

الجوبة 93

الثقافة بين السوق و المعنى

- محور خاص :
شعرية العنوان ودلالاته في القصة القصيرة

- محور العدد :
قراءات نقدية في روايات سعودية

دراسات – نقد – نصوص – نوافذ

- مواجهات : د. شيمة الشمري – د. عبدالرزاق المصباحي – الباحث الألماني هارتموت فندريش

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.

الجـوف ٤٢٤٢١ ص.ب ٤٥٨ هاتف: ٠١٤ ٦٢٤٥٩٩٢، فاكس: ٠١٤ ٦٢٤٧٧٨٠
الغــاط ١١٩١٤ ص.ب ٦٣ هاتف: ٠١٦٤٤٢٢٤٩٧، فاكس: ٠١٦٤٤٢١٣٠٧
الرياض ١١٦١٤ ص.ب ٩٤٧٨١ هاتف: ٤٩٩٩٩٤٦ ١١، جوال: ٠٥٥ ٣٣٠٨٨٥٣
info@alsudairy.org.sa
www.alsudairy.org.sa

الجوبة

ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

هيئة النشر ودعم الأبحاث

د. عبدالواحد بن خالد الحميد	رئيسًا
أ. د. خليل بن إبراهيم المعيقل	عضوًا
أ. د. مشاعل بنت عبدالمحسن السديري	عضوًا
د. علي دبكل العنزي	عضوًا
محمد بن أحمد الراشد	عضوًا

أسرة التحرير

إبراهيم بن موسى الحميد	المشرف العام
محمود الرمحي	محررًا
محمد صوانة	محررًا
خالد الدعاس	الإخراج الفني

المراسلات: هاتف: ٦٢٦٣٤٥٥ (١٤) (٩٦٦+)

ص. ب ٤٥٨ سكاكا الجوف - المملكة العربية السعودية

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

ردمد ISSN 1319 - 2566

سعر النسخة ١٣ ريالًا - تطلب من فروع

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

الاشتراك السنوي للأفراد ٦٠ ريالًا والمؤسسات ٨٠ ريالًا

مجلس إدارة مؤسسة عبدالرحمن السديري

فيصل بن عبدالرحمن بن أحمد السديري	رئيسًا
زياد بن عبدالرحمن السديري	العضو المنتدب
عبدالعزيز بن عبدالرحمن السديري	عضوًا
عبدالواحد بن خالد الحميد	عضوًا
خليل بن إبراهيم المعيقل	عضوًا
مشاعل بنت عبدالمحسن السديري	عضوًا
سلمان بن عبدالمحسن السديري	عضوًا
أحمد بن سلطان بن عبدالرحمن السديري	عضوًا
طارق بن زياد بن عبدالرحمن السديري	عضوًا
سلطان بن فيصل بن عبدالرحمن السديري	عضوًا
محمد بن سلمان بن عبدالرحمن السديري	عضوًا

قواعد النشر:

١- أن تكون المادة أصيلة.

٢- لم يسبق نشرها ورقيًا أو رقميًا.

٣- تراعي الجدية والموضوعية.

٤- تخضع المواد للمراجعة والتحكيم قبل نشرها.

٥- ترتيب المواد في العدد يخضع لاعتبارات فنية.

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

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

المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة والناشر.

مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

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

Alsudairy1385 0553308853

العدد ٩٣ - خريف ١٤٤٨هـ (٢٠٢٦م)

المحتويات

الافتتاحية ٤

دراسات ونقد: الثقافةُ بين السوق والمعنى - د.عبدالواحد الحميد ٦

الروايةُ العربية في أفقها العالمي: «تغريبة القافر» أنموذجًا - د. هيفاء البصراوي.... ١٠

دلالاتُ الجملة في قصيدة «ترتيلة البدء» لمحمد الثبيتي - راجح المحوري ... ١٤

محور خاص: نماذج من شعرية العنوان ودلالاته في القصة القصيرة السعودية ... ١٧

إشكاليةُ العنوان قصص عبدالرحمن الدرعان أنموذجا - فداء الحديدي ١٧

شعريةُ التيه في قصص «ليل ضال» لفهد العتيق - هشام بن الشاوي ... ٢١

دلالاتُ العنونة في «حبال الليف» للقاصة صباح فارسي - علي أحمد ٢٦

ظاهرُ الحكاية وعُمقُ القصّة قراءةٌ في الفروق الفنيّة ودلالتها - د. حسن النعمي ... ٣٠

محور العدد: النقدُ التطبيقيّ قراءاتٌ نقديّةٌ في روايات سعودية - المحرر الثقافي ٣٣

الانفتاحُ الأجناسيّ في روايةَ «خاتم» لرجاء عالم - د. رشيد الخديري ٣٤

عمقُ آل مشرّق.. عالم روائي ثريّ ومتشعّب معرفيًا - د. محمد سليم شوشة .. ٣٩

روايةُ «بنت عطشة» للكاتبة أمل الفاران - فهد العتيق ٤٤

الجرحُ الذي لا يلتئم - صلاح القرشي ٤٧

الذاكرةُ والهويةُ في «قاطع طريق مفقود» لفهد العتيق - د. هويدا صالح ٥٣

حكايةُ الفتى الخلاسي بين التوثيق والتخييل - د. إيمان المخيلد ٥٩

مواجهات: حوار مع الدكتور عبدالرزاق المصباحي - ياسين حكان ٦٤

حوار مع المترجم الألماني هارتموت فندريش - حسن الوزاني ٧١

حوار مع الأديبة شيمة الشمري - عمر بوقاسم..... ٧٥

نصوص: مهلة - فاطمة عبدالحميد ٨٧

في الوقتِ بدل الضائع..! - عمر بوقاسم..... ٨٨

ذلك اليوم - د. تغلب سليم بيبرس ٩٠

عشتُ لأروي - عمرو العامري..... ٩٣

يَدُها - هاجر مصطفى..... ٩٦

عاصفة - محمد الرياني ٩٧

نقوشُ البُنِّ - صابر رشدي ٩٨

في حقيبتي، محطّةٌ كهربائيّةٌ - عصام أبو زيد ١٠٠

نصوص - أ. د. شيمة الشمري..... ١٠١

حديثُ الحلوة - عبدالهادي الصالح ١٠٢

مُراوَدَة - د. أسماء بنت إبراهيم الحوير ١٠٤

رايات للبنفسج - علي سليمان الدبعي ١٠٦

نوافذ: «سُعدتُ بمعرفتك»: غرباء بعد الحقيقة - هناء جابر..... ١٠٧

ماهيَّةُ أدبَ الأطفال.. فنونه وأهدافه - عبدالمجيد إبراهيم قاسم ١١٣

أمانُ الكرامة عن الحقوق المبصرة - صفية الجفري ١١٨

عن دروب السَفَر وحقيبة التِّرحال - نويّر العتيبي..... ١٢٣

عبدالرزاق الهذيل.. نداءُ الجهات، وأُهزوجة الملح.. - أيمن السطام... ١٢٥

جمعيةُ التنمية والإرشاد السياحي بالجوف.. وجهة الغد، وبوصلة السياحة - حاتم بن خلف الهذيل ١٢٧

خيوطُ الهوية - هند الجريد ١٣٠

المستشرق بروس إنغام.. أبو حسين الظفيري - محمد القشعمي ... ١٣٣

من الأرشيف الرقمي إلى «الذاكرة الذكية» - د. مرام فهاد المفرح .. ١٣٨

صاحبُ الأدوار كلّها - أحمد الجميد ١٤٢

جغرافيةُ السلام - محمد علي حسن الجفري ١٤٤

قراءات: القصيدة البصريّة في الشعر العربي الحديث تأملات للناقد مصلح النجار - عمر أبو الهيجاء ١٤٧

كفاءة أبراج التبريد التبخيري في المناخات الحارة والجافة - جهاد أبو مهنا... ١٤٩

المعهد الملكي للأنثروبولوجيا: أمل تحقق..... ١٥١

الصفحة الأخيرة: ضع الوقت جانبًا واكتب - علي الضوي ١٥٢





الاقتصاد الثقافي
والدراسات الثقافية



النقد التطبيقي
في روايات سعودية



مواجهات
الدكتورة شيمة الشمري

لوحة الغلاف: 2madison art gallery.

افتتاحية العدد



■ إبراهيم بن موسى الحميد

باتت المؤلفات الإبداعية المحلية سخيّة بسخاء مبدعيها، محوّلين طاقاتهم إلى إنجازات تتكرّر وتتجدّد، وتهب القارئ خياراتٍ جديدة لم تكن متاحة من قبل في تجدّدها وتنوّعها؛ وبالرغم من اعتيادنا على أسماء بارزة فرضت ذاتها ومؤلفاتها، إلا إن الإصدارات المتجدّدة أصبحت أكثر قربًا من القارئ ومن خياراته العريضة، فقد أثمرت أعدادًا هائلة من الأعمال الأدبية والفكرية والفنية.

وما بدأ كأعمال فردية ناتجة عن الهوى والهوية والرغبة في التجريب، باتت مشاريعًا يُشار إليها على المستوى المحلي والعربي؛ ولذا، فقد ودّعت الساحة الثقافية سنوات عجاف، إلى سنوات باتت غنية بشتى صنوف إصدارات الفنون الأدبية والإبداعية؛ ما يفرض على المهتمين بالشأن الثقافي مواكبتها وإبرازها.

وإذا كان هناك مَن يشكو من عدم التعاون وإنكارٍ للجهود وإحباط، فقد أصبح ذلك من الماضي، إذ باتت الجهات الرسمية المعنية بالثقافة تشجّع العمل الجماعي والفردي من خلال الجوائز، والمهرجانات، ومختلف البرامج والمناسبات التي جعلت من بلادنا أشبه بخلية إبداع دائمة، وإن الحرية التي تعيشها الأوساط الثقافية فتحت آفاقًا من الإبداع لتناول مختلف أنواع الفكر والفن؛ ما أتاح للتخييل والكتابة الانطلاق إلى مساحات واسعة بلا حدود سوى الإبداع.

وقد ظفرت المجلة بمقال الدكتور عبدالواحد الحميد الذي يعقّب فيه على إعلان تأسيس مجلة «الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية»؛ ما

يعزز الحضور الثقافي السعودي بتأسيس المعهد الملكي للأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية، بمقاله الذي جاء بعنوان: «الثقافة بين السوق والمعنى: الاقتصاد الثقافي والدراسات الثقافية في فهم الظاهرة الثقافية».

وتخصص مجلة «الجوبة» محورًا خاصًا لنماذج من شعرية العنوان ودلالاته في القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، من خلال مجموعة «ليل ضال» لفهد العتيق ومجموعة «حبال الليف» لصباح فارسي و«رائحة الطفولة» لعبدالرحمن الدرعان..

وفي محور العدد في النقد التطبيقي: قراءات نقدية في روايات سعودية مختارة.. نجد الذاكرة والهوية في رواية «قاطع طريق مفقود» لفهد العتيق، والأسماء والمصائر في رواية «يوم الجرو» لمحمد الحارثي، و«بنت عطشة» للروائية أمل الفاران و«عمة آل مشرق» عالم روائي ثري ومتشعّب معرفيًا، والانفتاح الأجناسي في رواية «خاتم» لرجاء عالم.

وفي مجمل هذه المحاور والأعمال المنشورة في هذا العدد، غوصٌ في كُنه هذه الأعمال، وولوجٌ إلى خصوصيتها وتطبيقاتها في الواقع المحلي، ومقارنتها بغيرها من أعمال يمكن العودة إليها لتأكيد فرادتها وتميّزها، واستجلاء ما تكشف عنه من أوجه التلاقي والاختلاف في موضوعاتها.

وإذا وصلنا إلى النصوص، يحفل العدد بنصوص شعرية وقصصية تتعدّد في مصادرها وخلفياتها وأشكالها؛ فتتجوّل عينُ القارئ بينها، وتسبر أغوارها، وتتأمل ما تزخر به من صور أدبية وإيحاءات جمالية.

الثقافةُ بين السوق والمعنى

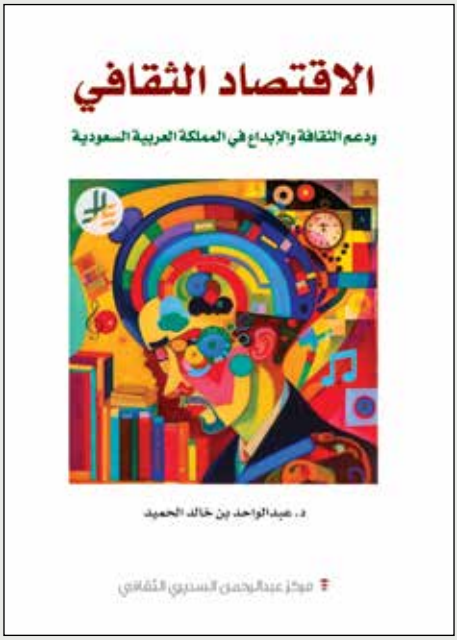
الاقتصاد الثقافي والدراسات الثقافية في فهم الظاهرة الثقافية



▪ بقلم: د.عبدالواحد الحميد*

تشهد الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية في المملكة تحولًا لافتًا مع انتقال الاهتمام بهما إلى بناء مؤسسات متخصصة تُعنى بالبحث فيهما وتطويرهما. فقد جاءت موافقة مجلس الوزراء على تأسيس المعهد الملكي للأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية لتؤكد هذا التوجه نحو ترسيخ هذين الحقلين في البيئة العلمية والثقافية السعودية من خلال مؤسسة متخصصة تُعنى بتطوير البحث العلمي الأكاديمي والتطبيقي، ودراسة المجتمعات المحلية، وأنماط العيش، والنظم الرمزية، والتحوّلات الاجتماعية، وأشكال التعبير الثقافي؛ بما يتيح بناء معرفة أعمق بالمجتمع والثقافة وتحوّلاتهما. ويتعزّز هذا الحضور المؤسسيّ بالإعلان أيضًا عن تأسيس مجلة الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية، وهي مجلة علمية مُحَكّمة تصدر عن «أطوار المعرفة»، لتوفّر منبرًا متخصصًا للبحث والنقاش في هذا الحقل، وقد أعلنت في رسالتها عن عنايتها بتحليل الظواهر الثقافية في سياقاتها الاجتماعية والإنسانية، وتطوير مقاربات تُسهم في فهم الثقافة وتحولاتها.

وقد أثارت هذه الخطوات في ذهني أسئلة تتصل باهتمامي القديم والمتواصل بالاقتصاد الثقافي من حيث موقع الاقتصاد في حقل الدراسات الثقافية، وما يمكن أن يضيفه الاقتصاد الثقافي إلى فهم الظاهرة الثقافية، وما يمكن،



بالمقابل، أن تضيفه الدراسات الثقافية إلى نظرة الاقتصادي إليها.

وربما تبدو هذه الأسئلة لأول وهلة متعلقة بالحدود التي تفصل بين التخصصات، لكنها في الحقيقة تتعلق بالطريقة التي نفهم بها العلاقة بين الثقافة والاقتصاد. فالاقتصاد الثقافي Cultural Economics هو فرع من فروع علم الاقتصاد، يَستخدِم مفاهيم وأدوات ذلك العلم لدراسة الأبعاد الاقتصادية للثقافة والفنون والتراث والصناعات الثقافية والإبداعية، والقيمة الاقتصادية المتولّدة عنها. وعندما ينظر الاقتصادي إلى نشاطٍ ثقافي، فإنه يهتم بكيفية إنتاجه وتداوله، وبموارده وتكاليفه وتمويله، وبالطلب عليه واستهلاكه والسوق التي يتحرك فيها، وبأثر السياسات الثقافية والدعم والاستثمار في إتاحته واستدامته. أما الدراسات الثقافية Cultural Studies التي هي حقلٌ بينيٌ Interdisciplinary فتنظر إلى الثقافة من زاوية أخرى، وتستفيد من مقاربات وأدوات تخصصاتٍ عديدة، من بينها الأدب، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، والإعلام، والفلسفة، والاقتصاد السياسي، وغيرها من الحقول المعرفية، وتنشغل بالمعاني التي تنتجها الثقافة، وبعلاقتها بالهوية، والطبقة، والسلطة، والتمثيل، والاستهلاك، وأنماط الحياة.

لكنَّ هذا لا يعني أن الاقتصاد غائب عن حقل الدراسات الثقافية. فقد نشأ جانب مهم من هذا الحقل متأثرًا بالأسئلة التي طرحها الفكر الماركسي حول العلاقة بين الظروف المادية والاقتصادية والثقافة، وبرز هذا الاهتمام بوضوح في الدراسات الثقافية البريطانية، وبخاصة في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام الذي كان له دور أساس في تشكّل الحقل منذ ستينيات القرن العشرين.

وفي السياق الفكري الأوسع الذي تشكّلت فيه الدراسات الثقافية البريطانية، رفض مفكرون بارزون، وفي مقدمتهم ريموند وليامز، اختزال الثقافة في كونها مجرد «بنية فوقية» تعكس الاقتصاد بصورة آلية. فالثقافة لديه جزء فاعل

مجلة الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية
JOURNAL OF CULTURAL & ANTHROPOLOGICAL STUDIES

من الحياة المادية والاجتماعية نفسها، تتأثر بالشروط الاقتصادية والاجتماعية، ولكنها تسهم أيضًا في تشكيلها.

ولو أخذنا «القراءة»، بوصفها ممارسة ثقافية، كمثال على ما يمكن أن تكشفه كل من هاتين المقاربتين، سنجد أن الاقتصادي الذي يدرس هذه الممارسة سيرى، ضمن ما يرى، سوقًا للكتاب تضم ناشرين ومكتبات وقراءً وأسعارًا وتكاليف إنتاج وتوزيع. ومن الطبيعي أن يسأل عن أثر سعر الكتاب في الإقبال عليه (الطلب على الكتاب)، وعن علاقة الدخل بشرائه، وعن أثر التعليم والمكتبات العامة ودعم النشر، وعن التحوّل الذي أحدثه الكتاب الإلكتروني في تكاليف الإنتاج والتوزيع والوصول إلى المعرفة. فالقراءة، مهما بدت فردية وحميمية، لا تحدث بمعزل عن الاقتصاد وظروفه ومكوناته. ولا بُدَّ للكتاب أن يمر بعمليات إنتاج وتوزيع ذات بُعد اقتصادي قبل أن يصل إلى القارئ، وهذه السلسلة المادية قد توسِّع دائرة القراءة أو تضيقها.

ولكن، من ناحية أخرى، تبرز جوانب تنتمي بصورة أوضح إلى حقل الدراسات الثقافية، وهي لا تلغي ما يهتم به الاقتصادي، بل تكشف أن ممارسة ثقافية واحدة يمكن أن تَحمِلَ مستوياتٍ متعددة من التفسير. فاختلاف علاقة الأفراد بالقراءة، حتى مع تقارب ظروفهم الاقتصادية، يقود إلى النظر في أثر الأسرة والمدرسة والبيئة الاجتماعية في تكوين علاقة الإنسان بالكتاب، وفي الكيفية التي قد تصبح بها القراءة جزءًا من هويته وطريقته في رؤية العالم، بينما تبقى لدى آخرين نشاطًا عابرًا أو مرتبطًا بالدراسة والعمل. ويدخل في ذلك أيضًا تكوُّن الذائقة التي قد تقود إلى تفضيل بعض الكتب على غيرها، فضلًا عن التحولات التي أحدثها الهاتف الجوال، ومنصات التواصل، في علاقتنا بالنص الطويل، والانتباه، والوقت المخصص للقراءة.

والواقع أن الفصل بين المستويين يصبح أصعب عندما ننظر إلى بعض التحولات التاريخية في الطباعة والتقنية. فالتقدم في



تقنيات الطباعة حوّل الكتاب إلى سلعة تُنتَج بأعداد كبيرة، وخفّض تكلفة إنتاجه، ووسّع سوقه. وهذه واقعة اقتصادية، لكنها في الوقت نفسه تَحوّلٌ ثقافي واجتماعي بالغ الأهمية لأنها أتاحت الكتاب والمعرفة والأدب لفئات لم يكن اقتناؤها متاحًا لها من قبل.

ومن هنا، تبدو قضية تسليع الثقافة، أي تحويل المنتجات والخدمات الثقافية إلى سلع قابلة للتداول في السوق، أكثر تعقيدًا من اختزالها في موقف مؤيد للسوق أو معارض له. فهذا التحول قد يجعل الإنتاج الثقافي أكثر خضوعًا لضغوط الربحية، لكنه في المقابل قد يؤدي إلى توسيع دائرة الوصول إلى الثقافة. فالكتب التي أصبحت متاحة بأسعار في متناول شرائح أوسع، وكذلك التسجيلات الموسيقية ونسخ اللوحات الفنية، أسهمت في توسيع الوصول إلى أشكال من الثقافة والفنون كان بعضها، في أزمنة سابقة، امتيازًا تتمتع به الفئات الميسورة.

ولعل أهمية التقاطع بين الاقتصاد الثقافي والدراسات الثقافية تكمن في أن أيًّا منهما لا يحيط وحده بالظاهرة الثقافية من جميع جوانبها. فلكل منهما أسئلته ومقارباته، مع أن الحدود بينهما لا تكون واضحة في كل الأحوال، حيث يلتقيان عند مناطق يتشابك فيها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، ويصعب فهم أحدها بمعزل عن الآخر.

ومن أبرز هذه المناطق، الاقتصاد السياسي للثقافة Political Economy of Culture، وهو مقاربة تنظر إلى الثقافة من خلال علاقات المُلكية والتمويل والإنتاج والتوزيع، وما يرتبط بها من سلطة ونفوذ. فإلى جانب الاهتمام بالتكلفة والسعر والطلب، يمتد التحليل هنا إلى أثر هذه العلاقات في ما يتاح للجمهور أو يُحجَب عنه، وكذلك إلى أثر بنية السوق والسياسات العامة في فرص التعبير الثقافي وفي توزيع موارد الثقافة ومنافعها بين الفئات الاجتماعية. وبذلك تلتقي الاعتبارات الاقتصادية بقضايا تقع في صميم الدراسات الثقافية، كالسلطة والطبقة والتمثيل وإتاحة الثقافة.

وعليه، فإن النظر إلى الثقافة بين السوق والمعنى لا يعني وضع الاقتصاد في جانب والثقافة في جانب آخر، بل محاولة فهم العلاقات المتبادلة بينهما. فالسوق لا يحدد فقط كيف تُنتَج السلع والخدمات الثقافية وكيف تصل إلى جمهورها، وإنما يسهم أيضًا في تشكيل ما يُنتج وما يحظى بالانتشار والقيمة، كما أن المعاني والأذواق والقيم الثقافية تؤثر بدورها في الطلب والأسواق. ولعل هذه المنطقة التي تتداخل فيها الشروط المادية مع المعاني الثقافية تمثل إحدى المساحات الجديرة بمزيد من البحث، ولا سيما مع الحضور المؤسسي الجديد للدراسات الثقافية والأنثروبولوجية في المملكة.

---

* مؤلف كتاب الاقتصاد الثقافي ودعم الإبداع في المملكة العربية السعودية. وعضو الهيئة الاستشارية لمجلة الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية، وعضو الجمعية الدولية للاقتصاد الثقافي، وعضو مجلس إدارة مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، ورئيس الهيئة الإشرافية لكرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية.

الرواية العربية في أفقها العالمي: «تغريبة القافر» أنموذجًا

▪ د. هيفاء حمد البصراوي*

الاحتفاءُ باليوم العالمي للرواية العربية، احتفاءٌ بقدرة اللغة العربية على أن تحكي العالم، وأن تعيد تأويله، وأن تمنح التجربة الإنسانية أصواتًا وصورًا وأسئلةً تتجاوز حدود المكان والزمان. فالرواية ليست حكايةً تُروى فحسب، وإنما هي طريقة في فهم الإنسان، واستكشاف تحوّلات المجتمع، ومساءلة الواقع، وإعادة النظر في علاقتنا بأنفسنا وبالآخر.

ولم تَعُد الرواية العربية شكلاً من أشكال التعبير الأدبي فحسب، بل أصبحت فضاءً واسعةً تتقاطع فيه الهُوية العربية بالهُوية العالمية، والذاكرة العربية بالذاكرة الغربية، والخصوصية الثقافية بأسئلة الإنسان والوجود المشتركة مع الآخر العالمي.

ولعل الحديث عن المكانة العالمية للرواية العربية يقودنا إلى عام ١٩٨٨م، حين فاز نجيب محفوظ بجائزة «نوبل» في الأدب، ليصبح أول أديب عربي ينال هذه الجائزة. ولم يكن هذا الفوز تكريمًا لتجربة روائية فردية فحسب، بل مثّل لحظةً فارقةً في تاريخ تلقي الأدب العربي عالميًا، أسهمت في انتشار الرواية العربية عالمياً، بما تحمله من ثراء فني، وعُمق فكري، وقدرة على التعبير عن الإنسان في مختلف تجلياته الإنسانية.

ولا يمكن اختزال وصول التجارب الإنسانية العربية إلى العالم في الفوز بجائزة نوبل وحدها؛ فقد سبقت هذا الفوز جهود في الترجمة والنشر والتعريف بالأدب العربي، بدأت مع حملة نابليون على مصر عام (١٧٩٨-١٨٠١م)، مع ظهور عامل داعم من عوامل نهضة الأدب العربي، عامل الترجمة، بوصفه جسرًا ثقافيًا لا ينقل الكلمات من لغة إلى أخرى فحسب، بل ينقل معها طرائق التفكير، وملامح الأمكنة، وخصوصية

التجارب، وأسئلة الإنسان العربي إلى قارئ ينتمي إلى ثقافة مختلفة.

- **رواية «تغريبة القافر» من المحلية العُمانية إلى الأفق العالمي: التتويج الأدبي، والتلقّي النقدي**

رواية (تغريبة القافر) لزهران القاسمي، مثالا حيًّا على عبور الرواية العربية نحو الثقافة العالمية، فقد فازت هذه الرواية بالجائزة العالمية للرواية العربية «البوكر العربية» عام ٢٠٢٣م، وتُرجمت إلى لغات عدة منها: الإنجليزية، واليابانية، والفارسية.

تقدم رواية «تغريبة القافر» أنموذجاً لافتاً لانطلاق الرواية العربية من بيئة محلية شديدة الخصوصية، متمثلة في البيئة العُمانية، إلى أفق إنساني أوسع يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية؛ فزهران القاسمي، لا يستحضر الفضاء العُماني بوصفه خلفيةً للأحداث فحسب، بل يجعله جزءًا من بنية الرواية ورؤيتها للعالم؛ إذ يتحوّل الماء، والفَلَج، والذاكرة الشعبية إلى عناصر تكشف علاقة الإنسان بمحيطه، وتضيء جوانب من ثقافة المجتمع العُماني.

حظيت رواية «تغريبة القافر» بتفاعلٍ نقديٍّ لافت، إذ استقطبت اهتمام النقاد والباحثين، الذين تناولوا أبعادها السردية والجمالية والثقافية، فكتبوا عن بنيتها السردية وتقنياتها الفنية، والبعد الرمزي للماء، وتجليات الموروث الشعبي، إضافة إلى تفكك الروابط الاجتماعية بين أفراد القرية، وما تكشف عنه من أنساق مضمرة واستدعاءات أسطورية أسهمت في تشكيل عالم الرواية السردي. وهو ما يعكس الصدى النقدي الواسع الذي حققته الرواية.

- **رحلة الإنسان في رواية «تغريبة القافر»**

تكتب رواية «تغريبة القافر» سيرة الإنسان العُماني المتمثلة في شخصية «سالم بن عبدالله جميل»، الملقب بـ«القافر»، لقدرته على اقتفاء أثر الماء، واستماعه لجريانه في باطن الأرض، شخصية «سالم» الذي فَقَدَ أُمَّهُ غرقًا في إحدى آبار القرية، فشقّت عمته «كاذية» بطن أمه؛ لتخرجه جنينًا حيًّا! وينشأ في كنف عمته. ومنذ طفولته، ارتبط سالم بالأرض ارتباطًا استثنائيًّا؛ إذ اعتاد أن يُصغي بأذنه لجريان الماء في باطنها، وذلك بوضع مسمعه على سطح الأرض، متتبعًا أصوات الماء ومساراته الخفية، الأمر الذي جعل أهل القرية يتهمونه بالجنون. غير أن هذه القدرة التي بدت لهم غريبة، غدت مع مرور الزمن مصدرًا لخيرات أهل قريته؛ فقد أصبح دليلهم إلى مواضع الماء، يسترشدون بإشاراته ويحفرون في الأماكن التي يدلهم عليها، فتتفجّر المياه التي تسقي مزارعهم وتلبّي احتياجاتهم. إلا إن رحلته انتهت نهايةً مأساوية حين يموت حبيسًا في أحد الأفلاج بقرية بعيدة، لتكتمل بذلك تغريبته التي تتجاوز محنته الفردية، لتعبِّر عن محنة الإنسان الجمعي، في سعيه المضني إلى سبل النجاة، المتمثلة في البحث عن خيرات الأرض، الممتدة إلى الموت.

تشكلت رحلة الإنسان في رواية «تغريبة القافر» في خمس رحلات رئيسة، هي:

١- رحلة الإنسان في البحث عن الحياة: المتمثلة في الماء، بوصفه مصدرًا للبقاء،

ورمزًا للأمل والنجاة.

٢-رحلة الإنسان في مواجهة المجهول: تتجلى في الإصغاء إلى باطن الأرض، ومحاولات استكشاف مسارات الماء الخفية، وصراعه مع الطبيعة في سبيل الوصول إلى منابع الحياة. ولا تخلو هذه الرحلة من لحظات العجز واليأس، حين تخذله قدرته على الاهتداء إلى مواضع المياه، فيصعد الجبال وينزل الأودية الجافة التي لا ماء فيها، في مشهد يجسّد حيرة الإنسان أمام المجهول، لتتجاوز تجربة «سالم» حدودها الفردية لتعبّر عن رحلة الإنسان عمومًا في مواجهة ما يجهله، وما يعتري سعيه من إخفاقات وانكسارات.

٣-رحلة الإنسان في صراعه مع المجتمع: تتجسد في علاقة «سالم» بأهل القرية، بين الاتهام بالجنون، من جهة، والرفض، من جهة ثانية، وبين الحاجة إلى قدراته في اقتفار أثر الماء والانتفاع به، من جهة أخرى.

٤-رحلة الإنسان في مواجهة الموروث الشعبي: تتجلى في المعتقدات، والأساطير، والعادات الراسخة في الوعي الجمعي، مثل: السحر، والحسد، والغيبة، وقصص الجن، وما تخلّفه من مخاوف وشكوك، أسهمت في إضعاف الثقة بين أفراد القرية وتفكك روابطهم الاجتماعية.

٥-رحلة الإنسان نحو النهاية: يواجه الإنسان مصيره من حيث لا يعلم، حيث الموت والعزلة والنهاية، بوصفها نهايات تكشف هشاشة الوجود الإنساني وحدود سعيه



إلى النجاة، تلك النهاية التي جَسَّدها «سالم» في الرواية.

• الدلالات الرمزية للماء في رواية «تغريبة القافر»

يُشكِّلُ الماءُ مكوّنًا رئيسًا في رواية «تغريبة القافر»، إذ يحمل رمزيته الضديّة التي تتأرجح بين الحياة والفناء في عدة مواضع من الرواية؛ فنراها تتجلّى في شخصية «مريم»، والدة «سالم»، إذ كان غمرُ رأسها في الماء يخفّف من حدّة الصداع الذي لازمها أثناء حملها به، قبل أن يقودها الصداع ذاته إلى السقوط في البئر والموت غرقًا، ليتحوّل الماء من مصدر للشفاء إلى رمز للفناء والموت.

وتستحضر هذه الرمزية الضدية قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا

يُؤْمِنُونَ﴾ [الأنبياء: ٣٠]، بما تحمله الآية من دلالة على ارتباط الماء بالحياة، في مقابل قوله تعالى: ﴿وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ [هود: ٤٣]، حين يتجلّى الماء قوةً قد يحضر معها الهلاك والفناء!

لا تقتصر هذه الرمزية الضدية على الماء في صورته المباشرة، بل تمتد إلى المطر؛ إذ يأتي حاملًا دلالات الخير والحياة والاخضرار، لكنه يتجلّى-أيضًا- في انهماره الشديد، قوةً قاسية تدفع أهل القرية إلى الاحتماء بالكهوف. كما تتجسّد هذه الثنائية كذلك في شخصية «عبدالله»، والد «سالم»، الذي كان يبحث عن الحياة في قطرات من الماء، تروي عطشه وتعينه على البقاء، لينتهي غريقًا في أحد قنوات الأفلاج، في مفارقة سردية يتحوّل فيها الماء من وسيلة للنجاة إلى سبب للموت، وتتكرّر من خلالها ثنائية الحياة والفناء، بوصفها إحدى أبرز الدلالات الرمزية للماء في الرواية.

• تداخل الأجناس الأدبية وجماليات السرد في بناء رواية «تغريبة القافر»

تتجلّى جمالية البناء الروائي في رواية «تغريبة القافر» لـ«زهران القاسمي» في توظيف القالب السِّيري، بما يتيح تداخل الأجناس الأدبية على عدة مستويات؛ فيتمثل ذلك التداخل على مستوى الشخصيات، من خلال سير الشخصيات الروائية، والانفتاح على المرويات الشعبية الموروثة والحكايات ذات الملامح الأسطورية، ولا يقتصر هذا التداخل على تشكيل الشخصيات فحسب، بل يمتدّ إلى بقية عناصر البناء الروائي، متضافرًا معها في تشكيل العالَم الروائي.

فعلى مستوى الزمان، يتجلّى الاسترجاع الزمني في استعادة مراحل من حياة الشخصيات، وربط ماضيها بالأحداث والتحوّلات التي تشهدها الجماعة؛ ما يجعل الزمن الروائي يتجاوز حدود التجربة الفردية، وينفتح على الذاكرة الشعبية والمرويات المتوارثة. أما على مستوى المكان، فتتبع خصوصيته من احتضان البيئة العُمانية، لأحداث الرواية بما ينطوي عليه المكان من: تضاريس وآبار ومرتفعات، تشكلت منه البيئة العُمانية.

وتتجلّى جمالية البناء كذلك على مستوى اللغة، من خلال التفاعل بين التعبيرات المحلية العُمانية واللغة العربية الفصيحة التي تنهض بوظائف السرد والوصف؛ إذ يسهم هذا التفاعل في استحضار الطابع المحلي، مع الحفاظ على اللغة الروائية الفصيحة. وبهذا تتكامل عناصر البناء الروائي، لتشكل عالم الرواية متفاعلة مع الذاكرة الشعبية، والخصوصية المكانية، والتجربة الإنسانية ضمن رؤية سردية متماسكة.

ختامًا، تكشف رواية «تغريبة القافر» عن قدرة الرواية العربية على تجاوز حدودها المحلية، والانفتاح على آفاق إنسانية وثقافية أرحب، بما تحمله من خصوصية التجربة وثراء التعبير. وتظل الترجمة جسرًا فاعلًا في إيصال هذا الثراء إلى العالم، وتعزيز حضور الأدب العربي في المشهد الثقافي العالمي.

---

* ناقدة وأكاديمية سعودية.

دلالاتُ الجملة في قصيدة «ترتيلة البدء» لمحمد الثبيتي*

▪ راجح المحوري*

«جئتُ عرّافًا لهذا الرَّملِ
أستَقْصِي احتِمالاتِ السَّوادْ
جئتُ أبْتَاعُ أساطيرَ
ووقتًا ورمادْ
بينَ عينيَّ وبين السبتِ طقسٌ ومدينةْ
خدرٌ ينسابُ من ثدي السَّفِينةْ
هذه أولى القراءاتِ
وهذا ورقُ التِّينِ يبوحْ
قُلْ: هُو الرَّعدُ يُعرِّي جسدَ الموتِ
ويستثني تضاريس الخصوبةْ
قُلْ: هِيَ النَّارُ العَجِيبَةْ
تستوي خلف المدارِ الحُرِّ تِنِّينًا جميلًا..
وبكارةْ
نخلةٌ حُبلى،
مخاضًا للحِجَارةْ».

يتخذ الخطاب الشعري في قصيدة «ترتيلة البدء» لمحمد الثبيتي خلال حركته الأفقية للتواصل مع المتلقين مسارات لغوية مرمّزة، لا تعتمد على نظام البنية اللغوية (التواصلية) للجملة؛ بل يقيم لنفسه نظامًا خاصًا يعتمد على مجموعة من الشفرات والرموز والجمل الوامضة، التي تختزل وتكثف المعاني، بحيث يصبح النصُّ شحنةً إيحائية عالية الكثافة، وكأنَّ هذه الشفرات مفاتح صغيرة صُمِّمت لفك حافظات هائلة من مخزونات العقل والذاكرة أثناء التلقّي.

وإذا أمعنّا النظر في مطلع هذا النص لمحمد الثبيتي وجدناه يتخذ تركيبًا مرمّزًا لا يمنح متلقيه إلا سطحه، في حال لم يجد قارئًا ذا كفاءة عالية، مستعدًا بوعي ثقافي ممتلئ وذاكرة نشطة، قادرة على استحضار كل سياقات الرمز وأبعاده الإشارية بشكل فوري، فالثبيتي ومن أول سطر يفاجئنا بشحنة دلالية مكثفة عبر شفرتين يبدأ بهما قصيدته التي تنبثق تأويلات رموزها كما ينبثق الضوء كاشفًا عن أبعاد سياقية شاسعة بالغة العمق والخصوبة.

جِئتُ عرّافًا لهذَا الرَّملِ
أسْتَقْصِي احتِمَالاتِ السَّوادْ

هو عرّافٌ إذًا، فماذا يعني التوظيف الدلالي لمهنة العرافة في القصيدة؟ وإلامَ يحيل هذا الرمز الثقافي؟ وكيف يمكن تلقيه ضمن نصٍّ شعري محتشد بالدلالات ذات الطابع الإيحائي الرامز؟

ثم إنَّ العرّاف هنا لا يقرأ الكفّ ولا



الشاعر الراحل محمد الثبيتي

الفنجان ولا الودع، بل الرمل، وهو لا يُطمئن كعادة العرافين، بل يستقصي احتمالات السواد، والسواد اسم له دلالته التقليدية في الذهنية الثقافية العامة، إذ يرتبط دائمًا وأبدًا بالشؤم وسوء الطالع.

ويزداد انديا دوائر التأويل أكثر فأكثر عندما ترتبط مهنة العرافة بالرمل، إذ تنفتح دلالات أوسع للجملة، وقت يتّحد الرمزان لتشكيل مضمون دلالي موحد تنتج عنه شفرة أو مفتاح جديد للدخول إلى عوالم أعمق وأبعد من النص، فالرمل هو المكان الحقيقي وهو المكان الرمزي أيضًا، حسب الإمكانية القرائية للمتلقي، وهو الانتماء الثابت والانتماء المتحرك في الوقت نفسه، فمن خصائص الرمال الثبات ومن خصائصها عدم الثبات. إنه تمثيل رمزي لهوية متضادة تمامًا، هوية اللحظة كونه دائم التنقل، فرمل الآن ليس رمل الأمس، والهوية الدائمة كون المكان باق لا ينتقل والرمل جزء من هذا المكان وعنصر من عناصره.

إذًا، تتّحد دلالات العرافة والرمل

المنداحة الواسعة لتشكيل بعد جديد للجملة يمكن التعاطي معه كوحدة دلالية تتطلب حلقة أخرى، كي تتصل عملية الفهم للقصيدة بشكل مترابط، وهنا يأتي غرض هذا الاتحاد العجيب مقدمًا الحلقة المطلوبة:

أَسْتَقْصِي احتِمَالاتِ السَّوادْ

إنَّ كل العلامات تشير إلى أنَّ السواد الذي يقرأه العراف الشاعر هو الخراب الحضاري أو القومي، وربما المحنة الذاتية للشاعر الذي يرى أن أمته تعيش وضعًا مظلمًا سوداويًا كئيبًا، وهي رؤية قد لا تجد مَن يشترك معه فيها الآن، إذا كانت تتخذ صيغة التعميم فثمة بقع ضوء وأمل وإشراق في سياقنا الراهن، ولكن النص هو موقف اللحظة التي أنتجته، فقد تكون لحظة إعلان قراءة الخراب من أول سطر تعبيرًا عن لحظة مشحونة بمشاعر اليأس والإحساس بالمجهول لدى الشاعر. ولكي يقدم لنا شاعرنا وصلًا بين أجزاء هذه الغيمة الهاطلة بالرموز، تأتي الجملة أو السطر الثالث معلنًا المهمة:

جِئتُ أبْتَاعُ أسَاطِيرَ
ووقتًا ورمَادْ

لتفتح نافذة أوسع للتأمل في إمكانات اللغة التي لا تُستنفد، كما تفتح أبوابًا جديدة لتناسل الدلالات والتأويلات اللامتناهية، فهل جاء العراف ليشتري الذاكرة الجمعية (المؤسطرة)؟ هل جاء ليشتري كل شيء احترق وتحوّل إلى رماد؟ هذه إمكانات تأويلية..

وتمضي القصيدة على هذا النسق الإيحائي الرامز حتى آخر سطر، مشكّلة عالمًا مجازيًا كبيرًا، تطمح لأن تجمع فيه كل أطراف المعنى شديد الاتساع، وتشدّه في بناء واحد متسق متآلف، بحيث يمكن اتخاذ كل شفرة كبوابة تفضي إلى عالمٍ مترامٍ من الدلالات التي يريد الشاعر أن يقود إليها، وهذه مهمة صعبة جدًا، أن تجمع أزمنة وعوالم متعددة متباعدة في نص شعري قصير؛ غير أن استغلال خاصية الإيحاء اللغوي بكفاءة يمكن أن تؤدي ذلك، لاسيما حين تكون ذهنية المبدع مستعدّة لنظم إشارات ورموز وشفرات اللغة في نسق شعري متّحد، يوجه ذهن القارئ نحو المقصد العام الذي تهدف إليه القصيدة، وهو ما فعله الثبيتي بكل براعة، على امتداد هذا النص الرفيع، غير أن تتبّع ذلك حتى نهاية القصيدة غير ممكن في مقال محكوم بالحيز المعروف للمقالة، فنكتفي بهذه الإشارة إلى الأسطر الأولى كنموذج يمكن إسقاطه على مجمل أجزاء القصيدة.

---

* كاتب وشاعر – اليمن.

نماذج من شعرية العنوان
ودلالاته في القصة القصيرة السعودية

إشكالية العنوان:
قصص عبدالرحمن الدرعان أنموذجا

▪ فداء الحديدي*

لا شك أن العنوان في العمل الإبداعي سرديا كان أم شعريا، إشكالية إبتكار، وتفكير وتجانس، وملاءمة ودوام واستمرارية، بما لا يفيد المكاشفة أو المباشرة.

العنوان في الأعمال الإبداعية، أوّل عتبة تثير الانتباه، وتغري بالتأمل والقراءة، سواء التأثر بالشكل أو لونه أو دلالته، أو المساحة التي يشغلها من غلاف الكتاب؛ فالمسألة تصبح سيميائيًا، صورة أيقونية محل دراسة، ومن ثم لا يجوز الارتجال في اختيار العنوان، وإن كانت عملية الاختيار صعبة ولا شك؛ إذ إن العنوان في العمل الإبداعي مجموعة من العلامات اللّسانية الدّالة مفردة أو كلمات.

القصة القصيرة كغيرها من فنون الإبداع، تتميّز بالعَنوَنة، ويتفنّن القاصّون في اختيار عناوين مُغرية ولافتة.

في المجموعة القصصية «رائحة الطفولة» للقاص عبدالرحمن الدرعان، جاء عنوان مجموعته القصصية من أنواع العنوان الواضح المركّب، وهذا النوع خالٍ من الغرائبية، وقد أتى على شكل جملة إسمية. حذف المبتدأ، وذكر الخبر / مضافًا ومضافًا إليه.

عنوان المجموعة القصصية لم يكن عنوانا كاشفا عن مضمون الكتاب ومحتوى القصص، وليس عنوانا تجريديًا يعني ولا يعني شيئا، بل جاء عنوانا يخدم فكرة النص وتحليله.

لقد كان من جراء إهمال لغة النصّ القصصي إهمال العنوان أيضا. لرؤية قاصرة، اعتبرت ذلك لا يفيد في شيء. لذا، كان الإهمال من طرف الغربيين والعرب لوقت طويل تبعا لإهمال باقي العتبات النصيّة، والاهتمام كليًا بالنص ودلالته، والبناء وفنيّته، الشيء



الذي أفقد الدراسات التحليلية الكثير من الفوائد الجمّة، كان من الممكن أن تساعد على الغوص في الفهم وإدراك أبعاد النصّ وتفاعله وفاعليته.

فالعنوان هو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص، وتُسمّيه، وتُميّزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنّص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدّمات والمقتبسات والأدلة الأيقونيّة.

عناوين نصوص المجموعة القصصية

بلغ عدد عناوين نصوص المجموعة أربعة عشر نصاً منها:

- **العناوين المركّبة:** ذاكرة مثخنة بالدم، رائحة الطفولة، ربابة مشعان، ساعة البنج، ليلة الحشر، ليلة في فندق، متحف أسرار.

- **العناوين المفردة:** الأبواب، العرس، رسالة، غيبوبة، إعتام، وظيفة، العقرب.

دراسة العناوين المركبة

- **ذاكرة مثخنة بالدم:** العنوان هنا مركب مكوّن من جملة إسمية، فالذاكرة المبتدأ، ومُثخنة هي الخبر، أما بالدم فهي جار ومجرور متعلّق بالخبر.

يمتاز العنوان بالشاعرية الكثيفة من حيث تجسيد هذه الذاكرة وتحميلها بعبء الدم التاريخي، ويفتح أفقا دلاليا، فالذاكرة للحفظ وللاسترجاع والإثخان في الشيء يعني الامتلاء به، وكأن الذاكرة جسد مريض مُثقلة بوقائع دامية لا تُنسى. والذاكرة عند القاص عبدالرحمن الدرعان في عنوان هذا النص ليست ذاكرة حيادية بل مُشبعة بالألم!

يحمل هذا العنوان الاستعارة الجسدية للذاكرة وتناصًا ثقافيًا عامًا.

- **رائحة الطفولة:** شبه جملة اسمية، ذكر المبتدأ وحذف خبرها، الطفولة مضاف إليه.

العنوان يقوم على مزج حاستين: الحسيّة والنفسية، وهو ذو طبيعة سلوكية وحالة نفسية، وهذا المزج يخلق ما يسمّى بتراسل الحواس؛ إذ تتحول الطفولة إلى ذاكرة محسوسة، وليست فكرة مجردة، ودلالتها هنا: استعادة الماضي عبر أثرٍ حسّيٍّ سريع الاستثارة.

وأيضا على المستوى الرمزي، فالرائحة رمز لما هو عالق وخفيّ، لا يُرى، لكنه حاضر بقوّة، وبدمجهما يصبح العنوان إشارة إلى حنين مكثّف.

- **ربابة مشعان:** العنوان المركب في هذا النص هو ذو طبيعة ثقافية وذو طبيعة شخصية وذو طبيعة تجنيسية، لقد شمل عنوان هذا النص أكثر من نوع للعناوين المركّبة، فالتجنيسية ذكر فيها اسم الشخص صريحا، والثقافية ذكر فيها الآلة الموسيقية وهي الربابة.

العنوان يؤدي وظيفة الفضول من هذه الشخصية؟ وتوجيه القراء من حيث أن القارئ لا يدخل إلى النص محايدًا وقد يكون جدليا أو كاشفا، لذا هنا في نص ربابة مشعان قد يقوم العنوان على الإحالة وليس الإيحاء.

- **ساعة البنج:** من العناوين الصادمة التي تحمل تكثيفا مشحونا دلاليًا، يفتح التأويل



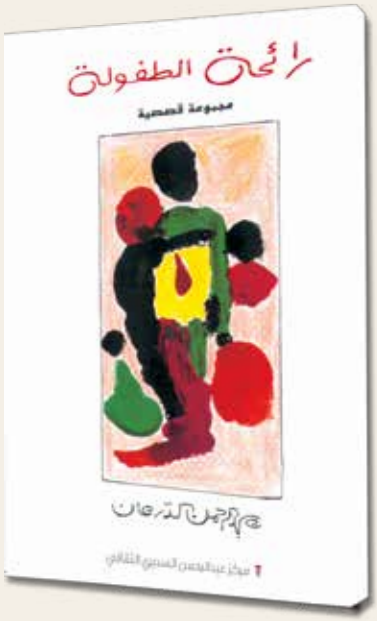
على مصراعيه قائما على المفارقة بين الزمن والإحساس، والنون هنا تركيب إضافي حذف الخبر منه فكانت الساعة المبتدأ، والبنج مضاف إليه، وحذف الخبر.

وعلى المستوى الدلالي، فإن الساعة ترمز إلى الزمن والوعي والانتباه، والبنج يحيل إلى فقدان الإحساس وتعليق الوعي مؤقتًا، وهذا يخلق تناقضًا مباشرا بين زمن يقاس بدقة مقابل حالة تُلغي الإحساس بالزمن. ومن حيث الرمزية، فإن الساعة ترمز للحياة، والبنج يرمز للغياب؛ بحيث يعطي العنوان دلالة إلى لحظة متعطّلة بين الوعي والغياب! أسلوب الكاتب عبدالرحمن الدرعان هنا اعتمد على المفارقة المُذهلة والحادّة، وهذه المفارقة تولّد صدمةً دلالية وتدفع القارئ للتساؤل عن مضمون هذا النص.

- **ليلة الحشر:** عنوان يلخّص المضمون، وذو طبيعة دينية وعملية.. العنوان جمع خصائص مختلفة للعنوان المركّب.

ليلة الحشر عنوان شديد الكثافة، ويعد من العناوين التي تخلق أفقًا دراميًا منذ اللحظة الأولى.

وعلى المستوى الدلالي، فإن ليلة تعني الخوف، والحشر تعني يوم القيامة ويوم الحساب، فهذه الدلالة المركبة تجعل تكثيف النهاية في لحظة زمنية واحدة. أما على المستوى الرمزي، فإن الليل هو الخوف، والمستور، والغموض؛ والحشر هو الكشف عن المستور. والمفارقة هنا، الدمج بين المستور وبين الانكشاف بطريقة رمزية فائقة الجمالية في رمزيتها!



يعتمد هذا النص على المفارقة الزمنية وعلى الاستعارة، بحيث يحوّل المفهوم الديني للقيامة إلى لحظة زمانية مشحونة داخل الليل؛ ما يخلق توترًا بين العتمة والكشف وبين الخوف والحساب

- **ليلة في فندق:** العنوان في هذا النص ذو طبيعة بسيطة وواضحة، وذو طبيعة حالية وعملية، ويُعَدُّ العنوان شبه جملة اسمية من مبتدأ ليس له خبر أو خبر محذوف.

وعل المستوى الدلالي، فإن ليلةً، زمنٌ قصير، والفندق مكان عابر! هناك انتماء للمكان، فالمعنى الأوّلي هو تجربة مؤقتة داخل فضاء مؤقت، ورمزيًا يعطي دلالة على الهوية غير المستقرة، أو الاغتراب، أو خارج الرقابة.

ليلة في فندق تقوم على بناء واقعي بسيط، يخفي تحته دلالة الاغتراب والزمن

العابر، قوته في الانتقال المؤقت، والانفصال عن الثبات؛ ما يجعله مفتوحًا على سرديات متعددة داخل فضاء واحد وزمن محدد.

- **متحف أسرار:** عنوان مركّب واضح، وليس غرائبيًا، جاء نكرة ببساطة المضمون. إنه عنوان مفتوح، وله إيحاء يقوم على المفارقة بين ما هو مُعلن (المتحف) وبين ما هو مخفي (الأسرار)، وهذا يعطيه دلالات تأويلية لافتة؛ فمن حيث المستوى الدلالي، المتحف مكان سواء للعرض أو للحفظ، ومتاحٌ للعامّة، والسر هو ما يُكتم، فالجمع بينهما ولّد معنى ذا تركيبة مختلفة.. أن تُحفظ الأسرار وتُعرض في وقت واحد، ومن حيث الرمزية أن تُعرض الأسرار بطريقة مقصودة مُنظمة.

فهذا العنوان اللافت للنص، يقوم على مفارقة بين الإفصاح أو الكشف عن شيء، وما بين إخفاء الشيء بحيث يحوّل الخفيّ إلى معروض ومكشوف، وكشف ما اعتاد أن يبقى خفيًا.

دراسة العناوين المفردة:

- **الأبواب:** هذا النص من العناوين ذات الطبيعة الماديّة، فهو معروف وواضح وملموس.

- **العقرب:** عنوان ذو طبيعة تجنيسية، بدلالة الاسم الصريح.

- **العرس:** هذا العنوان يعد ذا طبيعة عمليّة، أي ما يحصل، ويعبّر عن حدث ما.

- **رسالة:** هذا العنوان يتقاطع بأكثر من طبيعة، فيكون ذا طبيعة صوتية، فالرسالة قد تكون سمعية، أو مرئية، أو رمزية، وذات طبيعة ثقافية، وحالية، وعملية.

- **غيبوبة:** عنوان كاشف وصريح، وطبيعة حالية.

- **إعتام:** يعد ذا طبيعة حالية وعملية أيضا.

- **وظيفة:** ذو طبيعة شخصية وثقافية وحالية.

وأود الإشارة هنا بخصوص تعريف العنوان أو تنكيره، في قصص عبدالرحمن الدرعان، أننا لاحظنا أن عنوان المجموعة القصصيّة جاء نكرة، وثلاثة فقط من عناوين نصوص المجموعة القصصية جاءت معرّفة، ومن الجدير ذكره أن التعريف والتنكير خاص بالأسماء لأنّه يميّزها عن الأفعال، لكنّ العنوان في القصة القصيرة وفي صيغة المفرد غالبا ما يأتي نكرة.

ومن خلال هذا المقال، الذي راعينا فيه دلالة المعنى النصّي وانعكاسها في العنوان، يتّضح أنّ العناوين ذات الطبيعة الحالية والعملية هي الأكثر، وتليها العناوين ذات الطبيعة السلوكية. ولعلّ القاص الدرعان يدرك تمامًا أنّ القصة إنّما هي سرد لحالة ما قد تكون نفسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو دينية، وهو المفهوم الغالب على الحدث، وإن اختلفت وجهات النظر، وصُور السرد من قاصٍ إلى آخر.

---

* كاتبة وقاصة – الأردن.



شعريةُ التيه في قصص «ليل ضال» لفهد العتيق

▪ هشام بن الشاوي*

يستهل فهد العتيق أضمومته السردية «ليل ضال» بنص «ليل مستعمل.. ليل ضال»، إذ يتذكر السارد زيارته لمكان برِّيٍّ قديمٍ في ضواحي الرياض، عند المغيب؛ تلك اللحظة الزمنية السحرية ما بين النهار والليل، وعند وصوله إلى المكان لاحظ آثار أقدام ونار لم تنطفئ، بينما بقيت رائحة القهوة عالقة في الهواء. نص قصير جدا يدفعنا إلى التفكير بصوت عالٍ: «هل يكتب فهد العتيق في هذه النصوص عن لحظات بِكْرٍ لم يدنّسها أحدٌ من قبل! حتى لو كنا لا نسبح في النهر ذاته مرتين؟! هل الكتابة وسيلة للهروب من جحيم المعيش اليومي واحتماء بزمكان آخر، ولو بالاسترجاع، أو بالتخيل..؟!».

في «كمين الحكاية»، يتغنّى السارد بالمغرب، ويعده سيد الأوقات وصائد الحكايات، وحالة مزاج موسيقية عالية مع شعور بمزيج من البهجة والحزن تملأ روحه. يعثر على الرصيف على فكرة صغيرة ضائعة، (يوهمنا السارد بأن «القصص مطروحة في الطريق»)، وهو في طريقه إلى المخبز ثم إلى البقال المجاور. بدت له مثل فكرة قصة تائهة، وفي البيت مكث مع بهجته الصغيرة، كتب في الوقت الثمين فصلا من قصة طويلة غامضة عن أرواح قريبة ميتة، يراها وهي تطل على روحه، تقترب وتتمشى في زمكانه، فكّر لو أنه كان في مدينة أخرى، وذهب إلى المخبز مشيًا على الأقدام، لصادف على الطريق رصيفًا أخضر. وليس رصيفًا مغبرًا، وأحسَّ أن قلبه صار مثل قطة ضالّة، وحياته صارت مثل كيس خبز يابس. سرح في مكانه، ورأى نفسه ينام في بَرِّيَّةٍ واسعة، وحوله منازل طينية واطئة، وفي الصباح وجد



روحه مضروبة ومزاجه فاسدًا، وفكّر في أن يرمِّم وقته المضروب، يتخيّل أنه يتحدث مع جار صامت، وينشغل بالمرأة/ الفكرة التائهة. وفي آخر المساء، يغنّي بكلمات غامضة في الظلام دون بهجة، ولم يستطع التخلص من تلك الحالة الموسيقية، ويلف الظلام الغرفة، دون أن يعرف إن كان ظلامه أو ظلام الأغنية أو ظلام الخوف القديم الذي يربض في صدره، وبلا مقدمات انهارت جدران الحُجرة فوق كلمات الأغنية، واستسلم لنومٍ أبدي، موت مبكر حرمه من كل ذكرياته، ومنذ ذلك الوقت قرّر الإفصاح عن مشاعره في الهواء الطلق حتى لا يموت مرة أخرى ميتة مجانية بلا جماهير.

في هذه القصة، ينصب السارد كمينا للقصة، ولكنه يقع فيه «كمين الحكاية»، الذي يبدأ بالبحث عن فكرة للكتابة (داخل) ثم تتحوّل الفكرة إلى حبيبة أو شخصية تتحرك في المكان (خارج). وفي معظم قصص هذه المجموعة يمزج فهد العتيق الداخل بالخارج، وتتحول العملية الإبداعية (الكتابة) إلى حكاية حيّة، إلى علاقة عاطفية، ويصل الالتباس إلى ذروته: هل نحن داخل ذهن الكاتب أم في واقع مادي؟ الفكرة تُعامل كحبيبة حقيقية. هذا المزج يجعل القصة ميتاسردية (تتحدث عن الكتابة ذاتها أثناء كتابتها). ينصب الكاتب كمينًا للحكاية (يتربص بها مثل قنّاص)، لكن الحكاية تنصب له كمينًا أكبر. هذا التبادل يعكس علاقة الكاتب بإبداعه، وتشي بأن الداخل (الخيال/الذاكرة/الحكاية) أقوى من كل محاولات السيطرة عليه.

في قصة «ليل ضال»، وهو نص نوستالجي بامتياز، تنبعث منه روائح زمن مضى؛ رائحة الحنين الذي يتسلل كعدوى التثاؤب من زمن



السرد إلى زمن القراءة. نص يتسع فيه الليل الضالّ، حين يتذكر السارد محل «فيديو الموعد»، بعد أن اختفت أشرطة الفيديو، وبقيت ذكريات وروائح أزمنة وأمكنة غابرة. يتذكر السارد المرأة، التي يحلو له أن يتابعها، وهي تمضي بعيدًا، وحقيبتها خلف ظهرها؛ فيتسلل غناء قديم إلى روحه، ووجوه يعرفها ورائحة حكايات، ورائحة مشاعر تعيده إلى زمن مضى. يكتب عن لقاءات لا تتم بسبب عصبيتها، والنوبة التي تعاوده، فينسى من هو، يلتقيان كثيرًا في أوقات قصيرة جدًا ومسروقة ومرتبكة لكنهما لا يتواصلان، لأن ذاكرته سيئة ومزاجه قلق، وهي تعاني من نوبة عصبية ومع ذلك ما يزال يراها، ما يزال خلفها وهي أمامه، وأحلامه الصغيرة في حقيبتها!

في محل الفيديو، حيث التقاها أول مرة، يتذكر الأيام الغابرة، يتذكر موسيقى أغاني الأفلام المشهورة؛ موسيقى راقصة فيها شجن يعيده إلى زمن مضى، ثم يراها في الشارع من بعيد، تتلفت حولها، يهمس لنفسه: «ليتها تتذكرني»، ويراها تفتش في حقيبتها: «ربما تدرك الآن أنها نسيتني هنا، في منتصف الحارة، وليس في حقيبتها الفارغة»، ويغدو النسيان رمزا لفقدان أكبر في محكيات منذورة للتيه – كمأزق وجودي–

والضياع والاغتراب والتشرد في الزمكان، ويعمّق الليل، بحضوره الطاغي في القصص، هذه التجربة الإنسانية. يتحوّل الليل إلى ضياع آخر، ضياع داخلي أعمق. الليل ليس مجرد وقت، بل حالة تيه وجودية!

لا يفصل العتيق بين الداخل النفسي (الهواجس، الذاكرة، الخيال، الكوابيس، الصراع الداخلي) وبين الخارج المكاني/ الواقعي (الحارات، الشوارع، المقاهي، الأزقة، سطح البيت، المحطة...)، بل يجعل أحدهما يتسرّب إلى الآخر، حتى يصبحان شيئًا واحدًا ملتبسًا؛ ونجح الكاتب في المزج بين الداخل النفسي والخارج المكاني، وأصبح الخارج داخلًا، فالحارة أو الشارع أو «محل فيديو الموعد» ليست مجرد أماكن، بل يتحول المكان إلى حالة نفسية، بينما يتسع الظلام في الحارة مع اتساع الضياع الداخلي للبطل، والحبيبة تمثل شيئًا أكبر من علاقة عابرة؛ إنها تمثل الذات المفقودة، الزمن الماضي، و«فكرة» هائمة مثلما في قصة «كمين الحكاية».

في قصة «محاولة دفن رطبة» يرى السارد أن «الحياة بلا خيال مثل سيارة بلا وقود، ولكن الخيال في بيئة بلا خيال أو تعتبره منكرا وبدعة وشطحة ونزوة يصبح عالة على صاحبه»؛ لهذا، السبب يقرر دفن الخيال، في ليلة ممطرة في سطح بيته، لكي ينفض الغبار عن روحه، ورمى كل شيء، حتى يتحول إلى كائن محايد، قليل القلق، قليل المشاعر الإنسانية، قليل التركيز، ومسالم بقلب بارد. بعد الدفن، أدرك أن الطفل الذي في داخله قد مات وماتت الأمكنة القديمة! وسيبدأ حياة جديدة في وقته الجديد، وكان يشعر بأن شيئًا ما يسير خلفه، وتختلط الذكريات بالتأملات، وهو ما يزال يبحث عن وجهه القديم في الجدران وتطل عليه وجوه غاب أصحابها، فيشعر بتأنيب الضمير والغضب والألم، ويصحو من غفوة ثقيلة غائمة، وهو لا يقوى على الكلام أو تحريك أطرافه، لكنه أدرك أنه لم يدفن الخيال بالكامل، حين اقتحمت غرفته بطلة إحدى القصص، واقتربت منه أكثر، وحاول الابتعاد عنها، لكنه لم يستطع الحركة، وفكر في أن يبادلها حديث الذكريات حتى لا تكتشف جريمته، وحاول الاقتراب منها، لكنها خرجت من الغرفة، وصعدت الدرج إلى السطح، فشعر بخوف عميق.

وفي «طريق المحطة» يمكن أن نقرأ هذه الميتا-قصة على منوال رائعة «استمرارية الحدائق» لخوليو كورتاثار، هذا الأرجنتيني الذي لم يخف العتيق إعجابه به، ذات إهداء. وتبدأ رحلة الكتابة عن الكتابة في هذه الميتا-قصة بعثور السارد على رأسه راقدا على صخرة يعرفها، والأفكار والأحلام والخيالات تسيل منه في صباح لذيذ!

بعد دفن الخيال، يخرج السارد للبحث عن روحه، ويتجه إلى المحطة، التي كتب فيها حادثة القصة السابقة، حيث سيقابل هناك الكاتب المغربي محمد زفزاف، ويحدثه السارد عن مشروعه الأدبي الجديد، ويصارح زفزاف بأنه سيعيد كتابة «الحي الخلفي» و«الثعلب الذي يظهر ويختفي» كأنهما حكاية جديدة، وهو يفكر ماذا سيحدث في حال إن كان غير ضائع وغير مؤجل، أي لو كان موجودا وكان مرميا مثل قطعة أثاث في البيت، وماذا سيفقد. فكر أنه لن يفقد الاستقرار والملل، وفي الطريق إلى المحطة، يستمتع بكونه مرتحلا ضائعا في الوقت الضائع وكونه مثل شيء مفقود، يعيش متعة أن يكون حرا وجديدا، يبدأ من



الاديب فهد العتيق

الصفر، بلا ذاكرة وبلا عمل. المحطة في هذه الميتا-قصة معادل جمالي للقلق الهادر في أعماق السارد، فضلا عن الارتحال (أو بمعنى أدق التيه)/ السفر من حالة نفسية إلى أخرى، وعدم الاستقرار. ففي المحطة، يلتقي مسافرون، في حالة انتقال دائم، لا يستقرون في مكان واحد (المحطة)، كما أنها تمثل نقطة التقاء خبرات وأفكار مختلفة وتجارب جديدة.

هذه الرمزية تعكس حقيقة الحياة؛ فالمحطة في هذا السياق، تمثل لحظة من لحظات الارتحال، وليست نهاية الرحلة، وفي أغلب قصص فهد العتيق يحضر ذلك السفر من الخارج إلى الداخل، إذ ينتقل السرد بسلاسة بين عالم القارئ (الواقع داخل القصة) وعالم القصة/ الخيال داخل القصة أو القصة التي يفكر السارد في كتابتها، وفي النهاية يحدث التقاء مذهل بين العالمين، يجعل الحدود بين «الواقعي» و«الخيال» تتلاشى تمامًا، عبر تقنية الانزلاق السلس بين المستويين، دون إشارات واضحة؛ ما يخلق شعورًا بالدهشة، مثل قصة «محاولة ترميم»، والتي تبدأ في مساء هادئ تهاجم فيه السارد عدة أفكار متداخلة.

يشعر السارد بفراغ العيش، فيحاول ترميم ذاته بكتابة سيناريو فيلم مؤجل؛ مشاهد روحية تبحث عن رؤيا جديدة. يدخل في منطقة وسطى بين اليقظة والنوم، يحاور ذاكرته وتاريخه المرتبك، كأنه يضعه على «جدار ناصع مثل شاشة سينما»، ثم ينتقل السرد فجأة إلى داخل الفيلم نفسه: خيمة واسعة في صحراء، موقد نار، ظلال رؤوس آدمية على الجدار، رجل طويل أسمر يدعى حسن يظهر كشخص مألوف من الماضي (تركه الراوي منذ عشرين عامًا). يتحدثان عن حراسة الأراضي، الملل من الرياض، والرغبة في تبادل الأدوار أو السفر إلى أم درمان، وتتوالى بعد ذلك وجوه غير مرئية، تحكي عن الحب والدين والرؤيا والحلم، في مشاهد تشبه فيلمًا مشوقًا. يتحوّل الراوي تدريجيًا إلى عين تطل على ساحة غامضة من ثقب صغير، قبل أن يصحو مليئًا بذاكرة أخرى وعطش قديم.

في هذه القصة، يصبح الخارج داخلا، فالخيمة والصحراء والموقد والظلال ليست مجرد أماكن واقعية، بل الصحراء في داخل السارد، والخيمة تتحول إلى فضاء نفسي، حتى مدينة الرياض (الخارج اليومي) تظهر كمكان يُملّ منه، فيُراد تبديله بحراسة أرض في الصحراء.

ويتجسد الداخل خارجيًا كمحاولة ترميم الذات» (عملية نفسية داخلية تمامًا) تتحول إلى مشهد سينمائي خارجي ملموس، من خلال كتابة سيناريو، حوار مع حسن (الذي هو جزء من الماضي المقموع)، ظلال، نار، وجوه تتوافد. هكذا يتحول الفراغ الداخلي إلى خيمة واسعة مليئة بالظلال

والأحاديث، تجعل السارد سجين المنطقة الرمادية، حيث يقع الالتباس بين اليقظة والحلم؛ فالقصة كلها تقع في «المنطقة الوسطى» ما بين يقظة غير صريحة ونوم غير واضح. ولا نعرف أين ينتهي الواقع وأين يبدأ «الفيلم المؤجل». هذا الالتباس يجعل الحدود بين الداخل (الهواجس، الذاكرة، الأسئلة القديمة) والخارج (الخيمة، الرجل، الصحراء، الرياض) تذوب تمامًا.

وفي قصة «ليلة حرب خفيفة»، يفلح العتيق في جعل الحرب ليست مجرد حدث خارجي بعيد، بل حالة داخلية تتسلل إلى الحياة اليومية، حتى لو كانت الليلة «خفيفة» في مظهرها، فهي تحمل ثقلًا نفسيًا، تمامًا مثل «ليل ضال» أو محاولات الترميم والدفن في القصص الأخرى.

بكل ضراوة الحنين وقسوة الفقدان، يكتب فهد العتيق عن «أشياء صغيرة في حياة كبيرة»، تلك الحياة التي اختصرتها إنشاءات الطفولة الساذجة في مضاف «قطار»، دون أن ندري أن المضاف إليه سيمعن في التنكيل بأرواحنا الصغيرة والمعطوبة.

من تلك المسافة الفاصلة بين الداخل والخارج، يكتب العتيق عن الذكريات والأحلام والخيبات، وعلى درب التيه اللانهائي، يرسم فهد العتيق قسوة الواقع، الذي يهين الإنسان ويحرمه من أبسط المتع، كما في قصة «إذعان صغير»، ذلك الإذعان/الخضوع/الاستسلام، الذي يأتي في صور/مشاهد صغيرة، يومية، قد تبدو تافهة لكنها عميقة ومؤلمة.

«الإذعان الصغير» يتحول إلى حالة وجودية، حين يذعن الإنسان للنظام،



للروتين، للسلطة الصغيرة، حتى في أمور تافهة مثل تربية الحمام، وهو ليس إذعانًا كبيرًا (ثورة أو سجن)، بل إذعانات صغيرة، يومية تجعل الإنسان يفقد جزءًا من حريته تدريجيًا. وقد برع فهد العتيق في التعبير عن هذه الانكسارات الصغرى بلغة شاعرية مرهفة تسرف في تشريح العلاقة الجدلية بين الداخل والخارج، عبر سرد يستمد شعريته، حسب عبدالله السفر، «لا من مناخ اللغة وبلاغتها -وإنْ كان العتيق ينجح في اصطياد بعض الصور عبر التشبيه وتوظيفها في نصه- إنما من الحالة التي يعمل عليها مشهديًا ويقتنص زوايا التعبير عنها واستخدام التكرار، لكلمات أو جمل، بما يمثّل إيقاعًا وعودةً وعنصرَ تبئيرٍ يجذب حركة النص ويدفع بها إلى ما هو أرحب رؤيةً وإلى ما هو أغنى جماليًا..».

---

* كاتب - المغرب.

دلالات العنونة

في المجموعة القصصية «حبال الليف» للقاصة صباح فارسي

▪ علي أحمد قاسم*

احتوت المجموعة القصصية «حبال الليف» للقاصة السعودية صباح فارسي، الصادرة عن دار تأثير للنشر والتوزيع في المملكة العربية السعودية عام ٢٠٢٥م على ستة وأربعين نصًا، تنوّعت ما بين القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًا. وتُعد هذه المجموعة من المجاميع الناضجة والجريئة؛ فقد انشغلت بالهم الاجتماعي والإنساني، وتناولت العلاقات المختلفة داخل المجتمع، فنقلت كثيرًا من القضايا الاجتماعية والعاطفية وغيرها، وشغلت المرأة وقضاياها حيزًا واسعًا من تلك القضايا. والذي يلفت القارئ في هذه المجموعة الجرأة؛ إذ جاءت أغلب النصوص ناقدة وجريئة، ما يجعل المتلقي متشابكًا في حالة من التشويق مع نصوص المجموعة ومضامينها.

وقبل الدخول إلى عالم القصة، لا بد من التعريج على دلالة العنوان «حبال الليف». فإذا كانت حبال الليف خيوطًا أو حبالًا قويةً مكونةً من ليفين أو أكثر، تُفتل وتُجمع بعضها إلى بعض لتُستخدم في أمور حياتية كثيرة: بحرية، ورياضية، ومنزلية، وغيرها؛ فإننا نلحظ من التعريف أنها مجدولة ومجموعة من عدة ألياف، وبذلك تكون قوية تتحمّل الثقل المربوط فيها، وبخاصة أنها غالبًا غير قابلة للتفتيت إلا مع مرور الزمن، فتؤدي وظيفة الربط والتقييد بصورة قوية، وما تزال تؤدي ذلك حتى مع الوسائل الحديثة.

وبذلك، تحولت «حبال الليف» من الدلالة السطحية إلى الدلالة العميقة الرمزية؛ فالحبال رمز لكل القيود المختلفة داخل المجتمع التي يعاني منها الإنسان، سواء كانت قيودًا اجتماعية كالعادات والتقاليد والتصورات والأفكار،



كما أنها رمز للجبر والقهر والعوائق التي تحول دون حرية الإنسان. لذلك، جاء العنوان محترفًا وعميقًا، عكس مضامين النصوص وأحال إلى تلك الدلالات إذا ما تأملنا رهانات النصوص المختلفة ورسائلها.

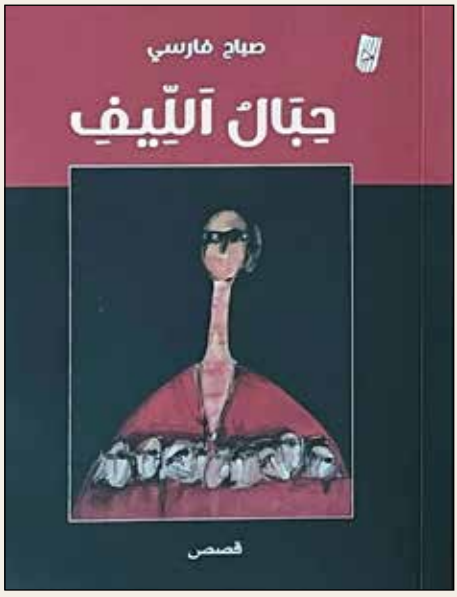
فإذا تأملنا نص «حبال الليف» الذي عنونت به المجموعة، يلحظ القارئ حجم القهر الاجتماعي الذي عانت منه المرأة، سواء كانت طفلة أو زوجة أو أرملة.

ففي صورة المرأة الطفلة يسمح للبنت بأن تنظر إلى الخارج من خلال فتحة الدرج: «في زمن ولّى، كانت شبابيك بيتنا تفتح، فيدخل منها النور والهواء والكثير من الفرح، وما أن بلغت العاشرة باتت النوافذ تغلق ويحكم صك الباب جيدًا» (ص٩)؛ ما يعكس عدم الثقة بالمرأة، بل ومنعها الثقة والحرية معًا، فتظل المرأة باحثة عن الحرية، فتقول: «لو أن لي جناحين».

وفي مرحلة الصبا تُجبر الصبية الصغيرة على الزواج جبرًا بلا اختيار أو رضا، فهي في نظرهم جسد بلا روح، يُجبر ذلك الجسد لما يراد له لا لما يريد هو: «أدندن وأتذكر، تزوجني في الثالثة عشرة لأكون الثالثة في عداد زوجاته».

ومن ذلك يُلحظ أن المرأة حُرمت حق اتخاذ القرار في اختيار شريك حياتها، وحُرمت التعليم. فالنص يعكس صورة الاستلاب لكل أنواع الحقوق الممنوحة للمرأة، وليس هذا فحسب، بل تُسلب حتى هويتها: «واسمك لا يعجبني، فسوف أسميك حياة؛ حتى تسري الحياة في عروقك الباردة» (ص٩).

ويوضح النص ذلك الاستلاب للهوية والروح والجسد: «سلخني من ذاتي، وتلك كانت موتتي الأولى» (ص١٠).



فالخطاب في النص يرسم أطوار معاناة المرأة وصراعها مع الرجل ومع العادات والتقاليد، من الطفولة إلى الزواج إلى الطلاق، ليوضح حجم القهر والظلم الاجتماعي، وتلك هي حبال الليف: «عدت في السابعة عشرة من عمري إلى بيت أهلي مطلقة» (ص١٠).

وقد ركز النص على العادات التي تحولت إلى ظواهر خاصة فيما يتعلق بالمرأة، وحتى صورة الأب جاءت قاسية، تمثل العادات والتقاليد والقيود الاجتماعية.

أما إذا تأملنا العنونة الداخلية، فقد جاءت محترفة جدًا، ومناسبة لمضامين النصوص، وغير مكشوفة. وليس هذا فحسب، بل إنها تفتح آفاقًا للتأويل والتفسير، ونادرًا ما نجد عنوانًا مفضوحًا، وإن جاء العنوان مفضوحًا فإنه يفتح آفاقًا للتأويل والتفسير.

وأغلب تلك العنونة جاءت من كلمة واحدة، مثل: «خرقة، حنجرة، إراقة، جلود، خرير، وسوسة» والكلمة الواحدة مكثفة ومشحونة بالدلالات والتأويل المتعدد، سواء على مستوى



القاصة صباح فارسي

المعجم أم على مستوى مضمون النصوص.

وجاء بعضها مضافًا أو تركيبًا إضافيًا، مثل: «حبال الليف» و«حراس الظلام»، وهذان العنوانان الوحيدان اللذان جاءا بالتركيب الإضافي.

وجاء نص واحد بعنوان معرف بـ«أل»، هو: «الخروف الثلاثون».

والنظر إلى العناوين التي عنونت بها النصوص يعكس قاصة تمتلك أدواتها في العنونة، خاصة أن أغلب النصوص جاءت بعنوان من كلمة واحدة، ونادرًا ما نجد عنوانًا معرفًا بـ«أل»، وإن جاء معرفًا تحوّل العنوان من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الرمزية، كما في «الخروف الثلاثون».

ولأن العنونة مهمة بوصفها نصًا موازيًا يتفاعل مع المضامين العميقة، فقد جاءت مقصودة لتتفاعل مع مضامين النص وتزيد الدلالة عمقًا.

وإذا ما نظرنا، على سبيل المثال، إلى عنوان «إراقة»، فإن الإراقة تعني في المعجم اللغوي: السكب والصب والإسالة. فنقول: «أراق الماء» أي أسالـه، ويستخدم أيضًا في سفك الدم، فنقول: «أراق الدماء» أي سفكها، ويقال: «أراق ماء وجهه» أي أهان نفسه ولم يحفظ كرامته.

ومن خلال ما سبق، يمكن القول:

- إن العنوان دلَّ على الصبِّ والسَّكبِ والإسالة؛ ما يدل على التبذير والخسارة وعدم المحافظة على أصل الحياة، وهو الماء.
- تحوّل العنوان من المعنى الحقيقي والمعجمي إلى الدلالة المجازية والرمزية؛ فالإراقة تدل على إراقة دماء الجنود بلا مبالاة، وإراقة وجوه أبنائهم باليتم، والفاقة والحزن والفَقْد.

وبذلك، اختزل العنوان مضمون النص الذي يقول:

«الريشة التي سوّدت الورق بدمع ذرفه قاص عن عيون أطفال يتامى الحرب تهاب العودة للمحبرة»! (ص١٢).

- إن شخصية البطل، الرسام أو الكاتب الذي سوّد الورق، تأثرت بمعاناة الأطفال الذين فقدوا آباءهم في الحرب، وقد بدت الحرب عبثية بلا هدف أو غاية.
- استطاع العنوان أن يصف إراقة الحبر واللون الأسود الذي يرمز إلى تحوّل حياة الأسرة والأبناء.
- استطاع الرسام أو الكاتب من خلال ذرف الدموع والإراقة أن يُعبِّر عن سواد الحياة على البطل والأسرة، والسواد يعني التحول وحجم الفقد.
- إراقة الدموع تدلُّ على يتم الأطفال.
- النهاية الصادمة في «تهاب العودة



للمحبرة»، فعلى الرغم من أن الحبر أسود، فإن السارد اكتفى بحجم المأساة بعدم العودة للمحبرة؛ لأنه لا يرغب في فضح حياة الأطفال، أو لأنه اكتفى بإدراك المتلقي وفهمه للمشهد.

- النص سريع ومكثف جدًا، ويختزل المأساة في سطرين؛ فلون الحياة الكريمة الأبيض قد تحوّل إلى السواد، ويهاب العودة للمحبرة اكتفاء بما رسم.

وإذا ما انتقلت القراءة إلى عنوان جاء مركبًا تركيبًا إضافيًا، فهو «حراس الظلام».

والحراسة تعني في المعجم: الحماية، والحفظ، والمراقبة، والمواكبة.

والحماية والحفظ هنا للظلام وحراسته من النور والفجر والنهار.

والحراسة للظلام تعني السير في خط التخلف والتسلط والتضليل، بل سجن الأفكار والتصورات في زنزانة الجهل والتخلف والرؤية الواحدة والخيار الواحد والقناعة بالتأخر، لا سيما أن الظلام رمز لكل تخلف وتسلط وتصور طاغٍ؛ فهو حاجز يمنع النور والتنوير.

فالعنوان أشار إلى ذلك من خلال التركيب الإضافي التجريدي الساخر والعميق، ومتن النص يقول:

«كشطت بأظافري جدارًا لمكتبة عفا عليها الزمن، ثقبت ثقوبًا تسرّب منها النور، شيئًا فشيئًا ملأ المكان، تبددت العتمة، حينها أبصرنا عقارب الكتب تزحف زحفًا، ترفع شعلةً من ضياء ورايةً بيضاء، وصوتًا من الظلمة: ليت لنا جيشًا من التتار»! (ص٢٦).

- المجموعة جريئة جدًا إلى حد بعيد، فقد تناولت قضايا وأفكارًا عميقة بكل جرأة، وانتقدتها على المستوى الاجتماعي والتربوي والاقتصادي والأسري وحتى الديني، وتناولت ظواهر على مستوى منظومة المؤسسات المتعددة، وبخاصة تلك التصورات الحتمية التي تحوّلت إلى مسلّمات.
- كانت المجموعة موضوعية إلى حدٍّ بعيد، فقد تناولت المرأة وقضاياها، كما تناولت مكر المرأة ولسانها الذرب في أختها المرأة.
- في بعض نصوص المجموعة شيء من الغموض، ولكن بإعمال الفكر يمكن التغلب عليه وفكّ شفرات الدلالة الغائبة.
- جاءت العنونة في المجموعة محترفة إلى حدٍّ بعيد، والمتلقي من خلال المجموعة يدرك وعي القاصة وامتلاكها لأدواتها، وبخاصة أن العنوان يأتي ملفتًا ومثيرًا ويفتح آفاقًا للتأويل، وليس هذا فحسب، بل إن العنونة شكّلت نصوصًا موازية تتفاعل مع مضامين النص، ولا تبتعد عن رسالته العميقة.
- قد يقول المتلقي إن بعض العناوين جاءت كاشفة ومباشرة، ولكن حين يقرأ النص تتغير تلك القراءة؛ فالعنوان وإن جاء مكشوفًا أو جاء رقمًا، فإنه يفتح آفاقًا للتأويل ويتحول إلى رمز، مثل «الخروف الثلاثون».

---

* كاتب وناقد – اليمن.

ظاهِرُ الحكايةِ وعُمقُ القصَّةِ
قراءةٌ في الفروق الفنيَّة ودلالتها



▪ د. حسن النعمي*

حين يتحوّل الحدث من خبرٍ إلى رؤية، ليس كل ما يُروى قصة؛ وإن كانت كل قصة لا تستغني عن حكاية كامنة في نسيجها. فبين الحكاية والقصة مسافة لا يصنعها طول النص ولا قِصره، ولا كثافة الأحداث أو قلتها، وإنما يصنعها اختلاف جوهري في النظر إلى العالم: الحكاية تستعيد ما حدث، بينما القصة تعيد إنتاج دلالته.

الحكاية، في أصلها، فعلٌ من أفعال الذاكرة. إنها كتابة تريد للحدث أن يبقى؛ ولذلك تميل إلى الشفافية، وإلى تقليل الوسائط التي قد تحول بين الواقعة والمتلقي. الراوي فيها أقرب إلى الشاهد، والنص أقرب إلى سجلٍّ يحفظ خبرة فردية أو جمعية من النسيان. ولهذا، تتقدم الحكاية في تطور زمنيٍّ خطي: حدثٌ يتلوه حدث، وسببٌ يقود إلى نتيجة، وماضٍ يتقدم نحو خاتمته دون أن تتشظى علاقته بالحاضر.

إنها لا تسأل الزمن عن معناه، بقدر ما تستخدمه لحفظ الوقائع.

ومن هنا، تتصل الحكاية اتصالًا وثيقًا بالذاكرة الشعبية، والسيرة، والخبر، والأسطورة، والحكاية الأخلاقية. فالمعنى فيها غالبًا ماثلٌ في العاقبة؛ إذ تنتهي التجربة إلى خلاصة يمكن استخلاصها: الصبر نجاة، والطمع هلاك، والخيانة عاقبتها الخسران. ولذلك، تميل النهاية في الحكاية إلى الإغلاق؛ لأنها تؤدي وظيفة معرفية أو أخلاقية تجعل الدلالة قابلة للتثبيت والتداول.

وظيفة الزمن..!

أما القصة الفنية، فتنشأ حين لا يعود الحدث كافيًا بذاته. فالكاتب القصصي لا يأخذ الحدث كما تلقّاه، وإنما يُعيد النظر فيه، ويعيد ترتيب علاقاته، ويمنحه زاوية رؤية. ومن ثَمَّ، فإن القصة ليست حكاية مكتوبة بأسلوب أجمل؛ فهذه صيغة تختزل الفن إلى الزخرفة. القصة فعلٌ آخر: إنها تحويل الواقعة إلى بنية جمالية، والحدث إلى سؤال، والزمن إلى مادة للتشكيل.

لهذا، يصبح منظور الكاتب في القصة جزءًا من حقيقتها الفنية. لا يوجد حدث بريء من الرؤية؛ فكل اختيار سردي هو موقف من العالم: ماذا نرى؟ وماذا لا نرى؟ مَن يتكلم؟ ومَن يسكت؟ متى نعرف؟ ومتى نجهل؟ ماذا يكشف السرد، وماذا يحجبه؟

إنَّ القصة لا تُقدِّمُ العالم كما هو؛ لأن الفن يفترض أنَّ «كما هو» ليس معطًى سرديًا خالصًا. فالعالم القصصي لا يظهر إلا بعد أن يمر عبر وعي الكاتب، وأن يخضع لاختياراته في النظر والانتقاء والترتيب.

ومن هنا، تتغير وظيفة الزمن. في الحكاية، الزمن وسيلة للانتقال بين الوقائع؛ أما في القصة، فهو أحد مكونات المعنى. قد يتوقف الزمن الخارجي لحظة، بينما تنفتح داخل الشخصية سنوات من الذاكرة. وقد يمر عقد كامل في سطر، بينما تستغرق لحظة واحدة صفحات؛ لأنَّ ما يهم ليس مقدار الزمن الذي انقضى، وإنما كثافة الزمن في الوعي.

إن الزمن القصصي ليس زمن الساعة، بل زمن التجربة. ولهذا، يبدو البناء المتعرّج، والاسترجاع، والاستباق، والحذف، والتأخير، والتقطيع، وغيرها من الوسائل، أكثر من تقنيات سردية؛ إنها تعبير عن حقيقة أعمق: أن الإنسان لا يعيش الزمن في خط مستقيم. نحن لا نتذكر الماضي بوصفه ماضيًا خالصًا، ولا نعيش الحاضر منفصلًا عن توقعات المستقبل. الذاكرة تتدخل في الحاضر، والمستقبل يتسلل إلى اللحظة الراهنة في صورة خوف أو أمل أو انتظار!

العلاقة بين النص والقارئ..!

وهكذا، يصبح تشظي الزمن في القصة صورةً لتشظي الوعي الإنساني نفسه. وعليه، فإنَّ الكاتب القصصي حين يخلخل الترتيب الزمني لا يفعل ذلك بحثًا عن الحيلة، وإنما قد يكون بصدد اكتشاف حقيقة لا يستطيع الخط المستقيم أن يقولها. فربما تكون الحقيقة في الطريقة التي نتذكر بها الحدث، لا في الحدث نفسه.

وهنا، يتجلى الفرق بين الحكاية بوصفها نقلًا، والقصة بوصفها بناءً فنيًا.

الحكاية تميل إلى أن تقول للقارئ: حدث هذا، وهذه عاقبته. أما القصة الفنية فتقول له، بصورة أعمق: حدث هذا، لكن ماذا يعني؟ وهل يمكن أن يكون له معنى واحد؟

لهذا، لا تكمن قيمة القصة في أن تحمل إلى القارئ معنىً جاهزًا، بل في أن تضعه داخل تجربة تجعل المعنى نفسه قابلًا للسؤال. فحين يتحوّل السرد إلى وعظ مباشر، تضيق المسافة التي يعمل فيها الفن؛ لأن الفنَّ لا يفرض المعنى بقدر ما يتركه يتشكل في العلاقة بين النص والقارئ.

القصة لا تقدم الحقيقة مكتملة، وإنما تضع القارئ في مواجهة تجربة تجعل الحقيقة نفسها موضع تأمل.

نهاية القصة..!

ومن هنا، تأتي النهاية المفتوحة بوصفها ذروة في وعي القصة بذاتها. فالنهاية المعلّقة ليست عجزًا عن إنهاء القصة، بل رفضٌ لأن يتحوّل الأدب إلى حكم نهائي. إنها تترك شيئًا من النص خارج النص؛ تترك السؤال حيًا بعد أن ينتهي الحدث.

في الحكاية، تنتهي (الحدوتة) حين نعرف ماذا حدث.

أما في القصة الفنية، فقد تنتهي حين نكتشف أننا لا نعرف تمامًا ماذا يعني ما حدث.

وهذا ما يفسر خصوصية قصص تشيخوف، مثل (السيدة صاحبة الكلب)، حيث لا تأتي القيمة من اكتمال المصير بقدر ما تأتي من تلك المساحة التي يتركها النص بين ما حدث وما يمكن أن يعنيه. وكذلك في بعض قصص كافكا، حيث يتحول الحدث من واقعة قابلة للتفسير إلى سؤال وجودي يقاوم الإغلاق.

وفي السرد العربي الحديث، يمكن أن نجد هذا التحوّل بوضوح لدى نجيب محفوظ ويوسف إدريس وغيرهما؛ إذ لم يعد الحدث مجرد حامل للعبرة، بل أصبح بنية تكشف التوتر بين الذات والعالم، وبين الرغبة والواقع، وبين ما يقوله الإنسان وما يعجز عن قوله. ففي (الحب فوق هضبة الهرم) لمحفوظ، مثلًا، لا تكمن أهمية الحدث في وقوعه وحده، بل فيما يكشفه من علاقة بين الرغبة والواقع الاجتماعي. وكذلك في قصص يوسف إدريس، حيث يتحوّل الموقف اليومي البسيط إلى مساحة تتكشف فيها طبقات من الوعي الإنساني والاجتماعي، كما في قصة (بيت من لحم).

مستوى الوعي بالحدث..!

ومن هنا، فإن الفرق بين الحكاية والقصة ليس فرقًا بين البساطة والتعقيد، ولا بين القِصر والطول، ولا حتى بين الزمن الخطي والزَمن المتعرّج. فهذه كلها وسائل يمكن أن تتغير من نص إلى آخر، ولا تكفي وحدها لتعريف الفارق. الفارق الأعمق هو في وظيفة السرد وفي مستوى الوعي بالحدث.

الحكاية تنتمي، في جوهرها، إلى وعي الحدث؛ والقصة تنتمي إلى وعي الرؤية.

وإذا كانت الحكاية تبدأ من يقين أن ثمة شيئًا حدث ويستحق أن يُروى، فإن القصة تبدأ من الشكّ: ماذا لو أن ما حدث ليس هو الحقيقة كلها؟ ماذا لو كان الحدث مجرد سطح، وأن الحقيقة تكمن في زاوية النظر إليه؟

عند هذه النقطة تحديدًا يغادر السرد وظيفته الإخبارية ويدخل منطقة الفن.

فالفن القصصي لا يكتفي بأن ينقل العالم؛ إنه يعيد مساءلته. ولا يكتفي بأن يجعلنا نعرف ما حدث؛ بل يدفعنا إلى النظر في الإنسان الذي حدث له ذلك، وفي العالم الذي جعل حدوثه ممكنًا، وفي المعنى الذي يظل مفتوحًا بعد أن ينتهي الحدث.

إنها المسافة بين أن يكون السرد خبرًا عن الحياة، وأن يصبح تفكيرًا في الحياة بواسطة الفن.

---

* ناقد وقاص وأكاديمي سعودي.



النقدُ التطبيقيّ
قراءاتٌ نقديَّةٌ في روايات سعودية

▪ المحرر الثقافي

ينطوي هذا المحور على العديد من محاولات النقد الأدبي التطبيقي، الذي يتابع بعض الإصدارات الأدبية في دائرة الإبداع في مجال الرواية السعودية، ويتناول قراءات نقدية في روايات سعودية منها:

١- تناول رشيد الخديري "الانفتاح الأجناسيّ في روايَة "خاتم" لرجاء عالم، التي يَنْهَضُ السّرد في روايتها على عَدَدٍ من المُقْتَضَيات النّصّيّة، وَيَسْتَثْمِرُها ضمن نَسِيجٍ من العلامات في مسعى لِبِنَاءِ هويّةٍ سرديّةٍ خاصّة برجاء عالم.

٢- ويتناول صلاح القرشي الأسماء والمصائر في رواية "يوم الجرو" للسعودي محمد الحارثي.

٣- وتتناول هويدا صالح "الذاكرة والهوية"في رواية "قاطع طريق مفقود" لفهد العتيق.

٤- أما محمد سليم، شوشة فيقول إن رواية "عمة آل مشرّق" عالم روائي ثري، ومتشعّب معرفيا.

٥- فيما فهد العتيق، يقول إن رواية "بنت عطشة" للكاتبة أمل الفاران رواية تقرأها بمتعة، ربما لأن فيها مواصفات الأدب الحديث والموجز والبسيط ، الذي يمنحك شعورًا أنك تعيش وسط هذا المكان الأصيل، في حياتهم وحواراتهم ولعبهم وهمومهم. وربما أجمل ما في الرواية هو بساطتها الظاهرة التي تكشف عمقها الداخلي ومثل هذا التنوّع في موضوعات الكاتبة والتقدم في المستوى الفني يحسب لتجربتها الأدبية الثرية والمبدعة في القصة والرواية.

الانفتاحُ الأجناسيّ في رِوايةَ «خاتم» لرجاء عالم

▪ د. رشيد الخديري*

يَنْهَضُ السّرد في رِواية «خاتم» للروائيّة السعوديّة رجاء عالم على عَدَدٍ من المُقْتَضَيّات النّصّيّة، ويَسْتَثْمِرُها ضمن نَسيجٍ من العلامات في مسعى لِبِنَاءِ هويّةٍ سرديّةٍ خاصّة برجاء عالم، فالتّقَصّي وتفكيك الخطاب الرّوائي يُقَرّبُنَا أكثر مما يَحْتَشِدُ فيها من مواقف ورؤى وأحداث.

يُمْكِنُ القول إنّ استثمار الرِّواية لهذه المُقْتَضيّات رَاجِعٌ بالأساس إلى انفتاح خطابها على أشكال الثّقافات، والقِيم، والأسئلة المُقْلِقَة للذات والذّاكرة وغيرها. ما يُؤكّدُ هذه المعطيّات هو ما يَنْفَرِزُ عن التّجربة السّرديّة من رؤى تفاعليّة داخل النّص وخارجه، لكأنّ العوالم التي يَمْتَلِكُها السّرد لا تَتَحَقّق إلا من خلال الاستفادة من مساحات المعرفة وتأويل الذّات في صلتها بالآخر.

يرى الناقد المغربي عبدالقادر الدحمني أنّ الرواية هي: «الجنس الأدبي الأكثر قدرة على استيعاب باقي الأجناس الأدبية وإقامة جسور الحوار والتواصل مع مختلف الفنون والمجالات الثقافية والمعرفية، نظرا لما يتمتّع به فنّ الرواية من خصوصيّات ومميّزات تؤهّله لذلك أكثر من غيره»[1]. لذا، فإنّ الانفتاح على أجناس أدبيّة وتعبيريّة أخرى يُمَكّنُ العمل الرّوائي من اكتشاف آفاق تجريبيّة خارقة ومُخترقةً لكلّ التُّخوم، فما «يَتَمتَّعُ به من حجم مناسب يمكّنه من استيعاب الدّخيل الفني وامتصاصه وتحويله لصالح شكله، ويُتيح له ما يتّسم به من مدى زماني موسّع إمكان التّجديل بين هذا الدّخيل

ومكوّناته الأصيلة»[٢]. هكذا، نَعْثُرُ بين ثنايا روايـة «خـاتـم» على عـدّة فـنـونٍ وأجْـنَـاسٍ؛ كالشّعر، والتَّصوّف، والموسيقى، والتراث الشعبي، والمونولوج، والدِّين، وغيرها؛ وهو ما يعني أنّ المؤلِّفَة رجاء عالم على دِرَايةٍ تامّةٍ بعوالم التّخييل الرِّوائي ومدى استجابة جنس الرِّواية لكلِّ مساحات التّعبير الأدبي والفنّي، فهذا «الانفتاح المطلق الذي تتميّز به الكتابة، واقتحامها بؤرا معرفية، ومجالات ثقافية كثيرًا ما ترتقي بخطابها إلى مرحلة الشمولية المطلقة، والعالمية التي يتّسع بها مفهوم النص الأدبـي، وتنتشر دلالاته ورؤاه في جميع الاتـجـاهـات، جاعلة منه وحدة انفتاحية لا متناهية التأثير، تحاصر المتلقي، وتتسلط عليه، وتجبره على التوحد بعوالمها العجائبية المدهشة، التي يتكثف حضـورهـا، ويشـعّ ويتضاعف حتى يغدو حفرًا في طبقات الوجود، ومعولًا هدميًا يتحدّى العدم ويصرعه»[٣]، ومن خلال قراءة هذه الرِّواية، يُمْكِنُنَا رَصْدُ هذه التَّفاعلات النّصيّة على الشَّكل الآتي:

١. الوِجْدَانُ الدّيني

تنهض رواية (خاتم) بتوظيف الوجدان الدّيني، وهي خاصيّة تكاد تكون مُشتركةً بين كلّ الرّوايات التي تَصْدُر في الخليج العربي (سَنَتَطَرَّقُ إلى ذلك في الفصل التّركيبي الخامس)، غير أنّ هذا التوظيف لم يَتَحَقَّق بِشَكْلٍ مُبَاشر فقط، بل يأتي، من جانبٍ آخر، على شكل تضمينات أو اقتباسات أو إيحاءات كلاميّة. نقرأ من الرِّواية ما يلي: «أشهد ألا إله إلا الله والله أكبر»(ص/٢٦)، ثم، «نَقّني من خطاياي بالماء كما يُنَقّى الثوب الأبيض من الدنس»(ص/٤٦) وغيرها من الاستشهادات الدِّينية. إلى جانبِ ذلك، يَحْضُرُ المعتقد الدّيني الإسلامي من خلال عبـارات وألـفـاظ تَـتَـرَدَّدُ كثيرًا بين طيّات الـرِّوايـة، نـذكـر منها على سبيل المثال: «المسجد، الحرم، بيت الله، السّجادة...»، وأعـتـقـدُ أنّ هـذه الـمـسـاحـات فـي الفهم والانفتاح على المجال الدِّيني الإيمانيّ، تُشَكِّلُ مرجعيّة حيّةً للمؤلِّفَة رجاء عالم، ونُسَجِّلُ ها هنا أنّ الروائيّة في استحضارها للمعتقدات الدّينيّة في سردياتها «لا تنتزع الأحداث والوقائع والشخصيات من الإطار الإسلامي، بل تدفع بكل هذه الأمور إلى الاستغراق في الطابع الديني المحض، عبر استحضارها للعديد من الوقائع التاريخية والتراثية المرتبطة بالتاريخ الإسلامي والعربي الغني بالأحداث السياسية والعسكرية التي تركت أثرها على الأمة العربية والإسلامية في مرآة الآخر ونقده...»[٤]، ووجَبَت الإشارة إلى أنّ هذه التّفاعلات النّصيّة من خلال المُعجم المُحيل على المجال الدِّيني، يُمَثِّلُ أحد أهمّ المرجعيّات في الكتابات السّرديّة لرجاء عالم، وهو غَيْرُ مُنْحَصِرٍ في رواية (خاتم) فحسب، وإنّما في روايـات أخـرى، كما شَهِدَتْ، إلى جانبِ ذلك، حُضُور اسْتِلْهَامَاتٍ دينية سواء من القرآن الكريم أو من الحديث النّبوي الشريف. ومن ثَمّ، فحضور الوجدان الدّيني في هـذه الـرِّوايـة يأتي في سياق مُنطلقات الرِّوائيّة رجاء عالم وخلفياتها المعرفيّة والإيديولوجية.

٢. المُتَخيّل الشِّعريّ

يُسَجِّلُ قارئ هذه الرّواية أنّها تَتَفَاعَلُ مع نصوصٍ من عالم الأدب: الشّعر بكلّ حُمُولاته المعرفيّة والإيحائيّة والتّعبيريّة، حيث يَجِدُ القارئُ مساحاتٍ كبيرةٍ من الشّعر، وكما المُعْتَقَد الدّيني الإيماني، يَتَأَسّسُ الخطاب السّردي ها هنا على خَلْقِ تفاعلاتٍ نصيّة، ومن ثَمَّ، تَعَدُّديّةً في إنتاج الدّلالة والمعنى.

من أجواء الرّواية نقرأ هذا البيت الشّعريّ توضيحًا لا غير:

«سقوني وقالوا لا تُغنّ ولو سقوا جبال حُنين ما سقيتُ لَغَنّتِ»

ونَجِدُ هذا الموشّح أيضًا على غرار موشّحات أخرى:

«خافق الأحشاء موهون القوى كلما فكّر في البين بكى

ويحه يبكي لما لم يقع»

ونَقْرَأُ أيضًا:

«هيّ السُّرة سُرَّةُ لولو أما الباقي ما أقدر أقولو»

ولا شكّ أنّ كُلاّ من البيت الشّعري للـ (الحلاج) أو الموشّح لصاحبه (ابن زهر الحفيد الأندلسي) أو البيت المُستقى من الأدب الشعبي، يُعَبِّرَانِ عن ثقافةٍ موسوعيّة لهذه الرّوائيّة ويكْشِفَانِ، من جانبٍ آخر، عن القضايا الغائبة فيه. نُسَجِّلُ هنا أنّ المسار في رواية (خاتم) السّردي مُتَعَدِّد الطُّرق والمسارب، وهذه الاستعانة بنصوصٍ شعريّة يدخل في سياقِ الاشتغال على



الخيارات الجمالية المتَاحَة، إذ «لا يمكننا أن نتحرّر من الشعر»[٥]، والمُلْفِت للنّظر أنّ هذه الشّواهد الشّعريّة في مختلف أنماطها وأنواعها (الشعر العربي الفصيح، الموشّح، الشّعر الشّعبي...) تَدُور في المنحى نفسه، وفي الفضاء نفسه المُعَتّقِ بالرُّوحانيّات والنّفحات الموسيقيّة، فبيت الحلاج يُحيل على شعريّات التّصوّف، من حيث هي مَزِيجٌ بين الظاهر والباطن وسُموٌ عن المَلَذّات من أجل الوصول إلى رضا الله. أمّا هذا الموشّح وغيره من الموشّحات، فهو إشارةٌ إلى سطورٍ من لوعة العشق المُعَتّقَةَ بتخييلات التّاريخ وقدسيّة المكان في الوقت الرّاهن (مكة في الرّواية)، ثم، يجيء البيت الشّعري المُسْتَقَى من الذّاكرة الشعبيّة للتأكيد على أنّ التّفاعلات النّصيّة في شموليتها تُعْطِي دلالات جديدةٍ للعمل الرّوائي.

إنّ توظيف الشّعر في هذه السّرديّة يَنِمُّ

عن ثقافة واسعة بتقنيات الكتابة الرّوائيّة، وهو من جانبٍ آخر، «خاضعٌ لإحساس السارد بضرورة إضافة شحنة نوعية لتكثيف المعنى، وإعطائه بُعدا وجدانيًا، يروم التأثير في المتلقي»[٦]. ومن ثمّ، فإنّ استثماره في تبئير المواقف والأحداث والرؤى يَخْدُمُ فنيّة الرّواية ودلالاتها مما يُمَكّنُ الكاتب من تعميق أسلوبه ولغته، ويسهم في «بروز العنصر الذاتي، والانحراف والاستطراد، وكسر الزمن وتجميده واختزاله، والتكرار والارتجال والتداخل.. واللغة المتأنقة الموحية الرامزة»[٧]، وتأكيد أنّ إلغاء التّخوم بين الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة يُسَهِمُ في هَنْدَسَة جغرافيّات الأدب وتطوير إيقاعات الحياة الإنسانيّة.

٣. الوَصْفُ التّسجيلي

للوصف دَوْرُه المحوريّ في إبراز عَوَالِمِ الرّواية، فهو يُقَدّمُ معرفةً عن الشّخصيّات، والأمكنة، والأزمنة، وسيرورات الحكي، وغيرها. في رواية (خاتم) نَلْمَسُ وصفًا دقيقًا للأحداث والشخصيّات والمواقف، لكأنّ اللغة لا تُؤَدّي وظيفتها الشّعريّة الجماليّة إلا من خلال التحامها مع الأشياء الموصوفة، إذ إنّ اللغة وحدها لا تكفي لتشكيل مُمْكِنَات السّرد، مهما بَلَغَتْ بلاغتها أو تأثيرها في سيرورات الأحداث، فهي تَظَلُّ غير مفيدة «داخل حدودها الأصليّة لأنها ترمي إلى أكثر من الدلالة المعدة لها أصلا، فهي بحث عن الجديد والتّطوّر... فالكلمة عند دخولها سياق العمل الأدبي لا تقصد لذاتها وإنما لدلالاتها التي تُقَدّمُ معرفة جديدةً»[٨].

لِنَتَأَمّل هذا المقطع السّردي: «اتجهت للدولاب الغارق في الحائط بباب من الأبنوس المُطعّم بفضة وعاج وزمن، فتحت وغاصت لقلب الدولاب، من هناك طلعت ببقجة حرير مقلّم بالقصب، من البقجة أخرجت كومة من ثياب الصبيان: ثوب وعمامة وجبّة سوداء من جبب العلماء، وحزام قصب عريض، مالت للصفّة الملحقة بالمقعد، ونضت إحرام المصطكا،....»(ص/٤٣-٤٤). لقد سَعَت السّاردة في هذا المقطع وغيره، إلى الإبحار في سرد التّفاصيل مُوَظّفَةً كلّ الحواس (اللون، الحركة، الإيماء، الحدس، الرصد البصري...) في مسعى إلى تقريب القارئ إلى عوالم هذه الرّواية، إلى جانبِ، تكسير نمطيّة السّرد والتنويع في تقنيات الكتابة الرّوائيّة. تقول سيمون دي بوفوار: «مهما يكن أنا القارئ. الشيء الذي يَهُمُّني هو أن أكون مسحورًا بعالم متفرّد يتقاطع مع عالمي، وهو مع ذلك عالم آخر... لكي تؤثر القراءة. يجب أن أتماثل مع المؤلف. مع المؤلف يجب أن أدخل في عالمه هو عالمي أنا»[٩]. فما تَتَضَمَّنَهُ الرّواية من سحريّة للوصف في رَسْمِ معالم السّرْد يَجْعَلُهَا في صُلْبِ الأحداث والرُّؤى وتعزيز فاعليّتها التّخييليّة والدلاليّة.

٤. الرّدّ بالموسيقى والغناء

ما دامت هذه التّجربة الرّوائيّة تُحَاوِلُ إعادة الاعتبار للنسق الأنثوي في مُواجَهَة تَوَغُّل النّسق الذّكوري واستفحاله، فإنّ (خاتم) رَاهَنَت على الانتماء إلى مجال الموسيقى، من خلال تَعَلُّم العزف وتقليد كبار

الموسيقيين، ويُحسب للسّاردة استحضارها لشخصيّة (زرياب)، ذلك الموسيقي الذي كَانَ له دَوْرٌ كبيرٌ في تطوير الموسيقى العربيّة، إلى جانبِ، وَضْعِهِ أسس الفنون الاجتماعيّة مِنْ طَعَامٍ وهندامٍ وأناقةٍ وغيرها.

أميلُ إلى الاعتقاد أنّ هذا توظيف الموسيقى والغناء داخل الأعمال الرّوائيّة، يُعَبِّرُ عن الصّراعات العاطفيّة والثقافيّة والهوياتيّة للشخصيات، لا سيما حين يَتَعَلَّقُ الأمر بشخصيّةٍ محوريةٍ في أيّ رواية، بل هناك مِن الرّوائيين مَن اختاروا أغنيّات شهيرة عناوين لسردياتهم، فرواية «إِفْرَحْ يا قلبي»[١٠] للروائيّة، وهي أغنيّة شهيرة غَنَّتْهَا سيّدة الطّرب العربي (أمّ كلثوم)، أو توظيف مقاطع موسيقيّة كما نقرأ على سبيل المثال في رواية «البيت الأندلسي»[١١] للروائي واسيني الأعرج وغيرها من الأعمال السّردية. ما نَوَدُّ التّأكيد عليه أن استثمار الموسيقى في رواية (خاتم) هو علامة من علامات التّعبير عن الوجود والهويّة والذّات، وبخاصة في ظِلّ هذه الصّراعات المتواترة بين خطابي: الاستملاك والتَّسلُّط من جهة، ثم، الإذعان والتَّبعيّة من جهةٍ أخرى. وعليه، فإنّ توظيف الموسيقى يُمْكِنُ عدّه رَدًّا على كلِّ أنماط القهر التي عَاشَتْهَا بطل/ بطلة الرِّواية: (خاتم)، وبخاصّة على مستوى تشكيل الهويّة في ظلِّ المُمَانَعَة والاضطراب الجنساني وتَمَثُّلَات العُنْف الرّمزي والشُّعوري.

---

* كاتب – المغرب.

(١) عبدالقادر الدحماني: تسريد الذاكرة السياسية في الرواية المغربية الجديدة، بين سؤال الهوية ورهان التجريب، دراسة في رواية «رسائل زمن العاصفة» لعبدالنور مزين، منشورات دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٢٤، ص: ١١٩.

(٢) عبدالرحيم جبران: «آليات تفاعل الرواية مع غيرها من الفنون»، دراسة منشورة ضمن كتاب: «الرواية الجديدة: تحولات وجماليات الشكل الروائي»، وقائع ملتقى الشارقة الخامس عشر للسرد، منشورات دائرة الشارقة للثقافة، شتنبر، ٢٠١٨، الرباط، ص: ٢١٤.

(٣) بهاء بن نوار: الكتابة وهاجس التجاوز، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠١٢، ص: ٥٦.

(٤) عزيز العرباوي: بلاغة الخطاب السردي في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص: ١٣٠-١٣١.

(٥) إلياس خوري: الرواية العربية في لحظة التعدد والتحول والتّأزم، الملحق الثقافي (الاتحاد الاشتراكي)، العدد ٢٦٣، ٢٩ يناير ١٩٨٩، ص: ٢.

(٦) عبدالقادر الدحماني: تسريد الذاكرة السياسية في الرواية المغربية الجديدة، مرجع سابق، ص: ١٢٤.

(٧) عزيز الماضي شكري: أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص: ٦٥.

(٨) عبدالفتاح أحمد أبز زيد: الكتابة والإبداع، دراسة في طبيعة النص الأدبي، منشورات إلجا، ٢٠٠٠، ص: ٢١-٢٢.

(٩) سيمون دي بوفوار: ماذا يستطيع الأدب؟ ترجمة: محمد بيدي، العلم الثقافي، العدد ٨٣٧، السنة ١٧، ٢٢ غشت ١٩٨٧، ص: ٣.

(١٠)علوية صبح: إفرح يا قلبي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٢٣.

(١١)واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الجمل، ط ١، ٢٠

عمةُ آل مشرّق..عالم روائي ثريّ ومتشعّب معرفيًا

■ د. محمد سليم شوشة*

تستمر الروائية السعودية أميمة الخميس في دعم مشروعها السردي المهم بوحدات جديدة من هذا الخطاب الروائي الذي يمكن أن يكون عنوانا على الجدية، وعلى عدد من الظواهر المهمة في الرواية السعودية، أو حتى العربية عموما. فقد تحوّل فن الرواية إلى ساحة للتفكير والفلسفة والأسئلة المهمة عن الحضارة والتاريخ والإنسان والعقيدة أو المعتقدات عموما بكل أشكالها، وصراع الغرب والشرق أو حتى حوارهما، فكما كان عالم رواياتها مسرى الغرانيق في مدن العقيق حافلا بكل هذه القضايا والمحتوى الفكرى المهم، ووازنت بين الجماليات والبنية السردية من جانب، والمحتوى الدلالي والفكري، من جانب آخر، يتكرر هذا الأمر بصورة لا تقل في إنجازاتها الجمالية والدلالية في هذه الرواية الأحدث (عمّة آل مشرق)، بل ربما تزيد وتصبح أكثر تعمقا، وبخاصة فيما يتصل بطرحها قصتين متوازيتن إحداهما في الماضي والأخرى في الحاضر، لتتحاور القصتان ضمنيًا وتتقابلان بما يُسهم في مدّ خطاب الرواية بعدد من الميزات المهمة التي يمكن أن نتوقف معها بالتفصيل.

لكن بصفة عامة نجد أن أول ما يلفت انتباه المتلقي حول هذا الخطاب السردي لأميمة الخميس هو تحويلها الرواية إلى بحث معرفي متعدد الأبعاد والروافد وقادر في الوقت نفسه، على الحفاظ على روح فن الرواية ودعائمه الأساس من مبادئ المحاكاة والتمثيل والتصوير المشهدي، وتشكيل عالم



روائي نابض وشديد الحيوية، وقادر على تحقيق أعلى درجات انغماس المتلقي في تفاصيل هذا العالم، وإقناعه بحقيقته، فيكون في أعلى درجات التفاعل مع هذا العالم ويتجاوب معه عاطفيا وشعوريا وفكريا، ينفعل بما فيه من حالات الخوف والمرض وتهيُّبِ الفراق، والقلق من المستقبل وتحوّلات الحياة، كما يطرح الأسئلة حول الشرق والغرب، وصراع العلم والأسطورة وتحوّلات الإنسان عبر التاريخ في مراحله المهمة، يطرح الأسئلة كذلك عن طبيعة الإنسان في حالات الحرب والحب والعقيدة والبحث عن المعرفة واستكشاف المجهول، وغيرها من الانفعالات وصور التجاوب مع هذا العالم الروائي مترامي الأطراف واسع الحدود.

من الظواهر الواضحة في إبداع أميمة الخميس الروائي أنها توسّع من المدى الجغرافي والمكاني لعوالمها الروائية، فتتحرك في فضاءات شاسعة، لكل بيئة أو جغرافيا خصائصها التاريخية والحضارية الخاصة، ولكل بقة إنسانها، أو بتعبير آخر، انعكاساتها العميقة على الإنسان العائش فيها والمرتبط بها. في هذه الرواية تسرد قصة تحولات حضارية عميقة في الخليج عموما والمملكة السعودية بصورة خاصة، فتتحرك في فضاءات زمنية لعالم ١٩١٥ وما قبلها وما بعدها بقليل في القصة التاريخية أو الشقّ التاريخي لعالم هذه الرواية، وعالم بدايات الألفية الثالثة وفي المركز منها أحداث الحادي عشر من سبتمبر في أمريكا تمثيلا للشق الآني من عالم الرواية. وفي فضاءات جغرافية تقع في البحرين والرياض وبعض موانئ الخليج والمنطقة، وأبرز مواضع الحرب العالمية الأولى، وفي أمريكا وعالم الرياض الجديد بعدما صارت عنوانا للرفاهية والعز والطموح إلى السينما والفن.

لا تستند أميمة الخميس في تشكيل جماليات عالمها الروائي وإنتاجها على مفارقة التحولات بين الماضي والحاضر، ولكن تستند إلى ما هو أهم في رأينا، وهو جماليات المعرفة والمقارنة العميقة بين أنماط من العيش وأشكال مختلفة من الحضارة لكل منها خصائصها وسماتها الأعمق، وليس مجرد مظاهر شكلية، فتبدو

مشغولة بما هو قابع في الأعماق بين هذه العوالم المختلفة. فالمفارقات لديها ليست مجرد تباين شكلي وسطحي بين أنماط من البناء والملابس والطعام أو العلاج، وغيرها من مظاهر الحياة؛ بل يبدو الخطاب الروائي مركّزًا على التباينات الأكثر عمقا المتصلة بالعادات والتقاليد والعقيدة والقناعات والموروث، وحتى على المستويات النفسية أيضا تتشكل المقابلات بين إنسان يتعامل مع مخاوفه بصور وأشكال مختلفة.

لدينا في هذه الرواية قصة عمة آل مشرق، بطلها الجازي وماثيو الطبيب الأمريكي الذي لم يكن طبيبا بالمعنى الحديث، بل اكتسب الخبرة بالطب بالممارسة والتدريب، فهو أقرب لمساعد طبيب أو ممرض، لكنه يتحول في نظر أهل هذا الزمن السكان البسطاء الذين يتداوون بالأعشاب والطرق الموروثة ليصبح طبيبًا، في إشارة ضمنية مؤكدة على التفوق بين مجتمعين مختلفين في المستوى المعرفي، هذا التفوق الذي يتجلى في صور ضمنية وناعمة ومتدرجة يلمحها المتلقي عبر التأويل والتفاعل والمشاركة في إنتاج الدلالة فلا يصير متلقيا سلبيا، والحقيقة أن لغة الرواية في أغلب مستوياتها تعتمد هذا المستوى من الإيحاء والدلالات الضمنية الكثيرة، فبقدر ما فيها من الدلالات الصريحة الواضحة، نكتشف أيضا مستوى آخر من الدلالات الكامنة التي يصبح المتلقي شريكا أساسًا في إنتاجها، على نحو ما هو حاصل في فكرة صراع التفوّق، الذي هو حاصل في القصتين؛ القديمة التي يتحول فيها د. هاريسون وماثيو وفيليبي وغيرهم من الأطباء نماذج للإعجاز وجسورا يمكن الهروب عبرها من الموت. وحاصل كذلك في القصة المعاصرة عبر فن السينما الذي يبهر فواز، ويراه إعجازا أو نوعا من السحر، فيكون المتلقي قادرا على الربط بين شطري هذا النسق أو خطيه بين الماضي والحاضر.

ويستمر تداخل هذين العالمين وفق هذا النسق من الدمج والامتزاج حتى آخر الرواية، في تفاعل دلالي وعمليات إسقاط عميق وضمني، عالم الماضي بسماته وخصائصه وتفاصيله المختلفة، وعالم الحاضر بسماته وخصائصه أيضا، عالم يكون الطب والدواء هو القوة والتفوق، وعالم آخر تتبدل فيه القوة وتتجه نوعا ما إلى السينما وسحرها وتأثيرها على العقول واجتذاب الأمم، وإذا كان قد تم توظيف الطب وتفوقه في الماضي من أجل التبشير والغزو الفكري والثقافي أو حالات الصدام والصراع في الدين والأيديولوجيا، فإن هذا الأمر أصبح ينعكس عبر قوة السينما وتأثيرها وسحرها وقدرتها على الوصول إلى المناطق النائية والجغرافيا المنيعة.

من المعادلات الصعبة التي حققها السرد في رواية عمة آل مشرق السيطرة على هذا العالم المتشعب معرفيا، والموازنة بين البعد المعرفي للسرد والخصائص والسمات الإنسانية التي تجعل منه عالما

حقيقيا يضجّ بالحياة النابضة والحيوية، وليس بحثا أو كتابا في الأنثروبولوجيا والتاريخ والنقد الحضاري. كما هو متحقق على سبيل المثال في المقتبس التالي:

«شفاء هيا أم آل مشرق أعاد البهجة حول السدرة، اندفق في عروق المنزل هديل اليمام، وعبق برائحة فوح مياه البابونج التي اغتسلت بها الجدة، غرّدت عصافير السدرة التي تتوسط المنزل فوق غصونها. ومن أركانه الدامسة تقدّمت الحياة بمباهجها، ونشرت ثوبها المغوي لتصطف فوقه النسوة من جديد. رصفت المساند، وتبهرت دلال القهوة بالهيل والزعفران، وعاد المكان عبقا ضاجا بالزائرات، والأطباق التي ترسل احتفاءً بشفاء الجدة، أقراص مراصيع، آنية زبد. ومخرف تفاح الديرة». الرواية ص١١٨.

هنا تصوير مشهدي ثري بالجماليات لأنه يرصد انعكاس المرض على حواس المشاهد لهذا العالم، فكأنه تحت ضغط الحزن وآلام الفقد يتحول إلى عالم آخر، تتعطل الحواس، وتختفي الروائح والألوان ويصبح عالما كئيبا بالأبيض والأسود، وهذا وصف دقيق على المستوى الإدراكي لأن الإنسان تحت وطأة هذه الحالات من الحزن أو غيرها مما يوازيها من الانفعالات مثل الخوف والاضطراب تتعطل حواسه أو يحدث لها تشتت، وبدلا من أن تتابع الروائح الجميلة والأشكال والألوان الفاتنة من الشجر تصبح قدرات الإنسان الإدراكية كلها مستعمرة ومحتلة بالكامل بمشاعر الخوف والقلق والفقد والحزن. وهذا ما صوره خطاب الرواية في موضع آخر في تصويره للوباء الذي أصاب المدينة وأصبح الناس مستغرقين بشكل كامل في حفر القبور وتجهيز الأكفان والدعاء والعبادة.

في الرواية أيضا تقنيات سردية تدعم إستراتيجيات التشويق والرغبة في الاستكمال، مثل بنية اللغز أو السر التي أسس خطاب الرواية عليها حكاية الجازي عمة آل مشرق وزوجها الأمريكي ماثيو الذي يصبح عبدالشافي عبر مساحات من التحول والاستكشاف ومتابعة الحكاية الغامضة وتفاصيلها الغائبة إما بالعثور على أي خيط لهما في الحاضر أو بتحقيق وتمحيص المرويات عنهما في الماضي. هذا ما يجعل الرواية أقرب لمغامرة استكشافية لأطراف هذه الحكاية على نحو ما هي مغامرة استكشافية على المستوى المعرفي والبحثي أيضا. وبقدر ما هي تمثيل لنمط من البحث عن الذات واستكشافها ومحاولة تحقيق أهدافها كما هو حاصل في قصة فواز الذي يريد أن يكون مخرجا سينمائيا في ظل مجموعة من التحديات بعضها يرتبط بالأسرة وبعضها بالبيئة والمحيط الثقافي العربي، وقلة الخبرة بهذا الفن المعقد في جانب الصنعة، لكنه القريب كذلك في جانب الاستمتاع والتلقي العفوي.

الرواية التي تطرح عددا وفيرا من الشخصيات والنماذج الإنسانية المركبة لا تبدو مجرد سرد تاريخي سطحي، لكنها

تنقيب في النفوس والأهواء والرغبات والنزعات النفسية والاجتماعية، لكن كل يتم تشكيله وطرحه بما يتناسب مع سياقه، بين شخصيات كانت تطمح في الاستكشاف ومعرفة الآخر، وأخرى تشعر أنها في مهمة مقدسة لهداية الناس إلى طريق الرب مثل د. هاريسون وزوجته، وشخصيات أخرى مشحونة بالفضول وحب الحياة والرغبة في العيش والحب، وأخرى تحافظ على التقاليد والعادات وتحمي القبيلة أو الأسرة، شخصيات متنوعة وعديدة بين الرجال والنساء والأطفال كلها يتم تصويرها من الداخل وعبر ملامح نفسية وذهنية واضحة تجعلها بشرًا حقيقيين يتعلق بهم المتلقي ويظلون قابعين في ذاكرته منفعلا بهم ومتجاوبا مع مواقفهم.

شخصيات عديدة بين الطموح للمال أو المجد أو تنفيذ الأوامر مثل طلق بن عيسى، وإن كانت شخصيات الماضي هي الأكثر غموضا وغرابة وبخاصة في تلك المساحات التي يتلاقى فيها الغرباء أو يصبح حتميا على النقيضين من الشرق والغرب، اللقاء والتعامل وتداخل المصالح، فيكون كل منهما متعاملا مع الآخر بقدر كبير من الحذر والاحتيال والإخفاء.

الحقيقة أن هناك جانبا مهما جدا في هذه الرواية يتمثل في تنوّع روافدها المعرفية بين التاريخ والجغرافيا والأسطورة والدين والفن والبحث الأنثروبولوجي وعادات المجتمعات وطقوسها من الطعام والشراب، وطرق التجارة والسلع المتنقلة بين المساحات والأمم، بحث في تطور العمارة وتطور العلوم والفنون، وجماليات معرفية تتصل بالطب والثقافة الطبية وتاريخ الأوبئة وانعكاسها كلها على المجتمعات والدول، لنكون أمام أنموذج روائي أهم ما يميز عالمه الثراء والتنوع واكتمال ملامحه وتشعبها بقدر ما هو متحقق وحاصل في الحياة نفسها من التكامل والتشعب.

لغة الرواية كذلك تبلغ حدا بعيدا من التطور والاختلاف وبخاصة في مجازها وشعريتها وقدر تجاوبها مع ما بهذا العالم الروائي من الحراك النفسي وتفاعل عميق بين الإنسان ومحيطه من عناصر البيئة، صور شعرية ومجازية تنشأ بشكل عفوي من بين ضلوع هذا العالم وجوانحه وخلجاته النفسية، تصوير لحالات الفرح والسعادة والتقلب بينها وبين الحزن والمرض والخوف، تصور اللغة عوالم فرعية وجزئية ومشاهد كثيرة متقلبة بين الروائح والألوان والأشجار والزهور وأنواع الأطعمة وأشكال الضيافة والمهاد والمدن، وأخرى بين الطبيعة القاسية وثقل المرض والموت ومشاعر الخوف من الآخر. كلها تصورها لغة شعرية على قدر كبير من العفوية والسلاسة.

---

* كاتب – مصر.

روايةُ «بنت عطشة» للكاتبة أمل الفاران:
كاتبة تعرف حياتنا وتتأمل لحظاتها وتقدمها ببساطة عميقة

تدفّقٌ مدهشٌ للمشاهد البصرية المؤثّرة والحوارات التلقائية

▪ فهد العتيق*

تكشف لنا لحظات القراءة في رواية بنات عطشة للكاتبة أمل الفاران، هذا التدفق البسيط والمدهش للمشاهد البصرية المؤثرة والحوارات التلقائية المبدعة في حياة الرواية اليومية بكل تفاصيلها العادية البسيطة، بساطة لا تقف على السطح، لكنها تدخل عميقا من طريق حوارات تكشف تعابير الوجوه وتفاصيل ومواقف ومشاعر ومصائر وحالات انسانية متنوعة، وكأننا أمام كاميرا مخرج عاشق للناس وللمكان، كتابة تتحول في ذهنك لحظة القراءة إلى فيلم عالي الجودة والتأثير، وأنت تتابع مشاهد فصول تتدفق بسلاسة رؤية لها فلسفتها الفنية والموضوعية الخاصة، وهي تقدم حكاية مكثفة وموجزة، هكذا بهدوء وبساطة، دون مبالغات، ودون استعراض، ودون إنشائيات، ودون مصادفات، وتلفيق أحداث.

بعد الانتهاء من قراءة الرواية، وقبل كتابة هذه المحاولة الموجزة في المراجعة النقدية، شعرت أن علاقتي بحواراتها كقارئ ما تزال مستمرة، وأن مشاهدها الهادئة والمعبّرة بدقة تسير خلفي، مشاهدها الحية وحواراتها ترسخ في الذاكرة وتترك أثرا، رواية أدبية مكثفة وحديثة على وشك فيلم لا أريد له أن ينتهي. والرواية بهذا الأسلوب المشوّق والمثير والمبدع، تجعلنا نفكر في طبيعة العلاقة بين الفنون والآداب، وهل أن الظاهرة الإبداعية واحدة في جوهرها الإنساني لكنها تصلنا عبر وسائط مختلفة، منها السينما والموسيقى، وكذلك الكلمة

في فن الكتابة الأدبية، باعتبار أن لكل جنس فني إمكاناته التعبيرية، وربما هذا ما جعل هذه الرواية تركّز على الرؤية البصرية، مع ملاحظة أن عملية الكتابة ليست هي الفن الأسهل لتقديم ما هو مرئي، بخلاف الفيلم السينمائي واللوحة مثلا؛ هذا يعني صعوبة الكتابة والتعبير عن مشاهد بصرية فيها إشارات وتلميحات وتعابير وجه ومشاعر، تحتاج إلى قدرات عالية في فن الكتابة، عكَسَ الإخراج السينمائي، نقول هذا الكلام ونحن نقرأ كتابةً في رواية يقودها الفن الرفيع نحو حالات إنسانية عالية ومشاعر عميقة ومصائر متنوعة، تجعلنا نشعر أن الإبداع الأدبي حالات فنية تنمو وتتطور، وأن فن الكتابة الأدبية هو لغة فنية بالدرجة الأولى، ترفع المشهد البصري الدرامي إلى مستوى أدبي يوسّع الأفق والوعي، ويجعلنا نتأمل حالنا وأحوالنا بعمق، نتأمل ما وراء الصورة والمشهد والحوار.

وفي مثل هذه المشاهد، تتجلى قدرات الكاتبة أمل الفاران المعروفة، في اللغة المقتصدة بعباراتها السريعة والمكثّفة مثل برقيات موحية، وأيضا الحوارات التي تثري الحكاية وتحوّلها إلى دراما وإلى مشاعر تظهر على الوجه، في رواية تعرف حياتنا وتتقن الكتابة عنها بأسلوب ملفت، تعرفها وتبحث تفاصيلها وتتأمل لحظاتها قبل أن تكتبها؛ وهذا يقربها من وجهة نظر الكاتب الأمريكي إرنست همنغواي في الكتابة عما نعيشه وما نعرفه وما ننشغل به من تفاصيل صغيرة عبر الكتابة بالمحو في لغة مختزلة بعيدة عن الحشو والتصنّع، حين أجادت الكاتبة هذا الاقتصاد اللغوي، وانتقت شخصياتها من ناس قرية حيوية تستحق الكتابة عنها وتستحق القراءة.

(أغفو وأصحو على صوت ماكينة الخياطة، فجأة توقّف الصوت، أسمع فتح باب سيارة أبي



واغلاقه، التفت ناحية الباب بسرعة، جمعت أمنا الثياب وردتها إلى الكيس وأخفتها وراء مسندة في الزاوية، أطفأت التلفزيون وركضت الى حجرتها).

هذه هي اللحظات الحية التي تسير على وتيرتها الرواية، لحظات كأنها أمامك على الهواء مباشرة، وليس سردًا يهتم بحبكة صارمة تسير على خط مستقيم نحو معنى أو هدف أو مفاجأة على حساب فن اللغة والأسلوب، هذه مشاهد هي المعنى نفسه، وتشرك القارئ في محاولة فهمه. وهذا هو التجديد الذي نتحدث عنه، عمل أدبي يفكر معنا ويحلم معنا، ولا يفكر عنا أو يحلم عنا. رواية تكشف قدرة عالية وصلت لها هذه اللغة الأصيلة وهذا الأسلوب الحديث والسهل، الذي يقدم لي كقارئ هذه المشاهد بطرائق فنية حديثة وممتعة ولا تنسى.

(عدت لبيت أخوالي، وحلقي جاف، شربت ماء، فسمعت زوجة خالي تتحدث في الهاتف، ذكرت اسم أبي أكثر من مرة، قالت: تحلف عطشة أنه ما يركعها).

قدّمت لنا الكاتبة رواية فيها أدب صاف وأصيل وحديث، من طريق حكاية حارة فيٍ قرية صغيرة، افتتحت بها الرواية ورصدت فيها بلغة مشهدية بصرية حالات ومشاعر إنسانية مؤثّرة. والملفت في هذه الحكايات الصغيرة المتتابعة، تلك اللغة البصرية الدقيقة التي صوّرت بها المشاهد، وأرى أن هذا الأسلوب المكثف والعميق والموجز، الذي تكتب فيه الأديبة أمل الفاران رواياتها، هو الذي يحمي كتابتها من الوقوع في مشكلة تعاني منها أغلب الروايات، وهو القصدية المبالغ فيها، وهذا التكنيك الفني الذي كتبت به يعتمد الاقتصاد والتكثيف، وهو تكثيف مقصود يحمي العمل من الوصف الطويل والزوائد الإنشائية المملّة.

(أخي، أسرع لها، يحب السلام على النساء الكبيرات ليمدحنه، قَبَّلَ رأسها، ووقف ينظر إلى بطنها، أنا وقفت بعيدًا ممسكة بيد الصغيرة حميدة، سألت أخي إن كنا سنذهب لأخوالنا، ثم بسرعة وهي تضحك امتدت يدها لثوبة جذبت ما بين رجليه وهي تسأله إن كان صار رجلا، قفز بعيدا عنها ووقع الكيس الذي معه على الأرض).

وإذا كان حضور البنت عطشة وشقيقها في أغلب المشاهد، فإن الأب في حضوره القليل له شخصية بطل قليل الظهور، شخصية مميزة بكل سلبياتها وإيجابياتها وحضوره في كل مشهد بالشخصية نفسها مثل بصمة، يؤكد لنا أن الكاتبة تعرف شخصياتها، شخصية الأب وطريقة كلامه وأسلوبه لا تختلف في أي مشهد، وكذلك شخصية الأم التي كانت حاضرة بكل ما تعنية معاني الأمومة من اهتمام وحذر ولين وقسوة موزّعة على لحظات تضغط على شخصيتها، إضافة إلى الجارة فهدة والزميلة فردة وأصحاب شقيقها وأصحاب والدها وخالها حسن.

(أشار أخي إلى قدمي، وقال قرصتها عقرب يا منصور، الفويرة أرمش وارتعشت أذناه، ثم سألني سوداء أو صفراء، أخي أقسم أنها سوداء، وجعل حجمها بحجم كفه، مسح الفويره أنفه الذي سال وهو يهمس لأخي بأنني سأموت ربما غدا، شهق أخي، فأكمل الفويرة: مثل جدتي).

رواية تقرأها بمتعة، ربما لأن فيها مواصفات الأدب الحديث والموجز والبسيط، الذي يمنحك شعور أنك تعيش وسط هذا المكان الأصيل، في حياتهم وحواراتهم ولعبهم وهمومهم، ركزت فيها الكاتبة على المشاهد البصرية الحيوية المشوّقة والحوار الذي هو جوهر حياتنا اليومية؛ وهذا قد يسهل عملية تحويلها إلى فيلم جميل وممتع، وربما أجمل ما في الرواية هو بساطتها الظاهرة التي تكشف عمقها الداخلي، وكذلك تلك الرحلات التي قامت بها بنت عطشة إلى أماكن اللعب في القرية والحوارات، والمشاهد الأدبية والسينمائية المدهشة التي صاحَبتها، لتوقفنا أمام قدرات الفن، التي تجعلك تشعر أنك أمام حياة حقيقية؛ شخصيات مرسومة بإبداع، تتحرك أمامك في فيلم هادئ في الظاهر وصاخب من الداخل، يقدم لك حياة قرية وحياة أسرة، واشتباكها مع محيطها وظروفها ومع الطبيعة المحيطة بها، في موضوع مختلف عن تجارب الكاتبة المتجددة أمل الفاران، ومثل هذا التنوّع في موضوعات الكاتبة والتقدم في المستوى الفني يحسب لتجربتها الأدبية الثرية والمبدعة في القصة والرواية.

---

* كاتب سعودي.

الجرحُ الذي لا يلتئم

الأسماءُ والمصائرُ في رواية يوم الجرو لمحمد الحارثي

▪ صلاح القرشي*

ليس «بيت الجعرة» مسكونًا بالجن بقدر ما تبدو «أم الهداهد» مسكونة بالكلمات. فالبيت الذي يخشاه الصبي عصام، ويُحاط في مخيلته بالضباع والظلام والهجنة بين الإنس والجن، لا يحتاج إلى واقعة خارقة كي يصير مخيفًا؛ تكفيه حكاية تتناقلها الأفواه، وسلطة محلية تستطيع أن تصنع حوله فراغًا جغرافيًا ثم تملأ ذلك الفراغ بالشائعة. من هنا، يمكن العثور على مفتاح رواية «يوم الجرو»: الإنسان فيها لا يعيش تحت وطأة ما فعله فقط، بل تحت وطأة ما قيل عنه، وما سُمّي به، وما صدّقه الآخرون حتى غدا الاسم أحيانًا أشد صلابة من الجسد.

صدرت رواية «يوم الجرو» للروائي السعودي محمد الحارثي عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ٢٠٢٥، بعد روايته السابقة «سلامة زين العابدين»، الصادرة عن دار متون بالقاهرة عام ٢٠٢١. وفي العام نفسه، ٢٠٢٥، عبرت «يوم الجرو» إلى لغة أخرى، فترجمت إلى الفرنسية وصدرت عن دار فيرونا الباريسية. غير أن موقع الرواية لا تحدّده هذه السيرة البيليوغرافية وحدها؛ فالعمل يجعل من المجتمع الصغير مختبرًا مكثفًا للذاكرة والسلطة واللغة، ويختبر ما تفعله الحكايات المتناقلة بالبشر قبل أن يملكوا فرصة رواية أنفسهم.

تبدأ هذه الفكرة قبل الحكاية. ثمة «مدخل» يشرح معنى «الجعار» و«الرباح»، كأن الرواية تضع في يد القارئ معجمها الحيواني قبل أن تُدخله عالمًا تتراجع فيه الأسماء الرسمية

لمصلحة الجمل والضبع والجرو، وطيري والجبل. أما الاستهلال، المأخوذ من سعد بن جدلان، فيستدعي الماضي كأنه «عرض أفلام»، ثم يردف الراوي بأن «آفة الإنسان النسيان». هاتان الإشارتان تختصران لعبة السرد كلها: ماضٍ يعاد عرضه، وذاكرة لا يمكن الاطمئنان إلى اكتمالها. وحتى الإهداء المقتضب «إلى خالد» يظل عتبة مفتوحة؛ فلا يمنح النص ما يكفي للجزم بأن «خالد» هو خالد زيني الصياد، الملقب بطيري، مهما أغرت المصادفة بهذا الربط.

وعناوين الفصول نفسها ترسم خريطة خفية للرواية. تبدأ بأسماء صنعتها الجماعة أو الألقاب: «ميمون الجمل»، «رعناء الضبعة»، «عقاب الضبع»، «فياض الجرو»، ثم تنتقل إلى المكان والأشياء والأيام: «بيت الجعرة»، «الفونسو»، «أم الهداهد»، «يوم الأربعاء»، «يوم الجمعة»، قبل أن تصل إلى «الرسالة الأولى»، «الرسالة الأخيرة»، «أيامنا الحلوة»، ثم «مخرج». كأنَّ البنية تتحرك تدريجيًا من الإنسان الذي تسميه الجماعة إلى الإنسان الذي يحاول، متأخرًا، أن يكتب حكايته بنفسه.

بيتٌ تسكنه الحكاية

يظهر عصام أول الأمر بلا اسمه الكامل، طفلًا مذعورًا من بلوغ ميمون المبكر. وما يبدأ مزحة قاسية حول الرجولة يتحول إلى رعب جسدي حقيقي: يقتنع الصبي بأن عضوه قد اختفى، وأنه مهدد بأن يصبح فتاة. هنا تعمل الكلمة كفعل جسدي؛ «مخنث» ليست شتيمة عابرة، بل حكم يعيد تشكيل صورة الطفل عن نفسه. ثم تأتي تجربة دخول بيت الجعرة لتقلب المعادلة. الباب الذي ظنه تقاومه الجن لا يقاومه إلا رباط مطاطي؛ والبيت المظلم في المخيلة يظهر نظيفًا، تفوح منه رائحة الريحان والبخور؛ ورعناء «الضبعة» ليست كائنًا خرافيًا، بل عجوزًا تعرف أهله وتُقدِّمُ له القهوة. وبعد خروجه يقول إن «كل شيء» تغيّر، وإنه رأى الأشياء كما هي. ليست هذه لحظة انتصار العقل على الخرافة وحسب؛ إنها أول درس في أن الرؤية نفسها قد تكون صناعة لغوية!

الأهم أن الرواية لا تترك أصل الخرافة غامضًا. يكشف «الشاهد» لاحقًا أن زيني الصياد -بعد صراعه مع رعناء وعقاب- أمَرَ بإخلاء المساحة المحيطة بالبيت، ونشر شائعة الساحرة التي يسكن الجن بيتها. هكذا تنتج السلطة المكان الذي تحتاجه الحكاية: تصنع العزلة أولًا، ثم تفسّرها بالخرافة! والمفارقة، أن الدعاية تنقلب على صاحبها، فتقصد النساء رعناء للعلاج، ثم تبدأ رعناء نفسها في تلبية توقعاتهن وصناعة الدخان الذي ينتظرنه. الشائعة هنا لا تكذب على الواقع فقط؛ إنها تضغط عليه حتى يعيد تشكيل نفسه على صورتها.

العِيرة التي تبتلع الاسم

لهذا، يجيء التصريح المتأخر في الصفحات الأخيرة كأنه مفتاح وُضع بعد أن اختبرناه عمليًا: «كل شيء في أم الهداهد له اسم وعيرة»، والذكي هو مَن يصنع لنفسه

لقبًا قبل أن يختار له الآخرون «عيرة» تلتصق به. عندئذ لا تعود الألقاب نكتة محلية، بل نظامًا اجتماعيًا للضبط. الجسد والاسم والسمعة تقع كلها في المحكمة نفسها.

«المشابرة»، والحديث المتكرر عن طول العضو والخصاء والتخنيث، والشتائم التي تقيس الرجال بأجسادهم، تكشف ثقافة تُخضع الذكورة لفحص علني متواصل. والبذاءة الكثيفة تؤدي هذه الوظيفة قبل أن تكون رغبة في الصدمة؛ إنها لغة مجتمع يحاكم أفراده من أكثر مناطق الجسد خصوصية. ومع ذلك، يبلغ تراكمها في بعض المواضع حدًا يهدد اقتصاد المشهد ويستنزف شيئًا من أثر المفاجأة، قبل أن تستعيد قوتها كلما عادت إلى وظيفتها الأصلية: التعيير وصناعة السمعة.

ليست «العِيرة» هنا مجرد نعت يطلقه الناس ثم ينسونه؛ إنها أشبه بهوية ثانية تنافس الاسم الحقيقي وربما تنتصر عليه. ميمون يريد أن يكون «الجمل» قبل أن يطلق عليه الآخرون ما لا يريده، وفياض يعرف بـ«الجرو»، وعقاب يصير «الضبع»، وخالد يصبح «طيري». وما يفعله هذا النظام من التسمية أنه يقلص الإنسان إلى علامة واحدة قابلة للتداول، ثم تبدأ الجماعة في قراءة أفعاله كلها من خلالها.

الجرو: جسدٌ قوي وقلبٌ أعزل

وسط هذا العالم يظهر فياض على نحو يناقض لقبه. هو «الجرو»، لكنه ضخم شديد القوة، ذكي، يحمي عصام حين يتكاثر عليه ميمون ورفاقه، ثم يتحول في مواضع أخرى إلى مصدر خوف له. أكثر لحظاته كشفًا ليست لحظة عنفه، بل اعترافه: «قلبي هو المريض... يحب». يغطي وجهه ويبكي، ويصف الحب بوصفه قوة لا سلطان له عليها.

القوة الجسدية لا تحميه من هشاشته، والحب الذي يعيده إلى الدراسة ويوقظ فيه حلم أن يصبح مهندسًا كيميائيًا هو نفسه الذي يفتح الباب لانهياره. لذلك، لا يصح اختزاله في صورة الضحية: هو يحمي صديقه ويهدّده، يحب برقة ويُكره «مرسول الحب» على أداء مهمته بالعنف، ويتحوّل تعلقه بـ «وضحا» إلى يقين لا يقبل احتمال الخسارة.

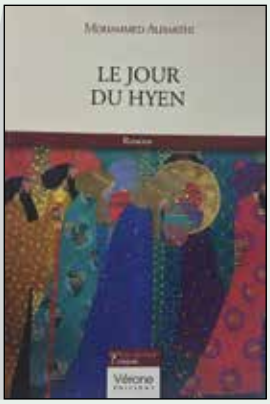
هذا التناقض بين الجسد والقلب من أكثر مفارقات الرواية إضاءة لعالمها. فالرجولة في أم الهداهد تُقاس بالقوة والجسد والقدرة على إخافة الآخرين، لكن فياض الذي يجمع هذه الصفات كلها يسقط أمام العاطفة. بذلك تفكك الرواية، من داخل عالمها لا من خارجه، المعادلة التي تربط الرجولة بالصلابة المطلقة. فياض قوي إلى حد الرهبة، لكنه أمام «وضحا» طفل ينتظر رسالة.

الرسالة التي خرجت من يد صاحبها

هنا تبلغ «الرسالة» مركزها البنائي. عصام وسيط بين عاشقين، ثم يصبح بعد أربعين عامًا وسيطًا بين ماضيه والجمهور. رسائل الحب الورقية تعود في صورة رسائل تصل إلى برنامج «أيامنا الحلوة»، والبرنامج نفسه







يشترط أن تأتي رسائل المستمعين بخط اليد أو بالآلة الكاتبة، كما لو أن الماضي لا يستطيع الرجوع إلا في مادته القديمة.

وحين يرسل فياض إلى البرنامج «يوم الخائن» ثم «يوم النذل»، يضطر عصام إلى الرد برسالته، وعنوانها «يوم الجرو». عند الصفحة ١٣٦ ينكشف أخيرًا أن محدثنا هو مقدم البرنامج عصام الكحالوي، وأن ما كنا نقرأه هو الرسالة التي يتلوها على الهواء. العنوان، بهذا الكشف، لا يسمّي يومًا بعينه داخل الماضي؛ إنه اسم يوم الاعتراف، اليوم الذي يصبح فيه الماضي مادة مسموعة.

والرسالة ليست أداة لنقل الحب فقط، بل موضع احتمالاته وأخطائه وتحريفاته. فالحب بين فياض و«وضحا» لا يصل مباشرة من جسد إلى جسد أو من صوت إلى صوت، وإنما يعبر يد شخص ثالث. تكفي هذه الوساطة لكي يصبح المعنى معرضًا للضياع والتأجيل والزيادة والحذف. واللافت أن حياة فياض اللاحقة ستظل معلقة بما جرى في هذه المسافة الصغيرة بين المرسل والمتلقي.

من «مرسول الحب» إلى مذيع الاعتراف

ويفسر ذلك شكل الرواية. خط الحكاية في طفولة عصام يتقدم في الأغلب زمنيًا، لكنه يتشقق باسترجاعات وتوضيحات وأسئلة موجهة إلى «الشاهد»، وتسبقه منذ وقت مبكر إشارات إلى الكوابيس والاستقالة وما ستؤول إليه الصداقة. في الصفحة ٣٨ يقول الراوي إن الحكاية كان يمكن أن تنتهي عند تحطم أسطورة بيت الجعرة، لولا حدثين جعلا الكوابيس تزوره ودفعاه إلى كتابة استقالته. هذه الاستباقات تمنح الماضي ظل المستقبل قبل أن نعرف المستقبل نفسه.

أما «الشاهد» طيري فيسد فجوات ذاكرة عصام ويصحح بعض ما فهمه وهو صغير، لكنه ليس شاهدًا محايدًا؛ إنه ابن صراعات البلدة وأحد المشاركين فيها. لذلك، لا نكون أمام تعدد أصوات بالمعنى الصارم، إذ يظل عصام مالك المنصة، لكن صوته لم يعد قادرًا على احتكار الحقيقة.

وهذه المسافة ضرورية لأن عصام يريد

أن يبرئ ذمته بقدر ما يريد أن يعترف. يقول لفياض: «أنا لم أخنك»، لكنه يعترف قبل ذلك صراحة بأنه زوّر رسالتين من أصل ثلاث عشرة، إحداهما بعدما ضاعت رسالة حقيقية، والثانية لأنه لم يتمكن من تسلم رد «وضحا». ثم لا يسلّم الرسالة الأخيرة التي أنهت العلاقة، وينشغل بالرحيل إلى جدة ويترك فياض يواجه المصير الذي لا يعرفه.

هنا، يصبح المسكوت عنه أثقل من التزوير نفسه: هل الخيانة كذبة مكتوبة فقط، أم قد تكون صمتًا يطول أربعين عامًا؟ الرواية لا تمنح عصام براءة كاملة، ولا تمنح فياض حقًا كاملًا في تحميله حياته كلها.

«وضحا» أيضًا تبقى في منطقة لا يحق للقراءة أن تملأها من عندها. فالنص يثبت أنها كتبت رسائل فعلية، وأنها سألت عصام في مرحلة متأخرة: «متى ستأتي أمه كي تخطبني له؟». ثم نراها بعد ذلك تختار يعقوب، وتمزّق صورة فياض، وتعيد رسائله، قبل أن تتكر العلاقة علنًا في ليلة الزواج.

لا نُمنح وعيها الداخلي ولا تفسير تحولها. عصام يسمي فعلها خيانة، وفياض يراه كارثة، لكن الرواية تترك دوافعها فراغًا. وهذا الفراغ مهم لأن «وضحا»، على خلاف الرجال الذين يروونها ويختلفون حولها، لا تروي نفسها. إنها حاضرة بقوة في مصائر الآخرين، لكنها شبه غائبة عن حق تفسير مصيرها بنفسها.

ويكتسب المكان عمقًا مماثلًا. بيت الجعرة الذي بدأ خارج البلدة محاطًا بفراغ الخوف يصير ملاذ عصام ومركزًا لحيوات متشابكة. في حوضه، تزرع رعناء الريحان وتسمي كل نبتة باسم صديقة ماتت؛ حديقة صغيرة للذاكرة النسائية. وحين يقطع عقاب اللوزة والريحان ليحفر مكانهما حفرة تدر عليه إيجارًا، تصرخ رعناء كأن ابنها قطع أمها وصديقاتها، لا أشجارًا فحسب.

ليست المسألة مواجهة مريحة بين «الأصالة» و«الحداثة»؛ إنها مقايضة أشد قسوة بين ذاكرة لا تنتج دخلًا وحفرة مطلوبة للبقاء الاقتصادي. الشجرة هنا ليست زينة للمكان، بل مستودع أسماء الذين رحلوا. وحين تسقط، يسقط معها جزء من الذاكرة التي لا يعرف عقاب كيف يقيس قيمتها بلغة المال.

بعد أربعين عامًا يعود عصام، فيجد الفراغ القديم قد امتلأ بحي جديد، وبيت الجعرة مهجورًا، والورشة أثرًا، والريحان واللوزة غائبين. جدة كانت مدينة النسيان التي ابتلعت طفولته، فيما ظلت أم الهداهد بلدة الأسماء التي يصعب الإفلات منها. الزمن هنا لا يمر فوق المكان فقط؛ إنه يهدم العلامات التي كانت تثبت الذاكرة، بينما تظل بعض الحكايات أقوى من الحجر الذي اختفى.

الكيّة التي لا تلتئم

أما فياض فبقي هناك، في دكان شبه فارغ، بعين فقدت بصرها وساق مبتورة، محتفظًا بالرسائل والاتهام. والأشد دلالة أن كيَّة رعناء في أليته لم تلتئم؛ «كلما قاربت

على الشفاء» حكها من غير إرادة فعادت جرحًا. يصعب ألا نقرأ هذه الكيَّة صورة مادية للذاكرة في الرواية كلها: جرح لا يموت لأن صاحبه يعيد فتحه، مرة برسالة، ومرة باتهام، ومرة عبر الأثير.

بهذا المعنى لا يصبح الماضي زمنًا انقضى، بل عضوًا غريبًا في الحاضر، يواصل إيلامه كلما حاول الجسد أن يلتئم. وفياض، الذي أراد أن يصبح مهندسًا كيميائيًا ويغادر ضيق العالم الذي نشأ فيه، ينتهي في البقالة نفسها تقريبًا التي تحتفظ بروائح المكان القديم، فيما عصام الذي غادر إلى جدة استطاع أن ينسى، أو أن يظن أنه نسي.

الفارق بينهما ليس أن أحدهما امتلك ماضيًا والآخر فقده، بل أن أحدهما استطاع الابتعاد عن المسرح الذي صنع الحكاية، فيما بقي الآخر داخله أربعين عامًا. ومع ذلك، لا تنجو ذاكرة عصام تمامًا؛ إذ تعود إليه في الأحلام والكوابيس حتى يضطر إلى الرجوع، ثم إلى الكلام. كأن الرواية توزع عبء الماضي بين رجل عاش داخله ورجل حمله معه وهو يظن أنه تركه خلفه.

الاعتراف حين يتحوّل إلى فرجة

ثم يأتي «المخرج» ليضيف طبقة أخيرة من السخرية. تشطب الكلمات الخادشة من الحلقة، تحقق رقمًا قياسيًا في الاستماع، ويُشترى البرنامج بخمسة عشر مليون ريال ليصبح تلفزيونيًا، بينما يرفض عصام الاستمرار ويتفرّغ لحياته. الاعتراف الشخصي الذي أراد به صاحبه التخلص من الذنب يتحول فورًا إلى مادة جماهيرية وسلعة إعلامية.

وهذه النهاية لا تغلق الحكاية، بل تعيد سؤالها على مستوى آخر: ما الفرق بين الشائعة التي صنعت «بيت الجعرة» والإعلام الذي يحوّل اعترافًا موجعًا إلى فرجة؟ المسافة بينهما شاسعة أخلاقيًا وتقنيًا، لكن كليهما يكشف قدرة الحكاية على الخروج من صاحبها وامتلاك حياة لا يسيطر عليها.

في بداية الرواية، كانت الحكاية الشفوية تصنع الجن حول بيت رعناء، وفي نهايتها، تصنع الوسائط الحديثة من اعتراف عصام حدثًا جماهيريًا. تغيّرت وسيلة الانتشار، لكن السؤال ظل قائمًا: ماذا يحدث للإنسان عندما تغادر حكايته فمه وتصبح ملكًا للآخرين؟

هنا، يستعيد العنوان ثقله الأخير. «يوم الجرو» ليس يومًا واحدًا ضاع في طفولة بعيدة، بل اليوم الذي عاد فيه «الجرو» من لقب داخل قرية إلى اسم لحكاية يسمعها الآلاف. لقد تغيّر المكان، ومات كثير من أصحابه، وصدأ الباب واختفت الأشجار؛ وحدها الأسماء والجروح نجت.

وربما كانت الرواية، في أعمق طبقاتها، تقول إننا لا نظل أسرى الماضي لأنه وقع فحسب، بل لأننا نمنحه اسمًا، ثم نعيد روايته حتى يصبح الاسم قدرًا!

---

* كاتب سعودي.

الذاكرةُ والهويةُ
في رواية «قاطع طريق مفقود» لفهد العتيق

■ د. هويدا صالح*

يُشكّل المشروع السردي لفهد العتيق واحدًا من أبرز المشاريع التي جعلت من مدينة الرياض بطلًا روائيًا قائمًا بذاته، إذ اتخذ من حاراتها القديمة والحديثة فضاءً لتأمل التحوّلات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها المدينة خلال القرن الماضي. فمن خلال قصصه ورواياته لا يكتفي بتسجيل التغيّر العمراني أو الاجتماعي، بل ينفذ إلى أعماق الإنسان وهو يواجه تبدّل القيم والعلاقات وأنماط العيش، في مجتمع يتأرجح بين ذاكرة المكان وإيقاع الحداثة.

تنهض رواية «قاطع طريق مفقود» على مفارقة مركزية، تتمثل في محاولة استعادة ما لا يمكن استعادته كاملًا: صديق غائب، وبيت آيل للسقوط، وحارة تلاشت ملامحها، وذاكرة لا تقدم ماضيها بوصفه حقيقة مكتملة، بل بوصفه شظايا وصورًا وروائح وأغنيات وأسئلة معلقة. ولم تكن وحدها الذاكرة المتشظية، بل السرد الذي فارق الحبكة التقليدية لتسلسل الأحداث، من خلال حالة من التشظّي الحكائي. ومن ثمّ، لا تبدو الرواية حكاية عن شخص مفقود فحسب، وإنما عن عالم اجتماعي وثقافي كامل يتعرض للفقد والتحوّل. ف/رياض، الذي يحضر في النص بوصفه «قاطع طريق» و«صديقًا دائريًا مستعملًا»، يتحوّل إلى علامة سردية تختزل زمنًا اجتماعيًا قديمًا، وإلى وسيط بين ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة.

تنقسم الرواية إلى خمسة أقسام تنطلق منها عناوين لسرديات صغيرة تساعد القارئ في نهاية الانتهاء من القراءة أن يكوّن صورة تقريبية عن مدينة الرياض بين الماضي والحاضر، بين التغير الاجتماعي والحراك، وبين الحنين إلى ما كان عليه المجتمع بعد هذا التحول وذلك الحراك الاجتماعي،

يبدأ القسم الأول بسردية» الصندوق الأسود للذاكرة»، وتتسال الذاكرة في سرديات متوالدة تبحث من خلالها الذات الساردة عن هويتها المفقودة، وعن حنينها لماض ولّى وحاضر يحاول أن يفارقه: «كنت قريبا من البيت الكبير لخالي عثمان، لكني لم أعش داخله، مثل رياض ابن عمهم، وهو ابن خالي هلال، ربما لأني ابن عمتهم ولست ابن عمهم، لهذا لم أكن ضمن حكاياته الصاخبة، كنت ضيفا في الغالب، ضيفا خجولا يراقب المشاهد والحكايات والأحداث بمتعة وقلق وأسئلة، ولم أكن أعرف في الغالب تفاصيلها وأسبابها، حكايات رمادية ممتعة، ظلت تدور في ذهني سنوات طويلة، مثل مصابيح معتمة ومعلقة في ذاكرتي، لهذا أشعر أن لقاءاتي الأخيرة مع رياض في المستشفى ومع صالح أحيانا، جددّت الروح للذاكرة وللحكايات، وأعادت لنفسي بعض التوازن المفقود، علامات أكدت لي أن تغيّر الحال والأحوال، يحرّك الهواجس والشعور بإمكانية استعادة الزمان الذي مضى والمكان الذي كان» (ص٢٠).

تتأسّس أهمية الرواية، من منظور النقد الثقافي، على أنها تكشف الأنساق المضمرة التي تنظّم حياة الشخصيات: نسق العائلة، وسلطة الأب، وذاكرة المكان، والتراتبية الاجتماعية، وتحوّلات المدينة، وأثر الاقتصاد والعمل والوباء في تشكيل الوعي والهوية. وهي لا تُقَدِّمُ هذه الأنساق في صورة خطاب مباشر أو موقف أيديولوجي صريح، بل تكشفها من خلال التفاصيل اليومية، والحكايات الناقصة، والتوتر بين ما يُقال وما يُخفى، وبين الذاكرة الرسمية للبيت والعائلة والذاكرة الهامشية التي يحملها الأصدقاء والنساء والخدم والأبناء: «يحرّك الهواجس والشعور بإمكانية استعادة الزمان الذي مضى والمكان الذي كان، مثل هذه الهواجس. والأسئلة كانت قد بدأت تتشكّل على نحو خفيف، وكنت أرى أن هذه الحارات وشوارعها تنطوي على حكايات كبيرة نائمة، وأحداث غريبة، وأسرار صغيرة، كانت تحيط بحياتنا الماضية، أحداث غير واضحة لم نعرف حقيقتها وأسبابها وتفاصيلها، وأحيانا أشعر أن متعتها تكمن في غموضها وحكاياتها الناقصة. سنوات مضت بسرعة وربما هي تحتاج الى مزاجٍ خاص، حتى نتذكر تلك المواقف والحكايات القديمة والمؤثّرة التي التصقت في الذهن بعد مضي هذه السنوات» (ص٢١).

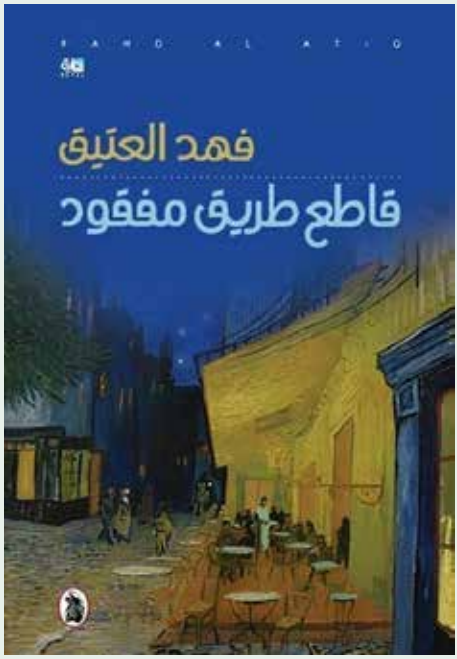
يظهر «البيت الكبير» في الرواية بوصفه أكثر من فضاء للسكن؛ إنه مؤسسة رمزية تنتج العلاقات وتحدّد مواقع الأفراد داخل الجماعة. بيت خال الراوي عثمان, مركز للعالم العائلي والاجتماعي، تتجمّع فيه الحكايات والأسرار والقرابات والمصالح. وفي الوقت ذاته فضاء هرمي تحكمه سلطة الأب أو كبير العائلة، وتُوزّع داخله الأدوار وفق النسب والقرابة والجنس والعُمر والمكانة.

فالبيت، في هذا المعنى، ليس محايدًا؛ إنه جهاز ثقافي يعيد إنتاج النظام الاجتماعي ويمنح بعض الشخصيات حق الكلام، بينما يضع شخصيات أخرى في موقع التلقّي أو الصمت أو التهميش: «البيت الكبير الذي في الركن، يسكنه خالي عثمان، في الطرف الشمالي لحي المروج بمدينة الرياض، بيت مثل حارة، بيت مليء بالبشر قبل أن يفقد

ناسه وروحه وحياته، وهو من أوائل سكان هذا الحي قبل أن يمتلئ بالبشر، وقبل ذلك كان قد سكن في وسط الرياض القديمة، قرب مستشفى الملك سعود المعروف، قبل أن يعمر هذا البيت الكبير، وهو أستاذ في الحكاية الشفوية، ورث هذه الموهبة عن جده، الذي تعلّم منه، في قريتنا أثيثية، روح السخرية من كل شيء، حتى الحكاية المؤلمة والجادة يجد في داخلها شيئا مضحكا. ولد في القرية وعاش فيها ثلاثين عاما، مليئة بالأحداث والحكايات والأساطير والجنّ، رواها لنا عن أجداده، ثم غادر الى الرياض محمّلا بهذه الحكايات والأساطير التي كان يجدّدها لنا في كل مرة يحكيها» (ص٦٩).

تتجسد سلطة عثمان في قدرته على تنظيم المكان والعمل والحكاية معًا. فهو صاحب الورشة، ورب الأسرة، وراوي التاريخ الشعبي، والخبير الذي يربط القرية بالمدينة، والماضي بالحاضر. وقد تحوّلت الورشة الملحقة بالبيت إلى امتداد لسلطته؛ فهي فضاء للإنتاج والعمل، لكنها أيضًا مجال لتوريث المعرفة والخبرة، ولا سيما إلى صالح ورياض. ومن خلال السيارات القديمة التي يجمعها ويعيد إصلاحها، يبدو عثمان كأنه يحاول إعادة بناء عالم مهدد بالتفكّك. غير أن هذا الفعل الإصلاحي لا يتجاوز حدود الأشياء؛ فالسيارات يمكن ترميمها، أما العلاقات والذكريات والأجساد فتظلّ عرضة للعطب والفَقد.

في مقابل صورة الأب القادر على الترميم، تقدم الرواية أبناءً يعيشون التشتت والانفصال. صالح، مثلًا، يبدو أسير البيت والذاكرة والوسواس، بينما يظل رياض



في حركة دائمة خارج الحدود، ينتقل بين الأعمال والأصدقاء والمقاهي والمشروعات المؤقتة. وإذا كان عثمان يمثل سلطة الاستقرار، فإن رياض يمثل مقاومة هذه السلطة من خلال الترحال والانفلات وعدم الالتزام. غير أن حركته لا تؤدي إلى تحرر كامل؛ إذ يتحوّل هو نفسه إلى شخصية مفقودة، وكأن رفض الاستقرار يُنتج شكلًا آخر من أشكال الضياع.

وتكشف حكاية السكين القديمة في غرفة «الرفّ» عن الوجه الخفي للسلطة العائلية. فالغرفة المهملة تختزن تاريخًا لا تريد العائلة أن تستعيده كاملًا، والسكين ذات الدم المتجمد تختصر عنفًا قديمًا جرى دفنه داخل الأشياء والصمت: «سكين كبيرة عليها دم قديم متيبس. غير معقول. هذه العبارات أصبحت مثل أغنية صغيرة يرددها في ذهنه

باستغراب وصمت منذ عدة أيام، منذ أن نزل من غرفة الرفّ القديمة والمظلمة، التي تقع في المنطقة الوسطى بين الدور الأرضي والسطح في بيتهم التاريخي القديم. يتذكر أنه صعد الى تلك الغرفة الصغيرة والمعلقة، بدافع من الفضول والفراغ والملل من سجن الجائحة، وحتى يتسلى بموجودات أجداده التي تركها له والده بعد وفاته، لكنه واجه المشهد المفاجئ والصادم، مشهدًا جعله يعود من تلك الغزوة أو الرحلة الفاشلة وهو في حال الخوف، عندما باحت تلك الغرفة بأسرار قديمة كانت معلقة وتوحي بغموض مرعب» (ص٢٤).

أما قصة منصور، العامل الذي اتُّهم بالتحرش بحفيدة الأسرة ثم اختفى، فتفتح المجال أمام قراءة السلطة من منظور طبقي وجندري؛ فالعائلة المالكة للبيت قادرة على إنتاج الرواية التي تبرئ نفسها، بينما يظل منصور، بوصفه عاملًا غريبًا عن مركز العائلة، محكومًا بالصمت والغياب. لا يعرف القارئ على وجه اليقين ما حدث، لكن غياب الحقيقة لا يلغي حضور السلطة، بل يكشف قدرتها على تحويل العنف إلى حكاية غامضة متداولة.

لا تتشكل هوية الراوي من خلال تعريف ثابت أو سيرة خطيّة، بل من علاقته بالأمكنة التي عاش فيها أو مرَّ بها. فالرياض، ليست مجرد خلفية جغرافية للأحداث، وإنما كيان حي يتغيّر، ويُعيد تشكيل سكانه كما يُعيد السكان تشكيله. الحارات القديمة، والأسواق، والمقاهي، والطرق، والمزارع، والبيوت الطينية، كلها تتحوّل إلى وحدات ذاكرة تحمل آثار الذين مروا بها. ولذلك، فإن فقدان المكان يعني، في مستوى أعمق، فقدان جزء من الذات.

يتكرر في النص تصور الأصدقاء بوصفهم قطعًا من الوقت المفقود: «أوقن أن الأصدقاء صاروا يشبهون قطعًا من الوقت، كل صديق يعني قطعة وقت مفقودة، قطعة اختفت من المكان والزمان والتصقت بالذاكرة مثل ضوء صغير، أو مثل حكاية ناقصة على شكل ميلاد هلال في سماء بعيدة، يختفي فجأة من حياتنا، فيتكرر الإحساس مع كل حالة غياب أن الأصدقاء صاروا مثل مكان أو زمان مفقود، شيء يبقى في الذاكرة كأنه خلايا حكايات وذكريات نائمة، تنتظر مشهدًا عابرًا أو موسيقى بعيدة أو رائحة مميزة لتوقظها» (ص٤٢).

وهي صورة تكشف العلاقة الوثيقة بين الهوية والزمن. فالصديق لا يمثل فردًا مستقلًا فقط، بل يمثل مرحلة كاملة من حياة الراوي. وحين يغيب رياض، لا يبحث الراوي عن شخصه فحسب، بل يبحث عن ذاته القديمة، وعن الشوارع التي كان يعبرها، وعن الحكايات التي لم تكتمل. هنا تصبح الهوية فعل استعادة مستمرًا، لا جوهرًا ثابتًا. إنَّ «أنا» الراوي تتكوّن من مجموع الأماكن والأشخاص والأغنيات والروائح التي تستدعي الماضي، لكنها لا تعيده كما كان، بل تعيد إنتاجه في صيغة تخييلية جديدة.

ومن اللافت أن الرواية لا تثق تمامًا في الذاكرة. فالراوي يكرر أن الحكايات ناقصة، وأنه لا يعرف نهاياتها، وأن ما يتذكّره قد يكون خليطًا من الواقع والتخيل. وهذا

التشكيك لا يمثل ضعفًا في السرد، بل يؤسس لرؤية ثقافية ترى أن الماضي ليس ملكًا نهائيًا لأحد. فكل شخصية تمتلك جزءًا من الحكاية، وكل رواية تتضمن حذفًا وإضافة وتأويلًا. ولهذا، يتحوّل السرد إلى عملية تفاوض بين الذكريات، لا إلى استعادة وثائقية لماضٍ موضوعي: «في المساء شعرت بحالة تتلبس روحي، حالة تشبه ازدواج شخصية، حين دخلت في حياة قاطع الطريق المفقود، رأيت أني أيضا صرت مثله قاطع طريق، قاطعًا لطريق حياتنا التي مضت، بعد أن أسرتني بأحداث غامضة، كنت في الغالب أسأل أسئلة واضحة وأتلقى إجابات ناقصة وغامضة، أشعر بحماسة وأنا أستمتع بحكايات ناقصة مثل ألغاز وتحتاج الى من يكملها» (ص٨٨).

وتظهر المدينة الحديثة بوصفها قوة تفكيك للهوية القديمة. فقد انتقلت العائلة من الأحياء القديمة في جنوبي الرياض إلى الأحياء الجديدة، وتبدّلت الحارات والأسواق وأنماط العيش. هذا الانتقال ليس عمرانيًا فقط، بل هو انتقال من مجتمع القرابة والجيرة واللقاء المباشر إلى مجتمع أكثر اتساعًا وتشتّتًا، تحكمه السيارة والعمل والعقار والاتصالات الحديثة. في هذا السياق، تصبح الحارة القديمة رمزًا لهوية جماعية آخذة في الانحسار، بينما تمثل المدينة الجديدة هوية فردية سريعة ومتحركة، لكنها أقل قدرة على إنتاج الذاكرة المشتركة.

وتنتقل الرواية من سلطة العائلة والمكان إلى أشكال حديثة من السلطة تتمثل في المؤسسة الطبية، والإعلام، والوباء، والإغلاق، والخوف الجماعي. ويُشكّل فيروس كورونا نقطة تحوّل في بنية الوعي السردي؛ إذ يفرض على الشخصيات العزلة، ويوقف حركة المدينة، ويعيد تعريف الجسد بوصفه مصدرًا للخطر والاشتباه. لم يعد الإنسان يخشى سلطة محددة يمكن مواجهتها أو التفاوض معها، بل صار يواجه خطرًا غير مرئي منتشرًا في الهواء والدم والفضاء.

تتخذ «الجلطات الصغيرة» في بداية الرواية طابعًا رمزيًا يتجاوز معناها الطبي. فالجلطة التي تصيب رياض تتحوّل في مخيلة الراوي إلى كائنات تحلّق فوق الرؤوس، والناس يتطلعون إلى السماء بحثًا عن مكان سقوطها. إنَّ هذا المشهد الساخر يكشف آلية اشتغال السلطة الحديثة: تحويل الخوف إلى حالة عامة، وإجبار الأفراد على مراقبة أجسادهم والفضاء المحيط بهم باستمرار. لا يعود الخطر حادثة فردية، بل يصبح مناخًا اجتماعيًا يطال الجميع: «هناك جلطات صغيرة بعيدة تحلّق في الفضاء والنّاس يريدون أن يعرفوا أين سوف تسقط. بدأت أنظر في السماء بجدية مثلهم، سألتها: أين، قالت: هناك، ومدت يدها ناحية الغرب، قالت: بقع سوداء صغيرة هناك. شعرت أنها تتحدث مثلا عن قنابل صغيرة لا نعرف أين سوف تسقط، إلا حين يخرج لنا دخانها من بعيد، من إحدى الفيلات الجديدة في ذلك الحي السكني البعيد مثلا» (ص١٤).

وتتضاعف هذه السلطة حين تتداخل مع الخطاب الطبي والإعلامي. فعبارات مثل «جلطة حديثة وعابرة» و«الحياة بعد الجائحة لن تكون كما قبلها» تتحول إلى صيغ ثقافية تعيد تشكيل فهم الشخصيات لذواتها. صالح، على سبيل المثال، لا يعاني

من آثار المرض وحده، بل من أثر الخطاب الذي يُفسِّر له جسده وذاكرته وسلوكه. يشعر بأنه ليس هو، ويفقد القدرة على التركيز والتعبير، ويصبح جسده موضوعًا للمراقبة والشكّ. وهكذا تنجح السلطة الصحية والإعلامية في التسلل إلى الداخل النفسي، فتجعل الفرد يراقب نفسه حتى في أكثر أفعاله اليومية بساطة!

مع ذلك، لا تقدم الرواية الشخصيات بوصفها ضحايا سلبيين. فالسخرية، والخيال، والحكاية، واستعادة الأغاني والذكريات، كلها وسائل لمقاومة الخوف. إن الراوي لا يواجه الوباء بالمعرفة الطبية وحدها، بل يحوّله إلى مشهد غرائبي وساخر، ويعيد صياغته داخل حكاية قابلة للتأمل. بذلك تمنح الكتابة الذات قدرة على استعادة شيء من السيطرة على الواقع، حتى لو كانت سيطرة تخييلية ومؤقتة.

تتميز الرواية بأنها لا تمنح القارئ هوية نهائية للشخصيات. رياض حاضر وغائب في الوقت نفسه، صالح واقعي ومصاب بالهلوسة، والراوي شاهد ومشارك ومؤلف داخل النص. كما أن الشخصيات النسائية لا تظهر دائمًا بوصفها مراكز مستقلة للحكي، لكنها تؤدي أدوارًا كاشفة في بنية السلطة العائلية. فالجدة، مثلًا، ترتبط بحكاية السكين ومنصور، وتظهر بوصفها حارسة للنظام الأخلاقي داخل البيت، بينما تكشف سارة عن وجود معرفة نسائية محجوبة لا تصل إلى المجال العام إلا عبر التلميح والذاكرة الناقصة.

ومن هنا، يمكن القول إنَّ الرواية تفكك مركزية الصوت الواحد. فالحقيقة لا يصوغها الأب وحده، ولا يملكها الراوي وحده، ولا تستقر في وثيقة أو سجل. إنها موزعة بين أصوات الأصدقاء، وحكايات النساء، وشائعات الجيران، وأخبار التلفزيون، وذكريات الطفولة، وآثار الأشياء القديمة. إن هذا التوزيع للصوت ينسجم مع بنية الرواية المفتوحة التي ترفض الحبكة المستقيمة والنهاية المغلقة، وتستبدل بهما شبكة من المقاطع والمشاهد والذكريات.

تكشف «قاطع طريق مفقود» أن السلطة لا تظهر فقط في مؤسساتها الرسمية أو في أوامرها المباشرة، بل تتسلل إلى البيت، والقرابة، والذاكرة، والمدينة، والجسد، والخوف. ويكشف النص أن الهوية ليست حقيقة مستقرة، بل هي بناء هش يتشكّل من المكان واللغة والصداقات والذكريات، ثم يتعرّض باستمرار للتفكك بفعل التحوّل العمراني والاجتماعي والوبائي.

إنَّ رياض، في النهاية، ليس شخصية مفقودة وحسب، بل استعارة لزمن اجتماعي كامل فقد مركزه. والبيت الكبير ليس مجرد منزل عائلي، بل صورة لمجتمع كان ينتج ذاكرته داخل فضاء مشترك، ثم أخذ يفقد ناسه وروحه تحت ضغط المدينة الحديثة. أما الكتابة نفسها، فتغدو محاولة لاستعادة ما لا يمكن استعادته، لا عبر إعادة الماضي إلى صورته الأصلية، بل عبر الاعتراف بأن كل ذاكرة ناقصة، وأن كل هوية مؤقتة، وأن الحكاية لا تكتمل إلا بقدر ما تظل مفتوحة على الغياب والتأويل.

---

* كاتبة – مصر.

حكايةُ الفتى الخلاسي بين التوثيق والتخييل

▪ د. إيمان عبدالعزيز المخيلد*

لم تكن رواية «سفر برلك: حكاية الفتى الخلاسي ذيب» للروائي السعودي مقبول العلوي (الصادرة عن دار الساقي، ٢٠١٩) مجرد استعارة تمكّنه من استعادة توثيقية لوقائع التهجير القسري الجماعي الذي أحدثه القائد العثماني فخري باشا في المدينة المنورة، إبّان الحرب العالمية الأولى، بل انطلقت بوصفها استنطاقًا روائيًا جماليًا لما أسكتته وثائق التاريخ الرسمي ومذكّرات القادة والساسة.

عاد الروائي إلى التاريخ ليُعيد كتابته وتشكليه روائيًا مازجًا بين التاريخي والتخييلي. لقد أفلح في تسجيل المآسي التي مرّ بها البسطاء والمهمشين من سكان المدينة في تلك الفترة الشائكة من التاريخ وتوثيقها. إنها تؤرّخ للضحية الصغيرة المجهولة: الإنسان المستلب الذي يعبر الصحراء مكبلًا بالأغلال، والطفل الذي يختطف ليدخل سوق النخاسة دون ذنب، لتكشف عن الوجه البشع للحروب حين تُسحق الذوات الفردية وتسلب إرادتها على مذبح الصراعات الإمبراطورية الكبرى.

يؤسّس العنوان الرئيس: «سفر برلك» إطارًا زمنيًا وسياسيًا وتاريخيًا يفيض بمشاعر الفَقْد النفي، والتهجير القسري الذي وَسَمَ أواخر الحقبة العثمانية. غير أن العنوان الفرعي: «حكاية الفتى الخلاسي ذيب» ينتزع النص فورًا من قوالب السرد الملحمي الجمعي إلى مدار التجربة الفردية المغرقة في خصوصيتها ووجعها.

ويكشف عنوان الرواية عن مفارقة

وجودية ورمزية لاذعة: ذيب (الاسم) له دلالة تراثية صحراوية على القوة، المكر، والمنعة في مواجهة وحوش البرية. أطلقت عليه أمه هذا الاسم ليكون يقظًا محصنًا ضد الغوائل.

لكن ذيب (الواقع) إنسان مقهور، مقيّد اليدين والقدمين، في حين أن الهوية الخلاسية تجمع بين البداوة، الأصالة، والاستلاب، حيث ينحدر «ذيب» من أب عربي قرشي مكّي وأم إفريقية سوداء عتيقة. هذا التكوين الهجين جعله فريسة سهلة في بيئة صحراوية يترصد فيها قطاع الطرق الأفراد ذوي البشرة الداكنة لاختطافهم وبيعهم استغلالًا لعزلتهم ولونهم.

وتنتظم الرواية وفق فضاءات مكانية متضادة تحمل شحنات أيديولوجية ونفسية مكثفة، وتتحوّل الأمكنة فيها من مجرد خلفيات للأحداث إلى شخوص وأدوات فاعلة في إنتاج الدلالة:

– فضاء البادية المفتوحة يمثل الفردوس المفقود؛ إنه المكان الذي تتشكّل فيه الحرية الفطرية النقية للفتى وهو يرعى غنمه ويستنشق نسيم السمر والحرمل.

- فضاء الامتهان والأحواش، حيث يقدم الكاتب تصويرًا أنثربولوجيا لآليات النخاسة وإذلال الجسد البشري. في «حوش الخازندار»، تجري عمليات تدجين وتسمين الضحايا كالبهائم، تنظيف، حلاقة قمل، إطعام لحم وأرز، لا إكرامًا لإنسانيتهم بل لرفع أسهمهم وقيمتهم التسويقية على دكة البيع أمام وجهاء المدينة وتجارها.

- فضاء الكرامة المستعادة، حيث بيت عبد الرحمن المدني ومكتبة عارف حكمت، فينهض هذا الحيز بوصفه واحة استثنائية، حيث تتحول المخطوطات والكتب إلى جسر حقيقي بين ذيب وإنسانيته المصادرة. فيستعيد اسمه وصوته، وينتقل من كائن يُباع في سوق النخاسة إلى ناسخ للمخطوطات يقرأ الفقه والأدب، محاطًا برعاية أبوية وعلاقة إنسانية ونضج جسدي مع الجارية مرجانة.

- فضاء التهجير القسري، إذ يتحول القطار من أداة حداثة ووسيلة اتصال إلى تابوت حديدي متحرك وآلة لسحق البشرية واقتلاعها. وفي داخله، تتكدس الأجساد البشرية المحرومة من الكرامة؛ إذ يمنع الركاب من الخروج لقضاء الحاجة، وتختلط الروائح النتنة بأنات الجوعى والمحتضرين، ويُلقى بالأطفال موتى في محطات الطريق مثل محطة تبوك.

أفلح الكاتب في أن يرسم أبعادَ شخصية فخري باشا من منظور تحليلي يفكك هوس السلطة وتناقضاتها النفسية والتاريخية، فيعمد فخري باشا إلى تكديس الديناميت والقنابل داخل الحرم النبوي الشريف متخذًا من ضريح النبي درعًا عسكريًا يقيه غارات طائرات الحلفاء. وهنا تتبدى المفارقة الفاجعة: يُدنَّس أقدس المواقع الإسلامية بدعوى الدفاع عنه وحمايته!

كما تتجسّد قسوته الإدارية والعسكرية في مشهدين بالغي الدلالة، الأول هدمه المتعمّد لأحياء عريقة ومنازل تاريخية (مثل شارع

العينية) لمدِّ خط السكة الحديدية إلى باب السلام بغرض نهب ونقل نفائس الحجرة النبوية إلى إسطنبول عبر قطار الحجاز. والآخر هو مصادرته للأقوات والتمور وفرضه التجويع الممنهج على السكان حتى أكل الناس لحوم القطط والحمير والكلاب، ونبش بعضهم القبور بحثًا عن اللحم البشري، لإجبار الأهالي على التهجير الطوعي ثم القسري.

وللعجب أنه عندما يقتحم عليه ضابطان الحجرة ليبلِّغاه بانتهاء الحرب وهزيمة الدولة العثمانية وضرورة الاستسلام، يرفض الامتثال.

ومن المشاهد الدالة التي نجح الكاتب في تصويرها مشهد الطاغية وهو يُجبر على صلاة الفجر وحيدًا في حرمٍ فُرّغت ساحاته وبكى فيه، قبل أن يُقاد أسيرًا تتقاذفه بوارج الإنجليز بين ينبع والقاهرة ثم مالطا.

جماليات البناء السردي

اعتمد مقبول العلوي في بناء فضائه الروائي على إستراتيجيات سردية عزّزت من توثيقية التاريخ ومزجه بالتخييل:

- يمنح السرد بضمير المتكلم على لسان «ذيب» العمل طاقة اعترافية وبوحًا وجدانيًا مؤثرًا؛ فالقارئ لا يتلقى أحداثًا تاريخية مُسقَطة من علٍ، بل يعيش نبض الصبي حين يُصفع، ووجعه حين يُربط بحبل في عنقه، وارتعاشة فؤاده حين تصادر أوراقه ومخطوطاته وتُلقى على عتبة مكتبة عارف حكمت ليُزجّ به في عربات الترحيل نحو المجهول.

- الفلاش باك، إذ تبدأ الرواية بمشهد مفصلي: قطار الحجاز يخترق صحراء بئر درويش، وقافلة العبيد ترقبه. ومن هذه اللحظة الآنية، يرتد السرد إلى الوراء ليكشف مأساة اختطاف ذيب وخاله مانع من أطراف مكة، ثم يسير خطيًا عبر مراحل العبودية، والتحرر في المدينة، والمجاعة، والتهجير إلى دمشق، وصولًا إلى العودة الملحمية إلى نقطة البدء.

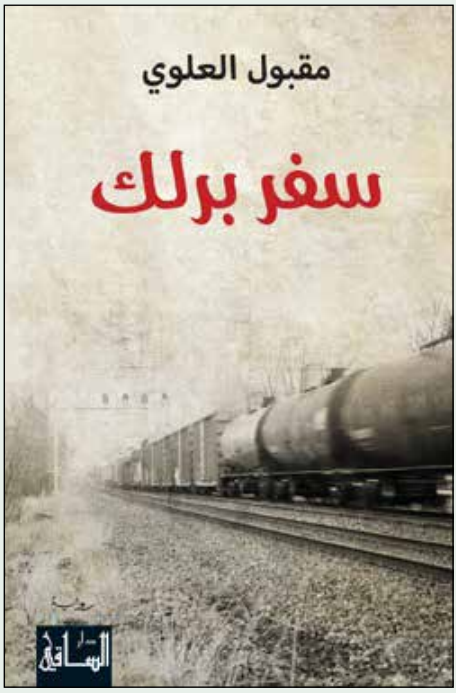
- كما وظّف الكاتب ببراعة تقنية الميتاسرد وكسر الإيهام الروائي، ففي الفصل الختامي، يكسر الكاتب الجدار الرابع للإيهام الواقعي بحركة ميتاسردية لافتة؛ إذ يطلّ بصوته الحقيقي كمعلم عُيّن في قرية نائية عام ١٩٩٢ وتزامل مع حفيد «ذيب»، وتشارك معه الاستماع للراديو وحكايات الجدود في الليالي المقمرة، ليتضح أنَّ الرواية هي حصيلة جمع حكايات شفهية ووثائق إنسانية متناثرة أضاف إليها الروائي خياله الإبداعي. هذه التقنية ضفرت التخييل بالتوثيق، ورسّخت في ذهن المتلقي واقعية المأساة وبقاء أثرها حيًا في الذاكرة الجمعية.

مصائر الشخصيات:

ترسم الخواتم السردية مصائر بالغة البؤس لرموز التسلط، في مقابل انتصار روحي وإنساني للمقهورين:

- مانع (الخال)، رمز الشرف والحرية الفطرية؛ يُقتل رميًا بالرصاص أثناء محاولته البطولية للفرار من أسر النخاسة.

- مرجانة وإبراهيم أفندي، تبتلعهما



المنافي والأوبئة، وتموت مرجانة بالتيفوئيد في محجر جدة الصحي بعد عتقها، ويموت ناظر المكتبة بمرض الصدر غريبًا في طنطا بمصر.

- فخري باشا، ينتهي به المآل أسيرًا في مالطا ثم سفيرًا في كابول، ليموت ويدفن في إسطنبول بعيدًا عن أوهام السيطرة والإمبراطورية. يقول السارد «صاح فخري باشا في وجهه مرة أخرى: «إذا عجزت عن إيجاد حلولٍ لهذا العصيان، فأنا لديّ الحل. اسمع ما أقوله جيدًا ونفِّذْه بحذافيره، فهو فرمان من حاكم المدينة ولا مناص من العمل به، ضع شريطًا أمنيًّا من جهات المدينة الغربية والشرقية والجنوبية، ودع الشمالية مفتوحة ليمر منها القطار، وحتى لا يهرب القادرون من أهلها فينضموا إلى شريف مكة أو أتباعه في قرية بئر درويش والجفر وينبع وما حولها، ثم أقفلوا الحوانيت والدكاكين بل الأسواق بكاملها، فإذا جاء هؤلاء العربان فسيخرجون من المدينة صاغرين. امنعوا البيع والشراء بكل وسيلة، وصادروا ما تجدونه من مواد غذائية حتى التمر. شكِّل فرقة من الجنود لتجميعه من النخل بالقوة الجبرية إذا لزم الأمر. ضعوه في صناديق واحتفظوا به في القلعة أو مستودعات ثكنات الجنود».

- الوجيه عبدالرحمن المدني، الذي يرفض مغادرة مدينته إلا مكرهًا، ثم يعود ليموت فيها ويدفن في مقبرة البقيع، جوار الروضة الشريفة.

- ذيب، حيث يسترد كينونته الفطرية؛ يرفض الإقامة في دمشق وحواضر الشام المغرية، ويتحمل مشاق السير لشهر ونصف الشهر راجلًا ومرافقًا لقوافل الحجيج ليعود إلى بؤرة الوجود الأبسط والأطه، حيث ينتهي به المطاف مطوّفًا لضيوف الرحمن في مكة، حتى وفاته عام ١٩٥٥ ودفنه في مقابر المعلاة، تاركًا وراءه سلالة تحمل حكايته.

نجح مقبول العلوي في تحويل حادثة تاريخية كبرى، «سفر برلك» والتهجير القسري للمدينة المنورة، من مادة جافة في كتب التاريخ والوقائع العسكرية إلى وثيقة روائية وإنسانية بالغة العُمق والخلود.

لقد أثبتت الرواية أن الرصاص والقطارات والمدافع، وإن بدت في ظاهر الأمر قادرة على هدم الأبنية وتهجير الشعوب وتغيير خرائط الإمبراطوريات، فإنها تعجز تمامًا عن

سحق التوق الفطري إلى الحرية والانعتاق في أعماق الإنسان البسيط. إنَّ رحلة «ذيب» من أغلال النخاسة وبطش «العصملي» إلى حضن أمه في بطحاء قريش، هي ملحمة احتفاء بالكائن المهمّش المنسي، وانتصار حاسم للأمومة، وللهوية، وللتراب الأصيل في وجه كل آلات القهر والاستعمار.

فبطل روايته الفتى الخلاسي/الأسود «ذيب» الذي يوقعه حظه العاثر أسيرًا بين يدي قطّاع طرق ليباع عبدًا لأحد وجهاء المدينة المنورة، ولكن ينقلب الحال بالمدينة وأهلها بعد الثورة العربية التي قام بها «شريف مكة» ضد الوالي العثماني، وما جر ذلك من ويلات على الناس في المدينة.

وتدور الرواية بين عالمين متوازيين، لا يبدو أحدهما بعيدًا عن الآخر: بين ما يفعله اللصوص وقطّاع الطرق بالأطفال الذين اختطفوهم من أهلهم وذويهم، وبين ما يفعله حاكم المدينة بالناس من فرض السيطرة بالقوة والجبروت. وينجو بطل الرواية من بين براثن هؤلاء وأولئك بمحض الصدفة، ليبقى راويًا لهذه الحكاية المأساوية المؤلمة التي يبدو أن كل أفرادها قضوا نحبهم دون أن يتركوا أثرًا، وهو ما يكشف عنه الكاتب في الصفحات الأخيرة من الرواية.

تحتفي الرواية بفكرة الحنين إلى الأم والأرض والوطن، فرغم أن فترة غياب الفتى عن أمه وموطن ولادته في صحراء مكة لم يدم طويلًا، إلا إنَّ ما مرّ به من مواقف وأحداث في سنواتٍ معدودة جعله يفتقد تلك الحياة التي يجد نفسه فيها، والتي عاش حياته كلها سعيًا إلى العودة إليها، كأنَّ في ذلك إشارة إلى الوطن الأم ومدى ارتباط الناس به.

وتبدأ الرواية وتسير على طريقة مذكرات يحكيها بطل الرواية الأساس «ذيب»، ولكن في بعض الفصول/المشاهد يبدو الكاتب وقد اضطر لكي يحل الراوي العليم مكان بطل روايته الذي لا يمكن أن يجعله مشاركًا، لا سيما في تلك المشاهد التي تدور في أماكن بعيدة عن وجود بطل الرواية، ولا يمكن أن يعرف ما يدور فيها إلا بالسماع، فيأتي السرد في تلك الفصول مضطربًا إلى حدٍّ ما، ولكن ذلك لم يتكرر في الرواية إلا مرتين. وفي نهاية الرواية يفاجأ القارئ بحضور الكاتب لإكمال ما نقص من حكايته، رغم أن ذلك كان من الممكن أن يحل أيضًا في وجود راوٍ عليم يبدأ الحكاية وينهيها بنفسه.

من جهة أخرى اعتمد الكاتب على تقنية الفصول المتصلة والمذكرات المكتوبة على هيئة مقاطع قصيرة موجزة، وأحداث متلاحقة، وتكثيف المشاهد والاعتماد على سرد تفاصيل تاريخية حقيقية بشكل موجز، دون حشوٍ أو إملال. فالرواية التي لم تزد عن ١٥٠ صفحة تم تقسيم مقاطعها إلى ٣٨ مقطعًا متصلًا بشكلٍ جيد، ينتهي منها القارئ ليبدأ أسئلته الخاصة حول تلك الفترة المسكوت عنها، وما حدث فيها من مآسٍ ومشكلات.

---

* كاتبة سعودية.



الدكتور عبدالرزاق المصباحي:

أتصوّر النقد الثقافي
فعاليةً فكريةً متجددةً له أدواته الخاصة

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

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

وفي المجلات المحكّمة والمتخصصة في النقد والآداب.

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

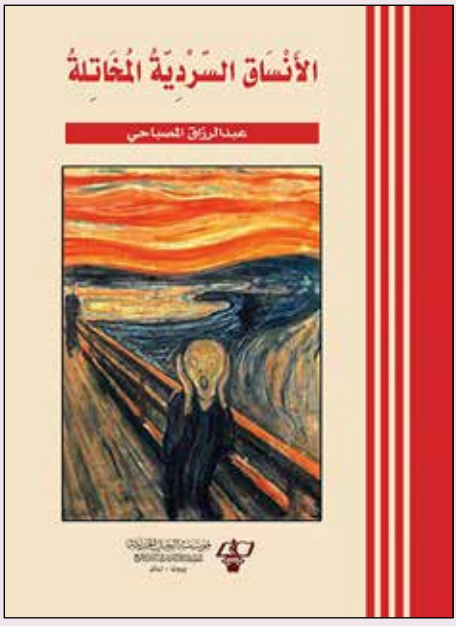
نحاول في هذا الحوار، أن نلقي نظرة على مشروع عبدالرزاق المصباحي في التأسيس للنقد الثقافي نظريا ومنهجيا عبر عدة فكرية متينة، إذ إنه يخطو فيه خطوات ثاقبة متسلحا بمنهجية علمية دقيقة، وتراكم معرفي مهم.

■ حاوره ياسين حكان - المغرب*

• كيف كانت بدايتك مع الكتابة النقدية؟

■ لقد تعزّز ميلي إلى النقد من مسارين متكاملين، الأول توجهي مبكرًا -من خلال دروس مادة اللغة العربية في الثانوي التأهيلي- نحو الكتابة النقدية عن النصوص الإبداعية المختلفة، شعرية وسردية. فالقراءة المنهجية للنصوص، على ما يعيبها من نمطية استنادًا إلى وظيفتها المحورية في ترسيخ التفكير النقدي المنتظم، عبر تعليم أساسات الكتابة المنهجية عن النصوص الإبداعية، إلا إنها كانت بالنسبة لي مدخلًا لاكتساب خطوات القراءة النقدية والجهاز المفهومي للمناهج النقدية النصية والخارج نصية. وإن كنت، من موقعي الحالي، أرى ضرورة تجديد مداخلها وطرائق تدريسها لتواكب التحوّلات التي يعرفها وضع «الأدب» عموما. وأمّا المسار الثاني فهو القراءة للنقاد المغاربة وإعجابي الشديد بهم، ومن عجائب الصدف أني في بداية مساري الدراسي بالثانوي وقعت على «كنز» غال، في إحدى الأسواق الشعبية بمدينة آسفي، التي أنتمي إليها، وهو عدد كبير من أعداد «العلم الثقافي» العريقة، وقعت في يد بائع خردة، على نحو أو آخر، وكان يملكها، على الأغلب، قارئ نابه وشغوف، فاقتنيتها بثمنٍ زهيد، وقرأتها بتؤدة المقتّر الذي يخاف نفاد الكنز. وكان ميلي حينها إلى القراءات النقدية المتميزة التي كان يكتبها نقادنا عن نصوص متنوّعة. وفي الأيام نفسها حصلت على كنز لا يقل أهمية في السوق نفسها عن كتاب يضم

أعـدادا مهمة من مجلة «الجامعة» التي كانت تصدرها في الثمانينيات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة القاضي عياض بمراكش. إنَّ «الكنزين» الثقافيين معًا كانا يعلنان عن خصوصية «نقدية» مغربية، تشدّ إليها بعض مَن يحمل جيناتها، وقد كنت أحد هؤلاء، بالصدفة وبشغف كامن أيضا. ثم تعزز كل ذلك «بالورشة النقدية» التي كان يشرف عليها الدكتور جمال بوطيب بالكلية المتعددة التخصصات بآسفي، والتي فتحت فرصة النشر لكتابين «سحر الـجـوى» فـي الشعر والـقـصـة، و«مـدارج الـهـوى» فـي النقد. وقـررت حينها، وبعد الأصـداء المشجعة عـن مقالتي النقدية في الكتاب، أن يكون النقد اختيارًا حياتيا معززا بالتخصص الأكاديمي. ولا أخفي أني كتبتُ في تلك المرحلة محاولات «شعرية»



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

● ما الذي دفعك للانغماس أكثر في النقد الثقافي؟

■ بعد حصولي على شهادة الباكالوريا، اخترت تخصص «الدراسات العربية» عن اقتناع، ولكن لم أكن أستسيغ التمثيلات الثقافية التي اقترنت بهذا التخصص، وبخاصة عن الأدب، حين يتم ربطه بصور نمطية كاعتماده على «الحفظ» وعلى «التحليلات غير المفهومة لنصوص شعرية (متجاوزة)، أو محدودية «آفاقه المهنية» و«الحياتية»، أو حتى ضعف أصحابه في التحليل المنطقي والعلمي. أي بالمجمل جعله تخصصًا خارج «العصر» وروحه. لقد كان «القلق» من محدودية درس «الأدب» ونقده يراودني، حتى مع اقتناعي بجدواه، إلى أن أهداني صديق من تخصص علمي دقيق كتابًا صدر للتو ضمن سلسلة «عالم المعرفة» عن «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، وجد أنه قد يفيدني. وحقًا كان لذلك الكتاب الأثر المُزَوبِع، حتى مع محدودية أدواتي النقدية حينها. فالكتاب هو «الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص» للراحل الكبير عبدالعزيز حمودة، الذي صدر في نوفمبر سنة ٢٠٠٣. وهو خاتمة ثلاثيته الشهيرة في قراءة المدونة النقدية العربية. لقد تعرفت في الكتاب لأول مرة على مفاهيم

جديدة كالنقد الثقافي والدراسات الثقافية والمادية الثقافية والماركسية الجديدة والتاريخانية الجديدة، وحفظت أسماء مؤثرة في النظرية النقدية كفنسنت ليتش وفريديريك جيمسون وستيوارت هال حتى قبل معرفتي بوجود كتاب «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية» الذي صدر قبله بثلاث سنوات.. ووجدت في الكتاب بعض إجابات عن إمكانية وجود إستراتيجية نقدية منفتحة في منظوراتها، وتربط الأدب بالحياة، وتقارب أشكالا مختلفة من الثقافة، وليس الأدب، فقط، وتفكك أنساقها الثقافية، ناهيك عما يوفّره هذا الاتجاه النقدي من انفتاح على الفلسفة وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية. لقد شغفتني هذه القراءة النقدية الجديدة حينها بالنسبة لي، واخترت منذ ذلك الوقت أن يكون النقد الثقافي مشروعي الأكاديمي والحياتي؛ لذلك كانت بحوثي المؤطرة بعدها في الإجازة والماستر (الماجستير) والدكتوراه حول النقد الثقافي. مع نزوع سجالي لا أخفيه في كل تلك البحوث، أو في كتبي التي صدرت منذ سنة ٢٠١٤. وهنا، لا يسعني إلا أن أترحّم على أستاذي الدكتور بنعيسى بوحمالة الذي أشرف على رسالتي للماستر، ووجهني بخبرته الأكاديمية الرفيعة نحو مداخل القراءة الثقافية المتعمقة للنص الشعري، حتى مع توجهه البنيوي التكويني المعروف، وأستاذي الدكتور حسن لشكر، مشرفي

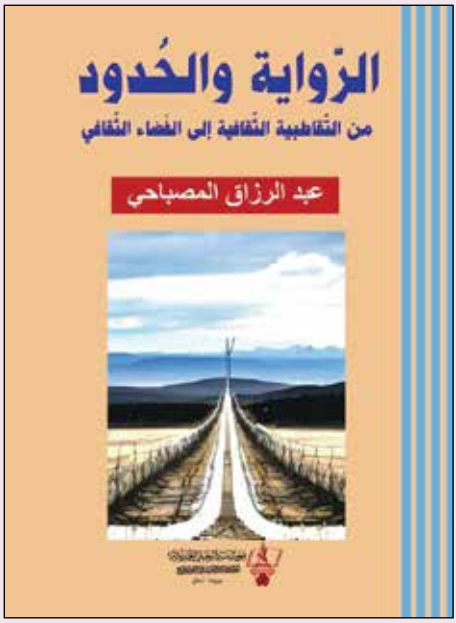


على أطروحة الدكتوراه الذي رافق طموحي نحو تجديد أدوات النقد الثقافي بكثير من الحدب والدعم والتشجيع والتخفيف من غلواء السجال نحو القراءة الهادئة. وأعدُّ وجود دعم من داخل المؤسسة الأكاديمية -في وقت كان بعض «سدّانها» يسخرون من توجه «النقد الثقافي» ومن البحوث المنجزة حوله، ويستصعبون طريقه على الباحثين الشباب- بابًا ضروريا أسعفنا الآن في وجود عدد مهم من الباحثين المبرزين يخوضون فيه مناقشة ونقدًا وتجديدًا.

● اهتممت كثيرا بكتابات الناقد السعودي الكبير عبدالله الغذامي، ما الذي جذبك فيها؟

■ الناقد الثقافي عبدالله الغذامي علامة فارقة في النقد الحديث، وكتبه منذ (الخطيئة والتكفير) إلى كتابه الفارق (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية

العربية) أحدثت تحوّلا في النظر إلى الممارسة النقدية، وفي جانبها الإجرائي على الخصوص، فهو يمتلك قدرة كبيرة على استقراء النصوص، وعلى الانطلاق من مرجعيات غير مألوفة في المدونة النقدية العربية، ناهينا عن مهاراته الكبيرة في المرافعة عن مشروعه، وعلى تبسيط المفاهيم والمصطلحات والخروج بها من تقعّرها إلى المجال الثقافي العام؛ لذلك، منذ اكتشفت مشروعه، قررت أن أحاوره، ولهذا خصصته بالدراسة في كتابي الأول «النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية» (٢٠١٤)، فقد كان رهاني محاولة توضيح ماهية النقد الثقافي بوصفها فعالية نقدية متمايزة، مركّزا على مشروع «عبدالله الغذامي»، إذ حاولت أن أقدم قراءة مشروعه في كليته إلى حدود

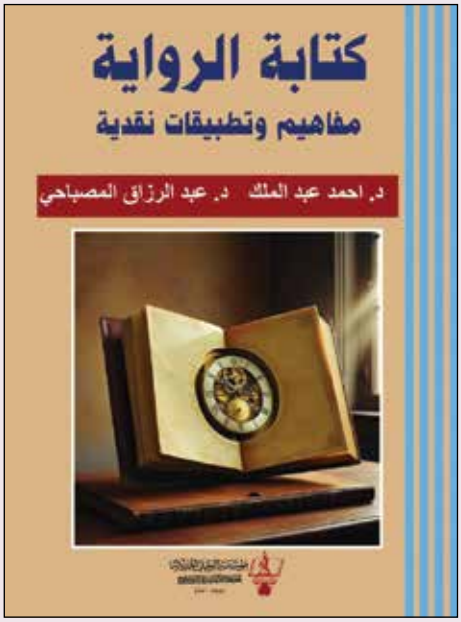


كتابه (الفقيه الفضائي/ ٢٠١١). ولم تكن غايتي في الكتاب مجرد تبسيط المفاهيم والآليات النقدية الثقافية، التي يقترحها، بل نقد ما لا أتفق معه فيه، والتأسيس وتوسيع مفهومه «النسق الثقافي»، واقتراح «الرؤيا الثقافية». وهي عندي مفهوم موسع، يتضمن أبعادًا ثلاثة: (١-مفهوم النسق المُضمَر كما عند الغذامي ٢-الوعي بالأنساق الثقافية ٣-التسامي على الأنساق المعيبة).

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

■ أتصور النقد الثقافي دوما بما هو فعالية فكرية متجددة، وأنه ينبغي أن تكون له أدواته الخاصة التي تميزه، للخروج من الصورة النمطية التي ينعته بها خصومه من أنه ليس له مفاهيم إجرائية خاصة بها، ولا منهج واضح يمكن الاستناد إليه. ولذلك كان حرصي منذ البداية على اقتراح مفاهيم إجرائية جديدة تنسجم مع غاية النقد الثقافي في تفكيك الخطابات الناسخة أو محاولات تنميط حياة الناس، بفرض أفكار وسلوكيات عليهم، تفقدهم حريتهم في الاختيار والتفكير، وأن تمنع المؤسسة من بناء الفضاء الإنساني؛ لذلك اقترحت «البليغ الثقافي» و«الرؤيا الثقافية» في كتاب (النقد الثقافي: من النسق الثقافي

إلى الرؤيا الثقافية) ٢٠١٤، وكشفت عن المرجعيات النظرية لمفهوم (الرؤيا الثقافية) في كتاب (النقد الثقافي: قراءة في المرجعيات النظرية المؤسسة)٢٠٢٢. واقترحت مفاهيم: الفضاء الطاهر والحدود التطهيرية في كتاب (الرواية والحدود: من التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي). وفي كل هذه المفاهيم الإجرائية أحرص على أمرين: أن تكون موسِّعة لمفاهيم نقدية قائمة، وأن تكون لها قيمة نظرية وإجرائية واضحة؛ ولهذا، السبب اختبرتها في كتبي المذكورة على الخطابين الشّعري والسّردي.



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

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

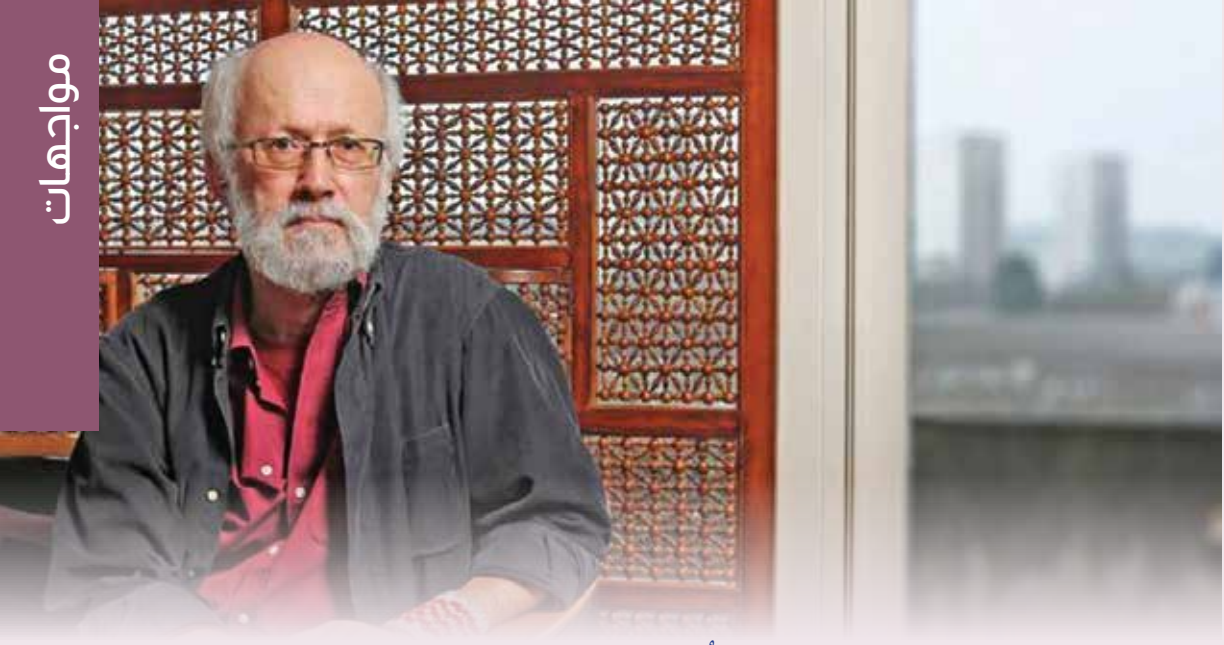
- **أصدرت مؤخرا كتابا جديدا بعنوان: الرواية والحدود: التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي، ما الجديد الذي يحمله الكتاب في مقاربتك للنصوص الروائية؟**

■ كتاب (الرواية والحدود: من التقاطبية الثقافية إلى الفضاء الثقافي) أعدّه جزءًا

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

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

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



المترجمُ والباحثُ الألماني هارتموت فندريش:

الترجمةُ دائمًا مكسب وخسارة!

هارتموت فاندريتش، من مواليد عام ١٩٤٤ . باحث ومترجم ألماني، متخصص في ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الألمانية. تجاوز عدد ترجماته المنقولة من العربية الى الألمانية، خمسين رواية وقصة قصيرة، منها: «شيكاغو»، و«نادي السيارات» لعلاء الأسواني، و«الصبار» لسحر خليفة، و«أيام الإنسان السبعة» لعبدالحكيم قاسم، و«عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني، و«أساطير الصحراء» لإبراهيم الكوني، و«مقام عطية» لسلوى بكر، و«الإقلاع عكس الزمن» لإميلي نصرالله، و«مجنون ساحة الحرية» لحسن بلاسم».

■ حاوره: حسن الوزاني - المغرب

- **تُركّز في أعمالك في مجال الترجمة على الرواية، ما الذي يغريك فيها؟**

■ هذا صحيح، فأنا لا أترّجم سوى الأدب النثري (الذي غالبًا ما يكون شاعريًا للغاية). أبحث عن «الخيط الأحمر» في النص الأدبي. فالنصوص النثرية التي أحبها تحكي قصة، بطرق مختلفة، لكنها قصة. وبالطبع، أعلم أن القصائد يمكن أن تحكي قصصًا أيضًا من وقت لآخر.

- **ترجمت مجموعة من النصوص الأدبية العربية إلى الألمانية، ومنها «شيكاغو» لعلاء الأسواني، و«الصبار» لسحر خليفة، و«بـاء مثل بيت...**



مثل بيروت» لإيمان حميدان يونس، و«عبّاد الشمس» لسحر خليفة، و«أساطير الصحراء» لإبراهيم الكونى، و«مقام عطية» لسلوى بكر، و«يوم الجمعة، يوم الاحد» لخالد زيادة. ما الذي قد تحمله هذه النصوص إلى القارئ الناطق بالألمانية؟

كل كتاب من هذه الكتب بلاطة في الفسيفساء العظيمة للمجتمعات العربية. وكلما زاد عدد قطع الفسيفساء كلما اتضحت لك رؤية الفسيفساء بأكملها – والتي تظل مع ذلك غير مكتملة دائمًا. فهناك أحداث التاريخ أو تعاليم الدين، والحركات الاجتماعية أو الأفكار الأسطورية، والطقوس اليومية أو الأعياد السنوية، وما إلى ذلك، وكل كتاب يظهر القليل منها (في تفسير مؤلِّفه)، وهي معًا تظهر تنوّع العالم العربي.

- **ترجمتَ أيضت «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني. كيف يمكن للأدب أن يكون في مواجهة آلام الحروب؟**

يمكن للروايات والقصص أن تُظهر الحروب (وبالطبع القمع الداخلي أيضًا): كيف ولماذا تُشن، وما هي عواقبها، وما هي المعاناة التي تسببها للأفراد، وما هي الأضرار التي تلحق بالمجتمعات. ولكن التخفيف من معاناة الحروب وآلامها ليست مهمة الأدب. في أفضل الاحوال يمكن للأدب أن يجعلنا نفكر في الأمر.

- **الأعمال التي ترجمتها تنتمي إلى جغرافيات ثقافية مختلفة. ما الذي يجمعها ويفرّقها؟**

■ أولًا، بالطبع، تجمعها اللغة، على الرغم من الاختلافات الإقليمية: أحيانًا من خلال المفردات، وأحيانًا من خلال إدخال اللهجة المحلية. ثم هناك درجات متفاوتة من الارتباط بالتاريخ العربي المشترك والتاريخ الثقافي. ثم، بالطبع، هناك اختلافات بين مناطق العالم العربي، ولكن أيضًا داخل هذه المناطق. فالناس يعيشون في الدار البيضاء بشكل مختلف عن قرية في جبال الأطلس الكبير، وفي بيروت عن قرية في جبال الشوف، وهكذا. غالبًا ما يكون عليّ أن أتعلّم أشياء جديدة في الأعمال الأدبية.

- **إلى أي مدى تؤثر شخصية المؤلف على مستوى ترجمة عمله؟**

■ بما أن المؤلفين العرب لا يكاد يكون لديهم أي معرفة باللغة الألمانية، فإنَّ هذا السؤال لا يطرح نفسه. ومع ذلك، فإن جميع المؤلفين الذين طرحت عليهم أسئلة حول أعمالهم قد أجابوا بلطف وامتنان، ومعظمهم بشكل مفيد للغاية. لقد قضيت ساعات أو حتى أيامًا مع العديد منهم (غالبًا في منازلهم) لفهم العمل المراد ترجمته بشكل أفضل، وكذلك للتعرّف على حيواتهم الخاصة.

- **ما الجانب الذي تشعر أنك أكثر ارتباطًا به، خلال عمل الترجمة، وترغب في التقاطه أكثر من غيره؟**

■ إذا كان ذلك يعني أنه عليّ كمترجم أن اختار بين الحبكة من جهة واللغة والأسلوب من جهة أخرى، فإنني أفضل الحبكة. ولكن لا ينبغي الفصل بين العنصرين.

- **ما هي بنظرك أهم العقبات التي يمكن أن تواجه المترجم الذي يشتغل على النصوص العربية؟**

■ الترجمة هي دائمًا مكسب وخسارة! في كل جملة نترجمها إلى لغة أخرى، تضيع جوانب وتظهر جوانب جديدة، لأنه لا توجد كلمة من لغة ما مطابقة تمامًا لكلمة في لغة أخرى. علينا قبول هذه الحقيقة، ومواصلة الترجمة!

علاوة على ذلك، أنا مقتنع بأن العالمين العربي والأوروبي (في حالتي: الألماني) ليسا مختلفين كما يُزعم غالبًا: أولًا وقبل كل شيء نحن بشر، يعني كائنات حيوانية ذات احتياجات معينة (الأكل والشرب والإنجاب والحب وما إلى ذلك) والتجارب (الولادة والفقدان والفرح والموت وما إلى ذلك). يتم ترتيب هذه الاحتياجات والتجارب في العالمين، العربي و«الغربي» بشكل مختلف جزئيًا: غالبًا ما نرتدي ملابس مختلفة، وغالبًا ما نأكل أشياء مختلفة، ونعيش في شقق مختلفة، وننظم عائلاتنا ودولنا بطرق مختلفة، وما إلى ذلك. ومن هذا تنشأ مشاكل المصطلحات. إن عدم فهم القراء لأشياء معينة أو عدم فهمها على الفور ليس بالضرورة خطأ المترجم، لأنه حتى في الأعمال بلغتنا الأصلية غالبًا ما نجد أشياء لا نفهمها مباشرة. فقراءة الأدب أصعب من قراءة تغريدة!

- **كيف ترى وضع الترجمة وآفاقها بين اللغة العربية والألمانية؟**



■ أخشى أن هذه الوضعية ضيّقة للغاية. هناك العديد من الأسباب التي تفسِّر ذلك. ففي أوروبا، العالم العربي لا يزال لا يُنظر إليه على أنه جار لها. فأمريكا (شمالًا وجنوبًا) أقرب إلى الأوروبيين. من المرجّح أن تُقرأ رواية تدور أحداثها في نيويورك أو غلاسكو أو مرسيليا أكثر من رواية تدور أحداثها في الرباط أو الإسكندرية أو صنعاء. وغالبًا ما يجد القراء صعوبة في متابعة الحبكة، لأن الناس يستخدمون صياغات مختلفة أو لديهم وجهات نظر مختلفة عن العالم الغربي. وإضافة إلى ذلك، لا تزال هناك تحفّظات على العالم العربي ككل، خاصة في ألمانيا، وهي تحفّظات لها أسباب تاريخية وسياسية، وغالبًا ما تتعلق بالعلاقة مع إسرائيل. ويشكل تفكيك هذه التحفّظات مهمة طويلة الأجل تلعب ترجمة الأدب دورًا مهمًا في تحقيقها.

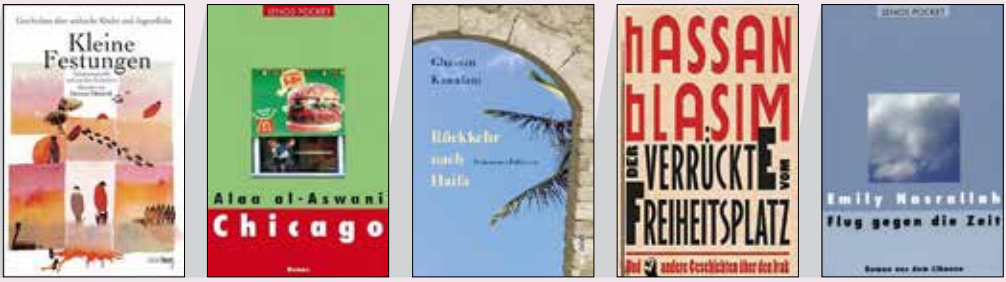
● **كيف ترى أهم متغيرات المدرسة الاستشراقية الألمانية في الوقت الراهن؟**

■ أولًا، لا أعتقد أن هناك «مدرسة استشراقية». كانت هناك بالتأكيد، وقد أظهرها إدوارد سعيد بوصفها ميولا قوية لتشكيل «صورة» للشرق في الغرب، ولا تزال بعض هذه الميول موجودة حتى اليوم. إلا إن هذا أقل صحة بالنسبة إلى ألمانيا، التي لم يذكرها إدوارد سعيد إلا بشكل عابر، لأن الدراسات الشرقية في ألمانيا ركزت، خلال فترة طويلة على علم اللغة بشكل أساس، وليس على الأنثروبولوجيا أو علم الاجتماع أو العلوم السياسية.

● **حصلت على عدد من الجوائز. ما الذي يمكن أن تمنحه الجائزة للمترجِم وللعمل المترجَم؟**

■ كل جائزة يحصل عليها المترجم، أولا وقبل كل، شيء تجعل حسابه المصرفي يبتسم. فالترجمة، لا سيما الترجمة الأدبية، تتقاضى أجورًا زهيدة للغاية. لا يمكن لأحد أن يكسب رزقه من ترجمة الأدب العربي!

ثم، بالطبع، الجائزة تعني أيضًا التقدير. ويمكن أن تساعد عمل المترجم على تعريفه، وبالتالي يمكن أن يكون لذلك تأثير إيجابي على المبيعات. ولكن لكي يحدث ذلك، يجب أن يتم الإعلان عن الجائزة. وهذه هي إحدى مشاكل الجوائز العربية: أنها بالكاد يتم الإعلان عنها خارج العالم العربي.





الأديبة شيمة الشمري:

منحني الزمان وعيًا متغيرًا تجاه الإنسان والحياة
الكاتب لا يعيش خارج عصره، بل يتفاعل مع تحوّلات مجتمعه وأسئلته وقلقه

«خصوصية تجربتي، في تقديري، أنها نشأت من تداخل أكثر من مسار: التجربة الإنسانية، والاهتمام باللغة، والقراءة النقدية، والانشغال بأسئلة المرأة والمكان والذاكرة والهوية، وأتعامل مع الكتابة بوصفها إعادة اكتشاف لها، وتحويلًا للتجربة المعيشة إلى معنى فني وإنساني..»، ما بين القوسين، إضاءة لا تتكرر كثيرا، إنها مرآة للذاكرة الخصبة التي تميز الأديبة المبدعة، الدكتورة شيمة محمد الشمري، في إنتاجها الإبداعي والفكري لتصافحنا بإصداراتها التي أثرت بها الساحة الثقافية، وتكون في هذا الحوار خير مَن يرشد القارئ للدخول لعالمها..

▪ حاورها: عمر بوقاسم

التفاصيل الصغيرة التي قد تبدو عابرة..!

- في عام ١٤٣٠هـ، صدرت المجموعة القصصية الأولى «ربما غدا»، ثم تلا هذا الإصدار عدد من الإصدارات الإبداعية: «أقواس ونوافذ» ١٤٣٢هـ، «عرافة المساء» ١٤٣٥هـ، «خلف السياج» ١٤٣٧هـ، «ما زالت عالقة» ١٤٤٠هـ، «منسية» ٢٠٢١م، «نصوص شاردة» ٢٠٢٥م. وفي مجال الدراسات النقدية أصدرتِ في عام ٢٠١٣م

«شاعر الجبل» عن تجربة الشاعر الراحل علي آل عمر عسيري، وفي عام ٢٠١٨م أصدرتِ «التعالي النصي في القصة القصيرة الخليجية». هذا الثراء وهذا التنوّع في فضاءات الكتابة لدى الناقدة الشاعرة القاصة الدكتورة شيمة محمد الشمري، هل نحظى هنا ببوح خاص منكِ تجاه هذه التجربة الثرية؟

■ أولًا، أود أن أعبّر عن امتناني لهذا السؤال الذي يتيح لي أن أتأمل تجربتي الكتابية، بما هي رحلة طويلة من البحث عن الذات واللغة والإنسان، وقد جاءت كتاباتي في القصة والشعر والنقد من حاجة داخلية إلى التعبير، وإلى الاقتراب من التفاصيل الصغيرة التي قد تبدو عابرة، لكنها تحمل في داخلها الكثير من الدلالات والأسئلة. أشعر أنَّ كل كتاب من كتبي يمثل مرحلة مختلفة من هذه الرحلة؛ فلكل نص ظروفه ومناخه النفسي والفكري، ولكل تجربة أسئلتها الخاصة، ففي القصة القصيرة وجدت مساحة رحبة للاشتغال على اللحظة المكثفة، وعلى ما يخفيه الإنسان خلف صمته وتفاصيل حياته اليومية، أما الشعر فقد منحني فرصة أخرى للتعبير عن الإحساس والانفعال، وأتاح لي النقد أن أقرأ النصوص بوعي مختلف، وأن أقترب من جمالياتها وبنيتها وأسئلتها الثقافية.

وما يجمع هذه المسارات كلها هو الإنسان؛ الإنسان في ضعفه وقوته، في ذاكرته وأسئلته، في علاقته بالمكان والآخر والزمن، فأنا لا أكتب بعيدًا عن واقعي، ولا أتعامل مع الأدب ترفًا لغويًا، بل فعلًا من أفعال الوعي، ومحاولة لفهم الحياة ومقاومة النسيان، لقد تعلّمت مع الوقت أن التجربة الإبداعية لا تنضج بالموهبة وحدها، وإنما بالقراءة المستمرة، والتأمل، والانفتاح على التجارب الإنسانية، وبالقدرة على مراجعة الذات والنص. وما أزال أرى أنني في بداية الطريق؛ فكل عمل جديد يفتح أمامي أسئلة جديدة، ويجعلني أكثر حرصًا على أن تكون الكتابة صادقة، ومختلفة، وقادرة على أن تترك أثرًا ما في وجدان القارئ. أما التنوّع بين الإبداع والنقد فلا أراه تناقضًا، بل أراه حوارًا متصلًا بين جانبي التجربة، فالمبدع في داخلي يمنحني الحساسية تجاه اللغة والتفاصيل، والناقد يساعدني على التأمل والفهم وإعادة النظر، وبين هذا وذاك تتشكل تجربتي التي ما تزال مفتوحة على احتمالات كثيرة، وعلى نصوص لم تُكتب بعد.

أسئلته وقلقه..!

● **إلى جانب الموهبة، هناك عوامل عدة تؤثر في تجربة المبدع، كالمكان والزمان وطبيعة الحياة، الدكتورة شيمة الشمري، ما خصوصية تجربتكِ؟**

لا شك أن الموهبة تمثل البذرة الأولى في تجربة المبدع، لكنها وحدها لا تكفي لصناعة تجربة ناضجة ومستمرة،

فالإبداع يحتاج إلى بيئة حاضنة، وإلى وعي وتجربة وقراءة وتأمل، ويتأثر بشكل كبير بالمكان والزمان وطبيعة الحياة، وأعتقد أن للمكان حضورًا خاصًا في تجربتي؛ فالمكان ذاكرة وشعور وعلاقة إنسانية، والأماكن التي عشت فيها أو مررت بها تركت في داخلي أثرًا، وأمدّتني بالكثير من التفاصيل والشخصيات والصور التي وجدت طريقها إلى نصوصي، وقد أجد المكان حاضرًا أحيانًا بصورة مباشرة، وأحيانًا أخرى يتخفى خلف إحساس أو ذكرى أو موقف، وقد منحني الزمان وعيًا متغيرًا تجاه الإنسان والحياة، فالكاتب لا يعيش خارج عصره، بل يتفاعل مع تحوّلات مجتمعه وأسئلته وقلقه، ومن الطبيعي أن تنعكس هذه التحولات على لغته ورؤيته وموضوعاته، وتعيد مراحل العُمر والخبرات المتراكمة تشكيل نظرة الإنسان إلى الأشياء، فما كنت أراه في بداياتي بطريقة معينة، صرت أراه اليوم بوعي أكثر عمقًا وهدوءًا.

وطبيعة الحياة بما تحمله من مسؤوليات وتحديات وعلاقات ومواقف، كانت وما تزال مصدرًا مهمًا للتجربة، فالكتابة بالنسبة لي تنبع من الحياة؛ من التفاصيل اليومية، ومن المشاعر الإنسانية، ومن الأسئلة التي لا نجد لها إجابات جاهزة، وربما لهذا السبب أجدني أكثر اهتمامًا بالهامشي والعابر، وبالأصوات التي لا تجد دائمًا من يصغي إليها، وخصوصية تجربتي، في تقديري، أنها نشأت من تداخل أكثر من مسار: التجربة الإنسانية، والاهتمام باللغة، والقراءة النقدية، والانشغال بأسئلة المرأة والمكان والذاكرة والهوية، وأتعامل مع الكتابة بوصفها إعادة اكتشاف لها، وتحويلًا للتجربة المعيشة إلى معنى فني وإنساني، وكلما اتسعت علاقتي بالحياة والقراءة، شعرت أن تجربتي الكتابية تصبح أكثر نضجًا وصدقًا، مع بقائها مفتوحة على التحوّل والتجدّد.

موت للقصة القصيرة..!

● **أحمد السباعي، محمد منصور الشقحاء، إبراهيم الحميض، يوسف إدريس، توفيق الحكيم، زكريا تامر.. إلخ، أسماء كبيرة برزت في فضاء القصة القصيرة سعوديًا وعربيًا، وعلى الرغم من خصائص القصة القصيرة ومميزاتها، وما وثقته كأدب له كتّابه وجمهوره، للأسف الآن يوصف كأدب مهجور؛ هجره الكثير من كتابه والتوجّه لكتابة الرواية. هناك سر في خفوت توهج القصة القصيرة! القاصة شيمة الشمري، قلم مخلص لهذا الفن، برأيكِ ما سر هذا الخفوت؟**

■ أولًا، لا أظن أن القصة القصيرة غابت أو فقدت قيمتها، لكنها ربما لم تعد تحظى بالظهور نفسه الذي تحظى به الرواية في المشهد الثقافي والإعلامي الراهن، فالقصة القصيرة فن عريق، وله كتّابه المخلصون وقرّاؤه، لكن طبيعة حضورها تغيّرت، وأصبحت تبحث عن مساحات

جديدة للنشر والتلقي؛ لأن الرواية تتمتع بقدرة أكبر على جذب الاهتمام التجاري والإعلامي؛ لأنها تمنح القارئ عالمًا واسعًا وشخصيات متعددة ومساحة زمنية ممتدة، وتجد دور النشر فيها منتجًا قابلًا للتسويق والانتشار، أما القصة القصيرة فتحتاج إلى قارئ أكثر صبرًا وحساسية، لأنها تعتمد على التكثيف والإيحاء والاقتصاد في اللغة، وقد تنتهي في لحظة، لكنها تترك أثرًا طويلًا.

ومن أسباب خفوت حضور القصة القصيرة، أن بعض الكتاب يتجهون إلى الرواية بحثًا عن الانتشار أو الجوائز أو الحضور الجماهيري، إضافة إلى أن النقد والمؤسسات الثقافية لم يمنحا هذا الفن دائمًا ما يستحقه من متابعة واحتفاء، وبعض المنابر التي كانت تحتضن القصة القصيرة تراجعت أو تغيرت طبيعتها، الأمر الذي أثر في وصولها إلى القراء، ومع ذلك لا ينبغي أن ننظر إلى الأمر بأنه موت للقصة القصيرة، فالفنون لا تختفي لمجرد أن فنًا آخر أصبح أكثر حضورًا؛ بل تعيد تشكيل نفسها وفق التحولات الجديدة، وقد استفادت القصة القصيرة من المنصات الرقمية، ومن النشر الإلكتروني، ومن المسابقات والمبادرات الثقافية، وظهرت تجارب شابة تكتبها بوعي مختلف، وتستفيد من تقنيات جديدة في السرد واللغة.

أرى أن القصة القصيرة جدا ستظل قادرة على البقاء؛ لأنها الأقرب إلى إيقاع الحياة المعاصرة، حيث الوقت محدود، والتجربة الإنسانية أصبحت أكثر كثافة وتوترًا، واستمرارها يحتاج إلى نصوص حقيقية، وكتّاب يمتلكون الصبر والمعرفة، ونقد يواكب هذه التجارب بجدية، ومؤسسات ثقافية تؤمن بأن قيمة الأدب تقاس بقدرته على الإضافة والتأثير.

التوازن بين الفكرة والفن..!

- **متى تقولين للعمل الإبداعي إنه عمل إبداعي ناجح؟**

■ أقول عن العمل الإبداعي إنه عمل ناجح عندما يحقق صدقه الداخلي، ويستطيع أن يصل إلى القارئ دون افتعال أو مباشرة، فالنجاح لا يرتبط فقط بعدد القرّاء أو حجم الانتشار، وإنما بقدرة النص على أن يترك أثرًا، وأن يثير سؤالًا، أو يوقظ إحساسًا، أو يمنح القارئ طريقة جديدة للنظر إلى نفسه وإلى العالم من حوله، والعمل الإبداعي الناجح هو الذي يمتلك خصوصيته، فلا يكون نسخة من نصوص أخرى، ولا يعتمد على تقليد تجربة سابقة، فقد يتأثر الكاتب بقراءات وتجارب متعددة، وهذا أمر طبيعي، لكن النص الحقيقي ينبغي أن يحمل صوت صاحبه ورؤيته وحساسيته الخاصة، فالخصوصية هي التي تمنح العمل هويته وتجعله قابلًا للبقاء.

ويرتبط نجاح النص أيضًا بقدرته على تحقيق التوازن بين الفكرة والفن، فلا

تكفي الفكرة المهمة إذا جاءت في لغة ضعيفة أو بناء مرتبك، ولا تكفي اللغة الجميلة إذا كانت خالية من العمق والدلالة، وأرى أنّ النص الناجح هو الذي تتآزر فيه اللغة والبناء والشخصيات والإيقاع والرؤية، بحيث تبدو عناصره منسجمة في خدمة التجربة الإبداعية، وأؤمن أيضًا بأنّ القارئ شريك أساس في نجاح العمل؛ فالنص لا يكتمل بأن يخرج من يد كاتبه، بل يواصل حياته من خلال قراءات المتلقين وتأويلاتهم المختلفة، وقد يكتشف القارئ في النص ما لم ينتبه إليه الكاتب نفسه، وهذه من أجمل خصائص الأدب.

اتساع دائرة الفعاليات الثقافية..!

- **مسيرتكِ الثقافية والقصصية والشعرية المتميزة والمتنوعة، ومشاركاتكِ في العديد من الأمسيات والورش الأدبية والندوات والفعاليات في الكثير من المناسبات محليًا وخليجيًا وعربيًا، هذا التنوع الثقافي حتمًا أكسبكِ رؤية تستطيعين من خلالها قراءة المشهد الثقافي الأدبي السعودي الذي يشهد اهتمامًا وتطورًا غير مسبوق من وزارة الثقافة ببرامجها وفعالياتها. ماذا تقولين في هذا الاتجاه؟**

■ المشهد الثقافي والأدبي السعودي يعيش اليوم مرحلة مهمة ومختلفة، فقد حظي باهتمام مؤسسي واضح، وبحضور أوسع على المستويين المحلي والعربي، وما تقوم به وزارة الثقافة من برامج وفعاليات ومبادرات أسهم في تنشيط الحراك الثقافي، وفتح مجالات جديدة أمام المبدعين، وإبراز المنجز السعودي بمختلف أشكاله، وقد لاحظنا في السنوات الأخيرة اتساع دائرة الفعاليات الثقافية، وتنوّعها بين الأمسيات والملتقيات والمعارض والورش والبرامج التدريبية والمبادرات التي تستهدف فئات عمرية وثقافية متعددة، وهذا التنوع مهم؛ لأنه لا يكتفي بالاحتفاء بالمنجز القائم، بل يعمل أيضًا على صناعة أجيال جديدة من القراء والكتّاب والباحثين والفنانين.

وأرى أن من أبرز التحولات الإيجابية في المشهد الثقافي السعودي الانتقال من الجهود الفردية المحدودة إلى العمل المؤسسي المنظم، مع بقاء المبادرات الأهلية والشخصية عنصرًا مهمًا لا يمكن الاستغناء عنه، فالثقافة لا تزدهر بجهة واحدة، بل تحتاج إلى تكامل بين الوزارة والمؤسسات التعليمية والأندية الأدبية والجامعات ودور النشر والمبادرات المجتمعية، ولم يعد الحضور الثقافي محصورًا في المدن الكبرى، بل أصبح هناك اهتمام بالمناطق والمحافظات وبخصوصية كل منطقة وذاكرتها وموروثها، وهذا أمر بالغ الأهمية؛ لأن الثقافة السعودية متعددة وغنية، ولكل منطقة أصواتها وتجاربها ورموزها، وإبراز هذا التنوع يمنح المشهد الثقافي عمقًا واتساعًا.



يبدأ الباحث بسؤال محدد..!

- **العمل الأكاديمي يتميز بالدقة والالتزام العلمي، لكنه لا يخلو من المفاجآت والتميز والخصوصية. الدكتورة شيمة الشمري، أستاذ الأدب والنقد الحديث بجامعة حائل، حتمًا لديها الكثير لتقوله في هذا الاتجاه؟**

■ العمل الأكاديمي مسؤولية قبل أن يكون وظيفة أو مسارًا مهنيًا؛ لأنه يرتبط بإنتاج المعرفة، وتكوين وعي الطلاب والباحثين، والإسهام في تطوير الحقل العلمي والثقافي، ويحتاج إلى الدقة، والموضوعية، والالتزام بالمنهج؛ لكنه في الوقت نفسه لا يخلو من مساحة للإبداع والخصوصية. وأجمل ما في العمل الأكاديمي أنه يتيح للباحث أن يحوّل الأسئلة إلى معرفة، وأن ينتقل من الانطباع العام إلى الفهم المنظّم والعميق، وفي مجال الأدب والنقد لا تعني المنهجية العلمية أن نتعامل مع النصوص بجمود، بل تساعدنا على اكتشاف جمالياتها وطبقاتها الدلالية، وفهم علاقتها بالسياق الثقافي والإنساني الذي نشأت فيه. والعمل الأكاديمي مليء بالمفاجآت؛ فقد يبدأ الباحث بسؤال محدد، ثم تقوده القراءة إلى أسئلة أخرى لم تكن في الحسبان، وقد يكشف النص

عن دلالات جديدة كلما أعدنا النظر فيه من زوايا مختلفة؛ وهذا ما يجعل البحث العلمي تجربة حيّةً ومتجددة، لا جمعًا للمعلومات أو ترتيبًا للمراجع.

أما التميز في البحث الأكاديمي، فلا يتحقق بكثرة الموضوعات أو صعوبة المصطلحات، وإنما بوضوح السؤال، وأصالة الفكرة، ودقة المنهج، والقدرة على تقديم إضافة حقيقية، وقد تكون الإضافة في اكتشاف موضوع جديد، أو إعادة قراءة موضوع مألوف، أو تقديم تفسير مختلف، أو الربط بين نصوص وتجارب لم يسبق أن جُمعت في إطار واحد. وأحرص في عملي الأكاديمي على أن يظل الأدب قريبًا من الإنسان، وألا يتحول النقد إلى لغة مغلقة بعيدة عن القارئ؛ فالنقد في جوهره فعل قراءة وتأمل وحوار مع النص، وينبغي أنْ يساعد على فهم العمل الأدبي وتقدير قيمته.

لا ينبغي أن يكون نهاية الطريق..!

- **تكريم الأديب يعني الكثير، ويأتي تتويجًا وعرفانًا لما قدمه من أعمال أثرت الحركة الثقافية، وتوثيقًا للمجهود والتميز للكاتب. الدكتورة شيمة الشمري، تم تكريمكِ في عدة مناسبات، أذكر منها تكريمكِ بجائزة سمو الأمير عبدالعزيز بن سعد، أمير منطقة حائل، «بصمة» فرع الإبداع ٢٠٢٠م، وبجائزة الشيخ سلطان القاسمي، حاكم الشارقة، ٢٠١٨م، لحصولكِ على المركز الأول وجائزة فئة الدراسات عن كتاب «التعالي النصي في القصة الخليجية». في هذا الاتجاه، ماذا تقولين؟**

■ التكريم لحظة جميلة ومقدّرة في حياة أي مبدع، لأنه يمنحه شعورًا بأن ما بذله من وقت وجهد لم يذهب سدى، وأن هناك مَن قرأ تجربته وانتبه إلى ما فيها من قيمة، وهو بالنسبة لي ليس احتفاءً شخصيًّا، بل تقديرًا للكتابة وللمشروع الثقافي الذي ينتمي إليه الكاتب. وأشعر بالامتنان لكل جهة أو مؤسسة منحتني ثقتها واحتفت بتجربتي، وأعتز بصورة خاصة بالتكريم الذي حصلت عليه بجائزة سمو الأمير عبدالعزيز بن سعد أمير منطقة حائل (بصمة) في فرع الإبداع لعام ٢٠٢٠م، وبجائزة الشيخ سلطان القاسمي حاكم الشارقة في فئة الدراسات لعام ٢٠١٨م، وقد كان لكل تكريم منهما أثر خاص في نفسي؛ لأنهما جاءا تقديرًا لمسارين أعتز بهما: المسار الإبداعي والمسار العلمي النقدي.

والتكريم الحقيقي لا ينبغي أن يكون نهاية الطريق، بل حافزًا لمواصلة العمل وتقديم ما هو أفضل، فالكاتب لا يستطيع أن يعيش طويلًا على منجز سابق، وكل كتاب جديد يضعه أمام مسؤولية جديدة، ويطالبه بأن يثبت قدرته على التطور والتجدد، كما أن التكريمات تحمل جانبًا من المسؤولية؛ فهي تدفع المبدع إلى مراجعة تجربته، وإلى أن يكون أكثر حرصًا على جودة ما

يكتب، وأكثر وعيًا بأثر حضوره الثقافي، ولذلك أحاول أن أتعامل معها بأنها أمانة قبل أن تكون مصدر فخر، وأن أجعلها دافعًا للاستمرار في القراءة والبحث والكتابة. وأود أن أشير إلى أن أجمل ما في التكريم أنه لا يضيء اسم المبدع وحده، بل يُلفت الانتباه إلى المجال الذي يعمل فيه، وإلى أهمية الأدب والنقد والدراسات الإنسانية في بناء الوعي. وكل تقدير يصل إلى الكاتب يمكن أن يكون رسالة تشجيع للآخرين، وبخاصة للمواهب الشابّة التي تحتاج إلى مَن يؤمن بها ويفتح أمامها الطريق. ومع أني أقدّر كل تكريم حصلت عليه، وأحمله في ذاكرتي بامتنان، لكن التكريم الأهم يأتي من القارئ، حين يجد في نص ما شيئًا يمسه أو يضيء له جانبًا من الحياة.

احتضان أسئلة المجتمع وتحوّلاته..!

- **الإنتاج الروائي في تزايد في السنوات الأخيرة، هل هذه الظاهرة إيجابية؟**

■ أرى أنّ تزايد الإنتاج الروائي في السنوات الأخيرة ظاهرة إيجابية في أصلها، لأنها تعكس اتساع الاهتمام بالسرد، ورغبة عدد كبير من الكتّاب في التعبير عن تجاربهم ورؤاهم، كما تكشف عن تنوع في الموضوعات والأصوات والتجارب الروائية. والرواية قادرة على احتضان أسئلة المجتمع وتحوّلاته، وتمنح الكاتب مساحةً واسعةً لبناء عوالم وشخصيات وأحداث متعددة. وكثرة الإنتاج لا تعني بالضرورة ارتفاع مستوى الجودة؛ فهناك فرق بين انتشار الكتابة الروائية ونضج التجربة الروائية، وبعض النصوص تأتي نتيجة حاجة حقيقية إلى التعبير، وقراءة واعية لفن الرواية، واشتغال طويل على اللغة والبناء والشخصيات، وقد تظهر نصوص أخرى متعجّلة، يكتبها أصحابها بدافع الشهرة أو الاستجابة لمتطلبات السوق أكثر من إيمانهم بقيمة العمل الأدبي.

والقضية ليست في أن يكتب الناس الرواية، فهذا حق مشروع ومفيد، وإنما في أن يملك الكاتب وعيًا فنيًا ومسؤولية تجاه نصه؛ لأن الرواية تحتاج إلى قراءة واسعة، وصبر، ومعرفة بتقنياتها، وقدرة على بناء عالم مقنع، لا إلى فكرة جيدة فقط، كما تحتاج إلى مراجعة حقيقية وتحرير دقيق، لأن النص الأول نادرًا ما يكون في صورته النهائية.

وأعتقد أن تنامي الإنتاج الروائي أوجد أيضًا فرصة مهمة لاكتشاف أصوات جديدة، وطرح موضوعات لم تكن حاضرة من قبل، ومنح القارئ خيارات واسعة، لكن هذه الوفرة تضع على عاتق النقّاد والناشرين مسؤولية أكبر في التمييز بين النصوص، وتقديم قراءة نقدية جادة، وعدم الاكتفاء بالاحتفاء الإعلامي أو الترويج التجاري.

شهرة الكاتب بدلًا من قيمة النص..!

- **فوضى النقد: هناك مَن يصف النقد الآن**

بعدم الجدية، ولم يعد صاحب الكلمة الحاسمة، عكس ما كان عليه في السابق. وهناك مَن يشير إلى وسائل التواصل الاجتماعي كسبب رئيس في خلق فوضى النقد، لطبيعة ما ينشر في هذه الوسائل. وفي اتجاه آخر، هناك مَن قال عن الحركة النقدية: «للأسف أنها حركة معطلة»، و«لا تتقدم بالسرعة التي تقدمت بها حركة التأليف الأدبي»، ما رأيكِ؟

■ وصف المشهد النقدي بالفوضى يحتاج إلى شيء من التّروي؛ فالنقد اليوم ليس غائبًا تمامًا، لكنه يواجه تحولات كبيرة فرضتها طبيعة العصر، وتعدد المنابر، وسرعة النشر والتلقي، لقد اتسعت دائرة مَن يكتبون عن الأدب، ولم يعد النقد محصورًا في الكتب والدوريات المتخصصة، بل أصبح حاضرًا في الصحف والمواقع الإلكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي، هذا الاتساع يحمل جانبًا إيجابيًا؛ لأنه قرّب النقد من القارئ، وفتح المجال أمام أصوات جديدة، وجعل النقاش حول الكتب والأعمال الأدبية أكثر حضورًا، لكنه في الوقت نفسه أفرز بعض الممارسات التي لا يمكن اعتبارها نقدًا بالمعنى العلمي، مثل: الأحكام السريعة، والانطباعات العابرة، والمجاملات، والاعتماد على شهرة الكاتب بدلًا من قيمة النص، إضافة إلى الخلط بين الرأي الشخصي والقراءة النقدية المؤسسة.

النقد الحقيقي يحتاج إلى معرفة ومنهج وقراءة دقيقة للنص، وإلى استقلالية وشجاعة في إبداء الرأي، ولا يعني ذلك أن يكون الناقد قاسيًا أو متعاليًا، بل أن يكون منصفًا، فيرى مواطن القوة والضعف، ويقدم ملاحظاته بلغة علمية وإنسانية تساعد الكاتب والقارئ معًا؛ أما النقد الذي يقوم على المجاملة أو تصفية الحسابات أو البحث عن الحضور الشخصي، فيضر بالمشهد الأدبي ولا يخدمه. أما وسائل التواصل الاجتماعي، فلا يمكن تحميلها وحدها مسؤولية ما يحدث؛ فهي أداة، وقيمتها تتحدد بطريقة استخدامها كوسيلة لنشر الوعي الأدبي، وفتح الحوار حول النصوص، ويمكن أن تتحوّل إلى فضاء للفوضى إذا غابت المسؤولية والمعرفة، وبهذا نحن بحاجة إلى وعي نقدي يميز بين التفاعل السريع والقراءة المتخصصة، وبين التعبير عن الإعجاب وتقديم الحكم النقدي.

والقول إن الحركة النقدية (معطلة) أو أنها لم تتقدم بالسرعة التي تقدمت بها حركة التأليف الأدبي، فأرى أن هناك جانبًا من الصحة في هذا الرأي، وبخاصة إذا قارنا حجم الإنتاج الإبداعي بحجم الدراسات النقدية الجادة التي تواكبه، فالإبداع يتسارع، بينما يحتاج النقد إلى وقت للقراءة والتحليل والتأمل، وهذا يجعل الفجوة بينهما تبدو أكبر، لكن النقد لا يقاس بكثرة ما ينشر فقط، بل بعمق ما يقدمه وتأثيره في الوعي الأدبي.

كتّاب يمتلكون وعيًا حقيقيًا..!

- **المغامرة غير المحسوبة للكثير من الكتّاب، وبخاصة جيل ما بعد عام ٢٠٠٠م. فهو يكتب دون مرجعية واضحة، دفعه الإعلام وشجعته دور النشر العربية الربحية، أكثر من الإيمان بقيمة النص الروائي. فظهرت أعمال مستفزة يبحث أصحابها عن شهرة أكثر من تسجيل اسم أدبي والإسهام في تحسين بيئة النصوص الروائية جماليًا وفكريًا». هل تتفقين مع ذلك، أم لكِ اتجاه آخر؟**

■ أتفق مع جانب من هذه الملاحظة، وبخاصة فيما يتعلق بتسرّع بعض الكتّاب في خوض تجربة الرواية دون امتلاك الأدوات الكافية أو الوعي بطبيعة هذا الفن، فالرواية ليست حكاية طويلة، ولا يكفي أن يمتلك الكاتب فكرة أو أحداثًا متتابعة حتى يقدم عملًا روائيًا ناضجًا، إنها بناء فني معقد يحتاج إلى معرفة باللغة، وتقنيات السرد، وتشكيل الشخصيات، وإدارة الزمن، وصناعة الحوار، فضلًا عن رؤية واضحة للعالم، وقد أسهمت سهولة النشر وتعدد دور النشر التجارية ووسائل التواصل الاجتماعي في تشجيع بعض التجارب المتعجلة، فأصبح بإمكان الكاتب أن يصل إلى القارئ بسرعة، وأحيانًا دون أن يمر نصه بالمراجعة والتحرير الضروريين، أما البحث عن الشهرة أو الانتشار فقد يدفع بعض الكتاب إلى تقديم نصوص صادمة أو مثيرة للجدل؛ لأنها تجذب الانتباه والانتباه فقط.

ولا أعتقد أنَّ من الإنصاف تعميم هذا الحكم على جيل ما بعد عام ٢٠٠٠م، فهذا الجيل يضم تجارب جادة ومختلفة، وكتّابًا يمتلكون وعيًا حقيقيًا بأدواتهم، ويقدمون نصوصًا تعبّر عن تحولات المجتمع وأسئلة الإنسان المعاصر، ونشأ هذا الجيل في سياق ثقافي وتقني مختلف، ومن الطبيعي أن تكون لغته وموضوعاته وطرائق تعبيره مختلفة عن الأجيال السابقة. المشكلة ليست في الجيل أو في حداثة التجربة، وإنما في غياب القراءة والتأمل والصبر على الكتابة؛ فالكاتب يحتاج إلى أن يقرأ الروايات العربية والعالمية، وأن يتعرف إلى تاريخ الفن وتقنياته، وأن يراجع نصه مرات عديدة، وأن يتقبل الملاحظات النقدية؛ فالموهبة وحدها لا تكفي، والاندفاع وحده قد ينتج نصًا سريعًا لكنه لا يملك القدرة على البقاء. وتقع مسؤولية كبيرة على دور النشر والنقاد؛ فالناشر ينبغي أن يكون شريكًا في صناعة الكتاب، لا جهة تبحث عن الربح، وعليه أن يهتم بالتحرير والمراجعة واختيار النصوص، أما الناقد، فعليه أن يقرأ بموضوعية، وألا يكتفي بالمجاملة أو الترويج، بل يساعد في توجيه التجارب وتقديمها للقارئ ضمن رؤية واعية. ولا ينبغي أن ننظر إلى التجارب الجديدة بعين الرفض المسبق، فكل جيل يأتي بأسئلته الخاصة.

الكاتب لا يتغذى من الأدب وحده..!

- **ما الكتب التي تحرصين على اقتنائها من معارض الكتاب؟**

■ أحرص في معارض الكتاب على اقتناء الكتب التي تضيف إلى تجربتي قارئةً وكاتبةً وباحثةً، وتأتي في مقدمتها الأعمال الأدبية الجديدة، وبخاصة المجموعات القصصية والروايات والدواوين الشعرية؛ لأن متابعة المنجز الحديث تساعد الكاتب على فهم التحولات التي يشهدها الأدب، واكتشاف الأصوات والتجارب الجديدة. كما أحرص على اقتناء كتب النقد والدراسات الأدبية، ولا سيما الكتب التي تقدم قراءات مختلفة للنصوص أو تتناول المناهج النقدية الحديثة، فالنقد بالنسبة لي ليس مجالًا منفصلًا عن الإبداع، بل هو وسيلة لتوسيع الرؤية، وتعميق الفهم، واكتشاف طرائق جديدة في قراءة الأدب. وأهتم أيضًا بالكتب الفكرية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية، وكتب السيرة واليوميات والرسائل؛ لأنها تمنح الكاتب معرفة أوسع بالإنسان والعالم؛ لأن الكاتب لا يتغذى من الأدب وحده، وإنما يحتاج إلى قراءة متنوعة تفتح أمامه نوافذ متعددة على الحياة والثقافة والتجربة الإنسانية.

ولا يمكن أن أدخل معرض كتاب دون أن أبحث عن الإصدارات المتعلقة بالأدب السعودي والخليجي والعربي، سواء كانت أعمالًا إبداعية أم دراسات توثيقية ونقدية، وهذه الكتب مهمة لأنها تحفظ الذاكرة الثقافية، وتعرّف الأجيال بالتجارب الأدبية التي أسهمت في تشكيل المشهد.

أبتعد عن الضوضاء والمشتتات..!

- **بعضُ الكتّاب يحيط نفسه بأشياء خاصة أو طقوس محددة للكتابة. ماذا عن القاصة الشاعرة شيمة الشمري؟**

■ لا أعتقد أن لدي طقوسًا صارمة أو أشياء محددة لا أستطيع الكتابة من دونها؛ فالكتابة لا تأتي دائمًا في وقت نختاره أو وفق شروط نهيئها مسبقًا، أحيانًا تبدأ من فكرة عابرة، أو مشهد، أو جملة، أو إحساس يلحّ عليّ، ثم أجد نفسي أعود إليه وأحاول أن أمنحه شكله المناسب. ومع ذلك أحب أن أهيئ قدرًا من الهدوء والعزلة؛ لأن الكتابة تحتاج إلى تركيز وإصغاء داخلي. أُفَضّل أن أبتعد عن الضوضاء والمشتتات، وأن أترك للنص فرصة أن يتشكل على مهل، وقد أكتب في أوقات مختلفة، بحسب طبيعة الفكرة واستعداد النفس، لكنني أؤمن أن الانتظام والمثابرة يساعدان الكاتب على المحافظة على صلته بالنص. أحيانًا أدوّن الملاحظات أو الجمل في اللحظة التي تخطر فيها، سواء في دفتر أو في الهاتف؛ لأن الفكرة قد تأتي في وقت غير متوقع، ولا أتعامل مع هذه الملاحظات بوصفها نصوصًا مكتملة، بل أعود إليها لاحقًا، وقد أكتشف أنها

تصلح لبداية قصة أو قصيدة أو تأمل، وقد أتركها جانبًا حتى تنضج أو تقودني إلى فكرة أخرى.

والقراءة جزء أساس من طقوسي الكتابية؛ فهي التي تمنحني اللغة والأسئلة وتوسّع علاقتي بالعالم، كما أن التأمّل ومراقبة التفاصيل اليومية من الأشياء التي تساعدني كثيرًا، أستمع إلى الناس، وأنتبه إلى الحركات والصمت ونبرة الصوت؛ لأن الأدب غالبًا يولد من تلك التفاصيل الصغيرة التي لا نلتفت إليها في حياتنا العادية. أما المراجعة فهي مرحلة لا غنى عنها، لا أتعامل مع النص بعد كتابته الأولى بوصفه منتهيًا، بل أعود إليه أكثر من مرة، وأحاول أن أراه بعين القارئ لا بعين الكاتب فقط.

قرّبت المسافات..!

- **برأيكِ، ما أثر وسائل التواصل الاجتماعي على صوت المبدع على مستوى التميز والإنتاج؟**

■ أصبحت وسائل التواصل الاجتماعي جزءًا أساسًا من حياة المبدع، ولا يمكن تجاهل أثرها في حضوره وصوته وانتشار إنتاجه، فقد أتاحت للكاتب أن يصل إلى جمهور واسع دون أن ينتظر طويلًا، وأن يعرّف بتجربته وكتبه وفعالياته، وأن يتواصل مباشرة مع القراء والمبدعين والنقاد في أماكن مختلفة. ومن إيجابيات هذه الوسائل أنها قرّبت المسافات، وفتحت المجال أمام أصوات جديدة ربما لم تكن تجد طريقها إلى المنابر التقليدية، وأسهمت في تنشيط الحوار حول الكتب والنصوص، وفي نشر الاقتباسات والقراءات والتعريف بالإصدارات، وأتاحت للكاتب أن يكون حاضرًا في المشهد الثقافي بصورة مستمرة، لكن هذا الحضور له جانب آخر يحتاج إلى الوعي؛ فوسائل التواصل قد تدفع بعض المبدعين إلى الاهتمام بالصورة أكثر من اهتمامهم بالنص، أو إلى الكتابة السريعة استجابةً لتعليقات الجمهور وتوجّهاته، وقد يتحوّل البحث عن التفاعل والإعجاب إلى غاية، فيتأثر صوت الكاتب ويصبح أسيرًا لما يلقى رواجًا، بدل أن يكون نابعًا من رؤيته الخاصة. ولا تعني كثرة النشر كثرة الإنتاج الإبداعي الحقيقي؛ لأن الإبداع يحتاج إلى عزلة وتأمل وقراءة ومراجعة، وهذه أمور قد تتعارض أحيانًا مع الإيقاع السريع لوسائل التواصل الاجتماعي؛ لذلك، أحاول أن أتعامل معها بوصفها وسيلة للتواصل والتعريف، لا بديلًا عن الكتابة العميقة والعمل الحقيقي على النص، وأرى أن حضور المبدع في هذه المنصات يكون إيجابيًا حين يحافظ على استقلال صوته، ولا يسمح لعدد الإعجابات أو التعليقات أن يحدد قيمة ما يكتب، فليس كل ما ينتشر عظيمًا، وليس كل ما لا يلقى تفاعلًا فاقدًا للقيمة.

مُهلة

▪ فاطمة عبدالحميد*

بدا كل شيء خارجًا عن المألوف طوال أسبوع كامل، حتى رنّ الهاتف.

"السلام عليكم، أبغى أكلم أم سعد، من فضلك".

ربما كانت المتصلة امرأة من إحدى الأسر المنتجة التي اعتادت الجدة دعمها، أو من جمعية البر، أو حفظ النعمة، أو تحفيظ القرآن. امرأة لا تعرف أنّ أم سعد ماتت قبل أسبوع.

صمتت قليلا:

- لحظة...

أبعدت الهاتف عن أذنها، وهي تسحب معه خصلة من شعرها علقت به. حين حررتها بأصابعها، تذكرت يد جدتها وهي تمشط شعرها في طفولتها، تجمع الشعر بعيدًا عن القرط الدائري المجوّف، حذرة أن تعلق به شعرة تؤلمها.

مالت برأسها فوق كتفها، مغمضة العينين، كمن يريد أن يختبئ من نفسه.

كان يمكنها أن تقول ببساطة:

«جدتي ماتت».

لكنها تركت المرأة تنتظر.

ثوان.

ثم ثوان أخرى.

دقيقة كاملة.

على الطرف الآخر، امرأة تنتظر صوت الجدة، واثقة بأنها ستأتي بعد قليل. ربما تتخيلها تنهض ببطء من مكانها، أو تمد يدها إلى الهاتف وهي تعدل جلستها.. ما الذي لا يتخيله المرء حين ينتظر!

نظرت إلى الشاشة.

لم تقل شيئا.

أنهت المكالمة.

أغلقت الهاتف.

ونزعت الشريحة.

تركت أم سعد حية في مكان ما، في ذاكرة امرأة غريبة ربما ما تزال تنتظر اتصالها.

---

* قاصة وروائية سعودية.

في الوقت بدل الضائع..!

▪ عمر بوقاسم*

أين أذهب..؟!

ليس سؤالا أوجهه لنفسي أو للمرآة..!

هو بمثابة أداة للبحث والتنقيب،

وأيضا، يمنحني القدرة على الصمت، أكتفي أن أردّده بيني وبين نفسي، أين أذهب..؟، أين أذهب..؟

أردده في صمت فاتر.. هذا ما يسبق لقائي الروتيني الصباحي بالمرآة المعلّقة مباشرة..

فوق حوض المغسلة، طبعا، لن تكون هناك أي مفاجأة، بقبضة يدي كاملة أدر مقبض الصنبور باتجاه عكس عقرب الساعة إلى أقصى حدٍّ، لتحرير الماء ليصرخ صرخته الحادّة الشفّافة عديمة اللون..

اشطف وجهي،

تتطاير قطرات شرسة خارج حوض المغسلة،

صرخة الماء الشفّافة عديمة اللون، هي بمثابة طرق على باب الحياة وإعلان

لوجودي..!

أنا هنا..،

رجل ستيني أعزب يحتاج لمثل هذه الفوضى ويعلن وجوده،

نعم، أنا أطرق باب الحياة بالقطرات

الشرسة المتطايرة..!

كم من الوقت ضاع، وأنا أطرق باب الحياة بالقطرات الشرسة المتطايرة...

وأنا طفل في العاشرة..

كنت ألجأ لتحرير الماء ليصرخ صرخته الشفافة عديمة اللون، تتطاير قطراته الشرسة خارج حوض المغسلة احتجاجًا على أحكام أمي التأديبية،

القطرات المتطايرة خارج حوض المغسلة، لغتي وسلاحي ليصل صوتي إلى أمي..!

أمي تصرخ، تؤنبني، تركلني، تصالحني، تكافئني بابتسامة تشعرني بأهميتي في الدنيا، أنا الآن في دنيا لا أعرفها، والله لا أعرفها... دنيا تحاصرني لا

أعيشها...

دنيا تحاصرني بمعجزاتها الرقمية،

هناك الكثير من المبررات التي تجعلني أردّد بيني وبين نفسي، كل صباح، قبل كل شيء، أين أذهب..؟!

التفاصيل اليومية أصبحت كالوجبات المثلّجة بلا نكهة وتفقد الكثير من فوائدها... الكثير من الأمور لا تحتاج إلى شرح أو إسقاطات لتفاؤل كاذب،

الشارع هو الشارع،

المقهى هو المقهى،

المرآة هي المرآة، الطير هو الطير، أنت هو أنت، أنا هو أنا، جميعنا لنا موعد مع المرآة المعلّقة فوق حوض المغسلة،

اللقاء يبدأ بالصمت الفاتر، تتلوه لحظة نتفقد فيها ملامحنا،

أنا الآن أتجاوز هذه اللحظة بلحظة إدراك...،

أدرك فيها

أنني أفتقد أهميتي في الدنيا،

أهميتي في الدنيا التي كنت أشعر بها بعد أن تصرخ عليّ أمي، وتؤنّبني، وتركلني، وتصالحني، وتكافئني بابتسامة تشعرني بأهميتي في الدنيا،

هل من حقي أن أستردَّها وأنا في الستين من عمري باللغة نفسها وبسلاح الطفولة نفسه؟!

أحرّر الماء ليصرخ صرخته الحادّة الشفّافة عديمة اللون لتتطاير قطراته الشرسة خارج حوض المغسلة...

لعل، وعسى، أكسب وقتا بدل الضائع في الوقت بدل الضائع..!

لعل، وعسى..!

---

* كاتب وشاعر سعودي.

ذلك اليومُ

▪ د.تغلب سليم بيبرس*

كان السهل على حاله منذ زمان بعيد؛ أعشاب خضراء نَمَتْ هنا وهناك، قبور مبعثرة، حجارتها قديمة بيضاء لبسها لون أسود، جرّاء الأمطار التي هطلت على مرّ السنوات الطويلة الماضية، سقطت الأسماء عن الشواهد، لم يبق إلا بعضُ علاماتٍ تدلُ على أنه ثمّة كتابة رسمها شخصٌ ما على هذه الحجارة..

أملّتُ رأسي قليلا، فارّا من هذه الجموع التي حضرت التشييع، ثمّة قبرٌ لطفلٍ صغير، قبر جديد عرفتُ ذلك من الشاهد الجديد، ومن وردات ذابلةٍ وُضِعت على التراب الأحمر. جرّني المشهدُ، اقتربتُ أحبو بقدميّ، كطفلٍ اكتشف شيئًا جديدًا، أمسكْتُ بيدي ورقةً، كُتِب عليها «وداعًا حبيبي الصغير».. لم أتمالك ما بداخلي من مشاعر، بكيتُ إنسانًا لم أرهُ من قبل، قَبّلْتُ التراب الذي غطى ذلك الجسد.. مسحتُ دموعي، ووقفتُ أرقبُ الجمع الكبير..

اليوم توفي والدي من جديد، رأيتُ ذلك في عينيّ (زين وخالد)، كنْتُ التقطُ دموعهم من بعيد كترابٍ أحثوه على قبر مَن فارقهم. مرّ من أمامي شريطُ ذكرياتٍ مبعثر، شاهدتُ فيه والدي، تحمله أيادٍ كثيرة، لم أستطع رؤية الشخوص تماما، كان الشريطُ معتمًا إلى حدٍ بعيد، أقفلتُ عينيَّ علّني أمسكُ الأحداث، سمعتُ ابنة عمّتي تنادي الجسد المرفوع فوق الأكتاف (مع السلامة يا خالي)، حشدٌ كبيرٌ من النساء عند باب البيت، جدّاتي، عمّاتي، الخالات جميعًا، كنّ يقفْنَ بجانب والدتي، أحسستُ أنّ

والدي يناديني، طلب مني أن أحمل النعش وأن أشارك في التشييع، تمامًا كان الطلب وكأنه حيّ رضختُ لطلبه، ومشيْتُ حيثُ النعشُ أمسكته أو حاولتُ أن أمسكه.

في الليلة السابقة، تجمّعنا مع والدتي في غرفة الضيوف، كلنا، نعم كلنا، نمنا على ألم الفجيعه والفراق.. والبيت ممتلئ بـ (كراسي) سيجلس عليها المُعَزّون في اليوم التالي، صوتُ جدتي يطرقُ ذاكرتي (لبستُ الرمادي عليك يا سليم)..

لم يكنْ لديّ تأكيد بأنّ والدي قد مات، بل كنتُ متيقنًا أنه حيّ وسيعود في أي وقت، واعتقدتُ أنَّ ما يدور حولي مجرد وهم، واختلطَ في داخلي عديدُ مشاعرٍ بعضُها حزنٍ، بعضها خوفٌ، بعضُها قلق.. انظرُ في وجوه إخوتي الذين ينامون معي في الغرفة نفسها، ووالدتي التي احتضنتْ أخواتي الصغار كشجرةٍ سقطتْ أوراقُها وبقيتْ الطيورُ تقفُ على أغصانها.. تذكّرتُ آخر هاتفٍ دار بيني وبين والدي، اطمأنّ عن دراستي، وذكّرني أن اشتري من الجامعة كتب السنة الثالثة..

في تلك الليلة، بينما أنا يقظٌ تقلّبني المشاعرُ والأفكار كضباعٍ تنهشُ فريسةً حيّةً حطّ على (الدالية) التي تقعُ عند النافذة الخلفية (بوم ضخم)، رأيتُ جناحيه الكبيرين، ووجهه الممتلئ بريشٍ يشبه التجاعيد كعجوزٍ، اقتربَ من النافذة برجليه، ألقى نظرة حادّة في الجمع النائم، ثم زعقَ بصوتٍ أرعبني، جعلني أتكوّر حول نفسي، خبّأتُ رأسي أسفل الغطاء أهربُ كطفلٍ من شبحٍ يطاردني..

في اليوم التالي، بعد الدفنِ، رجعنا إلى الحي دون والدي، وقفْتُ مع أخويّ (طارق ومسلّم) عند باب (بيت جدّي) ومعنا رجالٌ كثر، يصافحنا الذاهبون والقادمون، يلقون علينا كلماتٍ تعزّينا لفقد والدنا.. مع كلّ هذا كنتُ شارداً، أنظرُ في الفراغ، أنتظرُ مجيء والدي، نظرتُ مرارا نحوَ بيتنا، إذ إنّه كان على الجهة المقابلة لبيت جدّي، ففي داخلي شيء يقيني أنّ والدي في مكان ما غير القبر، ابتعدتُ قليلا عن الجموع الواقفة، خطوْتُ باتجاه كرسيّ ينزوي أسفل شجرة الكينا العالية، جلسْتُ تتقاذفني الأفكار، كلّ صفحاتي كانت مشرعةً أمامي اقرؤها ببطء زاوية زاوية.. دقائق أو ساعات مرّت.. لستُ أذكر، وصل والدي كما اعتقدتُ، وابتسامته تملأ وجههُ، يرتدي (بدلة سفاري) صيفية، لونها رصاصي، وحذاءً أسودَ.. مشى باتجاهي بخطوات ثابتة، بادلته ابتسامة، فردّ عليّ بمثلها، جلس أمامي على كرسي يقابلني، أخبرته بكلّ شيء جرى، مما حدثتكم عنه سابقا.. لم يقلْ كلمة واحدة، قلتُ له إنني اشتريتُ له الجريدة اليومية (جريدة الرأي)، وقرأْتُ فيها (النعي)، أخبرته أنني غير مقتنع بقصة موته، وأنه يجب عليه أن ينهي ما نحنُ فيه، وأن يقفَ أمام الجموع ليخبرهم بالحقيقه.. قام من مجلسه، مشى باتجاهي خطوة واحدة،

أحسستُها آلاف الخطوات، وضع كلتا يديه على كتفي.. فتحتُ عينيّ ببطء لا أريدُ أنْ أنهي اللقاء.

وصلنا عند صلاة العصر بلدة (كفر أسد) حيثُ ستقامُ صلاة الجنازة على (ابن عمتي) بعد الصلاة، في الطريق نحو البلدة كنتُ أشعرُ أنّ الإسفلت يصفعني ببرودته، والأشجار التي نمرّ بقربها تجري خلفنا مسرعةً، تماما، كأمٍ تركت أبناءها لتتزوج من رجل غريب، تسمعُ بكاءهم لكنها لا تديرُ وجهها لهم، كنتُ أراقبُ الأشياء وهي تتفلتُ من عيني من خلال النافذة، (الأشجار، العمائر، البيوت، أعمدة الإنارة..) لم أستطع معانقة والدي قبل موته، لم أقبل جبينه.. اختفى والدي من الحياة سريعا، خلع معطف الأبوّة، ترك جريدته، ونظارة القراءة (السوداء) الخاصة به على رفّ خزانته، ترك مكتبته المليئة بالروايات والقصص، ترك مذياعه (الأسود) الصغير، وموسيقى وعديدَ أغانٍ لفيروز، وناظم الغزالي.. وضع في جيب قميصي صورته، وكلماتٍ أوصاني أن احتفظ بها..

عند المقبرة، من بعيد كنتُ أرقبُ (زين وخالد)، أو ربما كنتُ أنظرُ إلى نفسي، في الحقيقة أنني لم أستطع البكاء، قد يكون ذلك من أثر الصدمة، لكنني في عشية اليوم الذي دُفن فيه والدي بدأتُ أفهم ما يدور حولي..

بعد أن انسحب الناسُ كلٌّ إلى بيته، وقفتُ منفردا كساقِ شجرة سروٍ في صحراء واسعةٍ، ذلك الوقتُ جررْتُ قدميَّ أسيرُ باتجاه بيتنا حيثُ والدي يجلس في مكانه، يضعُ رجلا على أخرى، يقرأ الجريدة اليومية، أو كتابا اشتراه قبل أيامٍ من مكتبة في وسط (البلد)، هكذا كان المشهدُ الذي اعتدتهُ منذُ طفولتي.. وقفتُ عند شارع (الهاشمي) الذي يفصلُ بين بيتنا وبيت جدّي، انتظرُ السيارات، كي أعبر إلى الجانب الآخر، شعرتُ ببردٍ يضربُ عظامي مع أنّ الشتاء لم يكنْ قد حطَّ متاعه بعدُ، أفرغْتُ نظري محدّقا بالأشجار التي كانت مزروعة في منتصف الشارع، كانت تبدو كنساءٍ عاجزات شحبتْ أعمارُها من مكابدة الحياة، أو كنساء غطّتْ نفسها بملاءات سوداء، بانت من رؤوسها بعضُ خصلات الشعر؛ جرّاء الضوء الذي ينسدلُ عليها من أعلى.. عبرتُ الشارعَ ببطءٍ شديد، لا أريدُ الوصول إلى بيتنا، ليبقى والدي في ذهني كما اعتدته، أخذتُ أسيرُ للأمام كأنني طائرٌ مهاجرٌ حلّق للتوّ في مسافاتٍ بعيدة ترك أرضه ورحلَ إلى بلادٍ بعيدة لا يعرفُ فيها أحدا.. تابعتُ سيري، وقفْتُ أمام الباب، قرعته مراتٍ عديدَة، أُنادي بحُرقة: أبي.. أبي.. أبي!

وظلَّ صدى ندائي يعمّ المكان..

---

* قاص – الأردن.

عشتُ لأروي

▪ عمرو العامري*

كنا قد ابتعدنا كثيرا عن الساحل، كانت الريح مواتية توشّوش البحر، والنوارس تدور حولنا في أسراب تبعث الطمأنينة والرفقة وكنا نرمي لها بين الحين والحين التالف والصغير من الأسماك؛ فتهوي عليه، وتتنازعه بصخب، ثم تعاود التحليق عاليا.

لم تكن تلك رحلة صيدنا الأولى، مرات كثيرة كنا قد خرجنا للصيد والنزهة حتى ألفنا البحر، ولكن ربما كانت هذه الرحلة أكثرها بهجة ووفرة في الصيد.

لنرجع قبل أن يدركنا الليل، ويكفي ما اصطدناه هذا اليوم، وهو بحمدالله كثير.

هكذا قال العم عثمان، وهو يُحَدِّقُ في اتجاه الميناء.

لنمضي قليلا لذلك (الغب)، وهناك أسماك الشَعور، والحريد، وبعدها نعود.

ولم يجد العم عثمان بدًا من الموافقة رغم عدم إحساسه بالأمان!

ورفع أبكر المرساة، وأعاد تشغيل محرّك القارب، وتحركنا باتجاه الجنوب الغربي.

كل شيء كان جميلا؛ همس الريح، لون البحر في المساء والموج المواتي وضحكات الرفاق التي تشي بالسعادة والمرح والتفاؤل. وسارع عبده برفع صوته بالمّوال الجنوبي: "يقول بو علي يا رب تسعدنا.. قد لي سنة وأمزين ما أشوفه. يا خوفي الأسى وأمضيم

يدركنا.. وزمام الأمور ما يزال بإيده"[1].

وارتفعت وتيرة الأُنس مع وصولنا للمكان ورمي المخطاف، وإنزال شِباك الصيد، وفي انتظار الوفير منه.

كان كل شيء يسير بوتيرة مطمئنة، لكن الريح بدت تشتد ويتغير اتجاها مع الوقت.

وهنا، أعاد العم عثمان الاقتراح علينا بأن نرفع المرساة ونعود.

لم يكن الرفاق موافقين على ذلك، لكن نظرة القلق في عينيه واشتداد الريح جعلنا نسارع لرفع المرساة والعودة نحو الشاطىء.

لكن المرساة كانت قد علقت بحيد مرجاني، ورغم محاولاتنا الا أنه تعذر انتزاعها.

وتطوّع عبده بالغوص نحوها لتحريرها، غير أنه وبعد محاولات عدة اقترح قطعها، لأنه أدرك أنه من المتعذر تحريرها وبخاصة مع اشتداد الريح الذي يُبقي سلسلتها مشدودة وبقوة.

ومضطرين قطعناها ووجهنا الزورق نحو الميناء.

لم نكن قد أدركنا أننا مضينا بعيدا عن الميناء، نسينا ذلك وسط الضحك ووفرة الصيد وهدوء الموج، لكننا الآن أدركنا أننا مضينا أكثر مما يجب، ولكن لا بأس، وكنا مطمئنين على بلوغ الميناء، وهذه ليست أول عاصفة مفاجأة نتعرض عليها.

كان الزورق يمضي بثبات، كان يعلو موجة



نحو أخرى، ورغم اشتداد الريح وتغيرها من الشمال الغربي إلى الجنوبي، إلا إننا كنا نسجل بعض التقدم في مواجهة الريح ورغم الزبد الذي كان يُغطّينا بين حين وآخر، ويستقر جزء منه وسط الزورق، لكننا كنا نسارع إلى تصريف الماء ونزعه بما نمتلك من أدوات، بل وبدأنا بالتخلص من الصيد بعد أن أصبح قاع القارب مغمورا بالماء!

كنا متفائلين وصامتين رغم القلق، حتى بدت لنا من البعيد بعض ملامح الشاطىء وشعرنا بالأمل والتفاؤل غير أن المحرّك توقف فجأة.

وفجأة، أصبح الزورق نهبًا للريح والموج والمقدر.

لم نقلق في البدء، ولطالما تعطّل المحرك نتيجة ارتفاع الزورق من الخلف ودوران المحرك في الهواء. وبادر أحدنا إلى إطفائه ومحاولة تشغيله مرة أخرى، غير أنه تعذر هذه المرة بعد أن تسرّب الماء إلى مولد الاشتعال (البوجي)، وبقينا الآن نهبًا للموج يعلو ويهبط بنا كيفما شاء، ولم يعد باستطاعتنا التحكم في اتجاه القارب.

وبدأ الموج يُغيّر اتجاه الزورق وأحيانا يدور بنا، وعادة وفي مثل هذه الحالة نقوم برمي المخطاف ليساعدنا على التحكم وحتى يبطىء من سرعة اندفاعه نحو الشاطىء، ولكن لا شيء الآن سوى الموج.

لنجدف.. لنجدف نحو الشاطىء، وهيّا شدو الهمة يا رجال، لكن الشاطىء عاد يبتعد والمجاديف تضرب في الهواء أكثر مما تضرب في الماء!

وأخيرًا تعبنا، وبقينا نحاول التمسك والتماسك فقط، تاركين الأمر لمشيئة الله.

سكن القارب قليلا، قبل أن تحمله موجة عاتية ثم تضرب به مقلوبا، وبعد خروجنا من تحت الماء بدأنا بالمناداة على بعضنا، في حين لم نعد نرى شيئا، ووجدتني أتمسّك بالزورق، كطوق نجاة، وحيدًا، ولم أعد أرى أو أسمع شيئًا.

وفي الصباح، وجد الصيادون حطام قارب على شاطىء جزيرة صغيرة وقريبة، ووجدوني أنا وظنوني ميتا، غير أني عشت لأروي الحكاية.

وأعاد البحر رفاقي الثلاثة تبعًا يومًا بعد يوم، وفي أماكن متفرقة من الساحل، أعاد بقاياهم فقط.

وقد يكون الموت غرقا شيء مؤلم، غير أن الأشدّ إيلاما هو أن تغرق، وأنت على مسافة طوق نجاة!

---

* قاص سعودي - جازان.

(١) عنوان مذكرات ماركيز للشاعر الفرساني أبكر عقيلي.

يَدُها..

▪ هاجر مصطفى*

حَمّلتني أمي الحقيبة وأرسلتني لمصر لألحق بالجامعة، ودّعت أبي وأخي الأصغر بالرياض.. وعدت لأتقاسم الوحدة والغُربة مع أخي الأكبر.. سنتقاسمها.. ففي أيام إجازته من الكلية العسكرية سأكون في المخيم.. و قبيل عودتي تنتهي إجازته.. نتقاسم الأيام لتسلية الشقة..

وحيد بالمنزل وخارجه..

الحيّ مقتسم، نصف لنا نحن سكان الأبراج، ونصف بعد الشارع المنقسم لاتجاهين به المنازل القديمة والسكن الشعبي. سكان الأبراج يقبعون في أمتارهم المحدودة، سكان المنازل يبغضوننا..

العطل الصيفية التي نقضيها بالإسكندرية.. تجعلني أكره الشقة أكثر، ويضيع معظمها في تفسير الكلمات..

يقول أبي «متى نبقى ولا نرحل عن الوطن يا سلوى.. وأقول متى أعود للوطن يا أمي؟

يقول أخي: وأنت في الغربة يا أبي..

أقول: أنا في غربتي..

تقول أمي: اشتقت لطفولتي وذكرياتي..

أقول وأنا في شقة أجهلها وشارع ينكرني.. يا لذكرياتي وطفولتي..

لكن أنتظر تلك العطل..

انتهى التخييم العلمي مساء الخميس، صمّمت على السفر ليلا وحدي لأصل البيت صباح الجمعة.. يوم كامل أقتنصه من الغربة والوحدة وأقضيه مع أخي بالضحك والكلام ونسى الطعام، جوعنا لن تشبعه اللقيمات..

دققت جرس الشقة، طالعني وجهها، سمراء صافية، نعم ذاك السمار الذي يشبه الخمرة التي لم أكن أدرك لونها أو مذاقها.. كيف أحسستها كالخمر وأنا ما ذقت المشبّه ولا المشبّه به.. جهلي بسحرهما قد يكون وجه الشبه!

هل هذا التشبيه فاسد؟

لا أعلم.. لست من معلميّ البلاغة، فأنا جغرافي وحسب..

مدّت يدها، سَلّمت، تسمرت مكاني حتى جاء أخي، ظن أني غاضب، قاطعت تبريراته العبثية بسؤالي المهم: «يدها طرية، أليس لدى الفتيات عظام؟».

ابتسم: «نعم.. اكتشفت ذلك»!

تعمّدت كبت فضولي، مَنَعْتُني من التفكير في سمراء أخي، لكن شهوة اللحم الطري لم تغادرني، بعد سفره بحثت عن يد تعوض يدي ما فقدت، بعد أسبوعين التقيت «نهيل» تشبهني.. والدتها وطفولتها ووالدها في ليبيا.. ومعها علمت عن الكائنات الجميلة أكثر من كونهن خاليات من العظام، إنهن دافئات في الشتاء.. جسدهن بارد في الصيف.. نسيت بهن الأيام وتَعَدّلت بهن الفصول، وكثيرا ما عثرت على المعاني التائهة بهن..

لماذا أتذكر كل هذا الآن، هل موت زوجتي أعاد لي ذاكرتي النسائية، هل قرار الرجوع لمصر أعاد لي أبي والوطن.. هل ذاك الحزن الدفين بعينيّ أخي ما يذكرني دوما بيدٍ أبحث عنها، وجسدٍ يشتهيه.

* كاتبة – مصر.

عاصفة

▪ محمد الرياني*

الزمن في أوائل فصل الشتاء، عندما سكنتُ في الطابق الأربعين المطلّ على بحر المدينة الساحلية، لم يكن في مدينتي أدوار متعددة للسكنى، والناس عندنا يلتقون بسهولة دون ارتقاء مصاعد أو فتح أبواب مغلقة غالبًا.

الجو في شتاء المدينة الساحلية في قمة الروعة، والزجاج الأزرق يحاكي البحر، لدرجة أن الجنون يوحي بأن يرمي الساكن نفسه في البحر على الرغم من الارتفاع الشاهق، حبًا في هذا الجو الأسطوري!

تتراجع الفكرة المجنونة وتذوب بحضور صوت التلفون الداخلي للغرفة الأنيقة، يأتي الصوت من بهو الفندق الفخم يطلب مني النزول إلى الاستقبال في قاعة كبار الضيوف، اتجهتُ إلى المرآة وسبق أن تجهزتُ كما هي عادتي كل صباح تحسبًا للخروج، أو دون الخروج، فأنا أحتفظ بأناقتي في كل الأحوال.

هبط بي المصعد نحو الاستقبال دون معرفة ماذا يجري؟

جلستُ أنتظر في المكان الأنيق، كأسان من عصير البرتقال على الطاولة المخملية أمامي في المنتصف، ومعهما قطعة كعك فاخرة لم أر مثلها وملعقتان، عرفت أن شخصًا ما قادمًا وما زلتُ في حيرة.

تبددت الحيرة عندما دخلتْ ترحب بي ترحيبَ العارف منذ زمن، نظرتُ إلى أسفل مني ومددتُ يدي إلى كأس العصير دون اكتراث، مع شيء من الخجل من هذا الموقف.

طعم العصير كان رائعًا لدرجة خوفي من أن يفيض من فمي على بنطلوني الكحلي الأنيق.

قالت إنها تسكن الطابق العشرين من الفندق عندما لمحتني أقف عند موظف الاستقبال ذات يوم.

طلبتْ مني أن أقتطع بعض الكعك ليصاحب عصير البرتقال.. وما زلتُ مندهشًا.

قالت هل عرفتني؟ ونطقتْ بصوتٍ فيه بحَّةٌ لم تكن غريبةً، وإن تغيرتْ شيئًا قليلًا.

قالت وما زلتُ مترددًا في معرفتها: هل تذكر هندًا الصغيرة التي كنتَ تقدم لها عصير البرتقال وقطعة الكعك المغلّفة في حي المدينة الصغيرة.

ضربتُ بباطن كفي على مقدمة رأسي، ووقفت أسترجع منظر هند، وهي تخطو مثل فراشة بيضاء مع زميلاتها، وهنَّ يتفرقن في الحي.

شربتُ العصير وأخذتُ قطعةً من الكعك وهي تنظر نحوي، وقد تغيرتْ ملامحي فلم أعد فتى كالذي كان يقدم العصير ولا يحتسيه.

دعانا جوُّ الشتاء للخروج إلى مدخل الفندق العملاق ونحن ننظر إلى أعلاه.

قلت لها وأنا أسألها: أيهما أكبر بقالة الحي التي كنتِ تأخذين منها العصير أم هذا الفندق؟

فجأة هبَّتْ عاصفة من البرد ومطر الشتاء جعلتنا ندخل بسرعة إلى الفندق.

صعدتْ إلى طابقها العشرين، وصعدتُ صوب الطابق الأربعين.

وقفتُ عند الزجاج الواسع المطل على البحر، وعاصفة الشتاء ترسم على البحر شيئًا لم أفهمه.

---

* قاص سعودي.

نقوشُ البُنِّ

▪ صابر رشدي*

ها هو إشفاق حزين، وحنينٌ غامض إلى تلك اللحظات الغاربة. ربما ضعف إنساني لا تحتمل إنكاره يراودك، ويطغي عليك، وأنت تتذكر حماقاتٍ صغيرة، حتّمها ضيق الأفق، ودويُّ السحر على روح مستسلمة، تحيا الوهن، وتتجاهل المستقبل وما أُخبرت به عن مصير النكوص.

ها هي تجوب العالم، محلّقةً تحت سماوات بعيدة، وفوق أراضٍ قصيّة، كي تنأى عنك، تتوارى عن عينيكٍ، وعن محبتك الغامرة، لكنك تستشعر أنها عائدة إليك بعد هذا الرحيل، ومن نقطة بداية جديدة، فهذا قدرك، وقدرها أيضا في هذا الكون الكبير، بعدما أُتيحت لك الفرصة، وقرأت كثيرًا نقوش البن التي خلّفتها ورائها، إثر ارتشافها قهوتها المُرّة، في تأنٍّ وسمتٍ وقور. كنت تنظر حينها إلى تلك الرسوم والتصاوير المبهمة، محاولًا فكَّ شيفراتها، تمعن النظر جيدًا، وتنصت إلى بوح الرموز، تلتقط معانيها المفتوحة على عالم من الرحابة والسعة يلهب خيالك المتوقّد، ويزيده اشتعالًا. كنت شغوفًا بالهواية الفريدة، واقعًا تحت سطوة غوايتها، منذ علّمتك جدتك لأبيك، عاشقة البن، وقارئة حظوظ الناس في الفناجين، العجوز التي لم تكن تفارقها عندما يستغلق عليك فنجان، أو يوغل فى إبهامه، تجلس إليها، تتهجيان نقوشه وطلاسمه، لا تتركانه قبل أن ينقشع عنه الغمام، ويكشف عما وراءه، مضيفًا إليه مهارات أخرى، تنتمي إلى الواقع المعاش، والتحليل النفسي العميق، كشخص فريد يؤمن بالعلم والخرافة معًا مفتونًا بأساطير الماضي وحكايات التاريخ. يراودك الفضول حيال دراما البشر والمحطات الرئيسة في حياتهم. تنتابك الشكوك إزاء مزاياك العديدة، واستقراءاتك الناجعة، التي تصدر عنك بهدوء وكلمات موجزة، ولا تستطيع السيطرة على تدفقها فوق لسانك كأنها نبوءات حاسمة، يطلقها كاهن عتيد قادم

من عصور بعيدة، مغرقة في القدم، وهو في حالة من اللاوعي، أو في إفاقة ذاهلة.

دعها تذهب إذًا، وتطلق لحواسها ما تشاء، للهروب من عالمك الذي لا يعرف الفتور، ويموج بعناصر السحر، والمواقف المدهشة، تمضي بعيدًا، إلى أطراف العالم، ربما وجدت هناك حافة تتلوها الهاوية، إذا تقدمت خطوة واحدة ابتلعها العدم، وانصهرت فى عوالم النسيان، مختفية عن عالمها، وعن عالمك، كأنها لم تتجسد أمامك، أو تتشكل في وعيك كأنثى خالدة، لها حضور فذّ وإطلالة باهرة. ستنساها حينئذ، وتتلاشى من جميع خلاياك، ربما اختفت أيضا تلك الخلايا التي تختزن داخلها رصيد من التفاصيل الخاصة بها، حتى لا تراها فى أحلام اليقظة، أو المنامات الهادئة، كصدى بديع للماضي ومساراته، ستتساقط الذكريات، ولن يبقى غير مساحة فارغة، لا أثر فيها لصور غائمة، أو لحظات شاردة، سيتساقط كل شيء، حتى تلك النقطة الفاصلة، لحظة مجيئها إليك، عندما نظرت إلى عينيك، ورأت فيهما الكثير من المزايا النادرة، وقالت بعدها: خذني إليك، ابتعد بي عن عالمي، فأنا قادمة من حيث كنت تراني في خيالك، من تلك الأماكن التي كنت تذهب إليها، بهذا الشوق، باحثا بين هؤلاء اللواتي كن يتقدمن إليك، ليحجبنك عني بأجسادهن، وملامحهن المغوية. كنت تعتصر ذاتك، ملتمسًا الحذر، حتى تستطيع تمييز الفوارق الضئيلة بيننا، صامدًا في مواجهة كمائن الخداع والتخييل، وهنَّ يتبخترن أمامك بدلال، ويشكّلن حواجز كثيفة من الجمال الخارق لاجتذابك، والتأثير على حواسك المستنفرة، كي تغيب عنك صورتي وملامحي.

كنت أبحث عنك منذ أزمنة بعيدة، أراك في لحظات غيبوبتي، وسيم الروح، بهيًا وجميلًا، تكسوك غلالة من الحِدَّة والنعومة معًا، متأرجحًا بين إبداء القسوة والحب الكتيم..

كانت تعرفك إذًا، وتعرف أنك تشعر بها، وتراها، وتستجيب لنداءاتها، متظاهرا بأنك لا تعلم أن هناك مَن يراقبك، ويتابع أعمق مشاعرك وأنت تُبدي قدْرا هائلًا من العِزَّة والتصرفات النبيلة، ماضيًا بخطوات راسخة ومحسوبة جيدًا، تجعلها فى نهاية الأمر، أسيرة لك ومُتيّمة.

كانت تستشعر أريحيتك تجاهها، تجاه خصالها الفاتنة، تعرف المدى الذى استغرقه حنينها إليك، وهي تختلس منك نظرات آمنة، حتى أسقطها العشق اللحوح كثمرة ناضجة، تحدثك بين الحين والآخر بخجل مفعم بسعادة العثور عليك، بينما أنت مأخوذ بها، لا تفكر فيما عداها، متوحدًا بلحظاتك الآنية، عدميًا تجاه كل ما هو خارج عن هذه اللحظات، الحاضر صار رحيبًا، متسعًا لأحلامك، لا شيء في الأفق يبدو مستحيلًا، كل الأشياء صارت قريبة وممكنة، حتى جاءت تلك اللحظة الفاصلة، عندما سيطرت عليها فكرة الرحيل بطريقة مؤلمة، وبصلابة رأي لا تعرف الانثناء أو الحاجة إلى أسباب قاهرة، وقلت لها بهدوء: كما تشائين، هذا قرارك، ولكنك تتجاهلين قسمًا، وعهدًا، وشروطًا قاسية لم تكن لي رغبة لإقرارها، لكني تقبلتها أمام توسلاتك، ورغباتك غير المعلنة فى الاستحواذ والسيطرة.

وجعلت تقص عليها كثيرا من حكايات الماضي، ولكن ملامحها ترجمت عنادًا تامًا، أعقبه حياد غبيّ، رغم اقتناعها بفداحة النكوص، لكن اليأس لم ينفذ إليك. قلت أخيرًا بنبرة حانية: لن تحتملي الفراق طويلًا، سيقهرك الحنين، ستعودين حزينة، وتدخلين فى رحلة أخرى سيتم فيها طيُّ الماضي من أجلنا.

---

* قاص – مصر.

في حقيبتي، محطّةٌ كهربائيّةٌ

▪ عصام أبو زيد*

يتحرّكُ الباصُ تلقائيًا
ويتركُنا خلفه نجري:
أنا والسائقُ والأرملةُ الجميلةُ
وتاجرُ الحديدِ وسيداتُ البيتِ الغاضباتُ
والأرنبُ الأبيضُ والقهوةُ بالحليب.

ألا أيّها الباصُ الجميلُ، ألا انطلق
وخذ طريقَكَ بين البحيراتِ المالحة
واحرصْ أن تمرَّ بجانبِ القواربِ الخاوية
وانتظرني لأرسلَ إليها تحياتي
لأنّها فقدت حياتَها في نضالِها معنا
ثم ارتفعْ قليلًا عن الأرضِ لأمسكَ بالنجوم.
تظهرُ النجومُ في بلادي كلّما انتصفَ النهار
وثارت الأوجاعُ في الصدورِ واستبدَّ الأرق.

أيّها الباصُ الجميلُ بنكهةِ البرتقالِ في الصباح
ونكهةِ النعناعِ مع عودةِ الأطفالِ من المدارس
وأنتَ القائدُ العظيمُ لمظاهراتِ الحُب
وأنتَ الحبُّ في هجومِهِ المسلّح
وأنتَ الذي يوصلُني إلى بيتِ أمي
يوصلُني إلى شرفةِ بيتِ أمي العالية
أنا الشاعرُ الجديدُ القويُّ الناجح
هزمتُ الخوفَ واخترعتُ محطّةً كهربائيّةً
أحملُها الآنَ في حقيبتي، وغدًا
كلُّ الشوارعِ في مدينتي تُضيء.

---

* شاعر - مصر.

نصوص

▪ أ. د. شيمة الشمري*

على غصنِ الضبابِ
عصفورٌ يخبّئُ النهارَ في منقاره
والمدينةُ تلبسُ ظلَّها

...

في جيبِ الريح
مفتاحٌ بلا بابٍ،
والغيمُ يبتسم.

...

قمرٌ مكسور،
يجمعهُ البحرُ
بأصابع الموج.

...

الشجرةُ العجوز،
تكتبُ ظلَّها
على ظهرِ الحجر.

...

نافذةٌ نائمة...
يعبرُ الضوءُ
حافيَ المعنى.

...

في فمِ الصمت،
تنمو زهرةٌ
لا تراها العيون.

...

خطوةُ غرابٍ؛
يستيقظُ الطريقُ
من حلمِ التراب.

...

الساعةُ القديمة،
كلّما تنفَّستْ
سقطتْ ورقة.

...

بين غيمتين،
يطيرُ السؤالُ
بجناحٍ واحد.

...

في قاع المرآة،
وجهٌ يلوِّحُ
لمن لم يأتِ.

---

* أكاديمية و قاصة.

حديثُ الحلوةِ

▪ عبدالهادي الصالح*

إذا كان الحبُّ في قانون العرب قهوة، فإنّ الحبَّ في قانون أهل الجوف حلوةٌ، عاشت معنا، وعشنا بجوارها، وكانت تعطينا قبل أن نتجاسر ونهزَّ بجذعها، وكابدتِ الجوع مع الأجداد وأعطتهم من عِذقِ تليدٍ بشهدٍ مجيدٍ، فلها نقولُ، وعنها نحدّثُ:

حسناءُ بالغيد لانبتٌ يشاكلها
حمراء فرعاء في طولٍ وفي أمدِ

نزورُ منها ونقتات الجنى عُمُرًا
أوّاه لو سوقها يمتدُّ بالبلدِ

هي الحنين إذا الأيّام كابدها
ما قد رُوينَاهُ في عامٍ وفي مُدَدِ

لو أنصف الشعرُ ما حازتهُ حلوتنا
فما لها من ذوات الخِدر من أحدِ

لها خِباءٌ كما للدُّرِ إن كنزوا
ويستطيبُ قِرىً للضّيفِ للأبَدِ

قد أرطبت بسهول الجوف معلنةً
أنّا الحميراءُ شهدٌ فيه للكبدِ

قد غازلَ الفرعَ منها كلُ ملحمةٍ
قيلت حُداءً وما أدنوه من غَرِدِ

أوّاهُ إنّي مدينٌ حين طلعتها
إذا العسيب يغنّي سامرَ الجُدَدِ

يا ليت شعري أهذي جيدُ ملحمةٍ؟
أم أنّها بيت شعرٍ ساحَ لم يَجِدِ؟

اللون منها يُحاكي سُمرةً نشأتِ
في ثوبِ قانٍ ولو عدّوه في الجسدِ

ليست إليهم كما يبغون في سَلَبٍ
لكنّها من عطاءِ الواحدِ الأحدِ

قالوا مديحًا وإنّ الحرفَ يكرثُهُ
ما طاب فيها وما سارت بذي الطُّرُدِ

يا حادي العيس أقصرْ إنّ حلوتنا
مسامرُ الرّكبِ في بيدٍ وذي جلدِ

فتّشتُ عنها وفي قاموس ترجمةٍ
وجدتها بعريبِ الحرفِ في بُرُدِ

يا قلب هذا نداءٌ لستَ تنكرُهُ
من الحداءِ وفي بيتٍ وفي رَصَدِ

عاشتْ أنيسًا لأعوامٍ تكابدها
ما ملّتِ الحفظَ في دهرٍ وعن كَسَدِ

يا ربّ بارك ويمّمْ كلَّ باذلةٍ
من النّخيلِ كنبتٍ ليس بالفَنَدِ

واقبل دعاءً من الأعوامِ نحفظُهُ
أفض عليها بسيلٍ فيه من رَبَدِ

---

* أكاديمي وشاعرمن الجوف.

مُراوَدَة

▪ د. أسماء بنت إبراهيم الجوير*

قَدْرَ ما ذُبتَ في عُروقِ يَدَيّا
تتهاوى الجِبالُ
شَيًا.. فَشَيًا

قَدْرَ ما فَازتِ العيونُ السّوَاجي
لَبِسَ العَيْشُ ثَوْبَ نُعمى رَخِيّا

قَدْرَ ما تنحني الزهورُ
لِنَسماتِ ربيعِ
سَيَنْتَشِيها حَفِيّا

قَدْرَ ما لانَ للجراحِ ضِمَادٌ
عَشِقَ الجُرحُ قُطنَهُ اللؤْلُؤِيّا

قَدْرَ ما لِنْتَ لي
وكُنتَ حنونًا
لانَ قلبي..
وكانَ قَبْلُ عَصِيّا

قَدْرَ ما جِئْتَ تَبْلُغُ الدربَ نحوي
تجدُ الشوقَ كالسيولِ لديّا

قَدْرَ ما قُلتَ بالعُذوبةِ:
"حِنّي!"
قَدْرَ ما سِلْتَ -كالرحيقِ- عَلَيّا

قَدْرَ ما دَقّ قلبُكَ الغَضُّ يحكي
دَقّ قلبي على صَداهُ دَوِيّا

قَدْرَ ما تأتي بالرُّجولةِ شَمْسًا
شَعّ بالنورِ بَدْرِيَ الأنثَوِيّا

قَدْرَ ما جِئْتَني بِكُلِّ كَريمٍ
أنتَ غَيّرتَ طَبعيَ العَصَبِيّا

جِئْتَ بالغَرْسِ
والندى
وابتسامٍ
غَرْسُكَ اليومَ كالجنائنِ فِيّا

إنْ بَكَتْ دِيمَةٌ
ونادَتْ بُذورًا
سَتُلبّي الحُقُولُ نَبْتًا نَدِيّا

وإذا مَدّتِ الغُصونُ وِدادًا
خَلقَتْ قِصّةً..
وبَيْتًا.. وفَيًا

إنْ قَسا الجَدْبُ والجفاءُ بأرضٍ
يُنعِمُ الحُبُّ بالعطاءِ عَلِيًا

أنا أُنثى
وذا التمَنُّعُ طَبْعٌ
فازْدَلِفْ لي..
وغَنِّ شَوْقًا إلَيّا

رَجُلٌ يعزِمُ التداني جَسُورٌ
آدمُ البَدءِ يدعو حوّاء:
"هَيّا!"

رَجُلٌ يَضبطُ الحياةَ بعَزْفٍ
مِثلُ شِعْرٍ رَوَى الشعورَ رَوِيًا

رَجُلٌ
قامتِ القَوامةُ فيه
حَمَدَ اللهُ عبدَهُ زَكَريّا

رَجُلٌ في الهوى يَسِيلُ أمانًا
صارَ حِضنًا
وكَوْكبًا ذَهَبِيّا

رَجُلٌ
إنْ نَوَى لِيَبْنِيَ بَيْتًا
رَشّ بالحُبِّ طُوبَهُ الأبَدِيّا

رَجُلٌ إنْ رَأَى على البُعْدِ ليلى
مَدّ جِسْرَ الرُّجولَةِ العَرَبِيّا

رَجُلٌ عَلّمَ العَطاءَ فُنونًا
رجلٌ يبذلُ الحياةَ لِيَحيا

رجلٌ فَازَ بالقُلوبِ جميعًا
أفلا يغدو عند أنثى سَرِيّا؟

رَاوَدَ النورُ زهرةً عن هواها
فَتَثَنّتْ..
تَأَرّجَتْ.. تَتَهَيّا

ستكونُ المُنى وقرةَ عَيْنٍ
يومَ يَشدو..
ويومَ يَعشَقُ حَيّا

---

* أكاديمة - جامعة الملك سعود - الرياض.

راياتٌ للبنفسجِ

▪ علي سليمان الدُّبعي*

تسافرُ بي الأحلامُ
تُشرِقُ بي
كُلَّمَا لُذتُ إلى فَرح السنديانِ
تُرافِقُني الذِّكريات إلى المدى البعيد
أنا العربي
صحرائي واحتي
التي نبتتْ على حوافِ القلبِ
واخضَّرت بتاريخي الجديد
كُلَّمَا خُضتُ في كلامِ الحرفِ
أزهرت لُغتي
وتغنّتْ بآلافِ النشيد
تصدحُ باسمك
أيُّها العُمرُ الطُفولي
من عُروقِ الأرضِ في امتدادِ الوريد
لك مناراتٌ على أفقِ الحياةِ
نرفعُ راياتٍ للبنفسجِ
للعيدِ السعيد
هذي الطريقُ تقودُنا
لنبنيَ
سماءً لنا من الحصنِ الشديد
ويظلُ إيقاعُ الحياةِ
مُحمَّلًا بالأملِ المُخضَّرِ
لن نعود إلى الجُرحِ المحمَّلِ بالآسى
هناك نحفر العزمَ
لا.. لن نعودَ.. لن نعود.

---

* شاعر.

«سُعِدتُ بمعرفتك»: غرباء بعد الحقيقة

▪ هناء جابر*

«كنتُ مخطئًا»

نقف عند حدود الاعتراف بالخطأ أحيانًا، فلا تكون له قيمة تُذكَر. لكن حين نتحلّى بشيء من الشجاعة لنقدّم اعتذارًا مستحقًا، نخطو خطوة في مسارنا الأخلاقي. وعندما نحاول أن نصلح ما يمكن إصلاحه، ونجتهد في تحمّل ما يترتب على خطئنا من عواقب، ننتقل من مجرد الاعتراف بالخطأ إلى موقع المسؤولية.

الرغبة الصادقة في التغيير تعني أن الخطأ أصبح معرفةً أثّرت في سلوكنا اللاحق ولم يعد مجرد واقعة قديمة. لكن ثمة فرقًا بين المغفرة والمحو؛ فقد يُغفر الخطأ، ومع ذلك يبقى أثر ما حدث في ذاكرة الآخرين، أو في بعض العلاقات، أو حتى في صورة المخطئ عن نفسه. ومن هُنا، فإن التغيير يمنح الإنسان مسؤولية جديدة تجاه الماضي دون أن يتكفل بمحوه نهائيًا.

«نسخة حديثة»

الإنسان ليس كائنًا يبدأ من الصفر كلما تغيّر.

ما فعله بالأمس يظل جزءًا من سيرته حتى لو أصبح اليوم أكثر حكمة ورحمة ونضجًا، فالخبرات السابقة تترك أثرها في الذاكرة والهوية وأنماط التفكير والاستجابة. عندما يتغير لا تُلغى هذه الأنماط دفعة واحدة، لكنه يتعلم استجابات بديلة لها، ولذلك قد تستعيد الأنماط القديمة حضورها في بعض الأحيان ولا سيما تحت الضغط.

وتشير دراسات علم النفس وعلم الأعصاب إلى أن المرونة العصبية تتيح

للدماغ القدرة على التعلّم وتكوين أنماط جديدة، عبر إعادة تنظيم طريقة الاستجابة للخبرات السابقة، وبناء مسارات سلوكية بديلة. لكن هذه العملية تحتاج إلى التكرار والممارسة وبيئة داعمة، ولا تتحقق بمجرد اتخاذ قرار ذهني.

هناك سلوكيات تكون أكثر مقاومة للتغيير من غيرها، خصوصًا حين تكون قديمة أو متكررة أو متصلة بانفعالٍ قويٍّ أو بمكافأة نفسية: كالكذب التلقائي، والتحكم، والهروب من المواجهة، وإلقاء المسؤولية على الآخرين، والاسترضاء وطلب الاستحسان، والشكّ وسوء التأويل. واللافت أن السلوك الأصعب تغييرًا ليس بالضرورة الأكثر سوءًا، وإنما الأكثر ترسخًا ووظيفية بالنسبة لصاحبه، أي السلوك الذي كان يؤدي له غرضًا ما في الماضي، كحمايته من مشاعر مؤلمة كالرفض والإحراج، أو منحه شعورًا بالأمان والسيطرة، أو مساعدته على تجنّب مواقف لا يملك أدوات ناضجة للتعامل معها.

بالتالي، فإن الإنسان الجديد لا يلغي الإنسان القديم، لكنه يتحمّل مسؤوليته ويحاول ألّا يكرره.

«الحب وحده لا يكفي»

رَمْنسَة العلاقات كثيرًا ما تجعل الحب يبدو كأنه قوة خارقة قادرة على تجاوز كل شيء، وكأن استمراره يفرض علينا استئناف العلاقة من النقطة التي توقّفت عندها. وهذا غير دقيق.

قد يبقى الحب حاضرًا بعد أن نكتشف فيمن نحب جانبًا يخالف الصورة التي كنا نحملها عنه، وقد نسامحه لأننا فهمنا ضعفه أو صدّقنا ندمه، ومع ذلك فإن الثقة ليست شعورًا نقرّره، ولا تُمنح مكافأةً على الحُب. الثقة علاقة تُبنى على السلوك المتكرر، واستعادتها مشروطة بأشياء تتجاوز الوعود بالتغيير إلى تحمّل المسؤولية واتّساق السلوك عبر الزمن.

وبالحديث عن الثقة في العلاقة الزوجية تحديدًا، فإن الاعتراف بالأخطاء التي تمسّ جوهر العلاقة جزء من تحمّل المسؤولية، ليس المقصود أن يتحوّل الزواج إلى كشفٍ دائم للماضي أو أن يُطالَب أحد الطرفين بتقديم اعترافات عن كل ما فعله قبل الارتباط، وإنما أن يكون صادقًا فيما له أثر في الحاضر، أو فيما يملك الطرف الآخر حقًا أصيلًا في معرفته قبل أن يقرر الاستمرار. فالزواج يقوم على أن يتخذ طرفاه قراراتهما بناءً على صورة حقيقية نسبيًا عن الشخص الذي يشاركه حياته. والجدير بالذكر هُنا، أن الحُب لا يُلزم الشريكَ بقبول كل ما فعله الآخر، ولا يجعل الثقة حقًا مكتسبًا لمجرد بقاء المودّة.

وفي المقابل، هناك حالات يكون فيها الاعتراف بتفاصيل الماضي لمجرد تخفيف الشعور بالذنب والثقل النفسي عن صاحبه أنانيًا أكثر منه شجاعة وصدقًا، وبخاصة إذا كان الأمر انتهى تمامًا ولا يترتّب عليه حق أو أثر في العلاقة الحالية، فالصراحة لا تعني إلقاء كل ما في الذاكرة من عبء على الطرف الآخر.

«مناطق رمادية»

المشكلة تبدأ عندما يختلف الزوجان في تقدير ما إذا كان الأمر «انتهى» فعلًا. فقد يراه أحدهما تفصيلًا قديمًا لا قيمة له، بينما يراه الآخر أمرًا يمسّ قيمة مركزية بالنسبة إليه.

قد ينظر أحد الزوجين إلى الماضي من زاوية زمنية؛ بما أن ذلك حدث قبل سنوات، وانتهى، وحدث تغيير؛ إذًا، لا سبب لاستحضاره؛ بينما ينظر الطرف الآخر إليه من زاوية معرفية وأخلاقية، فهو يرى أنه لو عرف هذا قبل الارتباط، لربما اتخذ قرارًا مختلفًا. وهنا، يصبح الزمن وحده غير كافٍ للحكم على أهمية الحقيقة.

وأرى أن الأقرب للإنصاف هو البحث عن المعلومات الجوهرية، تلك التي تتعلق بالقيم الأساس، أو الالتزامات المستمرة، أو الحقوق، أو الأمان، أو الوفاء، أو أمور يمكن أن يكون لها أثر حقيقي في الحياة الزوجية، أو أمور يُحتمل بدرجة معقولة أن تؤثّر في قرار الارتباط نفسه.

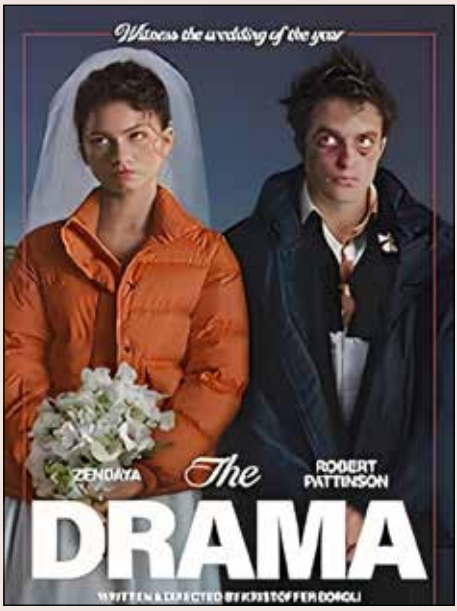
لنأخذ ماضي تعاطي المخدرات مثالًا واضحًا. الأمر هنا يعتمد على التفاصيل: هل كان التعاطي تجربة عابرة وانتهت منذ سنوات؟ هل كان إدمانًا؟ هل توجد انتكاسات؟ هل ما يزال هناك خطر عودة؟ هل ترتبت عليه ديون أو مشكلات قانونية أو صحية أو علاقات مستمرة؟ كلما امتد أثر الأمر إلى الحاضر ازدادت أهمية الإفصاح. إنَّ التاريخ واحد من حيث العنوان لكنه



مختلف من حيث الدلالة.

ومن الأمثلة الأخرى على معلومات قد تدخل في حق الشريك في الاختيار: إدمان سابق أو حالي (كحول، قمار، سلوك قهري) خصوصًا إذا كان شديدًا أو حديثًا أو معرضًا للانتكاس. زواج سابق، أو أبناء؛ لأن ذلك يترتب عليه حقوق والتزامات مستمرة. ديون والتزامات مالية كبيرة. مشكلات قانونية أو قضائية. معلومات صحية جوهرية تؤثر بصورة مباشرة في الحياة الزوجية أو الإنجاب أو قدرة الشخص على الوفاء بالتزاماته. سلوك عنيف أو مسيء سابق وبخاصة إذا كان متكررًا أو لم تتم معالجته لأن المسألة هنا تتعلق بالأمان؛ معتقدات، أو قيم أساس متعلقة بالزواج، مثل موقفه الحقيقي من الإنجاب، أو طبيعة الالتزام الزوجي.

«وجهٌ آخر لمن نحبّ»



ماذا لو كان ذلك السرّ القديم الذي أخفاه الشريك تخطيطًا لإطلاق النار؟

في فيلم The Drama يقع «تشارلي» في مأزق نفسي وأخلاقي بعد أن تعترف خطيبته «إيما» في جلسة مصارحة أنها خطّطت في عمر ١٥ عامًا لإحضار سلاح إلى المدرسة، وأنها تدرّبت في الغابة ببندقية والدها على إطلاق النار، وكان ذلك السبب في أنها صمّاء في إحدى أذنيها؛ إذ كانت البندقية أثناء التدريب قريبة منها أكثر مما ينبغي.

لم يكن تشارلي قادرًا في البداية على استيعاب الأمر وتصديقه، فقد بدت إيما طوال عامين -وهي فترة تعارفهما- فتاةً لطيفة وهادئة ومسالمة، وكان مفتونًا بها. بدا ذلك واضحًا في خطابه الذي كتبه في بداية الفيلم لإلقائه في حفل الزفاف. أحب تشارلي ضحكتها، وخِفّة ظلها التي تخفّف توتّره، وأنها تجد طريقة لتحوّل مأساته إلى مهزلة. كان مؤلمًا أن يكتشف منها جانبًا مناقضًا لما أحبه فيها. حاول ألا يأخذ الأمر بجدية، وأن يعدّه خطأً عابرًا في الماضي، لكن مخاوف كثيرة داخلية.. أخذ يعلو صوتها يومًا بعد يوم، عمّقتها صديقتها «رايتشل» التي شاركتهما جلسة المصارحة. أبدت رايتشل صدمتها بشكل متطرّف، بانزعاجٍ وانفعالٍ واضحين؛ كان هناك لومٌ وتأنيبٌ وازدراءٌ ومحاكمة قاسية، وانعكس ذلك على موقف تشارلي وزاده ارتباكًا.

أجرى تشارلي عدة محادثات مع إيما لتتضح له الصورة أكثر. أخبرته فيها أنها كانت تتعرّض للتنمّر في المدرسة، وكانت حوادث إطلاق النار تحدث طوال الوقت، أي أنها لم تكن فكرة مبتكرة؛ كان الأمر بمثابة ظاهرة على الإنترنت، وقد وجدت نفسها في تلك الظروف معجبة بها!

سألها لماذا لم تفعليها؟ فأجابته بأن أحدًا آخر قد سبقها إلى تنفيذ المهمة. لاحظت إيما الأثر البالغ الذي تركته الحادثة في نفس زملائها في المدرسة، فتسلل إليها ذلك الشعور، ثم انضمت إلى منظمة ضد العنف واستخدام السلاح. سألها تشارلي مستغربًا: ألا ترين أن ذلك احتيال؟ أخبرته أنها شعرت بأنها استيقظت من كابوس فجأة، لكنه لم يقتنع..

حاول تشارلي أن يوظّف قصة وفاة صديقة إيما المقرّبة في حادث سيارة، والتي أثّرت فيها، في تبرير خطئها، إلا إن عقله ظل يستدعي بعض المواقف التي كانت تتعامل

فيها إيما أمامه بشيء من العنف، وكان يشعر بأن شيئًا من الماضي ما يزال يمتّ بصلة لشخصيتها الآن.

تصاعد التوتر مع تقدّم الأحداث، تجاهل تشارلي قلقه ومخاوفه، وأصرّ على إتمام حفل الزفاف، لكنه انتهى على نحو مأساوي.

«بين الفهم والإدانة»

ليس من العدل اختزال إيما إلى «قاتلة»، لأنها في النهاية لم تنفّذ الجريمة وتراجعت عنها، وهذا فارق أخلاقي مهم جدًا. لكن عدم تنفيذها للجريمة لا يعني أن التخطيط لها أصبح تفصيلًا يمكن تجاوزه عاطفيًا.

قد تفسّر ظروفها كيف وصلت إلى تلك الأفكار، وهي تستحق أن يُفهم ألمها، وأن يُعترف بتغيّرها، لكن معرفة الأسباب التي صنعت السلوك لا تجعل السلوك نفسه أقل خطورة، وهنا أعتقد أن موقف تشارلي مفهوم ومشروع. لقد أحبَّها فعلًا، لكن الثقة لا تأتي تلقائيًا في الرُّزمة نفسها مع الحب.

المشكلة في بعض ردود الفعل على الفيلم أنهم يتعاملون مع الاعتراف والتغيّر وكأنهما يمحوان الماضي، وقد وضّحتُ سابقًا أن ذلك غير ممكن. تشارلي لم يكن قاضيًا يصدر حكمًا على إيما، كان شخصًا اكتشف فجأة أن الإنسان الذي يحبّه ويرغب في الارتباط به وقضاء حياته معه كان في مرحلة ما قادرًا على تقبّل نفسه وهو يقتل عددًا كبيرًا من الناس. وأرى أن جانبًا من تغيّر إيما -إذا كانت صادقة فعلًا في نضجها- يفرض عليها قبول فكرة أن شريكها قد يحتاج إلى وقت، أو قد لا يستطيع الاستمرار في العلاقة أصلًا. وألّا تجعل صدقها وصراحتها دَينًا مستحقًا عليه.

«سُعِدتُ بمعرفتك»

في المشهد الأخير من فيلم The Drama، وبعد كارثة حفل الزفاف، تعود إيما إلى تشارلي الذي يجلس وحيدًا في المطعم، تقترب منه، وتسأله إن كان يسمح لها بالجلوس، وتتصرف كأنهما يلتقيان للمرة الأولى، فتسأله عن اسمه وعن سبب الكدمات التي تغطي وجهه. وهذا يرمز إلى أنهما عادا كغريبين بعد انكشاف الحقيقة، التي أعادت تعريف المسافة بينهما.

يختار تشارلي هذه المرة أن يكذب بشأن ما حدث له؛ فيخبرها أنه اُعتُدِيَ عليه بالضرب بعدما حاول مساعدة امرأة تعرضت للسرقة في الشارع. يمكن قراءة هذه الكذبة على أنها درس تعلّمه، وهو أن الصراحة ليست مرادفًا لكشف كل شيء. ولا ينبغي أن تنزلق قراءة النهاية إلى استنتاج أن الفيلم يقول: «الصراحة خطرة، إذًا الأفضل أن نخفي الحقائق». ما يضعه هذا المشهد أمامنا هو تمييز أكثر نضجًا: أن هناك حقائق من واجبنا كشفها لأنها تؤثر في حقوق الآخرين وخياراتهم، وهناك تفاصيل يحتفظ بها الإنسان لنفسه دون أن يكون ذلك خداعًا.

ينتهي الفيلم بمشهد رمزي، يتصافح فيه تشارلي وإيما ويتبادلان عبارة «سُعِدتُ بمعرفتك».

«غرباء حميمون»

في رواية «غرباء حميمون»، كان الجهل بالآخر هو سرُّ سعادة الزوجين واستقرار حياتهما. فقد قامت علاقة محمد وعائشة

على قاعدتين واضحتين: المسافة والصمت. كان كلاهما متحفظًا في حديثه مع الآخر، وفي الإفصاح عن تاريخه ومعلوماته الشخصية. يصف محمد زوجته بأن لها «هدوء مَن يبطنون سلامًا داخليًا»، وعن المسافة التي كانت تحافظ عليها بينهما يقول: «مسافة تتيح لها التملُّص من دون أن تظهر نافرة»، وهي المسافة التي حرص هو أيضًا على استدامتها.

ومع مرور الأيام، أخذت شخصية عائشة تتكشف أمامه ببطء، من دون أن تخلخل الصورة التي استقرت في نفسه عنها. عرف وسواسها القهري المتعلّق بالنظافة، ورآها ذات مرة تخرج من كيس الصيدلية علبة سبراليكس، وظلت هذه التفاصيل على غرابتها قابلة للاحتواء داخل الصورة التي كوّنها عنها.

لكن انتهاك مبدأ الجهل كان له وجهٌ آخر حين استدرجها في حوار إلى منطقة شديدة الخصوصية، انتهى إلى اعترافها برغباتها المازوخية في العلاقة الحميمة. منذ تلك اللحظة نشأ في داخله شعور جديد بالريبة، أخذ يتضخم مع الأيام حتى وجد نفسه محبوسًا داخل فقاعة من التوجّس، وانتهى الأمر إلى تدمير العلاقة، وإلى خاتمة قاسية لعائشة. لذلك يقول محمد: «كانت خطيئتنا الكبرى انتهاك حُرمة الصمت، وعوقبنا بأن هبطنا إلى هذا المصير».

لكن، هل كان اعتراف عائشة برغباتها خطأً؟

لا أظن أن الإجابة يمكن أن تكون مطلقة. فإذا كانت هذه الرغبات مجرد خيال أو ميل شخصي لا يترتب عليه التزام من شريكها، فلا يبدو أن عليها واجبًا أخلاقيًا في كشفها لمجرد أن الزواج يفترض الشفافية. وفي هذه الحالة، تبدو حرمة المسافة أكثر قابلية للدفاع عنها.

أما إذا كانت تلك الرغبات أساس في حياتها الحميمة، أو كان إخفاؤها سيجعلها عاجزة عن بناء علاقة زوجية تحقق لها ما تحتاجه، فالمسألة تختلف؛ إذ تصبح المصارحة أكثر أهمية، لأن محمد هنا لا يواجه مجرد تفصيل شخصي لا يعنيه، وإنما أمرًا قد يؤثّر بصورة جوهرية في علاقتهما الحميمة.

بين الإفصاح الكامل، والصمت الكامل، توجد منطقة أكثر نضجًا: أن نعرف أن للآخر حقًا في بعض الحقيقة، وأن لنا في المقابل حقًا في أن تبقى لنا مناطق لا يطالها أحد، حتى أكثر الناس قُربًا منّا.

ولعلنا نصل هنا أخيرًا إلى أن الحميمية تحتاج إلى شيء من الغربة، وأن ما يحفظ لها معناها هو بعض الغموض في مساحات من ذواتنا.

---

* كاتبة سعودية.

ماهيَّةُ أدب الأطفال.. فنونه وأهدافه



▪ عبدالمجيد إبراهيم قاسم*

يتبوأ الأدب مكانة متقدّمة بين أنواع الفنون الثقافية، ويعدُّ بحقّ المرآة التي تعكس الهُويَّة الثقافية لجماعة شعبيّة بكلّ قيمها وممارساتها ونضالها الدؤوب في الحياة، والمنبر الذي يعبِّر عن خصائص كلّ أمّة من الأمم ويصوِّر وقائع مجتمعاتها وأحلامها وطموحاتها تصويرًا فنيًا ووجدانيًا، وجسرًا للتواصل والتفاهم بين الثقافات المختلفة، مثلما يشكِّل وسيلة الإنسان الأرقى في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وقضاياه الاجتماعية الإنسانية بكلّ ما تحملها من الآلام والآمال.

يُعرِّف الهيتي الأدب بأنَّه[1]: «تشكيل أو تصوير تخيُّلي للحياة والفكر والوجدان من خلال أبنية لغوية. وهو فرع من أفرع المعرفة الإنسانية، يعنى بالتعبير عن العادات والآراء والقيم والآمال والمشاعر وغيرها من عناصر الثقافة، أي أنه تجسيد فنّي تخيُّلي للثقافة ويلتزم بعددٍ من المقوّمات التي اصطلح عليها في كلّ عصر وفي كلّ بيئة ثقافية».

ماهيَّة أدب الأطفال وأسسه

أدب الأطفال: شكلٌ من الأشكال الأدبيّة الحديثة نسبيًا، ودعامة رئيسة من دعائم ثقافة الأطفال، يوجَّه إلى جمهورهم، ويرتبط بميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم ارتباطًا وثيقًا، ويراعي قدراتهم ومدركاتهم وخصائصهم النمائية من الجوانب العقلية والانفعالية واللغوية. ويرتكز هذا الأدب على مجموعة من الأسس الفلسفية والنفسية والتربوية القائمة على

النظريات العلمية الحديثة، ويهدف عمومًا إلى الإسهام في بناء الشخصية الطفلية، وتنمية قدراتها وطاقاتها بصورة متكاملة ومتوازنة، وإعدادها للحياة إعدادًا صحيحًا، ويتخذ أجناسًا عدّة، تتمثَّل بشكل أساس في «القصة والشعر والمسرحية والمقالة والرواية».

يعرِّف الشمّاس أدب الأطفال بأنَّه[٢]: «كلّ ما يُقدَّم إلى الأطفال من نصوص أدبية، كتبت خصيصًا لهم، وفق أسس نفسية وتربوية ولغوية، تتناسب مع ميّزات كل مرحلة من مراحل الطفولة، وتعالج الموضوعات التي تهمُّ الأطفال والمواقف والمشكلات التي تلبّي احتياجاتهم للمعرفة والاطّلاع والاستكشاف، عبر الفنون الأدبية المتمثِّلة في القصة والحكاية والنشيد والتمثيلية، والتي تقدَّم بأساليب مبسَّطة تتَّفق مع مستوى تطوّر الأطفال ونموّهم المعرفي وقدرتهم على الفهم والاستيعاب».

يلقى هذا النوع من الأدب بوصفه حالة ثقافية معرفية أخلاقية عالية القيمة؛ إقبالًا كبيرًا من قبل الأطفال، لانسجامه مع طبيعتهم القائمة على حبِّ المغامرة والاستكشاف ومواقف البطولة والشجاعة، ولما يمتلكه من قدرات تحملهم إلى آفاق خيالية فسيحة، إذ يُؤمّن لجمهوره عالمًا زاخرًا بالقصص والحكايات والقصائد والمسرحيات، تغذّي عقولهم وعواطفهم وترقى بسلوكياتهم. والاهتمام بأدب الأطفال هو وليد الاهتمام بالطفولة أولًا، ومُحصّلة لمبادئ التربية الحديثة ونظرياتها التي أولت جلَّ الاهتمام بالشخصية الطفلية ككل دون إهمال أيّ جانب من جوانبها ثانيًا. وتجدر الإشارة بعد توضيح ماهيَّة أدب الأطفال وأهميته إلى التفريق بين ما يكتبه الأطفال بأنفسهم ويعبِّرون من خلاله عن خواطرهم ومشاغلهم، وبين النتاج الأدبي الذي يكتبه الكبار لهم.

يستمدُّ أدب الأطفال فلسفته ومقوماته من فلسفة المجتمع ومقوماته، ويتناول القيم الإيجابية الموجودة فيه، يقدِّمها بأشكال تناسب مراحل نموهم وقدراتهم وميولهم، إلا إن ذلك لا يعني بأنَّه تبسيطٌ لأدب الكبار السّائد في المجتمع أو تصغيرٌ له، إنما هو فرعٌ قائمٌ بذاته، له خصائصه التي تسبغها طبيعة الأطفال أنفسهم. إذًا: لا يختلف أدب الأطفال عن أدب الكبار من حيث الجوهر والمقومات، إنما في اختيار الموضوع وتكوين الشخصيات، واستخدام الأسلوب والتراكيب والألفاظ اللغوية التي تتناسب مع مستوى نموّ جمهوره بصورة أساس.

أما أهم الموضوعات التي يتناولها هذا الأدب، فتشمل كل ما يتعلّق بحياة الأطفال ويثير تفكيرهم ومشاعرهم وأخيلتهم، بشرط مراعاتها لخصائصهم الإدراكية والنفسية وثقافة مجتمعاتهم من جهة أخرى، إلا إن من أحبّ الموضوعات إليهم على الإطلاق هي موضوعات الاستكشاف والمغامرة والرحلات.

من محظورات هذا الأدب: الأفكار أو المحتوى الذي ينتهك التقاليد الاجتماعية المتعارفة والعواطف الدينية والمشاعر الإنسانية السامية، أو الذي يضرُّ بالنموّ السيكولوجي للطفل والإشارة إليها كالتذكير بالموت والضحايا والدماء أو العفاريت والأشباح والوحوش، أو تصوير شخصيات عدائية ومشاهد تثير الخوف والحزن والقلق في نفسه. ويقوم أدب الأطفال على أسس

عدّة، أهمها وبإيجاز:

أولًا- الأسس التربوية: إنَّ أفضل الخبرات التي يكتسبها الطفل هي الخبرات الحسيّة، أي التي يراها ويسمعها ويتفاعل معها، وهي تعدُّ الأساس في تعلّمه وتطوّره المعرفي والسيكولوجي، فيكتشف بها العالم من خلال التفاعل المباشر وتنمو لديه المهارات الحياتية المختلفة، لذلك تعدُّ الخبرات والقيم التي يتلقاها عن طريق أدب الأطفال هي من أرقى أشكال التربية الحديثة، وأكثرها رسوخًا في فِكره ووجدانه.

ثانيًا- الأسس النفسيّة: تستند الأسس النفسيّة لأدب الأطفال على تلبية الاحتياجات النفسية والعاطفية للطفل، وتنمية قدراته العقلية كالقدرة على الإدراك والفهم والتفكير، وتعزيز آليات التكيُّف والمرونة النفسية، فعندما يتوجَّه هذا الأدب إلى الطفل فهو يعزِّز لديه الشعور بالأمان والانتماء وينمّي الثقة بالنفس والقدرة على التعبير.

ثالثًا- الأسس الاجتماعية: الأطفال جزء من المجتمع وفيهم تتمثَّل قاعدته الأساس، وأدب الأطفال الذي يستمدُّ موضوعاته وأفكاره وقيمه من المجتمع يشكِّل وسيلة فعّالة لتكوين وعي الطفل الاجتماعي وتنمية مهاراته الاجتماعية، وتعليمه العادات والسلوكات الإيجابية كالاحترام والعمل الجماعي المتعاون.

فنون أدب الأطفال

يشتمل أدب الأطفال على أشكال الفنون الأدبية المعروفة في أدب الكبار، إلا إنه يختلف في خصائصه وحسب طبيعة الجنس الأدبي نفسه، وهذه الفنون هي:

- القصة: تحتلُّ المرتبة الأولى في أدب الأطفال، وتُعدُّ أقرب فنونه إلى نفس الطفل، وأكثرها مقدرة للطواف به على أجنحة من خيال.. إنَّها أداة فعّالة في تحقيق أهداف التربية والتعبير عن خصائص الطفولة، وتلبية بعض احتياجاتها الفكريّة والنفسيّة والوجدانية، والانطلاق بها إلى عالمٍ من المرح واللعب والتسلية.

يتحدّث عنها نجار بقوله[٢]: «الأطفال مغرمون بالقصة، شديدو التعلّق بها، فهم يصغون إليها ويقرؤونها بشغف، يحلّقون في أجوائها، ويندمجون مع أبطالها، يتعايشون مع أفكارهم.. إنَّهم منجذبون دائمًا أمام حوادثها ووقائعها وشخصياتها.»

- الشعر: يحظى بالمرتبة الثانية بين أنواع أدب الأطفال ويمتاز بأهمية كبيرة في حياتهم الثقافية، ذلك لمقدرته في التعبير عن براءة الأطفال، وأحاسيسهم المرهفة، واستكشاف أعماق نفوسهم، وتنمية الاتجاهات الإيجابية فيها. ويُحسب للشعر أيضًا قدرته على تقديم الكلمة الرشيقة الساحرة والموسيقا العذبة المحبَّبة والصورة الموحية الزاخرة بالأحاسيس والرؤى النابضة بالحياة.

- المسرح: يحتل مكانة مميّزة في تربية الأطفال، ويعدُّ وسيلة جيدة لتنمية مقدرتهم على التعبير بحرية، لذا تراهم ينجذبون إليه يتفاعلون معه ويرتادون به عوالم جديدة لم يعرفوها من قبل. وهو فنٌّ يجمع بين بعض أشكال أدب الطفولة، ويستند إلى مجموعة من الاعتبارات التربوية والفنية التي تنطلق من ميول الأطفال ورغباتها.

- الرواية: نوعٌ أدبي متأخر نسبيًا عن الفنون الأدبية الطفلية الأخرى، إذ لم يبرز

بشكله الحقيقي إلا في بداية النصف الثاني من القرن العشرين. من أنواعها: رواية المغامرة، ورواية الخيال العلمي، والرواية الاجتماعية، وهي تتشابه في أهميتها وخصائصها وأهدافها مع باقي الفنون الأدبية الموجّهة للأطفال.

- المقالة: فنٌّ من فنون أدب الأطفال الحديثة، وتُعرف بأنَّها نصٌّ أدبي موجَّه للأطفال، يهدف إلى تنمية قدراتهم المعرفية والإبداعية، وأهم خصائصها: اللُّغة البسيطة والواضحة التي تتناسب مع المرحلة العُمرية المقدَّمة إليها. ويعاني هذا النوع الأدبي الطفلي من قلَّة الاهتمام لأسباب تتعلَّق بطبيعة هذا النوع وخصائصه، والتأثيرات الثقافيّة العامَّة التي تقود إلى اهتمام الجمهور بأنواع أدبية دون غيرها.

أهداف أدب الأطفال

إنَّ الأهداف التي يسعى أدب الأطفال لتحقيقها ليست محصورة بتسلية الأطفال وترفيههم وإشاعة البهجة والمرح فيهم، بل هي تشتمل على مجالات تربوية ونفسية واجتماعية وجمالية عدّة، يمكن تلخيصها كالآتي:

أولًا- الأهداف التربوية

١- تنمية شخصية الطفل عقليًا ونفسيًا واجتماعيًا، وتوسيع آفاق مداركه.

٢- إتاحة الفرصة ليعيش الخبرات والتجارب، ويستكشف بيئته المحيطة ضمن برامج تلائم قدراته.

٣- تنمية قدراته التعبيرية عن الأفكار والأحاسيس والعواطف.

٤- تنمية حبّ الاستكشاف في نفسه، وإرضاء ميله إلى التقليد وتمثيل الأدوار.

٥- تنمية القدرات الإبداعيّة والابتكارية والاتجاهات التي تُعزّز لديه القدرة على حلِّ المشكلات.

٦- تنمية التخيُّل، إذ يؤدي أدب الأطفال دورًا مهمًا في ذلك.

٧- تنمية مهارات التواصل ومهارات أخرى كالقراءة.

٨- تنمية صفات شخصية كالصبر والجرأة والاعتماد على النفس.

ثانيًا: الأهداف الثقافية والمعرفية والتعليمية

١- رفد الطفل بثقافة مناسبة لعمره والإسهام في زيادة معارفه ومعلوماته.

٢- تزويده بالحقائق عن الطبيعة والبيئات الاجتماعية المختلفة.

٣- الإسهام بدور محبّب في تعليمه الحياة واكتشاف طبيعتها.

٤- تنمية العمليات المعرفية وروح النقد البنّاء والقدرة على المحاكمة.

٥- إثراء لغته والارتقاء بأساليبها وزيادة حصيلته منها.

٦- تعريفه بتراث أمته وحضارتها ومحطاتها المشرقة، وبالشخصيات التاريخية وسِير العلماء والأدباء والمفكرين فيها، بما يعزِّز مفهوم الانتماء وينمّي تقدير التُّراث في نفسه.

ثالثًا: الأهداف الانفعالية والوجدانية

١- تنمية القيم والاتجاهات الإنسانية الإيجابية في نفس الطفل.

٢- تنمية قدرته على التعبير عن انفعالاته وتوجيهها وجهةً سليمة، وإيجاد نوع من التوازن النفسي.

٣- معالجة بعض المشكلات النفسية كالعدوانية والخوف والانطواء والعيوب اللفظية كالتلعثم والتأتأة.

٤- تعزيز اتجاهات إيجابية كالقراءة والمطالعة واستثمار الوقت.

رابعًا- الأهداف الاجتماعية

١- تنمية الحسّ الاجتماعي وروح التفاعل مع المحيط.

٢- تنمية بعض المهارات الاجتماعية والعاطفية: كالوعي الذاتي، وإدارة المشاعر، والتواصل الفعال.

٣- ترسيخ علاقات اجتماعية سليمة في الأسرة والمدرسة والمحيط الاجتماعي.

٤- تعريف الطفل بالبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها وبالقيم الإيجابية السائدة فيها.

خامسًا: الأهداف التذوّقية والجمالية

١- تنمية التذوق الفني والجمالي لدى الطفل وتعزيز هذه التوجُهات لديه.

٢- الارتقاء بقدرته على التفاعل مع الفنون وتمييز الأدب الجيد من الرديء.

٣- إكسابه حبّ الطبيعة من خلال النماذج الأدبية التي يقدّمها إليه.

سادسًا: الأهداف الأخلاقية والقيمية

١- تنمية القيم الأخلاقية الحميدة، كالصدق، والإيثار، والمسؤولية.

٢- تعزيز أنماط سلوكية راقية، كالاحترام، والتعاطف، والعمل الجماعي.

٣- خلق روح الألفة والمحبّة والتعاون بين الأطفال.

سابعًا: الأهداف الترفيهية

١- إضفاء روح المرح واللعب والحيوية، وتوفير أجواء المتعة والتسلية.

٢- إدخال البهجة والسرور إلى نفس الطفل ومنحه الشعور بالراحة والاستمتاع.

٣- ملء أوقات فراغه بالمفيد والمسلّي، وتجديد نشاطه والترويح عن نفسه وتهيئتها للتفاعل والمشاركة.

إنَّ جميع هذه الأهداف لا تتحقّق بالصورة المأمولة، إلا إذا توجَّهت أجناس هذا الأدب ضمن أُطر تعبِّر عن حقيقة الشخصية الطفلية المنفتحة على الحياة، وعندئذ يتمكَّن هذا الأدب من التأثير الإيجابي المنشود في حياة الطفل ورسم الابتسامة على شفتيه.

---

* كاتب - سوريا.

(١) الهيتي، هادي نعمان. (١٩٨٨م). سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٢٣ (ثقافة الأطفال). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٤٧.

(٢) الشماس، عيسى. (٢٠٠٤م). أدب الأطفال بين الثقافة والتربية (ط.١). دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ٣٣.

(٣) نجار، نزار. (٢٠٠٨م، شتاء) قصص الأطفال في سوريا، الموقف الأدبي، ٣٧، (٤٤١)، ٩٧.

أمانُ الكرامة
عن الحقوق المبصرة

▪ صفية الجفري*

زارت أم المؤمنين صفية رضي الله عنها رسول الله ﷺ في معتكفه في المسجد، في العشر الأواخر من رمضان، ولمّا أرادت الرجوع إلى بيتها خرج معها النبي صلى الله عليه وسلم ليرافقها، فمرّ رجلان من الأنصار، فلمّا رأيا النبي صلى الله عليه وسلم أسرعا، فقال النبي صلى الله عليه وسلم: على رِسلكما إنها صفية. فقال الرجلان: سبحان الله، يا رسول الله. فقال النبي صلى الله عليه وسلم: إن الشيطان يجري من الإنسان مجرى الدم، وإنّي خشيت أن يقذف في قلوبكما شرّا.

والشاهد من هذا الحديث الشريف أن النبي ﷺ لم يجعل ممارسته لما هو حق تُسقط حق الآخر في المراعاة، وهذا من عظيم رحمته وسماحته ﷺ. وأرشد الحديث الشريف ضمنًا إلى أنه الأولى بالإنسان أن يدفع عن نفسه التهمة، (انظر: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، كتاب الصيام، باب الاعتكاف).

إذًا، الحديث ينبّهنا إلى أن الحقوق الفردية تحتاج منّا إلى تبصّر وموازنة، ننظر في سياق ممارسة هذه الحقوق، ونتائج هذه الممارسة، وأثرها على صيانة علاقاتنا، وصيانة كرامتنا.

والحديث عن أمان الكرامة المرتبط بالحقوق الفردية أوسع من موضوع العُرف، إذ أنه يمتد إلى العلاقات داخل الأسرة، أو التنظيمات المهنية في العمل، أو الموازنات التي تتعلق بالترجيحات بين الحقوق أو

نتائج آنية أو مستقبلية.

كم مرة اخترنا أن نمارس حقًا لنا وإن اصطدمنا بعُرف أسري أو اجتماعي؟ قد يفعل أحدنا ذلك مرّة أو مرّات، وقد يختار بعضنا ألا يشذّ أبدًا، وإن قسا على نفسه، لكنَّ التجربة تبصّر العاقل، وتهبه حكمة السماحة.

من اليسير أن نختزل الأمر في مواجهة بين الحق الفردي والعُرف، لكنَّ هذا الاختزال يغيب عنه أن الأصل في العلاقة بين الحقوق الفردية والعُرف هو التكامل، وخلق سياقات آمنة للحقوق الفردية، إلا إن العُرف قد يخرج أحيانًا عن مقصده في صيانة الحق الفردي، ويضيّق دائرة تطبيق الحق الفردي الذي يقرّه الشرع أو النموذج المعرفي المرجعي لمجتمع ما، وحينها قد يربكنا هذا السؤال: كيف يُقال عن أمر ما أنه حق، ثم يُتّهم صاحبه أو يُغتال معنويًا إذا لم يخضع للسياق العرفي في ممارسته؟

الإرباك في هذا السؤال يأتي من المغالطة التي يتبنّاها، وهي أنَّ مَن يمارس حقًا له فهو بالضرورة حافظ لكرامته من كل وجه، وليس الأمر كذلك.

ترتبط الكرامة بالحقوق الفردية من وجهين، الوجه الأول: هو أنَّ كل حقٍّ فردي شُرِع أصلا لأجل حماية كرامة الفرد المرتبطة بهذا الحق، هذه كرامة بنيوية، أي في صلب البنية التشريعية للحق الفردي.

والوجه الثاني: يتعلّق بكرامة السياق الذي سيمارس فيه الفرد حقه، ذلك أن انتقال الحق من صورته التجريدية إلى التطبيق يجعله يدخل في موازنات تتعلق بالنظر في الزمن، والنتائج القريبة والبعيدة، وتكامل هذا الحق مع بقية الحقوق، والأحوال النفسية والاجتماعية، وطبيعة علاقة الفرد بالآخرين.

فإما أن يكون الحق الذي اخترنا ممارسته مطمئن السياق، وإما أن يكون السياق له موازناته التي قد تقيّد الحق الفردي بما يصونه.

ونستطيع أن نقول إجمالا إن الأمر يدور عند التطبيق حول الموازنة بين مستويين للحق الفردي: حق الفرد في ممارسة حقه، بما يتضمنه من كرامة بنيوية، وحقه في أن تتم ممارسة هذا الحق في سياق يصون كرامته، وهو حق كرامة السياق.

ثم إنَّ الأعراف -ويقاس عليها أي سياق يقع فيه الحق الفردي- قد تضطرب في صيانة الحقوق، وحينها يكون تغييرها أو السعي فيه واجب. وإنما حديثي عن الأعراف التي في استقرارها منفعة غالبة، فهذه وإن قيّدت الحق الفردي -في الاستعمال لا في تقرير أصل هذا الحق- فإن هذا التقييد يحفظ الميزان العام للحقوق ولا يخرمه.

لكي تستقر الحقوق الفردية لا بد لها من سياق ينظّم ممارستها، وهذا السياق يصبُّ في مصلحة حفظ هذه الحقوق، ومن ثمّ يحتاج النظر في العلاقة بين الحقوق الفردية وسياقاتها إلى مرونة في التفكير والتشريع والممارسة.

كرامة السياق

قد يُظن أن الموازنة بين الحق الفردي وحق كرامة السياق هي نتاج التفكير الذي يحفظ للعلاقة بالآخر مركزيتها.

ويأتي هذا الظن من أننا ننظر إلى هذه الموازنة بوصفها تركّز أساسا على السياق وعلاقته بحفظ حق الآخر، سواءً كان فردًا أم أسرةً أم مجتمعًا، وهذا صحيح، لكنه جزء من الغاية التي من أجلها نراعي السياق.

نحن نراعي السياق لأجل غايتين تشريعيتين: حفظ حق الآخر، وقبل ذلك صيانة الحق الفردي من الاضطراب إذا مارسناه دون مراعاة للأحوال التي يقع فيها ويرتبط بها؛ إذ إنَّ الحق الفردي ليس واقعًا في منطقة فراغ، وإنما في منطقة تشريعية، يتكامل فيها مع بقية الحقوق، ويحتاج إلى حال يطمئن فيها.

ولعل هذا الفهم لدور السياق الذي يصب في صيانة الحق الفردي، هو من المشتركات الإنسانية المعرفية التي قد لا يخلو منها نموذج معرفي ما.

في المسلسل الأمريكي Younger (٢٠١٥-٢٠٢١) ترتبط بطلة المسلسل لايزا بعلاقة حب مع مديرها تشارلز، يقرر الطرفان إبقاء العلاقة سرًّا إلى حين ترتيب ترقية لايزا لتكون عضوًا في مجلس إدارة دار النشر، تجنبًا للإشكال المهني الذي يمنع وجود علاقة شخصية بين الرئيس ومرؤوسته.

تأتي ابنة لايزا وتخبر أمها أنها تعبت من إخفاء علاقتها السريّة بأستاذها في الجامعة، وحينها تتضح الأمور أمام لايزا- وهذه من بركات الأمومة بالطبع - تقول لايزا لابنتها أنها أيضا في علاقة سريّة مع مديرها، وأن ذلك كله يجب أن يتوقف؛ لأنه «ينبغي لنا أن نقبل الحب الذي نظن أننا نستحقه».

أدركت لايزا أن الحب وحده لا يكفي إن لم يحفظ كرامة الإنسان في أن يكون في علاقة واضحة وصريحة، وأنها لا يجب أن تكون سرّ رجل ما.

وعندما يقول تشارلز للايزا إن الوقت غير مناسب، تقول له: اتصل بي عندما يكون الوقت مناسبا.

أرادت لايزا أن تقول إن المسألة أحيانا لا تتعلق بممارسة ما نعتقده حقا، وإنما بأن تكون هذه الممارسة آمنة من إهدار الحق في الاعتراف بها، ومهما كان الحب قويا فإنه لن يهبنا السكينة إذا لم يصن كرامتنا.

في الموضوعات التي تتعلق بالإنسان تضيق جدا مساحة اليقين، لتتسع مساحة الترجيحات. ومن المهم أن نتنبه إلى أن رجحان كرامة السياق، لا يهدر الكرامة البنيوية لمن أراد أن يمارس حقا له مجرّدا عن مراعاة كرامة السياق؛ لأن الخطأ لا يسقط حق الإنسان في الأمان من التعيير أو المزايدة، بل وقد يكون العذر في عدم مراعاة كرامة السياق أقوى وأرجح في ميزان الحقوق.

كرامة الخطأ

حفظ كرامة الآخر عند الخطأ منبعه تعاطف مبصر. لا يكفي أن يكون لدينا تعاطف ينظر إلى الضعف البشري نظرة رحمة دون أن يرافق ذلك رؤية معرفية تنظر إلى الخطأ كفضيلة إنسانية من حيث علاقته بتهذيب النفس، ونضجها، وحفظها من العُجب والكِبر، وتعليمها التواضع، وبناء تجربة إنسانية مشتركة تنبذ القسوة على النفس وعلى الآخرين، ولا تحمّل النفس والآخرين ما لا يطاق من طلب الكمال.

وكذلك تصون هذه الرؤية المعرفية التعاطف من أن يتحوّل -من حيث لا يشعر صاحبه- إلى وسيلة لإضمار الشعور بالعلوّ، أو نفي المساواة في نوع الأخطاء أو وزنها.

ولعل العلاقة الوالدية هي من العلاقات التي يشتدُّ فيها التباس إعطاء الطفل حقه في تعلّم الصواب والخطأ مع الحفاظ على كرامة الطفل المتعلقة بهذا الحق، بنيويا وسياقيا.

يحذّر بعض المربين أطفالهم من الخطأ بمنطق الترهيب والترغيب، يظنون أن هذا كاف تربويا، فيغدو امتناع الطفل عن الخطأ نابعًا من خوف أو رغبة بشكل أساس، لا من وعيه واطمئنانه للصواب وإدراكه لقيمته. وهنا، يكون المربِّي قد أهدر الكرامة البنيوية لهذا الحق، إذ لم يُعطَ الطفل حقّه في إدراك المعنى الذي يجعل الصواب صوابًا والخطأ خطأ، أو مقاربة ذلك بحسب قدرته على الاستيعاب، وإنما جعل سلوكه مرتبطًا



بالخوف والرغبة. وقد يحفظ المربي الكرامة البنيوية للحق، فيعلّم الطفل الصواب والخطأ، لكنه يهدر كرامة السياق حين يقرن ترتيب العاقبة على الخطأ بالإهانة، في صورها المتعددة من التحقير، أو التعيير، أو التشفّي، أو الصمت العقابي، أو المكايدة.

يخطئ الطفل، وينسى بعض الأهل أن التهذيب ليؤتي ثماره في بناء ضمير حي، ونفسية معتدلة فإنه ينبغي - غالبا- أن يقترن بحفظ كرامة الطفل عند ترتيب عاقبة على أفعاله؛ فقد يتحقق انضباط السلوك دون أن يتحقق بناء الضمير، أو اعتدال البوصلة الأخلاقية دون تشويش ينهكها أو يضلّها.

لا ينتبه بعض المربين إلى أن ترتيب العاقبة على الخطأ ينبغي أن يرافقه حوار يحصل بعد هدوء الطفل ليكون قادرا على فهم الصواب، وأن الإهانة، والاستهانة بخطرها،

يفسدان الغاية من التهذيب؛ فيتحوّل حينئذ إلى انضباط سطحي لا يحقق -غالبا- مراده في بناء شخصية متوازنة. وقد تهدم الإهانة في نفسية الطفل أمانًا ربما يحتاج إلى زمن طويل لاستعادته.

التربية هي فعل تهذيب يبني الضمير، وينوّر عقل الطفل وقلبه بفهم معرفي لعلاقته بالخطأ، وعلاقة الخطأ بكرامته، واستحقاقه في كل حال لتعامل لا يشعر معه بعدم الأمان.

دراسة سيرة النبي ﷺ في تعامله مع الأطفال، وتعامله مع المخطئين، تقودنا إلى فهم تأسيسي لأهمية حفظ كرامة المخطئ، ومن كتب التربية المعاصرة التي وجدت فيها تفصيلات تعينني على اتباع النهج النبوي الشريف: كتاب التهذيب الإيجابي، وكتاب تربية خالية من الدراما (من ترجمات جرير).

نمرُّ بتجارب قاسية تعلّم العقلاء منّا احترام كرامة المخطئ، وأكثر الاختبارات صعوبة في امتحان تعاطفنا المبصر، هي عندما نكون في موضع قوة وسلطة.

وقد نوفّق إلى تعاطف مبصر مع الآخرين، لكننا نتعثر في تعاملنا مع أخطائنا، واحتفاظنا بشعور الكرامة ونحن نحاسب أنفسنا عليها.

الخطأ في النموذج المعرفي الذي جاء به الإسلام هو باب لفضيلة التواضع، وفضيلة التعاطف، وفضيلة التعلم. قال ﷺ: «والذي نفسي بيده، لو لم تذنبوا لذهب الله بكم، ولجاء بقوم يذنبون، فيستغفرون الله، فيغفر لهم». رواه مسلم.



وجاء في الحديث: «لا حليم إلا ذو عثرة، ولا حكيم إلا ذو تجربة». رواه أحمد. ومعناه: لا يكون حليمًا كاملًا إلا من وقع في زلّة وحصل منه خطأ فحينئذ يخجل، فينبغي لمن كان كذلك أن يستر من رآه على عيب فيعفو عنه، وكذلك من جرّب الأمور علم نفعها وضررها فلا يفعل شيئًا إلا عن حكمة. (أورد شرح الحديث ابن حجر العسقلاني في فتح الباري بشرح صحيح البخاري/ كتاب الادب/ لا يلدغ المؤمن من جُحرٍ مرتين).

الموازنة بين الكرامة البنيوية للحق، وكرامة السياق، وكرامة الخطأ، هي من أصعب التحديات الإنسانية، والتعاطف المبصر هو ميزان عادل يحفظ لنا أماننا الخاص والعام.

---

* باحثة في شئون المرأة والأسرة.

عن دروبِ السَفَر وحقيقةِ التِّرحال

▪ نويّر العتيبي*

ثمة فكرة تقال: «أن حقيقة السفر غير ما نتوقع قبل أن نسافر»، هذه العبارة تجرني لسيرة ابن بطوطة الرّحالة العربي الذي خرج من دياره قاصدًا مكة للحج، ولم يدر بخلده أن تكون عودته للديار بعد ما يقارب ثلاثة عقود!

كيف أخذه الترحال لدروب جديدة فطاف البلدان بعد طواف الكعبة! وكيف تعلّق بالترحال حتى بات السفر هو تعريفه عن ذاته؟ فأخذه الشغف لاكتشاف المدن والطرقات والمسير الطويل الوعر حتى أنه اختار طريقة سفره ألا يسلك الدرب مرتين حتى يتاح لها مزيدًا من المرور بالطرق والمسارات، قصة الترحال التي هي قصة ابن بطوطة غنية بمعنى السفر الحقيقي، حتى أنها تعيدنا للنظر في حقيقة الترحال اليوم.

سفر اليوم في غالبه فارغ من معناه، استعراضيّ يؤطر الاستهلاك كقيمة، سفر مختلف جدًا عما قال عنه- غازي القصيبي: «ولا تعرف المدن إلا إذا تشردت في أزقتها، ولا تعرف الحضارات إلا إذا قذفت بروحك في أتونها».

حقيقة السفر الانغماس الروحي في حياة المدينة اكتشافها بدون مخططات وقوائم وتوصيات..

ذاك السفر الذي يأخذك لدروب المدينة، فتمضي في طرقاتها وكأنما هي كتاب تكتشف معانيه خلف أسطره وتغيب في تفاصيلها، فتخلق لك ذاكرة خاصة حرة نقية بعيدًا عن ترشيحات ووصايا وصور التقطها الكثير ونسوا أن يحملوها ذكرى..



هناك سطر جميل كتبه غازي القصيبي في كتابه «سائحًا في كاليفورنيا»: «بدأت أنسى كيف كان الناس يتعاملون مع بعضهم قبل قدوم الكومبيوتر، كانت الحياة أبطأ قليلًا.. فهل كانت أسعد قليلا؟»

حديث غازي عن الكومبيوتر بأدواته الأولية واستخداماته المحدودة.. فكيف اليوم ونحن نحيا ثورة التواصل الإلكتروني وتشيئ الحياة فتجعلنا نحنّط كل شيء تحت مسمى الذكرى، وننسى أن نحياها!

يمضي المسافر الاستعراضي اليوم قاطع آلافَ الأميالِ ببدَنه بينما روحه مكبّلة بالأغلال، سجين في شاشة صغيرة تختصر الكون في وهمِ «اللقطة». فيعود كما ذهب محمولا على ركاب تحيزاته القديمة، لم يضف معرفة حقيقية ترتقي بمعنى السفر.

الترحال والسفر والانتقال الجغرافي عميق أيًّا كان سببه ومبتغاه، هو فصل في الحياة أو ربما يكون هو الحياة والعمر.

هذه الانتقالة للإنسان من تجربة واحدة لتجارب أوسع وحيوات كثيرة هي مغانم السفر، وهي هداياه التي لا أحد يروي عنها تلك التي تكون إعادة النظر إلى الأشياء التي اعتدنا أنها مسلمات تلك التي تختبر القيم الإنسانية والمعاني التي عبأتها البيئة المحيطة، هناك في السفر لقاء الانسان بروحه حيث أرض لا تعرفك ولا تضعك في قالب اعتدته.

هذا الكشف الروحي والقيمي والقراءة الأوسع للثقافة والحياة أجمل درس للإنسان يجعل السفر يحقق معناه.

فالسفر ليست بطولة أو تنافسية لكنها حكاية الروح ومسارب الوجدان، هو أداة تواصل معرفي بين الإنسان ونفسه وبينه وبين الآخرين، ورحلة للحكمة واكتشاف كنهه الحياة.

وهذا يجرنا لتذكر وصية الانسان القديم:

تَغَرَّبْ عَنِ الأَوْطَانِ فِي طَلَبِ الْعُلَا..
وَسَافِرْ فَفِي الأَسْفَارِ خَمْسُ فَوَائِدِ

تَفَرُّجُ هَمٍّ، وَاكْتِسَابُ مَعِيشَةٍ..
وَعِلْمٌ، وَآدَابٌ، وَصُحْبَةُ مَاجِدِ

---

* شاعرة وكاتبة.

عبدالرزاق الهذيل..
نِداءُ الجهات، وأُهزوجة الملح..

▪ أيمن السطام*

يُنظر للشاعر السعودي عبدالرزاق الهذيل بوصفه تجربةً شعريةً شماليةً بحتة، تحظى بكل ما تستحقه من المشتغلين في فضاء الشعر النبطي المعاصر في المملكة والخليج العربي، إذ يظهر أثره الشعري واضحًا في مزجه بين جزالة اللفظ ورشاقته، وأبعاد الحكمة لدى الانسان، ممثلًا صوتًا أدبيًا أصيلًا، ارتبط اسمه ببيئة شمالي المملكة، وصانعًا لذاته مكانًا راسخًا في ذاكرة الثقافة، عبر مسيرة تمتد لأكثر من ثلاثة عقود في ميادين الأدب والصحافة.

مسقط الرأس والبيئة الاجتماعية..

ولد وعاش الشاعر الهذيل في محافظة القريات (قريات الملح) الواقعة في أقصى شمالي المملكة العربية السعودية، هذا الموقع الجغرافي المتميز بطبيعته الصحراوية المتاخمة لحدود بلاد الشام وباديتها، ترك أثرًا بالغًا في تكوين شخصيته، فالقريات ببيئتها الاجتماعية القائمة على مرتكزات الكرم والشهامة والاعتزاز بالهوية العربية، كانت الحاضن الأول لموهبته. وقد انخرط الشاعر في تفاصيل مجتمعه، وانعكس ذلك جليًا في نتاجاته الأدبية وحراكه الصحفي، الذي لامس الناس كافة، لا سيما من خلال زاويته الشهيرة «الكي على الوجع» في جريدة اليوم وعموده في جريدتي البلاد والجزيرة، ما جعله مرآةً نابضةً لمجتمعه آنذاك، وما يزال، ولكن من خلال التمركز حول القصيدة.

التأثيرات والمؤثرات في تجربته..

ويمكن لمن يتابع سيرة هذا الشاعر أن يرى بوضوح تأثره المباشر بالبيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة به، في شمالي المملكة، إذ تتشابك أصالة الموروث الشعبي مع تجارب الحياة القاسية، فتأثر شاعرنا بالصحافة الشعبية المبكرة والتحولات الثقافية في الخليج، ما دفعه إلى صقل موهبته الفطرية لتصبح أكثر



الشاعر عبدالرزاق الهذيب

نضجًا، فهذا الاشتباك بين حياة المجتمع الوادع الممازج بين الريف والبداوة، والانفتاح الثقافي على محيطه الأوسع؛ جعله يبتكر أسلوبه الخاص، حيث المفردة قريبة من أفهام العامة، لكنها تنساب بحمولةٍ من المنطق والحكمة.

التجربة الشعرية والخصائص الفنية..

من جهة أخرى، يمكن أن نلمس قدرته الفريدة على المواءمة بين العاطفة المتدفقة، والحكمة المتزنة، والاعتزاز الشديد بالنفس، مُظهرًا في كل محطة رفضًا قاطعًا لعديد المفاهيم الحديثة التي حاصرت النص الشعري ودفعته إلى مسارات يراها الهذيل - من خلال التزامه مع منهجه السردي - نائيةً عن جوهر فكرة الشعر/القصيدة، وظل متمسكًا بأصالة النص، غير متجاهلٍ لروح العصر، التي بث منها شيئًا في عدد من قصائده، متنقلًا بين فضاء الوجدان، والحب، والنصح، والاعتداد بالذات، كمواضيع مركزية، فقال ذات قصيدة:

مهما يكون الشعور اللي علي بادي..
لازلت أنا الوارد اللي ما طوى حبله..

على القراح الزلالي طال ترادي..
أشرب واصدّر ظما مدري وش اشرب له..

هنا يتلامس عمق المعنى والرمز، إذ وظَّف الهذيل البئر والدلو والحبل «الوارد اللي ما طوى حبله» كرموز لاستمرار السعي والبحث عن الحقيقة، أو الطمأنينة، ورغم ترداده المستمر على الماء العذب الشافي «القراح الزلالي»، فإنه يصدر ظامئًا، وهي مفارقةٌ شعريةٌ فريدةٌ تُلخص قلقًا أزليًا وحيرةً إنسانيةً لا ترويها التفاصيل العابرة.

وفي ركنٍ آخر من ذات القصيدة يقول:

منزالي النايفة عن حدري الوادي..
ورجلٍ يجي في مسيل السيل يا هبله..
أبعدت مالي غرض في ذل مقعادي..
ما دام يلعب لي الذعذاع والعب له..

فظهرت -مثلًا- نزعةٌ واضحةٌ نحو الترفع والأنفة، عبر استخدام رمزية «النايفة» (المكان المرتفع) للتعبير عن الرغبة العارمة في التسامي والابتعاد عن مواطن الدناءة أو الاضطراب الرمزي لـ «مسيل السيل» الذي يجرف من لا يحسب له حسابًا، وفي البيت الثاني، يربط حريته بـ «الذعذاع» (النسيم البارد)، مؤكدًا أن العيش الكريم في الفضاء الحُر ينتصر على فكرة البقاء في موضعٍ يشوبه الذل.

عند النهاية..

لا يمكن لمحبي الشعر أن يفرطوا في الصدفة والوقت ما سمحا بالوقوف أمام أحد نصوص هذا الشاعر، الذي سيبقى يكوي الأوجاع بما تبقى في جَيبِه من ملحٍ صالحٍ للقصيدة، إذ من هناك، من موقعه في تلك الجغرافيا الشمالية الهادئة، يواصل تشييد ثقافة الإنسان وذاكرته، مُقدمًا أنموذجًا شعريًا حيًا يتدفق بالكرامة والحكمة والإحساس المباشر، وملهمًا للأجيال القادمة، فهو شاعرٌ يعرف وجهة النص، وقادرٌ على دفع القصيدة إلى أقصى أبعادها، مؤكدًا أن القصيدة حين تولد شمالًا فإنها تبقى خالدةً في الذاكرة والوجدان.

---

* ناشط ثقافي سعودي من الجوف.

جمعيةُ التنمية والإرشاد السياحي بالجوف.. وِجهة الغد، وبوصلة السياحة..

▪ حاتم بن خلف الهذيل*

ليست السياحة مجرد انتقال من مكان إلى آخر، ولا تقاس قيمة الوجهة بعدد المواقع التي تضمّها فحسب؛ فبين امتلاك المقومات السياحية والقدرة على تحويلها إلى تجربة تبقى مساحة واسعة يصنعها الإنسان، ويملؤها بالمعرفة والحكاية.

وفي منطقة الجوف، بما تحمله من عمق تاريخي وتنوّع طبيعي وإرث ثقافي، وُلدت جمعية التنمية والإرشاد السياحي، لتقوم بدور كبير في قطاع السياحة، بوصفها أحد مكوِّنات العمل الأهلي المتخصص، الذي يسعى إلى الإسهام في تحويل هذه المقومات إلى تجربة سياحية أكثر تنظيمًا وثراءً واستدامة.

أما الجغرافيا، ففي هذه المنطقة تتجاور الشواهد التاريخية مع الطبيعة والزراعة والموروث الشعبي، وهي مرتكزات تُشكل منتجًا سياحيًا متكاملًا، لكن قيمة هذه العناصر لا تكتمل بمجرد وجودها، بل تحتاج إلى مَن يُقَدِّمُها للزائر بصورة تليق بها، ويربط بين المكان وقصته، وبين التاريخ والإنسان، وبين الزيارة العابرة والتجربة التي تبقى في الذاكرة.

من هنا، تتضح أهمية جمعية التنمية والإرشاد السياحي بالجوف، وهي جمعية أهلية غير ربحية مرخصة تعمل تحت إشراف وزارة السياحة، وتضع ضمن أهدافها دعم القطاع السياحي في المنطقة، من خلال تمكين المرشدين السياحيين، وتنمية الكفاءات الوطنية، وتطوير المسارات

والتجارب السياحية التي تعكس هوية الجوف وتراثها وطبيعتها، ولا تقف رؤيتها عند حدود التعريف بالمواقع، بل تتجه نحو أن تكون الجوف وجهة سياحية بكوادر محلية معتمدة وتجارب منظمة تعبّر عن هوية المنطقة.

ولعل الإرشاد السياحي يمثل أحد أهم الأدوار التي يمكن للجمعية أن تُحدث من خلالها أثرًا مباشرًا، فالمرشد السياحي ليس ناقلًا للمعلومة فحسب، وإنما هو صوت المكان وأحد أهم عناصر تجربة الزائر، ومن خلاله يمكن لحجر أثري صامت أن يتحول إلى قصة، ولمعلم تاريخي أن يستعيد أحداثه، ولتفاصيل العادات والموروث أن تصل إلى الزائر بمعناها الحقيقي، ولذلك فإن تأهيل المرشدين، ورفع أعداد المرخصين منهم، وتنمية مهاراتهم في التواصل والمعرفة وإدارة التجربة السياحية، يمثل استثمارًا لتعزيز هوية المنطقة والترويج لها وللوطن بكامل جغرافيته.

وتتبنى الجمعية في هذا الجانب مبادرات تستهدف رفع عدد المرشدين السياحيين في المنطقة، وزيادة الوعي بأهمية الإرشاد السياحي، وتشجيع المهتمين بالحصول على التراخيص النظامية وربطهم ببرامج التدريب والتأهيل، وهي خطوة تحمل بعدًا تنمويًا مهمًا، لأنها توسّع المجال أمام أبناء وبنات المنطقة للمشاركة في قطاع متنامٍ بسرعة كبيرة، وتمنح المجتمع المحلي دورًا أكبر في تقديم هويته للآخر، بدل أن يكون مجرد متلقٍ للحركة السياحية.

ولا يقل تطوير المسارات السياحية أهمية عن تطوير الكوادر البشرية، فالسائح اليوم يبحث عن تجربة لا عن قائمة من المواقع المتفرقة، ومن هذا المنطلق تعمل الجمعية على تطوير مسارات نوعية تربط المواقع التاريخية والطبيعية والزراعية ببعضها، بما يسمح ببناء رحلة مترابطة يفهم الزائر من خلالها المكان ويعيش تفاصيله. وهنا تتحول السياحة من زيارة قصيرة لمَعْلَمٍ منفردٍ إلى سلسلةٍ من التجارب التي يمكن أن تُسهم في إطالة مُدة إقامة الزائر، وتوسيع دائرة معارفه من خلال التجربة، وتعريفه بجوانب أكثر عن المنطقة.

ويمتدُّ الدور المتوقع للجمعية إلى ما هو أبعد من المرشد والمسار، فالتنمية السياحية الحقيقية منظومة تتطلب شراكات بين الجهات الحكومية والقطاع الخاص والمجتمع المحلي والقطاع غير الربحي؛ ولذلك تبرز أهمية توجه الجمعية نحو استقطاب الشركات السياحية، وبناء الشراكات، وإقامة ملتقى سياحي يجمع المهتمين وقادة القطاع لتبادل الخبرات وخلق فرص تعاون جديدة، فنجاح الوجهة السياحية لا يصنعه طرف واحد، وإنما تصنعه شبكة متكاملة تبدأ من الإنسان، وتمر بالخدمة والضيافة والتنظيم، وتنتهي بصورة ذهنية يحملها الزائر معه بعد المغادرة.

كما أن للجمعية دورًا مجتمعيًا لا يقل

أهمية عن دورها السياحي؛ فالحفاظ على المواقع والمرافق السياحية يبدأ من وعي السكان المحليين بقيمتها، وكلما شعر المجتمع بأن السياحة جزء من هويته وفرصه الاقتصادية ومستقبله، أصبح أكثر مشاركة في حمايتها وتطويرها، ولذلك فإن نشر الوعي بالموروث، وتشجيع العمل التطوعي، وتأهيل الشباب والفتيات، وإشراك أصحاب المهارات والحرف والمنتجات المحلية، يمكن أن يجعل أثر السياحة ممتدًا إلى شرائح أوسع من المجتمع.

وتنسجم هذه الأدوار مع التحوّل الكبير الذي يشهده القطاع السياحي في المملكة؛ حيث لم تعد السياحة نشاطًا ترفيهيًا هامشيًا وإنما قطاعًا تنمويًا تمتزج فيه الثقافة بالاقتصاد والاستثمار وجودة الحياة والمحافظة على التراث. وفي هذا المشهد، تستطيع الجمعيات المتخصصة أن تؤدّي دورها الفعلي من خلال قُربها من المجتمع ومعرفتها بتفاصيل المكان وقدرتها على استقطاب المتطوعين والكفاءات وبناء المبادرات المحلية.

إن الطموح بحراكٍ سياحي كبير في المنطقة لا ينبغي أن يتوقف عند زيادة أعداد الزوار، بل يتجاوز ذلك إلى سؤال أكثر أهمية: ماذا سيحمل الزائر معه عن الجوف حين يغادرها. وهنا تحديدًا تظهر قيمة الإرشاد وجودة التجربة، فالزائر الذي يعرف قصة المكان، ويلتقي بأهله، ويعيش تراثه، ويتذوق منتجاته، ويتنقل عبر مسارات منظمة؛ لا يغادر بصورة وذكرى فقط، بل قد يتحوّل إلى سفير ينقل تجربته إلى الآخرين.

ومن هنا، يمكن النظر إلى جمعية التنمية والإرشاد السياحي بالجوف بوصفها مساحة تجمع بين المكان والإنسان والحكاية؛ فالجوف تمتلك المقومات، وأبناؤها يمتلكون المعرفة والانتماء، وما تحتاجه السياحة هو تنظيم هذه العناصر وتحويلها إلى تجربة تستحق أن تُعاش وأن تُروى.

فالمكان الجميل يجذب الزائر مرة، أما المكان الذي تُروى حكايته جيدًا، فقد يدعوه للعودة مرات.

---

* مشرف مركز زوار المنطقة الأثرية بسكاكا، عضو مؤسس وعضو مجلس إدارة في جمعية التنمية والارشاد السياحي بمنطقة الجوف.

خيوطُ الهوية..

كيف تحمي جمعية مغازل السدو بالجوف إرثنا الثقافي..

▪ هند الجريِّد*

تُعد جمعية مغازل السدو بمنطقة الجوف ركيزةً أساس لحفظ الهوية الثقافية، وصون الموروث التراثي العريق، في هذا الجزء من جغرافية وطننا الكبير؛ إذ تلعب دورًا حيويًا لدعم الاقتصاد الإبداعي، وتمكين المرأة الحرفية بالمنطقة. فقد تأسست الجمعية لتنظيم واحدة من أقدم الحِرَف اليدوية التقليدية التي ارتبطت بوجدان البادية والحضارة السعودية ودعمها، وتحظى هذه الجمعية بالرعاية والدعم المستمر من صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن نواف بن عبدالعزيز، أمير منطقة الجوف، وحرمه صاحبة السمو الملكي الأميرة مضاوي بنت سعود بن عبدالله آل سعود، الرئيسة الفخرية للجمعية - حفظهما الله - اللذين يتابعان مسار الجمعية وتميزها في مختلف المحافل، بوصفها درعًا وحارسًا لأحد أركان ثقافتنا وتراثنا.

وإذ تقوم الجمعية بدورها في حماية هذا الفن العريق من الاندثار، فقد حرصت منذ تأسيسها على العمل ضمن مسارات واضحة ومحددة، من أهمها نقل المعرفة بين الأجيال، عبر تنفيذ برامج تدريبية متخصصة مثل «برنامج الحرفيين الصغار» لربط الناشئة بجذورهم الثقافية، وتوفير فرص الاحتراف، من خلال تقديم الدعم التقني والمهني للمواهب المحلية، لرفع كفاءة الإنتاج، وتحويل الهواية إلى حرفة مستدامة. كما تلتزم منهجية العمل بإحياء مراحل النسيج

التقليدية، بالحفاظ على المنهج الأصيل لـ «السدو»؛ بدءًا من جزِّ الصوف، وفرزه، وغسله، ثم غزله بالمغازل الخشبية، وصبغه بالألوان الطبيعية المستخلصة من البيئة كالحِنَّاء والزعفران، فيما تحرص هذه المنهجية على توثيق وحصر الكفاءات، من خلال استقطاب الحرفيين والمهتمين بحياكة الصوف والوبر في المنطقة ومحافظاتها.

الأهمية الاقتصادية والاجتماعية

تتركز أهداف الجمعية بمجملها على تكريس هويةٍ تنمويةٍ تشمل التمكين الاقتصادي للمرأة والأسرة المنتجة، عبر دعمها للعشرات من حارسات الثقافة في الجوف، بفتح منافذ بيع منظمة تضمن لهن دخلًا مستدامًا. ويأتي دمج الموروث في الحياة المعاصرة هدفًا رئيسًا للجمعية، من خلال تحفيز الحرفيات على ابتكار منتجات تجمع بين أصالة النقوش البدوية ومتطلبات التصميم الحديث، مثل: الأزياء العصرية، والحقائب النسائية، وسجاد المجالس الحديثة؛ كما تأخذ في اعتبارها أهمية التحوّل نحو التجارة الرقمية، عبر العمل على تدشين المتجر الإلكتروني الخاص بالجمعية، لتسهيل وصول المنتجات الحرفية الجوفية إلى مختلف مناطق المملكة والعالم.

إن الاستثمار في دعم جمعية «مغازل السدو» وتطوير أعمالها يُعد استثمارًا في رأس المال الثقافي والوطني، وتبرز أهمية دعم هذا المجال في عدد من الجوانب، لعل من أهمها تحقيق مستهدفات رؤية ٢٠٣٠، إذ يتقاطع نشاط الجمعية مباشرة مع قطاع «الاقتصاد الإبداعي» وحفظ التراث الوطني الذي توج عالميًا بتسجيل حياكة السدو في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي لدى منظمة «اليونسكو».

كما أن توسيع الشراكات الإستراتيجية يأتي كأحد الجوانب المهمة لتطوير هذا القطاع، عبر مزيد من الاتفاقيات (مثل تعاون الجمعية مع أمانة الجوف



والمكتب الإستراتيجي لتطوير منطقة الجوف) لإنشاء منافذ بيع دائمة في المواقع الحيوية، والمطارات، لتعزيز هوية المنطقة أمام الزوار، وغيرها من نواتج الشراكات المتنوعة.

أما من جانب الاستدامة التجارية وضمان الطلب، فقد أثبتت الشراكات التجارية فاعليتها الكبرى، فقد سجلت الجمعية سابقًا مبيعات قياسية بلغت ٧٧٪ من مخزونها خلال أقل من ٢٠ يومًا عبر منفذين تجاريين فقط؛ ما يؤكد الجدوى الاقتصادية العالية لتوسيع هذه التجربة مع وجهاتٍ جديدة.



إن جمعية «مغازل السدو» بالجوف ليست مجرد حاضنة لحرفة يدوية، بل هي جسر حضاري يربط أصالة الماضي بآفاق المستقبل، ويُسهم في تعزيز البصمة الثقافية السعودية، ويضمن بقاء نقوش السدو العريقة رمزًا حيًا للإبداع والتميز، وأكاد أجزم أن المدى القريب سيحمل الكثير من المفاجآت السارّة للعاملات والعاملين في هذا القطاع، إذ يزداد الاهتمام الرسمي والشعبي بهذه الحرفة الفريدة، التي ستبقى ثروةً وطنيةً قادرةً على مزج الإبداع والأصالة في قطعة نسيج واحدة، حِيكت بِلَون التاريخ، والحاضر، وكذلك المستقبل.

خيوط الشكر..

لا يمكن أن أختم مقالي دون شكرٍ جزيل لرئيسة مجلس إدارة الجمعية د. هيام البحيران، التي كان وما يزال لها الدور والأثر في توسعة عمل الجمعية وتطويره وربطه بمحيطه الاجتماعي، داعمةً الحرفيات في كل محفل وفعالية، وباذلةً كل الجهد للارتقاء بمكانة الجمعية لتبقى رائدةً في حفظ التراث.

فلها ولكل زميلاتي الحرفيات، شكرًا، فأنتن خير سفير لتراثنا، داخل الوطن وخارجه.

---

* متخصصة من الجوف في مجال الحرف التقليدية.

المستشرق البروفيسور بروس إنغام.. أبو حسين الظفيري

▪ محمد القشعمي*

أهداني الأستاذ عطية بن كَريم الظفيري كتابه (عاشق البادية الإنجليزي) عن صديقه البروفيسور بروس إنغام.. والذي أهداه له بمناسبة بلوغه سن السبعين، والذي طبع بمكتبة آفاق بالكويت ١٤٣٤ هـ ٢٠١٣مـ، وهو المتخصص بلهجات الجزيرة العربية، والاستشراق، والبدو والشعر النبطي، وقد بدأ الظفيري بترجمة كتاب بروس إنغام عن قبيلته (الظفير) قبل أن يلتقي به.

وقد عرض ترجمته على الشيخ حمد الجاسر، فأعجب بها وشجعه على نشرها بعد أن قدّم للكتاب، وبعد لقائه إنغام عرّفه على الجاسر، ودعي لحضور المهرجان الوطني للتراث والثقافة (الجنادرية) بالرياض، كما دعي لمهرجان القرين الثقافي بالكويت، رافقه في زيارات متعددة من (١٩٩٤ وحتى ٢٠١٠مـ)، وأجرى معه لقاءات في أمكنة مختلفة في (لندن، والرياض، وبريدة، والكويت) حول: اللغات بشكل عام، واللغة العربية ولهجاتها في الجزيرة العربية بشكل خاص، والاستشراق والمستشرقين، والبدو، والموروث الشعبي لقبائل الجزيرة العربية، والشعر النبطي، وقبائل الهنود الحمر ولغاتها.

قال إنغام في ترجمته إنه ولد بلندن عام ١٩٤٢مـ أثناء الحرب العالمية الثانية، وهو متزوج من مسلمة من إيران، كانت زميلة له في جامعة لندن، وأعقب حسين ومريم، ولهذا بعد أن توثقت علاقته بقبيلة الظفيري، وأصبح يرتدي الثوب والشماغ وعاش بينهم كأحد أفرادهم، وأصبح يدعى "أبو حسين الظفيري"،



فبقيت كنيته الدائمة.

حصل على الدكتوراه في اللغات من جامعة لندن ١٩٧٤م، عمل محاضرًا وباحثًا في معهد الدراسات الشرقية والإفريقية، ثم مديرا لمركز تدريس اللغة العربية للأجانب في الإسكندرية، فرئيسًا لقسم اللغويات بجامعة لندن، فنائبا لرئيس الرابطة الدولية للهجات العربية بباريس، وأخيرًا رئيسًا لقسم اللغويات بجامعة لندن.

أشرف على رسائل الدكتوراه لعدد كبير من أبناء الخليج والجزيرة العربية، وشارك في تقييم قسم اللغة الإنجليزية واللغويات بجامعة العين بدولة الإمارات العربية المتحدة.

ساعد في فهرسة مكتبة ومتحف الشيخ حسن بن علي آل ثاني وتنظيمهما، وهما متخصصان بمقتنيات الرحالة والمستشرقين من كتب وأوراق شخصية وثياب عربية ومكتبات ولوحات فنية وغيرها.

كما عمل بين عامي ١٩٩٥/٩٣م استشاريا بمؤسسة داكوتا للهنود الحمر في ولاية داكوتا الجنوبية في مشروع تشامبرلين، الذي أثمر عن تأليف قاموس للغة لاكوتا مقابل اللغة الإنجليزية، صدر عام ٢٠٠١ م.

وشارك في ندوات ومحاضرات ولقاءات إذاعية وتلفزيونية باللغتين العربية والفارسية، بمواضيع تتعلق بمجتمعات الخليج والجزيرة العربية.

احتوى الكتاب (عاشق البادية) على حوار ممتع مع البروفيسور بروس إنغام، خصص له الفصل الأول، يليه لهجة أهل نجد في الفصل الثاني، والفصل الثالث للغة العربية واللهجات في منطقة الخليج والجزيرة العربية، والفصل الرابع خصصه لأسلوب السالفة وفن سردها، والخامس تضمن معجما لبعض المفردات والتعابير الاصطلاحية النجدية، واختتم الكتاب بأبحاث البروفيسور إنغام باللغة الإنجليزية. مع تعريف بالباحث والمترجم عطية الظفيري، ومترجماته البالغة أربعة عشر كتابا، ومجموعة من الصور الفوتوغرافية مع المؤلف وزياراته للديوانيات والمناسبات الثقافية في الكويت والمملكة ولندن.

قال في الفصل الأول -حوار- لماذا اخترت اللغة العربية، وكيف تعلمتها؟

لأنها تعد من أغنى اللغات السامية جميعا وأكثرها متحدثين (٤٢٠ مليون إنسان) فهناك





مَن يتحدثها خارج البلاد العربية، وذكر تشاد ومالي والسنغال وإريتيريا وتركيا وأفغانستان.. وهي لغة الشعائر الدينية، أثرت العربية على كثير من اللغات كالتركية والفارسية والأوردية والماليزية والكردية والأندونيسية وبعض اللغات الإفريقية مثل: الهاوسا والسواحلية وبعض اللغات الأوربية كالإسبانية والبرتغالية والمالطية والصقلية والألبانية، من هنا فهي لغة الحضارة والثقافة الضاربة في التاريخ.

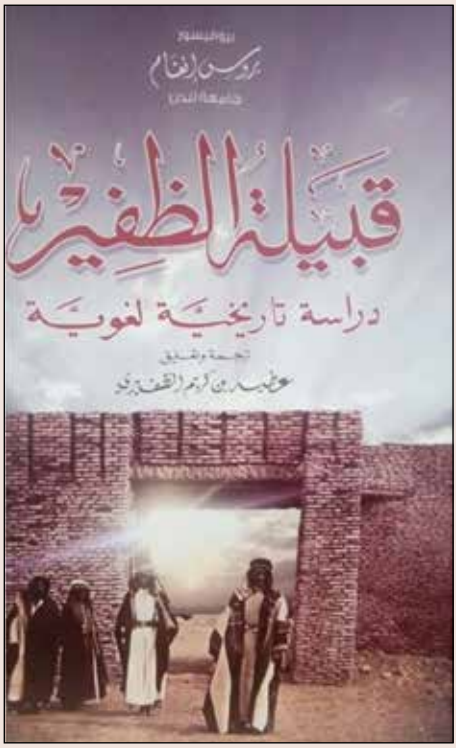
تخرج من معهد الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن ثم تولى التدريس بالمعهد الذي أنشئ سنة ١٩١٦ بموجب مرسوم ملكي، وافتتح تحت رعاية الملك جورج الخامس ١٩١٧، وأهم اللغات التي تدرس بالمعهد بالنسبة لعدد الطلاب هي: الصينية، واليابانية، والعربية. قال إن أستاذه الراحل البروفيسور لستون قد شجّعه على التخصص بدراسة لهجة عرب إقليم الأهواز بإيران، فذهب عام ١٩٦٩ الى خوزستان، وأمضى ستة أشهر في منطقة الأهواز أو المحمرة، ثم ذهب الى جنوبي العراق لتشابه اللهجة هناك، ومنها ذهب إلى أفغانستان للبحث عن اللهجة العربية المحكية فيها، ومكث هناك ثلاثة أسابيع وسجل أحاديثهم وقام بتحليل لغتهم ونشرها بحثا أكاديميا بعنوان (لغة حية في عزلة).

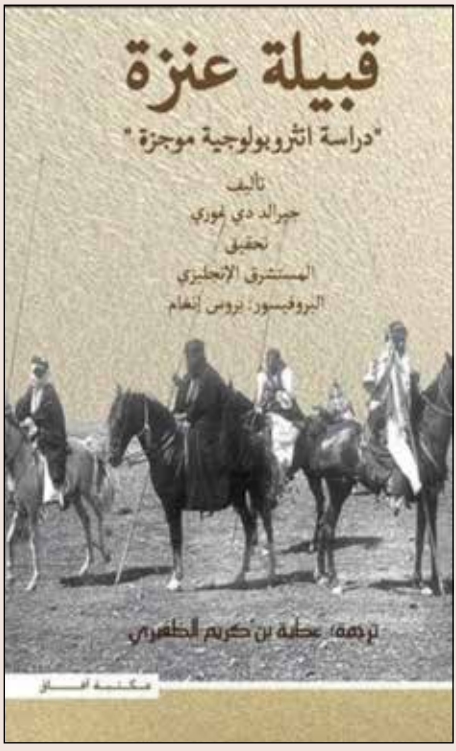
وقال إن اللغة العربية أكثر غنى من اللغات السامية جميعا، فاللغة العبرية اندثرت كلغة محكية تستخدم في الكلام العادي، وتم إحياؤها من قبل الدولة العبرية (إسرائيل)، وعن الاستشراق قال إنه فرع من فروع المعرفة الإنسانية، يهتم بدراسة حضارة الشرق وثقافته (اللغة والآداب، والتاريخ والجغرافية، والعادات والتقاليد، والدين) وحركة الاستشراق قديمة جدا تعود إلى القرن الخامس عشر... واهتم المبشرون الدينيون الغربيون باللغة العربية، ولا غرابة في أن أشهر الجامعات البريطانية كأكسفورد وكامبردج كانتا جامعتين دينيتين.

وذكر من المستشرقات: (الليدي آن بلنت) و(غيرترودبيل) و(فرياستارك).

وقال إنه يدرس الشعر النبطي لا الشعر الفصيح؛ لأنه ليس ناقدًا أدبيًا وإنما يستهويه الشعر النبطي ويتذوقه، ووجد فيه إبداعا فنيا أصيلا، ومعان جميلة تعبر عن القيم الاجتماعية من الكرم والشهامة والشجاعة.. الخ، وأشاد بدور الأستاذين سعد الصويان ومحمد باكلا، فلهما أبحاث رصينة جادة حول الشعر النبطي والتاريخ الشفهي، كما أشاد بدور الشيخ حمد الجاسر وترحيبه به عند زيارته له بمنزله أثناء مهرجان الجنادرية وتقديمه لكتابه عن (قبيلة الظفير) دراسة تاريخية لغوية مقارنة. وصارت بيننا مراسلات.

وقال إنه بعد كتابه عن الظفير ألّف كتابا





عن (لهجة أهل نجد) تلاه بحث عن (آل مرة).

وقد اختار دراسة تاريخ الظفير لأنها لم تدرس من قبل، والتي أقام فيها عدة أشهر، وزار شيخهم الأمير عجمي بن سويط في قريته (الصفيري) ونشرت دراسته عام ١٩٨٠.

ومن الطرائف ذكر أن عجمي بن سويط شيخ الظفير جاء للعلاج بلندن عام ١٩٨٢ ومكث نحو شهرين، وكان يتردد على زيارته في المستشفى ويقوم بالترجمة، فقابل ضمن زواره الشيخ سالم بن طواله من شيوخ الأسلم من شمّر، فوجه الشيخ سالم سؤالا إلى عجمي قائلا:

(من هذا الرجال اللي معاك) (يقصده) فقال عجمي: (هذا رجال إنجليزي بس صار ظفيري).

فقال سالم: (هذا رجال نشمي، يا ليت عندنا رجال مثله إنجليزي يصير شمري).

والطرفة الثانية عندما كان في الربع الخالي مع قبيلة (آل مرة) ذهب ليتجول في الصحراء، فضل الطريق وكاد أن يفقد الأمل، فخاف لتشابه التضاريس، وأخيرا وجد طريقه الصحيح، فاتجه إلى مضيفه، وعندما أخبره بضياعه قال له: (لا تقل إنك ضعت، ترى ينقدون عليك الرجاجيل).

وقال إنه عاش بين قبائل الهنود الحمر في داكوتا في الولايات المتحدة لدراسة الثقافة والتراث والموروث الشعبي لتلك القبائل، وتدوين تراثها ولغاتها خشية انقراضها، وقال إن أغلبهم يعيش في محميات مستقلة، وقد أرغمت حكومة الولايات المتحدة هذه القبائل على الانتقال والعيش فيها قبل أكثر من قرن من الزمان، وعندما وصل الأوربيون الى أمريكا شنو الحروب ضد الهنود الحمر وتعرضو لشبه إبادة، إضافة إلى تعرضهم للأمراض المعدية التي فتكت بهم، وقتلوا حلالهم - الجواميس - وذكر من تلك القبائل: نافاجو، وشيروكي، وتشوكاتوا، وأباتشي، وسو.

ومن خلال اختلاطه بهم لا حظ انتشار البطالة وإدمان الكحول وانتشار كازينوهات القمار.. ولا يقدمون لضيوفهم سوى (الشوربة).

وعن من قام بتمويل أبحاثه قال: أول زيارة للكويت عام ١٩٧٧ بتمويل من معهد الدراسات الشرقية.

أما زياراته الأخرى للكويت والمملكة وقطر فقد مول جزءٌ منها المعهد ومولت جامعة الرياض -الملك سعود حاليا- المتبقي، وحضور محاضرات سنتي ٧٨ - ١٩٨٨.

اتصلت مؤخرا بالأستاذ عطية وسألته عن حال البروفيسور بروس إنغام أو أبو حسين الظفيري، فقال إنه مريض ويرقد بالمستشفى، وقد زاره أحد الطلاب فلم يتمكن من التعرف عليه لصعوبة حاله، عافاه الله وشفاه.

---

* باحث سعودي.

من الأرشيف الرقمي إلى «الذاكرة الذكية»



▪ د. مرام فهاد المفرح*

لم يعد الإنسان اليوم يعاني من ندرة المعلومات بقدر ما يواجه تحديًا مختلفًا يتمثل في كثرتها وتشتتها، ففي هواتفنا ومؤسساتنا ومكتباتنا الرقمية تتراكم ملايين الصور والوثائق والتسجيلات الصوتية ومقاطع الفيديو، بعضها يوثّق أحداثًا عابرة، وبعضها يحمل جزءًا مهمًا من تاريخ مجتمع وذاكرة مكان. فقد منحتنا الرقمنة قدرة غير مسبوقة على حفظ الماضي، لكنها، في الوقت نفسه، كشفت عن حقيقة مهمة، وهي أن حفظ المعلومة لا يعني بالضرورة القدرة على الوصول إليها أو فهمها أو إبقاء معناها حيًا.

فخلال العقود الماضية كان التحوّل إلى الأرشيف الرقمي إنجازًا كبيرًا في حماية منظومة المعرفة الإنسانية؛ لأن الوثيقة التي كانت عرضةً للتلف أصبحت تُمسح ضوئيًا وتحفظ في قواعد ومراكز البيانات، والصورة القديمة أصبحت قابلة للاستنساخ دون أن تفقد نسختها الأصلية، والتسجيلات الصوتية التي كانت محفوظة على أشرطة قديمة أصبحت ملفات يمكن الاحتفاظ بها واستعادتها بعد سنوات طويلة، وهكذا انتقل جانب كبير من ذاكرتنا من الرفوف والصناديق إلى الخوادم والمنصات الرقمية.

إلا إن هذا الانتقال لم يحل المشكلة بالكامل، فالأرشيف الذي يحتوي آلاف الصور دون وصف دقيق لها، أو مئات الساعات من التسجيلات التي لا

يمكن البحث داخلها، أو آلاف الوثائق التي لا يعرف المستخدم ما العلاقة بينها، قد يتحوّل إلى مستودع ضخم للمعلومات، أكثر منه مصدرًا حيًا للمعرفة، وكلما ازداد حجم المحتوى، أصبحت القدرة البشرية وحدها على فهرسته وتصنيفه وربط عناصره أكثر صعوبة.

وهنا، يبدأ التحول من مفهوم الأرشيف الرقمي Digital Archive إلى مفهوم أوسع يمكن أن نطلق عليه الذاكرة الذكية Smart Memory؛ وهي ذاكرة لا تكتفي بتخزين الماضي، وإنما تستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي لتنظيم محتواه، وربط عناصره، وتسهيل اكتشافه، وإعادة تقديمه بصورة تجعل الإنسان أكثر قدرة على فهمه والاستفادة منه.

لقد تسارعت قدرة الذكاء الاصطناعي على التعامل مع كميات هائلة من البيانات بسرعة يصعب تحقيقها بالطرق التقليدية، إذ يمكنه تحويل التسجيلات الصوتية إلى نصوص قابلة للبحث، وقراءة محتويات الوثائق القديمة، وتصنيف الصور، واستخراج المعلومات، وترجمة المحتوى، وربط الأشخاص بالأماكن والأحداث والفترات الزمنية، ومع تطور الذكاء الاصطناعي متعدد الوسائط Multimodal AI، لم يعد النص منفصلًا عن الصورة أو الصوت أو الفيديو، بل أصبح بالإمكان التعامل معها ضمن بيئة معرفية واحدة.

وتكمن القيمة الحقيقية لهذا التطور في أنماط العلاقات التي يمكن اكتشافها بين المواد المتفرقة، فقد تكون لدينا صورة قديمة لمكان ما، ووثيقة تتحدث عنه، وتسجيل صوتي لشخص عاش فيه، وخريطة توضّح موقعه، ومقطع مرئي يوثق حالته بعد عقود، وفي الأرشيف التقليدي قد تبقى هذه المواد ملفات مستقلة، أما في الذاكرة الذكية فيمكن ربطها ببعضها بعضًا، لتشكل قصة أكثر اكتمالًا للمكان والإنسان والحدث.

كما يغيّر الذكاء الاصطناعي الطريقة التي نتعامل بها مع الأرشيف نفسه، فبدلًا من الاعتماد فقط على أسماء الملفات والكلمات المفتاحية والتصنيفات الجامدة، أصبحت تقنيات الذكاء الاصطناعي التوليدي Generative AI تتيح الوصول إلى المعرفة بلغة طبيعية أكثر قربًا من الإنسان، ويستطيع الباحث أو الطالب أو القارئ وصف ما يريد معرفته، فتساعده المنظومة على الوصول إلى الصور والوثائق والتسجيلات ذات العلاقة، وتكشف له الروابط التي ربما لم يكن قادرًا على اكتشافها بسهولة عبر البحث التقليدي.

غير أن الذاكرة الذكية لا ينبغي أن تتحول إلى آلة تعيد كتابة التاريخ من تلقاء نفسها، فقيمتها الحقيقية لا تكمن في أن تنتج رواية بديلة عن المصادر الأصلية، وإنما في أن تقود الإنسان إليها، وتساعده على فهمها وربطها، وهذه نقطة بالغة الأهمية؛ لأن النماذج التوليدية – رغم قدراتها المتقدمة

– قد تنتج أحيانًا معلومات غير دقيقة أو تخلط بين سياقات مختلفة، وعندما يتعلق الأمر بتاريخ المجتمعات وهويتها، فإن الدقة والتوثيق لا يقلان أهمية عن الابتكار التقني.

ويصبح هذا المفهوم أكثر أهمية عندما ننتقل من أرشيف المؤسسات إلى ذاكرة المجتمعات المحلية، فجزء كبير من تاريخ المدن والقرى لا يوجد في الوثائق الرسمية وحدها، بل يعيش في منازل الناس وذاكرتهم، فصورة عائلية قديمة قد تحمل تفاصيل عن هوية حي لم يعد موجودًا، وتسجيل مع أحد كبار السن قد يوثق أسماء أماكن اندثرت، وكلمة محلية قد تختفي تدريجيًا من الاستخدام، وحرفة أو قصة أو عادة اجتماعية قد تتراجع مع تغير الأجيال.

هذه التفاصيل الصغيرة، حين تجتمع، تشكل جزءًا أصيلًا من هوية المجتمع، ومن هنا يمكن أن يصبح الذكاء الاصطناعي أداة مجتمعية لحماية ما يعرف بالتراث الثقافي غير المادي، من خلال توثيق الروايات الشفوية، وتنظيم الصور والوثائق، وحفظ اللهجات والمفردات المحلية، وربطها بالأماكن والأزمنة والأحداث، ثم إتاحتها للأجيال القادمة بصورة تفاعلية ومفهومة.

وفي منطقة ثرية بالتاريخ والثقافة مثل منطقة الجوف، يمكن أن يتجاوز الأمر فكرة الأرشفة إلى بناء نموذج لـ «ذاكرة الجوف الذكية»؛ وهي منظومة رقمية تجمع الصور



القديمة، والروايات الشفوية، والوثائق، والموروث الشعبي، واللهجة، والحرف، والزراعة، والمعالم التاريخية والطبيعية، ثم توظِّف الذكاء الاصطناعي لتنظيم هذه المواد وربطها وجعلها قابلة للاكتشاف والتفاعل.

ومع دمج هذه الذاكرة بتقنيات مثل الواقع المعزز Augmented Reality، يمكن أن تصبح زيارة المكان نفسه تجربة معرفية مختلفة؛ فيستطيع الزائر أثناء وجوده في أحد المواقع التاريخية مشاهدة صور قديمة للموقع، والاستماع إلى روايات موثقة مرتبطة به، والتعرف على التحولات التي مر بها، وعندها تنتقل الذاكرة من كونها محتوى محفوظًا داخل قاعدة بيانات إلى تجربة تربط الإنسان بالمكان، وتخدم في الوقت نفسه الثقافة والتعليم والسياحة والبحث العلمي والاقتصاد الإبداعي.

ومع كل هذه الإمكانات، يظل الإنسان هو العنصر الأهم في بناء الذاكرة الذكية، فالتقنية تستطيع أن تصنف وتبحث وتربط وتسترجع، لكنها لا تستطيع وحدها تحديد القيمة الثقافية والاجتماعية لكل رواية أو صورة أو حدث، لذلك يجب أن يبقى لكل معلومة مصدر واضح، ولكل رواية سياقها، ولكل صورة تاريخها قدر الإمكان، مع التمييز بين الحقيقة التاريخية والرواية الشعبية، واحترام خصوصية الأفراد وحقوق الملكية الفكرية، وإشراك المؤرخين والباحثين وأهل المعرفة في عمليات التوثيق والتحقق.

إن الانتقال من الأرشيف الرقمي إلى الذاكرة الذكية لا يعني الاستغناء عن الأرشيف، بل تطوير دوره، فقد نجحنا إلى حد كبير في تحويل الماضي من الورق والصوت والصورة إلى بيانات رقمية، والمرحلة القادمة تتمثل في تحويل هذه البيانات إلى معرفة مترابطة وموثوقة يمكن للإنسان اكتشافها وفهمها ونقلها إلى الأجيال القادمة.

وربما تكون إحدى أنبل وظائف الذكاء الاصطناعي في المستقبل ليست أن يصنع لنا محتوى جديدًا كل يوم، بل أن يساعدنا على ألا نفقد المحتوى الإنساني الذي صنعناه عبر عشرات ومئات السنين؛ فالتقنية تتغير بسرعة، والأجهزة تتبدل، والمنصات تظهر وتختفي، لكن ذاكرة المجتمع تظل جزءًا من هويته، فالآلة تستطيع أن تحفظ ملايين الصور، وتقرأ آلاف الوثائق، وتسترجع أصواتًا مضى عليها عقود، لكنها لا تعي قيمة هذه الأشياء لدينا، فنحن مَن يمنح الذاكرة معناها، أما الذكاء الاصطناعي فهو الأداة التي تمنحها فرصة أطول للبقاء.

---

* عضو هيئة تدريس في نظم المعلومات – جامعة الجوف.

صاحبُ الأدوار كلّها



▪ أحمد الجميد*

إحدى اللحظات التي تختصر هذا التحول استغرقت ١٩ ثانية تقريبًا. حين وقف جواد كريم، أحد مؤسسي منصة يوتيوب، أمام الفيلة في حديقة حيوان سان دييغو، وتحدّث إلى الكاميرا بكلماتٍ قليلةٍ عن خراطيمها الطويلة في إبريل ٢٠٠٥م. فيديو قصير مدته ١٩ ثانية، بسيط في محتواه، لكننا نعلم الآن حجم التغير الذي جرى بعده على مستوى العلاقة بالصورة والظهور.

قبل ذلك، كانت منصة فيس بوك وغيرها قد ظهرت، وبعد ذلك ظهرت منصة تويتر (إكس حاليًا)، وغيرها من المنصات التي تتابعت بأشكال مختلفة، لكنها غيّرت الكثير من الأمور على مستوى النشر والتواصل، ثم جاء الآن الذكاء الاصطناعيّ؛ ليدفع في الاتجاه نفسه: بإمكانك الوصول إلى الآخرين بأدوارٍ تؤدّيها بنفسك.

لوقت ليس ببعيد نسبيًّا، كان النشر المكتوب أو المرئيّ، والوصول إلى جمهور واسع، يمران غالبًا عبر قنوات تقليديّة وعدة أدوار، سواء كان ذلك مُخرجًا، على سبيل المثال، يختار الوجوه التي تظهر على الشاشة، أو دار نشر تُحدد أيّ المسودات ستُطبع كتابًا، أو أيًّا يكن المسمى: محررًا، أم ناقدًا، أم منتجًا، أم قناة تلفزيونيّة، أم فريق عمل، أم غيرها، جميعها كانت تؤدي، بشكل أو بآخر، دورَ البوابة أو الحارس الذي يُقرِّرُ لمن تُفتح، أو تُغلق، ومتى.

أما الآن فالوضع اختلف إلى حد جذريٍّ. ورغم استمرار طريقة الأدوارً التقليدية والبوابة والحارس، اتفقت معها أو اختلفت، إلا إننا أصبحنا نرى وجوهًا

على شاشاتنا لم تمر على بوابة ما، ولم تقف خلف ظهورها قناة تلفزيونيّة أو فريق إنتاج، كذلك الآراء والمقالات والمعلومات، وسيلًا من المحتوى المكتوب والمرئي الذي يصل من أصحابه مباشرة دون الحاجة لدور الوسطاء بينهم وبين المتلقي، سواء كان جيدًا أم سيئًا، غثًّا أم سمينًا. قل ما شئت عنه، فقد بات المتلقّي والمرسل في علاقة مباشرة نوعًا ما.

نحن لا نتحدث عن نمط يقتصر على المحتوى اليومي، سريع الاستهلاك، فقط. المسألة طالت مجالات أكثر تعقيدًا، مثل نشر الكتب، وبعد ما كان يقف خلف المنتج النهائي للكتاب فريق عمل، أصبح الآن هنالك كتبٌ رقميّة منشورة على منصات معروفة، قد لا يكون لأيّ شخص، باستثناء صاحب الكتاب نفسه، دور في عمليّة النشر، ولم يتدخل في الكتاب محررٌ، أو مدققٌ، أو مصممٌ للغلاف، أو دار نشر، وجميع المراحل التقليديّة المعروفة لنشر كتاب ما، التي كانت تتطلب موظفين ومهارات ووقتًا، قام بها صاحب الكتاب نفسه لا غير، عبر استخدام الذكاء الاصطناعي، وأدوات أخرى للتصميم.

تقريبًا، الكتاب من صاحبه إلى المتلقي مباشرة. والأدوات الذكيّة هي مَن تحرّر وتدقّق، وتصمِّم الغلاف، والمنصات الرقميّة التي تتيح للكاتب النشر الذاتي غير التقليديّ، مثل أمازون (Amazon KDP)، هي مَن تنشر. وبات ممكنًا أن يقوم شخصٌ واحدٌ بمعظم الأدوار اللازمة لعمليّة نشر كتابٍ كاملة، إلى حدٍ كبير.

هذا ممكن الآن، لكن يجب التأكيد على بعض الملاحظات هنا.

قبل ظهور الذكاء الاصطناعي، كان للوسطاء دورٌ في التحرير والتدقيق والتصميم، في مجال نشر الكتب أو غيره، وما اختلف الآن أن الذكاء الاصطناعي قادرٌ على أداء كثير من الأدوار عِوضًا عن البشر، وأنه متاحٌ للجميع، لكن ذلك لا يعني الاستغناء عن قيمة الخبرة الإنسانيّة مقابل السرعة، ولا يعني التخلّي عن الأصالة والمنظور البشريّ، ولا عن الجودة مقابل اختصار الوقت والجهد، ومتى ما تخلّيت عن أفكارك وصوتك، فلن يبقى منك شيءٌ!

الأمر يساعدك في الاستقلال بقدرٍ ما، لا التخلّي عن نفسك، وبالوقت ذاته لا يخلو من العوائق الأخرى.

صحيح أن الفرد في كثير من الحالات لم يعد بحاجة ميزانيات، وعقود، ومهارات الآخرين، وبات مع الذكاء الاصطناعي والوسائل الحديثة للتواصل، قادرًا أن يصبح بطلًا لقصته، والقيام بمعظم الأدوار، إلا إنَّ الأمر ليس بهذه السهولة، على الأقل فيما يتعلق بالوصول إلى الجمهور.

قلت في البداية إننا أصبحنا نتلقى دون المرور على بوابة ما.

وهذا غير دقيق إلى حد ما، فصاحب الأدوار كلها، مهما امتلك من أدوارٍ، فإنه ما يزال أمام دورٍ وبوابة لا يملكهما. وتبقى رغبته بالوصول تصطدم بالأنظمة التي تحلل الإشارات، وتحدد ما يظهر لمستخدمي وسائل التواصل الحديثة، ولمن يظهر، وبأيّ ترتيب.

الخوارزميات تؤدي دورًا لا يمكن لصاحب الأدوار كلها تأديته بنفسه. يمكن أن يكتب ثم يحرِّر ويصمِّم ويصوِّر وينشر، لكن ليس وحده مَن يقرر حجم وصوله للآخرين، ومَن سيراه، وقد يجد نفسه يقدِّم ما تفضّله أنماط الخوارزميات لا ما يمثله هو!

---

* كاتب سعودي.

جغرافيةُ السلام

▪ محمد علي حسن الجفري*

-١-

حكى الشيخ حمد الجاسر في كتابه سوانح الذكريات -وهو سِفْرٌ رائعٌ في الأدب والاجتماع- أنَّ بدويًا أناخ جَمَلَهُ عند خيمة في وسط الجزيرة العربية وقال للجالس في الخيمة: السلام عليكم، فقال صاحب الخيمة: وعليكم السلام. وسرعان ما استدرك بسؤال: أنت سفري؟ فقال صاحب الجمل: إيه سفري. فقال الجالس: رد سلامي. فقال الرجل متعجبا: سلامك مردود.

كان صاحب الخيمة -قبل توحيد المملكة على يد الملك عبدالعزيز- يظن أن من كان خارج نطاق ديرة المسلمين، فلا يجوز عليه السلام. ذلك مبلغ البدوي من العلم. ثم استنار الناس وعلموا أننا كلنا مسلمون.

إلقاء السلام وقاية من الشرور، وبخاصة في البادية، فقد جرت عادتهم أنهم إذا ردوا السلام ينسون الثارات فيما بينهم، فيقول مَن يتلقى السلام وهو موتور «لولا سلامك قبل كلامك لأكلت لحمك قبل عظامك». وما أكثر ما سمعت البدو عندما يصافح بعضهم بعضًا يقول الواحد منهم: سَلِمتْ فيرد الثاني: أمِنتْ. وأظن إنْ لم تخني الذاكرة أني شاركت ذات مرة في لقاء في البادية. أقول: سَلِمتْ فيقول الطرف الآخر: أمِنتْ.

والسلام سُنَّةٌ في لقاء الناس بالناس، وهو واجب في اختتام الصلاة بل وحتى في الصلاة، فنحن نكرر السلام في التحيات على النبي، صلى الله عليه

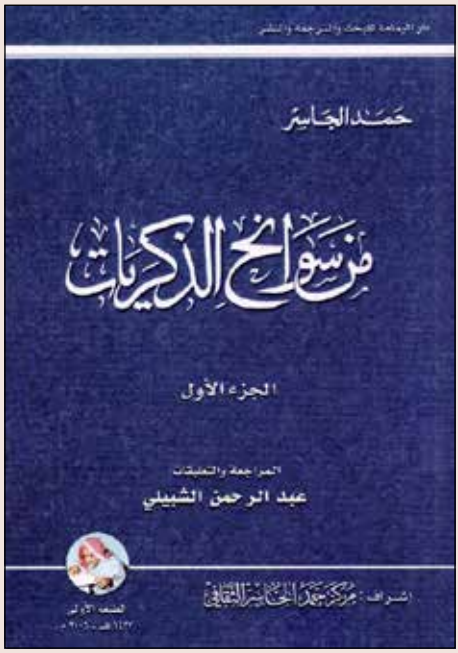
وسلم، وعلى عباد الله الصالحين. سواء الصلوات المفروضة أم في النوافل. ويتكرر السلام عشرات المرات في اليوم ضمن الصلوات وخارجها. وجاء في الحديث سلِّم على مَن عرفت وعلى مَن لم تعرف. وفي الذكر المأثور بعد كل فريضة صلاة: اللهم أنت السلام ومنك السلام. ثم إلقاء السلام واستقبال السلام كلما التقينا مع مَن نعرف وأحيانا مع مَن لا نعرف. فلا نأوي إلى الفراش للنوم إلا وقد نطقنا بالسلام أو مر على مسامعنا ١٠٠ مرة في اليوم.

وقد استرعت انتباهي في هذا الصدد قصة لقاء عيسى بن مريم، ويحيى بن زكريا عليهم السلام. فقد قال يحيى لعيسى أُدْعُ الله لي. فقال عيسى بل أنت ادع الله لي فإني قد سلّمت على نفسي. يقصد قوله والسلام عليّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أُبعث حيا. وأنت سلم الله عليك. يقصد قوله تعالى «وبرا بوالديه ولم يكن جبارًا عصيًا، وسلام عليه يوم ولد ويوم يموت ويوم يُبعث حيا».

وجاء في السُّنَّةِ النبوية أن وهب بن عمير جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم وألقى عليه تحية الجاهلية قائلا «انعِم صباحًا» فقال له النبي صلى الله عليه وسلم قد أبدلنا الله خيرًا منها وهي تحية الإسلام: السلام عليكم.

وفي حديث أبي سفيان في قصته الشهيرة مع هرقل أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كتب «من محمد رسول الله إلى هرقل عظيم الروم، سلام على مَن اتبع الهدى...»

-٢-



وإذا صح إحصاء المسلمين بمليارين في المعمورة وأن نصفهم على الأقل يلتزمون بالسلام، لا بصيغة أخرى مثل صباح الخير، فلا غرابة إذا قلنا أن السلام يتكرر في حياة المسلمين ١٠٠ مليار مرة في اليوم. يوم الجمعة وحده فيه سلام جماعي عجيب فما أن يصعد الإمام إلى المنبر وتحته حشود المسلمين في نصف مليون مدينة وقرية في المعمورة حتى يرفع صوته قائلا: السلام عليكم فيرد عليه مليار مسلم أو نحو هذا العدد: وعليكم السلام.

١٠٠ مليار كلمة في نشيد منتظم يومي، بل كل ساعة، وكل دقيقة، بلا انقطاع، يشترك فيه ربع البشرية مَن جاوا إلى أوهايو، ومن سنغافورة إلى سكرامنتو عاصمة كاليفورنيا، ومن كانبيرا عاصمة أستراليا بالقرب من القطب الجنوبي إلى مدينة أنكوراج في



ولاية ألاسكا الأمريكية بالقرب من القطب الشمالي، ومن فرغانة (في أوزبكستان) إلى غانا في إفريقيا.

وهذا التشابك في السلام بل جغرافية السلام برهان لكل ذي لبٍّ أنها معجزة أمام كل ذي عينين، لكن حجبها اعتيادنا عليها، وقرّبها القريب منا. معجزة تنتظم بها المعمورة لا يصنعها إلا العزيز الحكيم المقتدر سبحانه.

ويتلو المسلم القرآن فيتكرر السلام بصيغ مختلفة مثل قوله تعالى وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما، وقوله سلام عليم كتب ربكم على نفسه الرحمة. وخطاب إبراهيم عليه السلام بينه وبين الملائكة يتضمن السلام في أكثر من آية في كتاب الله. والملائكة تستقبل المسلمين عند دخول الجنة بقولهم سلام عليكم. بل إن الجنة وصفها الله بقوله «لهم دار السلام عند ربهم وهو وليهم بما كانوا يعملون». وإذا جئت إلى أي مسجد يوم الجمعة رأيت رواده يرتلون كتاب الله. فيزداد عدد الذين يكررون السلام. فليس من المبالغة القول إننا في مشهد عظيم، وهو تكرار السلام مليار مرة في اليوم.

-٣-

لكن هل هذا النشيد اليومي الأسبوعي الفردي والجماعي مجرد تمتمات بالشفتين؟ للجواب على هذا السؤال عثرت على مقابلة أجرتها مجلة المجلة العربية في عدد رجب ١٤١٨ هـ الموافق نوفمبر ١٩٩٧م مع مفتي مصر الأسبق، نصر فريد واصل، الذي قال إن أساس علاقات المسلمين مع غيرهم هو السلم وليس الحرب. قال تعالى ﴿لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا إليهم إن الله يحب المقسطين. إنما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم ومن يتولهم فأولئك هم الظالمون﴾.

هذا الدليل ينطبق على غير المسلمين. فما بالك بالعلاقة بين المسلمين والمسلمين؟ إنها قائمة على السلام. سيمفونية تتجاوب أصداؤها بين مئات الملايين كل يوم. ونغفل عنها وعن مغازيها.

وإذا توفي المسلم بعد عمر معدله ستين سنة فإنني أظن أن ملك الموت لا يقبض الروح إلا بعد أن يكون المرحوم قد نطق أو سمع السلام خلال حياته مليون مرة.

---

* كاتب سعودي.



القصيدة البصريّة
في الشعر العربي الحديث
تأملات للناقد مصلح النجار

■ قراءة: عمر أبو الهيجاء

عن منشورات ضفاف في بيروت، ومجاز في عمّان، والاختلاف في الجزائر، صدرت مؤخرا دراسة للأكاديمي الأردني مصلح النجار، تتناول موضوعا طريفا، «القصيدة البصريّة في الشعر العربي الحديث».

يتناول الكتابُ القصيدةَ العربية في جوانبها الحداثيّة التي تخصّ الحسّاسيّة البصريّة الجديدة التي نتجت من تطوّر الوعي لدى الشعراء العرب بمفهوم الصورة والفن التشكيليّ، بالتساوق مع وعيهم لفلسفة الحداثة ومفهومات التجاوز. فتناول إخراجَ القصيدة على الصفحة، وخطَّها، والتشكيلَ البصريّ لمحتوياتها اللغويّة وغير اللغويّة، منذ ابتعاداتها الأوّليّة عن نمط الشطرين المتساويين، وصولا إلى النصوص ذات التكوين المعقّد، بما تحتويه من خروقات للوقع البصريّ المألوف والعاديّ. وحلّل الكتاب الدوافع الفكريّة لهذه التشكيلات.

جاء الباب الأول بعنوان «معماريّة السطر والكلمة: الأثر البصريّ»، ويتناول شكلَ الطباعة على الصفحة قبل شعر التفعيلة، وتنويعات الشكل الطباعيّ للقصيدة العربية الحديثة، من سطور متساوية الأطوال، وفقرات شبيهة بما يكون في النثر العاديّ، وسطور متفاوتة الأطوال تبدأ بمحاذاة الحاشية عن يمين الصفحة، وسطور شعريّة تتوسّط سطر الصفحة، وسطور لا تلتزم محاذاة اليمين، وسطور تلتزم محاذاة يسار الصفحة، وتقسيم الصفحة أعمدةً، وتقسيم النصّ إلى متن وإحالات وهوامش.



وأمّا الباب الثاني، فجاء عنوانه «التشكيل بالموتيفات البصريّة» ويتناول ما تضمّنته القصائد من الأشكال، والصور، والرسوم، والرموز، والأسهم، والانحناءات والبياض أو الفراغ، كما يتناول مؤثّرات القصيدة البصريّة وروافدها، وحضورها في التراث العربيّ، وفي الشعر الأوروبيّ. ثم يعالج التشكيل بالكلمات والسطور في الشعر العربي الحديث، وتقسيم كلمات القصيدة، وتقطيعها، والخطّ اليدويّ والطباعيّ وتنويع الأبناط، وكتابة القصيدة، أو جزء منها في إطار، وتقسيم الشعر التقليديّ مثل شعر التفعيلة، وتوزيع ما ليس شعرا تقليديّا مثل توزيع الشطور التقليديّة.

كما تناول الباب الثاني معابثات العنونة، وتقسيمَ القصيدةِ إلى عناوينَ متعدّدة، وعدم عنونة القصيدة، والعنونة بعلامة حذف،

والعنونة بكلمة «قصيدة»، وعنونة القصيدة بالعدد الترتيبيّ، والعنوان خطًّا مستقيمًا منتهيًا بدائرة مُصمتة، وعناوين أخرى غريبة، وبأشكال متنوعة لافتة.. وقصيدة الهوامش، والحواشي، وعلامات الترقيم، وجودها وغيابها، والتقديم للقصيدة أو للديوان بشعر، وبالنثر، وإهداء القصيدة أو الديوان، والإهداء الإحاليّ، والاعتباطيّ، والإهداء بالعنوان، والإهداءات الغريبة، والتنصيص الاحاليّ، وغير الاحاليّ، وتضمين القصيدة كلاما من لغات أخرى، واستعمال الحرف اللاتينيّ داخل النّص العربيّ، وعنونة القصيدة بحروف لاتينيّة، والعبث باتجاه القراءة، ومكان التأليف، وتاريخه، والأرقام التي تتخلّل الكلمات في النّصّ.

أشارت الدراسة إلى أنّ التتبع الزمنيّ للقصيدة البصريّة يعود بنا إلى الأدب العباسي والأندلسيّ، والمملوكيّ والعثماني وغيرهاّ، وشواهد ذلك مجموعة من الظواهر البصريّة التي تشكّل عدولات أو انزياحات في القصيدة العربيّة، كالموشّح، والمسمّط، والمزدوج، والمثلّث، والمربّع، والمربّع المرصّع، والمخمّس، وسواها من أضرب التجديد في الأوزان والقوافي.

أمّا التداخل بين الكلمة والعناصر غير اللغوية في القصيدة العربية الحديثة، فظهر بشكل محدود في موجة أولى عند الشعراء الرومانسيين، من خلال «شعر التصوير» عند أحمد زكي، وإسماعيل الدهشان وعند أحمد مخيمر، وقحطان المدفعي. ولكنّ موجة ثانية من الشعراء المهتمين بالقصيدة البصريّة، ربّما انقسموا على عدّة أجيال، تناولهم الكتاب، وكانت أبرز التجارب موقّعة بأسماء الشعراء كمال أبي ديب، وأدونيس، وعلاء عبدالهادي، ورفعت سلام، ويوسف وغليسي، وهشام القرويّ.

وتناول الكتاب نماذج لنحو مئة وعشرين شاعرا منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين، توزّعوا على أقطار العالم العربي، والمهجر. وخمسة وعشرين شاعرا رومانسيا، وتجارب تراثية عربية وفرعونية وأوروبية.

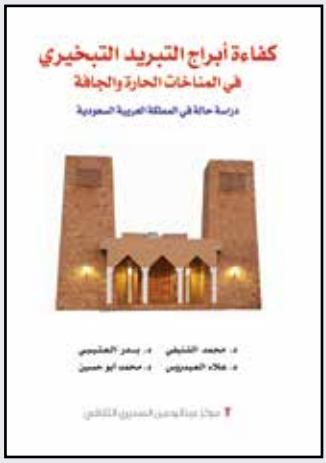
وظهر من الدراسة أن الشعراء العرب كانوا واعين لهذا الأفق الحداثي، وخصوصية التجربة البصريّة للقصيدة الحديثة، فلم يدّخروا وسعا في معابثة الشكل الكلاسيكيّ، والثورة عليه، والخروج من أسر النمطية، نحو فضاءات الأثر البصريّ لعناصر تشكيليّة، وأقصى تخوم ما تتيحه تكنولوجيا الصف الضوئي، والطباعة، والفن التشكيليّ، وفنون الإخراج الطباعيّ.

وأثبتت التجربة الشعرية خلال العقود السبعة الأخيرة تجلّيات أخذت القصيدة العربية صوب آفاق الحداثة، عبر استثمار البعد البصريّ، وهي الحاسّة التي لم تكن حاضرة بقوّة في مراحل القصيدة المسموعة والقصيدة القرائيّة.

د. مصلح النجّار: شاعر أردنيّ، وأستاذ الدراسات العليا في الأدب العربيّ ونقده والبلاغة المعاصرة بالجامعة الهاشميّة، ومستشار في الأمن الإنسانيّ. له تسعة وثلاثون كتابًا في الأدب والنقد، والأمن الإنسانيّ، والتعليم العالي، والعربيّة للناطقين بغيرها، وثمانية وثلاثون بحثا منشورًا في الدوريّات العربيّة والعالميّة. أشرف على كثير من رسائل الدكتوراة والماجستير، ودرّس في برامج الدراسات العليا في الولايات المتحدة الأميركيّة.

---

* كاتب – الأردن.



كفاءة أبراج التبريد التبخيري في المناخات الحارة والجافة

دراسة حالة في المملكة العربية السعودية

المؤلف: د. محمد بن عبدالله الشنيفي، ود. محمد بن عوض أبو حسين، ود. بدر بن سعد العتيبي، ود. علاء بن علي العيدروس.
الناشر: عن مركز عبدالرحمن السديري الثقافي.
السنة: ٢٠٢٦م.

■ كتب جهاد أبو مهنا

صدر حديثا عن برنامج النشر ودعم الأبحاث في مركز عبدالرحمن السديري الثقافي كتاب (كفاءة أبراج التبريد التبخيري في المناخات الحارة والجافة: دراسة حالة في المملكة العربية السعودية)، لمؤلفيه د. محمد بن عبدالله الشنيفي، ود. محمد بن عوض أبو حسين، ود. بدر بن سعد العتيبي، ود. علاء بن علي العيدروس.

يقدم الكتاب دراسة علمية تطبيقية تتناول إحدى تقنيات العمارة التقليدية في البيئات الحارة والجافة، وهي ملاقف الهواء، من خلال دراسة كفاءتها في توفير الراحة الحرارية، وتحسين البيئة الداخلية للمباني، وإمكان توظيفها ضمن الحلول المعمارية المستدامة المعاصرة.

جاء الكتاب ثمرة دراسة علمية حظيت بالدعم من برنامج النشر ودعم الأبحاث في مركز عبدالرحمن السديري الثقافي، في إطار اهتمام المركز بدعم الدراسات والبحوث العلمية المرتبطة بالبيئة المحلية والاستدامة. كما أتاح المركز للباحثين إجراء الدراسة في مبنيين تابعين له في الجوف والغاط، ووفر المعلومات والوثائق اللازمة لتنفيذ البحث.

يركز الكتاب على نظام التبريد

التبخيري السلبي (PDEC)، أو ما يعرف بملقف الهواء، وهو أحد الحلول التي عرفتها العمارة التقليدية في البيئات الحارة والجافة، ويعتمد على توجيه الهواء الخارجي وتبريده بالتبخر قبل وصوله إلى الفراغات الداخلية. وسعى الباحثون إلى قياس فاعلية هذا النظام في المناخ الحار والجاف للمملكة، ومدى قدرته على تحسين الراحة الحرارية وجودة الهواء داخل المباني، والحد من استهلاك الطاقة.

وقد اعتمدت الدراسة على مبنيين تابعين لمركز عبدالرحمن السديري الثقافي، دُمجت ملاقف الهواء ضمن تصميمهما المعماري، هما جامع الرحمانية في مدينة سكاكا بمنطقة الجوف، ومكتبة دار الرحمانية في محافظة الغاط بمنطقة الرياض. وقد أتاح اختلاف الموقع والظروف المناخية وطبيعة الاستخدام دراسة أداء هذه التقنية في ظروف متنوّعة.

واتخذت الدراسة طابعًا تطبيقيًّا من خلال قياسات ميدانية باستخدام أجهزة استشعار، وتسجيل للبيانات لجمع معلومات عن البيئة الحرارية الداخلية. وشملت القياسات درجات الحرارة والرطوبة النسبية، وسرعة الهواء، وسرعة الرياح الخارجية، وتركيزات ثاني أكسيد الكربون، ما أتاح تقييم أداء النظام وتأثيره في جودة البيئة الداخلية للمباني.

أظهرت نتائج الدراسة قدرة ملاقف الهواء على تبريد الفراغات الداخلية، وتعزيز الإحساس بالراحة الحرارية؛ إذ تراوح الفرق بين درجة حرارة الهواء الخارجي ودرجة الحرارة عند المدخل السفلي لملقف الهواء بين ٦ درجات مئوية في الصباح الباكر و٢٢,٥ درجة مئوية في منتصف النهار، فيما بلغت كفاءة التبريد نحو ٩٤٪ في أوقات الطلب القصوى. كما أظهرت النتائج أن سرعة الرياح الخارجية من العوامل المؤثرة في كفاءة النظام، وهو ما أتاح للباحثين تقديم مجموعة من المقترحات والتوصيات لتحسين أدائه.

ويخلص الكتاب إلى أن تقنيات العمارة التقليدية لا تمثل إرثا معماريا فحسب، بل يمكن الإفادة منها وتطويرها لتقديم حلول مستدامة في تصميم المباني المعاصرة، ولا سيما في الأقاليم الحارة والجافة. ومن خلال ما يقدمه من قياسات ميدانية ونتائج تطبيقية.

يفتح الكتاب مجالا لمزيد من الدراسات حول تقنيات التبريد السلبي، وإمكانية توظيفها في تحسين الأداء الحراري للمباني، وتعزيز كفاءة استخدام الطاقة ودعم توجهات البناء المستدام في المملكة.



المعهد الملكي للأنثروبولوجيا: أمل تحقق

المؤلف: د. توفيق بن عبدالعزيز السديري.
الناشر: مركز عبدالرحمن السديري الثقافي.
السنة: ٢٠٢٦م.

■ **كتب جهاد أبو مهنا**

يقدم الكتيب مدخلا للتعريف بعلم الأنثروبولوجيا وأهميته في دراسة الإنسان والمجتمعات والثقافات، ويتناول نشأة هذا العلم وتطوره وعلاقته بعدد من العلوم الإنسانية والاجتماعية، كما يستعرض إسهامات العلماء والرحالة العرب والمسلمين في دراسة الشعوب والمجتمعات وتدوين أحوالها وعاداتها وثقافاتها، وما تمثله هذه الإسهامات من حضور مبكر للاهتمام بالإنسان وبيئته الاجتماعية والثقافية.

يتوقف المؤلف عند واقع الدراسات الأنثروبولوجية في المملكة العربية السعودية، مشيرا إلى أهمية تعزيز حضور هذا التخصص وتطويره في المؤسسات الأكاديمية والبحثية، في ظل ما يتميز به المجتمع السعودي من ثراء وتنوّع ثقافي واجتماعي، وما يشهده من تحوّلات متسارعة تستدعي الدراسة والتوثيق والتحليل.

ويربط الكتيب أهمية الدراسات الأنثروبولوجية بما تشهده المملكة من تحول تنموي وثقافي في إطار رؤية السعودية ٢٠٣٠، التي أولت الثقافة والهوية الوطنية والتراث اهتماما بارزا ضمن مسيرة التنمية الشاملة. وجاء إنشاء المعهد الملكي للأنثروبولوجيا ليشكل خطوة مؤسسية في هذا المسار.

ويؤمل أن يكون المعهد مظلة علمية تسهم في توحيد الجهود البحثية، وبناء معرفة علمية بالإنسان والمجتمع السعودي وثقافته، ودراسة التحولات الاجتماعية والحضارية التي شهدتها المملكة، وتوثيق ثقافتها وتراثها، بما يخدم الوطن وإنسانه ومستقبله.

ضع الوقت جانبًا واكتب

علي الضوي



كل شيء مهيأ لكتابة قادمة، فقط عليك أن تبدأ.. أن تنوي، وفي الكتابة «الفكرة» هي النية.. تسألني ماذا أكتب، ليس لديَّ ما أقوله؟ هذا ليس عذرًا، هذا سبب كاف لأن تكتب، اُكتب فالكتابة هي مَن سيصنع صوتًا للصمت؛ أما أنت، فاستلق جانبًا واستمع، إنْ لم تجد فكرة تدفعك للكتابة.. فكر بالكلمات، سحر الكلمة يصنع الفكرة والمعنى، الرسام يفكر بالألوان... يخلط أكثر من لون، وفي لحظة ما تولد الفكرة!

اكتب كيّ تطرّز فستان زفاف، كعصافير تجمع اللاشيء والمهمل من الأعواد لتبني أعشاشها، اجمع الكلمات من الأماكن النائية.. من الهامش، من رفوف الذاكرة، من قاع القلب، من تلك الوقفات الخاطفة بين الأنفاس.. واكتب.

قَرِّبْ يدك الى قلبك، هيءْ الكلمات.. قاوم النعاس وأجّل مواعيدك.. ضع الوقت جانبًا واكتب، لا تهتم برأي أحد واكتب بلا تردد، كمراهق أغلق الباب على نفسه فاتهم بالرذيلة، أكتب عن أي شيء وفي أي مجال، ليس مهمًا ما تكتب أو ماذا تكتب، المهم كيف ستكتب؟

هل رأيت المصور الفوتوغرافي كيف ينحني ثم يستقيم ثم يتمدد على الأرض ليلتقط الزاوية الأفضل، افعل ذلك مع الكلمات واكتب، إن وقعت في مشكلة.. أكتب، إن عانقتك بشرى.. أكتب في الحزن والفرح.. في الحب والكره.. اكتب، ليس جديرًا بموهبته مَن لم تكن الكتابة خياره الأول.

القراءة والنقاشات ومتابعة الإعلام وتجارب الحياة، كلها طرق تُنمِّي وتُحَسِّنُ الكتابة، لكنَّ أفضل طريقة هي أن تكتب «باستمرار»، الكتابة تحسن نفسها بنفسها!

في مرحلة ما، تزداد الكتابة صعوبة، تقسو.. تتحجّر الكلمات، لكن الكاتب الحقيقي يعرف كيف يستخرج من الحجارة تمثالا لم يُنحتْ بعد!

تقرأ كلامًا عاديًا لكاتب، وتسأل لِمَ كل هذا الاحتفاء؟ هي ثمرة اجتهاد طويل كان يعمل ويعمل حتى اقترن بالإبداع، نعم هو لا يعمل الآن لكن سُمعته تعمل.

إن لم تجد أفكارًا لكتابتها فَكِّرْ بالكلمات، سحر الكلمة يصنع الفكرة والمعنى، الرسام يفكر بالألوان يخلط أكثر من لون وفي لحظة ما..

---

* كاتب و شاعر.


من إصدارات
الجوبة


الجوبة
حروفيات الخط العربي
38
33
25
42
71
68
85
80
79
77

من إصدارات برنامج النشر في
مركز عبدالرحمن السديري الثقافي

صدر حديثًا



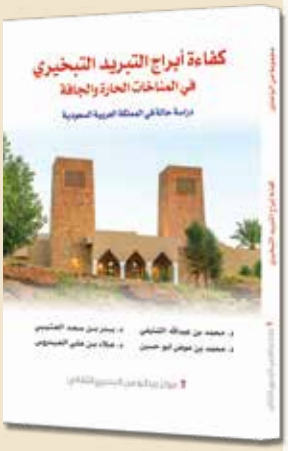
صدر حديثًا

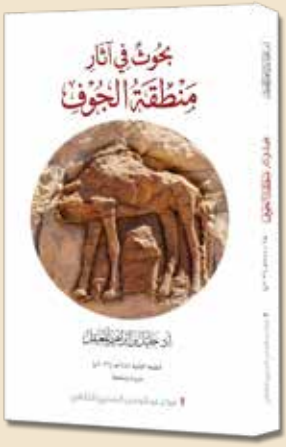


صدر حديثًا









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 771319 256606 08