دم رحم حار، وإحساس يقطر ألمًا وخيبة يجعل الحمل الخفيف ثقيلا، بثقل حزن القلب وآلامه. ص ٥

من فوق العتبة الأولى هذه، تلوح عوالم رواية السدرة المغرية بالمضي في قراءتها، فهذه اللغة السردية الجميلة تعد القارئ بمتعة فوق توقعه، خاصة عند رسم الشخصيات سواء في صفاتها الخارجية البارزة، أو تلك المكوّنة لعالمها الداخلي؛ إذ لا تتردد الكاتبة أن تتوغل لكشف مكامن الضعف والقوة، الرقة والخشونة، ورصد نمو وعي الشخصيات، كرسمها لأم سليمان إحدى الشخصيات القوية في الرواية: أم سليمان تجر خلفها همومَ عقود، أخاديد وجهها تضيف لسني عمرها كثيرا، حملته رقبة متغضنة على بدن قوي وقامة مديدة، يمتد جسدها بشكل كمثري، حيث يتضخم كلما اتجهنا للأسفل، لينتهي بساقين قويتين كجذعي شجرة مخضرمة. ص ٩.

تواصل تعريفها بأم سليمان: قبل أن تشب، وجدت نفسها مسئولة عن رعاية وإطعام والدَين عاجزين تماما... عرفت في الفريج (الحارة) بأنها الأمينة المستجيبة لكل خدمة، ترضى وتمتن ولو كان الأجر زهيدا. ص ١٠.

وتقدم الكاتبة لنا شخصية أخرى من النساء الكادحات: سرعان ما حضرت أم حميدان جارّة خلفها ذيل عباءة عطنة، وزوبعة من التراب، تحمل على ساعديها طفلة شعثاء يغطي القذى عينيها، رجح عبدالرزاق أنها الرضيعة مع منصور، تساءل في نفسه كيف يمكن لهذه المرأة أن ترضع طفلين في آن واحد ولمدة عامين كاملين دون انقطاع، لكن هزال وشحوب منصور يزيحان التساؤل والحيرة، ويثبتان أنه لم يبت ليلة واحدة مرتويًا حليبًا منذ ولادته. ص ٢٥.

تضيف تفاصيل أكثر لصفات أم حميدان: قصيرة القامة، هزيلة البنية، بعظام هشة دقيقة، بشرتها لها لون النحاس الصدئ، وعيناها الغائرتان قد ظهرتا من خلال الغطاء الخفيف. ص ٢٥

التقطت نماذج من الشخصيات التي تجسد مجتمع الهفوف: التاجر والفلاح والعامل والزوجة ربة البيت والمرأة البسيطة المعتمدة على الخدمة والمرضع والقابلة. شخصيات تتفاوت بينها القوية التي تخلق مصيرها بإصرارها وعنادها، فتتجاوز الصعوبات والخاملة. رسمتها سواء كانت قوية، أو ضعيفة بعناية وحرفية تجعلها راسخة في الأذهان، قوية في الانطباع سواء كانت شخصيات واقعية واضحة، أو من عوالم أخرى غامضة كالجن. رسمت سماتها الخارجية ومظهرها، كما رسمت عوالمها الداخلية، أنماط سلوكها، قيمها، ومنظومة

أخلاقها، أفكارها، حتى معتقداتهم الشعبية كان لها حضور.

حضور لافت للجن في الرواية، تتحدث عنهم بواقعية، كما تتحدث عن بشر. "سقط أبو حميدان من فوق حمارة، فارتطمت جمجمته بصخرة ومات، فلم يستطع أحد تفسير ذلك، قيل وهو الأرجح إن جنيّة عشقته منذ زمن قديم، وحرمته من الإنجاب من زوجته الأولى، ولما أنجبت له أم حميدان خمسة اشتعلت الغيرة في قلبها، وتربصت به وقت الغروب، وأخذته وليفًا أبديًا لها"! ص٢٧.

وهذا حمود الغمش يحدث الحضور بما رآه فجر أحد الأيام قرب دكان منصور: "لاح لي خيال امرأة واقفة قدام باب دكان ولد الهنيدي.. كانت طويلة مثل نخلة، متلفعة بعباءة هفهافة، كاشفة عن وجه نوراني سبحان من صوره.. اقتربت أكثر، التفتت ونظرت ناحيتي، شفت وجه حورية من حوريات الجنة... لم أستطع أن أدقق في ملامحها، لكن ما بقي في خاطري اتساع عيونها، ولونها لون دبس الخلاص، كانتا تبرقان وسط الظلمة.. فرشت سجادة للصلاة قدام الدكان، ووقفت تصلي، رأيتها تركع في خشوع، وتسجد في تبتل.. ومشيتُ نحوها بدون شعور، ما دريت إلا وقد تلاشت في طرفة عين في الهواء.. تأملت المكان الذي فرشت فيه سجادتها، كانت الأرض متساوية مرسوم على التراب حدود سجادة الصلاة" ص ٢٥٨.

اعترض طريقهما صبي أرعن في الرابعة عشرة من عمره، ضخم الرأس والجثة.. اندفع قائلا: كيف حصلت على الجنية الحورية عم منصور، أبي وحدة مثلها" ص ٢٦٢.

سؤال الصبي هو صدى لما يتداوله مَن هم حوله: تهامسوا وهم يلتفتون يمنة ويسرة، بأنه (أي منصور) يخالط أهل الأرض، بل ويعاشر إحدى بناتهم، يتخذها زوجة له. أو ربما خليلة، واستغفروا الله، وتعوذوا من شياطين الجن والإنس حتى لا يصابوا بأذاهم، وأسهم ما يتصف به من غموض وسكوت، ومرافقة القط الأسود في صبغ هذه الهماهم الخافتة بألوان الحقائق الخفية.." ص ٢٥٥.

حضور القط الأسود يضاهي حضور السدرة في الرواية؛ فالقط الأسود يلازم منصور منذ كان طفلًا، كأنه حارس شخصي، يرد عنه أي اعتداء، وينبهه لمكامن الخطر حتى أصبح منصور رجلًا كبيرًا يزاول التجارة. تصفه: "القط أسود كليل دامس برقت له عينان إحداهما خضراء كالزمرّد، والأخرى بحمرة الياقوت الأصيل. تقول أم سليمان: "أتَعَجَّب من هذا القطو الأسود يلاحق منصوري". مردّ تعجب أم سليمان هو ارتباط القطط السوداء الوثيق بالجن وعلاقتها بالسحر والشرور، كما هو في موروثنا، وموروث كثير من الشعوب.

يصد أي عدوان يتعرض له: تبرعت إحدى النسوة.. رفعت منصور، ووضعته في حجرها وبطريقة خاطفة أحكمت إمساك يديه وقدميه، ووضعت أصابعها داخل فمه محاولة أن تفتح فكيه، وهو يتخبط بين فخذيها محاولا الفكاك.. باعدت بين فكيه

بقوة، أطلق صرخة عالية، وبان لسانه ورديًا قويا، في تلك اللحظة انشقت الأرض عن قط أسود، رأته النسوة يقفز عاليا، ليهوي على ظهر المرأة مُنشبًا أظفاره في ظهرها، فانتفضت صارخة، وأفلتت الصبي... وفرَّ القط الأسود مبتعدًا بمثل الطريقة الخاطفة التي حضر بها..! أطبقت الدهشة على الجالسات، ودارت العيون باحثة عن القط.. وعندما التقت الأعين بالقط المتربص في الزاوية، تعوذت الألسن المتلعثمة من أهل الأرض... اقترب القط من منصور، وحك ظهره بقدميه: "لن أدع أحدًا يؤذيك" ص ٧٦. وحماه شابًا من تحرّش البحارة، وهو يرافق والده صبيًا إلى الهند.

عندما يستلقي منصور على مرقده، يسمع أصوات الجيران وضحكات أطفالهم العالية، ومرحهم مع ذويهم، رفيقه الأسود يتمطى على حجا الجدار مراقبًا ص ٧٨.

حضور السدرة والقط الأسود، الذي تجاوز عمره الافتراضي أضعافًا مضاعفة، في ثنايا الرواية من البداية حتى النهاية، حضورٌ جعلته الكاتبة حضورًا واقعيًا غير مستنكر، يؤديان دورًا بطوليا، وكأنهما من الشخصيات الرئيسة. أضفى هذا الحضور على الرواية سمة الواقعية السحرية المعروفة في أدب أمريكا اللاتينية، تحديدًا الواقعية الأنثروبولوجية؛ إذ ينثال الموروث الشعبي من تصورات ومعتقدات في ثنايا الرواية، فالسدرة ليست فقط شجرة تمد الظلال الجمال في فناء منزل، وتعطي النبق؛ إنما هي سدرة البدء والمنتهى، سدرة شاهدة على الأحداث، وتدخر ذكريات أجيال تتوالد في ذلك المنزل، وتنتهي إليها كثير من الأسرار الغامضة. أشار الدكتور مبارك الخالدي في مقالة بجريدة الشرق الأوسط إلى أن الكاتبة: (أدخلت العنصر الواقعي السحري المتمثل في القط الأسود الناطق، والسدرة الأم الرؤوم التي تمد أغصانها لتحتضن منصورًا وتمنع سقوطه على الأرض).

توسّلت الكاتبة الواقعية السحرية لتجعلنا نتقبل تلك الغرائبيات؛ السدرة والقط الأسود الملازم لمنصور منذ طفولته حتى أصبح رجلا، ولم يفارقه إلا حين تبدلت طباع منصور ومال للقسوة؛ والجنية التي عشقت أبا حميدان؛ والجني الدعيدع الذي يُحمّل أبا حميدان تحية لزوجته؛ وأم السعف والليف؛ والجنية ذات عيون تشبه دبس الخلاص، مستعيرة هذا التشبيه البديع من دبس نخلة الخلاص، فخر نخيل الأحساء.

هذا المنهج الذي توسلته الكاتبة بوعي ومقدرة، جعلنا نستمتع ونتابع بفضول مصائر شخصيات روايتها دون استنكار، بما فيها تلك الشخصيات التي تنتمي لعالم غير عالمنا. توظيف الخرافة والمعتقدات الشعبية منحت الرواية عمقًا أنثروبولوجيا. وللعلم أن توظيفها ليس من الأمور الفنية السهلة على الكاتب، بل يتطلب منه أن يبذل جهدًا فنيا كبيرا كيلا يكون استدعاء الكائنات الغرائبية تداعيًا على العمل يضر به أكثر مما يخدمه؛ فيصبح مجرد متاهة لا تؤدي لقيمة فنية.

إن توظيف الموروث الغرائبي لخدمة مضمون رواية واقعية يحتاج لمهارة فنية وجرأة، والكاتبة بعملها دلّلت على امتلاكها

ذلك. لقد سردت علينا حكايتها دون تشويش، وبتسلسل ممتع، أقنعتنا بفضل موهبتها ومقدرتها بأن ما تضمنته روايتها مهم وضروري لتعميق معرفتنا ببيئة عملها، ولا يعد إقحامًا أو نشازا. قرّبت ما هو خيالي من الواقع، بل جعلته بُعدًا له، واقنعت القارئ بأن ما نقلت له ممكن حصوله في الحياة. وانتقالها لتلك العوالم، أو استدعاء كائناتها لم يضر الرواية، بل على العكس جعلها أكثر متعة وعمقا، ودلّل على أن الرواية فن يستطيع أن يتخطى الحدود إذا توافرت الموهبة، لا يكتفي بتصوير واقع جاف، ونقل حياة رتيبة، ولا منقصة في ذلك ما دام الإنسان هو الموضوع والشأن، الذي يوليه المبدع اهتمامه.

لا أظن أن الكاتبة لجأت لذلك جراء عجز الحياة الواقعية أن تقدم لها ما يكفي لبناء روايتها، فاضطرت أن تستعيره من اللاواقعي، لتكمل به ما نقصها، وللمبدع الحرية أن يحقق في عمله ما هو ممكن في الحياة، وما هو غير ممكن، ما دام قادرا؛ وهذا ليس غريبًا على الرواية الجديدة

أستطيع أن أصف رواية السدرة بأنها رواية مكتملة الأركان، وفيها قدر كبير من الفن السردي الناجح، وكَيْلا يكون كلامي مرسلا، أسوق شاهدًا قويًا آخر، وهو من أركان السرد الأساس، إنه الحوار؛ إذ يتفاوت الحوار في الرواية بتفاوت الشخصيات الرجل والمرأة والكبير والصغير، ومستواها الاجتماعي والثقافي، ونمط تفكيرها؛ فالحوار في الرواية بشقيه الخارجي الديلوج بين الشخصيات، والداخلي المونولوج ليس وسيلة لإيصال الفكرة ونقل المشاعر، والتشويق وإظهار جوانب التوافق والاختلاف والصراع فقط، ولا حتى تجاوزًا لمطب التقريرية المباشرة المضرة بالفن، بل ويسهم في تجسيد الشخصية، وغالبًا ما يكون سمة للشخصية وحتى هوية للمكان. حوار عبدالرزاق مع طفله منصور: "عندما تطرح السدرة الكنار باملأ حضنك منه" ص ٧٣.

تجاور الفصحى والعامية الدارجة القريبة من الفصحى في حوار عبدالرزاق وطفله تجاورًا لا نشاز فيه، ولا ضعف، ولا يترتب عليه غموض يجعله عصيًا على الفهم، وبخاصة إذا كان القارئ من أبناء المنطقة. اختيار الكاتبة للمفردة يبدو واعيًا وتوظيفًا موفقًا لنقل الأفكار، ولإضاءة جوانب غامضة، وإسهامًا في كمال الرواية واكتمالها. سواء كان مسترسلًا وعميقًا وبليغًا مثل: وصية أبي عيسى: الدنيا لكي تستقيم تحتاج أن تظلك خيمة كبيرة لها عمودان، واحد فيه الرحمة والدفء والسكينة، والثاني فيه كلمة الصدق الثابتة، وما عداها زائف، اختر عمود الخيمة المليء بالرحمة والدفء يا صديقي. ص ٤٦، أو حوار مقتضب مختصر في كلمة واحدة على هيئة سؤال: متى؟ أو في جواب: نعم.

الرواية تتضمن الكثير مما هو ممتع، كما تتضمن أسرارًا لم تصرح بها الراوية، تركتها للقارئ الفطن، ليس عجزًا، ولا حرجًا، فالكاتبة تجرأت وتطرقت لكل ما يدور في المجتمع، حتى الجنس لم تتجاوز الحديث عنه، لقد تعرضت له بما لا يخدش الحياء باحتشام، وكأنه حديث عن الطهارة، أو المعاشرة الحلال، حتى فاحشة الشذوذ لم تغفلها، ولو بإشارة من بعيد،

لقد مرت بالرواية أمثلة للتحرش كاعتداء صالح المراهق على الصبية، وما تعرض له منصور على ظهر السفينة، كما كشفت جوانب ضعف حتى البطل عبدالرزاق الرجل الفاضل الكريم المخلص في سفره للهند، وأبو عيسى في الأهوار.

اندهشتُ حين قرأت تاريخ الانتهاء من الرواية، ومكان إقامة الكاتبة في مدينة الخبر، صحيح لم يعد ما بين الخبر والأحساء مسافة، تساءلت هل ستختلف الرواية، لو كانت المؤلفة تقطن قرية متوارية تحت ظلال النخل؟ أتوقع ذلك، لو كتبت وهي تحت الظلال الكثيفة التي تلقيها نخيل الأحساء الريانة على الأرض، سيكون حضور أبناء هجر وكائناتها أقوى؟ مرد هذا التساؤل المشروع هو ما يتردد كثيرًا أن الرواية هي تجربة سبق وأن مر بها مبدعها. أي أنها تجربة حياة.

الكاتبة بإبداعها استطاعت أن تقنعنا أنها تروي أحداثًا عاشتها، لا تروي ما روي لها، أو سمعته، أو تخيلته، تروي عن معرفة، تنتج من ذاكرة ذات علاقة قوية ببيئة الأحساء، وصلة حميمية وطيدة. لم أشعر بتجاف بين كاتبة وبيئة روايتها، على الرغم من اغترابها في الخبر، هل وراء ذلك حنين لبيئة أهلها وعودة للجذور، عودة للماضي واستحضاره، لتؤكد لنا أنه ما يزال ثريًا، فيه الكثير ما لم يكتشف، حتى وإن جفت ينابيع الأحساء، وانحسرت غابة النخل سيظل ماضيها ينبوع إبداع يتدفق في ذاكرة أهلها، ومحتشد بالأحداث والدروس.

هذه المقولة تحولنا لمقولة أن لا رواية بلا مكان تتجسد فيه، تتحرك فيه شخصياتها، وتجري فوقه أحداثها، فعالم الرواية هو عالم المكان بمكوناته، حيث يشكل المكان العمق والثراء لمادة الكاتب، كما أن الزمان بأبعاده فضاء للعمل السردي، وقد اختارت الكاتبة أن يكون ماضي الأحساء إطارًا لروايتها، وجعلته حاضرًا لنعيشه، ونحن نقرأها، وهذه من حيل الفن، وأهم رسائله، لقد نجحت الكاتبة في ذلك، وأثبتت أنها تمتلك صلات قوية بتراث منطقتها، وإلا لما استطاعت أن تقدم لنا هذا العمل الجميل، الذي نقلنا لزمن انزاح عنا بعيدا، لنعيش واحة الأحساء ذلك الزمان، نعم عشناه والتقينا بأهله في الطرقات تذوقنا طعامهم، دخلنا بيوتهم الطينية وتعفرت أقدامنا بتراب الطرقات الرملية، عشنا أفراحهم، كما أوجعتنا آلامٌ عانوا منها، مثل الجائحة التي سلبت العديد من الأنفس، وأغلقت بيوتا. ذلك ما تعرضت له في فصل العودة السوداء ص ٢١٧.

مَن يقرأ الرواية سيعيش مجتمع الأحساء وعلاقات الناس بينهم، وتفاعلهم مع بيئتهم، وما يدور في مجالسهم من موروث يعكس ثراء الأحساء الروحي والمادي، إنها نص أدبي يوثق حياة الأجداد، ليتذكر الأحفاد، كما وصف الرواية الدكتور مبارك الخالدي.

وأختم بتغريدة الكاتبة أميمة الخميس: «للسدرة رموز وإحالات عديدة في ثقافتنا.. ابتدأ بسدرة المنتهى وصولا لسدرة الغرمول... وعندما تغرسها أسماء بوخمسين على شكل رواية...ستغدو حتما أُمًّا بعشرات الأذرع».

---

* كاتب سعودي.

ثلاثيةُ العِشق العربيّ:
الصقرُ والأملُ وربيعُ الدمِ

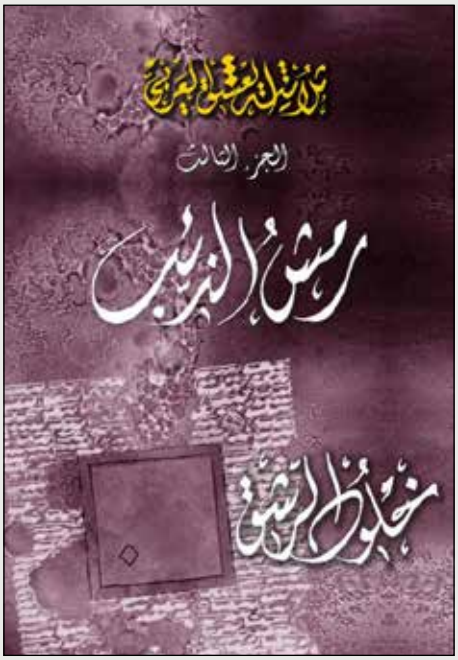
■ د. سلطان الزغول*

أصدرت الكاتبة والإعلامية الأردنية، المولودة في الكويت، خلود الرشق، مطلع العقد الثاني من الألفية الميلادية الجديدة ثلاثية روائية، تذكّرنا بالمطولات الروائية الشهيرة في الأدب العربي الحديث، هي: «الهروب من بنغازي»، و«موسم القطاف»، و«رمش الذئب». وهي ثلاثية تحاول تسليط الضوء على مرحلة مفصلية في التاريخ العربي الحديث، هي مرحلة الربيع العربي، من خلال قصة حب مغلفة بالحروب، وممتدة بين العواصم والمدن العربية، تتنقل خلالها شخصيات الرواية بين بنغازي والقاهرة وعمان وحلب.

تبني خلود الرشق في هذه الثلاثية بهندسة دقيقة عالمها الروائي الغنيّ المترامي الأطراف، رغم اتّساع المساحة الزمانية والمكانية، وخصبها بالأحداث والتطوّرات، وملامستها مرحلة هي الأكثر حساسية في التاريخ العربي المعاصر.

أول أجزاء هذه الثلاثية هو «الهروب من بنغازي»، وتبدأ أحداثه قبيل ساعات من رأس سنة عام ٢٠١١م؛ إذ نرى البطل (صقر) على شاطئ بنغازي يساعد كلبًا جريحا، قبل أن يمضي لحضور حفل نهاية العام في قصر الباشا، والد البطلة (أمل). ثم ينتهي بوصول (أمل) مع والدتها الحدود المصرية الليبية في طريقها إلى الأردن بعد تفاقم ثورة شباط/فبراير، والسيطرة على قصر والدها واعتقاله.

أما الجزء الثاني، وهو «موسم القطاف»، فيبدأ مع وصول الطائرة



التي تقلّ (أمل) إلى عمان، حيث رتّب لها (صقر)، الذي تقدّمه الرواية قائدًا لثورة فبراير الليبية، خروجًا آمنًا بعيدًا عن رحى الحرب الدائرة، بينما يمضي هو في عجلة الثورة التي تتعقّد كلّ يوم. ثم ينتهي بخروجه من حلب، بعد أن اكتشف أنّ أخاه (عدنان) هو عدوّه الحقيقي، وليس الشخص الذي جاء إلى حلب لتصفيته، وبموازاة ذلك خروج (أمل) من عمان عائدة إلى بنغازي.

ويبدأ الجزء الثالث «رمش الذئب» بنزول (أمل) سلّم الطائرة في مطار بنغازي متوقعة رؤية (صقر) في انتظارها، لكنها لن تراه إلا خلال إنقاذه لها بعد أن خطفها أعداؤه، ثم ينتهي بتآلفهما وخروجهما معًا من قلب الدمار «إلى طريق جبلي ضيق ظللته أشجار كثيفة». (رمش الذئب-١٥٣).

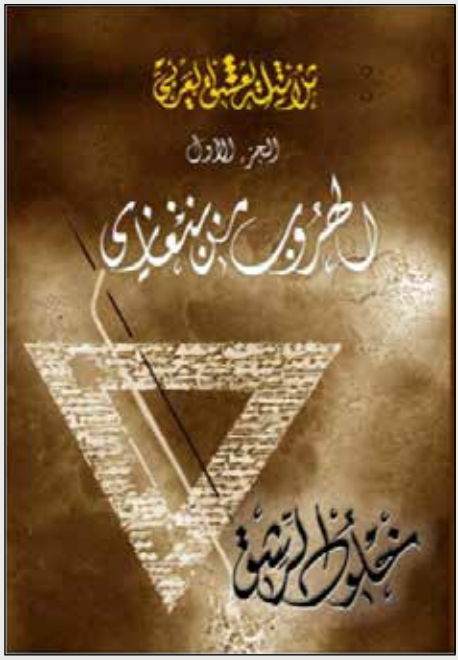
في مطلع الثلاثية الروائية تضع الكاتبة فاتحة بعنوان «قبل البداية»؛ إذ نسمع صوت البطل مختلطًا بإحساسه باقتراب النهاية، وهو يخاطب طيفًا يراه أمامه، شاكيًا أنه لم يستطع تحقيق وعده لـ (أمله) بعد. وتختلط (أمل) منذ هذه الفاتحة بالوطن بوضوح: «غفرانك أملي، فلم أحقق وعدي بعد، إنهم ما زالوا يعيثون خرابًا بطريق الزهور، ينثرن بذورًا عطبةً في رياضك الفتيّة، يروونها بدمنا لتثمر في أطفالنا قطافًا خارج مواسمها. أمهلني أيها الطّيف حتى أروي حكايتي..» (الهروب من بنغازي-٩). ويعلن بطلنا تصميمه على الانتصار؛ فرغم أنه لا يحسّ بجسده، سيجمع أشلاءه لينطلق في معركة جديدة تقرّبه من النصر. وذلك قبل أن يعلن أن وسيلته الباقية هي رواية حكايته، ثم يبدأ فورًا من اللحظة المفصلية التي غيّرت حياته، حين زاره في شهر يناير رجل أربعيني، سيتضح لاحقًا في سياق أحداث الرواية أنه الباشا، والد أمل، والذي نقله بهذه الزيارة من شاب بريء إلى صقر جارح. صحيح أنه أسهم في الأحداث الخطيرة التي تتابعت، وعرف كثيرًا من الأسرار، لكنه لم يكن مخيّرًا منذ البداية.

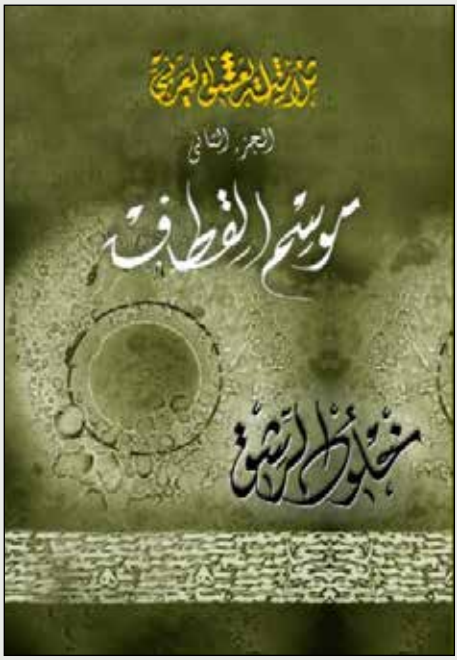
ثم في نهاية الجزء الثالث تختم الكاتبة بمقطع تعنونه «بعد النهاية»؛ إذ تكشّف ذلك الطيف الذي رآه في الفاتحة عن

(أمـل)، وتبيّن أنـه لم يمت بعدُ، إذ همس بصوت واهن: «أمل حياتي»، ففرحت بعودته ورقص قلبها، لكنها شكت له أنّ الحرب لم تنته، فأجابها: «الحرب لن تنتهي، هي حالة تسكننا أينما ذهبنا، مهما فعلنا، إنها الوجه الآخـر للعشق، جـزء أبـدي من هـذا الكون الصغير» (رمش الذئب-١٥٦).

إضافة لهذا التصميم الـذي يشير إلى هندسة روائية دقيقة، تضع الكاتبة عتبات تـؤكـد مـا ذهـبـتُ إلـيـه؛ فـي الـجـزء الأول نقرأ في العتبة الداخلية: «المثلث سلوك قوانين الكون، وهو حالات المادة الثلاث. في الماضي كان الهرم، واليوم صار الهرم مقلوبًا ليتحدّى قوانين الجاذبية». ويدعم هذه العتبة مثلث يقف على رأسـه، وتتمدّد قـاعـدتـاه فـي الأعـلـى، يظهر بـوضـوح على غلاف الجزء الأول من الثلاثية الروائية. وتسند هاتين العتبتين ما تفصّله الأحداث، التي تظهر سقوط رأس هـرم السلطة في ليبيا عام ٢٠١١م، وظهور صوت الثائرين عليها. وهـو مـا حـدث مـن قبلُ فـي تونس ومصر، كما يظهر في الرواية، ويعرف في الواقع التاريخي.

فـي الـجـزء الـثـانـي تظهر على الغلاف دائـرة سـوداء تكوّنها خطوط مقطّعة، ثم نـقـرأ فـي العتبة الـداخـلـيـة: «الـدائـرة هي الكون والـوجـود. والـدائـرة مجموعة نقاط متراصّة، والكون يتمحور حول فضاء الدائرة ودلالاتها». وتقودنا الأحداث في هذا الجزء في دائرة مغلقة، فما يحدث للشخصيات في بنغازي ويقودها إلى عمان وحلب يرجع بها إلى مكان انطلاقها لتكمل الدائرة. فتهرب (أمـل) مـن الـخـطـر إلـى عـمـان، لتتعرض للسجن والمعاناة، فتعود إلى بنغازي بحثا عن الأمان في قلب الخطر. وهو ما يحدث مع (صقر) الـذي يبحث عن قاتل صديقه أحمد، وبعد أن يصل إليه في حلب وينتقم منه، يكتشف أن أخاه هو المسؤول عن قتله، وبذلك يعود إلى نقطة انطلاقه: «بوصولك إليّ يا دائرة الانتقام تكتملين، تمامًا كبدر الحصاد» (موسم القطاف-١٧٤). كما أنّ أمراء الحرب في البلاد العربية كلها يشكّلون دائـرة متشابكة الـخـطـوط، ويتّـخـذون من شعارات الثورة وقودًا يحرق الشعوب، عوضًا





عن تحريرها، وذلك ما يتضح في غير موضع خلال تطوّر الأحداث.

أما على غلاف الجزء الثالث فنرى مربّعًا يحيط به مربع أكبر، من الجانب الأيسر للمربع الداخلي تتشكّل بقع لونية كبيرة توحي بدم مسفوك، ومن أعلى المربع الكبير ترتفع بقع وضربات لونية يختلط فيها شكل يوحي بوجه يجمع بين ملامح الذئب والإنسان. ثم نقرأ في العتبة الداخلية: «المربع الشكل المادي للدائرة، وهو هندسة قوانين الكون بما يتفق مع حاجات الإنسان وطموحه». فإذا تعرّفنا الأحداث في هذا الجزء، نجدها تتركّز داخل غرف أو ساحات مربّعة؛ غرف المطار والفندق الذي أقامت فيه أمل، والمدرسة التي حُبست فيها مع النساء المخطوفات، وبيت صقر الذي احتواهما، والساحة الأمامية للفندق، والسور المحيط بالمدرسة الذي اخترقه صقر لينقذها. فخرجت تنزف يحيطها بأمانه. ويظهر لها صقر إنسانًا بوجه عاشق حينا، وبوجه ذئب قاسٍ حينًا آخر.

يتّضح لنا من خلال ذلك كله، أننا أمام تصميم هندسيّ متقن، يقف خلفه روائية واعية بالخيوط الخلفية لأحداث روايتها. فهي تقدّم لنا قصة حبّ يتقاطع فيها رمز المرأة للأرض مع صورة الفارس الشجاع الذي يتعرّض للمعيقات والدسائس والمؤامرات وينتصر عليها تباعا. لكنه ليس فارسًا ناصعا، بل إنسانًا يخطئ ويصيب، ويتآمر أحيانًا، وينفّذ مخططات أكبر منه، لكنه يحاول أن يفعل الصواب ما وسعه. أما المرأة فأنضجتها الأحداث المتلاحقة، وإن حافظت طوال الرواية على براءتها ونقائها، رغم ما أحاط بها من أهوال، ورجال ونساء حاولوا استغلالها.

وإضافة لبطلي هذه الثلاثية نجد شخصيات مؤثرة في تطوّر الحدث الروائي، سواء في بنغازي أو في عمان وحلب. ونرى استغلال البشر في أبشع صوره، كما نرى النقاء الإنساني في أسمى صوره. نتعرف على شخصيات متشظّية نفسيًا، وأخرى مندفعة دون تقدير للعواقب، كما نجد صورة الأم بمستوياتها المتعددة، الأنانية

والمتسلطة والمُضحّية. وفي الحرب لا بدّ أن يظهر بشكل صارخ استغلال المرأة جنسيًا، وهذا ما نراه بأكثر من صورة في الرواية.

هذه إشارات عاجلة إلى شخصيات هذه الثلاثية الروائية الزاخرة بتفصيلات وتشعبات، لكنها تخضع لتصميم دقيق يقود الأحداث في مساراتها. صحيح أننا نجد أحيانًا بعض المصادفات غير المقنعة؛ كرؤية (أمل) في المقهى الذي جلست فيه بعد خروجها من السجن (هند)، ومحبوبة صقر القديمة التي تخلت عنه حين تعرض للخطر بسببها، مع جمع النساء من بنات مدينتها اللواتي تحدثن عن تطورات الأحداث في بلادها، واطلعت من خلال استماعها لحديثهن على كثير من المعلومات. ثم حين خرجت من المقهى صادفها العامل الذي ساعدته في المطار عند وصولها إلى عمان، والذي أخذها إلى عالم عمان الشرقية، وعاشت ليلة في بيته تعرّفت خلالها على تفاصيل حياة الأسرة الأردنية البسيطة، ثم ساعدها حتى وصلت مكان سكنها الذي كان على حاله بانتظارها، رغم غيابها في السجن فترة طويلة.

أقول: رغم بعض المصادفات غير المقنعة، إلا إننا أمام ثلاثية روائية محكمة البناء والتصميم، زاخرة بالأحداث التي يملؤها عنصر التشويق والإثارة، ما يدفع القارئ إلى متابعة القراءة بشغف.

ومما يميّز بناء الحدث الروائي، خاصة أننا أمام التجربة الروائية الأولى لخلود الرشق، أنّ التفاصيل التي حدثت في ماضي الشخصيات، وأسهمت في تطوّر بنائها النفسي تُقدّم بإيماءات غير مباشرة خلال الأحداث، وبسلاسة عبر السرد لا يشعر معها القارئ بالتكلف. كما أنّ لغة الحوار تتناسب مع بناء شخصيات الرواية، فهي لا تنزلق إلى العامية عند شخصيات البسطاء، ولا ترتفع كثيرًا في حوارات المثقفين، لكنها تحافظ على مستوىً يتناسب مع مستوى الشخصية الفكري. وهذا ما ينطبق على لغة الوصف التي تنساب بصفاء ووضوح، لكنها تحلّق إلى مستوى رفيع حين يتطلّب المشهد ذلك.

بقي أن أقول إن هذه الرواية، التي صدرت عن دار الآن ناشرون وموزعون في عمان، تعيدنا إلى عصر الرواية العربية الحديثة المطوّلة التي تعمد إلى بناء بطل بمواصفات خارقة، أو على الأقل متعالية على مواصفات البشر العاديين؛ لكنّ المميز أكثر فيها هو تطوّر شخصية بطلتها التي تتعرض لتحولات وانتقالات على المستوى النفسي، وتنضج مع تطور الأحداث وصولًا إلى ذروة الوعي.

---

* كاتب – الأردن.

ألما للنوبلي جان ماري غوستاف لوكليزيو
البحثُ عن تاريخِ الأسلاف

■ سعيد بوكرامي*

روايات جان ماري غوستاف لوكليزيو تشبه قطعًا موسيقية عن اغتراب الإنسان المعاصر. تنتظم في سيمفونية هائلة تتلاقى فيها جميع المواضيع المفضلة لدى الكاتب، حتى لا نكاد نفصلها عن بعضها بعضًا: العزلة، الفقدان، التاريخ الهامشي، رثاء الطبيعة.. تتأكد الفرضية حينما نطالع روايته الجديدة «ألما» الصادرة عن دار غاليمار باللغة الفرنسية، وباللغة العربية عن دار الآداب.

«ألما» هو الاسم الذي أطلق على ضيعة فيلسين (والتي تعرف أيضا باسم لو كليزيو). في عام ١٧٩٦م، قدم أكسيل فيلسين إلى جزيرة دو فرانس، هكذا كان اسمها في ذلك الوقت. كانت الجزيرة تضم غابات فقط، مليئة بطيور الدودو الكبيرة، التي لا تستطيع الطيران، لكن ليس لفترة طويلة جدًا، إذ سيتم إبادتها بسرعة من قبل المستوطنين الأوائل!

يحكي لوكليزيو مشاهد قوية، وبأسلوب مثالي. غنائي تارة، وشاعري تارة أخرى، تتخلله بعض مقاطع توثيقية عن الجزيرة ومحيطها الطبيعي، ومقاطع من سيَر غيرية عن شخصيات حقيقية عاشت تلك المرحلة من تاريخ الجزيرة. ولعل أهم جانب يوليه الكاتب أهمية جوهرية هو تاريخ العبودية في الجزيرة التي عانت منه في الماضي وتعاني من تداعياته حتى الآن. الكاتب يبدأ من الفرد إلى الجماعي، ومن المحلي إلى الكوني. في الرواية تمازج بين الأصوات والأساطير والمعتقدات والحكايات الجامحة التي شرّدها وابتلعها الزمن المعاصر ومحا معالمها وآثارها. لا يتعلق الأمر في هذه الرواية

بنسج واقع داخل متخيل، وإنما بتخيل واقع حقيقي داخل فسيفساء روائي. ولا يعني هذا أن لوكليزيو يترصد أفقًا واقعيًا، ولكنه يحلمه ويستدرجه إلى أن يصير رؤيا. يأخذنا مرة أخرى في هذا العمل الماتع إلى جزيرة موريس التي ينتمي إليها؛ ومن هنا يستحدث ذريعة أخرى ليمتح من جديد من سيرته الذاتية، ومن تاريخ سلالته القديمة في هذه الجزيرة القصية.

وإذا بدأنا من الطابع الدرامي للرواية المتمثل في رغبة الكاتب إلى أن يحول روايته إلى تحقيق عن أصل الشتات من أرض الأجداد: ويتمظهر بداية في الإفلاس التراجيدي والنفي الاضطراري إلى فرنسا لأحد أقاربه، المنحدر من عائلة موريشيوسية ثرية. وهنا يعمد الكاتب إلى جعل شخصية «دودو» مكونًا شاحنًا لخياله ومولدًا للأحداث والاستدعاءات التاريخية. كما يركز الكاتب على أسماء من أسرته، ليعيد استكشاف سماتها ودلالاتها ومنها: (جيريمي فيلسن، دودو المتشرد، الجدة المغنية الشعبية...). ومن هنا، ينسج الروائي نسيجه السردي معتمدًا ذريعة البحث عن هوية مزدوجة عن نفسه أولا مسترشدًا بالتاريخ المكتوب والشفوي لترميم ذكرياته عن أسلافه، ثم عن قرينه الذي يطلق عليه جيريمي فيلسن (بطل الرواية الرئيس) الذي لم يحتفظ من تاريخه الشخصي إلا بشيء وحيد، هو أيقونة «نحث عظميّ لطائر الدودو» (هذا الطائر المنقرض، بسبب الغزو الكولونيالي. وهو يعد رمز الموريشيسيين) الذي عثر

جان ماري غوستاف لوكليزيو

عليه والده، عندما كان طفلًا، بين حقول القصب. قبل إفلاس واضمحلال الأسرة، وقبل أن يغادروا إلى إنجلترا ثم بعد ذلك إلى فرنسا...

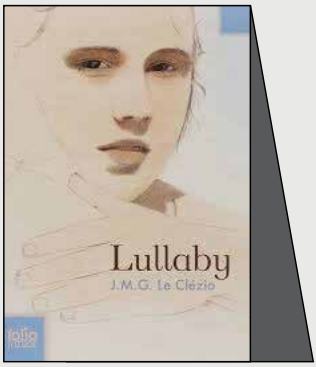
سيذهب إذًا، جيريمي إلى جزيرة أجداده للتحقيق عن الدودو، ولكن أيضا متعقبًا خطى عائلته وآثارها. سيتحول هذا المسعى إلى قضية ضد تحديث الجزيرة وتدمير معالمها الطبيعية والأثرية والرذائل البشرية... ثم إلى اكتشاف أصوات أخرى سوف ترصع السرد تدريجيا. سيحكي جيريمي من خلال أبحاثه، واستجواباته، وهنا سيلتقي بعدد كبير من الشخصيات الثانوية. سيروي أيضا عن الدودو المشرد بسذاجته الطفولية وقصته الأبدية. سنسمع أصواتًا منسية من التاريخ الموريشيي المفجع، المرتبط أساسًا بالعبودية، ثم تأتي أصوات ما ورائية للأسلاف وهم يستعيدون

من العدم معالم حياتهم وأساطيرهم.

إن البحث عن الدودو هي قطعة جديدة من اللغز الذي يعيده الكاتب دائما. نتعلم منه أشياء مثيرة ومنسية تماما، كما نشعر أن الكاتب يستعين بمصادر ووثائق. هذا البحث عن الكنز كان يمكن أن يكون مثيرا، ولكن الكاتب يرفض أي بناء تهويلي يمسرح التراجيديا، بمعنى أن لوكليزيو يرفض التشويق، ليس في هذه الرواية الجديدة فحسب، بل حتى في أعماله السابقة. نتصور أحيانا أن لوكليزيو ينسى قُرَّاءَه ويكتب فقط لنفسه؛ ولكنه ربما يسعى إلى شيء آخر. يمنح القارئ باستمرار أن سارده نفسه وهو يستخدم ضمير المتكلم يبدو مذهولًا مأخوذًا بالكائنات والعوالم التي يختلقها ويستدعيها ويكتشفها متجسدة في معمار حكائي محكم البناء. يروم لوكليزيو بلا شك أكثر فأكثر إلى الحفر في جينيالوجياه الشخصية، وفي نفس الوقت يسعى إلى إنجاز أثر أدبي فريد في نوعه، وفي تحدٍّ مستمرٍّ لتجاوز تجربته وقدراته.

من خلال جعل الآخرين يسردون حيواتهم، يتساءل لوكليزيو عن الإنسانية والمشترك بينها. في نهاية الكتاب، دودو أحد الأبطال الرئيسيين يصل إلى النتيجة نفسها التي وصل ألكسيس، بطل «الباحث عن الذهب» الرواية التي كتبها لوكليزيو قبل نحو ثلاثين عاما: «يظن الناس أن العيش في أماكن أخرى سيكون أفضل، ولكن الوضع هو نفسه في المكان الآخر...».

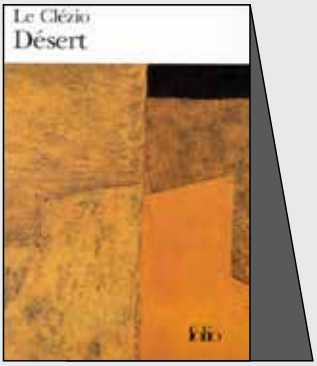
يأتي لوكليزيو بطيور الدودو، وهي طيور كبيرة عاجزة عن الطيران، قضى عليها غزاة جزيرة موريس قبل نهاية القرن السابع عشر للتأريخ لعصور الغزاة المريعة والفظيعة بالإبادات للطبيعة والحيوان والإنسان، وربما لخلق امتداد لما نعيشه اليوم من استمرار لهذه الانتهاكات. أثيرت هذه الكائنات في الرواية برِقّة وتعاطف وحنين كبير من خلال فيلسن الذي جاء لدراسة



هذه الطيور المبادة، إضافة إلى تحقيقه حول تاريخ العبيد، وبخاصة مصير الهاربين منهم. كما اغتنم فيلسين الفرصة للتنقيب بعمق وبوضوح أكبر عن ماضي أسلافه البعيد. هي إذًا محاولة التقاط أجزاء من تاريخ محطم، هو تاريخ آل فيلسن في هذه الجزيرة المضرجة بمآسي الاحتلال. كل هذه الموضوعات التي تنتمي إلى عالم لو كليزيو، ولكن لا ينبغي أن نأطرها كلها داخل البعد السير الذاتي، حتى وإن كان لوكليزيو يستكشف الشواطئ البعيدة هن حياته وعمله، وكما قال صاحب جائزة نوبل: «ليس موضوع الروايات ما يهم، ولكن نوع الشخصية الثانية التي تبتدع، وهي شخصية على حد سواء حالمة ومفتونة بالواقع».

في رواية «ألما»، نحن أيضًا أمام صورة طيفية مألوفة عن لوكليزيو، تنحدر من الأقارب القدامى للكاتب، لكنها صور مركبة من مصادر متعددة مثل «إميلين كارسيناك»، التي تبلغ من العمر ٩٤ عاما، وهي آخر سلالة من ابنة أكسيل فيلسن. ولدت خلال الوضع المادي الجيد لضيعة «ألما»، وهي تعد الشاهد الأخير عن الانقراض التام لطيور الدودو. لكن رغم ذلك تعد هذا البلد المستباح منذ عدة قرون سوف يتنفس الحرية والأمل، كما أن الشباب سوف يكونون قادرين على إيجاد مكانة لهم». بهذا تحوّلت في الرواية، رغم المقاطع الوصفية التراجيدية إلى روح متفائلة تنبثق من جوانب الرواية كلها؛ مانحة سياقها ضوءًا مشرقًا عن مستقبل أفضل. تقول إميلين: «أترى، يا جيريمي، وقد وزع الإرث، و«ألما» لم تعد موجودة، فإن هذا جيد، كما أن هذه القلاع للأسياد العظماء، كانت مع ذلك سخيفة بعض الشيء!».

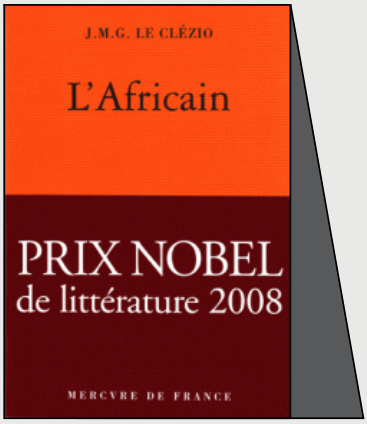
يمنحنا لوكليزيو حكاية جمعية متعددة المصائر البشرية التي اجتاحتها عجلة كبيرة اسمها النسيان. كما يحرص الكاتب على غرس دعوته المتواصلة



لتوفير العدالة للمهمشين والمنبوذين. أعتقد أن القراء الذين أحبوا رواياته السابقة مثل «السمكة الذهبية»، و«الباحث عن الذهب» أو «الإفريقي» سيجدون كل ما يحبونه في أدب صاحب جائزة نوبل، بل وأكثر من ذلك. فقد اتسعت رؤيا الكاتب وغزرت تجاربه وأجاد كتابته، لهذا يمكن عدّ رواية «ألما» مفاجأة وتحفة أدبية.

رواية «ألما» بحثٌ متشعب عن المواقع الجغرافية الضائعة؛ إذ تتقاطع فيها الحكايات السحيقة، التي تعكس للإنسان المعاصر مدى سذاجته وغبائه، لأنه لا يتعلم أبدًا من دروس الإخفاق الماضي. يبدد الأشياء الجميلة في الطبيعة ويبيدها بلا ندم، يتلاعب بالسلطة وإغراءاتها حتى يتحول إلى وحش مستعبد ومتغطرس لا لشيء سوى ليصنع مأساته بيديه.

يمكن القول أخيرا أن السارد جيريمي فيلسن، قرين الكاتب، يمارس بإيمان محموم تفكيك اللغز العائلي الذي أدى إلى نفي أجداده من جزيرة موريس. لكن خلال هذا البحث الوجودي والطبوغرافية، تتداعى الحكايات الإنسانية من التراث الموريشيي بشاعرية تنبع من أوجاع الفقد والحنين إلى الجمال الضائع والتاريخ الجريح.



---

* كاتب – المغرب

** بعض أعمال لوكليزيو السردية

نفثاتُ عُذريّة في ديوان الطائر المهاجر للرمحي

■ د. إبراهيم الدّهون*

ليس غريبًا أنْ تتشابه لغتان شعريتان، وإن كانَ الفاصلُ بينهما أكثر من ألف عام، فالتّأثر واضح من آمال وآلام، وانبعاث الصّورة في لبوسٍ عصري جديد، وليس من الغريبِ، إذًا، أن تتقاطع تجربة شاعر معاصر/ الرّمحي مع معطيات زمنيّة لعصر نشأ فيه العذريون بمطامحهم ونزوعاتهم النّفسيّة واتجاهاتهم الفكريّة وتعبيراتهم الوجدانيّة القائمة على رقعةٍ مديدةٍ من أبعادِ العاطفةِ الصّادقة، ومكابدة الشّوق، والصّبابة النّقيّة.

ومواقف التّشابه والتّقارب هنا لا تعني تطابقًا متماثلًا إلى درجة أنّ الثّاني يغيب في الأوّل ويذوب فيه؛ ولكن يعني تواشجًا بين حالة الإنسان من حيث نفسيته، وصراعه العاطفي، وتقاليده الاجتماعيّة المحافظة.

الرّمحي، إذ يعبّر عن الألمِ والوَجدِ، إنّما يأتنا بالتّعبيرِ الصّادقِ الذي لا نشمّ فيه رائحة الافتعال والتّفعي، فهذه الصّبغة المشرئبة نهلت من معاجمِ الأحاسيس المباشرة والواضحة، وامتلأت من فترةٍ زمنيةٍ حافلةً بالويلات والمواجع، فلا غرابة أن يستوعب الأحزان الكبيرة، ويستثمرها في صناعة نصّه الشّعري، ثمّ يخرجها في نغمٍ إنساني راعش ذي هزة تفاعلية عظيمة.

وإذا كانَ العذريون قد عاشوا في بوادي الحجاز وأطراف المدينة، ولم يختلطوا بعوالم الحضارة والرّقي العمراني، فطبعهم إلى البادية أميل، ولغتهم إلى القديم ألصق، فالواقع عند

الرمحي جاء مختلفًا، حيث المعاصرة ولوامع العصرنة ومظاهرها قد احتضنت مفرداته وطبعت ذوقه، مع ذلك ظلّ متمسكًا بالقيم الخلقية والاجتماعيّة ومسحات الالتزام والرزانة الإنسانية.

فلا غرابة، إذًا، أنْ يتحدثَ بلسانِ قيس ابن ذريح، وقيس بن لبنى، وكثيّر عزة والصّمة القشيري، ويعيد أنّاتهم، ويتقنع بويلاتهم فضلًا عن الاستعانةِ بمعجمهم اللّفظي كوسيلة ناطقة بما تجيش به مشاعره، وتحمله نفسه من رؤى وتطلعات، وملصقات عاطفيّة حارقة.

تقاطعَ الرَّمحي في تجربته، كثيرًا، مع دعائم الحبّ النبيل ودفائن العشق اللاهب، معلنًا شريعة العشق والغرام العذرية، حيث يقول[1]:

طالَ الوقوفُ تشدني بجمالها
والعين مني لا تفارق عينها

وغدوتُ منها عاشقًا ومتيمًا
أهوى الدِّيارَ وما أريد فراقها

ويشده الشّاعر إلى طولِ مقامه بالمكانِ، موثقًا أسيرًا لا يكاد يملك نفسه، فهو مستعدٌّ لأن يتحمل المكوث والبقاء إرضاءً للمحبوبِ، وإغراقًا في عشقهِ.

وقد رسّخ الرَّمحي قيم الطهر والنَّقاء، والسّتر في منظوره إلى عذرياته، وقد تجلّى ذلك في إطار التَّصور المثالي للعشقِ، بوصفه أنموذجًا ماثلًا في قلبه، وأيقونة مرسومة في مظاهرِ الطبيعة، وهو في أيٍّ من تمظهراتهِ المرئيّة، وتشكلاته الفنّيّة، مرتبط بالطبعِ السَّليم، والمنطق الحكيم، فيقول[2]:

أو هل نسيت الحبَّ يومًا بعدما
كنا سويًا نكره النّسيانا

منذ الطفولة والفؤاد مُلَوعٌ
طالَ البعاد وزادني حرمانا

يا من عشقتَ هواكم يوما أنا
عشقا أذاب بقلبي الأحزانا

سادَ السّكون لقاءنا، لكن به
همس القلوب، وقد غدا إيذانا

أنَّ القلوبَ تعلقتْ فتعانقتْ
وغدت تعيش هواكم وهوانا

ما زلت أحيا يا حبيب بحبّكم
حبًا أراه هناءكم وهنانا

يلتفت الشَّاعرُ إلى الإخصابِ الحياتي للهوى، في طقوسِ الوفاء وعدم النَّسيان، ووفاء الرَّمحي أصيل في نفسهِ، وإنّ طول البعد لم ينسه حبًّا كانَ سرورًا وحبورًا لهما.

ولا بدَّ في مقامِ المستوى العاطفي من رصدِ المشاهدِ المشبعةِ بالأملِ والتَّحدي، وتنوير النَّماء المنشود، في جو العاشق المتحفز للتجديدِ والانتصار على أردية الصّدود والتَّمرد، إذ يقول[٣]:

إن يكُ الحبُّ عذابًا دربُهُ
طعمه الشَّهد وفي النَّفس استقر

لذة الحبّ عذابٌ طالما
من عذاب الحبِّ أنغام الوتر

لا تلوموا عاشقًا يومًا إذا
نحل الجسم وأضناه السَّهر

يفتتحُ الرَّمحي التّرتيلة السَّابقة بإقرارٍ نفسي عن الأثر النَّفسي، الذي تركه الحب، وحقيقة الأمر أنَّ الشَّاعر يرصد تمثلات العذاب والأسى، في رحابِ التَّحمل والتَّصبّر على الانكسارِ الإنساني في إطارِ التّجربة الغزليّة.

ولا يغيب عن الرمحي استثمار الطبيعة الفاتنة، نحو: زهر الربا، وغصن البان؛ ليعبّر عن مشاعره وأحاسيسه، فقد حمّلها وظيفة الإفصاح والبوح، حيث الراحة والسلام، فقال[٤]:

لو نظرتِ العين أعطتك النبا
أن من يهواك للكلِّ سلا

يا ربيع القلب، يا زهر الربا
يا غُصينَ البان، والورد حلا

أعشق الحسنَ وأنت كلُّه
وأرى الغيرَ من الحسنِ خلا

مذ رأتكِ العين والقلب هوى
عند ذاك البئر، يا ريم الفلا

يلفت انتباهنا الرمحي بتلطاف غزلي رفيع، يفيض عذوبة ورقة، استطاع أن يستحضر مفاتن الطبيعة مدخلًا للحديث عن عشقه الجارف، حيث راح من خلالها/ الطبيعة يتلمس محاسن جمالها، في الطلاوة والنعومة والطول والبهاء والنضارة. ومن هنا، يلاحظ أن للطبيعة في نصوص الرمحي حضورًا لافتًا، فكلما ذكر الطبيعة في شعره، فاضت صوره اتساعًا ومساحة.

والمتأمل في ديوان الرمحي/ الطائر المهاجر يلحظ تنوعًا بيّنًا لتوظيف مفردات المعجم العشقي، فهو لا يجد بُدًا من الحديث عن الفراق وغصص ألمه في قوله[٥]:

لا تقوليها وداعاَ طالما
دقَّ قلبي وبعيني ضياء

لا تقوليها بَعُدنا فأنا
أكره البعد ففي البعد جِفاء

لا تقوليها فإني أستقي
ذكرياتي حينما عزّ اللقاء

ذكريات داعبت فكري إذا
صرت وحدي في صباح أو مساء

لا تقوليها غدونا ماضيًا

وغدا ذكرى فلا يجدي الدواء

ولا يخفى على قارئ تلك الرقعة الشعرية، أن يدرك فكرة الإحساس بالفقد والنواح الأليمين، وكوامنه الملتاعة من الرحيل والبعد. والواقع أن رحيل المحبوبة، وانفراد العاشق في عزلة وحيدًا، لا أنيس يقود الشاعر إلى البحث عن الصوت المؤنس والآخر القريب.

وفي إشارة أخيرة لديوان الرمحي الطائر المهاجر نراه يتفنن بالوقوف على صورة ليل العاشقين، وذلك مدعاة لإيقاظ الذاكرة والتنبيه على مفردات السرور والحبور، فيقول(٦):

أسمعيني عزف لحنٍ بعدما

عزَّ عزفٌ وخلا الليل السمر

امنحيني نظرة الحبِّ التي

تملأ القلب حياةً لا ضجر

واجعلي قلبي ربيعًا مزهرًا

دائمًا يحلو بعاليه الثمر

واعزفي لي لحنَ حبٍّ خالدٍ

ردِّديه أسمعي كل البشر

يا ربيع القلب بالله اسقني

فأنا الظمآن أمسى في خطر

وأيًا كانت الصورة، فإنَّ الدارس للصورة الشعرية السابقة واجدٌ مادة ثرّة، وارتشاش جميل للوحة الزمانية، إذ أقام علاقة وثيقة معه؛ ليفصح عن إدراك المحبوب وبلوغ لقائه، بوصفه رمزًا لحياة الأنس والخصب والنماء، ممّا يسمو به التأمل وبعث التصورات النامية؛ ليلعب فيها الحبيب دورًا كبيرًا في رسم لوحة بهية.

وهكذا، طوّف الرمحي بالقارئ عبر وجدانياته وعواطفه الطافحة بالروحانيات إلى أبعاد دلالية كثيرة، وحمولات معرفية واسعة، فضلًا عن تبنيه قاموسًا عشقيًا يشعُّ قبولًا واستحسانًا فكريًا ولفظيًا لدى المتلقي.

---

* باحث وأكاديمي- الجامعة الهاشميّة- الأردن.

(١) ديوان الطائر المهاجر، محمود الرّمحي، مركز عبدالرّحمن السَّديري الثّقافي، الرّياض، ٢٠١٥م، ص١٩.

(٢) ديوان الطائر المهاجر، ص٥٣+٥٤.

(٣) ديوان الطائر المهاجر، محمود الرّمحي، ص٤٧.

(٤) ديوان الطائر المهاجر، محمود الرّمحي، ص٢٣.

(٥) ديوان الطائر المهاجر، محمود الرّمحي، ص٥٦.

(٦) ديوان الطائر المهاجر، محمود الرّمحي، ص٤٦.

حفاةٌ تحت الشمس

■ د. سعاد فهد السعيد*

منطلق على ظهر أفعى سوداء يلامس طرفُ لسانِها العاصي بُلُوغُه برتقالةً كبيرةً، يقود مسرعًا نحوها، كلما زَلَفَ إليها ارتفعتْ وشَفَّ لونُها الفاقع، حين زايلتْ فمَ الأفعى انصَلَتَ جسدٌ أصفرُ ثخين مشروخٌ بتلبُّد جثومِ الأفعى السوداء فوقه. ذابت حدود القرص البرتقالي، بدَّدها شُواظُه الناهج ليتسلط على الجسد العملاق العاري المفضوح تحت زمجرة لهب القرص وطقطقة لظاه. كبح السيارة على كتف الطريق، وترجَّل سالكًا الهيكلَ الرمليَّ المَصْلِيَّ اللاذِعَةَ حصياتُهُ المحمصةُ وطأةَ كلِّ لاهثٍ تَحُطُّ. ركع يرفع حجرًا يتزعزع؛ دَبَّتْ خنفساءُ خارجة من جُحرٍ تحته، ثم تَبِعَتْها عقربٌ حمراء، أدخل يده وأخرج سِوارَ ذهبٍ توهج تحت شعاع الشمس. يَقُورُ فوق سعير الصحراء، نَبَأَتْ قُبالتَه صخرةٌ جليلةٌ تَمُجُّ أملاحَ العصور، رَفَّتْ حِداة من بين شقوقها تستجير بها من صَهَدان الأرض، حلَّقتْ نحو نار الأعالي لتحترق بشعلة السماء، أخذ من عش البيض خاتمَ ألماسٍ لمع تحت شعاع الشمس. زَلَقَتْه خطواتُه إلى منطقة صخور وجبال صغيرة، انسرب في مَغار سقفه هابط يُخضِع الهامات، وجوفه أَبْشَمَتْه الأحجارُ الضخمةُ الملساءُ، وفتاةٌ ابتلعها تنزوي كامنة بين الصَّفَوات ممتقعة الوجه مبهوتة من الفزع، أَغْفَلَها تَرجُف خوفًا ووحدةً وخرج إلى سكونٍ لا يتردد فيه إلا نعيبٌ تناءى لغربان أهملتْ وراءها أجداثًا مفتوحة لم تُوارِها.

تغلغل وسط غابة سامقة الدَّوْح وَاشِجَة الأغصان كثيفة الأحراش، عثر على فتاة ملقاة فوق الحشائش حافية القدمين، فستانها سابغ، لا بد أنها ترفل فيه راكضة فرحة ببهائها، يتطلَّع إليها ترفع أطرافه متجاوزة

جذوع الشجر، لكنها الآن بلا حَراك. فَكَّ عِقدَ اللؤلؤ فانسابت حَيَّةٌ من تحته مخلفةً شَأْفَ نابِها وَشْمًا في عُنُق الفتاة، تنادت الأشجار لا عِناق لا شِجار فُكِّي الاشتباكَ؛ فتلألأ العقد تحت شعاعٍ تفرقت من أجل شمسه الأفنانُ. بعد مسيرٍ شَرَدَتْ ساعاتُه على الزمن؛ أسلمته قدماه إلى حي شعبي يُحكِم سُكَّانُه إيصاد الأبواب والنوافذ، تَاهَ في مَغاوي زَنَقاتِه الندية، استرشد لحارةٍ مصمتةٍ؛ عائلة وحيدة تفتح بابها ويصطف أفرادها يراقبون خرْقَ أبوابِ البيوتِ ونوافذِها قانونَ الاحتجابِ. تجاوز الحارة والحي وأوغل مرة أخرى في الغابة، ثم خرج إلى الصحراء الجرداء، تمادى في المُضيّ حتى أدرك الطريقَ المُعبَّدَ، الأفعى السوداءَ التي تتحيَّن نهش البرتقالة حيث سيارته اللابِدة، وضع الخاتم والعقد والسوار على مقعد الراكب، وخَفَّ يَقرِض السِّكَّةَ الممدودةَ ذات المسار الواحد والاتجاه الواحد بساقين، حافي القدمين، تحتهما، بعد مُهارَشة الطريق، بَسَطَ سورُ قصرٍ متعاظِم ظِلَّه، انجابتْ بوابتُه الحديديةُ متصاغِرةً أمامه، فجال في ساحته الواسعة، الموحشة بغَرْسِها القاحل وأنجيلتها الصفراء وأرضيتها المغبرة، توقف عند حوضِ رخامٍ مطمورٍ بالرملِ وأوراقِ نباتٍ يابسة، نافورته طفلٌ من جبس، ارتقى درجات الشرفة الأرضية الوُصْلَة بين الفناء والبوابة الداخلية، بلغ بهوًا خاويًا، مُقوًى من الأثاث، طمستْ بريقَ مرمرِه الصقيلِ الأتربةُ، في وسطه طفل النافورة العاري نفسه بقالبٍ برونزيٍّ، يتكرر هذا التصميم، رآه في أفلامٍ ومسلسلاتٍ وقصورٍ تِلادٍ في زمنٍ فَلَّ. تكلم الطفل: «أبي.. أبي» مخاطبًا أطفالا يلعبون على شاطئ بحر وبأيديهم عصفور يعذبونه، مرسومين على لوحة فخمة معلقة على واجهةٍ فوق الدرج المفضي إلى الدور الثاني، رَدُّوا «كبرنا.. لقد كبرنا» لم يفهم سياق الكلام، وقفت امرأة عند درابزين الدور الثاني المشرف على الدور الأرضي، رفع رأسه إليها، نظرت إليه، عرفها.. توفيت منذ زمن لكنها تسكن الآن مُنْتَأى، قصيًّا عن المدائن، وحيدة في هذا القصر القَفْر، تحول عنها إلى غرفة في الدور الأرضي، فتحها.. مستطيلة خالية، هناك عند الزاوية اليمنى جثة ملفوفة موضوعة على نعشٍ، عَرَفَ صاحبَها، ما يزال حيًّا. فَقَشَ جسدَه مُسرِّحًا روحَه تطير حيث شاءت بين جدران القصر وخرج بجسدٍ فاسدٍ يمشي على رصيفٍ يحاذي القصرَ لم يكن موجودًا حين غَشِيَه ظلُّه. رصيف دامع بالدم، دمٌ مسحوبٌ، ليس ناقعًا ولا بالبقعة المتكتِّلة، أَثَرُ السحبِ سافرٌ، أحدُهم نَزِيفٌ وآخرُ يَجُرُّ، قَفَا أثرَ الدمِ المسحوب فانتهى إلى حاوية قمامة، تهيَّب النظر فيها خشيةَ أن يرى كائنا مقتولا أو مدعوسا، التقط ورقة مطوية عند الحاوية، مكتوب في وسطها «إن كنتَ ترى حروفَ هذه الرسالة فأنت حينئذٍ كائنٌ من الأموات، فمرحبا بك

فردًا في عالم الأموات، أولا: أنا المقتول، ثانيا: خاتم الحدأة وسوار العقرب وعقد عنق الفتاة رُدَّها إلى العائلة في الحارة؛ العائلة ترقب منذ زمنٍ فَتْحَ النوافذ والأبواب لكن لا أحد من الجيران يفعل»، تذكر الخاتم والعقد والسوار فوق كرسي السيارة أسرع.. أسرع.. أسرع.. السيارة بعيدة.. بعيدة جدا.. يشطح وهي شَطُون.. الوصول محال.

شارع عام كظيظ بالمركبات والشرطة وسيارة إسعاف، تجمهر الناس حشودًا فضولاً حول سيارة مدمرة. من مكانٍ سحيقٍ يَسمعُ الأصواتَ وهو يتكوَّر في فُقاعةٍ تتخلَّل السديمَ صاعدةً مع فقاقيع الأخيلة والأطياف التي كانت تجوس معه أمكنةَ أجسادِها، تَنْزحُ الأصواتُ رويدا رويدا: يتنفس.. دمه يسيل.. فاقد الوعي.. ينتفض.. إنها سكرات الموت.. أعتقد أنه يحتضر.. قد مات.. بل إنه صدقًا قد مات.. هذه مقتنيات الميت على كرسي الراكب.

طلب من المرأة التي رآها تُطِلُّ من درابزين القصر أن تزلج الباب الخشبي الهائل الذي فَتَحَتْه ليَلِجَ في حجرة مُتَأزِّقة مظلمة رطبة من طينٍ تحت الأرضِ، الباب من الطراز القديم وهي ألفت هذا النوع. هيئتها في القصر لا تشبه هيئتها الآن.. كانت غامضة وساكتة، وهي الآن على طبيعتها. الْتَفَتَ، رأى الفتاة، هي أيضًا على طبيعتها، لم تكن سَحْنَتُها تلك الشاحبةَ في المغارة ولا تلك التي تزهو نضرةً في الغابة. أطبقت الرِّتاج العظيم وأزلجته بالمزلاج، دَمَسَ المكانُ. رفع رجلٌ جسمَه باتجاه الشمس، مَسَحَ عرقَه، حَلَّ ربطةَ ثوبه الملفوف على خاصرته مخاطبًا الشاب الذي أَطْرَقَ: انتهى الرَّدْمُ، هذه آخرُ كَثْحَةِ ترابٍ، أين حصباء القبر؟

* * *

عائدًا من المقبرة بعد دفن أخيه وَلَجَ بوابة القصر الداخلية، رفع رأسه إلى

درابزين الطابق الثاني المطلّ على الطابق الأرضي كانت أمه دائما تقف هنا وتنظر إليهم هو وإخوته أطفالًا يلعبون في البهو يدورون حول التمثال البرونزي، قبل أن يشحنهم عمُّه قسرًا في دجنة الليل بعد وفاة أبيهم بشهر واحد في سيارةٍ توقفت عند بابٍ حديديٍّ صدئٍ مُتَأَكِّلٍ لبيت طين متهالك في حارة شعبية خِرْبَة، بيت الجد المهجور منذ سنين، غَصَبَ القصرَ والأملاكَ، عَرَضَ الصكوكَ والتوكيلات وأوراقَ بيعٍ وشراء، ضَوَت الأموالُ إلى حساباته، نَهَبَ كلَّ ميراث أبيهم. سمعوا أمهم كالحلم في ليلةٍ هواؤها بَلَّلَ رِئَتَيها، فاختلط نداؤها بصوت هزيم الرعد وزفزفة الريح ورَجْس السيول، قاموا يتخبطون في قَتَامٍ من قُتَارٍ بَثَّتْه سخونةُ أجسادهم تخترق صَرْدَ الأجواءِ تهتدي إلى صوت الأم، لحظةَ ناولتهم الصندوق فاحت رائحتها عاتية فَلَقَتْ قلوبَهم الصغيرة، حَسُّوا أن الفراش الذي ترقد فيه سيختزن تلك الرائحة الكثيفة لأيامٍ يكون جسدُها المعطوب بالحسرة قد فارق دِفْأَهُ، قالت اقتسموه، فزاد وَجَعُهم، القسمة لا تأتي إلا مع الفراق: هدية والدكم يوم الزفاف (خاتم ألماس وعقد لؤلؤ وسوار ذهب). ظلت في ذلك الصندوق عهدًا لا يُنكَث إلا يوم الوداع؛ يوم انعكس ائتِلاقُ فصوصِ العقد الباهر في جيد أخته على وجوه أهل الخطيب، وتَبَلَّجَتْ إصبعُ أخيه الكبير بخاتم ألماس يطوقها، ودارت كفه تصافح الزائرين بوميضِ سوارٍ من ذهب سَيَّجَ مِعصمَها. كما أدخلهم العمُّ هذا البيتَ في عتمة ليلٍ قَطوبٍ يَدخُل عليهم في عتمة هذا اليوم الضَّحوك بعد أن غادر الضيوف. شَبَّ اعتراكٌ علا فيه الوعيدُ والترهيبُ إن لم تَقِرَّ المجوهراتُ في كيس مدخراته؛ أُرغِم الأَخَوَانِ وَقْيًا من أن تَضِيقَ يَدَا العَمّ على رقبة أختهما، فقَلَعَ هو الخاتمَ، وسَلَّمَ الأخُ الكبير السوارَ. الصبية الحالمة، العروس المرفرفة، تسد عقدها بكفَّيها اللتين ضغطهما العم بيديه مهددًا إياها بنزع روحها إن لم تنزع العقد، سلب روحها كما سلب قبلًا ميراث أبيهم، سقطت ترفس في شَرْنَقة فستانها المنفوش، أَبَى الأخُ الكبيرُ إلا أن تصحب روحَها العابرة فتحةَ الحوشِ إلى السماء روحُ العم عابرةً فتحةَ رأسِه المفضوخ بهبدة حديدة ثقيلة. يلحق أخاه الذي يسحب العم منبجسَ الدماءِ خارجَ البيت وخارج الحارة ليَنْبِذَه في حاوية النفايات، تطاير صوت أخيه وهو يركب سيارته محطمًا منهارًا يأمره: بالذهاب إلى القصر والاختباء. إلى الغرفة الأرضية الطويلة الخالية يتجه حافي القدمين، يجلس في ركنها الأيمن حزينًا وحيدًا ينتظر فقاعةً تُقِلُّ روحَه إلى سماء الله.

---

* كاتبة سعودية.

شاعرةُ المقهى

■ د. أحمد اللهيب*

شكرًا لكم على دعوتكم..

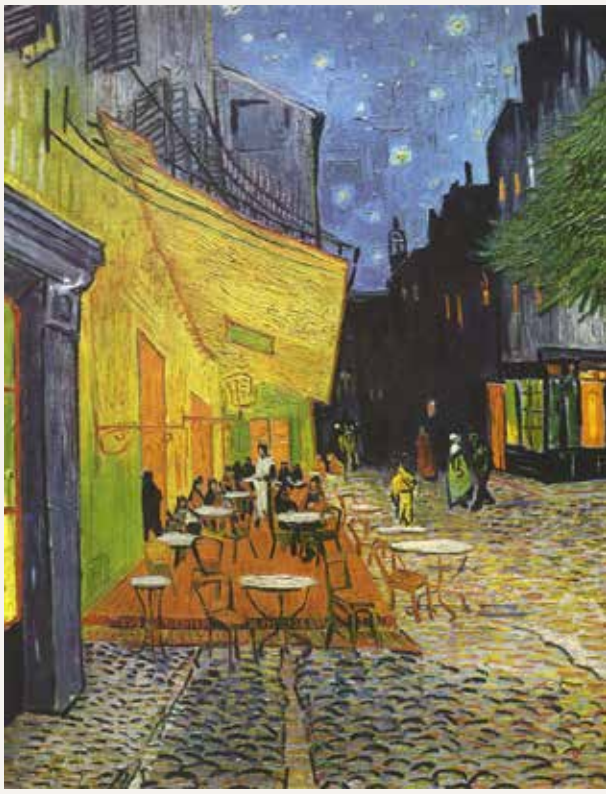
أغلقتْ هاتفَها بعد مكالمةٍ طويلةٍ، تدعوها لإقامة أمسيّةٍ شعريّةٍ في مقهى، كانت فرحتُها بتلكَ الدعوةِ فائقةَ الحدود؛ فهي منذ زمنٍ لم تشاركْ في أيّةِ فعاليّة ثقافيّة. رجعتْ إلى هاتفها لتكتبَ في المذكرةِ موعدَ الأمسيّة وتاريخها، وتثبّتها أعلى الملحوظات، وضعتْ وردتينِ عنوانًا لهذه الملاحظة، أخذتْ تفكرُ في النّصوصِ التي ستلقيها، ولكنّها لم ترجعْ إلى أوراقها لكي تنتقي منها ما يناسب تلك الليلة الخالدة! ذهبتْ وغمرتْ روحها في أمواج الحياة، الأيّام تتسابقُ وروحها تزدادُ انتشاءً وحياةً ورونقًا، وجنتاها تزهوان بلون الحُمرة يومًا بعد يوم، ومِزاجُها يتحسنُ بعد معارك طويلةٍ كادت أن تنهكَ جسدَها، لكنّها ظلّت متماسكة.

في كلّ يومٍ، تعيدُ النّظر في ملاحظتها التي كتبتَها في الهاتف، قالتْ في نفسها: اليوم السّبت، بقيَ ثلاثةُ أيامٍ على موعد الأمسيّة، حان الوقتُ لاختيار النّصوص والقصائد التي سأُلقيها، عليّ أن أتدرّبَ لكي ألقي هذه القصائد، وأنْ أضعَها في أوراقٍ جميلةٍ، أو لعلي آخذ جهازي المحمول وألقيها، لكن القراءةَ من الجهاز لا تشعرُني بالحضور؛ إذًا، سأطبعها، نعمْ هذا أفضل.

كان حديثُها مع نفسِها مُتقطعًا، فنفسيّتُها التي انهارت منذ سنواتٍ لم تعدْ قادرةً على أنْ تعيدَ وهجَ الشّوق للمشاركة الأدبيّة في قلبها.

قلبها المكسورِ منذ سنواتٍ، تراكمتْ عليه الأغصانُ المتيّبسة التي حاولت أن تُزيلها، ولكنّها تأبى إلا أنْ تتكاثر في روحِها كتكاثر الدودِ في جوف الطين.

الساعة ١١ مساءً كانت ترغبُ بالخلود إلى النّوم، لكنّ هاجسًا أيقظها، قامتْ من سريرها وذهبت إلى أوراقها في الدّرج السّفلي من طاولتها، وجدتْ أوراقَها غارقةً في النّوم، حاولتْ بهدوءٍ أنْ توقظَها لكي لا يتناثر الألمُ من بين حروفها وسطورها، أخرجتها برفقٍ من الدُرج ووضعتها على الطاولة، بدأت تقلّبها بسكينةٍ وتؤدةٍ حتى لا تتألم ولا تشكو، والخوفُ كلّ الخوفِ أن تبكي ويرتفعَ صوتُ بُكائها. قلّبتْ الأوراقَ، وقالت



في نفسها: هذه القصيدةُ كتبتها في وفاةِ والدي ربما أقرأها، وهذه القصيدةُ ذاتية لن أقرأها، تجاوزت عددا من القصائد، حتى وقعت عينها على قصيدة كتبتْها بعد زواجها بستةِ أشهر، كانت قصيدةً مليئةً بالحُبّ والجمال، نعمْ سألقيها. وجدت قصيدة أخرى وطنية، نعم الوطن يستحق منّا كلَ الشعر والشعرُ كلّه، أيضا سألقيها. أخذت تقلب الأوراق واحدة تلو الأخرى، وورقةً بعد ورقة، اختارت ستَ قصائد ووضعت قصيدتينً احتياطًا، فالوقتُ المُحدّد ساعةٌ واحدةٌ لهذا اللقاء الذي انتظرتْه طويلًا. قامت وهي متثاقلة من كل شيء؛ من وزنها الذي بدأ يزدادُ، وحزنها الذي ينمو، وأعمالها المتتابعةُ، وشغف الحياةِ الذي بدأ يضمحلُ شيئًا فشيئًا في داخلها، دنتْ من سريرها وألقتْ نفسها فوقه، وحيدةً.. وغرقت في نومها.

في مساء الثلاثاء وقفت أمام مرآتها، وسرّحت شعرَها بعد أنْ لبست ملابسها الجميلة التي احتفظت بها لمثل هذه المناسبة، وضعتْ قليلًا من الكُحلِ وشيئًا من أحمرِ الشّفاه وعطرًا فوّاحًا يجذبُ القلوبَ، خرجت من غرفتها تمشي الهُوينى على مهلٍ خشيّةَ أن يفسدَ هذا الاحتفاءُ بنفسِها، نزلتْ من السّلم المنزليّ، مشتْ بهدوءٍ في صالةِ البيت، لا أحد ينتظرُ نزولها، وقفت عند البابِ الخارجيّ ثم ألقتْ نظرةً وسلّمت على وحدتِها وخرجت.

في طريقِها إلى المقهى الذي ستقامُ فيه الأمسيّةُ الشّعريّة السّاعة السّابعة مساءً،

دخلت في حيّز خيالاتها الواسع، ونسيت الشوارعَ والإشاراتِ وكاميراتِ المراقبة، تقودُ سيارتها وتتخيّل أنّها أبو الطّيب المتنبي في عالم الشعر، يُلقي قصائده وكلّ النّاس حوله، فجأةً انتبهت على ومض كاميرا مراقبة السّرعة، التي صعقتْها بنورها القويّ فانتبهت من خيالها ورجعت إلى عالمها، خففت السرعة بعد أن حصلت على مخالفة، ولكنّها لم تزلْ في نشوةِ الخيال والجمهور العريض الذي سيحضر أمسيّتها ويعوّضها بتصفيقه عن ١٥٠ ريالا بسبب السرعة.

من خلف زجاج سيارتِها أخذتْ تنظرُ في لوحاتِ المقاهي المتراصّة لكي تعرفَ المقهى الذي ستقيمُ فيه أمسيّتها، فجأةً توقفت ورأت لوحةَ المقهى، أوقفتْ سيّارتها ونزلتْ واثقةَ الخُطى، منتشيةً بشِّعرها الذي سيصفق له الحضور، قالت في داخلها: أتوقع أنّ الحضور سيكون ٣٠ شخصًا لا بل ٤٠. حين اقتربت من المقهى شاهدت مقهىً آخرَ بجواره، مليئًا بالحضور وشاشات التلفزيون الكبيرة في كلّ زاويةٍ، تمنّتْ قليلًا من هذا الحضور لأمسيّتها، دخلت المقهى استقبلتها فتاة في العشرين من عمرها:

- أهلًا وسهلًا أستاذة.
- أهلًا بك، سعيدةٌ بالمشاركة معكم في هذه الأمسيّة.
- ونحن سعداء بك يا أستاذة، تفضلي.. تفضلي.. هنا، ماذا تشربين؟
- شكرا لك، أيَّ شيءٍ دافئٍ قهوة أو شاي.
- حاضر، أنت تأمرين، حيّاك اللّه.

ذهبت الفتاةُ لتحُضرَ شيئًا دافئًا كما رغبت الأستاذة التي غرقت مع نفسها قائلة: أين الحضور، لا أشاهد أحدًا، المقاعدُ خاليةٌ، يا اللّه، أيَن الأحلام؟ ولماذا هذه الدعوات؟ ولماذا هذا الترتيب الطويل والتنسيق المتواصل؟

قريبًا من هذا المقهى الذي سيحتضنُ الأمسيّة اكتظّ المقهى المجاورُ عن بَكرةِ أبيه بالحضور حتى غزوا المقهى الذي ستقام فيه الأمسيّة، كانت هناك مباراة في بطولة دوليّة، الحضور وصلوا إلى الشارع والشاشات الكبيرة يلاحظها البعيدُ، الضجيجُ يتعالى مع كلّ هجمةٍ كُرويّة، والتصفيقُ يضمحلُ مع كلّ قصيدةٍ تلقيها الأستاذةُ، وصوتُها يخفتُ ويتلاشى كأنّها تغرق في مدّ بحرٍ جديدٍ من الكآبة والألم ولا تجد من ينقذها من زحام الضجيج الذي في داخلها.

انتهتْ الأمسيّة صفّقَ لها رجلٌ وامرأتان فقط، شعروا بحُزنها المتدفّقِ من كلماتها وقصائدها. لم تكمل العدد المتفق عليه، ألقت أربع قصائد فقط، واعتذرت عن إكمال الأمسيّة صار صوتُها مبحوحًا وقلبُها مجروحًا، بدتْ متهالكةَ القوى، كُحلها الذي وضعته على عينيها ساحَ على طرف خدّها، حمرتُها التي لوّنتْ خدّها توارتْ تحت صُفرةٍ كستْ وجهها، وحتى أحمرُ الشّفاه بين شفتيها ذابَ مع كلّ قصيدةٍ ألقتْها ولم تجدْ من يصفق لها سوى رجل وامرأتين.

---

* كاتب سعودي.

هبوطٌ مفاجيءٌ

■ رشا نعمان حسين*

عندما وصل قطار القاهرة إلى الزقازيق، صعدت سيدة أربعينية تقريبًا وجلست في المقعد الخالي أمامي، عيناها حمراوان ممتلئتان بالدموع، ولا تزال تذرف، واجمة شاردة. عُدت بعيني لسطور الكتاب على هاتفي، فسمعت همهمات تحدث بها نفسها ثم تمسك بمنديلها وتبكي.

نظرت إليَّ، وقالت تحدثني بعفوية: أنا فعلت لأجله كل شيء، لم أترك عملي رغم مرضي، كنت أعمل نهارًا، وفي المساء أرعى أطفالي وبيتي وأرعاه، تركت أحلامي وهواياتي على عتبة داره، وجعلت هذا البيت الذي يجمعنا جنتنا، التي أبذل لأجلها كل شيء غالٍ ونفيس.

دفعت من روحي وعقلي وجسدي قبل مالي، لتحيا هذه الجنة وتصمد أمام عواصف كثيرة قابلتنا على مدى عشرين عامًا، ماذا فعلت إذًا ليتركني؟ لأخرى جميلة وصغيرة؟!

أرعبني اقتحامها، توترت قليلا.. فتوقفت، ثم عادت لتستطرد..

وليكن..

يوما ما كنت أنا الجميلة الصغيرة والعاقلة المتدينة المثقفة، بنت العائلة الكريمة الغنية.

كنت حالمة أهوى الرسم وكتابة القصص، حصلت على جوائز كثيرة. كنت أحلم أن أصبح فنانة تباع لوحاتي وتُعرض في المعارض، ويشيع اسمي

بين الفنانين، أو أن أصبح يومًا قاصة وتنتشر قصصي ويلمع اسمي.

كان لديّ حلم كبير، وكان هو الحلم الأكبر من كل أحلامي.

هو أهم أمنية أتمنى تحقيقها، لذا بعد أن أحببته تركت كل هذا، واستنزفت وكبرت، فلماذا لم يُقَدِّر كل ما تركت لأجله، وكل ما استنزفته من روحي وأحلامي وجسدي، وأنا في كنفه؟!

ألم يكبر هو؟ ألم يتغير طبعه؟ ألم يصبح قاسيًا باردا؟ وتحمّلت.. ألم يمرض لشهور طويلة، ولم أكلّ به، ولم أهرب؟! وتألمت لأجله وشاركته شعوره، وحاولت أن أبثه الأمل لنجتاز الأزمة معا..

لقد وصل بي الحال أني توحّدت معه، فمع مرضه أحيانًا كنت أمرض، ولكني أتماسك لأرعاه!

لماذا الآن ينكر كل هذا؟ ويقول إني كبرت!

لقد تحمّلت كل تغيرات الزمن التي طرأت عليه؛ لأني أحببته، فلماذا لم يتحمل هو الآن..؟!

ولِمَ يسحب نصل ثلم، ويطعنني به غدرًا؟!

لِمَ لم يحفظ لي هذه العِشرة الطويلة؟!

عشرون عامًا وأنا معه في الحزن والفرح، والحياة والألم، والأمل، والضيق والرخاء..

فكيف يتركني؟ كيف يترك الرجل امرأته التي أحبها وسهر الليالي الطويلة للحصول عليها؟!

كيف يترك أم أبنائه وسنده في رحلته؟! كيف يتخلى عنها ويتركها تتألم في وحدتها؟!

ربَتُّ على كفِّها، وهممتُ بقول شيء يواسيها، إلا إنها عادت بظهرها إلى الوراء، وسحبت يدها لتمسح دموعها المتساقطة..

لاحظتُ أنها على ما يبدو لا تراني، تُحَدِّثُ نفسها، واستمرت في الحديث:

يريد الزواج! أنا ما عدت أطيق هذا الحديث عن الزواج، تركت أنا المنزل، يومًا

ما قرأت:

"كن العاشق التارك ولا تكن العاشق المتروك، فالمتروك ويله ويلان، عذاب الفراق وجرح الكرامة، أما التارك فقد اقتص لكرامته"..

وهذا ما حدث معي الآن، تركت أبنائي بدم بارد، وهِمتُ على وجهي، لا أدري إلى أي بقعة بالضبط يتجه هذا القطار..

ولا أدري إلى أين سأذهب، وأين سأبيت ليلتي؟

تركت هاتفي، وأخذتُ بعض المال، وتركت أبنائي وركضت..

إن ذهبت لأهلي سيلومونني، أتدرون؟ مرّ عشرون عامًا وما تزال أمي تقول لي هذا اختيارك، فتحمّليه..

والدك رفضه وانتِ تشبثتِ به..

يا أمي.. مر عشرون عامًا على هذه القصة.. صار زوجي، ولنا أبناء وعائلة..

حدثت بيننا قصصٌ أكبر من ذلك، وأنتِ يقف بكِ الزمن عند هذه النقطة؟!

لن أذهب لأمي بالطبع، ولا لإخوتي، لن يفعلوا شيئًا سوى نصائح صغيرة لا تفيد، مع كلمات مواساة لا تطيّب جرحًا.

الابنة الكبيرة تستطيع أن تخدم أبيها وأخواتها، في مثل سنها يتزوجن ويفتحن بيوتًا..

أما الولد الكبير فهو أيضا يستطيع الاعتماد على نفسه، فهو على مشارف الجامعة، سيرتاح من أوامري وعراكي المستمر معه، وسأرتاح أنا من ردوده المستفزة، ومحاورته لي المنطق بالمنطق، والبيّنة بالبيّنة، والكلمة بالكلمة.

ولكن الصغيرة -حبة قلبي- لن تستطع التفاهم مع إخوتها ولا مع أبيها، فهي شديدة الحساسية.

مؤكد أنها الآن منهارة من البكاء، عندما تعود من مدرستها ولا تجدني.. ستملأ البيت صراخًا وبُكاءً..

ولن يفعل والدها شيئًا لإرضائها، سيعنفها على صراخها وربما يضربها.

في هذا الوقت، مرّ بجوارنا موظف التذاكر، فسألته بينما تجفف دمعها:

سيدي، أريد العودة للقاهرة فورًا.. ماذا أفعل؟

اهبطي المحطة القادمة بعد عشر دقائق، وبعد نصف ساعة هناك قطار قادم من الإسماعيلية وعائد إلى القاهرة.

هبت السيدة من مكانها واقفة تبحث عن الباب تمسك حقيبتها وتحدث نفسها:

منة صغيرتي.. لا تبكي يا عمري، أنا في الطريق يا حبّة قلبي!

توقف القطار في محطته وهبطت السيدة، وعدت أنا إلى شاشة هاتفي..

---

* كاتبة - مصر.

اتصال هاتفي.. خلف السنين

▪ أميرة حمدان*

اللّهُ يسقي
والمشيبُ صدوقُ
إذ نحنُ كنّا للقاء نتوقُ

اللّهُ يسقي
والفصولُ رواحلٌ
ما بينهنّ
وذا البقاء فروقُ

اللّه يسقي الذكرياتِ فإنها
في مسمعينا لو طربتَ طُرُوقُ

يا للحنين بنا
نغطُّ به إذا
دعتِ السنونُ
كما تحنُّ النُوقُ

ذهب الزمانُ
ولم تزلْ بكَ رغبةٌ
في عودة الغزل القديم وشوقُ

أو بعد هذا العمر ترجو نلتقي
ليبوح للمعشوقة المعشوقُ

هل أرجعتكَ
إلى الوصال وسائلُ
تُغري بنا وتجرُنا وتسوقُ
بالأمس كُنّا
الخائفين فلا نرى
بعضًا سوى
أن يسرق المسروقُ

واليومَ عبر
تواصلٍ بوسائطٍ
جَرَتِ الدماءُ
فذا الأثيرُ عُرُوْقُ

وكأنّ جوالاتنا الوادي الذي
به نلتقي يوم اللقاء يروقُ

وكأن تطبيق السنابِ بوعدنا الخياطُ أوْ كُوْفِيْرَةٌ
أوْ سُوْقُ

كُنَّا نخافُ من الوعودِ وها بنا
نخشى اللقاءَ
وحبلنا موثوقُ

يا ويحنا
ذَهَبَ الزمانُ بنا ولمْ
يسعفْ هواهُ
شبابُنا الغرنوقُ!

---

* شاعرة سعودية.

بَيْنِي.. وبَيْنِي

▪ أحمد إبراهيم البوق*

كـأنّـي لـم أَذُقْ يَـومًـا حَـلاهـا
ولـم تَـشـربْ بَـنـاتَ الـغَـيـمِ عيني

ولا قَـبّـلـتُ فـي شَـفَـتـيّ فَـاهـا
ولـم يَـغلِبْ يَقِينَ القلبِ ظَنِّي

وكـم حَـدّثـتُ فـي الـفَـلـواتِ قلبي
وكـانَ حِـوارُهُ بَـيـنِـي.. وبَـيـنِـي

وكـم أَهـفُـو إلـى نَـزْرٍ يَـسِـيـرٍ
يُـعَـلِّـلُـنِـي.. ويَـعِـلُّ مِـنّـي

ولِـي فِـيـهـا بَـسـاتِـيـنٌ عِـذَابٌ
ولِـي فِـيـهـا مـن الـجَـنّـاتِ دَنٍّ

ولِـي فِـيـهـا كُـرومٌ فـي خُـطـاهـا
وإنـسٌ فـي تَـغَـنُّـجِـهـا وجِـنٍّ

ولِـي فِـيـهـا تَـفـاصِـيـلُ الـصّـبـايـا
وأُنْـسُ الـفـاتِـنـاتِ ومـا تُـغَـنِّـي

ولِـي فِـيـهـا.. هُـيـامُ الـقـلـبِ فِـيـهـا
ولِـي فـي سِـحْـرِهـا سِـحْـرٌ فَـتـنِّـي

ولِـي فِـيـهـا.. تَـجَـلّـى اللهُ فِـيـهـا
فـسُـبـحـان الـذي أقـصـاكِ عَـنِّـي

---

* شاعر سعودي.

دقاتُ الحنين

▪ السمّاح عبدالله*

أحبونا
فإنا ما فتنّا هذه الأزهار في الليل
لكي يأتي نهارٌ
يخطف العطر الأسير
ويختلي بالنشوة المسروقة الظمأى
ليسقيها
ونبقى في فضاء المغرب الروّاح
نحمل قربةً ريانة القطراتِ
يلقط قطرها السُّرَّاق
والصقر المجنّحُ
والخليونا
أحبونا
فقد مرت قطارات لها صوت الزعيق
وفتنة الغرباء
رجّت دورنا
وأخافت الأطيار في أعشاشها
الفأس في يدنا
وفي دمنا حنين الزرع
والبستانُ عطشان
ولكنا بقينا فوق جسر الفقد
لا ناي فنعزفه
ولا شاي فنشربه
وضاع اللحن في فمنا
ولفت رأسنا ريحٌ
مدوّرةٌ
فأصبحنا وحيدينا
أحبونا
أحبونا.

---

* شاعر - مصر.

..بِمَاذَا عَادَت السَّبْعِونَ عُذْرَا

▪ حامد أبو طلعة*

إِلَى الذِّكْرَى القَدِيمَةِ سُقْتَ عُمْرَا
وَحَوْلَكَ قَدْ أَقَامَتْ أَلْفَ ذِكْرَى
ففي لَيْلِ الحَنِينِ تَعِيشُ حُلْمًا
تَرَى فيهِ المُنَى عَصَرَتْكَ خَمْرَا
وَتَصْحُو مُثْقَلًا بالحُلْمِ
تَجْثُو عَلَى أَنْقَاضِهِ
والرُّوحُ سَكْرَى
فَهَذَا أَنْتَ تُبْنَى كُلَّ لَيْلٍ بِمَا تَبْنِي
وَيَهْوِي فيكَ فَجْرَا
إِلَى ذِكْرَاكَ والنَّجْوَى حَدِيثٌ
يَحُثُّكَ نَحْوَهَا مَسْرَى فَمَسْرَى
بِقَلْبٍ وَاحِدٍ في كُلِّ لَيْلٍ
تَخِرُّ جَوَارِحٌ وَتَقُومُ أُخْرَى
لِغَائِبَةٍ تَشِطُّ
وَأَنْتَ تَدْرِي
بِأَنَّ الشَّطَّ شَطْرًا ثَمَّ شَطْرَا
فَرُشَّ زُجَاجَةَ الآمَالِ
ظَنًّا
بِأَنَّكَ قَدْ رَشَشْتَ عَلَيْكَ عِطْرَا
لِتَعْرِفَ أَنْ قَدْ انْكَسَرَتْ
فَكَانَتْ
تَسِيلُ وَتَصْهَرُ الإِحْسَاسَ صَهْرَا
تَصَابَرَ قَلْبُكَ المَكْلُومُ مِنْهَا
فَكَادَ الصَّبْرُ أَنْ
يَحْتَاجَ صَبْرَا
لَهَا عُذْرٌ
تَقُولُ
فَمَا عَسَاهُ
يَكُونُ
وَأَنْتَ بالأَعْذَارِ
أَدْرَى
لِمَاذَا
والتِمَاسِ العُذْرِ شَيْءٌ مِنَ الخَيْبَاتِ
والخَيْبَاتُ تَتْرَى
عُمُومًا
ما التَمَسْتَ العُذْرَ إلا لِتَجْعَلَ هَذِهِ
اللَّحْظَاتِ حَيْرَى
عَلَى سَبْعِينَ عُذْرًا طُفْتَ
فَانْظُرْ
بِمَاذَا عَادَت السَّبْعِونَ عُذْرَا

* شاعر سعودي.

أزُفُّ الحبَّةَ للمنقار

▪ مصطفى ملح*

سَأَزُفُّ الحَبَّةَ للمِنْقارِ وأَجْمَعُ بَيْنَهُما في قَلْبي،
لَمْ أَتَخَيَّلْ قَطُّ وُجودَ هواءٍ يحرِمُ عُشًّا،
لَمْ أَتَخَيَّلْ قُرْصانًا يُدْمي الأُغْنِيَةَ،
أَوْ شُرْطِيًّا يَمْنَعُ تَرْبِيَةَ النّاياتِ،
ولا قُطّاعَ طَريقٍ،
يَعْتَرِضونَ القافِلَةَ المَحْمولَ عَلَيْها الرَّيْحانُ!

ما دُمْتَ تُخَيَّرُ في الكَيْنونَةِ:
مَنْ أَغْراكَ لِتُصْبِحَ حِرباءً في دَغْلٍ؟

كُنْ نورًا لا دَيْجورًا..

سَأُرَتِّبُ بَيْتي:
أَرْكُنُ مِسْبَحَةً في أَقْصى الغابَةِ،
أَنْشُرُ سِرْوالي في الشّارِعِ فَوْقَ حِبالِ اللَّيْلِ،
أُوَسِّعُ نافِذَتي لِيَمُرَّ شُعاعُ مُرْتَبِكٌ مِنْها،
وأُغَطّي صُنْدوقَ الآثارِ بِسَقْفِ خَيالٍ،
ثُمَّ أَمْسَحُ دَمْعَ غُبارٍ يَسْكُنُ آنِيَةَ الفَخّارِ،
وحينَ تَصيرُ الغُرْفَةُ جاهِزَةً،
أَسْتَقْبِلُ عائِلَتي كَيْ نَشْرَبَ أَقْداحًا،
في حَضْرَةِ فَرَحٍ،
يَصْحَبُهُ صَقْرُ الأَدْغالِ وبَعْضُ يَمامِ التَّلَّةِ..

سَوْفَ أُرَتِّبُ بَيْتي:
أَغْرِسُ سَبْعَ سَماواتٍ في السَّقْفِ،
وأَسْقي زُرْقَتَها بِدَمِ الأَزْهارِ،
أُغَيِّرُ أَسْماءَ الأَشْياءِ إلى أَنْ تُصْبِحَ قابِلَةً لِلْفَهْمِ،
وقابِلَةً لِلْكَسْرِ كَحَبَّةِ جَوْزٍ يَهْرِسُها الإِزْميلُ،
وحينَ تَضيقُ بِيَ الدُّنْيا،
أَبْني بُرْجًا في عَقْلي،
ثُمَّ أُحَوِّلُ مَجْرى الرّيحِ تُجاهَ البُرْجِ،
ولا أَتَخَلّى عَنْ حَقّي في تَرْميمِ اللّاوَعْي،
هُنا يَتَعَرّى العَقْلُ الباطِنُ،
مِثْلَ الفُقْمَةِ فَوْقَ الرَّمْلِ،
وفي الجِهَةِ الأُخْرى،

يَتَوَقَّفُ زَحْفُ الوَقْتِ قَليلًا،
تُكْسَرُ شَرْنَقَةٌ،
فأُطلُّ - أَنا المَوْلودَ - مِنَ العَدَمِ المَشْروخِ،
وأُولَدُ تامَّ العُرْيِ،
وإنّي مُحْتاجٌ خَيْطًا للتَّرْميمِ الفَوْرِيِّ،
ومُحتاجٌ إِبرًا لإعادَةِ نَسْجي..

إنَّ الخَيْطَ تُخاطُ بِهِ القُمْصانُ،
ومِرْيَلَةُ العُصْفورَةِ فَوْقَ حُقولِ الخَيّاطينَ،
وأَحْيانًا ضَوْءُ التَّفْكيرِ يُخاطُ بِهِ.

وأَنا أَتَمَزَّقُ يَوْميًا،
لَكِنّي أُدْرِكُ أَنَّ الإِبْرَةَ عاجِزَةٌ عَنْ تَرْميمِ الشُّعَراءِ!

وأَعْرِفُ ما يَأْتي:
لا بَأْسَ بِتَحْريضِ اليَدِ ضِدَّ قَميصِ المَرْأَةِ،
توجَدُ شَمْسٌ نائِمَةٌ تَحْتَ الأَثْوابِ،
فَلَيْسَ صَوابًا قَمْعُ بَياضاتٍ،
بَلْ يَلْزَمُ تَحْريرُ الشَّمْسِ الجَوْعى!

المَرْأَةُ تَسْقُطُ في اليَدِ مِثْلَ الرَّحْمَةِ،
عاطِفَةٌ مُتَقَشِّفَةٌ بِمَساءٍ مُخْتَلِجٍ.

أَزْرارُ قَميصٍ توضَعُ في الجِهَةِ المَنْسِيَّةِ،
تَحْتالُ اليَدُ في حَذَرٍ،
لِمُراوَغَةِ الجَسَدِ المُتَفَتِّحِ،
لَكِنَّ اللَّيْلَ الشِّرّيرَ يُغادِرُ تَدْريجيًا،
ثُمَّ تُبادِرُ هاتيكَ الأَزْرارُ السَّبْعَةُ،
حَتّى تُغْلِقَ عُرْيَ القَلْبِ نِهائِيًّا!

وأَخيرًا،
لَيْسَ ضَروريًّا لَمْسُ الأَقْمارِ،
ولَكِنْ يَكْفي رُؤْيَتُها مِنْ تَلٍّ أَوْ جَبَلٍ،
حَتّى إِنْ أَخْفَتْها السُّحُبُ الشَّتْوِيَّةُ،
صِرْنا أَقْمارًا بَدَلًا عَنْها!

---

* شاعر -المغرب.

بَــــراءَةٌ

▪ علاء الدين حسن*

كَـمْ فِـي الـحـيَـاْةِ نَـسَـاْئِـمٌ مِـنْ حَـوْلِـنَـاْ
تُـهْـدِي الـحَـدَاْئِـقَ عِـطْـرَ فُـلٍّ.. سَـوْسَـنَـاْ

فَـهُـمُ الـبَـلاْبِـلُ وَالـعَـنَـاْدِلُ فِـي الـدُّنَـاْ
وَهُـمُ الـبَـرَاْعِـمُ وَالـحَـمَـاْئِـمُ وَالـسَّـنَـاْ

* * *

كَـمْ فِـي الـحَـيَـاْةِ بَـرَاْءَةٌ صَـاْرَتْ لَـنَـاْ
عَـذْبَ الـمَـنَـاْهِـلِ وَالـتَّـوَاْصُـلِ وَالـهَـنَـاْ

فَـاحْـفَـظْ لَـنَـاْ أَكْـبَـاْدَنَـا.. يَـاْ رَبَّـنَـاْ
جُـوْدًا وَفَـضْـلاً سَـاْبِـغًـا وَتَـحَـسُّـنَـاْ

* * *

كَـمْ فِـي الـحَـيَـاْةِ رَسَـاْئِـلٌ فِـي عُـرْفِـنَـاْ
تَـبْـنِـي رِيَـاْضَ الـحُـبِّ.. تُـعْـلِـي شَـأْنَـنَـاْ

وَلَـسَـوْفَ تَـبْـقَـى فِـي أَمَـاْنٍ، هَـاْ هُـنَـاْ:
أَصْـلَ الـبَـرَاْءَةِ وَالـنَّـقَـاْوَةِ وَالـمُـنَـى

* * *

كَـمْ فِـي الـحَـيَـاْةِ مَـوَاْقِـفٌ مَـرَّتْ بِـنَـاْ
لِـلـرُّوْحِ صَـاْرَتْ مَـوْطِـنًـا وَمَـسَـاْكِـنَـاْ

خُـذْهَـاْ نَـصِـيْـحًـا غَـاْلِـيًـا مِـنِّـي أَنَـاْ:
قَـدْ فَـاْزَ مَـنْ قَـدْ كَـاْنَ دَوْمًـا مُـؤْمِـنَـاْ

---

* شاعر - سوريا.

فاكهةُ الهوى

▪ توفيق حميد البكري*

هــلالٌ شــغــوفٌ زاد فــي الــلــوم عــاذلُــه
وتــاهــتْ بــســرداب الــشــجــون مــنــازلُــه

أســيــرُ ســهــادٍ يــحــتــسي الــلــيــلُ طــرفَــهُ
يــــداري هــــواهُ عــلّ يــومًــا يــقــابــلُــه

عــلــى مــنــبــرٍ لــلــحــبِّ يــتــلــو غــرامَــهُ
وفــي دفــتــر الــوجــدان خُــطّــتْ رســائــلُــه

حــبــيــبٌ بــعــيــن الــقــلــب يــزهــو مــحــلُّــهُ
ومــن واحــة الــشــريــان تــجــري جــداولُــه

تــقــمّــص ثــوبُ الــحُــســن بــعــضَ جــمــالِــه
بــمــعــزوفــة الأخــلاق بــيــضٌ شــمــائــلُــه

كــحــقــلٍ بــأتــراب الــنــخــيــل ســوامــقًــا
عــلــى ضــفــة لــلــنــهــر تــلْــهــو جــدائــلُــه

مــحــبٌّ عــلــى جــمــرِ الــشــجــون مــســافــرٌ
الــى أمــلٍ لــلــوصــل تــدنــو قــوافــلُــه

إذا مــا طــوى دربًــا مــن الــهــجــر وانــتــشــى
وأوشــكَ أن يــدنــو أُعِــيــدتْ أوائــلُــه

صــبــورٌ حــســوبٌ يــغــمــرُ الــبــحــرَ حــزنُــه
يــصــارع فــأسَ الــيــأس والــشــوقُ قــاتــلُــه

ومــن عــدَّهُ بــالأمــس فــاكــهــةَ الــهــوى
غَــدا بــنــيــوب الــهــجــر والــصّــدِّ آكِــلُــهَ

---

* شاعر-اليمن.

سلمتِ يا جوفُ

▪ د. هياء بنت عبدالرحمن السمهري*

سلمتِ يا جوفُ يا إشراقة الزمنِ
سلمتِ ريانةً تختالُ في وطني

سلمتِ تاجًا على التيجانِ زيّنها
طوقٌ من الحُبِّ أو طوق من الفَنَنِ

سلمتِ أرضًا حكى الزيتونُ قصتَها
فانثال قطْرًا كمثلِ البارقِ الهَتِنِ

سلمتِ أرضًا لها في العقدِ واسطةٌ
شرقيةَ الجِذْرِ أو غربيةَ السُنَنِ

سلمتِ حيثُ ثراكِ نابضٌ عبِقٌ
في كل عامٍ لكِ توْقٌ إلى الحَسَنِ

فديتُ أرضًا حباها اللهُ من ذهبٍ
زيتونة الجوفِ غصنًا غالي الثمنِ

ما أجملَ البوحُ مع صحبٍ مآثرُهم
باتتِ تباهي بدار الجوفِ من سَكَنِ

يا مهرجانًا نُمنّي النفسُ مشهدَهُ
يزهو نجاحًا من الطاقات والمِنَنِ

وأبلغُ الشعر ما يُروى به أثرٌ
ويُشكر الجوف من وجدان مرتَهنِ

---

* شاعرة سعودية – القصيدة بمناسبة مهرجان الزيتون في الجوف.

وَرْدَةٌ

▪ د. خالد برادة*

نَـفْـحَـةٌ أسْـعَـدَتْ وَأَوْحَـتْ فَـطُـفْـنَـا
نَـتَـهـادَى فِـي الـكَـوْنِ بَـلْ نَـتَـعَـطَّـرْ

وَسَـرَتْ بِـالـنَّـسِـيـمِ وَهْـوَ أَصِـيـلٌ
وَسَـمَـتْ بِـالـرَّبِـيـعِ بِـالـحُـسْـنِ تَـزْخَـرْ

أيُّـهَـا الـطَّـائِـرُ الـطَّـرُوبُ تَـرَنَّـمْ
صِـرْتَ بِـالـشَّـدْوِ نـاعِـمًـا تَـتَـبَـخْـتَـرْ

كُـلُّ غُـصْـنٍ فِـي الـدَّوْحِ تَـذْرُوهُ رِيـحٌ
مِـثْـلَ طَـيْـفِ الـمُـنَـى الـكِـذابِ وَأَقْـصَـرْ

إيـهِ يـا وَرْدَةَ الـمُـرُوجِ بَـهـاءً
مَـنْ يَـكُـنْ لِـلْـبَـهـاءِ لاَ يَـتَـكَـبَّـرْ

كـانَ فِـي الـرَّوْضِ مِـثْـلُ حُـسْـنِـكِ وَرْدٌ
عَـدَدَ الأَيْـكِ.. وَالـرُّبَـى فَـهْـوَ أكْـثَـرْ

لا تَـتِـيـهِـي حُـلـىً فَـفِـي الـكَـوْنِ وَرْدٌ
لَـيْـسَ بِـدْعًـا مِـنْـكِ جَـمـالًا وَمَـنْـظَـرْ

كُـلُّ مُـسْـتَـكْـبِـرٍ إلَـى الـذُّلِّ يَـهْـوِي
يَـتَـصـابَـى فِـي الأَرْضِ قَـدْ يَـتَـكَـسَّـرْ

وَرْدَةٌ كَـالـبَـدْرِ الـمُـنِـيـرِ وَلَـكِـنْ
حَـوْلَـهَـا فِـي الـرِّيـاضِ مَـنْ هُـوَ أَنْـضَـرْ

---

* شاعر وباحث-المغرب.

الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد:
يبدو لي أن الكتاب الورقي يترنّح الآن، ولكنه ما زال قويَّ البنية، شديد الأسْر، ولن يموت من ضربات الكتاب الرقمي، بل لعله يستعيد عافيته بعدها..!

الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد، أستاذ الأدب والنقد في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ولد في محافظة الغاط التابعة لمنطقة الرياض ١٩٦٥م، يتنوّع حضوره بين فضاءيْ الشعر والأدب والنقد، وقد صافح الساحة الشعرية بعدد من الدواوين التي وثقت مكانته في الفضاء الشعري. كما أثرى المكتبة المحلية والعربية بعدد من الكتب والدراسات الأدبية والنقدية والتراثية المهمة، والتي تركت أثرًا في الساحة الثقافية العربية.. يضاف إلى ذلك الكثير من المشاركات قي الندوات والمؤتمرات والملتقيات الثقافية على المستويين المحلي والعربي، هذه المسيرة حتما تعكس قيمة المشروع الشعري والفكري والتراثي لضيفنا الكبير..

■ حاوره: عمر بوقاسم

القارئ كالسلطان الذي كان الشاعر القديم يتوجّه إليه بالمديح..!

- الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد من الأسماء البارزة التي تقودنا إلى عالم الشعر بإصداراته الشعرية وهي (خاتمة البروق) ١٤١٣هـ(١٩٩٣م)، و(حروف من لغة الشمس) ١٤٢١هـ(٢٠٠٠م)، و(أوراد العشب النبيل) ١٤٢٧هـ(٢٠٠٦م)، و(نسيان يستيقظ) ١٤٣١هـ(٢٠١٠م)، و(قنديل حَذامِ) ١٤٣٧هـ(٢٠١٦م)، و(الغَمَرات يليه ديوان المثنويات) ١٤٤٠هـ (٢٠١٩م)؛ كما أثرى المكتبة العربية بالكثير من الكتب الأدبية والدراسات النقدية، وتحقيق كتب تراثية، هذه المسيرة الممتدة

الرشيد يلقي قصيدة في حفل جائزة غازي القصيبي

أكثرَ من أربعين سنة، والحافلة بالكثير من المنجز الإبداعي والثقافي، هل لنا بشهادة ترصد فيها أهم محطات تجربتك؟

■ أهم محطات التجربة، البدايات المتفائلة، والخُطا المتواصلة، والآفاق المفتوحة على عالم أكثر إدهاشًا، وأرحبَ وأنضج. كانت التجربة الشعرية متقدة في البدايات، واعترتها سنواتٌ من الخفوت، عمْدًا؛ لأني صرتُ أكثرَ حساسيَةً وأشدَّ تنقيرًا، خشيةَ أن أقدّم للقارئ ما لا يليق به، فأنا أرى القارئ في منزلة عليا، فهو عندي كالسلطان الذي كان الشاعر القديم يتوجّه إليه بالمديح، ويطلب رضاه وعطاياه. فأنا أتطلّب عطايا القارئ التي هي الرضا والحفْز والتوجيه والإرشاد وتقويم المسيرة، أراني في بلاطه ولا أرى لنفسي عليه منّة، بل هو الممتنّ عليّ بقراءة ما أُنشئ، والنظر فيه بعين النقد.

وفي السنوات الأخيرة، عادت شعلة الشعر، وتلظّت جمرته، ولكن بقيت حالة الترقب والإخبات؛ وربما كان هذا سببًا في قلة النَّتاج الشعري.

أما النَّتاج الأدبي الآخر من دراسات وتحقيق، فما أزال، والفضل لله، منصرفًا إليه، مفيدًا من تجاربي السابقة في النشر، في تعميق الرؤية، وإنضاج الفكَر، وتنقيح الأسلوب. على ما فيه من هنات ونقائص وأخطاء، لا يخلو منها عمل بشر.

أول تقدير لتجربتي الشعرية..!

• **كُرِّمتَ عدة مرات، ومنها حصولك في ١٤٣٨هـ(٢٠١٧م)، على جائزة وزارة الثقافة والإعلام للكتاب (على ما كانت تسمّى سابقًا)، في فرع الدراسات الأدبية والنقدية، عن كتابك (الحدقة والأفق: دراسات في النثر تليدِهِ وطريفِهِ) ومؤخّرًا في هذه السنة ١٤٤٥هـ(٢٠٢٤م)، حصلت على جائزة غازي القصيبي فرع الأدب، في دورتها الثانية التي دشنها «كرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية» بجامعة اليمامة، في مجال (أفضل تجربة شعرية)، ولتميزك بلغتك الشعرية المستلهمة من قراءات متعمقة**

ومتنوّعة بين التراثي والحديث، وبخيال شعري راق، كان التكريم تقديرًا وتوثيقًا لمجهود المبدع وتميُّزه، ولا شكّ في أن له أثرًا في نفس المبدع، فماذا يعني تكريمك عن مجمل تجربتك الشعرية؟

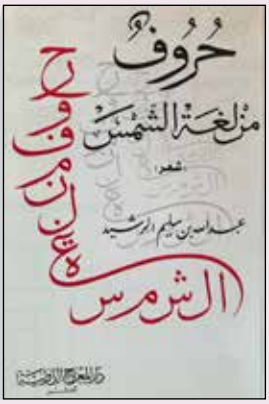
■ الحقُّ أن هذا التكريم الذي أحظَتْني به (جائزة القصيبي) كان مَدْعاةً للغبطة والاعتزاز؛ لسببين: الأول، أن الجائزة باسم هذا العلَم الأديب المتعدد المواهب ذي الأثر الحميد في ثقافتنا وأدبنا، رحمه الله، والثاني: أنه أول تقدير لتجربتي الشعرية، على علّاتها. وذلك يعني لي عدة أشياء: منها أن الإبداع ينمو بالالتفات إليه، وأن هذا التكريم يحفزُ إلى مزيد من التحكيك والتنقيح لشعري؛ لأني لا أريد لمن منحني الجائزة وأحسن بتجربتي الظنّ، أن يعيد ويبدئ في استحقاقي إياها، ومنها أن ألتفتَ إلى الشعر فأوفّيه حقَّه؛ إذْ شغلني عنه البحث العلمي ردحًا، وصرفتني عن عالمه المدهش كثيرٌ من الصوارف.

الصرامة والجدّ..!

● العمل الأكاديمي يتميز بالدقة والالتزام العلمي، وحتمًا لا يخلو العمل الأكاديمي من المفاجآت والتميز والخصوصية، ولدى الدكتور عبدالله بن سليم الرشيد أستاذ الأدب والنقد في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الكثير ليقوله في هذا الاتجاه؟

■ نعم، كنتُ أستاذًا في الجامعة، وتقاعدت في رجب الماضي من سنة (١٤٤٥هـ)، والعمل في الجامعة ذو خصوصية بلا شك، فهو يعلّم الصرامة والجدَّ، ويحرّض على المثاقفة؛ لأنه -في حالته الصحيحة غير المَرَضية- مجالٌ للنقاش المستمر، وسبيلٌ إلى تطوير القدرة، وتوسيع النظر، والازدياد من العلم والفكر.

وأظنك في هذا السؤال تُلمِح إلى ما يلاقيه أستاذ الجامعة بعامة من وصفٍ



بالجمود، وضعف المرونة، ولا سيما في التعامل مع الظواهر الثقافية العامة. والذي أراه خلاف هذا، وتعميم الحكم غير صحيح، فالمدار في هذه المسألة على طبيعة كل أستاذ، فمنهم من يغلبه الجمود، ومنهم من يكون مرِنَ النظر والتفكّر، مشاركًا في القضايا العامة. والتوسّط مطلوب، فليس من طبيعة العمل الجامعي أن يدع الأستاذ تخصصه ويَشْغَلَ نفسَه بملاحقة الظواهر الثقافية الرائجة، وليس من المرونة أن ينكفئ على تخصصه، وعمله في جامعته، فلا يشارك في الحوار، ولا يكون له أثر في مسيرة الأدب والثقافة في مستواها الجماهيري.

وقود لحركة الأدب في بلادنا..!

- **نلمسُ اهتمامًا كبيرًا من القيادة بجميع القطاعات الثقافية، وبرعاية مباشرة من سمو الأمير محمد بن سلمان ووزير الثقافة سمو الأمير بدر بن عبدالله بن فرحان آل سعود، وهذا ظاهر في الأنشطة والفعاليات والتواصل المباشر مع المثقفين والمبدعين، وحثّهم على التجديد والتميز، كيف تقرأ هذا التوجه وهذا البناء؟**

- هذا التوجّه مشكور وفيه وقود لحركة الأدب في بلادنا، والمأمول أن يستمرّ على هذه الوتيرة، وأن تُضاعف الجهود لمزيد من دفع هذه الحركة، والمضيّ بها قُدُمًا، ولا سيما في مجالات تشجيع اللغة العربية، وإعطائها ما تستحق من العناية والاهتمام.

الشعر فيها والسرد يجريان كفرسيْ رهان..!

- **من ضمن ما يميز فضاء الشاعر الدكتور عبدالله بن سُلَيْم الرُّشَيْد، حضوره المميز والكبير في الكثير من الأمسيات الشعرية ومشاركاته في الندوات والفعاليات والمؤتمرات الثقافية وإقامة الدورات التدريبية؛ وهذا ما يدعوني أن**

أسألك، ما الذي يميز الساحة الثقافية السعودية عن الساحات الأخرى؟

■ لستُ على ما وصفتَ، من كثرة الحضور والمشاركة؛ هناك تقصيرٌ بلا شك؛ غير أني أقول: إن الذي يميز الساحة الثقافية هو هذا الانفتاح على آداب العرب الآخرين، فمع حرصنا على نقل أدبنا وثقافتنا وخدمتهما، وإشاعتهما، لم ننكفئ على أنفسنا، مثلما فعل بعض الأشقاء في الدول العربية الأخرى.

كنتُ في لجنة لتأليف كتاب (الأدب العربي وتاريخه) قبل بضعَ عشْرةَ سنة، فراعنا أن مناهج الدول العربية لا تشير إلى أدبنا ولا تعرفه، وربما لا تريد أن تعرفه، لأن بعضها مليء بفكرة (المركز والهامش) التي جعلت الحظوة لدول دون أخرى، ولم نجدْ إشارة إلى شعراء السعودية، سوى إشارة عابرة إلى الأمير عبدالله الفيصل؛ وقصيدته (ثورة الشك)، ولم يكن سبب ذكرها سوى أن أم كلثوم غنّتها! وللحركة الأدبية السعودية ميزة أخرى، فالشعر فيها والسرد يجريان كفرسيِّ رهان، فالشعراء المبدعون كثُر، والساردون -في الرواية والقصة القصيرة- كثُر كذلك. وما نيلُ كثيرٍ من أدبائنا جوائز في الشعر والرواية خليجيًّا وعربيًّا إلا دليلٌ على مقدار ما بلغته الحركة الأدبية عندنا.

رئيس الهيئة الإشرافية لكرسي غازي القصيبي د. عبدالواحد الحميد يكرم الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد

رسائل علمية اتخذت تجربتي مادّة لها..!

● **كل ناقد يطرق القصيدة من باب مختلف، وهناك الكثير من القراءات النقدية التي سعت لقراءة قصيدة الشاعر عبدالله بن سليم الرشيد، كيف ترى قراءة النقاد لتجربتك أو تقييمك لهذه القراءات؟**

■ نعم حظيَت تجربتي الشعرية والنثرية بالتفاتات مشكورة من بعض النقاد السعوديين والعرب، وفيها جميعًا ما يستحقُّ أن يُذكر ويُشاد به، ولا سيما دراسة الدكتور سامي العجلان المضمّنة في كتابه الطريف (قمر في أقاصي الكلام)، ودراسة الدكتور محمد بن سعد الدكّان في كتابه (ذاكرة الشعر وتذكّر

الشاعر)، ودراسات الدكاترة محمد الشنطي، ومحمد عبدو فلفل، وسعد أبو الرضا، وعبدالجواد المحص، وزاهر الفيفي في بحثه (صورة الأنا والآخر في ديوان المثنويات)، والجوهرة النغيمشي في بحثها (جماليات العنوان في ديوان قنديل حذام)، ومحمد المشهوري في (خطاب الأكاديمي الأديب)، ومنها مقالات نقدية ذات قيمة كالذي كتبه الدكتور صالح بن الهادي رمضان، وهي دراساتٌ يجمعها النفَس العلمي الصارم، والرؤية المنصفة، فكان فيها ذكرُ ما لأدبي وما عليه. وأنا مدينٌ لهؤلاء جميعًا بالشكر على أن جعلوا ما أنشأتُه مادة للدراسة.

وثمّ رسائل علمية اتخذت تجربتي مادّة لها، أهمها دراسة سارة الدريهم عن (استلهام التراث)، ودراسة عبدالمحسن الخميس عن (ظاهرة التأمل)، ودراسة زكية الفضلي عن (أبنية الخطاب الشعري، دراسة نصية)، وفيها جميعًا آراء قمينة بالنظر، وتحليل معمّق، ورؤى جديرة بالنقاش.

الكتاب الورقي يترنّح الآن..!

- **تطورت طرائق النشر في عصرنا الحديث، برأيك ما مدى منافسة الكتاب الإلكتروني للكتاب الورقي التقليدي؟**

■ هي منافسة شرِسة جدًّا، ويبدو لي أن الكتاب الورقي يترنّح الآن، ولكنه ما يزال قويَّ البنية، شديد الأسْر، ولن يموت من ضربات الكتاب الرقمي، بل لعله يستعيد عافيته بعدها، ويقوم كالعنقاء من الرماد.

ولكنها ليست قاعدة..!

- **لا موعد لكتابة القصيدة، فهي تفاجئ الشاعر بحيث يجد نفسه محاصرًا بها من كل الجهات فيكتبها، هذا ما يردده بعض الشعراء، كيف تكتب قصيدتك، وهل تلتزم بطقس معين أثناء الكتابة؟**

■ سأقول لك شيئًا قد يغضب بعض الشعراء: من ادّعى أن لكتابة الشعر طقوسًا تتكرر فهو مدَّعٍ، وهو إلى التشاعر أقربُ منه إلى الشعر. الشعر يفاجئك عند إخلادك إلى النوم، أو حين تهمّ بالخروج من بيتك، وقد يرِد عليك البيت المحلّق وأنت تدندن بأغنية، أو تقود سيارتك في زحام الطرق، لا موعد للشعر. نعم قد يجد بعض الشعراء قرائحهم لا تجود ولا تُسمِح إلا في مواقف محدودة ومؤثرات مخصوصة، ولكنها ليست قاعدة، ولا يلزم منها ادّعاء طقوس للكتابة. وكلمة الفرزدق -وهو الشاعر الشاعر- التي فيها (أن قلع ضرسٍ أهونُ من قول بيت واحد) دليل على ذلك، ولو كان للشعر طقوس، لأعدّها الفرزدق ولـ (تطقّس) على راحته، ونظم الشعر على ما يحلو له.

مكتبتي جزء من حياتي..!

- **تمثل المكتبة جزءا مهمًا وضروريًا في حياة أي مثقف وأديب، هل لنا أن نتعرف على مكتبة الشاعر الدكتور عبدالله بن سليم الرشيد؟**

■ عمر مكتبتي يتجاوز الأربعين سنة، فمنذ التحقت بالدراسة الجامعية بدأت تكوين مكتبتي، والغالب عليها كتب اللغة والأدب والتاريخ والتراجم، وفيها بعض الطبعات النادرة التي كنت حريصًا عليها في بعض مراحل حياتي، ثم ارعويت عن تتبعها.

مكتبتي جزء من حياتي، ولا أتخيّل بيتي خاليًا منها، مع أني تبرّعت بجزء منها لبعض المكتبات في إفريقيا، بعد أن ضاق بها المكان. ومع سيطرة الكتاب الرقمي والتعامل النِتّي، تظل المكتبة رئةً يتنفس بها البيت.

ضرورة الحذر..!

- **يتحدثون عن الإضافات الإيجابية التي تضيفها الشبكة العنكبوتية، أليس لهذه الشبكة أي سلبية على المثقف بصفة عامة؟**

■ بلى، فلكل شيء في حياتنا وجهان، ومن سلبيات الشبكة أنها كسّلتْنا عن البحث الجاد في الكتب، وأنها ضمت الجيد والرديء، وخلطتهما، فما عاد الباحث الناشئ أو القارئ غير الممحّص يدرك الفرق بين صحيح وخطأ؛ بل إن في بعض المواقع أغلاطًا علمية ومنهجية كبرى، يتلقفها كثيرون بلا إدراك، وكنتُ نبهت في كتابي (كتابة البحث العلمي مبادئ ونظرات وتجارب) إلى خطورة الاعتماد على (ويكيبيديا) وحدها، دون الاستعانة بمواقع علمية موثّقة، أو دون رَفْدها بقراءة جادة في الكتب. وكذلك نبهّت إلى ضرورة الحذر إذا راجع الباحث (معجم المعاني) الشبكي، ففيه خلط وأخطاء، ولا يحسُن الاكتفاء به.

أعد القارئ..!

- **هل لنا موعد مع جديدك؟**

■ الجديد في الشعر يتوالى نشره بإذن الله في الصحف والمجلات، وفي حسابي على بعض التطبيقات، ولا أظنني بصدد نشر ديوان عن قريب؛ لأن ما عندي يحتاج إلى زمن يختمر فيه، ويبلغ حدًّا من النضج الفني. غير أني أعد القارئ بكتاب يجمع شعرًا ونثرًا وسردًا عنوانه (مقهور ومبهور: مُقابسات ومُنابَسات) سوف يصدر قريبًا بإذن الله.

أما الجديد في النتاج العلمي فأنا عاكف على إعداد بضعة كتب، وأرجو أن أجد من الوقت والهمّة ما يعين على إخراجها.

الإنتاج الأدبي والفكري للشاعر

١. (خاتمة البروق) ١٩٩٣م.
٢. حروف من لغة الشمس) ٢٠٠٠م.
٣. أوراد العشب النبيل) ٢٠٠٦م.
٤. نسيان يستيقظ)٢٠١٠م.
٥. قنديل حذام) ٢٠١٦م.
٦. الغمرات يليه ديوان المثنويات) ٢٠١٩م.
٧. أدب الصحراء.
٨. دراسة في مُقَطّعات الأعراب النثرية، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
٩. الأفاكيه والنوادر مدخل لتدريس فنون اللغة العربية، دار طويق، الرياض، ١٤٢٣/ ٢٠٠٢م.
١٠. بانت سعاد بان سعيد، غزل المرأة والشعرية المضادة، دار ملامح، الشارقة، ١٤٤٣هـ/٢٠٢٢م.
١١. تدوين المجون في التراث العربي عرض وكشف وتأويل، دار كنوز المعرفة، عمّان، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م.
١٢. تنوّرتُها من أذرعات، دراسات في الشعر تليده وطريفه، نادي الرياض الأدبي، الرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط. أولى ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.
١٣. جواهر الكَلِم وفرائد الحكَم المنسوب لعلي بن عُبيدة الريحاني، تحقيق ودراسة، كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع، جامعة الملك سعود، الرياض، ط.أولى، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م.
١٤. الحدقة والأفق، دراسات في النثر تليده وطريفه، نادي مكة الأدبي، ودار الانتشار، بيروت، ط. أولى، ١٤٣٧هـ/٢٠١٦م.
١٥. دواوين لشعراء مغمورين جمعًا وتحقيقًا ودراسة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض، ١٤٣١/٢٠١٠.
١٦. رجل الصناعتين شفيق جبري، مكتبة التوبة، الرياض، ١٤١٥/ ١٩٩٤.
١٧. السيف والعصا، مذاكرات في مشكلة الفصحى والعامية. ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
١٨. شعر الجن في التراث العربي: مظاهر وقضايا ودلالات، كتاب المجلة العربية، ١٨٦، ط. أولى ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.
١٩. (نشرت طبعته الثانية بعنوان: شعر الجن في التراث العربي: تاريخ وسيمياء، نادي أبها الأدبي، ودار الانتشار في بيروت، ١٤٤٠هـ/٢٠١٩م).
٢٠. الطب والأدب: علائق التاريخ والفن، كتاب المجلة العربية، ٢٠٨، ط. أولى، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
٢١. في حومة الحرف، دراسات ومقالات عن الأدب العربي في المملكة العربية السعودية، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط. أولى، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
٢٢. قراءة التراث الأدبي، صُوًى ومعالم، دار أدب، ١٤٤٤/٢٠٢٣م.
٢٣. قصائد (جمع وتعليق)، ضمن سلسلة (من تاريخ مجلة الفيصل)، مؤسسة الملك فيصل، الرياض، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م.
٢٤. كتابة البحث العلمي مبادئ ونظرات وتجارب، دار آفاق المعرفة الرياض، ١٤٤٥/٢٠٢٣ (صدرت طبعته الثانية في ١٤٤٥/٢٠٢٤م).
٢٥. اللغة العربية في فضائيات الأطفال، الواقع والطموح، مركز التنمية الأسرية، الأحساء، ط. أولى، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
٢٦. ما بقي من كتاب الرِّحل لأبي القاسم الخوارزمي، جمع وتعليق، مركز حمد الجاسر الثقافي، الرياض، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.
٢٧. ماء الثماد: دراسات في شعر بعض المغمورين، نادي حائل الأدبي، ودار المفردات، ١٤٤٠هـ/٢٠١٩م.
٢٨. مجتمع البادية القديم من خلال مُقَطّعات الأعراب، الرياض، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.
٢٩. مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.
٣٠. المصون والزمام، لعلي بن عَبيدة الريحاني، تحقيق، نادي القصيم الأدبي، ١٤٤٤هـ/٢٠٢٢م.
٣١. مُقَطّعات الأعراب النثرية إلى نهاية القرن الرابع في المصادر الأدبية جمعًا وتوثيقًا، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م. الطبعة الثانية عن دار الصميعي، الرياض، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م بعنوان «جمهرة مقطّعات الأعراب النثرية» وقوفًا بها: ثلاث ظواهر في الشعر العربي الحديث، الدار العربية للعلوم، بيروت، ونادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤٣٢/٢٠١١.

والمعشوقُ يدلّل عاشقَه

▪ شعر عبدالله بن سُلَيْم الرُّشَيد

أهدى لِيَ الشعرُ ما لم يُهْدِهِ أحدُ ... نارًا يُحَمْحِمُ في أضلاعِها الأبدُ
فصّلتُ من جمرِها دفْئًا يظلُّ به ... ينسابُ ملءَ ضلوعي الثلجُ والبرَدُ
دفءٌ وثلجٌ؟ نعم، دستورُ قافيتي ... سُكْرٌ فلا اللبُّ يَعْنيها ولا الرَّشَدُ
فهل عليَّ جُناحٌ أن أذيبَ لها ... صوتي وأن أَرِدَ الفجَّ الذي تَرِدُ؟
ستون عامًا خُطًى خُضْرٌ وأسئلةٌ ... طريّةٌ ومُنًى لم يَحوِها أمَدُ
ستون عامًا وبابُ العمرِ مرتعشٌ ... والمُشجِياتُ على أعتابِه رصَدُ
ما زال يجذبُني أُفْقٌ وأجذِبُه ... حتى تقطّع فيما بيننا المَسَدُ
(مستفعلن فاعلن) لحنٌ يرَقّصُني ... ما دامَ يأذنُ لي بالرقصةِ الجَلَدُ
أنا الغريق ببحر الشعرِ يُعجبُه ... ألّا تُمَدَّ إليه في الخِضَمِّ يدُ
فالشعرُ ينبوع أحلامي، وفي فَمِه ... وعدٌ، وما أظرفَ الينبوعَ إذْ يعدُ!
فما أتاحتْه للأسماع قافيةٌ ... إلّا تفجّر من نهرِ الحياةِ غدُ
به انتصرتُ على الأوهامِ محتضنًا ... روايةً عن رفاقٍ في السُّها قعدوا
باتوا مع الحرفِ سُمّارًا وأنضجَهم ... ليلٌ إذا ارتشفوا أقداحَه اتّقدوا
هم الذين ابتَنَوْا بالسِّحْرِ مملكةً ... سلطانُها في جبينِ الشمسِ يقتعدُ
ما أدرك الخلقُ فحوى العشقِ قبلهمُ ... لم يولدِ العشقُ إلا حينما وُلدوا
حجّوا لميقاتِهم حتى إذا وَصَلوا ... صَلَّوا وما ركعوا فيه ولا سجدوا
واسترسلوا في دلال الروح واحتملوا ... حقائبًا حَشْوُها الأشواقُ والكبَدُ
والشاعرُ الفَذُّ مَن تلقاه منتظرًا ... أن تمطرَ الروحُ كيما يعشِبَ الجسدُ

معاشي ذوقان العطية:
حكايةُ فتىً عصاميٍّ من الجوف حارب في فلسطين

■ د. عبدالواحد بن خالد الحميد*

في طفولتي المبكرة بمدينة سكاكا، كنت أسمع اسم معاشي الذوقان يتردد على الألسن، وبخاصة في الأحياء الشمالية من المدينة. ولم أكن أعرف عنه في تلك السن سوى أنه رجلٌ مهم "من جماعتنا"، ويشغل وظيفة عسكرية مرموقة بالجيش الأردني، وأنه شارك في حروب فلسطين، ومنها حرب ١٩٤٨ وحرب ١٩٦٧؛ لكنني كنت أشاهد والده الطاعن في السن، وأنا طفل صغير، في دكانه الواقعة بالسوق القديم "سوق البحر". وكان ذوقان العطية، والد معاشي، شخصية لطيفة يحظى بشعبية لدينا نحن الأطفال أصحاب البسطات، فقد كان يوافق على طلبات الأطفال المزعجة بإيداع بسطاتهم لديه عند إغلاق السوق ثم يستلمونها في اليوم التالي. والغريب أن الأطفال، وهم في الغالب من الحارات والأحياء الشمالية في سكاكا، لم يكتفوا بهذه الخدمة المجانية بل تجاوزوها بأن صاروا يعدُّون أنفسهم "راعين محل" كما نقول باللهجة الشعبية؛ مستغلين بشاشَةَ الرجل وكَرَمَهُ ولُطفَهُ، فكانوا حين يأتون متأخرين إلى دكان "أبو معاشي" لإيداع بسطاتهم ويجدون الدكان مغلقًا لا يترددون في البحث عن المفتاح الذي تعوَّد على دفنه في التراب بمكانٍ قريب من الدكان، ثم يقومون بإدخال بسطاتهم وإغلاق الدكان وإعادة المفتاح من جديد إلى مدفنه! كان أبو معاشي رحمه الله متسامحًا، وكان يعرف ما يجري فلا يغضب ولا يعاقب!

أما معاشي، أبو سعد، فلم أقابله إلا في الرياض في النصف الثاني من السبعينيات الميلادية. وحين التقيته كنت مشدودًا إلى ما سيقوله هذا الرجل الذي صرت أسمع عنه الكثير من القصص والحكايات بتجاوزي مرحلة الطفولة.

ولم أصدم حين سمعته يتحدث بلهجة تطغى عليها المفردات والتعابير الشائعة في الأردن، فهذا الرجل قضى جُلَّ عمره هناك منذ تغريبته البعيدة حين كان في الثالثة عشرة من العمر. كان حديثه لافتًا، وقد تحدث في السياسة وفي قضايا اجتماعية مختلفة تدل على خبرة عميقة تكوَّنت على مر السنين. وقد لفت اهتمامي ضمن أشياء أخرى أمران هما أنه كان يسوق الحجج والمعلومات والقصص التي عايشها شخصيًا لتوضيح وجهة نظره في قضايا سياسية مثيرة للاختلاف في وجهات النظر، وبخاصة بالنسبة لنا نحن الشباب الذين كنا، أو على الأقل بعضنا، نختلف معه في بعض آرائه السياسية وتفسيره للأحداث في منطقتنا العربية، وقد أعجبني هذا الأسلوب في إيضاح وجهات نظره. أما الأمر الثاني فهو شعوري بالألفة والارتياح النفسي، بل وحتى ما يشبه الصداقة رغم الفارق العمري وحداثة المعرفة الشخصية والاختلاف في وجهات النظر حول الكثير من القضايا.

تطورت العلاقة بعد ذلك، وتعددت اللقاءات في الرياض وفي الجوف. وعلى مدى تلك السنوات كنت أتوق لمعرفة تفاصيل تغريبته حتى حان الوقت في إحدى العطل التي قضيتها في الجوف وذلك في اليوم الثالث من أيام عيد رمضان عام ١٤٣٤هـ.

في مساء ذلك اليوم، زرته في بيته بمزرعته المسماة "زهرة الذوقان" على طريق المطار. قارا. سكاكا، ووجدت عنده الأستاذ خليفة بن مفضي المسعر، والمهندس صالح بن ظاهر العشيش، وبعض أبنائه وأقاربه. كنت أود، قبل كل شيء، أن أعرف ما الذي دفعه إلى الهجرة في تلك السن الصغيرة بينما عشرات الأطفال

معاشي ذوقان العطية

في بيئته كانوا قانعين بحياتهم ومستسلمين لكل ما في بيئتهم من مشاقّ وصعوبات في العيش، ولا يخطر ببالهم مغادرة والديهم وأقربائهم، لا يتجرؤون على ذلك ولا يريدونه.

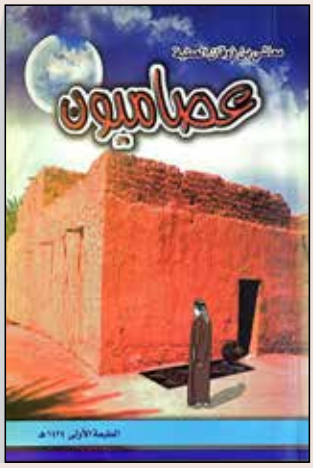
أجابني بأنه كان طفلًا مدللًا لأنه كان وحيد والده من الذكور، ولكن كانت ظروف الحياة صعبة بسبب العمل الشاقّ الذي يتعين على الأطفال القيام به لمساعدة أهلهم في الحقل والسني والرعي، وغير ذلك من الأعمال، فضاق ذرعًا بهذه الحياة الثقيلة المحدودة. وكان يسمع عن العقيلات الذين يمرون بالجوف في طريقهم إلى الأردن وفلسطين، فقرر أن يلتحق بهم ويذهب معهم إلى الأردن. وذات يوم سمع أن العقيلات مخيمون في قارا قرب سكاكا فذهب إليهم وهو ابن الثالثة عشرة. وهناك التقى برئيس الحملة وأخبره برغبته في مرافقتهم، فرحّب به وأخبره بأنهم راحلون فجر الغد. ولم يتردد

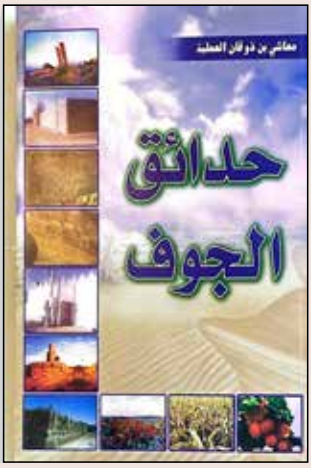
معاشي، بل قرر على الفور أن يذهب معهم! عاد إلى البيت وأخبر صديقه عبدالرحمن المعيوف برغبته تلك، وطلب منه أن يساعده في حمل "تنكة" تمر من المخزن وأخذها إلى قارا لكي يكون "زهابًا" في الرحلة. وبالفعل ساعده عبدالرحمن على ذلك، وعندما رآه رئيس الحملة أعجب بمبادرته وحرصه على إحضار "زهاب" واستنتج أن هذا الصبي لم يُرِد أن يكون عبئًا على أحد.

يقول معاشي أن ذلك كان عام ١٩٤٣م، وبعد أن وصل إلى الأردن بعد سلسلة من المتاعب قابل جلوب باشا "أبو حنيك" قائد الجيش العربي، وأخبره برغبته في الالتحاق بالعسكرية، لكن جلوب باشا رفضه لصغر سنه. إلا أن معاشي لم يستسلم، فذهب إليه في بيته في جبل الحسين شارع طلال، ودار بينهما حوار قام على إثره جلوب باشا بإعطائه ورقة ملفوفة لم يكن يعرف ماذا كُتِب فيها لأنه لم يكن في ذلك الوقت يقرأ أو يكتب، فاستعان بصاحب بقالة قرأ له الخطاب الذي تضمّن موافقة جلوب باشا على تسجيله بالعسكرية، كما وجد في داخله نصف جنيه فلسطيني. فذهب من فوره إلى خاله مفضي المسعر وحاول إعطاءه المال، لكنه رفض قائلًا أنت أحوج به مني.

من تلك النقطة، انطلق معاشي، ثم التحق بالدراسة وتدرج فيها فتغير عالمه بالكامل. وكان يستمد الحماسة من القصص التي كان يسمعها عن بعض أبناء منطقة الجوف الذين سافروا إلى الأردن وفلسطين والشام والتحقوا بالعسكرية.

وبطموحه الشديد تدرج في المناصب العسكرية حتى وصل إلى رتبة لواء ركن وشارك في معارك العرب مع إسرائيل. وقد سألته عما أنجزه خلال تلك الفترة فأخبرني بالعديد من المواقف، ومنها أنه ابتكر بعض التكتيكات والأفكار والخطط العسكرية ومنها ما ابتكره قبل حرب ٦٧ من خطة عسكرية تم رفضها من رؤسائه، وكانت تقوم على وضع مسافة للحماية من العدو. وبعد أن وقعت الحرب وانتهت إلى هزيمة موجعة استقدم الجيش الأردني خبراء من باكستان لدراسة الوضع وللتدريب، وأثناء





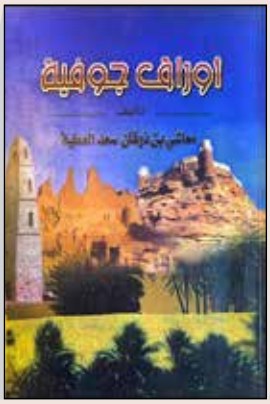
اللواء معاشي مع الملك عبدالله

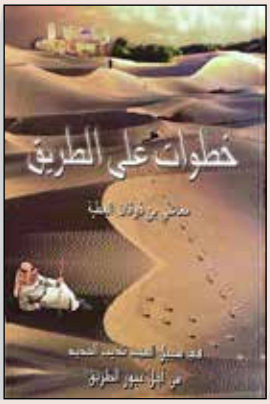
شرح الخبير الباكستاني لبعض الخطط قال إنكم بحاجة لوضع مسافة مع العدو وهي نفس خطة معاشي التي تم رفضها. وللأسف، هنا فقط بدت الخطة ممتازة في عين رئيسه لأنها جاءت من خبير أجنبي، فطلب من معاشي شرحها.

لم يكن ذلك، بالطبع، هو الإنجاز الوحيد لمعاشي في تغريبته، ولكنني أسوقه على سبيل المثال مع أني أعتقد أن الإنجاز الأهم في حياته كلها ربما يكون قراره الجريء جدًا بالهجرة وهو طفل. وكل ما حدث بعد ذلك كان نتيجة لذلك القرار المصيري الذي غيّر حياته إلى الأبد. وإضافة إلى تَرَقّيه في المناصب العسكرية حتى وصوله إلى رتبة لواء ركن، واصل تحصيله الدراسي وحصل على درجة الماجستير في العلوم العسكرية وشارك في العديد من الدورات في الكثير من البلدان.

خلال مسيرته العسكرية، كان يقرأ الكتب والدراسات العسكرية ويسهم من حين لآخر في الكتابة ببعض المطبوعات العسكرية. وعندما تقاعد وجد الوقت مناسبًا لتسجيل بعض تجاربه وخبراته وذكرياته، فألّف عددًا من الكتب منها: أوراق جوفية، وعصاميون، وحدائق الجوف، والغزو الأمريكي للوطن العربي، وخطوات على الطريق، وشاهد عيان على ذلك الزمان، وكيف نخرج من النفق.

تناول في كتابه "أوراق جوفية في الجغرافيا والتاريخ والتراث والمجتمع بمنطقة الجوف" الأحداث التاريخية التي مرت بها المنطقة منذ قديم الزمان وحتى العصر الحديث وما تعاقب عليها من الحكام والأنظمة السياسية، كما تناول عادات وتقاليد أهل المنطقة وجغرافيتها والمصادر والثروات الطبيعية





والكنوز الآثارية التي تحفل بها المنطقة.

وفي كتابه "عصاميون"، تناول المؤلف بعض سمات وخصائص المجتمع الجوفي من خلال قصص واقعية حدثت في الماضي وكذلك قصصًا مستوحاة من البيئة الجوفية القديمة. وتبرز من خلال هذه القصص معاني الوفاء والكرم والكفاح الشريف من أجل لقمة العيش، إضافة إلى ما يعتمل في النفس البشرية من نوازع الخير والشر. ويقول المؤلف إنَّ "كل ما ورد في هذه القصص من دروس وعِبَر يقودنا إلى ما يتمتع به سكان هذه المنطقة من قوّةٍ وأَنَفَةٍ وكرامة"، ويختتم مقدمة كتابه في إطار استنتاج العبر والدروس بقوله: "علينا ألاَّ نتعالى على مَن استقدمناهم لقضاء حوائجنا ومساعدتنا في أعمالنا اليومية؛ فهم في رعايتنا ونحن مسؤولون عنهم حتى يجدوا عوضًا عمَّنْ فارقوا؛ فمثلهم مثل من تغرّب من أبناء وطننا فيما مضى، وكانوا يعملون في دول مجاورة، والأيام دول ونبدلها بين الناس".

ويتكامل كتابه الثالث "حدائق الجوف" مع كتابيه السابقين، فيتطرق في الفصل الأول منه إلى الحكم الإداري في منطقة الجوف تحت حكم الدولة السعودية الثالثة، ثم يمضي في سرد المواقف ذات الدلالة والتي كان أبطالها من رجال ونساء المنطقة ويروي العديد من الحكايات والقصص والقصائد التي يستوحي من خلالها القارئ بيئة الجوف وعادات سكانها.

وفي كتابه "الغزو الأمريكي للوطن العربي" يوظّف المؤلف ثقافته السياسية والتاريخية وخبرته الشخصية في تناول ومناقشة قضايا حدثت وتحدث في منطقتنا العربية ودور

اللواء معاشي مع الملك خالد والملك عبدالله

الولايات المتحدة. ويقول الكاتب إن ما دعاه إلى تأليف كتابه هو ما لاحظه من استغراب بعض الناس من قسوة الأمريكيين في العراق وفضائح سجن أبو غريب، وأنه حاول من خلال الكتاب أن "يُعَرِّف الناس على كيفية نمو القسوة والعدائية والتعالي عند الأمريكيين، عبر سطور الفصل الأول والثاني، وقد اكتسب الأبناء والأحفاد جيلًا بعد جيل صفة القسوة والجبروت عن آبائهم وأجدادهم كما هو في التاريخ الأمريكي".

وفي كتابه "خطوات على الطريق" يقدم المؤلف الكثير من الرؤى والخواطر والانطباعات التي تشكلت لديه عبر مسيرته الحياتية وما قطعه من خطوات في بلاده وفي أرض الله الواسعة، ويقول إنه يهدف إلى "إحياء ويقظة قيم الأخلاق الكامنة في النفوس التي ضعفت وقادت إلى ما نشكو منه اليوم".

أما كتاب "شاهد عيان على ذلك الزمان

١٩٦٤م ١٩٤٨م" فهو يقدمه كشاهد على الأحداث التي عصفت بالمنطقة خلال تلك الفترة الحاسمة من تاريخ العرب، وما انتهت إليه من قيام دولة لليهود على أرض فلسطين. ويرى المؤلف أنَّ بعض العرب لا زالوا غير مدركين للملابسات والخلفيات التي كانت تكمن وراء أحداث تلك الفترة، وأن هناك تفسيرات غير صحيحة للأحداث، قائمة على التخمين لا على المعلومات الدقيقة؛ ما يتطلب التصحيح وتوضيح الأمور. وقد رغب المؤلف، من خلال هذا الكتاب، أن يقدم شهادته على تلك الأحداث التي عايشها، وذلك بأسلوب قصصي.

وفي كتابه "كيف نخرج من النفق؟"، وهو آخر كتبه المطبوعة وصدر عام ١٤٣٥هـ ٢٠١٤م تناول المؤلف، من خلال سياق قصصي، أوضاع العالم العربي انطلاقًا من الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي مرورًا بما عصف بالعرب من أحداث وانتكاسات مريرة عاصرها المؤلف منذ مشاركاته في حرب فلسطين في نهاية الأربعينيات الميلادية وحتى كتابة الكتاب.

جميع كتبه السابقة كتبها بعد عودته إلى الوطن. فبعد رحلة طويلة وحافلة في الحياة العسكرية خارج وطنه، عاد إلى المملكة واستأنف مسيرته العسكرية في الحرس الوطني. ثم انتقل بعد تقاعده إلى مسقط رأسه مدينة سكاكا التي استقر فيها، وأقام مشاريع زراعية واستثمارية وخيرية، وتفرغ للعمل الاجتماعي والثقافي، وتأليف الكتب عن منطقة الجوف، وعن ذكرياته وتجاربه ورؤاه في الشؤون المختلفة، وبخاصة ما

عند خروجه من الجيش العربي

يتعلق بقضية فلسطين والشأن العربي العام.

إنَّ مسيرة اللواء ركن معاشي بن ذوقان العطية ورحلته الحياتية هي درسٌ في العصامية،، وفي الإصرار على قهر الصعاب، وتحقيق الطموحات، وانتزاع النجاح من براثن البيئة الضيقة المحدودة، وهي قصة تُروى للأجيال الطالعة التي تنعم بفرص التعليم وكل المقوّمات التي يمكن للإنسان الجاد أن يصنع منها لنفسه ولمجتمعه النجاح والتفوّق، إذا توافرت الهمة والإرادة. وقد توفي اللواء ركن معاشي ذوقان العطية في الخامس عشر من شهر محرم ١٤٤٦هـ الموافق للحادي والعشرين من شهر يوليو ٢٠٢٤م في مدينة سكاكا بمنطقة الجوف بعد هذه المسيرة الحافلة بالإنجازات، رَحِمهُ اللّهُ وأَسكنه الجنَّة.

معاشي ذوقان العطية
تجربة حياتية جديرة بالتأمل

■ كتب: محمود الرمحي

ودّعت منطقة الجوف شمالي المملكة العربية السعودية ابنها البار اللواء معاشي ذوقان سعد العطية الضويحي الخالدي، الذي وافته المنية يوم الأحد ١٥-١-١٤٤٦هـ (٢١-٧-٢٠٢٤) بعد حياة حافلة بالتجارب والإنجازات، جديرة بالوقوف عليها وتأمّلها.

والفقيد احد أبرز أبناء مدينة سكاكا الجوف الذين أسهموا في بناء أنفسهم منذ أيام طفولته، قبل أكثر من ٩٠ عامًا، حينما غادر مدينته إلى إمارة شرق الأردن وانضم حينها إلى الجيش العربي الأردني، وشارك في حروبه مع اليهود في فلسطين عامي ١٩٤٨م و١٩٦٧م.

وبعد عودته إلى المملكة العربية السعودية، عمل في الحرس الوطني، حتى تقاعده برتبة لواء ركن. ليتفرغ بعد ذلك لأعماله الخاصة والتأليف، ويعد الراحل موسوعة جوفية تاريخية جغرافية اجتماعية.

وقد تابع تحصيله العلمي حتى حصل على درجة الماجستير في العلوم العسكرية.. وهو أحد أبرز الكتّاب والمؤلفين في منطقة الجوف؛ إذ ألّف العديد من الكتب، تناولت التراث الشعبي والتاريخي في منطقة الجوف، إضافة إلى كتب أخرى في الشأن العربي العام. من مؤلفاته: أوراق جوفية، عصاميون، حدائق الجوف، الغزو الأمريكي للوطن العربي، خطوات على الطريق..

ويعد من جيل المخضرمين الذين

عاشوا تجارب إنسانية وعملية عديدة، فقد هاجر مع العديد من شباب الجوف للعمل في الجيش العربي. وشارك في حرب فلسطين ضد العصابات الصهيونية، وعمل مندوبا للأردن في عدد من الدول، ثم عاد إلى المملكة، وعمل في الحرس الوطني ليصل فيه إلى رتبة لواء.

دخلت مكتبه مرارا، فوجدته يزدان بلوحات تراثية لمنطقة الجوف.. تتوسطها خريطة فلسطين بمدنها وقراها، وسهولها وجبالها.. ربما يعيش معها ذكريات الأربعينيات من القرن العشرين حينما كان كان فيها خلال خدمته العسكرية..

مولده ونشأته

من مواليد الجوف عام ١٣٥٠هـ، عاش طفولته في ربوعها، عشق هواءها.. ماءها.. ترابها.. خرج منها رغبة في تحسين وضعه آنذاك.. ففي الثالثة عشرة من عمره، استهوته التغريبه وكان تفكيره وطموحه ومخططاته أكبر من عمره، فوصل إلى ما وصل اليه. وفي هذا يقول:

"كنت أسمع من الذين تغرّبوا في بلاد الشام وعادوا إلى المنطقة، أحاديث مشوّقة عن الحياة هناك.. وأنَّ أهل الغربية في بحبوحة من العيش، والعمل فيها سهل، مقارنة بما هو عندنا من صعوبة الحياة والعمل الشاق، كما أن الحديث عن الجيش العربي زادني شوقا، خاصة وقد انخرط فيه

مع الأمير محمد السديري

مع الأمير سلطان السديري

أعداد وفيرة من أبناء المنطقة.

استهوتني التغريبة، وكان عمري آنذاك ثلاثة عشر عاما.. وفي يوم من أيام الشتاء.. سمعت عن قافلة تجار إبل يسمون (عقيلات) قد نزلوا بين سكاكا والطوير، وينوون الذهاب للغربية لتسويق إبلهم. شجعني أحدهم، وقد أحسّ بما يجول في خاطري- بأن أذهب إلى مخيمهم وأعرض نفسي للتغريبة معهم، وأساعدهم في العناية بالإبل دون مقابل.. ففعلت. رحب بي مالك الإبل، فاستعنت بالله ثم بالأخ عبدالرحمن المعيوف، وكان يكبرني سنًا، ليحمل عني تنكة التمر التي أخذتها من مستودع أبي رحمه الله، دون علمه-لأوضح لتاجر الإبل أني أعرف ما لي وما عليّ-

وتقبل الرجل هديتي، وشعرت بأنني كبرت في عينه وأعين رعاته.. ولم أجد أي صعوبة تذكر خلال رحلتنا إلى عمّان.

كيفية التحاقه بالجيش العربي

يحدثني عن ذلك فيقول: وصلت عمان ولا أملك من متاع الدنيا سوى ما ألبسه وما أنتعله. وثلاث ريالات سعودية قدمها لي تاجر الإبل - وتعد رصيدًا كبيرًا في ذلك الوقت-، وهناك التقيت برجال من سكاكا يقومون بأعمال مختلفة، فعملت معهم، ووجدت أن العمل في سكاكا أهون مما نحن فيه.. فقلت لنفسي: لماذا لا أذهب إلى كلوب باشا (قائد الجيش العربي آنذاك)، وأطلب منه قبولي للخدمة في جيشه.. اهتديت إلى مقر القيادة، فوجدت أعدادًا من طالبي التجنيد، وأكثرهم من أهل نجد وبادية العراق. فخرج لمقابلتهم.. فقبل بعضهم وأعرض عن بعض.. وعندما وصلني - وكنت في نهاية الطابور- سألني: من أين؟ فأجبته من الجوف. فقال لي: ما تزال صغيرًا على العسكرية، اذهب إلى أمك.. وكل تمرًا، واشرب لبنًا، وعد لي بعد ثلاث سنوات..

تحطمت آمالي.. ولاحظ أحد الموجودين ما أنا عليه..! فأشار لي بالاقتراب منه.. ونصحني بالذهاب قبل الغروب إلى بيت الباشا وأطلب مقابلته، وعرفت فيما بعد أن اسم ذلك الرجل كان (مبرد الصحن الضفيري)، وكان برتبة عريف.. أخذت

صورة التقطها في مدينة نابلس عام ١٩٤٩م

صورة أسلحة فلسطينية

بنصيحته، وذهبت إلى منزل الباشا، وكان منزلًا متواضعًا كأي منزل عادي، وبدون حراسة.. وبينما أنا واقف، اقترب مني شاب سوداني وقال: ماذا تريد؟ فقلت له: أريد أن أصبح عسكريا.. فعاد إلى المنزل.. وبعد هنيهة، خرج الباشا بملابسه المدنية، وبادرني بالقول: ألم أقل لك بأنك صغير، ولا تتحمل العمل العسكري.. فقلت له الكبر للجِمال، فابتسم ابتسامة خفيفة، وقال: البندقية أطول منك! فأجبته سلّحني أبي ببندقية كويتية لأصطاد بها الطيور، واتسعت ابتسامته وقال لي: انتظر.. ودخل منزله ثم عاد بورقة ملفوفة أعطاني إياها، وقال اذهب غدا إلى الطبيب.. ودخل منزله.

فتحت الورقة، وإذا بها نصف جنيه فلسطيني، وكنت أميًا لا أقرأ ولا أكتب، فطلبت من صاحب دكان قراءة ما فيها.. فقال لي: مبروك: الباشا يقول: يجند بصرف النظر عن سِنِّه.

ذهبت إلى مصدار عايشه، حيث يوجد أبناء الجوف، فوجدت خالي مفضي المسعر يرحمه الله، فسلّمت عليه، وبشرّته بأن الباشا قد قبل تجنيدي، وقدّمت له نصف الجنيه، فرفضه قائلا: والله إنك لأحوج إليه مني، وانصرفت مسرورا.

اصطدمت في مكتب التجنيد بأحد الموظفين، وكان قصير القامة، جاحظ العينين، الذي أبدى استغرابه من قبولي، فسألني إن كنت ابن شيخ.. فقلت: لا.. فقال: تصرفات الباشا غريبة. وتمت كافة إجراءات التجنيد، وسجّلوا تاريخ ميلادي ١٩٣٠م.

تدرجت إلى رتبة وكيل رقيب.. ثم التحقت بمدرسة الضباط، وعملت بعد تخرجي منها بعدد من المراكز القيادية، واشتركت في كثير من الدورات التدريبية المقررة لتأهيل الضباط، والتي توّجت بدورة كلية الأركان.. وابتعثت مرتين إلى بريطانيا. حصلت على العديد من الأوسمة العسكرية؛ منها وسام

في المعلوفية قرب مدينة رام الله ١٩٤٨م

معاشي وزميله مع جاسوس كان معاشي قد قبض عليه قبل تنفيذ حكم الإعدام فيه

أثناء محاضرة له في النادي الأدبي بالجوف

الإقدام العسكري.. وآخر منصب شغلته في الجيش العربي الأردني كان قائد كتيبة شرحبيل بن حسنة.

وعلى ضوء نتائج حرب ١٩٦٧م التي هزم فيها العرب شر هزيمة، وتعود أسبابها إلى الظروف والملابسات نفسها التي قادتنا إلى هزيمة عام ١٩٤٨م.. وبناء على ما تولّد عن تلك الحرب من مزايدات غير محسوبة من قبل العرب.. في وقت كانت فيه إسرائيل تهزأ منا بقولها ومذكرات قادتها.. قدّمت استقالتي من ا لخدمة، وأنا لا أملك أكثر من مائة دينار.. وقد رفض رئيس هيئة الأركان آنذاك اللواء عامر خماش استقالتي.. فلجأت للتحايل للحصول على تقرير طبي، وكان لي ذلك، وخرجت من الجيش العربي الأردني عام ١٩٦٨م، برتبة مقدم ركن، براتب قدره خمسون دينارًا..

العودة إلى أرض الوطن

يواصل أبو سعد يرحمه الله حديثه معي فيقول: "بعد استقالتي تم اختياري من قبل وجهاء مدينة إربد بأن أعمل نائب قائد المقاومة الشعبية العميد محمد توفيق الروسان، والتي تشكّلت تطوعًا للإسهام بالدفاع عن المدينة إذا ما وقع عدوان عليها.. وضمّت اللجنة العديد من الأطباء والمحامين وبعض الضباط المتقاعدين..

اتصل بي وبإثنين من الضباط المتقاعدين مندوب منظمة فتح في معسكر اللاجئين الفلسطينيين شمالي مدينة إربد، وحاولت

وزملائي تقديم ما تعلمناه لخدمة القضية.. إلا إننا كنا في وادٍ والآخرون في واد آخر..! وأحسست بريبة..! وتشاورت مع زميلي عودة ضويحي هبيكان الشمري.. وقلت له.. لماذا لا نذهب إلى الرياض ونعرض خدماتنا على الأمير عبدالله بن عبدالعزيز رئيس الحرس الوطني.. واتفقنا على ذلك..

وفي الرياض، استقبلنا الزملاء الذين سبقونا إلى هناك.. ونفرٌ من أبناء الجوف العاملين فيها.. وقدّمنا أوراقنا إلى سمو الأمير عبدالله الذي وافق عليها.. ووقع كل منا عقد العمل.. وقد عينت مديرًا للعمليات والخطط.. ومن ثم استعدتُ جنسيتي، وجُندت برتبة عقيد ركن، وكان ذلك عام١٣٩٣هـ. وبقيت على رأس العمل إلى نهاية العام ١٤٠٢هـ، وأحلت على التقاعد برتبة لواء ركن".

مع أ. علي الراشد بمقر مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

ويتابع أبو سعد حديثه قائلا.. وما أزال أعيش بعقلية ونفسية الملازم الطموح الذي وقف يومًا ما على الخطوط الأمامية.. أعمل بإتقان وحماس، وأتمتع بذاكرة جيدة ولله الحمد.. أفكر في كتابة مذكراتي إن سمحت لي الظروف، وأطال الله في عمري.

مؤلفاته

وبحدثني عن كتاباته ومؤلفاته فيقول: حاولت الكتابة منذ عام ١٩٥٦م إلا إن انشغالي بالعمل حال دون ذلك.. ولدي مخزون كبير للكتابة فيه لتوعية الأجيال، وتحديد الهدف والعمل على تحقيقه. ويقول في هذا:

"لقد اجتهدت وكتبت على قدر معرفتي التاريخية، ليكون لدى هذا الجيل والأجيال القادمة خلفية عن تاريخ أجدادهم، من خلال "أوراق جوفية" و"عصاميون" و"حدائق الجوف".. أما كتابي "الغزو الأمريكي للوطن العربي" فأردت من خلاله تعريف الجيل الصاعد بماذا يخطط لهم. وصدر له أخيرا كتاب بعنوان (شاهد عيان على ذلك الزمان ١٩٤٦ -١٩٤٨م)".

رحم الله أبا سعد وتغمده بواسع رحمته.

المجالسُ الثقافيةُ في منطقة جازان

■ محمد عبدالرزاق القشعمي*

أهداني الصديق الأستاذ الدكتور حسن حجاب الحازمي كتابه الجديد (المجالس والصالونات الثقافية في منطقة جازان.. خلال العهد السعودي) ط١، ١٤٤٥هـ/ ٢٠٢٤م.

زارني مشكورًا بعد انتقال عمله وكيلًا لجامعة جازان إلى عضوية مجلس الشورى بالرياض رفقة الصديقين عبدالرحمن موكلي ونايف كريري.

سعدت بزيارتهم وبما قدموه من مطبوعات وأعمال إبداعية، وسأكتفي بالحديث عن أحدهم. أهدى الأستاذ الدكتور حسن كتابه المجالس إلى والده الشيخ حجاب، العالم والأديب والمربي، الرئيس الأسبق للنادي الأدبي بجازان، وعضو مجلس أمناء مركز حمد الجاسر الثقافي، قائلًا: إلى أبي الحبيب:

الأستاذ الأديب حجاب بن يحي الحازمي.. امتدادًا لجهودك الكبيرة في خدمة الأدب في منطقة جازان.. ابنك: حسن».

بدأ الكتاب بالتعريف اللغوي بالمجالس، ثم بنبذة مختصرة عن المجالس الثقافية عبر التاريخ، ثم في العصر الحديث، ثم نبذة عن المجالس والصالونات الثقافية في المملكة العربية السعودية، وبمدخل عن المجالس الثقافية بمنطقة جازان قبل العهد السعودي وخلاله، وجاء على مرحلتين: مرحلة ما قبل عام ١٤٠٠هـ التي تشكلت فيها بدايات هذه المجالس، ومرحلة ما بعد ١٤٠٠هـ التي نمت وتكاثرت، حتى تجاوزت اثنين وعشرين صالونًا ومجلسًا.

وعن المجالس الأدبية قال إنها تقليد

عربي عريق على امتداد تاريخ الأدب العربي، بدءًا بأسواق العرب في الجاهلية، وبخاصة سوق عكاظ.

وقال: لم تكن المجالس مقصورة على الرجال، بل إن عددًا من النساء عقدن مجالس أدبية في دورهن، منهن: ليلى الأخيلية، وعزة جميل، وهند بنت أسماء، وسكينة بنت الحسين؛ وكذا في العصر العباسي، وفي الأندلس وغيرها؛ واهتمام المؤرخين بتلك المجالس التي عدّوها رافدًا من روافد الأدب، وميدانًا يضاهي به العرب آداب الأمم الأخرى.

وفي العصر الحديث، ازدهرت الحركة الأدبية والثقافية على أرض الواقع، وعلى صفحات الصحف والمجلات، وكثرت اللقاءات والملتقيات والحوارات والنقاشات، بل وحتى المعارك الأدبية، وفي ظل هذه الحركة عادت المجالس الأدبية للظهور.

المجالس الثقافية في المملكة

مع بدايات العهد السعودي الحالي شهدت ظهور طائفة من العلماء والأدباء تميزت بكثرة اللقاءات وتناوبها ليلًا ونهارًا، وكانت تسمى في مصطلحهم (قيلة وليلة)، أما القيلة فجلسة تعقد نهارًا في أحد بساتين المدينة، وأما الليلة فهي جلسة تعقد في الليل، وتكون المناقشات في كافة شؤون الأدب والعلم والمعرفة.. وقد ولدت من خلال هذه الجلسات والندوات مشاريع أدبية وثقافية، مثل: مجلة المنهل، وصحيفة المدينة عام ١٣٥٥هـ، وبعض الباحثين يذكر (خميسية الرفاعي) التي أسسها الأستاذ عبدالعزيز الرفاعي بالرياض عام ١٣٨٢هـ ١٩٦٢م)، واستمرت حتى وفاته

د. حسن حجاب الحازمي

رحمه الله، فانتقلت إلى منزل محمد باجنيد وسميت (خميسية الوفاء).

ذكر نماذج من تلك المجالس في المدينة ثلوثية نايف الدعيس، وثلوثية محمد سعيد طيب بجدة. وندوة أبي عبدالرحمن بن عقيل بمنزله بالرياض، وثلوثية محمد بن سعد بن حسين بالرياض، ومثلها عبدالله باشراحيل بمكة المكرمة، وهذه بدأت قبل عام ١٤٠١هـ ١٩٨١م.

وبعد ذلك التاريخ، ازدادت المجالس مثل أحدية راشد المبارك بالرياض، وأثنينية عبدالمقصود خوجة بجدة، وسبتية الأمير سعود بن سلمان في الرياض، وضحوية حمد الجاسر بالرياض أيام الخميس ثم أيام السبت. وأحدية أحمد المبارك بالأحساء، وعبدالمحسن القحطاني بجدة والقاهرة وغيرها، انتشرت بعد ذلك المجالس في المدن والقرى.

وفي الجانب النسائي، ظهر صالون الفنانة

التشكيلية صفية بن زقر بجدة عام ١٤١٢هـ، وهتون الفاسي بالرياض، وسارة الخثلان بالدمام، ومها فتيحي بجدة، وسلطانة السديري بالرياض، ووفاء المزروع بمكة المكرمة، ومريم الجهني بالمدينة، وفتحية الأمير ومريم العيد بالأحساء، والبدرية بجازان، وسارة الخزيم بالخرج، وشقراء المدخلي وفاطمة عطيف بجازان وغيرها؛ وقال إن هذا العدد الكبير من المجالس يعطي مؤشرًا قويًا على حجم الحراك الثقافي في المملكة، ودورها في دعم مسيرة المؤسسات الثقافية الرسمية، ورفدها برافد قوي يسهم في تنشيط الحراك الثقافي والأدبي، ورفع أسهمها محليًا وعربيًا.

المجالس الثقافية في منطقة جازان

يذكر أن أول مجلس ثقافي عرف بجازان مجلس الإمام محمد بن علي الإدريسي، الذي شجع الحراك الأدبي، وخصص مجلسًا يحضره الأدباء والشعراء، وذكر عددًا من رواد مجلسه؛ وبعد انضواء منطقة جازان تحت الحكم السعودي عام ١٣٥١هـ عادت الأنشطة الأدبية وازدهرت مجالسها، في المرحلة الأولى (١٣٥١-١٤٠٠هـ): يقول العقيلي: «.. شهدت بدايات العهد السعودي تباشير استهلال الأنشطة الأدبية والمتمثلة بمجالس أهلية، منها مجلس وكيل أبناء باصهي يجتمع فيه مسؤولو الدوائر الحكومية والقاضي وتدور به الأحاديث والمذاكرات الأدبية وغيرها». يلي ذلك مجلس الشيخ عقيل بن أحمد، عالم جازان، ومجلس رئيس البلدية الشيخ عيسى فتح الدين عقيلي، ومجلس عبدالقادر علاقي، وعند تعيين الأمير خالد بن أحمد السديري أمير منطقة جازان كان له أثر كبير في تنشيط الحركة الثقافية، وتشجيع المجالس الأدبية منذ عام ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م. وقال: إن هذه المجالس شكلت نواة حركة أدبية وثقافية، ومنها نشأ أوائلهم، مثل: العقيلي، والسنوسي، ومحمد زارع عقيل، رواد الأدب الحديث في المنطقة.

وعند تأسيس النادي الأدبي بجازان عام ١٣٩٥هـ، أصبح للأدباء والمثقفين ملتقى أدبي رسمي يلتقون فيه ويحضرون أنشطته المتنوعة.

والمرحلة الثانية ١٤٠٠- ١٤٤٥هـ بدأ ظهور المجالس الجديدة ومنها: ملتقى جماعة إبداع ضمد عام ١٤٠٨هـ، وملتقى حسان بن ثابت بمدينة ضمد عام ١٤١٢هـ، وصالون الصعابي بمدينة جيزان عام ١٤١٤هـ، وديوانية آل شيخين بجبل العبادل عام ١٤١٨هـ، تلتها سبعة صالونات: ديوانية الشيخ إبراهيم بن حسن الشعبي بصامطة ١٤٢٠هـ، وصالون الكاملي ١٤٢٥هـ، وخمسية الشاعر عبدالرحمن موكلي في الظبية ١٤٢٦هـ، وديوانية الشهباء في جزيرة فرسان ١٤٢٧هـ، ومنتدى ابن هتيمل الثقافي بضمد ١٤٢٨هـ، وديوانية الذروي بقرية الحسينية ١٤٣٠هـ، وملتقى إبداع بضمد للشاعر علي الحازمي ١٤٣٠هـ.

تلاها في العقد الرابع اثنا عشر صالونًا وهي: اثنينية الزاهد النعمي بقرية أبو القعايد ١٤٣٣هـ، وصالون السلاسة الأدبي لإسبراهيم غالب النمازي بقرية محلة غوان ١٤٣٣هـ، وصالون البدرية الثقافي للدكتورة أميمة البدري بمدينة جيزان، وديوانية عصام خواجي بصبيا، وصالون شقراء المدخلي

بصامطة، وصالون أحمد جابر عقدي بقرية البيض الأسفل، وصالون فاطم عطيف بقرية الحصامة، وديوانية علي بن حسين الصميلي بقرية اللقية، وندوة حمد بن عبدالله العقيل بالعارضة، وصالون مطاعن جدع بقرية الرافعي، وديوانية الأدب والثقافة بضمد لمحمد المنصور الحازمي، وثلوثية محمد عيسى الشعبي بالدرب عام ١٤٤٠هـ، وعلى سبيل المثال قال عن صالون الشاعر حمد بن عبدالله العقيل بالعارضة أنها امتداد لصالون والده الشيخ عبدالله بن عقيل الذي كان قاضيًا بأبي عريش، وقد امتد صالونه لخمس وخمسين عامًا.

ويختتم كتابه بإحصاءات، أن المجالس التي عرفت ما بين عام ١٤٠٠- ١٤٤٥هـ ثلاثة وعشرون مجلسًا، والإشارة إلى تنوّع مسمياتها من مجلس إلى ديوانية إلى ندوة إلى صالون إلى منتدى.. إلخ.

ومع تنوّعها وشمولها جميع محافظات المنطقة، إلا إن مدينة ضمد تميزت بوجود خمسة صالوانات فيها. ويلاحظ أنها تبدأ منتظمة ثم تتغير مواعيدها وتتباعد، وأغلبها موسمية، ومع حرب اليمن وجائحة الكرونا توقف كثير منها، وبعد انتهاء الجائحة بدأ بعضها يستعد للعودة.

وأشهر تلك المجالس ديوان الشعبي، وخميسية الموكلي، واثنينية الزاهد النعمي، وديوانية الذروي، وصالون البدرية الثقافي.

وأخيرًا، وفي الختام يقول: «.. وقد أسهمت هذه المجالس والصالونات الثقافية في خلق حراك ثقافي كبير في منطقة جازان؛ سواء في مرحلتها الأولى، إذ كانت نواة ومحركًا للحركة الأدبية والثقافية في المنطقة في بواكير نهضتها، أو في المرحلة الثانية؛ إذ كانت رافدًا مهمًا للمؤسسات الثقافية الرسمية، ومنتجًا قويًا لحراك ثقافي رديف يشع في كل المحافظات، يكشف عن مواهب جديدة، ويناقش قضايا منوّعة، ويكرم قامات علمية وثقافية عديدة، ويخلق حراكًا لا يهدأ، ويشبع حاجات المجتمع الثقافية والاجتماعية ويمنح لأصحابها وهجًا وحضورًا يشعرهم بدورهم في خدمة مجتمعهم، وقدرتهم على الإسهام في بناء ثقافتها وتشكيل وعيها» ص١٨٦-١٨٧.

في الوقت الذي أشكر فيه الأستاذ الدكتور أبي حسان على تتبعه ورصده الجيد للمجالس الثقافية بمنطقة جازان في الوقت الذي انتقل عمله مؤخرًا للعاصمة الرياض عضوًا لمجلس الشورى، لا يُنسى دوره الحيوي في المجال التربوي، ورئاسته للنادي الأدبي في منطقة جازان، ووكالته لجامعة جازان، كل هذا يذكر له ويشكر عليه.

كما يسرني أن أشكر الأستاذ الدكتور صالح بن علي أبو عراد الذي ألف كتاب (المجالس والمنتديات الثقافية في منطقة عسير) من إصدارات نادي أبها الأدبي ط١، ٢٠١٦م.

لعل غيرهم من أبناء بقية مناطق المملكة يرصد الحراك الثقافي بمنطقته ويخرجه بكتاب يخلد ذكره، ويشجع الآخر. وبالله التوفيق.

---

* باحث سعودي.

عن الهشاشة الأخلاقية
قراءةٌ في كتاب: «هشاشة بيضاء صعوبة أن يتحدث البيض عن العنصرية»

■ صفية الجفري*

مزايدات بيضاء

يناقش فيلم الأوسكار «رواية أمريكية» (American Fiction)[1] النفاق عند البيض التقدميين الذين يتبنون المساواة العرقية.

يبدأ الفيلم باعتراض طالبة بيضاء على أستاذها الجامعي الأسود (بطل الفيلم واسمه مونك)؛ لأنه كتب على السبورة اقتباسًا من رواية تاريخية يتضمن كلمة «زنجي»، وقالت إن إجبارهم على مشاهدة هذه الكلمة طيلة المحاضرة بما تحمله من دلالات مسيئة هو أمر لا يمكنها احتماله، فيجيبها مونك: إن المحاضرة تتعلق بأدب السود في الجنوب الأمريكي في زمن النظام العنصري، فتجادل الطالبة بأن هذا ليس مبررًا مقبولا، فيرد عليها مونك بحزم: لا بأس، ما دام يمكنني احتمال ذلك فسيمكنك أيضا.

تخرج الفتاة من المحاضرة غاضبة ومستاءة، وتقدّم هي ومجموعة من الطلّاب البيض شكوى إلى مجلس الجامعة، تتسبب في وقف الأستاذ الأسود عن العمل لفترة.

يشرح هذا المشهد الافتتاحي أن الموقف المتحفز من البيض تجاه كل ما يشير إلى العنصرية، ولو كان في السياق التعليمي؛ ليس مزايدة أخلاقية فحسب، وإنما هو جزء من نظام مؤسسي يتحكّم البيض في تصوراته الأخلاقية، ويعاقبون من لا يخضع لهذه التصوّرات.

ركّز الفيلم على فكرة أن البيض هم الذين يتحكّمون ماديًا وأدبيًا في المجال

الثقافي تحديدًا، وأنهم يصرّون على تقديم صورة مجتزأة لحياة السود؛ لأنهم لا يريدون إظهار الحقيقة، وإنما يريدون الشعور بالبراءة الأخلاقية عبر التسويق لألم السود. لقد كانت الفكرة التي أكّد عليها بطل الفيلم في أغلب المشاهد هي أن للسود قصصًا أخرى خارج التنميط الأبيض، وأن السلطة الثقافية البيضاء لا تسمح بانتشارها أو تصديرها. وهذا كله في تقديري إنما هو إشارة خجولة إلى حقيقة أن العنصرية تشكّلت تشكيلا جديدًا، فصارت قوة ناعمة، وظاهرة ممنهجة شاملة، بعد أن كانت قوة يعبّر عنها بشعارات فجّة.

أنموذج متجاوز

لقد شاهدت فيلم «رواية أمريكية» بعد قراءتي لكتاب «هشاشة بيضاء، صعوبة أن يتحدّث البيض عن العنصريّة» للكاتبة الأمريكية روبن ديانجلو، وهي أمريكية بيضاء متخصصة في تحليل الخطاب النقدي ودراسات البياض ومستشارة التنوّع.

وإذا كان الفيلم لم يستوف بيان حقيقة العنصريّة في المجتمع الأمريكي، فإن الكتاب قدّم دراسة نفسية واجتماعية متعمقة، تتناول العنصرية البيضاء تجاه السود في أمريكا؛ وتمثّل هذه الدراسة أنموذجًا متجاوزًا لخصوص موضوعها إلى كل ما يتعلق بالتحقق بأخلاق الصدق في النظر إلى الناس جميعًا بعين المساواة. والكتاب فيه حفر أخلاقي في بواطن الكِبْر الخفيّ في النفس الإنسانية.

تقول المؤلفة روبن ديانجلو: إن التحرر من العنصرية هو عملية مستمرة ومستدامة. اهـ

وهذا يتوافق مع ما يقدمه الإسلام في أنموذجه المعرفي-الأخلاقي من أن التخلص من «أمراض القلب» هو فريضة أخلاقية متجددة.

يشرح الكتاب ظاهرة الهشاشة البيضاء، وكيف تنمو في الإنسان الأبيض، وكيف تعمّق اللامساواة العرقية، وما الذي يمكن فعله حيالها.

وفي ثنايا التفاصيل، قد تشتبك الهشاشة البيضاء في عقل القارئ بما يماثلها من نماذج الهشاشة الأخلاقية المتعلقة بالشعور بالتفوق الذكوري، أو التفوّق الطبقي.

يقع الكتاب في ٢٩٦ صفحة من القطع المتوسط، وهو من منشورات تكوين، نشر في عام ٢٠٢٣م، وصدر بلغته الأصلية في عام ٢٠١٨م، وترجمته: الأستاذة نوال العلي.

معنى الهشاشة البيضاء

الهشاشة البيضاء: رد الفعل المتحفز والدفاعي المتمثل في الغضب أو الهجوم أو الانسحاب أو حتى البكاء عندما يُوصف أي فعل قام به شخص أبيض على أنه فعل عنصري، وعدّ طلب المراجعة الأخلاقية اتهاما بالعنصريّة لا يمكن قبوله.

إذًا، الهشاشة البيضاء هي مصطلح مركّب من أمرين: رد الفعل المتحفّز والدفاعي، والتنمّر على المراجعة الأخلاقية للسلوك أو الكلام العنصري؛ وكل ذلك في سياق الهيمنة العرقية البيضاء، التي تختزل العنصرية في الأذى المتعمّد من شخص لا يتبنى المساواة العرقية.

وصورة التنمّر هي إدانة المراجعة الأخلاقية، ولو كانت هذه الإدانة في مظهر ناعم هشّ، عبر البكاء والتركيز على شعور البيض بالذنب؛ وينتقل الأمر من حق السود في أن يتعرّف البيض على الفعل العنصري، والسياقات والقصص التي تشكّله إلى مواساة البيض على شعورهم بالذنب والخزي.

الهشاشة البيضاء أكثر من مجرد رد فعل دفاعي؛ إنها هي فعل هيمنة يرسّخ التفوّق الأبيض، والتصورات البيضاء للمفاهيم، والبراءة البيضاء المعلنة والتي لا تقبل المراجعة الأخلاقية.

وتنبّه الكاتبة إلى أن رد الفعل الهش هذا يكون في أكثر السياقات بعدًا عن الاتهام، كدورة تدريبية مختصة بالتنوّع يدخلها البيض للتعلّم عن العنصرية، ويصدر من بيض تقدّميين يرفضون الخطاب العنصري، ويتبنون المساواة العرقية.

العنصرية كنظام متكيّف

تعرّف الكاتبة العنصريّة بأنها ظاهرة ممنهجة ومجتمعية ومؤسسية، بحيث إن الأعراف والسياسات والممارسات الحديثة تقود إلى نتائج عرقية مماثلة لتلك الموجودة في الماضي بينما لا تبدو عنصريّة صريحة؛ إذ إن جميع أنظمة الاضطهاد قابلة للتكيّف، يمكنها تحمّل التحديات والتواؤم معها وأن تظل محافظة على اللامساواة.

تقول الكاتبة: إذا نظرنا على سبيل المثال، إلى المقياس العرقي للأشخاص الذين يسيطرون على مؤسساتنا، فسنرى أرقاما كاشفة (٢٠١٦م-٢٠١٧م)، إذ يسيطر البيض على أكثر من ٨٠ إلى ٩٠ في المائة من مؤسسات الدولة السياسية والعسكرية والتعليمية والثقافية.

تشرح هذه النسب أن العنصريّة ليست مسألة أناس « طيبين» مقابل « أشرار»، إنها تمثّل قوة وسيطرة مجموعة عرقية لديها التمكين التام لحماية صورتها الذاتية

ونظرتها إلى العالم، ومصالحها عبر المجتمع بأكمله. تعد التمثيلات الإعلامية من أكثر الطرق فعالية لنشر التفوق الأبيض، ولها تأثير عميق في كيفية رؤية الأمريكي الأبيض للعالم: «أولئك الذين يكتبون الأفلام ويخرجونها هم رواة ثقافتنا.. بالنظر إلى أن أغلب البيض يعيشون في عزلة عرقية عن الملونين (والسود على وجه الخصوص)، وأن لديهم القليل جدًا من العلاقات الحقيقية التي تختلط فيها الأعراق، فإن البيض يتأثرون بشدة بالرسائل العرقية في الأفلام، وهي رسائل ضيّقة وإشكاليّة، ويتم نشرها وتداولها عالميًا». اهـ بتصرّف.

إن جعل العنصرية سيئة وفقا لثنائية (طيب/ شرّير) يبدو تغييرًا إيجابيًا، لكن العنصرية أعقد من أن تختزل في الفعل المتعمّد الذي يصرّح صاحبه بدعم التمييز العرقي.

يقول علماء أصول الفقه إن الحكم على الشيء فرع من تصوره، والتصوّر الشائع عن العنصرية عند البيض التقدميين يختزلها في الأذى الفردي المتعمّد الناتج عن كراهية واعية لشخص ما بسبب عرقه، ولا يعرّفها كظاهرة مؤسسية ممنهجة؛ فإذا كان البيض يركنون إلى هذا التصوّر المختزل في فهم العنصريّة، فهذا لن يساعد على اجتثاثها، بل سيؤول الأمر إلى أن تلبس ثياب زور، تؤذي أذى خفيا وحادّا، يُدان مَن يراجعه أخلاقيا.

العنصرية المراوِغة

يمارس البيض التقدميون عنصرية مراوغة تسمح لهم بالحفاظ على صورة ذاتية إيجابية؛ وهي مراوغة لأنها تتعارض مع المعتقدات الواعية للمساواة العرقية والعدالة، العنصرية المراوغة داخلية ولكنها ماكرة، من أمثلتها: التحدث عن الفصل العرقي على أنه أمر مؤسف، لكنه ضروري لتأسيس مدارس «جيدة»، وتبرير أن أماكن العمل لدينا كلها تقريبًا بيضاء، لأن الأشخاص الملونين لا يتقدمون بطلبات، تجنب اللغة العرقية المباشرة واستخدام مصطلحات مشفّرة عرقيًا مثل: أحياء خطرة، أحياء جيدة، تبرير اللامساواة بين البيض والملونين بأسباب أخرى غير العنصريّة.

إن الانحياز العرقي هو شعورٌ لا واعٍ إلى حدٍّ كبير، وهنا يكمن التحدي الأعمق؛ ومن هنا يأتي الموقف الدفاعي الذي ينجم عن أي تلميح بالانحياز العرقي. وهذا الموقف الدفاعي ليس إلا هشاشة بيضاء كلاسيكية؛ لأنه يحمي تحيّز البيض، وفي الوقت نفسه يؤكد على هويّتهم المنفتحة. تقول الكاتبة وهي أمريكية بيضاء: «نعم، من المقلق والمزعج أن نواجه جانبًا لا نحبّه من أنفسنا، لكن لا يمكننا تغيير ما نرفض رؤيته... يفترض البيض افتراضًا خاطئًا، وهو لا يمكن أن نكون طيبين ونشارك في العنصرية في آن واحد، وهذا الافتراض الخاطئ يجعلهم يلقون الكلام على عواهنه عند التحدث

مع السود أو يحجبهم عن رؤية أخطائهم العنصرية، أو قبول مراجعتها بعقل منفتح». اهـ النقل بتصرف واختصار.

الهشاشة البيضاء وقواعد الحوار

تتبنى الهشاشة البيضاء قواعد تجعلها أساسًا للحوار المتحضّر، الذي يحفظ للتقدّميِّ الأبيض حقه في عدم الوصم أو الاتهام بالعنصرية؛ من أهم هذه القواعد، قاعدة الاحترام، الإشكال أن ما يشعر البيض أنه احترام، لا يخلق بيئة محترمة للملونين: «على سبيل المثال، عادة ما يعرّف البيض البيئة المحترمة بأنها بيئة بلا صراع، وخالية من التعبير عن مشاعر قويّة، وتخلو من المواجهة مع التنميطات العنصريّة، وتركّز في نوايا "المتحدّث" أكثر من تأثير أفعاله على الآخرين». لكن مثل هذا الجو هو ما يخلق بيئة زائفة تتمحور حول المعايير البيضاء، وبالتالي فإنها بيئة معادية للملونين.

لا تأخذ هذه القواعد في الحسبان علاقات القوة غير المتكافئة، وهي ترسّخ الوضع العرقي الراهن: (مركزية البيض، والهيمنة، والبراءة المعلنة).

تقول الكاتبة: إن تجاهل المُرسِل (المتحدّث) والتركيز على الرسالة مهارة متقدّمة وتصعب ممارستها؛ وبخاصة إذا جاء إلينا شخص بنبرة المتفوّق أخلاقيًا. حق «اللطف» لا ينبغي أن يزاحم حق «الوضوح» في تسمية العنصرية ومواجهتها، والتركيز على «اللطف»، وجعله مقدّما على: «الوضوح» في تسمية الفعل العنصري المراوغ يحمي الهشاشة البيضاء ولا يعالجها.

ينشأ البيض في المجتمع الغربي ضمن نظرة تفوّق «بيضاء» إلى العالم، وهي حجر الأساس للمجتمع الأمريكي ومؤسساته، نعم يقول البيض التقدميون إن الجميع متساوون، ويؤكدون على قيمة التنوع، لكن هذا الحديث لا ينفذ إلى العمق، ولا يقوى على تجنّب المعتقدات الباطنة بتفوق البيض والتي تدعمها وترسخها سياسات الدولة.

إن الشجاعة في التعرّف على الجوانب الخفيّة للعنصرية والتي تتجلّى في التصرّفات والأحاديث المراوغة، وتدريب البيض أنفسهم على الصبر على الصعوبة النفسية في تخطي ميراث نفسي واجتماعي متجذر وملتبس هو أمر محرّر، ويسمح لهم بالتركيز في كيف تتجلى العنصرية في سلوكهم، وليس فيما إذا كانوا عنصريين حقا؟

«إن لصاحب الحق مقالا»

الكتاب هو رحلة جادّة في تعلّم كيف تكون عادلًا، ورفع الوهم المتعلق بأن الأمر سهل لا تعقيد فيه، ودرء ما قد يشتبه على بعضنا من أن اللطف وحده كافٍ في مسألة التحقق بخلق النظر إلى الآخر بعين المساواة. أو أن التدرّع بالكلمات التي تتبرأ من التمييز العنصري أو الذكوري أو الطبقي كافٍ في تحقيق العدالة، وصياغة وعي جمعي جديد يساوي بين الناس ولا يفرّق بينهم.

لقد وجدت أني استدعي النموذج المعرفي الذي جاء به الإسلام في ثنايا المسائل الأخلاقية التي يفصّلها الكتاب، وأعيد التفكير تعمّقًا وتدبّرًا ومقابلة، ووجدت أن المشترك الأخلاقي غالب في التفاصيل، كما أنه متحد في الفكرة العامة وهي المساواة بين الناس. ومن المسائل التي تتوافق مع النموذج المعرفي الذي جاء به الإسلام ما أكدت عليه الكاتبة روبن ديانجلو من أهمية قبول البيض للمراجعة الأخلاقية في تعاملاتهم مع السود، وأن تحمّل المسؤولية الأخلاقية يقتضي التركيز على تصحيح المواقف العنصرية وليس الانشغال بدرء تهمة الخطأ العنصري بما يقتضيه من شعور بالخزي.

يخلق النموذج المعرفي في الإسلام سياقًا من الدعم الأخلاقي للمطالبة بالحقوق، ومراعاة حال صاحب الحق، بما يجعل ميزان العدالة مستقرًا، فـ «إن لصاحب الحق مقالًا» كما ورد في الحديث الصحيح، ولكأن إهدار هذه المراعاة فيه ترسيخ لإهدار الحقوق، وتبرير مراوغ يؤول إلى التشويش على صاحب الحق.

وفي عالمنا المسلم، هشاشات أخلاقية تحتاج إلى وقفة صادقة، ومن ذلك التشنج من بعض العقلاء حيال الدعوة إلى المراجعة الجادّة لتجليات الاستعلاء الذكوري أو الطبقي في الثقافة الاجتماعية؛ بسبب الالتباس المفاهيمي، وسأضرب مثالين لهذا الالتباس: أحدهما: التباس القوامة بالتسلط؛ والثاني: انتقال شرط كفاءة النسب في الزواج من كونه وسيلة إلى تحقيق السكن والاستقرار بين الزوجين إلى مقصد يطلب لذاته.

وهذا التشنّج لا يقتصر على الرجال فحسب، بل تشترك معهم فيه نساء، وقد جمعهم التصور الملتبس للمفاهيم وتوهّم أن مراجعة هذا التصوّر هو محادّة للدين. ليس مقصودي هنا هو الإدانة الأخلاقية، وإنما الدعوة إلى الإنصات الجاد إلى البحث الفقهي التجديدي المرتكز على منهج أهل العلم.

ما يحدث الآن في مواجهة البحث الفقهي التجديدي هو نوع من الهشاشة الأخلاقية بتعبير روبن ديانجلو، وهو وفقا لأخلاقنا الدينيّة تقصير من الرافضين للتجديد في التعرّف على العوائق النفسية التي تحول بينهم وبين مراجعة تصوّراتهم وتحريرها، وحجب للعقل والقلب عن سماع حجة أهل التجديد -المنضبط بضوابط أهل الاجتهاد- وعدّ كلامهم عن الظلم مشوّشا - في أحسن وصف-.

---

* باحثة في شئون المرأة والأسرة.

(١) حاز الفيلم على جائزة الأوسكار(٢٠٢٤م) عن أفضل سيناريو مقتبس. والفيلم من تأليف الكاتب الأمريكي بيرسيفال إيفريت جيمس، وقد اقتبس من رواية لنفس الكاتب، والفيلم من إنتاج ستيفن سيلبرج، وإخراج: كورد جيفرسون، وبطولة: جيفري رايت.

«الأقصوصة»..
محاولةٌ أخيرةٌ لإرساء القواعد، ووضوح الجنس الأدبي

■ كاظم الخليفة*

الأجناس الأدبية - ومنذ أن أرسى أفلاطون، وبعده أرسطو، تقليدًا فلسفيًا يفترض أن من مهمات «المفكر» تحديدها وتنظيمها ثم تبويبها - والساحة الأدبية لم تخل يومًا من التجاذبات بين الفيلسوف والأديب؛ ذلك قبل بروز الناقد الأدبي ومشاركتهما الرأي والقرار.

والنقد الأدبي بدوره لم يسلم تمامًا من شبهة تأثر مقولاته ومنظومته النقدية بالفلسفة؛ بل بمقدار «ما ينحو النقد إلى أن يكون "علميًا" أكثر؛ فإنَّ عليه أن يكون فلسفيًا أكثر».

هذا ما يقر به الناقد الأدبي الفرنسي المعاصر كال ديموليي، في كتابه «الأدب والفلسفة، بهجة المعرفة في الأدب». ويبرّر مقولته السالفة: بأننا حتى لو حصرنا التحليل في حقل محدود وفي مفاهيم تقنية مثل مفاهيم اللسانيات، فإننا لن نستطيع استعمالها بطريقة عملية دون التساؤل عن طبيعة اللغة، والفرق بينها وبين اللسان، والكلمة، والخطاب، وتعريفات مثل هذه تُدخل في الممارسة فكرة الذات وكذلك علاقتها بغيرها وبالعالم؛ إنها تابعة إذًا للفلسفة.

لهذا، يلاحظ ديموليي أن كل نقد أدبي يجعل من واجبه أن يؤسس تأويلاته فلسفيًا، وإنه يبحث عن شرعيته في المنظومات الشعرية الكبرى المنتسبة إلى الماضي. وبما أن كل فلسفة ليست سوى هامش مطول جدًا في أسفل صفحات

نصوص أفلاطون، فإن النقد الحديث يمكن أن يبدو شبيهًا بتكرار طويل لشعرية أرسطو، تلك الشعرية التي يجب أن نعود إليها دومًا لتعديل أو صياغة أي مفهوم نقدي، وذلك مهما يكن نوعه.

فعلى ضوء هذا التقديم والاعتراف من قبل الناقد الفرنسي ديموليي عن ارتباط الأدب بالفلسفة، يتناول في فصول كتابه المعنية بتقعيدات الأجناس الأدبية، وعن مدى سلطة تأثرها بتنظيرات أفلاطون وأرسطو، وعن «هاجس النقاد لمنح الأجناس الأدبية الشرعية الفلسفية»، كما هو حاصل في أعمال الناقدين نورثروب فراي وتدوروف.

لذا، يحرص ناقدنا ديموليي عند تناوله لجنس «الأقصوصة»، اتباع «تحديدًا لا يكون مثاليًا، ولا يكون تابعًا لمقولات أرسطو»، أي يبتعد عن مفهومي «المحاكاة» و«التمثيل».

إعادة نظر دائمة..!

بداية، يتأسف ديموليي على كون الأقصوصة جنس صغير ومتروك، لا يعادله سوى استمرار النقاد والمنظرين في التساؤل عن جنسها؛ بل إلى إنكار وجودها، كما هو موقف الناقد اللساني «إتيمبل»؛ عند رفضه كل تعريف قائم على عناصر حقيقية مثل «القصر»، أو على عناصر تقنية مثل «السقوط»، أو

كاظم الخليفة

عناصر متصلة بالموضوع أو المحتوى مثل سمة «الإدهاش» ؛ إذ إن هذه العناصر في مجملها تشكّل قوام الأقصوصة، كما هو متعارف عليها. وفي معرض دفاعه عن الأقصوصة يرى ديموليي، أن هذا الأثر الأدبي ذاته لا يكتسب تفرّده إلا بما يخرقه من قواعد الجنس الأدبي، باعتبار أنه يخيّب الانتظار أو يفاجئ صاحب ذلك الانتظار. فعدم استقرار الأقصوصة، هو الذي يجعلها تذوب في صرامة شكل أدبي إنشائي قصير، لكن شفرته بالغة التعقد. وإن عدم استقرارها يجبرها على إعادة نظر دائمة وعلى التساؤل عن ذاتها، وعن جنسها؛ أي بعبارة أخرى فإن عدم استقرار الأقصوصة يجبرها على أن تجعل من مسألة الحدث موضوعها وشكلها. والواقع، حسب ما كتب دولوز في كتابه «منطق المعنى». «أن الحدث

الخالص هو حكاية وأقصوصة، ولم يتم أبدًا التعبير عنه فعليًا في الواقع.

أما من جهة التعريف، فيتبنى تعريف «غوته» لها، كون الأقصوصة «تقص حدثًا لم يسبق حصوله، وقد حصل فعلًا»، ويعززه بنظرة دولوز عنها والتي جعلت منها شكل السر: «جوهر الأقصوصة بصفتها جنسًا أدبيًا ليس من العسير جدًا تحديده: توجد الأقصوصة كلما كان كل شيء منظمًا حول السؤال التالي: «ما الذي حدث؟ ما الذي يمكن أن يكون حصل فعلًا؟».

فالحدث كما عرفه دولوز، إنما يحصل في الحد الفاصل بين مجموعتين، أي بين مجموعة الكلمات ومجموعة الأجساد مثلًا، إنه واقع في نقطة «التمفصل بين اختلافهما». ووجود الأقصوصة يقتضي على الأقل وجود مجموعتين: مجموعة شخصية، هي المجموعة المتمثلة في المادة المقولة (الواردة بلسان الراوي)، وفي النادرة، وكذلك في الشخصيات. والمجموعة الثانية غير شخصية، وهي تتمثل في بروز تفردات سابقة للفرديات، وهي غفل من الأسماء، كما أنها دائمة الانتقال من حيث مواضعها، وهذه التفردات هي التي ترسم «الحقل المتعالي» للحدث. ويمكن أن تطلق عبارة «اللمسة» على نقطة التلاقي أو موضوع الصدى المتبادل بين هاتين المجموعتين.

فمن «الحدث» إلى «اللمسة» ثم إلى «موسيقى اللمسة» يمضي الناقد ديموليي في استكشاف جوانب الأقصوصة الجمالي والتعبيري؛ فهو يشرح معنى الموسيقى بإعادة نسبة الأقصوصة إلى الجنس الأدبي الشفوي، والذي يمكن أن يعود أصله إلى الشعراء المنشدين الجوالين في القرون الوسطى؛ لكنها، كما يقول، تمثل رغم ذلك الجنس الأدبي بامتياز في المعنى الحديث للعبارة. فالأقصوصة هي التي أدخلت الصوت إلى الأدب، ذلك حسب رؤية الكاتب الأمريكي فرانك أوكنر؛ إذ إن الأقصوصة «تعطي الصوت لمن لا حق لهم في الذكر، وأنها تعطي الكلمة للمغمورين، وللمطرودين، وللمنعزلين، وهي تتجاوز في قولها دراسة الطباع أو قص النادرة إلى سماع الجرس الموجود في تلك الأصوات التي هي بكماء في العادة... إنه الصوت الأبرز المتواصل الذي مهمته التعبير عن وحدة الصوت الذي للحدث، وذلك بتحويل الصوت الحي الذي ينقل الأخبار في عالم الحياة إلى تعبير كتابي يكون أدبيًا في عالم الأدب».

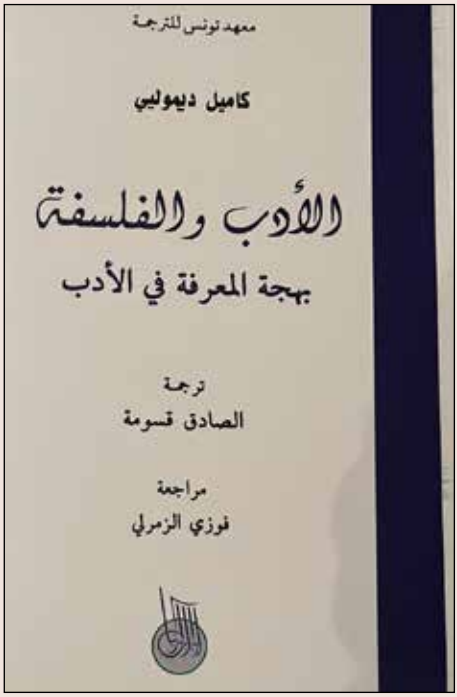
صوت أبيض للأحياء والأموات..!

إن الأقصوصة، يعقب ديموليي، هي الجنس الأدبي الذي يتميز عن غيره أساسًا بكونه الجنس الذي فيه يتخذ هذا التأثير الذي للصوت الفردي على الشخصيات معناه، وذلك عندما يتكلم يكون محايدًا. ثم يقتبس من بلانشو عباراته التالية:

«في فضاء القصة المحايد يقع حاملو الكلمات، والذوات التي تقوم بالفعل؛ أي أولئك الذين يقومون في الماضي مقام الشخصيات في علاقة عدم تماهٍ مع ذواتهم». لذا، يجب على الأقصوصة أكثر مما يجب على الرواية أن تُسمع هذا الصوت السردي الذي يوحّد جميع الأصوات وجميع الحكايات، ولكن بوساطة المسافة التي يتخذها هذا الصوت إزاء كل شيء، وبفضل حياده يجعل نفسه موضع الصدى لجميع ضروب الرنين، ومكان التقاء وازدواج خط التشقق الذي يجعل الأحياء يتكلمون، ويعطي الكلمة أيضًا لهمهمة الموتى الصامتة. صوت أبيض يمكن أن يكون هو ذاته للأحياء والأموات جميعًا، ويتيح فرصة للتعبير عما هو جوهري من خلال ما هو مألوف أو جزئي على النحو المعروف في الشعر الياباني بالشكل الإنشائي القصير ذي الشفرة المعقدة (قصائد الهايكو).

تبدو وكأنها صنعت من لا شيء..!

أما من ناحية الشكل القصير للأقصوصة، فهو ليس سوى شكل السؤال الذي يطرحه المعنى ذاته. فهذا هو الحد الذي تنحو الأقصوصة نحوه، فذلك هو حدها الجوهري، وذلك هو انتصارها. ومن انتصارها أيضًا، أن تبدو وكأنها صنعت من لا شيء، إلا من لحظات، أو من حركة، أو من بصيصٍ تعزله أو تستخرجه أو تبرزه أو تملأه بالمعنى وبالانفعال الحاد.



أخيرًا، يرى ناقد الأدب الفرنسي كال ديموليي، أن لأي مقاربة فلسفية معينة، القدرة على ملامسة أدق للحدث في الأدب؛ وذلك عندما تكون أكثر المفاهيم «تعاليًا»؛ عبارة عن تجليات لتجارب أدبية (أو لتجارب حياة). فتعمل هذه المقاربة على الإنشاء المفهومي، واستعادة الكلمات، وتنقب كذلك عن القوى الموجودة في النصوص ذاتها، بحيث يمكن أن تكون المقاربة الفلسفية أيضًا هي المقاربة الأكثر أدبية.

* ناقد وباحث سعودي.

تياراتُ المسرح السعوديّ:
من «الظالم لنفسه» إلى «زرقاء اليمامة»

■ رفقة أومزدي*

ينطوي تحت أي ظاهرة أدبية نسق من التيارات، أي مجموعة من الاتجاهات الممتلكة آليات مختلفة في طريقة تعاملها مع الظاهرة الأدبية وبلورتها؛ فهي من جهة تتعالق مع الظاهرة الأدبية في نسقها العام وسماتها الكلية، ومن جهة ثانية تتباين بين بعضها بعضًا في تفاصيل دقيقة ومؤثّرة.

ووعي التيارات الحاضرة ضمن ظاهرة أدبية محددة هو خطوة محورية لفهم هذه الظاهرة، وإدراك تنوعاتها الفنية والموضوعاتية. وانطلاقا من ذلك، سنقف عند أبرز تيارات المسرح السعودي، موضحين خصوصية كلّ تيار من هذه التيارات، وتاريخ ظهوره، ودوره في الفن المسرحي في كلّيته.

أولا: من التيار الاجتماعي إلى التيار النخبوي

يُقصد بالتيار المسرحي الاجتماعي ذلك النسق من المسرحيات التي تطرح القضايا الاجتماعية بآليات مختلفة، فتلامس السياق الاجتماعي بإشكالاته من جهة، وتتعالق مع الجمهور المتأثر بالقضايا الاجتماعية من جهة أخرى.

ولا نكاد نجانب الحقيقة بشيء، إذا ما ذهبنا إلى أنّ التيار الاجتماعي هو التيار المحوري في المسرح السعودي، فهذا المسرح من لحظة تبلوره ونشأته وهو يتناول القضايا الاجتماعية بآليات مسرحية فنية، ومن أبرز المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي في تلك الفترة، أي فترة التأسيس والنشأة: مسرحية «حقائق وأحلام» لحبيب بخش، ومسرحية «الهجرة» لأحمد عبدالغفور عطار، ومسرحية «العم سحتوت» لعبدالله عبدالجبار.

وفي حقبة الثمانينيات، بدا ناصر

عبدالله العبدالجبار

القصبي ورفاقه منشغلين بالتغيّرات الاجتماعية والتفاوت الطبقي الذي زحف إلى المجتمع بصورة واضحة، وظهر في مساعي الزواج التي لا تُكلل بالنجاح، لتباين الخلفيات الاجتماعية والاقتصادية؛ كما في مسرحية «أحلام سلوم» التي طرحت قضية شاب متفائل، مقبل على الحياة كمعظم الشباب، لكنه يفشل في حبه، بسبب أحواله المادية التي لا تسمح له بتحقيق أحلامه.

بعد ذلك بعام، في ١٩٨٦م، اتخذ القصبي والمسرح السعودي خطوة إضافية في طريق نقد البيروقراطية، والتناول الإعلامي للمشاريع الكبيرة، حين عادت المجموعة نفسها التي قدّمت «أحلام سلوم» إلى خشبة المسرح من باب «عويس التاسع عشر»، التي أدى فيها القصبي دور «القهوجي» عيسى، معدّ المشروبات في إدارة حكومية، فتتاح له فرصة أن يصبح مديرًا ليوم واحد، يوم يتعرف فيه عن قرب بمختلف مكاتب الإدارة ومسييريها، تملق بعض الموظفين والنفاق الاجتماعي الممارس، وغيرها من المشاهد الاجتماعية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ المسرح الاجتماعي السعودي تراجع ليتصدر المسرح النخبوي، والمسرحي النخبوي ذلك النوع من المسرحيات المُستهدفة الطبقة النخبوية أو الطبقة المثقفة في المجتمع، والمُتسمة بالتركيز على القضايا الاجتماعية والسياسية المعقدة والمتعلقة بالطبقات الاجتماعية النخبوية، والمتميزة باللغة المعقدة والأسلوب الأدبي الرفيع. وذلك يعود لعوامل عدّة:

- عدم قدرة المسرح على تحقيق انتشار جماهيري واسع.
- عزوف المواهب المسرحية عن العمل لقلة المردود المادي.
- اتجاه أغلب المسرحيين نحو التلفاز.
- نفوذ بعض الآراء الفقهية المتعلقة بالموسيقى، ما أثر في المستوى الفني للأعمال المسرحية.
- غياب البنية التحتية، فمسارح الجامعات والأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون ذات تجهيزات غير مواكبة لما يتطلبه المسرح المعاصر.

ومن أبرز المسرحيات النخبوية السعودية، مسرحية «حكاية البدو»، وتدور حول قصة حب بين شاب وفتاة من قبيلتين بدويتين متنافستين، وتعكس التحديات الاجتماعية والثقافية التي تواجههم. و«المرأة الثانية»، تتناول قصة امرأة تعيش في مجتمع محافظ يعاني من تحيزات جنسية، وتسعى للتحرر وتحقيق ذاتها في ظل تقاليد محافظة. و«الموت الأبدي» تتناول قصة شاب يواجه تحديات نفسية وفلسفية بعد فقدانه لأحد أفراد عائلته، وتسلط الضوء على معاناة الحزن والخسارة. و«المواجهة»، تروي

قصة صراع بين شخصيتين مختلفتين في المجتمع السعودي، وتسلط الضوء على التناقضات الاجتماعية والثقافية.

ثانيا: التيار التجريبي في المسرح السعودي

يراد بالتجريب: تجاوز ما هو قائم من أشكال مسرحية على صعيدي البنية والرؤية، لتقديم صيغة مسرحية جديدة، تنطلق من الصيغة القائمة وتتجاوزها.

وعلى الصعيد السعودي، لم يعرف السعوديون المسرح التجريبي قبل عام ١٩٨٩م، ففي هذا العام، ظهرت مسرحية «عويس التاسع عشر» من تأليف راشد الشمراني وإخراج عامر الحمود، وعُرضت في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الثانية. ومنذ ذلك الوقت أضحى المسرح التجريبي غاية للمسرحيين السعوديين، الباحثين عن المشاركات الخارجية في المهرجانات المسرحية التي طُبعت على الأغلب بهذا الشكل المسرحي الجديد.

وممن خاض مضمار المسرح التجريبي في المملكة العربية السعودية ورشة الطائف المسرحية التي تأسست في عام ١٩٩٣م، وقد اهتمت هذه الورشة على صعيد التجريب باجتراح مقترحات سينوغرافية في عروضها، وذلك عن طريق التلاعب بانتباه الجمهور من خلال التقنيات الحديثة، القائمة على مزج الصوت والصورة والحركة والإضاءة، ما أهّل هذه الفرقة لتكون من أهم الفرق على مستوى المملكة.

وممن ظهر في مجال التجريب المسرحي في السعودية فرع جمعية الثقافة والفنون في الدمام، إذ قدّم مسرحيات تجريبية

راشد الشمراني

مهمّة، ولا سيما تلك التي أخرجها المصري جمال قاسم «اللاعبون، تراجيع، الملقن».

كما لا يمكن أن ننكر أهمية التجارب المسرحية المتفرقة للمخرجين الشباب الذين أوغلوا أعمق في فهم التجريب، مثل: شادي عاشور، وعقيل خميس، وسلطان الغامدي، وغيرهم.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ المسرح التجريبي لم يكن مستساغا عند عموم جمهور المسرح السعودي، الذي تربت ذائقته على المسرح الجماهيري أو الكوميدي، فغدا أي خروج عن هذا النموذج هو خروج عن المسرح بمفهومهم الخاص.

ثالثا: تيار المسرح الشعري

التيار المسرحي الشعري ذلك النمط من المسرحيات المتميزة بكون نصها مكتوبا بشكل شعري، أي باستخدام القوافي والإيقاعات الشعرية والتصوير الجمالي والمفردات الشاعرية، ما يضفي على النص المسرحي جاذبية خاصة.

وظهر تيار المسرح الشعري في المملكة

العربية السعودية على يد مجموعة من الشعراء والمثقفين الذين استخدموا الشعر في صياغة النصوص المسرحية، متناولين مواضيع اجتماعية وثقافية مهمّة.

ومن أبرز من لمع نجمه في المسرح الشعري الشاعر الكبير حسين سراج في رائعته الشهيرة «غرام ولادة». في حين حاز فؤاد الخطيب قصب السبق في الشعر المسرحي فأصدر مسرحية شعرية عام ١٩٣١م بعنوان «فتح الاندلس»، كما مارس ثلة من الشعراء الشعر المسرحي على استحياء وبنفس قصير، وأبرز من نظم فيه الشعراء: أحمد قنديل، ومحمد سعيد الخنيزي، وسعد البواردي، وفؤاد شاكر، وعبد السلام حافظ، وحسن قرشي.

أما في مطلع التسعينيات الميلادية من القرن العشرين فقد أصدر الشاعر علي آل عمر عسيري مسرحية شعرية بعنوان «صابر»، وهي آخر عمل شعري ممسرح لأديب وشاعر سعودي.

رابعا: التيار الكوميدي في المسرح السعودي

يُقصد بالتيار المسرحي الكوميدي ذلك النسق من المسرحيات الهادفة إلى إثارة الضحك والفكاهة لدى الجمهور، إذ يعبّر هذا التيار المسرحي عن القضايا الاجتماعية بطريقة مرحة وفكاهية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أنّ إطلاقنا لمصطلح المسرح الكوميدي على التيار الذي يعلي من سمة الفكاهة في النص المسرحي لا يعني بحال من الأحوال تهميش السمات الأخرى الحاضرة نصيًا، فالفكاهة تتعالق مع عناصر نصية بنيوية مختلفة ضمن

أحمد قنديل

النص المسرحي، وعلو حضورها يجعل هذا النص منتميًا للتيار المسرحي الكوميدي، من دون تهميش السمات النصية الأخرى.

وقد ظهر التيار المسرحي الكوميدي في المملكة العربية السعودية، إذ برزت مجموعات مسرحية تقدم عروضًا مسرحية كوميدية تعكس الثقافة والمجتمع السعودي، فقد كتب إبراهيم الحمدان عدة نصوص مسرحية، بدأها بمسرحية اجتماعية هزلية بعنوان «قطار الحظ»، استعمل فيها العامية، كما كتب أيضا مسرحية «المهابيل»، وهي كوميديا اجتماعية ساخرة.

وختامًا، تنوّعت تيارات المسرح السعودي وتمايزت فيما بينها، ما يحيل في وجه من وجوهه إلى غنى الظاهرة المسرحية السعودية موضوعاتيًا وفنيًا وانتهاجها لآليات مختلفة في تناولها للتيمة المسرحية المحورية.

---

* كاتبة ومترجمة – المغرب.

حط الرِحال تحت شجرةِ الكلام

■ محمد علي حسن الجفري*

-١-

اقتحم الشرطي الشقة بعد أن كسر بابها برصاصة من مسدسه، وتمكّن من القبض على أحد المجرمين بينما هرب اثنان.

هكذا، ينبغي أن تكون الرواية إن كنت تريد فن الكتابة. وعلى رأي كاتب إيرلندي عليك أن تمسك بتلابيب القارئ من الفقرة الأولى دون أن تتلكأ بالقول: لا أدري إن كان يهمك ما سأحكيه لك أم لا .

قال برناردشو: "ادخل إلى الموضوع مباشرة" . وقال: قد يكون الذي استهل الكلام ب "لا أدري" عنده قصة أفضل من قصة اقتحام الشرطة للشقة لكن الكاتب عليه أن يتقن استهلال الرواية أو القصة. ولا يشتت ذهن القارئ بكلام لا فائدة منه ولا دخل له بالرواية.

قال الشاعر:

لا خير في حشو الكلام
إذا اهتديت إلى صوابه

-٢-

في كتيب "دواء المعلول" عن الرسول صلى الله عليه وسلم للحبيب محمد بن أحمد الشاطري رحمه الله انتهج المؤلف طريقة مبتكرة في كتابة السيرة النبوية وهي أن يكون الكتيب كله بحروف مهملة أي بالحروف التي لا نقط فيها. لكن لا بد له من أن يبدأ بالبسملة، فلما ظهر الكتيب كانت العبارة الأولى كما يلي: اسم الله أول الكلام.

فمن أراد أن يكون كاتبا أي من المشتغلين بصناعة الكلام فلا مناص له من أن يبدأ بسم الله بالقراءة أولا ثم القراءة ثانيا ثم القراءة

عباس محمود العقاد

ثالثا. ومع القراءة الحفظ حتى يكون الدماغ عامرًا بذخيرة من المعرفة التي تنتظم تدريجيًا في مراحل التقدم البشري، كما قال تعالى: (ويعلمكم ما لم تكونوا تعلمون).

فعباس محمود العقاد مثلا الكاتب المصري العملاق ما كان يحمل سوى شهادة الابتدائية، ولكنه كان واسع القراءة عميق القراءة. وقد قرأت أنه استوعب في قراءاته سبعين ألف كتاب. فتجد له كتبًا عن العبقريات الإسلامية أبي بكر وعمر وعثمان وعليّ رضي الله عنهم، كما ألف عدة كتب عن الشعراء، وله كتاب ليس بالخفيف بعنوان "يوميات"، وفيه يجيب عن أسئلة قدمت إليه. بل إن له كتابا بعنوان "إبليس". وقل مثل ذلك عن تلميذه أنيس منصور الذي كان له عمود يومي في جريدة الأهرام، وكان بعض الناس يشترون الجريدة ليطالعوا مقاله القصير. ولكن شتان ما بين العقاد وأنيس. وللعقاد كلمة في فن القراءة تعطيك فكرة عن الرجل الذي رحل عن دنيانا في ١٩٦٣م قال: "قراءة كتاب واحد ثلاث مرات أفضل من قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة". لقد كان هدف العقاد التحليل للأحداث والشخصيات بناء على المعلومات التي تحت يديه. أما هدف أنيس منصور فكان أن يستمتع القارئ بما يقرأ، أما المعلومات فلها المحل الثاني في إنتاجه. وقد عاصرهما عبدالرحمن الشرقاوي والدكتور مصطفى محمود اللذين جمعا بين الطريقين في الأسلوب..

المثابرة هي مفتاح أي عمل. حتى لو كنت حدادًا أو نجارًا أو خياطا فلا بد من التعب والمثابرة والممارسة. الموهبة لا تكفي فيما عدا النبوة. وقد اختتمت النبوة. قال البرهان اللقاني:

ولم تكن نبوة مكتسبة
ولو رقى في الخير أعلى عقبة

وحتى سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، بدأ الوحي إليه بدخول جبريل عليه السلام عليه، في غار حراء وقال له: " اقرأ". ومع هذه الكلمة ضغطه، ثم أطلقه، ثم كرّر له القول: "اقرأ" ثم ضغطه، ثم أطلقه، ثم قال له للمرة الثالثة:"اقرأ" قال عليه السلام في إحدى الروايات "فغطّني حتى ظننت أنه الموت".

فمن شاء الصعود إلى الدرجات العليا في أي فن فإن القراءة هي السلّم. صحيح أن سالم بن محفوظ مثلا أسس البنك الأهلي التجاري بجدة وهو أمي، والمعلم محمد بن لادن شق طريق الهَدا بين مكة المكرمة والطائف وهو أمي، لكن هؤلاء

نـوادر، والـنـادر لا حكم لـه. فالموهبة وحدها لا تكفي. بل لا بد من القراءة الدؤوب في المصادر المفيدة في أي علم أو فن، فيما عدا كرة القدم أو تنس الطاولة أو الشطرنج. لأن الرياضة الجسمانية العضلية لا تحتاج لقراءة -من وجهة نظري- والله أعلم.

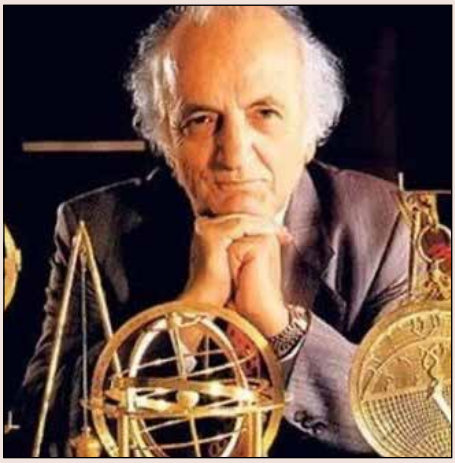
حتى الكتّاب الروائيون الذين عاشوا في الخيال وابتكروا رواياتهم من خيالاتهم، لم يحققوا نجاحاتهم إلا بكثرة المطالعة لمن سبقهم. وفي كتاب ألف ليلة وليلة مثلا أو كليلة ودمنة أو غيرهما من الكتب الكلاسيكية ثراء خيالي معرفي رائع.

-٣-

فن الكتابة يحتاج إلى خلفية ثقافية عميقة واسعة عريضة. فؤاد سزكين العالم التركي قال إن أستاذه سأله كم تقرأ في اليوم قال: قلت له عشر ساعات. فقال له أستاذه لن تفلح. فمن بعد ذلك صار يقرأ سبع عشرة ساعة في اليوم، رحمه الله.

وواجهت ذات يوم حالة معاكسة. فقد قال لي أحد الصحفيين أنه أخذ إجازة من العمل مدة شهر وأنه سافر خلالها إلى جنوب شرقي آسيا. ثم قال متباهيا: وأبشرك أني لم أفتح كتابا طيلة هذا الشهر! لا حول ولا قوة إلا بالله.

الكاتب العربي لا بد له من غمسة غامرة في التفسير والحديث والسيرة والشعر؛ لأنه لا يستغني عن الحكمة في هذه العلوم. كيف يكون كاتبًا روائيًا وهو لم يطالع سورة يوسف، عليه السلام، وامتحانه على يد زليخا امرأة العزيز، وتقطيع أيدي العاشقات؛ أو سورة مريم حين أتت بعيسى عليه السلام رضيعًا أمام قومها؛ أو سورة القصص التي أبرزت جوانب جميلة من قصة النبي موسى حين أسعف فتاتين في مدين على غير معرفة سابقة ثم تزوج إحداهما بالمهر الضخم. بل سورة الأعراف وقصة آدم وحواء عليهما السلام، ناهيك عن سورة البقرة التي قال بعض المفسرين أن فيها ألف أمر،



فؤاد سزكين

وألف نهي، وألف حكم.

وكما أن كبار الكتّاب الإنجليز مثلًا لا يبلغون الاتقان في فن الكتابة دون أن يقرؤوا مسرحيات شكسبير أو أدب برنارد شو (وهو إيرلندي) فكذلك نحن لا نستطيع الوصول إلى الدرجات العالية دون تضلع من القرآن الكريم والحديث الشريف. وقل مثل ذلك عن الشعر العربي وفرسانه، من حسان بن ثابت، والمتنبي، إلى أحمد شوقي، وعمر أبوريشة. ولسنا نقول حفظ القرآن أو الحديث أو الدواوين الشعرية لكن التبحر في قراءتها يرفع من مستوى الكاتب. ومن بعد ذلك القراءة في التاريخ والأدب والثقافة العامة.

إن القراءة الواسعة تعني تخصيص وقت يومي لها. د. فؤاد سزكين حدد لنفسه ١٧ ساعة يوميا ومن ذا الذي يطيق ذلك؟ ولكن ربع هذا الوقت يُعدُّ مكسبًا جيدًا. وقد قرأت فيما قرأت أن الدكتور محمود محمد شاكر العلامة المصري الكبير قرأ كتاب لسان العرب كاملا. وهذه همّة تتقاصر دونها هِمّتي وهِمّة الأجيال القادمة إلا فيما ندر.

وربما كان كتاب لسان العرب وهو يزيد عن عشرة مجلدات مرجعًا في اللغة والثقافة العربية. ويصعب على أمثالنا أن نمخر بقواربنا فيه. لكن لعل كتب محمد الخضر حسين "نور اليقين" في

السيرة النبوية و"محاضرات في الدولة الأموية" و"محاضرات في الدولة العباسية" ثم كتب الدكتور أحمد أمين "فجر الإسلام" و"ضحى الإسلام" و"ظهر الإسلام" و"يوم الإسلام" تفتح شهية الراغب في دورة ثقافية، وكذلك كتاب "في منزل الوحي" للدكتور محمد حسين هيكل، لا حسنين.

وفي الحديث النبوي مقدمة شرح صحيح مسلم للإمام النووي. وأما التفاسير فكثيرة بين موجز مثل الجلالين، ومتوسط مثل النسفي، وواسع مثل التحرير والتنوير.

وفي الاقتصاد كتب الدكتور جلال أمين. وكتاب محمد باقر الصدر بعنوان "اقتصادنا" وفي السياسة كتاب "لمحات من تاريخ العالم" لجواهر لال نهرو، رئيس وزراء الهند قبل سبعين سنة، وكتاب محمد حسنين هيكل "زيارة جديدة للتاريخ". أما الفلسفة فإن الفلاسفة محتارون فيما يدرسون لكثرة الموضوعات الفلسفية وتشعبها. فأنا لا أعرف إلا كتابًا واحدًا للدكتور أحمد أمين هو "مبادئ الفلسفة". وفي الروايات "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل. وفي السيرة الشخصية كتاب "حياة في الإدارة" للدكتور غازي القصيبي.

-٤-

والكاتب يستفيد ممن سبقه في الفن الذي يكتب فيه وغاية المنى أن يلتقي بكاتب شهير يقتدي به. وقد سمع الدكتور القصيبي عن الشاعر الجداوي الفذ حمزة شحاتة، لكن شحاته توفي عام ١٩٧٢م فما كان من الدكتور القصيبي، وهو شاعر معتبر، إلا أن زار الأستاذ عبدالله خياط، رحم الله الجميع، في منزله وقال له حدثني عن الشاعر حمزة شحاته.

وإذا كنت ممن يريد الانخراط في مهنة الكتابة فاقرأ انتاج كبار الكتاب الذين سبقوك في الفن

د. غازي القصيبي

للاستفادة من طريقتهم. ثم اجتهد في تسجيل ما يجول في خاطرك أولًا بأول. اكتب ودوّن قصاصاتك الخاصة بك. كبار الكتاب مثل جهاد الخازن، أو عبدالحليم منتصر، أو فاروق لقمان، يفعلون ذلك. لا تتلكأ أو تكسل فإنك بعد أشهر أو سنة من التسجيل ستكون اجتمعت لديك ذخيرة تستند إليها في الكتابة. هذه القصاصات رصيد قوي، أما الذاكرة فليست مأمونة على الحفظ.

وختامًا أقول:

في الليلة التي كتبت فيها هذا المقال وقفت عند عبارة "لا أدري" التي استهان بها الكاتب الإيرلندي أعلاه. إذ وقعت في يدي مجلة "العربي" لشهر مايو ٢٠٢٤ وعلى صفحتها الأخيرة نشرت مقالة محمد المنسي قنديل وهو من جيل الروائيين ممن جاؤوا بعد نجيب محفوظ. وقد بدأ مقالته هكذا:

لا أدري من أي مادة جُبِل الجندي الإسرائيلي.

إذًا، من قال لا أدري أو قال لا أعلم فقد أفتى.

* مترجم/ ومتقاعد من مركز معلومات مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر/ بجدة.

كتبتُ لأعيشَ حياتٍ أُخرى تعيد لي دهشةَ الوجودِ الأُولى

■ صباح حمزة فارسي*

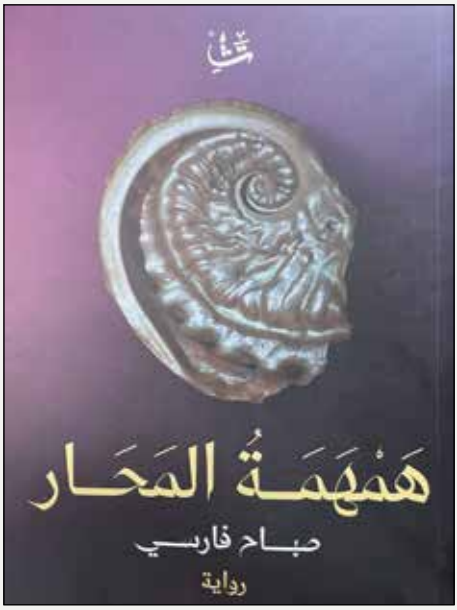
في ركن منزوٍ، في الغرفة العلوية بمنزلنا الطيني، جلست طفلة قليلة الكلام، لا تحب الحديث كثيرًا مع البشر، تُحِلُّ الحديث مع الدمى، تحكي لهن عن قصص، ويحكين لها عن خيالاتهن؛ وحين تعلمت القراءة وجدت في عوالم الحديقة الخضراء قصصًا تشبه ما يدور في رأسها، وعوالم تحاكي عالمها المتخيل؛ فأدخلت رأسها في الكتب، وقرأت كل كتاب استطاعت يدها أن تطاله؛ بدأت الحبو في عالم القراءة، ثم كانت قراءة النظرات والعبرات للمنفلوطي، ثم أمسكت بأول رواية وهي (تحت ظلال الزيزفون)؛ وهنا كبر في داخلها هدير غامض، لم تعرف كيف تحبسه بداخلها، هدير امتد حتى صار بركانًا. وتبادر في خاطرها سؤالٌ، هل يمكن أن تجعلنا القراءة نطير دون أجنحة؟

في فترة المراهقة، صارت تمسك بقلم الرصاص وبالورقة البيضاء، وأمست تكتب؛ هنا فتحت لها نافذة تستطيع عبرها أن تتنفس هواءً فيه طعم البحر ورائحة الحرية. وبدأت المحاولة الأولى، وأصبحت تتقمص شخصية زميلاتها، تكتب عن صديقاتها اللواتي همسن في أذنها «اكتبينا»، «اكتبي ليقرأ أحدهم قصتي»، «اكتبي نحن لا نكتب مثلك»، «كوني صوتنا»، توسّلوا لها «اكتبي، اكتبي»، رفيقاتها اللواتي ما تزال تحتفظ بدموعهن في صدرها، عندما قررت أن تخط سطرًا ليصبح لاحقًا رواية.

كنت تلك الطفلة، ولاحقًا التحقت بالجامعة لدراسة الأدب الإنجليزي؛ ولذلك في الكتابة أتكئ على ثقافتي في الأدب الإنجليزي تارة وعلى ذكرياتي الداخلية ممن التقيت بهن في معترك الحياة. واتخذت لي مكانا قصيا حيث أرى ولا أرى. مارست الكتابة دون النشر لردح

من الزمن، كتبت المقالات، والمذكرات، والقصة القصيرة باللغة الإنجليزية. كنت أكتب لأنني لا أجيد الصراخ أمام العالم، بل أبّدله بابتسامة لا تلبث أن تبهت؛ لأن في داخلي بركانًا متمردًا، متفرّدًا يبحث عن منفذ ليثور وليس ليخمد! كتبت لأعيش حيوات أخرى بداخل الحياة، أتقمّص فيها أدوارًا تشغلني، تعيد لي دهشة الوجود الأولى، أصيغ فلسفتي عن الوجود والأنا والآخر؛ أو الذات المتشظية، أصارع أشباحًا وأشباهًا للبشر، أعاني من الغربة بينما أكون مع الجميع، أبحث عن هوية تلمّني، وتدثّرني، وتجمع شتاتي في جملة أو رواية أو قصيدة تخصني وحدي. أكتب عنّي، وعنهن، وعن زمان مرّ بي، ابتعدت عنه ويقتلني الحنين إليه؛ زمن لا يتركني، يمشي معي حيثما كنت، يتملّكني كحمل ثقيل للغاية، أحمله وأسير وحدي؛ وحدها الكتابة تنقذني من كل الشتات.

كبرت الطفلة بداخلي وكبرنَ معي ومن حينها ومعي كل أولئك النسوة يصرخن في صدري،



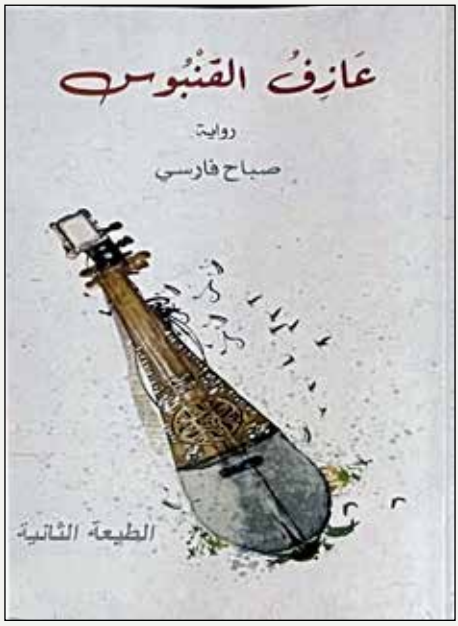
في كل محاولة للكتابة، بعضهن جعلني صديقة، مستشارة، حكيمة، ولقد كنت خالية اليدين إلا من تعاطفي معهن، أحبس دموعي بل أغص بها بينما أسمع القصص، لم يكن لديّ شيء أسدّ به رمقي ورمقهن سوى الكتابة، الكتابة تلك الحالة التي تبدو بريئة هيّنة ليّنة حتى تجلس أمام ورقة بيضاء تنظر لك بخبث، تتحداك أن تفصح وتفضح كل ما في صدرك! وحين أشرع بقذف ما بداخلي بقلم الرصاص تعرف الورقة تصميمي فترأف بحالي، ويستجيب القلم الرصاص لطلقات الكلمات ولا يتوقف، وذلك السر في الكتابة بالقلم الرصاص وخاصية السحر العجيب، فيسيل الرصاص على الورق ويرغي ويزبد، لا يتوقف تمامًا كالفكرة، كالدموع الجارية من قلمي عن أعينهن، كصرخة طفل لا تُكتم، كعرق رجل مسن، كتجاعيد تسيل وتسيل، لا يتوقف القلم حتى تنتهي الهجمة ويهدأ الهدير؛ حينها، أكتفي مؤقتًا. لم تكن الكتابة نزهة ذهبت إليها لوقت قصير قط؛ بل كانت رحلة شاقة امتدت لثلاثة أعوام في عازف القنبوس، وأربعة أعوام في همهمة المحار، وكل لحظة فيها عشتها مع شخصيات الروايات كانت تستحق؛ حتى تظهر الرواية بالشكل اللائق بالقارئ البسيط، والمتلقّي المحب للمتعة، والناقد الفاحص.

أما عن طريقتي في كتابة الرواية، ففي الواقع أعد ملفًا للفكرة وأقوم ببحث مكثف باللغة العربية والإنجليزية عما أود الكتابة عنه، سواء المكان، أو الزمان، والتاريخ المنوط بالأحداث. قبل الكتابة أُنَظِمُ أوراقي بحيث يكون لكل شخصية ملف خاص بها، يجسّد الشخصية وملامحها حتى أراها وتراني وأجعلها تحدثني عنها، ولنصل لما تريده الشخصية في نهاية

المطاف، أو قد لا نصل، تمامًا كما يحدث في الحياة الواقعية؛ يُعَدُّ الملف قبل البدء، وذلك لا يعني أنني لا أغيّر الملف، فلست متسلطة بالكلية، فقد أسمح للشخصية بالذهاب لمكان تتوق له ثم تعود لمجرى الأحداث، ولديّ استعداد على التغيير في بعض ملامح الشخصية بما يؤدّي الغرض، ويجعلني أمسك بخيوط الدمى، حتى تتقن الدور منذ كتابة السطر الأول والصعود للحبكة ثم النزول للنهاية؛ وأحيانًا تقاوم تلك الدمى وتضع نهاية لها، وقد تزعج المتلقّي تلك النهايات التي تأتي على عكس هوىً وقع في نفسه وهو يطالع الراوية.

أما عن التخطيط للهيكل العام والبنائي لكتابة الرواية، فهو مهم للغاية من وجهة نظري، والغرض منه الإمساك بالخطوط العريضة للرواية؛ لأن العمل قد يتطلب عدة أعوام، وقد ينشغل المرء في مشاغل الحياة؛ فعند العودة للعمل لا بد أن يكون هناك بناء واضح ومرجع يمكن العودة إليه حتى لا تتوه بداخل العمل وتجد أنك كرّرت حدثًا أو تركت فكرة عالقة دون التأكد منها، أو غفلت عن تاريخ معين، وبذلك تحدث ثغرة في السرد؛ لذلك تأتي أهمية التخطيط للبناء المعماري لروايتك، فالقارئ المتيقظ قد يسأل عن بعض النقاط التي قد تتوارد على فكره أثناء القراءة؛ لذا عليك أن تُحضّر الإجابة وتكون ناقدًا للعمل قبل عين القارئ، والتخطيط الجيد يضمن للروائي ذلك.

قبل الشروع في كتابة الرواية، فإنني أقوم بعمل خريطة ذهنية كبيرة على ورقة بيضاء جدارية، وكما هو معروف، تُستخدم الخرائط الذهنية لجمع الكثير من الأفكار في ورقة واحدة، وذلك ما أحتاج إليه، في المنتصف أضع الاسم المقترح للرواية، وعادة ما يكون من



كلمتين لا أكثر، وقد يكون قابلًا للتغيير. تتفرع الخريطة الذهنية لعدة فروع، بحيث يُرسم المكان وتفاصيل عنه، وتصوير لتلك التفاصيل، الزمن سواء كان في زمن قديم -كما في عازف القنبوس- في فترة معينة، أو ممتد -كما كان في همهمة المحار- عبر ثلاثة أجيال الشخصيات الأساسية، وقد تكون تلك الشخصيات موجودة على أرض الواقع. ومنها يتفرع الكثير من الفروع لكل شخصية، وفرع للشخصيات الثانوية وكيفية مشاركتها في الحبكة، فرع خاص.. الحبكة والأحداث التي تتتابع، فرع عن الموروث وما ينسجم مع الجو العام في الرواية؛ ففي عازف القنبوس، كانت هناك تقاليد معينة أوردت فيها، وكذلك في همهمة المحار هناك موروث عن مهنة صيد اللؤلؤ والأهازيج الخاصة بذلك. وهذا الجزء من التعالق بين الرواية والموروث يهمني للغاية؛ لأنه يربط القارئ بالمكان والزمان.

المكان في عازف القنبوس هو (قرية

الهجير) وهو مكان تخيّليّ، ولقد رسمته بدقة على الورق وفي مخيلتي، حتى أن القارئ سيجد له مثيلًا على أرض الواقع، وكذلك (جزيرة الدانة) هي مكان تخيّليّ، افتراضيّ، قد يجد المتلقي له مثيلًا في غرب المملكة أو في البحرين، أو الإمارات، أو قطر، أو أي مكان في العالم قد تتناسب البيئة المحيطة معه؛ إلا أنه يظل هنا وهناك. أما الزمن فهو مائع افتراضي، وقد يسيل ويتسرب كالرمل؛ ورغم كتابة بعض التواريخ في الرواية إلا إنه لا يوجد شيء ثابت بالمطلق في فضاء الرواية؛ فالمتلقي له حرية التخيّل والخيال والتحليق مع الشخوص كيفما كان.

أما عن المسودة، فالكتابة تكون في البداية بالقلم الرصاص على سطور الدفتر، ثم أعيد الكتابة على الحاسب الآلي، أقوم بالتعديل والحذف والإضافة. تأتي بعد ذلك مرحلة الطباعة الأولية. ثم قراءة العمل وتمزيق المزيد من الأوراق والتعديل والإضافة، ثم ترك الرواية لبعض الوقت والرجوع إليها بعد شهرين أو أكثر، والعمل عليها من جديد؛ لذلك، قد يتطلب العمل عددًا من السنوات، تمر كالبرق في صحبة الرفيق المحبب لقلبي، الكتابة.

كتابة الروايات هي محاولة لترتيب الأوراق أو ترتيب العالم الذي يبدو غائمًا في معظم حالاته؛ ومن ثَمَّ، تؤثر على حالتي وحالة الكثير من البشر ممن يرون العالم بعدسة مكبرة يبدو فيها مشوهًا، قبيحًا، بل ومتوحّشًا أحيانا.

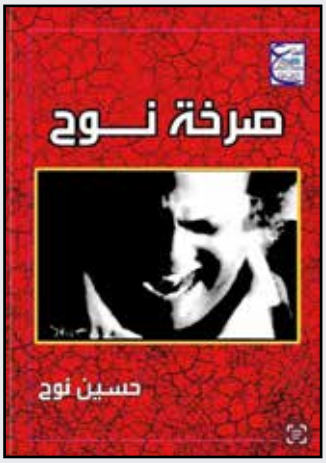
في الروايتين، كتبتُ المقاطع على شكل شذرات، بل اخترعت الشذرات كفصول متقاطعة متوازية مع تسلسل الأحداث المتنامية مع خط السرد، تساءل بعضهم لماذا كتبتها بذلك النهج، لماذا كتبت كأنها قصص قصيرة؟ وكلها تصب في الرواية؟ لماذا اخترت هذا الشكل؟ والحقيقة عندي إجابة واحدة وهي لماذا لا أكتبها كذلك؟ لماذا يفترض أن يكون للرواية شكلٌ معينُ أو قالبٌ ثابتٌ؟ مَن الذي يفترض القوالب والأشكال؟! أو بمعنى آخر لماذا تقيّد حريتي بشكل ما، وتضعني في قالب معين!؟

كتبت الرواية في ثمان وعشرين شذرة بعدد حروف اللغة العربية. تعددت العتبات للرواية فهناك الاسم للرواية، وهو العتبة الأولى، ثم الإهداء، ثم وضعت عنوانًا لكل شذرة للتواصل مع ذاتي أولًا، ثم الوصول لمتلقي العمل وتهيئته للشذرة التالية، وقد تكون عن شخصية معينة؛ ولقد تعمدت استخدام ومضة لا تتجاوز السطرين عند بداية الشذرة، وكل ومضة قد تكون مفتاحًا لحدث، مدخلًا لشخصية، رسالة للتأهب والدخول في الرواية وإشراكه في الوجع، المتعة، الألم من بداية الحكاية حتى آخر أطرافها.

كتبت تلك السردية وقد تضمّنت أشكالًا عديدة للسرد، منها السرد الدائري كما في عازف القنبوس، والعادي كما في همهمة المحار، مع لعبة التقديم والتأخير لبعض الأحداث أيضا. حضر الراوي العليم، الرسائل، المونولوج، تعدد الأصوات. كتبت بشاعرية غلّفت الحكاية بالحب، بالعنف، بالقسوة، بالفساد، سكبت المشاعر على الأحداث والأحداث على المشاعر، بينما حاولت وما أزال نسج روايات يُسمع من خلالها صوتي المبحوح وأصوات كثيرات وكثيرون ممن مروا بي في خضم الحياة.

---

* كاتبة سعودية.



صرخة نوح

(سيرة ذاتية عن المطرب محمد نوح)

المؤلف : حسين نوح.
الناشر : دار أخبار اليوم.
السنة : ٢٠٢٤.

▪ إعداد: طاهر البهي*

لعلها المرة الأولى التي يكتب فيها شقيق عن شقيقه الفنان في رحلة فنية وإنسانية، وإن لم تكن الأولى فهي من الحالات النادرة، يضاف إلى ذلك أن المؤلف هو نفسه مصمم الغلاف والمسؤول الفني عنه؛ لكونه فنان تشكيلي بارز. وقليلة هي الكتب التي تمسك بتلابيب القارئ منذ الصفحة الأولى بموضوعها الجاذب عن حياة الفنان الممثل والمطرب الراحل محمد نوح، ومسيرته.

يسرد المؤلف؛ استلهامًا من أشهر أغاني محمد نوح: مدد مدد/ شدي حيلك يا بلد، مجموعة من الصرخات على مدار فصول الكتاب جاءت كالتالي: صرخة حين مات الوالد وهو لا يزال طالبا، صرخة في نكسة ١٩٦٧ حزيران، صرخة محفزة للجنود، صرخة حين تم الاستيلاء على مسرحه، وصرخة طالبًا الموت في سلام.

ينقسم الكتاب إلى عدة فصول: يبدأها بفصل تحت عنوان "قررت أن أحكي" يتناول فيه دافعه لكتابة هذا المؤلف، ومن بين فصول الكتاب "شدي حيلك يا بلد"، ويختتم ببعض أقوال الكتاب مثل مفيد فوزي عن شقيقه، يتبعه بألبوم صور للفنان مع السادات، يوسف شاهين، فاتن حمامه، محمد حسنين هيكل، ونجيب محفوظ.

* كاتب – مصر.

النميمة

المؤلف : روزا فينتريلا **ترجمة:** إسلام فوزي.
الناشر : دار مصر العربية.
السنة : ٢٠٢٤.

حكاية أختين من عائلة سوزو، وهي عائلة بسيطة من عائلات مدينة ريفية صغيرة في جنوبي إيطاليا، في فترة الأربعينيات، حيث الواقع ريفيّ، ومختنق، ومحافظ؛ حتى جمال الريف يبدو أن المكان لم ينل منه النصيب الذي يستحق، رغم أشجار الزيتون التي تحيط بالمكان وتمتد لأميال.

أختان كلٌّ منهما لها طبعها الذي يخالف الأخرى؛ الهادئة الخجولة التي تبدو بلا قيمة أو تأثير على مَن حولها؛ وصاحبة اللسان الحاد التي تبدو كشعلة حياة جذوتها مشتعلة دائمًا.

استوحت الكاتبة حكاية الأختين من حكاية جدتها وأختها، وإن اختلفت التفاصيل؛ الحرب والفاشية والبارونات الذين تحالفوا مع قادتها، وفقدان الأب في الحرب، وانعكاس هذا على حياة الفتاتين، اللتين تعيشان مع جدتيهما.. الفقر الذي يدفع الأخت لتكون صديقة البارون.

اختفاء السيد قمر

(أدب الطفل)

المؤلف : عبدالرحمن أبو بكر وسمر صلاح الدين.

الناشر : دار أرجوحة للنشر والتوزيع.

السنة : ٢٠٢٤.

في إحدى المحاورات الصحفية معَ الرسام العالميِ "بابلو بيكاسو"، باغته محاوره بسؤال: لماذا ترسم للأطفالِ ؟

فأجاب "بابلو": إنَّ خيال الطفل يضاهي قوّتي الفنية.

هذا ما راودني عندما تصفّحتُ قصةَ "اختفاءِ السيدِ قمرٍ" للكاتب والرسام المصري عبدالرحمنْ أبو بكر، ورسوم صلصال الفنانة سمر صلاح الدين، الصادرة عن دارِ أرجوحة للعام الجاري ٢٠٢٤.

القصة تحكي قي إطار من التشويق عن مغامرة يقوم بها الأب وابنته لاكتشاف سرِ اختفاء السيد قمرٍ، لكنَ ما فاجأني عن سبب الاختفاء أنه ابتُلِعَ من قبل إحدى الثقوب السوداء، الأشبه بمكنسة الأم التي تجذب داخلها كلَّ شيء حولها، حتى وإن كان القمر ذاته!

نجح ثنائي العملِ بقصتهم هذه، في اكتشاف الحدِّ الفاصلِ ما بينَ "الواقع" و"الخيال".. وفي رأينا أنهما تصارعا معَ خيال الطفلِ الذي أرهب "بيكاسو" بعظمة فَنِّه؛ لكن ليس بأعمارهم الحقيقية، بل بعمر "الطفلين" الداخليين؛ اللذين لم يفقدوهما بعد.

اللغةُ سِرُّ الإبداعِ وَوَجهَهُ المُضيءُ

ملاك الخالدي

قال الفيلسوف الألماني هيغل: إننا نفكر بلغتنا ونتكلم بفكرنا. ليست اللغة الأم (لغة الفرد الأساس) مجرد أداة للتواصل، بل هي الهوية الثقافية والحضارية في البناء النفسي والعقلي للفرد؛ بها يفكر ويعمل وينتج ويعبر عن ذاته ويتفاعل مع مجتمعه؛ هي وجهه، وواجهته، وتاريخه، وحاضره، ومستقبله. هي الامتداد الفكريّ نحو بناء عقليّ متطوّر؛ نظرًا لارتباط نمو اللغة الأم لدى الإنسان بالنمو العقلي الخلّاق كما ذهب إلى ذلك العلماء البيولوجيون وفريق لا بأس به من الفلاسفة، الذين ربطوا التطور اللغوي بالتطور العقلي والفكري لدى الإنسان.

هذا، ولقد صُنّفت لغتنا العربية في الفئة الخامسة، أي الأشد صعوبة من بين اللغات إلى جانب الصينية، والكورية، واليابانية، في دراسة أجراها معهد الخدمات الخارجية التابع للحكومة الأمريكية عام ٢٠١٨م، وهذا يُحيلنا إلى أن صعوبة وعرامة هذه اللغة تعني أن زيادة إتقانها تتناسب مع نمو عقلي أشد تطوّرًا.

لذا، فبناء اللغة الأم بشكل عميق ودقيق لدى الطفل ركيزة مهمة لبناء لسان مُنطَلق، وعقل متدفق، وذات واثقة. وتنميتها لا تكوّن إلا باتخاذ القراءة سبيلًا لتطوير الذات والمهارات؛ فهي مفتاح العقل والبيان، ووجه الإبداع وعنوانه.

ولعلّي أقف باقتضاب على أهم انعكاسات تنمية اللغة الأم على الجيل الناشئ:

١| الجانب اللغوي: بناء لغة تواصل جيدة، تخلق جسرًا لغويًا يعبّر فيه الفرد عن شعوره وأفكاره بشكل سلس وعفوي مستمر؛ ما ينعكس على مهارات النطق والحديث والكتابة.

٢| الجانب النفسي: التعبير الجيد عن الذات، يعزز من ثقة الفرد بنفسه ويدفعه لمزيد من الممارسات اللغوية والثقافية والكتابية، كما أنه يعزز الانتماء الوجداني للهوية الوطنية والجذور العربية، وتزيد من اعتزاز الفرد بنفسه ووطنه وإرثه الثقافي والحضاري.

٣| الجانب الذهني: ارتبط التطور اللغوي بانعكاسه على التطور العقلي كما أسلفت، أي أن مزيدًا من القراءة والتثقيف يعني مزيدًا من مهارات عُليا في التفكير كالتحليل والتركيب والاستنتاج؛ إضافة إلى رفع الذكاء اللغوي وتحفيز الفرد على اكتساب مزيد من اللغات.

٤| الجانب الاجتماعي: اللغة الجيدة والتفكير العميق والاتزان النفسي تمضي بالفرد لمزيد من الممارسات الثقافية والإبداعية؛ ما يعني مزيدًا من التقدير الذاتي والاجتماعي العالي، الذي يعزز من القدرات ويدفع لمزيد من الإبداعات.

٥| الجانب المعرفي: إنّ تطوير اللغة يعتمد على القراءات المستمرة والاستماع ومشاهدة المحتويات اللغوية والثقافية الجيدة، إلى جانب مزيد من التدريب وممارسة الكتابة والتحدّث؛ ما يُثري الحصيلة المعرفية والثُقافية.

إنَّ اللغة الأم منظومة مكتملة الجوانب، تعمل على بناء الإنسان وتطويره لغويًا، وذهنيًا، وثقافيًا، ووجدانيًا، ومعرفيًا، واجتماعيًا؛ إنها القوة الخفيّة في بناء الإنسان الفاعل المُنتج المبدع.

ولمجلة الجوبة الرائدة دور بارز وجوهري في تنمية اللغة العربية عالية المعنى والمبنى في الوطن العربي؛ فهي مجلة تجاوزت الآفاق بمحتواها الثقافي الثمين وقدرها العالي المكين، لدى المثقفين والمهتمين والمطّلعين.

لقد صافحت عقولنا وقلوبنا منذ وقت مبكر، فكانت الجذوة التي أوقدت فينا -في منطقة الجوف وفي كل أنحاء الوطن وعلى امتداد البلاد العربية- عشق المفردة والفكرة والمعرفة، وخلقت في أرواحنا مفاوز من جمال واكتمال حتى مضت لغتنا أشعارًا يفيض بها الوجدان وأفكارًا تُسابقُ الأذهان ومعرفةً وأدبًا وإبداعا.

هنا في الجوبة تزهو لغتنا الأم بوجهٍ استثنائيّ؛ صَنَعَ الإنسانَ، وأضاءَ(المكان..

وأختم بشيء من نبضي الشعري:

هي اللغةُ الفصحى أناشيدُ خافقٍ
ميناؤنا العالي وثروتنا الكبرى

لكِ الحبُّ والعلياء والمجدُ والهوى
وتمضينَ صُبحًا يملأ الكونَ بالبشرى

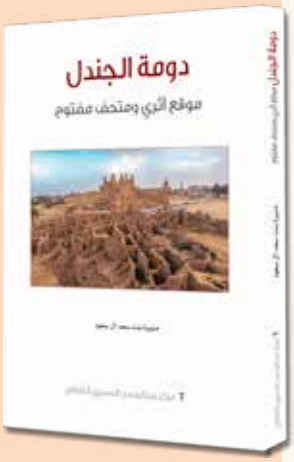
* شاعرة وكاتبة سعودية.

من إصدارات الجوبة

من إصدارات برنامج النشر في
مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

متوفر بمكتبة جرير

متوفر بمكتبة جرير



مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

الجوف: ص. ب: 854 هاتف 014 6245992 فاكس 014 6247780

الرياض: ص.ب 94781 الرياض 11614 هاتف 011 4999946 جوال 055 3308853

الغاط: ص. ب 63 – دار الرحمانية هاتف 016 4422497 فاكس 016 4421307

www.alsudairy.org.sa | info@alsudairy.org.sa

Alsudairy1385 0553308853

9 771319 2566 6 08