58
العـــدد الثامن والخمســـون

ابريل 2009 م - ربيع الثاني 1430 هـ

عنوان المراسلة :

ص.ب 855 الرمز البريدي: 117
الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان
هاتف:24601608 (00968)
فاكس: 24694254 (00968)

الأســعار :

سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات 10 دراهم - قطر 15 ريالا - البحرين 1.5 دينار - الكويت 1.5 دينار - السعودية 15 ريالا - الأردن 1.5 دينار - سوريا 75 ليرة - لبنان 3000 ليرة - مصر 4 جنيهات - السودان 125 جنيها - تونس ديناران - الجزائر 125 دينارا - ليبيا 1.5 دينار - المغرب 20 درهما - اليمن 90 ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا 3 دولارات - فرنسا 20 فرنكا - ايطاليا 4560 ليرة.

الاشتراكات السنوية :

للأفراد: 5 ريالات عُمانية، للمؤسسات: 10 ريالات عمانية- تراجع قسيمة الاشتراك.

ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان ص.ب : 3002 - الرمز البريدي 112 روي - سلطنة عُمان.

NIZWA

فصلية ثقافية

تصـدر عـن :

مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سـيف الرحـبي

مدير التحـرير

طـالب المعمـري

الاشراف الفني والاخراج

خلف العبـري

في هذا العدد ◄◄◄

4

- متفَرّقـــات: سيف الرحبي

8

الدراسات:

– عبدالرحمن منيف.. السنة الخامسة على الغياب: سعاد قوادري منيف – محمود درويش.. الشعر والحكاية التاريخية: ليانة بدر – لعبة الذكورة والانوثة في روايات غالية آل سعيد: ابراهيم محمود – منصف الوهايبي.. شعرية تمجيد بلاغة المكان : أحمد الدمناتي – [توظيف الفكر، كسلاح شهواني] في ألف ليلة وليلة.. فاطمة المرنيسي ترجمة: سعيد بوخليط – المتشاكل في المصطلحات.. في الشعر العربي الحديث: حبيب بوهرور – «كأنها نائمة» لإلياس خوري: نصر جميل شعث – «شيكاغو» رواية: علاء الأسواني : عِذاب الركابي – تأويل الايقاع في شعر طاهر رياض : رحاب الخطيب – خطاب الألم في الرواية المغربية: شرف الدين ماجدولين – الخطاب (سارة ميلز) ترجمة وتقديم: غريب اسكندر– جماعة كركوك الثانية: عبدالله ابراهيم – جهود نقد القصة القصيرة في عُمان: حميد عامر الحجري.

154

لقـــاءات :

– بول شاؤول.. العزلة هي الانفتاح السري العميق..: شارل شهوان ورضوان الأمين – سعيد يقطين.. للسرديات اعترافا عربيا: ابراهيم الحجري – عبدالرحمن الهنائي.. المكان العُماني منحني ثلاث جوائز عالمية: نزوى.

172

تشكيـــل :

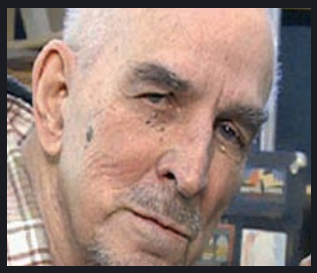
– في رثاء الرسم : فاروق يوسف – بين التشكيل والنص: بدور الريامي

✾ ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. Email: nizwa99@omantel.net.om ✾

186

سينمـــا :

– انجمار برجمان.. ما هو الاخراج السينمائي؟ ترجمة وتقديم : خالد عزت – سيناريو فيلم «المواطن كين» تتمة.. اخراج اورسون ويلز : ترجمة : محمود علي



218

شعـــــر :

– «القدس» أرض السماء: المتوكل طه – قصائد «الحالم العنيد» عبداللطيف اللعبي ترجمة وتقديم: مبارك وساط – أوراقٌ حمراء خمريةٌ: حازم العضمة – الحديقة الباذخة.. هنري ميشو ترجمة: عبدالوهاب الملوح – أرض المسرات : فيصل قرقطي – منتخبات لميكيلانجو بوناروتي.. ترجمة وتقديم: أحمد لوغليمي – امرأة النهر : محمد نجيم – أيام متسارعة تقودنا للكهولة: محمد عبيد – قصائد : اكرام عبدي – عن عشرين إصْبعاً ودمْعتيْن : محمود خيرالله – زفاف الليلك : عصام ترشحاني – التمثال.. وقبور زجاجية: نجاة علي– العاشقان: حنين عمر – رسائل قصيرة: رشا عمران – قصائد : عزيزة راشد – قصائد تحت الحصار : رسمي أبو علي.

262

نصـــوص :

– طوكيو.. عيد ميلاد الاسمنت: محمد عضيمة – حفار القبور: عبدالله خليفة – ابْنَةُ بَائِعِ الزُّهُورِ : بَاتْرِيشْيَا هَامْبِلْ: محمد حلمي الريشة – ليلة القط الاسود : عبدالستار خليف.

278

متابعـــات:

– فعاليات ثقافية عُمانية: طالب المعمري – بشير مفتي في (أشجار القيامة): حسن المودن– وحيد الطويلة في (أحمر خفيف): صلاح فضل – فريد رمضان في (عطر أخير للعائلة): صابر حباشة – ناصر البدري في (هل؟): عبدالرزاق الربيعي – أيها الكاتب ماذا فعلت في عام كامل؟: موسى حوامدة – مجلة «نزوى» والصحافة الثقافية في عُمان: خليفة التوبي.

✽ المقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء ✽

متفَـرّقات

بسام حجار

بسام حجار ، رحل عن عالمنا ؛ مضمون رسالة تلفونية من رؤى عبود في صيدا ، حيث يسكن بسام المدينة الساحلية التي ربما لم يغادرها إلى بيروت إلا للعمل والرجوع اليومي إليها ..

رؤى ، طبعا حزينة وحمزة عبود والدها ، الذي كان الراحل بمثابة أخ وصديق له كما لمعظم أهل الثقافة والأدب ، خاصة تلك المجموعة المبدعة في مجالات شتى والتي كانت صيدا حاضنتهم في الحرب والسلم ، إن وجد ، مع انعدام النظر عن الدين والطائفة والعائلة وسائر هذه العناصر المدمرة لروح الانسان وعقله ، التي تقف الآن شامخة على انقاض الاحلام ورؤى الاستنارة والوحدة والانسجام بشتى المعاني والدلالات.

تعود بي الذاكرة إلى مطلع الثمانينات ، حين تعرفت على بسام حجار في باريس قادماً من لبنان الرازح تحت نيران الحروب الأهلية ..

كنا نقضي معظم الاماسي في حومة الحي اللاتيني ومقاهيه وساحاته وحدائقه ، وكان بسام الاكثر صمتاً بيننا ، ينجز عمله في النهار ويبعث بمادته الثقافيه إلى الصحيفة ، التي كانت (النهار) في تلك الفترة ... وفي المساء يحتوينا ليل المدينة الكبيرة الجميلة ..

فترة على هذه الحال ، حتى جاء ذات يوم ليقول أنه راجع إلى لبنان ، وأن الإقامة في باريس من غير عمل منتظم صعبة جداً ..

رجع بسام رغم الحرب والخراب ، وفي مدينته الجنوبيّة غرق في الكتابة والترجمة ، وكأنما العمل والاشتغال الابداعي والروحي الاقصى هو البلسم والدواء في ليل الكارثة الزاحف..

ظل بسام ينتج بوتيرة سريعة كمن يسابق الزمن والحرب والموت ، تصدى لأعتى الكتب الأدبية والفلسفية والشعرية ، لأجمل الاثار والنصوص ولم يفته كتب بوليسية عذبة ذات بعد سيكولوجي غير سطحي مثل كتب جورج سيمنون..

وقد ترجم لهذا الكاتب الشعبي لمجلة نزوى نصاً عميقاً يختلف عن كتبه الشهيرة تلك ، هو رسالته الطويلة الى أخته التي تركه موتها فريسة تمزق كبير...

وفي خضم الترجمة الكثيفة التي تجاوزت الستين كتاباً ، كانت ابداعاته الشخصيّة نثراً وشعراً إن صحت العبارة ، لها حضورها الفريد والمؤثر في الشعريّة العربيّة ..

كان بسام حجّار بصمته وتواضعه ، تواضع المدعين الذين ارتطموا باكراً بشراسة الموت الزاحف والعَدَم ، كان فريداً ونوعيا في محيط الثقافة العربيّة إبداعاً وسلوكاً...

كان ذلك الارتطام الباكر والجرح الوجودي الاصيل ، هو ثيمة كتابته ولُحمة وجودها المتشعب التجريبي الواعي ...

كان الموت الشخصي والعام إن صحت هذه الثنائية أيضاً هو معين مادته الممزقة أيما تمزق ، المشحونة بالشفافية والمعنى ... كان الغياب والفراغ المحتدم واللانهائي.. في الكثير من نصوصه الشعرية ، كان يتحدث بلسان الموتى ، كان يتحدث كشخص ليس من هذا العالم الذي نعيش . الخطاب الشعري يتقمصه الميت الذي يريد أن يفصح عن بضع كلمات قبل أن يختفي في زحام عالم الأموات وشخيره وكوابيسه . كان يريد ان يختلس بضع ثوان أو لحظات من حياة آفلة لا محالة ومنقضية ..

كان هذا الاحساس التدميري الحاد بالفناء والزوال ، هو محرك تلك التجربة الشعرية ودَفْقها الحيوي المدهش الذي كتبت بصمت واحداً من أهم فصول الشعرية العربيّة وغير العربية..

سلاماً عليك يا بسام ربما ستجد في عزلتك الجديدة مُستقراً أفضل من بقية عُزلاتك وأراضيك التي خبرتها ،حتى اليأس والرحيل.

* * *

هذه الحياة التي ما كان لها أن تُوجد أصلاً كي نستعرض التعبير عن شقاء وسعادة ...

لكنها وقد وُجدتْ ، فليس أسمى من تأمل ذلك السقوط النبيل إلى حفرتها السحيقة....

حصار

الضوضاء والصخب في كل زاوية ومكان.. الضوضاء تحتل المُدن والقرى، تحتل الصالة وغرفة النوم وخلوة الحمّام التي يلوذ بها الكائن بعد نوم مؤرق ثقيل، يقرأ كتاباً، أو يحدق في السقف مفكراً في طلعته الصباحيّة الكئيبة الى عمله والعالم.

الضوضاء والصخب إبادة للحواس، إبادة للحياة، لم تعد تقتصر على أماكن بعينها، يتجنبها من ينشد الهدوء، صارت موجودة في كل الأماكن كواقع واحتمال.. ولم تعد مقصورة على المدن المكتظّة بسكانها، صارت ربما أكثر فتكا في مدن لا تتصف بهذه الصفة ، حيث الفراغ تكتسحه الضوضاء، تسحقه تماماً أو يظل هاجسها التدميري يقض مضجع الهاربين منها.

يتضح الفرق أيضاً بين مدن البلدان المتحضرة والمدنيّة بالمعنى الصحيح، تلك التي بتخطيطها وهندستها وقوانينها وتشريعاتها تجعل من الأماكن الهادئة واحات للرويّة والاستجمام في قلب المدن الكبرى ، على ضراوتها، والتي هي المصدر الأساسي للصناعة لوسائل الحياة والموت.

* * *

تجلس في شقتك، تحاول ألا تبالي بالأصوات والضوضاء القادمة مع الساكنين عبر المصاعد والسلالم والجيران، تحاول أن تحتمل ذلك وتركز على شيء يبعدك عن التفكير في ضوضائهم، لكن ماذا تعمل في ذلك (الدق والحطيم)، الذي يأتي بقوة وعنف من عمائر قيد البناء.. ففي هذا الفضاء الفارغ، تقوى أصوات الهدم والبناء ليس بالمعنى الجمالي الأدبي بالطبع وإنما نقيضه تماماً، وتتسلط وتهيمن، حتى لا تجد ملاذاً للهرب منها، رغم الزجاج المضاد للصوت والأزيز.

تقلص حصّة، وجودك الضرورية، في المنزل الذي يفترض انه منزلك، وتذهب الى البحر، تتمشى على الشاطئ الهادئ إلا من صخب محتمل من لاعبي كرة القدم بفانيلاتهم، التي تحمل غالباً أسماء نجوم عالميين، أكثر شهرة في هذا المجال الرياضي.

تركز سارحاً في صخرة ضخمة مرت عليها الآزال وهي وسط هذا الموج العاتي وسط هذه الرياح والفراغ..

تنظر أيضاً الى طيور قليلة تتنزه فرادى قريبا من الماء، طيور اللقلق وما يشبهها، وطيور قليلة من نوع النوارس والبجع المهاجر تحلق أو تعبر الفضاء.

على هذه الحال حتى يأتي زحف الضوضاء الكاسر من قبل مراهقي الموتوسيكلات الرمليّة ، التي يكفي ضجيجها لتدمير مدينة وتشريد سكانها.

يأخذ الضجيج كل (تحويشتك) من الهدوء وأحلام اليقظة والطمأنينة، وتفكر. في ماذا تستطيع أن تفكر؟ عدا استسلامك للمصير والقدر، اذ ينسّد الأفق أمامك وتنعدم وسائل الهرب.

* * *

تهم بالعودة الى شقتك، تمني النفس بسويعات من الليل تكون خالية من هذا الضجيج وهذه الضوضاء التي تهرس الروح والعظام..

ربما في طريقك تنبثق كاشراقة، تلك البراري الوحشيّة التي لا يسمع فيها إلا صوت الطبيعة وتدفق النبع في الفراغ.

على الأقل ما زلت تستطيع استدعاء ذلك ، تستطيع قراءته في الأطالس والخيال.

الرأسمال المتوحش

من السمات التكوينية للرأسمال المتوحش ، معاداته المتطرفة للقيم الأخلاقية والإنسانية، الثقافية والجمالية . أي معاداته للإنسان والطبيعة والفن، وتركيز طاقته القصوى على الربح ، السريع خاصة، الذي يقود بطبيعته الى الجشع والاستحواذ وسحق الآخرين من أبناء جلدته وغيرهم، في حالة الرأسمال العالمي، كالشركات العملاقة المتعددة الجنسيات التي تمسك بعنق الكون ، حتى آخر زفرة ونفَس.

وإذا كان هذا الرأسمال المتعدد الرؤوس والمفاصل والجهات، تختلف تجسيداته من بلد الى آخر، ومن دولة الى أخرى، فهو في البلدان المتحضرة يمكن للقوانين والتشريعات أن تكبح جموحه الرهيب في الاستحواذ

والسحق، لصالح مكتسبات تبلورت واستقرت عبر أجيال ومعاناة. وهي ثمرة التطور الحضاري الطبيعي والمؤسسات المدنية التي تقر لمن هم في أطرها المجتمعية، بتلك المكتسبات الحقوقية والإنسانية.

هذا الرأسمال هو غيره في البلدان التي تخلفت عن ذلك السياق الحضاري المدني الحقوقي. فهو في هذه البلدان يستطيع أن يخترق ويفتت ويتحايل على القوانين والتشريعات– إن وجدت– وكثيراً ما تُصنع تلك القوانين في ضوء مصالحه وأهوائه ، حين تتكون وتنبني المؤسسة من عناصره الفاعلة أو ممن يحملون لبَ عقليته و«رسالته» الظلامية، فلا يجد أمامه من يحاول كبح بعض غلّوه في الاستغلال والفتك، حتى ولو دفع البلد والمجتمع الى قرار هاويات سحيقة، تعتمل في أحشائها أصناف الغضب والأوبئة وكافة الاحتمالات الخطيرة التي ربما تقوّض بنية الاجتماع ، ناهيك عن المضي نحو مستقبل أفضل..

هذه العقلية التي تقود الرأسمال في البلاد العربية، تتقاسم تلك السمات التي تنفث سموم الانحطاط الشامل، الذي يسحق البشر والحجر. ونجد تجلياته في كافة الصُعد وأوجه الحياة حيث الحطام والأنقاض.

البشر في الشوارع بمظهرهم الرث محنييّ الرؤوس تفترسهم المشاكل والهموم، تداهمهم الشيخوخة والأمراض في مُقتبل العمر، المُصادر سلفاً جرّاء هذه الهيمنة الوحشية. طرُز المعمار خاليةٌ من أبسط ذوق جمالي، تدفعك الى الحنين على سكنى الأسلاف ومرابعهم على «فقرها» وبساطتها.

معمارٌ ومدنٌ أُقصي منها الجمالُ والذوق وسُحقت فيها الطبيعة «الأم الرؤوم» التي ديست وانتهكت ، في صالح الكتل الأسمنتية الضخمة المرتفعة بوقاحة واستفزاز، التي يمليها ذلك الرأسمال الطفيلي الذي همه الأساس التراكم الربحي الريعي السريع.

مدينة مثل لندن مثلاً ، على فظاعتها ، مزنرة بحزام ضخم يمتد بعيداً من الحدائق والطبيعة الباذخة. وكذلك سائر المدن الأوروبية . وإذ لا سبيل الى المقارنة على كافة الأوجه مع تلك المدن والحواضر لشقة الخلاف واتساعه ، فمدن الشرق الآسيوي مثال لمن يمتلك رؤية ومشروعاً حضارياً على طريق التقدم والمنافسة الحقيقية.

في البلاد العربية إذا ثمة من بقعة خضراء نبتت تلقائياً تُستأصل من جذورها لتبسط الكتل والعمارات الموحشة كامل هيمنتها وجبروتها، جبروت ذلك الرأسمال الجاهل الذي لا راد لقَدَره التدميري تجاه البشر والطبيعة.

العمى

في رواية (العمى) لـ(خوسيه ساراماجو) التي تعالج وتستقصي عالماً تحل به كارثة العمى الجماعي، التي تباغته على حين غرة، تترنح الحياة بكاملها، تحت وقع انهياراتها وظلامها.. يعم العنف والفوضى، وتستحيل الحياة الى أنقاض حياةٍ وحطام.. يستقصي الروائي البرتغالي ويغوص عميقًا في تلك التخوم الكارثية، التي حلت بالعباد والبلاد عبر هذا المرض الذي بدأ عضوياً عبر فقدان البصر، ليمتد الى الروح ويستشري في كامل الخلايا والحيوات.

في هذا المنعطف الوجودي– الاجتماعي الصعب، تتفجر الدوافع والأسئلة الدفينة للشخصيات التي تعج بها الرواية، وتتعرى تحت الضوء الكاشف لمبضع الاستبطان الروائي.

كارثة العمى الجماعي في رواية ساراماجو، تبدأ من فرد يسوق سيارته عبر الطريق العام، ويتوقف أمام إشارة المرور الحمراء... وهو يحدق في الإشارة، فجأة يرى بصره الاعتيادي يتشظى الى كتل لونيّة يغرق في سديمها الأبيض وتبدأ الكارثة.

نتذكر هنا رواية (بورخيس) الارجنتيني، عن نفسه، وكيف فاجأه العمى العضوي وهو في المكتبة العامة «كان ذلك مثل غسق صيفي» حيث فقد رؤية الألوان إلا شبهة اللون الأصفر، ما تبقى له من رؤية الموجودات الحسيّة والعالم، الذي راح يحدّق فيه بعمق أكثر سعة ونفاذاً عبر البصيرة والمخيلة.

طبعاً رواية الأعمى، لدى ساراماجو، غيرها عند بورخيس ومن على هذه الشاكلة، كواقعة مرض طبيعي، رغم حمولتها وأبعادها الوجوديّة التي ترتبت عليها كاختبار صعب يحل بغتة على الكاتب والإنسان.

ساراماجو في روايته، التي بدأنا نقرأ عن تحويلها الى فيلم سينمائي، تحمل أبعاد الرمز وحمولاته الدلاليّة المتشعّبة، التي تنطلق من الفرد الى الجماعة، ومن المدينة الى العالم.. وعبر هذا المرض العضال الذي يتخبط العالم في حمأة قسوته البالغة، يفضح ويحلل ويحتج على القيم والمنظومات والسلوكيات التي وصلت إليها البشرية في هذا الطور من حياتها المديدة..

طريقة مجيئ المرض في رواية (العمى) أغرت كثيرين بالمقارنة، برواية (البيركامو) (الطاعون) فهناك أيضا يذهب الموظف أو الطبيب في مدينة (وهران) الى عمله وإذا به يتعثّر بفأر ميت.. لقد بدأ الطاعون.

طبيعة البداية والمرض – المختبر، تغري بالمقارنة لكن الروايتين تفترقان في أمور جوهرية تتعلق بطبيعة السرد والرؤية والمناخ والشخصيات لا تسعها هذه العجالة.

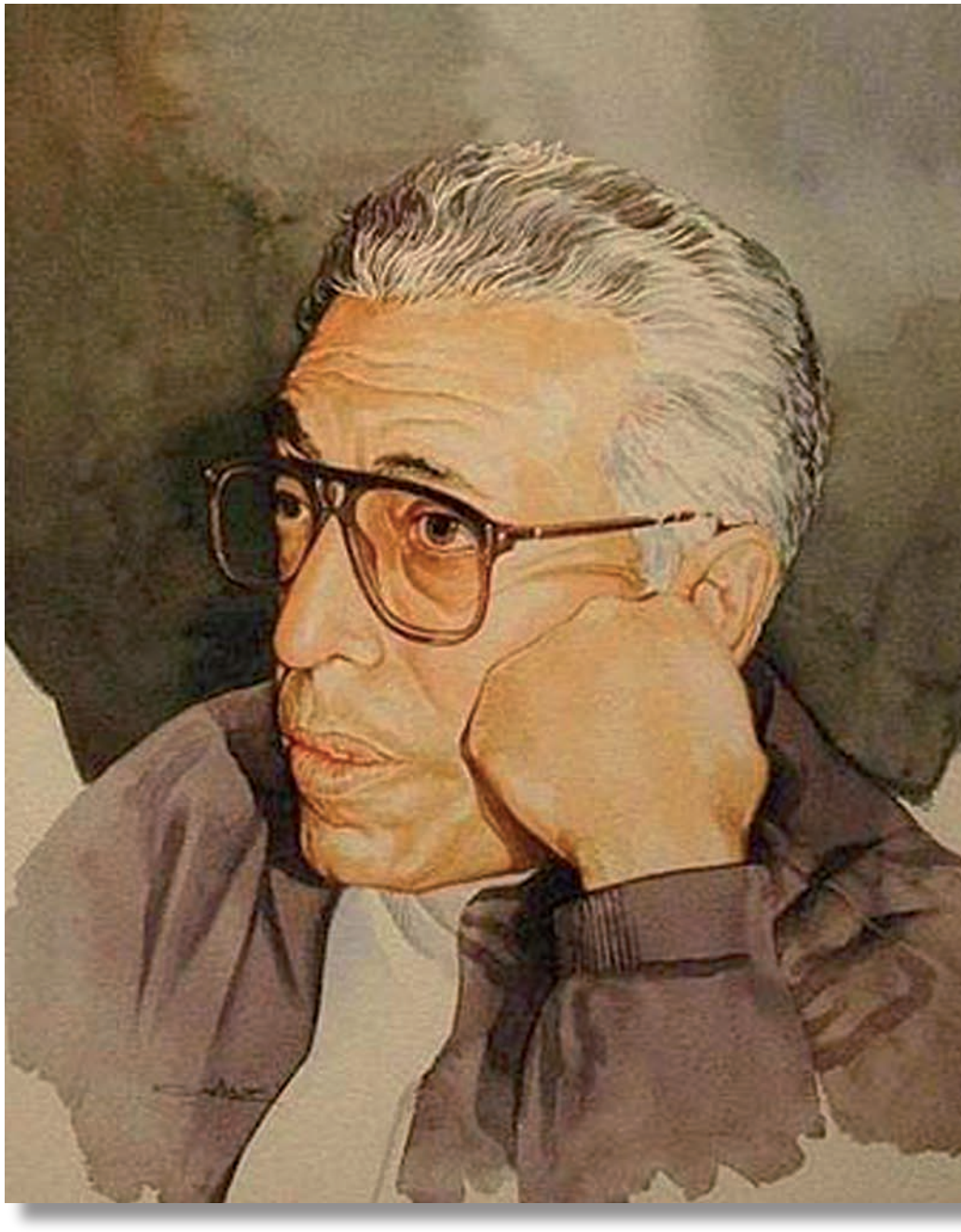
إذ كانت رواية كامو، تعيّن وتسمّي الأماكن والشخصيّات، فرواية ساراماجو لا تفصح عن ذلك.

شخصيات ومصائر تتخبّط في أشراكها وسط عتَمة المصائر والآفاق.

إلى ع. منيف

شربنا مياهاً سوداء
وبالغْنا في نقض الحكمة.
ما الذي يجعلُنا نرتطمُ بالصباح كعدوّ؟
ونظلُ جاثمين على فراشنا الذي نمتْ عليه الحشائشُ،
بينما الأمواجُ تخبطُ السقف:
أراها في قلب المرآة
حاملةً قوارب وحيتاناً
وأرواح بحارة غرقوا.
وفي الصباح نفسه
نذهبُ نحو المكاتب،
نشدُ أحزمة المقاعد جيداً
ونُصغي لأنين الموتى تحت العربات
وأنبياءٍ يملأون الفضاء باللعنة.
أيتها الصحراءُ.. الصحراءُ
ماذا تبقى من قلبك الذبيح؟
ومن مدافن قتلاك ونفطك؟
إنني لا أرى، غير نعشٍ يحملُه بوذيّون
وتعاويذ أقوامٍ هلكوا.
ماذا أرى، ايضاً في جروفِك
المليئة بالنميمة
ومخلوقاتك، بمساحيقها وعطورها وأيامّها الخاوية؟
أيتها الصحراءُ
غادرك الركبُ تحت شمسٍ ترضعُ أطفالها
بأضواء سامة.
غادَرك الحقُ والباطلُ
وغادَرتك الملحمةُ.
غادرك الحربُ والسلامُ
وغادرك الخريفُ الأكثر رأفةُ
من ربيع المدنِ
غادرتك النجومُ الأولى والأيائلُ
وضفافُ الأودية
غادَرك الزمانُ،
وما يظنّونه كنزاً ليس سوى آلة حتفك الرهيبة
غادَرتك رغبةُ المسافر في تفتحاتها الأولى
غادرتكَ أحشاؤك
يجرجرُها التجارُ في أسواق البورصة
غادرتك شفافيّةُ الغياب
وذكرياتُ المحارب،
بماذا أصفك:
أرملةُ العصور
أم مستودعُ نفايات العالم.

سيف الرحبي



عبدالرحمن منيف

السنة الخامسة على الغياب

سعاد قوادري منيف

الكاتبة زوجة الروائي منيف

عبد الرحمن كيف يقرأ:

مما كان يميز عبد الرحمن، هي طريقته الخاصة بقراءة الكتب، لقد كان يتناول كتابا بعد أن يختاره بناءً على اسم الكاتب وتراثه أو الموضوع وأهميته بالنسبة له أو للآخرين، وفي جميع المجالات من فكر وسياسة وأدب ومذكرات وتاريخ.....

تبدأ طريقة القراءة التي لها أيضاً ظروفها وتقنياتها، فالقراءة ليست للتسلية وتمضية الوقت إنها حالة جادة من التيقظ والتعلم والمعرفة، إضافة للدهشة والتقدير لإمكانية الكاتب، فكثيراً ما يتوقف عن القراءة وفي يده الكتاب متسائلاً ومعجباً بأسلوبه أو بمادته أو بمعالجته للموضوع ويعود مسرعاً للاستمرار بشغف ونهم، هذا إذا حاز إعجابه، أو حالة من النرفزة والانزعاج، لغير ذلك، فهو برأيه أن الكتب صنفان: «الكتب الرديئة جداً والعظيمة جداً تتميزان بصفة مشتركة: أنك لاتنتهي منها حتى يتملكك غضب لا تستطيع مقاومته. أن تبعدها، أن تدمرها. هذا ما يحس به الإنسان، ولكن سبب الإحساس مختلف. الكتب الرديئة تريد أن تنسى الوقت الذي صرفته، التفاهات التي قابلتها.

سعاد قوادري منيف

أما الكتب العظيمة عندما تريد أن تدمرها، فأنت تريد أن تدمر هذا الأثر الملعون الذي يعلق بجدران الشرايين، ويترك في النفس ألماً وعذاباً.»

أما الملاحظة الأخرى: هي تناول القلم والدفتر، ليخط ملاحظاته بعد انتهائه من القراءة، ولم يكن يقصد النقد أو النشر، وإنما ملاحظات له وحده. هذه الكتابات الأولية لم تكن دراسات نقدية بحته، وإنما حتى لايمر الكتاب مرور الكرام، ليحفر في ذاكرته لوقت طويل، يستمتع به، ويحدث الأصدقاء،وكثيراً مايصبح هذا الكتاب، أو ذاك، حديث المجموعة كلها، وأحياناً كثيرة ينتقل من يد ليد ليستقر بعيداً، ويفقد من المكتبة في كثير من الحالات.

هكذا يقرأ عبد الرحمن.

ولدى مطالعتي لأوراقه، والتي تنتمي لأوائل السبعينات، والتي لم تنشر سابقاً، تشير إلى طريقته في القراءة والتعليق على بعض الكتب، حينها، وكيف يراها، وما وجد فيها، محفزة قارئ هذه الأوراق لإعادة قراءة تلك الكتب، أو اكتشافها مرة أخرى وهذا ما حصل لي، من هنا اخترت كتاب المؤلفات الكاملة للكاتب يوسف ادريس، والذي كان يعتبره رائد القصة القصيرة بامتياز.

المؤلفات الكاملة، ليوسف إدريس

القصص القصيرة: حادثة شرف، آخر الدنيا، لغة الآي آي.

أولاً: حادثة شرف

١- **محطة**: قصة تحدث كل يوم. في الأنوبيس، في الشارع، في مستوصف، في أي مكان يمكن أن يلتقي فيه الناس.

وفي هذه الأمكنة التي يلتقي الناس فيها، يمكن أن تحدث قصة، ويمكن أن لا تحدث،وحتى لو حدثت يمكن أن نراها أو لا نراها، وحتى لو رأيناها، قد نراها من زاوية الحدث الذي لا يخلق رداً، استجابة، أو أنه يتحول إلى لحظة مضغوطة تعني كل إنسان.

في هذه القصة يحول يوسف إدريس الشيء العادي إلى غير عادي ، وهذه مهمة الفنان، أن يلتقط اللحظات الأكثر أهمية، الأكثر عمقاً ويعرضها، ومن أي زاوية يعرضها، إنه يفعل ذلك من خلال عيون معادية تقريباً، أو من خلال عيون عاجزة في أحسن الأحوال. وأثناء ما ترى العيون المعادية أو العاجزة، تبرز ملامح الوجوه: رجال كبار بياقات وقورة ومعاطف في وقت لاحاجة للمعاطف، ومحاولة للراحة الكاملة في الباص، على حساب الآخرين، وفضول ومقارنة، ثم تنتهي بشتيمة جبانة بعد أن ينزل الأطراف الآخرون!

إن وظيفة القصة القصيرة جمع فيضان الأشعة الصغيرة المبعثرة المتلاشية في نقطة تجمع واحدة، وفي لحظة معينة، إطلاقها. قد ترجع إلى الماضي، قد تتحدث عن المستقبل، قد تهذي، قد تتعثر، ولكن المهم أن تطلق الخرطوشة عندما يمر الطائر، عندما يظهر الهدف، وإذا حصلت عملية الجمع، والضغط، ولم تطلق الخرطوشة في مكانها، في وقتها ضاعت.. فقدت أهميتها.

وهكذا يستطيع يوسف إدريس أن يجمع لحظات الماضي التي تعنيه عندما كان طالباً في الجامعة، ويضع بؤرة ضوء يمكن، في وقت لاحق، أن ينطلق منها الضياء، ويصف الذي يركب بجانبه،في صورة الماضي البعيد، المزحوم العقل والشباب، والكلمات، والذي يندلق بعينيه في محاولة يائسة لالتقاط شيء، ويجعل منه بؤرة ضوء ثانية، قد ينطلق منها الضياء أيضاً.. ثم، الأخ الصغير، برأسه وتكوينه الذي لا ينم عن قوة أو حيلة ويجعله في لحظة أكثر من مجرد مرافق، والبطلان، الحياة وهي تحاول أن تشق طريقها....كل ذلك من أحداث عادية، يومية، تقع كل لحظة تحت أعيننا، ولكن المهم التقاط اللحظة تماماً ومركزتها.. وهذا هو الفرق بين الفنان واللافنان بشكل موجز.. المواد الأولية نفسها، البيئة، الناس، وحتى الحوادث، ولكن من أين تنظر إليها، كيف تستعملها، ومتى، وفي النهاية ماذا نريد منها.. هنا الخطورة..

ويوسف نجح

٢- شيخوخة بدون جنون:

عم محمد آخر، يماثله كثيرون. رجال كبروا في السن أكبر مما ينبغي، وبدل أن يستلقوا على الفراش وينتظروا نهايتهم، فإنهم يقبلون أن يقوموا بأعمال الحانوتية. ويبدو هؤلاء الناس متشابهين لدرجة أنهم أكثر ما يكونون شبهاً بالأطفال الصغار الذين ولدوا البارحة، ليست عليهم سمات الحياة، ليست لديهم علامات فارقة، يركضون، يضحكون، يقسمون أيماناً أن الوفاة عادية وبدون جنون،وينتظرون دورهم لكي يموتوا. لفرط الرتابة التي تميز حركاتهم يظن الإنسان أن لاشيء في هذه الدنيا يحركهم، وهم رغم قيامهم بواجباتهم بسرعة، إلا أنهم يقومون به دون إحساس من أي نوع، هكذا يظن الإنسان، وهكذا يرى وجوههم وهي تستجيب لنكتة الطبيب دون أن تشعر بالذنب، وهي توافق على أن يكون لها اسم واحد،

وهي تقلب الجثث وتشعر شعور الموتى من أجل إثبات أن الوفاة طبيعية وليس نتيجة السم أو حادث،هؤلاء الناس يبكون عندما تموت قريباتهم،لا يستجيبون للمزاح، أو للضحكات، وتنزل دموعهم عندما تتلقى الصفعات، وأخيراً تتحرك للقيام بأكثر من الواجب عندما يموت فرد من أفرادها.

من هم هؤلاء الناس ؟ فراشون، أذنة متقاعدون، عسكر متقاعدون، ناس لم يعد لهم أحد في هذه الحياة، وليس عندهم مصاريف من أي نوع. جفت عظامهم، قصرت ملابسهم، فقدت ملامحهم ما يميزها بوجه خاص ويعنى استقلالها، وأخيراً فقدت رغبة الكلام لأنه ليس عندها شيء مهم تريد أن تقوله.

وحتى الركض الضعيف أمام الطبيب، من أجل إفساح الطريق، لتقليب الميت، لوقف عربات الكارو أو إنزال أيدي الباعة للحظات كي يمر، عندما يقوموا بكل هذه الأعمال، فإنهم يقومون بها لإقناع المعلم أنه مازال بإمكانهم أن يكونوا نافعين ويؤدوا عملاً.

والنهاية.. عندما يموت عم محمد، وهو أي واحد، لا ترتفع أصوات النحيب لتودعه، لاتبكي عين، وحتى الملابس أو الأغطية تتحول إلى جرائد ألمانية قديمة، وحول البيت كلاب ضالة، والأرجل المتيبسة من الروماتيزم لا أحد يستطيع أن يحركها، ولا حتى الميت نفسه.. عندما تصل الصورة القاتمة إلى نهايتها الحزينة يتحول المعلم نفسه إلى قبطان يغسل ويكفن العم محمد، ويتحول جلد الأمس صفعة الأمس، إلى دمعة كبيرة ووداعية. وموكب الحانوتية، الذي لاوجوه فيه، وجميعهم أسماؤهم العم محمد، موكب الحانوتية هذا يشبه وداعاً رسمياً للحياة كلها.

٣- طبلية من السماء

كيف نستطيع أن نقول أشياء كبيرة وخطيرة على لسان المجانين والأولياء والأطفال الصغار؟

كيف نستطيع أن نقولها كلها، على أهميتها، ويظل الشيء الذي نقوله أقصوصة أو قصة أو رواية دون أن ينزلق إلى الخطابة أو البرهان أو محاولة الإقناع ؟

يوسف إدريس في هذه القصة يريد أن يقول أموراً خطيرة للغاية: الجوع الفقر يساوي الكفر تماماً. هذا أولاً، الله هذا الذي يجلس بعيداً عن البشر، ويحكمهم، لماذا لايفعل شيئاً لإنقاذهم،لماذا لايطل برحمته لكي يقدر الناس على التحمل ؟ هذا ثانياً. وهذه الحياة البائسة الفقيرة في القرية المنعزلة التي لا تعرف السرعة ولا تأبه بها، وناسها يكدحون من مطلع الشمس حتى مغيبها، لكي يموتوا في النهاية موت الكلاب. الحياة في هذه القرية، والبشر فيها لا يمتون بصلة إلى البشر إنهم أقرب إلى الدواب.

وجاء هذا الإنسان الضمير، الذي يحاول أن يفتح عيون الناس على الحياة:

السرعة.. إنه يركض في الوقت الذي يسكن الناس، ويعتبرون الركض حالة مرضية، ولكن في النهاية يركضون وراءه حتى يصلوا الجرن في أطراف القرية.. ولم يركض الصبية الصغار، وإنما الشيوخ الوقورون، كانوا من جملة من ركضوا،ولكن بحكمة ووقار، حتى وصلوا.

والله هذا الغامض المقدس، البعيد، الذي تقدم له دائماً القرابين، لم يبق كما هو، وإنما جاء الحاج علي لكي ينزع عن جبروته، لينكأ غموضه وقداسته، وليمزق هذا الخوف الذي يمنع الناس من النظر إليه أو يخاطبه.. يخاطبه الحاج بلهجة تهديد وتأنيب ويطلب منه طلبات محددة وعاجلة، إذا لم يلبها فإن غضب الإنسان ينزل عليه.. وهنا يكف الناس عن النظر إلى الله تلك النظرة الحائرة، يتجرأون على النظر إليه، على انتظار معجزات، على أن يفعل شيئاً !

والحياة الشاقة الصعبة التي تجثم على قلوب الناس، لا يترك الشيخ أمرها يمضي دون أن يشتمها، أن يقول فيها ما يستحق، وأن يحاول إقناع الناس برفض هذه الحياة الذليلة التي لاتعني أكثر من ملء المصران، ثم انتظار الموت.

هذه الأشياء كلها قيلت، وبثقة حلوة،وعلى لسان قديس أبله أو أبله وقديس والبراعة تكمن في القدرة على خلق التوازن بين الأشياء التي تقال، والطريقة التي تقال فيها، والناس الذين يقولونها، وهذا التوازن رغم قدرته على خلق شحنات عاطفية جميلة ومؤثرة، فإنه يبقى خطراً إذا أفلت من يد القصاص ليصبح وعظاً أو هذياناً دون معنى.. وقد استطاع يوسف إدريس أن يخلقه ويحافظ عليه !

٤- اليد الكبيرة

هبط من القطار وصل إلى قريته مرة أخرى. كان يريد أن يعيش بنفس الجو ويستعيد اللحظات كلها: أيام كان طفلاً، أيام كان صبياً، ثم لما كبر وأصبح يلبس البنطال الطويل.. ولما ابتعد عن القرية، ولما عاد إليها كانت الذكريات والأجواء التي عاشها من قبل. وفي هذه الأجواء يلمس الدفء. ويستمع إلى أحاديث أبيه التي تشبه الأناشيد، ويحتمي، حتى كبره، بهذه الخالة التي تنظر إليه نظرة تعتبره. كأنه لم يترك الطفولة أبداً.

في هذه المرة، هبط من القطار وفي ذهنه أن يحيي كل الذين يعرفهم. أن يمشي على نفس الطرقات الترابية

منيف: يوسف ادريس رائد القصة (العربية) القصيرة بامتياز

التي مشى عليها عندما كان صغيراً، ولكن ما كاد يترك المحطة، باتجاه البيت ذي الباب الصفيحي حتى قابلته خالته،..تترك الأشياء التي بين يديها كما كانت تفعل من قبل، سلم ومشى، وصل البيت. كان كل شيء قد تغير، السقوف، أرض الحوش، الكنبة، أعشاش الحمام، النخلة التي كبرت وأكلت النخيل الصغير، والدالية التي ماتت من كثرة المياه، ليس هذا كل شيء،فإن الجو الدافئ الذي كان يقابله كلما وصل القرية، افتقده منذ اللحظات الأولى، كان البيت خاوياً لدرجة أن يكون أصم، والحياة قد فارقته ولن تعود إليه مرة أخرى، حتى الشمس وهي تنزف ضياءها كانت عبارة عن خيوط من الضياء المغبر الذي يشق النفس بالأسى أكثر ما يبعث في العين القدرة على الرؤية.

إن شيئاً هاماً وقع.. في الإسترجاع الذي لايتعب لحياة الأب، تبلغ القصة ذروتها ولو كانت الطريقة واضحة، في كيفية وصول الخبر إليه، لواجهنا قصة نادرة، ولكن هذه الفجوة الصغيرة، والتي قد تصدر من ذهن حزين ومتعب أكثر مما يدفعها المنطق، هذه الفجوة لا تغير في التوتر، في أهمية الخاصة الكامنة في القصة.

ماذا يعني الأب ؟ ماذا تعني الأم ؟ ماذا تعني العلاقات بين أفراد العائلة ؟ والسفر البعد،ثم العودة، ثم السفر مرة أخرى، ولكن المشاعر الصغيرة، رغم ابتعادها، تظل تثقل الصورة حتى تجعل منها لوحة، وتجعل من الأب أكثر من يدين كبيرتين، أكثر من صدر أكثر من كلمات. إنه الملجأ، في الوقت الذي يفنقد الإنسان الأمان والحب، واليد التي تشد دون أن تحمل مسماراً أو سكيناً.

هناك عشرات المشاعر المماثلة التي يمكن للإنسان أن يحلق فيها، المهم زاوية الرؤية ٣٠-٨-١٩٧١ .

٥- تحويد العروسة

قصة عادية، تتناول تقليداً كان سائداً في الشرقية، ثم زال.

الشخصيات: المجتمع برجاله ونسائه وأطفاله في تلك المحافظة ؛ ثم عنبر رمز الماضي الذي يتصور أن الدنيا ما تزال في مكانها، كما كانت قبل عشرين أو خمسين سنة، ولكنها تكون قد تغيرت في هذي السنين، بعد موت راعيه الأول، ثم راعيه الثاني، وهو الآن في كنف راعٍ ثالث لم يعرف هذه التقاليد، وإنما سمع بها منذ وقت طويل، لكنه لم يعشها ولا يعترف بها.

عنبر هذا محاولة تشبث، محاولة يائسة ومهزومة.

والشيخ رجب محاولة التوفيق بين الماضي والقدرة الفعلية على المواجهة.

رجل عادي، ملك بضعة فدادين من التقتير والجوع، يريد السلامة،ولكن يدفع رغماً عنه لأن يكون في المقدمة. والإنسان في المقدمة يواجه مواقف يجب أن يقول كلمة، أن يتصرف،والشيخ عندما يتصرف ينطلق من القدرة الحقيقية، والواقعية، لإمكانيات الناس الذين دفعوه،ولذلك يأتي تصرفه محكوماً بهذه الإمكانيات، ولكي يثبت أنه في المقدمة، وأنه يستطيع أن يتصرف، يوافق. وتبدأ المشكلة من موافقته: كان يواجه الماضي، وطبيعي أن يهزمه، ولكن هزيمة التغير أكثر منها هزيمة القوة..

وبانتهاء المشوار الأول، تبدأ القصة تأخذ شكلاً كاريكاتورياً.. من أجل تنمية شخصية الشيخ رجب، ومن أجل إثبات أن الدنيا تغيرت.. قد تكون قد نجحت، ولكن ليس فيها من الحرارة.

قصة عادية فقط.

٦- حادثة شرف:

الحب هو العيب. كان.ومازال تقريباً، في أغلب أجزاء هذا العالم المتخلف. الحب محرم، غير مرغوب فيه من قبل الآخرين كطريق للحياة والعلاقات. والناس منذ ولدوا حتى الآن لايكفون لحظة واحدة عن الحب، لكنهم يحاولون أن يحبوا بسرية وتمويه، وفاطمة بنت القرية الصغيرة إمرأة قمحية ناضجة، كل شيء فيها جميل يغني، عيناها، لون بشرتها، صدرها الذي يقفز في الهواء لكي يضرب الرجال، لكي يعذب الذكور، حتى الأطفال الصغار الذين يحاولون أن يتعروا عندما يرونها لإثبات ذكورتهم المبكرة..

فاطمة بمقدار ماهي مغرية مشتهاة، مرغوبة، بمقدار ماهي أمل وأمنية، فإنها مستحيلة.لايفكر أحد أن يتزوجها لفرط إغرائها وجمالها، ولذلك تظل غلالة من الرغبة والحلم، وهي تسير في أرض العزبة حاملة الأكل لأخيها الذي يخاف عليها، ويخاف أن تقع الحادثة التي يخاف منها، وغريب الوسيم الذي يغوي النساء، يمثل رغبة كل الرجال، ويمثل الفتوة الثاوية في قلوبهم. أغرى عدداً كبيراً من النساء، والنساء بمقدار ما يخفن منه، فإن هذا الخوف يكون طريق وقوعهن. وفاطمة، تقع.

والعزبة التي كانت تنتظر الوقوع، كل يوم، والتي كانت تتلهف على أن تسمع أخبار هذا الوقوع، وتستعجله، متأكدة أن كل شيء سوف ينتهي وكانه لا وقوع بقوة قاهرة لا يمكن أن يقف في وجهها أحد.

ولكن عندما تقع الحادثة، تفاجيء أهل العزبة كلهم، وتبدأ الدراما تدق أعصاب الناس وحياتهم، وينزف في الجو ريح تحمل رائحة الدم.

فرج أخو فاطمة يشرب المعسل ويضع رأسه بين راحة يديه ويطرق كأنه امرأة تبكي، وينتظر أن تمنحه قوة غامضة القدرة على التصرف، التصرف المناسب، ليس مهماً أن يكون القتل، وليس مهماً أن يكون النصر، ولكن المطلوب تصرف يلائم الحالة وينتهي إلى نتيجة.

وفاطمة بين نساء مشوهات الروح، يعرفن كل شيء، ولكن يردن أن يسمعن كل شيء بالكلمات، وكأنه دقات جرس، وفاطمة لا تعرف كيف تقول..وفي النهاية عندما توافق على أن يجرى عليها الفحص وتستبعد الماشطة التي تدبر لقاء الرجال والنساء تحت ستار خياطة الملابس، لتصبح أم جورج هي المرأة الوحيدة التي تستطيع أن تصدر حكماً. وتجر فاطمة. موكب يمتلىء حزناً وشماتة وغلاً وانتقاماً وطهارة وتلقى مثل حيوان مشاكس على السرير ويتبرع النسوة بأن يمسكن يديها وساقيها، وأم جورج التي تحكم زوجها وتقوده إلى الكنيسة كل أحد، لاتعرف كيف تواجه حالة مثل هذه، ولكن الزغاريد التي يختم فيها هذا الفصل مثل نعوة موت.

صحيح أن فاطمة عذراء، أو هذا ما تنتهي إليه أم جورج، ولكن شيئاً هاماً يكون قد سقط وتلاشى في نفس اللحظة. وسقوطه يتم دون كلمات من أي نوع. هذا الشيء هو البراءة. براءة الحياة، براءة العلاقات، براءة الإنسان.

وفرج وهو يضرب أخته، ويجبرها أن تنام تلك الليلة على البلاط، كانت بداية تلاشيه، أصبح يمثل الإنحدار إلى الناحية الثانية، بمعنى عدم قدرته نهائياً على أن يستعيد فاطمة أو يمارس عليها سلطاناً فعلياً.

وعبدون الذي يحاول إغراق قريب في البئر، يريد من هذه المحاولة أن يؤكد على قوة إبنه، القوة التي يفتقدها هو.

وعرف الناس.. أصبح كل شيء واضحاً، ومعرفة الناس سابقة ومؤكدة من قبل، وكان ممكناً أن تستنتج أو يتسامح فيها، ولكن من أجل أن يعذب الإنسان ويداس، خلقت التقاليد ووضعت لها حواش وأصبح هذا الشيء الغامض، الذي يسمى المجتمع، أو المجموع أو الكتلة، يريد خلقاً وحقوقاً خاصة به، وعلى الفرد أن يدفع، أن يدفع باستمرار ودون أن يسأل !

مشاهد بائسة، مليئة بالعذاب، وهي تمثل مرحلة انتقال، انتقال الناس من الظلال إلى الضوء من الماضي إلى الحاضر، فالحب الذي كان عيباً، كان محرماً اصبح الناس يمارسونه بعلانية أكثر من السابق، لكن لم يجدوا له تقاليد تعترف به وتصونه.. وفي هذه المرحلة يجب أن يدفع ثمن لكل شيء !

نهاية حادثة شرف تمثل قوة إضافية !

فاطمة ماتزال الأنثى المرغوبة، الطاغية الأنوثة، ولكن أصبحت عيناها تنظران بجرأة حتى لأخيها، وتنفض عن نفسها غبار اليد التي تمتد وتتطاول بعد أن حكمت على المجتمع حكماً مبرماً، وفقدت براءتها.

وغريب الذي أقسم أن يكون عادياً، بسيطاً، لا يغوي النساء، التزم فترة بهذا القسم، ثم تخطاه وعاد سيرته الأولى، وبدأ يعتبر كل امرأة حلالاً له، لافرق بين كبيرة وصغيرة،قريبة أو بعيدة..ما عدا فاطمة التي ظلت مستعصية عليه، وكأنها تمثل شيئاً مستحيلاً !

ان عبقرية القصاص أن ينظر إلى الأشياء العادية نظرة غير عادية، لأن في كل عادي شيء غير عادي، والمهمة الأساسية هي اكتشاف غير العادي من العادي وتركيز الضوء عليه، لكي تبرز دقته وقوته وغير عاديته.

٧- سره الباتع

هذه مجموعة قصص، بطولها وتنوعها ونهايتها.

وإذا كان السلطان حامد بداية معركة صغيرة بين طفل صغير والإمتحان، عن طريق الشموع، فإنها تنتهي بأن يصبح معركة وطنية كبيرة، ترجع إلى الماضي، أيام نابليون وجنرالاته، ولها امتداد حتى الآن ،

الطفل بداية الدنيا، الجبانة وهذا المقام المليء بالشمع السائل، الرفض للتقاليد وبداية التفتح، الجد الذي يستقبل الغرباء ويستمتع بالمحرمات المتمثلة بالقهوة الممنوع منها، وهذه العلاقة بين الطفل وجده وبداية الأسئلة الكبيرة.

والضياع في هذه الحياة، يتذكر في لحظة كل الأشياء التي نسيها سنوات، وينسى في لحظة أخرى كل ما يجب أن يتذكره، وتثقل مشاكل كل يوم ذاكرة الإنسان، حتى تصبح ذاكرة جديدة ليس لها علاقة بالماضي، وماهي إلا لحظة أخرى حتى ينفجر الماضي مرة ثانية. ويكبر الطفل ويتيه، وتبدأ أسئلة تأخذ طابعاً جديداً مختلفاً.

السلطان حامد، ليس هذا المقام المعتم، إنه الأشباح واللفة الخضراء والعذاب. من هو؟ لماذا هو موجود ؟ من بنى

هذا المقام ولماذا بناه؟ وفي رحلة الصبا الأولى يكشف الطفل الكبير أن السلطان حامد موجود في كل الأمكنة، أو على أقل تقدير في أكثر الأمكنة، ويأخذ السؤال صيغة جديدة أقرب إلى العجب والخوف، والذاكرة هذا الغربال الذي لا يستقر فيه كل شيء يضيع يغيب، يختفي، وفي لحظات أخرى يتمزق، وتنبثق على السطح الأسئلة، بطريقة جديدة، السلطان بين الرفض ورغبة الإكتشاف. والسلطان بين الرمز الملوث والرمز المقدس، ويواصل حياته بهذا الإطمئنان القدري

وبطريقة أقرب إلى جنون المغامرين واكتشافه تظل ألغاز السلطان حامد تلوب في ذاكرة هذا الطفل الذي كبر الآن حتى أصبح رجلاً، ويحمل معه ألغازه، ولكن بطريقة المغامرين واكتشافه في كل مكان. عن طريق الوصول والغرق في ذات مجهولة لاتكشف عن نفسها إلا لمن يفتح عليهم الله، وإلى الرجل الغريب الذي رفض أن يكون صاحب أطيان أو موظفاً حكومياً، وبدأ مع الشركات، لكي يصبح ممثلاً لعقل جديد، ولكن بشروط سيئة،وطريقته في اختبار العالم بشكل بدائي.. ثم هذا الغريب الذي ينزل ضيفاً عند جده، وهو في طريقه إلى رحلة مجهولة وصوته وهو يردد مدد، مدد، وحديثه الذي يشكل بداية لحل هذا اللغز، ولكن بطريقة مثيرة ومعذبة.. ثم الغرق مرة أخرى في الحياة، وسفر الذاكرة البعيد، حتى تكون تلك الصدفة البلهاء التي حملت امرأة إلى مستشفى، وبداية الإكتشاف.

ورسالة الأثري الذي أصبح محامياً عن السلطان مصادفة..الرسالة التي تقول الكثير، على السلطان والشعب السلطاني.

هذه القصة القصيرة الطويلة تحتاج إلى دراسة مستقلة. لابد فيها نقاط عديدة تشكل قوة وضعفاً في وقت واحد.

فهي قوية حين تظل رموزها تمثل نزعة الإكتشاف المثيرة الغامرة في حياة الإنسان، وعلى طوال مسار حياته لاينساها نسياناً حقيقياً. وهي الناس بأنواعهم، وعقلياتهم المتفاوتة، سواء من حيث علاقتها بالماضي أو تمثيلها لآرتباطات معينة. وهي نموذج لبطولة الناس البسطاء في طريقة الرفض والمقاومة.

ولكن في الجانب الآخر.. صفة أكثر مما هي اكتشاف، صفة وضعت في قلب قصصي، كان أكثرها خطَ هذا الإكتشاف المفاجيء لأمرأة كان ممكناً ألا توجد،ألا تتكلم، ولأمرأة بمواصفات معينة، كان يمكن أن تكون غيرها، لا تهتم بتتبع المراجع التاريخية، ولا ترسل ما كتب حول الموضوع في النهاية.

إن الرسالة التي تكشف كل هذه الخوارق جاءت من نقطة، من مكان، معتم، لو اكتشفها في دار الكتب، عند شيخ في قرية بعيدة، في صدر أحد الغرباء الذين يمرون على الجد، في المجتمع العلي..لو أن هذا تم بهذه الطريقة.. ولكن !

ملاحظة:

من الأشياء الملفتة للنظر أن كل لحظة تؤخذ في هذه القصة مستقلة، وكأن لها علاقة باللحظات الأخرى، وكأنها عالم مستقل له أركانه وجوه..ولكن في ثانية تقوم الواو بحفلة ربط رائعة، قلما تتوفر لهذا المرض في أماكن أخرى أو لدى أشخاص آخرين. ٣١-٨-١٩٧١ .

ثانياً: لغة الآي آي

١- حالة تلبس

مرة أخرى يعود يوسف إدريس إلى الحياة اليومية البسيطة، حياة إنسان ما، يمكن أن يكون أي إنسان. ومن خلال لحظة ما، حدث ما، يمكن أن يكون لحظة في حياة أي واحد، وحدث لأي واحد، يبدأ يراقب ويرصد، ثم يسجل، بعين مليئة بالحنان والتفاهم.

فتاة من سوهاج، ويمكن ان تكون من أي مكان، صغيرة، سنة أولى جامعة، في فناء الكلية، وفي هذا الفناء الداخلي المليء بالظلال والرطوبة، والذي لايصله أحد، تسحب الفتاة من حقيبتها الكبيرة علبة السجائر، وتمسك بيدها الأخرى الكبريت، تريد أن تدخن سيجارة.

آلاف البنات، ملايين، يدخن. ولكن عملية الرصد، كانت هذه المرة، من غرفة العميد، وهو يتابع هذه اللحظات الكبرى.

سحبت العلبة، أمسكتها بيدها، فتحتها، بأصابع مرتجفة سحبت سيجارة فلتر، أمسكت

السيجارة، بللتها، قربتها من فمها، أخرجت علبة الكبريت، فتحتها، أخرجت العود، وبطريقة النساء أولعت وسحبت نفساً.. كان النفس عميقاً مرتعشاً، امتصته كله إلى الداخل، نزل إلى أعماقها، سرى تحت جلدها حتى وصل إلى أصابعها.. ويتابع هذه الجزئيات الصغيرة غير المنظورة، وبعيون عميد الكلية، الذي يركض مثل بندول الساعة المتعبة بين زوجته ورئيس الجامعة.. ويفكر بالفصل، بالضرب، بألاف العقوبات الأخرى. وهي ماتزال تدخن، كل نفس، كل حركة صغيرة للسيجارة باتجاه الفم، زمن مديد مليء باللذة والعذاب معاً.

إن عبقرية القصاص أن ينظر إلى الأشياء العادية نظرة غير عادية، لأن في كل عادي شيء غير عادي، والمهمة

الأساسية هي اكتشاف غير العادي من العادي وتركيز الضوء عليه، لكي تبرز دقته وقوته وغير عاديته.

وهذا هو الفرق بين قصاص وآخر، قصاصون آخرون يفتشون عن الأحداث الكبرى، الخارقة، ولديهم مواد أولية كبيرة الحجم، ثقيلة، ولكن الأحداث، في النهاية، عبارة عن مواد أولية كبيرة الحجم وثقيلة، دون أن تتحول إلى لحظات مكهربة تمشي على أسلاك متوترة خطيرة.

المهم زاوية الرؤيا، لحظة المعالجة، طريقة المعالجة، وبعدها إلى حادث مهما كان صغيراً وعادياً يتحول إلى حادث كبير وغير عادي !

٢- الزوار

مرأة بائسة، عانس، زارت عشرات الناس في حياتها، وقدمت خدمات كثيرة، ولكن هذا كان في الماضي أما الآن فإنها ترقد، ومنذ بضعة شهور في مستشفى، لايزورها أحد، ولاتنتظر أحداً بعد أن مرت الأيام ولم يأت أخوها أو الذين زاروها.

وإلى جانب هذه المرأة التي لايزورها أحد ترقد امرأة أخرى، تضيق بكثرة زوارها، وتعلن هذا الضيق بكلمات قاسية مباشرة.

هذا الإطار.. ولكن ما تكاد الأيام تتتابع بطيئة مشحونة بانتظار يائس، حتى تتغير الصورة، وقد دخلها خيط صغير:

المرأة الأولى، مسكينة، تبدأ تقدم خدمات صغيرة لزوار مصمص، تبدأ الخدمات من الخروج من الغرفة لكي يستعمل سريرها مكاناً للجلوس، ويمتد إلى العناية بالأطفال وتقديم الكراسي، تنتهي بأن تعتبر زوار مصمص زوارها، فتبدأ معهم الأحاديث، حتى لايجدون وقتاً يقولون فيه كلمة لمن جاؤوا يزورونها.

بدأت سكينة تعرف جميع زوار مصمص، تعرف أسماءهم وصلة القرابة بينهم وبين مصمص، وبدأت تنتظر زياراتهم بلهفة، وكأنهم جاءوا يزورنها.

وهنا تختل العلاقة بين المرأتين. سكينة تقوم بواجب، رتب لها من الأيام حقوقاً، تحاول الآن أن تستمتع بهذه الحقوق، استمتاعاً صغيراً مشروعاً، لا يتعدى كلمات تتبادلها مع هؤلاء الزوار ومصمص التي كانت تضيق بعدد الزوار وغلظتهم، بدأت الغيرة تأكلها الآن، عندما تشعر أن هؤلاء الزوار لم يقولوا لها كلمة طوال وقت الزيارة.

وتبدأ رحلة العذاب. ولكنه عذاب محكوم بالمرض والعزلة وهذه العلاقات التي أصبح لها طبيعة خاصة من العشرة الطويلة والآلام المشتركة، ورغم ذلك، فإن كل الشروط التي تغذي العذاب قائمة تنتظر لحظة التفجر، تعبر عن نفسها ؛ ولما تجد مصمص الفرصة مناسبة، تبدأ رحلة الإنتقام، ولكن في لحظة أخرى، لحظة يقظة الإنسان، تحتار كيف تنادي سكينة، تبدأ معها معركتها، هل تناديها بإسماً مجرداً ؟ هل تقول لها يا بنت يا سكينة ؟ هل تستعمل تعبيراً ثالثاً؟ تحتار في ذلك، وتكون هذه الحيرة بداية الإنسان وبداية التسليم.. بعد صراع طويل حالت، دون زمن، تمر خلاله كل صور وأسباب المعركة، تنتهي إلى لا شيء..

بقى اسمعي يا..

واحتارت

لا.. ولا حاجة، ده كانت كلمة كده وعدت..

٣- قصة ذي الصوت النحيل:

مرة أخرى المجنون يتكلم، ولكن هذا المجنون مهزوم، جن لأنه هزم، والهزيمة لأنه فقد ما كان يعتبره حقاً له. أصبح ينظر إلى الناس كأنهم أعداء، وأشد ما يهوله العيون. كانت عيون الناس الذين تحته، وجميع الناس تحته، عميقة، لاسعة، تبتلع وتغرق، لأنهم لم يروا شيئاً من قبل، أول شيء رأوه وأهم شيء هو.

وبدأ يهذي ويتصور أنه محاصر، محاصر بالعيون، تريد أن تطبق عليه، أن تقتله، ولا نجاة له أبداً.

أغرى البواب، وحارس الكراج، اغرى الناس أن يقولوا له ماذا يفعل الناس تحت، ماذا يريدون

منه، ولكنه لم يصل، ضاعت جهوده عبثاً.. أما أخوه فقد حاول أن يقول له: اصبر الدنيا أصبحت هكذا، وخلاصاً من هذا المأزق.. ارحل. فتش عن بيت آخر، ولكنه لا يريد أن يسلم وجاء وقت أصبحت امرأته مع الناس الذين تحت وينظرون إليه تلك النظرة التي تخيفه.. وهزم.

قصة متوسطة، تحاول أن تعبر عن مرحلة معينة، وأثر هذه المرحلة على الناس. زاوية الرؤية متواضعة.. وقد لايكون مطلوباً من قصة قصيرة أكثر من ذلك.

٤ – الورقة بعشرة.

ما هي السعادة ؟

رجل متنغص الحياة في البيت مع الزوجة والأولاد والرتابة، يريد في ذكرى ميلاد زواجه أن يفعل شيئاً ليكسر طوق الملل والتفكير المسيطر على حياته مع زوجته، لم يجد الا هدية يقدمها إليها لتكون جسراً للأمن.. ولم تكن الهدية إلا ورقة نقدية كتب في البياض الذي فيها كلمات حلوة بخط أنيق.

فكر، تردد، اعتبر، اعتبر الفكرة مزحة سمجة، لأنها لن تغير في طبيعة الحياة التي صنعتها الأيام، ولا يمكن لهدية، حتى لو كانت ورقة نقدية من فئة العشرة جنيهات أن تفعل شيئاً.. وهذا ما اصطدم به، في البداية، ولكن في لحظة إشراق، انبثقت فجأة في عقلي الزوج والزوجة معاً، تعانقا بكيا معاً، تذكرا الحياة الماضية، حياتها المشتركة. واكتشفا السعادة التي يعيشان فيها !

محاولة متعبة لإكتشاف السعادة، لم أشعر أن يوسف ادريس استطاع أن ينجو من لحظات الضعف التعيسة التي قادت خطواته في هذه الذاكرة المقفرة، وبالتالي، لا أعتقد أنه سعيد بما فيه الكفاية، إلا إذا كانت تذكره بالقصص الأحسن التي كتبها. ٣١-٨-١٩٧١

٥-فوق حدود العقل:

يبدو أن مهنة الطب تعلم الإنسان أن ينظر إلى الأمور الصغيرة والداخلية، لأن بداية علاقة الطبيب مع المريض أن ينزع عنه ملابسه ويسمع دقات قلبه، ومن خلال الدقات يكتشف العالم الآخر، غير عالم أربطة العنق والقميص والحذاء، وفي العالم الآخر تكمن الحياة الحقيقية، وباكتشافها يمسك طرف الخيط الحقيقي.

هكذا بدأ تشيخوف كقصاص، بدأ من خلال نظرات الطبيب الفاحصة التي تكتشف أين موضع الألم، ويوسف إدريس يسير في نفس الطريق، طريق أن يمسك بالسماعة. يضعها على القلب ليسمع ويكتشف.

وهذه القصة، الفاجعة الضاحكة، يبدأ في غرفة مأمور الصحة الذي يكتب استمارة إنسان، وكتابة الإستمارة تعني إما أن يحال إلى مستشفى المجانين أو أن يبقى في صف العقلاء..وبعد أن تنتهي الإجراءات وتكاد القضية أن تنتهي، تستوقفه، لاستكمال الشكل، معلومات إضافية، كان من الممكن أن يسوغها أي إنسان آخر. ومن خلال هذا الإستدراك تبدأ المأساة تتكشف !

رجل في بداية عمره، لم يمض على زواجه سوى فترة قصيرة، يقف أمام الطبيب مكتوف الأيدي لكي يستكمل شكلياً إجراءات فحصه وإحالته إلى مستشفى المجانين، وإلى جانبه يقف جندي ملمع مريب الوجه، وبعد أن يتعب الطبيب من الأسئلة ويدون في الإستمارة المعلومات، ويكاد ينتهي الأمر، تبرز الخانة الصغيرة الفارغة، خانة قريب المجنون، والشرطي الذي جاء به. وهنا تتحول القضية إلى مأساة. انتهى تحديق المجنون إلى الأرض، وكأنه ينظر إلى منتصف الكرة الأرضية، لتبدأ الأسئلة نفسها، ولكن من جديد، وبضوء جديد.

امرأة تدعي أنها زوجة المجنون، رسمت حواجبها بدقة، وضعت المساحيق، وتحفظ الكلمات إياها، كلمات الرثاء والتفجع، وفي اللحظة التالية يدخل رجل ثالث، يبدولأول وهلة أن ليس له علاقة، ولكن في اللحظة الثانية يتبين أنه الأخ الثالث والذي كان مريضاًبالأعصاب فعلاً من قبل، ولكن يعز عليه أن يترك أخاه الأصغر، لأخيه الأكبر، يدخله مستشفى المجانين من أجل ثلاث قراريط ميراث من الأرض.

يحسن عدم تلخيص القصة أكثر، لأنها غير قابلة للتلخيص أولاً، ولأن مقاطعها من الثقل والتأثير بحيث يجب أن تقرأ كل كلماتها. ومن خلال الكلمات، تتغير المواقف، تتغير الوجوه، تتغير معاني الأسئلة والإجابات، يصبح الذهن المحايد، الذي لايطمع بثلاثة قراريط، يسمع الإجابات التي كانت كافية لإرسال إنسان إلى مستشفى المجانين، تصبح نفس الإجابات طريق إنقاذ إنسان.

حتى محاولة إنقاذ الأخ الأكبر، المفتري، الذي يريد تحقيق طموحه بامتلاك فدان كامل من الأرض، تصبح هذه المحاولة كبيرة، حتى لتغير موقف الطبيب البارد القاسي.

هذه من القصص القليلة، على صغرها، التي تحمل شحنة مأساوية هائلة الأثر !

٦- هذه المرة

السجن والحب أناشيد يوسف إدريس التي يترنم فيها بشوق وعذاب، مثلما ترنم آراغون بعيون إلزا.

والسجن هنا ليس الجدران والباب القاسي الكبير الذي لايفتح أكثر من ذلك، قبل ذلك وبعده، السجن طريق داخلي لاكتشاف النفس تبدأ الشكوك واللهفة والحيرة والإنتظار، وتبدأ رحلة الصمود أو السقوط.

من المفيد معرفة الوقت الذي كتب فيها ادريس هذه القصة، لأن معرفة ذلك يفسر إلى حد كبير أثر السجن الذي يلاحقه مثل شبح، والذي سيدفع به إلى الجنون أو السقوط.

ومن خلال هذه القصة، جانب منها، تدوي صرخات العسكري الأسود، بدوي مسحوق الهمس، تدوي عذابات الليالي الطويلة، التي تصل بعذابها حدود قصر ديستويفسكي في ذكريات بيت الموتى.

وهذه القصة التي كان السجن إطارها، ونفح رطوبة شتائية في العلاقات بين السجين وزوجته، فجر في لحظة أناشيد الحب المخنوق، والشكوك المدوية.

ليست هذه قصة، إنها أنشودة عذاب، أنشودة بكل معنى

الكلمة، سريعة، متوترة، مترنمة، تريد أن تمزق، أن تصرخ. والكلمات لم تعد كلمات، أصبحت أسلحة مخيفة. كل كلمة لها عالم مستقل، معبرة أكثر من كلمات الشعر، أحد من السكين، تريد أن ترفرف وتفاخر باستقلالها وقوتها أن تثبت شيئاً، أن تعبر عن شيء.لم يكن ادريس بارعاً في اختيار لهفة الكلمات مثلما هو في هذه القصة.

لم يعد الحب علاقة بين رجل وامرأة، بين رجل وزوجته. أصبح شيئاً مستقلاً تماماً يعربد وحده، يكتشف، يتسلق جدران السجن، يفلت من العيون، من الشفاه، من أشياء ليس لها أسماء ابداً.. بالعربدة والتسلق يضيع، لا يصبح علاقة مباشرة، وإنما أكثر من ذلك وأقوى، وهذا الإحساس غير المنطقي، الذي لاتعبر عنه الكلمات يصبح قانوناً أقوى من القوانين المنطقية وأصلب منها. يريد أن يصل، أن يثبت، أن يعبر عن.. لا أعرف. صرخة مجنونة في سكون أبدي مدمر لا تصله الشمس ولا تقربه صلاة المصلين، إنها تنبت فجأة في مكان ما، ليست فسفوسة على طرف الفم، إنها عذاب ولد في لحظة ليس لها علاقة بالزمن، ونمت بسرعة حتى سيطرت، ثم بدأت تذوب، تتراجع، تريد أن تنتهي، ولكن لا تستطيع. والكلمات التي قيلت، والتي قيلت بشكل معين أزمت الموقف أكثر، ودفعته إلى ذروة التوتر أكثر من قبل. أصبح قوياً.

ربما كانت هذه القصة من أجل القصص التي تصادف الإنسان في حياته، وأية كلمات لا تعنى أكثر من محاولة إفساد لها ! ٣١-٨-١٩٧١ .

٧- لغة الآي آي

بدا لي عنوان هذه القصة، وعنوان الكتاب كله، مثيراً ؛ مثيراً للرفض وحتى للإشمئزاز، لأني أحسست في البداية أنه من قبل الدلع، وأقرب إلى الفنطازية منه إلى شيء جدي.لكن لا يكاد الإنسان يشرع بقراءة هذه القصة، ويحس بعالمها حتى يتملكه الخوف، يبدأ باكتشاف لغة جديدة أكثر قدرة على التعبير من اللغات المتداولة، من كلمات التفجع والإغتراب والعذاب التي يصطدم بها الناس أينما ذهب.

إنسان يريد أن يستبقي شيئاً من طفولته. حاول ذلك من خلال الإسم الذي أطلقه على ابنه، ولكن ظل يشعر أن شيئاً ينقصه. تعلم، حصل على الدكتوراة، أصبح رئيساً في معهد، إنساناً مرموقاً، ولكن شيئاً قوياً يشده إلى ذلك الماضي، وإلى ذلك الوجه بالذات الذي فجر فيه الرغبة والطموح منذ وقت مبكر.

فهمي، حالة تقع بين الواقع والضمير. بين الرغبة والمستحيل.

الطفل الذي كان يجلس معه على نفس المقعد، وهو صغير، ظل شبحه يطارده، يدفعه، حتى ظن نفسه أنه رحل، ولكن هذا الظن سقط وانهار في لحظة، وهو يرى فهمي، ذاك، مريضاً، ووجهه متدل إلى الأرض، وعندما سحبه من يده وأدخله إلى بيته مثل لص، وأوصى الخادم أن يرعاه، ووضعه في المطبخ، واصطحب زوجته إلى المسرح لكي لاتقضي ساعة مع مريض، محاولات الهروب هذه لم تجد.

بدأ الأمر، فجأة.الأرق علة صغيرة فتحت الباب لعلة كبيرة. وذاك الإنسان الجثة التي يعربد فيها الألم، يتحول إلى صرخات لاتدخل كلماتها في قاموس، وقف شامخاً مثل ضمير استيقظ فجأة، أصبحت الآهات، أصبحت الآي بالأصح، عذاباً، شيئاً أكثر وأقوى من كل كلمات اللغة العربية، بما فيها من ألم وتفجع وصراخ واستقامة.

هذه قصة مجنونة. نعم مجنونة. والكلمات مثل علامات طريق، لاتعني أكثر من دلالة متواضعة لحالة يصعب حصرها وتحديدها.

انسان مصاب بسرطان المثانة، لايخفف ألمه، دواء اخترعه بشر. يصرخ، يمزق الفراش، يعض يديه، يتلوى، يريد أن يصعد إلى قمة ويلقي بنفسه، يزحف مثل كلب، يريد أن يتخلص ولو لحظة من العذاب.. ولا أحد يستطيع أن يعاونه..والطب لم يستطع شيئاً سوى أنه.....للزوجة المدللة التي لا تفهم طفولة هذا الذي يحاول أن يفعل شيئاً لم تشارك فيها، لم ترها وحتى لم تسمع بها. وهو مشدوه يريد أن يعيد ماضيه الضائع، طفولته، يريد أن يسترجع هذه الوجود الذي طالما دفعه في أيامه الماضية كلها.

أبشع صراع يمكن أن يحصل. مقاومة الألم الأصم، مقاومة يائسة، مقاومة لا تسلَم، والإنسان الآخر، الذي يحاول جزئياً أن يشعر بالألم، يريد أن يفعل شيئاً، أن يسمع صرخات الألم على أقل تعديل..ويبذل جهوداً من أجل أن يصل إلى هذه اللذة، ويخلق أول مرة، ويخلق للمرة الألف، ولكنه في النهاية يبول على الشهادة والزوجة والمركز الإجتماعي والجيران، ويحمل كتلة الألم ويركض بها لعله يستطيع أن يعمل شيئاً.

أجمل نهاية لقصة قصيرة.

وفي النهاية تبرز لغة الآي، لغة الوجع الموحش الأصم، أقوى من كل كلمات العربية الفصحى، وأغنى من سيبويه وابن المقفع! ويجدر بالإنسان أن يعتذر للأحكام السريعة والمسبقة !

٣١-٨-١٩٧١

عبد الرحمن منيف

مهنة الطب تعلم الإنسان أن ينظر إلى الأمور الصغيرة والداخلية، هكذا بدأ تشيخوف كقصاص، بدأ من خلال نظرات الطبيب الفاحصة التي تكتشف أين موضع الألم، ويوسف إدريس يسير في نفس الطريق، طريق أن يمسك بالسماعة. يضعها على القلب ليسمع ويكتشف.

محمود درويش وسط على يمينه أبوعمار ويساره جورج حبش

مأســاة النرجـــس
ملـهاة الفضة
الشعر والحكاية التاريخية

ليانـــة بدر

كاتبة وروائية من فلسطين

سألت محمود درويش يوماً عن الإسم: لِمَ اخترت الفضة تحديداً. ولم أسأله عن النرجس الذي كان معناه واضحاً.. لكنه لم يشرح لي. بل اكتفى بالقول بأن الشعر يتكلم بذاته. وأنا أحاول هنا، أن أعرف لب الحكاية.

«عادوا / من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا/ حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا / من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام / لن يرفعوا من بعد أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا / عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء / ويزوجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام»

من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

ماذا تقول القصيدة ؟

كتبت هذه القصيدة قبل عام ١٩٩٠ أي سنة نشر ديوان «أرى ما أريد» الذي وردت فيه القصيدة، وبعد نشر وثيقة الإستقلال ١٩٨٨ التي خطها قلم محمود درويش في المجلس الوطني الفلسطيني، وفي أجواء الإنتفاضة الأولى التي أعادت ربط المقاومة الفلسطينية مع مركز النضال الفلسطيني في الداخل بعدما استقر عقوداً في خارج الوطن.

وبسبب عمق ومدى ارتباط محمود درويش الإنسان والشاعر بالقضية الفلسطينية وأحداثها المباشرة نستطيع أن نرى كيف اتجهت قصائده إلى التعبير الدقيق عن التطورات السياسية الحاصلة. فكأنها التأمل ومعاودة رؤية للتاريخ الفلسطيني، والأسس التي جعلته يستمر في المنافي، وفيها تقييم لمرحلة كاملة من الكفاح خارج الوطن وتشجيع على العودة، مع دعوة خاصة لحركة المقاومة الفلسطينية وأخرى عامة للشعب الفلسطيني إلى رؤية أنفسهم في المرايا بما يتجاوز النرجسية ويصل إلى النقد والنقد الذاتي.

في هذه القصيدة بالتحديد «مأساة النرجس، ملهاة الفضة» نجد توقعات الشاعر الذي يعيش في المنفى ويعرف معنى الأرض حول ضرورة العودة إلى البلاد، وخصوصاً من قبل مناضل كان ملتزماً بالحزب الشيوعي ومثقف متميز اختبر الحياة في المنفى خارج بلده، هو الذي ساهم طويلاً مع زملائه في أراضي ٤٨ لإبقاء شعلة الهوية الفلسطينية مشتعلة وخافقة.

تعتبر القصيدة سرداً ملحمياً لتاريخ الشتات والعودة للشعب الفلسطيني، وفيها رجوع وعودة إلى الرموز والوقائع التي دارت في المنطقة منذ عهد الكنعانيين وحتى لحظة كتابتها.

المعاني والثنائيات:

تحكي القصيدة عن ثنائيات العودة والمنفى. فالشاعر الماركسي الذي كان متجهاً للتعبير عن الذات القومية يتناول ثنائيات العلاقات في ارتباطها مع بعضها. فالخروج يقابله الرجوع، والمكان الضائع يصبح مستردا، لكن هنالك قبل كل شيء مرآة تعكس التاريخ، وتضيئه بشكل او بآخر. تلك مرآة ترد أحياناً كسطح للتأمل النرجسي الذاتي أو اعجاب المرء الزائد بذاته، أو الشعوب بأنفسها حين تبتعد عن النقد الحقيقي وتنزع لإعلاء شأن الشعارات الضخمة، أو بمعنى اكتشاف الذات ومحاسبتها كما وردت في أول القصيدة. الشعر يعيد اكتشاف المعاني المتضادة والمغايرة للأشياء ذاتها حاملاً ديالكتيك الجدل والتساؤل. فالعودة تعني الرجوع إلى الأرض، ولكنها تعني انتهاء مرحلة البطولة. والتجوال الأوليسي في المنافي يعني معرفة العالم وخوض غماره ومواجهة التيه دون حاصل تراكمي، لكن الحياة التي تبدو عريضة وواسعة ليست سوى مباهج الأشياء الصغيرة في «ايثاكا». حتى المساحات الكبيرة للحب الغجري تستمد جذورها من الإستعادة التاريخية لعشاق يتشردون في المنافي، أو تمزقهم الخيانة. الكمنجات التي تحكي عنها القصيدة مرتبطة بالأندلس – الفردوس المفقود، وذلك الحب الذي انتزع من التاريخ بفعل الغزاة. لقد شطب تاريخ الحب في حياتنا بسبب من تاريخ الغزو. لذلك صار أندلساً يتطلع المرء بشوق إليها. ليس أندلس الماضي بالمعنى الحرفي، وانما بتأثير الفردوس المفقود المجازي الذي هو التناص مع فلسطين، على الحاضر الشخصي للأفراد.

كي نقرأ المرجعية التاريخية للقصيدة سنرى الخطوط العامة التي ترسم الأفق الفكري لها:

١– تضع اللغة نفسها كأحد أدوات الإستقلال الوطني وكأداة معبرة عن الهوية الوطنية والتاريخ القومي.

يكتب محمود درويش في هذه القصيدة همه الأبدي في قصائده، ليس التعبير عن التفجع والحزن لمصير شعبه التراجيدي في الشتات، بقدر ما هو التمسك بالهوية، والرؤية إلى ما هو أبعد. أي الوصول إلى الأرض وإلى الهوية الوطنية الواضحة.

ويمثل الشعر توصيفاً للهوية القومية في هذه القصيدة. أي أن البحث عن الهوية يأتي كفعل مضاد للإحتلال والغزو الإستيطاني، والذي يريد تدمير الهوية ونفي اللغة من المسرح. لقد استخدم الشاعر انفتاح اللغة على التاريخ، وعلى الواقع والقارىء، لكي يشكل بلغته من جديد تلك الهوية المثقوبة التي دمغها الإحتلال. يقول في احدى مقالاته:

«بين الخوف من المدينة التي لم تنشأ بعد، وبين الخوف من القبيلة التي لم ترحل بعد. ما بين سؤال الحداثة في مجتمع ما قبل الحداثة، باستثناء حداثة المؤسسة الأمنية، تتأزم أزمة الحداثة الشعرية العربية وتتشظى إلى حداثات لا يجمعها غير الشكل. بعضها يستجيب إلى انفتاح اللغة على التاريخ وعلى الواقع والقارىء، وبعضها يغلق اللغة على ذاتها بعيداً عن المعنى وعن الزمن.»(١)

لقد كان الشاعر مدركاً لأبعد حد، ومبصراً لأهمية استعادة

الذات من قبضة الاغتراب الذي يخلقه االمستعمر، ولذا تعامل مع اللغة كناتج تاريخي يخدم الثقافة التي يريد الغزو أن يطيح بها، فهناك مسألة الإغتراب التي تتعرض لها النظريات الأدبية المختصة في علاقة الكولونيالية بالإنتاج الإبداعي:

«إن ما تسفر عنه الإمبريالية من اغتراب لغوي عميق يمثل بوضوح حالة الثقافات التي تتعرض فيها ثقافة ما قبل الكولونيالية للقمع نتيجة الفتح العسكري أو الاسترقاق.»(٢)

وفي الحالة الدرويشية يمكننا أن نجد انعكاساً لصورة الهوية واللغة بسبب من نشأته في فلسطين التاريخية وادراكه المعرفي للتاريخ وماهية ردود فعل الأيديولوجيا الصهيونية التي احتلت أرض فلسطين كدليل على انبعاثها القومي. لقد استخدم الصهاينة اللغة، وعلينا أيضاً أن نكافح لإثبات وجودنا بما لا يقل عنهم. هذا هو لسان حال الشاعر:

«وإن الأرض
تورث
كاللغة»

من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

يناقش زيف ستيرنهل فكرة استخدام اللغة من قبل الصهاينة لإنشاء وجودهم الحيوي على الأرض:

«كان هيردر، عراب الإنبعاث الثقافي كأساس للإنبعاث القومي، قد صور اللغة كوسيلة يعي الناس من خلالها أعماق ذواتهم ويدخلون من خلالها في تواصل مع الأجداد.».. «بهذه الطريقة تجسد اللغة المظاهر الحية للإستمرارية التاريخية، وهي التعبير عن روح الشعب». ويشرح ستيرنهل فكرته عن اليهود ودولتهم القومية عندما أسسوا اسرائيل «كانت تجربة الإحتكاك مع التراب، ورغبة في ترسيخ الجذور، والحاجة إلى وضع أسس تشريع العودة إلى البلد قد أدت إلى ازدهار السمات الرومانسية، التاريخية، والعقلانية القومية. ومن غزو كنعان إلى الفرد ضد روما، وقداسة الأماكن التي قاتل فيها جوشوا بن نون وملوك اسرائيل، لم تكن تختلف كثيرا عن ظواهر مشابهة لدى الحركات القومية التشيكية والبولندية والألمانية في القرنين التاسع عشر والعشرين». (٣)

يرى صبحي حديدي في احدى مقالاته النقدية التي تتعرض لعلاقة الشاعر بالتاريخ أن «قصائد درويش تسجل لحظة الحياة في التاريخ اكثر مما تسرد الواقعة الخارجة من التواريخ».(٤)

وذلك لأن السيرة الذاتية التي احتواها خط سير شعر درويش منذ «لماذا تركت الحصان وحيداً» غيرت في المشهد الشعري العربي بأسره:

«لأن الشعر هنا يذهب نحو السيرة: سيرة المكان، حين تحتويه الجغرافيا، كي ينبسط فيه التاريخ، سيرة مواقع المكان، حين تنقلب على محطات للجسد وعلامات للروح، وتصنع صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء ليس كأي فضاء، وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير.»(٥)

٢ - علاقة اللغة بالتاريخ:

يستخدم درويش اللغة في كافة تجلياتها نثراً أم شعراً لا ليصف الحدث فقط، بل كي يواجه ما تعرض له التاريخ الفلسطيني الحديث من تزوير. وحسب رأيه فإن التاريخ يصير مغرضاً حين يتم استخدامه للتزوير:

«لا تسأل أستاذ التاريخ. لقمة عيشه يأخذها من الأكاذيب. وكلما ابتعد التاريخ، عادة، كلما اقتربت الكذبة من البراءة، وقل أذاها.» (٦)

وذلك لأن: «أستاذ التاريخ ينبئك بأنهم لم يطردوا احداً.»(٧)

فالغربة والنفي وسلب الأرض يتحولان إلى مجرد أسطورة تاريخية للمحتل:

«بساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلص جسور من باب، وخرج الحاضر من شباك.... وبمذبحة أو اثنتين، انتقل اسم البلاد، بلادنا، إلى اسم آخر. وصار الواقع فكرة، وانتقل التاريخ إلى ذاكرة».(٨)

لقد استخدم الشاعر التاريخ الحقيقي لأصحاب الأرض بما يخدم ويوجه ارتباطهم الحيوي مع العالم المعاصر، ولم يفصل بين النظرية وما يجري على الأرض، مما جعل من استعاراته متناً حياً للنص التاريخي.

في كلمة محمود درويش للكتاب العالميين لدى زيارتهم فلسطين قال: «لقد ولدنا على هذه الأرض ومن هذه الأرض ولم نعرف أماً أخرى ولا لغة أولى غير لغتها، وحين ادركنا أن فيها الكثير من التاريخ والعديد من الأنبياء تعلمنا أن التعددية فضاء لا زنزانة». (٩)

وفي هذه القصيدة يروي ولعه بالتاريخ الفلسطيني الذي عانى ويلات المستعمرين مثل الرومان لكنه حافظ على تراثه الزراعي وعلى علاقته بالأرض والشجر والأبناء والأحفاد:

« مأساة النرجس، ملهاة الفضة » تعتبر سرداً ملحمياً لتاريخ الشتات والعودة للشعب الفلسطيني، وفيها رجوع وعودة إلى الرموز والوقائع التي دارت في المنطقة منذ عهد الكنعانيين وحتى لحظة كتابتها

«سوف نلقن الأعداء درسا في الزراعة وانبثاق الماء من حجر. سنزرع طفلاً في خوذة الجندي. نزرع حنطة في كل منحدر لأن القمح أكثر من حدود الإمبراطورية الحمقاء في كل العصور. سنقتفي عادات موتانا ونغسل فضة الأشجار من صدأ السنين. بلادنا هي أن تكون بلادنا
وبلادنا هي أن نكون بلادها
هي أن نكون نباتاتها وطيورها وجمادها
وبلادنا ميلادنا
أجدادنا
أحفادنا..»

من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

كان الوعي التاريخي جزءاً حيوياً من تكوين الشاعر، أولاً بسبب نشأته ومعاناته ويلات الإستعمار الإستيطاني اليهودي كما نرى في سيرته الذاتية التي ترد في جميع قصائده وكتبه النثرية. وثانياً بسبب من انتمائه الفكري في مرحلة الشباب والتكون الفكري مع الحزب الشيوعي في الأراضي المحتلة وذلك الإتجاه السياسي الماركسي الذي يشجع على البحث التاريخي. فقد كان رئيس تحرير مجلة «الجديد» الأدبية التي يصدرها الحزب الشيوعي الإسرائيلي باللغة العربية. كما تذكر والدته وعائلته في الجديدة أنه كان الرفيق الأثير لأميل حبيبي، وعمل معه سكرتيراً للتحرير في «الإتحاد» بينما كان حبيبي رئيساً للتحرير. وثالثاً بسبب من اعجابه مع كافة الفلسطينيين آنذاك بعبد الناصر والمد القومي العروبي. ورابعاً بسبب من انتمائه إلى المقاومة الفلسطينية في عصر انبعاثها ونهضتها. نحن نتعامل مع شاعر وقف وسط الأمواج العاتية للتقلبات السياسية والجغرافية والإجتماعية والنفسية لتغيرات القرن العشرين على اختلافها وخصوصاً ما تعلق منها بالمد العربي.

لقد اكتشف الشاعر أنه علينا أن نروي حكايتنا كي لا يظل التاريخ مغيباً بالقوة وراء الكذبة:

٣ – لم يتبجح درويش بأنه النبي الواحد الذي يخبر الحقيقة كما فعل شعراء الحداثة، وهي فكرة رومانسية تقوم على ادعاء قدسية الشاعر وترميزها بما يشبه النبي، بل إنه تجاوزهم وتناول المهمشين والهامشيين كما نرى في العديد من قصائده مثل قصيدة الأرض، وأحمد العربي.

لقد درس التاريخ بشكل دقيق ومنهجي بالعودة إلى مصادره الأصلية، فمن تاريخ الأندلس مثل مجلدات «الإحاطة في أخبار غرناطة» لإبن الخطيب، إلى كل ما استطاع الحصول عليه من كتب حول تاريخ الهنود الحمر كما يظهر في (خطبة الهندي الأخيرة) والتي رسم فيها المواجهة بين عالم حديث ووحشي وآخر أصيل ولكنه يحتضر.

وإذا كان كمال أبو ديب يرى أن مرحلة الحداثة انتهت وأنه لا مناص من اعلان موت الشعر وافلاسه بين القراء فقد كسر درويش القاعدة. وذلك لأنه عمل بجد على قراءة التاريخ الفلسطيني الحديث، ومراحله المهمة والمفصلية، وهكذا استمد شعره ينابيع متجددة من سيرة الناس وحيواتهم.

«لقد آن الأوان أن يكسر الشعر أطواقه الثلاثة الكبيرة: الآنية بالمعنيين (الزماني والمكاني)، والعقائدية، والذهنية، وأن يخرج إلى الحياة الحقيقية، من جهة، و يغور إلى أعماق الذات الغامضة من جهة أخرى.أي أن يعمق اتصاله الحميم بالعالم داخله وخارجه، زمانه وكمكاتنه، بإنسانه وأشيائه وأسئلته الكبرى، ومن حيث هو كينونة متصلة اتصال مياه نهر جار بين المنبع والمصب،..»(١٠)

لقد أتت العولمة بتغييرات أثرت على الثقافات المحلية وغيرت من اتجاهاتها، وجعلت من الحتمي تطور الذائقة الثقافية والفكرية، ولذلك تناول درويش تغير مكانة الشعر عند العرب بسبب من التطورات المتسارعة في العالم التي غيرت من معنى الشعر بالقول بأن موقع الشاعر تغير من معنى «العارف» الذي يلم بكل شيء إلى الذي يختبر «الهامشي» بديلاً عن «البطل». أي أن ادراك الشاعر للمتغيرات التاريخية الراهنة ساهمت في وصول قصيدته إلى هذا المستويات التعبيرية النفاذة.

«إن مكانة الشعر الحالية في تراجع ايضاً، في تراجع صحي ومرضي معا، بعدما فرض ايقاع الزمن العالمي الحديث انقلاباً عربياً في النظرة إلى الشعر وإلى نظام المعنى. وحيث لم يعد مفهوم «الشعر» ترجمة حرفية للمعنى العربي «العارف» وحيث تبدل مفهوم البطل، أمام إلحاح الرؤية الحديثة، لمصلحة الهامشي، العبثي، أو اليومي العادي البسيط».(١١)

لقد كان شعر درويش راوية المأساة والنهوض الفلسطيني بامتياز. وإذا كان لنا أن نستعيد دانتي عصرياً في روايته للأحداث، فيمكننا أن نرى كيف يدمج شعره بين التاريخ القديم والحديث. ليس بمعناه الكلاسيكي الملحمي بل بتفاصيل العيش الدقيقة. هنا نتذكر أن والت ويتمان طرق في شعره روعة أشياء الحياة الصغيرة بملمسها الحداثي الأمريكي، ونجد احتفاء يانيس روتسس بالحياة اليونانية في أدق تفاصيلها إلى تلك المسافات المتهمكة التي يقيمها

كافافيس في علاقته مع المدينة. وكذلك نجد أن شعر درويش يميل أيضاً إلى تقاليد شعراء الغزل العرب القدامى. هنا نعثر على ملامح فريدة تجمعت في شاعر مثقف له علاقة خاصة مع العصر والزمان.

٤- أقام درويش شعره على القاسم المشترك الموحد لشعبه وللعرب وهو تاريخ الهزيمة التي شارك العرب فيها جميعاً منذ النكبة، وتحمل الشعب الفلسطيني وطأتها. لقد كانت النكبة تاريخه الشخصي الذي جعل منها ينبوعاً للخلق والإبداع مستعيداً العلاقة بالمكان. «يمثل الإهتمام بالمكان والإزاحة عن المكان ملمحاً رئيسيا من ملامح آداب ما بعد الكولونيالية، وهو ما يعني هنا ظهور أزمة خاصة تتعلق بالهوية والإهتمام بتطوير أو استعادة علاقة فعالة بين الذات والمكان لتحديد الهوية.» (١٢)

إن العلاقة بين المكان والزمان في شعره هو ما يشكل التاريخ الحقيقي.علاقة ليست قائمة على التجلي الشعري وحده، أو استعادات أدبية مفردة بل إنها تجمع وتضم الشاعر وقراءه عبر تاريخ مشترك بكل أشواكه وجمالياته وروعته واخفاقاته.

يحكي انطوان شلحت في مقال له:

«وقد تحدث محمود درويش عن المؤتمر الصحفي، الذي عقده محررو الصحف العربية في حيفا، قبل بضعة أسابيع من هذه المقابلة، وعن تصرف بعض الصحفيين بدون لياقة (مؤكداً أنه يستخدم الكلمة اللينة) وبدون فهم (لمشاعرنا وقضايانا). وتابع: «وفي مجرى الحديث قلت لأحد الصحافيين إن صحيفة «عل همشمار» (تابعة لحزب العمال الموحد، مبام، الاشتراكي) نشرت في ذلك الصباح خبراً بارزاً عن الاحتفالات بمرور عشرين سنة على إنشاء كيبوتس يسعور. وجاء في الخبر أن الفرح بهذه المناسبة لم يكن له مثيل. وقلت للصحفي: يؤسفني أن أقول لك الحقيقة، أنا عاجز عن مشاركتك في فرحك. لماذا؟ لأن هذا الفرح قائم على أطلالي. فإن كيبوتس يسعور ومستوطنة (أحيهود) مبنيان على أنقاض قريتي (البروة).. على أنقاض حارتي وبيتي. ذلك ينتمي إلى الماضي؟ ولكنه محفور في أعماقي».(١٣)

لقد كسر محمود درويش قاعدة تقلص رواد الشعر في العالم بأجمعه، وأعاد إلى الفلسطينيين لحمتهم وعلاقتهم بالشعر عبر تناوله تاريخهم العام واليومي، ووحد في قصائده مشاعرهم تجاه الأحداث الكبرى التي تعرضوا لها. ابتداء من النكبة كمفرق تاريخي بالغ الدلالة، ووصفها بكل فجائعيتها ومآسيها وسواد مصيرها، إلا أنه لم يغرق في الخطابة والدعاوية أو الشعارات. وحين تعرض بعدها لأهم الأحداث السياسية التي عاشها شعبه، لم يخرج أبداً إلى نطاق الخطابة المجردة، أو الرطانة الجاهزة التي ارتبطت بالأدب العربي المسيس عموماً.

٥- علاقة الشاعر بالسياسة وكيفية تأثر وتأثير كتابته لوثيقة الإستقلال:

في مقابلة مع صحيفة «الحياة» وصف ياسر عبد ربه محمود درويش بانه حامل تاريخ الثورة الفلسطينية:

«محمود درويش كان الصوت العلماني الثقافي المتنوّر والواقعي والحالم للثورة الفلسطينية. كان بالنسبة الى عرفات مثلما كان المتنبي عند سيف الدولة مع الأخذ في الاعتبار اختلاف العصر بالتأكيد، واختلاف نمط العلاقات بين القائد والشاعر أو السياسي والشاعر بين عصر وآخر. إذا وضعنا مدائح المتنبي لسيف الدولة جانباً، بقية العلاقة قد تكون متشابهة ومتطابقة، لأن أهم الوثائق التي تؤرخ لنضال ياسر عرفات والثورة الفلسطينية المعاصرة وضعها محمود درويش، من الخطاب الاول لعرفات في الأمم المتحدة الذي أطل عبره على العالم بلغة جديدة وقال فيه: لا تسقطوا غصن الزيتون من يدي.»(١٤)

صبحي حديدي: «قصائد درويش تسجل لحظة الحياة في التاريخ اكثر مما تسرد الواقعة الخارجة من التواريخ»

ويتابع جواباً على سؤال من كتب خطاب عرفات الذي قرأه في الأمم المتحدة:

«كان لمحمود درويش، وصولاً إلى إعلان الاستقلال في ١٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨ الذي بموجبه وافقنا على قرارات الشرعية الدولية على مبدأ تقسيم فلسطين وعلى قيام دولة فلسطينية مستقلة في حدود عام ٦٧ ووضعنا مواصفات هذه الدولة القادمة، دولة ديمقراطية علمانية، يتساوى فيها كل الناس، دولة تنظر الى المستقبل، دولة علمانية. هذه كانت العناصر التي قدمت ياسر عرفات إلى العالم بصورة أكثر استجابة مع متطلبات العصر. كل المحطات الكفاحية الأكثر اضاءة لياسر عرفات سجلها محمود درويش. «مديح الظل العالي» هو ملحمة بيروت التي كان ياسر عرفات يعتبرها جوهرة التاج بالنسبة إليه والمأثرة الكبرى في حياته، مأثرة الصمود الملحمي الطويل الأمد في وجه القوة الاسرائيلية الغاشمة.»(١٥)

ويواصل في المقابلة ذاتها:

في اعتقادي أن عرفات كان يشعر بأنه يدخل التاريخ المدون والمكتوب من خلال قلم محمود درويش.(١٦)

شارحاً:

«لذلك، أعتقد ان علاقة خاصة جداً كانت بين ياسر عرفات ومحمود درويش. كل منهما كان يحتاج إلى

الآخر، ربما كان محمود يحتاج إلى بطل للمأساة ليكتب عنه، وبطل المأساة كان يحتاج إلى الشاعر ليدون مأثرته في التاريخ.»(١٧)

في هذه القصيدة مساءلة لما كان يراه الشاعر من سمات ما بعد بيروت، واعلان الإستقلال الفلسطيني في المجلس الوطني الفلسطيني خلال المنفى الطويل لحركة المقاومة الفلسطينية في الخارج، خصوصاً وأنه كان عضواً في اللجنة التنفيذية لسنوات عديدة.

يروي ادوارد سعيد في كتابه «تأملات في المنفى»:

«وكان درويش قد كتب إعلان الدولة، الذي ساعدت في إعادة صياغته وترجمته إلى الإنجليزية. وإلى جانب الإعلان، وافق المجلس الوطني الفلسطيني على قرارات تتعلق بإقامة دولتين على فلسطين التاريخية، إحداهما عربية، والأخرى يهودية، يكون تعايشهما كفيلاً بأن يضمن تقرير المصير لكلا الشعبين... كنا ثلاثتنا موجودين كمساهمين ومراقبين. وكنا، بالطبع، على قدر هائل من الإثارة: غير أنّ درويش وأنا كنّا قلقين من أن نصينا كانا يخضعان لبتر وتشويه السياسيين، وكنا أشد قلقاً لأن دولتنا ليست في النهاية سوى فكرة».(١٨)

شاهد درويش الوضع الفلسطيني عبر منظارين: الأول عبر المواطن الذي عاش تجربة الداخل الإسرائيلي والذي اكتشف أن الأقفاص لا تعني التوقيع على قيد الإقامة الجبرية كل يوم، بل إنها تعني التواطؤ العربي على نسيان وتجاهل القضية الفلسطينية. وربما كان درويش هو الأول والوحيد الذي استطاع أن يرى الأوضاع من جهتين أي الداخل والخارج. وهو ما يمثل فرادة عمله ابداعياً في تناوله للتاريخ الفلسطيني. والثاني كونه اعتبر أنه كسر القيود المثالية التي كانت تحكم كلاً من التواجد في الوطن أو خارجه. فقد دخل إلى اللجنة التنفيذية الهيئة القيادية الأعلى في منظمة التحرير وخرج منها، لقد كسر درويش المقدسات السياسية ولم يتقيد سوى بحبه للأرض، ولذا منح رؤيته الفذة لمن استطاعوا أن يعلنوا موقفهم النقدي لأن النضال وحده لا يفيد إن لم يكن من أجل تأسيس الأرض الفلسطينية بملح أبنائها من جديد.

كيف نقرأ القصيدة في مرجعيتها التاريخية ؟

لكي نفهم معاني الخلفيات التي يقصدها الشاعر علينا أن نعود إلى النقاط الأساسية التي يطرحها ويحدد معانيها في عمله. نركز على معان أساسية مستمدة من التاريخ الفلسطيني أي النضال في الخارج ومن ثم العودة الى الوطن نحاول تلخيصها بثنائية المنفى والعودة.

١- معنى المنفى:

«والمنفى هو المنفى»

من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

للمنفى الفلسطيني الذي بدأ عام ١٩٤٨ القائم على نفي الفرد من الأرض والحياة واللغة، معنى خاص بالنسبة للشاعر الذي عاينه واختبره من ناحيتين: الأول منفاه الشخصي في وطنه داخل الأرض المحتلة بسبب من الوجود الإسرائيلي الكولونيالي الذي طغا على أوجه الحياة واراد محو السكان الأصليين. وهو منفى ضيق لأن الأرض موجودة، لكنها استلبت وفقدت معناها الأصلي، وفرض على أهلها العيش كلاجئين في أرضهم. والمنفى الأوسع في الوطن العربي في الخارج حيث الشعارات القومية تطغى على كل أنواع الممارسة بينما الأنظمة العسكرية تواصل انتهاك الفرد والجماهير. يرى الشاعر في قصيدته أن الأرض ستبقى وفية للطبيعة حيث أن النبات لن يتضرر، لكن الأسماء هي التي سوف تعود للمنفيين الضائعين.

المنفى هو خرافة أيضاً، ويلزم المرء أن يعيش واقعاً افتراضياً فيه، بينما العكس هو كسر الخرافة.

«... لكنهم عادوا من المنفى، وإن تركوا هناك خيولهم
فلأنهم كسروا خرافتهم بأيديهم لكي يتسربوا منها وكي يتحرروا
وفكروا بقلوبهم. عادوا من الأسطورة الكبرى لكي يتذكروا...»

من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

المنفى له معان متعددة، قام ادوارد سعيد بوصفها ومقاربتها بما فيه وصف مكانة شعر درويش منها، وكذلك قام بتحليله كتاب ونقاد وشعراء كثر. لكنه كان بالنسبة للشاعر ابتعادا عن التعامل الحقيقي مع الحياة، ودليلا كاملا على غياب المرء عن المكان وفقدانه وجوده المعنوي.

المنفى هو غياب الهوية والتبدد في الزمن، لمن ارتبط بأرضه وهوائه وأمكنته، بينما النباتات والأرض تواصل حياتها بشكل طبيعي في البلاد.

... ولم يصب النبات بأي سوء، أي سوء، حين جسده الحنين
لكنهم عادوا قبيل غروبهم، عادوا إلى أسمائهم
وإلى وضوح الوقت في سفر السنونو
.. أما المنافي، فهي أمكنة تغير أهلها

وهي المساء إذا تدلى من نوافذ لا تطل على أحد
وهي الوصول إلى السواحل فوق مركبة اضاعت خيلها
وهي الطيور إذا تمادت في مديح غنائها، وهي البلد....»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»
ما هو معنى العودة في القصيدة ؟
«.. أما نحن، فاحملنا لنرجع..»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

عايش الشاعر حرب بيروت وقبلها اقام هناك أكثر من عشر سنوات. لقد عايش الحرب الأهلية اللبنانية، ورأى استشهاد أفواج وأفواج من الفلسطينيين بما يذكر بالدراما التاريخية الإغريقية ولهذا نجد الكثير من تضميناته حول الأساطير والمعارك اليونانية التاريخية. هناك البطل التراجيدي الذي يذكر بأخيل أو أوليس. وهناك أسطورة الوصول المرتبطة بالبحر. ولا ننسى هنا أن الفلسطينيون كان اسمهم «أقوام البحر» وامتدت جذورهم التاريخية الأصلية إلى كريت.
«كانوا يرجعون
ويحلمون بأنهم وصلوا»
من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

فهل كانوا قد غادروا بلادهم فعلاً رغم الموت المستحكم حولهم ؟. ببساطة، لا. فهو يرى أنهم يقومون بكل ما يقومون به من تضحيات تودي بهم إلى الغرق أي الموت والإستشهاد لأنهم في بداية لا تنتهي للبحث عن الأرض.
«لم يذهبوا أبداً ولم يصلوا لأن قلوبهم حبات لوز في الشوارع. كانت الساحات أوسع من سماء لا تغطيهم. وكان البحر ينساهم...»
لقد صار الموت والإستشهاد مثل ثيمة تتكرر فكأنها الكابوس، وليس هنالك من عودة إلى الحياة سوى بتعريفها والخروج من دائرتها الجهنمية.
«كلما قالوا وصلنا.. خرّ أولهم على قوس البداية.أيها البطل ابتعد عنا لنمشي فيك نحو نهاية أخرى، فتباً للبداية. أيها البطل المضرج بالبدايات الطويلة قل هذه الجحيم هي الجحيم.»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

لقد كان الإستشهاد الدائم لكوادر وعناصر هائلة العدد خارج الوطن عنواناً للبطولة. وكان البحر الذي يبدو في جميع قصائد درويش عنواناً حرفياً للتراجيديا الإغريقية ينسى انقاذ البحارة الذين ابتعدوا عن الأرض. هؤلاء الذين رحلوا لكنهم لم يندمجوا في المنافي فكأنهم لم يتركوا وطنهم أصلاً، وهؤلاء الذين لم تحمهم السماء من الموت أو القصف المستمر. وهؤلاء الذين انتموا فعلاً للشعب الفلسطيني الذي لقب بأنه من « أقوام البحر».
«أنهم عادوا،
لأن البحر يهبط عن أصابعهم وعن طرف السرير
كانوا يرون بيوتهم خلف السحاب
ويسمعون ثغاء ماعزهم، وكانوا
من فضة الملهاة، كانوا يسألون ويسألون:
ماذا سنحلم حين نعلم أن مريم امرأة ؟»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

العودة هي ضد هذا الموت المتكرر المدان الذي يخلق دائرة من العبث الوجودي. ويشير درويش هنا إلى نتائج الحرب الأهلية اللبنانية التي دفعت الفلسطينيين لإنغمار وسط دائرة عنف أنتجت الأذى للسكان المحليين (ومن تذكر بيته قتل المزيد من العجائز والبنات). هنا تصبح بيروت طروادة الشيطان، وهنا يصير البيت أجمل من كل الطرق التي تؤدي إليه. لذلك ينادي البحر كي يعيد سكانه إلى موطنهم الأصلي:
وتذكروا في فضة الزيتون أول شاعر سجى هناك سماءهم
يا بحر إيجة. عد بنا يا بحر.. قد نبحت كلاب العائلات
لتعيدنا إلى من حيث هبت ريحنا.. فالنصر موت
والموت نصر في هرقل..وخطوة الشهداء بيت.
نحن الذين أتوا لكي يأتوا وينتصروا.. رمتنا الكاهنات
بشمال غربتنا ولم يسألن عن زوجاتنا. من مات مات،
ومن تذكر بيته قتل المزيد من العجائز والبنات
ألقى بأطفال المدينة من أسرتهم إلى الوادي السحيق
ليعود قبل الوقت من طروادة الشيطان،
هل خنا نظام ضميرنا
لتخوننا زوجاتنا؟
كان الضمير الصلب حسر عبورنا
قد كنتم على حق، لأن البيت أجمل من طريق البيت، رغم خيانة الأزهار، لكن النوافذ لا تطل على سماء القلب.»
من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

ورغم التضحيات العظيمة لهؤلاء المقاتلين الأسطوريين فإنهم لم يصلوا إلى بلادهم لأن الدائرة لم تكن تغلق. كان التعويض هو التغني ب «البطولة» وعرض معناها الذي يورده شعر درويش، كي يطلب من البطل بأن يعاود رؤية عدم جدوى البطولة أي الموت المتكرر بعيداً عن بلاده. هنا، يطالب الشاعر بأن يتم فعلاً الإعتراف بأن مرحلة النضال

لقد كسر محمود درويش قاعدة تقلص رواد الشعر في العالم بأجمعه، وأعاد إلى الفلسطينيين لحمتهم وعلاقتهم بالشعر عبر تناوله تاريخهم العام واليومي، ووحد في قصائده مشاعرهم تجاه الأحداث الكبرى التي تعرضوا لها

في الخارج كانت بمثابة جحيم حقيقي لا مناص من الهرب منه، أو تعريفه. وأن الأصل هو البلاد، والعودة إليها.

«صفقوا لكلابهم، لبيوت عودتهم، لأجداد الحكاية، للمحاريث القديمة،
لاحتكام البحر بالبصل المعلق فوق أسلحة قديمة.
ما كان كان.
«نروي إذاً، ركض القلوب مع الخيول إلى هبوب الذكريات
نروي صمود هرقل في دمه الأخير وفي حنو الأمهات ونكونه،
ونكون أوليس النقيض إن أراد البحر ذلك يا بنات
نروي ونروي، حينما نروي، نداء القائد الكردي
ها نحن نحن، فمن سيرجعنا إلى الصحراء ؟»

من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

يفرد درويش قصيدته للتحقق من الأشياء والأحداث في ضوء اتجاه الحركة الوطنية الفلسطينية إلى تبني معنى الدولة الوطنية المستقلة، فهو يتساءل إن كان العائد سوف يعلم أعداءه معنى الزراعة كي يكفوا عن همجيتهم وعدوانيتهم. ويعود إلى التاريخ الفلسطيني القديم والمعارك التي دارت في سبيل الأرض لأنه لا وجود لشعب دون أرضه. الأرض من قبائل كنعان إلى معارك صلاح الدين الأيوبي مع الصليبيين. ليعود ويتساءل عن مستلزمات البقاء والإنتماء إلى الأرض. وفي كل قصائده كان الشاعر الذي عاش بين أعداءه وتعلم لغتهم بما يمكنه من فهم عقليتهم وحججهم. يرد على الإدعاءات الإسرائيلية بملكية الأرض والحنين لها منذ ألفي عام عبر كتابة تاريخ شعبه الخاص، وعبر استخدام تفاصيل حياة شعبه، والتعبير عن جدارة لغته التي سوف تمكنه من امتلاك الحاضر والمستقبل، وليس الماضي وحده.

«يا أيها البطل الذي فينا... تمهل !
عش ليلة أخرى لنبلغ آخر العمر المكلل
ببداية لم تكتمل،».. «فعلام ترحل قبل الوصول بساعة ؟»

من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

تعتبر العودة إلى الحياة الطبيعية أهم من فكرة البطولة التي تودي بالناس قبل رجوعهم إلى بلادهم، ونذكر هنا أن محمود درويش خسر أصدقاء كثيرين ورثاهم شعراً ونثراً خلال الحروب والمعارك والمنافي.

«سوف نعلم الأعداء تربية الحمام إذا استطعنا أن نعلمهم..»

من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

لكن الشاعر يبدو مهموماً هنا بالبحث عن إبداع الفكر والإرادة. وكما ردد مراراً قول نيتشه بأن تفاؤل الفكر وقوة الإرادة يعوضان عن تشاؤم الواقع. حتى السجن في الوطن قد يكون أجمل وأفضل من المنافي، فهل يذكرنا درويش بتركه البلاد بسبب الثقل الذي شكله قيد الإقامة الإجبارية عليه في حيفا، والتوقيع اليومي على السجل في مخفر الشرطة:

«ضحكوا كثيراً، قد يكون السجن أجمل من بساتين المنافي..»

من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

لكن البحث عن الطريق باستلهام التاريخ وأسطورة جلجامش الذي حرم من الخلود هو الأصل:

«هل نستطيع تناسخ الإبداع من جلجامش المحروم من عشب الخلود ومن أثينا بعد ذلك ؟ أين نحن الآن!
للرومان أن يجدوا وجودي في الرخام، وأن يعيدوا نقطة الدنيا إلى روما وأن يلدوا جدودي من تفوق سيفهم.
لكن فينا من أثينا
ما يجعل البحر القديم نشيدنا
ونشيدنا حجر يحكّ الشمس فينا
حجر يشع غموضنا. أقصى الوضوح هو الغموض،
فكيف ندرك ما نسينا ؟»

من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

العودة إلى التاريخ التوراتي:

استخدم الأعداء النصوص التوارتية لتبرير الغزو الإستيطاني، وهنا أدرك الشاعر منذ البداية دور روايتنا التاريخية:

«والقرى التي عوقبت بالهدم – وهي عشرات إما بسبب خصوبة أرضها وإما بسبب مقاومتها السيف الطالع من التوراة – يمنع أصحابها من الإقتراب منها مهما طرأت تغييرات على سياج الأمن الإسرائيلي».(١٩)

يستند الشاعر في شعره إلى الرموز التوراتية العائدة للتاريخ المذكور في التوراة. يعود إلى التاريخ الأسطوري الذي يروي تاريخ المنطقة كي يعاود انتاجه بمنطق التاريخ الفلسطيني، أي أنه يستخدم القصص المأثورة ليبدع تاريخاً جديداً فيجعل التاريخ الحكائي للمنطقة يعاود رواية الحكاية الفلسطينية من وجهة نظره:

عاد المسيح إلى العشاء، كما نشاء، ومريم عادت إليه.
وفي الممرات استعدوا للحصار. نياقهم عطشت وقد حلبوا

السراب
حلبوا السراب ليشربوا لبن النبوءة من مخيلة الجنوب
في كل منفى قلعة مكسورة أبوابها لحصارهم.. ولكل باب
صحراء تكمل سيرة السفر الطويل من الحروب إلى الحروب
ولكل عوسجة على الصحراء هاجر هاجرت نحو الجنوب
مروا على أسمائهم منقوشة فوق المعادن والحصى
لم يعرفوها. فالضحايا لا تصدق حدسها..
لم يعرفوها..
ممحوة بالرمل أحيانا، وأحيانا تغطيها نباتات الغروب
تاريخنا تاريخهم، لولا اختلاف الطير في الرايات وحدت الشعوب –
دروب فكرتها. نهايتنا بدايتنا، بدايتنا نهايتنا.»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

يروي درويش تاريخ اليهود أيضاً باعتبارهم قبائل من الرعاة الذين فتشوا على أساطير الشعوب ونسبوها إلى أنفسهم. فهو ينظر بتشكك إلى الادعاءات التوراتية، يرى أن عودتهم هي محض سراب مرتبط بالصدى.
وأنهم هنا يحاولون البحث عن زمان سلاحهم، وبقايا أصواتهم وثيابهم. وكأنه يعيدنا بشكل ما إلى صورة أهل الكهف الواردة في القرآن.
«قد يأتي الرعاة الأولون إلى الصدى. قد يعثرون على بقايا صوتهم وثيابهم، وعلى زمان سلاحهم، وعلى تعرج نايهم.
من كل شعب ألفوا اسطورة كي يشبهوا أبطالها..»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

ويشير إلى الإنتصارات الإسرائيلية لشعب التيه..
«النصر موت كالهزيمة، والجريمة قد تقود إلى الفضيلة
يا بحر، أنت تزين القتلى بقاتلهم، أعدنا أيها البحر القديم
إلى نباح كلابنا في أرضنا الأولى..»
من قصيدة «مأساةالنرجس، ملهاة الفضة»

العودة إلى التاريخ القديم

ومضاهاته بالتاريخ المعاصر:

يرى الباحث عمر أحمد الربيحات في كتابه عن الأثر التوراتي في شعر محمود درويش أنه «في زمن مأساة النرجس (الفلسطيني) وملهاة الفضة (الإسرائيلي)»(٢٠) وتفسير العنوان خاص به ولم يورده الشاعر، فإن القصيدة تحاور التاريخ وخصصاً تاريخ اليهود في تشابكه مع الفلسطينيين منذ البدايات الأولى للتاريخ.

فبالإضافة إلى التاريخ التوراتي، يعاود شاعرنا استذكار الصمود بأشكاله عبر التاريخ، فيروى ما جرى من حكايات الصمود القديمة ويعيد تطبيقها على الحاضر الذي يعيشه الفلسطينيون. ،وهو يعلن انحيازه لطروادة على حساب الرواية الرسمية التي قدمها هوميروس للحرب اليونانية.
«كان درويش قد تحدث من خلال مشاركته في فيلم» موسيقانا» لغودار عن شهداء طروادة الذين لم يصل صوتهم، وقال وقتها:» أنا متأكد انه كان هناك شعراء في طروادة ، ولكن صوت هوميروس، صوت المنتصرين، طغى حتى على حق الطرواديين في أن يحكوا جانبهم من القصة، وأضاف أحاول أن أكون شاعر طروادة». (٢١)
في هذه القصيدة يعود إلى المرجع التاريخي القديم كي يشير إلى الحروب المعاصرة مثل حرب لبنان، وحرب العراق الأولى، ومذابح المخيمات، الخ..المرجعية التاريخية تتجلى في ذكر مرجعيات صور وقرطاج ودجلة وصلاح الدين والأندلس.
يعتبر صبحي حديدي أن المرحلة الملحمية في شعر درويش تستند إلى المشهد التاريخي:
«وهذه هي المرحلة إلى القصائد الطويلة والمشهد الملحمي العريض الذي لا يقهر النبرة الغنائية حتى وهو يستعيد الموضوع التاريخي، والذي ينفتح على تجارب إنسانية تراجيدية كبرى (المغول، الهنود الحمر، الأندلس، طروادة) ويبحث للفلسطيني عن موقع فيها، للفلسطيني ذاته أولاً ثم للإنسانية بعدئذ.» (٢٢)
«هل تذكرون حصار قرطاج الأخير
سقوط صور
وممالك الإفرنج فوق الساحل السوري، والموت الكبير
في نهر دجلة عندما فاض الرماد على المدينة والعصور»
ها نحن عدنا يا «صلاح الدين» فابحث عن نبيين
كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها إلى زمان الفكاهة
قد تدخل المأساة في الملهاة يوما
قد تدخل الملهاة في المأساة يوما
في نرجس المأساة كانوا يسخرون
جيتاراتهم فرس وأندلس على قدمي»
من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»

لقد شكل محمود درويش في هذه القصيدة الخلفية المرجعية للتاريخ الفلسطيني عبر الشعر. تشير خالدة سعيد في كتاب «الإستعارة الكبرى» إلى أن
«الرمز أو منظومة الرموز التي ينهض عليها الاحتفال

المشهدي الواسع بنيان اشارات أو نص اشاري تولدت مفرداته ونمت واكتسبت دلالاتها في نطاق المدونة الإجتماعية وعلى امتداد التجارب التي تبلورت في مسيرة الجماعة.وهي من ثم قادرة على انتاج دلالات منحركة. هذه المنظومة أو البنيان الإشاري الدال هي امتداد الإنسان وما يمنحه معنى وقوة واستمراراً بما يتجاوز كيانه الفردي البيولوجي.»(٢٣)

ولذلك نرى تاريخ القضية ورموزها في القصيدة. وترى خالدة سعيد «أن الأشكال اللعبية أو التصورات والأساطير التي ابتكرت لتحقيق ذلك الإمتداد والتعدد – الذي يمكن أن يتجاوز نطاق الوهم والإيهام إلى الإعتقاد – تتنوع بحسب الحضارات وتتجلى في تمثلات مختلفة.» (٢٤)

وتشرح لنا أن «هذه التشكلات الممشهدة التي تنمو وتصاغ بالخصائص الثقافية للجماعة تنهض على تواطؤ تاريخي مديد تحول إلى مدونة و كودة ثقافية ولحمة جماعية وإلى ما هو أقوى من القانون».(٢٤)

لقد جعلت قصيدة درويش من التاريخ مسرحنا المعاصر. ويهمنا هنا أن نرى أن هذه القصيدة تشكل جزءاً من تراثنا الثقافي ومن كياننا المعرفي الذي يروي حكايتنا.

«ان الإحتفال التراثي (في أي ثقافة كانت) هو نتاج الجماعة الثقافية عبر العصور أو عبر مئات السنين، ورسالته ليست رسالة آنية ورؤية فردية مبتكرة، بل هي النمو المتواصل والصيغة المتواصلة لتجارب الجماعة وأحداثها الكبرى ورؤيتها لذاتها وتاريخها. وان كانت الإحتفالات والمبادرات الفردية (أو التي يقوم بها مجموعة من الأفراد) تقدر أن تكتب نصها الإحتفالي الجديد والمبتكر على هذه الخلفية المتوارثة.»(٢٥)

بالنسبة لي أجد في الختام أن الشعر والشاعر قاما بإنارة تاريخنا:

«أضاء محمود درويش بكلماته ليل تاريخنا الفلسطيني المعجون بالنضال الصعب والمآسي. شكّل لغة جديدة متكاملة أطاحت بالجمود المرتبط باللغة التقليدية. ومن اللغة الساكنة التي رسمت بداية القرن العشرين عمل على بناء ثورة لغوية كاملة، ونقل النص إلى خصوصية تضرب عميقاً في التراث الشفوي والحكائي والأسطوري لشعبنا».(٢٦)

المراجع:

١) درويش، محمود. ٢٠٠٧. حيرة العائد – مقالات مختارة – الشعر بين المركز والهامش. الطبعة الأولى. دار رياض الريس. بيروت.

٢) أشكروفت، بيل وغاريت غريفيث وهيلين تيفين. الرد بالكتابة – النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة. ٢٠٠٦. ترجمة د. شهرت العالم. الطبعة الأولى. المنظمة العربية للترجمة. بيروت.

٣) سترنهل، زئيف. ٢٠٠١. الأساطير المؤسسة لإسرائيل القومية، الإشتراكية، وقيام الدولة اليهودية.
ترجمة عزت غزاوي. الطبعة الأولى. مدار. فلسطين.

٤) حديدي، صبحي.٢٠٠٨.محمود درويش ومثلث السيرة: الشاعر والمكان والتاريخ. مجلة الدراسات الفلسطينية. خريف ٢٠٠٨.بيروت.

٥) المرجع السابق.

٦) درويش، محمود.يوميات الحزن العادي.٢٠٠٧. الطبعة الرابعة. دار رياض الريس –.بيروت.

٧) المصدر السابق.

٨) درويش، محمود. ٢٠٠٧. في حضرة الغياب. الطبعة الأولى. دار رياض الريس. بيروت.

٩) تغطية لإحدى فعاليات رحيل درويش. ٢٥– ١١ –٢٠٠٨. جريدة الأيام. فلسطين.

١٠) أبو ديب، كمال. ١٩٩١. مجلة مواقف. العدد ٦٥. افتتاحية المجلة تحت عنوان (الهوية، الذات، الآخر بيروت).

١١) درويش، محمود. ٢٠٠٧. حيرة العائد – مقالات مختارة – الشعر بين المركز والهامش. الطبعة الأولى. دار رياض الريس. بيروت.

١٢) أشكروفت، بيل وغاريت غريفيث وهيلين تيفين. الرد بالكتابة – النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة. ٢٠٠٦. ترجمة د. شهرت العالم. الطبعة الأولى. المنظمة العربية للترجمة. بيروت.

١٣)شلحت، انطون. ٢٠٠٨. محمود درويش في مرآة الإعلام الإسرائيلي سجال الشاعر مع الهيمنة. الطريق. عدد ٥١.فلسطين.

١٤) مقابلة مع ياسر عبد ربه.٢٤ –١١ – ٢٠٠٨. الحلقة الثالثة. غسان شربل. جريدة الحياة. لندن.

١٥) المرجع السابق.

١٦) المرجع السابق.

١٧)) المرجع السابق.

١٨) حمد، علي خليل. ٢٠٠٨. بين إدوارد سعيد ومحمود درويش. مجلة الطريق. عدد ٥١. تشرين الثاني (نوفمبر). فلسطين.

١٩) درويش، محمود.يوميات الحزن العادي.٢٠٠٧. الطبعة الرابعة. دار رياض الريس –.بيروت.

٢٠) الربيحات، عمر أحمد. ٢٠٠٦. الطبعة الأولى.دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. عمّان.

٢٠) محمود درويش شاعر طروادة يختتم فعاليات دمشق عاصمة الثقافة العربية. جريدة الأيام.١٢–١–٢٠٠٩.

٢١) حديدي، صبحي.عن الإنترنت. نُشر هذا النصّ، بالفرنسية أولاً، في مختارات شعرية La terre nous est <troite، التي صدرت سنة ٢٠٠٠ عن دار النشر الفرنسية غاليمار، في سلسلتها الشعرية الشهيرة، باختيار الشاعر وترجمة الياس صنبر. وقد تمّ تحديث النص بما يتيح الإشارة إلى أعمال درويش الجديدة.

٢٢) حديدي، صبحي.٢٠٠٨.محمود درويش ومثلث السيرة: الشاعر والمكان والتاريخ.مجلة الدراسات الفلسطينية.عدد ٧٦.بيروت.

٢٣) سعيد، خالدة. الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحة. ٢٠٠٨. دار الآداب. بيروت.

٢٤) المرجع السابق.

٢٥) المرجع السابق.

٢٦) بدر، ليانة. ٢٠٠٨. الذاكرة المضيئة.الطريق. عدد أيلول (سبتمبر). فلسطين.

لعبة الذكورة والأنوثة

في روايات غالية ف.ت. آل سعيد

إبراهيم محمود

باحث من سورية

تمثّل الجنسانية بؤرة توتر اجتماعية، بقدر ما أنها تشكل أحد الانعطافات الكبرى في تلوين الثقافة الإنسانية عامة، وتلك الخاصة بمجتمع دون آخر، وحتى داخل كل مجتمع خصوصية مفهوم، حيث إن الجنسانية sexyalitè، بصيغتها هذه، تضفي على المفردة طابعاً من التفاوت القائم بين من تمثلهم ذكورة وأنوثة.

غالية: ترفد الأدب بالكثير مما يعزز حضوره في الرواية خاصة

إنها أكثر من قضية لغة تركيباً، بما أنها تُظهِر في بنيتها الواردة، ومن خلال هذه الـ«آنية»، ما يخرِج الكلمة «الجنس»، من وضعية الحياد المعروفة، بطريقتها هذه، إلى وضعية التحديد لعلاقات ليست ثابتة، مثلما أنها غير منفلتة من عقالها، لحظة التمعن في آلية العمل بها، أو التفكير فيها، حيث يتبدى كل من الرجل والمرأة مأخوذَين بجملة من العلامات الفارقة، تلك التي تحدد مواقع اعتبارية، تخص نظرة كل منهم إلى الآخر، كما تسمّي ذائقته الجمالية، وكيفية تقويمه للعالم الذي يعيش فيه داخلاً وخارجاً، وآفاق تعامله مع محيطه الاجتماعي. واللغة ذاتها في تكوينها التاريخي، وطابعها الصرفي والنحوي وحتى الاشتقاقي، لم تكن يوماً دائرة في حيزٍ فارغ، إنما تقول ما تعطى واقعاً فعلياً، ومجازياً، فهي ذاكرتها الذاتية، مثلما أنها شهادة الجاري باسمها، ومثلما أنها شاهدة على ما يجري، وشهيدة الموقع عنها أيضاً.

يعني ذلك كذلك، أن ليس من السهل بمكان، إعفاء المفردة المركّبة تلك، بمجرد تحديدها، من خلال أوجه التنازع بين كل من الذكورة والأنوثة، ومن ثم إبرازها بدعوى وضوحها، فغموضها، وإشكالية التعامل معها، يتناسبان وتاريخية التكوين الخاص بها، أو تجلّيها مفهوماً، أي أن ثمة فيضاً في التعرض لها، أو السعي إلى مكاشفتها داخلاً وخارجاً، من خلال تنوع الثقافات والمجتمعات والمواقف الهائلة والمتعاضة حولها، كما هو الممكن تتبعه في عناوين كتب بارزة تمثل خطابات قائمة بذاتها(١)، وهي لم تتكون في السياق هذا، إلا من خلال المعطيات الاجتماعية المختلفة، والرؤى المختلفة بدورها، وهي مواقف متغايرة حول الجنس بنية ووظيفة ودوراً.

وهذا ما يمكن تتبعه تاريخياً كذلك، وأحد الأدبيات العربية الإسلامية، كمثال حي وفاعل، حول الجنس كدرس يمكن الإصغاء إلى أصداء المعنيين به، وكيف عاشوه ودوّنوا له، وهذا الدرس ما كان له أن يُسمى هنا، ربما، إلا لأن ثمة ما يستوجب التذكير، حيث إننا ما زلنا، نلجأ إلى المجاز أكثر من المصارحة، بصدد أي مفردة نعتبرها «صارخة» ذات نسب جنسي، ونحن نُجري فيها تحويلاً، كما لو أن العيش وراء القناع، هو الذي يمنحنا فرصاً أنسب للتحاور، كما هو أكثر المقروء فيما يقدّم لنا حديثاً، رغم التحول الهائل في المفهوم بالصوت والصورة، ومغريات العولمة وسلعها المادية والرمزية العابرة للحدود الفضائية والأرضية اليوم خصوصاً، ومنها ما أسمّيه هنا، بـ«ترانزيت» الذكورة والأنوثة وأضوائها المختلفة، ولأن الأدب داخل في نطاق هذه اللعبة التي آثرت الكتابة بموجبها، لعبة متقنة، تكون فاعلة ومنفعلة معاً، بحسب نوع المشهد الحسي والتخيلي الذي تجلوه اللعبة هذه، حيث الجسد هو الذي يكون فاعله وأداته، وفاعلية التذوق الجمالي، فاعلية الرغبة في محورة الموضوع الرئيس والذي يعني الجسد تاريخياً واجتماعياً، هي التي تمكّننا من الارتحال إلى العالم الأوسع، هذا الذي تمثّله اللعبة، وأي نوع من اللحم يُتداول هنا، أي حوار لحمي يقرّبنا مما يشغلنا أدبياً، أي قيمة لحمية الطابع تتشكل في مسرى الحوار المرسَل ذاك، أية مأثورات حسية داخلة في أثريات اللعبة، تستشرف موقع الجسد الذي يتلو علينا ما نعتبره حقوقاً لنا، ونحن نصونها قولاً وفعلاً، إذ نطالب بها، وواجبات نلزَم بها، من خلال انتمائنا الجنسي، أعني ونحن متقاسمون بالذكورة والأنوثة، وتحت رعاية لا مرد لها هي الجنسانية، وكيف أن الأدب بأفانينه المختلفة، قادر على إمتاعنا، وعلى تنويرنا من الداخل، سواء فيما لا نريد البوح به، ونحن نعيه، أو فيما يفاجئنا لاشعورياً، أو فيما نتوقعه، إذ نمثله جسدياً.

وفي سياق الأدب، تكون الرواية التي يحق لها التباهي بعراقتها النسبية، حتى لو أننا تحرّينا سيرتها الحياتية، وأولي أمرها، عربياً، انطلاقاً من الصيغة السالفة(لعبة الذكورة والأنوثة)، وحتى لو أننا حدّدنا السيرة الحياتية بالتحديد النوعي لها «الجندر»، وفي مضمار المغذيات الجنسية الطابع، عبر تمثيلات متخيَّلة، لا تقطع صلتها بالجاري اجتماعياً، وهذه اللعبة تزداد خطورةً، عندما يكون التمثيل الروائي، قادماً من جهة الأنثى، في مجتمع، لا يخفي تحفظه على كل تمثيل لها، أو حتى فوبياه «خوافه» التاريخي والنفسي، من الصوت الذي يُسمع بدقة، نظراً لخطورة الرهان، وإرادة البحث عن الأجمل في الجسد، عبر تسميته، وكيف يكون أداؤه الوظيفي والرمزي واقعاً، وكون الرواية قدّمت كثيراً، أثراً من آثار الرجل، وليس المرأة، وهاهي أطراف اللعبة تأخذ منحى آخر، إذ تسمى المفردة ذات الصلة المباشرة

بها، بالكثير من الجرأة، مهما تجلى الموقف مختلَفاً عليه من طبيعة الملفوظ، أو حركية اللعبة المدارة بسرد موجّه من جهة المرأة، وخصوصاً أكثر، حين يدور الحديث عن صوت أنثوي، يتباهى بحضوره، من أحد المجتمعات العربية التي تعتبَر هنا وهناك، دون المطلوب، مجتمع لم يشب عن الطوق روائياً قبل كل شيء، نظراً للذخيرة المعرفية والنفسية الخاصة، التي تتطلبها الرواية لحظة الانتساب إليها بجدارة.

ولعلّي في هذه المقدمة الطويلة، ربما، وجراء ما تقدم، أتلمس فيما كتبته الكاتبة العمانية غالية ف.ت. آل سعيد روائياً، خروجاً عن هذا التسوير، وخصوصاً في مجال اللعبة السالفة، وهي تطلق السرد من عقاله أحياناً، كما هو متصوّر من جهة القارىء، لدافع نفسي، أو رغبة غير مفسّرة، استجابة لحركة يُراهَن عليها، كونها أكثر قدرة على تحقيق المطلوب، أو ليكون في مقدور الحركة تلك، تحقيق المرتجى أكثر، وتعزيز فاعلية الجنسانية من طرف الأنثى هنا.

وإذ أتعرض بمقاربة نقدية دلالية الطابع، للعبة كل من الذكورة والأنوثة، وأوجه تعالقاتها، لرواياتها الثلاث، تلك التي حصّلتها، فإنني أبتغي مكاشفة ماورائية اللعبة، قدر المستطاع، دون ادّعاء امتلاك كلمة السر فيها، فالنقد ذاته، في شأنه الكتابي، كالرواية أفق الأدب الأرحب، في شأنها التخيلي، يقوم على افتراض الممكن، كما الرواية، إذ تقوم على اقتراض الرمز خَلقياً. النقد يؤوّل، يبحث عن الاحتمالات، يتقصى السر في الشخصية المتشكلة والهاربة من التحديد المطلق، والرواية داعية النقد، وسليلة مقداره نوعاً ما، لا تنفك توحي بالمزيد من المقاربة النقدية.

غالية، هكذا، ألفظها، دون رتوش، في مسعى يخدم سعيي إلى قراءة رواياتها الثلاث، عابرة حدود، في ثقافتها، فهي حاصلة على درجة الدكتوراة في العلاقات العامة من جامعة «ورويك» في بريطانيا، وما العلاقات العامة، إلا الحقل الأكثر دسامة، لرؤية الناس في ألوانهم وأصواتهم، ولو بصيغ أخرى، إنما ترفد المتخيّل الأدبي بالكثير مما يعزز حضوره، وفي الرواية خاصة، وهي تنوّع في كتاباتها، إذ تجمع بين الفكري والاقتصادي والسياسي والاجتماعي، وما ورد في إطار التعريف بها، إلى جانب ما ذكرت، وهو أنها(تقوم حالياً بتأسيس متحف للفنون الحديثة في سلطنة عمان)، إلا حافز توسيع لأفق الرؤية الفكرية والأدبية، أي كيف أنها تحاول التحرك في نطاق برزخي، لا يعود من فصل حدودي ضيق بين ما كان، وما هو كائن، من جهة الشخصية المتشكلة روائياً، بقدر ما يكون المطروح في الرواية، نابعاً من صلب اهتماماتها، وفي منحنى رياضي، لحظة قراءة المثار روائياً، حيث أنها كذات شخصية وحقيقية، لا تغيب مطلقاً، عن أي متابعة لما هو مصاغ أدبياً، دون التأكيد طبعاً، على أن المتحصّل يعنيها، بقدر ما يشكّل وجودها في البلد الذي درست فيه، وجود دعم لوجستي، لإضفاء طابع من المصداقية أكثر، على حقيقة شخصياتها، وهي تتنقل بين أمكنة بينها غاية التباعد، إنما غاية التقارب، فهي في مجموعها، تمثّل حقيقة اللعبة السالفة الذكر، ولو على صعيد كوني، كوكبي، مجتمعي مفتوح، لعبة الذكورة والأنوثة، إنما، ودون أن ننسى أبداً، أنها تعود من جهة الملكية، أو النشأة التخيلية إلى غالية.

تتشعب وقائع الرواية الواحدة، وتعيش الشخصيات الروائية مصائرها التراجيدية في الغالب، وهذه هي السمة اللافتة في روايات غالية

اللعبة الروائية في خطوطها الكبرى

يمكن للعبة الذكورة والأنوثة، وهي تؤكد حضورها في مساحة واسعة، كما هو المقروء مباشرة في الرواية، تتجاوز حدود المجتمع الواحد، مجتمعها العماني، أو مجتمعها العربي، أو العربي الإسلامي، تتكفل بإظهار غواية اللعبة هذه، مفاصل حركية تشير إلى أسماء شخصياتها، تتلاقى في سياقات لا يمكن الشك في حقيقتها، بسبب الأرضية الواسعة، والتي تذوّب حدوداً، وتمارس دمجاً كيميائياً، من خلال تواجد الأسماء تلك، وقد تنوعت من خلال مجتمعاتها التي تعنيها، وحيث تكون الكيميائية هذه، المختبَر التخيلي المفتوح للكاتبة، في حوار متعدد ميتاحدودي بنية، ولكنه متفاعل لأن مصيراً ألزمها في أن تتداخل داخل مصير واحد، يلغي نسَبها الأحادي الطرف، في الكثير من الأحيان، فاللعبة لا تخفي مباراتيتها، والحكام هم أنفسهم ممن يلعبون، سوى أن المتفرج يكون على صعيد النقل أو البث، اسم كاتبة، وليكون في وسع القارىء تقصّي الخبرة الجمالية لها في تذوق عالمها، في إدارة شؤون أو مصائر شخصياتها وقد وفدت إلى ساحتها الروائية من جهات أربع، وخصوصاً رواياتها(أيام في الجنة، ٢٠٠٥)، و(سنين مبعثرة، ٢٠٠٨)، أما الثالثة

فهي الوسطى(صابرة وأصيلة، ٢٠٠٧)(٢)، فهي لا تبخل على القارىء بالحراك الحدودي، حيث تتنوع شخصياتها التي تفيض بدلالات أسمائها وأسباب تواجدها معاً، على حدود المجتمع الواحد، ولو من خلال إشارات عابرة، كما سنرى، ولكنها أضيق حدوداً، وأقل صخباً بأصوات الشخصيات، وأفانين اللعبة، لاختلاف مقام الحدث وحتى حلبة المواجهة المفتوحة رمزياً، من الروايتين السابقتين، ولو أن الأخيرة، أوسع نطاقاً، والمقاربة الدلالية تختلف بدورها.

أي خيط استبصاري، أريانيّ الطابع، مكّن أو تمكنت غالية من الإمساك به؟ وهي تواجه خلطة هذه المجتمعات في مجتمع واحد، وهذا المجتمع الدسم بطباعه وغرائبه، تناسباً مع تاريخه، أي في بريطانيا، وهي تلاحق حركية أقدار شخصياتها المركّبة، من خلال أمكنة تسميها، وخارج الحدود البريطانية، حيث تكتفي بالإشارة، ومن موقع فضائي، وحتى عندما تكون في مجتمع الرواية الوسطى، تكون في امتحان ذاتها، حيث تتقارب شخصياتها، وتتماحك، مثلما تتعارك من الداخل، أو تتشكل في حيز ضيق، من ناحية المساحة، ولكنها تبرز في مقام عال ورحب، من ناحية أفق الرؤية، من جهة العمق، تناسباً مع طبيعة الحدث، في المجتمع العماني!!؟؟

إن محاولة تتبع الخيط الميثولوجي والرمزي، تستلزم رؤية خطوط المصائر المختلفة والمشتركة لجملة الشخصيات التي تتطلب صحبتها ومراقبتها، لاكتناه رغباتها، حيث يمكن بالتالي، الوقوف على نوعية اللعبة المصممة روائياً، وكيف تشكلت شخصية الروائية بالذات، أي قرابة لها بما هو منفذ في اللعبة، أي رؤية جمالية تترتب على هذه المحاولة، وكيف تتموقع دلالياً في النهاية؟

لنتوقف قليلاً، عند بكرة الخيط الهائلة تلك التي تدور، إذ تتشعب وقائع الرواية الواحدة، تعيش الشخصيات الروائية مصائرها التراجيدية في الغالب، وهذه هي السمة اللافتة في روايات غالية، وكيف أن حضوراً عنكبوتياً يخيّم على مجمل شخصياتها، حتى من جهة التي ترزح، ولو بصورة قدرية، وهي ظرفية واجتماعية، تحت سلطة سواها، وكأن إثماً مرتكباً يوحّدها معاً، لا يعود من إمكانية للفصل بين ما يمكن تسميته بالمعتدي والمعتدى عليه، لكأن لعبة الذكورة والأنوثة، تذيق الجميع مرارة العيش داخل الجسد برغباته المتعارضة، حتى تلك السعيدة بما تعيش، وتلك هي علامة أخرى من علامات اللعبة الروائية هذه المرة عند غالية، وليكون في مقدور الجنس، وقد استفحلت عدوى لعبته، مثلما تنوهب مفهومه، طابع الوبائية الذي يلاحق الجميع، مثلما يستبطنهم، ويتركهم أطلالاً لشعراء من نوع آخر، في رثاء لا يبكي حتى المعني به، وفي الآن عينه، موقعه الاسطرلابي الشديد الكشفية، في تبيان أو استبيان مكانة الجنس في تاريخ الإنسان ومجتمعه، وتلك هي العلامة الأهم، والأخطر، في المعلَم الروائي لها، وهنا، يحط بنا الرحال النقدي كثيراً!

إن الممكن القيام به، ومن خلال العنوان الذي تحدَّد بداية، هو المتعلق أولاً، بالروايات، كيف تمارس ترميماً للصدوع أو التشققات التي تعتري عالمها، ووفق أي رؤية جمالية، يتم النظر خارج بؤر التوتر هذه، وهي النافذة قيمياً صوب الأعمق فيها، عندما نتعرض للجانب الاستهلالي قبل كل شيء، ففي الأولى، يأتي الإهداء(إلى صديق روحي ورفيق دربي هاشم هارتلند)، وهذه بادرة أدبية، إنما لها مغزاها، في ترسيم الحدود بين كل من الذكورة والأنوثة، في طمأنة القارىء بالذات، بصدد الرؤية الأولى من جهة الكاتبة، إلى الجنسانية عينها، وهي تحدد جهة إهدائها، ومن يكون، وجانب الصراحة في الخطاب الإهدائي، خصوصاً، عندما يتمعّن في الرواية، ومن ثم في صيغةالإهداء لاحقاً، وما إذا كان وارداً الربط بين مضمون الرواية، حيث حامل الرواية الرئيس شخصية سلبية، من منظور قيمي، أي غسان، وهو ذكر، ويكون العنوان نفسه(أيام في الجنة)، المحصول الحياتي والتخيلي، لغسان، وقد أودع السجن، جراء مغامراته الصادمة لما هو أخلاقي مشرقاً ومغرباً، كقصة تؤلَّف، من قبله في النهاية(ص٤٠٨)، والنهاية مفتوحة، إذ لا يُعرف ماذا يودع في القصة، وهل هي قصة قائمة بذاتها، أم قصرواية، مثلاً، ولتأتي الوسطى، محمولة بهم محلّي، دون الانغلاق الحدودي، فثمة قسيمة جغرافية خارج الحدود العماني، تتحرك في المتن الروائي، وهي قسمة الشخصية الروائية الفاعلة، ذات المغزى الآخر باسمه ولقبه بالمقابل» شهم بن طفلة»، وما يجري من توضيح للموقف، والتعريف الأولي بمجتمع الرواية استهلالاً من نوع

آخر، حيث تتحدد الأحداث تاريخياً، في ستينيات القرن الماضي، ومسقط عاصمة سلطنة عمان، هي مسرحها، والهم الفلسطيني، ومن ثم التذكير بالشكر الموجّه إلى الشاعر عدنان الصائغ، وإبداء الإعجاب بشعره، إذ وردت نماذج مختلفة في السياق الروائي، وشكلت نفساً دلالياً يعلوويهبط في القفص الصدري للرواية، إنما يكون عنواناً(صابرة وأصيلة) تيمة بطولية بائسة، انحدارية من جهة الموقع، واستحواذية من جهة المكاشفة، داخل الرواية، وربما مفاتحة لعبة الجنسانية وكيفية العمل بموجبها في مجتمع الرواية، ومن ينتمون روائياً إليه، ولتعود الحدود الروائية إلى الاتساع، إنما أكثرهذه المرة في الثالثة(سنين مبعثرة)، العنوان الدال، كما هو شأن البعثرة في المصائر، وفوضى العلاقات، وانتفاء اللحمة الوجدانية، لأن ثمة أرضية لا تحمل كل هذا الوطء في الرغبات المتضادة، ويكون الشكر مجدداً موجهاً إلى الشاعر السالف، حيث نخبة من أشعاره تمارس حيوية حضورها في أكثر من أداء واجب دلالي في الرواية، كلياً أو جزئياً، والإهداء يسبق كلمة الشكر، وهو منفتح على الذكور صياغة(إلى المبتلين بداء الإدمان، أياً كانوا وكان نوع إدمانهم، ليلهم ونهارهم طويل)، وهي إشارة أمّارة بالخطر الضمني والصريح، في لغة الخطاب التقريرية: المباشرة، والمرسَل إليهم، كما لو أنهم مدركون بأسمائهم، وقراءة الرواية، تمارس إماطة اللثام عن جانب واسع من عالمهم الرمزي، ومع شخصية لا تخفي ذكوريتها، ومدمنة الكحول، هي ناجي، ربما المعنى الممكن التوقف عنده، إنما في منحى مغاير لغسان، رغم ضلوع ناجي في الإيروتيكا، ولكن العلامة إيجابية للمسلك والنهاية ذاتها، وأيضاً، رغم أن الممكن التعرض له، هو قائمة العثرات التي يتعرض لها، وهي وبائية ذاتاً وكينونة مقام، وما المحاولة الأخيرة في قيامته الذاتية، إلا الصدمة الكهربائية للروح التي استسلمت طويلاً لضغوط واقعها، لهواها، ورؤية الطريق من جديد، أي ممارسة الحياة بإرادة أصلب، وأما التاريخ، فيكاد يضع الروايات الثلاث في ذات الخانة، أعني ستينيات القرن الماضي، كما يسهل تعيين ذلك، وهذا التحديد الزمني، له مسباره الأثري والاجتماعي، وكذلك مسافة الأمان أكثر، لسرد المزيد مما تستشف عنه رغبة الذات الروائية من جهة، ولتأكيد الذات هذه، بمصارحة أتم، من جهة ثانية..

نحن في الحالة هذه، في مواجهة اعتبارات مكانية وموضوعية، في عملية السرد وحمولته الأدبية، حيث إن الرواية الثانية تجنح صوب الداخل، بالقدر الذي تنكفىء، على صعيد الدلالة على نفسها، تجاوباً مع حركية المجتمع، وموقع الجنسانية فيه، إذ ينضح المجتمع بجنسه في صمت، مثلما أنه يحافظ على نشاطه الحيوي، باعتماد نظام متوارث، يُعاش في السر، ولو أنه يشهد صراعاً على الهوية وباسمها، نظراً للتحديات التي يتعرض لها، جراء المستجدات، بينما يكون الخارج، كعتبة مطلة على المرئي، خارج حقل التمايز المفصلي، بين الذكورة والأنوثة، من شأن جنس آخر، يمكن تحفيز أولوياته، وفق تصورات أخرى، كما هو المشهود له في الروايتين الأخريين، وبجلاء، لا بل بنوع من البورنوية، لحظة إجراء مقاربة ظاهرية، لأن المشاهد الخاصة بها تترى، وكأن الهاجس الرئيسي لغالية، هي كيفية توتير القارىء، قارىءمعين، يتوجس خيفة من سماع صوت الجنس، فكيف بالإقامة داخله معايشة حميمية وصريحة، وحتى بلبلته، ليكون أقدر على التوازن، وسعياً إلى تقبّل المستجد، في محيطه الاجتماعي؟ وجمهرة الأوصاف الكبرى، وهي تتوزع في الروايتين، وخاصة في الثالثة، تشدد على هذا التوجه، ولكن مكاشفة الحركة السردية للروايتين هاتين، تمارس تحريراً لهما، قدر المستطاع، من كل لوثة جانبية، إلا أن القاسم المشترك الأعظمي بالنسبة للروايات الثلاث، متخَم كانهمام أدبي بفيض من الجنسانية، هذه التي تساهم في تمشيط حقلها بحثاً عما يشغل المجتمع حقيقةً، وإن تفاوتت نوعية المشاهد المتخيَّلة، رغم اختلاف موضوع كل منها، ولو أن الروايتين الأولى والثالثة تتداخلان في مسرح الأحداث اجتماعياً، مع فارق التوجه سردياً، حيث الذكورة والأنوثة وجهان لعملة الكينونة أبداً!

ان الروايتين الأولى والثالثة تتداخلان في مسرح الأحداث اجتماعياً، مع فارق التوجه سردياً، حيث الذكورة والأنوثة وجهان لعملة الكينونة أبداً!

جنة الأيام المعدودة

أظن أن غالية تحيط علماً بحركية لعبة الجنسانية، وكيف تتنوع أدوارها، كيف يمارس السرد خاصيته الزمكانية، ويغدو الوعي الجمالي للعالم المحيط، وعي منقسماً على نفسه، من خلال تلك الجنسانية،

ومدى الصراع وفاعليته في تشكيل كل من الذكورة والأنوثة، إنه إدراك الكارثي، إن رمنا تاريخية المفهوم بأقنعته، أو المثار رغبياً، في تنوع مناخات اللعبة المشتركة وصلاً وفصلاً.

وإن نطقت منذ البداية، بأن هناك حرب حدود ضروساً، على أعلى مستوى، كما هي حرب صامتة وصريحة، عبر أنفاق وممرات، لأغراض شتى، كما هو ثراء المعنى للجنسانية، تشهد عليها وبها اللغة الروائية لغالية، فلعلي أكون على صواب، وذلك في مختلف رواياتها.

إن(أيام في الجنة)، صيغة تهكمية لكائن ضليع في التهرب من الآخر، أو ربما، في اقتناص الآخر، ليكون مصرفاً لصالح رغباته الشديدة الخصوصية، في تصريف رغباته الشهوية: شهوة الطعام والشراب واللباس والمقام والجنس المتعدد الدلالات، لأنه استقوائي بمكونه التاريخي.

غسان الشرقي، غسان الهامشي ومحب الضواء في الغرب، وفي المتروبول الاستعماري، كائن هجين مشوه، ناسف للحدود الفاصلة، مثلما أنه حيوان الرغبة المدمرة للهوية الميتاذاتية !

من يكون غسان تحديداً؟ هو من مصر، وربما تحديداً أكثر من الريف المصري، وهذا يضفي عليه طابعاً من الخفة والمفارقة وهو يسكن المدينة الكبيرة، وخاصة مدينة مكوكبة لها تاريخها العريق الاستعماري والحضاري كلندن، تعرّف به الراوية هكذا، وهو في لندن يتحرك(كان رأسه محملاً بالأشعار والكلمات فهو(هاوي شعر) كأبناء جيله، جيل الأربعينات.. ص٨)، وعلى لسانه، نعرف أنه خرج من بلده، ومن بلدته منذ عام (١٩٧٠، ص١١)، والتعريف الأهم هو التالي(لم يكتشف أحد حتى اليوم ما يقوم به غسان من أمور مشينة مثل السرقات الصغيرة، والتعسف والظلم ضد زوجته المسنّة، ولم يكتشف أحد الكذب الذي يلجأ إليه، حينما يريد نسج خيوطه مثلاً حول النساء ليوقعهن في غرامه، ثم بعد ذلك يبتز ما لديهن)، ونقرأ بعد ذلك مباشرة، ما يوضّح مسيرته المسلكية (لقد عاش خلال الثلاثين عاماً حياة مزدوجة، حياة بوجهين أحدهما يظهر به أمام الناس والآخر يعيشه مع نفسه، ذلك الوجه لا يراه أحد غيره، ترى زوجته كلارا جزءاً منه من خلال عشرتها الطويلة معه. ص١٢)، وهي تعلم بأمره أيضاً، ويهمها ذلك مادياً، ليس هذا فحسب، إنما لها دور في تماديه وسلسلة «انحرافاته» المختلفة (ص٢٧).

هذه الازدواجية تحدد سلوكه اليومي، مع النساء بالدرجة الأولى، إنه ينتمي من ناحية الرغبة في لحم أنثوي معين، إلى دائرة الفحولة الشرقية، ولو في تاريخها المعلَن عنها، ولكي يتمكن من تحقيق ما يريد، حيث تكون المرأة الأقل جمالاً طريدته، لسهولة الإيقاع بها، كما الحال مع زوجته، ومع الأخرى تلك التي يعاشرها كعشيق، من أجل مالها (وهو يختار من النساء غير الجميلات، غير المثيرات، فلا بأس أن تكون المرأة ممتلئة القوام بدرجة تثير الشفقة وتوحي بالقبح، فهذا خياره الذي يقدم عليه عمداً وعن قصد وليس عفوياً... ليسد حاجة نقص في نفسه ولحكمة يراها. ص ١٥)، حيث المرأة الجميلة لا تكون لصالحه(ص١٥)، وعن الشعور بالنقص، يتكرر ذلك(تقمصه للشجاعة المزيفة يساعده سيكولوجياً على تغطية نقص وتذبذب بهما دائماً. ص ١٧)، وهو يختار نقاط الضعف في (نسائه)، كما الحال مع كلارا حيث لا تجد مهرباً من البقاءمعه(ص١٧)، وهي في بيتها، وهو نفسه يدرك ذلك(ص١٨)، ولكن كيف يعيش بالطريقة هذه؟ يظهر أن ثمة مبرراً له، إذ يلقي بالمسؤولية على المجتمع الرأسمالي وغيره (ومنذ نزوحه إلى لندن وتعايشه في مجتمع رأسمالي كهذا يتراءى له أن نظام هذا المجتمع مسؤول أيضاً عما يعانيه من ازدواجية في الشخصية، لقد فصله هذا المجتمع روحياً وجسدياً عن كل ما يدور حوله حتى أن كل ما يقوم به من إساءات ومشاغبات ضد الآخرين لم يكن سوى رغبة في أخذ الثأر والانتقام من الفئتين (أسرته والنظام الرأسمالي). ص ٦١)..

الجنس، المرأة المسنة، عالم الفرائس الثمين عند غسان، وغالية، من خلال إحاطتها الجلية بلعبة كل من الذكورة والأنوثة، وهي التي أبصرت الكثير من الحقائق المتعلقة بالجنسانية مجتمعاً وثقافة، عبر مجتمعها، وفي أوروبا، تعلم جيداً، أي خطورة في الرهان على موضوعة الجنس، سواء في بلدها (وهذا ما تتعرض له في روايتها الثانية: صابرة وأصيلة)،، أو في بلد مجاور، بلد في/ من الشرق، كما في بلد غسان حيث تضيق مساحة الجسد بالمعنى القيمي كثيراً، وعلى لسان غسان(استطرد مع نفسه: كيف أن النساء في بلده لا يسمح لهن حتى بالسفر دون

إذن مسبق من أزواجهن أو أولياء أمورهن– سواء وللمجتمع ككل... ص٢٢)، أو في أوروبا، مع فارق المساحة وطرق التعبير، وهذا الجانب تم التعرض له روائياً منذ مطلع القرن الماضي، مع رواد الرواية العربية ومن جاءوا بعدهم(توفيق الحكيم، عبدالسلام العجيلي، سهيل إدريس، الطيب صالح..الخ)(٣)،ولكنه الجانب الذي يظل يرفد أُولي أمره بالمثير الأدبي، لأن ثمة مستجدات، ثمة وجهات نظر مختلفة، تتكفل الرواية أو غيرها من الأجناس الأدبية بإبراز مفارقات اللعبة، وهذا ما تلجأ إليه غالية، حيث تتجلى الميزة الأدبية والروائية ضمناً، في اعتبار الكتابة تأتي من جهة المرأة، وفي مكاشفات جلية، لا تخفي شجاعة المواجهة، وعنف المتصوَّر هنا وهناك.

نعم، ونعم، ثمة لعبة قائمة، هي كيفية «اصطياد» المرأة المسنة أولاً، ومعها الأقل جمالاً، حيث الصورة الرومانسية أو الخرافية عن فحولة الشرقي لما تزل شاغلة للمتخيل النفسي للكثير من النساء في الغرب، كما يظهر، وأظنها هنا، لا تخفي تأثرها بالمفهوم الفرويدي المدرسي عن الجنس ودوره في الحياة، وإن لم تسمه، إذ عبر الجنس يمكن فهم الآخر وتفهمه كثيراً. أما المسنة فهي من خشيتها الوحدةَ القاتلة أو الموحشة، تضطر إلى التنازل كثيراً، لتجد من يؤنسها، وهذا الإجراء يلجأ إليه الكثير من المهاجرين، أو من يرون أن الحل السحري، للحصول على الجنسية الاوروبية، أو الإقامة، يكون من خلال البحث عن مسنة، واستغلال فارق العمر، وبعد ذلك، يكون الطلاق أو الفراق الكلي، وهو من هذا النوع، وكذلك صديقه العماني ناصر(ص١٠)..!

إن القائمة الضخمة من النعوت التي يعتمدها غسان مع «ضحاياه: فرائسه»، من النساء على امتداد الرواية، تعيده إلى دائرة أشد كارهي المرأة، وأن سعيه الدائم إلى ملاحقة النساء، يوحد فيه زير النساء الشرقي ودون جوان الغربي، ولكن المصهر هو غسان والذي يتغربن بمظهره، ويشتهي الغربنة، من خلال سلسلة مغامراته، كما في رغبته الشديدة في يكون باروناً، أو يكون له لقب(ص١٨٦)، إن كل ذلك نتاج صيرورة مجتمع مفتوح على أشده، أو مغلق على أشده، حيث نجد أنفسنا إزاء المقولة السقراطية في الإفراط الغربي والتفريط الشرقي، وغسان نتاج العالمين، ولعله فيما يمثله، كما هو الممكن تقصيه، رد فعل على الحاصل، نوع من التشهير في الخطأ القاتل، ولو أن التركيبة الفنية للشخصية، تظهرها لافتة في غرابتها، لا تحمل سمة الحيادية الممكن التوقف عندها، بقدر ما تحفل كمفهوم، حرفياً، بقدر وافر من الجنسانية المزحزحة، من وجهة النظر الروائية، فإذا كانت نساؤها(كلارا، كادي، كلوديا، كلثم، كريستينا، كادي الأخرى» خديجة في الأصل» وهي هندية.. الخ)، ضحايا هذه الفحولة الفارطة، فإن غسان ذاته، يظهر في بعض جلي من تقانة الاسم والدور الرمزي، ضحية ما، لهذا التفريط، من ناحية تجاهل بؤرة التوتر في شخصيته، وهو الأمي، رغم تنقلاته اللافتة في المحيط المجتمعي الانجليزي أو اللندني، ثمة خلل في التوازن المتعلق بالشخصية بعلاماتها الفارقة، وهذا ما يمكننا التعرض له، من زاوية الكتابة عن الغرب من وجهة نظر شرقية، وبصورة محددة أكثر، من زاوية المرأة، وفي موضوع شديد الحساسية، أي: الجنس ومقوماته الثقافية.

ثمة تكثيف لقائمة النعوت السالفة الذكر، والتي تنتسب إلى غسان، حرملكية تماماً، وخصوصاً في علاقته بكلارا التي بدت، في تعاملها معه، وتقبلها لإهاناته المريعة، شديدة القرب من أي امرأة شرقية، تتستر على عنف زوجها ضدها، لا بل وتخشاه باستمرار، وكل ذلك من أجل دوام استمراره معها، وقد كبرت في العمر، أي لكي يمتعها جنسياً، وهو يؤذيها كثيراً حتى هنا.

إن مفردة العجوز أو الدمامة أو القبح، تشكل علامة فارقة في الرواية، وتأتي من جهة غسان، مع كلارا خصوصاً (غرس في نفس كلارا الشعور بالدمامة.. ص ٦١)، وتكون الدميمة طريدته الأدسم، وزوجته تعرف ذلك جيداً، لأن في ذلك يسراً في اصطيادها(تعرف أن زوجها تغريه الدميمة أكثر من الجميلة. ص٧٧)، طبعاً لأن علاقته بالمرأة عابرة للجسد كسلعة، وإلا لاختلفت النظرة الجمالية والموقف الجمالي من المرأة ككيان اجتماعي، أو ككينونة إنسانية، وينادي زوجته باعتبار وجهها (القبيح، ص١٦٨)، ولكن يظل الجنس طعماً، وهو مطلع على الشأن النسائي في هذا المجال، حيث يجد كثيراً من تغفر له من نسائه اللواتي يستقزهن، ومن ثم يحاولن إرضاءه، كما الحال مع كلوديا (.. ألا تريدين أن (تنامي معي)؟ ألم أشبعك في الماضي بالنوم معك؟ كنت أمارس الحب معك أكثر

ان(أيام في الجنة)، صيغة تهكمية لكائن ضليع في التهرب من الآخر، أو ربما، في اقتناص الآخر، ليكون مصرفاً لصالح رغباته الشديدة الخصوصية، في تصريف رغباته الشهوية: شهوة الطعام والشراب واللباس والمقام والجنس المتعدد الدلالات، لأنه استقوائي بمكونه التاريخي.

من ست مرات في الليل والنهار، وهو شيء لم أفعله مع من هي أصغر سناً منك وأجمل... ص ٣٣١).
التحرك في مهاد الجنس سمة الرواية، ومن منظور الجنسانية الواضح، تتحدد علاقة غسان مع نسائه، وكيفيه خداعه لهن، وكيف أنه كان وراء انهيارهن، وحتى موتهن أحياناً، ككلوديا(ص ٤٠٨)، بعد أن أودع السجن، إثر الشكوى المرفوعة ضده، وقد خلف ولداً من كادي الهندية(ص٤٠٩)، والمغامرات الجنسية، تتداخل مع مغامرات من نوع آخر، في النهب والسلب أو السرقات أو الابتزاز أو بالمزيد من الأقنعة التي سهّلت له طرق الابتزاز هذه(نهب أو سلب أو ابتزاز الآخرين في أموالهم بطرق معسولة، أو ما يقدّر بالمال، أو بيعها بعد سرقتها)، حتى الكنيسة في بلدته «قريته» لم تسلم منه، وقد نهبها إثر زيارته مع زوجته إليها، حيث أغرى أولي أمرها، أنه يود بناء مشروع كبير(مستشفى)، لأعمال خيرية، كما يظهر، فكانت التبرعات، وعند جمع اللازم، كان الاختفاء والمجيء مجدداً إلى لندن، بصحبة زوجته(ص١٦٧)، ولا أظن أن حالات السرقة والابتزاز هذه، منفصلة عن مغامراته الجنسية ومنفعيتها المبتذلة جداً، إنما هي الوجه الآخر لها، إذ هناك تكون النساء، وهنا يكون الرجال، كما لو أن الفحل الوحيد يكون هو فقط، حيث إن المقدرة على ابتكار الحيل أو النفاذ من المآزق، بفهلوية جلية، معايشة لذات الكائن، كون الفحل أكثر من وسم جسدي، في المجال الجنسي، إنه التمايز اللافت بالمقابل.
ما يلفت النظر أيضاً، هو أن غسان، بعد إيداعه السجن، ولمدة وصلت إلى عشر سنوات، تكيف مع سجنه (حتى أنه تعلم القراءة والكتابة باللغة الانجليزية... وألّف قصة(أيام في الجنة). ص٤٠٩)، ووجه المفارقة في جملة التوصيفات التي تعنيه مجدداً، حيث إن رجلاً تميّز بكل هاتيك الصفات في الحيلة والسطو وسهولة التحرك في لندن وغيرها، ولا يعرف الانكليزية قراءة على الأقل، يضعنا في مواجهة الشخصية الروائية وكيفية انبنائها، من جهة الروائية بالذات، ربما هي مفارقة لا تفهم كما ينبغي(على سبيل المثال، عندما داهم شقة كلوديا، وفتح خزانتها الحائطية الخاصة، وبحث في محتوياتها، آملاً الحصول على ما يفيده مادياً، من أوراق ومستندات وغيرها، يوحي كل ذلك بأنه يعرف القراءة والكتابة جيداً، «انظر ص٢٤٥»، ولكن يتبين في النهاية أنه خلاف ذلك، وهذا ما يمكن الشعور به في الكثير من المفاصل الحركية للرواية بالذات).
والنهاية نفسها، تطرح علينا سؤالاً، وهو: ما طبيعة القصة الموسومة؟ أهي بعض مما قرأنا على لسان الرواية هنا، أم أن ذلك يختلف عن المقروء في رواية (أيام في الجنة)؟ ربما كان المدوّن، وتحت تسمية(القصة)، يخص ما قام به غسان، وهو في المحصلة لا ينفصل عما تمت روايته.
ويبقى علينا أن نتساءل: ماذا تستشرف بنا رواية غالية هذه؟ كيف يمكن مقاربة غسان حامل الرواية الرئيسي، كما هو شأن مفهوم البطل في جل الروايات المعروفة كلاسيكياً؟ كيف يمكن القبض على كلمة السر في لعبة الجنسانية التي شهدتها مجموعة الساحات الواسعة للرواية؟
من يرزح في أغلال من؟ المجتمع جهة الفرد، الرجل جهة المرأة، أو بالعكس، في علاقتهما معاً!
إن معايشة الروائية والباحثة هنا ضمناً، لأكثر من مجتمع يختلف ثقافة، تؤخَذ بعين الاعتبار، في الوقت الذي يرفع من سقف مسؤوليتها، جراء كتابة عمل روائي خطير واقعاً، ومن هذا النوع، ومن جهة المنظور، لا أخفي وضوح المقصد، بقولي عن أنها تباغت قارئها بسرد متعدد الأفرع، متعدد المناخات، ولكنه مقتدر كثيراً، في إبقاء التوازن النصي، رغم تعقد علاقاته ودلالاته، وأعني بالجهة تلك: الرواية العمانية تحديداً، ومن قبل كاتبة مؤمّمة مفرداتها كثيراً، من تحفظات معينة، لها صلة بالحياء المعهود، وقد أعدت عدتها الوافرة لصياغة عالمها الروائي هذا، رغم كل التحفظات التي يمكن إظهارها، كما أسلفت، وبالذات: البنية التركيبية لشخصية غسان!
هل تعرّي المجتمع الانكليزي، ولندن نموذجاً، تحمّله مسؤولية هذا» الفلتان»، وبالتالي، هذا العبث الجاري في الجهتين: الرجال والنساء؟ أم تعرّي تاريخاً ثقافياً، في ذات الشخصية؟ أم أنها تعمد إلى الكشف عن سوأة تاريخية، ملعوب عليها كثيراً، ومشوهة علامةً، سوأة تخص الجنس، فيكون الرجل أكثر انزلاقاً في هاوية التاريخ، وبالتالي، تكون المرأة هي ضحيته سلوكاً وثقافة؟ أي موقع تمثله هي بالذات، في معمعان الحدث الروائي هذا؟ فهي غير منفصلة عن سياق روايتها طبعاً؟

من الجنس، وإلى الجنس، يكون الحديث خارجاً وداخلاً، فكما يكون الجنس استقطابياً، هكذا يبدو محكوماً بمؤثراته التي تسمّيه، كما لو أن الروائية تحكم على تصور كهذا بالإخفاق، وتدعو إلى توسيع دائرة المفهوم، بحيث يتجاوز كلا من الرجل والمرأة» والرجل أولاً، من خلال امتيازاته التاريخية المحسوبة، الدائرة الضيقة للجنس، لأن العمر الذي يعيش المرء لا يضمن ذلك النشاط المتوثب أو الحيوي، ليظل أي منهما، في مأمنٍ من كل طارىء لا يسر طبعاً. وفي هذا المنحى، يُلاحَظ أن عنوان الرواية(أيام في الجنة)، لا تبشّر بدخولها، بسبب النهايات الوخيمة لكل المنخرطين، بأدوار مختلفة في الرواية، إن شخصياتهم، ودون استثناء تقريباً، غابت عنهم السعادة، حتى الموت الذي يختم حياة الكائن، لم يكن بالطريقة التي توحّد الجميع طبيعياً، وربما هي دعوة ما إلى أنسنة أكثر رحابة قيمة لكل المفاهيم الثقافية أو الأخلاقية في المجتمع الإنساني، ومن ذلك الجنس، لتكون الجنسانية في طور المراجعة القاعدية على كل المستويات، وهنا، أقول ربما، تشمُّ رائحة أخرى تخيلية، ميتا أرضية، مغايرة لعالمنا، تخص الجنة السبحانية، ودون المساءلة حول طبيعة الجنة هذه، تظل جنتها المرسومة في الرواية نقيضة صورتها كلياً.

النهاية المحتومة لصابرة وأصيلة

أجدني هنا، مضطراً إلى القول بأن الرواية هذه لا تفارق العالم الهائل التنوع والواسع بتضاريس وجوهه لـ(أيام في الجنة)، حيث إن الزاوية الحادة، إن اعتبرنا (صابرة وأصيلة)، نزيلة الزاوية هذه، تناظر من جهة القيمة، الزاوية المنفرجة لعالم (أيام في الجنة)، وأنا بصدد رواية غالية الثانية، وتخص المجتمع العماني، دون التقليل من شأنها، لحظة النظر في امتيازاتها الدلالية، حيث إنها تتجاوز مجتمعها المحافظ، رغم كل الإشارات المكانية، وما يشدَّد عليه، ففي العالمَين يكون الخوف، ولو اختلفت طرق ظهوره أو تواريه عن النظر المباشر، أو الشعور الحسي به: في عالم الأولى، ثمة اطمئنان، ثقة بالذات، لوذ بالذات، دون التفكير في المواجهات، كون الشعور بوجود قانون يحمي المجتمع، هو الذي يبقي النفس مطمئنة، أما في عالم الثانية، فالاستئناس النفسي بسلطة الأعراف، وبقانون من نوع مختلف، والتحرك وفق توجهات العالم المرسوم، دون النظر في التراكمات النفسية، وما يولّده الضغط من مبِاغتات. إن الكاوسية» العبثية بمعنى ما قرينة الحُجراتية: بعالمها الضيق، وكما أن المجتمع بمستجداته يدفع الأشخاص إلى التحرك في نطاق حدود واسعة، في الأولى، فإن المجتمع بميكانيزمه العرفي، وهو يمارس نوعاً من التحجير على أفراده، مع منح الرجل أحقية التحرك وضبط القانون الجاري، يدفع الأشخاص إلى اللوذ بالمتخيل، وإيجاد الطرق التي تصدع العالم الحُجراتي، إن صابرة وأصيلة، صيغتان متوحدتان تهكميتان بدورهما، وخصوصاً بالنسبة لصابرة حيث ذكاءها لم يشفع لها بمتابعة تعليمها، فبقيت أقرب إلى الأمية منها إلى التعليم الحرفي، رغم أنها اعتمدت على نفسها في تطوير ملَكاتها المعرفية والكتابية، فتلتقي صابرة، بصورة ما مع غسان، مع فارق التمثيل والانتماء الجنسي، في حيز البحث عن عالم أنسب للذات، مثلما الهوى الأدبي يميزها، كما ميّز الآخر في بداياته، والمنحى بدوره مغاير، فنهاية غسان المشينة حصيلة ما جنته يداه، أما نهاية صابرة، فرغم أن لها يداً فيها، وهي مأساوية حقاً، ولكن يبقى المجتمع العرفي، في مواجهة المساءلة عن الجرم الماحق والذي قضى عليها، باسم أخيها! إن الصداقة التي قامت بين صابرة وأصيلة، هي التي أبقتهما معاً إلى مرحلة ما بعد المدرسة، ولكن الشيء الأهم من الصداقة: صداقة الألم، هو الشعور بالمصير المأساوي المشترك، رغم أن وضع صابرة أشد وطأة، فهذه محور الرواية(تتكون أسرة أصيلة من الأب والأم وخمسة أولاد وأربع بنات من الناحية الأخرى تتكون أسرة صابرة من أب وأم وأخ واحد يكبرها بأعوام كثيرة، وهي بذلك أصغر أسرة في الحارة. ص٩)، والرواية تبدأ من هنا، من خلال الوصف المتعلق بالمظهر الخارجي، حيث تبرز صابرة أكثر جاذبية (صابرة سمراء اللون بملامح جميلة وأنف مستقيم وعيون واسعة وشفة بارزة ممتلئة تزين وجهها وتمده بجاذبية صارخة تلفت انتباه الرجال كلما مرت في شوارع الحارة. ص١٠)، والجمال يستثير عش الزنابير الذكوري، ويجلب اللعنة، لأنه خميرة الفتنة، دساس الغواية في مجتمعها! لقد رشّحت لأن تلعب، كما يبدو، دور البطولة، من خلال العلامات الفارقة

(صابرة وأصيلة)، نزيلة الزاوية المنفرجة لعالم (أيام في الجنة)، والتي تخص المجتمع العماني، دون التقليل من شأنها، لحظة النظر في امتيازاتها الدلالية، حيث انها تتجاوز مجتمعها المحافظ، رغم كل الإشارات المكانية، وما يشدَّد عليه، ففي العالمَين يكون الخوف، ولو اختلفت طرق ظهوره أو تواريه عن النظر المباشر

والمتوارثة، من جهة الإثارة في المرأة، وليكون في وسع الرواية أن تؤسس لقاعدتها الرمزية، في جعل السرد أكثر قابلية لجذب القارىء وتفعيل الحدث ثمئذ.

تمثل عائلة صابرة، إن جاز التعبير، نموذج العائلة البطرياركية، بل أشد عنفاً، لأن بطرياركية الأب لا تصمد أمام بطرياركية الابن الصاعدة في البيت المشترك: الأخ حمد، فهو الذي يسيّر شؤون الأسرة، يخيّم بظله المحرق على البيت، كونه الوحيد بالمقابل، فنجده يثير كل ما يجعل صابرة في معرض تقريع الأبوين والأخ خصوصاً، و محط المراقبة الصارمة، والاستعجال بتزويجها، وفي صفحات مختلفة، ومنذ البداية(ص١٢– ١٣–١٦..الخ)، وبذلك تحدد مصير صابرة. إن وصف المكان يساهم من جهته في إضاءة الحالة، أعني إبراز ظلامية المشهد الاجتماعي للعائلة البائسة (حيطان المنزل عالية كما السجون والقلاع ووالد صابرة لا يود التدخل في المشاجرات الكثيرة التي تنشب بينها وبين حمد، بسبب خوفه الشديد من ابنه. ص ١٧)، وكذلك(أمها تعيش في قلب الظلام نفسه. ص١٧)، و(حمد لديه عدد كبير من البنات...ص١٨)، وهذا يزيد في توتيره، فهو أبو البنات، وليتضاعف الخوف، من خلال وصف المكان، إذ الحيطان العالية، ووضع الأم البائس، والظلام المقيم في البيت، تعميق لخاصية السرد الفجائعي، سرد المعاش في أوجاعه، أو تصدعه القيمي في الداخل، والبحث عن منفذ تنفيس، حيث تكون صابرة مولعة بالكتابة، جانحة بخيالها إلى عالم التعويض عن القمع الناهش لكينونتها، وهو قمع ذكوري الطابع بجلاء، الكتابة فسحة رجاء وتأمل في عالم آخر(مثلاً، ص٢٦).

إن المدرسة القريبة من بيت صابرة، تمثل العالم المحظور عليها الاقتراب منه، ولكنها بالمقابل، تشكل نابض الأمل الوحيد الذي يضفي على عالمها الراكد والمعتم، ما من شأنه تحفيزها على رؤية العالم الخارجي، وإن بدا الوصف الأولي شاهداً على جانب المحظورية هذه، وذلك من خلال(حيطان المدرسة العالية وبوابتها الكبيرة.. ص٢٩). إن التقسيمات القائمة في المجتمع المحلي، قد أخذت في حسبانها خطورة الجنسانية بلعبتها المهدِّدة لأمن المجتمع ذاك، لحظة غفلة ما، فالتقسيمات، تمزيق العالم الواحد والمتكامل، وتفتيت القوة المجتمعية عبر تحويرها ذكورياً.

إن الذي تعلقت به، وهو مدرس الكيمياء في المدرسة القريبة شهم أبو طفلة الفلسطيني الأصل، يمثل نافذة الأمل الوحيدة المطلة على الحياة حتى اللحظة تلك، وهو مدرس يتميز بسيرة حياة عائلية لا تخلو من غرائبية، حاكتها عوامل حياتية، وبسبب ظروفه المختلفة، وكذلك(بسبب ملابسه الغريبة وأسلوب كتابته وشكله وظهوره عبر النافذة التي تمر من تحتها، أعجبت به أكثر من باقي المدرسين بل أكثر من أي رجل رأته في حياتها على الإطلاق.. ص٣١).

الاسم مقلق ومثير للتساؤل، حيث «شهم» من النادر أن يسمى به أحدهم، ولا أدري، ومن موقعي البحثي، حتى في الجانب الأسمائي، ماالذي حث الروائية، إلى أن تقوم بمثل هذه المغامرة الاسمية المركّبة، إذ إن الاسم شهم، ليس أكثر من صفة، حيث يكون صاحبه، منذور لخارجه، مأخوذ بالنخوة، حيث الطلاب يحترمونه، فهو إذاً مميّز باسمه هذا، فكأن اختياره جاء مقابل طابع الغرابة المذكور آنفاً، إنها ذكورة من نوع آخر، ربما هي القضية الفلسطينية ذاتها، في حقيقة الاسم ومفارقات الاسم ومحيطها الظاهري وغيره، الذكر الصفة، والكنية اللافتة بدورها: أبو طفلة، وهذا هو الوجه الآخر من التركيب الغرائبي، حيث يندر وجود الاسم الآخر: طفلة» الأنثى»، مفارقة الاسم وما يُسمى به، والاختصاص في دلالته: الكيمياء، حيث تمكنت من إيصال صوتها واسمها اللقب: منيرة، إليه، باعتبارها هاوية كتابة، وهو المولع بالكتابة من جهته، وكأن الكتابة طريق جدير بسلكه، ليوحد بين اثنين، رغم التباعد الكبير بينهما، حيث موقع المدرس المرغوب فيه من قبل المحصورة في عالم يصعب عليها، إن لم يكن مستحيلاً الخروج منه، على صعيد التمني، مكثف على صعيد الدلالة، فظروف صابرة صعبة جداً، وطبيعة لقائها به، مغامرة محفوفة بالمخاطر، لا بل مميتة، كما كانت النهاية (ولكن كانت كيمياء جسدها تفتقر للقدرة على التفاعل، كانت تعيش الانعدام والموت. ص٥٩)، وكأن الساردة الروائية، أرادت أن تضفي على الاختصاص طابعاً من التفاعلية، وهي تمارس تحويراً في المعنى، وربما لإظهار الفتلة في الاسم: الاختصاص، والفلتة في المعنى الذي أخلّ بتوازن العالم داخلاً وخارجاً،

بصعوبة اللقاء عبر منفذ الجنسانية الذي يصعب التنفس فيه، وهي تراهن عليه، حتى بعد لقائه الأول به (تخيلته بطل رواية «عصفور من الشرق» إحدى روايات توفيق عبدالحكيم التي قرأتها مرة واحدة وما تزال تحتفظ بها. ص٨٥)(٤)، وتلك تجربة قراءة لا تنفصل عن مشهد المعايشة النفسية والموقعية داخل حركية السرد الروائي، فليس لها أو أمامها سوى أن تحلم أو تتخيل، دون التوقف عند مدى الاستحقاق المنجز ومآله الفعلي واقعياً، كما لو أن الرواية ذاتها محكومة بالنفير الضمني التام، بالموت المقرر مصيراً منذ البداية، بنوع من العبثية الأخرى، كما هو وضع شهم أبو طفلة، وضع الحالة الفلسطينية الرازحة في الأغلال، وغموض تاريخ الشخصية اسماً ومقاماً ومسلكاً، واللقاء المحرم يتم في غرفة الحارس(ص٨٤)، وما يُرى من قبلها في الغرفة (نظرت صابرة إلى حائط الغرفة فرأت السحلية، المسماة محلياً اللغة، تزحف إلى كأس مملوءة باللحم تجمّد الدم عليها، علقها مصبح» الحارس هنا» من طرف مسمار هزيل على الحائط لتناولها في غداء اليوم التالي، يوم الجمعة. ص(٨٩)، كما لو أنها ذات السحلية، والموضوعة في الكأس والمعلقة كذلك من طرف مسمار هزيل، دلالة واقع مرصود، لا تملك أي قوة لردعه، ولا هي بقادرة على إزاحة عبئه، أو زحزحته جانباً، وحتى اللقاء الجسدي اللافت، وهتك عذريتها برغبة منها، إثر الكبت المتفاقم داخلها (ص٨٩–٩٢)، حيث الوصف لا يخلو من إثارة...الخ، لقاء يُشمَت به، وبالطريقة التي تم التخطيط لها، دون النظر في اللاحق، ربما جاء ذلك خروجاً على المنطق الروائي ذاته، إلا أنه، في سياق السرد، يفصح عن عبء تشهيري بالجاري، كما لو أن الحاصل صرخة إنذار، ودعوى مبطنة بضرورة تجاوز هذا الانغلاق المعاش من الداخل، نعم، ثمة تسرع، لكنه، يشفَع له، على صعيد مشروعية السرد، في مقام الفكرة المزكّاة روائياً. إن المفارقات تتحكم بمفاصل الرواية الكبرى، رغم صغر حجمها، وربما بدت في خطورة المتضمن الاعتباري، أكثر أهمية من الرواية الأولى، وحتى اللاحقة عليها، وإن كانت مرتبطة بمعنى جلي بهما، ولكن الدخول في العالم الحي، يأتي، على صعيد استرداد الأنفاس، والشعور بسواء الكينونة من الداخل، محلياً، ولتصبح الجنسانية الهادفة هدف الرواية وكيميائية السرد، في فجائعية الرهان عليها تاريخياً!

إن كل ما يتحرك في الحيّز الروائي نتاج المكان المتشعب بجهاته الاجتماعية المختلفة، كما لو أن موضوعة الجنس أكثر قدرة على التكفل بوضع النقاط على الحروف المعلقة في فضاء تاريخ شائك، وليس من شخصية قادرة على الجهر بحقيقتها، واعتبار ذلك تجسيداً فعلياً للحقيقة الذاتية، حيث القهر الظاهري أو الداخلي هو القاسم المشترك بين كافتها، ولتكون الجنسانية ذاتها لعنة تشمل الجميع، وإن بدت في الواجهة غواية ضالعة تسعير نار الرغبات المختلفة.

رواية غالية الثالثة (سنين مبعثرة) تمارس تطوافاً ميكروسكوبياً لمدينة الضباب، تعيشها بوجدانها، وبقدر ما تضع المدينة: الحاضرة المتروبولولية مسرحاً حياً لأحداث جسام، تنفتح على تاريخ شائك من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية

صابرة، وخلفية الاسم، والكتابة التي تتقدمها، والاسم اللقب «منيرة»، (في يوم ما ستخبره أن منيرة ليس اسمها الحقيقي، أعطته هذا الاسم لكي لا تنفضح.. ص٩٦)، ثمة رغبة تكون نشازاً، رغم أهليتها الاجتماعية، هي التي تجمع بين أسماء مهدورة، تتخفى وراء ألقاب وعناوين لا وجود لها فعلياً، كما لو أن التشبث بالألقاب والوعود التي لا رصيد لها واقعاً، هو المرتجى الوحيد، والمرتقى الأوحد للإعلان الضمني عما يتم هدره اجتماعياً. لا شيء ينير أفق الرغبة لاحقاً، فشهم موعود بالمزيد بالإخفاقات، حتى مع خطيبته، أو حبيته الأولى «نبال»، وهو معذّب لأنه ترك عُمان، بحكم العمل، وترك من أحبها هناك، أو التقت رغبتاهما معاً، كما لو أنهما عابران في مشهد لا يسمح لهما بالبقاء إلا في نطاق المهدور قيمياً، ولتكون نبال كصابرة، حسب زعم شهم (الفتاتان ولو أنهما من عالمين مختلفين إلا أنهما متشابهتان في أمور كثيرة، الأولى تحارب بحريتها من أجل قضية والأخرى تحارب من داخل جدرانها من أجل قضية. ص١٤٩)، ولعل حمل صابرة من شهم، هو انحراف الوتيرة الأعظم ليحصل خناق الرواية، من جهة التصدع الداخلي للعالم المأمول، حيث مساعي صابرة، في التخلص من الجنين، لم تنقذها، مثلما أن الولادة تمت في المشفى، وسط رعب طوّقها داخلاً وخارجاً، فكان المولود ذكراً سمي «باسم»، وتركته أمه، وهي مع صديقتها أصيلة، وهي على أشد ما يكون من القهر والكمد، خوفاً من الفضيحة طبعاً (ص١٥٦)، لكن التوتر بلغ الذروة، إذ كان حمد على علم بخيوط اللعبة، عندما طعنها

في الطريق، طريق عودتهما، وفي صباح يوم العيد، وهو خارج من أجل صلاة العيد، ولتموت في قهرها، وليشعر بالخجل حيث (واصل المشي جريح الأصابع يولول ألماً كأنه ذاهب إلى (عزوة العيد) لا إلى المسجد الطاهر بهدوئه الجليل. ص١٥٧)، ولتكون صديقتها هي الشاهدة الوحيدة، ولم يعد أمامها، وهي تبصر الفاجعة سوى (أن تعود إلى البيت وتخبرهم بأنها هي وصابرة كانتا عائدتين إلى البيت عندما دهمهن حمد من الخلف من دون مبرر. ص١٥٨).

تنتهي الرواية هنا كلاماً، نصاً مكتوباً،ولكنها تمارس دورها في التنبيه وشغل أمكنة التأويل المختلفة والمتعلقة بخيوط الرواية، وأعباء النص المكتوب، وما يمكن قوله، وما لا يمكن التصريح به، حيث النص الروائي مزدحم بالدلالات الصارخة، ولكن في سياق ما نحن بصدده، تظل الجنسانية أشبه بمصباح علاء الدين السحري، وهو يقودنا إلى أقبية القهر المغيبة في الداخل، وليس إلى الكنوز الخبيئة، كيف أن المجتمع يرزح في أغلاله التي تمثله مثلما تمثل فيه، على الصعيد الاعتباري، تموقعه وهو واقف على حافات خطرة، حيث الذكورة والأنوثة مجرد صيغتين من صيغ المأساة المتعدد الأوجه، ولكن المضمون واحد، مأساة الجسد الإنساني، وتوليف الجنسانية ضداً على حقيقتها، في تحقيق الألفة الملهمة بين كل من الرجل والمرأة.

في السياق ذاته، يكون العنوان أكبر مما يجلوه ظاهراً، حيث إن إحداثيات كبرى تجلو المفارقات الاجتماعية المتجاوزة للمجتمع في محليته، ومن ذلك نتيجة العلاقة السرّية بين صابرة وشهم، ما يعنيه الوليد باسم، باسمه الأشد مفارقاتية، القتل المباغت، ومن قبل الأخ صباح العيد، ما يمكن تصور الجاري بعد الحدث الأليم، مصير شهم في عالمه الآخر، مصير حمد ذاته، أو أم صابرة، وكذلك الأب وعجزه عن المواجهة، إزاء سلطة الابن، ودلالتها عرفياً، ومآلها الرمزي...الخ.

لقد كانت المرأة هي المظلّلة لسماء الرواية، ترتد الرواية إليها، وينشغل السرد الروائي بأكمله بصوت صابرة: الاسم والرمز، لينظَر في أمرها، وهي الظل الذي يمكّن من النظر ملياً في الفاجعة المعاشة في المجتمع الذي يسلّم مصيره لسلطة أعراف ربما تهدده كلياً في الصميم.

ثمة مفترق طرق، تضعنا الرواية في وسطها، ترينا الخيارات الصعبة، كما هو المناخ السديمي والمؤلم للرواية ذاتها، وأظن أن غالية كانت أكثر إخلاصاً، على صعيد إسلاس القياد للعبة السرد الروائي، في روايتها هذه، من خلال صراع التأويلات التي تشغلنا بها روايتها، بالقدر الذي تستنطق فينا نوع الجنسانية القائمة، أو العائمة داخلنا ذكورة وأنوثة، وكيفية احتكامنا إليها..

لائحة السنة الكبيسة عبر بعثرة السنين

تستحضر قراءة رواية غالية الثالثة هنا، صورة معينة لها، وهي تمارس تطوافاً ميكروسكوبياً لمدينة الضباب، تعيشها بوجدانها، وبقدر ما تضع المدينة: الحاضرة المتروبولولية مسرحاً حياً لأحداث جسام، تنفتح على تاريخ شائك من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، وفي الطرف المقابل، وفي كل خطوة بحثية بالبصر والبصيرة، يكون عالمها الآخر الذي لا يمكن النظر إلا من زاوية المقارنة، حيث يكون الشرق والغرب، رغم أن تداخلاً في العلاقات الحدودية، وفي القيم، على صعيد العولمة من جهة، وغواية العالمية المأخوذة بعين الاعتبار من جهة أخرى، يظل مرئياً، أو مسجلاً بحقوقه، من خلال فعل المشاهدة، وتلك قراءة في قلب قراءة، عندما تكون طالبة دراسة، وساعية إلى اكتشاف عالم، وهي داخله، في موقع معين، عبر أسماء أمكنة وإحكام قيم تتخلل رؤيتها البانورامية للعالم المختلف عن العالم الذي تنتمي إليه، وبصفتها امرأة، إنما تكون الرواية هي الناطقة باسمها، أعني على لسان راوية، حيث السرد يفيض بدلالاته على مساحة واسعة، يذكّرنا مباشرة بالرواية الأولى، كما لو أن خميرة الأولى لم تقم واجبها الكيميائي داخل عجينتها الأدبية، وما أريد من موضوعها، فكانت روايتها هذه، عودة ما، أو ارتحالاً وعلى إيقاع مختلف، وإلا لما كانت الرواية أصلاً، توقاً، ربما، إلى أمكنة موازية، أو مجاورة لتلك المذكورة في (أيام في الجنة)، ولكن طبيعة الرغبة، والمشاهد ومآلاتها الذوقية والقيمية مختلفة تماماً، وخصوصاً، أنها، مقارنة بما سبق، تنطلق من زاوية شبه كاملة، في الجهر بأمور كثيرة، وهي تضع القارىء في مواجهة مشاهد تخص الجنسانية، وكيف تتمخض عن مفارقات كبرى: يسهل الأخذ

بها، لأن لها سجلاً تاريخياً حافلاً بالمواجع ووطأة الذكريات التي تضع الشرق والغرب في سلة واحدة، تخص المصير الإنساني، مثلما تدعو الباحث إلى ممارسة أركيولوجيا داخل أركيولوجيا أخرى، هذه تكون روائية، وفعل الرواية في استمالة التاريخ، واحتواء الجغرافيا الواسعة النطاق، عبر الوجوه التي تتحرك في محيطها الأوقيانوسي أرضاً وسماء، في صلب المتخيل الأدبي، ومدى نجاعة المتخيّل من لدن كاتبة لا يمكن تجاهل موقعها الاعتباري، وهي تفتح كاميرتها السينمائية الأبعاد، على أكثر من نقطة توتر، ربما هو الأخذ برؤية ملحمية ما، في تعقب الحدث بتشعباته، ولملمة شتات الفكرة التي تشغلها، خصوصاً، وأنها، وكما ألمحت سالفاً، معنية بالعلاقات العامة، وكأنها شغوف بكيفية تحويل كل فكرة مجردة، مرفقة بأمثلة عيانية، ووثائق موزعة في نقاط قوى تتجاذب، وتتواجه في السر والعلن، للفوز بصدارة تاريخ، كما هو فعل الصراع على المستوى الإنساني، إلى سرد أدبي، تكفل أسماء حركية، جرى الاعتناء بها جيداً، كما أعتقد، في دلالاتها، وخطوط اتصالها وانفصالها، شرقاً وغرباً، وفيما اقتطع منها، لضمان سلامة السرد، بما يكفي لجعل الصورة الأدبية أكثر قدرة في تحقيق رغبة السارد الروائي العميقة، وهي تقديم مجتمع روائي، هو نتاج مجتمعات مختلفة.

إيقاع الجنسانية الهادر لا يمكن التقليل من شأنه، وكأن الروائية في مغامرتها الروائية هذه، سعت إلى تكسير قاعدة الصمت العرفية، ومن جهتها كانتماء جنسي، وحتى مقارنة بروائيين معاصرين، في تصميم لعبة الرواية، على مدى قرابة خمسمائة صفحة، لصالح المكاشفة الجسدية، حيث التعرية شهادة السارد الروائي في إبراز المفارقات التي توحّد مثلما تفرّق بين مجتمعات، في الرغبة الواحدة، وكأن الجسد الواحد، مقيّد برغبته الحارقة، بالإيروتيكا، وكل معاودة، هي غوص في عالمه اللحمي، واستقصاء محفزاته أكثر، وفي وصف يضعها في الصف الأول، ممن تقدمت أسماؤهم في الخبرة الوصفية لما هو إيروتيكي(أتذكر هنا هنري ميلر، مثلما أتذكر عربياً، وحديثاً، سليم بركات، وفواز حداد، ورشيد الضعيف، مثلما أتذكر وجوه الكتابة النسائية: أحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، وسلوى النعيمي..الخ)، ولكن عالمها مختلف كلياً، من خلال التحرك الحدودي بين عالمين، حيث الوصف الإيروتيكي اللافت، يظهر لائحة أدواره المختلفة، في معاينة الجسد المشترك، وماالذي دججه بكل هذا العنف التاريخي، والصاعق الذي يجدد العنف داخل الجسد بلحمه وعظمه وأعصابه وأصناف ألقابه، هو دفق الطاقة الجنسية، وكيف أن هذه تشهر رأسمالها الرمزي، في كليته، وليس في تصنيفه الحدودي الضيق.

إن ناجي، هو فاعل حضاري محلي وعالمي وكوسموبوليتي في آن، هكذا يعلمنا جسده بأمره، باعتباره حافل بالذخيرة الحية المركبة: الفحولة المأثورة والنبوغ المعرفي، والاسم لا ينفصل عن محيطه الثقافي، وعن توجهات المقصد الروائي، وسيطه الاعتباري(كان الابن الوحيد لأبوين مسنين رأى النور وهما في العقد الرابع من العمر. ولد بعد انتظار طويل وتلهف شديد، كان والده يحدثه دائماً عن ذلك الانتظار والتلهف...)، ومن ثم (نشأ ناجي الابن الوحيد المدلل، لم يكترث والداه بما يقوله الناس عن ضعف شخصية الابن المدلل والخطر الذي يمكن أن يهدد مستقبله بسبب تساهل أهله في تربيته...الخ. ص١٥)، لاحقاً، ينكشف أمره، وقد قيل في أمره الكثير في نبوغه داخل المجتمع الانجليزي، واستقطابه الأضوائي للمحيطين به من الانجليز وخلافهم، وليعرَف أكثر، حيث تم تبنيه من قبل عائلة انجليزية، اعتقد أنه منتم إليها، كما أخبره أبوه المتبني له، وهو على فراش الموت، كما هو المألوف في الحكايات المعتادة كثيراً (أتى أبوك وأمك إلى بريطانيا طالبين لتكملة دراسة الطب، لكنهما تعرضا لحادث سير مؤسف في عام ١٩٤٨ أودى بحياتهما ونجوت أنت من ذلك الحادث. وأصل أبويك من الشرق الأوسط، الآن تعرف لماذا شكلك يختلف عنا كنت تسألنا بصفة مستمرة.. ص٢٩٣)، وهذه المسافة الزمنية ومن داخل الرواية، وقد تجلت عبرها أحداث، ومخضت هذه عن أحداث أخرى، هي في جملتها سيرورة الحدث الروائي الواحد، مثلما هي صيرورته تحولاً في الرؤية الجمالية لعالم الشخصية المحورية، كما يظهر، ربما تبدى هنا نوع من الانخطاف بالرواية البوليسية في عنصر التشويق، حيث السر يلهب عالم الرواية، ويبقي القارىء على أتم ضبطه لواعيته تنبهاً وتتبعاً

لذيول الرواية، مثلما يبقى إشكال الربط أو الارتباط بنسَبه الثقافية والحضارية، بين المتشكل فيه شرقياً وغربياً، ولتُرفَع الصفة التي تميَّز بها آخرون» في الترميز طبعاً» سبقوه في الولادة الروائية، كما الحال عند توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق)، حيث جرى تأنيث الغرب، وتذكير الشرق، وناجي موزع بين المجتمعين: التاريخين، وتلك ميزة فارقة في الرواية، أي تتجاوز المعلوم باسمه سابقاً!

إن نجاح ناجي: الاسم الدال على المسمى، جرَّاء الحادث المذكور، في مسيرته التعليمية، هو الذي يشهره في مجتمع يراهن كثيراً على الذكاء العملي والفكري، وهو وثيق الصلة بأبويه اللاحقين، صار نجماً جامعياً، وفيما يترجَم عنه(ص٢٨)، وبرز مهتماً بأحداث العالم شرقاً وغرباً، وهو يشير إليها، مثلما ينغمس داخلها(ص٤٤-٤٥-٤٧- ٥٠- ٣١٠..الخ)، وباعتباره معنياً أكثر بعصب الحياة، وخصوصاً في المجتمع الحديث: الاقتصاد(٦٧- ٢١٠)، ولهذا كان الاهتمام به أكثر، وطلب المساعدة منه، حتى من الخارج، من دولة أفريقية في الشأن الاقتصادي(ص٢١٤)، وليكون ملتقياً مع آخرين في هذا الشأن الاقتصادي والاجتماعي والسياسي (حيث السائق الافريقي الذي أقله من المطار إلى حيث مقر عمله الجديد، ص٢٢٥)، ومع علوان السجين السياسي الأفريقي والمليء شعوراً بالاضطهاد جراء ويلات الجاري عالمياً(ص٣٦٧)...الخ.

لكن كل هذه الجولات الروائية، إن جاز التعبير، هذه النقلات المكانية والجهوية، لا تخفي الولع الكبير من قبل الراوية بالمفصل الرئيسي للرواية، أعني به خاصيةالزر الكهربائي الشديد الخطورة في إنارة المكان، لرؤية أهليه وحقيقته، وتعتيمه، من خلال اللغة وأسلوب الخطاب أو إنشائيته.

كما لو أن النجومية تعلي من مقام المرء، وتمنحه في التو شهادة تبريز رجولية، أو فحولة مطلوبة، عبوراً إلى أكثر الأماكن سرانية وطقوسية نبالاتية: أرستقراطية.

ناجي هو المحور: الطفل السر، والشاب النابغة، الجامع بين بلاغتين: بلاغة الرؤية للمفارقات الاقتصادية وهي تجمع شمل العالم، مثلما تبلبل عليه أوضاعه في احترابات الكبرى رمزياً وفعلياً، وبلاغة المعطى الجنسي، فهو مفوَّه بلسانه، مثلما هو آسر بسلاحه الجنسي، فيلتقي الرجال والنساء هنا، وفي مغامرات مختلفة، إنه غسان من نوع مغاير، حيث أعماله تلفت الأنظار إليه.

إنه هو ذاته طالب متعة، كما لو أنه مدرك في قرارة نفسه، أن النجومية معلومة بتوأمها: الشهرة في ميدان العمل، والتمتع بالفحولة، والحرث في منشئه، تغيير معالم الأرض، وإبراز التأثير فيها، ولعل ناجي كان يعلم كيفية استخدام مفتاح اللعبة، وفي الصميم، تكون مفارقات الجنسانية ذاتها.

إن جملة علاقاته ذات المنشأ الجنسي، لم تسفر عن رؤية سديدة لواقع مرغوب فيه، لأن الجنسانية لم تتشيد على قاعدة اعتبارات واسعة وماكنة، إنما مجرد الرغبة النافذة، وليس: وبعد؟

ثمة سخط يسم معالم الرواية، في سنّيها المبعثرة، حيث يستحيل الجمع، لأن الوارد إلى خانة الرواية: مجتمعها، ليس أكثر من أشتات أشتات، كأننا إزاء تذرير مجتمعي لسوء فهم معاش.

وسط المشاهد الإيروتيكية المتكررة، والقُبل الساخنة وهي تجرف أجساد أهليها، وربما تعرضهم لإفلاس قيمي ومادي، جانب اللذة: الإيروس في المتن، ثاناتوس: تدمير، بأكثر من معنى، يحتاج القارىء إلى كتم الأنفاس، أو ما يشبه وضع الكمامة، ليتمكن من الرؤية إلى الآخر، كي لا تجنح به المشاهد المتلاحقة، وربما المتشابهة، وربما أيضاً، الدائرة في ظل رغبة الراوية اللاشعورية أحياناً، في استجلاء معالم الكبت، ما يمكن للنهاية أن تسفر عنه، في لعبة مزدوجة: لعبة تمليح المشهد لمكاشفته، ولعبة تعرية المشهد، للمساءلة حول هذا» التمادي» في العرض الجسدي.

كما الحال مع جملة النساء اللواتي قيّض لهن أن يشكلن أجنحة فاعلة ومقصوصة في آن، في مضمار الرواية، وفي صفحات مختلفة: كولييت، ريتشل، دافني، زوجة المسؤول الأفريقي، غابرييلا، شيند... الخ (نظر إليها مبتسماً وصفق، نهض وسحبها من يدها ودس جسدها العاري بين الفراش، وبلهفة ألقى بجسده بجانبها وهما يضحكان في غبطة... ص٦٥)، (ومد يده وتحسس عنقها الأملس الطويل الشبيه بعنق الغزال البري، وواصل منحدراً إلى داخل فتحة صدر فستانها الأسود الشفاف. ولمدة دقائق غابا داخل مداعبة مثيرة بينما الخمر تلعب بالرؤوس...

الخ. ص٢٧٦)، (ثم قادها من يدها لصالة الجلوس وانحنى مرة أخرى وقبلها من جديد وبدأت يداه تجول بخفة على كل قطعة من جسدها الشاب، حتى وصل إلى أزرار قميصها الأسود المشدود وبتأن بدأ بفك الزر تلو الآخر. ودفعها على الأريكة وهي في استسلام تام، أدرك أنه لن يستطيع التوقف عند هذا الحد فمد لها يده لتنهض. عندها نهضت، قادها إلى السرير في حجرة النوم وانغمسا في مداعبة مثيرة أنستهما الوجود ذاته...الخ. ص٤٣٣).

ويمكن التعرض للمشاهد التي تخص التقبيل، وما أكثرها(ص:٤٢-٦٥-١٣٠-٢٧٦-٣٢١-٣٢٦-٣٥٧-٣٧٦-٤٣٣...الخ).

ولكن كيف تتسرب الأجساد المختلفة، وفي حمَّى الرغبة الجنسية المشتركة، إلى أتون اللعبة، وكيف تنسلُ منها، من ناحية المصير الذي يحدد نهاية لكل منها؟

ذلك ما يمكن أن تعلمنا به طبيعة الموقف من الجنسانية، والإدارة الخاطئة لمفهومها: قولاً وعملاً!

لا تقدم الرواية، كما هو شأن الروايتين السالفتين، شخصية ما، شخصيتها على العموم، وهي في تناغم مع العالم. إن اللعبة الجنسية تستثيرها، ولا تثيرها، بالطريقة التي تكتشف من خلالها مقومات كينونتها وحدودها، وهذا ناجم عن المنحدر الوعر للجنسانية وآفيتها، في الجمهرة الجسدية وبعثرتها، فالهروب والبحث عن مسار مختلف، وتعزيز القلق الداخلي علامات فارقة لكل شخصية، والمرأة خاصة، وللعمر دور ملحوظ في التفريق بين الأجساد، حيث التفعيل الجنسي بذرة الجنسانية المستثمرة دون تمحيص، إن التعويض عن الكبت جنسياً، تقويض لذات الرغبة، لسوء التقدير:

نانسي زوجة ألفونس، تتركه، وتهرب مع ربان سفينة استرالي.

كولييت زوجة الفونس الفرنسية والصغيرة، تهوى ناجي وتفضله على زوجها المتقدم في العمر.

ريتشل انتقلت بين مجموعة أجساد ضالعة في ذكوريتها، وانجرفت في تيار رغبتها.

دافني الارستقراطية، ذاقت لذة الجسد، واستماتت في الدفاع عنها، لكنها دفعت الثمن غالياً، وهي من جهتها تتنقل بين جسد وآخر(أنغوس، هانري، هيربيرت صاحب التاريخ البشع في علاقته نساء المستعمرات، وضمناً أسمرينا السودانية، وكيف تنجب منه، ويكون قاتله والمنتقم منه هو ابنه، وفي عاصمة بلده لندن، لحظة تركها لها(ص١٤٤)، ومن ثم تشبثها بناجي.

زوجة رئيس وزراء الدولة الأفريقية، وهي تدخل مع ناجي في مشهد جنسي مضطرم.

غابرييلا الفنزويلية التي أحبت ناجي، ومن ثم التحقت بعشيق آخر، هو فرناندو.

كارولاين التي هامت به، ومن ثم تخلت عنه، لتلتحق بالشاب الانجليزي هيوبيرنارد...الخ.

وحتى في مجال سفاح القربى موقعاً، في الرواية الهائلة المساحة، كونها تجمع بين جملة القارات المعروفة أرضياً، ثمة ما يلفت النظر، من خلال علاقة جيورجي الكاريبي بابنة أخيه، وخطفها من زوجها، إلى خارج البلاد، لتكون الجنسانية منفتحة على أكثر من سؤال استنطاقي لحقيقتها.

ناجي النابغة، مجهول الاسم واقعاً، والمسمى فيما بعد، هاوي النساء، والمنبوذ لأنه خالف قواعد اللعبة، بسبب تعاطيه الكحول، وهو المأخوذ بفحولته، هو نفسه في معرض المكاشفة دلالياً، وربما كونه احتفظ ببقية من الطاقة التي تسعفه في استرداد مكانته المعتبرة في النهاية، وقد شعر بخذلانه في النهاية كثيراً، تبدو نهاية الرواية فاتحة» خير»، إذ يحاول ضبط نفسه، وكأنه يحضّرها لمرحلة جديدة، لا تعرَف حقيقتها تماماً (ومضى بخطوات سريعة وواثقة إلى اتجاه جديد. ص٤٨٦).

طبعاً، لا تنتهي الرواية هنا، ولم يكن الوارد من أمثلة وأسماء ومشاهد، جماع حقيقة الرواية على الورق، فثمة الكثير مما يمكن التوقف عنده، وما له تماس مباشر بالشأن السياسي والاجتماعي والثقافي، على مستوى عالمي، وأنا أشير إلى أنغوس الأفريقي: الطاغية، وقد ارتبطت به دافني، وفضائحه في البلد(ص١٠٨)، أو هيربيرت(ص١٣٤)، والفساد القائم في البلد الإفريقي، حيث اعتقل ناجي، كما كان حال علوان، والشعر المعبّر عن الحالة المزرية(ص٢٦٢، وغيرها).

قوة الرجال وضعفهم في المسار الجنسي، جليان في الرواية، والمرأة ذاتها، تظهر أكثر ظهوراً بعلامات القوة والضعف، لأسباب تاريخية واجتماعية، ولكن ما يبقى محورياً في البداية والنهاية، هو القوة

الدلالية للحدث المتشعب، لهذه السنين المبعثرة، وهي وحدها أقدر على الإعلام بفحواها، إذ إن الرواية تظل في وضع لهاثي، على صعيد السرد، إذ إيقاع اللعبة، كما لو أن هم الراوية، هو إبقاء القارىء في الفضاء الواسع لها قارياً، ليمعن النظر في البنية الداعمة لها.

عود على بدء ما، ذلك ما يمكن البوح به، على صعيد المكاشفة الدلالية للرواية، ولكنه عود في مسار مختلف، وبزاوية نظر أكثر وساعة، لحظة التدقيق في لعبة الجنسانية التي تشغل بال كل شخصية في الرواية، وربما هي قضية الوجود الأولى، إذ لا شخصية سلمت من وزر الخطيئة الأصلية المعتبرة، إنما لها يد في تبعاتها، ربما إذاً، لم يعد هناك شرق وغرب، إنما عالم واحد، والكل في الصميم واحد، أما حالة التذرير، فهي تخص التوليف السيء الصيت للجنسانية، رغم أن فاعلية الذكورة قائمة، حتى على صعيد السرد بوصفه صنعة الرجل أساساً، ودون التقليل من مآل المغامرة الروائية لغالية ف. ت آل سعيد(غالية فهر تيمور آل سعيد)، وهي تحدث صدعاً مرئياً في الجدار العالي للذكورة السالفة، فيما ألمحت إليه، أو أحاطت به هنا وهناك روائياً في العموم!

أختتم مقولتي هذه، بصدد روايات العمانية الثلاث، وأنا على يقين، أن العمانية قدمت الكثير أدبياً وروائياً، وعلى صعيد القيمة الجمالية للعالم في كتابتها، وهي في تميزها برؤية أرحب للأمور، كما تابعتها في بعض مما يعنيها في الشأن الفكري والأدبي(٥)، ويعني هذا أيضاً أن الكتابة الأنثوية للكاتبة العمانية، تبعث على التفاؤل، وليس التشاؤم. إن التشاؤم الموجود، ومن قبل الكاتبة العمانية، ربما يفسّر، في منحى العلاقة مع كاتبات عربيات أخريات، وانطلاقاً من ساعة الرغبة وهي تنبه إلى ضرورة الظهور وفتح المجال أكثر للمرأة لتؤكد حضورها الأدبي الجديرة به(٦).

إشارات

١- يمكن النظر حول ذلك، في كتاب (الجنسانية)، لجوزف بريستو، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار، اللاذقية،ط١، ٢٠٠٧، ص ٧، وما بعد، وما اصطلح عليه بـ(الجنوسة: الجندر)، لديفيد غلوفر- كورا كابلان، ترجمةَ: عدنان حسن، دار الحوار، اللاذقية،ط١، ٢٠٠٨، ص١٣-١٤..

٢- الروايات الثلاث، صدرت عن شركة رياض الريس، بيروت، وكما وردت بتواريخها، وهي من الحجم الوسط:(أيام في الجنة، ٢٠٠٥، في ٤١٢ ص)، و(صابرة وأصيلة، ٢٠٠٧، في١٦٠ ص)، و(سنين مبعثرة، ٢٠٠٨، في ٤٩٤ص). أشير إلى الروايات هذه، دون التعرض لمدى السلامة اللغوية عند الكاتبة، حيث يسهل العثور على هنات، وأخطاء نحوية وغيرها، وفي صفحات متفرقة، عدا الدقة في بعض العناوين، من مثل(أعمدة الحكمة السبع)، لـ» تي أس إليوت»(ص٤٨)، في(سنين مبعثرة)، وهي (السبعة)، وأظن الكتاب للورانس، وليس لإليوت..

٣- انظر حول ذلك، ما أثاره جورج طرابيشي، في كتابه(شرق وغرب، رجولة وأنوثة» دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية»)، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩..

٤- ربما أتلمس في هذا التحميل خطأً قاتلاً، جهة الانزلاق في اللامرغوب فيه، كون بطل رواية (عصفور من الشرق) من منطلق ذكوريته يؤنث الغرب، أما لدى غالية، فصابرة تتلمس في شهم منقذاً لها، وليس بوصفها حالة تمثيل لمجتمع جرى تأنيثه، ونظرة شهم مختلفة أيضاً جنسانياً!

٥- لعلي هنا، أشير إلى بعض مما قرأته عنها في أمكنة مختلفة، وأحدد أيضاً، ما قرأت لها شعراً، في مجلة» نزوى» العمانية، العدد٢٤، وكذلك ما كتبته في العدد ذاته، عن روائية عمانية، ورواياتها(الطواف حيث الجمر)، وبجرأة لافتة، من جهة الرؤية والملاحظات.

٦- أشير هنا إلى مقال العمانية فاطمة الشيدي(هوية الكتابة الأنثوية في عمان)، في العدد ذاته!

منصف الوهايبي
شعرية تمجيد بلاغة المدن

أحمـــد الدمنـــاتي

شاعر وناقد من المغرب

يحتفي الشاعر منصف الوهايبي بالقيروان، المدينة/العلم بعشق كبير حيث يستعيد الإحساس بالمكان ليكشف عن تفاصيل المدينة وجغرافيتها السرية التي ظلت ساكنة في متخيله. –فالقيروان كعلم مكان غني ومتنوع بمرجعياته الثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية. والأمكنة مختلفة في دلالتها منها الواقعي والحُلمي والجسدي والرمزي.

القيـــروان

٣- المدينة العَلَمْ والمدينة الحلم

٣,١. المدينة/العَلَمْ

يقول الشاعر منصف الوهايبي في قصيدة «عند أبواب القيروان «من ديوانه» من البحر تأتي الجبال» وهي قصيدة مهداة إلى الفنان «بول كلي»:

قل لنا
من أي باب جئتها
كيف تناهيت إلى أسوارها
كيف قلت اللون.. صرت اللون
حتى استسلم الضوء
وأغفى في يديك الجمرتين !
.....
آه ! أعمى في بساتين أبي
فلتكن ريشتك الضوء الذي يقتاد
هذا المغربي !
× × ×
يطفئُ الليل فضاء اليرقةْ
يطفئ الوردةً،
والأعمى الذي كان يغني
عند أسوار البساتين
وحيداً !
يتخفّى الليل في هيئة صيّاد،
ويستجمع في سلته سبعة نجومْ.
سيضيء الوقت
والخفّاش
والدودة في بيضتها
وعصا الأعمى
وليل القيروان
وسرير امرأة الغابات
والريح التي تأخذنا قبل الأوان !(١)

هذه القصيدة أهداها الشاعر منصف الوهايبي لـ«بول كلي» الرسّام الأوروبي الشهير الذي زار البلاد التونسية في بدايات القرن، وعنوان النص «عند أبواب القيروان» اسم لإحدى لوحاته الفنية، حيث تصبح الريشة كوة ضوء يتخذها الشاعر طريقا وملاذا ومسلكا. في القصيدة تتبدّى القيروان زاهيةً، مُتَسَلِّطَةً بغوايتها، بعمقها التاريخي والرمزي. وتكرير اسم العَلَمْ «القيروان» في مجموع دواوين الشاعر ينم عن المكانة التي تحتلها هذه المدينة في متخيل الشاعر ووجدانه لأنها مدينة الميلاد والطفولة والذكريات. فـ(هذا التكرير مشترك في الشعر المعاصر. فالسياب استحوذت على قصيدته المومس العمياء مجموعة من أسماء الأعلام في الأساطير اليونانية والخرافات العربية، كما أن هناك تكريراً مكثفا لكل من اسمَي المكان بويب وجيكور في غير هذه القصيدة. ومحمود درويش لا يقل عنهما في استعمال اسم العلم. ولتكرير الأسماء الخاصة بالأعلام تاريخه في الشعر العربي القديم، إلا أنه في الشعر المعاصر اتجه نحو احتلال مكان عنصر إيقاعي قبل أن يكون مجرد مرجعية، كما عودتنا على ذلك مجموعة من القراءات. والأساس هنا هو «تجلية تلوينه المعجمي والخصائص المتموجة المنبعثة من البناء»، وهذه التسمية كما كان بوشكين يحددها «لا تعطي للبيت نوعاً من التلوين، ولكن بإمكانها أن تكون كذلك محددة مسبقا بالبناء» فتكرير الاسم الشخصي مندمج في البناء الإيقاعي في الوقت نفسه الذي يساهم في هذا البناء)(٢).

الكتابة عن القيروان كمدينة/علم، كتابة تنسج امتداداتها العميقة مع علاقات متعددة مع المكان، بما هو فضاء للطفولة والذات والذكريات معاً. حفريات يتجاور فيها نبض الجسد مع سلطة المدينة في صداقة عميقة مع الذات الشاعرة حيث تقتحم القصيدة صمت وقلق وأسئلة هذه «القيروان» المنفتحة على شهوة التاريخ والإنسان والوجود.

نستعيد الإحساس بالمكان عبر اللغة، وتبقى تفاصيل المدينة ساكنة في متخيلنا خصوصاً وأن مدينة القيروان مقنعة بقناع التاريخ والأسطورة والعادات والطقوس وثقافات الشعوب التي حكمتها منذ القديم فـ(البعض يلاحظ أن ذلك ربما تحقق في مجموعتي الشعرية «مخطوط تمبكتو» ١٩٩٨، التي استلهمت فيها تاريخ تونس القديم: الفينيقي والبربري والروماني خاصة، من جهة حفاوتي بالمكان والمدن...)(٣)

هكذا تقاوم الكتابة الشعرية سلطة المكان وتنخرط في مساءلته جماليا وتاريخيا وتراثيا ورمزيا. بالقيروان/العلم يحقق منصف الوهايبي وجوده الشخصي والشعري عبر الاستعادة والاحتفال بالمدينة الذي سُمي الاتجاه الشعري باسمها وباسم الشعر الكوني الذي (تأسس في أواخر السبعينات إثر عودة منصف الوهايبي من القطر الليبي. وذلك بالاشتراك بينه وبين محمود الغربي.

ثم التحق بهما في الثمانينات البشير القهواجي وحسين القهواجي وعبد العزيز الحاجي. وقد حدد الوهايبي هدف هذا الاتجاه الذي تعددت تسمياته: « الشعر الكوني»، «الشعر الصوفي»، «الشعير القيرواني» في «خلق فعالية جمالية ثورية « لا يكون الشعر بمقتضاها «تابعاً للفعل لأنه في حد ذاته فعل» معرفا الشعر الحقيقي بأنه «الشعر الذي يستوعب لحظته التاريخية لكنه في الوقت نفسه يكون قادراً على الإفلات منها ليتنزل في منزلة الملحمة الخالدة»(٤)

٢,٣ المدينة الحلم

في حياة كل شاعر مدينة يحلم بها، يحلم بالإقامة فيها جسديا ولغويا، جسديا ككيان إنساني في فضاء مكاني محدد جغرافيا أو هندسيا. لغويا بالكتابة الشعرية حيث يسعى الشاعر من خلال القصيدة أن يجعل من المدينة حلماً يعايشه ويعيشه. يدافع عنه لكي يكون حقيقة حُلمية في حياة الإنسان، حيث الصفاء والملاذ الآمن للروح المبدعة التواقة للسكينة والهدوء.

يحلم الشاعر بالمدينة مثلما يحلم بامرأة منفلتة، زئبقية، هلامية كلما قرر القبض عليها تنفلت منه هاربة ليعيد القبض عليها عبر الذاكرة الاسترجاعية بالحلم كطريق لفعل الكتابة الشعرية المنفتحة على السؤال والقلق والحيرة والغبطة.

والإبداع الشعري الغربي احتفل بالمدينة الحلم والمدينة التي يغيب عنها الحلم، ونورد هنا قصيدة للشاعر الإسباني غارسيا لوركا ترجمناها عن الإسبانية بعنوان « مدينة بدون حلم– ليلة قنطرة بروكلين»هذا الشاعر الذي قال فيه محمود درويش في إحدى حواراته الصحفية «لوركا علّمني أن الشعر يغير وظائف الحواس»، يقول فيدريكو غارسيا لوركا Fed-erico Garcia Lorca في القصيدة السالفة الذكر:

لا أحد ينام من أجل السماء. لا أحد، لا أحد ينام
أجنة القمر يشمون ويحومون حول البراريك
ستأتي الأورال(٥) الأحياء لكي يعضوا الأشخاص الذين لا يحلمون
والشخص الذي يهرب مكسور القلب سيلتقي في الزاوية
التمساح الغريب أريده تحت الاحتجاجات اللطيفة للكواكب
لا أحد ينام من أجل العالم، لا أحد، لا أحد، لا أحد ينام
هناك ميت في المقبرة البعيدة
يحتج طوال ثلاث سنوات
لأنه عنده منظر جاف في ركبته،
والولد المدفون هذا الصباح يبكي كثيرا
هناك حاجة لكي ينادوا على الكلاب لتخرسه،
الحياة ليست حلم. انتباه ! انتباه ! انتباه !
نتساقط من السلالم لنأكل الأرض الرطبة
أو نصعد إلى قمة الثلج مع جوقة الدالية الميتة
ولكن ليس هناك نسيان أو حلم
جسد حي/القبلات تضم الشفاه
في شبكة معشوشبة من الشرايين الحديثة
والذي يؤذيه ألمه سيؤذيه بدون توقف
والذي يخاف الموت سيحمله على أكتافه/ذات يوم
ستعيش الخيل في حانات/والنمل الثائر الغضبان
سيهجم على السماوات الصفراء التي تختبئ في أعين البقرات
وفي يوم آخر/سنرى بعث الفراشات المفصلة المشرحة
ومع ذلك سائرة في منظر من الإسفنج الرمادي ومراكب صامتة
سنرى الخاتم يلمع/ومن لساننا تنبع الورود
الحذر !حذاري ! حذاري ! للذين يحتفظون دائما بآثار الوحل والإعصار
لذلك الفتى الذي يبكي لأنه لا يعرف اختراع الجسر
أو لذلك الميت الذي لا يملك غير رأسه وحذاء واحد(٦)

في هذه القصيدة للشاعر الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا التي عنوانها «مدينة بدون حلم–ليلة قنطرة بروكلين» التي توجد في نيويورك، نلمس ملامسة الحياة اليومية في المدينة، تفاصيلها الصغيرة بعيون شاعر يتغلغل في جسد المكان ليستنطقه ويسائله بقصيدة تتجسس على الفضاء، كما تتجسس على العالم الجواني للذات الشاعرة. ترسم معالم حياة هامشية، منسية في الدروب الغارقة في البؤس والشقاء. إنها شهادة شاعر عن مدينة يغيب عنها الحلم والفرح.

تقول قصيدة منصف الوهايبي حداثتها من خلال احتفائها العاشق بالمدينة الحلم التي تعكس رؤية الشاعر لمدينة حالمة. واختراع المدينة الحلم في القصيدة للإقامة فيها هو اختراق معقلن لانكسارات

القسوة والوحدة والعزلة والمنفى الوجودي التي تعيشه الذات الشاعرة حيث (تتمازج بنيات الزمان والمكان والنحو في رتق بلاغة الكتابة. كل منهما مؤثر في الآخر ومفض إلى تركيب كلية النص وتحولاته. لا تأتي هذه البنيات أفواجاً أفواجاً، ولكنها جميعها، تولد في لحظة بياض، حيث تحيا الذات حال إعادة التكوين، وتصبح اللغة برمتها إشكالية، لا التواصل مع القارئ هو المطروح ولكن سؤال البدء. لا هبة عَلِّية ولا إلهاما. تولد الكتابة مجاهدة واستمتاعاً. سرد غناء حوار وصف، لا سرد لا غناء لا حوار لا وصف. وما هي الكتابة إذن؟ هي ما يبحث باستمرار عن سؤاله لا عن يقينه باللغة وفي اللغة. وتستعصي الكتابة على الذاكرة، تصدِّعها، تقلب سياق المعارف، تلعب بها، حادثة، إسماً، أغنية، مثلا، رواية علامة. لعبة يُقعدها الوعي واللاوعي، التقرير والتخييل، الواقع والرمز، والنسيان مبدأ بلاغة الكتابة.)(٧)

لقصيدة منصف الوهايبي قوة التقاط شعرية الأمكنة بعيون فاحصة ومخيلة خصبة تؤسس لغتها الإبداعية الخاصة عن طريق المزج بين حرارة القصيدة في وهجها الأول وسلطة المكان الحُلمي في الدرجة الثانية عبر استعادته باللغة وتأبيده في القصيدة. يقول الشاعر في قصيدة «حلم تمبكتو.. كنز في ترشيش.حلم في ترشيش.. كنز في تمبكتو.»:

منذ سنين وأنا أحلم في تمبكتو حلماً واحداً:
الصَّندل..أطرقه، يأتي صوت كصليل
الماء
– من؟!
– مسكين من زاوية الجيلاني في تمبكتو
– جئت لأجل الكنز
– أَجَلْ !
يفتح باب الصَّنْدَل..أدخل، لكنَّ صياحَ
الديك على قبة سيدي الجيلاني
يوقظنني...)
منذ سنين والحلم هو الحلم وكنزي في ترشيش..
لكن صياح الديك.
قلت أشد رحالي في الفجر إليها
ولأضرب في الصحراء
ترشيش الجنة...ترشيش الخضراء !
والحلم المبتور
البيت رباب الصندل والكنز المخبوء !(٨)

هذا النص صياغة شعرية لحكاية أوردها التنوخي «في الفرج بعد الشدة» حيث جاءت هذه الإحالة ضمن مفاتيح القصيدة كنص مواز وضعها الشاعر لإضاءة مسالك القراءة للقارئ و(بطبيعة الحال فإن الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشعرية لأرسطو أيضاً. وعملية الملاحظة والاستقراء التي اجتزناها في المراحل الأولى للقراءة عثرت فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة، ويُسَميها جيرار جنيت بالنص الموازي paratexte الذي هو في تعريفه «ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور»(٩).

إن امتلاك المكان عبر ممرات اللغة هو ما يتيح للشاعر أن يفجر عبر فعل القصيدة حنينه وحلمه وقلقه وخوفه أيضاً. ترشيش الاسم القديم الذي كان يطلق على تونس لم تعد مكانا هندسيا أو مساحة مكانية بل فضاء شعريا وحُلمياً في آنٍ معاً ممزوج بنفحات أحد أئمة الصوفية الكبار عبد القادر الجيلاني.

فاستبداد المكان/ المدينة ترشيش هو ما يجعل الشاعر يقاومه بالكتابة الشعرية، بأن يحلم بمدينة غير واقعية، متخيلة، حُلمية. في لحظة الاغتراب الداخلي العميق والوحدة يستدعي الشاعر تفاصيل الاخضرار الرامز للخصوبة والولادة والحياة والتجدد. ترشيش جنته الفوقية عندما ضاقت به الأرض. وتطور الفكر اليوتوبي يبين العلاقة الحميمة التي تربط هذا الفكر بالواقع الاجتماعي، حيث تضيق الحياة بالشاعر كأكثر الكائنات إحساساً وتَبَصُّراً بالحياة. يسعى لخلق عالم بديل عن العالم الأرضي المسكون بقسوته ومآسيه وحروبه.(إن اليوتوبيات التسلطية للقرن التاسع عشر هي المسؤولة بشكل أساسي عن الاتجاه اليوتوبي المضاد الذي يغلب اليوم على المثقفين. ولكن اليوتوبيات لم تصف دائماً مجتمعات شديدة التنظيم والانضباط، ودولاً مركزية وأمماً مكونة من ربوتات. لقد قدم لنا ديردو في «تاهيتي» وموريس في «أخبار من لا مكان»، يوتوبيات يعيش فيها الناس أحراراً من القهر الجسدي والأخلاقي، حيث لا يعملون من منطلق الضرورة أو الإحساس بالواجب، بل إنهم

وجدوا أن العمل نشاط ممتع، وحيث لا يعرف الحب قوانين تتحكم فيه، ويكون كل إنسان فناناً. لقد كانت اليوتوبيات في أكثر الأحيان خططاً ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكل آلي، وبناءات ميتة تصورها اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون، ولكنها كذلك الأحلام الحية للشعراء»(١٠)

في القصيدة وبها سيجعل منصف الوهايبي من متخيل المدن أحد الروافد الهامة في بناء الخطاب الشعري الحديث ليؤسس لكتابة شعرية تحتفل بتجليات المجال الإدراكي وحرارة العالم الباطني للذات الشاعرة. ترحال عميق في شساعات المكان وتوق دائم إلى المدينة الحلم للإقامة في اللغة عبرها. يقولِ الشاعر منصف الوهايبي في قصيدة قيروان:

متقدما فيها إليَّ..أقول:
من هذا الغريب؟
أليس لي أحلامه مكسورة قطعا من الفخّار..
تسبكها حروفٌ تنقل الأصوات من صمتٍ
إلى صمتٍ؟
أليس له يَداي أنا؟
يد في الباب كالمرآة خاوية
وأخرى..عرقها لم ينقطع دمه؟ !
هو ذا نهار آخر
فيها..يخون نهاره(١١)

استعادة الأماكن بالتخيل هو ربط علاقة قوية مع الموجودات باللغة ومن خلالها. لأن عمق الاحتفاء بالمدينة الحلم تفجره القصيدة عبر كينونة التداخل الذاتي مع المكاني في التصاق دائم. ويقع التلاقح بين التخيل والوجود المكاني/ المدينة الحلم من استحضار الزمن المنسي، المنفلت، الهارب من أقاصي الحلم إلى وهج المخيلة. تلعب قصيدة منصف الوهايبي على الصورة الشعرية باعتبارها من المكونات الأساسية البانية في خطابه الشعري ولنا في القصيدة السالفة الذكر ما يثبت ذلك(إن الصورة تفتن، لأنها تسمح بالرؤية والحياة حيث لا نتوقعها. بهذه الفتنة يلعب النص، مهما كانت منابعها، مهما كانت غايتها. بل وربما تحدد هذه اللعبة الوظيفة الشعرية، خارج مسالك الأدب المطروقة. هذا شيء جيد، ويظهر على الأقل كأنه يمر بسهولة، تقريبا، طيلة الوقت الذي نرفض فيه اختبار رصين لهذه الفتنة، سواء أردنا الاحتفاظ بها تامة عن طريق التستر وراء تشبثنا الشديد بـ«شعرية غامضة».أو أردنا رفضه دفعة واحدة بالالتجاء إلى أي نسق تفسيري ميسر ومختزل. ولكن لماذا نتريث عند هذه الفتنة التي تجعل النص يتوقف فجأة عن التعبير عن شيء ما ليعبر عن نفسه، ويحولنا عن خطابه في حين أنه يحمدنا داخله، كأنه يحدثنا عن الهناك فيما هو حقيقة يحدثنا عن الهنا، وفي الأخير يظهر لَنَا وهو يظهر شيئا آخر مختلفا ؟)(١٢)

قصائد الشاعر منصف الوهايبي تحفر في تضاريس الذاكرة مجراها الجمالي وفرادتها الخاصة باحتفاءها بالمدينة الحلم/ القيروان عبر التلصص على شساعات المكان بحرارة التجربة الشعرية. إن الكتابة عن المكان/ المدينة اختبار لمدى قدرة القصيدة واللغة على امتصاص فداحة الشساعة الهندسية التي يواجهها الشاعر. و(يحدد ج. جنسون (J.H Johnson شعر المدينة بأنه :» الشعر الذي يصف مدينة واقعية وصفا مباشراً، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم في مثل تلك المدينة تأثراً واضحاً، ومعنى هذا أن اختياري لن يتضمن الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات، التي لها علاقة واعية أو لا علاقة لها البتة بالمدينة الواقعية. وبذلك يلغي المدن المتخيلة، اللاواقعية، ومن ثم ينحي قصيدة (مدينة الليل المرعب(لجيمس تومسون (Thom-son) وقصيدة (البيزنطية) لييتس.(yeats).

لكن مدن الشعر ليست المدن الواقعية فحسب، بل ما تبدعه الذات المتخيلة، فلكل شاعر مدينة تحيا بأعماقه، وهي لا تتطابق بالضرورة مع مدينته الحقيقية)(١٣).

هكذا تشي الممارسة النصية للشاعر منصف الوهايبي للاحتفال بالمدن الواقعية والحُلمية عبر متخيل شعري يتغذى من المكان إبداعيا وجماليا.

منصف الوهايبي ساهم في إثراء تجربة الشعر العربي المعاصر من خلال ممارسته النصية التي ركزت في العديد من دواوينه على متخيل المدن كأحد الروافد الأساسية في بناء الخطاب الشعري الحديث

٤-الحنين للمدن

١،٤.الحنين للمدن العربية

الحنين للمدن و الأمكنة مترسخ في الذاكرة الإنسانية وفي ذاكرة الشاعر العربي أيضاً، حنين إلى رَحِم الطفولة الأول، توق إلى مكان أليف ترتاح فيه الذات والروح معاً. وحنين الشاعر العربي لمدنه المتناثرة في العالم من المحيط إلى الخليج نابع من إحساسه المرهف بالكائنات والأمكنة.

ففي ديوان «من البحر تأتي الجبال» نجد الشاعر يحن إلى أكثر من مدينة عربية مثل (القيروان،

الأندلس، فاس، صنعاء، الكاظمية، البصرة...) وفي ديوان «مخطوط تمبكتو» نلمس مدنا متعددة مثل (مسكلياني، تكاباس، حضرموت، سيكافينيريا، تمبكتو، تطاوين، رسبينا...) وهي أسماء مدن عربية قديمة وقبل الفتح العربي في تونس وليبيا ومالي أحيانا يستدعيها الشاعر كأقنعة لأمكنة أحبها. أما في ديوانه الأخير «ميتافيزيقا وردة الرمل» الصادر سنة ٢٠٠٠ بالقيروان فيُعبر عن صداقة عميقة للشاعر بالأمكنة والمدن من خلال الكتابة عنها بالتذكر والحنين ومساءلة ألغازها وأسرارها. مدن تقبع في الذاكرة ليمتص حنينها الفادح بالكتابة عنها شعريا وهي (مدينة صور، المهدية، دمشق، قيروان، القاهرة، أصيلة، طنجة...) يقول الشاعر منصف الوهايبي في قصيدة «تلك فاس»:

طرق تتحابك بين أصابعها.
أيها كان يفضي إلى القيروان
وأي إلى فجر تمبكتو كان
وأي إلى قرطبة ؟
.....
طرق تتشتت بين أصابعنا..
طرق وَعْرةٌ مُتْرِبَهْ ؟
× × ×
حين غادرت مولاي إدريسَ
عند العشي
سمعت حفيفاً ورائي
فلم أتلفت.....
بطيئاً سيقفو خطاي
إلى جامع القرويين..
.....
لي أن أقدَّ الكلام
على قدر حلمي
وله أن يعود إلى طقسه،
وله أن يسوي جِنْحَيْنِ
من ضَوْئِه ويطير !
.....
جَسَدٌ
مثلما نحن نذْهَلُ في الحلم عَنْهُ
سيذهَلُ في وحشة الموت عنّا
ويتركنا وحْدَنا
في العذاب الأخير!(١٤)

الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته،

فاس مدينة عصيّة عن التحنيط في جغرافية الكتابة وفي المتخيل الشعري، مفتوحة على الألق والانبهار والغواية، تمارس سلطتها الرمزية وجاذبيتها الساحرة على الشاعر ليقرأ نبض أسرارها وتفاصيل أمكنتها التي سكنت خيال منصف الوهايبي ليحاورها باللغة. إنها كتابة تتوسل حنين المدن كمرجعية تخييلية في ممارستها النصية عبر السفر في التشكلات الرمزية والمكانية للمدينة/ فاس. و(تنطوي علاقتنا بالمكان – إذن– على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا. فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا. فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها «الأنا» صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية...فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضارية. ومن ثم يمكن القول إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوبا فيها، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه فإن الإنسان – طبقا لحاجته– ينتعش في بعض الأماكن جاذبة أو طاردة، فقد تكون الأماكن الضيقة، المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة، وتكون صورة الرحم)(١٥).

الاحتفاء بفاس كمدينة عربية والحنين إليها، احتفاء بشساعة المكان المسكون بالغواية، الممتد في خيال الشاعر عميقا. هكذا تكون الإقامة في الكتابة عند الشاعر منصف الوهايبي اختياراً وجوديا واحتفالا عاشقا بالمكان في ممارسته النصية. فالشعر عنده حفر في المتخيل والجسد، إنصات للقلب والإنسان والأمكنة، وما مجموعته الشعرية «ميتافيزيقا وردة الرمل» إلا جزءاً من هذه الرحلة الشعرية في ذاكرة المدن وتفاصيلها وأسرارها المنطلقة من الذات الشاعرة كذات مبدعة خلاّقة، تنتج عبر فعل الكتابة أراضي شعرية Teritoires Poétiques حيث تنمحي الحدود بين الجسد والقصيدة والمكان، ويتم التداخل بين

الذات والمدينة. يقول الشاعر منصف الوهايبي في قصيدة «تلك فاس»:

وحشتي فيك
باقيةً ما تزال!
غير أن النعيم الذي
حقنا مرة..
النعيم الذي
قد قسمْنا سواءيْنِ ما بيننا
ممكنا ما يزال
.....
كم تمنيت في فَاسَ أن نلتقي
صدفةً !
كم تملّيت وَجْهَكِ
في أوجه المغربيات !
كم تعقبتُ ظلك
بين الظلال!
كم وهمت! !
× × ×
تلك فَاسُ أم القيروان؟
فاس أم قرطبه؟
فاس أم هي تمبُكْتُو؟
هذي التي إذا خَلَتْ
في يديها الخيوطْ
ووقفنا على بابها
ذاتِ صيفْ
نتقرى قديم حجارَتَهَا
وَنَفُكُّ الخطوطْ!(١٦)

تنتصر قصيدة منصف الوهايبي لسحر المدن. فاس المدينة العربية والحنين إليها يجعلها قصيدة محيرة وملغزة، والكتابة عنها شعريا من طرف شاعر تونسي مفتون ومسكون ببهائها وسلطتها الرمزية على ذاكرته يجعل منها متسع للترحال في بهو ذاكرة المكان والسفر بعيداً الأقاصي فاس المدججة بالغواية والافتتان والانخطاف.

يستعيد الشاعر فاس عبر فعل الكتابة الشعرية لينغرس في متعتها الأبدية. فاس تتداخل بجمالها ورونقها وأناقتها في متخيل الذات الشاعرة مع القيروان وقرطبة وتمبكتو لخصوصية المعمار والإرث الحضاري والتاريخي المشترك بينهما. وبالتالي فهذه القصيدة ترسم لنا وجه وتقاسيم المدينة، حياتها اليومية، تفاصيلها الصغيرة، الحياة الباطنية والسرية التي لا ترى إلّا بعين الشاعر اللاقطة للأشياء والفاحصة للكائنات. إنه نص شعري يتغذّى من أمكنة ومتخيل المدن المغربية/ فاس. و(المكان في الشعر تشكل عن طريق اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني. لكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالاً لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة أو جماليات الخيال)(١٧).

وبحكم أن الإبداع يتعلق بكينونة الإنسان، والإنصات بصدق لعالمه الداخلي. لذلك يعتبر النص الشعري الذي يشتغل على متخيل المدن عبر الحنين أو الاحتفاء بها إعادة لكتابة الحياة وفق منظور جمالي يحقق متعة التجسس على عمق الكائنات الموجودة في المجال الإدراكي أو في أعماق الإنسان. فالشاعر منصف الوهايبي ساهم في إثراء تجربة الشعر العربي المعاصر من خلال ممارسته النصية التي ركزت في العديد من دواوينه على متخيل المدن كأحد الروافد الأساسية في بناء الخطاب الشعري الحديث حيث (لم يتشكل الظفر بممارسة الشعر المعاصر في تونس ولم يتهيأ عمليا إلا مع ممارسات شعراء آخرين. منهم من شارك حركة « في غير العمودي والحر» عملها وتنظيرها الشعري، كالمنصف الوهايبي (١٩٤٩) الذي يمكن اعتبار مجموعته الشعرية « ألواح» اقتراباً بالممارسة الشعرية إلى اختبار الزمن؛ وإنصاتا إلى المشترك من أجل جعل الصوت الفردي للذات تاريخيا: في تجاوبه مع قصيدة عربية حديثة، وبحثه عن أسباب ممارسة لها وجاهة الانتماء للزمن باختيار شعري لا يتردد في تجريب الطرائق النصية وبناء العبارة)(١٨).

القصيدة عند الشاعر منصف الوهايبي تُنشئ حواراً غنيّاً مع المدينة/ المكان– فاس لتعطيه بُعداً شعريا يؤنسن تفاصيله وأبعاده الهندسية، والصورة التي ترسمها هذه المدينة المنفلتة أبداً من نصوص الشعراء في متخيل الشاعر تتجذر. برغبة قوية في البحث عن

الزمن الضائع، الهارب من تضاعيف الروح والذاكرة. والكتابة عن المكان/ المدينة فعل مقاومة لسحره وسلطته الرمزية عبر ممرات القصيدة. بما هي لحظة إبداعية تنهض من تلاقح الذات الشاعرة مع المكان. إنها سيرة شاعر مهووس بتجربة الانخراط والاشتغال مع جماليات المكان فـ(ليست المدينة إذن فقط الفضاء الموزع الذي يمنح الأجساد سكنا ولكنها فضاء فاعلية المواطنين وكثافتهم الرمزية للفضاء الذي يمنح العقول والأفكار أيضا سكناً. إن طرح مسألة السكن معناه مثلا بالنسبة لنا أن تفكّره كإشكالية وأن تنتج مفهومه: هل نسكن المدينة بالفعل بما هي علاقة بين الاجتماعي والسياسي، بين المادي والرمزي، بين المجتمع المدني وحرية الاختلاف والتعبير، بين الأفراد ورغباتهم وطموحاتهم؟ هل نسكن المدينة بالفعل بمعنى هل نحفر في فضائها المادي آثار عبورنا ورمزية أم أنها فقط الفضاء الذي نسكنه كجثث ويسكننا كمقبرة ؟ هل نسكن وفق نوع من السكن الذي يجعل المدينة فضاء لابتكار أنماط وجود محايثة ومتعددة والانفتاح على قوى التخيل والإبداع والتفكير اللامتوقعة ؟)(١٩).

تنجح قصيدة منصف الوهايبي في إعادة خلق مدينة فاس بصورة مسكونة بالإشارات التاريخية والحضارية من خلال الحنين إليها حيث تَتجاذب حرارة الذات الشاعرة مع عبق التاريخ وسيرة المكان التي تهب للمدينة بُعداً جماليا ورؤيويا وشعريا. إن الحنين لفاس المدينة العربية المنفتحة على خيال الشعراء وعلى بلاغة الانتماء بقوة إلى مكانها الآسر هو ما يفجر في روح الشاعر الحنين العميق لرغبة الذاكرة والذات في الإقامة داخل اللغة والكتابة ومحاورة الأمكنة والكائنات أيضاً. لأن (الشاعر يكتب الشعر من خلال مخيلة، ومن خلال نصوص قرأها ومن خلال الواقع أيضاً.إنه ليس مفصولاً عن الواقع الذي يعيش فيه. ولكن ينبغي أن تتوفر له أيضاً أدواته الشعرية)(٢٠).

تقوم قصيدة «تلك فاس» للشاعر منصف الوهايبي على تمجيد سيرة المكان بطفولة القلق، مسكونة بغواية التأمل في وهج الذكريات من خلال الوعي بامتلاك المدينة باللغة، احتماء الذات الشاعرة بالقصيدة من أجل امتصاص شساعة المكان الهارب باستمرار من أقاصي المخيلة.

يستبد المكان/المدينة– فاس بذاكرة ومتخيل الإنسان من خلال طقوسه وعاداته وحياته السريَّة وألغازة الغارقة في العتمة. فالشاعر بدافع الغوص في أرخبيلات وشساعة المكان يتجسس باللغة على هذه الفضاءات التي تُغري بالمساءلة عبر ممرات القصيدة التي تؤدي إلى ثنائية الجسد/ المكان، الشاعر/ المدينة. باللغة وحدها يقدر الشاعر على ترويض وامتصاص قسوة أو غواية ولذة المكان و(يتمثل المكان، في الوظيفة التي اختص بها كل من الجنسين في العقد الاجتماعي، كما ترى «جوليا كريستيفا». وكل إنسان يستعمل المكان ويدركه بتمثل خاص للثقافة السائدة والموروثة التي تحدد ارتياد الأمكنة بحسب تقسيمها للناس كفئات أو طبقات في الزمان المحدد. وكما يرى زادوارد في كتابه «البعد اللامرئي» فإن نظرة الفرد إلى المكان ترتبط ارتباطاً وثيقاً إلى ذاته، وباتصاله الحميمي بمحيطه)(٢١).

هكذا إذن يسعى الشاعر منصف الوهايبي من خلال قصيدة «تلك فاس» لاكتشاف مغامرة السفر وعشق الأمكنة/ المدن متمثلا في محاورته للأشياء والكائنات والأزقة أيضا. في ترحاله يتفقد سلطة وجاذبية المكان بما هو لحظة هاربة من حلم المخيلة. من خلال الحنين واسترجاع الذكريات لفاس يصنع الشاعر وجوده من خلال الكتابة الشعرية التي تحتفي بالمكان في أبعاده الجمالية والرؤيوية. و(مادام نريد الذهاب كذلك بعيدا، ننزل أيضاً عميقا، البحث الظاهراتي على الشعر بسبب إجبارية المنهج، الفرضيات العاطفية التي معها، أكثر أو أقل إغناء، سواء كان هذا الغنى في داخلنا أو في القصيدة. نتلقى العمل الفني. هنا يجب بعث الإحساس في ذلك الازدواج الظاهراتي للرنات والدوي، الرنات موزعة على مختلف تصاميم حياتنا في العالم. الدوي يناديا للتعمق على وجودنا الخاص. في الرنين نسمع القصيدة، في الترديد نقولها لتصبح ملكنا.

الترديد يحدث تغير الكائن. يتراءى أن الكائن الشعري يصبح كائننا. تعدد الرنات تخرج إذن من وحدة الكائن الداوي. ببساطة أكثر نقول: نلامس هنا إحساساً جميلا معروفا لكل القراء المتيمين بالقصائد: القصيدة تمتلكنا كليّاً. فهم الكائن للشعر علامة لا تخطئ أبداً.

غزارة وعمق القصيدة هم دائما ظواهر مزدوجة للرنَّة والدوي. يتراءى أنه مع الغزارة، القصيدة توقظ فينا الأعماق لنتيقن من الوظيفة البسكيلوجية

للقصيدة. يجب إذن تتبع منظور في التحليل الظاهراتي
نحو تدفقات الذهن أو في اتجاه عمق الروح)(٢٢).
بالقلق الوجودي الذي يهب للمكان حركيته في مخيلة الشاعر، يتجسس منصف الوهايبي على تفاصيل مدينة فاس وعلى أسرارها وسيرتها أيضا جاعلاً من العالم الجواني للذات الشاعرة محفِّزاً أساسيا للاحتفاء والحنين للمدينة.
هكذا تنهض قصيدة منصف الوهايبي «تلك فاس» على استجماع واسترجاع الذكريات ولحظات الألفة مع المكان/ المدينة بلغة مشبعة بالخيال والحنين ومتشبعة بشعرية تمجيد المكان.

٤,٢. الحنين للمدن الغربية

ركز الشاعر منصف الوهايبي في ممارسته النصية على الحنين للمدن، متجولا بخصوبة متخيلة في ذاكرات مدن عربية وغربية يلامس سلطة شعرية المكان على الذات الشاعرة من خلال الافتتان الآني أو التذكر الاسترجاعي المعتمد على الحنين والألفة في مقاربة الأشياء والكائنات والحياة اليومية الموجودة في فضاءات هذه المدن إلا أن زيارة الشاعر المتكررة لمدن غربية تركت في خياله أثرا وذكرى لا تزال ساكنة في عمق ذاكرته. تلاحقه هاته الأمكنة/ المدن المتناثرة في دواوين الشاعر بدءاً من ديوانه الأول «ألواح» الصادر سنة (١٩٨٢) حتى آخر دواوينه «ميتافيزيقا وردة الرمل» الذي صدر سنة (٢٠٠٠). يحتفي الشاعر ويحِنُّ للمدن الغربية مثل (سراييفو، سان جرمان، مرسية...) ليؤسس مع هذه الأماكن صداقة الحنين والتجوال والشعر والحياة. و(تمثل المدينة الغربية في التراث المسيحي نمط نشوء وسقوط الحضارة، فإذا أراد دارس تقصي المنحى الحضاري في حقبة تاريخية ما فإنه يلجأ مثلا إلى دراسة أحوال روما (أو البندقية أو ميلان) في تلك الحقبة، وتصبح تلك المدينة نمطاً حضاريا مميزا بما تمثله من علاقات ثقافية ودينيه واجتماعية وحكومية. في القرون الوسطى تحولت مراكز المعرفة والشريعة من الأديرة إلى الجامعات، وفي هذه التحول اندمج المنحى السامي للمدينة بالتراث الغربي فالتصق الرمز الروحي لها بوجودها المادي، وأصبحت المدينة، كما في عرف القديس أغسطينوس، دير الرب)(٢٣).

الحنين للمدن الغربية في شعر منصف الوهايبي ليس حنيناً إلى أماكن جغرافية أو فضاءات هندسية بل حنينا يقترن باحتفاء واحتفال الشاعر بالمكان/ المدينة الحُلمي والواقعي في آنٍ معا، حيث يتداخل مع الذكرى، ألم الفراق مع بهجة التذكر للمكان الهارب في الزمن، الحاضر في القلب والمخيلة.
يقول الشاعر منصف الوهايبي في قصيدة «مرسية/ دمشق» التي أهداها إلى عبد الوهاب المؤدب ومحمد بنيس، ذكرى ضريح محيي الدين بن العربي:

كان ليل الحديقة في بيته
يتحدر من قاسيون
يورق منها تويج المصابيح..
كانت أزاهيرها بحدائق بابل تحلم..
أو بحدائق مرسية..
وهو في الموت، مستيقظا، يتعلم
من أول الضوء..
من أول الضوء..
كيف يكون له حجر
يستريح إليه..
حصاة من النهر
تحفظ ذاكرة الماء أو طعمه
من ينادي علي بصوتي؟ يطوف بصمتي؟
أما كان نطقي فيه
إذا ما نطقت؟
وأحوال نفسي فيه
إذا ما سكت؟
ألا بد من سلم نرتقي فيه..
أو سلم منه ننزل؟
سلمه..صاعداً فيه أو نازلاً..
ما عرفت له أولاً..
ما عرفت له آخرا..
لأقل:
هذه لغة آن أن تتلامس والأرض
أن تتلاقى بها الكلمات
كما تتلاقى بصمت المرايا العيون
وكأن الذي كان بيني وبينك
رجع الجفون !(٢٤)

يؤثث الشاعر عالمه الداخلي بالقصيدة التي تعلمه الإنصات الدقيق لنبضات المدينة/ المكان مرسية من خلال الاعتماد على الذاكرة الاسترجاعية، حيث

سيتحضر تفاصيل الحياة اليومية للمدينة وفتنة الصداقة المتينة مع الشعراء وأهل الأدب (عبد الوهاب المؤدب– محمد بنيس) إن الكتابة عن المدينة ولها من خلال اشتعال الحنين إليها هو ما يؤسس لشعرية المدينة التي تتحول إلى مكان شعري منغرس في متخيل الشاعر ووجدانه أيضا. و(المدينة الشعرية ليست بعينيها المدينة الواقعية بطبيعة الحال، فكل شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله. وعلى ذلك قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها في واقع الحال. وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغي ألا يغرينا بتلمس المعالم المادية التي تعرفها في «الرؤية الشعرية» التي يقدمها الشعراء لتلك المدن... فوصف المدينة في الشعر إنما هو محاولة من جانب الشاعر لبناء مدينته من جديد، وبذلك تكون الصفات التي يخلعها عليها صفات خاصة – وإن تشابهت لدى أكثر من شاعر في ظاهر الأمر... يغطي موقف الشاعر العربي المعاصر من «المدينة» مساحة واسعة في مجال رؤيته، مما يبلغ بهذا الموقف أحيانا حد التناقض ففي جانب تقف المدينة الطاهرة، النقية «المعشوقة» التي تكاد تكون مبرأة من العيوب، وفي جانب آخر تقف المدينة المزيفة، القاسية، المشوهة، الموقفين المتباعدين تنبثق المدينة الرمز التي تجسد بصفاتها معنى شاملاً يومي، في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها)(٢٥)

في قصيدة «مرسية/دمشق» يسعى الشاعر إلى امتلاك المكان عبر فعل اللغة من أجل ترميم فعلي لرحم المخيلة التي تشتهي المدينة والذات الشاعرة التي تعشق بجنون الحنين إلى المدينة/ المكان (مرسية/ دمشق).

إن الحنين للمدن الغربية في شعر منصف الوهايبي فسحة لتأمل واستنطاق الذات والحياة والكون. انخراط لحركية القصيدة في تفاعلها مع المدن المشتهاة في القلب والذاكرة أيضا. وانفتاح عميق لما يملكه الشعر والشاعر من حدوسات استشرافية تَسْتَعِيدُ مجد الأمكنة الهاربة من أقاصي الزمن. لكن ما يميز ديوان «ميتافيزيقا وردة الرمل» هو بحثه عن شعرية خاصة، شعرية المكان وبلاغة المدن ضمن رؤية الذات المبدعة للعالم الخارجي والمجال الإدراكي. تقول قصيدة منصف الوهايبي حداثتها من خلال حنينها واحتفائها العاشق بالمدن متمردة على الأنماط الكتابية السابقة. و(لم يعرف المغرب العربي، بعد الشابي ممارسة شعرية بالعربية تحتمي بالسؤال والجسارة إلا أن في السبعينيات. والمغرب كان حاضراً هذه المرة في السبعينيات اكتشف شعراء شباب أن قصيدة المغرب العربي تقليدية، لأنها قنوعة، لا تسائل ولا تواجه ولا تتأمل. وشعر السبعينيات، من هذه الناحية، مثل خطوة نحو تجربة عبور الخطر، حيث الشعر يهدم حدوده التقليدية. صخب الحياة وصخب الجسد أصبحا عنصراً حيويا في إعادة بناء القصيدة. تمحي الحدود بين الشعر والنثر. يخرج البيت الشعري على تقعيده القبلي، يتولى التنافر مصاحبة الكلمات، يتدخل الحذف في صوغ الترابطات، وتعثر العين على تاريخها المنسي في الخط المغربي ومشهد الورقة البيضاء المواجهة أساس هذه التجربة، وبالدم الشخصي كانت القصيدة تعثر على إمضائها.

بدءاً من الشابي كانت أقنعة القضاة تتبدل. وفي تونس والجزائر والمغرب تعدد الخروج على البنية الشعرية التقليدية. بالفائض الحيوي كان الشعراء يهتدون إلى السكن على حدود الخطر. والقصيدة في هذه الحالة تجربة لأنها كانت تستنفر جَسَداً بكامله، وثقافة ومجتمعا بكاملهما. والقضاة الذين بدلوا أقنعتهم من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، كانوا يقتصون من كل شاعر اكتشف أن الشعر أبعد من الشعر. والقصاص لا تسألوا عنه، لأن خطاب المجد يعلمنا آداب نسيانه على الدوام. انظروا إلى أكفكم جيّدا وانظروا. ولا تخبروا أحداً. بما رأيتم، و لا تخبروا حتى حواسكم الأخرى بما رأت العين أو سمعت الأذن.)(٢٦)

عندما نستعيد الإحساس بالمكان، فإن تفاصيل الحنين للمدينة يبقى ساكنا في خيالنا. بالحنين إلى المدينة الغربية يختبر منصف الوهايبي قوة ذاكرته ووجوده الشخصي والشعري والجمالي عبر الذاكرة الاسترجاعية التي تحتفي بالمدينة وحمولاتها التاريخية والثقافية والحضارية والرمزية. يقول الشاعر في قصيدة «سراييفو»:

حِينَ غَادر فُنْدُقَهُ
فِي سراييفو
ذَاتَ صَبَاح خَرِيفْ
لَمْ تُلَوِّحْ لَه امرأَةٌ
أَو صَدِيقْ
لَمْ يُلَوِّحْ له عابرٌ

في الطريقْ
.....
كان يسلُكُ والنهْر
تَحْتَ رذَاذِ الخريفْ..
.....
هَلْ سيَذْكُرُ تلْكَ الصَّبيَّةَ
تَشْرَعُ تَحْتَ الرَّذَاذ مظَلَّتَهَا ؟
وَتُنَاديهِ أن يحتمي مَعَهَا ؟
.....
هل سيذكر تلْكَ المساجِد ؟
تلك المنازل ؟
تلْكَ القُرى الهارِبَاتِ وراء التِّلالْ ؟
.....
لَمْ يُلَوِّحْ لَهُ أَحَدٌ
غَيْرَ سِرْوِ الْجِبَالْ
بِمَنَادِيلِهِ الْخُضْر
خَافِقَةً فَي رَمَادِ الخَرِيفْ !(٢٧)

بين الاغتراب الداخلي والعزلة هناك في سراييفو ما يدعو الشاعر إلى مطاردة هذه الوحدة القاسية بالقصيدة حيث اللغة تسمح باقتناص التفاصيل الصغيرة للحياة في هذه المدينة. فصل الخريف كعادته الأبدية دائما يشعل في مخيلة الشاعر سفره المنسي، حيث الشوارع فارغة من النساء والعابرين. لكن الطفولة المخضرة بألقها المتمثلة في الصبية ما يجعل الشاعر يظفر بصداقة عابرة معها ليحتمي من رذاذ المطر تحت مظلتها. في الاحتماء ينسج الحنين للمدينة سيرته الأولى. ولهذا فالإبداع رؤية للذات والكون والعالم و(الشعر ميتافيزيقا لحظية، في قصيدة شعرية قصيرة عليها أن تقدم رؤية الكون وسر الروح، الكائن والأشياء في نفس الوقت. إذا كانت تَتَبَعُ ببساطة أثر الحياة، فهي أقل من الحياة. لا يمكن أن تكون أكثر من الحياة في نفس المكان إلا بتجميد الحياة وبمعايشة جدلية الأفراح والآلام. فهي إذن مبدأ لتزامنية جوهرية حيث الكائن الأكثر تشتتاً والأكثر تفرقاً يظفر بوحدته.

ففي كل قصيدة حقيقية، نجد عناصر زمن توقف، زمن لا يخضع للقياس، إنه زمن نسميه عموديا لتمييزه عن الزمن العادي الذي يفر أفقيا مع ماء النهر ومع الريح العابرة، ومن ثم المفارقة التي يجب الإعلان عنها بوضوح، بينما زمن العروض أفقي، فإن زمن الشعر زمن عمودي. فالعروض لا ينظم إلا الأصوات المتتالية، وينظم إيقاعات التأثيرات والانفعالات التي غالبا مع الأسف تكون ضد الزمن بقبولها عواقب اللحظة الشعرية، العروض يسمح بالالتحاق بالنثر، بالفكر المفسر– العواطف المعيشة، الحياة الاجتماعية، والحياة العادية، الحياة العابرة، الخطية، المستمرة. لكن جميع القواعد العروضية ليست إلا رسائل ووسائل قديمة، الهدف هو العمودية، العمق أو العلو، هو اللحظة الثابتة حيث التزامنيات بتنظيمها تبرهن أن اللحظة الشعرية لها بع ميتافيزيقي)(٢٨).

تعكس قصيدة «سراييفو» للشاعر منصف الوهايبي رؤية شعرية لما تفعله المدينة في متخيل المبدع في الاتجاه الذي تكون فيه المدن والأمكنة مؤطرة ومجسدة وبانية لوعي جمالي وتجربة شعرية تمتاح من الذات ومن المجال الإدراكي في آن معاً. بالشعر وحده نستعيد تفاصيل الإحساس بالمكان ضمن الوفاء للذكريات التي عشناها في المدن وبقي الحنين إليها مشتعلا دوماً في القلب والخيال.

«سراييفو» سيرة مدينة يكتبها الشاعر بنبض خياله وبحرارة التجربة الداخلية للذات الشاعرة التي تؤسس قلقها الوجودي مع الأمكنة والمدن بغية استنطاق أسرارها وألغازها.

بالكتابة الشعرية وحدها المحتفية ببهاء المدن وسلطتها الرمزية يعلن الشاعر منصف الوهايبي انتسابه لحداثة السؤال والقلق والإبداع بانيا متخيلا شعريا يستند فيه إلى ما تفعله الأمكنة في خيال الشاعر وقلبه ووجدانه حيث القصيدة تجسد العلاقة المتينة بين النص الشعري والفضاء المكاني الذي يؤثر في أعماق المبدع و(لكن الشعر يقال بالكلمات ،فاللغة إدا هي مجال « أكثر المشاغل براءة » وفي نفس الوقت أخطر ما وهب للإنسان من خيرات لأنها هي الشهادة على انتمائه للموجود بكليته؛ أي الشهادة على إمكان التاريخ نفسه ، وهي كذالك أخطر ما وهب للإنسان ، لأنها تتحمل مسؤولية الكشف عن« الوجود » فتشعله حماسا إدا حضر أو نملؤه إذا غاب.

يقول هيلدر لين في ختام قصيدته « ذكرى »

أما ما يبقى فيؤسسه الشعراء.

يرى هيدجر أن العبارة السابقة تكشف عن ماهية الشعر ؛ فالشعر«تأسيس» بالكلمة وفي الكلمة ، وما يؤسسه الشعراء هو ما يبقى ويدوم ، وهو يؤسسه

حين ينتشل هدا الشيء الثابت من تيار التغير الجارف ، ويستنقذ البسيط من المعقد ، ولابد له أن يكشف الحجاب عن«الوجود» حتى يظهر، وما يبقى« يسمى» كل ما هو موجود حاضر.

إذن القول الشعري« يؤسس » ما يبقى أي«الوجود» ، ويوقظه ، ويحقق له الحضور فضلا عن انه«يحدد» وجود الإنسان وغيره من الناس لأنه «يحدد » في أي عالم يجدون مستقرهم.)(٢٩)

وحدها القصيدة عند منصف الوهيبي تنتصر لعشق المدن وتحتفي بالأمكنة الحميمة لحظتا بالتدكر والحنين ولحظتا أخرى بقتناصها ومطاردتها بالكتابة الشعرية المنفتحة على القلق والسؤال والإبداع.

بناء متخيل المدن في شعر منصف الوهايبي سفر شهي ومتعب غي أن معا حيث يتم تأبيد الزمن وتجميده بالكتابة لنعاتب أو نضيء عتمة تلك الأمكنة والمدن الغارقة في منفى الروح. بالقصيدة يراوغ الشاعر سلطة المكان بلغة تروض شساعة وفداحة المكان الذي يبقى ساكنا في المخيلة والوجدان الإنسان

إنها سيرة المدن في متخيل شاعر خبر السفر والتيه الأنيق في الحياة والعالم. وجسد تجربة شعرية تعتمد على المدن كمرجعية أساسية في خياله وفي بناء الخطاب الشعري الحديث.

الهوامش

١- منصف الوهايبي،من البحر تأتي الجبال، منشورات دار أمية، تونس، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص. ٩-١٠

٢- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث٣، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط٢، ١٩٩٦، ص١٥٥.

٣-حوار مع الشاعر منصف الوهايبي، أجراه حسن أحمد بيريش، الملحق الثقافي للعلم، السبت ٣ أبريل ٢٠٠٤ ص٧.

٤- محمد صالح بن عمر، الشعر التونسي في النصف الثاني من القرن العشرين، مجلة «البيان» الكويتية العدد ٤٠٣، فبراير ٢٠٠٤، ص٣٣.

٥- الورل نوع من الحيوانات تشبه الحرباء، لكن حجمها كبير وطولها يمتد إلى أكثر من مترين يعيش في أوروبا وإفريقيا وهو حيوان برمائي.

٦ - Federico Garcia Lorca, ciudad sin sue?o, Antologia del grupo po-etico de 1927, Ediciones caterda,Madrid,1983, ,p.p. 128-129.

٧- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص٣٦.

٨ -منصف الوهايبي، مخطوط تمبكتو، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، ط ١ أبريل ١٩٩٨، ص ٩٩-١٠٠-١٠١-١٠٢.

٩- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بناية وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٨٩،ص٧٧.

١٠- ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة عطيات أبو السعود، مراجعة عبد الغفار مكاوي، مجلة عالم المعرفة الكويتية، ع٢٢٥، شتنبر ١٩٩٧، ص٤٥٥.

١١- منصف الوهايبي، ميتافيزيقا وردة الرمل، القيروان، تونس ٢٠٠٠، ص٧١-٧٢.

١٢ - JEAN BURGOS, POUR UNE POETIQUE DE LIMAGINAIRE, ED.du seuil, paris, 1982,. P.9.

١٣- ابراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ٢٠٠٢، ص٥.

١٤- منصف الوهايبي، من البحر تأتي الجبال، منشورات دار أمية، تونس الطبعة الأولى ١٩٩١، ص٣٩-٤٠.

١٥- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة، سيزا قاسم دراز، من كتاب، جماليات المكان، منشورات، عيون المقالات، الدار البيضاء ط٢، ١٩٨٨، ص٦٣.

١٦-منصف الوهايبي، من البحر تأتي الجبال، منشورات دار أمية، تونس، الطبعة الأولى ١٩٩١،. ص٤٢.

١٧-اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص٥- ٦.

١٨-يوسف ناوري، الشعر العربي الحديث في المغرب العربي، أطروحة لنيل دكتوراة الدولة في الأدب العربي، إشراف: الدكتور محمد بنيس، السنة الجامعية ٢٠٠٢-٢٠٠٣، خزانة الكلية-الرباط.

١٩- مصطفى الحسناوي، في العلاقة بين الفلسفة والمدينة، الملحق الثقافي لجريدة العلم بتاريخ ١-٣-١٩٩٧ ص١٢.

٢٠- منصف الوهايبي، حوار معه أجراه جهاد فاضل، أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب، ص.٤٢.، بدون ذكر تاريخ النشر ورقم الطبعة.

٢١- نازك الأعرجي، إدراك المكان في الرواية النسوية العربية، مجلة ثقافات البحرينية، ع٧/٨، صيف/ خريف ٢٠٠٣، ص١٢٢.

٢٢ - Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, 3 Edition, press univer-sitaires de France, Paris, 1961, p.6-7.

٢٣-محمود شريح، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ١٠ فيراير ١٩٨١، ص.٨٩.

٢٤- منصف الوهايبي، ميتافيزيقا وردة الرمل، نفس المرجع السابق ص٦١-٦٢-٦٣

٢٥- محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر الكويتية، م١٩، ع ٣، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر- ١٩٨٨، ص١٣٢-١٣٣.

٢٦ - منصف الوهايبي،من البحر تأتي الجبال، نفس المرجع السابق، ص٥٥-٥٦.

٢٧- محمد بنيس، الشعر كتجربة في المغرب العربي، مجلة آفاق المغربية، ع ٣ نوفمبر ١٩٩٠، ص١٠٧.

٢٨ - Gaston Bache Lard, L'intuition de L'instant, Edition stock, Paris, 1932, P.P ,.103-104.

٢٩- صفاء عبد السلام جعفر،الشعر والفكر عند هيدجر،مجلة مدارات فلسفية،العدد العاشر، شتاء ٢٠٠٤،ص.١٥٧.

توظيف الفكر، كسلاح شهواني(*)
في الف ليلة وليلة

فاطمة المرنيسي **ترجمة: سعيد بوخليط**

عالمة اجتماع من المغرب كاتب من المغرب

شهرزاد، اسم امرأة شابة تحكي وقائع، تم تجميعها في عمل، سمي: ألف ليلة وليلة. لا نعرف الشيء الكثير عن أصل هاته الحكايات العجيبة، غير كون الرواة العموميون قصدوا الترفيه عن المارة في بغداد القرن الوسيط، يروونها بالعربية، حتى وإن وجدنا أصلها من الهند إلى فارس. ابن النديم، أحد المؤرخين العرب القدامى القلائل الذين انتبهوا في ذلك الإبان (القرن ١١) إلى تأثيرها على الحشد ـ كانت من القوة، مما حتم على شرطة الخليفة البدء في مراقبة الرواة ـ أثبت بأن «أول من أبدع تلك الحكايات (...) هم فرس الأسرة الحاكمة الأولى (...) ثم قام العرب بترجمتها. أشخاص يتوفرون على موهبة أدبية، أضافوا أخرى جديدة مع صقلهم للقديمة». فتح، حكايات «ألف ليلة وليلة»، يعني الدخول إلى عالم يجهل الحدود والاختلافات الثقافية، من الشاطئ الأطلسي إلى تخوم الصين. الفارسيون مثلا، تحدثوا العربية وحكموا بلدانا غريبة عنهم.

«شهرزاد» لفظ عربي لكلمتين فارسيتين: شيهرا، ثم زاد، بمعنى «مولود نبيل». زوج السيدة الشابة، الملك شهريار، فارسي أيضا. اسمه اندغام لكلمتي شهر ودار، أي «صاحب المملكة». مع ذلك، تتوجه شهرزاد إلى زوجها بواسطة اللغة العربية كلغة أجنبية وليس الفارسية. وشهريار يحكم شعبا، لم يكن مألوفا بالنسبة إليه، حيث تمتد سلطته إلى «جزر الهند، والهند الصينية». بالرغم، من قدرتها على تجاوز الحدود الثقافية، تنهض الحكايات على عائق يستحيل تجاوزه: الاختلاف بين الأجناس. أكثر، من حاجز يفصل داخل الحكايات بين الرجال والنساء. إنه هاوية، والرابطة الوحيدة التي توحدهم، الحرب التي يستسلمون لها.

بالفعل، تنفتح «ألف ليلة وليلة» على حرب قاسية للأجناس، دراما مفعمة بالكراهية والدم، تنتهي مثل حكاية للجنيات Fées، نتيجة المهارة الثاقبة لـ شهرزاد وتمكنها من فن التواصل.

تبدأ التراجيديا، بتاريخ لـ شاهزمان أخ شهريار وملك «بلد سمرقند». حين عودته إلى قصره، سيكتشف الملك زوجته بين «أحضان طفل يشتغل في المطبخ». قتل العاشقان، ثم أخذ في معالجة ألمه بالسفر، ووصل على الفور إلى مملكة شهريار، البعيدة جدا عن مشهد الجريمة. ذات صباح جميل، يسير الحزين شاهزمان وسط حدائق حريم أخيه، فإذا به يلقي نظرة خاطفة: «كان يشكو مأساته، متجها بنظره نحو السماء ومسالك الحديقة. فجأة، شاهد انفتاح الباب الخاص لقصر أخيه. ثم ظهرت غزالة صاحبة عينين سوداوتين، إنها سيدة المكان زوجة أخيه. تتبعها عشرون خادمة، عشر ذوي بشرة بيضاء وعشر سود يجلسن ويتخلصن من ملابسهن. اكتشف إذن، بأن العبيد الذين تم إخصاؤهم، عشر نساء بيض وعشرة رجال سود متنكرين في هيئة نساء. ارتمى العبيد السود فوق النساء البيض، وصاحت الملكة: «مسعود مسعود». ظهر عبد أسود فوق الشجرة، قفز إلى الأرض، انقض عليها ثم رفع رجليها وانغرز فيها لكي يمارس عليها الجنس. كان مسعود فوق الملكة بينما العبيد السود فوق العبدات السوداوات، وبقوا على هذا الوضع إلى غاية منتصف النهار. بعد الانتهاء، استعاد العبيد العشرة ملابسهم، وأخذوا من جديد مظهر نساء سوداوات. نط، مسعود من فوق سور الحديقة واختفى، بينما اندست الملكة من الباب الخاص صحبة نسائها ثم أغلقن الباب بعناية». تنضاف إلى جانب خيانة المرأة للرجل، خيانة العبد لسيده. على مستوى اللغة العربية، فإن جملة: «كان مسعود فوق السيدة النبيلة (مسعود فوق الست)» تختزل هذه الرابطة القدرية بين الزوجة والعبد، التي هي جوهر الحريم كشكل للتراجيديا. تتحدد الخيانة ببنية الحريم ذاته: إنها التراتبيات والموانع التي يشيدها الرجال من أجل السيطرة على النساء اللواتي يحدثن العصيان ويفرضن قوانينهن. إن مرتكب الخيانة الزوجية، وهو يتصفح عمل «ألف ليلة وليلة» سيفترض وهما آخر يوطد بعده التراجيدي: الموانع التي تقوم حول الحريم هشة وقابلة للاختراق: يكفي أن يتنكر الرجال في شكل نساء كي يصيروا غير مرئيين.

ماذا فعل شهريار حينما اكتشف جريمة زوجته ؟ لقد عاقب المجرمين: قتل زوجته وخادمه. بل لم تتوقف رغبته في القتل عند هذا الحد: سيلازم لياليه. كما سيأمر وزيره، بأن يقتاد له عند كل صبيحة عذراء يتزوجها ويقترن بها ليلا. لكن مع الفجر، يقودها إلى الجلاد لينفذ فيها حكم الإعدام: «هكذا سيتواصل الأمر إلى غاية إبادة جميع الفتيات. كل الأمهات تبكين، فتصاعد الضجيج بين الآباء والأمهات...».

نعاين إذن، منذ بداية «ألف ليلة وليلة» التشابك المعقد بين العنف الجنسي والسياسي. ما بدئ قبل ذلك، كحرب بين الأجناس تطور نحو عصيان سياسي ضد الحاكم من قبل الآباء الحزينين على بناتهم.

لم تبق الآن، إلا عائلة وحيدة في مملكة شهريار تضم فتيات عذراوات. إنها عائلة الوزير الذي كان مكلفا بعمليات القتل، وهو أب لفتاتين تسمى الواحدة شهرزاد والثانية دنيا زاد، لم تصل شهرزاد إلى قصر شهريار إلا بعد سنوات حادث الحديقة. كان أبوها يرفض التضحية بها، لكن شهرزاد ألحت على مواجهة الملك: «أبي، مخاطبة الوزير المنهار، أريد الزواج من الملك شهريار، إما أنجح في تخليص شعبي أو أموت...».

تحت هذه اليافطة، تمثل الفتاة الشابة التي تسكن خيال الفنانين والمفكرين المسلمين كما سنرى بعد ذلك، وجها للمقاومة والبطولة السياسية. لا تسير شهرزاد بسذاجة نحو الموت، بل لها استراتيجية وتتوفر على برنامج مصمم جيدا. محادثة الملك، إلى غاية أن تتملكه، بحيث لا يمكنه التخلي عنها وكذا صوتها. صار المخطط كما توقعته ثم حافظت شهرزاد على حياتها.

تقويم اندفاعات المجرم المتهيئ لقتلك، وأنت تروي

له حكايات، يعتبر انتصارا هائلا. لكي تنجح شهرزاد، يجب أن تضع على التوالي ثلاث استراتيجيات ناجحة. أولا، معارفها الواسعة، ثانيا، موهبتها في خلق التشويق بطريقة تشد معها انتباه القاتل. ثالثا، برودة دمها بحيث تسيطر على الموقف بالرغم من الخوف.

الامتياز الأول، ذو طبيعة ذهنية: تلقت شهرزاد تربية أميرية، تجلت ثقافتها الموسوعية منذ الصفحات الأولى من الكتاب: «قرأت شهرزاد مؤلفات في الأدب والفلسفة والطب. لا تنطوي القصيدة بالنسبة لها على أسرار، فقد درست النصوص التاريخية وبإمكانها الاستشهاد بالوقائع المثيرة للأوطان الغابرة والحكي عن أساطير الملوك القدامى. كانت شهرزاد ذكية عالمة، حكيمة ومهذبة. قرأت وتعلمت كثيرا». لكن العلم وحده غير كاف لإعطاء المرأة سلطة على الرجل: انظروا إلى هؤلاء الباحثات المعاصرات عندنا، إنهن متعددات ولامعات سواء في المشرق أو المغرب: لكنهن عاجزات عن تغيير غرائز الموت عند شهريار العصر الحالي... من هنا فائدة القيام بتحليل يقظ، للكيفية التي خططت بها شهرزاد لنجاحاتها.

الامتياز الثاني لبطلتنا، يحمل طبيعة نفسية، فهي تتقن اختيار كلماتها لكي تؤثر في أقصى عمق فكر المجرم. إن التسلح بوسيلة وحيدة مثل الكلام للدخول في صراع مميت، يمثل اختيارا ينطوي على جرأة نادرة. إذا كان هناك من حظ للضحية كي ينتصر، فمن اللازم بالنسبة إليه فهم دوافع المهاجم واكتشاف قصدياته ثم إبطال الهجومات بالحدس كما هو الحال مع لعبة الشطرنج. الاختيار الذي سلكته شهرزاد أكثر صعوبة، بحيث يبقى أولا، الملك ـ العدو ـ صامتا. على امتداد ستة أشهر الأولى، اكتفى بالاستماع إلى ضحيته دون النطق بأية كلمة. أما شهرزاد فلا يمكنها حدس مشاعره إلا بناء على إيماءات وجهه وجسده. كيف يمكن لها في إطار هاته الشروط، أن تعثر على الشجاعة لمواصلة الحكي وحدها طيلة الليل ؟ كيف تتجنب الخطأ النفسي والخطوة الخاطئة القاتلة ؟ لذلك، مثل صاحب مخطط يستخدم معارفه في أفق توقع ردود فعل الخصم وتمثل تكتيكاته. كان، من الضروري بالنسبة لشهرزاد أن تكتشف باستمرار ما يدور في فكر شهريار، تبين ما سيحدث بعد ذلك بدقة كبيرة، فابسط خطأ يعتبر مميتا.

أيضا، يفضي الامتياز الأخير للمناضلة الشابة على الأقل الى الاحتفاظ بوضوح الأفكار ومواصلة اللعبة عوض الخضوع للخصم. ستنقد شهرزاد إذن ذاتها اعتمادا على ذكائها وخاصياتها الدماغية التي تتميز بقوة هائلة على التخطيط. ستوظف نفس أسلحة الإغواءات الهوليودية أو جواري ماتيس Matisse. تتدحرج، بشبق جسدها العاري فوق سرير الملك، وإلا فستموت.

لا يفتقر هذا الرجل للجنس بل يعاني من تحقير حاد للذات نتيجة تعرضه للخيانة. ما يحتاجه الملك، علاجا نفسيا يساعده على أن يعيش ثانية المأساة التي تنخره ثم يتحرر منها، وهو بالضبط ما شرعت شهرزاد في القيام به وذلك بجرأة نادرة. كانت تروي له مئات الحكايات التي تكرر بشكل لا نهائي نفس الحبكة، مثل هلوسة: رجال يتعرضون للخيانة من طرف نسائهم. ثم لكي تشجع شهريار على النظر بنسبية إلى مأساته، فإنها تورد حالة الجن، تلك الكائنات اللاأرضية التي من المفروض أنها لا تنهزم، فقد خدعتها النساء وهم يتسلون بحجزهن. جرأة الكلام مع رجل عنيف قصد مداواته من جرح يتآكله، يعتبر بالتأكيد تهورا ينبني على استراتيجية دفعت مجموعة من المفكرين، كي يكتشفوا في شهرزاد، امرأة محرضة على التمرد، محفزة المستضعفين على العصيان.

لاحظ جمال الدين بن الشيخ، أحد أفضل المختصين في الحكايات، بأن شهرزاد لم تنكر لحظة من اللحظات وجود القائد، رغبة النساء لتعطيل إرادة الرجل. هذا ما يفسر سبب رفض النخبة العربية تدوين الحكايات: (الراوية التي تتوخى الحصول على رأفة الملك المخدوع من قبل زوجته، ستوظف كل خيالها المبدع، لتنسج وقائع تؤكد عدم ثقة هذا الأخير في النساء). تنطوي الحكايات بالفعل على توضيحات لمزاج نساء الحريم، غير القابل للضبط. سيظهر مع الواحدة بعد الأخرى، إلى حد عدم واقعية، توقع رؤيتهن يخضعن لقواعد اللامساواة التي تفرض كقانون. بإمكان الرجال، قراءة المصير التراجيدي الذي ينتظر كل واحد منهم. يكتب بن الشيخ: «نعرف بأن رعب الخيانة هذا، يغوص بجذوره إلى أكثر الثقافات قدما من ثقافتنا، معبرة عنه دائما بنفس الطريقة تقريبا.... لكننا في هذه الحالة، نشتغل على نص مكتوب بالعربية...». ولأن العربية، تمثل لغة الكتاب المقدس، أي اللغة التي نزل بها القرآن ! فإن تدوين الحكايات بالعربية، يعني منحها معقولية خطيرة، هذا ما يفسر عنده إدانة النخب العربية الذكورية للحكايات طيلة قرون والاقتصار على تداولها شفويا.

لاحظ جمال الدين بن الشيخ، احد افضل المختصين في الحكايات، بان شهرزاد لم تنكر لحظة من اللحظات وجود القائد، رغبة النساء لتعطيل إرادة الرجل. هذا ما يفسر سبب رفض النخبة العربية تدوين الحكايات... تدوين الحكايات بالعربية، يعني منحها معقولية خطيرة، هذا ما يفسر عنده إدانة النخب العربية الذكورية للحكايات طيلة قرون والاقتصار على تداولها شفويا.

إن رفض المثقفين العرب المتنفذين، الترخيص لتدوين الحكايات وضعها داخل سياق الدونية، أمام الأوروبيين الذين أعطوها امتيازا بترجمتها ابتداء من سنة ١٧٠٤ (الترجمة الفرنسية لـ Galland). بينما، لم تظهر أول طبعة عربية إلا بعد قرن من ذلك، وبالضبط سنة ١٨١٤، كما أن لا أحد من الناشرين لـ«ألف ليلة وليلة» كان عربيا.

صدرت الطبع العربية الأولى، بـ كالكوتا Calcutta سنة ١٨١٤ من قبل هندي مسلم اسمه «الشيخ أحمد الشيراواني»، أستاذ العربية بـ كوليج وليام الرابع. أما الثانية، فقد أنجزها «ماكسيمليان هابيش» Maximilan Habicht بـ بروسلو Breslau، ألمانيا سنة ١٨٢٤. بعد عشر سنوات من ذلك، سيأخذ العرب المبادرة أخيرا، بالعمل على تسويق النسخة المصرية لـ بولاق التي طبعت بالقاهرة سنة ١٨٣٤. من المهم، الإشارة إلى أن الطبعة العربية الأولى لـ«ألف ليلة وليلة» تبين الحاجة لتصحيح نسخة بولاق: «تحسين اللغة بطريقة تنتج عملا ذا قيمة أدبية أعلى من النسخة الأصلية».

بإمكاننا التساؤل عن السبب الذي استندت إليه النخب، كي ترفض تدوين الحكايات؟ ما هي الجريمة الأساسية التي اتهمت بها شهرزاد؟ هل الأسباب سياسية أو دينية كما يحدث حاليا في الدول العربية والاسلامية، بمنع الكتب؟ يظهر بأن العامل الأول الذي تم استحضاره هنا، أدبي بالأساس دون أي مضمون سياسي: لقد كانت النصوص ذات قيمة ضعيفة.

لاحظ «بن الشيخ» مستوى الخرافة الذي وضعت في إطاره الحكايات (مما يعني تقريبا «هذيان فكر مختل») لكن وراء هذا البرهان الأدبي، يتحدد منتهى الجبل الجليدي السياسي: رفضت النخبة إخراج الحكايات لأنها تترجم مشاغل ورأي القوى الشعبية. هذه الجزئية الصغيرة، تجعلنا نستشف انفصاما ضخما: ألا يجسد الإرث الإسلامي المدون فكر النخبة ؟ ألا ترسم الشفاهية في جوف هذا الإرث فتحة واسعة وفراغا علينا الاهتمام به ؟ هذا التطابق بين الشفاهية والإقصاء، قاد بن الشيخ للتساؤل، إذا كان في الواقع رفض تدوين الحكايات كتابة يتأتى من كون النساء يظهرن فيها أكثر براعة من الرجال. بناء على منطق «ألف ليلة وليلة»، فإن القاضي (شهريار)كما لاحظ «بن الشيخ» كان مخطئا، بينما الصواب إلى جانب المتهمة (شهرزاد): «لم يحاكم الملك فقط من قبل شهرزاد، لكنها أيضا تدينه حتى يغير طريقته في العيش وفق نزواته، إنه عالم معكوس. عالم، لا ينفلت فيه القاضي من عدالة ضحيته». عالم، حيث القواعد هي قواعد الليل: شهرزاد صامتة طيلة اليوم، غير مرخص لها بالتكلم إلا بعد غروب الشمس، حينما يلتحق بها الملك للاستماع إليها وهو على فراشه.تتذكرون الجملة المقتضبة التي تنهي كل حكاية: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح».

هكذا، يقلب الأثر الحاسم للحكايات التي تتداعى في الظلام، قوانين محكمة الملك، الذي يبدو بأنه ليس شيئا آخر غير سراب، سريع الاندثار مثل ضوء النهار. بالفعل، يتخلى الملك عن اعتدائه المرعب، ويخضع لتأثير نافذ من قبل شهرزاد، مقرا بعدم صوابه حينما يسقط غضبه على النساء، «آه شهرزاد، جعلتني أزهد في ملكي، والتحسر على ماضي العنيف تجاه النساء، وكذا أفعالي القاتلة ضد الفتيات الصغيرات».

بالتالي، سيقر المستبد بتغير مفهومه عن العالم، بعد حواره الطويل مع زوجته. اعتراف، قاد مجموعة من الكتاب العرب في القرن العشرين، لكي ينسبوا إلى شهرزاد خاصة والنساء عامة سلطة مدنية. المفكر المصري اللامع طه حسين، أطلق نداء إلى المستقبل: لكي تستعيد مواقف الرجال حب امرأة، فمن الضروري أن تستند على السلم والهدوء بدلا من العنف. في كتابه المعنون بـ: أحلام شهرزاد، الصادر سنة ١٩٤٣، جعل من الحكاية الناطق الرسمي باسم الأبرياء الذين زج بهم في عذاب الحرب العالمية. حرب أشعلتها أوروبا، ولم تكتو بنارها فقط الشعوب العربية بل شملت كل الكون. تجسد شهريار عند طه حسين، نزوة الموت عند الإنسان المبهمة، والمأساوية. لم يفهم، الملك بأن سجينته مؤتمنة على سر نفيس جدا، إلا بعد سماعه لها لسنوات طويلة. من الضروري أن يكتشف هذا السر، لكي يدرك أخيرا النضج العاطفي والرصانة:

«شهريار:

من أنت وماذا تريدين ؟

شهرزاد:

ـ أنا شهرزاد، كنت مرعوبة طيلة سنوات، ثم منحتك لذة الاستماع إلى حكاياتي. حاليا، اقتحمت مرحلة جديدة، قد أمنحك حبي لأنني انهزمت جراء الرعب الذي ألهمتني إياه. ماذا أريد ؟ أسعى، لكي يتذوق أخيرا سيدي الملك السكينة، ويحس ببهجة الحياة في عالم يخلو من كل قلق».

حسب طه حسين، يتجلى الخلاص حينما يبدأ الحوار بين

الطاغية والمظلوم، القوي والضعيف. لا يمكن للحضارة أن تزدهر حقا، إلا إذا تعود الرجال على إقامة حوار مع الكائنات الأكثر اقترابا منهم، النساء اللواتي يقتسمن معهم الفراش. بالتالي، هل بعث ثانية، طه حسين الضرير، المعاق والعاجز عن القيام بالحرب ـ تماما مثل المرأة ـ مضمون الرسالة كما تضمنته حكاية شهرزاد القروسطية: يوجد رباط بين الإنسانية وحرية المرأة. لذلك، فإن كل عمل يتأمل الحداثة داخل العالم الإسلامي المعاصر، يؤخذ كسلاح ضد العنف، الاستبداد. ويكتسي أيضا، صيغة دفاع عن النسوية.

بالنسبة لزعيم مسلم إصلاحي، كما هو الأمر مع الرئيس الإيراني خاتمي، المنتخب في الاقتراع المباشر لسنة ١٩٩٧ بـ ٧٠٪ من الأصوات، نتيجة تصويت النساء. فمن البديهي لكي يصارع ضد المحافظين، أن يحث النساء على ولوج مواقع السلطة. ثم دعما لموقفه قصد هزم معارضيه في انتخابات يونيو ٢٠٠١ (٧٧٪ من الأصوات)، قام خاتمي بعملين عضد بواسطتهما مسار الديمقراطية. أولا، شجع النساء على المساهمة في انتخابات المجالس البلدية سواء في القرى الصغيرة أو المدن الكبرى، هكذا انتخبت ٧٨١ من بينهن. بعدها، دفع النساء لكي يشغلن وظائف مراكز القرار في دواليب الجامعة، بحيث أحرزن على ٦٠٪ منها قبل ولايته الثانية. بشكل مفارق، فإن قرار ارتداء الحجاب الذي أعطاه آية الله الخميني إلى النساء سنة ١٩٧٩ لإخفاء التعددية داخل الأمة الإسلامية، دفعهن للرجوع بقوة إلى المشهد السياسي بعد عقد من الزمان. مثلما في هاته الأحلام المتكررة بشكل لا نهائي، يعاد ثانية في كل مكان بالعالم الإسلامي، إنتاج السيناريو الإيراني المرتبط بالصلة الحتمية بين الديمقراطية وتأنيث السلطة. أن تذهبوا إلى الجزائر، تركيا، أفغانستان أو أندونيسيا، ستلاحظون وأنتم تنتقلون من قناة تلفزيونية إلى أخرى، بأن السجال حول الديمقراطية يقود حتما إلى سجال آخر يتعلق بالمرأة والعكس صحيح. هذا التداخل المثير، الذي يجمع بين التعددية والنسوية داخل العالم المضطرب للإسلام الحالي، تجسد قبل ذلك مع تاريخ شهرزاد وشهريار. لقد انتهى شهريار في ألف ليلة وليلة، بالتوصل إلى أن الرجل ملزم بتوظيف الكلام بدلا من القوة لتسوية نزاع ما. في صراع شهرزاد من أجل البقاء والحرية، فإنها لا تقود جيوشا ولكن مجموعة كلمات. بالتالي، يمكن اعتبار الحكايات مثل أسطورة متحضرة مازالت راهنية جدا. تتغنى «ألف ليلة وليلة»، بانتصار العقل على العنف. قادني هذا التأمل، لكي أعود إلى نقطة تتناقض كليا مع صورة شهرزاد في الغرب وكذا نسختها الهوليودية: في الشرق، المرأة التي لا تستعمل غير جسدها ـ أي جسدها دون دماغها ـ هي بالضرورة عاجزة عن تغيير وضعيتها. أخفقت إذن الزوجة الأولى للملك على نحو محزن، لأنها حينما سمحت لخادمها كي يمتطي فوقها، اختزلت ثورتها في الجسد. الخيانة الزوجية بالنسبة للمرأة، فخّ انتحاري. على العكس، نتعلم من نموذج شهرزاد إمكانية قيام المرأة بتمرد فعال، شريطة التفكير. ستساعد الرجل بقوة ذكائها، للتخلص من رغبته النرجسية إلى ارتباط بسيط. يبين التاريخ ضرورة، أن نقابل اختلافنا مع اختلاف الآخر، حتى يتأسس الحوار ثم نكتشف ونحترم الحدود التي تفصلنا. تثمين، حوار في كل جزئياته، يعني تقدير معركة تكون نتيجتها غير مضمونة، بحيث لا نعرف سابقا الغالب والمغلوب، لكن الانخراط في معركة كتلك تمثل موقفا يضع رجلا داخل وضعية تتميز بعدم الاستقرار، بعد أن اعتاد على أخرى مريحة حينما كان مستبدا.

لقد انتهى شهريار في ألف ليلة وليلة، بالتوصل إلى أن الرجل ملزم بتوظيف الكلام بدلا من القوة لتسوية نزاع ما. في صراع شهرزاد من أجل البقاء والحرية، فإنها لا تقود جيوشا ولكن مجموعة كلمات.

عبد السلام الشدادي، مؤرخ مغربي وأحد أدق الباحثين في الإسلام المعاصر، يختزل رسالة «ألف ليلة وليلة» بقوله: «اجتهد شهريار حتى يكتشف فكرة استحالة إلزام المرأة، للامتثال للقاعدة الزوجية». ثم، يضيف بقدر ثورية هاته الفكرة، فإنها أقل من الرسالة الثانية للحكايات: إذا أقررنا بأن اللقاء بين شهريار وشهرزاد، صورة للصراع الكوني الذي يتعارض في إطاره النهار (تمثيل ذكوري لنظام موضوعي) مع الليل (تمثيل أنثوي لنظام ذاتي)، بقاء الزوجة، يخلق لدى الرجل المسلم ارتيابا غير قابل للتحمل تقريبا: ما هي إذن نتيجة المعركة ؟ يكتب الشدادي: «حينما يحافظ الملك على حياة شهرزاد فهو ينتهك القاعدة التي وضعها. عمل شهريار بالفعل، وضد كل انتظار، على كبح ذاته مانحا شهرزاد الحق في الحياة والكلام ثم النجاح، «تتوازن القاعدة والرغبة، حيث يلامسان نوعا من السكون المتقلب، دون التمكن من القول بأن أحدهما سيستعيد أم لا حركته الأصلية». ما إن يغلق الرجل المسلم، الصفحة الأخيرة من الحكايات إلا ويحصل عنده اليقين بشيء واحد: الحرب بين الأجناس في نطاق تجسيدها للحرب بين العقل والعاطفة، تعتبر لا نهائية.

التعارض حسب «الشدادي» بين الملك والراوية له أهمية أخرى: إنه يعكس ويوسع النزاع الحاد الذي يفصل في الثقافة الإسلامية بين التقليد الشرعي والخيال. غلبة شهرزاد هو انتصار للخيال (الوهم)، على مشروعية حراس الحقيقة (الصدق).

يتحدث الشدادي عن مصير الحكواتيين المأساوي. رواة الشارع هؤلاء، حيث يشكل سلمان رشدي أحد ورثتهم في الزمان الحالي، اعتبروا عادة في بغداد القرن الوسيط، كمتمردين مفترضين ومثيرين للقلاقل. كما هو الأمر اليوم، مع صحفيي اليسار الخاضعين للمراقبة، فقد كان هناك سعي قصد منع هؤلاء الحكواتيين من مخاطبة الجمهور. أشار المؤرخ الطبري، في تاريخه عن الأوطان والملوك، أنه سنة ٢٧٩ هجرية (القرن العاشر ميلادي): «أعطى السلطان أمره، لإخبار سكان مدينة السلام (أحد أسماء بغداد)، بعدم الترخيص لأي حكواتي كي يستقر في الشارع أو المسجد الكبير». إذا طرد الحكواتيون من المسجد يفسر الشدادي، ذلك لصعوبة القيام بتمييز واضح بين خيالهم والحقيقة. الطرد، وسيلة القصر الوحيدة لإسكات صوت هؤلاء المبدعين الخطيرين: «مع بداية النصف الثاني من القرن الهجري الأول (القرن السابع الميلادي). قام علي (الخليفة الرابع العقائدي) بمنع رواة الشارع من دخول مسجد البصرة. بالتأكيد، لن تتوقف مضايقة الحكواتيين، إلا بإنهاء الرابطة المهنية... وتعويضهم بالوعاظ. لقد كانت الوسيلة الوحيدة، من أجل تأسيس واضح للحد الفاصل بين ما يمكن اعتباره حقيقيا وصادقا ثم ما ينتمي إلى عالم الخيال والخطأ وكذا الزيف».

لكي تخلخل أكثر العقول المتزمتة القديمة منها والمعاصرة، فإن شهرزاد تتوفر على سمة الإزعاج إلى أبعد حد. يعيد الشدادي التذكير بها: «مع أول ظهور لها في الكتاب، تكشف عن مواهب سلطة دينية إسلامية، «فقيه» بالمعنى المتكامل وصاحبة موقع حصين». لا تتضمن معارفها اللانهائية ضبطا فقط للتاريخ، لكن أيضا الأدب المقدس من قرآن وشريعة وكذا مختلف التأويلات الدينية للمدارس الفكرية. تداخل عجيب بين ثقافة علمية جدا وخطاب ينحصر ظاهريا في عالم الخيال والليل. تمازج، جعل شهرزاد متهمة كثيرا، مما يفسر رفض النخب العربية تصنيفها ضمن الإرث المكتوب. تشير «ألف ليلة وليلة» إلى الخطر المحدق بطبقة الخاصة حينما تستمع للعامة. هذا الشعب الصارخ والقوى الأمية، تكرر لمن يريد الاستماع إليها بأن الطبقية، اللامساواة، والتفضيلات، تشكل أعداء لها.

أليس من الغريب،أن راوية متخيلة في القرن IX، تحتل من جديد مكانا مركزيا. بين ثنايا المشهد الفكري الإسلامي المعاصر، باعتبارها رمزا للصراع الديمقراطي ؟ هذا، لأنها عرفت قبل ذلك في بغداد العباسيين، كيفية التشكيل الواضح للأسئلة الفلسفية والسياسية الجوهرية، عجز حتى الآن زعماؤنا السياسيون المعاصرون عن الإجابة عنها: هل يجب الخضوع لقاعدة جائرة فقط لأنها كتبت من قبل الرجال ؟ إذا كانت الحقيقة بهاته البداهة، فلماذا لا نترك الوهم والخيال المبدع كي ينموان ؟ معجزة المشرق، أن ذكاء شهرزاد الثاقب واهتمامها بالقضايا السياسية والفلسفية، جعل منها مغرية ومدمرة بشكل مريع.

تعود أصلا قوتها الإقناعية إلى ثقتها في الذات، بسبب هذا المعطى الذي يمثل فن جوهر التواصل، فإن شهرزاد مدهشة. لا تصرخ حينما ينتابها الخوف، فهي لا تبدد طاقتها. توظف الصمت لمعرفة نوايا خصمها وتحديد نقطة ضعفه، وعلى ضوء ذلك توطد استراتيجيتها المضادة. إنها، متيقنة بكونها شخصية رائعة، تتوفر على ذكاء مذهل. لو ظنت نفسها حمقاء، سيقطع الملك رأسها. تؤمن كثيرا بقدرة الكائن الإنساني على تغيير مصيره. السحر فينا، تلك هي دعوة شهرزاد. نأتي إلى العالم، ونحن مسلحين جدا للدفاع عن أنفسنا: دماغنا سلاح لا يقهر. احترام الذات سر النجاح، ذاك هو مصدر افتتان المسلمين بشهرزاد، الأمس مثل اليوم وسواء كانوا رجالا أو نساء. من هنا، قيمة تأويل ما يحدث لها حينما تعبر الحدود اتجاه الغرب.

هل ستمر تلك الملكة بسلاح الفصاحة أم ستفقد لسانها عند الحدود ؟ شيء يقيني: نعرف بالتأكيد رحيلها إلى الغرب، ووصولها باريس سنة ١٧٠٤م.

الهامش

* Fatéma Mernissi: le Harem européen. Editions le Fennec, 2003, PP:59-76.

المتشاكل في المصطلحات الإجرائية والمعرفية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

حبيب بوهرور

باحث وأكاديمي من الجزائر

يلاحظ المتلقي لمسار الحركية الشعرية، أن المدوّنة المصطلحية المتجسّدة في مستويات التنظير ضمن فضاء نقد النقد لراهن القصيدة العربية، قد تشكّلت في إطار فوضى فكرية وإيديولوجية، عجّلت بتوليد المصطلح في إطار من محفزات الأنتيليجنسا المؤدلجة، سواء عند رواد التحديث في الشعر العربي أو النقاد الذين ألزموا أنفسهم بسياقات الالتزام تارة، والإلزام تارة أخرى،،،(١).

لقد التصقت فوضى التشكيل المصطلحي في الشعرية العربية بمستويات الإبداع والتلقي في الوقت نفسه، فكلما اقترب المتخيل الفكري والإبداعي في المجتمع العربي إلى تفعيل المتشاكلات الثقافية، كما انبثقت لديه القدرة على الخلق الفوضوي لجملة من الوسائط اللغوية التي يستعملها في استثمار تلك المتشكلات الثقافية

لقد تكاثر المصطلح في الشعر العربي الحديث تكاثرا غير طبيعي، فرض على المتلقي والباحث معا نماذج اصطلاحية نقدية لم تستطع أن تحقّق أقل قدر من الإجماع الأكاديمي حولها؛ خاصة عندما ذهب الحداثيون من القرن الماضي إلى نسخ المدوّنة المصطلحية في الشعر والأدب الفرنسي، بعد تشبعهم بالرافد الأوروبي في هذا المجال، فوجد الدارس نفسه أمام مدوّنة فوضوية إنبهارية بالآخر، وصلت إلى حد التنكّر إلى المدوّنة الاصطلاحية التراثية ذاتها، وهو شأن شعراء ونقاد جماعة شعر اللبنانية الذين راهنوا على ترجمة المصطلح الغربي، ولم يسعوا في تقديري إلى خلق المعادل الموضوعي للمصطلح وفق المتطلبات الأسلوبية للشعرية العربية، ولنا أن نلاحظ تجربة الاشتقاق الاصطلاحي عند أحد أقطاب «جماعة شعر الشاعر» أنسي الحاج في مقدمته التنظيرية لقصيدة النثر حين عمد إلى إقرار ما ورد عند الناقدة «سوزان برنار» في الشعرية الفرنسية على سبيل المثال من دون أن يجتهد في توليد دلالة اصطلاحية ذات أبعاد عربية:

Suzanne Bernard

أنسي الحاج

Brièveté الإيجاز

Intensité التوهج

Gratuité المجانية

والأمر ذاته عند أدونيس؛ الذي استعار من رواد الشعرية الفرنسية أمثال «رامبوا ومالارميه وبودلير» القسم الكبير من مفرداته الاصطلاحية التي أضحت دستورا ملزما في عملية نقد النقد في الشعرية العربية؛ فرادة، تعمية، الأدائية، تعطيل الحواس، الرؤيا، غموض، قصيدة النثر، قصيدة الشعر، القصيدة الأدائية، اللاقصيدة،،،، وعشرات المصطلحات الوافدة من الشعرية الغربية التي أبهرت النخبة الأنتلجنسيوية المؤدلجة، والتي سأعرض لبعضها في متن هذه الدراسة.

أ- صناعة المصطلح في الشعر العربي الحديث

يمكن تقسيم بعض مصطلحات الشعر العربي الحديث إلى قسمين أساسين متلازمين، بحكم الوظيفة الأدائية للمصطلح عندما يصل إلى مستوى الإشباع الدلالي. فينتقل إلى مستوى التأسيس تم التجاوز داخل المتن الإبداعي ذاته؛ كون «هذا المتن يتقدم كثيرا في ربط العلاقة بين الممارسة الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها ثراؤها العلني و السري في آن. إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة، مستحضرا بطريقة أو بأخرى انبثاق الشعر المحدث الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النص، كما قاد الشاعر والقارئ معا، نحو شعلته السيدة،،،»(٢)

لقد التصقت فوضى التشكيل المصطلحي في الشعرية العربية بمستويات الإبداع والتلقي في الوقت نفسه، فكلما اقترب المتخيل الفكري والإبداعي في المجتمع العربي إلى تفعيل المتشاكلات الثقافية، كما انبثقت لديه القدرة على الخلق الفوضوي لجملة من الوسائط اللغوية التي يستعملها في استثمار تلك المتشكلات الثقافية. فإذا راجعنا معا مصطلح الشعر المحدث ندرك مباشرة تلك العلاقة الإجرائية الواضحة بين المعطى الثقافي الشاذ – بالمفهوم الايجابي– في العصر العباسي الأول والثاني، وبين مستوى التشكيل ذاته عند ذلك الشاعر المحدث أيضا. حيث «ارتبط مصطلح الشعر المحدث والشعراء المحدثين بالحركية الشعرية (الشعوبية من منظور ثقافي وليس ديني) التي أعلن عنها بصراحة كل من بشار وأبي نواس»(٣). بمعنى أن القدرة المفعّلة لبناء المصطلح كمعادل موضوعي ثقافي لا تستقيم– في تقديري– إلا ضمن مجموعة من وسائط مثاقفة تحددها سيرورات تاريخية واجتماعية، تجعل من الناقد والأديب يدرك تلك الروافد الثقافية فيستحدث لها معادلات واشتقاقات دلالية إجرائية تساعده في وضع ذاته ضمن الخطوط المتوازية لحركية المثاقفة بمفهومها العولمي، فيعطى حركية الإبداع دفعا جديدا من خلال تطعيمها بمتون مصطلحية غير متداولة في الأعراف النقدية الكلاسيكية،،،(٤)

وبناء على ما سبق يمكن النظر إلى صناعة المصطلح ضمن السياق الثقافي بوصفه دالا أو علامة من نوع خاص، يمكن أن نسميه أيضا بالدال الاصطلاحي (أو العلامة الاصطلاحية)، وهو بهذا شبيه بالدال الأسطوري أو العلامة الأسطورية ضمن نسق سيميائي من الدرجة الثانية، بدل النسق الثقافي من الدرجة الأولى، يمارس تأثيره الدلالي على مستوى المعنى الإيمائي فقط وليس على مستوى المعنى الذاتي القار

أو الثابت. و يرى رولان بارت أن المعنى الإيحائي، في مثل هذا النسق السيميوثقافي، يمثل نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي أو الاشاري إلى معنى دلالي جديد آخر. فالمعنى الإيمائي يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول دالا لمدلول أبعد. ولو شئنا تطبيق مفهوم بارت الخاص بالأسطورة على المصطلح، لوجدنا أن هذه العلاقة تنطوي على عملية ثلاثية ترميزية ستمثله في الدال والمدلول ونتاجهما العلامة لخلق بنية دلالية جديدة، حيث يحدث كل شيء كما لو أن الأسطورة (وبالنسبة لنا الدال الاصطلاحي) قد نقلت النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية(٥).

من هنا أضحت صناعة المصطلح في فضاء الأدب ونظريته تقوم في تقديري على زحزحة المعنى الثابت للفظ إلى خلق دلالات إيحائية وتأويلية جديدة لم يكن يحملها في السابق، وهو أمر سبق وأن تنبه له العلماء والباحثون العرب القدامى. إذ سبق للشريف الجرجاني وأن قال بأن الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل من موضعه الأول. كما ذهب إلى مثل هذا أبو البقاء اللغوي عندما قال: إن الاصطلاح هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج الشيء عن المعنى إلى معنى آخر لبيان المراد. وحديثا ذهب مصطفى الشهابي إلى القول بأن الاصطلاح يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الأصلية، بل انه تنبه للتفرقة بين ما اسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي(٦).

ولقد تمظهرت تلك الأبعاد النظرية لصناعة المصطلح في الشعرية العربية الحديثة من خلال اتجاهين؛ الاتجاه الكلاسيكي الذي ناصر الاعتماد على المصطلح البلاغي واللغوي والأخلاقي والفلسفي أحيانا عند تحليل ظاهرة أدبية أو نص إبداعي، مثلما ندرك ذلك في كتابات حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية» وحمزة فتح الله في «المواهب الفتحية» ومحمد المويلحي في نقده لشعر شوقي. وفي لبنان والشام تمثل هذا الاتجاه في كتابات احمد البربير وإبراهيم اليازجي وشكيب أرسلان(٧)، وفي العراق تمثل هذا الاتجاه المحافظ في آراء أبي الثناء الألوسي والأب انس تاس ماري الكوملي وفي ما كان ينشر في عجلته «لغة العرب» إضافة إلى الكثير من الآراء النقدية التي طرحت إبان الصراع بين الزهاوي والرصافي(٨).

إلا أن هذا الاتجاه الكلاسيكي، المرتبط أشد الارتباط، بالموروث وبالمصطلح البلاغي واللغوي سرعان ما راح يتراجع أمام ضغوط الاتجاهات النقدية الحديثة، التي راحت تتخذ من النقد الغربي ومصطلحاته النقدية مثالا لها. وهكذا راح المصطلح النقدي الأوروبي يجد سبيله إلى الخطاب النقدي العربي عن طريق الترجمة تارة، أو عن طريق التعريب الكلي أو الجزئي تارة أخرى، ويمكن أن نلمس ذلك في كتابات طه حسين والعقاد والمازني وأحمد زكي أبو شادي في مصر ومحمود أحمد السيد ورفائيل بطي في العراق ويعقوب صروف وخليل ثابت وأمين الريحاني وجرجي زيدان وخليل مطران وميخائيل نعيمة في الشام. وقد أدى دخول المصطلح النقدي الغربي إلى الخطاب النقدي العربي إلى ردود أفعال متباينة تتراوح بين القبول والرفض. فانحسر المصطلح التراثي إلى حد كبير، وكاد النقد العربي الحديث أن يصبح صورة مطابقة لما قدمه لنا الآخر الغربي. وربما يعود ذلك، في بعض جوانبه إلى تزمت المحافظين، وتطرف المجددين والى المتغيرات العميقة التي بدأ يشهدها المجتمع العربي وبناه الداخلية اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا.

ومما زاد من حدة الصراع وقوع الخطاب النقدي العربي الحديث تحت تأثير الكثير من العلوم الإنسانية والاجتماعية، مثل علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأناسة (الانثربولوجيا) إضافة إلى علم اللغة (اللسانيات). إذ راح المصطلح النقدي يستمد الكثير من مصطلحات هذه العلوم مما أدى إلى نوع من التداخل والاضطراب، حتى بات من الضروري التأكيد على خصوصية الحمولات المعرفية والمفهومية للمصطلح النقدي – المستمد في الأصل من علوم أخرى – تمييزا له، وتفاديا للتداخل والاضطراب.(٩)

لقد تمظهرت الأبعاد النظرية لصناعة المصطلح في الشعرية العربية الحديثة من خلال اتجاهين؛ الاتجاه الكلاسيكي الذي ناصر الاعتماد على المصطلح البلاغي واللغوي والأخلاقي والفلسفي أحيانا عند تحليل ظاهرة أدبية أو نص إبداعي والاتجاهات النقدية الحديثة، التي راحت تتخذ من النقد الغربي ومصطلحاته النقدية مثالا لها. وهكذا راح المصطلح النقدي الأوروبي يجد سبيله إلى الخطاب النقدي العربي عن طريق الترجمة تارة، أو عن طريق التعريب الكلي أو الجزئي تارة أخرى.

ب- المتشاكل الاصطلاحي (نماذج مصطلحية)

× **مصطلح «المعاصرة» في الشعر** CONTEMPORARY POETRY:

إن ارتباط المعاصرة بالعصر، ينأى بالمصطلح عن اقتناص روح العصر، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضيع خلاله أفق الحسّ المعاصر المشكّل

للرؤيا الجمالية. فمعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش في زماننا، يعاصرنا وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب، أو بترداد شعارات العصر أو محاكاة ما يقع فيه أو حتى الادعاء. وإذ يختار هذا الشاعر موقفا جذريا في العصر ومن العصر فإنه يحدث حدثا فيه ومنه وضده على نحو يكون إحداثه فعلا من أفعال اختيار حداثته(١٠).

من هنا كان كل فهم زمني لمصطلح المعاصرة هو فهم يولّد أزمة حقيقية بين المبدع وذاته المبدعة؛ لأن ذلك سيقود في تقديري إلى وقوعه في أزمة موقف من الواقع في شتى تمظهراته، فالكثير من «أدبائنا المعاصرين لاسيما الموهوبين منهم، يعانون اليوم بالفعل من الأزمة في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة وما تثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات في وجدان الأديب الحق من أسئلة بشأن الإنسان، حريته وسعادته ومصيره»(١١).

وقد ذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى رصد «نمطين من العصرية، كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية. النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه بالنظرة السطحية لمعنى العصرية، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه، والحقيقة أنه بذلك يعيش على هامشه.والنمط الثاني يتمثل في الدعوى إلى العصرية المطلقة والتي توشك أن تنفصل عن التراث»(١٢).

والمعاصرة كمصطلح إجرائي في الشعر العربي الحديث، صفة نطلقها على الشعر فتلازمه فترة من الزمن ثم تسقط عنه بحكم طبيعتها الرافضة للثابت والسكون، إنها القبض على اللحظة الهاربة من الزمن في خط أفقي له بداية وليس له نهاية، لهذا كان كل حديث معاصرا، ولكن ليس كل معاصر حديثا. لأن المعاصرة في جوهرها المصطلحي هي ملمح لحركية زمنية تتطلع دوما نحو المستقبل، فإذا كان الشعر الحديث يحدّد زمنيا كتحديد إجرائي منذ أواخر القرن التاسع عشر أو اصطلاحا منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا، فإن ما هو معاصر ضمن هذا السياق الزمني والتاريخي لا يقف عند نقطة زمنية معينة يبدأ وينتهي معها، وإنما ما كان معاصرا منذ خمسين سنة مثلا فهو الآن حديث لأن حركية المجتمع في تفاعلاته السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، لا تتسم بالثبات والجمود، بل بالتطوّر المستمر والفجائي، «فالشاعر الذي كان مجددا عام ١٩٤٥ م مثلا لا يعود كذلك عام ١٩٥٠م، ما لم يتجاوز نفسه ونتاجه»(١٣). وهذا يحيلنا بالضرورة إلى العرض السابق ذكره حول دور المحمولات الثقافية والسياسية في عملية صناعة المصطلح، فالمعاصرة، من هذا المنظور وفي ظل تلك السياقات والأنساق الثقافية والسياسية هي البث المتجدّد للنص الشعري، شرط أن لا يعرف هذا البث الاستقرار والسكون، فتغدو المعاصرة ثباتا والإبداع سكونا والخلق وصفا، والموقف احتذاء، فالشعر المعاصر بطبيعته وفلسفته»لا يعرف الاستقرار ولا يمكن أن يستريح عند حد معين، وأن الشاعر هو الرائي أو الرائد الذي يضيء ويومئ ويكشف ويترك الميدان بعد ذلك لجيوش العلم والفلسفة والأخلاق والدول والسياسة والزخرفة...الشعر إذن فاعلية جدلية بامتياز.»(١٤)

× مصطلح الشعر الحر: FREE VERSE

يعد الشعر العربي الحر انعطافة شعرية لم يعرف الشعر العربي مثيلاً لها في مسيرته من قبل. ذلك أنه لم يتغير على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضاً. وهذا ما لم يستطع الشعر العربي الرومانسي تحقيقه وإن مهد له. وهذه الثورة الشاملة في الشكل والمضمون من شأنها أن تدفع إلى طرح أسئلة كثيرة. ولاشك أن هذه الأسئلة إنما ينبغي أن تنصرف إلى هؤلاء الشعراء الرواد الذين قاموا بهذا الانقلاب الشعري، فهم يستطيعون تقديم إجابة شافية أكثر من غيرهم. ذلك أن جواب الناقد والباحث يبقى عاماً يفتقر إلى التجربة والمعاناة اللتين يتوفر عليهما هؤلاء الشعراء.

وقد كان الشاعر الأمريكي «ولت ويتمان» في ديوانه «أوراق العشب» أول من أوجد مصطلح الشعر الحر في التاريخ الأدبي بصورة رسمية، ومن أمريكا انطلقت التسمية إلى أوروبا وإلى فرنسا بالذات فتلقفها الرمزيون الفرنسيون وصار يكتب بأسلوب الشعر الحر كلا من بودلير و ملارمييه و رامبو.(١٥)

أما في العربية فقد برز هذا المصطلح رسميا عند

نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وهو يختلف عن مفهوم أحمد زكي أبو شادي في كتابه (الشفق الباكي). وإذا كانت نازك قد أخطأت واعتبرت»شعر التفعيلة « شعرًا حرًا بالمفهوم الإنجليزي – حرًا من القافية والوزن– إلا أن المصطلح شاع وذاع مرادفًا لتسميات كثيرة منها: شعر التفعيلة(عز الدين الأمين)، والشعر المنطلق، غيرهما، ويري الشاعر يوسف الخال من جماعة شعر اللبنانية أن خطأ نازك الملائكة يكمن إجرائيا في عدم قدرتها على ضبط المصطلح وتوضيح أنواع الشعر الحر ذاته، لهذا ميز الخال اصطلاحيا بين ثلاثة أنواع من الشعر وهي: شعر الوزن، والشعر الحر، وقصيدة النثر. وقال أن ما استحدث من أوازن في الشعر العربي كان محاكاة في مرحلة معينة لما قام به ولت وايتمان في أمريكا.

– الشكل المصطلحي الأول هو الشعر المتحرر من القافية وهو ما يسمونه BLANK VERSE وفقا للاصطلاح الغربي، الذي حاول جميل الزهاوي مثلا استحداثه في الشعر العربي(١٦). والظاهر أن الخال كان قد تجاهل المصطلح الذي عرف به هذا النوع من الشعر وهو الشعر المرسل، والذي يعد الزهاوي أول من مارس كتابته متأثرا بالشعر الغربي، وهو الشعر الذي لا يتقيد بالقافية، وقد عرف أحمد زكي أبو شادي الشعر المرسل في ديوانه الشفق الباكي قائلا: يعد من الشعر المرسل نسبيا ما يتحرر من التزام القافية الواحدة، وان كان ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ولكن في حقيقة الأمر أن الشعر المرسل لا يوجد فيه أي التزام للروي.

– الشكل المصطلحي الثاني هو الشعر الحر، وهو الشعر الخالي من الوزن والقافية، والمحافظ على نسق البيتين، وهو ترجمة ما يسمونه في الأدب الغربي بـ FREE VERSE، وقد عمل يوسف الخال من مقامه كمؤسس للنظرية النقدية المعاصرة في الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى نقض التعريف المصطلحي لنازك الملائكة والتنبيه على الالتباس الحاصل عند المؤلفة في استخدام المصطلح، «ويبدو أن تسمية الشعر الحر التي شاعت في العراق والبلدان العربية منذ أوائل الخمسينات استعملت للدلالة على نمط من الشعر خرج عن النظام التقليدي للقصيدة العربية الذي يعتمد فيه البيت الشعري شطرين متوازيين عروضيا وينتهي عدد التفعيلات فيه من سطر آخر دون التزام بنظام ثابت في القافية»(١٧).

إن هذه التسمية تفتقر إلى الدقة فهي تلتبس بالمصطلح الانجليزي الذي يعني: الشعر المتحرر مطلقا من أي ترتيب إيقاعي مطرد، وقد كان أمين الريحاني أول من أشار إلى هذا المصطلح عام ١٩٢٠ بمفهومه الغربي، واستعملته جماعة أبوللو، فأطلقوه على نوع من الشعر كانوا يمزجون فيه عدة بحور في القصيدة الواحدة، أما الشعراء الرواد كنازك الملائكة والسياب فلم يطلقوا على محاولاتهم الأولى اسم الشعر الحر، «لقد وصفتها نازك الملائكة في البداية بأنها لون جديد، أسلوب جديد، طريقة، ووصفها السياب بأنها شعر متعدد الأوزان والقوافي، ولكن هؤلاء الشعراء عادوا فاستعملوا تسمية الشعر الحر بعد أن شاعت في الوسط الأدبي»(١٨).

ويبدو أن أعضاء التجمع كانوا قد اطلعوا على نماذج من هذا الشعر، المتحرر تحررا تاما من الوزن والقافية بصورته الغريبة وكتبوه أيضا وفقا لهذه الصورة، فكان أن أخذوا على نازك تسميتها لتجاربها الشعرية بالشعر الحر، وعدوا استخدامها هذا استخداما مزيفا وهو ما يذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى تأكيده بقوله: «إن نازك تسمي الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب الذي يتفاوت عدد التفعيلات في أبياته بالشعر الحر، وواقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطيا حرا،،،»(١٩).

و قد حاول أعضاء مجلة شعر اقتراح مصطلحات أخرى تطلق على هذا النوع من الشعر الذي يلتزم بالوزن و مارسته نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و غيرهما فأشار الخال إلى تسميته بشعر الوزن وقال أنه الشعر الذي يدخل فيه تنويع التفعيلات،

و ناقش عبد الواحد لؤلؤة تسمية محمد النويهي المقترحة لهذا النوع و ذهب إلى رفضها سواء كانت الشعر المنطلق أو شعر الشكل الجديد وذلك لأن المنطلق قد يعني انطلاقا كاملا من قيود الوزن والقافية، وقد يختلط بالتسمية مع الشعر الحر بينما الشكل الجديد فان تسميته ستبدو ناقصة لأن هذا الجديد سيصبح قديما في المستقبل و قدم الباحث اقتراحه في تسمية هذا الشعر بشعر العمود المطور(٢٠).

وينطلق عبد الواحد لؤلؤة في تسميته هذا معتمدا على ما تذهب اليه نازك الملائكة في كتابها من أن

الشعر ينطلق ألا من تغيير النظام في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجي مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة فيقول « انني أجد في هذا العمل انتقالا من العمود الخليلي الى عمود آخر يختلف عنه و ربما يمكن أ ن أسميه شعر العمود المطور.»(٢١)

× مصطلح قصيدة النثر PROSE POEM:

يبدو مصطلح قصيدة النثر مصطلحا مبهما، فبينما توحي كلمة قصيدة بانتماء النص إلى الشعر تجيء كلمة نثر فتخرجه من تلك الدائرة، وتصبح التسمية تسمية مبهمة، فلا هي قصيدة شعرية ولا هو نثر كامل، وإنما هو مصطلح متوهم لا ينتمي إلى الشعر ولا ينتمي إلى النثر ولهذا فإن قضية المصطلح هي أول ما يواجه الدارس.

ويرى الدكتور عبد القادر القُط أن هذا المصطلح يثير مفارقة واضحة بين طرفي القصيدة والنثر فيقول: «وقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح» القصيدة والنثر» – وما زالت تثير– كثيرا من الجدل، إذ كيف يمكن أن يكون النثر» قصيدة «مع ما للقصيدة في الشعر العربي من وجود متأصل طويل وشكل محدد معروف؟ وقد اقتبس رواد الشكل الجديد مصطلحهم من الشعر الغربي وبعض نماذجه التي تخلت عن قيود الوزن والقافية، ولم يجد المتلقون في الغرب بأسا من نسبة النص النثري إلى القصيدة»(٢٢).

ويتبع قضية المصطلح قضية أخرى هي قضية الإطار الذي تكتب فيه هذه القصيدة، فبالنسبة للقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة فكلتاهما تتبعان نهجا معينا في الكتابة العروضية، والتفعيلة هي الشرط الأول لكتابة القصيدة الإيقاعية، كما تلعب القافية التي لها وظيفة جمالية مع الوزن دورا أساسيا في بناء موسيقى القصيدة، لكن قصيدة النثر لا يوجد لها أي قوانين أو أطر يمكن للمتلقي أن يضعها في إطارها، ولهذا فإن هذه القصيدة تواجه أكثر من إشكالية في مستوياتها التنظيرية والتطبيقية.

ويرى بعض النقاد أن قصيدة التفعيلة كانت لونا من المثاقفة مع الغرب، ولكن قصيدة النثر، هي نوع من التبعية للغرب، يقول الكاتب مظهر الحجي: «نستطيع القول إن قصيدة التفعيلة كانت لونا من ألوان المثاقفة مع الغرب، فقد تأثر الشعراء العرب بالشعر الغربي ولكنهم لم ينسخلوا عن شعرهم التراثي ومكوناته الفنية بل وجدوا مخرجا لهم من خلال التشكيل بأصغر بنية موسيقية في العروض العربي وهي التفعيلة ، مع المحافظة على ألوان التعبير العربية الفصيحة وأساليب التصوير، واغنائها بالرمز والأسطورة العربية والإنسانية، وتطوير الشكل الفني ليصل إلى الوحدة العضوية مع إغنائه بأساليب تكوين الأجناس الأدبية الأخرى كالسرد والقص والبناء الدرامي والحوار. أما قصيدة النثر فإنها لا تنضوي تحت عنوان المثاقفة بل تحت عنوان الانسلاخ والتبعية المطلقة للقصيدة الغربية، ولا تملك من مرجعية عربية سوى اللغة الفصحى التي حاول بعض رواد هذه القصيدة نسفها»(٢٣).

ورغم هذا فقد ظل مصطلح (قصيدة النثر) هو المصطلح الأكثر استعمالا وشيوعا في النقد المعاصر من غيره من المصطلحات التي أطلقت على النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا. وهذه بعض الأسماء التي أطلقت على قصيدة النثر– و جمعها الدكتور عز الدين المناصرة– منذ نشأة الشبيه عام ١٩٠٥ (حين كتب أمين الريحاني أول نص من نوع الشعر المنثور) وحتى عام ٢٠٠١:– الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطراتية، قطع فنية، النثر المركز، قصيدة النثر، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، شذرات شعرية، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، الكتابة النثرية– شعرا، الكتابة الشعرية– نثرا، كتابة خنثى، الجنس الثالث، النثيرة، غير العمودي والحر، القول الشعري، النثر الشعري، قصيدة الكتلة.

ومهما اختلف النقاد والأدباء حول واقع حضور هذا الجنس الأدبي في الذوقية العربية، فإن فضاء تفاعله وانصهاره أضحى واقعا لا مفر منه، خاصة أمام فشل الناقد في حد ذاته في رصد خصائص مجمع عليها في إطار مصطلح موحد، ومعبر عن آليات الإبداع لهذا الجنس، ثم أن المتلقي النشط في هذا المجال قد سجل حضوره الفاعل في إنتاج المصطلح بدلالات مختلفة، لاعتقادي أن تناسل المصطلح يزداد مع كل قراءة مبدعة للأثر الإبداعي ذاته، وهو الأمر الذي فجر لعبة الاستنساخ الاصطلاحي لمصطلح قصيدة النثر في الشعرية العربية، وأوصلها إلى ما يزيد عن عشرين مستنسخا اصطلاحيا؛ يحاول إدراك الغاية الأدبية في النص، بالاتفاق مع جوهر نظرية القراءة

والتلقي والإبداع معا.

× مصطلح الغموض:

استطاع مصطلح الغموض أن يمتلك صفة الإشكالية عند النقاد، لأنه في إطار الشعر يمتلك في ذاته تناقضا وتعارضا.. إذ هو في الأصل تعبير عما في النفس، إلا أن هذا التعبير جاء غامضا ومستغلقا، فهو تفسير غير مفسر، ولعل انفتاح النص الشعري المعاصر على الوجود اللغوي التركيبي لا يقتصر على اللعبة المجازية وحدها، بل على جر ذلك إلى انساق فنية لها جذورها البلاغية: كالحذف، والتقديم ، والتأخير، والملفوظات الاعتراضية، والفراغات الصامتة والرمز واستعمال الحوشي من الألفاظ، بإخضاع ما سبق إلى الرؤيا الجديدة التوظيفية، وهو الأمر الذي يقود المتلقى نحو إدراك مستويات الغموض في النص الذي يصطلح عليه في فضاءات نقدية كثيرة بمصطلحات جنيسة مثل مصطلح الغموض /التعمية، و مصطلح الغموض/ الإبهام،

هذا ما حاول عرضه وتفصيله الدكتور عبد الرحمن محمد القعود في كتابه «الإبهام في شعر الحداثة»، حيث أكد تجاوز مصطلح الغموض في الشعرية العربية إلى مصطلح جنيس فرضته حركية الشعر الحديث ذاته، فالإبهام كظاهرة ومصطلح معرفي وضيفي في متن القصيدة وتركيبيتها تجاوز ظاهرة ومصطلح الغموض التي بدأ التعبير عنها في العصر العباسي، ودارت حولها سجال النقاد بين مناصر ومعارض. وفي عصرنا الحاضر ترتفع الشكوى وتتكثف مع الإبهام الذي يكتنف النص الشعري الحداثي، حتى بات يستعصى على القارئ أن يفض مغاليقه، وان يمسك بدلالته – إن كان يحمل دلالة محددة وهو المستبعد–، بيد أن كل من مصطلحي الغموض والإبهام في الشعر العربي الحديث تجاوزا نظيرهما في الشعر العربي القديم.

ويرجع هذا التجاوز المصطلحي إلى ما أوردناه سابق في إطار صناعة المصطلح وفق المحمولات الثقافية وأنساقها، فاتساع الأبعاد الثقافية وعمقها في عصرنا، وتشبع الشعر الحداثي بها من ناحية، ثم لجوء الشاعر الحديث إلى تقصي ما وراء الواقع ساعيا إلى استكشاف الجانب الآخر من العالم من ناحية أخرى، جعله يستعير المنفذ الإجرائي من عوالم السريالية، فأصبح يعمد إلى تعطيل الحواس في الكتابة انطلاقا من المنهج الرامبوي في التشكيل – نسبة إلى نيكولا أرثر رامبو– وهو الأمر الذي عجل بظهور الجنيس المصطلحي الثاني للغموض بعد الإبهام وهو التعمية،، « فتراكم الثقافة وتعددها وتنوعها وعمقها في عصرنا الحديث لا يعني أن الشاعر يتحرك في أفق مزدحم بهذه الثقافات فحسب، وإنما يعني ازدحاما دلاليا (مصطلحيا) فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري»(٢٤).

ومهما يكن من شأن الغموض والإبهام والتعمية، فان فصل القول هنا هو ذلك التداخل الضمني في إنتاج المصطلح بين الشاعر المبدع والمتلقي والناقد، لأن كل واحد ضمن هذا الثالوث الفكري يسعى إلى تقديم الأنموذج المعرفي لإدراك الآخر، وهنا بالذات يستحدث الجنيس المصطلحي للمصطلح الأم، فما هو إبهام ليس هو كذلك ضمن نسق ثقافي ومعرفي ما عند آخر، والعكس صحيح، وهذا يقودنا دائما نحو العودة إلى فكرة المحمولات الثقافية والإيديولوجية الفاعلة في اطر عملية تشكيل المصطلح فلا نستطيع تجاوزها خاصة في مجال النص الأدبي. وخلاصة ما سبق أن كل تشكيل مصطلحي في فضاءات النقد ونقد النقد تبقى في تقديري خاضعة لفلسفة وماهية الشعر ذاته، فانطلاقا من تحديد الماهية المرتبطة بالنسق الثقافي للمبدع والناقد والمتلقي يتحدد مسار بناء الدلالة الاصطلاحية للظاهرة الأدبية، وبإبعادها عن أنساقها ومحمولاتها نكون في سياق تقنين الظاهرة والعودة إلى فرض قوانين خارجية تُأطر العملية الإبداعية وهي في العدم.

هوامش البحث، وإحالاته:

١-للاستفاضة ينظر: المناصرة، عز الدين، علم التناص المقارن،نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، عمّان الأردن،٢٠٠٦، ص٨٠ و ما بعدها

٢ – بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الجزء ٣ الشعر المعاصر،دار توبقال للنشر، ط ٣، الدار البيضاء المغرب،٢٠٠١،ص٩

٣ – المرجع نفسه، ص ١٠

٤ – ينظر: قزافييه،دي بوش، المحمولات الثقافية لعلم المصطلح، ترجمة منير عقل، ونائلة سنو شبارو، دار المعرفة، ط١، بيروت لبنان،٢٠٠٦،ص١٤١ ومابعدها

٥ – بوحسن، احمد «مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث « مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد (٦٠– ٦١)

كانون الثاني – شباط ١٩٨٩، بيروت، ص ٨٤.
٦ – للاستفاضة يراجع: هوكز، ترنس: «البنيوية وعلم الإشارة»، ترجمة مجيد الماشطة، طبعة أولى، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٠– ١٢١.
٧ – ياغي،هاشم «النقد الأدبي الحديث في لبنان» الجزء الأول، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ص ١١، ٧٩، ١٨٦.
٨ – مطلوب،احمد، «النقد الأدبي الحديث في العراق ه، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٠– ٢٦.
٩ – ينظر: فاضل ثامر، إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث، مجلة نزوى، تصدر بعمان،العدد ٦ ص ١٢٩، نقلاعن موقع المجلة على الويب و الوصلة كاملة:
http://www.nizwa.com/volume6/p129_133.html
١٠ – ينظر عصفور، جابر.»معنى الحداثة في الشعر»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٤، عدد ٤، القاهرة، يوليو١٩٨٤، ص ٣٦.
١١ – مروة، حسين.» أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث»، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب بيروت، العدد الثاني، فبراير ١٩٦٧، ص ٢٨ .
١٢ – إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر. ط٦. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢
١٣ – سعيد، خالدة. حركيّة الإبداع، دار الفكر، ط ٣، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩١.
١٤ – سعيد، خالدة. حركية الإبداع، ص ٩٠ ـ ٩١.
١٥ – عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية،مجلة شعر،ع٤٣،صيف ١٩٦٤،٥٧
١٦ – يوسف الخال:قضايا الشعر المعاصر انازك الملائكة، مجلة شعر،ع٢٤،السنة ٦،صيف ١٩٦٢،ص ١٤٦ .
١٧ – يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ – دراسة نقدية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ ٢٠٠٦ ص ٢١ .
١٨ – المرجع نفسه ص ٢٢ .
١٩ – جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة،دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٦٧ ص ١٨ .
٢٠ – للتوسع يراجع ساندي سالم أبو سيف:قضايا النقد والحداثة،دراسة في التجريبة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت ٢٠٠٥، ص ١٦٨ و ما بعدها .
٢١ – عبد الواحد لؤلؤة: قضية الشعر الحر في العربية،مجلة شعر،ع٤٣،صيف ١٩٦٤، ص٦٦ .
٢٢ – عبد القادر القط: قصيدة النثر بين النقد والإبداع، ط ٢، دار الرواق، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٣ ص ٢.
٢٣ – مظهر الحجي: جريدة الأسبوع الأدبي،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٦١٧، تاريخ ٤ يوليو ١٩٩٨.
٢٤ – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التاويل،المجلس الأعلى للثقافة و الفنون، دولة الكويت،سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٧٩، ص٢٤ .

مراجع البحث

١. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. ط٦. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤.
٢. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الجزء ٣ الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط ٣، الدار البيضاء المغرب،٢٠٠١
٣. بوحسن، احمد: مدخل إلى علم المصطلح، «المصطلح والنقد العربي الحديث»، مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد(٦٠–٦١) كانون الثاني (يناير)– شباط (فبراير) ١٩٨٩، بيروت
٤. الخال يوسف: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، مجلة شعر،ع٢٤ السنة ٦،صيف ١٩٦٢.
٥. سعيد، خالدة. حركيّة الإبداع، دار الفكر، ط ٣، بيروت، ١٩٨٦.
٦. عصفور، جابر:»معنى الحداثة في الشعر»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٤، عدد ٤، القاهرة، يوليو١٩٨٤
٧. عبد القادر القط: قصيدة النثر بين النقد والإبداع، ط ٢، دار الرواق، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٣
٨. فاضل ثامر، إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث، مجلة نزوى، تصدر بعمان، العدد ٦
٩. قزافييه، دي بوش: المحمولات الثقافية لعلم المصطلح، ترجمة منير عقل ونائلة سنو شبارو، دار المعرفة، ط١، بيروت لبنان،٢٠٠٦
١٠. المناصرة، عز الدين: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، عمان الأردن،٢٠٠٦
١١. مطلوب، احمد: «النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٦٨
١٢. مروة، حسين:» أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث»، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب بيروت، العدد الثاني، فبراير ١٩٦٧
١٣. لؤلؤة، عبد الواحد: قضية الشعر الحر في العربية،مجلة شعر ع٤٣،صيف ١٩٦٤.
١٤. هوكز، ترنس: « البنيوية وعلم الإشارة»، ترجمة مجيد الماشطة، طبعة أولى، بغداد، ١٩٨٦
١٥. ياغي، هاشم: «النقد الأدبي الحديث في لبنان» الجزء الأول، دار المعارف بمصر ١٩٦٨

«كأنَّها نائمة» .. لإلياس خوري
روايةٌ تهيمُ بالشِّعر وتتقبّلُ الموتَ وتتحدّاه في آنٍ!!

نصر جميل شعث

شاعر وناقد من فلسطين

يذكر البحّاثة المجري: مرسيا إلياد، المتخصص في الميثولوجيا وتاريخ الأديان، في كتابه «مظاهر الأسطورة» أن النوم والموت، في الميثولوجيا الإغريقية: «هبنوس» و «ثناتوس»، أخوان شقيقان. وعند اليهود، أيضًا، يشبّه الموت بالنوم، على الأقلّ ابتداءً من زمن ما بعد السبي. النوم في القبر، أو في شيؤول، أو في المكانين معًا. والمسيحيّون، بدورهم، أخذوا بهذا التشبيه بين الموت والنوم وأحكموا صياغته: «في سلام ارقد، ارقد في نوم هادئ، في سلام نم، في سلام الربّ ارقد». وهذه من أكثر الصيغ شيوعًا في الأدب الجنائزي».

تأتي رواية «كأنها نائمة» كتحدٍّ، أو عشق إضافيّ، للشعر والشعراء، كونها روايةً شعرية بذاتها، وتحبّ الشعر لذاته. ومن طريق ذلك هي فلسفةُ تَحدّ، أيضًا، وقبول، في آن معًا، لأسئلة الموت والنوم، بواسع واختلاف مدلولاتهما

وقبل الدخول إلى نصّ روايته الجديدة: «كأنها نائمة»، يُوقّع إلياس خوري النص ببيت لأبي العلاء المعري:

«الموت نوم طويل لا هبوب له

والنوم موت قصير بعثُه أمم».

وهو البيتُ المَدخلُ مُضافًا، تحتًا منه، هذا الاقتباس من لوقا: «لم تمت الصبيّة ولكنها نائمة». وقد أُتِيَ بكلّ هذا بوصفه تناصًا لا مناص من إحيائه لأسئلة الموت والنوم، وبوصفه جرسًا لإيقاظ الفرق الصادق بين وقائع المنامات المنقسمة على وَصفَين: النبوءات و الأوهام. ونذكر أنّ هناك، أيضًا، في اللزوميات/ الجزء الأول صفحة ٥٩، بيتًا من الأبيات المتشابهة والمتماثلة في المعنى، ذاته، لدى المعري، وهو:

«ونومي موت قريب النشور

وموتي نوم طويل الكرى».

الصدقُ، أيضًا، نجده، هنا، في قلب بلاغة العرب الذين اطمأنّوا غداة انتقال وانتهاء المعنى وطمأنينته، من قلب الشاعر – لا بطنه – في قلب القارئ؛ عندما زرعوا المعاني في الألفاظ، جنبًا إلى جنبٍ، حتى استمدت حياتها من اختلاف الألفاظ المنسجم في معنى ينصّص نفسَه بالوصف والطباق، كما في بيت المعري الأوّل، والذي نقرأه، بعين البلاغة، بوصفه مَدخلاً شعريًا لهذه الرواية الشعرية والتاريخية المليئة بالطباق بين الصفات العديدة والطباق بين الأسماء وأفعال أصحابها.

والرواية تهتمّ بجماليات الشعر العربي بقدر ما تقرن الشعر بالموت. فقراءة لأبعاد وأغراض الرواية تبدأ من قراءة بيت المعري الذي يتطلب تعريف التشبيه.. هو لغةً: التمثيل. واصطلاحًا هو: إلحاق أمر بأمرٍ في صفة مشتركة بينهما بأداة ملفوظة أو ملحوظةً لغرض يقصده المتكلم، أو قد تختفي أو تنعدم الأداة؛ فهناك العديد من أنواع التشبيه أرقاها المؤكد المجمل، والبليغ الذي تحذف أداته ووجه الشبه؛ ولعل سرّ هذا أن حذف الأداة فيه دعوى لاتحاد بين طرفي التشبيه: الموت والنوم. وأما الطباق بنوعيه، الإيجابي: (طويل x قصير)، والسلبي: (بعثه أمم x لا هبوب له)؛ فيضيء المعنى ويحييه.

وإن لكلّ ابن آدم، وإن طالت سلامته، نصيبًا من الطباق بضديه الإيجابي والسلبي، على أية حال. وإنّ لي، الآن، نصيبًا إيجابيًا، على أكثر تقدير؛ ذلك لأنّ الرواية رفيعة وطويلة، وهذه القراءة، التي أشرع بتقديمها، متواضعة وقصيرة إلى حدّ ما! على أنّ هذه القراءة التي نقسمها الى أربعة عناوين؛ نسلك فيها مسالك نقدية عدّة، جمالية وتحليلية وجدلية للأحداث والشخوص، والانطلاق من الأسماء نفسها لقراءة الابعاد التاريخية، المتعددة، والمتصارعة، في مجمل العمل الروائي البارع في توظيفه المحكيّة اللبنانية داخل سرديات محكمة.

الموت، البياض، الشعر:

إذن تأتي رواية «كأنها نائمة» كتحدٍّ، أو عشق إضافيّ، للشعر والشعراء، كونها روايةً شعرية بذاتها، وتحبّ الشعر لذاته. ومن طريق ذلك هي فلسفةُ تَحدّ، أيضًا، وقبول، في آن معًا، لأسئلة الموت والنوم، بواسع واختلاف مدلولاتهما.

ميليا، شخصية الرواية المحورية، التي تدور كلّ أحداث الرواية في نومها، ينطبق عليها هذا البيت، في رأس الصفحة الـ٤٤، من لزوميات المعري – الجزء الأول:

«كَرِيتْ فسرَّت بالكرى وحياتُها

أكرت فجرّ نوائبًا إكراؤُها».

هي» كانت تعرف أن العدوّ الأكبر للشعر هو الموت. ليس صحيحًا أن الشعر يستطيع أن يتغلب على الموت.. وظيفة الشعر أن يجعلنا نتقبل الموت ونتآلف معه، بحيث نعتقد أنّه غَلَبَ وانتصر عليه، بينما هو في الحقيقة ابن الموت وصوته السري». (ص٢٠٥)

انطلاقًا من هنا، سنعرف أن الروايةَ تمسكُ بوجود نزعة جنائزية؛ تمثلها سيادة الألوان، لاسيما البياض والشعر. مع مطالبة العين بالنزول لأدنى طبقات البياض والتأمل في خلفيات شغف الرواية بالشعر والشعراء كـ: المعري، الأعشى، بشار بن برد؛ فأسماؤهم صفاتٌ كنائية تتحد أو تشترك في الإشارة إلى مصير العماء، وإنّ كان الأعشى يتمتّع بالصفة التي اطمأنت اسمًا له. وفي ضوء وحشة الموت في جوّ أبي العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان الضرير، رهين المحبسين، مضافًا لهما محبس الموت؛ فإننا نجد دوام الودّ والألفة يربط الروائيّ وميليا بالشاعر الضرير المبصر. حضور الألوان وانتشارها، على

نحو مكثف، كما لو أن ميليا تحاكي المعري الذي تحدى وأعجز المبصرين باستخدامه الواسع للألوان وخلقه للصور الحسية. ومعه شعراء عمي وخلاقون. أيضًا، يتلاعب إلياس خوري باللغة العربية، في ضوء تلاعب المعري وتفلسفه وتوطينه المعاني والدلالات في الحروف والألفاظ. فلنتأمل هذا الشاهد: «كانت ميليا كالمذهولة التي تستنزف أنينها كل حروف العلة، التي اقتنعت ميليا بأنها حروف الأوجاع التي تصل كلمات اللغة العربية بعضها بالبعض الآخر جاعلة من العلة مصدر القدرة على تكييف المعاني واختصارها.. إن الحركات تشبه مجاذيف القوارب، وإنها تقود إلى ثلاثة أصوات: الألف والواو والياء، التي تختزل أوجاع الإنسان: آ / أو / أي، وتشكّل مفاصل الكلمات، وتسمح لها بتسمية الأشياء» (..) «اكتشفت أنّ الأمّ، حين تكون غائبة، ضرورة لغوية. تصرخ يا أمي لا لأنك تفكر بالمرأة التي أنجبتك، بل لأن شفتيك في حاجة إلى الألف التي تضم الميم وتنحني على الياء» (ص٢٨٩). هذا التلاعب هو أثر أصله في هذا البيت للمعري:

«أعياك خلّ، ولولا قدرة سلفت

لم يكنِ الجمعُ بين الخاء واللام».

أو قوله:

فلست لهم وإن قربوا أليفا

كما لم تأتلف ذال وظاء

وتعالوا إلى تَوسعَة عيوننا كقراء حتى بلوغ صفتي الجحوظ الخشوع؛ بما هما من لوازم الموت والمفاجأة والدهشة والقراءة. وهذه الأخيرة، بوصفها إحياءً أو استنهاضًا لتناصّ الرواية مع نصوص روائية أخرى، مثلاً: التناص بين «المتشائل» في رواية إميل حبيبي وبين «الأعشى» في هذه الرواية. فسعيد أبو النحس المتشائل، شخصية رواية حبيبي الرئيسية، ينتمي إلى أسرة عريقة في فلسطين، يرجع أصلها – كما يقول سعيد – إلى مسبيّة حلبية أصلها من قبرص، من سبايا «تيمور لانك» سباها جده الأكبر أبجر بن أبجر؛ ويُفسّر سعيد لماذا «المتشائل»؟ بقوله: إنه إدغام كلمتي المتشائم بالمتفائل، فشيمة هذه العائلة بين بين، فلا هي بالمتفائلة ولا هي بالمتشائمة. أما منصور، في رواية خوري، والذي ينتمي لأسرة عريقة في فلسطين من حوران؛ فيروي أبيات الأعشى الغزلية في سياق رحيل يخص أو يمهد للدخول في السياق الجنائزي. والغزليات التي يسوقها الراوي هي تورية، تفارق عبرها الأبيات الغزل داخلة في رمزية الموت الذي هو في الحقيقة أبو الشعر. والأخير ابنه وصوته السري. منصور يطرب لموسيقى الكلام، ويمزج بين الغزل والخمريات وبين المدح والرثاء، يعيش الآن لحظات الفرح مع ميليا (المتنبئة أو العارفة)، ولكنه لا يعرف أو لا يسمع صوت الموت السري وهو يروي لها عن البياض والشعر. لقد «أراد أن ينشد القصيدة ولكنه لم يتذكّر سوى مطلعها:

«ودع هريرة إن الركب مرتحل...

وهل تطيق وداعًا أيها الرجل».

معقّبًا بالحكي: «بتعرفي كيف بيكمل الأعشى القصيدة، والله كأنه عم يحكي عنك يا ميليا. «عني أنا» ؟ «تقريبًا، بدي ياك تحسي بالشعر كأنه مكتوب عنك، اسمعي: «غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوجل». وراح يتغزل شارحًا لها: «انت الوجي الوجل يا ميليا، أبيض وخايف، لا مش خايف، كأنه خايف. البياض والرقبة الطويلة هادي مش تشابه، هادي صفات، أما المشي الخايف فتشبيه. بيضا وكأنها خايفة، يعني مش خايفة»... «شو الفرق بين كأنها وبين الخايفة» ؟ سألت ميليا. «الفرق هو الشعر، هو التشبيه، يعني شيء بيخليك تفكر بشيء تاني، وإلى آخره»... «ما فهمت، قالت، «وبعدين شو الفرق بين الوصف والتشبيه»، سألت: «أبيض بعرف، يعني لونه أبيض، هيدا اسم، مش هيك» ؟ «لا يا ميليا يا حبيبتي، هادا مش اسم، هادا أفعل التفضيل، بتعرفي والله أنا ما بعرفش ليش بس أقرأ الشعر بحس حالي عم طير، الواحد بيطير على المعنى، يعني طرب، كيف بدك ياني أكتب شعر»؟... سألت ميليا: «الشاعر شو كان اسمه»؟ «الأعشى»، جاوبها، منصور: «كان نص أعمى منشان هيك سموه الأعشى». علامة التناص، إذًا، هي تشابه الطريقة بين منصور وسعيد، فعندما سالت ميليا عن اسم الأعشى، أجابها منصور شارحًا، بدوره، الحالة والصفة التي عليها الشاعر. وقد تمّ اتحاد الاسم في الصفة. أيضًا، سعيد أجاب، بدوره، مفسّرًا: لماذا اسم «المتشائل»؟ بأنه إدغام صفتين متناقضتين: (متشائم، متفائل) في كلمة جديدة، تكون

الروايةَ تمسكُ بوجود نزعة جنائزية؛ تمثلها سيادة الالوان، لاسيما البياض والشعر. مع مطالبة العين بالنزول لأدنى طبقات البياض والتأمل في خلفيات شغف الرواية بالشعر والشعراء كـ: المعري، الأعشى، بشار بن برد؛ فاسماؤهم صفاتٌ كنائية تتّحد أو تشترك في الإشارة إلى مصير العماء.

اسمًا وصفة للعائلة. تساءلت ميليا باستغراب: «أعمى وشايف جمال المرا» ؟ أجابها منصور: «شاف بقلبه مش بعيونه، وكان ملبّك قدام المرا، متل ما أنا ملبّك معك».. «قالت هريرة لما جئت زائرها.. ويلي عليك وويلي منك يا رجل». لم تسأله ميليا لماذا لا يكتب الشعر، لأنها كانت خائفة، ولم يكن خوفها تشبيها بل صفة» (ص١٢٩).. «رأت ميليا نفسها بيضاء في المنام، ولم تفهم من أين جاءها هذا البياض» (١٥). حيث نمسك بإلياس خوري كما لو كان شاعرًا، يحرص على تعميق المعنى باستبدال السواد الذي أساله المعري فكرًا وشعرًا على المشاكل والأسئلة الوجودية والواقع المُواجه؛ ببياض احتفاليّ. (لعله ناقد حفّار في الطبقات الوجودية والتاريخية والدينية، وساخر). بياضٍ أكثر اتساعًا وسيولة ورقصًا وثباتًا وانفراشًا ولبوسًا وحمولةً؛ بياض احتفاليّ وموسمي يَحلو لنا أن نُجسّده بعروس المعري، لأنّ الروائي اكتفى وحسب، بتجسيد بياضه بالعروس: ميليا، التي أحبها منصور الفلسطيني، وقرّر ألا يغادرَ بيروت للناصرة دونها، فقط لأجل هذه الصفة. وأما عند الشاعر الضرير – كما نحن نتذكر – العروسُ والصفةُ معكوستان في هذه الصورة الحسية الرائعة:

«ليلتي هذه عروس من الزنج
عليها قلائد من جمان»

وهذا البيت يذكرنا بأن الرواية مُقسّمة، إجرائيًا، إلى ثلاث ليالٍ. وقد روى منصور منذ الليلة الأولى و ما يزيد عن ثلثي الليلة الثانية، ما روى من أشعار الغزل؛ لأنّ شهر العسل الذي كان قد أمضاه في فندق «مسابكي» بشتورة، كان، حقًا، مناسبة ومقامًا يندى مثل هذه الأشعار:

«لاعبت بالخاتم إنسانة
كمثل بدر في الدجى الناجم
وكلما حاولت أخذي به
من البان المترف الناعم
ألقته في فيها فقلت انظروا
قد أخفت الخاتمَ في الخاتم».

لكن منصور الذي أعدّ أبياتًا كثيرة من الشعر العربي كي ينشدها وهو يشرب الشمبانيا في غرفة الفندق، قبل أن يضمّ هذه المرأة الحليبية إلى ذراعيه لم يجد، أولاً، سوى هذين البيتين:

«وجبال لبنان وكيف بقطعها
وهو الشتاء وصيفهن شتاءُ
لبس الثلوج بها عليّ مسالكي
فكأنها ببياضها سوداءُ»

إذ يمكن تجسيد منطق الروايَة بالمرآة وجهها عتمة كاملة.، بدوره، وجهُها الآخر هو اليقظة أو العين المبصرة. وكما لو أن خامة أو مادة المرآة المحسوسة هي ثيمة الرواية القادمة من العماء إلى المشاهدة. من الموت إلى الحياة، يشاهد فيها طلاب السلام، ما لا يلزم. ذلك أن ثيمة الرواية الرئيسية تتمثل بشخصيتها المحورية وتدعى: ميليا، التي تعيش على إيقاع مناماتها وتربطها أو تراها حقيقة بحياتها. إذًا، هي نبوءات، حتمًا، تؤدي، فورًا، أو لاحقًا، إلى وقائع لا منجاة من وقوع سيّئها.

خارج الرواية، نحن نَعرف، عمومًا، أن المنامات تتغذى على وقائع ومشاهدات في الحياة على اختلاف ألوانها وأضدادها. ولكن داخل الرواية ورؤيتها الفنية يكون الحدث في الواقع صورة مُعاد التقاطها من أصلها في المنام، وهذا يملي علينا ضرورة عكس اليقين ورؤية الموت محل الحياة، باعتباره احتلالا لها. النوم، في الرواية، هو ليس الخلاص المنادى كما درجت أدبيات أخرى أن تناديه.. «مثلما جرى كاتب سوناتات أسقمه الحب على مخاطبة النوم الذي يأبى الإلمام بجفني العاشق السيئ الحظ، يقول سيدني:

«تعال أيها النوم، أواه أيها النوم،
يا عقدة السلام المميزة
يا غاسل الأذهان، يا بلسم الهم
يا ثرثرة الفقير، يا مطلق سراح السجين
يا قاضيًا لا مباليا يفصل بين العالي والسافل».

كما أن مجموع الوقائع والتجارب التي تحياها ميليا، تاليًا، في اليقظة؛ ليست رموزًا فضفاضة تسمح بتناولها بإفراط على نحو فرويدي. لكنها فتحت أبوابها على الدين كقصص وحكايات منتشرة عبر حركة أصحابها ومصائرهم في التاريخ والمكان. وخلال ذلك هي تقوم بتعرية المجتمع الديني المصاب بالهرطقات والدعارة المتسترة خلف أجراس الكنيسة. وتنبش في تاريخ الأديان الذي رسّخت قصصه حوادث القتل وإسالة الدماء. ولكي تزيد من حدة الرعب والرهبة من الجليل؛ تتكئ الرواية على

التفسير الشعبوي للأحلام: فرؤية تساقط الأسنان والشعر في المنام تُفسّر بالتعب والموت الذي يحياه أو يقترب منه أحد الأفراد؛ فضلاً عن الانزعاج من رؤية السمك المقلي، في فنادق طبرية، لاسيما «سمك المشط»، الذي سيمثل صورة الضحية والموت بمقارنته مع سمك البحيرة الحي الذي باركه المسيح عندما مشى على الماء. فمن الرمز الديني الحيّ إلى غرائز الحياة السياسية. بحيث لا حياة مباركة أو قفزات في هواء البحيرة التي زارها المتنبي في ٣٢٨هـ، ووصف فيها الأسد ومدح أبا الحسين بدر بن عمار بن إسماعيل الأسدي قائد الجيش في طبرية الذي كان يهوى مبارزة الاسود، الذي ضرب الأسد بسوطه فارداه قتيلاً. وسوف نتعرف على مكانة طبرية، من الصراع، في جانب مهمّ من أحداث الرواية التي تسمح بقراءتها في ضوء التاريخ المشبع بالديني المأجور كوسيلة لبناء العُقَد والخلفيات والوقائع السياسية. حيث تشكل ظلال التاريخ الديني وظلال التاريخ السياسي على بعضها طبقة واحدة، ولا يمكن عزلهما عن بعضهما البعض. وعلى الرغم من الوجود الوهمي لهذه الطبقة، إلا أنها تضع الرواية في العمق الفني وهي تفتح عيونها على مكان الظلال والشركاء والدخلاء؛ لتتجلى ظلال التحولات على الطبقة الواحدة، عبر التداخلات السردية المعقدة، وعبر النموّ السريع للشخصيات والبدائل والأدوار المتشابهة التي ستسكن وتباشر الأدوار وتُسلّمها لبعضها البعض.. تقطع و تُوصل وتقيم. إذ تتناول الرواية الوقائع والأحداث في بلاد الشام في العهد العثماني وفي ظل الانتداب الفرنسي – البريطاني، وقبل إعلان الولادة الفعلية لواقع اسمه دولة «إسرائيل»!

ميليا البنت الوحيدة لزوجين أرثوذكسيين هما: يوسف، الابن الوحيد لسليم شاهين، وورث عنه مهنة النجارة، وسعدى ربة البيت التي أصيبت بالمرض الغامض واستجابت لكل هرطقات الراهبة ميلانة في دير الملاك ميخائيل. للزوجين، إضافة للبنت، أربعة أولاد، هم: سليم، نقولا، عبدالله، موسى. وعائلة شكري حوراني المسيحية الفلسطينية الأرثوذكسية في يافا ومكونة من الأم نجيبة، ومنصور، وأمين. أما الأب فقبل موته يورّثهم محل الخردوات الذي استعمله أمين وأمه في تصليح البنادق الانجليزية لمحاربة الانجليز والهجرة اليهودية. هناك تخطيط روائي يجعل الأسماء مَدْرجًا لثيمات ومنطلقات النص الروائي. سنرى كيف أن أسماء العائلة، وأسماء أخرى في الرواية، هي صور وظلال عائلية لمفاهيم وقرابات وقرارات ومخاوف وتحولات سياسية جارحة وعميقة، جرت على بلاد الشام.

ولادة ميليا:

ولادة ميليا الصعبة، في ٢ تموز (يوليو) ١٩٢٣، استدعت لجوء الداية ندرة سلوم إلى يوسف، بعد أن شعرت بخطورة حالة سعدى. وضعت يدها الملوثة على فمه، لكي لا تعطيه مجالا للنقاش وإضاعة الوقت، وأمرته بإحضار الحكيم كريم تقفور حالاً، لأنّ الحالة جد مستعصية. أطاع وذهب شاعراً بالأذى على فمه من يد الداية الملوثة بإفرازات المخاض. على باب الحكيم دقّ يوسف طويلا دون مجيب، وقد أصيب لحظتها بالإرهاق، فجلس على درج بيت الحكيم. لكنه، في الحال، تذكّر أن زوجته تموت، فاتجه فوراً للبديل: الراهبة ميلانة السمينة التي ترتدي السواد، وظلها يسقط على المكان والأشياء. لم يحبها في حياته، في شيطانة استعملت الهرطقات والشعوذات لمنع عملية التواصل الجنسي بينه وبين زوجته التي قال لها يوسف «إن الراهبة ليست امرأة، بل رجل متنكر في شكل امرأة، وقال إنه يكرهها، فحجمها ليس متناسبا مع قداستها. القديسون والقديسات، قال، يمتازون في العادة بالنحول، الجسد يذوب من أجل أن تتلألأ الروح. أما المرأة، فإن جسدها الضخم يقتل روحها النحيلة، جاعلاً منها أشبه برجل يمتلك صوت امرأة. (ص٥٣). الراهبة ميلانة تمثل هرطقة المسيحية. لأجل ذلك رفضت ميليا، التي أظهرت الرواية ارتباطها فالمرأة الزرقاء، «رغبة جدتها ملكة شلهوب بأن تسمي الصبي الذي في بطنها ميخائيل، على اسم دير الراهبة ميلانة، ستسميه عيسى» (ص١٥٣). أيضا، الداية ندرة التي آذت يوسف، بغير قصد، هي في مشهد الولادة على صراع مع الراهبة. لأنّ الحكيم، الذي طلبت حضوره وغاب، يمثّل العلْم. والراهبة تمثل الهرطقة. ولكن تحضر الراهبة، لأنّ يوسف الذي لم يعثر علي الحكيم في بيته، توجّه لسبب يجهله للدير؛ على الرغم من أنه يكن الكره للراهبة. وحتى لو

المنامات تتغذى على وقائع ومشاهدات في الحياة على اختلاف ألوانها وأضدادها. ولكن داخل الرواية ورؤيتها الفنية يكون الحدث في الواقع صورة مُعاد التقاطها من أصلها في المنام، وهذا يملي علينا ضرورة عكس اليقين ورؤية الموت محل الحياة، باعتباره احتلالا لها. النوم، في الرواية، هو ليس الخلاص المنادى كما درجت أدبيات أخرى أن تناديه.

حضر الحكيم ذاته سيغيب دوره. حادثة انكسار ساق ميليا وهي صغيرة، أظهرت أن «الطبيب الذي حضر، في التو، لم يفعل شيئًا، اكتفى بتقبيل يد الراهبة التي قالت له إن كل شيء على ما يرام» (ص٣٠٠). وبين ميليا وأمها، التي أصبحت كالخاتم تضعه الراهبة في إصبعها، صراع. فهي مصابة بالمرض الغامض، وتقيم ساعاتها الطوال في دير ميخائيل مع ميلانة. لهذا السبب كبرت ميليا، منذ طفولتها، وأخذت دور الأم، وملأت فراغ المطبخ وأصبح ماهرة في الطبخ، وقارئة لا يفارق الكتاب يدها. بينما الأم أقبلت، بعد عطالتها، على الأكل بشراهة. فكانت تحمل معها إلى الدير مما تطبخه بنتها، وتأكل منه الراهبة، تغرق في الجاط، ترسم إشارة الصليب، وترندح تراتيل بيزنطية مرصعة بكلمات من السيدة العذراء»(ص١٣٨)، وتقول «هيدا مش طبيخ يا سعدى هيدا تجربة، ما بقى تجيبي من أكلات بنتك، شو هالنكهة كأنه الواحد، يا ربي تنجينا...» (ص١٣٧). فاللذة التي تشعر بها الراهبة، بتأويلها المكبوت بالاتهام، هي لذة الخطية. لكن ميليا الصبية أثبتت أن لها تجربة مبكرة مع الأمومة وتجربة ماهرة في المطبخ، وليست عاهرة متسترة خلف أجراس الكنيسة. وبقدر ما هي على صراع مع أمها الخاضعة لهرطقات الراهبة، بقدر ما هي بديل كفء يعوض عطالة أمها التي انصرفت عن دورها الاجتماعي والدنيوي. وحيث أنها بديل كفء يملأ فراغ الدور الدنيوي، تمتلك وعيًا ناقدًا لما تقوم به الراهبة ميلانة التي دأبت على أن تعالج أمها بطريقتها. حين يحضر الحكيم كريم تقفور لا تستجيب سعدى له. ترفض أخذ الدواء، وتستجيب للراهبة، وتشفى. هذا يؤكد أن المرض الغامض هو نفسي أو وهمي أكثر منه عضوي، حيث تصدّق الراهبة والواهمة، أن الخزعبلات و لحوسة الأيقونات والرندحة بتراتيل بيزنطية مرصعة بكلمات عن السيدة العذراء هي العلاج الأمثل. كانت طلبت الراهبة من ميليا، أثناء مباشرتها العلاج، أن تخرج من الغرفة، لأن الشيطان يتمثل فيها. في حين كان أبو ميليا، الذي مات في سنّ الخامسة والأربعين، يسمي ميلانة الشيطانة. إذًا، لغاية الآن، الأب وابنته، واحد في الموقف من المسيحية «القبيحة». ولكن سوف تشبه ميليا أمها عندما تتزوج الفلسطيني منصور حوراني وتعيش في الناصرة. هناك سوف يظهر لها الراهب اللبناني طانيوس الذي طردنه الراهبات من الكنيسة، فأتى إلى الناصرة. وهو الآن يلازم ميليا المأخوذة بمدينة العذراء، حيث يقوم بدور الراهبة ميلانة. وهنا يصدق حدس يوسف الذي قال لزوجته أن الراهبة ميلانة رجل متنكر في جسد امرأة. بعد انتهاء عملية الولادة وخروج الطفل للعالم، يظهر الصراع على الاسم. الراهبة ميلانة اختارت أو قررت إطلاق اسم «ميليا» على الوليد، ورضيت به سعدى. أما يوسف فقد علق معارضا «شو هالاسم ميليا.. لا أنا بدي اسميها هيلانة». و بين الشيطانة ميلانة والقديسة «هيلانة» جناس ناقص، وطباق. أراد يوسف لطفلته أن تكون سميّة القديسة هيلانة أم الإمبراطور الروماني قسطنطين الذي اعتنق المسيحية. فكان الفضل لهيلانة في ولادة أوّل اميراطورية مسيحية في العالم، عاصمتها القسطنطينية التي سقطت على يد العثمانيين عام ١٤٥٣ م. اليد التي قتلت الإمبراطور البيزنطي على أسورها مدافعا عنها.

بعد الانتهاء من الولادة وفرض الاسم على يوسف وبراءة الطفلة، تنتقل الرواية من ميليا الاسم إلى ميليا الصورة. فـ «بعد ذلك اليوم بأربعة وعشرين عامًا، سوف تقف سعدى مشدوهة أمام الصورة التي علقها موسى على الحائط في الليوان، في المكان نفسه الذي رفعت فيه الراهبة جسد ميليا المغسول بالماء والملح وزيت الزيتون. وسوف تقول الأم لابنها أنها رأت الصورة نفسها يوم مولد ابنتها، وسوف ينظر إليها موسى بعينين حائرتين مقفلا حاجبيه كي يسكتها.. الصورة التي علقها موسى على الحائط في الغرفة التي تعرف باسم الليوان، حيث بقيت في مكانها، ولم تسقط عن الحائط إلا عندما قرر موسى هدم البيت العتيق من أجل أن يبني على أنقاضه بناية جديدة، البيت الذي يشبه منزلين متلاصقين، بحديقة كبيرة، ستحمله ميليا معها في يقظتها ونومها حين ترحل إلى بلاد الجليل. والصفحات الممتدة من ٤٢ إلى ٥٨ من الرواية تتحدثّ بتركيز عن الاسم والصورة والبيت، والتقسيم أو التوزيع الجغرافي العائلي.

أصبح تعليق الصور على الحيطان تذكيرًا بالمصير الجليل، وليس تعبيرًا عن الحب الذي نمنحه لذوينا.

ميليا لم تعرف ماذا جرى لصور عرسها، بعد أن غادرت بيروت مع منصور إلى الناصرة. ومنصور لم يسأل عن الصور. لقد وضع في البيت مرايا عدة.. قال إنه يريد للبيت أن يمتلئ بصورة واحدة (حية) يراها في الصباح أمام المرآة كي يبرهن لها أن لا شيء يشغل جمال المرأة مثل الحب. استبدال منصور الصور بالمرايا، ترك حيطان البيت عارية إلا من المرايا، قال لأمه التي عاتبته مرة لأنه لا يضع صورة المرحوم والده في الصالون، مثلما يفعل جميع الناس، إنه يكره الصور. «الصورة بتجمد الإنسان، وبتسويه زي الميت، أنا بحب أحتفظ بصورة الوالد زي ما هي في ذاكرتي».. فالإنسان لا يموت، نحن نميته حين نعلق صورته على الحائط، وأن والده يعيش في ذاكرته، ولا يريد أن يقتله.(ص٢٩٤). صورة ميليا التي علقها موسى على الجدار الأبيض في الليوان، سوف تبقى في مكانها، في البيت الذي ورثه موسى عن أمه. لقد ترك الصورة كأنها صارت جزءا من الحائط. الصورة المطبوعة على ورقة كبيرة بيضاء، والموضوعة في إطار خشبي أسود، تظهر ملامح ميليا بشعرها الطويل وعينيها اللوزيتين العسليتين، وأنفها الصغير، وشفتاها المكتنزتين، وعنقها الطويل، وخديها الضامرين، وحاجبيها الرفيعين المقفلين. صورة نصفية صنعها المصور شريف فاخوري، الذي أدخل رأسه في علبة خشبية مغطاة بقماشة سوداء، وأوقف ميليا أمام الحائط الأبيض ساعتين كاملتين، كي يختار لها الوضعية الأجمل. وبدت في الصورة كأنها تنبثق من الحائط. إمراة بيضاء وملامح سوداء، والتماعة ضوء تخرج من العينين» (ص٤٢).

لحظة مخاض وولادة سعدى لميليا الاسم والصورة، هي بمثابة الخلفية و النبوءة الرئيستين معًا، من خلفيات ونبوءات الرواية المخيفة. صورة ميليا التي «ولدت يوم الاثنين ٢/ تموز ١٩٢٣، على سرير أبيض، وضع إلى جانب الحائط الأبيض الذي علق عليه موسى صورة شقيقته» (ص٤٤). هي الصورة التي كرهتها ميليا، لأنها نبوءة الموت متجسّدا في إجراء شقيقها عندما قصد منه التدليل على حبه لها في الحياة. وسبب تعليقه الصورة، لأنّ شقيقته ستترك بيت بيروت لأجل العيش مع زوجها منصور في فلسطين. ولكن من الحبّ ما قتل! وقد أكثرت ميليا من صراخها: «ليش قتلتها يا موسى» كلازمة. وعندما نبحث حول عام ولادتها، نجد أن في العام نفسه حدثين مرتبطين، أشد الارتباط، الأول: استقلال الجمهورية التركية، في ٢٩ اكتوبر من نفس ولادة ميليا. والثاني: قيام الانتداب الفرنسي البريطاني بترسيم الحدود بين لبنان وفلسطين وسوريا. وكان سبق الولادة انتهاء عهد الحكم التركي، وبداية عهد الانتداب الفرنسي البريطاني. في الثالثة من بعد ظهر السبت ١٢ كانون الثاني (يناير) ١٩٤٦، كان الزواج، بعد أن عاشت العروس نشوة استقلال لبنان في ٢٢ تشرين ثاني (نوفمبر) ١٩٤٣. العرس قبل (النكبة)، ولكنه قبيل عرس جلاء آخر جندي فرنسي من لبنان في ٣١ كانون أول (ديسمبر) ١٩٤٦. لقد «صار نوم ميليا منذ لحظة موافقتها على الزواج يشبه السقوط في حفرة عميقة معتمة» (ص٤٢). ولأجل الحفرة ذاتها لم يتمكن منصور من عمل العرس في بلاده التي ذهبت إليها العروس لأول مرة تحديداً إلى يافا من أجل المشاركة في مأتم شقيق زوجها أمين، هناك رأت البلاد التي تسمى: (فلسطين). فكان استشهاد أمين على يد الانجليز، ولادةً لفلسطين في وعي ميليا. في بيروت لم تكن ترى البلاد، رغم أنها عاشت نشوة الاستقلال عن الانتداب الفرنسي، ولكنها لم تكن تبالي. لم تسمع بفصيل الأوّل وحكاية مملكته التي أسسها في دمشق وامتدت إلى بيروت إلا من زوجها منصور في فندق «مسابكي». هناك أوقفها تحت صورة رجل زاحل النظرات، قيل انه ملك البلاد السورية. ويمكن رصد صراع الفصول بين زمن ولادتها في ذروة الصيف حيث «شمس بيروت الرصاصية تقرع الشوارع بحبال من نار»، وبين زمن زواجها في كانون أول (ديسمبر)، عندما لم يتمكن منصور من عمل العرس في بلاده، ولم تتمكن أسرته من المجيء لبيروت. خلفية العرس تشبه خلفية المأتم. ولكن الاختلاف – الذي هو في طبيعة الوصف لا في الغرض من الوصف– أن خلفية المأتم سوداء، تحيل على زواج حسيبة أم يوسف من والده سليم شاهين في الليل.. حيث.. أصرت العروس (حسيبة) على مطلب واحد؛ أن تتزوج سليم في الليل. وكان لها ما طلبت. خرجت من منزلها متدثرة بفستانها الأسود الطويل، محاطة

تعليق الصور على الحيطان تذكير بالمصير الجليل، وليس تعبيرًا عن الحب الذي نمنحه لذوينا

بوالدها وشقيقاتها الثلاثة وأزواجهن. وكان الليل يغطي موكب العرس الجنائزي. وعلى باب الكنيسة كان سليم في انتظارها لابسًا عباءة حريرية مقصبة وطربوشا أحمر. وكان وحده، مثلما طلبت العروس» (ص١٩٥). أما خلفية عرس حفيدتها ميليا، فأخذت تتجلي في الطبيعة: «بياض الثلج الذي كان يهطل والضباب في الطريق» التي سارت فوقها السيارة الأمريكية التي قادها سائق لا اسم له، في الرواية، فسمّي بمهنته، ووصفته ميليا بالأصلع وعيناه مبرقتان. وصل الاثنان، بعد مشقة الطقس، إلى فندق مسابكي بشتورة، والذي ارتاده الملوك والرؤساء والشعراء والفنانون. إذ أصر منصور على قضاء شهر العسل هناك. في بهو الفندق وقف منصور إلى جانب عروسه، وكانت الصور. أرادها تقف تحت صورة تجمع الشيخ بشارة الخوري رئيس جمهورية الاستقلال في لبنان، وجميل مردم بيك رئيس الحكومة السورية، شرح لها كيف يلخّص هذا الحائط المليء بالصور تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» (ص٣٢٨). في غرفة الفندق الخاصة بهما، أصاب منصور من أصابه من أثر أوصاف الطبيعة أو أحداث الطقس من ثلوج وعواصف وبرد شديد، فلم يستطع أن يباشر قدرته، في ليلة الفندق الأولى، إذ عطلت الطبيعة طبيعته. والحمد لله، فلم يصب بالهبل الذي يصيب الرجال في ليلة الدخلة! أما السائق، مجهول الاسم، فقد سمع يتهامس مع إحدى الخادمتين وتحملان اسمًا واحدًا: وديعة. ولكن الرواية لم تتحدث عن مشهد السائق في الغرفة، وعما إذا عاش بطولته مع الخادمة. واكتفت بالاهتمام بوضع منصور الصحي، وخوف ميليا عليه من الموت.

حكايات عائلة سليم

لوهلة أولى، عند النظر في إطلاق ما ليس دارجًا أن تطلقه العائلات المسيحية على أبنائها، كـ اسم عبدالله، ذي الميزة الإسلامية. سنجد أن هذه الملاحظة، التي قد تكون خارج محلها، مرتبطة ارتباطا يكاد يكون متينًا؛ بوعينا المتسائل في ضوء ما نعرفه عن المسيحية التي تقول بأبوة الله لابنه المسيح. ولكن قد تتلاشى الوهلة حين معايشتنا لأسرة أرثوذكسية تقطن هنا، ولها دور في التاريخ العربي، والسياسي، والثقافي، وتسمي ابنها عبدالله. وكذلك، أن يجعل الروائي الشابين نقولا ذا الاسم المسيحي الصرف، وعبدالله ذا الميزة الإسلامية – اللذين ورثا عن يوسف دكان النجارة، وحولاه لصناعة التوابيت، ولولا أن الله فتحها بوجه نقولا (تحديدًا) وصار يعمل توابيت؛ لكانت أسرة يوسف ماتت من الجوع – أن يجعل الشابين «يرويان عن زيارة قاما بها إلى منزل ساحر آشوري يدعى الدكتور شِيْحَا، جاء من العراق ويدعو الناس إلى دين جديد يمزج فيه الإسلام بالمسيحية» (ص١٣١)

فهذا ليس عفوا. كما وأنه ليس من قبيل الصدفة، في شيء، أن تطلق الرواية على قسيس الطائفة الأرثوذكسية في طبرية اسم عبدالله صايغ؛ الذي عرف بتعصبه للعرب، وتصديه للقسيس يعقوب جاموس البروتستانتي المتصهين الذي دخل طبرية هو وابنته سوزان وأكلا سمك الشمط المقلي. لذلك، فإننا نرى الأسماء، في ذلك، سياسة روائية تتوزع على مسارات تأخذ شكل المنامات والحكايات العائلية. قد ينم اختيار الدارج وذي الصبغة العربية الدينية التوحيدية عن أفكار التآخي، التمازج، الترابط بين المسيحي والمسلم وارتباطهما بالله والوطن. بيد أننا سنكتشف التزام الياس خوري بتفكيك ارتباط المسيحي بالدين، ويعمّق انتماءه الوطني. سيتجلي ذلك في شخصية منصور الفلسطيني العلماني الذي يضجر من قصص المسيح والحكايات الدينية المنسوجة عن الأرض المقدسة. إذن، لسياسة تفكيكية ناقدة وجرئية وساخرة، يجعل الروائي عائلة شاهين على المذهب الأرثوذكسي، أي الإيمان القويم والسلوك الأخلاقي المعتدل والسليم. أراد ذلك ليدحض أن يكون أفرادها على الإيمان القويم والالتزام الصحيح. وحدها الهرطقات والخطايا تصف وتشير إلى من ينظر للكنيسة كمرجعية. لكن الصراعات طاقتها السياسية أعلى من الدينية، وإن كانت الرواية تقصد الدين، والمسيحية تحديدًا بكل مذاهبها، للتعرية وتوسيع وتشعيب الصراعات والانشقاقات. وهناك أمر مسكوت عنه، فتتبع مسار حكاية الجد سليم المسيحي الأرثوذكسي، والتأمل في صورته التي احتلت مشهدًا كبيرًا في الرواية؛ يجعلنا، وانطلاقًا من قصة مرضه

الذي تذكره الرواية، نقرأ اسمَه وصورته الإسلامية العثمانية التي احتلت مشهدا كبيرًا في المنطقة. تحرير المشهد من اسم وصورة سليم الجد المريض؛ ما هو إلا توريث الاسم والصورة للحفيد الخطاء الأناني. حيث يحافظ الخط الدرامي على القول بطريقة فنية أن: مخطئًا يورث أخطاءه لمخطئ قادم. شواهد ذلك نجدها، يقينا، في تركّز أخطاء العائلة في مثنّى سليم. فسليم الجد أصابه مرض وأثر في قدراته على الإنجاب، دون أن يؤثر على انتصاب رمزيته التي طبعها أواخر عهده بخيانة زوجته حسيبة، مع عاهرة من مصر تسكن بيروت وتدعى مريم. وتقول الحكاية أنه بعد ولادة يوسف، أصيب سليم الكبير بمرض الأبو كعيب» الذي يصيب الأطفال محدثًا لهم تورما في غدد اللعاب، وأما حين يصاب البالغون، فإن المسألة تتخذ وجها آخر. إذ يصبح الخطر هو إصابة الرجل بالحجز عن الإنجاب. فإذا سقّط «الأبو كعيب» على الخصيتين، فمعناها العوض بسلامتكم. وهذا ما حصل لسليم. عانى الرجل طويلا من هذا المرض اللعين وجاء الطبيب العربي أكثر من مرة. ووصف له أعشابًا مرة كان عليه أن يغليها ويشرب ماءها. وعندما شفي تماما، قال له الطبيب إن العوض على **الله**، وإنه لن يستطيع بعد اليوم إنجاب الأولاد، وعليه أن يكتفي بابنه الوحيد الذي أعطاه إياه **الله**. وهنا اتخذت الأمور منعطفًا جديدًا، ولم يعد سليم قادرا على القيام بواجباته الزوجية. فجأة ارتخى كل شيء فيه، وفكر في الانتحار. ذهب إلى الطبيب الذي أكد له أن المرض يقطع البذرة لكنه لا يؤثر على الانتصاب» (ص١٩٧). حيث تتمثل الآن رمزية الانتصاب في الجمهورية التركية. وقد تطلعت العائلة، بعد انقطاع البذرة، إلى السلامة والمستقبل المطمئن، وأرادت دفن حكايته وخلع صورته التي احتلت المشهد كله، وما كادت تدفن وتخلع. لأن أخطاء سليم الحفيد، الذي راح يعالج خطأ القدر بخطأ جديد، تمت للأنانية وللفقر والذي أعيا سلامة العائلة. وتمت للأهواء المذهبية و التحيزات السياسية. فبسبب الفقر يسافر سليم إلى مدينة حلب السورية، ومعه صديقه نجيب خطيب أخته ميليا. هناك يتم زواجهما: الأول من أنجيل، والثاني من أوديت. البنتان من عائلة غنية في حلب. ولأجل أن يتخلص من البنتين دفعة واحدة، أصر الوالد على تزويج البنت الكبيرة كشرط لزواج أنجيل الصغيرة، ولم يجد سليم طريقة للغنى أسرع من سرقة نجيب من ميليا، فقد دعى صديقه إلى وجبة الثراء السريعة، قدم له فكرة الزواج من أوديت، فامتثل نجيب للفكرة. وتثبت السنون أن سليم لم يعثر على الخلاص و السلامة؛ لا في الفكرة، و لا في الطريقة، ولا في نجيب الذي اختفى وتحول اسمه رمزا للخيانة في منام ويقظة ميليا التي كانت رأته ذات منام «يجلس مع فتاة أخرى في حديقة منزلها. تقف بعيدًا وتراقب كيف يمدّ الرجل يده إلى شعر الفتاة السمراء، ثم ينحني ويطبع قبلة على عنقها، قبل أن يختفيا تحت شجرة التين الكبيرة. فترفض أن تجلس معه أو أن تكلمه حين يأتي لزيارتهم في اليوم التالي. ولا تعود الأمور إلى سابق عهدها، إلا حين يمحو منام جديد منامها السابق. بعد عشرة أعوام جاء سليم، من حلب، مريضًا بالفشل، يشكو من عدم الراحة، يعترف بخطئه ويعري أمه أمام إخوته، حين يخبرهم بأنها باركت خطوته وتواطأت معه، لا تستطيع أن تدافع عن نفسها يشتم عبدالله أمه وأخاه سليم لأنه حطم حياة شقيقته من أجل لا شيء. تبكي الأم وتبدأ عوارض المرض. يركض عبدالله كي يستدعي الطبيب بينما يدخل موسى غرفته ويغلق على نفسه الباب ويقرر ألا يتكلم مع أمه بعد اليوم. ولكن هذا النوع من القرارات العائلية سرعان ما سوف يتلاشى. لكن نقولا الذي شعر بأن السبب وراء مجيء سليم هو المطالبة بورثته من الدكان؛ يرفض بشدة عودته للعمل معه ومع عبدالله في محل التوابيت، فيعود إلى حلب. سليم الكبير كان أول من دق جرس كنيسة مار جرجس ببيروت، لكن سليم الصغير، وريث المذهب والاسم، اعتنق المذهب الكاثوليكي، ودخل في سلك الرهبان الجزويت، ودرس الحقوق في جامعتهم وأصيب، بالتالي، بلوثة الهبل والهرطقة، أو بلغة الراهبة ميلانة: تخلي عن الإيمان القويم، من أجل أن يلحق الفرنساوية! وهنا يحبن طرح السؤال السياسي، لا المذهبي: هل كان أمر سليم الصغير إشارة لاحتلال فرنسا أملاك الجد سليم «الرجل المريض»؟ وهل كان الزواج كاثوليكيا بين البيروتيين والحلبيتين؟ أما ميليا وأبوها، ستجمعهما

صورة الضحية. يوسف ضحية أبيه سليم الذي عشق عاهرة مصرية سمت نفسها مريم لم يستطع أن يتأكد يومًا من حقيقة اسمها، يبدو أنها من السلالة السرية التي خلفتها حملة إبراهيم باشا في الساحل الشامي. وهنا يقع السؤال الذي احتار يوسف في الجواب عليه. من هي هذه المرأة، وكيف دخلت في حياة العائلة؟ وقد كلفه السؤال عينه اليمنى. وذلك الشعور الذي رافقه طوال حياته، وانتقل إلى أولاده، بأن الأب يستطيع أن يقتل أبيه. وعندما انكشف المستور، قال سليم لحسيبة إنه اعتقده لصا يتسلل إلى البيت العتيق، فرماه بحجر، ولم يخطر في باله أن يكون ابنه الوحيد من يتلصص عليه. أصاب الحجر عين الصبي التي صارت نصف مغمضة، ودخل سليم إلى بيت عشيقته المصرية مليئًا بالزهو». (ص١٩٨). لكن حسيبة كانت تعرف أنه كاذب، وما حصل ليوسف هو بسبب القحبة المصرية مريم التي لم تكن عشيقة سليم، كانت عشيقة رجل آخر هو الخواجة سرجيوس أفتيموس الذي لم يكن متزوجًا، ولكنه كان أحد أوائل اللبنانيين الذين خلعوا العباءة والطربوش ولبسوا الثياب الإفرنجية.. أعزب مزمن، درس هندسة العمارة في باريس، وكان من جيل المهندسين اللبنانيين الذين أدخلوا نظام الأعمدة الطلياني على البيوت البيروتية الفسيحة، التي بنتها طبقة تجار الحري. أما لماذا يقيم رجل عازب علاقة سرية يحرص بشدة على عدم انكشافها، فهذا أحد أسرار العائلات البيروتية الغنية التي أسست لانقراضها عبر العزوبية، وصنعت تقليدًا اجتماعيا قائما على حياة مزدوجة ظاهرها التدين والمثابرة على الصلوات في الكنيسة، وباطنها علاقات داعرة مع محظيات سريات ينتمين إلى واحدة من سلالتين: السلالة المصرية التي تأسست مع غزوة إبراهيم باشا، وهي سلالة حديثة مقارنة بالسلالة اليونانية التي يقال إنها تأسست مع الإسكندر المقدوني، والتي جسدتها السيدة ماريكا اسبيريدون» (ص١٩٩)، تلك الداعرة «عشيقة المطران، إنها نسخة جديدة من القديسة مريم المصرية التي بدأت حياتها كعاهرة ثم تابت على يد القديس أنطونيوس الكبير. أما ماريكا فلم تتب، تأتي إلى الكنيسة صباح الأحد وبرفقتها ثلاث نساء يونانيات، يحضرن القداس ويتناولن، ثم يعدن إلى شارع الخطأ الذي أطلق عليه اسم المتنبي، حيث يتابعن عملهن.. تزوره الكنائس التي يصلي فيها المطران أيام الآحاد، كمتدينة، تلاحق المطران وتدفع تبرعات للكنيسة. وكانت اشترت أضخم ثريا ببيروت، وأهدتها لكنبسة مار جرجس» (ص٢٥٦) بعد أربعين سنة سيتعرف اسكندر شاهين، بطريق الصدفة، على ماريكا. واسكندر هذا هو الابن البكر لموسى شاهين، الذي أصيب بلوثة الأدب. سوف يشتغل في الجورنال الذي أسسه سعيد الصباغة مع آخرين، وكان يدعى «الأحرار» والفكرة من تأسيس هذه الجريدة كانت إنشاء وسيلة لنشر أفكار الحركة الماسونية التي كانت ناشطة في سورية ولبنان، وتدعو إلى الأفكار العلمانية وتسخر من رجال الدين. يكتب اسكندر كل كلام سيدة الكار ماريكا وتفاصيل العلاقات الجنسية مع الرجال، لاسيما المطران و سعيد الصباغة، ويقدمه له بعد تغيير اسمه، لأجل نشره، يأخذ الخواجة سعيد المقال ويضعه في الجارور، ويقول للصحافي الشاب إنه يقدر المجهود الكبير الذي بذله في كتابة مقاله الشيق، لكنه لن يستطيع نشره، لان في ذلك إساءة لذكرى المطران بما يحمله هذا من احتمالات الفتنة الطائفية في بلد كلبنان.. وحين يطلب الصحافي الشاب المقال لا يحصل عليه. وهكذا لم يبق من حكاية ماريكا في الذاكرة سوى اسمها الذي يثير الرغبة والذكريات.. «(ص٢٦٢). أما حسيبة، فسيدافع زوجها سليم عن نفسه بفضح حكاية غرامية مدفونة وحيّة في قلبها. قالت سعدى أنها سمعت والدة زوجها، في أول أيام خرفها، تتكلم الفرنسية مع رجل وهمي اسمه فردينان، ذلك الضابط الفرنسي الذي كان يربطه بها علاقة غرامية.. وعدها بالزواج ثم اختفى، مثلما يفعل كل الجنود» (ص١٩٤). ولعل هذه إشارة تجسد علاقة الحب والتنصل، الظهور والاختفاء، حسب السياسة، بين فرنسا ولبنان. أيضًا، ميليا ضحية شقيقها سليم الذي انشق عن الأرثوذكسية إلى الكاثوليكية، وقتلها في قلبها عندما سرق منها خطيبها نجيب وسافرا معا إلى حلب، حيث تزوجا من أختين متشابهتين من مدينة حلب السورية. ولعل في هذا التزاوج الإجابة على سؤالنا السابق: هل كان الزواج بين

اللبنانيين والسوريتين كاثوليكيا؟ في الواقع لم يتم الزواج بين حسيبة والضابط الفرنسي الذي اختفى. وكان هذا الاختفاء من دواعي نشوة ميليا باستقلال بلبنان. لا، لم تكن فرحة كاملة، لأنها حلمت حقيقتها وحقيقة جدتها حسيبة معًا في منام واحد «عندما رأت نجيب يلبس ثياب جندي فرنسي، ويركض بين الأشجار، كأنه يهرب منها. امتلأت الأرض بالموت، ونجيب اختفى. أرادت أن تصرخ لنجيب كي يأتي لإنقاذها، لكن صوتها اختنق في حنجرتها ونجيب اختفى» (ص١٣٣). ميليا التي ترى صورًا تختار من بينها ما تشاء، وتقوم بتركيب العناصر على ذوقها، في اليقظة رأت أن نجيب المحامي يصير وديع الفران، ووديع يصير كاهن كنيسة الملاك ميخائيل.. وسوف يبقى اسم نجيب لديها يشير إلى الخيانة، وأما فردينان في قلب جدتها حسيبة فهو اسم الحبّ المدفون حيًا في صدرها. كان حبًا وبقي، ولم يكن قصة. بعد عام ظهر منصور في حياة ميليا. وقبل أعوام بعيدة كان سليم بديلا، لا بل محتلا لجسد حسيبة. كان منصور الذي قدم من الناصرة إلى بيروت لأسباب تجارية، عاشقا لميليا وبديلا لنجيب. كل ما حدث مع منصور في زيارته لبيروت بمثابة إرهاصات النكبة. فكانت ميليا منجاة وعوضًا عن ابنه عمته الأرملة التي تقيم في الناصرة، سميحة التي وافق على الزواج منها ولكنها أحبت شابا واعتنقت المذهب البروتستانتي لأجله. الخلاف الذي أفضى بمنصور للانتقال من يافا إلى الناصرة، كان خلافا على طريقة العمل المسلّح الذي كانا يقومان به ضد الانجليز والعصابات الصهيونية. منصور أراد السرية في العمل العسكري، لكن أمين الذي سيمثل عرب الداخل، كان ثرثارًا، ويفتقر إلى الحس الأمني. على هذا الأساس نشأ الخلاف بين الأخوين. الذي فهمه الجميع بأنه خلاف على إدارة محل الحديد، انحازت أمهما نجيبة لأمين، فاختار منصور الإقامة في الناصرة، ومن هناك سيبدأ حياته من جديد، ويفتح محلا للأقمشة، ويسافر إلى بيروت لجلب الأقمشة الإفرنجية. عندما وصوله بيروت يقوم بزيارة بيت صديقه من آل رحال. ومن حديقة بيت الخواجة رحال، يرى ميليا في حديقتها فتاة بيضاء حليبية. يحبها من أول نظرة، ويتعلق بها، ويقرر عدم مغادرة بيروت بدونها. ولكنه يتزوجها في ٢/ كانون أول (ديسمبر) ١٩٤٦، في بيروت، ولا يحضر أحد من أسرته، بسبب الأحداث الجارية في فلسطين. ولا يحضر سليم العرس. يقضي شهر العسل في فندق «مسابكي» بشتورة. وبعد فترة ينتقل للعيش في مدينة الناصرة التي ستوقظ في ميليا الإحساس بالمسيحية بوصفها المرأة الزرقاء. ولكن منصور أصرّ على ميليا أن تنبش حكايتي سليم الجد والأخ المدفونتين، و قد أرادت العائلة طمرهما في عتمة النسيان.

عند الورقة رقم ٤٧ من الليلة الثانية، من ليالي الرواية، توقّف منصور عن أشعار الغزل والحب الحسي الذي اعتاد أن يرويه لعروسه البيضاء، وقد شهد الوجه الثاني من ورقة الليلة الثانية رقم ٤٨ الفاصلة والحاسمة؛ انتقال وتحوّل منصور الصوتي من أشعار الغزل للهتاف بأشعارٍ، موضوعها العدوّ الأكبر. سيان الموت وإسرائيل. «من أين أتى منصور بهذه اللغة الجديدة؟، وقف في المطبخ، وحدثها عن الشاعر الفارس عبد الرحيم محمود، ودار بينه وبينها مساجلة شعرية تخللتها وأعقبتها مناقشة، ولم ترحب ميليا بكلمات: مهاوي الردى، ممات يغيظ العدى، الرحيل، السيف، الفتك، تضريب الأعناق، الهبوات السود، العسكر البكر. وتتحدى ميليا زوجها الذي كان طلب منها الانتقال معه للعيش في يافا، وكان سر تحوله هو استشهاد أخيه أمين: «جبلي شاعر متل المتنبي، ساعتها بروح معك محلّ ما بدك، ساعتها بكون طعم الحب من طعم الشعر وبكون طعم الشعر من طعم الحب، بس هيدى، تبع يلي بده يحمل روحه... «أخو الشهيد أمين الذين قتله الانجليز، لأنه كان يساهم في أعمال المقاومة عبر وضعه محل الخردوات الذي ورثه عن أبيه شكري حوراني في خدمة المقاومين، قال: «هيدا شاعر عظيم، ما اكتفى بالكتابة، حمل السلاح وراح على الحرب ومات، وسمى ابنه الطيب حتى تصير الناس تنده له أبو الطيب» (ويخذل الطيّبُ، أو على الأرجح، يتاجر بشرف أبيه!). ومُجدّدا ميليا لمنصور: «الشهيد على راسي، بس شاعر هالبلاد بعد ما خلق، ولمن رح يجي وقته رح تعرفوا انتم الفلسطينيين ان هالبلاد ما بتصنع إلا بالشعر، هالبلاد مش أرض، هيدي كلام معجون بالقصص، من وقت ما مشي

المسيح على الأرض صار التراب مصنوع من أحرف وكلمات «في البدء كانت الكلمة، والكلمة كان عند اللـه، وكان الكلمة، يعنى هو الكلمة، والشعر هو أعلى درجات الكلام، وبكرا يا حبيبي بعد شي خمسين سنة لمن بيولد بهالأرض شاعر عظيم ساعتها بتصيروا تعرفوا ان الحرب ما رح تربحوها إلا بالكلمة يلي هي أقوى من السلاح» وبلغة ناهية ومعاتبة يرد الزوج الفلسطيني: «أولاً لا تقولي انتم، ليش إنت مش نحن» ؛ تسارع ميليا الزوجة البيروتية: «معك حق يا حبيبي، بعتذر. أنا صرت نحنا، ولمن بحكي عنكم بكون عم بحكي عن نحنا».. «وتانيا مش رح ننطر خمسين سنة حتى يظهر الشاعر تبعك، رح نحارب بالشعر يللي منعرف نكتبه، ورح ننتصر» (ص٢٨١– ٢٨٢). وهكذا حتى نهاية الرواية مع نهاية الليلة الثالثة، والتي سلكت فيها الأحداث مسارات سردية تمرّ على النكبة أو الليلة السوداء. وقد انتهت الرواية، تماماً، عندما حاولت ميليا، أن تستفيق من هذا المنام. حاولت أن تفتح عينيها لكن المنام لا يتوقف. حاولت أن تفتح فلم تستطع، فعرفت أنها ماتت.

من هو موسى ؟

لن توافق أو تصادق، دائمًا، الرواية على وعينا الجاهز عندما ننسب موسى، بدافع الاسم، لليهود ككلمة جامعة لليهودي والإسرائيلي والصهيوني؛ لأن في ذلك إجحافًا ومصادرة وقتلا. فضلا عن أنه أصغر أحفاد عائلة سليم شاهين المسيحية الأرثوذكسية! عدم الموافقة والمصادقة سوف يجعل الرأي فضفاضًا أو مبنيًا على سيْر الأحداث. موسى مركزي ومنتشر ومحيّر، فهو يظهر، بشكل مكثف، الشقيق القريب من ميليا والمتعاطف معها والمحب لها. حتى أن منصور يغار منه إذ جاء اسمه على لسان ميليا أو إلى منامها. الرواية لم توافق، ولكن ميليا قالت لموسى إنها موافقة على الزواج، من منصور الفلسطيني، لأنّ العريس يشبهه؛ بخلاف أخوانها الثلاثة الكبار: سليم، نقولا، وعبداللـه. الذين كانوا يعاملونها بوصفها امرأة ويمارسون عليها تسلطهم الرجولي، أما موسى شقيقها الصغير فينظر إليها كأنها أمّه، وهي سعيدة بالدورين اللذين جعلا منها امرأة وأما وحولاها إلى محور حياة العائلة» (ص١٣٩). «موسى كان سرق، وهو صغير، قروش ميليا القليلة التي تخبئها تحت فراشها. نهضت في الصباح، فلم تجدها، وعندما عاد موسى من المدرسة، وبخته، واصطبغ وجه الفتى باللون الأحمر، حاول نفي التهمة، قبل أن ينهار بين يدي شقيقته ويعترف بجريمته، لحظتها ، طبعت ميليا قبلة على أهدابه وسامحته» (ص٧٨). هو الذي بَتّ في أمر زواجها. وهو الوحيد الذي ورث بيت أمه، دون الثلاثة أولّهم سليم الذي ورث الاسم عن جده، سليم كان يمنع خروج ميليا إلى البحر. وموسى الوحيد الذي علّق صورتها على الحائط الأبيض، متزامنًا ذلك مع زواجها، حيث تشاءمت ميليا وبكت لأنّ الصورة أعلنت موتها. «المرأة التي رأتها، في منامها الأول، ليلة الزواج، كانت صورة مطابقة لها. فتاة في الرابعة والعشرين من عمرها ممددة على بياض السرير، وبياض بشرتها التي ترشح شفافية، عندها، قال منصور إن بياضها شفاف كالماء، وإنها مرآة حياته»(ص١٢٦). موسى الذي دخل طبرية وعمل في أحد فنادقها محاسبًا لمدة سنة، بعد أن أنهى البكالوريا (وقد أخذ منصور الفلسطيني يغلي من الغضب، وشعر بأنه كان مخدوعاً، لأن زوجته ميليا لم تخبره بقصة ذهاب موسى إلى فلسطين، إلا بعد ثلاثة أشهر من زواجهما) هو على الأرجح، ليس صهيونيًا ولا بروتستانتيا ولا إسرائيليا بالمعنى الحالي. بعد أن عاد لبيروت أسرّ المتهم لميليا بقصة حبه لفتاة تدعى «سوزان» رآها مع والدها في فندق «الشاطئ» بطبرية. وسوزان حبيبة موسى الوهمية، هي بنت القسيس يعقوب جاموس (لاحظوا إنه سَمّيُّ النبي إسرائيل، والعائلة ليست بقرة) الذي اهتدى إلى المسيحية في أمريكا. فهو ينتمي إلى عائلة يهودية أقامت في صفد منذ أواسط القرن التاسع عشر، يتكلم بلكنة فلسطينية غريبة. عشق سائحة أمريكية تكبره بخمسة عشر عامًا، ولحق بها إلى مدينة بورتلاند، حيث تزوجها في كنيسة بروتستانتية تتبع السبتيين. المجموعة الأرثوذكسية في طبرية التي تحولت إلى البروتستانتية، كانت تتبع المرسلين الأمريكيين وكنيستهم المسيحية. وكان على رأس تلك الكنيسة، في طبرية، قسيس سوري الأصل يدعى عبداللـه صايغ، عرف بتعصبه للعرب، وكرهه للهجرة اليهودية. قاد القسيس عبداللـه حملة شعواء على القسيس يعقوب

متهما إياه بالشعوذة، ومنع أفراد رعيته من التكلم معه؛ لأنه ليس مسيحيًا، بل لا بد أن يكون جاسوسًا صهيونيًا يعمل من أجل تمزيق الطائفة المسيحية الفلسطينية، (وبنفيّ منا: ليس جاموسًا ولا حتى بقرة موسى. مثلما لعب إلياس خوري في روايته على الجناس الناقص والطباق بين ميلانة وهيلانة). رعيّة الجاسوس الوحيدة كانت ابنته الجميلة التي لم تكن تتكلم سوى الانجليزية. وهنا تعلو مكانة طبرية السياسية على مكانتها الدينية أو تفضي المكانات إلى بعضها. فهي نقطة من نقاط الصراع في الرواية والواقع بين سوريا وواقع اسمه دولة «إسرائيل». ولأن الشيء بالشيء يذكر، فهنا نذكّر بالمطلب العربي المتداول، كاستحقاق، في المحافل الدولية: (الانسحاب إلى حدود ١٩٢٣). مثل هذا الشرط يجري على لسان لبنان بخصوص مزارع «شبعا» اللبنانية. فعند البحث حول تاريخ ميلاد ميليا، نجد أن الانتداب الفرنسي البريطاني، في هذه السنة تحديدًا، قام بترسيم الحدود المتعارف عليها، الآن، بين لبنان وفلسطين وسوريا. ما يؤكد أن ولادة ميليا متزامنة مع ولادة الخلفية السياسية والظروف والتقلبات المصاحبة في بلاد الشام. أما «سوزان»، بنت يعقوب ورعيته، فهي تمثل الهجرة المضادة، لكونها عادت إلى أمريكا، لأنها لم تستطع التأقلم مع الحياة في الأراضي المقدسة. رفضت أن تتعلّم العربية، أما الكلمات العبرية التي تعلمتها في أمريكا، فقد نسيتها. قالت لوالدها إنها منذ وطئت قدماها هذه البلاد، وهي تشعر بالخوف، ولا ترى في مناماتها سوى < الكوابيس > عن الموت» (ص٣٥٣). وعندما نحصي كم مرة وردت كلمة كوابيس في الرواية التي وقعت قرابة ٤٠٠ صفحة؛ لن نحصل إلا على الناتج: واحد. ولعل ما سيخفف من خطر هذه النتيجة الإيمان بحقيقة الواحد المتعدد. وفيما يتعلق بتجارب ميليا العاطفية السابقة مع وديع صاحب الفرن الذي ورثه عن والده، ونجيب صديق أخيها سليم، الذي رأته، في منام، بملابس ضابط فرنسي؛ فقد أفضت بها إلى نتيجة واحدة: فـ «عندما أخبرها موسى عن رغبة منصور في الزواج منها، وأن عليها أن تذهب لتعيش معه في مدينته البعيدة، رأت في عيني شقيقها ذلك السؤال الذي لا جواب له، لماذا على المرأة أن تتبع الرجل إلى حيث لا تدري، ولماذا الدنيا هيك، والآن بعد تجربتها مع وديع ونجيب، صارت الأمور أكثر غموضًا، وديع علمها أن الرجولة تعني أن يملك الإنسان وجوها متعددة، ونجيب كشف لها مأزق الرجل الذي يبحث عن مكان يحمله. أما المرأة فعليها أن تكون الوجوه والأمكنة وكل شيء، أي لا شيء» (ص١٢٤). وما حدث في طبرية بين يعقوب وسوزان من جهة وموسى من جهه ثانية؛ يشير إلى الاختلاط والتداخل المقصود: العاطفي بالديني بالسياسي. موسى الذي لا يحب سوى السمك الحقيقي «السلطان إبراهيم»، كان أجبر، من باب الإحراج، فأكل من «سمك المشط» الذي يكرهه، عندما دعاه يعقوب جاموس للمائدة. وسيروي لأخته والحنين يطفح من عينيه وقلبه عن «سوزان»، الفتاة الجميلة، الحلم أو الوهم، التي استغل والدها حب البيروتي لها، وشوهه باختراعه قصة اتهم فيها موسى بالاعتداء على ابنته ومحاولته فض بكارتها. وقد نسج هذا الادعاء الكاذب، إما لكي لا يعرف موسى السبب الحقيقي الذي حمل سوزان على الإسراع بترك البلاد المقدسة. أو بعد أن فشلت كل محاولات يعقوب التبشيرية مع موسى حين راح «يسأل سوزان عن رأيها في الحمام التركي الذي ذهبت إليه، لم تجاوب، ولكن القسيبس يعقوب ألقى عليه محاضرة عن أهمية الحمامات العربية في صوغ الثقافة الأندلسية، وقال إن اليهود والعرب المسلمين كانوا يتحممون معًا في قرطبة وغرناطة، وإنّ التسامح هو الماء، لذا فإن جوهر المسيحية هو المعمودية، المسيحية الكاثوليكية لم تفهم هذا، لذا قام القشتاليون بتدمير الحمامات وإحراق الكتب، بعد احتلال الأندلس. «هذه هي الهمجية يا ابني لماذا لا تأتي للصلاة في كنيستنا» (ص٣٥١). وقد اقترح القسيس على موسى بأن يأتي معه إلى بورتلاند، «الشغل كتير بأميركا، بتدخل معنا بالكنيسة، وبتصير واحدا من الأخوة، وبزوجك سوزان، شو رأيك»؟ (ص٣٥٢) هل كانت سياسة الفتاة متفقة مع أبيها؟ لقد أحس موسى بالخديعة قادمة من القسيس ورعيته الوحيدة.

موسى، بناء على قصته مع يعقوب، يقترب من وصف العلماني الذي لا يحب الأديان ولا السياسة. وهناك تشابه بينه وبين منصور في كون الأخير علمانيا، لا

يهتم لمكانة الناصرة الدينية، ولكنه سيختلف معه، لأنه يولي اهتماما بالتاريخ والسياسة. عند موسى «السمك الحقيقي هو «السلطان إبراهيم»، سمك ملون بالمرجان والشمس والملح، وأن لا شيء يعلو سمك البحر المالح، وأن هذه البحيرة التي شهدت حكاية المسيح صارت مملة، وأنه يريد العودة إلى بيروت حيث ينام ملء جفونه لأن رطوبة البحر ورائحة الملح تحمله إلى النوم الحقيقي» (ص٣٥٣) وهنا نلحظ خروج موسى من مأزق البحيرة إلى مدى لبنان المفتوح على البحر والطبيعة بمعزل عن محمولاتها ودلالاتها الدينية والسياسة. وأما يعقوب الذي دخل في المأزق، فينظر إليه العرب بوصفه يهوديّا، واليهود يقولون إنه خائن دين أجداده، لذا سوف يلحق بابنته ويعود. ولكن هل علّم يعقوب طبرية أو فلسطين – مثلما علّم وديع ميليا – أن الرجولة تعني أن يملك الإنسان وجوها متعددة، أم أنه يشبه نجيب لأنه كشف لها مأزق الرجل الذي يبحث عن مكان يحمله؟ وعلى المرأة أن تكون الوجوه والأمكنة وكل شيء، أي لا شيء. أما منصور حوراني الرجل الفلسطيني المسيحي الأرثوذكسي الوطني، يعيش في محيط عقائدي متعدد، ولا يجد حرجا من لفظ «لا اله إلا الله». حين عاد إلى الناصرة بميليا التي تزوجها في بيروت. وجد أن زوجته مأخوذة بالمدينة التي تشبه مريم. في حين أنه لم يكن يعظم مكانة المدينة الدينية، فهو يراها «مكانًا للسياح والمجاديب». قال إنه لا يحب حكايات المسيح: «بزهق لمّا بسمع الحكاية نفسها.. أنا قصص المسيح بتزهقني، بس شو بدّي أعمل، خلقت مسيحي وهياني. والله لما إجيت أسكن بالناصرة ما فكرت بالموضوع، بس خلص، ما في الواحد يعيش بمدينة الله..» (ص٣٤٦) قيل إن عمته الأرملة «وردة» أرادته زوجا لابنته الوحيدة، وسحبته إلى الناصرة. لكن الحقيقة أن منصور ذهب من تلقاء نفسه، ولم يكن يمانع في الزواج من سميحة، ولكنها كانت على علاقة مع شاب من أسرة سعيد، اعتنقت المذهب البروتستانتي من أجله» (ص١٤٣). لم يجد منصور في قصة اعتناق سليم المذهب الكاثوليكي ما يغضب، قال «كلهم زي بعضه»، لحظتها، نهشته نظرات حماته سعدى وهي تقول عبارتها الشهيرة: «الله روم»، كلما حاول أحد مناقشتها في خيارات ابنها الدينية الجديدة. «لكن نحن لسنا من الروم»، أراد منصور أن يقول لهم مستندا إلى ما رواه كاهن يافوي، في غمرة النقاش الصاخب الذي دار في فلسطين ضد الطغمة اليونانية التي تسيطر على كنيسة القدس الأرثوذكسية. قال الكاهن إن كلمة روم كانت في الأصل شتيمة ألصقها بنا أتباع الكنيسة السريانية كي يقولوا إننا عملاء الدولة البيزنطية. نحن عرب أرثوذكس اخترنا الإيمان بالطبيعتين الإلهية والإنسانية للسيد المسيح عليه السلام، أما كلمة روم فقد تبنيناها لأننا، من صغر عقولنا، لبسنا التهمة التي ألصقها بنا أعداؤنا» (ص١٥٧) وعند العودة إلى خروج موسى من مأزق البحيرة إلى مدى لبنان المفتوح على البحر حيث اليونان، وتسميته ابنه البكر «اسكندر»؛ نلاحظ سيطرة الطغمة اليونانية على أسقفية كنيستهم التي يطالبون بتعريبها. وقد يكون الانفتاح على البحر حيث رومية ؛ ليعيد هذا الانفتاح موسى لحظيرة الاتهام وإثارة شبهات حوله. أو قد يكون تحوّل أو انشقّ عن مذهب العائلة، كما فعلها سليم بانشقاقه واعتناقه الكاثوليكية. وربما كذّب على نفسه وصدقها بأنه من السلالة اليونانية التي يقال إنها تأسست مع الاسكندر المقدوني، والتي جسدتها الداعرة ماريكا اسبيريدون «التي كانت على علاقة مع الماسوني اللبرالي سعيد صباغة، صاحب جورنال «الأحرار»، الذي عمل فيه الشاب اسكندر موسى، وخصص لنشر أفكار الحركة الماسونية التي كانت ناشطة في سورية ولبنان، وتدعو إلى الأفكار العلمانية وتسخر من رجال الدين.

«شيكاغو» رواية: علاء الأسواني
صِدامٌ حضاريّ.. أمْ تفاعلٌ ثقافيّ ؟

عِذاب الركابيّ

كاتب وشاعر من العراق

«شيكاغو»– الروايةُ النموذجُ..!!
و«علاء الأسواني»– الروائيِ الظاهرةُ .. !!
«لا تفحصُ الروايةُ الواقعَ بلْ الوجود»–ص٤٤
« إنّ الروائيّ ليس مُؤرّخاً ، ولا نبياً ، إنّه مُستكشفٌ للوجود»–ص٤٥
ميلان كونديرا – فنّ الرواية.

وبمزيجٍ رائعٍ من التاريخي والسيكولوجي والفكري تفحص رواية «شيكاغو» الوجود الذي تخبرُ عنه وتؤكّده ثقافةُ المجتمع، والتي يكون لها فعلها الإنساني، ونبضها الحضاريّ
وصداها حينَ تتمكنُ من التفاعلِ مع الثقافات الأخرى، بلْ والتميز متجنبةً التماهي معها، أوْ التنازل عن خصائصها الهامة المُعبّرة عن طموحات ، وأحلام، وتطلعات إنسانها، وقدْ كانَ الروائي –علاء الأسواني الموهوب الكبير وهوَ يستكشفُ(الوجود)..، ويتوصلُ بخبرة، وحنكة المبدعِ، وحكمة الرواية إلى نتائج هذا التفاعل الثقافيّ الذي آثرَ البعضُ تسميته أيضاً بالصدامِ الحضاريّ!!
« شيكاغو».. روايةُ المشاهدِ بامتيازٍ !!

تأخذُ هذه المشاهدُ شكلَ اللوحات التشكيليّة الطبيعية، هيّأتها أصابعُ ضاجة بفسفور المعاناة.. لوحاتٌ منجزة بإتقان ، خطوطها، وألوانها، وإيحاءاتها، وشاعريتها قائمة على التفاعل المتضاد بين شخصيات تؤرخ لذبذبة أجسادها، وكيمياء خطواتها، وعواصف أحلامها وعواطفها، بحبر الاحتراق ، ورماد التمني، رغم اختلاف المكان والزمان !! و(الرواية هي بوضوح تتحدث عن أفراد)– حسب تعبير الروائي – ساراماجو.

نعم !! « شيكاغو» رواية أفراد persons ..، وليست أحداث -nov elties، وهؤلاء الأفراد ينتمون إلى ثقافتين، أو حضارتين متناقضتين، وكل ثقافة لها أبجديتها، ولكل حضارة أسلوبها وطريقتها، إذا كانت الحضارة :(فكرة أو طريقة لتنظيم الواقع) – كما يرى توماس باترسون .و«شيكاغو» تجسد الصراع بين ثقافتين لمجتمعين، لكل واحد نسيجه وتكوينه المركب، فالمجتمع الأمريكي، كما تظهره الرواية ، مجتمع متقدم علمياً وتكنولوجياً من جانب ، وفي جانب آخر، إذا ما وضعناه تحت ميكروسكوب مفكريه الشديد الحساسية، وقرأناه في سطور كتاب الواقع، وصفحات التاريخ،ونزيف الأحداث، فهو يعاني من أمراض خطيرة عسيرة الشفاء مثل: (العنصرية، التمييز ضد السود، سيطرة الاحتكارات الرأسمالية، التفكك الاجتماعي والتحلل الأسري)..إضافة إلى داء النرجسية المقيتة، فهو لا يرى إلا نفسه في مرآة غروره المهشمة، وأنّه مريض، حتى إشعار آخر ، بعقدة البارانوي التي جعلت منه مجتمعاً قلقاً ، واهماً ، حذراً، مدججاً بحراب الخوف من الآخرين، بل من كل ما يحيط به !!

وأمريكا (مدنيةٌ بشعةٌ) رآها مكسيم غوركي، والشاعر والت ويتمان أرادها أنْ تركع وراءه، وأنها تفتقد إلي (الجدية) كما صورتها قصائد – ألن غنسبيرغ،والمجتمع الأمريكي (المتحضر) و(المركب) يرى العالم من الجانب المظلم والأكثر حلكة ، وقد جسدت أصابع – علاء الأسواني هذه النظرة القاتمة بموضوعية، لنجد أنفسنا أمام رواية جديدة.. مثيرة، وعمل إبداعي من طراز رفيع، وهو(يعالج أهم القضايا السياسية والاجتماعية والأيديولوجية)، وأمام المبدع – الظاهرة بحق، وهو يلتقط تفاصيل حياة هذا المجتمع، بحس مرهف، وعقل ممغنط بذبذبات واقع مرير، وهنا تصدق عبارة – كونديرا: (إنّ السبب الوحيد لوجود الرواية هو أنْ تقول شيئاً لا يمكن أنْ تقوله سوى الرواية)–فن الرواية –ص١٤٤:

(وخلال المائة عام التالية شن المستعمرون البيض حروب إبادة مروعة، قتلوا خلالها ما بين ٥ – ١٢مليون نفس من الهنود الحمر في كل أنحاء أمريكا،.. وكلّ مَنْ يقرأ التاريخ الأمريكي لا بدّ أنْ يتوقف أمام هذه المفارقة، فالمستعمرون البيض الذين قتلوا ملايين الهنود، واستولوا على أراضيهم، ونهبوا ثرواتهم من الذهب، كانوا في نفس الوقت، مسيحيين متدينين للغاية) – الرواية ص٧.

أمّا المجتمع المصري فهو، حسب رؤية الرواية، حافلٌ بالعديد من المتناقضات والعقد، كأي مجتمع شرقي، مسور بالمحاذير والتقاليد والأعراف، لكن نغمة الانتماء عالية جداً،.. والنستولوجيا nostalgia، والتمسك بالهوية، وعبق الأرض، وآيات الأصالة والخصوصية الثقافية والحضارية هي من صفات المجتمع المصري،.. وعلاء الأسواني عاش شخصيات مجتمعه هذا، وكان يتكلم معهم من خلال كتابه – حسب تعبير فرانسو ساجان..، فهذه شيماء محمدي النموذج الذي اتخذه الروائي محور الشخصية المصرية بكل إيجابياتها وسلبياتها، بخيرها وشرها: (جاءت شيماء من طنطا إلى شيكاغو هكذا مرة واحدة، دون استعداد أو تمهيد، كمن قفز في البحر بملابسه الكاملة، وهو لا يعرف السباحة، وكل من رآها تجوب أروقة كلية الطب في جامعة أليونوي، بثوبها الفضفاض والخمار الذي يغطي صدرها، وحذائها الواطيء، وخطوتها الواسعة المستقيمة،ووجهها الريفي الخالي من المساحيق الذي يتضرج بالحمرة لأهون سبب ، ولغتها الإنجليزية الثقيلة المتعثرة التي كثيراً ما تجعل التفاهم بالإشارة أسهل من الكلام.، لابد أنْ يتساءل ما الذي أتى بهذه الفتاة الريفية إلى أمريكا؟؟)– ص١٣.

«شيكاغو».. رواية أفراد وأشخاص هم جميعاً نموذج لثقافة مجتمع، وإفراز طبيعي لحضارته . وشخصيات الرواية التي مثلت الصورة المقروءة للمجتمع الأمريكي ثقافياً وحضارياً هي:

. جون جراهام – العقلاني في انتمائه، ووضوحه ، وصدقه مع نفسه ، وفي علاقاته مع الآخرين: (أخرج جراهام الغليون المطفأ من فمه وقال بعصبية: أيها السادة.. إن كلامكم هذا جدير بمخبرين في البوليس وليس بأساتذة جامعة)–ص٢٨. وهو من:

(طراز نادر، إنه لا يهتم بالنقود إطلاقاً ، ربما يكون الأستاذ الجامعي الوحيد في شيكاغو الذي لا يمتلك سيارة)– ص١٥٨.

البروفسور دينيس بيكر– الشخصية الأمريكية الجادة.. القوية، وهو يراهن على التطور والتقدم العلمي الذي تتميز به أمريكا.، مثال للنزاهة العلمية ، وهو يرى النجاح والتفوق العلمي أهم بالنسبة للإنسان من الجنسية

واللون والعقيدة : (إخلاصه للعلم ، تعامله مع تلاميذه وزملائه بحب وعدل، مظهره الخشن البسيط، صمته الدائم الذي لا يقطعه إلا ليقول شيئاً ضرورياً ومفيداً، وأهم من كل ذلك إنجازه العلمي)–ص١٩٨و (لا يرى أي فرق بين الأجناس المختلفة، فالبشر كلهم في عقيدته أبناء الله، نفخ فيهم من روحه المقدسة..، فهو يقيم كل طالب وفقا لمجهوده وقدراته فقط، دون النظر إلى جنسيته أو لون بشرته)–ص٢٠١ ومن عيوبه أنه معروف بتعصبه ضد المسلمين: (لقد حاول أكثر من مرة أن يستهزئ بالإسلام أمامي)–ص٣٦٥.

. جيف – مثال للشخصية الأمريكية المنحطة والهزيلة، التي تجسد العنصرية والنظرة الحاقدة إلى كل عربي، وفي أبشع صورها، والبورتريه الذي يرسمه الأسواني له يجسد ثقافة الانحلال:(لف جيف قطعة من الورق المفضض في حجم سيجارة على هيئة قمع، رفعه وأدخله في فتحة أنفه وجذب من المسحوق عدة مرات متتابعة ..، ثم أعطى القمع إلى سارة، فجذبت مرة واحدة ، وغاصت في الأريكة وقد بدا عليها الاسترخاء)–ص٢٢٤و:(لقد أسفر أبوك عن وجهه الهمجي، يريد أن يتحكم في حياة ابنته البالغة، وكأنه ما زال يعيش في الصحراء)–ص٢٩٥.

. ويندي– اليهودية الأمريكية نموذج آخر للتعصب، والدفاع عن جذورها اليهودية، والتعبير عن الانتماء لها في كل لحظة، متهمة العرب والمسلمين بالسعي إلى إبادة اليهود: (هذا حساء الدجاج على الطريقة اليهودية.. هل يعجبك ؟).. و:(أنت العربي الوحيد الذي لا يحلم بإبادة اليهود)–ص٢٧٨.

. فرناندو– نموذج للأمريكي الساقط والمنحط والمستغل، وهو سليل حضارة الانحطاط والسقوط.. أمريكا الرأسمالية التي لا تساوي(أكثر من سبعة وعشرين سنتاً) بتعبير الشاعر الأمريكي المتمرد – ألن غنسبيرغ: (سأصور صدرك عارياً ، ثم ترتدين المشد، وتتعرضين للإثارة الجنسية حتى أصور حلمتيك منتصبتين).. و(سأدفع لك أجراً استثنائياً ..ألفا دولار عن كل ساعة تصوير، ستتقاضين هذا الأجر فقط في الإعلانات التي تتضمن إثارة جنسية)–ص٣٧٥.

تلك هي أهم الشخصيات التي كانت محور الحياة الأمريكية والمجتمع الأمريكي (المتحضر) وهي مهما اختلفت، وتناقضت، وأتخمت تعصباً فهي لا تعبر إلا عن ثقافة هزيلة، وحضارة ساقطة باعتراف كبار كتابها ومفكريها بأنها مذمومة وزائلة: (أرى أمريكا تنشر لدمار.. أرى ليلاً طويلاً يحل، وذاك الفطر الذي سم العالم يذوي من جذوره)–ص٢١، و(لم أقترف أية جريمة، اللهم سوى أني مولود هنا)– ص٩٧– هنري ميللر– ربيع أسود.

وأن كل ما حققته هذه الأمريكا من تقدم علمي فإنه ملغى بحساب روشتات الأمراض المزمنة الكثيرة التي تعاني منها كمجتمع وكدولة ، وفي مقدمتها:

. العنصرية: من أخطر الأمراض التي ابتلى بها، وعانى وما زال يعاني منها المجتمع الأمريكي والذي يهدف من ورائه تأكيد الذات المتلاشية في رمال الأنانية والغطرسة، أو حمايتها عبر زوابع النرجسية المقيتة التي لم تثمر إلا شوكا .. وقبحا .. وعداء .. وفضائح.. وأطماعا :(إن الهنود الحمر، بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما، فإنهم لم يخلقوا بروح المسيح ، وإنما بروح ناقصة شريرة)..و(أن الهنود الحمر مثل الحيوانات، مخلوقات بلا روح ولا ضمير، وبالتالي فهم لا يحملون القيمة الإنسانية التي يحملها الرجل الأبيض)–ص٨.

و(من أين جئت ؟

– أنا مصري !

–لماذا تدرس الهستولوجي ؟ هل تظنه مفيداً في تربية الجمال؟)–ص٢٨٤.

. التمييز ضد السود: وهو مرض تتويج جنسهم الأبيض المتخم غباء .. وغرورا ..وحقدا .. وتحيزا : (إن اختلافهما في اللون جر عليهما مشاكل جمة، هو أبيض وهي سوداء، ومنظرهما وهما يتعانقان أو يتناجيان أو حتى يتماسكا بالأيدي، يستفز المشاعر العنصرية عند الكثيرين)– ص١٨٨و (كان حبهما رائعاً لكن المتاعب أطلت برأسها عندما فقدت كارول عملها.. جاء مدير أبيض جديد للمول الذي تعمل فيه، واستغنى عنها مع زميلة سوداء أخرى بلا سبب واضح) و(كانت تحس بمرارة بالغة لأنها فقدت وظيفتها ليس لأنها مهملة أو غير كفء، ولكن لمجرد أنها سوداء)– ص١٩٣.

. سيطرة الاحتكارات الرأسمالية: (إن حكام أمريكا يرسلون أبناء الفقراء إلى الموت في فيتنام حتى تتضاعف أرباحهم بالملايين، على حين يعيش أبناؤهم حياة مرفهة بعيداً عن الخطر)–١٨٢..و(أن الحضارة الغربية العظيمة قد صنعها علماء أفذاذ مخلصون مثل دنيس بيكر، لكن النظام الرأسمالي أحال إبداعهم العظيم إلى ماكينات إنتاج وصفات تجارية تتدفق منها ملايين الدولارات على رجال أغبياء وفاسدين مثل جورج بوش وديك تشيني)–ص٢٠٠.

. البطالة: (ستجدين وظيفة في مكان آخر، ولكن عليك بالصبر ، فالبطالة في أعلى معدلاتها، عشرات وأحيانا

«شيكاغو» رواية أفراد، وليست رواية أحداث، وهؤلاء الأفراد ينتمون إلى ثقافتين، أو حضارتين متناقضتين، وكل ثقافة لها أبجديتها، ولكل حضارة أسلوبها وطريقتها

مئات الأشخاص يتقدمون للوظيفة الواحدة، المنافسة مُرعبة)–ص٢٦٦.

.المُخدرات: (مَنْ لمْ يُجرّب المزاج ليسَ من حقّه أنْ يتحدث عنه، إنّه وسيط رائع لولاه ما رأيت العالم كما أرسمه في لوحاتي)..و(اسمعي كلامي أنا أحبّ لكِ الخير..،المُخدر لا يُغيّب وعيك، وإنما يضيف إليك وعياً جديداً)–ص٢٩٧.

. التفسّخ والإنحطاط الخلقي: (ليسَ لديّ ما أخجلُ منه أنا ممثلة، أعبرُ بجسدي أمامَ الكاميرا لا أكثر ولا أقل.. ما العيب في ذلك ؟)–ص٣٧١.

. التفكك الاجتماعي والتحلل الأسري: (البنات في أمريكا جميعاً يتركنَ منازل أسرهنّ ليعشنَ حياةً مستقلةً مع أصدقائهنّ)–ص٧٧..و(لقدْ أسفرَ أبوك عن وجهه الهمجي، يريدُ أنْ يتحكمَ في حياة ابنته البالغة، وكأنّه مازالَ يعيشُ في الصحراء)–ص٢٩٥..، (آسف يا سيدي.. أنا أبٌ مثلك وأقدّر مشاعرك لكنّ ابنتك جاوزتِ سنّ الرشد، وصارت في نظر القانون الأمريكي مواطنة حُرّةً لها حقّ التنقل كيفما تشاء، وبالتالي لا يوجد إجراء قانوني للبحث عنها إذا تغيبت)–ص٣٨٦.

أمّا الشخصية المصرية فهيَ تحتل المساحة الأكبر في الرواية، من حيث أنّها المحور الأساسي، وبحسب رؤية الكاتب فأنّها الشخصية المتفاعلة.. التي تعيشُ ثقافتين وحضارتين متناقضتين، ربّما لأنّ الروائي – الأسواني أرادَ أنْ يبرزَ و يدرس النفس المصرية بكلّ سلبياتها وإيجابياتها، بكلّ ميزاتها وتناقضاتها، بانتمائها ورفضها، بقبولها وسخطها، داخل مصرَ وخارجها.. والشخصيات المصرية الممثلة لثقافة مجتمعٍ رابضٍ في إيقاعِ حضارة عريقة هي:

– رأفت ثابت: المصريّ الذي هاجرَ وهوَ ناقمٌ على الأوضاع السياسية، ولكنّه عاشَ مرارة التناقض بين ثقافتين، والتصادم بكلّ قسوته بينَ حضارتين، أورثه هذا (التفاعل) السام الجنون والهستيريا، وهوَ يرى ابنته (سارة) تضيع من بين يديه، وتجدُ في المجتمع الأمريكي، بلْ الحياة الأمريكية ضالتها، ولم يجنِ رأفت ثابت من غربته غير التحسر والندم على ماضٍ آمنٍ شريف (الحياة المصرية)، والموت والانسحاق من حاضرٍ داعرٍ ومرعبٍ ومخيف (الحياة الأمريكية)، والبورتريه الذي يرسمه لهُ الروائي من خلال آرائه السريعة التي تفتقدُ إلى الموضوعية ونبض الانتماء:(ولدتُ في مصر، وهربتُ من الظلم والتخلف إلى العدل)–ص٤٣و(من حقّ الولايات المتحدة أنْ تمنع أيّ شخصٍ عربي من دخولِ أراضيها حتّى تتأكد من أنّه شخصٌ متحضر لا يعتبر القتل فرضاً دينياً)–ص٤٥..

و(أنا أمريكي، وقدْ ربيتُ ابنتي على القيم الأمريكية، تخلصتُ إلى الأبد من التخلف الشرقي، لمْ أعدْ أربط شرف الإنسان بأعضائه التناسلية)–ص٧٨.

. كرم دوس:المصريّ القبطي الذي تفوقَ علمياً، وكانَ حلمهُ أنْ يكونَ جرّاحاً كبيراً، ولكنه صُدمَ برفض رئيس قسم الجراحة د. عبد الفتاح بلبع الذي يجاهرُ بكراهيته للأقباط، لطلبه في الحصول على البعثة، وتبدّد حلم هذا المواطن بسببِ دينه، وأصبح فريسة هواجسه،إذ أنّ الجراحة حلمه، وأمريكا هيَ تربة هذا الحلم لأنها رمز التحضر والتقدّم كما يرى، وأنّ مصرَ هي الجهل والتخلف..، وكرم دوس يمثل شخصية اللامنتمي رغم تعرضه وهوَ في زهوِ اللاانتماء إلى عنصرية مقيتة من قبل د. جاك، لكنّه يعيشُ على وهج حكمته الأبدية: (إذا أحببتَ الجراحة فليسَ في مقدورك أنْ تحبّ شيئاً آخرَ)–ص٢٤٩..، وهوَ يُقدس ثالوثه: الحياة.. الإخلاص.. الصدق، وقدْ كانَ وفياً لهذا حينَ أعادَ الحياة لغريمه د. بلبع:(أنا خريج طب عين شمس، لكنني فررتُ إلى أمريكا هرباً من الاضطهاد)–ص١٦٢..و(نعم في أيامي كانَ رئيس قسمِ الجراحة العامة د. عبد الفتاح بلبع مسلما متشدداً، يجاهرُ بكراهيته للأقباط، كانَ يؤمنُ بأنّ تعليم الأقباط الجراحة لا يجوز في الإسلام،لأنه يُمكّن الكفار من التحكم في حياة المسلمين)–ص١٦٣.

.صفوت شاكر: هوَ رئيس جهاز المخابرات المقيم في واشنطن، وهوَ الشخصية التي تمثل الجانب المظلم من السلطة، فلغة التهديد، والتلويح بأساليب التعذيب والترهيب سلوكٌ غير حضاري، وقدْ تمثل هذا السلوكُ في شخصيته، وهوَ كثيرُ الدفاعِ عنْ أساليبِ السلطة، ولكنه دفاعُ العاجزِ، لأنّ المبرراتِ واهيةٌ، وسلوكه اللاأخلاقي فاضحٌ ومذموم :(وقدْ استحدثَ الضابطُ الشاب صفوت شاكر بعدَ استئذان رئيسه منهجاً جديداً في العمل، فبدلاً من الضربِ والكهربة، كانَ يلقي القبض على زوجة المتّهم أوْ أمّه أوْ أخته إذا كانَ أعزب ثمّ يأمر جنوده فيخلعون ثياب المرأة قطعة قطعةً حتّى تصير عارية تماماً، ويبدءون في العبث بجسدها أمام زوجها الذي سرعان ما ينهار ويعترف بكلّ ما يُطلبُ منه)–ص٣٠٠..و(أجلِ أختك نُهى طالبة السياسة والاقتصاد، البنت رقيقة ولنْ تتحمل ليلة واحدة من الاعتقال في أمن الدولة، الضباط هناك في منتهى السفالة ، وهم يعشقونَ النسوان)–ص٣٥٩.

. أحمد دنانة: الطالبُ الفاشلُ، عميلُ أجهزة الأمنِ ، وهوَ شخصيةٌ طارئةٌ على العلم والمعرفة،.. حكوميٌ ماسح أحذيةِ رجالِ السلطة، وهوَ ألعوبة في أيديهم، ظاهره يختلف كثيراً عما يبطن، مصلحي.. نفعي.. شهواني، شخصية

كارتونية مُبرمجة، وبلا نفوذ يثبت خطواته المريبة، حبّه للوصول جعله متسلقاً ، ولكن بجبن ، وخسّة ، وقلّة شرف، حكمته الزائلة : المصلحة والمنفعة فوق الشرف والمروءة والفضيلة، وإذا كانّ هناك ثمة انفصام في الشخصية أوْ تناقض وتلون سلوكي في المجتمع فأنّ(دنانة) المثال الأسوأله،أمّاتدينه،أومظهرهالديني،واستشهاده بالنصوص الدينية فهو شكليّ.. وإعلانيّ محض: (متدين، بدليل علامة الصلاة على جبينه والمسبحة في يده واستشهاده الدائم بالقرآن والحديث وحرصه على أداء الصلاة في أوقاتها، مهما تكن الظروف)–ص٩٥..و(أرجوك يا صفوت بك.. أنت رئيسي وأستاذي، وأنا تلميذك، من حقّك أنْ تشدّ أذني عندما أخطئ،أفعل أيّ شيء تريده سيادتك، لكن لا تتركني)– ص٣١١

. شيماء محمّدي: الطالبة في كلية الطب – جامعة ألينوي.. نموذج للشخصية المصرية البسيطة.. الفقيرة والمتواضعة، وهي متفوقة علمياً ، ابنة رجل تربوي ذي تاريخ أخلاقي وإنساني مشرّف، رفض الإعارة لدول الخليج التي تعني الثراء وتحسن الوضع المادي، رحل عن الدنيا ولكنه ترك ذكراً طيباً . شيماء محمدي طموحة.. عاشقة للعلم والتفوق، وساذجة أيضاً ، وعاجزة عن التعبير عن أنوثتها، مضطربة نفسياً ، السفر إلى أمريكا والرغبة في مواصلة دراستها هو تعويض لحالتها النفسية السيئة ..، شخصية مصرية منتمية ، لا تفرط في هذا الانتماء الذي رضعته مع رائحة تربة مدينتها الصغيرة (طنطا).. وتربيتها الإسلامية المتمثلة في شخصية الأب – المثال والقدوة..، لقاؤها بالدكتور طارق حسيب وزواجها منه بدا طبيعياً كما جاء في نسيج الرواية، رغم ما يبيته وهو كثير الوساوس.. متقلب المزاج.. متردد، حالة التناقض التي ظهرت بها شيماء وقتية.. طارئة، كانت فقط لإرضاء غرور الزوج، تفوقت عليها في لحظات الحساب مع النفس، وتأنيب الضمير، والقلق من الآتي:(على الرغم من فرحتها بطارق، فأنها تستغرب تصرفاته)–ص١٤٥.. و(اسمع يا طارق إذا كنت تعتقد أنني فتاة سهلة فأنت مخطئ، لو تكررت قلة أدبك هذه فلنْ تراني بعد ذلك)–ص٢٢٦و(أحياناً يقضيان اليوم كلّه في الفراش، ينامان عاريين ملتصقين،ويستيقظان، يتناولان الطعام ويشربان الشاي، ويمارسان الحب أكثر من مرّة، في البداية تعرضت شيماء لنوبات عميقة متلاحقة من تأنيب الضمير، اضطربت صلاتها ثمّ انقطعت نهائياً ، وطاردتها كوابيس مزعجة)–ص٣٤٣.

. ناجي عبد الصمد: المواطن المصري المنتمي.. رغم ما يبديه من حالة تناقض من حين لآخر، بين ماضٍ يوحي بالنضال، وحاضر لاه داعر.. وهو المنتمي في كلّ الأحوال، مهما اختلف المكان والزمان: (إنها بلادي)٠ص٣٦٢..، والمحرّض بامتياز ضد الحكومة، المؤمن أنّ أوضاع وأحوال المصريين في حاجة إلى تغيير.. إلى ثورة، شخصية شديدة الاضطراب والقلق، فهو تارة عقلاني حين ينفي وجود تعصب ديني لدى المصريين..، ويحاول أنْ يقنع (ويندي) اليهودية بأنّ العرب لا يكرهون الإسرائيليين لأنهم يهود، بل لأنهم عنصريون..ومتعصبون.. وقتلة،.. و ساخر متهكم وهو يحاول استعادة الماضي الحضاري العربي الإسلامي: (أكتب لأنّ لدي ما يجب أن أقوله، وما يهمني ليس الشهرة، وإنما التقدير، أنْ يصل ما أكتبه إلى عدد من الناس، حتى لو كان قليلاً ، فنغير أفكارهم وأحاسيسهم)– ص٢٣٤و(جذبتها من ذراعها برفق، فتحركت حتّى صارت تنام فوقي تماماً ، قبلتها هذه المرة بعناية وتمهل، ثم مارسنا الحب من جديد، كنت قد عرفت تضاريس جسدها فأدرت نوبة الغرام الثانية بتؤدة وتركيز حتّى توهجنا معا .. احترقنا)–ص٢٣٦.

. طارق حسيب: شخصية جدّية دؤوبة في العمل ..مخلصة وجادة في التفاني فيه،لكنه متقلب المزاج ..متلون .. قلق .. وغامض أحياناً ، عابث ومخادع حتّى الفضيحة..، العمل واجب مقدس لديه..، واللذة هي مفتاح الحياة الجديدة الخالية من الضجر والفشل، حكمته: اللذة أساس الحياة:(في اللذة يشعر كياننا كله بالوجود)–أندريه جيد–قوت الأرض ص٢٠٣،:(يعيش طارق حسيب مثل عقرب الساعة، وحيدا نحيفاً منضبطاً متوتراً ، ومندفعاً إلى الأمام بإيقاع ثابت لا يتغير، من الثامنة صباحاً وحتّى الثالثة بعد الظهر، كل يوم يتنقل بين قاعات المحاضرات والمعامل والمكتبة)–ص٣١..و (كان لبشرتها النضرة ملمس ناعم زاد من هياجه، استمر يقبل عنقها، ولعق أذنها الصغيرة ثم التقمها بين شفتيه)–ص٢٩٠.

وكان لشخصيات أخرى دور في الرواية، وإن كان جزئيا ، لكنه مؤثر وفاعل في أحداثها، وهي صورة للحياة المصرية، وهي تبرز جانبا مهماً من أخلاق المصريين، وسلوكياتهم، وطبيعتهم.فهذا د. محمد صلاح الذي ظلت زينب رضوان ترى فيه رمز الجبن والضعف والتخاذل، رغم تظاهره بعداء السلطة ورفضها، وأنّ انتحاره جسّد الاغتراب الثقافي، بل التناقض بين هاتين الثقافتين. وزينب رضوان التي ظلت تنظر إلى العالم بعين مصرية ، وهي الشخصية المنتمية.. المتمردة أيضاً ، وإنْ كانت ترى مصر في أسوأ أحوالها،وكأنها تعيد كتابة مقولة – فلوبير: (من كل السياسة لا أفهم سوى شيء واحد هو التمرّد)،

وشعارها الدائم: (سنُغير مصرَ)– ص١١٦.
أمّا مروة نوفل فهي صورةٌ أخرى للمصري خارج مصر.. سلوكٌ آخر، وأخلاقٌ أخرى، طاردةً تماماً لطيف أحمد دنانة الثقيل، وأنّ عودتها إلى مصر هي عودةٌ للجذور، للأصالة ، لثقافة الطيبة ، والبساطة ، والسمو، والكبرياء، أمّا انهيارَ علاقتها مع(دنانة)لأنها مؤسّسة على الشهوة .. والمنفعة.. والجشع ، وعمرها بعمر اللذة التي ظلّ الزوجَ المخادعَ ظامئاً له:(ظلّ يجوب أنحاء الشقة، وهو مذهول وآثار النوم على وجهه ، حتى انتبه أخيراً إلى ورقة معلقة على الثلاجة في المطبخ مكتوبة على عجل بحروف كبيرة مترنحة : سافرتُ إلى مصر، سيتصل بكَ والدي منْ أجل ترتيبات الطلاق)–ص٤٢١.
بقيت شخصية أمّ مروة التي جسّدت العفوية .. والبساطة..والطيبة المصرية .. والتسامح بلا حدود.!! أمّا سارة فهي ثمرة التلاقح الثقافي الأمريكي– المصري، وقدْ كانَ العاشقُ (جيف) أستاذها في الإدمان، والانحلال، والسقوط، والتفسخ..، كانت الضحية، ونهايتها هي النهاية الطبيعية لهذا التفاعل الثقافي غير المتكافئ.أمّا هجرانها لبيت أبيها وأسرتها، فأنه لا يعني غير التنصل تماماً من جذورها ومن ثقافتها الحقيقية:(هكذا هجرته سارة لتعيش مع عشيقها، بدا الحبيبان في منتهى السعادة، وهما ينقلان الحقائب إلى السيارة، كانا يضحكان ، ويتبادلان الدعابات ، وانتهز(جيف) الفرصة وخطف قبلة.. ظلّ الأب(رأفت) يراقبهما من نافذة مكتبه ، ثمّ قرّر فجأةً أنْ يتجاهل ابنته تماماً ، فلتذهبْ إلى الجحيم) – ص١٣٨.
ورواية» شيكاغو» قدْ رصدت الحالة السيكولوجية للشخصية المصرية،فالعاطفة القوية قدْ جسدها (رأفت ثابت)، والضعف والتخاذل والخضوع والخسة تميزَ به (دنانة)، وهناك الانتماء والإصغاء لنبض الأرض والخشوع لآيات الوطن عند (ناجي عبد الصمد) و(شيماء محمدي) و(مروة نوفل)..، أمّا شخصية اللامنتمي فقدْ كانَ بطلها (د.محمد صلاح)، وهناك السلطوي المقيت (صفوت شاكر)..، تقابل كلَ ذلك البساطة.. والطيبة.. والأصالة النبض العالي في شرايين المجتمع المصري..، والحماس الوطني عند المصريين مهما اختلفت دياناتهم، وأفكارهم، ومعتقداتهم، وهذه واحدة من حكم الرواية البليغة، إذا كان لكلّ روايةٍ حكمةٌ ، كما أشار – كونديرا في كتابه (فنّ الرواية).
. « شيكاغو» روايةٌ وحشية"the wild novel"..!!
و(الوحش جدٌ مُهذب ومدجن)– حسب تعبير موريس بلانشو.، والتهذيب يعود الفضل فيه للروائي الكبير– علاء الأسواني، وهو ينحازُ بشجاعة ووعيّ وانتماء إلى تربة لا يُمكنُ أنْ تعيشَ على أمطار الآخر (الغرب)، ولا تنتظرها، ولا يقبلُ زرعها (مواطنها) هذا النوع من السماد (ثقافة بلا أبجدية)، أوْ عادات وأخلاق الآخر التي تفضي إلى الضياع .. والغياب.. والتغييب أيضاً ، وهو ينتصرُ لإنسانه الطيب.. إلى الأصالة الضاربة جذورها في تربة التاريخ. ندم (رأفت ثابت) على اللحظة التي جاء فيها إلى أمريكا..،فقد (ابنته) وضيع زمنه هدراً ..و ورث (ناجي عبد الصمد) القلق والاضطراب، ولمْ يفزْ بالحياة الأسرية التي كانَ يحلمُ بها ..، ولمْ تكسبْ (شيماء محمدي) المجدَ الذي كانت تسعى إليه..، وما حالةُ
(الإجهاض)لدى شيماء محمّدي إلا الصورة الحقيقية، بلْ والنهاية المنطقية لسقوط ثقافة الآخر (أمريكا والغرب)، والشهادة الصادقة لفشل هذا التفاعل الثقافي الذي أكدهُ أيضاً موتُ
(سارة) وانتحار(د. محمد صلاح)، وخيبة الأمل التي توّجَ بها (أحمد دنانة)..!!
. رواية» شيكاغو» لا تلغي، أوْ تتنصلُ من التفاعل الثقافي، بلْ تحذّر منهُ، لا تنكره فهو مُمكنٌ مع الحفاظ على الأصالة .. والقيم .. وأبجديات ثقافة المجتمع ، فالثقافة فعلُ بناء.. وتغيير.. وتواصل، والتقاء الحضارات مُمكنٌ أيضاً إذا كانت الحضارة(تعبير عن حالة تفوق بيولوجي).. وأنها (خلاصة التجربة)، كما يعبّر– بارون دوهولباخ!!
. « شيكاغو».. رواية– التساؤلات الحادة والهادفة إلى تحريك المفاصل المعطلة في جسد الواقع !!
. « شيكاغو».. رواية– الحُلم المتلوّ بيقظة ، المتجاوز للزمان والمكان !!
والروائي – علاء الأسواني الحالمُ.. المسافرُ في زورق الكلمات المبحر في أمواج الجذب والدهشة .. والتأمل ..والشاعرية.. واللذة ، ذلك هو العنوانُ الدائمُ للروائي الموهوب،..وتلك هي صفات الرواية العظيمة ..!!

* شيكاغو – رواية – علاء الأسواني – دار الشروق –الطبعة الخامسة ٢٠٠٧– القاهرة .

موسيقى الشعر وقصيدة النثر
تأويل الإيقاع في شعر طاهر رياض

رحاب الخطيب

ناقدة وأكاديمية من الأردن

شهد الشعر العربي في الثمانينيات من القرن العشرين أزمة بالغة تجلت في انحسار قراءة الشعر، وخفوت إيقاع تلقيه إلى درجة العزوف التام، أحيانا، من النخبة وغير النخبة. ومما له دلالة على ضخامة هذه الأزمة وانتشارها الاستفتاء الذي أجرته مجلة الناقد في غير عدد (١٩٨٨–١٩٨٩)، تحت عنوان معبر «محنة الشعر العربي الحديث». وتنبثق هذه المحنة، برأي كثير ممن جرى استفتاؤهم، عن انقضاء المعنى في الشعر، إذ تحولت كثير من النصوص الشعرية إلى لعبة بلاغية (بالمعنى الرث للعبة) تلاحق المدهش والغرائبي إلى درجة الهذيان، وربما، الاستخفاف باللغة والمتلقي معا، فيما نجده من «ثورات» شعرية: قصيدة (البياض)، قصيدة (اللغة)، قصيدة (الرسم والتصوير).

زادنا السكر سوادا
هكذا نفتتح السهرة أو نختمها
الندامى يرفعون الليل بالليل
جميعا،
ثم يلقون به عن حافة الصبح
فرادى

وبنفض يديها من المعنى خلت هذه النصوص من الحساسية الشعرية لتصير إلى مجموعة مركومة، لا متراكمة، من الصور المبهمة والمطلسمة. إنها محنة تولد من رحم «ميتات الحداثة» لتضيف إليها ميتات: موت المعنى، موت النص، موت القارئ. وقد لا نعدم جمالية ما في هذه النصوص، لكنها أشبه بجمال قبر مزين مزركش بألوان فاقعة.

وقد بدأ الشاعر طاهر رياض مسيرته الشعرية في زمن المحنة (أول إصداراته عام ١٩٨٣)، لكنه لم ينزلق في مآزقها، إذ حرص منذ البداية على استقلالية صوته الشعري، الاستقلالية الفعلية المتمثلة في خصوصية شعره وتفرده، لا الاستقلالية الزائفة في هذه الفترة التي سارت بالشعر إلى التغريب، وهذر التمارين البلاغية.

ويصعب تصنيف شعره ضمن أي من التيارات الشعرية السائدة في الشعر العربي الحديث، سواء المعاصرة له، أم السابقة عليه. وليس من السهل، أيضا، أن نصف شعره، ناهيك عن أن نصنفه، بالكلمة المحرجة «الحداثة»، كما اندفع يوسف سامي اليوسف في وصف/ تصنيف (حلاج الوقت) بأنها «إنجاز حداثي من الغلاف إلى الغلاف»، ذلك أن أي مفهوم من المفاهيم العديدة للحداثة لا ينطبق على شعره، لا المفهوم الرسمي الذي أسس له أدونيس وأبو ديب شعرا وتنظيرا وتطبيقا، والقاضي بأن الحداثة إحداث «قطيعة» تامة مع التراث، «وانبتات» عن الجذور، «واجتثاث» للجذور، على نحو لا يبقى بينهما من مشترك إلا اللغة، ولا المفهوم الألطف، أو الملطف، الذي يقرر الحداثة على أنها «صراع» الحديث مع القديم الذي «شاخ»، أو مواجهة الحديث للقديم. فلا نكاد نقع على أي صراع بين «حديث» طاهر رياض و«قديم» الشعر العربي، فحديثه يضرب في جذور القديم ويولد من رحمه.

وقد أفصح طاهر عن ذلك بوضوح تام، بقوله: «إن كل ما أسعى إليه هو كتابة قصيدة كلاسيكية، قصيدة عربية كلاسيكية، ترسخ جذورها في عمق التجربة الشعرية العربية، وتتغذى بكل قطرة مطر عابرة، مهما كان مصدرها الغيمي، وكل هبة ريح ولسعة شمس». وذلك بناء على رؤيته للتجديد في الشعر، إذ يقول: «إن القصيدة العربية لن تمتلك هويتها المميزة وسماتها الخاصة ما لم تعد اتصالها بجذورها الفنية». ولا يعني ذلك تقليد النماذج الشعرية التراثية، أو استنساخها، ولا اجترار الذاكرة، إنما الأمر عنده أن التراث داخل في نسيج تكوين المرء الوجودي والثقافي والوجداني.

ويمكن لنا أن نسمي الاتجاه الشعري الذي يؤسس له طاهر رياض بالكلمة الذكية في العربية: الأصالة، فهي على معنيين الأصالة التراثية الجماعية والأصالة الذاتية الفردية؛ التجذر في القديم: أَصْلُ الشيء أساسه، أَصُل الرجل نسبه، أَصُلَ الشيء ثبت وقوي، الأصولية ارتباط الخلف بالسلف، والتفرد الذاتي: الأسلوب الأصيل هو الأسلوب المبتكر، النسخة الأصلية للشيء هي وجوده المتفرد في المكان والزمان المرتبط بموجده، أصالة التفكير جدته.

وأكثر ما تجلت الأصالة الجامعة بين السند التراثي والابتكار الذاتي في كتابات شيخ الصوفية الأكبر محيي الدين بن عربي، فقد اتخذ من التراث الصوفي أساسا بنى عليه رؤاه الجديدة ولغته الجديدة، بتوسيع أفق الرؤى واللغة القديمة لا محوها. وكذا طاهر رياض لم يعتزم محو التراث، أو تجاوزه في حضرة ابتكاريته، إنما تجاوزه على الطريقة الأكبرية التي تتخذ فيها المرتبة الأعلى مكانها في سلم الترقي دون إلغاء المرتبة/ المراتب الأدنى، بل على العكس، فهي تتأسس على هذه المرتبة الأدنى.

موسيقى الشعر وقصيدة النثر:

لعل أوضح أشكال القطيعة مع التراث تتجلى في قصيدة النثر، ففي الخمسينيات انبرت أقلام الدعاة والمبشرين (وعلى رأسهم أدونيس ويوسف الخال) بإعلان ولادة هذا الشكل الشعري الجديد، بل المستقبلي، إنها الولادة التي يستعذبونها، تلك التي «لا تكون إلا من لا شيء»(١). فالعروض العربي تقليدي، ينتمي إلى التراث المتحجر، وما شعر التفعيلة إلا كسر لهذا التحجر وخلخلة له، إنه محض تجريب في التجاوز. أما قصيدة النثر فهي الخروج التام من عباءة التراث، النبذ التام لهذا التحجر بالاستعلاء عليه وتحطيمه تماما، إنها تجاوز التجاوز. العروض العربي قيد ثبات إيديولوجيا، فيتنافى بذلك مع الحرية– الإبداع. بالمقابل، تؤسس قصيدة النثر شعر المستقبل، قرآنه الذي تتهجد به أرواحنا، إذ ان شعر المستقبل هذا ميتافيزياء الكون، على حد تعبير أدونيس. ويدافع دعاتها عن الفوضى الناجمة عن الانفلات من الوزن بأنها موقعة، لكن إيقاعها حر، فهو «إيقاع شخصي لا قواعد له ينتج من تزاوج الكلمات وتركيب العبارات»(٢). وبايقاعها الحر والشخصي تحررت من «الوزن والقافية والقواعد العروضية السلفية»(٣)، ولم تتحرر من الإيقاع، إنما من الإيقاع السلفي، إذ الموسيقى

فيها داخلية نفسية. وأي موسيقى بلا إيقاع مضبوط(٤)؟!
يقول إليوت: «ما من شعر يمكن أن يكون حرا لمن يريد أن ينجز عملا شعريا جيدا، وإن الحرية لن تكون أبدا هروبا من الوزن، في الشعر، وإنما هي في السيطرة عليه وإتقانه»(٥).
وقد انبثق ابتداع قصيدة النثر من التوق إلى هذه الحرية الحداثوية، وليست إلا بقطع الأواصر مع التراث، أو بتره باعتباره جزءا زائدا ومريضا في جسد الحداثة الصحيح. لكن العروض العربي يتيح حرية غشى هؤلاء الحداثيون أبصارهم عنها، فقد أحصى الشاعر السوري حامد حسن «التنويعات على البحور الستة عشر فوجدها (٤٠٩٦) ضربا أو إيقاعا، وفي الإمكان اكتشاف غيرها بالحس العميق والذوق السليم، ولا سيما أن البحور الفنية استخرجت من القصائد القديمة ولم تبنَ هذه على تلك»(٦)، ناهيك عن الإمكانات غير المحدودة التي تتيحها قصيدة التفعيلة.
ويعترف أحد أساطين الحداثة، يوسف الخال، أن الهجوم على قصيدة النثر «له ما يبرره في كثرة الكتابة بها وسخف معظمها... فكل كاتب يقدر أن يدعي أنه يكتب الشعر بمجرد توزيع الأسطر جغرافيا على الورق»(٧). وبعد ما يزيد على خمسين عاما اتسمت بغزارة الشعر والتنظير له لم يدخل مستقبل الشعر العربي المتمثل في قصيدة النثر مستقبله بعد، إذ لم يكوّن شكلا فنيا خاصا، ناهيك عنه شعريا، وما آل إلا إلى مزيد من الفوضى والخواء.
إن الوزن بنية تجريدية ذهنية تنتظم إيقاع القصيدة وتولده. فالإيقاع من جهة البنية الذهنية المتولد عنها ينتمي إلى المجال النفسي مشكلا «الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات النفسية المتنوعة جدا ولحفظها، فهو أساس الدينامية الحية والدينامية النفسية»(٨). وبتوليده من هذه البنية الذهنية ينتمي إلى مجال موسيقى اللغة، وذلك بتمظهره بصورة صوتية–سمعية قوامها الحروف والكلمات.
والوزن لا يضبط الطاقات النفسية وينظم تنوعها وحسب، وإنما له قيمة تعبيرية عن الحالة النفسية، وقيمة تأثيرية منبثقة عنها. فقد بينت تجربة عمد بها أحد علماء النفس إلى قياس مدى تأثير الوزن والنسيج الصوتي أن الوزن أكثر العناصر تعبيرا عن الحالة المزاجية يليه النسيج الصوتي بقيمه التعبيرية المتعددة والمختلفة(٩).
فموسقة اللغة هي بالأساس توقيع للطاقات النفسية وفق نظام محدد؛ وزن يحكم توالي المقاطع الطويلة والقصيرة مشكلا عامل تجانس للقصيدة على المستويين النفسي واللغوي. إنه منبثق تواصل الشعر(١٠)، منبثق وحدة النص من حيث يحصنه من التفكك والانحلال والفوضى. وبانفلاتها من الوزن تفقد قصيدة النثر أهم عامل من عوامل التجانس بافتقارها لأساس التواصل في الشعر، فلا تعكس ثم إلا فوضى المشاعر واضطراب الحالة المزاجية للقصيدة لاضطراب حركية الزمن فيها، خلافا للقصيدة الموزونة التي تنظم فيها حركية الزمن (توالي المقاطع).
إن الإيقاع برأي المنظرين لتنثير الشعر مفهوم أوسع بكثير من أن يحد ويحصر بالوزن، وهذا توجه سليم لولا أنهم يتخذون منه مسوغا لنبذ الوزن باعتباره إسارا يقيد الدفقة الشعورية والشعرية، ويشوه إيقاعات الروح بتقييدها بقالب شكلي مسبق، بما يخالف، برأيهم، المسألة الأساسية في الشعر، والإبداع عموما، وهي الحرية. ولذلك فإن تحطيم العروض الخليلي في قصيدة التفعيلة ليس إلا حرية نسبية حرية ناقصة، إذ تزاوج بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي. أما قصيدة النثر فهي الحرية الخالصة لتخليصها من أي ضابط خارجي، إنها الشعر الخالص الموقع بإيقاع النفس من حيث انتقل «إيقاعها نقلة حاسمة ونهائية من مستوى البنية الإيقاعية الصوتية إلى التكوين الإيقاعي الداخلي الخاص»(١١). وبهذا انقلب مجال الشعر «من إطار الموسيقى إلى الإطار الشكلي أو التصويري... ويترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع أو الأذن العربية، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية وهي الأقرب إلى التشكيل وليس الموسيقى»(١٢).
ويقف الشاعر طاهر رياض موقفا مناهضا لهذا الاتجاه، لا من حيث إصراره على اتصال الشعر بالموسيقى، وإنما بقلبه لمجال الشعر من فن قولي إلى فن موسيقي، فالقصيدة، برأيه، «ابنة للموسيقى قبل أي شيء»(١٣). وتتحقق لها هذه البنوة في البناء الصوتي المرتكز على الوزن والقافية، والتشكيلات الصوتية للكلمات، وفي البناء الدلالي المعتمد الإيحاء والإيماء، إذ «الأدب توليفة دلالات، الشعر تشابق إشارات»(١٤).
وينفتح هذا التصور على جوهر الشعر الذي يكون فيه الوزن والقافية من أخص خصائصه، وذلك فيما يمكن أن يدعى القصيدة الأوركسترالية، باعتبارها ابنة للموسيقى، إذ تؤدى الأوركسترا بعدد من الآلات المختلفة الأصوات

طاهر رياض القصيدة، «ابنة للموسيقى قبل أي شيء»

والنغمات، ويقاس نجاحها بقدرة اللحن والتوزيع على خلق تآلفات وتماسك لهذه التعددية الصوتية، ويعتمد ذلك على غير عامل، أولها حسن التوزيع لتكوين الانسجام والتآلف بين أصوات الآلات، وأهمها فاعلية القائد، من حيث إنه يضبط الإيقاع و»يجعل دور ترابط العازفين أكثر وعيا»(١٥). ويشكل هذا الترابط مصدرا هاما لتواصل المقطوعة الموسيقية وامتلائها، وما يؤدي إليه من الشعور بالتواصل والامتلاء الذي تتركه في السامع.

والشاعر منه بالإزاء، يرتكز نجاح قصيدته على ما يحدثه، بوعي أو لاوعي، من الترابط والتآلف بين الأنساق البنيوية للنص؛ أنساق البنيتين الصوتية والدلالية: الوزن والقافية والنسيج الصوتي والعبارات والتراكيب والبناء التصويري. وبقدر ما تترابط هذه الأنساق بقدر ما تلغى الفاصلة بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، الإيقاع السمعي والإيقاع غير السمعي، الإيقاع الصوتي والإيقاع الدلالي، بحيث يتشابك الإيقاعان، فلا يعود الإيقاع الصوتي ظاهر النص باعتباره محسوسا وحسب، وإنما داخله ووراءه أيضا. وتمتلئ القصيدة بقدر ارتباط وجوهها، فيكون الإيقاع الوجه الآخر للصورة، والصوت الوجه الآخر للمعنى، بما يستلزم كشف العلاقات الدلالية بين الوجه ووجهه، وذلك في سياق المعنى الذي تنميه القصيدة.

فتواصل القصيدة، ومن ثم امتلاؤها، لا يقع إلا في الموزون من الشعر، ذلك أنه يكمن في التداخل بين الإيقاعين الخارجي والداخلي، إيقاع الأصوات وإيقاع المعاني. ولا يكون هذا التداخل إلا بالعلاقة الجدلية بين البنيتين الصوتية والدلالية، جدل التشابه والاختلاف بين العناصر المكونة للنسق، وبينها وبين النسق الآخر.

ولعل اختلال العلاقة بين هاتين البنيتين مؤشر قوي على الخلخلة البنائية للقصيدة، وذلك باختلاف إيحاءات البنيتين، أو تضادهما، إذ إن وحدة الإيقاع النفساني تقتضي ضرورة وحدة إيقاع البنيتين بانسجام إيقاع الأصوات وإيقاع المعاني وتماسكهما، والمجاوبة بين إيحاء الموسيقى المتولدة عن الوزن والقافية وإيحاء النص. أما عدم انسجام الإيقاعين، أو تنافرهما، فلا يخل ببناء القصيدة وحسب، وإنما يعكس تشتت الإيقاع النفساني أيضا.

ويصدق على القصيدة المختلة المتخلخلة ما ينعاه أدعياء تنثير الشعر على الشعر الموزون من أنه قعقعة إيقاعية صاخبة وجعجعة لغوية فارغة(١٦). وهذا حكم لا يختص بالشعر الموزون، بل بالشعر الرديء عموما قديمه وحديثه، ذلك أن القعقعة والجعجعة ليس منشؤهما الوزن، إنما مردهما التوتر الحاد بين الصوت والمعنى، والتنافر الصارخ بين البنى الإيقاعية للنص (صوتية ودلالية).

بل ويرتد هذا الحكم ليصدق على كثير من نماذج الشعر الحداثوي موزونا وغير موزون. فالسقوط في الصخب والمجانية من أشد مميزات الشعر الحديث فالشاعر العربي المعاصر كما يقول المنصف المزغني «لا يبني قصيدته، فأنت لا تعرف متى ستنتهي هذه القصيدة، لأن الشاعر يظل منسابا مع ذاكرته لا يتفطن لما يكتبه والذي يتحول إلى ركام... فالقصيدة العربية سائبة»(١٧) يتبدد نسق اللغة فيها وتتشتت الدلالة، بما يحول دون التأثير الجمالي للإيقاع، بل يخلق توترا حادا بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، «وهذا يدفع الشعراء الحداثيين بالضرورة إلى تنثير الشعر»(١٨).

فالدعوة الحداثوية للتحرر من الوزن والقافية حققت هدفين، الأول معلن ومقدس: وهو تحطيم التراث المتحجر، والثاني مستتر ومخبوء: وهو تغطية الفوضى الإبداعية التي يرتع بها الشعر الحداثوي. فهذا الشعر مما لا يلائمه الوزن ولا القافية، إذ بتنظيمه للطاقة النفسية وضبطه للوارد الشعري وتوقيعه لحركة الروح يفضح الوزن انديا ح القصيدة الحديثة وانطفاء روحها، وباعتبارها ركيزة نغمية تقوم بتنسيق الموسيقى وضبط توازنها واستقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي وتركيز الشحنة العاطفية تعري القافية اندفاعات قصيدة الحداثة التائهة وغيبوبة دلالتها وبرود قلبها.

لكن التوجه نحو تحطيم وزن الشعر له ما يبرره ويدعم صحته، فهو محاولة لتخليص الشعر مما هو خارج عنه، مما هو بنية منفصلة عن بنية اللغة الشعرية، مما هو مقياس مفروض عليه ومكبل للقرائح الشعرية، ومن حيث هو كذلك، فإن في التمسك به تشويها للشعر وانتقاصا للحرية الشاعرة. وهذا التصور للوزن ليس مبتدعا، إنما يرتكز على تراث نقدي وشعري بدا فيه الوزن وكأنه معطى خارجي مفروض على الشعر والشاعر، من حيث بالغ العروضيون بقيمة الوزن والقافية على حساب قيمة الشعر نفسه، في كثير من الأحيان.

وبذلك يكون الوزن قد «ظلم قديما وحديثا مرتين: الأولى: عندما نظر إليه كمعطى خارجي لا علاقة له ببنية الشعر. والثانية: حين عاملوه كمقياس للشاعرية»(١٩).

والنتيجة واحدة في الحالتين، وهي خروج الشعر من الشعر، فتقديس القدماء للوزن آل إلى انحدار الشعر إلى النظم، وعداء الحداثيين له آل إلى انحدار الشعر إلى النثر.

وتتميز البنية الإيقاعية للشعر بالازدواجية، فلها مستويان: خارجي وداخلي، صوتي ودلالي، موسيقي ولاموسيقي. وتتعدد العناصر الإيقاعية في كل مستوى منهما، غير أن الموسيقى لا تتولد إلا عن المستوى الخارجي؛ الوزن والقافية والنسيج الصوتي، أما العناصر الإيقاعية على المستوى الداخلي؛ حركة المعنى والتصوير، فهي إيقاعات غير محسوسة، ومما لا يتولد عنها موسيقى، إلا إذا اعتد بالموسيقى الصامتة أو البصرية.

وهكذا، فإن التمسك بالوزن والقافية مميزين للشعر، ضمن غيرهما من العوامل، ليس نزوعا تقليديا للحفاظ على أهم بنود عمود الشعر العربي، وإن كان لدى البعض كذلك، إنه حفاظ على إغراء الشعر وغموضه، على تنوع انتماءاته الجمالية بحسبانه فنا قوليا وفنا موسيقيا وفنا تصويريا في آن معا، على جدلية أنساقه الجمالية قولا وموسيقى وتصويرا. فالشعر هو الفن الأعظم لأنه فن جدلي بامتياز. وهو كذلك لتعدد الاستقطابات الجدلية فيه وتنوعها بين الكلام والموسيقى والتصوير. وجدل الشعر، أو جدلياته، يحيل المعنى إلى صيرورة لانهائية: إذ يستحيل المعنى إلى صورة، والصورة إلى قول، والقول إلى إيقاع، والإيقاع إلى موسيقى، والموسيقى إلى معنى، وهكذا.

الكل يرن في الكل: الموسيقى في شعر طاهر رياض

ثمة ظواهر عديدة في الشعر العربي الحديث مما يمكن أن يدعى «المعادل الفني» للحياة الحديثة والفكر الحديث. ويقف الوزن والقافية على رأس هذه الظواهر، فالتحرر منهما معادل فني للتخلص من الإيمان بالكلية: وحدة الحياة، أو الوجود، أو التجربة من حيث تشكل كلا متناغما. فالقصيدة مزق متناثرة، «سائبة»، وهي انعكاس للحياة الممزقة المتشظية.

ولم يشرع طاهر رياض نوافذ شعره على هذا التشظي الحداثي، لم يكرس التمزق والانفصال والفرق وانعدام الوحدة، فسعى دائبا محموما لنوال برهة الوصال حيث «الكل مدغوم في الكل، داخل فيه بحميمية وتماه» على حد تعبيره، وذلك جريا على الطريقة الصوفية ببعدها التوحيدي الأكبري القاضي بأن «كل شيء فيه كل شيء»، وجدليتها الوجودية حيث الشيء مظهر للكل وموجود به وفيه، صورة خالقة له ومخلوقة به. وبروحها الأكبرية تلك جاءت قصيدة طاهر رياض معادلا فنيا لوحدة الوجود، كلا متناغما تتوازن عناصره كيانات متلاحمة برابطة جمالية، وجودية إن شئت باعتبار الفن خلقا. وتقوم هذه الرابطة ببناء العلاقة بين الكيانات على جدل الوحدة والاختلاف، الجمع والفرق، الوصل والفصل.

يقول في قصيدة بعنوان (عزلة):

زادنا السكر سوادا
هكذا نفتتح السهرة أو نختمها
الندامى يرفعون الليل بالليل
جميعا،
ثم يلقون به عن حافة الصبح
فرادى

(الأشجار على مهلها، ١٠٥)

ثمة تناقض في هذه القصيدة يظهر على مستوى العلاقة بين الموسيقى والدلالة حسبما يذهب ضياء خضير، ذلك أن الوضوح الإيقاعي والبساطة الخارجية للنص يخفيان، برأيه، تكثيفا في اللغة والدلالة، يقول: «فهذا الوضوح وضوح خادع يتخذ من الشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية إطارا خارجيا ما يلبث أن يحطمه أو يبعث الشك في مجمل قوامه بمجرد التفطن إلى الدلالة الكامنة، أو معنى المعنى الثاوي بين أجزائه وبنيته الخارجية نفسها. ولنلاحظ، مثلا، أن تفعيلة الرمل (فاعلاتن) التي تدل على تلاصق وسرعة في الحركة تتناقض بطبيعتها مع طبيعة الحركة المتمهلة في هذه المقطوعة ومع هذا السواد الثقيل المسيطر على صدور الندامى، ولذلك، فإن الوزن يبدو بحاجة إلى التأني في مساوقة اللحظات الزمنية الداخلية المتأملة والمتباطئة بسبب السكر»(٢٠). (التسويد للباحثة).

والعجيب أن خضير يقول ما يقول في سياق إظهار تميز الشاعر طاهر رياض من حيث اقتصاده «بلغته وحرصه على العناية بصوته الشعري متفردا متميزا هكذا». وهذه الـ»هكذا» تكمن، حسب خضير، في وحدة العالم واختلافه، الوحدة التي تحيل إلى تعدد في لغته الشعرية (لاحظ عنوان المقالة). فأي وحدة للعالم في قصيدة أبعد ما تكون عن الوحدة، تتصدع بنيتها بين الصوت والمعنى، وتتأزم فيها العلاقة بين الوزن والدلالة، وللخروج من هذا المأزق، يبدو الوزن بحاجة إلى التأني، كما ينصح.

وهكذا، لا يفلح طاهر رياض في هذه الـ»هكذا»؛ تفرد

لم يشرع طاهر رياض نوافذ شعره على هذا التشظي الحداثي، لم يكرس التمزق والانفصال والفرق وانعدام الوحدة، فسعى دائبا محموما لنوال برهة الوصال حيث «الكل مدغوم في الكل، داخل فيه بحميمية وتماه» على حد تعبيره، وذلك جريا على الطريقة الصوفية ببعدها التوحيدي الأكبري القاضي بأن «كل شيء فيه كل شيء»

صوته الشعري وتميزه، فشاعريته أقل بكثير مما يظهره خضير، مع ما يقرره من هذا التوتر بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، هذا التوتر الذي يقضي على تواصل القصيدة وامتلائها. فبتناقضه مع الدلالة ولغة النص يبدو الإيقاع «إطارا خارجيا» لا صلة له البتة بالمقول الشعري، والشاعر لا يستحضره إلا ليحطمه. وبهذا الاعتبار لا يكون الوزن ثوبا للقصيدة وحسب، بل هو ثوب لا يناسب قدها.

وبعد تحليل واف للقصيدة يخلص خضير إلى القول: «يوظف الشكل الغنائي عند طاهر رياض لفك مغاليق الكلام ومنحه آفاقا أبعد ما تكون عن الروح الغنائية، وللإيحاء بتقنيات شعرية أخرى ذات علاقة بالبناء السردي وحتى الدرامي في القصيدة الحديثة، بما فيها من تكثيف في اللغة وتلوين في الصورة وتطوير في الحركة واشتباك في الدلالة». وبهذا، فإن القصيدة جسد مترهل بوزنه، وتدبره روحان، أو أكثر، روح غنائية، وروح/ أرواح أبعد ما تكون عن الغنائية.

فهل ذلك كذلك؟ وإن كان، أفليس أدعى بطاهر رياض أن ينثر شعره، وأليق به تخليص شعره من هذه الموسيقى المترهلة؟ وإن لم يكن، فلا يخلو: إما أن يكون النص غير متمهل فيتساوق مع سرعة الوزن، وإما أن يكون الوزن متمهلا فينسجم مع تمهل النص، وإما لا هذا ولا ذاك.

تتوزع القصيدة من حيث تشكيلها البصري في ستة سطور، وأربع من حيث الاكتمال العروضي والدلالي. ومن شأن هذا البناء الشكلي الخارجي أن يضيء للمتلقي توجهه نحو اكتناه الدلالة، أي الإيقاع الداخلي، وذلك على أساس تكامل الإيقاعين الخارجي والداخلي وتلاحمهما. أما بافتراض التناقض الحاصل بينهما، على ما يقرر خضير، فسنلجأ إلى استيراتيجية معاكسة، تبدأ بالدلالي لتنتقل إلى الصوتي.

إن الإيقاع عموما، لأي شيء كان، يقوم على: التماثل والتكرار والنظام، فلا إيقاع دون هذه الثلاثة مجتمعة(٢١). وعليه، تتوفر القصيدة على إيقاع دلالي بتكرار معنى أو تناوب معنيين أو أكثر بالتكرار على نحو متماثل وبنظام محدد. والمعنى في قصيدة (عزلة) يدور حول قطب واحد: أيلولة الفعل إلى الخيبة، ويجسد هذا المعنى بالسكر وإخفاقاته في بعث ما يبعث من النشوة والتفتح والفاعلية والمشاركة. فينقسم المعنى إلى الفعل ومآله ليتكرر في أربع حركات وفق النظام التالي:
الخيبة، الفعل، الفعل، الخيبة.

ويحكم بناء القصيدة بالربط الجدلي بين حركات المعنى، جدل التماثل والتقابل، فالحركة الأولى تماثل الرابعة، والثانية تماثل الثالثة، وتتقابل كل حركتين متماثلتين: الأولى والرابعة تقابلان الثانية والثالثة.

أما التماثل فواضح، وأما التقابل فناشئ عن فشل الندامى في مسعاهم رغم وصولهم إلى لحظة السكر، إذ ازدادوا بهذا السكر سوادا وتفرقوا فرادى. وثمة براعة فائقة من الشاعر في اختيار تجربة الخمرة لتجسيد الخيبة، فهي من أكثر التجارب ثراء دلاليا وغنى إيحائيا لانتمائها إلى حقول دلالية ورمزية تنصرف إلى معاني الحياة، فهي دالة على الحيوية، واستيقاظ اللاوعي، وتفتح النفس، وتؤجج المشاعر، وصفاء الخيال، واكتمال الذات بلقاء ذاتها، وتكامل الذات مع الآخر النديم في أقصى فاعلية من المشاركة الوجدانية والحبية والرؤيوية، وما يؤدي إليه كل ذلك من النشوة والانطلاق والطرب. وهذا مما يتناقض تناقضا حادا مع ما وصل إليه الندامى بسكرهم من السواد الثقيل والوحدة، الأمر الذي يعمق حس الخيبة ويصعده. فيتسم إيقاع المعنى بحركية واضحة تنبع من التنقل بين المعنى وضده. غير أن هذه الحركية لا تصف زمن الحركة من حيث الطول والقصر. ولما كان المعنى مقولة لازمنية فإن طوله الزمني يقاس بوقعه وأثره في النفس. وتتصف الحركة الأولى (زادنا السكر سوادا) بتراخي إيقاع الدلالة وامتداده المتأتيين من الفعل ومتعلقه.

فالفعل (زاد) يدل على النمو والتكثير والإضافة، إذ يشير إلى كل إضافة كمية حسية كانت أو معنوية، وزيادة الكم تعطي انطباعا بطول الزمن، فالزمن شعور بالحركة والحركة كم متصل. ويتعمق هذا الطول بـ(سوادا)، فالسواد ينصرف إلى الكثرة والحشد والجمع(٢٢)، ويضاف إليه الامتداد؛ الشعور بالامتداد الزمني للامتداد المكاني(٢٣)، وبما أن اللون الأسود ثابت القيمة والشدة (لا يخضع للتدرج: فاتح غامق، صارخ باهت) فإن زيادة السواد تفيد الاستغراق في اللون، أي استغراق السواد لدواخل الندامى، مما يعمق الشعور بالامتداد الحركي زمنيا.

وتكسر الحركة الثانية (هكذا نفتتح السهرة أو نختمها) تراخي الإيقاع وامتداده لتقلبه إلى السرعة والقصر. فـ(هكذا) تساوي بين افتتاح السهرة واختتامها، بين حالة الصحو وحالة السكر. وهذه المساواة تتضمن هدم الإحساس بالزمن.

وينقلب الإيقاع الدلالي ثانية إلى التراخي مع الحركة

الثالثة (الندامى يرفعون الليل بالليل جميعا) وفقا لما تقتضيه إشارية الليل، وما تتركه من أثر. لكن هذا التراخي ليس امتداديا على نحو امتدادية الحركة الأولى، إنما شديد الوقع وثقيله، وذلك بما يتركه الفعل (يرفعون) من أثر في النفس لما يستلزمه من الجهد والمشقة.

أما الحركة الرابعة (ثم يلقون به عن حافة الصبح فرادى) فتماثل الحركة الأولى من حيث إيقاعها المتراخي الممتد. ويتركز ذلك في إيحاءات (فرادى) الدالة على التفرق والاستغراق بالوحدة.

فالحركة الزمنية للمعنى، أي أثر المعنى زمنيا، ثنائية كما حركة المعنى نفسه، مبنية على التشابه والتقابل (ثلاث حركات متمهلة تقابل حركة سريعة)، وإن كان الطاغي عليها هو التمهل إلا أن نسق التقابل يمنحها حركية تخفف ثقله.

وثمة مكونات إيقاعية دلالية أخرى تحدث توازنا داخليا لإيقاع المعنى الثنائي، وتنبع من لغة السرد الثنائية، زمن السرد وضمائر السرد. فزمن السرد يتحرك باتجاه متقدم بحيث يبدو وكأنه متوافق مع التعاقب الكرونولوجي (ماض، حاضر مستقبل/ زادنا، نفتتح، نختمها، يرفعون، يلقون). لكن هذا التسلسل الزمني يعاكس تسلسل زمن المعنى ويقلبه، فالماضي ليس ماضيا، إنما هو مستقبل هذا الحاضر السردي ونتيجته، والحاضر ليس حاضرا، إنما هو ماضي هذا الماضي السردي وسببه. فالسكر حالة تتموضع في ذروة السهرة قبيل (نختمها، يلقون)، غير أن انكشاف أثره أو فعله في زيادة السواد سوادا يتزامن ولحظة تفرق الندامى (فرادى). فهذا التسلسل لزمن السرد يقلب تعاقب الزمن من حيث يتوافق معه، يقلب نسق الذاكرة، ويقلب رباط السبب النتيجة، فالنتيجة باعتبار ازدياد السواد تسبق الفعل الذي ينتجها، والنتيجة باعتبار التفرق فرادى تعقب الفعل الذي ينتجها.

فتنعطف النتيجة على النتيجة لتسير حركة الزمن في مجرى دائري (لاحظ حركة المعنى الدائرية) يبدأ إلى حيث ينتهي، وينتهي من حيث بدأ. و(الآن) بين حدي البداية والنهاية، بين حدي السواد الذي يغمر كل شيء، فالليل زمن السهرة، والليل يوازي الليل الداخلي، والليل أداة لإزالة الليل الداخلي، والصبح امتداد لهذا الليل لا ولادة نهار جديد، إنما ولادة ليل جديد (فرادى) لينعطف على وجهه الآخر (سوادا). ومن خلل هذا السواد الكثيف ثمة مغامرة خمرية تهز الليل، وإن أخفقت في تبديده إشراقا، ثمة الفعل الذي يحرك السكون، وإن أخفق في نفي الانفصال.

لكن الانفصال ليس عاريا تماما هنا، إذ يأتي في غمرة الاتصال بما يخفف من ثقل وطأته من وجه، ويعمق بعده المأساوي من وجه آخر. فلا تجري القصيدة بلسان الشاعر (الأنا)، ولا تنطلق من الذات المفردة لتعاين علائقها مع الآخرين ارتباطا أو انفصالا، بل تمتد على مساحة هذا السواد لتندمج بامتداداتها مع الآخرين وامتداداتهم، تنصهر الأنا في أنوات نحن. وينعطف الضمير من التكلم إلى الغيبة، مع الحفاظ على صيغة الاندماج التعالقي؛ صيغة الجمع. وبهذا تكون حركة إيقاع الضمائر ثنائية تسير باتجاهين متضادين، من الحضور (نحن) إلى الغياب (هم).

غير أن حركة الضمائر ليست منفصلة متقطعة متخلخلة، بل متصلة. فالمراوحة بين الحضور والغياب (نحن، هم) لا تؤدي إلى الالتباس أو الضبابية، إذ إنها تتوحد في الإحالة المرجعية– النصية: الندامى الذين يوحدهم زمن واحد (الليل، السهرة) ومصير واحد (السواد، الخيبة).

ويتعزز التشابك الدلالي وثنائية الإيقاع والمدى الطويل للحركة بتكثيف اللغة الثنائية الضدية (نفتتح/ نختمها، يرفعون/ يلقون، الليل/ الصبح، جميعا/ فرادى). فتنبجس الحركة قوية سريعة بالانتقال من الضد إلى ضده، باجتياز الهوة بينهما. أما المدى الطويل للحركة ببطئه وتراخيه فيتموضع في نهاية الحركة الانتقالية في الضد الثاني. فاللغة تنظم وتنسق حول قطبي الاتصال والانفصال. أما الاتصال فيتحقق بقطبها الأول (نفتتح السهرة: تجمع الندامى، يرفعون الليل: مشاركة الندامى بالفعل، واتصالهم بالمرفوع الليل، وبأداة الرفع الليل، واتصالهم معا جميعا). وينظم الانفصال في القطب الثاني (نختمها: إرهاص بالانفصال، يلقون به: انفصال الندامى عن الليل، وانفصالهم أنفسهم فرادى، والصبح: زمن الانفصال). ويتولد قطب الانفصال من العبارة الوحيدة في القصيدة التي لا تبنى بلغة الثنائية الضدية (زادنا السكر سوادا)، لتتمدد حركة الانفصال بتمدد هذا السواد وثقله.

وهكذا، يتشابك إيقاع الدلالة في القصيدة وتتعدد مولداته وتتنوع، وتنظم جميعها في نسقية ثنائية مركبة تجمع بين نسق المشابهة ونسق المقابلة. أما نسق المشابهة فتتولد عنه حركة متراخية بطيئة تتطور باتجاه واحد، اتجاه الانفصال، على حين يولد نسق المقابلة حركة حيوية تنبثق عن المراوحة بين الاتصال الذي هو محركها

والانفصال الذي هو مآلها.
فهل يتوافق هذا الإيقاع الدلالي مع الإيقاع الصوتي (الوزن والقافية)؟ هل ينتظم الوزن في نسقية ثنائية مركبة؟ هل تحدث القافية إيقاعا ورويا نسقا مع الدلالة؟
إن الوزن في العربية مقطعي كمي، أي زمني، مبني على توالي المقاطع القصيرة والطويلة بنظام محدد. وتتحدد السرعة في البنية التجريدية للوزن بطول الوحدة الإيقاعية (التفعيلة)، فمثلا: (فاعلُن) تساوي (فَعولُن)، تتألفان من طويلين وقصير. وهما أقصر، وبالتالي أسرع، من (فاعلاتُن). أما حركية الإيقاع لهذه البنية التجريدية فتتحدد بنظام ترتيب المقاطع، فمثلا (فاعلُن) أكثر حركية من (فَعولُن)، ذلك أن التنقلات في (فاعَلن) ذات انسياب طباقي، فالنقلة الأولى هابطة من الطويل إلى القصير، القوي إلى الضعيف، العالي إلى الخفيض(٢٤)، والثانية صاعدة من القصير إلى الطويل. أما (فَعولُن) فانسيابها صاعد، فالنقلة الأولى فيها صاعدة (قصير فطويل)، والثانية مستوية (طويل فطويل). فيبدو المقطع الأخير فيها وكأنه امتداد للذي قبله، إذ تسكن تصاعدات الحركة في مستوى الطويل الأول. ولهذا توصف (فاعلن) بأنها حركة جامحة لاهثة، و(فعولن) بأنها حركة رخية هادئة (قارن: قادمٌ، قديمٌ). ولـ(فاعلاتُن) ما لـ(فاعلُن) من الحركية، وما لـ(فَعولُن) من التوازن والامتداد. أما (مستفعلُن)، وهي تساوي (فاعلاتن) طولا، فليس لها حركيةَ (فاعلاتن)، ذلك أن الامتداد (توالي طويلين) يقع في بداية الوحدة الإيقاعية لا في نهايتها (قارن: قادماتٌ، مستقدمٌ).
لكن المعول عليه هو التجسيد الصوتي لهذه البنى التجريدية (التفعيلات)، والذي قد يبرز سماتها الإيقاعية أو يخففه، فالتفعيلات قوالب عروضية تضبط الإيقاع وتنظمه وتوجهه، فهي وحدات مولدة للموسيقى، أما التمثيلات الصوتية فهي التي تحدد ملامح النغم الموسيقي، وهذا سبب تنوع الموسيقى في القصائد المؤسسة على وزن واحد. فمثلا: إيقاع (لعوبٌ) أسرع وأخف وأسلس من إيقاع (زجومٌ)، ذلك لخفة اللام والعين ومرنانيتهما مقابل خشونة الزاي والجيم واضرابهما.
فالقول إن للرمل موسيقى سريعة بإطلاق لا يسلم. فهو يوحي بالسرعة لما في وحدته الموسيقية من حركية متأتية من نظام ترتيب المقاطع الثلاثة الأولى فيه (طويل فقصير فطويل)، ولا يكون سريعا بحق إلا في حال توارد التفعيلة المزاحفة السريعة بطبيعتها والأقصر زمنا من السالمة، وهي (فَعِلاتُن) وتشكل من تتابع قصيرين فطويلين. وعلى الرغم من ذلك، يتوفر الرمل على طاقة لتوليد موسيقى متراخية لتتابع طويلين في نهاية الوحدة الموسيقية التي يمكن معها مد الصوت في حال كان المقطعان مفتوحين، أي تعتمد على التشكيلات الصوتية لهما.
وقد تنوعت موسيقى قصيدة عزلة بحيث جاء بناؤها متداخلا ومتغيرا من حركة إلى أخرى من حركات القصيدة. فالحركة الأولى (زادنا السكر سوادا) ذات إيقاع متراخ امتدادي، بفعل ألفات المد. وإن كانت لا تعدم حركية الرمل، وهذا سر التداخل الموسيقي فيها. بما يتوافق مع إيقاع المعنى الموحي بتراخي الزمن.
أما الحركة الثانية (هكذا نفتتح السهرة أو نختمها) فهي سريعة إيقاعا وصوتا. تبعا لتفعيلة المزاحفة، وكثرة الأصوات المهموسة التي تعطي نغما خافتا متلاصقا.
وثمة ازدواجية في الموسيقى المنبعثة عن الحركة الثالثة (الندامى يرفعون الليل بالليل جميعا)، إذ تكثر المقاطع الطويلة المغلقة قياسا إلى المفتوحة (٧: ٤)، وهي تولد إيقاعا شديد الوقع بفعل المقاطع المغلقة، ولينا في آن معا، وذلك لما تتوفر عليه الأصوات المقفلة للمقطع من الرقة والخفة واللين، فجميعها أصوات مائعة من أرق أصوات العربية، ويقابلها امتداد الإيقاع في المقاطع المفتوحة.
أما القافية فلها استحقاق جمالي يرتبط باستحقاقها الدلالي. فهي (سوادا، فرادى) مطلقة بالألف مردفة بها. فالإرداف يكسب إيقاع القافية وضوحا. أما الإطلاق فله قيمة إيقاعية غنائية، لما في حروف المد، والألف خاصة، من ترنمية وإطالة تناسب الغناء، فالعرب إذا أرادت الترنم مدت الصوت. وتقابل هذه الدندنة الواضحة القوية الممتدة بامتداد الألفين شدة الروي. فالدال صوت وقفي (شديد باصطلاحات القدماء). فكأن ألف الردف توقف فجأة بالدال لتتدفق ثانية بألف الإطلاق. فتنتج القافية نغمة صاعدة متوالية التصاعد، وبذلك تكسر نسقية الوزن المتسارع بامتداديتها المتراخية، وهذا مكمن قيمتها الجمالية.
وتتعمق هذه الجمالية بالقيمة الدلالية للقافية، من حيث يتوحد التجانس الصوتي بالتجانس الدلالي. فالأسود دال على كل ما يستكره من المعاني، فهو لون الحداد، الموت، الكآبة، الضيق، الانغلاق، الحسرة. وبهذه الارتباطات الدلالية والإشارية فإن «الأسود والفراغ متحدان، بحيث

لا يمكن الفصل بينهما»(٢٥). و(فرادى) لون العزلة، الانفصال، الانغلاق، الكآبة، الضيق، الوحدة، وبهذه الإشارية تتحد مع الفراغ أيضا. فتنتظم (فرادى، سوادا) داخل إطار فراغية الخيبة التي تجثم على صدور الندامى فتزيد سوادهم سوادا لتفرقهم فرادى، أو تفرقهم فرادى لتزيد سوادهم سوادا. وبذلك ترتبط (سوادا) و(فرادى) دلاليا بحيث تصلح الواحدة منهما أن تكون سببا للأخرى، و/أو مسببا عنها في الآن عينه، ودون ترجيح لإحداهما على قسيمتها. فقد انبنت قصيدة (عزلة) على إيقاع الرمل، وهو من الأوزان الصافية (واحدي التفعيلة) واضح الإيقاع بسيطه، ساذج على حد وصف القدماء. ولم يتصرف الشاعر في التفعيلة (بالزحافات والعلل) بما يخرج الوزن عن صفائه وسذاجته. وعلى الرغم من ذلك، ارتفعت موسيقى القصيدة من مستوى الإيقاع البسيط للربابة إلى مستوى البناء الموسيقي المتداخل متعدد الآلات للأوركسترا. وتأتى لها ذلك من بناء القصيدة على نسقية مركبة تجلت في الجمع بين نسق التشابه ونسق التقابل على المستويين الصوتي والدلالي منفصلين ومجتمعين، وفي المناغاة بين الأقيسة الشكلية الحسابية المقننة للوزن والقافية والتمثيلات الصوتية لهذه الأقيسة، وفي التساوق بين الإيقاع الصوتي والإيقاع الدلالي، وفي التناغم بين المعنى الإيحائي للموسيقى بمولداتها مجتمعة (الوزن والقافية والنسيج الصوتي) والمعنى الذي تنميه القصيدة.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن موسيقى القصائد المؤسسة على إيقاع بحر واحد تتنوع ولا بد، وتختلف من قصيدة إلى أخرى باختلاف مبناها ومعناها، ولا يكون إلا باتقان الشاعر لأدواته الفنية، وإلا انفلت الوزن منه ليكون محض إطار خارجي للقصيدة، والأمر أن تكون الموسيقى باطن القصيدة وظاهرها، وهي كذلك في شعر طاهر رياض.

يقول على إيقاع الرمل:

واقلقي
لو قلق الثدي إلى رضعة طفلِ
قلق اللحم لعض النار فيهِ
ومرايا المطر الأعلى
لتهويمة شكلِ
واقلقي أكثرَ
حتى لا تظلي
مثلَك الآن...
ومثلَي! (العصا العرجاء، ١٠٨).

يقوم النسق الإيقاعي على إيقاع التفعيلة المزاحفة (فَعِلاتُن) (٢٦)، غير أن إيقاعها لا يرد بانتظام مطلق، إذ تتخلله (فاعلاتن) في كل بيت. إنما يشكل إيقاع (فعلاتن) نسق إيقاع القصيدة من حيث ما هو سائد(٢٧)، وبذلك يتسم إيقاع القصيدة بدرجة عالية من الحركية والسرعة. ومبعث الحركية اختراق النسق الإيقاعي، ففي دخول (فاعلاتن) في سياق (فعلاتن)، وإن كان يجري على سنن العروض، كسر لانتظام النسق وخلخلته، بما يضفي بعدا نغميا وحركية موسيقية تتركز في نقطة اختراق النسق الإيقاعي. بالإضافة إلى حركية (فاعلاتن) التي ترجع إلى ما تتسم به من انسياب طباقي وتنوع حركي (فحركتها: هابطة صاعدة مستوية) تفتقر إليهما قسيمتها (فعلاتن). أما السرعة فمردها التفعيلة المؤلفة للنسق (فعلاتن)، إذ إنها أقصر زمنا من قسيمتها فهي أسرع، ويتوالى فيها مقطعان قصيران بما يزيد سرعتها.

يقوم الوزن أساسا على تتابعات كمية زمنية ترتبط جدليا بعلاقات التماثل (القصير ومثله، والطويل ومثله) والتقابل (القصير والطويل). ويبلغ هذا الجدل مبلغه في (فعلاتن) من حيث يتوالى فيها متماثلان هما ضد لعقيبيهما المتماثلين. فتنظم الطاقة الموسيقية في القصيدة في ثنائية ذات بعدين متضادين: قصير وطويل، سريع وممتد، حركي ومتراخ، ضعيف وقوي، خفيض وعال. وحركة الإيقاع الناتجة من تناوبات هذين البعدين انسيابية متثنية، من التسريع إلى التراخي، التضام إلى الاتساع، التقريب إلى التهادي، ذلك أن اعتقابهما لا يكون إلا بعد إشباع الحركة ونغمتها بتكرار المثل.

وقد تسير حركة التثني إلى منتهاها وقد تنحسر، ومعتمدها طبيعة المقاطع الطويلة. فبقدر ما تكثر المقاطع الطويلة المفتوحة بقدر ما تتناهى وتأخذ مداها، وبقدر ما تكثر الطويلة المغلقة بقدر ما تنحسر ويقصر مداها.

ووزن ذلك أن نطق المفتوح يجري مجرى مخالفا لنطق المغلق إلى حد التعارض. فبالنظر إلى أن المقطع الصوتي «توزيع منظم للطاقة الصوتية»(٢٨)، فإن هذه الطاقة تنسرح بحرية في نطق المفتوح حتى انقضاء الدفقة الهوائية المنتجة للصوت، بينما تقيد في نطق المغلق، إذ إن «الطاقة الصوتية للصوامت مقيدة على أي حال»(٢٩). وتختلف شدة التقييد باختلاف الصامت المقفل به المقطع، فهي تصل إلى حد يتجشم فيه انقضاء دفقة الهواء، وتكون أسلس انقضاء مع أصوات اللين المائعة (قارن: مَنْ، قفْ، قدْ، عِضْ).

وتتردد في القصيدة المقاطع المغلقة (نسبة المغلق إلى المفتوح ٣: ٢). وهي بتضاغط الدفقة الهوائية المنتجة لها ذات إيقاع شديد ونغمة حادة غليظة بعيدة عن السلاسة والرقة. غير أنها لا تقوض الرهافة التي لـ(فعلاتن) ببنيتها المجردة وتمثيلاتها الصوتية بالقصير والطويل المفتوح، إنما هي خروقات أو تخللات تتقطع معها استمرارية الحركة بالرهافة والليونة التي هي عليها. فتقلقل انسيابية الحركة الإيقاعية وتلايناتها المتثنية بالاصطدام بحاجز الخرق المنافر بما فيه من الشدة والصعوبة والحدة والغلظة، وبتجاوزه تستأنف ثم ما كانت عليه من اللين والانسياب، لتعود وتخترق من جديد، وهكذا.

وبذلك يتناغم الوزن أيما تناغم مع حركة النفس، حركة القلق (بالأحرى التحريض على القلق) المتقلقلة بين ما قد يكون وما قد لا يكون، والمتقلبة بين الشعور بالانفراج والراحة والهدوء في الاسترواح إلى ما قد يكون، والشعور بالحصر والضيق والاضطراب في الاسترواح إلى ما قد لا يكون.

ويجيء النسيج الصوتي على سمت الإيقاع من حيث ينعقد بتآلف المتنافرات: الأصوات المفخمة (القاف،الطاء، الضاد، الظاء، والقاف أكثر ترددا) والأصوات المائعة (اللام، الراء، النون، الواو، الياء، واللام أكثر ترددا). وثمة تباين طباقي لهذه الأصوات، فللمفخمة نغمة حادة غليظة انفجارية في حين أن للمائعة نغمة خفيفة رقيقة مرنانة، وتوحي المفخمة بتثاقل الحركة وشدتها، وذلك لصعوبة نطقها، إذ تستلزم جهدا عضليا زائدا يصحبه جهد نفسي يعادل الجهد المبذول في النطق(٣٠)، وفي المقابل تشف المائعة عن الخفة والحركية والحيوية، إذ يجري في نطقها اللسان بانطلاق وطلاقة.

ويتكثف التمزيج اللحني المنبني على المنافرة الصوتية في كلمة (قلق) المكررة أربعا بصيغتين (واقلقي، قلق)، فهي بذاتها، ناهيك عن أنها مكررة، من الكلمات ذات الخصوصية في اللغة، الكلمات المصوتة التي تتعمق فيها الشحنة التعبيرية، والتأثيرية من ثم، إذ تجيء أصواتها على سمت المعنى المعبر بها عنه، فالجمع بين شظف القاف ولين اللام، شدة القاف وميوعة اللام، تجسيد صوتي لحركة القلق النفسية يحاكي صوتا موهوما لصورة متخيلة لهذه الحركة النفسية.

وتشكل (قلق) نقطة انطلاق تخضع القصيدة لتداعياتها الداخلية صوتيا ودلاليا، لتصير أشبه بمقام النغمة الموسيقية، والقصيدة تنويع موسيقي ودلالي على هذا المقام. فتفتتح (واقلقي) مقطعي القصيدة، وتكرر في ثناياها بصيغة مختلفة (قلق). وللتكرار أهمية تنبع من دوره الموسيقي في الشعر من حيث يحدث توازنات موسيقية تعطي انطباعا بأن المكررات هي اللحن الأساسي للقصيدة. ولا تؤدي (واقلقي، قلق) هذه الوظيفة الثانوية التي تسند الوزن وتوازنه بحيث تبدو وكأنها اللحن الأساسي للقصيدة، إنما هي أساس اللحن فيها من حيث تزن الوزن بوزنها، ففي تنقلها من صيغة إلى صيغة (واقلقي إلى قلق) تنقل للوزن من (فاعلاتن) إلى (فعلاتن)، وتشكيلها الصوتي أساس ينبجس منه التمزيج اللحني والنغمي، إذ تستدعي القاف أخواتها المفخمات، وتستدعي اللام أخواتها المائعات.

وليس القلق نقطة انطلاق تحكم إيقاع القصيدة وأنغامها وحسب، بل هي نقطة انطلاق للدلالة أيضا. فحركة الدلالة في القصيدة ثنائية ضدية: الحركة المتمثلة في المستقبل، والسكون المتمثل في الحاضر. أما الحركة فيشف عنها مجيء القلق بصيغة الأمر (واقلقي)، فهي تحريض على القلق، تحريض على الحركة، واستشراف للمستقبل المتمخض عن حركة القلق، وأما السكون فيدل عليه دافع التحريض على القلق (حتى لا تظلي مثلك الآن ومثلي). فضدية الحركة– السكون تنعقد بحركة القلق، ذلك أن القلق جسر للانتقال من الجدب إلى الخصب لانصراف مجالات القلق إلى الدلالة الإخصابية.

فالمجال الأول للقلق (قلق الثدي إلى رضعة طفل) يظهر المرأة الأم المتحكمة بالإخصاب والتكاثر، بما يدل على قلق الحب الأمومي. والمجال الثاني (قلق اللحم لعض النار فيه) يظهر المرأة التي تتقد للتواصل، بما يدل على الحب العشقي الشبقي، قلق الرغبة في التكامل مع الآخر (الرجل/ الناطق الشعري)، قلق يكون فيه الآخر حاضرا حتى بغيابه. وهذه الشبقية في المرأة تكون عامل إثارة للرجل، مما يعيد لها دلالتها الأسطورية كأصل للحياة، وباعث لها ومثير.

والمجال الثاني (مرايا المطر الأعلى لتهويمة شكل) يحتمل دلالتين للخصب؛ عامة وخاصة في آن. أما الصورة العامة فتستقى من رمزية المطر إلى الحياة، وإضافة مرايا تعمق إشارته إلى أصل الحياة، الأصل الذي تنعكس عليه وفيه كل صور الحياة قبل تكوينها وتشكيلها، أي إمكانات انبجاس الحياة من المطر. وباعتبار الصفة (الأعلى) المشيرة إلى السماء، فإن (تهويمة شكل) تشير إلى

ولادة العالم من رحم الأرض عبر توالج السماء والأرض بالمطر، «فالمطر هو المني المخصب للأرض»(٣١).
والمطر ليس رمز الخصب فقط، إنما له مدلول لقاحي أيضا. فهو «ملقح يشبه اللقاح الرجولي»(٣٢). وبهذا تتصل الدلالة العامة بالدلالة الخاصة، تلك المرتبطة برمزيته اللقاحية. فتصبح مرايا المطر متصلة بالرجل وقد انعكست في نفسه غواية المرأة برغبتها المتقدة للتواصل (عض النار). وبذلك يمكن لنا أن نربط (تهويمة شكل) بالطفل الذي قلق الثدي لرضعته.
وفي هذا التشكيل للصور براعة فنية تتأتى من التحام الصور بعلاقات خفية، بحيث تبدو في ظاهرها وكأنها غير مترابطة، ثم ما تلبث بتداخلاتها الإشارية أن تشكل وحدة متلاحمة على غير ما هي عليه في ظاهرها. فالبؤرة اللفظية لهذه الصور هي (مرايا)، وهي تقع بحسب الإضافة في السماء، فتنعكس على سطح السماء المرآوي كل الموجودات الأرضية قبل تشكلها وتكوينها، الموجودات التي هي متعلق القلق الإخصابي. فهي تشكل العالم الخيالي الذي تتوحد فيه الكائنات الحية (الإنسان الحيوان النبات) والذي يحال إلى كائن حي، شكل واقعي بفعل هذا القلق الإخصابي.
أما بواعث أمر المخاطبة وتحريضها على القلق فترد في المقطع الثاني (واقلقي أكثر حتى لا تظلي مثلك الآن ومثلي)، أي حتى لا تظلي على الحال الذي أنت عليه، وأنا كذلك عليه. ولما كانت صور القلق مجتمعة ومفردة تدل على الخصب والخصوبة فإن حال المرأة والأنا في الحاضر (الآن) هو الحال النقيض، حال الجدب الذي ينبغي تغييره والتحول عنه إلى الخصب.
وثنائية الخصب والجدب في القصيدة تقع في نطاق أوسع، الحياة والموت، الوجود والعدم، ذلك أن القلق بربطه بالخصب لا يسم حالة نفسية متوترة تتطلع إلى التغير، إنما يبدو «علامة من علامات الوجود»(٣٣). إنه قلق ميتافيزيائي، فهو «لا شيء وهو كل شيء، إنه شعور يوضع أمامي، وأمامي فقط مدى ما يكون عليه وجودي من أسى وجدب وإقفار في هذا العالم الذي أعيش فيه»(٣٤). وهذا ينطبق على الصور التي تبنيها القصيدة، إذ تضع أمام المرأة، وأمام الذات، إمكانات ما سيكونان عليه، إمكانات الحياة، فيصير القلق طاقة الوجود، إذ التحول من الجدب إلى الخصب مرتهن بحركة القلق ومحكوم بها.
وهذه الصور لا تسمي الجدب، ولا تشير إليه، بل تلمح إليه بأن وقفت على نقيضه، وهو وفرة الخصب، من حيث تضع أمام المخاطبة إمكانات ما ستكون عليه إن هي قلقت لتجاوز ما هي عليه الآن. ولا يكون الخصب إذ يكون إلا بالاتصال والوصل والتواصل (الأم– الطفل، المرأة– الرجل، الأرض– السماء)، وبدون الاتصال فلا كون ولا تكوين.
وتتجلى الشعرية الشاعرة ببلاغتها العالية في تناسج البنية والحركة والمعنى المتأتي من تجانس المكون البنيوي والمكون النفسي والمكون المعنوي، ذلك أن الشاعر لما ذهب بالقلق من كونه علامة من علامات الوجود إلى كونه منبثق الخصب، اتخذ منه منطلقا للقصيدة ومبتدأ لحركات البنية جميعها، وموجها لإيقاعاتها وأنغامها. ولما رأى في نسيجه الصوتي (نسيج قلق) تباينا بين الشدة واللين، التضاغط والحركية ذهب به من كونه حركة نفسية دالة على الضيق والحصر إلى كونه حركة مراوحة بين الضيق والانفراج، الحصر والانسراح. وذلك بعقد مقابلة خفية بين هذا وذاك عبر المقابلة بين الجدب والخصب. فكان أن أعاد تنسيقه الوجودي ليكون برزخا بين الجدب والخصب وهذا لا ينفي أنه منبثق الخصب، بل يدعم هذه الدلالة ويعمقها.
ومن حيث موضع (القلق) البرزخي هذا يطل بقافه على الجدب وبلامه على الخصب، فيدل بما توحي به قافه من الشدة والصعوبة والضيق والتضاغط على الجدب، وبما توحي به لامه من اللين والرقة والتراخي والحركية على الخصب. وبين هذه الإطلالة وتلك، وهذه الدلالة وتلك، يرتفع القلق الإخصابي ليكون طاقة الوجود لتخطي العدمية في الوجود، من حيث هو برزخ يجسر الفجوة بين العدم والوجود.
وبينما كانت وظيفة القافية في الشعر العمودي ضبط الوزن بإحداث نقطة ارتكاز موسيقية، فاضت في شعر التفعيلة عن الوزن نفسه لترتبط بالقيم الموسيقية المولدة من الوزن(٣٥). فصارت حالة خاصة مكثفة لموسيقى القصيدة من حيث تعقد العلاقة بين الوزن والدلالة وتبرز تناغمهما البديع وتناسجهما المتلاحم. وبالإثارة التخييلية لأصواتها صارت بالسمعي إلى التخيلي البصري. فبقدر ما تشبه المعنى بقدر ما تزيد من درجة الإثارة التخييلية للصوت، فإن هي فقدت شبهها بالمعنى فقدت إفاضتها عن الوزن وعادت أدراجها إلى ما كانت عليه في الشعر العمودي، إلى مجرد ركيزة نغمية ونهاية موسيقية للبيت، بل قد تفقد هذه

القيمة الركيزية للموسيقى فيما إذا تنافرت مع الدلالة بحيث تنبو بها القصيدة.

وقد سار طاهر رياض، على ما رأينا، بتراسلات القافية إلى أبعد مدى لها من التناسج بالمعنى، وذلك بالجمع بين الشكل الموسيقي والتواصل الموسيقي، بين النغم الذي تولده والمعنى الإيحائي الذي تبعثه. ولما كان للقافية المقيدة دلالة مختلفة عن تلك التي للمطلقة، فلا بد أن يكون اختيار الشاعر لها بدافع دلالي أكثر منه موسيقي. ومثال ذلك القافية المقيدة في قصيدة (هي سكرة أخرى):

هي سكرةٌ أخرى لهذا الموت،
لم يبقَ الكثير من الوجود الفجّ
كل ناضجٍ حتى السقوط..
بكى الحبيبُ
ولم يكن بيني وبين غيابِهِ سرٌّ،
فقلت: اهدأ حبيب
أنا غيابُك كلُّه
وبَكَيْتْ
هي سكرةٌ أخرى لنا:
ميْتٌ روى عن ميْتْ!
(الأشجار على مهلها، ص٣١-٣٢).

تمثل سكرة الموت مواجهة فعلية للموت، فهي الحالة المعيشة للقلق الميتافيزيائي المواجه للفناء، حيث تتقلص المسافة بين التجربة الواقعية ومجاهيل الموت، إنها، بتصور الشاعر، اللحظة التي يكون فيها الموت أشد التباسا بالحياة، إذ تؤذن بالانقطاع عن الوجود لاكتمال الموجود، إنها التعبير الأكمل لاكتمال الذات (كل ناضج حتى السقوط)، واكتمال التوحد مع الآخر الذي هو الاكتمال العشقي (أنا غيابك كله).

إن سكرة الموت صورة خاصة من صور القلق شبيهة ومفارقة، شبيهة من حيث هي حالة نفسية فيزيائية تتغشاها الشدة في تردد النفس والنفَس بين الإراقة والإفاقة، فهي كما القلق برزخ فاصل واصل بين الموت والحياة، الفناء والبقاء، ومفارقة من حيث مؤداها، فهي مواجهة للفناء تفني، على حين أن القلق مواجهة للفناء تحيي.

ولأنها مفارقة جاءت قافيتها مفارقة. فبينما اجتلب القلق قافية مطلقة اجتلبت سكرة الموت قافية مقيدة، وما بين الإطلاق والتقييد من فروق هو ما بين القلق والسكرة من فروق؛ الحركة والسكون الحياة والموت.

وقد انبنى إيقاع القافية على مقطع من أصعب أنماط المقاطع على لسان العربي، وذلك لتوالي صامتين ساكنين (ص ح ص ص)، ولا تسوغ العربية التقاء ساكنين إلا في آخر الكلمة في حالة الوقف عليها. وحتى في هذه الحالة لا تستسيغه وتنفر منه، إذ تلجأ إلى التخلص من التقاء الساكنين بتحريك الصامت الثاني من آخرها. وهو من حيث البنية التوزيعية للأصوات يجافي ميل العربية إلى الخفة والسهولة، بيد أن نسيجه الصوتي جاء مشوبا بالخفة من وجه، ومصعدا للشدة من وجه. فالساكن الأول فيه (الياء) من الأصوات الانزلاقية المائعة خفيفة الإيقاع والنطق، وإن كان التسكين يذهب شيئا من خفته، والساكن الثاني، الذي هو الروي، (التاء) من الأصوات النفَسيّة (بفتح االفاء) حيث تتبعه دفقة هوائية فيتجشم الحفز والضغط عند الوقف عليه(٣٦).

وبهذا، فإن إيقاع القافية شديد صلب متضاغط، وإن كان مشاما برائحة الخفة. أما النغم فمتنوع رغم قصر الوحدة الزمنية للقافية، إذ ينتقل من الصعود إلى الهبوط إلى السكون. فيصعد قليلا مع الفتحة، ثم ينحدر بخفة مع الياء، ثم ينحدر بشدة بالانتقال من الياء الساكنة إلى التاء الخافية المتسفلة، ليسكن بشدة كبيرة في الصويت الذي يتبع التاء الساكنة. فالوقفة الموسيقية للقافية إيقاعا ونطقا ونغما تكاد تكون أشبه بلفظ الأنفاس الأخيرة. وبذلك، تبدو القافية مرآة لسكرة الموت من حيث ترتسم ملامحها في الصورة التخييلية التي يثيرها الإيقاع ونغمة الروي. ومن جانب آخر، ما كان لهذه الصورة التخييلية للقافية أن تتضح ملامحها لولا وقوعها في سياق السكرة.

فالقافية باعتبارها وقفة موسيقية تثير صورة تخييلية تبعا لإيقاعها ونغمتها حيثما وردت وفي أي سياق، وفي حال التناغم والانسجام بين موسيقى القافية والمعنى الذي ترد في سياقه، فإنها تقول المعنى موسيقيا، ويعمل سياق المعنى على إبراز قولها وتقريبه، أي إشباع الإيحاء الموسيقي.

وتكتمل الشحنة التأثيرية للموسيقى التي تولدها القافية، وتتضح الصورة التخييلية التي تثيرها بكلمتي القافية (بكيْتْ، ميْتْ)، إذ تدل كلتاهما على السكون والانقضاء، فالبكاء يخفف من شدة القلق الممثل للحياة والحركة، ليرتد إلى نوع من السكون الممثل للموت بانعدام الحركة، أما (ميت) فهو السكون بذاته وقد تجسد.

وبهذا، يتجلى في شعر طاهر رياض كنه الشعر الذي عد

لأجله أعظم الفنون، وأكثر نظم الاتصال تعقيدا، وهو تعدد الجدل في نظام اللغة الشعرية، فكما يرى لوتمان، ثمة جدل يجري بين لغة الشعر كحالة خاصة من حالات اللغة، وبين اللغة كحالة خاصة من حالات لغة الشعر، وتتحد العلاقة بينهما في توتر دائم، وجدل، أو جدليات بين مستويات النص المتعددة؛ العروضية والصوتية والنحوية والدلالية. وهذا ناتج عن أن العلامة داخل نظام لغة الشعر علامة مركبة (أصوات، صور، رموز)، والقصيدة نفسها علامة مركبة تتألف بدورها من تواليات العلامات المركبة(٣٧).

ويعنينا هنا جدل الشعر والموسيقى، اللغة والعروض، من حيث يقوض المبدأ الأساسي الذي يحكم العلاقة بين الأنظمة السيميلوجية المختلفة، وهو «مبدأ عدم الترادف بين الأنظمة، فلا يوجد ترادف بين الأنظمة السيميلوجية، إذ لا نستطيع أن نقول نفس الشيء بالكلمة أو بالنغم، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة»(٣٨). وفي الشعر لا يترادف هذان النظامان وحسب، إنما يتزامنان ويتداخلان أيضا. فيعزف اللحن بالكلمات، وتتنسق الكلمات باللحن. فتزدوج الكلمات علاماتيا في انتمائها إلى نظامين مختلفين مؤدية الوظيفة التي تؤديها وحدات كلا النظامين في آن معا. فالكلمة وحدة دالة (علامة= دال+ مدلول) في النظام اللغوي، وتصير في الشعر، دون أن تفقد كونها وحدة لغوية دالة، وحدة موسيقية (وحدة غير دالة) باعتبار تنسيقها المقطعي.

ويبلغ هذا الجدل مبلغه في شعر طاهر رياض في نشوة للكلمات تمزج الطرب بالخيال وتمازجهما، حيث إن الموسيقى المتولدة عن الوزن والقافية ليست مهمة في ذاتها ولذاتها، إنما في تراسلها مع اللغة، وليست الموسيقى شرطا للشعر إلا بهذا التراسل. وهو تراسل اندماجي، توالج للكلام والموسيقى في العمق، في فيض الرؤيا. فالشكل الذي يتنسق بما هو خارج عن اللغة، بالقواعد الحسابية في سلم الموسيقى الشعري، يتناسق مع الداخل في علاقات العناصر المكونة للشكل، وموسقة الكلمات المتحققة بالوزن وجمالية الأصوات وتآلفات النظم هي في العميق العميق موسقة لخيال الكلمات.

بيد أن شعر طاهر رياض لا ينفرد بهذا الجدل. فجدل الكلام الموسيقى أحد السمات المميزة للشعر قديمه وحديثه، وما محاولة القدماء لاستظهار ملائمة الأوزان للأغراض الشعرية إلا من هذا القبيل. ويتمثل هذا الجدل، مثلا، في شعر السياب، فثمة توازن يخلقه النص السيابي بين مكوناته الصوتية ومكوناته الدلالية. وقد ينبثق هذا التوازن من علاقات التماثل الصوتي– الدلالي في بعض النصوص، أو التقابل الصوتي– الدلالي في أخرى(٣٩).

لكن جدل الكلام الموسيقى، وإن كان عاما في الشعر الموزون، قد يكون جدلا زائفا، وذلك في حال عدم التناغم، أو التنافر، بين الانطباعات والأحاسيس والصور التخييلية والمعاني التي يستدعيها الكلام، وبين تلك التي تستدعيها موسيقى هذا الكلام. فتتدنى فاعلية الموسيقى بتوتر البنية الإيقاعية والبنية الدلالية. ومن الأمثلة الشعرية على ذلك شعر أدونيس الموزون، حسبما يظهر صلاح فضل أن الدلالة التغييبية في شعر أدونيس تبطل فاعلية الغنائية التي تبنى على مستوى الإيقاع، وأن التشتت الدلالي يجعل الإشباع الإيقاعي في القوافي «منزوع الشجن وباهت الغنائية»(٤٠).

ويظهر بذلك أن العناية بالموسيقى المولدة بالوزن والقافية وجرس الأصوات المكررة لا تكسر روح الشعر على حد زعم أدبيات الحداثة، إنما الذي يكسرها فعلا تنافر مكونات القصيدة وتشتت بناها، بما يؤدي إلى تمزيق الشعور بالتواصل معها، «ذلك أن بؤرة الاهتمام في عملية التلقي لا يمكن لها أن تتوزع في نقطتين متخالفتين في الآن ذاته. وهذه حقيقة تظهرها البحوث الفيزيولوجية المحدثة»(٤١).

وحتى لو سلمنا بشعرية قصيدة النثر، وأن انتظامها البنائي يعوض فوضاها الظاهرية، فإنها تبقى شكلا شعريا محدثا لا جذور له ولا أسلاف، ولذلك لم يقع طاهر رياض في حبائل إغراءاته، إذ لم ينزع إلى اجتثاث التراث، أو إحداث قطيعة معه، وشعره امتداد لهذا التراث كما يقول: «أنا ابن هذا التراث، أنا الشجرة التي مهما أخذت من الشمس والهواء، فلن تكف عن حاجتها إلى الغذاء من جذورها، لا أتصور شاعرا مبتوت الأواصر بتراثه، فكيف بتراث غني ديمومي الحيوية كتراثنا العربي»(٤٢). ولم يقنع بتهافت ما ترسخ تاريخيا من ربط الشعر بالوزن والقافية بدعوى أنه تحديد خارجي للشعر بمكونين شكليين، إذ يرى أن القصيدة ابنة للموسيقى، ولا كون للشعر إلا بتراسل اللغة– الموسيقى.

ومهما يكن الخلاف حول اعتبار الوزن والقافية شرطين وجوديين للشعر (ضمن شروط أخرى طبعا) فإنهما كذلك في شعر طاهر رياض الذي يتجلى فيه جهد الشاعر الواعي وحرصه البالغ على نمنمة اللغة، فكلماته كما

يصفها الشاعر محمود درويش «مصقولة بمهارة صقل الماس، حتى لنكاد نخشى عليها من المحو، فهو يعرف أن الحذف كفاءة الصنعة»(٤٣). وصوفيته الشعرية تجعل من قصائده «تمرينا دائما على الحذف والنمنمة والتخلص من الزوائد والإفاضات»(٤٤). وروحة الأكبرية لا تطيق كسر الحرف أو اختراقه أو تحطيمه، بل تكتفي بظلالات وهجه في مرآة القلب، فلغته كما يقول منعمة، مرفهة الأديم(٤٥).

ومثل هذه اللغة المرتعشة من فرط رهافتها وتأنقها تتكسر رعشتها وتفقد ألق تأنقها على عتبات فوضى انفلات الوزن والقافية. فالوزن والقافية شرطان وجوديان لشعره من داخل الشعر نفسه، وإن اتفق مع مشروطيتهما الخارجية في النظرية العروضية التي تقف الشعر على توفرهما، ذلك أن هجرهما في شعره يبدد كثيرا من الجهد المبذول في نحت اللغة ونمنمتها، ولا بد.

وعلى مزاج اللغة المنعمة كان مزاج الوزن، إذ لم يحفل الشاعر بتنويع الأوزان كثيرا في شعره، فالإصدار الأول (شهوة الريح) تأسس على نظام الشعر العمودي، وهيمن فيه إيقاع الخفيف (وهو من البحور الممزوجة)، والإصدار الثاني (طقوس الطين) زاوج بين العمودي وشعر التفعيلة، وشدد كسابقه على نغم الخفيف، والإصدارات اللاحقة (العصا العرجاء، حلاج الوقت، الأشجار على مهلها) نحت نحو شعر التفعيلة، والبحور الصافية (متقارب، متدارك، رمل، كامل)، وهيمن فيها جميعا نغم المتقارب(٤٦). والإصدار الأخير (كأنه ليل) قصيدة طويلة مؤسسة على الكامل.

وبالإضافة إلى انحسار سعة التنوع في الأوزان، لم يحفل الشاعر بتنويع صور التفعيلات، فعادة ما يكتفي بصورتين للتفعيلة، وإن جاءت ثالثة ففي منطقة القافية لا غير. وقد ينعى هذا الأسلوب بالرتابة، لأنه لا ينوع بالأوزان ولا بوحداتها الموسيقية، وإن كان رتيبا فحسبه أن مثل هذه الرتابة تبرز النغم الموسيقي للتفعيلة فيرتفع جرسها، وتؤمن الاتساق الكمالي لإيقاعها فتدعم اللغة المنعمة بالوزن المنعم. من ذلك قوله:

لأن الذي يشره الآن في جسدي نحلة لا عسلْ
(فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعو)
أنام لكي يحلم الموت بي(فعول فعولن فعولن فعول)
وأسير لكي لا أصلْ (حلاج الوقت، ٢٩)
(فعول فعولن فعو)

فلو تنوعت صور التفعيلة في هذين البيتين لخفتت الموسيقى وبهتت، فمثل هذه الرتابة، إن سلمنا بأنها رتابة، تمسك الوزن من الانفلات والموسيقى المولدة عنه من الانديـاح والتشتت، خاصة أن أبيات شعر التفعيلة متفاوتة الطول.

وعلى العموم، فإن إيقاعات القصائد تنزع إلى النمطية الأقرب إلى الرتابة من حيث عدم التنويع في صور التفعيلات، والأبعد عنها من حيث قيامها على نسقية مركبة حسبما أوضحنا في أعلاه تفصيلا. وهي لذلك كإيقاعات الحلم من حيث هي سريعة وهادئة، خفيفة ورخية، راقصة ومتراخية.

وليست القافية أقل نمطية وانتظاما من الوزن. فالغالب اعتماد القصائد على نمط التقفية المنتظمة مقطعيا بقافية واحدة (والمقاطع فيها أبيات أيضا لتدوير السطور). مما يقرب القصيدة من الشعر العمودي، إذ لا تختلف عنه، مع توحيد القافية، سوى في تفاوت طول الأبيات. وقد لا يلتزم بقافية واحدة في القصائد الطويلة، ومع ذلك تتحد كل مجموعة من مقاطع القصيدة بقافية واحدة. ونادرا ما يلجأ إلى نمط التقفية الحر المنوع(٤٧). ومن أمثلة التوحيد القافوي قوله في قصيدة (أبو حيان التوحيدي):

خبا الليلُ،
واختبأ الأصدقاءُ
وخلَّفْتَ دونك بابَكْ
على رعشة في الخواءِ،
تفتشُ عنك
وتحصي غيابَكْ
تعبتَ إذن؟
أم ولي اغترابكَ
أوهن فيكَ اغترابَكْ؟
خُذِ الريح من أول الريح:
نمْ عن هبوبكَ شيئا
ورمِّدْ كتابَكْ (حلاج الوقت، ٩٥-٩٦).

وبهذا التوحيد القافوي يتصاعد رنين الموسيقى الصوتية في الوقفات القافوية، بما يمسك الوزن من الانفلات، هذا فيما لو تنوعت الوحدات الموسيقية في الوزن (تنوع صور التفعيلات)، فما بالنا بالوزن الدقيق غير منوع الوحدات.

وعلى الرغم من تصاعد الرنين الموسيقي القافوي فإنه لا ينزلق إلى التطريب والصدح الغنائي، بل يبقى في دائرة الغنائية الهادئة، ذلك أن الشاعر كان أميل إلى القوافي المقيدة على المطلقة، وحتى القوافي المطلقة جاءت

حاجة دلالية أكثر منها حاجة غنائية تطريبية. وتظهر براعة الشاعر الإبداعية في هذا المستوى القافوي في أن القافية تطرب السمع لكنها لا تحجب المعنى أو تزيحه خلف إنشادها الحاد، وأن موسيقاها تثير خيال الكلمة وتداعيات المعنى بحيث تطرب الروح بإثارتها التخييلية، فهي تقول المعنى موسيقيا بالإلماح والإيماء والإيحاء.

وهذه الصرامة الإيقاعية بالوزن والالتزام بالقافية الموحدة تقرب الشعر من جذوره الفنية أكثر، من سلفه الجاهلي، وتبعده عن الرائج في الشعر الحديث الأميل إلى التنويعات الوزنية والقافوية، أو التحرر منهما. والمسألة ليست تقليدا شكليا، إنما لغة هذا الشعر الهادئة المصقولة ومعانيها الظلية لا تحتمل التفاوت الإيقاعي في الوزن، ولا التوتر الصوتي في القافية. ومع هذه الصرامة الإيقاعية المتوافقة مع ميل اللغة الشعرية إلى التمهل، يبدو الشعر «شبيها بتموج وجداني شديد التماثل والتناظر»(٤٨)، نظرا لانتظام الموسيقى شبه المطلق.

ويتعزز هذا الانتظام العروضي بالانتظام الصوتي، حيث تتكرر الأصوات المتماثلة، أو المتقاربة نطقا أو صفة، ومن ذلك تكرار اللام، ثم السين والشين، فالتاء في قوله:

يقول الكلام الذي لم أقلْه
كلاما كثيرا عليَّ،
وينقش جسمي باسمي
أنا آخر العاشقين الطغاة،
ويسألني: لم تمتُ بعدُ؟
لا لم أمتْ!

(الأشجار على مهلها، ١٧)

وتكرار كلمة بعينها، كالتكرار الطقوسي لكلمة (كأس) في قوله:

أنا واحدٌ
والكأس
لا
تحصى
كأسٌ لتسندني،
وكأسٌ مثلها لتطيحني
كأسٌ لأهدأ،
مثلها كأسٌ لتهدأ بي
كأسٌ لأمحوَ فكرةً وحشيةً
ثقبت دمي،
ولألهيَ البرقَ الشفيفَ
عن احتراز أصابعي
كأسِ انتشاء
كاسِ بوحٍ،
كأسِ بلبلةٍ،
وكأسٌ للنعَّاسْ

(كأنه ليل، ٤٠-٤١).

وبهذا يستعيد طاهر رياض وجه الشاعر الجاهلي، فيتعشق الكلمة المصوتة سبيلا للدخول في طقس اللغة. فيحتفظ شعره بجوهر الغنائية، ببؤرة الإبداع الرومانسي، التي هي الموسيقى. لكن هذا لا يعني أنه قصر تجربته على الغناء الساذج والبوح المباشر والذاتية الرائقة كعادة الرومانسيين، بل على العكس، إذ تتكثف فيها لغة المفارقة الضدية، واشتباك الأنا، واشتجار المعنى، واحتدام الرؤية. فيبقي طاهر رياض على الخيط الرابط للشعر بالغنائية، مهما بدا ابتعاده عنها، وذلك بالاشباعات الموسيقية التي تصير نفخة تبعث الحياة في الكلمات، مستعيدة روح الأشياء بكل حركيتها وحيويتها لتطل من خلالها على روح الكون بواحديته المتعددة.

أما الفاعلية التأثيرية لهذه الصرامة الإيقاعية والقافوية والتكرارات الصوتية فهي إثارة الارتخاء الحلمي وإثارة انتباه الخيال. وبقدر ما ينتظم الإيقاع والأصوات بقدر ما تزيد درجة الارتخاء الحلمي، أي غيبة الحس، فتزيد معها درجة انتباه الخيال، أي حضوره، ليصير الشعر بذلك أكثر إمساسا بالوجدان منه بالذهن. ولذلك، فإننا مع طاهر رياض نحس الشعر قبل أن نفهمه، ونغنيه دون أن نفهمه.

فالوزن والقافية ليسا إسار حديد يكبل روح الشعر والشاعر على ما يزعم أدعياء الحداثة وما بعد الحداثة، إنهما حمالان للرؤيا كغيرهما من العناصر المشكلة للنص. والالتزام بهما، بالأحرى الالتزام الصارم، لم يضع طاهر رياض في أسر ضروراتهما، ولم يقيد قريحته الشعرية، ولم يحل دون تجديده الواضح في البنية والأسلوب. ومن ذلك فرط الاقتصاد في اللغة بالاختزال والحذف والنمنمة، إلى حد أنه «يمحو أحيانا أكثر مما يجب، فنستمهله ونسأله أن يترك قليلا من الفحم والغبار لنرى العلاقة الأولى بين الأشياء والكلمات في تكوينها الأول»(٤٩).

أوليست هذه هي السمة الأولى، أو الشرط الوجودي الأول لقصيدة النثر التي يباهى بامتيازيتها بها على الشعر الموزون المقفى السائر، على حد قول الصكر، نحو الترهل والهيجان اللغوي بما تفرضه ضرورات الوزن

والقافية(٥٠). ولعل فتنة اللغة المكثفة المحمولة بالوزن والقافية والمتوهجة بهما في شعر طاهر رياض ينطبق عليها ما قاله يوسف الخال بحسرة وأسى: «كنا نشكو من الوزن أنه إسار وسلسلة حديد، فإذا هو يعود يطل قالبا للمواهب»(٥١).

وإلى جانب الاقتصاد في اللغة تتميز قصيدة النثر حسبما هو قار في أدبيات الحداثة بكثافة الصورة الشعرية فيها، هذه الكثافة التي لا تكاد تجد لها مثيلا في الشعر العربي، وذلك نتيجة لانعتاقها من سلاسل الوزن والقافية. فهذه السلاسل أدت بشعر التفعيلة إلى استنفاد «طاقاته خلال فترة زمنية قصيرة، وقد لا يعمر طويلا في المواجهة مع الشعر الحر [قصيدة النثر] المسلح بأخطر أسلحة الشعر وأقواها، وأعني الصورة»(٥٢).

ويقرر أبو ديب أن ثمة تناسبا عكسيا في توفر الفجوة: مسافة التوتر (=الانحراف) بين مكونات العمل الشعري، أو بين مكونين من مكوناته. وفيما يتصل بالوزن والصورة الشعرية من هذه المكونات يبدو «أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزني كلما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»(٥٣).

وباستجلاء الشعر العربي في مراحله المختلفة يتبين له «أن نسبة ورود الصورة الشعرية في قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها في شعر التفعيلة. كذلك، إن نسبة ورود الصورة في الشعر الحديث أعلى بمرات من ورودها في الشعر القديم. والعامل الحاسم المرافق لهذا الخط البياني لارتفاع نسبة ورود الصورة الشعرية أو انخفاضها هو توفر الانتظام الوزني وانحساره»(٥٤).

ويسقط شعر طاهر رياض هذا العامل الحاسم من أساسه، فطغيان الانتظام الوزني شبه المطلق في شعره يرافقه طغيان للصورة الشعرية. ولا يعني هذا أن أبا ديب أخطأ في استجلاء الشعر وتحديد خطه البياني الذي يظهر تناسبا عكسيا بين الوزن والصورة الشعرية، إنما يرجع الأمر إلى الخصوصية الشعرية لنص طاهر رياض. وهو ما دعا محمود درويش إلى وصف قصيدته بأنها «العناق الأقصى بين الصورة والإيقاع»(٥٥). ولعل بضعة مقاطع من قصيدة (جهات عمياء) كافية لإظهار النسبة العالية لورود الصورة الشعرية في سياق الصرامة الإيقاعية وزنا وقافية:

الكأس نحو هشيمها الفَوَّارِ،
لَبّات الصبايا نحوَ سكين الترهُّلِ،
غلمةُ الدفلى الطرية نحوَ أسنان الهواءِ،
جهاتُك العمياءُ نحوي
جريٌ غيابَك كلُّهُ نحوي
هيأتُ ما أُبقيتِ لي:
جسدا يهب
وشهوةً تهوي
خذني قليلاً منكَ يا رملَ البداية
أسمعُ الأصدافَ تنشجُ فارغاتٍ
في جيوبِ الماء،
أسمعُ بومةً تتلو بصيرتَها وحكمَتَها عليَّ
وتعتريني خفّةً سوداء،
أسمعُ ليلَها السريَّ يشرقُ بي؛
قليلاً منك يا رملَ البداية
ليس لي قلبٌ لأرحلَ فيكَ
أو لغةٌ لأنضجَ في تهدجِ نارها لغوي
(الأشجار على مهلها، ٤١).

فالانتظام الوزني في هذا الشاهد والمدعم بالانتظام القافوي لم يرافقه انحسار للصورة الشعرية، بل على العكس، ارتفعت نسبة ورود الصورة، ربما، إلى درجة أكبر من نسبتها في قصيدة النثر. هذا مع الفارق النوعي بينهما، إذ تكثف الصور في شعر طاهر رياض الدلالة، وتكشف ثراء المعنى وتعدده، بينما يرافق كثرة الصور الشعرية في قصيدة النثر انحسار للمعنى. والنص الشعري الحديث في الثمانينيات، كما يشير أبو ديب، بلا مقول ولا منطوق ولا محرق تركيز ولا رؤية، ومع كل تنام لغوي جديد يزداد تقلص الدلالة(٥٦). خلافا لنص طاهر رياض، فله مقول ومنطوق ومحرق تركيز ورؤية، رغم غموضه وإيحائيته وتعدد الدلالة فيه واشتباكها.

فالدوال، الجسد التعبيري للقصيدة، شديدة التماسك والاقتصاد والاكتمال، وهي مشوقة بما تختزنه من طاقات شعرية هائلة. أما المدلولات فهي متراكبة الطبقات مع هذه الكثافة التصويرية التي تعتمد على كفاءة خيال الكلمات، مما يحفظها من الانزلاق إلى التعبيرية المباشرة والوضوح أو إلى التغريب والتجريد. فعلى الرغم من ميل القصيدة «إلى الغموض والتكتم، فإنها مزودة بمفاتيح لقراءتها على نحو مقبول»(٥٧). وهذه مسألة تستأهل دراسة مستقلة، خاصة في ظل ازدياد النماذج الشعرية المنبنية على تغييب المعنى وإبهامه.

المراجع

– أبو ديب، كمال: في الشعرية. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧.
– أبو ديب، كمال: لغة الغياب في قصيدة الحداثة. فصول، مجلد٨، عدد٣– ٤، ديسمبر١٩٨٩.
– استيتية، سمير شريف: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية. عمان: دار وائل للنشر والتوزيع. ط١، ٢٠٠٢.
– باشلار، غاستون: جدلية الزمن. ترجمة: خليل أحمد خليل. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط١، ١٩٨٢.
– البريسم، قاسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق. دار الكنوز الأدبية، ط١، ٢٠٠٠.
– بنفنست، إميل: سيميولوجيا اللغة. ترجمة سيزا قاسم، ص١٧١–١٩٥، في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف: سيزا قاسم. القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٦.
– جيلفورد: ميادين علم النفس. ترجمة: يوسف مراد. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٥.
– الحسين، أحمد جاسم: إيقاع الشعر العربي بين الاختراقات والثوابت، المعرفة، عدد ٤٠٢، آذار١٩٩٧.
– خضير، ضياء: الشاعر طاهر رياض في ديوانه (الأشجار على مهلها): العمى والبصيرة وارتباطاتهما معا مظهر لوحدة العالم في لغته الشعرية، الرأي الثقافي ٢٠٠٠/٩/٢٢.
– الخطيب، رحاب: معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. عمان: المؤسسة العربية، ٢٠٠٥.
– رشيد، أمينة: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ص٤٧–٦٥ في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف: سيزا قاسم. القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٦.
سيرنج، فيليب: الرموز في الفن، الأديان، الحياة. ترجمة: عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق، ط١، ١٩٩٢.
– شكري، غالي: برج بابل– النقد والحداثة الشريدة، بيروت: دار رياض الريس، ١٩٨٩.
– الصكر، حاتم: قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر. فصول، مجلد١٥، عدد٣، ١٩٩٦.
– طاهر رياض:
– شهوة الريح. عمان: دار منارات للنشر. ط١، ١٩٨٣.
– طقوس الطين. عمان: دار منارات للنشر. ط١، ١٩٨٥.
– العصا العرجاء. عمان: دار منارات للنشر. ط١، ١٩٨٨.
– حلاج الوقت. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١، ١٩٩٣
– الأشجار على مهلها. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١، ٢٠٠٠
– كأنه ليل (قصيدة). بيروت: رياض الريس لكتب والنشر. ط١، ٢٠٠٥.
– الطرابلسي، محمد الهادي: تحاليل أسلوبية. مفاتيح. تونس: دار الجنوب للنشر. ط١، ١٩٩٢.
– عياد، شكري محمد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية. القاهرة: دار المعرفة. ط٢، ١٩٧٨.
– العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي. تونس: المطبعة العصرية، ١٩٨٦.
– فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ط١، ١٩٩٨.
– اللاذقاني، محيي الدين: القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية. فصول، مجلد١٦، عدد١، صيف١٩٩٧.
– محمد، علي عبد المعطي: سورين كيركيجارد مؤسس الوجودية المسيحية. الاسكندرية: دار المعرة الجامعية (د.ت).
– ناظم، حسن: البنى الأسلوبية دراسة في «أنشودة المطر للسياب. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط١، ٢٠٠٢.
– الهاشمي، علوي: جدلية السكون المتحرك، ج١، بنية الإيقاع، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢.
– ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ط١، ١٩٨٨.
– يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣.

الهوامش

(١) أبو ديب، كمال: في الشعرية. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧، ص١١٧.
(٢) الخال، يوسف: النهار١٨/٦/١٩٧٨.
(٣) السابق.
(٤) نور الدين، جودت: مع الشعر العربي، ص١٢٦.
(٥) المرجع السابق، ص١٠٥.
(٦) المرجع السابق، ص١٠٧.
(٧) الخال، يوسف، النهار١٨/٦/١٩٧٨.
(٨) باشلار، غاستون: جدلية الزمن. ترجمة: خليل أحمد خليل. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط١، ١٩٨٢، ص١٥١.
(٩) جيلفورد: ميادين علم النفس. ترجمة: يوسف مراد. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٥، ص٤٨٩–٤٩٠.
(١٠) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ص١٣٤.
(١١) الهاشمي، علوي: جدلية السكون المتحرك، الجزء الأول بنية الإيقاع، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢، ص٤٧٦.
(١٢) المرجع السابق، ص٣٩١.
(١٣) حوار مع الشاعر طاهر رياض، الرأي ٣٠/١/٢٠٠٤.
(١٤) السابق.
(١٥) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ص١٣٩.
(١٦) انظر: الصكر، حاتم: قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر. فصول، مجلد١٥، عدد٣، ١٩٩٦، ص٨٦.
(١٧) شكري، غالي: برج بابل– النقد والحداثة الشريدة، بيروت: دار رياض الريس، ١٩٨٩، ص٤٧– ٤٨.
(١٨) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ط١، ١٩٩٥، ص١٧٧.
(١٩) الحسين، أحمد جاسم: إيقاع الشعر العربي بين الاختراقات والثوابت، المعرفة، عدد ٤٠٢، آذار١٩٩٧، ص١٢٦.
(٢٠) خضير، ضياء: الشاعر طاهر رياض في ديوانه (الأشجار على مهلها): العمى والبصيرة وارتباطاتهما معا مظهر لوحدة العالم في لغته الشعرية، الرأي الثقافي ٢٠٠٠/٩/٢٢.
(٢١) انظر: العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي. تونس: المطبعة العصرية، ١٩٨٦، ص٤٣–٦٠.
(٢٢) السواد الأعظم: الجمهور الأعظم، السواد: مال كثير، السواد: مجموعة النخل والأشجار. اللسان (سود).

(٢٣) سواد الكوفة نواحيها وما حواليها، امتداداتها المحيطة. اللسان (سود).
(٢٤) المقطع الطويل أقوى من القصير وأعلى صوتيا وأوضح سمعيا.
(٢٥) سيرنج، فيليب: الرموز في الفن، الأديان، الحياة. ترجمة: عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص٤٢٩.
(٢٦) يتحدد نسق الإيقاع بصورة التفعيلة الأكثر ترددا في القصيدة، ولا بأس من أن تكون بالصورة المزاحفة لا الصورة السالمة. انظر: يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣، ص١٨١–١٨٢.
(٢٧) ليس ثمة إيقاع منتظم انتظاما مطلقا، وهذا مكمن حركية الإيقاع التي تمسكه من الرتابة، بل شرط الإيقاع الجوهري عدم الانتظام المطلق. أبوديب، كمال: في الشعرية، ص٥٢.
(٢٨) استيتية، سمير: الأصوات اللغوية، ص٣٠٠.
(٢٩) المرجع السابق، ص٣٠٠.
(٣٠) البريسم، قاسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق. دار الكنوز الأدبية، ط١، ٢٠٠٠، ص٥٠.
(٣١) سيرنج، فيليب: الرموز في الفن، ص٣٦١.
(٣٢) المرجع السابق، ص٣٦١.
(٣٣) محمد، علي عبد المعطي: سورين كيركيجارد مؤسس الوجودية المسيحية. الاسكندرية: دار المعرة الجامعية (د.ت)، ص٣١٦.
(٣٤) المرجع السابق، ص٢٨٨.
(٣٥) انظر: عياد، شكري محمد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية. القاهرة: دار المعرفة. ط٢، ١٩٧٨، ص١١٩.
(٣٦) انظر: استيتية، سمير: الأصوات اللغوية، ص١٣٤–١٣٦.
(٣٧) انظر: رشيد، أمينة: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ص٤٧–٦٥ في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف: سيزا قاسم. القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٦، ص٥٦–٥٧، ٦٠–٦١.
(٣٨) بنفنست، إميل: سيميولوجيا اللغة. ترجمة سيزا قاسم، ص١٧١–١٩٥، في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف: سيزا قاسم. القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٦، ص١٨٠.
(٣٩) انظر: ناظم، حسن: البنى الأسلوبية دراسة في «أنشودة المطر للسياب». الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط١، ٢٠٠٢، ص٩٧–١٤٢.
(٤٠) انظر: فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٧٦–١٧٨، ١٨٥–١٨٦.
(٤١) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ص١٧٧.
(٤٢) طاهر رياض، اللواء ١٩/١٠/١٩٨٨.
(٤٣) من كلمة ألقاها بمناسبة توقيع إصدار (كأنه ليل) لطاهر رياض.
(٤٤) بزيع، شوقي، الحياة ٢٩/٥/٢٠٠٠.
(٤٥) العصا العرجاء، ص٨٣–٨٤.
(٤٦) انظر: الخطيب، رحاب: معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. عمّان: المؤسسة العربية، ٢٠٠٥، ص١١–١٨.
(٤٧) انظر: المرجع السابق، ص٣٢–٣٧.
(٤٨) بزيع، شوقي، الحياة ٢٩/٥/٢٠٠٠.
(٤٩) من كلمة ألقاها الشاعر محمود درويش بمناسبة توقيع إصدار (كأنه ليل) لطاهر رياض.
(٥٠) الصكر، حاتم: قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة، ص ٧٨، ٨١.
(٥١) الخال، يوسف، النهار ١٨/٦/١٩٧٨.
(٥٢) اللاذقاني، محيي الدين: القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية. فصول، مجلد١٦، عدد١، صيف١٩٩٧، ص٤٣.
(٥٣) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص٩١.
(٥٤) المرجع السابق، ص٩١.
(٥٥) من كلمة ألقاها الشاعر محمود درويش بمناسبة توقيع إصدار (كأنه ليل) لطاهر رياض.
(٥٦) أبو ديب، كمال: لغة الغياب في قصيدة الحداثة. فصول، مجلد٨، عدد٣–٤، ديسمبر١٩٨٩، ٩٥.
(٥٧) اليوسف، يوسف سامي: طاهر رياض وحلاج الوقت، الأسبوع ٢٠/ ٩/١٩٩٧.

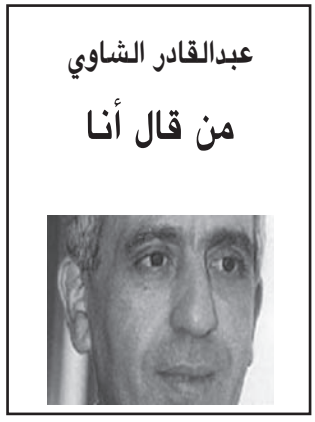
خطاب الألــم
فـي الروايـة المغربيـة الآن

شرف الدين ماجدولين

باحث وأكاديمي من المغرب

«أفكارنا يجب أن تولد دائما من الألم، وعلينا، بما يشبه الأمومة، أن نشاركها بكل ما لدينا من الدم والقلب، والحماسة والبهجة والهوى والوخز والتأنيب والضمير والقدر والشؤم»(١)

«الألم هو غير الذات الموجوعة، فليست الذات إلا وعيا بالألم»(٢)



١- تأطير:

يمكن اعتبار المسار الروائي، في افتراض نظري خالص، إنضاجا لقدرات التمثيل العاكسة للخلل في التوازن بين مكونات الجسد والوعي والوجدان، ومحاولة لفهم ماهية الألم، وتحويله لوعي يفارق العلة الغامضة إلى عمقها القيمي والإنساني الخفي. ثم التشوف إلى الارتقاء من قاعدة الألم الموضوعي إلى صوره المفارقة، التي تكتسب تدريجيا تكوينا ذهنيا يحمل وظائف وسمات، ويولد معجما، وينشئ بلاغة تنهل من الإمكانيات الماتعة للتخييل الروائي.

بناء على هذا الافتراض، يمكن لقارئ الرواية وناقدها اعتبار الإنجاز الروائي، في جملة مجازية مقتضبة، «ذاكرة للألم الإنساني»، مادام تراث هذا الجنس التعبيري لا يمثل في العمق إلا تصويرا للهم البشري إزاء الحاضر والمحيط، واستبطانا لمأساته الأبدية في مكابدة الحب، ونشدان السعادة، واستبعاد الموت، والتوق إلى حرية أكبر؛ بيد أن مثل هذا التعريف لا يعفي الناقد من ضرورة التمييز بين «سمة الألم» التي باتت مكونا رئيسا في أي نص روائي، وبين «الألم» بما هو خطاب مركزي يتأسس على موضوعات بذاتها كـ: «المرض» و«السجن»، و«المنفى» و«الإعاقة» و«العطالة»...، وغيرها من الموضوعات التي يتقاطع في بنيتها التخييلية الحكي الذاتي، بالعالم الهامشي، بالسعي إلى التأريخ، والاستعادة التأملية لوقائع تجربة فريدة واستثنائية.

ويلزم عن هذا التمييز إدراك فارق دلالي على قدر بالغ من الانسجام النظري مفاده أن «الألم الروائي» قيمة جمالية متعلقة ببلاغة السرد؛ مختلفة عن الموضوع الألمي المتجسد في معاناة السجين، ووجع المريض، ومكابدة العاطل، وانكسار المنفي. سواء كان هذا الألم موضوعا لحكي فطري، أو تسجيلي، أو تخييلي تأملي. لذلك يمكن اعتبار «الألم» متعلقا بطبيعة الوعي والرؤية المفارقين للإحساس المزري ذاته، إيحاء صوري متصل بالوقع ونمط التأثير الجمالي. وهو التمييز الذي يمكننا من التفريق بعد ذلك في بنية النصوص الروائية والسير ذاتية المختلفة، بين «توتر مضمر» يستثير الشفقة، كما في سيرة «الألم» للعربي باطما، و«كثافة عرضية» تدعو للتقزز كما في نص «الزنزانة رقم ١٠» لأحمد المرزوقي، وصور أخرى تنبني على «تشذير الرؤية» وتكشف عن أعطاف مظلمة من عمق الكائن البشري كما في رواية: «من قال أنا» لعبد القادر الشاوي.

ونعتقد، في هذا السياق ذاته، أن الرواية المغربية التي حفلت في الآونة الأخيرة بمحكيات المرض والسجن، بقدر ما عكست تحولا في نهج تدبر الألم روائيا، وتصوير تفاصيله الخفية، وما يتصل به من عوالم سفلية، ويلتبس به من عواطف وأفكار وطيدة الصلة بالتشظي الوجودي للفرد، في اصطراعه الدائب مع المحيط والجغرافيا، والذاكرة، ومؤسسات المجتمع والسلطة؛ فإن ما يمكن ملاحظته، على الأقل منذ البدايات الناضجة لادريس الشرايبي في «الماضي البسيط»، ثم مع عبد الكريم غلاب في «سبعة أبواب»، وحتى الفورة الروائية مع جيل محمد برادة ومحمد شكري ومحمد زفزاف ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم... هو أن «الألم» المتجسد في انكسار الأحلام الفردية والجماعية، وضيق هامش الحرية، وعزلة المثقف، ونفيه المطرد، أفرز على الدوام مثيرات متشعبة لاسترسال التخييل الروائي في تمثيل أوجاع المجتمع المغربي والتقاط مفارقاته، وتصوير أشكال الصراع داخله، ومن ثم السعي إلى فهم مسارات تحوله المستمر.

كما أن نصوصا لافتة لجيل لاحق كـ: «جنوب الروح» لمحمد الأشعري و«سماسرة السراب» لبنسالم حميش و «السيل» لأحمد التوفيق، ثم «خطبة الوداع» لعبد الحي المودن، وجدت لها في وقائع «الجوع» و«الاعتقال السياسي» و«العطالة» و«أحلام الهجرة نحو أربا»، موضوعات مثالية لتكثيف أجواء الألم الإنساني الممتد، ونفحه بجرعات إضافية من الحدة في الخطاب، على نحو غير بعيد مما بات عليه الوضع الروائي في العالم لعربي الواسع حيث بدأت الرواية العربية، بحسب محمد برادة:

«تنزع أردية الوقائعية الفضفاضة وغلالات التلوين الوردي الرومانسي، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف»(٣).

والشيء الأكيد أن خطاب الألم في الرواية المغربية، أنجز لحظته النوعية في العشرية الأخيرة من القرن الماضي، وبدايات العقد الحالي، مع تواتر صدور أعمال المعتقلين السياسيين السابقين، وقد تضمنت

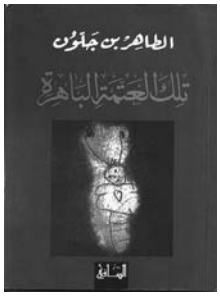
نصوصا أدبية لكتاب عاشوا التجربة كـ: «عبد القادر الشاوي»، و«صلاح الوديع»، و«عبدالله زريقة» وقبلهم «عبد اللطيف اللعبي»، أومناضلين في صفوف اليسار المغربي ممن لم تصدر لهم أعمال أدبية من قبل، كـ: «فاطنة البيه» و«ادريس بويسف الركاب» و«محمد مشبال» و»عبد الفتاح الفاكهاني»، أو حتى بعض المعتقلين العسكريين في سجن تزمامارت الرهيب، كـ «أحمد المرزوقي» و«محمد الرايس». جنبا إلى جنب مع صدور أعمال لافتة وغير مسبوقة في الأدب المغربي عن رحلة المرض كنصي: «الرحيل» و«الألم» للعربي باطما، و«يوميات سرير الموت» لمحمد خير الدين و»المستشفى» لأحمد البوعناني، و«من قال أنا» لعبد القادر الشاوي، و«لحظات لا غير» لفاتحة مورشيد. وهي الأعمال التي صاغت تدريجيا المدار التعبيري لمحكيات «الجسد العليل» في السرد المغربي المعاصر.

والحق أنه بغض النظر عن مركزية «الألم» وهيمنته في بعض الأعمال المغربية الخالدة كـ: «الزاوية» للتهامي الوزاني، و«حرودة» للطاهر بن جلون، و«الخبز الحافي» لمحمد شكري، و«لعبة النسيان» لمحمد برادة(٤)، و»المصري» لمحمد أنقار، وتشربه لدلالات متباينة تباين المعاناة الفردية في كل نص من تلك النصوص؛ مابين وجد الصوفي، وشقاوة العيش في عوالم القاع، ولوعة السقوط في أسر الذاكرة، ومعاناة الجفاف والعجز الإبداعيين، فقد اقتصرنا في الدراسة الحالية على مقاربة ثلاثة أعمال سردية، ذات طبيعة سير–ذاتية، من متخيل المرض والسجن، صدرت في العقد الأخير، وشكل فيها «الألم» نواة مركزية لطاقة التصوير، حيث إن الاشتغال على هذه النصوص المتجانسة موضوعيا ونوعيا، مكننا من الوقوف على مجموعة من سمات التشكيل ومرتكزات التخييل المنتجة لخطاب الألم في المحكيات الذاتية والروائية المغربية الجديدة.

النصوص المنتقاة هي على التوالي: «الألم» للعربي باطما، و«الزنزانة رقم١٠» لأحمد المرزوقي، و«من قال أنا» لعبد القادر الشاوي. وقد كان وازعنا في هذا الانتقاء اختيار نموذج من كل تجربة (المرض والسجن) تصدر عن وعي فطري بالألم، ونموذج ثالث يشخص «ألم» المرض والأسر معا، ويمتلك مقومات التخييل الروائي الناضج وما يستتبعه من اشتغال على اللغة والشخصيات والمحيط، بصرف النظر عن طبيعة المضمون الألمي للصور ومدى اختزانه لموجبات الوجع الحاد والعنيف، واستثارته لعواطف الرعب والشفقة.

١- «الألم» بين الوعي الفطري والتوتر المضمر.

ويمكن اعتبار نص «الألم»(٥)، في هذا السياق، كتابا استثنائيا ضمن رصيد محكيات المرض المغربية، ومرد ذلك فيما نعتقد إلى قدرته المبهرة على المزاوجة بين العمق التمثيلي في استبطان عوالم المرض، وبلاغته التصويرية في التقاط تفاصيل الألم الحسي والمجرد، في الآن ذاته الذي حافظ فيه على تلقائية آسرة في الحكي المسترسل، وتطريز المفارقات الإنسانية الناتجة عن تبدل زاوية الرؤية إلى الحياة والوقائع والناس، وهي تلقائية نابعة –في اعتقادنا– من ارتباط العربي باطما الوطيد بعوالم الإبداع الشعبي: زجلا وتعبيرا موسيقيا، وحكيا ملحميا.



صدر كتاب «الألم» سنة ٢٠٠٢ أي بعد مرور أكثر من ست سنوات على صدور الجزء الأول من سيرته (الرحيل)، وبعد مرور أربع سنوات على رحيل الكاتب، وحقق انتشارا جماهيريا واسعا، لم تضاهه فيه إلا مبيعات السير السجنية، حيث ضمنه الكاتب وقائع معاناته مع مرض السرطان، وتأملاته بصدد الألم الرهيب، وما رافقه من تفاصيل التشوه الجسدي، والعطب النفسي، وأحاسيس الوحدة، والرعب، والانهيار التدريجي للكيان الذاتي. كما صور فيه ببلاغة حسية حارة آماله في النهوض، والجهد الخارق الذي بدله الجسد العليل، المحكوم بالفناء، لأجل المقاومة والصبر وترويض النفس على قبول العلة بوصفها جزءا من جبلات العيش وصروف الحياة.

يتكون الكتاب من تسعة فصول تراوح فضاءاتها بين المصحات المختلفة التي رادها البطل رفقة بعض الشخصيات، وبين المنزل حيث استقر به الحال في فترات القنوط، والتعب من ملاحقة الوصفات والتحاليل وجرعات الدواء الكيميائي. وقد كتبت الفصول كلها بنفس سردي يمتلك من سمات «الفطرية» و«الاقتصاد اللغوي» و«تضمين السخرية» و«العري» البلاغي، والنفس التصويري

«الحسي»، والتشغيل الدرامي لخلفيات الفضاء والزمن ومستجدات المرض، ما جعلها تفارق منطلقها التسجيلي لوقائع سيرة عادية، لتتخذ بعد التعبير الروائي المتوتر، مع ما يتصل به من تغلغل للوعي في تفاصيل المكون «الألمي»، وتحويله من معطى موضوعي عاد إلى قيمة ذهنية مخترقة بالرمزي، مفعمة بالقيم الجمالية المضافة؛ من هنا يمكن فهم ذلك الاستهلال الموجز المنطوي على إدراك تام لالتباسات «الألم» وما يولده من تعارضات شعورية، ستوجه بعد ذلك مسارات الرؤية والتشكيل المهيمنين في النص:

«أجلس لوحدي في بيتي، أقرأ أفكارا لملمتها، وأوجدتها للجزء الثاني من سيرتي الذاتية، ولكن كل ذلك، وبالرغم من وجوده كأفكار، وذكريات، ومواقف، لا يقنعني، وأجده عاريا... فجأة جاءتني فكرة حمقاء كحياتي... وهي لماذا لا أكتب «الرحيل إلى الألم» ما دام فهم الكل كتابي الأول بأنه رحيل إلى الموت؟ نعم. الرحيل إلى الألم. إلى البلاء وشدة المرض، والاختناق. وكذلك في بعض الأحيان إلى الضحك المؤلم، والفرحة المؤلمة، والشفاء الذي لن يكون»(٦).

لعل أكثر ما يسترعي الانتباه، في هذا المقطع التصويري الاستهلالي، هو حضور سمة «العري» على نحو واع في السياق، وارتباطها بمخاضات التعبير، التي تفاقم أحاسيس العجز، مما يجعل الذات الساردة تبدو نتاجا لتوتر مضمر بين رغائب البوح، والسعي إلى فهم الألم الحسي المتشظي، وبين التشوف للملمة أسراره في محكي ينجز الإحساس الموجع في عبارات نافذة، ويفصل نوازع اللوعة الروحية، وما تولده من توق إلى السخرية والفرح الفاقدين لعلاتهما الحياتية المعتادة.

وبصرف النظر عن إدراك السارد المسبق لخلو رحلة المرض من الاستثنائي، وافتقارها إلى الطرافة المطلوبة في الخطاب السردي، فإن البداهة والاعتيادية والألفة الظاهرة هي ما شكل عدة الراوي في تكوين دائرة بلاغته الفطرية، مع ما يتصل بها من رهان على المعجم المرضي المختزل لأعراض الألم، من «الصمت» إلى «الخواء» إلى «البرودة» و«الاختناق»، إلى «اليأس» من رائحة الحياة. من هذا المنطلق يمكن نعت التكوين السردي بأنه نتاج لـ: «توتر مضمر» بين اتقاد الوعي وتلاشي الذات، وبين العذاب وعسر الكلام، وهو توتر مضمر لأن المقاطع والصور لا تشخصه إلا عبر إلماعات وحدوس، الخفي فيها أكثر من الظاهر. ولغلبة الفردية في الصوت السردي، وضمور التفاعل مع محيط الفعل والحركة والآخرين:

«لم تكن لي معرفة بالمكان الذي أقصده، ثم وصلنا إلى قاعدة باردة، ووضعوني فوق طاولة حديدية باردة، البرودة كثيرة في هذا المستشفى، تكون في عظام المريض وفي جسمه وكذلك في الصالات، برغم التدفئة»(٨).

هكذا يمكن وسم خطاب المرض في نص «الألم» بأنه انصياع لإدراك عميق بالفطرة الإنسانية، وبقيمة الشيء الحقيقي والفج، ومن ثم اعتبار النسيج الصوري لطبقات المعاناة الجسدية والروحية، حصيلة أسلوبية لدرامية افتراضية بين الذات وباطنها، أوبتعبير أدق، بين الإحساس بالعلة المفضية إلى الموت، والرغبة في البقاء، ورفض العزلة الباردة الموحية بالفناء. من هنا تنحو عدة الوصف إلى التخفف من غلواء البلاغة، مرتكزة على قيمة المفردة الحادة (البرودة المتفاقمة المنتشرة في كل التفاصيل)، ذات القدرة على تقرير الرزء النفسي، والعطب العضوي، بحيث يتجلى الألم باعتباره «وجودا» برزخيا بين المرئي والمضمر، قابلا للإدراك الذهني والتحقق المباشر، شيئا حقيقيا ومرائيا صاعقا، يحتاج إلى الاستبطان وإلى التأمل الذاتي الوحداني؛ يقول السارد:

«دخلت [المستشفى] وبدأت التداوي، وبدأ الألم والقيء والصمت والعذاب والانتظار. انتظار قدوم أحد من الأهل، أو من الأصدقاء.. ليس للمواساة، لكن للإحساس بأني ما زلت على قيد الحياة، وأني كزائري، يمكن لي المشي في الشارع، واستنشاق الهواء براحة، وأن تلك المرحلة ستمر، ثم أعود إلى الرؤية من خارج زنزانة استشفائية، لأرى الحياة، والناس في عقر تسكعاتهم اليومية، وأتسكع أنا كذلك معهم»(٨).

يبدو الصوت النابع من عمق العزلة وكأنما هو مستقل عن الوضع المختل للجسد، يصدر عن ضمير مستتر، هو انعكاس للوضع المؤلم، بيد أنه لا يتماهى معه بشكل مطلق؛ من هنا بامكان القارئ فهم درامية الكينونة المنشطرة للذات، وتمثل الفجوة اللاشعورية بين الوعي والجسد المحسوس، حيث ينحو الوعي

إلى تشخيص الأمل، ويتطلع البدن إلى كتم الخراب وإضماره. لذا لا تكاد تخلو صورة من صور نص «الألم»، للعربي باطما، مما أسميناه «التوتر المضمر»، برغم إيحائها المبدئي بالتقريرية، قرينة البساطة والوصفية، ذلك أن صورة الذات الموجوعة المخترقة بالمشاعر المتناقضة والملتبسة لا تفتأ تتأرجح بين عوالم القنوط والأمل، بكيفية طباقية تتجاور فيها تفاصيل الرعب والوجع مع تجليات الصلابة والنهوض.

لكن يجدر التنبيه، في هذا المستوى من التحليل، إلى أن سمة «المراوحة» الانفعالية تلك، بما تشترطه في السياق من توتر ودرامية، لا تخلو من مفارقات مسكونة برغبة السخرية من العالم الخارجي، الذي لا تجاوز وظيفته النصية مأرب التخفيف من وطأة الصمت وبرودة الأجواء والعزلة القاسية التي توحي بها غرف المصحات.

ولعل تركيز السارد على جزئيات الخروج من شرنقة السكون المرضي، وذكره لتفاصيل التجوال واستنشاق الهواء ورؤية الحياة، بقدر ما يرتبط بحالة الاختناق العضوي التي تولدها العلة إلا أنه يشير بصيغة نافذة إلى تصادي حلم العودة مع حيثيات الألم الحسي، بحيث تكون، في مستوى ما من التمثيل السردي، ردا صوريا على حالة الموت المجازي التي تسكن باطن الجسد السقيم. وهو ما يكثف مرة أخرى من جرعة التوتر المضمر في تجاويف صور الألم العضوي والروحي في سيرة العربي باطما.

وجذير بالذكر في السياق ذاته –وقبل أن نقفل دائرة الحديث عن التشكيل السردي للألم في هذه التجربة الخاصة من محكيات الجسد العليل المغربية– أن كتابة العربي باطما بالرغم من فطريتها وبساطتها ومباشرتها الناهلة من بلاغة التعبير الشعبي، فإن قدرتها التصويرية تسمو أحيانا إلى مستوى رؤيوي لا تبقى فيه الوقائع مكتفية بدلالاتها الاعتيادية وإنما ترتفع إلى درجة من الجناس التعبيري يمكنها من رسم عوالم تخييلية بالغة التأثير عن مشاعر الألم وماهيته وتجلياته.

٢-«الزنزانة رقم ١٠»: الألم، والكثافة العرضية.

وبخلاف ما كان عليه الأمر في السرد المرضي، فإن محكيات السجن المغربية، تصوغ لـ: «خطاب الألم» تشكيلات نوعية مختلفة بالنظر إلى أصوله وتشخصاته التعبيرية، وما يتخده من أبعاد ورموز، صحيح أن الجسد المختل الخارج عن نسق اتزانه وعنفوانه، شكل القاسم المشترك بين تجربتي المرض والأسر؛ بيد أن اشتغال الوجع المضمر في كتابة السجن استمد له إيقاعا مختلفا، هو نتاج لعمليات التعذيب، ومصادرة الحرية، والمنع من الاحتياجات الطبيعية، وفقدان الاتصال بالأهل والأصدقاء...، مثلما أن المعاناة أضحت مولدة لمعجم ألمي خاص هو غير المعجم المرضي والاستشفائي، يمتح من مفردات: «القمع» و«الاغتصاب»، و«التجويع»، و«التكميم»، و«الكبت» و«الحرمان» و«الإهانة»، و«الجنون»، سمت تجليه المعنوي، ومقام فعاليته في الكون السردي.

«الألم الروائي» قيمة جمالية متعلقة ببلاغة السرد؛ مختلفة عن الموضوع الألمي المتجسد في معاناة السجين، ووجع المريض، ومكابدة العاطل، وانكسار المنفى

والشيء الأكيد أن النصوص السردية بشتى أنساقها النوعية، حتى تلك التي تبدو بعيدة عن مدارات الوجع العضوي، كروايات الحب الخالص والروايات التاريخية، تمتلك رؤيتها الفريدة للألم الإنساني، ولا تخلو من صور ترقى فيها المعاناة الشخصية إلى مستويات عليا من القوة والتأثير، إلا أننا نعتقد أن صور الألم في الروايات المتصلة بالمحن البشرية الاستثنائية، مثلما لاحظنا على الأقل في الفقرات السابقة من هذه الدراسة، وكما سنكشف في الفقرات اللاحقة، تفرز عبر التراكم سمات تمثيلية حاضرة على جهة اللزوم في السياق النصي، لعل أهمها: «العري» و«العزلة» و«الرعب» و«الفقدان»، و«مقصدية التطهير». ومن ثم فإن الانجياب الذي سيطرأ في صور النص السجني، مثلما سنبين، بالأساس مضمون تلك السمات المركزية والأبعاد التي تتخذها في فضاءات الصور، في اقترانها بوعي الشخصيات الساردة لتجربة الأسر، وكذا في التحامها بمثيرات جديدة لمعاناة الجسد والروح لدى الكائن المعتقل.

في نص «الزنزانة رقم ١٠» لأحمد المرزوقي – وهو أحد المعتقلين العسكريين الناجين من معتقل تزممارت– نقف على سيرة سجن استثنائي، تجلت فيه القسوة البشرية في أقصى مداها، وانعدمت في الآدمية بشكل رهيب، سيرة جارحة تكشف رحلة عقدين من الزمن خارج الحياة لمجموعة من العسكريين المتهمين بالمشاركة في الانقلابين الفاشلين على النظام الملكي مطلع السبعينيات من

القرن الماضي، وبخلاف ما يمكن أن نقف عليه في روايات سجنية عديدة كـ«مجنون الأمل» لعبد اللطيف اللعبي»، و«العريس» لصلاح الوديع و«الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي» وحتى «حديث العتمة» لفاطمة البيه، من مساحات تأملية لتفاصيل الألم تمنح صوره وقعا نثريا مميزا، فإن سيرة «أحمد المرزوقي» تمثل كتركيب أفقي لسلسلة من لحظات الرعب والمعاناة الخارقة، رصت على نحو كثيف وضاج بالتفاصيل، دونما عناية بالأفق الدرامي للأحداث، وما تفرزه في السياق من إشراقات نثرية ولحظات استبطان وجداني. وهي الصبغة التي ترتد في ما نعتقد إلى الطبيعية التسجيلية لنص «الزنزانة رقم ١٠»، الذي قصد به صاحبه إلى توثيق ذاكرة السجن، مثلما قد تكون محصلة لفطرية الصوت السردي في النص وغاياته التطهرية ولاحتجاجية الواضحة.

بناء على ذلك يمكن اعتبار السمة المؤلفة لدفقات الألم، والدامغة لإيقاعه في نص «الزنزانة رقم ١٠» هي سمة «الكثافة العرضية» لأحوال القهر، وظروف الجوع، والمرض، والتحلل الجسدي، وهي السمة التخييلية التي تجعل الألم يبرز من حيث هو نتاج لتلازم الإعاقات والموانع في السياق الجزئي للصور السردية، في تزامن مع التصاق تفاصيل العذاب والتشوه والخواء مع العرضي الظاهر والحسي، أي في اتصالها بمكونات الجسد المغتصب والمصادر، الذي يكف عن أن يكون لحاء لروح خفية، ليصير ماهية ذاتية، شيئا صلدا وأجوف في آن، إنما بدون طبقات عاطفية.

على هذا النحو تتراصف المقاطع الوصفية للجوع، والبرد، والصمت، والاختناق، والنتانة، وانهيار الأعضاء الجسدية، يقول السارد في صورة من التداعي الجسدي تلك:

«كان من الطبيعي، في غياب أي نظافة ووقاية أن تتساقط أسناننا بسرعة مفرطة بعد سلسلة من الالتهابات الحادة التي كانت تغرقنا في بحر لا قاع له من العذاب. وقد كنا نعمد إلى خلعها إما ببترها بأيدينا بعد اجتهاد متواصل في زعزعتها، مع ما يصحب ذلك من الوجع الرهيب، وإما بربطها بخيط رقيق متين كنا نلفه حولها ونربط طرفه الآخر بالباب ثم نقتلعها بجرة عنيفة وسريعة. وبطبيعة الحال، لم نكن نفلح من الوهلة الأولى، مما يعني أننا كنا نمارس التعذيب على أنفسنا وقتا طويلا حتى يتحقق المراد، فنخر بعد ذلك على أرضية الزنزانة صرعى وصدورنا مسربلة بالقيح واللعاب والدم»(٩).

تجلي الصورة هنا بشكل قوي ملمح الكثافة، المنجدلة بالمبنى اللفظي، والمستندة إلى خصيصة العرضية، وذلك من خلال انغراس المضمون الألمي في بنية الوصف الفيزيولوجي الصادم، والحضور الكبير لمفردات الوجع البدني، ثم عبر ارتكاز الأسلوب على خطة التفصيل الحدثي، وتمطيط إيقاع التبيين، وتشظية صور العذاب؛ بنبرة مأساوية تحول الصورة الجزئية العارضة إلى تعبير نوعي عن عنف الفضاء السجني، حيث يتلاحم «التشوه» و«الفقد» و«الفعل البدائي» و«العزلة الكلية»، مع سمات الاستغراق في العرضية والذوبان في تفاصيل الخصائص، التي تضحى هي العالم الوحيد المدرك والمتاح.

والحق أن الكثافة العرضية للألم في «الزنزانة رقم ١٠» تمثل عنصرا مندمغا في لحظة الكشف الفطري للسارد، التي تترجم بواقعية زاعقة المآل غير الإنساني الذي انتهت إليه أجساد المعتقلين العسكريين بسجن «تازمامارت»؛ حيث بات الألم سجلا لوقائع شديدة التباين، ومكتنزا بالأسرار المادية والنفسية الموغلة في التغريب، والعصية على التصديق. ولعل فكرة «الغرابة» هذه تنحو إلى اكتساب نسغ تكويني أساس في عمق الخطاب الألمي للنص، إذ يغدو العذاب مضاعفا بتجاوزه لألفته، مثلما هو شأن وجع الأسنان في الصورة، الذي شكل نواة مشهد قاتم مشحون ومبتذل، ومفعم بالبدائية، انطلاقا من كونه تجرد من سمت الاعتيادي، وانخرط في إيقاع جحيمي يفتقد الصلة بالمحيط، ويضاعف من وقع «الصدمة»، وإحساسي: «القرف» و«المهانة». ولا جرم من ثم أن تبدو الوقائع الشاذة جزءا من بداهات الفضاء الجديد، ووسيلة تمثيلية غير منفصلة عن أسلوب التكثيف المستند إلى العرضي الظاهر والمثير.

ومن المؤكد أن الصورة السالفة مثل مثيلاتها المشكلة للسيرة الحالية، «مرعبة»، وتشخص العزلة عن المشترك الإنساني، وترسم معالم فقدان كل شيء: الجسد ووظائفه الطبيعية، والحرية، والأهل والأصدقاء، وسنوات العمر...، وقد بدت تلك الصور

أشبه ما تكون ببوح فاجع يقصد إلى «التطهر» من مشاعر مرزئة لميت حي، افتقد القدرة على الكلام لزمن طويل، فجاء خطابه كتدفق مفاجئ لطوفان الرغبة في التواصل، والالتحام بالفضاء الآهل، وتجاوز الخرس المقيم الذي استوطن الوعي، والتبس بجدران الزنزانة الباردة، والمناخ الخانق، والجسد المتآكل. يقول السارد في مقطع دال من النص، واصفا مآل زميل له:

«لم يعد محمد لغالو سوى هيكل عظمي متآكل لا يميزه عن الجثث القديمة سوى شعر طويل ترامى على الظهر والأكتاف، ولحية كثة استرخت على الصدر النحيف فغطت ما يزيد من نصفه. أما أظافر اليدين والرجلين فقد تصلبت وتطاولت بشكل مريع ومفزع. شعرت وقتئذ بغثيان شديد، وبرغبة ملحة في التقيؤ، من جراء الروائح الزاكمة التي نزلت على أنفي كاللطمات، وانغرزت في رئتي كالإبر والمسامير. فقد مر على الرجل أمد بعيد وهو يتغوط ويتبول في فراشه حتى أصبح ما تحته وحوله برك آسنة»(١٠).

تتردد مثل هذه الصور الفجة كثيرا في السياق، ناسجة ملامح المشهد الجهنمي لفضاء المعتقل السري «تازمامارت»؛ صور تكتسب من القوة المعنوية والفعالية البنائية ما يجعلها تشكل «قاعدة» للحكي، والهدف الجوهري لمبدأ التصوير. لذا كثيرا ما يتم تداول هذا النمط من الكتابة السردية في الأوساط النقدية باعتباره: «شهادة» على تجربة، و«تسجيلا» لواقع، وذلك بالنظر إلى تركيزه على وظيفة الاسترجاع، وتعلقه بغاية «التأريخ». وسرعان ما يغدو المأرب الأساس في العملية السردية مقترنا بمرتكزي: «الوصف العاري الكثيف»، و«العرضي المعاين»، ما دام عالم السجن، يمثل اختبارا لقدرة الحواس، وإمكانياتها في الاستمرار والصمود. فالسجين في النص معزول في زنزانة مظلمة، لا ينفذ إليها الهواء إلا عبر كوة صغيرة في السقف، ولا تفتح الباب إلا لإدخال الطعام البئيس، أو لإخراج جثة سجين نفق. من هنا يكون السمع والبصر واللمس والذوق، معيارا لكفاءة التحمل، وهو ما انعكس أسلوبيا في النص الاستعادي، عبر تكثيف الوصف الفيزيولوجي، وحشده بمثيرات الحواس.

على هذه الوتيرة تمضي مشاهد الألم الجسدي، نابضة بالقسوة والعنف، جامدة، تقريرية، موغلة في المباشرة، تتخفف إلى الحد الأدنى من الهالة العاطفية التي درج الخطاب الروائي على حبكها إزاء أجواء المهانة والمعاناة، إننا بصدد ألم خارج من جسد بارد تحول تدريجيا إلى شيء محايد، لا ينطق إلا عبر خرابه الفاجع، وتفسخه البدائي. مؤلفا من ذلك كله كيمياء بلاغته ورؤيته لأقانيم: «الخوف» و«العزلة» و«الفقدان».

٣- «من قال أنا»: الألم والآخر، وتشذير الرؤية.

وعلى عكس بساطة المنطلقات التخييلية والدعامات التمثيلية في تجربتي العربي باطما وأحمد المرزوقي، على اختلاف نواتهما الموضوعية، فإن خطاب الألم في نص: «من قال أنا» لعبد القادر الشاوي، ينطبق عليه، بكثير من الرجحان، وصف «الألم الروائي الممتد»، فهو ألم جسدي، بيد أن الإحساس به لا ينبع من عمق الذات، وإنما عبر إدراك الآخرين، هو ألم وإن كان مركزيا في ارتباطه بمريض، ومعتقل سابق فرد، فإنه يتشظى إلى أفكار وتأملات ومواقف ألمية ملتبسة، يتداخل فيها الذاتي بالغيري، ويضحى كنه الألم مزيجا من دلالات: «الوجع العضوي» و«الوحدة»، و«ضغوط الذاكرة» و«قسوة المحيط» و«الخواء النفسي»، و«الشفقة» و«الفضيحة» و«سوء الفهم»... بخلاف ما كان عليه الأمر في «ألم» العربي باطما، و«الزنزانة رقم ١٠» لأحمد المرزوقي، حيث يخضع التعبير لرؤية فردية، وصوت مركزي مهيمن لا يشوشه التعدد في محيط الانتماء والحركة والفعل.

وأحسبني لا أجانب الصواب، إذا اعتبرت خطاب الألم في نص «من قال أنا»، نوعا من التركيب التخييلي لمراسيم الوجع المخترق لأوصال الذوات المتعددة في النص، تركيب ينتسج عبر استيهامات الآخرين ممن يتطلعون إلى البدن المسجى في غيبوبته المرضية، ويصلون آلامه الواقعية/المفترضة، بأوجاع سابقة للمناضل والمعتقل السياسي، الذي كانه؛ وهو التخطيط السردي، الذي مكن تجليات الألم من اختراق اللحاء الجسدي، لتطول الفضاء العاطفي الرخو المنتسج حوله، مانحة الألم ألوانا ومذاقات شديدة التباين؛ على نحو يذكرنا بالتمييز النظري الذي وضع «بول ريكور»(١١) بين «الألم» و«المعاناة»، حيث يقترن الألم بما هو شخصي مدرك كعطب حسي، لا تلتقطه النفس إلى كتجليات متغايرة، بينما تلتحم

الخبز الحافي
سيرة ذاتية روائية
١٩٣٥ - ١٩٥٦

المعاناة بقيمة «التعدي»، أي أنها ممتدة عاطفيا ومتصلة بما هو مشترك مع الآخرين، إذن فتجلياتها مفارقة للألم، إنها «انعكاسه» على الذات الباطنية وعلى الكيانات المتصلة بها بأحاسيس الارتباط والتضامن.

ولما كانت المعاناة متعدية فقد شخصت اللحظة الدقيقة للوضع العاطفي المشترك بين شخصيات رواية «من قال أنا»؛ ذلك ما يمكن استيحاؤه – منذ اللحظة الأولى– من صور السرود المتعددة لشخصيات «أحمد الناصري»، و«منار السلمي»، و«عبد القادر الشاوي» وشخصيات أخرى لا تسمى، عن الألم الممتد الذي اخترق الأحشاء ونقلها إلى مشارف العطل. يقول «أحمد الناصري» في صورة من النص:

«عدوت خارجا من المصحة تطاردني الصورة الأليمة التي كان عليها عبد القادر الشاوي، من المفهوم أيضا أن الصورة تلك كانت تطاردني من ألم أحسست به عندما وجهت بصري نحو الرجل الذي كان إلى فترة قريبة في منتهى الحيوية التي بقيت للمتعبين مثله. الأسى إذن ولا شيء إلا الأسى وأنا أغادر المصحة مصعوقا أغالب دمعي الذي لا يطاوع بكائي. لا أريد مواجهة نفسي بالحقيقة النهائية التي أشعرتني بالرعب الشديد»(١٢).

ليس من شك أن المتألم في الصورة هو السارد المعافى لا البطل السقيم، الخارج من تجربة أسر مريرة، لقد أمسى ألم العلة بديهة خرساء في غياب الوعي المدرك لها، وتحولت قوتها المنتشرة في المحيط إلى مصدر للتفاعل الخارجي. هكذا تتحدث الصورة من حلال الخلفيات والأجواء المهيمنة وتيار الوعي الذي يصوغ تفاصيل الأسى، فتنقلب الأدوار بين «الرائي» و«المرئي»، وتغدو الرؤية وعاء للألم الوجداني المجاوز للعلة وللجسد المسجى، والمحصلة أن الذات السقيمة للمعتقل السابق تصير مجرد مثير لهواجس الرعب، والتمزق وفقدان التوازن.

والطاهر أن امتداد الألم إلى كيان «الآخر» المعافى، والناقل للرؤية، يكتسب، في السياق الروائي، وظيفة تخييلية محددة، من شأنها تكييف الألم المشاع ومنح مفعوله آثار متباينة، إنما بصيغة تترك الباب مفتوحا لتأويلات المتلقين المحتملين؛ فأحمد الناصري يتألم بعمق وحدة، وتنقل وجهة نظره السردية المعاناة بحساسية بالغة، تعيد تخليق الأوجاع الساكنة في ذات البطل الفاقد للوعي. إننا هنا أمام «تذاوت» يشظي الوجع، ويمنحه كنها مفارقا لأصله، في الآن ذاته الذي يحوله إلى إحساس براني قابل للتأويل وتدخل الإدراك.

والحق أن هذا الاسترسال «التذاوتي» للألم في رواية «من قال أنا» يمنح أقانيم: «الرعب» و«الفقدان» و«العزلة» و«التطهير» ملامح ومضامين تتبدل تبعا لعمقها الانفعالي في ذوات الشخصيات الناقلة للمحكي الروائي، بنحو يتجلى معه الألم بوصفه دالا فارغا من المعنى، يجاوز الوجع، والرعب من تخايل النهاية، إلى نوع من الإحساس الذهني الرامز إلى تعقيد الكائن البشري، وهشاشته الفطرية. من هنا تتجلى تمثيلات الشخصيات الروائية، في النص، للحظات الفحوص، والجراحة الدقيقة، واستعاداتهم المطردة لماضي الاعتقال، مرورا بانفعلات الشفقة والتطهير إزاء الجسد الفاقد للوعي، بوصفها تشذيرا لمعنى كلي مبهم، توحي به الرحلة المؤلمة للبطل لأول وهلة، كما تمثل كمسعى أسلوبي محبوك لملء درجات الألم بالمعنى الإنساني، تنضاف إلى تلك التي تطالعنا في نص «الألم « للعربي باطما، وقد أنهكته العلة، وتنجدل مع إيقاع التلاشي والخواء الجسدي والعطش المقيم في فصول نص «الزنزانة رقم ١٠» لأحمد الرزوقي، وتتفاقم مع متابعة وقائع العنف والقسوة والجنون ومشاعر الفقدان والتيه، وضياع المنبت والأهل والأفق، في غيرها من روايات السجن والمنفى والمرض.

لكن ماذا بعد تمثيل الشاوي لمجاهل «الألم الممتد» أكيد أن ثمة مأرب السخرية من بلاهة المحيط المتلهف لتأبين الآخرين؟ لكن ثمة أيضا تراسل مع إيمان ثابت، في كون الذات بؤرة العالم، حتى حينما تكون مصادرة من قبل روايات «الغير». في هذا السياق يمكن فهم المقطع التالي –الوارد ضمن الفصل الخاص برواية «منار السلمي»–:

«أشعر الآن أن الفترة التي قضيتها في الدار البيضاء بعيدا عن جميع العلاقات المتأججة التي تثير الشرر لم تفلح بتاتا في إخماد الحنايا الملتهبة. لا أبدا. وهذا أمر غريب، فقد أردت أن أترك لفعل الزمن إحباطاتي، عبثا؟، الزمن أليم أيضا، وخصوصا حين يمضي كأنه القدر المدمر الذي لا يأبه بالعواطف المستجيرة به.

فكيف أدركت رشيدة أنني على استعداد تام للانهيار أمام جميع الأخبار المحزنة، وهل يكون هذا الخبر بالذات مدمرا بحيث لم تدرك أنها حركت به جميع الأحزان الهاجعة؟»(١٣).

يتضح جليا أن معاناة الساردة ما هو إلى تفاقم صوري لصمت الذات المعتلة في السياق النصي، إنه صورة لما عبرنا عنه بالتذاوت الألمي، وعينة أسلوبية لنهج تشذير الرؤية التي لا تنبهق في السياق إلا لتضويع التمزق، ورفده بدلالات جديدة تنقل تحققه من الشرط الفردي المضمر إلى أعطاف التفاعل العاطفي المدرك، المواكب لإيقاع التأزيم الممتد عبر الأحداث والوقائع السردية. لذا وجب النظر إلى هذا المقطع –الذي يرد بعد توصل «منار» بمكالمة من صديقتها رشيدة تنبئها فيها بدخول عبد القادر الشاوي المصحة في وضع بالغ الخطورة– من حيث هو نتاج لإيقاع «الامتلاء» الصوري، لخطاب الألم، إذ إنه وإن انطلق من بؤرة حصرية «مختزلة» إلا أنه سرعان ما أنشأ مجالات أرحب، ومن ثم ما فتئت تشكيلاته تنفتح على دلالات ومضامين تكشف تدريجيا عدوى الألم وتكثيفه اللاإرادي لأجواء «الرعب» و«العزلة»، و«الفقدان».

في مقاطع لاحقة يستثير الرواة صور الأوجاع السرطانية متماهية مع ذاكرة الأسر في بشاعتها الجهنمية، كما يقفون على أحوال «البرودة» و«العزلة» والخواء المستشري، وتضمن في السياق مشاهد بالغة التفصيل عن عملية التخدير والجراحة الدقيقة، بيد أن المشترك في تلك المقاطع جميعا، أن الألم يتجاوز فيها وعي الذات البطلة إلى المحيط الخارجي، عبر منطق الصداقة والحب والانتماء إلى دائرة إنسانية مشتركة. لذا غالبا ما يلتبس خطاب الألم بنزعة التعاطف المأساوي، ويضحى بؤرة لتلاقي أحاسيس وانفعالات متباينة ومتناقضة أحيانا. وهو ما يفتح بلاغة التمثيل الروائي للألم على آفاق جمالية متغايرة، تنضاف إلى مثيلاتها في نصوص محمد خير الدين وعبد اللطيف اللعبي والعربي باطما، وأحمد المرزوقي وصلاح الوديع وفاتحة مورشيد وغيرها من النصوص الذي أثرت رصيد سرديات المرض والسجن في الرواية المغربية المعاصرة.

٤-تركيب:

تلك كانت بعض تجليات خطاب الألم في الرواية المغربية الجديدة، تجليات مطبوعة بنزعة التنويع والإبدال لمعنى العذاب الجسدي والنفسي، تمثل عينة نوعية للنزوع الروائي إلى طبع تشكلات المعاناة الإنسانية، وصياغة تعددها، وإذا كان بإمكاننا أن نخلص من محاور التحليل الراهن إلى خلاصات عامة، فإنها لن تهم نصوص «الألم» للعربي باطما، و«الزنزانة رقم ١٠» لأحمد المرزوقي، و«من قال أنا» لعبد القادر الشاوي فحسب، بقدر ما ستنفتح على مجمل الأسلوب النوعي لمحكيات المرض والسجن المغربية؛ وعليه:

٤–١. فإن تجليات «الألم» السردي، في هذه النصوص، تشكيل صوري تمتلك فيه اللغة الحادة، العارية، كفاءة تمثيلية مؤثرة، لعوالم الخواء والصمت والخراب الجسدي، وقدرة أسلوبية نافذة على تطويع إمكانيات الكلام المرجعي لغايات التخييل القريبة من المتعين والظاهر، وهي بهذا التخصيص صور لليومي المتعلق بالنماذج البشرية المعذبة، وبالوقائع والأفكار والعواطف الإنسانية المتعلقة بلحظات الخلل وفقدان التوازن.

٤–٢. لذا ليس غريبا أن تهيمن على صور الألم خصيصة التفصيل، قرينة المباشرة والتعيين، بحيث يضحى وجود الشخصيات وفعاليتها في السياق الصوري مغمورا بعلاقاتها في الفضاء والزمن وتواتر الأحداث، وملتبسا بمنطق الإمكان في رصد خصائص الطبع والسلوك الإنسانيين، ولذا فعندما تستبطن الصور مظهرا معينا للغرائبي /الاستثنائي في لحظات المرض والسجن، فإنها تترجم في الآن نفسه قيم البلاغة النوعية في التقيد بنطاق المحتمل، وتقريب خصائص الظاهر والمألوف.

٤–٣. ولا غرو إذن أن يمتلك «الألم» السردي، قدرة فريدة على ترجمة العنف الاجتماعي، واستبطان مكامن الهشاشة الجسدية والفراغ النفسي للكائن الفرد؛ فالألم في نصوص السجن والمرض ماهية وجودية متشظية تتسرب إلى صلب علاقات التساند، وتكيف شروط التواصل والتفاعل السرديين، وهي تستمد وقعها النافذ من الطبيعة المعقدة للكائن البشري.

٤–٤. ويغتني المعجم «الألمي» بمراتب الدلالة ومقامات المعنى، المؤدية لصور الأزمة الفردية والجماعية في النصوص، بيد أن هذا التعدد يرتد إلى سمات تكوينية نوعية مشتركة بين العديد من نصوص المرض والسجن المغربية؛ وهي سمات: «العري» و«الرعب» و«العزلة» و«الفقدان» و«مقصدية التطهير»... وهي السمات الثابتة التي سرعان ما تجد لها تجليات متغايرة، ولا تلبث إطاراتها أن تنفسح تدريجيا، عبر آليتي «التنويع» و«الإبدال»، على قيم دلالية وجمالية مرتبطة بالخصوصية الفردية لتجربة الألم.

٤–٥. ولا جرم، بعد ذلك، أن تجنح الصور في هذا النوع من الخطاب إلى رسم مدار لترابطها النصي، تفرد بمقتضاه المتنوعات الصورية المتغايرة بسمة بلاغية تكون لحمة إنجازها وتداعيها، وأساس جدلها وتعديها في السياق النصي، من قبيل: «التوتر المضمر» و«الكثافة العرضية» و«التذاوت» و«تشذير الرؤية»... وغيرها من السمات الضابطة لتفاعل وظائف التخييل في الصور الجزئية؛ حيث تنجدل بطبيعة الخراب الجسدي والنفسي في النص السردي، وتلتحم بسمات وعي الشخصية، وتطبع مكونات الوصف، ومباني السرد، ومقامات التمثيل الحسي والذهني، وسجايا الاقتصاد والمبالغة التعبيريين.

الهوامش

١ –يانكو لافرين، نيتشه، ترجمة: جورج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ٦٦.

٢ – Eric Gagnon, Les promesses du silence, Essai sur la parole, Ed. liber, Montréal, 2006, p. 125.

٣ – أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ٦٤.

٤ – يقول السارد في متن الرواية: «هي لعبة تعتمد طرح ما يؤلم ويسبب الوجع وصداع الرأس» ص ١٣٣ (طبعة دار الأمان، الرباط، ١٩٩٢).

٥ – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٤. وهو الجزء الثاني من سيرة المبدع المغربي «العربي باطما»، بعد جزء أول حمل عنوان «الرحيل».

٦ – نفسه، ص ٧.

٧ – نفسه، ص ٤٣.

٨ – نفسه، ص ٤١.

٩ – دار طارق للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص ١٠٤–١٠٥.

١٠ –نفسه، ص ١٥٤.

١١ –أنظر:
Ricœur P. « La souffrance n’est pas la douleur – ، Revue Autrement – souffrances، n °١٤٢»، février ١٩٩٤.

١٢ – من قال أنا، منشورات الفنك، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٣٠.

١٣ – نفسه، ص ٤٢.

الـــخطـــاب

سـارة ميـلز ترجمة وتقديم: غريب اسكندر

شاعر ومترجم عراقي يقيم بلندن

تعمل البروفسورة سارة ميلز SARA MILLS باحثة في كلية الدراسات الثقافية بجامعة شفيلد في انكلترا. وقد قدمت أبحاثاً متعددة في الحقول الثقافية العامة مثل اللسانيات النسوية ونظرية الأدب ونظرية الخطاب الكولونيالي والنظرية النسوية. وأصدرت مجموعة من الكتب في هذا المجال ففضلا عن هذا الكتاب الخطاب DISCOURSE أصدرت ميلز كتباً وأبحاثاً عدة من ضمنها: خطاب الاختلاف، الكتابة النسوية والكولونيالية (لندن ١٩٩١)، وكفاءة الخطاب أو كيفية التنظير لنساء قويات (بحث في HY PATIA، المجلد٦٧ العدد الثاني، ربيع ١٩٩٢)، والخطابات المفاوضة للأنوثة في (JOURNAL OF GENDER STUDIES، المجلد الاول، العدد الثالث، ايار/ مايو ١٩٩٢)، والفجوة وخطاب ما بعد الكولونيالية في (المجلة العالمية للأدب الانجليزي، المجلد ٢٦ العدد الثالث، تموز/ يوليو ١٩٩٥، والأسلوبية النسوية (لندن ١٩٩٥)، واللغة والجنس (هارلو ١٩٩٥)، والنظرية النسوية – ما بعد الحداثة بالاشتراك مع بيرس لين (١٩٩٦).

وتقدم (سارة ميلز) في الخطاب تحليلاً منفتحاً وشاملاً لمصطلح الخطاب. وتكشف عن الافتراض النظري الذي يتضمنه ليزود الدارسين ببعض المفاهيم المهمة المتعلقة بموضوعة الخطاب في مثل: التعريفات المباشرة للمصطلح والتغييرات التاريخية التي طرأت عليه، وتحليلات دقيقة للكيفية التي استعمل بها ميشيل فوكو مصطلح الخطاب ومناقشة تخصيصاته في النظرية النسوية ونظريات الخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي واللسانيات وأبحاث علم النفس وعلم النفس الاجتماعي وأمثلة لنصوص أدبية وأخرى غير أدبية توضح استعمال الخطاب مصطلحاً ومفهوماً.

مدخل إلى الخطاب

أصبح مصطلح الخطاب متداولاً وشائعاً في مجموعة من الحقول: النظرية النقدية وعلم النفس واللسانيات والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي وعدد من الحقول الاخرى الى حد انه ترك مبهما مرارا، كما لو كان استعماله معرفة مألوفة وبسيطة. وقد استعمل الخطاب بصورة واسعة في تحليل النصوص الادبية والنصوص غير الادبية موظفا دوما في الاشارة الى خبرات نظرية معينة بطرق غامضة واحيانا مشوشة. وربما كانت لمصطلح الخطاب أعرض سلسلة من الدلالات الممكنة من اي مصطلح آخر في النظرية الادبية والثقافية. ومع ذلك كان دائما هو المصطلح الأقل تعريفا عند استعماله في النصوص النظرية. لذلك كان من الممتع ان نقتفي الطرق التي نحاول فيها ان نتحسس ونستوعب معانيه. والطريق الاكثر وضوحا في تعقب هذه السلسلة تكمن في مراجعة المعاجم المعتبرة، رغم أن المعاني الاكثر عمومية للمصطلح تبدو كما لو أنها قد وقعت في شرك، نظراً لأن المعاني النظرية دائما لها غطاء من المعاني العامة. وقد تنوع تاريخ تطور الاستعمال العام للمصطلح، فلو أخذنا الطريق الاسهل في تاريخه لأمكننا رؤية التحول في التركيز من جانب الى جانب اخر في الاستعمال.

الخطاب:

١- تواصل فعلي، حديث أو محادثة.
٢- معالجة شكلية لموضوع في الكلام أو الكتابة.
٣- وحدة نصية يستعملها اللساني لتحليل ظاهرة لسانية تتسلسل في أكثر من جملة.
٤- أما الفعل منه TO DISCOURSE فيعني القدرة على التسبب (تعبير مهجور).
٥- وإن جاء بعده حرف الجر UPON / TO DISCOURSE ON فيعني ان نتكلم أو نكتب في موضوع معين.
٦- لإجراء مناقشة.
٧- يقدم (موسيقى) (تعبير مهجور).
(يعني DISCURSUS في القرن الرابع عشر، من لاتينية القرون الوسطى: مناقشة، من اللاتينية، منافسة جيئة وذهابا DISCURRERE)
(قاموس كولنز كونسايز للغة الانكليزية، ١٩٨٨)

الخطاب

محادثة ولا سيما ذات طبيعة رسمية، وتعبير رسمي منتظم للافكار في الكلام أو الكتابة، فضلا عن ان مثل هذا التعبير يشكل موضوعة أو بحثا... إلخ. وهو جزء او وحدة كلام او كتابة مترابطان. (يعني DIS-COURS في الانجليزية الوسطى، من اللاتينية: فعل التدفق ACT.(OF RUNNING ABOUT
(قاموس لونغ مان للغة الانجليزية ١٩٨٤)

ان مثل هذا الاستعمال العام للخطاب بوصفه مرتبطا بالمحادثة وذا <صلة تصاعدية> بموضوع معين او تفوه قد يعود في جزء من الى جذر الكلمة، ولكن يرجع السبب ايضا الى حقيقة مفادها ان ذلك هو المعنى الجوهري للمصطلح. والخطاب في اللغة الفرنسية ومنذ ستينيات القرن الماضي كان هو الكلمة التي ارتبطت بالتفكير الفرنسي على رغم ان مصطلح DIS-COURS و DISCOURSE لا يطابق أحدهما الآخربالضبط.

لذلك يزودنا القاموس الفرنسي / الانجليزي بالآتي:
أ – DISCOURS؛ الكلام في مثل: كل هذا الحديث جميل.
ب– DISCOURS المباشر / غير المباشر: الكلام المباشر/ غير المباشر (اللسانيات).
ج– DISCOURSE (في البحث الفلسفي)؛ DISCOURIR: TO: DISCOUTSE التحدث بإسهاب.

(**قاموس كولنز روبيرت للغة الفرنسية، ١٩٩٠**)

وخلال ستينيات القرن الماضي بدأ المعنى العام للمصطلح ومعناه الفلسفي مع عدد من المعاني النظرية الكثيرة بالتباعد، ولكن بقيت هذه المعاني العامة مهيمنة دوما ومؤثرة على المعاني النظرية بطريقة خاصة. ومن الصعوبة داخل سلسلة المعاني النظرية ان تعرف أين وكيف تقتفي أثر معاني او مقاصد مصطلح الخطاب. فقد تساعد احيانا مسارد الشروحات ولكن كثيرا ما يكون السياق الصارم الذي يظهر به المصطلح مهما جدا في محاولة تحديد المعنى الذي نحمل عليه. وهذا الكتاب يهدف الى محاولة تحديد الاطر التي استعمل فيها المصطلح ليقلص قدر المستطاع من عدد المعاني الممكنة له. فعندما يتحدث اللسانيون عن <خطاب الاعلان> يشيرون بصورة واضحة الى شيء مختلف تماما بالمقارنة مع طبيب نفسي– اجتماعي يتحدث عن <خطاب التمييز العنصري>.

غير اننا قد نجد ضمن اختصاص معين مقدارا كبيرا من المرونة في نطاق الاشارة لمصطلح الخطاب. فعلى سبيل المثال حاول ديفيد كريستال تحديد مدلول استعمال المصطلح ضمن اللسانيات بمقارنته مع استعمال مصطلح النص:

يسلط تحليل الخطاب الضوء على بنية اللغة المحكية الموجودة طبيعيا في مثل <خطابات> المحادثات والتعليقات والخطب، بينما يركز تحليل النص على بنية اللغة المكتوبة التي توجد في <نصوص <مثل الأبحاث والملاحظات واشارات الطريق وفصول الكتب. ولكن هذا الفارق ليس واضحا بشكل قاطع وهناك عدد من الاستعمالات الاخرى لهذه التصنيفات ولاسيما ان <الخطاب> و <النص> يمكن استعمالهما بمعنى اوسع ليحتويا كل وحدات اللغة في وظيفة صريحة ومحددة سواء أ كانت محكية أم مكتوبة. فيتناول بعض العلماء <الخطاب المحكي أو المكتوب> بشيء من العناية بينما يتحدث آخرون وبالأهمية نفسها عن <النص المحكي أو المكتوب>.

(كريستال، ١٩٨٧: ١١٦؛ التشديد في الأصل)

وعُرف مصطلح الخطاب مثل أي مصطلح اخر بصورة واسعة بما ليس هو وبما يكون نقيضاً له. وهكذا فإن الخطاب غالبا ما يشخص بنقاط الاختلاف بينه وبين مصطلحات اخرى مثل: النص والجملة والايديولوجيا بحيث كل واحد من هذه المصطلحات المتعارضة يرسم حدودا لتعريف معنى الخطاب، فمثلا ناقش جيفري ليج ومايكل شورت ذلك كالآتي:

إن الخطاب تواصل لغوي يفهم بوصفه تعاملا أو صفقة بين المتكلم والسامع ونشاطا بيشخصيا IN-TERPERSONAL تحدد شكله مقاصده الاجتماعية.

بينما النص تواصل لغوي (سواء أ كان محكيا أم مكتوبا) يفهم ببساطة على انه رسالة مشفرة في وسائله السمعية أو البصرية.

(مقتبس من هاوثورن ١٩٩٢: ١٨٩)

ويعلق هاوثورن نفسه على هذا التعارض بين النص والخطاب:

يعد مايكل ستوبس (١٩٨٣) النص والخطاب متطابقين الى درجة كبيرة حين، وحينا يكون هذا التطابق طفيفا. ففي الاستعمالات الاخرى قد يكون النص مكتوبا، بينما يكون الخطاب محكيا. وقد يكون النص غير متفاعل في حين يكون الخطاب متفاعلا... وقد يكون النص قصيرا أو طويلا في حين يتضمن الخطاب طولا معينا، ويجب ان يحوز النص على تناسق ولو كان سطحيا. في حين ينبغي ان يحوز الخطاب على ترابط أعمق بكثير. وأخيرا يلاحظ ستوبس ان الباحثين الآخرين، على رغم تمييزهم بين البناء النظري المجرد والتحقق الواقعي، لم يتفقوا، باضطراب، في ما بينهم على أن أي من هذين المفهومين يمكن ان يمثل النص.

(هاوثورن، ١٩٩٢: ١٨٩؛ التشديد في الأصل)

و يقارن إميل بنفنست الخطاب بنظام اللغة عندما

يوضح:

إن الجملة بوصفها ابداعا غير محدد لتنوع لا حد له، تمثل حياة الكلام البشري بالذات في نشاطه. ونستشف من هذا كذلك اننا مع الجملة نغادر ميدان اللغة كنظام للعلامات وندخل الى عالم اخر، إنه عالم اللغة بوصفها وسيلة اتصال تعبر عن نفسها بالخطاب.

(بنفنست ١٩٧١: ١١٠)

وهكذا يصنف بنفست الخطاب بأنه حقل من حقول التواصل، لكنه يسترسل في اظهار اوجه التباين بين الخطاب والتاريخ HISTORY أو التأريخ STORY HISTOIRE) الذي تطور بشكل ملفت للنظر وعلى نحو رائع في اللغة الفرنسية اكثر منه في اللغة الانكليزية ويعزى السبب في ذلك الى استعمال ازمنة الماضي المختلفة لسرد الحوادث وتمثيلها الى حد كبير بأطر شفوية من المراجع:

ينبغي ان يكون الخطاب بمعناه الواسع: كل تفوه يفترض جدلا، وان هناك متكلما وسامعا وفي داخل المتكلم هناك القصد الذي يعني التأثير في الاخرين بطريقة ما. والتنوع في الخطابات الشفوية في اي موضوع يبدأ من المحادثات الاعتيادية وصولا الى الخطب الاكثر اتقانا... لكن الخطاب كذلك هو الكتابة التي تعيد صياغة الخطاب الشفوي او التي تستعيد اسلوبه التعبيري واغراضه مثل: المراسلات والمذكرات والمسرحيات والاعمال التعليمية DIDACTIC، بعبارة موجزة كل الانواع التي يتعاطاها المرء نفسه [كذا] بوصفه متكلما لينظمها في مقولة شخصية. ولا يتوافق التمييز الذي نصنعه بين الحكاية التاريخية والخطاب مع التمييز بين اللغة المكتوبة واللغة المحكية. فالتفوهات التاريخية هي اليوم مدخرة لصالح اللغة المكتوبة، لكن الخطاب يكون مكتوبا فضلا عن كونه محكيا. وفي الممارسة يتحول المرء من الذات الى الآخرين بشكل فوري. وفي كل وقت يظهر فيه الخطاب وسط الحكاية التاريخية، على سبيل المثال عندما يستنطق المؤرخ كلمات شخص ما او عندما يتدخل بنفسه لكي يعلق على الوقائع المروية، فإننا نعبر الى نظام متوتر اخر؛ ذلك هو الخطاب.

(نفسه: ٢٠٨–٩)

وبسبب أن هذا يبدو وكأنه استعمال خاص للمصطلح فإن عددا من المنظرين يفضلون احيانا الاحتفاظ بالاستعمال الفرنسي (التأريخ / الخطاب) على الاستعمال الانجليزي له.

بينما يميزه البعض الاخر عن الايديولوجيا كما يبين روجر فاولرعلى سبيل المثال:

ينظر الى <الخطاب> كلاما أو كتابة من وجهة نظر المعتقدات والقيم والفئات التي تجسدها، فهو إذن يشكل طريقة نظر الى العالم تنظيما او تمثيلا للتجربة – الايديولوجيا في المعنى الطبيعي او المقبول للمصطلح. بينما ترمز الاساليب المختلفة للخطاب الى التمثيلات المتعددة للتجربة، وأصل هذه التمثيلات في السياق التواصلي الذي يكون فيه الخطاب مجسدا.

(مقتبس من هاوثورن، ١٩٩٢: ٤٨)

وعندما نحاول تحديد الخطاب ربما نلجأ الى مراجعة المعاجم أو السياقات المعتبرة من المحادثات أو المصطلحات التي تستعمل كنقيض لمعناه. وعلى رغم من كل هذه الستراتيجيات فإننا لا نجد معنى بسيطا وواضحا لهذا المصطلح، بل على العكس ساعدت على تأكيد مطاطية fluidity المعنى فحسب.

ومن أجل محاولة تقديم بعض الوضوح في تحديد المصطلح، يهدف هذا المدخل الى تزويدنا ببعض التعريفات الواضحة والملائمة، مثلما يستعمل بشكل شائع في الدراسات المختلفة. وعلى أية حال فإن المصطلح وكما رأينا بيسر لا يمكن ان يكون ملزماً بتحقيق معنى واحد. ويُعزى ذلك الى تاريخ المصطلح المعقد، واستعماله في سلسلة من المناهج المختلفة، كما يعلق ميشيل فوكو:

بدلاً من الاختزال التدريجي للمعنى المنفلت لكلمة <خطاب> أعتقد أنني قد اضفت بعض المعاني بمعالجته، تارة بوصفه ميدانا عاما لكل الحالات، وتارة اخرى بوصفه مميزا او مشخصا لها، وبوصفه ممارسة منظمة تُحسب لعدد منها تارة ثالثة.

(فوكو ١٩٧٢: ٨٠)

لو حللنا هذه القضية قليلا فسوف نتمكن من عزل سلسلة المعاني التي انشأها مصطلح الخطاب نفسه داخل اعمال فوكو فكان تعريفه الأول هو الأوسع

<الميدان العام لكل الحالات>؛ أي ان كل التفوهات والنصوص التي لها معنى ولها بعض التأثير في العالم الواقعي تعد خطابا. هذا تعريف واسع، استعمله فوكو بشكل عام بهذه الطريقة ولاسيما في عمله المبكر عندما كان يناقش مفهوم الخطاب في المستوى النظري. ولربما من المفيد لدراسة هذا الاستعمال ان يكون مختصا بمصطلح الخطاب اكثر مما يخص خطابا ما او مجموعة خطابات؛ الأمر الذي يهتم به التعريفان الثاني والثالث. فيحدده التعريف الثاني بأنه <مجموعة قابلة للتمييز من البيانات>. وهو التعريف الذي يستعمله فوكو كثيرا عندما يناقش بنيات محددة في الخطاب؛ ومن ثم فهو يهتم بإمكانية تعيين هوية الخطابات، وبتعبير أدق مجموعات التفوهات التي تبدو مُنَظمة بطريقة ما ومترابطة وقوية في اشتراكها. ففي هذا التعريف وبناء على ما تقدم فإنه من الممكن الحديث عن خطاب الانوثة، وخطاب الامبريالية وهلم جرا. وقد يكون التعريف الثالث للخطاب واحدا من أكثر التعريفات رنينا لعدد من المنظرين <ممارسة منظمة تمثل عدداً من البيانات>. فأستنتجُ هنا ان فوكو كان أقل اهتماما بالتفوهات / النصوص الفعلية المُنتَجة من القواعد والبنيات التي تنتج تفوهات ونصوصا محددة. هذه هي طبيعة قاعدة حكم RULE-GOVERNED الخطاب التي لها أهمية اساسية في هذا التعريف. واستعملت هذه التعريفات في معظم أعمال منظري الخطاب بشكل تبادلي تقريبا فالواحد منها يمكن أن يكون مكسواً بالآخر.

ولجعل الأمور أكثر تعقيداً، وعلى رغم من أن تعريفات فوكو للخطاب أثرت كثيراً في نظرية الثقافة عموما، كان هو، على أية حال، المنظر الوحيد تقريبا الذي استعمل المصطلح وأصبحت التعريفات الأخرى للخطاب في شرك المعاني العامة له. فعلى سبيل المثال يستعمل ميخائيل باختين الخطاب احيانا للدلالة إما على صوت كما في (خطاب مزدوج الصوت) أو طريقة لاستعمال الكلمات التي تفترض سلطة (وهذا الاستعمال متأثر بمعنى الكلمة الروسية للخطاب SLOVO (هاثورن، ١٩٩٢:٤٨). أما بالنسبة للنظرية البنيوية وما بعد البنيوية فإن استعمال مصطلح الخطاب أشار الى الانقطاع الكبير عن الآراء السابقة للغة وتمثيلاتها. فبدلاً من رؤيتها على أنها مجرد لغة معبرة، شفافة، وسيلة للتواصل وشكل للتمثيل، يرى المنظرون البنيويون وفي أعقابهم ما بعد البنيويين ان اللغة هي نظام قائم بقوانينه الخاصة وبتقيداته وتأثيراته الحتمية على الطريقة التي يفكر بها الأشخاص ويعبرون بها عن أنفسهم، واستعمال مصطلح الخطاب ربما يكون أكثر من أي مصطلح آخر يؤشر هذا الانقطاع مع وجهات النظر السابقة للغة.

وكما ذكرت أعلاه، إن ما يجعل عملية تعريف الخطاب أكثر تعقيدا هو ان أغلب المنظرين عند استعمالهم المصطلح لم يعينوا المعاني المحددة له. وعلاوة على ذلك، فإن اغلب المنظرين، وكما سأناقش في الفصلين الرابع والخامس، يقيدون حتى تلك التعريفات الأساسية. ولما كان ضروريا تقرير الاستعمال السياقي الاول في استعمال المصطلح والمعاني التي تكون قد نتجت عنه. فقد اهتم هذا الكتاب بتعيين حدود معاني الخطاب، وسأهتم في الفصول التالية بثلاثة سياقات للاستعمال: نظرية الثقافة، واللسانيات، واللسانيات النقدية / علم النفس الاجتماعي. وربما يكون مفيداً ان نضع رسما عاما لسلسلة التعريفات والسياقات التي ظهرت فيها، قبل الشروع بتحليلها تفصيليا.

نظرية الثقافة / النظرية النقدية / النظرية الأدبية

كان الخطاب عمل فوكو المؤثر في النظرية الثقافية اجمالا وقد استعمل لذلك مزيجا من المعاني المشتقة من الاصلين اللاتيني والفرنسي للمصطلح وتأثيراته (كلام / محادثة) وبشكل أكثر تحديدا، المدلول النظري الذي يرى الخطاب ميداناً عاماً للانتاج وانتشاراً لقاعدة حكم البيانات. وربما يكون من المفيد التمييز بين الاهتمام العام والاهتمام النظري المجرد للخطاب، وكذلك تحليل الخطابات الشخصية من جهة، أو تصنيف الحالات المنتجة ضمن علاقات القوة من جهة اخرى. وكما

اشرت انفا، يمكن ان يستعمل الخطاب لتمثيل صوت داخل نص أو حالة كلام في أعمال باختين وكذلك في أعمال رولان بارت. أما بالنسبة لمنظرين آخرين مثل بنفنست فالخطاب يكون تمثيلا للوقائع داخل نص من دون اهتمام خاص لتطورها الكرونولوجي في الزمن الواقعي (HISTOIRE I STORY).

اللسانيات السائدة

يدل مصطلح الخطاب عند كثير من منظري اللسانيات السائدة MAINSTREAM على تحول بعيد عن الجملة بوصفها نموذج استعمال نظرياً. وبتعبير أدق تكون مثالاً على الطريقة التي تبنى بها اللغة بوصفها نظاما، مع الاهتمام بالكيفية التي تستعمل فيها اللغة (براون ويول: ١٩٨٣). بينما ينطوي الخطاب بالنسبة لآخرين على اهتمام بطول النص او التفوه؛ لذلك يكون الخطاب النموذج الموسع لنص له بعض التنظيم الداخلي مثل التماسك والترابط.(سنكلير وكولثارد، ١٩٧٥؛ كارتر وسمبسون، ١٩٨٩). أما بالنسبة لآخرين من أصحاب هذا الاتجاه فالخطاب يكون محددا بسياق يسمونه سياق الحادثة OCCUR-RANCE لتفوهات معينة، كما يتراه في خطابات دينية وأخرى مهتمة بالاعلانات. وتلك السياقات هي التي تحدد المقومات الداخلية الخاصة بها كما ينبغي.

علم النفس الاجتماعي / اللسانيات النقدية

يستعمل مصطلح الخطاب عند علماء النفس الاجتماعيين واللسانيين النقديين بطرق متنوعة، لكنها جميعا تذوب في المدلولات المشتقة من اللسانيات السائدة ونظرية الثقافة. لذلك يميل النفسانيون الاجتماعيون الى توحيد الاهتمام بعلاقات القوة والبنيات الناتجة عن التعبيرات المبتكرة مثل: الرأسمالية أو التمييز الجنسي SEX-ISM مع منهجية مشتقة من التحليلات المبكرة للخطاب (وثريل وبوتر، ١٩٩٢؛ ولكنسون وكتزنجر، ١٩٩٥). وقد اتجه اللسانيون النقديون مثل نورمان فيركلوف، وبالطريقة نفسها، الى الاهتمام بعلاقات القوة وبالطريقة التي يتشكل فيها انتاج التفوهات والنصوص، لكن منهجيته كانت قد تأثرت بآخر تحليلات الخطاب، لذلك يمكنه ان يزودنا بنموذج أكثر تعقيداً للاسلوب الذي يوظف فيه الخطاب والتأثيرات التي يملكها المشاركون فيه (فيركلوف، ١٩٩٢). وقد أنتج هذا المزج بين اللسانيات ونظرية الثقافة وعلى نحو لا يمكن اجتنابه تراكما لمدلولات الخطاب في كلا الحقلين.

ويؤكد هذا الكتاب بصورة رئيسة على أفكار ميشيل فوكو في الخطاب التي تم توحيدها داخل دراسات متعددة وفي أساليب مختلفة. ويقودني هذا بالطبع الى مناقشة عمله بشيء من الايجاز مع تنظير ميشيل بيشو معا، ومن ثم سأخذ بعين الاعتبار الطريقة التي يمكن النظر بها الى الأدب، على نحو نافع، بوصفه خطاباً مرسوماً في عمل فوكو. وسيكون هذا متبوعا في الفصلين الثاني والثالث بإجابات اكثر تفصيلا للاستعمالات التي وضعها فوكو للمصطلح. أما في الفصلين الرابع والخامس فسوف أفحص التعديلات التي ادخلها منظرو الثقافة على عمل فوكو وعلى الأخص هولاء المهتمين بالنظرية النسوية ونظرية الخطاب الكولونيالي – ما بعد الكولونيالي. وفحص الطريقة التي وضعها هؤلاء المنظرون لمصطلح الخطاب في العمل التحليلي. وبعد ذلك يحلل الفصل السادس الطريقة التي سار فيها الخطاب مسارات مختلفة، والطريقة التي يُعالج فيها الخطاب داخل اللسانيات النقدية وعلم النفس الاجتماعي.

نظرية الثقافة ونماذج الخطاب

يُعّد ميشيل فوكو من اكثر المنظرين اشارة إليه عند مناقشة مصطلح الخطاب، كما أوضح ذلك ديان ماكدونيل، من ان هناك عدداً كبيراً من المنظرين الذين حازت اعمالهم على أهمية في تنظير الخطاب (ماكدونيل، ١٩٨٦). ويناقش ماكدونيل بالتفصيل الفروقات بين التحديدات التي طورها ميشيل فوكو وباري هندس وبول هيرست من جهة، وتلك التي تبناها لويس التوسير وفالنتين فولوشينوف /

ميخائيل باختين من جهة أخرى. وتستنتج ماكدونيل من ذلك بأن الطبيعة المؤسساتية للخطاب وتموضعه SITUATENESS في الاجتماعي الذي يكون مركزيا لكل تلك المنظورات المختلفة. وتقرر ان الحوار شرط أساس للخطاب: كل كلام وكتابة في الاجتماعي (نفسه: ١). وتذهب الى القول ان الخطابات تختلف عن أنواع المؤسسات والتطبيقات الاجتماعية في ما تفترض شكلا، ومع هؤلاء الذين يتكلمون واولئك الذين يوجه اليهم الكلام. ومن ثم أن الخطاب لا يكون جمعا غير مجسد لحالات معينة، بل هو ضم لتفوهات أو جمل، بل ضم لبيانات تكون ممثلة وفاعلة داخل سياق اجتماعي يعالجها هو نفسه وتقدم الوسيلة التي يستمر خلالها بوجوده. وتلعب المؤسسات والسياق الاجتماعي دورا مهما في تطوير وديمومة الخطاب وانتشاره ايضا. وتبرز الطبيعة المؤسساتية للخطاب هذه في عمل ميشيل بيجوكس بخاصة، وتعلق ماكدونيل عند مناقشة تنظيره للخطاب بالآتي:

الخطاب بوصفه فضاء خاصاً لاستعمال لغة يمكن ان يكون تعريفه بحسب المؤسسات التي ينتمي لها ومن المواقع التي ينبع منها ومن تلك التي تُرسم للمتكلم. فلا يوجد الموقع من تلقاء نفسه، ولكن يمكن ان يفهم في الواقع على أنه وجهة نظر يتبناها الخطاب خلال علاقته بخطاب آخر، وبشكل أساس الخطاب المناقض له. (نفسه: ٣)

ومن ثم فإن الخطابات، ولاسيما في عمل بيجوكس (هنا تعني مجموعة تفوهات / نصوص لها قوة أو تأثير متشابهان)، لا توجد في العزلة وانما في الحوار وفي العلاقة بـ أو، في أحوال كثيرة، في التباين والتضاد مع مجموعة تفوهات أخرى. ونضرب على ذلك مثالا بسيطا هو الطريقة التي نشأ بها خطاب البيئوية ENVIRONMENTALISM كردة فعل على سياسات التنمية الاستراتيجية والاقتصادية للحكومة، وكذلك ردة فعل على الكوارث البيئية. وبهذا المعنى تم اعتماد هذا الشكل الذي طورته الفلسفة البيئية على وقائع وأطر خطابية خارجة عنها الى درجة كبيرة. ومع ذلك يمكن القول في الوقت نفسه بأن سياسات الحكومة تم تأطيرها بالضبط لتتجاوب مع ردة فعل جماعات الضغط مثل جماعة البيئة. لذلك فإن لكل جماعة عوامل PARAMETERS خطابية ثابتة يحددها الآخرون لها.

ومن جانب آخر أن كل وجهات النظر هذه تشترك في أنها تعد الخطابات تنظيماً عن ممارسات الإقصاء في الدرجة الأولى. في حين أن الذي يمكن قوله ويبدو بديهيا وطبيعيا، وهذه الطبيعية نتيجة لما كان قد استبعده العلماء، هو الذي لا يمكن التصريح به تقريبا. ومن ثم يبدو الخطاب بديهياً عندما نتحدث مثلا عن الطمث MENSTRUATION بمعانيه السلبية واصفينه بمصطلحات متشابهة لإخفائه بسرية. ومع ذلك ما على المرء سوى ان ينظر الى اعلانات الصمامات والمناشف الصحية ليشعر بهذا الجهد غير المبرر، والى حد ما يبدو ذلك غير مثير للخلاف اكتشاف النساء الغربيات الطمث عبئاً وألماً يحدد حياتهن الطبيعية، ولكن حقيقة أن هذا الاحساس مرتبط او مشروط بضغط خطابي لا يعني ليس له وجود في الواقع. ووجهة النظر هذه عن الطمث وتجربتها اتيحت إقصاء الطرق الاخرى. وطريقة النظر هذه الى جسد المرأة يمكن ان تكون جزءاً من الخطاب الطبي لصحة النساء التي تصنف احداثاً مثل الولادة والطمث حالتين مرضيتين بالمقارنة مع معيار ذكوري مفهومة أبعاده (شُتل وريدكروف، ١٩٧٨؛ لاوس، ١٩٩٠). ولا يوحي هذا، كما عند شُتل وريدكروف، بأنه ينبغي للنساء أن يحتفلن بالطمث، بل تم اقصاء أي تقييم ايجابي لطريقة عمل جسد المرأة. وما حاوله منظرو الحركة النسوية في العمل خلال العشرين سنة الماضية هو التساؤل عن طبيعة تلك البنيات الخطابية المهيمنة داخل ما يبحثه موضوع صحة المرأة من اجل أن تكون هذه المواقع الخطابية المقصية متيسرة وعندها مصداقية.

أفرز ماكدونيل عاملا آخر متعلقا بكل تعريفات الخطاب وهو أن <أي شيء يدل أو يحتوي على معنى يمكن أن يعد جزءاً من الخطاب> (ماكدونيل، ١٩٨٦: ٤). بينما من الممكن أن ينظر البعض اليه بوصفه تعريفا مطاطا. إلا أنه يؤكد حقيقة أن الخطابات ليست مجرد تجميع لتفوهات وبيانات،

بل تتألف من تفوهات لها معنى وقوة وأثر في سياق اجتماعي. وكما سنرى في الفصل الثالث ان البيانات – اللبنات الأساسية الأهم في بناء الخطاب – هي تفوهات أو أجزاء نص يكون لها تأثير(١). وهي ليست كالجمل؛ بل هي تلك التفوهات التي يمكن أن تُعرف بوصفها مجموعة حول أثر معين. فعندما يقول القاضي: <أحكم عليك بثلاث سنوات سجناً> ثمة قدر من النتائج، فالقاضي مجاز له قانوناً الحكم وتلفظه حوّل المتهم الى مجرم وتنفيذ عقوبة مناسبة له. ومن ثم <احكم عليك...> يمكن أن تكون بيانا او جزءاً من خطاب، في حين أن البيان يمكن أن يحوي أثرا فقط عندما يُفوه به ضمن سياق تفوهات أُخرى، (اذا قيدته اجراءات معينة مثلاً) واذا حدثت في اطار مؤسسي (في قاعة محكمة مثلا وصدرت عن قاض معين).

وهناك منظر آخر، من المفيد قراءة عمله بالاشتراك مع عمل ميشيل فوكو، ألا هو اللساني الماركسي ميشيل بيشو. فحاول في عمله المهم عن الخطاب (بيشو، ١٩٨٢) تحليل معاني الكلمات وعلاقاتها ببنيات أكبر من دون الافتراض ان الكلمات والجمل لها معنى في نفسها. وقد اجرى اختبارا أُصطلح عليه لاحقا <تقرير مانشولت> بعد أن اعطى الطلاب نصا اقتصاديا للقراءة وقال لجماعة منهم أنه نص يساري ولجماعة آخرى نص يميني، النص نفسه، عموما، يمكن تصنيفه نصا اقتصاديا معتدلا لكن بيشو رأى ان كل مجموعة قرأت النص بشكل انتقائي لتتطابق مع الاطار السياسي الذي منحه اياها. وبهذا المعنى اعطى شكلا لعمل فوكو في الخطاب عندما قدم مثالا ملموسا للوسيلة التي يشكل فيها الخطاب تأويلاتنا للنصوص. فلو وظفنا خطاب <جناح اليسار> في النصوص الاقتصادية لتأويل نص سنصبغ ذلك النص بمعاني الاطار الاكبر للخطاب.

وعمل بيشو مهم في أنه يؤكد، أكثر من فوكو، على الطبيعة الخلافية للخطاب، التي تعني انه دائما في حوار وفي نزاع مع المواقع الاخرى. وبينما يؤكد حقيقة أن الصراع الايديولوجي هو أساس بنية الخطاب وقد قدم إضافة نافعة في التفكير حول الخطاب نظرا لاهتمامه مثل منظرين آخرين كرينيه باليبار بأسئلة المدخل ACCESS، يميل فوكو الى التعامل مع مفاهيم مستقرة الى حد ما مع مدخل الخطابات. فيشعر بيشو بالقلق لأن الناس الذين لايتمتعون بامتياز داخل النظام الطبقي بسبب النقص في التعليم والمعرفة وامكانية استعمال شبكة المعلومات ورأس المال، مثلا، ممنوعون وعلى نحو مماثل من سهولة الوصول الى الخطابات. وهكذا برغم ان تكون اللغة نفسها محكية في أرجاء بلد ما (وهذا الامر نفسه مطروح للمناقشة، على سبيل المثال البيئة المتعددة الثقافات ببريطانيا في تسعينيات القرن المنصرم)، إلا أن هناك احساسا في ان ما يتكاثر من هذه الأطر الخطابية التي تنتشر في المجتمع ليست متاحة بالتساوي للجميع. ومثال هذا هو الإقصاءات التي تنفذ في ما يتعلق بالنشر في دورية اكاديمية، فنظرياً يمكن لأي شخص أن يقدم مقالاً لدورية اكاديمية، لكن عمليا سينشر المقال فقط اذا أذعن للأعراف الرسمية للخطاب التي تحكم البنى الموجودة داخل الابحاث الاكاديمية (على سبيل المثال، أن يستعمل المقال المفردات واللغة الرسمية المعترف بها كلغة مناسبة في مثل هذه الكتابات التي يكتب عنها نقديا في مقالات اكاديمية أُخرى ويشيد بها اكاديميون آخرون في الاعلام لأنها تطابق اهتمامات ما ينشر في المجلة المتخصصة وتستعمل مفردات تتفق واياها. ومع ذلك، فهناك أعراف غير مباح بها UNSPOKEN RULES تحكم نشر مقالة ما من عدم نشرها عموماً، وهذه الأعراف تتعلق بما اذا كان الكاتب يعمل في مؤسسة تعليمية او بما اذا كان معروفا للمحررين او لمراجعي المقال.. إلخ. وعلى هذه الصورة وبينما باب النشر يبدو مفتوحا للجميع، إلا انه في الحقيقة هناك عدد من الحواجز الخطابية والمؤسساتية التي تحصرالنشر الاكاديمي لأولئك الذين يعملون في مراكز اكاديمية، الذين يعرفون اعراف كتابة المقالات الاكاديمية ولهم القدرة على معالجة شؤونهم ببراعة وبالتوافق مع تلك البنى الخطابية.

إن الخطابات تبني احساسنا تجاه الواقع ومفهومنا

الشخصي لهويتنا معاً. وعمل بيشو مفيد جدا، هاهنا، لأنه يمكننا من تفهم السبل التي بها يمكن للذات أن تصل الى موقع التحرر من المماثلة، الذي بواسطته لسنا نموقع الطرق ونعزلها حسب، بل بوصفنا ذواتاً نتكون ونصبح بها. ولكننا كذلك نرسم لأنفسنا مناطق جديدة تتيح لنا أن نُشيد طرقاً مختلفة ومتحررة أكثر بها يمكننا أن نكون. وقد عدت الحركة النسوية مهمة لكثير من النساء في رسم أدوار خطابية جديدة للرجال والنساء على حد سواء. وهذه الأدوار فندها بشدة الاعلام والتصورات التي بنيت خلال ردود أفعال الناس على مختلف أنواع الصور النمطية. ولكن هذا النوع من المعرفة النقدية قد تغير بشكل جوهري وأُعيد تقديمه ليظهر بوصفه ذاتاً مجنسة BJECTGENDERED SU. ومن ثم فإن العودة الى الأمثلة المتقدمة للطمث يتضح ان الكتابة والفعالية النسوية حول صحة المرأة مكنا الحديث عن الطمث في العلن وأتاحا الإعلان عن المنتجات الصحية للمرأة في التلفزيون. وأدت التقييمات النسوية الجديدة للطمث الى عدم تركير الاعلانات على ناحية حبسه للنساء. وفي الحقيقة يمكن القول اجمالا إن ضغط الحركة النسوية أسفر عن اعلانات عجيبة مثل منتجات بودي فورم وتامبكس، وعن ممارسة المرأة الحائض ألعاب القوى (القفز في الجو والسباحة واللعب على الشاطئ ودفع السيارات العاطلة) التي ربما لا تكون بارزة في اعلانات أخرى موجهة للمرأة. ومن ثم فإن التحرر من المماثلة النسوية مع الخطابات المهيمنة التي اهتمت بالطمث، قد أسفر عن تغييرات في المزاعم التي تقال للجمهور عنه، وفي الأخير الى اتجاهات بديلة تُعنى بصحة المرأة. ومع ذلك يدل الطابع المجازي العجيب للاعلان المهتم بالمنتجات الصحية على عجز غير اعتيادي في تحمل هذه التجربة. فالإعلانات مازالت مهتمة بمحو آثار الطمث بصورة أكبر من التعامل مع مشاهد مشجعة عن فترات الحيض.

فإذن بالنسبة الى بيشو بخاصة، لا توجد الخطابات في عزلة، بل هي دافع وحلبة الصراع. وهكذا فإن الخطابات ليست ثابتة، بل هي حلبة لنزاع مطرد للمعنى.

ميشيل فوكو والخطاب

ما قد قلته ليس هو (ما أُفكر به)، بل لطالما أتساءل إذا كان يمكن ألا أفكر به.

(فوكو، ١٩٧٩د: ٥٨)

يبدأ عمل فوكو بمهمة شاقة في تفكيك ثيمة أن المعرفة تعبير عن فكر الإنسان.

(ماكدونيل، ١٩٨٦: ٨٦)

كان عمل فوكو مهما في تطور سلسلة من النظريات المختلفة التي صنفت وبشكل واسع تحت مصطلح <نظرية الخطاب> ولهذا السبب سيركز هذا الكتاب أساسا على عمله الذي كان دوما صعب الفهم ويعود ذلك في جزء منه الى أسلوبه المعقد تارة وكثافة المراجع التي يستعملها تارة أخرى. ولكن ربما يكون السبب الرئيس لتلك الصعوبة هو تحديه، أكثر من أي منظر آخر، المفاهيم الجاهزة PRECONCEIVED NOTIONS التي نمتلكها عن سلسلة طويلة من الموضوعات المختلفة مثل: الجنسانية والجنون والعقاب والذاتية واللغة.

وحاولت في الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب أن ادنو من بعض كتابات فوكو التي ستساعد القراء على التفكير في مصطلح الخطاب. وقد اعطى فوكو بعض التعريفات العامة الذي سنناقشه لاحقا ببعض التفصيل، لكن ربما أن أكثر الطرق فائدة لبحث المصطلح هو معرفة كيفية استعمال فوكو له في مناقشاته للقوة والمعرفة والحقيقة؛ تلك التركيبة الأساسية للخطاب.

وليس عمل فوكو نظاما فكريا ولا هو نظرية عامة؛ إنه يمتد في موضوعات واسعة ومختلفة ومن الصعب جدا وصفه بالمؤرخ أو الفيلسوف أو المحلل النفسي أو المنظر النقدي. مثلما يقول هو نفسه:

كل كتبي... هي صناديق أدوات صغيرة... إذا أراد الناس فتحها، لاستعمال هذه الجملة أو تلك الفكرة كمفك او مفتاح لتوقف أو تشويه أو تحطيم أنظمة القوة، بما فيها تلك التي أبرزتها كتبي في الأخير... كان ذلك أفضل بكثير.

(مقتبس من باتون، ١٩٧٩أ: ١١٥)

ومن ثم فإن مصطلح الخطاب لم يتجذر داخل نظام أكبر لأفكار نظرية مفهومة تماما، لكنه احد عناصر عمل فوكو. ويسبب عدم وجود النظام هذا صعوبة أحيانا للمنظرين، وربما يكون احد أسباب وجود تعريفات مختلفة لمصطلح الخطاب، والتعديلات العديدة جدا لمعناه. ومع ذلك فعدم وجود النظام العام هذا يصنع مرونة مؤكدة عندما يحاول المنظرون استعمال عمل فوكو لقياس التغيير في الظروف الاجتماعية.

إن أحد اهم المناهج النافعة هو النظرالى الخطاب لا بوصفه مجموعة علامات او امتداد نص، بل بوصفه <ممارسة تشكل الأشياء التي تتكلم عنها منهجيا> (فوكو، ١٩٧٢: ٤٩).

فبهذا المعنى يكون الخطاب شيئا ينتج شيئا آخر (تفوها، مفهوما، أثرا) اكثر منه شيئا يوجد بنفسه او يمكن تحليله بمعزل عن الأشياء الأخرى. ومن الممكن الكشف عن البنية الخطابية التي تتكون في اطار معين، وذلك تبعا لطريقة معينة للتصرف والتفكير. ومن ثم نستطيع الافتراض ان هناك جمعا من خطابات الانوثة FEMINITY والرجولة MASCULINITY لأن الرجال والنساء يتصرفون في حدود معينة عندما يُعرّفون أنفسهم بأنهم ذوات جنسية. فهذه الأطر الخطابية تعين الحدود التي يتم فيها التفاوض حول معنى ان تكون جنسا GENDERED معينا. وتلك الخطابات هي التي يلجأ اليها المثليون والثنائيون والطبيعيون جنسيا عندما يحاولون الوصول الى فهم أنفسهم جنسيا؛ فعندما تتبنى سحاقية موقفا انثويا فهي فعلا تحوره وتعيد تشكيله، وبالنتيجة تخلخل الخطاب (بيل وآخرون، ١٩٩٤). وربما يحدد الاطار الخطابي للإنوثة هذا أنواع الملابس التي تختارها المرأة، والأوضاع الجسدية التي تتبناها وطرق التفكير بنفسها وبالآخرين في ما يتعلق بعلاقات القوة.

أما في ما يتعلق بالتفكيرفي الخطاب كتأثيرات فمن المهم اعتبار عوامل الحقيقة TRUTH والقوة والمعرفة التي بسببها كانت للخطاب تأثيراته. فالحقيقة، بالنسبة لفوكو، ليست شيئا ناشئا عن تفوه، ولا هي ميزة مجردة ومثالية لما يطمح اليه الناس؛ فالحقيقة، كما يرى فوكو، شيء سلبي ودنيوي الى حد بعيد:

الحقيقة من العالم؛ إنها تنتج هناك بفضل قيود متعددة...لكل مجتمع نظامه الخاص للحقيقة، <سياسته العامة> للحقيقة التي هي: نماذج الخطاب التي يحتويها ويجعلها تشتغل كشيء حقيقي مثل: الآليات والأمثلة التي تمكن المرء من التمييز بين البيانات الحقيقية والزائفة؛ والطريقة التي يتم بها التصديق على كل واحدة منها؛ والتقنيات والاجراءات المثبتة للحصول على الحقيقة: حالة أولئك المتهمين بقول ما يحسب شيئاً حقيقياً.

(فوكو، ١٩٧٩هـ: ٤٦)

لذلك فإن الحقيقة هي شيء ما يجب إنتاجه اجتماعيا، أكثر منه شيئاً متعالياً TRANSCENDENTAL. ويحلل فوكو العمل الذي يؤديه الناس لإقصاء أشكال معرفية معينة من أن تعد أشكالاً <حقيقية>. فلنتأمل المثال الذي بحثه نورمان فيركلوف (فيركلوف، ١٩٩٢ب)، في أن معرفة <بديلة> عن الصحة لا تمنح مكانة علم الطب التقليدي نفسها. وأنه تم بذل مقدار كبير من الجهد والعمل الخطابي من أجل ضمان أن ينظر الى الطب البديل على أنه ثانوي وغير متقن ويقع في حقل الدجل، مما يحفظ لعلم الطب سلطة <الحقيقة> و <العلمية>. ومن ثم فإن الخطابات لا توجد في فراغ بل في صراع مستديم مع الخطابات والممارسات الاجتماعية الأخرى التي تطلعها على مسائل الحقيقة والسلطة معا. وكما يعبر فوكوعن ذلك <أريد بمحاولتي هذه ان اكشف عن ان اختيارالحقيقة، داخل ما نقع به ونجدده باستمرار، كان زائفاً – بل كذلك كيف يتم تكراره وتجديده واستبداله> (فوكو،١٩٨١: ٧٠). إذن لم يكن فوكو مهتما في ما اذا كان الخطاب حقيقة او تمثيلا دقيقا لـ <الواقع>، أو في ما اذا كانت العلاجات البديلة أكثر فاعلية من الطب التقليدي. فقد كان مهتماً الى حد ما بالآليات التي يقدم احد الخطابات بموجبها بأنه خطاب مهيمن، تدعمه ماليا مؤسسات وتقوم الدولة بتدبير البنايات والموظفين له، وتحترمه الجماهير جميعا، في حين ان الخطابات

الأخرى عوملت بريبة وتقييم، على سبيلي الحقيقة والمجاز، في هامش المجتمع.

فالقوة، إذن، هي عنصر أساس في مناقشات الخطاب. وقد لعب فوكو دورا فاعلا في اعادة التفكير بنماذج القوة؛ بدلاً من مجرد الافتراض، مثل عدد من الانسانيين الاحرار، بأن القوة هي امتلاك (لذلك ان احدا ما يأخذ او ينزع القوة من شخص آخر) أو ان القوة تعني اغتصاب حقوق شخص اخر (مثلا فكرة ان القوة هي مجرد صد الناس عما يريدون فعله) أو كما يقول الماركسيون ان علاقات القوة تقررها علاقات الاقتصاد، وقد حاول فوكو ان يحسم تقبل المصطلحات تعقيد سلسلة الممارسات التي يمكن ان تجمع تحت مصطلح قوة. فهو ينتقد بشدة ما يصطلح عليه <الفرضيات المقموعة REPRESSIVE HYPOTHESIS> التي تعني أن القوة هي ما يمنع الناس من تحقيق أمانيهم وتحديد حريتهم ليس إلا. ويعبر جون فرو عن ذلك بالشكل الآتي:

اذا لم يعد ينظر الى القوة على أنها مجرد قوة سلبية أو قمعية، بل شرط انتاج كل الكلام، واذا فهمت على أنها بمثابة شيء قطبي أكثر منه متجانساً، وغير متساوقة ومشتتة، فسيكون كل التفوهات متشظية، وقابلة صورياً لاستعمالات متناقضة.

(فرو،١٩٨٥: ٢٠٦)

ويلخص هذا الكلام معنى تحليل فوكو للقوة الذي يعني ان القوة موزعة بين العلاقات الاجتماعية، أي انها تنتج اشكالا ممكنة من السلوك فضلا عن السلوك المقيد. وهذا النموذج المنتج للقوة شيء وجده عدد من المنظرين مفيدا، خصوصا عندما ننظر لطرائق تفكير الخطاب. وحول جنسانية الاطفال، في (تاريخ الجنسانية، المجلد الاول) أعطى فوكو مثالاً للطريقة التي تنتج بها علاقات القوة اشكالا ذاتية وسلوكية اكثر من مجرد قمعها، متكلماً بالخصوص عن الآراء التي قيلت حول العادة السرية وأجنسة (SEXUALISA-TION) الأطفال في الفترة الفكتورية فيذكر:

ليس دقيقا القول إن المؤسسة التربوية قد فرضت صمتا ثقيلا على الغريزة الجنسية للأطفال والمراهقين، بل على العكس تعددت أشكال الخطاب عن الموضوع منذ القرن الثامن عشر، وتكاثرت وجهات النظر ورسمت نقاطا عدة لترسيخ هذه الغريزة، فقد نظمت مضامين وخطباء مؤهلين. فالكلام عن الغريزة الجنسية للاطفال، واستمالة المربين والاطباء والمشرفين والآباء للكلام عنها، أو الكلام لهم عنها، وإتاحة للاطفال أنفسهم التحدث عنها، وإدخالهم في شبكة خطابات تتوجه اليهم؛ تتكلم عنهم تار، أو تفرض عليهم بعض المعرفة الكنسية تارة أخرى، أو تستعملهم أساساً لبناء علم أبعد من حدود فهمهم تارة ثالثة؛ كل هذا مجتمعا يمكننا من إزدياد حدة تدخل القوة بتعددية الخطاب.

(فوكو، ١٩٧٨: ٣٢)

لذلك، وبعيداعن الضغوطات المؤسساتية التي تقمع جنسانية الأطفال، فقد خلق هذا العمل الخطابي، في الحقيقة، اشكالاً يمكن للجنسانية أن تظهر فيها، كما يسترسل فوكو في نقاشه:

حارب المربون والاطباء جماع الأطفال الناقص ONANISM [العادة السرية الذكورية] مثل وباء يحتاج للاستئصال. مما استدعى وطوال كل هذه الحملة العلمانية ان يحشد عالم البالغين، في الحقيقة، حول الغريزة الجنسية للأطفال. فكان استعمال هذه المتع الغامضة مرتكزاً في تشكلها كأسرار (أي دفعهم الى المخبأ كي يجعل من اكتشافهم ممكنا)، وفي تعقبهم الى أماكنهم... أينما كانت هناك فرصة في ظهورها، وسائل المراقبة مركبة؛ والمصائد معدة للاعترافات الاجبارية؛ الخطابات الإصلاحية التي لا تكل مفروضة؛ الآباء والمدرسون متيقظون بريبة الى أن جميع الاطفال مذنبون. (نفسه: ٤٢)

ويتابع فوكو في أن الحذر من قضية العادة السرية للأولاد، وبدلا من استئصالها، كان من العوامل التي قادت الى زيادة أجنسة الطفولة في الفترة الفكتورية.

ويناقش فوكو تداخل القوة والمعرفة الذي يعني أن كل المعرفة التي نملكها هي نتيجة لصراعات القوة أو تأثيراتها. فعلى سبيل المثال أن ما يُدرس في المدارس والجامعات هو محصلة صراعات كبيرة على إقرار سرديات VERSION OF EVENTS بعينها. فالمعرفة هي

دائما نتاج لإخضاع الأشياء، أو يمكننا النظر اليها على أنها عملية تشكل الذوات بوصفها أشياء خاضعة؛ فمثلا عندما تراجع فهرس مكتبة الجامعة وتبحث تحت مصطلح <المرأة> ستجد مجموعة واسعة من كتب ومقالات تناقش اضطهاد المراة ونفسيتها والاعتلالات الجسدية والعضلية التي تعاني منها ونحو ذلك. واذا بحثت تحت مصطلح <الرجل> لن تجد المعلومات الوفيرة نفسها. (سأحلل في الفصل الرابع بدقة العلاقة بين النظرية النسوية ونظرية الخطاب). وستجد الشيء نفسه اذا راجعت الفهرس مرة اخرى وبحثت عن <الهند> أو <أفريقيا> في أن النتاج المعرفي للكتاب البريطانيين الذي يخص هذه البلدان في القرن التاسع عشر قد تزامن مع تلك الفترة عندما كان الصراع الكولونيالي في أوجه. (وسأتابع مناقشة هذه المسألة في الفصل الخامس الذي هو عن نظرية الخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي). وقد وصف فوكو هذا الربط بين نتاج المعرفة وعلاقات القوة بأنه <قوة / معرفة> (فوكو، ١٩٨٠أ). وقد تصور أغلب منظري القوة الأفراد مضطهدين من علاقات القوة، لكن فوكو ينظر اليهم بوصفهم نتائج أو أمثلة لهذه العلاقات:

لا يعد الفرد نواة أولية... تأتي القوة لربطه... إنه بالأحرى أحد التأثيرات الرئيسية لها، حيث يأتي أشخاص واشارات وخطابات ورغبات لتعرف وتتشكل كأفراد. (نفسه: ٩٨)

فالفرد يُعد، ها هنا، أثراً من آثار القوة وليس مَن تقرره تلك القوة.

الأدب بوصفه خطاباً

على رغم أن ليس كل قراء هذا الكتاب من طلبة الدراسات الأدبية والثقافية، تلك المجالات التي كان فيها عمل فوكو أكثر تأثيراً. وربما لذلك يمكننا السؤال لماذا يكون مفهوم فوكو للخطاب مهما بالنسبة للدراسات الادبية والثقافية، والسبب هو أنه على رغم تحليل فوكو لشيء من الادب، غالبا في شكل مراجعات، إلا انه كان بكل تأكيد ليس في صدارة اهتماماته. وفي عمله النظري لم يقدم تحليلات نصية بحد ذاتها. فيكون الخطاب، في بعض النواحي، مصطلحا مهما جدا لأسئلتنا لأنه يسمح لنا بالسؤال عن الأدب والنصية TEXTUALITY عموما. وقد حدد منظرون مختلفون الأدب بوصفه مكانا متميزا للنقد او نزوعا عفويا للتقاليد التي تعلمنا قراءتها ادبا، حيث يبين ماكدونيل:

تجعل مناهج الدراسة ومفاهيمها الحديثة للخطاب إمكانية تحليل الخطابات ممكنة في علاقاتها بالممارسات المؤسسية من خلال ما قد تم وضعه من تقسيم للنصوص وتشكيل <الادب> على أنه موضع تقديس معين. (ماكدونيل،١٩٨٦: ٧)

فدراسة الخطاب لا تفرق بين النصوص الأدبية والنصوص غير الأدبية، على رغم أن منظري الخطاب يدركون بشدة الاختلافات المؤسسية التي توجد بينهما. فنصوص التاريخ متميزة في علاقاتها بالقوة، على سبيل المثال كتابات السيرة الذاتية مميزة بعبارات صحتها المفترضة، الامر الذي يتعلق بصوت سلطوي؛ والنصوص الادبية لها علاقة معقدة بالحقيقة والقيمة معاً. هذا من جهة ومن جهة أخرى فتبدو تلك النصوص وكأنها تقدم <حقيقة> الشرط الإنساني، بعد عملها في الخيالي ومن أجل شكل <غير حقيقي>. ولكن لمناقشة التركيب اللغوي لخطابات الأنوثة والرجولة، مثلاً، تمكن مناقشة النصوص الأدبية الى جانب النصوص الأخرى مثل أعمال التاريخ والسيرة الذاتية، وحتى النصوص العابرة مثل كتب الطبخ والنصيحة ونحو ذلك. ومن أجل الكشف عن أوجه التشابه تعرض هذه النصوص على الحدود الأصلية. فلذلك ينفعنا الخطاب في أنه يسمح بتحليل أوجه التشابه عبر مجموعة من النصوص بوصفها نتاجات مجموعة معينة من علاقات القوة / المعرفة.

ويمكن اعتبار فوكو متشبثا بأفكار محافظة عن الادب بخاصة؛ مثلاً في جدله عنه بأنه منطقة مميزة تستعمل اللغة فيها بطرق لا مرجعية REFERNTIAL-NON. ولكنه في أغلب الامثلة التي يناقش فيها الأدب يصف الكتابة الطليعية AVANT-GARDE، وليس الادب عموما. فيذكر مثلاً:

كان هناك بالطبع وجود في العالم الغربي منذ دانتي ومنذ هوميروس لشكل من اللغة نسميه الآن <ادبا>. إلا أن كلمة[أدب] في العصر الحديث وفي ثقافتنا أيضا تعني انفراد لغة معينة بأسلوب غير مألوف كي تبدو <أدبية>... الأدب هو الصراع مع فقه اللغة... إنه يقود اللغة من النحو الى قوة الكلام المجردة،وهناك تصطدم بالوجود الجامح والمتغطرس للكلمات. (فوكو، ١٩٧٠: ٢٩٩ – ٣٠٠)

ويبدو فوكو هنا يصور الأدب بوصفه نموذجاً محدداً للكتابة المنعكسة ذاتياً، لأنه يستمر في وصف الأدب بأنه:

توديع صامت وحذر للكلمة على بياض صفحة من الورق، حيث لا يملك الصوت ولا المحاور، حيث لا شيء ليقوله سوى نفسه، لا شيء يعمله سوى ان يسطع بإشراق على وجوده. (نفسه: ٣٠٠)

مع ذلك يحلل فوكو كذلك عمليات الاقصاء التي تجري على المؤسسات مثل الأدب والخطابات النقدية التي هي ضرورية لدعم النصوص الادبية وبقائها متداولة. وكما سأوضح في الفصل الثالث المعني بالبنيات الخطابية، فإن مكونات الخطاب نفسها أقل أهمية من مجموع الممارسات التي هي ضرورية لدعم خطاب بعينه واقصاء خطابات أخرى من مواقع السلطة.

وقد ساعد عمل فوكو عدداً من المنظرين في تأمل الطريقة التي يعمل فيها الأدب الانكليزي بوصفه فرعاً معرفياً. فيذكر فوكو نفسه بأن:

النقد والتاريخ الأدبيان في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عيّنا شخص المؤلف، وشكل الأعمال الكاملة، مستعملين اجراءات معدلة ومزاحة للتأويل الديني، ونقد الكتاب المقدس، وسير القديسين، <حيواتهم> التاريخية أو الاسطورية، والسيرة الذاتية أو المذكرات. (فوكو،١٩٨١: ٧١)

وكانت خطوة تحليل الدعم المقدم الى الأدب بوصفه خطاباً ومؤسسة، وخطوة تعزيز الخطابات السابقة بالنقود الادبية مهمتين في الابتعاد عن التحاليل المقصورة على النصوص الادبية. فمثلا يعد عصر النهضة أو القرن الثامن عشر عصرين> فطريين <حيث ظلت مقولاتهما المستقلة في مأمن من اختراعات العلماء. وكما يبين برين دويل وكرس بالدك وتيري ايغلتون أنه رغم ان دراسة الأدب تبدو مألوفة و> اعتيادية>، اصبحت مؤسسة في لحظة حاسمة في التاريخ الثقافي الانكليزي عندما كان الايمان الديني يأفل وعندما كان هناك ضغط يمهد السبيل لمجالات دراسية للذين كانوا مقصيين في السابق من التعليم الرسمي (مثلاً، النساء وطبقة العمال) (دويل، ١٩٨٢ وبالدك، ١٩٨٣ وايغلتون، ١٩٨٣). وفي الواقع ان دراسة الادب قد شرعت بصورة كبيرة جدا باستعمال البنيات الخطابية نفسها التي استعملت سابقا في دراسة الدين، مع بناء قوانين كنسية (المقولات الدينية نفسها للنصوص) والتركيز على الدروس الاخلاقية والقيم. وكما لاحظ برين دويل <ان تدريس لغة وأدب «قوميين» يعمل كسمة أساسية من سمات توليد العلاقات الثقافية في ما يدعى عادة مجتمع«نا»> (دويل، ١٩٨٢: ١٧).

وينبغي أيضاً توضيح ذلك بأنه في ضوء الإطار الفوكوي للمرجع، والأدب، فضلاً عن كونه وسيلة يتأسس وفقا لها الاحساس بالثقافة القومية، هو أيضاً الوسيلة التي وفقا لها تتنافس نماذج الثقافة المشتركة. وتمكن رؤية هذه المنافسة في نمو الدورات الخاصة بالدراسات النسوية وإدراج أكبر للكتابة النسوية في مناهج الادب الدراسية السائدة جنباً الى جنب كتابة السود والكتابة باللغة الانكليزية. ولكن كما يعبر دويل:

ينبغي الملاحظة العاجلة الى أن «اللغة والادب الانكليزيين» بوصفهما حقلا لنشاط دلالي وتطبيقي لم يظهرا على هذه الساحة ببساطة من لا مكان تماما. بل أنه كان لا بد من العمل على ترسيم الصراعات وتحديد ملامحها بين معاني الحياة المختلفة والاشكال الثقافية. (نفسه: ١٩)

وبالاتجاه نفسه فإن الشعور بالثقافة الوطنية او الكنسية كان لا بد من عمل شيء ما يتجه نحو التنافس مع شكل تلك الثقافة التي هي كذلك شيء يتطلب صراعاً.

ويبين هذا مدى اهمية التحليل الاركيولجي لفوكو؛

فهو ببساطة لايهتم بتحليل الخطابات التي تنتشر في مجتمعنا في الوقت الحاضر، بل يريد أن يرينا اعتباطية ARBITRARINESS سلسلة هذه الخطابات وغرابتها على الرغم من ألفتها. ويريد فوكو كذلك أن يرسم نمواً لبعض التطبيقات الخطابية، وحتى يتسنى لنا أن نرى الخطابات متغيرة باستمرار، بدلا من أن تكون ثابتة كما يوحي بذلك الاعتياد عليها، ويمكن تتبع مصادرها في النقلات الاساسية في التاريخ. وعلى رغم ان مفهوم فوكو التأريخانية -IOGRAPHYHIS TOR قد تعرض الى الانتقاد (هاكنغ، ١٩٨٦ وتايلور، ١٩٨٦ ووالزر، ١٩٨٦)، إلا أنه من المهم التأكيد على تمييز عمل فوكو في محاولته لرسم خريطة التغيرات في البنيات الخطابية على طول الزمن. وبالنسبة لفوكو فإن خطابا ما لا يعني مجموعة تفوهات ثابتة طوال الزمن؛ فهو يحاول العمل ضد مفاهيم التقدم والتطور التي تهيمن على الكثير من طرق التفكير الحرة. وبدلاً من النظر الى التاريخ على أنه مجرد تقدم باتجاه الحضارة الكبرى مثلاً، أو كما يقول الماركسيون إنه سلسلة من الصراعات الطبقية تقود الى قدر أكبر من المساواة، يرى فوكو بأن التاريخ عبارة عن انقطاعات؛ فليس هناك سرد سلس نستطيع به أن نفك شفرات الكامنة في التاريخ، ولا هناك أية استمرارية على الاطلاق. فهو يختلف مع الآخرين من أجل رؤية تاريخ انقطاعات وتحولات وتخبطات بطرق لا تقع ضمن حدود الفهم الانساني تماما، ولا تقع ضمن حدود سيطرتنا كلية. وقال في مقابلة:

مشكلتي لم تكن على الاطلاق في القول: إن هناك انقطاعا طويلا... بل بطرح السؤال الآتي: كيف يمكن ان تكون هناك تلك الانطلاقات المفاجئة في لحظات وحالات معرفية معينة، وسرعات التطور تلك، والتحولات التي لا تتطابق مع الصورة الساكنة التي لا تنقطع والتي تقبل على نحو اعتيادي. (فوكو، ١٩٧٩: ٣١)

لهذا اهتم فوكو برسم خريطة لحظات الانقطاع هذه عندما مرت البنيات الخطابية بتغير راديكالي.

وأهدف في هذا الكتاب الى أن اشرح بالتفصيل الاستعمال الذي صنعه فوكو، نفسه، لمصطلح الخطاب، وسأقارن في الفصل الثاني استعماله لهذا المصطلح مع مصطلح الايديولوجيا. ومنذ أن كان للتفكير الماركسي تأثير خطير وفاعل في تطور فكرة الخطاب عند فوكو كان من المهم رسم تاريخ لمعنى ذلك الاختلاف والتركيز عليه. وسأحلل في الفصل الثالث البنيات التي تركب لبنات الخطاب. وبعد ذلك استمر في الفصلين الرابع والخامس بمناقشة التعديلات التي قام بها منظرو النظرية النسوية ومنظرو الخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي على تعريف الخطاب. وتقدم هذه الفصول كذلك أمثلة للطريقة التي يمكن بها أن يكون مصطلح الخطاب نافعا في التحليل النصي. واختبر في الفصل السادس بعض الأعمال اللسانية التي ركزت على مصطلح الخطاب والتي تغطي التحاليل المبكرة للخطاب وكذلك أعمال أكبر اللسانيين النقديين الفوكويين نفوذا وأعمال علماء النفس الاجتماعيين. وسيطوف هذا الكتاب من ثم حول المعاني التي تصاحب مصطلح الخطاب وحول المنابت المعقدة للقضايا المتعلقة بالمعرفة والحقيقة والقوة لتعيين حدود استعمالاتها. و لن يكون الغرض من وراء هذا الطواف هو أن هناك امتيازا خاصاً لمجموعة واحدة من المعاني التي انشأها المصطلح، ولا الايحاء بأن مجموعة واحدة من التأويلات التي صاحبت المصطلح <صحيحة> أو أكثر كفاية من الأخريات. ولا أكون مهتمة بتحجير اتجاه معين واحد لمعاني المصطلح. فبالاحرى اهتم بالتركيز في جميع انحاء هذا الكتاب على القيود والصعوبات النظرية التي تحدق بالمصطلح، وربما على اقتراح طرق يمكن لتلك الصعوبات ان تستعمل نقاطا قياسية لمزيد من البحث النظري.

هامش:

١- كانت لميشيل فوكو نقاشات عديدة وحامية الى أبعد الحدود حول معنى كلمة <STATEMENT>. وفي بعض هذه النقاشات جزم ان STATEMENT كان مثل فعل الكلام الذي طوره جون اوستين وجون سيرل. انظر دريفس ورابينو (١٩٨٢: ٤٤ – ٤٩) لمزيد من التفصيل، وكذلك الجزء الخاص بـ STATEMENT في الفصل الثالث (٦٠-٦٢) من هذا الكتاب.

● **هذا التقديم والترجمة هو الفصل الأول لكتاب «الخطاب».**

جماعة كركوك الثانية

جان دومو.. لاعبها الكبير

عبدالله ابراهيم

ناقد من العراق

وقع تحوّل جذري في حياتي خلال السنة الدراسية الثانوية الأولى في عام ١٩٧٤حينما تعرّفت إلى جماعة من الأدباء في كركوك، وهم: جان دمو، وحمزة حمامچي، وإسماعيل العبيدي، ومحمد البدر. لم أقرأ للأخير أي نص أدبي لكنه استمرأ مرافقة الجماعة، ولديه مكتبة كبيرة، ولما اقتحمنا، عواد علي وأنا، تلك الجماعة شبه البهيمية التي يكبرنا أفرادها عمرا بأكثر من عشر سنوات، كان البدر منها، وهو مشّاء ينتسب إلى سلالة أرسطو، ولطالما قادني، مشيا على الأقدام، من قلب كركوك إلى أقصى جنوبها الشرقي حيث يقع بيته، وبيتنا.

جان دمو

(١)

ومن شهر لآخر كان يحضر رمضان محمد الحديدي، وهو ضابط في رتبة متوسطة، ولم أعرف أنه عسكري إلا بعد مرور أكثر من سنة على لقاءاتنا، وسعى بجد لأن يكون أديبا، فكتب الشعر، لكن التربية العسكرية الصارمة التي تلقّاها، منذ أول الستينيات، حالت، فيما أرى، دون اندماجه الكامل بالأدب، فبقي مجاورا للمنطقة الأدبية إلى أن أحيل إلى التقاعد برتبة لواء في نهاية التسعينيات، بعد أن تولى مسؤوليات كبيرة في القوة الجوية، ولطالما اصطحب رهطنا بكامله إلى صالة «القادة» الفخمة في نادي الضباط، وأستدعي، مرّة، واستجوب، وحوسب؛ لأنه دعا جملة من الصعاليك إلى قاعة كبار قادة الجيش. وآخر عهدي به، حينما زرته في بيته، صيف عام ٢٠٠٤، فوجدته منكبّا على مخطوط ضخم يكتبه عن تاريخ كركوك مذ عرفت باسمها القديم «أرابخا».

وعلى حافة هذه الجماعة، وبمسافة محسوبة، كان يقف «فاروق مصطفى» أنيقا، جذابا، وأكثرنا معرفة بالعربية لأنه تخصّص بها، ودرسها في الجزائر، أول السبعينيات، وهو صاحب السيارة البرتقالية الصغيرة جدا، والوحيدة التي تجوب شوارع المدينة. وفيما كنا نقيم في المقاهي صيفا مثل كدس مهمل من بقايا الجنس البشري، كان فاروق يطوف بلاد الأناضول، وشرقي أوروبا، ويعود محدثا بمغامرات تلهب أجسادنا. وهو يكتب قصائد أنيقة مثله. وقد أصدر كتابا عن جماعة كركوك الأولى التي عاصرها قبل أن تطويها يد الأيام. وكان قريبا بما يكفي، وبعيدا بما يرضي.

لم تنتزع جماعة كركوك الثانية شهرة أدبية كالأولى، التي تكونت في الستينيات، من: جليل القيسي، وسركون بولص، وفاضل العزاوي، وجان دمو، وأنور الغساني، ومؤيد الراوي، وصلاح فائق، ويوسف الحيدري، ويوسف سعيد– وهو قيم إحدى كنائس المدينة–. وجميعهم غادروا العراق، باستثناء القيسي والحيدري اللذين انتصرا على كل شيء بالموت داخل أسوار الوطن قبل سنوات. وجان دمو من مخلفات الجماعة الأولى، لكنه زعيم الثانية، وهو شخصية محيرة: أديب بلا أدب، ومترجم ينقّب عن معاني الكلمات في قاموس صغير يحمله معه، هو مذواق، ومتبرم، وكثير التثاؤب، ونحيل، وقد تشبّع بالتخيلات الأدبية مثل «الدون كيخوته» الذي غرق قبله بأربعة قرون في روايات الفرسان، وكان مثاله الأعلى «أماديس الغالي».

أما إسماعيل العبيدي وحمزة حمامچي فخاضا تجربتين متناقضتين، إذ انتميا إلى الإخوان المسلمين أولا، في الستينيات، ثم انتقلا بعد ذلك إلى الحزب الشيوعي، ولما تعرّفت إليهما كانا محبطين، ومشردين، وجائعين، ومنقطعين عن أية أيدلوجيا، يجترّان ذكريات الماضي، ويتسكّعان على غير هدى كثنائي لا ينفك أمره، وبقيا على هذه الحال إلى النهاية. أما البدر والحديدي فشكلا ثنائيا آخر، وتدرجا في مسؤوليات وظيفية عالية، إذ أصبح الثاني مديرا للدفاع الجوي في إحدى مناطق العراق. أما الأول فتبوأ، لأكثر من عقدين، منصب مدير الإحصاء في كركوك، واشترى خلالها مزارع للدواجن قرب المدينة، وعند الاحتلال الأميركي للعراق، وإبان موجة النهب والسلب، والفوضى، اقتحمت جماعات ناقمة من دهماء الأعراق والطوائف مزارعه، وبيته، ونهبوهما كلية، ففرّ بأسرته إلى قرية «تل الورد» مسقط رأسه، غرب كركوك، ولاذ بقبيلته. وقد بحثتُ عنه لأيام في زياتي الأولى للعراق صيف عام٢٠٠٣ فعثرتُ عليه في منزل طيني متهاوٍ في تلك القرية، وأمضينا ساعة الغروب– على مرمى حجر من قاعدة كبرى للقوات الأميركية– نستعيد ما كنا عليه قبل ثلاثين سنة، ونفكر في مصائرنا القاتمة. أما عواد علي وأنا، فكنّا مراهقين رماديين، نسبح في سراب الأدب، والأوهام الكبيرة، ولا نؤمن بفكرة، ولا نأخذ بمعتقد، ولا نعرف ماذا نريد، ولا هدف لنا، وقد استأصلت الفوضى منّا أي أمل بالنجاة. ولا أعرف تصنيفا أُتفق عليه، يمكن أن أُدرج فيه حياتنا آنذاك.

ثم التحق بالجماعة الشاعر الأرمني «خاچيك ربيت آيدنجيان» الذي استلهمتُ شخصيته في قصتي «مارثون الليل» بعد خمس عشرة سنة من ذلك التاريخ. كتب خاچيك مطولات شعرية غامضة، وملتوية، استلهمت تاريخ أرمينيا، وأعدّ ديوانا بعنوان «الحشرة الأفيونية» ودفع ثمن نشره في مطبعة بدائية في كركوك، لكنّ منضّد الحروف لم يكن يفرّق بين حرفي الشين والسين، شأنه في ذلك شأن الشاعر نفسه، فصدر بعنوان «الحسرة الأفيونية» فسرّ هو بذلك، كما سرّت الجماعة بالعنوان المبتكر الذي حسبناه كناية عن حسرة الشاعر على وطنه الذي أصبح مجرد ذكرى.

ظلّ الديوان بورقه الرخيص، والرسومات اليدوية البدائية على غلافه، مركونا في مكتبة «الطليعة» وسط

كركوك، دون أن تباع منه نسخة واحدة، فكتبتُ عنه مقالة في جريدة «الراصد» التي كان لها شأن أدبي في تلك الفترة، فلم يثر ذلك أي صدى سوى ما كنا نتمازح به من مقاطع سريالية ركيكة لا معنى وردت فيه. ولنتخيل شاعرا يكتب بالعربية، وهو يتعثّر بنطق الدارج منها، ولا يعرف للفصحى نحوا ولا صرفا، ويجهل معظم معاني الألفاظ، ومن أجل أن يقول «الملك فيصل الثاني» كان يركّب العبارة بالأرمينية في ذهنه، ويترجمها إلى العربية قائلا «الملك فيصل اثنين»، ومع ذلك فهو شاعر طبقا لمعاييرنا في تلك السنوات الذهبية.

وخاچيك أضخم رجل رأيته في شبابي، وهو شفاف، ونقي، ورائع. يعمل موظفا في شركة نفط الشمال، فيخترق شوارع كركوك بدراجة هوائية كخيمة منفوخة، وبربطة عنق عريضة تلعب بها الريح خلفه، كأنه في سبيله للإقلاع، وهو نجم شارع الجمهورية التجاري الذي يشطر المدينة من الشمال إلى الجنوب، حيث تتقاطع خطانا على أرصفته طوال المساء. وكان يسكنه حنينٌ هوسي إلى أرمينيا، وتخيلته في قصتي وقد وشم ظهره بملحمة أرمينية. وفي مطلع الثمانينيات غادر إلى ألمانيا تاركا زوجته الممرضة الصغيرة «أستر» وابنه «هايكان». وشقته العتيقة تقع في نهاية زقاق ضيق مغلق قبالة سينما الحمراء التي أدمنت ارتيادها حينما كنت صبيا.

علمتُ بعد ربع قرن أنه قضى نحبه في بلاد الجرمان، ولم يكحّل عينيه بجبال أرمينيا التي ارتحلتْ منها أسرته مطلع القرن العشرين هربا من إبادة محققة. وظل، إلى النهاية، يراهن على أن الزمن سيجعله، في يوم ما، الشاعر الملحمي للأمة الأرمينية، شأن هوميروس عند الإغريق، والمتنبي عند العرب، والفردوسي عند الفرس، فيمّم وجهه شطر وطنه وحيدا، وعنيدا، لكن السبل تقطّعت به، فقضى قبل الوصول إلى أرض الأحلام. ولست متأكدا إن أحدا من بلاد الأرمن عرف بأمره.

عَمِلَ حمزة حمامچي في حمّام يجاور بيته، ومنه استعار لقبه، ولطالما زرته في بيته الشرقي، الخرب، الضيق، المعتم، المتهاوي، المتكوّن من غرفة واحدة فيها سريره العائلي، ومكتبته، وأشياء البيت بأجمعها؛ فالغرف الأخرى يسكنها مستأجرون آخرون، ولضيق الغرفة كنا نقف في الزقاق المغطى بالسخام الذي يفضي إلى بيته بمواجهة نهاية شارع أطلس نتساجل حول سارتر، وماركس، ورامبو، وتروتسكي، ونقارن بين صورة الله في التوراة والقرآن، ونتخاصم حول جلال الدين الرومي، وابن عربي، والسهرودي، ونتحدث بخشوع عن جويس وبروست. كتب حمزة قصيدة النثر، ونُشرت له مقاطع مفعمة بالغرابة في مجلة «الكلمة» التي كانت من أشهر المجلات الأدبية في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، ثم نشر أجزاء من رواية بالتركمانية، عنوانها «ثيران الجنة» فاكتشفتُ بعد أكثر من عشر سنوات أن العنوان مستعار من أحد فصول رواية «يوليسيس» لجيمس جويس، ولكن طبقا لـ«نصرت مردان» المتخصص في الثقافة التركمانية، فإن عنوان الرواية هو «أيتام الجنة» وحصل الخطأ في الترجمة بسبب عدم التمييز بين كلمة «يتيم/ أوكسوز» وكلمة «ثور/أوكوز».

كان حمزة عاطلا عن العمل طوال السبعينيات، وحينما رحلتُ أنا إلى بغداد أصبح عاملا في دائرة الكهرباء، يحمل السلالم المعدنية الطويلة، ويربط الأسلاك، ويتفقّد الانقطاعات الكهربائية في أرجاء المدينة. ولم يغير بيته العتيق، ذهبت أتفقده في صيف ٢٠٠٣، ولم أجده في البيت نفسه الذي تضاعف خرابه، إنما وجدت زوجته التي لم تعرفني بعد أكثر من ربع قرن، إلى أن ذكّرتها بأمري فتذكرت. وفي العام التالي زرته أيضا، فوجدته مصابا بأزمة قلبية، وممددا على أريكة عتيقة في الدار نفسها، وقد منعه الطبيب من الكلام، فكان يجيب عن أسئلتي هزاً برأسه في حالتي النفي أو الإثبات، وكأننا لم نعش معا ذلك الماضي المجيد، على أنني في مطلع تموز/ يوليو ٢٠٠٨ جمعت بصعوبة شمل ما تبقى من أعضاء العصبة القديمة في كركوك، وذهبنا نفتش عنه، فعلمنا أنه في ذلك اليوم نفسه قد أحيل على التقاعد، وحاول موظفون متبرمون من أصدقائه إرشادنا إلى بيته بإشارات، وهمهمات، وعبثا أمضينا ساعتين في ظهيرة قائظة في البحث عن مرشدنا المعمّر، فلم نعثر له على أثر.

في يومياتي قصيدة بعنوان «بعض التفاصيل عن مقتل حمزة صالح» كتبتها يوم ١٩٧٦/٩/٢٠ وطالما قرأتها على الجماعة ونحن هائمون في الشوارع، نترنّح سخرية من أنفسنا، وغضبا على العالم:

أصغر من أن تطلق صرخة في وجه الكارثة البيضاء
لأن لياليك تمرّ كالموج المتألّق خلف رمال الشاطئ
لأنك تنوس بأقنعة الخطيئة، وتتعطر برائحة الليل،
وتهيم في عوالم الخوف

لا تبحث عن قبرك لأنه كبير
لا تبحث عن قاتلك لأنه كبير
لا تبحث عن شيء لأن العالم كله متّهم.

بقي الوديع إسماعيل إبراهيم العبيدي، ببشرته القطنية، وهدوئه الملائكي، وكان موظفا في بلدية كركوك، عربي ينظم شعرا بالتركمانية، ويكتب قصصه بالعربية، في محاكاة خلاقة لواقعية تشيخوف، فالتداخل الثقافي، والاندماج الإنساني، أبعدنا عن التفكير بالخصوصيات الضيقة، وقد ترافقنا طويلا، ولم أسأله عما يعدّ الآن من «الازدواج اللغوي» فقد كنا نتعايش في منأى عن الانتماءات العرقية والدينية الضيقة التي لم تطل برأسها إلا في فترة متأخرة، فالألقاب العربية شائعة بين الأدباء من قوميات غير عربية، المثال الأشهر عائلة العزاوي، ومنهما فاضل العزاوي الذي لم يكتب بغير العربية، فيما أعلم. لم يلفت انتباهنا أمر الازدواج الثقافي، وكنا نعدّه من صلب هوية المدينة؛ فكركوك سبيكة من التنوع الكردي، والعربي، والتركماني، والآشوري والكلداني، وفيها كافة الأديان والطوائف. وكان إسماعيل العبيدي أحد النماذج السامية التي تفكّر وتعبّر بلغتين، وينطبق عليه وصف الجاحظ لأبي موسى الأسواري في إجادة اللغتين.

وأكثر أفراد الجماعة تأثيرا فيّ هو جان دمّو الذي عاد من بيروت قبل نحو سنة، فتعارفنا في مكتبات المدينة التي كانت تجمع شتاتنا، فأدمنّا اللقاء كل مساء في المقاهى، وخلال ثلاث سنوات انتقلنا بين أكثر من مقهى. كان جان يلوك الأسماء المدهشة لكبار الكتاب والشعراء في العالم، ويمضغها، كأنه تربى مع أصحابها في حضانة للأطفال، ويصدر صفيرا تعجبيا طويلا حينما نذكر أمامه أيا من النصوص لهؤلاء، فيما كانت تلك الأسماء تثير الذعر والمهابة في نفسي، كأنها لنخبة مبجلة من الأولياء والقديسين، إذ كنت لتوي ألامس طرف هذه القارة الغامضة. ولما رأى حمزة وإسماعيل تعلّقي بكتب السرد، اقترحا بيعي ذخائرهم، فكانا يحدّدان الروايات المهمة، وأثمانها، فاشتري بشغف المُريد. وأنا مَدينٌ بكل شيء لرعاية هذه الجماعة من الجيل الوسط الذي واصل المسار الخاص لجماعة كركوك الأولى، وقد ترحل أقطابها في بقاع الدنيا.

(٢)

أحدثتْ جماعة كركوك الثانية صدعا في ذائقتي الأدبية، فقبل أن التحق بها كنت، بتأثير من القصائد الرومانسية الأولى لشعراء المقاومة الفلسطينية، بدأت محاكاة شعرية ساذجة استنفذتني. أكتب خواطر مبهمة أنسقها على غرار قصيدة التفعيلة، ملأت بها دفاتر عدّة. لغتي ضعيفة، ومعجمي فقير، وأخطائي كثيرة، ولا أجيد الإلقاء، وأجهل البنيات الصرفية للكلمة، وفيّ كل مساوئ الشويعر الحديث، ومع ذلك انغمرت في عالم الشعر مثل غيري، ولم أسمع بالوزن والقافية إلا بعد سنوات من تلك الممارسة المحاكاتية. اقتنيت دواوين الشعراء، وانجذبت إلى الشعر الغنائي المبسّط الذي يثير الغرائز والمشاعر.

كانت حقيبتي المدرسية ملأى بالدواوين الصغيرة، أقرأ في البيت، وفي المدرسة، وفي الحافلة، وفي المقهى. قراءات لتكوين انطباعات تظهر حالا في خواطري التي حسبتها قصائد لا نظير لها، وما عرفت تمثّل الشعر أبدا، وما عبرتُ، على الإطلاق، الهوّة التي تفصلني عنه، ومع ذلك دُفعت شاعرا ناشئا بين الشعراء في كركوك، والمرجّح أنني كنت أسوأ الجميع قاطبة، فتواطئنا على قبول ضحالة مواهبنا. نطوف على المنتديات، ونظهر في المناسبات المدرسية، وندعى للاحتفالات الثقافية، وننال الجوائز، وتوارينا بمرور الأيام، ولم يثبت للشعر أحد منا.

في صيف عام ٢٠٠٣ دفعني الفضول لاستعادة تلك الحقبة، فتشت أدراج مكتبتي، في الطابق العلوي من منزلنا في المزرعة غرب كركوك، فعثرت على دفتر سميك غلافه أزرق، وأمضيت قيلولة كاملة أقرأ تلك الأشعار البدائية التي تزيد على خمسين قصيدة كتبتها في الأعوام ١٩٧٣و١٩٧٤وفيها ظهر أن قريحتي الضحلة تفتقت عن خواطر نثرية لا صلة لها بالشعر إلا في كونها عالة عليه.

ولم تزودني قراءاتي الشعرية بمهارات ذوقية لتقدير الشعر ومعرفته، ولهذا فكل ما استأثر باهتمامي منه الصور المدهشة، وبانتقالي إلى الثانوية، ومخالطة الجماعة الجديدة، تعرّفت إلى الشعر المترجم، فشغفت بالرومانسيين الإنجليز مثل بايرون، وشللي، ووردزورث (= وقد تعقّبت خطى الذكريات، فأمضيت صائفة عام ٢٠٠٦ في منطقة البحيرات، شمال غرب بريطانيا، حيث انبثقت الحركة الرومانسية، فاستعدت في منزل وردزورث Dove-cottage طرفا من أحلام الصبا) واجتاحتني حمى الأحاسيس المفرطة. كنت مراهقا، ومعذبا، أرى العالم مهما لأنني فيه، وسُحرت بخطى

بايرون العرجاء، وشغفه بالمحرمات، وإغواء النساء، ومزاجه المتمرد، ونهايته اليونانية في مقتبل العمر.
وقبل أن أهضم التجربة الرومانسية، وأتمثل قيمتها الشعرية، اقتحمني الرمزيون الفرنسيون: رامبو، ومالارميه، وفاليري، وسان جون بيرس، فتشظيت رِمما، وتناثر تماسكي القروي، وتوسعت قراءاتي، فشملت ويتمان، وبوشكين، وإيلوار، لكن أكثر شاعرين تقرّبت إليهما في آخر تلك الحقبة: إليوت، وبودلير. اطلعت على القصائد الكبيرة للأول، بدءا من «أغنية حبّ لألفرد بروفروك» مرورا بـ«أربعاء الرماد» و«الأرض الخراب» وانتهاء بـ»الرجال الجوف». واحتفظت بترجمات عدة لـ»الأرض الخراب» وهي ملحمة مصغرة ارتسم فيها قلق العصر الحديث. وتابعت كل ما تُرجم لبودلير، واستثرت عجبا بعنوان ديوانه الوحيد «أزهار الشر» قبل أن أقرأ شيئا منه، واطلعت على ترجمة مختارات له قام بها إبراهيم ناجي في الخمسينيات، أسقط عليها رومانسيته وعذاباته، فظهر بودلير المتأجج المشاعر، وليس بودلير العربيد.
وبتأثير من جماعتي الضالة دفعت إلى تقمّص ممارسة دور الشاعر الغامض، فتعرفت إلى مالارميه الذي يرى أن للقصيدة الواحدة طبقات عديدة من المعاني والدلالات تسمو بعضها فوق بعض، بحيث تنتهي آخر هذه الطبقات وأعلاها إلى معنى لا يكاد يفهم، وهو القائل «إن الشيء المقدس، الذي يريد أن يبقى مقدسا، ينبغي أن يتلفّع بالسر». على أنني بدأت قبل ذلك برامبو، فأسرني بسلوكه، ونزقه، وأسطورته الشخصية، فقد كتب الشعر في السادسة عشرة (= وقد كنت آنذاك في عمره)وهجره في الحادية والعشرين، ومات في السابعة والثلاثين. وانخرط في كومونة باريس، وعاش حياة بهيمية مع فرلين، وترافقا، وتشردا، وطافا مدنا كثيرة، ومرت علاقتهما بتوترات حقيقية تخلّلها رصاص، وهجران، وكانت موضوع ريبة، بل شبهة.
رحل رامبو إلى عدن، فاستكشف المجاهل الشرقية لإفريقيا، وهرّب السلاح لملك إثيوبيا الوسطى، ثم تربع تاجرا في هراري برفقة حبشيّة برونزية، يقايض الجلود والبن والمسك بالسلاح، إلى أن تورمت ساقه، وبُترت، فحمله عبيده عبر بلاد النوبة على أكتافهم، ومن مصر اتجه إلى فرنسا، ويعتقد بأنه قضى نحبه بالزهري في نهاية خريف١٨٩١. وقد وصف فرلين شعره بأنه «نثر شَهي».

وأول ما قرأت لرامبو قصيدته «المركب السكران» أو «النشوان». وهي قطعة متوهجة كتبها في السابعة عشرة، في قريته «شارلفيل» ضمن منطقة «الأردين» التي اجتاحت عبرها الفرق الألمانية المدرعة، خلال الحرب العالمية الثانية، الأراضي الفرنسية، ثم عرفت نثرياته المتقدة، مثل «فصل في الجحيم» و «إشراقات» ودهشت بقوله إن الشاعر «ينبغي أن يجعل من نفسه رائيا، وقادرا على إحداث بلبلة دائمة وحادّة في حواسه، بالانغماس في كل تجربة حسية ووجدانية ممكنة، وما غايته من بلبلة الحواس وتعمّد تشويهها إلا معرفة الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الخارجية والتعبير عنها، فهو الرائي، يستنفد كلّ سمّ، وكلّ شراب لكي يحافظ على الجوهر واللباب، إنه يصبح بين الناس المريض الأكبر، والمجرم الأكبر، والملعون الأكبر، والعارف، والرائي الأعظم؛ ذلك لأنه يصل إلى المجهول، وعندما يصيبه مس الجنون، ويبوء بالعجز عن فهم رؤاه، تكون هذه الرؤى قد أصبحت ملكا لديه».
ما برح رامبو يطوف في عالمي كأجمل ذكرى، وأخفقت في أن أكون مثله في كل شيء، وما نفعني توهمي بمحاكاته، وعشرات القصائد التي كتبتها في منتصف السبعينيات استوحت طريقته الشعرية، واحتفظ بها دليل إثبات على إحساسي في تلك الفترة بالضياع، والاستغراق في محاكاة الآخرين. وبكر السنين توهمت أنّ جذوة رامبو انطفأتْ في أعماقي، وتوارى حضوره إلى خلفية عالمي، وقام بيننا سدّ؛ لأنني نبذت من داخلي تلك الحقبة التي تبوأ فيها مكانة الشيطان الملهم، فإذا به ينبثق عاصفة مدمّرة في ربيع١٩٨٠حينما كنت أكاد اختم دراستي في جامعة بغداد، بعد أن قرأت كتاب «هنري ميللر» عنه «رامبو وزمن القتلة» بترجمة سعدي يوسف، فأعادني إلى هذيانات منتصف السبعينيات.
غزاني رامبو، فتخيلته شيطان التمرّد، والدنس، والرفض، والتبرّم، والمغامرة، أرنو إليه في أحلامي، وأعيش في خضم الأوهام الكبرى كمحاكٍ له في كل شيء. كنت عالقا في مستنقع الحيرة. وضربتني الوجودية في الصميم منذ سنوات، وأحالتني القصائد الرمزية إلى هشيم، ولم أجد أي ملمح أثق به في العالم الذي كنت أعيش فيه. أحكامي سريعة، ومتقلّبة، ورغباتي مفاجئة، وأبدو متبرما بكل ما في العالم. أحلامي تطوف كالمجرات، واجتر تخيلاتي السوداء، وأسعى للتخلص من عالم أراه يضيق بي، لكنني لا أعرف إلى أين أتجه. لم تكن

لي بوصله. عشت جنون القرف والغثيان من كل شيء. أحيا بين الصمت والرغبة في تحطيم كل شيء. أطوف مع عواد علي على المقاهي والمنتديات، وليلا كنا نسهر صحبة جماعات من التائهين في الحانات والنوادي. وكدّت أفقد قدرة الاختيار، ولا أعرف كيف نجوت في تخطّي تلك المرحلة.

كنا ثلّة عابثة، مسدلة الشعر، بملابس فضفاضة ملونة نتجنب مفارز الشرطة التي تربض في تقاطعات الشوارع والأسواق تجزّ الخصلات الطويلة التي كان شباب السبعينيات يحاكون بها حركات «الهيبز» في الغرب، وتصبغ بالدهان سيقان النساء اللواتي يرتدين تنورات قصار تكشف أفخاذهن. ضربتني نزعة المحاكاة السلبية، أقرأ فرويد فاهتم بتفسير أحلامي التي تضاعفت في تلك المدة، أقرأ سارتر فأقلّد «أنطوان روكنتان»، وأقرأ كامو، فأتخيلني «مرسو»، وأقرأ رامبو فأحاكي تمرده. وحينما قرأت اعترافات روسو أدعيت بأن لي حياة سرّية أكثر غنى من حياته، وأنني في سبيلي للإدلاء باعترافاتي المذهلة، لكن يومياتي لم تتضمن أيا من تلك الاعترافات المزعومة، فانطباعاتي الأولى كانت جزءا من إحساسي الداخلي بالمبالغة، والمباهاة، والمحاكاة. كنت أضفي قيمة مختلَقة على الأشياء لأبرز أهميتي.

وفي «المنتدى الثقافي» حيث انتقل اللقاء اليومي لجماعة كركوك الثانية، بعد أن استأجره صديقانا حمزة وإسماعيل في عام ١٩٧٥، وأصبحت أنا مسؤولا عن لجنة القصة فيه، وعواد مسؤولا عن لجنة الشعر، فتح القاص الكردي عبدالله السراج عينيّ على الفظائع المريعة لما كان يحدث في الشمال. سرّني بأنه «آمرهيز»(=آمر لواء) في البيشمرجة، ويقود العلميات العسكرية الكردية، وحينما تتوفر له الفرصة يأتي ويجالسنا في المنتدى. قرأتُ بعضا من قصصه، وجميعها رمزية، واحتفظت لنفسي بسرّه، وما فرّطت لأحد به. زرته في بيته في منطقة «رحيم آوه» بعد انهيار القوات الكردية إثر معاهدة الجزائر بين العراق وإيران، فوجدته منكسرا، متبرّما، مكروبا، وكأن العالم على شفا هاوية، كالأب «يورج» في رواية «اسم الوردة». يجلس في دكان صغير شبه خال يملكه جوار بيته، يعتاش منه، وقد تبخرت أحلامه، ينظر إلى العالم بغضب عبر زجاج نظّارته السميك كعقب كأس، ورحل إلى أربيل بداية الثمانينيات، فبقيت أراسله على عنوانه في إحدى المقاهي، ثم انقطعت السبل بيننا حينما انتقلت إلى بغداد.

(٣)

التحقنا بالجماعة عواد وأنا في وقت واحد. كنا درسنا معا في المتوسطة والثانوية، وسكنّا حيا واحدا، ومثلي نزح أهله من الحويجة منطقة القبائل العربية، ولكنه سكن المدينة قبلي، وكان يعتزّ بلقبه «المعماري» الذي تخلّى عنه بعد سنوات من تخلّيي عن لقبي «الحمداني» احتقارا للانتماءات العشائرية؛ لأنها لا توافق الرؤى الفكرية التي نؤمن بها في مدينة متنوعة. وسكن هو محلة «بريادي» التي يمتزج فيها التركمان بالأكراد بالعرب في بيت يعود ليهودي هجّر إلى فلسطين نهاية الأربعينيات. والبيت أشبه بخان كبير تسكنه ست عشرة أسرة، فامتزج منذ الصغر بعالم متعدد اللغات، والأعراق، ومثلي بدأ بالتمثيل المسرحي، فالشعر، لكن لغته تفوق لغتي دقة وجمالا، وموهوب في التمثيل على النقيض مني.

كان عواد ولوعا بارتداء ملابس صارخة الألوان في مراهقته. ولطالما أربكتني بذلته البرتقالية المثيرة ذات البنطال العريض من الأسفل الذي يقارب نصف متر حينما نتجول في محلتنا. يعنى بأناقته، وهندامه، وتسريحة شعره الطويل(= الذي تلاشى الآن) صقلته المدينة قبلي، ولمع نجمه في الثمانينيات ناقدا مسرحيا، وأنجز أطروحة عن السيميولوجيا في المسرح العراقي. وأصبح أستاذا في جامعة بابل، وبعد مغادرتي العراق بسنة غادر إلى الأردن، وعمل ست سنوات باحثاً في المعهد الملكي للدراسات الدينية، ثم هاجر إلى كندا. وأصبح رسميا مواطنا كنديا فى مطلع عام ٢٠٠٦.

لكن جان دمو هو الشخصية الاستثنائية في الجماعة. أقام في بغداد ثم رحل إلى بيروت، وعاد إلى كركوك حيث تعرفنا إليه، ورحل بعد ثلاث سنوات إلى بغداد مرة أخرى قبل أن يغادرها إلى عمّان في منتصف التسعينيات، وتركها لاجئا إلى أستراليا حيث توفي في ٢٠٠٣/٥/٨. بقينا مدة طويلة عصبة نتسكع في شوارع كركوك منتصف السبعينيات، يوقد فينا جان جذوة الفوضى، ولوثة الأدب، ويعدنا بأنه سيكتب رواية أفضل من «موسم الهجرة إلى الشمال» لو أقرضه أحدنا عشرين ديناراً. ظل مفلسا إلى آخر يوم في حياته، ندفع ثمن قهوته، وأجرة السيارة التي يأتي بها من البيت. يتأبط كتبا إنجليزية مسروقة من إصدارات «بنغوين»

ولم يكن أدمن بعد على الخمرة، لكن أسماله تفوح برائحة كريهة. لا يرغب في تغيير أي شيء حتى أوساخه كانت مقدسة لديه، وظل عنيدا إلى وفاته، وهو الذي فتح لي نافذة التحديات التي لا تنتهي في مجال الأدب، وغرس في أعماقي عشق الرواية.

وفي مقهى «زقاق آدم» كان جان يرمي في سلّة النفايات معظم القصص التي أعرضها عليه من دون رأفة، ولم يرض أبدا عن أية قصة كتبتها، وما أثنى على سطر فيها أبدا، وحينما انصرفت إلى النقد في النصف الثاني من الثمانينيات أظهر أعجابا بشيء لي قرأه صدفة، لا أدري أين، وراح يشغل مجالس السكر من مريديه في بغداد مبشّرا بي، ولم أخذ أيا ما كان يقول مأخذ الجد، كما كنت أفعل أيام أحلامي قاصا.

رحل جان إلى بغداد في عام ١٩٧٦، ثم عاد إلى كركوك في التاسعة من مساء يوم١٩٧٧/٢/١٠صحبة غالب هلسا، فالتقينا في المقهى، وكنت قرأت لتوّي رواية «الخماسين». وانتظرناه في المقهى صباح اليوم التالي لكنه لم يحضر، فاتجهنا حمزة، وإسماعيل، وعواد، وأنا، إلى بيته الذي يقع في أحد الأحياء الشمالية من المدينة، ويقيم مع والده العامل في شركة النفط، وهو الوحيد بين جماعة من الأخوات، أما شقيقه فسبقه إلى أستراليا مهاجرا بثلاثين سنة. وصلنا البيت وقرعنا الباب، فأطلت شابة نحيلة، فسألنا عن جان، فقالت «دنخا؟»، وهو اسمه الحقيقي، وقد انتحل الاسم لسبب أدبي، أمهلتنا للحظة، ثم عادت وقادتنا إلى الطابق العلوي، فوجدنا مضيفنا ممدّدا على سريره أشبه بصرصار كافكا. خيل إلينا أنه سيستقبلنا بما يليق بعد فراق طويل، لكنه استقبلنا بشتيمته المعهودة «يا حقراء، يا كلاب، ما الذي جاء بكم؟». أحدث دخولنا المفاجئ فوضى، لكنه لم يهتم بنا، وظل رابط الجأش، ولم يغادر سريره إلى نهاية الزيارة، يتقى البرد ملتفّا ببطانية عتيقة. عبثنا بكتبه، ووضع عواد كتيبا صغيرا بعنوان «بودلير بقلمه» في الجيب الداخلي لمعطفه.

عُرف جان لصّ كتب لا يجاريه إلا عبد القادر الجنابي الذي أقلق المكتبات في قلب لندن بسرقاته إلى أن ضبط متلبسا فاقتيد إلى الشرطة، لكنه لم ينثن، فواصل عمله إلى أن غادر إلى باريس، أما جان فحصل على معطف طويل، يخبّ به كراهب، فشقّق بطانته الداخلية، وأحالها جيوبا تغطي الظهر والجانبين، وكثيراً ما ضُبط في بغداد بمعطفه المعبأ بالكتب الإنجليزية الصغيرة، وهو يهم بمغادرة مكتبات الباب الشرقي. ولم ينته الأمر ببودلير، إنما عرض على عواد أن يبيعه بعض الكتب، فاختار «الدون الهادئ» لـ»شولوخوف» بترجمته العربية الكاملة، و«الدون كيخوته» لـ«ثربانتس» بترجمة عبد الرحمن بدوي، وتفاصلا على الثمن، فنقده عواد أربعة دنانير، فأصبح جان ثريا.

كانت المساومة مشهدا تمثيليا جرت وقائعه أقرب ما يكون إلى الصيغة الآتية، ولم يوفر جان لفظاً من معجم شتائمه الثري بالوقاحة: مرر أصبعه على عنواني الكتابين، وقال «كم تدفع أيها الحقير لهذين الدونين؟» مشيرا إلى اسمي الكتابين. أجاب عواد مساوما «دينارين». ضمّ جان الكتابين إليه «يا تافه، تنتزع مني الدونين بدينارين وسخين مثلك، أريد ستة». توسّل عواد «هذا كثير يا جان، والله أنا مفلس، ولم أبع الكتب التى سرقتها بعد»، وضغط بيمناه على بودلير، وواصل «حتى عبدالله لم يشتر مني كتابا منذ أكثر من شهر». بصق جان «يا سفاح، يا قواد، تحوز الدونين بهذه الدوانق!». طأطأ عواد رأسه «طيب، أدفع ثلاثة». نشط جان «يا صعلوك، لن تأخذهما بأقل من خمسة».

زرّ عواد معطفه، والتصقت ذراعه ببودلير «كيفك». مرّر يده على بطنه الضامرة، وقال «هات أربعة يا نذل، يا مرابي، يا حفيد شايلوك، أعرف ألا فائدة ترجى منك». أخرج عواد الدنانير، وفركها أمام جان، ورماها إليه، واحتضن الكتابين. طوى جان الأوراق النقدية بكفّه، والتفت إلينا، ونحن قرب أقدامه على حافة السرير، وقال «وأنتم يا سفلة، ألا تريدون شيئا؟ والله حتى هذا النذل أشرف منكم وأكرم. تف عليكم، تقرأون فقط، ولا تدفعون، ولا تسرقون، وتريدون أن تصبحوا كتّابا، هاه، مكانكم هنا». وأدار جسده النحيل، وأشار إلى مؤخرته، ثم صفر متأوها، وكأنه نادم على الصفقة، وخاطب عوادا « يا سافل، أتمنّى أن تقرأ الكتابين حتى تصير آدميا. أنت مثلهم ميئوس منك يا قذر».

ومن المستحيل التصديق أن جان أكمل قراءة كتاب بكامله، فهو ملول، ويبدأ بكل شيء ولا ينتهي منه. غادرنا البيت بعد ساعتين، والتقينا مساء في المقهى، إذ عرضت عليه قصائد جديدة، فوعد بنشرها في جريدة «الفكر الجديد» التي يصدرها الحزب الشيوعي، لكنني لم أجد لها أثرا بعد ذلك. وسافر في اليوم التالي إلى بغداد.

عرفتُ جان يفرض حاجاته على أصدقائه، ويرغمهم على منحه المال، فيغمرهم الرضا، ولم يتساءل أحدنا

عن سبب تحمّل مصروفاته الضئيلة. وفي النصف الثاني من الثمانينيات، كنت أتردد على نادي إتحاد الأدباء في بغداد، فيأتي إليّ النادل، ويطلب إليّ تسديد طلبات جان. ينتزع الأموال من أصدقائه متى رغب، وهم مسرورون، والمرة الأخيرة التي رأيته فيها كانت في عمّان صيف ١٩٩٧.

كنت قادما من ليبيا حيث أدرّس في إحدى جامعاتها لحضور مؤتمر نقدي في جامعة اليرموك، وقد منحتُ جائزة شومان، وعلى موعد مع صديق، في فندق القدس الدولي، وما أن دخلت حتى رأيت جان وحيدا على الأريكة الجلدية السوداء الفخمة، فاتجهت إليه، وجلسنا معا، وكنت أعلم أنه وبعض الأدباء العراقيين يقيمون في كوخ عتيق في وسط البلد، فعرضتُ عليه أي مبلغ يحتاجه، وكنت جادا، لكنه أبى بإصرار، وأكد أنه غير محتاج الآن، ولما أخبرته بأنه سيحتاج غدا، غضب، ونهض، وغادر الفندق، ولم أره بعد ذلك. كان في حالة إفلاس دائمة منذ عرفته قبل ثلاثين سنة، لكنه نبيل متى اكتفى، وحاجاته قليلة.

(٤)

أصبح جان دمو ظاهرة في الثقافة العراقية خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وقرأتُ أغلب ما كتبَ، وترجمَ، فلم أجد فيه أية قيمة أدبية، وهو لم ينخرط في الادعاءات الشعرية الكبيرة، والومضات النارية التي تصدر عنه سرعان ما تنطفئ، وقصائده المتفرقة القليلة– ومنها قصيدته «الهبوط إلى العبقرية»– لم ترسم في أفق المتلقّي مسار تجربة تقود إليه، قصائده مثله تتنازعها اليقظة المدهشة السريعة، والتثاؤب الدائم الطويل. وهو ظاهرة غذّتها ظروف الثقافة العراقية الملتبسة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فقد ضربَ جيلَ الستينيات من الأدباء– وجان منهم– مزيجٌ مركبٌ من الوجودية والماركسية، ولم تفلح الأيدلوجية القومية التي مثلها حزب البعث في ملامسة أعماقهم، وأغلبهم ظل وجوديا في السلوك، والرؤية، والموقف، وماركسيا في السجالات، والادعاءات، وبعثيا في الانتماء الرسمي.

يجد الباحث المدقّق في البطانة الداخلية للأدب العراقي إلى الثمانينيات أن الرؤية الداخلية المتحكمة فيه هي الوجودية، وجان يمثل هذه الحالة خير تمثيل. تشبع بالوجودية قبل أن يذهب إلى بيروت، وإبان وجوده فيها استغرقته بصورة كاملة، وإثر عودته انجذب بصبيانية توافق ذوقه النزق المتقلّب، وفكره الفوضوي، إلى الأدبيات الماركسية، ولطالما رأيته على بساط متهرئ تحت سلّم بناية شبه مهجورة في «الحيدرخانه» الحيّ العتيق لبغداد حيث تتزاحم بيوت المومسات، غارقا في كراسات لينين حول كهربة الريف الروسي، وسكك الحديد، والعلاقة بين الدولة والثورة، والموقف من الدين، وكأنه يتطلّع لقيادة ثورة شيوعية في بلاد الرافدين.

انشطر المثقفون العراقيون إلى اتجاهات ثلاثة: اتجاه توارى صامتا، ومال إلى الترميز في كتاباته الإبداعية، واعتكف، ولم ينخرط في النشاطات الثقافية العامة، واتجاه شرع في الهجرة إلى الخارج بسبب المضايقات بعد أن استشعر انغلاق الآفاق العامة، واتجاه ثالث انخرط في بناء الايدولوجيا الشمولية. ولما تفكّك المجتمع الأدبي العراقي أصبح جان مركز استقطاب المهمّشين الذين تضاعفت أعدادهم في الثمانينيات والتسعينيات، فهو الصوت الخفي في أعماقهم، فالتفوا حوله بصورة مثيرة للإعجاب، وجابت أعداد منهم خمارات بغداد بزعامته، ومارست السرقة من متاجر «الشورجة» لتوفر المبالغ التي يحتاج إليها في الحانات المتناثرة في الباب الشرقي، ومنها مقره النهاري، حانة «الركن الهادئ». ومارس «فتوة» نبيلة على الجميع، وحيث يكون يفرض «أتاوات» خمرته على معارفه، ليدفعوا عنه ما يطلب بطيب خاطر، كأنهم يفون بنذور تقدّم لوليّ. وقد وجدوا فيه الصراخ المحتجب في أعماقهم.

كان جان يربط الجميع بماض لا ينفكّون يحنّون إليه، ويتصلون به، وحاضر لا يستطيعون هضمه، واستيعابه، ومواكبته. وبعيدا عن عصبته الملتفّة حوله، وجد كثير من المثقفين العراقيين فيه ما كانوا يتمنّونه ولا يستطيعون فعله، ما كانوا يريدونه ولا يقدرون عليه، فكان يرتسم في أذهانهم متمردا، ورافضا، طالما حلموا في أن يكونوا مثله، كأنه بطل وجودي لفظه أدب الستينيات في قلب بغداد الشمولية. كان حاضرا بينهم، بنزقه وشفافيته المطلقة، فاضحا الخنوع العام الذي كانوا عليه، فيما هم عالقون بين رغبات يكتمونها ليتماهوا مع شخصيته، وأيدلوجيا شمولية مسحت ذاكرتهم، وأجبرتهم على الامتثال لفرضياتها العامة.

أحسب أن كثيرا من المثقفين العراقيين كانوا يشعرون بأنه ينتمي إليهم، وينطق نيابة عنهم، لأنه تجسيد حي

لما أخفقوا هم فيه. وحريته المطلقة كانت موضوعا يحسده الجميع عليها. يبدو معدما لكنه حرّ، وناقم، ومحرّض بصورة معلنة، فيما وقعوا هم تحت طائلة الخوف. وبمرور السنين اتفق الجميع بصمت على أنه بسلوكه المتحدّي أصبح في منأى عن الخوف، فكان يمثل حلمهم، ورغبتهم، والطفل المشاغب في أعماقهم.

وفي النصف الثاني من الثمانينيات اندفعت إلى بغداد موجة من الأدباء الشباب الساخطين على كل شيء: الايدولوجيا، والسلطة، والحرب، والجوع، وضيق المجال العام للحريات، والأشكال الموروثة في الأدب، وكل العلاقات التقليدية في المجتمع العراقي، وراحوا يحتالون على السلطة نفسها، عبر استلام أدوار في الصحف، والمجلات، والمنتديات الثقافية، فقد عرفوا جهل السلطة، وانشغالها بالحكم، وانخرطوا في مؤسساتها، وحصل كثير منهم على مناصب مرموقة.

وجد بعض هؤلاء في جان ضالتهم الحقيقية، فجعلوا منه رمزا سرّيا، وتعويذه ضد الخوف المتفاقم. وجمعوا أشعاره المتفرقة وطبعوها في ديوان «أسمال» وتحمّلوا كلفة نشره، ووزعوه، كما لم يحصل لأحد في تاريخ الأدب العراقي الحديث، في حدود علمي. ونسختي الشخصية أوصلها أحدهم إليّ، وليس عليها إمضاء جان، كأنها منشور سري، وقد كتبت عن الديوان مقالة طويلة فور صدوره في نوع من التضامن الخفي مع الحال التي كنا نعيشها، استعدت فيها طرفا من علاقتنا القديمة في كركوك. ونسخ ديوانه وزعتها الجماعات المحيطة به من دون أن يعرف هو نفسه إلى أين وصلت، ولا كيف وزعت، ولا كان بحاجة إلى أن يعرف ذلك. فأصبح الديوان مثار حديث الأدباء في الأشهر التي طبع فيها، وأرجح أنه يعدّ من النوادر في المكتبات العراقية، ووثيقة أدبية شخصية يصعب التفريط بها لمن يمتلكها. تطوّع أصدقاؤه في توزيع النسخ على عموم المثقفين الساخطين والموالين للسلطة على حد سواء. كان جان زعيما مخمورا لمحفل المحبطين، والمتمرّدين، والناقمين من الأدباء في بغداد.

وبلغ الاحتفاء الرمزي بجان تمامه في مطلع التسعينيات، وهو آخر احتفاء شاهدته قبل مغادرتي البلاد، إذ تمكن منتدى الأدباء الشباب من عقد ندوة عن القصة الجديدة في العراق، واقنع وزارة الثقافة بأن تكون وقائع الندوة في فندق «السدير نوفوتيل» قرب ساحة الأندلس، وعلى مرمى حجر من مبنى إتحاد الأدباء– وهو الفندق الذي طالما تعرّض للقصف المتواصل في السنوات الأولى للاحتلال الأميركي من طرف المقاومة، لوجود الخبراء والمقاولين الأجانب الداعمين لسلطة الاحتلال فيه– اتصل المشرفون على الندوة بالنقاد للمشاركة، ودعوا عددا كبيرا من الأدباء للحضور، وجعلوا من جان ضيف الشرف دون أن يعلنوا رسميا ذلك. اشتروا له ملابس جديدة، وحجزوا غرفة كبيرة له في الفندق الفخم، في إحدى الطبقات العليا، فيما كانت وقائع الندوة تجري في القاعة الأرضية الكبرى.

راح جان يطل ساخرا من علٍ على عالم أرضي مدنّس لم تفارقه قدماه أبدا. قدمان لم تعرفا سوى أزقة كركوك، ودروب بغداد، والسلالم العتيقة للبيوت العثمانية في «الحيدرخانه»، والحانات الرخيصة في الباب الشرقي. بدا الاحتفاء به كالكرنفالات الساخرة من الثقافة الدينية في القرون الوسطى، فوسط أبهة الشباب، وسلطتهم الثقافية، والتفافهم حوله، وصرفهم عليه، ترنح جان مخمورا لا يعي دوره كأنه بطل مسرحية «النورس» لـ«تشيخوف».

تلقيت دعوة للمشاركة في الندوة ببحث عن مستويات السرد في القصة العراقية الجديدة، وكلّفت برئاسة إحدى الجلسات، وكنت آنذاك أستاذا في الجامعة المستنصرية. ولن أنسى كيف كان جان ينزل من غرفته محفوفا بالأدباء الشباب المسرورين– الساخطين الذين يلتفون حوله من النجف، وبغداد، وكربلاء، والبصرة، وبابل، كما كان يحصل معنا في كركوك قبل عشرين سنة. يجلس وسط جماعته بحفاوة تفضح نفسها في نهاية القاعة، فيسخر من المثقفين الرسميين الذين يحتلون المقاعد الأمامية، ويشوّش عمل الجلسات النقدية. وجماعته تبالغ في العناية به، كأنه محور الندوة مركزها. كنت أفهم ذلك، وأحبه، وأشجعه كجزء من الرغبة الكامنة بالتحريض في داخلي منذ أيامي معه.

وفي أرجاء الفندق الفخم طافت الجماعة به، منتهكة كل القواعد والأعراف، بما فيها قواعد الندوة التي تشرف عليها. وهبط جان إلى القاعة بملابسه الجديدة، وسنّه الوحيدة، محاطا بزمرة تشعّ عيونها بالسخرية، وبعد لحظات عمّ هرج في الفندق، وتبين أن أصدقاءه أصروا على أن يأخذ حماما في غرفته، قبل أن يشرّف الحضور في المناقشات المعمّقة حول البنيات السردية للقصة العراقية، تركوه في الحمام، وراحوا ينتظرون في مدخل القاعة ليستقبلوه مهملين عن قصد المسؤولين الرسميين

المتوافدين.

هبط جان بعد ربع ساعة، لكنه نسي حنفيات الحمام مفتوحة، ويغلب أنه لا يعرف كيف تغلق. إثر مغادرة الغرفة، طفح الحوض بالماء، وملأ الغرفة الوثيرة، واندفعت الأمواج من الباب باتجاه السلالم إلى الطوابق السفلية، فأحدث ذلك هرجا رائعا خلخل أعمال النقد الأكاديمي في تلك الأمسية. وجد أغلب الحضور في جان ضالتهم التي يحتمون خلفها فبانحيازهم إليه، يعبرون عن أنفسهم بالوساطة عما يرغبون فيه. وهم لا يعرفون أنه شقّ طريقه مؤمنا بالحرية المستحيلة، فصارت حريته كناية عن عبوديتهم.

ينظر كثيرون ممن وسمتهم الثقافة الرسمية ببصمتها الدامغة إلى جان بوصفه صعلوكا مخمورا، ومتسكّعا، ومقتلعا، لا جذر له، وهذا وهم يعرفه كل من اتصل به، واقترب إليه، فقد صار مركزا لاستقطاب عدد كبير من المثقفين مدة ربع قرن، ولم يكن ذلك ممكنا لولا حاجة الثقافة العراقية لشخصية مثله. أربكني موته في منفاه الاسترالي، معارفه وأصدقاؤه، وأنا منهم، يعرفون أنه كان يركض مسرعا باتجاه الموت منذ منتصف التسعينيات. كان يتضاءل ببطء لا يحسد عليه حتى انطفأ في أقصى الشرق حيث ينبثق النور الدائم. وينبغي أن اعترف بأنني كنت أتوقّع موته مذ تعرفت عليه في عام١٩٧٤، وطوال ثلاثين سنة لازمتني هذه الفكرة إلى أن تحققت في نهاية المطاف. وخلال الأسبوعين اللذين أعقبا وفاته ظهر عنه في الصحف ومواقع الانترنت نحو خمسين مقالة، وأول مقالة نشرت في اليوم التالي لموته كتبتها أنا.

قادتني جماعة كركوك الثانية إلى القراءة الحقيقية. وحينما كنت أقوم بتدريس الرواية في الجامعة الليبية في التسعينيات كان زادي من الروايات تلك التي قرأتها في كركوك قبل ربع قرن، ولم تتح لي فرصة بعد ذلك للانصراف إلى قراءة الرواية كما وقع في تلك الفترة. مئات الروايات التي أخذت بي لاستكشاف العوالم المتنوعة للسرد الأدبي، والمثل الأكثر حضورا كتاب «الدون كيخوته» الذي أربطه دائما بجان دمو، وببصمته. فقد صدمني الكتاب بقراءته الأولى، إذ لم أتلقاه ضمن النسق المعروف باعتباره كتابا للبطولات الخيالية الساخرة، إنما فوجئت به كتابا ينتمي إلى نسق مختلف، وهذا بحد ذاته أشبه بالكشف الشخصي الذي جعلني أتعلّق بالكتاب، وكلما مضيت معه عبر السنين ازددت يقينا بذلك الكشف البسيط. حصلتُ على الكتاب من عواد الذي اشتراه من جان في زيارتنا الوحيدة لبيته، ووجدت نفسي أدلف عالما مترعا بالمتعة، والمفارقة، والسخرية التي تتباين في المفاهيم، والتصورات، والرؤى، وتعلقت بالكتاب، فكأنه تجسيد لعالم جان دمو.

في إحدى زياراتي إلى العاصمة الأردنية في نهاية التسعينيات، عثرت على طبعة جديدة للكتاب، وهي التي ترجمها بدوي في الخمسينيات حينما كان مقيما في سويسرا، فاقتنيتها فورا، وظلت معي في أسفاري، ألجأ إليها دائما، واختار عشوائيا أحد الفصول للقراءة، فصفحات الكتاب رضابا شهيا لامرأة فتية. وفي زيارة طويلة إلى أوروبا صيف ٢٠٠١ حملته معي في حقيبة السفر، فقرأت أطرافا منه في المغرب، وفي مضيق جبل طارق جلست أمام إحدى النوافذ في السفينة، وقرأت فصلين من مغامراته العجيبة، ومضيت أقرأ في غرناطة، بعد العودة من قصر الحمراء، وفي قرطبة بعد زيارة المسجد «لاميثكيتا»، وفي أشبيلية بعد زيارة الكاتدرائية العظيمة «الخيرالدا» في «سانتا كروث»، ثم مدريد، ولكن الذكرى الأكثر جذبا كانت طليطلة، المدينة التي تقع في إقليم لامنتشا الذي ينتسب إليه «دون كيخوته المنتشاوي» وتنتمي زوجة ثربانتس إليه، وتقع معظم أحداث الكتاب فيه، وقد ادعى ثربانتس داخل الرواية بأنه وجد مخطوطة الكتاب العربية التي كتبها مؤلف عربي اسمه سيدي حامد الإيلي في أحد أسواق طليطلة.

وما إن غادرت المدينة، واتجهت إلى محطة القطار في الثالثة عصرا، باتجاه مدريد، حتى فوجئت بالمحطة التي بنيت على طراز محطات القطار في الغرب الأميركي، وهي خالية إلا من امرأة في الطرف الآخر من المقاعد الطويلة. جلست متكئا على حقيبتي، أقرأ المغامرة التي يتوهم فيها دون كيخوته القس جيشا من فرسان الأعداء، فيحمل عليهم. وتخيلت للحظة أنه وتابعه «سانتشوبانثا» سينبثقان في أفق السهل المترامي الأطراف أمامي، حيث صوّر المؤلف مغامراتهما في هذه السهول نفسها، فالمحطة الخالية، والوقت، والدهشة، كل ذلك جعلني على يقين بأن فارس لامنتشا سيظهر أمامي على ظهر بغلته الهزيلة «روثينانته» يرتدي بزة الفرسان، ويحمل رمحه، وخلفه التابع العجيب. ارتبط في ذهني إلى الأبد جان دمو بالدون كيخوته. فقد قرأت نسخته، وبإغراء مباشر منه، فلا أكاد أعرف إن كنت تعرّفت إلى جان أم الدون كيخوته.

جهود نقد القصة القصيرة في عُمان
الحضور والتاثير

حميد عامر الحجري

كاتب من عُمان

توطئة منهجية:

في إطار «نقد النقد»، تسعى هذه الدراسة إلى تقييم جهود نقد القصة العمانية القصيرة. ولتأطير البحث، والسير فيه سيرا منهجيا، اقترح الباحث مجموعة من الأسئلة التي يأمل أن تقدم الإجابة عنها تقييمًا موضوعيًّا ودقيقًا لتلك الجهود النقدية. والأسئلة المقترحة هي الآتية:

١- هل تمكنت جهود نقد القصة القصيرة في عمان من أن تشمل بالدرس والتحليل جميع المجاميع القصصية؟

٢- ما مدى عمقِ تلك الجهود النقدية: ما المستويات البنائية والفنية التي تعاملت معها؟ وبأية تقنيات ووسائل كان ذلك التعامل؟

٣- هل تمكنت من الكشف عن خصائص القصة العمانية القصيرة -إن كان ثمةَ خصائصُ معينة- والوقوف على مراحل تطورها؟

٤- هل أسهمت في تطوير كتابة القصة القصيرة في عمان؟

يرى الباحث أن تقييم الدور الذي اضطلعت به جهود نقد القصة في عمان يتطلب النظر إليها من زوايا ثلاث: الشمول، والعمق، والتأثير. الزاوية الأولى (الشمول) تتيح تقييم مدى قدرة تلك الجهود على مواكبة الكم القصصي المنشور، انطلاقا من أن تقديم رؤية نقدية ناضجة ومتماسكة للمشهد القصصي في عمان لا يتأتى إلا في ظل الإحاطة بمعظم النتاج القصصي درسا وتحليلا. أما الزاوية الثانية (العمق) فتسمح لنا أن ننظر في طبيعة المعالجات النقدية المنجزة، من حيث مستويات البناء السردي التي تناولتها، ومن حيث التقنيات والوسائل التي استخدمتها في التعامل مع تلك المستويات دراسةً وتحليلاً، ومن حيث النتائج التي خرجت بها وكشفت عنها. وتأتي الزاوية الثالثة (التأثير) باعتبارها نتيجة للزاويتين –أو السمتين– السابقتين، فالنقد الشامل العميق، لا بد –من وجهة نظر الباحث– أن يكون مؤثرا. وفي ضوء هذه الزوايا الثلاث تم اقتراح أسئلة الدراسة المحررة أعلاه.

وعلى طريق الإجابة عن الأسئلة المطروحة اتبع الباحث منهجا وصفيا تحليليا. ولما كانت المساحة الزمنية المتاحة لهذه الدراسة ضيقة نسبيا، لم يكن في المتناول تقصي جميع أفراد مجتمع الدراسة، أي كل ما كتب من دراسات نقدية في القصة العمانية القصيرة، إذ إن بعض هذه الدراسات متناثر في مواضع شتى في الصحف والمجلات، وعملية تتبعها والتوفر عليها تتطلب وقتا طويلا نسبيا. ومن ثم، لم يكن مناص من الاشتغال على عينة من تلك الدراسات، وهي عينة ممثلة جدا، إذ ضمت الكتب المنشورة، والكتب المعدة للنشر وهي حاليا تحت الطبع، والدراسات المنشورة ضمن إصدارات المنتدى الأدبي. وعليه فالكتب والدراسات التي أخضعت للوصف والتحليل هي الآتية – مرتبةً زمنيا من الأقدم إلى الأحدث–:

١– ندوة التجربة القصصية العمانية الأولى، ١٩٩١، وقد ضمت دراسات ثلاثًا لكل من د.سعيد يقطين، واعتدال عثمان، وسعيد السريحي. وقد نشرها المنتدى الأدبي ضمن حصاد أنشطته لعام ١٩٩١م.

٢– قراءة في القصة العمانية المعاصرة، دراسة لـ د.أحمد الشتيوي أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس. وهي محاضرة ألقيت بالمنتدى الأدبي ١٩٩٨، ونشرت ضمن إصدارات المنتدى عام ٢٠٠٠، تحت عنوان «نماذج من المحاضرات التي ألقيت بالمنتدى الأدبي ١٩٩٦–١٩٩٩م».

٣– قراءات في القصة العمانية المعاصرة، حصاد الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي في الفترة من ٢٨ و٢٩ جمادى الآخرة ١٤٢٢هـ، الموافق ١٦ و١٧ سبتمبر ٢٠٠١م، وقد ضمت الندوة ست دراسات لكل من: د.أسية البوعلي، د. أيمن ميدان، د.طه عبد الحميد زيد، د.محمد بن سالم المعشني، د.سمير هيكل، ناصر بن سليمان الشبيبي.

٤– آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان ١٩٨٠–٢٠٠٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.

٥– د.شبر بن شرف الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ٢٠٠٦م.

٦– د. ضياء خضير، القلعة الثانية – دراسة نقدية في القصة العمانية المعاصرة.

٧– سعفة تحرك قرص الشمس «أوراق نقدية من أماسي أسرة كتاب القصة في عمان للعامين ٢٠٠٧، و٢٠٠٨، إعداد سليمان المعمري ومازن حبيب.

- الزاوية الأولى «الشمول»:

نحاول في هذه الفقرة أن نجيب عن السؤال الأول: هل تمكنت جهود نقد القصة القصيرة في عمان من أن تشمل بالدرس والتحليل جميع المجاميع القصصية؟

على نحو ما أشرت أعلاه، ليس في مقدور هذه الورقة أن تتقصى وتتعقب جميع جهود نقد القصة العمانية، ولا سيما ما كان في بداياتها. لذلك، يبدو من الصعب الإجابة عن السؤال المطروح إجابة دقيقة. ولما لم يكن بالإمكان تجاوز طرح هذا السؤال لأهميته، عملتُ على تعقب الإشارات المختلفة التي تضمنتها الكتابات التي مثلت عينة الدراسة، مع مراجعة متعجلة وسريعة جدًا لجزء من المجلات والملاحق الثقافية المحلية التي كانت بحوزتي وقت إعداد هذه الورقة، من أجل استخلاص جواب مبدئي، وأشدد

على صفة (مبدئي)، عن السؤال المطروح.
لم تتحرك القصة العمانية القصيرة منذ نشأتها بعيدا عن النقد؛ فقد كان النقد حاضرا، حتى في البدايات الأولى، وإن بدا عليه البطء والتثاقل في حركته لمجاراة الوتيرة المتسارعة لحركة الإصدارات القصصية. وهذا الحضور البطيء والمتثاقل ينفي عنه تهمة الغياب التي درج على ترددها في مناسبات مختلفة الكثير من المهتمين بالقصة، ولا سيما القصاص أنفسهم. نستفيد ضمنًا من التوثيق الجيد للحركة القصصية في عمان الذي قدمه د.شبر الموسوي في كتابه (القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠) أن أول مجموعة قصصية عمانية، وهي «سور المنايا» لأحمد بلال، والصادرة عام ١٩٨١م، حظيت بقراءة نقدية للكاتب عبد الستار خليف منشورة في جريدة الوطن، عام ١٩٨٣. وثاني المجموعات القصصية العمانية «قلب للبيع» لمحمود الخصيبي، والصادرة عام ١٩٨٣، قوبلت بنقد لاذع لعبدالله الريامي، منشور في جريدة عمان في العام نفسه. والقراءتان، كما نستشف من الاقتباسات التي أوردها الموسوي، تتسمان بدرجة من العمق تجعلهما تسبقان، من حيث الوعي الفني، مجموعتيْ بلال والخصيبي. فمثلا يشير خليف إلى أن في مجموعة «سور المنايا» بعض الصفحات التي لا تندرج تحت اسم القصة القصيرة على الإطلاق، وعلى سبيل المثال الصفحات التي تحت عنوان «الصديق»(١). ويتساءل الريامي ما إذا كانت قصة «قلب للبيع» – التي أطلقت عنوانا على مجموعة الخصيبي– قصة أو خاطرة أو رؤية ذاتية، ويؤكد أن قصص المجموعة تتسم بالتقريرية المباشرة، ويستشهد مؤلفها في بعضها بأبيات من الشعر، كأنما يكتب مقالة تحتاج إلى إثبات(٢).
وفضلا عما كان يكتب من نقد بعد صدور المجموعات القصصية، فلقد تضمنت بعضُها مقدمات نقديةً بقلم بعض الأساتذة المتخصصين، على نَحو ما نجد في مجموعة (لا يا غريب) لأحمد بلال، التي حرر لها د.أحمد درويش مقدمة نقدية ضَمَّنَها في بعض المواضع نقدا لاذعا للقاص، كالذي نقرؤه في المقطع الآتي:
«لكن ما يؤخذ على لغة هذه المجموعة، هو إغراقها فيما يمكن أن يسمى باللغة الرومانسية دون داعٍ في معظم الأحايين، ومع أن الصيغ اللغوية التيَ تختار في هذه المواقف قد تكون جميلة في ذاتها، إلا أنها لا تضفي على العمل جمالا، بل على العكس قد تعطل نموه وتقدمه أو تتناقض مع مضمونه (...) إن هذا النوع من الأداء اللغوي ينتشر في كثير من قصص هذه المجموعة وفي إنتاج أحمد بلال بصفة عامة، وهو يجعل الحدث القصصي في كثير من الأحيان يبدو وكأنه يتقدم بخطى راقصة بدلا من تحركه بخطى ثابتة، ويجعله في أحايين أخرى يلف حول نفسه، ويقدم انطباعات لعلها، ليست هي التي يريدها الكاتب على وجه الدقة».

ويتضح من هذا المقطع المبطن بشيء من السخرية أن وعي الناقد بطبيعة السرد وآلياته متقدم كثيرا على وعي القاص.
وفي عام ١٩٨٩، ضمن فعاليات الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون المنعقد بالكويت، قدَّم الأستاذ يوسف الشاروني ورقة نقدية بعنوان «القصة القصيرة في سلطنة عمان»، وفي الملتقى نفسه، قدم جبرا إبراهيم جبرا قراءة نقدية لبعض النصوص القصصية العمانية أطلق فيها حكما قاسيا على القصة العمانية حينما قال: «... من عمان، يؤسفني أن أقول، إنني لم أجد فيما أرسل إلي من قصص (لعل هناك قصصا رائعة لم أقراها لأنها لم ترسل إلي)، أقول لم أجد إلا قصتين تستحقان الذكر، والغريب أن بعضها كان مضحكا بسذاجة»(٣)
لم يهادن النقدُ القصةَ العمانية في بداياتها، وكان صارما في التعاطي معها، فأزاح الستار عن العيوب، وعرَّى مواطن القصور الفني. وقد اتضح هذا التوجه فيما سبق من أمثلة، وأيضا في الندوتين اللتين عقدهما المنتدى الأدبي، في ١٩٩١م، وعام ٢٠٠١م. وفي ندوة «أسئلة النص القصصي في عمان» التي

عقدها النادي الثقافي في سبتمبر ١٩٩٦م. وقد شارك في الندوات الثلاث نقاد متخصصون، وأساتذة أكاديميون.

وعلى امتداد الفترة الزمنية التي شهدت الندوات والملتقيات السابقة، رأى النورَ العديدُ من المحاضرات والدراسات والمقالات النقدية في القصة العمانية، من مثل دراسة إبراهيم بن حمود الصبحي «تاريخ القصة وتطورها في عمان» ١٩٨٦، ومقالة د.إبراهيم شعراوي «الروح الأسطورية في القصة العمانية القديمة» ١٩٨٨، ومقالة «سجن المغامرة الشكلية» لمحمد حسن بدر الدين١٩٩٤م، ودراسة إبراهيم اليحمدي «القصة القصيرة في سلطنة عمان» ١٩٨٩، ودراسة محسن الكندي «التجربة القصصية في عمان» ١٩٩٥، ومحاضرة د.أحمد الشتيوي «قراءة في القصة العمانية المعاصرة» ١٩٩٩، ودراسة د.شريفة اليحيائي «تجليات المكان: المكان وعاء التناقضات إنتاج التسعينيات القصصي نموذجا» ٢٠٠٢، ومحاضرة د.خليل الشيخ «المغامرة والتجريب لتأسيس أفق الكتابة القصصية العمانية» ٢٠٠٣، ودراسة د.عبد الواحد لؤلؤة «رؤية نقدية حول القصة القصيرة بسلطنة عمان»، ودراسة بربارة بولسكا «تطور القصة القصيرة في سلطنة عمان»، ودراسات أخرى غيرها(٤).

ولقد تُوِّجَتْ جهود نقد القصة القصيرة في عمان، بدراستين أكاديميتين متخصصتين، الأولى رسالة ماجستير عام ٢٠٠٢م بعنوان «البنية السردية للرواية والقصة القصيرة في سلطنة عمان للفترة من (١٩٨٥–٢٠٠٠)» للباحثة والناقدة آمنة الربيع. ورسالة دكتوراه «القصة القصيرة في سلطنة عمان من عام ١٩٧٠ وحتى ٢٠٠٠م» لشبر بن شرف الموسوي، وصدرت عام ٢٠٠٦ عن طريق وزارة التراث والثقافة.

في ضوء ماسبق أخلص إلى أن المجموعات القصصية الصادرة ما بين عامَيْ ١٩٧٠، و٢٠٠٠، والبالغ عددها ما يزيد عن الأربعين مجموعة بحسب د.شبر الموسوي(٥)، حظيت بالعديد من الدراسات النقدية المتخصصة، بعضها كان في صورة قراءات أو دراسات مخصصة لمجموعة أومجموعات قصصية بعينها، وبعضها كان في صورة دراسات مسحية شاملة كالدراستيْن الأكاديميتين المشار إليهما. وأكاد أشك أن هناك مجموعة قصصية، ولو واحدة، خلال الفترة المذكورة، لم تخضع للدراسة النقدية الفاحصة في ضوء الجهود النقدية المشار إليها أعلاه.

أما القصص الصادرة ما بين عامَيْ ٢٠٠٠ و٢٠٠٨م، والبالغ عددها ستًّا وخمسين مجموعة بحسب الببليوجرافيا التي أعدها سليمان المعمري ومازن حبيب(٦)، فإن حظوظها في الدراسة والنقد تبدو أقل بقليل من حظوظ نظيراتها الصادرة قبل عام ٢٠٠٠. إلا أن ذلك لا يعني أبدا أنها مهملة على مستوى المتابعات النقدية؛ فالعديد من الدراسات التي تناولت مجموعات هذه الفترة ظهرت على صفحات المجلات والصحف والملاحق الثقافية، وهي من الكثرة والتوزع بحيث يصعب تقصيها في هذه العجالة، لكني أسوق عليها أمثلة قليلة جدا. نشر د.ضياء خضير في مجلة نزوى العدد ٥١ دراسة بعنوان «جدل الحضور والغياب في القصة العمانية القصيرة، عبد العزيز الفارسي نموذجا». وفي العدد ٤٩ من المجلة نفسها، كتب د.وليد محمود خالص قراءة في مجموعة (جارة الوادي) لطيبة الكندي، وفي العدد نفسه، قدم القاص يحيى المنذري قراءة لمجموعة (رفرفة) لبشرى خلفان بعنوان «عذابات المرأة في قصص مجموعة رفرفة». وفي ملحق شرفات–جريدة عمان ٢٣ يناير٢٠٠٨م، قدم الأستاذ ناصر أبوعون قراءة نقدية لمجموعة محمد بن سيف الرحبي «وقال الحاوي». وقدم القاص محمود الرحبي قراءة لمجموعة ناصر المنجي في ملحق أشرعة الخاص بجريدة الوطن ٢٣–٩–٢٠٠٨م. هذه الأمثلة مجرد نزر يسير من فيض الدراسات والقراءات النقدية التي تشهد ازدهارا على صفحات الصحافة المحلية. إلى ذلك، بذلت أسرة كتاب القصة في عامي ٢٠٠٧، و٢٠٠٨، جهودا جادَّة في تقديم قراءات نقدية من قبل متخصصين ومهتمين لأكثر من ٣٠ مجموعة قصصية.

ولقد تُوِّجَتْ الجهود السابقة بظهور كتابين يفرد الأول منهما مساحة واسعة لقصص ما بعد ٢٠٠٠، مع تسليط الضوء على بعض المجموعات السابقة لهذا التاريخ، أما الثاني فيقتصر على ما صدر خلال عام ٢٠٠٦ وما بعده. الأول هو كتاب الدكتور ضياء

خضير (القلعة الثانية: دراسة نقدية في القصة العمانية القصيرة)، والثاني هو كتاب (سعفة تحرك قرص الشمس) من إعداد سليمان المعمري ومازن حبيب، ويضم عينة منتقاة من الدراسات المقدمة في أمسيات أسرة كُتَّاب القصة في النادي الثقافي. وبالإضافة إلى هذين الكتابين، يلوح في الأفق مشروع أطروحة أكاديمية تتناول القصة القصيرة في عمان من عام ٢٠٠٠ وحتى عام ٢٠٠٨، تشتغل عليه باحثة عمانية كما أخبرني القاص سليمان المعمري.

من باب الخلاصة، أقرر أن جهود نقد القصة القصيرة تمكنت من تحقيق صفة الشمول النسبي في تغطيتها بالدراسة والتحليل النقدي للإصدارات القصصية العمانية، ولاسيما ما صدر قبل عام ٢٠٠٠م. وأرى أن صفة الغياب التي يتهم بها النقد في السلطنة غير حقيقية(٧)، فهناك متابعة جيدة وحثيثة لكل ما يستجد من إصدارات قصصية. صحيح أن بعض الدراسات التي قُدِّمت في هذا السياق كتبت من قبل مهتمين بالقصة لا متخصصين فيها، أو من قبل القصاص أنفسهم، إلا أنها أضاءت مستويات بنائية هامة في القصة العمانية القصيرة.

الزاوية الثانية «العمق»:

نجيب في هذه الفقرة عن السؤال الثاني:
ما مدى عمق تلك الجهود النقدية: ما المستويات البنائية والفنية التي تعاملت معها؟ وما التقنيات والوسائل الفنية التي توسلتها في التعامل مع تلك المستويات؟

إن الوعي بالسرد، على نحو ما يقرر الناقد المغربي سعيد يقطين، حتى في الغرب، لم يتحقق إلا مع تطور تحليل الخطاب السردي وظهور علمين يهمتمان به، منذ الستينيات من القرن العشرين، في الدراسات الغربية نفسها. هذان العلمان هما: السرديات والسيميائيات الحكائية(٨).

ولقد كان نقد القصة القصيرة في عمان، منذ البداية، واعيا بمعطيات علوم السرد الحديثة. ففي أول ندوة عن القصة العمانية، وهي المنعقدة عام ١٩٩١م تحت مظلة المنتدى الأدبي، نقف على توظيف واع وعميق لبعض المقولات والمفاهيم السردية الحديثة. الناقد سعيد يقطين يقارب التجربة القصصية العمانية تأسيسا على مقولة جامعة يسميها «الصوت السردي» يختزل فيها كل ما يتعلق بالراوي كمنتج للسرد، وإنتاج له من جهة، وعلاقته بالمروي له، وبالكاتب، وبالقارئ، وبمجمل المكونات التي يتشكل منها وهو يشكلها، من جهة ثانية(٩). وبسبب المنظور العلمي الحديث الذي تبناه تمكن من استجلاء ملامح هامة جدا في التجربة القصصية الأولى في عمان، والوقوف على أمارات مرحلة جديدة آخذة في التشكل.

وفي الندوة نفسها وظفت الناقدة اعتدال عثمان مقولات حديثة مثل: الرؤيا من الداخل، والرؤيا من الخارج، النزعة التجريبية، قص الحداثة، الكاتب الضمني/الراوي، المونولوج أو المناجاة الداخلية، والتشكيل الطباعي للغة. كما أنها استعانت بتقنيات السينما في تحليل بعض نصوص طاهرة عبد الخالق ومحمد اليحيائي، فوظفت مفاهيم (الخيال البصري)، (اللقطة)، (المونتاج: تقطيع الصور وتركيبها)، (عين الكاميرا الراصدة: المنظور)... إلخ وبفضل الرؤى والتقنيات الحديثة التي توسلت بها كشفت النقاب عن خصائص فنية هامة في القص العماني آنذاك، ولا سيما ما كان يشكل النزعة التجريبية لدى القُصاص الشباب، موضحةً مواطن التجديد والتميز، ومواطنَ القصور الفني التي قد ينزلق إليها هذا المسار الفني(١٠). ولقد كانت إشارتها إلى مواطن القصور والضعف الفني بمثابة النبوءة للمطبات التي ستنزلق إليها القصة العمانية بعد ذلك وستعاني منها لفترة زمنية طويلة نسبيا.

وقد شنَّ الناقد السعودي سعيد مصلح السريحي، في الندوة نفسها، حملة شعواء على كُتَّاب القصة التقليديين من أمثال: أحمد بلال، وسعود المظفر، وصادق عبدواني، انطلاقا من تصور عصري لوظيفة الأدب، وفهم دقيق لفن القصة القصيرة وأبرز خصائصه التي تميزه عن غيره من الفنون السردية الأخرى كالرواية والمسرحية، ليوضح أشكال القصور الفني في أعمال الجيل الأول ومظاهر الخلط بين الأجناس النثرية التي وقعوا فيها(١١).

إن هذا الوعي بمفاهيم السرد الحديث، وتوظيفها الجيد في تحليل النصوص القصصية يحضر كذلك في بعض الأوراق المقدمة في الندوة القصصية الثانية التي

عقدها المنتدى الأدبي عام ٢٠٠١م. من تلك الأوراق ورقة د.أسية البوعلي «فنية القص: مدخل نظري ودراسة تطبيقية»(١٢). قبل أن تُعمل الناقدة مبضع الدرس والتحليل في النصوص القصصية المختارة، وَطَّأتْ بمدخل نظري عرفت فيه القارئ بمفهوم السرد، وعناصر القصة من شخصية، وحوار، وحدث، وحبكة، ومكان، وزمان، ولغة. وفي ممارستها التحليلية لم تقف عند توظيف المفاهيم السردية الحديثة، كالسرد بضمير الغائب، بل وظفت كذلك معطيات الفن السينمائي في تحليلها لقصة «حبات البرتقال المنتقاة بعناية» ليحيى سلام المنذري. ومما يؤخذ على هذه الدراسة أنها اقتصرت على خمسة نصوص فقط، لتمثل ثلاثة اتجاهات فنية: الاتجاه الرومانسي، وتمثله قصتان، والاتجاه الواقعي، وتمثله قصة واحدة، والاتجاه التجريبي، وتمثله قصتان. إن هذه العينة الصغيرة لم تكن كافية لتُمَكِّنَ الناقدة من استخلاص سمات عامة للقصة العمانية المعاصرة في الاتجاهات الثلاثة المشار إليها.

وفي الندوة نفسها تلفت النظر ورقة د.أيمن ميدان «تجليات الزمان والمكان في القصة العمانية القصيرة– مقاربة أولى»، حيث يحاول الناقد رصد تجليات الزمان والمكان في القصة العمانية القصيرة، وآليات رصدهما وتوظيفهما. وقد وقف على آليات متعددة لرصد المكان، مثل: الرصد الأبستمولوجي، الرصد بالحواس كالبصر والسمع والشم، والرصد باستخدام تقنيات الفنون الأخرى، كالرسم (اللون)، والمسرح والسينما. وفيما يتعلق بالزمان رَصَدَ موقفين مختلفين، الأول هو موقف كتاب الواقعية، ويهيمن فيه الخط التصاعدي المتنامي للزمان دون قطع لتدفقه أو تفتيت لتسلسله. والثاني هو موقف قص الحداثة (أو الحساسية الجديدة) حيث الحد من تدفق الزمن في اتجاه واحد، والاحتفاء بأزمنة حقيقية تتقاطع مع أزمنة نفسية، من خلال تقنيات جديدة، كالارتداد إلى الوراء، والمونولوج الداخلي، وتيار الوعي، والحلم. ويحسب لهذه الورقة على قصرها ملاحظاتُها الدقيقة المكثفة، وتنبُّهُها كذلك لبعض المآخذ الفنية التي وقع فيها بعض القصاص فيما يتعلق بالمكان والزمان.

وعلى نحو ما استعرضنا في الندوتين المذكورتين أعلاه، نجد أن الأطروحتين الأكاديميتين لكل من د.شبر الموسوي وآمنة الربيع تستقيان بشكل مباشر في رؤاهما النقدية وأدواتهما الإجرائية من معطيات علم السرد الحديث والفنون الأخرى التي تتقاطع معه كالسينما والمسرح. وإذا كانت أطروحة د.شبر تتميز بتمثُّلها الوافي والعميق لكل ما كتب قبلها في نقد القصة العمانية، وتسجيل خلاصة وافية له، مع بعض الإضافات الهامة، تبدو أطروحة آمنة الربيع أكثر استقلاليةً وجرأةً في تبني صوت خاص بها في نقد المجموعات القصصية وتحليلها، وإن كانت أحكامها أحيانا تبدو متسرعة وغير ناضجة فنيا. ومن الأمثلة التي تتضح فيها جرأة الباحثة، ويبرز صوتها الخاص معلنا عن نفسه، نقدها لعلي الصوافي في مجموعة «جنون الوقت»، حيث تقول:

«أما تجربة صاحب جنون الوقت فيستدعينا أن نتوقف قليلا عند إصداره لما يثيره من فوضى غير منظمة... في جنون الوقت تنتصر النصوص للجنون المسطح، الجنون الذي لا يبدع صاحبه من ورائه شيئا يمكن أن نشير إليه، فثمة خلط كبير جدا بين الأنواع الكتابية وغير الكتابية، تتماهى فيه الحدود الفاصلة، فنظل أمام كتابة بيضاء!... وقد نقرأ نصا هو ليس أكثر من كونه خاطرة نثرية وجدانية، لغة وفكرة وتمامية. إنها نص دافئ ينم عن مشاعر مكبوتة تجاه الليل، ولا يمكن كخاطرة أن تنتمي لجنس القصة القصيرة جدا، كما يشير إلى ذلك العنوان»(١٣).

وكثيرة هي الأمثلة التي تدل على صوت نقدي متميز يتسم بدقة الملاحظة وعمق التحليل. أما ما ذكرتُه من أن الباحثة أحيانا تصدر أحكاما متسرعة، فهو قليل ومحدود، وأستشهد عليه بمثالين اثنين:

١) في نقدها لقصة (القرية التي لا تعرف السحرة) لخالد العزري تسجل للقاص نجاحه في إدخالنا إلى

معاناة الأم بواقعية فنية واضحة. لكنها تأخذ عليه، في الوقت نفسه، إخفاقه في تقديم معطيات الشخصية الاجتماعية، فأم خديجة التي تقوم عليها بنية النص لا نعرف من تكون، ولماذا طفلتها بالذات، وهل هي على صلة بالسحرة أم لا؟(١٤) وفور قراءة هذا النقد تتبادر إلى الذهن أسئلة من مثل: هل على القصة القصيرة فعلا أن تقدم تفصيلات من هذا النوع؟ وهل تتسع لذلك أصلا؟ أليست هذه التفصيلات أقرب إلى عالم الرواية منها إلى عالم القصة القصيرة؟

٢) في نقدها لقصة (النزهة الدائرية الصفراء) لسالم آل توية، تقرر أن القص يجري بضمير المتكلم، وبأسلوب السرد الخارجي الذي يهيمن عليه الراوي الواسع المعرفة. وبعد أن تلقي ضوءا على الخلفية المكانية الاجتماعية للقصة، تشير إلى أسلوب تقديم الراوي لإحدى شخصيات القصة وهي شخصية الرجل البلغاري، حيث يخبرنا عنه أنه «صرف أيامه الطويلة في بناء بيت يتألف من ١٥٠٠ قطعة من الورق المقوى، رتبها بمهارة وصبر حتى اكتمل البناء: بيتا، وحديقة، وممشى ترابيا ناعما تحف به الكروم (...) أما اليوم فلم يتبق على ترحيله إلى بلاده سوى ساعات، يراها تركض بمسدس حول معصمه، وسرعان ما أيقن أنها ستحرمه إلى الأبد سكنى البيت، فحطمه، وأعاده إلى الصندوق، وعبس وتولى...» وفور إكمال الناقدة اقتباسها تطرح سؤالا بصيغة انتقادية: «من أين للراوي كل هذه المعلومات، وكيف عرف ما ستؤول إليه حال البلغاري، كيف عرف مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها، هل هناك وسائط تحصل عليها الراوي ليستنتج كل ذلك؟»(١٥) ومن وجهة نظري الشخصية أن سؤالا كهذا لا مكان له في السياق الذي ورد فيه ولا مسوغ أصلا لطرحه، بما أن الناقدة قررت أصلا أن السرد يتم بواسطة راو واسع المعرفة؛ فالراوي الواسع المعرفة هو أحد التّقنيات السردية التي تتيح للقاص أن يتحدث عن تفاصيل الشخصيات الخارجية والداخلية بحرية تامة. وإذا كان ثمة من سؤال يصح أن يطرح في مثل هذه الحالة هو عن الدور البنيوي الذي لعبته هذه التقنية في القصة المشار إليها، وعن مدى نجاحها في ذلك.

وعلى الرغم مما سبق، يبقى العمل النقدي الذي قدمته آمنة الربيع إضافة هامة إلى مكتبة النقد السردي العماني، بما تحقق له من شمول، وعمق، وجدة.

ومن الدراسات الهامة التي لا يمكن تجاوزها كتاب د.ضياء خضير «القلعة الثانية»؛ فالناقد يتمتع بثقافة سردية قوية ومتماسكة، ويوظف أدوات إجرائية دقيقة، ولديه من عمق الملاحظة ما يكفل له دائما الدخول إلى دهاليز العمل القصصي، سعيا إلى هتك المستور، وتعرية المختبئ، وفضح المتواري. في تضاعيف المقدمة التي مَهَّدَ بها لمشروعه النقدي الطموح حدد تصوره للنقد. إن القراءة الجادة أو الاستقصاء النقدي، على نحو ما يرى، يهدفان إلى الوصول للمعنى، باعتباره تجسيدا للبنية العميقة للوعي الذي أنتجه. وذلك جانب من المهمة الأخلاقية والتربوية للنقد، إلى جانب مهامه الأساسية ذات الطبيعة الجمالية والمعرفية. فنحن بحاجة دائمة إلى البحث عن بنية النص، وإجراء نوع من (التصفية النقدية) التي تنفي عن الساحة الثقافية ما هو دخيل عليها، ووضع ما يرتفع بنفسه عن ذلك في مكانه الصحيح، في ضوء ما يكشف عنه التحليل النقدي فيه من حمولة عاطفية وفكرية وفنيّة، وفي ضوء منهج نقدي هدفه الأول قول الحقيقة ورؤية النص مجرّدا من كل اعتبار غير ما يتكشف عنه من حقائق جمالية ونفسية واجتماعية ضمنية أو ظاهرة(١٦).

وعلى هدي هذا التصور قارب الناقد النصوص القصصية العمانية، وحاكمها محاكمة صارمة بعيدة كل البعد عن المداهنة أو المجاملة. وقد وضع يده على الكثير من العيوب الفنية التي لا تزال القصص العمانية الشابة تعاني منها وترزح تحت وطأتها، في الوقت الذي أظهر للعيان بعض نجاحات هذه القصص وأشكال تفردها وخصوصيتها. ومن الأمثلة على كشفه عن خصوصية بعض المجاميع القصصية العمانية وجمالياتها تلك القراءة التي أضاء بها مجموعة سالم آل توية «حد الشوف» حيث ثمنها تثمينا عاليا:

لا تنهض القصة عند سالم آل تويه صاحب هذا النص على كلمات، بل على حياة. أعني كلمات توحي بهذه الحياة وتبتعثها على الورق من خلال مجموعة مدهشة من الوسائل الأسلوبية. فهناك، أولاً، النغمة الشخصية للخطاب، وطريقة الراوي الأثيرة في السرد المشهدي المباشر، وخلط الزمن في الحكاية، أو

استحضار ما هو ضروري منه في اللحظة المناسبة وبصورة طبيعيّة عن طريق تيار الوعي. أي دون حلم يقظة، أو رؤية تحدث في المنام، ودون محاولة للهرب من تفاصيل المعيش اليومي، وما تنطوي عليه الحكاية من تتابع سريع وغير منتظر للأفعال والاشياء والأسماء واللغات والأوضاع البشرية.. وغير ذلك من ملامح مبنى حكائي يحاول أن يصنع، دون كلل، طباقه الخاص مع متن حكائي عصي على التعريف، متحرِّك، وغير قابل للدخول في شكل نهائي أو وضعه في قفص بنية سردية ثابتة، إلا بعد تفكيكه ونثر أجزاء وشظايا عارية منه على سطح النص وهوامشه(١٧).

وفي السياق نفسه ترد القراءتان الإيجابيتان لمجموعات محمود الرحبي (اللون البني، وبركة النسيان، ولماذا لا تمزح معي ؟)(١٨)، ومجموعة «الأشياء أقرب مما تبدو في المرآة» لسليمان المعمري التي اعتبرها مجموعة فريدة في القص العماني الحديث(١٩).

وعلى الرغم من هذه الالتفاتات الجميلة لبعض مظاهر تميز القص العماني الحديث، والتي تبعث الأمل في مستقبل أفضل، يؤخذ على كتاب د.خضير إفراطه الشديد في تأكيد نقائص القص العماني الشاب، والإلحاح عليها باستمرار بين الفينة والأخرى، على نحو يوحي بأنها قدر لازم لا يستطيع الحراك القصصي في عمان فكاكا منه. ومن أبرز النقائص التي كرسها الناقد، وسجن فيها القص العماني الحديث، هي الآتية:

١–بنية الإخفاق: وهي البنية التي أسس لها بشكل صارخ، كما يرى الناقد، القاص أحمد الزبيدي في قصته المعروفة (انتحار عبيد العماني)، والتي شهدت بعض التخفيف لاحقا عندما قدم القاص العماني الحديث، من وجهة نظر الناقد أيضا، بعض التنازلات التي جعلت سكناه في المدينة الحديثة ممكنا. وعلى الرغم من أن النموذج الحديث أقلّ سخرية وشعوراً بالمفارقة بين واقعه وطموحاته، إلا أن (بنية الإخفاق) تظل هي السائدة في أعماق هذا النموذج وتلفظاته السردية(٢٠). وقد حرص الناقد على الكشف عن بنية الإخفاق في معظم، إن لم يكن كل، المجموعات القصصية التي أعمل فيها مبضعه التحليلي. وخطورة هذه البنية، كما يرى الناقد، أنها لا تطبع شخصيات القصص فحسب، وإنما قد تنتقل إلى القصاص أنفسهم. فإذا كانت نهاية «عبيد العماني» بطل أحمد الزبيدي هي الانتحار، فإنها «قد تقود إلى انتحار الكاتب نفسه أعني صمته وعدم قدرته على تجاوز الحدود الملغومة التي سمح لوعيه بالتحرك فيها»(٢١).

إن هذه النبوءة المفرطة في سوداويتها، والتي أخرس بها الناقد القاص، وعقد بها لسانه، أطلقها أيضا بشأن قاص عماني شاب يمثل مشروعا واعدا هو القاص عبد العزيز الفارسي، وذلك في معرض تحليله لمجموعته الأخيرة «مسامير» والتي رأى أنها تحولت إلى «حشد من العبارات القصيرة الذكية القائمة على مفارقات لفظية ومعنوية صغيرة. إنها تصلح، مثل المسامير، لتثبيت الأوجاع أو تعليق التعب، أو أنها تستخدم للدقّ في نعش الكاتب نفسه، إذا لم تكن لها فائدة أخرى !! فهل يعني هذا البيان الموضوع في صدر المجموعة الاخيرة الإعلان عن تعب الكاتب وموت الكتابة ؟ «(٢٢).

٢– ضعف الصلة بالواقع، أو اغتراب القاص بالمعنى السلبي للكلمة: فالقاص العماني الشاب، على نحو ما يرى الناقد، «بدلا من أن يخبر(٢٣) الأشياء بنفسه نجده ميّالا إلى اختبارها بفكرته عنها، أو الفكرة التي يعتقد أنها فكرته. وهو ما يجعله خاضعا لوهم كونه على صلة بالعالم، في حين انه ليس على صلة حقيقية بغير الكلمات والاوهام. ولذلك فهو إنسان مغترب بالمعنى السلبي للكلمة، لانه يسقط ما في داخله المضطرب على العالم. وهو لا يعيش خبرته الشخصية العميقة بوصفه فاعلا لمشاعره وساردا لأفعاله، بل تحكمه أشياء وإشارات أخرى من الوعي واللاوعي، محملة بهذه المشاعر والانفعالات. والقاص قد يخون بذلك مهمته الفنية والأمانة التي يتحملها بوصفه شاهدا على عصره ومرحلته التاريخية ودوره في ترجمة ما يجري فيها بطريقته الخاصة البعيدة عن التقليد والنسخ»(٢٤).

٣– الرغبة في حرق المراحل: فالناقد يرى أن القاص العماني يعاني من خلل وانحراف في التعامل مع المرجعية العربية. وهي المرجعية التي تمثّل فضاء ثقافياً مساناً أكثر سعةً وعمقاً. فقراءةُ القاص

العماني لإدوار الخرّاط قبل قراءته لنجيب محفوظ من المصريين، وزكريا تامر قبل عبد السلام العجيلي من السوريين، ومحمد خضير قبل فؤاد التكرلي من العراقيين، تنشأ من الإحساس الدائم لدى هذا القاص بضرورة حرق المراحل وركوب الموجة الأخيرة للحداثة والحسّاسية القصصية السائدة. والمشكلة هي أن نصاً أدبياً لا يندرج في نسق أدبي – ثقافي سابق عليه هو نص فقير ومشوّه. لذلك تبدو قضية (حرق المراحل)، على مايرى د.خضير، أمراً لا مفرَّ منه في الأدب العماني المعاصر(٢٥).

وهناك نقائص وعيوب فنية أخرى ألح عليها الناقد، ويضيق المقام عن إيرادها هنا. وإنني إذ أَحْمَدُ للناقد صرامته المنهجية، وبعده عن المجاملات، آخذ عليه أنه شدَّدَ على هذه النقائص تشديدا كبيرا، وبالغ في استعراضها وتضخيمها، ولم يترك فرصة سانحة للتذكير بها إلا واغتنمها، على نحو يكرسها –ربما بطريقة عكسية– ويحولها إلى أشباح تطارد القاص وتضيق عليه الخناق، ولربما تدفعه في النهاية إلى الانتحار الفني والتزام الصمت المطبق. وآخُذُ عليه أيضا عباراته الجارحة بالغة القسوة التي استخدمها في نقد معظم القصاص الشباب. وأورد عليها مثالا واحدا فقط، لكنه كاف في الكشف عن لغة الناقد وأسلوبه. يقول في نقدِ مجموعة «لا يجب أن تبدو كرواية» للقاص هلال البادي:

لن أقوم بعملية قراءة تفصيلية لمتن هلال البادي السردي، ولن ألخّص نصوصه، وهي عديدة. لأن ذلك يبدو بلا جدوى لتشابه لغتها ومنطلقاتها، ولأن عنصر الحكي أو القص ضعيف وغير منضبط فيها، ولا يخلو أحيانا من اصطناع وعدم ثبات وتشتت (...) وهكذا لا يبدو أن هلال البادي يفعل هنا شيئا سوى أن يضع في رأسه حكمة القصة وهدفها المجرد، ثم يكسوه بكلمات من بعدها كلمات بدلا من اللحم والدم، دون أن يدرك أن ذلك قد لا ينتج مخلوقات قصصية سويّة قادرة على الحياة والحركة (...) لقد رأينا أن الكاتب يبدو ميّالا في عدد من نصوصه إلى الخروج من بطن الحكاية التي يرويها، فيكسر السياق ويزيح الراوي ويطل برأسه فيما يشبه الحركة المسرحية التي يحاول الممثل فيها أن يقطع الدور ليخاطب الجمهور وينبهه إلى مواطن معينة في الدور الذي يؤديه (...) وكأن المؤلف يصنع هنا صنيع بعض الشعراء العمانيين الذين قرأنا لهم وكتبنا عنهم. فهو يكرّر حياته وكلماته بأشكال وصيغ مختلفة. والدافع إلى ذلك ليس الشهوة إلى الكلام، وإنما الجوع الذي يفرض على صاحبه أن يشعر في كل مرة أن ثمة مكانا ما خاويا في نفسه، ولا بدّ أن يملأه حتى إذا لم يجد شيئا في المدينة التي يسير فيها. والسبيل الوحيد أمامه، إذ ذاك، هو أن يتغذّى على نفسه باستمرار (...) شاعرين بعدم جدوى الاستمرار في قراءة بقية نصوص المجموعة لتشابهها وتكرار عبارتها ولغتها وثيماتها الرئيسية(٢٦).

ولا يخفى ما في هذا النقد من قسوة مشوبة بسخرية صريحة وضمنية. وإنني أخشى أن نقدا من هذا النوع يتوخى البناء والتعمير لربما يتورط في الهدم والتدمير.

كخلاصة لما سبق، يتضح أن نقد القصة القصيرة في عمان كان واعيا بمعطيات علم السرد الحديث، ووطف تقنياته وأدواته توظيفا جيدا. صحيح أن هناك قراءات ودراسات نقدية متناثرة هنا وهناك لم تكن على نفس المستوى من القوة والإحكام، كدراسة د.أحمد الشتيوي(٢٧)، وبعض الأوراق النقدية المقدمة في الندوة الثانية التي عقدها المنتدى الأدبي في ٢٠٠١م، وبعض ما ينشر في الصحف والمجلات، إلا أن الصوت الأعلى كان ذلك الصوت الواعي بعملية السرد، وآلياتها، وفضاءاتها.

الكشف عن خصوصية القص العماني:

نجيب في هذه الفقرة على السؤال الثالث من أسئلة الدراسة:

هل تمكنت جهود نقد القصة في عمان من الكشف عن خصائص القصة العمانية القصيرة إن كان ثمة خصائص معينة؟ وهل وقفت على مراحل تطورها؟

أجيب عن هذا السؤال بالإيجاب. وكتاب د.شبر الموسوي «القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ١٩٨٠» يجلي تلك الخصائص والمراحل بشكل جيد، لأنه، كما سبق أن أشرت، تميَّز بالتمثُّل الجيد والواعي لكل ما كتب قبله في نقد القصة القصيرة في عمان، وتسجيلِ خلاصة وافية له، مع بعض الإضافات الهامة والجيدة. ومن الأمثلة التي

يكشف فيها الموسوي عن جانب من خصوصية القصة في عمان حديثه عن تأثير الغيبيات والسحر فيها:

حكايات المغيبين والسحر والخرافات متأصلة في الوجدان الشعبي العماني، ولذلك انتقلت إلى فن القصة كأحد التأثيرات البيئية والشعبية في هذه القصص، ولا تكاد تخلو مجموعة قصصية صادرة في عمان، من هذه الحكايات والخرافات، أو صورة من صورها. وتتبع حكاية السحر والمغيبين عند توظيفها في القصة نمطا قصصيا واحدا، أو ما يمكن تسميته بسيناريو موحد للأحداث التي تجري بالنسبة لهذا النوع من القصص، فبالنسبة لتغيب الرجال أو سحرهم، تبدأ الحكاية من تعرُّض بطل القصة للساحر في محاولة لإيقافه ومنعه من إيذاء الآخرين، وبعد ذلك تتحول الحكاية إلى تحدٍّ بين بطل القصة والساحر، بحيث تكون كل عناصر القوة في يد الساحر الذي لا يترك ثأره إلا بإيذاء بطل القصة إو إيذاء أحد أقربائه وأحبائه، أو التخلص منه شخصيا، وهذا ما حصل في قصتيْ (نهاية جيل) و(المعلم عبد الرزاق) لسعود المظفر.

وعندما تكون المغيبة بنتا، فإن أحداث القصة تبدأ بإعجاب الساحر بجمالها وحسنها، مما يجعلها عرضة لطمع الساحر في الاستيلاء عليها والتمتع بجمالها وفتنتها، وعندما ترفض أو يرفض أهل الفتاة تزويجها له، فإن الساحر يقوم بتغييبها عن أهلها، وذلك بأن يجعلها تموت بين أهلها، بينما هي في الواقع مغيبة وتعيش مع الساحر في مكان آخر بشكل وملامح جديدة، وبدون قدرة على التذكر (...) ويتجلى ذلك في القصص الآتية: المسحورة، وقرية لا تعرف السحرة، وبالحزن الدودة عندما تفقد ذاكرتها(٢٨).

ومن الأمثلة التي يُجَلِّي فيها الموسوي بعض مراحل التطور في القصة العمانية، رَصْدُه لأشكال لغة السرد، حيث يشير إلى أن لغة السرد في عمان مرت بأطوار ثلاثة: اللغة التقريرية، ثم اللغة الرومانسية، ثم اللغة الشعرية. في نطاق اللغة التقريرية يوضح أنها كانت لغة المجموعات القصصية في بداية كتابة القصة في عمان، وكانت أقرب إلى اللغة المقالية أو الصحفية. ولهذه اللغة ملامح خاصة بها، منها: استخدام الأساليب الإنشائية، والعبارات ذات الصيغ الجاهزة، واللغة ذات التوجه الوعظي الخطابي، والاعتماد على الأسلوب الأدبي المنمق. أما على مستوى اللغة الرومانسية فيشير إلى أن كتاب القصة الذين يمثلون مرحة الوسط توجهوا للتعبير عن الحدث بأسلوب ولغة رومانسية. وتتجلى مظاهر الرومانسية ليس فقط في المستوى اللغوي، وإنما في مضمون القصص واقترابها من التوجه الرومانسي في موضوعاتها ومضامينها القصصية، ومنها العودة إلى الماضي وخصوصا مرحلة الطفولة وإلى القرية والمروج الخضراء، وتذكُّر أحداث الماضي المقترنة بالحسرة والألم على الواقع المعيش، والرغبة في العودة إلى الفترات السابقة من حياة الشخصية. أما في مستوى اللغة الشعرية فيوضح أن كتاب القصة في عمان في مرحلة لاحقة توجهوا إلى تبني لغة حديثة مكثفة تتجه إلى تكثيف الحدث القصصي في جمل سريعة ومكثفة، وتبتعد عن الحوارات المطولة واللغة المباشرة والأسلوب الرومانسي، وتتصف هذه اللغة بتوجهاتها الشعرية(٢٩).

ولقد رصد الموسوي، مستفيدا مما أنجزته الجهود النقدية قبله، خصائص القصة العمانية ومراحل تطورها، في معظم مستويات القصة القصيرة، من سرد، وحدث، وحبكة، وشخصيات، وزمان، ومكان، ولغة، وحوار.

الزاوية الثالثة «التأثير»:

نحاول في الفقرة القادمة الإجابة عن السؤال الرابع من أسئلة الدراسة:

هل أسهمت جهود نقد القصة في تطوير كتابة القصة القصيرة في عمان؟

تبدو الإجابة عن هذا السؤال أصعب بكثير من الإجابة عن الأسئلة الثلاثة الأولى، ذلك أن قياس سمتيْ «الشمول» و«العمق» التي تطرقت إليها الأسئلة السابقة يمكن تحقيقه بالعودة المباشرة إلى المدونة النقدية وإجراء التحليلات المناسبة عليها. أما صفة «التأثير» أو«التطوير» التي يتوخى هذا السؤال قياسها فمرتبطة بالنصوص القصصية أكثر من ارتباطها بالمدونة النقدية، لأنها هي الصفحة التي يفترض أن ينعكس عليها الأثر، ويبين فيها

التطور. وهذه النصوص في تأثرها أو تطورها لا تستجيب للنقد فقط وإنما لعناصر أخرى كثيرة، من بينها الحراك الثقافي بشكل عام الذي يصوغ ثقافة القاص ويزوده ببعض أدواته. ويبدو الفصل بين العوامل والمؤثرات التي تسهم في إنجاز عملية «التأثير» أو «التطوير» متعذرا. إلا أن ذلك لا يمنعنا من طرح السؤال لأهميته، وسنحاول أن نتوسل إلى الإجابة عنه بضرب من «الحدس» المستند إلى بعض المؤشرات الواقعية.

بحسب ما توصلنا إليه في الفقرات السابقة من هذا البحث، تمكن النقد القصصي في عمان من تحقيق صفة «الشمول النسبي»، وصفة «عمق المعالجة والتناول»، ومن وجهة نظري أن النقد إذا كان شاملا عميقا فلا ريب أنه سيترك بصمة قوية في مسار تطور الموضوع الذي ينقده. من ناحية أخرى لاحظنا أن الندوة القصصية الأولى المنعقدة في عام ١٩٩١، وفيما سبقها من كتابات نقدية متناثرة، اتخذت موقفا سلبيا جدا من كتاب النزعة الاجتماعية التقليدية كأحمد بلال وسعود المظفر وصادق عبدواني، واحتفت بكتاب النزعة التجريبية أوالحساسية الجديدة، ولا أظن أن انتقادًا شديدًا ولاذعًا للتوجه الأول، واحتفاءً جيدًا بالثاني، لن يكونا بدون أثر. لقد عملت تلك الجهود النقدية بحسب ما أظن على دفع القصة العمانية باتجاه التجريب والاستكشاف على الرغم من المزالق التي تتهدد هذا الاتجاه. ثم إنه وبعد أن اتضحت الكثير من العيوب الفنية التي شابت مسار هذا الاتجاه، اضطلع النقد بدوره في التنبيه إليها والتحذير من مغبة الانزلاق إليها بوعي أو بلاوعي، ولا أظن أن تلك الأصوات النقدية ذهبت أدراج الرياح، إذ إن بعض قُصاص «النزعة التجريبية» بدوا في مجموعاتهم اللاحقة أكثر ضبطًا لأدواتهم السردية وأكثر إتقانًا وإقناعًا من الناحية الفنية، وتخلصوا من بعض شوائب المجموعات الأولى، على نحو ما نجد لدى محمد اليحيائي، وسالم آل توية، وسليمان المعمري، وغيرهم.

في ضوء ما سبق أرى أن جهود نقد القصة في عمان اضطلعت بدور هام أسهم في تطوير كتابة القصة القصيرة، وحفزها على ممارسة التجريب والاستكشاف.

الهوامش

١ – شبر الموسوي، القصة القصيرة في عُمان من عام ١٩٧٠ وحتى ٢٠٠٠م، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ٢٠٠٦، ص ٣٣.
٢ – المرجع نفسه، ص٣٤.
٣ – أشار إلى الملتقى وبحث الأستاذين يوسف الشاروني وجبرا إبراهيم جبرا الناقد السعودي سعيد مصلح السريحي في هامش (٢) وهامش (٣١) في بحثه:
سعيد مصلح السريحي، القصة القصيرة في عُمان– الدور الاجتماعي والقصور الفني، ضمن حصاد أنشطة المنتدى لعام ١٩٩١، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، يونيو ١٩٩٢م.
٤ – نستفيد هذه الدراسات من مسرد المراجع في دراسة د.شبر الموسوي المشار إليها سابقا.
٥ – شبر الموسوي، مرجع سابق، المقدمة ص أ.
٦ – سليمان المعمري ومازن حبيب، سعفة تحرك قرص الشمس، تحت الطبع، ص١٠٦.
٧ – إحدى هذه التهم ما كتبه مازن حبيب في ملحق أقاصي، جريدة عمان، العدد٢٦، ٢٩–أكتوبر–٢٠٠٨، تحت عنوان «كسل النقاد».
٨ – سعيد يقطين، السرد والسرديات والاختلاف– وهم النظرية السردية العربية، مجلة نزوى، العدد ٥٦.
٩ – سعيد يقطين، الأصوات السردية في القصة القصيرة بعُمان، ضمن حصاد أنشطة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩١م، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، يونيو ١٩٩٢م، ص١٢٣.
١٠ – إعتدال عثمان، التجربة القصصية العمانية الأولى، ضمن حصاد أنشطة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩١م.
١١ – سعيد مصلح السريحي، القصة القصيرة في عمان– البدايات: الدور الاجتماعي والقصور الفني، حصاد أنشطة المنتدى الأدبي لعام ١٩٩١.
١٢ – آسية البوعلي، فنية القص: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ضمن كتاب: قراءات في القصة العمانية المعاصرة، حصاد الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي عام ٢٠٠١م، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م، ص ٧ وما بعدها.
١٣ – آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عُمان ١٩٨٠–٢٠٠٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص٦٥.
١٤ – المرجع السابق، ص٩٢، ٩٣.
١٥ – المرجع السابق، ص١٣٧.
١٦ – د.ضياء خضير، القلعة الثانية، تحت الطبع، ص١٠.
١٧ – المرجع السابق، ص٢٧.
١٨ – المرجع نفسه، ص١١٥.
١٩ – المرجع نفسه، ص١٤٩.
٢٠ – نفسه، ص١٦.
٢١ – نفسه، ص١٦.
٢٢ – نفسه، ص١٤٤.
٢٣ – هكذا في الكتاب، ولعلها «يختبر».
٢٤ – نفسه، ص١٧.
٢٥ – نفسه، ص٢٤.
٢٦ – المرجع نفسه، صص ٩٧–١٠١.
٢٧ – د.أحمد الشتيوي، قراءة في القصة العمانية المعاصرة، ضمن كتاب: نماذج من المحاضرات التي ألقيت بالمنتدى الأدبي ١٩٩٦–١٩٩٩، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
٢٨ – د.شبر الموسوي، مرجع سابق، ص١٥٨،١٥٧.
٢٩ – د.شبر الموسوي، مرجع سابق، ص ٣٧٦–٣٩٢.

الصورة للمصور العُماني عبدالرحمن الهنائي– الفائزة بجائزة (آل ثاني) بقطر

بول شاوول

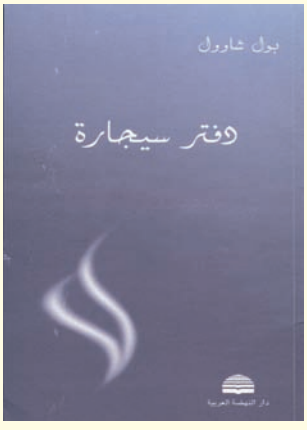
العزلة هي الانفتاح السري العميق على العالم

دخان السجائر هو أطلالنا الجديدة

حاوره: شارل شهوان ورضوان الأمين

كاتبان من لبنان

حين ينشر بعض الشعراء يخالجك أن الشعر بألف خير وهذه هي الحال مع اصدار الشاعر بول شاوول مجموعتين شعريتين جديدتين هما «دفتر سجارة» و«بلا أثر يذكر» وكان آخر إصدار للشاعر منذ سنوات تحت عنوان «شهر طويل من العشق». شاوول المتعدد الشاعر أولاً ثم الكاتب المسرحي وأيضاً الناقد المسرحي والأدبي وكذلك الكاتب التلفزيوني «مسلسلة السنوات الضائعة» كانت أجمل ما كتب لتلفزيون لبنان منذ نشأته وأخرجها الراحل المخرج الرائع سمير نصري. وشاوول أيضاً مترجم نشيط للشعر وكان أصدر السنة الفائتة مختارات من شعر «بابلو نيرودا».



يبرع شاوول في حجم اهتماماته بيد أن الشعر يتقدم دوماً لديه لكونه هاجس حياته ومعناها الأساسي إلى هذا تختلف إصداراته الشعرية وتتحول، كتب القصيدة النثرية بشكلها التقليدي في البدايات لينعطف بعدها إلى قصيدة البياض ثم القصيدة النص وإلى أشكال أخرى حرة وغير شكلية في إصداريه الجديدين. الشاوول المنتمي إلى النص المتحرر الحر الذي يؤثر أولاً بأول الاختبار والتجريب في اللغة وفي الشكل ليعلن في إصداريه الجديدين أرجحية التداعي ضمن الفكرة الواحدة، الهم الواحد. «دفتر سيجار» هذه المجموعة الماتعة تخطف الأنفاس كسيجارة صباحية وتعلن اندلاع الموضوع الهوس والمتعة وملاحقة الاختلاجات حتى آخر دخانها واندثاره. وفي «بلا أثر يذكر» يحتفي شاوول بخواء الذات والسكنات واللامعنى الأبدي للكائن والوجود. حول إصداريه الجديدين كان هذا الحوار الشيق مع الشاعر شاوول في مقهاه المفضل في بيروت وهنا التفاصيل.

● **لم تكن يوماً كاتباً غزيراً مكثراً وفجأة تنشر معاً أربعة كتب وقد كتبت جميعها أيضاً في فترة واحدة متقاربة ودفعة واحدة، كيف تفسر هذا التبدل؟**

❖ صحيح هذا ولكني منذ ٥ سنوات لم أكتب كلمة واحدة، وتهيأت عبر ذلك بقراءات شعرية فكرية والتجارب والحروب والموت والحياة، بحيث اختزلت أمور كثيرة داخلي وأمور متناقضة حتى جاءت اللحظة وطلعت كلها باتجاهات متعددة. وحاولت للمرة الأولى في حياتي أن أكتب خمس تجارب في الوقت ذاته. في اليوم الواحد أحياناً أكتب في ثلاثة كتب. وتقريباً التجارب الخمس مختلفة اللغة وهذا أمر صعب جداً. طبعاً استمريت في الكتابة سنتين ونصف بدأتها كلها معاً وانتهيت منها كلها تقريباً معاً. مغامرة ولا أعرف إن كنت نجحت أو فشلت أو نجوت من الغرق. الإكثار هنا تفجر بعد صمت ثقيل، ففي السنوات الخمس الأخيرة الكثير حصل على الصعيد السياسي والانساني والحروب والاغتيالات والموت والأمل واليأس وتضارب الهويات في داخلنا واختلاط القسمات. كل هذه السنوات الأخيرة من ٢٠٠٣ إلى اليوم ربما ساعدت على احتقان هذه الاعتمالات وتفجرها ولكن وكما عادتي كتبت وراجعت ونقحت مرات كثيرة هذه الكتب. إذاً المعطيات كثيرة ولكن العمل عليها التجريبي كان دؤوباً صعباً. المهم في كل ذلك برأيي وما أتمناه أن يكون ما كتبته مختلفاً عما سبقه من شغلي. هذا هو المهم تدمير الذات ونفيها. بحيث تصبح القصيدة أو النص أمامك لا وراءك، هذا هو هاجسي الأساسي، أن لا أصبح ببغاء ذاتي، باعتبار أن تجارب شعراء كثيرين متشابهة منذ عقود فلا هي ضجرت منهم التجارب ولا هم ضجروا من تكرارها.

● **بداية مع كتابك «دفتر سيجارة» وهي فكرة مميزة وكأنها احتفاء بسيرة مرحلة وحياة طويلة من خلال مديح لفافات شكلت في حقبة ما رمزاً للثورة، للحرية، أو لهوية ثقافية، كيف ترى إلى هذه التفسيرات؟**

❖ انها رمز عمر، سير السيجارة في سيرتي والعكس صحيح، في عمر الرابعة عشرة بدأت أدخن ومنذ ذلك الوقت لم أنقطع ولم تغادر السيجارة في كل الحروب وفي الخوف. رافقتني في كل شيء في المدرسة نجحت معي في البكالوريا واغرمت معي وشيعت أصحاباً لي وأهلي. كانت ملاكي الحارس بكل معنى الكلمة. هذه السيجارة هي في النهاية فكرة الزوال والمتعة والانتحار والموت واللذة، انها تحمل كل هذه المذاقات دفعة واحدة وفي مجة واحدة تختزل كل هذه المذاقات. هذه السيجارة هي برأيي رمز حضارة كاملة تعود إلى قرون. هي جامعة الناس في كل العالم من كل الطبقات والأعمار. وكأني أتذكر قول لينين يا عمّال العالم اتحدوا أوقلها يا مدخني العالم اتحدوا. لأن المدخنين يتعرضون لاضطهاد تافه لا انساني لأن السيجارة تهدد بمخاطر وسرطانات ومن يقول ذلك، أولئك الذين سمموا الهواء والبحر والطبيعة وأصبح شتاؤها صيفاً وصيفها شتاء، وصلت أعمال

أولئك الوحوش إلى القطب والأمازون واذ يحملون السيجارة كل المآسي والمآثم التي ارتكبوها فيا ليتهم يمتنعون هم عن تخريب العالم وتلويثه بمثل ما يمنعوا التدخين ويضطهدون المدخنين.

● **ثمة ما يوحي في هذا النص بالذات بالأنسنة، وكأنها السيجارة تصبح لديك كائناً حياً امتداداً لذاتك لجسدك؟**

❖ طبعاً هناك أنسنة، السيجارة بقيت معي حين غادر الجميع. غادرت بيتي وأهلي والأصدقاء وكل هذا ذهب وبقيت هذه السيجارة. كأنها من جلد شفتي وأصابعي ودخانها كأنه يطلع من عيني من أنفي صدري، لدرجة أحياناً لا أعرف من يدخن الآخر أنا أو السيجارة. عندما تتحمل السيجارة تتحملك تمعسها عندما تكون عصبياً تبصقها عندما تكون قلقاً تتركها وحدها تموت وحدها عندما تنساها كما تهمل امرأة. من الطبيعي بعد حوالي نصف قرن على هذه المساكنة الكوكبية والأرضية مع السيجارة أن تصير جزءاً من انسانيتك ومن حضورك ومن شكلك وربما لون شعرك تشبه انت السيجارة وهي تشبهك. بهذا المعنى السيجارة أحياناً هوية، طريقة التدخين، إشعال السيجارة، طريقة وضعها في الفم، كل هذا ينم عن الشخصية، بل هي الأماكن، المقاهي تأخذ من ملامح السيجارة. في السبعينات كان «الهورس شو» يشبه سجائر «الغولواز والجيتان»، لأن الفنانين كانوا من المدخنين. مقهى «الأوتوماتيك» في البرج كان يشبه «اللاكي سترايك» لأنها كانت أجمل السجائر عندها مع «الكرافن» قبل مجيء «الكنت» في ١٩٥٨. أيضاً لم يكن هناك فيلتر في السيجارة فهو ظهر مع السيجارة الأميركية. في السينما حضور كبير للسيجارة وكأنها جزء من شخصيات الممثلين همفري بوغارت أو يحيى شاهين وكمال الشناوي وشادية واليزابيت تايلر كانت السيجارة ماركة كل شخصية أو نجم وتدفع كل العصر. كان عصر السيجارة. في الأفراح يقدمون السجائر وفي البيوت. مع العولمة الجديدة بدأ ينقرض عصر السيجارة، واليوم وكأن هناك بداية حضارة جديدة يريدون أن لا تدوم السيجارة فيها.

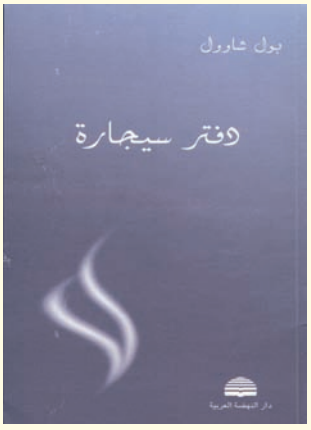
● **يمتاز كتابك «دفتر سيجارة» إلى أمور أخرى بسخرية أو حتى فكاهة غالباً ما كنت تتحاشاها في شعرك مع أنها تميز شخصيتك، كيف حدثت هذه الانعطافة في أسلوبك؟**

❖ ربما لأن المدخنين أحسوا أنني أدافع عنهم. الموضوع جديد وعمومي وهنا صعوبته. ومن ناحية كتبت ببساطة مفخخة يمكن أن يقرأها أي كان. كان رهاني أن أكتب ببساطة من غير أن أقع في السهولة. ثم اعتبر بعضهم أن يكون موضوع كتاب كامل عن السيجارة أمر ملفت بحد ذاته. انها سخرية تراجيدية. مثلاً أمي أصابها السرطان وقبل موتها بساعات أشارت لي أنها تبغي سيجارة، سحبت سيجارة من جيبي وسط احتجاجات اخوتي وأعطيتها سيجارة وضعتها بفمها وابتسمت ابتسامة ممحية وكأنها آخر أمنية لها تحققها. عدة محكومين قبل تنفيذ الحكم بهم تكون أمنيتهم أن يدخنوا سيجارة وحسب ولا شيء آخر، لم يطلب إمرأة بل سيجارة يودع فيها العالم. ثمة شغف عالمي بها.

● **كتابك الثاني «بلا أثر يذكر» وكأنما حجبته إلى حد ما جاذبية «دفتر سيجارة» في حين أنه كتاب أكثر عمقاً وشمولية. كيف تحدد أنت ما يفرق بين الكتابين أسلوبياً؟**

❖ ثمة اختلاف بالتأكيد «دفتر سيجارة» هو عالم الهشاشة «بلا أثر يذكر» هو العالم المنقسم إلى ذاته إلى الهويات الجارحة، الإلتباس، الموت، الخراب،

والحروب. كل هذا إلى حد ما كما كتبته بحاجة إلى لغة مختلفة وعرة متشظية متضاربة. الإيقاع ينفي الإيقاع والصورة تنفي الصورة، الجملة تنفي الجملة. كتاب وعر جداً لأن كل واحد لديه وعورة داخلية وبدنية حتى. كل واحد منا اليوم على الأقل يحمل عشر هويات أو أكثر تشتبه أحياناً تتعارض أحياناً وتتمزق. الهوية هي اليوم جروحنا، الهويات الطائفية العلمانية العربية القروية الفنية العنفية العدوانية الحنونة كل هذه هويات تصنع كل واحد وتشكل نوعاً ما غنى لكل ما فيها من نزف وجروح. هذا الرجل الذي يريد أن يكون نفسه كأنما بصورة واحدة بقسمة واحدة يعجز عن ذلك. هناك وكأنما عدة أشخاص فيه أحياناً يعرفها وأحياناً يود التخلص منها أحياناً وأحياناً يبحث عنها. كأننا نبحث دائماً عن قريننا أو عن ظلالنا المعدنية والمائية الغيبية والدنيوية. الرجل هذا هو داخل مسرح ذاته يلعب على مسرحه شخصيات عديدة يجلس في المقهى يهمّ في المغادرة فيجد أن الآخر سبقه رجل قبله. كل هذا نوع من الخوف في الرعب الذاتي والعزلة. السعي إلى العزلة والخوف منها. كلنا نسعى اليوم إلى هذا ونعيشه. الآخر الذي هو أنا يعرف أكثر منّي. المقاطع في الكتاب وكأنها موصولة وكأن القطع بين الفصول جزء من الشخصية وهذا يمثّل عذابنا كلنا. السردية وكأنها لنفي السردية، المسرح لنفي المسرح، اللقطة السينمائية في النهاية لنفي النص السينمائي ولخدمة هذا النص المتوتر الذي لا ينتمي لأي تصنيف.



● **تبتعد في الكتابين عن شكل القصيدة التقليدية التي كنت قد استخدمته في كتبك الأولى. هل هجرت هذا الشكل نهائياً؟**

❖ إنه ابتعاد من حيث اللغة، إنما ليس من هاجس أن ينفي كل كتاب ما سبق. تذكر «وجه يسقط ولا يصل» أو «الهواء الشاغر» وحتى «نفاذ الأحوال» هذا أمر جيد إذا قلت لي كناقد أو شاعر أن هذا ينفي هذا. كل كتبي تختلف عما قبلها، أتمنى أن تكون المسألة كذلك. الشاعر يظن أنه قام بهذا وأحياناً يكون العكس. إنه هاجس الحرية، الواحد عندما ينتقل من تجربة إلى أخرى مختلفة فإنه يمارس حريته الشاسعة. عندما يكتب الشاعر قصيدة واحدة طوال ٢٠ سنة يكون فقد طريقته ودربه . إنها ربما طريقة لإبعاد الضجر كي لا تمل ذاتك وكأنك في بزة واحدة أو عسكرية طوال حياتك. عموماً من يكتبون الشكل ذاته يريدون الراحة والامتلاء بالذات وهذا أحياناً مقتل حتى عند شعراء كبار. طبعاً أريد هنا أن ألاحظ أن هناك تجارب وشعراء كتبوا قصيدة واحدة وفي مثل «سان جون برس» وغيره لكنهم عمّقوا تجربتهم اللغوية على صعيد اللغة والتجربة مع هذا حتى بعض الكتاب وقعوا في الطريق المسدود. صارت كتاباتهم نوع من العادات الرتيبة وكأنها مجرد تمارين. طبعاً «هنري ميشو» كتب في كل اللغات من الزن إلى الهيكو إلى السياسي إلى الهلوسة إلى الغنائية، بينما «رينيه شار» وكأنه سنديانة راسخة لكن عندها فروع وورق كثيف وكثير. بين السنديانة وبين الغيمة وكأن «سان جون برس» بلا جذور بين الازمنة. «هنري ميشو» وكأن غيومه تحت الأرض.

● **أعلنت في فهرس نهاية «دفتر سيجارة» عن اصدارين جديدين قريبين أولهما بعنوان «حجرة مليئة بالصمت» ثم «حديقة المنفى العالمي» كيف تقدم لنا باختصار مناخهما العام؟**

❖ ثمة ثلاث مجموعات آتية أو أربع أو خمس. لم أكتب قبلها طوال خمس سنوات. الانقطاع عن الكتابة تواصل جوفي بها ينبوعي. الانقطاع عند

البعض تصحر. العزلة هي الانفتاح السري العميق على العالم. هذه المجموعات الآتية منها «حجرة مليئة بالصمت» أو الموت. انه نص غريب. ثم نص آخر «حديقة المنفى العامي» حول حديقتي الخاصة في منزلي على السطح، انه منفى واحد لحديقتي وآخر لي. أكرم حديقتي بالمعنى العميق للكلمة حيث الكلام عن الحروب والتجارب. ما يجمع بين كل هذه التجارب هو الهشاشة من السيجارة إلى الموت إلى الحدائق. تجربة وعرة جداً. الأصعب وأخشاها جداً بحق، لأني أحياناً وكأني أضيع أبواب النص، أصطدم ببابه أو انزلق. انها من أصعب الكتابات التي كتبتها. أحاول أن أصدر هذه الكتب لأرتاح لأعود إلى القراءة لأنها أمر عظيم جداً. لأني أثناء كتابتي تقريباً توقفت عن القراءة. لدي كتب أخرى عن المسرح عن الشعر. كتاب مسرحي من ألف صفحة وترجمة ٥٠٠ قصيدة لرينيه شار وكتاب دراسات شعرية سأعود للالتفات إلى الأشياء الأخرى.

● **هذا كثير وغزير، هل أصبح النشر قضية بحد ذاتها، لم تكن يوماً مهتماً بهذه المسألة؟**

❖ لو كان الاصدار هو القضية لكان لدي الآن أكثر من خمسين كتاب. كنت قلدت مثلاً «وجه يسقط ولا يصل» في أربعة أو خمسة دواوين وغيرها من الدواوين. أسهل الأمور أن يصبح الواحد ببغاء ذاته. الأفضل لربما أن يقلد الآخرين ولا يقلد نفسه. ربما يقل ضجره لأن تقليد ذاته أشد مللاً. الشعر أصبح عالماً واسعاً جداً ولم يعد له مفهوم محدد. صرنا ابعد من الشعر بالمفهوم القديم وأبعد من قصيدة النثر بالمفهوم القديم. لم يعد هناك شعر بالمفهوم الجاهز والقصيدة وحدها لم تعد كافية بالمفهوم التنظيمي القديم. فهناك اليوم شعراء في العالم وصلوا إلى أماكن غريبة وشاسعة جداً وغريبة وكسروا كل المدارس والنظريات القديمة، وحلت الورشة مكان النظرية القديمة وايديولوجيتها. وهذا أمر صعب جداً وليس سهلاً أبداً. لو ثمة مجال لاصدار مجلة شعرية لن يكون مفيداً على الطريقة القديمة، مطلوب مجلة ورشة تجريدية «أتيليه» قائمة على الارتجال والبحث. حلمي مجلة من هذا النوع متقشفة تجرب كل شيء كل الشعراء في كل الأجيال القديمة والجديدة ويوضعوا في مساحة تجريبية متنوعة ويكون العمل على الرواية والشعر والحاسوب وكل ما هنالك. المطلوب قصيدة جديدة قائمة على مفهوم الورشة، مطلوب مجلة قبيحة بالمعنى الجميل للكلمة بالمعنى التجريبي. والساحة ملائمة الآن لأن ما كان يقيد التجارب هو الايديولوجيا، لقد انقشعت الأمور الآن وأصبح الشاعر أكثر حرية. وهناك صعوبة في هذا، في الأمس كان يمكن أن تستند إلى الثورة أو الأيديولوجيا لتصبح شاعراً. اليوم لا يمكن أن تستند سوى إلى الشعر. اليوم لا يعنيك أي شيء سوى الشعر والتجربة. انتهى كل الماضي.

● **وكأني بك صرت متفائلاً بمستقبل الشعر في حين أن كل من هنالك لا يحكي سوى عن زواله وانكماشه؟**

❖ الشعر يعيش اليوم عصراً ذهبياً، أولاً انتهينا من الأصنام التي صنعتها الايديولوجيات أو الأحزاب أو المدارس. ربما للمرة الأولى يعيش الشعر حراً بدون اصنامه إنما بعزلته واحساسه وحريته. لم يعد عندنا مرجعيات شعرية ثابتة. صارت مرجعياتنا في المستقبل في ما لا نعرفه. أجل أنا متفائل بالشعر. يتنفس حريته من كل الجهات والدليل أن الشعر في لبنان مثلاً انتصر على كل شيء ويكاد يكون الوحيد الذي نجا من الحرب ومعه أيضاً بعض الروايات. بينما المسرح والسينما والرسم تراجعت لأنها استهلكت بالعولمة لأن الشعر ظل على الهامش ولم يكن المركز. مثل عشبة لا يحتاج أحد إليها نجت لأنها نبتت في صخر خلف الصخر. الشعر نجا لأن المجتمع لا يحتاج إليه. العولمة لا تحتاج للشعر. العولمة تجارة، أكبر شاعر في فرنسا يبيع مائة نسخة وهذا ما أنقذ الشعر لأنه خميرة. أنقذ لأن كل موجات الاستهلاك لا تريده. لا يربح. أعظم ما في الشعر أن لا قصيدة أضحت «بست سيلر» تصبح القصيدة «بست سيلر» حين تصبح تافهة.

سعيد يقطين

السرديات أصبحت اختصاصاً معترفاً به عربياً

حاوره: إبراهيم الحجري

كاتب من المغرب

اتخذ الناقد والباحث الأكاديمي الدكتور سعيد يقطين موقعه ومكانته الأثيرة في المشهد الثقافي العربي بناء على مكابداته في المجالات التي اقتحمها، وتأسيسا على رؤيته الشمولية للعالم النصي الذي يتناوله بالدراسة والبحث والتحليل، وتشييدا على أخلاقيات المثقف الذي لا يلين أمام المثبطات التي تعترض سبيله، (وما أكثرها!) فتحس أن الرجل يُلازمه السؤال الثقافي حيثما حل وارتحل. لذلك كانت كل الأعمال التي يصدرها تشي بهذا العمق في التأمل والتفكير، وتصدر عن استبصار نافذ لحيثيات العمل، وعن رؤية تستحضر عناصر النسق في تشاكلها وتعالقها وتفاعلها.

(التحليل السردي للقرآن الكريم).. سيكون حصيلة خبرتي الحياتية والسردية والمعرفية

وتتسم أعمال سعيد يقطين بالتنوع والتعدد، غير أن الذي يجمع لحمتها هو السؤال الثقافي الذي يرتهن إلى اليومي الملح، والمستلهم من روح العصر في آفاقه المتشعبة. ولئن كان السؤال الثقافي يقتضي هذا التنويع، فإن بصمة الرجل الكبرى كانت في مجال السرديات؛ حيث إنه من بين الأسماء الرائدة التي أسست آفاق البحث السردي العربي ودافعت عنه حتى استقام عوده وقوي؛ سواء عبر المؤلفات والبحوث الذائعة الصيت التي نذكر منها: تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي، الكلام والخبر، الرواية والتراث السردي، قال الراوي، الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة، من النص إلى النص المترابط (جزآن)، السرد العربي... أو عبر المشاركة في الندوات واللقاءات وطنيا عربيا ودوليا، أو عبر إسهاماتها المشهود لها في التأطير والتكوين الأكاديميين، حيث تخرج على يديه العديد من الباحثين والنقاد الذين لهم حضورهم في الساحة العربية.

وقد حاز الدكتور سعيد يقطين على عدة جوائز من بينها: جائزة المغرب الكبرى للكتاب مرتين: برسم سنتي ١٩٨٩ وسنة ١٩٩٧م، كما حاز على جائزة عبد الحميد شومان (الأردن) للعلماء العرب الشبان سنة ١٩٩٢م...

◆ يُعرف الدكتور سعيد يقطين بكونه باحثا أكاديميا وناقدا متمرسا ومثقفا له اهتمامات واسعة تتعدد بين السرد العربي القديم والحديث والأدب الشعبي والآداب الغربية والنص التفاعلي؛ في انفتاح تام على العلائق السوسيوثقافية والتحولات العالمية. فكيف تُعَرِفُ نفسَك ضمن هذه الاهتمامات المتشعبة، وأين تجدُ ذاتك أكثر؟؟

جواب: أجد نفسي في كل عمل أرى أن بإمكاني أن أفتح فيه نافذة جديدة للتفكير والتطوير في فكرنا العربي. يمكن لهذه الاهتمامات أن تتشعب أكثر لتلامس الديني والاجتماعي والسياسي في واقعنا وثقافتنا. غير أن كل هذا التشعب يرتد إلى ركيزة أساسية حددتها منذ بداية مساري الأدبي والثقافي وهي السرديات. إنها توجهني إلى الانشغال بكل هذه القضايا لأن السرد موجود في كل شيء، وهو فعلا، تماما كالحياة.

◆ يرتبط اسمك كثيرا بالسرديات العربية، وتعد كتبك مرجعا أساسيا للباحثين والطلاب في العالم العربي، وتسعى بكل ما تملك من قوى لتأسيس علم سردي يدرس النصوص العربية قديمها وحديثها، بشكل يحفز على اكتشافها من الداخل وتوجيه النظر إلى زوايا معتمة فيها. تُرى أين وصلت الجهود العلمية لتأصيل هذا العلم عربيا؟

جواب: ما أسجله في البداية، كمظهر إيجابي، هو أن السرديات صارت اختصاصا معروفا ومعترفا به في الساحة الثقافية العربية الحديثة. فهناك جمعيات ومختبرات، وصارت المادة تدرس في العديد من الكليات العربية، وهناك من صاروا يتعاطفون معها دراسة وتحليلا. هذا لم أكن أحلم به في أي وقت رغم الطموح الكبير الذي كان يراودني بصددها. كان معارضو السرديات أكثر من المؤيدين. بل إن هناك من اشتغل بها في وقت ما مستلهما بعض إجراءاتها، وصار، الآن، يرى أن أفقها مسدود، كما أن هناك من يقول بـ«موتها». غير أني أرى أنها الآن تشق طريقها بشكل أفضل. لقد بدأت تتوضح ملامح صورتها لدى المهتمين والمشتغلين بها من العرب. ويسرني أن أجد سرديين في ليبيا واليمن وموريتانيا وبعض دول الخليج، فضلا عن مصر والمغرب العربي وسوريا والعراق...

إني أؤمن بأنها تتقدم أكثر في الكشف عن خصوصيات السرد العربي، إذا ما عمل السرديون العرب المحدثون (الجيل الثاني) على تطويرها بشكل ملائم. وأرى فيما ينشر بين الفينة والأخرى من دراسات سردية تستلهم كتاباتي وكل ما أنجز منذ الثمانينيات ما يثلج الصدر، ويبرز أن للسرديات، مع الزمان، موقعا هاما في فكرنا الأدبي.

◆ هل هناك استمرار للهوية السردية العربية؛ كما تشكلت في النصوص القديمة؛ ضمن المنجز السردي العربي الحديث أم أن هناك قطيعة مع هذه الأنماط وتوجه نحو أساليب التعبير الوافدة من الغرب عن طريق الترجمة؟ وإلام يعزى ذلك؟

جواب: إذا كنت تقصد بـ«الهوية السردية العربية» خصوصية عربية ما في إنتاج السرد، فإني أرى أن هذه السردية العربية ليست سوى ذات طابع شفوي.

ولا شك أن الأنواع السردية العربية الحديثة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكتابة التي لها شروطها وقواعدها الخاصة التي تفرضها على أي سرد. لذلك لا أعتبر السرد العربي الحديث ينقل أساليب التعبير الوافدة من الغرب كما يدعي الكثيرون. إن السرد العربي بانتقاله من البعد الشفوي إلى الكتابي يخضع لإكراهاتها ومرغماتها، تماما كما يفعل السينمائي العربي. إنه وهو يوظف الكاميرا يتأثر بشروطها وهي تفرض ملامحها. أما مسألة الاستفادة من التجارب الأجنبية فلا يمكن لأي كان أن ينكرها. ويمكنني ادعاء أن العرب لم يستفيدوا كثيرا من تقنيات الكتابة السردية كما تتحقق في الغرب، وخير دليل على ذلك هو أن أغلب الروائيين العرب لا يطلعون إلا على بعض النصوص الغربية، وغالبا لا يتم ذلك إلا بعد ترجمتها إلى العربية، أي وهي تفقد أهم مقوماتها اللغوية والفنية. لو أن الروائي العربي يستلهم الرواية العالمية لكان إنتاجه الروائي متطورا أكثر مما هو عليه الآن. وتفصيل هذه النقطة التي تتكرر يمكن أن ينتهي بنا إلى ضآلة تفاعل الروائي العربي مع الرواية العالمية.

يمكن قول الشيء نفسه عن السرد العربي عندما ينتقل إلى استثمار الرقمية في الإبداع. وفي السياق السابق، أؤكد أن محمد سناجلة عندما أنتج أعماله السردية الرقمية لم تكن عنده أي فكرة عن وجود روايات رقمية مكتوبة في لغات أخرى. ويمكن قول الشيء نفسه عن الذين يهتمون الآن بالكتابة الرقمية إبداعا ونقدا: فلا واحد منهم اطلع على كتاب كامل في الرقميات؛ ولا على إبداع رقمي في الشعر أو السرد. ومع الزمن سيأتي من يقول إن العرب كتبوا رقميا لأنهم تأثروا بالغرب؟ كثيرة هي الأفكار الذائعة ولكن ليس لها أي سند واقعي لو عرضناها للتمحيص والتحليل.

إن كل وسيط للتواصل والإبداع والتلقي يفرض شروطه وقيوده، وتقنياته وآلياته، ولا يمكنها إلا أن تلتقي مع من يوظف الوسيط نفسه بشكل أو بآخر.

◆ **هناك من يقول ان الرواية المغربية تميل في غالبيتها إلى السرد الذاتي أو اليوميات أو السير-ذاتي، وبالتالي هي لا تزال تبحث لنفسها عن ملامح هوية متفردة، مقارنة مع الرواية المشرقية التي حققت تراكما وتشكلا يسمح بتحديد سماتها. ما رأيك؟**

جواب: بحث الرواية العربية عن ملامحها الخاصة مشروع. وأفسره بحداثة التجربة التي لا تتعدى في أحسن الأحوال نصف قرن من الزمان. ويبدو لي أن هيمنة السرد الذاتي لا يعني غياب نصوص سردية غير ذاتية. وهذا النوع الأخير هو الأهم في التجربة الروائية المغربية، وذلك بسبب التشابه في السرد الذاتي، وأفسر ذلك بما يمكن تسميته بـ«لعنة محمد شكري».

◆ **لا شك أنك توافقني في الرأي القائل بأن النقد العربي يسير في وتيرة بطيئة مقارنة مع تراكم المنجزات الإبداعية في أسواق النشر بكل تنويعاتها. أضف إلى ذلك نقد المجاملة والاستناد للقيم والمعايير اللا ثقافية ونقد المناسبات والكتابة تحت الطلب... الخ. ترى ما السياقات التي زحلقت النقد العربي تجاه هذا المنعطف الخطير، وهل من آفاق لترسيخ قيم نقد أصيل ذي ثوابت جمالية وثقافية؟**

جواب: تتطور المنجزات الروائية فعلا بوتيرة سريعة بالقياس إلى المواكبة النقدية التي أوافقك الرأي تماما بأنها متعثرة. وهناك أسباب عديدة تقصر باع النقد العربي عن المواكبة. لا أريد الدخول في تفاصيل ما أسميته بنقد المجاملات والمناسبات وما شاكل ذلك، لأنه في رأيي لا يدخل في باب النقد. ما سأتحدث عنه هو تلك الممارسة الثقافية التي تنهض على أسس محددة في الوصف والتقويم.

لقد تحول مسار النقد العربي منذ الثمانينيات بسبب تجاوزه الانطباعية التي كانت تحكمه في الفترات السابقة. كان النقد العربي ممارسة مثقفين لهم هموم اجتماعية وسياسية، وكانوا يستندون إلى الأدب دارسين وناقدين لتعميم الأفكار التي يتشيعون لها مدافعين عنها من خلال الأدب المتخذ ذريعة لذلك. ولهذا السبب كانت أغلب وأهم الإنجازات في هذا المضمار تتصل بالصحافة والإعلام الثقافي.

مع النقد الذي بدأ يتبلور منذ الثمانينيات صارت العملية النقدية تتكئ على معرفة محددة بمفاهيمها وإجراءاتها. ويتطلب هذا ثقافة خاصة لا يمكن أن ينفع معها الانطباع أو التكوين الثقافي العام. ولهذا

الاعتبار سنجد أهم الإنجازات النقدية منذ هذه الحقبة تتصل اتصالا وثيقا بالبحث الأكاديمي والجامعي.

إن النقد الأدبي الذي يتشكل من خلال عمل الباحث لا يهمه أن يواكب الإبداعات التي تصدر باستمرار، لأنه معني بقضايا وإشكالات خاصة. وأغلب الذين ينهون أطروحاتهم الجامعية قلما يواكبون جديد الأعمال الأدبية لأن قلة منهم هي التي تواصل الاهتمام بالإبداع. أما الذين لهم قدرة وإمكانية للانشغال بالمواكبة، فلا عدة نظرية لديهم. ولعل هذا من الأسباب التي تجعل المسافة بين النقد والإبداع فسيحة جدا.

◆ كيف حال البحث الأكاديمي العربي مع بداية الألفية الثالثة وتحديات العولمة وسطوة الصورة وتحرير السوق والمد التكنولوجي الذي جعل الحياة برمتها شيئا افتراضيا؟ وهل هناك توجه لتأسيس مختبرات تؤطر مشاريع كبرى لها علاقة بالحاجات السوسيوثقافية التي تفرزها دينامية المجتمع؟

جواب: يبدو لي أن هذه القضية جزء من واقع النقد الأدبي العربي. لقد ظل النقد مجهود أفراد معينين مسكونين بحب الأدب من جهة، وبهاجس البحث العلمي من جهة أخرى. ولم يكن البحث الأكاديمي العربي مؤسسا على العمل الجماعي. كانت العلاقة انتهازية بين الشيخ والمريد. وما أن ينجز المريدون أطروحاتهم حتى ينفضوا من حوله، ويعاود كل منهم التجربة نفسها. كانت بنية البحث الجامعي غير مؤسسة على فرُق البحث والمختبرات والمراكز وفق متطلبات وشروط البحث العلمي. ولذلك لم تنجز داخل الجامعة العربية أبحاث علمية مؤسسية. كانت الأعمال فردية تنسب إلى عصامية الباحث واجتهاداته فقط. فهل أنجز الجابري –مثلا– مشروعه حول بنية العقل العربي بدعم من أي جامعة مغربية أو عربية؟ وهل وفرت له ميزانية وفرق للبحث تساعده على العمل؟ كان كل عمله من مبتدئه إلى منتهاه عملا «إضافيا» ينجزه إلى جانب عمله في التأطير والتدريس. وقس على ذلك بالنسبة للعروي وطيب تيزيني...

الآن مع إصلاح التعليم العالي، مثلا، في المغرب، صرنا أمام ضرورة تشكيل فرق للبحث ومختبرات ومراكز. لكن تشكيل هذه البنيات رهين بتوفير المنسق لشراكات مع مؤسسات عليه أن يبحث عنها لدعم مشروعه. فهل أنا كباحث، مثلا، مطلوب مني القيام بالبحث العلمي أم المطلوب مني، لأكون باحثا، أن أكون وكيلا تجاريا أبحث عن المؤسسات التي يمكن أن تدعم المشروع الذي أود القيام به؟

أرى أن عدم تخويل ميزانيات حقيقية للتعليم العالي، وإن شكلنا بنيات تنظيمية جديدة، فإننا سنشتغل بالذهنية القديمة، وهي معيقة للبحث العلمي الجماعي. ولهذا السبب يمكننا في العالم العربي أن نتحدث عن باحثين جيدين، وليس عن علماء. إننا لا نتوفر على بنيات علمية، وينسحب هذا الكلام على النقد الأدبي انسحابه على العلوم الإنسانية، ونسبيا عن العلوم الحقة.

◆ في ظل عولمة كاسحة، هُمش دور المثقف العربي، وغاب حقه في خلق دينامكية سوسيوثقافية، في الوقت الذي يجب أن يكون فيه الملاذ عندما يخطئ السياسي ويزل. فمن المسؤول عن تراجع سلطة الثقافة في الساحة العربية، وهل من أمل في عودة صوت المثقف القوي الذي يوقف عمى السياسي ويخلق توازنات بديلة؟

جواب: المثقف العربي مهمش ومهشم دائما. إذ المطلوب منه أبدا أن يمثل دور الشاعر المداح، وأن يكون كالبحتري الذي كان يمشي في موكب من العبيد. أما إذا كان غير هذا الشاعر، وانخرط في السياسة، فلينتظر مصير الشعراء الذين نكل بهم، أو تعرضوا للحرق أو الإعدام لأنهم أعداء الحاكم أو زنادقة، والتهم المسوغة للحكم جاهزة.

المثقف العربي الذي نتحدث عنه ليس معلقا في فراغ. إنه مواطن كباقي المواطنين. وإذا كان رأسماله الرمزي زاده المعرفي، فإن دوره لا يمكن أن يضطلع به على الوجه الأكمل إلا في إطار المؤسسة. ما هي المؤسسات التي يمكن أن تحتضن المثقفين وتجعل لدورهم وظيفة اجتماعية؟ الاتحادات والروابط؟ أم ردهات وزارات الثقافة؟ أم لجان الأحزاب المتعلقة بالعمل الثقافي إن وجدت؟ أم يكتفون بكتابة المقالات والزوايا في الجرائد والمجلات وإصدار الكتب وانتظار المكافآت؟

لقد ناقشت جزءا من هذه القضايا في كتابي «الأدب

ان للسرديات، مع الزمان، موقعا هاما في فكرنا الأدبي.

والمؤسسة والسلطة» (٢٠٠١) واعتبرت غياب المؤسسة المدنية عنصرا قويا في غياب دور المثقف. وفسرت ذلك باستبعاد أو بغياب أي «مشروع» مؤسسي عربي ينطلق من مستلزمات العمل العلمي والجماعي. ولذلك تغيب الإطارات الحقيقية التي يمكن أن تجمع المثقفين. والروابط والاتحادات خير دليل على ذلك. فهي فضاءات إدارية ليس غير، وذلك لسبب بسيط هو أنها لسد الفراغ وليس لأي منها مشروع ثقافي ملموس.

كانت الإيديولوجيا في الستينيات والسبعينيات عامل «تجميع» للمثقفين، حتى وإن كانوا يشتغلون شذر مذر. كان على الأقل أفق للتفكير يجمع الهواجس ويوحد التصورات. لكن تغير المواقف الإيديولوجية ووجهات النظر يجعل هذا العامل «موحدا عابرا». لذلك عندما تم تجاوز المنظومة الإيديولوجية التي كانت «تجمع» المثقفين (القومية- الاشتراكية) انفرط دور المثقف وصار متفرجا على المشهد السياسي، وحتى فعاليته الأدبية أو الثقافية صارت ممارسة بلا حماس ولا أفق. فهل علينا انتظار إيديولوجيا جديدة تجمع المثقفين؟ أم علينا الإيمان بأن ما يمكن أن يجمع المثقفين هو البحث العلمي وليس الإيديولوجيا التي لا يمكنها إلا أن تفرق المثقفين بددا. هذا هو التصور الذي أعتقده فيما يتعلق بالعمل الثقافي والأدبي، وذلك بناء على كل تاريخنا الحديث، وبناء على أن عمل المثقف هو أن يبني التصورات ويدافع عن القيم الإيجابية للأمة، وليس عن التوجهات السياسية الظرفية التي هي في خدمة مسار سياسي محدد. وللانتقال إلى هذا الاعتقاد أرى أن قراءة واقعنا الثقافي بموضوعية هو الكفيل بممارسة نقد ذاتي جماعي بهدف الإمساك بالثوابت والمتغيرات والعمل بمقتضاها.

◆ فتح الانترنت آفاقا كبرى لتداول الأفكار وانتشار النص وشيوع المنجزات دون رقيب أو حسيب أو موجه، لكنه في نفس الآن يحمل سيفا ذا حد سام، يتعلق الأمر بمسألة الاستسهال في النشر والتداول. مما أدى إلى عزوف كثير من الكتاب والنقاد والمثقفين عن ولوج عالم الشبكة العنكبوتية الافتراضية متحججين بانتشار الرداءة وتشجيعها. ما رأيك؟؟

جواب: إن الاحتجاج على الرداءة هام وضروري. لكن الاحتجاج بدل أن يثنينا عن الاهتمام بالفضاء الشبكي، عليه أن يدفعنا إلى اقتحام هذا الفضاء وليس العكس. أما العزوف وترك المجال فسيحا لهؤلاء فإنه يخلق جيلا منفصلا عن الواقع الفعلي، ويجعل «الهؤلاء» يشعرون أنهم البديل الثقافي الذي يحقق ما عجز عنه الآخرون الذين لم يتمكنوا من تجاوز القلم وظلوا يختفون وراء جهلهم بالمعلوميات مبررين ذلك بالإسفاف والتردي. لذلك كانت دعوتي، أبدا، هي أن على المثقفين والباحثين الجادين أن يقتحموا غمار هذه التجربة الجديدة، وبذلك يمكنهم قطع دابر المتحذلقين وأشباه الأدباء.

◆ لكل إنسان في هذه الحياة أسطورته الشخصية. فما أسطورة سعيد يقطين الشخصية من خلال مشروعة الأدبي والنقدي والثقافي؟

جواب: هذا صحيح إلى حد بعيد. أما أسطورتي الشخصية الكبرى، ومعنى ذلك أن هناك أساطير شخصية صغرى، فهي إنجاز تحليل سردي للقرآن الكريم. لقد فكرت في هذا العمل منذ مدة، وأنا أستكمل له العدة الملائمة باستمرار وعلى مهل. إن الحضور السردي في القرآن الكريم قوي جدا ومختلف عن كل الأشكال السردية التي تعرفنا عليها في الملاحم والأساطير والحكايات والروايات... ومشروع قراءتي السردية هذه سيكون، إن شاء الله تعالى، مختلفا عن كل ما كُتب عن القصص القرآني سواء من لدن العرب أو المستشرقين، وأطمح أن تكون فيه حصيلة كل خبراتي الحياتية والسردية والمعرفية.

◆ أصبح هاجس المبدعين المغاربة في مجال السرد وغيره –كما تلاحظون ذلك من خلال متابعتكم للمنجزات الجديدة– هو المغايرة والتجريب حتى ولو كان ذلك على حساب رسالة النص ومضمونه الثقافي وانتمائه الأجناسي. فهل هذه الظاهرة صحية؟ وما الآثار التي يُفترض أن تخلقها على مستوى حركية الأجناس الأدبية وعلائقها المتشابكة بالعناصر المتعددة التي تحيط بها؟

جواب: أنا أفهم التجريب على أنه محاولة لخلق قواعد جديدة على قاعدة ممارسة سردية جديدة. وما نراه الآن ليس سوى تنويعات على تجريب قائم. وبالتالي

لا نجد فيه إلا إضافات بسيطة، لكنها ليست جوهرية. من حق المبدع أن يعمل على التميز والمغايرة. لكن ذلك لا يمكن أن يتأتى له بدون توفر الشروط الملائمة لذلك. ومن بينها، كما أشرتَ، رسالة النص ومضمونه. فالنص الإبداعي الذي لا يقول شيئا، أنى له أن يتغاير عما عداه. ومهما كانت تنويعاته التجريبية فإنها تظل لا دلالة لها.

◆ تفشت بالمغرب ظاهرة تعدد الإطارات التنظيمية والجمعيات الثقافية التي ينخرط فيها الكتاب والمبدعون أملا في إعادة مجد ضائع وسلطة مهدورة. فهل يشكل هذا العمل رد فعل ضد المؤسسة الحزبية العاجزة أم تمردا على نخبوية اتحاد الكتاب ومحدودية أنشطته أم هو سعي سليم لخلق مجالات أوسع لاحتضان فورة الشباب وحماسته أم ماذا؟

جواب: تعدد الإطارات الثقافية في المغرب مثل تعدد الإطارات السياسية، بقدر ما هو دال على ظاهرة إيجابية يحمل في ذاته مقومات سلبية. إن التعدد والتنوع مطلوبان، لأنهما مطلبان حيويان لاستيعاب كل الحساسيات والأطياف والمنظومات الفكرية والثقافية. لكن ما نلمسه، للأسف، هو أن هذا التعدد أفقي وليس عموديا، لأننا نلمس تشابها كبيرا بين الإطارات، ولا يتميز بعضها عن بعض إلا في أشياء بسيطة. إن الذهنيات التي تطبعها طرائق وأنماط واحدة في التفكير، فإنها وإن تعددت تجلياتها، تؤول إلى الأصل الأساس الذي صدرت عنه. إنك ترى حزبا يخرج من رحم حزب آخر، ويقدم نفسه باعتباره جاء لتجاوز «فساد» و«بيروقراطية» الحزب الأم. وبعد زمان قصير نجده يمارس ما رضعه من أمه التي انفصل عنها، حتى دب التشكيك ساريا على الجميع، ولم يبق التعدد سمة إيجابية لأنه يترجم الاختلاف ويسجل التباين. ولقد أدى هذا إلى تأكيد الاعتقاد بأن ليس في القنافذ أملس. إنه في غياب مشروع ثقافي وفكري حقيقي يكون التعدد والتنوع ذا طابع شخصي وذاتي. وللأسف، نجد هذا يمتد ليشمل قضايا ثقافية كُبْرى صارت موضوعات للمزايدة والضغط السياسي. لذلك لا يعكس هذا التعدد المطالب به الواقع الحقيقي للناس، مادام يرتهن إلى نزعات نرجسية وانتهازية.

◆ وسط الفوضى العارمة التي تثيرها نعرة العولمة المتحذلقة، بدأت الهويات الثقافية الكبرى تبتلع الهويات الصغرى في نهم محموم، ما الذي يمكن أن يقوم به المثقفون العرب لحماية الهوية الثقافية العربية المستهدفة بشكل كبير؟

جواب: صحيح الثقافة العربية مستهدفة كما أن اللغة العربية والوجود العربي مستهدفان في الآونة الأخيرة. هناك إحساس لدى الجميع، مشتغلين ومتتبعين، للشأن الثقافي العربي. لكن غياب المشروع الثقافي العربي الذي يشخص الواقع ويقترح البدائل الملائمة لا يمكن إلا أن يفسح المجال لـ»الخطاب الاحتجاجي». وهذا غير كاف لأنه يظل عبارة عن ردود أفعال، ولا يمكنه أبدا أن يرقى إلى الفعل الحقيقي.

إن الجواب الملائم لا يمكن أن يكون سوى بالعمل الجاد والمسؤول الذي يرتب الأولويات وينخرط في نقل الخطاب إلى العمل أو الفعل. ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا بانتهاج الأسلوب العلمي في التأمل والتفكير. ونعود مرة أخرى إلى ما سبق أن قلناه عن العمل العلمي. إن مشاركة المثقفين في المشروع العلمي العملي هو المدخل. أما كثرة الندوات والكتابات عن خطر العولمة وصراع الحضارات أو حوارها،، فإنها رغم أهميتها لا تقدم شيئا ذا بال، ولا سيما إذا كانت ترتهن إلى جاهز القول ومسبق الأفكار، وهذا هو السائد. لابد والحالة هذه، في تقديري، من تشكيل خلايا للبحث والتفكير، يكون دورها تشخيص واقع التحولات التي يشهدها العصر وآثارها على واقعنا، بموضوعية ودقة متناهية، بناء على الانطلاق من معطيات ملموسة، وليس بناء على تصورات مسبقة وخلفيات جاهزة وذاتية.

◆ منذ أول مقال ظهر لكم على مستوى النشر إلى آخر كتاب في المطبعة، ما الذي تحقق من المشروع اليقطيني وما الذي لم يتح له التحقق بعد؟

جواب: هذا السؤال يمكن أن يجيب عنه المتتبعون والقراء. وأنا لا أحب الحديث عن ذاتي أو الترويج لأعمالي. أتصور أني قدمت شيئا بسيطا والطريق صعب ومعقد وطويل. ولذلك فأنا ما أزال أمشي، وأهيئ نفسي لسباق المسافات الطويلة والعمر قصير. وقبل أن أخطو أي خطوة أجدني أفكر أكثر مما أكتب،

ان الحضور السردي في القرآن الكريم قوي جدا ومختلف عن كل الأشكال السردية التي تعرفنا عليها في الملاحم والأساطير والحكايات والروايات... ومشروع قراءتي السردية هذه سيكون، ان شاء الله تعالى، مختلفا عن كل ما كُتب عن القصص القرآني سواء من لدن العرب أو المستشرقين، وأطمح أن تكون فيه حصيلة كل خبراتي الحياتية والسردية والمعرفية.

وإلا فإنه بحسب الطريقة التي أشتغل بها، قارئا وباحثا ومتأملا، كان من الممكن أن يكون عندي رصيد من الكتب والمقالات ضعف ما أنجزت أضعافا مضاعفة. هناك مشاريع عديدة ابتدأت بها في أزمنة فائتة، وهي ما تزال موضع تأمل واستقصاء، وهناك مشاريع جديدة أنحت فيها بصبر وهدوء، وفي ثنايا كتاباتي المختلفة موضوعات عدة. هناك عمل دائب ومتواصل بالنسبة إلي، ولست نادما على حرف كتبته أو كتاب أصدرته أو مؤتمر شاركت فيه بمداخلة. إن كل هذه الأعمال وليدة معانيات ومكابدات، وحلم بلعب دور، مهما كان بسيطا، في الثقافة العربية، وما يزال الليل طويلا للرؤيا الصادقة.

◆ **علمت أنكم بصدد نشر كتاب حول الرواية الغربية، ما سر هذا التوجه الجديد في كتاباتكم، هل هو الرغبة في تذكير الروائيين العرب بالعودة إلى منابع الأصول والروائع أم هو تذمر من مستوى الرواية العربية الجديدة، علما أن الروايات العربية تصب بالأطنان في أسواق النشر دون أن يلتفت إليها النقاد؟**

جواب: جاء تفكيري في هذا الكتاب الذي أنجزت نصفه تقريبا من خلال قراءاتي للروايات الفرنسية أو المترجمة إليها. وعَن لي، من خلال مدونة معينة، أنها تلتقي في مجموعة من السمات، ولم يتم الانتباه إليها في الكتابات النقدية الأجنبية، ففكرت خلال إقامتي في ليون بفرنسا تسجيل أطروحة للدكتوراه لتكون فرصة للاشتغال بهذه المدونة، وحالت عوامل عديدة دون ذلك. غير أن مشروع الكتاب ما يزال قائما. هذا من جهة.

من جهة أخرى، أرى أن الاهتمام بالنصوص الأجنبية تطوير لمشروعي السردي، وذلك باختبار إجراءاته كما أتمثلها وأبلورها في أعمالي المختلفة، ومحاولة لمعاينة مدى انسجامه بعد أن اشتغلت به على نصوص روائية عربية حديثة وعلى نصوص سردية عربية قديمة، ولإبراز أن الأدوات والمفاهيم التي أوظفها في تحليل السرد العربي لها كفايتها، وأقدم بذلك جوابا ضمنيا على الذين يقولون بـ«خصوصية» النص العربي، أو خصوصية السرديات التي تشكلت في تربة غير عربية، وذلك عن طريق توضيح أن طريقة عملنا منسجمة ومتكاملة، ويمكن توظيفها في تحليل السرد العربي أو الأجنبي سواء بسواء.

وثالثا، فيما يتعلق بالنصوص العربية الحديثة، فأنا أواكبها، وبين الفينة والأخرى أقدم كتابات عنها. إنها المراوحة بين القديم والحديث والعربي والغربي لإغناء المشروع وتطويره.

◆ **ما الذي يعني أن تكون كاتبا أو ناقدا أو مثقفا في الألفية الثالثة، زمن السباق الضاري نحو امتلاك الرأسمال المادي، زمن انطفاء الثروات المعنوية وخفوت وميض القيم الإنسانية؟**

جواب:أخالفك الرأي في هذه المسألة، لأني أرى أن الكاتب والمثقف والناقد في أي زمان رأسماله الحقيقي هو البعد الإنساني. وفي هذه الألفية كما في أي زمان آخر، كان التنافس، أبدا، قائما بين الرأسمال المادي والرمزي أو المعنوي. وأرى أن الصراع حاليا بين الأمم لا يتمثل فقط في الصراع المادي الذي لا يمكن نكرانه أو التغاضي عنه. ولكن الصراع الحقيقي هو في امتلاك المعرفة والعلم. وعن طريق امتلاك المعرفة يدار الصراع في مختلف صوره ويخاض. إن الصراع يتخذ، الآن، بعدا معرفيا أكثر مما كان عليه الأمر في أي زمان سابق. ألسنا في عصر المعلومات والمعرفة؟ وعلى المثقفين العرب أن يلعبوا الدور المنوط بهم من أجل تحصيل المعرفة وتجديدها وتطويرها، وبذلك يمكنهم المساهمة في إشاعة روح التفاؤل لا اليأس، والقيم السامية ذات البعد الإنساني بدل الانكباب على الذات واجترار روح الكآبة والانغلاق والانعزال. ولا يتأتى ذلك، حسب تصوري، إلا بالانخراط في فهم العصر وتحولاته والعمل على الارتقاء إلى مستوى أعلى من الفهم ليكون ذلك مدخلا للإسهام في العصر من منظور إيجابي يخدم تطلعاتنا كأمة ويستجيب لطموحاتنا في أن يكون لنا موقع فاعل في الواقع الذي نعيش فيه.

عبدالرحمن الـهنـائي:

المكان العُماني.. منحني ثلاث جوائز عالمية

كتاب (عُمان الأرض والانسان) توثيق فني بالصور سيصدر قريباً

المكان الأول، هو مكان الطفولة، القرية التي ولدت فيها (الغافات) هي القرية التي شهدت ميلادي. في تلك القرية التي تتبع ولاية بهلا بداخلية عُمان كانت مرابع الطفولة والصبا ومنها التقطت عيناي المدى المتسع لفضاء جبل الكور والجبال المحيطة به.. تشكلات ملامح عيني الطفولة لا تنسى حيث الجبال الشاهقة وظلالها والبيئة اجمالاً بمناخاتها اللينة والقاسية كانت العلامات الأولى المتراكمة في العقل الباطن التي ستشكل مخزن الامداد للمخيلة عبر الصور التي ستلتقطها عين الكاميرا لاحقاً.

كتاب (الاحتفالات وطقوس المناسبات في عُمان) هو الذي قدمني إلى الناس كمصور محترف

الصورة الفائزة بجائزة السلطان قابوس للإبداع الثقافي في مجال التصوير الضوئي

لعبت البيئة دوراً مهماً في تشكيل الوعي المبكر بأهمية المكان.. حيث تنقلت من مكان طفولتي الاول وهي (الغافات) الى أمكنة أخرى مثل ولاية (المضيبي) وهناك اتساع الجغرافيا على المدى المفتوح/ جبال، أودية، وهاد ، وصحارى، هذا التنوع البيئي مهم حيث أتت اشتغالاتي التصويرية من تلك الأمكنة الأولى، ثم لاحقاً استقررت في مسقط (العاصمة) التي هي باختصار تجمع كل هذا الطيف من البيئات (جبال صلدة بملامح لونية مختلفة، جبال رملية، شواطئ وخلجان، وسوق مفتوح لبشر بلهجات متعددة ولغات)..

إذ أن مسقط عندما أتيتها كنت في سني المرحلة الثانوية حيث اكملت فيها دراستي تلك. وفي مسقط كانت علاقتي بآلة التصوير.. حيث اقتنيت «الكاميرا» وهيأت مسقط الظروف لتعلم البدايات الأولى للتصوير الضوئي.

وهي البدايات العادية لأي شخص «كاميرا» لالتقاط لحظات الاستذكار للاسرة والاصدقاء وأماكن الدراسة والمعيش، صور تبدو عادية لأي واحد منا، لا جديد فيها، انها فقط، صور لشاب عنده آلة تصوير.

❊ ❊ ❊

أنهيت دراستي الثانوية (البكالوريا) بمسقط وها أنا أتهيأ لأعبر المحيط الاطلسي نحو القارة الجديدة (أمريكا) لدراسة (الدعاية والاعلان) في كلية ، مدينة «شارلوت» بكارولينا الجنوبية، وهناك بدأت علاقتي بالتصوير تأخذ منحى ملازماً للدرس فالدعاية والاعلان، والصورة هنا، تشكل الرأس من الجسد بالنسبة لهما، حيث ترسخ هذا الحب للتصوير من هواية الى أكبر من هواية وتجسد هذا بداية عن طريق التصوير بالكاميرا السينمائية الصغيرة (٨مم) كاميرا الهواة المبتدئين للتسلية ولتطبيقات عملية لبعض الدروس.

وبحكم ترابط الحلقتين الدراسة والتصوير أخذ التزامي بالتصوير الضوئي يأخذ حيزاً أكبر من

وقتي وبدأ يتحول من هواية الى رغبة ملْزمة، رفيقتي فيه «الكاميرا» وتكرس هذا أيضا عبر القراءات والمتابعة والتركيز مما ساعدني بأن آخذ معظم الدروس المطروحة في مساقات التصوير الضوئي وبهذا أخذ اتجاه اهتمامي العام يتحول الى اهتمام شخصي ودراسي في نفس الوقت.

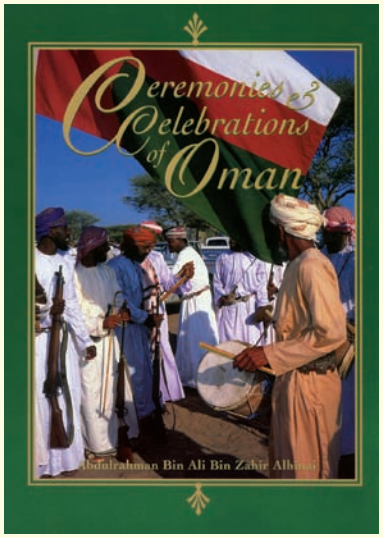
إذ أن التركيز الدراسي في مجال التصوير الضوئي متبوعاً بدروس الدعاية والاعلان شكلا عملاً بصرياً مكملين بعضهما البعض، حيث ان الاعلان له ارتباط متين بالشكل المرئي مجسداً خير تجسيد في الصورة المرئية.

❊ ❊ ❊

اذ أن بوجود تلك العلاقة المتداخلة بينهما (الاعلان والصورة) أخذ اشتغالي منحاً أكثر جدية وأكثر صرامة وتم الاهتمام بالعمل من وجهة نظر عملانية من منطق وفكر الدراسة التي تلقيتها.. وحين رجعت الى عُمان بعد دراستي في أمريكا قل اهتمامي بتلك الجوانب التصوير – الاعلانية– خاصة والمرتبطة بالجانب التجاري نحو علاقة أكثر حميمية مع الكاميرا.

وبذلك بدأت مرحلة جديدة بالنسبة لي تمثلت في اشتغالي في جامعة السلطان قابوس (قسم التصوير الضوئي) مما كرس هذه الرغبة من هواية ودراسة الى حرفة أتعامل معها بطريقة أكثر فنية وأكثر احترافية.

وهنا أشير الى ان اهتمامي بالتصوير أخذ منحيين: الاول.. في نطاق العمل وما وفره من امكانيات ساعدتني في انجاز ما أريد وأيضاً اشتغالي مع أصدقاء وزملاء لهم علاقة وتجربة في مجال التصوير الضوئي.



ثانيا: صادف بعد تخرجي الجامعي ان أقمنا في نهاية العام ١٩٨٨ ملتقاً للمصورين العمانيين، بمسمى (جماعة التصوير الضوئي) بالنادي الثقافي ضم عدداً من المشتغلين في هذا المجال كأول جماعة للتصوير الضوئي في السلطنة واقامت معرضها الأول في العام التالي ١٩٨٩ تحت رعاية معالي السيد حمود بن فيصل البوسعيدي وضمت المصورين (سيف الهنائي ، محمد الوضاحي،

الصورة الفائزة بالميدالية الفضية (أبيض وأسود) – الصين

سالم الهاشلي، خميس المحاربي، ابراهيم القاسمي، طالب المعمري، وآخرين) والتي انضوت تحت مسمى الجمعية العمانية للفنون التشكيلية والتصوير عند انشائها عام ١٩٩٣.

❊ ❊ ❊

عقب اشتغالي في الجامعة كمتمرس محترف وتكوين جماعة التصوير الضوئي عاودت الدراسة مرة ثانية للحصول على الماجستير في تخصص «التصوير الضوئي» بشكل خاص من معهد (بروكس للتصوير) بمدينة سانتا باربرا بولاية كاليفورنيا.

وهنا تطلبت دراستي المختصة في مجال التصوير ان تكون رسالة التخرج اصدار كتاب خاص عن «الاحتفالات وطقوس المناسبات في عُمان» وهو كتاب توثيقي بالصور لتلك الاحتفالات والطقوس تطلب مني جهداً كبيراً وعملاً مضنياً لرصد (ضمن الممكن والمقدّر) جميع تلك المناسبات في معظم أرجاء سلطنة عُمان ويعتبر هذا الكتاب أول اصدار لمصور عُماني سجل فيه ملامح المكان العُماني.

وصدر الكتاب لاحقاً في طبعة أنيقة عن دار جارنت (Garnet) للنشر في بريطانيا.

❊ ❊ ❊

تلك الدراسة اللاحقة وما صاحبها من تكريس لهذه الرغبة ولهواية ساعدتني بأن جلت معظم مناطق السلطنة كتوثيق لظواهر وحالات ومناسبات وطقوس تتغير وتختفي مع التمدد والاتساع الحضاري والعمراني.

وقد افادني الاشتغال التصويري مع ذلك الكتاب بتواثيق المكان وبمعرفة حياة الانسان العُماني سواء بما تم رصده في هذا الكتاب والكتب التي صدرت بعده.

كما ان الكتاب المذكور ضم جزءاً من صور كثيرة التقطتها ولديّ ارشيف صور كبير للمكان العُماني تملكت بعض الجهات الحكومية والخاصة بعضاً منها.

❊ ❊ ❊

المكان العُماني ما زال بالنسبة لي ولغيري من المصورين محفزاً مليئاً دوما بالمفاجأة، وتهيئ البيئة والمكان فرص سانحة لالتقاط صور استثنائية ذات طبيعة فنية متميزة ساعدني وساعد زملائي في ان نلتقط أجمل الصور وشاركنا بها في المعارض والمحافل المحلية والاقليمية، والدولية. وقد حصل المصور العُماني بحكم اشتغاله على البيئة بتنوع تضاريسها ان يلتقط صور ضوئية جعلته يحصل على مراكز متقدمة في المسابقة الدولية

للتصوير الضوئي «الفياب» لأكثر من مرة وكذلك مسابقات عالمية أخرى.

بالنسبة لي شكلت حرفة التصوير دافع بحث وتجديد في شكل واسلوب وطريقة التصوير.. تجسدت هذه الحرفة ايضاً في اشتغال مستمر ودؤوب بحثاً عن كل جديد وهنا جاءتني الفرصة من جامعة السلطان قابوس بتوثيق سلطنة عُمان عبر كتاب مُصور قيد العمل الآن وهو مكوّن من مجلدين الأول بعنوان (عُمان الأرض) والآخر (عُمان الانسان) ضمن المسمى الواحد (عُمان الأرض والانسان).

وضمن هذا الاشتغال الذي سيكون الكتاب – حسب وجهة نظري– شاملاً حيث سيغطي كافة أرجاء عُمان بنظرة فنية وجمالية مختلفة وسيكون (ربما) مرجعاً للآخرين للمعرفة عن المكان العُماني.

ومن خلال اشتغالي في هذا المشروع (عُمان الأرض والانسان) قدمت عدداً من المساهمات الفنية المنبثقة من الكتاب لمسابقات محلية وعربية وعالمية نلت عبرها جوائز عالمية:

– جائزة السلطان قابوس في مجال التصوير الضوئي ٢٠٠٦ بمناسبة مسقط عاصمة للثقافة العربية.

– الميدالية الفضية في (بينالي الغياب *FIAP* بالأبيض والأسود الـ١٧) في الصين.

– وأخيرا ، حصلت على الجائزة الأولى والميدالية الذهبية في المحور العام على مستوى الدول العربية والشرق الأوسط في (جائزة آل ثاني) للتصوير الضوئي بدولة قطر ٢٠٠٨ والتي تسلمتها هذا العام ٢٠٠٩.

❊ ❊ ❊

عبدالرحمن بن علي بن زاهر الهنائي:

التعليم:

– ماجستير في التصوير الفوتوغرافي من معهد بروكس للتصوير الفوتوغرافي (سانتا باربرا– الولايات المتحدة الامريكية) عام ٢٠٠٠.
– بكالوريس في الدعاية والإعلان من الكلية الأمريكية للفنون التطبيقية عام ١٩٨٨.

الخبرة الفنية:

– مصور أول/أ بجامعة السلطان قابوس من ١٩٩٠ – ٢٠٠٩.

أنشطة غير روتينية:

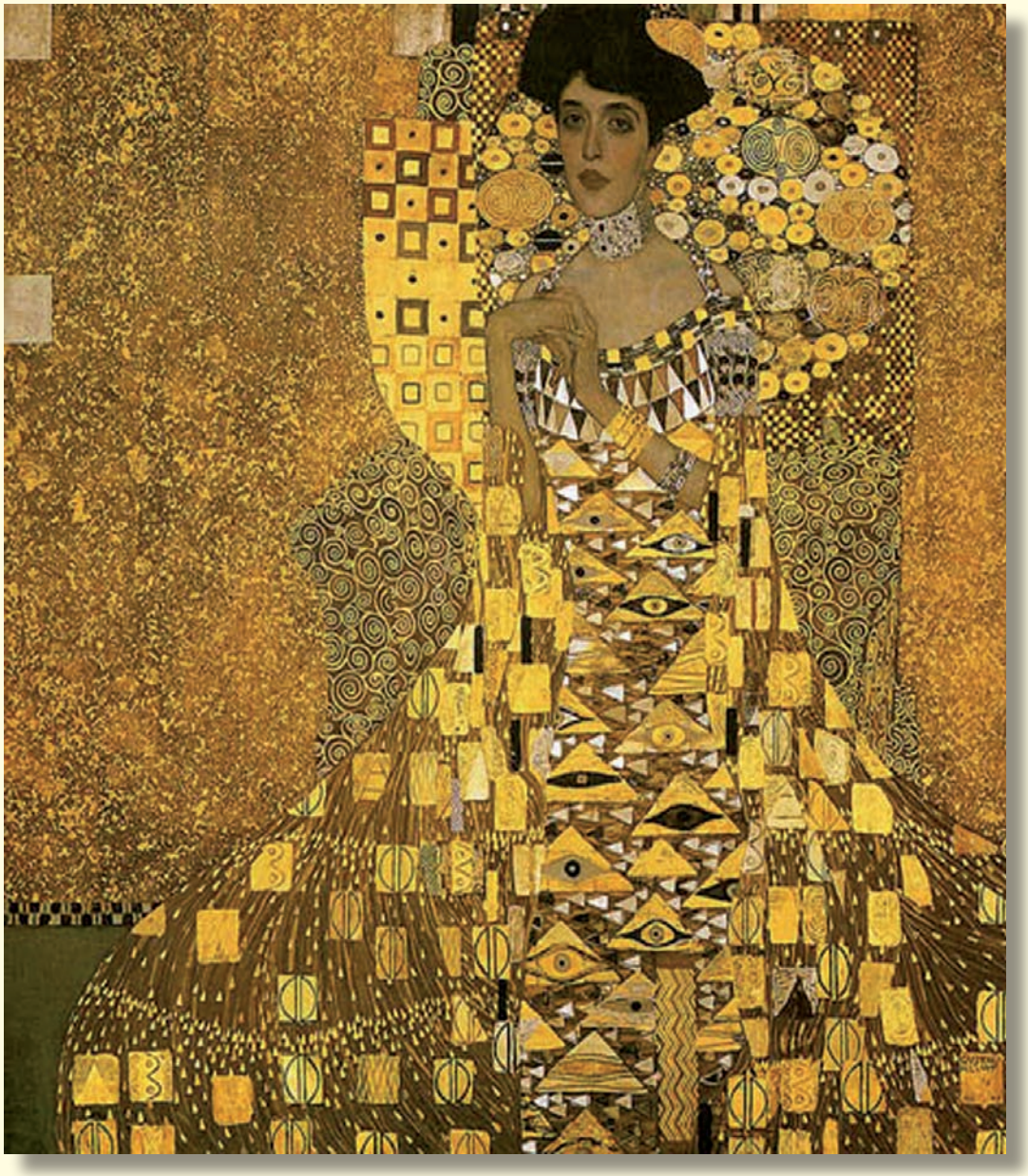
– تصوير أهم الاحتفالات الوطنية منذ ١٩٨٩ وتكوين أرشيف عن جغرافية عمان وسكانها بجانب أرشيف لبعض الدول الأخرى

الجوائز الحاصل عليها:

–جائزة السلطان قابوس للابداع الثقافي في مجال التصوير الضوئي.
– عضو في لجان تحكيم لعدد من المسابقات.
–الميدالية الفضية ببينالي الأبيض والأسود في المؤتمر السنوي الثامن والعشرين للاتحاد الدولي لفنون التصوير الفوتوغرافي في الصين عام ٢٠٠٦
– الجائزة الاولى والميدالية الذهبية في المحور العام على مستوى الدول العربية والشرق الاوسط في جائزة آل ثاني للتصوير الضوئي بدولة قطر ٢٠٠٨.

النشر:

– مؤلف كتاب (طقوس واحتفالات عُمان) الذي نشرته مؤسسة جارنت في انجلترا.
–حاليا تحت النشر– كتاب من مجلدين لجامعة السلطان قابوس «عمان الأرض والانسان» يوثق السلطنة بالتصوير الضوئي.
– أعمال تم نشرها في العديد من الصحف والمجلات والكتب المحلية والعالمية.



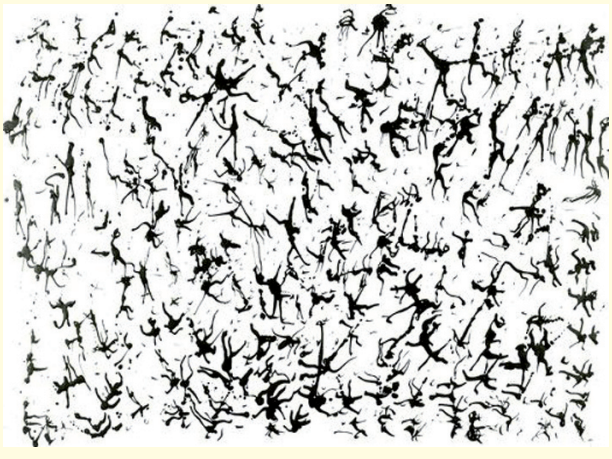
من أعمال الفنان غوستاف كليمت– النمسا

في رثـــاء الرســم

فــاروق يــوســف

شاعر وكاتب من العراق يقيم في السويد

كان للرسم دائما قديسوه وخونته، أنبياؤه وأتباعه، حراسه ولصوصه، خدمه ومتمردوه، أصدقاؤه وأعداؤه، كهنته وعباده، نبلاؤه وشحاذوه، أحراره ورقيقه، ذكورته وأنوثته، ملائكته وشياطينه، رقته وقسوته، غموضه ووضوحه، رضاه وغضبه، غير أنه بقي في كل الأحوال أشبه بالمرجل الذي يثري حياتنا بأشكاله، سواء استعار تلك الأشكال من المحيط أو استخرجها من أعماقه الخفية. كانت تلك الأشكال مصدر متعة للكثيرين، ممن يجدون صعوبة في الاستمرار في العيش، أو فهم أسباب ذلك العيش إذا خلا العالم من الرسم.



(١)

كالموسيقى وهي تقف بموازاة الأصوات التي تطلقها الطبيعة وقف الرسم بموازاة الأشكال التي تخترعها الطبيعة. ومثلما تلتقط الموسيقى أصواتها بتأن وانتقاء حكيم فقد كان الرسم يفعل الشيء ذاته مع أشكاله. كان الانتقاء بمثابة اختبار شديد الدقة لحساسية الرسام، من ذلك الانتقاء و به تنشأ خبرة الرسام في التعرف على مادته البصرية. ولأن الرسم لا يكتسب أهميته من الموضوعات التي يعالجها فقد كان ميزان الحكم عليه يعتمد على قدرة الرسام على استيعاب الدرس التخيلي الذي تنطوي عليه الأشكال المستلهمة. إن نقل الأشياء من محيطها الطبيعي إلى اللوحة هو في حد ذاته عملية إعادة خلق، لكن في محيط تقني جديد. فالوجه الذي يرسم على سبيل المثال هو غير الوجه الذي يحتل حيزا على سطح اللوحة. كذلك الشجرة والجسر والآنية والفتاة العارية والكاهن. حين ينتقل الشيء إلى هيئته المرسومة يتعرض إلى تحول جوهري يمس وجوده، وبشكل محدد يمكنني القول: أن الرسم يكشف عن الجوهر اللانفعي للأشياء والبشر على حد سواء. كائنات موجودة لغايات أخرى، غير تلك الغايات التي تعيش من اجلها: نابليون الذي وضعته يد دافيد على اللوحة لا يحكم ولا يهدد أحدا ولا يدخل حروبا. إنه الشاب الفاتن الذي يود أن يقول شيئا ما. وكما تفاحة سيزان التي لا تؤكل فان أشجار موندريان لا تثمر، كذلك فتيات بيكاسو الخمس فإنهن لا يمارسن الدعارة في أفنيون. يمس الرسم الشيء فيغدو شيئا آخر تماما. سحر الرسم لا علاقة له بأسلوب الرسام ولا بالتقنيات

أو المواد التي يستعملها بل بفهم وظيفة الرسم، في صفته عالما ينشا ويتشكل بموازاة العالم المباشر، الذي تعتبر تسميته ب(العالم الواقعي) نوعا من المجازفة التي تستحق النقد. الرسم إذا لا يعيد صياغة الوجود بل يعيد خلقه وفق أسس جديدة، لا تتعلق بالوجود لذاته، بل في صفته شريكا في تأسيس طريقة، هدفها الشعور بالمعنى. والمعنى هنا يتعلق بالرسم لا بالمادة المرسومة. لا شيء يرسم كما هو. حتى الهواة فان أخطاءهم في الرسم تكشف عن ضعف في الصناعة ليس إلا. أما المحترفون ممن يسعون إلى التطابق فليست لديهم القدرة على أن يحفظوا للشيء في اللوحة شروط إقامته في الواقع كلها. الشيء المرسوم سواء كان مصدره طبيعيا أو صناعيا هو صنيعة أخرى.

(٢)

نسميه رسما، وهي تسمية مطلقة لا حدود لها. ما فعله بوسان كان رسما، وما فعله فان كوخ كان رسما أيضا، وكل خربشات بيكاسو وهندسيات موندريان وارتجالات كاندنسكي كانت رسما، كذلك ما تفعله الآن كيكي سمث و تريسي أمين وكيفر. كل ذلك وسواه هو رسم. لا شيء أصعب من تعريف الرسم. التعرف عليه لا يعني القبض عليه في جملة نظرية، وكل محاولة لتأطيره هي عودة به إلى الوراء. فحين نرى لوحة من بيكاسو علينا نسيان بوسان، وبيكاسو نفسه يكون نسيا منسيا حين ننظر إلى لوحة من جورج بازاليتس. سر الرسم انه يقيم في جهة نسعى إليها دائما من غير أن نصل إليها. نسميه رسما ولكننا لا نعرف ما الرسم حقا؟ مثله في ذلك مثل الجمال، الذي نشعر به من غير أن نستطيع أن نحمله معنا مثل بضاعة. أتأمل نساء مودلياني ولا أتذكر لحظتها نساء تولوز لوتريك اللواتي شغفت بهن قبل ربع قرن، يوم كان الوقوف أمام الطاحونة الحمراء ببيغال باريس حلما يهز وجداني. كن نساء حقيقيات، عرفهن لوتريك واحدة إثر أخرى، غير أن رسومه اخترقت الزمن بل اتسعت دائرة محيطها الخيالي فيما اختفى الرسام ونساؤه. كان الرسم أكثر حقيقية من سواه، غير أن ذلك يظل في كل الأحوال من غير معنى محدد، ذلك لانه لاشيء بعد الموسيقى يحارب ذاته بقدر ما يفعل الرسم. هذه الحرب كفيلة بإنقاذه من المعنى. كل رسم يحابي التاريخ يطمره الزمن بالنسيان. ملايين الرسامين تجولوا في المدن وبين القصور ورفعت من

أجلهم الأنخاب ولكن لا أحد يذكرهم الآن. شيء ما كالكذبة أحاط بغشائه وجودهم. كانت هناك هالات غير أنها سرعان ما اختفت فلم يعد مرأى الأنبياء المزورين مقنعا. أتذكر تمثال بلزاك لرودان في أحد شوارع باريس. لقد التهمت الشجرة القريبة جزء منه وكانت ظلالها تقع عليه. غير أن الأجزاء المرئية منه ظلت قادرة على الإيحاء. هل اختفى الصانع حقا فيما الصنيع يبدأ دورة حياة جديدة مع وقفة كل مشاهد جديد؟ هنالك عدوى تصل على جناحي طائر غير مرئي. هي ما يصل بين الصانع والمتلقي من خلال الصنيع. روح الفنان الهائمة تظل ترفرف بجناحيها حول عمله الفني وتملأه وعودا. ليست المرآة بل الشعر هو ما يجعل رسوم ديغا تقهر الزمن. ذلك الشعر الذي لا يفارق مادة جماله المترفع والصامت إلى الكلمات. راقصات الباليه استعدن بين أصابع الرسام الفرنسي سيرتهن الحقيقية: كائنات قادمات من عالم آخر سرعان ما يذهبن إليه ما أن ينتهي التمرين أو العرض. ديغا التقط الكائن الذي لا يمكن اختصاره بالجسد. الرسم بخفته العجيبة مكنه من القبض على الأسطورة.

(٣)

في سيرة الرسم الحديث كان هناك الكثير من الحواة. بيكاسو كان أشهرهم. غير أن القدر جعل من الإسباني الآخر تابيث الجدار الأخير الذي احتمى به الرسم.حاول هذا الرسام بعبقرية استثنائية أن ينقذ ويبشر، يدافع ويندفع، يرمم ويعمر، يصون ويتوسع، يغلق ثغرات ويفتح مسالك، ولكن كثافة الألم البشري ألحقته بالرومانسيين من غير أن تثلم صرحه. صار تابيث جزءاً من الماضي الجميل في عصر نبذت فيه فكرة الجمال. القاعة التي كان تابيث يتلو فيها آياته امتلأت بقرع الطبول. شحاذون نحن، متسكعون، جوابو آفاق، مشاغبون، لصوص، منافقون، نهمون، ومرتابون. يخيفنا الفراغ. جبال النفايات التي نتركها وراءنا تتعفف الخرائط عن ذكرها ولا تضاريس لأقدامنا. كائنات لا تصلح للرسم. فوضى حواسنا تعيث بالأشياء فسادا. كان الرسم يضع مسافة بيننا وبين العالم، مثلما تفعل التاوية الصينية تماما. «من أجل أن تكون سعيدا، أصنع مسافة بينك وبين العالم وأتبع تاو، حيث الطبيعة». قبل تابيث كانت محاولات الأمريكي روشنبرغ قد صنعت مثل تلك المسافة، لكن روشنبرغ كان أمريكيا، لذلك حضرت معالجاته ملوثة بالمادة. كان روشنبرغ أشبه بالمتهم الذي يدافع عن نفسه من خلال قرائن تدينه. مع روشنبرغ وجاسبر جونز عاش الرسم أطول لحظات احتضار. وليام دي كوننغ كان استثناء بين الأمريكيين، ربما بسبب أصوله الهولندية القريبة، فالرجل جاء مهاجرا إلى أمريكا وقد تخطى سن الرشد. دي كوننغ الذي انتهى مجنونا أو خرفا محجوزا عليه لا تزال رسومه تلهم من بقي على قيد الرسم من الفنانين أفكارا عن الشكل الذي تصنعه عناصر الرسم الوهمية (الخط، اللون والمساحة). معجزة تذكرنا بتلك الحكايات الصغيرة التي تحدث عنها الأمريكي مارك روثكو، الذي جاء هو الآخر مهاجرا إلى أمريكا من لتوانيا. لو رأى روثكو رسوم أندي وارهول لما توقع له المستقبل الباهر الذي صنعه. كان روثكو يراهن على أن الحدود الفاصلة بين ما مرئي وما هو غير مرئي قد تم اقتلاعها نهائيا من خلال الرسم. الأمر الذي جعله مطمئنا إلى أن الرسم لن يكون خادما لقضية بعد رسومه.

(٤)

«أنا لا أرسم العين، وإنما أنحت النظر» جياكومتي قال ذلك. الفنان السويسري لم يقف يوما عند الحدود

الفاصلة بين عالمين. خلق ليكون رسولا للامرئي. في منحوتاته كما في صوره لا يعبأ بالشكل الذي يبدأ به بقدر ما يفكر بما يمكن أن ينتجه إلهامه، وهو الهام يكمن كرمه في إزاحة كل ما هو غير ضروري. نعمة الخلق هذه جعلته زاهدا، متقشفا، ومتعففا عن الاستهلاك. صديق سيمون دو بوفوار وجان بول سارتر هذا كان ينهي سهراتهم جالسا على الرصيف وهو يبكي، حسب بوفوار في مذكراتها. يعذبه الشيء الذي لم يكن مرسوما أصلا، ذلك الشيء الذي لم يجده بعد. أتخيل ديغو، أخاه الذي رسمه في الكثير من صوره كما لو أنه صورة عن ثيو، الأخ الأصغر لفان كوخ، وهو الذي مات بعد انتحار الرسام بسنة. كان ثيو هذا تاجر لوحات باريسي ناجح، غير أن اخوته للرسام المعذب جعلته يقيم في الجحيم عينه. لا اعتقد أن فنسنت كان يهمه أن يكون خالدا، كذلك جياكومتي. في متحف أورسيه بكيت حين دخلت إلى القاعة المخصصة للوحات فنسنت. لقد رسم من أجل أن لا يكون هنا. كانت لديه أفكار عن الرسم، تمنى لو أنها ظلت بعيدة عن متناول العامة. كل الأوصاف التي أطلقها عليه نقاد عصره لم تفت في عضده. تأثره بطبعات الخشب اليابانية جعله يبتكر طريقا جديدة لمعالجة الرسم، بحيث يكون الرسم هذه المرة هو المشكلة. في (غداء على العشب) احدث مانيه صخبا بسبب موضوعه، ولكن فنسنت كان يرسم بطريقة تؤخر الاهتمام بالموضوع، بل تجعله آخر ما يهتم به المتلقي. تقنية الرسم، أو كيف يرسم الرسام كانت تهمه أكثر

من أي شيء آخر. كان يكتب يومياته، وهي رسائله إلى ثيو، لكنه في الوقت نفسه كان يعيد خلق ما يراه رسما. كان يسعى إلى خلق نوع من التوازن بين ما يراه وبين ما يسمعه. الموسيقى التي توله بها كاندنسكي وكانت مصدر ارتجالاته سمعها فنسنت قبل الرسام الروسي من الطبيعة مباشرة. (الرسام الصيني) ذاك حسب نقاد عصره كان نبوءة فريدة من نوعها. برغم أورسيه وبرغم اللوفر هناك الشيء الكثير من فنسنت لا يزال يقيم خارج ما يمكن أن نسميه رسما. ذلك لأن رسوم فنسنت لا تصلح سوى أن تكون درسا لمرحلة ما بعد الرسم. لذلك لم يكن فنسنت انطباعيا، بل أن أي أحد من نقاد عصره لم يصنفه باعتباره ما بعد انطباعي. في كل الدراسات التاريخية لا يزال فنسنت وحده. درس فنسنت في الرسم هو درس الرسم ذاته.

(٥)

لا يعلمنا فنسنت كيف نرسم، ولكنه يقول لنا: ما الرسم؟ نموذج نادر فنسنت هذا. فكثرة من الرسامين تعرف كيف ترسم، وهناك قلة تعرف لماذا ترسم، ولكن الفاتحين وحدهم هم الذين يستطيعون أن يعرفوا الرسم كونه ضربا من ضروب الكدح في عالم غير مرئي. فلا تتعلق جهودهم بما يظهر على سطح اللوحة من موضوعات وأشكال، بقدر ما تذهب إلى الروح التي تتخفى بانفعال خلف كل خط وكل بقعة. بهذه الطريقة يمكننا النظر إلى تجربة الشاعر الفرنسي هنري ميشو رساما . لقد انصبت جهوده على محو الشكل من أجل انبعاث عوالم موازية له من العدم. وهي عوالم يصنع ظاهرها الحبر الصيني بتلقائية حرة، لكن بواطنها تقيم في المنطقة التي اختارها ميشو جزيرة معزولة لشعره. تلك الجزيرة التي لا وجود لها تشكلت بأبخرة سرية كانت مادة الميسكالين (وهو نوع من المهلوسات الطبيعية، يستخرج من صبار المسكال) واحدة من أهم مصادرها. غير أن ولع ميشو بالأمم البعيدة (في الشرق الأقصى وأمريكا الجنوبية) كان له أثر واضح في قراره الفرار خارج حدود الفنون الأوربية. ومع ذلك فلا أعتقد أن هوية عمله الفني كانت تؤرقه. مشكلة كهذه هي اكثر خفة من أن تأخذ حيزا في المعيار النقدي الذي اتبعه ميشو (وقبله فنسنت) للتأكد من موقع قدميه. إن سؤال الهوية بما يجره من مقاربات واقعية لا يشكل إلا جزءاً صغيرا وغير مؤثر من علاقة الرسام بالرسم. ما

أنا على يقين منه: إن ما يراه الرسام من رسومه هو شيء مختلف تماما ولا علاقة له بما نراه نحن من تلك الرسوم. وفي الحقيقة فان الرسام لا يرسم بعينيه فقط، بل يستدعي أثناء الرسم حواسه الخفية لتشاركه مغامرة اختراق مسافة ما في منطقة لا وجود لها. واقعة تشبه السحر أو الانخطاف غالبا ما تكون اللوحات آياتها. أتذكر الرسائل الإلهية، تلك الآثار المصنوعة من العظام التي فتحت عيوننا على بدايات الحضارة في الصين، وبالضبط من عهد (سلالة شانغ). شيء ما يصل ما هو بدائي بما هو مطلق عبر ممر يصنعه الهواء النقي. أهذا ما ذهب للبحث عنه غوغان في تاهيتي بين الناس البدائيين؟ لغة الكتابة الصينية كانت تحيي في الصورة قوتها الرمزية، تقبض على الينبوع الذي يغذي العقل والقلب معا، حيث تترسب أملاح ذلك الينبوع في العين والذاكرة في توازن يذكر بالعدالة. رسوم ميشو على سبيل المثال تهبط من مكان علي، واقعيا لا سبيل إلى الوصول إليه، غير أنها في الوقت نفسه تنبثق من الورقة كما لو أن مادة عضوية تتفجر لتتشظى إلى ما لا يحصى من الأجزاء. وهو ما يجعلنا نشعر أن فعل الرسم لم ينته بعد، ما يعني أن الطاقة الروحية التي يستمد منها الرسم قوته لا تزال غير مستنفدة. ذهب غوغان إلى أقصى الأرض بحثا عن الشكل الذي يكون في إمكانه أن يستوعب انفعاله الغريزي بالحياة. هناك تخلص نهائيا من عادات الرسم الباريسي. امتلأ حياة مثلما امتلأت رسومه شهوة. لم يكتشف غوغان شعبا بقدر ما اكتشف الرسم من خلال نوع الحرية التي التقط حروف أبجديتها من قطرات العرق التي كانت تتجمع على جسد امرأته الخلاسية. لنتخيل أن امرأة أوروبية قد حلت محل تلك المرأة التاهيتية في لوحات غوغان. حينها لن تكون لتلك الرسوم أية قيمة تذكر. مجرد صور إباحية يمكن العثور عليها في كل مكان. ولكن الأمر لم يكن بهذه البساطة. كانت هناك لحظة كونية هي التي صنعت ذلك التماس بين قوى متوترة ليكون الرسم هو الفضاء الذي يشهد ولادة لمعانها. ما فعله غوغان، فعله في الوقت عينه ذلك المجنون الذي تركه في آرل: اكتشفا الرسم من جديد، ليغلقا قوسا.

(٦)

كان غوستاف كليمت زخرفيا مبتذلا، ظهر في لحظة حرجة. عاش بوهيميته من غير أن يلتفت إلى الوراء فلم تجذبه الانطباعية و لم ينتبه إلى ما كان يحدث من حوله حيث كانت التعبيرية تنظر بعينين يائستين إلى إنسان، هو في طريقه إلى الهلاك. كان الرسم بالنسبة لكليمت فعل تنقيب بحثا عن مسرة، يكون مصدرها الكائن البشري. في رسومه لا يرى المرء إلا مديحا لفكرة وجود الكائن، التي هي عبارة عن ركام من الطبقات المتخيلة، التي يشف بعضها عن البعض الآخر. وإذا ما كان تأثير كليمت قد خفت أثناء حياته وبعد موته عام ١٩١٨ فان شيئا منه ظل مشتبكا بالرسم، تظهر أجزاء منه في تجارب رسامين أتوا من بعده، من غير أن يخضعوا لتأثيره المباشر. العثور على كليمت في رسوم الآخرين ليس أمرا عسيرا، بل يمكنني القول أن شيئا منه يوجد لدى معظم الرسامين الذين جاءوا من بعده. ربما مثال ماتيس يغني عن الذهاب إلى سواه. فالرسام الفرنسي يكاد يكون أهم رسام أنتجته عبقرية الحداثة الفنية في النصف الأول من القرن العشرين. وكما أرى فان ذلك التأثير ما كان ليقع لولا أن كليمت قد استطاع بتمرده أن يضيف بضعة سنتمترات إلى الأرض الخيالية التي تنبثق منها الرسوم. وهكذا صار التأثر برسومه إن لم يكن مقصودا لذاته فانه يحدث بداهة. شيء لابد منه. وهو ما يحدث لأجيال من الرسامين العراقيين (على سبيل المثال) وهم يعيدون اكتشاف عوالم شاكر حسن آل سعيد من خلال رسومهم. كان آل سعيد راعيا والرسوم رعيته (أو خرافه لا فرق). فكان يشير بعصاه إلى أفق قد لا تراه

تلك الرعية بأعينها المباشرة، غير أن شيئا من تلك الإشارة يظل راكدا في أعماقها. وهو ما ينتقل كالعدوى إلى الآخرين، حيث يجدون أن الأرض قد اتسعت تحت أقدامهم. مثل الموسيقى ينتقل الرسم إلى الروح لتحدث تفاعلاته هناك تأثيراتها. كان من المفترض أن يطوي النسيان كليمت بعد لوحة بيكاسو (فتيات أفنيون) غير أن بيكاسو نفسه عاد إلى التأثر في مرحلة لاحقة بكليمت. نعود إليه لأنه التقط العصب الحي الذي يأوي إليه انفعالنا في لحظات شعورية بعينها. لا يمكن أن نتفادى المرور به. حين اعترف شاكر حسن آل سعيد بتأثير تابيث فانه أراد من خلال ذلك الاعتراف أن يشير إلى حقيقة أنه كان مجبرا على الذهاب إلى تابيث، ولم يكن مخيرا. بالنسبة له فانه لن يكون رساما ما لم يفعل ذلك. هل كان آل سعيد على خطأ؟ ذلك ما لا يفكر به الرسامون، ولا المولعون بالرسم. حقائق الرسم لا يمكن قياسها بميزان الخطأ والصواب. فالعين التي تبهر بالجمال وهو سر من أسرار الذات الإلهية (صفة لها أيضا) يهمها أن تعثر عليه في كل مكان لا في مكان بعينه. لقد اكتشف آل سعيد وهو صوفي موهوب في كتابات المتصوفة الكثير من الرسم، فصار ينقل إلى سطوح رسومه شطحاتهم في الخطوط والأشكال غير أنه في مقام أول صار يتلقى الوحي الذي تختزنه كلماتهم. وهي محاولة لاختراق اللامرئي بأدواته: الكلمات. الصوفي يسمع الكلمة ويراها ويشمها ويلمسها ويتذوقها وبعد كل ذلك يعبر من خلالها إلى المكان الذي يكون فيه عدما. كان آل سعيدا يتلاشى في رسومه مثلما في كلماته، وهي طريقة لبعث الروح في ما لا يمكن استعادته من الوجود عن طريق الوعي. لقد بعثت زخارف كليمت حياة في أماكن ساكنة من التفكير البصري. مفردات صغيرة قد لا تقول شيئا بعينه لكن لا يمكن الاستغناء عنها.

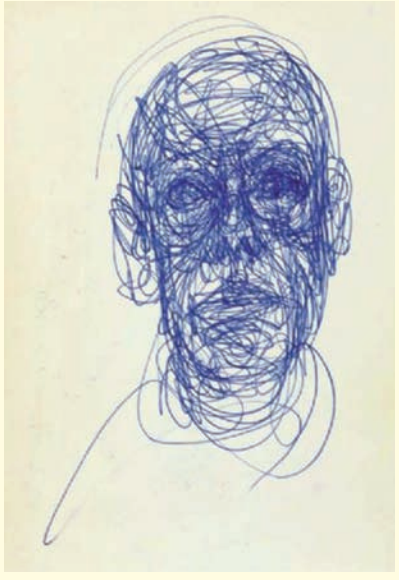
(٧)

أجمل الرسوم هي تلك الرسوم التي تحتفي بالجمال من غير أن تظهره أو تشي به أو تفسد عليه خفاءه. الرسوم الجميلة غالبا ما تكون رسوما فاسدة. لا لشيء إلا لأنها تدعي ما ليس فيها. لقد كان مفهوم الجمال ملتبسا دائما. لذلك يتحاشى البعض الانجرار وراء مجازفة تضع الجميل في مواجهة القبيح. وهنا لا أقصد بالطبع الأفعال، فهي تنضوي تحت ثنائية أخلاقية طرفاها الخير والشر. يذهب المرء إلى نفعية اللوحة من حيث قدرتها على تزيين حياتنا، ولكن الجمال في حقيقته قيمة تتأسس عليها نظرة شاسعة وغير ميسرة إلى الكون، وإلا ما جرى وصف **الله** في القرآن بالجميل على لسان الوحي. وإذا ما كان الجمال قد ارتبط منذ البدء بالطبيعة الحية البكر، فان الرسامين الفاتحين في مختلف العصور حاولوا أن يهتدوا إلى جزء من ذلك اللغز من خلال إزاحة الشيء الجميل عن طريقهم ليذهبوا إلى فكرة الجمال مباشرة. أما من استغرقوا في وصف الأشياء الجميلة فانهم لم ينتجوا إلا لوحات يمكن تفادي المرور بها بيسر. صورة الجميل ممكنة لكل فرد على قدر ضئيل من الحساسية. وهي صورة سرعان ما تتخلى عن عناصر المدهش والجريء وغير المتوقع التي رافقتها أول وهلة لتبدو مملة، بل ومستهلكة. وهو الخطأ الذي لا ترتكبه الطبيعة بتاتا. كل هذيانات الطبيعة هي أفكار تذهب إلى إزاحة العادي والميسر وسهل الاقتباس عن صورتها: أعاصير بحرية، زلازل، براكين، انجرافات، اختفاء جزر وظهور أخرى، دوامات ومتاهات مائية، تغيرات مناخية، حيوات تظهر في أمكنة غير متوقعة. كل هذا وسواه من تحولات الطبيعة يجعلنا ندرك أن جمال الطبيعة لا يكمن القبض عليه في لحظة ساكنة من لحظات وجودها. جمالها هو قيمة لن يتمكن الوصف من انتزاع اعترافاتها. من قال أن تسونامي الذي ازهق آلاف الأرواح على سواحل تايلند عام ٢٠٠٥ لم يكن جميلا؟ لقد قررت الطبيعة يومها أن تستبعد مفردات جمالها التي استهلكت لتستعير

من الجمال المطلق مفردات جديدة. فكرة التحول هذه دفع ثمنها آلاف البشر ممن كانوا مستغرقين في التهام فتات الجميل الممكن. كل رسام فاتح هو تسونامي: كرافاجيو، بوسان ، رامبرانت، غويا، مانيه، ماتيس، بيكاسو، تومبلي، زاووكي، ماتا، كاندنسكي، موندريان، كيفر وسواهم ممن صنعوا معجزة الرسم في عصرنا، كل واحد منهم هو تسونامي، الذي محا ليخلق مساحة للكتابة. كان الألماني هارتونغ في نهاية حياته يرسم لوحات كبيرة وهو مقعد على كرسي متحرك. ولم تكن الفرشاة التي يرسم بها عادية، كانت أشبه بمجموعة متلاصقة من غصون النخل اليابسة. كان هارتونغ يخربش بطريقة إيقاعية، تكشف عن عمق تأثير الإلهام عليه. لم يكن في حاجة إلى أن يغمض عينيه ليعرف أن كل ما كانت تتركه تلك الأغصان على اللوحة إنما هو صورة عما يراه في خياله. قبل موته بسنة كان بول غوغان أشبه بالأعمى، ومع ذلك فقد رسم يومها عددا من أعماله العظيمة. كان مونيه في سنواته الأخيرة هو الآخر لا يرى جيدا. أتذكر يوسف الناصر، الرسام البحريني الذي عرفته أعمى تماما. كانت ذاكرة أصابعه تعمل بحيوية كما لو أنها تعود إلى شخص يرى الأشياء وهي تمضي إلى مصائرها. ربما أخطأت الطبيعة حين اختارت يوسف الناصر للعمى غير أن الرجل برغم ذلك لم يخطئ طريقه إلى الرسم. درس يوسف الناصر يضعنا في قلب المسألة: كان لدى الرجل شيء ما يراه، ولم يشكل العمى حائلا دون أن يرى ذلك الشيء. لذلك استمر الناصر في الرسم بالرغم من عماه. معجزة غير أنها صفة للجمال وليست امتيازا لخالقه.

(٨)

الرسم ليس صنعة. ليته كان كذلك لانتهينا منه منذ زمن طويل. فشل الملايين من الرسامين يكمن في انزلاقهم إلى الصنعة. كلما تمكن المرء من صنعة الرسم كلما فشل في أن يكون رساما. معادلة غريبة غير أن الوقائع التاريخية تقرها. في كل مكان يكون الخطأ ممقوتا إلا في الرسم. هناك أخطاء صنعت تحولات عظيمة في مسيرة الرسم. في اللقاء الوحيد بينهما رغب كالدر في أن يرى مربعات موندريان وهي تتحرك. الرسام الهولندي الصارم طرد يومها الشاب الأمريكي من مرسمه، غير أن كالدر المتأثر أصلا بالإسباني خوان ميرو حقق ما يصبو إليه حين أنجز منحوتاته التي هي عبارة عن رسوم مقصوصة سابحة في الهواء. ولكن موندريان نفسه لم يكن إلا رساما وهبه الهواء بركته. لا تزال تخطيطاته التي تمثل الشجرة وهي تنقص موجودة، بل هي جزء مهم من ارثه الفني العظيم. يمكننا أن نرى شجرة موندريان موجودة في كل مكان. ولكنها ليست هي كما رآها. فكرة الرسم عن الشيء لا تمثل ذلك الشيء، بل أنها قد تخونه في أحيان كثيرة. نساء موديلياني جميلات بل وملهمات لكن في الرسم فقط. نساء هنري مور لا يصلحن للمضاجعة أما نساء تولوز لوتريك فهن خريجات الطاحونة الحمراء. ولكن الرسم وهو الذي لا يعنى بصنعته هو ملاذ لمفهوم مختلف يقف بعيدا عن الحاجة والأخلاق معا. فما لا نأكله من تفاحات سيزان شبيه بالنساء اللواتي لن نضاجعهن في لوحات موديلياني وفي تماثيل مور. الرسم يهب الأشياء صفات عجيبة تجعلها قادرة على أن تلصق بالأسطورة قدمين. كنبي يمشي في الأسواق ويحدث الناس وهم الذين ما حلموا يوما بلقاء نبي. يشفينا الرسم من واقعيتنا إذ يرتفع بها من موقعها السفلي وينظفها من ابتذالها. لا أحد في إمكانه أن يصدق أن فتيات بيكاسو هن عاهرات أفنيون أنفسهن. العاهرات مضين إلى زوالهن، فيما تلك اللوحة لا تزال أصباغها طازجة كما لو أنها رسمت اليوم. مائة سنة مرت هي ليست من عمرها، بل من عمر مشاهديها. الطفلة التي تتعلم المشي والكلام ووصف العالم بطريقة تذكر بالمعجزات. هنالك سر ما يقف وراء هذه البداهة الكونية المضافة.



لا يكفي أن نكون متمردين لكي يضمنا الله إلى حاشيته. بيكاسو كان خادما في المصنع الإلهي: كان ملهما لكي يخلق إذا لم نقل أنه كان خالقا. الرسم العظيم هو نوع من الخلق الذي لا يبلى ولا يبدل مثل كلمات الله. أعتقد أننا نجد ضالتنا في الموسيقى لتأكيد هذا المعنى. فالأصوات التي تطلقها الآلات الموسيقية وفق تأليف موضوع سلفا هي نوع من الاستعادة لأصوات الملائكة وهي

تسعى إلى إسعاد الإله في وحدته. ما من شيء يشبه خشوع العبادة سوى الاستغراق في الإنصات إلى الموسيقى. في روحانياته ارتجل كاندنسكي أصواتا للأشكال هي في حقيقتها ذات الأشكال التي ارتجلها ارثور رامبو لأصوات الحروف التي أفقدته هناءة العيش ودفعته إلى إنكار التربية. لقد وهبنا الرسم نعمة أن نرى الجمال موصوفا بعد أن كان مجرد صفة تلحق بأفعال الإله. وهو ما عبر عنه الرسامون حين أضافوا إلى الجمال صفة (الخارق). وهي صفة تذهب إلى المستحيل لتضعه موضع المساءلة. صار الرسامون الفاتحون يمدون أيديهم إلى ذلك المستحيل ليقتطعوا منه أجزاء تكون فيما بعد خميرة لرسومهم. حيث كان الرسم كانت فكرة الخلق حاضرة.

(٩)

كان سلفادور دالي أسوأ رسام عرفته في حياتي، يليه في السوء البلجيكي ماغريت. كانا رسامي أفكار وصفيين. وكانا يستعرضان قدراتهما على الإيهام البصري. كان فعل الرسم بالنسبة لهما خاتمة. شعبية لوحاتهما جعلتهما دائما في موقع منحط من جهة القدرة العامة على تأويل خيالهما الصوري. لا يشعر المرء بالحاجة إلى رؤية رسومهما مرتين. وهو أسوأ ما يمكن أن يقع لرسام. اللوحة في حد ذاتها حدث جمالي لا يمكن الاستغناء عنه. لذة المشاهدة هي أشبه بلذة الرسم. أن نرى اللوحة بعينين مغمضتين هو فعل خيانة في كل الأحوال، إلا إذا جرى ذلك في الأحلام، وهو أمر لا إرادة لنا فيه. قبل أن أراها كانت موناليزا دافنشي مجموعة من الحكايات السياحية والتاريخية التي يصدر بعضها عن فكر شعبي ساذج وبريء، لكن الوقوف أمامها كان شيئا آخر تماما. لست هنا في معرض الحكم الإيجابي أو السلبي، بل أتحدث عن فكرة معايشة العمل الفني، كونه واقعة ملموسة تترك مواجهتها أثرا ما في أعماق من يعيش تلك المواجهة. ما يمكن التعبير عنه من خلال الكلمات يمكن إزالته من اللوحة من غير أن تلحق تلك الإزالة أي ضرر يذكر باللوحة. فإن حدث ضرر ما فان ذلك يعني أن اللوحة صنعت ناقصة. ولكن هل كانت الموناليزا على سبيل المثال عملا فنيا غير ناقص؟ هنالك فرق جلي بين أن تحل الكلمات محل اللوحة وبين أن تكون اللوحة نبوءة لولادة لوحة أخرى. ففي الحالة الثانية يجد المرء نفسه أمام سؤال نقدي من شانه أن يفتح أمامه أبوابا يسترسل من خلالها في مديح الخيال. وإذا مما كان الخيال الشعبي قد وضع الموناليزا في مكان لا يناله الشك فان الموناليزا نفسها كانت تسخر من كل كلمة. لقد صارت مثل هبة إلهية، يقف أمامها الجميع كما لو أنهم ينهون بها حجتهم. لن تكون الموناليزا سوى جزء من المشكلة وليست المشكلة كلها.

(١٠)

وليام دي كوننغ انتهى مجنونا. لقد تم الحجر عليه بطلب من ابنتيه. حدث ذلك في سنواته الأخيرة، يوم بلغت أسعار لوحاته درجة لم تبلغها أسعار أي رسام حي. كان دي كوننغ مجنونا منذ البدء. نساؤه كن قدرا استثنائيا لوصف ما لا يمكن وصفه. لقد قرر ذلك الهولندي المتأمرك أن يبلغ الشعر عن طريق الحيلة البصرية. ضربات فرشاة تبدو كما لو أنها على عجلة من أمرها غير أنها في الحقيقة تريد أن تقول كل شيء في كلمة واحدة. لم يكن متأنقا بالرغم من أن رسومه كانت تصل بنا إلى حافات أناقة لا يمكن سوى أن نتورط في تقليدها. «الأنوثة في اعمق نقاط تجليها» نساؤه وقد امتزجن بالعدم يبشرن بولادة جمال لا يستهلكه شكله. المرأة التي اكتشفها دي كوننغ هي خلاصة كل النساء اللواتي نعرفهن ولا نعرفهن. ضربة فرشاة هي أشبه بضربة حظ جعلت هذا الرسام الاستثنائي يطل بنا على جنة من نساء. يا لجحيمه!

(١١)

محاطا بحراسه الليليين رأيته في امستردام . لم يذكرني

تمثاله بعبقريته في رسم الصور الشخصية. كان الذي رأيته آخر يشبهه تماما، غير أن هناك شيء كالوصفة السحرية مفقود. ليس الشبه هو السر الذي يهب ألَ (بورتريه) نبوغه. صحيح أن أندي وارهول كان قد سعى إلى تحطيم هذه الهالة التي اعتبرها بعضا من بقايا الفكر المتحفي. وارهول كان مبتذلا فيما بقي رامبرانت نادرا. ما الذي يعنيه أن نرسم صورة لشخص ما؟ رامبرانت هو الشخص الوحيد الذي في إمكانه أن يجيب على هذا السؤال. في الصور الشخصية ليست هناك سوى عبقرية وحيدة: أن نخترق العزلة. بهذا المعنى تكون الصور الذاتية أشبه بالاعتراف، بل هي الاعتراف في شكله الموصول بحافاته الحادة. رسم رامبرانت نفسه ليروي سيرته من خلال الرسم. غزارته في إنتاج صور شخصية تهبه كرامة مضافة. الرسام الذي صار يقول أشياء مهملة، نادرا ما التفت إليها الرسم. كل صورة هي عشرات الصفحات المكتوبة بصفاء راهب يعرف أن الطريق التي تقوده إلى السماء لا تزال مفتوحة، ولا أحد من الحراس الليليين في إمكانه إغلاقها. هناك دائما رجل وحيد، وحياة هي صفته وليست حيز عيشه. النور الذي تشع به رسوم رامبرانت الذاتية هو هبة كفاحه من أجل أن يكون كما هو. نشاطره الإعجاب بتلك الذات التي أمسكت ببوصلتها منذ الصبا لتتمكن من كل جهات الموت، غير أننا نعجز عن القبض على السر الذي يجعل كل حياة عاشها ممكنة مثلما تفصح عنه رسومه. ذهب رامبرانت إلى الأيقونة ليكتشف أرقامها السرية ويتعرف على لغز المقدس فيها لا ليهابها بل من أجل أن يتخذ من فضائها ملعبا. درسه في الرسم كان أكثر دروس الرسم عمقا وأشدها كثافة. فتيات التصوير اليوم ليس لديهن سوى تسلية واحدة: التشبه به. كل واحدة منهن صنعت من غرفتها معبدا. غير أن مرآة رامبرانت كانت على الدوام صامتة. لم يكن ينتهز فكرة أن يكون موجودا ليعلي من شأن أناه، وهي أنا تجاوزت مشكلة الرسم إلى ما يهدد موضوعيته في الوصف. رامبرانت في كل صوره الذاتية لا يصف بل يعترف. حكاية تصنع من ارتجالها نوعا من الإلهام، لا يزال رامبرانت سيدها. في أماكن كثيرة من العالم رأيت رسامين بؤساء يرسمون صورا شخصية للسائحين (قرب كنيسة القلب الأقدس في باريس أم في ساحة نافونا في روما) كانت عبارة عن كذبة يمكن تفاديها عن طريق عدسة التصوير: «كنت هناك» هذا أقصى ما يمكن أن تقوله الرسمة على الورق. نوع من الذكرى الذي يفقد معناه الرمزي مع الوقت. أما الرسام الذي ذيل تلك الرسمة بتوقيعه فانه يعرف أنه ضحية خيانة يمارسها كل لحظة. يمكنه أن يقول «لم أكن هناك أبدا». فما فعله يمكن أن يفعله لا أحد. و رامبرانت كان عدوا لذلك اللا (أحد). بسبب هذا اليقين فقد صارت كل الصور الشخصية تنتسب إليه. الرجل الذي قرر أن يكون موجودا في صفته صنعة إلهية.

(١٢)

سي تومبلي يقول أشياء كثيرة عن المناخ. مع كل لوحة منه تحضر كل فصول السنة في يوم واحد. تعصف فرشاته وتهدأ وتمطر وتشمس وتثرثر وتصمت وتتغنج وتحتجب وتخضر وتتصحر وتعلو وتهوي وتعتم وتنير. تفعل كل شيء في وقت واحد كما لو أن هذا الرسام يشعر أن يوم القيامة قد بات على بعد خطوة واحدة. كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه. يذكرنا بالألماني هارتونغ غير أنه يتركه وراءه في محطة بعيدة. كل شيء ولا شيء هو الحب في تمرده وامتناعه وشغبه وهو بلاغة الأشياء التي تمحوها ضحكات الأطفال. مع تومبلي نكتشف أن الرسم لا يمكن إخضاعه إلا عن طريق مزاج متقلب، لا يبحث عن سويته في سلوكه، ولا يتراجع عن شغبه. المتعة لذاتها وما من شيء يدعو إلى الاستغاثة بالفكر. هناك دائما خيال صوري يدفع بنا إلى الجنون. سام ريندي فنانة كمبودية فقدت اتزانها أمام إحدى لوحاته فقبلتها وتركت عليها أثرا أحمر من شفتيها. حدث ذلك منتصف عام ٢٠٠٧ في متحف لامبرت بمدينة أفنيون الفرنسية. قالت سام : «تركت قبلة عليها، بقعة حمراء على قماش أبيض، فهذه البقعة تشهد على قوة الفن». لقد شعرت سام أن تومبلي ترك تلك البقعة بيضاء من أجل قبلتها. «عاطفتي غلبتني» محامي الاتهام أجاب «في الحب هناك حاجة إلى شخصين متوافقين». لم يكن تومبلي طرفا في

القضية، بالرغم من أنه كان السبب في كل ما حدث. لولاه ما وقع ذلك الحب الذي انتهى إلى المحكمة. في كل سنتمتر من لوحة تومبلي هناك غواية، بل أن الرسم بين يدي هذا الرسام صار فعل إغواء. «أقودك خارج كل معنى لتكون المعنى لذاتك، أنت موجود وذريعتك وجودك الذي لن يكون أبدا سوى الطريق التي تصل بك إلى البيت، ولكن اطمئن فانك لن تصل قريبا». تشعرك رسوم تومبلي بضرورة أن تتخلى عن كل أثقالك: هويتك، صورتك، ذكرياتك، ماضيك، نسبك، ملامحك فلا يبقى لديك ما يشير إليك إلا خطواتك التي تركت قدماك نغمها على الطريق وهو النغم الذي سيستقبلك ليقول لك: «أنت آخر، أو هكذا صرت» يحررنا تومبلي من أنفسنا في الوقت الذي يضعنا فيه مباشرة أمام المائدة الرسولية: القوت الذي يشف عن القيامة. حيث لاشيء هو كل شيء دائما. البياض الذي تركت عليه سام قبلاتها هي أشبه بتلك الثقوب السوداء التي تلتهم كل شيء يمر قريبا منها.

النظر إلى رسوم تومبلي هو نوع من الصلاة.

(١٢)

الآن وقد تخلى الجميع عن الرسم، هل نقول للجمال: «وداعا»؟ فبعد هذا التبدل الخطير الذي طرأ على مزاج عصرنا الثقافي صارت اللوحات بمثابة ودائع متحفية. جاكسون بولوك وليوناردو دافنشي وبونار وكليمت وماتا وجواد سليم وفريدة كويهلو وآيغون شيلا هم اليوم في خزانة زجاجية واحدة. الأسلاف والأحفاد، الأصدقاء والأعداء، الموناليزا ومرآتها الساخرة التي رسمها دوشان. الجميع ذهبوا إلى غرفة العناية التاريخية مثلما فعل من قبل الكاتب السومري كوديا والفرعون المصري توت عنخ آمون وقياصرة روما والمغول. ذهب الرسم إلى المتحف، يتبعه الجمال خاسرا موقعه لحساب الفكرة التي لن تعدنا بتلك اللذة الروحية التي كان الرسم مصدرها. ما لن تعرفه الأجيال القادمة أن ثمة متعة خفية كانت العين مصدرها وملعب وحيها ورجاءها الأخير قد تلاشت إلى الأبد. كان هناك شعور لا يصلح أن يكون مادة للوصف هو الذي كان يزيل الحدود التي تفصل بين حياتنا وبين حياة مجاورة. حياة كانت في حقيقتها المرعى الذي تجد فيه أرواحنا مستقرها. بسبب الرسم وقع حوار بين ما كنا نراه وما لم تكن لدينا القدرة على رؤيته. كنا نؤخذ بسحر إلهام كائنات عاشت فصول الحكاية التاريخية كلها بخفة السر الذي يحدث غيابه نقصا في الحكاية. كائنات هي ليست نتاج انبهار الحواس بعبقرية رؤاها، بل هي تلك العبقرية وقد جردت الحواس من قشرتها. «لقد انتهى الرسم». أقولها بأسى من يتوقع الأسوأ وأنا أنظر إلى الجمال بعيني طفل يتيم. لقد أبيدت حساسية كنا نظنها خالدة من أجل أن يقول الوعي كلمته، وهي كلمة، ربما تكون مضللة وملتبسة ومقيدة، غير أن ما يجب أن نعترف به أن لغة الرسم وقد تلفت لم تعد قادرة على أن إنتاج الجمال الذي يبقينا على قيد اللذة، بل صارت تلك اللغة ماكنة لاستهلاك حيوية الجمال الذي استسلم لذائقة السوق. كان الرسم مصنعا ألهيا لإنتاج الخميرة التي تساعد على صناعة شعورنا بالجمال، وهو شعور كان مصدرا لكل لذة لا ينتجها النظر المباشر إلى العالم. وحين صار يخسر موقعه هذا تدريجيا لحساب تقنيات الفن الجديد فقد صار لزاما عليه من أجل أن يحافظ على كرامته أن يختفي. كان الرسم كريما دائما.

لعبة الترابط والانفصال
بين التشكيل والنص

بدور الريامي

فنانة تشكيلية من عُمان

يقول ابن عربي: «فلولا الشارع علم أن عندك حقيقة تسمى الخيال لهذا الحكم قال لك (اعبد الله) كأنك تراه ببصرك»

إذا ما استثنينا فن الخط والزخرفة فإن الفن التشكيلي ظل لقرون عديدة خجولا في الثقافة العربية الاسلامية مقابل سطوة اللغة بأجناسها المختلفة من شعر ورواية وخطابة هذا من ناحية ، و الخوف من الدخول بالمحرمات المتمثلة في التجسيم والتصوير التي ساهمت في اقصاء التشكيل من ناحية أخرى ، فكيف إذاً نتكلم عن علاقة غيب أحد طرفيها زمنا من الدهر؟!

منذ البدء حاول الانسان رسم الصوت وحفظه فما الكتابة سوى رسوم ذات دلالات رمزية ، بل أن التطور الجمالي للفظ والمعنى صاحبه طفرة حقيقية لفن الخط العربي بمتنه البصري الزخرفي وفي أحيان كثيرة احتل حضورا مستقلا عن سطوة المعنى ليسرق العين إلى ميدان تتنافس به العناصر التشكيلية بين زخرفية وهندسية متفردة ومتتابعة كسرد بصري مدهش تتماهى به اللغة اللفظية مع اللغة التشكيلية.

قد تبدو علاقة التشكيل بالنص علاقة شكلية لا ترتبط في جوهرها ، فكانت التصاوير غالبا ما تزج للشرح في مخطوطات شتى ككتاب الحيل الميكانيكية للجزري ، وصورا تزينية لتكمل الصورة اللفظية المتخيلة وتعبر عنها كما في رسومات الواسطي في مقامات الحريري وتصاوير كتاب كليلة ودمنة حيث كانت الرسومات تبدو مبسطة الحركة زخرفية الأداء وحبيسة لمجال البعدين فقط ، إذ تعمد الفنان الاسلامي إثارة الاعجاب بحرفيته لا إثارة الإنفعال.

بيد أن الصورة قد وجدت لها في الثقافة العربية الاسلامية منافذ كثيرة ، فالمشكلة لا تكمن في المعارضة بين التشخيصي والتجريدي كما أبرزها المستشرقين على خارطة التشكيل العربي أو البحث عن الصورة في الثقافة الاسلامية بقدر ماتكون تلك الصورة كل متعدد الاطراف ومزيج من المعقول والمحسوس إنها السطوة الشاملة لتحويل ما هو وظيفي كالحرف والزخرفة والكلمة إلى فن.

من اعمال الفنانة اثيل عدنان – من كتاب (الحروفية العربية : شربل داغر)

إذاً هل حملت اللغة باطن التعبير ومضمونه واكتفى الفن البصري بالثقافة الاسلامية على الظاهر والشكلي؟

إن ما يثير الإعجاب حقا هو بأن ذلك الفن لا يقصد به المحاكة كما كان سائدا في بقية الفنون البصرية للثقافات الأخرى بقدر ما كان يقصد به كمال التعبير الجمالي والتشكيلي وهي نفس النظرية التي يحتذيها التصوير المعاصر!

التصور الأسلامي للوجود ينهض على مجموعة من الثنائيات التي تجعل المفارقة واضحة بين الإلهي والإنساني ، بين المطلق والنسبي والحقيقة والخيال ، حيث المرئي يقود للامرئي ونجد ذلك جليا في الفكر الصوفي ، إذ لن تصل إلى الحقيقة إلا بعوالم خيالية، فتلك العوالم هي حقيقة بحد ذاتها، تتسامى عن الحسي لتستخدمه كمفردات أولية وعناصر خام تساعد الرائي على بناء جسر بين الشكل المادي والصورة المتخيلة ، هنا نغوص نحو الباطن والمضمون إذ أن حقيقة الصورة (هي ما تمكّن من رؤية مالا يرى رؤية العين وإنما عين الرؤية).

تلك البصيرة التي لا تحتاج لمحاكاة ما هو موجود أصلا بل البصيرة التي تمكنك من الولوج لفاتيح الخيال إلى عوالم أكثر كمالا وادهاشا ، تعتمد في حقيقة الأمر على المتلقي الباحث عن نفسه في كل ما يراه و لا يراه، لا من يبحث عما يراه فقط ، هنا يتحقق الإنسجام الكلي وتتبلور العلاقة الاصيلة بين كل أنواع الفنون والتعابير وإن اختلفت مفرداتها وأدواتها فالانسجام الذي يحس به العقل ويقدره الذوق والذي يبعث تأثيرا فاعلا في النفوس ذلك هو المفهوم الذي تنشده الفنون جميعا.... إنه الجمال ببساطة!

بخلاف المفهوم السائد، وكما ذكرنا سابقا بأن الفنون الإسلامية اعتمدت على جوهر الشكل لا محاكاته وهي الرؤية ذاتها التي تتبناها الفنون التشكيلية الحديثة ، لذا لم يكن صعبا على الفنان العربي خوض غمار التجريد بأصالة لا بتقليد... أصالة تنبع من الخبرات البصرية والمعرفية المتراكة لمجالات الإبداع المختلفة واصالة تنبع من حياة المبدع وتجاربه المتعددة لخلق لغات جديدة يمزج بها كل ماهو متاح من عناصر ومفردات شتى من

التعابير وقنوات التواصل مع الآخر والذات..فلم يعد مستغربا أن يحتوي العمل التشكيلي على تقنيات سنيمائية وآداء مسرحي أو يطعمه بعمل شعري أو سردي لا حواجز بين اجناس الإبداع ولا قوانين باتت تحد الخيال الجامح للفنان .

إن ما يعطي علاقة التشكيل بالنص مرونة وسلاسة في علاقة تتكامل تارة وتترابط تارة أخرى بروح واحدة وبعلاقة متوازنة تزين الشكل وتثري المضمون، هي تلك الحساسية المطلوبة بين الفنان التشكيلي والنص ومدى استنطاقه واستكشافه لجمالياته والعكس صحيح بالنسبة للكاتب،

وعلى قدرة كل منهما على توظيف القوة الكامنة في كل مجال ليكمل بها مجال الآخر دون المساس بهويته فالتشكيل على سبيل المثال يمتلك خصوصية إلتقاط اللحظة بكل تفاصيلها بينما يمتلك النص الأدبي خط الزمان والتنقل على مساحات عديدة وشاسعة جغرافيا.

ومن جهة أخرى للكاتب والتشكيلي الحق في تذويبهما تماما بروح واحده حين يقرر أحدهما إعادة خلقهما بهوية جديدة وهذا ما يستطيعه المبدع المجيد تماما لأدوات التشكيلي والكاتب في نفس الوقت.

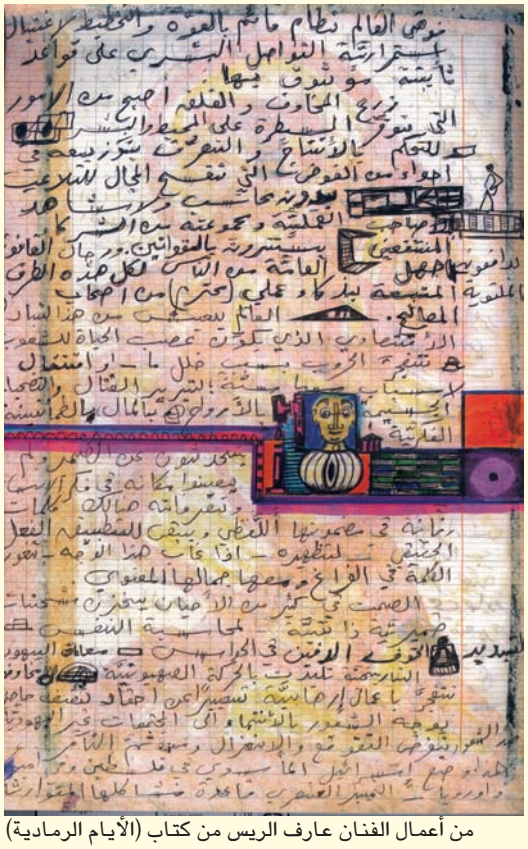
لعل تجربة الأديبة والفنانة «إيتيل عدنان» في عدد من أعمالها الفنية المعروفة باسم (الدفاتر) ، تتألف تلك الدفاتر من رسوم بمواد فنية مختلفة ومن خط مكتوب حيث تستنسخ القصائد أو الفصل الروائي بصورة كاملة غير منقوصة ولتؤكد بذلك الاسلوب (عن وجود صلة بين المحمولات المعلنة والمضمرة للقصيدة وطاقة التحسس والفهم التشكيلي عندها) حيث تقودنا من المباشر والظاهر على سطح اللوحة والنص إلى الرموز المضمرة من تواجدهما معا في تلك الدفاتر.

أما تجربة الفنان اللبناني عارف الريس بكتابه «الايام الرمادية.. ألوان ، أحرف، صور» سجل فيه انطباعاته الذاتية بتوليفة كولاجية من قصاصات افكاره المطعمة بقصاصات الجرائد والصور وإن كانت السطوة هنا للون ومساحاته إلا أن قوة النص تبع من تمرد الكتابة الواضح على سكون الصفحة البيضاء،،، تجربة قد يقف أمامها البعض متحيرا إذ تبدو أحيانا كهذيان حروفي لوني لا أكثر ، وأحيانا أخرى كرسائل غاضبة عن السياسة والأوضاع الإجتماعية بفردات لفظية و بصرية .

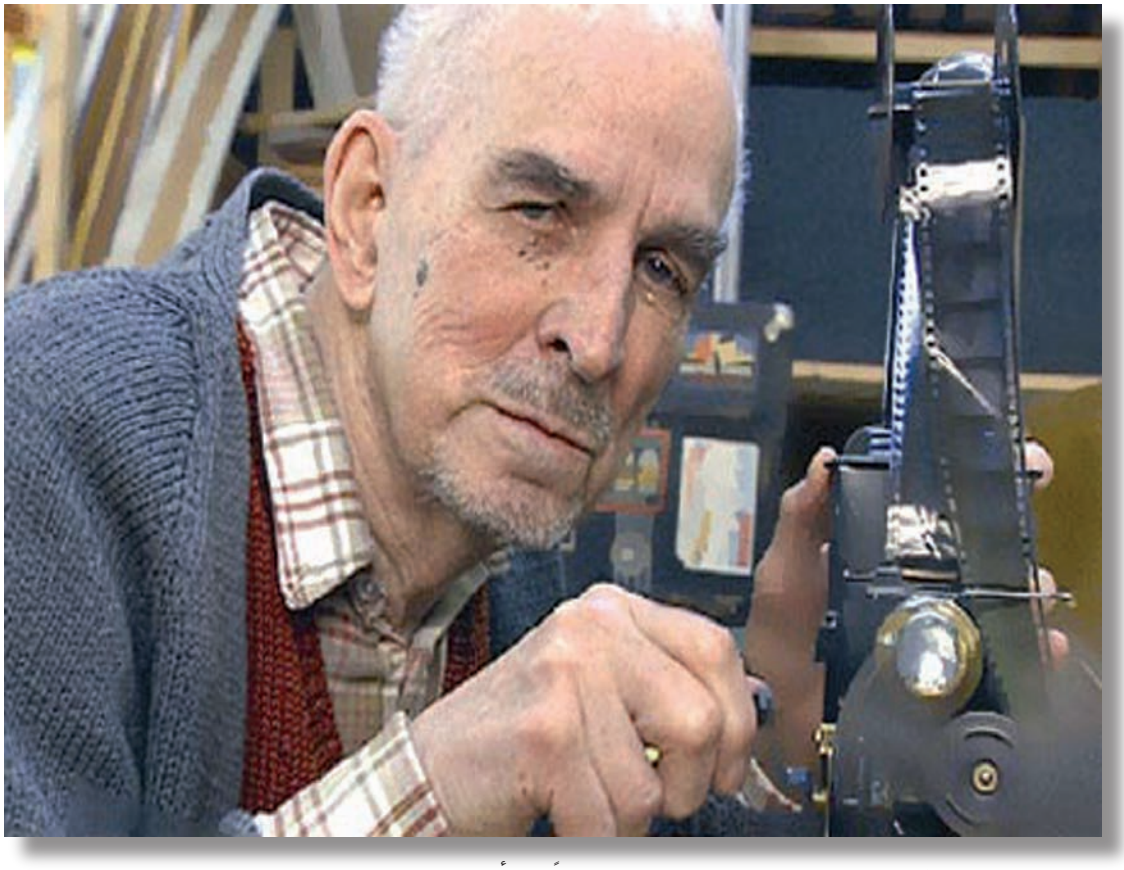
على الصعيد المحلي والخليجي لن نستطيع اغفال تجربة جماعة الدائرة ... إذ يحق لنا أن نطلق عليهم لقب السرياليون الجدد فكما تبلورت السريالية الأم بشعلة حملها كتاب وفنانين ، تنهض جماعة الدائرة منذ عام ٢٠٠١ بتجربة رائدة لا لمزج النص الشعري والقصصي بالتشكيل بل لتفعيل انتاج العمل التشكيلي الأدبي وتنفيذه بآلية تشرك أفراد الجماعة كما أن عمل (أول الإحتراق آخر الدخان) التي قمت بها بمعية الكاتب العماني علي الصوافي والعراقي طه حسين محاولة تحتل بها الفنون البصرية المعاصرة مساحة موازية للنص المقروء والقطعة الموسيقية الحاضرة بين اعمال الفيديو و خشبة المسرح ، وتجربة لاكتشاف صيغة حقيقية لخلق هوية عمل متكامل ضمن وحدة نصوص استنطقها بمجموعة تشكيلية تعكس بشكل متوازن المفردة الشكلية والموسيقية للنص..

وبالرغم من التخوف الحقيقي في بداية الأمر أن تكون تلك النصوص قالبا يحد من أفكار كل منا، إلا أن الكاتب يطرح نصوصا ثرية بالمفاتيح البصرية التي تفتح أبوابا جديدة وطرقا أعمق إلى ذات التشكيلي لا إلى عوالم وذوات الآخر فقط، كما أن الموسيقى جاءت محفزة وأصيلة تنبع من جوهر النص وتصب بسلاسة في قلب التشكيل.....

مراهنات متتالية على روح النص لا على متنه.



من أعمال الفنان عارف الريس من كتاب (الأيام الرمادية)



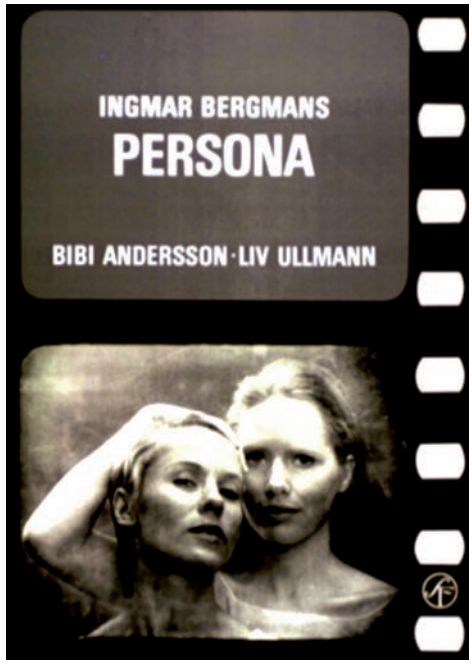
لا يزال «برجمان»– حتى بعد موته– قادراً على أن يمنحنا الدرس كاملا وان يطل علينا بومضاته البارقة

انجمار برجمان:

ما هو الإخراج السينمائي؟

ترجمة وتقديم: خالد عزت

كاتب وسينمائي من مصر

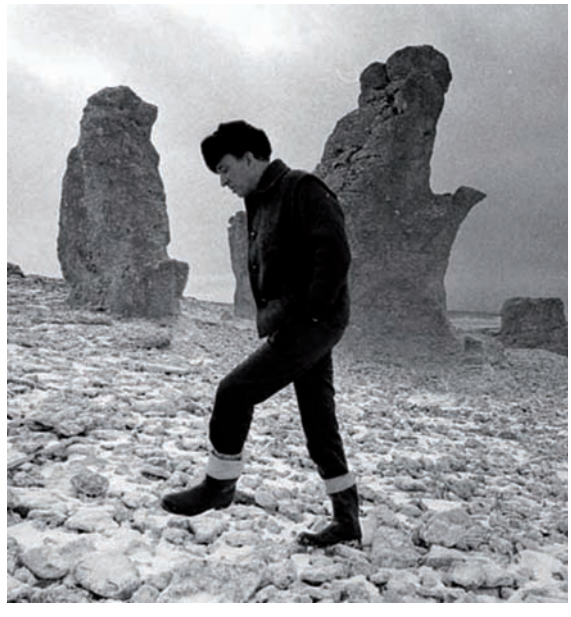


ما بين ايدينا «نص» فريد كان المخرج والمفكر السينمائي «انجمار برجمان» قد كتبه في عام ١٩٥٤ وهو بالاضافة الى نصين آخرين كتبهما برجمان على فترات متفاوتة من حياته المهنية قد باتت الآن مرجعاً أدبياً مهماً في تاريخ السينما توغراف، وشهادة بليغة الأثر – لا يمكن تجاوزها– لمبدع ومفكر سينمائي ملأ الدنيا منذ منتصف القرن الماضي بصخبه وعجيجه الروحي، وصراخ أبطاله العصابيين وتحت وطأة جحيم العالم المعاصر.

فمنذ نصه الأول الذي كتبه في عام ١٩٤٧ وهو في مقتبل حياته المهنية ونشره في مجلة السينما السويدية «Biogra Fbla del» معبرا عن أفكاره حول صناعة الأفلام في تحية لجورج ميلييس الذي رأى فيه الساحر الأعظم لاختراع السينما توغراف، مروراً بنص «ما هو الاخراج السينمائي..؟»

وصولا الى نص «جلد الثعبان» الذي كتبه في عام ١٩٦٥ بمناسبة اهدائه جائزة «ايرازمس» ثم اعيد طبعه ونشر كمقدمة لسيناريو فيلم «برسونا» في العام التالي، وبرجمان لم يكف يوماً عن التعبير عن آرائه الشغوفة الى اجتياز الحاجبِ المهني– الى ما وراءه– عارضا تساؤلاته الروحية المعذبة حول معنى الفن وجوهره، وعلاقة الانسان بالله، وعلاقة الفنان بالمواضعات الأخلاقية والميتافيزيقية، ووضعية الفنان في المجتمع الحديث، وعلاقته العصابية بحياته وذكريات طفولته. لكن فرادة كل هذه النصوص جميعاً لا تنبع فقط– وان كانت كذلك– من مجرد تأملات مهنية لمبدع سينمائي– معذب بقلقه المهني– بل يتجاوزها «برجمان» الى معانقة وجود مراوغ قد اختبأ خلسة داخل صندوق سحري ظل طيلة حياته يفتش عنه من فيلم لآخر. ان نص «ما هو الاخراج السينمائي؟ يعتبر درساً بليغاً يصل الى حده الأقصى من التأثير لكل عشاق السينما، فضلاً عن كونه انارة كاشفة لكل من يعمل في مجال صناعة الأفلام.

لا يزال «برجمان» – حتى بعد موته– قادراً ان يمنحنا الدرس كاملاً، وان يطل علينا بومضاته البارقة، حتى بعد انقضاء نحو خمسين عاماً على انبعاثها من سماء روحه، لكنها كافية لاعادة النور الى عيوننا وبقوة قادرة على اضاءة سماوات الفن والتي اظلمت تماماً من الفن والايمان بالقيمة. قد تكون الكتابة او تسلق الجبال او ضرب الابناء او الرقص مجرد أشكال متباينة في التعبير عن النفس لدى البعض منا، أما بالنسبة لي «فأنا» أعبر عن نفسي من خلال «صنع» الأفلام فحسب.



كان المخرج العظيم (جان كوكتو) (١) قد كشف لنا في فيلمه «دم الشاعر» عن هذه «الأنا» الثانية وهي تتعثر بين ممرات فندق كابوسي، عارضاً لمحات خاطفة لتلك المؤثرات المختلفة التي ساهمت في تكوين وتشكيل هذه «الأنا» التي تختبئ وراء كل باب من أبواب الفندق. لا أود طبعاً ان اسقط في اغواء المقارنة مع كوكتو، أو حتى وضع نفسي في منزلة مساوية له، بيد أني أحبذ لو اصطحبكم معي في جولة عبر استديوهاتي الداخلية حيث تتخلق أفلامي، هناك، بشكل لا مرئي.

.. لكنني أخشى ان تصدمكم هذه الزيارة، فدائماً ما تكون معدات الاستوديو الخاص بي في حالة فوضى هائلة، وذلك لان مالكها ليس لديه الوقت الكافي لاعادة تنظيمها، فهو مشغول بشكل دائم، وغارق حتى أذنيه في مشاكله الشخصية، بالاضافة الى ان بعض الأركان بالاستوديو ستكون سيئة الاضاءة كعادتها، كما ستطالعكم كلمة «خاص» مكتوبة بحروف غليظة على بعض أبواب الغرف، وخلاصة القول، فان دليلكم المصاحب نفسه يخامره الشك في جدوى عرض الأمر برمته.

على كل حال سنحاول فتح بعض الابواب قليلاً، بالرغم من انني لست على ثقة كاملة في عثوركم على اجابات قاطعة للاسئلة التي تدور في أذهانكم، لكن بمقدورنا بالرغم من كل الصعوبات، ان نكوّن بعض الأفكار عن هذا اللغز المعقد الذي يمثله «صنع» الفيلم.

دعونا اذن ننظر الى أهم مكونات فن «السينما توغراف» ألا وهو «شريط السلولويد» الذي سنلحظ في التو انه عبارة عن صور مستطيلة بعد ٥٢ صورة «كادر» في المتر الواحد، وكل مستطيل منها مفصول عن المستطيل الآخر بخط أسود.(٢)

واذا دققنا أكثر في هذه المستطيلات المثقوبة من جانبيها والتي ستبدو لأول وهلة انها تحتوي على نفس المنظر بشكل ثابت ومكرر، فسنكتشف ان كل صورة تختلف عن الاخرى بتغيير طفيف جداً، يكاد يكون غير ملحوظ، ولكن باستخدام ميكاترمات آلة العرض فتتابع الصور التي رأيناها منذ برهة أمامنا، بحيث يحتل كل «كادر» منها الشاشة لجزء من الزمن لا يتجاوز ١/٢٠ من الثانية، مما يخلق لدينا الاحساس بالحركة الوهمية.

فبين كل مستطيل وآخر ينغلق «الغالق» ليلقي بنا في ظلمة دامسة – لكن فقط للحظة– نعود بعدها مرة اخرى الى نور ساطع من المستطيل التالي.(٣)

عندما كنت في العاشرة من عمري، اشتغلت على اول جهاز عرض للسينماتوغراف امتلكته في حياتي، كان مكوناً من الواح معدنية ومزود بفتحة ومصباح غاز متذبذب الضوء وكانت الصور تتوالى امامي وتعيد عرض نفسها بشكل غامض وملغز، وكنت اقف متحيراً ومستثاراً في آن واحد تجاه هذه الظاهرة، وحتى اليوم ما زلتُ أشعر بنفس الرهبة التي أحسست بها حينما كنت طفلا.

أفكرُ الآن في حقيقة انني في الواقع أعرض وهماً، إذ ان السينماتوغراف لم تكن لتوجد من الأصل لولا عدم اكتمال العين البشرية، والمتمثل في عدم قدرتها على التقاط تتابع الصور المنفصلة عن بعضها البعض عند عرضها على الشاشة.(٤)

لقد قمت باجراء احدى العمليات الحسابية التي مؤداها، انني عندما أشاهد فيلماً مدته ساعة من الزمن، فيتوجب علي ان اقضي في الواقع ما يوازي «عشرين دقيقة» قابعاً في ظلمة كاملة.

ومن ثم فعندما أصنع فيلماً فانني أحول نفسي في التو الى محتال، حيث انني اقوم باستخدام جهاز بني أساساً على استغلال نقيصة بشرية، فبواسطة هذا الجهاز بامكاني ان اسيطر على وجدان المشاهدين الى أبعد حدٍ ممكن تصوره: أستطيع أن أجعلهم يضحكون.. او يصرخون خوفاً.. او يبتسمون.. او يؤمنون بالأساطير وقصص الجنيات او يشعرون بالمذلة والاهانة او يتثاءبون من فرط الضجر.

فأنا في الحقيقة واحد من اثنين: إما «محتال» أو «ساحر» يفعل الاعاجيب– اذا ما كان الجمهور مستعداً لتقبل العابي– عنده المقدرة على خلق الغموض وفي حوزتي أثمن وأعظم خدعة سحرية منذ فجر التاريخ، يود أي فنان لو يضحي بكل شيء في سبيل امتلاكها.

لكن مع كل هذا يوجد – بل لابد ان يوجد– الصراع الأخلاقي الذي لا غنى عنه أمام كل الذين يعملون في مجال خلق الأفلام.

أما بالنسبة لشركائنا التجاريين(٥) فهنا ليس المكان الملائم لتعداد أخطائهم التي يكررونها من عام الى آخر، إلا انه سيكون من الأمور المثيرة للاهتمام – بالتأكيد – لو تمكن أحد العلماء ذات يوم من اختراع «جهاز» يستطيع المرء ان يستخدمه لتعداد المواهب الطبيعية، والقدرات الخلاقة التي ارستها صناعة الفيلم خلال سنوات دورانها الرائعة.

لكن من البديهي ان يقبل المرء قوانين اللعبة مقدما قبل ان يلعبها، فليس هناك سبب منطقي واحد يجعل من العمل في صناعة السينما أكثر «أماناً» من العمل في مجالات اخرى مختلفة، وربما الفارق الوحيد بين عالم السينما وأي عالم آخر ان غلاظة عملنا تظهر بشكل جلي للعين، لكن ذلك في الحقيقة يعتبر ميزة وليس عيباً.

ان المخاطرة التي يواجهها صانع الافلام هي نفسها التي يواجهها الرجل الذي يريد أن يحافظ على توازنه متحاشياً السقوط والموت، فاختلال التوازن قد يعرض صانع الأفلام لخطر مميت، خطر قد يزيد عن الذي يواجهه لاعب الاكروبات الذي يؤدي العابه تحت خيمة السيرك، ماشياً على حبل مشدود دون وجود شبكة من تحته.

لا شك انكم تعتقدون انني أبالغ بعض الشيء في مقولتي تلك، لكني سأدافع عن وجهة نظري مؤكداً ان الخاطرة هي نفسها، حتى لو كان صانع الفيلم– كما أسلفت– يملك القليل من ألعاب الخداع.

لكنه بالتأكيد ليس بمقدوره خداع المنتجين، ومديري البنوك، واصحاب دور العرض، والنقاد، بالاضافة طبعاً الى السحرة أنفسهم!

وسأعطي لكم مثالاً حياً على كلامي من واقع تجربة لا تزال ذكراها قادرة على جعلي ارتجف مجدداً، انها تجربة حدثت منذ وقت قريب وكادت ان تؤدي بي الى فقدان التوازن والسقوط. عندما قام أحد المنتجين الافراد

في حقيقة انني في الواقع أعرض وهماً، إذ ان السينماتوغراف لم تكن لتوجد من الأصل لولا عدم اكتمال العين البشرية، والمتمثل في عدم قدرتها على التقاط تتابع الصور المنفصلة عن بعضها البعض عند عرضها على الشاشة.. فعندما اصنع فيلماً فانني أحول نفسي في التو الى محتال، حيث انني اقوم باستخدام جهاز بُنيَ اساساً على استغلال نقيصة بشرية، فبواسطة هذا الجهاز بامكاني ان اسيطر على وجدان المشاهدين الى أبعد حدٍ ممكن تصوره: استطيع ان اجعلهم يضحكون.. او يصرخون خوفاً.. او يبتسمون.. او يؤمنون بالاساطير وقصص الجنيات او يشعرون بالمذلة والاهانة او يتثاءبون من فرط الضجر.

باستثمار أمواله في انتاج فيلم لي، وقد ظهر هذا الفيلم بعد عام من العمل الشاق والمتواصل تحت عنوان «الليلة العارية»(٦) وحيث بدأ المنتج في الحال مراجعة خسائره بعد امتناع الجمهور عن رؤية الفيلم، كما ان المقالات النقدية التي تناولته قد اتسمت بطابع هجومي عنيف.

ومن هنا فقد اضطررت للانتظار عدة سنوات بلا عمل، قبل أن أقدم مرة أخرى على المحاولة من جديد. فاذا لاقيتُ الفشل التجاري مرتين او ثلاثا على التوالي، فمن جادة الصواب الا يراهن أحد على موهبتي مرة أخرى، حيث سأصبح فجأة موضع اتهام بتبديد الأموال، وفي هذه الحالة سيكون عندي الوقت الكافي لتأمل ملكاتي الفنية لأنني سأكون عاطلاً عن العمل، ومن ثم سيحرم الساحر من اداته السحرية. عندما كنت أصغر سناً لم تكن تستبدني كل هذه المخاوف، فالعمل كان أقرب الى لعبة شيقة، سواء أكانت نتائجه في النهاية الفشل او النجاح، فقد كانت البهجة تستحوذ عليّ، وبما تصنع يداي، كفرحة طفل بقلاعه التي بناها من الرمال.

فلم يكن اللاعب الذي بداخلي في ذلك الوقت المبكر واعياً بما حوله وهو يرقص على حبل مشدود، غير منتبه للكارثة التي تقبع أسفله، ومدى قسوة ارضية حلبة السيرك التي سيسقط عليها. الآن تحولت اللعبة الى صراع مرير، واستحال المشي على الحبل الى عملية واعية بكل المخاطر المنتظرة. اما النقطتان المشدود اليهما الحبل فقد تمثلتا في معنى «الخوف» و«الشك»

حيث بات الابداع السينمائي بفعل بعض المعضلات الداخلية والخارجية، وايضا الاقتصادية، عملاً شاقاً جداً يستنزف كل قوى وطاقات المرء. فالفشل والنقد وردود أفعال الجماهير اللامبالية، تعتبر أشياء مهيجة للجراح الحساسة والتي تحتاج الى وقت طويل لكي تندمل. أما الندوب والجروح الغائرة فتستمر في الداخل لفترة زمنية طويلة.

كان «جان اثوليه» لديه عادة قبل الاستغراق في عمل ما، او بعد البدء فيه، بأن يمارس لعبة ذهنية مع ذاته، لكي تذهب بمخاوفه وتهدئ روعه.

لقد كان يردد على نفسه قائلا: «كان أبي ترزيا يحب ابتداع الاشياء بيديه، لأن هذا هو مصدر الرضى والمتعة لدى الحرفي، وفخر الرجل الذي يبتغي لنفسه اتقان عمله».

انني في الواقع اتبع نفس الوصفة بالتعرف على اللعبة، والتي كثيرا ما ألعبها، وأتمكن بنجاح من خداع نفسي وايضا الآخرين، بالرغم من أن اللعبة ذاتها لا تخرج عن كونها مجرد دواء مُسكن ضعيف المفعول: «ان اعمالي السينمائية من الناحية الفنية تعتبر أعمالاً ذات مستوى جيد. ان الحماس يؤججني ويدفعني للالمام بأدق التفاصيل الفنية، انني أصنع أفلامي للمعاصرين لي دون أن أفتش عن الخلود، ان فخري وزهوي بنفسي هو نفسه فخر الحرفي بمهنته».

لكن اعرف انني عندما أتكلم بهذه اللهجة فانني اخادع ذاتي، حيث يطفو على السطح صوت مؤلم لا يمكن قمعه، او اسكاته، وهو يصرخ في وجهي قائلا: «ولكن ما الفيلم الذي قمت باخراجه ويستحق البقاء؟. هل هناك قدم واحدة في أي فيلم من افلامك تستحق أن تراها الأجيال القادمة؟

سطر واحد من حوار؟ او حتى مشهد قادر على اثارة النقاش حوله، وتبين اصالته من زيفه؟!

وهنا اجدني مضطرا للاجابة: «حقاً لا أدري لكن اتمنى ذلك!»

أستميحكم عذراً لاطالتي في شرح وتبرير هذه الورطة التي يجابهها – مجبراً– كل من يصنع فيلماً. لقد اردت فقط ان اوضح لكم لماذا كان

على الكثيرين ممنْ قضوا اعمارهم بكاملها في عالم السينماتوغراف ان يستسلموا لهذا النداء الخفي، غير المدرك، والذي يصعب التعبير عنه بالكلمات: لماذا نحن خائفون؟ لماذا يفتر حماسنا أحياناً لبعض الاعمال التي تقوم بها؟ لماذا نتحول الى اغبياء مرتضين لانفسنا اختيارات فاقدة لمعنى الحياة؟

ما زالت تراودني الرغبة في الحديث بشكل مسهب عن عامل من اهم العوامل المكونة لهذه المشكلة– بل يعتبر العامل الأصعب من حيث الفهم– ألا وهو «الجمهور».

ان مبدع الفيلم اذ يمتلك وسيطا للتعبير فانما لكي يعبر من خلاله عن ملايين الناس، وليس عن ذاته فقط، لكن في احيان كثيرة يستشعر الفنان السينمائي نفس الرغبة التي تخايل كل الفنانين: «انني أريد أن أحقق النجاح والشهرة في اسرع وقت. أريد ان امنح الجماهير المتعة وان أتلاعب بعواطفهم في الحال».

لكن بين الرغبة وتحققها يقع «الجمهور» الذي يرد: «لقد دفعت ثمن التذكرة وأريد نسيان همومي وعائلتي وعملي والهرب من ذاتي. هأنذا أجلس في الظلمة مثل امرأة تنتظر الوضع بين لحظة واخرى راغباً في الراحة من كل شيء.

فمبدع الفيلم الذي على دراية بهذه المتطلبات، والذي يتعايش من اموال الجماهير، يجد نفسه في موقف لا يحسد عليه، وقد يوجب عليه بعض الالتزامات التي لا مفر منها، ومن ثم فعليه ان يضع نصب عينيه رد فعل الجمهور، اما بالنسبة لي – شخصيا– فأنا دائما ما أسأل نفسي هذا السؤال: هل بامكاني التعبير عن نفسي بشكل أكثر بساطة ووضوحا وايجازا، هل باستطاعة كافة المشاهدين فهم ما أريد قوله الآن؟

هل بمقدور أبسط الناس عقلاً ان يتابع تطور السرد؟.. لكن يثار في ذهني سؤال أكثر أهمية: الى متى سأظل أرتضي لنفسي انصاف الحلول؟ والى أي مدى يمكن التنازل عن ذاتي أنا؟. ان كل محاولة في التجريب تستدعي بالضرورة قدراً كبيراً من المجازفة، كما انها تتطلب بالتالي دعمها ومساندتها، فالجمهور قد يعطي ظهره لهذه التجارب مما قد يؤدي الى نتائج وخيمة الأثر مثل جدب الفنان وعزلته داخل برج عاجي. ان «منتجي الافلام» دائما ما يضعون ثقتهم الكاملة بين أيدي الفنيين والتقنيين، متوهمين في علة ان خلاص صناعة السينما انما يتوقف على الابتكارات التقنية، والمخترعات الميكانيكية، بدلاً من اعطاء السلطة بكاملها للمبدعين السينمائيين، لكن هذا لن يحدث على الاطلاق في وقتنا الراهن.

.. حقاً ليس هناك أسهل من افزاع المتفرج، فالمرء بامكانه جعل المتفرج يرتجف رعباً من أبسط الأشياء، فالناس جميعاً لديهم هذا الاستعداد الطبيعي للانصياع تحت وطاة الخوف، وليس هناك أبسط من وضع المتفرج في موقف أشد سوءاً مما كان عليه قبل ولوجه الى دار العرض، وهذا ما يشتهيه المتفرج عندما يجلس في كل مرة في ظلمة قاعة العرض، لكن من العسير وضعه في موقف أفضل والاصعب ان تدفعه الى الضحك وفقاً للمنهج الصحيح. لكن علينا ان نسأل أنفسنا عن الوسائل التي ينبغي استخدامها لجعل المتفرج يصل الى هذه الحالة في كل مرة!

سأفسر لكم، لكني اعرف في الوقت نفسه ان هذا التفسير قد ينطوي على مجازفة متعسفة، وذلك لانه يعني خلط الاعتزاز بالمثالية، واعتبار ان القانون هو ما قام بتدشينه النقاد مع الجمهور، هذا القانون الذي لن تفهمه قط ما دمت لا تزال في مرحلة بناء وتكوين ذاتك، فمن ناحية اجدني مضطرا للتكيف مع ذوق الجمهور، ومن ناحية اخرى أنظر الى هذا التكيف على انه نهاية كل شيء، وهذا معناه عدم الاكتراث بأي شيء من ناحيتي. انني أمتلك عقلاً واحداً في مقابل مشاعر متعددة وهو ما يمنحني البهجة، واعرف انه لم يصدر حتى هذه اللحظة في أي مكان مرسوم يقرر بما معناه: ان على

المخرج السينمائي ان يكون راضياً بكل شيء من حوله، فمنْ ذاك الذي يأمرني بألا أحدث ضوضاء، والا أتعدى الحدود، وألا أحارب طواحين الهواء.

.. ولكن لماذا لا نفزع منتجي الافلام ايضا؟ ان عليهم ان يخافوا، بل وجب علينا ان ندفع بهم كي يصابوا بقرحة الامعاء.(٧)

ومع كل ذلك فمن قال ان صنع الافلام يعني على الدوام مواجهة المشكلات، والمسؤوليات، والمصاعب المالية، والقلق.

هناك ايضا الألعاب.. الأحلام.. والذكريات الحميمة.

ان نقطة البداية في خلق الفيلم عادة ما تكون حلماً، كان يسطع فجأة وجه، او ترتفع يد في الهواء. او تتبدى صورة لميدان في ضوء الفجر حيث تجلس بعض النساء العجائز على دكك طويلة ، وبينهن أكياس منتفخة بثمار التفاح.

او ربما كلمات قليلة بنبرة صوت هامسة يتبادلها اثنان من البشر وقد أعطيا ظهريهما لي، لا ارى ملامحيهما، إلا أنني أشعر بنفسي منجذباً اليهما، اصيخ السمع لعلهما يعيدا الكلمات مرة أخرى، كلمات ربما لا تحمل أي معنى محدد لكنها تشي إلي بهذا الجذب السحري الذي يتسرب الي بطيئاً.

فهذا الوجه المضيء، وتلك الكلمات التي قد لا تعني شيئا، واليد التي ترتفع في الهواء وكأنها تعويذة، وأولئك النسوة العجائز الجالسات في الميدان.. جميعها مجرد صور تتجمع وتتزاحم مثل السمك الفضي الذي يلتصق بشبكتي، او بالاحرى أنا الذي اسقط في الشبكة والتي لا اعرف لحسن الحظ مما نُسجت فتائلها؟

لكن قبل اكتمال الصورة النهائية داخل عقلي اقوم سريعا باخضاع اللعبة التي اختلقتها مخيلتي للاختبار مع الواقع- كأنني ألعب مع نفسي- حيث أصنع اسكتشات رسم أولية في شكلها البدائي، غير المنتظم، حتى أتمكن من الحكم في مدى صلاحيتها للتنفيذ من وجهة نظر الاقسام التقنية للاستديو.

لكن هل ستفي كل هذه الاختبارات بالغرض؟ وهل ستحتفظ كل دوافعي بقيمتها المؤثرة عندما يتم غرزهما في جو الاستديو الروتيني، والخانق، بعيداً عن ظلال الشمس التي قد تتلاءم مع مثل هذه الانواع من ألعاب الخيال؟

ان القليل جداً من أفلامي قد تم نضجه سريعاً حيث انتهيت من العمل فيها خلال فترة وجيزة من الزمن، فمثل هذه الافلام تطابق دوماً التوقعات لها. انها أشبه بهؤلاء الأطفال الذين يتمتعون بصحة جيدة غير انهم لا يزالون غير قادرين على تدبير شؤونهم، ولكن بمجرد النظر اليهم يستطيع المرء ان يقول: «ان مثل هؤلاء الاطفال سيقومون برعاية عائلاتهم عند الكبر».

لكن هناك بالمثل «افلام» اخرى تختمر على مهل وتحتاج لسنوات كي تتحقق، فهي ترفض الحلول التقليدية في معالجتها. فمثل تلك الافلام تحيا في حيز من الظلال، واذا اردتْ الامساك بها فينبغي عليّ ان اقتفي اثرها من اجل العثور على الاطار والشخصيات والمواقف، هناك، حيث الوجوه تستدير جانباً وتبادر بالكلام، والشوارع غامضة يتناثر بها نفر قليل من الناس، او يحدقون من وراء نوافذ زجاجية.

عيون تبرق في الغروب ثم تتحور الى جمرات من نار تطقطق متفجرة بصوت تحطم قطع من الكريستال. والميدان الذي يرزح تحت نهار خريفي قد استحال الى بحر. النسوة العجائز قد اصبحن اشجارا عتيقة. أما ثمار التفاح فقد تحولت الى مجرد أطفال ينهضون ببناء مدن من الرمال قريباً من زبد الامواج.

ان هذا الجذب يكون حاضراً معي على

الدوام، سواء في الكلمة المكتوبة، او في الرؤية، او في لحظة تدفق الطاقة الشبيهة بقنطرة منثنية لأسفل وتجاهد ان تقيم نفسها لاعلى بفعل قوى كامنة فيها.
ان هذه القوى هي العامل الحاسم في كتابة النص السينمائي، او حتى عند تدوير عجلة العمل الضخمة التي تستلزمها مرحلة تصوير الفيلم.
.. لكن ماذا يعني تصوير فيلم؟
اذا ما سألت هذا السؤال الذي يتساءل به الكثير من الناس فحتما سأحصل على اجابات متنوعة ، لكنها ستتفق جميعها على نقطة واحدة: «ان تصوير فيلم هو عبارة عن عمل بعض الاشياء اللازمة لتحويل تفاصيل السيناريو الأدبي الى فيلم».
لكن آلية التحويل نفسها يكتنفها العديد من الأقاويل ورغم تنوعها إلا انها لا تفي ايضا بالغرض المرجو.
ان تصوير فيلم ما يعني بالنسبة لي: اياما من العمل المتواصل بلا رحمة/ عيون معفرة بالتراب/ رائحة المكياج/ العرق والمصابيح الكهربائية/ العديد من حالات الهستيريا العصبية/ لحظات الاسترخاء/ الصراع المتواصل بين العمل والارادة/ بين الهمة والكسل/ بين الرؤيا والحقيقة.
ماذا يعني ايضا؟ يعني ان افكر في الحال في تلك الليالي الطويلة التي تمر بلا نوم، وفي لحظات الاستيقاظ المبكرة، وفي ذلك الاحساس العنيف الذي هو اعنف من الحياة ذاتها والذي يتمركز حول غاية وحيدة فحسب. وبفضل كل ما سبق فانني أتحول في النهاية الى جزء لا يتجزأ من فيلم، مجرد قطعة صغيرة في جهاز بشري خطئه الوحيد انه يطالب بالأكل والشرب.
أحياناً، وفي قلب كل هذه الاثارة، وبينما يكون الاستديو متفجراً بالحياة والعمل، فجأة ، أعثر على «فكرة» فيلمي المقبل.
سيجانبكم الصواب اذا ما تصورتم ان المخرج السينمائي وفي تلك اللحظات، تتلبسه حالة من التوحد الكامل الذي هو أقرب الى الدوار او الفوضى المرعبة او الهياج الذي لا يمكن السيطرة عليه. ان تصوير فيلم في الحقيقة اشبه بترويض حيوان بري شرس يصعب التعامل معه. لذا فان المرء في حاجة الى ذهن صاف لمراجعة أبسط التفصيلات، واعقد الحسابات الفنية، والتي تحتاج الى يقظة متناهية، أضف الى ذلك أعصاب هادئة ومتزنة على طول الخط، وقوة تحمل صبورة قد لا تنتمي الى عالمنا الانساني. ان عملية تصوير فيلم هي بالفعل أشبه ما تكون بتنظيم كون كامل تتكون عناصره الرئيسية من: المال، الصناعة، الديكور والتشييد، التصوير، التحميض والطبع، بالاضافة الى خطة عمل يجب ان تتبع، لكنها نادرا ما تتبع. وهناك ايضا ودوماً المخططات الحربية التي يتم تجهيزها في كل لحظة لمواجهة حالات الطوارئ اللامنطقية:
«لقد ظهرت هالات سوداء حول عين «النجمة» اذن من الضروري اعادة تصوير المشهد وبالتالي نحتاج الى آلاف الدولارات/ لقد ارتفعت نسبة «الكلورين في الماء مما ادى الى وجود لطشات على نيجاتيف الصورة، ان علينا ان نبدأ من جديد، في يوم آخر يلعب الموت لعبته القذرة فيختطف منك أحد الممثلين، دعونا اذن نجرب مع ممثل آخر، وبالتالي ضياع عدة آلاف من الدولارات، ها نحن جاهزون وفي انتظار بزوغ ضوء النهار الخافت، تهب العاصفة ويتعطل المولد الكهربائي عن العمل.
.. لكن الساعات تجري.. وايضا المال.
انها امثلة حمقاء اخترتها بشكل عشوائي، ولابد ان تكون حمقاء لانها تلمس الحماقة الكبرى وهي تحويل الاحلام الى ظلال. تفتيت التراجيديا الى خمسمائة قطعة صغيرة لكي توضع الى جوار بعضها البعض لتصنع منها مجددا تراجيديا. حماقة صنع دودة شريطية طولها ٨٠٠٠ قدم لكي تتقوت على حياة وعقول الممثلين والمنتجين والمبدعين.
ان تصوير فيلم يعني كل ذلك، لكنه قد يعني شيئا ربما اكثر سوءا من كل ذلك.

ان تصوير فيلم ما يعني بالنسبة لي تلك الليالي الطويلة التي تمر بلا نوم، وفي لحظات الاستيقاظ المبكرة، وفي ذلك الاحساس العنيف الذي هو اعنف من الحياة ذاتها أحياناً، وفي قلب كل هذه الاثارة، وبينما يكون الاستديو متفجراً بالحياة والعمل، فجأة، أعثر على فكرة» فيلمي المقبل.

لكن ابداع الافلام يعني ايضا الغوص في مجاهل النفس السحيقة كي تردنا الى عالم الطفولة.

دعونا ننزل اذا كنت ترغبون الى هذا الاستديو الداخلي الكامن في اكثر الأماكن انعزالاً في حياة المبدع. لنفتح هذا الباب– للحظة– على السرد الموجود في هذه الغرفة حتى نتمكن من رؤية صورة «لفينسيا» او نافذة سوداء» او «اول جهاز لعرض الافلام الحيّة».

في «اوبسالا» كانت جدتي تمتلك شقة قديما جداً. في احدى المرات حيث كنت هناك، تسللت خفيّة اسفل مائدة الطعام، ومن مكاني أسفل المائدة أخذتُ أنصتُ الى صوت اشعة الشمس وهي تنسل عبر النوافذ العالية بينما كانت تدوي نواقيس الكاتدرائية. كان لحركة الاشعة المنسلة صوت ذو رنين خاص وغير مألوف وهي تتدفق بلا انقطاع. في ذلك اليوم الواقع بين فصلي الشتاء والربيع كنت وقتها في الخامسة من عمري، ارتدي مريلة ذات جيب امامي، ومريضاً بمرض الحصبى. في الشقة المجاورة كان ينبعث منها صوت عزف على البيانو لبعض رقصات الفالس، دائما لرقصات الفالس ولا شيء سواها، بينما علقت على الجدار المقابل صورة كبيرة «لفينسيا». وفي اللحظة التي تحركت فيها الاشعة لتسقط على الصورة حتى بدت لي مياه القنال وكأنها تتحرك، والحمام ينطلق متطايراً في ساحة الميدان، في حين كان الناس في الساحة يتكلمون مع بعضهم بعضاً محدثين جلبة، دون صوت، وهم يومئون بأيديهم ورؤوسهم.

لم تكن أصوات النواقيس صادرة عن الكاتدرائية بل من الصورة ذاتها، مثل رقصات الفالس، لقد كان هناك شيء غامض يكتنف هذه الصورة المعلقة على الجدار، ربما هو نفسه غموض اشعة الشمس التي تبعث بأصواتها، وربما كانت هذه الاصوات صادرة عن قطع الموبيليا في الحجرة حيث كانت تتحدث الى بعضها البعض دون انقطاع!!

لكن هناك ذكرى اخرى أقدم عهداً من تلك، ما زلت أذكرها بالرغم من انني أجد صعوبة في تحديد زمنها بدقة، انها ذكرى متعلقة بحركة نافذة وقد دبت فيها الحياة. كانت نافذة سوداء اللون صُممت على احداث طراز في هذا العهد، وعندما تُغلق في الصباح او المساء فان كل شيء من حولي يصبح مدعاة لاثارة مخاوفي، عندئذ تدب الحياة في الاشياء وتتبدل وجوه الدمى الى وجوه عدوانية تتلبسها أرواح شريرة حيث لا يكون بوسعي التعرف عليها. ففي هذه اللحظات يتحول العالم الى شيء آخر غير الذي اعتدت عليه وأمي بجانبي، شيئاً أكثر وحشة ووحدة وصمتاً.

وفي حقيقة الأمر فان النافذة لم تكن تتحرك، فلم تكن لها اية ظلال، بل ان الاشكال المرسومة على سطحها هي التي تتحول في العتمة الى كائنات غريبة، لكنها لم تكن تشبه الكائنات البشرية الصغيرة او الحيوانات او الرؤوس او الوجوه، بل كانت شيئاً «ما» لا أجد الكلمة المناسبة لتسميته! ففي العتمة المتقلبة ببصيص ضوء الشمس الخافت المنسل الى الداخل للحظات مارقة، كانت هذه المخلوقات تتحرر وتركض نحو المكتب الذي كان يعلوه ابريق من الماء، لكنها كانت تختفي عندما تكون الظلمة مستحكمة من حولي او في لجج النور الساطع او عندما أغمض عيني.

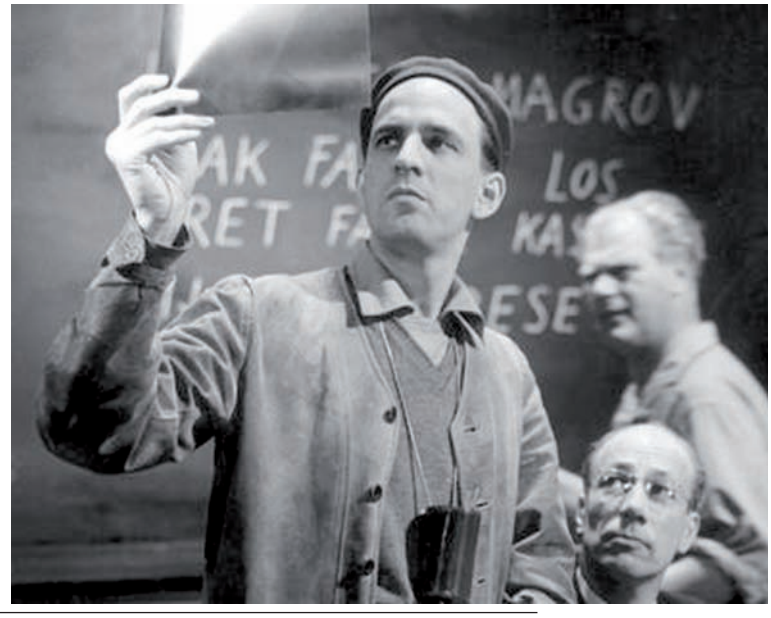
لقد كانت هذه المخلوقات مخيفة الى أقصى درجة وبلا رحمة.

ان أي انسان مثلي مولود في عائلة تنتمي لقس بروتستانتي لابد ان يتعلم منذ الصغر ان ينظر فيما وراء الحياة والموت.

كان أبي دائماً ما يجلس كي يكتب قداساً لمراسم الدفن والزواج والتعميد.. أو للصلاة.

ومن هنا فقد تعرفت في وقت مبكر على الشيطان، ومثل كل الاطفال عليهم ان يعطوا للشيطان صورة ملموسة ومجسدة.

.. هكذا أتى دور «الفانوس السحري» او ذلك الصندوق الصغير المزود بصفائح معدنية ولمبة غاز، وحتى هذه اللحظة ما زالت رائحة المعدن الساخن تعلق بأنفي، كان



الفانوس يعرض صوراً ملونة، وكان من ضمنها قصة «الفتاة ذات الرداء والثعلب» وكان الثعلب تجسيداً مصوراً للشيطان، له ذيل وفم أحمر ملتهب لكنه بلا قرون. انه كيان محسوس، إلا انه مراوغ ويصعب الامساك به.

لقد كان «نبي الشر» هذا يغطي جدران غرفتي، حيث كان مرسوما على ورق الحائط الوردي!!

كان أول فيلم امتلكته في حياتي يبلغ طوله عشرة اقدام، وذي صبغة بنية اللون. كان يصور فتاة صغيرة نائم على مرج حيث تستيقظ فجأة ناهضة، شيء ما قد جذبها لتتفي فجأة في الجهة اليمنى من الصورة.

كان مكتوباً على الغطاء عنوان «السيدة هول» ولم يكن احد من حولي يعرف من تكون السيدة هول!

لقد كان فيلما مسليا للغاية وكنا نعرضه كل مساء حتى تمزق كلياً من جراء العرض المستمر لدرجة اننا لم نتمكن أبداً من اصلاحه. كانت هذه الافلام المهزوزة الصورة بمثابة أول جراب سحري لكنه كان أشبه بلعبة ميكانيكية في منتهى الغرابة.

وكثيرا ما سألت نفسي ما الذي جعلني أسحر لهذه الدرجة؟ وما الذي يجعلني مستلباً لهذا السحر حتى اليوم، فلم يتغير شيء البتة، لقد ظل كل شيء على حاله، وبنفس الدرجة من الاحساس.

أحيانا تعتريني هذه الأحاسيس وأنا في الاستديو او في حجرة المونتاج نصف المظلمة بينما أكون ممسكاً بالفيلم، أمرره بين يدي، فلا استطيع منع نفسي من التفكير بأنني أتعامل مع وسيط مرهف للغاية وباستخدامه سأتمكن من تعرية النفس البشرية، بأن اسلط عليها ضوءا كاشفاً وقادراً على كشف الجوانب المخفية بحدة وعنف، مضيفاً الى معرفتنا بها جوانب أخرى من الحقيقة. ولربما استطعنا يوما ان نكشف فرجة ضئيلة تتيح لنا الولوج الى تلك المنطقة الغسقية من «ما فوق الواقع» وان نروي ما نرويه بطريقة جديدة تبعث على القلق.

اننا «صانعوا الافلام» نستخدم فقط جزءا لحظيا من قوة مخيفة وهائلة، لكننا نحرك فقط الاصبع الصغير لعملاق شرس. ربما أكون على خطأ، وقد تكون السينما قد وصلت الآن الى أعلى درجات تطورها بحيث لن يكون بامكانها غزو مناطق جديدة، بعد ان اصطدمت انوفنا بالجدار، ان اكثر الناس يتبنون هذا الرأي، وهذا حقيقي، لاننا ندوس الماء بأرجلنا وأنوفنا أعلى من السطح بقليل، وقد شلتنا المشاكل الاقتصادية والحماقات والخوف والفوضى... ان الناس كثيرا ما يتساءلون عما أريد التعبير عنه في أفلامي؟ وما هو هدفي؟ انني أجيب على هذا السؤال الصعب– عادة– بالكذب، أو بكلام غير ذي معنى مثل: «انني اريد قول الحقيقة عن اوضاع الناس، الحقيقة كما أراها».

ودائما ما تنال اجابتي تلك رضى الناس!!

لكن كثيرا ما أسأل نفسي: كيف انهم لم يلحظوا انني اخادعهم لان الاجابة الحقيقية يجب ان تكون «انني أشعر برغبة قوية في التعبير عن ذاتي، ان أعكس شيئا بداخلي وخاص بي، أن هذا الوجود هو القضية برمتها، فليس لي هدف سوى ذاتي، وخبزي اليومي، وتلهية الجمهور ونيل اعجابه. ان هذا يمثل ضرباً من الحقيقة التي أشعر بها في هذه اللحظة، وبايجاز للقول فانني أرى الفن نشاطا غير ذي معنى يذكر، لكنه قد يرتدي بعض الأهمية من حيث ارضاء الذات، لا استطيع القول بأن هذه النتيجة لا تصدمني، لكنني أجدني في نفس المأزق الذي يعايشه بقية زملائي الفنانين الذين ينتمون لهذا الجيل، فنشاطنا الفني على اطلاقه دون معنى. ... اعرف تمام المعرفة ان هذه الطريقة في النظر الى الامور ليست شائعة على نطاق واسع– خاصة اليوم– ومع ذلك لا مناص من طرح السؤال بطريقة مختلفة: ما هو الهدف من صنع الأفلام؟

.. لقد جرت هذه الحكاية منذ زمن بعيد. حيث ان كاتدرائية «شارتر» قد احترقت بكاملها بعد ان اصابتها الرعود، ويقال ان آلاف الناس تدافعوا حينذاك الى الكاتدرائية من كل أركان المعمورة، عبروا أوروبا في هجرات مثل هجرة القوارض، واشتركوا جميعا في اعادة بنائها مرة أخرى فوق اطلالها القديمة. لقد ظلوا هناك حتى اكتمل

البناء الضخم، كانوا من كافة الفئات، خليط بشري من البنائين والمهندسين والفنانين والنبلاء والقساوسة والبرجوازيين، لكن لم يعرف لهم اسم وحتى اليوم لا أحد يعرف اسماء الناس الذين اعادوا بناء الكاتدرائية.

في اعتقادي ان الفن قد فقد معناه المحيي في اللحظة التي انفصل فيها عن الدين، لقد قطع حبله السري وبات يعيش حياة منفصلة، والتي ان اتسمت بشيء فانما بالجدب الى أقصى درجة، والبهوت، والانحطاط.

هذا هو الفرق بين الابداع الجمعي، والفردي، الذي لا يغفل أسماء أصحابه، لكن سرعان ما يصيبهم النسيان ويتم دفنهم دون ان يكون لهم أية قيمة تُذكر، ان بعض الجراح التي اصابت «الأنا» وأيضاً بعض الآلام الروحية يتم فحصها تحت الميكروسكوب، فالخوف من الموت الذي تمتلئ به الذات والوعي أصبح الآن مجرد أسلوب لا أكثر.

لذلك فاننا جميعا ندور في دائرة محكمة الاغلاق، اننا نتكلم مع بعضنا البعض دون ان نسمع صوتا او حتى ننتبه الى اننا ندفع بأنفسنا الى الموت اختناقاً، هكذا يرى البشر بعضهم بعضاً، وهم ينكرون الآخرين دون ان يشعروا ولو لمرة واحدة بالرغبة في النجاة.

اننا محاصرون داخل دوائر مسموسة لدرجة اننا اصبحنا غير قادرين على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو زائف!

الآن أستطيع ان أجيب عن هدفي من صنع الأفلام. انني في الحقيقة أصبوا الى ان اكون واحدا من بناة الكاتدرائية التي تقف شامخة على الأرض، ان اشغل نفسي بصنع رأس تنين من الصخر، او ملاك او شيطان او قديس، لانني اشعر بنفس المتعة في كل حالة، سواء أكنت مؤمناً أم ملحداً، مسيحيا ام وثنيا، فانني اريد أن أعمل مع الآخرين لتشييد تلك الكاتدرائية، وذلك لانني فنان وحرفي، تعلمت ان أنحت الوجوه والارجل والاجساد في الصخر، وبالتالي فلا يجب عليّ أن أعبأ بحكم الاجيال، أو حتى المعاصرين لي، ان اسمي اسم عائلتي منقوش هنا، لكنه سيمحى معي، وسيبقى فقط جزء صغير من روحي يحيا في قلب المجهولين الذين لا اسم لهم، وذلك الانتصار الجمعي، وربما من الممكن ايضاً ان يبقى في قلب تنين او شيطان.. او ربما في قلب قديسن فلا فرق بينهم جيمعاً.

× تمت ترجمة النص عن الايطالية وقد نشر ضمن شهادات أخرى تحت عنوان:

» TESTIMONIANZE CINEMATOGTAFICT INGMAR BERGMAN«

منشورات L`unita

الهوامش

١ – جان كوكتو: مخرج وكاتب فرنسي، توزعت اهتماماته بين الشعر والسينما والمسرح حيث شارك بقوة في الحركة الطليعية في فرنسا من عشرينيات القرن الماضي وقد ربطت بينه وبين معاصريه من الكتاب والفنانين صداقة قوية مثل مارسيل بروست/ ايجور سترافنسكي/ اندريه جيد/ بابلوبيكاسو/ ايريك سانتي.
كتب للمسرح مونودراما «الصوت الانساني» التي تحولت الى مقطع سينمائي من اخراج روبير توروسلليني من بطولة الممثلة الايطالية ذائعة الصيت «اناماني اني» أما للسيما فقد قدم أعمالا تعتبر علامات في تاريخ الحركة الطليعية مثل «دم الشاعر» في عام ١٩٣١ حيث حاول فيه تصوير واقعية اللاواقع، وفي عام ١٩٤٦ قدم فيلم «الحسناء والوحش» وفي عام ١٩٥٠ قدم آخر افلامه بعنوان «اورفيوس».

٢ – RERFRATIONS ثقوب منتظمة المسافة على شريط الفيلم تشتبك بأسنان عجلة التروس لسحب الفيلم داخل آلة العرض والتصوير.

٣ – حاجب فتحة العدسة: يتحرك في الكاميرا او جهاز العرض حركة منتظمة مع الحركة المتقطعة للفيلم بحيث يعترض الحجاب طريق الضوء في اللحظة التي يبدأ فيها الفيلم في الحركة وفي لحظة الاظلام يسحب الفيلم الى اسفل ليحتل الكادر التالي.

٤ – نظرية بقاء الرؤية RESRSISTENCE OF VISION خاصية الاحتفاظ بالانطباع المرئي على حقدة العين لفترة زهيدة من الزمن حوالي عشر الثانية بعد زوال التأثير الضوئي الفعلي للشيء المرئي.

٥ – في هذا المقطع من النص يسيخر برجمان من طبقة المنتجين للأفلام السينمائية.

٦ – الليلة العارية احد افلام انجمار برجمان المبكرة قام باخراجه في عام ١٩٥٣ وقد لقي فشلا ذريعاً عند عرضه، ويتعرض فيه لحالة اذلال وانحطاط مجموعة من الشخصيات تعيش في عوالم السيرك والمحاكاة الهزلية، .. وكثيرا ما تعرض برجمان في أعماله الى شخصيات تمتهن الفن وتعاني ازدواجية الوجود بين الواقع وعادة تمثيله الداخلي، عاكساً وضعيته كفنان معاصر وقوة الضغط الروحي الذي كابده عبر حياته المهنية في السينما والمسرح.

٧ – من المعروف عن برجمان انه ظل طيلة حياته يعاني قرحة عصبية في المعدة من جراء قلقه وحواذه المهني الذي انعكس بالتالي على اجهزته الفسيولوجية، وفي هذا المقطع من النص يوجه برجمان كراهيته الى المنتجين السينمائيين وطرق عملهم متمنياً لهم ان يقلقوا وان يصابوا مثله بقرحة الامعاء.

سيناريو فيلم (المواطن كين)

هيرمان.جي، مانكوفينشن.اورسون ويلز

ترجمة: محمـــود عـــلي

ناقد وسينمائي من مصر

في استفتاء عالمي قامت به مجلة صوت وصورة عام ١٩٦٢ احتل فيلم «المواطن كين» الاسبقية على أفلام كلاسيكية مثل «جشع» وبودفكين» باعتباره من أعظم الأفلام التي انتجت. وبعد عشر سنوات أجرت نفس المجلة استفتاء مشابها .. ورغم تبدل نتيجة أولويات الأفلام .. فقد ظل الفيلم يحتل المقدمة مع فيلم آخر لنفس المخرج وهو فيلم «ابرسون العظيم» من بين أفضل عشرة أفلام في العالم وأفضل مخرج في تاريخ السينما.

وهو الموقع الذي مازال يحتله الفيلم حتى الآن. ورغم اشادة النقاد بالفيلم عند عرضه الأول وفوزه بجائزة أحسن فيلم من جمعية نقاد نيويورك سنة ١٩٤٢ وترشيحه لتسع جوائز اوسكار فلم يحصل الفيلم سوى على اوسكار واحد .. عن السيناريو !. حتى هذه الجائزة ظلت محل جدل ومثار خلافات بين كتابي السيناريو .. أورسون ويلز وجون مانكفيتش !. وهي النتيجة التي اثارت ومازالت تثير الريبة حول جوائز الاوسكار نفسها !.

تتمة العدد السابق

٤٤– داخلي ـ غرفة الأخبار المحلية ـ نهار ـ ١٨٩٨ :
(مزج على كأس متقن الصنع مكتوب عليه (مرحبا بعودتك ... من العاملين في الصحيفة ... «تتراجع الكاميرا لنجد الكأس فوق مائدة صغيرة . في نهاية صالة التحرير ـ برنشتين يقف بجوار المائدة .. هيلمان وبعض الموظفين ـ شعور يسود بحدوث شيء ما) .
صبى المطبعة (من على السلم) : ها هو قد جاء !
(برنشتين وهليمان يتوجهان نحو الباب في حين يقف الآخرون. ما أن يصلا إلى الباب حتى يندفع كين للداخل وفي يده مظروف) .
كين : مرحبا .. مستر برنشتين .
(يتقدم كين بنفس السرعة التى دخل بها يتبعه برنشتين ومن خلفهما هيلمان والآخرون . يتوقف الركب مع توقف مستر «كين» عند مكتب محرر باب المجتمع محدثاً بهذا نوعا من الاضطراب. على المائدة لوحة مكتوب عليها «محرر باب المجتمع» وهو ما لفت نظر كين)
كين : عفوا .. فقد كنت على سفر منذ فترة .. ولا أعرف عملك
برنشتين (مذهولا) أنها مس تاونسند يا سيد «كين» .
كين : مس تاونسند .. انني (وقد بدا عليه الارتباك) لدي بضعة أخبار اجتماعية (يضعها على المكتب) أود أن تتوليها كما ترين كأي مادة أخرى
(ينظر الى من حوله في ارتباك .. في نفس اللحظة يسلم هيلمان الكأس إلى برنشتين .
برنشتين (ممسكا به) : مستر كين .. بالنيابة عن العاملين بالجريدة ...
كين (مقاطعا اياه) : لا أعرف كيف أعبر عن امتناني (يتناوله وما أن يخطو بضع خطوات حتى يدرك سوء تصرفه يلتفت ويعيد إليه الكأس) ... انني آسف جداً ... لن آخذه الآن .
(همهمات)
كين : انني مشغول .. عفوا ، سآخذه غدا (يبدأ في الخروج مسرعاً بينما بدت الدهشة والاضطراب على الحاضرين) .
برنشتين : يا لها من عجلة !
صبي المطبعة (عند النافذة): تعالوا .. انظروا من هنا ! (يندفع الجميع نحو النافذة) .
٤٥– خارجي ـ شارع في مواجهة صحيفة «المحقق» نهار ـ ١٨٩٨ :
الكاميرا بزاوية منخفضة من النافذة ـ لقطة على اميلي تجلس في مركبة .
٤٦– خارجي ـ نافذة صحيفة «المحقق» ـ غرفة المحليات ـ نهار ـ ١٨٩٨ :
لقطة لوجوههم تطل من النافذة في ابتسامات تنم عن الرضا.
٤٧– داخلي ـ غرفة المحليات ـ نهار ـ ١٨٩٨ :
مس تاونسند تقف جامدة عند مكتبها تقرأ وتعيد القراءة ورقة من «كين» بيد مرتعشة.
تاونسند: مستر «برنشتين» !
(يلتفت إليها وهو واقف عند الشباك)
برنشتين : نعم !
تاونسند: هذا البيان (تقرأ وهي ترتعش) مستر ومسز توماس مونرو مورتن يعلنان عن خطبة ابنتهما اميلي مونرو مورتن إلى مستر شارلس فوستركين .
(برنشتين يبدو عليه الانفعال)
تاونسند (تواصل): انها ابنة اخت رئيس الولايات المتحدة!
(يومي برأسه موافقاً بفخر ويعود للنظر من النافذة) .
٤٨– خارجي ـ شارع في مواجهة صحيفة «المحقق» ـ نهار ـ ١٨٩٨ :
(لقطة لأسفل على «كين» يعبر في اتجاه المركبة ثم يتطلع لأعلى ليراهم وهم يلوحون له فرحين ـ يركب المركبة ـ اميلي تنظر إليه مبتسمة ـ يقبلها قبل أن يجلس وقد بدا عليها الخجل لعلانية الموقف .. لكن دون تبرم) .
ـ مزج ـ
٤٩– داخلي ـ غرفة المحليات ـ صحيفة «المحقق» ـ نهار ـ ١٨٩٨ :
(برنشتين والمجموعة عند النافذة)
برنشتين: صدقوني .. هذه الفتاة محظوظة... انها ابنة اخت الرئيس وسوف تكون زوجة الرئيس فيما بعد .
ـ مزج ـ
– لقطة اعتراضية ـ الصفحة الأولى من المحقق (١٨٩٨ – ١٩٠٠): (١٥)
(صورة كبيرة تجمع بين الزوجين مستر كين واميلي تشغل مساحة أربعة أعمدة وقد بدا سعيدين) .
– لقطة اعتراضية ـ صحف ـ زواج كين من أملي مع صورة جماعية عند البيت الأبيض (١٩٠٠) (نفس الديكور السابق كما في الجريدة الإخبارية).
ـ مزج ـ
٥٠– داخلي ـ مكتب برنشتين ـ صحيفة المحقق ـ نهار ـ ١٩٤٠ :
(برنشتين وتومبسون ـ مع حركة المزج نسمع صوت

برنشتين)
برنشتين: لم تعد الأمور كما يجب .. ذلك أي مس أميلي نورتون ليست هي «روزبود «
تومبسون : أذن لم تتوصل لشيء ما .. أليس كذلك ؟
برنشتين : ... وحتى مع سوزان لم نتوصل لشيء أيضاً (يهز كتفه ويصمت) اعتقد أنه لم تكن سعيدة معه .. كنت أظن أن «روزبود» التي تحاول الكشف عنها ...
تومبسون : نعم؟
برنشتين : ربما كان يقصد شيئاً فقده .. لقد كان يفقد دائماً كل ما يملكه .. عليك بالحديث مع مستر ليلاند رغم أنهما لم يكونا على وفاق .. وعلى سبيل المثال فإن الحرب الأمريكية الأسبانية كان ليلاند فيها على حق ـ فقد كانت حرب «كين» شخصياً .. فلم يكن هناك داع على الإطلاق لمثل هذه الحرب (ضحكة خافتة) لكن أتظنها لو كانت هي حرب مستر «كين» حقا كنا قد استولينا على قناة بنما ؟ اتمنى لو عرفت مكان مستر ليلاند (ببطء) ربما يكون قد مات .
تومبسون : ان شئت معرفة مكانه فهو موجود في مستشفى هنتجتن الشارع رقم ١٨٠ .
برنشتين : لماذا لم أفكر في هذا ..
تومبسون : أنه لا يعاني من شيء على وجه التحديد .. هكذا اخبروني
برنشتين : مجرد كبر السن (يبتسم ابتسامه حزينة) أنه المرض الخالد .
٥١ ـ خارجي ـ طابق في مستشفى ـ نهار ـ ١٩٤٠:
(لقطة قريبة على تومبسون وقد أسند ظهره على كرسي - نسمع صوت ليلاند للحظات قبل أن نراه).
صوت ليلاند: عندما تبلغ مثل سني أيها الشاب فلن تنسى شيئًا سوى أن تحتسي كأسا من البوربون، وحتى هذا لم يعد يفيد لأنه لا يوجد مثل هذا الصنف الجيد من الخمور في هذا البلد منذ فترة طويلة.
تومبسون: مستر ليلاند .. لقد كنت ....
ليلاند: هل معك سجائر؟ الدكتور يصر على أن أتوقف عند التدخين ... إيه .. هل غيرت الموضوع؟ يا لي من عجوز! تريد معرفة رأيي في «كين»؟ حسنا .. اعتقد أنه كان يملك شيئًا من العظمة. وإن كان يحتفظ بها لنفسه (في ابتسامة عريضة) لم يتراجع أبدًا .. ولم ينهر أبدًا .. وما يمنحه للآخرين مجرد بقشيش كان. عقله نافذًا ولا أظن ان أحدًا غيره كان يملك كل هذه الأفكار كان لديه السلطة والنفوذ للتعبير عنها، ولقد عاش على السلطة .. إلا أنه لم يكن يؤمن بشيء أبدًا في حياته سوى بشخصه. أعتقد أنه مات دون أن يفكر في شيء واحد «هو الموت». قد يكون هذا الحديث لايسر لأن الكثيرين منا يموتون سريعًا دون إيمان بالموت رغم إدراكنا بأننا سنموت. إننا نؤمن بشيء آخر (ينظر إلى تومبسون بحدة) أمتاكد تمامًا من أنك لا تحمل سجائر؟.
تومبسون: آسف سيد ليلاند.
ليلاند: لا عليك، هل حدثك برنشتين عن أول يوم له في مكتبة الجديد؟ ألم يحدثك عنه؟ لقد كان صحفيًا رديئًا. كل هدفه هو تسلية القراء .. لا إخبارهم بالحقيقة.
تومبسون: ربما تتذكر شيئًا عن ..
ليلاند: إنني أتذكر كل شيء ... وهذا عيبي ـ إنه أسوأ شيء أصيب به البشر «الذاكرة» لقد كنت أقدم أصدقائه (ببطء)، وعلى ما اذكر كان يتصرف بازدراء. لا أقصد أنه كان فظًا .. وإن كان يفعل أشياء تتسم بهذا، ربما لم أكن صديقه .. وأن لم أكن كذلك فهو لم يعرف صديقًا، ربما كنت أحد أفراد حاشيته كما تقولون اليوم.
تومبسون: وماذا تعرف عن «روزبود»؟
ليلاند: روزيود؟ .. أوه .. الكلمة التي تفوه بها عند موته. لقد قرأت هذا في الجريدة .. ولا أصدق أي شيء تنشره «المحقق» .. أي شيء!
(تومسبون يفاجأ بقوله هذا):
ليلاند (يواصل) سوف أحدثك عن «إميلي» لقد كنت معها في مدرسة للرقص .. كنت وسيما .. أوه .. كنا نتحدث عن زوجته الأولى.
توميسون: كيف كانت تبدو؟
ليلاند: كانت كغيرها من الفتيات اللائي عرفتهن في مدرسة الرقص، وان كانت أكثرهن رقة، لقد بذلت قصارى

جهدها .. وكذلك فعل شارلي. وبعد الشهور الأولى من زواجهما لم يلتقيا أبدًا سوى على مائدة الإفطار. كانت زيجة كغيرها من الزيجات.

- مزج -

ملحوظة: المشاهد التالية تستغرق فترة تسع سنوات وتدور أحداثها في نفس الديكور باستثناء تغير في الإضاءة والمؤثرات الخاصة التى تحدث خارج النافذة وغرفة الملابس.

٥٢ - منزل «كين» - غرفة الإفطار - نهار - ١٩٠١:

(كين يرتدي كرافئة بيضاء «واميلي» في ثوب أنيق - «كين» يصب لها كوبًا من اللبن ثم ينحني ويقبلها من عنقها من الخلف).

اميلي (في نشوة): شارلي (أنها تحب ما فعل) اجلس مكانك.

كين: (وهو في طريقة إلى كرسيه): كم أنت فاتنة!

اميلي لا يمكن هذا .. فلم أحضر من قبل ست حفلات في يوم واحد، ولم أتعود، السهر لساعة متأخرة.

كين: أنها مسألة تعود لا أكثر.

اميلي: ماذا سيقول الخدم عنا؟

كين: أننا نستمتع بحياتنا - أليس كذلك؟

أميلي: (في ابتسامة خافتة): لا أدري يا حبي لماذا تذهب الآن إلى الجريدة؟

كين: كان يجب ألا تتزوجي صحفيا أبدًا .. إنهم أسوأ من البحارة .. إنني أحبك.

(ينظران لبعضهما)

اميلي: حتى الصحفيون ينامون يا شارلي.

كين: ساتصل تليفونيًا بمستر برنشتين لتأجيل ارتباطاتي

حتى الظهر - كم الساعة الآن؟

اميلي: لا أعرف .. لكن الوقت متأخر.

كين: بل مبكرًا.

اختفاء وظهور تدريجي

٥٣ - داخلي - منزل كين - غرفة الإفطار - نهار - ١٩٠٢:

(كين واميلي في ملابس مختلفة وطعام مختلف).

اميلي: هل تعرف كم انتظرتك الليلة الماضية بعد ذهابك للمكتب؟ لقد كنا ضيوفًا على أسرة بوردمان ولسنا في عطلة نهاية الأسبوع.

كين: أنت أجمل فتاة تزوجتها.

اميلي: شارلي .. لو لم أثق بك لسألتك ماذا كنت تفعل في الجريدة في منتصف الليل؟

كين: أن مراسلك الوحيد يا حبي هو جريدة «المحقق».

- مزج -

٥٤ - داخلي - منزل كين - غرفة الإفطار - ١٩٠٤:

(كين واميلي - تغيير في الطعام والملبس - «اميلي» ترتدي ملابس خروج).

اميلي (مازحة): اعتقد أحيانا انني أفضل منافسة ... وإن يكن من لحم ودم.

كين: أوه .. اميلي .. إنني لا أقضي مثل هذا الوقت -

أميلي: ليست المسألة الوقت فقط .. بل ما تنشره - إنك تهاجم الرئيس

كين: تقصدين عمك جون؟

اميلي: بل أقصد رئيس الولايات المتحدة.

كين: لكن مازال هو العم جون .. حسن النية.

اميلي: (تقاطعه): شارلس -

كين: (مواصلاً) ذلك الذي يترك مجموعة من النصابين من ذوي النفوذ يسيطرون على الإدارة ... وفضيحة البترول تلك ..

اميلي: أنه الرئيس يا شارلس وليس أنت.

كين: وهذا خطأ لابد تصحيحه يومًا ما.

- مزج -

٥٥ - داخلي - منزل كين - غرفة الإفطار - ١٩٠٥:

(كين واميلي مع تغيير في الملابس والطعام)

اميلي: شارلس .. عندما يقرر الناس مقاطعة صحيفة «المحقق» .. وعندما يقرر أربعون عضوًا في مجلس النواب مقاطعتها وعدم الاشتراك فيها كما تقول مارجريت -

كين: مدهش .. سوف يفرح مستر برنشتين لهذا الخبر - وكما

تقولين عندما يستغنى أصدقاؤك عن الجريدة فسيحل غيرهم ـ ألا تعلمين أن الأثرياء يرون أن عدم دفع ثمن الجريدة مدعاة للفخر!

ـ مزج ـ

٥٦ ـ داخلي ـ منزل كين ـ غرفة الإفطار مع تغيير في الملبس والطعام:

اميلي: لقد أرسل برنشتين للطفل أمس شيئًا فظيعًا .. ولا يمكن أن اقبل بما حدث في غرفة الطفل.

كين: من حقه أن يزور غرفة الطفل من حين وآخر.

أميلي: وهل هذا ضروري؟

كين: (عن قصد): أجل:

٥٧ ـ داخلي ـ منزل كين ـ غرفة الإفطار ـ١٩٠٨:

(«كين» و«اميلي» مع تغيير في الملابس والطعام)

اميلي: من حق الناس يا تشارلس أن تتوقع ـ

كين: أنني أعطيهم ما أريد.

ـ مزج ـ

٥٨ ـ داخلي ـ منزل كين ـ غرفة الإفطار ـ ١٩٠٩:

(«كين» و «اميلي» مع تغيير في الملبس والطعام. كلاهما يلوذ بالصمت ـ كين يقرأ جريدته «المحقق» بينما تقرأ إميلي جريدة «الكرونيكل»

ـ مزج ـ

٥٩ ـ خارجي ـ المستشفى ـ نهار ـ ١٩٤٠:

(ليلاند وتوميسون)

توميسون: ألم يحبها قط؟

ليلاند: إنه يتزوج بحثًا عن الحب (يبتسم، وهو سر ما يفعله، كما أنه سر اهتمامه بالسياسة، ويبدو أننا لم نكن نكفي .. فهو يريد أن يحبه كل الناخبين أيضًا .. كل ما كان يطلبه ويتمناه من الحياة هو الحب. هذه قصة شارلي .. كيف لم يتحقق له هذا؟ لأنه لم يكن لديه ما يعطيه .. فهو يحب شارلي كين .. ولا شك أنه كان يحب والدته دائمًا.

توميسون: وماذا عن زوجته الثانية؟

ليلاند: تقصد سوزان الكسندر (مبتسمًا) أتعرف ماذا كان يسميها؟ لقد اخبرني في اليوم التالي للقائه بها أنها نموذج من الجمهور الأمريكي، لكن لاشك أنها كانت تتمتع بشيء ما أحبه فيها، وكما قال لي فإن كل ما فعلته في الليلة الأولى هو إحساسها بألم الأسنان.

ـ مزج ـ

٦٠ ـ خارجي ـ صيدلة ـ أحد شوارع الجانب الغربي في نيويورك ـ ليل ـ ١٩١٥:

(سوزان في الثانية والعشرين من عمرها ـ ترتدي ملابس أنيقة وأن لم تكن غالية تغادر الصيدلية (الوقت حوالي الثامنة مساءً) وهي تتلفح بمنديل رجالي وتعاني ألما تعبر عربة أمام الكاميرا تتخطى سوزان التى تواصل طريقها والكاميرا تتابعها حتى تلتقي بـ «كين» الذى يبدو ساخطًا قرب ناصية الشارع، فقد غطى الوحل ملابسه.

تنظر نحوه وتبتسم ـ يحدق فيها بينما تواصل سيرها، تلتفت نحوه ثانية وتبدأ في الضحك.

كين (خجلاً): ليس في الأمر ما يضحك.

سوزان: آسفه لكن منظرك يبدو مدعاة للضحك (فجأة يعاود له الألم وتضع يدها على فكها).

سوزان: (تواصل الحديث): أوه

كين: ماذا بك؟

سوزان: أسناني.

كين: ماذا؟

(وقد بدأ ينظف ملابسه)

سوزان: ووجهك أيضًا (تبدأ في معاودة الضحك)

كين: ماذا يضحك الآن؟

سوزان: أنت (يعاودها الألم الآن وتتأوه).

كين: آه.

سوزان: لو شئت الحضور معي لغسيل وجهك وإزالة الأوساخ من ملابسك بماء ساخن.

كين: شكرًا

(تبدأ سوزان في السير وهو يتبعها).

ـ مزج ـ

٦١ ـ شقة سوزان ـ ليل ـ ١٩١٥

(سوزان داخل الغرفة وهي تحمل وعاء وعلى ذراعها فوطة بينما كين في انتظارها. تترك باب الشقة مفتوحًا)

سوزان: (في محاولة لشرح الموقف): صاحبة المنزل تفضل أن أترك الباب مفتوحًا عند زيارة رجل فهي سيدة فاضلة (يبدو عليها الألم)، ويندفع كين ليحمل عنها الوعاء بإزاحة صورة ما جانبًا «إلا أن سوزان تلتقط الصورة قبل سقوطها على الأرض .

سوزان: كن حذرًا ... انها صورة أبي وأمي

كين: أسف .. هل يعيشان هنا أيضًا؟

سوزان: لا..

(تضع يدها على فكها ثانية مع معاودة الألم).

كين: مسكينة ... تتألمين .. أليس كذلك؟

(سوزان لا تستطيع تحمل الألم أكثر من هذا وتجلس على كرسي وهي تئن قليلاً).

كين: انظري لي (ننظر إليه) لم لا تضحكين .. ألست مدعاة

للضحك الآن كما كنت في الشارع؟
سوزان: هذا صحيح .. لكنك تكره أن أضحك منك!.
كين: سلامة أسنانك.
سوزان: لا استطيع تحمل الألم.
كين: تعالي ... اضحكي مني.
سوزان: ليس في مقدوري ... ماذا تفعل؟
كين: أهذ إذناي نأى معًا وفي نفس الوقت (يفعل ذلك) لقد استغرق الأمر عامين في أفضل مدارس الأطفال في العالم لأتعلم هذه الحيلة.
كين: (يواصل حديثه) هكذا!.
(تبتسم سوزان ابتسامة كبيرة ثم تبدأ في الضحك بصوت عال)
- مزج -
٦٢ - داخلي - غرفة سوزان - ليل - ١٩١٥:
(لقطة قريبة لرسم بطه - الكاميرا تتراجع للخلف لتظهر لنا صورة على الحائط رسمها كين الذي يرتدى قميصًا).
سوزان (في تردد): هل هي دجاجة؟
كين: كلا .. لكنك قريبة منها.
سوزان: ديك.
كين: لقد ابتعدت كثيرًا عن الرسم .. انها بطة!
سوزان: بطة!! ألست ساحرًا محترفًا؟
كين: كلا - لقد أخبرتك .. اسمي شارلس فوستركين
سوزان: فهمت .. شارل فوستركين .. يا لجهلي!.
كين: ألا تعرفين حقًا من أكون؟
سوزان: أبدًا .. وإن كان الاسم يبدو مألوفًا لي.
كين: لكنك معجبة بي ... أليس كذلك؟ برغم عدم معرفتك بي؟
سوزان: أنت مدهش .. وسعيدة بمعرفتك. إنني لا أعرف أناسًا كثيرين و .. (تتوقف).
كين: لكني أعرف الكثير منهم ... وان كان واضحًا أننا نعاني معًا من الوحدة (يبتسم) ألا تودين معرفة إلى أين كنت ذاهبًا الليلة عندما التقينا صدفة وأفسدت ملابس السهرة؟
سوزان: لكنها ليست ملابسك للسهرة ... فلابد أن لديك ملابس كثيرة.
كين: إنها مجرد دعابة (يتوقف) كنت في طريق لأحد محلات غرب مانهاتن بحثًا عن شبابي.
(يبدو عليها الارتباك).
كين: (مواصلاً): وأنا أيضًا ماتت أمي منذ زمن بعيد ووضعنا ممتلكاتها في الجمرك لأنني لم أكن أملك مكانًا لحفظها ... ومازلت كذلك، والآن فقد أرسلت لاستلامها ... وهذه الليلة قررت القيام برحلة عاطفية . أما الآن - (كين ينظر إليها صمت).
كين: (مواصلاً حديثه): من أنا حسنا .. شارلي فوستركين .. من مواليد نيويورك - ساليم - كلورادو رقم ٦١٨.
(يتوقف قليلاً ويبدو عليه الارتباك) وأملك عدة صحف .. وماذا عنك؟
سوزان: أنا؟
كين: قلت كم عمرك؟
سوزان: (في سعادة): لم أقل شيئًا.
كين: ولا أظن أنك قلت شيئًا، ولو حدث ما كنت سألتك إلا أنني أتذكر .. كم عمرك؟
سوزان: سأبلغ الثانية والعشرين في أغسطس.
كين: أنه سن النضوج ... وماذا تعملين؟
سوزان: عند محل «سيلجمان».
كين: وهل هذا ما تودين عمله؟
سوزان: كنت أريد أن أكون مغنية ... أقصد أمي هي التي كانت تريد.
كين: وماذا حدث لتحقيق ذلك؟
سوزان: هكذا تفكر الأمهات دائمًا. كانت تحدثني عن الأوبرا .. تخيل ! على أية حال لم يكن صوتي يصلح لهذا النوع من الغناء .. أنت تعلم رغبات الأمهات.
كين: أجل.
سوزان: في الواقع ... إنني أغني قليلاً.
كين: غني لي؟
سوزان: أوه ... لا داعي لسماع صوتي.
كين: بل أود سماعه ... ولهذا سألتك.
سوزان: حسنًا .. أنا -
كين: لا تقولي بأن أسنانك مازالت تؤلمك ثانية؟
سوزان: كلا ... لقد خف الألم.
كين: إذن ليس لديك أية أعذار .. غني من فضلك.
(سوزان في شيء من التردد الأنثوي تتجه نحو البيانو وتغني أغنية لطيفة وجميلة رغم أن صوتها غير مدرب.
كين: يستمع وقد جلس مسترخيًا خلي البال من كل ما حوله)(١٦).
اختفاء وظهور تدريجي
لقطة متقاطعة: عنوان رئيسي لصحيفة «المحقق» ١٩١٦:
«بوس روجرز» مرشح ديمقراطي.
- مزج -
لقطة متقاطعة: عنوان رئيسي لصحيفة «المحقق» -

١٩١٦:
بوس روجرز مرشح ديمقراطي لقطة متقاطعة: أربعة أعمدة لرسم كارتون على الصفحة الأخيرة من الصحيفة ـ ١٩١٦(١٧).
ـ مزج ـ
وهكذا تصف الصحيفة بوس روجزر ومن خلال سلسلة رسوم هزلية تتدلى شخصيات ماريونيت (عرائس) تمثل مرشح ديمقراطي وآخر جمهوري ـ الكاميرا في حركة استعراضية إلى باقي الأعمدة الأربعة. حيث ترويسة تحمل عنوان: يا أهالي نيويورك .. ضعوا هذا الرجل في السجن وتحتها بخط واضح توقيع «شارلي فوستركين» أما النص ما بين العناوين والتوقيع فلا تستحق القراءة حيث تتحدث عن وضع «بوس» المشين.
ـ مزج ـ
٦٣ ـ داخلي ـ حديقة ماديسون سكوير ـ ليل ـ ١٩١٦:
[الوقت مساء ـ نهاية الحشد الكبير ـ «اميلي» والابن يظهران في مقدمة المقصورة ـ يبدو الإرهاق على «اميلي» وهي تتظاهر بالابتسام ـ الابن في التاسعة والنصف من عمره يشع حيوية واهتمامه بما يجرى ـ كين ينهي خطبته.
كين: ولن أذيع (سرًا) لو قلت إنني دخلت هذه الحملة دون توقع لانتخابي حاكمًا لهذه الولاية. ولن أذيع سرًا بأن هدفي الوحيد هو صالح هذه الولاية قدر استطاعتي .. بزيادة مواردها وزيادة دخل كل فرد من أجل حياة مواطنيها. وليس سرًا أيضًا أن كل ناخب وكل اقتراع حد يشير إلى نجاحي في الانتخابات. وأكرر سوف يكون من أول أعمالي كحاكم هو تعيين نائب عام لإدانة وإقامة الدعوى ضد بوس ادواردز روجرز (هناف وصراخ جماهيري).
ـ مزج ـ
٦٤ ـ داخلي ـ حديقة سكوير ماديسون ـ ليل ـ ١٩١٦:
(منصة المتحدثين ـ العديد من المسؤولين والقادة المدنيين يتحلقون حول «كين» ـ المصورون يلتقطون الصور).
الصحفي الأول: خطبة عظيمة يا مستر كين.
صحفي ثان: (مباهيا): أنها أعظم خطبة ألقاها مرشح في هذه الولاية:
كين: أشكركم يا سادة ... أشكركم.
(ينظر لأعلى ويلاحظ غياب اميلي والابن من المقصورة .. يتجه ناحية خلفية المنصة ـ يقترب هيلمان منه).
هيلمان: خطبة عظيمة يا مستر كين!.
(كين يربت على كتفه مواصلاً السير)
هيلمان: لو أجريت الانتخابات اليوم لانتخبك مئات الألوف ...
(كين يبدو راضيًا ـ يسير مع هيلمان ببطء بين الجماهير ـ فرقة موسيقية تعزف).
كين: هذا صحيح.
هيلمان: لقد ضاعت الفرصة على روجرز ـ لم يعد يخيف أحدًا بالمرة. أنه مريض. لقد أخبرنى فرانك «نوريس» ليلة أمس أنه لم يشاهد روجرز بمثل هذا القلق طوال ربع قرن.
كين: اعتقد أنها بداية أقوله. فمع اختفائه من طريقي علينا أن نأمل في حكومة أفضل لهذه الولاية (يتوقف).
أحدهم: خطبة عظيمة مستر كين.
آخر: مدهش يا مستر كين.
ـ مزج ـ
٦٥ ـ خارجي ـ منفذ خروج ـ حديقة ماديسون سكوير ـ ليل ـ ١٩١٦:
(اميلي والابن في انتظار كين).
الابن: ماما .. هل صار أبي حاكمًا للولاية؟
(يظهر كين مع هيلمان وبعض الرجال ـ يندفع نحو اميلي والابن ـ الرجال يحيون اميلي بأدب).
كين: أهلاً ... ما رأيك في خطبة والدك العجوز؟
الابن: كنت في المقصورة وسمعت كل شيء.
كين: لقد شاهدتك ـ
(أتباعه يودعونه ـ سيارة كين على الناصية ـ يسير في اتجاهها مع ميلي والابن.
اميلي: شارلي ـ سيعود الولد إلى البيت في السيارة مع اوليفر.
كين: لكنني كنت أنوي العودة معك.
اميلي: هناك موعد أريد أن تصحبني إليه.

كين: يمكن تأجيله.
اميلي: لا .. لا يمكن (تقبل الابن) عمت مساء يا حبيبي.
الابن: تصبحين على خير يا أمي.
كين: (مع مغادرة السيارة)، ماذا يجري؟ لقد كان يومًا شاقًا ـ
اميلي: قد لا يعني الأمر شيئًا (تشير على سيارة أجرة).
كين: وأنا أصر على أن أعرف بالضبط فيم تفكرين؟
اميلي: سأذهب إلى (تنظر إلى قصاصة صحفية) ١٨٥ ويست الشارع ٧٤.
(رد فعل كين يشير إلى أن العنوان يعني شيئًا له)
اميلي: (تواصل: أن أردت أن تعرف تعال معى!
كين: سأذهب معك.
٦٦ ـ داخلي ـ سيارة أجرة ـ ليل ـ ١٩١٦:
(كين راميلي ـ يحاول أن يستشف منها تفسيرًا لما تفعله دون جدوى .. خاصة وأن وجهها لا يعبر عن شيء).
ـ مزج ـ
٦٧ ـ خارجي ـ باب شقة سوزان ـ ليل ـ ١٩١٦:
(«كين» و «اميلي» أمام باب إحدى الشقق ـ اميلي تضغط على جرس الباب)
كين: لم أكن أعرف أن لديك نزعة ميلودرامية.
(اميلي لا ترد ـ تفتح فاءته الباب من الواضح أنها تعرفه)
الخادمة: تفضل مستر كين .. تفضل.
(تتنحي جانبًا لدخولهما ـ ما أن يدخلا حتى نرى في الغرفة.
٦٨ ـ داخلي ـ شقة سوزان ـ ليل ـ ١٩١٦ (١٨):
(ما ان يدخل كين واميلي حتى تنهض سوزان واقفة ـ يوجد شخص آخر قوي البنيان .. لا يتعدى أواسط العمر

يجلس مكانه وهو ينظر إلى كين).
سوزان: ليست غلطتي يا شارلي .. لقد طلب مني أن أرسل لزوجتك مذكرة ... ولقد اضطررت بعد أن هددني بأشياء رهيبة، لم أعرف ماذا أفعل .. أنا ـ (تتوقف عن الكلام)
روجرز: مساء الخير سيد «كين» (ينهض) لا اعتقد أننا في حاجة للتعارف ... أنا ادوارد روجرز.
اميلي: كيف حالك؟
روجرز: لقد أرسلت لك مس الكسندر مذكرة. ولقد رفضت في البداية (يبتسم) إلا أنها وافقت أخيرًا.
سوزان: شارلي .. لا يمكن أن أشرح ما قاله .. ليس لديك فكرة عما قال ...
كين: (يتجه إلى روجرز): روجرز .. لا أظن أنني سأتخلى عن شيء حيالك إلا بعد انتخابي ... وكبداية سأدق عنقك.
روجرز: (دون اكتراث): ربما يمكنك .. وربما لا تستطيع.
اميلي: شارلي (دون أن تلتفت إليه) أنت الذي سيفعل هذا (تبدو مشمئزة) هل يمكنك تفسير هذا المذكرة (تنظر إليها) عواقب وخيمة لمستر كين (ببطء) ثم أنا .. وابني .. ماذا تعني هذه المذكرة ! ...
(سوزان وهي تكبت غيظها): أنا سوزان الكسندر (تتوقف برهة) أعلم فيم تفكرين مستر «كين».
اميلي: (في تجاهل): ماذا يعني هذا كله مس الكسندر.
سوزان: كنت أدرس الغناء كي أصبح مغنية أوبرا وكان مستر كين يساعدني.
اميلي: وماذا عن هذه المذكرة؟
روجرز: أنها لا تعرف الإجابة يا سيدتي .. إنها مجرد وسيط لإيصال الرسالة إليك تحت التهديد.
كين: وبهذا يكون هذا الجنتلمان.
روجرز: لست جنتلمان يا مستر كين ـ أنها دعابة من زوجك .. ثم أنني لا أعرف حقيقة ما هو الرجل الجنتلمان .. حسنا .. لو أنني أملك صحيفة ولا أحب سلوك شخص ما ذو شأن .. وليكن رجل سياسة لحاربته بكل ما أملك .. لا أن أقدمه للنائب العام .. أو السخرية به بالكاريكاتور حتى لا يرى طفله هذه الصور في الجريدة .. أو أن أمه ..
اميلي: أوه !
كين: أنت إنسان دنيء ومحتال .. وحديثك عن الطفل وأمه ـ
روجرز: قل ما تشاء يا سيد كين .. إلا أننا نتحدث عنك وهذا هو فحوى الرسالة .. وسأكشف لك يا سيدتي عن كل أوراقي . إنني أقاتل من أجل حياتي .. ليست فقط حياتي السياسية. لو انتخب زوجك حاكمًا ـ

كين: سوف أنتخب .. وأول ما سأفعله هو ـ
اميلي: شارلي .. دعه يكمل حديثه.
روجرز: سوف أحمي نفسي بكل الوسائل يا سيدتي. ولقد اكتشفت الأسبوع الماضي الطريقة التي تسقط زوجك في الانتخابات. ولو علم الناخبون بما توصلت إليه فلن يصل لهدفه.
كين: لن تستطيع ابتزازي يا روجرز ... لا يمكن أن ـ
سوزان: (في ثورة): شارلي .. أنه يقول إذا لم تنسحب ـ
روجرز: هذه فرصتك .. وهي الفرصة التي لم تتحها لي .. إلا إذا قررت غدا وأعلنت عن مرضك ثم تختفي عامًا أو عامين .. وإلا سوف تجد صباح يوم الاثنين قصتك في كل الصحف هنا .. باستثناء صحيفتك ـ
اميلي: أيه قصة؟
روجرز: قصته مع مس الكسندر ... مستر كين (اميلي تنظر إلى كين).
سوزان: أية قصة .. كلها أكاذيب
روجرز: (إلى سوزان): اسكتي (إلى كين) لدي من البراهين ما تأخذ به أية محكمة .. هل تريدين الدليل مستر كين؟
كين: أفعل ما تريد.
روجرز: مستر كين .. أنني لا أطلب منك أن تصدقيني .. لكني سأريك.
اميلي: بل أصدقك.
روجرز: سوف انسحب . ولن أنشر القصة .. ليس من أجلك .. لكنه الأسلوب الأفضل .. ولك يا مستر كين.
سوزان: وماذا عني؟ (إلى كين) لقد هددني بتشويه سمعتي .. هددني بأن كل مكان سوف أوجد فيه من الآن ...
اميلي: يبدو أنه لا يوجد خيار أمامك يا شارلي سوى قرار واحد .. مرجعه لك.
كين: اميلي .. هل جننت؟ هل تعتقدين أن مثل هذا الابتزاز سوف يخيفني .. هل تعتقدين ذلك؟
اميلي: لا أرى حلا غير هذا يا شارلي لو كان كلامه صحيحًا ونشرت الصحف القصة فإنه–
كين: فلينشرها .. لن أخاف .. لكن لا تقولي أن الناخبين ـ
اميلي: لا يعنيني الناخبون هنا .. كل ما يهمني هو ابني.
سوزان: شارلي .. لو نشر القصة ـ
اميلي: ولن تنشر ... وداعا مستر روجرز .. فلم يعد هناك ما يقال ... شارلي ... هل ستأتي معي؟
كين: لا.
(تنظر إليه وهي على وشك الثورة)
كين: شخص واحد في هذا العالم هو الذي يقرر ما سأفعله .. هو أنا.. ولو اعتقد.. أياً منكم ـ
اميلي: ولقد كنت حقًا تقرر ما ستفعله .. تعال معي يا شارلي.
كين: اذهبي أنت .. اذهبي ! بإمكاني التصدي لهذا كله!
روجرز: مستر كين .. أنت بهذا ترتكب أكبر حماقة .. وما كنت أتوقعها منك .. أنك في وضع سيئ .. لماذا لا ـ
كين: (يتوجه نحوه) اخرج .. ليس بيننا كلام .. أن شئت مقابلتي أطلب ذلك كتابة ـ
سوزان: (على وشك الصراخ): شارلي .. أنك منفعل .. ولا تدرك ـ
كين: بل أدرك ما افعله تمامًا (يصرخ) اخرجي!.
اميلي: (بهدوء): شارلي .. «ان لم تستمع للمنطق فقد يكون الوقت متأخرًا ـ
كين: متأخرًا ... على ماذا .. عليك .. وعلى هذا اللص الذي يسرق مني حب الناس ... هذا لن يكون!
سوزان «شارلي .. عليك التفكير في الأمر (يبدو في عينيها ما يدل على بعد النظر) .. ابنك .. هل تريد أن يقرأ في الصحف ...
اميلي: شارلي .. الوقت متأخر الآن.
كين: (يندفع اتجاه الباب ويفتحه): اخرجا!
سوزان: (تندفع نحوه): شارلي .. أرجوك لا ـ
كين: ماذا تنتظرين هنا؟ لماذا لا تخرجي؟
اميلي: وداعًا شارلي (تخرج بينما وقف روجرز في مواجهته).
روجرز: أنك أكبر أحمق عرفته. لو أن شخصًا آخر غيرك أدرك ما سيحدث له فسيكون هذا رسالة .. وأن كنت أنت في حاجة لأكثر من درس.
كين: لا تقلق بشأني .. أنا شارلي فوستركين .. ولست سياسيًا رخيصًا ومحتالا يحاول التخلص من جرائمه.
٦٩ ـ داخلي ـ شقة ـ صالة منزل ـ ليل ـ ١٩١٦(١٩):
(تتحرك الكاميرا بزاوية من نهاية الصالة في اتجاه كين ـ روجرز واميلي في الصالة يتجهان ناحيته وتظهر في مقدمة الصورة ومن خلفه مدخل الشقة).
كين: (يصرخ بصوت عال وهو يوجه قبضته نحو روجرز ـ سوزان تلوذ بالصمت وقد احتمت به من وراء ظهره).
ـ مزج ـ
لقطة اعتراضية: الصفحة الأولى من صحيفة الكرونيكل مع صورة (كما في موجز الأخبار تشير إلى العلاقة بين كين وسوزان ـ مانشيت العنوان الرئيسي:
المرشح كين في عش الغرام مع مغنية(٢٠).

ـ مزج ـ
٧٠ ـ داخلي ـ غرفة تنضيد الحروف في جريدة «المحقق « ـ ليل ـ ١٩١٦:
الكاميرا تهبط بزاوية على مانشت بحروف كبيرة يشغل الصفحة الأولى كلها ـ فيما عدا العناوين التي تعلن: كين .. حاكمًا للولاية»
(الكاميرا في حركة رأسية نحو برتشين وهو يصيح وبجواره جنكنز كبير عمال الجمع).
برتشتين: (يتحدث إليه): مع الأغلبية الساحقة ضده .. ومع موقف الكنيسة الذي لم يعلن بعد .. أخشى إلا يكون أمامنا سوى خيار واحد.
(الكاميرا في حركة أفقية تشير إلى عناوين ضخمة: «هزيمة كين» وفي حروف زاعقة (تزييف الانتخابات).
ـ مزج ـ
٧١ ـ داخلي ـ مكتب كين في الجريدة ـ ليل ـ ١٩١٩(٢١):
(كين يتطلع من مكتبه إلى طرق على الباب)
كين: أدخل. (يدخل ليلاند).
كين: (يفاجأ به): اعتقد أنني سمعت طرقًا بالباب.
ليلاند: (مخمورًا لحد ما): أنه أنا (ينظر إليه بتحد).
كين: (محاولاً الضحك): زيارة رسمية .. هيه؟ (يلوح له بيده) اجلس يا جيد يا
ليلاند: (يجلس في غضب): أنا سكران
كين: حسنًا .. أن الوقت متأخر ـ
ليلاند: لا تأخذ الأمر بخفة!
كين: هل تعرف ما سأفعله .. سأسكر أيضًا
ليلاند: (يتدبر الأمر): كلا .. لن يجدي هذا .. فضلاً عن أنك لا تشرب (يتوقف) أريد الحديث معك حول .. حول (لا ينطق بالكلمة)
كين: (ينظر إليه بحده للحظة): إن كنت مخمورًا كي تتحدث عن سوزان .. فلست مستعدًا.
ليلاند: أنها لا تستحق .. هناك ما هو أهم (يتفحص كين)
كين: (كما لو كان قد فوجئ) : أوه .. (ينهض من مكتبه) بصراحة لست مستعدًا لسماع محاضرتك (يتوقف) عن خيانتي لقضية الإصلاح المقدسة.. أليس كذلك؟ لقد تحملت هذه القضية عشرين عامًا.. ولا تقل لي يا حبذا لأنك ـ
(برغم عبء ما يشعر به يكظم ليلاند» غيظه لما يحمله من احتقار نحوه)
كين: (منفجرًا): قل لي.. ما الذي يجعل من قضيته الإصلاح شيئًا مقدسًا؟ لماذا تستثني القضية المقدسة هذه كل حقائق الحياة؟ لماذا يطبق قانون هذه الولايات شخص مدان؟
(ليلاند يتحمله صابرًا)
كين: (مواصلاً)، لكن .. إذا كان هذا ما يريدونه .. إذن فقد اختاروا .. فمن الواضح أنهم يفضلون روجرز عني (يلوذ بالصمت) ... ليكن!
ليلاند: أنك تتحدث عن الناس كما لو كانوا ملكك. وبقدر ما أتذكر فقد كنت تتحدث عن منحهم حقوقهم كما لو كانت منحة تقدمها لهم نظير خدمات لهم. وها هم الآن وقد تحولوا إلى النقابات وهو ما لن تقبله عندما تدرك أنهم يرون أن هذا حقهم .. وليس منحة منك (يتوقف) اسمع يا شارلي .. عندما يتجمع هؤلاء المعذبون فهذا يعني شيئًا أكبر .. ولا أعلم ماذا ستفعل حينذاك .. ربما تهرب إلى جزيرة صحراوية.
كين: لا تقلق بهذا الشأن يا جيد .. ولابد أن هناك من أخطائي ما يمكنك الحديث عنه.
ليلاند: ربما لن يكون الحظ معك دائمًا (يتوقف). شارلي .. لماذا لا تنظر إلى الأمور بشكل غير شخصي؟ لا يمكن أن يكون كل شيء بينك و ـ الاعتبارات الشخصية ليست دائمًا ـ
كين: (بغضب زائد): أنها موجودة في كل ما حولنا ... حماقة حكومتنا .. المحتالين .. حتى عدم رغبتنا في أن نصدق أن كل شيء تقوم به فئة من الناس يمكن أن يكون خطأ .. أنك لا تحارب كل هذه الأشياء ضد مجهول .. أو شيء مجرد .. وهي ليست جرائم غير شخصية ضد الشعب. لقد ارتكبها أشخاص حقيقيون وبأسماء ومراكز حقيقية. وحق الشعب الأمريكي ليست قضية أكاديمية كما تتحدث يا جيد».
ليلاند: أنك دائمًا تقنعني، والحقيقة يا شارلي أنك لا تهتم سوى بنفسك ـ تريد إقناع الناس بحبك الكبير لهم وعليهم أن يبادلوك نفس الحب . لكنه حب بشروطك أنت، مجرد لعبة تلعبها بشروطك. فأن حدث خطأ ما تتوقف اللعبة .. ويجب استرضاؤك .. مهما حدث ومهما كان الضحية.
(ينظر كل منهما للآخر).
كين: (يحاول التسرية عنه): هيه .. جيديا !
(ليلاند لا يستجيب للمحاولة)
ليلاند: شارلي .. أود أن تتركني أعمل في صحيفة شيكاجو . لقد قلت أنك تبحث عن شخص يكتب في النقد الدرامي.
كين: العمل هنا يحتاجك أكثر (صمت)
ليلاند: إذن .. ليس أمامي ما أفعله سوى أن تقبل ـ
كين: (بخشونة): حسنا .. يمكنك الذهاب هناك ..

ليلاند: شكرًا.
(صمت رهيب ـ كين يفتح درج مكتبه ويمسك بزجاجة وكاسين)
كين: اعتقد أنه من الأفضل أن أسكر.
(يناول «جيد» كأسًا فلا يتحرك لتناوله)
كين: لكن أحذرك من الآن .. فلن يعجبك العمل هناك .. ويعلم الله إن كانوا قد سمعوا باسمك أم لا!
ليلاند: سيكون أسبوعًا كافيًا لهذا!
كين: (متعبٍ): لك هذا.
ليلاند: شكرًا.
(كين ينظر إليه ويرفع الكأس)
كين: نخب جيدديا ... وللحب ... وفقًا لشروطي التي يعرفها الجميع.
٧٢ ـ خارجي ـ صالة في ترتتون ـ نهار ـ ١٩١٧:
(كين على وشك الخروج مع سوزان ـ يحطم كاميرا صحفي وعند الثاني يتدخل شرطي لإبعاده يحطم الكاميرا وعند الثالث)
مصور: مستر كين ـ مستر كين .. أنني من صحيفة «المحقق».
(كين يرى اسم الصحيفة على جانب من الكاميرا يتوقف)
الصحفي (بسرعة): مستر كين .. هل لديك ما تقوله؟
صحفي آخر: بصراحة .. هل ستواصل حياتكم السياسية؟
كين: بالعكس أيها الشاب (مبتسمًا) سيكون لدينا نجمه أوبرا عظيمة.
صحفي: هل ستغني في المتربولتيان؟
كين: بالتأكيد.
سوزان: لقد وعدني شارلي .. أن لم يحدث هذا فسوف يبني لي دار أوبرا.
كين: ليس بالضرورة.
ـ مزج ـ
لقطة اعتراضية: الصفحة الأولى من صحيفة «المحقق» بشيكاجو مع صورة تعلن افتتاح عمل أوبرالي جديد، لسوزان هو «تاييس» ـ ١٩١٩(٢٢).
(خلال هذا نسمع على شريط الصوت أصوات جمهور ليلة الافتتاح والأوركسترا).
ـ مزج ـ
٧٣ ـ الأوبرا ـ ليل ـ ديكور «أوبراتاييس» ـ ١٩١٩:
(الكاميرا من وراء الستار ثم ترتفع بزاوية حادة، نرى ديكور أوبرا تاسييس» حيث تبدو سوزان في ثوب فخم تبدو صغيرة جدًا كالضائعة وعصبية، نسمع التصفيق ويبدأ هدير صوت الأوركسترا، ترتفع الستارة ومعها الكاميرا ـ سوزان تغمض نصف إغماضة وتبدأ في الغناء الكاميرا ترتفع لأعلى مقدمة خشبة المسرح ـ يسمع صوتها خافتًا ـ عاملان يحتلان إطار الصورة ينظران لأسفل ينظر كل منهما للآخر ثم يضع أحدهما يده على أنفه.
ـ مزج ـ
٧٤ ـ داخلي ـ صالة التحرير بصحيفة «المحقق» بشيكاجو ـ ليل ـ ١٩١٩:
الوقت متأخر والصالة تكاد تكون خالية لا أحد يعمل برنشتين ينتظر في قلق مع مجموعة صغيرة من حاشية «كين» يرتدي غالبيتهم ثياب السهرة، يبدو عليهم التوتر.
محرر الأخبار المحلية (يتوجه لأحدهم في هدوء): ماذا عن جيد ليلاند؟ هل انتهى من الكتابة؟
برنشتين: أذهب وأخبره بأن يسرع.
محور الأخبار المحلية: لماذا لا تخبره بنفسك؟ أنت تعرفه!
برنشتين: ربما أزعجه ـ فهو يكتب عن العمل من وجهة النظر الدرامية.
محور الأخبار المحلية: صحيح .. واعتقد أنها فكرة طيبة، كما كتبنا عنها من الزاوية الإخبارية.
برنشتين: والاجتماعية أيضًا .. وماذا عن الموسيقى؟ هل ذكرت هذا؟
المحرر: نعم .. أنها جاهزة .. لقد كتب عنها مستر بيرمن نقدًا عظيمًا.
برنشتين: متحمس لها أم لا؟
المحور: متحمس جدًا (بهدوءا) وهو أمر طبيعي!.
برتشين: جيد .. كل شيء على ما يرام.
صوت كين: مستر برنشتين.

(يلتفت برنشتين ـ لقطة متوسطة وطويلة على كين» في رباط عنق أبيض ومعطفًا ويحمل قبعة)
برنشتين: أهلاً مستر «كين».
(يندفع اتباعه معه نحوه)
محور: مستر كين .. يا لها من مفاجأة.
كين: مبنى جميل.
(يلوذ الجميع بالصمت إذ لا يوجد ما يقال).
محرر: لقد تم كل شيء طبقًا لأوامرك ... وقد طبعنا صورتين كبيرتين ـ
كين: وماذا عن النقد الموسيقي ... هل نشر في الصفحة الأولى؟
المحرر: نعم (في تردد)، لم يتبق سوى النقد الدرامي.
كين: ليلاند هو الذي يكتبه .. أليس كذلك؟
المحرر: نعم.
كين: هل أخبركم متى سينتهي من كتابته؟
المحرر : كلا ـ
كين: من عادته إنجاز عمله بسرعة .. أليس كذلك يا برنشتين؟
برنشتين: فعلاً.
كين: أين هو؟
أحدهم: هناك.
(يشير أحدهم إلى باب زجاجي مغلق على مكتب صغير في نهاية صالة المحليات ـ يتوجه إليه كين)
برنشتين: (يبدو عاجزًا عن فعل شيء): مستر كين:
كين: سيكون كل شيء على ما يرام.
(كين يعبر الصالة إلى الباب الزجاجي الذي أشاروا عليه: يفتح الباب ويغلقه وراءه)

برنشتين: لم يخاطب أحدهما الآخر منذ أربع سنوات.
محور: ألا تعتقد ـ
برنشتين: لا مجال للظن (وقفة طويلة وأخيرًا ..)
ـ عفوًا (يتجه ناحية الباب)
ـ مزج ـ
٧٥ ـ داخلي ـ مكتب ليلاند ـ صحيفة «المحقق» ـ ليل ـ ١٩١٩:
(يدخل برنشتين ـ زجاجة خمر فارغة على مكتب ليلاند وقد استغرق في النوم على الآلة الكاتبة ـ وورقة داخل الآلة وقد كتب عليها فقرة. «كين» يقف على الجانب الآخر للمكتب ينظر إليها . انها المرة الأولى التى نرى فيها وجه «كين» حيث يبدو كما لو كان على وشك ارتكاب جريمة(٢٣) برنشتين ينظر نحو كين ثم يتجه نحو «ليلاند» لإيقاظه.
برنشتين: (ينظر إلى كين ـ بعد لحظة صمت): لم نسمع أنه يعاقر الخمر.
كين: (بعد صمت): ماذا كتب في هذه الورقة؟
(برنشتين ينظر إليه في دهشة)
كين: (يواصل): ماذا كتب!
(ينحني برنشتين نحو الورقة ويقرأ الفقرة المكتوبة في الورقة:
برنشتين: إن مس سوزان الكسندر ظريفة إلا أنها هاوية لا رجاء منها (يتوقف لحظة لالتقاط أنفاسه) افتتح أمس أوبرا شيكاجو بعرض ـ (ينظر لأعلى في حالة يرثي لها) ... لا استطيع قراءة الاسم ...
(كين لا يرد. برنشتين ينظر نحوه برهة ثم يعاود القراءة رغما عنه) وغناؤها لا يصلح لهذا النوع. أما عن أدائها فمن الصعب أن ـ (يحملق في الورقة)
كين: (بعد صمت قصير): استمر
برنشتين: (دون النظر إليه): هذا كل شيء.
(كين ينزع الورقة من الآلة الكاتبة ويقرأها. يعتري وجهه نظرة غريبة يتحدث بعدها بسرعة)
كين: أما عن أدائها التمثيلي فمن الصعب الحكم عليها إلا أنها تمثل في نظر الناقد (وبحدة) هل فهمت يا برنشتين؟ فمن رأي الناقد ...
برنشتين: (في حالة يرثى لها): لم ألاحظ.
كين: هذا غير مكتوب .. بل أمليه عليك لتكتب.
برنشتين: لكن ... ليس بإمكاني .. أقصد .. أنا ..
كين: احضر لي الآلة الكاتبة .. سأكمل المقالة
(برنشتين ينسحب من الغرفة)
اختفاء وظهور تدريجي

٧٦ ـ داخلي ـ مكتب ليلاند ـ جريدة المحقق ـ ليل ـ ١٩١٩(٢٤):
لقطة طويلة لـ «كين» وهو يكتب في غضب وضوء مصباح المكتب سلط عليه، وما ان تبدأ الكاميرا في الابتعاد عنه ... ـ مزج ـ
٧٧ ـ داخلي ـ مكتب ليلاند ـ جريدة «المحقق» ـ ليل ـ ١٩١٩:
(ليلاند مستلق على الآلة الكاتبة «يتحرك ببطء ويتطلع حوله وهو غائب عن الوعي ـ تلتقي عيناه بـ «برشتين» الذي يقف بجواره).
برنشتين: مرحبًا مستر ليلاند.
ليلاند: أهلاً .. أين هي؟ .. أين المقالة .. لقد كنت على وشك الانتهاء منها.
برنشتين: (بهدوء): مستر «كين» يستكملها.
ليلاند: كين؟ شارلي .. (ينهض في ألم) أين هو؟
(أثناء هذا نسمع صوت الآلة الكاتبة يتتبع «ليلاند» مصدر الصوت حتى يلاحظ مستر كين في غرفة التحرير).
٧٨ ـ صالة التحرير ـ صحيفة المحقق ـ ليل ١٩١٦:
«كين» يرتدي قميصًا مع ربطة العنق يكتب على الآلة الكاتبة ويبدو وجهه على ضوء مصباح المكتب أمامه ونصف ابتسامة غريبة على وجهه ـ «ليلاند» يقف على باب مكتبه يحملق فيه).
ليلاند: اعتقد أنه يقوم بإصلاحها.
برنشتين: (يتقدم بجانبه): مستر كين يستكمل المقالة كما بدأتها.
(ليلاند يتجه نحو برنشتين وهو في حالة ذهول)
برنشتين: (مواصلاً حديثة): إنه يكتبها كما أردت. (وبنوع من الحب أكثر من الشماتة) وسوف تراها دون شك.
(ليلاند يشق طريقه نحو كين الذي يواصل الكتابة دون الالتفات إليه).
كين: (بعض صمت) أهلاً جيديا»!
ليلاند: أهلاً .. لا أظن أن بيننا حوار
(كين يتوقف عن الكتابة دون الالتفات إليه)
كين: بل بيننا كلام ... أنت مفصول!!
(يعاود الكتابة ثانية دون أن تتغير ملامح وجهه).
ـ مزج ـ
٧٩ ـ خارجي ـ المستشفى ـ نهار ـ ١٩٤٠:
(تومبسون وليلاند ـ الوقت متأخر والمكان خال من البشر)
تومبسون: أنك لا تعرفه. «لقد أراد بهذا أن يثبت لي أنه رجل أمين. أنه دائمًا يحاول البرهنة على شيء». وما فعله مع سوزان ليصنع منها مغنية إنما هو لإثبات شيء ما.
هل تعلم عناوين ما قبل يوم الانتخابات: «المرشح كين يقع في شباك حب مغنية» (توقف) أيتها الممرضة! منذ خمس سنوات كتبت (محاولاً التذكر) أتعرف شانجري لا؟ الدرادو؟ (يتوقف) ما اسم المكان؟ نعم .. زانادو». لابد أنك شاهدته .. أليس كذلك؟
تومبسون: نعم .. أغرفه.
ليلاند: لا أظن أنني كنت قاسيًا في رأيي. على أية حال كان يجب الرد عليه. فلاشك أنه كان في منتهى الوحدة وهو في هذا الصرح الضخم طوال السنوات الأخيرة ... ومنذ أن هجرته. لم يستكمل بناءه قط. بل لم يستكمل شيئًا بالمرة سوى ما كتبه من نقد .. وان كان قد بنى لها الملهى بكل تأكيد.
تومبسون: وهذا دليل حب.
ليلاند: لا أعرف. لقد كان يائسًا من العالم .. لذا بنى عالمًا لنفسه . لم يكن الأمر مجرد بناء أوبرا (ينادي) .. أيتها الممرضة (يخفض صوته) أسمع .. سأطلب منك شيئًا تنجزه لي .. هو أن ترسل لي سجائر.
تومبسون: سأفعل .. وسأكون سعيدًا بهذا.
ليلاند: أيتها الممرضة.
(تظهر ممرضة وتقف بجواره)
الممرضة: نعم مستر ليلاند.
ليلاند: أنا على استعداد للذهاب الآن. عندما كنت في شبابي كانوا يقولون أن الممرضات جميلات وهو ما تأكد لي الآن.
الممرضة: دعني أمسك بذراعك.
ليلاند (مداعبًا): وهو كذلك .. لا تنسي. أرجو ألا تنسى السجاير. وعليك بوضعها في لفافة حتى تبدو كمعجون أسنان. وإلا سيمنعون دخولها. لقد حدثتك عن ذلك الطبيب الشاب الذي يحاول أن يطيل من عمري!!.
اختفاء تدريجي ـ ظهور تدريجي
٨٠ ـ خارجي ـ ملهى الرانشو ـ الوقت مبكرًا ـ ١٩٤٠:
لافتة نيون على الرانشو ملهي منوعات / سوزان الكسندر كين / مفتوح طول الليل.
وضع الكاميرا كما في السابق حيث تتوجه نحو أضواء اللافتة ثم تهبط حيث نرى سوزان جالسة في مكانها المعتاد. تومبسون: يجلس أمامها وقد بدأ عليه الإرهاق الشديد. من بعيد بيانو يعزف موسيقى رخيصة.
ـ اختفاء ـ

٨١ ـ داخلي ـ ملهى الرانشو ـ مع بزوغ النهار ـ ١٩٤٠:
«سوزان وتومبسون» وجهًا لوجه ـ المكان يكاد يكون مهجورًا ـ سوزان في حالة يقظة ـ على الجانب الآخر منهما شخص يعزف على البيانو).
تومبسون: ما عليك سوى الكلام .. أي شيء يخطر على خاطرك .. عنك وعنه.
سوزان: أتريد معرفة كل شيء عنا (تتناول كأسًا) أتعلم ... ربما ما كان لي أن أغني له أبدًا في لقائنا الأول. هيه .. لقد غنيت كثيرًا بعدها. غنيت لمدرسين نظير مائة دولار في الساعة لم أحصل عليها.
تومبسون: ما الذي حصلت عليه إذن؟
سوزان: ماذا تقصد؟
(تومبسون لا يجيب)
سوزان (تواصل): لم أحصل على شيء .. سوى دروس الموسيقى .. هذا كل ما في الأمر.
تومبسون: ثم تزوجك .. أليس كذلك؟
سوزان: لم يتحدث أبدًا عن الزواج .. حتى نشرت الصحف قصتنا وخسر الانتخابات ثم هجرته اميلي نورتون. لماذا تبتسم؟ قلت لك أنه كان معجبًا بصوتي (بحدة) وإلا لم بنى الأوبرا من أجلي؟ ما أردت هذا .. ولا الغناء .. كل شيء كان منه. كل شيء كان من تفكيره ... سوى طلبي الطلاق.

ـ اختفاء ـ
٨٢ ـ داخلي ـ غرفة معيشة ـ منزل كين في نيويورك ـ نهار ـ ١٩١٧ ـ ١٩١٨(٢٥):
(سوزان تغني «وماتيستي» مدرب الصوت يعزف على البيانو ـ كين يجلس بالقرب منها، يتوقف الأستاذ)
ماتستي: مستحيل ... مستحيل!
كين: ليس من عملك أن تبدي رأيي في موهبتها .. ما عليك هو تدريب صوتها.
ماتستي: (متعب)، لكن هذا غير محتمل .. سوف أظل أضحوكة عالم الموسيقى . سوف يقولون....
كين: إن كان يهمك رأي الناس سنيور ماتستي فأحب أن أعرفك شيئًا ... وهو أن عندي من النفوذ لما ستقوله الصحف لأنني أمتلك تسع صحف من هنا حتى سان فرنسسكو ... أفهمت. أليس كذلك يا مستر ماتستي؟
ماتستي: مستر كين ... كيف أقنعك ـ
كين: ولن تستطيع (صمت)، لابد أنك اقتنعت برأيي
ـ مزج ـ
٨٣ ـ دار أوبرا شيكاجو ـ ليل ـ ١٩١٩:
نفس ليلة الافتتاح ـ نفس الموقف السابق سوى أن الكاميرا هذه المرة تهبط من أعلى إلى الجمهور ـ ستارة المسرح مسدلة، نفس الديكور السابق ـ ومع بداية (المزج) نسمع صوت تصفيق ـ ومع انتهاء (المزج) يبدأ عزف الأوركسترا وتخلو خشبة المسرح إلا من سوزان ـ الستار يرفع وتبدأ الغناء، نرى الملقن في مكانه وعلى وجهه إمارات القلق وهو ما يبدو أيضًا على قائد الأوركسترا.
٨٤ ـ لقطة قريبة : لوجه «كين» جالسًا بين الجمهور يستمع:
موسيقى تبدو خافتة تسمح بظهور صوت بين الجمهور ينطق بجملة لا يسمع منها سوى كلمات: شيء يثير للشفقة صوت الموسيقى يعلو على الكلمات وان كان قد سمعها المئات ممن حوله (كما سمعها كين) .. ثم صرخات مكتومة تعلو.
٨٥ ـ لقطة قريبة لوجه سوزان وهي تغني :
٨٦ ـ لقطة قريبة .. وجه كين وهو يستمع
(صوت تصفيق بارد لثلاثة آلاف شخص .. كين مازال ينظر ـ بالقرب من الكاميرا أصوات حوالي اثني عشر شخصًا يصفقون بحرارة. تتراجع الكاميرا لنرى «برنشتين» و«هيلمان» وبقية حاشية «كين» من حوله يصفقون.
٨٧ ـ المسرح من وجهة نظر كين
ـ تسدل الستار ومعها سرعان ما يختفي التصفيق.
٨٨ ـ لقطة قريبة:
«كين» يتنفس بصعوبة ... فجأة يبدأ في التصفيق بجنون.
٨٩ ـ المسرح من وجهة نظر الجمهور:
تظهر سوزان لتحية الجمهور وهي تكاد تمشي ـ بعض التصفيق وإن كان ضعيفًا.
٩٠ ـ لقطة قريبة:
كين مازال يصفق بشدة وعينيه عليها.
٩١ ـ المسرح مرة أخرى:
سوزان تترك خشبة المسرح بعد تحية الجمهور ـ تطفأ أضواء المسرح وتضاء الصالة.
٩٢ ـ لقطة قريبة:
«كين» مازال يصفق بشدة.
ـ مزج ـ
٩٣ ـ داخلي ـ غرفة في فندق ـ شيكاجو ـ نهار ـ ١٩١٩:
(سوزان: بملابس البيت ـ أكوام من الصحف على أرضية الغرفة).
سوزان: لا تقل أنه صديقك (تشير إلى الصحف) وإلا ما كتب مثل هذا الكلام. وقطعًا لا أعرفه فلست من الطبقة الراقية

مثلك حيث لم أذهب إلى مدرسة مشهورة ...
كين: كفي!
(بنظرتها إليه تدرك ما يعنيه ـ طرق على الباب)
سوزان: (وهي تصرخ): ادخل.
(يدخل غلام من المطبعة)
الغلام: مستر ليلاند طلب مني الحضور فورًا ... فهو شديد القلق ...
كين (يقاطعه): شكرًا.
(يخرج الغلام ـ يفتح المظروف في حين تعاود سوزان هجومها)
(كين يخرج ورقة من صحيفة مطوية من المظروف)
كين: سوزان .. ما كتبه لن يضرك بشيء!
سوزان: وأنت .. كان عليك التفكير قبل أن ترسل إليه خطاب فصلة من العمل مع شيك بمبلغ خمسة وعشرين ألف دولار .. أي نوع من الرفت هذا؟ ألم ترسل له مثل هذا الشيك؟
كين: (ينقر على المظروف بينما تتناثر صحف ممزقة على الأرض)
ـ نعم .. أرسلت له هذا الشيك
(كين يفضن قطعة الورق ويتفحصها)
(لقطة متداخلة: قلم «كين» الذي وقع به إعلان المبادئ)
صوت سوزان: ما هذا؟
صوت كين: تحفة قديمة!!
ـ عودة إلى المشهد:
سوزان: أنت إنسان غريب .. أليس كذلك؟ وسأقول لك شيئًا واحدًا .. لن تستطيع أن تجبرني على الغناء .. لا أريد أن ـ
كين (دون التفات إليها): سوزان .. ستواصلين الغناء (يمزق الورقة) لن أجعل من نفسي مادة للسخرية.
سوزان: وماذا عني أنا التي سأغني ... أنا التي ستتعرض للسخرية ... لماذا لا يمكنك أبدًا ... كين (وهو لا يزال يمزق الورقة): لأن هذا يريحني وهو ما لا تستطيعين إدراكه، ولن أخبرك لماذا مرة أخرى (يتجه نحوها متوعدًا وهو يمزق الورقة) وستواصلين الغناء.
(تبدو القسوة والرعب في عينيه وهو ما تدركه فتومئ برأسها مستسلمة).
ـ مزج ـ
لقطة اعتراضية: الصفحة الأولى من صحيفة سان فرنسيكو المحقق ١٩١٩ تحمل صورة كبيرة لـ «سوزان» في دور تاييس» معلنة عن بداية موسمها الأوبرالي .. الصورة تظل كما هي مع استبدال أسماء الصحف من نيويورك إلى سانت لويس ومن لوس أنجلوس إلى كليفلاند ومن دينفر إلى فلادلفيا وكلها تتبع صحيفة «المحقق ـ أثناء هذا وعلى شريط الصوت تسمع صوت سوزان ضعيفًا وهي تغني.

ـ مزج ـ
٩٤ ـ داخلي ـ غرفة نوم سوزان ـ منزل كين ـ نيويورك ـ ليل ـ ١٩٢٠(٢٦):
(الكاميرا تمر بزاوية على سرير «سوزان» من اتجاه الباب حيث نسمع في الجانب الآخر طرقًا مرتفعًا وصوت «كين» ينادي على سوزان ... ثم
صوت ليكن: جوزيف.
صوت جوزيف: نعم يا سيدي.
صوت كين: هل معك مفاتيح غرفة النوم.
صوت جوزيف: كلا يا سيدي .. لابد أنها في الداخل
صوت كين: علينا تحطيم الباب
صوت جوزيف: أجل
(الباب يفتح بعد تحطيمه .. الضوء يغمر الغرفة وقد بدت سوزان في كامل ملابسها ممددة على السرير وهي تتنفس بصعوبة ـ كين يندفع نحوها وبركع بجوار السرير يتحسس جبهتها وبجواره جوزيف).
كين: عليك بالدكتور «كوري»
(يندفع جوزيف خارجًا)
ـ مزج ـ
٩٥ ـ داخلي ـ غرفة نوم سوزان ـ منزل كين ـ نيويورك ـ ليل ـ ١٩٢٠:
(بعد فترة قليلة ـ كل الأنوار مضاءة ـ د. كوري يحمل حقيبته الطبية من أمام عدسة الكاميرا لتبدو أمامنا سوزان في فراشها بملابس النوم وهي تتنفس بصعوبة ـ ممرضة تنحني على الفراش لتسوية الملاءات).
صوت د. كوري: ستتحسن خلال يوم .. أو اثنين يا سيد كين.
(الممرضة تبتعد عن السرير حيث نرى «كين» جالسًا خلفها من بعيد ممسكًا بزجاجة دواء فارغة.
(د. كوري يتجه نحوه)
كين: إنني لا أتصور كيف ارتكبت مثل هذه الحماقة!
(سوزان تتجه برأسها بعيدًا عنه) لا شك أن المهدئ الذي تتناوله كان كثيرًا كما اعتقد ... فضلاً عن إجهادها في إعداد الأوبرا الجديدة مما زاد الضغط عليها.
(ينظر بتمعن في د. كوري)
د. كوري: نعم .. نعم .. لا شك في هذا.
كين: ألا يوجد ما يمنع من البقاء بجوارها؟

د. كوري: إطلاقًا .. وإن كنت أفضل تواجد الممرضة أيضًا ... تصبح على خير مستر كين.
(د. كوري يسرع بالخروج من الباب).
- مزج -
٩٦ - داخلي - غرفة نوم سوزان - منزل كين في نيويورك - الوقت مبكرا جدًا - ١٩٢٠:
الأنوار مطفأة - الكاميرا في حركة أفقيه (بان) من الممرضة الجالسة على كرسي إلى «كين» الجالس بجوارها يتأملها وهي نائمة).
٩٧ - داخلي - غرفة نوم سوزان - منزل كين في نيويورك - الوقت مبكرا جدًا - ١٩٢٠:
- الأضواء مطفأة - الكاميرا في حركة أفقية - يسمع صوت أرغون - كين لازال بجوار سريرها يتأملها وهي نائمة - تفتح عينيها بعد دقيقة وتنظر تجاه النافذة - ينحني عليها - تنظر إليه ثم تدير رأسها بعيدًا عنه).
سوزان: (في ألم): شارلي .. أنك لا تدري مدى معاناتي ... لن استطيع الاستمرار في الغناء ... أنك لا تعلم مدى الإحساس بأن الناس ... الجمهور كله لا يريد الاستماع لك.
كين: (غاضبًا): لأنك لا تقاومين!
(تتطلع نحوه في صمت ينطق بالعطف).
كين: (يواصلا حديثهم برقة بعد لحظة): حسنا ... لا تفكري في هذا .. هم الخاسرون.
(تواصل النظر إليه .. لكن بعرفان بالجميل هذه المرة).
- مزج -
٩٨ - لقطة توضيحية على قصر «زانادو» قبل استكمال بنائه - ١٩٢٥:
- مزج -
٩٩ - داخلي - صالة كبيرة - زانادو - ١٩٢٩:
لقطة مقربة على لعبة الغاز ضخمة - يد تضع فيها آخر قطعة - الكاميرا تتراجع لتبدو سوزان جالسة على الأرض و «كين» بجوارها على كرسي - شمعدان يضيء المنظر).
سوزان: كم الساعة الآن؟
(لا جواب)
سوزان: شارلي سألت كم الساعة الآن؟
كين: (ينظر إلى الساعة) الحادية عشرة والنصف.
سوزان: أقصد في نيويورك
(لا جواب)
قلت كم الساعة الآن في نيويورك؟
كين: الحادية عشرة والنصف.
سوزان: ليلا.
كين: أنه وقت ذهابه للمطبعة.
سوزان: (في سخرية) : اللعنة عليه (تتنهد) الحادية عشرة والنصف؟ أنه موعد بدء العرض حيث يذهب الناس إلى الملاهي الليلية والمطاعم. طبعًا نحن مختلفون عنهم لأننا نعيش في قصر.
كين: لطالما تمنيت العيش في قصر.
سوزان: لكن مثل هذه الحياة تصيب الإنسان بالجنون.
(كين لا يرد)
سوزان: (تواصل): تسعة وأربعون ألف فدان .. لا شيء فيها سوى المناظر والتماثيل .. ومع ذلك أشعر بالوحشة.
كين: كنت أظن أنك مرهقة من كثرة الضيوف .
صباح الأمس كان لدينا ما لا يقل عن خمسين ضيفًا من أصدقائك ... ولو أنك تفحصت الجناح الغربي ربما ستجدين بعضهم هناك.
سوزان: ها أنت تسخر من كل شيء يا شارلي .. أريد العودة إلى نيويورك. لقد سئمت أن أكون مضيفة . أريد المرح .. شارلي .. أرجوك.
كين: بيتنا هنا .. ولا يهمني زيارة نيويورك.
- مزج -
١٠٠ - لعبة الألغاز ثانية - ١٩٣٠:
(سوزان تركّبٍ قطعة مفقودة -

- مزج -
١٠١ - لعبة الألغاز
يد سوزان تركب قطعة مفقودة (١٩٣١).
١٠٢ داخلي - قاعة كبيرة - زانادو - نهار - ١٩٣٢:
(لقطة قريبة للعبة الغاز أخرى .. الكاميرا تتراجع للخلف لنرى «كين» و «سوزان» في نفس المكان السابق باستثناء أنهم صاروا أكبر سنًا).
كين: سوزان . شيء واحد لم أفهمه .. كيف عرفت أنك لم تلعبيها من قبل.
(سوزان تنظر إليه في غضب وعدم رضا)
سوزان: أنها أكثر فائدة من جمع التماثيل.
كين: ربما تكونين على حق .. أحيانا أتساءل .. إلا أنها صارت لديك عادة.
سوزان (بحدة) ليست عادة ... بل أمارسها لأنني أحبها.
كين: بل كنت أتحدث عن نفسي (صمت) لقد فكرت في القيام بنزهة غدًا . عليك بدعوة من تشائين للذهاب إلى «ايفر جليدز».
سوزان: أدعو من أشاء !! أتقصد أن آمرهم بالنوم في خيام!

من يريد هذا ولديه بيت جميل.
... به حمام ... مكان يعرفون عنه كل شيء؟.
(كين ينظر إليها متفرسًا دون غضب)
كين: فكرت في أن ندعو الجميع غدًا لنزهة ليلة من «ايفر جليوز».
١٠٣ ـ خارجي ـ زانادو ـ طريق ـ نهار ـ ١٩٣٢:
(لقطة ثنائية ضيقة كين وسوزان يجلسا في السيارة في صمت وكآبه ينظران للإمام والكاميرا تتراجع لنشاهد عشرين سيارة في طريقها إلى زانادو).
سوزان: أنك لم تمنحني أبدًا شيئًا أردته!.
اختفاء وظهور تدريجي
١٠٤ ـ خارجي ـ معسكر ايفر جليدز ـ ليل ـ ١٩٣٢(٢٧):
لقطة طويلة لمجموعة من الخيام الفاخرة.
ـ مزج ـ
١٠٥ ـ داخلي ـ خيمة كبيرة ـ معسكر الفيرجليدز ـ ليل ـ ١٩٣٢(٢٨):
(على جانبي الخيمة سريران ـ في الخلفية مزينة فاخرة).
سوزان: (تواصل): إنني أعنى ما أقول ... أعرف أنني أقول هذا ولا أنفذ منه شيئًا... لكن...
كين: (مقاطعًا إياها): نحن في خيمة يا عزيزتي، ولسنا في البيت ... ويمكنني سماعك لو تحدثت بصوت خفيض.
سوزان: لن استقبل ضيوفًا .. أو أقبل إهانة من أجلك (في ثورة) إن شاءوا أن يتناولوا خمرًا فهذا شأنهم ... وليس لك الحق ...
كين (بسرعة): بل لي الحق .. وأكثر مما تظنين.
سوزان: لقد سئمت وتعبت من أوامرك، وفيما يجب أولاً يجب فعله.
كين: يمكننا مناقشة هذا في وقت آخر ... والآن ...
سوزان: سأقول ما أفكر فيه .. وعندما أشاء. لقد سئمت من توجيه حياتي كما تريد.
كين: سوزان ... طالما هذا يزعجك فإنني لن أطلب شيئًا ... ولا أريد الآن شيئًا سوى ما تريدينه أنت.
سوزان: ماذا تقصد بما أريد أن أفعله؟ إن ما تقرره يجب أن ـ ضع مكانها مكاني .. ماذا كنت تفعل لو كنت مكاني.
كين: سوزان.
سوزان: أنك لم تمنحني أبدًا ما ...
كين: اعتقد ...
سوزان: بكل تأكيد ... منحتني أشياء لكنها ليست بذي بال ... ما الفرق في أن تعطيني قلادة أو تعطى أحدًا مائة ألف دولار ـ لتمثال سوف تحتفظ به ثم لن تراه ثانية. المسألة هي مسألة نقود فقط!.
كين: (ينهض): سوزان .. لا داعي للكلام.
سوزان: ولن أسكت.
كين: ألزمي الصمت فورًا.
سوزان (وهي تصرخ): أنك لم تمنحني شيئًا طوال حياتك. كل ما حاولته هو .. هو أن تشتريني مقابل شيء مني. إنك .. أنها أشبه برشوة!
كين: سوزان!
(تنظر نحوه دون مراعاة لعواطفها)
كين (يتحدث بهدوء): كل ما فعلته .. لأني أحبك.
سوزان: أنك لا تحبني .. إنما تريدني أن أحبك. ما عليك إلا أن تحدد ما تريد مهما كان ... فيكون لك .. أما عن حبك لي!.
(و.. دون أن ينطق يصفعها على وجهها).
سوزان: لن تنال مثل هذه الفرصة لتفعل ما فعلت ثانية .. ولا ولا داعي للاعتذار.
كين: ولن اعتذر.
ـ مزج ـ
١٠٦ ـ داخلي ـ صالة ضخمة ـ زانادو ـ نهار ـ ١٩٣٢:
كين يتطلع من النافذة يلتفت مع سماع دخول ريموند،
رايموند: مستر كين أنها تود رؤيتك.
كين: حسنا.
(ريموند ينتظر إزاء تردد كين).
كين (يواصل): هل هي ـ (لا يستطيع استكمال الجملة)
ريموند: لقد أعدت «ماري» حقائبها منذ الصباح.
(كين يندفع بعنف وهو يخرج من الغرفة).
١٠٧ ـ غرفة سوزان ـ زانادو ـ ١٩٣٢:
(حقائب مغلقة على الأرض. سوزان ترتدي ملابس السفر ـ كين يندفع داخل الغرفة).
سوزان: ماري .. أخبرى «أرنولد» أنني مستعدة .. وعليه حمل الحقائق.
ماري: أمرك مستر كين.
(تتحرك ـ كين يغلق عليها الباب)
كين: هل جننت؟
(سوزان تنظر نحوه)
كين: (مواصلاً حديثه): ألم تدركي أن كل من هنا سيعرف ما يجري؟ أنك أعددت حقائبك للسفر وأمرت السائق
سوزان: وغادرت المنزل؟ بالتأكيد عرفوا .. ولن أودع سواك .. لكني لم أتصور أن الناس. قد تعرف ...
(كين يقف في مواجهة الباب ليمنعها من الخروج)

كين: لن أتركك تذهبين!.
سوزان (تمد يدها): وداعًا شارلي.
كين (فجأة): أرجوك لا تخرجي.
(سوزان تنظر نحوه)
كين (يواصل) سوزان .. أرجوك .. لا تذهبي.
(لقد فقد كرامته بهذا ... سوزان تقف وقد بدا عليها التأثر)
كين (يواصل): لا تخرجي .. كل شيء سيكون كما تريدين .. لا كما أريد .. أرجوك يا سوزان.
(تنظر نحوه وقد بدأت تضعف).
كين (متحدث): لا تغادري المنزل .. لا تغادري.. لا يمكن أن تفعلي هذا بي .. سوزان (تقف جامدة كما لو كان قد ألقي على وجهها بماء بارد).
سوزان: أنت السبب في هذا .. ولست أنا (تضحك) لا يمكن أن أفعل هذا بك! (تنظر نحوه) .. بل استطيع.
(تندفع خارجة .. يراقبها تخرج وهو أشبه بعجوز مرهق).
- مزج -
١٠٨ - داخلي - ملهي «الرانشو» - ليل - ١٩٤٠:
سوزان وتوميسون جالسان على المائدة - صمت يسود بينهما للحظات بينما تتناول سيجارة منه يقوم بإشعالها لها).
سوزان: لكنك لا تعرف ما فقدته من مال .. صدقني لو قلت لك أنه كان كثيرًا.
تومبسون: لقد كانت السنوات العشر الماضية قاسية على الكثيرين.
سوزان: لكنها لم تكن كذلك معي .. فلم أفقد سوى المال (تأخذ نفسًا عميقًا من السيجارة) إذن سوف تذهبون إلى زانادو»
تومبسون: يوم الاثنين .. مع بعض الأولاد من المكتب لأن مستر «رولستون» يريد تصوير كل شيء فيه .. كل الأشياء الفنية .. فنحن نملك مجلة مصورة كما تعرفين.
سوزان: نعم أعرف: ولو كنت حصيفا تحدث إلى ريموند (تأخذ نفسًا من السيجارة بعصبية) أنه رئيس الخدم. سوف تعرف منه الكثير لأنه يعرف كل الأسرار.
(تتناول كأسًا وتقبض عليه بشده).
تومبسون: لعلمك .. فأنني أشعر بنوع من الأسف عليه!.
سوزان: (بصوت أجش): وأنا أيضًا أشعر بنفس الإحساس.
(ترفع الكأس وتلاحظ خيوط الشمس تتسلل للمكان، ترتعش وتجذب المعطف على كتفها)
سوزان (تواصل الحديث): ومن يدري؟ لقد طلع النهار (تنظر إليه لحظة) لابد من عودتك لتقص لي حكايتك.
اختفاء وظهور تدريجي
١٠٩ - خارجي - زانادو - ليل - ١٩٤٠:
(القلعة تبدو من بعيد من خلال حرف K الحديدي الضخم كما في اللقطة الافتتاحية من الفيلم مع بعض الأضواء).
١١٠ - داخلي - صالة كبيرة - زانادو - ظلام - ١٩٤٠:
(لقطة قريبة على تومبسون وريموند تكشف عما يحيط بالمشهد).
رايموند: روز بود .. سوف أحدثك عنها .. وما قيمة ذلك؟ ألف دولار.
تومبسون: موافق.
ريموند: لقد كان به مس من الجنون.
تومبسون: لم أعرف عنه هذا.
ريموند: كان أحيانًا يقترف أشياء مجنونة .. لقد عملت في خدمته أحد عشر عامًا .. السنوات الأخيرة من حياته .. وكان غريب الأطوار .. إلا إنني عرفت كيف أتعامل معه.
تومبسون: أكان يطلب خدمات كثيرة؟
رايموند: نعم .. لكني عرفت كيفية التعامل معه.
- مزج -
١١١ - داخلي - ممر - مكتب تلغراف - زانادو - ليل ١٩٣٢(٢٩):
(ريموند يسرع عبر الممر - يندفع فاتحًا الباب - على المكتب تجلس عاملة اللاسلكي وبالقرب منه تجلس عاملة التليفون).
ريموند (وهو يقرأ): «أعلن اليوم مستر كين» أن مستر - شارلي فوستر كين قد غادرت القصر الى منزلها في فلوريدا بموجب اتفاق ودي على الطلاق. وصرح مستر كين بأنها لا تنوي العودة للغناء الذي تخلت عنه لسنوات بعد زواجها بناء على طلبه».
توقيع: شارلي فوستركين
ريموند (مواصلاً): لاذاعته فورًا ... مع الأولوية لصحف «كين»،
فريد: حسنا.
(صوت طنين على السوتيش)
كاثرين: حاضر .. حاضر ... مستر ستندال .. حسنا .
(تتوجه ناحية ريموند).
- إنها مدبرة المنزل
ريموند: ماذا؟
كاثرين: تقول أن هناك بعض الشغب في غرفة مس الكسندر وتخشى الدخول إليها.
- اختفاء -

١١٢ ـ داخلي ـ ردهة خارج غرفة نوم سوزان ـ زانادو ـ ليل (٣٠):
(مستر تندل إلى مدبرة المنزل وبعض الخدم بجوار الباب فى خشية من الدخول عليها ـ يسمع من الداخل صوت صخب وضجة «ريموند» يسرع إلى مكان الحدث يفتح الباب ويدخل).
١١٣ ـ داخلي ـ غرفة نوم سوزان ـ زانادو ١٩٣٢ (٣١):
(كين يذرع الحجرة في غضب صامت وحالة رعب حقيقي ـ يحطم كل ما يصادفه .. ينزع الصور ويهشم كل ما على الحائط إلى قطع صغيرة. الصور القبيحة والجميلة ـ صور سوزي ـ يجرف أمامه كل مقتنياتها من لوحات زينية ـ ريموند يراقبه من عند الباب ـ كين يصمت ـ يواصل تحطيمه بسرعة هائلة وقوة مذهلة دون أن ينبت بكلمة ـ ينزع ستائر النوافذ ويلقي بالكتب من على الأرفف ـ يعثر على زجاجة نصف مملوءة بسائل يكسرها .. يتوقف أخيراً لحظة وهو يتنفس بصعوبة وعينه على بعض الأشياء المعلقة في أحد الأركان لم يلحظها من قبل ـ كرة زجاجية صغيرة بداخلها عاصفة ثلجية يلقي بها أرضاً وتتدحرج حتى قدميه وهو يتابعها لالتقاطها فلا تستطيع، ليتقطها رايموند ويسلمها له ـ يتحرك متألما ويخرج من الغرفة إلى الردهة.
١١٤ ـ داخلي ـ ردهة خارج غرفة سوزان ـ زانادو ـ ١٩٣٢(٣٢):
(كين يخرج من الباب ـ تلحق به مسز تنسدال مع بعض الخدم دون الاقتراب منه ـ ريموند» يقف خلفه ـ «كين» مازال ينظر في الكرة الزجاجية.
كين (دون أن يلتفت): ريموند ... أغلق الباب.
ريموند: حاضر مستر كين (يغلق الباب).
كين: أغلقه بالمزلاج.
(ريموند يفعل ثم يقف بجواره ـ لحظة صمت طويلة على الجميع ـ كين يهز الكرة الزجاجية برفق).
ريموند: ما هذه يا سيدي؟
(أحد الخدم من الشباب يكظم ضحكته ـ كين يهز الكرة ثانية ـ والثلج يتطاير بداخلها وهو يراقبه. يضع الكرة الزجاجية في جيب معطفة ـ يتحدث إلى ريموند بصوت خافت جداً كما لو كان يحدث نفسه).
كين: اترك الباب مغلقًا بالمزلاج.
(يتحرك ببطء عبر الردهة والخدم يفسحون له الطريق مع متابعته وهو يخرج ـ المرايا على طول الردهة تعكس صورته ليبدو عجوزًا جداً .. يتجه إلى ردهة أخرى ويرى صورته في المرآة، يتوقف .. صورته تنعكس على المرآة من خلفه لتتضاعف .. وتضاعف بحيث يبدو وكأنه ألف شخص.
ـ مزج ـ
١١٥ ـ داخلي صالة كبيرة ـ زانادو ـ ليل ـ ١٩٤٠:
(تومبسون وريموند)
ريموند (بغلظة): هذا كل ما أنجزته حتى اليوم؟
تومبسون: ألست عاطفيًا؟
ريموند: نعم ... ولا.
تومبسون: وماذا تعرف عن روزبود؟
ريموند: هذا ما لا يعرفه أحد . أسمع . لقد أصابه مس من الجنون في سنواته الأخيرة. إلا أنني عرفت كيف أتعامل معه، أما عن كلمة «روزبود» فقد سمعته ينطق بها في وقت ما. قال الكلمة تم أسقط الكرة الزجاجية لتتحطم على الأرض ولم ينطق بشيء بعدها. لقد كان ينطق بأشياء كثيرة لا معنى لها.
تومبسون: انها معلومات لا تساوى شيئًا.
ريموند: إسأل كما تشاء.
تومبسون: (في برود): سوف نغادر المكان الليلة بمجرد تصوير الأشياء.
(ينهض ومعه ريموند)
ريموند: لك كل الوقت .. القطار لا يتوقف إلا بالإشارة .. إلا أنهم لا يحبون الانتظار .. الآن. انني أذكر عندما كانوا ينتظرون طيلة النهار بناء على طلب مستر كين.
(الكاميرا تتراجع للوراء في لقطة طويلة لبيان حجم المكان بما فيه من سجاجيد وشمعدانات وغيرها. في حين اصطفت عدة حقائب بعضها مغلق والآخر مفتوحة

وأشياء كثيرة وصغيرة تراكمت في المكان ... أثاث .. تماثيل .. تحف زينية من زهريات وخزف .. وأشياء ثمينة بجوار فرن المطبخ مع كرسي هزاز وأشياء عتيقة من بينها زحافة قديمة». ووسط الصالة مصور ومساعده منهمكان في تصوير كل هذا الخليط من الأشياء. يوجد أيضًا فتاة وصحفيان مع تومبسون وريموند. الفتاة والرجل الثاني يرقصان في خلفية الصالة على موسيقي فونوغراف يعزف أغنية «أوه .. مستر كين».

١١٦ ـ داخلي ـ صالة كبيرة ـ زانادو ـ ليل ـ ١٩٤٠(٣٣):

(المصور يلتقط لوحة من الطراز الإيطالي واضح أنها ذات قيمة كبيرة ومساعده يقرأ الورقة المكتوبة على ظهرها).

المساعد: رقم ٩١٨٢

(الصحف الثالث يدون المعلومات)

المساعد: ميلاد السيد المسيح من رسم دوناتيللو.

المصور: فلورنسا عام ١٩٢١ ثمنها ٤٥ ألف ليرة .. هل كتبت هذا؟

الصحف الثالث: نعم.

المصدر: التالي .. عليك بالتمثال الموجودة هناك.

المساعد: حاضر.

ريموند: مستر تومبسون.. ترى كم تساوي كل هذه الأشياء؟

تومبسون: الملايين ... لو وجدت من يشتريها.

ريموند: أليس للبنوك نصيب فيها؟

تومبسون: لا أعلم.

المساعد: فينوس .. من القرن الرابع .. تم شراؤها عام ١٩١١ ـ الثمن ٢٣ ألفا .. هل سجلت؟

صحفي ثالث: حاضر.

مساعد: (يضع التمثال على المروحة): أنه مبلغ كبير على تمثال لا مرأة لا رأس لها!.

مساعدتان (يقرأ من ورقة): رقم ٤٨٣ منضدة من مقتنيات ماري كين ـ ليتلي سليم ـ كلورادو الثمن ٦٠٠ دولار ـ هل مطلوب منا تسجيل كل شيء .. الخردة والتحف؟

الصحفي الثالث: نعم.

(أضواء فلاش كاميرا. تومبسون يفتح صندوقًا ويجلب في تكاسل بعض قطع من الورق المقوى).

الصحفي الثالث: (يواصل حديثه): ما هذه؟

ريموند: لعبة لحل الألغاز.

الصحف الثالث: لقد عثرنا على الكثير منها ... كما يوجد تمثال من بورما وثلاثة أسقف إسبانية.

(ريموند يضحك).

المصور: وكلها في صناديق.

الصحفي الثالث: وهناك جزء من قلعة اسكتلندية.

مصور: كيف جمعوا كل هذه الأشياء؟

مساعد (يقرأ من ورقة): عصا حديدية! من مقتنيات ماري كين .. الثمن ٢٠٠ دولار.

مصور: ضعها فوق هذا التمثال .. سأجعل منها ديكورًا.

فتاة (تصيح): ومن هذه؟

صحفي ثان: فينوس ... وموجود منها الكثير.

صحفي ثالث: لابد أنه هاو لجمع التحف ... أليس كذلك؟

مصور: هاو لأي شيء .. وكل شيء.

صحفي ثالث: إنني لأعجب لمن يجمع كل هذا معًا .. كل شيء .. علام يدل هذا؟

(تومبسون يدير ظهره ويواجه الكاميرا للمرة الأولى)

توبسون: شاريي فوستركين.

مصور: وماذا عن روزبود؟

صحفي ثالث (إلى الراقصين): (دعكما من هذا وإلا أصاب بالجنون .. من هي روزبود هذه؟

مصور: كانت آخر كلمات نطق بها كين ... أليس كذلك؟

(إلى الصحفي الثالث) هل توصلت إلى معناها؟

تومبسون: ليس بما يكفي!

صحفي ثان: إذن .. ماذا كنت تفعل؟

تومبسون: أحل الألغاز . لقد تحدثت مع الكثيرين ممن يعرفونه.

فتاة: وماذا قالوا؟

تومبسون: لقد وضحت الصورة تمامًا .. فقد كان أصدق الناس .. كان ليبراليا ورجعيًا .. كان زوجًا محبوبًا هجرنه زوجاته .. كان موهوبًا في صداقته كقليل من الرجال.

وكان يتخلص من أصدقائه القدامى كمن يرمي ببقايا سيجارته.

صحفي ثالث: طبعًا.

فتاة: لو أنك اكتشفت معنى الكلمة لاتضح كل شيء.

تومبسون: كلا .. لم استطع .. لقد كان رجلاً ملك كل شيء أراده ثم فقده .. ربما تكون «روز بود» شيئًا لم يستطع الحصول عليه أو فقده .. لكن لا أعتقد أنها ستفسر كل شيء. فلا يمكن لكلمة أنه تكشف عن حياة صاحبها. اعتقد أنها مجرد قطعة من لعب الألغاز .. قطعة مفقودة!.

(يضع قطع الألغاز في الصندوق وينظر إلى ساعته)

تومبسون: (مواصلاً حديثه): علينا بالإسراع وإلا فاتنا القطار.

(يلتقط معطفه من فوق زحافة صغيرة. إنها زحافة كين

الشاب التي ضرب بها تاتشر في بداية الفيلم .. الكاميرا لا تقترب منها بل تسجلها بينما الصحفيون يلتقطون ملابسهم ومعداتهم ويتحركون خارج الصالة).

- مزج تدريجي -

١١٧ - داخلي - القبو - زانادو - ليل - ١٩٤٠:

(فرن كبير بابه مفتوح يملأ الشاشة. عاملان يحرقان أشياء بداخله - ريموند على مبعدة عشرة أقدام).

ريموند: القوا بهذه الخردة أيضًا.

(الكاميرا تتحرك نحو الكومة التي أشار إليها وغالبيتها حقائب مهشمة وقطع غيار ... الخ - الزحافة على قمة الكومة. ومع اقتراب الكاميرا نحوها نرى كلمة «روزبود» تختفي تحت لهيب النار.

١١٨ - خارجي - زانادو - ليل - ١٩٤٠:

ظلام - دخان يتصاعد من مدخنة. الكاميرا تعاود الطريق الذي سلكته في بداية الفيلم متجهة نحو البوابات التي تغلق وراءها. مع توقف الكاميرا لحظة يبدو حرف K بارزًا وسط ضوء القمر. وقبل كلمة اختفاء يبدو مرة أخرى حاجز السلك الشائك وعليه لافتة.

خاص - ممنوع الدخول

اختفاء تدريجي

النهاية

الهوامش

(١٥) تم حذف لقطتي الاعتراض من الفيلم .

(١٦) في اللقطة رقم ٦٢ تغني سوزان una voce poco fa من «خلاق أشبيلية» لروسيني حيث تؤديها بالإنجليزية والإيطالية وما أن تنتهي حتى يصفق كين وهو التصفيق الذي ينتقل إلى ليلاند وهو يصفق في تجمع سياسي - وخطبته تتداخل في خطبة كين باللقطة ٦٣.

(١٧) اللقطات المتقاطعة الثلاث حذفت من الفيلم.

(١٨) توجد بعض الاختلافات والاختصارات لحوار السيناريو في الفيلم وأن ظل الجوهر واحدًا.

(١٩) اللقطة ٦٩ يوجد بالفيلم مشهد إضافي نرى فيه جيتس واميلي خارج منزل سوزان - يودعان بعض بصورة متحضرة.

(٢٠) بعد اللقطة الاعتراضية لعناوين الصحف نرى ليلاند في لقطة وهو يقرأ نفس العنوان ثم يدخل الصالون.

(٢١) في اللقطة رقم ٧١ اختزل الحوار لحد ما في الفيلم مع بعض التشابك over lap أو التطابق الجزئي لعدم الإحساس بطول المونولوج كما يظن قارئ السيناريو.

(٢٢) اللقطة الاعتراضية هنا وكما في الفيلم فإن سوزان تغني من رواية «سلامبو» ويوجد نصان أوبراليان لقصة جوستاف فلوبير أشهرها من وضع أرنست راير» وان كان من النادر استخدامها الآن وكانت معروفة بأمريكا في العشرينيات والمقطوعة التي تغنيها سوزان في الفيلم وضعها خصيصًا للفيلم الموسيقي برنارد هيومان

(٢٣) هذه الجملة التي يبدو فيها كين كما لو كان على وشك ارتكاب جريمة حذفها «ويلز» عند التمثيل إلى «وجهه ظل شاحبًا».

(٢٤) القطة ٧٦ في الفيلم نرى مفاتيح حروف الآلة الكاتبة وهي تدق على صفحة بيضاء ومع انتهاء كين من مقالة «ليلاند» «نجد كلمة» «ضعيف» حرفًا حرفًا.

(٢٥) اللقطة رقم ٨٢ (هذا المشهد يبدأ في الفيلم بسوزان تغني ثانية من نوتة موسيقية وأستاذها يصوب أخطاءها باذلا جهده لينتهي بنوبة جنون تنتهي بكلماته مستحيل مستحيل والتى يبدأ بها المشهد في السيناريو وينتهي بها وهي تعاود الغناء دون نتيجة مرضية.

(٢٦) المشهد ٩٤ في الفيلم تم حذف كل الحوار فيما عدا كلمة كين الأخيرة «عليك بالدكتور كوري».

(٢٧) المشهد رقم ١٠٤ في معسكر ايفر جليد يبدو في الفيلم أكثر تفصيلاً، حيث نرى مطربا زنجيا يغني وريموند كبير الخدم يتابع راحة الضيوف.

(٢٨) المشهد رقم ١٠٥ يتم فيه حذف النقاش حول أصدقاء سوزان التي مازالت تصر على رأيها الذي عبرت عنه في السيارة من أنه لم يمنحها أبدا ما تريده فعلا. ثم تنتقل الكاميرا إلى الخارج لتعود إليها تتابع مناقشتها قبل أن يصفعها على وجهها في حين نسمع خارج الخيمة المغني يغني «ليس هذا حبا» كنوع من التعليق الساخر على المشهد بينهما.

(٢٩) المشهد رقم ١١١ تم حذفه من الفيلم.

(٣٠) المشهد ١١٢ تم حذفه من الفيلم وحل مكانه رايموند وهو يرى سوزان تعبر الشرفة عند مغادرتها زانادو وهي اللقطة الأولى من فلاش باك ريموند ثم قطع منه وهو يتحدث مع تومبسون مع ظهور ببغاء فجأة يصرخ عاليًا والذي نراه ثانية في الشرفة.

(٣١) مع نهاية المشهد (١١٣) ينطق كين بغير وضوح بكلمة «روزبود».

(٣٢) الحوار كله في المشهد رقم ١١٤ تم حذفه.

(٣٣) في المشهد رقم ١١٦ هناك بعض التغييرات في حوار نسخة الفيلم النهائية وإن ظل الانطباع واحدًا .. كما يوجد العديد من التشابك أو التطابق الجزئي (أي كل ما يزيد عن اللقطة المطلوبة سواء في الحركة أو الصوت (أحمد كامل: معجم الفن السينمائي).

«القدس»

أرض السماء

المتوكـــل طـــه

شاعر من فلسطين

نارٌ على حَجَرِ النّبيّ،
وشهقةٌ من سورة الإسراء في بال المدينة ،
وابتهالُ التينِ والزيتونِ في جبلِ المكبّرِ
والفضاء على ضياءِ السّورِ يعلو بالفضاء.
القدسُ أرضُ اللهِ،
بيتُ الشمسِ،
ترتيلُ النجومِ،
وما تهامى من كلامِ الأنبياء.
فَلَها المؤذّنُ يغسلُ الآفاقَ،
قبلَ الفجرِ، حين تدبُّ أقدامُ
الذين يُرنّقونَ سقوفَها بسلالِهم ،
يمشونَ نحو اللهِ فوق جباهِهم وردُ الحياءْ .
والقدسُ خانُ الزيتِ،
قوسُ العطرِ
قنطرةُ الحريرِ،
وسُكّرُ الأسواقِ،
بابُ الضوءِ،
شُبّاكُ الدوالي،
رعشةُ الألماسِ،
صوتُ العينِ،
والصبرُ المُعتّقُ
والرجاء.

القدسُ أقربُ ما تكونُ إلى الرسولِ؛
أتى إليها الشيخُ من صخرِ الجنوبِ،
موحداً ،
ومشى إليها المرسلون؛
من الأبِ المحزون،
حتى مَنْ دنا ورأى وصلّى،
والذين يؤمّنون وراءه؛
موسى ويحيى وابنُ مريمِ
والذي غنّى وأُوِيتِ الجبالُ له ولوطٌ
والذي أنجاه ربُّ العَرْشِ والصّهْرُ القويُّ
ومَنْ دعا وأنابَ أو ألقى إليه السمعَ
والنجّارُ والمنشورُ والجدُّ المغادرُ
والذي قتلوه غدراً
والوجيهُ
ومَنْ إذا نادى تُلبّيه السماء .
والقدسُ طفلتُنا التي قصّوا جدائلها
بأسئلةِ الضغائنِ والمكائدِ والحروبْ ،
هُمْ غيّروا ذهبَ الشروقِ على مآذنها،
فأدركها الغروبْ ،
هُمْ هجّروا أطيارَها، من بَعْدِ أن هدّوا منابرَها
فتاهت في الدروبْ،
هُمْ أبعدوها عن ملامحِ أهلها
هم غرّبوها عن مطالعِ قلبها النبويِّ باسمِ

السَّلْم
ساقوها إلى حضنِ الذي اغتصبَ الطفولةَ
والزنابقَ والهواء .

فالقدسُ لم تعد العروسَ
وزهرةَ المدنِ الشريفةْ ..
هي ذي تكابرُ تستريبُ وتستفيق على
أقانيم العماء .

سقطت عن السَّرْجِ الهزيلِ،
ولم تكن في الدَّرسِ

أكثرَ من مرورٍ باهتٍ
حولَ الصعودِ بليلةِ المعراجِ ..
كانوا قد تناسوا أُمَّها في الأَسْرِ،
واكتفت الصفوفُ بما تبقّى
من ضفائرها على الأبوابِ ..
هذي ليست القدس التي رفَّتْ
على أيقونةِ القسيسِ والشيخِ المجاورِ !
إنها حدسُ الأماكنِ والأمومةِ والسرائرِ ؛
من ضريحِ البحرِ حتى
مَغْطسِ النّهرِ المقدّسِ
أو ما نسميه بيافا والجليلِ
وبيتِ لحمٍ ووجهِ غزةَ والخليلِ
ورملِ صحراءِ الجنوبِ
وكرملِ الموجِ المُطلِّ على الفنارِ
وسورِ عكا والحقولِ
وأنفِ حيفا للعريشِ

ونارِ عيبالَ العنيدِ
وزنبقِ التلاّتِ في كَرْمِ الشهيدِ
إلى قُرنفلةِ البحيرةِ
والسنابلِ في المروجِ
وحيث يسكنُ ربُّها السّريُّ؛
إنْ كانت يكُنْ
وإذا أتت يأتي ..
وإنْ شاءت .. يشاءْ .
القُدس إنْ سقطت

ستسقطُ كلُ مئذَنةٍ وقَصْرٍ،
والممالكُ، في السواحل، وحدَها
مَنْ يملك الطرقاتِ والآبارَ والأمرَ السواءَ،
وغيرُها أَمَةٌ وعبدٌ،
والقبائلُ ترفعُ الإذعانَ خوفاً...
إنهم سبعون ألفاً
من يسوقهم الصليبيون للموتِ المحتّمِ،
والمماليكُ، الذين أميرُهم قتلَ الأميرَ،
سيسمعون،
وسوف يدعون القتيلَ إلى الحوار،
ونبذ أسبابِ العداءْ !
فهُنا تساوى الواقعيونَ القضاةُ
العالمون بكلِ أحوالِ الشعوب
القادةُ الأفذاذُ أصحابُ الكياسةِ والسياسة،
من أمينٍ أو وزيرٍ أو لواءْ،
وهنا تساوى هؤلاء، وفوقهم مَنْ باعَ
أو مَنْ ضاعَ
أو مَنْ صارَ مسؤولاً بلا إذنٍ،
وأصبح ببّغاءْ ..
فلتهتفوا للعدلِ ،
عاش العدلُ في زمن النخاسة والرياء !

القُدسُ بابلُ قبل أن يأتي إليها السبيُ
أو من بعدَ أنْ جاء الغريب
وحلَّ فيها سيداً عبداً،
فثمةَ ألفُ لونٍ
أو لسانٍ في الطريق،
ولستُ أَلمح أيَّ وجهٍ لي،
أنا في كل هذا الطينِ
والطيرِ المحلّقِ والنخيلِ
وفي الجدارِ وفي الحجارةِ والثمارِ
وفي الزجاجِ وفي الرداءِ
وفي الهواءِ وفي النداءِ ،
وفي الجرارِ وفي السقوفِ
وفي الكفوفِ وفي الجفونِ وفي الصحونِ
وفي الدخانْ

أنـا في الزمـانِ وفي المكانْ
أنـا في تفـاصيلِ القنـاطر
والمعـارجِ، والمسـاجدِ والمعـابدِ والميـاهِ
وفي الجبـاهِ وفي السرادقِ
والقوارير الشفيفةِ والشرابِ
وفي الكتـابِ
وفي التوابلِ والسحـابِ
وفي الظنونِ وفي السكونِ
وفي الحراكِ وفي النيـازكِ والسّمـاكِ
وفي القريبِ
وفي المخبّأِ والظهورِ وفي العصورِ
وفي المحـابرِ والمجامرِ والوجـاقْ
أنَا في البراقْ
أنا في القديمِ وفي البدايةِ والنهايةِ
والوصايةِ والحكايةِ والروايةِ والكلامِ
وفي المنـامِ وفي الزحـامِ
وفي الصبـاحِ وفي الظهيرةِ والمسـاءْ.
والقدسُ أولُ مـا سيظهر
بعد طوفانِ السفينةِ،
كانت الأُممُ القديمةُ تَعبُد النيرانَ والأصنامَ
أو نجمَ الظلام،
وترتجِي من وحشها البريِّ
وصْلاً للسلامِ،
لتبلغَ الربَّ المظَلَّلَ بـالغمـامِ
فكان أنْ رفعتْ يبوسُ صلاتَها
لله خالصةً
على سيفِ الدّعاء .
والقدسُ لم تعرفْ رياحَ التيهِ والعِجْلَ المُذَّهَبَ
والوصايا وهِي تحرقِ
أو تُقَلِّعُ أو تُهدِّمُ أو تُذَبّح
أو تبيدُ وتسبيح، ..
القُدسُ لم تعرف سوى عَسَلِ الرسولِ
وشَهدِ مـا قـال المسيحْ،
القُدسُ لم تولدْ من الحجرِ المموّهِ بالخرافةِ
حين كان الجنُّ والنملُ البسيطُ
وهدهدُ الإعْلامِ في التلّ الفسيحْ ،
القُدس كان بناؤها
بيدِ الملائكةِ الذين أتوا
إلى الأرضِ الجديدةِ،
يوم آدم جاءها،
وبنوا هنا داراً له من قبل عادٍ أو ثمودٍ،
قبلَ إبراهيمَ أو إسحقَ والولدِ الذبيحْ ..
القدسُ أوّل ما أقام الله
في الدنيا،
وآخرُ ما سيبقى في سموات البهاءْ .
يا أورَ سالمِ
يا قبابَ الوجْدِ
في قلبي الجريحْ !
ها أنتِ وحدكِ
فوقَ جُثَّتكِ المُمزَّعةِ الرضيّةِ
بين جدرانِ الغُراب،
ودون أُمّتكِ الذليلةِ في العراءْ .
فالشكرُ كلُّ الشكرِ للحفارِ
والحانوتِ والتابوتِ والقُطنِ المنُقّى والغطاءْ،
والشكرُ كلُّ الشكرِ للأُممِ التي حملتْ
جنازتها،
ولم تبخل علينا بالرثاءْ،
شُكراً لأُمّتنا على هذا الغيابِ
وألفُ شكرٍ للسلامِ وللتفاوضِ والذّهابِ إلى
الهباءْ.

قد قالَ جنديٌّ قديمٌ في سلاحِ الرَّصد:
جاءتنا بياناتٌ تفيدُ بأنهم لمحوه
خلفَ كنيسةِ اللّطرونِ،
في دُغْلِ اليمامْ !
وهناكَ لم نرَ ما يشُير بأنّ إنسيّاً أتى
أو نامَ ! لكني،
ومن بابِ الإحاطة،
قد أمرتُ كلابنا للبحثِ عنه،
فلم تجدْ أحداً،
فَعُدْنا من جديدٍ للوراءْ،

وحدَسْتُ في نفسي؛
سأنظُر حيث أبلغني المُراقبُ،
فاستندتُ إلى حديدِ البرجِ،
سلَّطتُ المجاهرَ نحوه،
وبقيتُ حتى ساعةِ الفجرِ الأخيرةِ،
ثم كانَ هناك مَنْ يمشي
بطيئاً للأمامْ..
فهجستُ أنْ يرموا المربَّعَ بالرصاصِ،
فأطلقوا كلَّ المدافعِ والبنادقِ والسّهامِ،
وبعد أنْ راحَ الظلام،
ذهبتُ أبحثُ عن قتيلٍ أو جريحٍ أو نداءٍ، إنّما
لم ألقَ شيئاً !
غيرَ أنّي خِلْتُ خيطاً من دمٍ يمشي ..
وتنقطعُ الدماءْ !
وبُعَيْدَ يومٍ جاءني خبرٌ
بأنَّ جنازةً في بلدةِ اللّطرونِ سارتْ،
والقتيلُ، أو الشهيدُ كما يقولُ الناسُ،
مجهولُ الهويةِ!
غيرَ أنّ الشيخَ قالَ:
اليومَ في عمواسَ ماتَ أبو عبيدةَ عامرٌ
في دمعةِ العشرِ الأوائلِ من حزيرانِ الكئيبِ،
وكانَ يومَ الأربعاءْ .
وتقولُ سيدةٌ تبيعُ الزعترَ البريَّ،
جاءوا نحو ذاك الشارعِ المرصوفِ، نحوي ..
فانتبهتُ، وقد حملتُ الفرْشَ
قبلَ وصولِهم،
وبُعَيْدَ أنْ داسوه وابتهجوا، صرختُ ..
فقال لي مَنْ صاحَ في وجهي:
لماذا تلبسين الثوبَ هذا !
إنه من عهدِ يوشعَ، فاخلعيه،
وإنْ أتيتِ به غد
سيكونُ موتُك ها هنا ؛
وأشارَ نحو الزعترِ المهروسِ
من تحتِ الحذاءْ .
وتقولُ سيدةٌ لجارتها: تعالَيْ
إنّ بيتي لم يُصبْ
ويكونُ ثمةَ غرفةٌ للزوجِ والأولادِ،
والأُخرى لكم ..
لكأنَّ مَنْ قالتْ، بَدَتْ
مثلَ التي تتوسّلُ الأُخرى
ويجرحُها الرداءْ .
ويقولُ شيخٌ: أين هُم ؟
فأقولُ: مَنْ ؟
فيجيبُ: مَنْ باعوا البلادَ
وخلّفونا، ها هنا، في كربلاءْ .
ويُوقفُ الشُرطيُّ حمّالاً، ويسألُهُ:
لديكَ بطاقةٌ ؟
فيردُّ بالإيجابِ ..
يسألُه: وما اسْمُكَ ؟
قالَ: أحمدُ
وابنُ مَنْ ؟
عيسى بنِ موسى
واسمُ أُمِّكَ؟
إنها الخنساءُ
جدُّكَ؟
قالَ: إبراهيمُ
بيتُك ؟
عندَ أسوارِ الكنيسةِ
قُرْبَ بابِ الجامعِ العُمريِّ، قُلْ
مَنْ جدُّ جدِّكَ؟
إنّه عُوْجٌ وكنعانٌ،
ووالدُه عناقُ ابنُ العماليقِ الجبابرةِ
الذينَ تقاطروا كالأرجوانِ على الزّهورِ،
فكانَ آذارُ الربيعِ وجِلوةُ الفرسِ
المُضاءةِ بالغواءِ ،
فأينَ تذهبُ ؟
كي أضمَّ القدسَ أحملَها على ظهري
رأيتُكَ قبلَ هذا اليوم؟
في كلِّ الدروبِ
وفي المفارقِ والحواجزِ والمنونِ
وفي الجنونِ
وفي الرصاصِ وفي الجنازةِ والقَصاصِ
وفي النعاسِ
وفي الكوابيسِ الثقيلةِ والوساوسِ والمدافنِ

والقنابل والشظايا والمراقص واللّهيبِ
وفي السواحلِ والنحيب
وفي السوادِ
وفي البلادِ وفي الملاحمِ والبيوتِ
وفي الملاجئِ والموانئِ والخواتمِ والخيامِ
وفي الظلام
وفي المرايا والخفايا والنوايا والعظامِ
وفي البداية والختامْ
فأنا القوافلُ والمنازلُ والغمامْ
وأنا الحداءُ
أنا المُقَدَّرُ والقضاءْ .
وتقولُ قابلةُ العيادةِ:
كلُّ هذي الناسِ أولادي،
أنا قد جئتُهم في الحرّ
أو في القرّ،
هاتانِ اليدانِ هُما اللّتانِ تُدَبّرانِ
لكلّ مولودٍ سبيلَ خُروجِه
من حمأةِ الدمِ والصّراخِ،
وكنتُ أولَ مَنْ يُلامسُهم !
.. صغاري اليومَ قد كبروا !
ولكنّي، وليلةَ أعلنوا أن المدينةَ قد هَوَت،
لاحظتُ أنّ أجنّةَ الأحواضِ قد رجعتْ
علائقَ في البطونِ،
وأنّ ماءَ الرأسِ عادت للوراءْ !
وخشيتُ، أعْلَمتُ الطبيبَ، وكانَ
في المذياعِ، يسمعُ آخرَ الأنباءِ ..
قلتُ: هُمُ الأجنّةُ، مَنْ تكوّرت البطونُ بهم
تلاشَوْا فجأةً، وتضاءَل الرحمُ الوسيعُ،
وخَفَّتِ الآلامُ، واختَفَتِ النساءُ
فلم يُجِبْ..
بل قالَ، بعد أنِ استبانَ الأمرَ:
هُنَّ عواقرٌ
وغداً يفيض البرقُ
إنْ حلَّ الشتاءْ !
ويقول عصفورٌ، يرفُّ جناحُهُ:
كانَ الوصولُ إلى ذُرى الجرسّية البيضاءِ ،
أوّلَ ما أقومُ به صباحاً ،
كي أقابلَ نجمةً سطعت على عُشّي
وأشكرَها،
وأمضي راجعاً فوق المراجيح التي
طارت على قمرِ النهارِ،
وأنتقي ما شئتُ من حبٍّ تناثر
في الخلاءْ ..
كم كنتُ، إنْ حُمَّ السُّعارُ
وفَحّت الأفعى على الأعشاش
أو ثلجِ الظباءِ ..
أنوشُها، حتى تعودَ إلى
السعالي والعقارب والجِراءْ ..
واليومِ يخذلُني الجناحِ
وأخافُ إنْ علمتْ تعودِ
وقد تكونُ أتَتْ على سرّ المدينةِ
والعيونِ الكستناءْ .
ويقولِ جنيٌّ؛
بقيتُ ثلاثةً أو خمسةً
أو بعضَ ألفٍ، لستُ أذْكرُ ..
كنتُ في الفانوس حتى
حكَّني طفلٌ وأخرجني،
ولمّا راعَهُ ما شافَ .. خافَ،
فطِرْتُ من ذاك المكانِ،
وحين أشْرقَتِ المدينةُ
تحتَ أنظاريَ انذهلتُ!
وقلتُ أذهبُ للنبيِّ لكي يرى
ما قد رأيتُ،
فما وجدتُ له قصوراً أو ظهوراً في الزمانِ ،
فأين مملكةُ الحكيمِ؟
وأين مَنْسَأةُ الأوامرِ والمزاميرِ الرَّخاءِ؟
فيا مليكي يا سليمانُ الذي
ملكَ الرياحَ ومنْطقَ الطيرِ العجيبَ
وكلَّ عفريتٍ يدومُ في الهواءْ ..
هذا ابنُ آدمَ مَنْ أقامَ القُبّةَ الحنَّاءَ
والسورَ المنيعْ
قد كانَ، رغمَ البربري، بأرضه صخراً
وزيتوناً وتاريخِ الربيعْ
هذا الفلسطينيُّ أقوى من جنودِكَ، يا سليمانُ

القويُّ!
وليس يكسره جنونُ الأقوياءْ .
ويظلّ نبضُ فؤادِه العربي يزهرُ
في الدفاترِ
والحروفِ
وفي النقوشِ وفي الطباشيرِ الملّونةِ الصغيرةِ
والحقائبِ
في نشيدِ الروحِ والجَذْرِ المُجَلَّلِ واللّحاء.
وأرى الخليفةَ فوقَ ناقته يُكبّرُ،
عندما انبسطت له الأرضُ العليّةُ،
لم يشأ أنْ يَجْرَحَ الإنجيلَ،
صلّى قُرْبَه، وتعانقا في العُهدةِ العصماءِ
.. يا درب الصليبِ إليك ثوبي
غيمةٌ،
وخُذِ الهلالَ يمدَّ خَطْوَكَ بالضياءْ .
والقدسُ مريمُ إذْ تجيء بَحَمْلِها،
والكونُ مذبحةُ الجنينِ،
ودمعِ ثاكلةٍ تخبُّ به الخيولُ،
القدسُ وردةُ قلبِنا المذبوحِ
أندلسُ الحنينِ،
.. يغيبُ عن جنّاتِها حَبَقُ العزاء .
والقدسُ وَقْتَ العَصْرِ ،
قبلَ النكبةِ الكبرى بأيامٍ ،
تُعيدُ وتستعيدُ حكايةَ الشهداء ؛
مَنْ عرجوا إلى الأسوارِ، أو
ساروا إلى الوديانِ ،
كانوا ثُلّةً لم يبلغوا الخمسين ،
لكنَّ النفيرَ إلى الجهادِ
هو العَلاءُ
.. وكانَ أنْ صَفّوا النعوشَ، وكانت
الحاراتُ تخرجُ من جنازتها
إلى زمنِ الفَناءْ.
ألقدس أبوابٌ إلى كلّ الجهاتِ السّتِ،
نافذتي الأخيرةُ للبهاء ،
وللملائك يحملون العرشَ بالتسبيحِ
فوقَ الماءِ،
لا حدٌّ هنا ما بين مَنْ نادى،
و مَنْ سمع النداءْ .
القدسُ أغنيةُ الرخامِ،
من اليبوسيين، حتى آخرِ الشهداء،
في الأقصى،
الذين توّردت بهم العروقُ البيضُ،
وانسابوا على المنديلِ دمعاً ،
من وِرودِ الأُمهات ،
وضوعوا شمعَ الكنائسِ ساعةَ الترتيلِ
للأرضِ الحزينةِ والدماءْ .
والآن، ثمةَ إيليا أُخرى يحطّ بها البرابرةُ الهوامُ
وتيتوسُ الهمجيُّ !
ثمةَ مَقْدسانِ وبغْدادانِ،
فمَنْ لِثالثةِ الأثافي، يا عواصمَ جوعنا
ودموعنا
ومعاقلَ الجَهْلِ المُصَفَّد والشقاء ؟
فهنا.. هنا الخُوذاتُ والغازُ الرصاصُ
الحاجزُ الدمويُّ
بركانُ المدافعِ
مركباتُ الموتِ
معتقلُ النساءِ،
الحافلاتُ،
وألف نعشٍ للحقولِ
وللخيولِ
وللمتاحفِ والمصاحف والجوامع
والصوامع والصغارِ الأبرياءْ.
وهنا .. هناك تبادلَ الجسرُ المعلّقُ والقبابُ
جنونَ ما اجترحوا من الذبحِ المروّعِ
والمجازرِ والشّواء.
أنقولُ: قد سرقوا، هناك، حصانَنا الناريَّ
والسيفَ المذهّبَ،
كنزَ آشورَ القديمِ
وتاجَ مريمَ والخزائنَ والكتابْ،
نهبوا، هنا، ثوبَ الفُراتِ،
لُقى حمورابي، الصحائفَ
والطوائفَ والكهولةَ والشبابْ
نهبوا الأساورَ والمنابرَ،

بُردةَ الزهراء، أو
ما قد تبقّى للحواريين من خُبزِ العَشاءْ .
وهنا .. هناك تسلّقوا نايَ المُغنّي
والمُعلّقةَ الكحيلةَ
والغزالةَ
والذي عشق السيوفَ
لأنها لمعت على ثغرِ الجواء.
وهنا – هناك أبو حنيفةَ والعليُّ،
وزيدُ والطفلُ الخفيُّ،
أو الوليُّ ومَنْ توسّط والرضيُّ
هنا.. هناك الطفُّ والعطشُ المحاصَرُ
والمَحارمُ والرحيلُ بلا عزاءْ.
وهُنا .. هناك الأشعريُّ المالكيُّ
الحنبليُّ
الشافعيُّ
فَمَنْ يقولُ: أنا وأنتَ
ولا نرى حول الحصار سوى العواء؟

والقدسُ آخرُ ما تلفّظت الأعالي،
فوقَ رايةِ أرضنا ؛
هي سندسُ الزيتونِ
أجنحةُ الحمامِ
ولمْعَةُ الشريانِ
أو كُحْلُ الصبيةِ لم تُصبْ من عمرها إلا البُكاءْ.

والقدسُ عينُ الله في الأرضِ الصغيرةِ،
أوّلُ الصلواتِ والآياتِ،
محرابُ البتولِ،
ونخلةُ الميلادِ،
معراجُ الأمينِ،
ومربطُ الفرسِ المُجنَّحِ ،
خبزُنا البلديُّ،
زيتُ سراجِنا الكونيُّ،
أو رَقْصُ البلادِ،
وزفّةُ الأعراسِ في وَهَجِ الغناء .

جاءوا إليها فاتحينَ مُسبّحينَ
وخلّفوا فيها الرواقَ
أو المُصلّى
أو خطوطَ النصرِ
أو تاجَ المُقَرْنَصةِ المعقّدَ والقبابَ
أو السبيلَ أو المشافي والمدارسَ
والحصونَ
أو الأصابعَ فوقَ مرمرِها الشجيّ
أو القصورَ أو السجونَ
أو القلاعَ أو القبورَ
أو القصائدَ والملامحَ والعيونَ
وما يسجّلُهُ الحجيجُ
من العجائبِ والطقوسِ
وما رأَوْا في الخانِ والقَصَباتِ
من أثرِ الجنودِ،
وما يقولُ الناسُ أو ما يفعلونَ،
وما يبيعُ القادمونَ من النفائسِ والقلائدِ
والنقودِ،
وكان أَنْ حُرِقَتْ
وزُلزلت المدينةُ غيرَ مِحْرقَةٍ،
فماذا يصنعونْ ؟
ولقد أعادوا مرّةً أخرى المدينةَ
مثلما كانت على كتف الثريّا ،
أو كما تبدو الأميرةُ إيلياءْ .

والذئبُ جاء القدسَ
من غَبَشٍ سحيقٍ
من عيونِ الريحِ،
قال: أنا أَجوعُ
لهذه الأرضِ المقدّسةِ المليئةِ
بالقفيرِ وبالحليبِ،
وسوف أبني هيكلي فيها..
ووحدي من يكونُ هُنا.. هُنا
فأنا الذي أعطى الإلهُ أباه هذي الأرضَ
وحدي من سيبقى
والبدائيون مَنْ مروا عليها
يرحلونَ
وإنْ أبَوْا؛ سيموتُ ما فيها لهم؛
من بقلةٍ أو نملةٍ
أو نبعِ ماءْ .
فَلْيرحلوا عنّا،

فإنّا لا نطيق لهم بيوتاً
أو مروراً أو بقاء .
ولْيقطعوا حبْلَ المشيمةِ في الصحارى،
نحن مِنْ يرث الخطى
وقلائد التين المجفّف
والخوابي والجرار
وما يميس على السهوبِ من الشعيرِ
ومن قرونِ البامياء.
وأنا الذي ينفي الضحيةَ والمذابحَ،
وحدنا مِن يملك الهولوكست والمنفى ..
أنا الملكُ الوريثُ،
أُنقّحُ التوراةَ من حُبّ الخلائقِ
ملّتي؛ لا شيء للأغيارِ
إلاّ ما يمكّنني الكمينُ من الرعاعِ،
أنا هنا المختارُ،
أَخْلُق ما أريدُ
برَنّةِ التّبْرِ المُرابي/
والمؤامرةِ/ البغايا / والخطايا والثراءْ.
وحدي لديّ دمي المميزُ،
لي عناقيد المراعي، والأفاعي
بعضُ أُحجيتي
ولي حسْمُ النهاياتِ السعيدةِ
والشعوبُ لها كوابيسُ العناء.

القدسُ واحدةٌ لنا،
ولها نشيدُ الجُرْحِ، والكوفيةُ السمراءُ،
والعيدُ البعيد، وصورةُ المقلاعِ
واللونُ الذي رفعَ الحنينَ
إلى المجازْ!
فهناك في المنفى هي العنوانُ
في الثوبِ المطرّزِ بالحكايا
والزغاريدِ النبيهةِ والخرائطِ والدفاعِ
عن المعاني، والمعلّقةِ التي فهقتْ
على الحيطانِ أو صدرِ الصبيّةِ،
في الهواتفِ والملاحفِ والمصاطبِ والحِساءْ.
وهنا، هي الرحمُ الخصيبُ، وما
تبقّى من حكايتنا، وما عقدوا عليه
من النوايا في الصلاةِ أو الممات،
أو الدفاعِ عنِ السلامِ أو الحِمامِ،
أو الذهابِ إلى النجاءْ .
وهي الشرارةُ والترابُ أو الغمامةُ
والهواء، هي الهيولا، والقيامةُ،
والصّحاحُ من النّزول على النبيِّ
بعُزْلةِ الجبلِ المُقدّس
أو حِراء.
وهي التي ربطوا بها قلبي
وحفوا نهدها بالهِندباءْ.
هي زوجتي أُختي وأُمّي وابنتي
أبتي وعمّي، خالتي، أهلي
وجيراني وأفراحي وسلطانُ الإباءْ
هي آيتي، عرضي، حياتي
أصدقائي الأوفياءُ، مدينتي
بيتي، غدي، سندي، عمادي، زهرتي، لغتي
دموعي، قصّتي، أمسي، وأحلامي
كتابي، درّتي، زمني، عيوني، شمعتي
وجعي، شفائي، نظرتي، صوتي
غطائي، نومتي، صحوي
وخطوي والدواءُ وصرختي،
أملي، جدودي، شهقتي الأُولى
وروحي، نجمتي، شُهبي، عروشي
نخلتي، تفاحتي، قمحي، وقافلةُ الرّواءْ ..
القدسُ أزمانٌ على زمنٍ طويلٍ،
ثم يأتي آخَر .. حتى
تكونَ ذرى ابنِ آدم في المدينةِ،
بعضها يعلو على بعضٍ،
وأجْملُ ما يتوجها السلامُ إذا
تخلّى الميّتون عن ادّعاءِ الإدّعاءْ.
فهنا البهارُ وقهوةُ العربي والآياتُ
والتاجُ المُرصّعُ بالسّناءْ.
وهُنا ...هُنا حريةُ الإنسانِ
طهْرُ الطهرِ، ترنيمُ التجلّي والخفاءْ.
فبأيِّ شمسٍ نستنير
بأيِّ ماءٍ نستجير
ومَنْ يُصدّقُ أنّ قُدْسَ الله
يحْكمها عبيدُ المومياء؟!

القدسُ أنثى الكونِ تعرفُ طَيْشَها النسويَّ
في زمنِ الرخاءِ..
وتعرفُ الحنّاءَ ناريّاً على يدِها
إذا جاسوا الديارَ،
هنا، يكونُ صراخُها الوحشيُّ مكتوماً،
بكُوزِ صنوبرٍ خلفَ النوافذِ،
فالجنودُ وربِّ هذا الشمعدانِ
يفتّشونَ عن البراعمِ، والطريقُ
برهبةِ الوثنيِّ جمّدتِ القلوب،
وحلَّ صمتٌ ليسَ يكسرُه سوى
خطواتِهم في هدأةِ الليلِ البهيمِ،
ولا ترى غيرَ الظلالِ
على حديدِ البندقيّةِ..
ثم تسمعُ زَخّةً هتكتْ ستارَ الرُّعبِ،
قعقعةً ورشّاتِ
وأصواتٍ تنادي بعضَها ...
ويعمُّ ضوءُ الطائراتِ ..
ويحضرون...
وكلُّ ما في الأمْرِ؛
أنَّ عمورةَ شبحاً تصدَّتْ للجنودِ،
لها ملامحُ غُوْلةٍ، قالوا:
بأنَّ بكاءَها المشروخَ يُنْذرُ بالجحيمِ
وجمرِ عينيْها تمدُّ في الوجودِ،
ونابُها كالنّصلِ واللّهبِ الوقودِ،
.. وقيلَ ؛ قد قتلوا أباها في الجرودِ،
وقيلَ قد هدمتْ منازلَها السدودُ،
وقيلَ قد سجنوا أخاها،
قيل قد حرقوا سنابلَ شَعْرِها
وعلى الرمادِ أقامَ حارقُها البنودَ،
وقيل؛ هذي غُوْلَةُ الثأرِ التي
لا تستقرُّ ولا تنامُ ..
وتأكلُ الأعداءَ، إنْ مرّوا،
ولا تُبْقي سوى بعضِ العظامِ
وقيلَ؛ إنْ جاءتْ عواصفُها
سيُزْهرُ بعْدَها ألَقُ الجلاءْ.

القدسُ أوّلُ قبْلَةٍ أو قُبْلَةٍ،
والنهرُ يجري تحتَها،
وينامُ في ذَهَبِ المصاحفِ
مثلَ طفلِ السَّرْوِ،
ثَمةَ ما يضفضفُ فوقَ خَطِّ السورِ؛
هذا سيفُ يوسفَ أو صلاحِ الدين،
مَنْ شدَّ الرحالَ إلى الحرائرِ والكنائسِ والتكايا
كي يحررّها من الغرباء، هذي
رؤيةُ الصوفيِّ في ليلِ الثناء ،
وهذه حلقاتُ أبناءِ المغاربةِ
الأفارقةِ
اليمانيةِ
الشراكسةِ
الهنودِ
الأولياءِ
وهذه بعضُ المقاماتِ التي
صعدوا بها،
والنقشبنديُّ الذي كشف المسافةَ
حلّ في نبعِ الصَّفاء!

فلإيليا تأتي
البحارُ على دفوفِ الرَّحلِ،
والمضيافُ عاهلُها؛
يزيّنُها عروشاً للخليلِ وللسبيلِ وللفراءْ.
فهنا، إذا حفروا بأرضِ القدسِ
لن يجدوا سوى حاءٍ وباءٍ.
هي ليلةُ القَدْرِ الأثيرةُ،
ياسمينُ البرقِ،
أو صوتُ الإمامِ
إذا ترنَّم بالقيامِ والانحناءِ،
وطافَ بالجَمْعِ المهيبِ على الأرائكِ
والملائكِ
في القيامةِ نبعُ أطيارٍ ترفُّ
على صدى الناقوسِ ..
هذا كرنفالُ القدسِ،
مَوْقِدُ نَحْلِها،
ورِهامُ فضّتِها على طِيبِ البقاءِ.

أبوابُها؛
بابُ الخليلِ؛ يطلّ نحو القَسْطَلِ المنهوبِ/

البَقْعَةُ/ القَطَمُونِ/ يافا/ مَأمَنِ الله / المروجِ/
الطالبيّةِ والنخيلِ ..
هناك عنّابُ الشرايينِ / الصخورُ
ودمعةٌ تبكي الشقيقةَ
والشواهدَ والفداء.

بابُ الجديدِ الطفلُ في السّورِ العتيقِ،
وأصغرُ الأبناءِ
في أسطورةِ الحَجَرِ المُضاء.

بابُ النبيِّ داوودَ
سِحْرٌ مستطيلُ النورِ
هندسةُ الثغورِ إذا
تفتّحتِ الظلالُ على الهواء.

بابُ المغاربةِ الذي أخذوه لـ «المبكى»
يجوحُ على تضاريسِ المدينةِ،
والسلالمُ لم تعُدْ ترنو
إلى جبلِ المكبّر،
إنّه بابُ البُراقِ أو النبيّ،
وكلُ هذا الحفْرِ في قلبِ الوسائدِ
والسلاطينِ الملوكِ،
ونبعِ سلوانَ المضرّجِ بالدماء .

الأسباطُ؛
بابٌ سوفَ يُفضي للقناديلِ التي اشتعلتْ
على الزيتونِ في جبلِ الصفاء ..
وثمّةَ الجسدُ الذي يعلو
على جثمانه الطينيّ
في كبدِ السماء .

العامودُ؛ هذا البابُ للبلدِ القديمةِ،
والمداخلِ والمحافلِ
نحو نَابُلُسَ الشكيمةِ،
مدخلُ السّوقِ الرخيمةِ والشآم ..
وبابُ كلِ سُراتنا للشمسِ،
مَنْ حملَ الرسائلَ للبعيدِ،
ومَنْ إذا أعطى يتمُّ به العطاءْ.

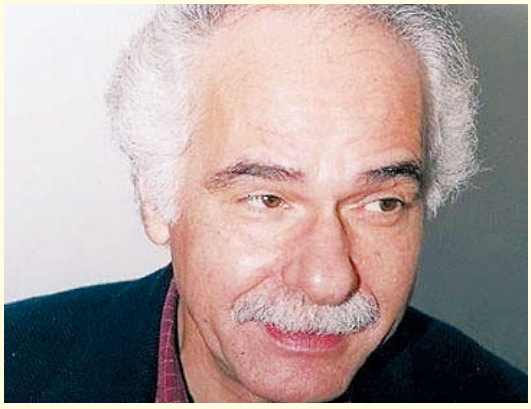
وبابُنا الذهبيُّ،
رحمةُ ربنا،
وقَوامُ هذا البرزخِ المضروبِ
في الدنيا،
ومَنْ ناجى وأيقنَ
أنّه في حضرةِ الهادي،
وقد وصلَ الرجاءْ.

والساهرةُ! بابُ البريدِ،
ونرجسُ الريحِ الشماليِّ العنيدِ
وأوّلُ السهرِ / الزواهرِ..
كلّها ما اشتقّهُ الورديّ
حتى يطلعَ العودُ الخرافيُّ الفتيُّ
على الفواصلِ..
إنّه بابُ الرشيدِ
وعطرُ مَنْ عادتْ به روحُ الوفاء .

والقُدْسُ إرْطاسُ الفَراشِ ،
وشامةُ البلدانِ،
والزغبُ الحرامُ،
وتلّةُ النُسّاكِ والعُبّادِ
في صُوفِ الخباء .

القُدْسُ ليمونُ الزوايا،
طفلةُ النارنجِ،
ليلةُ عيدنا
وقد استباحوا يومَها القمرَ الوحيدَ،
وخلّفوها دونَ نورٍ أو كِساءْ.

يا آورَ سالمَ،
إيليا،
يا زهرةَ المدنِ الحبيبةِ
يا يبوسُ !
برغمِ أحزاني الجليلةِ والمواجعِ،
يا فضاءَ الله في هذا البلاءِ،
ويا بعيدةُ رَغْمَ رؤيتِها،
على حدِّ الوداعِ ..
لنا اللقاءُ
لنا اللقاءُ
لنا اللقاءْ.



قصائد

الحالم العنيد

عبد اللطيف اللعبي

ترجمة وتقديم: مبارك وســاط

شاعر ومترجم من المغرب

تقديم:

هذه القصائد مُختارة من مجموعة لعبد اللطيف اللعبي، حديثة العَهد بالصّدور، تحمل عنوان: «مغامرات حالم عنيد»(١). في هذه المجموعة يعتمد الشّاعرعُدّة غنيّة بتنوّعها في بناء القصيدة: الذّاكرة، المُلاحظة، السُّخرية المرِحة، الفكاهة شبه السّوداء... أمّا ما تتوخّاه الذّات الشّاعرة من هذه المُغامرة الشّعريّة، فليس أقلّ من استقصاء «دُوَار اللانهائي/ مدى جسامة الألم/ عواصف الحُبّ المُعاكَسَة...»(ص١١). ولأنّ هذا الاستقصاء شعريّ الطّابع، فهو نسبيّ

المُحصّل، قابل للاغتناء، وفي كلّ مرّة، تُشْحَن مادّتَه التي هي الكلماتُ بطاقة مُتَجَدّدة: «فـي المادّة السّوداء / للكلمات/ يحتفظ السّرّي/ بسرّه» (ص ١٢).

للسّرْد، في هذه المجموعة، حضور قويّ. وهي، إنْ كانتْ لا تزخرُ بالصّور ذات الطّابع الحلمي، فلا نعدمُ فيها قصائد تتضمَّن سردًا لأحلام، تُخيّم عليه أجواءُ فكاهة شبْه سوْداء (قصيدة «الحقيبة»، ادناه، تُجسّدُ، بشكلٍ جيّد، ما أذهبُ إليه).

أمّا عبد اللطيف اللعبي (وُلِد سنة ١٩٤٢)، فهو من أهمّ الكتّاب المغاربة المُعبّرين بالفرنسية. وقد نشر العديد من المجموعات الشّعريّة والرّوايات والمسرحيات (فله في الشّعر: «عهد البربريّة»، «قصّة مصلوبي الامل السّبعة»،

«قصائدُ تحت الكمامة». «خطبة على التّلّ العربي».

«شذرات من سِفر تكوين منسيّ». «الخريفُ يَعِـد».

«ثمـــارُ

الجسد»... وفي الرّواية: «العيـن والليل»، «تجاعيد الأسد»...)، كما أنّه ترجم أعمالا لشعراء وروائيين عرب، من بينهم: عبد الوهاب البياتي، محمود درويش، غسان كنفاني، حنّا مينة، عائشة ارناؤوط... وانجز انطولوجيتي «الشّعر الفلسطيني المعاصر» و«الشعرالمغربي، منذ الاستقلال إلى اليوم».

وكان اللعبي قد أسّس، سنة ١٩٦٦، مجلّة «أنفاس» (بالفرنسية، اساسا)– التي تألق على صفحاتها شعراء متميزون (في الفرنسية)، مثل محمّد خير الدّين ومصطفى النّيسابوري– وقد استمرّت في الصّدور حتّى ١٩٧٢، وهي السّنة التي اعْتُقِل خلالها الشّاعر بتهمة «الانتماء إلى تنظيم سياسي محظور»، ولمْ يُفْرَجْ عنه إلا في ١٩٨٠.

منذُ ١٩٨٥، يعيشُ عبد اللطيف اللعبي في فرنسا. وقد انْتُخِبَ سنة ١٩٩٨ عُضوا في أكاديمية مالارمي.

هذه قصائد مُختارة من « **مغامرات حالم عنيد** »، آخرِ مجموعةٍ صَدرتْ له حتى اليوم (١٧– ٠١– ٢٠٠٩):

١- قصيدة

إنّها ليستْ قصّة صاخبة
و على أيّ حال، فلمن يُمْكن أن تُحْكى
الشّخص المعني في هذه القصة
يستيقظ في يوم من الأيام
فلا يعود يعلم أين هو
و لا من هو :
لا معرفة لديه بالمكان
الذي يوجد فيه
و لا بالحقبة الزّمنية
لا بمحيطه
و لا بجنسه
و لا بلغته
مع هذا، فهو لا يُصابُ بالذُّعر
إنّما يمتنع عن الحركة
بقي له ضوء من الوعي خافت
فاستشعر رغبة وحيدة :
أن يبقى زمنا على حاله تلك
بل وأن تدوم تلك الحال،
إنْ أمكن، إلى الأبد
ثم انحلّت عقدة القصّة
في صورة... حاجة مُلحّة
أيتها المثانة اللعينة
كم أنتِ عدوّة
للميتافيزيقا!

٢- اختفاء

ذراعكَ اليُمنى
تنفصل من تلقاء ذاتها عن جسدك
دونما ألم
و تسقط في الأكواريوم الضخم
حيثُ تتنقّل نماذج غريبة
من أناسٍ– أسماكٍ
ضوارٍ
أشدّ غرابة هي لا مبالاتُك
فذراعك اليسرى تنفصل أيضا
ثمّ قدماك، فساقاك
و ترى قلبك يسقط في الماء
و أذنيك تطفوان
قبل أن تنجذبا إلى أعماق المياه
من الأعماق نفسها
ينبثق قلم
يظهر على السّطح
– تعرف أنّه قلمك–
تلتقطه بشفتيك
بسرعة فائقة
و تشرع في رسم حروفِ أبجديّةٍ
مجهولة إلا من قِبلك
على سطح الماء الذي، فجأة،
تَصلّب
تشنُّجٌ في اليد اليمنى
يوقظك

٣- الشّاردُ والأكثرُ شرودا

لتتحادثا مرتاحي البال
يأخذك الصّديق الشّاعر إلى مقهى
لا يَخلو اسمه من تكلّف
بالنّسبة لهذه المدينة العارية من كلّ زينة
بشَرقِ البلاد
ما إنْ تفصحا عن طلباتكما
حتّى يثور شجار بين واحدٍ من النُّدُل
و أحد الزّبائن
و إذ تُحْبَط رغبتهما في العراك
من قبل فريقين من حُكّامٍ
يبدو أنّهم مدمنو رهان على الخيل
يشتدّ زعيقهما بالشّتائم
في لهجة محلية

يعسر عليك أن تدرك كليةً
دلالات مفرداتها
في تلك الأثناء
تكون قهوتك قد أصبحت فاترة وبلا طعم
مثلما كأس الماء التي تغمس فيها شفتيك
لذا، في هذه المرّة
لا تبادرُ إلى أداء الحساب
تخرجان
لكن الصّديق الذي كان عليه أن يرافقك
و أنت في خضمّ مغامرات أخرى
لم يعد يتذكّر أين
أوقف سيّارته
ثمّ، ببرودة الشّخص الذي يعيش قرب الحدود
يجعلك تجوس مثلما أبله
خلال ربع ساعة بأتمّه
أزقّة لم تعد، فجأة، تبعثُ على الاطمئنان
و كأنّما بلسان حاله يُريد أن يقول :
ها هو الشّارد قد التقى
بمن هو أكثر منه
شرودا

٤- قصيدة

ما أكثر ما شهدتَ
و سمعتَ
قلتَ
و أكلت
شربت
كابدت
و رأيتَ في الحلم
فما الذي لهُ الصّدارة
الوقائع كما عِشتها
في لحظات مضتْ
إلى غير رجعة
أم الصيغ المُبْتدعة
التي ترسمها لها الذّاكرة
فورَ وقوعها ؟

٥- قصيدة

غادرتَ الشّرفة، البيتَ، البلد. الأندلسُ فتحتْ لك ذراعيها. ودخلتَ، دون أن تخلع حذاءك، جامع قرطبة. أمام المحراب المتصدّرِ صحنَ الجامع، تسمّرتَ بلا حراك، تتأمّلَ المسيح المشدود إلى صليبه، موليا القبلة ظهرَه. وجاء سائح ياباني ليكون له نصيبه من حلم سرح فيه ذهنك.

رفيقتك، رغم أنّها مزوّدة بكاميرا من أحدث طراز، لم تشأ أن تُخلّد المشهد. لحسن الحظّ، وإلا فكيف كان سيمكنك أن تستذكره الآن، وأنت لا تقوم
بشيء سوى التّطلّع من النّافذة، قصد التّيقّن من أنّ الشّجرة لا تزال في مكانها، على صمتها، تتلقّى ما تبوح به فصول النّفس في دورتها الجنونية ؟

فمن بينكما، الأرض أم أنت،
قد قام حقّا بالدّوران؟

٦- قصيدة

إن المفردة التي تعبّر بشكل جيد عن وضعك بين الأنام هي ، في نهاية المطاف، مفردة عربية. غريب[2]: كائن منذور للمنفى، غيْرُ مألوف
بالنّسبة للآخرين، وفي الغالب، بالنّسبة لنفسه أيضا. خارجٌ على المُتعارَف عليه، مبدعُ انزياحات، مقيمٌ في الهامشِ، متعودٌ على التغيبات، بستانيٌ
تخوم العزلة.
حالم آخر، إذن؟

٧- قصيدة

ما يحتاجونه هو، فحسب، قليل من الماء
و شعاعُ شمس

و كِسْرةُ خبز
ساخنة إن أمكن
و أن تكون قد تناهتْ إلى آذانهم ولو لِمرّة واحدة
و لو في حياة سابقة
النّبرات التي تشي بالحُبّ
في أي من اللغات
و سوى هذا
لا يطالبون بشيء
يُقَدّرون الإرادة الحرّة للماء
للشّمس
للأيدي التي، من حفنة حبوب
تَجْبُل العجين
تجعله يجتاز امتحان النّار
ليكون هنالك خبز
يُقدّرون الرّغبة الحُرّة للشّفاه التي تفلح
في اقتناص لحظة النّعمة
إذِ القلب الذي يخفق بشدّة
يمنح نفسه
دونما تحفّظ

٨- قصيدة

الصّباح حليف مخلص
فهو الذي يُقدّم لك المَشورة
و ليس الليل
نصائحه لا تنجُم عن تبصّر
و هذا ما تحبّذه
إنّه يمنحك الوقت اللازم
لتهيئ مُسَوّداتك
يحرص على تناولك قهوتك
يتحمّل رائحة سجائرك
ثمّ يَضع رجلك في الرّكاب
وحده أمرُ المطيّة لا يعود إليه
فهل تكون سجّادةً طائرةً
أو بُراقا
حمارا مغربيا أو مركبة فضائيّة
تدَبّرِ الأمر
حسبما هو متوافر
و إن لم تجد ما يُسعفُك
فستكون، لا محالة، مضطرّا
لأن تولّي وجهك شطر حليف آخر مخلص
جسدك المسكين
المُجالد بحزم
خاصّة
في الصّباح

٩- قصيدة

إنّهم، بحماس، يضعون أنفسهم
مكانَ الشّجرة
مكانَ زهرتها
أو مكان زهرة أخرى
تتفتّح لِصْقَ الثّرى
ما إن يقوموا بذلك
حتّى يبدأ الواحد منهم في التّفكير، في الإحساس
كشجرة، كزهرة
في عروقهم
ينساب نُسغ جديد
أحمرُ، من أجل التّغيير
يتركون للفصول
أن تكسوهم، أن تعرّيهم
أن تتكفّل بالغسل الطّقوسيّ
لأجسامهم
أن تدهنها وتزيّنها
و تحمل كلا منها إلى المضجع
الذي يلتقي فيه نصفُه
الضائع
إنّهم يقفون مستقيمين
مفتوحي الأيدي
مثلما أشجار دلب تمطّ فروعَها

فتبدو كلّ منها
كأنّما تمدّ يدين
إلى جارتيها
ليترابطن، جميعا، في سلسلة
وثيقة

١٠- قصيدة

إنّهم بيننا
أكثر عددا مما نعتقد
مُكَمّمين، هنا، خلف أسلاك شائكة
أحرارا، هناك، في مَحْميّات
لقد بقوا أحياء
بعد حملات التّطهير
بعد كلّ ما نجم عن البؤس الفِكري
عن يباسٍ هائل في القلوب
عن وباءٍ سُبات الوعي.
في أيما رُقعة ضيّقة كانوا
في أيما هامش
مؤكّدٌ أنّه سيكون هنالك حقل
يهيّئونه بأنفسهم، يسقونه
ليزرعوا بذورا ستنمو
على شكل ذاكرة
ليغرسوا نبتات نادرة
إحداها يختلف اسْمُها باختلاف النزعات
منها سيستخلصون
بخيمياء خفيّة الكُنهِ
جوهر الجمال

١١- قصيدة

ها أنتَ تقف، تتمشّى قليلا لتتأكّد أنك لا تزال أنت، أي ذلك الكائن الذي يمشي على قدمين، القصير القامة، الذي تقوّس ظهره منذ وقت، بذراعيه اللتين تنوسان إلى جانبيه– هو الذي تبدو له الأذرع ضربا من النّشاز، فكأنّها، عند الآخرين، قد أضيفت إلى الأجساد– ورأسِه، رأسِ كائن في طفرة، ما بين العصفور والحصان، بفمه المحكم الإغلاق، فليس ينفتح إلا حين تتحرّك الأصابع فوق الصّفحة، بتاريخه الذي كان عاصفا فيما مضى، والذي آل إلى سكون متصاعد الرّتابة. بإيجاز: بحدوده وتحوّلاته. إنّ هويّة مثل هاته تبعث فيك القلق إذ تشعر أنّها تنزاح وتبتعد
عنك. فكيف يمكن أن تكون في نفس الوقت هذا وذاك؟ من الذي كنتَه قبل لحظة، وأنت مستغرق في الإنصات إلى ديفيس(٢)، تُدَوّم في الأعالي،
في تناغُم مع الأجرام السّماويّة؟ وكيف عدتَ، باندفاعة بسيطة، إلى اللامتناهي الصّغرالذي هو قوقعتُك المادّية؟
وغدا، حين تكون الأبخرة قد انقشعَتْ، ما الذي سيتبقّى من رِحلتك؟

١٢- اضمحلال

يرنّ جرس المنبّه في الصّباح
و لا تجرؤ على إيقافه
أيّ مهمّة تنتظرك
أي موعد؟
بل أين أنت، أوّلا
في أيّ مدينة
في أيّ بلد؟
و السّاعة المُحَدّدة الآن على المينا
إلى أيّ زمن تنتمي
أهو زمن ما قبل
أم ما بعد الموت؟
و أنفاسك المتصاعدة
أهي الأنفاس اللاهبة
لحيوانٍ ممّا قبل التّاريخ
أم نَبضُ دمٍ مُتجَلد
لنوع في طور جنينيّ
يتململ في خضم

تكَوُّنه
البطيء؟

١٣- الدّقيقة الأطول

إذ تقتربُ من المطار
تبدأ الطّائرة الصّغيرة
التي انطلقت من وَجْدة
في التَّرَجُّح، فجأة
تدلفُ إلى فجوة هوائيّة
ثمّ إلى أخرى
الذعر يسود بداخلها
و صراخ المسافرين يتعالى
جارتُك
التي لم تتبادل معها
كلمة واحدة
تتشبّثُ بذراعك
تغرزِ فيها الأظافر
و أنتَ نفسك، لستَ ساكن الرّوع
تماما
إنّك تُمسك بمحفظتك
و دون أن تدرك السّبب
تبحثُ عن مفاتيح بيتك
و تشُدّ عليها قبضتك بِقوّة
إلى حدّ الشّعور بالألم
خلال الدّقيقة
الأطول في حياتك

١٤- الحقيبة

عَشيّةَ سفرك
تفتَح حقيبتك لتضع فيها، بدءا
الأشياء التي يُحْتَمَل أن تنساها
– فرشاة أسنان، أدوية، أخفافٌ
للاستعمال المنزليّ–
لكنّك تكتشف أنّها
ممتلئة أصلا
بأشياء متنافرة
كيس يحتوي على
كريّات زجاجيّة
جلابية أبيك القديمة
و هي كلّ المتاع الذي ورثتَ منه
قارورة عسل
مماثلة لتلك التي انكسرت يوما ما
في حقيبة أخرى،
خلال سفرة إلى إسبانيا
لمْ يَسُدْها الهدوء
شاليه صغير من خشب
بداخله قصيدتك الأولى
المكتوبة أيامَ المراهقة
خرطوشة سجائر يابانيّة
تبقّت لديك من الفترة
التي كنتَ فيها تلميذا
و كنتَ، أثناء العطل، تشتغل
في مرْسى الدّار البيضاء
جُبّة الرّاهب التي كُنْتَ قد ارتديت
لأداء دورك
في مسرحيّة «بنادق الأمّ كارار» لبرشت
و زيادة في الفداحة
هنالك أيضا قائمتا
الطّائر الأوحد الذي ذبحتَ
في حياتك
عوض أن تُصاب بالذّهول
يجعلك هذا الخليط العجيب
تنفجر مُقَهْقِها
تفتح عينا، تتطلّع إلى السّاعة
و تكتشف، بأسف
أنّ الفجر
لم يَحُلّ بعد
ليُبَدِّد الوحوش

١– ribulations d'un rêveur attiré¦ Ed. de La Différence¦ Paris¦ 2008.

٢– ديفيس (١٩٢٦–١٩٩١) : هو مايلز ديفيس– موسيقي مبدع في مجال الجاز خاصّة. عازف على الترومبيت. – ه. للمترجم.

أوراقٌ حمراءَ خمريةٌ

حـــازم العضمـــة

شاعر من سورية

كم تحتاج لتنتزع نفسك من الأسى أو من
صورة حيوانٍ يمضي
أمامكَ ...
، تترك المكانِ لذئابه (تَعول عليه) وأن الألم
يشبهُهُ حيوانٌ جريحٌ
يمضي أمامكَ

* * *

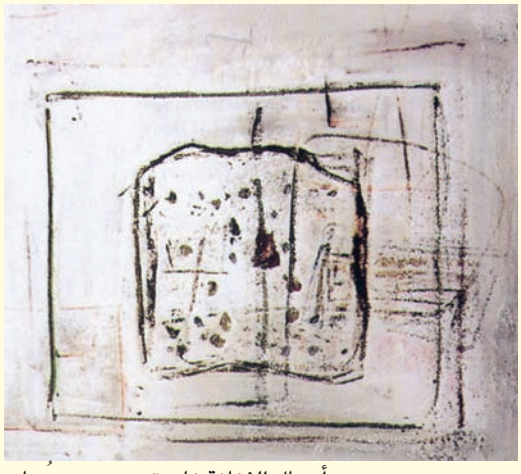
أو تعودُ مرّاتٍ كأنْ من مشهدٍ قديمٍ كنتَ
أهملته
، تحملُ جَفْنَةً من خزفٍ هشيمٍ وأعوادَ يابسةٍ
، ونُتَفاً
من خِرَقٍ قديمةْ...
ثم تمضي بها إلى أن تضعها هناكَ في وَسَطِ
الساحة ...
كما لو تضعُ حيواناً جريحاً أمام المارّة
ثم الحيوانُ يلجأ إليكَ ، كأنه تعرّفَ إلى
رائحتكَ
أو تعرّفَ إلى رائحتها في ثيابكَ

* * *

كم تحتاج لتنتزع هذا الليلَ من رماديِّ
الشارعِ
والسامرينَ .. والبيوت
، أو ربما تستدعي خيالَ فتاة المطعمِ
... لو من نهاية الممرِ
بأوراقٍ حمراءَ خمريةٍ ، والمطرُ قد توقفَ ،
لتأكدتَ
من هذه البقعةِ ، كم تراها الآن خضراءَ ..

* * *

لو يَهُمّونَ ..
أن يذهبوا الآنَ،
لو يذهبونَ
لو من نهاية الأدراجِ
صُحبةَ أغنيةٍ
لو تعودُ تمضي



من أعمال الفنانة نادرة محمود – عُمان

بأسفل التلة
بكتفين مخذولتين وشعرٍ أغبرَ
* * *
لا بد أنك كنت تمشي أيضاً ، أو أنك عدت تعباً
من ليل العرّافينَ ، أو تصحو من سحابة صيفٍ
قديمٍ فيما تمتدحُ نافورات العشبِ ، والعنابرَ
الفضةَ ، ثم تمضي بهذا كله كما لو تمضي
بأُحجية ،قُلت لا تعجبكَ ، والآنَ لا تنتهي من
زخارفها العالقة في خيوط
أن خيوطها تعودُ تنبتُ من الليل أمامك كيفما
تحركتَ ، بحيث كنت تفضل ألا تتحرك ..
وأنك لا تعرفُ حين تبدأ كيف تنتهي
فتفكرُ أن تكون البداية من أوراقٍ حمراءَ
خمريةٍ
تمشي عليها
، فيما لسببٍ ما الليلُ مضاءٌ من الغيمِ
والسماءُ بيضاءَ ، والعشبُ ...
و شجيراتُ الوردِ العاريةْ
* * *
... فضاءاتٌ بجبالها، بأسرابها، برعاتها
وقطعانها لا تكفي
لردم أنهارٍ قديمة كانت تعبر من هنا
أو من بقايا عشاءٍ وسامرين في المائدةْ ، ولا
تحيلُ لشيءٍ
، بقيت ثملاً بعدها بسنينٍ حتى نهايات كهذه
كلّ ما هنالكَ أن حياةً تتفكك كأوراقٍ حمراءَ
خمريةٍ
... أو أنّ للأوراقِ الخمريةِ الحمراءِ شقيقاتٌ غير
تلكَ
الغيومُ تفتّتها
، الهواءُ والشمسُ
* * *
تقولُ تُعرفُ ..
الكائناتُ ما تزال تنبتُ في طرفٍ من
الساحة
.. الكائناتُ الليليةُ
كنتَ تطوفُ بها الصخورَ كتميمةٍ
تقولُ تُعرفُ ..
وتطوف بها المدنَ كتميمةٍ
* * *
لكنتُ اكتفيتُ بالذي تناثر
من فضة النهار على يديكِ
...
أو ما الذي لا يعجبكَ في هذه الفلاة
... فتمضي تبحث عن فلاةٍ بعدها
* * *
لا بد أنك كنت تمشي أيضاً ، أو عدتَ تَعباً من
ليلة العرّافينَ ، أنْ
ثمةَ نساءٌ بمناماتٍ طويلةٍ في الفناءِ ، وقناديل
يحملنها، وكنَ يعبرنَ إلى
الغرفِ من درجاتٍ قصيرةٍ ، يتوزّعن على
الغرفِ الموزعةِ في الفناءِ
* * *
كأنْ نعودَ مرّةً في مشهدِ السوقِ ، وثمة قوّالونَ
هناك ومرددونَ بوجوهٍ شاحبة
وعباءاتٍ ، ومن قُلتَ كانوا أولياءَ وخاناتٍ
راحوا يعتلون منصاتٍ شيدت لعلفِ
خيولٍ مرقطةٍ وشهباءَ
... وصخبٌ في السوقِ ، وقبّانونَ ، وصبيةٌ
يجرّون الخضارَ في عرباتٍ واطئة
و خيولٌ يقودها غلمانٌ في فناءاتٍ مُتربة من
أرسانٍ في أعناقها
ثم وجدْتُكَ بأولِ المنصّة ، وآخرينَ لا تعرفهم ،
كل قليلٍ يشدّونكَ بذراعيكَ
و يدفعونكَ لتقول شيئاً ...
قُلتَ لابدّ من أوراقٍ ذهبيةٍ ، وأوراقٍ حمراءَ
...
، ولا بدّ من كَتبَةٍ يحبرّون الأوراقَ

قلتَ لا نحتاج نظاماً جديداً للإشاراتِ ،
اضطرابُ اليدين يكفي
توهجُ الخدين ...
ارتغاشٌ خفيفٌ بأعلى العنقِ
... لا أحد يراه

* * *

عُدتَ هكذا تفكرُ كيف أن كائنات الرملِ ...
و كيف أن الأسرابَ هكذا بعد أن تبتعد
،صمتُها ينتشرُ في السطح ، بعد أن تبتعدَ
و النهارُ يترسب في طبقةٍ زرقاء تلمسُ الأرضِ
وغيماً في الأغصانِ ...
و بيوتاً .. تدفعها بطيئةً في النوافذ ريحٌ من قصبٍ
بعيدٍ وشيحٍ

* * *

... ان طيوفاً من حيواتٍ كانت تقيم هنا، في هذه
التلالِ ، تعود بسموتِ مدنٍ قديمةْ كلما هبطت
في التلالِ الصيفُ ...
أو تعود بالقرمزي
وعطرِ اللوزِ

* * *=

عُدتَ تفكرُ كيف أنّ الأوراقَ الذهبيةَ الكبيرةَ
كلّ قليلٍ
تقعُ لوحدها ،مجموعاتٍ صغيرةٍ ، وأزواجاً
... أن سقوطها الهادئَ هذا يكاد لا يترك أثراً
...وبراري ذُرةٍ
، وتِلالٌ ذُرةٌ
ومنمنماتٌ في التلالِ
... وجميلاتٌ يعُدن من الحبِ
فيتمددن في الظلالِ القمريةِ
تقولُ :
أنّ مساءاتٍ كهذهِ تتناسلُ من دويِّ أبراجٍ كبيرةٍ تحفرُ الأرضَ
، والصمتُ يصلكَ من رفوفِ طيورٍ تنساب بأعلى الصخورِ
ورابياتِ القصبِ
... وأهراءِ «الضميريينَ» ، وأثلامٍ في التلالِ نحتتها الثعالبُ ...
وسبخاتِ ملحٍ
و فلكيينَ يمددونَ السُهبَ من نهاراتِ شموسٍ زرقاءَ
وكائناتٍ ليليةً أخفتها المنحدراتُ ، القصبُ
، الأعشابُ ، الهشيمُ
، المصاطبُ ، الخزائنُ ، أدواتُ الفلكيينَ
،الخمائلُ الخمريةُ ، الآنيةُ الخفيفةُ ...

* * *

حين كانت الجبالُ واقفةً ..
، بقيتْ هناك واقفةً
، أو من شتاءاتٍ كتلكَ التي أَتتْ بكَ حتى هنا

* * *

... غيرَ هنا لا أمكنة لمهووسينَ
ما زالوا يرصفون الزجاجاتِ بحافة الليلْ

غيرَ هنا لامجالَ لانجرافاتٍ ، غيرَ هذهِ ، أبعدَ ..
أو عبرْها من خيالاتٍ خفيفةٍ في الجدرانِ
غير هنا
لا أمكنة للحوافِ– الذهولِ
، للمدنِ – الضواحي
للأمواجِ – الوردِ ...
والأمواجِ – النبيذِ
، للطيورِ ، للعاشقاتِ ، للمجانينِ
، غير هنا
هذي الجبالُ الزُرقُ
عربةٌ أولّها آخرُ الليلْ

الحديقة الباذخة

هنري ميشو

ترجمة عبد الوهاب الملوح

شاعر ومترجم من تونس

لَمْ يَتَبَقَّ غَيْرُ القَلِيلِ مِنَ الإِنْتَاجِ الجَاهِزِ ؛ لَمَّا اقْتَرَحُوا عَلَيَّ بَعْدَ بِضْعَةِ أَيَّامٍ حَدِيقَةً فِي الرِّيفِ . كَانَ هُنَاكَ مَنْ يُرِيدُ أَنْ يُنْجِزَ تَجْرِبَةً.

جُرْعَةً ضَعِيفَةً ؛ مَوْضِعٌ هَادِئٌ سَمَاءٌ خَالِيَةٌ.جَهَّزَ لِي ذَلِكَ الشَّخْصُ بَعْضَ الإِسْطَوَانَاتِ .فِي آخِرِ لَحْظَةٍ أَبْدَى التَوَجُّسَ .

مِنْ نَاحِيَتِي كُنْتُ بَدَأْتُ بِشَكْلٍ سَيِّءٍ : انْقِبَاضَاتٌ فِي الْقَلْبِ .حَتْمًا أَصْبَحَ غَيْرُ صَالِحٍ لِلتَّجَارِبِ .

كَانَ التَّأْثِيرُ عَلَيْهَا جَيِّدًا. مُفَاجَأَةٌ سَعِيدَةٌ أَخَذَتْ مَكَانَ الْانْزِعَاجِ والمَلَامِحِ المُنْقَبِضَةِ .

نَالَتْ حِصَّتَهَا ؛ مُهْتَمَّةً ؛ تُمَيِّزُ ؛ تُرَاقِبُ ؛ تَصِفُ بِصَوْتٍ هَامِسٍ تَحَوُّلَاتِ دَائِرَةِ النَّظَرِ خَاصَّةً ؛ فِي لَوْحَةٍ أَوْ عَلَى جِدَارٍ.

الجِهَاتُ النَّائِيَةُ فِي غَوْرِ الْحَدِيقَةِ تَدَعُ نَفْسَهَا قَابِلَةً لِلرُّؤْيَا أَكْثَرَ ؛ قَالَتْ :

" يَبْدُو أَنَّهَا تُرِيدُ جَلْبَ الأَنْظَارِ."

هَلْ كَانَتْ تَقْرَأُ مَا يَجُولُ بِخَاطِرِي ؛ كَمَا سَتُفْصِحُ عَنْ ذَلِكَ لَاحِقًا ؛ أَمْ هُوَ أَنَا الذِي لَا يَقُولُ شَيْئًا فِيمَا تُفَكِّرُ فِيهِ هِيَ؟ هَلْ هُوَ التَّنَامِي المُتَلَازِمِ لِرِقَّةِ الإِدْرَاكِ الْبَصَرِي عِنْدَهَا هِيَ كَمَا عِنْدِي أَنَا ؛ أَنَا الذِي فَجْأَةً وَعْنَوَةً تَرَاءَى كَمَا لَوْ إِنِّي بِصَدَدِ تَحْدِيدِ تَفَاصِيلَ لَمْ تَكُنْ لَافِتَةً حَتَّى ذَلِكَ الْوَقْتِ؟

هَادِئَةً ؛ كَانَتْ تَهَبُ انْفِعَالَاتِهَا . إِنَّهَا الاسْتِكَانَةُ ؛ الثِّقَةُ الْمُسْتَعَادَةُ .يُعَبِّرُ عَنْ ذَلِكَ الوَجْهُ أَيْضًا ؛ بِشَكْلٍ أَقَلَّ مِنَ الكَلِمَاتِ ؛ أَقَلَّ بِزَمَنٍ طَوِيلٍ؛ أَكْثَرَ تَعَقُّلًا ؛ مُتَغَيِّرًا . مَوْهُوبَةٌ حَدِيثًا يَبْدُو كَمَا لَوْ إِنَّهَا خَضَعَتْ لِلْخَبَطَاتِ فِيمَا يَخُصُّ التَّعَابِيرَ . شَاهِدَةٌ عَلَى مَا قَدْ خَضَعَتْ إِلَيْهِ مَجْمُوعُ الأَعْضَاءِ ؛ إِبَّانَ التَّجْرِبَةِ عِنْدَ مُخْتَلَفِ الاخْتِبَارَاتِ وَعَلَى مُخْتَلَفِ الأَصْعِدَةِ بِأَعْضَاءٍ مُخْتَلِفَةٍ وبِشَكْلٍ مُتَتَالٍ.

طَلْعَةٌ مُنْقَبِضَةٌ ؛ فِي طَوْرِ التَّمَاهِي ؛ مُوَظَّبَةٌ مِنَ الدَّاخِلِ . بَيْنَمَا كَلِمَاتٌ رَائِقَةٌ لَا تَكُفُّ عَنِ التَدَفُّقِ : تَنَافُرٌ خَفِيفٌ أَحْيَانًا وَأَحْيَانًا أُخْرَى شَدِيدُ التَفَرُّدِ .

جَفَلَتْ بِشَكْلٍ لَافِتٍ لِمُلَاحَظَةِ سُقْتُهَا بِخُصُوصِ هَذَا الْمَوْضُوعِ. هَكَذَا إِذَا هِيَ لَا تَتَابِعُ مَا يَحْدُثُ ! تَجْهَلُ إِنَّهَا مُحَاصَرَةٌ.

فِي الأَثْنَاءِ يَتَوَاصَلُ فِي تَدَرُّجِ ارْتِجَاجِ مُحَيَّاهَا ؛ تَعِبًا ؛ مَشْدُودًا؛مُتَحَفِّزًا ؛ مَشْحُونًا ؛ ثُمَّ مُتَمَلِّكًا ؛ ثُمَّ مُصَابًا مَرَّةً أُخْرَى ؛ مُتَشَظِّيًا مَنْقُولًا ؛ مُتَفَسِّخًا ؛ خَالِيًا أَخِيرًا وَقَدْ فَقَدَ تَنَاظُرَهُ ؛ مُضَاءً ؛ دُونَ أَنْ تَعْبُرَهُ وبِشَكْلٍ مُتَطَفِّلٍ أَعْمَارٌ مُتَعَدِّدَةٌ وتَحَوُّلَاتٌ غَيْرُ مُنْتَظَرَةٍ مَفْضُوحَةٌ تَنْكَشِفُ دُونَمَا سَبَبٍ وَهُوَ مَا حَبَّبَنِي فِي تَأَمُّلِهِ .غَيْرَ إِنَّ كُلَّ هَذَا كَانَ سَرِيعًا ومُتَفَرِّقًا.

لَقَدْ أَظْهَرَتْ؛ دُونَ أَنْ تَدْرِي وفِي وَقْتِ قَصِيرٍ عَائِلَةً مِنَ الوُجُوهِ مُثِيرَةً لِلاسْتِغْرَابِ ؛ عَدَا الأَسْلَافِ وَتِلْكَ التِي هِيَ لِلْوَالِدَيْنِ (البَعِيدِينَ أَوْ القَرِيبِينَ)

عَائِلَةٌ مُمْكِنَةٌ فِي تَطَوُّرِهَا المَجْهُولِ وبِالتَّأْكِيدِ ؛لَمْ يَكُنْ بِإِمْكَانِ أَحَدٍ أَنْ يَرَاهَا فِيهَا إِلَى حَدِّ الآنَ ؛ذَاتُ سِمَاتٍ مُتَضَاعِفَةٍ سَتَبْقَى طَيِّلَةَ حَيَاتِهَا قَابِلَةً لِلظُّهُورِ الوَاحِدَةِ ضَرَرًا لِلأُخْرَى ؛ تَقَاوُمُ مَنْ سَتَمْتَلِكُ الأُخْرَى ؛ هَكَذَا وبِفِعْلِ الأَعْضَاءِ والْغُدَدِ مُتَعَدِّدَةِ الإِصَابَاتِ ؛ هِيَ فِي صِلَةٍ بِالمَزَاجِ الْمُتَعَالِقِ الذِي تَمَّ الإِفْصَاحُ

عنه خلاَل دَقَائق مَعْدُودة ؛ خَال ؛ مُنْبَسط وهي لا تراه وَلا تَشكُّ فيه وتُواصل استعراضه ببرَاءَة.
من أَجْل هَذه السِّمَات الْمُخْتَلفَة ؛ أرى إِنَّهَا تتَوَفَّرُ عَلَى دزينة معقولة إِن لم يكن عشرين شَكْلاً طَارئًا ؛ قُلُوبًا أَو أَمْزِجَةً هكذا كَان يَجب عليَّ أَن أَقول.
إِنَّه لإِلْهَامٌ غَرِيبٌ ؛ لَيْس لِي ما يُمْكن أَن أَفْعَلَه حيَاله دون أَدْنَى شَكٍّ؛ هي أيضا ليس لَها أَن تبْحَثَ عمَّا يُمْكنُ أَن تَسْتَخْرِجَهُ منه ؛ لن تَفْحص المرْآَة لتَتَعَرَّف وتَتَعَشَّق مَلاَمحَها الجديدة وشكلها الجديد وتلمحه ؛ كما تَعْمَد نساء كثيرات مثلها لفعل ذَلكَ .
لَن أَقُول أَيَّ شَيْءٍ وَلَيْس لِي أَيُّ تَعْلِيق عَن هَذا اللَّعب الْغَرَائبي بالأَقْنعَة ؛ الذي يتَوَاصَلُ ؛ مرِنًا بِلا مُبرِّر ؛ بلا جدْوى بلا حَاصل.
فِي الأَثْنَاء؛ جعَلني قَلْبي الذي من لَحْم وَعَضلاَت في صدري ؛ أَتألَّمُ ؛ مُسببًا مغَصَّات ؛ غثَيَانات وأَفْكارًا سيِّئَةً.
وقَدْ أَدركُوا انْقبَاضي جَهَّزُونِي بوَسَائد وَكُرسيل قُبَالة الحَديقة وهْو مَا مَكَّنني من مَوْضعٍ جيِّدٍ ؛ ما نَتَجَ عَنْه بدَايَة ارتيَاحٍ .
ثَمَّة عَتْمَةٌ تَرْفُضُ أَن تتْرُكَني وَمُجَرَّدُ مُحَاوَلَتهَا كَانت عَلى الأَقَلِّ ستَزيد من أَلَمي وتَمْنَعُني من الهُجُوع .
إِسْطوَانَةٌ . تَمَّ تَشْغيلُ قَصيدة ثُمَّ أُزيحَتْ . لَمْ أَكُنْ أَرْغَبُ في تَدْرِيب أوروبي ومن ذَلكَ العَصْر.
تَلاَ ذَلكَ ؛ إِسْطوَانَةٌ أُخْرَى من المُوسيقَى الكَارْنَاطية . في لَحْظَة غَيْر مَسْمُوعَة بَدَت النُّوتَاتُ الأُولَى كَمَنْ يَطْرُقُهَا منْ دَاخل الأُذن . هي مُوسيقى كَمَا لو لَم نَسْمَعْ مَثيلاً لَهَا عن قرب في الْحَيَاة من قَبل . تَقْطفُنَا في الطَّرِيق . قُوَّةُ الهنْد الداخلية ؛ أَشَدُّ حدَّةً ؛ تَجْلبُ الرِّفْعَةَ ؛ تَدْفَعُ نَحْو السُّمُوِّ ؛ حَليف الدفء ؛ دفء غير مَخْصوص .
كَمَا يتدَفَّقُ المَاءُ في سَرِيرنَهْرٍ ؛ كَذَلك تَتَدَفَّقُ المُوسيقى في سَرِير كَياني ؛ رَاعية؛
بَاعثَة الرَّحَابة والتنفُّس في الرَّحَابة .
غَاب وَجَعي والخَوف أَيْضًا.
كَان مَنْسيا.
بأُسْلوبِها المتفرِّد ؛ من خلاَل تَكَسُّرَات مُخْتَلفة الطُّرُق وخَاصَّةً بطَرِيقة غَرِيبة غَطَّت الموسيقى الموالية كُلَّ شَيء .

.....

ثُمَّ أَلْفَتْ نَفْسَها تَائهَة فِيَّ ؛ تَائهَة بِمَا إِنَّهَا مُستقلَّة وسط بَحْرٍ أَكثَر اتِّسَاعًا.
وَكَانت الْحَديقة حَاضرة ؛ حَاضرة بِشَكْلٍ آَخَرَ مُخْتلف تماما.
مُنْذُ الْبَدْء كَان هُناكَ عُمْقٌ شَفيفٌ أَدْرَكَ أَقَاصيه.
يَتَعَلَّقُ الأَمْرُ الآَنَ بِشَيء آَخَر مُخْتَلِف تمَامًا ؛ بل بحَديقة أُخرى غير هذي .
دون أَن تَتَوَضَّح التحَمت الموسيقى بها ؛ ولم يكُن لديَّ عَن هذَا الالْتحَام أَيَّة فكرة ؛ كان بدرجة من الحَميميَّة حَتَّى إِنَّني نَسيته ؛ التحَام قَوي مُتَفَرِّد بتلك الشَّجرة المتسلطة حيث توجد ؛ بتاجها المضاعف الكَثيف الأَوراق ؛ القَلَق ؛ القَلَق دونما توقف ؛ في حركات غير متساوية ؛ ضاجٍّ ؛ أَحَاطت به نسمة أَصْبَحَت " شهوانية" ؛ تبدو كما لو إِنَّهَا غير مَسموعة.
مئات الأَفْنَان والأَوراق مضت وكما مالت تنشَّقات غَبية جعلت منها أَصْواتُ " فينا" اللَّامرئيَّة سخيَّةً ؛ طَبيعيَّةً ؛ طَافحَةً بشَكْل مُدْهش.
وَأَنا أَدْخُلُهَا ؛ مَارًّا من الأَمَام ؛ رَأَيْتُهَا كَانت بلاَ صْفَة وَبلاَ طِرَاز ؛ لَم تَكُنْ تَعدُ بالكَثير ؛ حَديقة مَا ؛ انوجَدَت خَرْسَاء ؛ دُفْعَة وَاحدَة ؛ وإِذَا بهَا حَديقة فردوسيَّةٌ ...
وَأَنا في الأَمام على بُعْد خُطُوات ؛ وبشَكْل طَبيعي إِلى دَرَجَة لَمْ أَعرف مُنْذ مَتى وَأَنا هُنا ؛ في حَديقة الْحَدَائق ؛ وهي تسْطو عليك دون أي شَيء آخر في العَالم ؛ حتَّى الزمن لا يُمْكنُه أَن يَتَجَاوزَهَا ؛ حَديقة فردوس حقيقية ؛ لَن تَحْلم بأَي شيء آخر.
كَان من المُمْكن إِذًا ؛ حيْث لاَأُبَّهة ؛ لا ثُعْبَان ؛ لاَ إِلاَه مُؤَدِّبٍ ؛ لَيْس ثَمَّة سِوى الْجَنَّة غَيْرَ المَأْمُولة . وَبدُون

أيِّ حَاجَة للتَّحَرُّك أَمَام تلك الشَّجَرة في الْوَسط ؛ ذَات التَّاج المُتَّسع ؛ ذَات الأوراق المُصْفَرَّة الضَّخْمَة ؛ المُذَهبة المُعلنة عن الخريف القادم.

تَوَهَّجت نسْمَةٌ ؛تُوقظُ الأَفْنَان النَّاعسة والأَوراق الذَّابلة ؛ ذات الرَّحابة الطَّاغية مُعبِّرة عن غبْطَة ؛ غبطة في أَعْلى دَرَجَاتهَا؛ ورَغْبَة أَشَدُّ من الغبْطَة ؛ غبْطَة من جَميع الأَشْكَال المَمْنُوحَة واللَّحْظة القَادمة ؛ مُنتزعة ؛ مستعادة ؛ مُسْتَعادة ومَمْنُوحة مَرَّة أُخرى من أجل التقاسم والإجلال ؛ من أجل الموهبة الولهانة

عَالَمُ الشَّرْق المُهَيَّج كَانَ هُنا وَاحدًا وكُلاًّ مُعَبِّرًا عَن أوج الانتشاء ؛ باسم الكلِّ وباسم الأَرض.

مَا يُمْكنُ أَنْ تَرْسُمَهُ الأَفْنَانُ وَالأَوْرَاقُ ؛ لَيْس بِإِمْكَانِ أَيِّ ذرَاعٍ كَمَا إِنَّه ليْس بِإِمْكَانِ جَسَد امْرَاَة أَو رَجُل ؛ لَيس بِإِمْكَانِ أَيِّ رَقْصَة بشَرِيَّة أَو حيوانيَّة أَن تُحَقِّقَهُ. لَقَد كَانت فَيَاضَانَات ؛ فَيَاضَانَات لَيْسَ لَها أَن تَكُفَّ ؛ مَرِنَةً ؛ وَفِي كُلِّ الاتِّجَاهَات مَعَ لاَمُبَالاَة مَشْفُوعَة بِاسْتِرْدَادَات غير مُنْتَظَرَة في اللَّحْظَة المُتَحَرِّرَة اللامُتَجَاوَزَة.

جُثُوات ؛ تَضَرُّعَات ؛ احتبَاكَات ؛ خَلاَصات ؛ اقتلاَعَات ؛ غَطْسَات في الأَمَام ؛ انسحَابَات ؛ تَرَاجعَات ؛ مُعَانقَات أُخْرى ودَائمًا نَحْو الأَقْصَى ؛ فِي كُلِّ وَرَقَة ؛ فِي كُلِّ غُصْن أَضْحى كَائنًا عَاشقًا ؛ يُعِدُّ وَيُعِدُّ مَرَّة أُخْرى أَخْشَع الرَّكَعَات فِي تَعْبير عَن إِجْلاَل لاَنهَائي حَيْث من زَمَن بَعيد قيل إِنَّ كُلَّ مَقْطوعَة أَصْبَحَتْ الكُلَّ تُريد أَن تُثْمر أَخيرًا دونما تعب أو انهاك ..وفي سُمُوٍّ.

لأَنَ هَذه الفَيَضَانات وَهْي مُغْتَبطَةٌ وَجَدت لَهَا مَوضعًا عِنْد قمَّة الشَّجَرة (ولا استغرب ذلك) عند شجرة جوز عَتيقة ذَات تَاج فَسيح ؛ نَادر جدًّا من حَيْث جوهَره . تَاجٌ مُضاعَف كَأَنَّه ثُلاَثي ؛ كَأَنَّه بِلاَ شَبيه ؛ سرب حَيْث كُلُّ عُضو يَنْدَفعُ دونَمَا ارهَاق وبِشَكْلٍ مُتَتَال إلى الأَمَام ؛ يَنْسَحب؛ ليُعَاود الانْدفَاع دون استراحة.

تَهَيّجَات بِلا أَشْخَاص ؛ حَيْث إِنَّ جَميع الأَجْزَاء ؛ فروع ؛ أَوراق وأَفْنَان كَانت أَشْخَاصًا بَل أَكْثَر من أَشْخَاص ؛ مُهْتَزَّة بأَكْثر عُمْق ؛ أَشَدَّ ارتبَاكًا مُرْبكَةً. مُنْفَرِدَة ؛ لَيْس جَمَاعيا ؛ في إِيقَاعٍ مُتَسَارعٍ مُسْتَولٍ عَلى كُلِّ تَكَاسُلٍ حيث ليست الريح الحقيقية وحدها هي المسؤول الرئيسي .

يَنْحَني الوَرَقُ إلى الأَسْفَل بِسُرعة ثُمَّ يَنْدَفع متصَاعِدًا؛ ثم مسْحوبًا إلى الْخَلْف ؛

ثُمَّ يَرْتحل دونما تعَبٍ إلى التجاوز اللاتعب ؛ مُتَجعِّدا كَأَنَّه غير متجعد بوحشية وَهْوَ حصيلَة لِنَوعٍ من الْقَدَاسَة في سُمُوٍّ فَريد.

جَمَالُ الاخْتلاَجَات في حَديقة التَّحَوُّلات .

إِرواءٌ ولاَ إِرْواء يَرْتَحل من الشَّجَرة إلى انخطَافَات الرُّوح ؛ نِدَاءات إلى الظَامئين ؛ نداءات مَسْموعة ح محتفل بها.هَذ÷ التكْملة المنتظرة منذ الأبد تَمَّ تلقيها ثم إيداعها.

الإحساس اللامتناهي–عدم الإحساس في حضرة موعده.

وَتَنْفَتح ؛ تَنْغَلق الرَّغْبَة اللامتناهية ؛ نبضات لا تفتر بين الأَرْض والسَّمَاوات –غبطة بَليتْ– وَحْشية مَجْهولة مُوفدة إلى تَلَذُذ أَعْلى من كُلِّ تَلَذُّذ ؛ ،ضحو اختراق في اتِّجَاه الأَعْلى كَمَا هو في اتجاه الأَعمق حي يظَلُّ الغَامض سرًّا مُقَدَّسًا.

فقط يَنْضاف إليه يَلْتَحمُ به أكثر (آتية من حيث لا ندري) تقطيع رزين للجمل الشعرية ؛ إيقَاع قوي ؛ أَصَمُّ لَكنَّه وبالتَّسَاوي داخلي ؛ كَمَا هي دَقَّات القَلْب التي كَان من الممكن أن تكون موسيقية .قَلْب نابض في الأَشْجَار وهو ما لاَنَعْرِفُه عَنْهَا وَهْو ما أَخْفَتْه عَنَّا؛ سَليل قَلْب نَبَاتي كبير (من الممكن أن نقول كوكبي) قلب مشارك في كُلِّ شَيء ؛ مُسْتَعاد ؛ مقبوض عليه أَخيرًا ؛ غامْض عند أُلَئك المَسْكُونين بالانْفعَال المُطْلَق ؛ ذَلك الذي يُصَاحب كُلَّشيء وَيَحمل الكونَ.

أرض المســـرات

فيصل قرقطي

شاعر من فلسطين

أتقصَّى مشيئة الكهوف
نازلاً أدراج العمر
للقيامة

البدايات ومقاماتها

للملاك الذي هيأ النرجس في صدف الحكاية
ابتسمت ظلمة الكهوف،
سقطت نياشين التمني
تمرغ الفجر بالسندس المتآكل في حنين الوصايا
وذاب الوقت على معصميه .
للملاك الطهور ، الغفور ،
أتوج الريح نسائم معصية الإتجاهات .
والمسافة برق لمصابيح قلقها العاتي .
للملاك الذي ضيعني أرفع الصلوات
علني أدخل جهنم غفرانه .
الملاك المضمخ بالآس
يراني ... ولا يراني
أراه ... ولا أراه .

(١)

هكذا تكتمل الرغبة
في اتكاء الكهولة
على صدر الانتظار .
الانتظار الغافي على عجين القرون
بلا يقظة تفسر المدن
وتشكل زوايا البيوت ،
ونواح الروح .
اليقظة المسترسلة في عناوين الغيب .

الصورة بعدسة الراحل حسن باقر (بوس) – عُمان

(٢)

معلنا شراسة الندم
أجيء إلى حافة الأرض ...
مستنيراً ببريق معصميها
يحملني الهواء
خفيفا ... خفيفا
عابرا شقوة العصور
وفراغ الأجنَّة
في تسابيح الوعد المقدس
على أعتاب الصلاة الباكية
تحت بريق معصميها .

(٣)

هيئي منعطفا وقلادة !
إنه يأتي على سجيتي !
هيئي ورقا للكتابة ..
أتهدم فيه لعل الكلمات
تحملني على طبق الخطيئة
إلى جحيم غفرانك ...
وجنون المعصية .
ولد أباح التغرب ولد أغواه
أضلاعه لرنين الهواء بريق معصميك
وعينيه لافتراس المدن لتطمئن القرى
وخطواته للضياع الذابل على بكارتها

(٤)

تقف العصور حارسا لنجدة الصبابة فيه
مسترسلا ، واميناً لرعشة المدى
على أعتاب القطيعة .
هي ذي الكلمات التي أضاءت ..
وانطفأت نواقيس العبور
كجثث ساخنة في هزيع ليل معركة
يتمشى والليل يحتل غفران الغياب
صداها فوق صاقلا النهار من جديد
قهر الكلمات تحت عرش الخطيئة
بعيدا عن المكان الملوع
في ذبول نظرتك
تستبدل الشطآن بنفوذ الماء
وأنا أتَّحدُ في قهقهة غيابك
أغطي قامتي غيابك الأعتى من وحش
بالكبرياء والأقسى من جلد فيل
الهزيل .

(٥)

البيت يعتليني صدى الكلام الراحل غيما
عشٌّ يعقد أعراسه في مسامات اللحم
لنحيب فتهلل الذكرى بأقراط وخلاخيل
الروح فاتحة كتاب الزمان
في على الحرف الذي لم يقل
صقيع والدرب الذي لم نعبره
المدينة والبيت الذي لم نسكنه
المدينة
قبة السماء لظلالنا الفاجرة
والسماء
مدىً لخصام المكان والريح

(٦)

أبدأ الضياع الواقف شمعا في حريق الذاكرة
بالدهشة الأولى تتهجَّى كتاب الموتى
للأمكنة وتستعصي عليها لغة المدن
التي عمدتنا المزنَّرة بوشوشات صورتك
غريقين حين امِّحاء الصوت
في ظلال
الضياع أبداً من الصوت
حين يغفو على قسوة التذكر
يرعى لهفة شفتيك للبدء
في حوار الجسد المنهوب
في لسعة الوجع الضاميء للحروف المجففة
كقديدٍ بلا تاريخٍ للذبحِ .

(٧)

مزهواً لا صوت إلا الصدى
كنخلة لا مكان.. لا زمان
أحتفل ليبدأ طوفان التعرِّي
بقامتي وانفجار السوسن
ونزفِ في دمي المطفأ حتى الإشتعال
جذوري
لنبدأ من انفجار الصوت
حيث جزر الغياب تفتش عن معنى ولادتها
دونما طقوس لعذوبتي المؤجلة .

(٨)

لا فرار من كمالك المغيب
إلا إلى ضعفك الحاضر في يقين العدم
حينما الماء يعلن صلوات المطر
فوق هضاب انتظاري
تحت رجف المدينة
المدينة الهاربة إلى أيقونات الموتى
وهم يرفعون توابيتهم
سائرين قوافل من دم
إلى عزائي .

(٩)

كسياج
معمِّرٍ في الأزل امتداد خطوتي في
الأكيد الصارم
ابني الأكيدَ الذي يلوِّح بالمعصية
فوق رؤوس الأشهاد
سحبَ رافعاً علمَ السبق
الإنغلاق تحت سماء المشيئة .
كسياج معمر في الهباء
أرتق المسافة التي تغلي
تحت نهب الخطى القتيلة
تحت عربات الضوء الساطع
ساعة انغلاق رؤاك
لأدرب الوقت على النبض
والنبض على النبوغ
فوق لظى المسافات المحترقة
في مدى صوت الرياح التي تلف خصر السماء
وتنسى انطفاء نجومي على رعشة الثبات.

(١٠)

يحتقن الصوت في غبار الأمكنة
وصدى نبيذ الإفك
إذ تنبجس الكلمات
من عدم الكلمات
لترتقي سلم الفراغ
وتهوي
ك...
غ...
ب...
ا...
ر...
مصقولٍ بالجراح.

الأبواب وطرائقها

مليئاً بالنبتة الناسكة
خاوياً من لذَّة الجفاف
عمر من الحمَّى يهزم خطوتي
وظلال من الشكوى
تعمِّر في الدم
رجفٌ يلفُّني
عطشٌ الى لذَّة الماء
في دروب على الصحراء في الصحراء.
مليئاً بامتثالي التوجس
والوجس الطفل ظلُّ الإله
على عطش في الهباء.
مليئاً بنجاة المصير
وأوراق بالية في ادعاء الضمير.

تَخْليصُ الْمَلاكِ مِنْ رُكامِ الرُّخامِ

[مُنْتَخَباتٌ شِعْرِيَّة لِميكِيلاَنْجُلو بُونارُّوتي]

تقديم وترجمة: أحْمَدْ لوُغْليمي

شاعر ومترجم من المغرب مقيم في إيطاليا

«لا بَأْسَ أَنْ يَكُونَ هَدَفُنَا شَامِخًا
وَنُخْطِئَهُ، الْأَنْكَى أَنْ يَكُونَ بَخْسًا وَنَنَالَهُ.»

[ميكيلاَنْجُلو]

يُعَدُّ ميكِيلاَنْجُلو بُونارُّوتي Michelangelo Buonarroti [١٥٦٤–١٤٧٥] مِنْ أَكْبَرِ مُبْدِعي النَّهْضَةِ الأُورُوبِّيَّةِ، في قَامَةِ دَانْتي Dante. فَنّان نابِغَة، ثائر، نَحَّات، رَسَّام، مِعْمَارِيّ، شَاعِر، وَمَجْنُون بِجَدَارَة، بَرَعَ في تَعَقُّبِ الوَلَعِ الإِنْسَانِي وَاكْتَشَفَ الوَصْفَةَ السِّحْرِيَّةَ لِلْفَنّ، كان يَعْتَبِرُ نَشَاطَهُ بَحْثاً مُسْتَرْسَلاً عَنْ أُمْثُولَةِ البَهَاء.

يَصْنَعُ تُحْفَتَهُ، بِمِزَاجِهِ السَّاخِر، بِقَامَتِهِ المُتَراصَّة، وَبِرَأْسِهِ الْتي كُلُّهَا عِظَام، التي سَتَقْوَى بِاللَّطْمَاتِ المُتَوَالِيَّة. كَانَ بُونارُّوتي فَادِحَ السَّجِيَّة، يَأْكُلُ قَلِيلاً، يَتَحَدَّثُ قَلِيلاً وَيَنَامُ قَلِيلاً جِدًّا، وَلَكِنْ دَائِمًا بِكَامِلِ مَلاَبِسِه. وَفِي نَفْسِ الآن، وَحِيدًا وَغَامِضًا، كَكُلِّ عَبْقَرِيّ.

ذَاتَ أَحَد، يُوَافِقُ ٦ آذَار (مَارس) ١٤٧٥ ، في الثَّامِنَةِ مَسَاءً، يُولَدُ قَبْلَ الأَوَانِ، عَقِبَ سُقُوطِ أُمِّهِ مِنْ عَلَى صَهْوَةِ حِصَانٍ وَهِيَ مُتَرَجِّلَةٌ نَحْوَ كَابْرِيزِي Caprese حَيْثُ عُيِّنَ وَالِدُهُ مُحَافِظًا.

تَمُوتُ أُمُّهُ وَهُوَ في السَّادِسَةِ وَيُعْهَدُ بِهِ لِحَاضِنَةٍ فْلُورَنْسِيَّة، ابْنَةُ وَزَوْجَةُ نَحَّاتٍ؛ يَقْضِي بُونارُّوتِي

مُعْظَمَ وَقْتِه مُتَأَمِّلاً الحِجَارَةَ وَهْيَ تَتَشَكَّل حَتَّى سَكَنَهُ هَوَسُ النَّحْتِ والرّسم.
رُغْمَ تَعْنِيفِ الأَب، ظلَّ الطِّفْلُ يُمْضِي وَقْتَهُ فِي الرَّسْمِ حَتَّى اعْتَرَفَ الْوالِدُ بِهَزِيمَتِه وَسَجَّلَه فِي مَدْرَسَةٍ لِلرَّسْمِ فِي الأَوَّلِ مِنْ نِيسَان (ابريل) ١٤٨٨ .
سَيَتَمَيَّزُ مِيكِيلَاْنْجِلُو فِي الحال، فِي حِصَصِ الدِّرَاسَةِ الَّتِي كَانَتْ تُقَامُ فِي الْأَدْيِرَةِ، بِنَسْخِهِ البَارِعِ لِرَسْمَاتِ الأَبَالِسَة
Demoni وَرَسْمَاتِ جُوطُّ Giotto ؛ وَبَدَلَ أَنْ يُعِيدَ الرَّسْمَاتِ الأَصْلِيَّةَ الَّتِي كَانَ يُسَلِّمُهَا لَهُ أَسَاتِذَتُهُ وَالْقَيِّمُونَ عَلَى الْأَدْيِرَةِ، كَانَ يُعِيدُ رَسْمَاتِهِ الخَاصَّة؛ وَلَمْ يُلْحَظ ذَلِكَ أَحَد!
عِنْدَمَا سَيَسْتَنْسِخُ مِنْ فَنَاءِ المِدِيتْشِي Medici تِمْثَالَهُ الرُّخَامِيَّ الأَوَّل رَأْسَ إِلَهِ الرِّيفِ الرُّومَانِي القَدِيم Faun ، سَيَزِيدُ عَلَيْهِ غُضُونًا، وَسَيُبْرِزُ ضَحْكَتَهُ الهَازِئَة بِحَيْثُ تُبْدِي اللِّسَانَ وَالأَسْنَان، حِينَمَا سَيَأْتِي المُعَلِّم فِي زِيَارَةٍ لِفَنَّانِيه الصِّغَار سَيُدْهَشُ لِعَمَلِ الصَّبِيّ، وَسَيُعَلِّقُ سَاخِرًا بِأَنَّ العَجَائِزَ نَادِرًا مَا يَحْتَفِظُونَ بِأَسْنَانِهِم كَامِلَةً. لا بَأْس! سَيَكْسِرُ مِيكِيلَاْنْجِلُو سِنًّا لِتِمْثَالِهِ إِلَهِ الرِّيف...، عِنْدَ عَوْدَةِ المُعَلِّم سَيَنْفَجِرُ مِنَ الضَّحِك، وَبِطَرَبٍ سَيُقَبِّلُ اللَّوْذَعِيَّ الصَّغِير.
قَبْلَ سِنِّ الخَامِسَةَ عَشْرَةَ سَيُنْجِزُ العَدِيدَ مِنَ التَّمَاثِيلِ وَالرَّسْمَات..وَفِي سِنِّ السَّادِسَةَ عَشْرَة، وَبِسَبَبِ مِزَاجِهِ الهَازِئ، سَيُثِيرُ عَلَيْهِ أَحَدَ زُمَلَائِهِ الذي سَيَكِيلُ لَهُ لَكْمَةً تَكْسِرُ أَنْفَه، هَذِهِ اللَّكْمَةُ سَتَزِيدُ رَأْسَهُ صَلَابَةً وَعَنَتًا.
شَابٌّ بِأَنْفٍ مَائِل، هَذَا أَمْرٌ لا يُغْتَفَر. وَلَكِنْ، أَيْنَ يُمْكِنُ أَنْ تَعْثُرَ عَلَى نَظَرَاتٍ نَارِيَّةٍ وَقَسَمَاتٍ نَبَوِيَّةٍ كَالَّتِي لِمِيكِيلَاْنْجِلُو؟
مُسْتَأْنِفًا جُنُونَهُ المُفْرِط، سَيَبِيعُ لأَحَدِ قَسَاوِسَةِ الكَنِيسَةِ الكَاثُولِيكِيَّةِ تِمْثَالَ إِلَهِ الحُبِّ عَلَى أَنَّهُ تُحْفَةٌ قَدِيمَة، لَمْ يَكُنِ التِّمْثَالُ سِوَى صَنِيعَتِهِ، نَحَتَهُ وَأَسَنَّهُ كَيْ يَبِينَ عَتِيقًا. اسْتَشْرَى نَبَأُ الصَّفْقَةِ وَاشْتُهِرَ مَعَهُ مِيكِيلَاْنْجِلُو كَأَكْبَرِ الفَنَّانِينَ فِسْقًا.
سَيَتَمَادَى بِنَحْتِ إِلَهِ الخَمْرَةِ الرُّومَانِي بِذُعْرٍ لا يَخْطُرُ عَلَى بَال، مَا سَيَزِيدُ مِنْ اعْتِبَارِهِ آثِمًا.
عَامَ ١٥٠٤ سَيَخُوضُ ضَرْبًا مِنَ المُبَارَزَةِ التَّصْوِيرِيَّةِ مَعْ لِيُونَارْدُو دَا ?يَنْتَشِي Leonardo da Vinci وَسَيَجْعَلُ فْلُورَنْسَا Firenze تَنْقَسِمُ إِلَى مِيكِيلَاْنْجِلِّيِين وَدَا انْتَشِّيين.
سَيُنْجِزُ هَذَا النَّابِغَةُ السَّرَابِيّ تِمْثَالَ الرَّأْفَة(١) La pietà التِي سَتَغْدُو أَشْهَرَ تَمَاثِيلِ العَالَمِ المَسِيحِي! وَعَلَى الذِينَ سَيُذْهِلُهُم الشَّبَابُ اللَّايُصَدَّقُ لِلْعَذْرَاءِ فِي مَنْحُوتَتِهِ هَذِه، سَيُعَلِّقُ بِذُرَارَةِ مَكْر: «النِّسَاءُ العَفِيفَاتُ مَنْذُورَاتٌ لِلنَّضَارَةِ أَكْثَرَ مِنْ غَيْرِهِنّ».
كَانَ مِيكِيلَاْنْجِلُو يَكْتُبُ قَصَائِدَهُ عَلَى ظَهْرِ رَسْمَاتِهِ التَّخْطِيطِيَة. مُجَايِلُوه لَمْ يَطَّلِعُوا إِلاَّ عَلَى نَزْرٍ مِنْهَا –لِحُسْنِ حَظِّه– وَإِلاَّ كَانَ سَيَتَلَقَّى لَكَمَاتٍ أُخْرَى عَلَى أَنْفِهِ المُهَشَّم.
قَصَائِدُهُ كَانَتْ تَمْتَزِجُ بِأَعْمَالِهِ الفَنِيَّة، وَسُونِيتَاتُهُ كَانَتْ لأَجْلِ ?طُورْيَا كُولُونَّا Vittoria Colonna، حُبِّهِ العُذْرِيّ الوَحِيد.
نُشِرَ دِيوَانُهُ قَوَافِي Rime بَعْدَ وَفَاتِهِ بِسِتِّينَ عَامًا وَاتُّهِمَ نَاشِرُهُ بِأَنَّ أَغْلَبَ القَصَائِدِ مِنْ وَضْعِه...
إِذَا كَانَ الأَسْقُفُ الأَعْظَمُ قَدْ تَمَكَّنَ مِنْ كِسَاءِ عُرْيَانِ رَسْمَاتِهِ الفَاضِحَة، فَلَمْ يَكُنْ لِيُفْلِحَ فِي ذَلِكَ مَعَ قَصَائِدِه.
ملحوظة: رَقَّمَ مِيكِيلَاْنْجِلُو قَصَائِدَهُ وَلَمْ يُعَنْوِنْهَا. وَاسْتَنْدْنَا، فِي تَرْجَمَتِنَا، لِلطَّبْعَةِ الإِيطَالِيَّةِ التَّالِيَّة:

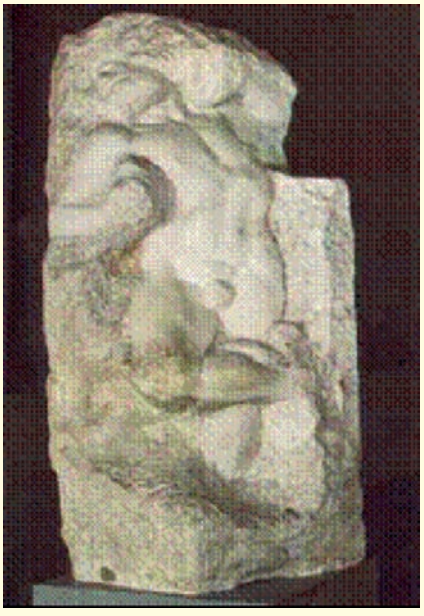
.Rime, di Michelangelo Buonarroti, Ed. Universale Laterza, Bari, 1967

-١-

فَيْضُ الغِبْطَة، كَمَا الوَجَعِ
مَهْلَكَةٌ لإِنْسَانٍ مَنْذُورٍ لِمَشَقَّةٍ مَحْتُومَة.

-٢-

أَبْصَرْتُ مَلاَكًا فِي الرُّخَام
وَلَمْ أَفْعَلْ شَيْئًا
سِوَى أَنْ نَحَتُّ وَنَحَتُّ
إِلَى أَنْ خَلَّصْتُه.



مَنْحوتَةٌ لِميكِيلاَنْجِلو [١٥١٩-١٥٣٦]

-٣-

مِنْ أَثَرِ فتَّانٍ وَعَابِر
مِنْ نَبْعِ الرَّأفَة
تُولَدُ كُلُّ شُرُورِي.

-٤-

بِمَوْتِي أَحْيَا
وإِذْ أَتفكَّرُ؛ أُلْفِيني
بِحظِّي التَّعِس أَسْعَدُ
مَنْ يعِشْ دون أَنْ يَخْبَرَ الغَصَّةَ
يهْلَك
وأَنَا
لأَنّي أنصهِر في النّار
أَسْتفْحِلُ.

-٥-

أَيَّةُ فَوْرَة غَضَب، أَيُّ بُؤْس، أَيَّةُ مَنَعَة
مَنْ يتدجَّجُ بِالحُب
يَقْهَرُ كُلَّ قدر.

-٦-

تَهبِينَنِي مِنَ المَجْدِ مَا يَفْضُلُ عَنْكِ
وتَرومِين مِني مَا لَسْتُه.

تِمْثَال الرَّأفة [١٤٩٩-١٤٩٨]

مَنْحوتَةُ إِلَه الحُبّ [١٥٣٠]

-٧-

مَنْ لاَ يَتَوخَّى الأَوْرَاق
لاَ يُشْرِقُ فِي أَيّار.

-٨-

لَوْ أَنَّ ثَمَّة عِشْقًا صَادِقًا، فَائِقًا، فَوْقَانِياً، ثَرَاءً مُتَكَافِئًا
بَيْنَ عَاشِقَيْنِ، لَوْ أَنَّ نَفْسَ القَدَرَ الغَاشِمَ الذي يُصِيبُ أَحَدَهُمَا
يُصِيبُ الآخَرَ، لَوْ أَنَّ نَفْسَ الكَلَف، نَفْسَ العَزْم
أَلَيحْكُمُ قَلْبَ هَذَا يَحْكُمُ قَلْبَ ذَاك،
لَوْ أَنَّ نَفْسَ الرُّوحِ تَسْكُنُ الجَسَدَيْن، وَتَخْطِفُهُمَا
عَالِياً بِنَفْسِ الأَجْنِحَة؛ لَوْ أَنَّ الحُبّ
فَجْأَةً وبِنَفْسِ السَّهْمِ الْمُذَهَّبِ وَنَفْسِ الإِشْرَاقَة،
يَلْفِحُ بِنَفاذِ نَفْسَ القَلْبَيْن،
لَوْ يُهِيمَانِ بِبَعْضِهِمَا، حَتَّى يَمَّحِي
أَحَدُهُمَا فِي الآخَر؛
لَوْ أَنَّ الآلاف وَالآلاَف مِنَ الأَشْيَاء
لاَ تُعَادِلُ شُعَيْرَةً مِنْ رِبْقَةِ الحُبّ هَته
أَسَيَقْدِرُ أَيّ كَدَرٍ عَلَى حَلِّهَا؟

-٩-

إِذْ مِطْرَقَتِي الصَّمّاء وَالأَحْجَارُ الصّلدَة
تُسَوِّيَان مَجَالِي بَشَرِيَّة
حِينًا بِهَذِي
وَآخَرَ بِتِلْك،
.....
بَيْنَا ذَاكَ (...) يُقِيمُ هُنَاكَ فِي السَّمَاء
وَالذي بِرَحِيلِهِ الخَاص
سَيَغْدُو أَجْمَل
.....
فَلأَنَّ الضَّرْبَةَ مُفْعَمَة
إِذْ تَنْضُجُ فِي مِصْهَرِ الحَدِيد .

-١٠-

عَزِيزَةٌ عَلَيَّ السَّكِينَة، وَأَعَزُّ عَلَيَّ أَنْ أَكُونَ مِنْ حَجَر
بَيْنَا يَدُومُ العَنَاءُ وَالأَسَف
أَلاَّ أَرَى وَلاَ أَسْمَعَ حُظْوَةً كُبْرَى لِي.
سَأَكُونُ مُمْتَنًّا لَكَ إِذْ لاَ تُوقِظُنِي
أَرْجُوك، تَحَدَّثْ هَمْسًا.

-١١-

لَمَّا بَرَزْتُ لِلْوُجُود كَقُدْوَة
فَبِهِبَةِ الجَمَال
أَلِيدَلُّنِي كَشُعْلَة
إِذْ يَخَال شخص ما غيْرَ هَذا، فهو مُخطِئ.
وَحْدَهُ الجَمَالُ
يَسْمُو بِالرُّؤْيَةِ حَتَّى تِلْكَ الذُّرَى
التي أَكَدُّ لِبُلُوغِهَا
بِالنَّحْتِ وَالرِّسَامَة.

الهامش

١ – في الأصل اللاَّتيني Pietas وَمُؤَدَّاها: التَّدَلُّه التَّام وَالوَفَاء الصِّرْف. خِلاَلَ حَيَاته أَنْجَزَ ميكيلاَنْجِلو ثلاثة تَمَاثيل تحمل اسم Pietà. سَتَصِيرُ الـ Pietà جِنْسًا تَشْكِيلِيًا قَائِمًا بِذَاته، مِنْ كَثْرَةِ مَا رَسَمَهَا وَنَحَتَهَا الْفَنَّانُونَ: مَرْيَمُ العَذْرَاء، مُنْتَحِبَةً، وَهِيَ تَحْتَضِنُ الْمَسِيحَ بَعْدَ إِنْزَالِهِ مِنَ الصَّلِيبِ.

امْـرَأةُ النَّـهْـرِ

محمـدنجيـم

شاعر من المغرب

– ١ –

عَارِيَّة
وتُفكِّرُ في أَصْدقَاء
يَتْرُكونَ فَناجِينَ القَهْوةِ
على طَاوِلاتٍ منْ رَمْلٍ
يَصْطادُونَ خُفَّاشَ الدَّهْشةِ من يدها
يَهْرَعونَ من دُونِ رِيشٍ
كَطُيُورٍ تَحْمِلُ أَقْوَاسَ الخَوْفِ
يُفَتِّشونَ عنْ وُرودٍ زرقاء تنام تحت السَّرِيرِ
يُعلِّقونَ صَمْتَ الغزالِ
على بابِ كَنيسَةٍ مَهْجُورَة
وبَقَايَا سَوَادٍ تَعَطَّلَ هُنَاك
في قَلَقِ المَرَايَا
وبَيْنَ نَهْدَيِّ امْرَأَة.

– ٢ –

عَارِيَةٌ وتُفَكِّرُ في أَصْدِقَاء
أَشْجَارُهَا مَرَايَا
منْ سَيَقْتُلُ طُيُورَ الأَسْئِلَة؟
منْ يَنْزَحُ إلى غَيْمٍ بَعِيد؟
منْ أَشْعَلَ أَشْجَارَ اللَّذَّة
واتَّكَأَ على نَصٍ قَدِيم
منْ كَتَبَ الأَهْدَابَ؟
وهلْ تَتَقَدَّمُ الطُّيُورُ
لِبَعْضِ أُغْنِيَات؟
أَمْ أَنَّهَا تَمُوتُ؟
أَمْ تُمَارِسُ عَادَةَ الشِّعْرِ السِّرِّيَة
في عَرَاءِ المَدَى؟
وتَقْصِفُ الأَشْجَارَ
بُجُثَّةِ شَاعِرٍ ضَوْئِي
بِدَوَائِرِ دُخَان
بِمَرَايَا تَائِهَة
بِمَنَاقِيرِ الحُرُوف
وأَخْطَاء
العُمْيَان.

– ٣ –

عَارِيَّة
وتُفَكِّرُ في أَصْدِقَاء
لا تُؤَجِّلُ سِهَامَهَا لِبَعْضِ رِيش
وتَرْشُقُ القِطَّ الأَعْمَى
بِرَمَادِ الظِّلِّ الكَثِيف
وطَحَالِبَ من شِعْرِ الأَنْبِيَاءِ والقَتْلَى
وتَمِيلُ على النَّارِ التي خرجت من اللوحة
أَوْ تَرْتَقِي إلى شَبَقِ خُيُولِ النُّطْفَةِ الأُولَى
إلى ظُنُونٍ بَاغِيَة
أَوْ خَوْفِ الوِسَادَةِ العَظْمِيَّة.

– ٤ –

امْرَأَة عَارِيَّة
وتُفَكِّرُ في أَصْدِقَاء لا يحملون الكتاب
يَسْتَحِيلُ مُرَاوَدَتُهَا هَذَا المَسَاءُ
أَوِ السَّفَرُ إِلَيْهَا
بِلاَ قَنَادِيلَ عَمْيَاء
بِلاَ قَصَائِدَ بَيْضَاء
بِلاَ شَيَاطِينِ الجَسَد
يَسْتَحِيلُ السَّفَرُ إِلَيْهَا
إِلاَّ بِقَصَائِدَ عَذْرَاء
لَمْ يَقْرَأْ جَسَدُهَا طِينَ النَّوَافِذ
ولَمْ يَسْرِقِ البَحْرُ منْ يَدِهَا
أَغْصَانَ الهَوَاء
وعَوِيلَ الفَجْر.

أيام متسارعة تقودنا للكهولة

محمـد عبيـــد

شاعر من اليمن

ماذا لو ظللنا صغارا
وظلت أحلامنا بريئة
نحتفي بحذاء جديد
وحقيبة مدرسية
خضراء ..؟
ماذا لو أننا لم نكبر
فلانهتم بنشرات الاخبار
و صحف المعارضة
أو كتابة قصيدة نثر ..؟

ماذا لو بقينا
طفلين صديقين
دون تغيرات فسيولوجية
في جسدينا
تحرضنا على اكتشافها
بدخول قفص
وإنجاب ذرية
نفترضها صالحة ..؟

ماذا لو أنني
لم أفصح عن هزائم
تبعثرني
في شارع خلفي
مشيناه
حتى تآكلت قدمينا ..؟

ماذا لو أن العمر
لم يكن أياما متسارعة
تقودنا للكهولة
وتجعلنا نفكر جديا
بوضع حد للخذلان
واستثمار ماتبقى من العمر
في مشاريع مؤجلة في أجنداتنا
كإنجاب أطفال
يحتفون
بأحذية جديدة
وحقائب مدرسية خضراء
كأحلامنا .

من أعمال الفنان موسى عمر – عُمان

قصائد

اكـــرام عبـــدي

شاعرة من المغرب

هي أقاليم أخرى...

بوسعك أن تنبت في جسدي
كل الحراشف البرية
لكن كنٍ على يقين
أن في ارضي القصية
مشتلا
يكفيني كي أورق العمر كله
بوسعك ان توقف نهر الكلمات
لكن كن على يقين
أن في نسغي ينابيع خبيئة
تكفي كي اجرف كل صحاري الصمت.
بوسعك ان تروض بحري
ترتب موجي
تخيط لعريي جسدا من أشلاء البرية
لكن كن على يقين
أن موجا يغمرني عند كل رفة جفن
يكفيني كي أغرق في لجة التيه.
بوسعك ان تسقي جروحي
ترعاها بنشوة وتؤدة
لكن كن على يقين
أن ليلة واحدة تكفي كي ألفظ كل آلامي
وأولد مع أول نقطة ضوء.
بوسعك ان تطفئ سمائي
تقطف نجيماتي
كي تطرز سماءك الضجرة
لكن كن على يقين
أن لي نجمتين ارعاهما كما رعاهما
الذبياني في ليله البطيء
وتكفياني فقط
كي أصنع لي وطنا من ضوء.

سيرة جسد

لي جسد من سلالة البحر،
غزلته بأنامل العشق،
رصعته بأصداف الجنون والغواية،
حين سئمت قماطاتي،
كفنا مطرزا بالصمت،
تاريخا ينوء بالوصايا.
لي جسد من سلالة الحرف
ألبسه في العراء
أتلظى في حضنه
أحترق بجمرات حروفه،
وعلى كومة الرماد
أجلس القرفصاء،
أرفع الانقاض عن حروفي المتشظية،
و أرثي الحلاج.
لي جسد من سلالة الضوء،
حين حل بي
اهتديت إلي
ووجدتني كما تخيلتني،
حفيف امراة.
لي جسد من سلالة اللبلاب
في الظل نتلاقى
تنسدل خصلات من أوراقه الغجرية على جسدي،
فأورق
وينفرج الجسد اليباب.
لي جسد من سلالة الغجر،
اصنع من فجره
قلائد وخواتم،
أوقد فيه شموع لوركا
وأسافر...

في البدء كانت أنثى

إنَا إناث لما فينا يُولده
فلنحمد الله ما في الكون من رَجل
إن الرجال الذين العرف عينهم
هم الإناث وهم سُوَلي وهم أملي
ابن عربي(الوصايا)
أيا امرأة تتقمصني
ضاق جسدي بك،
قصي حبل المشيمة
وامضي.
تيهي في براري القصيدة
وانبجسي فكرة شاردة
اغنية غجرية
واصنعي الإيقاع من صدى هذا الفراغ.
تدثري بالتيه
وفي غابات فوضاك
دوسي هذي الارض اليباب
بعنفوان الانثى،
اعلني للريح شطحاتك
توحشك
اصنعي من نزف اليأس
نبيذا لخلوتك الجريحة.
انكشفي...
دعي حمامتيك المتوثبتين
ترفرفان في سماء العشق.
تطيبي بعطر الجنون
كوني الخطيئة
واطرديه بكل غواية الأنثى من جنتك،
كوني البحر
وكلما ضاق بك المكان
افترشي الموج
وشراشف الزبد
واصنعي منه سريرا
للغامض فيك
لكل الفصول التي تجتاحك...
للمرأة المسافرة التي..
كلما وطئت أرضا
أضاءت شموع جرحها
بحثا عن أرض بائدة لم تطأها بعد.
كوني الفيض الهادر
واحفري على سريره الأبيض
مجرى لشهوة شرسة
واسقي رغبة تشتعل في عينيه
دعيها تكبر أمامك كشغب طفولي
رصعيها بلآلئ العشق
أنثري بين جنباتها حبات الزهر،
وأحيانا دعيها تغفو بهدوء
على صدرك المحموم
فقد تستفيق أكثر نداوة.
كوني البدء
ومن عناق الأرض والشمس
انسجي جسدا آخر
لأنثى موشاة باللانهائي
ففي البدء كانت أنثى.
كوني الجمال
أقرئيه آياتك
آية
آية
كوني الألق،
تسللي خلسة لمعبد صمته
وانثري على روحه بعضا من حبات ضوئك،
واحذري أن تضيئي كل عتمته
فقد لا يبصرك.
كوني أنت
وإن راودك ذاك الظل المزعج
تحرري منه
تحرري من النور
فقد يوهمك بالحياة
فقط، كي يستعبدك.

عن عشرين إصْبعَاً ودمْعتيْن

محمود خير الله

شاعر من مصر

(١)

بعضُنا يقضمُ خُبزاً
وبعضُنا يتأمَّلُ الفتارين،
نتجوَّل أحياناً كثيرةً دون هدف،
نتكلّم لكي نلوِّن الساعات،
وربما نبكي،
لكننا حين نعبرُ الشارعَ مُسرعين،
نكون حبْلاً مشدوداً بين شجرتيْن
يرفعُ ملابس العائلة
عن الأرض.

(٢)

عن أربع أيد تلوِّح كل يوم
في الشُرفة،
عن عشرين إصْبعاً
تشقّ فجوةً في الهواء،
لكي تقول: وداعاً،
عن ابتسامات أربعة،
وخمسين ألف ضحكة،
عن الصّغير،
يرفعُ يديْن قصيرتيْن فجأةً،
حين أضيعُ تماماً وراء البيوت،
عن دمعتيْن في عينيها،
تسقُطان مباشرةً
في قلبي
عن..

(٣)

سوف تُناديني،
وسوف يسمعُها الناس،
وأنا أمشي منقاداً نحو القبر،
سوف تصرخُ وتبكي،
وترفعُها النساءُ الحزيناتُ عن الأرضِ،
كلّ عدّة أمتار،
وأنا،
سوف أوقف المُعزِّين دقيقةً ،
لأقول رغم كل شيء:
«نعم»
صدّقوني،
سوف تُناديني
وسوف يسمعُها الناس.

(٤)

نمشي معاً
فنرسمُ علامة انتصارٍ بجسديْن،
نجلسُ سوياً،
فتيبسُ أقدامُنا
لتصبحَ جذورًا لشجرتيْن ،
نُنجبُ أطفالاً،
فنصيرُ حديقةً عامّة،
وحين نموتُ،
إذْ لابدّ من ذلك بكل أسف،
تصعدُ أرواحُنا إلى السماء،
تماماً كهذه الطيور
التي تحلّق فوق العُشّاق،
هنا،
في هذه الحديقة.

(٥)

سنعيشُ أياماً جميلةً،
لأنَّها على الأقلِّ
سُنّةُ الحياة.

زفاف الليلك

عصام ترشحاني

شاعر من سورية

هَمْسٌ ..
كَرَسيسِ اللمسِ ..
يُثير حديقتنا ..
رَجُل .. وامرأةٌ .. في الأوج الذاهلِ ،
قمرٌ .. في رَيعان العطرِ ،
وعاجٌ في الخضرةِ ،
ليلٌ ..
يمتصُّ الضوء خجولاً
وَيَدانِ ..
على أشياء الرعشة ،
كانا .. أبعد من لغةَ غامضةٍ ..
أبْعَدَ .. من ظلٍّ مفقودٍ
في البُهْرَة ،
بين نبوءات ،
ومدىً سحريٍّ كانا ..
والحلمُ .. كخمرٍ أزرق ..
وطيورٍ
من فيروز المتعة
وكتابات النار ..
رجلٌ .. وامرأةٌ ..
في غمدِ جناحهما الواحد ،
زَهرٌ .. مختلف الأطيافِ ،
ومشتعلٌ ببياضٍ
مازلنا نجهل ..
ما يتآلف أو يتنافرُ
في عزلته
من شهوات وقصائد .. ونجوم أولى ..
مطرٌ .. في البُعد المجروح لليلتنا
وَهُما ..

بزفاف الليلكِ بالبرقِ
هُما ..
قنديلٌ أحَدٌ
للشعشعة وموسيقى الصلصال ..
رجلٌ .. وامرأةٌ ..
من فرْطِ فذاذات الرغبة
يجترحانِ من الشجر الشاردِ
ناراً ..
وَلذاذات لنصوصٍ
لم تُقرأ بعد ..
سنحتفل .. ونحن نشمُّ / رنينَ المسكِ .. /
وَنَردينَ هوائهما الصوفيَّ ،
سنحتفلُ ..
بما كتباهُ ..
بأعواد الحبق المنسيِّ ،
وأخيلة الحبِّ ..
عَن الزمن الآبق ،
والعشاق الأمواتِ ،
وفلسفة الأرواح العطشى ..
لن نوغلَ ..
في الأثر المستورِ
لما بينهما
وسنمكث .. في الجهة الأخرى
لحديقتنا ..
فلعلَّ رياحاً ..
تُدركُ .. في جنيّاتِ
النّرجس .. ما يدهشنا ..

التمثال.. وقبور زجاجية

نجاة علي

شاعرة من مصر

● التمثال

المسكينُ لا يتعب
ولا يملُّ من تكرارِ
التجربة،
كأنه جنرال في حربٍ
لا ينبغي له أن يخسر.
تبتسمُ له ببراءة
فيختلطُ عليه الأمرُ،
فيضغطُ على يدِها
الصغيرةِ
فترتعشُ في فزعٍ
كأنها يدٌ حقيقيةٌ
لا يدُ تمثالٍ لفتاةٍ
قتلها عجوزٌ
كان يغارُ عليها
من الحياة.
بالتأكيد
المسكينُ لا يعرفُ
حكايةَ التمثالِ
البليدِ
ولا سرَّ الندوبِ
التي تعلو رأسَ البنتِ
هكذا كان يضمها
بحنانٍ إلى صدره
منتظرا
إغماءةَ الحب.

● قبور زجاجية

لعلي صرت الآن شبحًا خفيفًا قادرًا على التحرك بخفة في الظلام دون أن يصطدم بهذا الأثاث القديم الذي ملأ البيت وجعل منه مقبرة عظيمة.
سأقنع بفضيلة الكذب التي صرتُ أهلاً لها وسأمتدحُ جلوسي بين الخفافيش التي تهوي من الخرابات المجاورة وأسعى إلى الجحيم الذي تحدثوا عنه طويلا وأتلصص بريبة على من يقولون:»من يتعلم كثيرًا يفقد شهواته العنيفة كلها».ربما لأنني لم أعد أثقُ بأحد.
سأحاول إذن أن أزيح هذا الغبار المتراكم على الحوائط وأداعب الأفاعي التي تطنُّ بأجراسها العالية، ثم أنقش اسمي على الماء وأزيف الأشياء لتكون أكثر جمالا، وبالطبع سوف أتعالى على كل البقع الحمراء التي جعلت مني كائنًا دمويا، ولن أشفق على أحد، ليس لأن الشفقة ترتبطُ بممارسة العدمية- كما يقولون - أو لأنها مثلا تقود -دوما- إلى اللا شيء، بل لأنني أراها ليست فضيلة من الأساس.
سأعودُ ثانيةً إلى عزلتي لأزداد توحشًا وقسوةً رغم أن الضوء في غرفتي صار شحيحًا،وسأكتفي فقط بالاستماع إلى ضربات المطرقة الثقيلة وأنا أزيح حكايات مؤلمة تسيلُ من رأسي، لا فائدة الآن من الكلام عنها لأنها سوف تتحولُ في النهاية إلى نكات بائسة لا تفضي إلى شيء.إذن سأكتفي بالفرجة -فقط -على النعوش بعدما فشلت حتى في أن أصير مجرد حارس قبور.
سوف تبصرون بعيونكم ملامحي الحقيقية لتعرفوا أن الكلام هو أقل المرايا خدعةً لما يشعر به المرء.
سوف أتحرر معكم من جسدي، ذلك «القبر المتحرك».
صدقوني حين أقولُ لكم صراحةً إنني مثلكم ، لي أظافرُ حادةٌ سوف تشوه وجوهكم قريبًا.
سأصرخُ وأنا أزيح صورة حبيبي التي صارت هيكلا يبعثُ على الرعب،لا بد إذن أن أخرب حواسي حتى أكون بصيرًا وعليمًا بكل شيء.
سأرى جسدي المعلَّق نصفُه المسيح ونصفُه الآخر يهوذا وسوف أستهزئ مثلكم بجميع مآسي الحياة، وأردد بثقة: «ما لايقتلني سوف يقويني».
سوف أضحك بسخرية على ذلك السكِّير- الذي نادرًا ما يستيقظ - حين يناديني من الغرفة المجاورة ، سأخبره بزهو أنني صرت مثل دود القبور الذي يأكلُ بعضُه بعضًا بعد أن يتغذى من جيفةٍ لا حياةَ فيها.

العاشقان

حنين عمر

شاعرة من الجزائر

الى المقعد الأول على الرصيف البحري في مسقط

على مقعد يشرب البحر من وجهه
جلس العاشقان
هو...
لم يكنْ يشتهي غيرها
هي...
لم يكنْ قلبها في المكانْ
صمتت...
لم تقل أنّها...
لم يقل أنّه ...
في الهوى قطفتْ من دما قلبهِ وردتين

هي لم تقلْ
فتحتْ روحها للمدى
سافرتْ في الدُّموع ابتهالاً
وسبحْ في عطرها أزرقْ
بالغٌ في الحنانْ
لملمت دمعها في يدهْ
يا ترى...
كيف دمعٌ يصير اشتعالا
إذا لمّه اصبعانْ ؟؟؟

هي...
لم تقل أنها نازفة !
نزفها موجعٌ
ضاربٌ في الحشا
ضمّها وانتشى.
ذكرت فبكتْ ...
أهرقت حزنها
مامضى وانقضى
ما أتى توها...
ما ارتأى أن يكون لها
ولها...
مالذي كان كانْ

ضَمّها وانتشى
ذكرت فبكت .

هو...لم يقلْ
صوته شهوةٌ
وصلتْ ؟
لم تصلْ
دمعه يبتهلْ
والغوا لحظتانْ
لحظة في الشذا
لحظةٌ في الكَيانْ

هو...
لم يقلْ
وجهها ضمّهُ...
ضمّها بحرُها
ساءلتْ سره
قالهُ وانكسرْ
ضحكت...
أمطرتْ
فارتواهُ المطرْ
ثم قالت لهُ ...

لم تقل...
لم يقلْ...
قال عنه الهوى
شهدت كفه
زغردتْ موجةٌ
لامست عطرها
ليلهُ الشارعُ ...
والمدى قد اضاءْ
لم يقل أنها : يا حبيبي أنا
لم تقل أنه : أنتَ من ضمني.

رسائل قصيرة

رشا عمران

شاعرة من سورية

(١)

الليل عميق الآن
ثمة وجع خريفي يدير الحوار بيننا
وجع مراوغ قليلا
لكنه يكفي كي يبعد عن أسمائنا الحارة
معارك واهية
يسببها ما يلمع أحيانا
في هذا الليل العميق

(٢)

الليل أول بياضي
كتب لي ...
ثم هطل الأزرق علي
ثم لا اعرف كيف راح الأحمر يشفني
و الأصفر
و البنفسجي
انتظرته أن ينام
لكنه وهو الطفل العابث
ألقى برتقالته على نصف إغفاءتي
و أسلمني للصباح

(٣)

لتعرفني
عليك أن تلمس البحر أولا
كتبت له
و لا تسمني الموجة

الصورة للمصور محمد مسعود المعشني – عُمان

أو برق الموجة
لا تسمني شيئا
عليك أن تعرف مذاق ذلك الملح
حين ينفصل الزبد عن فجره
بينما ظلي يحاول أشكالا عديدة
كطريقة في إغوائه للرمل

(٤)

الكأس الذي يرافق توهجي
مجرد التماس للفكرة
الرسائل المخبأة في أدراجي أيضا
الموسيقا التي لا أنتبه لها
منفضة السجائر الممتلئة
كأنني أجلس على حيز الموت
و كأن الحياة حبة صغيرة وردية
أتناولها كي لا أفقد حيز الفكرة
.....
هكذا كتب لي
هكذا كتب لي

(٥)

لن تعرف امرأة مثلي
أكثر هشاشة أنا من ورقة خريف
أسهل دمعا من غيمة عاتمة
لكنني وأنا يجرفني الكلام
لن ترى غير بروق في جلدك
و على أصابعك
حكايات قديمة
تدل عليها ألوان لم تزل منذ ذلك الوقت
تخفق بالطراوة

(٦)

كيف أن الحياة حفيف باهت لأفكار
مطفأة
كيف أن الأفكار قليل من جلد ينسلخ عن الكلام
كيف أن الكلام بعض هالات حول الذاكرة
كيف أن الذاكرة مجرد لغز يتنفس الموت
كيف أن الموت ....
هنا غمست ريشتي بالأصفر
و دغدغت سواد اللوحة
.....
فكرت وأنا أكتب لكِ

(٧)

-ما الذي تعرفه عن الصمت ؟؟
- رجل وحيد تؤرقه نقطة ماء وحيدة أكثر وقعا من نهر يدخل جسدا مليئا بالحجارة
ما الذي تعرفينه عن الوحشة ؟؟؟؟؟
ـــ سرير مؤجل منذ أن استدل البرق على نافذتي وانزلق تحت قميص نومي
ما الذي تعرفه عن الحزن ؟؟؟
- ما تبقى من الكأس أسكبه على جسدي وأتمتم تعاويذ قديمة احفظها فينضح جلدي بالنحيب
ما الذي تعرفينه عن الكآبة ؟؟؟؟
- سيجارة وحيدة في علبة فرغت للتو، صمت حيادي، حزن حيادي ، انتظار حيادي ، جدران حيادية، وراء الباب المغلق ثمة جسد يستدعي ظلالا باهتة فيسقط في الخواء
ما الذي تعرفه عن .....؟؟؟
- ما الذي تعرفينه عن ..... ؟؟؟
.....
ساد الفراغ فجأة
حين انسابت كلمات واهنة باتجاه الهواء
و سقط ظلان عن الخط المستقيم
بينما بالكاد
كان للكلام الجديد
أن يفتح عينيه.

قصيدتان

عزيزة راشد

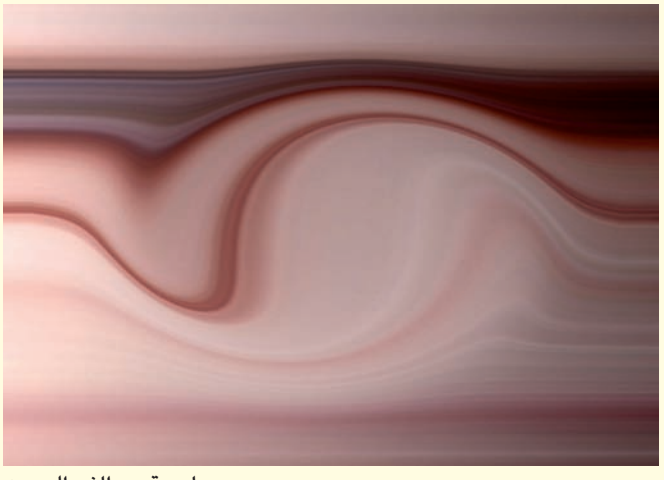
شاعرة من عُمان

● المدثر بالأغباش

أيها المدثر بالأغباش
جدد يقظتي
فأشرعتي مجعدة
وقناديلي في اعلى تل الهرم
لا أرى في الافق طائرا
لا لمعة لفجر
او ذهولا لعاصفة
متعبة كمدينة غادرها عشاقها
قلاعي مهدمة
وأنفاق حزني متناسلة
وروحي تلمع فيها الخدوش
يائسة انا كقائد مهزوم
شتاءاتي غامضة
وأصيافي اسراب مهاجرة
أصابعي تعتصر الورق
يومي يغرق في احراش غابة
جدران حريتي متصدعة
ونوافذ مخيلتي مشرعة امام عاصفة
يا وداعة الابيض
عد
فما عادت القوافل مسيرة .

● مجعد كريش

مجعد كريش طائر في عاصفة
طائش كورقة في ريح
اقف على ارصفة لا تعرفني
اتوسد قلقي
اقف بذهول كعلامة تعجب
ابحث عنك في وجوه العابرين للمقابر
والمنتظرين في صالات الانتظار
احملك كشجر مشتعل واطوف في القفار
بحثا عن ضوء قنديلك
اهرب منك
واعزفك على ربابتي .



لوحة من الفن الحديث

قصائد تحت الحصار

رسمي أبو علي

شاعر من فلسطين

تعيدني أيام الحصار والدم والقتال في غزة الأيام إلى أيام الحصار المديد في بيروت ١٩٨٢عندما جرد شارون الذي لا يزال ساردا في غيبوبته حملة عسكرية ضخمة هدفت إلى استئصالنا كمنظمة تحرير وفصائل من لبنان والجنوب اللبناني ...كنت أقيم في منطقة الفاكهاني مع زوجتي وابنتي، ورغم القصف الكثيف للفاكهاني والتي كانت المقر المركزي للمقاومة . فقد استطعنا الصمود ثلاثة أسابيع، إلى أن اخترقت قذيفة إسرائيلية الجدار الذي أنام تحته عادة وأحدثت فجوة كبيرة ونشرت الشظايا والغبار في غرفة النوم ، ولكنني لحسن الحظ لم أكن هناك ولكن عندما رأيت آثار القنبلة لم أجد بدّا من البحث عن مكان آخر، وكان بيت شقيقة زوجتي في منطقة حمد التي لا تبعد كثيرا عن الفاكهاني ولكننا لم نمكث هناك إلا بضعة أيام .والى أن رأيت احد قادة فتح الذي دبر لي غرفة ممتازة في منطقة الحمراء قريبا من فندق الكونكورد –و الذي كان مقرا للصحفيين العرب والأجانب– فأحسسنا في تلك الغرفة الواسعة بقدر من الأمان، كنت مع زوجتي على حين التحقت ابنتي اليافعة إلى احد المستشفيات للمساعدة في رعاية الجرحى والمصابين ...أما ابني البكر والذي كان لا يزال طالبا، فقد التحق باحدى الخلايا العسكرية ورابط مع رفاقه في عمارة مهجورة تطل على البحر، بانتظار الزوارق الإسرائيلية . كانت حربا رهيبة تدفقت الصواريخ والقذائف الإسرائيلية فوقنا من الجهات السّت ولكننا كنا قد قررنا الصمود المشرف الذي امتد ثلاثة أشهر، ولكن كان يجب في النهاية ان نخرج لأن بيروت لم تكن مدينة فلسطينية هكذا قال بعض اللبنانيين الأصدقاء، وربما كانوا على صواب . كان الموت يحيط بنا من كل جانب وفي مواجهة الموت، وربما دفعا له كتبت عددا من القصائد تحت الحصار، وكأنني أقوم بفعل حياة منذ الموت الزاحف المحلق فوق رؤوسنا ...

من أعمال الفنان سعيد ناصر الحسيني – عُمان

١- العودة إلى الفاكهاني

لابد لي من العودة إلى الفاكهاني بين حين وآخر..
فلدي زهور علي أن اسقيها...
وكتب لانفض الغبار عنها
واسطوانات لاستمع إلى صمتها
لا بد لي من معرفة ماذا حل بسرب حمام جارنا
أبي سعيد وهل لا يزال يتدبر أمره بعد
ان طوقت الحرب بأهله ...
لابد لي من معاينة الظلال
ومعرفة مصير الكناري
أتراه لا يزال يقطر اللحن الأخير أم تراه مات
عطشا واشتياقا

* * *

يقولون.. القذائف
من يبالي بالقذائف
يقولون.. البوارج
والمدرعات... والمدافع
وطائرات الاف ام..
اف ...
من يبالي ؟
لا ينبغي ان يكونوا فخورين بذلك ...
زهور
ظلال
موسيقى
لأستمع إلى صمتها .

٢- تلك الحماسة

بصمت ننام ...
بصمت كئيب
والحرب تتجول في زوايا المكان
جيئة وذهابا
جيئة وذهابا
لكن من يشكوا ؟
لا احد .

* * *

الحماسة التي ظلت واقفة بهدوء على هوائي
التلفزيون العادي بينما القذائف تمرق
من حولها سالخة جلد الهواء دونما رحمة ...
الحمامة التي ....
تلك الحمامة ...

٣- لا يخلو الأمر

(إلى نزيه أبو عفش .)
لا يخلو الأمر من زيز يعزف في الليل..
صحيح انه ليس عبد الحليم حافظ ...!
ولكنه زيز حقيقي يعزف في قلب بيروت
وهذا ليس أمرا يمكن الاستهانة به .

* * *

لا يخلو الأمر من تفاحة
صحيح انها عجفاء
ولربما تكون منبوذة في عالم التفاح
ولكنها تفاحة في الحصار
وهذا.. ليس بالأمر اليسير

* * *

ولدينا أربعة أرغفة من الخبز
صحيح انني وسطت عددا لا بأس به من
المعارف للحصول عليها، لكنني أخيرا حصلت
عليها
وعندما عدت بها الى زوجتي
فرحت بها فرحا عظيما
كأنما عدت بأربعة رؤوس
من جنرالات شارون .

* * *

في حوزتنا أيضا بضع
زجاجات من الماء المالح
حصلنا عليها بالوقوف ساعة كاملة في طابور
الماء
مر أفندي ورآني وخجل
أما انا ... فلا اخجل أبدا ...

* * *

أيتها الشمعة يا صديقتي
نحن لا نشكو مطلقا ...
اليس كذلك ؟

٤- تأثيرات الحرب

(إلى جورج نادل مقهى الموركا في شارع الحمرا
من مقهى خليل (١) في الفاكهاني
الى الموركا (٢) في شارع الحمراء
تغيرت الجغرافيا قليلا
و ارتفع سعر فنجان القهوة

* * *

تلك المرأة
الرصيف
و هذه الحرب
لا احد يستطيع سرقة أشيائي الصغيرة
مارس إله الحرب يا صديقي
ماذا سنفعل عندما تنتهي الحروب

٥- سرير فارغ

كل ليلة اغتال رجلا يشبهني
في الصباح يخرج من رماده شخص آخر

* * *

لماذا الشمعة الحمراء على يميني
والسيد دارين على يساري ؟
لماذا كالفئران البيضاء تتراكض القصائد في صدري؟
لماذا انا ابله الى ذلك الحد؟

* * *

سحبت وجهي من المدينة المفرجة
وعدت الى بيتي : وحشة القصيدة
–عم مساء ايها القابع في مكان ما..
اسيرا او شهيدا
–عم مساء ايها الليل
يا ظلي القديم
–عمي مساء ايتها المدينة الباسلة
– عم مساء ايها اللاشيء
يا اخي وحبيبي ...
عم مساء ايها اللاشيء !

* * *

ليلة للقذائف
ليلة اللاشيء
ليلة للنوم ...
يا لضحكتها ...!
سكين من الحرير يشق قلبي
أرجوك الا تنظري الي هكذا ، سيدتي،
فانا اخاف من الحب .

* * *

عندما اقف فوق رؤوسكم طائرا
ما الذي لا اقوله لكم !
لماذا لا تفهمون ؟

* * *

هل كنت نائمة ام صاحية
عندما تسللت الى سريري!
ظل سريرك فارغا طوال الليل
يا للمسكين!
يا لضحكتها
سكين من الحرير يشق قلبي
أرجوك الا تنظري الى هكذا – سيدتي،
فانا أخاف من الحب .

من ديوان «لا تشبه هذا النهر »

ملاحظة لا بد منها :

– أرى في حرب غزة الراهنة استلحاقا وامتدادا لتلك الحرب المجهضة في بيروت ١٩٨٢ حيث اضطررنا الى الخروج بعد ثلاثة أشهر، وكان اخطر نقاط ضعف تلك الحرب اننا كنا في مدينة لبنانية هي بيروت والذي جاء ممثلوها من الحركات الوطنية واليسارية ليذكرونا– وان بشيء من الحرج– بهذه الحقيقة ... الآن غزة ليست بيروت ... فهي فلسطينية ولن يأتي احد هذه المرة ليخرجنا مرة أخرى... هذه اخطر وأهم معركة في التاريخ الفلسطيني إنها في الحقيقة «أم المعارك» الفلسطينية وعلى نتائجها يتوقف مصير الشعب الفلسطيني بشكل نهائي ... وانا متفائل جدا بالنتائج منذ الآن .

الهوامش

١ – مقهى في الفاكهاني .

٢– مقهى في شارع الحمرا .

لقطتان من «قطار الانفاق» – طوكيو

طـــوكيـــو
أو .... عيد ميلاد الإسمنت(*)

مُحمد عُضيمة

كاتب ومترجم من سورية يقيم في طوكيو

بورتريه جانبي

تفاجئك رويداً رويداً وتستهويك بكلّ هدوء ، والأجمل أنها لا تشبهك فلا تعتدي عليك . هذه طوكيو بشيء من الاختصار. لذلك تفتح لها ، عوض القبر ، قلباً واسعاً لكلّ جميل، وعقلاً واسعاً لكلّ غريب ، وعينين واسعتين ، هما أيضاً، لكلّ ناتئ وبعيد . تنشر غسيلك، بجميع ألوانه وأشكاله، على شرفاتها وأنت مطمئن إلى أن أحداً لن يمنع الشمس من تجفيفه، كما يفعل أصدقاؤك الفرنسيون في باريس حيث يحرِّمون نشر الغسيل على الشرفات. لا أدري ما الحكمة من ذلك القانون الباريسي ولا أدري إذا كان ساري المفعول حتى الآن .

مع أنك أصبحتَ من قاطنيها ولا تزال ، وكنتَ قبلها من قاطني باريس ، وقبل باريس من قاطني دمشق ولا تزال ،وقبلَ دمشق من قاطني جبلة على الساحل السوري، وقبل جبلة من قاطني الأرياف ولا تزال ، أرياف جبلة وتوابعها من السهول والجبال ... أقول مع أنَك كذلك ، تظلّ ، كما ينقل عنك الأصدقاء، تفاجئك بكثافة قطاراتها فوق الأرض وتحتها، وتفاجئك القطارات بكثافة ركابها ، ويفاجئك الركاب بسلوكهم ، فتظل هكذا مشدوداً لا عمل لك سوى الدهشة من هذا القطار أو من ذاك الراكب أو ذاك السلوك . والواقع هو أنك ، وأنت ذاهب إلى العمل ، لا عمل لك سوى ركوب القطارات وتبديل المحطات لمدة ساعتين أو أكثر أو أقل . وأنت في هذا لست نشازا أو مخالفاً لشيء أو لأحد ، سوى أنك تأففت حتى تعودت وأصبحتَ من القوم بعد الأربعين وأربعين ساعة ويوما وعدة من أشهر وسنين . فالجميع هنا حلفاؤك في القفز من محطة إلى أخرى ومن قطار إلى قطار، وهم حلفاؤك أكثر في السير ببطء شديد لزحمة الأقدام أثناء الهبوط ومغادرة القطار . حلفاؤك ، جميع حلفائك هنا ، خبراء قطارات وتبديل محطات. حتى أنت لم تعد غريباً على هذا الصعيد وصرت واحداً من الحلفاء المعدودين على أرصفة خمس أو ست محطات ترتادها في الذهاب وفي الإياب.

تعتاد على رواد كلّ محطة وتتعرفُ على الوجوه، وحتى على الثياب إذا كان صاحبها قد ارتداها بالأمس أو قبل أسبوع، لأنك تقابلُ الوجوه نفسها كل يوم في التوقيت نفسه، وتركبون المقطورة نفسها من الباب نفسه، حسابا للدقة في تحديد وقت الوصول، وذلك على مدار سنة أو سنتين أو عشر سنواتٍ أو إلى حين التقاعد بعد ثلاثين أو أربعين سنة من العمل في الشركات والأماكن نفسها. هكذا تنعقد، فوق أرصفة هذه المحطات، قصصٌ وحكاياتٌ بعضها صامتٌ تنسجه لغة العيون ينتهي إلى النطق والحب والزواج، والبعض الآخر حيّ ناطقٌ بالصوت والصورة ينتهي

، بعد شهرين أو أقل ، إلى صداقة معلنة وتفقد يومي ، فينتظر أحد الطرفين مجيء القطار التالي إذا تأخر الصديق أو الصديقة عن الموعد المعتاد.

أعرف أنك لا تحب ركوب القطارات الصباحية، وأعرف أنك تصاب بشيء من الغصة كلما اضطررت إلى ذلك، لأنك تأكل الطعم نفسه من الجهة نفسها دائما. فها هي تلك المرأة قد سبقتك إلى المكان واستقرت به لمدة ساعة ونصف على الأقل، وستبقى واقفاً مرصوصاً بينهم كفرخ سمك في علبة سردين ساعة ونصف على الأقل ، كلّ ذلك بسبب ترددك . هذه عادتك عند الذهاب إلى العمل أو العودة إلى البيت «منذ متى صرت تعود إلى البيوت ؟!» . كم مرة نصحتك بالتصويب على الأمكنة الفارغة ومزاحمة البشر بمن فيهم النساء . دعك من أخلاق باصات دمشق أيام زمان حيث كان الصعود حلما لا يتحقق إلا بالمدافشة ، فكيف بالجلوس ، ثم كنا نقوم لتجلس النساء . أما هنا ، في هذه الجزر ، فزاحمْ يا أخي حتى النساء ، وخذ مكانا وإلا فستصل إلى عملك أو إلى بيتك منهكا . ثم كم مرة قلت لك : هذه هي قوانين القطار الصباحي والمسائي في طوكيو .

يفاجئك الركاب، أحياناً، بسلوكهم في التنافس على أماكن الجلوس. فالمزاحمة من أجل مكان ليست جريمة ، بل هي جزء من لعبة هذا الفضاء في بلاد الشمس المشرقة. لكن بشروطها وظروفها. فهي مثلاً ، وإذا كانت المحطة نقطة انطلاق أولى لقطار فارغ تماما ، تحتاج إلى الوقوف ، بصمت وأدب وقليل من النحنحة، بين العشرة الأوائل من أي طابور يترصد فوق رصيف المحطة وصول القطار وانفتاح الأبواب . ولكي تكون من هؤلاء العشرة ، عليك الوصول باكراً وقبل الآخرين إلى موقف أحد الأبواب، أو الانتظار في المكان نفسه وتأجيل الصعود إلى القطار التالي . وحتى هؤلاء العشرة لا ينجحون جميعا ، لأن هناك مثلهم على مواقف ثلاثة أبواب مجاورة. وما إن تستقر عجلات القطار وتنفتح الأبواب ، حتى ينزلق الواحد برشاقة لاعب مصارعة رومانية ليستقر في المكان، ويتنهد تنهد امرئ أنهى لتوه معركة فاصلة في تاريخ اليوم.

كم مرة قلت لك كفّ عن هذه المتعة في تأملهم وهم يتزاحمون،وكأن لا شغلَ لديك سوى التأمل والشرود . اصطياد المكان، أيها الغريب الأجنبي ، أهم مما تفكر به الآن ، إطحشْ واتكلْ على كتفيك ولا تنس الرشاقة والتهذيب في الجلوس !!.

تكون المنافسة من أجل ستين مكانا تتوزعها مقاعد طويلة على جانبي المقطورة ، ويتسع المقعد منها لثمانية أشخاص متلاصقين متراصين . والواقع أن هذه المنافسة لا تكون في رأس الجميع ، بل هي محصورة بأصحاب المسافات الطويلة ، بمن عنده ساعة وأكثر للوصول . وهؤلاء هم الغالبية العظمى حسب جميع التقديرات . ثم إن قطارات طوكيو مبنية على أساس الوقوف لا الجلوس، لأنه يستحيل تأمين المقاعد لهذا الكم المليوني المتنقل من وإلى الشركات.

لكل ياباني يسكن هذه المدينة، التي لا أعرف أين تبدأ وأين تنتهي، حكاية يومية مع القطار، في الصباح وفي المساء ، في الذهاب وفي الإياب ، أي في ساعات الازدحام ، أو في ساعات القيامة على حد تعبير صاحبنا : قيامة الصباح وقيامة المساء. والقطار هو وسيلة النقل الوحيدة لأغلب الموظفين، ومحظوظ الوالدين من كان عنده نصف ساعة أو أربعين دقيقة للوصول إلى عمله. على أية حال، لا أمل لك قطعا في الجلوس ، إن لم تكن من زبائن إحدى محطات الانطلاق . لكن لا تيأس ، فتلاصق الواقفين بعضهم ببعض، لشدة الازدحام ، يكاد يشبه الجلوس . الواحد يسند الآخر : يتساندون ثم يتكاتفون ولذا يمكنك ، دون مبالغة ، أن تغفو على كتف الجار قليلا . في البداية قد يكون الأمر صعباً، لكن ستعتاده مع الوقت ومرور الأيام.

في هذا الجو من التلاصق الإجباري، تنتشر، أو تتفشى (خذ أي فعل تشاء) ظاهرة التحرش الجنسي من جميع الجهات: من الخلف، من الأمام، عن اليمين، عن اليسار، من أي جانب كان . وليس هناك من امرأة تعيش في طوكيو، وتستخدم القطار، لم تتذوق طعم التحرش. أحياناً، ولشدة الازدحام، يكون «التحرش» بلا قصد ويفهم الطرفان ذلك، فتصمت المرأة إلى أن تتاح لها

الزحزحة قليلا من المكان إذا كانت غير موافقة. ولكن هذه الزحزحة التي يحدثها تباطؤ القطار المفاجئ أو الانعطاف السريع قد تؤدي بها إلى حضن رجل آخر، وهذا ما يحدث غالباً فيتابعها الأول بنظرٍ فيه شيء من العتب. وأحيانا يكون التحرش مقصوداً، عندها إما أن يصمت الطرفان بحجة الازدحام ولا حول ولا قوة، أو يعترض أحدهما ، وغالبا ما تكون المرأة، بحركة ما وبشكلٍ لطيف. فإن لم يفهم الآخر بهذه الطريقة غير المباشرة، يأتيه الصوت مباشرة: «شويي شويي شوهادا». لكن غالباً ما يكون التحرش، في مثل هذه الظروف، بين المقصود وغير المقصود، يعني خليطاً غير واضح الحدود : قد يبدأ بلا قصد وينتهي مقصوداً أو العكس. والمرء على ما يبدو، ذكراً أو أنثى، يستمرئُ هذا النوع من التحرش لأنه بلا هوية ولا يمكن تقريع الذات أخلاقيا بوضوح، كما لا يمكن القبض على المتحرش أو المتحرشة بالجرم المشهود.

نعم، نعم المتحرشات كثيرات وبينهن محترفات يتعمدن الالتصاق بنوع معين، محترم وخجولٍ، من الرجال لابتزازهم فور النزول من القطار: ادفع بالتي هي أحسن أو الشرطة والفضيحة. وكاد صاحبكم أن يقع مرة ضحية إحدى هؤلاء المحترفات، ولو حدث ولا فلوس لديه يدفعها، وشحطتْه أمام الجميع إلى الشرطة، لسُحبت منه الإقامة وطرد من هذا الأرخبيل بصفته أجنبياً اعتدى على الحرمات، لكنه انتبه إلى أنّ الأمر زاد، وللأسف، عن حده فأسرع للاستدارة وألصق الظهر بالظهر، تاركا المجال شيئا فشيئا لرجلٍ آخر كان يراقب على ما يبدو، وينتظر زحزحة ما للالتصاق بها ومن أي جانب. ثم ما إن وصل حتى بدأ، على عادة المتحرشين في هذه الظروف، ينظر إلى سقف القطار متنحنحاً متظاهراً أنه، إذ يحرك هكذا أو هكذا، لا يفعل شيئاً سوى التأفف من الازدحام، غير أن احمرار الوجه والتعرق سرعان ما يفضحان الموقف كاملا. ويبدو أن صاحبتنا لم تسهب في حركاتها كثيرا إلا قبيل وصول القطار إلى المحطة بقليل، حيث تفتح الأبواب وينكشف الأمر، فتصرخ في وجهه وتبدأ الفضيحة.

لكن يبدو أيضاً أن هذا النوع من التحرش الغامض، يشكل بالنسبة لموظفٍ مأخوذٍ، أو موظفةٍ مأخوذةٍ، بالعمل طوال اليوم، فرصة ليست سيئة للتخلص من كآبة ضغوط العمل. ليست سيئة أبداً إذا ما قيست بندرة فرص الاحتكاك الجسدي لدى هذا الموظف أو تلك الموظفة. أضف إلى أنها تأتي في وقتٍ مقتول، أي خارج الوقت الرسمي المحسوب ضمن الدوام. ثم إنها لا تكلف سوى القليل من الصبر والصمت، وفي كل مرة حضن جديد. ولأن التحرش أصبح ظاهرة صباحية ومسائية، وصارت تكلف وقتا وأعصاباً ومالاً ولا يمكن ضبطها أو حلها، فإن جميع شركات السكك الحديدية بطوكيو اتخذت قرارا بتخصيص عربة أو مقطورة مستقلة للنساء في ساعات الازدحام. ومع ذلك، فإن النساء لا يصعدن جميعا هناك، لأن هذه المقطورة غالباً ما تكون في آخر القطار، المكون من خمس عشرة أخرى، والصعود فيها يعني إمكانية التأخر عن مكان العمل أو عن البيت، أو إمكانية إضاعة تلك الفرصة. هكذا تفضل غالبيتهن تحمل غلاظات الذكور على إمكانية التأخر أو غيرها، وبالتالي ركوب أية عربة تناسبهن.

أقسى ما يفاجئك في هذا التلاطم البشري داخلَ القطار هو الصمت، ولاشيء غيره. إنه البديل الإجباري عن أي احتجاج متوقع أو اعتراض مفترض، إذ لا معنى للاحتجاج أو الاعتراض على قدر مماثل محتوم. صمتٌ متكلم وأكاد أسمعُ نبرته فوق جميع الوجوه على شكل جدية وتقطيب. حتى أنت الريفي البسيط الضاحك على طول الخط ، بعد كل هذه السنين من الغربة في المدن الكبرى، سرعان ما يمتلئ وجهك بالصمت والتقطيب حالما تصعد القطار. لعل التقطيب كلمة خفيفة، أو واضحة، للتعبير عن تحولات الوجوه في مثل هذه الظروف. وربما يحتاج المرء إلى كثير من الكلمات المشابهة لمتابعة الوجه في تنقلاته بين هذه الملامح. يصير الوجه جداراً فولاذياً، غير مقروء أبداً، غير مؤكد أبداً أنه الوجه الذي كان لك قبل الصعود. وجه غامضٌ، مبهمٌ، متوترٌ، مستنفرٌ وكأن صاحبه على مشارفِ معركة مع أي واحد من الركاب؛ أو وجهٌ حيادي ومشغولٌ بنفسه إلى حدّ إلغاءِ كلّ من يحيط بكَ من الجالسين أو الواقفين.

أيُّ استرخاء في الملامح، أو أيّ خرقٍ في هذا الجدار المصنوع للتو، قد يورط صاحبه في شيء ما: في حديثٍ لا تُعرف نهايته، في الإجابة عن استفسارٍ ما، في تحرشٍ من نوع آخر. وكثيراً ما تورّط صاحبكم في مطبّ الاسترخاء، وخرقت ملامح وجهه «الفولاذي» ابتسامات متتالية عابرة، فكانت النتيجة مراراً هي نفسها : من أين أنت، وماذا تعمل هنا، وهل تحبّ هذه البلاد، وكيف بلادكم، وماذا تأكلون وتشربون، إلى آخر الاسطوانة.

اقفلْ أبوابَ وجهك جيداً في المدن، صغرى كانت أم كبرى، في المطارات، في محطات القطار، في الكراجات المحلية والإقليمية والدولية، في المطاعم والمقاهي حيث تكون وحيداً، قطّب الجبينَ واعبس عبوساً لا ثغرة فيه. توترْ بمقدار ما تستطيع. إياك والاسترخاء، فهناك قطعاً من يترصد ابتسامة تعلو ملامحك ليتخذها سلّما إلى مفاصلك، أو إلى جيوبك، فاللصوص يعرفون أن المسترخي أرضٌ سائبة. وهناك قطعاً من يخطط لرفع الكلفة بينك وبينه، ومباشرةِ حديثٍ قد يؤدي إلى صداقة يترتب عليها الغدر أو الوفاء. ولعله من الأفضل أن ترتدي نظاراتٍ سوداء فاحمة إذا كانت عيناك كعيني صاحبك، واضحتين، صريحتين، وتفضحان ملامحك البريئة، الضاحكة مهما عبست وقطبت.

وكثيراً ما أجبر صاحبكم، بعد ساعة أو ساعتين من التقطيب في مثل هذه الأماكن والأجواء، على الدخول إلى أقرب مرحاض، لا ليقضي حاجة وحسب، بل، ليستعيد بالأحرى بعض ملامحه الساخرة، حيث يقوم بتجريب أشكال وأشكال من التكشير وبحلقة العينين، وفتح الفم، ومد اللسان، وتمثيل الصراخ والزعيق والقهقة.

منذ متى يبدأ الوجه ارتداء هذه الأقنعة، لكن هل هي أقنعة. هل يولد الوجه عابساً ومقطبا، جدياً متوثباً، حياديا لا علاقة له بالرحم التي هبط منها لتوه. لماذا يلبس الوجه هذه الملامح القاسية، إلى حد الاعتداء، حالما تكون في محيط لا ذنبَ له سوى أنه غريبٌ ومجهول بالنسبة إليك. ثم لماذا دهشة واستغراب الآخرين الذين لا تعرفهم عندما تعلو وجهك ابتسامة.

من منكم لم يستغرب مرة، ابتسامة من يجلس وحيداً، أو من يعبر وحيداً: « ما له الأخ عم يضحك لحالو،شو مصييف، **الله** يساعدو». لماذا يُستسهل الإنسان السعيد، ويستخفّ به، ويُستوطى حائطه.

تفاجئك القطارات بألوانها: الأحمر ، الأصفر ، البرتقالي ، الزهري ، الفضي ، البيج ، الأخضر ، الأخضر الفاتح ، البنفسجي ... مهرجان ألوان متنقل على طول المدينة وعرضها ، فوقاً وتحتاً ، يوميا من الخامسة صباحاً وحتى الواحدة بعد منتصف الليل ، وذلك منذ ما يزيد على نصف قرن وأكثر ، أي منذ أن قرر أولاد الشمس المشرقة استبدال الطنابير بالقطارات في مدينتهم الكبرى . مهرجان ألوان يذكرني بلوحات الصديق جبر علوان ومعارضه ، ويذكرني أكثر ، إذا لم تخني الذاكرة ، بأن جبراً تعلم الرسم أول ما تعلمه بالفحم على واجهات قطار ببغداد . وهذه الألوان ليست بلا معنى ، فهي إذا شئت دليلك إلى خط سيرك ، لاسيما إذا كنت من غير الضالعين باللغة اليابانية واسم المحطة غير مكتوب بالأحرف اللاتينية . إذا حدث وأخطأت باسم الخط ، فاللون يعيدك إلى الصواب . ألوان قطاراتِ خطوطك تحفظها عيناك ، فإن سهتِ الذاكرة فالعينان تنبهان . لكن إذا كنتَ أجنبياً عالمكشوف ، كصاحبك ، وذا شاربين كثين عالمكشوف ،كصاحبك ، وكانت عيناك لا تجيدان قراءة الألوان وتمييزها عن بعضها ، فانتظر أن تضيع مراراً ، وتقف على رصيف المحطة قلقاً ، متوتراً أصفر الوجه مرتبك الأطراف ، دون أن تلفت انتباه أحدٍ ، إذ لا وقت لأحدٍ للالتفات . تذوقتها في بداية إقامتي اليابانية مراتٍ ومراتٍ ، وكان الأخضر والأخضر الفاتح هما السببَ عدةَ مرات : الأخضر الفاتح يقودني إلى البيت ، أما الأخضر العادي فيأخذني بالعكس . وأذاقني إياها أيضاً البرتقالي والأصفر والأزرق الغامق أكثر من مرة . ولذلك ، عقدت العزم على حفظ أسماء محطاتي الأربعين في جميع الاتجاهات ، بما فيها محطات التبديل، باليابانية قبل اللاتينية ، والإقلاع عن الاعتماد الكلي على الألوان في الخروج والدخول . ولذلك أيضاً ، تغيرت علاقتي بهذه الألوان سلبا وإيجاباً وحياداً داخل

اليابان وخارجها. كما عقدتُ العزم على الإصغاء إلى كلّ ما يذيعه من إرشادات معاون السائق في قمرته بآخر القطار. أذكر أنني، وفي بداياتي، كنت أنزعج من كثرة هذه الإرشادات وتكرارها وأعتبرها استغباءً للركاب واعتبارهم أطفالاً لا يعرفون أين ينزلون ولا أين يغيرون. لكن اليوم ، وبعدما صرت أفهمها جيدا، وأعي ضرورتها القصوى لمستخدمي القطار يوميا، صرتُ أنتظر سماعها كجزء لازم من رحلتي، ولاسيما إذا كان المعاون من الجنس اللطيف. لأن شركات السكك الحديدية، فتحت في السنوات الأخيرة أبواب هذا القطاع أمام النساء بعدما كان حكراً على الرجال.

و تفاجئك تلك الألوان نفسها أيضاً على أرضية مداخل المستشفيات ، والإدارات والمحلات ، الكبرى ، وانطلاقاً من مكتب الاستعلامات ، ولا دليلَ هناك غيرها : كلّ لون يأخذك إلى قسم داخل المشفى . تكتشفُ هنا ، فائدة اللون حقاً ، إذ يقودك إلى طبيبك المختص بأسرع مما قد يقوم به جنّ أو بشر لأنّ كليهما خطاء . تشعر أن اللون ، وهو يرافقك في وحدتك من طابق إلى آخر ومن ممر إلى ممر ، شيء سرعان ما تألفه وتحبه وتود أن يخرج معك من المشفى بعد الانتهاء ، وسرعان ما تنسى مواقفك من ألوان القطارات إذا كنتَ ملدوغاً .

تفاجئك المدينة ، وأينما كنت ، بالكثافة : كثافة بشر وأبنية ومحلات ومحطات وقطارات ، وكثافة سلوك حضاري راقٍ أين منه سلوك ابن باريس أو لندن أو نيويورك أو ابن القرية الذي كنته أو الذي أنا هو الآن أو أو.... ولذلك اعتقدتُ في البداية أن الحي الذي أقطنه هو مركز العاصمة بينما هو جغرافياً على أطرافها الغربية ، أو في ضواحيها . كلّ ما تحتاجه متوفر فيه، من أعقد وأحدث وأغلى إلى أبسط وأرخص المنتجات الغذائية والصناعية اليابانية والغربية وسواها . لذلك كنت وما زلت ، وبسبب بنيتي الفكرية التوحيدية المركزية ، كلما وصلت إلى حي ولمست هذه الكثافة، وهذه الوفرة للأشياء، وهذه النظافة، أقول لنفسي هنا مركز المدينة ، وكلما نزلت في محطة أقول هذه هي المحطة الرئيسية ، فآخذ الكاميرا وأبدأ التقاط الصور للأشياء والآخرين ، ظناً مني بأنني وصلت إلى لقطة من لقطات العمر، ثم أكتشف أنها واحدة من مئات المحطات المنتشرة في المدينة . ذلكم هو جزء من فلسفة العقل الياباني : إلغاء المركز كمفهوم وكواقع ، وإشباع السوق بكلّ ما يحتاجه الفرد أينما حلّ وسكن ، لا وجودَ لمركز إذا ابتعدت عنه فأنت بعيد من كلّ شيء ؛ أحياء المدينة جميعها مركز حتى لا يغار مركز من مركز، والمدن اليابانية جميعها طوكيو حتى لا تغار مدينة من طوكيو ، أي كلّ منها موجز بسيط عن العاصمة حتى لا يغار أولادها من أولاد العاصمة، واليابان كلها موجز بسيط عن العالم المتقدم حتى لا يغار أبناؤها من أبناء العالم المتقدم ، عالم صغير يحلّ فيه العالم الأكبر . وهذه هي الفلسفة التي دوخت الغرب وشوّشت مفهومه المركزي للعالم والأشياء ، وسيدفع الثمن غاليا إن لم يسرع ويستفد من الثقافة اليابانية في التخلي عن هذه « الأنانية» المركزوية ، واستبدالها بـ«نحن» العمومية الغامضة الواضحة مع ذلك . أقول هذا وأنا مقتنع بأن خلاصنا، نحن العرب، من تخلفنا اليوم يكمن في نسخ تلك التجربة الحضارية الغربية كما عاشت وتطورت واكتملت وأصبحت مؤهلة لاستقدام النموذج الياباني . لأننا نحن والغرب ، في نهاية التحليل وفي أوله ، من دم معرفي واحد . وحذار من تقليدنا للتجربة اليابانية، كما يدعو إلى ذلك بعض المثقفين العرب ، قبل المرور بالمسار الغربي ، وإلا سنكون كمن يقفز إلى هاوية لا قرار لها ولا قعر.

والواقع هو أن هذه الفلسفة في التجاور والتعايش ، وانعدام المركز وعدم إلغاء شيء على حساب شيء آخر، تكاد تنسحب على جميع مناحي الحياة في طوكيو. فداخل البيت ، أو المطعم ، يمكنك الجلوس أرضا على طرحة وراء طاولة خفيضة في الركن الياباني ، كما يمكنك الجلوس على كرسي وراء طاولة عادية في الركن الغربي ، كما يمكنك تناول طعامك واقفا على الكونتوار إذا كنت من المستعجلين. لكن الغريب هو أنك قلما تقع على ياباني يأكل سندويشته أو ما بيده من طعام ماشياً . هذه الفلسفة هي أكثر ما يدهش الأجنبي ويقفز إلى عينيه . حتى الياباني

القادم من محافظات أخرى ليس بعيدا من هذه الدهشة ، وحتى ابن طوكيو الخمسيني وما فوق ، يعبر لك عن دهشته أمام هذه الخلطة العجيبة التي اجتاحت، ولا تزال تجتاح «عاصمة الشرق» طوكيو. تشعر أحياناً أن طوكيو نفسها، كفضاء ، كمكان ، لا تفهم ، لا تستوعب ما جرى وما يجري لها: فجأة تولدُ على هيئة غابةٍ من اسمنت تخترقها شبكات سكك حديدية لا نظير لها في العالم ، فجأة وخلال مئة سنة أو أقل، تتحول بعد مئات السنين من الخدمة في حقول الرز ، وفي غابات طبيعية ذات جمال مذهل، إلى مرتع للإسمنت والإسفلت والقطارات، وفجأة يتحول سكانها من مزارعين وفلاحين إلى موظفين في شركات أخذت على عاتقها أكل الأخضر، والأخضر فقط ، للحاق بأوروبا وتجاوزها. وأخيراً، من تبقى من مزارعيها،على الأطراف ، يجد نفسه مجبراً على زراعة الإسفلت، أعني تعبيد بعض ما لديه من الأرض لاستثماره كمرآب مكشوف لسيارات سكان الأبنية الشعبية الجديدة. لأن مردود المحاصيل الزراعية لم يعد كافيا لتغطية مصاريف الحياة ، أو لإقناع الصبايا بالزواج من المزارعين الشباب، على قلة هؤلاء وتناقص أعدادهم سنة بعد أخرى.

تفاجئك المدينة بتنوع واختلاف هندسة أبنيتها : جميع مدارس الهندسة المعمارية العالمية ، بما فيها اليابانية،منذ مائة سنة وحتى اليوم تتجاور وتتعايش في الحارات والأحياء ، وذلك خلافاً لأعراف تنظيم المدن الغربية ذات الهوية المعمارية شبه الموحدة . هناك، إذا شئتَ، نوع من «الفوضى» لا يمكن لأحد أن يفهمه أو يبرره إلا عقل براغماتي من نوع خاص، إذ قلما تتجاور ثلاث بنايات ذات تصميم هندسي واحد، أو تترتب في صفٍ واحد. ربما طبيعة المكان وراء الموضوع، وربما ذهنية سكان المكان. على أية حال، تنوع سيدهش من تعلمت عيناه، أو ذهنه، على الأبنية المصفوفة المترتبة داخل مدينة ما. لذلك لا تملّ عينا صاحبكم من قراءة هذه الكتل الإسمنتية التي تتشكل منها طوكيو عندما يعبرها قطاره في اتجاهات ثلاث ذهاباً إلى العمل وعودة منه. ولا يمل هذا المشهدَ نفسه بالتحديد، عندما يترجلُ من القطار ويقرر العودة إلى البيت سيراً على قدمين لا صديق لهما، في الأزمات، غير الشوارع والأزقة والطرقات. ساعة،ساعتان،أو ثلاث قد تمتد إلى خمس ساعات، وحيداً لا يكلّ من السير في الشوارع بين هذه الغابة من الأبنية.

هناك شيء من البساطة والسطحية في تحضر المدينة : رغبة شديدة في المحافظة على الماضي، ورغبة شديدة أخرى في استقبال الحداثة والحديث، والجميع يريد منطقَ لا غالب ولا مغلوب. من هنا هذا المزيج المعماري العجيب. هكذا ستجد حارة من ناطحات سحاب حديثة جداً مجهزة بأسرع المصاعد في العالم ، تشاهدها من الخارج في نزولها وصعودها كأنها سرافيس وتكاسي تجوب شوارع مدينة من زجاج ، ناطحات سحاب تغلي بالحياة على مدار الساعة وكأن لا وقت لديها للنوم أو الراحة ، وإلى جانبها في الجهة الثانية من الشارع حارة من البيوت اليابانية ذات الطراز القديم، التي ربما يكون بعضها قد نجا من حرائق حرب أو زلزال، ويعودٍ إلى خمسينات القرن العشرين، مبنيٍ من الخشب، وديعٍ ، هادئٍ ، تلفه ألوان الماضي بدكنتها ، بطيء الحركة، كسول المنظر، بالكاد نلمح بعض ساكنيه ،تحيط به تلك الحديقة التقليدية المعروفة بشجيراتها وحجارتها الكبرى، حيث قد تقع العين أحياناً على عجوز بلباسها التقليدي وهي تسقي هذا الأصيص أو تلك الحجارة. وهناك بيوت، وما أكثرها، تطلّ أبوابها الرئيسية مباشرة، بلا أي فاصل أو رصيف، على شارع رئيسي تمرّ فيه جميع أنواع السيارات بسرعة، مهما تدنت، تشكل خطراً صريحا على ساكنيها أثناء خروجهم ودخولهم ، هذا عدا عن لعنة الضجيج . كما ستجد بناء بلدية ما بعد حديث ، يقوم على فلسفة الفراغات والواجهات الزجاجية الكبيرة ، في حارة من المساكن الشعبية القائمة على فلسفة استخدام كل جزء من البيت ، يعني البيت بحدوده الدنيا بلا ديكور ، أو زينة ، أو شيء من هذا القبيل غير مرشح للاستخدام . وفي مثل هذه الحارة يعيش صاحبكم، يكتب ويترجم، يهذي مع نفسه، يتابعكم ويقرأ قصائدكم ونصوصكم على الشاشات البيضاء من حين إلى حين .

١ ـ جزء من كتاب بهذا العنوان.

حفار القبــور

عبدالله خليفة

قاص من اليمن

تمتدُ المقبرة نحو الغرب لمسافة كبيرة، جرداءَ موحشة، هنا يكونُ طريقُ أهلِ المدينةِ إلى الله.

حشائشٌ يابسة، وأرضٌ رملية، وشواهدُ من فروشِ البحر المخططة بفعلِ الموج، كأنها تموجاتُ الحياةِ وقد سكنتْ أخيراً في كومةِ تراب.

قالَ لهُ العجوزُ؛ (مهنةٌ يسيرة، تأخذُ هذا القدومَ وتحفرُ ثم تضعُ المرحومَ ثم تهيلُ عليه التراب. وأنا هرمتُ وتعبتُ ولا أريدُ الآنَ سوى قراءة القرآن علي الموتى، وأنت شابٌ تركضُ في المقبرة وتصطادُ الطيورَ والسمكَ وتسقطُ اللوزَ فأعملْ أيضاً حفاراً للقبور، فلكَ أجرٌ من المولى وأجرٌ من أهل الموتى).

يطالعُ الوجوهَ المتيبسة، المغلقة العينين، يصبُ الماءَ عليها، يضعُ الكافور، ذا الرائحةِ الحادة، يلفها بقماش، يعملُ ذلك بسرعة، يشعرُ بأنها تتحركُ وسوفَ تفتحُ عينيها.

دائماً ينادون عليه:

– صالح!

في منتصفِ الليل، في الصباح، في الظهيرة، ليس ثمة وقتٌ محددٌ للهجوم على الضحايا، في البردِ القارس، في القيظِ الشديد، الملاكُ لا يقيمُ وزناً للمواقيت والفصولِ والمناصب والأجناس. يشتغلُ بعدلٍ مطلقٍ غير مفهوم.

يصرخون من وراء السعف:

– صالح!

زوجتهُ آمنة مستريحةٌ في المطبخ والحوش، يحضرُ لها السمكَ وتقليه، وتنقي الأرزَ من الحشراتِ الصغيرةِ التي تتقلبُ بين الحباتِ البيضاء، وتدهسُها. هي روحٌ أيضاً. يطشُ الزيتُ حولَ السمك. يأكلان في العريشِ بسعادة، يحضنُها، يسترخيان، ويطالعان أحذيةَ ونعالَ المارة من فرجاتِ السعف. أشد الأوقاتِ تعباً هي ظهائرُ الأيامِ القائظة، في هذا الوقت يكونُ العملُ مرهقاً بالإضافة إلى مصائبه الأخرى.

وفجأة يدقُ أحدُهُم البابَ، ينتزعهُ من رقدته بجانبِ الجسم الذي يحبه، لا يتأخر، ثوبهُ جاهزٌ، غترتهُ البيضاءُ يلفها بسرعة على رأسه، يطالعُ الوجوهَ المتجمدةَ الحزينة بهدوء، أبتكرَ قناعاً هو قناعُ الهدوءِ المتألم، يُصبّرُ الآخرين، يواسيهم، يدخلُ معاناتهم، من بعيد، هو على حافةِ الحياةِ والموت، على شاطئِ الدموعِ والدم، يجدفُ في القاربِ وهو يحملُ الميت، البحرُ واسعٌ، ولكن الماءَ هادئ، الأهلُ يبكون، يذرفون الدموع، لكن البحرَ مليءٌ، لا يعبأ بالراحلين والقادمين، يأخذهم إلى أعماقه ويذوبون.

بعدَ كلِ جنازةٍ يُصابُ بغمٍ ما، لا يعرفُ كنهَهُ، تنسدُ شهيتهُ قليلاً، يتساءلُ إلى أين يذهبون؟ لقمةُ الأرزِ تتوقفُ في بلعومه، زوجتهُ تتطلعُ فيه، تتساءل؛ (ماذا بك؟ لماذا لا تأكل؟)، يضعُ المشهياتِ والخضروات، لكنَ الشهيةَ تظلُ على سوئها، هو نفسُهُ الذي كان يقتلُ عصافيرَ الدوري في شجرةِ المقبرة المائلة على السورِ الرث والمتآكل ويسقطُ اللوزَ المليءَ بالدود، ظل مثل عصا، نحيفاً، هيكلاً عظمياً خفيفاً جاهزاً للتراب.

– صالح!

لكن لم تكن هذه علامةَ موت بل صرخة حياة، زوجتهُ الممتلئةُ بثماره في حالةِ طلق، لم ينتبهَ إلى أن تكاليف الحياة أصعبَ وأخطرَ وأجمل، وقفَ تحت المطر بانتظارِ سيارةِ أجرة، ودقاتُ الألمِ تجتاحُ خلاياه، وبين تذمرِ صاحبِ السيارة من الماءِ المتدفق خاصة من نعليه الوسختين، اللتين شبعتا من رملِ الأموات، وصرخاتِ زوجته وبدءِ خروجِ مائها، وجدَ كتلةً طريةً من اللحم موضوعةً في قماشٍ أبيض، وتضجُ بصرخاتٍ لذيذة.

لكن ألمَهُ في أعقابِ كلِ دفنٍ لم يخف، بل ازدادَ بقوة، والآن ثمة ولدٌ ينمو بسرعة مدهشة، بين الأرغفةِ والحليبِ والدفاتر المدرسية، ويكرهُ الخوصَ والمطرَ

المتسلل من السعف، والقدر الأسودَ والدخان، وحين يعودُ إليه من الجنازاتِ المهيبةِ التي تتدفقُ فيها السياراتُ الفخمة يفرحُ ويحضنه وهو يقدم إليه الحلويات، ونقوداً صغيرة، يرقصُ بعدها في الحوش، لكن ألمه لم يكن يخفت، وفي الجنازاتِ المليئةِ بالأسمال والثياب البيضاء التي يمشي بها الناسُ ساعات حتى يصلوا إلى المقبرة، كان ألمهُ يتفجر، ويجد أبنه يتطلع فيه مادا يده بأسى.

كان العجوزُ يقولُ له؛ (الموتى تذوبُ أجسادُهم هنا في الأرض، أما أرواحُهم فتصعدُ للسماء، تصيرُ لها أجنحةً وتعبرُ مسافاتٍ طويلة بأمرِ الخالقِ عزَّ وجل، وأما أن تكون أرواحاً خيرة فتمضي للجنة، أو تكون أرواحاً شريرة تذهبُ للنار تتعذبُ فيها! فلا تكثرْ من الأسئلة، وتتعبْ نفسكَ مع كل جسدٍ تدفنهُ، وتقولُ هذا طفل فأين العدالة؟ وتلك الحيةُ عجوزٌ معمرة! ولا تذهلْ حين تضعُ الجسمَ السليمَ المعافى فيما المرضى يعيشون طويلاً! **الله** أرادَ ولا راد لمشيئته).

ومضى العجوز وتركهُ بدون إجابات شافية، تتردد كلماتهُ في الصمت والخواء والألم؛ (أقرأ القرآن)، ولم يكن قارئاً، وأخذت أسئلةٌ مزعجةٌ تُضاف لدبابيسِ الألمِ التي يأخذها كجرعاتٍ سامة، بعدَ كل وجبةِ موت، فيجد إنه لا يأكل، ويتخشبُ في البيت، ويعجزُ عن احتضان زوجته، التي لم يعد جسمُها شهياً كما كان، وهذا ولدٌ آخر يقتحمِ البيت، ويوسف ابنه البكر يغدو فتى غامضاً، منزوياً يستقبلُ فتياناً مضجرين آخرين، ويروحُ يتنصت على كلامهم من أجل أن لا يقودون ابنه لأعمالِ السوء فيتعجب من الكلام:

– حدثَ الأنفجارُ الكوني قبل مليارين من السنين، فأين كنا وقتذاك؟

– لولا السمك والزواحف والثدييات ما تمتعنا بهذا الجنسِ والأكل!

– تحيةً لجذورنا في الطبيعةِ وعالمِ الحيوان!

تفاقمتْ المصاريفُ وما عادَ بيتُ السعف والحطب بقادرٍ على تحملِ حشد الأولاد وطلباتِ أكلهم الغريبة، فراحَ يجري ولكن العمل كان شبهَ متوقف، فكأن الملاكَ يعاكسهُ ولم يعد يصولُ ويجولُ في الزرعِ البشري بمنجله المرهف الحد، وبالكاد تظهرُ جنازةٌ في بضعة أيام، أما الأغنياء فكأنهم لم يعودوا يموتون، وتزايدت المستشفيات، وكثرُ الأطباءُ لدرجةٍ مخيفة، وحتى المجانين لم يعودوا ينتحرون بل حُجزوا في غرف، فكان صالح يمشي عند سور المقبرة، ويرقب شوارعَ المدينة المتسعة بتوتر كبير.

ابنه يوسف صار مهماً، يلبسُ نظارة طبية ويعلمُ الأولادَ ويقرأ في البيت كثيراً، البيت الذي صار مشعاً بالمصابيح، وتوارى السعفُ، وتعددتْ غرفهُ، وصخبتْ فيه الموسيقى، والعياذُ بالله، ولكن الأسئلةَ ظلتْ بلا إجابة، وكم مرةٍ أقتحمَ غرفةَ ابنه، وطالع الخرائطَ المعلقةَ والرسومَ الغريبة للحيوانات، فكان يهزأ؛ (أنحن هكذا؟ أهذا ما يعلمونكم إياه؟ وهذا ما تعلمونه للأولاد؟!) ثم يمشي في الأزقة الضيقة، ويلاصقُ حانةً متوارية في أمعاءِ الحجر، ويصغي للضحكاتِ المتفجرة من القلوب الخالية بحسد.

يسألُ شبحَ العجوز:

– يا سيدي تعبتُ تعبتُ من هذه المهنة والحياة!

– أصبرْ يا صالح، دعِ الخلقَ للخالق، ألا تجدَّ أن الناسَ يقتلون الأسماكَ ويسرون من شوائها؟ ألا ترى الحروب تندلعُ ويكونُ منها رزقنا الوفير؟ ستظل الملائكةُ تنقلُ الأرواحَ ونحن لسنا حشرات أبداً، لا يمكن أن يساويني ولدك بالذبابة، نعم تتآكلُ الأجسادُ أما نحن فنعيشُ حياةً خالدة.

– ولماذا هذه اللفة كلها؟ لماذ لا نعيش هكذا أبداً؟!

– الدنيا اختبار. أذهبْ لعملك، أنت تتأخر على الميت!

– لا أستطيع أن أشم رائحته، موتى كثيرون الآن يأتون وهم متعفنون، يموتون ويذوبون في غرفهم ولا أحد يشم رائحتهم. يجلبون جثثاً ذائبة أو متفحمة ويقولون أغسلوها! بل أحياناً يجلبون كومة من الرماد ويقولون هؤلاء بشر، أفرزوهم وضعوهم في قبورٍ منفردة! كيف يمكن أن يحاسبهم الملاكان يا سيدي؟! هذا سؤالٌ متعبٌ عندي، في أيامك كان الموت سهلاً والأرضُ كلها بستان، أما الآن فلا أجرٌ زائد ولا علاواتٌ ولا تقدير لمهنة الحفار. صارت الحياةُ فوضى يا سيدي!

كأنه شبحٌ، يخرجُ ويدخل ولا أحد يراه، يمشي في الدروب والكلُ خائفٌ منه، تنفضُ المجالسُ حين يدخل، يتوارى روادُ المقهى، ولا أحد يصافحه، وينزعجُ أي شخصٍ حين يسأل ببراءة؛ (متى أراك؟!)، يحدقون فيه بذهول وخوف، والنسوةُ الشابات

يتساقطن على التراب بعد خروجهن من محلات التجميل حين يصادفن ظهوره، ويسمعُ صرخاتهن؛ (متى يولي عنا!)، كأنه هو الذي يميت، والمراهقون يصرخون في الأزقة (مندوب عزرائيل!)، فاقتربَ من الحانة وطلب من البائع في الظلام بضع زجاجات، ليتنحى جانباً ويشرب.

وحدث انفجارٌ رهيبٌ في المدينة، شبابُها غاضبٌ ويصرخ في الشوارع، وأزعجوا الناسَ بالهتافِ الغاضب، وسدوا الدروبَ، وراح يتأملهم من خلفَ السور بدهشة. ثم جثمَ في حجرة الغسيل ينظفها عسى أن تستقبلَ بعضَ الزبائن.

وفجأة تدفق الحشدُ على المقبرة، ولم يزالوا في هتافاتهم الصاخبة لكنها امتلأت بالحزن، وأخذوا يدخلون النعوشَ إليه، وهو يرفعُ القماشَ ويزيحُ البدلاتِ الجميلةَ التي لم تهترئ في ترابِ الأيام، ويطالعُ الوجوهَ الشابةَ الوسيمة، ومواقعَ الرصاص الغادرَ النافذَ قربَ القلوب، يغسلُهم واحداً بعد آخر، ثم جاء جسدٌ كأنهُ يعرفُ مقاسَهُ، كشفَ الغطاءَ فإذا ابنه يوسف.

تطلعَ مذهولاً، تجمد. لم يعدْ قادراً على نزعِ الثياب، لكنه راح يفعل، يبكي، لم يعد الآن على حافةِ الموت والحياة، يولولُ بين دهشةِ الشباب واستنكارِ إمامَ المسجد، ثم ينهارُ في حجرةِ الغسيل.

راح الإمامُ يكملُ المهمة، كانت الهمهمات تتصاعد؛ (من هذا؟)، (لا نعرف كهلاً في الحركة!)، (هذا أبو يوسف)، (يا للكهل المسكين!)، (إنه أبو الشهيد ويكفيه فخراً!)، وهو مرعوبٌ وأسئلةٌ تضربُ جدرانَ عقله المتهاوية، ويحدثُ غبارٌ، ويتدفقُ ماءٌ مشتعلٌ، وستكونُ حجرتهُ خاويةً أبداً، ولا أحدٌ سيواصلُ التحديقَ في تلك الخرائط والكتب، ووقعُ الخبر على الأم سيكون صاعقاً، وعلى الأخوة الذين كان يوسف يساندهم. ولكن الحفرةَ الكبرى ستكونُ في قلبه!

وجثمَ عند جدار المسجد، والجثثُ مصفوفةٌ، والإمامُ يغمغمُ بكلمات، والشبابُ يصطفُ لصلاةِ الجنازة، ولكن صوت الإمام علا:

– هؤلاء غير مؤمنين، ليس أنا الذي أصلي عليهم . . !

لا بد أن يجمعَ انقاضَهُ، يلملمَ أشلاءَهُ، يتعكزُ على الصور الهاربة وعلى سواعد الشباب، يسألُ اللهَ العونَ، يدوي صوتُ ابنه في أذنه، ويدهشُ لأن الموتَ حارقٌ، كاوٍ، ولا بدَ أن يقفَ إماماً ويحفر، لكن الحفرَ سهلٌ تتكفلُ به كلُ هذه السواعد، أما الدفن والنزول إلى أعماقِ كلِ قبر، وجعل الرؤوس تواجهُ القبلةَ فمهمةٌ عسيرة مع هؤلاء الأبناء، فكان ينحني ويدعِ الشابَ يقوم بالعمل، فينثرُ الترابَ، ويضعُ الشواهد، ويأمرُ؛ (ضعْ الرأسَ هناك!)، (ليس هكذا يا ولدي!)، ويقرأ بعضَ ما يحفظهُ من القرآن، والشبابُ يتلونَ وراءه، وينزلُ ظلامٌ مخيف، وسياراتُ الشرطة تحدقُ بالمقبرة، وتلقي بتلك الأجساد في قيعانِ الحديد، وخلتْ المقبرةُ إلا منه، وكان الدربُ بطيئاً رهيباً إلى البيت.

هذه سينما قريبةٌ تعرضُ الأفلام، والرواد يدخلون ويثرثرون، ويأكلون، وهو سيظلُ جائعاً لأمدٍ طويل، ولا يمكنُ أن يدخلَ هذا الفيلمَ المشؤوم أبداً!

يفجرُ بيتَهُ في لحظة مرعبة ثم يأخذ العزاء، ويتدفق كلُ أهلِ الحي عليه، ويأتي غرباءٌ كثيرون لا يعرفهم، ويصافحونه ويحضنونه بقوة!

تفككتْ أجزاءُ روحه فثمة نصلٌ لا يزال باقيا في المقبرة قرب تلك الشجرةِ العجوزِ المنحنية بألمٍ على الجدارِ المهترئ، وشظيةٌ أخرى في غرفةِ يوسف، وعدة فتافيت متناثرة عند الحانةِ السريةِ وعلبها الزبدية التي تطيرُ به إلى السماء، حيث يكلم الملائكة، وصاحبه وقطبه الشيخِ العجوزِ الذي يواسيه ويثريه بالحكم، لينزل الصباحَ نشيطاً للعمل، يترقبُ نزلاءَ الأرض، والأجسادَ النازلةَ للتراب، فيما الأرواح تحلق، ويزورُ الشبابَ وقد صاروا أطباء ومحامين وصاخبين في الجرائد!

– يا صالح!

لم تزلْ الصرخةُ تدوي عبر التليفون النقال، ويقومُ معاونوه باللازم من قيادة سيارات الشحن، التي تنقلُ الجثثَ، ويخترقون حشودَ السيارات والمارة، ويغسلون الموتى، ويحفرون التراب، ويضعون الشواهد، لكن هو الذي يتسلم إكراميات العملاء، وهو الذي يحدق في الصحف ويقرأ إعلانات النعي، ويفكر ملياً بالمدينة التي تكاد أن تأكل المقبرة، وبموظفيها الكبار الذين يلتهمون أرضَها، وبحشودها الهائلة التي تحتاج إلى مواقع ذات يوم، وبألمهِ الذي لا يتوقف.

ابْنَةُ بَائِعِ الزُّهُورِ

بَاتْرِيشْيَا هَامْبِلْ

محمد حلمي الريشة

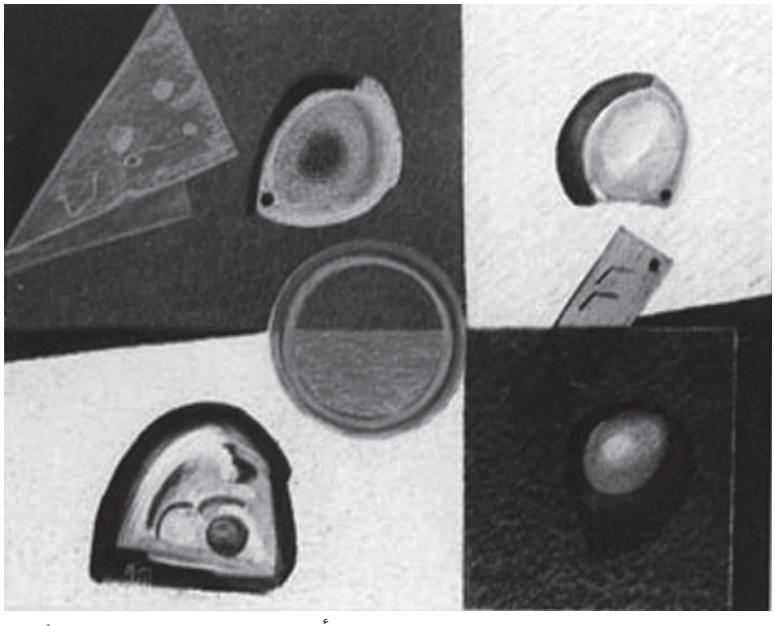
شاعر من فلسطين

يَبْدُو هؤُلَاءِ النَّاسُ عَادِيِّينَ فِي بَلْدَتِنَا الْعَادِيَّةِ، وَيَعِيشُونَ حَيَاةً عَادِيَّةً بِشَكْلٍ خَاطِئٍ، وَيَعْتَقِدُونَ أَنَّهُمْ عَادِيُّونَ. لِمَاذَا يَجِبُ أَنْ أَسْتَمِرَّ فِي التَّفْكِيرِ– المَعْرِفَةِ– أَنَّهُمْ لَيْسُوا عَادِيِّينَ عَلَى الْإِطْلَاقِ؟

مَا الَّذِي وَرَاءَ ذلِكَ؟ أَقُولُ هُنَاكَ فِي الْوَرَاءِ، كَمَا لَوْ كَانَ المَاضِي مَوْقِعًا جُغْرَافِيًّا أَكْثَرَ مِنْهُ زَمَانًا ضَائِعًا فِي عُطْلَاتِ «سَانْتْ بُولْ الْقَدِيمَةِ»، وَكَيْفَ تُصْبِحُ «سَانْتْ بُولْ الْقَدِيمَةِ» الطَّرِيقَةَ المُعْتَادَةَ الَّتِي أُفَكِّرُ فِيهَا الْآنَ، كَمَا لَوْ كَانَتْ فِي حَيَاتِي عَاصِمَةَ مُقَاطَعَاتِ الْغَرْبِ الْأَوْسَطِ قَدْ رَفَعَتِ الْكَوْكَبَ، وَتُصْبِحَ نَسِيجًا لِتَارِيخٍ، وَمِنْ هُنَاكَ لَمْ يَعُدْ لَهَا وُجُودٌ إِلَّا كَاخْتِرَاعٍ لِلذَّاكِرَةِ، وَأَكْثَرُ كُلُّ الْإِمْكَانَاتِ لِذلِكَ هِيَ طَرِيقَةُ حَيَاتِنَا الَّتِي تُصْبِحُ مُتَخَيَّلَةً عِنْدَمَا نُحَاوِلُ بِنَشَاطٍ أَكْثَرَ لِعَمَلِ مَعْنًى لَهَا.

لَقَدْ كَانَتْ «سَانْتْ بُولْ الْقَدِيمَةِ» عَالَماً، وَذَهَبَتِ الْآنَ، لكِنِّي لَا أَزَالُ أَعِيشُ فِيهَا.

شَخْصٌ مَا سَيَقُولُ: إِنَّهُ حَنِينٌ إِلَى المَاضِي. إِنَّهُ ابْتِسَامٌ بِاسْتِخْفَافٍ يُرَافِقُ كَلِمَةً، مَا يَعْنِي أَنَّهُ يَكُونُ مَفْتُونًا بِمَا رَحَلَ وَضَاعَ لِيَكُونَ مِنَ السَّهْلِ إِغْوَاؤُهُ بِالْعَاطِفَةِ. إِنَّهُ الْتِزَامٌ مُخْجِلٌ، لكِنَّ الْحَنِينَ إِلَى المَاضِي يَشْتَرِكُ بِخِزْيِ



من أعمال الفنان غصن الريامي – عُمان

مَعَ الذُّنُوبِ الأُخْرَى الْجَيِّدَةِ، وَأُسْلُوبِ الشَّهْوَةِ المُخْزِي، أَوِ الشَّرَابِ، أَوِ الشَّرَاهَةِ أَوِ الْكَسَلِ. إِنَّها لا تَنْتَمِي إِلَى خَطَايَا الرُّوحِ المُتَنَاثِرَةِ– الْفَخْرِ، وَالْحَسَدِ، وَإِلَى خَطَايَا الْجَسَدِ الْحُلْوَةِ، وَأَضِفِ الْحَنِينَ إِلَى المَاضِي؛ خَطِيئَةِ الذَّاكِرَةِ.

الْحَنِينَ إِلَى المَاضِي هُوَ فِي الْوَاقِعِ نَوْعٌ مِنَ الْوَلاءِ – أَيْضًا هُوَ خَطِيئَةٌ عِنْدَمَا يُسَاءُ تَطْبِيقُهُ، كَمَا أَنَّهُ كَثِيرًا مَا هُوَ عَادَةٌ. لَكِنَّهُ المُحَرِّكُ، وَلَيْسَ الْعَدُوُّ لِلتَّارِيخِ. إِنَّهُ يَتَغَذَّى عَلَى التَّفْصِيلِ، وَالْبُرُوتِينِ مِنَ الدِّقَّةِ. أَوْ رُبَّمَا الْحَنِينَ إِلَى المَاضِي شَكْلٌ مِنْ أَشْكَالِ الاشْتِيَاقِ. إِنَّهُ يَتَأَلَّمُ لِلتَّارِيخِ، وَإِنَّ الْحَنِينَ إِلَى المَاضِي فِي اسْتِيَائِهِ الْغَائِمِ، يُشْعِلُ شُعْلَةَ الأَهَمِيَّةِ، وَمَكَانِي، وَأُنَاسِي.

ثَمَّةَ طَرِيقَةُ تَفْكِيرٍ أُخْرَى لِسَانْت بُولْ الْقَدِيمَةِ: أُمٌّ تَتَحَدَّثُ عَنْ شَعْبِهَا، إِنَّهَا لَيْسَتْ تَعْنِي الأُمَّةَ، لَكِنَّ قَبْضَةَ الْعَائِلَةِ الْقَوِيَّةِ تَعُودُ إِلَى كِلْكِنِي الأُمِّيَّةِ، فَجَدَّتُهَا الأَيْرِلَنْدِي لَمْ يَسْحَبْ مُسَدَّسَهُ أَثْنَاءَ «الانْتِفَاضَةِ الْهِنْدِيَّةِ» (لَمْ أَسْتَطِعْ إِطْلاقَ النَّارِ. لَقَدْ لَعِبْتُ مَعَ هَؤُلاءِ الفِتْيَانِ)، وَوَالِدَتُهَا وَاحِدَةٌ مِنْ «أَجْمَلِ الْفَتَيَاتِ السَّبْعِ مِنْ عَائِلَةِ سْمِيثْ، طَوِيلَةٌ كَالرِّجَالِ»، وَشَقِيقَتُهُمُ الْوَحِيدُ، ضَعِيفُ الْعَقْلِ، وَيَتَجَوَّلُ فِي الشَّارِعِ مَعَ طَبْلَةٍ صَغِيرَةٍ مِنَ الصَّفِيحِ، وَهُوَ أَوْسَمُهُمْ جَمِيعًا. يَا لَلشَّفَقَةِ، يَا لَلشَّفَقَةِ.

أَوْ أَنَّهَا سَتَقُولُ: أَهْلِي، ذَلِكَ الْغَرْبُ الأَوْسَطُ المُوصَفُ بِالاعْتِدَالِ. أُنَاسِي، وَأَهْلِي، وَأُمِّي وَأَبِي– M&D فِي اللَّهْجَةِ الْعَامِيَّةِ الْخَاصَّةِ لِلْمَجَلَّاتِ الْعَاطِفِيَّةِ الَّتِي احْتَفَظْتُ بِهَا كُلَّ تِلْكَ السَّنَوَاتِ، وَكَأَنِّي كُنْتُ أُعِدُّ بَحْثًا لِرِوَايَةٍ تَارِيخِيَّةٍ لا تَكْتَمِلُ إِلَى الأَبَدِ لأَنَّ الْبَحْثَ يَبْقَى مُمْتَدًّا طَوَالَ الْحَيَاةِ حَتَّى الآنَ. الْبَحْثُ الآنَ تَقْرِيبًا مُكْتَمِلٌ.

إِنَّ كُلَّ هَذِهِ المُقْتَطَفَاتِ المُبَعْثَرَةِ الَّتِي جَمَعْتُهَا انْتَظَرْتُ بِصَبْرٍ، وَبِاسْتِعْدَادٍ تَامٍّ لأَنْ تَكُونَ مُتَجَاهِلَةً، وَهَذَا مَا يَحْدُثُ فِي سَانْت بُولْ، وَهَذَا سَيَكُونُ أَهْلِي.

لَكِنْ لَيْسَ هُنَاكَ كُلُّ هَذَا التَّجَاهُلِ الآنَ. لا مَزِيدَ مِنَ التَّشَبُّثِ بِالْوَاجِبِ فِي الْعَالَمِ الْقَدِيمِ مَعَ مَطَابِخِهِ الرَّطْبَةِ وَالأَحْيَاءِ الَّتِي تُحِبُّ حَدِيثَ الإِشَاعَاتِ، وَضَغَائِنَهَا المُثَارَةِ، وَصَمْتَهَا الْفَخُورَ. لَقَدِ انْتَهَى الْوَقْتُ، وَأُجُورُ مَرْحَلَةِ الْبُنُوَّةِ تَكَادُ تَنْتَهِي.

لَكِنِّي لا أَزَالُ عَالِقَةً، وَمُحَدِّقَةً فِي وُجُوهِهِمُ الَّتِي تُحَدِّقُ بِي، صَامِتَةً وَمُطَالِبَةً، مِنْ أَلْبُومِ الزِّفَافِ، وَمِنِ الْبِيَانُو حَيْثُ كُنْتُ أَبْدُو مُتَمَرِّنَةً عَلَى مُوسِيقَى شُوبَانْ(١) فَقَطْ، وَمُحَدِّقَةً إِلَى الْوَرَاءِ فِي وُجُوهِهِمُ الْغَامِضَةِ الَّتِي كَانَ يَنْبَغِي أَنْ تَكُونَ وُجُوهًا مَأْلُوفَةً بِالنِّسْبَةِ لِعَالَمِي.

لَيْسَ هُنَاكَ مَا هُوَ أَصْعَبُ لِلْفَهْمِ أَكْثَرَ مِنْ حَيَاةِ التَّوَاضُعِ المُسْتَمِرَّةِ.

لَقَدْ أَنْجَزْتُ بَحْثِي، وَحَصَلْتُ عَلَى الدَّلِيلِ. اخْتَرْ أَيًّا مِنْ دَفَاتِرِ المُلاحَظَاتِ عَنِ الرَّفِّ– كُلُّ وَاحِدٍ مُنْقَلِبٌ إِلَى غُبَارٍ كَمَا يَحْدُثُ لِلْكُتُبِ وَالفَسَاتِينِ الْقَدِيمَةِ. ثَمَّةَ لَحَظَاتٌ، وَحَوَادِثُ عَرَضِيَّةٌ، وَإِحْبَاطٌ، وَظُلْمٌ مُقَدَّمٌ بِشَكْلٍ رَائِعٍ، وَشَخْصِيَّةُ الْمِبْضَعِ الْحَادِّ تَدْرُسُ قَطْرَةَ الدَّمِ المُنْسَابَةَ عَلَى طُولِ خَطِّ الْفَقْرَةِ– كَانَتْ عُبِّئَتْ بَعِيدًا فِي مَجَلَّاتٍ قَدِيمَةٍ، وَتُرِكَتْ فِي خِزَانَتِي فَارِغَةِ الْهَوَاءِ كَمَا لَوْ أَنَّهَا رُبِطَتْ فِي مِنْدِيلٍ وَرَقِيٍّ أَزْرَقَ.

سَنَفْعَلُ هَذَا فِي الأَوَّلِ مِنْ نَيْسَانَ/ إِبْرِيلَ ١٩٨١. نَسِيرُ هِيَ وَأَنَا أَمَامَ مَحَلِّ بَيْعِ الزُّهُورِ فِي المَرْكَزِ التِّجَارِيِّ وَسَطَ الْبَلْدَةِ. رُبَّمَا كُنَّا لِنَتَوَقَّفَ لِنَقُولَ مَرْحَبًا لأَبِي. لا أَسْتَطِيعُ تَذَكُّرَ هَذَا وَلَمْ أُسَجِّلْهُ. نُرِيدُ تَنَاوُلَ الْغَدَاءِ فِي غُرْفَةِ النَّهْرِ فِي مَحَلِّ دَايْتُونْ التِّجَارِيِّ .

حَالِيًّا أَنَا فِي الثَّلاثِينَ، لَكِنَّنَا ذَهَبْنَا إِلَى غُرْفَةِ النَّهْرِ مُنْذُ أَنْ كُنْتُ فِي السَّادِسَةِ عِنْدَمَا نَصَحَتْنِي: عَزِيزَتِي، أُطْلُبِي السَّلَطَةَ الرُّوسِيَّةَ. السَّلَطَةُ الرُّوسِيَّةُ بِهَا سَمَكَتَا بَلَمٍ(٢) تُوضَعُ عَلَيْهَا بِارْتِخَاءٍ، وَمَالِحَةٌ كَثِيرًا x . يَجِبُ عَلَيْكِ أَنْ تَعْرِفِي مَا هِيَ سَمَكَةُ الْبَلَمِ. إِنَّ لَدَيْهَا، أَيْضًا، غَرِيزَةٌ لِلْعَالَمِ الأَكْبَرِ حَيْثُ سَمَكُ الْبَلَمِ يُمْكِنُ أَنْ تُوَاجِهَ مِنْ وَقْتٍ لآخَرَ. عَلَى الرَّغْمِ مِنْ إِلْزَامِي (... بنت البنت...)، لَمْ تَتَوَقَّعْ أَنَّنِي كُنْتُ مَقْطُوعَةً مِنَ المَالِ فِي هَذِهِ الْبَلْدَةِ الْكَاثُولِيكِيَّةِ الْفَخُورَةِ بِعَصِيِّ الأَسْمَاكِ وَ»قَوَائِمِ الْجُمْعَةِ» الَّتِي نُشِرَتْ فِي مَطَاعِمِ جِرَانْدْ أَفِينْيُو. نَقْرَأُ بِإِذْلالٍ بِدُونِ مِينْيَابُولِيسْ، مَاذَا سَيَكُونُ؟ أُومَاهَا بَارِدَةً.

لكنْ بِحُلُولِ ١٩٨١ حَتَّى سَانْتْ بُولْ قَدْ دَخَلَتِ النِّظَامَ الْعَالَمِيَّ الْجَدِيدَ لِلْكِيشِ quiche وَالْكَعْكَةِ الْهَلَالِيَّةِ.إِنَّ السُّلْطَةَ الرُّوسِيَّةَ لَمْ تَكُنْ ضِمْنَ قَائِمَةِ الطَّعَامِ فِي سَنَوَاتِ جُو مَاكَّارْثِي، آخِذًا مَعَهَا خَطَرَ بَهْجَةِ الْغِذَاءِ الْيَسَارِيِّ، وَإِنَّ الْمَطْبَخَ الْفَرَنْسِيَّ الْجَدِيدَ لَا يَمْلِكُ جَاذِبِيَّةً غَيْرَ مَشْرُوعَةٍ، وَسَانْتْ بُولْ تَأْخُذُ اللَّيْلَ وَأَكْثَرَ. ثَمَّةَ كُوبٌ مِنَ النَّبِيذِ، أَيْضًا، وَلَمْسَةُ طَهْيٍ أُخْرَى. قَالَ أَبِي فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ: «خُذِي أُمَّكِ إِلَى الْغَدَاءِ، إِنَّهَا تَشْعُرُ بِالْوَحْدَةِ». كِلَاهُمَا بَدَءَا بِالذَّهَابِ لِـ«طَبِيبٍ»، كَمَا قَالَتْ أُمِّي، إِنَّهُ بِدَايَةُ نِهَايَاتِهِمَا الطَّوِيلَةِ.

رُبَّمَا تَنَاوَلَتْ كَأْسَ نَبِيذٍ. حَسَنًا، اثْنَتَيْنِ. رُبَّمَا ضَعْفُهَا الْجَدِيدُ. كَانَتْ عَلَى الرَّصِيفِ، وَسَقَطَتْ إِلَى حَدٍّ مَا فَجْأَةً. انْهَارَتْ فَقَطْ. أَصَابَهَا أَلَمٌ مَعَوِيٌّ. مَسَكَتْ ذِرَاعَهَا. كَانَتْ مَكْسُورَةً. كَثِيرٌ مِنَ الْعِظَامِ سَوْفَ تَنْكَسِرُ قَبْلَ النِّهَايَةِ. فِي دَفْتَرِي أَفَدْتُ لِنَفْسِي: ثُمَّ إِنَّهَا بَدَأَتْ تَنْشُجُ، «أَتَمَنَّى أَنَّنِي مِتُّ، أَتَمَنَّى أَنَّنِي مِتُّ»، تَمَامًا هُنَاكَ عَلَى الرَّصِيفِ. سَارَ النَّاسُ حَوْلَنَا. بَعْدَ ذَلِكَ، عِنْدَمَا جَاءَ (د) إِلَى مَشْفَى سَانْتْ جُو الَّذِي نَقَلَتْهَا إِلَيْهِ، نَظَرَ إِلَيْهَا وَمَسَحَ مِفْصَلَهُ الْمَرْضُوضَ. لَقَدْ أَضَرَّهُ عِنْدَمَا حَرَّكَ نَخْلَةَ عُرْسٍ فِي الدَّفِيئَةِ الزُّجَاجِيَّةِ. لَقَدْ أَرَدْتُ أَنْ أَنْشُجَ– لِأَنَّهُ أَضَرَّ مِفْصَلَهُ. بِالنِّسْبَةِ لَهَا شَعَرْتُ– مَاذَا أَشْعُرُ؟ لَا شَيْءَ، فَقَطْ لَا شَيْءَ. لَمْ يَكُنْ صَحِيحًا أَنْ لَا تَشْعُرَ بِشَيْءٍ عِنْدَمَا تَبْكِي هِيَ أَنَّهَا تُرِيدُ أَنْ تَمُوتَ. لَا، لَقَدْ شَعَرْتُ بِشَيْءٍ مَا، اعْتَقَدْتُ: أَنَّهَا تَكْذِبُ، وَأَنَّهَا لَا تُرِيدُ أَنْ تَمُوتَ. إِنَّهُ شُعُورٌ بَارِدٌ، كَأَنَّهُ كَانَ عَلَيْهَا أَنْ تَعْنِيهَا.

بِعِبَارَةٍ أُخْرَى، هِيَ أُسْرَةٌ عَادِيَّةٌ مِنَ الطَّبَقَةِ الْوُسْطَى الْغَرْبِ أَوْسَطِيِّ. إِقَامَةٌ حَمِيمَةٌ لِلْقَسْوَةِ.

مِثْلُ هَؤُلَاءِ النَّاسِ، مُتَوَاضِعُونَ لِلْخَطَأِ، فَنَحْنُ نَفْتَرِضُ أَنَّهُمْ غَيْرُ لَافِتِينَ لِلنَّظَرِ حَتَّى فِي عَاطِفَتِهِمْ، حَتَّى كَمَا لَوْ أَنَّهُمْ يَخْتَفُونَ فِي لَعَقَاتِ لَهَبٍ. إِنَّهُمْ يَعْتَقِدُونَ أَنَّهُمْ يَتْرُكُونَ أَنْفُسَهُمْ لِلصَّمْتِ وَالنِّسْيَانِ. هَذَا جَيِّدٌ، إِنَّهُمْ لَا يَهْتَمُّونَ. أَلَيْسَ هَذَا مَا هُوَ الْمَوْتُ؟ أَلَيْسَ هَذَا مَا هُوَ عَادِيٌّ، وَحَيَاةٌ كَرِيمَةٌ؟

إِنَّهُمْ يَتَوَقَّعُونَ أَنْ يَكُونُوا مَنْسِيِّينَ.

لَكِنَّهُمْ لَيْسُوا مَنْسِيِّينَ. هُمُ الْآنَ أَقَلُّ ذَهَابًا مِمَّا كَانُوا عَلَيْهِ فِي بِدَايَتِهِمْ. لَقَدْ ذَهَبَ هَذَا الْآنَ، وَهِيَ بِالْكَادِ بَاقِيَةٌ، إِنَّهُمْ فِي كُلِّ مَكَانٍ أَجْزَاءُ مِيكَةٍ(٣) تُومِضُ قَبَالَةَ جِرَانِيتِ الْكَاتِدْرَائِيَّةِ.

مَنْ وَقْتَ لِآخَرَ شَخْصٌ مَا يَسْأَلُ: أَيْنَ أَعِيشُ؟ «فِي ظِلِّ الْكَاتِدْرَائِيَّةِ»، أَقُولُ تِلْقَائِيًّا، كَمَا لَوْ أَنَّنِي أَقُولُ: «بِالْقُرْبِ مِنَ الْكَاتِدْرَائِيَّةِ» وَهَذَا لَنْ يُعْطِي الْمَوْقِعَ بِالضَّبْطِ. فِي ظِلِّ الْكَاتِدْرَائِيَّةِ، الظِّلُّ لِحَيَاتِهِمُ الطَّوِيلَةِ. سِتَّةُ أَجْرَاسٍ، طَوِيلَةٌ كَأَشْخَاصٍ، أُسْكِنَتْ فِي بُرْجٍ ضَخْمٍ. تُدَوِّي كُلَّ رُبْعِ سَاعَةٍ، وَتُدَوِّي أَكْثَرَ بَعْدَ كُلِّ سَاعَةٍ. إِنَّهَا تَعِيشُ كُتْلَةً بَعِيدًا، وَمِنَ الْمُسْتَحِيلِ نِسْيَانُ الْكَاتِدْرَائِيَّةِ. إِنَّهَا تُشِيرُ إِلَى نَفْسِهَا دَائِمًا.

ضَوْءُ شُمُوعٍ دَاخِلَ النَّاسِ، وَغَالِبًا بِوَسَاطَةِ مَذْبَحِ الْأُمِّ الْمُبَارِكَةِ. بَعْدَ ظَهِيرَاتِ كُلِّ يَوْمٍ مِنْ أَيَّامِ الْأُسْبُوعِ مَا عَدَا الْأَحَدِ، يَحْصُلُ طَالِبُ جَوْقَةِ الْأُرْغُنِ أَحْيَانًا عَلَى إِذْنٍ لِيَتَدَرَّبَ فِي الْغُرْفَةِ الْعُلْوِيَّةِ، وَيُمْكِنُكَ أَنْ تَشْعُرَ بِالنَّغَمَاتِ الْمُوسِيقِيَّةِ الْجَهِيرَةِ فِي جَسَدِكَ. ثَمَّةَ كَثِيرٌ مِنْ مُوسِيقَى بَاخْ(٤)، وَبَعْضٌ مِنْ مُوسِيقَى بُوكْسْتِيهُودِه(٥)، لَقَدْ أَصَرَّ عَلَى تَكْرَارِ التَّعْبِيرِ الصَّعْبِ، وَالْمُضَاعَفَاتِ النَّاجِمَةِ عَنْ فُقْدَانِ الذَّاكِرَةِ الْمَهْجُورَةِ، وَثَنْيَةِ الْكُرْسِيِّ الَّتِي تَقْشُطُ حَجَرَ الْأَرْضِيَّةِ.

بِالْمُنَاسَبَةِ شَخْصٌ مَا سَيُرَكِّبُ مُسْنَدًا لِقُمَاشِ التَّطْرِيزِ، وَيُحَاوِلُ أَنْ يَكْتَسِبَ مَعْرِفَةً عَنْ لَوْحَاتِ التَّطْرِيزِ الْمَوْجُودَةِ عَلَى النَّافِذَةِ، أَوْ عَنِ التَّعْقِيدِ الْفَنِّيِّ الانْطِبَاعِيِّ لِلْمَكَانِ. لَقَدْ رَأَيْتُ أُنَاسًا اسْتَوْطَنُوا مَقَاعِدَ كَمَا لَوْ كَانُوا عَلَى أَرَائِكَ فِي الْبَيْتِ، يَقْرَؤُونَ رِوَايَاتِ– جُودِيثْ كْرَانْتْز، وَإِلْمُورْ لِيُونَارْد.

هُنَا وَهُنَاكَ، تَبَعْثَرَتْ أَشْخَاصٌ، تَنْزَلِقُ بِأَصَابِعِهِمْ خَرَزَاتُ سُبُحَاتِهِمْ، وَعَدَدٌ مِنَ الْأَشْخَاصِ الْمُشَرَّدِينَ تَأْخُذُهُمْ غَفْوَةٌ فِي مَقَاعِدَ جَانِبِيَّةٍ اخْتِيرَتْ بِحَذَرٍ.

لَكِنْ فِي سَاعَاتِ الْفَرَاغِ هَذِهِ، فَإِنَّ مُعْظَمَ النَّاسِ يَتَجَوَّلُونَ مُتَمَهِّلِينَ عَبْرَ الْمَكَانِ فَقَطْ، وَرُؤُوسٌ تُلْقَى وَرَاءً لِتُحَدِّقَ فِي السَّقْفِ الْمُقَبَّبِ لِلْقُبَّةِ الْمُذْهِلَةِ. إِنَّهَا تَنْصَبُّ عَلَى نِقَاطِ الْبُوصَلَةِ مَعَ الْفَضَائِلِ الْأَرْبَعِ الرَّئِيسَةِ،

وَالمُبَيَّنَة فِي خطَابَات مُذَهَّبَة هَائلَة كَمَا لَوْ أَنَّهَا تُعرْقلُ كَاملَ المَشْرُوع: الثَّبَاتُ، وَالتَّسَامُحُ، والْحكْمَةُ، والْعَدْلُ. إِنَّهَا فَضَائلُ الْغَرْبِ الأَوْسَط، خُصُوصًا الثَّلاثُ الأُولَى، والرَّابعَةُ هِيَ مَاذَا نُحبُّ أَنْ نَعْتَقدَ أَنَّنَا قَادرُونَ عَلَيْه. إِنَّ المُعْتَقدينَ الْحَقيقيِّينَ كَأَبي، يَعْتَقدُونَ أَنَّ الْعَدَالَةَ هِيَ مَا تَقفُ عنْدَهُ الْحَيَاةُ، إِنَّهُ غطَاءُ الْكتَاب التَّمْهيديِّ الَّذي لَا يُمْكنُ اخْتراقُهُ عَلَى الْوُجُود وَالَّذي يَحْمي الْحَيَاةَ منَ الصَّدأ وَالانْحطَاط بلَا اهْتمَام، منَ السُّخْريَّة والْجشَع.

لَوْحَةٌ تَذْكَاريَّةٌ منَ الْبرُونْز مُلْتَصقَةٌ تَمَامًا بمقْعَد أَسْفَلَ المنْبَر المُرْتَفع، في هذَا المقْعَد، نَقْرَأُ: جَلَسَ جُونْ ف. كينيدي، رئيسُ الْوَلَايَات المُتَّحدَة الأَمْريكيَّة، عنْدَمَا حَضَرَتْ جُمُوعُ السَّاعَة الْحَاديَة عَشْرَةَ، في ٧ تشْرينَ الأَوَّل/ أُكْتُوبَر، ١٩٦٢. بَعْضٌ منَ المقَاعد الأَمَاميَّة في الْوَسَط، مَا زَالَتْ تَحْملُ لَوْحَات مَعْدَنيَّةً صَغيرَةً. هذه الأَقْدَمُ، وَقَدْ تُركَتْ عَلَيْهَا مُنْذُ عَهْد اسْتئْجَار المقْعَد؛ عَصْرِ جدِّي الأَيرْلَنْدي، والنُّصْبُ التَّذْكَاريُّ هُوَ الَّذي دَامَتْ في عُرُوقه قُرُنْفُلَةٌ بَيْضَاءُ حَيْثُ تَنْشُرُ رَائحَةً حَادَّةً لكَبْش قُرُنْفُل، كُلَّمَا تَحَرَّكَ في الممَرِّ مَعَ لَوْحَة الْقَطيفَة- المُبَطَّنَة الْحَمْرَاء المَجْمُوعَة عَلَى حَامل خَشَبيٍّ طَويل.

قَالَتْ أُمِّي: «بالطَّبْع نَحْنُ لَا نَسْتَطيعُ أَنْ نُعْطيَ هذَا النَّوْعَ منَ النُّقُود»، وَلَمْ نَمْلكْ لَوْحَةً كَهذه. هِيَ حَريصَةٌ دَائمًا لتُؤَكِّدَ لي تَوَاضُعَنَا، وَسَلامَتَنَا المُتَوَسِّطَةَ في وَسَط الْقَارَّة في مُنْتَصَف هذَا الْقَرْن. «لَقَدْ وُلدْت بَعْدَ الْحَرْب، أَنْت طفْلَةُ سَلام»، كَانَتْ تَقُولُهَا مُؤَمِّنَةً عَلَى وُجُودي، لَيْسَ فَقَطْ في الْحَيَاة، وَلَكنْ في التَّاريخ، بَلْ إِنَّهَا تُريدُ منِّي أَنْ أَفْهَمَ ذلكَ، بالنِّسْبَة لمُعَلِّمَتي في الصَّفِّ الثَّالث، لَمْ أَكُنْ عَبْقَريَّةً وَلَا غَبيَّةً. قَالَتْ بإِغَاظَة وَاضحَة: «كُنْتُ في الْوَسَط». أَفْضَلُ مَكَانٍ لتَكُونَي: الْوَسَطُ. لَا أَلَمَ هُنَاكَ. نَحْنُ هكَذَا: أَذْكيَاءُ بمَا فيه الْكفَايَةُ، وَمنْ طَبَقَة مُتَوَسِّطَة، وَمنْ غَرْب أَوْسَط، في مُنْتَصَف قَرْن- كُلُّ شَيْء وَسَطٌ. أَمَانٌ، أَمَانٌ. المقَاعدُ المُفَضَّلَةُ للطَّبَقَات الْعُلْيَا لَا تَعُودُ لأَحَد الْآنَ. مَا عَدَا الذَّاكرَة- فَإِنَّ أَيَّ قطْعَة مَعْدَنيَّة تَحْملُ اسْمًا، فَذَاكَ لَا يَجْعَلُ أَيَّ أَحَد أَبَدًا يَهْتَمُّ أَنَّهَا الذَّاكرَةُ.

كلَاهُمَا تَركَا تَوَاضُعَهُمَا- كَمَا اعْتَقَدَا- للطِّفْل المَعْشُوق. لَقَدْ تَأَكَّدُوا حَتَّى الْآنَ لتَعْليمي خَارجَ الصَّمْت، وَليَحثُّونَني عَلَى المَاضي الأَوْسَط الْجَميل المُتَعَلِّقَيْن به. إِنَّ عَلَيْك أَنْ تَصلي النُّجُومَ- وَابْقَيْ، حَبيبَتي- ابْقَيْ هُنَا تَمَامًا.

كُنْتُ مُنْذُ وَقْت طَويل اسْتَكْشَفْتُ سَمكَةَ الْبَلَم الأَجْنَبيَّة، وَكُنْتُ مُسْتَعدَّةً للتَّخْمَة عنْدَمَا كَانَتْ تَتَعَجَّلُ لتَقْديم الْكَعْكَة الْهلَاليَّة خلَالَ ظُهُورهَا أَوَّلَ مَرَّة عَلَى نَهْر الْغُرْفَة.

كَانَتْ بدَايَةُ المُحَاوَلَة للْحُصُول عَلَى القصَّة المُسْتَقيمَة الْيَوْمَ الَّذي اعْتَرَفْتُ وَتَمَنَّتْ أَنْ تَكُونَ مَيِّتَةً، وَالْيَوْمَ الَّذي كَشَفَتْ لي قَلْبيَ الْبَارد.

الهوامش

× بَاتْريشْيَا هَامْبلْ (كَاتبَةُ مُذَكَّرَات وَشَاعرَةٌ منَ الْوَلَايَات المُتَّحدَة) هِيَ أُسْتَاذَةُ اللُّغَة الإِنْكليزيَّة في برْنَامج مَاجسْتير الْفُنُون الْجَميلَة في جَامعَة مينيسوتا. نشرَتْ كتَابَيْ مُذَكَّرَات، وَكتَابَيْ شعْر، وَعدَّةَ مجلَّدَات غَيْرَ خَياليَّة، بمَا فيهَا «ابْنَةُ بَائعَة الزُّهُور وَالأَرَابيسْك الأَزْرَق». ظَهَرَ عَمَلُهَا في:

The New Yorker, Paris Review, New York Times Book Review, Ploughshares, Antaeus, Granta, American Poetry Review, Iowa Review, Ironwood, Ms., Best American Short Stories, Best American Essays, Los Angeles Times, The Sophisticated Traveller, and Kenyon Review.

تَلَقَّتْ زَمَالَات دراسيَّةً منْ مُؤَسَّسَة غُوغنْهَايم، وَمُؤَسَّسَة بُوشْ، وَالْمنْحَة الْوَطَنيَّة للْفُنُون مَرَّتَيْن، فُولْبرَايت، وَزَمَالَة مَاكْ آرْثُر. وَقَدْ حَصَلَتْ عَلَى جَائزَة بُوشْ كَارْت في الْكتَابَة الْخَياليَّة، وَلَهَا أَرْبَعَةُ كُتُب وَرَدَتْ أَسْمَاؤُهَا في الْكُتُب الْبَارزَة في السَّنَة منْ قبَل صَحيفَة نيويورك تايمز.

(١) فريدريك فرانسوا شوبان (١٨١٠-١٨٤٩) مُؤَلِّفٌ مُوسيقيٌّ وَعَازفُ بيَانُو بُولَنْدي، تَتَميَّزُ آثَارُهُ بنَبْرَة رُومَانْسيَّة سَاحرَة. [المُتَرْجم].

(٢) بلَمٌ أَوْ أَنْشُوفَةٌ هُوَ نَوْعٌ منَ السَّمَك الصَّغير يُشْبهُ الرِّنْكَةَ. [م].

(٣) مَادَّةٌ شبْهُ زُجَاجيَّة يُمْكنُ أَنْ تُشْطَرَ إِلَى رُقَاقَات تُسْتَعْمَلُ عَازلًا كَهْرَبَائيًا. [م].

(٤) جُوهَانْ سيبَاسْتيَان بَاخ (١٦٨٥-١٧٥٠) مُؤَلِّفٌ مُوسيقيٌّ أَلمَانيٌّ عُرفَ بغَزَارَة الإِنْتَاج. [م].

(٥) دِيتْريشْ بُوكْستيهوده (١٦٣٧-١٧٠٧) عَازفُ أُرْغُن أَلمَانيٌّ- دَانمَرْكيٌّ. [م].

ليـلة القــط الأســود

عبدالستار خليف

روائي مصري مقيم في عُمان

انهمك زميلي البدين في البحث عن شيء ، فقد منه ، في غرفة المكتب المشترك بيننا . في صمت ، راح يقلب الأدراج ويخرج الأوراق . توقف في حيرة . سألته عما يبحث ؟ . أجاب : مفاتيح الدابة غابت عني . قلت : لا تقلق .. عندما انتهي سأحملك معي . استراح على مقعده ، في قلق . بعد مدة قصيرة قال ليحفزني على المسير : رفيقناعبدالله الشاعر ينتظرني بالخارج . نظرت في ساعتي ، كانت تشير إلى مابعد منتصف الليل . قلت : مجرد دقائق ونمضي . صمت على مضض .

خارج المؤسسة يعم الظلام . تضوي الأضواء الشاحبة من بعيد . تنتثر الكواكب في القبة الزرقاء الخالية من نتف السحاب . وجدنا ثالثنا ، عبدالله الملقب بالشاعر العليل ، يقف بجوار نافورة المياه ، يترنم بمقاطع من قصيدة .. ربما لم تكتمل بعد : مسقط . ياليلنا الحزين .. يادمعة على الخد الجميل . قال حمود البدين وهو يحثه على الذهاب : هيا.. أكمل قصيدتك في شوارع المدينة ، ستجدها خالية من البشر والقطط وشياطين الجن والإنس . قال الشاعرالهزيل البدن مستكملا بكلمات ذات مغزى : الناطور الليلي لايزال ساهرا . شاهرا سلاحه في وجه كائنات مملكة الليل المسقطي . يصيح في البيوت المرتجفة : « شايفينك . مين هناك ؟! « . ضحك حمود البدين وعقب : لن يفهم كلماتك أحد ، فأنت شاعر حداثي !! .

ركبنا العربة وتحركت . دارت حول مبنى النافورة . اتجهت ناحية بوابة السور . عند البوفيه المغلق الذي يديره العامل الآسيوي القادم من كيرالا ، سمعت صوتا غير مألوف . توقفت . نزلت . نظرت إلى أسفل ، وجدت الإطار الخلفي فارغا من الهواء . قلت : الإطار .. عقب البدين : الدابة بنْشرت !! . كيف تسيرهذه المركبة هنا .. في هذا المناخ الحار وهي مصنعة في بلاد الثلوج والكفرة !! .

نزلنا . توقفنا في حيرة . قال حمود البدين : نأخذ تاكسي أجره . رد عبدالله الشاعر : الحين لن تجد مركبات للأجرة . قلت لإهتمامي بالعربة أكثر منهما : نستبدل الإطار الخراب . ولم انتظر ردهما ، فتحت الشنطة الخلفية ، أخرجت الإطار الإحتياطي . تقدم حمود البدين وانهمك في معالجة الصماويل ، وبدأ عبدالله الشاعر في رفع جسم المركبة بالرافعة اليدوية . بعد الانتهاء ، تم استبداله . تأكدت من متانة الحل والربط ، لأن المسؤولية أولا وأخيرا سوف تقع على رأسي أنا . وضعت الإطار الخراب في المؤخرة . ركبنا وسرنا إلى الشارع العام . خال ، المركبات قليلة جدا ، تكاد تكون نادرة ، تعبر بنا وتمرق وتختفي .. البنايات الصغيرة ، متناثرة ، تبرز بين الصخور وفي بطون الجبال . فوق القمم العالية تبدو الأبراج القديمة كالأشباح التي تراقب الطريق في صمت وسكون . الشوارع المكتظة بالبنايات . كانت طرقاتها الضيقة ، شبه خالية . قال شاعرنا ، الهزيل كعود السمر اليابس ، قبل أن نصل إلى مسقط : أعرف مكانا هادئا . يظل ساهرا حتى الفجر ، على أنغام أم كلثوم . يعمل به شاب صعيدي وافد من الأقصر . عنده قط مصري سمين يحرس له المحل ..

جلس ثلاثتنا حول المائدة الصغيرة . طلب حمود الجبلي « شاورما « وعصير برتقال . وطلب عبدالله الخروصي ، علبة مشروب مياه غازية ، وطلبت سندوتش فلافل ، وشايا ومخللات . التهمنا الطعام ، ثم مسحنا أيدينا بالورق الخفيف الناعم ، وتناولنا المشاريب على مهل . واتجهت إلى العربة ...

توقفت وتسمرت مكاني ، كانت عينا قط أسود تبرقان في الظلام وهو يستريح فوق سطح العربة ، يصلب مقدمتيه بشدة ، يستريح على مؤخرته وساقيه الخلفيتين ، يرمقني بنظرات تحد . تقابلت عيناه مع عيني . ارتجفت .. توقف شعر رأسي . لوحت بيدي للقط أن يبتعد . لم يتحرك . نهرته . درت حول العربة . سألني الشاعر العليل : مابك ؟ أجبت : القط !! . ضحك : إنه قط مصري . كيف لم يتعرف عليك ؟! . أتيته من الجانب الآخر وحاولت دفعه بشدة من الخلف ، فسقط على مقدمة العربة الساخنة ، فزمجر وقفز على الأرض واختفي .

قال العامل الوافد : هذا القط أحضرته معي من الأقصر ، بالطريق البري ..

قال عبدالله الشاعر : مازال ليلي طويلا ، وبيتي بعيدا ، ولا داع للركوب .. سأمضي على قدمي إلى هناك . عقب حمود البدين : لابد أن تكتمل القصيدة هذه الليلة . لم أعقب ، لكنني أحسست بشيء غريب في تصرفه ، ممازاد من حيرتي . وجلس البدين بجواري وانطلقنا في الطريق العام ، عندما شاهدنا زرقة مياه الخليج قال : ناحية اليسار بهدوء ، ثم يمين زقاق ضيق . دخلنا منه حتى نهايته . وجدنا أشجار نخيل كثيفة ، وشجيرات النبق الصغيرة وحديقة وطريق غير ممهد . قال : عند نهاية سور المعلم عبدالرزاق . سألته : مدرس ؟ أجاب : الباصر ، الذي يعاقرالسحر ...

عند نهاية السور توقفت بهدوء . نزل . سألته: هذه المنطقة غريبة

عليّ .. أنا غير ملم بها ، كيف العودة ؟ قال : سأدلك على سكة مختصرة وقصيرة ، لكنها ملتوية قليلا ، وبها مطبات ، سير بهدوء وعلى مهل .. لأنها وسط القبور . وأشار بيده ، واختفي في الظلام ..

الطريق مظلم . جبلي . نحت من الصخورالتي في بطن الجبال .. بعد قليل بدت الأشجار تبرز من وراء الأسوار والأسلاك وبعض البنايات الصخرية البالية . أكوام النفايات حولها القطط تأكل وتتعارك معا . عند المنحنى برقت عيناه فجأة !! . اقشعر بدني . توقفت.. وجدته يقترب مني في خطوات غريبة . وبدا كأنه ينقض عليّ . انطلقت بالعربة فصدمته . لم أحس بالإطار وهو يمر من فوق بدنه النحيل . قلت في نفسي ، لو حدث هذا لكنت أحسست به . هدأت قليلا ، قليلا .. كأنما أمشي على قدمي . سمعت أنينا ، أشبه بالمواء . ماهذا الصوت الذي يشبه النحيب . ينبعث من بطن العربة . توقفت .. فتحت الباب بهدوء . وبسملت . ياخفي الألطاف نجنا ممانخاف . درت حول العربة . الأنين لم ينقطع . استخرجت أوراق الصحيفة القديمة وفرشتها على الأرض . ركزت عليها بساقي ونظرت بهدوء وحذر .. أسفل العربة . كان ينام ممددا . ياالله . علق ذيله الأسود الغزير الشعر بالجكمان الساخن وبرقت عيناه . سمعت أنينه . أخرجت رأسي من بطن العربة وقمت واقفا لأرى كيف اتصرف .الباصر .. وجدته يرتدي البياض . ملاصقا لي . طويلا . طويلا .. عينان تبرقان مشرومتان كعيني القط الأسود !! من أنت ؟! من أين أتيت . ماذا تريد مني ؟ لم يجب . أشار بيده أن ابتعد عن المكان . وانثنى ، كانت قامته أطول من العربة مرتين . تمددعلى الأرض طويلا . هالني طوله . ومد يده واستخرج الصغير الجريح وهمس وهو ينظر بنظرات غل : ماذا فعلت بولدي ؟! .

لم أجب . حاولت النطق . التهتهه . تلعثمت . حمله على ذراعيه وابتعد . اختفى عن ناظري في لحظات . نظرت مكان أن جذب الصغير ، كانت نقاط الدم على الأرض تبدو سوداء واضحة ، نقطة وراء نقطة ، كالرذاذ المتساقط من آنية مملوءة حتى الحواف . ماذا حدث وأنا لا أدري ؟!

ركبت العربة ، واصلت سيري في الزقاق ، كل شيء هادئ ، لا أثر لمخلوق ، بعد مدة انتهيت من السير في الزقاق الموحش ، وأصبحت في الساحة الواسعة المؤدية إلى الطريق العام . أحسست بالهواء البارد النقي يأتي من ناحية الخليج ، أخذت أجفف عرقي الغزير .. ومع ذلك أحسست بأن ظهري يتساقط منه حباب العرق وتتجمع داخل تجويف العمود الفقري . عند الإنحراف ، انحرفت بشدة وكدت اصطدم بالصخور ، وسلكت الطريق المؤدي خارج بنايات المدينة الموغلة في القدم ، النائمة في أحضان الجبال . اسرعت ، قبل الخروج عن نطاق البيوت العتيقة وجدته جالسا كالشحاذ وهو يمد يده ناحيتي . هل هو ضال يود الركوب ، أو شيخ عجوز يود المساعدة . هممت بالتوقف ، عندما برقت عيناه . عرفته . ضغطت على دواسة البنزين بشدة ، فانطلقت العربة فوق المنحدر المائل والمرتفع ، تصعده بقوة والإطارات تكحت الأرض محدثة صوتا عاليا وجلبة في هذا السكون . المركبة تتمايل على الجسر المرتفع ، كأنما تود الإنطلاق في الهواء ، كأنها تطير في الفراغ ، اختل توازني ووجدت نفسي وسط الوادي الجاف وحولي زوبعة من الغبار الكثيف يخفي المكان . لايود أن يتركني هذه الليلة ، إنه مصمم على النيل مني بأية وسيلة . دخل الغبار من نوافذ العربة وكل المنافذ الأخرى ، أحسست بالغبار كالدبابيس وهي تخترق جلدي ، وترامى إلي مواء آتيا من بعيد . إنه هو . تمالكت نفسي وعدت متراجعا للخلف ، خارج المنطقة الجرداء ببطء ، كانت العربة تتحرك للوراء بهدوء كأنما لم يصبها شيء أو تهوي من فوق الجسر، وصلت إلى الطريق الممهد ، نظفت نفسي من الغبار بسرعة وارتباك ، وانطلقت كالريح ..

عندما وصلت البراح الواسع أمام مسكني ، جذبت نفسا عميقا ، وحمدت الله . أوقفت المحرك ، وتذكرت بعض الأوراق كنت وضعتها في مؤخرة المركبة ، قررت أن أحملها . بهدوء رفعت الغطاء ، قفز في وجهي .. سريعا مع زمجرة قوية . تراجعت للوراء . بسرعة تراجعت للوراء أكثر ، تعثرت وسقطت على ظهري ، ولم أدر ماذا حدث ؟

في الصباح قالت لي زوجتي ، لقد تأخرت كثيرا الليلة الماضية ، قلقنا عليك بعد أن انتصف الليل بكثير ، ونظرت من النافذة ، فوجدت العربة تقف فى طرف الساحة ، وأنت ملقي على الأرض خلفها . هرعت إليك وجدتك في غيبوبة ، قلت ربما صدمتك سيارة وأنت تهم بالنزول وفرت هاربة . ساعدتك في الوصول إلى الداخل ، وأرحتك على السرير ، كانت ثيابك مغبرة .. ماذا حدث لك ؟!

نظرت حولي في غرابة . لا أكاد أصدق . قلت : أين القط الأسود ؟ لم يتوقف عن مطاردتي . نظرت إليّ في حيرة وغرابة : أي قط ؟! . أكنت تحلم ؟!. أجبت : لا...

سألت : أو شاربا ؟! قلت معترضا : أنت تعرفين بأنني لا أشرب ...

بعد مدة عدت أسأل : ماذا حدث لي ليلة الأمس ؟ .

عقبت زوجتي وهي تهز رأسها : أسأل روحك !! أين كنت ...

قال ولدي بهدوء : استيقظت قرب الفجر ، وجدتك منكبا على بعض الأوراق . تنبهت على صوتك وأنت تردد ، القط . القط !! عندما سألتك قلت ، ظل يطاردني طوال الليل ، كان معي طوال الوقت !! . عندما نظرت أمامك ، لم أجد سوى الحبر والأوراق والأقلام ، وعدة صفحات .. كتبتها أنت بخط يدك .

سألت : أين هي ؟ أحضرها حالا ...

غاب ثم عاد وفي يده رزمة من الأوراق ، عندما أقترب من مرقدي ، رفعها أمام وجهه . قرأ بصوت عال :

ـ ليلة القط الأسود ..

ليلة اكتمال القمر – تايلند

اصدارات عُمانية غير مسبوقة في معرض الكتاب (١٤)

وجمعية الكتّاب تحتفي بالأفضل

بداية عام مبشر – فاتحة خير – للكتاب العُماني، باب باتساع الكلمات.

سعدنا بما يلائم هذا الفرح.. وهل للكتاب غير الفرح وبهجة الروح الغامرة بشغف الابداع وحب المعرفة.

جاء معرض مسقط الدولي للكتاب في دورته الرابعة عشرة المنعقدة في (٢/٢٤ – ٢٠٠٩/٣/٦) مبشراً بما تم الانذار عنه بضعف الاصدار العُماني في (٢٠٠٧–٢٠٠٨) دون سواه في محيطه الاقليمي والعربي والذي تمت مناقشته في ندوة خاصة بالنادي الثقافي في شهر فبراير والأمل المنشود حول معرفة المعوقات التي تعترض وجود الكتاب وطباعته ونشره – هذه اشكالية مزمنة نوقشت كثيراً– وهناك نقاشات كثيرة تجاوزت العقدين من الزمان حول أهمية وضرورة وجود استراتيجية وطنية للنهوض بالثقافة في عُمان حيث الأمر يدعو الى نوع من الدهشة والاستغراب، كل هذه المدة.

لقد قُدر لهذا الاصدار العُماني (هذا العام) بتنوع المعارف والاتجاهات (سرد «قصص وروايات»، شعر، مسرح، كتابات في السينما، مقالات ، دراسات، ما يسمى بالنصوص المفتوحة، كتيبات لمعارض في الفن التشكيلي، كتيبات في التصوير الضوئي، اعادة طباعة واصدار كتب سابقة) واصدارات أخرى في الفقه والشريعة واصدارات في الشعر الشعبي لتضيف رصيداً آخر الى أهمية تواجد الكتاب العُماني خلال انعقاد المعرض وقبله بقليل، وانه أي الكتاب سيظل الأفق المفتوح للمعرفة التي لا غنى عنها لنا.

وما مثله هذا الحضور سواء في احتفالية المعرض كتظاهرة ثقافية هامة ومهمة او كسلوك حضاري جعلنا نبتهج بهذه الاصدارات وهذا المعرض الذي ضم في جنباته الكثير مما نرغب في تواجده من كتب متنوعة.

هذا المعرض المعرفي.. وإذا كان ثمة من قول فانه سيكون رائعاً لو تمت توسعته مستقبلاً (المنافسة والاختيار للكتب لصالح المقتني لها) مع ضرورة وجود فعاليات مصاحبة ترتقي بما هو فيه وعليه. وان تكون الفعاليات أكثر طموحاً وتلبية لرغبات الجمهور من المحبين لهذا الملتقى السنوي الذي استقطب في دورته الاخيرة قرابة ٦٠٠ ألف زائر (حسب الاحصائيات المنشورة).

عودة الى الكتاب العُماني الذي فاجأنا وفي الآن نفسه أبهجنا وأظهر أن الجيل الجديد من الكتاب العمانيين قادمين بقوة فلأول مرة يصدر هذا الكم من الاصدارات دفعة واحدة (قرابة ٥٠ عنواناً).

كما ان هناك اصدارات فقهية ومعرفية لم يتسن لي متابعتها لكن ايضا كان لها تواجدها في المعرض.

وقد تم تتويج هذه الفعالية في معرض الكتاب ولأول مرة أيضا كسلوك حضاري متميز ما قامت به الجمعية العُمانية للكتّاب والأدباء باختياراتها لأفضل الاصدارات العُمانية (٢٠٠٨– ٢٠٠٩) وتكريم الفائزين في ستة حقول ابداعية تحت رعاية معالي السيد عبدالله بن حمد البوسعيدي الذي كان له دور مهم في دعم اصدارات جمعية الكتّاب (١٠ اصدارات) الى الوجود.

كما يأتي تحرك الجمعية وتنشيط فعالياتها بتلك المرونة والحيوية بمؤازرة من وزير مُحب للثقافة معالي السيد علي بن حمود البوسعيدي بصفة خاصة (هذه دعوة للآخرين..).

أتمنى من جمعية الكتّاب الاستفادة من تظاهرات المعرض لأن يكون لها أولا: جناحها الخاص في المعرض القادم يضم ابداعات من نشرت لهم وأيضاً للذين ينشرون على نفقتهم ولا يجدون من يوزع لهم كتبهم من المثقفين العُمانيين والمقيمين في السلطنة.

ثانيا: تكريس هذه المسابقة سنوياً (الافضليات) في معرض الكتاب كقاعدة ثابتة.

طالب المعمري

بشير مفتي في (أشجار القيامة)

الرواية تمنح الفرصة للفرد ليقول ذاكرته وتاريخه

حسن المودن

كاتب وناقد من المغرب

«الآن هي صور وتذكّرات، هي لحظات أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. هي رقصات لغة، وشطحات أوهام، ونصوص ورقية ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة، وحبر الكتابة».

(أشجار القيامة، ص ٥١).

١ ـ الرواية بالجزائر رافد أساس من روافد الرواية في المغرب العربي خاصة، وفي العالم العربي عامة، إلا أنها لم تلق بعد ما تستحق من الدرس والبحث.

لقد ظهرت الرواية بالجزائر أول ما ظهرت، كجنس أدبي حديث، باللغة الفرنسية عقدين أو أكثر قبل أن تظهر باللغة العربية. ونجحت الرواية بالفرنسية في أن تخطو خطوات متقدمة ومتميّزة على يد كتّاب من بينهم مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري... واستطاع هؤلاء الروائيون، في نظر الناقد المغربي محمد برادة، أن يؤسسوا « الحداثة الروائية بالفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينات»(١)، ومن خلال الكتابة باللغة الفرنسية تفاعلوا مع تجربة شعبهم المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه. والى اليوم مازالت الجزائر تقدم أصواتا روائية بالفرنسية تفرض نفسها داخل وخارج وطنها الأصلي.

وبالرغم من أن الرواية بالعربية في الجزائر قد ظهرت متأخرة، وعمرها قد لا يتعدى نصف قرن(٢)، فإنها قد حققت تراكما نوعيا من السبعينات إلى اليوم يستحق الاهتمام والعناية، خاصة وأنها قد عرفت تحولات هامة من الثمانينات إلى بداية الألفية الثالثة.

ويمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، ومن كتّابه: بشير مفتي وعز الدين جلاوجي والخير شوار وأمين الزاوي وحميدة العياشي وأحلام مستغانمي وكمال قرور وعبير شهرزاد وابراهيم سعدي وحسين علام وحميد عبد القادر وجيلالي عمراني وسفيان زدادقة ...، ومن أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها.

٢ ـ ونفترض أن ما يقرّبنا أكثر من إشكالية الكتابة هو الاشتغال على نصّ ما، ومن خلال الاشتغال نعمل على تحديد معنى الجدّة والخصوصية، أو معنى التجريب والاستقلالية، كما قد نعمل على استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة. وفي هذا الإطار أقترح الاشتغال على نص صدر سنة ٢٠٠٥ تحت عنوان: أشجار القيامة للروائي الجزائري المعاصر بشير مفتي.

بنظرة سريعة، يمكن أن نلاحظ بأن في الرواية عددا من عناصر الحداثة والتجريب:تعدد الرواة، وتكسير خطية السرد، وتقسيم الرواية إلى أجزاء وأقسام منفصلة ومتصلة في الوقت نفسه، والتخييل الذاتي، والخلط بين الأجناس والأنواع الأدبية، النقد والتنظير، الصوغ الموضوعاتي للقارئ، معالجة متوازنة للواقع والخيال... وبقراءة سريعة كذلك، يمكن أن نسجل أن الرواية تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد يعيد أو يريد أن يعيد قراءة تاريخ الثورة، بمنظورات نقدية جديدة بعيدا عن دوغمائية الخطاب الإيديولوجي، ويقول

المسكوت عنه، يقول الخيانة والفساد، يقول مأساة العنف والدمار، يقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون والموت في محيط متعفن فاسد مخنوق..و بهذا، كما بغيره، لم تعد الكتابة هي أن تردد الرواية خطاب الثورة الذي أمسى مسكوكا متخشبا، بل أن تمنح الفرصة للفرد المعزول المهدد لأن يقول ذاكرته وتاريخه ومجتمعه، ذاتيته وغيريته، فكره المضطرب ونفسيته المأزومة، تيهه وجنونه، انتحاره وموته ..

ومع ذلك، تبدو لي هذه العناصر مدرسية معيارية تتردد باستمرار كلما تعلق الأمر برواية تجريبية جديدة، ويبقى شيء ما ناقصا وغائبا هو، ربما، الخيط الرابط بين كل هذه العناصر، أو ربما هو المدخل الذي اختارته الرواية لتقول ما تريد أن تقول، وبالطريقة التي تراها أكثر ملاءمة ودلالة.

ولنفترض أن هذا المدخل هو: الجسد، وهو مدخل يفرضه هذا النص الروائي نفسه، كما سنلاحظ فيما بعد، كما أنه اليوم المدخل الأكثر بروزا على مستوى الإنتاج الروائي بالعالم العربي، كما على مستوى نقده وقراءته.

ومع ذلك، أفترض أن الجسد في رواية: أشجار القيامة يتقدم بمعنى مغاير للمعنيين السائدين: للمعنى الكلاسيكي الرومانسي الايروتيكي، وللمعنى الحداثي البورنوغرافي الشهواني. فرواية بشير مفتي وان كانت تقول الحب والجنس والشهوة واللذة، فإنها لا تقول ذلك إلا في علاقة بالقهر والاغتراب، بالسجن والاعتقال، بالعنف والألم، بالانتحار والموت، بالهذيان والجنون. وهي إذ تقول حكاية الجسد المقموع والمقهور والمسجون والمعذب والمحروم والمقتول، فإنها بذلك تريد أن تحدثنا عن قسوة الحب وعنفه: حبّ الثورة أو حبّ المرأة أو حبّ الكتابة، في عالم فاسد متعفن مخنوق، وفيّ زمن هو زمن الثورة المغدورة، زمن الخيانة والفساد، زمن القتل والموت.

وإضافة إلى ذلك، فالجديد في هذه الرواية لا ينحصر في كون الحكاية هي حكاية جسد ما، وما أكثرها اليوم، ولا في أن الرواية تكتب الجسد بمعنى من المعاني، بالرغم من أهمية ذلك، بل اللافت هو أن الجسد نفسه هو ذات القول والكلام في هذه الرواية، أو على الأقل في أكثر أجزائها قوة وتأثيرا. فالجسد هو الذي يقول ذاته وأخره، تجربته ومصيره، أحلامه وآلامه،والجديد يكمن في الطريقة التي يقول بها الجسد حياته وموته ، عذابه وألمه، حبه وحرمانه، هذيانه وجنونه.. وبمعنى آخر، فاللافت في الرواية أن الجسد ليس موضوعا للكتابة فحسب، بل هو ذاتها أيضا، فالجسد هنا هو الذي يقول ذاته، هو الذي ينتج خطابه عن ذاته وجنسه وآخره.

ويستتبع هذا الافتراض أسئلة عديدة من أهمها: كيف تمثلت هذه الرواية الجسد؟ ما معنى أن الجسد موضوع السرد وذاته في الوقت نفسه؟ أمن الممكن أن نتحدث عن رباط ما بين فعل الكتابة برمزيته وأدبيته وأبعاده النفسية والثقافية وبين التجربة الحيّة المأساوية التي تمتلكها الذات عن جسدها وجنسها وآخرها؟ أمن الممكن أن نتحدث عن جدل الجسد والكتابة في رواية أشجار القيامة، وما هي النتائج التي تترتب عن هذا الجدل؟

٣ ـ جدل الجسد والكتابة:

٣ ـ ١ ـ تفتتح الرواية بلحظة خاصة واستثنائية يعيشها جسد الراوي في اللحظة الراهنة: لحظة يوجد فيها الجسد في غرفة الإنعاش الأشبه بالزنزانة، وهي لحظة الاستيقاظ من غيبوبة لا يعرف الراوي كم استغرقت من الوقت. فبعد محاولة قتله أو انتحاره التي أنقذوه منها، يستيقظ جسده ليجد الحياة، أو ما تبقى منها، تنادي عليه، وتدفعه للمقاومة وتحدّي الموت. إنها لحظة العودة من عالم الموت والغياب إلى عالم الحياة والحضور، لحظة يتوقف فيها الزمن، ويشاهد المرء كل شيء، ويدرك أنه حبيس لحظة: « يالها من لحظة! عمري كله هنا. مجتمع في هذه النقطة ... لاشيء ينتهي ولا شيء يبدأ، كل شيء بداية ونهاية» (ص ص ٧ ـ ٨).

يتعلق الأمر بلحظة استثنائية طافحة بالشيء وضده، بالفرح والكآبة، والجسد فيها معلق بين الموت والحياة، بين هنا وهناك، ولا يجد جواب اليقين عن أسئلته: « أين أنا الآن؟ بعضي هناك، وبعضي الآخر هنا. لا أعرف أين هنا، ولا أين هناك؟»(ص ١٠).

وفي هذه اللحظة الخاصة، يشعر الراوي أن ساعة الحسم، ساعة الحقيقة، قد حلّت: ساعة التذكر والنسيان، ساعة تجريب الحكي وتلوين الذاكرة. وما

يريده الآن « هو فتح الجرح، وتشريح الجثة، وقول الحقيقة»(ص١٦)، فبعد أن قطع كل ذلك الطريق اللانهائي نحو الغياب والموت، نحو المجهول واللانهاية، لم يعد يخاف لومة لائم في قول الحقيقة، بل انه لن يبرئ نفسه، فهو سبب من أسباب الجريمة. ولأن أولئك الذين قتلوه وواروه التراب، يريدون بذلك أن يدفنوا تاريخه وذاكرته، فانه سيحكي وسيحكي ضد هؤلاء الذين أرادوا أن ينتهوا منه بهذا الشكل، فذاكرته ما تزال تشتعل بالضوء، وعيناه تحلمان، وقلبه لن يموت أبدا(ص ١٧). وبالتذكّر واستحضار ما مضى، يحصل الجسد « الميت/الحيّ» على ما يسرّ النفس والقلب.

أول ما يستحضره الراوي هو حالة جسده في غرفة الإنعاش التي قضى بها شهرين. ولم يكن يدرك ما يحدث له: استنطاق وتعذيب، تخدير وتنويم. تستنطقه الممرضة فاتن في مرحلة أولى، ثم يأتي بدلها ممرض أكثر شدة وغلظة، وهما معا لا يسألانه إلا عن أشياء كان يقولها في غيبوبته، عن أوراق يقول انه كتبها عن الثورة، عن امرأة اسمها فاء يتحدث عنها كثيرا عندما يكون غارقا في الحلم والهذيان. يسألانه وهو لم يعد يعرف، لم يعد يتذكر هل كان يعرف امرأة اسمها فاء، أهي امرأة أم حلم أم كابوس، أم هي من صنع خياله، هي المرأة الكتابة، أم هي أناه العميقة والبعيدة؟؟

ويتداعى الراوي مع ماضيه الخاص، ومن دون تفكير، كما يقول، يذهب إلى مناطقه الداخلية البعيدة والمعتمة والحية. والملاحظ أن عنصرين هما اللذان يحضران بقوة في هذه المناطق البعيدة في أعماق الجسد: المرأة والكتابة. وقد يجتمعان معا في عنصر واحد: المرأة ـ الكتابة التي اسمها فاء.

العلاقة بالمرأة تبدأ مع الأم، والراوي يقول إن أمه قد رحلت في الوقت الذي كان بحاجة إليها. ويقول انه تعرّف على كريمة منذ طفولته في حيّهم القذر، وكانا في مدرسة واحدة، وكان يأخذها إلى أماكن بعيدة عن الأنظار، وهناك يطلع كل واحد منهما على جسد الآخر وأعضائه الجنسية. لم يكن يوما يحبها، يعتبرها عديمة الذكاء، قليلة المعرفة. غادرت المدرسة، وواصل هو تعليمه إلى أن صار مهندسا، إلا أن العلاقة بينهما لم تنقطع تماما، ستتزوج كريمة مرارا، وفي كل مرة تحصل على الطلاق، وتعود لتعيش إلى جنب الراوي، فلا أحد آخر يمكن أن يحلّ محلّه، بالرغم من معرفتها بأن الراوي لا يحبها، بل ويحطّ من قيمتها، ويحدّثها باستمرار عن المرأة الأخرى التي يحبّها: زهرة.

بالنسبة إلى كريمة، إسماعيل الذي يحبها وتزوجها، هي لا تحبه وعملت المستحيل من أجل الحصول على الطلاق منه، وحبها للراوي تعرف أنه حبّ مستحيل، فهو لن يبادلها الشعور نفسه، ولو مارس معها الحب والجنس، فانه يبقى مغرما بامرأة أخرى: زهرة. وبعد فشلها في فصله عن تلك المرأة وامتلاكها لنفسها، شرعت في تدميره، في تدمير عقله وأعصابه وجسده، بعقاقير وحبوب سامة، وانتهى بها الأمر إلى تدمير نفسها، ولا ندري هل انتحرت أم استدعت إسماعيل لقتلها كما تقول رسالتها التي اكتشفها الراوي، أم أن هذا الأخير هو نفسه قاتلها.

والشيء نفسه بالنسبة إلى الراوي، فهو يحب زهرة، ولكنها زوجة صديقه ساعد المناضل الذي يحترمه، بل ربما يقدّسه، وهي تحبّ زوجها، ولا تبادله هو الراوي، على الأقل كما يتصور، الحبّ نفسه. وقد ظلّ الراوي متعلقا بها، وكان يأمل في استمالتها خاصة بعد اعتقال ساعد وغيابه الطويل. وفي الوقت نفسه تقدمت علاقته بكريمة لتنتقل إلى الجنس واللذة، دون أن يمنعه ذلك، هو الذي يكتب رواية، من التفكير في امرأة أخرى اسمها فاء. وانتهى به الأمر إلى الجنون والهذيان ومحاولة الانتحار.

والشيء نفسه بالنسبة إلى زهرة، فهي تحب ساعد، لكن هذا الأخير يعيش بقناعة أن عليه الاستمرار في الثورة والنضال إلى أن يحدث شيء أو يموت، انه من النوع الخاص الذي يضحّي حتى بجسده من أجل موضوع حبّه: الثورة. وبعد انتحار ساعد بزنزانته، صارت زهرة تعترف بحبّها للراوي، الحبّ الذي كتمته إلى أن جنّ الراوي وانتحر ساعد.

والشيء نفسه بالنسبة إلى عيد، صديق الراوي، فقد أحبّ سارة وتزوجها، لكن هذه الأخيرة لم تستطع أن تنسى المراهق الذي اغتصبها وأنجبت منه ولدا، فارتكب عيد جريمة قتل، وتمّ اعتقاله وإيداعه السجن...

بالنظر إلى كل شخصية من شخصيات الرواية، نجد أن موضوع الحب غائب أو مستحيل. وإذا ركّزنا على

الراوي، فإننا نختزل الأمر بالقول إن هناك امرأة تحبّ الراوي، لكن الراوي يحب امرأة أخرى، وهذه المرأة تحب رجلا آخر، وهذا الرجل يحب شيئا آخر أعلى وأسمى...والجسد في كل الحالات محروم من موضوع حبه ورغبته، موزع بين الواقع والمشتهى، منقسم بين امرأة الواقع وامرأة الخيال. ولاستحالة امتلاك موضوع الحبّ، كانت نهاية الجسد، في كل مرة، مأساوية: انتحرت كريمة أو قتلت، انتحر ساعد في السجن، أصيب الراوي بالجنون وحاول الانتحار...

وإذا انتقلنا من المرأة إلى الكتابة، فاللافت في الحكاية علاقة الراوي بالكتابة، فمن بداية الحكاية إلى نهايتها نسمع ما يفيد أن الراوي يكتب رواية، بل نقرأ بعض فقراتها ومقاطعها. هي رواية عن الثورة، عن امرأة اسمها فاء..هي رواية تقول الواقع وتقول الثورة، تقول الحلم والحب المستحيل، تقول الألم والأمل، تقول الحقيقة والهذيان، تقول الحلم والجنون... هل تمكن الراوي من أن يكتب الرواية التي يريد؟ هل تمكن من امتلاك تلك المرأة الكتابة التي اسمها فاء؟ هناك الكثير من القرائن التي تكشف أن الراوي لم يكتب كل ما يريد، وأن فاء، كزهرة، بقيت حبا مستحيلا، غائبا، بعيدا... كما أن هناك من القرائن ما يفيد أن الراوي قد كتب الرواية وأطلع عليها مجموعة من القراء أبدوا آراءهم، ونجح في أن يضمّن أوراقه جسده وتاريخه، ألمه وتمزّقه، حماسه للثورة وجنونه، حلمه وهذيانه ..كما يمكن القول إن كريمة قد خلّفت يوميات فيها اعترافات تكشف أجزاء مهمة من الحكاية، مثلما تكشف أن كاتبتها كانت تكتب وهي تعلم أنها مقبلة على وضع حدّ لآلام الجسد وأوجاعه... كما ضمّنت زهرة شهادتها آلام جسد أحبّ ساعد إلى أن انتحر بزنزانته، ولم يستطع يوما أن يبوح للراوي بحبّه إلى أن ذهب بعيدا في طريق الجنون والموت...

واختصارا، وإذا ما ركّزنا على الراوي فحسب، فإننا نقول إن قوة هذا النص الروائي تعود إلى حكايته، وحكايته هي حكاية جسد يعيش في الوقت الراهن بين الحياة والموت في غرفة إنعاش أشبه بالزنزانة، وهو يستحضر ذاكرته ليقاوم الموت، وذاكرته تستدعي لحظات خاصة، لحظات يشكو فيها فقدانا في الكينونة، ذلك أن موضوع رغبته غائب ومستحيل باستمرار، والرغبة باعتبارها فقدانا متواصلا هي، كما قال ت. تودوروف٣، الموضوع الجوهري الخاص بالأدب: بكلامه عن الرغبة التي تشكو فقدانا يستمر في الحديث عن نفسه.

٣ ـ ٢ ـ وإذا انتقلنا من اعتبار الجسد موضوعا للكتابة إلى اعتباره ذاتا ومنتجا للقول والكلام، وإذا ما ركزنا على الأجزاء المروية بلسان الراوي فقط، فإننا سنلاحظ أن الظروف التي يعيشها الراوي(محاولة الانتحار، الغيبوبة، محاولة الاستيقاظ، غرفة الإنعاش/ الزنزانة،الاستنطاق، محاولة التذكّر ..) هي ظروف تفترض أن الجسد هو منتج القول والكلام وبطريقة مغايرة، إذ في مثل هذه الظروف لا نقول إن الجسد يحكي ويقول، بل الأصح أن نقول انه ينحكي ويقال، فهو ليس في كامل وعيه وإرادته، ذلك لأنه جسد كان في عالم الموت والغياب، وهو يحاول الآن أن يعود إلى عالم الحياة والحضور، أو الأصح أن نقول انه يوجد بين عالمين، ولا يدري أيهما العالم الحقيقي، لا يدري أين كان ولا أين هو الآن، وليس سهلا عليه في هذه الحالة أن يستعيد ذاكرته التي توجد، شأنها شأنه، في « حالة حضور نومي» على حدّ تعبير الراوي نفسه.

وبعبارة أوضح، ففي هذه الظروف « يحدث الشلل في الروح، لا يوجد رأس هنا، أقصد لا أفكر ـ يقول الراوي ـ وأنا أتداعى مع ماضي الخاصّ» (ص ١٢). والأمر يبدو كأنه يتعلق هنا بنوع ممّا يسمّيه الراوي نفسه بـ: التذكّر اللاواعي» الذي يمارسه جسد هو بين الحياة والموت، بين الغياب والحضور، بين الاستنطاق والتنويم ... انه التذكّر الذي يتّخذ صبغة أخرى عبّر عنها الراوي بهذه الكلمات الشديدة الدلالة:

« هرطقات الروح، تعابير النسيان، فهارس الكلام المنتشي بالخوف والقلق والتصدّع الداخلي الكبير. الكلام الذي يهذي بلا توقّف، وينتحب بلامبالاة، ويسعى جاهدا لكي يدرك الطريق»(ص ١٠).

وبمعنى آخر، فالجسد، ذات الكلام، ليس حاضرا كل الحضور، ولا غائبا كل الغياب، انه بين بين، وبالتالي فكلامه لن يكون من النوع المألوف في السرد والحكي، فهو أشبه بكلام الهذيان في تنقّله بين الأزمنة والأمكنة، وفي تفككه وانتشاره، في تدفقه واندفاعه، في تكراره وتوكيده، في انفعاله وحيويته،

في كثافته وتفسّخه، كما في هذا المقطع:

« كرهت حياتي من قبل، كيف كانت يا ترى. عراء الأيام، ودهشة الطفولة، سحر الحبّ. حنان الأمومة.. معابر الذاكرة، شوارع الحبّ المثقوب بالآمال الضائعة، الثورة المغدورة، زمن القتل، والفظاعة، وغياب الطموح، وانكسارات الجسد على سكك القطارات الموبوءة، والخيانات. أزقة الموت، وحروب تقع لتفجّر العالم، عالمنا المنفجر، كرهت زمن الحياة المتعفنة، جنون الاختيارات العشوائية، جنرالات الحرب، الحروب نفسها، حرب نهاية العالم لفونتس، حرب العوالم لويلز، حرب العرب في ٤٨، حرب العرب في ٦٧، حرب العراق في ٧٣، حرب الفيتنام، حرب العراق، حرب أفغانستان، حرب الشيشان، حرب فرنسا للجزائر، حرب المخدرات، حرب المافيات، حرب النيران للغابات .. قاذورات الأغنياء. قصص الأطفال الذين يشيخون باكرا. والنساء المكرهات على تغييب أجسادهن حتى لا يوسمن بالعار، كرهت عارهم وشرفهم. كرهت ثرثرتهم في كل مكان ..»(ص ١١).

وكلام الجسد أشبه بالهذيان في مزجه بين الواقع والخيال، وبين الوهم والحقيقة، وبين الشك واليقين، وبين التحقيق والتصوير، والتقرير والترميز، وبين السرد والشعر، كما في هذا النموذج:

« الحلم
فراشة نائمة في صدر الأرض.
بحر بلا شواطئ أو حدود.
ذكريات وارفة الظلال،
وجنان متعبدة للدهشة والذهول.
الحلم
قطعة منك. قطعة مني.
الحلم
لا ينتهي ولا يموت.

أخيرا أحسست بيديك الناعمتين تتسللان إليّ، وبروحها تطفو فوق مياه قلبي الهادئة، وتسبح براحة وسعادة مكتملة، ووجهها الطلق كالرعشات الخفيفة، وهي تغمر جسدا متعبا بالحياة والآمال التي ضاعت في صمت. أخيرا وحدنا يا فاء. وحدنا في هذه الزنزانة، عفوا الزنزانتين المنقبضتين على روحي، أراك مبتسمة مضيئة، نافذة تنفتح في صحراء العدم، وتطلين كعروس بحر، ممتلئة بنشوى الرحيق. بالمطر المنهمر بإيقاعات العشب حينما يتهادى من سعادة اللمس، واحتكاك الريح، أنت في وبداخلي. أنا فيك، وبداخلك، وعندما يذهبون وينتهي العالم، سأكون محتميا بك وفيك.» (ص ١٠٢).

واختصار، ففي هذه الرواية نجد الجسد صورا تتداعى، « شلالا من الصور والأحلام والذكريات، والقصص تخرج طليقة كالسهام، غير مصوبة نحو أيّ هدف ... تخرج بأشكال هندسية متعددة وفوضوية، وبلا ضابط أو نظام»(ص ٥١). وهي في كلّ ذلك تقول الألم وقسوة الحبّ وعنفه: حبّ الثورة، حبّ المرأة، حبّ الكتابة. والرواية « الآن هي صور وتذكّرات. هي لحظات أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. هي رقصات لغة، وشطحات أوهام، ونصوص ورقية ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة وحبر الكتابة.»(ص ٥١).

٤ ـ هل تكفي هذه الإشارات لأن نتساءل: ماذا عن الكتابة التي تقول الجسد في علاقته بالعنف والألم، بالجنون و الهذيان؟ ماذا عن الكتابة التي تقول قسوة الحبّ وعنفه؟ماذا عن الكتابة التي تمارس « التذكّر اللاواعي»؟ ما هو الأثر الذي يتركه جسد يشكو الفقدان وقسوة الحبّ على بياض الورق، على جسد الكتابة؟ وبالمقابل، نتساءل أيضا: ماذا لو تخلّينا عن النقد المعياري المدرسي؟ ماذا لو تخلينا عن القراءات والدراسات التي تحكمها عقلانية متضخمة؟ ماذا لو شرعنا في قراءات هذيانية تكسّر الحواجز بين جسد النص وجسد القارئ؟

الهوامش

١ ـ محمد برادة: الرواية في المغرب العربي، من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ضمن مؤلف جماعي: الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٦، ص ٩.

٢ ـ إلى حدود السنوات الأولى من الألفية الثالثة، لايتجاوز عدد الروايات المكتوبة بالعربية في الجزائر المائة وخمسين رواية إلا قليلا، وهي بذلك تأتي في المرتبة الثالثة مغاربيا بعد المغرب(ما يقارب ٦٠٠ رواية) وتونس(ما يقارب ٣٠٠ رواية). و يختلف النقاد حول أول رواية بالعربية في الجزائر: يذهب العديد منهم، ومن بينهم الأستاذان محمد برادة وعبد الحميد عقار، إلى أن أول رواية بالعربية هي: ريح الجنوب التي أصدرها عبد الحميد بن هدوقة بداية السبعينات. وبالمقابل، هناك من يرى أن مؤسس الرواية بالعربية في الجزائر هو الطاهر وطار بروايته: الصادرة سنة ١٩٧٤، وهناك من يقول إن بن هدوقة والطاهر وطار ورشيد بوجدرة هم الآباء الثلاثة للرواية العربية في الجزائر، وهناك من النقاد من يستحضر روايات صدرت قبل السبعينات، ومن بينها رواية: صوت العاطفة لمحمد المنيعي الصادرة سنة ١٩٦٧، ورواية: غادة أم القرى لرضا حوحو الصادرة سنة ١٩٤٧.... واللافت أن مشكلة أول رواية تعرفها باقي بلدان المغرب العربي(المغرب مثلا)، كما تعرفها الرواية العربية مجموعة!

٣ ـ T.Todorov, Parole et désir, in, Poétique de la prose, ed.

وحيد الطويلة
في أحمر خفيف

صـــلاح فضـــل

ناقد واكاديمي من مصر

وحيد الطويلة كاتب روائي متميز، يعمل في جامعة الدول العربية، ويعيش في تونس منذ عدة أعوام، لكنه يستحضر من هناك روح قريته الأم، الرابضة في أراضي الدلتا، ليعزف على ايقاعها منظومة من الحكايات الريفية الموجعة، تتعايش فيها الأحلام والاساطير، وتتخللها المواقف الطريفة المسنونة، لنماذج بشرية عجيبة، اختمرت وتضخمت في مخيلة مغترب منقوع في الشجن، يستحضر الوطن من براثن الفانتازيا في مبالغات مدهشة.

هكذا نجد روايته الجديدة أحمر خفيف وهي تجترح طرافتها المميزة في العنوان والمطلع والختام وكل الصفحات، إذ تسجل في الورقة الأخيرة المقاهي التي كتبت عليها ابتداء من مقهى السقيفة بتونس، لصاحبته نجوي، التي تعلق غلاف رواية ألعاب الهوي ـ وهي عمله السابق ـ على الحائط و تحكي للزبائن كل ليلة أحد ـ أي في سهرة الاسبوع ـ عن المصراوي الذي كتبها ، وكأن كاتبنا بهذا التفصيل الزخرفي الموشى يحاكي الفنانين التشكيليين، وهم يرسمون في ذيل لوحاتهم بورتريها مصغرا لهم.

يورد المؤلف عقب ذلك اسماء المقاهي السبعة التي شهدت مولد روايته في تونس وقطر، المفارقة البارزة في هذا المشهد ان هذا النوع من الكتابة علي وجه التحديد من العسير ان نتخيله وهو يتخلق وسط الضجيج وحضور الآخرين في المقاهي، فهو استقطار لعطر الماضي، واعتصار لثمالة الذاكرة، وتعتيق لعوالم الواقع المتوهم إنه كتابة سردية مغايرة للمألوف، تحكي عن أشخاص وأحداث مغلفة بالأسطورة ومشبعة برذاذ الشعر، لنعد الى مطلع الرواية الذي يمثل مشهد احتضار طويل، يمتد عبر النص بأكمله، فيجعل من البطل كائنا خرافيا عجيبا شهور تمر ومحروس كأنما اختار المستشفى مقرا أخيرا، بيتا ومقبرة، لا يزيد ولا ينقص، المحاليل معلقة، الخيوط مفتوحة يبن جسده والحياة، واصلة بين روحه والموت، والقرية تركت حالها ومالها ونفرت اليه.. شهور يدعون له، كبير البلد، حبيبها وحاميها، والكبير لا يهان حتى ولو من موت، نشف الزرع والبهائم علي وشك الهلاك، تعطلت مصالح الخلق، والدعوات ترفع في الصلوات وخطب الجمعة، الدعوات التي كانت تصله بالشفاء صارت تكال له بالراحة والرحمة. وأهل القرية علي قدم وساق، مأزومون كثور يدور بعيون مفتوحة في ساقية، كغريق يتعلق بعود قش.

ودعك من ابنته إنصاف وهي تناجيه وتطارحه العزيمة كي يطرد ملاك الموت، والطبيب الذي حار في ذلك الكيان الأسطوري الخارق لقوانين العلم في مقاومته للموت واحتضاره الذي يجعل من حياة القرية مجرد هامش على صفحة الوجود بدونه.

البلاغة القروية:

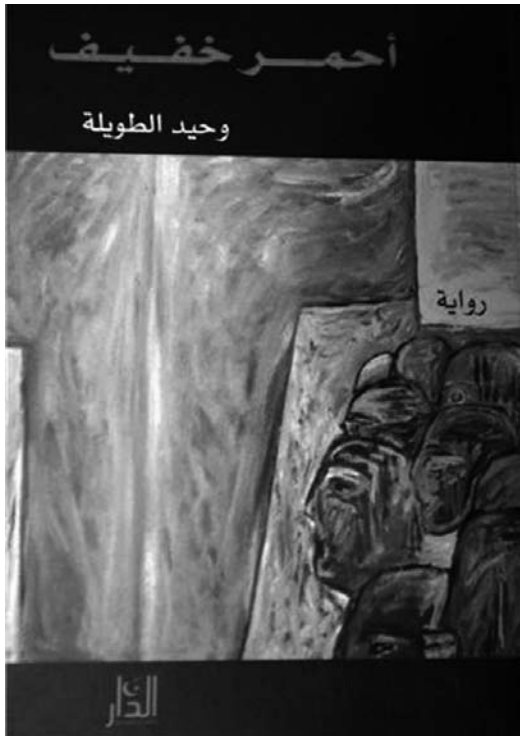
تتوالي إثر ذلك فصول مروية علي لسان الراوي العليم، لكنه لا يوظف صيغة الغائب. بل يعمد الى خطاب القارئ وكأنه يريد أن يضفي مسحة ملحمية على القص، فصول دموية ممعنة في عنفها، لإخوة يحترقون، ورجال جبارين يحترفون القتل والسرقة واللعب بالحياة، وفصول أخري غزلية تطفح بالشبق، وتحفل بالاشارات الجنسية الفاضحة للرجال والنساء، للزيجات والاشواق والاهواء، في فضاء بعيد المرمي، شاحب الملامح، تتردد فيه اصداء الاسماء، والصفات ذاتها، مثلا فرج الاسود الذي يبرر لونه بأطرف قصة عن جدينا سام وحام، وكيف ان كلا منهما ـ في زعمه ـ قد هطل عليه المطر وهو يمضي في الطريق

يحمل نسخته المخطوطة من المصحف الشريف، أما حام فقد خبأها في طيات ثيابه فنجا بلونه الابيض، لكن سام فقد صوابه، ووضع المصحف علي رأسه يحتمي به من المطر، سال الحبر على وجهه وجسده، ومن يومها وقد دمغ السواد بشرته وذريته الي الأبد.

تتوالي النماذج والحالات العجائبية الاخري، مثل عزت حركات أو الدكتور عزت الذي لا يشبع من معشوقاته الحقيقيات والوهميات، كان مولعا على وجه الخصوص بالممرضات وقد خلعن عليه لقب الطبيب دون أي دراسة او شهادة ـ لكنه لا يرتدع، وحتى إن شبع تتقلب بطنه فجأة، يشعر بزوجته دودة تلعب في بطنه، وان خبأ، وحتى ان تنقل، ينتقل سريعا من وردة لأخرى، عزت برق لمع، يقطع الوعود والوفاء لأخريات، وعيادات الاطباء اكثر من الهم علي القلب، وهن غادرنه، إن كن موجودات أصلا، رغم كثرة الصور ونفحات الجبن القديم والعسل

ولا تقتصر الفتنة على الرجال، فهذه غزلان أرملة طروب علي الطريقة القروية، ... وجهها الحليب راح ينشف منذ وفاة زوجها حبيبها، زوجها عشيقها، رفعت الطرحة الشبكية أعلى فمها، فتركزت الاضواء علي العيون والحاجبين والمناخير النبقة، وتركت لفمها أن يعلن اكتمل البدر حتى ترخي الطرحة لأسفل.. بعود ملفوف لا تتغنج قاصدة، لكن اشياءها تكاد تنفرط منها في كل اتجاه فتخلب لب الرجال.

بيد أن ابرز ملامح هذه الكتابة السردية أنها توغل في مسارين متوازيين على ما بينهما من مفارقة واضحة، اولهما صناعة النماذج البشرية وأسطرتها وتحويلها الى رموز تجاوز دلالتها المباشرة في كثير من الاحيان، فمحروس يكاد يطير من غرفة الانعاش الى أفق الزعامة، وفرج الاسود المصاب بالجذام يرمز لليل، وعزت علامة الشطارة والجسارة، اما المسار الموازي فهو هذا الاسلوب البليغ نصف الشعري، بجمله المكثفة، وعباراته المجازية، ومطالعه المأثورة وسطوره المنقوصة، مما يطرح مساحة كافية للدهشة من تجاور هذين المسارين وما يشفان عنه، عالم القرية الموغل في عاميته، وعالم الصور التعبيرية المسرف في فصاحته، وتظل متعة التراسل بين هذين الطرفين منبعا ثرا للشعور بالطرافة التي لا تصل الى الفكاهة، والمتعة التي تنبثق من الفن الطازج الجميل.



فريد رمضان

شعرية الحزن في «عطر أخير للعائلة»

صابر الحباشة

ناقد واكاديمي من تونس

× تصدير

« ما كتب حول هذه السيرة الناقصة قليل جدا ومجرد أخبار بالصدور ... والتي يمكن ان اختصرها في كونها سيرة الموت في العائلة وحكاية ام مطعونة بالحزن والخيبات من خلال نص لا يجاهر كونه سيرة ذلك انه يتخفى خلف اشكال عديدة كالقصيدة النثرية والسرد ودخول المتخيل والخرافي...»

× مقدمة

ما وضعته بين علامتي تنصيص في التصدير، ليس رأيا نقديا جاء به احد النقاد، بل هو راي صاحب النص. فهو شهادة فريد رمضان حول نصه. وقد ارتايت ان ابدا به لا ليكون زينة للقراءة النقدية، ولكن ليكون نصا قصيرا مصاحبا، اقراه ليكون مدخلا لقراءة نص اكبر، هو نصّ الكتاب / السيرة «الناقصة»، على حدّ وصف كاتبها.

ثمة وعي بالكتابة المنزلقة بين الاجناس: «السيرة المتخفية»، على حدّ عبارة فريد رمضان. ومتى كان النص الادبي يجهر دون ان يسرّ ومتى كان يظهر دون ان يخفي؟ بل لعل اللغة، بشكل عامّ، إنما تتلعب بثنائية الانكشاف والاحتجاب، وما ذاك سوى علامة على إنسانيتها وبشريتها.

لا ادري ما الذي جعلني أنشغل بعنوان هذا الكتاب (عطر اخير للعائلة) الذي تملكتني هواجس عديدة عند ترديده على مسامعي: فقد ذكرني بديوان شعر للشاعر التونسي باسط بن حسن وعنوانه «عطر واحد للموتى». فهل لعب التناص بمخيلتي حتى جعلني اسير نظرة مقارنية بين الاثرين الادبيين: فكتاب فريد رمضان نثري اما كتاب باسط بن حسن فهو ديوان شعري. امّا عطر العائلة عند رمضان فهو «اخير»، وعند باسط هو «واحد».

فإذا كان باسط يركز على انعدام الفرق وعلى التماثل، بما ان حدث الموت يشمل الجميع: «كل نفس ذائقة الموت»، وربما دلّ ذلك ايضا من ناحية عملية على استعمال المكفنين ومغسلي الموتى – بالفعل – لنوع معيّن من العطر عند تكفين الميت وتجهيزه، فإنّ رمضان ركز على ان اخر عهد للجسد الميت بدنيا البشر، ان يتضمخ بالعطر. وبين التسوير (واحد) والتزمين (اخير) وبين الشعر والنثر، تقع تعالقات نصية وإيحائية لطيفة بين هذين النصين.

ولعل دلالة الموت لم يكشف عنها العنوان لدى فريد رمضان إلا من خلال النعت (اخير)، فالموت حدث اخير، او قل اخر حدث في حياة البشر، يختم الاعمال التي يقوم بها والافعال التي تنسب اليه، فيقال (مات فلان) او (قضى نحبه) او (مات حتف انفه) او (لقي مصرعه)،... او غير ذلك من العبارات التي تصلح في سياق الحال.

وقد جعل فريد رمضان نصه مليئا بشعرية متميزة، شعرية تلتزم بالتنويع بين فنون القول: من شعر ونثر، وبين انواع الخطاب: من سرد ووصف، إنه نصّ في صيغة الجمع، خصوصا وقد رنا صاحبه إلى جعله سيرة من نوع خاصّ. سيرة لا تتوفر فيها مقومات الجنس الادبي للسيرة الادبية؛ او قل إن صاحبنا فضّل الا يلتزم بشروط كتابة هذا الجنس الادبي، لا لعدم القدرة على الإلمام بها او لضعف الموهبة، بل كان ذلك الاختراق إجراء فنيا مقصودا الهدف من ورائه، محاولة مطابقة الثيمة المطروحة في هذا الكتاب، الا وهي ثيمة الموت.

فالكتابة للموت، أمر استثنائي استثنائية حدث الموت في حد ذاته.

كان بإمكان فريد رمضان أن يجعل نصه رثاء أو تراجيديا او حزنا مكثفا... كان بوسعه ان يجعل الكتابة بكاء والادب عويلا.. لكنه فضّل ان يقتحم هذا السجن الرمزي واللغوي الذي يسجن فيه الراثون انفسهم وقراءهم، وهو بالمناسبة سجن يماثل في كثير من معالمه السجن الذي يضع فيه المادحون انفسهم وممدوحيهم وجمهورهم.

فضّل صاحبنا ان يتسلل بين اعطاف النصوص والاجناس وحاول ان ينشئ نصا يشاكل حدث الموت في عدم امتثاله لقوانين الاحداث والافعال والوقائع.

نصّ فوق الطائفة، وخارجها «مات سيد الشهداء عطشان، وكذلك انتم تموتون.» (صفحة ٤٠)، تقولها الام، وما ادراك ما رمزية الام. إنها تخرج هنا عن كونها اما بيولوجية إنها الارض، والدليل على ذلك النص الخفي الذي يستدعيه قول السارد «نتكاثر في حوش البيت، حيث تقذف بنا امنا باطمئنان دون حاجة لولادة تساعدها على ذلك، نخرج اصحّاء لكن ما نلبث ان نقع في صحون الامراض الكثيرة

المرصوصة في الصناديق التي يملأ بها أبي البيت». نحبو، ناكل التراب والصابون والحلوى. وكلما مات منا فردٌ، وضعت امي ماء سبيل في ثوابه [...]» (صفحة ٤٠).

الا يذكرنا التعبير (تقذف بنا امنا) بشعار الدهرية «ارحام تدفع وارض تبلع»؟ اليس في اطمئنان الام عند الولادة ما يوحي بانها كائن استثنائي لا يابه بالام المخاض. وكأنّ حدث الولادة – من شدة تكراره وكثرة حدوثه – لم يعد يسبب لها وجعا. وهي متفائلة مطمئنة، حتى عندما يموت ابناؤها، وتكتفي بان تخلّد ذكراهم بان تجعل ماء سبيل في ثوابهم.

إنها امّ مؤمنة تعالج الموت بالماء، فكيف عالج السارد حدث الموت فنيا؟

كيف جمع الكاتب بين ريشة القلم (سردا ووصفا وحوارا) وعين الكاميرا (بورتريها ومشهدا وصورا جماعية وصورا شخصية)... خربشات القلم وفلاشات الكاميرا، تتلاقح وتتآزر لتفضح الموت او لتغيّبه، او لتدّعيَ انها قادرة على محوه، ولو للحظات (لحظة رسم الكلمات او التقاط الصور والمشاهد).

النص يعكس صراعا خطيرا بين الرغبة في محاصرة الموت والرهبة من هذا الملاحِق (بكسر الحاء) الملاحَق (بفتح الحاء).

رهبة ورغبة جعلتا النصّ يستوي متقلدا قوالب تعبيرية ورمزية متعاودة ومتناوبة. فقد ظلّ فريد رمضان على توقه واندغامه مع الافق الصوفي (انظر نصّ «طريق ابن عربي»)، سواء اكان هذا التوق وذلك الاندغام ضربا من الانتماء الفكري، او مجرد تنويع اسلوبي، ارتاى صاحب النصّ ان يطعّم به نصّه.

إنّ اجناس الكتابة تتقاطع في نصّ فريد رمضان معلنة زواجا عُرفيا بين الشعر والنثر في روح متالفة ياخذ فيها السرد برقبة الوصف وينطلق التخييل في رحاب التمثيل وتجنح الصور الواقعية إلى العبور إلى مجازات الرؤى الحلمية والاطياف الكابوسية في تناوب يشي بشفافية الوجود وهشاشة الكائن.

وقد تسربت إلى عوالم فريد رمضان مسحة من التواشج بين شجن النصّ المقروء وكساد روح الصورة. فقد القى الكاتب في نهاية تطوافه النثري بطائفة من الصور الشمسية من البوم العائلة تؤرخ للإخوة وللفقيد الذي جُعل الكتاب تخليدا لذكراه.

ولعل حزن الصور فطري يجعل الحروف متماوتة في نبضها العالي التدفق برائحة الموت واجساد الراحلين.

يحاول التصوير الشمسي البدائي ان يتداخل في عوالم السرد فيضفي شحنة درامية على المشاهد المرسومة بالكلمات.

وتتداخل الفنون في هذا النص في طقوس كرنفالية عارمة طهاها فريد رمضان على نار باردة وتلفحها ريح قارسة يهب الحزن والاسى.

عندما يتحول الوضع المزري (أو الميزيريا، باللهجة العامّية التونسية) إلى شعرية عجيبة، عندذاك تنكتب الاوجاع وتختال على صفحات الاوراق متحدّية لوعة الغياب ومرارة الفقد. كتابة دربها الاعوجاج عن التنميط الاجناسي وتردفها وثائق من جنس غير كتابي أصلا، إنها علامات التمرد الصامت ووثوقية بقدرة الكائن – على الرغم من ضعفه ووهنه – على التحدي وكسب رهان الخلود، وإن رمزيّا لا ماديّا.

× ملحق

شهادة لفريد رمضان عن أجواء كتاب «عطر أخير للعائلة» بما انّ الكاتب له راي في نصه ، فقد تكرّم بتزويدنا بإشارات وإضاءات لطيفة لاجواء النص ولعلاقات الذات الجماعية بالواقع وانتقال النص من حيّز الواقع إلى مجال الادب، يقول فريد رمضان عن كتابه «عطر اخير للعائلة»:

«ربما الكتاب يذهب إلى فحص تاريخ الموت في عائلتي إلا إنه يكشف الكثير من تفاصيل حياتي وحياة العائلة

انا من عائلة سنية ووالدي يمارس التصوف على الرغم من امّيته، وقد كانت تقام جلسات الذكر فوق سطح منزلنا في المحرق، ولم اكن ادرك وانا اجلس في هذه الاجواء ان هناك اتجاهات صوفية مختلفة. امّي لم تكف عن حضور جلسات النساء إلا بعد ان اقعدها المرض، وكما هو معروف فان اهل التصوف يضاهون الشيعة في حبهم لاهل البيت، كما اننا – اهل المحرق – كنا واقول كنا – لان كل شيء تغير الان – كنا نعيش في سلام بين الطوائف السنية والشيعية وكانت النذور السنية تقام في محرم. ومازالت امّي حتى اليوم تصوم العاشر من محرم وكانت لا تضع الماء السبيل فقط، بل تضع العصير احيانا ليوزّع في ثواب من مات من الاهل حسب الظروف الاقتصادية.

حين ادركت هذا الواقع بدات بتلمّس الطرق الصوفية كقيمة معرفية وليس دينية.

وقد فجر لي المتصوفة بلغتهم وبلاغتهم مصدرا معرفيا وإبداعيا عاليا.

ولا اعرف بالضبط كيف جاء ابن عربي إلى النصّ بمثل هذا الحضور ولكني ادرك انه جاء ليخفف عني عبء الحزن مع فقدان اخي الاصغر محمد الذي جاءت الكتابات الاولى كبوح خاص تبلور مع الوقت في شكل كتاب «عطر اخير للعائلة».

ناصر البدري

في مجموعة (هل؟).. السؤال بؤرة للإشتغال الشعري

عبدالرزاق الربيعي

شاعر من العراق يقيم في عُمان

الشاعر كائن جبل من طين القلق فهو إبن الحيرة المطلقة في عالم محاط بالغموض لذا فإنه يحاول أن يعبر عن ذلك القلق وهذه الحيرة عن طريق طرح الاسئلة والادب «هو ما يفتح العالم على فعل السؤال» كما يقول بلانشو

فعندما يتساءل شاعر كمظفر النواب:

«لماذا هذي اللوحة للخمر/ وتلك لصنع النعش
وأخرى للإعلان؟»

فإنه يصيغ رؤيا يعبر من خلالها عن حيرة الإنسان في هذا الوجود والشاعر يسأل لا ليجاب كما يصرح انسي الحاج بل ليصرخ في»سجون المعرفة» ، ويبدو إن هذه السجون أحكمت قبضتها على رؤى الشاعر ناصر البدري فنثر أسئلته ليلقي نفسه في تهلكة سجون أخرى ، فكانت مجموعته «هل؟ «مكرسة لأسئلة تنفتح على أسئلة أخرى ، ليدخلنا في مناخاته القلقة بدءاً من العنوان وصورة الغلاف التي اقتحمها العنوان فصارت خلفية له ، ليتقدم السؤال المذيل بعلامة الإستفهام متصدرا المشهد هذا الغلاف يعطينا أهم مفتاح من مفاتيح المجموعة الصادرة في مسقط ضمن منشورات مجلة (نزوى) ويمكن لنا أن نختزل هذا المفتاح بالسؤال ،ذلك لأن السؤال هو بؤرة الإشتغال الشعري في هذه المجموعة ، مثلما شكلت اداة الإستفهام (هل)بؤرة لنص جبران خليل جبران الجميل «أعطني الناي وغن» :

هل اتخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر وتنشفت بنور
هل جلست العصر مثلي بين جفنات العنب

ولو تصفحنا مجموعة البدري (هل) لوجدنا هيمنة أداة الاستفهام (هل) فهو يضع أول قصيدة في المجموعة تحمل عنوان (هل) ويبدا النص ب(هل) لتكون أول كلمة في المجموعة ، وهذا دليل إشتغال واع ومقصود:

هَلْ نَخْلَةٌ تَكْفِي/ لكي أَبْني عَرِيْشًا للصَّلاة
ولا أُغنِّي الحُبَّ / إلا مِنْ خِلالِ الرَّبِّ
هَلْ زَهْرٌ على نَهْدَيْكِ
يُغْنِيْنَا عَنِ الحَقْلِ المُجَاوِرِ للْحُقُولِ الخَائِفَةْ؟!

وتتعدد المقاطع وأساليب الاداء وإنثيالات الجمل الشعرية لكنه يجعل من صيغة المقطع الأول الإستفهامية نقطة إرتكاز يعود اليها بعد أن يقفل دائرة كل مقطع لتكون لازمة تمنح وفرة موسيقية تجعل احتمالات التواصل مع القاريء ممكنة بشكل أكبر ، خصوصا عندما تقرأ على مسامع الجمهور:

هَلْ خَمْرُنَا التَّمْرِيُّ / يَسْطِيْعُ التَّعَايُشَ/ مَعْ خُمُورِ الآخرينْ؟/ هَلْ أَرْضُ مَاجَانَ/ اسْتَعَادَتْ سَطْوَةَ الإسْمِ القديمِ/ وَهَلْ نَوَارِسُ بَحْرِنَا/ ستعودُ تُبْحِرُ كالنَّوَارِسْ؟!

هذه الوفرة الموسيقية تبدو واضحة في معظم قصائد المجموعة التي كتبت وفق نظام التفعيلة ، فالشاعر يبدو حريصا ، في بنائه النصي، على استخدام البحور الصافية ذات الايقاعات الواضحة ، ويؤثث ذلك بالتكرار وهذا ياتي على عدة صيغ من بينها تكرار جملة شعرية كاملة كجملة «اين انت الان يا صحراء؟ « في نص «البدوي « :

أَيْنَ أَنْتِ الآنَ يا صَحْرَاءُ؟/ هَلْ وجهي الذي أَوْدَعْتُهُ رِئتيكِ / ما زالتْ فَوَاصِلُهُ عنيدةْ؟
أَيْنَ أَنْتِ الآنَ يا صَحْرَاءُ؟/ هل أمي التي أَرْضَعْتها وَجَعِي/ سَتَذْكُرُني/ وَقَدْ بَدَّلْتُ أثوابي بِأَثْوَابٍ جديدةْ؟
أَيْنَ أَنْتِ الآنَ يا صَحْرَاءُ؟

هَلْ حاديك ملعونٌ/ كَمَا قَدْ قِيْلَ/ أَمْ أَنَّ القَصِيْدَةْ
أَوْرَثَتْهُ الهَمَّ فَاعْتَادَتْ قَوَافِلُهُ التَّشَرُّدَ/ فَي موانيهِ البعيدةْ؟
أَيْنَ أَنْتِ الآنَ يا صَحْرَاءُ؟
وقد يعيد تكرار الجملة بعد تحوير بسيط كما في قوله:
على وَجْهِكَ الآنَ أَنْثُرُ صمتي
على وَجْهِكَ الآنَ أَفْقَأُ عَيْنَيَّ
وقد يورد المقطع كما هو سوى تغيير طفيف في حروف العطف أو وضع النقاط وعلامة الترقيم (التعجب) كقوله:
«فأهلاً بمَنْ لا يعودُ/ وأهلاً بمَنْ لا يعودُ / وأهلاً بمَنْ لا يعودُ...!
أو يعمد الى تكرار مفردة واحدة :
سأبكي/ سأبكي كثيرًا على راحتيكِ/ سأبكي،
كَمَنْ يَسْتَلِذُّ،
فهنا تغدو وظيفة التكرار ايقاعية وليست معنوية ،وقد يخفت التوهج الشعري احيانا فتصل الجملة الى الكلام النثري الذي لا يخدم الفكرة فتكون مقحمة ضمن السياق ويبدو الشاعر مسحورا بالإيقاع مأخوذا بغنائية رومانسية :
ابِي/ يا ابِي/ يا ابي/ وَدَاعًا.. وَدَاعَا
وَارْضُك.. كالظِلِّ/ تمشي مَعَكْ/ وَدَاعًا.. وَدَاعَا
وقد يكون التكرار من حرف واحد في تقنية أتاحها الضغط على حرف واحد في كيبورد الحاسب الآلي كما في:
يااااااوطني
وهنا يجتمع البصري والسمعي يقول نوفاليس «يبدو الشعر بالمعنى الدقيق للكلمة كأنه فن وسيط بين فنون الصورة وفنون الصوت»فالبدري هنا يجمع الشكل البصري مع الايقاع الصوتي المرسوم :
انااااااااا مُرْ.. هَقٌ/ عُدْ بي رويدا/ ياااااااا نَخْلُ
ويبدو ذلك في أكثر من نص :
خذوني بعيدًا/ إلى حيث لا أستطيعُ اقتفائي
خُذوووووونيْ!»
× هـاااااااااااااااكُمْ
خذوووووني»
وحين يرخي الغريب الذي في السَّوَاحِلِ الشِّرَاعَ يتساءل لتتشظى الكلمة الاخيرة «خذوها « الى حروف كل حرف يحتل سطرا ويكون ترتيبا منسقا وفق تدرج تشكيلي :
هَلْ يُدْرِكُ الرَّمْلُ ما في القلوبْ؟»
خذوووووووها بعيدًا
إلى حيثُ لا تَستطيعُ اقْتِفَاءَهْ
خُ
ذُ
وْ
هَـ
ا
وقد يلجأ الى التكرار اللفظي كما عند المتصوفة فيدخل في دائرة من الكلمات التي تشكل الغازا :
لَعَلِّي .. وَلَعَلِّي/ وَلَعَلِّي/ يا طيورًا ضَلَّلْتْ وجهيْ
اسْتَظِلِّي.. وَاظِلِّي
او كما في نص اخر :
لَم يَبْقَ مِنِّي غَيْرُ أَنْتَ/ فَهَلْ سَقَطْتُ أنا؟!
لَمْ تَبْكِ أَنْتَ/ وَأَنْتَ أنتَ.../ فَهَلْ بَكيتُ أنا؟!
وكذلك قوله :
دَانَتْ.. تَنَاءَتْ/ تَنَاءَتْ.. تَدَانَتْ/ وَلَمْ تَكُ يَوْمًا
، وأدرى بِهَا أَنْتَ، / عَنْ حَقْلِنَا عَازِفَةْ
ثمة استفادات من البناء القراني في بعض النصوص لكنه في تلك الإستفادة يسقط على البناء واللغة العالية من ذاته في سياق مختلف :
هُزِّي بِجِذْعِ الفَوَانيس / يَسَّاقَطِ الضَّوْءُ مَيْتَاً
لتجرِي الرِّيَاحُ إلى مُسْتَقَرٍّ لها هَانئَةْ
وهُزِّي بِجِذْعِ التَّوَاريخ
هُزِّي بِجِذْعِ التَّبَارِيْح
يَسَّاقَطِ الحَزْنُ تَمْرًا جَنِيًّا
لنستدعي سورة مريم وقوله تعالى «هزي اليك بجذع النخلة تساقط رطبا جنيا « ويستل من قصة نبينا (يوسف)شظية تتمثل بالسبع السنين العجاف ليبني عليها مشهدا :
سَبْعٌ عِجَافٌ/ رَاوَدَتْ سَبْعًا سِمَانْ
عَنْ نَفْسِهَا/ وَالشَّمْسُ مَاتَتْ
سَبْعٌ عِجَافٌ/ لَمْ تَضَعْ أَوْزَارَهَا..
وَتَنَاسَلَتْ !!
و.... / تكاد تضيء/ ولم تمسسه نار
وأحيانا يقتبس اية كما هي :
(وأرسلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحْ)
و كل هذه الإشتغالات تعكس انبهار الشاعر ناصر البدري باللغة العالية التي يستمدها من ثقافته الادبية وعنايته الفائقة بالموسيقى الشعرية وولعه بطرح الأسئلة المفتوحة .

أيها الكاتب

ماذا فعلت في عام كامل؟

موسى حوامدة

شاعر من فلسطين

ما هي الأحداث الثقافية التي مرت عام ٢٠٠٨ ، وما هي الإنجازات التي قدمها كل كاتب ومبدع لنفسه ومجتمعه وقرائه ، هذان السؤالان سوف يشغلان بال العديد من الصفحات الثقافية والمحررين الثقافيين في عالمنا العربي ، وسوف تأتي الإجابات كما هو متوقع:

عالميا ، فوز لوكليزو بجائزة نوبل ،

عربيا موت الشاعر محمود درويش ،

محليا في كل بلد: وفاة أو مرض الكاتب الفلاني،

لكن لا أحد منا يفطن إلى جردة حساب بحصيلة ما فعل وإن لم يصدر الكاتب كتابا او كتبا في العام المذكور، سوف يقول لنفسه لم أقدم شيئا ، لأن كل تركيزنا على طباعة الكتب والنشر، ولكن لا أحد يسأل نفسه ماذا فعل لنفسه ولمجتمعه، كم كتابا قرأ ، كم مكانا اكتشف في هذا العالم ، وهل ساهم في بناء مجتمعه بالمشاركة في جمعية ما او مسيرة ما او فعالية مختلفة ، أو هل قام بزراعة شتلة خضراء مكان حادث سير مروع ، او مكان جريمة شرف ، أو حمل عارضة منددا بفساد حكومي، أو تقير عمومي، أو هل بادر لزيارة أسرة فقيرة ، أو عائلة مكلومة ، هل زار مكتبة عامة، هل تابع الفنون التشكيلية والمتاحف ودور العرض السينمائية ومهرجانات المسرح، والندوات التي عقدت في مدينته، هل قدم تبرعا لجمعية لرعاية المرضى والفقراء ، أم بنى او ساهم في اعمار مدرسة او كلية او مركز فنون أو جمعية ثقافية؟

هل الحياة والإبداع محصوران فقط في الكتابة والنشر ، هل يكتفي الكاتب بإيهام نفسه أن الكتابة وحدها من تصنع الكتابة وهي وحدها من ترفع مستواه الإبداعي، نحن نعرف الكثيرين ممن طبعوا عشرات الكتب وما زالوا دون حافة الشهرة او المكانة الأدبية ، فكثرة الكتب لا تعني جودة المؤلف ولا تميزه، رغم أنها أحيانا وفي حالات نادرة مثل حالة الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس تشكل علامة حيث تجاوزت دواوينه الثمانين عملا ، لكنها ليست مقياسا فرامبو لم يكتب سوى عدة مجموعات قليلة ، وكذلك لوركا ، وهناك من رفعه كتاب واحد أو حتى قصيدة واحدة، إلى عرش النجومية الأدبية مثل باتريك زوسكيند صاحب رواية العطر وهامنغوي في الشيخ والبحر ، وفكتور هيجو في البؤساء، وكازانزاكي في زوربا، وفلوبير في مدام بوفاري، ومحمد شكري في الخبز الحافي، وغيرهم وغيرهم.

وهناك من قال إن الكاتب لا يكتب سوى كتاب واحد، والشاعر لا يكتب سوى قصيدة واحدة ، يظل يعيد كتابتها ، هذا إذا لم تكن مسروقة وكانت نابعة من موهبته الشعرية وليست تركيباً وتأليفاً، كما فعل بعض (كبار) الشعراء والادباء حتى الذين يملكون اليوم شهرة تحميهم من النقد وتحرسهم من الفضيحة.

ما علينا، فالكتابة تحتاج إلى حياة قبلها ومعها وبها ، وماركيز الذي وضع اسمه بقوة على عرش الرواية العالمية، لم يكن لينجح لولا أنه عاش الحياة بعمق، ونيرودا كذلك، وغوركي وديستوفيسكي ، وكافكا، وايزابيل الليندي قالت لو لم يحدث إنقلاب التشيلي ولم تذهب للمنفى لما كانت كاتبة، وغيرها وغيرهم.

وهنا أستغرب كيف أن البعض يظن أن بإمكانه الكتابة عن الغوص في المحيطات دون أن يجرب ذلك بنفسه ، أو عن الجوع وهو صاحب مطعم، أو عن السفن وهو لم ير البحر في حياته، وكيف يكتب عن السجون دون ان يلطمه شرطي كفا واحدا، وكيف يكتب عن الحب وهو يرتعش أمام زوجته وأولاده من رنين هاتف لا يقصده.

الكتابة والحياة يحتاجان إلى جرأة ومغامرة ومن يخاف من كليهما لن يتعدى حدود الوهم الذي يصنعه لنفسه ، ولا حدود الفروض التي تمليها واجبات المكان والجيرة والقرابة والحدود الإقليمية للكيانات القطرية.

رسالة ماجستير حول مجلة نزوى

والتحديات التي تواجه الصحافة الثقافية في عُمان

شهدت جامعة السلطان قابوس في شهر يناير الماضي مناقشة رسالة ماجستير (حول الصحافة الثقافية في سلطنة عُمان مجلة نزوى نموذجاً) بقسم الاعلام في كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قدمها الباحث/ خليفة بن حمود التوبي، حيث تعتبر هذه الرسالة هي الأولى بالنسبة لمجلة نزوى بالجامعة.

وكانت مجلة نزوى قد قدمت حولها دراسات وبحوث وأخذت منها دراسات لنماذج لدراسة الماجستير والدكتوراة في عُمان وخارجها ولكن بالنسبة لهذه الرسالة هي الأولى حسب ما يقول الباحث المتقدم بها الى الجامعة. واختياره لمجلة نزوى يأتي كونها تمثل نموذجاً للصحافة الثقافية في سلطنة عُمان.

وقد تكونت لجنة الاشراف على الرسالة من د. محمد نجيب الصرايرة المشرف الرئيس، ود. حسني محمد نصر ود. عبدالمنعم بن منصور الحسني.

كما أشرف على الرسالة د. عبدالرحمن صوفي عثمان رئيس اللجنة ود. محمد نجيب الصرايرة ود. عبدالله بن خميس الكندي ود. تيسير أحمد أبوعرجة ممتحن خارجي بكلية الاعلام – جامعة البتراء– الأردن.

أهمية الدراسة

يقول الباحث في تقديمه لرسالته: انه رغم أهمية هذه المجلة (مجلة نزوى) وما ساهمت به في الارتقاء بالصحافة الثقافية في سلطنة عمان، فإنه وفي حدود علمي لم يتناولها أحد من الباحثين بالدراسة العلمية باستثناء الدراسة الأولية التي أجراها عبدالله الكندي (٢٠٠١). ونظراً لعدم وجود دراسات علمية سابقة حول الصحافة الثقافية في سلطنة عمان، فإن الأمر يتطلب القيام بالبحث حول هذا النوع من الصحافة المتخصصة إضافةً إلا أن المجلات الثقافية في سلطنة عمان لم تخضع للدراسة العلمية، ولم تنل نصيبها من البحث المطلوب في جوانب الشكل والمضمون، لذلك فإنني سوف أخذ مجلة نزوى نموذجاً لدراستي من حيث النشأة، وعلى صعيد خصائص المضمون، إلى جانب التحديات التي تواجهها الصحافة الثقافية العمانية.

وبالتالي فإن دراستنا ستسد فراغاً في مجال الدراسات الإعلامية العمانية، حيث إنها تؤرخ لنشأة مجلة نزوى وتطورها، كما تحلل خصائص المضمون والفنون الصحفية فيها. وقد ساعدت الدراسات السابقة في تطوير أسئلة هذه الدراسة، وتحديد منهجيتها، إلى جانب رسم إطارها ومجالها، بحيث أضافت إلى دراسة خصائص المضمون متغيرات لم تتعرض له الدراسات السابقة، فضلا عن تناولها متغيرات شملت النشأة وتحليل خصائص المضمون إلى جانب التحديات؛ الأمر الذي لم تتعرض له أي من الدراسات السابقة بهذه الشمولية.

ويضيف الباحث في درساته ان مجلة نزوى قد واجهت منذ اصدار العدد الأول عدة عقبات يمكن اجمالها فيما يلي:

١ – البيروقراطية التي لا تساعد القائمين على المجلة في اقتراح السبل الكفيلة بتطويرها والوصول بها إلى العالمية.

٢ – مشاكل الوعي الثقافي التي لا تساعد على إنشاء منبر طليعي يجمع بين تعدد الأصوات الثقافية ويحاول أن يلتمس ديمقراطية ما، ويجمع المتناقضات والاختلافات الثقافية في بوتقة واحدة لتعبر وتثري الجو الثقافي عمانيًا وعربيًا.

٣ – عدم وجود موازنة خاصة بالمجلة، الأمر الذي لا يتيح لها مجالاً لمنافسة نظيراتها خليجياً وعربياً على صعيد الشكل والمضمون. وقد حاولت المجلة إصدار كتاب نزوى مع كل عدد إلا أنها لم تتمكن بسبب ضعف الميزانية.

٤ –عدم وجود منافذ للتوزيع يضمن القائمون على المجلة من خلالها الوصول إلى القارئ المثقف، ليس فقط على المستوى المحلي والخليجي والعربي، وإنما على المستوى العالمي أيضًا.

التحديات التي تواجهها الصحافة الثقافية في سلطنة عمان

تواجه الصحافة بشكل عام تحدياً كبيراً في عصر الانفتاح المعلوماتي عبر ما توفره التقنية العالية الجودة في مجال الإعلام والاتصال في العصر الحديث، وهذا التحدي ينصب حول آلية فهم القائمين على الإعلام الثقافي بالسلطنة للمتغيرات والتطورات الحاصلة في المجالين المعرفي والتقني.

وفي هذا الإطار أظهرت الدراسة الاستطلاعية التي قام بها الباحث على القائمين والمهتمين بالصحافة الثقافية، وجود جملة من التحديات التي تواجهها الصحافة الثقافية في سلطنة عمان، ويمكننا استعراضها فيما يأتي:

١– عدم وجود إصدارات ثقافية متخصصة بالمعنى الدقيق في سلطنة عمان، عدا مجلة نزوى الفصلية المعروفة، ورغم وجود الملاحق الثقافية الأسبوعية في الصحف الثلاث (عمان والوطن والشبيبة) وأبواب محدودة في جريدة الزمن وفي المجلات الأسبوعية، إلا أن هذه الملاحق الثقافية منغلقة، وتحصر الثقافة في مفهوم ضيق اقتصر على جوانب الشعر والنقد والقصة، دون إدراك أن الثقافة تعني في مفهومها الواسع الجوانب الإبداعية في المجالات العلمية، وخلق طريق يقرب وجهات النظر بين الحضارات الإنسانية المختلفة، والعمل على سد فجوة المعرفة بينهما.

٢- معظم الصحف والمجلات حكومية، حتى تلك التي تسمى خاصة كالوطن والشبيبة وما شابهها هي صحافة حكومية من حيث تأثرها بالتوجهات العامة للدولة، وبالتالي لا تنوع ولا تجدد في خطابها الثقافي، ولكن مع الألفية الجديدة أخذت الأمور منحى إيجابياً نحو انفتاح يبشر بالخير.

٣- قلة الكادر الصحفي المؤهل الذي يحمل لواء الصحافة، مكللاً بوهج المشروع الثقافي الهادف، فالكادر العامل في الصحافة الثقافية العمانية إما أن يكون موظفاً حكومياً يعمل حسب الفرصة والمزاج، أو هاوياً للصحافة يعمل بالقطعة، وهؤلاء جميعاً ليسوا متفرغين حقيقة للعمل الثقافي بعينه، وإن وجد في الصحف الثلاث بعض من هم ممسكون بالشأن الثقافي، إلا أنهم يعملون في مجالات أخرى، لذا تتذبذب الرؤية الثقافية في بعض الصحف الثقافية، بل قد تغيب في كثير من الصحف الصادرة، فتصبح المجلات أو الجرائد حاملة لعنوان الثقافة، وهي في حقيقة الأمر عكس ذلك، أي إنها دعائية فقط.

٤- صعوبة انتقال الصحف والمجلات، والاقتصار على البقع والأمكنة الأكثر نفعاً على المستوى التجاري، فكثير من الصحف الثقافية والمجلات لا تصل إلى أيدي المتلقين خارج المدن الكبرى، وكأن المثقف يقع في دائرة المدن والحواضر دون غيرها، ويرجع السبب في ذلك إلى :

× سبب مادي يتمثل في أن بعض الصحف والمجلات التي لا تباع منها إلا نسخ محدودة، يمكن أن تتكبد خسارة مادية إذا وزعت أعدادها في بلدان عربية غير البلد التي تصدر فيه، لأن قيمة مبيعاتها في هذه البلدان لا يمكن أن تغطي تكاليف نقلها وتوزيعه.

× سبب سياسي يتعلق باختلاف النظم السياسية السائدة في البلاد العربية والصراع بين تياراتها المتخاصمة، وهو الصراع الذي كثيراً ما يتخذ شكلاً إعلامياً.

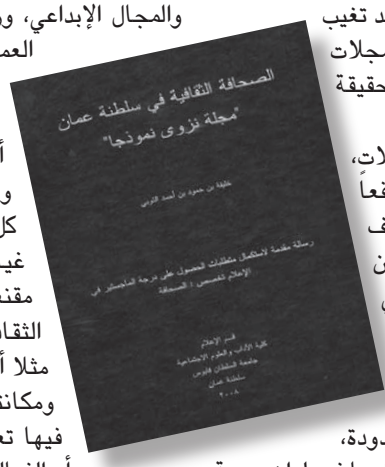
٥- حاجة الصحافة الثقافية إلى الدعم المالي من مستثمرين وأصحاب مشاريع ثقافية، وما ينقص الساحة الثقافية في السلطنة هو وجود المستثمر الذي يستطيع أن يقدم دعماً مالياً سخياً للعمل الثقافي المنشور في الصحافة الثقافية.

٦- السلطة الاجتماعية أقوى من السلطة الرقابية، حيث ترد إلى الجريدة رسائل واتصالات تستنكر نشر مادة أدبية أو مقالة أو نصاً أدبياً استناداً إلى أحكام اجتماعية، وفي هذا الشأن فإن بعض الكتاب تعرضوا للمساءلة القانونية.

٧- تعاني الصحافة الثقافية من قيود رقابية، حيث تخضع مجلة نزوى إلى المراقبة من لجنة المطبوعات والنشر قبل صدورها، وهذا أمر قد يضيق على أفق الإبداع الذي تتبناه المجلة.

٨- تداخل عدة عوامل في إيقاف نشر الصفحات الثقافية، أو تأخيرها، أو تقليل المساحة الممنوحة لها، وذلك بسبب طغيان مادة إخبارية ترى الصحيفة أهميتها وتقدمها على الصفحات الثقافية، حيث تأتي هذه الصفحات في مرتبة تالية للأخبار المحلية والسياسية والرياضية من حيث الأهمية. ومن جهة أخرى فإن حدود النشر والحرية التي تمنحها الصحيفة تكون حسب تفسيرها لقانون المطبوعات والنشر، وحسب رؤية المحرر الثقافي لحدود المسموح والممنوع، وهذا قد يجعل الكثير من الكتاب يحجمون عن التواصل مع الصفحات الثقافية، باعتبار أن الكثير منهم لا يسمح بتغيير أو شطب عباراته واختصار مقالاته، ولذلك نجده – الكاتب – في بحث دائم عن المكان الأكثر حرية للتحليق فيه والتواصل معه.

٩- إحجام الكثير من الكتاب العمانيين البارزين عن التواصل مع الصفحات الثقافية، لعدم قناعتهم أو اختلافهم في الأسلوب والمجال الإبداعي، ورفضهم لمبدأ الشللية، أو زهد الشخصية العمانية في الظهور في وسائل الإعلام، والبعض يرفض نشر صورته، ويعتذر الكثيرون عن إجراء حوار، وما إلى ذلك من أمور، كل هذا يضعف الصفحات الثقافية ويجعلها معتمدة على أسماء معينة، تتكرر كل حين، في حين يتساءل القارئ عن غياب باقي الأسماء، مع عدم وجود إجابة مقنعة، وبالإضافة إلى ذلك، فإن غياب الفعل الثقافي، وضعف النشاط الإبداعي في السلطنة مثلا أثر سلباً على مستوى الصفحات الثقافية ومكانتها، وجعل المادة الخبرية المنشورة فيها تعتمد على الفعاليات والأحداث البسيطة، أو الفعاليات والمناشط الخارجية التي تتكرر في الغالب في صحف ومجلات ومطبوعات تعنى بالثقافة خارج السلطنة.



١٠- عدم تقييم الأعمال التي تنشر في الصحافة الثقافية العمانية من حيث مكافآتها المادية بالشكل المطلوب والمتوازن والمستمر، وإن انخفاض أجور الكتاب، وقلة المردود المادي للعمل الفكري الكتابي، وهو العمل الذي يتطلب توافر مؤهلات ومهارات كثيرة، يقل بدرجة ملحوظة عن مردود كثير من الأعمال الأخرى البسيطة التي لا يتطلب أداؤها توافر كفاءات خاصة، ولهذا التدني في أجور الأدباء والصحافيين انعكاسات سيئة على العمل الصحافي والحركة الأدبية.

١١- اضمحلال المشروع الإيديولوجي المؤسس لخطاب الثقافة، وهذا يعود إلى رسوخ الموقف السياسي الواحد، ولعلنا ندرك أن التزام السلطنة في مواقفها السياسية بالطابع الهادئ وغير المتسرع حيال مختلف القضايا العالمية والدولية، يجعل خطاب الثقافة موازيًا لخطاب السياسة، وهذا الأمر لا يمثل تحديًا أو إعاقة، وإنما يجعل من الصحف الثقافية مشروعًا متوازنًا وراسخًا.

١٢- وجود الصحافة الإلكترونية وحضورها المكثف وسط الثورة التقنية الهائلة فى العالم.

١٣- ضعف المشاريع الثقافية، حيث إن العمل الثقافي مقتصر على النشر فقط، ولم نلاحظ أن صحيفة ما تقوم بطباعة كتاب ثقافي بصورة شهرية، حيث اقتصر عملها على النشر الصحفي اليومي فقط.

١٤- عدم الميل إلى القراءة، فالطبقات المثقفة تشغلها الآن عوامل خارجة عن الثقافة ذات علاقة بالمستوى الإقتصادي والوظيفي وأحيانا المعيشي.

١٥- عدم استكتاب الصحف العمانية للأقلام العربية المعروفة لإثراء الملاحق الثقافية بحضورهم وأفكارهم، كما نرى في الملاحق الثقافية الخليجية، فيضطر المشرف على الملحق إلى استجداء المواد بدون مقابل عن طريق العلاقات الشخصية مع الأدباء العرب.

١٦- ضعف الإخراج الفني للملاحق الثقافية على الرغم من الإمكانيات الطباعية الجيدة المتوافرة.

١٧- تأخر النشر، ويرجع السبب في ذلك إلى أن المجلة يصلها من المواد الصالحة للنشر كمية كبيرة جدا تفوق ما تستطيع استيعابه، الأمر الذي يجعل بعض الأعمال الكتابية تنتظر دورها في النشر شهوراً طويلة مهما كانت هذه الأعمال قيّمة وكتابها مشهورين.

١٨- مشكلة السرقات الصحفية، ليس في الوطن العربي كله للأسف مؤسسة واحدة مسؤولة عن رصد السرقات الصحفية، الأمر الذي يؤدى إلى تشجيع بعض أدعياء الكتابة ولصوص مقالات منشورة سابقاً بأسماء كتّاب آخرين، وإعادة نشرها بأسمائهم، الأمر الذي يجعل كثيراً من المجلات والصحف تتردد في نشر مقالات جيدة لكتّاب غير معروفين بالنسبة لها خوفًا من أن تكون مسروقة ومنشورة سابقًا، وهذا يقود إلى الإضرار بمصلحة الكاتب والمجلة والقراء في آن واحد.

١٩- بعض الصحف والمجلات تكثر من النشر لبعض الأسماء الصغيرة غير الكفؤة وتبرز أسماءها إبرازاً مصطنعاً على حساب الأسماء الأدبية العريقة بغية دفع أصحابها، ولغايات خاصة، في طريق الشهرة السريعة.

٢٠- محاربة الكفاءات الأدبية الجديدة ، فما ان يبدأ أحد الكتّاب في البروز وارتقاء سلم الشهرة والنجاح في المجال الأدبي، حتى تأخذ بعض الجماعات في شن حملة شعواء ضده ورشقه بالتهم وقذفه بالشائعات. كما ينبري بعض الأفراد لنسج الأباطيل وحبك الأقاويل ضده، وكذلك تناول إنتاجه بالنقد الأدبي المغرض البعيد عن الموضوعية. وتشتد الحملة كلما حقق هذا قفزة جديدة، وخطا خطوة جديدة نحو القمة، ولا ريب أن ظاهرة محاربة الكفاءات الجديدة لا تدل على الأنانية فحسب، وإنما تدل على عدم الوعي أيضا، فانبثاق مواهب أو مشاريع أدبية جديدة ناجحة إنما يحقق مصلحة الوطن ككل، ويشكل إضافة جديدة في المجتمع الثقافي العماني، فالصحافة الثقافية في عمان بكل هذه التحديات على المستوى الإيجابي أو السلبي تنهض على مرتكزات هي في حقيقتها جزء من مرتكزات الصحافة الثقافية في العالم ككل، وبالتالي ما يطرأ عليها من تحديات هي من صميم العملية الثقافية قاطبة، ولا يمكن فصلها لشدة الارتباط، وندرة الخصوصية فالعالم غدا قرية صغيرة تطالها كل الأيادي، كما تسعها كل الألسن إذ كانت الصحافة - وما تزال - لسان حال الأمم الراقية، أو هكذا يجب أن تكون.هذه التحديات التي تمت الإشارة إليها لا تمثل حكراً على الصحافة الثقافية في سلطنة عمان، وإنما يمكن النظر إليها كظاهرة تشترك فيها معظم الدول العربية ودول العلم النامي.

الاستنتاجات والتوصيات

تحيل قراءتنا السابقة لمجلة «نزوى» باعتبارها مشروعاً ثقافياً متحققاً، له دوره الثقافي والنقدي، إضافة إلى التحديات التي تواجه الصحافة الثقافية في سلطنة عمان إلى عدد من الاستنتاجات والتوصيات نجملها فيما يأتي:

أولاً: الاستنتاجات

١- انعدام التوازن في مضامين مجلة نزوى؛ فثلاثة أرباع المجلة تحوي مضامين أدبية، والربع الأخير يتوزع بين المضامين الفنية والثقافية العامة.

٢- سيادة الشعر على الموضوعات الأدبية المنشورة في مجلة نزوى، يليه النقد والقصة القصيرة؛ حيث احتلت هذه الموضوعات الثلاثة أربعة أخماس الموضوعات الأدبية، والخمس الأخير توزعت فيه باقي الموضوعات الأدبية. وهذا يتفق مع ما توصلت إليه دراسة عبدالله الكندي حول «الخطاب الثقافي لمجلة نزوى العمانية: قراءة تحليلية» مسقط ٢٠٠١. فالنقد الأدبي الذي أولته المجلة بعنايتها يندرج في إطار النقد الحديث الذي يقوم على أطر المنهج، بما يتناسب والتيار التجديدي فيه.

٣- انتماء أغلب النصوص الشعرية المنشورة في المجلة إلى قالب الشعر الحديث، وعزوفها عن سواه، خاصة ذلك المنتمي إلى قالب الوزن والقافية، وربما يعود ذلك في تقديرنا إلى تفكير القائمين عليها واتجاههم.

٤- استحوذ الفن التشكيلي على الموضوعات الفنية المنشورة في مجلة نزوى، فحوالي نصف الموضوعات الفنية المنشورة كانت تتعلق بالفن التشكيلي، والنصف الآخر تتوزع فيه باقي الموضوعات الفنية. وهذا يتفق مع ما توصلت إليه دراسة عبدالله الكندي حول «الخطاب الثقافي لمجلة نزوى العمانية: قراءة تحليلية» مسقط ٢٠٠١. ومن جانب آخر يعود ذلك في تقديرنا إلى أنه اتجاه يؤطر الاهتمام بالفن التشكيلي كنوع من أنواع الإبداع، أو أنه حضور جمالي يهدف إلى التخفيف من كثافة المادة المنشورة في المجلة.

٥- اهتمام مجلة نزوى بشكل كبير بالموضوعات المتعلقة بالقضايا الفلسفية، والآثار والتاريخ، حيث شغلت نصف مساحة الموضوعات الثقافية العامة، وكان هذا الاهتمام على حساب موضوعات الحرف اليدوية، والاجتماع وعلم النفس.

٦- هيمنة نمط الدراسات، والمقالات على أنماط النشر الأخرى في مجلة نزوى، فحوالي ثلثي أنماط النشر كانت الدراسات والمقالات، وانحسار الخبر والتقرير، والتحقيق الصحفي، وعروض الكتب.
٧- احتل الإطار العربي نصف الأطر الجغرافية في مجلة نزوى، يليه الإطار الدولي، فالمحلي، وضعف الإطار الخليجي.
٨- تصدر الكُتّاب العرب المرتبة الأولى، كونهم أكثر من نصف عدد الكُتّاب في مجلة نزوى، يليهم في ذلك الكتّاب العُمانيون، فالأجانب، وقلة من الكتاب الخليجيين. وهذا يتفق مع ما توصلت إليه دراسة عبدالله الكندي حول «الخطاب الثقافي لمجلة نزوى العمانية: قراءة تحليلية» مسقط ٢٠٠١.
٩- طغيان الوظيفة النقدية للمجلة؛ فثلثا المادة المنشورة لها وظيفة نقدية، والثلث الباقي تتقاسمه باقي الوظائف. مع ملاحظة انحسار واضح للوظيفة الجمالية، والإعلامية، والتسلية والإمتاع، والاستشرافية، وأكثر من وظيفة.
١٠- انعدام وجود إصدارات ثقافية متخصصة بالمعنى الدقيق في سلطنة عمان عدا مجلة نزوى الفصلية المعروفة.
١١- قلة الكادر الصحافي المؤهل للعمل في مجال الصحافة الثقافية وعدم التفرغ الكامل لهذا المجال.
١٢- صعوبة انتقال الصحف والمجلات الثقافية والاقتصار على البقع والأمكنة الأكثر نفعاً على المستوى التجاري لأسباب مادية وسياسية.
١٣- معاناة الصحافة الثقافية من القيود الرقابية المفروضة من لجنة المطبوعات والنشر الأمر الذي يحجّم من أفق الإبداع.
١٤- طغيان المادة الإخبارية على المواد الثقافية، حيث تأتي أهميتها في الصحف بعد الأخبار السياسية والاقتصادية والرياضية.
١٥- اقتصار الكتابة في الصفحات الثقافية على أسماء بعينها، وإحجام الآخرين لأسباب ثقافية ومالية.

ثانياً: التوصيات

١- دعوة القائمين على مجلة نزوى إلى أهمية - بل ضرورة - مراجعة سياسة المجلة، لإضفاء نوع من التوازن بين مضامينها الأدبية والفنية والثقافية العامة. حيث أوضحت الدراسة عدم وجود توازن بين مضامين المجلة، فقد طغت المضامين الأدبية على بقية المضامين الفنية والثقافية العامة. ويوصي الباحث بإعادة النظر حول تشكيل هيئة تحرير المجلة، بحيث تستوعب مختلف أطياف الأدب والفن والثقافة العامة.
٢- إيجاد منافذ لتوزيع المجلة، بحيث يضمن وصولها إلى القارئ إقليمياً وعربياً ودولياً من خلال التعاقد مع مؤسسات توزيع معروفة على مستوى الوطن العربي، تتولى توزيع نسخ المجلة على المستوى العربي والدولي.
٣- تخصيص موازنة مستقلة للمجلة تستطيع من خلالها تطوير نفسها من ناحية، ومنافسة نظيراتها من ناحية المضمون والشكل عن طريق إدخال وسائل تكنولوجية أكثر تطوراً، واستكتاب أسماء معروفة على مستوى الوطن العربي، وحتى على المستوى الدولي؛ لإثراء المجلة بالمقالات والدراسات العلمية والأدبية والثقافية العامة الرصينة، وبذلك يمكن الوصول بالمجلة إلى المستوى العالمي. ويوصي الباحث بأن تخصص الحكومة موازنة مستقلة للمجلة، حتى تستطيع القيام بدورها الثقافي على أكمل وجه. إضافة إلى سعي القائمين على المجلة إلى إيجاد مصادر تمويل أخرى لدعمها من خلال المؤسسات أو الشركات المهتمة بالشأن الثقافي.
٤- استقلال مجلة نزوى عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، كي يكون لها كيانها الاعتباري المستقل؛ الأمر الذي سيمكنها من التقليل من البيروقراطية التي قد لا تساعد القائمين على المجلة من تطويرها والوصول بها إلى العالمية، وذلك أسوة بالمجلات الثقافية المعروفة كالهلال المصرية، والعربي الكويتية.
٥- تعيين صحفيين مؤهلين للعمل بشكل دائم، حتى يتاح لهم الوقت الكافي لأداء مهامهم بشكل فعّال، وإنتاج مادة ثقافية ذات قيمة فنية ملموسة؛ نظراً لقلة الكادر الصحفي المؤهل والمتفرغ بشكل دائم في الصحف والمجلات الثقافية.
٦- إعادة النظر في صياغة قانون المطبوعات والنشر لإعطاء مساحة من المرونة للكتابة الثقافية والحرية الفكرية؛ انطلاقاً من القيود الرقابية المفروضة على الصحافة الثقافية.
٧- تخصيص جزء من ميزانية الصحف أو المجلة لمكافأة الكُتّاب والأدباء، تشجيعًا منها لهم، ودفعًا بهم إلى الكتابة المستمرة، ويأتي ذلك نظراً لإحجام الكثيرين عن الكتابة في الصفحات والمجلات الثقافية المماثلة.
٨- قيام المؤسسات الثقافية في سلطنة عمان بالسعي لإعادة التوازن لمفهوم الثقافة في السلطنة، وأن تكون هناك رؤية طموحة لتفعيل الواقع الثقافي الذي حُجّم في مهرجانات الشعر والقصة والنقد والرواية وغيرها من الجوانب الأدبية فقط.
٩- إعادة النظر في كتابة تعريف للثقافة مستوحى من الخصوصية العمانية، وتقديمه للعالم بصورة حضارية، تنم عن وعي لتكامل الثقافات العالمية في ثقافة إنسانية واحدة تهتم بالإنسان ونتاجه الفكري شكلاً ومضموناً.
١٠- استحداث أقسام خاصة رسمية في المؤسسات الثقافية العربية، تكون بمثابة محاكم فكر دائمة تتولى مراقبة إنتاج الكتاب، ورصد السرقات الصحفية، وإعداد قوائم سوداء بأسماء لصوص الكتابة والترجمة؛ لمعاقبتهم وحرمانهم من حق النشر؛ نظراً لانتشار السرقات الصحفية للأعمال الثقافية والأدبية في مختلف الصحف والمجلات في الوطن العربي.
١١- قيام المختصين بالصحافة الثقافية في السلطنة بالبحث عن الوسائل الكفيلة والمشجعة لاستقطاب رموز وأقلام خليجية بارزة، للإسهام بالكتابة في الصحافة الثقافية في السلطنة، للاستفادة من إبداعاتهم وخبراتهم في إثراء الخطاب الثقافي العماني؛ نظراً لقلة مساهمة الكتّاب الخليجيين في الصحافة الثقافية العمانية.

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi.info

.P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabir

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

Directed By

Khalaf Al Abri

إشـــارات

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني(Email) يكون على العناوين:

nizwa99@omantel.net.om

nizwa99@nizwa.com

– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها– المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني

– ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية– المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

ص.ب: 974 مسقط، الرمز البريدي 112 سلطنة عمان، البدالة: 24604477

فاكس: 24699642

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة

مباشر: –24600482 24699467

ص.ب: 2202 روي، الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING

.P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman

Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS

,Tell.: 24600483, 24699467

P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

العـــدد الثامن والخمســون

ابريل 2009 م – ربيع الثاني 1430 هـ