الجوبة 91

- المحور: من أين تأتي القصص والحكايات؟
- مواجهات: فهد العتيق وسعيد الفلاق.
- القصص والحكايات في عيون أدباء عرب.

دراسات - نقد - نصوص - نوافذ

- دراسة عن التغيّر المناخي بمنطقة الجوف.
- رؤيتان نقديتان في (نوم المسافات الطويلة) لزياد العطية.

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: ٠١١٤٩٩٩٩٤٦، جوال: ٠٥٥٣٣٠٨٨٥٣
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 ٩١ - ربيع ١٤٤٧هـ (٢٠٢٦م)

المحتويات

الافتتاحية ٤

دراسات ونقد: انزياحات النسيج الروائي في «وجوه الحوش» لحسين علي حسين - شريف الشافعي ٦

الإبداع الشعري بين متنازعين - كاظم الخليفة ١٢

رؤيتان في مجموعة «نوم المسافات الطويلة» لزياد العطية:

الأولى: أنطولوجيا الغياب وفلسفة العُزلة - خلف سرحان القرشي ... ١٧

الثانية: زياد العطية يرسم عالما مزدحما بالوحدة - هشام بن الشاوي ٢٠

رواية «سنة العصافير» لشكيب أبو سعده: حكاية الجبل والذاكرة والثورة - د. أماني فارس ٢٣

آليات البناء الاستهلالي في رواية: (على كف رتويت) للدكتورة زينب الخضيري - عبدالله السمطي ٢٧

محور خاص: من أين تأتي الحكايات ٣٧

ما يدور لا ينتهي - أحمد الجميد ٣٨

روايةُ القصص بين الصوت الفردي والإرث الجماعيّ-د.إيمان المخيلد... ٤٠

من أين تأتي القصص والحكايات؟ - صباح حمزة فارسي ٤٦

عن الجانب الأخضر في الحكاية - صفية الجفري ٤٨

قضايا الكتابة، قضايا الراهن العربي - إبراهيم الكراوي ٥١

الكتابة والذات والواقع.. عند محمد شكري - نادية بلكريش ٥٧

الإنسان كما يُمكن أن يكون - هناء جابر ٦٤

من أين ينبع الحكي؟ - أحمد بوقري ٦٧

أصول القصص وتقنيات الكتابة - د. هويدا صالح ٧٠

من أين تأتي القصص والحكايات؟ - د. فداء الحديدي ٧٧

في الحكايات المريضة سرديات الألم والمعنى - محمد مستقيم ٨٠

تحقيق: مبدعون عرب: «الواقع والخيال والذاكرة، والكتابة.. فعل إنساني حضاري» - عمر أبو الهيجاء «الأردن» ٨٥

مواجهات: حوار مع فهد العتيق - حاوره: عمر بوقاسم ٩٥

حوار مع الدكتور سعيد الفلاق - حاوره: ياسين حكان ١٠٢

نصوص: قصص - وفاء حصرمة ١٠٧

رخويّات - سمر الزعبي ١٠٨

الأغنيات القديمة - أسامة الزقزوق ١١٠

أيُّها العمرُ تمهل - علي سليمان الدُّبعي ١١١

آخرُ مَن انْطَفَأَ بالنّار - حامد أبو طلعة ١١٢

عشرون قدًا - عنبر المطيري ١١٤

أنا من الجوف - ملاك الخالدي ١١٥

صباحات أبي..! - عمر بوقاسم ١١٧

نوافذ: عبدالمحسن بن فراج القحطاني: سيرة بين منزلتين - محمد القشعمي ١٢٠

بيدرو بارامو: الرواية التي أسّست الواقعية السحرية وأيقظت ماركيز - إبراهيم زولي ١٢٦

كشكول الكلام على مائدة العام ٢٠٢٥م - محمد علي الجفري ١٣٢

حركة الرمز الأدبي بين الشعري والقصصي - راجح المحوري..... ١٣٧

قراءات: قراءة في أفق كتاب (الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل) للكاتبة ملاك الخالدي - د. نواف السالم..... ١٣٩

الصفحة الأخيرة: اليوبيل الفضي لمجلة أدوماتو - أ. محمد صوانة بني عامر ١٤٤

رؤيتان في مجموعة
«نوم المسافات الطويلة»
القصصية للكاتب: زياد العطية

محور خاص
من أين تأتي القصص والحكايات

حوار مع فهد العتيق

لوحة الغلاف: 2madison Art Gallery.

افتتاحية العدد

■ إبراهيم بن موسى الحميد

يتساءل الكاتب الروائي فهد العتيق في مقالته المنشورة بمجلة الجوبة العدد ٩٠: من أين تأتي الحكايات ؟ هل من الواقع، أم الخيال، أم الحلم، أم الذاكرة! ويقول إن كل ذكرى تتحول إلى حكاية، وكل حكاية تولد داخلها حكاية أخرى؛ وهكذا تتوالد الحكايات من الذكريات التي نحبها وتكون قصصا أدبية ماتعة!

هناك مَن يرى أنَّ القصة الناجحة لا تأتي من الكتابة بعفوية مطلقة، بل بممارسة وعي عالٍ واتكاءٍ على لعبة سردية واستخدام تقنيات متعددة، مثلما أنَّ الواقع والخيال والذاكرة جميعها مادة خام للكتابة، وأيضا مع أهمية اللغة السردية المتماسكة والمتينة، مع أنَّ الإبداع في مجمله والقصة على وجه التحديد تولد من رحم المعاناة وتجارب الحياة والأسئلة الوجودية حوله، ولا بد مع ذلك من الموهبة والخبرة المتراكمة من القراءات والتعليم، واكتساب المهارات والأدوات اللازمة.

وتعزيزًا لذلك، يرى آخرون أنَّ الانكسارات اليومية التي يتعرض لها الإنسان مثل التعب والمرض والنسيان والأحداث التي يمر بها هي مقدمات تُحيل إلى الكتابة، وبالتالي تصبح أحد مصادر هذه الكتابة الإبداعية، كما فعلت الكاتبة الأميركية سوزان سونتاج، والأديب التشيكي فرانز كافكا، والمسرحي السوري سعدالله ونّوس، والنمساوي توماس برنارد، واللبناني الأمريكي جبران خليل جبران، والإنجليزي جورج أورويل، والفرنسي مارسيل بروست الذي حوّل علته الجسدية إلى مقاومة، بالكتابة والعزلة!

وفي التحقيق حول موضوع المحور، يرى باحثون أنّ الكتابة فعلٌ لا إرادي، حالة تستفزُّ الكائن كله، مؤكدين أنَّ الكتابة على ذاتيتها هي استحضار الآخر واستدراج الخارج عن طريق إخراج الداخل، وأنَّ تقنية الكتابة ليست زينة تضاف إلى النص،

إنما هي جوهر بنائه!

ويجيب باحثون أنَّ التجربة المتأصّلة تساعد على معرفة فخاخ الكتابة من خلال ترويض اللغة، عادّين أنَّ كل نص جديد هو مغامرة غير مضمونة! كما أنَّ الكتابة برأيهم لا تأتي من مكان واحد، ولا تخضع لقانون واحد، قائلين: تمرّ الحكاية، ومَن ينتبه لها أولًا يكتُبُها! وهناك رأي يرى أنَّ القصص تأتي من تفاعل كيميائي خلّاق بين التجربة المُعاشة، والذاكرة المتشظية، والإرث الثقافي الجمعي، والبراعة اللغوية، وقدرة الخيال على التحويل والخلق.

كان الجميع يؤكد أنَّ الأسئلة تتفرع لتتناول إلى تحريك الرموز الذهنية في النصوص الأدبية العربية من الشكل الشعريّ إلى القصصيّ، إذ يرى بعضهم أنَّ القصص تأتي من الحياة، لكنها لا تصبح أدبًا إلا حين تمر في نار المُخيّلة، إذ تتشكل باللغة التي تمنحها معناها الأخير!

فيما يرى باحث آخر أنَّ الواقع يُقدِّم الشرارة الأولى، وهو قد يكون مشهدًا عابرًا أو جملة سمعها الكاتب، أو حتى حركة يد لم ينتبه لها أحد!

ويجيء محور مجلة الجوبة لهذا العدد متسقًا مع طرح الأديب العتيق، إذ يُجيب عن سؤاله نخبة من النقّاد والدارسين وأصحاب الخبرة في كتابة القصة والرواية، كما يُجيب الكاتب فهد العتيق عن عديد من الأسئلة التي تتناول جوهر الكتابة، في مواجهته مع مجلة الجوبة لهذا العدد، والتي يقول فيها إنَّ الذكريات التي تُشكِّل جوهر الكتابة ليست مجرد ذكريات، بل عودة بالرواية المعاصرة إلى متعة الحكي..

انزياحاتُ النسيج الروائيّ
في «وجوه الحوش».. لحسين علي حسين

▪ شريف الشافعي*

في روايته «وجوه الحوش»، الصادرة عن «المركز الثقافي للكتاب» في ٣٥١ صفحة، يعتمد الكاتب السعودي حسين علي حسين جملة من الانزياحات والتشابكات على مستوى البناء الروائي، والمعالجة، والتقنيات الفنية والأسلوبية واللغوية المستخدمة؛ بما يفتح الرؤية والأفق الدرامي والتخييلي والتصويري للعمل على فضاءات متشعّبة، ويعمّق النزعة التجريبية في مشروع الكاتب، الحافل بالأعمال القصصية والروائية، الحاضرة في المشهدين السعودي والعربي بقوة، ومنها: «الرحيل»، و«ترنيمة الرجل المطارد»، و«طابور المياه الحديدية»، و«كبير المقام»، و«رائحة المدينة»، و«المقهى»، و«مزيكا»، و«حافة اليمامة»، و«العقد».

تمثّل «وجوه الحوش»، في أحد جوانبها، رواية شخصيات بامتياز؛ إذ تتألف من ستة عشر فصلًا (وجهًا)، بحيث يحوي كل فصل أو وجه حكاية شخص من الشخوص؛ يحمل الفصل اسمه: الريم، فرج، مريم، معصومة، الزينبي، مقبول، الشيخ، أبو جبل، عواد ..إلخ. وهؤلاء الشخوص، الذين يبلغ عددهم خمسة عشر شخصًا، وتُشكِّل أسماؤهم عناوين خمسة عشر فصلًا، هم سكّان «الحوش»، أحد المعالم العمرانية التقليدية القديمة في المدينة المنورة، بينما يأتي الفصل الأول بعنوان «الحوش» نفسه، كاستهلال للنص الزاخم، المكتوب بصيغة الراوي العليم، ما عدا ذلك الحضور الخافت للأنا المتكلّم الذي يسرد في أحوال نادرة، كما في فصل «الريم»، المكتوب بلسان هذه الشخصية.

الجغرافيا والتاريخ

وتمثّل «وجوه الحوش»، في جوانبها الأخرى، رواية مكانية من الطراز الأول، انطلاقًا من عنوانها الدالّ الذي يُعيد الذاكرة إلى تلك الأحواش الحجرية العريقة، التي امتلأت بها أرجاء المدينة المنورة في عقود ماضية، وبخاصة بالقرب من المسجد النبوي «لو اعتليت منارة من منارات المسجد النبوي بالمدينة المنورة، خصوصًا المنارة السليمانية، لرأيت الحوش بتفاصيله كافة قريبًا منها. شكل دائري يجاوره أحواش أشكالها مربعة ومستطيلة، ذات مساحات متفاوتة بجدران سميكة بنيت بالحجارة السوداء الصلدة والطين والحشائش».

«حوش آغا المستسلم، له باب واحد عريض، متين، من الخشب الخالص، له مقبض محاط بسوار من حديد أسود. وسط الباب الكبير باب صغير، يفتح ويغلق، في حالات الطوارئ. أما الباب الأساس، فإنه يُفتَح فجرًا، ويُغلَق بعد صلاة العشاء».

على صعيد آخر، فإن «وجوه الحوش»، بالتوازي مع إعلائها شأن الجغرافيا الأرضية، هي أيضًا رواية ذات خلفية تاريخية؛إذ تدور أحداثها في مراحل زمنية سابقة في الربع الأول من القرن العشرين، وعلى وجه التحديد في تلك الفترة العصيبة المليئة بالصراعات والنزاعات الدموية والمجاعات والأزمات الحادّة، العسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

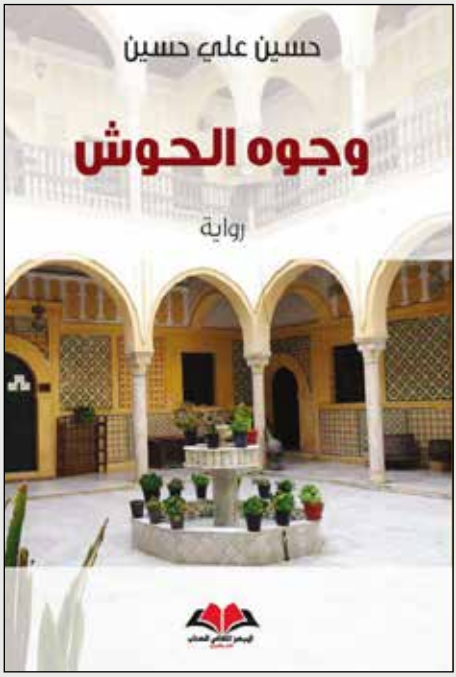
وتواكب هذه الفترة الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وما قبلها وبعدها؛ إذ شهدت المدينة المنورة سنوات من الحصار والاضطرابات العنيفة، وتولى القائد العسكري العثماني فخري باشا قيادة الحامية العثمانية في المدينة المنورة للدفاع عنها ضد تحالف القوات البريطانية والجيش العربي أو الحجازي أو الشريفي، الذي يضم قوات من مختلف القبائل العربية في الحجاز خلال الثورة العربية. وقد استسلم فخري باشا منهزمًا أمام الجيش العربي البريطاني في النهاية، وجرى ترحيله إلى مصر، ومنها إلى مالطا، كسجين حرب.

ويُعد حصار المدينة المنورة ما بين عامي ١٩١٦ و١٩١٩ أحد أطول الحصارات في التاريخ الحديث، ويحفل مسرح الأحداث في تلك الفترة بكثير من المآسي، التي تستلهمها رواية «وجوه الحوش» في تكييفها الدرامي التخييلي، الذي يتقاطع بطبيعة الحال مع وقائع حقيقية، وشخصيات فعلية في تلك الآونة.

زخم وعرامة

وهكذا، تستمد الرواية زخمها ودسامتها من طبيعتها المركّبة، بما هي رواية شخصيات ومكان وتاريخ، وصراعات فردية وجماعية ودولية في آن، كما تتسع دوائر الأزمات ومصائر الشخصيات لتصير أزمات ومصائر شعبية عامة في مشهد بصري مترامي الأطراف.

ولعل تلك القماشة الثريّة والمتنوعة الخيوط والألوان، بما فيها من أبعاد تصويرية عالية، هي التي دفعت جمعية الأدب المهنية إلى اختيار «وجوه الحوش» واحدة من الروايات التي يجري تحويلها إلى سيناريوهات سينمائية ضمن مشروع «تحويل الرواية السعودية إلى سيناريو سينمائي ٢٠٢٥». إنَّ الرواية العارمة تتسم بقدرة لافتة على توليد صور حيَّة ومُتخيلة، تترسّخ في ذهن القارئ، إذ تستخدم الوصف الدقيق، والمجاز، والاستعارات، لتقديم مشاهد حسيِّة تُلامس الوجدان، وتصير الكلمات بمثابة فرشاة رسام، لبلوَرة التفاصيل، وإبراز الانفعالات، وتجسيد الأماكن والشخصيات ببراعة.



تحت هذه المظلة الشائكة، تتوالى حكايات الشخوص بتراجيديتها القاتمة، وإنْ كانت لا تخلو من الإحساس بالسخرية والفكاهة السوداء واللاجدوى والعبثية. لقد تفاقمت الهموم والكوارث الكابوسية فوق حدِّ التصوّر، لاسيما في المجاعات الطاعنة التي أرغمت بعضهم على أكل القطط والكلاب «لم يأته علم بما يقوم به الجنود الحمر، ومساعدوهم من أبناء البادية، لكنه كان يشعر إنَّ الأمور تسوء يومًا بعد يوم. وقال له قادم من وسط المدينة إن الأقوات في المدينة كانت تتناقص على الدوام، حتى أُكلت القطط والكلاب، وأصبحت حبة التمر توازي وزنها ذهبًا». بل إنَّ الأمور زادت قساوة وبشاعة فوق ذلك، إلى درجة بيع الأعضاء البشرية، كما في حكاية «عواد» التي تنتهي بها الرواية: «هناك مَن يقول إن عوادًا ما يزال ينثر قصصه وحكاياته مع الخان والمزمار والمدبح والدراجة وتلك المرأة المغربية التي صادفها وهي تنادي بحماسة: لحم حري يا أهل السوق! ولم يشعر أحد بأن ما كانت تسوّقه كان لحمًا آدميًّا!».

من الخاص إلى العام

يلضم حسين علي حسين، ببراعة، الخاص من حكايات أبطاله، والمشترك من أحوال أهل المدينة المنورة في سنوات حصارها المؤلم، ويضفره أيضًا مع الهمِّ الإنسانيّ العام، في كل زمان ومكان. من ذلك، مثلًا، حكاية «الريم»، بطل الفصل

الثاني، إذ تصوّر الرواية أزمة الريم، ذلك الشاب الذي يفشل في استخراج التابعية للدولة العثمانية (وهو إثبات يشبه بطاقة الهوية في عصرنا الحالي)، وذلك بسبب فساد الموظف المسؤول، وطغيان العُمدة، والسلطة الرسمية، وخوف الشهود من قول الحق. وتوسّع الرواية باحترافية هذه الواقعة، لتجعلها إسقاطًا على قضايا الهوية والجذور والانتماء، التي تحتل مكانًا ذا أهمية كبرى في المجتمعات الإنسانية جمعاء في عصرنا الحالي.

ومع وصول الفتى «الريم»، كما يدلّلونه أو ينادونه، إلى طريق مسدود في مساعيه إلى إثبات شخصيته الأصلية واستخراج التابعية للدولة العثمانية باسمه الحقيقي «خريش القتاد»، يلجأ إلى القوة الفردية أو الانتقام الثأري بتعبير أدق، عساه أن يجد بعضًا من العدالة المفقودة، «كانت الأسئلة والإجابات تتوالى، حتى غطستُ في النوم. قمت، أخذت طريقي مبكرًا، باتجاه باب العوالي. حين وقفت أمام باب إدارة الأحوال الشخصية، كان هناك مجموعة من الداخلين والخارجين. وقفت أمام موظف التابعيات، كان لاهيًا في كومة أوراق. رفع رأسه، نظر إليّ بحالة بين الوهن والنشاط. حينذاك، مددت يدي في جيبي، سددت له بثبات عدة طعنات. على رأسه وصدره، وعلى يده التي كانت على كومة الأوراق. لم يبد مقاومة، ربما شلّته المفاجأة، لكنه صار

حسين علي حسين

يتخبط في مكانه حتى همد. وكان الذهول باديًا على وجهه، وعلى وجوه المراجعين، دون أن يتحرك أحد منهم. شلّتهم المفاجأة. تحركتُ، وضعت المدية في جيبي، عبرت بهدوء، وذبت، وسط ذهول الجميع. تلك اللحظة، والشمس قد بدأت تسلِّط شعاعها، على منطقة العوالي، أحسست لأول مرة، بسلام داخلي، وأنا أردد بثبات: سامحني يا عم ذاكور».

بانوراما المآسي

وعلى النهج نفسه، يستعرض المؤلف المحنّك في فصول روايته أو وجوهها المتنوعة بانوراما شاملة لمآسي الشخصيات الذين يمثلون أطياف الشعب جميعًا، من رُعاة، وصيادين، وفلاحين، وحرفيين، ومهنيين، وشيوخ، ودجالين، ومشعوذين..

إلخ، وفق أسلوب تشويقيّ جاذب، ليرسم سكان الحوش في المحصّلة صورة مصغّرة من مجتمع المدينة المنورة والمجتمع السعودي، وسط إحباطات وإخفاقات وتصدّعات كبرى تُشعل الأوضاع. ويصل الاستغلال والانحطاط والانتهازية والنفاق إلى الذروة، دون أي مراعاة لقداسة المدينة المنورة، كما ورد في فصل «الزينبي»: «حالما سمع حسن الزينبي ذاك الدعاء الحار، لملم نفسه وخرج سريعًا. داخله إحساس بأن النفاق بلغ حدّه في مسجد رسول الله، دون أدنى حياء من صاحب المقام! ها هو يقف فجأة أمام عقد الحوش. عقد مهيب، صامت، كأنه بوابة مقبرة، جاء إليها برجليه، دون تردّد أو وجل».

وبالرغم من أن مساحات الفصول غير متوازنة، فهناك شخصيات أو وجوه يجري تقصّيها على نحو مطوَّل، في حين يتم التعاطي مع شخصيات أخرى باقتضاب وتقشّف، فإنَّ مجموع الفصول/الوجوه هو المعيار الذي يراهن عليه النص الروائي في تقديم الطرح الشامل لمنظومة الحياة ككل، في المدينة المنورة في ذلك التوقيت.

وتتسع الرواية باصطبار وأناة للتحليل النفسي الدقيق والغوص في أعماق الشخصيات ومشاعرها الداخلية، بالتوازي مع سلوكياتها وآرائها ومواقفها وملامحها الجسدية وغير ذلك. إضافة إلى انشغال الرواية على نحو كبير بسرد تفاصيل الواقع المحلي، ومعالمه البيئية والزراعية والصحراوية، والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع، والمهن والأشغال الدارجة، والمراسم الدينية، والاحتفالات الاجتماعية والثقافية والفنية، وغيرها من الممارسات واليوميات الحاشدة، التي تعيد القارئ بالصوت والصورة والحركة على نحو تلقائي إلى إحداثيات الرواية الخصبة، في الجغرفيا والتاريخ الاستثنائيين.

إضافة نوعية

من هذا كله، تقدّم «وجوه الحوش» لحسين علي حسين، ابن المدينة المنورة والخبير بدروبها وخباياها، إضافة نوعية إلى الرواية السعودية والعربية الحديثة، المتفوّقة في موضوعاتها وتقنياتها، وتحليلها الاجتماعي والنفسي، وبنائها الفني واللغوي. لا تتعاطى الرواية مع السرد الجاهز التقليدي، بقدر ما تُحطم أنماطه، لتطرح تجربة قرائية غنية بالدلالات، تُسلط الضوء على خفايا النفس الإنسانية وتفاعلاتها، ضمن محيط اجتماعي شديد الخصوصية.

إنَّ «الحوش» لا يقتصر على كونه مجرد فضاء معماري بطبيعة الحال، بل يتحوّل إلى أيقونة للمجتمع السعودي القديم بأطيافه المتعددة، وصراعاته الخفيّة والظاهرة، وقيمه وموروثاته المتأصِّلة. إنَّ تشابك حكايات الشخوص، وتقاطع مصائرهم، في هذا الحيّز المحدّد، وتفجّر المواقف المتضاربة والمفارقات المتعددة بينهم، هي

كلها إستراتيجيات نصيّة محكمة للكشف عن طبقات اجتماعية متفاوتة، وتطلعات متباينة، وتناقضات إنسانية عميقة.

لا تغفل الرواية سائر القضايا الجوهرية المصيرية والملحّة، من قبيل التغيّر الاجتماعي، وصراع الأجيال، والبحث عن الهوية، والعلاقة المعقدة بين الفرد والمجتمع، والقيود التي تفرضها التقاليد، والطموحات التي تتكسر على صخرة الواقع. كما تُلقي الضوء على التحديات التي تواجه المرأة في المجتمع السعودي، وتطلعاتها نحو التحرر والاستقلال.

وما يميز الرواية بشكل أساس قدرتها الفائقة على الجمع بين المحلي والعالمي. فرغم أن أحداثها تدور في فضاء محلي محدّد -إذ تقدم صورة صادقة وغير مُنمّقة عن المجتمع السعودي من الداخل، بعيدًا عن الصور النمطية أو التنميطات الجاهزة- فإن القضايا الإنسانية التي تطرحها قضايا عالمية، تتجلى في الصراعات الداخلية للشخصيات، وبحثها عن المعنى، ومواجهتها القدر؛ ما يجعل الرواية قادرة على مخاطبة جمهور أوسع.

تعدُّد الرؤى

من دواعي خصوبة الرواية أيضًا، عدم اكتفائها بالسرد من وجهة نظر واحدة، إذ تتنقل الفصول/الوجوه بين الأصوات والشخصيات، مُقدِّمةً تعدديّةً في المنظور، تُثري التجربة القرائية، وتُعطي عمقًا أكبر للأحداث. هذه الرؤية المتشعبة تسمح للقارئ بالتعمّق في دوافع الشخصيات وصراعاتها الداخلية، وتُعزِّز فهمه للسياق الاجتماعي العام. كما تعتمد الرواية في مجملها على بناء غير خطي، يعجُّ بالاسترجاعات، والقفزات الزمنية، وتعدّد الأصوات. هذا البناء المعقّد يُسهم في إضفاء طبقات من التشويق والغموض الجاذب، بما يحضّ القارئ على المشاركة التفاعلية في تركيب الأحداث، وفكِّ شفراتها وترميزاتها.

وتوازن رواية «وجوه الحوش» في لغتها المنضبطة والمنتقاة بعناية، وعباراتها المختزلة المتوترة بين استخدام العربية الفصحى في السرد، واللهجة السعودية المحلية في بعض مقاطع الحوار، بما يلائم طبيعة الشخصيات ومستواها التعليمي والثقافي. يأتي ذلك، سعيًا إلى إضفاء الأصالة والواقعية على الأحداث والمواقف، وإحداث التناغم الفني المنشود. وهذه المرونة اللغوية تُعزز مصداقية الشخصيات، وتُقرّبها من أن تكون من لحم ودم، مثلما أن المكان نفسه «الحوش» يصير إنسانًا له قلب نابض وروح وشعور وضمير.

---

* كاتب - مصر.

الإبداعُ الشعريُّ بين متنازعين

▪ كاظم الخليفة*

الشعر في حقيقته، استمطار للأحلام والرؤى؛ عندما تبدّى لها كونٌ مغاير يُعَدُّ الأفضل والأجدر بالعيش في ربوعه. مطاردة حثيثة من الشاعر للعواطف الهاربة، بغية التشبث بأثرها؛ تلك التي أبرقت ذات حب، وحتى حين ألَم. كذلك، مساحة الآخر التي يحتلها من وجودنا، بفعل احتكاك كتلتين بشريتين محمّلتين بالمشاعر المتنافرة أو المتماثلة، وأيضًا بفعل إرهاصات الوجود، وأسئلته الملحّة، واستحقاقاته الكثيرة.

كان سلف الشاعر المعاصر أكثر راحة وتصالحًا مع محيطه الطبيعي والثقافي. كان كاهنًا؛ عرّافًا يموسق الجمل بتثوير اللغة وإشهارها في وجه الطبيعة الجامدة والأرواح الشريرة المتخيّلة. الأرواح الطيبة – فيما يعتقده – تمدّه بالمعرفة، فيشعر ويعي بما لا يدركه الآخرون؛ لذا، سُمّي شاعرًا. بسجعه يدكُّ حصون «الماوراء» لينفتح على عوالم سحرية تتماهى مع عالمه الباطني. ذلك العالم المثير بتموضع الذات في الوجود، والذي حرّض عليه أرسطو وخطّه على مدخل أكاديميته: «اعرف نفسك». هو بالضبط ما تناوله فيما بعد فرويد وكارل يونغ بالتحليل والتشريح، للكشف عن عوالم المبدع الداخلية.

لكن عندما تخلّى المبدع عن ادعاء التواصل مع عوالم الجنِّ السفلية والعلوية، فقد ركن مضطرًا إلى مصطلحات أخرى، كالوعي واللاوعي علّها تبيّن وتصف تلك الحالة المؤقتة التي يعبرها عند انفصاله عن واقعه، راحلًا تجاه عالم روحاني يحتضنه في أوقات فريدة من التجربة.

الشعر في بؤرة التحليل النفسي

هذه التجربة هي ما يحاول علم النفس احتواءها في ساحته، وضمّها لتخصصه، ووضعها على موائد تشريحه. وباعتبار أن ممارسة الفن هو نشاط نفسي، مثله مثل أي نشاط إنساني آخر مشتق من دوافع نفسية، وبالتالي، يمكن مقاربته من زاوية «عِلمنفسية».

سيكولوجية الإبداع هي ضمن ما تناوله سيغموند فرويد في بحوثه، وخصَّ الشعر وبواعث قول الشاعر باهتمام كبير من بحثه. أعاد طرح السؤال الأثير: «من أين يأتي الشاعر، هذا الشخص العجيب، بخاماته، وكيف تمكّن من جعل هذه الخامات تستحوذ على مشاعرنا فتولِّد في أعماقنا انفعالات نفسية، تلك التي نعتقد بأننا غير قادرين على إظهارها أبدًا»؟

يذهب فرويد في جوابه إلى اتجاهين: الخيال الذي من بعض سماته أنَّ الإنسان السعيد لن يتخيل أبدًا، بل الإنسان التعيس وحده! فالتعساء المستاؤون هم القوة المحركة للفنتازيا، وكل خيال هو تحقيق لأمنية معينة، وتصويب لحقيقة غير مُرضية. والعامل الثاني يراه فرويد في حلم اليقظة، بشرط أن يتخفّف الشاعر من الإغراق في الذاتية عبر التغييرات التي يُجريها على النص وأساليب الإضمار.

وبالدمج بين هذين العاملين يتصرف الشاعر كالطفل الذي يلعب، وذلك عندما يخلق لنفسه عالمًا خاصًا به، فتنتقل تفاصيل عالمه المتخيّل إلى نظام جديد ينال رضاه.

كاظم الخليفة

لذلك، يرى فرويد أنَّ الشعر وحلم اليقظة هما تكملة للعب الطفولة في الماضي وتعويض له.

من جهة أخرى، وفي تنظيره عن طبيعة الإبداع الشعري كحالة نفسية يتم بحثها وفق علم النفس التحليلي، يفرق كارل يونغ بين أسلوبين في الخلق الفني. الأول: يطلق عليه مسمى «انطوائي»؛ ذلك عندما يحيل المبدع موضوعه الشعري إلى معالجة معينة ذات هدف محدد تمامًا. يضيف إليها ويطرح منها، وموليًا اهتمامًا دقيقًا إلى قوانين الشكل والأسلوب. فيختار كلماته بِحُريَّة كاملة. وكل هذه التهيئة يجعلها خاضعة بالمطلق لهدفه الفني.

أما أسلوب الخلق الفني الثاني، فينعته بـ «الانبساطي»؛ ومن أعراضه: أن يكون الشاعر متوحّدًا تمامًا وبالكامل مع العملية الإبداعية؛ سواء أكان هو مَن جعل نفسه عامدًا متعمدًا رأس حربتها، أم كانت هي من جعلته أداتها بالكامل، إلى حدٍ فَقَدَ معه كل وعي بهذه الحقيقة. فتتدفق حينها الجمل

الشعرية بسلاسة من قلمه، وتأتي إلى العالم منتظمة مرتبة. وتفرض هكذا أعمال نفسها إيجابيًا على الكاتب: لقد تم الاستيلاء على يده، وقلمه يخط أشياء يتأملها عقله بكل دهشة وانبهار.

وعلى العكس من الحالة الانطوائية، فالعمل يحضر معه شكله الخاص به، وكل ما يريد إضافته يُرفض، وما يرغب هو برفضه يُفرض عليه بلا نقاش. عندها، يقف عقله الواعي مذهولًا وفارغًا أمام هذه الظاهرة. يأخذه سيلًا من الأفكار والصور التي لم يعتزم إنتاجها أبدًا، والتي لم يكن لإرادته هو أن تأتي بها إلى الوجود بأي شكل من الأشكال. مع ذلك، وعلى الرغم من ذاته، يشعر بنفسه مجبرًا على الاعتراف بأن ذاته هو، هي مَن تتحدث فيها، وطبيعته الداخلية الخاصة هي مَن تكشف نفسها وتنطق أشياء لم يكن ليأتمن لسانه عليها في أي حين.

ثم يضيف يونغ، بأن ما في مقدوره حقًا هو إطاعة النبض الغريب الذي يغلي فيه واتباعه وحسب، شاعر أن عمله أكبر منه، وأنه يحرّك طاقة ليست له ولا سلطة له عليها، كما لو كان شخصًا آخر غيره هو، قد وقع في دائرة سحرية رسمتها حوله قوة غريبة. أليس هذا الشعور ما قد يقع في قلب المبدع، ويتردّد كثيرًا على ألسنة الشعراء، بأن ذلك مِن فِعل الجن؟

إذًا، وحسبما يقوله لنا كارل يونغ، فأينما صادفنا عملًا خطط بوعي ومادته اختيرت بوعي، نجد أنها تتفق تمامًا مع الفئة الأولى من السمات «الانطوائي»؛ فهي واضحة وسلسة على المتلقي، بينما في الحالة الأخرى، فيجب أن نستعد لشيء ما فوق شخصي، يتجاوز فهمنا بالدرجة نفسها تعليق المؤلف لوعيه أثناء عملية الإبداع. وسنتوقع غرابة في الشكل والمحتوى، وأفكارًا لا يمكن فهمها سوى حدسيًا، ولغة غنية بالمعاني، وصورًا هي رموز حقيقية لأنها أفضل تعبيرات ممكنة عن شيء غير معروف، وجسور نحو شاطئ مجهول. لهذا، يبين تحليل الفنانين باستمرار أن الدافع الإبداعي ليس وحده ما يظهر من اللاوعي، بل وشخصية الفنان العنيدة المتقلبة أيضًا.

«الميتا شعرية» بمرافعة الشعراء

محمود درويش ينتفض على كل محاولة تنزع عن الشاعر حيازته لمعنى قصيدته، فَيَعُومُ المعنى بتمتمات كاهن، ويرجعه إلى نطاق الشاعرية العام؛ وباعتباره «ميتا شعرية» يحق للشاعر وحده التنظير على مفهومها:

مِنْ أَيْنَ تَأْتِي اَلشَّاعِرِيَّةُ؟
مِنْ ذَكَاءِ اَلْقَلْبِ، أَمْ مِنْ فِطْرَةِ اَلْإِحْسَاسِ بِالْمَجْهُولِ؟
أَمْ مِنْ وَرْدَةٍ حَمْرَاءَ فِي اَلصَّحْرَاءِ؟
لَا اَلشَّخْصِيِّ شَخْصِي وَلَا اَلْكَوْنِيِّ كَوْنِي.

هكذا يدخلنا درويش في لغز آخر بدل أن يفك لغز محرضات كتابة القصيدة. لهذا تخفف صدمتنا شارلوت كالميس وتأخذنا لتفهم حالة الشاعر، والذي بسبب تكوينه النفسي: «لا يبحث عن حل لغز الوجود، لأنه إذا كان شاعرًا حقًا، فسيكون هو لغز هذا الوجود وربما حله أيضًا»!

بدوره، ومن أجل استعراض تجربة أخرى

لمحاولة حل «اللغز» وشرح ظروف الحالة الإبداعية، يصحبنا الشاعر يحيى العبد اللطيف إلى «بيت» قصيدته، وكيف قام ببنائه وتأثيثه، إلى عناصر الإبداع في القصيدة وكيف تتفاعل في روح الشاعر. ففي نصه «احتياجات شعرية» يؤكد على بشرية كامل عملية الإبداع الشعري، وأن أي مسحة في القصيدة، ميتافيزيقية كانت أو قوى ما ورائية، ستتولد فقط من روح الشاعر وليس من خارجه. فما يتطلبه الإبداع الشعري سوى حزمة بسيطة -في ظاهرها- من الاحتياجات: مخيلة حاضنة باتساع الكون تعينه ليعيد بها تركيب الأشياء والعناصر من جديد؛ ذلك أنَّ المتخيّل يستمد صوره من الواقع، ويعيد تركيبها، أو كما ترى ليلى احمياني في أنه (يتأسس من علاقة جدلية بالواقع، حيث لا يعيد إنتاجه، بل الإفادة منه لتكوين عوالم أخرى، ترفضه وتنفصل عنه). وهذا ما عبّر عنه الشاعر يحيى في بداية نصه بقوله:

أحتاج ذاكرة وسردًا آخر
ومدينته تبني فضاء أكبر
احتاج تذكرة الذهاب فقط
وأول رحلة سأسبق الطير الجريء إلى الذرى.

بهذه المخيلة وعند اكتمال تكوينها، ينزل يحيى إلى واقع الإنسان المبتلى بعواطفه الجامحة منذ الأزل، ويجري المحاولة «المليون» من أجل تفهّم أبعادها وتطبيب جراحها:

«أحتاج قائمة بأمراض الحنين، وكل أعراض العتب».

وفيما يحتاجه الشاعر أيضًا، أن يستطلع الحياة بمنظور جديد لا يركن إلى السائد الثقافي (النخبوي) فحسب، إنما يعمد إلى الكشف عن طبيعة شغب الحياة؛ بمراقبة الكائن البشري المحتار عند مواجهته لحقيقة وجوده. ومن جهة أخرى، يسعى إلى استطلاع كل جديد من الأفكار والرؤى؛ ينزلها من عليائها إلى واقعه ويختبر مدى ملاءمته ونجاعتها. عندها فقط، سيكون للقصيدة معنى آخر تضيفه، وصورة معاصرة تتقدم بها للكشف عن طبيعة انشغالات الإنسان الحديث المأزوم بقضاياه وروحه المتشظية، فهو يفصح عن هذا المعنى بقوله:

أحتاج ذاكرة وسردًا آخر
ومدينة تؤوي العصاة الماردين بكل أنواع الشغب
الخارجين عن النصوص، التائبين من الحياد، الموشكين على الهرب
أحتاج سيفًا من خشب
لأطارد الأوهام، أوهام الثقافة والتأمل والسلام الداخلي
تبًا لأوهام النخب.

في المقطع الأخير من النص، يتظاهر الشاعر -أو كأنه يبدو- بنكوصه على معتقده السابق، ولرأيه عن بشرية القول الشعري، ذلك إن القصيدة بعد تخلقها تفاجئ قائلها قبل متلقيها. يحتار الشاعر بأي «أنا» تم كل ذلك؛ فبين الأنا الواعية واللاوعي تحدث المعجزة اللغوية بانبثاق «قصيدة»:

أحتاج فتوى من فقيه شاعر: يفتي بأن الشعر نفثٌ في العقد!
فلربما قد أرعوي.. أو يرعوي الغاوون من

شر الحسد
أو ربما ألتفُّ في جيد القصيدة
مثل حبلٍ من مسد!

الفقيه بالشعر الإنجليزي أورين بارفيلد، يطمئن شاعرنا يحيى بأن الشعر الحقيقي هو من يوسّع آفاق وعينا، ويتحقق ذلك عن طريق ما يمكن تسميته بـ «الغرابة»، التي شعر بها يحيى. فبارفيلد يقول:

تثير الغرابة في الحقيقة
التعجب عندما لا نفهم
والتخيّل الجمالي عندما نفهم.

أخيرًا، وعلى الرغم من حساسية الشاعر عند محاولة تفسير نوازعه الإبداعية وفق علم النفس التحليلي، نجده وبشكل ضمني، يتفق مع معظم تلك التحليلات. ما لا يوافق عليه، أن تنعت حالته الإبداعية بأنها نتاج حالة نفسية يطلق عليها علماء النفس «عصاب». وهذا النعت لا يقره أيضًا كارل يونغ، ويحُذّر من وضع أي عمل فني في مستوى واحد معه، بالرغم من أن حقيقة العمل الفني قد يظهر من الشروط ذاتها التي ينشأ منها عصاب ما.

ويهدئ يونغ من روعهم معتذرًا بتطفله على ساحتهم، بأن هناك سؤالًا لا يمكن الإجابة عنه انطلاقًا من إفادة الشعراء أنفسهم، وهو مشكلة علمية حقًا، وعلم النفس وحده القادر على حلّها. فالشاعر أثناء خلقه ما في نفسه وإنتاج ما ينويه بكل وعي، قد يكون مأخوذًا بالمطلق بالدافع الخلاق إلى حد لم يعد معه واعيًا للإرادة «الغريبة»، كما هي الحال مع النموذج الثاني «الانبساطي»؛ عندما لا يعود واعيًا لحديث إرادته معه أثناء الإلهام «الغريب». مع أن هذا الصوت هو بكل وضوح صوت ذاته.

حينها سيكون اعتقاد الشاعر بأن إبداعه الأدبي هو من محض إرادة حرة، وهمًا: إذ هو يتخيل أنه يسبح بينما الواقع هو أن تيارًا خفيًا يجرفه في طريقه.

إنه سيجد ما يبرر ذلك في أدلة علم النفس التحليلي، فقد بيّن الباحثون أن هناك عددًا هائلًا من الطرق التي لا يتأثر العقل الوعي فيها باللاوعي فحسب، بل وينقاد له أيضًا. يضيف يونغ اعتذارًا آخرًا بقوله: كل ما قلناه عن لغز الإبداع الفني متعلق بالظواهرية النفسية الفنية فحسب. وباعتبار أنه ليس هناك من أحد يُمكنه النفاذ إلى أعماق الطبيعة، فلن تتوقعوا من علم النفس تحقيق المستحيل وتقديم شرح صحيح لسر الإبداع.

من جهته، نجد أن فرويد يجاريهم ويطيّب خاطرهم بقوله: إن الشعراء أنفسهم يفضلون تقصير المسافة الفاصلة بين طبيعتهم الذاتية وجوهر الإنسان عمومًا، فيؤكدون لنا دومًا بأن هناك شاعرًا ما يكمن في دخيلة كل إنسان. ويقر فرويد صادقًا هذه المرة، بأن: «آخر شاعر سيرحل بعد موت آخر إنسان».

---

* كاتب سعودي.

رؤيتان في مجموعة
«نوم المسافات الطويلة» القصصية للكاتب: زياد العطية

الأولى:
أنطولوجيا الغياب وفلسفة العُزلة

▪ خلف سرحان القرشي*

في مستهل مذكراته «عشت لأروي»، يضعنا غابرييل غارسيا ماركيز أمام حقيقة لافتة حين يقول: «الحياة ليست ما يعيشه المرء، بل ما يتذكره، وكيف يتذكره ليرويه».

تبدو هذه الالتفاتة مدخلًا مناسبًا لقراءة مجموعة «نوم المسافات الطويلة» للكاتب زياد العطية، الصادرة عن دار أثر (٢٠٢٤). فالنصوص هنا لا تطارد الحدث في صخبه الخارجي، بقدر ما تنصت إلى ارتداداته داخل الذاكرة. النوم في هذه المجموعة ليس غيابًا عن الوعي، بل مساحة تأمل ممتدة؛ احتجاج صامت على رتابة العيش، ومحاولة لإعادة ترتيب لحظات استهلكها ضغط اليومي.

تتكوّن المجموعة من إحدى عشرة قصة قصيرة، يتبعها قسم خاص يضم أربعة عشر نصًا تحت عنوان «فصوص من قلق». وهذه النصوص لا تنتمي -بالمعنى الصارم- إلى القصة القصيرة جدًا، بل تقترب من الومضة التأمّليّة المكثّفة. إنها شذرات فكرية ونفسية تعمل كأصداء فلسفية لما تقترحه القصص الأطول، وتوسّع مجال التأويل بدل أن تغلقه.

جدلية الزمن وتكرار الخيبة

في قصة «نوم المسافات الطويلة»، يهرب البطل إلى النوم، لا طلبًا للراحة، بل محاولة للانسحاب من تكرار مرهق للحياة. هذا الهروب يجد صداه في ومضة «ارتطام اللحظة»؛ إذ يكتشف البطل أن ما يعيشه ليس جديدًا بالكامل، بل إعادة إنتاج لمشهد قديم من طفولته. صورة الطفل الراكض نحو الجَدَّة تتكرر عبر الأجيال، فتتحوّل

اللحظة العابرة إلى مرآة زمنية.

هنا، يصبح النوم فعل مقاومة رمزيًا؛ محاولة لفهم دائرية المسار، إن لم يكن كسرها. الزمن عند العطية ليس خطًا مستقيمًا، بل حركة ارتدادية تجعل الإنسان أسير تكراراته، ومدعوًا في الوقت نفسه إلى تأملها.

رتابة المكان وسيكولوجية الجماعة

في «خريف الرتابة»، لا تظهر القرية كمكان جغرافي فحسب، بل كحالة ذهنية ممتدة. من خلال رسالة احتجاج تبدو بسيطة في ظاهرها، يكشف العطية كيف تتحوّل النزاعات الصغيرة إلى بدائل مؤقتة عن فراغ المعنى. الرسالة ليست مجرد ورقة ضائعة، بل رمز لانقطاع التواصل الإنساني.

حين ينكسر هذا الخيط، تتكشف هشاشة العلاقات، ويتحوّل الملل إلى بيئة خصبة للتوترات اليومية. الجماعة هنا لا تواجه فراغها مباشرة، بل تلتفُّ حوله عبر خلافات صغيرة تمنحها شعورًا زائفًا بالحركة.

خوزيه وازدواجية الكائن

في قصة «الجندي خوزيه»، ينتقل النص من محليّة القرية إلى أفق إنساني أوسع. يعيش خوزيه حالة انقسام بين إنسانيته الفردية ووظيفته كحارس حدود. تضعه مراقبته للموت القادم عبر البحر أمام سؤال أخلاقي لا يمكن الهروب منه.

طلبه أن يكون بديله «ذا خيال معدوم» ليس سخرية عابرة، بل صرخة ضد أنساق إدارية لا تحتمل فائض الحس الإنساني. هنا يطرح العطية سؤالًا عميقًا: كيف يمكن للإنسان أن يحافظ على حساسيته في عالم يُكافئ الصلابة ويخشى الخيال؟

الرعب من الانكشاف: كرسي الحقيقة

بلغت المجموعة ذروتها النفسية في قصة «كرسي كشف حديث النفس». الاختراع ليس جهازًا تقنيًا بقدر ما هو مرآة مباغتة للداخل. إن خوف أهل البلدة من التجربة لا يعكس رفضًا للتكنولوجيا، بل رهبة من مواجهة الذات.

حين يهرب الجميع من الكرسي، يتكشف مقدار ما نخفيه حفاظًا على توازن اجتماعي هش. يضع العطية القارئ أمام سؤال مقلق: ماذا يحدث حين تُسحب الأقنعة فجأة؟ الإجابة لا تُقال صراحة، لكنها تُستشعر في التوتر الذي يملأ النص.

أنطولوجيا التقاعد والفقد

يشغل «الموظف المتقاعد» موقعًا مركزيًا في المجموعة بوصفه كائنًا يعيش مسافة انتقالية بين الامتلاء الوظيفي وفراغ ما بعده. في «وجار الضبع»، تتحول الرغبة في التميز إلى مفارقة موجعة، حين يجد البطل نفسه في قائمة الاستغناء لا الامتياز.

وفي ومضة «رسالة إلى الصفحة الطبية»، تتحول عبارة تهنئة تقليدية إلى شرارة تساؤل وجودي. فالتقاعد هنا ليس حدثًا إداريًا، بل لحظة مواجهة مع الزمن، إذ يعيد الفرد تقييم علاقته بالعمل والمعنى والهوية.

بين الإظهار والإخبار: ملاحظة نقدية

من منظور نقدي، تميل بعض النصوص إلى المباشرة في لحظاتها الختامية. ففي «ارتطام اللحظة»، وبعد بناء مشهدي غنيّ بفكرة التوارث الزمني، ينتهي النص بجملة تقريرية تشرح المعنى صراحة. ورغم قوة الفكرة، فإن هذا الإيضاح يقلّص مساحة التأويل.

إنها لحظة ينتصر فيها القول على الإيحاء؛ مفارقة طبيعية في نص يطمح إلى تحويل التجربة السردية، إلى حكمة فلسفية. ومع ذلك، يبقى هذا الخيار جزءًا من مشروع الكاتب في جعل المعنى ظاهرًا لا مستترًا بالكامل.

وحدة المزاج الشعوري

ما يمنح هذه المجموعة تماسكها ليس فقط تنوّع موضوعاتها، بل وحدة المزاج الشعوري الذي يربط بين نصوصها. فالعطية يكتب من منطقة حساسة بين اليومي والوجودي، حيث تتحول التفاصيل الصغيرة إلى إشارات كاشفة عن قلق أعمق.

فالشخصيات لا تواجه أحداثًا استثنائية بقدر ما تواجه انعكاساتها الداخلية، وكأن السرد هنا تمرين على الإصغاء لما لا يُقال مباشرة. هذا التوتر الهادئ بين الظاهر والمسكوت عنه يمنح النصوص قدرة على الاستمرار في ذهن القارئ، إذ تظل الأسئلة مفتوحة، وتبقى التجربة قابلة لإعادة التأويل.

خاتمة

في نهاية المطاف، لا تقدّم «نوم المسافات الطويلة» حكايات مكتملة بقدر ما تفتح مساحات للتفكير. إنها نصوص تُبطئ إيقاع القراءة لتجبرنا على الإصغاء لما نتجاوزه عادة: أثر الفقد، رتابة العيش، وخوف الإنسان من مواجهة ذاته.

نجح زياد العطية في تحويل اليومي إلى سؤال وجودي، واللحظة العابرة إلى مرآة طويلة الأمد. وهنا تكمن قيمة المجموعة؛ فهي لا تبحث عن إجابات جاهزة، بل تدفع القارئ إلى إعادة النظر في علاقته بالزمن والذاكرة والمعنى.

إنَّ مجموعة «نوم المسافات الطويلة» هي دعوة للاستيقاظ من غفلة العادة. لقد نجح زياد العطية في جعلنا نتأمل «أثر الوداع» و«لوعة الفقد بلا وداع» في تفاصيلنا المهملة عبر هذا المزيج المتناغم بين القصص الطويلة والومضات المكثفة. وكأن العطية في هذه المجموعة يعيد تذكيرنا بمقولة أنطوان تشيخوف: «إنَّ دور الفنان ليس تقديم إجابات للأسئلة، بل طرح الأسئلة بطريقة صحيحة»، وهذا هو الرهان الذي كسبه المؤلف؛ إذ لم يمنحنا إجابات مريحة لضجر التقاعد أو قلق الغربة، بل طرح أسئلة الوجود الكبرى فوق مائدة «اليومي»، تاركاً لنا -نحن القراء- حرية البحث عن أنفسنا في المسافات الفاصلة بين الحلم والواقع. ولعل هذا هو جوهر الأدب حين يكون حيًا: أن يوقظ فينا أسئلة نظن أننا تجاوزناها، ويعيدنا -بهدوء- إلى تلك المسافات الطويلة التي نسميها.. حياتنا!

---

* كاتب سعودي.

الرؤية الثانية
نومُ المسافات الطويلة:
زياد العطية يرسمُ عالمًا مُزدحمًا بالوحدة

▪ هشام بن الشاوي*

أجّجت تعقيدات الحياة المعاصرة وتغيّراتها المتسارعة مشاعر الاغتراب لدى الأفراد؛ فصاروا يشعرون بأنهم وحيدون وغرباء، حتى وهم بين الأقارب والأصدقاء، في عالم كأنّه سجن كبير. هذا الاغتراب ليس مجرد شعور عابر بالوحدة المكانية، بل يفضح زيف العلاقات الاجتماعية في زمن الأقنعة.

يغوص زياد العطية في تفاصيل هذا المنفى الوجودي الاختياري، ليس بوصفه جغرافيا ضيقة/ محدودة، بل كوعي مأزوم بالعالم الضيّق والخانق ومحاصر بالذات، الهاربة من ضيق العالم إلى رحابة العزلة.

في «خريف الرتابة» يراسل الشيخ المتقاعد يعقوب باب القراء في صحيفة محلية بإحدى القرى، بعد أن لاحظ أن الجميع يتفادون الحديث معه، ويكتب عن تذمّره من معاملة موظف البريد، وهو ما جعل القرية تنقسم إلى فريقين. أحدهما مع يعقوب والآخر مع إدارة البريد، والتي ردّت على رسالته بالصحيفة إلى أن كل رسائل يعقوب سلمت، وتوعدته بأنها ستتخذ الإجراءات القانونية بسبب اتهاماته لموظفي البريد.

في قصة «هوس بنكهة القهوة» يرسم زياد العطية استمتاع الشخصية بطقوس قراءة الصحف وهو يحتسي القهوة الكولومبية في مقهى منعزل في شارع مجهول الاسم، لكن سرعان ما أفسد هذه الخلوة البهيجة زبونٌ آخر اقتحم عزلته، وهو الذي ضاق ذرعا بثرثرة البقّال، عند شراء الصحف.

هذه القصة تذكّرنا بمقولة ساتر الشهيرة: «الآخرون هم الجحيم»، حيث تعيش الشخصية صراعا داخليا، وتعيش لحظات هلع، وهي تُحِسُّ بأنها مراقبة ومستهدفة من طرف الشخص الذي اقتحم خلوتها في هذا المقهى المنعزل.

إنَّ الغريب يسكننا على نحو غريب. إنه القوة الخفيّة لهويتنا، والفضاء الذي ينسف بيتنا، والزمان الذي يتبدّد فيه وفاقنا وتعاطفنا. ونحن، إذ نتعرف على الغريب فينا، نوفر على أنفسنا أن نبغضه في ذاته. إنَّ الغريب، بوصفه عرضا دالا يجعل الـ«نحن» إشكاليا وربما مستحيلا، يبدأ عندما ينشأ لدي الوعي باختلافي، وينتهي عندما نتعرّف على أنفسنا جميعا على أننا غرباء متمردون على الروابط والجماعات...»، بوصف جوليا كريستيفا لذلك الآخر/ الغريب، يمكننا أن نرى معضلة الهجرة غير الشرعية بعيني حارس الحدود الإسباني، المجنّد حديثا في قصة «الجندي خوزيه»، والذي تؤرقه الجثث التي يعثرون عليها، كل يوم، على الشاطئ، ويفكر في إجراءات تنهي ذلك الموت اليومي المجاني، بينما رئيسه النقيب سلفادور يهتم بالوقت المتبقي لنهاية دوام اليوم، ويتهم مرؤوسه بالسذاجة لأنه يقرأ الصحف وينصحه بأن يعيش حياة واقعية، وألا ينسى أنه يعمل في مركز لحراسة الحدود وليس في جمعية خيرية.

ويتبادل خوزيه الدور مع الضحية. يتخيل أنه ذلك الميت القادم من الشرق، لاسيما وأنه يماثله في السنّ، ويقرر أن يقدم استقالته من وظيفة لا تحتاج إلى «جرعة خيال زائدة» مهما كان مقدار تلك الجرعة فهي ستفسد حُسن سير أعمال الإدارة.

في «لا شبهة جنائية في موت الأعمى» عزلة أخرى.. إنها محبس العمى. وتبدأ القصة بداية بوليسية على شاكلة خبر صحفي حول موت الرجل الأعمى، وينهي العثور على تسجيل صوتي للتحقيقات في القضية، بعد أن شاعت فرضية القتل في بداية التحقيقات.

في ذلك التسجيل، يتحدث الأعمى عن أسْر العاهة، إذ صار أسير حاسة السمع؛ الأعمى محكوم عليه أن يبقى رهين مكانه، قابعًا في زاوية غرفته. العمى «موت بصري»، «معتقل مظلم»، يحوّله إلى مسجون محكوم عليه بأعمال الخيال الشاقة. واقعه ضيق وخياله واسع. إنه موت تدريجي للروح.

في «نوم المسافات الطويلة»، وعند قراءة السطر الأول من القصة ندرك أنها قصة الهروب من الواقع/ من المواجهة بالنوم، وتقفز إلى الذاكرة قصة يوسف إدريس «المرتبة المقعّرة» التي صارت فيها المرتبة هاوية تجرف الانهزاميين والسلبيين والكسالى، الذين ينتظرون أن يحدث التغيير بمعجزة ما.

في قصة د. يوسف إدريس، قرر الزوج أن يبدأ حياته بالانسحاب من معركة الحياة، مكتفيا بالنظر/ التفرج على العالم من خلال عينيّ زوجته، وهي تطل من النافذة. ينعزل عن عالم يراه فاسدا ومتوحشا، ويطلب من زوجته ألا توقظه إلا إذا تغيّر العالم، فتحوّلت المرتبة إلى لحد ومات...

بطل قصة العطية لا يعرف ما اليوم.. وآخر علمه بالأيام، كان يوم الإثنين. ولم يكترث كثيرًا لهذا الأمر، لأنه متأكد أنه يوم عمل. يعيش حياة الفوضى؛ كل شيء مبعثر في غرفته، ويتمنى لو أن الزمن توقف عند لحظة تأمل تمنح الدفء لعزلته وتضعه على حافة حلم يقظة.

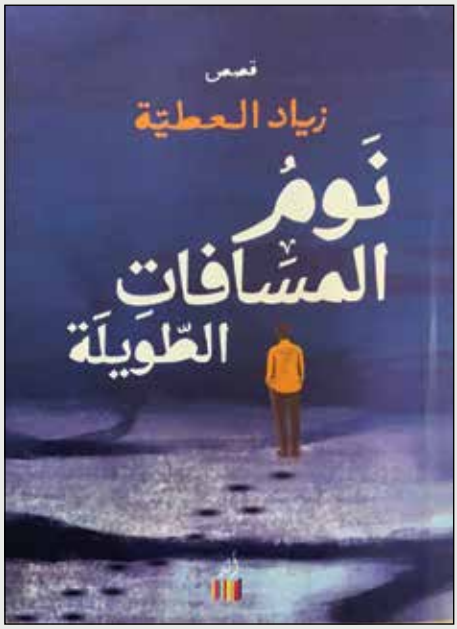
في المطبخ، سيعد قهوة، وسيذكره منبه الساعة بخلافاته السابقة مع المدير بسبب توقيع كشف الحضور، ثم يواصل الهروب من الواقع وزيف علاقاته بالخلود إلى النوم، الذي يراه «أفضل احتجاج دون أن تؤذي أحدا».

هذه القصة تبدو وكأنها هروب من مصير «الرقيب معلول»، الذي انتهى به المطاف كمدان، حتى لو اختلفت التفاصيل، لأنه اختار التمرّد على أعراف القرية، بينما بطل قصة «جرعة خيال مفرطة» أو بمعنى أصح: (اللابطل) يهرب من مواجهة العالم الخارجي، ويختار الاحتماء بباب الغرفة المغلق، لأنه يفتقد الأمان خارج غرفته: «هرع إلى غرفته، وأحكم إغلاق الباب»، حين يشعر بدنو آلام النوبة، يقف أمام المرآة ويحدّق في تفاصيل وجهه جيدا، وينغمس في حلم يقظة، يحفظ تفاصيله جيدًا. يلوذ بالذاكرة ويقلّب محتويات محفظة قديمة. ورغم محاولته الهروب من الماضي/ الذكريات/ الحقيبة فهي تطارده حتى في الواقع، وتقتحم عزلته.

ترى شخصية قصة «الرجل الذي لم يسافر قط!» أن التقاعد صنو الإفلاس، لأنه يجعل المرء يفتش في أحافير الذاكرة الغائرة، حيث سيعثر على دفتر قديم دوّن به ما يشبه اليوميات، ونقرأ عن العم فالح، سائق سيارة الأجرة، الذي لم يسافر قط. ذلك الرجل الذي سجن نفسه في رحلة واحدة رتيبة؛ طريق المطار، لكنها تمكّنه من رؤية كل ثنائيات الحياة كل يوم، ما دام السفر الحقيقي سفر الروح لا سفر الجسد، فهناك مَن يسافر وهو مقيم في مكانه، وآخر لا يغادر مكانه ويسافر كل يوم!

تمجّد هذه القصة السفر إلى الذات، وإعادة اكتشاف علاقاتها بالناس والأشياء، ولن يتاح لنا ذلك بدون طقوس التأمل في صومعة عزلة.

لكن هذه العزلة قد تكون جسرا خفيا إلى عيادة طبيب نفسي، أو هكذا سينظر الآخرون إلى الأستاذ الجامعي، ويعدون ذلك ضريبة



اختلافه عنهم، كما في قصة «هذا الذي حدث في الفصل»، والذي يرى أن العزلة في زمن الهاتف الذكي أقل وطأة من عزلة زمن ساعي البريد، لكن عزلة مواقع التواصل الاجتماعي أفرزت ما سمّاه هذا الأستاذ بـ «المشاعر المتهتكة»، ويتجلّى هذا التهتك في استعراض المشاعر الحميمة على المنصات وتصوير كل الخصوصيات، وهو ما يجعل الأنا متاحة للجميع، وهو سلوك يقتل حواس الإنسان ببطء.

يرسم زياد العطية بلغة سردية انسيابية في قصص «نوم المسافات الطويلة» مغامرات هروب أبطال قصصه من متن الحياة إلى هامشها، وهم يقاومون التلاشي والاغتراب والخذلان، ويعيدون اكتشاف العالم في زمن الزيف الاجتماعي.

---

* كاتب – المغرب.

رواية «سنة العصافير» لشكيب أبو سعده: حكايةُ الجبلِ والذاكرةِ والثورة

■ د. أماني فارس أبو مرة*

تُعدّ رواية سنة العصافير للرّوائي السّوري شكيب أبو سعده واحدة من الأعمال التي أعادت قراءة الذّاكرة التاريخية والاجتماعية للجبل السوري-اللبناني قُبيل اندلاع الثورة السّورية الكبرى.

صدرت الرواية عن الدار العربية للعلوم عام ٢٠١٥، وتقع في أربعةٍ وعشرين فصلًا تتنقّل بين الحكايات، والأمكنة، والمصائر، لتصوغ لوحة واقعية وإنسانية عن الناس الذين عاشوا بين القهر والرّجاء، بين الثلج والنار، بين الاحتلال والحرية.

تعدّد الحكايات وتشابك السّرد

من أبرز سمات الرّواية تعدّد الحكايات وتفرّعها؛ فكل شخصية تكاد تحمل روايتها الخاصّة داخل الرواية الكبرى. كحكاية يوسف، الشاب الذي يتورّط في الصراع مع العثمانيين ثم الفرنسيين، وذلك بسبب رجل يُدعى «أحمد الهواش»، كان لا يملّ من إثارة الفتن «يطوف قرى الشوف وبلداته تصاحبه جندرمة كبيرة. يستعرض قوته، ويُبسط سيطرة الدولة على الجميع عدا المحاسيب، وهم كُثر». فكان يستطيع بنقل خبر كاذب إلى السلطة أن يجعل حياة قرية جحيمًا لا يُطاق. وفي يوم من الأيّام كان يوسف الغريب يعبر السّاحة فلم يلتفت إليه، أثار ذلك حفيظته وطلب إحضاره من قبل عساكره مناديًا إياه بالكلب ثمّ بابن الكلب، ليستل يوسف خنجرًا من حزامه ويضرب عنق الهواش، ثم فرّ هاربًا وأخذ عائلته، ومضى برفقتهم باتجاه جبل حوران.

حكاية أسعد والد نجم الذي يكبر يتيم الأب، بعد وفاة والده في حادثٍ مأساوي

إثر عودته من قرية «عين النوارة» لتحصيل دين، وذلك بسبب العوز والفقر وحال البلاد التي ضاقت على أهلها، وبخاصّة في شتاء لم يحمل معه قطرات الماء ليسكبها على أراضي الفلاحين، فكانت سنة عجفاء. وبسبب البرد القارس والثلوج أصابت (الغرغرينا) قدميّ أسعد ثم فارقت روحُه جسدَه.

وحكاية نجم بن أسعد، سمّوه نجمًا؛ لأنّه جاء في زمن أسود كما قال والده، عانى منذ صغره بعد وفاة والده، ثم زواج أمه وذهابها إلى قرية أخرى مع زوجها، ترعرع في كنف جده.

وحكاية أبو قاسم الجدّ الذي يتولّى تربية الحفيد في ظلّ الفقر والعوز والبرد. وغيرها من القصص الفرعية التي لا تُشتّت السّرد، بل تمنحه عمقًا وثراءً؛ إذ تتحوّل الرّواية إلى نصّ جماعيّ الصّوت يعكس حياة مجتمعٍ كامل، لا مصير فرد واحد. إضافة إلى قصّة فرار يوسف من سجون الاحتلال، ولن ننسى قصة «عنيزان» وهو من البدو، شريك شهاب عمّ نجم وراعيًا لأغنامه. هذه القصة التي سردها الكاتب في الصفحات الأولى من الرواية، وكيف لجأ عنيزان إلى بيت شهاب لمساعدته في البحث عن أولاده، الذين أفاضوا بالحلال أي بالأغنام إلى شرق الجبل، ثم تحوّل الطقس إلى عاصفٍ، وغطّت الثلوجُ الجبل.

البيئة والمكان: الجبل بوصفه شخصية حيّة

يُبدع شكيب أبو سعده في تصوير جغرافيا الجبل، فالكاتب ابن بيئته، وهو ابن هذه البيئة، هذا المكان لا زائر غريب، يصف تضاريسها ومناخها، لهجتها وأمثالها بمهارة. يذكر الأمكنة بأسمائها الحقيقية: السويداء، الشوف، حُبران، رجم الزيتون، الشقراوية، ريمة... فتغدو الجغرافيا هنا وثيقة صدقٍ وذاكرةٍ واقعية تُعطي النّص نكهته الخاصّة.

كما يصف المناخ والطبيعة والجغرافيا (الثلوج، المطر، البرد، الرياح، وعورة الطرق، شجر البطم والزعرور) ليس كخلفية، بل كعنصرٍ دراميّ يوازي الصراع الإنساني. ففي الرواية، الطبيعة ليست محايدة: إنها تُجسّد قسوة الواقع أحيانًا، وحنان الأمكنة أحيانًا أخرى. ويُكثر الكاتب من الوصف التفصيلي للطبيعة، حتّى تكاد الرواية تُقرأ كقصيدة طويلة في حبّ الجبل وناسِه. الثلج والبرد والسماء والأرض كلها عناصر فاعلة في بناء الحالة الشّعورية للشخصيات، وتتحوّل إلى رموز لليأس والأمل والمقاومة.

البنية الاجتماعية والسياسية في زمن الرواية

تدور أحداث الرواية في مرحلة ما قبل الثورة السورية الكبرى، أي في زمن الاحتلال العثماني الذي تلاه الانتداب الفرنسي. ومن خلال الشخصيات، يرصد الكاتب تحوّل المجتمع الجبلي من الخضوع إلى الرفض، ومن الصمت إلى المشاركة في حركة التمرّد والثورة. يتناول النّص أيضًا قضايا اجتماعية أبرزها: قضية الفقر والعوز التي تتجسّد في رحلة والد نجم (أسعد) لتحصيل دينه، حيث يلقى حتفه في منزله متأثّرًا بالبرد القارس، حادثة تختصر مأساة الجبل في زمن الحاجة.

كما يتناول الكاتب من خلال علاقة يوسف بأخت صديقه «جرجي» المسيحية جانبًا اجتماعيًا حساسًا، يتمثل في قضية الارتباط بين أبناء الديانتين في بيئة جبلية مُحافظة. غير أنّ

هذه العلاقة لم ترَ النور أصلًا؛ إذ بقيت مجرّد إعجاب متبادل لم يتجاوز حدود النظرات، وقد مرّ الكاتب على هذه القضية مرورًا بسيطًا، من دون أن يتعمّق في تفاصيلها أو يجعلها محورًا سرديًا رئيسًا، وكأنه أراد الإشارة إليها بوصفها ملمحًا من ملامح الواقع الاجتماعي أكثر من كونها خطًا دراميًا قائمًا بذاته.

الشّخصيات: البطولة الجماعية والذكورية

يهيمن على الرواية حضورٌ واضح للشّخصيات الذكورية، حيث يكاد كلّ الرجال فيها يكونون أبطالًا: يوسف، نجم، الجد أبو قاسم، وأسعد والد نجم الراحل، شهاب ورشيد إضافة إلى شخصيات ثانوية تمثّل وجوهًا من المجتمع الجبلي. هذه الشخصيات ليست نماذج متشابهة، بل تتكامل لتكوّن لوحة عن الرجولة المرتبطة بالكرامة والواجب والمقاومة.

نجم هو الابن الذي كبر يتيمًا بعد موت والده في الثلوج، يحمل عبء العائلة والجبل معًا. يوسف هو الثائر الحالم بالحرية، الذي يعمل مع صديقه (جرجي الغوري) معمرجيًا؛ أي امتهن مهنة العمار، قبل أن تتقاطع حياته مع نضال الثوار. أمّا الجد أبو قاسم، فيمثّل الحكمة، ذاكرة الأجيال، ورابط الماضي بالحاضر.

النساء في الرواية يظهرن كظلٍّ داعم، أو كرمزٍ للصبر والوفاء، لكنّ حضورهنّ أقل من الرّجال، في انعكاس واقعي لثقافة المرحلة لا لتحيّزٍ معيّن.

صورة التعاون الإنساني

كما يلفت الكاتب النظر إلى العلاقة بين البدو وأهل الجبل، فيُظهرها بوصفها أنموذجًا

للتكافل الإنساني والاجتماعي في زمن كانت فيه الطبيعة قاسية والظروف صعبة؛ فالعلاقة بين الطرفين لا تقوم على المصلحة، بل على مبدأ المشاركة في الكرامة والمعاناة، ليكشف الكاتب عن وحدة المصير الإنساني بين أبناء البادية والجبل، وعن القيم الأصيلة كالكرم والشّهامة، التي تتجاوز الانتماءات الطائفية والمناطقية؛ ما يضفي بُعدًا إنسانيًا يعمّق حضور القيم الأصيلة في الذاكرة الجبلية. وجود البدو في السّرد لا يأتي كعنصر عابر، بل كإشارة رمزية إلى تلاحم النسيج الاجتماعي في وجه المحن.

اللغة والأسلوب

لغة الرواية شاعرية واقعية في آنٍ معًا. فهي تزاوج بين الفصحى الأدبية وبين اللهجة المحلّية الجبلية، ما يمنح النّص دفئًا وحيوية. يستخدم الكاتب ألفاظًا من اللهجة الجبلية وأمثالًا دارجة متوارثة؛ ما يجعل السّرد قريبًا من الذاكرة الشعبية ومُشبّعًا بنكهة الحياة اليومية. ومن هذه الأمثال ما ورد على لسان

شهاب «البرد بيقص المسمار»، وعلى لسان الجد: «جئنا على وجوهنا» و«قدّوم ما بيكسر راسو»، وكلمات ككلمة «المقرن» فيقول: المقرن القبلي أو المقرن الشمالي. وهي لفظة متداولة في اللهجة الجبلية وتعني منطقة أو مكان في نقطة مرتفعة أو منحنية من الجبل، و«عِبّي» إذ استعملها الكاتب بمعناها المحلي الجبلي الدراج مشيرًا إلى موضع في صدر الثوب، وردت الكلمة على لسان أسعد، فقال: «معي أمانة، صرّة سلموها لوالدي، إنّها في عبّي»، وغيرها من المفردات الدارجة التي تكررت في صفحات الرواية، وأسهمت في ترسيخ نكهتها المحلية وإبراز هويتها اللّغوية المميزة.

بين الواقع والتاريخ

يمتاز شكيب أبو سعده بقدرته على دمج التاريخ بالخيال، دون أن يتحوّل النص إلى وثيقة سياسية. فهو لا يروي أحداث الثورة السورية الكبرى مباشرة، بل يرسم المقدمات الاجتماعية والنفسية التي مهّدت لها.

من خلال الشخصيات الصغيرة، يعرض الكاتب صورة الوطن الكبير، وطن مقسوم بين سلطتين أجنبيتين (العثمانية والفرنسية)، لكنّه حيٌّ في ذاكرة أبنائه الذين لم يتوقفوا عن الحلم.

الجبل بوصفه ذاكرة الحرية

في سنة العصافير ينجح الكاتب في خلق نصٍّ مزدوج الهوية: تاريخيٌّ وإنسانيّ، واقعيٌّ وشعريّ، فرديٌّ وجماعيّ، تتجاور فيه الجغرافيا مع الوجدان، والبرد مع الحنين، والاحتلال مع الثورة. إنّه عمل يذكّرنا بأنّ الأدب ليس ترفًا فنيًا، بل ذاكرة مقاومة تحفظ الوجوه والأمكنة واللّغات واللهجات. فكما العصافير التي تُغادر لتعود، يظلّ الإنسان الجبليّ في سرد أبو سعده وفيًا لأرضه، ولحلمه، ولحكايته التي لا تموت.

وفي مشهدٍ بديع من الرواية، تتساقط مئات العصافير ميتة فوق الثلج، فيتحوّل البياض إلى كفنٍ من الطبيعة للطبيعة والحياة.

يقول فيه: «مئات العصافير تساقطت حول حيطانها، ونفقت فوق الثلج المتراكم. كانت الريح الشديدة تَذْرو الثلج عن الكائنات الهامدة وتتركها عرضة للفضاء، بينما الحرارة المتبقية في أجسادها الصغيرة أذابت ما ظلَّ منه على ريشها...» ص٩٤. غير أنّ الكاتب لا يكتفي بالتصوير الواقعي، بل يحمّل الصورة معنى رمزيًا عميقًا؛ فالعصافير تمثل الإنسان البسيط الذي يُغلبه البرد والقهر، لكنّها تبقى في فضاء الحرية حتّى بعد موتها. ومن هنا، جاءت تسمية الرواية «سنة العصافير»، فهي ليست مجرد إشارة إلى عامٍ قاسٍ حلّ فيه البرد والموت، بل رمزٌ لعامٍ كامل من الانكسار والصبر، من الصمت والانتظار، من الألم والأمل. العصافير في العنوان ليست طيورًا فقط، بل هي وجوه الناس في الجبل، وأرواحهم الصغيرة التي قاومت البرد والظلم. لقد أراد الكاتب بهذا الاسم أن يخلّد تلك المرحلة من التاريخ والوجدان الجمعي، إذ تهاوت أحلام كثيرة كما تهاوت العصافير، لكنّها مثلها ظلّت حاضرة في الذاكرة، تنتظر الربيع الذي يعيد إليها الحياة والطيران.

---

* كاتبة – سوريا.

آلياتُ البناء الاستهلالي في رواية: (على كفِّ رتويت) للدكتورة زينب الخضيري

▪ عبدالله السمطي*

ترتكز الرؤية الروائية في جوهرها على حركة السرد وتشوّفاته، وتنقّلاته من حدث إلى آخر، ومن مشهد إلى غيره، مع صياغة الشخصيات المتعدّدة الرئيسة والهامشية التي تشكّلُ العمل الروائي، وتعطي الحكي أهدافه ودلالاته ورسالته، كما أنها تبرز قيم الخطاب الروائي ومحتوياته الأسلوبية واللغوية.

إنّ هذه الرؤية الروائية ترتسمُ أولا في مخيلة المبدع، ويتم تخطيطها، ولو بشكل فوضوي أولا، في الهواجس والأسئلة التي تتواتر في ذهنيته. إنّ سؤال كيفية البدء، وكيفية انبثاق العمل وسرده، يشكل السؤال المهم الذي يعترض المبدع قبل إطلاق روايته، والبدء في كتابتها، وليس بالضرورة أن تكون الفقرات الأولى في الرواية هي التي يبدأ بها، بل ربما يكون مشاهد داخلية في العمل الروائي، تنبثق بأثر رجعي لتحدّد بدايةً وراء بداية، وهو ما يحدث، ربما، في مختلف الأعمال الإبداعية شعرًا ونثرا وتشكيلا، فالبدءُ لا يكون بالضرورة من الأسطر الأولى، بل يتم تكوين مشاهد وفضاءات كترسيمة مبدئية، حتى يستقر المبدع على كيفية البدء، ومن أين سيبدأ، لكنه على اليقين، لا يدرك إلى أين سينتهي، لأن غواية الكتابة لها آفاق أخرى، وتشوّفات تتجلى عبر ممارسة الكتابة، ومراجعة المبدع باستمرار لما كتبه، ولما أنجزه، ولما توصّل إليه من محتويات ومضامين.

إنّ كتابة الرواية، وفق هذا المعنى، لا تتأدى بوصفها كتابة (حكاية)

فالحكي غير السرد، ورواية حدث لا يتم بوقائعه وحذافيره، بل إنّ ثمة تشكيلات فنية جوهرية تلامس أعماق الخطاب الروائي، وتُفضي به إلى أن يتعدد ويتنوّع، سواء على مستوى الأسلوب أم التوجّه أم اللغة أم الرسالة الأدبية والفنية والإنسانية بوجه عام.

إننا إزاء رؤية روائية تنبثق من وسط ركام المشاهد والأساليب، لتحدّد مسارات الخطاب الروائي وهويته، مذاهبه وغاياته ومصائره، وهو ما يمكن أن يطل عليه القارئ في مختلف الأعمال الروائية.

د. زينب الخضيري

إنّ الكتابة تُفضي إلى توليد الكتابة، والحكي يفضي إلى توليد الحكي، ويأتي العمل السردي ليصوغ ذلك بطرقه وأساليبه التي تكثف هنا، وتنطب هناك، وتركز هنا وتستطرد هناك بحيث تتشكّل من ذلك بنية العمل الروائي وهويته الفنية والتعبيرية والجمالية، كما تتشكّل بنية الحكاية ككل التي يمكن إيجازها وتلخيصها في صفحات قليلة، أما السرد فهو ما نقرأه ونتفاعل معه، ويسكن وجداننا في جوّانياته.

إنّ السرد هو الذي يهب الرواية بنيتها، هو ابنها الراكض دائما، والمتشوّف، والباحث عن اليقين عبر الأسئلة، وعن الغاية عبر تعدّد الدروب والسبل؛ ولذا حين يكون السرد بمنزلة أدبية شاهقة، فإنّ القارئ لا يمل من استقصائه وقراءته باستمرار، وهو ما يعطي الرواية حضورها وتجلّيها الفني المنير.

وتستند رواية: (على كفّ رتويت) (مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى ٢٠٢٠) للكاتبة الدكتورة زينب إبراهيم الخضيري، على الدلالة الأولية التي تُفضي إليها بنية العنوان، فهو عنوان مفارق، غيّرت فيه الكاتبة المعنى الدارج، وتناصّتْ معه، كي تشكّل بعده الغرائبي، وتعطيه دلالة ممتزجة تذهب إلى أفق آخر، ومعنى دلالي راهن.

فالبحث السردي في رواية: (على كفّ رتويت) يحيلنا بدئيًا إلى اختيار هذه

العنونة الدالّة للرواية، التي تُضفي على واقع الميديا بُعدًا غرائبيًّا، من حيث مزج المفردة المعروفة في عالم الميديا خاصة منصة (X) (تويتر سابقا) وهي (ريتويت) إعادة نشر التغريدة، بكلمة رائجة في المخيال الشعبي العربي مرتبطة بعالم الميتافيزيقا والجنّ، وهي كلمة (عفريت) التي ترتبط أيضا بمقولة شعبية هي: (على كفّ عفريت) التي تعبّر عن عدم الطمأنينة، وعن السقوط المعنوي أو النفسي أو المادي في أية لحظة؛ فالصورة هنا غير ثابتة، إنها ترتبط بعالم العفاريت، وهو عالم مرتبط بالميتافيزيقي، وبعالم الجنّ واللا معقول، كما ورد في سورة (النمل) قوله تعالى: ﴿قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ) (النمل: ٣٩﴾.

إنّ ربط مادة علمية تكنولوجية هي: الميديا، بالعالم الميتافيزيقي يعد ربطًا غرائبيًّا، يؤسطر الأشياء والأفعال، ويجعلها عرضة لقراءة تأويلية أخرى، ويجعل من الحدث مشمولا بهذه الغرائبية المؤسطرة، وبهذه الرمزية التي تجعل القلق والتوتر حادثين بالضرورة في لحظتنا المعاصرة.

إنّ كل شيء هنا عُرضة للتغيير وعدم الثبات، كل شيء (على كف رتويت)، وقابل للإعادة أيضا بأخطائه نفسها أو سلبياته أو إيجابياته.

إن تسمية الرواية بهذا العنوان جاء موفّقًا إلى حد كبير في وصف اللحظة التي نعيشها، وفي قراءة الواقع الذي يتطور للأمام بسرعة غير مسبوقة، طاويًا خلفه التاريخ والفلسفة والرؤى والحكمة والتأمل. هنا لا تأمل في شيء بل طيّ صفحات للأمام، عالم أصبح (عفريتيًّا) و(رتويتيًّا) كما تقدر الروائية زينب الخضيري في هذه الرواية.

في ظلال هذا الوعي، شكّل العنوان (عتبة نصية) بارزة، تُفضي إلى أن يؤوّل القارئ مباشرة العنوان إلى مراميه الغرائبية، ودلالاته المفارقة، التي ربطت الميديا بحالة خارج آليات السبب والمسبّب، وإلى داخل آليات اللامعقول التي تتطلب وعيًا مغايرًا في التلقّي، وهواجس خارج الواقعي، وهو ما يتواءم وطموحات الفعل الروائي في الرواية الذي يمضي إلى تشوّف الواقع الافتراضي من خلال إحدى أهم منصاته، موقع (تويتر)، الذي يقدّم المشتركون فيه كتابات قصيرة موجزة مكثفة، معزّزة بالصور والفيديوهات والرسومات واللوحات الفنية والجداول والإحصاءات أحيانا، تحمل عنوان (تغريدة) كأنها التقاطةُ طائر سريعة، لكن لها أبعادها ومعانيها. من هذه المنصة وعنها ينطلق المحتوى الروائي العامّ للرواية التي نوّرت للقارئ بجملة دالّة مفارقة أنه سيذهب إلى عالم الميديا عبر (رتويت) وإعادة التغريد، وإعادة تشوّف هذا العالم الافتراضي.

إنّ العنوان -بوصفه عتبة نصية بتعبير جيرار جينيت- يعطي للعمل هويته ودلالته المبدئية، ويشكّل مع لوحة الغلاف الكاريزما الإبداعية الأولى المحفّزة للقارئ على تناوله وقراءته.

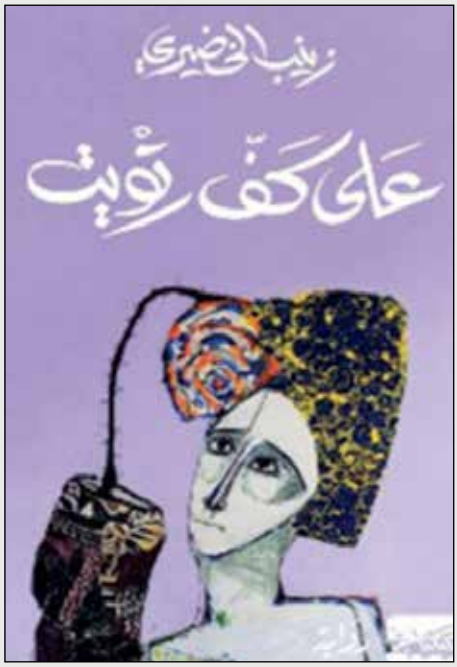
حركية البناء

يتصدر رواية: (على كف رتويت) مشهد متعدد الأفعال، مشهد حركي بامتياز، التأملات فيه قصيرة جدًا، لكنه يخضع لحركية سردية متتالية، تصنع له نوعًا من الحيوية التي تجعل القارئ مجذوبًا إلى تتالي الحدث، وتجعله يتابعه من أول فعل إلى آخر فعل، ويقع هذا المشهد الحركي في الصفحة الأولى من الرواية (ص ٥) ولو أننا قرأناه باستقلالية نصيّة، وبمعزل عن الرواية، سيشكّل لنا قصة قصيرة لوحده، مكتملة الأركان، حيويّة الأداء.

إنّ زينب الخضيري تستهل روايتها (على كف ريتويت) بهذه الطاقة السردية المتحوّلة، التي تسرّع من تتابع الحدث، وحيويته، عبر رصد الشخصية بضمير غائب، (هو) راصدة حركاته وسكناته.

مستهل المشهد

جلس في هيئة تأمل يُحَدِّقُ في الفراغ، وملامحه يشوبها القلق، سمع صوت ارتطام قويّ، سرت قشعريرة في جسده حتى بلغت رأسه، وقف واستدار نحو النافذة، أزاح الستارة ببطء، ولوهلة رأى وجهًا ليس



بشريًا، أغمض عينيه وفتحهما بسرعة، حاول أن يستوضح الصورة التي أمامه، فإذا به قط أسود! ظهرت بعض ملامح وجهه على زجاج النافذة، أحسّ بارتياح وتنفس بعمق» ص ٥.

يتكوّن هذا المشهد القصير من (١٧) فعلا متتابعًا، الجمل الفعلية قصيرة وسريعة، كأنها تنقل مشهدًا فيلميًا بلقطات سريعة، وهي لقطات تركّز على شخصية واحدة قلقة، وتركّز على حركاتها السريعة والانفعالية والبسيطة عبر آلية (الكلوز أب). وهي آلية من آليات التصوير السينمائي والدرامي التي يتم فيها التركيز على المشهد، أو على وجوه الشخصيات وإبراز

انفعالاتها وتقاطيعها بشكل مكبّر وقريب، وهي آلية تُستثمر في العمل الروائي للتركيز على بعض المشاهد واللقطات المهمة، وقد استثمرتها الكاتبة في إبراز بعض التفاصيل الصغيرة جدا والتركيز عليها، مع إضفاء أهمية على مقدمات المشهد وخلفيته بشكل سردي سينمائي.

حالة حيوية مشهدية

«عاد إلى الأريكة التي كان يجلس عليها، تمدّد، وحاول أن يسترخي، عبث قليلا بهاتفه المحمول، أدار مقطوعة الدانوب الأزرق لـ (يوهان شتراوس) لعلها تبدّد وحشة الصمت المنتشر في أرجاء المكان، عاد بذاكرته إلى الوراء في محاولة منه لإعادة اكتشاف حياته وترتيب أولوياته، إلا إنه في كل مرة يفشل في عدّ الخيبات التي عصفت به، أحسّ بالضيق فانقلب على جانبه الأيسر، وغطّى وجهه بوسادة صغيرة كان يستند عليها، أغمض عينيه واستسلم للنوم بصعوبة» ص ٥.

وبعد هذا المشهد الاستهلالي تبدأ حركة الرواية في أفقها الدرامي حيث تتعدد الأشخاص، وتتعدد وجهات النظر، وتبدأ الرواية في صنع أحداثها المتتالية.

فالمشهد الأول، بالصفحة الأولى كان بداية استهلالية ركّزت على الشخصية الأولى بالرواية، وبعد هذا التأسيس الأوليّ الحيويّ، بدأ الانتقال إلى مشاهد أخرى، وتغيير زوايا الرؤية وتعدّدها عبر شخصيات ولحظات وأمكنة جديدة.

أجواء الميديا

وتبتكرُ الكاتبة د. زينب الخضيري إذن آليات إبداعها التقني في روايتها: «على كف رتويت» من خلال استثمار أجواء الميديا في صنع حالة سردية مختلفة، فإذا كان السردُ في أفقه المعهود يتشكّل من جملة من الفقرات والفصول المتواترة التي تتبني فيها الأحداث والوقائع، وتتكرر الشخوص وتتنوع، مع صنع دائرة زمكانية محدّدة تترى فيها الأحداث، فإن الكاتبة هنا تتخذ من الواقع الافتراضي مجالا لتخليق عمل روائي يلوذ بالحقيقة والخيال معا، وتنشط فيه حركة السرد على وقع أجواء الميديا، والحاضر الأكبر فيها تلك المنصة، أو موقع التواصل الاجتماعي (تويتر) (منصة إكس حاليا) هذا الموقع الذي شغل مشاركيه وحاضريه، وشغل معرفتهم التي تنطوي على تنوّع هائل من المحتويات التي يبرزها الموقع وتبرزها آليات التعامل مع شبكة الإنترنت.

إنّ المشهد الأول بالرواية، يبرز حالة القلق والتوتر وربما الخوف التي يعيشها بطل الرواية، فهو مشهد حافل بالتوتر والخيبات التي تحدث له، حيث يصبو إلى أن يعيد اكتشاف حياته وترتيب أولوياته، لكنه يشعر بالضيق فينام.

هكذا جاء المشهد الأول ليضع أمام القارئ هذا المجال المبدئي الذي تعانيه شخصية الرواية، وهو في التحليل الأخير يشكّل عنصر قلق لا يوقفه حتى سماع الموسيقى عبر الموبايل الذي يشكّل عنصرًا جوهريًا دالًا من عناصر الرواية، كأداة تقنية تصلنا بالمجتمع والعالم.

وتعرف الكاتبة أول شخصيتين بالرواية في وقت لقائهما

«التقيا أمام أحد صرافات البنوك الآلية، تحدّثا مطولا، هي محامية في أواخر العقد الثالث، وهو شابّ في منتصف الثلاثين من عمره يمتلك مؤسسة للدعاية والإعلان، تآلفت روحاهما، ونشأت بينهما مشاعر غامضة وغريبة بعض الشيء، ودون مقدمات قررا أن يختليا ببعضهما» ص ٦.

كان المشهد كابوسيًا إذ انتقل اللقاء من غرفة فندقية، ومحاولة الامتزاج معا، إلى سرقة ومسدس والانتقال من الجحيم الأرضي إلى الجحيم السماوي. ولعل المفارق هنا أن الكاتبة قامت بتوصيف الغرفة والفندق كأنها حقيقة، على الرغم من الحالة الكابوسية التي يمر بها بطل الرواية، لتقنعنا أننا أمام حدث حقيقي، ثم تصدمنا في نهاية سرد المشهد بأنه لم يكن سوى حلم كابوسي تعرّض له (علي).

استهل المشهد بترتيب اللقاء، وكان الاتفاق أن يكون فندقيا

«في لحظة مجنونة التهبت فيها الرغبة، قررا أن يذهبا إلى فندق يقع آخر المدينة، حجزا غرفة في آخر الممر تحمل الرقم ٣١٣. كانت غرفة عادية، بها سرير خشبي قديم ومفرش (كاروهات) يختلط فيه الأزرق بالبيج، وكومودينو مكسور من الجانب الأيمن، وسجادة دائرية داستها أقدام كثيرة» ص ٦.

المشهد يوحي بأننا أمام لقاء حقيقي، لأن التفاصيل الصغيرة المسرودة تدلُّ على ذلك، الغرفة ومكوناتها والسرير والكومودينو المكسور من الجانب الأيمن، هي تفاصيل من الصعب سردها حلما أو كابوسا، لأن سرد الحلم تتنقل فيه الأحداث بسرعة، في مختلف الجهات، ولا تترك مجالا لسرد التفاصيل، على الأغلب، ومن هنا قامت الكاتبة بحركة سردية مخاتلة عبر وصف التفاصيل الصغيرة الدقيقة لتوهمنا أنّ ما يحدث هو لقاء حقيقي، بل تستمر في هذا الإيهام في التفاصيل التالية:

«جلست على حافة السرير خائفة، أقبل من خلفها وضمّها، انكمش جسدها كأنها بين فكّي أسد. فجأة فُتح الباب بعنف وتسلّل رجل طويل القامة، حنطيّ اللون، كان مكشوف الوجه، أشهر مسدّسًا في وجه علي وطلب منه محفظته. صرختْ وزحفتْ إلى أعلى السرير إلا إنّ الرجل

أمسك بها وطلب منها حقيبتها، بلا تردّد أعطته إياها ففتحها باحثًا عن المحفظة. باغته عليّ ورمى بثقله عليه، ثم لكمه لكمة أصابت خده الأيسر، إلا إن الرجل الطويل كان أقوى منه، تخلّص من قبضته وضربه على رأسه بعقب المسدس فأغمى عليه، وحين أفاق وجد نفسه في أسوأ حال، وما عكّره أكثر هو اختفاء المرأة من الغرفة» ص ٦-٧.

من الجلي هنا أن المشهد يشبه أفلام الحركة والأكشن، فهو مشهد صراع بين اللص وعليّ والمرأة التي قابلها، وهو مشهد مترع بالتوتر والرهبة والخوف، كأن طبيعة حياة علي الفوضوية انعكست في هذا المشهد الكابوسي، وهو ما يزيد من توتر القارئ وتحفيزه على إكمال الحدث، وما سيتعرض له علي بعد ذلك.

بيد أن الحدث القادم في الحلم انتقل من الفندق وخروج علي منه، إلى عالم آخر، العالم الميتافيزيقي المرتبط بالنار والجحيم، وهو ما ينقل الحدث من دائرة الواقع، الحلم، إلى دائرة أخرى هناك، حيث القيامة والجحيم، فتنقل الكاتبة هذه الصورة المشهدية باستعارة فقرات من الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي: دانتي إليجييري:

«خرج عليّ من الفندق مسرعًا وهو يترنّح من آثار الضربة، فجأة، تهاوى في حفرة دائرية عميقة مليئة باللهب، أخذ يصارع النيران ولهيبها وإذا بصوت من بعيد ينادي: (مرحبا بك في الجحيم) حينها تراءى له رجل يشبه صديقه عبدالملك فسأله: «مَن أنت؟» فرك عينيه وأضاف: «يا إلهي هل أنتَ الشاعر الروماني «فيرجيل»؟ نظر إليه نظرة ماكرة وقال له: «ها أنت هنا في دائرة الجحيم الثامنة، نتيجة استهتارك وسرقاتك وغشك وتحايلك وغطرستك، مرّغ أنفك بنيران الجحيم مع هذه الوجوه الكالحة المقطبة التي تحيط بك»، التفت عليّ إلى الخلف، رأى ألسنة النار، وكلابا من لهب يلتقط ثوبه، ورجلا يقول بصوت عالٍ: «يا بني أولئك الذين يموتون والله غاضب عليهم، يجتمعون هنا من كل حدب وصوب، متحفزين لعبور النهر، لأنّ العدالة الإلهية تهمزهم فيتحوّل الخوف عندهم إلى رغبة. لا تمرّ من هنا نفس طيبة أبدًا» ص ٧.

إنّ الانتقال من الجحيم الأرضي إلى الجحيم السماوي، هو فعل سردي مختلف، ومفارق، لكنه يضفي على المشهد الكابوسي حالة من الرعب والرهبة والتوتر، وهو ما تقصد الكاتبة إليه في هذا المشهد الحركيّ، بيد أن الانتقال للعالم الآخر هو انتقال يحدث في الحلم، وربما يحدث بالتخيل، وإضفاء سمة ثقافية متداخلة بين حالة عليّ والنموذج الغربي القديم، يعمّق أيضا من مستويات التلقي السردي للرواية، ويذهب بدلالاتها بعيدا.

هكذا جاءت المشاهد الأولى أكثر

سخونة وحيويّة، وهو ما يُحدث نوعًا من التحفيز المبدئي للقارئ ليتابع الأحداث ويدخل في التو إلى صلب الرواية وعمقها.

ويبدو هنا، من قراءة الصفحات الأولى أنَّ شخصية (علي) شخصية مختلفة، وهو ما تقصد إليه الكاتبة أيضا، من إبراز هذا التميز والاختلاف، لتصبح المشاهد أكثر إقناعا بحيويتها وغرائبيتها ومفارقاتها.

فالشخصية هنا منذ بداية الرواية، يحاصرها القلق والتوتر، سواء في حالة الصحو أو في حالة النوم، التي لا تنقلب إلى أحلام سعيدة، بل إلى أحلام كابوسية، والمشهد الأول ولقاء علي مع المرأة الغريبة، والرجل الغرائبي الذي سرق محفظته هو دليل على كابوسية اللحظة الروائية الأولى، وتوتر الزمن، حيث تأتي الحالة الصادمة نهايات الصفحة السابعة، إذ يومئ السرد إلى أن كل ما حدث كان عبارة عن حلم كابوسي، حيث يستيقظ علي ويدخل صديقه (سامي) حاملا معه كوبين من القهوة، قائلا له: «تركتك تنام من أجل الاستعداد لمحاضرة الليلة» ص ٨.

وهنا تبدأ الرواية بعد تأثّر علي بالحلم الأكثر إزعاجا، حيث يدور حوار كثيف ما بين (علي) و(سامي) الشخصيتين اللتين تعبران عن واقع الرواية وتجوهرها، فيما تصبو إليه من غايات سردية في وصف عالم السوشيال ميديا.

في الحوار الأول للرواية، يتسنّى لنا أن نكتشف هوية الخطاب الروائي وغايته التي يرنو إلى تشكيلها، فالحوار لا يقدم معلومات فحسب، في خلفية الكلمات المبثوثة، ولكنه يفضي إلى تشكيل رؤية مبدئية مؤسسة، وبخاصة في الصفحات الأولى، وهي رؤية تأتي تالية للحالة الكابوسية الصادمة التي يستشرفها القارئ لأول وهلة.

ينتقل الحوار بالخطاب الروائي نقلة معرفية، ما بين شخصيتين مثقفتين، الشخصية الأولى (علي المأجور)، والثانية (سامي رضا التايه)، وقد تمت الانتقالة عبر الاستيقاظ من النوم:

«استيقظ عليّ من النوم مفزوعًا، كاد يسقطُ من أعلى أريكة يرقدُ عليها وخدّه الأيمن مجعّد، به أثرُ كريستالات صغيرة زُيّنت بها الوسادة التي نام عليها. أدار بصره في الغرفة، فإذا بصديقه سامي يدخلُ عليه حاملًا كوبين من القهوة: «تركتكَ تنامُ من أجل الاستعداد لمحاضرة الليلة».. نظر إليه عليّ ثم ردّ بعصبية: شكرًا لك» ص ٨.

«أحسّ عليّ بإهمال سامي له إلا إنّه كتم غيظه، لن يغفر له ذلك وسينتقم منه. أمسكَ كتابًا وبدأ يقلّب صفحاته على عجل، وفجأة ضحك بصوت عالٍ، التفتَ سامي ناحيته بهدوء ووجهه مليء بالدهشة، ثم سأله:

- ما الذي يدعو للضحك، أخبرني لمن هذه المقطوعة الموسيقية العظيمة التي تستمع إليها الآن؟

- بيتهوفن
- ما اسمها؟
- هل أنا في اختبار؟ (كان لا يعرف اسمها لكنه يعرف أنها شيء عظيم أُهدي إليه) ص ٩.

وبعد هذه الفقرات الحوارية ما بين عليّ وسامي، تضفي الكاتبة امتدادا سرديا لعرض تفاصيل ومعلومات عن كل من سامي رضا التايه وعلي المأجور، حيث يتواتر السرد في الرواية مع تواتر الأحداث.

فالبنية الأولية لبناء الخطاب الروائي اتخذت من عنصر الصدمة الحدثية المرتبطة بالكابوس، ثم بالحوار بين شخصيتين سبيلا مبدئيا لتخصيب الفعل الروائي، وإثراء الفعل السردي بفقرات متعددة متنوعة، لم تُغفل فيها الكاتبة أحد العناصر البارزة لديها الذي يتجسّد في المثاقفة النصيّة.

وهي لا تقدم الحوارات على الأغلب بشكل حواري محض، بل تقرن إلى جانبه بعد التفاصيل السيناريوهية التي تعزّز من قيمة الحوار، وتبيّن هيئة المتحاورين وانفعالاتهم وملامحهم وحركاتهم عند أداء الجمل الحوارية.

وتواصل الكاتبة الحوار بين عليّ وسامي بشكل يحمل هاجسًا ثقافيًا، يتسنى للقارئ عبره أن يطلّ على مساحات من الوعي الثقافي لدى الشخصيتين:

«أزاح نظارته التي لا يرى بها إلا الأشياء البعيدة، ولبس نظارته للقراءة فقد تعوّد أن يحمل نظّارتين كعادة الكثير من المثقفين.

- ما شاء الله يا سامي، صاير مثقف عميق، من أين حصلتَ على هذه الكتب؟
- اشتريتها بنفسي وبعضها هدايا، لازم أستأذنك -طال عمرك- قبل ما اشتري؟! (بتهكم).
- أثارني عنوان كتاب نقد العقل العربي.
- بالتأكيد هو كتاب يجب أن يقرأه كل عربي.
- يا عزيزي سامي لديّ رأي مختلف تمامًا حول كتب الجابري لن يعجبك، لكن قل لي: هل تشعر بأنك أكثر سعادة عندما تقرأ هذا النوع من الكتب؟
- أحسّ بأنني أكثر اطمئنانًا وأمانًا ووضوحًا.
- اشرح لي من فضلك.
- أجد فيها تأكيدًا للكثير من الأفكار التي أؤمن بها، لكن ما الذي يثير اعتراضك عليها؟
- هههه يثير اعتراضي.. لا شيء لكنكَ ذكّرتني برواية « أوليس» لجيمس جويس، حين يقول البطل ستيفن: «التاريخ كابوس.. أحاول أن أستيقظ منه» أحبّ جويس المتعالي، بارد الأحاسيس، هو صاحب أسلوب جاف وصادم، يكتب

أشياء لا تعجب القارئ، وعدوانيته تجاه الزمن وصلت إلى تمزيقه لأي روزنامة تعترض طريقه.. هذا المختلّ والمختلف خلّده التاريخ، لذلك، فإن التفكير في المستقبل هو الأهمّ من وجهة نظري.

- أحيانًا يا عليّ تصبح رجلا تقليديًا متعصّبًا، ويمتلئ رأسك بأفكار سخيفة. كل هذه المحاضرة من أجل عناوين كتب لم تعجبك، خفّفْ من تسلطك قليلا يا أخي!

- نتجاوز يا سامي نتجاوز، المهم أن يكون حضوري هذه الليلة حيًّا وعنيفًا، أريد أن يكون اسمي مكتوبًا بطريقة جذابة (رفع يده وكتب على الهواء « تجربة علي علي المأجور من أين وإلى أين؟» واو.. متحمس جدا، الآن سآخذ حمّامًا دافئًا وأستعد، سنغادر بعد ساعة وسنذهب بسيارتك.

- تمام. (قالها سامي وهو يتفرّس في هاتفه المحمول، رفع رأسه وتأمل علي مغادرًا إلى غرفته، وحدّث نفسه: في بعض الأحيان يخيل إليّ أن تحوّل عليّ إلى رجل بلا هدف يبعث على السأم).

ومن الجليّ هنا في هذه المشاهد الحوارية أنَّ ثمة خمسة أنواع من الحوارات، تتمثل في: الحوار المباشر القصير السريع الذي لا يذهب إلى الاستطراد في التفاصيل وردّ الكلام على الكلام فحسب، والحوار المطوّل قليلا الذي يستدعي آراء واستشهادات وذاكرة ثقافية ومعلوماتية، والحوار المصحوب بالسيناريو الذي يلتقط حركة الشخصية وانفعالها في الرد والسؤال والإجابة، والحوار الذي يدفع الحالة السردية للأمام، ويضيء وينوّر الشخصيات ويقدم بعض ملامحها الذاتية وأفكارها ورؤاها، ثم الحوار الداخلي الذاتي الذي تحاور الشخصية ذاتها، وتلقي بعض الهواجس الكامنة بها، لكن هذا الحوار لا يذهب للآخر، بل يكمن في ضمير الأنا، معبِّرًا عما تجيش بها الذات الساردة من هواجس وهموم وأسئلة.

ويشكّل تعدّد الحوار وأنماطه المتنوعة قدرًا من الحيوية السردية بالرواية، ذلك لأن لكل حوار بناه الأسلوبية التي ينطلق منها وينوّع من آليات الكتابة فيها، بما يثري الخطاب الروائي، ويحفّز لغة الرواية وتوجّهاتها، فيما يصنع، كما أشير كثيرًا، بنية درامية تجعل من تعدّد الرؤى محفزًا لاستقراء الواقع من مختلف مراياه وأسئلته، وتخفي الصوت الأحادي الذي قد ينطلق من رؤية مغلقة أو من خطابات ضيّقة مكتومة.

إنَّ تعدّد الأشكال والحوارات والسردات ومستويات اللغة، وتعدّد الشخصيات والرؤى في البنية الروائية هو ما يعزّز من قيمة العمل الروائية وقيمة توصيله وتأثيره.

---

* شاعر وناقد – مصر.

من أينَ تأتي الحكايات

يكتب في محور مجلة الجوبة لهذا العدد نخبة من النقاد والدارسين وأصحاب الخبرة في كتابة القصة والرواية، حيث يجيبون على سؤال : من أين تأتي القصص والحكايات ؟

ما يدور لا ينتهي - أحمد الجميد .....

رواية القصص حوار مستمر بين الصوت الفردي والإرث الجماعي - د. إيمان عبدالعزيز المخيلد

من أين تأتي القصص والحكايات؟ - صباح حمزة فارسي من أين تأتي الحكايات؟ عن الجانب الأخضر في الحكاية - صفية الجفري ....

قضايا الكتابة، قضايا الراهن العربي - إبراهيم الكراوي ..

حدود الكتابة والذات والواقع المعيش عند الروائي محمد شكري - نادية بلكريش

الإنسان كما يمكن أن يكون - هناء جابر ...

من أين ينبع الحكي؟ - أحمد بوقري ...

أصول القصص: الواقع، الخيال، الذاكرة، وتقنيات الكتابة - د. هويدا صالح...

من أين تأتي القصص والحكايات؟ - د.فداء الحديدي ..

في الحكايات المريضة سرديات الألم والمعنى - محمد مستقيم

حركة الرمز الأدبي بين الشعري والقصصي - راجح المحوري .

و يشارك مبدعون عرب في محور العدد : «الواقع والخيال والذاكرة جميعها مادة خام للكتابة، والكتابة فعل إنساني حضاري بالدرجة الأولى».

وضمن مشاركات العدد أشارت هناء جابر في مقالها إلى أن القارئ يتتبع بفضوله منشأ القصص والحكايات مدفوعا بقلق كامن في سؤال قديم متجدد.. كيف تتحول التجربة الإنسانية إلى سرد؟ أهي وليدة الواقع كماهو؟ أم الخيال كما يعاد تصوره؟ أم الحلم الذي يريك منطق اليقظة؟ أم الذاكرة التي لا تستعيد الماضي بقدر ما تعي تشكيله؟

نحن أمام آراء كثيرة بشأن هذا الموضوع الذي تناوله عدد من الكتاب داخل المملكة وخارجها.. ولعل المطّلع على هذا المحور يصل من خلاله إلى إجابة عن السؤال المطروح.

ما يدورُ لا ينتهي..

▪ أحمد الجميد*

من أين تأتي القصص والحكايات؟ تساؤلٌ لا شكَّ أنَّ الإجابة عنه معقّدة. لكن قبل كلِّ شيء لا بدَّ من القول أولًا أنَّ البشر أصلًا مبرمجون فطريًا على القصص، وهذا أمرٌ حظي في الآونة الأخيرة باهتمامٍ علميٍّ كثيف، وقد ألقت تجارب عدة، إلى جانب شهاداتٍ شخصية، ضوءًا مهمًا حول نتائج تأثير عناصر السرد على الدماغ البشري، وقيمة القصص بصفتها غريزة ومهارة بقاء، ودورها في قابلية التذكر وقوة الإقناع، إضافة إلى ما خلصت إليه إحدى الدراسات أنّنا حين نستمع إلى قصةٍ ما؛ فإن الخلايا العصبية في أدمغتنا تطلق أنماطًا مماثلة لتلك التي لدى المتحدث، وهي عمليّة تعرف بالاقتران العصبي، وتسمّى أيضًا المحاكاة.

يبدو أنّ السرد القصصيَّ سمةٌ راسخةٌ في الطبيعة الإنسانيّة، كما يقول دان ب. مكادامز، وهو عالم نفسٍ أمريكيّ، وأحد أبرز المنظرين في علم النفس السَّرديّ والهوية السَّردية، وهي الأخرى مقاربة تعزز ارتباط القصَّة بطبيعتنا، وترى أنّ شخصيّة الإنسان تتشكّل جزئيًا من القصَّة التي يرويها عن حياته، أي أنّنا نستعين بقصَّةٍ تقوم على إعادة بناءٍ انتقائيٍّ للماضي كي نعرّف ذواتنا.

كذلك، اعتبرت القصَّة إحدى محاولات الفهم. واعتبر عالم الأحياء التَّطوُّري إدوار ويلسون أنّ العقل آلة سرديّة، وعدّ السَّرديات التي تُرضي الإنسان على نحوٍ فطريٍّ أعمق، هي التي تنتشر وتتحوّل إلى ثقافة.

من هنا، نُدرك أنّ الصِّلة عميقة بين القصَّة والإنسان. ومع ذلك، لا يمكن تحويل مجريات الواقع المحيط بنا جميعها إلى قصَّة. فنحن لا نقصُّ أيّام حياتنا وساعاتها كلها كما هي، بما تتضمّنه من أحداثٍ عاديّة متكررة وروتينيّة، ولا نُسجِّل كلَّ ما يدورٍ حولنا مثل عدسة الكاميرا، لا نفعل ذلك، بل إننا نعتمد على الاستثنائيّ من الأحداث، والنوعي منها؛ لجعلها قصَّة ما تغيّر الحدث داخلنا.

وإذا ما تأمّلنا غالبيّة القصص، فلا بد من وقوف لحظات وعيٍّ خلفها، إما بفعل دهشةٍ ما، أو فقد أحدهم، أو خيبةٍ ما، أو بسبب موقفٍ

آسر، أو غامض، أو غير ذلك من الأحداث التي تتشبّث بنا رافضةً المغادرة. أحداثٌ لا يمكن لنا العودة كما كنّا بعد التأثّر بها.

القصَّة حاضرةٌ بعمقٍ في الوجدان الإنسانيّ. تقدم له معنى عميقًا، على الرغم أنّها لا تعدو كونها جـزءًا من كلِّ ما يـدور حولنا. تتشكَّل بخفاء، وليست وحيًا مفاجئًا. تنشأ نتيجة تجربةٍ شخصية معقَّدة، مؤلَّفة من طبقات متداخلة في أعماقنا، متمثلة بالانشغالاتِ الداخليةِ والهواجس، والآلام والفضول، وغيرها من الدوافع التي تعمل معًا، في تشابكٍ مع التجربة الإنسانيّة الأوسع تأثيرًا فينا.

كذلك، لا يمكن إغفال فاعليّة عالمنا الخارجيّ عند الحديث عن نشوء القصص، لا سيّما الملاحظات اليوميّة المتناقضة، أو الخارجة عن المألوف. فجميع هذه العوامل ربما تشكل المساحة التي تتحرّك فيها القصَّة، وتظهر منها معالجة موضوعٍ ما، بواسطة الأسلوب المناسب والمنظور الخاص.

الأمر لا يقف عند هذا الحدّ، ويزداد التباسًا حين نصادف قصصًا وأحداثًا يخلقها أشخاصٌ لم يعيشوها، ولا تنتمي إلى الواقع المعاش. وهذا يُعزى لطاقات العقل البشري الهائلة، وجوانبه المعتمة، فضلًا عن قدرة الذاكرة على أن تكون أشبه بورشةِ عملٍ نشطة، تتطور خلالها التجربة، لا مجرّد مكانٍ ساكنٍ لتخزين الواقع فقط.

وفي هذا الاتّجاه تحديدًا، تظهر العديد من المقالات والأبحاث، في مجالات مختلفة متصلة بالسرد، قدرة الخيال على العمل كآليّةٍ لإعادةِ تشكيل الخبرة، وتجاوز الزمان والمكان، والارتحال الذهنيّ إلى الماضي والمستقبل على حدٍّ سواء. وهو ما قد يفسّر جانبًا عن نشوء القصص، ويؤكد بالوقت نفسه سعتنا التخيّلية، وإمكانيّة أذهاننا الوصول إلى سيناريوهات محتملة كثيرة، واستشراف المستقبل على غرارِ ما نراه في قصص الخيال العلمي وغيرها.

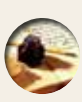
نشوء القصص محصّلة التقاء مجموعة من العوامل. قد تختلف من شخصٍ لآخر، ويتفاوت تأثيرها نسبيًّا، غير أن القـراءة تبقى ربما العامل الأكثر أثرًا، ولا يمكن تجاهل مكانته في محصّلة الالتقاء تلك. إذ إنّ لها أهميّة خاصّة، أوّلًا بصفتها رافدًا ومصدرًا للإلهام، ثمّ لأنّها تعمل على تراكم خبرةٍ شخصيّةٍ عامة، وفي الوقت نفسه تراكم معرفةٍ ضروريّةٍ بحرفة كتابة القصص، والكتابة عمومًا.

لا أظـنّ أحـدًا يختلف على دور القـراءة هناك؛ وبخاصة حين تكون جادّةً وواعيّة، إذ بوسعها تنميّة الحسّ اللغويّ والسّرديّ، وتطوّر المهارات والتقنيات اللازمة. وقد اختصر صاحب التجربة المهمّة في الكتابة ستيفن كينغ أهميّتها حين كتب: إذا لم يكن لديك وقتٌ للقراءة، فلا وقت لديك، ولا أدوات للكتابة.

الحديث عن القراءة لا ينتهي، كما أن نشوء القصص مسألةٌ مركّبة، ذات أبعادٍ ومقاربات متعددة. يضيق جوابك عن إحداهما كلما توسّعت فيها. ذلك ما يمكن قوله بعدما تواجه الكثير حين تستعرض إحداهما أو تتتبعها. وبقدر ما يمكن تناوله عن نشوء القصص، وولادة الأفكار، والكتابة، يظلّ قدرٌ من الغموض يتعذر علينا تسليط الضوء عليه. ولعلّ الروائية والقاصة الأمريكية أندريا باريت قد لخّصت الشيء الكثير، عندما قالت: الكتابة غامضة، وهكذا ينبغي لها أن تكون، وأيّ طريقٍ يوصلك في النّهاية هو طريقٌ صالح.

---

* كاتب سعودي.



روايةُ القصص حوارٌمستمرٌ بين الصوتِ الفرديّ والإرثِ الجماعيّ

▪ د. إيمان عبدالعزيز المخيلد*

تنبع القصص في جوهرها، من منابع متعددة تتداخل فيما بينها حتى يصعب الفصل بينها فصلًا حاسمًا؛ فهي تتغذّى من الواقع بقدر ما تستمد طاقتها من الخيال، وتتشكّل عبر الأحلام كما تعيد الذاكرة صوغها، وتستأنس بالتاريخ بوصفه خزّانًا للسرد، ثم لا تكتمل إلا عبر صنعة كتابة منضبطة تحوّل المادة الخام إلى بناء جمالي واعٍ. فليست القصة مجرد انعكاس مباشر للعالم، ولا هي انقطاع تام عنه، بل هي منطقة وسطى يلتقي فيها الواقعي المعيش بالمتخيَّل، والذاتي بالجماعي، والتجربة باللغة.

ومن هنا، تقتضي هذه المصادر قراءة متأنية لطبيعة فعل الكتابة ذاته: هل يستطيع الكاتب أن يعتمد على الواقع وحده، كما تفترض تيارات الواقعية أو الواقعية الجديدة، فيكتفي بتسجيل تفاصيل الحياة وتمثيل تناقضاتها؟ أم أن السرد، في جوهره، فعل تخييلي لا يكتفي بالموجود بل يعيد خلقه، فيمنحه دلالات تتجاوز حدوده الظاهرة؟ الحقيقة أن الواقع، حين يدخل النص، لا يبقى واقعًا خالصًا؛ إذ تخضع عناصره لعمليات اختيار، وحذف، وترتيب، وتكثيف، فيتحوّل إلى «واقع فني» تحكمه قوانين الجمال لا قوانين الحياة اليومية. وعلى الجانب الآخر، فإن التخييل الصرف لا يولد من فراغ، بل يتكئ -بوعي أو بدونه- على خبرة إنسانية سابقة تمنحه قابلية التصديق.

لذلك، يمكن القول إن السرد هو فنّ الموازنة الدقيقة بين المرجعي والمتخيَّل؛ فكلما ازداد النص قدرة على تحويل التجربة إلى رؤية، والواقعة إلى دلالة، اقترب من تحقيق شرطه الجمالي.

وهنا، تتجلّى أهمية الذاكرة، لا بوصفها مخزنًا للأحداث فحسب، بل باعتبارها جهازًا تأويليًا يعيد ترتيب الماضي وفق حساسية الحاضر. كما يحضر الحلم بوصفه أفقًا للحرية السردية، يسمح للكاتب بتجاوز حدود الممكن، بينما يمدّه التاريخ بإطار واسع تتقاطع فيه الحكاية الفردية مع المصير الجمعي.

غير أن هذه المنابع جميعها تظل احتمالات خامًا ما لم تصقلها التقنية. فالإلهام، على أهميته، لا يكفي لصناعة نص متماسك؛ إذ يحتاج الكاتب إلى وعي ببنية السرد، وإدارة الزمن، وتشكيل الشخصيات، وضبط الإيقاع اللغوي، وبناء المنظور. إنَّ الكتابة، بهذا المعنى، ليست انفعالًا عابرًا، بل ممارسة معرفية وجمالية تتطلب قراءة عميقة ومستمرة، لأن القراءة توسّع أفق المخيلة وتدرّب الحِسَّ الأسلوبي، بينما تمنح الكتابة المتواصلة صاحبها القدرة على تحويل التجربة إلى شكل.

وعليه، فإن رواية القصص ليست مجرد فعل ترفيهي أو جمالي، بل هي أيضًا ضرورة وجودية؛ يكتب الإنسان ليمنح الفوضى معنى، وليقاوم هشاشة النسيان، وليعيد ترتيب العالم في صورة يمكن احتمالها. وفي الوقت ذاته، هي بناء جمالي محكوم بوعي فنيّ يجعل من اللغة فضاءً لإنتاج الدلالة لا مجرد أداة لنقلها. وبين ضرورة التعبير ومتطلبات الصنعة يتشكل العمل السردي الحقيقي، حيث يلتقي الإلهام بالتقنية، وتتحوّل التجربة الإنسانية إلى أثر أدبي قادر على البقاء.

الواقع كمادة خام سردية

يقدم الواقع النسيج الأساس لرواية القصص. كل حكاية، حتى الأكثر خيالية، تحتفظ ببعض الارتباط بتجربة إنسانية معروفة المشاعر..الصراع..الرغبة..الفقدان..التحوّل. غير أن الأدب لا يُعيد إنتاج الواقع؛ بل يعيد تشكيله.

أسّس أرسطو في كتابه «فن الشعر» تمييزًا جوهريًا بين وظيفة المؤرخ ووظيفة الشاعر (والروائي): فالمؤرّخ يُعنى بتسجيل ما وقع فعلًا، أما الشاعر والروائي، فيستكشفان ما يمكن أن يقع وفقًا لمنطق الاحتمال أو الضرورة. من هنا، يتجاوز التخييل الأدبي حدود التوثيق الضيّقة ليرتقي إلى مستوى الكلية والعمومية، إذ تصبح الحقيقة الفنية أعمق وأكثر دلالة من مجرد الوقائع التاريخية.

في هذا السياق، تغدو عملية تحويل الأحداث الواقعية إلى تخييل سردي مشحون بدلالات عملية إبداعية معقدة، تستدعي من الكاتب وعيًا عميقًا بآليات السرد المختلفة: كيفية بناء الزمن وتفكيكه، وإعادة تشكيل الواقع فنيًا، والمزج الخلّاق بين الخيال والذاكرة، واستثمار عوالم الحلم والرؤى. فالنص السردي المكتمل ليس مجرد نقل للأحداث، بل هو إعادة خلق لها عبر منظور جمالي وفكري يمنحها بُعدًا إنسانيًا أشمل وأكثر تأثيرًا.

هكذا، يمكن لمحادثة عابرة أن تتحول إلى حوار فني محكم في نسيج روائي، ولأزمة شخصية أن تنبثق منها حبكة درامية متوتّرة، وللتناقضات الاجتماعية أن تتبلور في صراع موضوعاتي عميق. الواقع، إذًا، يمدّنا بالشذرات والخامات، لكن الكاتب هو من يُعيد تركيبها وتنظيمها لتغدو منظومة من المعنى.

غير أن الواقع وحده عاجز عن إنتاج الأدب. فالحياة في صورتها الخام فوضوية ومتقطعة،

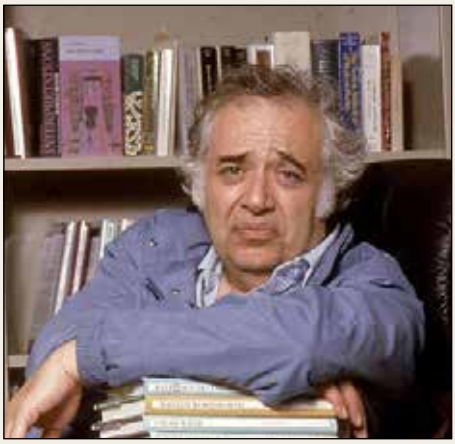
تقاوم أي محاولة للتشكيل أو البناء. أما السرد فيتطلب انتقاءً واعيًا، وتكثيفًا مقصودًا، وبناءً فنيًا محكمًا وهي أفعال تنتمي بالضرورة إلى فضاء الخيال والإبداع، لا إلى مجرد النقل والتوثيق. من هنا، لا يكون الواقع منبعًا جاهزًا للقصص بقدر ما هو محجر تُستخرج منه مادتها الأولية، تلك المادة التي تحتاج إلى نحت ونفخ روح قبل أن تصير عملًا أدبيًا حيًا.

الخيال: المحرك التحويلي

إذا كان الواقع يمنحنا المادة الخام، فإن الخيال هو ما يمنحها الحركة والحياة. الخيال لا يلغي الواقع ولا ينفيه، بل يعيد تشكيله ويستقبله من الداخل. عبر هذا التحول الخيالي، يطرح الكاتب أسئلته الجوهرية: ماذا لو تحرك الزمن بإيقاع مختلف؟ ماذا لو نطق الموتى؟ ماذا لو وجد إنسان عادي نفسه وجهًا لوجه مع العبث المطلق؟

وصف كولريدج الخيال بأنه الملكة التي تُذيب العناصر المتباينة وتعيد صياغتها في وحدة عضوية جديدة. وتتبنّى نظريات السرد الحديثة هذه الرؤية: فرواية القصص ليست مجرد حكي، بل هي فعل خلق عوالم متكاملة.

والأهم من ذلك أن الخيال لا يعني بالضرورة الهروب من الواقع. فبعض أكثر الآداب التصاقًا بالقضايا الاجتماعية يعتمد اعتمادًا كبيرًا على إعادة البناء الخيالي- الواقعية السحرية، والخيال العلمي التأملي، والرمزية، والأسطورة- جميعها تُظهر أن الابتكار الخيالي قادر على كشف الواقع بوضوح أشد من التصوير الحرفي المباشر. بل إنَّ الخيال يتيح للأدب أن يُلامس حقائق نفسية وفلسفية يعجز الخطاب الواقعي عن



هارولد بلوم

الإحاطة بها؛ لذا يمكن القول إن الواقع يقدم لنا العالم المرئي؛ والخيال يكشف بنيته الخفية وأعماقه المضمرة.

الذاكرة: الأرشيف الحي

تحتلّ الذاكرة موقعًا وسيطًا بين الواقع والخيال، فهي ليست موضوعية صرفة ولا مختلقة كليًا، بل هي واقع مُصفّى ومُعاد تشكيله عبر مرشّح الوعي. يؤكد كلٌّ من علم الأعصاب والفلسفة أن الذاكرة عملية إعادة بناء لا مجرد إعادة إنتاج؛ فكل استدعاء للماضي هو في حقيقته إعادة خلق له. بالنسبة للكتّاب، تؤدي الذاكرة وظائف سردية جوهرية:

- المشاعر المستعادة من التجربة الحية تمنح الشخصيات الخيالية عمقًا إنسانيًا أصيلًا.
- تعكس الحكايات غالبًا التركيب غير الخطي للتذكر، إذ يتداخل الماضي والحاضر في نسيج واحد.
- الأفراد والجماعات على السواء يُعرِّفون أنفسهم من خلال القصص التي

يتذكرونها ويروونها.

كشفت فكرة مارسيل بروست عن الذاكرة اللاإرادية كيف أن المحفّزات الحسيّة -مذاق، رائحة، ملمس- قادرة على أن تفتح عوالم سردية كاملة بلحظة واحدة. لكن مهمة الكاتب لا تقتصر على مجرد التذكر، بل تمتد إلى ترجمة الذاكرة وتحويلها إلى بناء فني متماسك.

والأهم من ذلك، أن الذاكرة لا تنفصل عن نقيضها: النسيان. فالصمت والفجوات والمحو يولّدون في كثير من الأحيان توترًا سرديًا عميقًا. ما يُستبعد أو يُطمس قد يكون بقوة ما يُحكى نفسه، وأحيانًا أشدّ تأثيرا. وهكذا تغدو الذاكرة أقرب إلى مختبر سردي حي منها إلى مستودع جامد للماضي.

الأحلام واللاوعي: العتبة بين الفوضى والشكل

تمثل الأحلام أحد أكثر منابع السرد غموضًا وثراءً. متحررًا من قيود المنطق الصارم، يخلق العقل الحالم عوالم رمزية، حيث ينهار الزمن الخطي، وتتلاشى حدود الهويات، وتتراخى علاقات السبب والنتيجة.

رأى فرويد في الأحلام تحقيقًا مقنّعًا للرغبات المكبوتة، بينما نظر إليها يونغ بوصفها تجسيدًا للأنماط النموذجية الكامنة في اللاوعي الجمعي. وبصرف النظر عن الإطار النظري المتبنّى، تكشف الأحلام عن نزوع سردي فطري عميق في العقل البشري.

استلهمت ابتكارات أدبية كبرى -من السريالية إلى تيار الوعي- منطق الحلم وبنيته الخاصة التي تتسم بـ:

- انكسار الزمن والسرد الخطي.
- الانتقال بالتداعي لا بالمنطق.
- تكثيف المعاني في صور مركّبة.
- تضخيم المشاعر وتجسيدها حسيًا.

وهذا يجعل الأحلام قادرة على أن تتيح للكتّاب تجاوز الرقابة العقلانية والنفاذ إلى طبقات نفسية أكثر عمقًا وأصالة، غير أن مادة الحلم الخام تحتاج إلى انضباط فني صارم. فنقل الأحلام بصورتها المباشرة دون وساطة نادرًا ما ينتج أدبًا فعّالًا؛ لا بد من إعادة تشكيلها بوعي سردي ورؤية جمالية واعية. هكذا يقف الكاتب على عتبة دقيقة بين:

التاريخ والذاكرة الثقافية: السياق الحتمي للسرد

لا توجد قصة خارج التاريخ -حتى حين تبدو شخصية محضة أو منعزلة عن السياق العام تتسرّب القوى التاريخية إلى نسيج السرد عبر مسارات متعددة:

- الأعراف الاجتماعية التي تحدّد نطاق خيارات الشخصيات وحرياتها.
- التوتّرات السياسية التي تولّد الصراعات وتشحن الدراما.
- الحقائق الاقتصادية التي تنظّم إيقاع الحياة اليومية وتفاصيلها.
- الأساطير الثقافية التي تُشكّل الأنماط الأصليّة للحكايات والشخصيات.

الكتّاب لا يرثون اللغة فحسب، بل يرثون أيضًا منظومات رمزية متراكمة عبر أجيال من السرد والتأويل. هنا، يمكن الحديث عن الذاكرة الثقافية ذلك المخزون المشترك من

القصص التي تفهم المجتمعات من خلالها نفسها وتُعرِّف هويتها. الملاحم الكبرى، والسرديات الدينية، والحكايات الشعبية، والتواريخ القومية، جميعها تسهم في تشكيل المخيال السردي الجمعي.

يؤكد النقد الأدبي المعاصر أن رواية القصص هي في جوهرها حوار مستمر بين الصوت الفردي والإرث الجماعي. حتى أكثر الروايات تجريبية وتمردًا غالبًا ما تُعيد كتابة الأشكال القديمة أو تحاورها بشكل ضمني. التاريخ، إذًا، ليس مجرد موضوع اختياري للكتابة؛ إنه شرط وجودي للسرد ذاته.

القراءة: ممارسة التلمذة السردية

هل تتشكّل حرفية الكتابة ومهارة اللغة عبر القراءة الجادّة العميقة؟ تبدو الإجابة شبه محسومة: نعم، يكاد الأمر يكون قاعدة لا استثناء لها. فالقراءة تؤدي للكاتب ما تؤديه الملاحظة المستمرة للرسّام؛ إنها تُدرّب الإدراك، وتصقل الحساسية الجمالية، وتفتح العين على إمكانات لم تكن مرئية من قبل.

عبر الانغماس في النصوص الأدبية، يستوعب الكاتب الطموح -غالبًا من دون وعي مباشر- البنى الأساس للفن السردي، مثل الإمكانات الإيقاعية للغة بما تحمله من موسيقى داخلية ونَفَس تعبيري، وهندسة البناء الحكائي من حيث تنظيم الفصول والمشاهد وتنامي الحبكات، وأنماط رسم الشخصيات عبر تقنيات التجسيد والتعمّق النفسي، إضافة إلى القدرة على تنويع النبرة والتنقّل بين الجدّ والسخرية، وبين القرب الحميمي والمسافة التأملية، فضلًا عن التحكم في إيقاع السرد وتسريع الحكي أو إبطائه، تبعًا لدرجة التوتر الدرامي.

وقد تحدّث هارولد بلوم عن مفهوم «قلق التأثير»، مشيرًا إلى أن الكاتب يدخل في صراع رمزي مع أسلافه. غير أن هذا التأثير لا ينبغي النظر إليه بوصفه عبئًا يثقل التجربة، بل توترًا خلاقًا يولّد الاختلاف ويدفع نحو ابتكار الصوت الخاص.

ومن هنا، يبرز سؤال جوهري: هل توسّع القراءة أفق المخيلة؟

الحقيقة أن القراءة المثمرة لا تنحصر في تقليد واحد أو أفق ثقافي مغلق؛ فالتعرّض لتجارب متعددة وثقافات متباينة غالبًا ما يحفّز الابتكار الأسلوبي، ويتيح للكاتب تهجين الأشكال وتجاوز الأعراف الموروثة. يمكن القول إن كل نص أدبي ينتمي، بطريقة أو بأخرى، إلى شبكة تناصّية واسعة؛ فهو إمّا يردّد أصداء نصوص سابقة، أو يعيد كتابتها، أو يقاومها. لذلك، قبل أن يعثر الكاتب على صوته، عليه أولًا أن يصغي إلى أصوات عديدة.

ممارسة الكتابة: التقنية بوصفها أفقًا للحرية

الإلهام وحده لا يصنع أدبًا. التقنية هي التي تحوّل الدافع الخام إلى شكل فني قابل للحياة. فالكتابة المستمرة تنمّي لدى الكاتب قدرات أساس، من أبرزها دقة التعبير، والوعي بالبناء، والاستعداد لتقبّل التنقيح، والحساسية العالية تجاه اللغة، إضافة إلى التحكّم في زاوية الرؤية السردية.

ومن المفارقات، أن الانضباط لا يقيّد الإبداع بل يمكّنه؛ فعندما يتقن الكاتب الشكل، يكتسب حرية الانحراف عنه بوعي، لا بوصفه

عجزًا بل خيارًا جماليًا.

أما اللغة، فليست وسيطًا محايدًا تُنقل عبره الحكاية، بل هي الوسط الذي تتشكّل داخله الحقيقة السردية. فمجرد تحوّل في التركيب النحوي قد يغيّر طريقة الإدراك، واستعارة موفّقة قادرة على إعادة تنظيم التجربة الشعورية بأكملها. وكما ذهب الشكلانيون الروس، فإن الأدب يملك قدرة «تغريب» العالم، أي جعله يبدو غريبًا كي يُرى من جديد. بهذا المعنى، لا تبدو التقنية إجراءً ميكانيكيًا، بل فعلًا إدراكيًا يعيد تشكيل علاقتنا بالواقع.

كيف تولد القصص والحكايات؟

بدل البحث عن مصدر واحد للحكاية، يبدو النظر إلى السرد -بوصفه نقطة تقاطع تتفاعل عندها عناصر متعددة- سؤالا مشرعا على احتمالات عدة، فقد تنبثق القصة من عاطفة مستعادة، أو من واقع مُلاحظ، أو من وعي تاريخي، أو من صورة حلمية، أو من تجريب لغوي، أو حتى من أثر تناصٍّ خفيٍّ. تتفاعل هذه العناصر داخل وعي الكاتب حتى تتبلور في هيئة شكل سرديٍ متماسك.

يمكن وصف هذه العملية بـ«الكيمياء السردية»: تحويل مواد متباينة إلى وحدة جمالية. وغالبًا ما لا تبدأ القصص بإجابات جاهزة، بل بإرباك أولي - سؤال ملحّ، أو صورة غامضة، أو تناقض يرفض الصمت. يتبع الكاتب هذا الإرباك حتى يمنحه شكلًا ومعنى.

هل تُكتشف القصص أم تُخترع؟

يكشف هذا السؤال القديم عن حقيقة عميقة في طبيعة الإبداع. فبعض الكتّاب يتحدثون عن القصص كما لو كانت موجودة سلفًا، تنتظر مَن يزيح عنها الغبار، بينما يؤكد آخرون أن الحكاية بناء واعٍ ومقصود.

والأرجح أن الرأيين معًا يحملان قدرًا من الصواب، فالقصص تُكتشف في التجربة، لكنها تُخترع في الشكل. قد يصل الدافع الأول فجأة، لكن عمارة السرد تحتاج إلى تصميم وتأمل. هكذا يبدو الإبداع فعلًا حواريًا، يتأرجح بين العفوية والتخطيط.

السرد بوصفه طريقة للوجود

تأتي القصص من كل مكان لأنها تنبع من شرطنا الإنساني ذاته، من الواقع نستمد الجوهر، ومن الخيال الإمكانية، ومن الذاكرة العمق، ومن الأحلام الطاقة الرمزية، ومن التاريخ السياق، ومن القراءة الوعي، ومن الممارسة الإتقان. غير أن تحت هذه المصادر جميعًا يكمن دافع أعمق: الرغبة في تحويل الحياة العابرة إلى معنى قابل للبقاء. نحن نروي القصص لنقاوم النسيان، ولنفسّر المعاناة، ولنشارك الدهشة، ولنصوغ هويتنا، ولنتخيّل مستقبلات تتجاوز حدود الحاضر. بهذا المعنى، لا تبدو الحكاية نشاطًا فنيًا فحسب، بل فعلًا أنطولوجيًا؛ أن تكون إنسانًا يعني، في أحد وجوهه، أن تكون راويًا للوجود.

ولعل الإجابة الأكثر دقة عن سؤال البدايات هي أن القصص تولد عند نقطة التقاء الحياة كما تُعاش بالحياة، كما تُفهم.

---

* كاتبة سعودية.

من أين تأتي القصص والحكايات؟

▪ صباح حمزة فارسي*

تنطلق إجابة هذا السؤال من الخلفية الإنسانية للكاتب؛ فمَن نشأ في كنف كبار السن، وأصغى للحكايات الأولى، تشكّلت قصصه من تلك الوقائع التي تتدافع في الذاكرة. غير أنَّ الكتابة لا تكتفي بالاستدعاء وحده، بل تضيف إلى تلك الأحداث طبقاتٍ من التفاصيل المختزنة في الحواس، فتنهل الذاكرة مطرها، وتتشكل القصص إيقاعًا داخليًا يلحّ على صاحبه، ولا يهدأ حتى يخرج إلى الوجود حرفًا حرفًا، ممسوسًا بروح كاتبه.

فالإنسان، كما يرد في كتاب «الحيوان الحكّاء»، كائنٌ يعيش بالحكاية؛ يسمعها، ويرويها، ويكتبها، ويقرؤها، ويتنقّل بينها. نحن في جوهرنا مزيج من القصص، بعضها مكتوب، وبعضها الآخر بقايا حكايات رأيناها، أو أصداء مرويات سمعناها ولم نشأ لها أن تزول.

تولد القصص غالبًا من لحظة شعورية فائضة، من اصطدامٍ بموقف انفعالي يستفزّ مكامن الحزن أو الفرح، وربما الغضب؛ مشاعر نكتنزها طويلًا ثم نقذف بها دفعة واحدة في نصٍّ سردي، كأنها تفريغٌ وجودي لا مفرّ منه.

وتلك الحكايات ليست ترفًا، بل تعبيرٌ أصيل عن رغبة الإنسان في البقاء؛ أن يُسمَع صوته، وأن يُحمَل أثره من جيل إلى جيل، كما حدث في «ألف ليلة وليلة»، تلك المرويات التي عبرت اللغات والثقافات ولم تنطفئ! إنها باقية ما بقي الإنسان على هذا الكوكب.

تنبع الحكايات من الأساطير التي لا نؤمن بها تمامًا، ومع ذلك نعيد سردها لنتذوق رعشة الخوف، أو شهوة الاكتشاف، أو رهبة المجهول. كما تنبثق من التاريخ، بعظمة شخوصه وأبطاله، منتصرين كانوا أم مهزومين، ومن الإرث الحضاري والموروث

الشعبي للأمم السابقة؛ ذلك الإرث الذي نستمدّ منه شعورنا بالشموخ، بوصفنا حلقات متتابعة في سلسلة التاريخ المتواصلة.

وتستمدّ القصة قوتها من قاصّها، ومن قدرته على التخيّل؛ فالخيال الخصب، المشحون بالعاطفة، هو المنبع الأعمق الذي ينهل منه الكاتب، وهو ما يميّز صوته عن سواه حين يصل إلى القارئ.

تأتي بعض القصص من الأحلام العابرة، فقد يكون بعضها شرارة لنصٍّ سردي، أو نواة لرواية، أو مقطعٍ فريد لا يتكرر. وكثيرًا ما تتحوّل الأحلام والكوابيس إلى عناصر بنائية في السرد، لأن تفاصيلها تنتمي إلى منطقة خارجة عن المألوف. وحين يُعاد توظيفها بإضافة تفاصيل سردية، تصبح كالأوتاد التي يُشاد عليها فصلٌ كامل أو فقرة محورية. ولهذا، يغدو تدوين الحلم أو الكابوس فور الاستيقاظ أمرًا بالغ الأهمية، حتى لا تتفلّت الفكرة وتضيع في دهاليز الذاكرة.

إن الإمساك بمفاصل السرد يتطلب إتقان أدوات الكتابة؛ فحين تنضج الحكاية في الذهن، وتحين لحظة المخاض، يُكتب النص، ثم يُعاد إليه لاحقًا للمراجعة والتشذيب والتنقيح، في مسارٍ لا يقل أهمية عن فعل الكتابة ذاته.

ومن امتلك ناصية لغة الضاد بحروفها الثمانية والعشرين، استطاع تطويعها لصالح النص. فاختيار المفردات، والنعوت، والتوصيف، عملٌ بالغ الدقة، لا يقل شأنًا عن الاقتصاد في اللغة والتكثيف؛ إذ نعيش اليوم زمن السرعة، حيث تُحسب الكلمات كما تُحسب صفحات الروايات والمجموعات القصصية. إنه زمن الإيحاء لا الشرح، والفراغ لا الامتلاء، والكتمان أكثر من الإفصاح؛ فالقارئ بات واعيًا، لا يحتمل الإسهاب، ويُحسن ملء البياضات التي يتركها الكاتب بذكاء، دون أن يُقال له كل شيء.

وهنا، تتجلى أهمية القراءة الجادة للكاتب؛ قراءةٌ تمتد عبر مجالات متعددة، أدبية كانت أم علمية، فتُعمّق تجربته الإبداعية، وتمنحه معرفة حقيقية بما يكتب عنه. فالنص الذي يُبنى على وعي ومعرفة يكون أكثر إقناعًا ودقة، ويغدو تصديق عالمه السردي أمرًا يسيرًا ومستحقًا.

لقد أودع الله موهبة الكتابة في الكاتب، وكل ما عليه أن يكتب، دون أن يستسلم لفزاعة حبسة الكتابة أو رهبة الصفحة البيضاء. فالاحتراف الحقيقي يكمن في الاستمرار؛ أن تكتب، حتى لو ضاق بك الوقت، أو أوشكت الحياة على النفاد. اكتبْ ليقرأ الآخرون؛ فالكتابة فعل شفاء، وهي الرئة الثالثة التي مُنحت للكُتّاب دون سواهم، ليقولوا ما لا يُقال، سواء بخربشة قلم رصاص على ورق، أو بنقرات متتابعة على لوحة المفاتيح، ذلك الإيقاع الخفي للحروف. وحين يستسلم الكاتب دون وعي، وينغمس في الإيقاع. عندها، تنهمر القصص من غيوم مثقلة بالأفكار، كالمطر أو كندف الثلج، هباتٍ سماوية، لا تحتاج إلا إلى كاتب يفتح ذراعيه وخياله، ويلتقط الفكرة تلو الأخرى.

---

* كاتبة سعودية.

من أين تأتي الحكايات؟
عن الجانب الأخضر في الحكاية

▪ صفية الجفري*

أنا لا أكتب الحكايات، هذه موهبة فذّة لم أُرزق بها، لكنّي أحب الحكايات، وأهتم لها وبها، والقارئ شريك في عالم الحكاية، يعرف خباياه، وكل صادر منه، ووارد إليه.

إيزابيل الليندي الروائية التشيلية المتدفّقة، كرّرت مرتين فكرة أن المعاناة هي التي تجعلنا قادرين على رواية القصص، ذكرت ذلك في «باولا» وهي في الخمسين من عمرها، ثم في «نساء روحي» وكانت حينها قد جاوزت السبعين، هذا الرأي، إذًا، خُلاصة عمر لكاتبة تمتلك كنزا لا يكاد ينضب من الحكايات؛ ويبدو أن هذه العقيدة الروائية هي التي ساعدت إيزابيل في التصالح مع قسوة الأيام، هذا التصالح الذي أثمر قصصا تروي الجانب الأخضر في أرواحنا، وتدرّبنا على التعاطف مع أنفسنا ومع الآخرين، وتجعل الحكاية وسيلة مبصرة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية.

المعاناة توسّع آفاق الخيال، لأنّها تزوّد صاحبها بزاد متنوّع من الأحاسيس، يتعرّف عليه طورًا بعد طور، وقد تتغشّاه أحاسيس مركّبة في وقت واحد، يقضي زمنا في محاولة استيعابها أو تفكيكها. كما أن تفاعل الجسد مع المعاناة يضيف لصاحبها خبرة نفسية جديدة. المشاعر القوية قد تمنح العقل رؤية جديدة للأمور، يتغيّر حكمه وِفقا لتغيّر تصوّراته، وما ذاقته روحه من معان.

لا يخلو إنسان عن معاناة ما، وإنما حديثي هنا عن تفاصيل من الكبَد الإنساني قد يحرم منها أناس، ويكتب القدر على آخرين نصيبا أوسع منها.

تقترب الحكايات من الوجدان الإنساني كلما اتسعت قدرتها على التعبير عن شجونه، وملامسة ما يؤنسه، والمعاناة هي باب هذا الاتساع غالبا، إن أثمرت في نفس صاحبها نضجا وتعاطفا ورحمة.

الإخلاص للإنسان لا الفكرة

مما نقل في أدبيات التصوّف قولهم: «الحكايات جند من جنود الله يثبّت الله بها قلوب العارفين» (كتاب قواعد التصوف/ القاعدة ١٩٥).

وفي السياق الأدبي يحضر معنى تثبيت الفؤاد أثرًا لكتابة سخية في الصبر لأجل اختيار أقرب طريقة إلى وجدان القارئ.

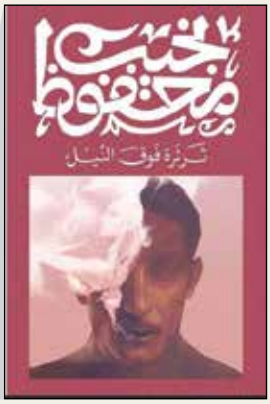
الحكاية هي وسيلتنا أحيانا لكي نقول ما نريد قوله، أو مساءلته، أو إعادة النظر فيه، دون أن نصعّب على الآخرين قبول الأفكار التي تخالف قناعاتهم. ما يهم هو كيف نقدّم كل ما يمكننا تقديمه لنسهّل كيف نفكّر سويا، وهذه عناية في الكتابة تخلِص للإنسان لا الفكرة المجرّدة.

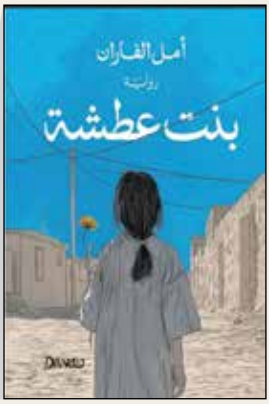
الحكاية قد تحمل طبقات من الفهم، هكذا يفعل الحكّاؤون البارعون، لا يزايدون على القارئ وإنما يعاهدون أنفسهم أن يهبوا كل عقل ما يطيقه من فهم. تقدّم رواية: «ثرثرة فوق النيل» أنموذجًا لكتابة متعددة الطبقات. ربما يقف بعض القرّاء عند مساءلة عبث سلوك بطل الرواية أنيس زكي، وربما انتقل بعضهم إلى طبقة أعلى تسائل المنهج سؤالا منفصلا عن التجربة الإنسانية المتصلة به. لكن الرواية في أعمق طبقة لها تسائل قدرتنا على عدم إهمال السياق النفسي والاجتماعي عندما نتعامل مع التجربة الإنسانية. لم يكن العبث الذي اعتنقه أنيس زكي ثمرة نظر عقلي مجرّد، بل يكاد أن يكون في معظمه رد فعل نفسي تجلى فيه عجزه عن قبول أن يحرمه الموت من زوجته وابنته. وما نجح فيه محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» هو أن يجعل الحكاية في كل طبقاتها رافدا لتجديد سؤال المعنى.

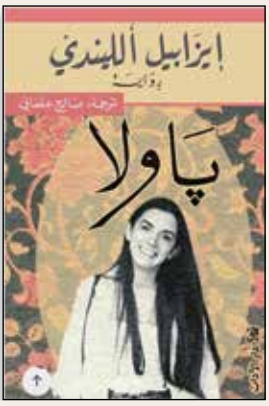
ونعيد التفكير

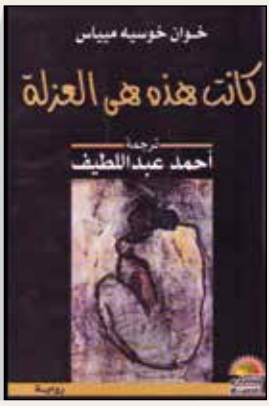
مما تعجبت له كيف استطاع خوان خوسيه ميلاس أن يكتب بكل هذا الصدق عن تجربة امرأة فقدت أمها في رواية: «كانت هذه هي العزلة» لكنّي بعد تأمل فهمت أنه يكتب عن مشترك إنساني أضعنا التنبه إليه في خضم كليشيهاتنا عن الفروق بين الجنسين. الحكاية الأصيلة، إذًا، قد تأتي من رؤية مختلفة للأفكار لتؤهلنا وجدانيا لتقبّل إعادة التفكير في مسلّمة ما كامنة لم نفكّر في مراجعتها.

تُتخذ الحكاية أحيانا ستارا لتمرير مصادرات أيدلوجية أو أخلاقية؛ ولا يصفو لمثل هذه الحكايات انتماء، وتكون مزيجا مرتبكا من الحكاية والمقالة وربما خطبة وعظيّة متنكّرة. الحكاية الحقيقية شرطها الخلوص لجنسها، والمعاني فيها إشارات لطيفة تستفز الأسئلة ولا تميتها. في «قواعد العشق الأربعون» للكاتبة









التركية أليف شافاك كانت الرسائل الأيدلوجية تكاد تميل بكفة الرواية إلى شيء يشبه الوعظ الذي يقدّم أفكارا معلّبة بسيطة تشعر المرء أنه في حلّ من أن يعمِل عقله أو أن يسائل المعاني ويستجليها.

جانب أخضر

الحكاية الأصيلة لا تتبرأ من الشر لكنها لا تخضع له، الاعتراف بالشر كقوة منتصرة أحيانا ليس معناه تبرير الانحياز له وإنما مواساة تجدد التأكيد على أن الخضوع له يأتي عندما نتصالح مع ظلمته. المخرج قد يكون أحيانا هو في الثبات الداخلي على المبدأ، وهذا ما يفعله الجانب الأخضر في الحكايات، إنه يحافظ على التمايز بين الشر والخير.

الشرط المضمر هنا هو أن يكون الكاتب يقظ الضمير، ذكيّ القلب، لا يبرر الشر، لكنه لا يسلب الشرير إنسانيته، ويكون التفسير والسياق والبعد النفسي في الرواية هو زاد القدرة البشرية على التعامل العادل، فلا يطغيها انتقام.

وتخطو الحكايات أحيانا إلى مساحات أكثر تركيبا، يختلف الطيبون، ويؤذون بعضهم، والكتابة هنا تحتاج إلى قدر من الطيبة هو وحده مَن سيجعل الحكاية تؤول إلى الجانب الأخضر، الذي يساعد القارئ على أن يصبح إنسانا أفضل، إما برحمته لنفسه أو بأن تتسع رؤيته للأمور، وتتزن أحكامه.

وقد يكون الجانب الأخضر في كتابة جميلة لغةً وانسيابًا ومقصدًا، وتطيب النفس وترتقي بمحض الجمال، مهما كان موضوع الرواية حزينا أو قاسيا أو يخفت فيه الفرح. الروائية السعودية أمل الفاران في: «بنت عطشة» قدّمت لنا سردا متماسكا على لسان طفلة، لم يختل السرد ولو مرة، لم نفقد صوت الطفلة لصالح أي رغبة من الكاتبة في شرح قناعاتها أو رؤيتها، رواية بدأت باستهلال بديع: «قائمة وخلفي صف من عيال وبنات الحارة، وجهي لجدار بيتنا، صف وجوههم لظهري. كلنا كفه اليمنى على اليسرى نستعد للصلاة. رفعت صوتي: «صلّوا صلاة الخنافس...» ولم يختل نسق الكتابة التي انتصرت لتقديم حكاية مخلصة لجنسها، ومخلصة لجمال السرد وأصالته.

تنهكنا الحياة وتساعدنا الحكايات لنتصالح معها، هذا هو الجانب الأخضر في الحكاية.

---

* باحثة في شئون المرأة والأسرة.

قضايا الكتابة، قضايا الراهن العربي

▪ إبراهيم الكراوي*

يستهدف هذا المقال إثارة أسئلة الكتابة بين الذاكرة والهوية، وعلائقهما بالراهن. فالكتابة شكلت أفقا لتداول ومقاربة القضايا الراهنة، سواء تعلق الأمر بالعالم العربي أو الغربي. وهذا ما جعل الكتابة في ذاتها تتحوّل إلى سؤال وجوديّ وفضاء تقاطع الذاتي والموضوعي، الأنا والجماعة.

لقد تأثّر مفهوم الكتابة بتحوّلات الواقع والعالم، وانطبع بتصورات الحداثة وما بعد الحداثة. ومن ثم، استمر المفهوم رافدًا مغذيًا وملهمًا للفكر النقدي، والفعل الفلسفي. ولعل أبرز تجلٍّ للكتابة بوصفها أفقًا لتحوّلات الواقع والمجتمع، دورها في بلورة فكر الاختصاصات المتداخلة ومتابعته، هذا الفكر الذي شكّل مدخلا يهتم بمشكلات الذات والكينونة والوجود. فكلاهما الكتابة والاختصاصات المتداخلة، نسق يتقاطع في هاجس تعقّب تحولات الواقع والوجود، ومواجهة مشكلات الراهن، بكل ما تمثّله من تعقيدات، وهو ما يضيء جانبًا من روافدها ومصادرها وتدفقاتها. فالكتابة تستعيد الذاكرة، بمختلف ترسبّاتها النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية، ثم تفكك أنساقها من أجل إعادة بنائها، وبغية فهم عميق الحاضر.

لقد شكّلت جدلية الكتابة والذاكرة، مادة خصبة حاول الفلاسفة والكُتاب مقاربتها كل من منظوره. غير أن اللافت للنظر هو هذه التقاطعات التي تطبع ماهية الكتابة، وتشكّلاتها الأبستمولوجيا وجذورها الغائرة في الذات والذاكرة.

غير أننا نعتقد أن أهمية قضية

الكتابة في العالم العربي ينبع من الأسئلة الشائكة التي تطَرح تحديا أبستمولوجيا على الباحث العربي: هل يمكن أن نتحدث عن كتابة بِهُوية عربية؟ وهل استطاع الكاتب العربي الانخراط في سؤال الحضارة وتضميد جراح الذاكرة؟ هل نجحنا في تطوير تصور ورؤية للكتابة في العالم العربي، يواكب المستجدات، ويستعيد أسئلة النهضة، في ضوء ما يطرحه الحاضر؟ إلى أي حد استطاعت الكتابة في العالم العربي، أن تبلور تصورًا في النقد ينحدر من جذور الفكر، ويواكب مستجدات الواقع العربي؟

لقد أعاد الفكر النقدي الأدبي النظر في الكتابة من زاويتين:

الأولى، ترتبط بوصفها فعلا اجتماعيا، يعادل كونها حقا وجوديا يتمتع به كل إنسان، والثانية فعل فردي بالمعنى الذي يتربص به إميل بنفنست. وهو الذي يجد جذوره في أنساق معرفية، وحدود شاسعة تسائل كيانها باستمرار؛ تفكك، تنتج، تقترح، وتؤسس..

هكذا، تتمثل الكتابة من هذا المنظور بوصفها فعلا للتفكير في العالم. بيد أن الفكر المنتج للكتابة كما نتداوله اليوم، دائم المساءلة لحدوده، والحفر في إستراتيجياته ومستقبله، من داخل الإنسانيات والأنثروبولوجيا بالخصوص، وانطلاقا من أنساق الفكر. وهو ما فَجَّر الفكر العابر للتخصصات الذي استلهمته الكتابة اليوم بمختلف أجناسها ومجالاتها؛ لتعيد صوغ المعرفة وتواكب المستجدات والمشكلات

المعقدة الذي نواجهها اليوم؛ ومنها مشكلة الحدود، وثقافة الذكاء الاصطناعي التي تمثل امتدادًا للكتابة بوصفها نسقًا منتجًا. فالكتابة، إذًا، مفهوم كوني لكن وظائفه وأبعاده وأنساق اشتغاله ينطبع بميسم ثقافي من جهة، وذاتي من جهة أخرى.

الكتابة غواية، بيد أنها سرعان ما يقع داخلها خروقات وانحرافات، ترتبط بالتباس العقلي بالتخييل الذاتي الذي يعد أحد روافد الكتابة، وبالموضوعي الذي يتمثل سؤال قلق الحضارة؛ على غرار ما كتب سيجموند فرويد في كتابه المعنون: «قلق في الحضارة» في سياق مشروعه في علم النفس. وقد يتحوّل هذا القلق إلى فعل انتظار أبدي يجعل من السؤال الذي تبلوره الكتابة معلقا. فمؤلفي صامويل بيكيت

المسرحيَين «في انتظار غودو» و«نهاية اللعبة» «كشَفا أن الكتابة مهما كان جنسها تقف عند منطقة اللامحدود لتسائل وتثير قلق السؤال. ومن ثم، تتجلى الكتابة بتعبير جاك ديريا إرجاءً مستمرًا.. وهذا ما يمكن أن يضيء لنا علاقة الوسائط الرقمية والذكاء الاصطناعي بالكتابة؛ ويبين لنا في الوقت نفسه كيف انتقلت الكتابة مع ما بعد الحداثة من معالجة اللامحدود، إلى مساءلة حدود اللامحدود كما نعاين من خلال الارتباط التشعبي والخوارزميات. وهذا معناه أن للكتابة ذاكرة وأفق أبستمولوجي، يتأسس على أنساق التحوّلات التي تحاول أن تتمثل سيرورة العالم.

وبناء عليه، نجد أنفسنا أمام سؤال آخر: كيف ينظر الذكاء الاصطناعي اليوم إلى الكتابة؟ ليس الذكاء الاصطناعي فكرة سقطت من السماء، بقدر ما يمثل محاكاة للعقل البشري ما بعد الحداثي من زاوية مغايرة تستند على ميكانزيم اللغة من حيث كونها فضاء للتوليد، وتَمثل البرمجة. أفلا يمكن اعتبار الذكاء الاصطناعي من هذا المنطلق ميتا كتابة؟ فكلاهما الذكاء الاصطناعي والكتابة ينطلقان من اللغة بوصفها نسقا لانهائيا للتوليد.

ومهما ابتعدت سردية الذكاء الاصطناعي عن الذات الإنسانية تظل تستلهم مادتها كما يتجلى من خلال محاكاة الذكاء الاصطناعي للنسق التوليدي للغة كما نجد عند اللسانيات التوليدية؛ ما يعني أن اللغة مادة التحوّل والتمفصل المزدوج بين الكتابة والذكاء الاصطناعي.

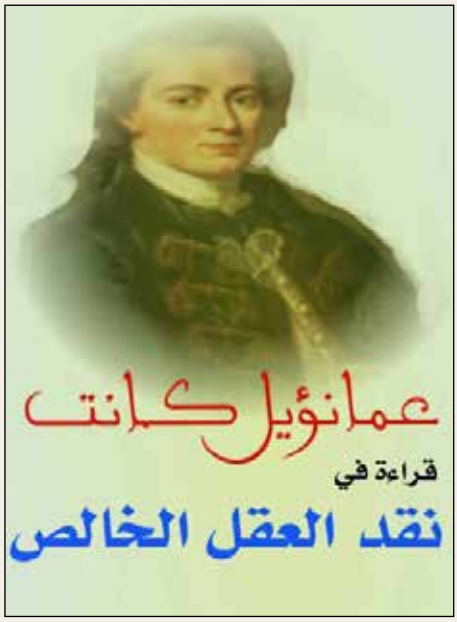
هذا الوضع المرتبط بتحوّلات الذكاء الاصطناعي وعلاقته بالكتابة يضعنا في قلب التعارض الذي اخترقته الدراسات المتداخلة الاختصاصات، يعيدنا إلى زاويتي النظر التي استهل بها هذا المقال؛ ويقودنا إلى فرضية تأصيل الكتابة؛ وفي الوقت نفسه، العودة إلى زاويتي نظر بوصفها تتطبع بميسم الاتصال والانفصال.

إن تأمل قضية الكتابة في العالم العربي، وعلاقتها بالتحولات الرقمية والذكاء الاصطناعي يضعنا في قلب الأسئلة الشائكة: هل لدينا بالفعل ثقافة الذكاء الاصطناعي، وكيف نعقد القران بين اللغة العربية، وبين الذكاء الاصطناعي، بغية إنتاج لغة الكتابة؟ ثم السؤال الأكبر ماذا سيضيف الذكاء الاصطناعي إلى الكتابة بوصفها نسقًا من القيم الإنسانية المنتجة؟

لم تكن الكتابة مصدر فحص ومتابعة للواقع فقط؛ بل شكّلت آلية من أجل تطوير أدوات التفكير في مواجهة تحدياته، ومساءلة قطائعه الأبستمولوجية. فقد أفضى فكر الكتابة بوصفها انفصالا واتصالا مع موريس بلانشو، ومقاومة مركزية الكوجيطو الديكارتي التي تخلقه الكتابة، إلى تصور يجعل من سؤال اللامحدود موضوعا للكتابة، وكأنه وهم إنساني يتطلب التفكير في ممارسة نقدية تستوحي الاختصاصات العابرة، بحيث تتحوّل الكتابة إلى حوار للاختصاصات يمثل صدى للحوار

الحضاري الذي يفترض صياغته ومواجهة تحدياته، ومعالجة أعطابه الخفية. وهكذا تنزع الكتابة إلى مقاومة النسيان من زاويتين ذاتية وموضعية. فهي تحاول أن تتفلت من سلطة الآخر وخطاب الهيمنة الأحادي الجانب، وتمردا على كل ما يعطل فعل التفكير في الوجود والكينونة.

إنَّ بداية الانقلاب على البعد الأحادي للكتابة دشنته الرومانسية مستلهمة «نقد العقل الخالص «لكانط»، ومن ثم استعادت الرومانسية أصل الكتابة المزدوج في حوار أسطوري بين اللغة والطبيعة والذات، وتطوّرت الرؤية للكتابة بوصفها تعددا منتجا للإبداع والابتكار والأصالة وتجاوزا للتقليد، مع كتاب «الدرجة الصفر في الكتابة» رولان بارث؛ ثم بلغ مفهوم الكتابة ديريدا De la grammatologie درجات قصوى على صعيد مساءلة حدود وإعادة هيكلة ماهيته بعد أن ربطه جاك ديريدا بالتفكيك الفلسفي... أما جيل دولوز فقط قدم مقاربة رائدة تعيدنا الكتابة من خلالها إلى حدود الفلسفة وما جاورها. فهو يتناول علاقة الكتابة بالحياة باعتبار هذه الأخيرة فلسفة وجودية، كما يرى أن علاقة الكتابة بالصحة تتمثل من منظور هشاشة الكاتب «غير أنّ هذه الهشاشة، كما يقول دولوز، لا تنبع ببساطة من أمراضهم أو من عصاباتهم النفسيّة، بل من كونهم قد رأوا أو أحسّوا في الحياة شيئًا يفوق قدرتهم على الاحتمال، شيئًا لا يُحتمل»، «طبع عليهم العلامة الصامتة للموت». النقدي والعيادة ص: ١٤. وقد سبق لفرويد أن ربط الكتابة



الإبداعية بالتسامي الذي يستهدف التحرر من ضغوطات داخلية وترسبات الطفولة. بل إن الكتابة لتُمثل مرحلة أبعد في تاريخ الإنسانية، حين نربطها بأسطورة أوديب، أما ميشيل فوكو فقد ربط الكتابة بالجنون في كتابه المثير «تاريخ الجنون». هذا التاريخ الطويل لمصطلح الكتابة يضيء لنا جانبا من روافدها الأصلية ومنابعها الغائرة في الذات والتاريخ والثقافة، غير أنه منذ «الدرجة الصفر في الكتابة» الذي كانت تيمته الكتابة من منظور الحداثة استمرت الكتابة تسائل حدودها في ضوء «الإبداع» الذي ظهر مع الرومانسية والابتكار الذي ظهر مع ما بعد الحداثة وتبلور مع الكتابة الرقمية.

بيد أن الكتابة في أهم محطاتها التاريخية، ستعرف مواجهات وتحديات واختبارات عسيرة، وخصوصا بعد ظهور

الكتابة الجديدة وصياغتها لمفاهيم «التشيؤ» وغيرها؛ ما أبعدها عن الذات والواقع. وهذا ما جعل تود وروف وغيره ممن تندرج كتاباته فيما بعد فكر العولمة المتوحش، يستعيد الكتابة من هذه الموقع المرتبط بالأخطار المحدقة بها من طرف الفئة الأولى، التي ذكرنا سابقا في هذا المقال من خلال كتابات ذاع صيتها اليوم مثل «الأدب في خطر» أو سؤال «الشعر منقذ للعالم» «La poésie sauvera le monde Jean-Pierre Siméon›››....» جون بيير سيمون يضاف إلى هذا الوضع الذي أفرزته الكتابة الجديدة، تعاقب مراحل تاريخية وصلت إلى مرحلة استثمار الذكاء الاصطناعي أو الوسائط الرقمية. ولعل الجهل بعلائقهما الأبستمولوجيا مما وضع الكتابة ضمن ما تطرحه الفئة التي تمثل خطرا على الكتابة.

هكذا، يقود تأمل تاريخ المصطلح كما بسطناه بإيجاز إلى إعادة تمثل الكتابة من زاويتين:

الأولى، تتمثل بوصفها مادة خام من حيث روافدها الضاربة في التاريخ، والذات، والأزمات التي تعترضها منذ الطفولة، إضافة إلى أسطورة الوجود الإنساني المتجذّرة في التاريخ، كما نعاين من خلال أسطورة أوديب وغيرها..

والثانية، تتمثل في تحويل المادة الخام أو إعادة تدويرها؛ كما يتجلّى في حالة الروافد التي تنبع من النصوص والقراءات والمشاهدات؛ كما ظهر مع منظرّي مفهوم النص بوصفه نسيجًا من النصوص سواء مع جوليا كريستيفا، أو رولان بارث، أو موريس بلانشو، فيتحوّل إلى منتوج موجه إلى متلق.

إن تشريح تاريخ مصطلح الكتابة يفضي بنا إلى القول بأنه يمكن للمرء أن يكون شاعرًا أو ناقدًا أو ساردًا مهما كان موقعه وتخصصه ووضعه الاعتباري كإنسان؛ أي أنه مبدع بالفطرة كما يتجلّى من خلال حكايات الجدات والمجازات والاستعارات المتداولة في اللغة، لكن حسب اعتقادي ليس بمقدوره أن يكون كاتبا شاعرًا أو ناقدًا من الدرجة الصفر إلا من خلال اختلاق أنساق يصطدم داخلها المعرفي الاصطناعي بالفطري.

هكذا، تحوّلت الكتابة من نسق مركب للمعرفة الإنسانية إلى إعادة تركيب هذه المعرفة من خلال وسيط تكنولوجي وبرامج وأنظمة.

بناء عليه، أعتقد أن تودورف حين ألّف كتابه يتصدى للخطر المحدق بالكتابة، كان يفكر ويتصدى بالدرجة الأولى لكل من ينزل بالكتابة إلى منزلة الابتذال والاستسهال؛ وفي الوقت نفسه كشف عن النفق المسدود الذي آل إليه الفكر النقدي الجامعي الفرنسي، مقارنة بنظيره الأمريكي، أما الفكر البحثي الجامعي في العالم العربي فهو مقيد بأغلال المؤسسة الأكاديمية التي تجتر وتكرر في غالب الأحيان الأفكار الغربية، بينما استطاع بعض المفكّرين والنقّاد القلائل العرب، الانفلات من هذا الوضع المؤسساتي البئيس والفقير، وأسسوا مشاريع علمية

جادة تضاهي نظيرتها الغربية.

إنَّ الذكاء الاصطناعي مثلا سيحتم علينا إعادة صياغة تصوراتنا لفعل الكتابة وتطويرها، ومساءلة حدودها، وعلائقها المعرفية بتمثيل الواقع وتطوير إدراكنا لمشكلاته، كما نعيشها اليوم، والتي تكاد تنحصر في قضية وحيدة وهي الحدود. ففي الأدب كما في السياسة والفلسفة وعلوم الفضاء والسيبرنيطيقا السؤال نفسه.. فلم يكن ينطوي نقد تودوروف تزفيتان على ملاحظة بسيطة أو لحظة من اللحظات التي تسم الإبداع الإنساني، بقدر ما كانت مساءلة وتفكيكا للحظة أبستمولوجية جاءت لتحاور نقديا المرحلة البنيوية، لكن لتطرح السؤال: وماذا بعد؟ ما هي حدود بحثنا وإبداعنا؟ كيف نتقدم ونساير العالم الذي نصنع له حدودًا ثم ندمّرها بحكم السيرورة الزمنية..

لعل من مخاطر الكتابة اليوم هو ما يمكن أن نسميه «الكتابة السائلة» إذا قمنا بمحاكاة تراجيدية الكتاب «الحداثة السائلة»، فعلا هناك هشاشة في الذات الإنسانية؛ والكتابة تحاول أن تمثلها وتنتقد فعلها بحيث أصبحت تميل إلى التخلّص من إنسانيتها بعدما ضاقت ذرعًا بما يجري حولنا من تطورات ونكوص إلى زمن السلطة والاستلاب. تبدو الكتابة بتعبير منقدا للذات بتعبير جون بيير سيمون من الذوبان والاختفاء، وإمحاء الهوية؛ إنها نفسها تشكّل للهوية.

حين نتناول الخطاب المعرفي الذي أنتجته الكتابة، دون فحص وتمحيص وتفكيك وأخذ مسافة، يحدث أن نبلل أصابعنا بلعاب لكي نقلب صفحات مسمومة تنشر في جسمنا موتًا رمزيًا بطيئًا وفقدان الأحساس بالعالم وإنسانيتنا وهويتنا التي تصدأ أمام يأس الجسد من أجل استعادة قوته الرمزية. ففي مؤسساتنا التعلمية مثلا يتشبّع المتمدرس بلغة الآخر حين تغدو وظيفتها الهيمنة وليس تحقيق التكامل المعرفي وإنتاج المعرفة، فيأخذ بالقشور ولا يستطيع أن ينفذ إلى ذاته ويتعرّف على هويته وثقافته، لأن السم الرمزي بدأ يستشري في جسده وينشر اليأس حين يشعر بفقدان ذاته، ولا يعثر عليها.

ما يستفاد من هذا الدرس البيداغوجي هو قوة الكتابة إذا تشكلت من الزاوية الثانية وأصبحت قوة إنتاجية وفعلًا إبداعيًا يتعرف من خلاله الشخص على ذاته، ويبني حدوده ويكرّس الكتابة بوصفها تركيبًا للعالم، وبتعبير مختصر تصبح الكتابة أقوى حين تنسج الهوية. ما يستفاد هنا هو أنني أكتب، إذًا، أنا موجود، لا يستقيم الوجود بدون الكتابة من الزاويتين معا. فغياب الكتابة غياب للهوية، وفقدان للذاكرة وبوصلة الحياة. وحتى ما يسمى «الإنسان البدائي» كتب على الحيطان وجلود الحيوانات، كما تشير إلى ذلك الأبحاث الأركيولوجية.

---

* كاتب – المغرب.

حدودُ الكتابةِ والذاتِ والواقعِ المعيش عند الروائي محمد شكري

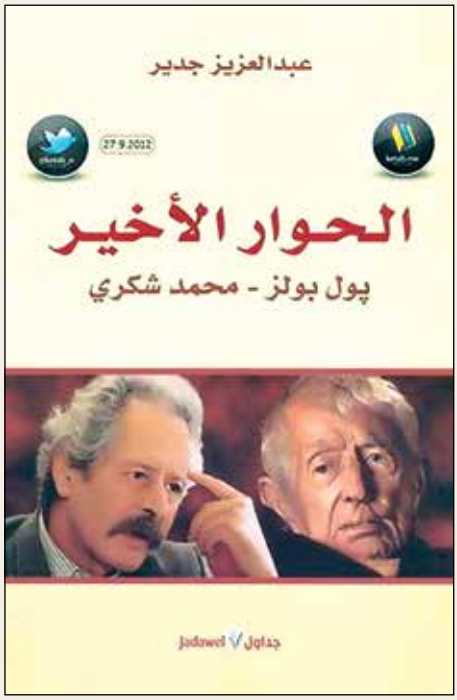
▪ نادية بلكريش*

يُعَدُّ النصّ السردي خاصة، والإبداعي عامة، أحد التجلّيات اللغوية، وتعبيرًا عن مستوى من مستويات الأداء والتشكيل اللغوي. لكن تظلّ حركة اللغة وأدواتها مقيَّدة بطبيعة النص السردي وما يتضمنه من خاصيّة تعبيرية متمثلة في حركة الشخوص ومختلف مستويات السرد الروائي. لتكتسب اللغة سمة خاصة، تحددها ملفوظات النصّ. كما أن هذا الأخير، ليس حصرًا على الشخصيات الروائية الناطقة باللغة في بنيته التكوينية فحسب؛ لأن التعبير عن محتويات النص السردي وعلاماته المتضمّنة في السرد، تخضع لمعايير اللغة وقواعدها، وتعمّق وتوسّع من المفردات اللغوية من خلال الدلالات التي عادة ما تتشكل على المتن السردي.

لهذا، فإذا كانت اللغة في العملية السردية، بمثابة العنصر الثابت من حيث وجودها القبلي، فإن جانب الحكاية (المتن الحكائي) كما حدّده بوريس توماشفسكي/ B. Tomashevsky[1]، يعد مصدر النص السردي ومرجعيته، يتميز بالتغيّر والتجدّد. وإذ يخضع النصُّ السردي إلى آليات السرد من منطلق أن السياقات السردية تتعالق حولها نصوص مُهجنة، لتشكل البنية المحورية للخطاب السردي الذي يتناصّ مع مجموعات الخطابات الأخرى الموظفة في النص السردي، فإن الإشكالية المحورية التي أثارتها (وما تزال) أسئلة النقد الروائي العربي في هذا الإطار، ترتبط بالوعي الذاتي للروائي بمختلف تلك المُمكنات السردية التخييلية وغير التخييلية من بين العناصر السردية. لأنه إذا كان الخطاب الروائي يعتمد الآنية في تسلسل الأحداث المتعلقة

بالشخصية وزمن السرد الذي تستغرقه الأحداث، فإن العملية السردية تركب المادة التخييلية، وتنظم العلاقة بينها وبين مختلف المرجعيات (الذاتية، التاريخ، تراثية، فكرية، الفلسفية...الخ) التي يتصل النص السردي بها، في إطار استثمار كثيرٍ من مكوناتها، وخصوصا الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمنية، والفضاءات، وغيرها. لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنه. لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخييل السردي. لأن السرد في وظيفته التشخيصية، يركب ويعيد تركيب، ويخلق ويعيد تشكيل سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني، ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد.

لهذا، فإذا أخذنا بالنظرية القائلة بالعالم الموازي الذي يخلقه الخطاب الروائي، فإن تمدد الآفاق التي يصلها السرد، تتجاوز كثيرا الخطوط المعيارية للغة، فهو (الخطاب الروائي) يخلق عالمًا لغويًا موازيًا أيضا وثيق الصلة باللغة المتكونة في طبقات سردية أخرى. لأنّ اللغة لا تعمد إلى شرح النص الروائي وتحليل نسق البناء السردي، وعلاقات المفردات والدلالات المعجمية والتركيبية، بل يتم استخدامها بالتطابق والموافقة الموضعية بين مستوى اللغات التي تستخدمها الشخصيات في الرواية، والعلامات الأخرى التي توجد بقوة الفعل اللغوي نفسه في النص بتمثلها للأحداث



(واقعية أو تخييلية). إذ يعيد النص السردي بناء عالم الوجود الإنساني من خلال اللغة كما تجلّى في قول مارتن هايدغر: «إن كان حقًا أن الإنسان قد وجد مسكنه الأنسب في اللغة، أدرك ذلك أم لا، فإن الخبرة التي اكتسبناها مع اللغة ستعلمنا الرابط الأكثر عمقًا في وجودنا»[٢]. لهذا، فإن اللغة ليست فعلًا بشريا خاضعًا لما أنتجته من أدوات، بقدر ما تشكّل تأويلًا فلسفيًا ضمن المعارف الميتافيزيقية لتفسير ظواهر الوجود في أهم ظاهرة تحيط بالإنسان. أما في السرد، فقد ارتقت وظيفتها السردية من حيث مستوياتها البنيوية بحسب تقسيمات السرد.

إنَّ التعدّد الداخلي لمكونات الخطاب السردي وانفتاحه على فضاءات ثقافية

ومرجعية، ينقلان النص السردي من كونه مدوّنة نصيّة شبه مغلقة، إلى خطاب تعددي مرتبط بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له. وإذا كان هذا قد أسهم في إثراء البنية الدلالية للنص، وتعدّد مستوياتها، فإن السؤال الذي يطرح نفسه، يرتبط بالحدود الممكنة بين المكونات الداخلية للنص السردي ومختلف المرجعيات المرتبطة به. لكن على الرغم من اختلاف هذه الحدود وتباينها من مبدع لآخر، فإننا سنحاول استجلاءها من خلال تجربة الروائي المغربي محمد شكري. نظرا لعدة اعتبارات، نذكر منها:

حدود الكتابة والذات عند محمد شكري

يعد الاهتمام بفن الكتابة عن الذات، من أعمق المداخل التي تعيد السؤال الوجودي إلى طبيعته الأولى، وذلك من أجل حقيقة الأنا، وعن المسكوت عنه فيها وحولها. فعلى الرغم من أن بعض الباحثين يقللون من أهمية السيرذاتي في العملية السردية، ويُعدّون ذلك نقصا أو تغطية على الحقيقة، فإن الكتابة عن الذات، هي جوهر السرديات؛ إذ لا يمكن لتجربة الروائي محمد شكري السردية في هذه الحالة، أن تقفز على هذه التفاصيل داخل العملية السردية. وبخاصة بالنسبة لجنس الرواية بوصفها فنًا غنيًا بتفاصيله ودقيقًا بها أيضا. كما أن عمق هذا الجنس الأدبي، هو الاهتمام بالعابر واليومي المعيش وبالمباشر المألوف بالنسبة لمحمد شكري الذي أعاد تشكيل كل هذه العناصر. فهل هناك بالفعل إحساس بعدم البوح بهذا الجانب الذاتي؟ ربما أننا نقرأ المسألة في علاقتها بالجانب الأخلاقي، لكن ننسى أن أدب التخييل الذاتي والسيرالذاتي، والمذكرات وغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، حاضر بقوة في سرديات متنوعة لمحمد شكري (الخبز الحافي، وزمن الأخطاء، ووجوه). تتقاطع مع جزئيات الذات كما وظّفها مجموعة أخرى من الروائيين، من قبيل: محمد زفزاف، ومحمد برادة، ومحمد عزالدين التازي، في بعض نصوصهم. لهذا، فهذه الكتابة الذاتية عند محمد شكري، بمثابة كتابة بالجسد على إسفلت الهامش. لهذا، تتلاشى الحدود بين الكتابة والذات عند محمد شكري؛ لتقدم سردًا قائمًا على معطيات تقنية وفنية، وتجربة حياتية للروائي.

محمد شكري بين وعي الكتابة وكتابة الوعي

يحدد محمد شكري هذا الوعي عندما يفصل بين أن تكون كتابة الرواية أو السيرة الذاتية جزءًا من جسد الكاتب أو العكس، بحيث يصرح بأنه يكتب وهو في تمام وعيه، يعرف دقائق صنعته، وما يقوم به من نحت في اللغة والكلمات والأساليب، لا يخلص هنا إلا للكتابة الصريحة، غير المبنية على تجريب فج، أو توظيف خلاعة سطحية، وإنما يريد السمو بهذه العلاقة إلى مراتب عليا. لهذا، يقول: «المطلوب من الروائي عندما يعيد الواقع، ألا يغتصب الحقائق

من أجل التشويق المجانيّ الملهي، وإنما أن يكون موضوعه مصفى في ذهنه الخلاق، أن نفهم الطبيعة من خلال الفن الذي يعمق إحساساتنا وعواطفنا بها»[٣]؛ لأن الوعي بالكتابة السردية عند محمد شكري، هو اهتمام بالجانب العميق من نفسية الشخوص وأشكال تحولاتها وتصدّعاتها، وبطرائق بناء الحكاية بوصفها محكيا تشخيصيا. يقول: «إن الإبداع الحقيقي، يتجاوز التجارب التسجيلية، أو إمكان حدوثها، في الخيال العلميّ، ما يهمنا اليوم هو أن يعرف المبدع كيف يعبّر عن جدوى تجربته الفكرية أو الوجدانية»[٤]. لأن شكل القالب الذي يتحكم في وضع ما، هو الوسيط الضروري لإيصال المعنى. أما كتابة الوعي فهي انشغال بالتفاصيل والتحوّلات المختلفة والأسئلة ذات الطابع الذاتي والموضوعي؛ لهذا، فإن محمد شكري وهو يكتب وعيه بطريقته الخاصة، فإنه يختار الكلمة المعبّرة ويشذّب الجملة مما يعلق بها من شوائب وعلوق، ينخلها بتعبير القدامى.

يتضح هذا الوعي في علاقته بتأطير صور الشخوص كتابة، قائلا: «ما هكذا ينبغي لي أن أبدأ الكتابة عنه. إنه شائع بين الكتّاب أن البداية صعبة. هذا ليس صحيحًا دائما إذا عرفت كيف أتصالح مع شيطان الكتابة»[٥]، وإذا كان محمد شكري غير مستسلم لطقس الكتابة كما هو عند الآخرين، فإنه معاند ومكابر له، ثائر عليه ومغامر فيه، يحوّله إلى مرايا تعكس الواقع من وجهة انتقادية وسخروية، ليجعله أفقا للذات في علاقاتها بالوجود والطبيعة. ثم إن محمد شكري لا يفلسف الارتباط بين فهمه للكتابة والوعي الذي ينطلق منه، وإنما يجعل منه تعبيرا صادقا وحقيقة لا تتجاوز حجم الواقع.

لهذا، نجده يكتب بتلقائية، ودون تخطيط مسبق. لكنه يحلو له أن يشعر بانكتاب ذاته فيه دون أن يقصد ذلك، ولربما هذا هو سر الكتابة عنده. لقد اعتمد محمد شكري في أغلب إبداعاته السردية الطويلة (الخبز الحافي، زمن الأخطاء، وجوه، السوق الداخلي)، وكذا إبداعاته القصيرة (مجنون الورد، الخيمة) على روائية الهامش الذاتي، باعتباره يستعيد بصورة خاصة تجربة الفرد في الزمن الماضي، ويعيد صياغتها لغويا وذهنيا، قصد بناء أناها بناء متسقا له أبعاده الرمزية والدلالية. وإذا كان المكتوب السيرذاتي عند محمد شكري، وعيا بشكل الخطاب الحامل لإرساليات متعددة، فإنه يشكّل إلى جانب هذا تجربة متكاملة؛ وبخاصة عندما يصبح اكتمال الحكي مرهونا بانسجام بين عناصر السرد كالأمكنة والأزمنة والشخوص والأحداث؛ لأن محمد شكري صاحب تجربة قبل أن يكون صاحب «أسلوب»، أعماله تقف بهذا المعنى في صفّ الشهادة، من حيث عنفها ومأساويتها وغنائيتها أيضا.

أما إذا حاولنا استقصاء أعمال محمد شكري المخصّصة لأسماء مبدعين عالميين (تينسي ويليامز، وجون جينيه، وبول بولز)، إضافة إلى قراءاته النقدية التأويلية في كتابه «غواية الشحرور الأبيض»، فإننا نجده كاتبا دقيقا، يحتفظ لنفسه بخطه الواضح والمنسجم مع مقروءاته، دون كلل أو تظاهر معرفيّ. إذ نادرا ما نلفي مثل هذه الخصوبة في عرض الأفكار والقضايا والإشكاليات عند آخرين. وكأنَّ محمد شكري يتنبأ بنهايته في آخر عمل روائي له «وجوه»، إذ يذكر بعبث الإحساس بها الذي هو أساسا بداية، «لا أبالي بما يسقط من أوراق شجرة خريفي، لقد أعطت لونها وثمرها وطعمها ورحيقها. كل شيء، ثم كما شئت، وكما لم أشأ. لا أذكر من أشجاني إلا ما يسترق من خشونتها وما يهيجني إلى ذكرى مستطابها. المرء ليس دائما هو كيف انتهى وليس كيف بدأ، فقد ينتهي بما بدأ أو لم يبدأ بما انتهى، إننا ما نصير إليه»[٦]. وإذا كان محمد شكري يستحضر الوعي الكائن الذي يطفح به المجتمع المغربي إبان مرحلة الستينيات وما بعدها، بحيث لا نجد أدنى شك في تعامله مع الأحداث وتحولاتها، وبخاصة عندما يستدرج علاقاته بالأمكنة وما تحمله من دلالات رمزية، فهي أساسا واقعية غير متخيلة. لكنها عندما تتحوّل إلى المستوى التخييلي (النص السرديّ)، تصبح فضاء تتصادى فيه تهويمات التخيل اللامتناهية.

وبما أن محمد شكري على وعي بكل ما يمكنه أن يطرأ من توقعات على ما له علاقة بالفضاءات الواقعية والمتخيلة، فإن المحكي عنده، لا يخرج عن نمط التبنّي العادي والمألوف، ثم قد يستضيف كل ما هو آهل بالحلم والكشف والمكاشفة. بهذا، فإن الكتابة عنده تستأنس باستحضار الوعي الكائن، وتستلزم الانغمار في أتون البحث عن الحقيقة المفقودة داخل المحكي. وتستدعي بالتالي إمكانات إعادة الحياة إلى موات الأشياء الواقعية من خلال عرض تفاصيلها وجزئياتها، فإذا لم يمسك الأدب الحقيقة كلها فإنه يسهم في البحث عنها، بحيث لا يمكن أن يستنطق الكاتب ما يعايشه من خلال العملية السردية فقط، بل لابد من الدفع بتحريك فعل السرد ضمن سيرورة الكتابة الإبداعية برمتها، لهذا يقف محمد شكري في هذا المنحى على حافة لغة تكتبه ولا ينكتب من خلالها، يقول: «أنا وليد لغة تستضيفني إن لم أقل أنا لاجئ إليها»[٧].

من خلال هذا الوعي القائم الذي ينطلق منه محمد شكري في أغلب نصوصه السردية، يعمل على إعادة تشكيله ضمن منظومة القيم الاجتماعية وطابوهاتها. لذا، تصبح الكتابة بالوعي عنده، أساس الإلتزام بتحوّلات الواقع. لكن ليس على المستويات الرمزية فحسب، بل أيضا على اختلاف مستوياتها الفنية والجمالية والمعرفية. لأن ما يمكنه أن يجعل من

الكتابة الواعية بذاتها منظورا واقعيا، هو مدى تمثلها للصورة المجتمعية في أدق حركاتها. ومحمد شكري بعد مرحلة طويلة عاشها في الحرمان والتيه، تبدو له الكتابة نوعًا من الإدمان لتهدئة حساسيته المرهفة، ومواجهة فوضى الأشياء والمجتمع. ولن تعوزه المادة الحكائية (واقعية أو متخيلة)، فقد اختزنت ذاكرته وأعصابه وجسده ما لا تستطيع اللغة تشخيصه. بهذا، تكون سلطة السرد من خلال تجربته الروائية، غواية مفتونة بالدهش ومفتوحة على الجمع بين الألفة والغرابة في الوقت نفسه.

محمد شكري بين سلطة الحكاية وسلطة النص

تؤشر الأعمال السردية لمحمد شكري بدءًا من مجموعته القصصية «مجنون الورد» وصولا إلى مجموعة «الخيمة»، على أنه التزم الحفاظ على تدوين تاريخ الضعفاء والمعوزين والمشردين والمنبوذين وغيرهم ممن يرتبط بالقاع الإجتماعي. بحيث تبدو المجموعة القصصية الأولى من خلال نصوصها آهلة ببداهة الحياة في إنسانيتها وشقاوتها ورتابتها وبوهيمية شخوصها، كما أن فضاءها (مدينة طنجة) يصير فضاء أرحب؛ إذ يتبدى من خلال المسرود وثيق الصلة بالذات الساردة؛ إذ يستسلم المحكي في النص القصصي عند محمد شكري لليومي في علاقاته بالأشياء. هذه الأخيرة تقتفي أثر ساردها إجمالا،

لذلك فـ«الإحساس بأسبقية الأشياء في قصص شكري يطرح المسألة المألوفة في المناقشات النقدية حول علاقة الكلمات بالأشياء أو مدى قدرتها على التعبير عما هو حي ومدرك من خلال الذات. ومسألة عجز الكلمات المزمنة. لكن حل هذه المشكلة عن طريق الإقرار بقصور الكلمات عن تجسيد الأشياء والتجارب والعلائق، يبقى حلا سهلا يلغي ضمنيا جدوى الكتابة وضرورتها، أو يفتح الأبواب أمام كل طارق بدون تمييز»[٨]. وسواء حاولنا استعادة سلطة النص الأدبية أو محافلها الواقعية عند محمد شكري، فإننا نلاحظ أن الكتابة عنده، تتأبى على الانصياع للألفة المستكانة، وتتمترس ضمن لُحمة تتحقق بفعل قوة جرأة المسكوت عنه الذي يثير

شهوة الكتابة؛ لأن شكري يستحضر في تمثّله للأشياء التحولات كافة التي يحفل بها المكان (طنجة على سبيل المثال)، وتوجّسات الذاكرة، وحساسية الذات. لهذا، تظل العلاقة بين الكتابة والذات والواقع المعيش عنده بمثابة حزمة من التساؤلات المتشابكة، كثيرا ما تفضي بنا إلى متاهة مسدودة. لكن حين نستحضر حالة الروائي محمد شكري، تبدو العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة ملتبسة، وتهتز فعالية الكتابة إزاء حضور الذات، الجسد وإزاء انعكاسات الواقع على حيوات الناس[٩]. وهذه الوضعية التي نحسّ أنها تضغط على الكاتب في جُلِّ كتاباته السردية، هي أصلا بؤرة تشخيصية للذات. تتحوّل بفعل ترسّبات سيكولوجية متنافرة، وترمي بأوقاعها في اتجاهات مختلفة دون رقيب، وبخاصة حين يبرز التوتر النفسي الذي يتعاظم مع الإحساس الداخلي الذي يصير بدوره جنونًا. إنه اللاوعي حين يعيد فهم العالم وتفسيره من منظور مختلف؛ ما يجعل الفعل الذاتي يبرز في المتخيل السردي عند شكري باعتباره نقيضا للمؤسسة الاجتماعية المرادفة للتسلط والقهر والإرغام. إنه يوضّح بما لا يدع شكًا في الأمر مدى ارتباط الكاتب بجبهة المواجهة والمقاومة للضياع والفقدان والتهميش واليأس. لأن شكري على العكس من كتّاب آخرين، تعلم لغة الأشياء العارية والقاسية، قبل أن يتعلم الكلمات المعبّرة؛ لذلك، تظل حياته اليومية أساس كتاباته. كما تغدو الكتابة السردية بالنسبة له إدمانا جزئيا، يرفض أن يجعل منها قِناعا للتجميل.

---

* كاتبة – المغرب.

(١) توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٧٢.

(٢) Heidegger (Martin) On the Way to Language, 3eme TR, Harper Collins, Paris, 2023, p: 121.

(٣) الشاوي (عبدالقادر) زمن الأخطاء لمحمد شكري بين جدلية البناء والهدم محور: الرواية المغاربية ورهانات التجديد، مجلة: مقدمات، الدار البيضاء- المغرب، عدد مزدوج ١٣/١٤، صيف/خريف١٩٩، ص: ٩٢.

(٤) شكري (محمد) غواية الشحرور الأبيض، ط١، منشورات سليكي إخوان، طنجة (المغرب)، ١٩٩٨، ص: ٤٢.

(٥) شكري (محمد) غواية الشحرور الأبيض، ص: ٥٣.

(٦) الشاوي (عبدالقادر) زمن الأخطاء لمحمد شكري بين جدلية البناء والهدم، ص: ٩٧.

(٧) ابن الوليد (يحيى) محمد شكري..طنجة والكتاب الأجانب، ط١، دار أكورا للنشر، المغرب، ٢٠٢٠، ص: ١٠٥.

(٨) التازي (محمد عز الدين) محمد شكري، غواية العيش والكتابة، ط١، منشورات وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ٢٠٢٢، ص: ١١٧.

(٩) شكري محمد) غواية الشحرور الأبيض، ص: ٩٥.

الإنسانُ كما يُمكنُ أن يكون

▪ هناء جابر*

يتتبّع القارئ بفضوله منشأ القصص والحكايات، مدفوعًا بقلقٍ كامنٍ في سؤالٍ قديمٍ متجدّد: كيف تتحوّل التجربة الإنسانيّة إلى سرد؟ أهي وليدة الواقع كما هو، أم الخيال كما يُعاد تصوّره، أم الحلم الذي يربك منطق اليقظة، أم الذاكرة التي لا تستعيد الماضي بقدر ما تعيد تشكيله؟

في أصول الحكاية وتعدّد منابعها

تدلّني تجربتي مع الكتابة على أنها تتشكّل من تداخل هذه العناصر كلّها، فلا تصدر عن منبعٍ واحدٍ صافٍ. قد تبدأ الحكاية من الواقع، لكن الواقع وحده لا يصنع أدبًا. ومن هذا المنظور يصبح الروائي -في نظر ميلان كونديرا- مستكشفًا للوجود؛ فلا هو نبيّ يكشف الحقيقة المطلقة، ولا مؤرّخ يوثّق الوقائع كما حدثت، إنما يغوص في ذلك التداخل، فيعيد ترتيب مكوّناته، ويحوّل ما عايشه وما تخيّله وما حلم به إلى نصّ.

في كتابه «فن الرواية» يعبّر كونديرا عن ذلك بوضوح حين يقول: «الرواية لا تمتحن الواقع، بل الوجود. والوجود ليس ما حدث، إنما هو حقل الاحتمالات الإنسانية، كل ما يستطيع الإنسان أن يصيره، كل ما هو مؤهَّلٌ له».

هذا الفهم يلتقي مع ما يقوله غابرييل غارسيا ماركيز في سيرته «عشتُ لأروي»: «الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما ما يتذكّره وكيف يتذكّره ليرويه»! وهي عبارة مركزية لفهم دور الذاكرة في تشكّل الحكايات.

من زاوية أخرى، قرأ فرويد الأدب بوصفه نافذة على اللاوعي، ومادةً خامًا تكشف أعمق الدوافع والرغبات المكبوتة في النفس البشرية. تعامل مع الكاتب كحالة سريرية؛ يرى في نصوصه اعترافات مباشرة أو ملتوية،

ومحاولات لعيش ما يتعذّر عيشه في الواقع. وبهذا المعنى، يصبح الإبداع الأدبي مساحة للتسامي، وشكلًا من أشكال الإشباع التعويضي.

في مقابل هذا التصوّر، أعلن رولان بارت «موت المؤلف»، داعيًا إلى فصل النص عن صاحبه، وإلى قراءة العمل الأدبي بوصفه كيانًا مستقلًا. غير أن السؤال يبقى معلّقًا: هل يمكن للروائي أن يغيب تمامًا عن روايته؟ هل يستطيع الانسحاب كليًا ليترك الساحة للخيال وحده، ولأصوات شخصياته فقط؟

الكاتب؛ الغائب الحاضر

يصعب على القارئ الواعي أن يتجاهل أن الكاتب، حتى في أكثر أشكال التخييل تطرّفًا، يظل حاضرًا بلغته وإحساسه وخبراته المتراكمة. يمكنه أن يتجاوز ذاته عبر التقمّص والتصوّر، لكن أثره يظل حاضرًا في الأسلوب والرؤية. فالخيال ليس حرًا على نحوٍ مطلق، بل يتحرّك داخل حدود اللغة والوعي.

فغرائبية هاروكي موراكامي في رواياته -كالعوالم الموازية، والقطط الناطقة، والمخلوقات الغريبة الرمزية، والوقت غير الخطّي- مشروطة بتجربة الإنسان المعاصر: الوحدة، والمدينة، والموسيقى الغربية، والفراغ الوجودي. وبذلك يستخدم الخيال لغةً بديلة للواقع، لكنها تبقى مرتبطة به، لا منفصلة عنه.

الأمر ذاته نجده في «مائة عام من العزلة» فالأحداث تدور في بلدة متخيَّلة تُدعى «ماكوندو»، وفي أزمنة غير مطابقة للتاريخ، ومع ذلك تتخلّل النص روح ماركيز الكاريبية، وذكرياته، وحكايات جدّته، فيمزج بين الواقعي والعجائبي ببصمته الخاصة.

وقد تبدو «أولاد حارتنا» أقرب إلى أسطورة أو حكاية رمزية، إلا إن تجربة نجيب محفوظ في الحارة المصرية -اللغة والحوار الشعبي- حاضرة في معظم المشاهد.

ولا يخفى أسلوبُ غازي القصيبي الساخر الذكي في رواياته رغم طابعها التخييلي، كما لا تغيب المرجعية التاريخية والسياسية لعبدالرحمن منيف في «مدن الملح» رغم اتّخاذ الأمكنة أسماء متخيَّلة. فالتخييل عند منيف لم يُخفِ التاريخ، بل أعاد صياغته سرديًا، واضعًا حدودًا واضحة بين الحريّة الفنية والمسؤولية المعرفية.

وإذا كانت الحكايات لا تنبع من منبعٍ واحدٍ صافٍ، فإن السؤال يمتدّ إلى اللغة والتقنية: كيف تتحوّل هذه المواد الخام إلى نصّ متماسك قادر على الحياة؟

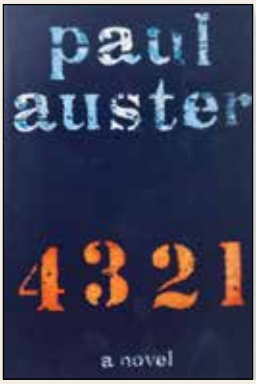
بناء النص الحي (اللغة والتقنية)

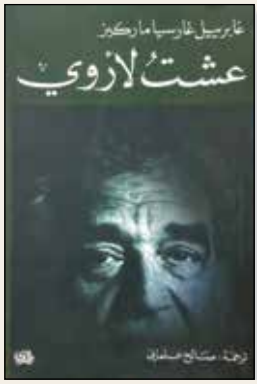
إنّ اللغة في هذا السياق ليست أداة محايدة؛ فهي نتاج تراكب خبرات الكاتب وتجربته الشخصية، تلعب فيها الذاكرة والوعي الداخلي دورًا حاسمًا، فلا تكتفي بتسجيل الواقع الخارجي، بل تعيد تشكيله كما يُرى ويُحَسّ ويُختَبَر، قبل أن يتحوّل إلى نصّ يبحث عن قارئ آخر!

أمّا التقنية الكتابية، فلا تُكتسب بمجرد الممارسة العشوائية وحدها. تتكوّن التقنية وتتقوّى عبر قراءة جادّة وتجربة كتابة متواصلة؛ فكلمات الآخرين، وأساليبهم، وتراكيبهم، ورؤاهم للعالم، جميعها تُغذّي المخزون اللغوي للكاتب وتمنحه أدواته للتعبير.

في آفاق السرد؛ الاحتمالات، الوعي، والميتاسرد

في هذا الإطار يأتي بول أوستر مثالًا بارزًا؛





كاتب لا يكفّ عن ابتكار تقنيات سرديّة، تضع القارئ باستمرار أمام أشكال جديدة للحكاية، ولذلك أسمّيه «الحكّاء المراوغ».

في روايته «٤٣٢١» لا تُروى الأحداث بشكل خطّي تقليدي، إنما تتّخذ أربع حبكات متوازية تروي أربع نسخ مختلفة من حياة الشخصية الرئيسة، تبدأ من النقطة الأساس نفسها، لكنها تتفرّع وفق الاختيارات والظروف المختلفة، بحيث يتداخل سردها في بنية واحدة متجانسة، تجعل الرواية كأنها أربع روايات في آنٍ واحد.

تكمن قوة أوستر في أنه لا يتعامل مع اللغة والتقنية بوصفهما أدوات آلية، بل كوسيلة لإعادة النظر في الواقع وتجربة الإنسان، وتوسيع حدود ما يمكن للرواية أن تقوله.

أما فرجينيا وولف، فيحاكي تيار الوعي في رواياتها كما في «السيدة دالاوي»، حركة الإدراك الداخلي ذاته؛ إذ تتدفّق الأفكار والمشاعر والذكريات بانسيابية قد تبدو متناقضة أحيانًا، لكنها تعبّر عن حساسية مفرطة ووعي قَلِق. وبهذا الأسلوب، تتحوّل اللغة إلى أداة لرصد الحياة النفسية من الداخل، لا مجرّد وسيلة لسرد الأحداث.

وإذا كان أوستر يوسّع بنية الحكاية، وفرجينيا تغوص في أعماق الوعي، فإن ثيربانتس في «دون كيشوت» يذهب إلى أبعد من ذلك، ويمارس شكلًا مبكّرًا من الميتاسرد؛ إذ يفكّك فعل السرد ذاته، فيقدّم الراوي نفسه ناقلًا لمخطوطة سابقة، ويشكّك في مصداقيّتها، ثم في الجزء الثاني تصبح الشخصيات واعية بوجود الحكاية المكتوبة عنها. وهنا تتحوّل التقنية السرديّة إلى أداة تفكير تتفاوض مع الواقع، لا تنقله فحسب.

من هذا المنظور، تبدو الحكاية فعلًا إبداعيًا متعدّد الأبعاد، تتشكّل من تفاعل دائم بين التجربة والخيال، بين الوعي واللاوعي، وبين الفردي والإنساني العام. وفي هذا التفاعل تحديدًا تتجلّى قيمة الأدب، بوصفه فعل معرفة، ومحاولة لا تنتهي لفهم الإنسان كما كان، وكما يمكن أن يكون.

---

* كاتبة سعودية.

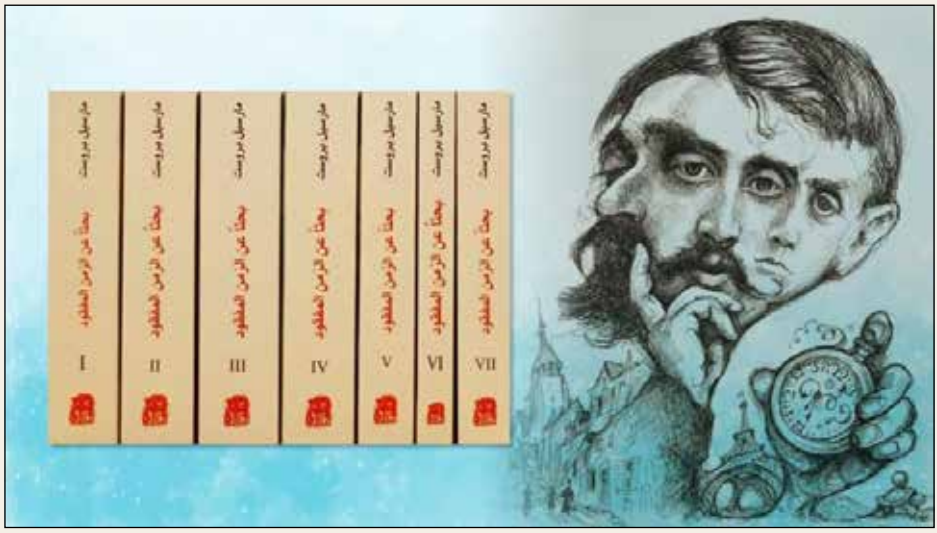
من أين ينبع الحكي؟

▪ أحمد بوقري*

منابع شتّى للقول السردي، ومصادر متعدّدة أخرى نتلمسها في ديناميات نمو الحكاية وآلية تشكيلاتها الدرامية.. وإذ لا ينبع القول السردي/ الحكايا من معين واحد ويكتفى به، بل إننا نكتشف حتى في الوحدة السردية الواحدة تتعدد مصادر قولها وتنبني تركيبيًا على عناصر ورؤى تخيلية بعضها مخطط له، وبعضها الآخر غير متوقع.. تأتي من خلال الفعل الكتابي ذاته وفي سياق إنجاز المبدع للعملية الإبداعية.

نعرف أن (ميتافيزيقا الخيال والوعي) واحدة من أهم المحرّضات التي تلعب تأثيراتها بشكل عميق في تشكيل الصورة الشعرية لدى الشاعر، غير تلك الميتافيزيقا المضاف إليها (المعرفة) التي تعد كمصدر آخر في تنامي فعل الحكاية عند السارد، حين يكتب صوره الدرامية على ضوء القراءات والمعرفة التراكمية المكتسبة؛ إذ إن هذه نفسها تلعب مع عناصر أخرى في تكوين العمل السردي، وتسهم في تشكيل خطابه المضمر أو المعلن من خلال إضفاء الطابع الذاتي إلى الطابع الموضوعي.. وكما قال باشلار «إن الشعر هو ظاهراتية الروح» فإنني أقول إن السردية/ الحكاية ليست في منبعها الأول الاّ ظاهراتية الموضوع.. المكان.. الذاكرة.. والحلم والتاريخ.

وبينما في الشعر نرى تأثيرات اللغة وقوتها التخييلية في انبثاق الصورة الشعرية، نرى في القول السردي تأثيرات مغايرة: المكان وتحوّلاته



وتدفق القلق الذاتي والهمّ الأيدلوجي والوعي الإنساني المرهف والخطاب المضمر، في إعادة اكتشاف الحقائق والمصائر الدرامية للإنسان، من خلال تبئيرها في حقائق جديدة معادُ تشكيلها في صورتها التخييل-واقعي.

في الشعر، هناك ضوء داخلي يظل يمتزج مع ميتافيزيقا اللغة لتشكيل الفعل الإبداعي بطريقة تخلو من القصدية في حين أن السرد يتلمس الضوء الخارجي للمكان والواقع والحلم والذاكرة الحية متوسلًا العقل المتأمل في تخليق الفعل الحكائي وتنميته في ميتافيزيقا الواقع بطريقة قصدية.

يقول غاستون باشلار في مقدمة كتابه (جماليات المكان): إن كتابة الشعر لا تنبع من مشروع جمالي مسبق واضح ومتكامل، إنه ومضات من الروح تتخلل في أعصاب اللغة، في حين إن الصورة السردية في تنويعاتها وتناسجها البنيوي تأتي في يقيني من ضغوطات الذاكرة وومضاتها في عقل السارد وحلمه وتشابكه مع خطابات الواقع واللاواقع.

عندما كتب نجيب محفوظ ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين) كان المكان والتاريخ منبعا الصيرورة السردية و«ثروة الوجود المتخيّل» وضاغطًا رئيسًا في توليد البنية الحكائية الموازية في خطٍ زمني متتابع لا تقطيع فيه ولا تشظّي؛ أي إن المكان والتاريخ كان لهما التأثير الأقوى في تحديد الشكل الفني والتقنية الروائية اللذين أنتجا المتن الروائي برمته؛ ومن هنا، تنتمي كلاسيكيتها.

بينما نرى أن الزمن المختزل في رواية (عوليس) لجيمس جويس كان الرمزية الواسعة أو المحرّض الموضوعي الذي حدّد البنية الروائية، منطلقةً من تدفّق الوعي الداخلي والذكرى.

حينما ينبع الحكي من هذين (الوعي

والذكرى) امتد القصُّ في مديات سردية لا أبعاد لها، رغم أن الرواية تدور في يومٍ واحد وحول شخصية رئيسة (ليوبولد بلوم)، فتهدمت كل الحواجز المكانية والزمنية وأصبح الحكي هو وحده المكان والزمن والوعي والذكرى والحلم؛ ومن هنا، انتمت الرواية إلى حداثيتها وتفردّها التقني.

هذان أنموذجان حاولت الاستشهاد بهما في مقاربة منبعين مختلفين في القول السردي، وهما في الآن نفسه ركنان في تشييد البناء الفني للرواية مع أن هناك تعددية هائلة لمنابع الحكي نجدها على جدارية القول السردي العالمي متداخلة فيما بينها، ولا يمكن متابعتها كلها وبشكل دقيق، إذ يحدث أن يكون للعمل الروائي الواحد كل هذه المنابع الذاتية والموضوعية، المكانية والزمانية، بما فيها تيار الوعي القلق والحلم المتصل بميتافيزيقا الواقع الماثل كما عرفنا في رواية (البحث عن الزمن المفقود) لمارسيل بروست.

قرأ نجيب محفوظ - متشبعًا بروح المكان القاهري الذي أحبه وعاش فيه ونما، مثقلًا بتاريخه وصيرورته وتفاصيله التي عجنته في أتون صعوده الكتابي- قرأ رواية مارسيل بروست في اللغة الإنكليزية في بواكير ظهوره الروائي في أجزائها السبعة فكانت بالنسبة له مرجعية مهمة وغزيرة فنيًا استلهم منها النسق السردي الظاهري الكلاسيكي لرواية بروست، فكتب على هديها ثلاثيته المعروفة (بين القصرين)، ولم يكتف بذلك في رأي، إذ أنه وبذكاءٍ تقني عالٍ وغامر التقط روح النسق السردي الحداثي الداخلي وتذرر الشخصية الروائية البروستية وتنوعاتها المصائرية والإنسانية، كما قال الناقد الأمريكي هارولد بلوم: «قوة بروست تكمن في تجسيده للشخصيات، إذ لا يوجد كاتب في القرن العشرين يستطيع أن يضاهي مجموعته من الشخصيات الحية»، فاستلهم نجيب محفوظ في كتاباته الروائية ما بعد الثلاثية كما في «اللص والكلاب» والطريق والسمان والخريف وميرامار.

* كاتب سعودي.

أصولُ القصص: الواقعُ، الخيالُ، الذاكرةُ، وتقنياتُ الكتابة

▪ د. هويدا صالح*

من أين تأتي القصص؟ هذا السؤال، القديم قِدَم فنِّ الحكي نفسه، يتردد صداه عبر العصور، من حول نيران الأساطير الموغلة في القدم، مرورًا بالملاحم الكلاسيكية والروايات الحديثة، ووصولًا إلى تجليات ما بعد الحداثة من التخييل المتجاوز. للوهلة الأولى، قد يظن المرء أنَّ القصص تنبع إما من الواقع أو من الخيال، لكن هذه الثنائية البسيطة تختزل عملية أشد تعقيدًا وعمقًا. فالقصص لا تولد من منبع واحد منعزل، بل تنبثق من تفاعل كيميائي خلّاق بين التجربة المعاشة، والذاكرة المتشظية، والإرث الثقافي الجمعي، والبراعة اللغوية، وقدرة الخيال على التحويل والخلق.

الذاكرة: منبع الحكايات الأول

في جوهر كل قصة تكمن الذاكرة، سواء كانت ذاكرة فردية أم جماعية. إنها المستودع الذي نحفظ فيه تجاربنا، ومشاعرنا، وصورنا، وكل ما يشكّل هويتنا. فالكاتب يغوص في بئر ذاكرته، يستخرج منها شظايا من الماضي، حوارًا عابرًا، وجهًا منسيًا، أو شعورًا ظل عالقًا، ثم يعيد تشكيل هذه العناصر ضمن بنية سردية جديدة. الذاكرة ليست مجرد تسجيل أمين للماضي، بل هي عملية بناء وإعادة بناء مستمرة، إذ تتداخل الحقائق مع الانطباعات، وتتلوّن الأحداث بلون مشاعرنا الحالية. من هذا المنطلق، تصبح الذاكرة نفسها فعلًا من أفعال التخييل، والمادة الخام التي يصقلها الكاتب ليقدم لنا عملًا فنيًا.

الواقع والخيال: جدلية لا تنتهي

العلاقة بين الواقع والخيال ليست علاقة تضاد، بل هي علاقة جدلية يغذي

فيها كل طرف الآخر. الواقع هو الشرارة الأولى، هو المادة الخام التي لا غنى عنها. قد تكون هذه المادة حدثًا تاريخيًا، أو خبرًا في جريدة، أو حكاية شعبية، أو مجرد ملاحظة عابرة في الشارع. لكن الواقع وحده لا يصنع قصة؛ إنه يحتاج إلى الخيال لكي يتجاوز حدوده، ليُنفخ فيه الروح، وليكتسب معنى أعمق وأكثر شمولًا. الخيال هو الذي يطرح سؤالَ «ماذا لو؟»، فيحوّل المألوف إلى عجيب، ويفتح الأبواب أمام عوالم ممكنة لم تكن لتوجد لولا هذا السؤال.

الإرث الثقافي واللغة: القالب الذي تتشكّل فيه القصة

لا يكتب المبدع من فراغ، بل هو ابن بيئته وثقافته. الأساطير، الحكايات الشعبية، النصوص الدينية، والأعمال الأدبية الكبرى، كلها تشكل خزانًا هائلًا من الرموز والنماذج السردية التي يستلهم منها الكاتب بوعي أو بغير وعي. هذا الإرث الثقافي يمنح القصة عمقها وأبعادها الرمزية، ويربطها بالوجدان الجمعي الإنساني. ثم تأتي اللغة، فهي ليست مجرد أداة لنقل الأفكار، بل هي الكيان الذي تتجسد فيه القصة. فكل كلمة، وكل جملة، وكل صورة بلاغية تسهم في بناء عالم القصة، ورسم شخصياتها، وخلق مناخها العاطفي. إن الإتقان اللغوي هو الذي يحوّل الفكرة المجردة إلى تجربة حيّة ومؤثّرة للقارئ.

إنَّ الرواية في تصورها البسيط هي نتاج عملية معقّدة ومتشابكة، أشبه ما تكون بالحلم، إذ تمتزج بقايا النهار (الواقع والتجربة) مع رغباتنا ومخاوفنا اللاواعية (الخيال)، لتنتج عالمًا جديدًا له منطقه الخاص وقوانينه التي، رغم غرابتها أحيانًا، تكشف لنا حقيقة أعمق عن أنفسنا وعن العالم الذي نعيش فيه.

إن فهم نشأة القصص هو استكشاف للعلاقة بين الوعي الإنساني والشكل السردي. القصص ليست مجرد انعكاسات للعالم؛ بل هي أدوات يُصبح العالم من خلالها مفهومًا.

بالتأكيد، سأعمل على تطوير هذه الفقرة المهمة وتدعيمها بأفكار بول ريكور الأساس، مع توثيقها بشكل دقيق.

إنَّ العلاقة بين السرد وفهم التجربة الإنسانية تجد أعمق تعبيراتها في فلسفة بول ريكور، الذي رأى أنَّ السرد ليس مجرد شكل من أشكال الترفيه، بل هو «الوصي على الزمن» وأساس عملية بناء المعنى في حياتنا. وكما يرى ريكور، فإنَّ السرد هو أحد السبل الأساس التي يضبط البشر من خلالها الزمن ويعطون شكلًا للتجربة. نحن لا نعيش ببساطة، بل نروي حياتنا لكي نفهمها. يرى ريكور أن الزمن البشري، بتدفّقه الفوضوي والمربك، يصبح «زمنًا إنسانيًا» فقط عندما يتم التعبير عنه وتنظيمه في شكل سردي.

وفي عمله الضخم «الزمان والسرد» (Time and Narrative)، يجادل ريكور بأن هناك علاقة دائرية ضرورية بين التجربة الزمنية والسرد. فمن ناحية، السرد يستمد مادته الخام من الحياة نفسها، من أفعالنا، ومن خبرتنا بالزمن؛ ومن ناحية أخرى، فإن هذه التجربة الزمنية الخام تظل صامتة، وبلا شكل، ما لم يتم «إعادة تشكيلها» بواسطة حبكة سردية. الحبكة، بالنسبة لريكور، هي «تركيب للغير متجانس»، أي أنها تجمع الأحداث العشوائية، الأهداف، الوسائل، والمصادفات، وتنسجها في كلٍ واحدٍ

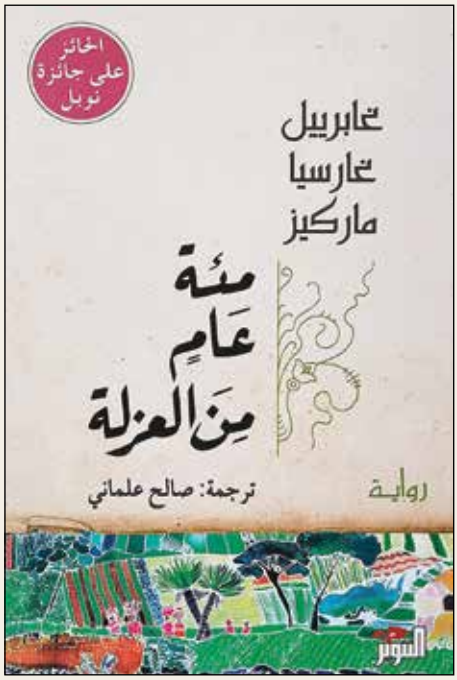
متماسك وذي معنى.

لذلك، عندما نروي قصة حياتنا أو قصة الآخرين، نحن لا نقوم بمجرد تسجيل سلبي للأحداث. بل نقوم بفعل إبداعي نشط: نختار الأحداث المهمة، نربط بين الأسباب والنتائج، ونفرض بداية ووسطًا ونهاية على تدفق الزمن المستمر. هذا «التشكيل بالحبكة» هو ما يحول «الواقع وتخييله» إلى «فهم»، ويسمح لنا بالنظر إلى وجودنا كقصة لها اتجاه ومعنى، بدلًا من مجرد سلسلة من اللحظات المنفصلة.

ولكي نستجلي هذه العلاقة المعقدة بين الواقع والخيال، والذاكرة والحلم، لا بد لنا من اختبارها في مختبر الأدب نفسه؛ عبر قراءة نصوص روائية أجادت نسج هذه العناصر، لنقترب أكثر من فهم السؤال الأزليّ: من أين تأتي الحكايات؟

فالفهم الحقيقي لهذا التفاعل الخلّاق بين الواقع والخيال، والذاكرة والحلم، لا يكتمل إلا بالانغماس في التجربة النصية ذاتها. علينا أن ننظر إلى الروايات الكبرى، بوصفها خرائط ترشدنا في تضاريس النفس البشرية. فهذه الأعمال التي برعت في رسم العلائق الخفية بين ما عشناه وما تخيلناه، وما تذكرناه وما حلمنا به، هي التي تمنحنا الإجابة الأعمق على سؤال من أين تنبع القصص.

لذا، لا تبقى هذه العلاقة بين الذاكرة والخيال، والواقع والحلم، مجرد فكرة نظرية ما لم نلمس تجلياتها الحية في روائع الأدب. لذا، علينا أن نبحر في نصوص روائية عربية وعالمية، تلك التي غاصت في أعماق التجربة الإنسانية ونجحت في صهر هذه العناصر في بوتقة فنية واحدة. في ثنايا هذه الأعمال



وحدها، قد نجد أصداءً تجيب على سؤالنا الأول: من أين تأتي القصص والحكايات؟

على المستوى العالمي نجد «البحث عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست تعبيرا عن الذاكرة. لا يسترجع الراوي الماضي كما حدث بالضبط، بل كما تعيد تشكيله انطباعاته ومشاعره الحالية. لحظة تذوّق قطعة «مادلين» مغموسة في الشاي تطلق سيلًا من الذكريات اللاإرادية التي يعيد الخيال ترتيبها ونسجها. الذاكرة عند بروست ليست مجرد استعادة، بل هي خلق مستمر للذات عبر السرد.

«مئة عام من العزلة» لجابرييل غارسيا ماركيز: هذه الرواية هي المثال الأبرز على «الواقعية السحرية». يستلهم ماركيز من ذاكرة طفولته في كولومبيا، ومن تاريخ أمريكا اللاتينية المليء بالحروب الأهلية والاستعمار والأساطير الشعبية. ثم يطلق العنان لخياله ليحول هذه

الذاكرة إلى عالم «ماكوندو» الأسطوري، حيث الأحداث الخارقة للطبيعة (كصعود ريميديوس الجميلة إلى السماء) تُروى ببرود وبساطة كما لو كانت أحداثًا واقعية. الخيال هنا لا يهرب من الواقع، بل يكشف عن حقيقته الأعمق والأكثر غرابة.

و«المحبوبة» (Beloved) لتوني موريسون: تستند الرواية إلى قصة حقيقية من ذاكرة العبودية في أمريكا، عن امرأة هربت من العبودية وقتلت ابنتها الرضيعة حتى لا تعيش حياة العبودية مثلها. تستخدم موريسون الخيال لتجسيد هذه الذاكرة المؤلمة، فتعود الابنة كشبح يطارد الأم والمنزل. الخيال هنا ليس مجرد أداة فنية، بل هو ضرورة نفسية لمواجهة وإعادة تمثيل صدمة تاريخية لا يمكن للغة الواقعية وحدها أن تعبر عن هولها.

وعلى المستوى العربي نجد نجيب محفوظ، يمثل حالة فريدة تتجسد فيها الذاكرة الجمعية لمصر الحديثة. أعماله هي سجل روائي لتاريخ مجتمع بأكمله، من خلال ذاكرة المكان (الحارة، القاهرة)، وذاكرة الزمان (التحولات السياسية والاجتماعية). في رائعته «الثلاثية»، يستند إلى ذاكرة واقعية عاشها جيله، لكن خياله لا يكتفي بالتسجيل، بل ينظّم هذا الواقع ويكشف رمزيته، فيحول مصير عائلة واحدة إلى رمز لمصير أمة. أما في أعماله المتأخرة مثل «أحلام فترة النقاهة»، فتتحرر الذاكرة من قيود الواقعية، وتتحول إلى شذرات حلمية فلسفية. لدى محفوظ، تأتي القصة من ذاكرة المجتمع التي يعيد الخيال صياغتها في بنية سردية محكمة لتكشف عن معنى التاريخ والوجود.

أما الكاتبة اللبنانية، هدى بركات، فهي أبرز من كتبوا عن الذاكرة الفردية المتشظية التي خلّفتها الحرب الأهلية اللبنانية. الواقع في رواياتها، مثل «برية الليل»، هو واقع الحرب والمنفى، لكنه لا يُروى مباشرة، بل من خلال آثاره المدمرة على الذاكرة التي تتحوّل إلى ركام من الصور المتقطعة. الخيال لدى بركات يصبح آلية دفاع وبقاء، وضرورة وجودية لإعادة ترميم الذات الممزقة وصناعة هوية بديلة في عالم من العزلة. يتداخل الحلم والهلوسة مع الواقع حتى يصعب الفصل بينهما. لدى هدى بركات، تولد القصة من محاولة الخيال اليائسة لخياطة ثقوب الذاكرة الممزقة، في سعي دائم لإعادة بناء هوية ضاعت في أتون الحرب والمنفى.

أما فؤاد التكرلي، أحد أعمدة الرواية العراقية الحديثة، فهو مثال نموذجي لاختبار هذه الفرضية، إذ بنى عالمه الروائي على تشريح دقيق للواقع العراقي من خلال ذاكرة شخصياته وصراعاتها النفسية العميقة، وتأتي روايته «الرجع البعيد» مختبرًا مثاليًا للعلاقة بين الذاكرة والواقع والخيال، لأنها مبنية بالكامل على استرجاع الماضي ومحاولة فهمه وتفسيره، وكيف يشكل هذا الماضي حاضر الشخصيات ومصائرها.

فالواقع الذي تنطلق منه الرواية هو واقع العراق في فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧. هذه الهزيمة ليست مجرد حدث سياسي خارجي، بل هي صدمة (Trauma) تسربت إلى عمق نفسيّة الشخصيات وألقت بظلالها على علاقاتهم وحياتهم. الذاكرة في «الرجع البعيد» هي ذاكرة هذه الهزيمة، سواء على المستوى الجمعي (خيبة الأمل القومية) أو على المستوى الشخصي المتمثل في

شخصية «مدحت»، المثقف العائد إلى بغداد بعد سنوات من الغياب.

وعلى مستوى الرواية السعودية، نجد أنَّ هذه الرواية شهدت تحولًا ملحوظًا نحو استلهام التاريخ والذاكرة الشخصية والجماعية لبناء عوالم روائية معقدة. فرواية «ترمي بشرر» لعبده خال، تغوص في عالم غامض ومظلم في مدينة جدة. يستلهم الكاتب من ذاكرة المدينة التحتية وشخصياتها الهامشية، ويمزج الواقعية القاسية بأجواء تكاد تكون غرائبية. الذاكرة هنا ليست مجرد حنين للماضي، بل هي كشف للمسكوت عنه في تاريخ المدينة الاجتماعي، حيث يعيد الخيال تشكيل هذه الذكريات في قالب سردي صادم وقوي.

وفي «موت صغير» لمحمد حسن علوان يتناول سيرة المتصوف الشهير «محيي الدين بن عربي». ورغم أن الرواية تستند إلى ذاكرة تاريخية وشخصية حقيقية، إلا إن الكاتب يستخدم الخيال لملء الفجوات في سيرة ابن عربي، متخيلًا رحلاته وصراعاته الداخلية ومشاعره. هنا، يعمل الخيال كجسر يصلنا بروح الشخصية التاريخية، محولًا السيرة الجافة إلى رحلة إنسانية مؤثرة تتجاوز حدود الزمان والمكان.

وفي «دموع الرمل» لشتيوي الغيثي: تعود هذه الرواية إلى تاريخ شمال نجد وتحديدًا حائل، في فترة حروب التوحيد التي خاضها الملك المؤسس عبدالعزيز آل سعود. تبدأ الحكاية من ذاكرة الحفيد الذي يروي قصة جدته «نويرة»، لكنها تتوسّع لتشمل ذاكرة القبيلة وصراعها من أجل البقاء. يمزج الكاتب بين الذاكرة العائلية المتوارثة والذاكرة التاريخية الموثقة، ويستخدم الخيال لنسج التفاصيل اليومية والمعارك والصراعات الشخصية، ليقدم صورة حية عن مرحلة مفصلية في تاريخ السعودية. هذه الأمثلة تظهر أن أعظم الأعمال الأدبية لا تكتفي بتسجيل الواقع أو الذاكرة، بل تعيد خلقها من خلال الخيال، لتمنحنا رؤية أعمق وأكثر ديمومة للتجربة الإنسانية.

تقنيات الكتابة واللغة.. كائن مؤجّل أنموذجا

رواية «كائن مؤجل» لفهد العتيق هي مثال ممتاز لاختبار تقنيات الكتابة الجديدة، لأنها عمل روائي تجريبي بامتياز، يضع «كيفية الحكي» في مركز اهتمامه، ربما أكثر من «الحكاية» ذاتها.

فتعد «كائن مؤجل» رواية المراوغة والتشظي بامتياز.

هي لا تقدم قصة بالمعنى التقليدي، بل تقدم حالة وجودية للذات الساردة التي تقوم بالحكي، ذلك الكائن المؤجل، المثقف الحائر والعاجز، عبر بنية سردية مفككة تعكس تفكك عالمه الداخلي، فالرهان الرئيس للنص هو رصد تلك التحولات الاجتماعية التي أصابت المجتمع بعد الطفرة النفطية التي حدثت، حيث الانتقال من المجتمع القديم بتفاصيله ومنظومته القيمية إلى مجتمع جديد مختلف تماما، ليس فقط في شكل البيوت التي انتقلت إلى عهد الحداثة، بل عبر طرائق تفكير الناس ورؤيتهم للعالم «وفكَّر: إنه زمن الطفرة الاقتصادية، زمن الأغنياء والأقوياء وأبناء الذوات، وليس زمن الفقراء والمرضى والحالمين، زمن الانتقال نحو عالم غامض لا يعرفون عنه شيئًا، يشعر فيه كأنه ضائع ومعطل»(٢٣).

تفكيك الخطية الزمنية: السرد كسلسلة من الإرجاءات

هذه هي التقنية الأكثر هيمنة في الرواية، حتى إن العنوان «كائن مؤجل» هو إعلان صريح عن طبيعتها الزمنية. الزمن في الرواية ليس خطًا يسير إلى الأمام، بل هو دائرة مفرغة من التأجيل والتذكر والمشاريع غير المكتملة» ثم يتذكر بكاء أمه وسطوة أبيه، أبوه الذي في الشارع، والطفل الذي بداخله، ما يزال يراه جيدا، يركض في الشوارع والحارات، يكتب على الجدران أسماء الأصدقاء، يبني بيوتا من تراب، يركض في كل حارات المدينة، يسهر الليالي الطويلة، يدخّن ويشرب مضمّخا برائحة الوقت اللذيذ والرقص والنساء»(٣٦).

الاسترجاع كبنية أساس: الرواية بأكملها يمكن عدّها استرجاعًا واحدًا طويلًا ومتقطعًا. لا يعيش في حاضره، بل هو غارق في اجترار ذكرياته: طفولته، علاقته بوالده، تجربته في السجن، حبه لـ «نورة»، وصداقاته. لكن هذه الذكريات لا تأتي في سياق منظم، بل تتدفق بشكل فوضوي، تمامًا كما تعمل الذاكرة البشرية، إذ تستدعي رائحةٌ أو كلمةٌ مشهدًا قديمًا دون ترتيب «قد يكون المستقبل هو ما يعيشه الآن، ما كان ينتظره وما سوف ينتظره، يقف أمامه الآن، مثل رجل، مثل عمود النار، وحتى الآن هو بلا أسرة ولا بيت خاص، ها هو المستقبل، كأنه يريد أن يلمسه بيده، يدور مثل هواء حول رقدته المؤلمة، لا يشعر بالغربة في بيت والده فقط، لكن أيضا، في هذه المدينة، يشعر أنه أقل من كل الناس بلا سبب»(٣٧).

تيار الوعي والمونولوج الداخلي: الرواية هي مونولوج داخلي طويل للسارد، نحن لا نرى الأحداث من الخارج، بل نعيشها داخل عقله مباشرة. هذا يسمح للعتيق بأن يمزج بسلاسة بين ما يراه أمامه (الحاضر)، وبين ذكرياته عن (الماضي)، هذا التدفق الحر يجسد حالة الشلل والعجز التي يعيشها البطل، فهو عالق في عقله غير قادر على الفعل في الواقع «قد يكون المستقبل هو ما يعيشه الآن، ما كان ينتظره وما سوف ينتظره، يقف أمامه الآن، مثل رجل، مثل عمود النار، وحتى الآن هو بلا أسرة ولا بيت خاص، ها هو المستقبل، كأنه يريد أن يلمسه بيده، يدور مثل هواء حول رقدته المؤلمة، لا يشعر بالغربة في بيت والده فقط، لكن أيضا، في هذه المدينة، يشعر أنه أقل من كل الناس بلا سبب»(٣٧).

تعدّد الأصوات: حوار الذات مع أشباحها: على الرغم من أن صوت «السارد» هو المهيمن، إلا إن الرواية لا تخلو من تعدد الأصوات، لكنه تعدد داخلي، يدور في مسرح عقله.

أصوات الآخرين في ذاكرته: أصوات الشخصيات الأخرى (الأب، نورة، رفاق السجن) لا تظهر بشكل مستقل، بل كأصداء في ذاكرته. هو يستحضر حواراته معهم، يعيد تمثيلها، ويجادلها. هذا يجعل من الأصوات الأخرى جزءًا من وعيه هو، ما يؤكد على عزلته ووحدته. هو لا يتحاور مع الآخرين، بل يتحاور مع صورهم المتخيلة في ذهنه» يتذكر أياما قديمة مع وليد، يتذكر سطح بيتهم الجديد، السهر والشرب والأصدقاء، كانوا ينامون في السطح حتى توقظهم الشمس، وكان والده يبني بيتهم الجديد جوار بيت والد وليد، حين قرر أن يهرب من كل هذا، إلى هذه الشقة المنزوية، بعيدا عن ذلك العالم المتربص، المليء بالعيون المتلصصة التي ما تكاد تراك، حتى تبدأ في

بث مواعظها»(٣٨).

صوت الكاتب المتخيل: هناك صوت آخر مهم في الرواية، وهو صوت «الروائي» الذي يجسّده السارد نفسه وهو يفكر في كيفية كتابة روايته.

تتداخل هواجسه حول الكتابة (كيف أبدأ؟ ماذا أكتب؟) مع الأحداث نفسها، ما يخلق مستويين من السرد: قصة حياته، وقصة محاولته الفاشلة لكتابة تلك الحياة. هذه تقنية «ميتا-روائية» (Metafiction) تجعل الرواية وعيًا بذاتها وبصعوبة عملية الخلق «عندما مثّل أول نص مسرحي على مسرح الجامعة، صفق له الأساتذة والزملاء، لكن بعد التخرج، لم يجد خشبة مسرح، وجد مسرحا عبثيا في تفاصيل حياته اليومية، ولهذا وجد من الأفضل، أن يكون أحد أعضاء هذا العبث، وليس مجرد شاهد... هجر الكتابة بعد تلك الخاطرة الخيالية، بدأت حياته تدريجيا تدخل مناطق أخرى، جديدة عليه»(١٢).

توظيف الموروث: الحكاية كرمز للعجز: لا يظهر الموروث في «كائن مؤجل» كعنصر فانتازي أو أسطوري، بل يظهر في أبسط صوره: الحكاية الشفهية التي يمثلها «في هذا الشارع كبروا وتعلموا المشي والكلام والخوف، والأحلام والصمت أيضا، وفي الشارع الواسع خلفه، سوق صغير لنساء ورجال يبيعون كل شيء، حتى الحكايات والأساطير الشعبية، مع أنواع اللبان، والأشياء المسحوقة للمرضى والنفساء»(٢٩).

لغة السرد: لغة القلق والتردد: لغة فهد العتيق في هذه الرواية هي تجسيد دقيق لحالة البطل.

الجُمَلُ المبتورة والمتقطعة: يستخدم العتيق جملًا قصيرة، تعكس التردد واللهثان. اللغة لا تتدفق بسلاسة، بل تتعثر، تمامًا كفكر البطل وعجزه عن اتخاذ قرار» الأيام متسابهة بلا جديد، والحقيقة تظل هاربة دائما.

خوف مدمّر

خوف يتناسل، عدم ثقة في كل شيء..

وجهه يحمرّ حين يقابلهم. بتعليقاتهم الفضولية..

عيونهم صارمة..

يضحكون.. بلا عفوية، ضحك مقصود، للإساءة..

وهو يأكل في روحه، وحين ينام يختنق بريقه..

أو ينام مملوءا بالهواجس والوساوس والأصوات المتداخلة، التي تملأ رأسه الضاجّ، فتحيل نومه إلى شيء مقلق يكرهه»(١٥).

«كائن مؤجّل» هي رواية التقنية بامتياز. فهد العتيق لا يستخدم هذه التقنيات كزخرفة، بل يجعلها هي الموضوع. فالرواية لا تحكي قصة ذلك الكائن المؤجّل بقدر ما تجسّد «كيف» يفكر، وكيف أن طريقة تفكيره المشظاة والمؤجّلة هي مأساته الحقيقية. إنها رواية عن استحالة الحكي في عالم فقد يقينه.

---

* كاتبة - مصر.

من أين تأتي القصصُ والحكايات؟

■ د. فداء الحديدي*

تأملاتٌ فلسفيةٌ في أصل السرد وفعل الكتابة

هذا السؤال، في جوهره، ليس سؤالًا تقنيًا عن مصادر الكتابة، بل سؤال عن ماهية السرد ذاته. فالقصص لا تأتي من مكان واحد، ولا تخضع لقانون ثابت، لأنها ليست نتاج سبب مباشر، بل نتيجة تفاعل معقّد بين الوعي واللغة والتجربة.

هذا السؤال لا يبحث عن إجابة واحدة، لأنّ القصة نفسها كائن مُراوغ، لا يعترف بمصدرٍ وحيد، ولا يولد في مكانٍ محدد!

الواقع: الشرارة والذريعة

الواقع لا يمنحنا القصص جاهزة، بل يمنحنا الشرارة الأولى. والذريعة للكتابة، ما نعيشه يوميًا لا يتحوّل تلقائيًا إلى سرد، وإلا لكانت الحياة نفسها رواية مكتوبة سلفًا. القصة لا تولد من الحدث، بل من الانكسار الذي يحدث في وعينا تجاهه.

والكاتب لا ينسخ الواقع، بل يعيد النظر فيه؛ يلتقط ما بدا ناقصًا، أو صامتًا، أو زائدًا عن الحاجة.. لحظة عابرة، نظرة غير مكتملة، جملة قيلت عرضًا... هذه التفاصيل الصغيرة هي التي تفتح باب الحكاية.

الواقع هنا ليس مصدرًا بقدر ما هو ذريعة للكتابة، مادة خام لا تتحوّل إلى نص إلا حين تمر عبر حساسية لغوية وفكرية قادرة على مساءلتها.

الواقع يُستفز، يُساءَل، يُعاد تركيبه، القصة لا تولد من الحدث، بل من النظرة

إليه، ولهذا قد يمرّ شخصان بالمشهد ذاته، لكن واحدًا فقط يعود محمّلا بقصة!

الخيال: حين تقول الحقيقة بطريقة أخرى

الخيال ليس نقيض الواقع، بل طريقًا للوصول إليه،

حين تعجز اللغة المباشرة عن قول ما هو عميق أو خطير أو مُلتبس، يتدخّل الخيال ليمنح الكاتب مساحة أوسع للمقاربة.

في الخيال، تتغير الأزمنة والأمكنة، وتُعاد صياغة الشخصيات، لكن القلق الإنساني يبقى كما هو. فالخوف من السلطة وهشاشة الإنسان وهم الخلاص وثقل الذاكرة والرغبة، والفقد، كلها حقائق لا تحتاج إلى التزام حرفي بالواقع كي تكون صادقة.

الخيال لا يزوّر الحقيقة، بل يحرّرها من قيود المباشرة. ولهذا كثيرًا ما تكون النصوص المتخيّلة أقدر على ملامسة الجوهر الإنساني من السرد الواقعي الخالص.

الخيال ليس هروبا من الواقع، بل وسيلة لمواجهتها دون أقنعة مُباشرة، حين تعجز اللغة الواقعية عن ذلك، يتدخل الخيال ليقولها بطرق ملتوية. ولهذا كثيرا ما تكون القصص الخيالية أصدق من السرد الواقعي المباشر.

الحلم: منطق السرد الأول

الحلم هو اللغة البدائية للقصص؛ ما يعني أننا قبل أن نتعلم السرد، حلمنا به، فيه تختفي القوانين المنطقية، ويتشظى الزمن، وتظهر الصور دون تفسير. ومع ذلك، يظل الحلم مفهومًا على مستوى الإحساس.

الكاتب الذي يستعير منطق الحلم لا يشرح، بل يلمّح. لا يبني حبكة تقليدية، بل يترك أثرًا. كثير من الأعمال السردية الكبرى تقوم على بنية حلمية، ليس لأنها غامضة، بل لأنها تثق بالقارئ وتترك له مساحة التأويل.

الحلم لا يمنح قصة مكتملة، لكنه يمنح نغمة داخلية، إيقاعًا خاصًا، مزاجًا سرديًا يصعب تصنيعه عمدًا.

الذاكرة: بين الاستعادة والاختراع

الذاكرة ليست أرشيفًا دقيقًا، بل عملية إعادة تشكيل مستمرة.

هي تنتقي ما بقي أثره، وتعيد ترتيب الأحداث وفق ما نشعر به لا وفق ما حدث حرفيًا. فالذاكرة لا تقول الحقيقة لكنّها تقول ما نشعر أنّه الحقيقة..

ولهذا، فإن القصص الخارجة من الذاكرة ليست توثيقًا للماضي، بل محاولة لفهمه. الكاتب لا يعود إلى الذاكرة ليكتب ما كان، بل ليكتب كيف بقي.

هذا «الكذب الجميل» للذاكرة هو ما يمنح السرد صدقه العاطفي، حتى وإن افتقد الدقة التاريخية. فالحكاية الصادقة ليست دائمًا هي الحكاية الصحيحة، بل تلك التي تصيب جوهر التجربة.

اللغة وتقنية الكتابة: مكان الولادة الحقيقي

القصة لا تولد في الفكرة، بل في اللغة التي تحملها.

فكرة واحدة يمكن أن تنتج نصوصًا متباينة اختلافًا جذريًا، لأن اللغة ليست وعاءً محايدًا، بل شريك في المعنى.

تقنية الكتابة، الإيقاع، طول الجملة، الصمت بين الفقرات، اختيار المفردة، ليست زينة شكلية، بل بنية داخلية تحدد كيف يُقرأ النص وكيف يُفهم. وتقنية الكتابة ليست حِرفة ثانوية، بل هي الفارق بين نصٍ يُقرأ ونص يُنسى.

وهنا، تتجلى أهمية القراءة الجادة والكتابة المتواصلة. فالقصص لا تأتي لمن ينتظر الإلهام، بل لمن يهيّئ لغته لتكون قادرة على استقبالها حين تمر.

التاريخ: الحكاية غير المكتملة

التاريخ ليس سردًا نهائيًا، بل رواية كُتبت من زاوية واحدة. ما وصلنا هو ما دُوِّن، وما دُوِّن هو ما أُتيح له أن يُكتب.

حين يعود الكاتب إلى التاريخ، لا يفعل ذلك ليعيد تمثيله، بل ليسأله: مَن غاب؟ مَن صمت؟ مَن لم يُمنح حق الكلام؟

هنا، يصبح التاريخ مادة خصبة للسرد، ليس لأنه مليء بالأحداث، بل لأنه مليء بالفجوات. والأصوات الغائبة.

الرواية التاريخية، في جوهرها، ليست استعادة للماضي، بل محاولة لفهمه خارج الرواية الرسمية.

القراءة والتجربة: شروط وليس مصادر

القراءة لا تخلق القصص، لكنها تعلّم الكاتب كيف يُصغي. والتجربة لا تصنع النص، لكنها تمنحه كثافة شعورية لا تُكتسب نظريًا.

الكاتب الذي لا يقرأ يكرر نفسه، والكاتب الذي لا يعيش يكتب ببرود.

الحكاية تحتاج إلى شروط متينة: وعي لغوي متراكم، واحتكاك إنساني حقيقي.

خاتمة

الحكايات لا تأتي من مكان واحد، ولا تُستدعى بإرادة مباشرة. ولا تخضع لقانونٍ واحد.

هي تولد حين يتقاطع الواقع مع الخيال، والذاكرة مع اللغة، والحلم مع التقنية، والتاريخ مع السؤال.

الكاتب ليس خالق القصص، بل حارسها المؤقت.

تمر الحكاية، ومن ينتبه لها أولًا، يكتبها.

وهنا، يبدو السؤال عن مصدر الحِكاية، سؤالًا مفتوحًا، لا إجابة نهائية له..

---

* كاتبة – الأردن.

في الحكايات المريضة
سرديات الألمِ والمعنى

▪ محمد مستقيم*

الهشاشة الأنطولوجية

من التّعريفات التي وصف بها الإنسان أنه كائن هشّ، ويتجلّى مصدر الهشاشة البشرية في الانكسارات المتعددة التي يتعرّض لها الإنسان في حياته اليومية، مثل التعب والمرض والنسيان والألم والحزن والأحداث التي يمر بها. هذه الانكسارات هي مقدمات تؤشّر على أنه كائن متناهي؛ وبالتالي، لا يستطيع أن ينتصر على الأوضاع التي تعكس محدوديته في الزمان، لكن مع ذلك فالكائن الهشّ لا يستسلم لأنّه يعي بأن الهشاشة هي شرطه الأنطولوجي. فيحاول من ثم أن يتجاوز هذه الأوضاع التي يُدرك أنه ليس بمقدوره إلغاؤها. وهذا ما يحفّزه على اكتساب القُدرات والوسائل الّتي تُمكّنه من التّجاوز والنزوع نحو اللّامتناهي، ومنها القُدرة على الحكي وتحويل تلك الانكسارات إلى قصص يفسر بها أوضاعه ومصائره الآتية.

بيد أن الهشاشة كما يقول الفيلسوف الفرنسي «بول ريكور» ليست ضعفًا أو نقصًا بل هي علامة على اكتساب هذه القدرات المتعددة من أجل عملية التجاوز المذكورة، فإذا كان الكائن الهشّ مُقيمًا في العالم فإنّ إقامته هذه غير كافية ما لم يسعَ إلى إعادة تشكيل هذا العالم والانفتاح على إمكانات جديدة تكون بمثابة بدائل.. ولعلّ الإبداع أحد هذه البدائل الممكنة للاستمرار في إقامته. من هنا، فإن الهشاشة ليست فقط منبعا للتفكير في الوضع الإنساني بل هي كذلك منبع للإبداع السّردي بوصفه محاولة لترميم

الذّات والعالم وإعادة تشكيل الْمعنى داخل سياج الانكسارات والجروح الأنطولوجية.

كمثال على هذه الهشاشة المولّدة لقدرات الإنسان الإبداعية، أتحدث هنا عن حكايات المبدعين العميان خاصة في مجال الفن التّشكيلي، فعلى الرّغم من أنهم ولدوا وهم عميان أو أصيبوا بفقدان البصر في فترة من فترات حياتهم، غير أنهم لم يتردّدوا في تحويل تلك الهشاشة النّاتجة عن فُقدان البصر إلى لوحات/حكايات. فكما نعلم فإن فنَّ الرّسم بوصفه فنّا بصريّا يتطلّب التّعامل مع اللّون والضوء ومواد الصباغة والقماش، وهي أشياء مفقودة بالنسبة لهم. ومع ذلك نلفيهم يتحدون هذا الوضع وينجزون لوحات لها قيمة فنية عالية، فهم يعتقدون أنهم يرسمون ليس تعويضا عن نقص في رؤيتهم، بل تأكيدا على دور الخيال في إعادة تشكيل العالم من دون الحاجة إلى المجال البصري.

هنا، يتحول الفن إلى تجربة داخلية تؤسس لفضاء مُغاير تصدر فيه الصّور عن الذاكرة الحسيّة، ولغة الحدس كما تصدر عن الإحساس الْمُباشر بالوجود. فالفنان الضّرير لا يتعامل مع أدوات الاشتغال كعناصر بصرية، بل كأفكار مزودة بقدرات مُتحررة من قوالب الإدراك التقليدي للواقع. نحن، إذًا، أمام رؤية للعالم تنطلق من أن الفن هو خلق مستمر للكينونة يحتاج إلى فضاء داخلي أكثر من حاجته إلى أن يعكس واقعًا عيانيًا مرئيًا.

هكذا، تغدو الهشاشة كأرضية صلبة لتحويل الإبداع إلى إمكان لبناء سرديات تعكس علاقات متجدّدة بين الإنسان والعالم. في هذا الاتجاه يمكن الوقوف عند تجربة الرسام التركي «أشرف أرمكان» الّذي وُلِد من دون عينين واستطاع أن ينجز أعمالًا فنية كانت موضوعا لتحليل وأشغال أوراش أكاديمية عالمية، فهو يشتغل معتمدا أصابعه كأدوات إدراك حسّي بديلة، ويتعامل مع الأبعاد المختلفة والفراغات من خلال اللّمس واللّغة، ثم يبني سرديته التّشكيلية باستخدام الألوان الّتي لا يعرفها بصريًا، بل من خلال ما نُقل إليه عن دلالاتها: فهناك من الألوان ما هو ساخن، ومنها ما هو بارد، وبعض الألوان كثيف، والآخر نقي أو هجين.

لا يرسم الفنان الضرير ما هو قابل للإبصار، بل ما هو قابل للتّفكير والاستبطان الذّاتي، ويمنح للوحة معناها من خلال دواخله المعرفية الشّعورية واللّاشعورية. وفي التّجربة الدّاخلية يتحوّل اللون إلى فكرة أكثر من كونه أيقونة مادية، ويصبح الشّكل الفنيّ تعبيرًا عن إدراك خَارج إطار العين المبصرة. ليست هُناك محاكاة لفعل أو لفكرة خارجيّة سوى الوعي بالهشاشة بوصفها لغة جديدة وأُفقًا لإنتاج المعنى.

الحكايات المريضة

إذا كان المرض هو إحدى مظاهر الهشاشة الأنطولوجية بحيث يصيب أعضاء الجسد سواء كليا أو جزئيا ويؤدي إلى اختلالات في وظائفها. فكيف يمكن للكتابة أن تعبّر عن هذا الحصار الّذي تضربه أصناف الاعتلال والانعطاب على حياة النّاس ويسبّب لهم خسارات مادية ونفسية؟

وهل تقتصر الكِتابة على وصف الحالة المرضية النّاتجة عن العَطَب الّذي يمسّ الجسد والنّفس، أم تتعدى ذلك إلى نوعٍ من العلاج الرّمزي لِمُقاومة الإنهاك الّذي يسببه المرض؟

معلوم أنّ الفيلسوف الفرنسي «رينيه ديكارت» كان قد شبّه الجسد البشري بآلة أو بساعة ميكانيكية دقيقة تعمل بانسجام وتنظيم وأي خلل يصيبها تنتج عنه اختلالات معينة. إن هذا الرؤية الميكانيكية عند الأب الروحي للعقلانية الحديثة إنّما تعكس جزءًا من تصوره الفلسفي العام، والذي لا يمكن فصله عن الفضاء العقلي الفلسفي والعلمي للقرنين السّادس عشر والسّابع عشر، وذلك في سياق التحوّلات التي عرفها الفكر الغربي والذي كان ينظر آنذاك للظواهر الطبيعية والبشرية وفق النموذج العلمي الميكانيكي والرياضي السائد في تلك الفترة، إذ لم يكن ثمة اهتمام بارز بالجوانب النّفسية والوجدانية، وهذا ما عبّرت عنه فلسفة ديكارت التي كانت تسعى إلى عقلنة رؤيتها إلى الطبيعة ومحاولة تفسيرها تفسيرا رياضيا آليا. ومن ثم كانت عملية الفصل بين الجسد والنفس من تبعات ذلك التصور الميكانيكي الرياضي.

لقد لعب التطوّر العلمي والتّقني في مجال الطب الحديث أدوارًا كبيرة في تحسين الصحة العامة للجسد واكتشاف أدوية للعلاج والوقاية من الأخطار، ما أسهم إلى حدّ كبير في تجويد الحياة البيولوجية والنفسية للإنسان، لكن يجب أن نعرف أنَّ هناك أشياء لا يتحدث عنها الأطباء بخصوص المرض وهي أبعاده الوجودية والفكرية والرمزية التي لا يمكن تناولها إلا من خلال الثّقافة الّتي بمستطاعها أن تتكلم لُغَة الجسد العَليل وأن تؤدّي دورًا في ترويض الألم واستكشاف اللّامفكر فيه وما لا يُقال في التعبير اليومي وفي لغات التواصل الاجتماعي. وليس هناك من أداة تقوم باستجلاء هذه الجوانب الحساسة سوى الكتابة، لا سيّما الإبداعية منها.

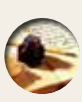
من شأن كاتبٍ معين أن يُدَبِّج نَصّا جميلًا عن المعاناة الّتي يُكابدها الشخص جراء اعتلال صحته، كما فعلت الناقدة والمفكرة الأمريكية «سوزان سونتاج» والأديب التشيكي «فرانز كافكا»، والمبدع المسرحي السوري «سعد الله ونوس»، والكاتب النمساوي «توماس برنارد»، واللبناني «جبران خليل جبران»، والبريطاني «جورج أورويل»..إلخ. وقد ينتج الكاتب نصوصا تحتفل بالهشاشة الأنطولوجية بلغة استعارية تؤثّث جمالية المرض وتحوّله من حالة شقيّة إلى سؤال جماليّ يكون في حاجة للتأمّل والتفكير. فعندما تفاقم الوضع الصحي للكاتب الفرنسي «مارسيل بروست»، لم يستسلم لمضاعفات مرض الربو العنيف والمزمن الذي يحاصر الهواء داخل الجسد، بل تعايش معه بوصفه تجربة وجودية تعكس هشاشة الوضع البشري عموما. فاعتزل في غرفته يكتب ويتخيّل ويحوّل هذه التجربة من عِلَّةٍ جسديةٍ إلى أشكالٍ من الاستعارة التخييلية، تمكّن من خلالها من إعادة تشكيل علاقته بالعالم والذات والزمن والذاكرة. وكانت النتيجة تحويل هذه المعاناة إلى

إدراك سيكولوجي ووجودي للزمن، تجلى في أبهى صوره في رائعته السباعية «البحث عن الزمن المفقود» كحصن صلب ضد التعب والهشاشة، وبالتالي فكرة النهاية المرعبة. لم تكن الكتابة بالنسبة إلى «بروست» تعويضا عن الألم أو هُروبا من حتمية المرض وعنف نوبات ضيق التنفس، بل كانت عنده خطوة ضرورية لاختبار الذات، وترميم تصدعاتها، وفهم كثافة الواقع والمحيط الاجتماعي الذي تفنن في وصفه، والتفاعل مع شخصياته المثيرة في الأجزاء السبعة من هذا العمل الضخم. على أن الهشاشة الجسدية ليست ضعفا بل هي ممر هائل ينفذ منه ضوء الوعي لاختراق المناطق التي يعجز الجسد عن التماس معها. من هنا تحول المرض عند «بروست» إلى يد مستعارة لتدوين تاريخ وعي، دفعه المرض إلى توسيع جسد رمزي يتواصل مع الكينونة عبر صمت الهشاشة ونوبات الألم. لا ريب في أن المرض يغيّر رؤية الإنسان إلى عوالمه الداخلية والأشياء الخارجية المحيطة به، وبخاصة إذا كان كاتبا أديبا أو فيلسوفا، إذ لا بد أن تدخل المعاناة ضمن تصوّره للوجود ليجد لها مسوغات ضمن البنية العميقة للوجود التي تتعرض للعطب والانكسار، وتغير علاقة الكائن مع الزمن والذاكرة واللغة. بحيث تزعزع المعاناة الشعور بالعالم، فيشعر المريض أن جسده ينفلت من سيطرته الوهمية وأن الزمن ينقض على ذاته، ما يجعل الكاتب مُقبلا على الكتابة بوصفها محاولة لإعادة ترميم ما تشقّق داخل جدران الكينونة. صحيح أن المرض يدفع الشخص إلى عزلة جسدية ونفسية تغير إيقاعاته اليومية بفرض حجر ذاتي على نفسه، لكنه يستطيع أن يستثمر هذه العزلة القلقة للتدرب على الإنصات العميق لكل ما يحيط به من أجل استجماع قوة رمزية لمقاومة كل تفكك ينتج عن هذه الوضعية.

الهشاشة والاستعارة

من أجل التعمّق في هذا الموضوع يمكن التوقّف عند تصور الناقدة والمفكرة الأمريكية سوزان سونتاج، ضمن مقاربتها الثقافية لظاهرة المرض، من خلال كتابها «المرض كاستعارة» (١٩٧٨). لقد عاشت سونتاج تجربة الصراع مع مرض السرطان الذي أصاب جسدها، ولكنها لم تتعامل معه كتجربة جسدية مؤلمة فقط، بل اعتبرته خطابا ثقافيا مثقلا باستعارات المخيال الاجتماعي المشبعة بالصور النمطية والمعاني المجازية التي تزيد من حدة الألم بدل التخفيف منها.

لقد أصبحت الأمراض الشرسة، مثل: السرطان، والإيدز، والسِّلّ، من منظور الثقافة الاجتماعية السائدة، ظواهر أخلاقية تجسّد الخطيئة والعقاب الإلهي وتمسّ شخص المريض وهويته قبل جسده. لذلك لجأت سونتاج إلى الكتابة للكشف عن زيف تلك الخطابات غير العِلمية وتحريرها من المجاز، وإعادة المرض إلى دائرته الطبيعية بوصفه قابلا للتشخيص المعرفيّ والطبيّ وليس استعارة مجازية تتخطى التفسير الطبي، وتُحمِّله معاني أخلاقية واجتماعية.



لا ريب في أن هؤلاء المرضى الذين يقيمون في الجانب الليلي يسكنون-بحسب تعبير سونتاج- مملكة الاعتلال في مقابل سكان مملكة الصحة، لكن من حقهم أن يعيشوا أمراضهم من دون تحمّل تبعاتها الرمزية التي تنطلق من إدانة ضمنية للمعاناة.

يمكن إدراج هذا التصور النقدي لرؤية المجتمع للمرض ضمن المقاربة الفلسفية التي تسعى إلى تحرير الجسد من الخطابات الثقافية والأخلاقية السائدة التي تسجنه ضمن أُطرٍ ضيّقة الأفق بدل عدِّه فرصة للإنصات إلى الذات وإعادة خلقها. ألم يعشْ الكاتب التشيكي فرانز كافكا تجربة مريرة مع مرض السل الذي كان عِلَّةً قاتلة في القرن التاسع عشر أودى بحياة الكثيرين من المصابين، بسبب انعدام العلاج؟

أصيب كافكا بمرض السل في شبابه ولم يمهله طويلا حيث قضى عليه وهو في سن الواحد والأربعين عاما. وإذا تأملنا المعجم الإبداعي التي تركه كافكا نجد أن مفاهيم ومصطلحات، مثل: الاغتراب، والمسخ، والموت، والمحاكمة، والعقاب، هي عناوين للمعاناة المرضية التي عاشها قبل أن تتحوّل إلى عناوين لنصوصه الإبداعية التي حوّلت تلك المعاناة إلى أزمات وجودية شكّلت فيما بعد فلسفته الأدبية. المرض، إذًا، حادث يذكّرنا بخاصية الهشاشة التي تميّز الوجود البشري، وبالتالي يكشف لنا عن قيمة الحياة، وبخاصة عندما يحسّ المريض بأنه مهدد في كينونته فيستنفر طاقاته إلى أقصى الحدود من أجل البقاء وهذا هو وجه المفارقة التي يحدثها المرض، إذ تتحوّل الهشاشة إلى قوة لمواجهة الخطر المحدق بالكائن وتجعله متشبثا بالحياة. ومن ثم يتحوّل المرض في هذه اللحظات الفارقة من خلال بيولوجي يعاني منه الجسد إلى طريقة في رؤية الحياة تتجاوز الأعراض الجسمية وما يرافقها من محاولات التطبيب والعلاج، لتتحول إلى بؤرة للتفكير والتأمل في قضايا الزمن والوجود والمعنى، ما يمنح التجربة الإنسانية عمقًا وجوديًا من النادر إدراكه في التجارب المعافاة من الألم والمرض.

إحالات مرجعية

مراجع بالفرنسية:

* Paul Riqueur: Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967-tel Gallimard, éditions galimard1973

* Martin Heidegger: approche de Hölderlin-tel Gallimard, éditions galimard1973

كتابات مترجمة إلى العربية:

١- سوزان سونتاج «المرض كاستعارة» ترجمة حسين الشوفي، دار المدى، بغداد، الطبعة الأولى ٢٠٢١.

٢- مارسيل بروست «بحثا عن الزمن المفقود»، ترجمة إلياس بديوي/جمال شحيد. منشورات الجمل، بيروت، بغداد، الطبعة الأولى ٢٠١٩.

٣- مارتن هيدجر «منبع الأثر الفني» ترجمة وتحرير اسماعيل المصدق ضمن «كتابات أساسية» المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ٢٠٠٣.

٤- مارتن هيدجر «كتابات أساسية /الجزء الثاني» ترجمة وتحرير اسماعيل المصدق ضمن «كتابات أساسية» المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ٢٠٠٣.

---

* كاتب - المغرب.

مبدعون عرب:
«الواقع والخيال والذاكرة جميعها مادة خام للكتابة، والكتابة فعل إنساني حضاريّ بالدرجة الأولى»

▪ تحقيق: عمر أبو الهيجاء*

أكدوا أن الكتابة فعل لا إرادي، حالةٌ تستفزُ الكائنَ كلَّهُ، تحفِّزُ كلَّ ما فيهِ؛ حتى تلك المنسيَّةُ والتي لا تُحَسُّ، لافتين النظر إلى أن الكتابة على ذاتيتها هي استحضار «الآخر»، أو استدراج الخارج عن طريق إخراج الداخل. والكتابة - عمليًا - ليست بنت واقعها فقط. وأشاروا إلى أن القصة تختلف عن الحكاية، فالحكاية مجرد عنصر من عناصر عديدة، يقوم عليها البناء القصصي، و أكدوا أن انسجام القراءة والكتابة في مسار واحد نحو الارتقاء بالفكر والثقافة، له الدور الأكبر في إنشاء الشخصية الحكيمة الواعية، وأوضحوا أن تقنية الكتابة واللغة ليست زينة تُضاف إلى النص، إنما هي جوهر بنائه، وأن الإبداع أو القصة بشكل خاص تولد من رحم المعاناة، وكذلك الواقع والخيال والذاكرة جميعها مادة خام للكتابة..

كل ما سبق ذكره من آراء على لسان مبدعين عرب لهم تجاربهم في مجال السرد القصصي والروائي، جاء ذلك في التحقيق الثقافي حين توجهنا لهم بجملة من الأسئلة الملحّة: من أين تأتي القصص والحكايات؟ كما يتساءل الكاتب المعروف فهد العتيق، من الواقع، أم الخيال، أم الحلم، أم من الذّاكرة؟ وماذا عن تقنية الكتابة واللغة.. هل تأتي من قراءات جادّة، وتجربة كتابة متواصلة؟ وهل تأتي الحكايات من التاريخ؟ أسئلة جوهرية في صلب العملية الإبداعية في السرد وتجلياته، فكانت هذه الرؤى والتطلعات تجاه الكتابة السردية:

«الروائي الأردني قاسم توفيق: الكتابةُ أعلى صوتًا من النّواح في الحزن

قاسم توفيق

الكتابةَ كما عرفتها، هي نبشٌ لا إرادي في مخازنِ اللاشعورِ، في محاولة لاكتشف كُنْهَ وجودنا وفهم العالم، لذلك يَرْبِضُ في داخل كلِّ واحدٍ منّا كاتبٌ متأهِّبٌ للانطلاق، وكلُّنا نكبحُ هذا الانطلاق لأنَّنا نخاف، فنكتفي بالكلام، نخافُ من توثيق مشاعرنا وعواطفنا وإيماننا وأفكارنا الصغيرة وأسرارنا، لأنَّنا نخافُ الآخر. نحتفظُ بكمٍّ هائلٍ من الأفكار التي بها نعيشُ ونحلُمُ ونتخيَّلُ، لكنَّنا نخافُ من توثيق حقيقة وجودها. الكتابة هي جرأة المُواجهة. لا أدري كيف يكونُ الكاتبُ كاتبًا، أو لماذا يكتب؟ لكنّني بتجربتي الخاصّة أعرفُ أنّ الكتابةَ هي حالةُ بوحٍ بصوتٍ عالٍ، هي حالةُ صخبٍ يشبه إلى حدٍّ بعيدٍ عواء الذئاب. من هنا تأتي الكتابة.

قد تكونُ الكتابة استنساخًا لتجارب البشر الحياتيّة، وسيرة الكتابة لا تعدو غير امتدادٍ لسيرةِ العالَمِ الذي تكوّنّاُ في داخِله؛ رحِمُ ألام، البيت، الحارةُ، المدينة وما تبقّى من الكون، وجودها لا يتأتّى ممّا يعيش في وعينا، بل بما يَتَواثَبُ في ذاكرتنا الغائبة ونعجز عن كبحه، العقدةُ ليسَت فيما نتذكَّره؛ بل فيما نسيناه لكنَّهُ لم يَنْسَنا، بل ظل متقوقِعًا فينا.

الكتابة فعل لا إرادي، حالةٌ تستفزُّ الكائنَ كلَّهُ، تحفِّزُ كلَّ ما فيه؛ حتى تلك المنسيّةُ والتي لا تُحسُّ، تجيئُهُ في صحوهِ مثل الأحلام، ليخطَّها على الورق، يشطُبُ، يعدِّلُ، يضعُ هامشًا، ثم يغلقُ عليها، وعندما يعودُ لقراءتها يُفاجَأُ بما يراه، ويتلبَّسُهُ شكٌّ مجنونٌ بِمَن يكونُ مَن كَتَبَ كلَّ هذا؟

أشكُّ بأنَّ هناكَ عاشقًا لم يكتُبْ، أو يؤلِّفْ شيئًا في العشق، وفيما يتصارعُ فيهِ من مشاعرَ تجاهَ معشوقِه. الكتابةُ أعلى صوتًا من النّواح في الحزن، وأرقُّ من فراشةٍ في الفرح. كلُّنا نكتب، بعضنا يستعمل الورق، وآخرون يكتبون على جدران صدورهم.

التقنية التي يتشكّل منها النص، لا تنشأ من جانب الحدث الواقعي، أو الخيالي الذي جاء منه، بل من جانب العلاقة التي تنشأ بينه، أعني النص، وبين العوالم والشخصيات التي صاغها المؤلف، دون أن يكون لها أثر واضح في العملية الإبداعية منذ بداية تجلّيها بالأفكار، ولا في الكلمات التي تجمَّعت في مَلزمات من الورق، حتى أضحت كتابًا. لذلك فإن تقنية الكتابة تفرض على المؤلف فرضًا من الأخرين، الشخوص والأمكنة والحوادث والأزمنة، التي يصنعها هو، أو يصنعونها هم.

إنَّ الإدراك الذي يستولي على المؤلف

عندما يرى ما صنعه بالكلمات وقد تحوّل وأصبح رواية، أو قصة، أو قصيدة؛ حالة تعجيزية، ليست انشطارًا نفسيًّا، ولا تهويمًا في حالات من الجنون، أو السحر، بل هي حالة تحقُّق لوجود جديد، يعيشه بتفاصيله التي تصبح أكثر تأثيرًا فيه من الواقع الحقيقي الذي يعيشه، لا يقدر أحد على التعرُّف على هذا الوجود سواه.

الشاعر والروائي الفلسطيني المتوكل طه: الكتابة - عمليًا - ليست بنت واقعها

د. المتوكل طه

لا شيء يُدعى الخيال! لأن ما نلتقطه ونتخيّله هو من الواقع، بالضرورة والفعل. وكلّ ما نفعله، ونسمّيه خيالا أو إبداعا، هو أننا نعيد تركيب ما التقطناه، ونعيد صياغته، وقد نذهب إلى الفنتازيا، في ذلك، فنقدّم خيالًا لا يشبه الواقع، لكنه مُستَمَدّ منه. ولا أبالغ إذا جزمت بأن لا شيء نفكّر به وفيه، من الخارج المُتاح والمنظور. حتى إن عملية «التفكير» نفسها تلزمنا بأن يكون ما سنفكّر به موجودا، ولدينا آليات للتواصل معه (الحواسّ الخمس)، ولدينا معلومات مُسبقة حوله وعنه.. وإلا فالتفكير لن يكون علميًا أو موضوعيًا، وسيشطح في الوَهْم. من هنا، تبدأ عملية استقدام الذكريات، أو التبصّر في مكوّنات الواقع الملموس حولنا، فنأخذ ما يناسبنا، ونشذّبه، أو نعجنه، أو نعيد تركيبه، أو نقتطع منه.. ونُجري عمليات وَصْل جديدة، أو قَطْع، أو تلوين أو تبهيت أو تضخيم.. أو ما إلى ذلك. ومن هنا، أيضا، تبدأ مهمّة اللغة، التي هي ليست أداة تواصل، بقدر ما أنّها تعيد صياغة الواقع وتشرحه، أو تقزّمه، أو تعظّمه، أو تنتقده، من خلال الكاتب. بمعنى؛ أن الكاتب يستدخل الواقع إلى عقله ووجدانه، فتجري عمليات إعادة الطبْخ والتركيب، بكيمياء الكاتب، التي، ربّما، تُذيب ملامح الواقع، وتُعيد هيكلته، وتعطيه نسغًا وملامح جديدة.

أما النصّ المُنتَج فهو حصيلة تلك العمليّة المُركّبة، التي قد تسلّل إليها اللاوعي، بجموحه وغموضه وسيرياليته، مثلما أعمل الوعي عمليّاته في تشكيل النصّ ومدّه بألوان وروح تغيّاها الكاتب نفسه. فالكتابة وطقوسها مترابطان بشكل يستدعي كلّ منهما، إذا حضر الآخر، وكأن الكتابة، بهذا المعنى، لا تتكامل إلا مع خارجها، ولِمَ لا! فالكتابة على ذاتيتها هي استحضار «الآخر»، أو استدراج الخارج عن طريق إخراج الداخل. والكتابة -عمليًا- ليست بنت واقعها فقط، إنها نتاج طويل من الخبرة الشخصية والجماعية، الفردية والجمعية، «الأنوية» و«الأخروية».. الكتابة فيها «الآخر» حاضرًا، شئت هذا أم أبيت.

والكتابة هي عمل فردي حقًا، ولكنها تتضمن كل ما فعله «الآخر» بي.. وكل ما تركه لي.. الكتابة تنفتح على التاريخ من جهة والعالم الموضوعي من جهة أخرى.. فهي محصّلة قوى روحية ونفسية وتاريخية، وبهذا، فإن الاطّلاع المعرفي يشكّل للكاتب دعامة حقيقية وركيزة قوية لقول ما يريد.

بلغة أخرى؛ النصّ يكتب خارجه، وهو واعٍ لواقعه الموضوعي، لكنه، ومع ذلك، خيار شخصي أيضًا، مجال فردي بالتأكيد؛ ولهذا، فإنني لا أُفكِّرُ بالجمهور أثناء الكتابة، ومع ذلك فإن الجمهور حاضر فيها، ففي نهاية الأمر فإن النصَّ الإبداعيّ هو ابن جمهوره وواقعه؛ ولهذا، لا يمكن أن تخونه أو تقف ضده أو تصدمه. النصّ ابن ذوق جمهوره وزمنيته ومكانه.. والكاتب الحقيقي خير مَن يدرك «القاع الغامض» للجمهور الذي ينتمي إليه.

ولا أُجانب الحقيقة إذا قلت إنّ النصّ له قدرة عجيبة على نقلي إلى عالمه الخاص، وإنه يفرض عليَّ شكلًا من أشكال التعامل والمعالجة، إذ يفرض عليَّ مفرداته وتعابيره و«قيمه» الخاصة ومكانه وزمانه. وللنصّ كينونة خاصة خارجة عنّي، وبتشكّله التدريجي يشكّلني معه، ومن ثم تزداد المسافة بيني وبينه، وفي هذه الحالة عليّ أنا أن أفهم العلاقات داخل النصّ، الذي يتطوّر بعيدًا عني. لهذا؛ أعتقد أن لكلّ نصّ أجواءه الخاصة بها، مفردات وإيقاعات وألحانًا وصورًا وأساليب، شكلًا ومعنى.

القاص السوري عبدالكريم المقداد: الخبرة تلعب دورًا حاسمًا عند الكاتب

عبدالكريم المقداد

تقدح محفزات، أو (موتيفات) القصة القصيرة، كالشرارة في رأس الكاتب بسبب منظر عابر في الشارع أو السوق، أو حديث عابر، أو موقف ما يظهر على غير توقع، أو نتيجة ذكرى معتّقة مضت عليها سنوات.. إلخ. وأي من هذه الشرارات يأتي كنواة، سرعان ما يتكفّل الخيال بالبناء عليها، ثم ينفخ فيها الروح، فتتمثّل نصًا يعجّ بالحيوية والجمال. أما ما يعمل على إشراق النص وبلورة جمالياته فهو الأسلوب الفنيّ الذي يراعي طبيعة الحبكة المراد التعامل معها، والطريقة الأنسب لعرضها، بحيث يستحوذ الكاتب على اهتمام القارئ بالتشويق والإغراء، واللعب على شغفه الأزلي في كشف الأسرار، مع الحرص على عدم الانتقاص من ملكاته.

وتلعب خبرة الكاتب دورًا حاسمًا من خلال

ذكائه في اختيار الراوي المناسب، واستثمار تقنيات التقديم والتأخير، والإيجاز، والتلميح والتصريح، وكسر خطيّة الزمن الحكائي، واقتناص البداية/الطعم/ القادرة على إيقاع القارئ في شراكها. وتأتي هنا أهمية اللغة للسباحة في بحار التكثيف والتأويل، والبُعد عن الوعظ والتقريرية والمباشرة. ولا ننسى أن اللغة هي الحامل الرئيس للنص من خلال قدرتها على تمثّل أجوائه، وتمثيل الشخوص كل حسب مستواه المعرفي والنفسي وطبيعة عمله، أي أن اللغة مستويات وألسن، فلا ترتفع، ولا تنخفض، عن مستويات شخوص القصة وأفقها الحكائي، وإلا فقد النص قدرته على ترسيخ الإيهام الفني بصدقية الأحداث.

ورأيي أن الموهبة في هذا المضمار هي الأساس الذي تبنى عليه، فيما بعد، خبرة وبراعة الكاتب السردية. وهذا لا يتأتى إلا من الاطلاع الدائم على التجارب العالمية والعربية، مع ضرورة توسيع أفق القراءة لتشمل مختلف ضروب المعرفة، ومصادقة سلّة المهملات عند الكتابة حتى الوصول إلى الأنسب والأجود. وأظن أن تجرد الموهبة من الاطلاع والتجريب يحكم عليها بالفناء، كما أن الخبرة الخالية من الموهبة أعجز من أن تقدم نصًا نابضًا بالحياة، ومفعمًا بالمشاعر والأحاسيس.

يبقى أن أُنَبِّه هنا إلى أن القصة تختلف عن الحكاية، فالحكاية مجرد عنصر من عناصر عديدة يقوم عليها البناء القصصي، وما إن تتعملق الحكاية وتسيطر على بقية العناصر حتى يتقوّض البناء. ناهيك عن أن الغاية واللغة والزمن والنهايات تختلف اختلافًا جذريًا بين الحكاية والقصة. فبينما يمكن لأي إنسان أن يروي حكاية، لا يقدر إلا الموهوب الخبير على كتابة القصة.

الأديبة الأردنية خلود الواكد: الإبداع يتطلب المثابرة والقراءة

خلود الواكد

الكتابة، الفعل الإنسانيّ الحضاريّ الأوّل الذي أثبت أن الإنسان سيعيش طويلًا وسيقرأ هو وغيره ما كتب، وهي حالة سعي وراء رمي أثقال تتعب كاهل الكاتب وترهقه، ما لم يكتب لنا يصل إلى الاستقرار، تخبّط النّص داخله هي حالة حرب داخلية وضجيج متعب، لن يرتاح إلا إذا وضعتْ الحرب أوزارها، وهي حالة تشافي من حمى الفكرة التي تستوطن وجدانه.

وهنا، تمامًا، نقف عند سؤال يفرض نفسه في كل زمان، هل المعاناة تُنجب الكاتب المبدع؟ لعل الكتابة عملية فيزيائية

من مسك القلم، مع تحريك اليد، ورسم الحروف، وتمرير النظر على الكلمات التي انسابتْ من الداخل إلى الخارج، مع الاتصال بالدماغ بتوافق مع الاعصاب، أما هذا الداخل فهو ما يجول في الخاطر والوجدان، أو الدماغ والذاكرة، وهنا لنوع الكتابة دور في اختيار هذا الداخل، إن كانت كتابة علمية أو أدبية أو تعليمية.

وهنا، يُلِحُّ علينا سؤال، هل الكتابة الناجحة تأتي من خيال الكاتب أم من واقعه؟ على الكاتب أن ينصهر مع الحياة والمجتمع، ومنها يُولد الكاتب، وعقل الكاتب يكتسب من التجربة والممارسة والمخالطة مع مختلف شرائح المجتمع، والقراءة الواعية المنتقاة، القدرة على قراءة المواقف والشخوص وردود الفعل، وإدارة العاطفة والأزمات، والإلمام بما يعرف.

وتقنيات الكتابة من الإستراتيجيات والأساليب التي يستخدمها الكُتّاب لتوصيل أفكارهم، وإثارة ردود الفعل، وجذب انتباه القراء بنجاح. تتجاوز هذه التقنيات مجرد القواعد والمفردات، بل تؤثر أيضًا على كيفية صياغة الرسالة، ما يؤثر على القراء، والفارق يكمن في الكلمات التي تُكتب، وقد يعاد صياغتها لتبلغ أعلى درجات البلاغة والإتقان والارتقاء بالبيان، كيف يأتي الإبداع؟ السير في مسار الإبداع يتطلب الصبر والمثابرة والقراءة المستمرة، وكما قال العقاد: «لست أهوى القراءة لأكتب، ولا لأزداد عمرًا في تقدير الحساب، إنما أهوى القراءة لأن لي في هذه الدنيا حياة واحدة، وحياة واحدة لا تكفيني، القراءة وحدها هي التي تعطي الإنسان الواحد أكثر من حياة واحدة، لأنها تزيد هذه الحياة عمقًا».ليصبح الكاتب ذا قلم رشيق، وأسلوب رقيق، وبيان مشرق أنيق، والقراءة شرط أساس ومهم لبلوغ الجودة في التعبير، والدقة في البيان، والبراعة في التصوير، والذكاء في التقاط المشهد، وتحليل ملابساته، وتوقّع تداعياته.

انسجام القراءة والكتابة في مسار واحد نحو الارتقاء بالفكر والثقافة له الدور الأكبر في إنشاء الشخصية الحكيمة الواعية، وذلك ينعكس على الكتابة وما يقدمه الإنسان المثقف الواعي من نتاج كتابي ذي قيمة وذي أثر على مر السنين، تقدم الكتابة الشخص كأنموذج عن نفسه أولًا، وعن بيئته ثانيًا، وعن تطلّعاته المستقبلية وما يحمل من أفكار للمستقبل وللبشرية، ومحاولته في بناء مجتمع مدنيّ متحضر، ثالثًا وليس أخيرًا..

«إن لم يُدرك الكاتب حريته الفنية في الكتابة، فلن يُدرك أيَّ حرية خارجها» عبارة الأديب الكبير إبراهيم نصرالله التي تدعو بحكمة صادقة، إلى أن ممارسة الإبداع الكتابي وإدراك الحرية الحقيقية في الكتابة يسهم في تحقيق الحرية الكبرى، وإن لم تتحقق الحرية في الإبداع الكتابي لن تتحقق في أي مكان.

الشاعر والقاص الأردني حسين جلعاد: التجربة المتأصلة تساعد على معرفة فخاخ الكتابة

حسين جلعاد

فيما يتعلق بمن أين تأتي القصص والحكايا من الواقع أم من الذاكرة؟ يرى القاص حسين جلعاد أنَّ القصص والحكايا تأتي من أكثر من باب، ومن أكثر من ظلال، إذ تطلّ على الكاتب وهو يواجه الصفحة البيضاء! أنا لا أؤمن بالفصل الحادّ بين الواقع والخيال والذاكرة؛ فهذه المجالات تتداخل، وتتراكب، وتنساب في بعضها بعضًا كما تنساب المياه في قنوات سرية تحت الأرض.

الواقع يقدّم الشرارة الأولى، قد يكون مشهدًا عابرًا أو جملة سمعها الكاتب في مقهى أو حركة يد لم ينتبه إليها أحد. أما الذاكرة، فهي الخزّان العميق الذي يقطّر تلك الشرارة لتصبح قابلة للتأمل، بينما يقوم الخيال بتحريرها من محدوديتها، ويمنحها الشكل الذي تستحقه. في النهاية، القصة ليست تسجيلا للواقع، ولا استعادة حرفية للذاكرة، بل هي حقيقة متخيّلة تتكوّن عند نقطة التقاء هذه العناصر الثلاثة.

وأما ماذا عن تقنية الكتابة واللغة؟ ذكر أن تقنية الكتابة واللغة ليست زينة تُضاف إلى النصِّ، إنما جوهر بنائه. اللغة تتجاوز كونها مجرّد أداة، إلى أن تكون البيئة التي تنمو فيها القصة وتتنفّس. كل حكاية تطلب لغتها الخاصة، إيقاعها، جملتها، ودرجة الحرارة التي ينبغي أن تسير بها. أؤمن بأن اللغة لا تُفرض على القصة، بل تُكتشف أثناء الكتابة. هناك سرد يحتاج إيقاعا هادئا، وهناك صوت يتطلّب جملة طويلة متدفّقة، وآخر لا يعمل إلا بجملة قصيرة مشدودة. تقنية الكتابة هنا ليست قرارا شكليا، بل هي بحث دائم عن الصوت الصحيح الذي يفتح باب النص.

ويضيف القاص والشاعر حسين جلعاد أن التجربة المتأصّلة تساعد على معرفة فخاخ الكتابة، فيقول: هذا السؤال عن القرارات الجادّة والتجربة، هو سؤال جوهريّ. الكتابة، في جانب كبير منها، قرار وجوديّ قبل أن تكون صنعة. لا يمكن للكاتب أن يذهب إلى نصّ حقيقي من دون أن يحمل رغبة عميقة في كشف شيء عن ذاته وعن العالم. التجربة المتأصلة تساعد الكاتب على معرفة فخاخ الحكاية، وعلى ترويض اللغة، لكنها ليست بديلا عن الشغف الأول؛ فالخبرة تُهذِّب، لكنها

لا تُولَد. ومع ذلك، فكل نصّ جديد هو مغامرة غير مضمونة؛ الكاتب، مهما تقدّم، يعود مبتدئًا أمام الصفحة!

في المحصلة، تأتي القصص من الحياة، لكنها لا تصير أدبًا إلا حين تمرّ في نار المخيّلة، وتتشكّل باللغة التي تمنحها معناها الأخير.

الناقدة د. ليندا عبيد: الذاكرة أيضا منهل التجربة الفنية والتقنيات الجمالية

د. ليندا عبيد

إن الكتابة الإبداعية تمتح من الروح والمعاناة الإنسانية على اختلاف مداها، فقد تتمحور حول الذات، وقد تتّسع لتتمحور حول المجتمع أو العالم والوجود الإنسانيّ وأسئلته ومعاناته بمداه الرحيب. فما نكتبه من إبداع هو نحن.. مع كثير من الكذب الجميل، فلا يمكن أن نفصل بين هذه الروافد الثلاثة عند تخليق نص إبداعي.

فالواقع هو أتون الإبداع بتجاربه وصوره وما به من فرح أو خيبة أو معاناة، بعيوبه وجماله وتجلّياته، فالمبدع يؤثر ويتأثر بواقعه فيمتزجان على اختلاف مساحة البياض أو السواد، فينهمك بتصويره جمالا وقبحا بغية إصلاحه أو تغييره، وبحثا عن كينونة الذات وهويتها، فيمد الكاتب بالنماذج البشرية والصراعات، وقد ينتقي المبدع شخوصه من الواقع، ثم يُشكِّلها على الورق كما يرتئي، منحازًا إلى خياله الإبداعي الذي يعد أداة الخلق الأساس فنيًا، وترسم عالمًا متكاملًا، وإن كانت شرارته من الواقع. أما الذاكرة فوحدها تمدُّ المبدع بالتفاصيل، ومن مخزونها يلهم خياله ويشكل وعيه ولا وعيه. والذاكرة أيضًا منهل التجربة الفنية والتقنيات الجمالية والمخزون اللغوي، يتكىء المبدع عليها في صناعة نصه الإبداعي، فتتحول الحادثة العابرة إلى تجربة شعورية عميقة، وتصنع من العادي سحرًا مدهشًا ونصًا رفيعًا مختلفًا.

إنَّ الفن مزج جمالي يتخلق نسجه من خيوط الذاكرة وصور الواقع، وبراعة الخيال، فكلما تمكّن المبدع من تملّك أدواته الفنية وتكتيكه، إذ يمزج هذه الروافد الثلاثة في نسج فني جمالي متقن كلما زادت قصته جمالًا وتأثيرًا.

أما فيما يتعلق باللغة، فهي ليست مجرد وعاء لنقل الأفكار، بل إنها تمنح القصة هويتها؛ فمن خلالها يتشكل سحر القصة

وإغواؤها، فالقصة وإن بدت سهلة إلا إنها أكثر الفنون صعوبة ومراوغة، ويصعب حصرها في تعريف معين. ومن هنا، فإن اللغة القصصية لغة صعبة سهلة في ظاهرها ثرية في مضمراتها، وكل كلمة فيها توضع في مكانها المناسب لتعوّض عن قصر النص، تشي بمضمراته وأسراره ومغاليقه ورؤاه، تتبع التفاصيل وحركتي الضوء والظل، تتلمس ملامح الشخوص، وتصف المكان والزمان، تبطىء إيقاع السرد عند الوصف، ثم تضفي حيوية في الحوار والمونولوج الذي يكشف الزوايا المعتمة داخل الشخوص، تبوح بالجوانية النفسية لها، وتصعد الحدث، والخيط الدرامي الذي يصنع التشويق الذي ترتكز عليه القصة إن كانت في صورتها التقليدية، أو في صورها التجريبية الحداثية. واللغة تتحكم بالإيقاع النفسي للقارئ، فتقوده ليتعاطف مع هذا أو ينفر من هذا متبنيا موقفا سيكولوجيا أو فكريا تقوده حركة القص واللغة عبر ما يعرف بوحدة الانطباع، إذ ينجح الفن القصصي في تخليق تجربة فنية إنسانية جمالية مدهشة تجمع ما بين الواقع والمتخيل، ومخزون الذاكرة، وبراعة الفن في استخدام التقنية واللغة.

لا تأتي القصة الناجحة من مجرد تسريد المضامين، فالمبدع الجيد هو المتملك لتقنياته الفنية السردية، في تصنيع معماره أو بنائه السردي، فالكاتب لا يكتب بعفوية مطلقة، بل يمارس وعيًا تقنيًا عاليًا، يتكئ على لعبة سردية يستخدم بها تقنيات متعددة كالاسترجاع والاستباق في تشكيل تشظياته الزمنية، وتتبع الأحداث وملاحقتها، وفي تشكيل الشخوص والمكان والأحداث، والاتكاء على راوٍ عليم غائب، أو راوٍ متكلم أو مخاطب، محاولة لافتعال الحياد، وتشكيل زاوية مختلفة للرؤية، وإن ظل الحياد متعذرا في الأغلب. لكن القاص الجيد المتملك لأدواته الفنية ينحاز إلى التقنية والتكنيك الذكي، في تحويل الحدث إلى فن رفيع.

إن الإبداع خصوصا أو القصة خصوصا تولد من رحم المعاناة، ومن قلب الاندغام في تجارب الحياة وأسئلتها الوجودية ومعاناتها الواقعية؛ فالحزن والتجربة يشكلان الفن في داخل الفنان المرهف الواعي الذي يُعبِّر عن ذاته، وعما يدور حوله عبر عمل إبداعي يشي بوجهات نظره ورؤاه وتصوراته، إذ يصبح الفن أداة للبوح والنجاة والتخفّف والخلاص، وفق دائرة الذات الضيقة أو وفق رؤية وجودية واسعة. ولا تكفي التجربة الحياتية لخلق فن قصصي متقن فلا بد من الموهبة والخبرة المتأتية من القراءة والدربة والتعلم لاكتساب المهارة وامتلاك الأدوات الفنية.

القاصة والناقدة الأردنية د. أماني سليمان داود: «العالم الواقعي مادّتي الأوّليّة وأعيد صياغتها جماليًا»

د. أماني داود

الواقع والخيال والذاكرة جميعها مادة خام للكتابة؛ في الكتابة لا بد من استثمار كل ما حولنا، يصبح العالم منبع الكتابة. لكن لا بد من إدراك أن المادة الخام ليست هي القصة، بل تحتاج لتكون كذلك إلى إعمال مبضع الجراح لتحويلها إلى مادة فنية جمالية، ولا بد من إعادة التأكيد على ضرورة التفريق بين الواقع الحقيقي، والخيال الذي يوهم بالواقع، وهذا ما يمكن أن يصنع العمل الإبداعي، وإلا غدا الكاتب مؤرّخا، وكاتبا للتاريخ.. الذاكرة كذلك ليست بذاتها إبداعا إلا إذا اشتغل المبدع عليها وأحالها إلى مادة إبداعية.. الخبرة والمراس والتجربة القرائية والحياتية تتيح -على أي حال- للمبدع إمكانية استظهار عوالم من مخياله وبثّها بذكاء في قصصه.

ثمة مادة خام كبيرة أمام المبدع، لكنه يحتاج أن يطور أدواته ليمتلك أساليب فنية، وحيلا سردية ممتعة ومشوّقة وجاذبة للتلقّي.

وتعبّر الكثير من قصصي عن عالم باتت سمته الأساس التمزّق والتشظّي واللايقين والاستهلاك والاستعلاء، ما يتطلّب من القصة أن تتجاوز البنية التقليدية، وتنحو نحو الحداثة والتجريب عَبْر كسر النمطي وتجاوز المألوف على أكثر من مستوى، وذلك يستدعي في جزء كبير منها بالضرورة استخدام الرمز، والإيحاء، وتنوّع الرواة، وتيار الوعي، وتداخل الأزمنة، وخلخلة عناصر السرد.

لقد غدا العالم الواقعي مادّتي الأوّليّة التي أُعيد صياغتها فنيًا ليغدو عالمًا جماليًا يحقق بالدرجة الأولى متعة التلقّي والتأثير الجمالي، ويدفع المتلقي فيما بعد إلى تأمّل الذات والتفكر في موقعه في هذا العالم.

فيما يتعلق باللغة، ففي عموم كتابتي أحب اللغة السردية المتماسكة المتينة، اللغة التي تتصعّد في بنيتها بما يتواءم مع تصاعد ثيماتها ودلالاتها مع الحفاظ على الجملة السردية. وأسعى إلى لغة تواكب العمق النفسي لشخصيات القصص، وتُراوِح لغتي السردية ما بين لغة موضوعية بحتة في مواطن معينة، ولغة تتجه إلى الشعرية والكثافة في مواطن أخرى، وقد تكون الشعرية هنا بمعنى شعرية الموقف القصصي التي تصبغ اللغة بصبغتها من الناحية التركيبية والبلاغية، ذلك أننا اليوم تجاوزنا الجماليات اللفظية ذات الطابع الزخرفي، لصالح جماليات جديدة بمقدورها تمثيل الاضطراب والتفكك الذي يعاني منه عالم الإنسان الراهن.

---

* كاتب - الأردن.

فهد العتيق:

الذكرياتُ التي تشكّل جوهر الكتابة ليست مجرد ذكريات، إنها عودة بالرواية المعاصرة إلى متعة الحكي وإلى حياة التفاصيل اليومية بطريقة المشاهد المتتالية، عودة إلى الحارات والشوارع الداخلية..!

«هناك ربما خلايا حكايات نائمة موجودة في ذهني وذاكرتي تحتاج إلى موقف أو مشهد أو فيلم أو قراءة توقظها. وهذه الحياة اليومية فيها عادات تلقائية مثل القراءة، والمشي، والمشاوير اليومية في الشارع والحارة والسفر الذي اعتدته وأحببته، ويكون فيها مشاهد مهمة ومتنوّعة فتقوم بتحريك تلقائي للذاكرة..».

كل شيء في حياته له قيمة، كلمة «المهمل» لا وجود لها في عالمه، خصوصية تجربته تنبع من ذاكرة الإنسان، ذاكرة الحياة، ذاكرة الكلمة، ذاكرة التجربة، ذاكرة المبدع. هذا ما نكتشفه في أعماله القصصية والروائية ومنها «أظافر صغيرة جدا، قاطع طريق مفقود، كائن مؤجل، ليل ضال»، التي أثرى ومَيّز بها المكتبة الأدبية الثقافية العربية.

الأديب الروائي الكبير، فهد العتيق، يضيء في هذا الحوار بذاكرته الخصبة التي يصنع منها رؤية تشمل كل شيء: القديم والجديد، الممكن والمستحيل، بثقة وجرأة لا تعكر ربيع الإبداع..

▪ **حاوره: عمر بوقاسم**

هي الطريق إلى عمق المشاعر..!

- **تتميز أعمال الأديب فهد العتيق الروائية والقصصية بعوالم من ذاكرة بيئته/ الرياض. طبيعة الحارات والتغيرات التي حدثت لمدينته من تطور على كافة المستويات، هذا الحرص والاهتمام أيضا وجدته في مقالك الاحتفائي عن الروائي أحمد السماري، وعن أعماله الروائية قنطرة والصريم، والذي أيضا تتميز أعماله بعوالم بيئته الرياض، هذا ما يجعلني أبحث عن هوية العمل الروائي والقصصي الذي يؤمن به فهد العتيق؟**

■ هوية العمل الروائي والقصصي الذي أكتبه في الجوهر هي فنية، فن الكتابة في اللغة والأسلوب لسبب أن هذا الفن هو القادر على رفع مستوى العمل الأدبي وضمان تجدّده وتطوّره؛ ولهذا ربما تذهب محاولة التجديد في فن الكتابة الأدبية إلى قراءة لحظات حياتنا اليومية والإنصات إلى حواراتها في محاولة لتحويل مشهد عادي يومي ومألوف إلى مشهد غير عادي. لذا تحضر الرياض المدينة والحارة في كتابتي من طريق ذاكرة المكان، أحد أهم عناصر خصوصية وبصمة النص الأدبي القصصي والروائي، حين يطبع المكان الخاص في ذاكرة القراءة، ويكون جزءًا عميقًا من موضوع النص وقيمته وذاكرته، مكان ينطلق من روح هذا المكان، من الذين مكثوا هنا ثم غادروا وتركوا أثرًا لا يُمحى من حكاياتهم ومنحوه من أرواحهم وهذا ما وجدته في روايات الكاتب الصديق أحمد السماري أيضا.

ودائما تتأكد هوية التجربة الأدبية وخصوصيتها لكل كاتب حين يحاول الكاتب أن يكتب بلغته الخاصة وصوته الخاص وأسلوبه الخاص، وهذا له علاقة بمدى حساسيته تجاه اللغة، كيف يمكن الكتابة بلغة واضحة وبسيطة وسلسة وممتعة دون افتعال أو تكلّف أو مبالغات، ودون استعارة صوت آخر ولغة أخرى، محاولة لغة وأسلوب مكثف ومقطر وأصيل، فيه جمال العمل الأدبي الرفيع والممتع والمشوّق، وفيها رصد لليومي برؤية عفوية وبسيطة وعميقة. هذه البساطة هي الطريق إلى عمق المشاعر، وهي محاولة المعادلة الصعبة لتصل لغة الكتابة إلى الجميع، إلى عامة القراء وليس إلى النخبة من الكتاب والكاتبات والنقاد فقط.

اهتمامات جماهيرية عامة..!

- **بعضهم يعد نفسه مدينًا لوسائل التواصل الاجتماعي؛ فقد غيّرت بشكل عميق علاقة المبدع بجمهوره، لاختصارها المسافات والوقت في الوصول إلى القارئ، وسهّلت أن تعبر الكلمة حدودها التقليدية لتصل إلى مَن كان يصعب أن تصلهم في زمن الورق وحده، هل تتفق مع هذا الرأي؛ وكظاهرة هل تخلو من سلبيات؟**

■ ربما أن من أجمل إيجابيات هذه المرحلة الأدبية الجديدة، أن وسائل التواصل الاجتماعي والثقافي تفتح باب الحوار، وتكشف مستويات الوعي والكتابة،

والـقـدرات النقدية للكتاب والكاتبات والقراء والقارئات، إضافة إلى أنها تسهم في وضع الكتب والمكتبات ودور النشر بالقرب من القارئ، وهذا ساعد القارئ على الاختيار، وعلى تحوّل القراءة إلى فعل يومي، ورفع معدلات مبيعات الكتب الأدبية المتميزة، وهذا أيضا غير الصورة النمطية عن الكتب ومعارض الكتب وحولها إلى اهتمامات جماهيرية عامة، لاحظناها في كثافة حضور الأسر والعائلات إلى معارض الكتب في السنوات العشر الأخيرة.

بناء المواقف والمشاهد والحكايات..!

- **أثريت الساحة الإبداعية بمجموعة من الإصدارات في الرواية والقصة، والبطولة المطلقة في كل هذه الأعمال «للذاكرة» التي تتجسد في الشخصيات والأحداث والمكان والزمان، لماذا «الذاكرة» وأن تكون هي الأداة الأبرز في بناء أعمالك؟**

■ فن الذاكرة في الكتابة الأدبية قد يكون محاولة لإعادة بناء المواقف والمشاهد والـحـكـايـات الـتـي عشناها من جديد، محاولة كتابة ذاتنا جميعًا في حال اشتباكها مع المكان والـزمـان والناس والمجتمع. لهذا، أرى أن الماضي ليس مجرد مرحلة انتهت من أعمارنا، بل ذاكرة مليئة ومتأثرة بتلك الفترة، وهو تاريخ فيه مراحل شكَّلت شخصياتنا. الماضي هو اللحظة التي نتحدث فيها الآن، وقد تحوّلت بعد ثوانٍ إلـى مـاضٍ. هو جـزء من الحاضر الذي سيتحوّل إلى مجرد مشهد عميق في ذاكرة حيّة، أتذكر أني كتبت ونشرت مقالة في جريدة الرياض بعنوان «الرواية المعاصرة تتجه للتكثيف والقصر والتفاصيل اليومية وفـن الـذاكـرة» رأيـت فيها أن أدب فن الذاكرة ليس مجرد ذكريات. وربما هذا رأي يمكن أن يُقال عن روايـات إبراهيم أصلان، وأمل الفاران، وأغوتا كريستوف، وآني إرنـو، وباتريك موديانو، على سبيل المثال، وهذه الذكريات التي تشكل جوهر الكتابة ليست مجرد ذكريات، إنها عودة بالرواية المعاصرة إلى متعة الحكي، وإلى حياة التفاصيل اليومية، بطريقة المشاهد المتتالية، عـودة إلـى الـحـارات والشوارع الداخلية، عودة إلى علاقات الحب وعودة إلى أصل الحكاية، مع الغوص العميق داخل

الشخصيات لرصد مشاعرها وهواجسها وأفراحها وأحزانها وأسئلتها، تجاه واقع شكَّل شخصياتنا، وترك أثرًا في حياتنا.

لدينا نماذج روائية رفيعة..!

- **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. والرواية فن معبر عن أزمة التحوّل. قد يكون هذا من ضمن المبررات التي دفعت الكثير من الأسماء في السعودية للتوجه لكتابة الرواية في السنوات الأخيرة، الأديب الروائي فهد العتيق، ماذا يقول في هذا الاتجاه؟**

■ الحراك الاجتماعي والثقافي السعودي المبدع والتحولات الثقافية تعد تاريخية ومفرحة، وتحرّض على الكتابة. أظن أن الأدب يحتاج إلى وقت لاستيعاب هذه التحولات الاجتماعية التاريخية المهمة والمؤثرة بشكل إيجابي في حياتنا اليومية، إذ نعيش مرحلة ازدهار ثقافي سعودي عربي متنوع، بالذات في فن كتابة الرواية التي تقدمت بطموح فني كبير ومبدع ومختلف ومتجدد، وذلك منذ العام ٢٠٠٠، بعد ظهور جيل عربي وسعودي جديد، راكم قراءات متنوعة على مدى سنوات طويلة، وصار يكتب الرواية في الغالب بلغة ممتعة، فيها رصد لليومي بلغة وأسلوب ورؤية عفوية وبسيطة وعميقة، وأصبحت المستويات مرتفعة، بعد تجارب عقود طويلة من تراكم قراءات وتجارب كتابة لأجيال متواصلة، وصار لدينا نماذج روائية رفيعة، وكل ذلك بمتابعة جادة من قارئ جديد ووعي جديد يتابع كل جديد، وله رؤية نقدية جديدة. وهذا الكم بكل أنواعه ومستوياته، في الإنتاج الأدبي الروائي، والقصصي والشعري أيضًا، هو الطريق، من وجهة نظر فنية، إلى الكيف القليل المبدع والمتميز.

وفي السنوات الأخيرة، قرأنا روايات سعودية، حققت نقلة فنية نوعية مهمة، كسرت سيطرة الرواية التقليدية الإنشائية الجيدة والمحكمة الحبكة، وقدمت لنا روايات حيوية متجددة في رؤيتها وحرة في تنوع طرائق وأساليب تعبيرها تجاوزت في بعض نماذجها القليلة النمط التقليدي الآلي المتكرر، الذى يبالغ في الاعتماد

على الوصف والإنشاء الطويل والحبكات الصارمة والمغزى والرسالة والهدف المحدد، روايات متجددة بروح الفن الأصيل، دون قصدية موضوعية مباشرة ودون تكلف أو مبالغات، ودون نبرات صوت عالية، كل هذه صارت عناصر أقل أهمية، عند رواية فنية حديثة منتبهة لقارئ جديد، وتسعى لأفق واسع وحيوي ومفتوح الرحاب على أساليب وطرائق حديثة وجديدة. منها على سبيل المثال، رواية حجرة ورواية بنت عطشة للكاتبة أمل الفاران، ورواية الأفق الأعلى للكاتبة فاطمة عبدالحميد، ورواية القبيلة التي تضحك ليلا للكاتب سالم الصقور، ورواية رف اليوم للكاتبة نجوى العتيبي، ورواية قلب الوردة للكاتبة وفاء العمير، وروايات الكاتب أحمد السماري ورواية غرباء حميمون للكاتب عزيز محمد.

حتى لو كان عاديًا..!

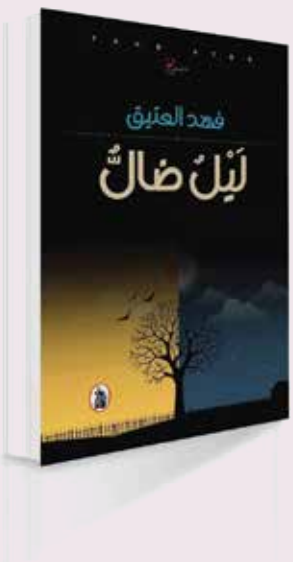
- **متى تقول عن الرواية أنها ناجحة؟**

■ النجاح هو الإبداع والإتقان والبُعد عن التكلّف والمبالغات والثرثرة، فن الكتابة هو لغة وأسلوب، والرواية الناجحة هي التي تبدع في تقديم عمل بلغة فنية رفيعة وسلسة وممتعة، لأنه بهذه اللغة يستطيع الكاتب الكتابة عن أي موضوع، حتى لو كان عاديا، لأن هذا الموضوع العادي سوف يتحول بهذا المستوى الفني الرفيع والمبدع إلى موضوع ملفت وغير عادي. وهذا أفضل من اختراع موضوعات تقليدية متكلفة لغرض الإثارة والتشويق.

ما نعيشه من مشاهد يومية..!

- **بعضهم يحيط نفسه بأشياء خاصة أو طقوس محددة للكتابة، ماذا عن الروائي القاص فهد العتيق؟**

■ تفاصيل حياتي اليومية أعدّها أدبًا ماتعًا غير مكتوب، حكاية طويلة تنتظر الكتابة بعفوية من دون طقوس أو تخطيط مسبق. هناك ربما خلايا حكايات نائمة موجودة في ذهني وذاكرتي تحتاج إلى موقف أو مشهد أو فيلم أو قراءة توقظها. وهذه الحياة اليومية فيها عادات تلقائية مثل القراءة والمشي والمشاوير اليومية في الشارع والحارة والسفر الذي اعتدته وأحببته، ويكون فيها مشاهد مهمة ومتنوّعة فتقوم بتحريك تلقائي للذاكرة، وربما هذا يؤكد شعور قديم يتجدد وأن ما نعيشه من مشاهد يومية في حياتنا



هو أدب قبل أن نكتبه ويتحول إلى فن.

القصد هو القراءة..!

- **انتشرت على النت مواقع، تدّعي أنها الحاضنة للتجارب الإبداعية الشبابية، وكأنها تلزمهم بالحضور كبوابة لدخول عالم الأدب الموثق، هل تجد هذا الانتشار لمثل هذه المواقع، ظاهرة صحية للإبداع؟**

■ القراءة والكتابة والممارسة باستمرار هي التجربة الحقيقية للكاتب للاقتراب من أسرار الكتابة. والقصد هو القراءة التي تدرس الأعمال الأدبية بهدوء وعمق، وتدرس النص الأدبي من جهة اللغة والأسلوب، وكيفية الانتقال في المشاهد والحوار.

الناقد الجديد الذي لا يجامل..!

- **هنا أسألك عن دور النقاد والحركة النقدية، ماذا تقرأ من تجارب محلية تستحق التوقف والاطلاع. هناك من قال عنها «للأسف أنها حركة معطلة»، «ولم تتقدم بالسرعة التي تقدمت بها حركة التأليف الأدبي..»، ما رأيك؟**

■ في كل زمان ومكان، يوجد أدب وفن بمستويات مختلفة تُراوح بين رفيعة وجيدة ومتوسطة وضعيفة وتجارية المستوى والمحتوى، في كل مكتبة من مكتباتنا العربية سوف تجد كتبًا عربية أو مترجمة بمستويات مختلفة في القصيدة والقصة والرواية والنقد وغيرها، هذا أيضًا موجود في أدب كل أمة وفي كل مرحلة من مراحلها، وسوف تستمر هذه المستويات متجاورة إلى الأبد؛ لهذا، من الأفضل أن يذهب ضوء مراجعاتنا النقدية إلى الكتب الرفيعة والجيدة، نكتب عن مكامن قوتها وجمالها ومتعتها وعن مكامن ضعفها، لتعميم الجمال. وهنا، نتذكر أن هذه المرحلة الجديدة هي مرحلة ندوات الشريك الأدبي وندوات معارض الكتب النقدية، مرحلة القارئ الجديد والناقد الجديد الذي لا يجامل، مرحلة المراجعات النقدية الموجزة والحديثة، الواضحة والشجاعة.

وفي زمن وسائل التواصل تغيرت الأحوال، وصار القارئ والناقد الجديد هو الأساس، انتهى دور النقد التقليدي وتراجع حضوره الإعلامي بعد غياب الصحف الورقية وصفحاتها الأدبية، وانتهت مرحلة الصحف والعلاقات التي تهتم بكاتب دون سواه، فإذا حلّقت روايتك في الآفاق، وحققت الذيوع والاهتمام دون دعم وندوات وتوصيات وجوائز، فهذا هو الوصول الأصلي والتحقق الحقيقي. في ظل هذا الحضور النقدي الجديد، لنقد المراجعات في مواقع ومنصات النت، بحيث أصبح الكاتب والقارئ المتابع ناقدًا أيضًا للنص الأدبي ومشاركًا قويًا في عملية النقد وهذا ما نوّع القراءات.

سنوات طويلة والتجربة النقدية لدينا لا ترى في النص السردي سوى الموضوع،

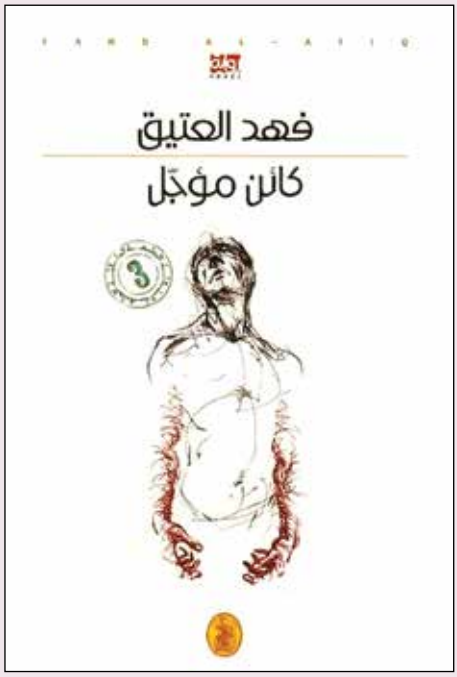
بمبالغات نقدية في تأويل النص، وتفسير موضوعاته الواضحة، والوعي الذي كتبه، دون اعتبار لإمكانات فن الكتابة ولغتها وقدراتها وأسرارها، التي تستطيع تحويل موضوعات عادية ومألوفة إلى موضوعات غير عادية، ودون اهتمام بالأسلوب المتجدّد والقدرات الفنية التي تغني النص وترفع مستواه الفني، من نص موضوعي تقليدي، يدعي الفهم والمعرفة ويصف ما حدث ويفسره، إلى نص أدبي رفيع يطرح علينا الأسئلة، ولا يفهم ما يحدث حوله.

من الكتاب والكاتبات..!

- **هل لنا أن نتعرف على محتوى مكتبة الأديب الروائي فهد العتيق؟**

■ في الغالب، أحتفظ بكتب القصة والرواية والقصيدة والنقد السعودية والعربية والمترجمة التي تناسب مزاجي في القراءة والكتابة. هذه الكتب تتجدد مع كل زيارة لمعرض كتاب إذا كان هناك كتب جديدة مهمة وملفتة. لكن هناك كتاب وكاتبات أحفظ جميع كتبهم مثل آني إرنو، وارنست همنجواي، وكافكا، وخوان خوسيه مياس، واغوتا كريستوف، وماريو فارغاس يوسا، وبوهوميل هرابال، وإبراهيم أصلان، وبهاء طاهر، وأمل الفاران، وعزيز محمد، وأحمد السماري، وغيرهم من الكتاب والكاتبات.

مثل قصيدة النثر..!



- **أين الشعر من اهتماماتك؟**

■ الشعر موجود في حياتنا اليومية، وفي كتابتي في القصة والرواية، بشكل تلقائي. الشعر والموسيقى قيمة ومعنى في حياتنا وفي نصوصنا الأدبية. والشعر بشكله التقليدي المقصود فيه في الغالب خطابات عالية وقوافي مصنوعة، والكتابة النثرية المتقدمة في لغتها الموحية هي مثل قصيدة النثر، والقصة والرواية الحديثة التي أكتبها فيها شعر تلقائي مثل قصيدة نثر.

في حوار مع الدكتور سعيد الفلاق:

«لا أرى الجوائز غاية بحد ذاتها، بل حافزًا يدفع لمواصلة البحث والإسهام في تطوير تجربتي النقدية»

الدكتور سعيد الفلاق، ناقد وكاتب مغربي، يشغل منصب أستاذ الأدب العربي بالمدرسة العليا للأساتذة، التابعة لجامعة عبدالمالك السعدي (تطوان، المغرب). له عدة إصدارات، من أبرزها: كتاب التخييل التاريخي في الرواية العربية المعاصرة: تفكيك النسق وتمثيل الأسئلة المضمرة (٢٠١٩)، وكتاب السرديات من النظرية البنيوية إلى المقاربة الثقافية (٢٠٢٣)، وكتاب ربما كان هذا أنا، حوار سير ذاتي مع سعيد يقطين (٢٠٢٤)، ثم كتاب تخييل الأندلس سرد التاريخ بين الواقع والإيديولوجية في الرواية العربية والإسبانية (٢٠٢٥)، كما شارك في تأليف عدد من المؤلفات الجماعية، من بينها: كتاب السرديات في التجربة المغربية بتنسيق مع سعيد يقطين (٢٠٢٤)، وكتاب الرواية والخطاب الصوفي بتنسيق مع سعيد أوعبو (٢٠٢٤)، إضافة إلى نشره عدد من المقالات والدراسات المحكّمة في عدد في المجلات المغربية والعربية، وحاز عددا من الجوائز المهمة: منها جائزة راشد بن حمد الشرقي للإبداع بالإمارات (٢٠١٩)، ثم جائزة كتارا للرواية العربية بقطر (٢٠٢٣). كما نشر عددا من المقالات والدراسات النقدية ومراجعات الكتب بعدة مجلات وجرائد مغربية وعربية مرموقة، وشارك في عدد من الندوات المتعلقة بالنقد والسرد، خاصة، والقراءة، عامة.

▪ أجرى الحوار: ياسين حكان

في هذا الحوار، نسلط الضوء على التجربة النقدية للدكتور سعيد الفلاق، أستاذ الأدب العربي بجامعة عبدالمالك السعدي، وكيف يتصور النقد كآلية فعالة تجمع بين الكاتب والقارئ في تجويد النصوص الإبداعية، كما يقدم رؤيته لبعض القضايا المتعلقة بالنقد العربي مثل الأدب الرقمي وغيره، ويرى أن النقد رسالة ثقافية وحضارية.

- **حدثنا عن بدايتك مع النقد؟**

■ حدث التحول الحقيقي فيما يخص النقد عندما انتقلتُ إلى الجامعة، ذلك أن طبيعة النقد تلزم حصول معرفة بأساسيات النظريات والمناهج. هناك، وجدتُ نفسي في بيئة ثقافية غنية، التقيتُ بكتّاب مغاربة بارزين وتفاعلتُ مع الأدب العربي والعالمي. هذه الفترة شكّلت نقطة انطلاق حاسمة خاصة في سلك الماجيستر، إذ انتقلتُ من الكتابة الإبداعية إلى النقد بمعناه الأكاديمي، مدركًا أنه يتيح مساحة للتأمل العميق وتحليل النصوص بطريقة منهجية. على العموم، أرى أن الدراسة الأكاديمية كان لها التأثير الأكبر في اهتمامي بالنقد الذي بدأ تدريجيا من كتابة مقالات بسيطة، إلى دراسات معمّقة.

- **ما تصورك للممارسة النقدية؟ وكيف تمارسها؟**

■ أتصور الممارسة النقدية جسرًا يربط بين النص الأدبي ومحيطه الاجتماعي والثقافي. النص ليس مجرد بنية لغوية، بل هو امتداد للواقع السياسي والثقافي الذي يُنتَج فيه. في كتاب «السرديات من النظرية البنيوية إلى المقاربة الثقافية»، حاولتُ أن أنتقل من المنهج البنيوي، الذي يركز على البنية الداخلية للنص، إلى مقاربة ثقافية تأخذ في الاعتبار التفاعلات الاجتماعية والتاريخية. لذلك، أمارس النقد عبر تحليل دقيق للبنية السردية، مع التركيز على كيفية تشكّل النصوص في سياقاتها. النقد بالنسبة لي هو عملية استكشاف وتأويل، تسعى إلى كشف أسرار النص وإبراز جمالياته.

- **كيف يخدم النقد الإبداع؟ وهل لغيابه دور في تردي الإنتاج الإبداعي وكثرة الإصدارات الرديئة؟**

■ أؤمن أن النقد يخدم الإبداع بتقديم قراءات وافية وعميقة تُثري النصوص وتوجّه المبدعين نحو صقل أعمالهم. ذلك أن غياب المتابعة النقدية يمكن أن يترك فراغًا يؤثر على جودة الإنتاج الأدبي. يلعب النقد الجيد دور الوسيط بين المبدع والقارئ، يوضح نقاط القوة والضعف، ويفتح آفاقًا للتطوير. إن غياب النقد المنهجي يُسهم بالتأكيد في انتشار الإصدارات الرديئة، لأنه يترك المبدعين دون توجيه أو تقييم بنّاء. أدعو إلى تظافر جهود الباحثين والمبدعين لسد هذا الفراغ، وبخاصة من خلال نشر الأبحاث الجامعية، وتشجيع العمل الجماعي في دراسة النصوص، لأن النقد هو المرآة

التي تعكس جودة الإبداع وتدفعه نحو الأفضل.

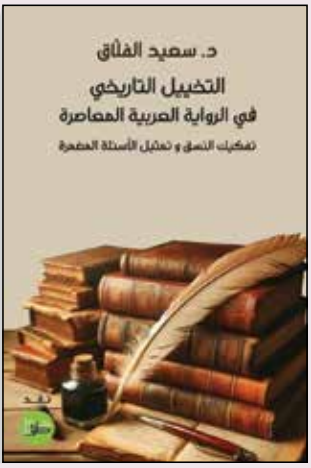
- **يرى الناقد المغربي مصطفى الغرافي أنه «لا يمكن للممارسة النقدية أن تستقيم إلا على معرفة النظريات النقدية المختلفة، والأسس المعرفية التي انبثقت عنها». ما تعليقك؟**

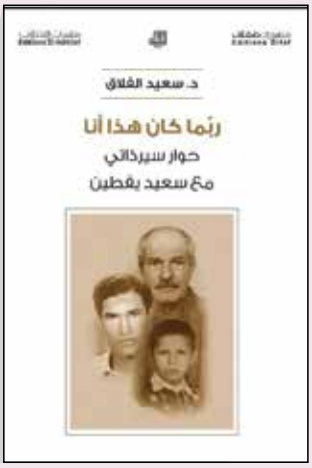
■ أتفق تمامًا مع مصطفى الغرافي في أن الممارسة النقدية تتطلب إلمامًا عميقًا بالنظريات النقدية والأسس المعرفية. تُمكّن المعرفة بالنظريات الناقد من فهم النصوص في سياقاتها المعقدة، وتساعده على صياغة تحليلات متينة. ومع ذلك، فالأصول النظرية وحدها لا تكفي، بل يجب توطين هذه النظريات في السياق العربي وفي الواقع الثقافي والاجتماعي لإنتاج معرفة لا تجتر ما قيل فقط.

- **إلى متى سيظل الناقد العربي يغرف من مناهج النقد الغربي؟ ومتى سنرى نقدًا عربيًا أصيلًا؟**

■ أُدرك أن النقد العربي تأثر بمناهج النقد الغربي، ورغم المجهودات المبذولة هنا وهناك لاستلهام مناهج عربية من التراث، إلا أن سطوة المناهج الغربية لا تخفى، فكل ما نقوم به هو توظيف المفاهيم الغربية، وتطبيقها على نصوص من سياقنا العربي. غير أنه يجب أن نقر بأن المعرفة النقدية هي معرفة إنسانية، وليست خاصة بلغة دون أخرى، ولا برقعة جغرافية دون سواها. الإشكال في نظري ليس في استلهام المناهج الغربية، بل هذا أمر مطلوب في ظل تقدم البحث العلمي لديهم، وتخلّفه عندنا. الإشكال هو في طريقة نقل هذه المناهج، ما تزال هناك ترجمات رديئة، وتطبيقات بعيدة عن أي منهج علمي.

أعتقد أن النقد العربي الأصيل سيبرز عندما ننجح في استلهام تراثنا الثقافي، كما فعل نقاد، مثل: سعيد يقطين، ومحمد





مفتاح، وعبدالفتاح كيليطو، وعبدالكبير الخطيبي. أدعو إلى نشر الأبحاث الجامعية وتفعيل فرق البحث لتطوير نقد عربي متميز ينطلق من خصوصياتنا الثقافية ويتفاعل مع الحداثة.

- **بَصَمْتَ على مسار مميز في حصد الجوائز، ما حكايتك مع الجوائز؟**

■ لا أرى الجوائز غاية بحد ذاتها، بل حافزًا يدفع لمواصلة البحث والإسهام في تطوير تجربتي النقدية. لذلك، فكل جائزة هي اعتراف جميل بالمجهود المبذول، وبجدارة ما كُتب. لقد كان فوزي بجائزة كتارا للرواية العربية صنف الدراسات النقدية، وقبلها جائزة راشد بن حمد الشرقي للإبداع لحظة فخر بالنسبة لي. الملاحظ أن المغاربة يحظون بتتويجات متعددة خاصة في النقد، وهذا يبرز ما أسميه بالعبقرية النقدية المغربية.

- **ما الأسماء التي تأثرت بها ودفعتك دفعًا نحو الكتابة؟**

■ في الحقيقة هناك أسماء كثيرة أثّرت في تجربتي، منهم من درّسوني، ومنهم من قرأت لهم فقط. أذكر في هذا السياق أساتذتي الذين درّسوني في مساري الجامعي، سواء في سلك الإجازة أو الماجستير والدكتوراه، ومن التجارب أذكر بالخصوص تجربة الناقد سعيد يقطين، ومحمد الداهي، وإدريس الخضراوي.

- **صدر لك كتاب مهم بعنوان «تخييل الأندلس: سرد التاريخ بين الواقع والإيديولوجية في الرواية العربية والإسبانية». ما سر اهتمامك بالتاريخ؟ وبالأندلس تحديدًا؟**

■ اهتمامي بالتاريخ ينبع من إيماني بأن الرواية التاريخية ليست مجرد سرد للأحداث، بل عملية نقدية وتفكيكية تُعيد قراءة الماضي بمنظور معاصر. في كتابي «تخييل الأندلس»، حاولتُ سد فراغ نقدي في دراسة الروايات التاريخية عن الأندلس، التي تمتد لأكثر

من ثمانية قرون. اخترتُ الأندلس لأنها فضاء حضاري فريد بأبعاده السياسية، والثقافية، والموسيقية، والعمرانية. قارنتُ بين الروايات العربية والإسبانية لأبرز التفاعل الثقافي وأكشف كيف يُعاد تشكيل التاريخ عبر التخييل. الأندلس بالنسبة لي هي مرآة للهوية العربية، ودراستها تتيح لنا فهم أنفسنا والآخر بشكل أعمق.

- **في ظل الانتشار الواسع للوسائط الجديدة والفضاءات الرقمية، بدأ يبرز أدب جديد، يُطلق عليه بعضهم تسمية الأدب الرقمي، كيف ترى واقع الأدب الرقمي ومستقبله؟ وهل تتعامل الجامعة المغربية مع هذا الأدب؟**

■ الأدب الرقمي يمثل فرصة لتوسيع مفهوم النص الأدبي، فهو يتيح التفاعل بين النصوص والوسائط الجديدة. أرى فيه إمكانات كبيرة لتجديد الأدب رغم قلة النصوص الإبداعية في هذا المجال. يعتمد مستقبل الأدب الرقمي على قدرة النقاد على تطوير مناهج تحليلية جديدة تتناسب مع طبيعته. أما عن الجامعة المغربية، فألاحظ أنها لم تستوعب بعد هذا النوع من الأدب بشكل كافٍ. العديد من الأبحاث الجامعية، وبخاصةً في سلك الدكتوراه، تبقى حبيسة المكتبات، وهناك حاجة ماسة إلى نشرها وتشجيع العمل الجماعي داخل فرق البحث لمواكبة هذا التطور. أدعو إلى انفتاح الجامعات على الأدب الرقمي لتكون في صلب الحركة الثقافية المعاصرة.

- **كثرت في الآونة الأخيرة كتابة الرواية بشكل ملفت، ما الإضافات التي يقدمها هذا الصنف من الإبداع؟**

■ تُقدم الرواية، بكل أنواعها وأشكالها، إضافات كبيرة للإبداع الأدبي. فهي تتجاوز السرد التقليدي لتصبح أداة نقدية تفكك «الحقائق» التاريخية وتسائلها. يعكس انتشار الرواية تنوّع الأصوات الإبداعية في استكشاف القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية؛ من هنا، تأتي فائدة الرواية في تشريح الواقع المجتمعي، واستشراف المستقبل.

- **وأخيرًا، وليس آخرًا، لماذا يجب أن تكون ناقدًا؟**

■ إن النقد بالنسبة لي ليس مجرد حرفة، بل رسالة ثقافية وحضارية. أرى نفسي وسيطًا بين المبدع والقارئ، أفسر جماليات النص وأكشف أسراره. بحيث إن الكتابة هي وسيلتي لفهم العالم وإعادة بناء الوعي الثقافي (وعيي أنا كشخص، ووعيي تجاه الواقع والآخر). يتيح النقد، إذًا، استكشاف الهوية، وتسليط الضوء على قضايا المجتمع، ودفع الإبداع نحو التجدّد. أؤمن أن الناقد هو صوت التغيير الذي يُعزز جمال الأدب ويربطه بالواقع من خلال السعي إلى تحريك «المياه الراكدة» في المشهد الأدبي.

---

* كاتب وأكاديمي – المغرب.

قصص

■ وفاء عمر حصرمة*

الانتظار

وقف بالقرب من سريرها ولفّ جسدها بثوب أبيض حريري، تحسست وجهه بأصابعها المرتجفة بعد انتظار طويل، وهمست في تعب: لقد تأخّرت كثيرًا، وخشيت أن أرحل وحدي، وظننت أنك قد لا تأتي أبدا، منذ زمن بعيد وأنا أحزم أمتعتي وأتحضر لمجيئك، فما من أحد أبقى لأجله..

مسح على جبينها برفق وقال: أنا وعد لا يُخلف، أَوَ ليس لكل شيء أوان؟

شعَّ نورٌ من الأعلى بهر بصرها، وتسرَّبَ إلى جسدها الهشيم دفءٌ ناعمٌ سلب منه شيئًا عالقًا يلزمها للرحيل، وترك شيئًا باردًا لا بد أن يزول..

الولادة

اشتد صراخ الطفل دفعة واحدة حالما تسلَّلَ البرد إلى جسده الطري، بعد أن انتزعته يد خشنة من عالمه الصامت، وقطعت عليه الطريق الوحيدة لعودته، وتصاعد صراخه حِدَّةً عندما زحلقته هذه اليد في وعاء شبه مسطّح وضيّق..

رمقته أُمُّه المتعرقة بنظرة ساخرة وقالت: ولدي يعرف إلام أتى.. هو يدرك ما ينتظره..

علّقت صاحبة اليد: سيكون طفلًا ذكيًا، وسيعلم أنه اختصر فعل ما أراده من حياته لحظة ولادته.

فجأة.. توقف الطفل عن الصراخ ومن ثم استسلم للنوم مبتسماً..

الحنين

كانت متيّمة بالسباحة ومولعة بالبحر، ولكنها إثر حادثة قديمة أورثتها صدمة مروعة ما تزال تلازمها حتى الآن، فقدت هذه الرغبة العارمة في مصارعة أمواجه، كما كانت تفعل في الماضي..

ومضت سنون بعد ذلك، إلى أن طلب منها صديق مرافقته في رحلة بحرية على متن قارب صغير، وبعد إلحاح دام أيامًا قبلت بذلك، وابتعدا عن الشاطئ مسافة بعيدة حتى تلاشى شعورها بالخوف وبدأت تستمتع بجمال الشمس لحظة غروبها، وعندما ابتلعتها أمواج البحر، طلبت من صديقها أن يعودا..

لكن الحنين لبسها قبل وصولهما بدقائق، ورمت بنفسها إلى البحر فجأة، راحت تسابق القارب الذي سبقها، ووقف الصديق ينتظر.. إلا إن البحر غاص في ظلمة الليل وما وصلت بعد.

* قاصة – سوريا.

رخويّـــــــات

▪ سمر الزعبي*

الرجل الأشقر الطويل يعاني منذ خمس سنوات، حركته صارت أبطأ من السابق، مدروسةٌ ولها قُطرٌ محدّدٌ بفرجار الألم، الوقوف، والمشي، حتى الجلوس محسوبٌ وقته، وليس بمقدوره حمل وزن أثقل من ثلاثة كيلوغرامات.

جرّب الحلول الطبية المتاحة، بدأ بحفنة مسكّنات ودهونٍ منعشٍ للعضلات، لكن مفعوله مؤقّت، فعظام الظهر منكمشة على بعضها بعضًا، فيها انحرافٌ حدا به إلى مجاراة الإصابة بـ الدّسك، طقطقَ ظهرَه وكسَره عند المجبّرين بلا فائدة، حتى صار كقطعة خشب، لو مال به، أو ضغطَ عليه تشنّجَ في مكانه.

لم يُجدِ العلاج الطبيعي نفعًا، إذ يشتدُّ الألم فور ما تنتهي الجلسة، فيخرج من المشفى محنيّ الظهر، غير قادرٍ على رفعه، ويمشي كرجلٍ تجاوز السبعين، بل إنّ منهم من تخفُّ وطأته، وتستقيم عظام ظهره أكثر، وتدبُّ قدمه بثباتٍ يتمنّاه.

سعى إلى أن يخرج من محنته التي ما تزال تعصف به تداعياتها، أراد أن يعتمد على نفسه، وألّا يتّكل على أيّ علاج، فكّر مليًا بحلٍّ جذري، إلى أن اهتدى إلى فكرة غريبة، بدا أن تحقيقها مُحال، لكنّه أصرّ بعدما رأى أن الحياة مغامرة، وقرّر أن يفصّل حياته على هواه، أو ليمت ميتة كئيبة.

حكّ رأسَه يتأمّله بالمرآة فتناثرت القشرة على كتفيه، ثمّ أخذه التأمّل: كان يبدو أكثر طولًا قبل الإصابة، حتى أنّ شعره المنساب، وذقنه الحليقة النّضرة كانا يبدوان أكثر جاذبيّة.

لم يعد شاربه الكثيف يتناسب مع رجولةٍ مقوّسةَ الظهر، محنيّة، قلّما يتمكّن من التعامل مع مجريات ما بعد شموخ رأسها، واستقامة حالها، وزوجته المهفهفة صاحبةُ مشاعرٍ جيّاشة، قتلها الرّوتين، وجنحت إلى البلادة تجاوبًا مع حالته.

لمعت عيناه الواسعتان حينما خطرت له زوجته، هي وحدها من تجعلهما تلتمعان كنجمتيٍّ صيف لا تعرفان حدودًا لسماء.. ولا تعترفان.

ذك البريق كان إيذانًا بثورة المغامرة، وشرارةً للمضيّ في فكرته المجنونة، كأنه تدرّب على خطواتها باحتراف، لأنه مدّ يده دون تردّد خلف رأسه، ومن أسفل رقبته أخذ يسحب عامود الفقري، صرخ صرخةً مدوّية لا تفي الوجعَ حقّه، كأنّ سكينًا شقّته على امتداد ظهره، وطوّفت تفتّت اللحم من حوله، وتقطّع الشرايين.. لكن ما أن استحال عامود الفقريّ بين يديه حتى حلّ السلام على سائر جسده، والتأمت الجراح فور ما استجابت أعضاؤه وأنسجته لطاقة المغامرة الكامنة في روحه.

مالَ إلى الأمام، فلمست ناصيتُه الأرضَ، ثمّ استدار بجذعه حول جسده كعقارب الساعة يمشّط الأرض بلا هوادة. ثمّ استقام ثملًا من الفرح.

نظّف فقرات العامود جيّدًا، ثمّ حرصَ على تلميع ما بينها، بعد ذلك دهنه بزيت زيتون، وأغدق على الفراغات التي بين العظام، لمّعها ودلّلها أيّما دلال، ثمّ وضع العامود خارجًا، كي يخلّصه من العفونة والرّطوبة تحت أشعّة الشمس. داوم على ذلك كلّ يوم، وحرص على تشميسه وقت الشروق، كي يتسنّى له إرجاعه واستخدامه حين الحاجة.

صار كرجل مطّاطي، لم يعد يعجز عن إنجاز أيّ مهمّة، أو حركة، أو خطوة، أدهش زوجته حدّ الإغماء، وفار تنّورها من جديد، تمطّى في المدينة، حتى ذاع صيته، وحصل على ترقياتٍ في عمله لم يتصوّرها قط، هذا بُعيدَ ما كانت تعدو به الحالة الصحيّة إلى تقديم طلب تقاعد مبكّر.

أصبح حديث الناس، وتفوّقت المقابلات الخاصة به عن مقابلات السياسيين والرياضيين، ثمّ شاركته دور الإنتاج أعمالًا فنيّة وصحفية، وتصدّرت صورته غالبية الإعلانات.

غلُظ شاربه، وازدادت بشرته نضارة، فيما اهتدت ضالّات السبيل من النساء بنجمتي صيفٍ أُضيأتا بنور زوجته التي لم يبرح دربَها.

ذات صباحٍ لاحظ أنّ عظامه قد جفّت وتشقّقت، وهو في إغماضةٍ تامّة عن ذلك، وحينما حاول استخدام عامود، كسره، أُصيب بحالةٍ من الذّعر بادئ الأمر، وندم على عدم تفقّده نوع الزيت في الآونة الأخيرة، وهو ما اتّضح له، أنّ الزيت مغشوش.. لكنّه تماهى مع ذلك فيما بعد، واستغنى عنه بالمطلق.

أُجريت على حالته دراسات علمية وطبية ونفسيّة، وأسهم في حلقات تلفزيونية تدريبية، تشجّع على تفجير الطاقات الكامنة. رويدًا رويدًا تشرّبته المدينة، فتخلّص الناس من عظامٍ تؤلمهم، وكان ذلك في أيّ موضع من الجسد، ثمّ تخلّصوا من غيرها رغم أنها سليمة، كي يضمنوا سرعة الحركة وسهولتها.

سَرَتْ موظةٌ مجنونة بين أهالي المدينة، إلى أن خلَوا من العظام تمامًا، فراحوا يجوبون الأرجاءَ كالرّخويّات، شقّ عليهم ما شق، وانهالت الضربات فوق رؤوسهم الواحدة تلو الأخرى، تراجعت مدينتهم في كلّ شيء، وأخذت ترنو إلى طابعٍ بدائيّ تامٍّ، ثمّ داستهم بقيّة الكائنات، انقلب حال الخليقة، وتغيّرت السلسلة الغذائية والهرم البيئي تباعًا لها. لكن نجمتين صيفيتين لم تتوقفا عن البريق، فمليحةٌ ما مكثت تمدّهما بلحن البقاء، عسى أن ترتفع الأجسادُ الرّخوةُ عن الأرض ذات فكرة.

---

* قاصة – الأردن.

الأغنيات القديمة

▪ أسامة الزقزوق*

كبرت
ومازال في القلب نبض طفولي
وعيون تقرأ المسافات الجانبية للروح
تهش الكلمات الوعرة عن الطريق
وتكتب الشعر الهامس
الرومانسي
في قلب الحريق.
كبرت
وما زال العمر يسير بين فرحتين
دمعتين
يتوكأ على عصا الأغنيات القديمة
يتلمس النور في المدن البعيدة
وفي الخطابات الممهورة بطلاء شفاه الحبيبة
كبرت
ومازال القلب يحن
يئن
كبرت
ومازال الطفل بداخلي
يركض
يلعب
يلهو
في الحواري...
الأزقة
و يرفض لغة المشيب
تجاعيد الوجه المكفهرة
انحناء الظهر وقت الغروب

---

* شاعر - مصر.

أيُّها العمرُ تمهل

▪ علي سليمان الدُّبعي*

وشُعاعٌ من الذكرى
على عتمةِ القلبِ ترَّجل،
فاضَ حُزني كموجِ البحرِ تعجَل،
في مسارِ العمرِ يجري
تخنقُ الآمالَ شائباتٌ كأرقامٍ تُسَجَل
آه.
ذابَ عُمري في الحياةِ،
آه يا قلبُ،
تذوي..
تتعلل..
خلفَ آهاتي
وديانٌ من ضَبابِ الليلِ،
نَسجَ الريحُ خيوطًا من الوهمِ
قُلتُ يا عُمْرُ تمهّل،
تحفرُ الأيامُ أخاديدَ على وجهِ الصباح
كمثلِ الليلِ تَسلَّل
أيُّها الحُلمُ ماذا؟
أين تلك الشمسُ؟
أين ذاك الأُفقُ حين كان أجمل؟!
كَسرَ الحُزنُ ضوئي
نفضَ الصمتُ صخرةَ الكتمانِ
وهوتْ أحرفُ العُمْرِ تسأل
كُنتُ خيطًا كالنسيمِ
صِرتُ صلدًا
يا ترابُ عُدتَ للنقطةِ الأُولى
هذه الدنيا قِطَارٌ أراكَ تتعجل..

---

* شاعر - اليمن.

آخِرُ مَن انْطَفَأَ بالنَّار

▪ حامد أبوطلعة*

كالجُلَّنَارِ
كَمِثْلِ الوَقْدِ في النَّارِ
كالمَاءِ كالثَّلْجِ في جِلْبَابِ أُوَّارِ
هَذَا شَرَارٌ مِنَ الذِّكْرَى اشْتَعَلْتَ بِهِ
كَأَنَّكَ الزَّانُ تُذْكَى فَوْقَ تِذْكَارِ
مَاذَا عَلَيْكَ إِذَا أَطْفَئْتَ جَمْرَتَهُ
بِجَمْرَةٍ مِثْلِها
في قَلْبِ عِشْتَارِ
مَاذَا عَلَيْكَ إِذَا اسْتَبْدَلْتَ جُذْوَتَهَا
بِجُذْوَةٍ أُوْقِدَتْ مِنْ كَفِّ نانارِ
وَيَنْتَهِي الأَمْرُ
أَمْرٌ فيكَ صَفْحَتُهُ تُطْوَى
وَتَذْهَبُ في أَضْغَاثِ أَسْرَارِ
وَتَمَّحِي جُمْلَةُ الآلامِ من وَرَقٍ
كَأَنَّهَا فيهِ لَمْ تُكْتَبْ بِمِحْبَارِ
مَشِيئَةُ اللهِ
مَاذَا في مَشِيئَتِهِ تَقُولُ
والحُبُّ مَقْرُونٌ بِأَقْدَارِ
أَرَاكَ في العُمْرِ لَمْ تَرْفَعْ قَوَاعِدَهُ
وَعِشْتَ وَحْدَكَ في أَنْقَاضِ أَعْمَارِ
أَلْهَيْتَ رُوحَكَ بالآمَالِ تَعْزِفُهَا
فَمَا عَزَفْتَ سوى وَهْمٍ بِأَوْتَارِ
كَزَامِرِ الحَيِّ
ما أَطْرَبْتَ مِنْ أَحَدٍ

فَارْحَمْ بَنَانَكَ مِنْ أَثْقَابِ مِزْمَارِ
كطَائِرِ الشَّمْسِ
مِنْ أَغْصَانِهِ سَقَطَتْ كُلُّ الفُصُولِ
عَلَى أَطْيَافِ آذَارِ
وَعَادَ مِنْ بَعْدِهَا أَعْشَاشُهُ نُقِضَتْ
كَأَنَّهَا لَمْ تَكُنْ خِيطَتْ بِمِنْقَارِ
كَثَانِيَ اثْنَيْنِ
لَكِنْ ما صَحِبْتَ سِوَى نَبُوءَةٍ مِنْ لَظَى
فَاخْرُجْ مِنَ الغَارِ
حَتَّى مَتَى
والمُنَى المَنْشُودَةُ ابْتَدَرَتْ صَدْرَ الحَيَاةِ
فَدَقَّتَهُ بِمِسْمَارِ
حَتَّى مَتَى والسُّنُونُ الغُرُّ حَافِيَةٌ
تَمْشِي بِهِنَّ عَلَى أَسْنَانِ مِنْشَارِ
تُسَابِقُ الحُلْمَ
لَمْ تَحْسُبْ مَسَافَتَهُ
تَظُنُّهُ وَاقِفَاً في بُعْدِ أَمْتَارِ
حَدَّثْتَ نَفْسَكَ عَمَّا كُنْتَ تَحْسَبُهُ سَبْقَاً
فَأَرْهَقْتَهَا في كُلِّ مِضْمَارِ
يا أَيُّهَا النَّائِمُ الأَبْوَابُ مُشْرَعَةٌ
أَوْصِدْهَا إِنْ شِئْتَ
أَوْ فَارْحَلْ مِنَ الدَّارِ
يا أَيُّهَا المُزْمَهِرُّ النَّارُ محرقةٌ
أَطْفِئْ لَظَاهَا عَلَى ما كان بالقَارِ
ما أَنْتَ أَوَّلُ مَنْ سُعِّرْتَ مِنْ بَلَلٍ
أَوْ أَنْتَ آخِرُ مَنْ أُطْفِئْتَ بالنَّارِ

---

* شاعر سعودي.

عشرون قدًا

■ عنبر المطيري*

في هدأة الليل الخميل
حنينه
سيطوف بي
في كل فج موسم

خذ كلّ قلبي
من أنين جراحه
فأنا بقايا هيكلٍ يتكلم

الغارسون ثرى الديار
بصوتهم
العاكفون على أنيني
أظلموا

ما أبشعَ الكيّ الذي يجتاحني
في نبض حالمةٍ
تبيت تتمتم

عشرون قدًا
في الفؤاد مخاضها
في هدأة الليل الطويل
سأُتهمُ

---

* شاعرة سعودية.

صباحات أبي..!

▪ عمر بوقاسم*

فوجئت برجل يقص الأشجار المنتشرة على جدار
بيت جارنا الجنوبي،
في صباح هذا اليوم،
عامل أسيوي متخصص لقص الأشجار
يرتدي «الأفرهول»
وبيده منشار كهربائي لا يصدر فرقعة
أو نقرا، نعم،
المنشار الكهربائي الذي بيد العامل
الأسيوي،
دون أن يصدر ذاك الصوت المعتاد الذي
يصدره المنشار الذي عادة ما يشعرني
بالقلق والتوتر،
الصوت الذي يجعلني أضغط على أسناني وكأنني أتفادى صخرة ساقطة
من جبل..!
ما أبشع أن يكون هذا المشهد عنوان صباحي، عنوان شؤم، نعم، عنوان شؤم،
سألت نفسي المتشائمة،
وأنا أراقب العامل وهو يقص الأشجار،
لماذا قرر جارنا الجنوبي التخلص من أشجار بيته..؟!
والجنوبيون يعشقون الأشجار..!
الرجل الجنوبي هو أيضا كان يراقب العامل باهتمام بالغ، اقتربت منه، قلت
له:
مرحبا يا جار، رد التحية مبتسما،
قلت له: لماذا تريد التخلص من الأشجار..؟!
التفت إلى العامل وإلى بقايا أغصان الأشجار الساقطة على الأرض، وقال:
من يستطيع أن يتخلص من أشجار بيته..!
وهو يؤكدها بلهجته الجنوبية القح، «من هو ذا يقدر يقص أي شجر في
بيته..؟!»،

إنه يقوم بقطع الأفرع الميّتة والأغصان، التي تضررت من الرطوبة والحشرات
ويرش موادًا لحمايتها،
التفت إليَّ بعد أن أكمل دورة التفاتته الأولى التي كانت إلى العامل وإلى بقايا أغصان الأشجار الساقطة على الأرض،
قائلا: الأشجار ستبقى، إنها أشجار الياسمين المسالمة..،
وأنا جنوبي أعشق الأشجار..،
وبحماسة مفاجئة قلت: نعم، ستبقى الأشجار.. هذا بيتها،
ألتفت، أنا، أيضا، إلى العامل وإلى الأشجار،
أردد: «الأشجار ستبقى، ستبقى، ستبقى هذا بيتها»،
وأنا أشعر بسقوط المشهد الذي كان عنوان شؤم لصباحي،
سقوطه بالمنشار نفسه الذي بيد العامل الأسيوي الذي لا يصدر فرقعة أو نقرا،
ولا يجعلني أضغط على أسناني وكأنني أتفادى صخرة ساقطة من جبل..!
صفاء زرقة السماء الصباحية، أستطيع أن أستعير منها الآن الكثير من العناوين
التي تمنحني، النشاط، والطرقات، والمفاجآت، وأشياء كثيرة تناسب هذياني
وبساطتي،
مددت يدي لجارنا الجنوبي،
أحييه وأودعه،
: أنت جنوبي تعشق الأشجار،
الآن أستطيع أن أذهب إلى المقهى وإلى أي مكان..، وعنوان صباحي.. الأشجار
ستبقى، ستبقى، ستبقى، هذا بيتها، ما أجمل أن أحظى بمثل هذا العنوان الصباحي،
ليكون مضادًا حيويًا، ولو وهمًا..! أحتاج لهذا الوهم، يساعدني أن أخالف أحزاني،
نعم، أخالف الأحزان التي تقيدني بالخوف والحذر، وأن أمنح نفسي اهتمامًا،
وأن أحرّرها من إرشادات الطبيب..،

لتكن وجبة فطوري، اليوم، طبق فول حجازي،
مذاقه يضيء الذكريات، نعم، مذاقه يضيء الذكريات،
أفتح استديو الصور في هاتفي، أقف أمام صورة أبي،
أقلد تعابير وجهه الصباحية،
لا أظن أني بارع في تشخيص وجه أبي الصباحي..،
ما أجمل صباحات أبي، لمبة صفراء، راديو بني «أبو جلد»، وتلاوة قرآنية بصوت
الشيخ عبدالله خياط، وطبق الفول بزيت الزيتون، وبراد الشاي،
رحمك الله يا أبي، ما أجمل صباحاتك،
صباحاتك مباركة، صباحاتك لم تخذلني، لم تخذلني، يوما..،
صباحاتك يا أبي هي صباحات طفولتي..، بيتك الذي كان بيتنا..! هُدم،
ولكن صباحاتك لم تهدم،
أنا الطفل الذي عاش صباحاتك..،
أبحث عن صباحاتك، في ساعتك التي يحتفظ بها أخي الأصغر،
وأحيانا أراها في يده، يده تشبه يدك يا أبي كثيرا، وفي براد الشاي الذي تحتفظ به
أمي، وفي كوب الماء المعدني الخاص بك، هذا الكوب يا أبي مازال يحتفظ بالقليل
من بريقه..! وفي شنطة «السمسونايت» الجلدية، مازال أخي الأكبر، أيضا، يحتفظ بها،
كنت يا أبي تخصصها للاحتفاظ بالرسائل البريدية، وفواتير المبيعات والأرباح،
وأشياء لا يعرف أحد أهميتها سواك..، أخي الأكبر قال إنه وجد فيها قصاصات من
الصحف التي نشرتُ فيها نصوصي..، أنت يا أبي إنسان غامض، أنت دائما تفاجئني..!
وفي أشياء كثيرة..! وفي أماكن كثيرة، أيضا، سأبحث عن صباحاتك،
أين خبأت صباحاتك يا أبي..؟!
يا أبي، يا أبي، يا أبي.. أين خبأت صباحاتك..؟!
سأبحث عنها، وسأجدها، سأجد صباحاتك، سأجد صباحات طفولتي..!

---

* كاتب سعودي.

أنا من الجوف

■ ملاك الخالدي*

أنـــا هُـــنـــا مـــن ســـنـــا الـــزيـــتـــون قـافـيـتـي
و فـــوق هـــامِ الـــرؤى والـــنـــخـــلِ أغـنـيـتـي

أنـــا هـنـا مـــن ضـلـــوع الإثـــلِ قـد وُلـــدت
قـصـائـدي، أبـحـرت فـي الـشـعـرِ حُـنـجـرتـي

أنـــا هُـــنـــا، زعـبـــلٌ بـالـحـبِ صـافـحـنـي
والاخـــضـــرارُ يـبـثُ الـحُـســنَ فـي رئـتـي

أنـــا هُـــنـــا مـــــاردٌ يـسـمـو فـأنـظـرهُ
يـعـلـو وتـعـلـو مـع الآفـــــاق أجـنـحـتـي

أنـــا هُـــنـــا فـي بـســاتـيـن الـهـوى وهـــجٌ
أزهـــو فـتـخـتـالُ أيـــامـــي وأمـنـيـتـي

أنـــا هُـــنـــا فـي صـحـاري الـمـجـد ذاكـــرةٌ
و(الإقـــحـــوانُ) ونـبـضُ (الـشـيـح) أشـرعـتـي

أنـــا هُـــنـــا فـي جـمـالِ (الـســدو) خـيـطُ مُـنـى
فـي (تـمـرِنـا) فـي بـهـاءِ (الـسـمـح) ذائـقـتـي

أنـــا هُـــنـــا طـاقـــةٌ عُـظـمـى ووهـــــجُ رؤى
و زيـتُـنـا يـشـعـلُ الأنـــــوار فـــي لـغـتـي

أنـــا مـــن الـــجـــوفُ، مـيـــلادٌ ونـــافـــذةٌ
والـحُـســنُ والـضـوءُ فـي بـوحـي وأوردتـــي

أنـــا مـــن الـــجـــوفُ والأرجـــــاءُ تـرسـلُـنـي
وحـيًـا مـن الـفـكـرِ، والأشـعـــارُ مـعـجـزتـي

أنـــا مـــن الـــجـــوفِ أتـــلـــوهـــا وتـعـرفـنـي
مـــلامـــحُ الـــجـــوف، إن الـــجـــوف مُـلـهـمـتـي

والـــيـــوم تـــزهـــو روابـــيـــنـــا وتـمـلـؤنـا
فـخـرًا مـضـى فـي رُبـــا جـوفـي ومـمـلـكـتـي

هـنـا أشـــدنـــا نـــمـــاءً فـــاضَ مـؤتـلـقًـا
هـنـا صـنـعـنـا جـمـــالًا فـــاقَ مـحـبـرتـي

هـنـا هـنـا الـجـوف إشـــراقٌ و(فـيـصـلُـنـا)
يـضـيءُ وجـــه الـــدُنـــا فـــي كـــل زاويـــةِ

أمـيـرنـا (فـيـصـلٌ)، عـــرّابُ نـهـضـتـنـا
أشـــادَ جـوفًـا عـلا فـي كـلِّ واجـهـةِ

هـــذي هـــي الـــجـــوفُ تـــزهـــو فـي قـصـائـدنـا
عـلـى خُـطـى رؤيـــةٍ عـظـمـى وبـاسـقـةِ

الـــجـــوفُ داري وفـيـهـا فـيـضُ أمـنـيـتـي
الـــجـــوفُ وجـهـي وأشـــعـــاري وذاكـــرتـــي

---

* شاعرة وقاصة سعودية - الجوف.

عبدالمحسن بن فراج القحطاني
سيرة بين منزلتين

▪ أ. محمد بن عبدالرزاق القشعمي*

تعود علاقتي به إلى ما قبل نحو خمسة عقود، إذ كُلفت بإدارة مهرجان شباب مجلس التعاون الخليجي (للشعر والقصة والمقال) في مدينة أبها عام ١٤٠٩هـ، وطلبنا من بعض الجامعات السعودية ترشيح عدد من أساتذتها لإدارة اللقاءات الشبابية وتحكيمها، وكان مِن بين مَنْ رشّحته جامعة الملك عبدالعزيز بجدة الدكتور القحطاني إلى جانب أساتذة من جامعات أخرى، أذكر منهم: مرزوق بن تنباك، وعبدالله المعطاني، وسعد الناجم وغيرهم.

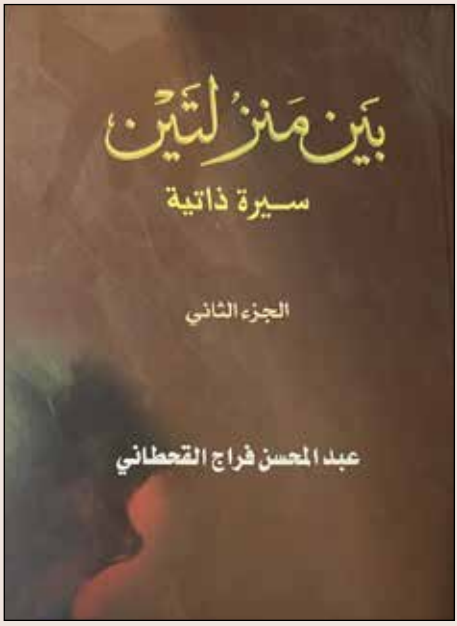
قابلته مرة أخرى بالنادي الأدبي بجدة، وهو عضو بمجلس إدارته عام ١٤١٦هـ، وتكرر اللقاء بداية عام ١٤٢١هـ بأثينية عبدالمقصود خوجة بجدة، عند تكريمه للرائد عبدالكريم الجهيمان، وتعددت بعد ذلك اللقاءات في المناسبات الثقافية بالرياض وجدة، وتعمّقت علاقتي به، إذ وجدته مرحبًا ومبتسمًا ومرحًا ومتواضعًا ومبادرًا لأي عمل اجتماعي يشارك به، وبخاصة المشاركة الثقافية محاضرًا أو عضوًا في ندوة، وكان لا يتردد في تبنّي العمل الذي يعود بالفائدة للمجتمع.

دعاني للمشاركة في (ملتقى قراءة النص الثامن عن السيرة الذاتية في الأدب السعودي)، عندما كان رئيسًا للنادي الأدبي بجدة في الفترة من ٢٥-٢٠٠٨/٣/٢٧م، وكانت مشاركتي بورقة (الذاتي والموضوعي في السيرة الذاتية لدى عبدالرحمن منيف).

كما دعاني لحضور المؤتمر الدولي الخامس عشر لجمعية لسان العرب بالقاهرة في ٨ نوفمبر ٢٠٠٨م، بعنوان (محنة اللغة العربية وعلاقتها بتقليد المغلوب للغالب)، وقد كان القحطاني رئيسًا لهذا المؤتمر، وسعدت بصحبة الدكتور مرزوق بن تنباك وعوض القوزي -رحمه الله-.

قابلته بمعرض القاهرة الدولي للكتاب مرات عديدة، وحضرت له مشاركاته في النشاط الثقافي بالجناح السعودي وغيره، وعرفت شيئًا من علاقاته الواسعة بالمثقفين وأساتذة الجامعات المصرية المختلفة من جامعة القاهرة إلى جامعتي المنيا والمنصورة وغيرهما، ولما يتمتع به من أخلاق فاضلة واحترام للجميع فهو مكان تقدير واحترام، وعرفت أنه خصص جوائز تشجيعية لمدرسي أقسام اللغة العربية بكلية دار العلوم وطلابها باسم (جوائز عبدالمحسن القحطاني لدعم البحث العلمي).

استضفته وسجّلت معه في مكتبة الملك فهد الوطنية ضمن برنامج (التاريخ الشفهي للمملكة) عام ٢٠١١م، وعلى مدى ساعتين من صباح يوم الأربعاء ١٤٣٢/٤/٤هـ استعرض بإيجاز سيرته ضمن برنامج التاريخ الشفهي لمكتبة الملك فهد الوطنية، قائلًا: «الولادة بجوار



رويضة العرض (لجعة) عام ١٣٦٦هـ من قرى القويعية. وتحدّث عن انتقاله طفلًا مع والده وإخوته بعد وفاة والدته إلى الرياض عام ١٣٦٨هـ، ثم درس في المعهد العلمي بالرياض، وتخرّج منه عام ١٣٨٧هـ، والتحق بكلية اللغة العربية. تخرّج في الكلية عام ١٣٩١هـ.

انتقل إلى جدة للتدريس في مدارسها. وشارك مع أشقائه في المقاولات. وسافر للقاهرة للدراسات العليا الماجستير والدكتوراه في الأزهر عام ١٣٩٢هـ. حصل على الماجستير عام ١٣٩٤هـ. والدكتوراه عام ١٣٩٩هـ. كما تحدث عن وفائه لأستاذه حسن جاد وإهدائه مكتبته الخاصة، وانتقاله إلى جامعة الملك عبدالعزيز

يوم ١٣٩٩/٦/١٠هـ، التحاقه بدورة اللغة الإنجليزية بلندن.

عمل عميدًا لكلية الآداب، وعين عميدًا لشؤون الطلاب، كما عمل عميدًا للقبول والتسجيل عام ١٤١١هـ. وحصل على الأستاذية (البروفيسور) عام ١٤١٥هـ. ثم عضويته ورئاسته للنادي الأدبي بجدة. وعضويته لجمعية لسان العرب بالقاهرة ..إلخ.

وقال إنه بصدد كتابة سيرته الذاتية، وفعلًا صدر الجزء الأول منها بعد سنوات قليلة باسم (بين منزلتين.. سيرة ذاتية)، اتبعها بالجزء الثاني بعد أربع سنوات. قال في إهدائه لي الجزء الأول (... هذه سيرة تقاطعت أو تشابهت مع سيرتك.. لك ودي). والتي وجدت بها معاناة جيل بكامله، بعد وصوله -مع والده وأخويه اللذين يكبرانه- للرياض وهو طفل صغير، وليس لدى والده ما يقتات منه وأطفاله. إلا إنه ذهب للشيخ ليعينه مؤذنًا في مسجد بأحد أطراف الرياض، وهو أحد الأحياء الشعبية العشوائية. وقد استرسل كثيرًا في وصف الحياة الاجتماعية لهذه الأحياء. فإذا كنت في (بدايات) أصف وسط الرياض الحي الرئيسي (دخنة) وما جاورها، فهو ينقل لنا صور القادمين من البادية أو المدن والقرى الواقعة جنوب الرياض وأحوالهم، والذين يبنون مساكن شعبية تقيهم البرد والحر، ويصف لنا مشاهد ومواقف مضى عليها أكثر من ستين سنة، تستحق أن تروى لولا ضيق المساحة، ولعلها دعوة لمن لم يقرأ هذه السيرة أن يبادر لتلك المهمة، ففيها من المعلومات ما يستحق.

قال إن الجزء الأول من سيرته أخذ أربعة وعشرين عامًا (١٣٦٧-١٣٩١هـ)، من الولادة حتى انتهاء دراسته الجامعية بالرياض، وبداية عمله مدرسًا بجدة.

والجزء الثاني أخذ من عمره اثنتين وعشرين سنة (١٣٩٢-١٤١٥هـ) والتي بدأها بزيارته الأولى للقاهرة، والتي وصفها وصفًا دقيقًا من ركوبه سيارة الأجرة من المطار وحتى الفندق، وعن محاولة السائق إغرائه كشاب بعرض قطعة

(حشيش) أخرجها من تحت خاتمه، فقطع عليه الطريق قائلًا: إنه لا يدخن.

حصل على الدكتوراه -في الثالثة والثلاثين من عمره- فاختار جامعة الملك عبدالعزيز بجدة.. وتدرّج في عمله أستاذًا في كلية الآداب».. ولم يكن للطائفية فيها مكان، ولا للعنصرية وجود، ولا للإقليمية متسع من الفكر». وانتخب الدكتور (عبدالهادي الفضلي) رئيسًا لقسم اللغة العربية».. انتخبه زملاؤه رئيسًا عليهم، وهو شيعي، بل يعد مرجعًا من مراجعهم، ولم تكن هناك لغة خفيّة تدار ضده، لأن توحيد هذا الوطن ألغى التمايز».

وقد دَرّس -القحطاني- أكثر من منهج دراسي، كالبلاغة، والأسلوب، ونظرية الأدب، ودراسة النص الشعري، كما دَرّس مادة العروض والقافية.

وقد انشغل -صاحب السيرة- بمناصب إدارية: رئاسة قسم، وكالة كلية، عمادة شؤون الطلاب، عمادة قبول وتسجيل، والتي قال عنها: «وهي فترة من حسناتها أنها جعلت الآخرين يتعاملون معه، ويعرفون شيئًا من تعامله، فكانت بوابة لولاها ما أطلَّ بشخصيته على المجتمع». فقد أصبح يتحسّس مواجع صاحب الحاجة، وصدق نيته، وشغف أمله في ساحة عليها أن تسعه ولا تضيق به»، وصار تعامله مع أهل المنطقة جيدًا، وصنع معه علاقات صادقة، مع اختلاف بيئته وثقافته عنهم، فشهدوا له بفكره التطلّعي، ونظرته المتوازنة» ص١٢٤.

جُدّد له في العمادة فرفض إلا بعد تدخل وزير التعليم العالي الشيخ حسن آل الشيخ.. وقال بعد انتهاء الفترة الثانية: «.. وهو شعور قلَّ من يعيش فيه ممن يغادر موقع السلطة، لكنه غادره عن اقتدار، ولم يغادره على غرة أو اجترار».

«.. وتبين له أن الثبات في كل الأمور خير من القلق والانفعال، ولذا ظل خمسة وثلاثين عامًا في الجامعة يتعامل مع تركيبتها المختلفة ويصنع قاسمًا مشتركًا، استوعب الجميع.. وظل في ذهنه أن حاجات الناس خليقة بأن تُقضى، أو يُقنع أصحابها بصعوبات تنفيذها، أو عدم استحقاقهم لها. كان يؤخذ عليه أنه يتعامل مع المراجعين في كل مكان يقابلونه فيه، وهو خارج من مكتبه، أو ذاهب إلى الصلاة، أو خارج من اجتماع، أو منته من الدوام المتأخر، وذاهب إلى سيارته.. سمع أقوالًا من بعض زملائه أنه قضى على هيبة أستاذ الجامعة، وما عرفوا أن هيبة الأستاذ في إنجازه وسلوكه وتعامله.. ربح الرهان في بقاء حب الناس له، وتقديره، لأنهم لا يأبهون بالمنظر بقدر ما يقدّرون الجوهر».

واستعرض كثيرًا من القصص والمشاكل

التي تعرّض لها بصفته عميدًا لشؤون الطلاب وعالجها بكل اقتدار مثل: الطالب الذي انتقل من جامعة الملك سعود لكونه درس "وهي أنثى" وتحوّلت إلى ذكر.. والطالبات مجهولات النسب بدار الأيتام وقبولهن ومعالجة تسميتهن وحتى تزويجهن.

وتحمّل مهاجمة بعض أصحاب المصالح من أعضاء هيئة التدريس لعدم قبول من لا تنطبق عليه شروط القبول من أقاربهم. بدعوى تسجيل أعداد كبيرة؛ ما أدى إلى ازدحام الفصول.. وأن صنيعه يُفقد التعليم عمقه ووهجه.

وقال: «.. وعلى مؤسسات التعليم أن تستوعب الطلبة جميعًا، بل إنه طالب في إحدى ندوات القبول والتسجيل بأن يكون التعليم الجامعي حقًا لكل مواطن ومواطنة، وعلى الدولة أن تسخِّر الإمكانات لتحقيق هذا الحق، وألا تعوّقه بأي معيار يحد منه».

وقال: «فقد ولدته أمه في البادية، وانتقل رضيعًا إلى الرياض واستفاد من الإمكانات التي وضعتها الدولة للتعليم.. وعاش صاحب السيرة في هذه الوحدة، وعاش نحو نصف قرن منها في مدينة جدة الجميلة المخملية، التي حافظت على رائحة المكان بلهجة الإنسان السعودي أينما كان. وقال في الختام متذكرًا طفولته البائسة فهو مولود في بيت شعر، إلى ساكن في حجرة واحدة من الطين»، فآخر من البلوك، فمن الخرسانة إلى فيلا، فقصر.. كل هذا حدث له في فترة وجيزة.

وطلب من القارئ أن يتناول هذه السيرة بعينه وقلبه، لا بعين صاحبها التي ترغب في محاكمتها ومساءلتها.

بعد أن تقاعد من العمل بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة -كلية الآداب- وترك رئاسة النادي الأدبي، انشأ (مجلس القحطاني الثقافي) وهو ملتقى اسبوعي يستضيف فيه الأدباء والمهتمين منذ نحو عقد ونصف العقد، وينشر ما يلقى به من محاضرات أو ندوات، وقد تكرّم بدعوتي للمشاركة في هذا الملتقى غير مرة، ولم يتسن لي المشاركة به إلا في عام ٢٠٢٠م على هامش معرض القاهرة الدولي للكتاب في منزله العامر بحي الشيخ زايد بالقاهرة، وكانت المشاركة عن (النشاطات الثقافية السعودية المبكّرة في مصر)، وقد فوجئت بالعدد الضخم من الأكاديميين وأعضاء هيئة التدريس في الجامعات المصرية ومن ضيوف المعرض من السعوديين، وعلمت أنه يقيم مثل هذا النشاط عندما يكون في القاهرة.

تحية تقدير وإعجاب لأبي خالد ونشاطه المتجدد والمتواصل، وشكرًا للدكتور يوسف

العارف على دعوته الكريمة للاحتفال بمرور العقد الأول لأسبوعية القحطاني الثقافية مع قبول خالص تحياتي وتقديري.

ترجم له في (موسوعة الشخصيات السعودية) مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر، ط٢، ج٢، ص٨٣٩.

كما ترجم له محمد بن إبراهيم الدبيسي في (قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية) ط١، ج٣، قال عنه: «أستاذ جامعي» كان له دور ريادي وأكاديمي مؤثر.

أما إسهامه في المشهد الثقافي فكان لافتًا ومهما، فقد كان عضوًا في نادي جدة الأدبي منذ سنة ١٤٠٢هـ (١٩٨٢م)، وفي سنة ١٤٢٧هـ (٢٠٠٦م) أصبح رئيسًا للنادي حتى سنة ١٤٣٢هـ (٢٠١١م)، إضافة إلى ذلك قدّم العديد من المحاضرات في الأندية الأدبية، والمنابر الثقافية داخل المملكة وخارجها.

أصدر أربعة كتب في نقد الشعر، هي:

١. منصور بن إسماعيل الفقيه (ت ٣٠٦هـ) حياته وشعره، مصر ١٩٧٩م.

٢. بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، مطبوعات نادي جدة الأدبي ١٩٩٨م.

٣. القوافي للإربلي - دراسة وتوثيق، الثقافة، مصر ١٩٨٥م.

٤. شعراء جيل: سرحان -عرب- مدني، مطبوعات نادي جدة الأدبي ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.

وله عدد من الأبحاث والدراسات التي تعكس نشاطه البحثي في مجال الدراسات النقدية، ومنها:

١. أراد علي بن عثمان الإربلي في القافية (مجلة جامعة تشرين ١٩٩٢م).

٢. مرصاد الفلالي وإنجاز النقد المبكر (مجلة جامعة كلية اللغة العربية بالمنصورة ١٤١٥هـ ١٩٩٥.

٣. شعر حسين عرب بين اللغة والإيقاع، بحوث الأدباء السعوديين الثاني ١٤١٩هـ (١٩٩٨م).

يصفه حسن جاد بأنه باحث دؤوب في التحقيق، ومولع بإحياء التراث، ويصفه محمد الشنطي بأنه من النقاد الأكاديميين التنويريين».

أصدر الدكتور يوسف بن حسن العارف عن ندوته (الأسبوعية في عقدها الأول ١٤٣٣-١٤٤٣هـ) كتابًا تذكاريًا، بمناسبة مرور عشر سنوات على أسبوعية عبدالمحسن القحطاني الثقافية، ط١، ١٤٤٤هـ ٢٠٢٢م.

---

* باحث سعودي.

"بيدرو بارامو":
الرواية التي أسّست الواقعية السحرية وأيقظت ماركيز

▪ إبراهيم زولي*

ما من شك أن أدب أمريكا اللاتينية من أغنى التيارات الأدبية في القرن العشرين، وأكثرها تفردًا في الأسلوب والرؤية. هذا الأدب، الذي نشأ في بيئة اجتماعية وسياسية شديدة الاضطراب، استطاع أن يحوّل التجارب اليومية، والأساطير المحلية، والتاريخ القاسي، إلى سرديات خالدة تتخطى حدود الجغرافيا واللغة، وتصل إلى العالمية.

منذ خمسينيات القرن الماضي، بزغ نجم ما يُعرف بـ «النهضة الأدبية في أمريكا اللاتينية»، وهي فترة ازدهار غير مسبوقة للرواية والأجناس الأدبية في القارة. وقد لمع فيها عدد كبير من الكتّاب الذين أصبحوا رموزًا عالمية. على رأسهم الكولومبي، غابرييل غارسيا ماركيز، الذي أبدع روايته الأشهر «مئة عام من العزلة»، التي تُرجمت إلى عشرات اللغات وغيّرت وجه السرد العالمي. وكذلك البيروفي ماريو فارغاس يوسا، الذي كتب «أحلام السلتي» و«حفلة التيس»، والأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، الذي فتح عوالم رمزية ومعرفية جديدة في مجموعاته القصصية والشعرية مثل «المرايا والمتاهات» و«مديح الظل». وثمة أيضًا الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث الحاصل على نوبل في الأدب، والتشيلي بابلو نيرودا شاعر المقاومة والحب، وأخيرًا الكاتبة التشيلية إيزابيل أللينديي، صاحبة رواية «باولا».

وقد حصد خمسة كتّاب من أمريكا اللاتينية جائزة نوبل في الأدب:

- غابرييل غارسيا ماركيز (كولومبيا) عام ١٩٨٢
- ماريو فارغاس يوسا (بيرو) عام ٢٠١٠
- أوكتافيو باث (المكسيك) عام ١٩٩٠

- بابلو نيرودا (تشيلي) عام ١٩٧١
- ميغيل أنخيل أستورياس (غواتيمالا) عام ١٩٦٧.

وإذا كانت هذه الأسماء قد ملأت الساحة الأدبية العالمية بأعمالها المترجمة والمتداولة، فإن رواية قصيرة واحدة لمؤلف مغمور إلى حدٍّ بعيد في العالم العربي، كانت الشرارة الأولى لتيار الواقعية السحرية. إنها بيدرو بارامو، التي كتبها المكسيكي خوان رولفو عام ١٩٥٥، وترجمها الراحل، صالح علماني.

الواقعية السحرية ليست خيالًا صرفًا، ولا واقعية جامدة، بل هي تقاطع بين عالمين. هي طريقة في السرد تمزج بين اليومي والمألوف، وبين الخارق والغامض، دون أن يقدَّم الأخير على أنه شيء استثنائي. في هذا النوع من الأدب، تتحرك الأرواح مع الأحياء، وتصبح الأسطورة جزءًا من الواقع، ويغدو المستحيل أمرًا طبيعيًا لا يثير دهشة الشخصيات. وقد أصبحت الواقعية السحرية بمثابة «الهوية الأدبية» لأمريكا اللاتينية، لأنها تعكس العلاقة المعقّدة بين التاريخ والمجتمع والدين والموروث في هذه القارة.

في هذا السياق، جاءت رواية «بيدرو بارامو» كعمل تأسيسي لهذا التيار.

«إبان صدورها، لم يلتفت إليها النقاد، واستقبلوها بفتور، فلم يُبع منها سوى ألفي نسخة خلال أربع سنوات، وعقب ذلك تُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، وبيع من نسختها الإنجليزية في أمريكا فقط، أكثر من مليون نسخة»!

كان رولفو، المولود في قرية مكسيكية صغيرة، مهووسًا بالصمت والموت والغياب. هذه الهواجس نقلها إلى روايته القصيرة، التي لا تتجاوز ١٧٠ صفحة، بيد أن تأثيرها الأدبي لا يُقاس بالحجم.

تحكي الرواية قصة الشاب خوان بريسيادو الذي يسافر إلى قرية «كومالا» المهجورة للبحث عن والده «بيدرو بارامو»، بناءً على وصية أمه. لكنه، ما إن يصل إلى القرية، حتى يجد نفسه محاطًا بأصوات الموتى وأشباح الماضي، وتذوب الفواصل بين الحياة والموت، الزمان والمكان، الحقيقة والوهم. الرواية مكتوبة بلغة مكثفة، شاعرية، تتنقل بين الأصوات والذكريات والظلال، دون تسلسل منطقي.

هذا العمل لم يكن معروفا في العالم العربي إلا بشكل محدود، واقتصر حضور خوان رولفو على عملين: بيدرو بارامو ومجموعة قصصية قصيرة بعنوان «السهل المحترق». لكن ما رفع من شأن الرواية عالميًا هو اعتراف عمالقة الأدب بها، وعلى رأسهم غابرييل غارسيا ماركيز، الذي قال عنها: «حين وقعت في يدي رواية بيدرو بارامو، قرأتها دفعة واحدة، ثم أعدت قراءتها فورًا، ولم أنم في تلك الليلة. لقد فتحت عيني على طريقة مختلفة تمامًا للكتابة.»

ماركيز لم يكن مجرد قارئ مفتون، بل تأثر بشكل عميق ببنية الرواية وصوتها، وكان لها أثر مباشر في تشكيل عالم «مئة عام من العزلة». وهكذا لم تكن بيدرو بارامو رواية مهمة فحسب، بل توّجت صاحبها، «الأب الروحي» لكل ما جاء بعدها في الواقعية السحرية.

لقد استطاع خوان رولفو، (١٩١٧-١٩٨٦) في رواية قصيرة وصامتة، أن يؤسّس لصرحٍ أدبي هائل. وربما كانت قِلّة إنتاجه، وغموض حياته، أحد أسباب الأسطورة التي تحيط باسمه. ففي عالم الأدب، لا تقاس القيمة بعدد الصفحات، بل بعمق الأثر.

---

* كاتب سعودي.

ظاهرةُ التغيّر المناخي بمنطقة الجوف

▪ أ.د. محمد فضيل بوروبة*

يتزايد الاهتمام في الوقت الحاضر بظاهرة التغير المناخي في المملكة العربية السعودية ضمن أهداف إستراتيجية المملكة للمياه ٢٠٣٠ . ويتضاعف هذا الاهتمام أكثر بمرور الوقت مع مظاهر التغير المناخي الحاصل بالعالم. ومن أهم مظاهر تأثيرات التغير المناخي اختلال التغيرات الزمنية وتباين التوزيع المكاني لدرجات الحرارة، وتزايد تأثيراتها البيئية بالبلدان الواقعة ضمن النطاقات المناخية المدارية الجافة وشبه الجافة، كما هو الحال بالنسبة لمنطقة الجوف.

ويعتقد كثير من الباحثين والمهتمين بعلم المناخ أن البيانات الخام لعناصر الطقس التي تقدمها مختلف محطات الأرصاد الجوي والمحطات المطرية لا تعطي صورة واضحة عن طبيعة الظروف المناخية السائدة، وعن حقيقة العلاقة الموجودة بين مختلف عناصر المناخ (الحرارة والأمطار والرطوبة والتبخر والرياح... إلخ)، إلا بعد معالجتها وتحليلها إحصائيًا مع إخضاعها للفحوص الإحصائية المناسبة لتحديد أهمية تباينها وتغيراتها الحقيقية. وتعد بيانات درجة الحرارة من أهم عناصر الطقس والمناخ المتاحة بالمحطات المناخية التابعة للمركز الوطني للإرصاد الجوي بالمملكة العربية السعودية. ومن ثَمَّ، فإن مجرد معرفتنا لدرجات الحرارة المرتفعة أو المتدنية لا تدل بما يكفي عن تأثيراتها البيئية المرتبطة بظاهرة

التغير المناخي.

وترتبط التأثيرات البيئية لدرجات الحرارة بعدة عوامل محلية. وتعد درجات الحرارة من أهم العوامل المحلية المؤثّرة على التباين المكاني لتوزيع كميات الأمطار اليومية. ولذلك، ترتبط مقادير كمية الأمطار المتبخّرة والمتسربة داخل التربة والجارية على سطح الأرض من مكان لآخر باختلاف العلاقة بين كميات الأمطار ودرجات الحرارة، وباختلاف الخصائص الجغرافية الطبيعية المحلية، وبخاصة الاشعاع الشمسي من مكان لآخر على سطح الأرض.

وتتأثر كمية الأمطار الفعّالة المتاحة والضرورية للنبات لإتمام دورة حياته، بالفرق بين كمية التساقط والتبخر الفعلي الذي يرتبط بشكل مباشر بتغيرات درجة الحرارة.

وقد تصدرت منذ القرن الماضي دراسات التصنيف المناخي لكوبن (Köppen, 1936)، ولانج (Lang, 1920)، ودي مارتون (De Martonne, 1926)، وثورنثوايت (Thornthwaite, 1931)، وأمبرجي (Emberger, 1930) الدراسات المناخية الرائدة التي اهتمت بتقدير تأثير درجات الحرارة وضرورة الاهتمام بها عند دراسة تغيرات المناخ. وهناك دراسات أخرى اهتمت بتقدير كميات الأمطار الفعالة المرتبطة بتغيرات درجات الحرارة وتحليلها، وأهمها مؤشر مينار للرطوبة الفعلية (Moisture certainty Minar's Sobisek, 1993)، ومؤشر بينا المركب (Pinna's combinative index Batlas, 2007)، ومعامل الجفاف (Arid Index)، الذي اقترحه برنامج الأمم المتحدة للبيئة (UNEP, 1993)، ومعادلة (Renfro Equation Chow, 1964)، ونموذج Stamm الذي قدمه في عام ١٩٦٧ للمكتب الأمريكي لإدارة الموارد المائية والطاقة (US Bureau of Reclamation (Stamm, 1967)، ونموذج (USDA, SCS, 1967)، الذي قدمته الهيئة الأمريكية لحماية التربة (Soil Conservation Service SCS)، التابعة للمكتب الأمريكي لتطوير الفلاحة USDA.

كما طوّر بعد ذلك العديد من الباحثين نماذج رياضية أخرى لتأثير درجات الحرارة من خلال دراسات هدفت إلى استخدام درجة الحرارة الفعّالة كقرائن لتحليل الراحة الحرارية (Valena et al., 2019)، وتقييم التأثير اليومي لعناصر الطقس على الأمراض التنفسية (Guo et al., 2020)، وفي عملية التصميم الهندسي للمباني (Walls et al., 2015).

كما اعتمدت دراسات أخرى على صافي درجة الحرارة الفعلية (Net Effective Temperarture NET)، في النمذجة الرقمية لمؤشرات الراحة الحرارية (Monteiro, 2005)، وفي تقدير درجة الحرارة الفعلية المعيارية (Standared Effective Temperature (SET) Gagge et al., 1986)، وفي تقدير درجة الحرارة الفعلية المعيارية الخارجية (Outdoor

Standared Effective Temperature (Out-SET) (Spagnolo & de Dear, 2003). وفي عام ٢٠٠٦ استخدم كل من Epstein وMoran صافي درجة الحرارة الفعلية للاستدلال به عن الإجهاد الحراري لجسم الإنسان (Epstein & Moran, 2006) الناتج عن التغير المناخي الحاصل. كما تناول Jin تحليل قرائن الراحة الحرارية في مضمون التغير المناخي المؤثر على شرق الصين (Jin et al., 2019).

وتؤكد نتائج دراسة كل من Tarawneh and Chowdhury المنشورة في عام ٢٠١٨ لاتجاه التغير المناخي في المملكة العربية السعودية وآثارها على الموارد المائية وجود ارتفاع في معدل درجات الحرارة بجميع مناطق المملكة العربية السعودية خلال الفترة ١٩٨٦-٢٠٠٥. وعلى مستوى التباين المكاني لتغيرات درجة الحرارة ومدلولها في التغير المناخي العالمي أظهرت دراسة Al Mazroui التي أجراها في عام ٢٠١٢ أن المتوسط الفصلي لدرجات الحرارة للفترة ١٩٧٨-٢٠١٠ يزيد بما يعادل ٣٠٪ بالمناطق الشمالية والوسطى أكثر من مثيله بالمناطق الجنوبية، خلال فصل الشتاء، ويقل عنه بنسبة ٢٪ خلال فصل الصيف، مع وجود ارتفاع ملحوظ للمعدل السنوي لدرجات الحرارة، منذ سنة ١٩٩٠.

وتتناول هذه الدراسة تحليل تباين التغير العام لدرجات الحرارة اليومية العظمى والصغرى المرصودة خلال الفترة ١٩٨٥-٢٠٢٣ المؤثرة على منطقة الجوف، وتكرارها واتجاهها. ولتحقيق أهداف الدراسة، تم تطبيق العديد من الأساليب الإحصائية المناسبة في تحديد الخصائص الإحصائية لتوزيع درجات الحرارة، وشكل توزيع البيانات، وفحص تجانس بيانات السلاسل الزمنية، والتحليل التكراري، واتجاه التغير العام، وتطرف درجات الحرارة، مع إخضاعها

لفحص الأهمية الإحصائية.

ومما تقدّم، فإن النشاط الفلاحي والإنتاج الزراعي يتأثران بشكل مباشر بالتغيرات اليومية لعناصر الطقس (الاشعاع الشمسي، الرطوبة الجوية، درجة الحرارة، التبخر...). وتأتي هذه الدراسة لتحليل جانب مهم من ظاهرة التغير المناخي المؤثر على النشاط البشري بمنطقة الجوف، من خلال شرح علمي يعتمد على التحليل الإحصائي والتوثيق لتحقيق فهم عميق وموضوعي لتباين توزيع البيانات المناخية والتوزيع التكراري لدرجات الحرارة، وتحليل اتجاه التغير العام لمؤشرات التغير المناخي.

ولقد أظهرت النتائج تباين المتوسطات اليومية لدرجات الحرارة العظمى والصغرى من يوم لآخر، خلال السنة نفسها، وكذلك من سنة لأخرى كما تبين أن توزيع درجات الحرارة يختلف عن التوزيع الطبيعي وعدم تجانس توزيع بياناتها خلال الفترة ١٩٨٥-٢٠٢٣ بمنطقة الجوف. ومن جهة أخرى، أظهر التوزيع التكراري لدرجات الحرارة الصغرى والعظمى، تباين توزيع وتكرار درجاتها وعدد أيامها خلال السنة الواحدة ومن سنة لأخرى. ودلت قيمة الفحص الإحصائي لدرجات الحرارة العظمى والصغرى على وجود اتجاهات متزايدة معنوية وذات دلالة إحصائية لدرجات الحرارة اليومية العظمى والصغرى خلال الفترة المدروسة. وقد بلغ تكرار الأيام التي تتسم بدرجات حرارة يومية صغرى تمثل التطرف الأدنى ١٦٢٩ بمعدل قدره ٣,١م° وبلغ تكرار الأيام التي تتسم بدرجات حرارة يومية صغرى تمثل التطرف الأقصى ١٦٨٠ بمعدل قدره ٢٨,١م°. ومن جهة أخرى، بلغ تكرار الأيام التي تتسم بدرجات حرارة يومية قصوى تمثل التطرف الأدنى ما يعادل ١٣٤٠ يومًا بمعدل قدره ١٣,٤م°. كما بلغ تكرار الأيام التي تتسم بدرجات حرارة يومية عظمى تمثل التطرف الأقصى ١٨٤٢ يومًا بمعدل قدره ٤٢,٢م°.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في كون منطقة الجوف من أقدم مناطق الاستيطان في شبه الجزيرة العربية. وتعد منطقة الجوف من أخصب المناطق في المملكة العربية السعودية، بسبب تنوّع المزروعات فيها. ولقد ساعد الموقع الجغرافي والمناخ المعتدل صيفًا إضافة إلى خصوبة التربة ووفرة المياه الجوفية وعذوبتها على زراعة أشجار الزيتون. وتشير الإحصاءات الزراعية إلى أن منطقة الجوف تقوم بإنتاج نحو ٦٧٪ من الإنتاج المحلي لزيت الزيتون في المملكة. كما تشتهر المنطقة أيضًا بزراعة أشجار النخيل، بإنتاج نحو ١٥٠ ألف طنٍ من التمور سنويًا. إضافة لما سبق تنتج منطقة الجوف العديد من الفواكه والخضروات والقمح والشعير.

---

* إكاديمي من الجزائر، مقيم بالمملكة.

كشكولُ الكلامِ على مائدة العام ٢٠٢٥م

▪ محمد علي الجفري*

كانت مجلة الهلال المصرية تنشر بابا بعنوان «شهريات»، أو «من الهلال إلى الهلال»، ترصد فيه ما حدث من تطورات ثقافية وأدبية في شهرها الماضي.

وعلى المنوال نفسه، هذا كشكول ثقافي، اقتنصه قلمي، خلال العام ٢٠٢٥، أرجو أن يروق لمن يقضي معه ربع ساعة من الزمن.

٢٠٢٥/١/١م

إبراهيم الوزير، رحمه الله، أوصى أولاده قبل وفاته بعدم تسكير مكتبة تجارية كبيرة معروفة بجدة، حتى ولو كان ربحها صفرا. لكن الخسائر زادت على الورثة بسبب فضوليين على الأثير، يحمّلون الكتب على مستند محمول (ب د ف)، وينشرونها على صفحة الجوال لقراءتها مجانا. إلا إن الله إذا أراد أمرا هيأ له أسبابه، فقد تقدم للمكتبة مَن يشتريها لكي تبقى.

ما يدل على أن مالكها الأصلي رجل صالح، رحمه الله.

٢٠٢٥/١/١٥م

سرى مفعول إتفاق إيقاف إطلاق النار بين إسرائيل والمقاومة في غزة. أهل غزة يحتفلون الليلة.

٢٠٢٥/١/١٦م

قابلت هذا المساء فتيبة شهاب، وهو رجل أعمال من صنعاء، قال لي: عندنا مثل يقول صنعاء صعيبة!

كان والده الموظف بالسفارة الإندونيسية بصنعاء، قد فقد ابنا له فتيلا دون العشرين من العمر. وكانت زوجته أم فتيبة أستاذة في جامعة

صنعاء، فاختارت لزوجها عروسا من بين طالباتها، وقالت له هذه هدية مني إليك. فتزوجها وعاشا جميعا تحت سقف واحد.

ومَن يقرأ هذه الحكاية التراثية الواقعية الكلاسيكية الرومانسية لا بد وأن يتساءل هل فعلا صنعاء صعيبة؟!

٢٠٢٥/٢/١٦م

أقرأ في كتاب «من الحارة إلى السفارة» للسفير بدر عثمان بخش، وقد ذكر في الكتاب أن المتقاعد في السويد تمنحه الحكومة عشرة رواتب كل شهر!

٢٠٢٥/٣/١م

اليوم السبت تزامنت غرة شهر رمضان المبارك للعام ١٤٤٦هـ مع غرة شهر مارس.

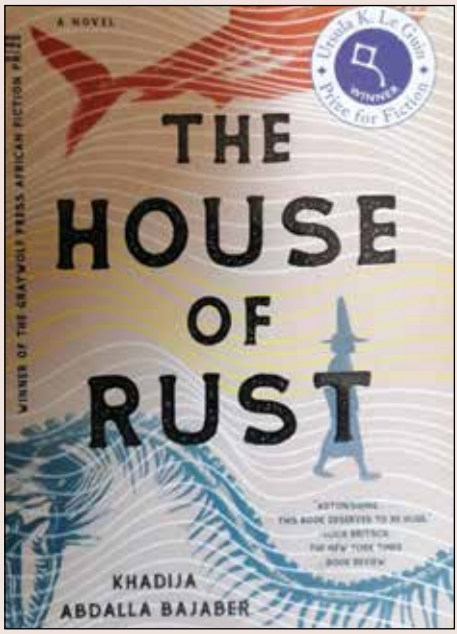
وفي شهر رمضان اعتاد كثير من الموسرين دفع زكاة أموالهم. وفي كل سنة يظهر السؤال هل على حليّ المرأة زكاة؟ وجواب جمهور الفقهاء بالنفي، فليس عليها زكاة. إلا إذا بلغ مقدار التملك حد السرف. فإن ذلك يكسر نفوس الفقراء.

لذا، أرى على مَن بلغ مقدار حليّها حدَّ السرف، أن تُخرج عنه الزكاة، والله أعلم.

٢٠٢٥/٣/٢م

نالت الروائية الكينية من أصل حضرمي، خديجة عبدالله باجابر، جائزة الذئب الأغبر الإفريقية على روايتها الأسطورية «بيت الصدأ».

تعتمد الرواية على استعانة بطلة الرواية بهيكل عظمي لحوت ضخم ظهر لها وهي



على شاطئ بحر ممباسا في كينيا، فركبته ومعها قط أليف قادر على الكلام بلسان حكيم فيلسوف. فتخوض البحر هي والقط على متن المركب العظمى، بحثا عن والدها الذي خرج ذات يوم من منزله للصيد ولم يعد. فلا يعلم أهله إن كان باقيا على قيد الحياة أم أنه مفقود البحر.

الكتاب حافل بالأساطير التي تتمثل في ظهور وحوش بحرية عظمى، فهذا ملك الغرقى، وهذا ملك الجياع، وغيرهم من الكائنات البحرية التي صوّرها خيال المؤلفة، والتي تنسج حوارات بين هذه الكائنات وبين الفتاة، عائشة بنت علي، بطلة الرواية. فمن ذلك مثلا تسأل عائشة قطها الأليف:

– كيف: تعلمت الكلام؟

فيقول: كل شيء ممكن إذا ثابر المرء على تحصيله.

وقد تمكّنت البطلة من الحوار مع الوحوش البحرية الأسطورية دون أن يفترسنها. وفي ثنايا الكتاب ترتفع موجة عظمى، ترمي بوالدها إلى قاربها، لكنه لا هو حي فيُرجى ولا هو بميت فترميه في البحر!

الكتاب من تأليف خديجة عبدالله باجابر، وقد حصلت على نسخة (ب د ف PDF) من الكتاب لكني لم اطمئن حتى اشتريت الكتاب في نسخته الأصلية الورقية.

وهنا استطراد تقتضيه الحاجة.

(ب د ف PDF) مصطلح ترجمته مستند محمول وقد مزجته في كلمة واحدة هي (مستمول). فما رأي مجامع اللغة العربية؟ لقد صاغوا شابكة مقابل إنترنت، وكلمة وثاب مقابل كلمة واتساب، وكلمة صرائف مقابل بنكنوت. ولكن هذه الكلمات الأصيلة لم تنتشر أو تشتهر. وما زالت كلمة حافلة تتصارع مع كلمة باص. والتلفاز في مباراة مع التلفزيون. ولم يفلح الحاسوب في زحزحة الكمبيوتر عن التصدر!

٢٠٢٥/٣/٣٠م

أعلنت المحكمة العليا بالمملكة أن اليوم الأحد هو عيد الفطر (غرة شوال)، لكن مصر والعراق والشام وعُمان صاموا ذلك اليوم، ليكون تتمة الثلاثين من رمضان.

٢٠٢٥/٤/١م

زارني الصديق ثابت سعيد ومعه أحمد باوزير للمعايدة. وقال باوزير إن الملكة اليزابيت في أواخر حياتها كانت تأتيها نوبات اكتئاب وأن ابنها تشارلز (ملك بريطانيا الحالي) يلجأ لدعوة أحد قراء القرآن إلى القصر ليقرأ القرآن حتى تزول الكآبة. والله أعلم.

٢٠٢٥/٤/١٠م

أهداني صديق كتاب «المكتبات الوقفية في المدينة المنورة»، وفيه يدعو الدكتور المؤلف عمر سيد محمد الشنقيطي تركيا أن تعيد ما أخذوه من المخطوطات والكتب خلال حكم فخري باشا للمدينة المنورة قبل أكثر من١٠٠ عام، ويتضمن الكتاب نحو ١٠٠ صورة وكذلك مخططا للحرم النبوي ومواقع المكتبات حوله. وقد تتبع المؤلف نشاط العلماء في التقرب إلى الله بوقف مكتباتهم على طلبة العلم في مدينة رسول الله، صلى الله عليه وسلم، وأشار إلى حرمة نقل هذه المقتنيات من المكان الموقوفة عليه.

٢٠٢٥/٥/٧م

شنّت الهند هجوما على الباكستان، لكن الباكستان كالت الصاع صاعين للهند، وسميت هذه حرب البنيان المرصوص، أما الهند فسمتها سندور.

٢٠٢٥/٥/١١م

إقبال باهر في معرض الكتاب بالمغرب للحصول على توقيع الأديب السعودي أسامة المسلم.

٢٠٢٥/٥/٢٨م

اليوم الأربعاء غرة ذي الحجة ١٤٤٦هـ وقد توافدت جموع الحجيج من كل أرجاء الدنيا. ومنهم ثلاثة أو أربعة حجاج أندلسيون جاؤوا من بلادهم على ظهور الخيل واستغرقت الرحلة إلى مكة المكرمة ستة أشهر قطعوا

فيها ٤٠٠٠ كيلومتر، ترحلوا فيها على طريق أجدادهم الأندلسيين وساروا من إسبانيا إلى فرنسا، فإيطاليا، ثم سلوفينيا، ثم تركيا، وتغلبوا على إجراءات الحدود المعقدة، حتى وفقهم الله لحج بيته الحرام.

٢٠٢٥/٦/١١م

سقوط طائرة هندية، ونجاة شخص واحد فقط من إجمالي ركابها ال ٢٤٢ راكبًا.

٢٠٢٥/٦/٢٠م

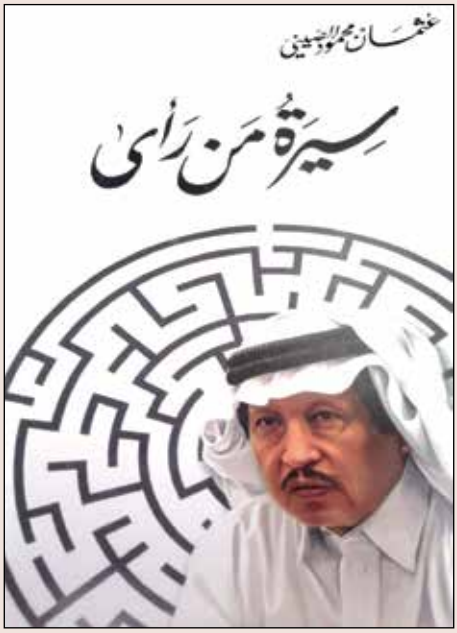
ظهر كتاب جديد بعنوان: «أخطاء شائعة في القول والكتابة والأسلوب»، أصدره مركز عبدالرحمن السديري الثقافي بالجوف من تأليف محمد عيسى صوانة ومحمد أبو عمر.

وقد ألقى المؤلفان الضوء على ٤٨٠ خطأ قوليا وكتابيا وأسلوبيا مع اهتمام خاص

بعلامات الترقيم. واستعان المؤلفان برسام ماهر، رسم لوحة جميلة معبّرة للغلاف من الأخطاء في كتابة حروف العنوان. وأوردت مجلة الجوبة في العدد ٨٧ عرضا موجزا للكتاب.

٢٠٢٥/٨/٣٠م

أهداني الدكتور عثمان بن محمود صيني، رئيس تحرير جريدة الوطن، كتابه عن سيرة حياته. وقد أثار عجبي أنه خصص فصلا عن الملابس، وأتى بمعلومات غزيرة وتفاصيل واسعة في هذا المجال. وقد اختار للكتاب عنوانا من السهل الممتنع، فقد أخذ من فن العمارة، لأن المعتصم بالله الخليفة العباسي بنى مدينة بالقرب من بغداد سماها «سُرّ من رأى» فاقتبس الدكتور الصيني لعنوان كتابه من هذه المدينة جزءا واقتبس الباقي من المثل ليس راء كمن سمعا. والعنوان هو



«سيرة من رأى».

صدر الكتاب عن النادي الأدبي الثقافي بالطائف، وطبعته دار الانتشار العربي في ٣٣٠ صفحة. والكتاب يصوّر الحياة الشعبية في مكة المكرمة والطائف، وهو بلا مبالغة فتح باهر وعامر بالمتعة، ومطرّز بمقطوعات شعرية جميلة، وكذلك شخوص هذه المقطوعات؛ لأن الكاتب يعرفهم عن قرب ولا غنى لدارس الأدب السعودي الحديث عنه، وبخاصة فيما دار بين أنصار التراث وأنصار التجديد في مكة المكرمة والطائف في ختام القرن الرابع عشر وافتتاح القرن الخامس عشر الهجري.

٢٠٢٥/٩/٧م

بعد مرور ٤٥ سنة على وفاة عمي عبدالله علّوي الجفري، رحمه الله، تذكّرت اليوم بيتا كان يردده:

روّح النفس بالسلوّ عليها
لا تكن أنت والهمومُ عليها

٢٠٢٥/٩/١٠م

أول مرة أصادف قول الفرزدق هذا البيت الذي يستحق الحفظ:

استمطروا من قريش كل منخدع
إن الكريم إذا خادعته انخدعا

وقد قال أهل العربية أنه لولا شعر الفرزدق لضاع ثلث لغة العرب!

٢٠٢٥/٩/٢٣م

توفي الشيخ عبدالعزيز بن عبدالله آل الشيخ مفتي المملكة العربية السعودية. وقد علمت أنه، رحمه الله، حج بالنيابة عن كل من: الإمام مالك، والإمام الشافعي، والإمام النووي، وابن عبدالبر، وابن حزم، وصاحب الفقه الظاهري. رحمهم الله.

٢٠٢٥/١٠/٤م

قال الرئيس الأمريكي ترمب إنه أطفأ سبعة حروب، منها الحرب بين أذربيجان وألبانيا، وأنه لذلك يستحق جائزة نوبل. ولكن مجلس إدارة الجائزة لم يستجب له.

٢٠٢٥/١٠/١١م

تم إعلان فوز ماريا كورينا ماتشادو بجائزة نوبل للسلام. وهي تؤيد نقل سفارة بلادها فنزويلا إلى مدينة القدس.

٢٠٢٥/١٢/١م

خلال الشهرين الماضيين يدور في نفسي سؤال: هل يجوز أن ندعو الله بدعاء سيدنا عيسى عليه السلام؟ طرحت هذا السؤال على بعض طلبة العلم فقالوا إنه غير لائق. ربما قاسوه على دعاء سيدنا سليمان عليه السلام حين قال رب اغفر لي وهب لي ملكا لا ينبغي لأحد من بعدي. لكني سألت باحثا في العلوم الشرعية في مكة المكرمة فقال: يدعو المسلم بما يقصده مما حكى الله عمن قبلنا ومن ذلك «اللهم ربنا أنزل علينا مائدة من السماء» سورة المائدة آية ١١٤ وينوي بذلك سعة الأرزاق وحسن الأخلاق له ولذريته. وإذًا يجوز.

---

* مترجم/ نائب مدير مركز معلومات مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر سابقا.

حركةُ الرمز الأدبيّ بين الشعريّ والقصصيّ

▪ راجح المحوري*

تتحرك الرموز الذهنية في النصوص الأدبية العربية من الشكل الشعريّ إلى القصصيّ، محقِّقة تفاعلًا حيويًا خلّاقًا بين الشكل الشعري الثابت في تراثنا الأدبي، والشكل السردي المتحرك دائمًا؛ وذلك وفق اختيارات تطرحها اللحظة الزمنية الراهنة، والحالة الاجتماعية العامة التي يعيشها الأديب ويتأملها، ثم يتجاوب معها بعاطفته الصادقة وإحساسه الفنّي المختلف، فيتحوّل الرمز الأدبي في القصّ؛ من تمثيل استعاري لصفة معينة كالشجاعة والبخل والجود والجبن والطمع.. إلخ، كما في النص الشعري، إلى نموذج أدبي ذي أبعاد إنسانية عميقة، في تعبير رائع عن عبقرية الفنون الأدبية عندما تبعث الحياة في الصور الذهنية الثابتة.

وهذه الحركة غالبًا لا تحدث في النص ذاته وعلى الرموز التراثية ذاتها، فقليلا ما يحدث أن يختار الكتاب رموزًا تراثية للحديث من خلالها، وإنما تحدث داخل وعي الأدباء الذين استقوا رؤى ومفاهيم أدبية جديدة، فعبرت عن نفسها في نتاجهم الأدبيّ خير تعبير.

لننظر إلى قول أبي تمام:

إقدامُ عمرو في سماحةِ حاتمٍ
في حِلمِ أحنفَ في ذكاءِ إيّاسِ

فهذا البيت يُقَدِّمُ أربعة رموز من التراث العربي، وهي رموز تمثل الشجاعة، والكرم، والحلم، والذكاء، تم التوافق عليها بحيث أصبحت صورًا ثابتة، كل واحدة منها تُعَبِّرُ عن معنىً محددٍ ومفروغ منه تماما.

وإذا كانت أسئلة من نوع: لماذا كانت هذه الشخصيات كذلك؟ ما الأسباب التي اجتمعت لتخرج لنا هذه الشخصيات كما هي؟ كيف عاشت هذه الشخصيات؟ وفي أي سياقات اجتماعية وتاريخية تشكّلت؟

إذا كانت هذه الأسئلة لا تطرح على الشاعر ولا يكون مطالبًا بالإجابة عنها أصلا، وبالتالي فالعقل مرتاح إزاءها، عقل الشاعر وعقل المتلقي معا، فإن البطل في الفن القصصي الذي هو مكافئ للرمز في القصيدة، يجب أن يصمم وفقا لمعايير وشروط تخدم غرض الكاتب من هذه الشخصية، التي يقدمها لجمهور هو في الغالب واع لاشتراطات القيمة الفنية للعمل، وبالتالي عليها أن تجيب على كل هذه الأسئلة، فالكاتب يجب عليه أن ينجح في تحويل الرمز الذهني للبخيل على (سبيل المثال) إلى حالة إنسانية متعددة الأبعاد، يعكس فيها تجاربه الخاصة من الحياة، كما يضع فيها حصيلته الثقافية، بحيث يكون النموذج متشكلا أمام القارئ بوضوح، وهذا يحدث حسب درجة نضج الكاتب وحساسيته الأدبية وعمق تجاربه وذكائه العقلي الخاص.

إذًا، في القصيدة الشعرية يُستَخدم النموذج الإنساني كرمز ذي شحنة دلالية عالية، فيومض في النص الشعري كالبرق الخاطف، فيضيء ذاكرة القارئ للّحظة التي يربط فيها بين هذا الرمز وما يستدعيه من مخزونات الذاكرة، وكلما زادت قوة الرمز كان وميضه في الذاكرة والوعي أقوى، وكان استحضار دلالاته أسرع وأسهل.

بينما يصبح الرمز أو البطل أو الشخصية -أو سمّها ما شئت- في النص القصصي؛ يصبح حالة إنسانية متكاملة، يصبح نموذجًا لشخصية معينة بكامل مواصفات واشتراطات بناء الشخصية كما يفترض أن تكون في الواقع.

وكلا الشكلين، لهما من جلال عبقرية الأدب ما يجعل النص جرعة فنيّة جماليّة إمتاعيّة لا تُضاهى، شرط أن ينتج عن مبدع حقيقي.

---

* قاص وشاعر- اليمن.

قراءة في أفق كتاب (الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل) للكاتبة ملاك الخالدي

■ د. نواف السالم*

١

كتاب (الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل) ١٤٤٧هـ- ٢٠٢٦م للكاتبة ملاك الخالدي، وهو الكتاب الخامس لها بعد كتب (ديون غواية بيضاء، ومجموعة قصص لا تبيعوا أغصاني للخريف، والأبعاد الإنسانية في الفكر التربوي العربي الإسلامي، وديوان لا نبض ألقى)، والكتاب الذي نقرأه الآن هو نتاج نحو عامين من المقالات التي نشر أغلبها في مجلة اليمامة وغيرها، والفكرة المركزية التي ينطلق منها الكتاب هي الجوف الإنسان والمكان في مختلف أبعاده، وتجلياته، وفي المجالات كلها، الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والتنموية والسياحية والتراثية والطاقة والإبداع، وثلاثية التنمية الماء والطاقة والغذاء التي تميزت بها الجوف.

تناولتها الكاتبة في ثلاثة وأربعين موضوعًا في ١٣٩ صفحة هي محتويات هذا الكتاب البديع -الجميل طباعة وتنظيمًا وترتيبًا وإخراجًا- وشكلت نسيجًا متناغمًا فريدًا، وقارئ الكتاب يلحظ النظرة المتفائلة دائمًا في موضوعاته وهذه النظرة مستندة إلى معطيات وأسس صلبة، وهو يرنو إلى المستقبل الجوفي المشرق «وستزهر التنمية وتمتد بلا حد فكرًا وثقافةً وتاريخًا ومجتمعًا واستثمارًا» هكذا تقول ملاك الخالدي في كتابها.

ثمة أمل -دائمًا- لدى الكاتبة.

ولحظة الجوف في ظل رؤية المملكة

٢٠٣٠ لم تكن غائبة عن هذا الكتاب، وما تشهده الجوف من تنمية وتطوّر وحراك ثقافي وحضاري وتنموي؛ هو امتداد لما يشهده الوطن في ظل الرؤية العظيمة، وقد حفل الكتاب برصد لمجالات وجوانب التنمية التي يعيشها الوطن والجوف، وتوثيقها. وهي تربط بذكاء وحرفية عالية كل هذا التطور والازدهار بما يدور في وطنها المملكة العربية السعودية الذي أصبح عنوانًا كبيرًا على الإنجاز والابتكار والتحدي في نهضة تنموية غير مسبوقة.

كل ذلك وغيره تجده في هذا السِفر البديع، الذي كتب ببراعة آسرة، أقول، كل الصيد في جوف الجوف!

والكاتبة حين كتبت «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل» أظن أنها تمثلت بيت جواهري العراق:

وسرت قصدك لا كالمشتهي بلدًا

لكن كمن يتشهى وجه مَن عشقا

فعلاقتها بالجوف أكبر وأجل وأسمى!

علاقتها بالجوف أقوى من أي علاقة، تقول بكلمات عذبة شفافة:

«أريد أن أكون نخلةً هنا

فصيحة الثمر.

لأستبيح شرفة الغياب

وأحضن القمر.

أريد أن أكون نخلة هنا

تصافح الغيوم

وترسم المطر.

بعيدة إلى السماء

قريبة من البشر.»

الجوف تتحدث عن نفسها في كل كلمة من كلمات هذا الكتاب الرائع!

الجوف هي الملهمة وهي الثيمة الأساس لهذا الكتاب الجميل.

الجوف هي روح الكتاب ونسغه.

كل الصيد في جوف «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل»

٢

والكتاب أتى متسقًا مع اهتمامات الكاتبة واشتغالاتها وهمومها الثقافية والأدبية والفكرية والتنموية، وهي تصدر في فعلها الثقافي عن رؤية تستند إلى المعرفة الصحيحة، والنظرية العلمية والبحث العلمي الرصين.

وقارئ الكتاب سيدرك ذلك، وسيشده الأسلوب الأدبي الآسر الذي كتب به الكتاب، واللغة الشاعرة العذبة الفخمة، وذلك غير مستغرب؛ فالكاتبة شاعرة وأديبة تجيد هندسة الكلمة، إنها الموهبة الشعرية، لا أقل ولا أكثر.

وهي لا تتخلى عن طبيعتها الأدبية وهي تكتب، كتبت على شرطها الأدبي الذي أضاف للكتاب قيمة نوعية، وقرّبه للقارئ ومن ثم خلق حالة وجدانية ومعرفية، وساعدها في هذا

الإبداع، تمكّنها من اللغة وجمالياتها، وشاعريتها التي تحسن اجتراح الإبداع والابتكار والجمال.

فرسمت بريشتها -ببراعة آسرة- وحلّقت في فضاءات الجوف الثقافية والاقتصادية والزراعية واقتصادياتها والتنمية والتراث والسياحة والطاقة والإبداع والجمال والفكر.

سأحب «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل»

وأقرأه دائمًا.

فلنقرأ «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل».

ثمة إبداع بلا حدود!

٣

«الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل» هو عنوان الكتاب الذي اختارته الكاتبة لكتابها، وهو عنوان ذكي وموفق وعتبة أولى مهمة لمعانقة القارئ الذي سيجد الثراء والجمال والحقيقة والإبداع بين ثنايا هذا الكتاب.

يحمل عنوان «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل» بنية دلالية تستحق أن نقف عندها بوصفها مدخلًا لفهم روح هذا العمل ومقاصده ومعانيه. فاستدعاء «الجوف» في العنوان لا يقتصر على الإشارة إلى الموقع والجغرافيا، وإنما يحيل إلى فضاء تاريخي وثقافي وحضاري، إلى مكان تشكّلَ عبر الزمن بوصفه حاملًا للهوية وإمكانات التحول، وهو ما تشهده الجوف. أما «عذوبة النخيل» فتتجاوز بعدها الوصفي لتؤدي وظيفة دلالية رمزية وجمالية؛ إذ تمثل الجذور الأولى للجوفي ولاقتصاده المحلي، وتستدعي منظومة القيم المرتبطة بالخصب والنماء والاستمرارية والعلاقة العميقة الحميمة بين إنسان الجوف وأرضه التي هي روحه، وهي كذلك سردية الإنسان السعودي عبر كل التاريخ وسر نهضته وتقدمه.

في المقابل، تأتي «صناعة المستحيل» لتحيلنا إلى العمل والإنجاز وقهر التحديات وبروز المعدن الحقيقي لإنسان الجوف المستند إلى إرث ثقافي وحضاري ضارب في أعماق التاريخ، ومن ثم انطلاقه إلى المستقبل برؤية تنموية مؤطّرة بوعيه. وليس ثمة مستحيل

بحضور المعرفة والإرادة والإدارة وروح التحدي. أما «الصناعة» فتشير إلى التخطيط والتنظيم والإدارة والفرص والإنتاج والإنجاز، وقبل ذلك الرؤية الإستراتيجية، وهذا ما تحقق في الجوف وفي المملكة العربية السعودية في ضوء رؤية المملكة ٢٠٣٠.

هنا العنوان ربط بين الأرض والهوية والثقافة والإنجاز وقهر كل التحديات من أجل بناء الإنسان الذي هو أُسّ التنمية الحقيقية.

ولا يمكن الحديث عن الهوية دون الحديث عن الثقافة؛ فهي المكوّن الأهم والإطار الذي تتشكل فيه الهوية، كل هذه الثيمات التي تضمنها العنوان هي مادة الكتاب التي تشكل منها بنسج جميل أخاذ.

٤

يقول نيل جايمان: «أعظم الهدايا هي الكتب لأنها تحتوي على عوالم كاملة بداخلها» وملاك الخالدي قدمت للجوف وللمكتبة الثقافية أجمل هدية، وقد كتبت في مقدمة كتابها -بذكاء- هذا الكتاب إهداء إلى صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن نواف بن عبدالعزيز، أمير منطقة الجوف، وإلى الجوفيين، وأنعم بها من هدية، الجوف تشكر هذا الجهد وهذا الإنجاز والإبداع، والشكر الكثير في حق الكرام قليل -كما يقال- وكلمة شكرًا لا تفي الكاتبة حقها.

وقد زاد بهاء الكتاب وجماله؛ التقديم الرصين والموضوعي لسعادة د. سعود بن صالح المصيبيح، المستشار الأمني السابق في مكتب وزير الداخلية الذي أشاد بالكتاب وبما احتواه من موضوعات وبما قدمه من توثيق وتحليل وقراءة ثقافية للجوف، إذ يقول: «كتاب يليق بالمرحلة التنموية التي تعيشها منطقة الجوف في ضوء رؤية ٢٠٣٠ المضيئة وأمير المنطقة الأمير فيصل بن نواف بن عبدالعزيز وأبناء الجوف الكرام» وهي مقدمة بينت قيمة الكتاب وأصالته.

٥

ثمة نوافذ فُتحت على عوالم الجوف الثقافية والحضارية والتاريخية والتنموية والمستقبل المشرق للجوف، بأسلوب أدبي رفيع، لم يُغفل الحقائق والمنهجية العلمية في تناول موضوعاته، أعتقد أن الكتاب حقق تميزًا ملحوظًا في اشتغالاته المتعددة التي تتقاطع مع مجالات الثقافة والتنمية والفكر والمستقبل (البوصلة تتجه شمالًا، والجوف في ظل التنمية المستدامة، والجوف عاصمة الطاقة، وثلاثية الرؤية (الإنسان والإمكان والمكان) وجوف الرؤية من عذوبة النخيل إلى صناعة المستحيل، والجوف مهد الحضارة، وتمكين المرأة.. نواة المجتمع الحيوي، وتراث الجوف...) موضوعات كثيرة تستحق القراءة والتأمل.

موضوعات مهمة في الخطاب المعاصر

الكاتبة كما تناولت الجوف تنمويًا وثقافيًا وحضاريًا، هي تؤكد البعد التنموي من منظور كلي شمولي إذ تربط ما تحقق في الجوف من حراك تنموي وثقافي واقتصادي واجتماعي؛

بأنه الامتداد لما يحصل في الوطن من تحوّلات تنموية كبيرة وعميقة في مختلف المجالات والصعد؛ في ظل رؤية عظيمة وقبلها قيادة رشيدة تسعى إلى خير مواطنها.

ثمة إبداعات نثرتها الكاتبة في فضاءات كتابها الفخم، قضايا عديدة راهنة معاصره ومستقبلية شكلت مادة هذا الكتاب.

هو أفق بلا حدود..

٦

وكلما تأملت في صفحات «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل» أحسست أنّني أقرأ الجوف بمنظور جديد مشرق!

مهما تكن الحال التي تنطلق منها موضوعات الكتاب إلا إنها -جميعا- تنطوي على ثيمة أساس هي درس الجوف المشرق المتطلع دائمًا إلى المستقبل بروح وثابة، وهذا ما تبحث عنه الكاتبة في الجوف الإنسان والمكان في مختلف التجليات والتمظهرات.

أقول كما كان العرب يقولون إذا أعجبهم قول: «هذا كلام يُكتفى بأولاه ويُشتفى بأخراه»، أجادت الكاتبة شكلًا ومضمونًا.

قرأت هذا الكتاب واستمتعت بقراءته، وأظن أن موضوعاته كُتبت بحروف من روحها وقلبها «أقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ»!

في «الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل» ستكتشف الجوف ثقافيًا وحضاريًا وتاريخيًا وتنمويًا، وتعيش أجواءها وتراثها وروحها وألقها ومستقبلها في لوحات فنية رُسمت بحرفية عالية شفافة.

كتاب تمتلئ به!

٧

«الجوف عذوبة النخيل وصناعة المستحيل» حظي باستقبال صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن نواف عبدالعزيز آل سعود، أمير منطقة الجوف للكاتبة؛ والذي يؤكد عناية سموه الكريم بالمثقفين والأدباء ودعمهم، والكتاب اختارته مكتبة الملك فهد الوطنية، ليكون كتاب اليوم وأشادت به، كما أقيم لقاء في مركز عبدالرحمن السديري الثقافي -دار العلوم - الجوف للكاتبة، وبحضور المهتمين والمثقفين، وتوقيع الكتاب وإهدائه للحضور، كما أن الكتاب حظي بزخم إعلامي، وفي منصات التواصل الاجتماعي كذلك، وهو يستحق! وجدير بالقراءة.

الكتاب يستحق المزيد من القراءة والتأمل.

كل كلمات الشكر لا تكفي للتعبير عن امتناننا وشكرنا وتقديرنا للكاتبة ملاك الخالدي!

الكتاب يستحق المزيد من القراءة والتأمل.

* تربوي وكاتب سعودي.

اليوبيل الفضي لمجلة أدوماتو

أ. محمد صوانة بني عامر

منذ أن أشرقت شمس "أدوماتو" في فضاء المعرفة عام (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م)، وهي تمضي بخطىً واثقة، ولم تكن مجرد دوريةٍ تُطوى صفحاتها، بل صرحاً معرفياً شامخاً، وجسراً يربط بين علماء الآثار والباحثين من داخل المملكة العربية السعودية وخارجها، في فضاء البحث العلمي، وغدت منبرًا علميًا وفكريًا لدراسة الكنوز الحضارية التي تعاقبت على امتداد الوطن العربي. تقدّم زادًا معرفيًا ثريًا، يُنعش الفكر، ويحفّز البحث، ويُعمّق الصلة بالتراث العربي، فصارت بحق منارةً علميةً، وحاضنةً للحوار الخلّاق، فسطّرت حكاية ربع قرن من العطاء..

خمسة وعشرون عامًا، وأدوماتو تجمع بين عالم آثاري وباحثٍ يثري رصيد المعرفة. لم تكن ورقًا مسطورًا وحسب، بل جسرًا عبرت عليها الأفكار من عقول الباحثين إلى آفاق القرّاء؛ فاحتفت النصوص بالقراءة، وازدهرت ونضجت بالحوار والاستشهاد.

لم تكن "أدوماتو" صدىً لغيرها، بل نحتت شخصيتها المتفرّدة؛ وصار لها سَمْتها الخاص، مُزاوجةً بين أناقة الإخراج، ودقة المحتوى؛ فتسنّمت ذروة المجد بين نظيراتها بلا صخب، مؤمنةً بأن الجودة الحقيقية لا تُدَّعى، بل واقعٌ يُقرأ، وجوهرٌ يُرى، وإرثٌ يُحتفى به.

ولأن المعرفة الحقّة لا يَحُدُّها غلاف، فقد انطلقت "أدوماتو" إلى الميدان؛ فبادرت بعقد ثلاثة مؤتمرات علمية، غدت ملتقىً لخبراء الآثار في الوطن العربي. هناك، دُرست نقوش الحضارات، وفُككت رموز الفنون الصخرية والكتابات القديمة، وأُعيد قراءة المكتشفات الآثارية القديمة بعيونٍ عصرية تستنطق الماضي برؤى جديدة، وفق ما استجدَّ من مكتشفات حديثة؛ فالمعرفة تكون أكثر ثراءً حين يجري مداولتها بين العلماء والباحثين بشغف واهتمام.

وفي قلب هذه الرحلة، يبرز علَمٌ من أعلام المملكة، أ. د. عبدالرحمن الطيب الأنصاري، رحمه الله، الرُبَّان الذي لم يكتفِ برسم المسار، بل كان يغوص في التفاصيل؛ فيقرأ كل مسطور، ويصغي لكل فكرة، ويتفحّص كل بحث، بحدس الخبير، وشغف المحب. واليوم، يواصل خَلَفُهُ أ. د. خليل بن إبراهيم المعيقل قيادة "أدوماتو" بوعيٍ واقتدار، يحُثُّ الخُطى لتبقى على عهدها: منارةً لا ينطفئ نورُها في ساحة النشر العلمي.

ورافق المجلة في مسيرتها المباركة عضوا هيئة التحرير د. عبدالله بن محمد الشارخ، ود. محمد بن سلطان العتيبي، وكاتب هذه السطور.

وها هي "أدوماتو" اليوم، في عيدها الخامس والعشرين، تلوِّح بابتسامةٍ واثقة، تؤرّخ للماضي وتستشرف المستقبل، هامسةً لكل محبيها: ما يزال في الجُعبة متّسع..

---

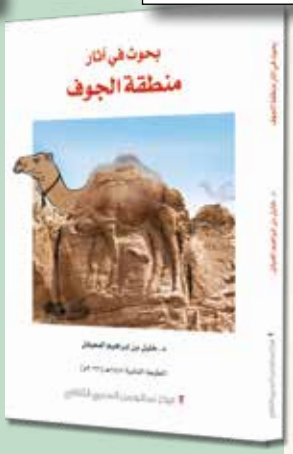
* كاتب وقاص، مقيم في المملكة.

من إصدارات الجوبة

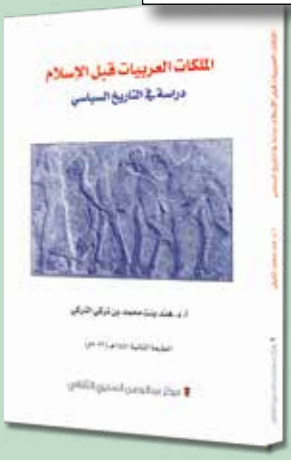
من إصدارات برنامج النشر في
مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

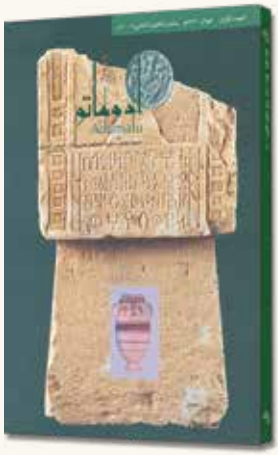
صدر حديثًا

يصدر قريبًا



يصدر قريبًا





تطلب الكتب من فروع المركز أو بالتواصل مع الواتساب المبين بأدناه

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
Alsudairy1385 0553308853

9 771319256606 08