الجوبة 89

- د. عبدالواحد الحميد يناقش القيمة الاقتصادية للثقافة مقابل القيمة الجمالية في كتابه الجديد «الاقتصاد الثقافي».
- القاص الدرعان: دهشة البدايات في رائحة الطفولة.
- أصوات الحرف بالجوف بين الأصالة والتجديد.
- الشاعر عبدالله الدويش «وطبان» سيرة تروى.

المحور: محور خاص وحوار مع الروائي أحمد السماري.

دراسات - نقد - نصوص - نوافذ

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.

الجوف ٤٢٤٢١ ص.ب ٤٥٨ هاتف: ٠١٤ ٦٢٤٥٩٩٢ فاكس: ٠١٤ ٦٢٤٧٧٨٠
الغاط ١١٩١٤ ص.ب ٦٣ هاتف: ٠١٦٤٤٢٢٤٩٧ فاكس: ٠١٦٤٤٢١٣٠٧
الرياض ١١٦١٤ ص.ب ٩٤٧٨١ هاتف: ٠١١ ٤٩٩٩٩٤٦ جوال: ٠٥٥ ٣٣٠٨٨٥٣
info@alsudairy.org.sa
www.alsudairy.org.sa

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
خالد الدعاس	الإخراج الفني

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 ١٣ ريالًا - تطلب من فروع

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

الاشتراك السنوي للأفراد ٦٠ ريالًا والمؤسسات ٨٠ 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 ٨٩ - خريف ١٤٤٧هـ (٢٠٢٥م)

المحتويات

الافتتاحية ٤
محور خاص: سرديات الهوية والواقعية السحرية وانشغالات أخرى في منجز أحمد السماري الروائي - أحمد الشيخاوي ٦
المكان أيقونة السرد (العزلة والغربة والحب) رواية قنطرة - أحمد السماري - أنموذجا - د. أحمد اللهيب ١١
عبور الهوية وتحولات الذات في رواية «قنطرة» لأحمد السماري - إيمان عبدالعزيز المخيلد ١٤
ابنة ليليت: أن تكون منتميًا - أحمد الجميد ١٨
مواجهات: حوار مع أحمد السماري - عمر بو قاسم ٢٠
حوار مع الدكتور عبدالرزاق المصباحي - ياسين حكان ٢٩
دراسات ونقد: كتاب «الاقتصاد الثقافي» للدكتور عبدالواحد الحميد رؤية شاملة لدعم الثقافة والإبداع في المملكة - هشام بن الشاوي ٣٦
رائحة الطفولة.. رائحة الجوف لغةً وأدبًا وإنسانًا (قراءة انطباعية في مجموعة (رائحة الطفولة) للقاص عبدالرحمن الدرعان) - ملاك الخالدي ٤٣
الأدب الأرجنتيني في القرن الميلادي العشرين (٢-٢) جهود «بورخيس» للتخفف من تأثير أدب الغاوتشو - حامد بن عقيل ٤٧
توظيف الموروث في شعر شعراء الباحة دراسة تحليلية - د. سميرة الزهراني ٥٦
عالج قضايا أسئلة السرد وفلسفته نظرة في كتاب « الرواية والفلسفة » الذي يوثق لمؤتمر جمعية النقاد الأردنيين - عمر أبو الهيجاء ٦٥
الزمن في القصة القصيرة - فداء الحديدي ٦٨
نصوص: الزهور ما تزال هناك - عبدالكريم بن محمد النملة ٧١
ماء للغد - صباح حمزة فارسي ٧٣
السفر الأخير - نادية أحمد محمد محمود ٧٥
الطريق - إبراهيم مضواح الألمعي ٧٧
تسع غرز وعشرة أصابع - محمد الرياني ٨٠
غنائية أخرى لبكاء قديم - حسام شديفات ٨١
جمرة الإدراك - لينا فيصل المفلح ٨٢
لك أنت - محسن علي السهيمي ٨٤
أعتق رقابها - ناهده شبيب ٨٦
أمي التي... - العياشي ثابت ٨٨
ذواكر - نوره عبيري ٩٠
في كنف وشرف سموه ﷺ - أميرة صبياني ٩١
رويدا - عنبر المطيري ٩٢
نوافذ: دعوة لإنشاء هيئه لتنظيم المرور والطرق بالمدن: الازدحام داخل المدن الكبيرة (دراسة تقنية فنيه واقتراحات حلول منطقيه وسهله) - م. فرحان بن خالد البليهد ٩٣
عبد الله بن عبدالرحمن الدويش (وطبان) ١٢٩٥ - ١٣٨٦هـ / ١٨٧٧ - ١٩٦٦م - محمد بن عبدالرزاق القشعمي ١٠٠
جرح الكفاية - صفية الجفري ١٠٧
«في انتظار جودو»: أرواح معلقة تحت شجرة (بيكيت). - إبراهيم زولي ١١٢
في سيرة العطر.. - فخرية الشايع ١١٤
عقل مفعم بالرحمة في نقد الانحياز العاطفي - هناء جابر ١١٧
مشاهد من الحياة الأدبية للشاعر عابد إبراهيم الجوفي أصدر ديوانه: (همس الشوق) وأعماله ما تزال مخطوطة ١٢١
زراعة النوادر بالجوف تجارب زراعية فردية الى المعارض! - دينا الخالدي ١٢٦
تحقيق صحفي: بأيدي تحيي التراث: أصوات الحِرف في الجوف بين الأصالة والتجديد - دينا الخالدي ١٣٤
قراءات: مدائح تائهة ١٤٠
رسالة الرجاس اليمامي ١٤١
السؤال بوصلة الإيمان - خلف سرحان القرشي ١٤٢
الصفحة الأخيرة: إطلالة على رواية: (حجاب الساحر) لأحمد الشهاوي - أحمد بوقري ١٤٤

محور خاص
وحوار مع الروائي أحمد السماري

كتاب «الاقتصاد الثقافي» للدكتور عبدالواحد الحميد
رؤية شاملة لدعم الثقافة والإبداع في المملكة

دعوة لإنشاء هيئه لتنظيم المرور والطرق بالمدن

مشاهد من الحياة الأدبية للشاعر
عابد إبراهيم العابد الجوفي

لوحة الغلاف: قلعة زعبل في سكاكا الجوف - رؤية فنية من أعمال مها الملحم - سكاكا.

افتتاحية العدد

■ إبراهيم بن موسى الحميد

تلفت التجربة الروائية لأحمد السماري الأنظار إلى كاتبٍ أصَّلَ تجربته بعدد من الروايات التي وجّهت بوصلة المهتمين إلى إبداعه، وكانت إحداها الرواية الفائزة باختيار وزارة الثقافة مؤخرًا؛ إذ يثبت السماري أنه أحد فرسان الكتابة الروائية الذين بنوا مداميك الإبداع الروائي، الذي يمتلك فرصته المهمة ليسجل واقع الحياة الاجتماعية والثقافية في المملكة، امتدادًا لجيلٍ من الرواد والكتّاب الذين أثروا المكتبة الروائية، وبات عطاؤهم ظاهرًا و جهدهم واضحًا..

«ابنة ليليت» تمثل انزياحًا سرديًا مهمًا في مسيرة السماري ومشروعه؛ كونها خلقت فضاءات غير مسبوقة لتناغم الأصوات الطبقية المتضاربة والمتباينة؛ فاجترحت ومن دون منازع، أفقًا لإشراقات الدهشة وإيقاعات الغواية، كونها لم تلغ أي طرف، فحتى مع الشخصيات التي أنيطت بها لعبة الأدوار الثانوية، تحسّ معها بزخم الجدية في نقل أوجاع الواقع وآلامه وأحلامه، مع كامل ما تختزله اللحظة من إسمنتية وتخشب وهزائم وفقر اجتماعي وانكسارات، كما يقول أحمد الشيخاوي الذي يعد أن خلفية أحمد السماري القرائية تجعل منه كاتبًا متفردًا، يحترم ذائقة المتلقي ووعيه، فوق ما تعنيه الشهرة والانتشار.

في رواية قنطرة، نجح السماري في توثيق جانب من حياة مدينة الرياض في فترة تطور الحياة الاجتماعية والثقافية في الستينيات والسبعينيات؛ من الفن إلى الرياضة، ثم الحب والسجن والمعاناة، ويصوّر حياة المهمشين، ومقاومة التغير الذي تشهده المدينة.. وفي رأي د. أحمد اللهيب أن ثنائية القرية والمدينة خلقت صراعًا بينهما، حتى إن الكاتب استطاع أن يجعل المكان أيقونة السرد الخفية، فهو يمنح الشخصيات في رأيه مقدارًا من التجليّ الذي يسهم في بناء الشخصيات حينما

يستند الكاتب إلى عالم القرية، أو كما تقول د. إيمان المخيلد إن الرواية تبني خطابها الرمزي على فكرة القنطرة، أو المعبر والحد الفاصل والواصل؛ بما يحيل الى عبورٍ من نوعٍ ما؛ عادّةً روايةَ قنطرة واحدةً من الأعمال الأدبية التي تثير التأمل في قضايا الذات والمجتمع، إذ تمتزج الواقعية بالرمزية لتقديم رؤية عميقة عن الإنسان وصراعاته الداخلية والخارجية.

وفي رواية الصريم، يبرع السماري في وصف التجارب الإنسانية بشتّى صورها، بواقعية نحتت من أعماق الصحراء، حيث حياة الآباء والأجداد؛ إذ نجح في استرداد أصواتهم وخطواتهم؛ ما يؤكد نجاح الروائي في تقديم تجربة إنسانية بالغة الأهمية لمجتمع طالما كان بعيدًا عن الاهتمام الروائي. ولهذا، نجد أن الكاتب يجيب عن سؤال الجوبة عن روايته الصريم أنه كتبها وقد كان مشغولا بسؤال كبير كيف يمكننا ردَّ شيءٍ من الجميل لأولئك الذين صنعوا لنا ظِلًا نمشي فيه ، دون أن نراهم أو نسمعهم كما يجب !

ومما يؤكد هذا الابداع، أنه يقول حين جلس يكتب الرواية لم يكن يبحث عن تقنية بقدر ما كان يبحث عن الصدق عن نبرة تشبه كلام جده وجدته حين كانت تروي .. لغة تحكي دون تكلّف ودون أن تنال من عمق التجربة.

أحمد السماري، كاتب متفرّد يأتي متدفقًا واعيًا بالمكان والزمان، أثبت حضوره بين كتّاب الرواية، وحسبه أن يجترح هذه التجربة التي وثّقت المنطقة التي كانت دائمًا خارج الكتابة، وهي موجودة بكامل تفاصيلها مجهولة تحتاج الى من يبرزها؛ لأنها من الأرض التي لا تشبهه هو فقط بل تشبهنا جميعًا..

سرديات الهُويّة والواقعيةُ السحريةُ
وانشغالاتٌ أُخرى في المُنجز الروائي لأحمد السماري

■ أحمد الشيخاوي*

لقد حققت الرواية السعودية مؤخرًا طفرة نوعية، واختطت لذاتها توجّهات خاصة؛ بحيث يعود الفضل في ذلك إلى ثُلّةٍ من الكتّاب الحداثيين الذين توّجوها برداء العالمية؛ فضخّوا في شرايينها من دماء الملاحم، بما تنطوي عليه محطات للشرود الهوياتي العربي، وأخرجوا هذا الجنس الإبداعيّ المُنفلت، من خندق الانغلاق والمحلية، إلى أبعاد أوسع وأرحب.

في طليعة هؤلاء، يأتي الروائي أحمد بن عبدالعزيز السماري صاحب روايتي: «الصريم» التي رأت النور عام٢٠٢٠، وبعدها بسنتين فقط، عمل «قنطرة» المحمّل بإشارات الكثير من النضج في التأليف السرديّ، إن على مستوى الأسلوبية أو البناء.

وما ذلك إلاّ أن هذا المبدع النوعي، يُعدّ من الطينة المُنفتحة على الأدب العالمي، بكل أطيافه وتلاوينه، الروسيّ منه، على نحو خاص.

حتميّ على أي روائي يكتب باللغة العربية، اليوم، ينشد من خلال تجربته، في جملة ما تعتمد عليه من معطيات محدودة، وخلفيات شحيحة، أن يطالع لعمالقة السرد العالميين، أمثال دوستويفسكي، والتشرّب بفلسفة مَن هم بوزنه وعلى شاكلته.

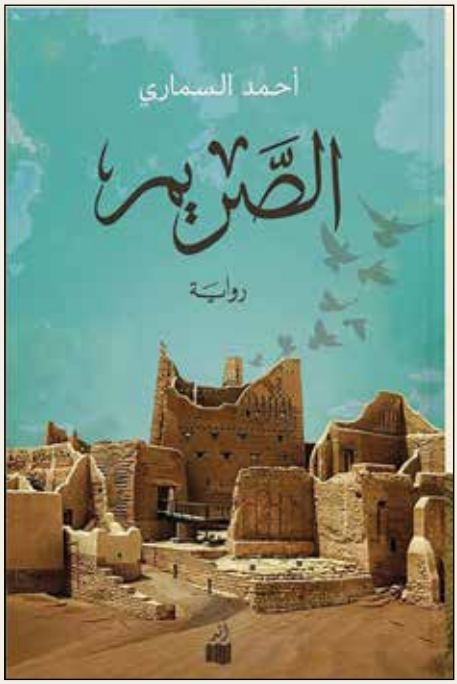
كون المنجز الروائي الناجح -شئنا ذلك أم أبيناه- إنما هو قبل أي شيء آخر، حمولة سيكولوجية ضاغطة، تفرض نزيفًا سرديًا معينًا، بل وقامعًا في الكثير من الأحيان!

إن أحمد السماري لينهل في

التعاطي مع راهن التحوّلات العربية المتسارعة والمرعبة، ممّا نهل منه كاتب «البؤساء» فيكتور هيجو، وغيره من الكتاب الإشكاليين، فهو ينتصر لأوجاع وهموم العامة، ويصغي مليًّا إلى المطمور في عوالمهم السحيقة، وينأى بسرده عن العاجيات المغرورة التي لا تُسمن ولا تغني من جوع، بقدر ما تعمّق الشرخ وتترنم بأبجديات توسيع الهوة، مكرّسة، بالتالي، لثقافة طبقية هدامة، تدفع ضريبتها الأوطان والأجيال.

منجز السماري الروائي يروم غير ذلك، ويقفز على السفاسف، فيتخطاها إلى المشترك الإنساني، معتمدا على معجم كريستالي، مكشوف المعالم، واقعي الأحداث، معقّد الشخوص، متشابك المصائر، حلزوني الرسالة، قمة في البساطة والعمق، في آن، ومدغدغ بمتوالية الحكم والدروس الحياتية، كأنما يهدف إلى تنوير الأجيال، عبر وضع إصبع الاتهام، على نقاط الخلل في مجتمع يتفسّخ بهذه الوتيرة في انفتاحه الأعمى على الآخر، مفرّطا بهويته، ومتنازلا عن الكثير من المُكتسبات.

يتبدى لنا هذا جليًّا، ومن الوهلة الأولى، في أعمال من قبيل: «ابنة ليليت» فيما تقدمه للقارئ العالمي وليس العربي فقط، على أنه عصارة تجربة إنسانية بالغة الاختمار، صارخة بأضرب خطاب



التحذير من انقلاب المال إلى نقمة بين يدي مُؤلهيه.

إن «ابنة ليليت» تمثل انزياحًا سرديًا مهمًا في مسيرة أحمد السماري ومشروعه، كونها خلقت فضاءات غير مسبوقة لتناغم الأصوات الطبقية المتضاربة والمتباينة؛ فأجترحت ومن دون منازع، أفقا لإشراقات الدهشة وإيقاعات الغواية، كونها لم تُلغِ أي طرف؛ فحتى مع الشخصيات التي أنيطت بها لعبة الأدوار الثانوية، تحسّ معها بزخم الجدية في نقل أوجاع الواقع وآلامه وأحلامه، مع كامل ما تختزله اللحظة من إسمنتية وتخشب وهزائم وفقر اجتماعي وانكسارات،.. إلخ.

ناهيك عن شخصيات البطولة، ودربة

التحكم بخيوط تحريك هذه الكائنات، ضمن عوالم هذه السردية الكبيرة والناجحة.

إذ في حالة د. جواهر، يغتدي الثراء الفاحش، مجرد فخ، بما يحيل على اختبار إنسانيتنا، من خلاله، فهو في الغالب يفضي إلى الكشف عن جوانب موازية من عجزنا وفاقتنا اجتماعيا، مُعرِّيا لزيف صوت الفحولة في القاموس الشرقي المحافظ.

أي أنه الدال التوأم المُحيل بشكل مباشر على واقع خسران الذات في الكائن مهزوز الهوية، متصدع الانتماء، مهما حاز وتملّك وبلغ ماديا.

في «ابنة ليليت» تقرر جواهر الهجرة إلى بلد أوروبي، عساها ترمم مثل هذا الشرخ الروحي الرهيب، والأكيد أنه من خلال هذا الاحتكاك والتجريب الجديد، لسوف تتاح بدائل مؤاتية لتجديد الثقافة والحياة، من دون ريب.

لعل ما يُستقرأ من إرثنا العربي فيما يرتبط بالثروة، والانصياع الكلي لإملاءاتها، هو ما تُسفره من أضرار جانبية، قد تصل إلى ضرب التماسك الأسري في الصميم، وتعصف بكامل مقومات التجذر العائلي، كي تضعنا، انتهاء، إزاء حالة نشاز متسببة بالتشتت الأسري، والانتحار النفسي البطيء، وتمكّن للنزعة الفردانية حدّ التقديس.

انبعث المنقرض من منظومة قيم، هو لبّ ما يُحاول الروائي السعودي الكبير أحمد السماري، تكريسه من خلال سردياته المنتصرة للمشترك الإنساني، والمُستنهضة لهمم ومروءة وشيم تكاد تنقرض.

هي جدلية ارتبطت براهن التحوّلات المجتمعية والثقافية، اصطبغ بها عالمنا العربي، في زمن ضياع ملامح الهوية واستفحال ظواهر الاحتقان بسموم ما هو دخيل علينا، مأخوذ على جاهزيته وبابتذال كبير.

لقد جاءت رواية «ابنة ليليت» كما رواية «الصريم» و«قنطرة» قبلهما، كي تجسّد الصوت الخليجي القوي في وجه جملة من التحديات الجامحة التي فرضها انفتاحنا الأعمى على الغرب.

أعمال سردية رصينة ووازنة جاءت لتلقّن هذا الجيل الجديد وصايا من نور قد تعينه على فهم الراهن، الفهم الحقيقي، ومن ثمّ تخول له مغامرات التجاوز المطلوبة.

علما أنها تحترم وإلى حدّ كبير، حرية هذا الجيل وأفكاره، أي إنها لا تمارس عليه سلطة الكبار، ولا تريد تكرار طموحات هذا الجيل وأحلامه، في مرايا الكبار الذين تخطاهم زمانهم وأضحت خصوصياتهم قشيبة ومهترئة بل ومثقوبة ذاكرة، أيضا.

رواية لرصد تطور الشخصية العربية في غمرة مناوشات الثقافة الدخيلة، وتواتر أقنعة مسرح إعادة إنتاج الهوية العربية المهزوزة والمشروخة والمفكّكة.

لذلك، كان لزاما على الخطاب في شموليته، ضمن المشروع الروائي الكبير لرائد الحداثة أحمد السماري، أن ينشغل بدقّ وجلّ هواجس الانتماء، وسائر ما له صلة أو لُحمة بالنسيج المجتمعي المضطرب والمتقلب على صفيح ساخن، وما بين ضفتن: أولى تأنف أن تقطع مع الذاكرة بالمرة، بينما تكابد جحيم فصول ترتيب المشهد من داخله، تبعا لأسئلة الكينونة المُغرقة في استيعاب أخطاء الماضي، والمشبعة بأفكار التحرر من ترسباته الجاذبة.

وثانية، تقاوم أو تحاول مناهضة ثقافة التبعية العمياء على تنوع أسلحتها في الأدلجة مثلما تقترحها دساتير «العم سام» والعالم الأجنبي عموما في أبشع ما يخطط له من طمس ومسخ لهوية عربية قد تمرض لكنها أبدًا لا ولن تموت.

نقتبس للروائي ما تفضل به في حوار لصالح «الجزيرة الثقافية»، إذ يقول:

«عندما بدأت تجربتي الخاصة، كان ذلك مع بداية العام ٢٠١٠م عندما قررت تكثيف مستوى القراءة، بعد أن كانت محدودة وغير مترابطة زمنيًا، بوضع برنامج سنوي صارم بقراءة مائة رواية سنويًا ولمدة عشر سنين، وفي نهاية البرنامج استطعت قراءة ألف رواية بجميع أنواعها، ولغاتها، حتى وجدت نفسي أكتب روايتي الأولى (الصريم) سنة ٢٠٢٠م، فتابعت القراءة ولم أتوقف. وبعدها بسنتين كتبت الرواية الثانية (قنطرة)، وأكملت على النسق نفسه؛ فصدرت ليّ رواية (إبنة ليليت) سنة ٢٠٢٤م، والرابعة في الطريق، بإذن الله. لم يكن أمر الكتابة سهلًا. فقد وجدت نفسي أمام تحديات كبيرة، مثل اختيار الفكرة المناسبة، وتطوير الشخصيات، وصياغة الحوار بطريقة واقعية. كنت أدرك أنني، رغم كثرة قراءتي، ما أزال مبتدئًا في الكتابة، لذا كنت أراجع ما أكتبه مرارًا، وأبحث عن الأخطاء لتحسينها. وأستشير من سبقني من الكتّاب والأصدقاء، وأتقبل ملاحظاتهم وتوجيهاتهم قبل النشر وبعده، بصدر رحب.

أبرز الصعوبات التي واجهتها كانت الخوف من عدم الوصول إلى مستوى الأعمال التي قرأتها. كنت أخشى أن تكون كتابتي تقليدية أو مملّة؛ لكنني أدركت مع الوقت أن لكل كاتب صوته الخاص، وأن التجربة هي التي تصقل الأسلوب. كما كان الالتزام بإنهاء الرواية تحديًا آخر، فالإلهام وحده لا يكفي، بل لا بد من الانضباط والكتابة

المستمرة.

عندما أضع النقطة الأخيرة في إحدى رواياتي، أشعر بمزيج من الفخر والرهبة. لقد كانت رحلة طويلة، لكنها كانت تستحق العناء. أصبحت الآن أكثر فهمًا لعملية الكتابة، وأكثر تقديرًا للجهد الذي يبذله الكُتّاب في تقديم أعمالهم.

صديقي الروائي القادم والحالم، إذا كنت تحلم بكتابة رواية، فابدأ بالقراءة الواسعة، وعندما تكمل (المهر)، اكتب بلا خوف. لا تنتظر أن تكون كتابتك مثالية من المحاولة الأولى، فالتعلم يأتي مع الممارسة. الأهم هو أن تكتب من قلبك، لأن الصدق في الكتابة يصل دائمًا إلى القارئ».

وإذًا، يُستفاد مما تقدم، أن هذا الكاتب العبقري، يعد قارئًا نهمًا، وما الموسوعية التي تفتح له أعمق النوافذ في الحياة المتفرّعة والمُتفرِّغة التي تلهمه شخصيات السرد الذي يرتضيه ويقتنع به أمام قرائه، كونه ممن لا يستسهلون الكتابة على الإطلاق، وفي مقدمة مَن يحترمون ذائقة المتلقي ووعيه، يهمّهم هذا الأخير، فوق ما تهمّهم وتعنيهم فرص الانتشار والشهرة والتفوق وتحقيق النجاح.

بذلك، كانت مثل تلكم الهيمنة على خطابه الروائي المزدان بانثيالات الواقعية السحرية وأضرب المراهنة على فضاءات الأخيلة، ضمن حدود نوفيلا تلكم الهيمنة أو الاستحواذ الذي طالما جاء ويأتي متجاوبًا مع الاشتراطات والإيقاعات لمشروع روائي ثري بمتونه وعتباته، مسترسل وممتد ومتمحور على التبصر الإنساني الكامل، بما يلبي حاجيات وتطلعات جيل ما ينفكّ يتحوّل، وتتبدّل ذائقته كما وعيه، بالكامل وعلى الدوام.

ختامًا، نكاد نجزم أن الروائي السعودي المتمكن أحمد السماري، ما يلبث يبدع في مشروعه السردي هذا، والذي نذر له أيقونة من الانشغالات ذات الصلة بميكانزمات جمّة، كالهوية والواقعية السحرية وما يوازيها من هواجس، وفق خطى واثقة لا ترتجل التجربة، بقدر ما تصدُق في بلورتها وتعزّز ثقافة الانبثاق من رحم المعاناة الإنسانية القادرة على الإضافة للمشهد في كل مرة، ومنح الجدة والابتكار، بحسّ أكثر رهافة، وفي دائرة الرؤى الاستشرافية المُنتصرة لمركزية الإنسان في هذا الكون الفسيح، ولألوان الحياة مهما قست وتحجّرت وتعقّدت.

---

* شاعر وناقد من المغرب.

** انظر رواية «ابنة ليليت» لأحمد السماري، منشورات رامينا لندن، طبعة٢٠٢٤.

المكانُ أيقونة السرد (العزلة والغربة والحب)
رواية "قنطرة" لأحمد السماري أنموذجًا

■ د. أحمد اللهيب*

يشكل حضور المكان في رواية (قنطرة) لأحمد السماري بوابة لدخول عالم السرد فيها، فهو يمنح الشخصيات مقدارًا من التجلي الذي يسهم في بناء الشخصيات وتحول الحبكة وتغيّر الأحداث وجريان السرد نحو العقدة وحلها أحيانًا، وتجاهلها أحيانًا أخرى؛ وهذا يتضح منذ الخطوات الأولى للرواية، فالكاتب يستند إلى عالم (القرية) الذي يحوي بيوتا طينية، ومزارع متجاورة، وسكانا طيبين. تتمحور القرية في بيت (البطل) الذي ورثه عن أبيه، وهو "بيت صغير في قرية نائية من العمران" يتوسط المزارع؛ ولكنه لا يملك مزرعة، إنّها صورة لمكان يوحي بالفقر والعدم وقلة الحيلة، وهي نتيجة حتميّة لوصف المكان الذي قدّمه الكاتب.

حتى في حال الانتقال إلى بيت آخر أو مكان جديد، يظل المكان قاتمًا وحزينًا، وتبدو الصورة أكثر سوداوية؛ لذا يعيش البطل حالة من (الوحدة والعزلة والغربة). وإذا كان البيت يوحي بالفقر، فإنّ (المزرعة) هي مكان الرزق؛ لذا يعمل البطل في مزارع النخيل في مراحل مختلفة من عمره؛ ليجد ما يسد رمقه، بينما تظهر علامات التحوّل في حياة البطل من خلال (العريش)، وهو مكان يستظل به، معد من سعف النخيل. هذا العريش هو الذي حوّل البطل (وحيد) ليكون فنانا شعبيًا مشهورًا؛ ومن خلال هذا العريش، هذا المكان الشعبي القديم تنتهي حياة البطل في مكان آخر وهو (السجن)، العريش الذي فتح بوابة الدنيا أمام البطل بالغناء والشهرة والحفلات، هو الذي أنهى طريقه إلى السجن في مواقف متعددة من حياته.

يقول البطل حين انتهى من عمله في المزرعة في: «يوم صيفي حار لفت سمعي في طريق العودة صوت عزف

غريب، اسمعه للمرة الأولى، أصغيت السمع لمعرفة مصدر الصوت؛ فوجدت مجموعة من الشبّان يجلسون في عريش إحدى المزارع، وفي يد أحدهم آلة عزف، عرفت لاحقا أنّ اسمها العود»، هذه العبارة في هذا الموضع من الرواية، وفي هذا المكان (العريش)، هي بداية رحلة البطل والتحوّلات التي شهدتها حياته، ولكن هذه التحولات شهدت حزنا عميقا؛ فالحارة القديمة والقرية الجميلة لم تكونا كفيلتين في منح البطل (وحيد) سعادة، فهو فنان ذو مشاعر متباينة وإحساس عميق بالحياة، كان المكان في كل أحوال البطل رفيقا له مع حزنه وفقره وحبه؛ فالقرية منحته الفقر، والحارة منحته الحزن، والمدينة منحته الحب، ولكنه آب خاسرًا وحزينًا في كل ذلك؛ فانتهى به المقام في مكان آخر هو (السجن)، الذي خرج منه كئيبا متألما مريضا وغريبا، وكان «يشعر بالعار بعد خروجه من السجن في إحدى القضايا» التي تظهر أنه كان مظلوما دائما في كل تجاربه مع هذا المكان المؤلم، ولذا خرج ليكون (وحيدا)، هذا الكلمة التي تمنحه التميّز والإبداع، فهو (وحيد فنّه) (وحيد أمه) (وحيد حبّه)، وأيضا تمنحه الحزن والألم والكآبة، فهو (وحيد بيته) (وحيد غربته) (وحيد فقره)، كانت الوحدة صنو المكان في كل تفاصيل حياته؛ لأنه كان يعيش في عوز مستمر، وهو فاشل اجتماعيا، كانت الوحدة قرينه حين سافر إلى الرياض وسكن حي الطرادية، ثم الأحساء، وبعدها إلى قطر، حيث كانت مرحلة جميلة وجد نفسه في عالم الفن مرة أخرى، ثم رحل إلى الشارقة التي كانت «بلدة صغيرة على الرغم من شهرتها التاريخية»، حيث المرحلة الفضية في حياته الفنية؛ فكان ذلك المكان مصدرا لاتخاذ قراره الحاسم: «لا أريد إلا إن أكون سوى فنان.. وفنان فقط»؛ ليكون المكان مصدرا مهما في تحولات (وحيد) وقراراته الحاسمة، ثم رحل إلى الكويت عاصمة الفنون الخليجية ذات الموروث الشعبي والتراث الجميل، وكانت تلك المرحلة الذهبية حين انتشرت بعدها أخباره الفنية وأغانيه الشعبية في أرجاء الخليج العربي، ثم كان القرار الناضج بالعودة إلى الوطن، كانت تلك الرحلات في نظر (وحيد) أجمل أيامه، بل هي أروع سنين حياته، وعلى الرغم من عودته واستقراره في الحي الشعبي (الطرادية)، وعلى الرغم من عشوائية البناء فيه إلا إنه حي زاخر بالفن والمواهب الفنية في كل المجالات، لقد أحب البطل (وحيد) هذا المكان وعاش فيه أحلى سنوات عمره.

كل هذه الأمكنة صنعت من (وحيد) فنانا شعبيا ناضجا، ولكنه على الرغم من ذلك ومن تلك اللحظات الأولى التي ترك فيها قريته وتحوّل عن حارته، وسافر إلى دول مختلفة، كان وحيدا حزينا متألما، لا أحد يعرف ذلك سواه، ومع تعدد الأمكنة ظلّ المكان هو المكان نفسه يغرق بالحزن والألم والجراح المتراكمة.

كانت المقارنة بين الأماكن حاضرة في ذهن (وحيد) فمنذ اللحظات الأولى له في الرياض بعد تركه القرية وصفها بأنها تختلف عن قريته، وهذه نقطة مهمة في ذاكرة البطل

ومشاعره، فحضور المكان يمثل وخزا في قلبه؛ لأن المكان يحمل كل ما يحمله في قلبه من حنين وذاكرة. فالرياض ذات شوارع حديثة، ولم تعد محاطة بسور ولا بوابات، بل بدأت تظهر على ملامحها المباني المسلّحة والوزارات والأندية الرياضية والمقاهي والأسواق والمستشفيات، كل هذا الأماكن أصبحت ذات مغزى في حركة السرد داخل الرواية وفي مجرى أحداث البطل.

وتمتد هذه المقارنة لتتجاوز المكان إلى الفن الذي يرتبط به، فالبطل يستشعر قيمة التحول الذي أحدثه إدخال آلات حديثة على «الفن في منطقة نجد» هذا المكان الغارق بالسامريّ والعرضة النجدية، ثم استطاع (البطل) مع فرقته أن يضيف آلات جديدة في الفن النجدي، هذا التحوّل سمة بارزة في المكان، تتواءم مع حركة التغيّر في المكان التي لمسها البطل في أول رحلة له إلى الرياض. ولم يقف هذا التحوّل عند مدينة الرياض بل تجاوزه إلى قريته التي عاد إليها بعد (عام) من رحيله، عاد ليقيم حفلة فنية، فكان التغيّر والتحول في القرية ملاحظا منسجما مع التحول الذي أدخله على الفن النجدي. المكان أصبح أكثر ازدهارا وجمالا، وأكثر انسجاما مع التحولات التي يعيشها المجتمع. وكان الرابط الجميل في ذاكرة (وحيد) تلك العلاقات الرومانسية التي عاشها؛ الأولى كانت في القرية، والثانية في الرياض، وتحديدا في سوق (سويقة بالديرة) الذي كان انطلاقا لمشاعر الحب والعشق بـ (سارة) الحبيبة الكامنة في أعماقه؛ ليتعمق هذا الحب في مكان آخر هو (الكويت) التي عاش فيها أياما جميلة لا تنسى على الرغم من قصرها ومن نهايتها المؤلمة. المكان أصبح يجدد الحزن من جهة، والوحدة من جهة ثانية، والغربة من جهة ثالثة، والحب من جهة أخرى، ولكن النهايات في كل هذه الأماكن كانت حزينة وكئيبة وأليمة في أقصى درجاتها وعمقها.

لقد كانت ثنائية (القرية والمدينة) تنمو في مخيلة البطل نموا أكثر وحشية وحزنا، ولكن القرية أصبحت ذكرى، وذكرى مؤلمة بسبب الفقر والوحدة والفقد، بينما أصبحت المدينة أكثر وحشية وضراوة وعدوانية، فمع مرور الأيام تحولت «المدينة وصارت شيئا غير مألوف»، ثم إن السجن أصبح يفتح أبوابه للبطل بين الفترة والأخرى، وكأنه أصبح قدرا لا مفر منه. قدرًا راسخا في حياة بطلنا، بدأ بالقرية والعريش، حيث الفقر والفن والعود، ومرورا بالمدينة حيث الصخب والوحشية والألم والحب، وانتهاء بالسجن حيث الظلم والألم والوحدة الضاربة في أعماق وحيد.

لقد استطاع الكاتب أن يجعل من المكان في رواية قنطرة أيقونة السرد الخفية التي تنقل الأحداث إلى الواجهة، ولكنها تخفي ألم المكان، وتظهر الشخصيات إلى سطح العمل ولكنها تخبئ حب المكان، وتتجلى العقدة بين الفينة والأخرى أمام القارئ، ولكنها تخفي غربة المكان، هذا المكان الذي جعل كل حدث ينمو ويكبر وهو راسخ في ذاكرة البطل دون تغيير، لقد لعبت ذاكرة المكان دورها في إحياء ما تبقى من روح البطل، ولكنها كانت تقتله رويدا رويدا، حتى مات غريبا في ظلام السجن مع تهميش واضح للزمن في مجريات حياته.

---

* شاعر وناقد من المغرب.

عبورُ الهُوية وتحوّلات الذات
في رواية «قنطرة» لأحمد السماري

■ إيمان عبدالعزيز المخيلد*

في روايته «قنطرة»، يقدّم الكاتب السعودي أحمد السماري، التي صدرت عن دار «أثر» ٢٠٢٢، نصًا سرديًا مشحونًا بالتحوّلات النفسية والاجتماعية والرمزية، متكئًا على بنية لغوية شاعرية، تراوح بين الواقعي والحلمي، وبين الانتماء والاقتلاع؛ ليطرح من خلالها أسئلة عميقة حول معنى الهوية، والحنين، والانكسارات الوجودية.

الرواية، كما يدل عنوانها، تبني خطابها الرمزي على فكرة «القنطرة» المعبر، -الحدّ الفاصل والواصل في آن- بما يحيل إلى عبور من نوع ما: عبور مكاني، أو زمني، أو شعوري. وعليه، تصبح القنطرة استعارة كبرى لتجربة الذات الإنسانية في صراعها مع الذاكرة، مع الجغرافيا، ومع قوى التاريخ الصلبة.

تحكي الرواية سردية أربع شخوص متشابكة مع سردية المكان (حارة الطرادية بالرياض)، حيث تجمع هذه الشخوص ما بين الفن والحب، والرياضة، والمعاناة والسجن والتهميش، يقطنون في حارة شعبية؛ ليقدم الكاتب بانوراما ديموغرافية عن الرياض وأحيائها الشعبية، ومَن عاشوا فيها من جيل الستينيات والسبعينيات، وكيف تحوّلت تلك الحارات بعوامل التغيير الاجتماعي والاقتصادي؛ فلم يبق من ألوان المنازل إلا ظلالها، كما لو أن رياح الجفاف ضربتها، كأن الزمان سرق روحها كما سرق عبق فنها وإبداعها، فتحولت معها حياة المبدع من ذات مغزى إلى حياة هامشية، ويتحوّل من صدر المتن إلى هامش الحي.

كذلك تعد رواية «قنطرة» واحدة من الأعمال الأدبية التي تثير التأمل في قضايا الذات والمجتمع؛ فهي تمزج بين الواقعية والرمزية، لتقدم رؤية عميقة عن الإنسان وصراعاته الداخلية والخارجية. لما تحمله من أفكار إنسانية معاصرة، تعكس تحولات المجتمع السعودي في ظل التغيرات الثقافية والاجتماعية من خلال لغة سردية شاعرية. يصوّر السماري مشاهد متخيلة وواقعية تتداخل فيها الأحلام مع الوقائع؛ ما يخلق عالمًا روائيًا غنيًا بالدلالات النفسية والاجتماعية. ويكشف الكاتب في تصديره للروائية عن ذلك البعد الرمزي، حين يقول:

«وقد اخترت اسم قنطرة لأنه يعبر عن تلك المرحلة. كذلك شخصيات الرواية تعد مجرد رموز لمن تحمّل ذلك العبء من التكاليف المجتمعية، ليكونوا جسرًا لتحولات المجتمع في بعض مناحي الحياة».

القضايا الوجودية التي يناقشها الكاتب

البحث عن الذات والهوية

تتعمق الرواية في إشكالية الهوية الفردية والجماعية؛ إذ تتساءل الشخصيات عن انتمائها ومكانها في العالم. تظهر «القنطرة» كرمز للانتقال من الماضي إلى الحاضر، ومن الذات الضائعة إلى الذات المدركة لوجودها.

الصراع بين التقليد والحداثة:

يعكس السماري من خلال شخصياته

الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان في مجتمع يتغير بسرعة، بين قيم تراثية ثابتة ومتطلبات عصر جديد يفرض تحولات جذرية؛ لكن القراءة المتأملة للنص تكشف عن انحيازه للتراث، يقول في عتبة الإهداء: «إلى عائلتي الصغيرة والكبيرة، إلى حارتي القديمة، وكل من سكن بها في تلك الفترة الذهبية من عصر الحارات الشعبية في مدينة الرياض، إلى مسقط رأسي محافظة الخرج مصدر إلهام القصص الشعبية والتراث، إلى كل المبدعين من الفنانين والفنانات الشعبيين الذين غادروا هذه الحياة وبقيت أغانيهم وإبداعاتهم الفنية، تتردد على حناجر بعض الشباب المقلدين».

العزلة والوحدة:

تعاني الشخصيات في «قنطرة» من

الشعور بالاغتراب، سواء داخل المجتمع أو داخل ذواتها. تُظهر الرواية كيف يمكن أن تكون العزلة اختيارًا قسريًا أو طريقًا للتحرر.

الموت كثيمة وجودية:

يمرّ الموت في «قنطرة» كظلّ كثيف، لا يظهر بالضرورة في صورة حدث درامي مباشر، بل كإحساس ثقيل ومقيم، يتسرب إلى نسيج اللغة والسرد. فالموت في الرواية ليس نهاية، بل حالة دائمة، قد تتمثل في موت اللغة، أو موت الحنين، أو موت المعنى. وهذا ما يضع الرواية ضمن مشروع سردي يقترب من الفلسفة الوجودية، حيث تتبدّى الحياة بوصفها عبورًا مستمرًا نحو المجهول، نحو اللاجدوى.

الذاكرة والزمن:

يلعب الزمن دورًا محوريًا في الرواية، إذ تتداخل الذكريات مع الحاضر؛ ما يخلق شعورًا بعدم الاستقرار. تصبح «القنطرة» جسرًا بين الماضي الذي لا يمكن نسيانه والمستقبل المجهول.

بنية السرد: تداخل الزمان والمكان

تتميّز الرواية ببنية سردية تتشابك فيها الأزمنة وتتماهى فيها الأمكنة. فالزمن ليس خطيًا، بل هو زمن مفكك، تحكمه ذاكرة الراوي أكثر مما يحكمه التسلسل المنطقي. القنطرة، هنا، لا تفصل بين مكانين فحسب، بل تفصل بين زمنين ووجودين: «ما قبل السقوط» و«ما بعد الغياب».

يستثمر السماري هذه التقنية ليعزز الإحساس بالاغتراب. فالشخصيات لا تتحرك ضمن خط زمني واضح، وإنما تتقاطع وتعود وتتكرّر، لتخلق دوامة من الشعور باللايقين، وكأن الماضي يحاصر الحاضر، أو كأن كل عبور لا يؤدي إلى الخلاص بل إلى عبور آخر.

المكان كنسق ثقافي: القنطرة بوصفها رمزًا للحافة

القنطرة في الرواية ليست مجرد ممر معماري أو مشهد بصري، بل تتخذ أبعادًا سيميولوجية وثقافية. فهي تمثل الحدّ بين العوالم: بين القرية والمدينة، بين الذات والآخر، بين الوطن والمنفى. وقد تكون حتى قنطرة بين الحياة والموت، بين الحضور والغياب. هذه الثيمة تجعل الرواية تنخرط ضمن سياق أوسع في الأدب العربي، حيث يصبح المكان تمثيلًا للهوية والانتماء. غير أن السماري لا يعيد إنتاج هذه الثيمة ببعدها التقليدي، بل يعيد تأويلها في ضوء السياقات المعاصرة للاغتراب النفسي والثقافي، الناجم عن العولمة، والتحولات الاجتماعية، وانهيار السرديات الكبرى.

تخبرنا كلمة الغلاف الخلفي أن المكان كان ثيمة رئيسة في العمل، فيقول: «صورة بانورامية عن الرياض وأحيائها الشعبية

في سنوات الستينيات والسبعينيات. ويسلط الضوء على التطورات الاجتماعية والاقتصادية التي عصفت بأهل تلك الفترة. من الفن إلى الرياضة فالحب والمعاناة والسجن، يأخذنا للغوص في حياة أولئك المهمشين الذين كانت أرواحهم الهشة تراوغ التغيرات».

الشخصيات والأبعاد الاجتماعية والنفسية

الشخصيات في الرواية تُمثّل أنموذجًا للإنسان الذي يعيش انفصالًا داخليًا عميقًا. هي شخصية تتنقل بين أماكن متنافرة، وتحمل داخلها وطنًا مفقودًا أو يُفقد تدريجيًا. يتجلى الحنين في خطابها السردي، ليس بوصفه ترفًا عاطفيًا، بل كوجع فلسفي وجودي. فالشخصية تنظر إلى الماضي وكأنه زمن مثالي، رغم أنه قد يكون مثقلًا بالتناقضات، لكنها تفضّله على حاضر مفرغ من المعنى. ومن هنا، تنشأ أزمتها مع المدينة الجديدة، أو «الضفة الأخرى» من القنطرة، والتي ترفض احتضانها أو لا تعترف بوجودها كليًا. فشخصيات خالد وعبدالله وسارة ووحيد يمثلون ذلك البعد الإنساني المليء بالتناقضات والصراعات النفسية التي تسببها الصراعات والتغيرات الاجتماعية.

اللغة بين الشعرية والتكثيف الرمزي

يُعدّ البُعد اللغوي في «قنطرة» أحد أبرز ملامحها الجمالية. فالسماري يكتب بلغة مشحونة بالإيقاع الداخلي، تنأى عن الخطابية المباشرة، وتقترب من التوصيف الشاعري الدقيق. اللغة ليست أداة للتوصيل فحسب، بل هي جزء من تشكيل العالم الروائي، أداة لإضفاء الغموض، وتعميق الدلالات، وتأطير الشعور بالغربة والخذلان.

الجُمل قصيرة، غالبًا، لكنها مكثفة، وتضمر أكثر مما تُفصح. وهذا ما يجعل الرواية تستدعي قارئًا متأمّلًا، قادرًا على التقاط الإشارات، وربط الرموز، وتأويل الغياب لا الحضور.

وأخيرا القنطرة ككتابة ضد النسيان

تمثّل «قنطرة» لأحمد السماري أنموذجًا لكتابة سردية عميقة، تتكئ على البُعد الجمالي دون أن تغفل البُعد الثقافي والأنثروبولوجي. فالرواية ليست عبور فردي فقط، بل ذاكرة جمعية، عن محاولات دائمة للانتماء، والنجاة، وإعادة كتابة الذات. إنها كتابة ضد النسيان، ضد المحو، وضد التسطيح. مع أن الرواية تنتمي إلى مشروع سردي سعودي معاصر، إلا إنها تنفتح على هموم إنسانية أوسع، تجعل منها عملًا أدبيًا قابلًا للحوار مع القارئ العربي والإنساني عمومًا، الباحث عن ضفافٍ أكثر رحمة، وعن قنطرة لا تؤدي إلى السقوط.

---

* كاتبة سعودية.

ابنةُ ليليت: أنْ تكونَ منتميًا

■ أحمد الجميد*

ابنة ليليت، هي ابنة تعدّد الهويات، وابنة اختلاف الجغرافيا، وابنة العاصفة. وهي امرأة تظهر كما لو أنها امتدادٌ للإرث الرمزيّ لأسطورة ليليت التاريخيَّة.

تبدأ رواية «ابنة ليليت» للروائي السعودي «أحمد السماري» بمشهدٍ يعود إلى عام ١٩٨٠م في مدينة الرياض، المكان الذي اختير ليكون موضع انطلاقٍ إلى مدنٍ أخرى، وأزمنة أخرى، وكذلك أصوات أخرى؛ إذ تتقاطع حياة «جواهر»، مع مساحاتٍ مختلفةٍ؛ ابتداءً من السعودية بلدها الأم، مرورًا بالولايات المتحدة، بلد مهجرها، وانتهاءً بالعودة مجددًا إلى الرياض، مجسّدةً بذلك الدور الثقافيّ والمكانيّ للانتماءات وتضادِّها.

الشخصيَّة الرئيسة في الرواية هي «جواهر»، أو «جورجيت»، فيما بعد، التي تجد نفسها واقفةً وسط تماسٍّ حادٍّ بين هويّة سعوديَّة من جهةِ أبيها، وأخرى هنديَّة من جهةِ أمها؛ كذلك بين نشأتها في المنطقة الشرقيّة، وانتقالها للعمل في مدينة الرياض، ثم اغترابها في نيويورك ولوس أنجلوس، هناك تماسّ بين لهجةِ طفولتها، وبيئتها الأولى من جهةٍ، وصوت المهجر، وبيئته من جهةٍ أخرى. وهذا التشظّي بمنزلةِ خلفيَّةٍ للمشهد، وسؤالٍ لا يكف عن الظهور بين الحين والآخر: كيف ينجو الإنسان حين لا يجد تعريفًا نهائيًا لنفسه؟

تختبر «جواهر» اغتراب الداخل قبل اغتراب الخارج، والبُعد الجسديّ عن بيئته الطبيعيَّة. اغترابٌ مصدره الهويات المتضادّة في الجسد الواحد، الذي من شأنه أن يشكّل طبقاتٍ في الذاكرة لا تؤثّر على صاحبها فحسب، بل حتى

الأجيال القادمة، وبخاصة عندما ترفض أن تكون مجرد انعكاسٍ لغير ما تعتقده.

يجد قارئ «ابنة ليليت» نفسه أمام صوتٍ أنثويٍّ للسرد، طموح ومتوجّس في الآن نفسه؛ إذ تضعنا «جواهر» في قلب عاصفتها منذ البداية، من الداخل السعودي حتى خارجه، قبل أن يرث السرد صوتًا أنثويًّا آخر في الرواية، وهو صوت ابنتها «ميلا»، القادم من المستقبل، وفق التسلسل الزمنيّ للرواية، التي بدورها تحاول اكتشاف شخصيّة والدتها، ومن ثَمَّ إعادة ترميم المعنى من خلال سيرةٍ نقلها لها صوتٌ ذكوريٌّ عائدٌ للحاج متولّي، الشاهد على أحداث كثيرة من حياة والدتها، كما لو أنه يعكس وجهة نظر عن كون الصدمات لا تنتهي؛ لكنها تُروى!

تستثمر الرواية تباينات القوى الاجتماعيّة في الداخل والخارج، وتعالج قضايا حاضرة في المجتمع السعودي؛ كاشفة، عبر البناء على ثنائيات، الشرقي والغربي، الأنثوي والذكوري، الشخصي والعام، هشاشة الإنسان، والتناقضات التي يعيشها البشر داخل المجتمع السعودي وخارجه. إضافة إلى محاولة «جواهر» تجاوز الدور التقليدي لها، والربط بين هويتها وواقعها المعاش، وكيف أنها لا تختم القصة دائما، بل تفتحها من جديد نحو جميع الاحتمالات!

«البسطاء أكثر قدرة على التعبير عن مشاعرهم وأكثر استمتاعًا بالحياة»، هكذا تعبر جواهر أو جورجيت، أو جي جي، بعد

قصة بحثها عن نفسها المفقودة في خضم كلّ عناصر النجاح المحيطة بها. وبالطريقة نفسها تقول أيضًا: «ربما نجد المتعة في تتبع العشوائية؛ فكثرة التخطيط تقتل متع الحياة». كأنها هنا تنظر بإعجابٍ لحياة الذين ينظرون لحياتها بإعجاب! وهذه المفارقة ربما تذكرنا أن كل ما تحتاجه حياتك؛ لتغدو أكثر سعادة، ليس المكانة الوظيفيَّة والمال وحدهما، بل البساطة، قبل كلِّ شيء.

ابنة ليليت رواية غنيَّة بلغةٍ ناضجة. تستلهم اسم شخصيَّة أسطوريَّة؛ لتطرح أسئلة وجوديَّة، وتقارب بواقعيَّة موضوعات معاصرة مثل الاختلافات الثقافيَّة، والطبقيَّة، والتمييز، والحريَّة، وأخرى غيرها. صحيح أن أحداثها تدور حول حياة امرأة واحدة، لكنها في الحقيقة رواية عن الأنثى كعلامة وجود في مواجهةِ المحو.

---

* كاتب سعودي.

أحمد السماري:

في رواية «ابنة ليليت» حرصت أن أقدّم حكاية إنسانية لا تدّعي تمثيل أحد، لكنها تحاول أن تلامس شيئًا من الحقيقة التي قد يمرّ بها أي شخص، امرأةً كان أم رجلًا..!

«منذ وقت مبكّر، كنت مأخوذًا بالرواية، لا رغبةً في الكتابة، بل وسيلةً لفهم الإنسان. قرأت من الواقعية الروسية إلى الرمزية اللاتينية، من السرد الغربي المعاصر إلى الروايات العربية التي تخبّئ في لغتها ما هو أعمق من الحدث. كنت أقرأ الرواية لا كقالب، بل بوصفها كائنًا حيًا، يتشكّل بمكانه وزمنه، ويتنفس داخل لغته، وهذا ما أثّر في تكويني ككاتب. خصوصية تجربتي تنبع من هذا التنوّع القرائي، ومن قدرتي على الموازنة بين محلّيّتي الثقافية وبين وعيي بالعالم؛ فأنا ابن بيئة لها لهجتها وعاداتها وتقاليدها، لكنني في الوقت نفسه قارئ لنصوص ولدت في مجتمعات بعيدة، تشبهنا أحيانًا وتختلف كثيرًا».. من هذا البوح الصاعد من روح، من كلمات، من تجربة، من إنسان، من الأديب الروائي أحمد بن عبدالعزيز السماري، الذي صنع الدهشة الإبداعية بأعماله الروائية «الصريم»، و«قنطرة»، و«ابنة لوليت»، وبمقالاته الأدبية المنشورة في العديد من المجلات والصحف محليا وعربيا.. هنا، يحضر في هذا الحوار بجرأته واحترافيته الفنية الأدبية التي تميز هذه المساحة.

■ حاوره: عمر بوقاسم

الواقع يتغير أسرع من اللغة..!

- «مرور المجتمع بحالة حراك اجتماعي غير مسبوق منذ التسعينيات، وظهور الانفجار المعلوماتي وزيادة الاحتكاك بالآخر. في ظل هذه الأوضاع تظهر الحتميات، منها حتمية التغير والبحث عن هوية داخل هذا التغير.

أمسية خاصة عن روايته لوليت

والرواية فنٌّ معبِّرٌ عن أزمة التحوّل. قد يكون هذا من ضمن المبررات التي دفعت الكثير من الأسماء في السعودية للتوجه لكتابة الرواية في السنوات الأخيرة، الأديب الروائي أحمد السماري، ماذا يقول في هذا الاتجاه..؟

■ بالفعل، ما يمر به المجتمع السعودي في العقود الأخيرة يمكن وصفه بحالة تحوّل كبرى، تحوّل لم يعد نابعًا من الداخل وحده، بل يغذّيه انفجار رقمي، وتدافع ثقافي، وتغيّر في منظومات القيم والعلاقات. في هذا السياق، تصبح الرواية أكثر من مجرد فنّ سردي؛ إنها أداة لتفكيك المشهد، ومحاولة الإمساك بملامح الذات وهي تُعاد صياغتها تحت ضغط التحوّلات.

الكاتب، أي كاتب.. حين يشعر أن الواقع يتغير أسرع من اللغة، يلجأ إلى الرواية؛ لأنها تمنحه مساحة للتأمل، للحفر في العمق، ولطرح الأسئلة لا لتقديم الإجابات. والرواية السعودية الحديثة وُلدت في هذه الحقبة بالذات: القلق من الانجراف، والحنين إلى الثوابت، والسؤال عن الهوية بين المحلي والعالمي.

نعم، هناك حتمية في هذا الاتجاه، حتمية فنية وفكرية، لأن الإنسان بطبيعته حين يعجز عن فهم الواقع بالخطب أو التقارير، يلجأ إلى القصة، إلى الحكاية، ليعيد ترتيب الفوضى. وهذا ما تفعله الرواية اليوم في السعودية: تعيد بناء الإنسان من الداخل، وتستكشف صورته المتغيرة في مرآة المجتمع الجديد.

شخصيًا، أرى أن الرواية أصبحت مع شيء من (المبالغة) ضرورة وجودية لا رفاهية ثقافية.

لم أضع فيها موعظة ولا صرخة..!

● **«توظيف القضايا الاجتماعية في عمل روائي، وتغذية العمل بسمات أسلوبية متقنة لإيصال المشاعر والأفكار، تحتاج لمهارة ووعي عميق وشامل، والكثير من الأدوات الفنية، رواية «ابنة ليليت»، والصادرة عن منشورات راميـنا- لندن**

تكريم الروائي أحمد السماري بمدينة ينبع

صورة تجمعه مع الروائي يوسف المحيميد

٢٠٢٤م، رواية لها مفاجآتها الواقعية..!، وصوتها الخاص الذي ترك أثرًا في نفس القارئ، هل لنا أن نتعرف على معالم هذه الرواية ببوح خاص منك..؟

■ شكرًا لهذا السؤال الجميل، وأعترف بداية أنني لم أكن أتوقع كل هذا التفاعل الواسع مع ابنة ليليت. كتبت الرواية وكنت أحاول أن أصغي لصوت خافت كان يلحّ في داخلي، صوت امرأة تبحث عن ذاتها وسط عالم مشتبك، تختلط فيه العائلة بالتقاليد، والحب بالخوف، والتمرّد بالحاجة للانتماء. ما حرصت عليه هو أن أقدّم حكاية إنسانية لا تدّعي تمثيل أحد، لكنها تحاول أن تلامس شيئًا من الحقيقة التي قد يمرّ بها أي شخص، امرأةً كان أم رجلًا، حين يجد نفسه أمام مفترق التحوّل. الرواية ليست سيرة، وليست خطابًا، بل هي اقتراب ناعم من التصدّع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الفرد حين يقع عليه الظلم، وخصوصا إذا جاء من ذوي القربى، ثم يُطلب منه أن يستسلم لهذا القدر، لكنه يرفضه ويتمرد على واقعه ويصنع حياته رغم كل الضغوط. ربما ما ميّز الرواية أنني لم أضع فيها موعظةً ولا صرخةً، بل تركت للشخصيات أن تعيش، أن تتردد، أن تخطئ، أن تحب وتكره، وهذا ربما ما جعل بعض القراء يشعرون بالقرب منها. أما المفاجآت الواقعية التي أشرتَ إليها، فهي لم تكن مقصودة بقدر ما كانت نابعة من صدق التجربة، ومن محاولة الكتابة دون تزييف مشاعر الشخصيات أو تبسيط واقعها.

ابنة ليليت بنسبة لي؛ كانت رحلة في العتمة، خرجت منها الرواية، وخرجتُ منها بشيء من النور.

ما بينهما مساحة خصبة للفن..!

● **«الرواية عمل أدبي والسينما عمل فني، أي أنهما من فضاءين مختلفين، على المستويات كافة. مؤخرا تم ترشيح قائمة من الأعمال الروائية، لروائيين**

سعوديين لتحويلها لأعمال سينمائية ضمن مشروع الرواية والسينما، ومن ضمن هذه الأعمال المرشحة، تم ترشيح روايتك «ابنة لوليت»، برأيك كيف يتم اختيار الرواية لتكون عملًا سينمائيًا، بعين أدبية، أم بعين فنية سينمائية..؟

■ سؤال بالغ الذكاء، لأن العلاقة بين الرواية والسينما لا تُختصر في النقل أو الترجمة، أنما تُبنى على التأويل والتخليق. الرواية تُثبت العالم بالكلمات، والسينما تُعيد زرعه بالصورة والضوء، وبينهما فسحة من السحر إن عثر النص على عين تُبصر، وعدسة تُجيد الإصغاء. أعتقد أن اختيار الرواية لتحويلها إلى عمل سينمائي يتم برؤية مشتركة، تجمع بين الحس الأدبي والبصيرة الإخراجية، لقراءة الإمكانات السردية والبصرية معًا. فالرواية تمنح الفكرة، والشخصيات، والروح، بينما تعيد السينما تشكيلها بلغة الصورة والإيقاع البصري.

حين رُشِّحت ابنة ليليت، أسعدني ذلك كثيرًا؛ إذ شعرت بأن هناك من التقط في النص تلك المشاهد القابلة لأن تُرى وتُعاش على الشاشة: التوترات النفسية، والتقاطع بين الهويات، والبعد الإنساني الذي يتجاوز المكان والزمان.

فالعين الأدبية تُقدّم العالم، والعين السينمائية تُعيد خلقه، وما بينهما مساحة خصبة للفن، إن وُجد المنتج الذي يحب النص ويُصغي له ويصنع جسرًا يسهل عبوره إلى المتلقي دون أن يُقيّده، وأشكر جمعية الأدب المهنية على هذا المشروع الحالم.

وسيلة لفهم الإنسان..!

● **«بجانب الموهبة هناك عوامل عدة تؤثر في تجربة المبدع، كالمكان والزمان وطبيعة الحياة، أحمد السماري، ما خصوصية تجربتك..؟**

■ تجربتي في الكتابة تنبع من تراكم طويل في القراءة قبل أي شيء. أعتقد أن الموهبة وحدها، مهما كانت صافية، لا تكفي إن لم تُصقل بتجربة معرفية واسعة، ولا أقصد بالمعرفة التنظير أو الحشو الثقافي، بل تلك القراءة التي تفتح لك نوافذ على أرواح الآخرين، وتريك كيف تُكتب الحياة من زوايا مختلفة. منذ وقت مبكر، كنت مأخوذًا بالرواية، لا كرغبة في الكتابة، بل كوسيلة لفهم الإنسان. قرأت من الواقعية الروسية إلى الرمزية اللاتينية، من السرد الغربي المعاصر إلى الروايات العربية التي تخبّئ في لغتها ما هو أعمق من الحدث. كنت أقرأ الرواية لا كقالب، بل ككائن حي، يتشكّل بمكانه وزمنه، ويتنفس داخل لغته، وهذا ما أثّر في تكويني ككاتب. خصوصية تجربتي تنبع من هذا التنوّع القرائي، ومن قدرتي على الموازنة بين محليتي الثقافية وبين وعيي بالعالم. فأنا ابن بيئة لها لهجتها

في حفل توقيع روايته.. ابنة لوليت

صورة تجمعه مع الشاعر محمد إبراهيم يعقوب

وعاداتها وتقاليدها؛ لكنني في الوقت نفسه قارئ لنصوص ولدت في مجتمعات بعيدة، تشبهنا أحيانًا وتختلف كثيرًا، وهذه المفارقات كانت هي الدافع دومًا للتساؤل، ومن ثم للكتابة. لذلك، حين أكتب، لا أنقل مشهدًا ولا أتبنّى قضية، بل أحاول أن ألتقط ما بين السطور، ما تقوله النفس حين تعجز عن قولها، مستفيدًا من إرث قرائي طويل، ومن حياة عشتها بتأمل، وتبصر، لا بعجلة.

القارئ شريكٌ في التأويل..!

- **«ما أهم الاختلافات «إن وجدت» بين رواية «الـروّاد» والـتي كتبت في الثمانينيات والرواية التي تكتب الآن؟**

■ نعم، هناك اختلافات جوهرية بين الرواية التي كتبت في الثمانينيات، والرواية التي تُكتب الآن، وتتمثل في عدة سيمات واضحة: أهمها أن روايات الثمانينيات كانت تميل إلى الطرح المباشر للقضايا الكبرى: التنمية، الهوية الوطنية، الصراع بين القديم والحديث. كانت الرواية أشبه بمنبر اجتماعي، تركّز على التغيير الجماعي، وعلى «الرسالة» التي يحملها النص. أما الرواية الآن، فهي أكثر ميلًا إلى الذات، إلى التفاصيل الدقيقة للفرد، إلى الهواجس النفسية والأسئلة الفلسفية الصغيرة. لم تعد الرواية معنية بتقديم إجابات، بل بطرح أسئلة معقّدة، حتى في البساطة. الرواية القديمة غالبًا ما كانت تسير بخطٍ سرديٍّ واحدٍ، بلغةٍ تقليديةٍ، وتسلسلٍ واضحٍ في الأحداث. في المقابل، الرواية الحديثة تميل إلى التكسير البنائي: تعدد الأصوات، التداخل الزمني، اللعب بالمنظور، والتجريب في الشكل واللغة. كما أن لغة روايات الثمانينيات كانت فصيحة منضبطة، وأحيانًا تقريرية، لأن الرهان كان على الفكرة والمحتوى. اليوم، هناك حرية أكبر في استخدام مستويات مختلفة من

اللغة: الفصحى، والمحكية، وحتى السرد الشاعري، بما يخدم الشخصية والمزاج النفسي للنص.

تتسم الرواية القديمة أنها كانت ترى القارئ متلقيًا ينبغي «تثقيفه» أو «تنبيهه». الرواية الحديثة تعدّ القارئ شريكًا في التأويل، وقد تترك له نهايات مفتوحة ومساحات للشكّ، دون أن تقدّم له حلًا جاهزًا.

في السابق كُتبت الرواية في سياق محدود إعلاميًا وثقافيًا، أما الرواية الآن فتولد في فضاء مفتوح، يتأثر بالسينما، والميديا، والسوشيال ميديا؛ ما انعكس على سرعة الإيقاع، وتنوّع المرجعيات، وحتى في تشكّل الذائقة السردية لدى الكتّاب والقرّاء. يمكن القول إنَّ رواية الثمانينيات كانت ابنة مشروع جماعي، تنموي، تغييري. أما الرواية اليوم، فهي أقرب إلى سيرة الإنسان في تركيبته الهشّة، في عزلته، في قلقه، ومعركته الشخصية مع المعنى.

استدعى مني جهدًا قرائيًا يجاوره لا يحاكمه..!

- **«لديك شغف وإخلاص للهمِّ الإبداعي، قراءتك لرواية «وحيدة من زمن الطيبين» للكاتبة منيرة آل سليمان والتي نشرت بملحق الجزيرة الثقافية، احتفاء حقيقي من روائي لعمل روائي استطعت أن تجاوره بقراءة جادة كاملة، طبعا، هناك الكثير من القراءات المماثلة لأعمال إبداعية لآخرين قمت بها، وهذا ما يجعلني أسألك عن دور النقاد والحركة النقدية، ماذا تقرأ من تجارب محلية تستحق التوقف والاطلاع..! هناك مَن قال عنها «للأسف إنها حركة معطلة»، «ولم تتقدم بالسرعة التي تقدّمت بها حركة التأليف الأدبي..»، ما رأيك؟**

■ هذا سؤال جوهري. وأشكرك عليه، في الحقيقة، ما يحدث في المشهد الأدبي المحلي هو مفارقة لافتة: حركة تأليف تتسارع وتتنوّع، مقابل حركة نقدية تمضي بوتيرة بطيئة، وربما انتقائية، لا تواكب هذا الزخم كما ينبغي. النقد الأدبي، في جوهره، ليس حكمًا ولا تلخيصًا، بل فعل قراءة عميق، يكشف عن طبقات النص، ويضيء زواياه الخفية. لكن حين يغيب

لقاء تلفزيوني بقناة عدن

هذا الفعل، أو يتأخر، يبرز فراغ لا يملؤه الصمت. لهذا، وجد كثير من الكتّاب والقرّاء أنفسهم مدفوعين للكتابة عن النصوص التي أثارتهم أو لامستهم، ليس من باب التنظير، لكن من باب الوفاء للتجربة الجمالية. بالنسبة لي، حين قرأت رواية «وحيدة من زمن الطيبين» للكاتبة منيرة آل سليمان، شعرت أن النص يملك صوته، وعالمه، وخصوصيته، وهذا ما استدعى مني جهدًا قرائيًا يجاوره لا يحاكمه. لم أكن ناقدًا، بل قارئًا وفيًّا للنص، يرى في الكتابة عن عملٍ كهذا نوعًا من الاحتفاء، ومن محاولة دفع القارئ الآخر لاكتشاف ما قد يفوته في الزحام. وهذه ليست حالة فردية، بل أظن أنها أصبحت ظاهرة: غياب النقد المنهجي ولّد حركة قرائية بديلة، تلقائية أحيانًا، لكنها صادقة، تنشأ من المحبة للنص لا من التزامات المؤسسة الأكاديمية. نعم، النقد تعثّر، أو لنقل لم يواكب التحوّل السردي في السعودية؛ ما أوجد فراغًا تحاول القراءة الإبداعية أن تملأه بقدر استطاعتها وهي ليست بديلًا للنقد، ربما تمثل صوته الخافت والغائب مؤقتًا.

صنعوا لنا ظلًا نمشي فيه..!

- **«الصريم» هذا عنوان روايتك الأولى والصادرة عن دار أثر،٢٠٢٠م، وهي تشعّ كعمل إبداعي توثيقي لأحداث تاريخية انتقالية من منتصف القرن الماضي ولشخصيات صنعت الأحداث في بيئة الأسلاف، ولعل اللغة المرنة سهّلت تتبع القارئ للأحداث مع بطلها «زيد بن عثمان»، أن تكون دليلنا لمعالم هذه الرواية الجديرة بكسب اهتمام القارئ بواقعيتها السحرية. كيف اخترت هذا الأسلوب المحكي السهل لبناء «الصريم»..؟**

- رواية الصريم؛ كانت بمثابة واجب وجداني، ومحاولة لاسترداد صوتٍ كان مهددًا بالغياب. كتبتها وأنا مشغول بسؤال كبير: كيف يمكننا أن نردّ شيئًا من الجميل لأولئك الذين صنعوا لنا ظلًا نمشي فيه، دون أن نكاد نراهم أو نسمعهم كما يجب؟

حين جلست لكتابة الصريم، لم أبحث عن «تقنية» بقدر ما كنت أبحث عن الصدق، عن نبرة تشبه كلام جدّي وجدتي حين كانت تروي، وتشبه خطوات الآباء وهم يعبرون من زمن الشظف إلى زمن الدولة والنظام والتحوّل الاجتماعي. أردت لغة تصل القارئ بيسر، دون أن تتنازل عن عمق التجربة، لغة تحكي دون أن تتكلف، وتسمح لزيد بن عثمان أن يتنفس داخل النص لا خارجه.

كان زيد شخصية روائية، نعم، لكنه في داخلي كان صورة مركّبة من رجال كثر، عرفت بعضهم، وسمعت عن بعضهم،

وحملت أثرهم دون أن ألتقي بهم. أردت أن أدوّن هذا العالم قبل أن يتوارى، أن أجعل الصريم جسرًا بين جيل لم يدوّن، وجيل لم يعش تلك المرحلة. لم أكتب لأحاكي الماضي، بل لأشكره، بطريقتي.

أثرُ الصريم فيّ عميق! لقد غيّرتني الكتابة، وجعلتني أرى القرية والطفولة والرجال الذين مرّوا خفافا على هذه الأرض، برؤية مختلفة: فيها امتنان، وفيها محبة، وفيها خشية من النسيان. لهذا كانت الرواية أقرب إلى ردّ دَين، أو صلاة خافتة في حضرة زمنٍ لا يعود.

الهدوء وشيء من العزلة..!

- **«من المبدعين مَن يلتزم بطقس معين أثناء الكتابة، أحمد السماري الأديب الروائي، كيف ومتى يكتب؟**

■ ليس لدي طقوس ملزمة أو طقوس احتفالية؛ فالكتابة عندي فعل داخلي أكثر من كونها حالة خارجية. ما أحتاجه فقط هو الهدوء وشيء من العزلة، لأتمكن من الإنصات لما أكتبه دون أن يعلو عليه صوت الحياة اليومية.

أنا بطبيعتي إنسان نهاري، ولذلك أكتب غالبًا في الصباح أو النهار، حين يكون الذهن صافيًا والنفس أقل ضجيجًا. لا أبحث عن مقهى معين، ولا أحيط نفسي بأشياء خاصة أو طقوس محددة. الفكرة عندي إن حضرت بصوتها، استجبت لها في أقرب وقت، بشرط أن أكون وحدي، وبعيدًا عن المُشغلات.

ربما الطقس الوحيد الثابت لديّ هو الإيمان بأن الكتابة لا تُستدعى بالقوة، لكنها تُستقبل بتفرّغ!

تمكين المبدع من بناء صوته..!

- **«برأيك.. ما أثر وسائل التواصل الاجتماعي على صوت المبدع على مستوى التميز والإنتاج...؟**

■ وسائل التواصل الاجتماعي غيّرت بشكل عميق علاقة المبدع بجمهوره، ولا يمكن إنكار أثرها الكبير، لا على مستوى التميز، وعلى مستوى الوعي بالإنتاج ذاته. بالنسبة لي، أراها صوت الرجْع المباشر من القارئ، دون وسيط نقدي أو مؤسساتي، وهذا ما يمنح الكاتب فرصة نادرة لسماع أصداء نصوصه من قرّاء متنوعين، وفي لحظتها. وأعدُّ نفسي مدينًا لها؛ فقد اختصرت عليّ المسافات والوقت في الوصول إلى القارئ، وسهّلت أن تعبر الكلمة حدودها التقليدية لتصل إلى مَن كان يصعب أن تصلهم في زمن الورق وحده. هذا لا يعني أنها خالية من السلبيات، لكن أثرها الإيجابي في تمكين المبدع من بناء صوته وانتشاره، أصبح واقعًا لا يُمكن القفز عنه.

يمكن القول بأن وسائل التواصل لم تصنع الموهبة، لكنها منحتها منبرًا ومساحة

للانتشار، وفتحت للكاتب نافذة يطلّ منها على القارئ، ويستشعر حضوره، حتى قبل أن تُطبع روايته.

- **«إن منظر الكتب يشفي روحي، وعندما أقرؤها أشعر وكأنني حصلت على صديق رائع»، ما بين القوسين هو ما يتصدر حسابك في منصة «X»، هل لنا أن نتعرف على محتوى مكتبتك؟**

■ مكتبتي، رغم تنوّعها، يغلب عليها الطابع السردي، فالروايات تشكّل عمودها الفقري. أحتفظ بعدد كبير من الروايات، من مختلف المدارس والتيارات؛ عربية وعالمية، لأنها كانت وما تزال أقرب الأجناس الأدبية إلى مزاجي وتأملي.

بعد الروايات، تأتي المجموعات القصصية، وهي مساحة أقدّرها كثيرًا لما فيها من تكثيف ورشاقة، ولأنها تمنحني فرصة لاستكشاف أصوات متعددة خلال جلسة واحدة. ثم دواوين الشعر، التي لا أعدها ترفًا بل ضرورة، لأن الشعر يعلّم اللغة شيئًا لا تعلّمه الفنون الأخرى: الانتباه للنبرة، وللصمت بين الكلمات.

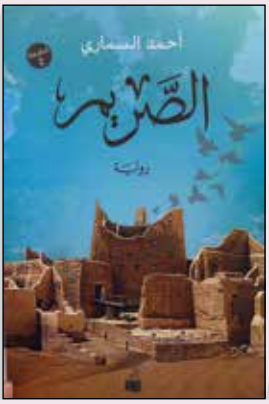
أما كتب النقد الأدبي والفكر والفلسفة، فهي حاضرة أيضًا، لأنها تمنحني أدوات إضافية لفهم النص والواقع معًا، وتساعدني على تأمل ما أكتبه وما أقرؤه بطريقة أوسع.

بالمجمل، مكتبتي ليست للعرض، بل للعيش معها، وأظنها تحبني مثل ما أحببتها.

يقال بصوت صادق..!

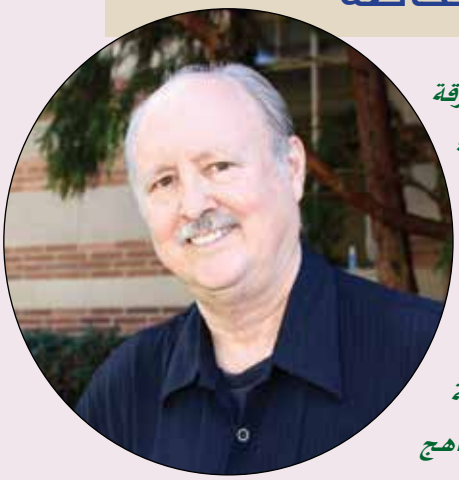
- **«أين الشعر من اهتمامات الروائي أحمد السماري؟**

الشعر قريب من قلبي، لكنني أُحبّه مسموعًا أكثر من كونه مكتوبًا. ربما لأن الإيقاع واللحن حين يُقال بصوتٍ صادق، يحملان من التأثير ما لا تنقله الصفحة الصامتة.



حوار مع الدكتور عبدالرزاق المصباحي

أتصور النقد الثقافي باعتباره فعالية فكرية متجددة له أداوته الخاصة



يمثل الدكتور عبدالرزاق المصباحي علامة فارقة في النقد الثقافي في المغرب، والعالم العربي؛ لما له من إنتاجات وإصدارات علمية رصينة في النقد الثقافي والسرديات؛ وهو أستاذ مؤهل في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، مراكش، آسفي؛ حصل على الدكتوراه من جامعة ابن طفيل بالقنيطرة، وحصل أيضا على شهادة التبريز في اللغة العربية وآدابها، وعلى الماستر المتخصص في المناهج اللغوية والأدبية لتدريس اللغة العربية من المدرسة العليا للأساتذة من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. وقد بلغ كتابه «الرواية والحدود: من التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي» القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب لهذا العام.

■ حاوره: ياسين حكان*

له عدة إصدارات من بينها: النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية (٢٠١٤)؛ الأنساق السردية المخاتلة: شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش (٢٠١٧)؛ النقد الثقافي: قراءة في المرجعيات النظرية المؤسسة (٢٠٢٢)؛ الرواية والحدود: من التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي (٢٠٢٤)؛ كتابة الرواية: مفاهيم وتطبيقات نقدية: (بالاشتراك مع الدكتور أحمد

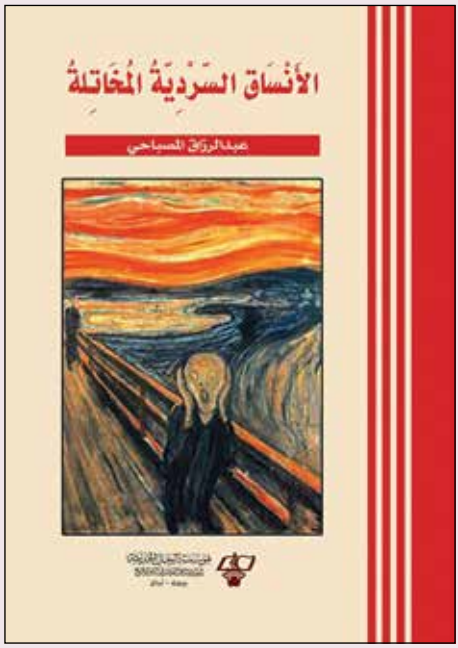
عبدالمالك، ٢٠٢٤). كما نشر العديد من المقالات في الصحف المغربية والعربية، وفي المجلات المحكمة والمتخصصة في النقد والآداب.

في هذا الحوار، يسلط الدكتور عبدالرزاق المصباحي الضوء على النقد الثقافي بوصفه إستراتيجية نقدية متعددة المنظورات، تفكك الفكر الناسخ وترصد الكراهيات في الفضاء العربي، بتكامل مع النقد الأدبي في مقاربته للنصوص السردية، التي أضحت تشهد زخمًا كبيرًا في المغرب والعالم العربي، مبرزًا كيف يمكن أن يفتح النقد الثقافي آفاقًا جديدةً وأكثر رحابة من النقد الأدبي في تناوله لقضايا تهمّ الهامش والمنسي في ثقافتنا، وربطها بالمركز الذي أضحى الشغل الشاغل للنقاد في دراستهم للنصوص السردية.

نحاول في هذا الحوار، أن نلقي نظرة على مشروع عبدالرزاق المصباحي في التأسيس للنقد الثقافي نظريًا ومنهجيًا عبر عدة فكرية متينة، إذ إنه يخطو فيه خطوات ثاقبة، متسلحًا بمنهجية علمية دقيقة وتراكم معرفيّ مهم.

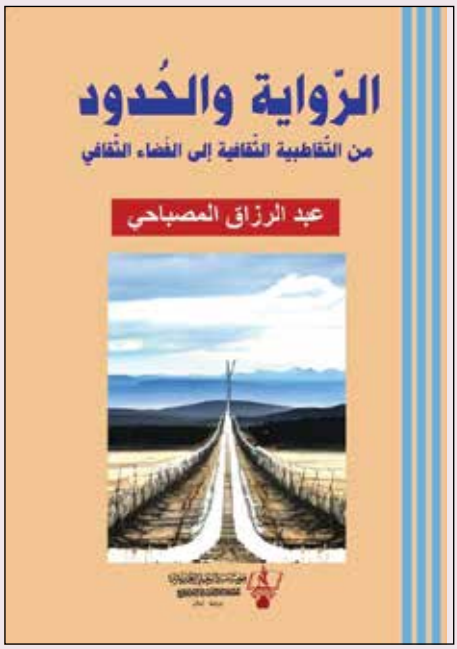
- **كيف كانت بدايتك مع الكتابة النقدية؟**

■ لقد تعزّز مَيلي إلى النقد من مسارين متكاملين، الأول هو توجهي مبكرًا، ومن خلال دروس مادة اللغة العربية في الثانوي التأهيلي، نحو الكتابة النقدية



عن النصوص الإبداعية المختلفة، شعرية وسرديّة. فالقراءة المنهجية للنصوص، على ما يعيبها من نمطية استنادًا إلى وظيفتها المحورية في ترسيخ التفكير النقدي المنتظم، عبر تعليم أساسات الكتابة المنهجية عن النصوص الإبداعية، إلا إنها كانت بالنسبة لي مدخلًا لاكتساب خطوات القراءة النقدية والجهاز المفهومي للمناهج النقدية النصية والخارج نصية. وإن كنت، من موقعي الحالي، أرى ضرورة تجديد مداخلها وطرائق تدريسها لتواكب التحولات التي يعرفها وضع «الأدب» عموما. وأما المسار الثاني فهو القراءة للنقاد المغاربة وإعجابي الشديد بهم، ومن عجائب الصدف أني في بداية

مساري الدراسي بالثانوي وقعت على «كنز» غال، في إحدى الأسواق الشعبية بمدينة آسفي، التي أنتمي إليها، وهو عدد كبير من أعداد «العلم الثقافي» العريقة، وقعت في يد بائع خردة، على نحو أو آخر، وكان يملكها، على الأغلب، قارئ نابه وشغوف، فاقتنيتها بثمن زهيد، وقرأتها بتؤدة المقتّر الذي يخاف نفاد الكنز. وكان ميلي حينها إلى القراءات النقدية المتميزة التي كان يكتبها نقادنا عن نصوص متنوعة. وفي الأيام نفسها حصلت على كنز لا يقل أهمية في السوق نفسها عن كتاب يضم أعدادا مهمة من مجلة «الجامعة» التي كانت تصدرها في الثمانينيات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة القاضي عياض بمراكش. إن «الكنزين» الثقافيين معًا كانا يعلنان عن خصوصية «نقدية» مغربية، تشدّ إليها بعض مَن يحمل جيناتها، وقد كنت أحد هؤلاء، بالصدفة وبشغف كامن أيضا. ثم تعزز كل ذلك «بالورشة النقدية» التي كان يشرف عليها الدكتور جمال بوطيب بالكلية المتعددة التخصصات بآسفي، والتي فتحت فرصة النشر لكتابين «سحر الجوى» في الشعر والقصة، و«مدارج الهوى» في النقد. وقررت حينها، وبعد الأصداء المشجعة عن مقالتي النقدية في الكتاب، أن يكون النقد اختيارًا حياتيا معززا بالتخصص الأكاديمي. ولا أخفي أني كتبتُ في تلك المرحلة محاولات

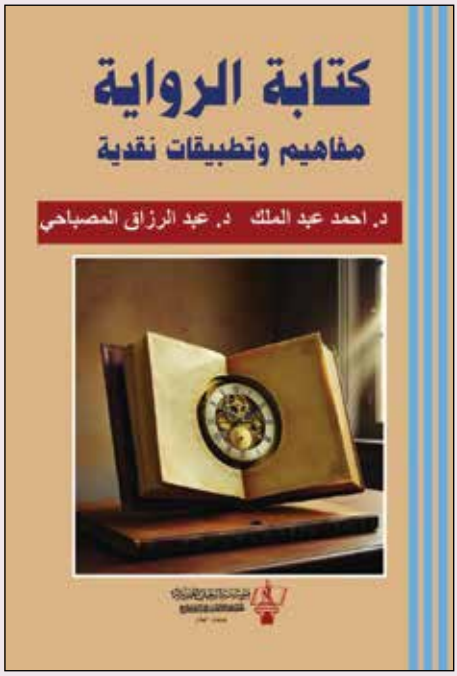


«شعرية» و«قصصا»، نشرت بعضها، وأخفيت كثيرًا منها، إخلاصا للمسار النقدي وتركيزًا عليه.

- **ما الذي دفعك الانغماس أكثر في النقد الثقافي؟**

■ بعد حصولي على شهادة الباكالوريا، اخترت تخصص «الدراسات العربية» عن اقتناع، ولكن لم أكن أستسيغ التمثيلات الثقافية التي اقترنت بهذا التخصص، وبخاصة عن الأدب، حين يتم ربطه بصور نمطية كاعتماده على «الحفظ» وعلى «التحليلات غير المفهومة لنصوص شعرية (متجاوزة)، أو محدودية «آفاقه المهنية» و«الحياتية»، أو حتى ضعف أصحابه في التحليل المنطقي والعلمي. أي بالمجمل جعله تخصصًا

خارج «العصر» وروحه. لقد كان «القلق» من محدودية درس «الأدب» ونقده يراودني، حتى مع اقتناعي بجدواه، إلى أن أهداني صديق من تخصص علمي دقيق كتابًا صدر للتو ضمن سلسلة «عالم المعرفة» عن «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، وجد أنه قد يفيدني. وحقًا كان لذلك الكتاب الأثر المُزَوبِع، حتى مع محدودية أدواتي النقدية حينها. فالكتاب هو «الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص» للراحل الكبير عبدالعزيز حمودة، الذي صدر في نوفمبر سنة ٢٠٠٣. وهو خاتمة ثلاثيته الشهيرة في قراءة المدونة النقدية العربية. لقد تعرفت في الكتاب لأول مرة على مفاهيم جديدة كالنقد الثقافي والدراسات الثقافية والمادية الثقافية والماركسية الجديدة والتاريخانية الجديدة، وحفظت أسماء مؤثرة في النظرية النقدية كفنسنت ليتش، وفريديريك جيمسون، وستيوارت هال، حتى قبل معرفتي بوجود كتاب «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية» الذي صدر قبله بثلاث سنوات.. ووجدت في الكتاب بعض إجابات عن إمكانية وجود إستراتيجية نقدية منفتحة في منظوراتها، وتربط الأدب بالحياة، وتقارب أشكالا مختلفة من الثقافة، وليس الأدب، فقط، وتفكك أنساقها الثقافية، ناهيك عما يوفره هذا الاتجاه النقدي من انفتاح على الفلسفة وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية. لقد شغفتني هذه القارة النقدية الجديدة حينها، بالنسبة لي، واخترت منذ ذلك الوقت أن يكون النقد الثقافي مشروعي الأكاديمي والحياتي؛ لذلك كانت بحوثي المؤطرة بعدها في الإجازة والماجستير والدكتوراة حول النقد الثقافي. مع نزوع سجالي لا أخفيه في كل تلك البحوث، أو في كتبي التي صدرت منذ سنة ٢٠١٤. وهنا لا يسعني إلا إن أترحم على أستاذي الدكتور بنعيسى بوحمالة الذي أشرف على رسالتي للماجستير، ووجهني بخبرته الأكاديمية الرفيعة نحو مداخل القراءة الثقافية المتعمقة للنص الشعري، حتى مع توجهه البنيوي التكويني المعروف، وأستاذي الدكتور حسن لشكر مشرفي على أطروحة الدكتوراة الذي رافق طموحي نحو تجديد أدوات النقد الثقافي بكثير من الحدب والدعم والتشجيع والتخفيف من غلواء السجال نحو القراءة الهادئة. وأعد وجود دعم من داخل المؤسسة الأكاديمية في وقت كان بعض «سدّانها» يسخرون من توجه «النقد الثقافي» ومن البحوث المنجزة حوله، ويستصعبون طريقه على الباحثين الشباب، بابًا ضروريا أسعفنا الآن في وجود عدد مهم من الباحثين المبرزين يخوضون فيه مناقشة ونقدًا وتجديدًا.



- **اهتممت كثيرا بكتابات الناقد السعودي الكبير عبدالله الغذامي، ما الذي جذبك لإنتاجات عبدالله الغذامي؟**

■ الناقد الثقافي عبدالله الغذامي علامة فارقة في النقد الحديث، وكتبه منذ (الخطيئة والتكفير) إلى كتابه الفارق (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) أحدثت تحولا في النظر إلى الممارسة النقدية، وفي جانبها الإجرائي على الخصوص، فهو يمتلك قدرة كبيرة على استقراء النصوص، وعلى الانطلاق من مرجعيات غير مألوفة في المدونة النقدية العربية، ناهينا عن مهاراته الكبيرة في المرافعة عن مشروعه، وعلى تبسيط المفاهيم والمصطلحات والخروج بها من تقعرها إلى المجال الثقافي العام؛ لذلك منذ اكتشفت مشروعه، قررت أن أحاوره، ولهذا خصصته بالدراسة في كتابي الأول «النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية» (٢٠١٤)، فقد كان رهاني محاولة توضيح ماهية النقد الثقافي بما هي فعالية نقدية متمايزة، مركّزا على مشروع «عبدالله الغذامي»؛ إذ حاولت أن أقدّم قراءة مشروعه في كليته إلى حدود كتابه (الفقيه الفضائي/ ٢٠١١). ولم تكن غايتي في الكتاب مجرد تبسيط المفاهيم والآليات النقدية الثقافية، التي يقترحها، بل نقد ما لا أتفق معه فيه، والتأسيس وتوسيع مفهومه «النسق الثقافي»، واقتراح «الرؤيا الثقافية». وهي عندي مفهوم موسع، يتضمن أبعادا ثلاثة: (١-مفهوم النسق المضمر كما عند الغذامي ٢-الوعي بالأنساق الثقافية ٣-التسامي على الأنساق المعيبة...).

- **قبل أن يستوي مشروعك النقدي في النقد الثقافي، هل كنت تبحث عن أدوات جديدة لتجريبها في مقاربتك للنصوص السردية ووجدت نفسك فجأة أمام آليات النقد الثقافي؟**

■ أتصور النقد الثقافي دوما بوصفه فعالية فكرية متجددة، وأنه ينبغي أن تكون له أدواته الخاصة التي تميزه، للخروج من الصورة النمطية التي ينعته بها خصومه من أنه ليس له مفاهيم إجرائية خاصة بها، ولا منهج واضح يمكن الاستناد إليه. ولذلك كان حرصي منذ البداية على

اقتراح مفاهيم إجرائية جديدة تنسجم مع غاية النقد الثقافي في تفكيك الخطابات الناسخة أو محاولات تنميط حياة الناس، بفرض أفكار وسلوكيات عليهم، تفقدهم حريتهم في الاختيار والتفكير، وأن تمنع المؤسسة من بناء الفضاء الإنساني؛ لذلك اقترحت «البليغ الثقافي» و«الرؤيا الثقافية» في كتاب (النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية) ٢٠١٤، وكشفت عن المرجعيات النظرية لمفهوم (الرؤيا الثقافية) في كتاب (النقد الثقافي: قراءة في المرجعيات النظرية المؤسسة) ٢٠٢٢. واقترحت مفاهيم: الفضاء الطاهر والحدود التطهيرية في كتاب (الرواية والحدود: من التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي). وفي كل هذه المفاهيم الإجرائية أحرص على أمرين: أن تكون موسِّعة لمفاهيم نقدية قائمة، وأن تكون لها قيمة نظرية وإجرائية واضحة، ولهذا السبب اختبرتها في كتبي المذكورة على الخطابين الشّعري والسّردي.

- **صدر لك كتاب بعنوان (النقد الثقافي: قراءة في المرجعيات النظرية المؤسسة)، قرّبنا أكثر من هذا المؤلف المهم؟**

■ إن إصدار هذا الكتاب أملاه ما سجلته من عدم وجود دراسات تستغور بشكل متعمّق المرجعيات النظرية المؤسسة للنقد الثقافي، فبعض الدراسات تنتخب مرجعيات بعينها، وتلغي أخرى، وأحيانا تتعسف في توظيف أدواتها، فكانت غايتي أن أعرّف الباحثين الذين يشتغلون على النقد الثقافي، من الطلبة الباحثين أو المتخصصين، على المدارس والتوجهات الفكرية التي أسست للنقد الثقافي (مدرسة فرانكفورت، مثقفو نيويورك، مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية)، وعلى توجهات المظلة: المادية الثقافية والتاريخانية الجديدة، وما بعد الكولونيالية ودراسات التابع، برؤية نقدية لتلك المرجعيات. وفضلا عن هذه الغاية التعريفية، فقد كنت أسعى إلى تأكيد تصوري حول عدم الاتفاق مع فكرة إلغاء (الجماليّ) في النقد الثقافي، فالعودة إلى تلك المرجعيات أظهرت أن فكرة الجمال والفن كانت جزءًا من أدوات النقاد الثقافيين المبكرين في تفكيك خطابات تنميط الإنسان وصناعة الفكر الواحد، على خلاف الفكرة الشائعة حول النقد الثقافي من كونه يلغي الجماليّ من اعتباره.

- **أصدرت مؤخرا كتابا جديدا بعنوان "الرواية والحدود: التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي"، ما الجديد الذي يحمله هذا الكتاب في مقاربتك للنصوص الروائية؟**

- هذا الكتاب أعدّه جزءًا مهمًا من مشروعي في تطوير الجانب الإجرائي في النقد الثقافي، فلا أكتفي فيه بتفكيك فكرة صناعة الحدود واصطناع الكراهيات في ثقافتنا العربية، مع تسييج

فضاءاتنا بفائض التمثيلات الثقافية التي تنطلق من مرجعيات عرقية أو لغوية أو دينية لصناعة الخطاب الناسخ؛ بل أقترح فيه مفاهيم إجرائية جديدة، وبخاصة مفهومي «الحدود التطهيرية» و«الفضاء الطاهر»، اللذين يتمفصلان مع أدوات نقدية ثقافية أخرى لتفكيك الكراهيات في الفضاءات الواقعية والسيبرنيطيقية. وأراهن في هذا الكتاب الذي قاربت فيه روايات من جغرافيات تخييلية متنوعة: (القوس والفراشة) لمحمد الأشعري، و(هوت ماروك) لياسين عدنان من المغرب، و(ساق البامبو) لسعود السنعوسي من الكويت، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح من السودان، و(سيدة المقام) من الجزائر، و(حرب الكلب الثانية) لإبراهيم نصر الله من فلسطين، ورواية غربية هي (١٩٨٤) لجورج أورويل، على تفكيك الكشف عن الأسباب التي تؤدي إلى تأجيل بناء الفضاءات الثقافية في عالمنا العربي، التي تقوم على الحوار الذي يدبر الاختلافات ويقرّب وجهات النظر، ويعزّز الاحتفاء بالخصوصيات الثقافية، دون إقصاء أو سخرية أو نسخ.

- **بصمتَ على تجربة مميزة من خلال تأليفك لكتاب بالاشتراك مع الدكتور أحمد عبدالمالك بعنوان (كتابة الرواية: مفاهيم وتطبيقات)، قرّبنا أكثر من هذه التجربة الفكرية؟ وحدثنا عن آفاقها.**

■ إن الكتابات ذات الطابع البيداغوجي والتوضيحي على درجة كبيرة من الأهمية في الحالات التي يصير فيها الإقبال على جنس أدبي واسعًا، بحيث تختلط فيه الأصوات الإبداعية الجادّة مع طالبي الشهرة، وهذا أمر نلاحظه في «الرواية» التي صارت مطمع كل طالب صيد، حتى مع عدم توفر الأساسات الدنيا من الموهبة ومن المعرفة بصناعتها. وهنا جاءت فكرة مشتركة بالاشتغال على كتاب يناقش هذا الوضع بهدوء، مع الجمع بين استقراء بعض مشكلات كتابة الرواية وأخطائها، واقتراح بعض المداخل لحلها، بالنسبة إلى الروائي الناشئ، وفي الوقت نفسه قراءة أعمال روائية فائزة بجائزة كبرى مثل (جائزة كتارا للرواية العربية)، حرصت فيها رفقة الدكتور عبدالملك أن تمثل مناطق تخييلية متنوعة: من قطر ومصر والمغرب. وهذه القراءة تقف عند تقنيات الكتابة من التعامل مع المادة الروائية إلى بناء الحبكات، وتوظيف الأزمنة والأمكنة، واستثمار اللغة. فهو كتاب تقنيّ لكنه يروم توسيع النقاش حول وضع الكتابة الروائية، وتوضيح مساراتها. وهنا لا بد من أن أظهر سعادتي بالتعاون مع الروائي والباحث القطري د. أحمد عبدالملك، وهو صاحب تجربة طويلة في كتابة الرواية وفي تأطير ورشاتها.

---

* كاتب وباحث من المغرب.

كتاب «الاقتصاد الثقافي» للدكتور عبدالواحد الحميد
رؤية شاملة لدعم الثقافة والإبداع في المملكة

■ هشام بن الشاوي*

يتناول كتاب «الاقتصاد الثقافي ودعم الثقافة والإبداع في المملكة العربية السعودية» للدكتور عبد الواحد خالد الحميد (مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ٢٠٢٥) العلاقة الوثيقة التي تربط الثقافة بالاقتصاد، وذلك عبر تحليل القيمة الاقتصادية للثقافة مقابل القيمة الجمالية الفنية، والغوص في المفاهيم التي يقوم عليها علم الاقتصاد الثقافي، ودور السياسات الثقافية، والدعم الحكومي وغير الحكومي الذي يُقَدَّم للقطاع الثقافي بوصفه أحد قطاعات الاقتصاد الكلي، وما ينجم عن ذلك الدعم من تعزيز للاقتصاد وتنويع مصادره وتوسيع قاعدته، كما يتجلى في التجربة السعودية، لاسيما بعد إنشاء وزارة الثقافة عام ٢٠١٨ م، وصدور الإستراتيجية الثقافية الوطنية في عام ٢٠١٩م.

ويكتسب هذا الموضوع في الوقت الراهن أهمية متزايدة، بالنظر إلى تزايد إسهام القطاع الثقافي في اقتصادات العديد من بلدان العالم، بما يولّده هذا القطاع من قيمة مضافة تصبّ في الناتج المحلي الإجمالي، وما يوفره من فرص وظيفية، وتعزيز لموازين مدفوعات تلك البلدان، وغير ذلك من المنافع الاقتصادية.

في مدخل «المشكلة والتساؤلات والمنهج» يشير د. عبد الواحد الحميد إلى ولوجه إلى عالم الاقتصاد من البوابة الأكاديمية؛ إذ اكتشف عالمًا مذهلًا من النظريات والنماذج والمصطلحات والمعادلات، التي تفسّر الأحداث الاقتصادية بشكل منهجي، كما اكتشف

الخلاف الفكري بين المدارس الاقتصادية، وما يعجّ به تاريخ الفكر الاقتصادي من جدل، وما شهده من تطوّر عبر مسيرة البشرية منذ زمن الحضارات القديمة وما سجله تاريخ الأحداث الاقتصادية من كساد وازدهار لدى الأمم المختلفة، وما أحدثه ذلك من حروب وصراعات بين هذه الأمم، وصعود وهبوط في المقدّرات المالية والاقتصادية لبعضها على حساب بعضها الآخر منذ فجر التاريخ، وهذا ما جعله يتيقن أن الاقتصاد في مقدمة العوامل، التي صنعت وتصنع التاريخ، إن لم يكن أهم تلك العوامل على الإطلاق.

د. عبدالواحد الحميد

هكذا امتدت اهتمامات د. الحميد الثقافية ودراسته الاقتصادية، فاستهوته قراءة النظريات والدراسات، التي قاربت العلاقة المتبادلة بين الثقافة والاقتصاد، ودور الثقافة بمعناها الواسع في تشكيل الحياة الاقتصادية والفكر الاقتصادي، وكذلك دور الجوانب الاقتصادية في تشكيل الثقافات المختلفة وانعكاسها على الإبداع الثقافي؛ وهكذا، بدأت فكرة مشروع يتناول بعض القضايا المتعلقة بالاقتصاد الثقافي وتقديمها للقارئ بلغة يسيرة، كمحاولة للإجابة على التساؤل عمَّا يربط الثقافة بالاقتصاد، وقد ازدادت حماسته للمشروع، بعد رؤية المملكة ٢٠٣٠.

وقد حاول الحميد التطرق في هذه الدراسة إلى محاولة الإجابة عن عدة تساؤلات انطلقت من الجانب الاقتصادي من رؤية المملكة ٢٠٣٠، الذي يركز على تجنيب الوطن مخاطر الاعتماد على مورد اقتصادي رئيس واحد (النفط) وتنويع القاعدة الاقتصادية وإيرادات ميزانية الدولة؛ «فهل يمكن أن تكون الثقافة موردًا اقتصاديًا يدعم مشروع تنويع مصادر الدخل وتعزيز الاقتصاد السعودي، أم تكون الثقافة مجرد عنصر جمالي فنيّ لا علاقة له بمشروع تنويع الاقتصاد، وإذا كان للثقافة دور اقتصادي، فهل ينبغي التعامل معه وفق محفّزات تطويرية، كما هو الشأن مع بقية قطاعات الاقتصاد الوطني، التي أنفقت الدولة عليها الكثير من المال ودعمتها من خلال صناديق التنمية لكي يقوى عودها وتحقق عوائد اقتصادية، أم أن طبيعة القطاع الثقافي لا تنسجم مع هذه المفاهيم الاقتصادية، ومن ثم يجب الابتعاد عن التناول الاقتصادي لها؟».

ويستهل الحميد مبحث «الاقتصاد الثقافي» بالإشارة إلى نشأة علم الاقتصاد في أحضان الفلسفة، على الرغم من ارتباطه بلغة الأرقام، إذ يُعَدُّ واحدًا من العلوم الاجتماعية. وبالنسبة إلى علم الاقتصاد الثقافي، فهو

فرع من علم الاقتصاد يركز بشكل أساس على مجمل عمليات إنتاج المنتجات الثقافية وتوزيعها واستهلاكها؛ ومن ثَمَّ فإن المفاهيم والمبادئ التي يُبنى عليها علم الاقتصاد وكذلك الأدوات التحليلية المستخدمة في علم الاقتصاد بشكل عام يتم توظيفها للتعامل مع الجوانب الاقتصادية في القطاع الثقافي، بما يتناسب مع طبيعة الثقافة وتعريفها. فالمُنتَج الثقافي يمر بعدة مراحل مرتبطة بالعملية الإبداعية وما يعقبها من عرض وطلب وتوازن سعري، ومن ثم فإن هذا المُنتَج ليس بمعزل عن مفاهيم علم الاقتصاد ومبادئه، ولكن نظرًا للطبيعة الخاصة للمنتَج الثقافي فإنه من الضروري أن يأخذ التحليل الاقتصادي في الحسبان تلك الطبيعة الخاصة.

وعلى الرغم من تطرق العديد من الاقتصاديين إلى موضوعات ثقافية عديدة في سياق اقتصادي، فإن علم الاقتصاد الثقافي لم يبرز إلى السطح إلا في ستينيات القرن الماضي من خلال أعمال بعض الرواد من أمثال جون كينيث جالبريث، وليونيل روبنز، اللذين تطرقا إلى دور الحكومات في تقديم الدعم المالي للمتاحف، علمًا بأن الألماني كارل كيندرمان قد وضع كتابًا بعنوان: «الاقتصاد والفن»، وفيما بعد، تم استخدام أدوات التحليل الاقتصادي بشكل منهجي لأول مرة في مناقشة موضوعات الاقتصاد الثقافي على يد ويليم باموبل وويليم بوين في عملهما الرائد «الفنون الأدائية: المعضلة الاقتصادية»، اللذين استنتجا فيهما أن التقدم التقني لا يؤثر في إنتاج العمل الفني الأدائي وتكلفته، مثلما يفعل في بعض الأنشطة الاقتصادية الأخرى، فالقطعة الموسيقية من سيمفونيات بيتهوفن تُعزف اليوم مثلما كانت تعزف تقريبًا قبل مائتي عام في أيام بيتهوفن. وبما أن التقدم التقني يؤدي إلى رفع الإنتاجية، فإن الإنتاجية في العمل الفني الأدائي لا تواكب الزيادة في الإنتاجية في بعض الأنشطة الأخرى، وهذا بدوره يعني أن تكاليف إنتاج العمل الفني تتناقص بمضي الزمن على نحو أقل من تناقصها في الأنشطة الأخرى. وقد أصبحت هذه الظاهرة تسمى قانون باموبل، أو مرض التكلفة، وكان صدور كتاب باموبل وبوين بمثابة إعلان عن مولد علم الاقتصاد الثقافي، ثم توالت، بعد ذلك، الدراسات والكتب التي عُنيت بموضوعات علم الاقتصاد الثقافي وبلورة مفاهيمه.

وقد تنامت الكتابات والدراسات في مجال الاقتصاد الثقافي في العقود الأخيرة، لاسيما وأن التقدم التقني قد انعكس على الإبداع الفني والثقافي، وأفرز الكثير من التداعيات الاقتصادية، الأمر الذي أوجد مساحات جديدة للبحث والدراسة في التقاطعات بين الاقتصاد والثقافة والتقنية، فضلًا عن بروز أهمية السياسات الثقافية للحكومات المختلفة واهتمام تلك السياسات بالجوانب الاقتصادية على نحو يُعَظِّم الاستفادة من الثقافة في خلق فرص عمل جديدة وتعزيز الناتج المحلي الإجمالي للدول.

ويشير د. الحميد إلى أن علم الاقتصاد الثقافي يهتم بجانب المنتجات الثقافية بوصفها سلعًا وخدمات، وبالثقافة بوصفها عاملًا مؤثرًا بالسلوك الاقتصادي. ومما يمكن ملاحظته في هذا المجال هو، على سبيل المثال، تأثير العادات والتقاليد في المملكة على الادخار والاستهلاك، حيث يسود الكرم كقيمة اجتماعية، وما يترتب عليه من مبالغة في الولائم والأعراس والاحتفاء بالضيوف وغير ذلك من المظاهر، التي تؤدي إلى انخفاض في معدلات الادخار. وقد انتبه برنامج تطوير القطاع المالي ضمن رؤية المملكة ٢٠٣٠ إلى ذلك وجعل أحد محاوره رفع نسبة الادخار لدى الأفراد من ٦٪ إلى ١٠ ٪ بحلول عام ٢٠٣٠، كما أن أثر العادات والتقاليد على الجانب الاقتصادي يبرز بوضوح من خلال حجم مشاركة المرأة في سوق العمل، وكذلك قيم العمل السائدة وعلاقتها بإنتاجية الأفراد والمجتمع وآثارها الاقتصادية، وقد انتبهت الرؤية إلى ذلك، واتخذت إجراءات وتشريعات من أجل رفع مشاركة المرأة في سوق العمل السعودية، وكذلك زرع قيم إيجابية لتعزيز ريادة الأعمال، وإعادة تشكيل التصورات الاجتماعية الثقافية.

ويُقرّ د. الحميد بأنه، وعلى الرغم من أهمية هذا الجانب من اهتمامات علم الاقتصاد الثقافي، فإن التركيز في الكتاب سيكون على الجانب الأول، وهو جانب المنتجات الثقافية وما يتعلق بها من عمليات إنتاج وتوزيع واستهلاك، علمًا بأن تقاطع الثقافة مع الاقتصاد يمتد أيضا إلى الجذور الثقافية والعلاقات الاجتماعية، التي تشكل الاقتصاد، مما يدخل ضمن اهتمامات الأنثروبولوجيا الاقتصادية، وبخاصة عندما يكون ذلك في سياق المجتمعات التقليدية، وهو ما يتجاوز إطار الكتاب.

في المبحث الثالث «الثقافة والعرض والطلب»، يلاحظ الكاتب أن هناك منتجات ثقافية متباينة في أنواعها وتفرّعاتها بشكل كبير جدًا، بحيث يصعب تعميم الحديث عن ظروف ومحددات الطلب على تلك المنتجات، فلكل مُنْتَج ثقافي خصائص قد تختلف كثيرًا أو قليلًا عن المنتج الآخر.

وكما هو الحال في الطلب، فإن الأسعار تلعب دورًا رئيسًا في تحديد الكمية المعروضة أيضا. فعندما يرتفع سعر السلعة فإن ذلك يحفز المنتجين لزيادة الكمية المعروضة منها، وعندما ينخفض سعرها تنخفض الكمية المعروضة.

كما أن ارتفاع أسعار العناصر المستخدمة في إنتاجها، أو ما يسمى بخدمات عناصر الإنتاج، وهي المواد الخام واليد العاملة والأدوات وغيرها يؤدي إلى ارتفاع تكاليف الإنتاج، وبالتالي ارتفاع أسعار السلع والخدمات وهو ما يؤدي إلى انخفاض المعروض من السلعة.

كما أن التغيّر التقني هو أحد العناصر الأساس في تحديد العرض. فالتقنية تتطور بمضي الوقت، ويؤدي التطور التقني إلى انخفاض التكلفة وبخاصة في المدى الطويل، ولذلك يزداد العرض. وترتبط العلاقة بين العناصر التي تدخل في إنتاج سلعة ما أو خدمة ما وبين الإنتاج من تلك السلعة أو الخدمة بعلاقة رياضية تقنية هي دالة الإنتاج، وتتفاعل عناصر العرض والطلب في الأسواق فتتحدد، بناءً على ذلك الأسعار.

ويفرق الباحثون في علم الاقتصاد الثقافي بين قيمتين عند الحديث عن بعض المنتجات الثقافية، وبخاصة المنتجات الإبداعية كالفن والأدب، وهما القيمة الاقتصادية أو المالية والقيمة الثقافية أو الجمالية.

فالقيمة الاقتصادية هي القيمة التبادلية للمنتج الثقافي أو غير الثقافي بصرف النظر عن رأي النقاد الأدبيين أو الفنيين في جودة العمل الثقافي من الناحية الفنية الإبداعية المجرّدة. فما يهم الاقتصاديين هو القيمة التبادلية، مع اعترافهم بوجاهة من يضع قيمة أخرى للمنتج الثقافي من المنظور غير الاقتصادي. ففي الاقتصاد، تجري الأمور وفق المقارنات النسبية بين السلع والخدمات معبَّرًا عنها بالنقود؛ إذ إن إنتاج المجتمع لأية سلعة أو خدمة إنما يعني حرمان ذلك المجتمع من استخدام الموارد المحدودة فيه لإنتاج سلع وخدمات أخرى تلبي احتياجات الناس، بسبب استخدامها لإنتاج تلك السلعة أو الخدمة.

ويوضح د. الحميد بأن القيمة الثقافية أو الجمالية للمنتجات الثقافية يقصد بها ما تحمله تلك المنتجات من خصائص تضفي على المنتج أبعادًا رمزية وعاطفية وروحية لدى المتلقي (المستهلك بلغة الاقتصاد)، وتتحدد هذه القيمة بناءً على عوامل ذاتية تتعلق بذائقة المتلقي نفسه وبعوامل موضوعية تتعلق بما قد يكون متعارفًا عليه اجتماعيًا وثقافيًا بخصائص الفن الرفيع والإبداع والجمال.

هذه القيمة الثقافية الجمالية هي ما يتذوقه محب الفن التشكيلي عندما يشاهد لوحة لرسام موهوب، أو عندما يقرأ متذوقُ الأعمالِ الأدبية روايةً عظيمة لكاتب مبدع. ومع أهمية هذه القيمة الجمالية من المنظور النقدي الثقافي، فإنها قد لا تكون ذات أولوية من المنظور الاقتصادي إذا لم تنعكس على قيمتها التبادلية، وبالتالي سعرها في السوق، ولكن يجب أن ندرك أن القيمتين الاقتصادية والجمالية قد تتضافران؛ إذ تتسبب إحداهما برفع القيمة الأخرى، وهو ما يحدث عندما يؤدي منتج ثقافي (كالمتاحف مثلًا) إلى اجتذاب السياح والمتسوقين، فينتج عن ذلك

مداخيل مالية وانتعاش اقتصادي في الحيّ أو المدينة التي توجد فيها تلك المتاحف. كما أن القيمة الاقتصادية للثقافة قد لا تكون منفصلة أحيانًا عن القيمة الفنية الجمالية؛ وذلك لأن ارتفاع القيمة الفنية لبعض الأعمال الإبداعية قد يزيد من قيمتها الاقتصادية.

وإذا حاولنا معرفة محددات الطلب على المنتجات الثقافية، فإننا نجد تباينًا كبيرًا بين محددات الطلب عليها من منتج لآخر، لأن المنتجات الثقافية نفسها تختلف فيما بينها في خصائصها ومكوناتها. وعمومًا يمكن القول إن الطلب على المنتجات الثقافية مرتبط بالدخل والسن فضلًا عن أسعار المنتجات وذوق المستهلك؛ فبعد سن معين ومستوى معين من الدخل يصبح لدى الإنسان مزيدًا من الوقت وبخاصة بعد التقاعد، كما يصبح لديه مدخرات أكبر مما كان لديه سابقًا، غير أن ذلك لا ينطبق على جميع السلع والخدمات الثقافية.

ويخلص الباحث إلى أن المنتجات الثقافية تخضع لقانون العرض والطلب إلى درجة كبيرة، ولكن نظرًا لطبيعتها الخاصة فإن محددات العرض والطلب هي أيضا ذات طبيعة تعكس خصوصية تلك المنتجات؛ ما يتيح المجال للدولة للتدخل في تلك الآليات لترشيدها بما يحقق الكفاءة والصالح العام، ويكون ذلك عبر الدعم المالي والعيني والتشريعي والتنظيمي والمعنوي.

ويستهل د. الحميد مبحث «صناعة الثقافة» بالإشارة إلى أنه لا يوجد أي تنافر بين مفردتي «صناعة» و«ثقافة»، مستشهدًا بأدورنو الذي تحدث منذ الثلاثينيات عن مصطلح «صناعة الثقافة» في سياق فكر مدرسة فرانكفورت الماركسي منتقدًا صناعة الثقافة، التي تهيمن عليها الشركات الرأسمالية، والتي تمارس التأثير في الجماهير هبوطًا من النخبة المجتمعية والاقتصادية في الأعلى إلى الجماهير في القاع، عكس النظرة الماركسية التي تتطلع إلى أن تبزغ الثقافة من الجماهير في القاع إلى الأعلى، وبالتالي كانت النظرة هي أن صناعة الثقافة تُحَوِّل الثقافة إلى سلعة يجري تسويقها وتوزيعها وتبادلها كأية سلعة أخرى بعيدًا عن الخصائص التي تميز الثقافة عن الأنشطة الأخرى، وهو ما يسمى بـ «تسليع الثقافة».

ومع نهاية ثمانينيات القرن الماضي، انتقل الحديث من «صناعة الثقافة» إلى «الصناعات الثقافية»، وقد حددت اليونسكو في عام ١٩٨٦ إطارًا إحصائيًا لتصنيف الصناعات الثقافية، وأضحت الثقافة من المنظور الاقتصادي نشاطا يجب ألّا يتم إغفال إسهامه في الناتج المحلي الإجمالي وإسهامه في سوق العمل وفي التجارة الخارجية لكل دولة، ومع التغيرات التكنولوجية والاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على العالم، برزت منهجيات مختلفة لتعريف الثقافة وقياسها؛ ما حتَّم على اليونسكو تطوير إطارها الإحصائي للثقافة، فقدمت إطارًا إحصائيًا يحل محل الإطار السابق، وذلك في عام ٢٠٠٩ على نحوٍ يأخذ في الحسبان التطورات الجديدة، التي طرأت على مفاهيم أنشطة الإنتاج الثقافي

والمنتجات الثقافية.

ويلفت د. الحميد الانتباه إلى أن تعريف اليونيسكو للثقافة في إطار تعاملها مع المنتجات الثقافية تعريف عملي يرتكز على تحديد عدد من المجالات، التي تحتوي على مجموعات من المنتجات والأنشطة والممارسات ووضعها في بنود معينة. والغرض من ذلك هو قياس النشاطات والسلع والخدمات الثقافية المنبثقة من العمليات الصناعية وغير الصناعية. وتتعامل اليونسكو مع السلع والخدمات الثقافية بوصفها سلعًا وخدمات تحمل قيمًا فنية وجمالية ورمزية وروحية، وهي بذلك تختلف عن غيرها من المنتجات. فالسلع الثقافية تحمل الأفكار والرموز وطرق العيش. أما الخدمات الثقافية فهي لا تمثل السلع الثقافية بحد ذاتها، وإنما تسهل إنتاجها وتوزيعها مثل خدمات أنشطة منح الترخيص، وأنشطة توزيع الوسائل السمعية والبصرية، وترويج أداء الفنون والتظاهرات الثقافية. أما الأنشطة الثقافية، فهي تجسد أشكال التعبير الثقافي أو تقوم بتوصيلها، ويمكن أن تكون تلك الأنشطة منتجًا نهائيًا بحد ذاتها، أو تسهم في إنتاج السلع والخدمات الثقافية الأخرى.

أما بالنسبة للمجالات التي يقوم عليها تعريف الثقافة، فهي تنقسم إلى مجالات ثقافية تشمل الأنشطة والسلع والخدمات الثقافية التي تدخل في المراحل المختلفة لنموذج الدورة الثقافية، ومجالات ذات صلة وهي مرتبطة بتعريف أوسع للثقافة وتشمل الأنشطة الاجتماعية والترفيهية، وهناك ما يعرف بالمجالات المتعارضة، وهي تؤدي وظائف مهمة في الدورة الثقافية على مستوى إنتاج الثقافة ونشرها وتتداخل مع جميع المجالات الثقافية.

ويؤكد د. الحميد أن الإستراتيجية الثقافية السعودية استلهمت تعريف اليونسكو للثقافة بعد تكييفه مع السياق السعودي الوطني، فتعاملت مع قطاع الثقافة في إطار ستة عشر قطاعًا فرعيًا هي: المتاحف، اللغة والترجمة، الأفلام، الموسيقى، الأدب، الفنون البصرية، التراث، المكتبات، التراث الطبيعي، الأزياء، المسرح والفنون الأدائية، المهرجانات والفعاليات الثقافية، الكتب والنشر، فنون العمارة والتصميم، المواقع الثقافية والأثرية، وفنون الطهي.

ويخلص الباحث في دراسته القيمة، التي ركزت على الجانب الاقتصادي للقطاع الثقافي وإسهام الثقافة في اقتصادات الدول وما يرتبط بهما من سياسات ثقافية وطنية تدعم الثقافة والإبداع. وقد انطلقت الدراسة من المفاهيم النظرية في علم الاقتصاد الثقافي والتجارب الدولية المعاصرة وربطها بالحراك، الذي تشهده المملكة العربية السعودية لتفعيل الثقافة ودعمها كنشاط اقتصادي يسهم في تنويع مصادر الدخل وتعزيز الاقتصاد الوطني.

---

* كاتب – المغرب.

رائحةُ الطفولة.. رائحة الجوف لغةً وأدبًا وإنسانًا
(قراءةٌ انطباعية في مجموعة (رائحة الطفولة) للقاص عبدالرحمن الدرعان)

■ ملاك الخالدي*

يُعَدُّ القاصّ عبدالرحمن الدرعان رائد القصة القصيرة وعرّاب الأدب الحداثي في منطقة الجوف؛ فلقد أصدر مجموعته القصصية الأولى (نصوص الطين) عام ١٩٨٩م ومجموعته (رائحة الطفولة) عام ٢٠٠٠م.

و شكّلت نصوصه الأدبية نقلةً نوعيةً، ليس في مجال القصة لدينا فحسب، بل في فنون الكتابة ومجالاتها كافة؛ لغةً، وأسلوبًا، وفكرًا.

الذي يمضي في أعماله الأدبية يمضي يفترش التراب الندّي، ويستظل بسعف النخيل وأساطير الأمهات، وأغنيات العابرين، وعرامة الزمن في عيون الآباء؛ يصافحُ وجوه أبنائها، وحكاياهم، وملامح قلوبهم، وأرواحهم!

مضيتُ في مجموعته القصصية (رائحة الطفولة) فرسمتُ بعض الملامح التي لامستني في هذا الزخم الأدبيّ الثريّ، كما يدوّن التلميذ الإجابات في ورقة الامتحان ليقدّمها لأستاذه؛ فليس من السهل استنطاق المخبوء في كلمات أستاذنا الذي تتلمذنا على ضوء أدبه ولغته وإنسانيته. ولعل أبرز هذه الملامح ما يأتي:

١/شعرية اللغة لدى عبدالرحمن الدرعان

عبدالرحمن الدرعان ابن النخيل الضامر، والبساتين المتناثرة على جانبي الطرقات الترابية، والمراتع الفسيحة التي مرّنت قدميه على الركض في مساحاتٍ بعيدة، ولكنها ألجمت اتساع روحه بكثيرٍ من الشبابيك المغلقة، لم يكن الضوء ليصافح قلوب البيوت وبيوت القلوب، لكن الدرعان

القاصّ عبدالرحمن الدرعان

كان يبحث عنه ويقترحهُ فكرًا وشعورًا مفترضًا في قصصه التي تقتصّ من كل الأشياء التي نقوم عليها، وتفرض كل الأفكار التي افترضها.

الدرعان هو شاعر حقيقة، وأسلوبًا، لغة وصورًا، لكنه فرَّ من سطوة الشعر، لأنه يرفض قيود موسيقى الأوزان وحدود القوافي والمعاني، فيبتكر موسيقاه الخاصة في لغته شديدة الشعور، ومعانيه بعيدة التجليات.

كان يرسم الضوء من ذاكرته النديّة بماء الجداول، وسعف النخيل، وصمت الليل المهيب، في أزقّة سكاكا، قبل أن يفترش الإسمنت المكان؛ كان يجيد رسم الجمال المخبوء في ضفائر الجميلات، بعيون ذاته التي تشعر الجمال وتبتكر شفيف اللغة.

فهو الذي يقول على لسان عليّان بطل (رائحة الطفولة): (مرت القرية كطيّف أزرق بأهلها ودوابها وأسوار بيوتها الأليفة وأزقتها المترية، ووجوه فلاحيها وبناتها اللائي عقدت ظفائرهن من سكك الضوء في الليالي القمرية، مرت من شريان ذاكرته).

ويقول حين يصف ابتسامة عابرة: (أنقذته ابتسامة، نزلت كغيمة رحيمة على بيداء روحه).

وحين يصف شعور عليان: (تفتحت في عيني وردة فرح حقيقي، انبثقت منها غيمة فراشات أرسلتُها إلى سُميّة).

ويمضي واصفًا سُميّة: (اكتفيتُ بتملّي ثوبها المشجّر، قابضًا على مرفقين انسدل الشعر عليهما خصلات من ليل طويل كليل الشتاء، ورأيت في مفرق شعرها طريقًا أبيضًا ناصعًا ومستقيمًا، عبر معارج وظلمات).

وفي قصة (العرس) يقول على لسان بطلها: (فرّت من عينيها حمامات مرتبكة، ومرت على قسماتها غيمة من خَفَر).

ويصف شعوره: (دثرتني بعباءتها وشممتُ رائحة البرسيم تفوح من ثيابها، فانفتحت لي سماء ملبّدة بالعصافير).

إلى أن يقول (انفتحت لي سماءٌ أخرى مشغولة بالأغنيات والحلوى والأضواء الكثيرة، ورائحة البخور والهبات السخيّة).

الدرعان شاعر، يفرُّ من سلطان القصائد إلى فضاء الشعر عبر عالم القصة المتسع.

٢/ دهشة/ قلق البدايات

شخصيات عبدالرحمن الدرعان مسكونة بدهشة البدايات التي تمضي قلقًا يتصاعد في ملامح تطوّر الشخصيات ولغتها.

البدايات التي عاشها عبدالرحمن وأثّرت في رسم شخصياته وحركتها ليست بالضرورة هي تلك التي لامسها مجايليه (الجيل نفسه) الذين عاشوا أشد المنعطفات الثقافية والتغيّرات الاقتصادية،

لاختلاف المكان والتجربة والنمط الثقافي، وقبل ذلك كلّه وعيه الخاص.

يُمعن الدرعان في فضح القلق المُزمن لشخصياته التي تُفزعها البدايات والمُستجدات، يقول على لسان عليّان:

(أنت القرويّ، الذي يكفيك رعبًا أن ترى هذا الكم الكبير من عربات لم تشاهدها من ذي قبل).

ويقول على لسان بطل قصة (ربابة مشعان): (أنت الغرّ، الذي يخشع كلما ركب الطائرة).

ويقول (أنت ابن القرية، تخاف من الأبواب التي تنفتح من تلقاء نفسها في الفنادق الكبيرة، تتلّفت كثيرًا؛ توقعًا للمباغتة، كأن أحدًا يتبع خطواتك).

ويمضي في رسم الانكسار الإنساني المتواري حين يقول: (راح يحاكي سلوك جاره الذي بعثه الله إليه في هذه المواقف الصغيرة التي تقمع الكرامة وتحيل الغر البائس مثلهُ إلى صندوقٍ يرمي الآخرون فيه أشياءهم الزائدة)

الدرعان يصعّد قلق شخصياته ويُمعن في فضح ملامح الوجع الإنساني لانكسارات وصدمات الذات.

٣/ قسوة النسق الاجتماعي وبراءة الشخصيات.

عبدالرحمن الدعان ينتصر للإنسان دائمًا ويحمل على النسق الاجتماعي.

فهو يمضي في رسم شخصيات القصص بروح الأديب الذي يرى أن الإنسان مهما بلغت قسوتَه أو سذاجته ما هو إلا محصّلة نمط اجتماعي أسهم عميقًا في تشكيله.

عبدالرحمن الدرعان شديد الرفق بشخصياته، حتى تلك الشخوص التي تتخلى عن جزء من إنسانيتها يجعل منها ضحية نمط جاف ونسق اجتماعي فظّ.

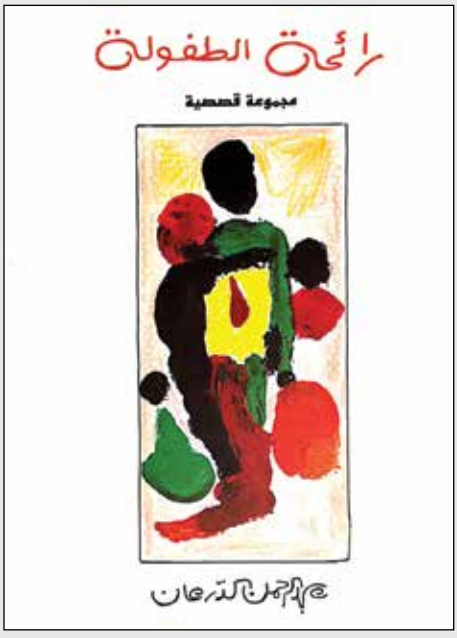
حين يصف عليان موقفًا مع والدته في قصة (رائحة الطفولة): (حدجتني بنظرة استنكار، ثم سرعان ما لبثت حولت عينيها إليه موجّهة صفعة بيدها الخشنة لم تنجح في تسديدها، وقالت مغاضبة: أنت بعمرك ما حكيت الصدق ياعكروت!).

ثم يعود ليقول إن سلوك أمه القاسي هو انعكاس نمط وليس حقيقة نفس، حين يقول:

– وهل بإمكانك يا أم عليّان أن تستغني عن هذا العكروت؟

تجاهلته لأنها لم تقدر على مواجهة السؤال الذي خذلها.

ويصف بعض أبطاله: (أنت القادم المتوحش من الطرقات المتربة، روّضتك



الإشـارات الضوئيـة؛ فوقفت أخيـرًا مع الموجوئين، روّضتك بصعوبة).

ويقول على لسان بطل قصة «العُرس»: (عـاودنـي الهلع الـذي اعـتـرانـي فـي أحد نهارات الجمعة، يوم أخذني أبي لنتفرّج على القصاص لكي يلقنني درسًا في الموت لو أنّي فتحتُ فمي وسألتُ عن أمي، منذ ذلك اليوم الأسود لم أعرف طعم الأمان ولا مذاق الانتماء، ومن يومها وأنا أسأل: أين أنا؟ هل أعثر على نفسي في السياف أم في القتيل، في قسوة أبي أم في نعش أمي»!

الـدرعـان يُحيل القـسـوة فـي شخوصه للنسق الاجتماعي الصـارم ويجعل منهم ضحايا، إنه لطيف في محاكمة شخصياته وعنيف في فضح هشاشتِهم وضعفِهم.

٤/ الفرار قسرًا إلى الطفولة (الطفولة المنفى):

لـم تكن الطفولة مـلاذًا مثاليًا جميلًا لمسرح القصِّ لدى عبدالرحمن الدرعان، لكنها الملاذ الأقل وجعًا.

يبدو أن الـدرعـان بوعيه الحاد وحسّه الخلّاق يفر من الأنساق والأشياء والآفاق التي لا تشبهه إلـى ذاكـرة الطفولة، ذلك الفضاء الأكثر براءة وعفوية، الأشد اتساعًا للخيالات والأحلام، والأقل خيبةً ووجعًا.

الدرعان يستحضر طفولته ويتشبث بها، مسرحًا ممتدًا لا نهائيًا لكل الأفكار المواربة والمشاعر الحبيسة.

إنها الجدار الأخير للبقاء الإنساني فكرًا شعورًا وحضورًا.

يقول على لسان عليان: (ثم زويتُ عيني إلـى أخـي الأصغـر فـإذا بـه يحدق بعينين تفيضان بالإحساس بالفقدان، لكني شعرتُ في تلك اللحظة أنه أنا ذلك الطفل الصغير الذي يتعيّن عليه أن يبحث في ملامح أخيه الأصغر عن ملامح أبيه)!

ويقول في قصة ربابة مشعان على لسان البطل الذي يعود بذاكرته إلى الطفولة ليقف على الممنوع (تغمض عينيك لتصغي إلى أصوات النساء اللواتي جئن إلى بيتكم ذات ضحى، ليعمرن المجلس الشرقي، وكنت تدخل مقصوراتهن بحثًا عن حلوى الراحة أو بذور البطيخ؛ وأحيانًا يخطر لك أن ترتدي ملابسهن الزاهية، أو تعرّض بأسمالهنّ أمام الملأ)!

ويقول مهرولًا إلى براءة اللحظات:

(حشرتني الـرائـحـةُ فـي مضيقٍ مليءٍ بأشجار الحنّاء، طفلًا أركضُ فوق تراب القرية خلف الأغنام السائبة، مليئًا بالغبطة والأحلام، والخوف من عفاريت الظهيرة).

الدرعان يفر في كل مرة إلى الطفولة، لكنها الخيار الوحيد الذي يتناسب مع وعيه الحادّ وحساسيته المتّقدة.

الـدرعـان هو الشاعر الـذي يرتدي قلم الـقـاص ليقول كل مـا يـريـده بلغة النخيل العذب، وطرقات الجوف بالغة البراءة وكثيرة الوجوه والتفاصيل، يقول كل شيء بلغة شاعر رفض قيود القصائد، وكسر الأنساق؛ ليرسم فكرًا أدبيًا واجتماعيًا شديد الجمال وأقرب للمثال.

---

* شاعرة وكاتبة سعودية، منطقة الجوف.

الأدبُ الأرجنتينيُّ في القرن الميلاديِّ العشرين (٢-٢)
جهودُ «بورخيس» للتخفُّفِ من تأثيرِ أدَبِ الغاوتشو

■ حامد بن عقيل*

في الجزء الأول من هذه الورقة عرّفتُ بثقافة الغاوتشو، وتأثيرها في الأدب الأرجنتيني، منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى ما بعد منتصف القرن الميلادي العشرين، وركّزت في ذلك الجزء على أثر أدب الغاوتشو وهويّته في الكتابة الأدبية النثرية الأرجنتينية. وفي هذا الجزء سأتناول تأثيرها في الشعر، كما سأتناول بشيء من التفصيل جهود بورخيس في سبيل السعي لتسييل أثر ثقافة الغاوتشو وهويّته، بوصفه ليس الأنموذج أو الموروث الوحيد للأدب والثقافة الأرجنتينية.

٢) الغاوتشو في الشعرية الأرجنتينية الحديثة

أ) في إحدى قصائده، يقف الشاعر روبيرتو خواروس[1] بقرائه أمام معضلة عدم التكيّف، تلك التي أدت إلى خسارة الغاوتشو في صراعاته ضد لاعب الأكروبات، المعضلة التي يرمز إليها خواروس من خلال حديثه عن علاقة الإنسان كثابت أمام متغيّر، هو ملابسه:

هناك ملابس تدوم أكثر من الحب،
هناك ملابس تبدأ مع الموت
وتجول حول العالم
والعالمين.
هناك ملابس بدل ان تُبتذل
تبدو دائما جديدة أكثر.
هناك ملابس للتعرّي.
هناك ملابس عمودية.
انهيار الإنسان
يجعلها منتصبة.

فهذه القصيدة، التي يكتبها شاعر أرجنتيني -ولد بعد نهاية العصر الذهبي للدولة الأرجنتينية بنحو عقد من الزمن، وعاش جُلَّ حياته في الدولة الحديثة- هي القصيدة التي تجعل من المتغيّر الذي هو مظنّة الزوال ثابتًا! لأنها، على الرغم من أن الملابس التي لا تمتلك ميزة البقاء إلا إنها تبقى منتصبةً، حين ينزعها الإنسان عن جسده، فتغدو باقية عندما ينهار الثابت. وفي القصيدة نجد أن الملابس طارئة: «تدوم أكثر من الحب» لكنها ستنتهي في النهاية؛ لأن الحب مهما طال أمده ينتهي، والملابس «تبدأ مع الموت وتجول حول العالم والعالمين» لكن مصيرها هو الزوال بدلالة علاقتها بالموت، وبالعوالم الأخرى التي لا ندركها. وهناك ملابس في قصيدة خواروس: «تبدو جديدة دائمًا» كدال على زوال من يُبليها، وحتى العري له ملابس: «عريان: من ليس عليه ثياب» (مسعود، ٢٠٠٣: ٦٠٦)، لكن لدى خواروس العُري له ملابسه الخاصة كنوع من التمويه والتلاعب بمعاني الأشياء وبحقيقة ما يجب أن تكون عليه، إذ يدلّ اللباس هنا على ضد ما هو مظنّة أن يكون قد وُجِد له.

ولعل تأمّل القصيدة يجعلنا نخلص إلى أن أزمة عدم التكيّف، سوء الفهم وعدم القدرة على التواصل، ومن ثَمَّ فقدان القدرة على التعايش، هي أزمة جوهرية في الأدب الأرجنتيني الحديث؛ ففي القصيدة نجد أن كون المتغير، الذي عبّر عنه خواروس بالملابس، يمتلك عدة وجوه، وعدة مستويات ووظائف، فهو بهذا يكون مرنًا قابلا للتكيّف، في مقابل الجسد البشري الثابت الذي لا يمتلك مرونة الملابس في التغير والتكيف. والإنسان هنا سيمثل الأصل الحامل للأفكار والقيم والثقافة والتاريخ، إنه الوجود الأصيل بوجهه الوحيد، لكنه حين يسقط لن يبقى سوى الزائل؛ لأنه يمتلك عدة وجوه تجعله هو من يستطيع التكيّف وبالتالي البقاء: «انهيار الإنسان/ يجعلها منتصبة».

وهو الشاعر ذاته الذي يُعبّر بوضوح، في قصيدة أخرى، عن أزمة هُويّة الإنسان في مواجهة زمنه، ما يجعل نصوصَه في تعالق ذهنيٍّ مستمر مع معضلة الغاوتشو الذي لم يصمد:

«كل شيء يصنع لنفسه حكاية.
الماء، مثلًا،
كي يتسرب أكثر أمانًا.
بينما الإنسان
تخلى عن يديه،
تخلى عن قدميه،
تخلى عن عينيه،
تخلى عن لسانه،
تخلى عن تاريخه
كي يصنع إنساناً آخر
ويستمر في طليعة
هذا الطواف الغريب،
هذه الغيرية المركَّزة،
حيث المركز يتخلى كذلك عن مكانه
ليصنع مركزًا آخر».

فتخلي الإنسان عن يديه يشبه تخلي الغاوتشو قسرًا عن قيثارته التي يحملها،

وتخليه عن قدميه يشبه تخلي الغاوتشو قسرًا عن الواجب الذي يجب أن يمارسه مارتين فييرو بأن يسير، وتخليه عن عينيه يشبه عدم إبصار الغاوتشو للفارق بين الأفاعي/ مخاطر ثقافته الأصلية التي أدركها وأَلِفَ التعامل معها، وبين لاعب الأكروبات/ تهديدات الثقافة الوافدة التي سَخِرتْ من مطالبه البسيطة وأبادته، وتخليه عن لسانه يعني تخلي الغاوتشو قسرًا عن الغناء/ عن الكلام؛ ومن ثَمَّ عن التعبير عن هُويته، وهو بهذا يفقد تاريخه كلّه رُغمًا عنه، ليحل محله إنسانٌ آخر لا يلبث أن يتخلى عن مكانِه لإنسان آخر بهُوية أخرى وثقافة مختلفة. إنها دائرة من الفناء المستمر، فكرة أن تقوم المجتمعات البشرية بتصفية بعضها بعضًا بدلًا من التعايش.

ب) أما الشاعرة الأرجنتينية أليخاندرا بيثارنيك، وهي التي ماتت منتحرة عام ١٩٧٢م عن ستة وثلاثين سنة[٢]، فقد قالت ذات مرّة: «أن تكتب يعني أن تمنح للمعاناة معنى»، وهي الشاعرة التي لم تكن تؤمن بجدوى الكلمات، لكنها لا تعرف كيفية الخلاص منها أو التوقف عن توسلها حتى تستطيع التعبير من خلالها، لأنها: «لا تجد بُدًا من «معاقرتها» أي معاقرة الكلمات؛ فهي غير قادرة على الفكاك منها، إنها الترياق، وإن كان ذلك الترياق فاقدًا لجدواه:

«ساعدني، اليوم، على أن أكتب القصيدة
التي يمكن الاستغناء عنها
والتي لا جدوى منها
ساعدني على أن أكتب الكلمات
في هذه الليلة، في هذا العالم»[٣].

إنها الإشارة إلى عدم جدوى التعبير بالكلمات، وهو ما سيحيلنا إلى آلية تعبير الغاوتشو مارتين فييرو عن ذاته، رافضًا الصمت حتى لا تزول هويته وتُنسى؛ لكن تعبيره لم يكن مجديًا في نهاية الأمر، وهذا ما تتوصل إليه الشاعرة بيثارنيك؛ ولهذا فإنها ترى أن لرحلتها نهاية واحدة هي الهاوية، تلك الهاوية التي ابتلعت الغاوتشو، فقد جاء في رسالتها الأخيرة قُبيل انتحارها: «وما رغبت في الارتحال إلّا إلى الهاوية». تلك الهاوية الحاضرة بقوّة في شعرها:

«ما عادت الفصولُ أكثر من حماماتٍ
بأجنحةٍ محترقة.
يداي عاريتان
وقد هاجرتا إلى حيث يُلَقِّنُ الهلاكُ
موتاهُ ثقافةَ الحياة.
إلهي، بات الهواء يجرحني.

حامد بن عقيل أمام البيت الوردي
(مقر الحكومة في العاصمة الأرجنتينية)

يلفّني مُحمّلًا بوحوشٍ تمتصّ دمي.
إنّها لمأساة؛ إذ قد حلّ الوقت الجافّ الأجرد».

فالحمامات تمثّل دورة الزمن الذي بات عاجزًا عن التدفّق، ومن ثَمَّ التغيير إلى الأفضل، بدلالة رمزية الحمامة على السلام في غالبية المجتمعات الإنسانية، لكن حمامات بيثارنيك ذات أجنحة محترقة، والحريق فعلٌ متعمّد، يلي ذلك التعبير عن يدين عاريتين عاجزتين، لنقف أمام اليدين اللتين ستقابلان يديّ الغاوتشو الحامل لقيثارته ليعبّر عن هُويته، أو حتى التي تحمل السكاكين في المبارزة. نعم، فاليدان في قصيدة بيثارنيك مجرد عجز، وهجرة نحو الهلاك/ الهاوية التي تحمل في طياتها المعنى الحقيقي والبائس للحياة الإنسانية، تمامًا كما آل الأمر بفييرو وهُويته.

أما في قصيدتها «ابنة الرّيح» فسنجد أنفسنا أمام اجتياح عام، قادم منذ قرون مضت، ما يدل على أنه اجتياح قيّمٍ وطمسٍ لهُوية متفرِّدة ما:

«ها هم قد قدِموا..
ها هم قد اجتاحوا الروح..
يفوحون برائحة الخِفّةً
يفوحون برائحة الفقر
يفوحون برائحة الدموع
لكنّكِ تُربّين الخوف والعزلة
كمخلوقين ضعيفين ضائعين في عرض الصحراء..
ها هم قد قدِموا
ليحرقوا سنوات الأحلام
فما حياتكِ إلّا وداعات».

أما في قصيدتها «شذراتٌ من صمتٍ مُطبِق»، فسنجد تعالقًا لا واعٍ بالغاوتشو وموسيقاه وهويته:

«هنالك في المطارح النائية، حيث الرمال السود، تقبعُ سليلةٌ كثيفةٌ من موسيقى توارثناها.
فما هو الموتُ الحقّ؟».

فالمطارح نائية، بدلالتيها المكانية ممثلة في البعد المكاني للريف عن المدن، أو الزمانية الموغلة في القدم، والرمال سوداء محترقة، مظنة القفر والجدب، وفي هذين البُعدين الزماني والمكاني «تقبع» الموسيقى المتوارثة: «قبع في منزله انزوى فيه واستتر. قبع عن أصحابه تخلّف» (مسعود، ٢٠٠٣: ٦٨٥)، منزوية مستترة متخلفة عن الرّكب والأقران ثقافةٌ «سليلة كثيفة من موسيقى توارثناها»، وكأنها تحيلنا إلى الغاوتشو الذي يريد أن يغنّي، ففني هو وبقيت موسيقاه/ هُويته، ولكنها بَقِيتْ كتركة لجماعة مُتخيَّلة، فالموروث حق مكتسبٌ وليس أصيلًا.

وفي ذات القصيدة، سنجد رمزية الماء الدالة على إنسان ما:

«في الليل، أصغي إلى نواح الماء الباكي
في الليل، أصغي إلى نواح الماء الباكي.
في الليل، أَحيكُ ظُلمتي الداخلية
وأصنع نهاراتي التي تنوحُ باكيةً لأنّها خُلِقت من دموع ليالي.
في الليل، أصغي لنداءٍ ما يبتغيني.
في الليل، تتخلّى أنتَ عنّي على مهل،

كالماء النائح الذي يتساقط على مهلٍ وينكسر!»

فالهزيمة قديمة، والنهارات الماثلة مصنوعة من دموع ليالي تنسبها الشاعرة إلى ذاتها، لتصبح المأساة أكثر خصوصية من البعد الإنساني العام، بينما يستمر الماء/ الإنسان المفقود والغائب في النواح عبر الأجيال، لأنه قادم من مطارح نائية.

لتستمر الشاعرة في كتابة قصيدتها الجنائزية، القصيدة التي ليستْ أكثر من شذرات تختارها من صمت مطبق، فالصمتُ هنا يغدو فاعلًا لعلتين؛ الأولى كونه يردنا في قصيدة بيثارنيك على هيئة مختارات ما يعني أن له وجودًا دالًا، والثانية لكونه يتصف بصفة أنه مطبق أي يحيلنا إلى فعل سلبيّ تتم ملاحظته، مطبق: «سجنٌ تحت الأرض. الحمى المطبقة الدائمة ليلًا ونهارًا» (السابق، ٨٢٨). وهو هنا، بديمومته، يتحوّل إلى إعلام بحدوث شيء ما:

«في الليل، أبعث نفسي لزيارة تلك البقعة المحتلّة في أراضيّ الصامتة. وحينئذٍ، في الليل، أرى ما يترنّح أمام ناظريّ، شيئًا رطبًا، شيئًا ابتدَعه الصمتُ ليحاكي صوت نواحٍ بشريّ.

ما الفقدان إلّا صفعةٌ رماديّة، والظلمة تزداد كثافةً.

أيّها الظلام، يا كنف عيون الموتى المُطفأة. أيّها الظلام الغليظ، يا من تستنشق قطرانًا يتلاطمني قدمًا، باحثةً لي عن موطئٍ مقفرٍ هَجَرَهُ الدفء، كما هجرته القسوة.

في الليل، أفرّ هربًا من أحدهم. لأجد نفسي في مطاردةٍ، لأجد نفسي في حالةٍ من فقدان الذاكرة، لأغنّي أغنيةً جنائزيّة».

فهناك بقعة محتلة من أراض صامتة تنسبها الشاعرة إلى نفسها، وهناك ظلام يحفُّ بعيون الموتى المطفأة، لا بفعل الموت بل بفعل سبق موتهم، وهو الفعل الذي يقوم به «أحدهم» دون تحديد لماهيته للدلالة على العموم، لنجد أننا نقف أمام أغنية جنائزية، تلك الأغنية التي ربما أراد الغاوتشو أن يُعبّر بها عن ذاته لكنها تحوّلت إلى هاوية ابتلعته:

«يترنّح أمام ناظريّ، شيئًا رطبًا، شيئًا ابتدعه الصمتُ ليحاكي صوت نواح بشريّ»:

«أريد أن أضع نهاية لهذا الاحتضار الذي أضحى سخيفًا بإطالة أَمَدِه

أريد أن أكون أبعد من ذاتي، مع الأشباح

أنا شبح نفسي/ لا يجب أن نلعب دور الشبح لأننا سنكونه».

وكأننا في الختام نعود إلى أشباح مارتين فييرو، تلك التي لا تخيفه لكنها ابتلعته في النهاية، كما أدت أشباح أليخاندرا بيثارنيك إلى اكتئابها، ومن ثَمَّ انتحارها.

ج) بينما في كتاب «رقّةٌ لا تُصدّق- مختارات شعرية» نجد أن الشاعر الأرجنتيني: «خوان خيلمان»[٤]، الذي عاش جُلّ حياته في المنفى، يشير مباشرة إلى قضية الإزاحة المتعمّدة لهُوية السكان الأصليين

وطمسها، في قصيدته «الأمريكان الجنوبيون»:

«لقد كانت أوروبا مهدًا للرأسمالية. وغُذِّيَ الطفل في المهد بالذهب والفضة من البيرو، والمكسيك، وبوليفيا. كان على الملايين من الأمريكان أن يموتوا ليسمن الطفل، الذي شبَّ قويًا، طوّر اللغات، والفنون، والعلوم، وأساليب الحب والحياة، وأبعادًا أخرى لكينونة الإنسان.

مَن قال بأنّ لا رائحةً للثقافة؟

تجوّلتُ في باريس وروما.. ما أبدعها من مدن. في شارع كورسو على البولمش فجأة اصطدت سمكة لقبيلة التينوس تمزقها كلاب أندلسية.. إنك لا تشمّ أوروبا القديمة. بل تشم الإنسانية ونظيرها، تلك القاتلة والأخرى القتيلة. مضت قرون، وجمال ضحية الغزو ما يزال يتفسخ عفونة تحت عينيك»[٥]. فالإنسانية هنا ليستْ أكثر من تصنيف ثنائيّ بين: «قاتل وقتيل» فالقتيل إنسانيّ، والقاتل نظيره، وهما يلتقيان دائمًا في عمليات إبادة تتكرر في المجتمعات الإنسانية دون وجود أي أمل في أنها ستتوقف كما يشير خيلمان في قصيدته.

د) أما خورخي لويس بورخيس[٦]، فله علاقة وعي حادٍ بالغاوتشو، إذ أسهم في مطلع شبابه بمقالات ونصوص في مجلة «مارتين فييرو»[٧] التي تأسست عام ١٩٢٤م على يد إيفار ميندیز وعدد من المثقفين الأرجنتينيين (ويكيبيديا إنجليزية). كما ترد الإشارة إلى الغاوتشو لدى بورخيس في مجموعته القصصية «كِتاب الرمل»، حين يشير إلى بعض صفات الغاوتشو في قصّة «المجلس» التي كتبها عام ١٩٥٥م؛ إذ إن ربطه محبّي العراك بالسكاكين بمدينة بوينس آيرس بوصفها مدينة متخيّلة، أي التي لا وجود لها حتى وإن كانت تتقاطع في المسمى مع العاصمة الأرجنتينية، هو ما يعني تعمّده الإشارة إلى الصراعات الأولى التي خاضها الغاوتشو، والتي وثّقها خوسيه إرناندث في ملحمة الفارس مارتين فييرو، فيقول بورخيس: «وقد قيل لي إن مدير المكتبة الجديد رجلٌ كرّس نفسه لدراسة اللغات القديمة [وكأن اللغات الحديثة غير متخلّفة بما يكفي]، وللتمجيد الغوغائي لبوينس آيرس متخيَّلة من محبي العراك بالسكاكين» (بورخيس، ١٩٩٩: ٢٦). وهنا تظهر إشارة واضحة إلى وجوب تسييل ثقافة الغاوتشو التي تهيمن على بوينس آيرس، كرمز للحاضرة الأرجنتينية؛ فمع زوال محبي العراك بالسكاكين، في إشارة إلى ثقافة الغاوتشو، لماذا يجب أن نتخيل أن حاضرنا ليس أكثر من استمرار لإنتاج ثقافتهم وكأنها واقع نعيشه ونمارسه حتى اليوم.

أما في محاضرته التي ألقاها عام ١٩٥١م في «كلية الدراسات العليا» في مدينة بوينس آيرس الأرجنتينية، فإننا سنجد أن خورخي لويس بورخيس يشكك في الافتراض القائل: إنه من أجل أن يكون

الكُتاب الأرجنتينيون أصليين يجب أن يتبعوا المعايير الأسلوبية والموضوعية المتمثلة في الأدب الغاوتشيسكي [أدب سكان الريف في أميركا الجنوبية][٨]. فهو يصرّح بعظمة قصيدة مارتين فييرو، لكنه في الوقت ذاته ينزع عنها قداستها الأدبية: «لقد اقترح الكاتب الأرجنتيني ليوبولدو لوجونز أن هناك مَن يرى أننا نحن الأرجنتينيين نمتلك قصيدة كلاسيكية، وهي قصيدة مارتن فييرو، وأن هذه القصيدة يجب أن تكون لنا مثل قصائد هوميروس لليونانيين. يبدو من الصعب معارضة هذه النقطة من دون الإضرار بمارتين فييرو. وأعتقد أن قصيدة مارتين فييرو هي من أكثر الأعمال التي كتبها الأرجنتينيون استدامة، وأعتقد أيضًا، بالقدر نفسه من الشدة، أنه لا يمكننا عدّ مارتين فييرو، كما يزعم بعضٌ، كتابنا المقدس والأساسي». وهو إلى ذلك يعترف بتأثير شعر الغاوتشو في رواد الأدب الأرجنتيني، لكن الأمر لم يكن كذلك منذ البداية، على حدّ قوله: «وفي جميع الاحتمالات فقد أثّر شعر الغاوتشيسكو في الرواد في الوقت الحالي؛ لذلك هم أيضًا كثيرون في الأرجنتينية، لكن في البداية لم يكن هذا هو الحال»، ليصل بورخيس في النهاية إلى رأي مفاده القولُ بوجوب عدم الخلط بين شخصية الغاوتشو، كما ترد في ملحمة مارتين فييرو، وبين بقية السمات الأرجنتينية المحلية، والتي لا يتصف بها الغاوتشو، فلا هي من لغته ولا دالا على ثقافته، مستدلا على ذلك بوجود قصائد أخرى، غير قصيدة خوسيه إرناندث، تتمتّع بخصوصية أرجنتينية: «يبدو لي أن فكرة أن الشعر الأرجنتيني يجب أن يزخر بالسمات التفاضلية الأرجنتينية واللون المحلي الأرجنتيني فكرةٌ خاطئة. إذا سألنا عن أي كِتابٍ أكثر أرجنتينيةً، هل هو كتاب مارتين فييرو، أم السوناتات في لا أورنا من تأليف إنريكي بانش، فليس هناك سبب للقول: إن الأول أرجنتينيًا أكثر من الثاني. سيُقال: إنه لا توجد مناظر طبيعية أرجنتينية، ولا تضاريس أرجنتينية، ولا نباتات أرجنتينية، ولا علم حيوان أرجنتيني، في لا أورنا في بانش؛ ومع ذلك، فإن هناك ظروفًا أرجنتينية أخرى على وجه التحديد في لا أورنا»[٩].

ثم إن بورخيس، وبوعيٍ حادٍّ، كان دائمًا ما يعود لتسييل الثقافة الأرجنتينية الصلبة التي تتمحور حول الغاوتشو، وتحديدًا حول ملحمة الفارس مارتين فييرو، وعودة مارتين فييرو، فمن خلال قصته «النهاية»، مثلًا، يعيد بورخيس تقييم فييرو أخلاقيًا، ويعزله عن الأبطال الأسطوريين للملاحم العالمية؛ فهو، وإن تمتّع بمزايا كثيرة، لن يكون في قصة بورخيس أكثر من خارج عن القانون، وعليه أن يواجه مصيره في النهاية بسداد دينه القديم لأخي الرجل الأسود من السكان الأصليين والذي قتله فييرو في مبارزة السكاكين الواردة في ملحمة إرناديث، فها هو الفارس مارتين فييرو وقد قام بورخيس باستعادته في قصة «النهاية»[١٠]، ليتمنى على لسانه لأبناء الأجيال القادمة ألا يشبهوه: «على الأقل لن يشبهوني أنا»، وهو، أي فييرو المُستعاد، يواجه مصيره في المعركة الثانية،

المعركة التي يبتدعها بورخيس في القصة، فيصف كيف يسير فييرو مع أخي المقتول باتجاه السهل، وهما يستعيدان المعركة التي حدثت قبل سبع سنوات، أي المعركة التي وردت في ملحمة إرناندث في الفارس مارتين فييرو، ويصوّر بورخيس في قصّته أن السهلَ يقول شيئًا غير قابل للترجمة كالموسيقى، ليضعنا في مواجهة نهاية لا تتناسب ونهاية ملحمة فييرو التي كتبها إرناندث؛ إذ تنتهي قصة بورخيس بمقتل مارتين فييرو: «من فوق فراشه، رأى ريكابارين النهاية، هَجْمةَ فينكس، الزنجي»، ليطعن فييرو طعنتين، ثم يُخلّفه ملقىً على أعشاب السهل بعد أن نفّذ فيه القصاص العادل، عائدًا إلى البيوت ببطء، وكأن بورخيس يشير هنا إلى أن هذا الحدث يرمز لأهمية التّخلي عن السهل/ الريف، وإعلان قيام المدنية، مؤكدًا على أن بطل قصته الذي قَتل فييرو مضى «دون أن ينظر إلى الوراء»، كدال على وجوب تجاوز أسطورة مارتين فييرو الذي يُحتضر في خلفية المشهد. حتى إن وصف بورخيس لمشهد مقتل فييرو ينطوي على رمزية أخرى، فالقاتل يدير لفييرو ظهره قبل أن يلفظ الأخيرُ أنفاسه في دلالة على أن موته حتميٌ؛ فإن لم يحدث في هذه اللحظة فإنه سيحدث من تلقاء نفسه في المستقبل القريب، كما تدل نهاية قصة «النهاية» على اعتقاد بورخيس بوجوب ترك أسطورة فييرو خلفنا وستلفظ أنفاسها بشكل طبيعي إذا لم نستمر في نفخ الحياة فيها. ثم هناك وصف يحمل دلالةً مهمةً للحظة موت فييرو، إذ يُحتضر في «خلفية المشهد»؛ ما يعني أن بورخيس يؤكد على أن ملحمة فييرو لا ينبغي أن تكون هي جوهر الأدب الأرجنتيني كأساس لا نظير له، ولا مؤثرةً فريدةً في نوعها؛ فمارتين فييرو «هناك»، على بُعد قرن من الزمان، ما يعني أنه مجرد مكوّن واحد قابع في «خلفية المشهد»، وهو، كغيره، يرفد مع العديد والعديد من المكونات الأخرى، المشهدَ الأدبي الأرجنتيني الغنيّ بتنوعه.

ولهذا، يمكن عدّ بعض العبارات الرمزية في قصائد بورخيس ذات صلة بهذا الموضوع الذي يعيه بجدّة، وعاش وهو يدافع عنه، أي أن يضع حدًّا للغاوتشية بتسييل رمزيتها، حتى يُحرّر الأدبَ الأرجنتيني من سطوتها التاريخية؛ فيقضي بذلك على الغاوتشو كجماعة مُتخَيَّلة مهيمِنة على الكتابات والفنون الأرجنتينية:

«على مرّ العصور/ شيّد الرجالُ الليل.
في البدء كان العمى والنوم
وأشواكٌ تمزق القدمَ الحافية/ والخوف من الذئاب.
لن يتسنى لنا أبدًا أن نعرف
من صاغ الكلمة لمرحلة الظلّ/ التي تفصلُ بين غسقين؛
لن نعرف أبدًا في أيّ قرنٍ
كانت تمثلُ لغزًا/ يشيرُ الى الفضاء بين النجوم.
رجالٌ آخرون استولدوا الأسطورة.
جعلوها أمًا للأقدار المستقرة
التي تنسجُ المصائر،
ونحروا من أجلها خرافًا سوداء
والديك الذي يتنبأ بنهايته»[11].

المراجع

١. ساباتو، إرنستو (١٩٨٨) النفق. ترجمة: عبدالسلام عقيل (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر).
٢. إرناندث، خوسية (٢٠١٨) ملحمة الغاوتشو مارتين فييرو وعودة مارتين فييرو. ترجمة: عبدالسلام باشا، نسخة إلكترونية: أبجد (القاهرة: دار صفصافة).
٣. بنكراد، سعيد (٢٠٢٣) التأويل وتجربة المعنى (الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب).
٤. مسعود، جبران (٢٠٠٣) معجم الرائد (بيروت: دار العلم للملايين).
٥. أندرسن، بندكت (٢٠١٤) الجماعات المتخيّلة. ترجمة: ثائر لبيب (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات).
٦. كاسارس، أدولفو بيو (٢٠١٨) بطل النساء. ترجمة: رفعت عطفة (كولونيا: منشورات الجمل).
٧. بورخيس، خورخي (١٩٩٩) كتاب الرّمل. ترجمة: سعيد الغانمي (عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع).

---

* ناقد سعودي.

(١) شاعر أرجنتيني، يُعد واحدًا من أهم شعراء أمريكا اللاتينية في القرن العشرين. اشتهر بترجمته لأشعار الشاعر الفرنسي الراحل أنطوانات أرتو، وبتوليه رئاسة تحرير مجلة الشعر الأرجنتينية التي أسسها بنفسه سنة ١٩٥٨م، وحصل على العديد من الجوائز الوطنية والعالمية، وترجمت معظم أشعاره إلى الفرنسية. (موقع أنطولوجي- ترجمة محمّد خطّاب).

(٢) أليخاندرا بيثارنيك إحدى الشاعرات البارزات في اللغة الإسبانيّة خلال النصف الثاني من القرن العشرين. اتّسم شعرها بالسوداويّة، وبحضور طاغٍ للخوف والعُزلة والموت، مُحاذيًا اضطراب شخصيّتها الذي تفاقم ليتحوّل إلى كآبة عميقة ألمّت بها لاحقًا، انتحرت في ٢٥ سبتمبر ١٩٧٢م بجرعة مفرطة من عقار مهدئ. (موقع أنطولوجي).

(٣) موقع مجلة المجلة، ٢٨ أكتوبر ٢٠٢٤م، باسم المرعبي.

(٤) خوان خيلمان: (٣ مايو ١٩٣٠م ١٤ يناير ٢٠١٤م) شاعر أرجنتيني، له أكثر من عشرين مجموعة شعرية مطبوعة، نُشرت من سنة ١٩٥٦م إلى وفاته في مطلع سنة ٢٠١٤م. تجنس بالجنسية المكسيكية بعد أن نُفي إلى المكسيك في عهد الطغمة العسكرية. حصل خيلمان على جائزة ثيربانتس الأدبية الرفيعة سنة ٢٠٠٧م.

(٥) موقع جهة الشعر، نقلاً عن كتاب «رقّة لا تُصدّق»، ترجمة: يعقوب المحرّقي.

(٦) خورخي لويس بورخيس، عاش بين ٢٤ أغسطس ١٨٩٩م - ١٤ يونيو ١٩٨٦م، كاتب أرجنتيني يعد من أبرز كتاب القرن العشرين. إضافة إلى الكتابة، فقد كان بورخيس شاعرا وناقدا وله عدة رسائل. ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والسويدية والعربية والإيطالية والألمانية والفرنسية والدنماركية والبرتغالية. (وكيبيديا عربية).

(٧) ورثت مجلة مارتن فييرو اسمها من مجلة سابقة قصيرة العمر ١٩١٩م، أدارها ميندیز أيضًا، وكانت أكثر التزامًا بالقضايا الاجتماعية والسياسية، ومن مجلة فوضوية نشر فيها ماسيدونيو فرناندیز قصائد في عام ١٩٠٤م. وقد سُميت المجلة باسم مارتن فييرو، الخارج عن القانون الغاوتشو الذي تشكل قصته القصيدة الوطنية الأرجنتينية، التي كتبها خوسيه إرناندث. واتخذت المجلة في الفترة ما بين عامي ١٩٢٤-١٩٢٧م نهجًا مختلفًا، وهو «الفن من أجل الفن».

(٨) كل ما سيرد في هذه الفقرة حول محاضرة بورخيس «الكاتب الأرجنتيني والتقاليد» هو نقل عن ترجمة: غزال الحربي، والمنشورة في ثقافات - مجلة الفيصل في ١ مايو ٢٠٢٣م.

(٩) نهاية الاقتباسات من ترجمة غزال الحربي.

(١٠) أورد تفاصيل القصّة هنا اعتمادًا على كتاب صوتي مسموع على موقع «يوتيوب».

(١١) موقع صحيفة إيلاف الإلكترونية، ترجمة: سركون بولص. ١ إبريل ٢٠٠٤م.

توظيفُ الموروثِ في شعر شعراءِ الباحة
دراسةٌ تحليليةٌ

■ د. سميرة الزهراني*

في هذه المقالة، سنتحدث حول توظيف الموروث في شعر شعراء الباحة: دراسة تحليلية لنماذج مختارة من دواوين الشعراء: عبدالرحمن سابي، وحسن الزهراني، وأحمد قرّان؛ وستتوزع أنماط التوظيف في ثلاثة مستويات، كما يأتي:

١. مستوى التوظيف الإشاري

المعني بهذا المستوى أن يرد المدلول أو الرمز على شكل إشارة عابرة ذات دلالة سطحية جافة أو محدودة الفاعلية. فالمراد هنا الشكل السطحيّ المبسّط للتوظيف، والشاعر في هذا المستوى يحشر موضوعات مستمدة من التراث في شعره حشدًا، ويرهق قصيدته بالتصوير التأريخي المباشر، دون أن يمنح طاقة فنية تبرز أهميتها لحاضرنا؛ فالشاعر يمثل هذا المستوى عندما يذكر الرمز جاهزًا في قالب شعري بسيط، ذكرًا عارضًا عابرًا في القصيدة دون شحنة بالدلالات الإيحائية العميقة ذات الطاقة الفاعلة؛ ويعد هذا المستوى من أضعف مستويات التوظيف الفني في النص الشعري المعاصر، وينقسم هذا المستوى إلى:

أ- مستوى التوظيف الإشاري المباشر: ويتمثل في حشد سطحي للرموز وتوظيفها في النصِّ توظيفًا لا فاعلية فيه، بل إنها تسهم أحيانًا في خلق الإشكالات المتصلة بالغموض لدى المتلقيّ بفعل الجمود والتزاحم.

ب- مستوى التوظيف الإشاري الإيحائي: وفيه يدرج الشاعر الرمز، ويحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، ومن أبرز أنواع الإشارات التي يستخدمها الشاعر في أساليب التوظيف:

- الإشارة الاسمية: وفيها ينظر الشاعر إلى الرمز الذي يوظّفه مستفيدًا من الدلالة المتعارف عليها لذلك الرمز، ويحاول أن يستفيد إشاريًا من الدلالة التي يحملها، ومن أشهر أشكاله: أسماء الأعلام، والأماكن، والأيام الجاهلية، والوقائع.
- الإشارة بالصفة: وفي هذا المقام يستعير الشاعر صفة من صفات الموروث أو الرمز الذي يعبر عنه، كالترحال مثلًا صفة للمجتمع الجاهلي، أو الكرم لحاتم الطائي، وربما لجأ الشاعر للأسلوب المضاد في توظيف هذه الصفات لتحقيق قدر من الانزياح الدلالي أو المفارقة.
- الإشارة بالحدث: وفي ذلك الموطن يقوم الشاعر باستحضار موقفٍ تراثيٍّ مشابهٍ لموقفه، ويسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة.
- الإشارة النصيّة: وفيها يوظف الشاعر النصّ التراثي في نصه.

د. أحمد قران الزهراني

٢- مستوى التوظيف التركيبي.

٣- مستوى التوظيف المحوري[1].

المستوى التركيبيّ

هو المستوى الذي تتحد فيه مجموعة من الدلالات التراثية الموحية لتركّب مجتمعة بنية نصية متكاملة؛ فالشاعر في هذا المستوى قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية أو عنصرًا في صورة من الصور الشعرية في القصيدة، وقد يوظفها لتكون معادلًا تصويريًا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة، يستقطب في إطاره مجموعة من الصور الجزئية.

المستوى المحوريّ

يلجأ الشاعر في هذا المستوى إلى استحضار مدلول تراثي لتوظيفه في نصه الشعري؛ إذ يكون المحور المركزي الذي ينهض بالنص كاملًا؛ فيقوم الشاعر

الشاعر عبدالرحمن سابي

بإسقاط أبعاد تجربته وملامحها كاملة على هذا المدلول. ولعل أكثر ما يستدعيه الشاعر في

قفوا..

ثم عودوا إلى رشدكم،

فالجواسيس حولي.. كثيرٌ،

ولا تبرحوا صمتكم،

واحذروني،

هذا النمط من التوظيف رموز الشخوص التراثية الفاعلة، وقد يوظفها عنوانًا رمزيًا عامًا على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري[٢].

ونماذج توظيف الموروث في شعر شعراء الباحة كثيرة، على نحو توظيف الموروث في قول أحمد قران الزهراني في قصيدة حِداد:

فما هذه غير أضغاث حلمٍ[٣]

يندرج التوظيف هنا تحت التوظيف الإشاري الإيحائي؛ إذ إن الشاعر أدرج الرمز، وحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، والإشارة في ذلك الموطن بالحدث في قول الشاعر: (فما هذه غير أضغاث حلم)، وهنا تناص مع قول الله سبحانه وتعالى:

﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُءْيَٰيَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾ قَالُوٓاْ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾﴾ (يوسف: ٤٣ ٤٤).

وهنا استدعى الشاعر موقفًا تراثيًا مشابهًا لموقفه، وأسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة، فقد استعار موقف «إِنَّ اللَّهَ أَرَى الْمَلِكَ فِي مَنَامِهِ رُؤْيَا هَالَتْهُ، فَرَأَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ، وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ. فَجَمَعَ السَّحَرَةَ وَالْكَهَنَةَ وَالْحُزَاةَ وَالْقَافَةَ، فَقَصَّهَا عَلَيْهِمْ. ﴿قَالُوٓاْ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ

ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾﴾ (يوسف: ٤٣-٤٤).

حَدَّثَنَا ابْنُ حُمَيْدٍ، قَالَ: ثَنَا سَلَمَةُ، عَنِ ابْنِ إِسْحَاقَ، قَالَ: «ثُمَّ إِنَّ الْمَلِكَ الرَّيَّانَ بْنَ الْوَلِيدِ رَأَى رُؤْيَاهُ الَّتِي رَأَى، فَهَالَتْهُ، وَعَرَفَ أَنَّهَا رُؤْيَا وَاقِعَةٌ، وَلَمْ يَدْرِ مَا تَأْوِيلُهَا؛ فَقَالَ لِلْمَلَإِ حَوْلَهُ مِنْ أَهْلِ مَمْلَكَتِهِ: ﴿إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ﴾ (يوسف: ٤٣). إِلَى قَوْلِهِ: ﴿بِعَٰلِمِينَ﴾ (يوسف: ٤٤). «الْقَوْلُ فِي تَأْوِيلِ قَوْلِهِ تَعَالَى: قَالُوٓاْ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾﴾ (يوسف: ٤٤). يَقُولُ تَعَالَى ذِكْرُهُ: قَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ سَأَلَهُمْ مَلِكُ مِصْرَ عَنْ تَعْبِيرِ رُؤْيَاهُ: رُؤْيَاكَ هَذِهِ أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ؛ يَعْنُونَ أَنَّهَا أَخْلَاطُ رُؤْيَا كَاذِبَةٍ لَا حَقِيقَةَ لَهَا. وَهِيَ جَمْعُ ضِغْثٍ، وَالضِّغْثُ: أَصْلُهُ الْحُزْمَةُ مِنَ الْحَشِيشِ، يُشَبِّهُ بِهَا الْأَحْلَامَ الْمُخْتَلَطَةَ الَّتِي لَا تَأْوِيلَ لَهَا. وَالْأَحْلَامُ جَمْعُ حُلْمٍ، وَهُوَ مَا لَمْ يُصَدَّقْ مِنَ الرُّؤْيَا، وَمِنَ الْأَضْغَاثِ قَوْلُ ابْنِ مُقْبِلٍ»[٤].

وقد استثمر الشاعر ذلك الحدث في بناء موقفه من الساسة، والأخطار التي تحدق بالعروبة، وقد استطاع الشاعر أن يخلق قدرًا من المفارقة تعريضًا بالموقف العربي، الذي لا يعرف ولا يهتم بما يحيط به من أخطار وجواسيس، فالصورة القديمة كانت بجهل الملأ الذين سألهم الملك، أما الصورة المعاصرة فقد كان صاحب الرؤية هو الشاعر وصاحب التفسير هو الشاعر، وإنما أتى بذلك الموقف كنوع من المفارقة التي أراد أن يحدثها.

وقد وظف الشاعر عبدالرحمن سابي الموروث في قصيدة بخت، وقد كان ذلك في قوله:

أنانية في الحقول النفوسُ
وقبل الحصاد تحب التلونَ
وعند الحصاد تزور المرايا
ونحن بها المتعبون مرارًا
يشيبُ بنا للغروب الشفق
ونمطر ما يستحث الأرق
فخذنا كما يفعل الفقراء خريفًا
لنحصد من قربِكَ البُرَّ والبِرَّ
عشرًا سمانًا
ونقضي الشتاء ببعض ارتيابك
ونهدأ في لحظة عابرة[٥]

يندرج التوظيف هنا تحت التوظيف الإشاري الإيحائي؛ إذ إن الشاعر أدرج الرمز، وحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، والإشارة في ذلك الموطن بالصفة في قول الشاعر: (لنحصد من قربِكَ البُرَّ والبِرَّ عشرًا سمانًا)، وهنا تناص مع قول الله سبحانه وتعالى:

﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ

يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَيَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ ﴿٤٣﴾ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمٖۖ وَمَا نَحۡنُ بِتَأۡوِيلِ ٱلۡأَحۡلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾﴾ (يوسف: ٤٣ ٤٤).

وهنا، استدعى الشاعر صفة تراثيّة مشابهة لموقفه، وأسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة؛ إذ استعار صفة السِمان، والتي وردت في قصة الملك الريان بن الوليد لمَّا قال للملأ من قومه: «إِنِّي أرى فى المنام سَبْعَ بَقَراتٍ سِمانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ أى بقرات عِجافٌ وَرأيت سَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يابِساتٍ. ثم قال: يا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُءْيايَ. وهم علماء أهل الأرض، وكان أهل مصر «من أمهر» الكهنة والعرّافين؛ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّءْيا تَعْبُرُونَ ولم يعلموا تأويل رؤياه فقالُوا أَضْغاثُ أَحْلامٍ يعني أحلام مختلطة كاذبة، ثم علموا أن لها تعبيرا وأنها ليست من الأحلام المختلطة، فمن ثم قالوا: وَما نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلامِ بِعالِمِينَ وجاءه جبريل- عليه السّلام- فأخبره أنه يخرج من السجن غدا وأن الملك قد رأى رؤيا فلما نظر يوسف إلى جبريل عليه البياض مكلّل باللؤلؤ.. فلما أتى يوسف قال له الساقي: يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ، يعني أيها الصادق، فيما عبرت لي ولصاحبي أَفْتِنا فِي سَبْعِ بَقَراتٍ سِمانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يابِساتٍ قال: أما البقرات السبع السِمان، والسنبلات الخضر، فهن «١» سبع سنين مخصبات. وأما البقرات العجاف السبع، والسنبلات السبع الأخر اليابسات، فهن المجدبات»[٦].

وبذلك، فقد استعار الشاعر صفة السِمان التي كانت للسنين، والتي ترمز إلى السنين المخصبات، وهنا استحضر الشاعر هذه القصة ليأخذ منها الصفة مع ما ترمز له، واختصر لنا القصة كاملة في هذه الاستعارة ليجعل المتلقّي يستحضرها ذهنيًا حين يقرأ النص.

كذلك وظّف الشاعر حسن محمد حسن الزهراني الموروث في قصيدة يااااا بلاش، وقد كان ذلك في قوله:

مَن يشتري
شفة
ومصباحًا
وصمتًا شاحبًا
وعقيرة من ربع قرن
لا تسر السامعين؟[٧]

يندرج التوظيف هنا تحت التوظيف الإشاري الإيحائي؛ إذ إن الشاعر أدرج الرمز، وحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، والإشارة في ذلك الموطن بالحدث في قول الشاعر: (لا تسر السامعين)، وهنا تناصّ

مع قول الله سبحانه وتعالى:

﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩﴾ (البقرة: ٦٩)

وهنا، استدعى الشاعر موقفًا تراثيًّا مشابهًا لموقفه، وأسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة؛ إذ استعار موقفًا من التراث، وهذا الموقف في قصة بني إسرائيل، وهي: «كان في بنى إسرائيل شيخ موسر فقتل ابنه بنو أخيه ليرثوه، وطرحوه على باب مدينة ثم جاءوا يطالبون بديته، فأمرهم اللَّه أن يذبحوا بقرة ويضربوه ببعضها ليحيا فيخبرهم بقاتله قالُوا أَتَتَّخِذُنا هُزُوًا أتجعلنا مكان هزو، أو أهل هزو، أو مهزوا بنا، أو الهزو نفسه لفرط الاستهزاء مِنَ الْجاهِلِينَ؛ لأن الهزو في مثل هذا من باب الجهل والسفه. في قراءة عبداللَّه: سل لنا ربك ما هي؟ سؤال عن حالها وصفتها. وذلك أنهم تعجبّوا من بقرة ميتة يضرب ببعضها ميت فيحيا، فسألوا عن صفة تلك البقرة المجيبة الشأن الخارجة عما عليه البقر. والفارض: المسنة، وقد فرضت فروضا فهي فارض. قال خفاف بن ندبة، وعن وهب: إذا نظرت إليها خيّل إليك أن شعاع الشمس يخرج من جلدها، والسرور لذة في القلب عند حصول نفع أو توقعه. وعن علي رضى اللَّه عنه: «من لبس نعلا صفراء قلَّ همّه «١» لقوله تعالى تسرّ الناظرين» وعن الحسن البصري صَفْراءُ فاقِعٌ لَوْنُها سوداء شديدة السواد. ولعله مستعار من صفة الإبل لأن سوادها تعلوه صفرة»[٨].

وقد استثمر الشاعر ذلك الحدث في بناء موقفه، إلا إن الشاعر استطاع أن يخلق من خلال التباين في المواقف قدرًا من المفارقة اللاذعة، فالصورة القديمة كانت بالإثبات؛ أي إثبات السرور للناظرين؛ أما الصورة الجديدة فكانت لنفي السرور عن السامعين.

كذلك، وظف الشاعر حسن محمد حسن الزهراني الموروث في قصيدة رهف البنفسج، وقد كان ذلك في قوله:

ها نحن نبلغ وحدنا الأسبابا
نبني على سَمك الخلود قبابا[٩].

يندرج التوظيف هنا تحت التوظيف الإشاري الإيحائي؛ إذ إن الشاعر أدرج الرمز، وحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، والإشارة في ذلك الموطن بالحدث في قول الشاعر: (ها نحن نبلغ وحدنا الأسبابا)، وهنا تناص مع قول الله سبحانه وتعالى:

﴿وَقَالَ فِرۡعَوۡنُ يَٰهَٰمَٰنُ ٱبۡنِ لِي صَرۡحًا لَّعَلِّيٓ أَبۡلُغُ ٱلۡأَسۡبَٰبَ ٣٦ أَسۡبَٰبَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ فَأَطَّلِعَ إِلَىٰٓ إِلَٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّي لَأَظُنُّهُۥ كَٰذِبٗاۚ وَكَذَٰلِكَ

زُيِّنَ لِفِرْعَوْنَ سُوٓءُ عَمَلِهِۦ وَصُدَّ عَنِ ٱلسَّبِيلِ ۚ وَمَا كَيْدُ فِرْعَوْنَ إِلَّا فِى تَبَابٍ ﴿٣٧﴾ (غافر: ٣٦، ٣٧)

وهنا، استدعى الشاعر موقفًا تراثيًا مشابهًا لموقفه، وأسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة، فقد استعار موقفًا من التراث، وهذا الموقف في قصة بني فرعون مع هامان، وهي: ﴿يَٰهَٰمَٰنُ ٱبْنِ لِى صَرْحًا لَّعَلِّىٓ أَبْلُغُ ٱلْأَسْبَٰبَ ﴿٣٦﴾﴾ (غافر: ٣٦) قصرا مشيدا بالآجر، ﴿لَّعَلِّىٓ أَبْلُغُ ٱلْأَسْبَٰبَ ﴿٣٦﴾﴾ (غافر: ٣٦) يعني: الطرق من سماء إلى سماء. ﴿فَأَطَّلِعَ إِلَىٰٓ إِلَٰهِ مُوسَىٰ﴾ (غافر: ٣٧) بالرفع نسق على قوله: أبلغ الأسباب أي: لعلي أبلغ ولعلي أطلع، ومن نصب جعله جوابا للفعل بالفاء على معنى: إني إذا بلغت اطلعت، ﴿وَإِنِّى لَأَظُنُّهُۥ كَٰذِبًا ۚ﴾ (غافر: ٣٧) أي: فيما يقول من أن له ربا في السماء، وما قال موسى له ذلك قط، ولكنه لما قال له: ﴿وَمَا رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾ (الشعراء: ٢٣)، قال موسى: ﴿رَبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ﴾ (الشعراء: ٢٤) ظن فرعون باعتقاده الباطل أنه لما لم يره في الأرض، أنه في السماء، فرام الصعود إلى السماء، لرؤية إله موسى»[١٠].

وقد استثمر الشاعر ذلك الحدث في بناء موقفه، إلا إن الشاعر استطاع أن يخلق من خلال التباين في المواقف قدرًا من المفارقة اللاذعة، فالصورة القديمة كانت بالطلب، أما الصورة الجديدة فهي بالإخبار.

كذلك، نجد توظيف الشاعر حسن الزهراني للموروث في قصيدة سادن الأدب، في قوله:

الله يا صديق
من عشرين عامًا
أنت تركض دونما كلل
وتكتب (سورة الإخلاص)
في كبد الزمان[١١]

يندرج التوظيف هنا تحت التوظيف الإشاري الإيحائي؛ إذ إن الشاعر أدرج الرمز، وحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، والإشارة في ذلك الموطن اسمية في قول الشاعر: (وتكتب «سورة الإخلاص»)، وهنا ينظر الشاعر إلى الرمز الذي وظفه مستفيدًا من دلالات ذلك الرمز؛ أي ما يحمله من دلالة الإخلاص، ذلك الإخلاص الذي يحمله صديقه، والذي ترك بصمة في حياة الشاعر، وبذلك استطاع أن يوظف الشاعر رمز سورة الإخلاص توظيفًا حيًا متفاعلًا، ليصل به إلى مستوى من التعبير قادر على أداء التجربة المعاصرة التي في نفس الشاعر ووجدانه.

وقد وظف الشاعر حسن الزهراني الموروث في قصيدة يا ليتني ما متُّ قبل اليوم، كان ذلك في قوله:

وكتبتُ ماااااءً
في ميلاد السحابة
في سماوات القريحة
جاءني (شجر غبي) لا خلاق له
وثبتني بأسئلتي على قلقِ السكينة [١٢]

يندرج التوظيف هنا تحت التوظيف الإشاري الإيحائي؛ إذ إن الشاعر أدرج الرمز، وحافظ في الوقت ذاته على الفاعلية والقدرة الفنية الإيحائية المختزنة فيه، والإشارة في ذلك الموطن بالحدث في قول الشاعر: (ها نحن نبلغ وحدنا الأسبابا)، وهنا تناص مع قول الله سبحانه وتعالى:

﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ يَشۡتَرُونَ بِعَهۡدِ ٱللَّهِ وَأَيۡمَٰنِهِمۡ ثَمَنٗا قَلِيلًا أُوْلَٰٓئِكَ لَا خَلَٰقَ لَهُمۡ فِي ٱلۡأٓخِرَةِ وَلَا يُكَلِّمُهُمُ ٱللَّهُ وَلَا يَنظُرُ إِلَيۡهِمۡ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ وَلَا يُزَكِّيهِمۡ وَلَهُمۡ عَذَابٌ أَلِيمٞ ٧٧﴾ (آل عمران: ٧٧)

وهنا استدعى الشاعر موقفًا مشابهًا لموقفه، وأسقط عليه أبعاد تجربته المعاصرة، فقد استعار موقف عدم الحظ أو اللاخلاق. وفي الآية الكريمة قال الماوردي: «وفي العهد قولان: أحدهما: ما أوجب الله تعالى على الإنسان من طاعته وكَفَّه عن معصيته. والثاني: ما في عقل الإنسان من الزجر عن الباطل والانقياد إلى الحق. {أَولَئِكَ لَا خَلاقَ لَهُم فِي الآخِرةِ}. وفي أصل الخلاق قولان: أحدهما: أن أصله من الخَلق بفتح الخاء وهو النفس، وتقدير الكلام لا نصيب لهم. والثاني: أن أصله الخُلق بضم الخاء لأنه نصيب مما يوجبه الخُلُق الكريم»[١٣]، وقد استثمر الشاعر ذلك الحدث في بناء موقف في النص السابق.

وقد وظف الشاعر أحمد قران الزهراني الموروث التاريخي في قصيدة الطريق، وقد كان ذلك في قوله:

وهولاكو يعود يلون الماء الملوث بالعروبة[١٤]

وهنا، استدعى الشاعر شخصية تاريخية، هي شخصية هولاكو، وأسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة، وقد وظّف الشاعر حسن محمد الزهراني الموروث التاريخي في قصيدة ديوان أوصاب السحاب، وديوان أعبر سمّ التوجس، على نحو قوله:

ذؤابة من (قرط) ليلى العامرية[١٥].

هنا، استدعى الشاعر شخصية تاريخية، هي شخصية ليلى العامرية، وأسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة، وقال أيضًا:

في جلباب (خوفو) خائفًا[١٦].

هنا، أيضًا استدعى الشاعر شخصية تاريخية، هي شخصية خوفو، وأسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة، وقال أيضًا:

وطار بها إلى بلقيس في صنعاء[١٧].

وهذا استدعاء شخصية تاريخية أخرى، هي شخصية بلقيس، وأسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة.

كذلك، وظّف الشاعر عبدالرحمن سابي الموروث التاريخي في قصيدة غرق، في

قوله:

والعامرية غيّرت درب القوافل[١٨]

كذلك، نجد هنا استدعاء لشخصية تاريخية، هي شخصية ليلى العامرية، وأسقط عليها أبعاد تجربته المعاصرة.

ختامًا، وبعد حمد الله تعالى أن وفق وأعان على ما سبق نصل إلى نهاية هذا البحث الذي أرجو الله عز وجل أن يكتب له القبول ويجعل فيه النفع.

وقد توصل البحث إلى أن: شعراء الباحة: أحمد قران الزهراني، وعبدالرحمن سابي، وحسن محمد حسن الزهراني وظفوا الموروث الديني في تجاربهم الشعرية والموروث التاريخي، وذلك من خلال استحضار شخصيات ومواقف وصفات..

---

* كاتبة سعودية.

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د/ ط، د/ ت، ص٣٢٥.

(٢) ينظر: توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر شعر التفعيلة في مصر والشام أنموذجًا، أحمد زهير عبدالكريم رحاحلة، دار البيروني للنشر والتوزيع، د/ ط، ٢٠٠٨م، ص٥٥- ٦٦.

(٣) ديوان بياض، أحمد قران الزهراني، ص١٨.

(٤) جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، الطبري، تح: عبد الله بن عبدالمحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٤٢هـ/٢٠٠١م، (١٣/١٧٨- ١٨٠).

(٥) اللحن الأخير لزرياب، عبدالرحمن سابي، ص٩٢.

(٦) تفسير مقاتل بن سليمان، أبو الحسن مقاتل بن سليمان، تح: عبدالله محمود شحاته، دار إحياء التراث، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ، (٢/ ٣٣٦- ٣٣٨).

(٧) أعبرُ سمَّ التوجس، حسن محمد حسن الزهراني، ص١٣.

(٨) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الزمخشري، الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٤٠٧هـ، (١/١٤٨- ١٥٠).

(٩) أعبرُ سمَّ التوجس، حسن محمد حسن الزهراني، ص٢١.

(١٠)الوسيط في تفسير القرآن المجيد، أبو الحسن الواحدي، تحقيق وتعليق: الشيخ عادل أحمد عبدالموجود؛ الشيخ علي محمد معوض؛ الدكتور أحمد محمد صيرة؛ الدكتور أحمد عبدالغني الجمل؛ الدكتور عبدالرحمن عويس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، (٤/ ١٣).

(١١)أعبرُ سمَّ التوجس، حسن محمد حسن الزهراني، ص٤٦.

(١٢)أعبرُ سمَّ التوجس، حسن محمد حسن الزهراني، ص٥٣.

(١٣)تفسير الماوردي (النكت والعيون)، الماوردي، تح: السيد ابن عبدالمقصود بن عبدالرحيم، دار الكتب العلمية، بيروت، د/ ط، د/ ت، (١/ ٤٠٣- ٤٠٤).

(١٤)ديوان بياض، أحمد قران الزهراني، ص١١.

(١٥)أوصاب السحاب، حسن محمد حسن الزهراني، ص١٣.

(١٦)نفسه، ص٢١.

(١٧)أعبر سمّ التوجس، حسن محمد حسن الزهراني، ص١٧.

(١٨)اللحن الأخير لزرياب، عبدالرحمن سابي، ص١٥.

عالَجَ قضايا أسئلة السّرد وفلسفته

نظرةٌ في كتاب "الرواية والفلسفة" الذي يوثّق لمؤتمر جمعية النقاد الأردنيين

■ عمر أبو الهيجاء*

قامت فكرة هذا الكتاب على توثيق أعمال المؤتمر الثامن لجمعية النقاد الأردنيين، الذي عقد في المكتبة الوطنية بعمان بتاريخ ٢٠١٩/١٠/١٢، وقد تناولت أوراق المؤتمر المُقدَّمة علاقة الرواية مع الفلسفة وبخاصة في المرحلة الراهنة، وجاءت العناوين مهتمة وباحثة في مدى ذلك التقارب والتداخل في الرؤى والتقنيات والموضوعات، وركّز الباحثون في أوراقهم على فك العداء المستحكم وغير المبرر بين الفلسفة والأدب، وأكدوا كما جاء في المقدمة -التي كتبها زهير توفيق وزياد أبو لبن- على أن الرواية في مرحلة ما بعد الحداثة تجاوزت صرامة النص الفلسفي وطريقة التحليل العقلي، التي درج عليها الفيلسوف الكلاسيكي منذ أرسطو إلى كانط، وانفتحت الفلسفة على الخيال الروائي والسردي لتقديم أفكارها بطريقة سلسة وسهلة، وأصبحت الرواية بعد ذلك مهتمة بالتفلسف والتأمل، وظهر السرد التأملي الذي أصبح عملًا له قيمة معرفية وحكمة خاصة يتعذر أحيانا على الناقد والقارئ الوصول إليها.

وأكد المؤتمر في ثناياه على أن التذكير بأهمية الفلسفة في الرواية بهذا المؤتمر لا يعني أنه مع تبنّي المنهج الأخلاقي القديم أو الواقعي أو النقد العقلي، وكل النقد المشحون بالأيديولوجية القائم على تجريد السرد من دعامته الأساس، وهي التحليل وإعادة بناء الواقع بطريقة ذاتية ليست معنية بنقل الواقع كما هو، أو تسجيله، أو المصادقة عليه، ولا حتى تغيير الواقع. ولقد شكّلت مرحلة ما بعد الحداثة منعطفًا بارزًا في العلاقة بين الرواية والفلسفة، إذ انتقلت بقضية تداخل الأجناس الأدبية إلى التداخل بين الأدب والفلسفة والثقافة إلى

مسرح الرواية التي تجاوزت بنيتها التقليدية إلى التجريب والتداخل، فلم يعد في الرواية شخوص واضحة المعالم، ولا حبكة تتطور بتطور الزمن، فتم تحطيم الزمن الطبيعي لمصلحة النفسي والوجودي، والبطولة الإنسانية إلى بطولة المكان والزمان، والبطل الإشكالي الذي يتجاوز ثنائية الخير والشر، أو الحبكة لمصلحة الفكرة والتأمل والرسالة المشفّرة، وتداخلت الرواية الفلسفية أو المفعمة بالفلسفة اللغة الإشارية الخاصة بالسرد مع اللغة التعبيرية والتقريرية في النص الفلسفي، وقد خلَّصت الفلسفة الإبداع والسرد من الشكلية وانتقلت به إلى مرحلة أبعد من كونه مجرد حكاية درامية ذاتية تعكس تجربة الروائي في الحياة، والتي تبقى ذاتية، مهما أثثت بالعناصر الموضوعية لتمنحه معنىً مسبقًا يتعلق برؤيته للقضايا الكبرى المؤسسة للتجربة الذاتية والإنسانية؛ مثل: الغربة، والموت، والحب، والجمال.

وفي المقابل، استدرج السرد وجذب النص الفلسفي للتخفيف من صرامته الأسلوبية، ليكتب النص بلغة الأدب والرواية نصًا فلسفيًا لا هو محض فلسفي، ولا هو سرد أدبي خالص؛ فمن الرواية الفلسفية إلى الفلسفة في الرواية تجاوزنا التبشير، والرسولية، والوصاية، والتسلية، والدرامية، والتجريد، والجمالية المطلقة والمجردة والمجانية، إلى التأمل المحكم، وتحليل معاناة الإنسان وفرحه بأرقى أدوات التعبير، ونقلت ما بعد الحداثة العقل إلى القلب، والقلب إلى العقل، لتنتج هذا التداخل المنتج والمفتوح لاستيعاب المزيد من التفاعل بين الطرفين.

هذا، وقد جرى تناول الكثير من مفاصل علاقة الفلسفة بالرواية من خلال الاهتمام بموضوعات متميزة في الطرح من خلال أوراق البحث التي طُرحت في هذا المؤتمر؛ كسؤال الوجود في الرواية العربية للدكتور مصطفى الضبع من مصر، إذ بيَّن الباحث في ورقته أن فعل الكتابة غالبًا ما كان مقترنا بالسؤال، سؤال الإدراك ومحاولات الكتابة لتفسير العالم، ويؤكد الباحث أن حركة الإنسان في الحياة ما هي إلا إدراك للوجود خارج النص اعتمادًا على ما ينتجه النص من دلالات تعمل على تفسير الوجود وظاهره؛ إذ إن الكتابة في حد ذاتها واحدة من مكوّنات الوجود وعلامة عليه؛ ما يفي بمتطلبات الوعي الإنساني في محاولته الإحاطة بالعالم وإدراكه للوجود بوصفه وعيًا بحدود الرؤية للعالم والأشياء، ويحدد زاوية رؤية الكاتب ومنظور رؤية السارد واستقطاب ذائقة المتلقي، وقد تناولت الورقة سؤال المعرفة ووجود الواحد/ وجود الجماعة والجدارية السردية وأسئلة الوجود/ زوايا الرؤية واتخذت الدراسة رواية السجن كأنموذج مهم في سؤال الوجود الذي قام على وفق نظام خاص من السرد.

أما الورقة الثانية في هذا السياق، وقد جاءت معنونة بـ «مظاهر حضور الفلسفة في الرواية العربية» للكاتب عواد علي، تناولت في طرحها مدى التقارب ما بين الرواية والفلسفة ضمن سياقات متعددة أهمها حدث أبو هريرة، قال: المغامرة الوجودية، وأوراق سيرة إدريس الذهنية، تناصات

فلسفية وسيرة، وآخرها سينسيوس وهيباتيا: الفلسفة في مواجهة التطرف الديني.

أما الورقة الثالثة، فكانت للدكتورة رزان إبراهيم، تحمل نمطًا تحليليًا تطبيقيًا، وهي: «تأملات فلسفية في طبائع الاستبداد "رواية ملتقى البحرين"» لوليد سيف أنموذجا، والتي ركزت فيها على محور سيكيولوجية القوة والسلطة وفعل النضال والمقاومة، وجاءت ورقة الدكتورة نادية هناوي تدور في مدارات السرد والفلسفة والرواية، كما حملت عنوان «انعكاسات النقد الفلسفي البعدي في السرد الروائي العربي»، اتخذت الورقة عدة مداخل للحديث حول الموضوع، أهمها مدخل ما بين الفلسفة والنقد والسرد، ثم الرواية في القرن الحادي والعشرين وانعكاسات الفلسفة البعدية في الرواية العربية وانعكاسات ما بعد الكولونيالية، وانعكاسات ما بعد الماركسية، وآخرها انعكاسات ما بعد البنيوية.

فيما تناولت الورقة الرابعة للدكتورة سحر سامي من مصر «تجليات الفلسفة الإشراقية والتصوف الإسلامي في روايات نجيب محفوظ»، وقد سلطت الباحثة الضوء على طبيعة الفلسفة الإشراقية وجذورها، والصوفية واللغة والبويطيقيا والفلسفة والسرد والتصوف والسؤال الفلسفي عند نجيب محفوظ، وفلسفة محفوظ في قلب الليل، وختمتها بمحور مهم وهو التأمل الإشراقي والسيرة الذاتية.

وفي ذات السياق، جاءت ورقة الكاتب محمود شاهين المعنونة بـ «الصوفية الحديثة» شهادة إبداعية، تناولت مضامين متميزة في الطرح ضمن عناوين لافتة أولها الخالق، ثم الغاية من الخلق، وعملية الخلق وأخرها الحياة والموت. وتم تناول أوراق أخرى دارت في مدارات الفلسفة، كالورقة التي قدمها الدكتور تيسير أبو عودة، بعنوان: «ما وراء الخير والشر في رواية "مرتفعات وذرنج"»، سلط الباحث فيها الضوء على الحرية والآخر والبرجوازية الفيكتورية، أما ورقة الباحثة الدكتورة عالية صالح فكانت حول رواية «قناديل الروح»، وأسئلة الحب والحرية والهوية، اعتمدت الباحثة فيها على التحليل والمقاربة، وبينت أن هذه الرواية تطرح أسئلة الحب والحرية والهوية بشكل واضح وصريح.

ولا بد من التوقف قليلا للحديث عن الشهادة الإبداعية التي قدمها الروائي قاسم توفيق، والتي جاءت محتفية بشكل جميل ولافت بتجربته الإبداعية كروائي له العديد من الروايات المتميزة، وقدمت الورقة تحت عنوان «الكتابة وأنا: قاسم توفيق»، وقد حظيت معظم الأوراق المقدمة في هذا المؤتمر بتعقيبات خاصة وقراءات أخرى فيها من الإضافة الكثير، مثل تعقيب الدكتور أحمد ماضي على ورقة قاسم توفيق «الكتابة وأنا». فيما عقب الدكتور فخري صالح على أوراق كل من: سحر سامي ونادية هناوي ومحمود شاهين، كما تم التعقيب من قبل الناقد مجدي ممدوح على أوراق عواد علي وتيسير أبو عودة وعالية صالح.

لقد كان مؤتمرًا متميزًا، كشف عن الجسور الكثيرة الممتدة ما بين الرواية والفلسفة، ويعد مرجعًا مهما للدراسين والباحثين وطلبة الجامعات نظرًا لقيمته الأدبية والرؤى الفلسفية التي طرحها المؤتمرون.

---

* كاتب – الأردن.

الزمنُ في القصّة القصيرة

■ فداء الحديدي*

إضاءة

يُعَدُّ الزمنُ من أهم ما في السرد؛ لأنه الهيكل الذي تُبنى عليه عناصر السرد؛ لذا فقد أصبح الزمن في السرد يمثل الشخصية الرئيسة، وحركة الأحداث التي تؤثر بنا، فضلا عن كونه (الصورة المميزة لخبرتنا وأنه أعمُّ وأشملُ من المساحة -المكان- لعلاقته بالعالم الداخليّ للانطباعات والانفعالات والأفكار).

الزمن في القصة حسب الدراسات الحديثة ينقسم إلى نوعين.

١- زمن المتن الحكائي (زمن القصة):

يفترض أن الأحداث قد جرت فيه فعلا ويعد أنّه الزمن التاريخي.

٢- زمن المبنى الحكائي (زمن السرد):

وهو الوسائل التقنية للزمن الذي يخلق الايهام فضلا عن الوقت الضروري لقراءة عمل سردي، وهذا الزمن يتحكم به القارئ؛ ما يعني أن زمن المتن هو زمن تاريخي، في حين أن زمن المبنى هو زمن جمالي؛ إذ يذهب من زمن الى زمن على أسس جمالية تهدف الى خلخلة توقعات القارئ، والانتقال به من المألوف إلى غير المألوف.

وهناك ثلاث حالات مهمة للتفريق بين زمن المبنى وزمن المتن:

١- الترتيب/ النظام: ويعني مدى التفريق بين تسلسل ظهور الاحداث في المبنى والمتن ووسائله (الارتداد والاستباق).

٢- الديمومة الزمنية: وهي العلاقة بين سرعة الاحداث في المتن وسرعتها في المبنى.

٣- التواتر أو التكرار: وهو عدد المرات التي يسرد فيها الحدث أي (طاقة التكرار في الحكاية وطاقة التكرار في النص).

وسأحاول -هنا- إلقاء الضوء على الحالات الثلاث بإيجاز.

النظام

يوصف الزمن على أنه هيكلٌ زمنيٌ معقّدٌ نسبيٌ يجري التعبير عنه بواسطة الاستباق أو العودة إلى الوراء أو ترتيب الأحداث أو التداخل، فيستمر اللعب بالزمن ليصبح كأنه نسيجٌ هلاميٌ خالٍ من العقد والمفاصل، بعد أن كان الزمن الخطي قديما يتّسم بالاستقرار والوضوح بكل الظروف، واللعب بالزمن يتطلب من الكاتب بعض الأساليب يوظّفها لهذا الغرض كالارتداد والاستباق، بحيث يؤدي كل منهما وظيفة محددة في العمل السردي عمومًا.

أولا: الإرتداد

وهو على ثلاثة أنواع:

- الارتداد الخارجي: أن يرتد السرد إلى الماضي، ليسرد وقائع سابقة عن الزمن الحاضر في النص.
- الارتداد الداخلي: هو العودة إلى سرد وقائع لاحقة للوقائع التي بدأ بها القاص أحداث القصة.
- الارتداد المزجي: سرد وقائع سابقة للحدث الذي بدأ به الكاتب النص ثم تتواصل إلى نقطة لاحقة بواقعة الاستهلال هذه.

إذًا، مما لاحظنا سابقا أن الارتداد هو واحد، إلا إن وظائفه مختلفة.

ثانيا: الاستباق

وهو سرد أحداث لم تحصل بعد، هو عبارة عن أمنيات وأحلام واستشراق للمستقبل، وقد يأتي مونولوجي نفسي، وقد يعبّر عنه من خلال رسم الخطط المستقبلية. وهناك نوعان من الاستباقات:

- الاستباقات الخارجية: سرد أحداثٍ، انطلاقا من توقعات أو نهايات منطقية لا يصلها السرد.
- الاستباقات الداخلية: سرد أحداث أو وقائع تقع في السرد، الأمر الذي يشوّش ذهن المتلقي ويلغي التشويق.

إن البناء الزمني لبناء الأحداث ينهض على تضادين زمنيين، هما زمن القصة وزمن السرد؛ وعملية التفريق بينهما تقوم على وسائل مقارنة تسلسل أحداث السرد بتسلسل أحداث القصة، وهذا يتم من خلال تفكيك أحداث النص السردي، ثم اعادة بنائها وفق تسلسلها الطبيعي بحيث نحصل على ما يلي:

- نقطة الصفر بالزمن، أي النقطة التي ينطلق منها الزمن ليعود إلى الماضي ويتقدم إلى الأمام.
- الارتدادات والاستباقات الزمنية.
- قد يكون الزمن وحدات زمنية كبرى مثل السنوات والأشهر أو الظواهر الطبيعية.
- اذا تم تفكيك الأعمال السردية نستطيع معرفة نقطة الارتكاز الزمني صفر، وذلك من خلال مقارنة تسلسل الأحداث في القصة وتسلسلها في السرد والزمن الفاصل بين الماضي والحاضر.

- أهمية الارتداد والاستباق من حيث مدى الأهمية في تحقيق الوظيفة البنائية للقصة والسرد؛ فهناك ارتداد أو استباق له دور مهم في عملية بناء الزمن السردي، ونوع غير ليس له أهمية بنائية.

الديمومة

يوصف السرد بأنّه سرد درامي لا هي بالمشهد ولا هي بالتلخيص بل مشهد ملخّص، ينطوي هذا السرد على تقنيات زمنية خاصة بحيث يمكن أن تقدّم مئات السنوات في سطر، وحفل شاي في عدة صفحات، بواسطة سرعة السرد أو بطئه.

تنبثق هذه التقنيات من خلال المقارنة بين سرعة الزمن في السرد وسرعته في القصة الذي (هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة؛ غير أن زمن السرد هو الذي يناسب البنية السردية) كونه زمنًا فنيًا يشتغل على تقنيات فنيّة هي:

- المشهد: وهو الفعل الدرامي الحواري، بحيث تتساوى سرعة الزمن في السرد مع سرعته في القصة.
- التلخيص: وفيه يلخّص زمنًا كبيرًا بعدد قليل من الجمل، بحيث يكون زمن القصة أكبر من زمن السرد.
- الحذف: هو السكوت نهائيا عن سنوات معينة أو أشهر أو أيام بحيث يكون زمن القصة أكبر من زمن السرد.
- الوقفة: وهي مقاطع يتوقف فيها العمل الدرامي، كالوصف أو التحليل النفسي، كوصفه مكانا أو شخصية لتعطي تشويقًا أو الوقفة بواسطة المفاجأة كالمونولوج الداخلي، وهنا يكون زمن السرد أكبر من زمن القصة.

التكرار

عدد المرات التي وقع فيها الحدث في القصة، وعدد مرات سردها (العلاقة بين عدد مناسبات الحدث في القصة، وعدد المرات التي يشار إليها في السرد) والتكرار يقوم على أربع إمكانات للسرد:

- سرد مرة واحدة، ما حدث مرة واحدة وهو أمر طبيعي تقوم عليه معظم أحداث السرد.
- سرد أكثر من مرة، ما حدث أكثر من مرة وهو أمر طبيعي أيضا مثل فلان علاقته بأكثر من امرأة تعرّف عليهن..
- سرد أكثر من مرة، ماحدث مرة واحدة، هنا يتسع زمن السرد بحيث يكون أكبر من زمن القصة، ويسمى السرد التكراري كالتركيز على حدث مهم، وقد يكون حدثا يلقي بظلاله على شخصيات رئيسة، أو سرد الأحداث من أكثر من وجهة نظر فتعدد وجهات النظر في الحدث الواحد..
- سرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، وهنا يتقلص زمن السرد؛ بحيث يكون أصغر من زمن القصة، ويسمى التكرار الجمعي، كالمرور السريع على أحداث تكررت في القصة من غير أن تكون لها أهمية بنائية، أو أحداث جرت مجرى العادة اليومية ولا أهمية لإعادة سردها.

---

* قاصة وروائية – الأردن.

الزهورُ ما تزالُ هناكَ

■ عبدالكريم بن محمد النملة*

بعد أن تعثّرت الكلمات في حلقها وانطفأت بشائر الغد الآتي، ظمئت روحها ثمّ رمقت غيمة سوداء تظلّلها رغم نقاء السماء واتشاحها بلون أزرق فاتن، ومهما بغت عنها انزياحًا فلن تفلت من سطوتها، وحين ترسل ناظريها نحو السماء لا تكاد ترى إلا تلك الغيمة السوداء النشطة القابعة أبدًا في سمائها.

توقفت اللحظات منذ منتصف عمرها، صار الزمن ثقيلًا، تسير بالكاد عدّة خطوات في أرجاء بيتها ثم تعود إلى مقعدها، الظُلمة في الخارج تلفّ حول عينيها حبلًا من الكآبة، صمت دائم وحزن شائع ووِحدة طاغية وذكريات من خلالها تستمرئ أيّامها.

صور عتيقة تفترش الجدران المنتصبة، لهذه الصور سلوة لا تُملّ، في كلّ مرّة تقف أمامها وبيدها كوب قهوتها الصباحي، تلتقط منها تعبيرات جديدة وأحاديث لم تُسبق.

هذا الوقت من يومها هو الوقت الفاخر في يومها، وفي كلّ مرة تنتهي من استحلاب رحيق أيّامها الصغيرات، تجلس في مقعدها الوثير تجترّ صورًا وأحداثًا وتفسيرات أخرى.

تلمح إطار شهادة تخرجها من جامعة ليدز معلّقًا على الجدار الآخر، تنفثّ نفَسًا طويلًا ولاهبًا، تحاول صدّ مشاعرها المتناقضة بين ذكرى زهو تخرجها وفرحتها تلك وبين أيّامها اللاحقات.

تريد أن تسافر.. أن يعبر بها الزمن إلى الوراء، حيث الضجيج والدفء، لكن ذلك ضرب من العبث والجنون، ويجب على امرأة كبيرة وقديرة أن تفكّر في الفرار إلى ما يمكن أن يكون منجاةً لها من حصار كانت تخمّنه قبلًا وهي ترى تشبّث مَن كانوا حولها بمستقبلهم؛ أمّا وقد نبذوها وراء ظهورهم، فقد قررت السفر إلى ذاكرتها التي لا تبخل عليها بمداد الحياة وبأسبابٍ تصدّها عن القنوط المطلق.

في مكتبتها المكتظّة بكتب الطبّ، تتأمّل صورًا وتحفًا في أدراج الكتب جمعتها في أسفارها، ترمق شهادة تخرجها من كليّة الطب، قطّبتْ حاجبيها وزمّت عينيها، أرسلت إليها نظرات متهِمة، لا تلبث أن تشعر بعداء لها، تضرب بكفّها على الطاولة ثم تقذف الشهادة على الأرض.

ثلاث ساعات ادخّرها الزمن القديم لها، عاشت لذّتها كما لم تظن، لم تكن لتصدّق أنّ في الزمن ثمّة مفاجآت وربما مكافآت لمن عاد إليه منكسرًا مشفقًا على نفسه.

ثلاث ساعات في القطار إلى أن وصلت من لندن إلى مدينة ليدز، الطقس غائم ولا مطر، رغم الصقيع تناسل الدفء من ذاكرتها فعمّها دفءٌ لذيذٌ لم تكن تحتاج إلا إليه.

أربعون عامًا ذابت وتلاشت وانقشعت، وعادت طالبة الطب إلى مدينتها وجامعتها وعشقها وأيّامها الصغيرة الملوّنة.

تتدافع ذاكرتها بسيل هادر من الصور والمواقف والضحكات والصرخات أحيانًا، تسيّر بخطوات طفلة عابثة رغم ثقل ستين عامًا تُثقل عاتقيها، وكأنّ كلّ شيئ يعرفها. يتذكّرها، تكاد تصرخ بالأبنية، بالمحلات، بالشوارع الجانبية، وتقول صارخة: لقد عُدتُ إليكم، عدتُ آسفة لفراقكم، عدتُ بعد أن غامرتُ أربعة عقود ولم أفُز!

عادت تلثم الأبنية والتراب والهواء، تستنشق الهواء بهوس وشدّة وتطرد أنفاسًا ما تزال لابثة في رئتيها، وكأنّ بابًا فُتح في سراديب قلبها الغائرة؛ فانفجرت لحظات قديمة وأوقات مكنونة في طيّات الزمن، جنون اللحظات دفعها إلى الهرولة إلى حيث جامعة ليدز، جلست على عتبة البوابة واسترسلت في استدعاء لحظاتها الفائقة، فتوالت صور عشقها العبثي وأغنياتها المسائية، وأمنياتها التي غرستها في تلك الأيّام ولم تغادر معها.

أيّ ندم استبدّ بها، وهي تفتّق زهور أمنياتها اليانعة وتعجبُ أنّ يد الذبول لم تنلها، أزهار ملونة تضجّ بالحياة وكأنّها فارقتها قبل لحظات.

---

* قاص سعودي.

ماءٌ للغد

■ صباح حمزة فارسي*

ظهرت فجأة، كأنّها شبحٌ صغيرٌ من زمنٍ لا يُصدَّق، طفلةٌ لا تتجاوز الرابعةَ من عمرها في نهاية زقاقٍ ضيّقٍ، من أزقّةِ المدنِ المُحترِقة، حيث الأبنيةُ متشقّقةٌ من الوجع، والريحُ تحملُ رمادَ البيوتِ والشوارعُ تدهس الأحلام، والوجوهُ تَعفّرت من غبارِ البارود.

تبدو نحيلةُ الجسد. بوجهٍ مُغبّر، وعينين واسعتين تُطلّان على الدنيا بخوفٍ لا يُشبه خوفَ الأطفال، بل خوفَ الأمهاتِ حين يكون المصابُ جللًا. ترتدي بيجاما ممزقة من قماشٍ ثقيلٍ ليحميها من البرد، بقدمين صغيرتين حافيتين. تجرُّ بيدها اليمنى عربةَ لعبةٍ بلاستيكية، صغيرةً ومُهترئة، تحملُ عليها جالونَ ماءٍ أكبرَ من جسدها، ليس له غطاء. وفي يدها اليسرى، عكازًا خشبيًا أقصرَ من أن يُعينها، لكنه كان ما تبقّى لها من اتّزانٍ في عالمٍ فقدَ معناه.

تمشي بخطًى متأرجحةٍ، بينما أقدامُها تتعلّمُ المشي، تقطب وجهها بصمتٍ عميق، لا تبكي، لا تتذمّر. من بعيد، يُمكن أن تظنّ أنّها تلعب.

لكن قربها يكشف المهزلة: لا وقت للعب حين يكون على طفلة أن تجلب الماءَ لعائلتها، بعد قصفِ الأنابيب، وانقطاع الحياة. أو حين يكون على صبية أن تزاحم في طابور الجياع حاملة طاسة أكبر منها لتحضر الطعام.

مرّت من أمامي، وأنا واقفٌ عاجز، أتنفّس الصدمة. أرادت أن تعبّر بين رُكامين من الحطام متقابلين لتصعدَ التلّة، فدفعت العربةَ بجهد، ثمّ استندت

على عكازها، خانتها قدمُها المصابة، فسقطت. سقط الجالون؛ انسكب جزءٌ من الماءِ على التراب.. فجلست بصمت.

رفعت خصلات شعرها عن وجهها المتسخ، مدّت يدَها تحاول رفع الجالون، لكنها توقفت للحظة، سكبت قليلًا من الماء في كفيها الصغيرتين المتسختين لتشرب. شربت بنهم، توقفت عن الشرب. لم ترتوِ بعد، ولم تبكِ. تعرف أنّ البكاءَ ترفٌ في زمنٍ كهذا.

اقتربتُ منها، بخطًى حذِرة حتى لا تَفزع، أمدّ لها يدي. نظرت إليّ، لا بامتنان، بل بحذرِ الكبار. وكأنّها تسأل:

هل ستأخذ الماءَ أيضًا؟

أعدتُ العربةَ إلى وضعها، وناولتها الجالون، فسحبته منّي، وهي تنظر باستغراب وخوف. قامت وحدها، بعنادٍ، ليس عناد الصغار، بل الموجوعين.

أشارت لي بيديها أن اقترب، ففعلت. قالت بصوتٍ خافت، لا يُشبه الطفولة:

الماء لماما، هي على السرير.. مكسورة رجلها، وأنا اللي أُحضر لها الماء دائمًا.

تجمّدت في مكاني، مهزومًا من الداخل؛ بينما على جوانب الطريق جلس مجموعة أطفال صغار يمدون أيديهم لقصعة صغيرة فيها القليل من الطعام يأكلون بشره. ينظر كل منهم لفم الآخر. طفل، أكبر منها، هو أيضًا يركض لجلب الماء وآخر أصغر منه ينظر باتجاهها نظرة المنتصر لحمله غالون أكبر مما تحمله الطفلة. وثالث... و...

وقفت الصغيرة ترتكز على العصا العرجاء،

غير مبالية بما يحدث من حولها،

أدارت ظهرها ومشت،

العربةُ تعرج،

والجالون يقذف بعض الماء خارجه،

والعكازُ يخبط على الأرض بضربات رتيبة كطبلةٍ حزينة في جنازةِ الطفولة.

---

* قاصة سعودية.

السفرُ الأخير

■ نادية أحمد محمد محمود*

توقفت فاطمة أمام باب الشقة، ساهمة النظرات واجفة القلب، حائرة بين الخروج إلى قيود القلق بالطريق أو العودة إلى أحضان القلق بالداخل، أهدابها تحرّكت سريعًا ونظراتها تتلصّص من بينها محاولة أن تتحسّس أنفاس أمها الواهنة التي تخدش الصمت بالداخل، بينما عقلها يتأرجح بين الاطمئنان والخوف.

حاولت فتح الباب والانطلاق، تصلّبت أصابعها على المقبض دون أن تجرؤ على الخروج، شاعرة أن عناق الجدران العارية هنا حياة، وإنها لو مدّت قدمها خارجًا ستتجمد، سوف تفقد الروح وينشق القلب قلقًا على أمها.

استدارت إلى الخلف

عائدة إلى الداخل في خطوات متباطئة، بينما نظراتها تسافر عابرة الباب الموروب إلى حيث السرير النحاسيّ القديم الذي بَهَتَ طلاؤه وعلت الكهولة أركانه، بعمدانه الأربعة الممتدة في فضاء الحجرة، كحرس أمين على جسد أمها المتدثّر بالمرض، كل عمود يعلوه تاج كان يومًا أصفر اللون، له رونقه وبهاء طلته.

توقّفت وسط الردهة مترددة، وقد دهمها خوف جديد، التأخير عن العمل معناه كلمات كريهة الطعم والرائحة من رئيستها في العمل، إلى جوار خصومات قاسية لا ترحم.. حاولت التحرك للخلف، لم تستطع، لأنها في الوقت ذاته قلقة من الخروج اليوم، اليوم بالذات قلبها يحادثها بكلام مبهم لا تدري معناه وإن كانت تدرك خطورته وتخشى عواقب تغافلها عنه، شعور مبهم يداهم صدرها ويلقى بغيومه وضبابه على

روحها، تتمنى لو بقيت بالبيت، تجلس بجوار أمها، تستظل بظلها الذي أصابه النحول.

تسرح نظراتها بعيدًا، ترى أمها المتلفعة دومًا بالصمت، السارحة في دهاليز نفسها بلا أنيس، بعينيها اللتين لا تبوحان بما لديهما، وتبدو صفحتهما رائقة على الدوام رغم ما خلفها من دوامات وهدير، لا تفتح مغاليق قلبها إلا لفاطمة ابنتها، هي الوحيدة التي تشعر بها، يكفي أن تجلس بجوارها، تلمسها، أو تنظر في عينيها لتعرف ما يشغلها، منذ وفاة أبيها وهي مغموسة معها في بئر معيشتهما - بصفتها ابنتها الكبرى - بحثا عن مخرج منه، تعيش عنادها وإصرارها على رفع رؤسهم فوق حافته مهما كلفها الأمر، رافضة أن يطّلع كائنا ما كان على ما داخل هذا البئر، شاحذه في نفوس أولادها جميعًا حب النور والبعد عن الظلمات، حتى تظل رؤسهم مرفوعة ولا تضطر يومًا للانحناء، تراها فاطمة وهي تحتضن ماكينة الحياكة، تداعبها بأناملها في حنو هامسة أنها ابنتها التى لم تلدها، وقد تعلن أحيانًا اذا غضبت من أحد أبنائها أن هذه الماكينة عندها أفضل منه، على الأقل هي نافعة تشقى وتعرق لتأتي بالنقود أما هو فلا يعرف إلا الإنفاق.

عاودت فاطمة الاستدارة نحو باب الشقة وقد غلبها الخوف من الغياب عن العمل، الحسم بسبب التأخير لا يرحم، البئر غوره عميق ولا يحتاج لمزيد، تمسك بمقبض الباب من جديد قاصدة الخروج، تنطلق من قلبها إشارات خاطفة تشمل جسدها فيرتجف، لماذا اليوم بالذات يا فاطمة؟

لا تدري

تعود بعينيها إلى باب الحجرة الموروب، الهدوء قنديل ينير أرجاءه، تقترب قليلا متنصتة، صوت أمها واهنًا يناديها، ينفذ فورًا إلى سويداء قلبها، يتسرّب إلى مسامها: يا فاطمة..

تهرول عائدة إليها، تعبر الباب الموروب ميممة وجهها شطر الوجه المغسول بماء الصبر: أريد القيام للوضوء.

الوجه تورّد، عيناه تألقتا، وسماته تفتحت، تنفرج شفتاها عن بسمة، ويتهلل القلب، تهمس لنفسها: أمي هكذا، بمجرد شعورها بالعافية أرادت القيام،

تقدمت مذعنة نحوها، ارتفع صوت المؤذن في المسجد القريب: **الله أكبر الله أكبر..**

استدارت إلى مصدر الصوت، في تلك اللحظة، رفرف طائر أبيض ذو نور شفاف هادىء الوميض مغادرًا المكان وهو يضرب الهواء بجناحيه صاعدًا لأعلى، منيراً الفضاء الضيق للأعمدة النحاسية الأربعة بتيجانها التي كانت صفراء لبرهة لا تكاد تحس، بينما النداء.. **الله أكبر**.. يعلو ويرتفع ناسجًا بردة من نور وسلام ترافقه في سفره الأخير.

---

* قاصة - مصر.

الطريق

■ إبراهيم مضواح الألمعي*

لامَسَتْ أُذُنَه أحاديثُ مبعثرةٌ عن الطريق الذي سيعبُر القرية، لم يع دلالتها، ولم يهتمَّ لها، برغم تذمُّر جدَّته من هذا القادم الذي سيُفسد المراعي والمزارع والطرقات، وربما امتدَّ أذاه إلى بيوت القرية، حزينةٌ على الأشجار التي سيغتالها الطريق، وأفراخ الطيور، والحشرات والهوام التي كانت آمنة في أعشاشها وجحورها، ثم يأتي ليقلبها رأسًا على عقب دون ذنبٍ اقترفته.

تخافُ عليه وتقسو، بقدر خوفها على قططها ولينها معها، وحين لا تجد مبررًا للقسوة تُبدي له وجهًا من اللطف؛ فتحكي له حكايات غريبة؛ ينصتُ لها ولا يجرؤ على مقاطعتها، ولا سؤالها عَمَّا لم يفهم.

تحتَ ظلِّ (شجرةِ النَّشَمِ) المجاورةِ لبيتها، حيث تشربُ قهوة الضحى؛ يُنصتُ لها وهي تروي له حكايةَ الأنين المنبعث من مقبرة القرية، عند انتصاف ليلة النصف من كل شهر، حتى أمسى أهل القرية يرقبونه بقلق؛ وذهبوا في مجموعات إلى المقبرة، فما إن يقتربوا من حدودها حتى يختفي الصوت، فإذا انصرفوا عاد الصوت على ما كان، ويبقى أثره في نفوسهم توجُّسًا وقلقًا؛ ثم يسكنون قليلًا فإذا نسوا أو أوشكوا فإذا شهر جديد ينتصف ويعود الصوت على ما كان.

في منتصف أحد الشهور سمعه الناس ثم اختفى؛ وعجب الناس لذلك،

ثم ذاع الخبر؛ فقد رأى المؤذن في منامه أن هاتفًا قال له: كحِّل إحدى عينيك، وحنِّ إحدى يديك، وحذِّ إحدى رجليك، وامش إلى الوراء، فإذا بلغتَ المقبرة اتْبَعِ الصوت دون أن تلتفت، واستحلفه بالله أن يخبرك الأمر، فإذا فعلتَ أخبركَ شأنَه وسَكَتَ إلى الأبد.

قطعتْ جدَّته حكايتها، وهي تُصَوِّبُ نظرَها الضعيف نحو الجبل البعيد، فيوجه نَظَرَهُ صوبَه، حيث يبدو الغبارُ مختلطًا بدخان أسود على حافة الجبل، ثم يظهر شيئًا فشيئًا كائنٌ غريب، يشق الجبل، ويلقي بالصخور، فتتدحرج نحو الأسفل تحطم الأشجار؛ كانت أنظار أهل القرية جميعها متجهةً نحو هذا القادم الغريب.

في اليوم التالي، لم تكن جدتُه وحدَها في ظلِّ (شجرةِ النَّشَمِ)، فقد انضمَّ إليها عددٌ من نسوةُ القرية، يرقبن حركة (الدركتور) وهو يقترب؛ جدَّته تردد: «اللّه يُغَرِّب بهم». قالت عجوز أخرى: «صنعة الجهود ما يخلفها بركة». قالت أخرى: «يا ربِّ الأرض من هذا العفريت».

تقتربُ الآلة الصفراء، وتتضح ملامحها، وهي تَشِقُّ الجبل وتقترب من القرية، تملكته الدهشة، وتسرَّب إليه الذعر من مخاوف جدته، مع أنَّه يشعر باستبشار والده بالطريق، أما غالب رجال

إبراهيم مضواح الألمعي

القرية فهم مترددون خوفًا على مزارعهم؛ وحين قارب (الدركتور) حدود القرية وقف كلٌّ منهم على حدود مزرعته يذود عنها، ووالده يحاول أن يسلك به الدروب التي لا يتضرر منها أحد، وشقَّ طريقُ القريةَ إلى نصفين.

لم يكشف عن متعتِه وهو يرى (الدركتور) يدحو التراب والأحجار أمامه، ثم يقف ويرجع للوراء، يكرر ذلك، وفي كل مرة يتقدم نحو أرضٍ لم يبلغها في المرة السابقة، وحين يواجه الصخور يزمجر، ويرتفع الدخان، ويصْدِر عن التقاء الحديدِ والصخور أنينٌ كأنين صاحب المقبرة، لا شكَّ أن الأرض تشكو هذه الآلة الجبارة، فكر لوهلة هل سيُزعجُ هذا الضجيج أُمَّه التي ترقد عند السفح؛ في طَرَفِ إحدى مزارع والده، يشعر بالراحة فمرقَدُها في مأمن، لأن الطريقُ بعيدٌ عن تلك الجهة من المزارع.

لن يكون هينًا على الجبل أن تُهتَّك ملامحه التي حافظ عليها عبر الأزمان؛ لم يكن يُدرك ذلك، فقد أسعده هذا الاضطراب الذي هزَّ ركود القرية، ورائحةُ جذور الأشجار التي تملأ رئتيه، ومنظرُ التربةِ الزكيَّةِ التي لم تمسسها الشمسُ من قبل.

وأَتْبَعَ أهلُ القرية (الدركتورَ) أنظارَهم وقد جاوز حدود قريتهم، يعبث بوجه الجبل الأخضر، حتى غاب عنهم وراء الأفق، وبقي أثره كجلدِ الأفعى يمتدُّ على السفح، فلم تعد للقرية ولا للجبل ذاتُ الملامحِ القديمة.

ويرى الجدة في حالة صمتٍ وتأمل فيسألها؛ وهل ذهب المؤذن إلى المقبرة؟ فتستمرُّ في صمتها قليلًا، ثم تَتَذَكَّر القصة؛ فتعيد القصة من أولها، وهو يتململُ يرقبُ وصولَها إلى حلم المؤذن؛ قالت: لبَّى المؤذن أمر الهاتف، وكَحَّلَ إحدى عينيه، وحنَّى إحدى يديه، وحذَّى إحدى رجليه، ومشى إلى الوراء، تُقرِّبه خطواته المتعثرة من مصدر الصوت، حتى وقف على قبر رجلٍ يعرفه جيدًا، فهو أقربُ جيرانه إليه، ثم قال دون أن يلتفت: أستحلفك بالله ما شأنك؟

وجاءه الصوت الذي يعرفه تمامًا؛ لقد زحزحت العلامات الفاصلة بين مزرعتي ومزرعتك خمسة أذرع، فسامحني وأعد الحدّ إلى مكانه.

قال المؤذن وهو يرتجف: سامحك الله، وعفا عنك، ثم انصرف.

واختفى الصوت، وعدَّل بعضُ رجال القرية حدود مزارعهم. وعاش الناس بسلام حتى جاء هذا العفريت، الذي سيُغَيِّرُ معالم الأرض، وسيحلُّ الشقاق، وتُنْزَعُ البركة، ولن يعود شيءٌ كما كان، ثم صمتت، وغَفِلَ عنها؛ ينظرُ في دهشةٍ إلى سيارةٍ تَعْبُرُ الطريق لأول مرة.

دَخَلَتْ بيتَ والدِه سِلعٌ غريبة، وتَذوَّقَ مطاعمَ ومشاربَ لم يعرفها من قبل، ولم يبقَ في القرية شيءٌ كما كان سوى جدتِه وبيتِها، وتيقَّن أن حدودَ القرية ليست حدودَ العالم، فقد أصبحَ مألوفًا مرورُ الغرباء بالقرية؛ يرتدي بعضُهم ثيابًا ناصعة البياض، وتبدو وجوهُهم صافيةً؛ لم تلوِّحها شمس القرية، ولم تلفحها رياحُها؛ يعتقد أنَّه سيُصبِحُ مِثلَهم إن غادرَ القريةَ يومًا؛ بَدَّدَتْ جدَّتُه تلك الآمال حين أخبرته أن ترابَ القرية قد استوطن مساماتِ جسده، ولن يُفلحَ الاغترابُ في تغيير لونه.

---

* قاص سعودي.

تسعُ غرزٍ وعشرُة أصابع

■ محمد الرياني*

خاط له الطبيبُ الجراحُ تسعَ غرزٍ على الجانبِ الأيمنِ من جسدِه في جوٍّ عملياتٍ لم يمنع حرارةَ القلقِ والترقُّب، كان هذا يومَ الأحدِ من أيامِ شهرِ أغسطس الذي بدأ فيه الجوُّ يعتدلّ على القريةِ الجنوبيةِ الرابضةِ بين أحضانِ واديين. مرَّتْ ساعةٌ من الزمن كانت كافيةً لخياطةِ جرحٍ بتسع غرزٍ مع وخزاتِ ألمٍ خفيفةٍ بين ثانيةٍ وأخرى، مع وجودِ تخديرٍ يحيط بالألم، دارَ حوارٌ لطيفٌ بينه وبين الطبيبِ الذي يتحدثُ الإنجليزيةَ وقليلًا من العربيةِ وبينهما طبيبٌ يساعدُ الطبيبَ الجرَّاحَ في المهمة، كان الحوارُ مدعاةً لتخفيفِ الآلام؛ ربما النفسيةِ بشكلٍ أكبر، انتهتِ المهمةُ وسطَ تهاني الفريقِ الطبي، صعدَ به عاملٌ يدفعَ به السريرَ إلى الطابقِ الثاني حيث استقبالُ عملياتِ جراحةِ اليومِ الواحدِ الذي استقبله في الساعةِ السابعةِ من صباح يومِ الأحدِ نفسه.

طلبَ منه الطبيبُ التوجُّهَ إلى المركزِ القريبِ منه لوضعِ غيارٍ على الجرحِ يومًا ويترك يومًا، حتى يحين موعد العيادةِ بعد نحو عشرةِ أيامٍ من إجراءِ العملية.

غادرَ الطابقَ الثاني محاطًا بباقاتِ دعواتٍ من طاقمِ القسمِ الأكثر من رائع.

ذهب في الموعد إلى مركزِ الرعايةِ الأوليةِ القريبِ حاملًا على جانبه الأيمنِ تسعَ غرزٍ خيطتْ بعنايةٍ وإتقانٍ.

كان المركزُ الذي استقبله في قمةِ جاهزيته لصنعِ عنوانٍ آخرَ للحدثَ الأجمل، وبسرعةٍ طلبتْ منه ممرضةُ الاستقبالِ أن يذهبَ إلى غرفةِ الطوارئ من أجلِ تغييرِ لاصقِ الدواءِ على الجرح.

اجتمعتْ على شقِّه الأيمنِ من الصدرِ عشرُ أصابعَ مع تسعِ غرزٍ طبيةٍ في مشهدٍ فريدٍ في يومين مختلفين، بدتِ الخياطةُ رائعةً عندما نظرَ إليها لأولِ وهلةٍ فشكرَ الطبيبَ ومعاونَه والطاقمَ الطبي في العمليات.

عاد بعد يومين للرعايةِ الأولية لتعقيمِ الجرحِ وتجديدِ العلاج وبدا حوارُ الغُرزِ التسعِ مع الأصابعِ العشرِ وكأنه الحوارُ الأجملُ الذي طافَ به مبضعُ الجرَّاح؛ بينما أصابعُه العشرُ تشيرُ بتحيةِ الشكر.

نهضَ من على السريرِ بخفةٍ كتلك الخفةِ التي سبقتْ أيامَ الألم.

لم ينس أن يقولَ لهم إنَّ أصابعَ التمريضِ العشرِ في مركزِ الرعايةِ المجاورِ كتبَتْ عنوانًا آخرَ مدهشًا على صفحةِ العلاج.

---

* قاص سعودي.

غنائيَّةٌ أخرى لبكاءٍ قديم

▪ حسام شديفات*

أُغنّي لأشباه الشّوارع في القُرى
وأرفعُ شلّالًا وأُنزِلُ أنهُرا

وأفتحُ بابًا في الطريقِ يُعيدُني
إليّ؛ فلي وجهٌ مع الريح بُعثِرا

وبي عادةٌ أنّي إذا الحُزنُ راقَني
أُغنّي لهُ كي لا ينامَ مُبكِّرا

فما الشّعرُ إلا إن نُغنّي لغيمَةٍ بَكَتْ،
أو حمامٍ موسِمَ الدفء هُجِّرا؟

وما الشّعرُ إلا إن نعودَ لبيتنا
لنشربَ شايَ العصرِ أو قَهوةَ السُّرى؟

أُغنّي لـ «عَزرائيل» يقتُلُ نفسَهُ
كأنّ الّذي قد مرّ من عمرِهِ كَرى

لطفلٍ وَحيدٍ لا يُشاكِسُ إخوَةً
فقدْ غادَروا والعُمرُ ما زالَ مُثمرا

لأسئلَتي الكبرَى التي لا تُريحُني
وتُومئُ لي: «لا شيءَ إلا كَما ترى»

لشيءٍ بصدري لستُ أعرفُ كُنهَهُ
ولكنّني أخشى عليهِ التَصحُّرا

لمقهىً بِبابِ الحيِّ يفتحُ قلبَهُ
لنا رغمَ أنّ الكونَ عنّا تسكَّرا

لـ «مونوبُلي» الأمجادِ والفقرُ قادمٌ
على مَهلٍ، ندعو بأن يتأخّرا

أُغنّي لِمن مرّتْ أمامي كأنّها
تُذكّرُني أنّي أخافُ التَّذكُّرا

لسُمرَتِها للشَّعرِ للدفترِ الّذي
أعادتهُ لي غُصنًا من الشّعرِ أخضرا

لنفختنا والطّينُ يركضُ خلفَنا
لحِكمَتِنا والماءُ فينَا تبخّرا

أغنّي كمَن يبكي، وتلك وصيّتي
بأنّي إذا أمضي تُغنّونَ أكثرَا

---

* شاعر - الأردن.

جمرةُ الإدراك

▪ لينا فيصل المفلح*

لك التوقيت والتأريخ
قل ما شئت
إنّي فيك حائرة

ومن منّا
يغيّر لحظة في العمر
تمضي ثم يسألها ألا تأتين
واللحظات عابرةُ

ستحرق
جمرةُ الإدراك كفّي الطفل
كي أحيا وكل رؤاي حاضرةُ

وأنت تخبئ الكلمات
عنّي في جيوب الصمت
تهجرها ولي لغة مع الهمسات
آسرةُ

ومعتدّا
بكلّ حكاية تُروى
وعنك يدور معظمُها
بها الأحداث
ساخرةُ

أنا يا حبّي الأغلى ألومُ
يديّ كيف تركت
أشواقي على كفيّك
هل للشوقِ آخرةُ

معا نبدو
كما لو حولنا اتجهت
عوالمُنا ونحنُ
ثبات هذا الكون
والأفلاك دائرةُ

أفتّش عنك
مدركة حدود هواي
ثم تثور في روحي
مع الأيام ثائرةُ

وصلت إليكَ
من أقصاي كيف تريدُ
أن أبقى هنا وأناي
عن أقصاك قاصرةُ

تعال الآن
فسّر لي
من الأحلام حلما واحدا

واقرأ
عليّ الآن تأويلًا
يبرّرني
أنا والعمر محبرتان تكتبنا
يد عليا وقادرةُ

وأحرقنا
غياب الأمس كي ننسى
وهل ننسى وكل الأرض
ذاكرة

وكيف الآن
نلهو فوق كف الريح
دنيانا تراودنا وكفّ الريح
غادرة

ومن سيقولبُ
الأحداث أو من يصنع التاريخ

مهتمّا بأسئلتي
ويعرف أنني
في التيهِ سائرة

وكيف نصوغ
هذا الحبّ بعد اليوم
قبل نهاية الأعوام
شعرًا باذخًا ومتى تُخَلّدُ فيه
شاعرة

أليس لديك مفتاح لهذا اللغز
كيف نحبّ والأقدار بالأشواق كافرةُ

غدًا سأعيشُ بعد الحبّ
ناجيةً ولي في الصفحة الأولى
مجازاتٌ ومعركة بلا طرفين خاسرةٌ

---

* شاعرة من سوريا.

لكِ أنتِ

▪ محسن علي السهيمي*

زَرَعْـــتُ فـي أرضِـــكِ الـجَـدْبـاءِ راياتِـي
خُـيـوطُـهـا نُـسِـجـتْ مـن صُـلـبِ آهـاتِـي

لـمـا رأيـــتُ الـنَّـوى أوْدَى بـنَـا زَمـنًـا
عـن سِـحـرِ عَـيْـنـيـكِ لَـم تَـهـدأْ صَـبـابـاتِـي

كَـتـبـتُ فـي دَفـتـرِ الأيـــامِ قِـصَّـتَـنـا
فُـصُـولُـهـا سَـرقَـتْ أَحـلَـى حِـكـايـاتِـي

مـا عـــادَ لـلـزَّهْـرِ لَـــونٌ فـي خـمـائـلِـهِ
وبـلـبـلُ الأيـــكِ لـم يَـسْـجـعْ بـأبـيـاتِـي

مـا عـــادَ لـلـفَـجْـرِ سِـحْـرٌ حِـيـنَ طـلـعـتِـهِ
عـلـى الـرُّبَـا.. واخـتـفَـى فـي ضِـيْـقِ أوقـاتِـي

ومُـنـتـهَـى طَـلـبـي أنْ أشـتـري حُـلُـمًـا
أَمْـضِـي بـهِ نـحـوَ آمَـالـي وغـايـاتِـي

تـأتـي الأمَـانـيْ فُـرادَى حـيـنَ أطـلـبُـهـا
وحـيـنَ أغـفُـو أراهَـــا فـي جـمـاعـاتِ

مـا شـفَّـهـا الـوجـدُ لـلأحـلامِ فـي زمـنٍ
تـخـالـطـتْ فـيـهِ أَصْـــواتٌ بـأصـواتِ

تـمـضِـي سِـراعًـا كـأنَّ الـدَّهـرَ يَـطْـلـبُـهـا
لـم تَـدرِ مـا ضـحِـكـاتِـي مـن نِـداءاتِـي

هـل تُـشـتـرَى لـحـظـةٌ فـي الـلَّـيـلِ هَـاربـةٌ
فـأشـتـري بـقَـصِـيـدِي كُـلَّ سَـاعـاتِـي؟

أرومُـــهـــا لـحَـظَـاتٍ مِـنـكِ مُـورقـةً
تَـــرُشُّ أَعْـطَـارَهـا تِـيـهًـا بـسـاحـاتِـي

كـالـوشْـلِ تَـهـمِـي عـلَـى رُوحِـــي مـبـلِّـلَـةً
قِـــفـــارَهـــا.. فـتـحـيـلُ الـبِـيـدَ واحـــاتِ

هَـبِـــي الـــفُـــؤادَ رَبـيـعًـا لا تُـــكَـــدِّرُهُ
شُـــمُـــوسُ صَـيـفٍ ولا بَـــرْدُ الـشِّـتَـاءاتِ

كُـونـي لـــهُ يـا عُـيُـونَ الـكَـونِ أغـنـيـةً
أبـيـاتُـهـا لَـوْعِـتـي والـنَّـــايُ أنَّـاتِـي

خُـذيـهِ فـي عـالَـمٍ مـا بَـلَّ تُـربـتَـهُ
دَمُ الـجَـريـح ولا دَمـــعُ الـمُـسِـنَّـاتِ

عـلـى جَـنـاحِ مِـــنَ الآمـــالِ مَـركـبُـهُ
يَـهـفُـو لـحُـلْـمٍ لَـطِـيـفٍ طـيـفُـهُ آتِ

يَـسْـرِي بـهِ مُـبـحِـرًا فـي لُـجِّ لـوعـتِـهِ
فَـذِي دَواةٌ وذِي بـعـضُ الـقُـصَـاصَـاتِ

حَـسِـبـتُـهُ صـارَ عِـطـرًا مـن صَـبـابـتِـهِ
أنـــتِ زجـاجـتُـهُ فـي لـيـلِـهِ الـشَّـاتِـي

مـا ضـرَّ لَـو تـشـتـريـنَ الـيـومَ بَـهـجـتَـهُ
تـكـرُّمًـا مِـنـكِ يـا نـورَ الـمَـسَـاءاتِ؟

أنِ ارْتَـحَـلـتِ ففـي عـيـنـيـكِ صـورتُـهُ
وإنْ أَقَـمْـتِ فـمَـا أَحْـلَـى الـمُـقـامَـاتِ!

---

* شاعر سعودي.

أعتق رقابها

▪ ناهده شبيب*

غـــدا عـــنـــدمـــا الأنـــــوار تـــرتـــاد بـــابَـــهـــا
ســـتـــبـــلـــغُ أفـــــواهُ الـــظَّـــلامِ لـــعـــابَـــهـــا

ســـتـــخـــتـــارُ أمّـــــي لـــلـــغـــيـــابِ تـــمـــيـــمـــةً
بـــهـــا لاكـــتـــمـــال الـــدمـــع تـــهـــدي ســـحـــابَـــهـــا

ســـتـــخـــتـــارُ مـــنـــفـــى لا يـــقـــاسُ بـــخـــيـــمـــةٍ
بـــــهِ ذكـــريـــــاتٌ لا تـــخـــصُّ شـــبـــابَـــهـــا

عـــلـــى مـــفـــرقِ الأوجـــــاع والـــصـــبـــحُ وادعٌ
تـــلـــمّ انـــكـــســـارًا شـــابَ مـــلّ اكـــتـــئـــابَـــهـــا

وتُـــغـــري نـــجـــوم الـــعـــيـــن فـــي زرقـــةِ الـــمَـــدى
إذا خـــلـــعـــتْ لـــلـــبـــدرِ لـــيـــلًا ثـــيـــابَـــهـــا

ضـــفـــيـــرتُـــهـــا الـــعـــذراءَ عـــشـــرونَ مـــوســـمًـــا
تُـــبـــيـــن اخـــتـــلافَ الـــعـــطـــرِ مـــهـــمـــا تـــشـــابَـــهـــا

تـــقـــولُ غـــدَتْ بـــيـــضـــاءَ مـــا بـــالُ لـــونُـــهـــا
وهـــلْ بـــارقٌ فـــي الـــلـــيـــل بـــالـــخـــوفِ شـــابَـــهـــا

لـــثـــغـــرٍ بـــجـــمـــرِ الـــوجـــدِ يـــغـــريـــك حـــســـرةً
يـــســـائـــل ربَّ الـــحُـــسْـــن يـــرجـــو طـــلابَـــهـــا

وســـيّـــافُ ذاكَ الـــعـــمـــرِ يـــنـــهـــالُ ســـاخـــطًـــا
عـــلـــى نـــخـــلـــةٍ فـــي الـــصّـــدرِ يـــنـــوي اِحـــتـــطـــابَـــهـــا

تُـــراهـــا تـــغـــضُّ الـــطَّـــرْف إنْ عـــدتُ نـــادمـــا
وهـــل تـــرفـــع الأوجـــــاع عـــنّـــي حـــجـــابـــهـــا

تسائلهم عني.. فيروون قصة
هنا في رحاب النيل أغلقت بابها

لنرجسةٍ في الشّامِ ظمأى لقبلةٍ
إذا تلثُمُ الكفينِ تُهدَى ثوابَها

أريكتُنا في الدّارِ تشتاقُ عطرنا
عليها غبار الوجد ما قطّ عابها

وفتحٌ بعون الله في الصبح هاطلٌ
كأنّ سيوفَ النّصرِ فضّتْ جرابَها

تصالحْ!؟ وهذي الرّوحُ من شدَّةِ الأذى
تعضّ شفاه الجرح أدمت خضابَها

وكيف انشراح الصدر والناس جمرةٌ
على حرقة الملهوف تكوي حرابَها

فتَقنا بطونَ الأمسِ من سُخْم ما بها
فقلنا لوجه الله.. أعتق رقابَها

* شاعرة سعودية.

أُمّي الَّتي..

▪ العياشي ثابت*

قَدْ يُغْرَفُ الدَّمْعُ مِنْ أَجْفانِ مُنْتَحِبِ ... فَالدَّمْعُ في غُرْبَتي أُمّاهُ لَمْ يَغِبِ

اَلْبُعْدُ قاسٍ عَلى الْمَنْشودِ عَوْدَتُهُ ... ما بالُ ناءٍ عَلى الْإِطْلاقِ لَنْ يَؤُبِ

أُمّي الَّتي حينَ عانَقْتُ السَّنا وَجِلاً ... عَرَّتْ عَلى سِنِّ شَمْسٍ في شِفاهِ أَبي

أُمّي الَّتي حينَ بادَلْتُ الْغَفا أَرَقاً ... لَمْ تَلْعَنِ السُّهْدَ في بُعْدي فَكَمْ عَجَبي

أُمّي الَّتي ما رَمَتْ بِالسُّوءِ سُوءَهُمُ ... بَلْ أَخْمَدَتْ نارَهُمْ إِذْ أَوْقَدوا غَضَبي

تِلْكَ الَّتي عاوَدَتْ بِالْقَوْلِ تَنْصَحُني ... لا تَفْقِدَنْ قَطُّ قيراطاً مِنَ الْأَدَبِ

تِلْكَ الَّتي كانَتِ الْجاراتُ تَقْصِدُها ... تَسْخو بِمِلْحٍ وَبِالْأَرْطالِ وَالْحَطَبِ

أُمّي الَّتي داوَتِ الْمَرْضى بِقَرْيَتِنا ... تَخْتارُ لِلنُّصْحِ ما يَعْلو عَلى الْخُطَبِ

أُمّي الَّتي إِنْ خَبا فانوسُ خَيْمَتِنا ... لاحَتْ بِوَجْهٍ كَنورِ الْبَدْرِ مُنْسَكِبِ

أُمّي الَّتي لَمْ أُصاحِبْ مِثْلَها أَبَداً ... تَهْمي عَلَيْنا كَما غَيْثٍ مِنَ الْحَدَبِ

تِلْكَ الَّتي لَمْ تَلِجْ قَطْعاً مَدارِسَنا ... لَكِنْ تَنامَتْ عَلى أَفْكارِها رُتَبي

أُمّي أَيا مَوْطِنَ الْأَبْرارِ أَسْكُنُهُ ... يا بِنْتَ غالٍ "عَلِيٍّ" الْأَصْلِ وَالنَّسَبِ

أُمّي الَّتي أَذَنَتْ بِالْجَهْرِ تُخْبِرُنا ... أَنْتُمْ رَواءُ الْفَقيهِ النّاصِحِ الْأَرِبِ
ذاكَ الَّذي أَسْمَعَ الْآياتِ يَحْفَظُها ... سَمْحاً نَصوحاً وَكَالدّاعينَ مِثْلَ نَبي
أَنْتِ الَّتي ما نَسيتُ الْبَتَّ غَيْبَتَها ... وَالدَّمْعُ ما جَفَّ في ذِكْراكِ مِنْ عُلَبي
أَنْتِ الَّتي إِنْ شَكا الْعادونَ بَلْدَتَنا ... رَدَّتْ بِوَجْهٍ بَشوشٍ غَيْرِ مُكْتَئِبِ
أُمّي الَّتي قاوَمَتْ جَذْباً بِلا ضَجَرٍ ... صَبْراً تُغَذّي قُلوباً هالَها سَغَبي
أُمّي الَّتي ما نَسيتُ الْبَتَّ ضِحْكَتَها ... إِشْهارَ فَرْحٍ عَلى نابَيْنِ مِنْ ذَهَبِ
رَغْماً عَلى جَهْلِها دَرْويشَ في زَمَنٍ ... قالَتْ عَلى الْأَرْضِ ما يغري حَياةَ صَبي
رَغْماً عَلى جَهْلِها الشّابّي وَقَوْلَتَهُ ... قالَتْ إِذا الشَّعْبُ لَمْ يُرِدِ الْحَياةَ غَبي

عَطْفاً عَلى جَهْلِها شَوْقي وَبائِيَةٍ ... قالَتْ إِذا غابَتِ الْأَخْلاقُ فَانْسَحِبِ
أُمّي وَإِنْ لَمْ تَزُرْ أَيّوبَ في عُسْرَتِهِ ... قالَتْ عَنِ الصَّبْرِ ما أَوْصَتْ بِهِ كُتُبي
أُمّي وَإِنْ لَمْ تُجِدْ إِعْرابَ جُمْلَتِنا ... قَدْ أَعْرَبَتْ عَنْ هَوى نَفْسي وَعَنْ عَطَبي
أَهْفو إِلَيْها كَشَوْقِ الْباسِقاتِ لِما ... ءِ النَّهْرِ آنَ الْجَفافِ الصَّعْبِ إِذْ يَثِبِ
وَاللهِ ما سالَ غَيْثٌ كَالَّتي هَتَنَتْ ... صَفْحاً وَلا هَيَّجَتْ أَرْياحُهُ سُحُبي
وَاللهِ ما جادَ عَصْرٌ بِمِثْلِ والِدَتي ... أَوْ جادَ عَصْرٌ بِمَنْ أَوْصافُهُ كَأَبي
قالَتْ لَدى مَوْتِها اشْتَقْنا إِلى سَلَفٍ ... ماتوا زَماناً وَهَذا الشَّوْقُ لَمْ يَخِبِ
خافَتْ عَلَيْنا بُعَيْدَ الْمَوْتِ مِنْ فَزَعٍ ... رامَتْ بِذا أَنْ تُعِدَّ النَّفْسَ لِلْكُرَبِ
وارى تُرابٌ حَنانَ الْأُمِّ في كَمَدٍ ... وَالنّاسُ يَبْكونَ مَنْ كانَتْ بِلا نُدُبِ
اللّهَ اللّهَ فَلْتَجْعَلْ لِوالِدَتي ... قَصْراً بِفِرْدَوْسِ أَخْيارٍ كَما لِأَبي

---

* شاعر - المغرب.

ذواكر

▪ نوره عبيري*

إذا الليلُ سجى
والجمعُ لامسوا ذواكر وسائدهم
لهم أسرارهم
ولي سرك الأوحد

ومن بين حدود وجنتيّ وحدِ وسادتي
ذواكرهم أنا
إذا ما زارَ الحنينُ ذاكرتي بك

إن كدتُ أراكَ
ولا أراكَ

وعشنا ذات يومًا اغترابَا
وبالوصل أُوصِدَ بابَا
وكنت أنا ثقبًا بالغياب

فتخللني جوابَ
وتوارى خلف صمتي اقترابَ
وكن عناقًا مواربا فوق الفراقِ
وفوق العذاب
لا تُمهل أصابعي بُعدًا ولاغيابا
برر مجيئك في قصيدة كما عهدتك
في إهداء كتابٍ
في جملةً صباحيةً أو مساءَ
خذني
ليس عابرة
خذني
ايمانًا بالبقاء
لا يقبلُ إلا الاقترابا
فالوقت قربك
رطبه جنيٌ مُستطابُ

---

* شاعرة سعودية.

في كَنَفِ وشرفِ سموه ﷺ

▪ أميرة صبياني*

مُتَهَلِّلٌ شعري لِيَكْتُبَ أشرَفَهْ ... ويَصُبَّ في مدح الحبيبِ تَلَهُّفَهْ

يَكسُو السُّطورَ بِرِفْعَةِ النُّورِ الَّذي ... نَصَبَ المَدَى بِشرًا ولَوَّنَ أَسْقُفَهْ

ومضى لينشُرَ من مُزونِ الطُّهرِ ما ... جمعَ الشَّتَاتَ وما احتواهُ وَثَقَّفَهْ

في كلِّ أُفْقٍ ألهَمَ البِرَّ النَّدَى ... ومضى يُكبِّرُ لِلحُبُورِ وَوَصَّفَهْ

ما كانَ فيضُ الحبِّ مِنهُ روايةً ... تُلقي الحفاوةَ بالغُلُوِّ مُزَخْرَفَهْ

بل كانَ يشمخُ بالجَلالِ ويرتقي ... صورَ الأمانِ ويستعيدُ تَلَطُّفَه

مَنْ مِثلُ أعظمِ سَيِّدِ العَزَماتِ مَنْ ... مَلَكَ القلوبَ بِروحِهِ المُتَعَفِّفَهْ؟

دعواتُ رَحمَتِهِ السَّخِيةِ حَرَّرَتْ ... سُبُلَ الظلامِ، فَرافَقَتْهُ مُؤَلَّفَهْ

خَضعتْ لهُ الآفاقُ حُبًّا واحتمى ... صَدرُ الوئامِ بِهِ وقبَّلَ أرهَفَهْ

صلى عليه اللهُ ما ارتَفَعَتْ بِهِ ... أرقى الخِلالِ وَمَا سَمَا مَنْ أنصفَهْ

ذاكَ الذي أعلى المكارِمَ وانتقى ... دربَ السَّلامِ وسارَ فيهِ وعرَّفَهْ

قلبٌ كقلبِ محمَّدِ الحمدِ اصطفى ... خُلُقَ الكمالِ وراحَ يقرأُ أَحْرُفَهْ

كُتِبَتْ بِخَاتَمِهِ العظيمِ كرامةٌ ... للعالمينَ على السَّماحِ مُوَرِّفَهْ

هو رحمةُ اللهِ الَّتي رَبَّتهُ في ... قلبِ الأمانِ فراحَ ينشرُ أعْطَفَهْ

مَنْ كانَ أرأفَ من خليلِ الحقِّ مَنْ ... حَنَّتْ لهُ الدُّنيا، وضَمَّتْ مُصْحَفَهْ؟

وَهَفَتْ لهُ الأرواحُ تَلْهَجُ بِالرِّضَا ... لِتُعِيدَ راياتِ السَّلامِ مُرفرِفَهْ

صلوا عليهِ، وعانقوا الحقَّ الذي ... وهبَ الحياةَ لكلِّ نفسٍ مُتْلَفَهْ

---

* شاعرة سعودية.

رويدًا..

▪ عنبر المطيري*

رويد الشعر يا كَوْني
رويدًا حمْأةَ الوسنِ
تُباهي نبضهُ أمٌ
بقلبٍ كادَ يحرقني
رويدًا صخْبَ أمنيتي
على قربي
من الظنّ
على بعدي
على وجعي
على خمري
على دنّي
على حظ تسربله
مواجع آهةٍ
مني

***

أباهي فيك نایاتي
بزنبقةٍ وريحانةْ
على نثرٍ على شعرٍ
يهزّ جوانبَ الحانةْ
بمأدبةٍ من التاريخ
يتلو الصبح إدمانه
ويدفن منه ثوبُ الليلِ
زينتهُ وألوانهْ
فتأتي الظلمةُ السوداءُ
كالكلماتِ سكرانةْ
بلا سيلٍ بلا هيلٍ
بلا حاءاتَ
فتانة

***

ويمضي العمر في عجلٍ
يسابقُ حلوهُ مرّه
وتبقى العينُ في سهرٍ
يميت تألقَ الدُّرةْ
على أمسٍ يشردني
ويدفنني مع الحسرة
وألقى الموت والمنفى
فأنسى لذة السَّكْرة

***

أنا في الشعر لا أشكو
من الإقتارِ والعوَزِ
ارتبه وأنظمه
كمسبحةٍ من الخرز
ونكهتهُ على شفتيَّ
كالليمون والكرزِ

***

وأسأل دائما نفسًا
بعشق الشعر ملآنة
وموجعةً وخائفةً
ومرهقةً وندمانة
ترى هل كنتُ صاحيةً
به أم كنتُ سكرانة

---

* شاعرة سعودية.

دعوةٌ لإنشاء هيئةٍ لتنظيم المرور والطرق بالمدن:

الازدحامُ داخل المدن الكبيرة (دراسةٌ تقنيةٌ فنيةٌ واقتراحاتُ حلولٍ منطقيةٍ وسهلة)

■ المهندس/ فرحان بن خالد البليهد*

تعاني أغلب المدن الكبيرة في بلادنا الغالية، وبخاصة الرياض، وجده، ومكة المكرمة، والمدينة المنورة، وغيرها نسبيا من الازدحام بكثير من الطرق الرئيسة وحتى الطرق الكبيرة والسريعة داخل المدن وجوارها، يتوقف المرور بها في ساعات كثيرة من النهار والمساء، وخارج ساعات الذروه اليوميه، وليس من الإنصاف إلقاء اللوم على حجم الطرق واتساعها وأعدادها، بأنه السبب الرئيس لهذه المشكلة التي تكبر كل يوم، ولها تأثير كبير وسلبي على الاقتصاد الوطني والناتج المحلي بسبب تراجع الإنتاجية بجميع قطاعات الوطن العامة والخاصة، إضافة للتأثير السلبي على جودة الحياة للمدينة بأكملها.

ومع التطور الكبير الذي تشهده بلادنا، والمدن الكبرى بشكل خاص، يتطلب ذلك بذل كافة الجهود لحل هذه المشكلة.

وبهذه الدراسة المختصره تبين بالغالب إخفاقات البنية الحضرية للمدن، وكذلك بيان أهمية التعامل مع العوامل السلوكية والنظامية المسببة للازدحام، مع بيان للأسباب وبعض الاقتراحات لحلول منطقية بسيطة وسهلة، وسريعة، وأخرى متوسطة وبعيدة المدى، في مجملها تساعد إن شاءالله كثيرًا في تخفيف الازدحام بالمدن الكبيره بنسبة كبيرة عن ما هي عليه حاليًا بنسبه لا تقل عن ٨٥٪.

والواقع إنه لا يوجد أمر واحد أو

بند واحد فقط، كفيل بحل المشكلة نهائيًا، ولكن ثمّة عدة حلول ومقترحات وأمور، مهما كانت بسيطة وسهلة، بمجموعها يمكن أن تسهم كثيرًا للمساعدة بنتائج عظيمه، حتى لو كانت تعنى بسلامة السائق والطريق ومواقف السيارات وتنظيم استخدامها. وتمت تغطية تسعين بالمائة من الأمور التي لها علاقة بهذا الموضوع بهذه الدراسة والله سبحانه ولي التوفيق والسداد.

هذه الاقتراحات والحلول لا يمكن تجزئتها ويلزم التعامل معها كمنظومة وحلول متكامله ومترابطة لجميع طرق وشوارع المدينه بأكملها، وهناك تفصيل وشرح كثير لهذه المنظومة، وأغلب هذه الاقتراحات هيَ تنظيمات وقوانين معمول بها كأنظمه للمرور بمدن كبيره بأوروبا ودول شمالي أمريكا أثبتت جدواها بنجاح بهذا الأمر وهذه الدول سبقتنا بهذا المجال لأعوام كثيرة. فعلى سبيل المثال تم تأسيس هيئة مرور مدينة لندن (TFL) ببريطانيا عام ١٩٣٠ أي منذ مائة عام، والله سبحانه ولي النجاح والتوفيق.

١- السبب الرئيس لهذه المشكلة هو جهل غالبية الناس عندنا بالقيادة السليمة وعدم معرفة أبسط قواعد المرور والقيادة الصحيحة. كذلك يوجد بعض أخطاء التنفيذ بالطرق والشوارع بكل المدن الكبيرة عندنا، تعيق سلاسة وحركة المرور بالطرق الرئيسة والشوارع الداخلية والفرعية كافة؛ سواء أخطاء بتنفيذ الأرصفة وتقاطعات الشوارع، وغالبًا في كثير من مواقع ونقاط الخروج والدخول للشوارع الكبيره (entries & exits).

وغالبًا ما يقال إن وسائل النقل العام هي الحل الأساس لتقليل الازدحام في شوارع المدن وطرقها، وأثبتت دراسات وتجارب عالمية أن هذا الأمر تأثيره محدود ولا تزيد نسبة تأثيره على خفض الازدحام عن ثلاثين بالمائة، فمثلًا تغطي شبكة المترو أو حافلات النقل العام ما يزيد عن تسعين بالمئة من مدينتي لندن ونيويورك والتي تمت باستثمارات ضخمة مثل ال كروسريل crossrail الذي يربط شبكة المترو بين شرقي لندن وغربيّا فقط، وكلّف هذا عشرين مليار جنيه إسترليني، ومع هذا كله لم تحل مشكلة الازدحام بالصورة التي روّجت للنقل العام.

وفي الجزء الثاني (٢) فيما يأتي بيان وشرح مختصر لأغلب الأخطاء بالطرق والشوارع بالمدن وكذلك توضيح لبعض أساليب القيادة الخاطئة والمسببة للازدحام.

وبدايةً، من المهم وضع ضوابط وقوانين شاملة لكل حاله تؤدي إلى القياده الخاطئة للسيارات تكون بمثابة تنظيم للمرور، يتعامل مع الجوانب غير المعرفية والمعرفية والحسية والحركية للأشخاص والسائقين في سياق القيادة والتعامل مع حركة المرور والتعامل مع الآخرين.. وبيان الضوابط والقوانين للمرور والقيادة السليمه وتوضيحها بشكل كبير، مع توعية مستمرة بكافة وسائل الإعلام والتعليم بالمدارس والجامعات، يحفز ويشجع الناس على الالتزام بها واتباعها.

٢- وجود بعض الأخطاء والنواقص المهمه

والبسيطة، بالشوارع والطرق الرئيسة والمحورية وجميع شوارع المدينة، تحتاج تعديل أو إضافة أو تغيير، يساعد إصلاحها على تسهيل وسلاسة الحركه، ومنع الأزدحام والتكدس ومنها:

٢-١- تخطيط صحيح للشوارع والطرق الرئيسة والفرعية، markings بإشارات وعلامات مدهونة وتخطيط مكتوب على أرضية الطريق أو لوحات إرشاديه تبين صحة المسار والأسهم واتجاهاتها الإلزامية أو الاختيارية، كلاهما أو إحداهما. وكذلك إشارات أرضية لتنظيم الوقوف المؤقت والدائم والممنوع نهائيًا.

٢-٢- تعديل ومعالجة كثير من الأرصفه الجانبيه بالطرق والشوارع؛ فإما تكبيرها أو تصغيرها، وبخاصة على زاويا الشوارع كونها تعيق الانعطاف من الشارع. ومنع الوقوف نهائيًا على زوايا تقاطع الشوارع والطرق.

٢-٣- إضافة إشارات مرور ضوئية لبعض التقاطعات من شأنه تسهيل حركة المرور وعدم النظر إلى الإشارات الضوئية على أنها تعطيل للمرور، وكذلك إعادة تشغيل الإشارات الملغاة على تقاطعات الطرق والمحاور الرئيسة حتى لا تتحول هذه الطرق إلى طرق سريعة يزيد من استخدامها يوميا، «مثل طريق الملك عبدالعزيز بجده».

٢-٤- دراسة وتعديل وتغيير مواقع المخارج والمداخل للطرق الرئيسة من وإلى طرق الخدمه، وربطها بمسارات منفصلة عن مسارات الطريق الرئيس..

٢-٥- دراسة وعمل ممر للمشاه لعبور الشارع Zebra Crossing، مع إشاره ضوئية، وتوجيه الناس لعدم قطع الشارع مشيا إلا عبر ممر المشاه.

٢-٦- منع سيارات النقل للبضائع الكبيرة والمتوسطة والصغيرة من استخدام الطرق الرئيسة والسريعة خلال فترتي الذروه الصباحية والمسائية، ويمكن لهذه المركبات استخدام الطرق الفرعية البديلة.

٢-٧- منع الدراجات النارية للتوصيل من استخدام الطرق الرئيسة والكبيرة والسريعة نهائيا، ويمكنها استخدام الطرق والشوارع الفرعية والداخلية. كذلك تنظيم التطبيقات الخاصة بها بحيث يكون عمل كل دراجة لحي معين فقط وليس للمدينة بأكملها والاقتصار على التوصيل بالسيارة للمسافات البعيدة والأحياء التي يتطلب الوصول إليها قطع طرق رئيسة.

٢-٨- تحويل حركة واتجاه المرور لتكون باتجاه واحد لبعض الطرق والشوارع الكبيرة أو الصغيرة، أو حتى شوارع الأحياء الداخلية، ما يسهم بفك الاختناقات المرورية.

- وإلغاء أو تقليم التشجير الحاجب للرؤية بجميع الشوارع، وبخاصة الجزر الوسطية قرب فتحات الالتفاف والرجوع (U-turn)، ويمكن زرع شجيرات لا تعلو لمستوى الرؤية لسائق السيارة.

٢-٩- تنظيم فتحات الرجوع بالجزيره الوسطية (U turn) لكثير من الطرق بحيث ترتبط بمسار خاص بها يسار الطريق،

مع فصلها عن الاتجاه المقابل برصيف فاصل.

٢-١٠- ضرورة وأهمية تركيب إشارة «قف stop sign» عند كثير من تقاطعات الشوارع وبخاصة عند مداخل الدوارات، ومن شارع فرعي لرئيس، ومخالفة غير الملتزمين بها. كذلك عمل خطوط الوقوف Stop Lines عند مداخل الدوار..

٢-١١- ترسيم وتخطيط أماكن وقوف السيارات لجميع الطرق وكذلك للشوارع الداخلية للأحياء، وتخطيطها للوقوف، إما طوليًا أو عرضيًا، حسب عرض الشارع، وأمام المباني الصغيرة والكبيرة، مع إصدار رخص مواقف السكان residents parking permits.

٢-١٢- تنظيم المرور عند محطات الوقود وداخلها بمدخل واحد فقط، ومخرج واحد لا يمكن تجاوزه بحيث يكون الاتجاه واحد داخل أرض المحطة.

٢-١٣- في الطرق الرئيسة التي لها طريق خدمة، من الأفضل أن تكون فتحة الخروج من الطريق الرئيس للدخول لطريق الخدمة بعيدة عن فتحة الدخول.

- تعديل وقوف السيارات بالشوارع والمواقف التجارية والعامة ليكون وقوفها بزاوية ٤٥ درجة وليس متعامدًا على خط الرصيف. كذلك دهان مواقف السيارات العامة بمادة تخفف الحرارة لأن الإسفلت يحولها إلى أفران، كذلك المواقف المتعددة الأدوار يركّب لها مراوح لتحريك الهواء مثل المستخدمة بالأنفاق وعدم السماح بوضع كمبريسور مكيفات بالمواقف داخل المباني أو متعددة الأدوار.
- ضرورة توفير أرصفة مشاة مستمرة بخاصة للشوارع التجارية لا تتعارض مع طريق السيارات لتفادي وجود مشاه بطريق السيارات.
- ضرورة مخالفة من لا يعطي إشارة عند تغيير مساره بالطريق الرئيس وكذلك من لا يعطي مجال للسيارة أمامه والتي تريد تغيير المسار إذا كان هناك إشارة لذلك. مع مخالفة من لا يسير على مسار واحد، إذ نرى يوميا بعض السائقين يسير على مسارين في الوقت نفسه (نصف سيارته بمسار والنصف الآخر بمسار ثانٍ).
- عمل تنظيم واضح عند مداخل الأنفاق والكباري أو عند المخارج من الطرق الرئيسة والسريعة، والمحاور الرئيسة، وذلك بإلزام السائقين سلك المسارات المؤدية للخروج أوالدخول فقط. وتفعيل وتخطيط marking، المسارات الإلزامية عند التقاطعات والمخارج من الطرق السريعة والرئيسة.

٢-١٤- عدم إيقاف المرور بسبب تصادم أو احتكاك بسيط بين سيارتين، والحل هو إلزام السائقين بالخروج من الطريق جانبًا وانتظار المرور أو نجم. وبرامج التوعية تساعد كثيرًا بهذا الأمر.

٢-١٥- الشوارع المنتهية والتي تسمى حرف تي T بالانجليزي، غالبًا ما تنتهي بتقاطع بطريق رئيس أو فرعي ويتطلب هذا

معالجة التقاء الطريقين بصورة سليمة لا تخلق مشكلة مرورية بحيث يكون الدخول لسياره واحده فقط بمسار سالك.

٢-١٦- سيارات الأجرة: هذه السيارات يقودها من لم يمتهنها غالبا، والكثير من المواطنين والمقيمين يتجنبون استخدامها بتنقلاتهم «واستخدام أوبر أو بدائل أخرى بدلا عنها»، وتنظيمها بصورة جيدة، ومشددة يساعد كثيرًا في تخفيف الازدحام وانتظام المرور، وتشجيع الناس لاستخدامها. بعض الدول مثل بريطانيا لا تعطي رخصة لسائق سيارة الأجرة إلا بعد دراسة واختبارات تصل إلى ثلاثة أعوام بمعدلها، وكذلك نوع تصميم سيارة الأجرة يكون السائق مفصولًا عن الركاب مثل سيارة ال فان. وملاحظة مهمة لسيارات الأجرة، عمومًا من المهم أن تكون عقوبة مخالفاتها ضعف السيارات الأخرى لسبب أنها دائمًا تعمل ساعات كثيرة بالشوارع ولا يفترض أن تقوم بأية مخالفة.

٢-١٧- إنشاء مسار خاص لسيارات النقل العام، وتخصيص مسار خاص للباصات وحافلات النقل وسيارات الأجرة في جميع الطرق والشوارع الرئيسة بالمدينة من شأنه تسهيل حركة هذه الحافلات وتشجيع الناس لاستخدامها، وبالتأكيد يمكن لسيارات الإسعاف والدفاع المدني وأي سيارات أمن ومرور وطوارئ استخدام هذا المسار.

٢-١٨- كثير من الأشخاص يقودون سياراتهم بطرق المدينة بغريزتهم الفطرية، ويسببون كثيرًا من التعطيل؛ ما يسبب تعطيل وأذى غير مبرر للمرور بالطرق والشوارع، ولتلافي هذا لا بد من تفعيل وتطبيق نظام النقاط لرخص القيادة.

- يوجد بشوارع المدن لدينا حاويات للمخلفات تكاد تكون الأكبر حجما، وهذه تحتاج لدراسة لإلغائها من شوارعنا أو معالجتها ووضعها بصوره سليمة.

- كثير من العمالة السائبة -أقصد- التي لا تعمل عند كفلائها سواء شركات ومؤسسات أو عمالة منزلية، تقوم هذه العمالة بالعمل سائقين دون عقود عمل؛ ما يسبب زيادة غير مبررة على طرقاتنا.

٢-١٩- نرى بأغلب الأحياء سيارات نقل صغيرة تسمى دباب تقوم بالتجوال طيلة النهار. والساكن بجدة يراها يوميا، تقوم هذه السيارات بتجميع السكراب والأثاث من مواقع المخلفات أو من المنازل مباشرة أو مخلفات المباني قيد الإنشاء،. وقد لاحظت ببعض مدن أوروبا، تقوم البلدية بتخصيص موقع أو ساحة مسوّرة تخدم حي أو أكثر يقوم السكان أنفسهم بتوصيل الأثاث المراد التخلص منه وأي أعيان كبيرة لهذا الموقع..، وحتى الأبراج والمجمعات السكنية توفر مكانًا في مواقعها لهذا الغرض.

٢-٢٠- استخدام الهاتف المحمول (الجوال) يدويًا أثناء قيادة السيارة سبب رئيس للحوادث أثبتت دراسات علمية أنها تزيد نسبة الحوادث بعشرين ضعفًا أي ألفان بالمئة.

- كراسي الأطفال مهمة بالسيارات الخاصة ولها تأثير على المرور..

٢-٢١- تحديد السرعة القصوى للطرق والشوارع داخل المدن يحتاج لدراسة علمية دقيقة، وحتى الطرق الرئيسة داخل المدينة لا يمكن أن تزيد السرعة فيها عن ٨٠ كلم بالساعة، كذلك السرعة القصوى بطريق الخدمه تكون أقل منها للرئيس. كذلك الشوارع الداخلية تحدد سرعتها أقل بكثير من الشوارع الرئيسة بحيث لا تتجاوز ٦٠ كلم/ ساعة. كثير من المدن الأوروبية الكبيرة لا تزيد السرعة القصوى فيها عن ٣٠-٤٠ كلم/ ساعة شاملًا الطرق الرئيسة فيها مثل مدينة لندن ببريطانيا والتي تم تحديد السرعة القصوى لجميع طرقها ب (20mph)أي ٣٠ كلم/س.

٢-٢٢- الوقوف الخاطىء للسيارات سبب سيء لتعطيل المرور.

٢-٢٣- نشاهد في شوارع المدن عندنا يوميا، سيارات يكسوها التراب والغبار بنسبة تغطي كامل الزجاج الأمامي والخلفي للسيارة، وإضافة إلى ما تسببه هذه الظاهرة من التشوّه البصري للمدن عندنا، فهي مخالفة لسلامة قيادة السيارة كون الرؤية تكون ضعيفة جدًا للسائق، فمن الأفضل معالجة هذا الأمر ومخالفة السيارات غير الملتزمة بالنظافة.

٢-٢٤- في حالة وجود إشارة مرور ضوئية على شارع به طريق خدمه، يفضل عدم عمل فتحه للدخول من وإلى طريق الخدمة قريبًا من الإشارة لأنه يؤدي لتعطيل المرور.

٢-٢٥- من الأفضل أن تكون هناك جهة واحدة مكلّفة بتنسيق أعمال البنية التحتية بالمدينه التي تتطلب حفر الشوارع وإقفالها، مثل أعمال شبكات المياه والصرف والكهرباء والاتصالات والبلديات للرصف والأسفلت وغيرها. فكثيرًا ما تقفل شوارع مهمة لها تأثير على طرق رئيسة وغالبًا ما نرى إقفال عدة شوارع متجاورة ومتقاطعة لمدة طويلة دون عمل بها، ويفترض أن تكون لوحة تبين مدة المشروع وتاريخ البداية والنهاية منه، وعليه يتم مخالفة الجهات في حالة التأخير، ولو تم دراستها جيدًا يمكن تلافي كثيرًا من تعطيل المرور.

٢-٢٦- توفير مواقف سيارات كثيرة وحتى بمباني متعددة الأدوار، قرب محطات النقل العام مثل محطات مترو الرياض، وكذلك محطات القطار بالرياض وجدة ومكة والمدينة، من شأن هذا تشجيع الناس على ترك سياراتهم بهذه المواقف واستخدام القطار أو المترو، وكذلك بجميع المدن التي تم تشغيل القطار بها مثل مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة. ويمكن ربط تكلفة استخدام هذه المواقف وتعرفتها بتذكرة القطار.

٢-٢٧- نلاحظ بأغلب المدن وجود سائقين يقومون باستخدام سياراتهم الخاصة للتوصيل بأجرة دون الترخيص لهم، من الأفضل منع مثل هذا التجاوز وحصر سيارات الأجرة على المركبات المرخص لها بهذا الخصوص مثل أوبر وكريم وغيرها مما يسمح به النظام.

٢-٢٨- من الأفضل عمل أرصفة مشاة لجميع الشوارع داخل أحياء المدينة وإضافة ممر لقيادة العجلات الهوائية إذا كان عرض الشارع يكفي لذلك، من شأن هذا التقليل من استخدام السيارات داخل الأحياء.

٢-٢٩- تخصيص تعرفة ولو طفيفة جدًا، لاستخدام الطرق الرئيسة داخل المدن مثل طريق الملك فهد، وطريق الملك عبدالعزيز، وطريق الملك سلمان بالرياض، كذلك طريق الملك عبدالعزيز وطريق المدينة المنورة بجدة، ومثل تلك الأجزاء من الطرق السريعة والدائرية المجاورة للأحياء بالرياض وجدة مثل الدائري الشمالي والغربي والشرقي بالرياض، وطريق الحرمين بجدة.

٢-٣٠- من الأفضل أن يكون لدى البلدية أولوية في تصريف مياه الأمطار من الطرق الرئيسة بالمدينة، وبخاصة عند مداخل الأنفاق ومخارجها.

٢-٣١- من الأفضل عند ترخيص البلدية أو أي جهة تقوم بدراسة الرخص لمواقع المستشفيات والمدارس أن يتم تخصيص مواقف السيارات مع دراسة الدخول والخروج بطريقة لا تسبب ازدحام الطرق.

٣- تعيين جهه بحثية متخصصة لعمل دراسة وإحصاءات مستمرة طيلة العام، وتوصيات بهذا الخصوص، مثل الجامعات أو مكاتب هندسية متخصصة في هذا الموضوع من شأنه الحصول على نتائج ممتازه تقلل الازدحام، وحلول مستمرة تواكب أي تغيير، وتساعد كثيرًا بهذا الأمر.

٤- هناك حلول طويلة المدى تتعلق بالبلدية والتخطيط الحضري والعمراني وأثره على هذا الموضوع، قد يتطلب تعديل الأطلس العمراني للمدينة بأكمله، يكون فيه توزيع الكثافة السكانية بطريقة تساعد بهذا الجانب، وكذلك وزارة التعليم لعدة أمور كاختيار مواقع المدارس بطريقة تخدم هذا الأمر، وتدريس نظام المرور السليم والنظامي لطلاب المرحله الثانوية. وكذلك وزارة الإسكان للوضع في الاعتبار هذا الشأن ضمن المخطط العام لمشاريع الأحياء الجديدة، وتخطيط طرقها بما يخدم المرور بكل مشاريعها.

٥- من الأصلح إيجاد «هيئه لتنظيم المرور والطرق بالمدن» تقوم بمساعدة المرور والبلدية على أساس علمي مدروس بتوفير مهندسي طرق وهندسة تشغيل وأدوات إحصاء، وتحليل كمّي وكيفي لجميع حركات المرور بالمدينة، وعمل التعديل والتوصية وأسس التخطيط والعلامات للطرق،الخطط المستقبلية لكامل المدينة، تعديل بسيط له أثره الكبير لمنظومة المرور، ويمكن أن تشارك هذه الهيئة بوضع التنظيمات والسياسات العامة والخاصة بالمرور وكل ما يرتبط به والتنسيق مع جميع الجهات ذات العلاقه بهذا الشأن، كذلك المشاركة بتصاميم الطرق والشوارع بالمدينة.

---

* بكالوريوس هندسة مدنية/ ماجستير إدارة مشاريع وتشغيل وصيانة. للحصول على الدراسة كاملة يمكن التواصل مع المهندس البليهد على إيميله farhankb1@gmail.com

عبد الله بن عبدالرحمن الدويش (وطبان)
١٢٩٥ - ١٣٨٦هـ / ١٨٧٧ - ١٩٦٦م

■ محمد بن عبدالرزاق القشعمي*

ولد الشاعرُ الرحّالة عبدالله بن عبدالرحمن بن عبدالرزاق الدويش -الملقب بـ (وطبان)- ونشأ في عقلة (شلوان) شمالي مدينة الزلفي.

والعُقل مجموعة قرى بنفود الثويرات - تعدادها يقارب ثلاثين قرية، وكانت بعض الأسر ، حينئذ، ومع ضيق ذات اليد وتفشّي الفقر والجوع وقلة الأمن، تستقر بهذه العقل التي تحيط بها كثبان الرمال من كل جهة، يبدأ بحفر بئر الماء، فاذا توافر، بدأ في بناء منزل محصن بسماكة حيطانه وقوة أبوابه خوفًا من قُطّاع الطرق (الحنشل)؛ فالجوع لا يرحم، يبدؤون بغرس شجر النخل والأثل ليحيط بالمزرعة، ثم يزرعون بعض الخضروات، وبخاصة القرع والباذنجان، ثم زراعة القمح والشعير والذرة وغيرها، وإذا أحسوا بالخطر تحصّنوا في القصور والمنازل وأغلقوا أبوابها، وترقّبوا العدو من خلال فتحات بالبرج (المقصورة) التي تعلو الباب، وأطلقوا الرصاص تحذيرًا...الخ.

كان أجدادي (القشاعم) في العقله المجاورة لعقلة (الدوشان)، واسمها (شليان)، تفصل بينهما طعوس الرمال القليلة. أحيا أجدادي العقله وكثر أبناؤهم فتوسّعوا. جد والدي عبدالله أسس عقلة (معقرة)، وكثر أبناؤه، فبقي محمد والد والدي وأعمامي بجزء من معقرة (عتيِّق)، واستقر ابنه الأكبر عبدالرحمن بـ (الصبخة)، والذي يليه دخيل الله وسليمان استقرا بشرق معقرة. وبقي والدي عبدالرزاق وشقيقيه عبدالكريم وعبدالله بعتيِّق، وذهب شقيق جدي محمد، عبدالعزيز ليستقر بعقلة (الجوي)؛ أما شقيقه عبدالمحسن فقد

استقر بعقلة (الثوير).

نعود للمترجَم له الشاعر عبدالله الدويش، والمستقر بشلوان، ومنذ صغره وهو يزاول الزراعة، كونها الوسيلة المتاحة لكسب الرزق.

كثر أبناء الدوشان، فانتقل بعضهم إلى عقل أخرى تبعد ما بين ٥ كم إلى ٨ كم، عقلة (مصكعة) و(أبو نخلة) و(قصيبا) وغيرها.

هذا الكلام عن عهد مضى لا يقل عن مائتي سنة من الآن.

ولد عبدالله الدويش بنهاية القرن الثاني عشر الهجري، التاسع عشر الميلادي ١٢٩٥هـ/ ١٨٧٧م تقريبًا، وكان منذ صغره يعمل ويبحث عن الرزق، ويتميز بالحيوية والنشاط، واستفاد من أخيه الذي يكبره - صالح - إذ تعلم مبادئ القراءة، وحفظ ما تيسر من القرآن الكريم. وكان أخوه صالح طالب علم ومحب للأسفار لطلب العلم والبحث عن الرزق، إضافة لذلك فهو شاعر، إذ وصف ترحاله بين إمارات الخليج العربي وإيران والعراق والهند وغيرها. وقد استهل قصيدته بقوله:

ركبت عباب البحر يومًا أهلها
هابوا ركوبا من مخافة أهوال

عملت لأسباب التجارة عملها
وسافرت لبلاد الدنيا وكل صومال

من أسمره الخضراء وعالي جبلها
للكسب خط الاستوا وأرضها عال

للهند مع بنجاب والسند سالها
عن سبستان وبركمان قرفال

...الخ.

وبعد دخول الملك عبدالعزيز الحجاز عام ١٣٤٣هـ/١٩٢٤م، عاد إلى مكة فعينه الشيخ عبدالله بن حسن آل الشيخ قاضيًا في القنفذة، فرفض وعاد إلى مسقط رأسه «الزلفي» حتى توفي عام ١٣٥٢هـ. وله ترجمة موسعة في كتاب (علماء نجد خلال ستة قرون) للشيخ عبدالله بن عبدالرحمن البسام، ط١، ج٢، ص ٣٥٤ - ٣٥٥. وأورد حمود بن محمد النافع قصيدته كاملة في كتابه (شعراء من الزلفي) ط١، ج٣

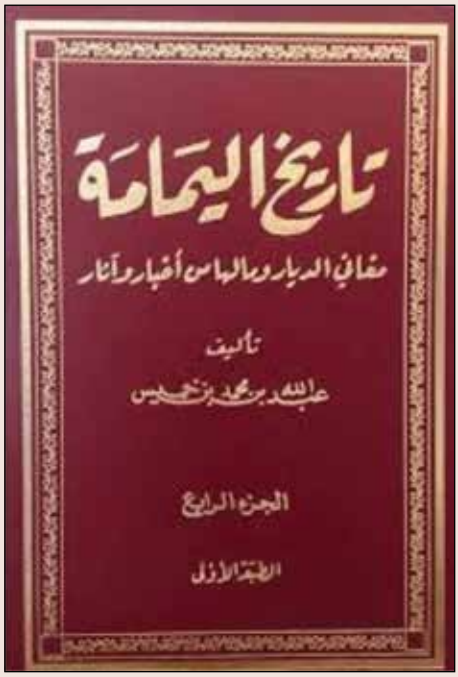
وقال عنه: «الشيخ الشاعر صالح الدويش كثير الأسفار، لم يترك مدينة إلا زارها، له قصائد كثيرة بالفصحى، وهذه القصيدة باللهجة الشعبية، ص ٢٦٥.

أما أخوه عبدالله فقد اتجه في شبابه أولًا إلى الزراعة؛ لأنها الوسيلة الوحيدة المتاحة لأهالي الزلفي آنذاك لكسب الرزق، بدأ محاولاته بزراعة القمح بعد أن استدان لمتطلبات الزراعة، لكن شاء الله أن يهلك المحصول بأكمله بعد أن اجتاحته أسراب الجراد. فلم ييأس، فأعاد المحاولة، إلا إن الزرع قد تعرض لهجمة أشد من سابقتها، إذ داهمته صغار الجراد (الدبا) فأكلت الزرع، وأفنت كل ما أنفق عليه من جهد ومال. ومع ذلك زرع للمرة الثالثة، لكن البرد قضى عليه وقت الحصاد، فكانت هذه الضربة الأقسى، إذ تراكمت عليه الديون نتيجة إخفاقاته المتكررة في الزراعة، وضاقت عليه سبل الرزق في الزلفي، فقرر الرحيل طلبًا للفرج.

كانت وجهته الأولى إلى عنيزة، حيث استقر فيها بعض الوقت، وتزوج من أهلها، ولم تلبث

الحياة في عنيزة أن تغلق أبوابها كما أغلقتها بالزلفي.. فواصل رحلته متنقلًا بين عدد من المدن، ومنها مكة المكرمة، والكويت التي أقام فيها عدة سنوات، وتزوج بها أيضًا.

ولهذا نترك قصة الكويت يرويها الراوية والشاعر إبراهيم المنصور، والذي زودني بتسجيل اللقاء الصديق بدر العلي البدر، مع معلومات أخرى لم أعرف حتى الآن مصدرها رغم عنوانها (إرث الزلفي) الشاعر الكبير عبدالله بن عبدالرحمن الدويش، وقد سألت مَن أعرفه ومنهم الشيخ الدكتور محمد إبراهيم الحمد عن مصدر هذه المعلومات فلم أهتد إليه، وذلك لشكرهم وذكرهم، فجزاهم الله خيرًا.



يروي الراوية والشاعر إبراهيم المنصور على مجموعة من رجال الزلفي في إحدى المناسبات عن مغامرة عبدالله الدويش وسفره لأول مرة إلى الكويت. يقول ذهبت للكويت ولا أملك سوى ٣٠٠ ربية، واستأجرت حوشًا ودخلت البحر مع صيادي اللؤلؤ أجرّب حظي وعدت بدون فائدة بعد أن أكلت المبلغ كاملًا، عدت إلى الحوش ولا أملك سوى طبخة قهوة، أعددت القهوة لأتسلى بها وأفكر كيف أجد ما يسد الرمق.

بعد طبخ القهوة بالدلة التي لا غطاء لها، تركها تركد قبل تناولها، وقال إن الغرفة الوحيدة بالحوش بها فتحة بالسقف (سماوه) للتهوية وخروج الدخان منها، ما علمت إلا بالماء يصب من الفتحة ويقع في الدلة مباشرة ورفعت رأسي وإذا هي قطة تبول..! أفرغ الدلة وغسلها من أثر البول، وخرج متذكرًا أحد الوجهاء يستقبل زواره بمجلسه ضحى كل يوم، فذهب إليه وجلس مع مَن سبقه لعلّه يجد ما يأكله من تمر يقدم عادة قبل القهوة، امتلأ المجلس فحضر شخص تظهر عليه النعمة، وتوسّط المجلس فسّلم، فلم يجد مكانًا له. فقام الشاعر مسرعًا ودعاه للجلوس مكانه. حاول التمنع ولكنه حلف ألا يجلس به غيره فأكبرها في نفسه، قال: توجهت لمكان معد القهوة وأمرته بالقيام لخدمة الضيوف وجلست مكانه.

قال إنه بعد أن تناول مع غيره ما تيسر من التمر والقهوة بدأ الضيوف بالخروج كالعادة، خرجت ولم ألبث سوى دقائق إلا ولحق بي من أجلسته مكاني فدعاني، وطلب منى، وألحَّ عليَّ لمرافقته إلى بيته. ذهبت معه وبعد تناول طعام الغداء، قال له مضيفه إن مظهرك

يدل على أنك إما مريض أو خسران، فأخبره بقصته كاملة، فأعطاه ٣٠٠٠ ربية وقال له ترزَّق الله بها، إن ربحت فالربح مناصفه وإن خسرت فأنت مسموح. يقول شكرته: وبدأت العمل بين الكويت والعراق، وبعد أشهر وجدت أني كسبت سبعة آلاف ربية فذهبت له وتغديت معه وأخبرته بما صار فأعطيته رأس المال وقسمت الربح بيننا. أخذ رأس المال ٣٠٠٠ ربيه ورفض أخذ الربح. كل هذا تقديرًا لما قام به في المجلس من معروف بمآثرته على نفسه.

سافر لعمان ومشيخات الخليج، ومنها إلى الهند، وبدأ العمل؛ يومًا يُوفّق، ويومين يخسر، وهكذا. وكان هناك تاجر مشهور من أبناء عنيزه يدعونه (البسّام) ولهم مجلس. وكانوا يدعون الدويش لسماع قصصه وأشعاره ويتباسطون معه ويتمازحون. وكان لديهم كمية كبيرة من (الشناذر) ولم يتقدم أحد لشرائها، وضيقت عليهم. فكانوا يتمازحون معه كلما جاء: "اشتر الشناذر يا عبدالله"! وهم يعلمون أنه لا يملك شيئًا، فتنتهي الممازحة بضحكة.. وفي إحدى الأيام وهو متجه لمجلس البسام لحق به هندي يحمل برقية من البحرين موجهة لأحد تجار السوق في بومبي يطلبون منه شراء كل (الشناذر) الموجودة بالسوق. ادعى أنه لم يعرف لغتها، عند وصوله للبسام أعادوا ما سبق أن مازحوه به. فقال شريت كل الشناذر التي عندكم، فذهب وأحضر عمالًا لنقله، وهم ينقلونه جاءهم خبر أن الشناذر مطلوب فباعه وربح ربحًا عظيمًا هي سبب تجارته التي شجعته على العودة للمملكة، وبعد قصيدة من والده يستحثه فيها بالعودة. استأجر سفينة وملأها بالمواد الغذائية وما يحتاجه أهله وتوجه بها للمملكة؛ وفي أثناء الرحلة تعرضت لعاصفة قوية أغرقت السفينة ولم ينج منها سواه وأحد الخدم. وجد لوحًا يطفح بالماء فتمسك به علّه يصل به البر، ومع ذلك تعرض (لشاذوب) سمك قرش فنهش أحد فخذيه، وصل الشاطئ بين الحياة والموت، وإذا هو في عُمان فتذكر من سبق أن تعامل معه وأخذوه إليه، وبقي لديه أكثر من ستة أشهر يعالجه حتى شفي، وواصل رحلاته.

نعود إلى مسيرته كما كتبت تحت عنوان (إرث الزلفي)، فأعتقد أنه بعد أن حصل على ٣٠٠٠ ربية من أحد أبناء الكويت الذي عرف قصته، توجه إلى العراق، وصار يتردد بين العراق والكويت، يزاول التجارة ويسعى لسداد ما عليه من ديون.. استمر الدويش في تجواله بين مدن الخليج العربي، فتوجه إلى عمان، ثم الشارقة والبريمي، وعاد للأحساء وهو يعمل بالتجارة ويتنقل بين الأسواق.

ضاقت به السبل، وظل الدين يلاحقه، فسمع أن أخاه الشيخ صالح ينوي السفر إلى الهند لطلب العلم، فكانت تلك فرصة ليفتح صفحة جديدة في حياته، فقرر مرافقته إلى الهند لطلب الرزق.

استقر بالهند بعد أن افترق مع أخيه الذي ذهب لطلب العلم على يد المحدث نذير حسين. أما عبدالله فقد بدأ يمارس التجارة، وتنقل بين مناطق الهند، وتعامل مع تجارها، وكابد مشاق الحياة وتقلباتها.

امتدت غربته لأكثر من ثلاثين عامًا، لم تكن تلك السنوات سهلة، بل كانت مملوءة بالشوق للأهل والوطن، فجرت قريحة الشعر وأخذ يترجم لوعة الفراق، فكتب قصائد مؤثرة من الهند كلها حنين للزلفي ولوالديه وإخوانه وأصدقائه، فكان ينظم الشعر وكأنما يبكي على الورق، يكتب في الليل حين يهدأ السوق.. ومن بين تلك القصائد التي ما تزال تتردد على الألسنة قصيدته التي رسم فيها ملامح الزلفي ببديع التصوير وجمال التعبير، وكأنه يصف فردوسًا ضاع عنه ومنها قوله:

أظن ما يحتاج ناصف لك الدار
ماقف طويق حيّ ذيك الديارا

شرقيها قور كما الغيم ظهار
وقبليّ ماها مستقل الزبارا

دار سقاها من شخاتير الأمطار
سحب تقافا كل تالي نهارا

والقصيدة طويلة أورد منها حمود النافع ٢٦ بيتًا، قال إنها جاءت جوابًا على رسالة بعثها له والده يستحثّه بالعودة إلى الزلفي.

وقد أورد النافع في كتابه (شعراء من الزلفي) مقاطع من قصائد أخرى، من بينها قصيدة قالها بعدما بلغ به الكبر والمشيب وأشاروا عليه أن يتزوج قال:

الشيب به عند العماهيج طاعون
بين جديد الجلد لو هو طبالي

بين جديد الجلد لو هو من الدون
لأجل أن... قوي الذبالي

مثلي ومثلك لو معه مال قارون
قالن عقيم ما يجيب العيالي

شيرو على الخفرات يمشن بنا الهون
البيض بر هجهن يهز الجبالي

كتب عنه عبدالله بن خميس بـ(تاريخ اليمامة) ط١، ج٤ قائلًا:

هو عبدالله الدويش من أهل الزلفي شاعر مبدع، له نفحات جيدة، وله في الزلفي وفي وصف الزلفي مقطوعات حلوة، منها قوله:

لي صاحب ماقف طويق مقره
بين الخشوم النايفة والزبارة

عسى مراويح السحايب تمره
وتنشر دقاق الماء على جال داره

ومن قصائده التي قالها وهو بالهند عام ١٣٤٨هـ - أيام ضيقه وحنينه واشتياقه لأهله ووطنه، وهي من أعذب ما كتب، حيث عبر فيها عن معاناته في ديار الغربة، وصعوبة الفراق، وضيق ذات اليد، وشوقه للزلفي وأهله ومنها:

من نجد جابتنا محاذيف الأقدار
ليما رمتنا في ديار النصارى

من نجد ماجا من يخبّر بالأخبار
يجيب علوم وش جراويش صارا

يجيب لي علوم ولو كان ما صار
يستاسع الخاطر عن الإفترارا

واستمر على مدى ٢٧ بيتًا يشكو ويصف ما يعيشه في الغربة.

وبعد مضى نحو الثلاثين سنة، ونجاحه في جمع ثروة كبيرة من تجارته قرر العودة إلى الزلفي لتسديد ديونه.. وبينما هو في أوج

استعداده رأى في منامه رؤيا عجيبة: رأى أن رأسه قد حُلق، ولم يبق فيه إلا شعرة واحدة... وحدث ما لم يكن بالحسبان، فبينما هو في طريق العودة إلى الزلفي على متن سفينة محملة بالخيرات، اصطدمت السفينة ببارجة بريطانية في عرض البحر، تسرّب الماء إلى داخلها، وغرقت بكل ما فيها من أموال وبضائع وخدم. نجا عبدالله وحده متعلقًا بلوح من الخشب وسط البحر.. ظل يصارع الموت، حتى هاجمته سمكة قرش فنهشت جزءًا من فخذه.. وبعد ثلاثة أيام جرفته الأمواج إلى ساحل جيبوتي، وهناك قصد تاجر يمني كان يعرفه من خلال تعاملات تجارية. أسعفه التاجر واعتنى به، وأكرمه وعالجه وأبقاه في ضيافته ستة أشهر حتى تعافى.

عاد للزلفي وهو لا يملك شيئًا.. عاد وقد ضاعت أحلامه، لم يكن معه مال ولكنه محملًا بالحكمة والتجربة، والإيمان والثقة بأن الذي حرمه سيعوّضه.

بعد وصوله، وسلامه، واستراحته، لم يلبث أن واصل الترحال إلى مكة المكرمة ومنها إلى الجنوب لاستقبال الجيش السعودي القادم من اليمن بعد انتصاره، ويلقي أمام قائد الجيش ولي العهد الأمير سعود بن عبدالعزيز قصيدة أعجب بها كل من حضر.. وسمع بها الملك عبدالعزيز فطلب منه إلقاءها.

وقال عنه فهد الكليب في (علماء وأعيان وأعلام الزلفي) ط١، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م. «لقد اشترك شاعرنا المترجم له في أحد الجيوش التي وجّهها الملك عبدالعزيز إلى اليمن إبّان نزاع الحدود وهو معروف بـ مغزى اليمن عام ١٣٥٢هـ بقيادة الأمير سعود بن عبدالعزيز، وبعد أن تم النصر مدح الشاعر سمو الأمير سعود بقصيدة عصماء هي إلى الغزل أكثر منها إلى المدح، ولقد طلب منه الملك عبدالعزيز إنشادها إياه في مكة بعد عودة الغزو ومنها:

نوتقافايم صعدة ونجران
بالغرب يمطر فوق صنعا سحابه

نور عده القبس قداح الأركان
قبس يزلزل مارسا من هضابه

برقه لميع سيوف فتخان الأيمان
سلة هل التوحيد ياوي لابه

قوم على الداعي بني عم واخوان
تكفي الإشارة قبل يرسل كتابه

قاده من المشرق إلى باب جيزان
عارض سحابه مستفيض عذابه

مع الأمير سعود بشر السعدبان
غصب على يكشف حجابه..

الخ ص ٣٩٢ / ٣٩٤.

عكست هذه القصيدة جزالة شعر الدويش، وقوة مفردته، وولاءه العميق للدولة السعودية، وقدرته على أن يجعل من الكلمة الشعرية موقفًا وطنيًا، يقال في موضعه، ويخلّد في ذاكرة التاريخ. كلّف عبدالله الدويش بعدد من المهام الإدارية في مناطق مختلفة في جنوبي المملكة؛ فقد عين أميرًا على صامطة، ثم على الشعبين، وظهران الجنوب، ورجال ألمع، عام ١٣٥٦هـ والنماص.

أعتقد أن عمله بجنوب المملكة كان في النصف الأخير من ستينيات القرن الرابع

عشر. عُرف عنه خلال عمله رجاحة عقله، وحسن إدارته، واهتمامه بشؤون الناس، واشتهر بجوده، وكرمه، وسعة صدره.

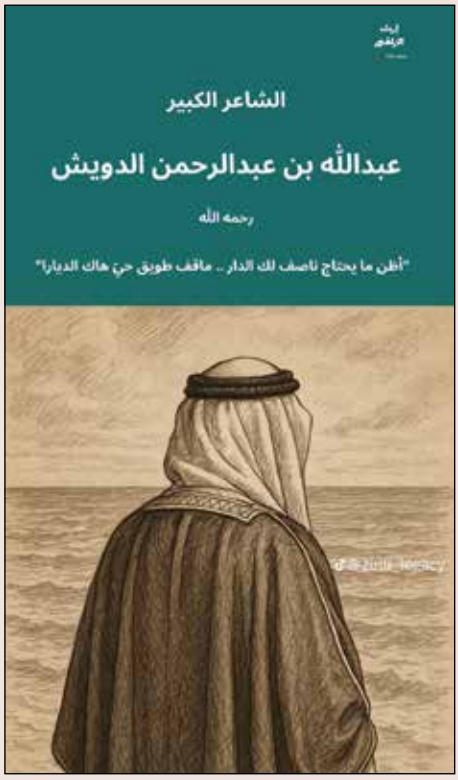
يُذكر أنه في إحدى المعارك التي شارك فيها، أظهر شجاعة وبسالة، فأعجب به مَن حوله، وقال بعضهم إنه يذكرهم بالشيخ وطبان بن عمر الدويش أحد كبار شيوخ مطير المعروف بالبأس والشجاعة، ومنذ ذلك الوقت بدأ الناس يلقبونه بـ(وطبان).. انتشر اللقب حتى غلب على اسمه الأصلي.. فلم يكن مرتاحًا لأن ينسب لغير اسمه الحقيقي، ولذلك نظم بيتين شعريين واضحين، عبر فيهما عن احترامه للشيخ وطبان، دون أن يقبل أن يسلب اسمه أو تختزل هويته، فقال:

ما نيب وطبان ولا لي بوطبان
أنا الدويش ولا باسمي مغيره
وطبان نعم الشيخ من غير حقران
والحر ما يجدع بنفسه لغيره

أقام آخر حياته بالزلفي وبمناسبة زيارة الملك سعود الأولى لها بعد توليه الحكم عام ١٣٧٣هـ، فألقى أمامه قصيدة ترحيبية طويلة قال فيها:

مرحبا وأهلًا عدد ما غطى الليل النهار
وأشرقت شمس تعاقب على مر الدهور
أو عدد ما أمطر سحاب هماليه غزار
وانبتت صم الصحاري بمختلف الزهور

استقر آخر حياته بالزلفي، وكان له قطعة أرض كبيرة خارج سور الزلفي لم تخطط



ومهملة وقد كتب وصيته باسم ابن عمه محمد العبد الرزاق الدويش، توفي رحمه الله عام ١٣٨٦هـ فقيرًا، لم يغتن إلا بعد وفاته، وبعد تخطيط الأرض وتقسيمها وبيعها، فأوصى بتسديد ديونه، وقال لوصيه: إن شاء الله إنك بتصفي تركتي، وتخصيص ثلث مالي وقف لله، فتعجب كيف يوصي بشيء وهو فقير.. وهكذا بعد وفاته بيعت قطع الأرض وسددت ديونه وبقي ثلثه أكثر من عشرة ملايين ريال، علمًا بأنه لم يخلّف من الذرية سوى ابنتين.

وفي الختام أشكر الأستاذ إبراهيم بن موسى الحميد، رئيس تحرير الجوبة الذي طلب مني الكتابة عن الرجل.

---

* باحث سعودي.

جرحُ الكِفاية

■ صفية الجفري*

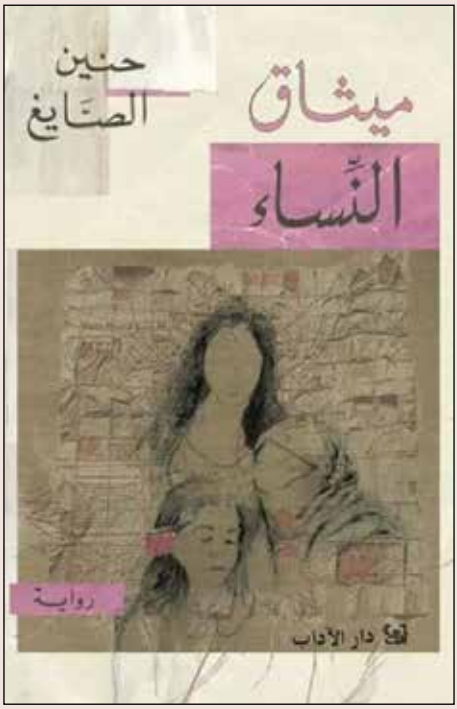
غواية العنوان

يختار صُنّاع فيلم «أسوأ شخص في العالم»[1] أن يكون تناولهم لموضوع الجوع الأبدي للشعور بالتقدير، من مكان مُلتبس، وهو العنوان، باب المشاهد الأول لبناء تصوّراته عن الفيلم.

يُدخلنا العنوانُ في مشاعر مضلّلة تجاه بطلة الفيلم يوليا، إذ يأخذنا إلى حكم قاسٍ عليها، لكنّ حجاب هذا الحكم ينقشع رويدًا رويدًا مع تتابع الأحداث؛ وعندما نتخلّص عبر رحلتنا مع يوليا من غواية العنوان، يتبين لنا أنّ مقصوده هو رؤية يوليا لنفسها، هي ترى نفسها شخصًا لا يستحق أيّ تقدير. لا يكون هذا الشعور واضحًا لصاحبه غالبًا، ولو سألنا الأشخاص الذين يعانون جرح الكفاية، عن مشاعرهم تجاه أنفسهم لأكّدوا أنّهم يقدّرون أنفسهم ويحبّونها، ومن منّا لا يفعل؟ لكن تصوّرهم هذا عن أنفسهم يتهدّم عند اختبار جوهر هذا الحب، مَن يحب نفسه ويقدّرها لا يشعر بعطش دائم إلى التقدير، ولا يشعر بالضيق والضآلة أمام شخص يفهم مشاعره جيّدا، ويُحسن التعامل معها. وهكذا كانت يوليا مع شريكها.

هذه الغواية في العنوان كان القصد منها الوصول بالمشاهد إلى تعاطف حقيقي مع المحرومين من القدرة على تقدير أنفسهم ومحبّتها، ونتعرّف كيف يمكن لهذا الشعور إذا تمكّن من المرء، أن يفسد قدرة الإنسان على التفكير المتّزن، وأن يحرمه من السكينة مع أحبابه، وقد يطيش ببوصلته الأخلاقية.

لقد حظيت يوليا بشريك يقدّرها ويحبّها ويدعمها، لكن كل هذا لم يكن



كافيًا لها؛ لأنها كانت تشعر بعطش للتقدير يبدو لها أبديًّا، كان جرح إهمال والدها لها، يجعلها تشعر بنقص عميق لم يُفلح الحب الخالص من حبيبها وقبل ذلك من أمّها في مداواته؛ بل كانت قدرة حبيبها على التعامل مع مشاعره تعاملًا ناضجًا، بمثابة تذكير دائم لها بتشوّشها وعجزها عن تجاوز شعورها بالنقص، نقصٌ غرسته في أعماقها معاملة والدها لها!

يُقدّم الفيلم سرديّة مختلفة في موضوع جرح الكفاية الأبوي، إذ يُنبّه إلى أن هذا الجرح قد يكون أعمق من أن يشفيه الفارق العمري الكبير بين الشريكين، مهما كان هذا الشريك نبيلًا. يؤكّد الفيلم على أنّ الشفاء طريق ذاتي، وأنّ العلاقة الجيّدة عامل مساعد فحسب.

جرح الكفاية في قصة يوليا كان سببا في أن تنسحب من أهم علاقة في حياتها مع شريك ناضج ومحب، لقد آثرت الانسحاب على أن تبذل جهدًا صادقًا في العمل على التعافي، وعلى رعاية العلاقة، رغم استعداد شريكها لتحمّل مسؤوليته في مساعدتها وفي الحفاظ على العلاقة ونموّها.

لكننا نجد في رواية «ميثاق النساء» لحنين الصايغ[٢]، تجلّيًا مختلفًا لجرح الكفاية في قصة أمل بطلة الرواية، التي نشأت في كنف أبٍ أفسدَ حنانَه تديّنٌ ضال. لقد نجحت أمل في أحيان كثيرة في أن تحيّد شعورها بالنقص، كان لديها حبّها لأمها يصون تمسّكها بالقيم فلا تضل ولا تخزى، وكان لديها إصرارها على أن تعيش بكرامة وفي كرامة، كل ذلك كان مما ساعدها على التعافي، ثمّ جاءت العلاقة الشافية في الوقت المناسب وهي مستعدّة لها.

أوهام عن الكفاية

ينمّي أحدنا قدرته على الرحمة ليس فقط بتحويلها إلى فعل حيّ، وإنما بالعمل على تزكية عقله، فيسائل المعاني والمواقف والأفكار التي يتصّل بها أو تتصّل به، ولا يحبس نفسه على تصوّراته أو مقاصده مهما بلغ شرفها، العقل والقلب هنا شريكان في التخلّق بالرحمة، شريكان في التعرّف على مسالكها.

نضلّ الطريق نحو الرحمة، إذا أحاطت بنا خطيئة الجمود، وخطيئة الاستغراق الأناني في خطّتنا الخاصّة للترقي، وخطيئة التوقف

عن مراجعة أنفسنا، وخطيئة الإعراض عن محاولة فهم معاناة الآخرين، وخطيئة محاكمتهم إلى محدوديّة تجربتنا.

يحصر الناس -غالبا- أسباب الشعور بعدم الكفاية في نقص في مظهر الإنسان أو مهاراته، وربما جاوزوا ذلك إلى نظر في السياقات التربوية التي نما في رحابها هذا الإحساس المرير والمؤذي بالنقص. يجد كثيرون أنّ هذه الأسباب تفسّر شعور عدم الكفاية، وهذا يجعلهم يشعرون بما يظنّونه تعاطفًا وهو ليس كذلك؛ لأنّه غالبًا يأتي من مكان يشعر فيه غير المبتلى بأنّه في حال كمال وعلوّ، وأن المبتلى في حال دنوّ ونقص، وهذا شعور يشبه الكِبر ويؤدّي إليه إن لم ينظّف الإنسان قلبه منه.

وإنما ينتفع الإنسان بالتعاطف الحقيقي الذي يأتي من مكان يشعر فيه المتعاطِف بأنه مساوٍ لصاحب البلاء، وأن الضعف الإنساني هو أمر مشترك بين الناس جميعا، وإن تنوّعت تجلّياته. إن لم يشعر المتعاطِف باحترام أصيل للمبتلى وأنّه ليست لديه حصانة من ذات البلاء، فإنه لن يستطيع المساعدة.

أسباب احتقار الإنسان لنفسه قد تكون أسبابًا ظاهرة، وقد تكون غير ذلك، فقد يهيئ الله للإنسان كل أسباب الكمال المادّي والنفسي بحسب ما يظهر للناس، لكنّه يُؤتى من جهة ضعفٍ في طبيعته، أو صحبة لم توافق طبيعته وشوّهت رؤيته لنفسه، أو غير ذلك مما قد لا نملك حصره. لا ضابط يضبط تغيّر أحوال الإنسان، يقلّب الله تعالى القلب كيف يشاء، والرحمة هي الطريق للفهم، والطريق للبصيرة، رحمة الإنسان لنفسه، ورحمته لأخيه.

فإذا ابتُلي إنسان بالوقوع في شَرك احتقار نفسه وتأذّى بذلك تأذيًا بالغًا، وكان خُلوًا من الأسباب الظاهرة لجرح الكفاية، فإنّه غالبا يواجه قسوة في الحكم عليه، وتكون قدرته على الاعتضاد بغيره أشق، وما ذلك إلا لأنّ كثيرًا منّا لا يسائل الأفكار التي اعتاد عليها، ولأنّ التعاطف الحقيقي يحتاج نَفَسًا لا تركن إلى ما يُريحها من مواقف، ويحتاج تقوى تجعل المرء يسأل نفسه عن صدقها في التخلّق بالرحمة، يسأل نفسه قبل أن يسألها الله يوم يسأل الصادقين عن صدقهم.

أطفالنا وجرح الكفاية

يحكي الصحابي أنس بن مالك رضي الله عنه -وكانت أمّه أم سُليم رضي الله عنها قد عهدت به وهو طفل إلى رسول الله ﷺ مساعدًا ومعاونًا[٣]- أن رسول الله ﷺ كان إذا بعث به في مهمّة فلم يؤدّها لم يسأله عن تفريطه[٤]. تُذكَر هذه القصّة غالبا في سياق الحديث عن رحمة النبي ﷺ بالأطفال، وهي كذلك، لكني أجد فيها رحمة خاصّة، وهي رحمة الاحترام.

رحمة الاحترام، هي وجه من وجوه الرحمة، يغيب ذكرها غالبا عند الحديث عن قواعد التربية التي جاء بها الإسلام. يحكي أنس رضي الله عنه حكاية رِفق النبي ﷺ به عندما

يشغله عن أداء واجبه ما يشغل الأطفال من لهو، ونفهم من السياق أنَّ هذا الرفق كان محل تقدير وإعظام من أنس رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، الأمر إذًا، جزء من نسق عام تقوم العلاقة فيه بين المربّي والطفل على الاحترام، يحترم المربّي حاجة الطفل إلى اللعب، وما يتصل بذلك من تصرّفات تجعله يغفل عن واجباته، ويحترم الطفل موقف المربّي فيقابل الاحترام بسعي إلى الانضباط.

عندما بلغت آمنة ابنتي القسم الأخير من الصف السادس الابتدائي، أوكلتُ إليها أن تقرر أمر غيابها عن المدرسة إذا رأت أن هناك حاجة إلى ذلك، ثم إنّها في أحد الأيام أخبرتني أنها تريد التغيّب عن المدرسة لأن أغلب البنات لن يحضرن، رغم تأكيد معلمة اللغة الإنجليزية على عدم الغياب لأنها ستكرّم الطالبات المتفوقات. قلت لآمنة: لا يرضيني غيابك؛ لأن فيه عدم تقدير لمعلمة اللغة الإنجليزية التي ذكرت أنها ستكرّمك ضمن الطالبات المتفوقات، ومع ذلك فالأمر إليكِ. وكنت صادقة في أنّي أكل الأمر إليها، وهي تعلم أنّي كذلك.

كان موقفي هذا اختبارًا جديدًا لطريقتي في معاملة آمنة، أن أدرّبها على إدارة أمورها، وأن أحترم حقها في ذلك، كنت أراهن نفسي دائما على أن احترام المربّي للطفل يثمر احتراما من الطفل لنفسه وللمربّي. لم تخذلني آمنة، قالت لي: ما دمت لا ترضين عن غيابي فلن أغيب، أنا لا أحب أن أضايقك يا أمي. كان موقفها نابعًا من احترام لا من خوف، وهذا جعلني أطمئن.

نعم، أؤكد على فكرة أن شعور الطفل بأنه غير كاف، وأنه لا يستحق التقدير، قد يحصل مع عدم تفريط الوالدين في حق معاملة الطفل باحترام، لكن هذا لا يقلل من أهمية دور الوالدين في شعور الطفل باحترامه لنفسه، وأنّ إهمالهما لهذا الدور قد يكون سببا مباشرا في احتقار الطفل لنفسه. رسول الله ﷺ يقول: «بحسب امرئ من الشر أن يحقر أخاه المسلم»، فسمّى

الاحتقار شرًّا. ولا فرق بين أن يحتقر الإنسان غيره وبين أن يحتقر نفسه، بل إنّ احتقار الإنسان نفسه قد يكون سببا لاحتقاره لغيره، أو إهدار كرامته في تعامله معه، وكل ذلك شر.

يركّز التناول التربوي لموضوع جرح الكفاية على أهمية أن يحب الوالدان الطفل حبًّا غير مشروط، وغير مرتهن بتحقيق الطفل لرغبات الوالدين وتوقعاتهما.

والسؤال الذي نحتاج كمربّين إلى الجواب عنه في كل مرّة هو: هل حرمان الطفل من حقه الأصيل في المعاملة برفق واحترام سببه حقا إرادة تهذيبه، أم أن الأمر تشوبه نزعة خفيّة إلى السيطرة، والتحكّم، واتخاذ أسهل الطرق للحصول على ما نريده من الطفل ولو كان ذلك على حساب سوائه النفسي، ثم نوهِم أنفسنا أننا نبتغي مصلحته، وأن ما نفعله ينفعه، وأن واجبه هو الطاعة، وأن الحيدة عنها عقوق، في فهم مشوّش للواجبات الأخلاقية التي يلزمنا بها الدين تجاه أطفالنا.

طريق العافية

خبرت جرح الكفاية زمنًا طويلًا، وعرفت أن هذا الجرح قد يظلّ كامنًا، يتسلل الضرر منه قطرة قطرة، إلى أن تأتي تجربة كاشفة، تكون سببًا في أن يعيد المرء التعرّف على نفسه من جديد، فإذا ذاق العافية، أو نصيبًا كبيرًا منها، أعاد قراءة قصته بعين بصيرة، وتعلّم كيف يرحم نفسه، وباب الرحمة هو باب التزكّية، وهو باب الترقّي الإنساني.

يتعافى المرء بالعلاج النفسي، ويتعافى بكتب المساعدة الذاتية إذا كان يملك قدرة وصبرًا على مداواة نفسه، ويتعافى بأن يدرّب عقله وقلبه على شهود النعم، فتتغيّر طريقة نظره للأمور، ويجد أنه صار يركّز على النعم في طيّات المحن، وكل ذلك يصب في توازنه الداخلي. التعافي هو خلق جديد للشعور بالكرامة الداخلية، شعور معتدل يعين المرء على العدل مع نفسه ومع الآخرين، ويجعل المرء يُقبل على أحبابه إقبال السعة، والصبر، والسعي السمح، والإعذار، فلا يتخلّى عن علاقة لصعوبات طارئة، وإنما يعمل مع الطرف الآخر لاكتشاف مساحات جديدة تنمو فيها العلاقة وتزدهر.

---

* باحثة في شؤون المرأة والأسرة.

(١) The Worst Person in the World، فيلم نرويجي من إخراج خواكيم تراييه، وبطولة ريناتي رينسف، ٢٠٢٢.

(٢) ميثاق النساء، حنين الصايغ، دار الآداب، ٢٠٢٤.

(٣) صحيح مسلم، كتاب فضائل الصحابة، باب من فضائل أنس بن مالك رضي الله عنه. ونص الحديث: قالت أم أنس: يا رسول الله، هذا أنس ابني، أتيتك به يخدمك، فادع الله له، فقال: « اللهم أكثر ماله، وولده».

(٤) صحيح مسلم، كتاب الفضائل، باب كان رسول الله ﷺ أحسن الناس خُلُقا. ونص الحديث: عن أنس قال: « خدمت رسول الله ﷺ تسع سنين، فما أعلمه قال لي قط: لمَ فعلت كذا وكذا؟.. ».

«في انتظار جودو»*:
أرواحٌ معلقةٌ تحتَ شجرةِ (بيكيت).

■ إبراهيم زولي*

على طريق ريفيّ منسيّ، وتحت شجرة تيبّستْ أوراقها كما تيبست المعاني، يقف فلاديمير وإستراغون، رجلان لا يحملان في جيوبهما سوى الفراغ، ولا في يومهما سوى التكرار. لا يفعلان شيئًا سوى الانتظار. انتظار غودو. هذا الاسم الذي لا نعرف له وجهًا ولا ظلًا، لكنه يهيمن على الوجود كله في مسرحية صمويل بيكيت الخالدة «في انتظار غودو»؛ النص الذي غيّر وجه المسرح الحديث حين عُرض لأول مرة على الخشبة الباريسية عام ١٩٥٣، ليصبح حجر الزاوية فيما اصطلح على تسميته بـ «مسرح العبث»، ومعادلًا رمزيا للقلق الوجودي في زمن ما بعد الكارثة.

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كانت أوروبا تلعق جراحها وتسأل نفسها: «لماذا؟»، جاءت هذه المسرحية كصفعة فكرية. لم تكن تقدم الأجوبة، بل جسّدت الحيرة ذاتها. وسط ركام المدن وتهافت الأيديولوجيات، كان فلاديمير وإستراغون يسخران، يتعثران، يتعانقان، ويتشاجران، بينما ينتظران وعدًا لا يأتي. غودو – ذاك الكائن الغائب الذي يقال إنه سيجيء غدًا، لكنه لا يجيء أبدًا – أصبح رمزًا متعدّد الوجوه: الأمل المؤجل، الخلاص المستحيل، أو حتى الإله الذي لا يجيب.

يحدث كل شيء ولا يحدث شيء. يومان، أو ربما يوم واحد يعيد نفسه. رجلان يتحدثان عن اللاشيء، يقترحان الانتحار ولا يفعلان، يزورهما سيد متغطرس وخادم كأنما خرج من كابوس سريالي، ثم صبي صغير يخبرهم كل مرة أن غودو لن يأتي الليلة. وحين يقرران الرحيل، يبقيان في مكانهما. المشهد يعيد نفسه، بتغيّر طفيف: الشجرة تُورق قليلًا، الزمن يكرر دائرته، لكن الجوهر لا يتبدّل. نحن في مسرح العبث: حيث لا معنى نهائي، ولا خاتمة مطمئنة، بل مواجهة جريئة مع فراغ العالم.

في انتظار غودو ليست مسرحية تُشاهد لتُنسى، بل عاصفة هادئة تهزّ أعماق المتلقي. هي اختزال شعري لحالة الإنسان في العصر الحديث: وحيد، متعب، يحاول أن يملأ صمته بالكلام، وملله بالحركة، وخوفه بالطقوس. ومع ذلك، لا ينفك عن الانتظار. فهل نحن ننتظر غودو أيضًا؟ ثورة، عدالة، حبًا، خلاصًا؟ هل نحن أولئك الواقفين تحت شجرة لا ظل لها، نحدّق في الأفق لعلّ غدًا يحمل شيئًا؟

بأسلوبه الحاد والمقتصد، نجح بيكيت «١٩٠٦-١٩٨٩» الفائز بجائزة نوبل ١٩٦٦، في تحويل المسرح إلى سؤال فلسفيّ يمشي على الخشبة. لا حبكة تقليدية، لا بداية ولا نهاية، بل تكرار وحوار يلتف على نفسه، ليقول كل شيء من خلال اللاشيء. كل تفصيلة -من صمت الشخصيات إلى حواراتها الدائرية- تؤدي إلى سؤال أكبر: ماذا نفعل بوقتنا؟ كيف نحيا بينما لا نعلم إن كان لما نفعله دلالة وقصد؟

في زمننا الراهن، حيث نعاني من أزمات متداخلة: بيئية، سياسية، نفسية، يبدو أن المسرحية لم تشِخ. بل ربما كانت تُكتب من جديد، كل يوم. فالأمل الذي لا يأتي، العجز أمام الأنظمة المعقدة، التمسك الروتيني بالانتظار، كلّها عناصر من واقعنا المعاصر. لقد تحوّل غودو من شخصية غامضة إلى استعارة كبرى عن زماننا المعلّق.

إنها ليست مسرحية يقرؤها القارئ ليبحث عن متعة مباشرة، بل مرآة داخلية تواجهه بأسئلته الدفينة. «في انتظار غودو» لا تريح، لكنها تضيء. لا تسلّي، لكنها تصاحبك طويلًا. تدفعك لتفكر في الزمن كعبء، في الحوار كقناع، وفي الأمل كأداة بقاء. فيها لحظات من الهزل المؤلم، وسخرية لا تطفئ الوجع بل تبرزه. لكنها، في مفارقتها القاسية، تمنحك عزاءً غير متوقع: لست وحدك في انتظارك. ثمة دائمًا من يقف بجوارك، يسأل، يصمت، يملأ الفراغ معك.

وهنا، تتجلى المفارقة الأجمل: رغم كل العبث، يتشبث فلاديمير وإستراغون بالحياة. لا يغادران. لا ينهيان انتظارهما. وربما في هذا القرار الصامت تكمن بطولة الإنسان الحديثة: أن يستمر، ولو في الانتظار.

«سيتحدثان»، يقول أحدهما. «عن ماذا؟» - «عن الحياة نفسها».

هذا كل ما في الأمر. وما زلنا ننتظر.

---

* من كتاب صدر بعنوان «ما وراء الأغلفة؛ روائع القرن العشرين» عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

** كاتب سعودي.

في سيرة العطر..

■ فخرية الشايع*

لا يُعرف على وجه الدقة متى نال العطر اهتمام البشرية، فمنذ انطلقت أحاسيس الإنسان تجاه روائح الطبيعية التي تحيط به، بدأ -وفق تصورات الباحثين في تاريخ العطور- بجَمع الزهور والأوراق والثمار التي رَقّ لعبيرها وحافظ عليها لتُواصل بث هذا العبير حتى بعد جفافها، وهناك إشارة تاريخية تُسجل أول استخدام للعطر، تعود إلى ٣٥٠٠ عام قبل الميلاد في بلاد ما بين النهرين، وعلى سبيل المثال التاريخي بشكل أدق؛ كانت مدينة الإسكندرية نقطة ارتكاز لهذا المجال، ومن أهم المدن المصنعة للمواد العطرية منذ أيام البطالسة، حيث عَرف التاريخ أول حِقٍّ[1] من العطور هناك، وهو الذي وجده الإسكندر الأكبر في غنائم حربه مع الملك الفارسي داريوس ٣٣٠ ق.م.

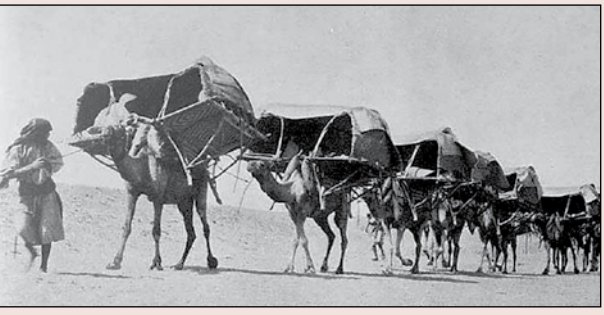
وفي كل المجتمعات التي عرفت العطور، ازدهرت فكرة استخدامها كقوى سحرية، ورمزًا للوضع الاجتماعي، وفي الطقوس الدينية، وللزينة الشخصية، ليواصل العطر انتشاره عبر الزمن والجغرافيا، ويزداد رسوخًا في منطقتنا العربية وذاكرة إنسانها. فقد استُخدم في العصر الجاهلي وفق المفهوم الديني، إلى عصر الإسلام الذي تبنّى العطر وتعامل معه وفق مفاهيم متجددة، دينيًا وثقافيًا وجماليًا وصحيًا، بل وسياسيًا، فكانت الروائح المعتمدة على الدرجات الفاخرة والباهظة الثمن -التي تقوم على العنبر والعود مثلًا- وبخاصةٌ بالسلالات الحاكمة، لتدل على الثروة والسلطة، أي أنها استُخدمت لأغراض سياسية كذلك؛ فاشتهر المجتمع

الإسلامي -باختلاف طبقاته الاجتماعية- بحبه لطيبات الروائح والبحث عن مصادر العطور في النبات والحيوانات والجمادات.

ولطالما عُرف عن الكثير من الخلفاء والأمراء المسلمين -في مختلف المراحل- ولعهم الشديد بصناعة العطور وتَهاديها وممارسة أساليب تحضيرها، حتى وصل الأمر إلى إنشاء خزائن خاصة لأطياب بعض الخلفاء ويَرِثُها أبناؤه كما يرثون ممتلكاته ومُلكه، فضلًا عن كون تلك الفترة قد شهدت ابتكار عدد من أساليب استخراج الزيوت العطرية وتطويرها، بالنظر إلى احتواء جغرافية المنطقة العربية على العديد من مصادر الزيوت العطرية، مثل الورد والياسمين والعود، وكذلك اكتشاف الكيميائيين العرب للكحول -الذي يعد أهم ابتكارات مجال العطور- فضلًا عن تحوُّل عدد من عواصم الخلافة العربية والإسلامية إلى موطن للكثير من الخبراء هذا المجال، الذين كانت لهم إسهامات تاريخية في الإبداع والتطوير، كما لعبت قوافل التجارة القادمة من الهند دورًا كبيرًا في توفير مساحة إبداعية أوسع للخبراء وصناع العطور، من خلال تزويد الأسواق العربية بالكثير من الزيوت العطرية، التي كان الكثير منها -على سبيل المثال- يتوافر في سوق دومة الجندل الشهير تاريخيًا، وتناولته بعض مصادر المؤرخين الذين عرفوا هذا السوق وتناقلوا بعض أخباره؛ إذ ساعد في ازدهار سوق دومة الجندل تموضع منطقة الجوف على نقطة تقاطع لقوافل العديد من الحضارات في الاتجاهات الأربع، ما دعم الدور الذي لعبته سوق دومة الجندل في حركة السلع العطرية باتجاه مختلف الحضارات المجاورة، فيما استمر تطور صناعة العطور إلى عصر النهضة الأوربية، التي لا يمكن تجاوز إسهاماتها التاريخية في عالم العطور، من خلال تطوير طرق جديدة لحفظ الزيوت العطرية، مثل أسلوب التخزين في زجاجات محكمة الإغلاق، واستحداث طرق إضافة الكحول إلى العطور.

وفي وقتنا الحاضر تَركَّز مفهوم استخدام البشر للعطر حول قدرته في عكس الهوية الشخصية والاجتماعية، فقد ازداد اهتمام الإنسان في البحث عن أكثر العطور تعبيرًا عن الذات، وانتشرت الدراسات العلمية التي تشتغل على فهم أعمق للعلاقة بين العطر وذاكرة الإنسان وكيانه النفسي، وهي دراسات تنضوي تحت علم يسمى (سيكلوجية العطر)، يَدرس تأثير الروائح على العواطف والقرارات والسلوك لدى الإنسان، وارتباط الروائح بالنقطة المسؤولة عن المشاعر والذكريات في دماغ الإنسان.

هذا العلم وُجِدَ نتيجة النفوذ الكبير لتأثير العطور وقدرتها الهائلة على سِحر



خريطة توضح أهم طرق القوافل عبر منطقة الجوف ووادي السرحان(٢)

مشاعر الإنسان وتعزيزها وإثارتها وقوتها في تجسيد كل التجارب الحسية والمشاعر، من خلال تلك اللغة الخاصة التي تعكسها قوة العطر، فهي قادرة على جعلك تجوب العالم وأنت في مكانك، حيث تسهم الذاكرة الشمّة في تفعيل هذه التجربة، من خلال رشاقتها في استدعاء روائح ارتبطت بذكريات معينة؛ تجارب ومشاعر ومواقف وأحداث وأزمنة وأمكنة، وهذا النوع من الذاكرة يُعد قويًا ومميزًا بشكل خاص، بسبب الارتباط المباشر بين النظام الشَّمي، والجهاز العصبي المحيطي، وهو مجموعة من هياكل الدماغ المترابطة التي تساعد على تنظيم العواطف والسلوكيات،

فالروائح تثير ردود فعل داخلية أو ظاهرة، وعلى سبيل المثال؛ قد تُذكِّر رائحة عطر معين شخصًا بأحبائه، أو تثير رائحة نوع معين من الطعام ذكريات طفولته، فذاكرة العطر فورية تنقل الشخص -بسرعة لا متناهية- إلى لحظة أو مكان معين من خلال عملية استشمام عابرة، وغالبًا ما تكون هذه الذكريات أكثر حيوية من تلك التي تثيرها المؤشرات البصرية أو السمعية، كما أن التفاوت بين الأشخاص -في تعامل الذاكرة مع العطر- يلعب دورًا محوريًا في عملية التأثر وتحديد طبيعته وتمظهراته.

وأخيرًا، يمكن القول إن الإنسان حين اهتدى إلى العطر كانت تسيطر عليه منظومة من الدوافع والمحرّكات التي تَمنح الكلمة للموهبة «فأي عطر جميل ليس أقل شأنًا من عمل فني يعود إلى البصر أو السمع»، هذه الدوافع والمحرّكات هي الإحساس والإدراك والذكاء والحدس والابتكار والذوق والمخيَّلة والوعي، بعيدًا عن الحظ أو الصدفة، ومن المجاز القول إن العطر غاية ووسيلة في الوقت نفسه، وقيمة عالية للساعين إلى الجمال، وولَعٌ إنساني جاوَز الجغرافيا وسَرى في مدن العالم كله، مُعبِّرًا في كل محطاته عن اكتشاف جديد في عوالمه، اكتشافاتٌ ما تزال عاجزةً أن تُعبِّر لنا عن عمق المدلول السري الغامض للعطر.

---

* مالكة مجموعة عطرية.

(١) الحق: حقيبة العطر.

(٢) خريطة توضح أهم طرق القوافل عبر منطقة الجوف ووادي السرحان، من كتاب (بحوث في آثار منطقة الجوف - أ.د/ خليل بن إبراهيم البراهيم).

عقلٌ مفعمٌ بالرحمة
في نقد الانحياز العاطفي

■ هناء جابر*

كلمة «تعاطف» لها رنّةٌ حلوة، والحديث عنه يلامس مناطق رقيقة من الوجدان ويوقظ مشاعرًا تشكّل جزءًا من إنسانيّتنا. لهذا المفهوم جذورٌ ضاربة في موروثنا الديني والثقافي، والذي أسهم بالحفاظ على نسيجنا الاجتماعي على مَرّ العصور، وقد وثّق الأدب العربي هذا الحضور البهي للتعاطف، بصور الرحمة والعطاء والتضحية والإيثار.

بذور الرحمة

أثناء قراءتي كتاب «نضال من أجل الرحمة: بناء التعاطف داخل عالم متمزّق» وجدتُ أدلّة جُمعت منذ عقود تبرهن على أن التعاطف -على الرغم من كونه جينيًا إلى حدٍّ ما- إلا إنه يتشكل بالخبرة. فعندما يُظهر الوالدان مستوى عاليًا من التعاطف مع طفلهما، يُظهر في سنته الثانية اهتمامًا بالغًا بالغرباء، وتناغمًا أفضل مع مشاعر الآخرين في الرابعة من عمره، ويتصرف بسخاء أكبر في السادسة مقارنةً بأقرانه.

نحن نمتلك حرية اختيار التعاطف، ومع أن العالم الحديث قد يعمل على تقليص التعاطف، إلا إنه بدلًا من قبول ذلك، نستطيع تحديد القوى التي تؤدي إليه وندفع ضدّها.

الرحمة في عصر اللايقين الرقمي

لوحِظ انخفاض معدّل التعاطف في الدول التي يُستخدم فيها الإنترنت بشكلٍ كبير، كما يواجه الأفراد الذين يقضون وقتًا أطول نسبيًا على الإنترنت، ووسائل التواصل الاجتماعي، ومنصّات

الألعاب، صعوبةً في فهم مشاعر الآخرين. وعندما يقرأ الناس كلمات بعضهم بعضًا، يصبحون أكثر قابلية لتجريد الآخرين من إنسانيّتهم، وبخاصّةً إذا كانوا لا يتفقون معهم.

كما أن المتصيّدين على الإنترنت يقضون وقتًا طويلًا وطاقة هائلة في زرع الألم، فالهويّة المجهولة تُغري الأشخاص بتجربة القسوة عبر قناع، لعلمهم بأنها لن تكلّفهم شيئًا. ولعلّ هذا يُفسِّر أن محاولة الانتحار لدى المراهقين الذين يتعرّضون للتنمّر الإلكتروني، أعلى منها لدى ضحايا التنمّر التقليدي.

من ناحية أخرى، يُسهم الواقع الافتراضي في جعل حياة بعض الناس غايةً في الوضوح؛ إذ يتيح لنا رؤية عواطفهم، كالمشرّدين وضحايا الحروب والنكبات. كما أن مجتمعات المرضى على الإنترنت تُعَدّ موارد ثمينة للتعاطف. يشعر المرضى الذين يعانون من أمراض نادرة بالعزلة، أو بأنّ هناك أحكامًا تُطلَق عليهم لمجرد كونهم مختلفين، لذا يجدون سلوى وعزاءً في هذه المجتمعات مع من يشبههم.

لقد مزّقتنا التكنولوجيا بشكلٍ بالغ، لكنها قادرة أيضًا على خلق فُرص لنكون أقرب لبعضنا بعضًا. نحن مَن يقرّر طريقة استخدامها، وهذه الطريقة ستُحدّد مصير التعاطف لعقودٍ قادمة.

ذاكرة الألم في نسيج الرحمة

هناك مفهوم يُدعى «التطوّر اللاحق للصدمة» (Post-Traumatic Growth)، وهو تحوّل داخلي عميق أشبه بتجربة روحيّة، يرافقه اتّساع في التعاطف، وتوثُّق في العلاقات، ونشوء إحساس متجدّد بالمعنى والغاية. والخبر السَّار أن حدوثه ليس نادرًا، بل هو شائع بقدر شيوع اضطراب ما بعد الصدمة. ففي هذا السياق، يصبح التعاطف أكثر عمقًا وصدقًا؛ إذ إنَّ من عبر الألم لا يظل يتخيّله فحسب، بل يشعر به في الآخرين، كأنه صدى لما عاشه بنفسه.

ومن المثير للاهتمام أن المتعاطفين هم الأكثر قدرة على مساعدة أنفسهم، ويجتذبون الأصدقاء بسهولة، وتكون تجاربهم السعيدة أعظم من غيرهم، ودون شك يعانون كآبةً أخف من أقرانهم الأقل تعاطفًا منهم. فإن قرّر المرء أنه لا يملك الطاقة أو الموارد اللازمة لمساعدة الآخرين، فهو يحرم نفسه من تلك المنافع.

ارتباك البوصلة

هل التعاطف فعلٌ أخلاقيّ في كلّ سياق؟ وما حدود هذا التعاطف في السياقات المختلفة؟

هذه الإشكاليّة الأخلاقيّة مهمّة؛ فالأخلاق معقّدة، والفضائل ليست مطلقة، بل مشروطة بالمقام والسياق.

نشر بول بلوم، أستاذ العلوم المعرفيّة وعلم النفس بجامعة ييل، كتابًا بعنوان «ضدّ التعاطف»، وهو عملٌ فلسفيّ نفسيّ يُشكّك في الفرضيّة الشائعة بأنّ التعاطف هو بوصلتنا الأخلاقيّة الفضلى.

يقف بلوم على أرضيّة قريبة من الفلسفة الكانطيّة، التي تُعلي من العقل مرشدًا أخلاقيًا، وتُحذّر من تقلّبات العاطفة. كما تتوافق وجهة نظر بلوم مع رؤية الفيلسوف الأخلاقيّ آدم سميث؛ فكلاهما يؤيّدان أن يستند الشعور بالتعاطف إلى أسس من الإدراك والتعقّل، وألّا يكون مجرّد عاطفةٍ مستثارة تجاه شخص أو فئةٍ فحسب؛ فهنا تتغيّر قرارات الشخص؛ ما يؤدّي - في أوقاتٍ كثيرة - إلى التحيّز والظلم، إذ إنّ الإدراك والمشاعر ينبع كلٌّ منهما من منطقةٍ مختلفة في الدماغ.

بلوم لا يهاجم الرحمة، بل يُميّز بينها وبين التعاطف العاطفيّ، ويعد أنّ هذا الأخير غالبًا ما يُضلّلنا.

هو يدعو إلى تعاطفٍ عقليّ، بحيث يكون دافعنا لفعل الخير مبنيًّا على المبادئ والمنطق والعدالة، لا على التأثّر اللحظيّ بحالةٍ معيّنة.

تقلّبات الرفق: بين حرارة القلب وبرودة العقل

التعاطف (Empathy) هو شعورٌ مباشر بمشاعر الآخر، وبخاصة الألم والمعاناة. أمّا الرحمة العقلانية (Rational Compassion)، فهي فهمٌ لمعاناة الآخر بعقلانية، والتحرّك لمساعدته دون الغرق في مشاعره.

في حالات الانحياز العاطفي، يميل التعاطف إلى أن يكون انتقائيًّا؛ يُحابِي فيه الإنسانُ من يُشبِهه أو يتّفق معه. وهو لا يقود دائمًا إلى الخير، فقد يدفعنا إلى الانتقام، أو إلى اتخاذ قرارات عاطفيّة تؤذي الآخرين. كما أنّ العيش في حالة تعاطفٍ دائم يُنهك الفرد نفسيًّا، ويؤدّي إلى ما يُعرَف باحتراق التعاطف.

يرى بعضهم أنّ بلوم يُبالغ في تشويه التعاطف، ويقع أحيانًا في تعميمٍ سلبيّ، إذ يُظهِر التعاطف كأداةٍ فاسدة دائمًا، في حين أنّه -في كثيرٍ من السياقات- هو الذي يفتح الباب للفهم، والمصالحة، والصفح، كما هو الحال في علاج الصدمات.

ويُحاجج هؤلاء بأنّنا لو أخذنا دعوته

للعقلانيّة بأقصى درجاتها، فقد نصل إلى نوعٍ من البرود الأخلاقي أو النفعيّة الجافّة. فالمشاعر -برغم قصورها- هي ما يُعطي للحياة الأخلاقيّة معناها الإنساني، وإلّا صرنا أقرب إلى الروبوتات.

قارب بين ضفّتَي العدل والرحمة (فيلم Flow)

شاهدتُ مؤخرًا فيلم الإنمي (Flow). تدور قصّته حول القطّة السوداء الانطوائيّة، التي جاءت كرمز للهويّة الفرديّة. تجد القطّة نفسها وسط أحداثٍ تحاصرها وتُجبرها على التغيّر من أجل النجاة، فتنطلق في رحلتها مع مجموعةٍ من الحيوانات، كان من ضمنهم الكلب -وهو مخلوق اجتماعيّ دافئ بطبعه- فتتعلّم تدريجيًا أن تفتح قلبها لمخلوقٍ آخر، ليس شبيهًا بها. ويشقّون طريقهم في مركبٍ صغير، في عالمٍ مغمورٍ بالماء بعد كارثةٍ بيئيّة.

كانت الرسالة أنّ النجاة تتطلّب تعاطفًا واتّحادًا، لا بقاءً متفرّدًا.

ورغم أنّ الفيلم يبدو -للوهلة الأولى- احتفاءً بالتعاطف، إلا إنّه لا يقدّمه كفضيلةٍ مطلقة. ففي لحظة الذروة، تتورّط بعض الشخصيات: القطّة والكلب وطائر السكرتير، في مساعدة مخلوقاتٍ أخرى، ويكون الثمن خطرًا وجوديًا. هنا لا يعود التعاطف مجرّد إحساسٍ دافئ، بل يصبح مخاطرة، ويتقاطع مع مفاهيم البقاء والحدود الأخلاقيّة، ما يفتح الباب لتساؤلاتٍ فلسفيّة:

هل التعاطف فعلٌ أخلاقيّ بالضرورة، أم مجرّد انفعالٍ غير محسوب؟

وإلى أيّ مدى يمكن أن نمنح ذواتنا للآخر دون أن نفقدها؟

وهل يجب أن نُصغي دائمًا لصوت الرحمة، أم نقيّده حين يتعارض مع البقاء والعدل؟

الفيلم لا يُدين التعاطف، لكنّه يوضّح أنّه ليس فضيلةً مطلقة دائمًا. فهو يخلق تضادًا مؤلمًا بين الرغبة في إنقاذ الآخر والحاجة لحماية النفس، وبين المنطق الأخلاقي والمنطق العملي.

وهذا هو جوهر نقد بلوم: أنّه، بدلًا من أن نستجيب لمعاناة من نراهم فقط، يجب أن نبني قراراتنا الأخلاقيّة على تفكيرٍ أوسع، قائمٍ على العدالة، لا على المشاعر اللحظيّة

عاطفةٌ على مهْل

قد تحمل النوايا الطيّبة أذًى أحيانًا إن لم تُرافقها الحكمة؛ لذا لا يجدر بنا أن نستبعد التعاطف، بل أن نرتقي به ونضبطه ليصبح أداةَ دعمٍ فاعلة، لا قوّةً مهيمنة. نعلّمه أن يكون غير متحيّز، فنربطه بالبصيرة، ونوجّهه بالوعي. إنّ ما يحتاجه عالمُنا المُمزَّق حقًّا هو عقلٌ مفعمٌ بالرحمة.

---

* كاتبة وروائية سعودية.

مشاهد من الحياة الأدبية للشاعر عابد إبراهيم العابد الجوفي
أصدر ديوانه: (همسُ الشوقِ) وأعماله ما تزال مخطوطة

■ عبدالله السمطي*

تفصح الحياة الأدبية والثقافية التي عاشها الأديب عابد إبراهيم العابد الجوفي عن جملة من المقومات السيرية التي خبرها وصهر بها وجوده في المشهد الثقافي السعودي.

لقد كان وجودا مهمّشا بالضرورة، وكان حضوره من قبيل الهواية الأدبية وممارسة الفعل الإبداعي في الظل، لا نشدانًا لقيمة معنوية أو مادية على الأرجح، ولكن بحثا عن ابتكار الذات، ووضع لبنات وجدانية عبر الكلمة، وعبر ممارسة فن الكتابة.

كان عابد إبراهيم العابد منطويًا، وهو شاعر، منزوٍ، قاص، غير مكترث بصراعات الحياة الثقافية وخصوماتها، أديب يعد المختارات الأدبية وينتقيها، وهو دراميّ ينشىء مسرحياته ويسعى لإجازتها وطبعها.

رحل الشاعر عابد إبراهيم العابد الجوفي (١٣٥٣-١٤٢٣هـ) يوم الاثنين ١٤٢٣/٧/٤هـ الموافق ٢٠٠٢/٦/١٨م قبل أن يبدأ في طبع أعماله الأدبية المتنوعة ومنها: مسرحية: «أنا حرة»، ومجموعة قصصية بعنوان: «ناس من الجوف» وكتاب: «الشعراء الأحمدون» وثلاثة دواوين شعرية.

بداية شعرية

في العام ١٩٦٨م أصدر عابد الجوفي ديوانه الأول بعنوان: «همس الشوق»، وقدّم له الشاعر حسن عبدالله القرشي بمقدمة ضافية موجزة، يقول

فيها:» لقد سعدت حقًا بقراءة الإضمامة الشعرية النفيسة) (همس الشوق) التي تلطف فأسعدني باتاحة فرصة قراءتها.. وقد بدا لي أن شعر هذه الإضمامة، وهي باكورة إنتاجه، يبشر بمستقبل باهر للشاعر الأديب، إذ حرص على إنماء موهبته التي لا مراء في ازهارها حتى تعطي ما ينبغي لها إعطاؤه من الثمار، واعتقادي من واقع قصائده أنه مخلص كل الإخلاص في مداعبة عرائس الشعر، كما أن متذوق فنه يشعر بانسياب أشعاره وطواعية أسلوبه وبعده عن التكلّف والافتعال. ولا أشك لحظة في أنه سيكون لاسمه موضعه من اللمعان والإشراق والتوهّج، في سماء الشعر السعودي الحديث، ويومها يمكن للكاتب ألا يكتفي بتحية هذا الشعر، بل أن يخضعه لموازين النقد ومعايير التقويم».

هذه المقدمة شكلت عنوانا مبدئيا لعمل شعري متميز وقتها، وقد كتبها شاعر معروف،

له تجربته الرومانتيكية المتميزة وهو الشاعر الرائد حسن عبدالله القرشي، وقد كتب عابد الجوفي قصيدة قصيرة شكلت عتبة نصية لديوانه يعبر فيها عن دلالات كتابته الشعرية ورؤيته الرومانتيكية التي تجوس بين نفحة الذات والمشاعر الجميلة والحب والطبيعة بما فيها من طيور وزهور تذكرنا بأجواء مدرسة شعراء أبوللو التي كانوا يحتفون بفيها بالحب والطبيعة والأحلام والأنهار والغدران، كما عد إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأحمد فتحي ومحمود حسن إسماعيل وأيضا عند غازي القصيبي وحسن عبدالله القرشي وغيرهم.

يقول عابد الجوفي في مستهل ديوانه: «همس الشوق»:

من ذا ترى أولى بنفحة شاعر؟
ولمن ترى أهدي جميل مشاعري؟

***

ألواله يشكو صدود الهاجر؟
ألطائر شاد بغصن ناضر؟
ألزهره ناست كطيف زائر؟
بشذى تعطر بهجتي وبشائري
بقدوم طيف أو بأوبة سامر

***

ألغادة تطفي لهيب سعائري؟
بحنوها وبحفظها لسرائري
وبفهمها لمشاعري وخواطري
وشغاف قلب بالمحبة عامر
تلكم دراري مهجتي وجواهري

***

صور تمر سريعة في خاطري
صور تراءت حلوة للناظر

***

ويضم الديوان: ٦٨ قصيدة من الشعر العمودي وبعض القصائد الغنائية الشعبية.

وقد قسّم الشاعر عابد الجوفي ديوانه الذي طبع بمطابع نجد التجارية بالرياض إلى أربعة أقسام هي: اجتماعيات، وطنيات، في الغزل، كلمات غنائية، ويشكل الغزل القسم الأكبر في الديوان، إذ جاء في (٤٨) قصيدة، من بين (٦٨) قصيدة، فيما تتوزع العشرون قصيدة الباقية على الأقسام الثلاثة الأخرى.

وتبرز القصائد الاجتماعية مدى اهتمام الشاعر بالتحولات الاجتماعية في السعودية، فهو يكتب عن تعليم الفتاة، والأرملة، والأم، واليتيم، كما تبرز قصائده الغزلية مدى احتفائه بالتأملات الرومانتيكية، وتوظيف الحقول الدلالية الرومانتيكية في الطبيعة، والإعلاء من الذات الشاعرة، والخيالات والأحلام، ومن أجواء ديوانه:

عبثا أحاول أن تزول كآبتي
الشعر لا يشدو بدون الشادي
الطير في القفص المذهب قد شدا
أم أنه يشدو على الأوطاد؟
إن القصور وإن تسامت في الفضا
لم ألق فيها بغيتي ومرادي

أعمال مخطوطة

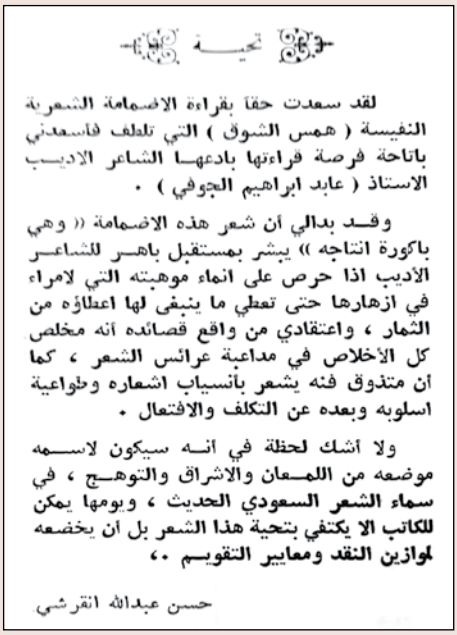
هناك أعمال كثيرة مخطوطة لعابد الجوفي، لم تطبع بعد، منها: ثلاثة دواوين شعرية، مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان: (الكرسي) والثانية بعنوان: (ناس من الجوف) تضم المجموعة الأولى (٢٢) قصة قصيرة، منها: جار السوء، حيل التمساح، قبل المحطة

الأخيرة، خفقات، جهد ضائع، النملة وحبة القمح، الجدة والحفيد، وابتسم الحظ أخيرًا، والكرسي، وتضم المجموعة الثانية (١٢) نصًا منها: الحلم، الأرواح المنفية، أحباب الغربة، يا رب ضيف، والانفجار.

وتضم مخطوطات إبراهيم العابد أيضًا مسرحية بعنوان: (أنا حرة) تتكون من ثلاثة فصول وعشرة مشاهد. ومن كتبه التي أعدها للنشر ولم تنشر كتاب بعنوان: (ينبوع الحنان) ويضم ١١٠ مرثية اختارها من الشعر العربي القديم والمعاصر، وقد انتهى من إعداد هذه المختارات الشعرية في نوفمبر من العام ١٩٩٢ بالقاهرة حيث أقام هناك مرحلة زمنية قصيرة.

كما أعد الجزء الأول من كتاب بعنوان: (الشعراء الأحمدون) عرف فيه بالشعراء الذين تبدأ اسماؤهم باسم (أحمد) مع نماذج من أشعارهم، وقد ترجم في هذا الكتاب لـ١٦ شاعرًا هم: أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، وأحمد الكاشف، وأبو عامر أحمد بن شهيد الأندلسي، وأحمد مخيمر، وأبو العلاء أحمد المعرين، وأحمد مطر، وأبو الوليد أحمد بن زيدون، وأحمد فؤاد نجم، وأحمد الصافي النجفي، وأحمد غراب، وأحمد لطفي، وأحمد حسان الصغير، وأحمد أبو نصر المنازي، وأحمد بن محمد الأرجاني، وأحمد بن يوسف. وقد كان رحمه الله يعد للجزء الثاني الذي كان سيضم بقية الشعراء مثل: أحمد شوقي، وأحمد فتحي، وأحمد دحبور وغيرهم، لكن وافته المنية دون أن يتم هذا الجزء.

إن التجربة الأدبية للشاعر عابد إبراهيم العابد الجوفي تستحق التأمل، وهي في حاجة



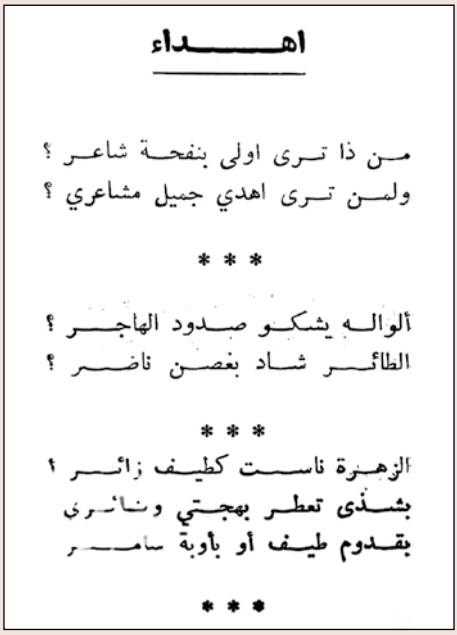
تحية

لقد سعدت حقا بقراءة الاضمامة الشعرية النفيسة (همس الشوق) التي تلطف فاسعدني باتاحة فرصة قراءتها بادعها الشاعر الاديب الاستاذ (عابد ابراهيم الجوفي) .

وقد بدالي ان شعر هذه الاضمامة ((وهي باكورة انتاجه)) يبشر بمستقبل باهر للشاعر الأديب اذا حرص على انماء موهبته التي لامراء في ازهارها حتى تعطي ما ينبغي لها اعطاؤه من الثمار ، واعتقادي من واقع قصائده انه مخلص كل الاخلاص في مداعبة عرائس الشعر ، كما ان متذوق فنه يشعر بانسياب اشعاره وطواعية اسلوبه وبعده عن التكلف والافتعال .

ولا اشك لحظة في انه سيكون لاسمه موضعه من اللمعان والاشراق والتوهج ، في سماء الشعر السعودي الحديث ، ويومها يمكن للكاتب الا يكتفي بتحية هذا الشعر بل ان يخضعه لموازين النقد ومعايير التقويم .

حسن عبدالله القرشي



اهـــــداء

مـن ذا تـرى اولى بنفحـة شاعـر ؟
ولمـن تـرى اهدي جميل مشاعري ؟

* * *

ألوالـه يشكـو صـدود الهاجـر ؟
الطائـر شـاد بغصـن ناضـر ؟

* * *

الزهـرة ناسـت كطيـف زائـر ؟
بشـذى تعطـر بهجـتي وضـائري
بقـدوم طيـف أو بأوبة سامـر

* * *

لمقاربة نقدية تؤرخ لأعماله الشعرية والأدبية وتحولاتها، وبخاصة أنه بدأ في مرحلة مبكرة قبل أكثر من خمسة عقود، وكان يكتب الشعر بالفصحى وكتب الشعر الشعبي والأغاني أيضا، فضلا عن أعماله الأدبية المتنوعة وهو الأمر الذي يستدعي أن يؤرخ أدبيا، ويذكر في صفحات تاريخ الأدب السعودي المعاصر.

ونختار هذه القصيدة من إبداع عابد إبراهيم العابد الجوفي

ومن ديوان: «همس الشوق» - مطابع نجد التجارية، الرياض، الطبعة الأولى ١٩٦٨

الدرب الطويل

أرادوا فما شئنا وشئنا فما أبوا
وصرنا ذوي بيت كبير بأهله

كرهناه إذ جئنا وخلنا جهنما
بأسواره شبتْ وعاثت بأصله

ولكن ذاك الوهم قد زال أمسه
وبتنا من الدرب الطويل بسهله

لقد كان أدرانا ببعض جهولنا
ولا عذر للفرد الجهول بجهله

كثيرون ما ضنوا بأضنى وسيلة
وكانوا كعشاق هيامى بوصله

تخذنا من الأيام أحلى طريقة
علاجا من الداء الخطير بمصله

أتينا بلا وأي علينا نصونه
ولا سبب يحلو المجيء لأجله

ولكن بلا زرع، جنينا، ولا ضنى
ولا عنتٌ ذقنا جنيا بنخله

وها قد بدأنا الزرع ودا وألفة
وحبا بإخلاص بوأي ومثله

لك الحمد يا ربي فلست بنادم
فكم عرف الدهر البخيل ببخله

ولكنه قد جاد في العمر مرة
فإن فاتنا وبل أخذنا بطله

فمن كل صوب في البلاد تجمعوا
كأمنية عزت فنيلت بفضله

كرهنا فراقا كان بالأمس رغبة
وكم هدف كنا نجدُّ لنيله

منانا بأن نبقى، مع الدهر، إخوة
يظللنا ود نفيء بظله

* كاتب - مصر.

زراعةُ النوادر بالجوف
تجاربُ زراعيةٌ فرديّةٌ الى المعارض!

■ كتبت دينا الخالدي*

على صخورٍ نُحتت عليها قصص وحكايات حضارات مضت، لكنها تركت لنا شواهد أن هذه الأرض كانت تُزرع منذ القدم، لا بالحبوب وحدها، بل بالحكايات والرموز والرسائل التي عبرت الزمن.

على أرض الجوف كل شيء يدعو للدهشة، حيث يشهد القطاع الزراعي ازدهارًا لافتًا، لا سيما في زراعة النوادر التي كانت حكرًا على التجارب الفردية، فأصبحت تُعرض بفخر في مهرجانات نوعية تُقام في سكاكا، ودومة الجندل، والقريات، وطبرجل، وصوير.

استضفنا مزارعين اشتهروا بزراعة الأصناف الزراعية المميزة، كشفوا عما يدور خلف أسوار المزارع، منهم الخليوي، صاحب التجربة الزراعية المتنوعة، والخالدي للتين، إلى مزرعة الفايزية للفراولة، وصولًا إلى مزارعي طبرجل الذين يحملون في حقولهم قصصًا تستحق أن تُروى.

المزارع عبدالناصر الخليوي

على ضوء مشاركته في مهرجان خيرات الجوف الرابع (بستان الجوبة)، يقول المزارع عبدالناصر الخليوي: بدأت رحلتي الزراعية عام ٢٠١٦، وكان تركيزي في البداية على المحاصيل الرئيسة المعروفة في الجوف: النخيل، والزيتون، والعنب، إلى جانب تشكيلة من

الخضروات الموسمية؛ لكن شغفي بالتجريب دفعني إلى تخصيص حقل خاص لتجربة زراعة النوادر، مثل الحبة السوداء والسواك. استمرت زراعة السواك لكونه شجرًا دائمًا، أما الحبة السوداء فموسمية، وكذلك الكردية، والصبّار الذي يُستخرج منه الكريم. كما زرعت أنواعًا متعددة من الزعتر، والميرمية، وإكليل الجبل، إلى جانب أصناف مختلفة من الشمام والبطيخ، والنخيل والزيتون. بعض الخضروات استوردنا بذورها من الهند ونيبال، فصار البستان أشبه بمختبر حيّ للتجارب الزراعية. التجربة الناجحة نستمر بها ونطوّرها حسب أجوائنا القاسية- شتاء قارص وصيف لاهب-أما ما لم ينجح، فنوقفه ونبحث عن البدائل.

حاليًا، انتقلت المزرعة إلى مرحلة الترخيص الإنشائي والتشغيلي الريفي، وبدأنا مسار التوثيق العضوي. زارنا المركز الوطني للزراعة العضوية، وكذلك منظمة «سيلفود» العالمية للغذاء السليم. أما زراعة الزعفران، فقد جرت في أرض بكر بطريقة عضوية، بالتعاون مع معهد الملك عبدالله للزراعة والبحوث التابع لجامعة الملك سعود. نستخدم نظام المؤّقت (التايمر) في السقاية، ونحرص على استخدام الأسمدة العضوية قدر الإمكان، مع بعض العناصر العادية عند الحاجة، كوننا مزرعة إنتاجية. ولا نبيع سوى زيت الزيتون وبعض أنواع التمور، أما باقي الإنتاج فهو للاستهلاك المنزلي أو للإهداء للأقارب والأصدقاء.

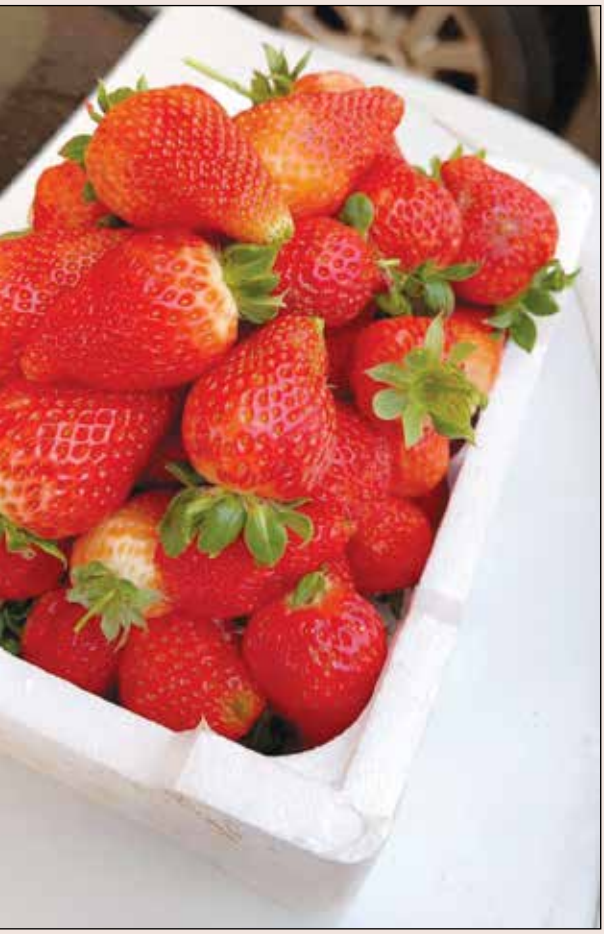
المزارع فايز فالح الجلال

تحدّث المزارع فايز الجلال عن مشاركته في مهرجان خيرات الجوف الرابع من خلال تجربته في (مزرعة الفايزية) المتخصصة في زراعة الفراولة، قائلا: نحن نختار التركيز على الفراولة لأنها من الفواكه المحبوبة والمطلوبة في الأسواق المحلية والخارجية، ويجري زراعة عدة أصناف منها، وكل نوع له ميزاته وخصائصه التي تتميز بجودة عالية وطعم لذيذ.

وقال الجلال: نحن نعتمد على عدة معايير لضمان الجودة والتميز، مثل: اختيار البذور عالية الجودة من مصادر موثوقة، ونهتم بتحليل التربة، وتحديد احتياجاتها من الأسمدة والمغذيات، واستخدام أنظمة ري متقدمة، إضافة الى الرعاية اليومية لاكتشاف أي مشاكل أو آفات قد تظهر. فضلا عن التعبئة والتغليف الجيد لحمايتها من التلف والضرر.

وقال الجلال نحن نشهد إقبالًا جيدًا على منتجاتنا في الأسواق المحلية والخارجية. الفراولة التي نزرعها تتميز بجودة عالية وطعم لذيذ؛ ما يجعلها محبوبة من قبل المستهلكين.

وقال إن مزرعة الفايزية تلعب دورًا مهمًا في تعزيز مكانة الجوف الزراعية، من خلال:
- تعزيز الصادرات الزراعية لمنطقة الجوف؛ ما يساعد في دعم الاقتصاد المحلي، وتعزيز السمعة الزراعية للجوف من خلال زراعة منتجات عالية الجودة وذات طعم لذيذ، وكذا



الإسهام في التنمية الزراعية.. نحن نسهم في التنمية الزراعية في سكاكا باستخدامنا تقنيات زراعية متقدمة ومتطورة.

المزارع بسام بن عايد الحبوب الخالدي

تحدث المزارع بسام الخالدي عن تجربته في زراعة (تين الجوف) ذي الأصل التركي الذي يتميز عن غيره من أصناف التين بتحمّله لدرجات الحرارة العالية، والعطش، والتخزين. وكبر الحجم، وغزارة الإنتاج مع طول مدته- أربعة أشهر تقريبا، ونجاحه في الصناعات التحويلية.

ويضيف إنه لضمان الجودة والتميز يقوم بخدمة الأشجار بجودة عالية من خلال العمليات الزراعية؛ التقليم بالطريقة والموعد المناسبين، وبرنامج تسميد محدد، وبرنامج مكافحة الآفات الزراعية، والري بالوقت والكميه المناسبتين، وجني الثمار في الوقت المناسب، واختيار العبوات الملائمة لعرض المنتج في الأسواق.

ويعلن الخالدي أن (تين الجوف) سيصبح إن شاء الله علامة مائزة (براند) في المنطقة وما حولها، مشيرًا إلى سعي مزرعته لتعزيز مكانة الجوف الزراعية من خلال تطوير العمل في المنتج، وإنتاج الشتلات وطرحها في السوق، وكذلك السعي في الصناعة التحويلية كالتين المجفّف ومربى التين وبكميات تسويقيه كبيره إن شاء الله.

وفي مشاركة أول مزرعة سمك في سكاكا بمهرجان خيرات الجوف الرابع،

وعرض تجربة المزرعة في المحور الإنتاجي والتقني، تحدّث صاحب المزرعة، حماد العيادة، عن أنواع الأسماك التي يتم تربيتها فقال: إنه يتم تربية سمك البلطي، لأنه يُعد من أكثر الأسماك أهمية على مستوى العالم، ويتميز بكونه مصدرًا غذائيًا غنيًا بالبروتين والدهون، كما يحتوي على الأوميغا ٣ المفيدة للصحة، مشيرًا إلى التحكم بجودة المياة بتطهير الأحواض باستخدام المطهرات وتعقيمها بشكل دوري، أما التحكم في درجة الحرارة فيتم عبر تغطية الأحواض للحفاظ على التوازن الحراري المطلوب.

وعن التقنيات المستخدمة في التغذية والرعاية قال: تُستخدم أعلاف شركة «مرام» في تغذية الأسماك، وتتم العملية يدويًا حسب احتياجات كل سمكة، لضمان جودة التغذية وتوازنها.

وعن الدورة الإنتاجية التي تمر بها المزرعة قال: تمر المزرعة حاليًا بدورة إنتاجية واحدة في السنة، مع خطط مستقبلية لزيادة عدد الدورات.

وعن تأثير المشروع على الاقتصاد المحلي في سكاكا قال العيادة أثر المشروع بشكل كبير على الإنتاج المحلي، وبخاصة أن منطقة سكاكا تفتقر إلى المزارع السمكية؛ ما جعله إضافة في النوع للقطاع الزراعي والغذائي في المنطقة. وعن توفير المزرعة فرص عمل قال يعمل حاليا أربعة موظفين سعوديين بشكل مباشر.

وفي مجال البيئة والاستدامة أوضح العيادة أنه يتم استخدام مياه الصرف التي تحتوي على المخلّفات في الزراعة، نظرًا لاحتوائها على النيتروجين؛ ما يقلل من تكاليف التسميد ويحقق استفادة بيئية مشيرًا إلى أن المزرعة تعتمد على مصادر مياه مستدامة؛ ما يضمن استمرارية المشروع دون الإضرار بالموارد الطبيعية.

المزارع سالم الزواهرة

في مهرجان الفاكهة الرابع بطبرجل قام المزارع سالم الزواهرة بتجربة زراعة أصناف من المحاصيل التي ثبت نجاحها بمنطقة الجوف، مثل: الزعفران، والأرز، والسمسم، والبزر السوبر، والفول السوداني، والوفة (الليف الطبيعي)، والحمص، وشجرة الحنا (الخضاب)، والقطن، والأراك، وشجرة البنبرة، وشجرة البابايا؛ وأضاف الزواهرة أن أبرز التحديات التي واجهها خلال مراحل الزراعة والإنتاج هي أن أغلب المحاصيل النادرة لا توجد لها معدات مخصصة مثل البذر والحصاد، لكنن صممنا على زراعتها وحصدها بأيدينا، وكانت تجربة شاقّة لكنها مليئة بالإصرار والعزيمة، بهدف إثبات أن منطقة الجوف، في طبرجل، قادرة على إنتاج أفضل المحاصيل. ونريد أن نشجع المزارعين ونُظهر لهم أن كثيرًا من المحاصيل تنجح هنا.

وقال إن المهرجانات التي تنظمها وزارة الزراعة تعطينا التحدي الحقيقي، وتدفعنا لإبراز أفضل المنتجات. ويتعرّف الجمهور على نجاح هذه المحاصيل في منطقتنا.

المزارع حمود الهزيل

شارك المزارع حمود الهزيل في مهرجان الفاكهة الرابع في محافظة طبرجل، ولديه تجربة ثمار الزيتون العملاقة. وقال إنه حصل بالصدفة على نوع غريب بالثمر والشجر! إذ تختلف هذه الشجرة بحجم الثمرة الكبير وشكلها الصغير مقارنة بالأشجار المزروعة معها، وأن نسبة الزيت فيها أقل، لكن شكل الثمرة عند النضج يشبه فاكهة البرقوق الأسود، مما يجعلها لافتة للنظر، وقد زرعها قبل عشرين عامًا تقريبًا، وكان ثمرها غريبًا، وبصعوبة تعاملنا معه لأنه يحتاج إلى خبرة في تخليل هذا النوع.

* إعلامية - سكاكا الجوف.

بأيدي تُحيي التراث:
أصواتُ الحِرَف في الجوف بين الأصالة والتجديد

■ دينا الخالدي*

في ظل التحولات الثقافية التي تشهدها المملكة العربية السعودية، تبرز الحِرَف اليدوية كأحد أعمدة الهوية الوطنية، وركيزة أساس في بناء مجتمع يعتز بموروثه، ويُعيد تقديمه بروح معاصرة. وقد كشفت هيئة التراث أن عدد الحرفيين والحرفيات المرخصين في المملكة بلغ (٤٦٤٥) شخصًا، منهم ٧٥٪ من النساء؛ ما يعكس الدور الريادي للمرأة السعودية في صون التراث وتطويره. كما أُدرجت حِرفتا السدو والقط العسيري ضمن قائمة التراث الثقافي غير المادي في اليونسكو، تأكيدًا على أصالة هذا الفن المتجذّر في الوعي الجمعي السعودي. ومن منطلق الحفاظ على هذا الإرث وتطويره، أطلقت وزارة الثقافة مبادرة «بيت الحرفيين» في عدد من مناطق المملكة، وكان لمنطقة الجوف نصيبٌ بارز من هذا الاهتمام، إذ تم إنشاء بيت الحرفيين بمدينة سكاكا ليكون مركزًا تدريبيًا وإنتاجيًا، يضم مسارات متخصصة في السدو والسجاد اليدوي، بما يسهم في تمكين الحرفيين، وتوفير بيئة تدريبية ذات طابع ثقافي وتنموي.

ومن باب الالتزام المهني تجاه المجتمع المحلي بمنطقة الجوف، وانطلاقًا من دورنا الإعلامي في توثيق التجارب الأصيلة، أجرينا هذا اللقاء بشكل مستقل وحيادي مع مجموعة من الحرفيين والحرفيات، الذين لا يرتبطون رسميًا بأي جهة أو مؤسسة، بما في ذلك بيت الحرفيين، بل

يمارسون حِرَفهم بشغفٍ شخصي وتجارب تنبع من المجتمع ذاته. وها نحن نُسجل حواراتهم، ونوثّق رؤاهم، وننقل قصصًا تُجسد عمق الحِرفة وروحها الثقافية بكل صدقٍ وافتخار.

روان حابين

- **بداية.. هل لنا أن نتعرف عليكِ أكثر؟**

■ روان محمد الحسن – الريزن لغة الكيمياء والهوية «أنا خريجة كيمياء، وجدت في مادة الريزن وسيلة للتعبير والتجديد». هكذا بدأت روان رحلتها قبل خمس سنوات ونيّف، وقد تحوّل الشغف إلى رسالة فنية توثّق التراث بأسلوب عصري. وترى أن للحرفة جانبًا ثقافيًا مهمًا يساعد في إبراز الهوية الوطنية، حتى وإن لم يكن تأثيرها الاقتصادي بارزًا بعد.

- **وماذا عن تقنيات الحِرفة؟**

■ لم أرثها، بل أعجبتني فبحثت عنها بعمق، كانت تُستخدم سابقًا للأرضيات فقط، والآن أصبحت عنصرًا فنيًا متجددًا في أغلب الفنون.

- **وماذا عن جهودك للحفاظ على الريزن؟**

■ تتمثل جهودي في الآتي:

– تقديم دورات تدريبية للهواة، إقامة أنشطة ثقافية ووطنية، والمشاركة الفعّالة في الفعاليات وإبراز الهوية. وتُثني على دعم المملكة بقولها:

«رؤية ٢٠٣٠ منحت الحرفيين خريطة طريق لتحقيق طموحاتهم.. عززت نقاط قوتنا، وأتاحت لنا المساحات للتطوير والإبداع».

- وسائل التسويق التي تعتمد عليها روان: المعارض الخاصة بالحرفة، والنشر من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، ودمج المنتجات في الحياة اليومية مع توثيق احترافي مرئي.

السدو الذي لا يبور

وفيما يتعلق بحرفة السدو، التقينا بالحرفية مريم العمري (أم راكان)، فقالت: «السدو بحر من الألوان والأشكال.. فهو إرثٌ قديم حديث لا يبور بإذن الله». بهذه الكلمات تصف أم راكان حرفة السدو، التي ورثتها من الجدات، وكانت تُمارس في البيوت لتجهيز الأثاث، أغطيه، وسروج الخيل والجِمال، لتصبح اليوم فنًا يُزيّن المجالس والخيام، ويظهر في الميداليات والتصاميم التراثية.

بدأت تعلم الحرفة من خلال دورات جمعية الملك عبدالعزيز الخيرية، وما زلت أتابع التعلم والتطوير، لأن السدو كما تقول: «بحرٌ لا يُدركه الغوص السريع». وتُشيد بالدعم الكبير لرؤية المملكة: «الدعم الذي نحصل عليه اليوم من القيادة الرشيدة يمنحنا طمأنينة بأن هذا التراث سيظل حاضرًا ويُورث بفخر».

- **ماذا عن أبرز طرق تسويق منتجات السدو:**

■ وتتمثل في الأسواق والمراكز التراثية. حسابات الإنستغرام والمتاجر الإلكترونية. زينة السيارات والميداليات المخصصة بألوان النوادي والمناسبات.

حرفة الخزف

وفي مجال حرفة الخزف، التقينا بالأستاذ مؤيد محمد العرجان، من خلال دورة مقدمة لمعلمات مركز أرام ضمن جهودهم في التطوير.

- **كيف بدأت في هذا المجال؟**

■ خزف يحمل ذاكرة التراث.

بدأت بالخزف على سبيل الهواية منذ أكثر من ١٧ سنة، واليوم أصبحت بصمَتي في الفن التشكيلي الخزفي واضحة».

بهذه الكلمات، يروي مؤيد محمد العرجان تجربته التي تحوّلت من ممارسة طفولية إلى فن خزفي يحمل بصمة ثقافية ويجذب الزوار والسياح الباحثين عن تذكارات من الجوف. ويؤكد أن الحرفة كانت تُستخدم قديمًا لأغراض عملية، والآن باتت تُشكل أعمالًا فنية متنوّعة، ويتابع قوله:

«تعلمت بالممارسة الذاتية، دون توجيه، وهذا ما جعلني أطوّر أسلوبي الخاص».

وتتجه تجربتي نحو الاستثمار الأوسع، إذ أطمح إلى: إنشاء مصنع متخصص في صناعة الخزف والتحف. وإلى تأسيس مدرسة لتعليم هذا الفن على نطاق واسع. ويتابع قوله: «رؤية ٢٠٣٠ منحتنا دفعة معنوية قوية، والآن لدينا طموحات أكبر لتمكين الفن الحِرَفي السعودي».

- **وماذا عن تسويق منتجاتكم؟**

■ ويتمثل ذلك في:

- المعارض الحصرية دون دمج مع حرف أخرى.
- استخدام منصات التواصل الاجتماعي لعرض الأعمال.

الحرفية مستورة العتيبي

كما التقينا بالحرفية مستورة العتيبي، وهي حرفية ومدربة في مجال الحرف.

- **بدايةً، نود التعرف عليكِ أكثر، حدثينا عن خبرتك في هذه الحرفة.**

■ أنا مستورة العتيبي، مدربة في مجال التدريب الحرفي، وحرفية متخصصة في صناعة الصابون البلدي الطبيعي من زيت الزيتون والأعشاب بأنواعها، وكذلك المسبحة المصنوعة من نوى الزيتون ونوى التمر، إضافة إلى العطور والبخور ومنتجات الخوص. لديّ خبرة تمتد إلى أكثر من عشر سنوات، قضيتها في تطوير ذاتي وصقل مهاراتي عبر الدورات والمعرفة؛ ما ساعدني على إتقان الحرفة بشكل متقدم.

- **كيف ترين قيمة هذه الحرفة في منطقة الجوف؟ وهل لها تأثير اقتصادي أو ثقافي متميز؟**

■ منطقة الجوف، أرض الزيتون والحلوتين، غنية بزراعة المنتجات التي تُعدّ أساسًا للحرف اليدوية التحويلية التي أقوم بها. هذه الحرف لا تعكس فقط قيمة اقتصادية من خلال جذب السياح، بل تمنح المنطقة طابعًا تراثيًا وثقافيًا يُبرز أهمية الحرف اليدوية كموروث أصيل.

- **هل ورثتِ هذه الحرفة من أجدادك؟ وكيف تطورت تقنياتها؟**

■ لم تكن هذه الحرفة إرثًا من أجدادي، بل كانت شغفًا خاصًا بي. بدأت رحلتي بالبحث عن هذا المجال، ووجدت ضالتي في دورات جمعية البر الخيرية لصناعة الصابون والبخور، ومركز جنى للأسر المنتجة. ومن هناك، انطلقت في تطوير مهاراتي والابتكار داخل عالمي الحرفي.

- **ما هي الجهود التي تبذلينها للحفاظ على هذه الحرفة وضمان استمراريتها؟**

■ أسعى باستمرار نحو فرص التطوير، وشاركت سابقًا في دورات تطوعية مقدّمة للمدارس ودور التحفيظ،

للتعريف بحرف الصابون والبخور والعطور. أما الآن، فأشارك مع بيت الثقافة، ونادي تام، والجمعيات الخيرية لتعزيز استمرارية هذه الحرف ونقلها للأجيال القادمة.

- **كيف استفدتِ من دعم رؤية المملكة ٢٠٣٠ فيما يخص الحرف التقليدية؟**

■ رؤية المملكة ٢٠٣٠ فتحت لي أبوابًا واسعة لتعلّم الحرفة وتحقيق دخل منها. شاركت في مهرجانات دولية وحصلت على المركز الرابع بجائزة صاحب السمو الأمير فيصل بن نواف للمنتجات التحولية في مهرجان الزيتون الدولي لعام ١٤٤٦هـ. كما وفرت لي برامج تنموية وإبداعية ودورات جديدة ساعدتني على صقل المهارات وتوسيع نطاق حرفتي.

- **ما هي أبرز طرق تسويق منتجاتك لضمان وصولها إلى فئات واسعة؟**

■ أعتمد في التسويق على المتاجر الإلكترونية، إضافة إلى النشر الإعلامي، ووسائل التواصل الاجتماعي. كما أن مشاركتي في المهرجانات الدولية والثقافية والمحلية تسهم في التعريف بمنتجاتي وتعزيز انتشارها.

وكل التقدير لكل من يقف خلف الأيدي المبدعة ويدعمها لترى النور. وبعدستكم وكلماتكم التشجيعية، والنشر، هو دافعنا الأقوى للاستمرار والتألّق.

«مدائح تائهة»
رائد العيد يُجدِّد علاقة القارئ بفضيلة المديح

أطلقت دار «دوِّن» في القاهرة الطبعة العربية الأولى من كتاب «مدائح تائهة» للكاتب السعودي رائد العيد، مسجِّلةً بذلك رابع إصدار في مسيرة المؤلِّف بعد ثلاثة كتب نقدية وثقافية، سبق أن رسَّخت اسمه في مشهد الكتابة العربية المعاصرة.

يلتقط الكتاب تفصيلات الحياة اليومية، ويصقلها بضوءٍ فلسفيٍّ رشيق، من الخشبة القديمة في سقف بيت سوريٍّ طفولي، إلى لوحات المتاحف، إلى «اللايك» في زمن السوشيال ميديا. بهذا يمزج العيد سردية المكان بسردية الفكرة، ليقدِّم نصوصًا مفتوحة بين المقال الشخصي والبحث الثقافي؛ فيه الملاحظة الطازجة، واللغة السلسة، لا تتورّع عن طرح أسئلة وجودية مباشرة من قبيل: «أيمكن للإنسان أن يعيش بلا سقفٍ يقي ذاكرته من فيضان الماضي؟»

يقع العمل في نحو ١٦٠ صفحة توزَّعت على تسعة فصول تحمل عناوين كثيفة الدلالة: «المديح»، «البدايات»، «الإطار»، «السقف»، «اللامكان»، «اللعب»، «النظر من الأعلى»، «اللوز»، «الهامش». يختبر العيد في كل فصل فكرة كبرى عبر تأملات ولحظات سيرة شخصية، موزِّعًا نظره بين التجربة الفردية وأسئلة الوجود الجمعي. ينطلق من أطروحة بسيطة: المديح ليس مجاملة زائدة، بل فعل اكتشافٍ للجمال واعترافٍ به؛ ومن هنا، يشرع في تحليل علاقة البشر، والأشياء، وحتى الأماكن، بحاجةٍ فطريةٍ إلى أن تُمتدَح أو تُؤطَّر.

«مدائح تائهة» لا يَعِدُ القارئ بخريطةٍ جاهزة، بل برحلة تنقض يقيناته حول المدح، والبداية، والإطار الذي يحدِّد رؤيته للعالم. ومع أن العيد يصرُّ في الإهداء على أن الكتاب موجَّهٌ «إلى من تاهت عنهم المدائح»، فإنه في النهاية يُحسن إرجاع المديح إلى موضعه الطبيعي: قيمة أخلاقية تعيد ترتيب علاقتنا بأنفسنا وبالآخر.

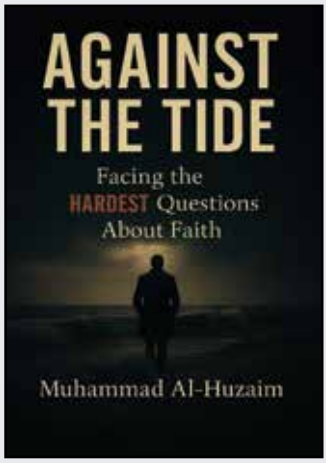
رسالة الرَّجَّاس اليمامي

«في أدب الرسائل».. صدر حديثًا كتاب «رسالة الرَّجَّاس اليمامي» للأديب السعودي ماجد سليمان، ويقع في (٨٠) صفحة، ويتضمن رسالة طويلة مُتخيَّلة، دَبَّجَها شخص مُتخيل هو الرَّجَّاسُ اليمامي، إلى هَوْذَة بن علي الحَنَفيّ، ملك اليَمَامَة في نَجْد، المُلَقب بذِي التَّاج، ساردًا في رسالته تفاصيل رحيله، ومصائر وأحداث مفتوحة على جغرافيا الديار، في أُطر سردية مُتصلة من المجازفات وفقد الرِّفاق، ونجاة من الموت، في رحيلٍ يُشبه حُلُمًا مُفزعًا يتقلَّب في إيقاعه.

ماجد سليمان، أديب سعودي تنوّع أدبه بين الشعر والقصة والرواية والمسرحية. كُتب حول أعماله عدد من الأطروحات العلمية والدراسات النقدية في جامعات محلية وعربية وعالمية، وتُرجِمَت بعض نصوصه إلى لغات منها البوسنية والأوردية.

صدر له حتى الآن ٥ روايات، و٤ مسرحيات، و٤ أعمال شعرية، و٣ كتب في المُنتخبات، و٤ مجموعات قصصية، وكتاب واحد في المقالات، عبر مسيرة أدبية امتدّت (٢٨) عامًا حتى الآن.

السؤال بوصلة الإيمان:
قراءة في كتاب
Against the Tide
لمحمد الحزيم



■ خلف سرحان القرشي

مدخل: من إبراهيم «أبو الأسئلة» إلى لانغ والحزيم.. رحلة العقل الباحث عن اليقين!

مَن يقرأ القرآن الكريم بتدبّر ووعي وفهم، يدرك أن الإيمان لم يبدأ بالسكوت، بل كان شرارته الأولى سؤالًا. لقد كان إبراهيم عليه السلام «أبو الأسئلة» بامتياز، كما وصفه د. أحمد خيري العمري في كتابه البديع «البوصلة القرآنية». فقبل أن يصل خليل اللّٰه إلى اليقين المطلق باللّٰه، مرّ بمراحل من التساؤل الفلسفي العميق، متأملًا الكواكب والنجوم والشمس، ومطلقًا سؤاله الوجودي: «أهذا ربي؟». وفي كل مرة كان السؤال يفتح له بابًا أوسع نحو الحقيقة، مثبتًا أن رحلة الإيمان الحقيقية لا تكتمل إلا بعبور جسر الشكّ، وأعقب تساؤلاته هذه سؤاله المدهش: ﴿ربِّ أرني كيف تُحي الموتى﴾؟.

هذه الروح القرآنية، التي تعد السؤال ليس تهديدًا للإيمان، بل طريقًا إليه، نجدها ماثلة بوضوح في عنوان كتاب المفكر الأمريكي جيفري لانغ «Even Angels Ask» (حتى الملائكة تسأل). وقد أكد لانغ من خلال تجربته الشخصية أن التساؤل مشروع، بل ضروريّ، وأنه حتى الملائكة نفسها طرحت سؤالها أمام ربها عن الحِكمة من خلق الإنسان: ﴿أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء، ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك﴾؟.

في هذا السياق الفكريّ والإنسانيّ، يأتي كتاب «ضد التيار: مواجهة الأسئلة الشائكة عن الإيمان»، «Against the Tide: Facing the Hardest Questions About Faith»، لمؤلفه محمد الحزيم؛ ليواصل المسيرة ذاتها. فالكتاب لا يتجنب أكثر الأسئلة حرجًا وإرباكًا، بل يغوص فيها مباشرة وبعمق معرفيٍّ، ويُقدمها على أنها بوابة للتفكير لا حاجزًا أمام اليقين.

قضايا محورية.. محاورة العقل المعاصر!

يتعامل الحزيم مع هذه التساؤلات بمنهج متوازن لا يغرق في التنظيرات الفلسفية المجردة، ولا يكتفي بالإجابات الوعظية المباشرة. يلمس الكتاب أوتار القلق الوجوديّ التي تسيطر على العقل المعاصر، ويحاول الإجابة عن قضايا مركزية، مثل:

غاية الوجود: هل نحن محض صدفة كيميائية أم أن لحياتنا معنى يتجاوز حدود المادة؟

يُقدّم الكتاب حججًا منطقية وأدلة عقلية

على وجود غاية وهدف يتسقان مع رؤية إسلامية أصيلة، ويُبيّن أن الإيمان بالله ليس نقيضًا للعقل، بل هو أعلى درجات العقلانية.

المعاناة والرحمة الإلهية: يطرح الكتاب معضلة الألم من منظور مختلف؛ كيف يمكن فهم وجود المعاناة في عالم يحكمه إله رحيم؟ بدلًا من اعتبار الألم نقضًا للرحمة، يقترح الحزيمي أنه جزء من «سنن الابتلاء» التي تهذّب الإنسان وتصقل شخصيته، معتبرًا أن الألم قد يكون وسيلة للنمو الروحي والارتقاء بالنفس.

تعدّد الأديان: في عالم مفتوح على كل المعتقدات، يُطرح سؤال التناقض بين الأديان بقوة. يستكشف الحزيم هذه القضية بعمق، مُقدمًا رؤية تفاضلية لا تُبطل الأديان الأخرى، بل تنظر إليها كمسارات مختلفة قد تؤدي إلى الحقيقة الواحدة، مع التأكيد على خصوصية الرؤية الإسلامية وكمالها.

الإيمان والعقل: يُبطل الكتاب الفكرة الشائعة بأن الإيمان هو مجرد وراثة أو عاطفة لا مكان للعقل فيها، ويؤكد أنه خيار عقليّ واعٍ يمكن الدفاع عنه بالبرهان والحجة.

أسلوب الحزيم: «بين الدفء الإنساني والبرهان العقلي»!

ما يميّز أسلوب الحزيم هو قدرته على الجمع بين الدفء الإنساني والصرامة العقلية. فهو لا يقدم إجابات جاهزة، بل يفتح حوارًا وديًا مع القارئ، وكأنه يشاركه رحلة البحث. هذا الأسلوب يتجلى في طرحه المباشر لأسئلة تبدو عسيرة، ثم يتابعها بأدلة منطقية مستمدة من الفلسفة والعلوم، مع الاستعانة بأمثلة من الحياة اليومية لتقريب المفاهيم الكبرى. إنه نص للحوار الداخلي قبل أن يكون مرجعًا للجدل الخارجي.

صلة الكتاب بسياق أوسع: حلقة في سلسلة بحث عن الحقيقة!

عند قراءة «Against the Tide»، نجد أنفسنا أمام حلقة جديدة في سلسلة فكرية طويلة، بداية من إبراهيم عليه السلام، مرورًا بمصطفى محمود وجيفري لانغ، وصولًا إلى الدكتور أحمد خيري العمري. كل هؤلاء وغيرهم كثر أسهموا في إثراء فكرة أن السؤال هو البوصلة التي تقود الإنسان نحو اليقين. ويكتب محمد الحزيمي اليوم لمخاطبة جيل جديد يعيش في عالم مفتوح على الشبهات الرقمية، ليؤكد أن الإيمان لا يُبنى بإغلاق باب السؤال، بل بمواجهته بثقة وعقلانية.

حاجة مُلحّة للترجمة والانتشار!

على الرغم من أن الكتاب صدر باللغة الإنجليزية، إلا إن الحاجة إلى ترجمته للعربية تبدو أكثر إلحاحًا، خاصة في ظل التحديات الفكرية التي يواجهها الشباب العربي. كما أن ترجمته إلى لغات أخرى كالفرنسية والألمانية والإسبانية ستتيح له أن يدخل في حوار حضاري أوسع، ينقل الرؤية الإسلامية إلى منصات فكرية عالمية.

خاتمة

منذ أن وقف إبراهيم عليه السلام يتأمل ويسأل عن ربه، مرورًا بجيفري لانغ الذي عنّون تجربته بـ«حتى الملائكة تسأل»، وصولًا إلى محمد الحزيم في «Against the Tide»، ظل السؤال هو الجسر الحقيقي إلى الإيمان؛ فالإيمان الحي لا ينغلق أمام التساؤلات، بل يزدهر بها، ويجد فيها مادة لتجديد معناه عبر العصور.

هل يمكن لهذا الكتاب أن يكون هو الجسر الذي يحتاجه جيلنا ليعبُر من بحر الشك إلى شاطئ اليقين؟

ومن المتوقع أن يثير الكتاب نقاشًا ثريًا حول قضايا تمسّ كل إنسان في رحلته مع ذاته، ومع الله.

---

* كاتب سعودي.

إطلالة على رواية: (حجاب الساحر) لأحمد الشهاوي

أحمد بوقري

كنت مستمتعًا بقراءة رواية أحمد الشهاوي (حجاب الساحر) أيما استمتاع.. وفاجأني الشاعر المتميز في فنه ورؤاه ورؤياه، بجمال سرديته موظّفًا لغته الشعرية الباذخة ذات العمق الإشراقي في اقتراح لغة روائية مشوّقة ومفعمة بالرؤى والرؤيا في آن. إذ تكشّف لي الشهاوي في روايته الأولى المتميزة هذه، بأنه ليس ضليعًا في الشعرية فقط، بل مضيفًا قيمة جديدة على شعريته هي شعرية السرد، واللغة الساردة تحلّق في فضاء شعري لا تقل بلاغتها عن اللغة الشعرية الباهرة التي عرف بها الشهاوي. وهو ما نلمسه من أحاديث شمس حمدي الحكائية ليست الاّ قصائد شعرية فلسفية متتالية ومتدفّقة..إنها تمزج حكيها الشفاف في قولها الشعري المتأمّل وتقطر بعذوبة اللغة.. حين تقول: « أسرح بأناي العميقة مندفعةً متدفقةً في اللانهائي..».

وفي مقطعٍ آخر لا يقل عذوبة تقول : "أحسّ أني غائبة، لكني لست غائبة عمن أحب".

وفي لحظةٍ من البوح الصامت والمعرفة الإشراقية، تقطر ألمًا عذبًا، تقول شمس: «الآن صار الشجر أسياخًا من الحديد تخرق جسدي حتى لم يعد فيه مكانٌ لطعنةٍ لامرئية».

الرواية في معرفيتها الصوفية المكثفة وتدفّقها في سبر أغوار الفنون السحرية وعجائبيتها وخرافاتها الممتدة من سحر التاريخ وغرائبية عوالمها وأحداثها، إنما تؤكد واقعيتها المصرية السحرية الخاصة والجديدة، هذه التقنية السردية التي تميّز بها أدب أمريكا اللاتينية وتمثّلتها أداب بعض اللغات الأخرى، ومنها الأدب المصري، وإن كان ذلك بشكل محدود وعلى استحياء في بعض نصوصه القصصية والروائية.

في رواية الشهاوي، لا يتم تقويض واقع ما قائم أو خلق واقعٍ جديد بل –في ظني– استعادة لواقع غير مرئي مندثر ومعجون كوحدة نسقية في التاريخ الحكائي والموروث الشعبي للمنطقة كلها متمثلةً، بشكل رئيس الميثولوجية المصرية القديمة وتجلِّيَّاتها الحاضرة.

كأنَّ الرواية تُعيد تشكيل أسطورة المكان في التاريخ الوجداني، والأرواح البشرية المرئية وغير المرئية.. الحاضرة والغائبة، تستعيد في اللغة والرؤيا الشعرية والمعرفية، أسطورية المرأة المصرية الاستثنائية بوشائجها وعلاقاتها واستهاماتها.

خلاصة الأمر، الرواية جديدة في موضوعها ولغتها وأجوائها، وفي يقيني تحتاج إلى قراءة فاحصة أخرى حتى تنفتح لنا كل أبوابها ومغاليقها وسراديبها الرؤيوية..!

* كاتب سعودي.

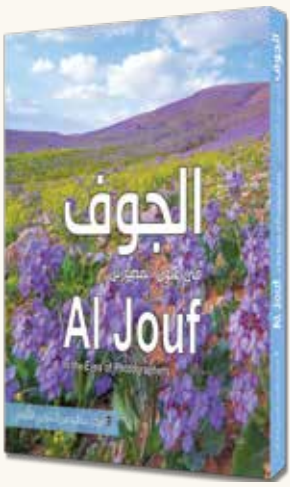
من إصدارات الجوبة

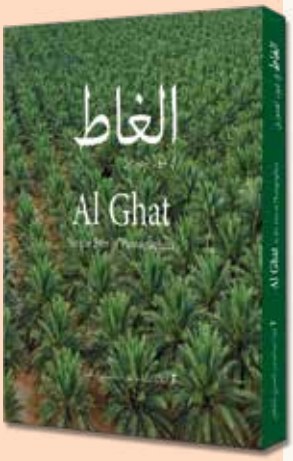
من إصدارات برنامج النشر في
مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

صدر حديثًا

صدر حديثًا

يصدر قريبًا





مركز عبدالرحمن السديري الثقافي
الجوف: ص. ب: 854 هاتف 014 6245992
الرياض: ص.ب 94781 الرياض 11614 هاتف 011 4999946
الغاط: ص. ب 63 – دار الرحمانية هاتف 016 4422497
www.alsudairy.org.sa | info@alsudairy.org.sa
0553308853 Alsudairy1385

9 77131 92566 6 08