59
العـــدد التاسع والخمســـون

يوليو 2009 م - رجب 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

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

الاشراف الفني والاخراج

خلف العبري

في هذا العدد ◄◄◄

4

الافتتاحية:

– حولَ رجل ينهض من نومه ويتّجه نحو الشرفة (رسائل في الشوق والفراغ): سيف الرحبي

12

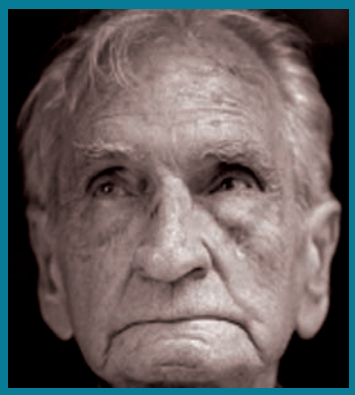
الدراسات:

– التلقي الأمريكي للأدب العربي: صالح جواد الطعمة – الجيل الأدبي – مقاربة مفاهيمية: محمد حافظ دياب– المعلوماتية وتشكيل الثقافة (جوزيف سليد) ترجمة: حسام الخطيب – الذهاب الى الجوهر ترجمة وإعداد: أمين صالح– الواقعية النقدية نماذج في القصة الحديثة في عمان: هلال الحجري– إسماعيل فهد إسماعيل نزعة التجديد في تقنيات السرد العربي: جميل الشبيبي– بين السيري والتخييلي: عبدالله العلوي المدغري ترجمة: ابراهيم اولحيان – ميزياء العلم بين السوبر حداثة والسوبر مستقبلية: حسن عجمي – الشعر الحديث بين فضاء الخلق وابداع التلقي: منذر عياشي – التناص الأسطوري في شعر محمود درويش: مفيد نجم – محمود درويش رحل تاركا قصيدته الجديدة مفتوحة: راسم المدهون.

126

لقـــاءات :

– كارلوس ليسكانو (الأوروغواي): اليزابيل روش: ت. ت: أحمد الويزي– غياب ألبير قصيري ماري – خوزيه هويه ترجمة: أحمد عثمان.



138

سينمـــا :

– «فيفا زاباتا» ترجمة وتقديم: محمود علي – احتمالات عيد الميلاد نص: منصف الوهايبي سيناريو: عزيز الحاكم

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

164

شعـــــر :

– قصائد من الشعر البلجيكي الحديث ترجمة: سعيد بوكرامي – من السراب الى السراب: باسم المرعبي– كمال نجم: الشاعر المبحر في المجاز تقديم وترجمة: هوشنك أوسي– كرسي الملك: عماد جنيدي– درنار: أحمد بلحاج آية وارهام– أيام على باب الرحيل: صلاح منسي– الموت بكل بخفة: يونس الحيول– وجه لا أقصد إلاه: رحاب أبوهوشر– في الثناء على ضحكتها: عبدالرزاق الربيعي– ملائكة العصور البائدة: كمال أخلاقي– قصائد: سيف الدين محاسنة– قصائد: هدى ياسر– مر عام: عائشة محمد الشيخ– أجلسُ جنب حياتي: سهام جبار– للمرح طرف حبة الفلفل: عبير عبدالعزيز– أغنية الشاطئ : بيان الصفدي– أسرارك يانعة: فيديل سبيتي.

196

نصـــوص :

– تشيلي .. انها تمطر فوق سانتياغو : خليل النعيمي – حياتي بصحبة الموجة اوكتافيو باث: خالد الريسوني – حامل الشمس ينهض (باولا جي الان) ترجمة: منى برنس – اللوثة.. ورد الدم.. تشعيب الذاكرة : زكريا الابراهيم – حانة العجزة: رشيد يحياوي– حقيبة سالم بن طريف: سلطان العزري – ثرثرات على ضفاف قبر فارغ: يعقوب الخنبشي– يوم فاصل في حياة فخرى كامل: مكاوي سعيد– دودة قز : هشام محمد – ما يخفيه الرمل... تفضحه الرؤيا: محمود الرحبي – قرائن: ناجي بدوي– داخل البلورة ثلاثة رقصات: يحيى سلام المنذري.

250

متابعـــات:

– رحيل الخطيبي.. رحيل «الغريب المحترف»: محمد وقيدي– النسخ وأصولها: عبدالسلام بنعبدالعالي– يوسف القعيد شعرية الإدانة في «القلوب البيضاء»: هشام بن الشاوي– خالد درويش في «موت المتعبد الصغير»: عدي جوني – نقد على النقد.. لكتاب «القلعة الثانية»: محمد زروق– جمال ناجي في «ما جرى يوم الخميس»: محمد صبيح – محمد القيسي: سيرة الموت ونبوءة الرؤيا الشعرية: محمد صابر عبيد– عتيق رحيمي: «أرض ورماد»: محمد بومعزة – قراءة في تجربة حسن السبع الشعرية: أشرف الخريبي– محمد بنطلحة الكتابة ولعبة الدال في ديوان «قليلاً أكثر» عبداللطيف الوراري– فوكو : العيش بصحبة الفلسفة: حسن أوزال – مريم الغفلي صورة المرأة البدوية في «طوي بخيتة»: رسول محمد رسول – «زهروردية» المصري و«هيولى» القاسمي تناص أم احتذاء؟: نادين باخص – طالب الرفاعي عندما يكون المكان بطلا!! في مجموعة «شمس» : انتصار عبدالمنعم– حول بيت الشعر العماني: طالب المعمري

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

حولَ رجل ينهض من نومه ويتّجه نحو الشرفة

(رسائل في الشوق والفراغ)(*)

هذا الصباح لا يختلف عن سابقاته ولياليه، لوعة الفراق وفيض الشوق، صمت مطبق كأنما الوجود الصاخب المحيط أصيب فجأة بصاعقة الخرس فغارت أصواته، صراخه ولغطه،

غار الوجود بكامله ، أحسست أنني وحيد في صحراء متلاطمة الرمال والخواء سور الجهات... وثمة شغف ينمو ويكبر بمواجهة هذا الخواء. وجود آخر في الأعماق ينمو ويستطيل على أنقاض وجود يضمحل حتى التلاشي.

اللهفة والأشواق واللوعة، كيانها الذي يلغي ما عداه وتتأثث مرايا هذا الكيان بمخلوقات ورؤى واستيهامات هي عناصر هذا الكيان ومقصده ومبتغاه.

ينظر العاشق المتيم بأناه الخاصة التي تحل محل الظواهر الموضوعية، محل الكون المستقر منذ ملايين السنين. هذه الآنا التي تسبح في كونها الأثيري توغل في تيهها أكثر كلما استبدت بها لواعج الشوق وأسى الفراق. فتحبط أي محاولة لإيقاظها من قبل عناصر الوجود الموضوعي. ولا أقول (الحقيقي) لأن الحقيقة محل خلاف بين الطرفين. كل واحد يدعي امتلاكها. وهي ضالة القلق والعاصفة، طريدة الزمان.

الأنا العاشقة لا تروم اليقظة والدهاء والتدبير، عالمها هو هذا الزوغان السديمي في تلك العاطفة والهشاشة والإستلاب. ذات أضحى كل طموحها أن تمحي المسافة وبين من تهوى وتحب.

❁

المسافة كل أنواع المسافة. حلم التوحد و(الحلول) يفضي بها إلى نوع من التوحش ، وهي تبحث في دياجير الظلام عن نور الحبيب المفتَقد وتجسداته التي ما زالت بعيدة وعصية.

تذليل هذا العصيان والوصول ، هو القلب من نزوع العاشقة والغاية الأجَل والأسمى.

ما ترك هذه الرسالة ربما تنحى نحو شيء من التجريد ، بمثابة تعليق على رسائلك الكثيرة منها تلك التي استلت من (طوق الحمامة)...

(وأعلم أن للحب حكماً، على النفوس ماضياً، وسلطاناً قاضياً، وأمراً لا يخالف، وحداً لا يعصى، وملكاً لا يتعدى، وطاعة لا تصرف، ونفاذاً لا يرد، وينقض المرر، ويحُل المبرم، ويحلل الجامد ، ويخل الثابت ، ويحل الشغاف، ويحِل الممنوع).

وكما أشرت في الهاتف إلى الرسائل التي أبدعها خيالك الخصب الملتهب بالهوى والفراق،

(..... ربما كان من الأفضل أن تنام بعيدا بأمان
عن حية جائعة مثلي
كنت سألتهمك كقطعة حلوى
أوربما سأتركك تذوب
في دمي
بعد كل قبلة
كمسكن قوي في الوريد)

وأشير إلى رسائلك حول فشل الكتابة في تقريب المسافة، وأنه محض وهم ، حيث الكلمات لا تصلح حتى كعزاء أمام هول الفراق ومكابدة الأشواق.

❁

نعم، أنا مشتاقٌ إليك ، كما لم أعرف الشوق من قبل ، كما لم أعرف الفِراق والحنين، أنا الذي خبر تلك اللحظات التي قُدَّت من جسد الجحيم، والتي هي قدر حياتنا وحبنا...

مشتاق إليك ، أتخيلك في نومك وصحوك، في حركتك المتوترة، وأنت تفكرين في أعمال تلح على ذاكرتك وخيالك، أو تمارسين شأنا اجتماعيا

ما.. فلست المنعّمة مثل امرأة ابن أبي ربيعة، التي (ليستْ لشيء آخر الليل تسهرُ) على عكسها أنت ربيبة الأرق الليلي والقلق المضيء.
وغالبا ما استحضرك بين تلك الجبال العاتية وينتابني خوف من تلاشيك في ذلك السديم الأكثر غرابة وبطشاً من جميع طبائع الكون.
أخاف كثيرا ، الخوف والشوق إلى حياة لا يتخللها الكثير من الفراق كما هو الحال. هل يمكن أن أقول ، حياة مستقرة؟ حتى ولو كانت مترحلة. الترحل معك استقرار والإقامة من غيرك رحيل في قسوة العالم المتمادي في أنانيته البليدة ورعبه. لا يهم إن كنت على الأرض أو محلقا في الأثير، او في سفينة تمخر عباب المحيطات ، كما كنت تحلمين أن نطوف العالم في رحلة بحرية ، حيث الشرق الآسيوي الأقصى يكون منطلق هذه الرحلة...
قرصانة الخيال
تحلمين بالممكن والمستحيل
قُبلاتك الأكثر نشوة من أفراح إله وثني
أو قصيدة تنزل كسرب يمام
على شرفة الشاعر في ندى ذلك الصباح الغائم
قبلاتكِ التي لا تقول إلا صمت الشاطئ وهسيس موج يغمر البسيطة
بحنان متوتّر من فرط ما غمرته الأعماق برهافتها البعيدة
قُبلاتُ الملاك العصي
وقد استسلم إلى قدر الحب.

* ❁ *

أشتاق إليك حين أكون وحيدا وأشتاق أكثر حين أكون مع آخرين، لأني في تلك اللحظة أحس بتيه اكبر فاستحضر غيمة الصحراء ، ألوذ بنجمة المساء ، وجهك الأكثر إشراقاً عبر المسافة.
اجلس اللحظة على طاولة الكتابة. لا شيء يشغلني عدا حلم اللقاء والحضور المحتدم الذي يحاول أن يخفف من سطوة الغياب ، ذلك الحيوان الذي يفترس التلاقي ويقضُ مضجع العاشقين...
حضورك الذي يغمر المكان كديمة عاصفة تنهمر على أرجاء هذه المدينة الهرمة، فيمنعني من السرحان في حيواتٍ وذكريات تصرم عهدها وانقضت...
أتذكر تلك الطائفة الهندية الغامضة التي تنكر الماضي بصرامة وإطلاق!
كأنما أرى المكان لأول مرة ، أتقمص نظرتك ومشاعرك أراه بعين روحك التي اخترقت كيان المكان فطوحت به إلى البعيد البعيد.

* ❁ *

قرصانة الخيال
وعْلَةُ الصدفة
تجوبين القفار الموحشة
بحثا عن قصيدة مستحيلة
قبلة الأثير الصافية
تحدّقين في ذلك الفراغ الشاسع الذي قدسه (الطاويون)
وجعلوا منه جذر الوجود الذي ليس إلا حوارا متصلا ومهيبا مع هذا الفراغ الأزلي.

* ❁ *

وماذا نفعل بذلك الفراغ في البلاد البعيدة، الفراغ الذي نتعثر بصخوره المسننة كل صباح ونرتطم بجباله وهاوياته في كل مساء، في النوم واليقظة، وحتى حين نكون في المطاعم الأنيقة ذات الطُرز الأوروبية والآسيوية، بين الكتل الخرسانية الضخمة، نراه يتدفق غزيرا يحمل معه طَمي الرمال والأزمنة...
تلك الكتل التي شكلّت المدن السريعة العطب والزوال، على أنقاض الفيافي الشاسعة والسهوب التي يجول فيها البصر بهيجا نَظِرا ويسرح فيها الرعاة، والقطعان تحمل الفجر على قرون الأكباش.
فجر اليعاسيب والديكة، المحلِّق مع أرواح الغائبين والنجوم.
تذكرين أيتها العزيزة تلك العبوديات التي بَنَت هذه المدن على هذا النحو من الفضاعة وهي تكدح ليل نهار في العطل والإجازات، في الرياح

اللاهبة والأمطار العاصفة.. السماسرة في تلك البلدان لا تسري عليهم القوانين والأعراف من أي نوع وجنس..
تلك المدن الخانقة لأية نسمة جمال انسانية والتي تحجب وراء ديكورها الباذخ أسوأ أنواع البؤس والذل والانكسار.
ثمة عبوديات في التاريخ بَنَت المدن البديعة والآثار الخالدة. يبدو انّ زمنها قد ولى حيث انقلب السياق وفار التنوّر الجهنمي في ابهى الحلل والانقضاضات..
كنت أكتب لك عن أنواع الفراغ الممتلئ برموزه وانبلاجاته الروحية، مسرح تأمل واستبطان عميق ، والفراغ الممتلئ بقسوته وخوائه...
هل ثمة فرق جوهري بين دوائر الفراغ الهائلة؟
ألا يقذف الفراغ الممتلئ صاحبه الى قسوة الفراغ الفارغ إلا من خوائه وعدمه القاسي؟
إذ ليس وراء ستارة المسرح إلا الخواء كما عبّر كازنتزاكي.
وأيضا ألا نقف أمام بطل قصة توماس مان «موت في البندقية» حين تحاصره لا محدودية المياه التي توحي له بالأبدية، ويتساءل: أليس العَدَم نوعا من أنواع الكمال؟.
على كل أيتها العزيزة هذا النوع من الأسئلة والجدل لا تتوسله هذه الرسائل التي لا ترمي إلا إلى تلطيف وجود صعب بغيابك ومحاولة تقبله المؤقت..
في الطفولة البعيدة كنا نصعد الجبال العالية ، وحين نستوي على ذروة الجبل، نرى القمم المتناسلة في فراغها اللانهائي، يرتسم في الوعي الطفلي ما يشبه الإدراك ،. أن الله بعيد جدا، أبعد من الإدراك والوعي وأن تلك الأجنحة المتلألئة في ذلك الأفق المتلاطم، ليست الا أجنحة ملائكة تائهة في الفراغ..
الآن لا نستطيع الصعود الى ذلك الجبل الأسطوري الذي يطوق أرخبيل النخيل من الجهات الأربع، ويرمي مرساته في محيط الفراغ الهائج.
الجبل الذي أضحى من غير طيور ومن غير ذلك النبات الموسمي الأخضر الذي يزين خواصره. صار لوحة تجريدية للقسوة والسقوط، صرنا نصعد قمم السهول والمدن والمستنقعات، نحاور فراغها الآسن. أو بالأحرى نغطس في سُحُبه المتلبدة في العفن والنتانة..
لقد اختفت القمم وسكانها الأصليون ، واختفت معها الروائح والغيوم وطلعة الصباح.

❁

أمامي كوب شاي أحمر. من على الطاولة أحدق بفضاء الصالة. قناع أفريقي مستطيل. صقر خشبي في حالة تحليق، وبجواره فيل يبدو مسترخيا وسط بحيرات قائظة. وما أظنه زهرة بساقها الطويل ليست سوى عصفور ملون يقبع هناك بجوار التلفزيون، يتراءى لي أوقات التأمل والزوغان زهرة متفتحة في صباحها الخاص، الذي هو يقينا ليس صباح العالم الدموي. صباح عصفور يتراءى في عيون نصف مغمضة، أنه زهرة تمد يدها لتتشابك مع أيدي زهور في حقول بلدان أخرى...
وكانت (أكنس) بطلة الخلود لميلان كونديرا، تحمل زهرة وتجري وسط الحشود باذلةً أقصى جهد لحمايتها من قذارة العالم وكأنما هي التميمة التي تقيها التحطم والسقوط. رمز نقاء العالم إن صحت العبارة.

❁

بالأمس يا عزيزتي كتبت لك رسالة حول الضوضاء والضجيج الذي يلاحق الكائن من شاطئ البحر الهادئ الجميل حتى سرير النوم والمكتب الذي أرى منه تلك القطعان الضارية من الديناصورات الحديدية وهي تفترس بمزيج من الجوع والعدوانية صخور الجبال الصلدة المتآخية قبل عبور الانسان على هذه الأرض.
يخيل إلي ، أن تلك الشراسة وذلك الجوع الافتراسي للآلة المتلذذة حتى الشَبَق بعملها الذي هو في جوهره عمل انتقامي من شواهد الأزل التي هي وحدها ، يمكن القول ، أنها تلامس أسطورة الخلود

أو تسكنها.
على عكس الإنسان وآلته أو الآلة وانسانها، وفق مؤشرات البرهة الراهنة لحداثات البشر ، وما يتلوها.. اذ ان الإنسان في هذا العبور السريع على ارض الأزل، يريد أن يلحق اكبر الأذى بها، بالطبيعة الخالقة...
انتقاما منها وثأرا للنقيض الجوهري الملازم لطبيعة الكائنات ، من انسان وبعوض، من زواحف وحشرات.
لكن أيتها العزيزة ما يدعو للانتباه اكثر هو أن الأصوات الضاجة أكثر تدميراً وفتكاً في محيطات الفراغ بمعناه الخارجي.
ذلك ربما بداهة علمية ، لكن ليس من غير دلالة تستحق التأمل والانتباه. على الأقل اننا في هذا التأمل نبتعد قليلا عن سطوتها المطلقة..
حتى الأصوات التي هي اقل ضجيجا وإزعاجاً والتي تبدو في الأماكن والمدن المتدفقة بالحياة والحركة ، ناعمة او غير جاذبة للانتباه، تتبدى في صحراء الفراغ ضاجة وصاخبة..
اتذكر في الأزمنة المنقضية، حين لم تكن في البلاد كلها إلا بضع سيارات تعد على أصابع اليد. كنا في تلك القرى المتاخمة لمعسكرات الغيب على حواف الأودية والجبال ، نرى من مسافة عشرات الكيلومترات، يغمرنا زحف الأصوات للسيارة القادمة بحمولتها الثقيلة من المتاع والبشر، قبل ان تشرق اضواؤها ويستحيل المكان الشاسع إلى حَلَبة اضواء وأصوات ضاجة ، ليس لها من مصدر عدا تلك السيارة الوحيدة التي تقطع البراري الموحشة في اعماق الليالي.

❁

ولنا أن نتخيل في تلك اللحظة عائلات الذئاب والضباع وبنات آوى ، في شغاف الجبال المحيطة ، والطيور في وكَناتها الليلة وهي مغزوة بهذا الضجيج الاستثنائي لحياة ما تفتأ نائمةً في ضفاف الأبد..
هل تناسلتْ تلك السيارة بأضوائها وحنينها – كانت وحيدة ومستوحشة – لتستحيل إلى هذا البركان العرِم من الضجيج والحطام ورغبة الافتراس الكاسر لكل الحدود والمسافات؟.

❁

تقولين:
الفراغ سيسحقنا
إذا لم نكسر تطاول هامته بقبلة
القبلة علامة الطريق
بوّابة الرحلة نحو الأعماق
الزهرة تمتص رحيقَ الصباح
والنسر يرتشف لعابَ القمم
قبلة الوديان التي تغمر الأرض اليباب
برأفتها الحانية...

❁

تجوبين قفار روحي
غيمةً
تحدرت من ذروة سامقة
أجلس على الطاولة
استمع الى الموسيقى
أراك تعجنين الشواطئَ والعواطفَ، المدن والاسطبلات، تعجنين الجبال والكهوفَ التي تتطاير منها طيور من غبار
تمزجين العناصر وقودا للوحتك القادمة.
أيتها المزدانة بأعياد الشِعاب
والمروج
ضياعك في اللوحة
بصيرةٌ ثاقبة
ومخلوقاتك المدمرَّة تتساقط جرذانا مسمومةً
في مستنقع سحيق
لا تأخذك الرحمةُ بها
فالغروبُ الكاسر
أجملُ عيدٍ للمحيطات...

❁

أصحو من نومي
افتح زرَّ الموسيقى

الغَبَش مازال يحجب الرؤية
لكن خيوطَ البرق تخبط النافذةَ
وتتسلل إلى الستائر الزرقاء
أتعثر في خطوات مرتبكة
افتح التلفون
اقرأ رسالتك الأولى

* ❁ *

(لم يتبق من القُبل سوى
أثر الشوك البري على
بشرتها المتعطشة لقبلاته
مطر الصحراء يفجر أشواق الزهر
دون أن يرويها قط)

* ❁ *

كيف للسماء أن تروي هذه الرغبة المدلهمة،
هذا الظمأ العاصف
هذه الرعود التي تهمهم على رؤوس
الجبال
وحدها الروح تتجول جريحةً
بين الأنفاق
وحدها الخراف تتسلَّق الكثبانَ
منحدرةً نحو سفحها العميق
حيث أشجار الأثل
تحرّكها ريح خفيفةٌ
وحشائش خلفها مطر الخريف
أترنح تحت وابل الحطام لهذه المدينة
التي سفَحنا فيها دهرا من دموعنا
وأتذكرك
في حيوات سابقة
كنت تقطفين وردَ الحديقة
تبعثرين أسراب الطيور
ديك الشهوة (يسقع) قرب قدميك الحافيتين
ويختلط مع صفير قطار عابر
أمام العمارة
التي أضحتْ أبراجاً هائلةً
كحرس مدجّج في الجحيم...
تقولين ، سنهرب إلى جزيرة بعيدة
جزيرةٍ صُنعت من أحلام ملاك
أو مخيلة بحّار
استنشق رائحة ابطيك مبحرا نحو جزائر الحلم
في الركن الآسيوي
أو بحر إيجة
حيث دماء البوذا
تختلط مع رفات الإغريق
أولئك الذين جعلوا الحياة
على مرمى حجرٍ
من سعادة ناقصة...
استنشق الرائحةَ
مبحرا نحو الجُزُر
التي مر بها ذات زمن
أحمد ابن ماجد
الملقب (بأسد البحار)
ربما لوّح على قراصنة وملوك عابرين
من غير أن تميلَ نظرتُه عن أعشاش النجوم ، في
غدران سماء قانية بدم المغيب
السماءِ التيً بحث في أرجائها عن برج الميزان
المتدلي باحتمالاته وعناقيدِه.

* ❁ *

نعم أنا مشتاق إليكِ
حين المساء يمد يدهَ المثْقَلة
بالأساور والدماء
حين القَتَلة والسماسرة يتجولون
طلقاءَ
كعشّاق مرحين
حين الكآبة ترخي سدولَها
كخوف النابغة
أو ليل امرؤ القيس
والبشر البؤساء يأوون إلى قبور مليئةٍ بروث
البغال.
أشتاق إليكِ
أغالب فيكَ الشوقَ المتراكمَ منذ بدء الخليقة الأولى
على هذه الأرض
المترملة منذ :

كهوف القدماء حتى
ناطحات السحاب...
أرى الحمير تجرجر أحمالها الثقيلةَ
نحو القرية
حالمةً بقيلولة الظهيرة
أرى القطارات تستنفر عويلَها
نحو المحطة الأخيرة.

* ❁ *

آراكِ هناك
في المحطة ، تتلفتين غريبةً بين غرباء، تنتظرين بزوغ القطار من أحشاء المسافة التي اصطبغت بلون الصفير المترّحلِ
والنباح.
بخطوات مرتبكة وثقيلة أمشي من السرير إلى نافذة الصالة وكأنما أميال أقطعها في الزمان المتجمد كصخرة قابيل وقد كبرت مع الأيام.
يأتيني صوتك ، تغور الصخرة في شعابها السحيقة ، فأمشي خفيفا مرحا كطائر استبدت به نشوة العاصفة، بعيدا عن السرب فضاع في حقولها ، حقول صوتكِ الفسيحة...
قرصانة الخيال
وعلة الصدفة
استلم رسالتك هذا الصباح
الذي يميل به الطقس نحو برودة زاحفة ، وغيوم التلوث تحتل الفضاء والمكان
(الرسائل كبسولات المنفى المهدئة،
إذ المسافة أبعد مما تبدو
على الخارطة
والانتظار صدأ يعلو
تضاريس المكان
فراغك ، لا شيء يكسره....)

* ❁ *

ألبس معطفي الشتوي السميك متجها نحو الشارع ، يحدوني أمل تنفيذ رغبة الأمس المؤجلة، في الذهاب إلى منزل صديقة لتعزيتها في موت أبيها الذي كان من علامات برهته الفارقة.
أمسك بالفكرة جيدا ، كي لا تضيع مني، لكنها ستضيع في آخر المطاف.
وأنا أمشي في شوارع الحي الفرعية المتلاطمة هي الأخرى، وإن بشكل اقل، في البشر والعربات، إذ لا أجرؤ بالمضي إلى الشوارع الرئيسية المروعة.
أمشي وأفكر، أن الذين طواهم الموت والغياب في هذا العام من هذه المدينة كثيرون ، أولئك الذين نعرفهم فقط من الوسط الذي نعيش ضمنه، ومعظمهم مازال في مطلع العمر ومنتصف الأحلام.
هكذا يرحل الأصدقاء والمعارف تباعا ، لا نعرف من المصاب بنبلة القدر في اللحظة القادمة ، من تختار لصحبتها إلى العالم الذي لا يعود منه أحد؟.

* ❁ *

وعْلَة الصدفة
نبلة القدر

* ❁ *

بينما أمشي في بؤرة الشوارع المتفرعة من بعضها ، كما تتفرع الشرايين والأوردة، وتتشابك ، حاملةً في معظمها أسماءَ رموز دينية وأماكن مقدسة، غرقتُ في محرقة الهواجس والأفكار، وضاعت مني فكرة العزاء والدخول في السرادق التي تجسدت أمامي سلفا...
رأيتني أمضي معك نحوها ، وتفترق يدانا بحنان ، حيث تذهبين الى مكان وأنا الى آخر.. نستمع إلى صوت المقرئ صاعدا بتراتيله الشجية نحو سموات العُلى والنعمة والملاذ.
بعد ذلك نلتقي من جديد (هل افترقنا؟) ونودع البشر المتشحين بالسواد عبر إيمائة شبحية حزينة. وهكذا تتبدين لي في ضوء الأحزان والملِمات ، أكثر ألقا وجمالا ،وتتبدى سرادق العزاء مناسبة غرامية مبهجة.

* ❁ *

أشرب كوبا من القهوة الماليزية، بعد أن أرهقني الشاي والقهوة المركزة، تحضر الجزيرة الاستوائية بكامل بهائها البحري الجميل.

الموسيقى تشتعل بالردهة الخالية. تؤثث الخلاء بمخلوقات وأرواح لا مرئية كأنما غيابها يشي بذلك الحضور الساطع ، مثل غيابك تماما، في ذلك الخلاء الصحراوي الفاغر شدقيه على القيامة..
في المدينة الكبيرة، الفراغ، الذي هو أحد تجليات الزمن ، أو هو الزمن نفسه، يحتل ببطشه حيزات الوجود المتاح ، ولا تكسره إلا مؤقتا حيلُنا في القراءة والكتابة ولقاء من نحب، رغم التباس الكلمة الأخيرة ، كونها اصبحت مهددة بكامل العتمة والتلاشي.
الفراغ المديني يمتد بظلال مساءاته وصباحاته الكبيرة المتاخمة هي الأخرى لمشهد القيامة..
ما الفرق بين ذلك الفراغ الصحراوي المشوب بزرقة بحر بعيدة
وبين فراغ المدينة هذا؟
فراغات وغيابات هي من الوجود في قلبه وصيرورته وان تعددت التسميات التي تحاول الهروب من منطق هذه الحتمية الجامعة المانعة.

* ❁ *

عيناك
عبر المَسافة (عينا جؤذر في خميلة)
يمدان يدَ العون
للطائر العالقِ
في ربقة المضيق

* ❁ *

الصباح بدأت علاماته الأولى، من خلال الفسحة التي تعقب صوت المؤذن، تتبعه أصوات طيور متفرقة ، يتضح من بينها أكثر، هديل يمام ، و(شحيج) حمار في البعيد ، يصل شاحبا حدَّ التلاشي في البقعة التي يختلط فيها الريف بالمدينة والحيوان بالإنسان ، أتقلب في فراشي بلذة الكسل وجمال البطالة ، أشط في خيالاتي وأحلامي التي لا تتحقق.
ربما في هذه المنطقة الضبابية يسكن جمالٌ يستمد فرادته من نظار الأسطورة المتجدد.
التحقق الواقعي يرتطم بالحائط المسدود أمام هذا البهاء الحلمي الذي لا ينفذ.
هل الواقع يحمل بذرة فنائه حال تجسده ، بينما الشعر والأحلام مفتوحان على افق اخر، يفلت باستمرار من أسر المعايير والمواصفات..
لكن ايتها العزيزة تشكلين ذلك المزيج من الواقعي والحلمي، سحر المياة المتدفقة للنبع الجبلي، خيال مجنح يحمل حديقته الملأى بالورود والعصافير.
البحر غير بعيد
ذئاب ناعسة
وثعالب تتمرغ على فرو الأثير ،
على شواطئه
يتنزهن الفتياتُ
على أحصنة
من موج دافقٍ ونشيد

* ❁ *

أذهب الى الشرفة الخالية من أصص الزهور ومن أي شيء عدا حبال الغسيل المتدلية كغربان ترفرف مشنوقة في الفضاء الكابي...
(اعترف الليلة
بأني لا أجيد لعبة الشوق مطلقا،
ولكني اعترف ايضا
بأن لا شيء يبعث نشوة النصر فيها
كالهزيمة...
هزمتني يا قلب
فرفقا بالغنائم)
لا اعرف لماذا امام هذا المشهد الأجمل ربما في سياق البوح العاطفي، بقيت في الشرفة أحدق في الغربان المشنوقة ، وهي تطير في فضائها، وسنونوات تعبر الأفق تخيلتها نسورا كاسرة.
وكانت رغبة الانتحار تنقر الرأس كمطر الربيع..
مرة أخرى، هل الجمال والرغبة والأحلام حين تنجز تحققها تندفع نحو النقيض، نحو المحو والاضمحلال؟.

* ❁ *

بعد قراءتي رسالتك، التي على جار الرسائل

السابقة ، تأتي في الليل الموغل في هذيانه ، فكأنما هذا السفر الليلي للرسائل المفعمة بنظارة الشعر وإشراق العاطفة ، تترّحل عبر أرخبيلات نومي. رسائل حلمية صِيغت من تربة الأحلام نفسها ، مادة الأثير والجنون الآسر الذي لا يقف عند حواجز الوعي ونقاط تفتيش الحدود..
فتكون لي (الرسائل) هدية صباح تزيح ثقل الكوابيس المتراكمة وتجلو سحائب الغبار. وابدأ اليوم بما يشبه الوعد والأمل.

* ❁ *

الصياد في أعماق البحار ، تمزقت شباكه جراء العاصفة التي هدأ أوارها ، فهاهو يجدف على صطح مياه زرقاء هادئة.
هل سيصل الصياد سالما إلى قريته الهاجعة تحت أضلا ع تلك الجبال ؟
ربما القرية نفسها، التي كنا نتحدث عنها ونسبح قريبا منها...
وتذكرين ذلك اليوم الذي ذهبنا فيه ، ووجدنا البحر يشبه أشلاء ذبيحة أسطورية على سفح إلهٍ غامض.
كانت مياهه تصطبغ بالحمرة والصفرة الكامدة المنتنة. كان مريضا حد الاحتضار، لولا ذلك العناق المتوحد على الرمل والحصى ، لمرضنا معه وتهاوت أجسادنا من فداحة المشهد الذي علقتِ عليه بغضب:
لماذا لا تثأثر البحار والمحيطات لكرامة وجودها النقي ، وتكتسح الأرض التي لم تعد ربما معِ بشرها صالحة للاستمرار؟ لماذا لا تحيلها قاعاً صفصفاً ويباباً؟

* ❁ *

الصياد مازال يجدِّف. هل سيصل إلى هدفه المنشود؟ ذلك مالا نعرفه. لكن الصباح رائقا والبحر على وتيرة من هدوء وجمال...
(لطالما كرهت الوحدة
لن أرسمك وحيدا بعد الآن
سأحشرك وسط البياض
وستبقى مشدوها
كيف وسوست للأبيض البتول
قتل الفراغ
بهذه الوحشية؟)

* ❁ *

يذهب خيالي للحظة ، بما أن الخيال (مصنوع من الذاكرة والنسيان) إلى لوحة (ماجريت) «رجل يتأمل الجنون» أي جنون يتأمل ذلك الرجل ؟
جنون العالم أم جنونه الواقع تحت سطوته وهذيانه؟.
لا أتذكر إن كان الفراغ الذي يحدق فيه ذلك الرجل، فراغاً أبيض أم بلون أبيض. فراغاً، فضاء فارغاً، سطوحا فارغة بألوان الجنون. هل للجنون لون بعينه مثل تلك الألوان التي يبصرها العميان خاصة، هل تختزن تلك السطوح قرارات وأعماقا ، عدا الموت والعدم؟.
الفنان البلجيكي الذي قضت أمه جنونا وانتحارا، وضع رَجُلَه في زوبعة ذلك الهذيان السرابي الغائم.
الصياد يتأمل القارب والبحر.
رجل ماجريت يتأمل الجنون.
وأنا أتأمل وجهك، ينبلج من بين دوائر الضباب المتراكم هذا الصباح.

سيف الرحبي

* جزء من نص طويل.

اللوحة للفنانة التشكيلية آمنة النصيري – اليمن

التلقي الأمريكي
للأدب العربي ١٩٥٠ – ٢٠٠٨

صالح جواد الطعمة

استاذ الأدب بجامعة انديانا الأمريكية

ان هدفي من هذا البحث ان اقدم صورة عامة عن جانب إيجابي بارز قد يكون الوحيد في العلاقات العربية– الأمريكية ألا وهو الإتساع النسبي في حضور الأدب العربي وتلقيه في الولايات المتحدة منذ أواسط القرن العشرين حتى يومنا هذا. وسبب وصفي له بالإيجابية يعود إلى حقيقتين :

الأولى : ما أحرزه الأدب العربي من تقدم ترجمة ودراسة ومن حيث الإقبال عليه خارج دائرة المختصين من القراء يناقض السياسة الأمريكية الرسمية ومواقفها المعادية للعرب والمسلمين لاسيما بعد أحداث الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) كما يناقض ما يتعرض له العرب أو الإسلام من حملات التشويه والعداء المتصاعدة بشكل لا نظير له في التاريخ الأمريكي الحديث في مختلف وسائل الإعلام والمطبوعات والأفلام السينمائية وبرامج إذاعية أو تلفزيونية متعددة يديرها من أطلق عليهم عبارة «مذيعي الإفتراءات أو الإتهامات(SMEARCASTERS)[١] وغيرها من الحملات التي يقودها انصار اللوبي الأسرائيلي الصهيوني واليمين المتطرف ولم تسلم منها حتى البرامج الجامعية بما فيها دراسات الشرق الأوسط والكتب المستعملة في تدريس اللغة العربية[٢].

❖ إذا كان لدور النشر الكبرى دور هامشي في نشر الأدب العربي الحديث فإن هناك دور نشر صغيرة أسهمت منذ سبعينيات القرن الماضي في ترويج الأدب العربي أهمها تاريخياً دار القارات الثلاث Three Continents Press» التي تعتبر الرائدة في نشر الأدب العربي وآداب العالم الثالث بالرغم من العقبات التي واجهتها في تسويق ما تنشر ❖

و مما لا يخفى على أحد من المعنيين بدراسة العرب والإسلام ان هذا الجانب السلبي كان ولا يزال موضع دراسات كثيرة لا حصر لها سواء في سياقة المعاصر أم في تاريخه الطويل الممتد بضعة قرون في تاريخ أمريكا[٣] أو أكثر من ألف سنة في التراث الغربي عامة

وقد قام بأمثال هذه الدراسات عدد كبير من المؤلفين الأمريكيين بينهم من ينحدر من أصول عربية وفي مقدمتهم المفكر العالمي ادوارد سعيد والأساتذة فيليب حتي وجاك شاهين وميشيل سليمان وأدمون غريب وستيفن سلايطة صاحب أحدث مؤلف «العنصرية المعادية للعرب في الولايات المتحدة الأمريكية».

أما الحقيقة الأخرى التي تدفعني إلى اعتبار هذا الحضور تطوراً إيجابياً فهي هامشية الأدب العربي – إن لم تكن غيبته – في الجامعات الأمريكية وغيرها من المجالات في مرحلة ما قبل الخمسينيات من القرن الماضي كما ذكرت في دراسة موجزة نشرت قبل عشرين عاما[٤].

لقد أشرت في الدراسة المذكورة إلى ان الإستشراق الأمريكي لم يقم بدور ملحوظ حتى وقت قريب في التعريف بانجازات الأدب العربي سواء عن طريق الدراسة أم الترجمة.وإلى ان حصيلة قرن مما نشر في مجلتين عريقتين مجلة « الجمعية الشرقية الأمريكية «(١٨٤٣ – ١٩٥٠) ومجلة «العالم الإسلامي» (١٩١١ – ١٩٥٠) لا تزيد عن «٣٠ » دراسة أو ترجمة يتناول بعضها أعمالاً ثانوية أو تنتمي إلى التراث الشعبي أو الدراسات النظرية أو النقدية. ليس هذا الإهمال أو التهميش مقتصرا على الأدب العربي بل يشمل حقل دراسات الشرق الأوسط. او دراسة الإسلام حتى إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولهذا ليس من الغريب أن نقرأ في تقرير أمريكي مهم نشر عام ١٩٤٩ :

« ان الشرق الأدنى مهمل كلياً وان هناك قلة من المختصين الذين يعرفون أي شيء عن المنطقة باستثناء اللغات»[٥].

أما رواد المهجر الذين عرفوا بتجديدهم وتأثيرهم في الأدب العربي الحديث في وطنهم الأم فلم يكن لهم دور ملموس في التعريف به في عالمهم أو مغتربهم الجديد باستثناء ما يتصل بنتاج أدباء المهجر أنفسهم وبعض محاولات أمين الريحاني للتعريف بأبي العلاء المعري بل يمكن القول بأنه لم يكن – وليس– من المتوقع أن يقوموا بمثل هذا الدور وهم على خلاف – في رؤيتهم وممارساتهم – مع التيار التقليدي السائد في الأدب العربي آنذاك.

ولا بد من الإشارة هنا إلى ان حضور الأدب العربي الحديث عن طريق الترجمة إلى الإنجليزية كان هامشياً في هذه المرحلة إذ لا نجد سوى بضعة أعمال مصرية ترجمت إلى الإنجليزية مثل مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي ومجموعتين قصصيتين لمحمود كامل ومحمود تيمور والجزء الأول والثاني من الأيام لطه حسين ويوميات نائب في الأرياف التي ترجمها أبا ايبان بعنوان «متاهة العدالة Maze of Justice» ونشرها في لندن عام ١٩٤٧[٦].

التلقي الأمريكي منذ ١٩٥٠

إن الإهتمام الأمريكي الجاد بالأدب العربي (ودراسات الشرق الأوسط أو الإسلام) لم يبدأ إلابعد الخمسينيات من القرن الماضي وقد انعكس هذا الإهتمام تدريجيا في مجالات عدة تشمل المجال الجامعي والترجمة إلى الإنجليزية ودور النشر وتكاثر أو تشعب المنظمات ودورياتها التي تعنى بشؤون الشرق الأوسط وتدريس العربية والإسلام والدراسات الأسيوية والافريقيةوغيرها من الحقول بالإضافة إلى الإسهام الملحوظ للمكتبات الجامعية والعامة في نشر الأدب العربي باقتناء عدد كبير من مؤلفات الأدباء العرب وأخص بالذكر منها الأعمال المترجمة إلى الإنجليزية ودور الأدباء العرب الأمريكيين وبعض المجلات كمجلة الجديد الفصلية ALJADID التي تعتبر سجلا مهمايعكس الابداع العربي فى مختلف جوانبه الأدبية والفنية والفكرية.

وسأقتصر في هذا العرض على ما يلي :

(١) دور النشر

(٢) المجال الجامعي

(٣) الترجمة إلى الإنجليزية

(١) دور النشر وترجمة الأعمال العربية

ان القاء نظرة سريعة على كتابات مترجمي الآداب الأجنبية في الولايات المتحدة الأمريكية يكشف عن تكرار الشكوى من العراقيل التي يواجهونها في نشر أعمالهم المترجمة نظراً لأن دور النشر وخاصة الكبرى منها تتردد في طبع تلك الأعمال بسبب صعوبة تسويقها على نطاق واسع. وما قد تتحمله من خسائر مادية في سبيل نشرها.

ومما لاشك فيه ان المترجمين من اللغة العربية واجهوا ويواجهون العراقيل ذاتها بالإضافة إلى ما يلمسون من عقبات التحيز إزاء ما هو عربي كما ألمح إلى ذلك إدوارد سعيد في مقالته المشهورة «الأدب المحاصر Literature Embargoed (١٩٩٠) حيث أشار الى ان أحد الناشرين اعتذر عن نشر بعض أعمال نجيب محفوظ بدعوى «العربية هي لغة مثيرة للجدل»[٧].

ان شعور إدوارد سعيد بالخيبة في تعامله مع مؤسسات النشر الأمريكية ينعكس في سجل ناشرين محفوظ منذ عام ١٩٦٦ وهو العام الذي شهد ظهور أول رواية مترجمة له « زقاق المدق « لا في أمريكا بل في بيروت. إذ لا نجد دار نشر تجارية كبرى قد قامت بنشر أعماله إلا بعد منحه جائزة نوبل بل يبدو ان ممثلين لناشري محفوظ الأمريكيين في القاهرة (مطبعة الجامعة الأمريكية) كانت تراودهم شكوك حول جدوى مشروع ترجمة أعمال محفوظ عشرة أعوام قبل مقال إدوارد سعيد إذ جاء في مقال لمراسل نيويورك تايمز(١٩٨٠)[٨] ما يدل على ان مدير مطبعة الجامعة الأمريكية كان لا يرى آنذاك إقبالاً واسعاً على الروايات متسائلاً»عن جدوى ترجمة عمل لا يقرؤه سوى المتخصصين على أية حال.» ولابد هنا من التأكيد على ان موقفها قد تغيّر جذرياً بعد حصول محفوظ على جائزة نوبل. وقامت ولا تزال تقوم بدور مركزي بعيد الأثر في نشر أعمال محفوظ وغير محفوظ من أدباء مصر والأقطار العربية حتى يمكن القول بأن لها الفضل الأكبر في ترويج الأدب العربي الحديث المترجم في أمريكا أو على الصعيد العالمي.

وإذا كان لدور النشر الكبرى دور هامشي في نشر الأدب العربي الحديث فإن هناك دور نشر صغيرة أسهمت منذ سبعينيات القرن الماضي في ترويج الأدب العربي أهمها تاريخياً «دار القارات الثلاث Three Continents Press» التي تعتبر الرائدة في نشر الأدب العربي وآداب العالم الثالث بالرغم من العقبات التي واجهتها في تسويق ما تنشر. فهي في حالة نجيب محفوظ مثلاً لم تكن تستطيع بيع أكثر من بضع مئات من أعماله (بين ٢٠٠ – ١٠٠٠) سنويا قبل حصوله على جائزة نوبل غير أنها تميزت بمثابرتها في نشر ما يزيد عن « ٣٥ « عملا قصصياً أو شعرياً لبعض الأدباء العرب (نجيب محفوظ – توفيق الحكيم – محمود درويش – خليل حاوي – محمد الماغوط وغيرهم) وبعض الدراسات التي تعنى بالأدب العربي الحديث.

وبالإضافة إليها ينبغي ذكر دار «انترلنك Interlink « التي بدأت منذ ١٩٩٢ بنشر أعمال مترجمة لأمثال ليانه بدر وإبراهيم نصر الله ويحيى يخلف واميل حبيبي. وحنا مينه والشاعرة الأمريكية الفلسطينية الأصل نتالي حنظل مؤلفة أهم مجموعة صدرت حتى الآن عن شعر المرأة العربية.

وهناك كذلك دار نشر صغيرة أخرى دار « لن رينير/ Lynne Rienner [في كلورادو] قامت بنشر أو أعادت نشر مجموعة من الروايات وبعض الدراسات كالدليل إلى توفيق الحكيم وقصص قصيرة لكاتبات سعوديات ورجال في الشمس لغسان كنفاني وعرس الزين للطيب صالح وكان آخر ما نشرته هذه السنة « مجموعة قصصية تمثل الخليج العربي بعنوان « برتقالات في الشمس Oranges in the Sun: Short Stories from the Arabian Gulf.

وقد قام بترجمتها أبو بكر أحمد باقادر ودبره أكرس [Deborah Akers and Abubaker A. Bagader. ومن المتوقع أن تنشر في أوائل السنة القادمة عملاً مهماً لبثينة شعبان عن الروائيات العربيات (١٨٩٨ –٢٠٠٠).

أضف إلى هذه الدور داراً أنشئت حديثاً قبل أربع سنوات ARCHIPELAGO وقد قامت بنشر روايتين لإلياس خوري « باب الشمس « (٢٠٠٥) و« يا لو « (٢٠٠٨) ومجموعة محمود درويش الشعرية لماذا تركت الحصان وحيداً (٢٠٠٦) وقد تميزت حتى اليوم بنشر

مترجمات من الآداب العالمية] علما بانها وجهت نداء الى اصدقائها في ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨ بمناسبة الذكرى الخامسة لتأسيسها تلتمس فيه مؤازرتهم المادية دعما لرسالتها في نشر الادب العالمي.

دور المطابع الجامعية :

تمتاز المطابع الجامعية عادة بنشر الدراسات في مختلف الحقول غير أنها بدأت حديثا – في حالات معدودة – بنشر الأعمال المترجمة من مختلف اللغات إلى الإنجليزية. ولا شك في أن أكثرها دعماً للترجمة من العربية هي مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة فقد نشرت عدداً كبيراً (يتجاوز المائة) من الأعمال العربية. وأسهمت بالتعاون مع دور نشر أمريكية أخرى في سبيل التعريف بالأدب العربي. وتليها مطبعة جامعة سير كيوز Syracuse في ولاية نيويورك وقد نشرت حتى الآن ما لا يقل عن (١٥) خمسة عشر عملاً (غرناطة لرضوى عاشور واللجنة لصنع الله ابراهيم والبحث عن وليد مسعود ويوميات سراب عفان لجبرا ابراهيم جبرا ووقت بين الرماد والورد لأدونيس ومجموعة حديثة « القصة العراقية المعاصرة « ترجمة شاكر مصطفى صدرت في هذا العام ٢٠٠٨).

هذا بالإضافة إلى مطبعة جامعة تكساس ومركز دراسات الشرق الأوسط في الجامعة المذكورة وجامعة أركنسا وجامعة نيويورك مطبعة الدراسات النسوية. وتعرف المطبعة الأخيرة بدعمها لنشر أعمال المرأة العربية وغير العربية كـ«النفتالين والمحبوبات» لعالية ممدوح. وهدى شعراوي في مذكراتها ١٨٧٩ – ١٩٢٤ ورواية حديثة (٢٠٠٨) بعنوان «نافذة زبيدة: رواية عراقية في المنفى» التي تركز – كما تقول دار النشر – على غزو أمريكا الكارثي عام ٢٠٠٣ وبغداد تحترق» في طبعتي ٢٠٠٥ و٢٠٠٦ وقد وصفها بعض النقاد بأنها «سجل فريد لا غنى عنه لزمننا» أو « أنها تترجم لغة صانعي السياسة العقيمة إلى واقع دموي حي لمواطنين يعيشون في رعب وخوف».

وتميزت مطبعة جامعة كولومبيا بنشر ثلاث مجموعات/ انثولوجيات اساسية لكل من يدرس الأدب العربي الحديث وقد قامت الدكتورة سلمى الخضراء جيوسي بإعدادها :

× مجموعة الشعر العربي الحديث (١٩٩٧)

× مجموعة القصة العربية الحديثة (٢٠٠٥)

× مجموعة الأدب الفلسطيني الحديث (١٩٩٢).

و هناك مطابع جامعية أخرى نشرت أعمالاً معدودة جدا كمطبعة – جامعة إنديانا التي نشرت مجموعة» ا لمسرح العربي الحديث» كجزء من مشروع الدكتورة جيوسي « بروتا «و جامعة نيويورك الرسمية التي نشرت مجموعة قصص قصيرة لكاتبات عربيات. وقد شاركت في هذه السنة جامعة ولاية مشيغن –ايست لانسنغ في نشر مجموعة قصائد عراقية « أزهار اللهيب : أصوات غير مسموعة من العراق Flow-ers of Flame of تعد فريدة لكونها تمثل ما يعرف اليوم بأدباء الداخل (أي الأدباء المقيمين في العراق) وقد ترجمها عدد من العراقيين أنفسهم. علماً بأن الشاعر الأمريكي دان فيتش VEACH تحمس لنشرها وقام بتخصيص ملف لها في مجلته « أتلنتا ريفيو-Atlanta Re-view « [عدد ربيع – صيف ٢٠٠٧] قبل ظهورها كمجموعة.

و يلاحظ أخيراً أن مطابع الجامعات العريقة كهارفرد وبرنستن وييل وبنسلفانيا وغيرها لا تولي نشر المترجمات العربية اهتماماً واضحاً حتى الآن بالرغم من دورها المشهور في نشر الدراسات العربية الإسلامية.

و مهما يكن من أمر فإن الإعتماد على دور النشر الصغيرة ومطابع الجامعات يبدو كأنه السبيل العملي الأفضل لنشر الأدب العربي المترجم بدلاً من دور النشر الكبرى التي تختار من الكتب ما يكفل لها الربح الوفيربيع الآلاف أو الملايين من النسخ.

(٢) المجال الجامعي :

ان ما ينبغي التنويه به في الحديث عن المجال الجامعي هو دور المجلس الأمريكي للجمعيات العلمية American Council of Learned Societies الذي أسس عام ١٩١٩ كان له دور مهم في سبيل دعم الدراسات الإنسانية

مهما يكن من أمر فان الإعتماد على دور النشر الصغيرة ومطابع الجامعات يبدو كأنه السبيل العملي الأفضل لنشر الأدب العربي المترجم بدلاً من دور النشر الكبرى التي تختار من الكتب ما يكفل لها الربح الوفيربيع الآلاف أو الملايين من النسخ.

وترقيتها أو تطويرها. إذ انه أسهم في المبادرات الأولى التي استهدفت تأسيس برامج لدراسات الشرق الأوسط. وكان من ثمراتها تأسيس برنامج دراسات الشرق الأدنى في جامعة برنستن عام ١٩٤٧ بجهود المؤرخ الأمريكي العربي فيليب حتي. وكان للمجلس المذكور الفضل في تحقيق أول مشروع للترجمة من العربية إلى الإنجليزية في أوائل الخمسينيات بنشر أعمال تتناول التراث العربي الإسلامي وجوانب من الحياة السياسية والثقافية المعاصرة في مصر والمغرب. وبعض السير والمذكرات منها :

× العدالة الإجتماعية لسيد قطب (١٩٥٣)
× من هنا نبدأ. لخالد محمد خالد (١٩٥٣)
× من هنا نعلم. لمحمد الغزالي (١٩٥٣)
× محمد عبده دراسة لعثمان أمين (١٩٥٣)
× مستقبل الثقافة في مصر لطه حسين (١٩٥٤)
× عبقرية العرب في العلم والفلسفة لعمر فروخ (١٩٥٤)
× الحركات الإستقلالية في المغرب العربي لعلال الفاسي (١٩٥٤)
× مذكرات الملك عبد الله (١٩٥٤)
× مذكرات محمد كرد علي (١٩٥٤)

كما قام بترجمة «مع المخطوطات العربية» للمستشرق «كراتشكوفسكي» (عام ١٩٥٣). ونشر بعض الببليوغرافيات التي تتناول الكتب والدوريات المنشورة في اللغات الغربية حول الشرق الأدنى. ورسائل الدكتوراه التي قدمت إلى الجامعات الأمريكية في حقل الشرق الأدنى وا لإسلام.[٩]

ان في ترجمة الأعمال العربية المذكورة وتيسير بعض الفهارس دلالة واضحة على ما كان يشعر به بعض المسؤولين في الحكومة الفيدرالية والجامعات من الحاجة الماسة إلى تلافي العجز أو الفقر المعرفي فيما يتصل بالعالم العربي والإسلامي في منتصف القرن العشرين.و لهذا كان التركيز أولا على غير الأدب العربي من الحقول.

ولكنه لم يمر وقت طويل حتى بدأ يحتل مركزه في الأقسام الجامعية التي تعنى بلغات الشرق الأدنى وآدابه أو ثقافاته. وفي المراكز الوطنية لدراسات الشرق الأوسط التي أنشأت أول الأمر في جامعات معدودة كبرنستن وشيكاغو وهارفرد وكولمبيا ومشيغن وبنسلفانيا وجامعتي كاليفورنيا (بيركلي ولوس أنجلس) ثم بعد ذلك في جامعات أخرى. بالإضافة إلى عدد كبير من الجامعات التي أضافت إلى برامجها وحدات أو برامج تتصل بدراسات الشرق الأوسط. ويمكن القول بأن عدد المعاهد التي تعنى اليوم بتدريس هذا الحقل يبلغ ما يزيد عن (١٢٠) جامعة وكلية.

وبالرغم من هذا التوسع النسبي في الأقسام والبرامج ذات العلاقة بالشرق الأوسط وثقافاته. والتوسع البارز في تدريس العربية كلغة في عدد كبير من الجامعات (يتراوح العدد بين ٢٦٤ جامعة أو كلية (عام ٢٠٠٢) و٤٦٦ (عام ٢٠٠٦). فإن تدريس الأدب العربي بلغته الأصلية ظلّ مقتصرا على اعداد محدودة من الطلبة الناطقين بلغات أخرى لأنه يتطلب كفاءة لغوية لا تتيسّر حتى الآن إلا لبعض الساعين إلى التخصص في العربية وآدابها.

ومن هنا نسمع الشكوى المتكررة من صعوبة اللغة العربية. وذهب بعض الكتاب الغربيين إلى اعتبارها «ستاراً حديدياً» حال دون ترجمة الأدب العربي أو عقبة منعت أو تمنع الغرب من تحقيق تفهم أفضل للعرب وثقافتهم وغير ذلك من الإنطباعات أو الملاحظات التي توحي بأن العربية لغة غير دقيقة أو مسرفة في التنميق. لاشك في ان أمثال هذه المواقف الغربية دفعت ادوارد سعيد إلى القول عام ١٩٨٨ «ان مركز العربية موضع صراع على نحو فريد في الثقافة الحديثة إذ يدافع عنها ويمجدها الناطقون بها وكتابها ويقلل من شأنها ويهاجمها ويتجاهلها الأجانب الذين يرون في اللغة العربية آخر حصن من حصون العربية والإسلام.[١٠]

واذا كانت صعوبة تحقيق الكفاءة اللغوية تحول دون تدريس الأدب العربي وتذوقه بلغته الأصلية على نطاق واسع. فإن توافر المترجمات منه (روايات ومجموعات قصصية أو شعرية. ومسرحيات مترجمة إلى الإنجليزية) يسّر له تقبلاً واسعا وإقبال عدد كبير من طلبة الجامعات على دراسته سواء كانوا في

المراحل الجامعية الأولى أو مرحلة الدراسات العليا (الماجستير والدكتوراه). ويبدو مما استطعت الوقوف عليه أن تدريسه كمادة في اللغة الإنجليزية يتفاوت في مناهجه وأهدافه. بين الرغبة في إعطاء صورة عامة عن الأدب العربي في سياقه الحديث أو القديم. والتركيز على نوع من أنواعه (خاصة الرواية) أو أعمال مختارة لبعض الأدباء (نجيب محفوظ. «فدوى طوقان ومحمود درويش وغسان كنفاني»– إلى التركيز على أدب المرأة العربية. وموضوعات بارزة كالمنفى والمواجهة بين الشرق والغرب.

من الواضح ان هذه المساقات (أو الكورسات) وأمثالها باللغة الإنجليزية لا تقتصر على الأقسام المعنية بالعربية وأدبها. بل تدرس في أغلب الحالات في أقسام أو برامج أخرى كالأدب المقارن. أو أدب العالم الثالث والدراسات النسوية ودراسات ما بعد الكولونيالية وأقسام الأدب الإنجليزي أحياناً ومن نافلة القول التنويه بما تتميز الأقسام غير العربية من إمكانيات تتيح للأدب العربي فرص الوصول إلى عدد كبير من الطلاب.

ان توسعاً كهذا في حضور الأدب العربي لم يكن – وليس – بالإمكان تحقيقه بغير إسهام جيل جديد من المستعربين والأساتذة الأمريكيين العرب. أما المستعربون فقد عرفوا بتفهمهم وتقييمهم الإيجابيين لمنجزات الأدب العربي. وإيمانهم بضرورة التعريف بها دراسة وترجمة أمثال تريفرلوكاسيك Trevor Le-Gassick (الذي نشر أول ترجمة لإحدى روايات نجيب محفوظ «زقاق المدق» عام ١٩٦٦) وروجر ألن Roger Allen المعروف بترجماته ودراساته المتعددة ومارلين بوث Marilyn Booth التي تعنى خاصة بروايات المرأة العربية. ووليم هجنس William Hutchins الذي تميّز بترجمة عدد من روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازني وأعمال أخرى لمحمد خضير وفاضل العزاوي وابراهيم الكوني وغيرهم والأستاذة مريم كوك Miriam Cooke التي تركز على أدب المرأة العربية أو المسلمة وشؤونها.

وقد ساهم مع هؤلاء المستعربين عدد أكبر من الأساتذة الأمريكيين العرب الذين جمعوا بين إستيعابهم لتراثهم العربي ومختلف المناهج والنظريات الغربية الحديثة في دراسة الأدب امثال عرفان شهيد، حليم بركات، منح خوري، عيسى بلاطة،ماجدة النويهي، جوزيف زيدان، ومنى ميخائيل وفاروق عبد الوهاب.

ولابد أخيراً من التأكيد على أن أهمية هذا الحضور لا تتجلى في إعداد متعلمي العربية أو المختصين بالأدب العربي فحسب بل في ما يتيحه من فرص لطلاب الدراسات العليا في مختلف الحقول لتناول الأدب العربي ترجمة ودراسة في رسائلهم لدرجتي الماجستير والدكتوراه ولعله من المفيد ان أشير إلى ببليوغرافية «مارك دي Mark Day» الخاصة برسائل الدكتوراه التي قدمت بين ١٩٠٢ و١٩٩٧ في مجال واحد الا وهو مجال العلاقات الأدبية بين العرب والغرب.

ان إلقاء نظرة عابرة على هذه الببليوغرافية يكشف حقيقتين :

الأولى التباين الكبير بين عدد الرسائل في مرحلة النصف الأول من القرن العشرين (١٨ رسالة) وما يزيد عن ٣٢٠ رسالة قدمت في النصف الثاني من القرن المذكور.

الحقيقة الثانية : تنوع الدراسات أو الموضوعات التي تخص الأدب العربي وعلاقته أو علاقة الإسلام بالآداب العربية عامة والأدب الأمريكي بصفة خاصة. أذكر منها – على سبيل المثال – الشرق المسلم في الأدب الأمريكي والإستشراق في الأدب الإنكلو–أمريكي في القرن التسع عشر – الهوية الإسلامية والغرب في الأدب العربي المعاصر – شكسبير في العالم العربي – العالم الإسلامي [المحمدي] في الأدب الإنجليزي ١٥٨٠ – ١٦٤٢ – فكرة فلسطين المتغيرة في الأدب الأمريكي حتى ١٨٦٧ – أصوات المرأة في الصالونات الأدبية العربية والفرنسية والإنجليزية.

و ينبغي أن يضاف إلى هذا التوسع الجامعي في حضور الأدب العربي ما نلمسه من النمو المطرد في الدراسات التي تعنى به منذ أواسط القرن العشرين كما تعكسه– إلى حد كبير– ببليوغرافية MLA العالمية إذ يلاحظ أنها لا تدرج من المداخل سوى

ثلاثة أو أربعة قبل الخمسينيات بالمقارنة بما لا يقل عن « ٧١٥ « مدخلاً يخص الأعمال المنشورة باللغة الإنجليزية وحدها في مرحلة ما بعد الخمسينيات (١٩٥٠ – ٢٠٠٨).

و إذا حاولنا أن نستعرض هذه المداخل في مرحلتين : ما قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل وما بعد ذلك فإننا نلاحظ أن معظمها (حوالي ٤٥٠ مدخلاً) نشر بعد حصول محفوظ على الجائزة المذكورة وذلك ما بين ١٩٨٩ و٢٠٠٨.

كل هذه الحقائق أو الأرقام – وهناك غيرها – تبين ما حققه الأدب العربي من مكانة بارزة في الإطار الأمريكي أو خارجه.

ترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية

لا شك في أن ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الغربية (أو غيرها من لغات العالم) موضوع جوهري شغل ولا يزال يشغل بال المفكرين والأدباء والمؤسسات في مختلف أرجاء الوطن العربي ولعل أول من أثار هذا الموضوع هو الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي حين أخذ عام ١٨٩٤ على المستشرقين إهمالهم للأدب العربي الحديث (في مصر) دراسة وترجمة في خطبة –كما يقول– ألقاها في المؤتمر العاشر للمستشرقين المنعقد في جنيف لاعتقاده آنذاك أن ما حققه الأدب العربي من تطور جعله في مستوى لا يقل عن سواه مكانة.

قد تكون منذ ذلك التاريخ تراث ثرّ يحفل بشيء كثير من التكرار مداره أهمية ترجمة الأدب العربي وقلة ما ترجم منه إلى اللغات الغربية ولوم الآخر (أي الغرب) لتماديه في إهمال ترجمة الأدب العربي أو ميله إلى ترجمة ما يسيء إلى العرب. من الأمثلة الحديثة ما يعزى إلى الطيب صالح القول بأن نقص ترجمة الأدب العربي عزّز من الأحكام المسبقة المتميزة ضد العرب في الغرب «أو قوله: لا أعتقد أن قدراً كافياً قد ترجم من الأدب العربي. هناك بعض الاهتمام بالقصة وقد ترجمت بعض الروايات إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلخ ولكن إلى حد محدود». أو قول الروائي المصري بهاء طاهر « إن كبار الأدباء أمثال طه حسين ويحيى حقي ويوسف إدريس غير معروفين في الغرب». أو ما يراه الأستاذ فخري صالح من نزوع الغرب (أو بعض مؤسساته) إلى نشر أعمال تغذي الصورة النمطية للعربي في خيال الغرب. [الأدب العربي والاستشراق الجديد/ الحياة اللندنية ٢٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٧].

إن ترداد هذه الحقائق أو الملاحظات وسواها مما يتصل بترجمة الأدب العربي [نوعية الأعمال المترجمة – المعايير المتبعة في اختيارها– من يقوم بترجمتها – مدى تمثيلها للأدب العربي الحديث أو الآداب العربية كما يقول بعضهم – فاعليتها في تحقيق تفهم أفضل للعرب وثقافتهم – مدى نجاحها في اجتذاب أكبر عدد ممكن من القراء غير العرب – الشكوى من سوء ترجمة كثير من الروايات العربية المهمة أو اعتبارها كارثة أو نكبة كما صرحت بذلك رضوى عاشور حديثاً]

أقول إن ترداد هذه الحقائق أو الملاحظات أمرٌ لا مفر منه لأسباب عدة

أولها الإحساس العربي المشروع بأهمية الترجمة وسيلة للحدّ من حملات التشويه المعادية للعرب في الغرب عامة.

وثانياً غيبة الكشاف التفصيلي الذي يلم بما ترجم من الأدب العربي فعلاً إلى اللغات الأخرى وقد دعا إليه كثير من المفكرين والأدباء العرب.

وهناك سبب ثالث لا يقل أهمية عن السببين المذكورين ألا وهو افتقارنا – حسب اطلاعي المحدود – إلى دراسات منهجية تعنى بالطرف الآخر أي المتلقي: كيف يتفاعل مع الأعمال المترجمة وما هي آثارها الإيجابية أو السلبية.

أما إذا ركزنا انتباهنا على ما أنجز فعلاً في مجال ترجمة الأدب العربي الحديث منذ أواسط القرن الماضي حتى عام ٢٠٠٣ في ضوء مسح سابق قمت به[١١]، فنلاحظ إن عدد الأعمال المترجمة في كتب مستقلة يبلغ حوالي «٦٠٠» عمل كما نلاحظ أن للرواية والقصة القصيرة – لا الشعر – النصيب الأكبر، إذ ترجم منها ما يزيد عن «٣٣٠» رواية ومجموعة قصصية بالقياس إلى ما يزيد قليلاً عن

المجلس الأمريكي للجمعيات العلمية American Council of Learned Societies **الذي أسس عام ١٩١٩ كان له دورفي سبيل دعم الدراسات الإنسانية وترقيتها أو تطويرها. إذ انه أسهم في المبادرات الأولى التي استهدفت تأسيس برامج لدراسات الشرق الأوسط. وكان من ثمراتها تأسيس برنامج دراسات الشرق الأدنى في جامعة برنستن عام ١٩٤٧ بجهود المؤرخ الأمريكي العربي فيليب حتى**

مائة عمل شعري.

إن الإحصائية المذكورة لا تشمل بطبيعة الحال عشرات الأعمال التي ترجمت بعد ٢٠٠٣ كما لا تبيّن مكانة أو منزلة الترجمة من العربية بالنسبة إلى ما يترجم من اللغات الأخرى، ولكن يمكننا أن نشير إلى أن هذا التطور في حركة الترجمة من العربية إلى الإنجليزية هيأ للأدب العربي المترجم أن يتبوأ في هذه السنة) ٢٠٠٨) المرتبة الرابعة بين الآداب العالمية المترجمة وفق آخر إحصاء [نوفمبر ٢٠٠٨][١٢]

علماً بأن المسؤول عن مشروع أسس حديثاً في جامعة روجستر لمتابعة ما ينشر من الأعمال المترجمة شهرياً كان قد وضع العربية في المرتبة الثالثة بعد الفرنسية والإسبانية في إحصائيته المنشورة في آذار (مارس) ٢٠٠٨.

[يرد في إحصائية مارس ٢٠٠٨ ما يلي من أرقام للأعمال المترجمة من عدة لغات:

الفرنسية ٢٦
الإسبانية ١٩
العربية ١٧
الألمانية ١٦
الروسية ١٢
الإيطالية ٨
العبرية ٧
الصينية ٦
اليابانية ٦
البرتغالية ٦
السويدية ٦

رغم التوسع النسبي في الأقسام والبرامج ذات العلاقة بالشرق الأوسط وثقافاته، والتوسع البارز في تدريس العربية كلغة في عدد كبير من الجامعات فان تدريس الأدب العربي بلغته الأصلية ظلّ مقتصرا على اعداد محدودة من الطلبة الناطقين بلغات أخرى لأنه يتطلب كفاءة لغوية لا تتيسّر حتى الآن إلا لبعض الساعين إلى التخصص في العربية وآدابها

ومما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذا الازدياد الكمي للأعمال المترجمة، مهما كانت التحفظات، أتاح للأدب العربي أن يتجاوز دائرة قرائه الضيقة وجعل الاطلاع عليه متيسراً لدى عامة القراء لاسيما عن طريق مئات المكتبات التي تسعى إلى اقتناء الأعمال العربية المترجمة كما يدل على ذلك الجدول التالي:

نماذج من الكتب المترجمة المنشورة في الغرب وعدد المكتبات التي تقتنيها كما ترد في الدليل المعروف World-Cat [وهو اوسع قاعدة معلومات مكتبية في العالم].

		٤١١
إبراهيم، صنع الله	اللجنة	
أدونيس	كتاب التحولات والهجرة....	199
الأسواني، علاء	عمارة يعقوبيان	673
باقادر، أبو بكر	برتقالات في الشمس، قصص من الخليج العربي	338
جيوسي، سلمى	مجموعة الشعر الحديث مجموعة القصة الحديثة مجموعة المسرح العربي الحديث	722 724 620
الحكيم، توفيق	مصير صرصار	409 +
خضيري، بتول خوري الياس	كم بدت السماء قريبة باب الشمس	431 718
درويش، محمود	لماذا تركت الحصان وحيداً ذاكرة للنسيان	180 + 574
السعداوي، نوال	ابنة إيزيس	601 +
الشيخ، حنان	حكاية زهرة	676 +
الطيب صالح	موسم الهجرة إلى الشمال	1005 +
القباني، نزار	قصائد حب عربية	271
كنفاني، غسان	رجال في الشمس	494
محفوظ، نجيب	بين القري قصر الشوق السكرية أولاد حارتنا	1846 1443 1358 1063

ويلاحظ من الجدول السابق النص على الكتب المنشورة في الغرب التي تجد طريقها إلى كثير من المكتبات الجامعية والعامة وقد يتجاوز عددها في بعض الأحيان أكثر من ألف مكتبة كما هو الحال في أعمال نجيب محفوظ والطيب صالح المدرجة في الجدول وذلك بالمقارنة مع الإقبال المحدود جداً على اقتناء المترجمات المطبوعة في بعض الأقطار العربية كمصر والأردن والعراق والكويت، فتجد أعمالاً لا تقتنيها إلا مكتبة واحدة نحو «الصقر محلقاً» مجموعة شعرية لغازي القصيبي ترجمها نايف الكلالي و«بوح الوادي» لعبد العزيز البابطين ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، و«مختارات من معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» أو بضع مكتبات [بين مكتبتين و١٦ مكتبة] في حالات أخرى، «ألف وجه للقمر» و«دماء على ستار الكعبة» و«لو أننا لم نفترق» لفاروق جويدة، و«في البدء كانت الأنثى» لسعاد الصباح، و«ثمن التضحية»

لحامد دمنهوري و«وقصائد مختارة» لفدوى طوقان.
وثلاث مجموعات شعرية لفاروق شوشة كما يتضح من الجدول التالي:

نماذج من الكتب المترجمة المنشورة في العالم العربي وعدد المكتبات
التي تقتنيها كما ترد في الدليل المعروف WorldCat

/ Flight of the Falcon
,Author: Qusaybi, Ghazi `Abd al-Rahman.; Al-Kalali, Nayef
Publication: Manama: Miracle Graphics, 2005
Libraries Worldwide: 1

/ Pathways of dawn
.Author(s): Suwaydi, Muhammad Ahmad
.Nuseibeh, Zaki Anwar
,[.Publication: [Abu Dhabi: s.n
Libraries worldwide that own item: 1

/ Bab al-Futuh
.Author: Diyab, Mahmud.; Moussa-Mahmoud, Fatma.; Mazhar, Amal Aly
Publication: Guizeh, Egypt : Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, 1999
Libraries Worldwide: 1

/ Intimations of the deserts : anthology of poems
.Author: Babatin, `Abd al-`Aziz Sa`ud, 1936-; Luluah, `Abd al-Wahid
Publication: Kuwait : Foundation of Abdulaziz Saud Al-Babtin's Prize for Poetic Creativity, 2004
Libraries Worldwide: 1

/ Al Babtain dictionary of contemporary Arab poets : poets' biographies
,Author: Babatin, `Abd al-`Aziz Sa`ud
Publication: Kuwait : Foundation of Abdulaziz Saud Al-Babtain Prize for Poetic Creativity, 2006
Libraries Worldwide: 1

Selections from al-Babtain's lexicon of contemporary Arab poets :
/ ((biographies and poems of 101 Arab poets
,Author: Luluah, `Abd al-Wahid.; Babatin, `Abd al-`Aziz Sa`ud
Publication: Kuwait : Foundation of Abdulaziz Saud Al-Babtain's Prize for Poetic Creativity, 2006
Libraries Worldwide: 1

/ Wastefarer
.Author: Babatin, `Abd al-`Aziz Sa`ud, 1936-; Luluah, `Abd al-Wahid
Publication: Kuwait : Foundation of Abdulaziz Saud Al-Babtin's Prize for Poetic Creativity, 2006
Libraries Worldwide: 2

The price of sacrifice
.Author: Damanhuri, Hamid
Publication: Beirut, Khayats, 1965
Libraries Worldwide: 5

Modern Egyptian short stories
Publication: Cairo : Anglo-Egyptian Bookshop, 1961
Libraries Worldwide: 6

/ Iraqi short stories : an anthology
.Author: Hafiz, Yasin Taha.; Dulaymi, Lutfiyah
Publication: Baghdad, Iraq : Dar Al-Mamun for Translation and Pub., 1988
Libraries Worldwide: 7

/ Had we not parted
.Author: Juwaydah, Faruq.; `Inani, Muhammad Muhammad
Publication: [Cairo] : State Pub. House (G.E.B.O.), 1999
Libraries Worldwide: 7

/ In the beginning was the female
.Author: Al-Sabah, S. M.; Luluah, `Abd al-Wahid
Publication: Beirut : Dar Sader, 1994
Libraries Worldwide: 8

/ An ebony face : poems
.Author: Shushah, Faruq.; `Inani, Muhammad Muhammad
Publication: [Cairo] : G.E.B.O, 2000
Libraries Worldwide: 8

/ Time to catch time
.Author: Shushah, Faruq.; `Inani, Muhammad Muhammad
Publication: [Cairo] : G.E.B.O, 1997
Libraries Worldwide: 8

/ A thousand faces has the moon : poems
.Author: Juwaydah, Faruq.; `Inani, Muhammad Muhammad
Publication: [Cairo] : GEBO, 1997
Libraries Worldwide: 10

/ Blood stains on the veils of the Kaaba
Author: Juwaydah, Faruq.; Naguib, Suad Mahmoud.; `Inani, Muham-
.mad Muhammad
Publication: [Cairo] : State Pub. House, 1996
Libraries Worldwide: 10

/ Modern Iraqi poetry
.Author: Hafiz, Yasin Taha
Publication: Baghdad : Dar al-Mamun, 1989
Libraries Worldwide: 10

/ The language of lover's blood
.Author: Shushah, Faruq.; `Inani, Muhammad Muhammad
Publication: [Cairo] : General Egyptian Book Organization, 1990
Libraries Worldwide: 12

/ Beauty bathing in the river : poems
,Author: Shushah, Faruq.; `Inani, Muhammad Muhammad
Publication: Cairo : Egyptian State Pub. House, GEBO, 2003
Libraries Worldwide: 13

/ Selected poems of Fadwa Tuqan
.Author: Tuqan, Fadw?.; Dawood, Ibrahim
Publication: Irbid, Jordan : Yarmouk University, 1994
Libraries Worldwide: 16

ومما يدعو إلى التساؤل عن سرّ الاهتمام بترجمة أعمال عربية كهذه إلى الانجليزية (أو غيرها من اللغات الغربية) ونشرها في بيئة عربية أنها نادراً ما تكون موضوع تعريف أو دراسة في مطبوعات اللغة المستهدفة أي الانجليزية في هذه الحال.

قد يكون للقائمين بها أهداف أخرى بينها التعريف بالأدب العربي الحديث على الصعيد المحلي، أو استخدامها كأداة تعليمية في إعداد المترجمين أو الاعتقاد بأن على العرب أن يتحملوا قسطهم من المسؤولية في ترجمة أدبهم إلى اللغات الغربية أو غيرها. ومهما يكن الأمر فقد يكون من المفيد أن تدرس هذه الظاهرة او يعاد النظر فيها بعد تجربة نصف قرن في ضوء ما حققته من نتائج في سبيل التعريف بالأدب العربي.

الأدب العربي وأنثولوجيات الأدب العالمي

إن توافر عدد لا يستهان به من الأعمال المترجمة

هيأ للأدب العربي مجالاً آخر للانتشار عن طريق مجموعات الأدب العالمي أو غير الغربي منذ أوائل التسعينيات من القرن الماضي أي بعد حصول محفوظ على جائزة نوبل بخلاف ما كان سائداً قبل ذلك من إغفال أو إقصاء للأدب العربي.

ويلاحظ اليوم أن هذه المجموعات تضم في حالات كثيرة نماذج من الأعمال العربية قد ترد أحياناً في أكثر من مجموعة فنرى نماذج قصصية مختارة من أعمال ديزي الأمير – ذو النون أيوب – سلوى بكر – ليلى بعلبكي – محمد خضير – سحر خليفة – أليفة رفعت – نوال السعداوي – غادة السمان – الطيب صالح – غسان كنفاني – إبراهيم الكوني – نجيب محفوظ وغيرهم، كما نرى قصائد لعدد أكبر من الشاعرات والشعراء: فوزية أبو خالد – أدونيس ـ عبد الله البردوني – عبد الوهاب البياتي – قاسم حداد – بلند الحيدري – فدوى طوقان – عبد العزيز المقالح – سعدي يوسف وآخرين.

ولا أظن أن أهمية هذه الأنثولوجيات تخفى على أحد من المعنيين بالآداب العالمية كوسيلة أخرى لنشر أي أدب وطني كالأدب العربي لا لأنها تستخدم في تدريس مادة الأدب العالمي في المدارس والجامعات فحسب بل لأنها بحكم تنوع موادها وتمثيلها لآداب عالمية مختلفة تلقى رواجاً بين عامة القراء بغض النظر عن خلفياتهم أو ميولهم.

وثمة جانب آخر جوهري يتصل بما حققته الترجمة في مجالين: تمثيل أدب المرأة العربية والتمثيل الجغرافي للأدب العربي الحديث عامة.

أما أدب المرأة فقد شهد اهتماماً مطرداً منذ ١٩٦٧ بترجمة قصص قصيرة أو روايات أو مجموعات شعرية تمثل إنجازاتها الأدبية ومما أسهم في هذا التطور الإيجابي تنامي الحركة أو الدراسات النسوية في الولايات المتحدة واهتماماتها بالمرأة عالمياً بالإضافة إلى حضور المرأة العربية ذاتها في الأوساط الجامعية الأمريكية. ليس من الغريب إذن أن تترجم أعمال عدد كبير من الروائيات أو الشاعرات [أمثال ليلى أبو زيد (المغرب) ديزي الأمير وبتول خضيري (العراق) سحر خليفة وليانة بدر (فلسطين) هدى بركات وأملي نصر الله (لبنان) نوال السعداوي، رضوى عاشور ولطيفة الزيات (مصر) وسعاد الصباح (الكويت)] وأن يكون أدب المرأة موضع اهتمام في تدريس الأدب العربي الحديث أو في مواد تركز على أدب المرأة العربية، أو ضمن مواد أعم محورها أدب المرأة عامة.

وإذا انتقلنا إلى موضوع التمثيل الجغرافي في الأعمال العربية المترجمة فاننا نلاحظ أولاً أن التمثيل الجغرافي أمرٌ يتميز به الأدب العربي عن سواه (كالأدب التركي أو الأدب الأمريكي أو الأدب الياباني) لأنه ليس نتاج كيان سياسي موحد بل هو نتاج أقاليم أو أقطار مختلفة مما دفع بعضهم إلى القول بأننا أمام آداب عربية: أدب مصري، وأدب سوري وأدب فلسطيني وأدب عراقي أو أدب الجزيرة العربية أو أدب الخليج العربي وغير ذلك من التسميات التي تطلق – في الواقع – على بعض الأعمال المترجمة أو تستخدم في تدريس الأدب العربي الحديث في الجامعات الأمريكية، أو بعض الاتفاقيات الثقافية بين أمريكا والأقطار العربية كاتفاقية التبادل بين الأدبين المصري والأمريكي التي عقدت في مطلع هذا العام. ولهذا من حق القارئ أن يتساءل عن مدى تمثيل الأعمال التي ترجمت منذ الخمسينيات في القرن الماضي – للأقطار العربية المختلفة.

من الواضح – كما هو من المتوقع – أن يكون لمصر النصيب الأكبر في النوعين القصصي والمسرحي لأسباب كثيرة لا مجال للخوض فيها، إذ نجد أنها ممثلة بما لا يقل عن «١٧٠» رواية أو مجموعة قصصية من مجموع «٣٢٢» تقريباً تليها الأقطار الأخرى:

لبنان (٢٦) فلسطين (٢٢) وكل من العراق والسعودية وسوريا (١١) والمغرب (٨) وليبيا (٧) وكل من تونس والجزائر والإمارات واليمن (٢) والأردن (٣) والسودان (٥) والكويت (١).

وتكاد تكون جميع المسرحيات المترجمة مصرية باستثناء ثلاث تمثل ليبيا وسوريا.

أما في الشعر فنلاحظ أن فلسطين تحتل المرتبة الأولى (١٩) عملاً شعرياً يليها العراق (١٤) ولبنان ومصر (١١) والسعودية (٦) وسوريا والأردن (٤) والكويت (٣) واليمن (٢) وكل من المغرب والسودان وعمان والإمارات (١).

إن هذه الأرقام – بالرغم من كونها تقريبية أو تعكس مرحلة معينة – تدل دلالة واضحة على أن الأدب العربي الحديث غير ممثل جغرافياً في الأعمال

المترجمة، بل إنها تثير التساؤل حول إمكان تحقيق التمثيل الجغرافي أو ضرورة التقيد به لأسباب عدة منها

أولاً تعذر التحكم فيما يختاره أي مترجم من أعمال للترجمة.

ثانياً استحالة فرض توجه معين على ما يختاره الناشرون من المترجمات للنشر تلبية لأذواق القراء أو رغباتهم في اللغات المستهدفة

وثالثاً – وقد يكون أهم سبب ـ غيبة الكيان العربي الموحد أو المؤسسة الثقافية العربية المؤهلة والجادة حقاً في سبيل اختيار الأعمال الأدبية على أساس تميّزها بخصائص فنية عالية بغض النظر عن هويتها الإقليمية أو القطرية.

الدور الأمريكي في دعم ترجمة الأدب العربي

لا شك في أن ترجمة أدب من لغته الأصلية إلى لغة أخرى هي من مسؤوليات مواطني اللغة المستهدفة ومؤسساتها الثقافية سواء يتعلق الأمر بالأدب العربي أو الأدب الأمريكي في سياق موضوعنا.

وأول ما يمكن أن نلاحظه بشأن ترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية هامشية الدور الأمريكي في دعمه خلال ما يزيد عن نصف قرن لأسباب عدة أولها أو أهمها أن الترجمة الأدبية عامة لا تلقى في الولايات المتحدة ما تستحقه من الدعم على مختلف الأصعدة الرسمية وغير الرسمية كما لا تلقى إقبالاً واسعاً لدى القراء الأمريكيين. وبسبب هذا الوضع تتردد بين الأدباء ورجال الفكر وعلى صفحات الصحف الشكوى المألوفة التي نسمعها في العالم العربي من قلة ما يترجم من الآداب الأخرى. أذكر على سبيل المثال قولEsther Allen رئيسة لجنة الترجمة السابقة في مركز القلم الأمريكي PEN «نحن الشريان المسدود الذي يمنع الكتّاب من الوصول إلى خارج بلادهم» مستشهدة بالنسبة الضئيلة من الأعمال المترجمة المنشورة في الولايات المتحدة عام ٢٠٠٣ إذ لم يزد عددها عن «٣٣٠» عملاً من مجموع ٢٠٠،٠٠٠ كتاب نشر في العام ذاته. ويبدو أنها أرادت أن تظهر مدى تخلف أمريكا في هذا المجال أضافت قائلة أن هذا العدد يقارب ما نشر في العالم العربي من المترجمات خلال العام المذكور كما ورد في الكتاب المشهور بعنوانه الساخر أو المتحدي «آداب من محور الشر: كتابات من إيران والعراق وكوريا الشمالية وأقطار معادية أخرى Literature from the "Axis of Evil": Writ-ing from Iran, Iraq, Korea, and Other Enemy Nations» (2006).

ولهذا ليس من الغريب أن نقرأ مثلاً تصريحاً لكاتب أمريكي مشهور Jonathan Safran Foer جاء فيه أنه من المخجل أو العار أن تكون نسبة الأعمال المترجمة المنشورة في الولايات المتحدة أقل من ٣٪ بالقياس إلى نسب أعلى تتراوح بين ٢٥–٤٥٪ في أقطار أخرى وأضاف قائلاً:

«نحن نركز عملياً كل انتباهنا السياسي والعسكري على الشرق الأوسط ولكن كم من المواطنين يستطيعون الزعم بأنهم قرأوا كتاباً واحداً مترجماً من الأدب العربي؟» [انظر صحيفة نيويورك تايمز ٢٠٠٥/١/١٦].

وجاء في مقال لمترجم معروف James Snyder نشر حديثاً أنه ليس لأدباء أمريكا من سبيل للتعرف على الأعمال الأجنبية المتميزة كما أنه ليس هناك ما يوليها مترجمةً حقها من التقدير أو الاعتراف بها على الصعيد القومي وأضاف صاحب المقال قوله:

«إن أعلى جوائزنا الأدبية (جائزة بولتزر وجائزة الكتاب الوطني) لا تشمل بالتقدير أعمالاً لمؤلفين أجانب أو الأعمال التي تنشر مترجمة. لقد آن الأوان أن نغيّر هذا لصالح كل المعنيين بالأمر: المؤلفين والناشرين والمترجمين وفوق ذلك التعطش العام لفهم عالم معقد لا نستطيع تجاهله."

واقترح الكاتب ان تخصص جائزة للاداب الاجنبية المنشورة في امريكا بشرط ان يكون المترجم امريكيا وان يكون المحكمون من ذوي الكفاءة في لغة العمل الاصلية.

[انترناشنل هيرالد تربيون ٢٠٠٨/٦/٢٦]

وأغلب الظن أن هذا التذمر المتزايد من الدور الهامشي للترجمة الأدبية في أمريكا كان الدافع إلى تأسيس مشروع جديد (٢٠٠٧) باسم٣٪ threepercent في جامعة روجستر/ نيويورك لإعداد إحصائية تعلن دورياً أو شهرياً لما يترجم من الأعمال إلى الإنجليزية في مجالي القصة والشعر.

http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?s=about

هناك – بالرغم من أمثال هذه الملاحظات السلبية – مؤسسات رسمية وغير رسمية تحاول تعضيد

الترجمة الأدبية من مختلف اللغات وأهمها المؤسسة الوطنية للفنون National Endowment for the Arts التي أسست عام ١٩٦٦.

فهي تقدم سنوياً منذ عام ١٩٨١ بعض المنح في سبيل دعم مشروعات للترجمة الأدبية غير أن تقريرها السنوي عام ٢٠٠٦ بمناسبة مرور أربعين سنة على تأسيسها يشير إلى أن نصيب الترجمة كان ضئيلاً نسبياً (حوالي ٢٤٦ منحة لمشاريع ترجمة من ٤٦ لغة) وكان للعربية منها خمس منح دعماً لترجمة أربع روايات ومجموعة شعرية واحدة لسعدي يوسف التي ظهرت تحت عنوان «بلا ألفباء بلا وجه». Without Alphabet Without Face

من الجدير بالذكر أن المؤسسة المذكورة تلجأ إلى طريقة أخرى لدعم الترجمة الأدبية بعقد اتفاقيات مع بعض الأقطار كاليونان وإسبانيا في سبيل تعزيز التبادل الأدبي. وكان آخرها الاتفاقية التي عقدت في مطلع العام الماضي (٢٠٠٨) مع مصر لتبادل نشر الأدبين المصري والأمريكي تحت اسم «مبادرة القراءة الكبرى» كما جاء في خطاب رئيس المؤسسة المذكورة الشاعر الأمريكي داناجويا:

«ما نحن اليوم بصدده هو بداية تبادل أدب كلاسيكي [كذا] بين الولايات المتحدة ومصر. ونحن متشوقون جداً لجلب أعمال نجيب محفوظ الأدبية إلى الولايات المتحدة...»

"Statements at the Big Read Launch

كلمات حفل الإعلان عن مبادرة «القراءة الكبرى» بمعرض القاهرة الدولي للكتاب:

[http://cairo.usembassy.gov/pa/pr013108.htm [January 31,2008.

ويبدو أنها بدأت فعلاً في تنفيذ خطتها بافتتاح ما سمي بـ «مبادرة القراءة الكبرى» في ولاية فلوريدا خلال الشهرين الماضيين (أكتوبر – نوفمبر ٢٠٠٨) وفق برنامج شمل عرض بعض الأفلام عن أم كلثوم وكليوباترا وأخرى مبنية على أعمال نجيب محفوظ كزقاق المدق وثرثرة فوق النيل واللص والكلاب وعمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني وبعض الندوات الثقافية والأدبية.

[راجع www.flcenterlitarts.com]

ليست المؤسسة الحكومية المذكورة المصدر الوحيد لدعم الترجمة الأدبية بل هناك مؤسسات أهلية أخرى بالإضافة إلى مؤسسات أجنبية تقدم منحاً أو جوائز سنوية لترجمة آدابها الوطنية ونشرها داخل الولايات المتحدة وبين هذه الآداب التي تلقى دعماً الأدب الياباني والفرنسي والألماني والآداب الاسكندنافية ولعلني لا أعدو الصواب إن قلت بأن الأدب العربي بحاجة إلى مؤسسات عربية رسمية أو غير رسمية تعمل داخل الولايات المتحدة على دعم ترجمته كما تفعل المؤسسات الأجنبية الأخرى. وهناك بين المعنيين بالترجمة الأدبية من يرى ألا مفر من إسهام الحكومات الأجنبية بنشر آدابها المترجمة بالتعاون مع دور النشر.

راجع

ALTA Literary Translation Blog

A weblog for the American Literary Translators Association

ولا بد هنا من الإشارة إلى مؤسسة عربية غير رسمية أسهمت إسهاماً بعيد الأثر في التعريف بالأدب العربي الحديث وأقصد بها مشروع بروتا بإدارة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي الذي قام منذ ثمانينيات القرن الماضي بترجمة عدد غير قليل من الأنثولوجيات الأساسية – التي أشرت إليها من قبل – والروايات وبعض المجموعات الشعرية. ومن مزايا المشروع تمثيل الأدب العربي في الأقطار العربيةواجياله الى حد بعيد ومحاولته تمثيل الأنواع الأدبية المختلفة (الشعر–القصة القصيرة–الرواية–المسرحية–السيرة) وقد تميّز كذلك باعتماده على عدد كبير من المترجمين إذ شارك مثلاً في أنثولوجية الشعر العربي الحديث «٢٨» مترجماً ومترجمة وفي أنثولوجية المسرح العربي الحديث «١٧» مترجماً، ومترجمان أو أكثر في ترجمة الروايات. ومما لاشك فيه أن لهذا الإسهام الجماعي وحسن اختيار النصوص أثراً كبيراً في رفع شأن الأدب العربي، وتحقيق انتشار واسع نسبي لم يألفه من قبل بين عامة القراء في أمريكا أو غيرهامن الأقطار.

ان هذا العرض الجزئي –كما قلت– لايتناول الا بعض مظاهر التطور في انتشار الادب العربي في أمريكا غير انه بالرغم من ذلك يدل دلالة واضحة على ان الابداع العربي في مجال الادب اثبت دوره الفعال في مواجهة التحديات المعادية للعرب وامكانيته– اكثر من جوانب عربية أخرى–في ان يترك اثارا ايجابية في نفوس متلقيه من عامة القراء في الولايات المتحدة او غيرها من الاقطار الاوروبية.

الهوامش

١– انظر موقع FAIR Fairness and Accuracy in Reporting
Unmasks the Smearcasters How Islamiphobes spread fear, bigotry and misinformation

حيث تذكر نبذة موجزة اثني عشرة من القائمين بامثال هذه الحملات كدانيال

.Pipes – Bill O'Reilly, David Horowitz, Steven Emerson, Robert Spenser etc

٢– انظر Kramer و-Washington Post " Teaching Arabic and Propaganda" July 5, 2008. كما راجع مقال Lockman 2005 حول مهاجمة اليمين لدرا سات الشرق الاوسط.

٣– Timothy Marr,. The Cultural Roots of American Islamicism. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2006.

وانظر كذلك فؤاد شعبان حول تكون صورة الاسلام في الفكر الامريكي منذ بدء استيطان الاوربيين في العالم الجديد.: Sha'ban, Fuad. Islam and Arabs in Early Islamic Thought: The Roots of American Orientalism in America. Durham, NC: The Acron Press, 1991.

٤– «التلقي الامريكي للادب العربي» الاستشراق اعداد محسن جاسم الموسوي ج٢ بغداد: وزارة الثقافة:١٩٨٧ ص ص ٧١–٧٨

٥– انظر Winder ص ص:٤٣–٤٤

٦ – الطعمة ص ١٤ في كتابه Modern Arabic Literature in Translation

٧ – Edward Said "Embargoed Literature." Nation September 17, 1990.278-280.

٨ – Christopher Wren. "Literary Letter from Cairo." New York Times Book Review March 16, 1980:3, 22.

٩– American Council of Learned Societies Bulletin March 1952 and May 1954. انظرنشرة المجلس المذكور للوقوف علي اختيار الاعمال العربية للترجمة في الخمسينيات من القرن الماضي.

١٠– Edward Said. "Goodbye to Mahfuz." London Review of Books´ December 8, 1988.10-11.

١١ – Modern Arabic Literature in Translation Cited above

١٢ – رسالة شخصية من Chad Post بتاريخ ١٠ نوفمبر.

Bibliography

Abu-Laban, Baha & Faith T. Zeady. Arabs in America: Myths and Realities. Wilmette, IL. Medina University International Press, 1973.

Altoma, Salih J. Modern Arabic Literature in Translation: A Companion. London: Saqi Books, 2005

_____Arabic-Western Literary Relations in American Publications:" A Selected Bibliography." Yearbook of Comparative and General Literature 48(2000): 221-262.[Covers 1.Background: A. Arabic Literature. B. Western Views of Islam. 2. Orientalism. 3. Travel Literature.4. Translation From and Into Arabic.5. Linguistic Borrowings. 6. Greek-Arabic Relations.7. Western Reception of Arabic Literature.7a. The Arabian Nights.7b. Courtly Love and the Troubadours. 7c. Dante's Divine Comedy and Islam. 7d. Kalilah wa Dimnah.7e. Romance of Antar. 7f. Maqamat and the Picaresque Narrative. 8. Other Arabo-Islamic Elements in Western Literatures.8.1. American Literature. 8.2. English Literature. 8.3. French Literature. 8.4. German Literature.8.5. Italian Literature. 8.6. Spanish and Hispano-Arabic Literature.9. Modern Arabic Literature and the West. General Works. East-West Encounter. Reception and Influences.9.3a. Overview. 9.3b. Drama.9.3c. Fiction.9.3d. Poetry.Arab American Literature.Francophone North African Literature. 12. Miscellaneous].

Arab and American Culture. Ed. George N. Atiyeh. Washington, D.C.: American Enterprise Institute, 1977.

The Arab Image in Western Mass Media. 1979 International Seminar. London: Outline Books, 1980.

Day, Mark. "Bibliography on Doctoral Dissertations in English on Arabic-Western Literary Relations." Yearbook of Comparative and General Literature 48(2000): 167-219.

Fairness and Accuracy in Reporting Unmasks the Smearcasters" How Islamiphobes spread fear, bigotry and misinformation." www.smearcasting.com

Ghareeb, Edmund, ed. Split Vision: A Portrayal of Arabs in the American Media. Washington, D.C.: American-Arab Affairs Council, 1983. [[See esp.pp.315-390.

Goldberg, Michelle. "Osama University?" http://dir.salon.com/story/news/feature/2003/11/06/middle_east/index.

Gottschalk, Peter and Gabriel Greenberg. Islamophobia: Making Muslims the Enemy. Lanham, MD. Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

Khasawnih, Sami A., ed. Arab-American Relations: Towards a Bright Future. Amman: University of Jordan, 2001.

Kramer, Martin. Ivory Towers on Sand: The Failure of Middle Eastern Studies in America. Washington, D.C.: Washington Institute for Near East Policy, 2001.

___The Future of Middle Eastern Studies at Stake." sandbox.blogc-" .ity.com/columbia_the_future_of_middle_eastern_studies_at_stake.htm [Note his remarks "The cause was the empowerment of Palestinians, Arabs, and Muslims. The struggle was against an axis of evil comprised of Western Orientalism, American imperialism, and Israeli Zionism].

Literature from the "Axis of Evil" Writing from Iran, Iraq, North Korea, and Other Enemy Nations. Words Without Borders. New York: The New Press, 2006.

Lockman, Zachary. Contending Visions of the Middle East: The History and Politics of Orientalism. Cambridge: Cambridge University Press.

____Critique from the Right: The Neo-conservative Assault on" Middle East Studies" CR: The New Centennial Review 5.1 (2005): 63-110.

Marr, Timothy. The Cultural Roots of American Islamicism. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006.

"""Out of this World'": Islamic Irruptions in the Literary Americas." American Literary History Fall 2006:521-549.

Near Eastern Translation Program." American Council of Learned" Societies Bulletin 45 (March 1952):39-43; 47 (May 1954):53-54.

Shaheen, Jack G. Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11. Northampton, MA: Olive Branch Press, 2008
Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People. New York: .____ Olive Branch Press, 2001
The TV Arab. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State .____ University Popular Press, 1984
Abscam: Arabiaphobia in America. Washington, D.C. : Ameri- _____ .can-Arab Anti-Discrimination Committee, 1980
Snyder, James Thomas. "Literature Lost." The International Herald .Tribune June 24, 2008
"Statements at the Big Read Launch"
http:// كلمات حفل الإعلان عن مبادرة «القراءة الكبرى» بمعرض القاهرة الدولي للكتاب .[cairo.usembassy.gov/pa/pr013108.htm [January 31, 2008
Suleiman, Michael W. Arabs in the Mind of America. Brattleboro, VT: .Amana Books, 1988
Teti, Andrea. "Bridging the Gap: IR. Middle East Studies and the Disciplinary Politics of the Area Studies Controversy." Journal of .International Relations 13.1 (2007): 117-145
three percent." http://www.rochester.edu/College/translation/threeper-" cent/index.php?s=about
Tonkin, Boyd. "Is the Arab World Ready for a Literary Revolution?" .Independent April 15, 2008
Winder, R. Bayly. "Four decades of Middle Eastern Study." Middle .East Journal 41.1 (Winter 1987):40-63
Worth, Robert F. "One Language, Many Voices: THE ANCHOR BOOK OF MODERN ARABIC FICTION Edited by Denys Johnson- .Davies." New York Times November 26, 2006
.Arabic Lessons." New York Times January 6, 2008. Pg27".____
Wren, Christopher. "Literary Letter from Cairo." New York Times .Book Review March 16, 1980:3, 22
Nobel Chief Disparages U.S. as 'Too Insular' for Great Writing."" .New York Times October 1, 2008
Obeidat, Marwan and Ibrahim Mumayiz. "Anglo–American Literary Sources on the Muslim Orient: The Roots and the Reuiterations[sic]." .Journal of American Studies of Turkey 13 (2001):47-72
Quinn, Frederick. The Sum of All Heresies: The Image of Islam in .Western Thought. New York: Oxford University Press, 2008
Rich, Motoko. "Translation is Foreign to U.S. Publishers." New York .Times October 18, 2008
.Said, Edward. Orientalism. New York: Pantheon, 1978
The Media Revolution and the Resurgence of Islam." See The" .____ .Arab Image in Western Mass Media cited above.pp.91-106
Goodbye to Mahfuz." London Review of Books December 8,".____ .1988.10-11
.Embargoed Literature." Nation September 17, 1990.278-280" .____
Orientalism Once More (2003)" Lecture at the Institute of" .____ Social Studies, The Hague, The Netherlands, 21 May, 2003
Salaita, Stephen. Anti-Arab Racism in the USA: Where It Comes from and What It Means for Politics Today. London; Ann Arbor, MI: Pluto .Press, 2006
Arab American Literary Fictions, Cultures, and Politics. New ___ .York: Palgrave Macmillan, 2007
Semmerling, Tim Jon. «Evil» Arabs in American Popular Film: Orien- .talist Fear. Austin: University of Texas Press, 2006
Sha'ban, Fuad. Islam and Arabs in Early Islamic Thought: The Roots of American Orientalism in America. Durham, NC: The Acron Press, .1991
A Manner of Speaking: An Analysis of the American Orientalist'" .___ Discourse'" Arab-American Relations: Towards a Bright Future. Ed. .Sami A. Khasawnih. Amman: University of Jordan, 2001.7-21

الجيــل الأدبــي
مقاربة مفاهيمية

محمـد حـافظ ديـاب

ناقد وأكاديمي من مصر

ما هو الجيل؟ سؤال يتواتر عادة في حقول التاريخ والثقافة والنقد الأدبي حين يتعلق الأمر بمقاربة قضايا التغير والاستمرار، اعتباراً من أن تتابع الأجيال أدعى إلى فرز التراث وابتداع الجديد، ما يشي بتعاظم الحاجة إلى أجوبة متجددة حوله.

وفي محاولة لمقاربة هذا المفهوم تطمح المساهمة هنا أن تستجليه، بما يتيح تعميق التفكير نحو تأصيله، وهو ما يعني مباشرة حوار معه لا يكتفي بالنقل الناسخ، بل يستدعي الإبداع والإنشاء، ويتطلب وعيا نقدياً بالخلفيات والمرجعيات والمنظورات التي تواصلت معه.

❖ ان اتجاهات دراسة الأجيال الأدبية هي في الواقع اتجاهات تعكس ثقافة دارسيها أنفسهم.
❖ تصنيف الأجيال الأدبية وتحديد معطيات وملامح كل جيل منها، أمر يلفه التعقيد والصعوبة.

ومع الإقرار بأن أي تعريف للمفهوم يعد ضمنياً حصراً وتقليصا لدلالته، بالنظر إلى أن هذه الدلالة هي بالضرورة نتاج تاريخي، وبالتالي فهي نسبية تختلف باختلاف الملابسات والمناهج والأيديولوجيات، فلعله في المستطاع ترجمة هذا الشرط بصورة أجلى، عبر التماس الجواب عن تساؤلات ضمنية من قبيل: ما هي الظروف التاريخية التي أطرت صوغ واستعمال هذا المفهوم؟ وكيف يكون الموقف بإزائه؟ وماذا عن المنظورات التي سلكتها مقاربته؟ وهل من تصور يمكن أن يكْتنه مختلف أبعاده، تلك التي تضج بالسجال والتفاوض؟ وفيم يتميز مفهوم الجيل الأدبي عن مفاهيم أخرى متداخلة معه؟ ووفق أية معايير يمكن معاينة تعاقب موجاته؟ وما السبيل إلى تحديد ملامحه؟

ان المعطيات الاجتماعية والتوجهات الفكرية والتيارات الأدبية، التي تشارك في صوغ ملامح كل جيل وحساسيته الأيديولوجية والجمالية، يكاد لا يمكن حصرها بين ما هو قديم منها وما هو جديد

عبر هذه التساؤلات، تتحدد أهداف المساهمة في تأسيس مدخل سوسيولوجي منظم لفهم ظاهرة الأجيال الأدبية، وطبيعة علاقتها مع سياقها الاجتماعي، والتعرف استتباعا على كفاءة مفهوم الجيل كأداة تحليلية منهجية.

على أن محاولة تحقيق هذه الأهداف، تقتضي الإحاطة بالأولويات المتضافرة التالية:

أولها: أن اتجاهات دراسة الأجيال الأدبية هي في الواقع اتجاهات تعكس ثقافة دارسيها أنفسهم، ما يوجب عدم أخذها دون اختبار أو فحص سواء في أطرها النظرية، أو محدداتها المنهجية، أو تطبيقاتها العيانية، وان كان هذا لا يعني عدم دراستها أو الإطلاع عليها، قدر ما يجب أن نكون على دراية بمرجعيتها، وآليات توجهها، ومن ثم تقييمها.

وثانيها: أن تصنيف الأجيال الأدبية، وتحديد معطيات وملامح كل جيل منها، أمر يلفه التعقيد والصعوبة، ومع ذلك ورغمه، فإن القيام بمثل هذا التصنيف لا يعدّ عملا اعتباطيا، خاصة مع عدم كفاية الإحالات البيوجرافية والبيلوجرافية للإشارة إلى تعاقب هذه الأجيال، كي ندعي إمكان مقاربتها.

وثالثها: أن المعطيات الاجتماعية والتوجهات الفكرية والتيارات الأدبية، التي تشارك في صوغ ملامح كل جيل وحساسيته الأيديولوجية والجمالية، يكاد لا يمكن حصرها بين ما هو قديم منها وما هو جديد، بين ما خلفته الأجيال السابقة، وجديد اللاحقة، بين ما هو موروث وما هو مجلوب، إضافة إلى تعدد مصادر التأثير من فلسفة وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وفكر سياسي.

ورابعها: أن السياق الاجتماعي، واللغة، والتقنيات البلاغية، وجمهور القراء والجماعات الوسيطة، ونمط البناء الجيلي، تمثل في كليتها مؤشرات لتصنيف رؤية كل جيل أدبي، وهي التي تتفاعل مع أذهان مبدعيه ووجدانا تهم، ومع نوعية وعيهم بظروف حياتهم العامة والشخصية، لكي تتخلق في النهاية فرادة حساسيتهم الخاصة، أي طريقتهم في الإدراك، وفي التعبير، وفي البناء.

وطبيعي هنا الاعتراف بصعوبات واجهت هذه المساهمة، وحدّت من تحقيق أهدافها بصورة مرضية، حيث من ناحية، مثّل عدم التمدد وضوح المفاهيم والمصطلحات الخاصة بموضوعة الأجيال الأدبية صعوبة حقيقية، بالنظر إلى أنها ما زالت مثار مناقشات فائضة في أوساط دارسيها، فضلا عما يتكشف من منظورات تخطيطية مختزلة حولها، مع نقص جلي في الدراسات المتعلقة بها، خلا دراسات عربية عجلى تعد على أصابع اليد الواحدة، إضافة إلى صعوبات منهجية حول تصنيفها، ومدى صدق المحكات والأسس المرتبطة بهذا التصنيف، مع قصور في البيانات المتاحة المتصلة بتاريخ الأدب والمشتغلين به، ما يترك مجالا للظن والتقدير في أحيان.

إضاءة تاريخية :

ومن منظور بيولوجي، يبدو تاريخ البشرية كتدفق متواصل لملايين الأفراد، ممن لا يجمعهم تحقيب جمعي يمكن أن يفرض تقاطعات بعينها لهذا التدفق. وعلى النقيض، مثّل تاريخ الإنتاج الاجتماعي مسوّغا لتحديد هذه التقاطعات، ما أدى إلى صوغ مفهوم الجيل، لبلورة عملية تواصل النوع البشري وبناء تاريخه.

وهكذا اعتمدت الأجيال في الحضارات القديمة، خصوصا في المجتمعات ذات التقاليد الشفاهية، كأداة لقياس الزمن التاريخي وتفسير حركاته، ومثلت في الأعم محور التفكير في الحياة والموت والزمن، وكمبدأ تفسيري لفهم التناقضات بين الكبار والصغار، الآباء والأبناء، اعتبارا من ارتباطها بتصور العلاقة بين الأصل واستمراره[1].

ويذكر جاستون بوتول G.Buthoul أن المطارحات بين الأجيال في هذه الحضارات كانت ترتكز على الشيوخ والشباب، وأن العلاقات بينهم كانت صراعية، فيما كان الشيوخ يشعرون بالقلق والتوجس من جموح الشباب

وطموحاته، ولا يطمئنون إلى خيانتهم لما خططوه لهم، وغالبا ما كانوا يتحينون الفرصة لكي يتخلصوا ممن يهددون سلطتهم ونفوذهم منهم، بواسطة إقناع الجماعة بأن الكوارث والنوائب التي تقع عليها إنما هي نتاج غضب الآلهة. وبوصف الشيوخ أكثر أعضاء الجماعة قدرة على مخاطبة الآلهة وتهدئة ثورتها، فقد كانوا يزعمون أن الآلهة تطالب بنفْي أو قتل هذا الشاب أو ذاك، أو تقديمه قربانا مقابل عودة الأمور إلى طبيعتها.

أما الشباب، فكانوا بدورهم يعلنون تمردهم على الشيوخ، حيث: «يقوم الذكور الذين هم في سن البلوغ بطرد الذكور المسنين، بعد أن تنشب بينهم معارك مثيرة. ويجد هؤلاء الذكور المسنون المطرودون من مجتمع الإناث أنفسهم ممنوعين من متابعة التناسل، فيعيشون معزولين مفصولين عن المجموع كالخنازير البرية المسنة، أو كذكر الفقْمة الذي يدور حول أسرته القديمة دون أن يكون بمقدوره الاقتراب منها، حيث من تعاقبوا بعده يقومون بالحراسة الجيدة»[٢].

ومع انتظام الحياة رويدا، تم تقعيد علاقات الأجيال بواسطة صوغ قواعد غايتها منع خروج الأبناء على التقاليد، عبر أخذ المواثيق والعهود العلنية أثناء حفلات التنصيب، بعدم الحنث بها، مضافا إليها تنظيم الانتقال بين المراحل العمرية.

ويتحدث الأنثروبولوجي البريطاني ايفانز ريتشارد E. Pritchard عن نظام طبقات العمر في مجتمع النوير Nuer بجنوب السودان قائلا: ان كل فرد من الذكور في هذا المجتمع، لكي ينتقل من مرحلة الصبا Boyhood إلى مرحلة الرجولة Manhood، عليه أن يمر بما يطلق عليه (شعائر التكريس) Ritual Rites، حيث يتم قطع جبهته من الأذن اليمنى لليسرى ست مرات بواسطة سكين صغير. ومرور الفتى بهذه الشعائر يعني أنه صار رجلا، يحق له الاشتراك في الحروب ورعاية الماشية ومغازلة الفتيات وغشيان حفلات الرقص، والزواج، كما أن سلوكه يتحدد تجاه زملائه من أفراد طبقة العمر، وكذلك تجاه غيره من أفراد الطبقات الأخرى[٣].

على أنه، ورغم المحاولات الدائبة لتقعيد العلاقات بين الأجيال، ظلت الحدود بين الشباب والشيوخ دائما رهان صراع، وهو ما يتجلي في العلاقة التي كانت قائمة بين الوجهاء النبلاء والشباب في مدينة فلورنسا الايطالية خلال القرن الرابع عشر، والتي حكمتها ثقافة تربط الشباب بقيم الفحولة والرجولة والعنف والقوة، على حين ظلت قيم الحكمة والرصانة من شيم الشيوخ، مما يؤهلهم بالتالي للانفراد بامتلاك الثروة والنفوذ.

وبالمثل يدلل جورج دوبي Duby G. كيف أنه في العصر الوسيط كان أصحاب الثروات يحرصون على أن يظل من هم مؤهلون لخلافتهم في حالة شباب، أي في حالة لا مسؤولية، وبالتالي غير مؤهلين للجاه والسلطة. ويتعلق الأمر هنا بتصور للحدود بين الشباب والشيوخ يعطي حقوقاً لمن هم أصغر سنّا، ويترك حقوقا لمن يكبرونهم، وبالتالي فان كل تقسيم بين الأجيال يرتبط بعاملين: النفوذ والنظام[٤].

وراهنا، تشكل العلاقة بين الأجيال تحديا كبيراً للمجتمعات الصناعية، حيث يرى أنطوني جيدنز A. Giddens عالم الاجتماع البريطاني، أن امتداد أعمار السكان في هذه المجتمعات، يخلق سلسلة من التوترات والتحديات والانشقاقات بين الأجيال، قد تهدد النظام الاجتماعي. «ويمكننا أن نفهم جانبا من هذه التحديات اذا نظرنا إلى ظاهرة محددة هي ارتفاع معدل الإعالة، أي العلاقة بين عدد الأطفال والأشخاص المتقاعدين من جهة، والسكان العاملين المنتجين من جهة أخرى. ومع تصاعد نسبة السكان المسنّين اعتباراً من مطالع القرن الحادي والعشرين، ستتزايد بصورة ملموسة المطالبة بالمزيد من الخدمات التي تقدمها المرافق الاجتماعية والصحية. وامتداد العمر والعمر المتوقع، سيزيد بصورة لافتة ما ينبغي دفعه كرواتب تقاعدية للمتقدمين في السن»[٥].

× درس الأجيال:

ومع الاهتمام المتنامي للأجيال كضابط لإيقاع الحياة البشرية، مثلث دراستها واحدة من المسائل التي فرضت نفسها، بدءا مما قدمه المؤرخ الإغريقي هيرودوت Herodotus، وانتهاء باتجاهاتها النظرية المعاصرة، وكلها طرحت العديد من القضايا حولها.

ولأن هذه الدراسة لم تترك تاريخاً لمسيرة خطية جلية، تسمح بضبط وقائعها وتصوراتها، فقد لا يكون من الملائم هنا تتبع تفاصيلها منذ ظهورها، وحتى تعاظم الحديث عنها حاضرا وخاصة في الصين بأكثر من أي بلد آخر، وان حازت الإشارة إلى خطوط لها عريضة، تمثلها مراحل ثلاث أساسية قطعتها، نترك المجال لمعاينتها:

أولاً: الأنساق النظرية للرواد:

وتعني مجموعة الأفكار النظرية التي قدمها المهتمون الأوائل بظاهرة الجيل، ممن لم يستهدفوا يناء نظرية متكاملة حولها، بل معالجتها كاحدى آليات تحقيب الزمن وتواتر عمليات التغير الاجتماعي.

وكلمة جيل ذات أصل إغريقي، وتمثل مصطلحاً أساسياً في الفلسفة اليونانية، فيما كان الإغريق القدامى واعين بأن العلاقة بين الأعمار ليست متناغمة بالضرورة، وبالتالي كانوا متنبهين إلى النتائج الاجتماعية والسياسية للتعارض بين الأجيال. فقد تحدث هيرودوت عن القرن كفترة زمنية تشمل ثلاثة أجيال بشرية، وظلت هذه الفكرة سارية على هذا النحو حتى القرن التاسع عشر، ومنها صدر تصور أن الوقت دائري، أو بمعنى آخر أن هناك نظام شبه عضوي يحكم التاريخ ويحدد حياة الأفراد.

ووردت الكلمة كذلك عند أفلاطون Plato الذي رأى في الصراع بين الأجيال قوة محركة للتغيير الاجتماعي، وأرسطو Aristote الذي فسر الثورات بالصراع بين الآباء والأبناء، واستخدمها هزيود Hesiod في أشعاره[٦].

وفي القرن الرابع عشر الميلادي، أشار عبد الرحمن بن خلدون في مقدمتة إلى أن المجتمع يستمر ثلاثة أجيال، وكل جيل يستغرق أربعين سنة. فالمجتمع يعيش بين مرحلتي البداوة والتحضر مائة وعشرين سنة، يبدأ بعدها دورة أخرى تمر بنفس المراحل.

وينبغي ألا يظن هنا أن مفهوم الجيل يقع على هامش النص الخلدوني، فهو يشكل أحد المفاهيم الأساسية التي بنى عليها فهمه للسياسة والتاريخ، ويرتبط بنظريته في الدولة، ويتصل بجملة المفاهيم التي دار حولها تفكيره (البداوة، الحضارة، الملك، العصبية....).

وعلى ما يرى، تتغلّب الصفة الجبلية (البيولوجية) لتعريف الجيل عنده، حيث هو: «عمر شخص واحد من العمر المتوسط، فيكون سن الأربعين الذي هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته»[٧]. فعند الأربعين، يبلغ الفرد أشده وفقا للآية القرآنية، وفي مدى هذه السنوات يتحقق فناء جيل ونشوء آخر، كما يستدل ابن خلدون من واقعة التيه لدى بني إسرائيل التي دامت أربعين سنة.

وطبقاً لصاحب المقدمة، فإذا كان المدى الزمني للجيل يتحدد باعتبارات بيولوجية تتعلق بالمرحلة التي يتوقف عندها نمو الفرد، فإن لكل جيل خصائص أخلاقية وعقلية تميزه عن غيره، اعتباراً من أنه يمثل طورا من أطوار العمران، وحالة من حالات الاجتماع، ومرحلة في سيرورة العصبية والقوة. وأنه جزء من الدورة المغلقة التي يتبعها تطور المجتمع، ومحطة في الوجهة التي تسلكها الدولة في منشئها ومآلها.

وإذا كان ثمة تعاقب بين الأجيال، فإنه لا يعقل إلا من خلال هذه الوجهة وتلك الدورة، أو بالأحرى كتعبير عن حركة المجتمع ذاته، وهو ما ذكره ابن خلدون بقوله: «اعلم أن اختلاف الأجيال في أحوالهم، إنما هو في اختلاف نحلتهم من المعاش»[٨]، لذا فإن مفهومه للجيل يتضح في معرض حديثه عن مصير الحسب وعمر الدولة وأطوارها:

بالنسبة إلى الحسب والمجد، فإن نهايتهما في أربعة آباء أو أجيال، هي بمثابة وصف خلال عقلية وخلقية أربع: فالجيل الأول هو باني المجد، ومن صفاته العلم والحفاظ على الفضائل الأصلية. ذلك أن: « باني المجد عالم بما عاناه في بنائه، ومحافظ على الخلال التي هي أسباب كونه وبقائه»[٩]. والجيل الثاني مباشر للأول، ومقصر عنه تقصير السامع بالشيء عن المعاني له. والثالث مقلد للثاني، ومقصر عنه « تقصير المقلد عن المجتهد». والرابع يقصر عن السابقين بالكلية، ومن صفاته الإضاعة والتوهم، حيث : « إذا جاء الجيل الرابع أضاع الخلال الحافظة لبناء مجدهم واحتقرها، وتوهم أن ذلك البنيان لم يكن بمعاناة ولا تكلف»[١٠].

وبالنسبة إلى عمر الدولة، فتستغرقها أجيال أربعة تصف حالات اجتماعية وخلقية أربع: جيل البداوة، ويتميز بالشظف والبسالة وسورة العصبية والاشتراك في المجد، وجيل الانتقال من البداوة إلى الحضارة، ويتصف بالترف والاستكانة وانكسار سورة العصبية والخضوع، إلا أنه: «يبقي لهم الكثير من ذلك بما أدركوا الجيل الأول، وباشروا أموالهم وشاهدوا اعتزازهم وسعيهم إلى المجد». والجيل الثالث هو جيل الحضارة الخالصة، ويتميز بالتفنين في الترف وسقوط العصبية ونسيان الحميّة والتلبيس والتمويه والاستظهار بالموالي، فيما الجيل الرابع هو جيل انقراض الدولة[١١].

وبالنسبة إلى أطوار الدولة، يعرض ابن خلدون أطواراً خمسة، تصف خمسة أدوار قيمية واجتماعية وبالأخص سياسية،: الأول، هو طور الظفر والمساواة في اكتساب المجد والمدافعة وجباية الأموال. والثاني، هو طور الاستبداد والانفراد بالملك وكبح العصبية وفعاليتها.

والثالث، هو طور الفراغ والدّعة لتحصيل ثمرات الملك من تحصيل المال وتخليد الآثار». وفي هذه الأطوار الثلاثة كلها، يتميز أصحاب الدولة باستقلال الرأي وبناء العزّ وتوضيح السبل لمن سيأتي بعدهم. والرابع، هو طور القناعة والمسالمة، ويتغلب فيه تقليد الماضين واتباع آثارهم واقتفاء طرقهم. والخامس، هو طور الإسراف والتبذير، ويتميز فيه صاحب الدولة بالإتلاف والاعتماد على البطانة والتخاذل وتخريب ما أسسه السلف وهدم ما بنوه[١٢].

وهكذا فإن تناول ابن خلدون للجيل، سواء تم من زاوية معرفية أو اجتماعية أو سياسية أو قيمية، فإن تعاقب الأجيال لديه، يعكس في المحصلة حالات مختلفة يمر بها المجتمع، وفقاً لحركة تبدأ إلى الأمام ثم تنتهي إلى التخلف والتأخر والانحلال والتفكك، وذلك على نمط حركة الأجسام الحية.

ثانيا: التصورات العاملية:

وهنا ليس في المستطاع أن نتجاوز محاولات رأت في الجيل الأدبي متغيرا ثابتا لفاعلية متغيرات مستقلة، بيولوجية وتربوية وثقافية ولغوية، تواكبت مع الاهتمام بظاهرة تتابع الأجيال التي عبرت عن نفسها مع بداية القرن التاسع عشر، اعتباراً من احتمال تواتر تسارع التغير التاريخي في هذا القرن.

ويمكن ان تلمح باكورة هذه التصورات العالمية، في أعمال وردت متفرقة منتصف القرن الثامن عشر، لدى الفرنسي الأب ساباتيه دوكاستر S.de Castres. والإيطالي جيرو لاموتيرا بوسكي G.Tiraboschi. والألماني يوهان هيردر J. Herder. وان جاز القول بتبلورها على يدي الناقد الفرنسي تشارلز أوجستين سانت بيف Ch.A. Saint Boeuf منتصف القرن التاسع عشر، والمفكر الألماني جوليو بيترسن J. Petersen منتصف القرن العشرين.

ففي عام ١٨٣٥، تصدى سانت بيف لدراسة الأجيال الأدبية، وقام بتصنيفهم طبقاً لسنة مولد أعضائها. ولم يكتف بذلك، بل ركز على دراسة صفاتهم الجسمية، ومشاعرهم، وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية، وأذواقهم وعاداتهم، وآرائهم، ليخلص إلى ترتيبهم في « فصائل» و«أجيال»، ترتبط كل منها بملامح مشتركة، كي يفهم، على حد قوله، ما أنتجوه من آداب.

وكان من رأيه أنه لا ينبغي لدارس الأدب والمشتغلين به أن يكون أديبا وحسب، بل أديباً وعالما على نحو ما يفعل علماء الطبيعة، وزاد حين اعتبر الدرس الأدبي نوعاً من التحقيق الأقرب إلى التاريخ الطبيعي للآدب، وهو ما عبر عنه بقوله: «إنني أحلل وأدرس البيانات دراسة علمية.. لأن ما أود تأسيسه هو تاريخ طبيعي للأدب»[١٣].

أما بيترسن، فيدفع بهذه التصورات العاملة إلى نوع من الحتمية الجبرية، حين يشير إلى عوامل عديدة تسهم في تشكيل الجيل الأدبي، وهو ما طبقه على تاريخ الأدب الألماني في القرنين السادس عشر والثامن عشر.

من هذه العوامل ما يتصل بالموطن الإقليمي، وتاريخ الميلاد، وأسلوب التنشئة، ونوعية اللغة التي يبدع بها أعضاء الجيل الواحد، والعلاقة الشخصية بينهم، والأحداث والتجارب التي يمر بها[١٤].

والأمر في المجمل يتعلق بأن هذه التصورات العاملية، ورغم مقاربتها لحقائق من الواقع الاجتماعية للجيل، إلا أنها بالغت في دور العوامل الذاتية، ومن ثم أنكرت القوانين الموضوعية لتكوين الأجيال.

ان السياق الاجتماعي، واللغة، والتقنيات البلاغية، وجمهور القراء والجماعات الوسيطة، ونمط البناء الجيلي، تمثل في كليتها مؤشرات لتصنيف رؤية كل جيل أدبي،

ثالثا: الطروحات النظرية:

وراهنا، يواجه المتتبع لدرس الأجيال موقفا نظريا تتسع وتتشابك مداخله، لدرجة قد يتعذر معها التعرف على حدود هذه المداخل وأبعادها، بالنظر إلى ما يضطرب فيها من تصورات متباينة، وكفايات متفاوتة، انعكست تنوعاً واختلافاً من حيث المنظور والمعالجة.

ويمثل النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في أوروبا، الفترة التي تبلور فيها مفهوم الجيل، وهو ما توضحه الأعمال التي قدمها مؤرخ الموسيقى ألفريد لورنز A. Lorenz، والمؤرخ هانز مولر H. Muller. واللغوي ادوارد فيشلر E. Weshler. والبيولوجي فالترشيت W.Scheidt. وفيلسوف الثقافة الأسباني خوزيه أورتيجا أي جازيت J.O. Y Gasset. ومؤرخ الفنون فيلهلهم بيندر W.Pinder. وعالم الاجتماع الألماني كارل ما نهايم K. Mann heim. ونقاد الأدب: فر دريك كومر F. Kummer. وريتشارد الوين R. Alewyn. وجوليوبيترسن، وفرانسوا منتري F.Mentré. وأغلبهم من الألمان.

وتم ذلك نتيجة للتحولات التاريخية التي شهدتها القارة، مع التصنيع السريع ومواجهة متطلبات التكوين المهني، وتصاعد الحركات الاجتماعية، إضافة إلى التيارات المتنامية التي بدأت تبحث عن نهج علمي لفهم التاريخ، ما حدا بها أن تطرح مفهوم الجيل كأداة منهجية لمقاربة

قضايا التغير والاستمرار.
وخلال ستينات القرن العشرين، ساهمت انتفاضات الطلبة في أوروبا والصين والولايات المتحدة في تزايد الاهتمام بموضوع الأجيال، ما أثمر اتجاهات نظرية عديدة، ينوه عنها كالتالي:

(١) المنظور البيولوجي:

من منظور بيولوجي، يبدو تاريخ البشرية كتدفق متواصل لملايين الأفراد، ممن لا يجمعهم تحقيب جمعي يمكن أن يفرض تقاطعات بعينها لهذا التدفق. وعلى النقيض، مثّل تاريخ الإنتاج الاجتماعي مسوّغا لتحديد هذه التقاطعات، ما أدى إلى صوغ مفهوم الجيل، لبلورة عملية تواصل النوع البشري وبناء تاريخه.

إذْ مع تقدم علوم البيولوجيا والفسيولوجيا والكيمياء الحيوية، تكرست فرضية تذهب إلى أن القدرات الإبداعية الخاصة بالجيل، إنما هي نتاج طبيعي للعناصر الحيوية والصفات التكوينية الوراثية لأعضائه، الصادرة عن التقسيم الكرونولوجي (الزمني) لتتابع الأجيال، وهو ما يتضح لدى البير تيبوديه A. Thibaudet. وهنري بير H.Peyre الذي حاول تصنيف أدباء فرنسا بحسب الأجيال التي ينتمون إليها عبر هذا التقسيم، بهدف البحث عن القوانين التي تحكم عملية تعاقبها[١٥]، اعتباراً من أن تواريخ ميلاد الأدباء تتجمع في « حزم» حول تواريخ معينة، ما يوحي بوجود إيقاع منتظم للأجيال في تاريخ كل ثقافة وكل أدب، وهي الفكرة التي أفضت إلى اثارة التساؤلات حول المدة الزمنية التي تستغرقها فعالية كل جيل.
ويجد هذا المنظور تعبيره بالأوضح لدي فيلهلم بيندر، حين حاول تطبيق فكرة الجيل بهذا المعنى على تاريخ الفن الأوروبي عام ١٩٢٦، ورأى أن كل جيل يتميز بقصدية طبيعية فطرية، تعد تعبيراً عن وحدة هدف الجيل، وطريقته في خبرة الحياة والعالم، مفترضاً أن هذه القصدية أمر يولد مع الجيل، ومن فعل الأسرار الغامضة للطبيعة. وأن قوتها تفوق تأثير العوامل الاجتماعية، بل أنها التي تحدد مصير كل جيل.

(٢) المنظور الثقافي:

ويصدر هذا المنظور عن فكرة «روح العصر» التي راجت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ونصيب كل جيل منها.
واهتم بهذه الفكرة الفيلسوف الألماني فيلهلم ديلتاي W Dilthehy. المشهور بنقد المعرفة التاريخية، والممثل الأهم لنظرية الفهم والتأويل، حين عاين مفهوم الجيل كأداة تصورية مهمة، يمكن من خلالها فهم مسيرة الحركات الفكرية والانجازات العلمية. وأضاف ديلتاي بعداً مهما إلى المفهوم، حين رآه ينطوي على شراكة بين أفراد يعيشون فترة زمنية معينة، مذكراً: « أن الأشخاص الذين ينشأون معاً في فترات زمنية متقاربة، ويخبرون معاً التطورات المهمة للأحداث الكبرى، يتميزون بنوع من التقارب فيما بينهم، ما يصيّرهم جيلاً، وأن الإنجازات الفكرية لكل جيل تتأثر بالأوضاع الثقافية القائمة. ولما كانت تلك الأوضاع تختلف من جيل لآخر، فإن ذلك يؤدي إلى نوع من التجانس داخل الجيل الواحد»[١٦].
وبهذا التعريف، درس ديلتاي الحركة الرومانسية الألمانية، واكتشف أن أغلب وأهم ممثّليها ولدوا في سنوات متقاربة، وقادته هذه الملاحظة إلى صوغ مصطلح « جيل نوفاليس» كممثل لصفوة شعراء عصره (شليجل. شليماخر، هولدرلين، تيك...).

(٣) منظور النخبة:

وثم من الباحثين من عاين مفهوم الجيل بمنظور النخبة Elite. فصوّر كل جيل بما تقدمه مجموعة محدودة العدد من أفراده، ممن يحصلون على اعتراف بتميزهم في مجالات أنشطتهم.
ومنطلقهم في ذلك،اختلاف أعضاء الجيل الواحد من حيث الوسط الذي يعيشون فيه، أو الانحدار الاثني، أو التوزيع الجغرافي، أو تكافؤ الفرص التعليمية، ما ينتج عنه اصطفاء قلة بخصال ابداعية فريدة، تسوّغ لها تزعم جيلها، وأخرى تابعة ليس لها تأثير يذكر في الجيل الذي تنتمي إليه.
ويبدو هذا المنظور جلياً لدى أورتيجا أي جازيت، الذي تحدث عن مفهوم الجيل في عديد من كتاباته، وكانت لآرائه حول طبيعة وأدوار الأجيال تأثيرها لدى علماء الاجتماع والمؤرخين ونقاد الأدب.
ويحدد جازيت عمر الجيل بثلاثين سنة، يسعى خلال الخمس عشرة سنة الأولى منها إلى صوغ آرائه وانتماءاته، لكي يقدمه بقوة خلال الخمس عشر سنة التالية.
وفي محاولة منه لتطوير منظور حول «الأجيال المبدعة»، طالب بتخلي بلده أسبانيا عن معتقداتها وأساطيرها القديمة، وعني بها الراق الثقافي العربي الأندلسي، ومناخ «مجتمع الحشد والدهماء» السائد. وبعد أن يتم التخلص من هذا التراث الذي رآه علّة تخلف بلده، وجد المخرج في خلق نخبة أرستقراطية جديدة، من أصحاب النزعات الطبيعية التي تصوغ روح المجتمع، وتبني له تمثلاته[١٧].

(٤) المنظور السوسيولوجي:

وخلال القرن العشرين، ازدحم متن علم الاجتماع بمقاربات عديدة حول الجيل، على معنى أن الزمر من العمر نفسه لا تشكل جيلاً متميزاً، إلا إذا تشاركت في أحداث اجتماعية وتاريخية، بالنظر إلى أن المقومات الدالة للجيل لا تنبثق إلا من سياق هذه الأحداث، وفي ظل خبرات أعضائه بها، وردود أفعالهم عليها، بأكثر من الاعتبارات البيولوجية، التي تمثل في أحسن الأحوال أداة لرسم حدود الجيل.

وقدم هذا المنظور أسهامه بتأكيده على علاقة الأجيال بالتغيرات الاجتماعية، وان جاء اهتمامه المبكر بالأجيال مضمناً، وغلب عليه ربطها بأساليب التنشئة الاجتماعية Socialization والحراك الاجتماعي Social Mobility.

وكان أوجست كونت A. Comte أول من بدأ دراسة علمية للأجيال، وقدم تصوراً وضعياً حولها، يتميز بطابع تركيبي يركز على إدراك الأجيال كعناصر أو أجزاء في البناء الاجتماعي الأشمل، على غرار تناول العلوم الطبيعية لمادتها، وفحص انتظام تتابع الأجيال كقوة محركة في التقدم الاجتماعي، اعتباراً من أن طابع هذا التقدم مرهون بالتغير الجيلي.

وتندرج محاولة كونت في إطار الأسس التي وضعها لفلسفة التاريخ ونظرية العلوم، حيث تاريخ المجتمعات، عنده، قائم على قوانين مرتبطة أساساً بالطبيعة البشرية، وشروط تطورها، وهو ما جعله يرهن تعاقب الأجيال في مشروعه النظري عبر علاقة تناغم بين التاريخ العام للمجتمعات وتاريخ الأفكار والعلوم. وعلى هذا الأساس، تتطابق مراحل حياة كل جيل مع مراحل التطور الاجتماعي، ما حدا به إلى المماثلة بين الطفولة والإقطاع، والمراهقة والثورة، والنضج والوضعية[١٨].

ومع تنامي الدرس السوسيولوجي، تبدت اتجاهات نظرية متعددة ومتناقضة في إطاره، لا تتمثل تبايناتها في اختلاف الأساليب البحثية أو المنهجية، بقدر ما تكمن في طبيعة أطرها التصورية.

فعبر توجه جدلي، وفي إطار التفتيش عن القوى المحركة للمصير الاجتماعي، تتقدم دراسة عالم الاجتماع الألماني كارل مانهايم، رغم أنها لم تجد الذيوع والانتشار إلا في أعقاب تنامي حركة الاحتجاج الطلابي في ستينات القرن الماضي.

ويعد مانهايم صاحب أشهر تعريف لمفهوم الجيل، والأبرز في استيضاح» تأثير الوسط الاجتماعي Effect of the social Milieu» عليه، والأكثر تعاملاً معه من خلال تطور مناهج العلوم الاجتماعية في عصره، حيث قدم عام ١٩٢٠ أوضح وأدق تعريف له، باعتباره زمر من الشرائح العمرية المتقاربة، تشغل وضعية متجانسة في العملية التاريخية والاجتماعية، يتحدد وفقها مصيرهم الجمعي، ولا يمكن لهم الخروج من هذه الوضعية إلا عبر تحول اجتماعي، وان تبدت ظروف تبعد البعض من المعاصرين لهم من الاندماج فيه، ما يعني أن المعاصرة ليست وحدها، وفي حد ذاتها، هي التي تنتج وضعية متجانسة للجيل»[١٩].

وجديد هذا التعريف أنه قارب بين مفهوم الجيل ومفهوم الطبقة الاجتماعية Social class. مع تشاركهم في العملية التاريخية والاجتماعية، وإن ارتكز الجيل على موقعه الرمزي، والطبقة على موقعها الاقتصادي.

وجديده كذلك، أنه خلص المفهوم من الطابع البيولوجي، أو تعريفه بمحددات آلية وناجزة، كما لجأ المفكرون الوضعيون مثل أوجست كونت، ولكنه موصول بالخبرة الموضوعية للوقت، حين أشار إلى أن مقياس عمر جيل لا يمكن تحديده بدورة بيولوجية، ولكن بحركة التغير الاجتماعي في الأساس، وهو ما جعله يستخلص عدم وجود قاعدة كلية يمكن أن تعين في تحديد عمر جيل معين، مشيراً إلى أن مؤلفين كثيرين حاولوا ذلك وفشلوا.

ونحو مزيد من تأصيل مفهومه، ميّز مانهايم بين مفاهيم ثلاثة. افترض أنها تنظم بشكل متسع العلاقات بين الأحياء وجماعات عمرية معينة: الراق الجيلي Gen-erational Stratum ويعني به المؤثرات الثقافية والأحداث الاجتماعية التي يشترك فيها أعضاء الجيل، رافضاً منها خضوعهم لتنشئة اجتماعية مشتركة أثناء سنوات تشكلهم، والسياق الجيلي Generational Context ويمثل وحدة زمنية أولية تشير إلى نوع من التقارب بينهم في مجال مجتمعي تاريخي بعينه، يجعلهم يتعرضون لذات المؤثرات والأحداث والخبرات، بما يخلق إمكانية للتقارب في أفكارهم، والوحدات الجيلية Generational uni-ties ويقصد بها أن هذا التشابه لا يلغي وجود استجابات مختلفة بين أعضاء الجيل الواحد[٢٠].

ويشير مانهايم إلى أن تتابع الأجيال يقود إلى جدلية للعملية التاريخية، ما دام الظهور المستمر لفاعلين جدد واختفاء القدامى، لمما يتيح إعادة النظر فيما هو

موجود، والرغبة في التجديد. بما يضمن استمرارية المجتمع، بالنظر إلى عدم التوافق بين الأجيال حول الإرث الثقافي والبدائل المقترحة.

ويجد التوجه البنائي الوظيفي للأجيال شاهده لدى عالم الاجتماع الأمريكي المعاصر تالكوت بارسونز T. Parsons. حين يعاينها عبر رابطة من البناء الاجتماعي والشخصية، بهدف استيضاح الفروق الاجتماعية بين الأجيال، وملاحظة مدى أثر جيل الآباء على جيل الأبناء، ومدى تغير المكونات الاجتماعية لشخصية كل جيل، وتباين السلوك بين الأجيال لإثبات اختلاف السلوك الاجتماعي من طور لآخر، ومن جيل لجيل داخل البناء الواحد، ومن بناء لبناء[٢١]، مستخلصا من ذلك تعريفا لمفهوم الجيل، حدده بأنه: «نسق اجتماعي متميز، يتضمن مجموعة من الأشخاص تربطهم علاقات اجتماعية، ويشغلون مراكز بعينها، ويتبادلون أداء أدوار محددة في المواقف الاجتماعية المختلفة»[٢٢].

ومكمن ضعف هذا التوجه، هو اتسامه برؤية سكونية جامدة لواقع الأجيال، حيث لا يرى فيها سوى مقوّم للتكامل والتوازن والاستقرار الاجتماعي، ينسجم مع أهدافه.

(٥) المنظور الكوني:

وفي محاولة لإكساب مفهوم الجيل بعداً كوزموبوليتيا، دعت الناقدة جوليا كريستيفا J. Kristeva إلى التحريض على جيل أدبي، قادر على تكوين هويته الكونية، والذي تراه، برغم حمله لسمات محلية من مختلف مناطق المعمورة، إلا إنه يمكن أن يكشف عن تضامنه مع كافة الأجيال الأدبية المعاصرة له، ويندرج في عين موقعها الرمزي، بما يجعله عاكسا لسمات عالمية.

ولدى كريستيفا، لا يتعلق أمر هذا الجيل الأدبي الكوني بتناقض بين انتساب أعضائه المخلص لمجتمعاتهم وثقافاتهم، أو بانفصالهم عن أدوارهم القومية ومصالحهم الوطنية وإطارهم الثقافي والحضاري الخاص، بل عبر احتضان قيم جمالية مشتركة، والعمل على هدى منها، ومسوّغها في ذلك تواتر التأثير المتبادل بين الشعوب راهناً في ظروف تصاعد الزخم العولمي، وتنامي ظاهرة التنافذ الأدبي Literal Penetration كأحد تجليات المثاقفة الحضارية السائدة، بفضل جهود ترجمة الإبداعات الأدبية التي تقرع أبواباً كانت موصدة على مختلف الآداب، وتزايد أعداد الكتّاب الذين يبدعون أدبا بلغات أجنبية، وهو أدب لا يقتصر دوره على تشكيل رافد في التيارات الثقافية السائدة، بل يكمن أساساً، برأي كريستيفا، في مواجهة مراكز الهيمنة الثقافية بخطابها الأحادي المفتقر إلى مبدأ الحوار واحترام الآخر، ناهيك عن تنامي آداب المهاجرين والنساء، والتدفق اللافت لأدب الانترنت وإبداعات المدوّنين، مع ظهور آلية النشر الإلكتروني، وتزايد روابط الآداب الدولية[٢٣].

وللوهلة، قد يبدو تراود فكرة كريستيفا حول الجيل الأدبي الكوني مع مفهوم «الأدب العالمي»، الذي صاغه الشاعر الألماني جوته Goethe W. في العقد الثالث من القرن التاسع عشر، كمفهوم مضاد لمصطلح «الأدب القومي». ذلك أن انقسام ألمانيا وقتذاك إلى دويلات إقطاعية متنافسة حدت به إلى صرف النظر عن فكرة الأدب القومي في ألمانيا، من حيث أنها لا تمتلك أدبا يندرج تحت هذا المصطلح، ما هداه إلى المناداة « بحقبة الأدب العالمي»، كمؤشر على التطور التاريخي والاجتماعي والإنساني العام.

أما كريستيفا، فتعاين الجيل الأدبي الكوني ككتلة إنسانية من مختلف الثقافات والمجتمعات، يشعر أعضاؤها بالانتساب إلى الوحدة الأنثروبولوجية للأشكال التخيلية، وحيث في القلب من هذا الجيل، تقوم تجمعات وطنية وإقليمية وعالمية تعمل في مجال الأدب، وتشترك في الأهداف العامة والرموز وتبادل المعلومات والإحساس بالتضامن، وتوسيع نطاق المبادلات والتدفقات العالمية للإبداع، عن طريق ترجمته ونشره، موردة اطراد حجم ونفوذ هذا الجيل وتعدد أدواره وقنواته، من مثل حماية الموروث الأدبي، وضمان القواعد المنظمة لحقوق الملكية، وكفالة حرية التعبير في الاشتغال بالأدب، والمشاركة في تنظيم المعارض الدولية[٢٤].

ويشار هنا إلى أنه، ومهما كانت الانتقادات التي يمكن أن توجّه إلى هذه المنظورات التي قاربت مفهوم الجيل، فإنها فتحت مجالات للبحث، ونجحت بهذا القدر أو ذاك في سد الفجوة التصورية لتفسير ظاهرة الأجيال، وإن جاز هنا تقييمها:

فالمنظور البيولوجي يتصف بالجبر والحتمية، بما قد يفضي إلى ضرب من التبسيط المخلّ لقضية الأجيال، وإلى صوغ تعميمات خاطئة حول سلم المواهب الطبيعية، وهو ما أسهم في وضع المهاد النظري للفاشية الألمانية، وتاليا للحديث عن « جيل الهولوكوست « Holocaust Genera-

tion كمواصلة للتذكير بمذابح اليهود.

ويقرّ عالم الاجتماع الفرنسي بييربور ديو P. Bourdieu بصحة فرضية تذهب إلى التدليل على أن العمر كمعطي بيولوجي، يجري التحكم أو التلاعب فيه، وأنه نتاج اجتماعي يتطور عبر التاريخ، ويتخذ أشكالا متنوعة حسب الأحوال الاجتماعية، بما يعني أن الحدود بين الأعمار أو الشرائح العمرية اعتباطية، «فنحن لا نعرف في أي سن تبدأ الشيخوخة، مثلما لا يمكننا تقدير متى يبدأ الثراء وينتهي الفقر»[٢٥].

ويبدو تركيز المنظور الثقافي على حيثيات روح العصر التي تشكل الجيل، قائماً على حساب عدم إيلاء أهمية واجبة للمعطيات الاجتماعية المؤثرة فيه.

أما منظور النخبة، فالملاحظ تباين وجهات النظر حوله: بين من يراه يتعارض مع الفلسفة الديمقراطية، ومن يعتبره أمراً مرغوبا بسبب المزايا الوظيفية التي يفترض أن تحققها النخبة للمجتمع، ما يعني امكان اتخاذه كحجة في رفض أية مبادرات جمعية.

وفيما يخص المنظور السوسيولوجي، فرغم تعدد وتباين اتجاهاته، ومحاولته كشف العلاقة بين الأجيال وتعبيرات مرحلته التاريخية الاجتماعية، فإن أطره النظرية ومحدداته المنهجية لم تستوف، بعد، لياقتها.

أما المنظور الكوني لدى كريستيفا، فيقترب مما أطلق عليه جورج ريتزر G. Ritzer « المكْدلة» Macdonalidization. وعني بها الأخذ بأسلوب الحياة الأمريكية، القائم على التوحيد القياسي لكافة الأنشطة والمنتجات، بوصفه ترشيداً لمختلف مجالات الحياة في المجتمع الحديث[٢٦].

والخشية هنا أن يسهم مفهوم كريستيفا عن الجيل الأدبي الكوني في فرض أنماط وصيغ وتقنيات بلاغية بعينها، وممارسة التوحيد القياسي عليها، مع انتقالها من محطة النشوء إلى مواقع أخرى، وهو ما رفضه الناقد الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine. حين ذكر: «أن فكرة اقتباس أي نوع أدبي من أدب إلى آخر، دون الأخذ في الاعتبار خصائص ودور التقاليد المحلية، وإمكاناتها في احتضان النوع الجديد، وتقبلها له أو رفضها تطبيقه، من شأنها أن تثير شكوكا جدّية»[٢٧].

ومع ذلك ورغمه، يظل توجه الكونية الذي أطلقته كريستيفا، يعني أن مفهوم الجيل الأدبي، لا يتوقف عند حدّ معين، بل هو ماض إلى آفاق جديدة في ظروف عالم المعرفة.

× إشكالية التعريف:

وفي المعجم العربي، يتحدد مفهوم الجيل ليشمل صنفاً من الناس، أو القرن من الزمان أو ثلث القرن. أو الأمة تختص بلغة معينة، واستخدمه ابن خلدون في أحيان بمعنى «الشعب». وهو ما نتبينه من عناوين فصول له في المقدمة: «فصل في أن أجيال البدو والحضر طبيعية»، و« فصل في أن جيل العرب في الخلقة طبيعي». وانتقلت الكلمة من الدلالة على أجناس البشر، لتشير إلى جماعات العمر المتقارب في فترة زمنية محددة، وهو ما اعتبر نقله اصطلاحية ترتبط بفلسفة التاريخ وتصوراته الحديثة.

أما مفهوم «الجيل الأدبي»، فقد برز كمؤشر بسهم في فهم وتفسير نشوء وتطور واضمحلال التيارات الإبداعية في سياقات تاريخية واجتماعية معينة، وللتعرف على علاقات الجماعات المبدعة في استمراريتها وتغيرها.

ورغم شيوع استخدامه، فإن تعدد واختلاف المعاني التي أضفيت عليه، جعل منه مفهوماً ملتبساً وغامضاً، ما حدا بباحثين إلى المجاهرة باستبعاده، باعتباره أداة لتسطيح الظاهرة الأدبية، وعدم دقة مقاربة سيرورتها.

وفي هذا الصدد، يرى زكي نجيب محمود أن :» في مصر بدعة أدبية لا أعرف لها نظيراً في الآداب الأوربية، وهو أن يقسموا الأدباء إلى شيوخ وشباب على أساس الأعمار.. وكان الأمر يستقيم بين أيدينا لو فهمنا الشباب والشيخوخة في الأدب بمعنى آخر، فشيوخ الأدب هم من ساروا على نهج معين في فهمهم للأدب، وفي معيارهم للإبداع الفني والأدبي، حين يكون ذلك النهج قد استقرت به القواعد منذ حين، ولا فرق عندئذ فيمن ينهج هذا النهج، بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت، فكلهم (شيوخ) في الأدب لأنهم يلاحقون الزمن من قفاه أو يتأثرون بالسلف في الأهداف والوسائل، وشباب الأدب هم من خلقوا مدرسة جديدة، بها يناهضون النهج القديم السائد، ولا فرق عندئذ بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت، فكلهم (شباب) في الأدب، أو نبات جديد تتفتح أكمامه للشمس والهواء. ان أدباء الابتداع في الأدب الإنجليزي خلال القرن التاسع – مثلاً كانوا في مجرى الأدب شباباً نضراً، تتفجر الحياة الجديدة من سطورهم، ولسنا نسأل بعد ذلك كم كان عمر وردز ورث حينئذ. أو عمر كولردج – فليكن عمره ما يكون في حساب السنين، لكنه شباب في خلقه وإنتاجه»[٢٨].

على أن ما أطلق عليه زكي نجيب محمود هنا «بدعة»، قد يوعز إلى سيطرة نمط خاص من العلاقات العائلية، يسود ولم يزل في المجتمع العربي، ويتخذ شكل عرفان من الصغار نحو الكبار، كوسيلة أساسية تلجأ إليها الثقافة التقليدية لضبط وقائر التغيير، والمحافظة على استقرار النظام الاجتماعي القائم على النمط السائد في تركيب الأسرة وتوزيع الثروة والسلطة والمكانة، ومن ثم، فلأن هذا النمط غير موجود في المجتمعات الأوروبية، «فبدعة» تقسيم الأدباء إلى شباب وشيوخ قد تكون غير متوافرة في آدابها.

ومع زكي نجيب محمود، رفض الفيلسوف المجري جورج لوكاتش G. Lukacs مفهوم الجيل. معتبراً أن محاولات دراسة تاريخ الأدب عبره تعمد إلى التمويه وإخفاء مقولة ارتباط هذا التاريخ بالطبقات الاجتماعية، ومن ثم اخترعت ما اصطلح عليه بالجيل، وهو مصطلح يرفضه العلم أصلا لأنه مبهم، ولأنه يمثل أداة انطباعية ممزوجة بانتقاء نظري وخداع زمني، ومن ثم فإن معقولية الصدق فيه نسبية ومشروطة في آن معاً، مما ينبو بها عن العلمية[٢٩].

كذلك يلاحظ تلميذه لوسيان جولدمان L. Goldmann أن تفسير وتعليل الظاهرة الأدبية بحياة جيل ما، على مستوى المجتمع ككل، هو تفسير شائع وشديد الغموض. وقد أوضح جولدمان أنه كلما تعلق الأمر بالبحث عن بناء تحتي لتيار أدبي، وصلنا، لا إلى جيل أو أمة، بل إلى طبقة اجتماعية، ومالها من علاقات مع المجتمع[٣٠].

وعلى الجانب الآخر، هناك من يؤكد أهمية مفهوم الجيل، وإمكانه الإسهام في فهم الحركات التجديدية في تاريخنا الثقافي والأدبي المعاصر[٣١]، ما حدا بمانهايم إلى التنبيه على ضرورة أن تؤخذ مسالة الأجيال مأخذ الجد، باعتبارها نقطة انطلاق أساسية في فهمنا للحركة الاجتماعية والفكرية، واستيعاب التحولات المتسارعة في المجتمع[٣٢].

ويتضح هذا الاهتمام جلياً في تواتر الحديث عنه عبر تاريخ الآداب المختلفة، من مثل الحديث عن «جيل الكارثة» أو «جيل ٩٨ «Generation 98 الذي مثل حركة أدبية لمن ولدوا بين عامي ١٨٦٥ و١٨٨٠ في الأدب الأسباني، و« الجيل الضائع « Lost Generation و« الجيل المتعب» Beat Generation في أدب أمريكا الشمالية، و«جيل الستينات» في الأدب المصري المعاصر، و« جيل الهيب هوب « Hip Hop Generation – الذي تكون في ثمانينات القرن الماضي بالولايات المتحدة من الشباب الأمريكي ذي الأصل الأفريقي واهتم بأدب السود، ومؤخراً رواج ما يطلق عليه « جيل المدونين» Net Generation [٣٣].

وإلى جوار المواقف المتباينة حول مفهوم الجيل الأدبي، ثمة التباسات أخرى أدعى إلى الحدّ من دلالته، تتصل بتداخل مصطلحات عديدة معه، وبالكيفية التي تحكم تتابع موجاته، ما يستدعي هنا تفصيلها:

أولا: مصطلحات متداخلة:

فمع الجيل، تتساكن قائمة مصطلحية معبرة عن بعض من تجلياته، وتتراوح بين تسميات من قبيل الطبقات والجماعات والمدارس والموجات، بل هناك من علماء الاجتماع المحدثين من اقترح مصطلح «الفيلق» أو «الكتيبة» Cohort المستخدم في النظم العسكرية[٣٤].

وفي درس النقد الأدبي العربي القديم، تبلور مصطلح «الطبقات» كإحدى فعاليات التراجم، وتم بواسطته التمييز بين مستويات الشعراء والكتاب، وتصنيفهم من حيث أعمالهم وأخبارهم وألقابهم ونابغيهم في طبقات (طبقات الشعراء. طبقات كتاب المقامات، طبقات أصحاب النوادر....)، أو تغليب عنصر الزمن في هذا التقسيم كما فعل ابن سلام.

ومع انشغال عالم الاجتماع الفرنسي روبيرسكاربيت R. Escarpit بتنمية مبحث «سوسيولوجيا الكاتب» كفرع من علم اجتماع الأدب، أثناء عمله في معهد الأدب والتقنيات الفنية الجماهيرية (ILTRM) التابع لجامعة بوردو، لاحظ صعوبة تواتر قياس ثابت في تعاقب الأجيال الأدبية، وخلص إلى أن فكرة الجيل يعوزها الصقل والوضوح، فاقترح الاستعاضة عنها بفكرة «الفريق الأدبي «Equi-pe Littraire». كمجموعة من الكتاب من مختلف الأعمار ولو كان بينهم ثمة عمر غالب، تتصدر المشهد الأدبي، وتتصل ببروز أحداث سياسية واجتماعية جديدة، تقوم بصوغها وبلورتها[٣٥].

ويأخذ محمد بدوي على سكاربيت ايلاءه أهمية لتباين أعضاء هذا الفريق الأدبي بإزاء الأحداث، ما يجعلها ساحة للتمايز الأيديولوجي الذي يتبدى في كيفيات التشكيل النصي لما يكتبه[٣٦]، وإن جاز القول باختلاف التوجهات الفكرية بين أبناء الجيل الأدبي الواحد، بدليل أن الجيل الأدبي في مصر بين الحربين العامليتين ضم أصواتاً متباينة: فالعقاد كان يمثل التيار الوجداني، ومحمد حسين هيكل روح العصر، وطه حسين الثقافة

الليبرالية، وسلامة موسى أدب الشعب. لهذا يبدو ضروريا التحرز في التعامل مع أعضاء الجيل الأدبي الواحد على قاعدة التماثل، مهما بدا من مرجعية مشتركة أو توجه عام يهيمن على اهتماماتهم، ويكتسب قدرته على فرض تقاليده.

ويقترح بدوي مصطلح «الجماعة» لا كبديل للفريق، وإنما كمصطلح يمكن حال إضافته لمصطلح الفريق أن ينطوي على بعض الجدوى. ويعرف هذه الجماعة كمجموعة تتميز بوجود تقارب في الموقف الأيديولوجي والهواجس الأدبية، ما يجعل منها معطى عينياً مجسدا[٣٧].

ويلقي أمجد ريان مزيداً من الضوء على مفهوم الجماعة الأدبية، حين يراها ترتبط بالحداثة والديمقراطية والمجتمع المدني الحي متعدد الأصوات، وأنها بمثابة أكثر الأشكال تعبيراً عن جوهر نشاط المجتمع، اعتباراً من أن عملها يتصل بقضايا الفكر ومجالاته الفلسفية والعملية قوية التأثير في صياغة الموقف الكلي للمجتمع، وهي تتكون لتعبر في الغالب عن تيار أدبي لا تقبله الاتجاهات الأدبية السائدة[٣٨].

ولعل (جماعة شعر) التي ظهرت في لبنان منتصف خمسينات القرن الماضي تعد مثالاً جلياً لهذه الجماعات، حين جعلت من الشعر قضيتها، وبحثت فيه عن قصيدة جديدة، وأقامت جسراً بين الحركة الشعرية العربية ونظيراتها في الغرب، وكرّست لخلق نقد شعري حديث، وبلْورت قصيدة النثر، وان تخلق عبرها تيارات فيما يتعلق بمسألة التعامل مع التراث: تيار تزعمه يوسف الخال يرد الثورة الشعرية الجديدة في الشعر العربي إلى نماذج التمرد في التاريخ القومي، وآخر قادة أدونيس يأخذ بالتراث على أنه الحاضر العربي في تناقضاته.

عموماً، يلاحظ انتشار هذه الجماعات على نحو لافت في السنوات الأخيرة، كبديل، ربما. عن ضعف فعاليات التنظيمات الحزبية والنقابية والمدنية، وأغلبها يقوم على فكرة التجمع، أكثر من كونه يتأسس على وحدة المنطلقات الإبداعية، وتقارب الميول الأدبية، فضلاً عن أنها مازالت في طور التخلق، لم تتضح لها بعد سماتها الأسلوبية المائزة وتقنياتها اللغوية الفارقة.

وقد تتخذ هذه الجماعات طابعاً مؤسسياً وحيثية قانونية، فيما يعرف باسم الجمعيات الأدبية، وتضم مبدعين ونقادا وهواة، وتتميز بمرونة بنيتها، على معنى طوعية شبكة عضويتها، وعدم انضباطها على نحو محكم. وغالباً ما تقوم هذه الجمعيات في مواجهة الأشكال المؤسسية الرسمية القائمة، والتي تضم مجموعات تكنوقراطية مهيمنة على إنتاج ونشر وتوزيع الإبداعات الأدبية وتشكيل معاييرها. وتعتمد تلك الجمعيات على منظمين ينهضون بها، ويوفرون أسباب بقائها وتوطيد أركانها وتقديم أنشطتها.

وفي مشهد الإبداع المصري المعاصر، عرفت المدرسة الأدبية كجماعة تنطوي على قدر مشترك في النظر إلى مفهوم الأدب ووظيفته وتقنياته البلاغية، بما يجعلها أقدر على تحقيق منجزات جمالية مغايرة تكفل شرعية الاعتراف بها، وتقترن عادة بمثال يحتذى يمتلك أكثر من غيره قوة التبليغ، ويعد بمثابة الأب الروحي، والناطق بلسانها، اعتباراً من أن إبداعه يكثف الرأسمال الرمزي الذي تقدمه، وهو ما نجده بالأوضح لدي مدارس شعرية معاصرة (مدرسة المهجر، مدرسة الديوان، مدرسة أبو للو....)

أما مصطلح « الموجة الأدبية»، فيشير إلى ملمح من الحساسية الأدبية المتميزة، يتبدى عند مجموعة من الأدباء في مدي زمني يتراوح بين خمس إلى عشر سنوات، واستخدمه سليمان فياض للدلالة على خطأ الأخذ بمعيار المرحلة الزمنية الواحدة للتعبير عن الجيل، مذكرا أنه: « من التعسف هنا أن نطلق كلمة جيل على مجموعة من الأدباء في مدى زمني يتراوح بين خمس سنوات وعشر سنوات، وربما كان من الأصدق أن نقول أنهم مجموعات أو موجات في جيل واحد»[٣٩].

ثانيا: التوزيع الجيلي:

ولعل ما يزيد من صعوبة مقاربة مفهوم الجيل، بجانب هذه المصطلحات المتداخلة، ما يخص ظاهرة تعاقب الأجيال الأدبية، بالنظر إلى توزّع هذه المقاربة على مستويين متضافرين: الأول يتمثل في دراسة كل جيل على حدة وفي مستواه الآني التزامني، ما يتيح امكانية التحدث عما يميزه، والثاني دراسة تعاقب هذه الأجيال، والكيفية التي تحكم تواترها، ما يطرح أسئلة من قبيل: كيف يتم هذا التعاقب؟ ووفق أية صيغة تتقدم حركته عبر الزمن؟ وهل من منطق خفي يحكمه؟

وفي درس النقد الأدبي، أثير جدال فائض حول تحقيب الأجيال الأدبية، حين وجد نفسه، في غمار محاولة إيجاد تمايز مرحلي لكل منها، مضطراً للقيام بتعيين زمني بدء ونهاية، وصك تسمية لكل جيل، ما أدى إلى تعدد وتباين المعايير التي اتخذها لهذا التحقيب، ما بين معيار سياسي (جيل الثورة، جيل النكسة، جيل العبور...)،

أو حضاري (جيل التلفزيون، جيل المدونين...)، أو عمري (الجيل الشاب، الجيل الوسيط، جيل الشيوخ).

وقد يلجأ بعض من الباحثين إلى الوقوف عند دلالات فترية ناجزة، تقوم غالباً على النظام العشري أو نظام العقد، وتوظيفه لإسباغ طابع الهوية النوعية على ما يطلق عليه جيل الأربعينات والخمسينات والستينات، فيما العقد قد يلائم الشؤون البشرية من الناحية العملية والمخططات التطبيقية، لكنه في حال الإبداع الأدبي أقصر من أن تدون منجزاته تاريخياً. قد يصح أن عقداً ما كرّس نتاجاً أدبياً مميزاً يرتبط بجيل معين، كالحال لدى جيل الستينات في مصر، لكن الأمر ليس بهذه الكيفية في تتابع العقود السابقة أو اللاحقة.

من هنا يبدو التباس النظر إلى موجات الأجيال الأدبية، وهو ما بدا جليا لدى صلاح فضل، حين اقترح توزيع موجات الأدب المصري في القرن العشرين إلى أجيال أربعة رئيسية: جيل طه حسين ويضم المشاركين فيه بين الحربين العالميتين، وجيل نجيب محفوظ الذي بلغ أوج نضجه خلال الحرب العالمية الثانية، وجيل الشعر الحر الذي ولد في العشرينات، وجيل الستينات، وان جاز القول أن ما قدمه فضل، وباعترافه، يمثل خطاطه أولية منقوصة، تحتاج لمزيد من الصقل والتعديل[٤٠].

ولهذا السبب، على كل تحقيب أن يتأسس بالضرورة على قاعدة أن يدفع إلى تطوير كل مرحلة، بالمعنى الأقرب إلى الأنطولوجيا منه إلى التسجيل، بحيث يتم تتابع الأجيال وظيفيا، بما يشي بتأكيد النظر إلى هذا التحقيب بمنطق التجادل لا التلاغي، وبقيمة التواصل لا الفرادة.

× تصور مقترح:

والبادي أن محاولات تعريف الجيل الأدبي لا تزال تلفّها صعوبات عدة تتصل بقوامه ورهاناته، وبخاصة ما يتعلق باستيضاح ملامحه العامة، تلك التي توزعت بين أعطاء امتياز للبعض منها على حساب الأخرى، فلم تفلح سوى في الكشف عن ملامح منعزلة لها، أو معاينتها عبر تداخلها وتدامجها.

وفي هذا الصدد، يقترح سامي خشبة جوانب أربعة أساسية تسهم في تحديد هذه الملامح: الزاوية الاجتماعية على ضوء الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الجيل مع الأجيال المعاصرة له، والمناخ الفكري والعقلي ويشمل الديناميات الثقافية التي تؤثر عليه، والزاوية الإنسانية وتعني علاقته بالأجيال السابقة وموقفه منها وموقفها منه، وأخيراً زاوية العمل والعلاقة بالمؤسسات ذات الصلة بنوع الإنتاج الذي يمارسه[٤١].

عموماً، يجوز هنا الحديث عن مكونات بعينها، تسهم، بتلاحمها، في صوغ تركيبة حوارية معبرة عن ملامح الجيل الأدبي، تتراءى كالتالي:

أولا: نمط البناء الجيلي:

ذلك أن كل جيل أدبي يندرج في إطار بناء جيلي أشمل Generational Structure. من كون أن فعالياته الإبداعية تضيف معطيات جديدة على الجيل السابق له، وتسلط أضواء على ما يليه.

وإضافة إلى هذه الفعاليات الإبداعية، هناك كذلك طبيعة النظرة التي ينظر بها جيل ما إلى الأجيال السابقة واللاحقة، والتي يراها البعض علاقات قطع، ويعاينها آخرون كعلاقات موصولة متنامية، عبّر عنها الروائي عبد الحكيم قاسم بقوله: «ان حركة الأدب المصري سائرة نحو اكتشاف حقائق الحياة المصرية، ومع كل جيل يزداد وعي الكاتب بحقائق هذه الحياة.. قد نختلف حول عظمة التعبير عن التجربة عند هذا الكاتب أو ذاك، ولكنا نظل على يقين بأن جيلا ما دون شك أعظم وعياً بالحياة من الجيل الذي يسبقه»[٤٢].

الفيصل هنا، على أية حال، هو إيقاع الحياة الأدبية في المجتمع، وتفاعلها، وتبادلها الخبرات، بما يتيح مدى مشاركة الأجيال في الحركة الإبداعية، ومن ثم مدى تواصلها.

هذا على المستوى الرأسي للبناء الجيلي، أما على المستوى الأفقي، فثمة في كل حقبة زمنية أجيال ثلاثة هم: جيل القدامى، وجيل الوسط، والجيل الجديد، يحددهم يوسف الشاروني زمنيا بجيل ما فوق الخمسين، وجيل ما بين الأربعين والخمسين، ثم جيل من هم أقل من الأربعين. الجيل الأول تحددت معامله واستقرت تقاليده وأصبح له جمهوره المتذوق، والجيل الوسط يستمد شيئاً من وقار القدامى وبعضاً من ثورة الجديد، وهو بحكم طبيعته حلقة اتصال بين الجيلين، أما الجيل الثالث فلا يزال في مرحلته السديمية التي لم تتحدد بعد، وهذا سرّ قوته وسر ضعفه أيضاً[٤٣].

وقد تزداد هذه المسألة وضوحاً، مع مطالعتنا لرؤية الأنثروبولوجية الأمريكية المعاصرة مرجريت ميد M. Meed، والتي ترى أن كل عصر يوجد به ثلاثة أجيال: أولهم: جيل لاحق الصورة Post Figuratif. ويتميز بالتقيد بتقاليد السلف، والارتداد إلى الماضي، وسطوة الآباء،

وتربية بطريركية، وشعور باللازمنية، وتفوق الأعراف والوفاء لها، والابتعاد عن نفس النمط من الأجيال السابقة أو اللاحقة، وهو ما يسود عادة في المجتمعات البدائية والريفية. وثانيهم، جيل متلازم الصورة Configu-ratif، ويتميز بسطوة الكبار ممن يقررون الطراز ويعينون الحدود التي يمكن لثقافة هذا الجيل أن تعبر ضمنها عن نفسها، فهو جيل يستلزم فيه أي سلوك جديد تأييد الكبار، وينتشر هذا الجيل عادة في ظروف التحول الثقافي، ويتميز بقصر عمره، وان كان في هذه الظروف يمكن أن يتخذ أسلوب التمرد على الكبار.

وثالثهم، جيل سابق الصورة Prefiguratif. ويتميز بالرؤية المستقبلية، وعدم وقوعه تحت تأثيرات الجيل السابق، وممارسة التمرد، ورفض التقاليد، والتهوين من التراث، واتساع معرفته التكنولوجية[٤٤].

ولدينا، أشار الناقد العربي القديم أبو بكر الصولي إلى هذه المسالة، حيث قسّم جيل المحدثين أو المتأخرين إلى قسمين: قسم يتابع جيل المتقدمين ويقلدهم، «إذْ يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، وينتجعون كلامهم». وقسم يبتكر معاني لم يعرفها المتأخرون، وهذا عائد إلى ارتباطهم بالوسط الذي يعيشون فيه ويصدرون عنه[٤٥].

ثانيا: المناخ الثقافي:

والملاحظ هنا عدم تماثل الخلفيات الثقافية بين الأجيال الأدبية، بالنظر إلى أن كل جيل منها يعكس حيثياته الثقافية التي تؤثر في تشكيله، وتطرأ على مواضع التأكيد، أو التركيز على الملامح العامة للبناء الاجتماعي والفكري السائدين.

ولعل مصطلحات مثل ميكانيزمات التراث والمعاصرة، والتفاعل مع إبداعات أدبية بعينها، ورصد الظروف الاجتماعية والسياسية، وإيقاع الفترة ومزاجيتها، هي تعابير ليست بالتحديد القاطع للدلالة على التأثيرات الثقافية لنتاج الأجيال الأدبية، وان بدت ضرورية لتأكيد بصمات كل جيل، واستيضاح حساسيته الجمالية والفكرية المتميزة.

والمثال الأوضح، في هذا الصدد، يبدو في كيفية تعامل كل جيل مع الآداب الأجنبية، حيث هناك من تلقى من هذه الآداب لُمعا جانبية عارضة، وتوقف عند سطوحها، وامتنع عليه السّبرْ والإفادة، وأجيال أخرى وقفت على كفاياتها وفعاليتها. بما تجاوز نقلها إلى الدراسة الناقدة، فالهوية المتجددة المحرضة على الإبداع، بتعبير جون راشمان J. Raichman [٤٦].

بل انه يمكن ملاحظة تباين الإفادة من روافد هذه الآداب الأجنبية في الجيل الأدبي الواحد، وهو ما عبّر عنه ذلك التناظر الذي جرى بداية ثلاثينات القرن الماضي في مصر على صفحات الأعداد الأولي من مجلة (الرسالة)، بين طه حسين ممثل الذائقة الأدبية الفرنسية، وبين عباس العقاد ممثل الذائقة الأنجلو سكسونية، تحت عنوان (لاتينيون وسكسونيون).

والأمر هنا يتعلق بالبحث عن علامات تؤكد تمايز كل جيل، والتي تبدو خاضعة لواحدة أو أكثر من هذه الخلفيات الثقافية، وتعقب مصادرها ونشوئها وتأثيراتها.

وقد تجد التساؤلات المعتمدة حول خلفيات الأجيال الأدبية الثقافية ما يعمق فهمنا لتمايز هذه الأجيال وحركة تتابعها، لو استرشدنا بنموذج الناقد البريطاني رايموند ويليامز R. Willimas حول تعاقب التشكيلات الثقافية Cultural Configurations. التي عاينها عبر أنساق ثقافية ثلاثة: النسق المهيمن Dominant. والمتخلف أو المتبقي Residual. والطارئ Emergent. محاولا بواسطتها تقديم تصور متماسك لطبيعة التغيرات الاجتماعية والتحولات الثقافية، على مستوى ظهور تشكيلات جديدة واختفاء أخرى، وعلى مستوى نشوء أو تخلف أو اندحار تجارب ومعان وقيم وعلاقات وتأويلات بعينها في لحظة محددة.

فلدى يليامز، ثمة نسق ثقافي مهيمن ومؤثر، هو الذي يحدد طبيعة كل مجتمع وكل حقبة زمنية في تاريخه. وإلى جوار هذا النسق المهيمن، يتواجد نسقان آخران: نسق متخلف ينتمي إلى ثقافة ماضية، لكنه يمتلك تأثيراً في العملية الثقافية حاضراً، اعتباراً من أن: « أية ثقافة تشتمل على رواسب من ماضيها، لكن مكانها في العملية الثقافية المعاصرة موجود بعمق»[٤٧]، وهو ما يجعله بعيداً عن النسق المهجور الذي ينتمي إلى ثقافة ماضية ومنقرضة. أما النسق الثاني الطارئ، فيتبدى كمعارضة للمهيمن أو كبديل عنه، ما يصيّره مظهراً لمقاومة أي نسق ثقافي في حقبة محددة من تاريخ مجتمعه. وقد يتمكن من مواجهة السائد المهيمن، ليتحول بدوره في لحظة لاحقة إلى نسق ثقافي مهيمن.

ثالثا: اللغة:

ذلك أن المعجم الذي يستخدمه المبدع يمثل أبرز الخواص الدالة عليه، ما يشي بأن فحص هذا المعجم عند كل جيل يمكن أن يسهم في استبانة الملامح العامة المميزة لإبداعه (نوعية اللغة من فصحى وعامية وهجين، استخدام المفردات، إيقاع الجملة، التشخيص، الدلالات الرمزية والأسطورية، عملية التقطيع الفني، علامات الوقف، التداخل بين الفنون الكتابية، التضمينات، الخلط بين الأزمنة في تصريف الأفعال...)، وكلها مؤشرات يلزم التوقف عندها لدى كل جيل، وما قدمه من مستجدات حولها.

ومع ذلك ورغمه، فالأمر أبعد من مجرد النظر إلى تمايز الأجيال الأدبية على أنه نوع من النزاع حول الألفاظ وتراكيبها، من حيث إلغاء تعابير كانت سائدة وإحلال أخرى جديدة محلها، بل من خلال الحيوية الفاعلة للغة نفسها المرتبطة بحيوية استخدامها. مثال ذلك، أن الكلمة الواحدة قد تعني دلالات أخرى بالنسبة لأجيال مختلفة، ما يشي بأن عمر الكلمات هو عمر الاتجاهات التي يفرزها عصر وتقاليد أدبية، تتحدد عبر الأجيال والمناهج، فيما لا يمكن أن تكون ناجزة، بل تخضع دوماً للتحوير والتعديل.

على أن هذا التغيير ليس مقصودا منه تلبية لنزوة، أو مرد رغبة غائية، بل هو ضرورة تمليها التحولات الاجتماعية والحضارية، تلك التحولات التي تؤدي بدورها إلى تغير أساس في التفكير، ومن ثم تلح الحاجة إلى معجم جديد يستوعب الأفكار الجديدة، وينتج تواصلاً أيسر. وبهذا الفهم، تضحى اللغة احدى قواعد اشارات الفرادة في الإبداع الأدبي لكل جيل، وليست بناء مفروضاً من الخارج.

رابعا: جمهور القراء:

وتتراءى أهمية هذا الجمهور بالنظر إلى أن معاينة الجيل الأدبي لا تكتمل فيما لو قصرناه على مبدعيه ونصوصه، دون متلقّيه وقرائه ممن تحركهم هواجس بلاغية متقاربة، وأعراف تأويل مشتركة، رغم جواز القول بعدم تزامن العلاقة بين المبدعين وجمهور القراء في كل الأحوال[٤٨].

وثمة افتراضات ثلاثة أساسية، تزكي اندراج هذا الجمهور لدى الجيل الأدبي:

الأول، أن إبداعات كل جيل لا تنفصل عن تاريخ تلقيها وقراءتها التي نتجت عنها، فيما تاريخ هذه الإبداعات هو، على وجه الدقة، تاريخ تلقّيها وتجسيداتها المتلاحقة عبر التاريخ، حيث الإبداعات لا تفهم دون أخذ تحققاتها وتجسداتها بعين الاعتبار.

والثاني، أن تحليل تاريخ التلقي والقراءات يفلت من مزاعم النزعة الفردية الذاتية، حيث أنماط التلقي ليست ذاتية تماماً، بل تنشأ عن أفق جماعي عام، مادامت جماعة القراء تصدر عن أفق تاريخي واحد، وتحركها هواجس بلاغية مثيلة، واستراتيجيات للقراءة، ما يسمح بالوصول إلى نتائج مشتركة وتأويل متشابه.

والثالث، أن فعل التلقي والقراءة في كل جيل لا يتحقق من خلال التفاعل بين نصوصه وقرائه فحسب. بل من خلال التفاعل بين جماعات القراء وأنماط التلقي المتعاقبة، أي أنه يتحقق من خلال التفاعل بين النصوص والقراء، سواء منهم اللاحقين أو السابقين أو المعاصرين[٤٩].

وهنا يجد جمهور القراء مشروعية اندراجه كمكوّن أساسي للجيل الأدبي، بجانب مبدعيه ونصوصه، بحيثية أن الجمهور، من ناحية، هو الذي يحدد مدى أهمية النصوص، وهو ما عاينه الناقد الفرنسي ألبيرميمي A. Mémmi حين ذكر أن استقبال القراء للنص يمكن أن يشكل دالة واضحة على مستوى أهميته. وأن العلاقة بين النص وقرائه تمثل أحد الاعتبارات المهمة التي يضعها المؤلف في اعتباره، ومن ثم فهي تحدد مصيره بطريقة موضوعية، بل وتسهم في تحديد موقعه على خرائط الإبداع[٥٠].

ومن ناحية أخرى، فإن فعل القراءة يعد بمثابة احتمال من بين احتمالات النص الكثيرة والمختلفة، مادام النص يشكل كوناً من العلامات والإشارات، بما يجعله دوما قابلاً للتفسير والتأويل، وان اتصل اختلاف القراءات بتباين الفضاءات الثقافية والأنظمة المعرفية، وذائقة القارئ وخبرته ومعايير وقيم قراءته، بما يعني امكان استبانة مدي حرية القراء في كل جيل، والتعرف على أجواء الديموقراطية أو الاستبداد السائدة.

خامساً: الوسائط الفنّية:

والأمر هنا يتعلق بعدم امكان تواجد إبداعات أي جيل أدبي، خارج إطار تطوير وسائل للطباعة والنشر والتوزيع والتوثيق، تتولاها دور الطباعة والنشر والمكتبات، وهي وسائل تدخل ضمن الانجازات الحضارية للمجتمع، وتمارس فعالياتها وفقاً للقواعد المشكلة لأنشطتها،

وتعمل على رصد النتاج الأدبي.
وتزداد أهميتها بالنسبة للأجيال الأدبية القادمة، وبخاصة مع تواتر النشر الالكتروني وعالم الكتاب الدينامي Dynamic Book. الذي يقوم على تحريك الأنواع الأدبية ومفرداتها على نحو غير مسبوق، ومن زوايا مختلفة، وبأساليب لا حصر لها تعتمد مزْج ومواءمة نصوصها.
كذلك فإن من أبرز هذه الوسائط، وجود أعمال ببليوجرافية ومعاجم للتراجم ترصد هذا النتاج، وتسجله، وتصنفه، بما ييسر على الباحثين في دراسة الأجيال الأدبية مهمتهم، ويختصر وقتهم وجهدهم، ويقدم صورة دقيقة لإبداعات كل جيل.

سادسا: الجماعات الوسيطة:

وفي ميدان علم اجتماع الاتصال الجماهيري، يستخدم مفهوم «حراس المنافذ» Gate Keepers. للدلالة على من يقومون باختيار أنواع الاتصالات التي يستقبلها الجمهور، وهو ما يمكن هنا الإفادة منه. إذ تتوسط بين الجيل الأدبي والمجتمع الذي ينتمي إليه جماعات وسيطة Intermediate Groups. تتكون من النقاد، ومحرري الأبواب الأدبية ومقدمي البرامج الإعلامية، وأعضاء الجمعيات الأدبية، واللجان المهتمة، والأكاديميين المتخصصين في الأدب، والناشرين والموزعين، ومؤسسات الدراسات والبحوث، وأجهزة الرقابة، ومسؤولي المؤتمرات والندوات، وكلها جماعات تلعب أدواراً مهمة بالنسبة لعملية الإبداع الأدبي، من حيث تزويدها للمبدع بتقييم عمله وتقبله، وخصائص المبتكر منه وتبنّيه، ما يترتب على آرائها تزويد الموهوبين بالمؤازرة والاعتراف.
وبهذه الكيفية. يتضح تأثير هذه الجماعات في تكوين الرأي العام القارئ، وهو ما يمكن أن يشكل أحد معايير تحديد الهوية الفنية والفكرية لدي الأجيال الأدبية.
وفي المجمل، فإن هذه المكونات يمكن أن تمثل سويّة تصورا يكفل رؤية شاملة غير مجتزأة لمفهوم الجيل الآدبي، وتكشف عن علاقته مع الظروف الكلية التي يعيش في إطارها، ناهيك عن امكان الإسهام في مقاربة تتابع الأجيال وتواصلها.
ها نحن نتقدم في مساءلة مفهوم الجيل الأدبي، ونتحدث عن قوامه ورهاناته، بما قد ييسر الانتقال من مستوى الحديث النظري إلى المعاينة التطبيقية، عن طريق اختباره كمؤشر في التعبير عن وجوده، وكمجال يمارس من خلاله فعالياته في الدرس الأدبي، وكوسيلة يستطاع بها الكشف عن إمكانات هذا الدرس، بما قد يتيح فرصة فهم أكثر جدة لمقاربة المسيرة الأدبية، ولا شك في أننا نكون بهذا أمام بحث آخر، واشكال جديد.

المراجـــع

١- Attias, D.: Sociologie des Générations – L' Emperient du temps, Paris, PuF, 1998, PP. 17-18.
٢- Bouthoul, G.:Avoir La Paix, Paris, Grasset, 1987, P.101.
٣- Evans – Pritchard, E.: The Nuer, Oxford University press, 1981, PP. 249-266.
٤- Bourdieu, P. : La Question de Sociologie, Paris, Minuit, 1984, P. 142.
٥- أنتوني غدنز: علم الاجتماع، ترجمة وتقديم فايز الصيّاغ، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥، ص ٢٤٥.
٦- Braungart, R.: Générations & Politique, Paris, Economica, 1989, PP. 11-12.
٧- عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي، بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٠، ص ١٧٠.
٨- المصدر السابق، ص ١٢٠.
٩- المصدر نفسه، ص ١٣٧
١٠- المصدر نفسه، ص ١٣٨.
١١- المصدر نفسه، ص ص ١٧٠ – ١٧١.
١٢- المصدر نفسه، ص ص ١٧٥– ١٧٦.
١٣- Bate, W.: Preface to criticism, New York, Doubleday Anchor, 1979, P. 98.
١٤- Attias, D., op. Cit., P. 101.
١٥- Peyre, H.: Les Générations Litteraires, Paris, Editions Contemporaines, 1948, PP. 214-217.
١٦- Dilthey, W.: Selected Works (Vol. 1), Introduction to the Human Sciences, Princeton University press, 1991, P. 78.
١٧- Ortega Y Gasset, J.: The Dehumanization of Art and other Essays on Art – Culture and literature, Princeton University press, 1968, PP. 33-36.
١٨- Attias, D., Op. Cit., P. 25.
١٩- Mannheim, K.: « What is a social Generation?» in (The Youth Revolution – The conflict of Generation in Modern History), Edited by A. Esler, New York, Heath and Company, 1974, PP. 7-8.
٢٠- Mannheim, K.: « The Problems of Generations «in K. Mannheim (Essays on the Sociology of knowledge), London, Routledge and kegan paul, 1952, P. 338.
٢١- Parsons, T.: Social Structure and Personality, London, The Free press, 1965, P. 140.
٢٢- Ibid., P. 145.
٢٣- Kristeva, J.: Les Nouvelles Maladies de L'Ame, Paris, Fayard, 1993, Pp. 249- 250.
٢٤- Ibid., P. 271.
٢٥- Bourdieu, P., Op. Cit., P. 143.
٢٦- Ritzer, G.: The Macdonaldization - Thesiss Explorations and Extensions, London, Sage Publications, 1998, PP. 17- 19.
٢٧- Bakhtine, M.: The Dialogical Imaginations – Four Essays, Edited by M. Holquist and C. Emerson, Austin, University of Texas Press, 1981, P. 78.
٢٨- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، القاهرة، دار الشرق، ١٩٧٩، ص ٢٣٣.

٢٩- Lukacs, G.: Essays on the Sociology of Knowledge, London, Routledge and kegan paul, 1981, P. 61.

٣٠- Goldmann, L.: Sciences Humaines et Philosophie, Paris, Gouthier, 1987, PP. 109 – 110.

٣١- فتحي أبو العنين: « مفهوم الجيل والإبداع» في مجلة (الهلال)، يناير ١٩٩٨، القاهرة، دار الهلال، ص ٤١.

٣٢- Mannheim, K., What is a social Generation?, Op. Cit., P. 6.

٣٣- مع تعاظم آليات الدينامية والترابط والهندسة الرقمية واللغات البرمجية والتفاعلية والشبكية والتشجير الالكتروني، حدث تدافع لافت لانتشار المدونات الأدبية، فيما يسمى بأدب الإنترنت أو مرادفاته (أدب الشبكة العنكبوتية، الأدب الالكتروني، الأدب التفاعلي، الإبداع الرقمي..)، ما نتج عنه أشكال أدبية طارئة كالرواية الترابطية Hyper Fiction والشعر الالكتروني Electric Poetry. وكلها أشكال مازالت في طور التجريب، لم تتضح بعد سماتها الأسلوبية المائزة وتقنياتها اللغوية الفارقة. يراجع:
Tapscott, D.: Growing up Digital – The Rise of Net Generation, New York, Mc Graw- Hill Books, 1998.

٣٤- Glenn, N.:Cohort Analysis, Beverly Hills, Sage, 1977.

٣٥- روبيرسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة أمال عرموني، بيروت- باريس، منشورات عويدات، ١٩٧٥، ص ص ٦٤-٦٦.

٣٦- محمد بدوي : الرواية الحديثة في مصر- دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص ٢٥٢.

٣٧- المرجع السابق، ص ٢٥٣.

٣٨- أمجد ريان :» الجماعات الأدبية – تكوينها ودورها التاريخي «في (الأدب وأسئلة الواقع المعاصر)، البحر الأحمر، مؤتمر أدباء مصر، الدورة (٢٢)، نوفمبر ٢٠٠٧، ص ص ٤٠٤ – ٤١٢.

٣٩- سليمان فياض: «من تحقيق حول القصة القصيرة بين جيلين»، اعداد محمد بركات، مجلة (الهلال)، أغسطس ١٩٧٠، ص ١٦١.

٤٠- صلاح فضل: «مفهوم الأجيال في تاريخ الأدب» في مجلة (الكتب – وجهات نظر في الثقافة والسياسة والفكر)، العدد (٤٥)، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠٢، ص ص ٧٠-٧١.

٤١- سامي خشبة: « جيلنا – النقد والحرية والمشاكل « في مجلة (الطليعة)، سبتمبر ١٩٦٩، القاهرة، مؤسسة الأهرام، ص ٦١.

٤٢- عبد الحكيم قاسم، من تحقيق حول القصة القصيرة بين جيلين، مرجع سابق، ص ١٥٧.

٤٣- يوسف الشاروني، المرجع السابق، ص ١٩٤.

٤٤- Meed, M.: «National Character» in (Anthropology to – day), Edited by A. Kroeber, Chicago University press, 1953, P. 121.

٤٥- أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، بيروت، المكتب التجاري، بدون تاريخ، ص ٥٣.

٤٦- Raichman, J. (ed.): The Identity in Question, London, Routledge and kegan Paul, 1996, P. 41.

٤٧- Williams, R.: « Dominant, Residual and Emergent» in (Twentieth – cen- tury Literary Theory, London, Macmillan, 1989, P. 243.

٤٨- يبدو عدم تزامن العلاقة بين المبدعين وجمهور القراء وارداً: فستندال لم يصل فعليا إلى الجمهور، ولم يصبح مؤلفاً مشهوراً إلا بعد مرور أكثر من نصف قرن على وفاته مع أنه لم يكن مجهولاً في زمنه، ولم يضع الجمهور سكوت فيتزجرالد في موضعه الصحيح إلا بعد مرور قرابة عقدين على رحيله، وكذلك الأمر مع تنظيرات الناقد الروسي ميخائيل باختين التي لم يستطيع الجمهور أن يتعرف عليها إلا بعد مضي خمسين سنة على ظهورها. وقد يتغير اتجاه الجمهور خلال حياة المبدع، مثلماً حدث للروائية الفرنسية المعاصرة مرجريت دورا، التي أدى نيل روايتها (العاشق) لجائزة جونكور، وطبع قراءة المليون نسخة منها، إلى اتساع دائرة جمهورها.

ويضرب جابر عصفور مثالا على ذلك بالروائي المصري ادوار الخراط حين يراه : «ينتمي عمريا وفكريا إلى جبل أسبق من جيل الستينات. لكنه لم يجد الفرصة للتعبير الأرحب عن تجربته الخاصة. وصياغة رؤيته المائزة إبداعيا. ومن ثم الوصول إلى دوائر واسعة من القراء. الا ضمن السياق المتجرد لجيل الستينات». يراجع : جابر عصفور: زمن الرواية. القاهرة. مكتبة الأسرة ، ١٩٩٩، ص ص٣٥- ٣٥.

٤٩- نادر كاظم : المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص ٢٣.

٥٠- Memmi, A.: Problémes de la Sociologie de la litérature, Paris, PUF, 1983, P. 301.

المعلوماتية وتشكيل الثقافة

مسألـة مجـاز

جوزيف سليد **ترجمة: حسام الخطيب**

كلية الاتصالات، جامعة أوهايو ناقد وأكاديمي فلسطيني

هناك اتفاق بَدَهيّ على أن تاريخ الغرب استقى تسمياته المجازية من التقانات السائدة في عصوره المتعاقبة. وإذ نتحدث عن العصر الحديدي، أو عصر الملاحة، أو عصر الساعات، فإننا ببساطة لا نضع في أذهاننا تلك الثقافات وحدها بل نشير إلى الطرق العديدة التي اتبعتها مجتمعات هذه العصور في تقديم تلك الثقافات إلى العالم ومكانة العنصر البشري في هذه العملية. ونحن ندرك جيدا مدى الأهمية التي اكتسبها دولاب الحياكة لدى الإغريق القدامى.

❖ أن الدهشة الناتجة عن آليات عمل الساعات في القرنين السابع عشر والثامن عشر ألهمت المثقفين باتجاه تأويل طبيعة المجتمع البشري والكون بأكمله على أنها خاضعة للعقل وبالتالي للتنبؤ بالمستقبل، وأشبه بفلتات يوجّه تحريكها صانع حاذق ❖

فمثلا لا ترجع هذه الأهمية ببساطة إلى حكاية بنبليوبي زوجة أوليسوس في الأوديسّة، التي شغلت نفسها بحوك القماشة طوال فترة انتظار عودة زوجها، وإنما ترجع إلى أن الإغريق رفعوا هذه المهنة اليدوية، التي هي مهمة بحد ذاتها، إلى مستويات روحية ترمز إلى ما يصنعه القدر في حوك مصير حياة الناس. كما نعلم أن الدهشة الناتجة عن آليات عمل الساعات في القرنين السابع عشر والثامن عشر ألهمت المثقفين باتجاه تأويل طبيعة المجتمع البشري والكون بأكمله على أنها خاضعة للعقل وبالتالي للتنبؤ بالمستقبل، وأشبه بفلتات يوجّه تحريكها صانع حاذق.[1]

توماس جفرسون بنى على أساس هذا المجاز «ثوابت الحقائق» الواردة في الإعلان الأمريكي لحقوق الإنسان. ثم ان الآلة البخارية عجلت حدوث الثورة الصناعية ولكنها أيضا دفعت سيغموند فرويد لوضع تصور للنفس الإنسانية مشتق من اختراع جيمس وات للآلة البخارية

واكتفاءً بمثال واحد نذكر أن توماس جفرسون بنى على أساس هذا المجاز «ثوابت الحقائق» الواردة في الإعلان الأمريكي لحقوق الإنسان. ثم إن الآلة البخارية عجلت حدوث الثورة الصناعية ولكنها أيضا دفعت سيغموند فرويد لوضع تصور للنفس الإنسانية مشتق من اختراع جيمس وات للآلة البخارية بتصور الهو id على أنه مرجل للغليان والأنا ego على أنه قطار يدار بالطاقة والأنا الأعلى superego على أنه دولاب قيادة ضابط للمسيرة. وللحاسوب يعود الفضل في إقبال ورثة فرويد على اعتبار ذواتهم أشبه بدوائر من الأسلاك الصلبة أي العتاد Hardware والبرمجيات العصبية Software.

وفي أيامنا هذه ما زلنا نراوح بين التسميات المختلفة لحقبتنا التاريخية بحيث لم تثبت أية تسمية مقترحة مثل: الحقبة ما بعد الصناعية، عصر التقانة النترونية، Technetronic، ثورة المايكرو The Micro Revolution. مجتمع شبكة الاتصال The Network Society. بل حتى عصر الحاسوب. وكل هذه التسميات تنبثق من تصورات ثورة التقانة. إلا أن أقواها على الصمود تلك المسميات التي تقرن الإعلام بالمعالجة الحاسوبية Processing. أي مثلا عصر الاتصال The Age of Communication أو الحقبة الرقمية Digital Era، أو ثقافة الاتصال. وتطغى على جميع هذه التسميات تقريبا أهمية التركيز على البثّ والتخزين والترميز. والحق أن المعلوماتية هي نظام معرفي انبثق من علم المعلومات والاتصال، ومن معالجة المعلومات، ومن تشغيل أنظمة المعلوماتية، وجميعها أتت استجابة لقفزات مثل هذه المجازات.

ونحن نعلم بالطبع أن جميع التقانات البشرية تنبثق وتتشكل في أحضان المجتمع وأن من قصر النظر إلصاق الحتمية «بمقدرتنا على أن نصنع» وهي العبارة التي استخدمها أرسطو لتعريف التقانة. وحين نتحدث عن التقانات في تشكيلها للثقافة ينبغي أيضا أن نتحدث عن الجانب العكسي أي عن الطرق التي تنتهجها الثقافة لتشكيل التقانات.

وهكذا فإن التقانة والثقافة هما مفهومان متقلبان، وفي الحالتين كلتيهما لا بد أن نعمد إلى المجاز. واليوم إذ نحن مُصابون بالدوار إزاء مقدرتنا على معالجة المعلومات، نعطي الأولوية للتقانة، وهو تحزّب بادٍ في قرننا العرضي للمعلومات مع الثقافة تحت عنوان ثقافة المعلوماتية Information Culture. حيث يبدو الجانب الأهم من المصطلح هو صفة الاسم. ومع أن جمهرة الناس يعتبرون الثقافة مجموعة من التقاليد والإضافات والعادات، نرى أن علماء عدد من التخصصات مثل المعرفة البشرية، والذكاء الاصطناعي، وعلم الأحياء التطوري، والبيولوجيا الجزيئية، وأنظمة الاتصال الجماعية يرون الآن أن كلاً من البشر حسب نمط تيورنغ (Turing's Man) وثقافاتهم يؤدون وظائفهم من خلال كونهم «معالجي معلومات». ولكن بما أن هذه المشابهات المعلوماتية تفرض نفسها على وعينا، ينبغي أن نعترف أن هناك مجازا قوي الصلة بالديناميكا الحرارية، يعتبر أساسا لفتوحات عديدة في المعالجة المعلوماتية.، أُضيف (وربما أسلس العنان) إلى مجازات أشد عضوية في مجال الثقافة. وهذا يعني أنه لا بد من السبق إلى فرض النظام على الفوضى. وتقويض المعلوماتية من خلال المعالجة، وإعلاء شأن العلامات على الفوضى مثلما يحدث في مجال الائتلافات الكلاسية للديناميكا الحرارية، نرى أن المجال العضوي لأيامنا هذه يخصص مزيدا من الوزن للتنظيم الذاتي، وخلق المعلوماتية من الفوضى وإبراز المعنى من قطاعات ثقافية غير متوقعة. والاستناد إلى هذه النقلة المجازية يمكن أن يدفع المعلوماتية إلى إدراك مفهومي أفضل يوضح كيف أن ثقافة توصف عادة بأنها متصلبة من جراء ماديتها يمكن أن تحافظ على تماسكها، وكيف أن الثقافة لا يمكن فقط أن تشكّل ولكنها أيضا يمكن أن تشكل ذاتها من خلال معالجة معلومات تعنى بأنظمة العيش وطرقه بقدر ما تعنى بالأنظمة الآلية والإلكترونية.

معالجة المعلومات والاقتصاد المادي

إنّ قابلية استنتاج المشابهات المبنية على الثقافة ليست أمراً عصيّاً على المقاومة فحسب، بل يكون في الغالب كاشفاً، ولو لسبب واحد هو أنّ التقانة هي الواجهة الأساسية التي تربط البشر بالعالم الطبيعي. ومن خلال التقانة يستطيع أبناء جلدتنا أن يغيّروا أنفسهم وكذلك البيئة من حولهم، وهي عملية بدأت في الغرب من خلال المجازات حول طبيعة اعتبرت منذ البدء أنّها قاصرة ومعادية وفوضوية. وفقًا لكتاب ماكس ويبر: أخلاقيات البروتستانت ومادية الرأسمالية، نأى الكلفينيون بأنفسهم عن الفوضى الشاملة (العشوائية المكشوفة) للطبيعة، من خلال محاولة تجاوز اللايقينية إلى النظام وفرض الضبط. وكانت اللغة أداتهم الأساسية، التي هي أهم تقاناتهم الأولية والمؤلفة من نظام من الرموز الاعتباطية التي يمكن فكاكها عن الواقع الذي تمثله. وتلك اللغات التي يُزعم أنّها طبيعية تفسح المجال دائمًا لرموز أكثر اصطناعًا وأكثر تعقيدًا من خلال وحدات قادرة على توليد تشكيلات وتعسفات لا نهاية لها، وكذلك من خلال الإضافات التي تولّدها طاقة الآلات الحرارية، أدّت اللغات والرموز وأنظمة التعليم إلى تحويل الطبيعة إلى تماثلات وأشكال من الزيف وأنظمة مصطنعة. كما امتدّت الرغبة في السيطرة إلى هندسة المجتمع، التي سمّاها ماكس ويبر «العقلانية»، وأحكمت قبضتها. وترتّب على ذلك خطر تمثّل في الطاقة الفائضة (إنتروبيا ×entropy)، حيث أدى التنظيم المسرف إلى القضاء على الاختلاف السليم، وحيث أدى الانضباط القاسي للبنى المصحوب بمبالغة في العقلانية إلى خطر خنق التجديد وإلى تصلب الثقافة. وبين حين وآخر كانت هناك تفجرات قليلة للخروج على العقلانية المسرفة من مثل بروز الأشكال أو الحركات التي اعتبرها ويبر «خارقة» Charismatic والتي استطاعت أن تخترق، لا أن توقف، مسيرة التحكم. وكانت دينامية العقلنة والاختراق لدى ويبر النظير الثقافي للقانون الثاني في الديناميكا الحرارية المبني على أن كل عمليات تحويل الطاقة تتسبب في الانتقاص من الناموس الكوني. إن رؤية ويبر، ربما بمنأى عن الزخارف الدينية، مازالت تطبع افتراضاتنا الثقافية بطابعها.

إن الاندفاع باتجاه التحكم ظهر للعيان في هندستنا للاقتصاد المادي. وما أن انقضى العصر التجاري Mercantile Age وفسح المجال للعصر الصناعي (ها نحن نستخدم تسميتين مجازيتين أخريين) حتى تولت هندستنا الزمام وروضت عمليات الاستخراج والانتاج والتوزيع.

وأدت الآلات التي تعتمد على طاقة الماء والبخار والانفجار الذاتي والكهرباء، أدت إلى ازدياد محصول الزراعة والتعدين والتخشيب والحفر وصيد الأسماك ومكنت المعامل من إنتاج كميات ضخمة من البضائع، كما طورت سرعة انتشار شبكات النقل بغية تسليم المواد الخام والبضائع المصنوعة لأسواق تتزايد وتتوسع باستمرار. وكما يشير جيمس بنيجر James Beniger في كتابه : «ثورة التحكم: الأصول التقانية والاقتصادية لمجتمع المعلومات». أدى حجم وسرعة وكمية هذه الأنظمة إلى أزمات في التحكم تمّ حلها من خلال تقانات المعلوماتية: التمييز والتخصيص، المعالجة المسبقة، البرمجة، الاستقلال الذاتي الموزع، التغذية الآلية الراجعة، الدمج والتنسيق بمقياس هائل وقادر على توفير استقرار للأنظمة التي عالجت المواد المصنعة مثل: المدخلات والوسائط والمخرجات.

ومن أجل دعم تنظيم هذه الأساليب عملت ثورة التحكم على توريد جيش جرار من التقانات الملحقة على شاكلة تحسين وسائل البريد، وقواعد المعلومات، وتوحيد الأوزان والمقاييس، والتغليف، والإدارة البشرية وتنظيم المكاتب. وغير ذلك.

وكما في تخطيط ويبر، ظهرت بنى التحكم أيضا كمستويات من التميز المجتمعي. ويضيف بنيجر نقطتين أخريين في مجال قطاعات الاستخراج والانتاج والتوزيع.

الأولى هي القطاع الرباعي القائم على التجارة والتمويل والتأمين والسكن، والذي يشكل بنية تحتية موازية ومواتية لجمع ومعالجة وتوزيع المعلومات اللازمة لكل طراز معيشي من أجل التحكم في سيرورة المواد الأولية.

والثانية هي القطاع الخماسي وهو أرفع القطاعات في انتقاله من البيئة الفيزيائية إلى المستويات الأعلى مثل: الحكومة والقانون والتعليم، التي تمثل البرمجة المجتمعية – التكيف الاجتماعي،التعليم، التشريع– إلى جانب اتخاذ القرار الجماعي أو التمثيلي من أجل

التأثير في التحكم.[٢]
وهذه القطاعات في مستوييها الملحوظ أو الملفوظ تمثل المعالجة المعلوماتية على الصعد السياسية والاجتماعية والاتصالية، التي يتبع فيها بنيجر سلفه ماكس ويبر في اعتبارها أبرز ظواهر تراث العقلانية في أوجها وكذلك التحكم: أي البيروقراطية.
إن البيروقراطيات هي سلطات هرمية مصممة للتحكم في المدخلات المنسقة والمدخلات الوسيطة والمخرجات من خلال المعلومات ومعالجتها وتوزيعها، وتبدو من الناحية النظرية أنها منفتحة للتغذية الراجعة feedback من جانب المستويات الأدنى، مع أن البيروقراطيات [متفردة بالسلطة] وعديمة الاستجابة بل متحكمة، حينما تكون هرمية حادة، تقطع أوامرها الطريق على كل تغذية راجعة. وحينما تتحكم البيروقراطية، تتولى أحكامها برمجة الناس وإعطاء فرصة محدودة للمشاركة في اتخاذ القرار إلى جانب استقلالية ذاتية متواضعة حسب المستويات والطبقات المختلفة.
فمثلا السمسار، على الرغم من أنه يبرمَج بغرض اتباع الأحكام، يتمتع باستقلال ذاتي محدود ليقرر متى يمكن تطبيق هذه الأحكام، وكذلك شأن موظف التذاكر في القطار أو عامل الهاتف أمام جهاز رقمي.
إن البنى البيروقراطية تدفع كل واجهات الثقافة الإنسانية من خلال إلقاء لوم التقاعس وضعف الكفاءة على مثل أولئك العاملين.
إن المربّين غالبا مايتلكأون عند تشخيص ما يفعلونه من برمجة، إلا أن التعليم الذي يأخذ شكل معدات وبرمجيات» Software – Hardware» ثقافية يزيد من قوة البرمجة الطبيعية الجاهزة التي يرثها كل مولود. والمشابهة الحتمية لهذه الحالة هي الحاسوب، فالتلاميذ يكتسبون من خلاله خوارزميات الثقافة، وقواعد اتخاذ القرار ونماذج الفهم، ومع ذلك تبقى برمجتهم مفتوحة إزاء استقلالهم الفردي ومبادرتهم وإبداعهم.
إن الثقافات الغربية تبرمج الأجيال على امتداد عقدين من السنين قبل أن تلحقهم (تحقنهم) بالقوة العاملة التي تزداد ميلا باتجاه المعالجة المعلوماتية، ولكن أيضا تستمر في برمجتهم طوال حياتهم من خلال الإعلام الجماهيري والأقنية القادرة على شحنهم بكميات هائلة من المعلومات الثقافية.

ومن سخرية القدر أن المربين هم الأسرع إلى الفهم وإلى حقن الطلبة روتينيا برسائل إعلامية مبرمجة: مثل «الحروب الثقافية» المزعومة والصراعات الناتجة عن السياسات والأيديولوجيات التي تلتهب من خلال شبكات الإعلام. وتقدم المعارك بطرق تمثيلية من شأنها أن تنوب عن الجهات المختلفة وتتصادم. إن الأكاديميين ومثلهم سائر الناس يلومون وسائل الإعلام بما تقترحه من نماذج تنميط الجنسين والتحزبات الطبقية، والحزازات العرقية والسلوكية، والشعارات الثقافية المتنوعة. ويُجمعون في إلقاء اللوم بشأن هذه الإساءات على أعتاب شبكات الإعلام النهمة.
والحق أن الغربيين يصرفون وقتا طويلا في مناقشة السلطة المزعومة لشبكات الاتصال التي تحصرهم وتفرقهم في آنٍ معاً. وكما يذكر جيمس كاري James Car-ey، من الملاحظ أن معظم الدراسات المتعلقة بوسائل الإعلام ركزت على نماذج البث أكثر من تركيزها على المناحي الطقوسية للاتصال، وعلى الإضافات المتراكمة التي تغذي الجماعات وتقودها إلى الاستقرار مع تأكيدات المقاصد، ربما لأن الوظائف الطقوسية للإعلام تفتقر إلى الدرامية وقوة التأثير، وتبدو أشبه بمفعول غرفة ذات أصداء[٣]. ثم إن النظرية الكلاسية للإعلام قد دُفعت باتجاه البث، وحتى كلود شانون Claude Shannon من جهابذة علم المعلومات، كان أكثر اهتماما بكيفية البث غير المخلّ من كيفية استطاعة الرموز على نقل المعنى. وبالتأكيد يعاني المعنى من الإخلال تحت وطأة مواصفات البث. وكما ألمح جون ديوي John Dewey الذي قال: «إن المجتمع لايوجد فقط من خلال البث والاتصال، ولكن من الصواب أن نقول: إنه يوجد في البث وفي الاتصال.»[٤]
وقد أثيرت تساؤلات حول تأثير التقانة وعمقت الاعتقاد بالحتمية التقانية. وأوضح هارولد أنيس Harold Annis في كتابه «إمبراطورية الاتصال» أن شبكات النقل التي هي الأسبق إلى تبنّي أنظمة الإعلام الحديثة جعلت التحكم بثقافات أوسع ممكنا. وفي كتابها «المطبعة ودورها في التغيير» أوضحت اليزابيث آينشتين أن اختراع الطباعة هو الذي جعل المعلومة متوافرة للمتعلمين وأدخل هذه الثقافة من خلال تقويض السلطة القائمة آنذاك. أما هارولد أنيس، تلميذ مارشال ماكلوهان، الذي أدهشه

مجسّ إلكتروني مطور ومقوى فقد أجرى مراجعة لتاريخ الثقافة من المرحلة الشفوية إلى مرحلة الخط فالطباعة وأخيراً إلى التقانة الإلكترونية، وبيّن تأثير كل مرحلة في الوعي الإنساني.

على حين أن ولتر أونغ Walter Ong افترض نشوء مرحلة شفوية ثانوية من خلال وسائل الإعلام الالكترونية. وفيما بعد أدّى دخول الانترنت إلى تحليق مجازي مستعيدا الإيمان بفضائل الترابط، من خلال أنموذج للبث يعاد تصوره في شكل ثقافة فراغية Cyber Culture وهي مملكة قائمة على تشكيلات إعلامية يكون سكانها من فيروسات الحاسوب المجازية.

وهكذا فإن أغلب الدراسات المتعلقة بوسائل الإعلام مالت إلى افتراض أن القنوات الفضائية تعمل كأدوات للتحكم. وافترضت نظريات حتمية عديدة أن حدوث تأثيرات على المتلقين متراوحة بين القوة والضعف، يتزايد مفعولها من خلال خطوات منفردة أو مجتمعة: نماذج الإشارة والاستجابة، الدعاية، التعلّم الاجتماعي والتحصيل، وغير ذلك. وعند انعطافات متعددة أقدم علماء وسائل الإعلام على استعارة استبصاراتهم (مثل الإقناع، تنافر الأصوات المعرفية) من أساليب التواصل فيما بين الأشخاص.

وفي الآونة الأخيرة أخذت الحدود بين الاتصال والإعلام تتهاوى، نظرا لأن تتابع المجازات الفاشلة أو القاصرة يسهم بلا شك في تحويل النظر إلى المعلوماتية والميل إلى اعتبارها نظام مرحلة جديدة. وفي الواقع يبدو خطابنا حول قوة الإعلام، وإن كان طقوسيا على نحو ما يعتقد كاري Carey، كأنه يتبع قوسًا أشبه بالخطاب الثقافي المتعلق بالجنسوية على نحو ما رسمه ميشيل فوكو في تاريخه للجنسوية.(٥)

ولنعترف أن المجتمع يشكل وسائل الإعلام بمقدار ما تُشكل المجتمعَ هذه الوسائل. ونحن ندّعي أن هذه الوسائل حتمية وأنها تُبرمج وتؤكد وتعدل، وتعزلنا عن العالم الطبيعي لأنها بلا شك حين تفعل ذلك تُريحنا من مسؤولية العمل النشيط لإصلاح المجتمع. وتتناثر الشكاوى مثل حلقة متناوبة، تزداد قوة مع كل ثورة جديدة. ومن الواضح والمفهوم أن قوة مقدرة وسائل الإعلام المزعومة على التحكم – أو على الأقل – على البرمجة تكتسب شرعيتها عبثيا من خلال ما تردده الثقافة باستمرار حول قوتها، وتستعمل هذا الخطاب باتجاه درامي وتأهيلي. وفي أيامنا هذه تعلو نبرة الخطاب الذي يبدو وكأنه يدعو إلى هذا الدور من خلال المبالغة في قضايا الخصوصية، والمراقبة، والملكية الفكرية، وحرية الكلام بلا قيود، والخلط، والإخضاع، والتعارض بين بقاع العالم. وإذا اتضح أن مزايا ومخاطر القرية العالمية التي تنبأ بها ماكلوهان أصبحت موضوع تسلية من أرفع طراز. يبدو من الثابت أن الذي كتب الخطوط الأصلية هو ماكس ويبر.

وإلى درجة معتبرة جداً، يمكن أن نرجع الاعتقاد بأن التحكم هو الوظيفة الرئيسية لمعالجة المعلومات إلى الديناميكيات الحرارية الإحصائية للقرن التاسع عشر ولا سيما للقانون الثاني الشهير منها. إن الأنظمة المختلفة تتعامل مع القانون بطرق مختلفة نسبيا، إلا أنها جميعا تشترك في معلومة واحدة مفادها أن التنظيم يكون في العادة هشا، وأن الطاقة لها قابلية بأن تصبح غير ميسورة وأن الخلل الذي ينتابها – أو سوء التنظيم. الذي يقاس على أنه في وقت واحد عرضي ومفتقر إلى التمييز– هو وحيد الاتجاه وعصي على أية مقاومة. وبسبب المركزية التي أعاقت تقدم الآلات الحرارية جزئيا مالت حركة التصنيع ميلا شديدا لاستخدام الديناميكا الحرارية في معالجة البضائع المادية. وقد استوعب الصناعيون العالم من ناحية تعريف العلوم الفيزيائية له: أي بوصفه مؤلفا من المادة والطاقة والمعلومة. إن الفيزيائيين ينظرون إلى المعلومة على أنها شبه ظاهره آنية أو ثانوية بالنسبة إلى المادة والطاقة، بما أنها تشير إلى الطريقة أو النظام. إن البنى والأنظمة التي تستهلك المادة والطاقة تعيش فقط حين توفر لنفسها مكسبا صافيا سواء من خلال النظام أو اللامصادفة، وتسمى عادة الأنتروبيا السلبية، وهو مصطلح يمتاز بوضوح أكثر من معادلة بولتمان Boltman (نفس العبارة الرياضية لكل من أنتروبيا الديناميكا الحرارية والمعلومة).

وقد افترض الصناعيون أنه كلما عظمت المصادفة ازدادت الحاجة إلى التحكم، وهو اعتقاد وجه معالجتهم للبضائع المادية والأفكار والعالم. إن المعالجة المتشعبة مثل البيروقراطيات ومحركات البحث مثلا تعمل على الاستفادة مما يسميه منظرو المعلوماتية: المعالجة المسبقة – وهي تقنية تقوم على إتلاف المعلومة من خلال التصنيف والتقسيم لغرض توحيد البنى لتنساب بليونة من خلال نظام ما.

التقانة والثقافة هما مفهومان متقلبان، وفي الحالتين كلتيهما لا بد أن تعمد إلى المجاز. واليوم نحن مُصابون بالدوار ازاء مقدرتنا على معالجة المعلومات

إن المعالجة المسبقة تخفض من درجة العشوائية أو «الضجيج» Noise فقط ولكنها تنال المعلومة أيضا. إن القطعة الشاذة «Odd lot» مثلا هي تلك التي لا تنسجم مع مقاييس الحجم والوزن والعدد، ولنقل إنها تحتوي على فائض في المعلومات أو على العكس من ذلك على «معلومات منقوصة»، بحيث لا تصلح لأن تعالج من خلال نظام مبني على سيولة المادة. إن بيروقراطيي الجامعات الحكومية يتبعون ممارسة مماثلة. إذا كان هناك متقدم بطلب لا يمكن إخضاعه للترقيم مثل رقم الضمان الاجتماعي Social Security أو الوضع الإجتماعي أو الطبقة أو العرق أو العمر أو معايير أخرى منتقاة – فهو لا يمكن أن يتابع بوصفه مدخلا أو شبه مدخل أو مُخرجًا من مخرجات النظام المعتمد. والتحكم إذًا، يلجأ إلى شكل قاسٍ من الترتيب، أي تدمير المعلومات نفسها التي تتعلق بإحساس شخصي أو ثقافي، والتي تُعرّف الأفراد بأنهم متفردون، إذ يجردهم (أي التحكم) من كل شيء ماعدا الهويات الإحصائية الفارغة من أية سمة.

الغربيون يصرفون وقتا طويلا في مناقشة السلطة المزعومة لشبكات الاتصال التي تحصرهم وتفرقهم في آنٍ معاً

إن هذه الطريقة العرضية التي من خلالها نقبل أشباه تلك المعالجة يمكن أن تكون ذات صلة بالتأثير الأسطوري للعلم الذي يعتد دائماً بتقويض ماضيه وكذلك بالرأسمالية نفسها على نحو ما يتمثل بدفاع جوزيف شومبيتر بدفاعه المتين عن النظام الاقتصادي الراهن من خلال تدمير خلاق لأجيال السوق القديمة[٦]. (ولو كان شومبيتر حياً الآن لكان لاحظ أن الحقبة الراهنة للرأسمالية قد تجاوزتها الأحداث ولم يبق لها مكان سوى أكوام مزبلة التاريخ). وعلى حين يرى المؤيدون والأنصار في مثل هذا الدمار بشائر قوة وصحة بالطبع فإن النقاد الثقافيين يرون في هذا الدمار سباباً وخراباً. وتطبيقاً لهذا المبدأ على الإعلام الجماهيري، تكون المعالجات المسبقة معتمدة على حراسة البوابة وجدولة البنود، وبذلك تحيل المضمون إلى مردّدات سردية، وجداول مجهزة، وصراعات مبتذلة، وتنميطات Stereo Types وماأشبه ذلك، وهكذا تكون النتيجة أن عشرات من أقنية ومئات آلاف المحاضرات القائمة على مبدأ عرض النقاط الرئيسية Power Point، كلها يمكن أن تقدم كميات من قمامة المعلومات الثقافية. وكما أشار أحد النقاد في وصفه لنتائج هذه الممارسات، يكون أصحّ وصف لهذا الوضع على أنه عصر المعلومات الضائعة[٧].

ويمكن أن تؤدي الكميات الضخمة من المعلومات إلى استحالة المعالجة المسبقة، ولكن الخطر الحقيقي يكمن في أن المعلومات الثمينة يمكن أن تضيع، ثم إن الثقافات التقليدية التي تختلف عن الثقافات العلمية يمكن أن تستثمر في حفظ المعلومات، وغالباً ما كانت تطوّر لتحقيق هذا الهدف رموزاً وأقنية مختلفة.

غير إن خطابات القوة والتحكم تقدم المعلومات نفسها مرتبطة بالهدف الاقتصادي. ومع بداية عصر التصنيع –أو على الأصح– التصنيع المكيّف من خلال معالجة المعلومات باتجاه ما بعد التصنيع أو «الرأسمالية المتأخرة» –إذا جاز هذا التعبير– جرى تكييف المعلومات نفسها لتبقى دائماً في حالة نموٍ مستمرّ. وتمّ تحويل المعلومات إلى سلعة من خلال الهجمة الإعلانية، التي ربما كانت أكبر أداة للتحكم التقاني (والتي حملت أحياناً تسمية لفظية لتفيد أنها خدمة «لإخبار» المستهلكين بوجود بضائع أو خدمات). ولأن ضخامة حجم الإنتاج مع سرعة وضخامة التوزيع، أدت إلى خطر ازدياد المواد المصنعة بما يفوق حجم الاستهلاك أصبح الإعلان الوسيلة الرئيسية للتحكم بالاستهلاك[٨]. إن إنعاش الطلب على المنتجات التي يمكن بغير هذه الوسيلة أن تصبح كاسدة أصبح الآن السمة المميزة لثقافة الاستهلاك التي أصبح تسويقها معتمداً على وسائل الإعلام الجماهيري. إن أقنية وسائل الإعلام تقدم الجماهير على أنها بضائع استهلاكية للمعلنين، وتشتري محتويات البرامج نفسها، وكذلك مع تدفق الإعلام تصبح هذه الأقنية بدورها محتاجةً إلى مزيد من المحتوى اللازم لاستهلاك الجماهير مثل ما تصبح المواد الخام المتوافرة لصناعات الأنباء والتسليات والمسلسلات والممارسات الثقافية.

وهكذا أدّت عمليّة تحويل الثقافة والإعلام إلى بضاعة لإبراز التشابه بين أنظمة الاتصال وأنظمة التبادل الاقتصادي ومن ثمّ إلى توجيه صدمة للنقاد الثقافيين. وهكذا حين كتب كارل ماركس عن سوق المستقبل صوّره على أساس أنه حصيلة تصادم بين القوى المسيطرة في القرن التاسع عشر، وربما كان أيضاً مقتنعاً أن الإعلام كان مجرد ظاهرة تابعة، كذلك لم يستطع توقّع ما آل إليه التطور الحالي. وكان ماركس قد توقع أن تقنيات الاتصال والنقل ستكون مختلفة عن الوضع السائد في عصره. وقد لاحظ

روبرت ماكشيسني Robert W.McChesney أن ماركس «لم يعالج تقانة الاتصال بوصفها عاملاً متغيراً تابعاً للتجمع (الرأسمالي)، ولم يكن لها تأثير مستقل ذو شأن»[٩].

ومع ذلك فإن هناك عدداً من النقاد الثقافيين تبنوا أفكار ماركس الانتقادية في مجالات السياسة والاقتصاد، على حين أن نقاداً آخرين أجمعوا على أن الرأسمالية هي في آنٍ معاً أسوأ وأفضل طريقة للإعلام[١٠]. وعلى أية حال تبقى المجازات الإعلامية في حالة تضارب، وتدور حول قضايا استخدام المعلومات وقيمتها، ومدى إسهامها المبالغ فيه بشأن معادلات الإخبار والقوة بل الإخبار والمال. فهل قوة الإعلام بوصفها كلمة دارجة cliché يمكن أن تتمتع بكل ذلك؟ وهل تملك تلك المواكب الإعلامية قيمة ذاتية؟ وهل يمكن للنقود، التي هي بنية رمزية تتراوح بسهولة بين الأعداد والأصفار، أن تعد مساويةً للمعلومات؟[١١] وهل يمكن لحجم المعلومات بذاته أن يتسبب في التضخم بحيث تصبح كل نقطة من المعلومات عرضةً لتناقص قيمتها؟.

إن المجاز السليم نسبياً المتضمن في عبارة «سوق الأفكار» يطرح الثقافة نفسها على أنها حلبة خاضعة للنقيض اليوتوبي لقانون غريشام Gresham's law: أفكار جيدة، تسلية، معرفة، بيانات مفيدة، مهارات أو خبرات... تطرد ما هو سيء. إن السوق يبث ويعيد تشكيلها من خلال دينامية دائبة الحركة لكن تكبح جماحها أحياناً كوابح الملكية الفكرية، وهي قيود جوبهت بالرفض والإصرار على الحيادية المطلقة والشعارات التي تنادي بأن « يظل الإعلام حراً».

وعلى الرغم من أننا ما زلنا عاجزين عن أن نفهم تماماً كيف تشق المعلومات طريقها من إطراف الثقافة إلى مركزيتها، فإننا نسارع غالباً إلى تبني قاموس الكولونيالية الذي ينص على أن النخب المثقفة هي التي تمهد الطريق للمرددات الثانوية.

وعلى الرغم من أن هذه النظرات ومثيلاتها تستحق الاعتبار فإنها غالباً ما تنسب السلبية للثقافات التي بدأنا مجدداً فقط بتفهم ديناميتها الفعلية. وتبدو الثقافات خاضعة بقدر متزايد لعمليات المعالجة والبناء والتركيب.

ومن خلال الحذر بشأن الحتمية التقانية التي يبسُطها علماء بارزون مثل ماكلوهان Mcluhan، ومع الاطمئنان لمفهوم التجديد بدلاً من مفهوم الابتكار، يميل بعض الدارسين إلى عزل أو دفع مراحل من التاريخ من خلال تلك المصطلحات التي أسماها بروز مازلش Bruze Mazlish «انقطاعات discontinuities» أو ضربات موجهة ضد الكرامة الإنسانية بتأثير انهيار المجازات المألوفة. وفي مقالته المشهورة «الانقطاع الرابع The Fourth discontinuity» لم يعُد في مقدور بني الإنسان أن يدّعوا أنهم مركز الكون، وبعد داروين لم يعد في مقدورهم الادعاء بأنهم أشكال من الحياة فريدة من نوعها، وبعد فرويد لم يعد في مقدورهم الادعاء بأنهم مخلوقات عقلانية. ويضيف مازلش أنه استناداً إلى سيطرة الرقمية digitalization والافتراضية virtualization في أيام الناس هذه، يجب على الناس حتماً أن يتعرفوا إلى وجود قرابة وثيقة مع التقانات ذات البعد التمثيلي representation أو الروبوتي robotic لأنه في مرحلة ما غير بعيدة سوف يكون هذان البعدان قادرين على التصرف المستقل، رغماً عن البرمجة[١٢]. ومن خلال معنى مجازي عميق، سوف تصبح مخلوقاتنا بمثابة أولادنا. وكذلك من خلال رؤية للمستقبل لا تخلو من المزاح، وإن كانت متأثرة برؤية للمستقبل ذات طابع فرانكشتايني، سوف تصبح تقاناتنا إخباريةً إلى حد بعيد.

على أن هناك علماء إنسانويين ينكرون إنكاراً شديداً إمكان التحقق الفعلي لما تصنعه أيدينا من خلال المعالجة.

ويعدّ جان بودريّار Jean Baudrillard أكثرهم تطرّفاً، وهو الحكيم المناهض للزيف، والذي أعلن منذ عام ١٩٨٠ أن بني الإنسان قد تجاوزوا مرحلة المجاز إلى مرحلة «فوق حقيقية hyperreal »، أي «إلى حقبة نرجسية شديدة التقلب في مجال الاتصالات، والتواصل، والجوار، والتغذية الراجعة، والواجهة التعميمية التي تتناسب مع الكون الاتصالي»[١٣].

ويضيف أن النتيجة تؤول إلى الهستيريا والنشوة والتعمية. وهناك علماء أكثر اعتدالاً وأقل تشاؤماً ينطلقون من إحدى رؤى مارشال ماكلوهان باتجاه وفرة من الأقنية، تنظم عادة في سلسلة من التراتبات التي تشكل بيئةً لأقنية ورسائل تكوّن بيئة من وسائط الإعلام– وربما المعلومات. وفي إحدى الحالتين وفي كلتا الرؤيتين تتوافر درجة ما من الإقناع تصبح عندها الثقافة بيئة تركيبية تتم فيها للبشر فرصة استهلاك المعلومات وتبادلها فيما بينهم وكذلك

بينهم وبين الأجهزة غير البشرية.

ويعتبر التأثير الكلي لقنواتنا وشيفراتنا Codes من أبرز الهويات التي تواجه مناقشة وضع ثقافة يجري تعريفها من خلال المعلوماتية. ويلاحظ جوزيف تابي Joseph Tabbi أن الإنسانويين يخشون من أن الحصيلة المتكونة من الثقافة والصناعة والتمكن تتصف بشمولية مطبقة تجعل من المستحيل على الوعي الفردي أن يستقل بنفسه. ذلك أن الفرد لا يستطيع أن يجد أرضية يقف عليها أو منظورا خاصا يسمح له برؤية كل لم يتورط به أصلا، لأنه ليس قادرا على الانفكاك من بيئة مطبقة تكوّن ذاته جزءاً منها، وغير قادر أيضا أن يفصل نفسه ووعيه عن مثل هذا المجاز الكلي[١٤]. إن التناقض الظاهري لما بعد الحداثة يشير إلى أنه لا يوجد مخرج للثقافة وأن السلطة تمارس في لا مكان وفي كل مكان من خلال أنظمة المعلوماتية ذات التركيب المستعصي على القياس. إن القيود المطبقة لفترة مابعد الحداثة تفيد أن اللغات وأنظمة الإبلاغ الأخرى إنما تستقي مرجعيتها من ذاتها فقط وأن الثقافة التقنية المركبة والمتراصة التي تنتظمها هذه المظاهر لابد أن تنهار في قبضة الانغلاق. ولا يقتصر الأمر على أن مثل هذه الأنظمة تعزلنا عن العالم الطبيعي بل إننا لانستطيع بعد الآن أن نتعرف الطبيعة لأنها خضعت نهائيا لتعديلات التمكن المتكامل. وهكذا يصبح المجاز سجنا.

ضجيج الثقافة: بروز المجاز العضوي

لحسن حظ المعلوماتية أصبح الآن علماء المعلوماتية متشككين بشأن مجازات تبادل السخونة. وكثير منهم يتفهمون العلاقة الدينامية، وأيضا المتناقضة بين النظام والعشوائية، على أنها مجازات مختلفة تركز على التعقيد لا الطاقة.

وربما كان الأمر الأكثر إثارة هو النسق المنتظم ذاتيا، أي أنه مفهوم ترجع ريادته إلى علماء الاجتماع والاقتصاديين بالإضافة إلى علماء البيولوجيا. إن النسق المنتظم ذاتيا يرجع تاريخه على الأقل إلى يد آدم سميث غير المرئية، والتي كانت تتحرك وفق القواعد المنظومة التالية : هنا، حينما اتبع الأفراد مصالحهم الخاصة كانت النتيجة اقتصاداً بالغ التعقيد. وكما أشار الفيلسوف جفري ويكن Jeffrey Wick-in، كان ما تعتمده فعلا نظرية المعلومات هو مقدار تركيبية العلاقات البنيوية.[١٥] إن خطط التنظيم الذاتي تولي الأهمية للعديد من نقاط التقاء التواصل وللعديد من العلاقات البنيوية أو شبكة التداخل، وتمييز الأنماط، والتغذية الراجعة. والكثير من هذه النقاط تدخل بوضوح تحت تصنيف الثقافة أكثر مما تدخل في مجاز الديناميكا الحرارية.

إن تصنيفات الاتجاهات متضمنة في كتاب: «طوارىء Emergency» وهو من الكتب الأكثر رواجا، وفيه يعالج المؤلف ستيفين جونسون Steven Johnson قابلية الوحدات الدقيقة لـ(الخلايا الفطرية، الغروية، النمل، الجوارات العضوية)، التي تتضافر وتنظم نفسها بطريقة هرمية في كل مركّب. وهنا يبرز التنظيم، لا كمجرد حصيلة قرارات عشوائية ولكن في صيغة تجمّع جديد بالغ التركيب بما يفوق كل جزء يدخل في تكوينه. وهنا لامجال لأوامر بيروقراطية، ولا لتنظيم طبقي، ولا لآليات تحكم، باستثناء قواعد بسيطة لها دورها: وهنا لا يتطلب الأمر قفزة كبرى للتفكير في ثقافة مجتمع يعرف من خلال المكان والزمان والإرث المشترك والأوامر الجماعية أو المصالح المتبادلة – مثل بنية ذات تنظيم ذاتي يتفاوت في تركيبه. وهناك كتب كثيرة ناقشت موضوع التجمعات الشعبية الصغيرة مثل:

James Suroweicki's The wisdom of Crowds: Why the Many Are Smarter Than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business (New York: Doubleday, 2004); Malcolm Gladwell's The Tipping point: How Little Things Can make a Big Difference (Boston, Little, Brown, 2000); Mark J. Penn's Microtrends: The Small Forces Behind Tomorrow's Big Changes (New York: Grand Central, 2007); Michael J. Mauboussin's More Than You Know: Finding Financial Wisdom in Unconventional Places (New York: Columbia University Press, 2006); and Steven D. Levitt and Steven J. Dubner's Freakonomics: A Rogue Economist Explores the Hidden Side of Everything (New York: Morrow, 2005).

والمعالجات المذكورة أعلاه عملت كلها على كشف أعمال وأنماط فكرية ذات طابع ثقافي غير عقلاني أحيانا، ومستقل وصغير ومهمل غالبا إلى أن يتم تنظيمه ذاتيا. وبينما ينظر الأكاديميون شزراً إلى مثل هذه التقارير «الصحفية» فإن عرض مثل هذه الظواهر يوحي بمستوى من التقبل الثقافي لمجازات التنظيم الذاتي. ثم إن الصحفيين (حسب القول المأثور) يكتبون عادة أول مسودة للتاريخ. وقد يتساءل المرء هل صحيح أن الجماهير تمتلك بالفعل حكمة جماعية. إلا أن نظرة واحدة على مدخلات ويكيبيديا Wikipedia في المعلوماتية ربما كانت كافية للإقناع.

وإذا كانت المجازات القديمة تعطي أفضلية للتحكم

فإن التنظيم الذاتي يركز على الاستقرار الديناميكي الذي يتحقق على أساس التوازن المدروس بعيدا عن التدمير الخلاق. ومثل كل نظام آخر، سواء أكان على نمط الديناميكا الحرارية أو غيره، ينبغي على كل نسق مركب أن يبتعد عن التوحيد المركزي من خلال الاختلاف والتخصص والتوزيع البنيوي للأجزاء.

إن النقطة التي تفرض نفسها هي مسألة الطاقة، التي بقيت من تراث الديناميكا الحرارية. وفي هذا الشأن يميز المنظرون الذين ينادون بمجاز عضوي للثقافة، يميزون بين أنظمة العيش وآلات الحرارة. والمفكرون المتباينون مثل غبز Gibbs وشرودنغر Schrodinger وجورجيسكو روجن Georgescu-Roegen أسهموا في تأسيس مفهوم «Exergy». الذي هو مصطلح حاسم، كما يقول ألف هورنبورغ Alf hornburg الناقد الذي يدعو إلى مزيد من التركيز على المجازات العضوية المعلوماتية.

إن الطاقة الخارجة Exergy تساعدنا على فهم العلاقة بين الطاقة المعلوماتية والبنية المادية، ذلك لأن البنى، مثلها مثل العضويات الحية، لاتستهلك «الطاقة» التي لايمكن خلقها أو إتلافها، ولكنها بدلا من ذلك تستهلك النظام الذي يمكن اشتقاقه من الطاقة.

إن الطاقة الخارجية هي صفة من صفات الطاقة، تدل على درجة النظام أو المعلومات التي تحتويها، ومثل هذا النظام في الطاقة يمكن غرسه في نظام البنى المادية أو تحويله إلى إشعاع، ولكن دائما ماتنتج عنه خسارة في مجمل النظام.(١٦)

إن التناقضات الظاهرية بين الطاقة والزمن المرتبط بالديناميكا الحرارية كذلك تدفع العلماء الكونيين إلى اللجوء إلى الافتراضات بأن الثقوب السوداء هي أشبه بوعاء معلومات وأن أدمغة بولتزمان Boltzman هي حالات من الوعي والشعور في سيناريوهات أبعد عن المألوف من السيناريوهات الواردة في كتاب «اقتصاد المتسكعين» Freakonomics.(١٧)

ولكن المجازات الأكثر ورودا بالنسبة للثقافة في هذه الأيام تأتي من مختبرات العلم التكويني والعضوي وبعضها ينبىء أن الثقافات قد تتولد مثل عروق متجذرة rhizomes وتتلاقح فيما بينها لتخلق نغلا هجينا، ولأن التنظيم الذاتي كان واضحا منذ البدء عند داروين فإن ملامح الأنساق الحية في نموها باتجاه توازن الاستقرار والتجدد تجذب طلبة كل من المعلوماتية والثقافة. ومادام مشروع الجينوم البشري يعمل على إنجاز خريطة تتابع الـ DNA، فإننا ما زلنا نحتاج إلى كثير من التفصيلات التي يمكن أن تغير من تفكيرنا وأحكامنا.

إن خصائصنا تترجم من خلال جينات أو أجزاء من الحمض الرّيبي النّووي المنزوع الأكسجين (دنا DNA)، التي هي ليست إلا خيطاً مما يقرب من ثلاثة بليون زوج من أربعة خلايا أدانين adenine، سيتوسين cytosine، غوانين guanine، وثيمين thymine، وهي تُختصر عادة من خلال الأحرف التالية: A.C.G وT.A.C.G، ويعتبر رمز T أبجدية لغة تتكشف قواعدها وتراكيبها ببطء بالغ لأن التعامل مع مثل هذه الأرقام المرعبة، مازال محدداً بشكل أساسي بدراسة مفردات الجينات.

لكن من الواضح أن هذه اللغة الحية، باتباعها قواعد نحوية وتركيبية يمكن لبعض منها أن تُستوعَب بوصفها تفاعلات جوارية أو شبكية، وتَعرُّف نمطي وتغذية راجعة، هذه اللغة الحية تخلق الجِدّة من خلال التدوير المتبدل في عملية إخبارية يكون مصدرها «الضجيج noise». ويحدث التدوير المتبدل على شكل حروف مفردة في قاعدة أزواج «النوويد nucleotides» تسمى تشكلات نوويدية متعددة التركيب SNPs يبلغ تعدادها آلاف الملايين. وتحدث التدويرات المتبدلة عشوائياً على شكل أخطاء في الانتساخ أو الاستنساخ المغلوط أو في التهجئة الخاطئة أو في التقلبات الفجائية أو في التعميمات المبالغ بها. على حين تتداخل أعداد هائلة من العوامل المختلفة يبدو أن بعضاً منها يمكن أن يكون له وظيفة تتجاوز مجرد التغيير الرمزي، وذلك مثل الممرضات pathogens والفايروسات viruses والمايكروبيومز micro biomes والأبي جينيتكس epigenetics.

إن المجازات تتوافر هنا بغزارة وتُطرح في الحلبة الثقافية على يد المختصين بالتطور مثل مصطلحات ريتشارد داوكنز Dawkins «المراقب الأعمى blind watch maker »، الذي هو مصطلح يذكرنا بالعصر المجازي للساعات، أو «الجين الأنانية the selfish gene» الذي يشخص التطور على أنه ناجم فقط عن إعادة الإنتاج والبقاء(١٨). وقد اقترح داوكنز أن الجينات لها مشابهات في شكل «ميمات memes»، أي كلمات أو أفكار تنسلّ من خلال ثقافة ما، على نحو ما تتفشى وتتسارع إمدادات النقود (MI) في اقتصاد كينزي

Keynesian. وقد دفع هذا النوع من الإغواء أحد المتدخلين على الانترنت ليحاول حساب مدى سرعة الميمة في التحرك على محيط السجل المفتوح (على افتراض أن الفراغ السبراني blogosphere محاط بأبعاد ما). وتبيّن أن مشروع انتشار الميمة لا حدود له: إذ تبيّن أن بعض التسجيلات تسبّب في إيقاف انسياب الميمات على حين أن بعضاً آخر تسبب في تسريعها[١٩].

إن الجينوم genome بالمعنى المعلوماتي العام، يشبه نصاً بشرياً أو سرداً من خلال اللغة. وعلى مستوى عميق ودقيق، يمكن القول ان اللغة أيضاً هي نسق ينظم نفسه ذاتياً، ذلك لأن أعرافها (أي قواعدها) تقوم في آن معاً بمقاومة التغيرات وأيضاً بالسماح لها من خلال تفاعلات متشابهة، وتعرّف وتغذية راجعة. إن كل عضو في ثقافة ما لابد أنه تصدّى لمسألة ترميز الرسائل لكي ترسل دون أن تتعرض لوطأة «الضجيج» أو لمصالحته– ولم يكن ذلك حكراً على مهندس المعلومات كلود شانون Claude Shannon – بل إنهم يظلون جميعاً مدهوشين بمدى صمود الضجيج إزاء محاولاتهم.

إن جميع الأقنية وجميع عمليات الترميز تظل عرضة «للضجيج»، والقسم الأكثر ضجيجاً هو القسم الذي يستطيع أن يقدم أقصى ما يمكن من المعلومات التي تقاس بما تحمله من تجاوز لما هو متوقع، ولكن النوع من المعلومات الأكثر ضجيجاً (أي الأقل تنظيماً والأقل حسماً) يبقى أيضاً هو الأقل فائدة. ذلك أن المعنى بالتأكيد ليس وظيفةً من طبيعة «الضجيج»، بل هو تنظيم معتمد على التركيبية وليس مجرد ترتيب order.

إن الضجيج هو رسالة تعني دائماً الغموض وتآكل الإشارة، وضياع المعلومات. إلا أن النَسخَ البيولوجية الخاصة لنظرية المعلومات تفسح المجال للضجيج – من خلال أخطاء «دنا DNA»، من مثل الرموز غير المعقولة في بيان متعلق بعلم الوراثة – هذه النسخ يمكن أن تكون مصدراً للتجديد أو لمعنى جديد (مثل التحول المتعلق بالنمو). واستناداً إلى الناقد مايكل سرز Serres الذي نادى بأن الرسالة يمكن أن تنقل نسيجاً غير مقصود، يقول رونالد بولسن Paulson في «ضجيج الثقافة» أن الضجيج هو «أي شيء يتم تلقيه دون أن يكون جزءاً مما جرى إرساله»[٢٠]. وإنه لأمرٌ مغرٍ الادعاء بأن اللغات الطبيعية – تلك التي تخضع للترميز سواء من خلال البيانات الشفوية أو النصوص المكتوبة – تكون عادة ذات ضجيج خاص لأن علاقاتها البنيوية غامضة إما بالمصادفة وإما بالقصدية. فمن جهة تبدو مثل هذه اللغات شبه عضوية بمعنى أن الناس يمكن أن يكونوا مبرمجين وراثياً – كما يقترح تشومسكي – استناداً إلى فرضية مسبقة، ومن جهة أخرى يبدون وكأنهم مصطنعون جزئياً بمعنى أن العناصر الرمزية في لغتهم يمكن أن تكون منقوصة بالنسبة إلى الحقيقة التي يمثلونها ومعرضة للتلاعب باستقلالية عنها من خلال بُنىً دائمة التجدد. والغريب أن الجانب التقاني من اللغات «الطبيعية» هو الذي يعطي ألسنتنا امتيازها عن «اللغات الاصطناعية» مثل الأنظمة المرئية، أو الرياضية أو الموسيقية، وذلك بمعنى أن الكلمة يمكن أن تنال رفعاً من شأنها يفوق الصورة مثلاً أو الأشياء الأخرى.

إلا أن هذه الميزة لا تكمن إلى حد كبير في غلبة «ضجيج» اللغة الطبيعية من مثل مقدرتها على ترميز حجوم من المعلومات أكبر بكثير من الأنظمة المنافسة. إن تفوق اللغة الطبيعية قد يمحو من القواعد والتراكيب ما تستطيع اللغات البصرية أن تظهره. وقد استطاع ولد واتسون Watson وكريك Krick أن يحللا رموز «دنا DNA» دون الاستعانة بحلية زوجة كريك الفنانة، التي استطاعت أن تبصر الحلية التي لم يكن في مقدور الرجلين أن يتجاوزا وصفها، ويقال إن «بيرنرن لي Berners-lee»، شيخ الشبكة التي تشمل أرجاء العالم كله، منهمك في ما يسميه شبكة الدلالات اللغوية Semantics web التي يعد بأنها ستعيد البصيرة إلى المعلومات «على مستوى جديد ورفيع» وذلك من خلال وصلها بجدول نقلة جديدة.[٢١]

بينما تعتمد الثقافة البشرية اعتمادا شديدا على اللغة الطبيعية فإن مراكز الاشتباك العصبي Synapses والأقنية التي تشكل الثقافة تعالج نقاط المعلومات الفردية والمجموعات الإخبارية التي تفوق إلى حد كبير ثلاثة بليون زوج من الداويد Nucleotides. ولهذا السبب نجد منظري الاتصال أكثر انجذابا إلى نقاد مثل ميخائيل سيريس Serres لأن باختين يركز على طبيعة «الحوار» في الثقافة، والحوار الذي يظهر نفسه في سياقي الزمان والمكان. وإذ يرفع باختين من أهمية السياق الثقافي فإنه يخفض من ادعاءات استقلالية

أي نص بذاته. إن موقف باختين يكمل نظرية «البيئة الملائمة» Niche Theory التي ينادي بها دعاة بيئة الاتصال ممن يعتقدون أن الثقافة هي نوع بيئي من الأقنية المشتركة التي يمكن أن تتغير تراتبيتها مع امتداد الزمن. أما كون الرسائل العديدة التي يجري بثها من خلال هذه الأقنية – الشفوية والطباعية والبصرية والإلكترونية – تشكل بيئة من المعلومات الوسيطة. فهذا يجب ألا يطمس الوظيفة الأساسية لهذه التراتبيات الثقافية – ليست بيروقراطية بالضرورة – التي تتولى خلق المعنى من خلال تنسيق الرسائل بدينامية لامتناهية. ولأن الثقافة منطقه عليا من المعنى فإنها ثقافة معالجة معلومات عليا. وتأسيسا على تركيبة الثقافة، وهي تركيبية لاتنتج فقط عن وفرة من الشيفرات والعلاقات البنيوية ولكن أيضا من خلال العدد الوفير من الأقنية التي تنقل المعلومة، يظلّ من المستحيل تحديد القابلية الذاتية التنظيمية لأي مكون محلي من مثل رسالة معينة أو نص. ولايمكن لأي مصدر بعينه أن يكونِ مستقلا اللهم إلا في إطار الثقافة البدائية جداً. ثم إنّ لحظات خاصة جدا من خلال سيطرة تراتبية معينة بذاتها يمكن أي شيفرة أن تمارس تأثيرا في المعنى يفوق المعدل. وفي أيه حالة سوف يخضع هذا المعنى إلى المعنى الذي ينشئه معالج ثقافي يفوقه حجما إلى حد كبير، ويعالج « الضوضاء Noise « – (بوضعه مخرجا) ليس فقط لنص محدد ولكن أيضا من خلال معالجات أخرى. وبالتحليل النهائي تظل الثقافة أعلى من كل المعالجات الأخرى للمعلومات.

وتفسير ذلك هو أن الثقافة يمكن أن تتعامل بسهولة مع (الضجيج) الذي هو تراث أية ثقافة. ومن الممكن التوصل إلى مفهوم الثقافة من خلال مخزونها المعلوماتي أو إذا شئنا، من خلال مخزونها الهائل من المعرفة، وقد مارس ذلك عدد من المؤرخين – وفي أعمق المستويات الأساسية، تجد كل مجموعة بشرية (من المكتبات إلى الحكومات)، وكل صنعة بشرية (عملية أو فنية) المعلومات على شكل معرفة متراكمة وتجربة وخبرة – تتكون اجتماعيا– ومعلومات معالجة تم تنسيقها، وذلك على نحو ما كشفته الدراسات الكلاسية للصنعة البشرية على اختلاف أنواعها من قلم الرصاص إلى سحابة فتح الثياب.[٢٢] ومن بين وظائف الثقافة أن تكون تجميعًا على امتداد الزمن للأصوات والإيماءات والنصوص والمعلومات المكتسبة والرسوم والعروض – وبعضها معلومات أساسية تطفو على السطح من خلال التراث الشعبي (فولكلور) أو ما أشبهه من أقنية الماضي المخزونة، وبعضها يكون مُعدّلاً ومتوافرًا من خلال وسائل الإعلام. ولكن كل هذه الأمور يمكن أن يُساء استعمالها. إنّ قراءات القرن التاسع عشر حول النمو مثلا تحولت مجازيا إلى العقيدة المؤذية للداروينية الاجتماعية، مع ماترتب عليها من نتائج مازالت أصداؤها تطن في الآذان. بل إن داروين مثل جفري ويكن Wichen يرفض إطلاقا أن تكون المشابهات التي استقيت من نظرية المعلوماتية يمكن أن تفسح صدرها لخرافات مثل التنظيم الذاتي أو الاستقلال الفردي. إلا أن المجازات مهمة لأنها توجه فهمنا إما بتحديده أو بإطلاق العنان له وعلى أقل الأقل تمدنا المجازات بمفردات فيباللعبة اللغوية، والثقافة بالتأكيد يمكن أن تجد قيما فيها.

ومن بين إحدى الخبرات الإنسانية الأكثر حدة – وهنا لابد من التذكير أن الثقافة هي نوع من الممارسة قد لا يكون متطابقا مع المعالجة – يمكن أن نذكر أن المعرفة أو المعلومة قد تتعرض للضياع، ليس فقط من خلال المصائب أو الحرب أو عدم التسامح أو الغلبة، ولكن أيضا من خلال مرض ألزهايمر ثقافي، ونحن نعتمد على الثقافة لتحافظ على معلومات مهجورة أو مقموعة غالبا ما تكون متصلة بالهوية ذاتها، أو ضحية نسيان أو تقهقر في الذاكرة من خلال أقنية تكون غامضة مثل عمليات التركيب الوراثي. ويجب على الثقافات أن تختار استمرار العيش، وهي ستفعل ذلك دون شك في مواجهة العولمة وهذا يعني أن المعلومات سوف تفقد أو يؤمل أن تصمد على شكل ضجيج Noise يمكن استعادته في مرحلة تالية. وينبغي على أرباب المعلوماتية أن يحاولوا تخزين أقصى مافي استطاعتهم لمواجهة أي تنظيم طوارىء قد يطيح به مجددا.

وأولئك الذين يعتقدون أنّ الرأسمالية تمثل نهاية التاريخ، من المحتمل أن ينظروا شزرا إلى كل ثقافة ضجيج. وفي أية حال سوف تتعايش المجازات المتنازعة ولكن بصعوبة. وينبغي أن يكون واضحا في الأذهان أنني أؤمن أن الثقافات الإنسانية تشترك في الكثير من انظمتها أكثر من اشتراك الثقافات التكنولوجية.

إن الثقافة الحية، القائمة على التفاعل المركب بين أحيائها تستطيع أن تصمد تحت ضغط أية بنيه مصطنعة تفرض عليها. إن مجازات التنظيم الذاتي تستطيع أن تتحدى تقاليد التسيير والتحكم.

وعلى المعلوماتيين أن يحاولوا الاقتناع بأن الثقافات يمكن أن تقاوم محاولات التسيير بل أن تبعدها جانبًا لأسباب وجيهة وأن تحاول بدلا منها اكتشاف عمليات اجتماعية أكثر عمقا، ولاسيما تلك العمليات التي تستطيع أن تأتي بالمفاجآت. وعلى المعلوماتيين أن يصغوا وأن يقرأوا وأن يلاحظوا قبل أن يحاولوا بسط تحكمهم. وعليهم أن يكتشفوا مسالك ثقافية تؤمن انسياب المعلومات، وأن يتخطوا النظريات الخام مثل «نشر التجديد» Diffusion of Innovation. وربما وجب عليهم أيضا أن يذكّروا أنفسهم بانتظام أن الثقافات التقنية، مهما كان ترتيبها المتداخل، ليست إلا مجرد معالجة معلومات عضوية قائمة على أساس المحاكاة، وعليهم أن يتذكروا أيضا أن الهوية في أي نوع من الثقافة ليست نسخة طبق الأصل عن الأخرى.

وعلى أية حال، إن تفحص أية سلسلة من المجازات تتيح فرصة جيدة للمعلوماتيين وهي تعمل على تقديم ما في جعبتها.

Notes

See, for example, J. David Bolter's Turing's Man: Western Culture in .1 the Computer Age (Chapel
Hill: University of North Carolina Press, 1984) for an extended discus-,sion of this and other metaphors
.especially those growing out of research in artificial intelligence
James R. Beniger, The Control Revolution: Technological and Eco- .2 nomic Origins of the Information
.Society (Cambridge MA: Harvard University Press, 1986), p. 179
Carey's "ritual theory" is developed in his Communication As Cul- .3 ture: Essays on Media and Society
.(New York: Routledge, 1992)
John Dewey, Democracy and Education (New York: Macmillan, .4 .1916), p. 5; italics added
See volume 1 of Michel Foucault, The History of Sexuality, trans- .5 :lated by Robert Hurley (New York
Vintage Books, 1990), where he speaks of the "incitement" to discourse .((pp. 17 ff
See, for example, a recent reexamination of Schumpeter's concept in .6 J. Bradford DeLong, "Creative
Destruction Reconstruction: Joseph Schumpeter Revisited," Chronicle of Higher Education (7 December
B9-9; Schumpeter developed his theory first in his Theory of :(2007 Economic Development (Cambridge
.(MA: Harvard University press, 1934
Bill McKibben, The Age of Missing Information (New York: .7 (Plume,1993
In classical economics, Say's Law, more a hope that a fact, postulates .8 that everything that is produced
will create its own demand among consumers, but industrialization .hedged its bets by using advertising
Robert W. McChesney, Communication Revolution: Critical Junc- .9 tures and the Future of Media
.New York: New Press, 2007), p. 52)
.The phrase is sometimes attributed to Frederic Jameson .10
Alf Hornborg, The Power of the Machine: Global Inequalities of .11 Economy, Technology, and
Environment (Lanham MD: Rowman & Littlefield, 2001), argues per-susively that the equating of
.(information and money is a metaphorical mistake (pp. 164-170
Joseph W. Slade 21
Bruce Mazlish, "The Fourth Discontinuity," Technology and Cul- .12 .ture (8: 1): 1-15
Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication," Postmodern .13 Culture, edited Hal Foster
.London: Pluto Press, 1985), 126-134, p. 127)
Joseph Tabbi, Postmodern Sublime: Technology and American .14 Writing From Mailer to Cyberpunk
.(Ithaca NY: Cornell University Press, 1995)
Jeffrey Wicken, "Entropy and Information: Suggestions for a Com- .15 mon Language," Philosophy of
.(Science, 54 (June 1987
.Hornborg, Power of the Machine, p. 94 .16
For an amusing account of such speculation, see Dennis Overbye, .17 "Big Brain Theory: Have
Cosmologists Lost Theirs?" New York Times, 15 January 2008, pp. A1, .4
Richard Dawkins, The Blind Watchmaker (New York: Norton, .18 1986), and The Selfish Gene (New
.(York: Oxford University Press, 1976
Daniel Terdiman, "How the Word Gets Around," Wired .19
www.wired.com/culture/lifestyle/news/2004/05/63344?curren, ac- .cessed 30 June 2006
William R. Paulson, The Noise of Culture: Literary Texts in a World .20 :of Information (Ithaca NY
Cornell University Press, 1988), p.78. Like Henri Atlan, Paulson argues that literature is most
rewardingly regarded not as artifact, channel, or message, but as a self-organizing, near-organic
information processor whose uniqueness lies in its capacity for generat- .ing noise that can be meaningful
.(Literature "assumes its noise as a constitutive factor of itself" (p. 83
Brian Hiatt, "Tim Berners-Lee," Rolling Stone (15 November .21 .2007): 78
See, for example, Henry Petroski, The Pencil: A History of Design .22 :and Circumstance (New York
Knopf, 1990), and Robert Friedel, Zipper: An Exploration in Novelty .((New York: Norton, 1994
Quoted in Jeff Zaleski, The Soul of Cyberspace (New York: Harp- .23 .erEdge, 1997), pp. 46, 48
The most accessible of Luhmann's several books is The Reality of .24 the Mass Media, translated by Kathleen Cross (Stanford CA: Stanford .(University Press, 2000

× الإنتروبيا: عامل رياضي يعدُّ مقياسًا للطاقة غير المستثمرة في نظام ديناميّ حراري [المترجم].

(×) التي صنعوها بأنفسهم (المترجم)

– احترمنا طريقة المؤلف بإيراد هذه المراجع في سياق البحث (المترجم)

– بعض هذه المصطلحات غير موجود حتى في القاموس الطبي الموحد، ربما لأنها مصطلحات تخصصية حديثة جداً، والحق أنه لا جدوى من ترجمتها. (المترجم).

عناصر سوريالية..

الذهاب إلى الجوهر

ترجمة وإعداد: أمين صالح

كاتب وقاص من البحرين

الحرية:

شدّد أندريه بروتون في البيان السوريالي الأول على معنى كلمة «حرية» باعتبارها أساس السوريالية، قائلا: «إن كلمة حرية وحدها هي كل ما لا يزال يثير حماستي».

في ما بعد، تكلم عن الحرية باعتبارها الدافع الرئيسي للنشاط السوريالي، والهدف الجوهري للفعل السوريالي.

لم تكن السوريالية، بالنسبة لهم، مذهبا جماليا، بل كانت تجسد إمكانية تحرير الانسان تحريرا كاملا.. لذلك دعوا إلى تقويض الحواجز الاجتماعية والسياسية، وتحرير الانسان.

❖ إن ثيمة الحب هي واحدة من أكثر الثيمات جمالا وحساسية في الأدب السوريالي، منذ الأشعار السحرية الأولى وحتى النصوص الأكثر قابلية للفهم في سنوات الحرب والمقاومة. تلك النصوص التي أهداها أراغون إلى إلزا، وأهداها إيلوار إلى نوش، وأهداها بروتون إلى إليزا. فالحب هو الإحساس العميق بالذات، بالمعنى المادي كما بالمعنى الروحي للكلمة، بما أن الفارق لفظي أكثر مما هو حقيقي بالنسبة للسورياليين ❖

إن السوريالي يمارس إرادته لتحرير نفسه من الأشياء المألوفة التي تحيط به، ولتحرير الإنسان من الأعراف الاجتماعية ومن النزعة العقلانية ومن جميع أشكال الضوابط التي يفرضها عالم منفعي. السوريالي يدعو إلى التمرد ضد الواقع، ضد قيود العادة والامتثال، ويدعو إلى الإطاحة بكل القيم المسلّم بها.

السوريالية تعيد كلمة الحب إلى معناها الحاضر والمخيف، معنى التعلّق الكلي بمخلوق بشري، المبني على الاعتراف الإلزامي بحقيقة الإنسان في روح وفي جسدهما روح وجسد هذا المخلوق. وليس ثمة فصل بين الحب الجسدي والحب الروحي، كلاهما كلّ غير منقسم.

الحرية هي غريزة عميقة في الإنسان، تنزع إلى تحطيم كل ما يشده إلى العالم، والذي يتمثل في قوانين العائلة والمجتمع والدولة.

كل كتابة هي فعل حرية.. وحرية الفنان، في نظر بروتون، تعني التحرر من قواعد الفن، وتحرير الكلمات والروح الشعرية.

الحب:

الحب في حركة دائمة – بما أنه يتكوّن من الرغبة، الأمل، اليأس– والإنسان بدوره لا يستقر، في حالة الحب، بل تأخذه الحركة إلى حيث لا يدري ولا يتوقع.

الحب وسيلة لبلوغ المثال وتجاوز الحدود الزمنية.. أيضا وسيلة للكشف عن الذات. إنه قوة قادرة على اختراق الزمن والمكان، وعلى اقتحام حصون العقل. في الحب الإنساني يتوحّد الكائن مع ذاته، يلتقي بحقيقته، ويتحرّر من جميع الأعراف التي تكبّل انطلاقه نحو كونٍ يراه الأرحب والأكثر بهجة. في الحب أيضا تتحقق معرفتنا بالعالم على نحو أعمق، بل أن العالم نفسه يتجدّد.

الحب، كما الحلم والخيال، أحد مصادر الإلهام الأساسية بالنسبة للسورياليين الذين يرون في الحب صعودا نحو المقدس والسامي. حيث تتاح للكائن تجربة التواصل مع الخارق. «الحب العظيم مدعوّ لتأليه الكائن الإنساني».. يقول بنجامان بيريه.

بالنسبة لبروتون، الحب هو المبرّر الحقيقي، شبه الوحيد، للحياة.. تلك العلاقة التي تطلق الشرارة الخالدة، شرارة الدفء الإنساني والتحوّل والاستمرار الخلاق. إن أحداً، كما يعلن بروتون، «لا يجرؤ أن يواجه، بعينين مفتوحتين، وهج الحب الساطع الذي فيه تتمازج، من أجل التبصر السامي للإنسان، فكرتان لحوحتان هما فكرة خلاص النفس وهلاكها. (..) وإذا كانت هناك فكرة استعصت، حتى اليوم، على أية محاولة تقليص، وقاومت أشد المتشائمين، فهي فكرة الحب القادرة وحدها على مؤالفة كل إنسان (مؤقتاً أولا) مع فكرة الحياة».

الحب، من بين كل استجاباتنا، ربما هو الأقل عقلانية وتماشيا مع المنطق. الحب عندما يسود ويرشد السلوك، يصبح عامل إلهام ويكتسب قوة الوحي. وفي الوقت نفسه يصبح عامل تمزيق، يوقع الفوضى في ما هو قائم ويمزق صلات ما هو مترابط، محطماً فتنة الماضي ومشجعاً على مواجهة المستقبل بتفاؤل. في غضون ذلك، يطيح بالتوازن، والعالم اليومي يفقد ثباته واستقراره، تاركاً للرجل والمرأة الأمل بالتحكّم في قدرهما الخاص.

الإنسان سوف يستفيد من تخلل الحب في حياته، فالحب هو المفتاح إلى الحرية، القادر على قهر كل العقبات والعوائق أمام أولئك الجسورين الذين لن يمنعهم أي باب.. مهما أحكم إقفاله.

الحب وحده قادر على حل جميع التناقضات لأن به يتوحّد الجوهر والوجود، ويجتمعان في تناسق وتناغم. كذلك ينحلّ التناقض بين الذات والموضوع، الرجل والمرأة، الحياة والموت، بما أن الحب قوة قادرة على تكثيف العالم إلى حد انعدام الوزن، كما يقول والاس فاولي.

في ما يتعلق بأهمية ودلالة المرأة في المنظور السوريالي، فقد دعم بروتون ورفاقه أملهم في نجاة الإنسانية على قدرتها في إعادة إيلاج الشغف في كل نشاط، من الجنسي إلى اليومي والعادي. ليس عبر الاستقطاب والمنافسة، لكن عبر الاتحاد مع الأصل الأنثوي، يمكن للإنسان – والمجتمع ككل– أن يتغلب على فضيحة الوضع الإنساني. هذا التوحيد والتكامل للقوى كان شرط الوحدة الإنسانية مع الطبيعة.

من خلال الوحدة مع المرأة، صار لدى الرجل هاجس

التحقق الأخير في الوحدة مع الطبيعة. إنها طريقة أخرى للقول بأن الرؤية الداخلية هي فراغ إن لم تلق ضوءا على السفر نحو «الآخر».

التمثيل السوريالي للمثال الأنثوي هو استثناء أخاذ. المرأة يُنظر إليها بوصفها أكثر مرونة، أكثر انفتاحا على الوقائع المادية، لذلك هي بمثابة الوسيط، ليس لغرض ارتكاب أي تعمية وإرباك بل كدليل نحو تنقية أي تشوّش.

الحب، بالنسبة للسورياليين، تعبير عن أعماق الشخصية الإنسانية. العلاقة الروحية والجسدية التلقائية مع المحبوبة تجعلها الوسيط بين الحساسية الإبداعية للشاعر والأحاسيس التي ينبغي استحضارها من الأرض. في المرأة ينعكس جمال العالم المادي وانطباعات الشاعر. والحب يجعل الحواس أكثر حدّة واتقادا، والمخيلة أكثر رهافة إذ تحرّر الشاعر، على نحو أفضل من أي شيء آخر، من مفاهيم الزمن والمكان.

في احتفاء بروتون بالحب، هو رأي في الصلة الحميمة بين الرجل والمرأة توافقاً مع انصهار الروح والجسد. وقد كتب في Arcane 17 يقول: «إذا طرحنا جانبا كل الأفكار الخاطئة والمغالطات بشأن الخلاص، فمن خلال الحب تحديدا، الحب وحده، يمكن أن تظهر تلك الدرجة الأعلى من الاندماج بين الوجود والجوهر. إنه الحب الذي يستطيع أن ينجح – في تناغم وبلا التباس– في التوفيق بين هذين المفهومين واللذين، بدون الحب، يظلان مصدرا للعداء والقلق. إنني، بالطبع، أعني ذلك النوع من الحب الشامل، الذي يشمل الأمد الكلي للحياة».

إن الحب يوصلنا إلى الجوهر، إلى طبيعة الإنسان العميقة التي تتجلى في علاقته بالآخر.. حب فريد يجعل من الآخر، من المحبوب، عالما مصغراً وحياً يُتاح له التلاشي فيه. وهو أيضا يُظهر الصلة الحميمة بين الإنسان والطبيعة. يقول بروتون:

« الحب، المتبادل والكلي، الذي لاشيء قادر على إفساده، الذي يجعل الجسد ينقلب إلى شمس وختم باهر على جسد هو مصدر غناء دائم، غير قابل للتغيير، ودائما حيّ، والذي ماؤه يشق طريقه ويجري بين عبّاد الشمس والإيقاع الشعري».

عبر المرأة تحدث المصالحة مع الحياة، والالتحام بالكون.. هذه المرأة التي – حسب تعبير بروتون– لن يكون أحد بمنأى عن نظرتها التي تمثّل الخطر الجميل.

السوريالية تعيد كلمة الحب إلى معناها الحاضر والمخيف، معنى التعلّق الكلي بمخلوق بشري، المبني على الاعتراف الإلزامي بحقيقة الإنسان في روح وفي جسد هما روح وجسد هذا المخلوق. وليس ثمة فصل بين الحب الجسدي والحب الروحي، كلاهما كلّ غير منقسم. الحب تجربة سامية يزول فيها التعارض بين الجسد والروح. الحب ليس محض شهوة يستنفدها الإشباع.. والشهوة الجنسية نفسها ليست إلا مظهرا من مظاهر الحب. إن الحب أوسع من أن ينحصر في الرغبة الجنسية.. فهو «المحرّر الأول للإنسان، والمجدّد الأول للعالم». إنه يتيح القضاء على الشعور بالإثم في ما يتعلق بالتعبير عن الرغبة.

لقد احتل الحب المكانة الأولى بين مشاغل السورياليين، حتى أن فلسفة الحب – كما يقول والاس فاولي في «عصر السوريالية»– هي التي أوحت بمعظم روائع بروتون وإيلوار. كانوا يؤمنون بفكرة انقسام الكائن إلى شطرين والسعي إلى التوحيد بينهما عبر الحب، الذي هو أيضا التركيب بين الذاتي والموضوعي. وكان بروتون يرى بأن الخلق الفني لا يضاهي في أهميته الرؤى التي تتكشّف له بفعل تجربة كتجربة الحب.

لكن السورياليين يدركون أن هناك عقبات جسيمة تقف حائلا دون تحقيق الحب على الوجه الأكمل، وهي ناجمة عن متطلبات الحياة الاجتماعية. إن سبب هجومهم المتكرر على المجتمع يكمن في أنه لا يسمح بتحقيق تام وحر لرغبةٍ يراها المجتمع مدمّرة.

لقد نادوا بالحب الذي يحطم كل الحواجز، كما ينتهك

المحرّمات والقيود التي يفرضها مجتمع مؤسس على قيم زائفة. أرادوا أن يجعلوا من الحب قوة ثورية تحطم في طريقها جميع العقبات التي تمنعها من التحليق وتفجير طاقتها. لقد احتفى السورياليون بالحب المجنون، بالشغف الذي يجعل من الرجل والمرأة خارجين على القانون وفي ثورة عارمة ضد مجتمع قمعي.

بالنسبة للسورياليين، الحب المجنون.. كما دعاه بروتون، أو «الحب السامي».. كما تحدث عنه بيريه، أو «المبدأ الخارج على القانون».. حسب تعبير أراغون، هو نوع من الإحساس – المتعذر كبحه– بانتهاك المحرّم، بازدراء الممنوع. إنه الشغف الذي لا يضبطه ولا يحكمه عقل أو حافز تعبيري أو باعث لاعقلاني، بالتالي هو الذي يميل إلى توكيد الحرية. مثل هذا الحب، غير الخاضع للنزعة الوجدانية، يساهم – من زاوية السوريالية الثورية – في تأسيس علاقة جديدة.

بنجامان بيريه: الشعر هو «المحل الهندسي للحب والثورة»

لقد أبدى السورياليون احتقارا شديدا للحالة الوجدانية، للإفراط في العاطفة، ولم يثقوا بالوجدان أو رقة الشعور. بالنسبة للذهنية السوريالية، الوجدانية تدل على الخضوع والامتثال، القبول المطلق بالمعايير الاجتماعية والأخلاقية، المصالحة مع – بل وحتى الاستسلام لـ – القوى التي تنتهك الحرية الفردية. لهذا السبب، الحب لا يثير حماسة السورياليين إلا عندما يجد تعبيره كثورة.

إن ثيمة الحب هي واحدة من أكثر الثيمات جمالا وحساسية في الأدب السوريالي، منذ الأشعار السحرية الأولى وحتى النصوص الأكثر قابلية للفهم في سنوات الحرب والمقاومة. تلك النصوص التي أهداها أراغون إلى إلزا، وأهداها إيلوار إلى نوش، وأهداها بروتون إلى إليزا. فالحب هو الإحساس العميق بالذات، بالمعنى المادي كما بالمعنى الروحي للكلمة، بما أن الفارق لفظي أكثر مما هو حقيقي بالنسبة للسورياليين.

لقد كان بيريه يصرّح بأن المرء لا يستطيع أن يكون شاعرا إذا لم يستطع أن يحب حبا ساميا. وبيريه، مثل العديد من رفاقه السورياليين، عُرف عنه استغراقه الكلي في الحب، ومثلهم كان مخلصا جدا إلى الحب «الواحد والوحيد». قوة الحب، كما يراها بيريه، متأصلة على نحو حميم في حالته كشاعر. الشعر هو «المحل الهندسي للحب والثورة». وفي نظرهم حل الحب محل مفهوم المقدّس المرتبط بالوجد الديني أو الانجذاب الصوفي.

الرغبة:

يعود الفضل إلى فرويد في معرفة كيف أن الرغبة في الإنسان قد تجد منفذا أو متنفسا بطرق ملتوية أو غير مباشرة. والرغبة، وفق فرويد، هي المحرّك السرّي الأول للإنسان.

السوريالية أرادت أن تعطي شكلا ومعنى لهذا المفهوم (الرغبة) الذي هو متعدّد ويحتمل تأويلات عديدة. ومثلما ينتظر الإخفاق أي شخص يفسّر الحلم ضمن معنى واحد فقط، كذلك سيكون الإخفاق مصير من يحدّد هوية «الرغبة» حصرياً في غريزة التملك المتمثلة في التوق الجنسي.

في الواقع، يصعب إعطاء مظهر ومعنى لهذا المفهوم، حتى في شكله الأقل تملّصا ومراوغة.. أي الشغف الجنسي. ذلك لأن الرغبة، في جوهرها، متغيّرة الشكل.. وثورية.

الرغبة هي العنصر الخارق الذي يحتفظ بتأثيره وقوة جاذبيته. إنها المحرّك الأكبر والموحّد الأكبر أيضا، فهي التي تعبّر عن الإنسان وتؤلف جوهره. وعبر إدراك الرغبات المكبوتة، تحاول السوريالية تنمية الشخصية الإنسانية، وتحرير الفرد من الإحساس بالإثم.

لكن لا يكفي الإعلان عن قوة الرغبة الخارقة بل ينبغي إيصالها إلى الضوء والاعتراف بها ثم إطلاقها. ينبغي تحريرها من العقبات التي تحول دون تحقيقها، هذه العقبات والحواجز التي ينصبها المجتمع، والتي تتصل بالمصير الإنساني.. مجتمع لا يكف عن مهاجمة الرغبة بعنف ومحاولة أسرها

وتقييدها.

الثورة الحقيقية، في نظر السوريـاليين، هي انتصار الرغبة، هي تحطيم القيود التي يفرضها المجتمع على النشاط الحر للشعور، وإلغاء التوجيهات المفروضة على علاقات الفرد بالآخرين. بمعنى آخر، الرغبة هي تعبير عن التمرد على القانون الشكلي الذي تفرضه المفاهيم الأخلاقية.

يقول بول إيلوار في مقالة له عن الرغبة، نشرت في العام ١٩٣٢: « إن أنبل الرغبات هي الرغبة في مقارعة كل الحواجز الموضوعة من قِبل المجتمع البورجوازي أمام تحقق رغبات الإنسان الأساسية والحيوية.. لا المحظورات المفروضة على الجسد وحده بل على المخيلة أيضا».

لقد كان السورياليون على قناعة بأن تحطيم التخم الذي يفصل الوعي عن كل ما يكمن عميقا في ذاتية الفرد سوف يجعلهم في تناغم أكثر مع الرغبة.

الرغبة والحلم، عند السورياليين، مظهران للباعث المحرّك ذاته: أن تمتلك أكثر مما يكفله لك وضع الإنسان في هذا العالم، وأن ترى ما لا تمتلكه بعد.. بواسطة الفعل الشعري.

يعترف إيلوار في المقالة ذاتها أن «الشغف، بالنسبة لي، يمثل جوهر الرغبات، في النوعية كما في الكمية، إلى حد أنه – في أحوال كثيرة– يصعب عليّ أن أماثله مع المفهوم البسيط للرغبة.. الرغبة في أن تكون سعيدا، أن تكون تعيسا، أن تطابق الآخر مع ذاتك، أن تفقد ذاتيتك، أن تعمّر، أن تموت، إلخ. كل ما يؤلف الشغف يفضي إلى المغالاة في تقديري له».

ويقول مان راي:

« هل يمكن للمرء أن يتخيّل في الواقع لقاءً بين اثنين أكثر إلحاحاً من اكتشاف الرغبة المشتركة؟

من الإيماءة الأولى لطفل يشير إلى شيء ما ويعطيه اسما، إلى العقل المتطور الذي يبدع صورة تثير مشاعرنا حتى المستوى الأعمق من لاوعينا بغرابتها وواقعها، كانت يقظة الرغبة هي، على الدوام، الخطوة الأولى نحو المشاركة والتجربة. كل تأثير تحثه الرغبة يجب أن يرتكز على طاقة آلية أو ما دون الوعي، والتي تساعد في تحققه. من هذه الطاقة نحن نمتلك ذخائر غير محدودة. كل ما هو مطلوب، الإرادة في الوصول إلى ذواتنا، متخلصين من كل إحساس بالكبح والاحتشام».

الجمال:

إن رفض الجماعة السوريالية للمعايير التقليدية للجمال، قادهم من البداية إلى توجيه عناية خاصة بالمثال الذي ضربه لوتريامون في كتابه «أناشيد مالدورور»:

«جميل مثل لقاء تصادفي، غير متوقع، بين آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح»..

وقد استجاب السورياليون بحماسة وحساسية شديدة إلى هذا المثال/الصورة/التشبيه، الذي قدّمه لوتريامون. وعلى هذه الشاكلة تم ابتكار تشبيهات أو تعريفات أخرى للحب، مثلا، ولعناصر أخرى.

في تحديد بودلير، الجمال هو «شيء مضطرم وحزين، غامض قليلا، يترك الفنان للتخمين».

وقد أشار بودلير (حسب سوزان برنار في كتابها: قصيدة النثر) إلى أن «الجميل» ينطوي على عنصرين، الأول أبدي لا يتغيّر، والثاني نسبي مرتبط بالحقبة والظروف.

هذه الملحوظة الخاصة بالجميل التصويري يمكن تطبيقها أيضا على الجميل الشعري، ففي الشعر عناصر جمال أبدية وجوهرية، لكن هناك أيضا عناصر نسبية تتنوّع مع العصور، ولا يمكن للقارئ أن يتذوّق الأعمال بذات الطريقة، ولا للكاتب أن يكتبها وفقا لذات الجمالية.

الدعابة:

الضحك، بالنسبة للسورياليين، كان أفضل سلاح للتمرد على الرياء وسخف العلاقات، ومن أجل التحرر من الضغوط الاجتماعية ومن سطوة العالم. وإذا كان الضحك قناع اليأس، فهو كذلك رفض الانصياع للأحكام المسبقة.

الضحك، بالنسبة للسورياليين، كان أفضل سلاح للتمرد على الرياء وسخف العلاقات، ومن أجل التحرر من الضغوط الاجتماعية ومن سطوة العالم. وإذا كان الضحك قناع اليأس، فهو كذلك رفض الانصياع للأحكام المسبقة.

بما أن الدعابة كسر للعلاقة المألوفة مع الأشياء، وتعبير عن الرغبة في التحرر والانطلاق، فإنها بالتالي فعل ثوري. الدعابة واحدة من القوى القادرة على رجّ المجتمع، وتحطيم الحواجز التي تقيمها العقلانية والأعراف والعادات المتبعة. وفي نظر السورياليين، الدعابة وسيلة للانتصار على العالم والتفوق عليه، ولو لبرهة وجيزة، وللانتقام من الحياة والموت، ولو جزئيا. للدعابة، إذن، مفهوم فلسفي. بروتون يرى فيها «تمرداً سامياً للروح على عبثية الأشياء» و«ثورة العقل الأسمى»، ويقول عن الدعابة أن «بوسعها تجسيد العنصر السامي الذي، وفقاً لفرويد، هو متأصل فيها ويتخطى أشكال الهزل».

إن فرويد لم يتوقف عند التحرر فحسب بل أشار إلى التسامي في حضور الدعابة، إذ يقول: «الدعابة لا تتضمن، شأن الذكاء والهزل، شيئا من التحرر وحسب بل تضيف شيئا من التسامي والعلو (..) فالتسامي ناجم عن انتصار النرجسية في مناعة الأنا التي تتأكد بشكل ظافر. فالأنا ترفض أن يلحق بها الأذى، وأن تفرض عليها الوقائع الخارجية الألم والمعاناة».

إذا كان أنتونان أرتو يعتبر الدعابة وسيلة لتحرير القوى الغريزية في الكائن البشري، فإن السوريالي اليوغوسلافي ماركو ريستتش يرى أن الدعابة في جوهرها «نقد حدسي وضمني للآلية الذهنية المتعارف عليها، وقوة تستخلص واقعةً، أو مجموعة وقائع مما يُفترض أنه نمطها المألوف، لتدفع بها في سلسلة مدوّخة من العلاقات غير المتوقعة وفوق الواقعية. ويمكن للدعابة، والدعابة وحدها، بمزيج من الواقع والخيال يتجاوز سائر حدود الواقع اليومي والمنطق العقلي، أن تضفي على كل ما حولها جدّة مضخّمة وطابعا هذيانيا من اللا موجود في المألوف، كما تعطي أهمية مضللة إلى جانب حس فائض فريد لكنه كلّي».

الدعابة الموضوعية، حسب بروتون، هي «تأليف بين محاكاة الطبيعة بأشكالها العارضة من جهة، والدعابة من جهة ثانية: الدعابة باعتبارها انتصارا لمبدأ اللذة على الشروط الواقعية».

ولقد اكتشف السورياليون منابت الدعابة الموضوعية في أعمال سويفت، لويس كارول، الفريد جاري، جاك فاشيه، روسيل، دوشان، ريغو، وآخرين.

تشير سوزان برنار، في كتابها «قصيدة النثر»، إلى أن الدعابة عند بودلير كانت شكلا من الروحية العدوانية، وعند لوتريامون هي مجال اختصاص أساسي للآلة الجهنمية التي يمتلكها، وعند الفريد جاري هي أسلوب حياة، فقد «كان عليه في النهاية أن يصنع من وجوده قصيدة دعابة لاامتثالية»، أما عند السورياليين فهي وسيلة للتحرر من ضغوط العقلانية.

إن الدعابة، كما يقول ميشيل كاروج، قوة سلبية وشاشة تفصل بين الوعي والنظام القائم في العالم الذي يفقدها الشفافية من جراء انجذابها إليه. وهي تسعى إلى نسف جميع العادات التي نجمت عن هذا الانجذاب والتي شددت من قبضته، وتحرر الوعي من الدوران في فلكه، وتمكنه من التأثر بمغناطيس ساحات القوى المنبعثة من اللاوعي.

في العام ١٩٣٩ قام أندريه بروتون بجمع النصوص التي تشكّل منتخباته في الدعابة، من حيث هي نزوع إلى نفاذ البصيرة وتسامي الروح، لتؤلف انطولوجيا هامة، مكتشفا في تلك النصوص دعابة سوداء تتسم بالمزاح الجارح والسخرية الضارية والتهكم المرّ الحزين.

الدعابة، كما الحال مع الشعر، لا يمكن تحديدها، ويصعب تقديم تعريف لها. مع ذلك، فقد ظلت الدعابة السوداء حقلا ثريا يحلو للسورياليين ارتياده وسبره. وقد حاول بروتون ذلك في كتابه «انطولوجيا الدعابة السوداء»، الذي صدر في شكله النهائي سنة ١٩٦٦. ومن خلال هذه الانطولوجيا، قدّم بروتون ما يناقض الفكرة الرائجة عن الدعابة السوداء باعتبارها نوعا جديدا من النكتة التي تجد قبولا ورواجا. لقد تحدث

عن الدعابة بوصفها عملية تتيح لنا إزاحة الواقع جانبا أو التحرر من قبضته.

الدعابة السوداء، وفق المفهوم السوريالي، هي قهقهة مريرة غالباً ما تتّخذ شكلا هزليا. إنها ضحكة إنسان يعلم أنه مسحوق تحت آلة جهنمية، وهو يضحك لهذا السبب تحديدا. إنها ضحكة التحدي، الضحكة المليئة بالبذاءة والشتيمة، المنطلقة من أعماق الأنا الثائرة لتستثير – ولتتحدى أيضا– الآخرين والقدر الكوني. بالدعابة السوداء يتمكن الإنسان من تأكيد تحديه واستخفافه في وجه كون جائر، قمعي، يسعى إلى تحويل البشر إلى ضحايا.

الإنسان، هذا الساخر من العالم والمجتمع، هو ساخر من نفسه أيضا.. ساخر من يأسه. وفي ميله إلى الدعابة السوداء يجد نوعا من التعويض. ليس ثمة فكرة مدروسة تحرّك هذا الساخر بل الغريزة الخارجة على العقل، وهو إذ يأتيه التهديد من كل صوب، تدفعه إرادة قاهرة في إنقاذ ذاته وتحصينها.

خوان ميرو، الرسام الذي سحرنا كثيرا بدعاباته المتألقة، اعترف بأنه مأساوي بطبيعته وقليل الكلام: «أنا متشائم. أعتقد أن كل شيء سوف ينتهي بشكل سيء جدا. إن كان ثمة عنصر فكاهي في لوحاتي، فذلك لم يكن مقصودا بوعي. هذه الدعابة تنشأ ربما من الحاجة التي أشعرها للهرب من الجانب المأساوي لمزاجي الخاص. إنه رد فعل، لكنه رد فعل إلزامي».

دعابة ميرو، كما يقول رولاند بنروز في كتابه عن ميرو، غالبا ما تحوي نكهة عنف، وكثيرا ما تثير إحساسا بوحشية مقلقة جدا. إنه إسباني حتى النخاع. هجومه على الصورة الإنسانية، بصريا وإدراكيا معاً، هو تدميري ومماثل لتحريفات بيكاسو العنيفة. إن التواءات وتعبيرات أشكاله تثير الضحك بسبب الهزل البريء والساذج الذي تتسم به، والضحك الذي يسبّبه شيء غريب أو متنافر هو – كما يقول بودلير– «يمتلك خاصية عميقة، فطرية وبديهية، وهو أقرب إلى الحياة البريئة وإلى البهجة المطلقة من الضحك الذي يسببه هزليّ في سلوك إنسان».

الدعابة هي الوسيلة التي بها ننتقل من مستوى إلى آخر، والتي تقدم شكلا من أشكال الهرب. وميرو يستخدم الدعابة على نحو غريزي ليقودنا إلى ما وراء العادي والمبتذل، عارفا بأن ذخيرة التفاهة والابتذال التي تحيط بنا هي المادة الأولية التي يستفيد منها في الرسم.

في حديثه عن الدعابة السوداء، يقول السوريالي المصري جورج حنين: «هي أروع عملية تفكيك للوعي. هي ليست هزلا ولا تهريجا ولا تتحدد بانفجار الضحك أو العويل، بل يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية لدى الإنسان تجاه ما يحيطه. إنها طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس (..) الدعابة هي رؤية نقدية، متشائمة. حدّتها في نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الإنسانية وتوسعه».

ويؤكد هنري ميشو هذا المنحى في قوله:

«من خلال الدعابة يحقق الإنسان حريته فيها».

إن ميشو – حسب رأي سوزان برنار– هو أفضل من يمثّل دعابة الفنتازيا التي تحاكي تعاقبات الوقائع أو الأفكار التي نلقاها عادةً في نصوص السرد، من أجل توحيدها على نحو أفضل.

وتقول سوزان برنار: «الدعابة هي مظهر هذه الفوضى الهدامة التي تقوّض، من الأساس، الواقع المعطى لتحرير الفرد بشكل أفضل، والمطالبة بتسامي الفكر على ما يحيط به. ولأنها تحديدا شكل عدواني فإن هذا النوع من الدعابة السوداء يمكن أن يرقى إلى الشعر.. لدى ميشو والفرد جاري ولوتريامون».

العجيب أو المدهش:

وفقاً لما يقوله مابيل: «العجيب يعبّر عن الحاجة إلى تخطي التخوم المفروضة». من جهة أخرى، وكما يلحّ مابيل، فإن العجيب هو «اتحاد الرغبة والواقع الخارجي» أكثر مما هو مجرد «توتر الكينونة المفرط».

السورياليون يرون العجيب بوصفه معطلا أو منتهكا

جورج حنين: الدعابة السوداء «هي أروع عملية تفكيك للوعي. هي ليست هزلا ولا تهريجا ولا تتحدد بانفجار الضحك أو العويل، بل يجب تناولها كأحد ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية لدى الإنسان تجاه ما يحيطه. إنها طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ما تنقله الأحاسيس (..) الدعابة هي رؤية نقدية، متشائمة. حدّتها في نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الإنسانية وتوسعه»

لواقع مسلّم به، وفي الوقت نفسه، كمحفّز ثمين بواسطته يمكن استمالة وحث الواقعي على التعجيل بحدوث ما فوق الواقع (السوريال).

في البيان السوريالي الأول نقرأ: «العجيب ليس هو نفسه في كل مرحلة. إنه يشارك بطريقة غامضة في نوع من الكشف العام، والذي فقط تفاصيله تصل إلينا».

بنجامان بيريه قدّم تعريفا للعجيب أو المدهش بوصفه: «القلب والجهاز العصبي للشعر».

لوي أراغون صرّح بأن «الحرية تبدأ من حيث يولد العجيب».

أما روبير ديسنوس فقد رأى في العجيب «الهدف الأسمى للعقل البشري بما أنه توصل إلى حيازة القوة الخلاقة الممنوحة له من قِبل الشعر وملكة الخيال».

لقد سعت السوريالية إلى إعادة إدخال العجيب في الاحتمالات اليومية. وكانت ترى بأن الواقع، إذا بدا باهتا وبليدا جدا، فذلك لأن الإنسان لم يتعلّم كيف يرى. إن رؤية الفرد العقلاني للعالم هي سطحية، ولكي يبلغ العجيب فلا بد له من أن يغيّر تأويله للعالم الذي يحيط به. من هنا كانت السوريالية تطلب من الشعر أن يساهم في تحرير الجنس البشري من العقلانية.

لكن كم هو مراوغ ومتملص معنى العجيب.. فبينما يجري حديث كثير ومتعدّد عن هذا المفهوم ضمن الأوساط السوريالية، إلا أننا نلاحظ بأن لكل منهم معناه الخاص وتأويله الخاص. وترد مدلولات كثيرة، فقد يدلّ هذا المفهوم على الانهماك في الشؤون الدنيوية والمادية ومظاهر الثورة، وقد يدل على تجلي التفكير اللاواعي والرغبة.

مع أن العجيب هو نقيض المألوف، أي كل ما يخرج عن المألوف والعادي، إلا أنه يمتزج بالعادي واليومي بطريقة طبيعية جدا. الأحداث غير الواقعية تصير هنا عادية.

الشعر هو مجال العجيب الذي يغدو أليفا حتى أنه يصير حقيقيا. ويدرك السورياليون بأن التعبير عن أعمق الانفعالات في الكائن لا يتحقق إلا بالاقتراب من العجيب والمدهش، حيث تجلّي ما وراء الواقع في الواقع، حيث يفقد المنطق فعاليته، ويتم التحرر من كل ضغط زمني، حيث «العجيب جميل على الدوام. كل عجيب جميل، بل لا جميل إلا العجيب».. كما عبّر بروتون في البيان السوريالي الأول.

المصادر:

Towards The Poetics of Surrealism, J.H.Matthews
Surrealism: The Road To the Absolute, Anna Balakian
From Enchantment To Rage, Steven Kovacs
Languages Of Surrealism, J.H.Matthews

الواقعية النقدية

نماذج في القصة الحديثة في عُمان

هـلال الحجــري

شاعر وأكاديمي من عُمان

تهدف هذه الدراسة إلى رصد الاتجاه الواقعي النقدي (Critical Realism) لدى كتاب القصة القصيرة الحديثة في عمان، والذين أصدروا مجاميعهم القصصية خلال الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٦، وهي فترة شهدت نشاطا مكثفا في النشر، تعزز بالمشروع الذي اضطلعت به وزارة التراث والثقافة لنشر إبداعات الكتاب العمانيين، احتفاء بمسقط عاصمة للثقافة العربية، ٢٠٠٦م.[١] وسيتبع الباحث المنهج الاجتماعي أو الأيديولوجي؛ لتحقيق هذا الهدف، وهو المنهج «الذي يتجه لدراسة الأدب بوصفه نتاجا للواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددها الفكر الماركسي الغربي، وتطورت على أنحاء مختلفة وإن كانت محدودة بالأطر العامة لذلك الفكر.»[٢]

❖ تتجلى الواقعية النقدية، في القصة العمانية الحديثة على تعرية الواقع ورصد تشوهاته، ونقد تفاصيل الحياة اليومية مثل: الفقر ، والمحسوبية، والحرمان، والفساد الاداري، والاستبداد، والاقطاعية، والتخلف ❖

والحقيقة أن دراسة موضوع كهذا ليس بالأمر السهل؛ لثلاثة أسباب، أولها أن مفهوم الواقعية النقدية، ذاته، لم يتبلور نقديا بما فيه الكفاية، وهناك شح في الدراسات التي تعالج المفهوم كمصطلح أدبي. نعم، إن المفهوم أخذ حظه الوافر من النقاش والبلورة في الفلسفة، والاقتصاد، ولكن الدراسات الأدبية حوله ليست بنفس القدر.[٣] والسبب الثاني يعود إلى انعدام الدراسات النقدية التي تتناول الواقعية، بشكل عام، في السرد العماني، فما أنجز حتى الآن من دراسات متخصصة حول القصة، أو الرواية في عمان قليل من ناحية، ومن ناحية أخرى بعضها يتناول السرد بشكل بانورامي وتجميعي، وتوثيقي؛[٤] وبعضها يقتصر على «التحليل الشكلي للبنية السردية»،[٥] وبعضها لا يقوم على منهج معين، وإنما يستجيب لقراءة استرسالية غير مؤطرة.[٦] أما السبب الثالث فهو أنه– حسب علم الباحث– لم يتم تناول الواقعية النقدية في السرد العماني ضمن أي سياق بحثي؛ مما يجعل المهمة أمام الباحث جد عسيرة.

والواقعية النقدية تعنى برصد تشوهات المجتمع، بدماره وفقره، دون أن يكون لديها أمل في التغيير، فهي لا ترى أي بصيص للنور في نهاية النفق. ومن المعلوم نقديا أن هذا المفهوم يفترق عن «الواقعية الاشتراكية» التي لا تكتفي برصد تشوهات المجتمع، وإنما تؤمن بحتمية التغيير وعدم الثبات، وأن الطبقة الكادحة ستنتصر في نهاية صراعها مع الطبقة البرجوازية.[٧] والواقعية النقدية ليست اتجاها معيبا، فليس مطلوبا من الكاتب أن يكون متفائلا، بالمعنى الواقعي الاشتراكي. حسبه أن يرسم لنا الواقع بعفنه وتناقضاته، دون أن يقترح علاجا لذلك، وإلا لوقع في التقريرية والخطابية، وهذا فخ وقعت فيه العديد من الأعمال الأدبية، خاصة في أواخر القرن التاسع عشر، عند مكسيم غوركي وآخرين.[٨] وحسب الواقعية النقدية أهمية أن يمثلها كل من الروائي الروسي الأشهر، دستوفسكي، والروائي الفرنسي بلزاك.[٩] فقد كانت أعمال بلزاك العظيمة، كما يرى جورج لوكاش، «قصيدة رثاء طويلة يندب فيها السقوط الحتمي للمجتمع الفاضل».[١٠] وميزة الواقعية النقدية، كما يرى الناقد والروائي الجزائري واسيني الأعرج، «تكمن في جوهرها الرافض للحلول التجارية التي يطمح المجتمع الرأسمالي إلى فرضها على الكتاب».[١١] وهي تعتمد على الصدق الفني في دفاعها عن القيم الجميلة للإنسانية، وذلك عن طريق تعرية الواقع وكشف الجوانب الجائرة فيه، وشجب قواه الظالمة في اكتساحها الشرس والأحمق للبناء الداخلي السامي للإنسان.[١٢]

في هذه الورقة سأتناول تجليات هذه الواقعية عند كتاب القصة القصيرة في عمان من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٦، وذلك عبر مستويين: المستوى الأول، مستوى القصص المفردة التي تضمنتها مجموعات مختلفة للكتاب، والمستوى الثاني، مستوى المجموعة القصصية الكاملة التي يغلب عليها الاتجاه الواقعي النقدي. وقد اخترت للمستوى الأول قصص: «رجل من طيوي» لمحمود الرحبي، و«خوض» لعبد العزيز الفارسي، و«المسمار» و«حافلة النوم» لأحمد الرحبي، و«عرق الشمس وأوراق» لسلطان العزري. أما المستوى الثاني فتمثله المجموعة القصصية «كورون..أو الماء باتجاهين» لعلي الصوافي.

أولا على مستوى القصص:

يرسم لنا محمود الرحبي في قصة «رجل من طيوي»، لوحة محزنة عن رجل فقير مدقع من قرية «طيوي» في الشرقية الجنوبية من عمان. يتفنن الكاتب في نسج خيوط الشقاء والبؤس على شخصية القصة، بما لا يدع مجالا لأي خلاص. فالمكان الذي يعيش فيه الرجل « قرية بعيدة، غارقة بين الجبال والسحب»، خالية من فرص العمل، ولا يوجد بها منافذ للحياة، فيضطر أهلها إلى العمل وجلب احتياجاتهم من خارج القرية، كما أن الوصول إليها ليس بالأمر الهين، حيث أنها تقع على سفوح جبلية حادة، ويصلها السكان «محملين بأكياس تحني ظهورهم، وهم يتسلقون الصخور». أما الرجل نفسه، الذي يستغني الكاتب عن تسميته مكتفيا بوصفه وتعريفه بما يليق بشقائه، فهو رجل أعور، يعيل أسرة تتكون من أحد عشر ابنا، إلى جانب أمهم العاطلة عن العمل. تقطن الأسرة في بيت طيني صغير، بحيث لا يجد الزوجان خلوة فيه إلا فوق السطح. يكسب الأب رزقه من تقطيع الدجاج بسوق السمك في «مطرح»، التي تبعد عن طيوي، دون شك مسافة بعيدة.

لا يقف الكاتب فقط عند رصد مظاهر الشقاء لهذا الرجل وأسرته، وإنما يختار له مصيرا يحكم به دائرة البؤس عليه؛ فالرجل الذي لا يملك إلا عينا واحدة «يضيء بها عمله مقطعا لرقاب الدجاج في سوق السمك بمطرح» حدث أن مرضت عينه هذه، فلجأ إلى مستشفى كبير في مسقط «يظهر كقصر عملاق تحيطه الزهور وتسطع الألوان من جدرانه الفارهة»، كما يصفه الكاتب بمقارنة واضحة بين عذاب الرجل وترف المكان الذي سينهب منه النور. يدخل الرجل المستشفى ليجرى له «جراحة سريعة لعينه»، وبدلا من نجاح العملية وبعث أمل جديد له، يصاب بالعمى كليا، ليخرج من المستشفى صارخا: «قلعوا عيني، يا **الله، قلعوا عيني**».[١٣]

نجد تجليات الواقعية النقدية أيضا عند القاص عبد العزيز الفارسي، في قصة بعنوان «خوض»، ضمن مجموعته (جروح منفضة السجائر). في هذه القصة، يلتقي رفيقان على مائدة «شبه مستديرة، في مطعم رخيص» بالخوض. يدور بينهما حوار فلسفي حول مواضيع مثل الثورة، والهدف من الحياة. يعلق أحدهما: «إذا لم يكن لك هدف تحيا له، فجد لنفسك هدفا تموت من أجله»، فيرد عليه رفيقه: «هذا شأن ثورتنا في فم هذه الأرض». ولا يكاد ينهي جملته، حتى يركله صاحبه ويطلب منه أن يصمت وأن لا يذكر كلمة ثورة، «هذيانك سيلقي بنا إلى جهنم الدنيا». يربط عبد العزيز الفارسي في هذه القصة بين الثورة، وبين الفقر ارتباطا بين النتيجة والسبب، ولكي يقنع صاحبه بذلك يدخل في النص مشهد عجوز «احدودب ظهرها»، ومعها ابنها يمران على صناديق القمامة، يحملان كيسا أسود، يجمعان فيه علب المشروبات الغازية الفارغة، ليبيعاها بعد ذلك الكيلو بمائتي بيسة. يقول الكاتب لرفيقه: «باختصار...ثمن الوجبة التي نأكلها، تحتاج إلى جمع أربعة كيلو جرامات من العلب الفارغة. تخيل عدد صناديق القمامة التي سينبشان فيها ليأكلا ما نأكله الآن!». مع أن الكاتب يصل مع رفيقه إلى نتيجة حتمية ومنطقية حول الثورة والجوع، إلا أن الأمر يقتصر على الفلسفة ولا يتحول إلى سرد، وهذا ما يجعل القصة أقرب إلى الواقعية النقدية منها إلى الاشتراكية، حيث لم يتدخل الكاتب واعظا ومبشرا بالثورة كحل لمشكلة الجوع[١٤]، بل نراه يجعل مصير العجوز وابنها ثابتا لا يتغير، ويساهم الكاتب في حله ساخرا بأن أعطى هذين الكادحين علبته وعلبة رفيقه، لينتقلا إلى قمامة أخرى.[١٥]

تتجلى الواقعية النقدية على نحو أعمق لدى الكاتب أحمد الرحبي في مجموعته (أقفال)، حيث نقرأ له قصتين، تمكن فيهما من تعرية الواقع على نحو ساخر ومأساوي.[١٦] في القصة الأولى، وعنوانها «المسمار»، يتفنن الرحبي في رسم مصير كارثي لشرطي لم يتعاون معه، أو مع الأنا الساردة، حين كان يقل في سيارته زوجته المريضة، وغاية ما طلبه من رجل الأمن أن يفسح له الطريق العام إلى المستشفى، ولكن الأخير تعنت ورفض بحجة تطبيق القانون. لا تتعلق القصة بالجدل الذي يمكن أن ينشأ حول أولية الالتزام بالقانون أو إسعاف المريض، لكنها في الأعماق تمس غطرسة السلطة أمام الكائن الأعزل، وقد نجح الكاتب في تصوير هذا العطب السياسي بكثير من الذكاء الساخر. تبدأ القصة بحوار بين رجل يقف في «عز الصيف والشمس» ليترجى شرطيا اعترض طريقه، وهو يقود سيارته إلى المستشفى ليسعف زوجته المريضة. الشرطي في سيارته المكيفة، لا يريد أن يسمع رجاء الرجل الذي يتلظى من شدة الحرارة وهو يطلب منه أن يفسح له الطريق. لا ينزلق الكاتب إزاء هذه المشكلة في شرك الخطب الأخلاقية، كما يحدث في بعض الأعمال الواقعية الساذجة، ليتحدث عن حقوق المواطنة أو واجبات السلطة، وإنما يعمد إلى أسلوب ساخر ليعمق الهوة بينهما، مستعينا بمخيلته الخصبة في نسج مصير خرافي، يقصي به الشرطي– السلطة إلى أعماق العدم.[١٧] يقف المواطن «أبو راس» تحت لفح الظهيرة ليسرد على الشرطي علي بن سالم، في سيارته المكيفة، نبوءته بالمصير الحتمي الذي سيلاقيه. لا يمكن اختزال هذه النبوءة الشرسة، لأن كل كلمة منها ترتبط بكارثة تسلم إلى كارثة. يبدأ مصير الشرطي باستدعائه من قبل قيادته لمراقبة حادث في مكان آخر، حيث ينطلق مسرعا، ويعترض طريقه سيل عارم، يقرر أن يجتازه رغم تحذيرات الناس له ونصحهم بعدم اجتيازه، في وسط الوادي يصطدم بتيار جارف يلقي به في جرف واسع، ثم يقلبه السيل هو وسيارته ويدور به مئات المرات فوق الصخور

الواقعية النقدية تُعنى برصد تشوهات المجتمع، بدماره وفقره، دون أن يكون لديها أمل في التغيير، فهي لا ترى أي بصيص للنور في نهاية النفق

حتى يعلق بجذع شجرة. بعد أن يهمد السيل، يأتي رفاقه للبحث عنه، وينتشلونه قطعة قطعة، ويضعونه في كيس أسود ويعلقونه على غصن شجرة، ولكنهم ينسونه معلقا هناك مشتغلين برفع حطام السيارة. كان من الممكن أن ينتهي المصير عند هذا الحد، ولكن مخيلة «أبو راس» خصيبة بما فيه الكفاية لتجعل أحد العابرين، وفي يده «جُوال» يجمع فيه ما سقط من حديد السيارة مضيفا إليه الكيس الأسود، ليذهب به إلى مصنع الحديد، وهناك تبدأ سلسلة من العذاب الفنتازي لا حدود لها. حيث يأخذ عامل المصنع الجوال كاملا دون أن يتأكد من محتوياته، ويلقي به في الفرن. يؤخذ معجون الحديد ليصنع منه «مسامير ملساء عريضة»، تستخدم لتنبيه سائقي السيارات في وسط الشوارع، وسيكون أحد هذه المسامير هو الشرطي علي بن سالم. يقول أبو راس: «ستحرقك الشمس كما تحرقني الآن، وستدوسك السيارات، كل يوم وكل ساعة وإلى أبد الآبدين»، ثم يتركه مصعوقا بهذا المصير، ويولي راجعا مخلفا وراءه سحابة من الغبار.[١٨]

في قصة أخرى بعنوان «حافلة النوم» يلتقط أحمد الرحبي مشاهد من «مرارة العيش» اليومي كما يسميها، عبر رحلة في حافلة صغيرة من نوع ميني باص. يبدأ مشهد البؤس بانتظار رجل في محطة الحافلات، تحت حرارة طقس لا تقل عن تسع وأربعين درجة، وفي غضون الانتظار يتناول فطيرة بيض من عامل آسيوي عطس فيها بما فيه الكفاية. يستقل الرجل الحافلة، ليجدها خالية من الركاب إلا من ثلاث عمائم عملاقة، لاثنين من الهنود السيخ وآخر عماني، كانوا ينوسون تحت خدر التكييف. تلتحق بالركب عجوز عمانية سمينة، «العرق يسيل من وجهها المنتفخ، وتنضح منه ملابسها الكثيرة، وكانت تبدو كمن نجا للتو من حادثة غرق»، على حد وصف الكاتب. ويتفنن الرحبي هنا بلغة ساخرة في وصف تناوس رؤوس الركاب تحت تخدير التعب والطقس والتكييف وبطء حركة الباص. تقف الحافلة مرة أخرى لتمتلئ بالركاب من مختلف الجنسيات، يكتظون داخلها، باكستانيين وأفغان وعمانيين وهنودا. وتأتي هنا أيضا لغة السخرية لتختزل مشهد هذا الاكتظاظ، يقول الكاتب «شعرت بجسدي ينكمش ويغوص إلى الأسفل حتى انحشر في أعمق زاوية، ولم أكن الوحيد من شعر بذلك، فجميع الركاب، ومعهم السائق، كانوا يعصرون أجسادهم وينكمشون على أنفسهم، ولم يكن ثمة مفر من رائحة الأجساد: رائحة استقرت في جوف الحلق وتشبثت بجدرانه». طبعا، لا يكتفي الرحبي باستخدام السخرية في تعرية مشهد «مرارة العيش» التي تعيشها الطبقة الكادحة يوميا في مثل هذه الحافلات، وإنما يمعن في تعميق مأساتهم بإنهاء الرحلة بحادثة هلكت فيها «غابة الرؤوس المتمايلة»، كما يقول، بسبب استسلام السائق للنوم.[١٩]

يقدم الكاتب سلطان العزري في مجموعته (تواطؤ) نموذجا آخر للواقعية النقدية، عبر قصة «عرق شمس وأوراق». في هذه القصة، يتجلى الصدق الفني لدى الكاتب في فضح الفساد الإداري المعروف بـ«نظام الواسطة» وقسوته وبطشه بطبقة الكادحين من المجتمع، الذين تعوزهم العلاقات القائمة على المحسوبية في الحصول على حقهم من الحياة الكريمة.[٢٠] بطل القصة سعيد بن علي، جائع يعيل «تسعة أفواه جائعة»، ورد اسمه في الصحف اليومية، في أول أسماء قائمة تم تعيينها في مهنة عامل من الدرجة العاشرة، فذهب إلى جهة العمل للمقابلة الرسمية. يحرص سلطان العزري في هذه القصة على حشد كل التفاصيل التي تعري الواقع المزري الذي يعيشه هذا الرجل. فعند استعداده للمقابلة، استعار دشداشة نظيفة ومكوية من ابن عمه، الذي أقرضه أيضا خمسة ريالات ليستعين بها على الطريق، والرجل يحتفظ بنعال رخيصة للمناسبات، قد قام بخصفها ثلاث مرات، وأخرجها لهذه المقابلة، كما أنه يستخدم عطر ليمون رخيصا، معدا أصلا كعطر للسيارات. ونعلم من القصة أيضا أن الرجل قد تجاوز الثلاثين من عمره، وأن هذه المقابلة ليست الأولى وإنما سبق أن رفض طلبه في مقابلات عدة، وحين يصل المؤسسة التي سيعمل بها، ينتهره حارس المبنى ويطلب منه الابتعاد عن «سيارة العود»، بمجرد اقترابه من سيارة فارهة، ربما لمدير المؤسسة. يجري الرجل مقابلته ويغادر المبنى، وهو مطمئن هذه المرة من النجاح، لأنه قد أعد له العدة، فهم يتذكرون اسمه الآن؛ فهناك أكثر من توصية بحقه وأكثر من خروف

قدم قربانا لرغيف الخبز الذي سيأكله، يقول سعيد بن علي: «اللي بيده القلم ما يكتب نفسه شقي.. أنفقت كل خرافي وعنزاتي وشياهي للحصول على الخبز، الخبز تبذل له الذبائح، الكبش أبو قرون لولد السرح يوم رجعنا من عند الشيخ الذي أعطيته الكبش الهديد وجراب تمر خلاص..». يخرج الرجل حالما برغيف الخبز، ولكن الكاتب يعد له نهاية تليق بدائرة شقائه الإنساني السرمدي، فبعد خروجه من المبنى «فجأة توقف العرق والكبش والخبز، تطايرت أوراق رطبة فوق جثة سعيد بن علي وهي تتدحرج أمام سيارة ظلت إطاراتها تصرخ...».[٢١]

ثانيا: على مستوى المجموعات:

إن المجموعة القصصية «كورون..أو الماء باتجاهين» للكاتب علي الصوافي، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عام ٢٠٠٦، من صميم الأعمال الأدبية، التي تنتمي إلى الواقعية النقدية.[٢٢]

إن شخصيات علي الصوافي في هذه المجموعة شخصيات فقيرة، ومدمرة، ومستغلة، ومهمشة، وتنتهي نهايات سوداويةً إما بالتشرد، أو السجن، أو الإدمان. وقد وظف الكاتب في تصويره للواقع لغة ممعنة في السخرية، تقوم على التشبيه، والاستعارة، وبعض الصور العامية الدارجة. سأتتبع تجليات الواقعية النقدية في مجموعة «كورون»، وأنماط البلاغة الساخرة التي وظفها الكاتب.

تجليات الواقعية النقدية في المجموعة:

في قصة «تاكسي وغرفتان وصالة» يختزل الكاتب حياة موظفة فقيرة، يختار لها بعناية فائقة اسما من واقع الحياة البائسة في عمان، هي فخرية بنت لال مراد، كما أنه يمعن في بؤسها مكانيا، ويجعلها تسكن في شقة بحي شعبي فقير، بالمعبيلة الجنوبية.[٢٣] والشقة ذاتها، غارقة في الشقاء، ستائرها عبارة عن (شراشف) قديمة معلقة على حبال من النايلون، وبعض النوافذ من شدة الفاقة مغطاة بأوراق الجرائد، تتكون فقط من غرفتين وصالة، ينحشر فيها ستة أشخاص، لا عائل لهم إلا فخرية التي تكسب دخلا زهيدا من عملها في أحد المكاتب العقارية بروي. ونلاحظ أن الكاتب يتفنن في نسج مظاهر الفقر على هذه الأسرة، فإفطار الصباح عبارة عن قطع من الخبز المتبقية من العشاء، ومكيف الهواء الوحيد في الشقة، الذي من فرط تداعيه «يبدأ بالهدير وإلقاء قطع الفلين» كما يصفه الكاتب، لا يعمل إلا ساعتين ونصف في اليوم، توفيرا لفاتورة الكهرباء. كما أن الدخل اليسير للأسرة، الذي تتقاسمه الفواتير، لا يتم الحصول عليه إلا بالمشقة والمذلة. تشترك في تحصيله فخرية بقطع مسافة طويلة ومكلفة عن طريق التاكسي إلى روي، وبتول، أختها الصغرى، عن طريق استجداء أصحاب السيارات عند محطات البنزين بعرض علب البخور الصفراء عليهم، ومال الله، أصغر فرد في العائلة، عن طريق العربة التي يحمل عليها أكياس الزبائن في محلات الخضار.

لا يكتفي علي الصوافي بالرصد الساخر لمظاهر الفقر على شخوصه، وإنما نجده يستبسل في الدفع بهم إلى نهايات معتمة، وقاسية. ففخرية، مثلا حين تعشق، تتورط في حب سائق تاكسي. وهي حين تقطع المسافة الطويلة من المعبيلة إلى الحي التجاري، لا شيء من مظاهر الثراء، من العمران والسيارات الفاخرة يلفت نظرها، لأنها تكون طيلة الطريق مشغولة بتأمل سائق التاكسي وحده «بنظارته الشمسية، وشاربه الدقيق، وذراعه الطويلة التي يطوق بها الكرسي الجانبي». والتصور الذي يمكن توقعه في علاقة كهذه، أن يتطور الحب بين الكادحين من نفس الطبقة إلى استقرار وزواج، ولكن الكاتب إمعانا منه في رسم النهايات المأساوية لشخوصه، يجعل من سائق التاكسي، رغم سمة الفحولة التي يخلعها عليه، خجولا، مترددا، لا يتمتع بروح المبادرة في الإفصاح عن مشاعره، ويكتفي من فخرية بمراقبتها، حتى تدخل مكان عملها، وإن حدث اتصال أعمق من ذلك فهو التقبيل أحيانا. ويترك الكاتب مصير فخرية ليبدأ باستغلالها جنسيا، من قبل الضابط العسكري المتقاعد، صاحب المكتب العقاري الذي تعمل فيه، ثم لتنتهي لاحقا إلى بائعة علب بخور عند محطات البنزين، حيث ينهي أيضا مصير سائق التاكسي الخجول بمهنته ذاتها، دون أي تطور رغم مرور الزمن.[٢٤]

ونجد الصوافي في قصة «تلويحة الرصيف» يرسم لنا صورا مماثلة من واقع، غارق في البؤس والوحشة. «كل يمارس وحشته، وأحاديثه، وقهقهاته، كما يكره،

ابتعد كتّاب القصة عن أسلوب التسجيل، والنقل المباشر، للأحداث، مما يؤخذ غالبا على الأعمال الواقعية الساذجة، واستخدموا عوضا عن ذلك تقنيات قصصية حديثة، تقوم على الحوار، والفلاش باك، واليوميات، وإفساح المجال للشخصيات لأن تصف سلوكها بنفسها، دون تدخل من الكاتب بتقديم أوصاف جاهزة لها.

أو يكره»، يقول الكاتب. بطل هذه القصة، رجل مجنون اسمه حامد حمد، لا يفصح الكاتب عن اسمه إمعانا في تغريبه وإقصائه عن إيقاع الحياة السائدة في المجتمع إلا في النهاية بعد أن تعتقله دورية الشرطة نتيجة صراخه في الشوارع بأن الملك سيموت، «بعد آخر مضاجعة له». من يحمل هاجسا رافضا للواقع، بترهلاته السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية لا يمكن أن يكون إلا مجنونا،حسب رؤية الكاتب في هذه القصة على الأقل. ويفيض الصوافي، كعادته في بقية القصص، في خلع لبوس السخرية على أبطاله، فحامد حمد يذرع الشوارع ملوحا للسيارات والمارة بحديدة طويلة، حاملا حقيبة على ظهره، تحت عين الشمس وهي تفرش أشعتها على صلعته الملساء» التي تعكس خرائط المدينة، بكل انحناءاتها وخباياها». ثم أن الرجل لا يتحدث إلا مع نفسه، وإذا كلمه أحد «يرفع ثوبه إلى نصف ساقيه، ويجري تاركا غبارا من الأسئلة وعيونا تركض وراءه، وضحكات تتداخل مع ضربات نعاله على اسمنت الشارع». وحتى الجمهور الذي استمع للسر الذي أباح به حامد، لم يرد الكاتب أن يجعله إلا من العاطلين والسكارى وسائقي الأجرة.

ولا ينسى الكاتب، هنا أيضا أن يتدخل في رسم المصير السوداوي لبطله، وإن كان مصيرا يتشح بالغموض هذه المرة. فلا أحد يستطيع أن يجزم بالنهاية التي آل إليها حمد حامد، لأن الكاتب يترك للقارئ تحديد هذا المصير عبر الشهادات التي اقتبسها لأحد أصدقاء الرجل، وخطيبته زينب، وأحد المارة. ورغم أن الشهادات يمكن أن تكون من مكتب التحقيقات في الشرطة، وعليه سيكون مصير الرجل إما القتل، أو الاعتقال، إلا أن كلا منهما مأساوي وغامض، يتفق مع الصورة العامة التي رسمها الكاتب لبطله من أول القصة.[٢٥]

وأكثر ما تتجلى الواقعية النقدية عند الصوافي، في قصة « أيام كورون»، وهي نص طويل، يعتمد على تكنيك اليوميات، مما يؤكد بأنها يوميات الكاتب نفسه في ذلك المكان، وإن جاءت في سرد قصصي.[٢٦] في هذه اليوميات، كان الكاتب بارعا في رصد ملامح البؤس والشقاء للقرية. بؤس يغرق فيه الشخوص، والمكان، والزمان. فالشخوص يمثلهم الكحالي، بفقره، وبساطته. وهو رمز للرجل القروي الكادح، الذي يرعى أسرة كبيرة من الأطفال يرمز لها الكاتب بكلمة «الفريخات»، يخرج «مترنحا من المنزل»، من شدة وطأة المسؤولية، وضيق ذات اليد، يكاد يتخطفه الناس بما فيهم الهنود، لاصطدامه بفتاة برجوازية في محل، وإسقاطه لسلتها التي كانت تحمل فيها «مقابض شعر، إصبع شفاه ماركة ديور، بطاقة تهنئة بحجم طابع بريدي، علبة ديوركس لون وردي، زوائد أظافر، محلول عدسات لاصقة». تبصق عليه الفتاة، وتنعته بالحمار، والآخرون ينتهرونه، ويزدرونه، ويسبونه. ثم يختار له الكاتب نهاية تليق بشقائه الإنساني، أو هكذا أراد أن يفهمنا، وهي وقوعه في أيدي بعض صعاليك كورون، كانوا يختبئون في مزارع «المسيبلو» يشربون زجاجات العطر، عوضا عن البيرة، التي لا يمتلكون ثمنها دون شك. ثم يتعطر معهم الكحالي، طبعا، كل يوم، ليزيل عفونة بؤسه وفقره. لم يكن الكحالي وحده، في هذا البؤس، وإنما عامة القرويين، وهم صيادون، بؤساء. ومن العبارات القاسية، التي تعبر عن تدهور حياة هذه الطبقة، وحضيض معيشتها، وصف الكاتب لهم بقوله: «بدأ المارة ينتشرون كالملاريا على الأرصفة، ويندلقون كمياه المجاري على أروقة المحلات والمنازل المجاورة». وهي عبارة، لو أن ناقدا اشتراكيا قرأها، لهاله احتقار الصوافي لهذه الطبقة الكادحة، وازدرائها بأوصاف الملاريا ومياه المجاري. ولكنني أقرأ من وراء سطورها إحساسا صادقا ومريرا بتردي حياة القرويين، وانحطاط المستوى المعيشي الذي يغرقون فيه.[٢٧]

ويمتد وصف الشقاء الإنساني، في هذه القصة ليشمل الأيدي العاملة الآسيوية الكادحة، خاصة الهنود والبنجالية. حيث يقدم لنا الكاتب صورا مفرطة في السخرية، تفصح عن سوء حالهم، وشظف الحياة التي يكابدونها. ومع أن هذه الصور صور نمطية، متناسخة، كرستها شعوب منطقة الخليج حول هذه المخلوقات البائسة، فإنها أيضا تأتي ضمن تقنية الصوافي في تعميق صورة واقع، غارق في الوحل، والحرمان. وتبدأ سخرية الكاتب من هذه الطبقة بمشهد الكحالي وهو يركب مع أحد الهنود الميكانيكيين، ويسميه بـ«هندي المكاين»، إمعانا في تهميشه، فهو

لا يذكره باسمه أو يكتفي بمهنته، وإنما يستعير له لقبا عاميا دارجا، يربطه بالمكينة ربطا آليا، لا فكاك له منه. ثم تأتي الجملة التي يصنع له فيه وصفا يثير الشفقة والضحك، يقول الصوافي: «ركب بجوار الهندي الذي كان مليئا (بالجريز والحلط) تفوح من فمه رائحة شبيهة برائحة (السيور)». وفي مشهد آخر، يصف الكاتب فيه عمال النخيل من البنجالية، وهم يخرجون مساء من المزارع، فرادى وجماعات، بعد يوم طويل من الكدح والمشقة. يقول: «كان الوقت قد قارب الغروب، وأصوات المكائن بدأت تعلو في المزارع المحيطة، وبدأ البنجاليون بمشارطهم يسيلون على الشارع وأمام المزارع، ويتكاثرون، في الممرات الفاصلة بين النخيل كبيض الصراصير». وبعض هؤلاء العمال لا يخرجون، أحيانا، من مزارعهم، ولكن لا بد أن ينالهم نصيب من سخرية الكاتب، حيث يصف مساكنهم، وهم يحرسون المزارع من الداخل بـ«أقنان الدجاج». ولا ينسى الكاتب أيضا مأساة الحرمان الجنسي الذي يعاني منه هؤلاء العمال، فنراه يختلق له صورة بالغة في الغرائبية والإيروتيكية، حيث يقدم هذا المشهد: «الشارع وما حوله قد امتلأ بالضجيج والبشر والسيارات، وببعض الأغنام القادمة من المراعي خلف المزارع باتجاه المنازل تقودها عجائز أو بنجاليون شهوانيون يركضون خلف القطيع، وعيونهم ملتصقة بمؤخرات الأغنام الصغيرة أو بمشهد تيوس القطيع وهي تعلو الشياه». ومأساة الحرمان الجنسي ليست مقتصرة على العمال وحدهم، وإنما تمتد في وصف الكاتب إلى خادمات المنازل، مثل نور حياتي، التي يصورها بأنها «تقف فاتحة عينيها الصغيرتين على اتساع الشاطئ، تسجل بخبثها والتواءاتها المشاهد المختلفة، وحركة من تبقى من الشبان بجانب الشاطئ الذي رصدت حركة امتداده كاملا من فوق السطح، لتسرده فيما بعد للخادمات في المنازل المجاورة». وهي ثرثارة، تعرف أخبار المنطقة كلها، وتنقل أسرار البيوت ومشكلاتها، من بيت إلى بيت: «تعرف لماذا انتقل الساكنون خلف المنزل، ولماذا تأخرت الجارة الثانية عن العمل هذا الصباح، ومن زار الجار الرابع، وكيف وجدت بنت الجيران مع البنجالي في عربة الحمير تحت تلال من (القت)».

ويعمد الصوافي أحيانا إلى خلق صور كاريكاتورية لضحاياه من الهنود والبنجالية، واضعا إياهم في أطر ثابتة، لا تتزحزح، ويصعب تفريغها من فكرة الهجاء الاجتماعي اللاذع، الذي يمارسه على العمال العمانيين أيضا، كما سنرى في قصة الداموكي لاحقا. لنقرأ هذا المشهد لأحد البنجالية في كورون: «أما البنجالي الذي يقود العربة فينحشر في المقدمة ماغطا يده بعصا طويلة يهرش بها ظهره، أو يضرب بها مؤخرة الحمار كلما تباطأ أو غير مساره، مؤرجحا رجليه من فوق العمود الذي يربط الحمار بالعربة الخشبية المثبتة على إطاري سيارة قديمين، وقد يحدث أحيانا أن يتسمر الحمار في منتصف الطريق، أمام السيارات، التي تمر بالشارع العام، فتعلو أصوات الأبواق أو السباب الذي يلقي به السائقون من نوافذ السيارات، وقد يتطور الأمر إلى ضربة عابرة على رقبة البنجالي الذي يلوح برأسه، ثم يلقي ببصقة حمراء مخزنة بين أوداجه المنفوخة خلف السيارة».[٢٨]

غلب على الأعمال القصصية التشاؤم، ولكنه تشاؤم مقصود، ليس اعتباطيا، يهدف إلى ضرورة التغيير والتطوير، دون الوقوع في فخ المواعظ الأخلاقية، والخطب السياسية، والتبشير بالجنة

مثل هذا النص يعج بصور، قد تبدو من أول وهلة أنها مادة للتسلية والفكاهة، يلجأ إليها بعض الكتاب لإضحاك القارئ، وقد يتحقق هذا الهدف عرضا في هذه المجموعة التي متى قرأتها لا تملك نفسك من الضحك. ولكنها في العمق تنطوي على نقد لاذع للمصير العبثي الذي يتورط فيه الكائن. وقد يتلقف مثل هذه الصور بعض المشتغلين بالدراسات المقارنة، لتشكل لهم مادة دسمة في نقد الصور العنصرية والاستعلائية التي تكونها بعض الشعوب تجاه شعوب أخرى، ولكني أقرأها في سياق مختلف، سياق أشرت إليه منذ بداية هذه القراءة، وهو أن الصوافي يمعن كثيرا في رصد تشوهات المجتمع بأسلوب ساخر، يسعى من خلاله إلى إبراز فظاعتها وقسوتها، دون أن يكون بالضرورة في ذلك يصدر عن اتجاه عدواني تجاه طبقة أو جنس. والدليل على هذا أن جميع شخوصه في هذه المجموعة، عمانية كانت أو غير عمانية، يجلدهم بسياط لاذعة من السخرية، والنهايات المدمرة.[٢٩]

في قصة «الزمزمية» يستأنف الكاتب منهجه في التعامل مع الواقع، وهو خلق شخصيات من الطبقات الفقيرة المعدمة، يصور مآسيها ببلاغة ساخرة، ثم يسوقها إلى مصيرها العبثي. القصة بطلها طالب

مدرسي، ينتمي إلى أسرة كادحة، تفرط في وصاية ابنها وتهديده بالضرب، إن أضاع أيا من لوازمه المدرسية، والتي دون شك قد كلفتها مبلغا غاليا من دخلها المتواضع، ومن هنا تبدأ المأساة. يتحرك المشهد في وصف الفصل الدراسي الضيق الذي لا يتسع لنصف التلاميذ الذين انحشروا فيه. يقضي الولد كل يومه الدراسي في مراقبة أدواته، حتى لا تسرق منه، ويتعرض للعقاب. ويصر الكاتب هنا على سرد تفاصيل دقيقة، حرصا منه على تعميق بؤس الحياة التي يعيشها بعض تلاميذ المدارس. فالحافلات يتكدس فيها الطلاب «وقوفا أو جلوسا، كما أن بعضهم يتعلق بالنوافذ المسيجة بأسياخ حديدية محكمة، مخرجين رؤوسهم من بين الأسياخ كالمساجين». وتلعب السخرية مرة أخرى في تأزيم المشهد، حيث نعلم أن الولد يحرص أيضا بوازع من والديه على عدم اتساخ دشداشته الجديدة، التي ستكون سببا في هلاكه لاحقا. تتطور الأحداث بأن يركض الولد، بعد انتهاء اليوم الدراسي، ليلحق بالحافلة، وحين يصل، يتذكر زمزميته، التي نسيها في الفصل، يترك حقيبته، ثم يرجع ليستعيد الزمزمية، وحين عاد لم يجد الحقيبة، وفي غمرة التفكير بالعقوبة البيتية، ينسى وهو نازل من على السلم أن يرفع دشداشته الجديدة، فيتعثر ويسقط، وهنا يستبسل الكاتب في وصف النهاية، بتفاصيل مؤلمة، يقول:» فسقط.... و سقطت النقود المعدنية، خمسون بيسة، وخمس وعشرون بيسة وعشر بيسات لامعة من المحفظة التي كان يضعها في جيبه، وسقطت زمزمية الماء التي كان يعلقها على رقبته، سال الماء على الدرج، ثم على أرضية الممر، وسال الدم من أنف الولد بعد أن ارتطم بالعمود الجانبي للسلم. سال الدم والماء باتجاهين منفصلين، ثم اختلطا عندما اصطدما بحائط غرفة المدرسين».[٣٠]

إن علي الصوافي بهذا الوصف يحسن، التقاط مفردات العذاب من الواقع اليومي لشخصياته، فدلالة البيسات التي سقطت من جيب الطفل وهو يسقط على درجات السلم، عميقة، وتخلع على المشهد برمته هالة من القسوة التي يمارسها الكاتب في انتقاده لهذا لواقع. ولا أحسبه هنا يستدر عطف القارئ للتعاطف مع الطفل، بقدر ما يستثير نقمته ورفضه لعالم تغيب فيه العدالة الاجتماعية، ويستفحل فيه الفقر.

ومن المظاهر الفاسدة للواقع، التي يلفحها الكاتب بنيران نقده وسخريته، البيروقراطية في العمل، واستبداد مديري العموم، وقمعهم لصغار الموظفين، حتى في حالة الإبداع والتطوير للعمل. ويتجلى ذلك في شخصية ناصر بن سعيد بطل قصة «المنبه على الطاولة»، الذي رفع للمدير العام في عمله «اقتراحين يشكلان دراستين مكتملتين لتطوير العمل»، ولكنه تجاوز مسؤوله المباشر، لأنه كان في إجازة سنوية، فتلقى جلسة تأديبية نقل بعدها مباشرة من دائرة الموارد البشرية إلى قسم الأرشيف، ويقوم المدير العام بسرقة المشروع الذي اقترحه ناصر، والمشاركة به في مؤتمر خارجي حول تطوير العمل. ورغم أن مشكلات البيروقراطية، والمحسوبية، والاستبداد في العمل، من قضايا الفساد الإداري التي استهلكت على مستوى السرد في عُمان، إلا أن الأسلوب الذي انتهجه الصوافي في انتقادها وتعريتها، يقوم على المفارقة والسخرية، مما يميزه عن أسلوب التسجيل والنقل لمباشر.[٣١] نلمس ذلك من خلال المشهد الذي يصور فيه الكاتب شخصيته ناصر بن سعيد، بداية من نهوضه من النوم متخاذلا في الصباح، يفرقع عظام أصابعه، وظهره، ورقبته، ويرمي منبهه من النافذة ليسمع حطامه في الشارع، رفضا لزمن مترهل، ليله كنهاره، ونهاره كليله، يضيع فيه الإنسان مهما عمل وشقي. يستخدم الكاتب لغة لاذعة وساخرة، في انتقاد هذا الترهل والعبث، حيث يظهر ناصر، صاحب مبادرة التطوير والنهوض بالعمل والأداء الوظيفي، رجلا سطحيا يفرط في الاعتناء بالمظهر والشكليات، فهو ينتصب أمام المرآة يوميا ليلبس «مصرّه» (عمامته) الذي يحرص أن يكون بلون تطَريز «الدشداشة»، كما يراعي أن يكون «مشدودا بإحكام مبرزا الجزء المثلث من الخلف، والذي يتدلى كأذن الكلب».و في طريقه إلى العمل يقوم بتجاوز السيارات يمينا ويسارا، ليصل في الوقت المحدد دون تأخير. وحتى عندما يصل إلى العمل، فلا بد لناصر أولا من دخول دورة المياه ليتأكد من أن مظهره على ما يرام، وأن أظافره مقلمة، والدشداشة من حدودها المكوية مشدودة، وأن طربوش دشداشته مازال معطرا، وهو يحمل في جيبه ربع «تولة» عود ليجدد العطر

فيها من حين لآخر. وحين يحرص الكاتب على هذه التفاصيل، فهو دون شك يعتمد على المفارقة ليقدم نقدا لاذعا ومريرا للواقع الذي ينتمي إليه ناصر بن سعيد، فهاهو الرجل قد استوفى المتطلبات الدقيقة لمجتمع يقدس الشكليات، ويزن الناس بموازينها، ومع ذلك لم يشفع له مظهره، كما لم يسعفه مخبره، حين فكر وسعى إلى تطوير عمله. وهكذا يجعل الكاتب من شخصية ناصر رمزا للإنسان الكادح الذي يضيع جهده، مهما حاول الانسجام مع مجتمع يهيمن عليه العبث واللاجدوى.[٣٢]

لا يكاد يخرج الصوافي في مجموعته هذه عن خط المواجهة، مواجهة الدمار الذي يحيق بالطبقات الضائعة في المجتمع، لكنها مواجهة تتجنب الوعظ والإرشاد، وتلمُس الحلول. لا حلول لديه، فهو كما أشرت سابقا ليس واقعيا اشتراكيا يؤمن بانتصار المسحوقين والمظلومين، ولا يعطيهم مساحة في حكاياته وسرده نحو الأمل والمستقبل المشرق. يكتفي بنقض خيوط الخراب الذي يحاصرهم ليجعلهم عراة أمام الله والخلق.[٣٣] وفي قصة «الكرسي» يظهر لنا أحد شخوصه المدمرين، ويقدمه لنا عاطلا عن العمل، والاسم، والمكان هذه المرة. رجل بلا هوية، وإن كان من صنيع الواقع. يشير إليه الكاتب بضمير الغائب «هو»، ويتفنن في وصف ملامحه، بشكل يليق بتشرده وضياعه، فقد كان «يتهدل على الكرسي بشكله القديم، وعينيه المترقبتين، نافضا فخذيه وساقيه الناشفتين، واضعا كفه المرتعش ما بين شفته السفلى ومقدمة أنفه الملتف نحو الجهة اليسرى قليلا». ويقول عنه أحيانا: «ألتفتُ نحو الكرسي لتواجهني دمعتاه المتعبتان، ودشداشته المتكلسة من شدة العرق، وإصبعاه المفتوحتان اللتان أشهرهما في وجهي ليشير إلى رغبته في التدخين، فمغط يده النحيفة جدا والتي بدت أشبه بعصا (الروغ)، كانت يده خالية من الشعر، لذلك كان بإمكاني أن أحصي عدد العروق ومساراتها، التي كانت أشبه بأنابيب صغيرة وملتوية يسهل كسرها أو شدها أو برمها». ما من هوية للرجل عدا هذا البؤس والضياع، وما من قضية لديه سوى الحصول على «فليت مال وطية»، أو ملمع الأحذية، ليشمه ويخفف من وطأة ثقل العالم على صدره، وكما حدث مع الكحالي سابقا حين تعاطف، الكاتب، أو الأنا السارد، معه بزجاجة عطر باكستاني، يتكرر المشهد هنا أيضا بأن يشترك الحاكي مع المحكي عنه في شم ورقة مبللة ببخاخ الأحذية، ليضحكا معا من العالم، ويغوصا في زحام الهنود والعمانيين والأطفال، الذين كانوا «يجرون عربات تفيض منها كراتين وعلب فارغة».[٣٤]

إن من الشخصيات المحورية في مجموعة «كورون» شخصية الداموكي، الذي أفرد له الكاتب قصة «الماء باتجاهين». والداموكي يجسد شخصية «البيدار» المعروف في كثير من مناطق عمان، وهو كما يصفه الكاتب بعبارة ساخرة «حارس الفلج وذكر النخيل، ما من ساقية إلا وفرش عليها يديه الشبيهتين بـ(مغراف الضيفة)، ما من نخلة إلا وعرفت لقاح الداموكي». والصورة التي رسمها الكاتب للداموكي، ومن معه من القرويين البسطاء، صورة كاريكاتورية، تنطوي على السخرية والشفقة. وقد استغل الصوافي كل إمكانياته، من ذكريات قروية، وإتقان للهجة الدارجة، ومعرفة عميقة بالنسيج الاجتماعي المتشابك، في رسم هذه الصورة. ومن يقرأ هذه القصة يستبد به الضحك، من جراء الأسلوب الفكاهي الذي يجريه الكاتب على ألسنة شخصياته. ولكنه في الحقيقة «ضحك كالبكا» كما يقول المتنبي. والقراءة العميقة للقصة، تجعلنا نستبعد فكرة أن الصوافي قد قدّم البيدار، ومُحفّظ القرآن، والمؤذن، وشخصيات أخرى من قريته قرابين للتسلية، يُضحك بهم قُرّاء مترفين في مسقط. فالداموكي، وإن بدا في صورة الفحل «الذي ينثر طلعه مع بداية الموسم حتى على الجدران، كل نبتة على امتداد الفلج وفي بطون الضواحي لها لمسة بعيدة أو قريبة» من يده، إلا أنه أيضا على المستوى الاجتماعي، وحيد، ويعاني من الحرمان، ويكون أضحوكة للأطفال في الطرقات. ولعل الفقرة الآتية من القصة، تعبر عن مدى الحرمان الجنسي الذي يعاني منه «ذكر النخيل» في القرية. يقول الكاتب:»و يبدو أن الداموكي لكثرة ما لقح النخيل فإن رائحة الطلع تدفعه أحيانا إلى أن يعمد إلى طلوع بعض النخيل على الممر المحاذي (للمجازة)، أو على إحدى الضواحي المجاورة بنية تشذيب النخل، ولكن ما إن يصل إلى الأعلى ويفتح قدميه على اتساع مساحة الإزار حتى يسمع له فحيح كفحيح الثعبان، وهو

هيمن على لغة القصص أسلوب السخرية، والهجاء الاجتماعي اللاذع، بشكل ساهم في تعميق تعرية الأوضاع الاجتماعية المعطوبة، بغية تغييرها والتقدم بالمجتمع نحو المستقبل.

يتلصص على البنات، وهن يكركرن في المجازة، ويقرص بعضهن بعضا من الأفخاذ، فيسيل لعابه على حواف شفتيه، وعلى ذقنه الطويلة الناعمة كما لو أنها مكنسة».[٣٥]

وهكذا يمضي الصوافي في هذه القصة، يقدم لنا صورا للبسطاء من القرويين، في ظاهرها الفكاهة والدعابة، وفي باطنها من قبلها العذاب. وصورة معلم القرآن الضرير، مثلا، ليست ببعيدة عن صورة الداموكي. فهو من الشخصيات التي تكالبت عليها مكائد الصبية، والوحدة، والحرمان، حتى وإن أسبغ عليها المؤلف لبوسا من المرح والفهلوة.

إن اللغة الساخرة عند الصوافي، تكون أحيانا درعا تتحصن به شخصياته ضد عنف الواقع، وعبثيته.[٣٦] وما الفكاهات البليغة التي يقذفها الداموكي، أو معلم القرآن الضرير، أو باعة السمك، في وجوه من يستفزهم من الكبار والصغار، إلا أمثلة على هذا التشبث بالسخرية في مواجهة العجز، والعوز، والوحدة، والحرمان. كما أن السخرية عند الكاتب، تتغذى أحيانا على المفارقة، إمعانا منه في كشف العُوَار، والفقر، الذي يعاني منه المجتمع، فبائع السمك الذي وصفه في قصة «حمدون أو حديقة الشمس» بأن له كرشا «تشبه حوض الأسماك»، نراه يخف في مطاردة قطة اختلست منه سمكة، ويلاحقها في أزقة «مطرح»، ليسترجع سمكته المفتتة من فمها.[٣٧]

إن السخرية ودلالاتها العميقة عند الصوافي تمتد أيضا إلى أسماء الشخصيات. فهو يضفي على شخوصه أسماء يختارها بعناية وحرص شديدين، لكي تكتمل عليها دائرة البؤس، ولا يبقى لديها منفذ منه حتى في الاسم. أسماء هي مثل حماديه درّاجة، محمود ود متوه، صالوح عسكر النايب، حمدان ود الحمر، أحمدوه، محينوه، لولوه السمرا، شنونه، سلاموه، الداموكي، عبيد ما شاء الله، ود الشاروخي، سعدون الطناف، يعقوب الزمعي، حمدان ود النار، شواخ، سلطان كشخة. مثل هذه الأسماء التي قُدّتْ من صميم البؤس الاجتماعي العماني، لم تأت اعتباطا في مجموعة «كورون» وإنما اختارها الكاتب عن إصرار وسبق ترصد، ليحكم بها قبضته على واقع يفيض بالمشردين، والمسحوقين، والمحرومين.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى رصد تجليات الواقعية النقدية في القصة العمانية الحديثة، وخلصت إلى النتائج الآتية:

– تتجلى الواقعية النقدية، بمفهومها القائم على تعرية الواقع ورصد تشوهاته، في القصة العمانية الحديثة على مستويين: مستوى نماذج قصصية متفرقة من مجموعات مختلفة، ومستوى مجموعة بأكملها.

– تمثل مجموعة «كورون» للقاص علي الصوافي صميم الواقعية النقدية، لغة، وأسلوبا، وموضوعا.

– تركزت موضوعات القصص، التي شملتها الدراسة، على نقد تفاصيل الحياة اليومية في الواقع، مثل: الفقر، والمحسوبية، والحرمان، والفساد الإداري، والاستبداد، والإقطاعية، والتخلف.

– ابتعد كتّاب القصة عن أسلوب التسجيل، والنقل المباشر، للأحداث، مما يؤخذ غالبا على الأعمال الواقعية الساذجة، واستخدموا عوضا عن ذلك تقنيات قصصية حديثة، تقوم على الحوار، والفلاش باك، واليوميات، وإفساح المجال للشخصيات لأن تصف سلوكها بنفسها، دون تدخل من الكاتب بتقديم أوصاف جاهزة لها.

– غلب على الأعمال القصصية التشاؤم، ولكنه تشاؤم مقصود، ليس اعتباطيا، يهدف إلى ضرورة التغيير والتطوير، دون الوقوع في فخ المواعظ الأخلاقية، والخطب السياسية، والتبشير بالجنة.

– هيمن على لغة القصص أسلوب السخرية، والهجاء الاجتماعي اللاذع، بشكل ساهم في تعميق تعرية الأوضاع الاجتماعية المعطوبة، بغية تغييرها والتقدم بالمجتمع نحو المستقبل.

الهوامش

١ – بلغ عدد المجاميع القصصية التي نشرت خلال الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٦ حوالي أربعين إصدارا.

٢ – ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠) ص. ٢٥٣.

٣ – تتوفر قواعد البيانات الإنجليزية على كم هائل من الكتب، والدوريات العلمية، ورسائل الماجستير والدكتوراة، حول الواقعية النقدية ولكنها تقتصر على حقلي الفلسفة، والاقتصاد، أما ما يتعلق بمعالجة هذا المفهوم في الأدب والنقد، فهو للأسف جد قليل، وسنشير إليه في هذه الدراسة حسب الاحتياج إليه.

٤ – انظر على سبيل المثال: شبر بن شرف الموسوي، القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠ وحتى عام ٢٠٠٠م دراسة فنية موضوعية (مسقط: وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦).

٥ – انظر على سبيل المثال: آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان ١٩٨٠–٢٠٠٠ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥). وانظر أيضا: مجموعة من الكتاب، قراءات في القصة العمانية المعاصرة (مسقط: المنتدى الأدبي، ٢٠٠٠٦).

٦ – يمثل هذا النوع من الدراسات دراسة الدكتور أحمد الشتيوي، كما يعترف بذاته في مستهل الكتاب «و لما راودتني فكرة الجوس في دنيا القصة العمانية لم يكن قد ترسخ في ذهني خط أتبعه ومسلك أتخذه. وإنما كنت أستجيب للقراءة تدعوني، ولغواية النص تأسرني.» انظر: أحمد ساسي الشتيوي، جدلية الزمان والمكان في القصة العمانية، دراسة تتناول القصة العمانية من ١٩٧٤م إلى ١٩٩٨م (مسقط: جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٤)، ص. ٩.

٧ – انظر للتفريق بين الواقعيتين، إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث (عمان: جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٧) ص١٠٥. في الرواية العربية، نجد صدى الواقعية النقدية بارزا في أعمال نجيب محفوظ؛ ولذلك فإن الناقد عبد المحسن بدر– منطلقا من منهجه الواقعي الاشتراكي– انتقد محفوظا في رواية «زقاق المدق» نقدا لاذعا، فهو يرى بأن نجيب محفوظ ثبت الطبقة في هذه الرواية تثبيتا مطلقا لا يريم، وإذا حدث تغير في مصيرها فهو إلى الأسوأ دائما، يقول:»و كل تغير في رواية زقاق المدق هو تغير إلى الأسوأ. أو ليس غريبا أن يتحول المعلم «كرشة» من ثائر مناضل وطني، يمارس العنف الثوري ضد جنود الاحتلال، إلى تاجر حشيش شاذ جنسيا وسمسار انتخابات.» كما يرى عبد المحسن بدر أيضا أن محفوظا جعل جميع البشر مقهورين، وإن اختلفت أسباب القهر لديهم، يقول: «و قد ادخر المؤلف لأغلب شخصيات الزقاق ضربة قاسية أعدها لكل شخصية منها بعناية بالغة ليدفع بها إلى الموت أو إلى الخراب، حميدة تتحول إلى عاهرة، ويتحول عزاؤها في حب القواد إلى سراب، حتى لتغري الحلو باغتياله، وأعد المؤلف للحلو هذه الميتة القاسية وهو المسالم طول حياته. وأسلم زيطة والدكتور بوشي للسجن، وأوشك أن يصل بسنية عفيفي للجنون بعد أن اكتشفت مصدر طقم الأسنان الذهبي الذي ركبه لها د. بوشي.. الخ». انظر: عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة: نجيب محفوظ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤)، ص. ٣٣٨، وص. ٣٥٣.

٨ – يرى شكري عياد بأن أدب الواقعية الاشتراكية، خاصة عند مكسيم جوركي، غلبت عليه فكرة «البطل الإيجابي» و«الدعاية السياسية». انظر: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٣)، ص ١٧٧.

٩ – يقول جورج بيكر: «الواقعية النقدية توجد عند بلزاك، وفلوبير، وتورجنيف، وتلستوي، وفي الحقيقة، توجد في أي عمل يصف سلوك المجتمع البرجوازي، ويفضح مظاهره القبيحة والقمعية.» انظر:

George Becker, ed. Documents of Modern Literary Realism. 2nd ed. (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 21.

١٠– جورج لوكاش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢) ص ٤٦.

١١– واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٥) ص ١٥.

١٢– محمد كمال الخطيب، وعبد الرزاق عيد، عالم حنا مينه الروائي (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٩) ص ١٥٠. يرى عبد المحسن بدر أن أول صورة للواقعية النقدية ظهرت في مرحلة الرومانسية، أي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكان طبيعيا أن يجد الرومانسيون مجالهم في الشعر في حين وجد الواقعيون مجالهم في الرواية، و«و تأثرت أول صورة من صور الواقعية بالثورة على التقاليد ونقد المجتمع مما جعلها أكثر ميلا إلى التركيز على جوانب النقص في الطبيعة البشرية وصبغها بصبغة تشاؤمية.» انظر: عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩)، ص ٢٢.

١٣– محمود الرحبي، بركة النسيان (مسقط: وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦)، ص١٥–١٨.

١٤– رغم تحمس الدكتور واسيني الأعرج للواقعية الاشتراكية ودفاعه المستميت عنها، فإنه يقر بأن أشهر الروائيين العرب الاشتراكيين قد سقطوا في فخ الخطابية والتقريرية، فهو يقول عن الطاهر وطار بأنه «سقط في مواقع كثيرة في المباشرة التي تعني اللافن، وفي الخطابة، والنزعة التعليمية»، ويقول عن الروائي السوري حنا مينه: «و حنا مينه على عظمته لم ينج من حبائل المباشرة والتعليمية». واسيني الأرج، الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري (بيروت: مؤسسة دار التاب الحديث، ١٩٨٦)، ص ١٨٤.

١٥– عبد العزيز الفارسي، جروح منفضة السجائر (الأردن: دار الكرمل، ٢٠٠٣) ص ٣٦–٣٩.

١٦– ترى ليلاند مي أن هناك تلازما بين الواقعية النقدية والسخرية، خاصة في أعمال الروائية الإنجليزية جين أوستين. يظهر هذا التلازم على مستوى «الفاصلة، والكلمة، والجملة، مضيفا لونا، وقوة، وبهاء، لكتابتها.» انظر:

Leland Chandler May, Parodies of the Gothic Novel (Doctoral Thesis, Oklahoma State University, 1969), p. 36

١٧– تجنب الكاتب للوعظ الأخلاقي في سرده، يكاد يكون سمة تطبع الأعمال ذات الاتجاه الواقعي النقدي. وفي هذا السياق، خلص واسيني الأعرج إلى أن القصة القصيرة في الجزائر أيضا نجت من فخ السقوط في المثاليات والدروس الوعظية، التي تخفي وراءها دون شك «ضعفا كبيرا وقدرة محدودة في فهم جوهر الواقع الاجتماعي». واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي، ص.٤٦.

١٨– أحمد محمد الرحبي، أقفال (مسقط: وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦) ص ٧–١٠.

١٩– المرجع السابق، ص ٣٥–٣٨.

٢٠– يقول فيصل سماق: «الفن الواقعي حين يقدم صورة صادقة عن الحياة، فإنه بشكل حتمي سيكون ناقدا للواقع البرجوازي. فالتصوير الصادق يعني التعرية لهذا المجتمع وفضحه». فيصل سماق، الواقعية في الرواية السورية (دمشق، ١٩٧٩)، ص. ٢٤.

٢١– سلطان العزري، تواطؤ (مسقط: وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٦) ص ٨–١١.

٢٢ – علي الصوافي، كورون..أو الماء باتجاهين (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦).

٢٣– يحرص الصوافي في مجموعته، وفي هذه القصة بالذات، على ذكر تفاصيل الأمكنة، مثل رقم الشقة، اسم الشارع، اسم الحارة،

الخ...و هذا يذكرنا بأسلوب كبار الواقعيين الغربيين مثل بلزاك، فقد كان من مظاهر الواقعية عنده، كما يؤكد إي. بريستون دارجان، «رحلاته باحثا عن الصبغة المحلية لأعماله، وتحمسه الواضح في الحصول على المنزل الصحيح، والشارع الصحيح، واسم الشاهد الصحيح، الخ..». انظر:

E. Preston Dargan, "Studies in Balzac. II. Critical analysis of Realism", (Modern Philology, vol. 16. No. 7 (Nov., 1918), pp. 351-370. (p. 88).

٢٤- علي الصوافي، كورون..أو الماء باتجاهين، ص ٧-١٢.

٢٥- المرجع السابق، ص ١٣-١٨.

٢٦ - يسلم نجيب العوفي بأن «القاص-الكاتب ليس هو الراوي كما ليس هو الشخصية القصصية بالضرورة. فلكل من هؤلاء هويته الخاصة وكل منهم مستقل ومتميز عن الآخر.»، ولكنه يؤكد أيضا بأن تسليمه بهذا « لا يعني انبتات الصلة بين الأطراف الثلاثة (القاص-الراوي-الشخصية)، ولا انعدام التطابق والتوافق بينها». انظر: نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧)، ص. ٥٠٤.

٢٧- يحاول بعض النقاد، الذين يتبنون الواقعية الاشتراكية، إملاء تصوراتهم للأدب على الكتاب، فعبد المحسن طه بدر في نقده لرواية «جيل القدر» للروائي السوري مطاع صفدي، لم يكتف بتحليل الرواية، وإنما اقترح على الكاتب تجنب التشاؤم والسوداوية في صنع أبطاله، يقول: «هل جرب مطاع مرة أن يجلس على المقهى وليس في جيبه ما يكفي لدفع ثمن كوب من الشاي، وفي وجهه صفرة من لم يذق الطعام منذ الصباح، وهو مع ذلك يحاول الابتسام لرفاقه ويتناقش معهم في قضايا السياسة والأدب، أو لم يلتق مطاع بهذه البطولات الحقيقية لأبناء هذا الجيل أم أنه حين التقى بهم رفضهم كما رفض الواقع كله على اعتبارهم ظواهر تافهة تمنع تفكيره الميتافيزيقي في الحرية المثالية لذاته من الانطلاق إلى آفاقه الهلامية الغامضة!!». انظر: عبد المحسن طه بدر، حول الأدب والواقع دراسة تطبيقية (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧١)، ص. ٩٧.

٢٨- المرجع السابق، ص ١٩-٣٥.

٢٩- من الصدق الفني في الأعمال الواقعية، أن يلجأ الكاتب إلى السخرية من خداع الواقع وتناقضاته، وكما يقول جورج لوكاتش: «الجسارة في إعلان هذا الخداع هي الصدق الأكيد». انظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صلاح جواد الكاظم (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨)، ص. ١٣.

٣٠- المرجع السابق، ص ٣٧-٣٩.

٣١- دون شك، فإن مجرد تسجيل الأحداث ونقلها من الواقع يبتعد بها عن روح الفن، وهذا ما جعل الناقد الأميريكي رينيه ويليك يصب جام غضبه ونقده اللاذع للواقعية بشكل عام، حيث يقول: « لكن مآزق الواقعية لا تكمن في تقاليدها المتعنتة فحسب، وفي ما تقصيه من أمور بل في الخوف من أن تنسى، اعتمادا على نظريتها، التباين بين الفن ونقل المواعظ العلمية.فالروائي عندما تحول إلى عالم اجتماع أو إلى داعية سياسي أنتج فنا روائيا مملا، لأنه قدم سلعة ميتة وخلط بين الرواية والريبورتاج والتوثيق. لقد انحدرت الواقعية في مستوياتها الدنيا إلى صحافة، إلى أطروحات، إلى وصف علمي، وباختصار إلى لا فن.» انظر:

Rene Wellek, Concepts of Criticism (New Haven: Yale University .Press, 1963), pp. 254-255

٣٢- المرجع السابق، ص ٦١-٦٨.

٣٣- يتحدث جورج لوكاتش عن «الواقعيين الكبار» في عصر الرأسمالية، ويرى بأنهم «قد تحتم عليهم، من حيث هم مصورون صادقون للواقع، أن يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم. وقد استطاعوا، إذا أرادوا أن يكونوا واقعيين كبارا، أن يصوروا الحياة المتنافرة الممزقة، الحياة التي تسحق كل ما في الإنسان من عظيم وجميل بلا رحمة، بل تفعل ما هو أسوأ من ذلك، تمسخه داخليا وتفسده وتشده إلى القذارة. وكانت النتيجة النهائية التي وصلوا إليها أن المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الإنسانيتين الصريعتين.» انظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز (بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٨٥)، ص. ١٥.

٣٤- المرجع السابق، ص ٦٩-٧١.

٣٥ - المرجع السابق، ص ٧٣-٩٤.

٣٦- حول أهمية السخرية، ودورها في النص الأدبي، انظر:

Wayne C. Booth, A Rhetoric of Irony (Chicago: University of Chicago .(Press, 1975

٣٧- المرجع السابق، ص ٦٠.

إسماعيل فهد إسماعيل

نزعة التجديد في تقنيات السرد العربي

«كانت السماء زرقاء»

رواية رائدة بنزعتها التجريبية وابتكاراتها الفنية

جميـل الشبيبـي

كاتب وناقد من العراق

تعتبر رواية (كانت السماء زرقاء) للروائي إسماعيل فهد إسماعيل من الروايات التجريبية القصيرة التي صدرت في وقت مبكر من تاريخ الرواية العربية القصيرة (١٩٧٠)، إضافة إلى أن زمن كتابتها يعود إلى منتصف ستينيات القرن العشرين. الذي لم يشهد سوى روايات قليلة تميزت بهذا الشكل القصير دون التقنيات الخاصة التي حفلت بها هذه الرواية المتميزة في الإنجاز الروائي العربي..

❖ (كانت السماء زرقاء) وقت نشرها كانت مشروعا روائيا جديدا على ساحة الإبداع الروائي العربي مقطوعا عن ماضي السرد الروائي العربي وتجديدا غير مسبوق في هذا السرد وفي تقنياتها وشكلها المكثف الجديد ❖

وتتضح النزعة التجريبية في هذه الرواية بعدة مستويات بعضها يتعلق بعالمها والآخر يتمحور في تقنياتها الأسلوبية الجديدة التي ستكون إحدى المحاور الأساسية في قراءتنا هذه.

ومن السمات الأساسية في النزعة التجريبية في هذه الرواية اعتمادها على تجزئة العالم الروائي وكسر خطيئة الزمن وتقطيع الحكاية إضافة إلى اعتماد عالمها على سارد مصاحب للشخصية يستخلص إحداثها وآراءها من خلال أعماق هذه الشخصية مما يعني إحلال العالم الداخلي في هذه التجربة الروائية بدلا من عالم الخارج الذي تضج به الروايات السائدة في بداية السبعينيات.

من السمات الأساسية في النزعة التجريبية في هذه الرواية اعتمادها على تجزئة العالم الروائي وكسر خطيئة الزمن وتقطيع الحكاية إضافة إلى اعتماد عالمها على سارد مصاحب للشخصية يستخلص احداثها وآراءها من خلال أعماق هذه الشخصية مما يعني إحلال العالم الداخلي في هذه التجربة الروائية بدلا من عالم الخارج الذي تضج به الروايات السائدة في بداية السبعينيات.

وتأتي تجزئة العالم الروائي باعتماد مؤلفها على تقنية المونتاج وهي تقنية سينمائية تتضح من خلالها بعض الخواص الجوهرية لظهور الصورة وتجسدها في الحاضر خلافا للادب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الإحداث بعضها نسبة للبعض الآخر. ولذا فالتقنية السينمائية المعتمدة على المونتاج وعين الكاميرا والعناوين الداخلية المسموعة او المرئية جعلت الأفعال تقع في الحاضر دائما (انظر التسلسل ٣ الهامش الثاني)وقد استثمرت تقنية المونتاج في الرواية لتقطيع الحكاية والزمن والمكان.في إشارة دالة على عالم مفتت تحكمه آلية التباعد والتشرذم والضياع. ويتضح ذلك جليا في بنية العالم الروائي في حركة السرد التي سنفصل الحديث فيها لاحقا. وما ما يهم هنا الآن فهو التأكيد على أن زمن كتابة هذه الرواية زمنا يكاد يخلو من الروايات القصيرة باستثناءات نادرة[١] وهذه الحقيقة تجعلنا نؤكد ان رواية (كانت السماء زرقاء) هي أحدى الروايات القصيرة الرائدة في الساحة العراقية والعربية لأنها لم تسبق برواية عراقية أو عربية تمتلك تقنياتها وعالمها المكثف الضاج والمنضبط بصفحات لا تتجاوز الـ(١٤٢) من القطع المتوسط[٢].

لقد ولدت الرواية العراقية الحديثة عندما صدرت رواية(النخلة والجيران) للروائي غائب طعمة فرمان عام ١٩٦٨ بعد زمن كتابة رواية (كانت السماء زرقاء) بثلاث سنوات. كما ان رواية (جواد السحب الداكنة) للروائي عبد الجليل المياح التي ورد اسمها في الملاحظة الهامة كانت قد صدرت عام ١٩٦٨ أيضا وقد اطلع عليها الروائي إسماعيل فهد إسماعيل بعد أن كتب روايته هذه. وكانت سببا في اعتذاره في الملاحظة الهامة التي تصدرت الرواية ليؤكد انتماءه الفكري والايديولوجي الجديد والذي اتضح فيما بعد في روايته الرابعة (الضفاف الأخرى) حين جمعت شخوصا من رواياته الثلاث ضمن واقع جديد يبتعد عن أجواء العبث وهموم ألذات التي تبحث عن هوية في تلك الروايات والتحول الى عالم الانتماء والنضال السياسي والمطلبي.

ولم تظهر في الوطن العربي في عام ١٩٦٥ روايات حديثة في شكلها وتقنياتها باستثناءات قليلة وهذا ما أكده الشاعر صلاح عبد الصبور في مقدمته لهذه الرواية عام ١٩٧٠ أي بعد زمن كتابتها بخمسة أعوام مندهشا من هذا النمط من السرد الروائي الجديد حين أكد :(وكانت هذه الرواية مفاجأة كبيرة لي. فهذه رواية جديدة كما اتصور.رواية القرن العشرين. قادمة من اقصى المشرق العربي. حيث لا تقاليد لفن الرواية) ثم اعتبرها (من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي حتى الآن..) وملاحظا قبل هذا : (إننا في أدبنا العربي لا نستطيع حتى الآن أن نقول ان لنا طموحا إلى تجاوز الأفاق التقليدية إلى آفاق جديدة. فما زال معظم أدبنا الروائي ينبع من منطق(الحدوتة) وهو في سبيل ذلك يعنى بوصف ظاهر الأشخاص.... ملامحهم وسيماهم...ويهتم بما يجري فوق سطح جبل الجليد لا بما يعتمل في أعماقه الراسخة في قاع البحر.ص٨) وهي شهادة مهمة لصالح هذه الرواية وشهادة صادقة على النتاج الروائي العربي زمن صدور هذه الرواية.

ان ميلاد الرواية القصيرة في الوطن العربي المتمثل في هذه الرواية يمثل إضافة نوعية للرواية العربية وابتكارا فنيا يسعى الآن العديد من كتاب الرواية العربية على إنجازه.

وتسعى هذه القراءة إلى إضاءة هذه التجربة الروائية من خلال التوغل في بنيتها وتفحص آليات تحقق هذه البنية وبالشكل الذي يضعها تجربة روائية رائدة في مسار الإنتاج الروائي العربي القصير.

العالم الروائي

في عالم هذه الرواية يتداخل عالمان متناقضان عالم الشخصية المأزومة وعالم الخارج الذي يظهر كخلفية باهتة لعالم الداخل الضاج بالحيوية والتساؤل والسخرية المرة. ويبدو العالم الخارجي الذي يحيط بالشخصية عالما حياديا من دون أية دلالة فهو استمرار مكاني لا بد من وجوده ولذا نراه من دون تفصيل او أوصاف فيظهر المقهى مثلا في الرواية عبارة عن (أريكة خشبية ملقاة إلى جانب الشارع عند مفترق الطريق التي توصل سوق البصرة القديم. والأخرى التي تتبعه ناحية الزبير) ص٢٥.

أما حاضر السرد فيحدد المكان من خلال حركة الشخصية في المكان الجديد بعد أن يتعرض زورق المهرب إلى مهاجمة الشرطة العراقية.ويتضح المكان بالشكل التالي: أسلاك شائكة. أشواك منتشرة في ارض زراعية متروكة. اسم المكان (السيبة): (بالأمس كان قد اتصل بأحد أصدقائه القدامى من سكان ناحية السيبة. اخبره بأنه قرر اجتياز الحدود العراقية إلى إيران). كما يتحدد المكان أيضا بأسماء أعلام كشط العرب وشط السيبة..وكل هذه الأسماء والأماكن ليس لها دلالات في العمل الروائي باستثناء الأسلاك الشائكة التي تشي بواقع مسور وشائك خصوصا اذا ارتبطت بالشخصية الثانية (الضابط الجريح) وعلاقته بالحدث المركزي إذ يظهر أمام أنظار الشخصية المحورية بهذا الشكل كمدخل تعريفي بالشخصية الثانية (الضابط):

(جسد ضخم معلق بصورة محكمة على الأسلاك. احد الحذاءين الكبيرين قبالة وجهه. أما الثاني فكان مشنوقا من الناحية الأخرى).

ويتضح العالم الداخلي الضاج من خلال منتجة حكايتي الزوجة والحبيبة المشخصة بذات الثوب الأزرق الذي سنفصل فيه عند تناول تقنية بناء زمن الحكاية.

ينبثق عالم الرواية الداخلي من أعماق الشخصية الرئيسية في الرواية. وأحداثها عبارة عن ذاكرة متأزمة ووعي ذاتي يتشكل على وفق حساسية مفرطة بانتمائها إلى ألذات في حين يشكل الخارج إطارا لتحرك الشخصية ولتداعيتها التي تنبثق دائما من مرئيات تحيط الشخصية أو تقع أمام أنظارها.

ويبتكر الروائي لهذا العالم الداخلي تخطيطا طباعيا شكليا لفصله عن العالم الخارجي المشاكس على وفق تقنية طباعية تقسم فضاء الورقة على وفق نمطين للكتابة اولهما يستخدم اللون الفاتح والثاني بالحرف البارز الغامق وقد ورد في هامش الصفحة الرابعة والعشرين من الرواية إيضاحا بذلك (من اجل زيادة الإيضاح عملنا على أن يكتب التداعي الذي يرد ذهن البطل والتداعي الذي يرد عن طريقه بحروف بارزة)(الهامش ص٢٤).

ولم تكن هذه التقنية التي أصبحت معروفة الآن مألوفة أو مستخدمة في الرواية العربية أثناء نشرها في عام ١٩٧٠ وبهذا المسعى السردي افرد المؤلف بوعيه الفني المتقدم حيزا واضحا لعالم الشخصية الداخلي باعتباره عالما خاصا ومتفردا في حين بدا العالم الخارجي إطارا لهذه المغامرة الحياتية التي يخوضها البطل باتجاه عالم لا مرئي يحاول أن يراه عبر تأزمه من عالمه الخاص الضيق الرتيب والعالم المحيط الذي يطرح عليه أسئلة محيرة تتصل بالوجود والحرية وعبث الحياة.

وبتقنية هذا الفضاء الطباعي يعمد الروائي إلى بناء عالم ضاج بمستويين أولهما يواكب حاضر السرد المشخص في حركة الشخصية في المكان الذي وصل اليه (السيبة) بعد فشل تجربة العبور الى ايران ويتضح عبر ردود الفعل الآنية التي ترافق رحلته بعد مهاجمة الشرطة للزورق الذي اقله ومجموعة من الهاربين.وثانيهما عالم الداخل الضاج بالأسئلة الوجودية المحيرة المنبثقة من أعماق الشخصية وهي تواجه إشكالات الوضع الجديد.

ويتحقق المستوى الأول حين يجد البطل نفسه في فضاء غريب عليه يتعامل معه بردود فعل مباشرة حين يسمع كلمة (– اركض) باستنكار حاد لهذا الأمر (من يأمرني !) ويعطي السارد المصاحب له توضيحا لهذا الاستنكار: (هو لا يعي ما يسمع. ويكاد لا يعي ما يدور في مخيلته. كل الاتجاهات تبعده عن الموت. إلا اتجاها واحدا...الوراء ص١٧) ويتعزز هذا الشعور بردود الفعل الداخلية الرافضة لتفوهات الخارج التي يسمعها من الضابط الجريح عبر صوته الداخلي

منها: (عليهم أللعنة ص١٧) (لست منكم ص١٨) (لست ضابطا ص١٩) ثم بصوت مسموع (ولا إنسانا ص١٩) إضافة إلى تلخيص ممنتج لحكاية وصوله إلى السيبة وركوبه الزورق باتجاه إيران مع عشرين هاربا التي تشكل القسم الأول المرقم بالعدد ١ وجزءا كبيرا من القسم المرقم بالعدد ٢.

وإذا احتكمنا إلى الحكاية التي كانت السبب المباشر في أزمة البطل وقرار هروبه إلى إيران سنجد انها أزمة مألوفة وعادية لا تستلزم كل هذا التأزم وطرح الأسئلة العبثية والوجودية. فالحكاية عبارة عن علاقة زواج فاشل ومفروض من الأهل وهي من الإشكاليات المتكررة والمألوفة. غير أن كل ذلك لم يكن ألا سببا مباشرا تكمن خلفه أسباب عميقة أساسها تلك العلاقة المتوترة مع العالم المحيط الذي يزرع الإحباط واللاجدوى والخيبة. وبعض ذلك توضحه الملاحظة الهامة التي تصدرت الرواية في طبعاتها المختلفة. التي كتبت بعد أنجاز الرواية بأعوام وهي تنتمي إلى بداية السبعينيات من القرن العشرين. وتكشف عن وعي مؤلف الرواية بالخلفية الاجتماعية والسياسية التي انبنت عليها أحداث روايته وأزمة بطلها. ولذا سنلجأ الى بناء هامش مفصل ننظر فيه الى الفضاء الواقعي الذي ظهرت فيه هذه الرواية سواء في العراق او الوطن العربي لأجل الانطلاق منه إلى فضاء الرواية ليكون بمثابة تأسيس كيان مصاحب لبنائها الفني يشير إلى المبررات الموضوعية والفنية التي أسهمت في ظهور هذا النوع من الكتابة المكثفة المفارقة للرواية العربية آنذاك والتي انعكست أيضا في الروايات العربية التي ظهرت في منتصف السبعينيات من القرن العشرين. فهي نتاج ظروف موضوعية حياتية وثقافية متشابهة.

وتلخص العبارة التي وردت في الصفحة ٢٠من الرواية عالم الشخصية المحورية. وتنص على أن (حياته كلها سلسلة من الركض المتواصل. هو هارب. هارب من كل شيء حتى من نفسه..) وهذه العبارة تأتي كرد فعل لفعل الأمر (اركض) الذي يتفوه به الضابط الجريح. وهي عبارة خارج ذهن الشخصية أي أنها لا ترد من خلال ذهنه. بل كتعليق من قبل السارد المصاحب للشخصية. وبهذا المعنى فإنها تكتسب شموليتها في التعبير عن عالم مشظى لا يمكن الإمساك به. ويتعزز هذا المفهوم عن هذا العالم المتداعي من خلال ذكريات الشخصية او بالحوارات التي يتلفظها بشكل ساخر او من خلال تعليقاته الملفوظة او الداخلية. ففي معرض تعليقه على قرار القاضي الشرعي بإرجاع زوجته له بعد ان طلقها عدة مرات لأنه كان مخمورا يعلق تعليقا غير مسموع ورد بالشكل الآتي (هو لا اتعاطى شرب الخمر. شل لسانه امام الرجل المسؤول وفي داخله تعتمل ثورة. رغب أن يقول:

(كيف تتوفر القدرة السحرية لكلمات معدودة للقضاء على علاقة زوجية؟! ألا يجب ان تتوفر الأسباب الكفيلة بإقناع الطرفين للابتعاد عن بعضهما..... ص٣٠)

وفي حواره الداخلي حين يرى الأسلاك الشائكة وهي تحيط بالأرض الزراعية يعلق ساخرا وهو يتساءل (لماذا أحاط صاحب الأرض أرضه بالأسلاك الشائكة؟... ويجيب (من اجل ان يحميها من الآخرين؟.. هو يزرعها من اجلهم !.) وتبلغ السخرية مدى كبيرا عندما يعلق قائلا: (الحيوانات تعيش على هذه الأرض. تأكل منها. تموت عليها. لكنها لا تبيعها أو تسورها. لعل الحيوانات لا تعي وجودها... ص٣٧). إن هذه الأفكار العبثية التي ترد ذهن البطل في حاضر السرد. هي نفسها التي تشكل حياته في عالم الزوجية او بالعلاقة مع ذات الثوب الأزرق. ففي علاقته الزوجية لم يشعر يوما بالانتماء الى عالمه العائلي وكان دائم التمرد والشكوى من هذه العلاقة. الامر الذي دفعه لطلاق زوجته ثلاث مرات. كما انه كان يرفض كل التوسطات التي تتحجج بالأطفال والأم والأب متجاوزا كل ذلك باتجاه ساخر او غاضب ويؤكد هذا المقطع الممنتج وجهة نظره في الحياة الزوجية :

(في المرات السابقة كانت تنتابني نوبة من الشرور سرعان ما تتحول الى صراع داخلي مجنون. وتدوي في رأسي آلاف المطارق «..أطلقها؟..لا. أطلقها؟ نعم. أطفالي؟...الى الجحيم بهم. أطفالي؟..ضحايا بريئة. أنا؟.. اكرهها..أنا؟..تعودت معاشرتها. أبي؟ إلى الجحيم به. أبي؟ قادها الي بزواج أعمى. أمي؟.. لا

يمكنك احتمالها الى الابد. امي؟ والأطفال أخي؟ لا دخل لي في الأمر....ص٨٧–٨٨).

ان هذا التداعي المكثف والممنتج يكشف العلاقة مع الزوجة والاهل. ويشي بالقطيعة مع الجميع حين يرد الحوار ونقيضه في ذهن البطل وهو يسرد علاقته الزوجية لذات الثوب الازرق، ولو كان قد تخلص من الكابوس العائلي لورد هذا الحوار بشكل آخر وليس بشكله المتشنج والمتقطع الدال على الضيق النفسي والرفض القاطع لذلك العالم الرتيب.

اما علاقته بذات الثوب الأزرق فتبدو من خلال نزوة عابرة تتحكم به من اجل الإيقاع بها وجرها إلى عالمه المجنون. ويتضح ذلك من تعليقاته المصاحبة لعملية الإيقاع بها : «انا اسرقها...اسرق شيئا إنسانيا»ص٣٢ ويتكرر ذلك بعد عدة اسطر. كما ان هذه العبارة تتكرر في صفحات أخرى من الرواية إضافة إلى عبارة (أنت إنسان خاص) التي يرددها دائما باعتبارها معادلا لهذا الخراب الروحي الذي يحيط به ويأخذ بخناقه.

أما وجهة نظره عن الحياة فتلخصه هذه العبارات :(يتألم..ما هو الألم؟..هو ما عاد يحس إحساسات إنسانية. كل الذي يعرفه انه ولد عفوا. ودون مبرر. ثم القي به في خضم الحياة. هو لا يعني سوى الشعور باللاجدوى وإحساس آخر يحز في نفسه...الغثيان ص ٨٦–٨٧).

ان عالم الشخصية الروائية في هذه الرواية هو عالم شخصية واعية لمصيرها ومثقفة تمارس كتابة القصص. وفي أحد لقاءاتها الممنتجة مع (صاحبة الثوب الازرق) يصرح لها بما يهدف اليه من كتابة القصص (ان انصر انسانية الانسان الذي اضطره المجتمع. ودفعته ظروف معينة الى سلوك مسلك مغاير لسلوك الاخرين.ص٤٣) غير ان العالم الواقعي المعيش يضعه في ازمة وجودية عميقة تطرح عليه تساؤلات محيرة عن معنى الحياة التي يريد وبين الواقع الصلد الذي يرعبه برتابته وحركته البطيئة باتجاه تكريس العلاقات البائدة وادامتها. بالضد من تطلعاته الثقافية والفكرية.

وتتضح وجهة نظره في الاحداث السياسية في بلده (العراق) في تلك الفترة من تاريخ العراق من خلال تعليقاته وحواراته مع الضابط الجريح وهي وجهة نظر مفارقة لما كان يحدث من عسف وتنكيل وإبادة. ففي معرض تعليقه على عبارة عامل السينما الذي يصف بناية السينما بانها بناية قديمة جرى تجديدها وطلائها بالالوان قائلا :(اذن فالمادة الخام هي...هي..الجوهر هو..هو.. تبدلت الاسماء. وزوق المظهر الخارجي بالوان رخيصة. واقع ما قبل سنوات هو واقع اليوم..ص٤٥) وهو رد ضمني على الشعارات الزائفة التي رفعها انقلابيو ٨ شباط في ذلك الوقت(عام ١٩٦٣).

وفي حواره مع الضابط الجريح يتبدى ذلك الغضب والحقد على هذه الفئة التي كانت تحكم قبل ان يطيح بها انقلاب عسكري. ويظهر ذلك جليا في إصرار الشخصية على استخدام كلمة (ثورة) بدل انقلاب او تغيير الذي يستخدمه الضابط الجريح في حواره.وأهم من ذلك وجهة نظر الشخصية عن الواقع السياسي الذي سبق انقلاب مثل تعليقه على هيئة الضابط الجريح وهو معلق على الاسلاك الشائكة قائلا (اسلاكهم تمسكهم!) اوعندما يسأله الضابط عن وظيفته او انتمائه السياسي يجيبه بكلمة (لا) النافية لكل شيء مما يضطر الضابط الى ان يقول (اذا انت مجنون!) فينفجر صارخا: (أانا المجنون !..انت المجنون!... الق نظرة على نفسك. انظر ما آل اليه مصيرك !.. كلمات معدودة من المذياع استطاعت القضاء على رتبتك العسكرية وعليك ايضا. انت مصاب... شرطي نفر وضع لك نهاية لم ترضها لنفسك.ص٦٧) ثم يستطرد : (.... كانت بيدك السلطة تستطيع الخدمة عن طريقها. ما رستها لاشهر..فماذا فعلت؟ (انظر الهامش الاول تحت الرقم٢) واخيرا يحدد الصفة الدالة عليه وعلى جماعته من الانقلابيين: (كل الذي فعلته انك نافقت من هم اكبر منك مركزا واسع نفوذا. من اجل الحفاظ على الكرسي خاصتك...ص٦٩).

ينبثق عالم الرواية الداخلي من أعماق الشخصية الرئيسية في الرواية. وأحداثها عبارة عن ذاكرة متأزمة ووعي ذاتي يتشكل وفق حساسية مفرطة بانتمائها إلى الذات في حين يشكل الخارج إطارا لتحرك الشخصية ولتداعياتها التي تنبثق دائما من مرئيات تحيط الشخصية أو تقع أمام أنظارها.

بنية السارد

يمثل السارد في هذه الرواية إحدى العلامات المهمة المفارقة التي تضع هذه الرواية في مقدمة التجديد الروائي العربي. فهو في بنيته مفارق للساردين الذين اعتمدهم كتاب الروايات في ذلك الوقت. خصوصا في قدرة السارد على المعرفة الكلية بأعماق ومشكلات

ابطال الروايات. من خلال الهيمنة الكلية على مصائر تلكم الشخوص. وهي سمة عامة في معظم النتاج الروائي العربي. باستثناءات نادرة استخدم فيها مؤلفو الروايات ساردين ذاتيين. يعرفون بقدر ما تعرف الشخصية او أقل منها او السرد بضمير الانا. وتكشف هذه البنية امكانية السارد المرافق للشخصية على تأثيث الخطاب الروائي بالتقنيات الجديدة. ومتابعة الاحداث الخاصة بالحكايات التي تضمنها متن الرواية.

ويمكن توصيف السارد هنا بأنه سارد محايث للشخصية بما يسمى (الرؤية مع) وهو نوع من الساردين يؤثث الخطاب الروائي من خلال منظور الشخصية. ويسمح لها بنفس الوقت بالحديث المباشر عن نفسها من خلال استخدام ضمير الانا. وهنا يكون منظور الشخصية مساويا لمنظور السارد. وبهذه الطريقة في السرد يلغي الروائي تلك المسافة بين (من يروي ومن يرى. بين من يتكلم ومن يوجه.... هامش ثان رقم ٤). وهي من الإشكالات الاساسية في التاليف الروائي. الذي لم يحسم الا بعد تطور تاريخي طويل نسبيا. جرب كتاب الروايات في هذه الفترة صيغ متباينة لظهور السارد في العمل الروائي وعلاقته بالمؤلف الضمني او المؤلف الحقيقي. وبهذا المعنى حققت رواية (كانت السماء زرقاء) إنجازا هاما في اختيار مؤلفها لهذ النمط من الساردين. في وقت مبكر نسبيا.

ويعمد الروائي الى تأشير هذا التباين. بصيغيتين متلازمتين احدها نحوية. باستخدام الضمير (هو) في سرد الحدث الحاضر مرة، وضمير (الانا) في المنلوج المسرود مجسدا الشخصية في حواراتها المباشرة او سردها للاحداث التي عاشتها مرة اخرى. والصيغة الثانية من خلال الفضاء الطباعي. باستخدام الحرفين الغامق والاعتيادي. الذي يؤشر هذا التباين ويشير اليه.

ان استخدام سارد محايث للشخصية. مرة بضمير الغائب والآخر بضمير الانا. اسس لنوع جديد من السرد المكثف الذي. يوائم بين العالم الخارجي. برموزه المكانية والشخصيات الرئيسية والثانوية. كالزوجة والحبيبة والاب والام والاخ والعشيقة العجفاء. وبين العالم الداخلي الضاج بالاسئلة الوجودية. والحوارات الساخرة. والافكار الرافضة لكل شيء.

والسارد المحايث بضمير الغائب. ليس ساردا دراميا ممسرحا. ولكنه سارد (يضبط عمليات التحول الى الداخل في شخصية او اكثر من الشخصيات المركزية..... ولذا فالشخص الثالث الذاتي يمثل من الناحية البنيوية نوعا من الوساطة بين الراوية المتنوع الذي يحول المنظور واللهجة والمسافة حسبما يقتضي هدفه. وبين وحدة الصوت الشديدة الكامنة في رواية البطل الواحد) (انظر الهامش الثاني الرقم٥)، والسارد المحايث بضمير الغائب بهذا المعنى. هو صورة اخرى للسارد الذاتي بضمير الانا. يؤثث الخطاب الروائي بما يحيط الشخصية. ويعبر عن إحساساتها وحيرتها. كي يعطي الحرية الى الضمير الذاتي بالتعبير عن خصوصيات الحياة الداخلية. وسرد الاجزاء المهمة والشخصية من التجربة الحياتية والوجودية للشخصية المركزية. وفي هذه الرواية يمكن التأكيد على ذلك باستشهادات وافية من متن الرواية : فعلى سبيل المثال نجد ان السارد بضمير الغائب يتولى سرد الحضور المكاني للشخصية المركزية وما تراه او تحس به لحظة تواجدها في المكان الجديد (مدينة السيبة وقرب نهر السيبة). كما ينقل لنا حيرتها. وعبثية قرارها الذي قادها الى هذا المكان :(قفز خطوة الى الوراء، عجب من نفسه. تلك هي المرة الاولى التي يرى فيها جسده يتصرف دون إيعاز منه. قفزته رغم قصرها وضعته الى جانب اسلاك شائكة.ص١٧

(غمرته راحة. وحاول جمع شتات افكاره. هو ما عاد يذكر كيف وعلام وصل الى هنا. الذهول يقعد رأسه عن الاخذ بذيول تفكير منطقي محدد ص١٩).في هذه المقاطع وفي غيرها يعمل الصوت بضمير الغائب على مراقبة الشخصية من الخارج ويرصد تحركاتها وردود افعالها. كما انه يسجل تلك الردود بكلام مباشر يضعه المؤلف بين قوسين للدلالة على انه حديث منقول بشكل مباشر من ردود فعل الشخصية الرئيسية. وليست تداعيا منه. فهو رد فعل آن له، ومثاله (....عشرون منهم في الزورق..نوتي الزورق

ان عالم الشخصية الروائية في هذه الرواية هو عالم شخصية واعية لمصيرها ومثقفة تمارس كتابة القصص. وفي أحد لقاءاتها الممنتجة مع (صاحبة الثوب الأزرق) يصرح لها بما يهدف اليه من كتابة القصص (ان انصر انسانية الانسان الذي اضطره المجتمع. ودفعته ظروف معينة الى سلوك مسلك مغاير لسلوك الآخرين. ص٤٣) غير ان العالم الواقعي المعيش يضعه في ازمة وجودية عميقة تطرح عليه تساؤلات محيرة عن معنى الحياة التي يريد وبين الواقع الصلد الذي يرعبه برتابته وحركته البطيئة باتجاه تكريس العلاقات البائدة وادامتها. بالضد من تطلعاته الثقافية والفكرية.

اعترف..هرب منهم ثلاثة..
«اذن...انا احد الثلاثة !!»(ص١٩).
كما ان هذا الصوت يضبط العلاقة التي تنشأ بينه وبين الضابط الجريح. الذي بقي معلقا على الاسلاك الشائكة. وفي هذا المجال يضع الروائي على لسان الشخصية المركزية مجموعة من الحوارات المتسائلة ثم الرافضة لكل علاقة انسانية. (لا ارى وجهه) الحشائش المتسلقة تخفي الوجه الضخم.الحذاء الثقيل امام وجهه مد يده وتحسس الحذاء «غريب!»دهمه احساس صغير بروح المغامرة ص٤٨).وحلم يطلب الضابط مساعدته يجيب باستنكار «يريد مساعدتي !..انا طلقت الانسانية» او «لن ارتبط به!»ص٤٩ غير ان هذه التفوهات لم تستمر طويلا. بسبب ظهور جملة «انت انسان خاص» التي تفاجئه وهو في موقفه الرافض لتعيده الى انسانيته. فيعمد الى تخليص جسد الضابط من الاسلاك الشائكة. لتبدأ العلاقة الجديدة مع الضابط. ونلاحظ في سرد هذه العلاقة. ان الروئي يستثمر ضمير (الهو) في تأثيث هذه العلاقة مرة بالسرد غير المباشر واخرى بالحوار الذاتي المباشرالمحصور بين هلالين صغيرين.وفي القسم الاخير المعنون باليوم الثالث. يستثمر الكاتب الضمير الغائب في ضبط العلاقة مع الضابط. ثم الانتقال الى ضمير المتكلم ' من خلال اجابات الشخصية على اسئلة الضابط. التي تكون مختصرة في البداية ثم تأخذ مداها في الحديث عن ماضي العلاقة مع الزوجة او صاحبة الثوب الازرق،ويكون الحوار على شكل استجواب يمارسه الضابط. مستشعرا رغبة الشخصية في الحديث عن نفسه وعن تجربته.وخلال الحوار بينهما او حوار الشخصية المباشر او غير المباشر نلاحظ ان السارد الذاتي يتحول الى سارد عليم في أجزاء محدوده من الرواية. وفي الاقسام التي تنظم العلاقة مع الضابط الجريح. اما السرد بضمير الانا. فهو سرد درامي ممسرح في معظم الاجزاء المؤشرة بالشكل الغامق للفصل بين الضميرين. وهناك فرق كبير بين استخدام ضمير الانا في الاقسام الخاصة بالسرد غير المباشر (ضمير الغائب المصاحب) وبين ضمير الانا في الاجزاء التي تستخدم التداعي المكثف او المنلوج الداخلي المروي. بسبب ان الضمير في الحالة الثانية (الممسرح) يكون عادة على شكل حوار بين ذاتين : الزوجة او الحبيبة. في حين يرد في الشكل المباشر غير الممسرح بصيغة فردية كتعليق داخلي لايمكن البوح به او احساس مترجم بكلمات. وعلى وفق ذلك فأن السارد في رواية (كانت السماء زرقاء)، يمثل انتقالة جديدة في السرد الروائي العربي انذاك. ومن خلاله استطاع الروائي ان يكثف سرده ويوازن بين عالمي بطله ' حتى يمكننا ملاحظة ان الاجزاء المسرودة بالنلوج الداخلي المروي والتداعي الممنتج يكاد يكون متساويا مع السرد غير المباشر بضمير الغائب. وهو توازن افرزته التقنيات الجديدة التي كانت ضرورة فنية وموضوعية نسبة الى الزمن الذي افرزها وافرز تجارب مماثلة في الكتابة الروائية وفي السرد القصصي القصير ظهرت في بداية السبعينيات من القرن العشرين.

بنية الزمن

من اهم إنجازات رواية (كانت السماء زرقاء) التقنية بنية الزمن وهي بنية أساسية اتخذت لها شكلا خاصا ومحددا في معظم رواياته التي كتبها بعد هذه الرواية. الامر الدال على قصدية الروائي في عمله هذا. ومن الملاحظات المهمة في هذه البنية أن حاضر السرد يستثمر حركة الزمن الاعتيادية دون تدخل واضح من المؤلف في منتجة الأحداث التي تجري فيه بل أن هذه الحركة تبدو متصلة مع بعضها في اليومين الأول والثالث وهي تؤشر حركة الشخصية المحورية في المكان وكذلك علاقته مع الضابط الجريح. أما حركة الداخل المسرودة بالذكريات والتداعي بطريقة المونتاج الكتابي فهي التي تبرز فيها التقنية الجديدة سواء في بنية الزمن أو الحكاية أو الحوار. الأمر الذي يعني اتصال هذه الرواية بالمنجز الروائي العربي من جهة في الجزء الخاص بحاضر السرد. ومفارقة هذا السرد بالجزء الخاص بداخل الشخصية وهمومها وأفكارها المعرفة في الرواية بالحرف الغامق.

ويتجسد الزمن في هذه الرواية عبر مفهومين له اولهما بنية الزمن الكرنولوجية التي تتحدد في الايام الثلاثة المعبر عنها في رحلة العبور الفاشلة الى ايران وحواراته مع الضابط الجريح. التي تشكل حاضر السرد.وهذه البنية محسوبة بثلاثة ايام اسقط

الروائي اليوم الثاني منها. لعدم اهميته فهو تكرار لليوم الاول يكرس للعلاقة الجديدة المرفوضة من قبل الشخصية اصلا. ولكنها تتخذ في اليوم الثالث شكل علاقة تبعية يستثمرها الروائي في استكمال تفاصيل حكاية شخصيته المأزومة وصولا الى قراره الأخير. اما القسم الآخر فهو الزمن(التخيلي) الروائي الذي تجسده رحلة الذاكرة الملغومة بكل التشظيات والانقطاعات والمنتجة القاسية للإحداث والتفاصيل. ويبنى الزمن الروائي على وفق عتبات نصية ترد دائما ذهن الشخصية الرئيسية. ليتم الانتقال الى عالم الذاكرة البعيد والقريب. ومعظم هذه العتبات النصية على شكل كلمة او جملة ترد ذهن البطل. ثم يتم الانتقال منها الى عالم الذاكرة. فلكي يتم الانتقال بالذاكرة من حاضر السرد الى الماضي القريب الذي يكرس اللقاء مع صاحبة الثوب الازرق تتحفز الذاكرة لهذا الماضي القريب عندما ترد كلمة اللون الأزرق في العبارة التالية : (ثم نقل عينيه عن الأضواء الحمراء التي تعلو خزانات النفط إلى ضوء ازرق بعيد. وأحس انفتاحا نفسيا ص٢٤) (كان ثوبها ازرق يبرز مفاتن صدرها وفخذيها....)

وتعيده عبارة (وابتسم بغباء ص٣٣) إلى ماضي السرد بنفس العبارة (صاحبه ابتسم – ايضا – عندما ألقى هذا بجسده على الأريكة الخشبية ص٣٣)

وتعيده عبارة (وألحت عليه ذكرى بعيدة ص٤٢) الى ماضي العلاقة مع ذات الثوب الأزرق. (ثوبها كان اصفر تلك المرة ص٤٢).

وتتضح بنية الزمن وتقنياته الجديدة في عرض حكاية الشخصية المحورية مع زوجته وصاحبة (ذات الثوب الازرق) التي تشكل جزءا مهما في هذه الحكاية. وكذلك علاقته بالضابط الجريح. وبالشكل الاتي :

فالحكاية في (كانت السماء زرقاء) تعتمد على مجموعة أحداث مألوفة في الحياة وفي الروايات والقصص المنجزة في ساحة الإبداع العراقي والعربي. متمثلا بالزواج المفروض من قبل العائلة. والحب الذي ينشأ نتيجة هذا الفشل وعلى أعتابه باعتباره حلا مؤقتا تعمل الشخصية على التمسك به أو الدخول في تفاصيله هروبا من الأزمة الزوجية.

وفي هذه الرواية تتحدد حكاية الزوجة بذلك النمط من النساء اللائي يعمدن إلى استعباد الزوج وإلغاء كل تطلعاته الثقافية والفكرية بحجة تعزيز مكانة العائلة والعلاقة الخاصة مع الزوج.

وتبنى الحكاية في هذه الرواية بناء ممنتجا. ومنتجة الحكاية هنا لا يعني تقطيع الحكاية على وفق أنساق سردية متنوعة باستخدام تقنية التناوب في السرد مثلا. بل ان المونتاج هنا يستثمر القطع والتوليف لإبراز أهم اللحظات الإنسانية في العلاقة المفروضة (الزواج) او علاقة الحب مع (ذات الثوب الأزرق) وبالشكل الذي يضيء هاتين العلاقتين ويتخطى المألوف والمكرر في هذه الحكاية الامر الذي يسهم في ايضاح تقنية بناء الزمن في هذه الرواية.

وبنية الحكاية في هذه الرواية تتمحور على ثلاث أحداث مهمة هي :

– قرار الهروب إلى خارج العراق باتجاه إيران الذي يشكل حاضر السرد وهاجسا معلنا لبطل الرواية.

– العلاقة الخاصة في البيت مع الزوجة والعلاقة الخاصة مع (ذات الثوب الأزرق). ويمثل ماضي السرد البعيد والقريب.

– العلاقة الجديدة التي تتكون بعد فشل الهروب إلى إيران مع الضابط الجريح ويمثل عودة الى حاضر السرد.

إن بنية زمن الاحداث في الحكاية تسير على وفق نسق خاص تتداخل فيه الأحداث مع بعضها على وفق تشكل الزمن الروائي فيها وبالشكل الممنتج الذي يعلن عن بعض التفاصيل ويخفي الكثير منها حسب رغبة الشخصية وليس رغبة السارد الذي يتخفى دائما وراء الشخصية المحورية في الرواية.

وعلى وفق الآليات التالية :

المونتاج : يستثمر الروائي إسماعيل فهد إسماعيل تقنية المونتاج السينمائي في وقت مبكر من تاريخ الرواية العربية. وتتمثل هذه التقنية بشكلها الفريد في رواياته الأربع التي كتب ثلاثا منها في العراق قبل سفره واستقراره نهائيا في الكويت عام ١٩٦٦. ونؤكد هنا ان زمن كتابة هذه الروايات الثلاث (كانت السماء زرقاء. الحبل. المستنقعات الضوئية) كان في نفس الفترة (١٩٦٥ او بفترة أقدم من ذلك بقليل، وبهذا

المعنى فان استخدام تقنية المونتاج السينمائي. كان استخداما واعيا منذ تلك الفترة المبكرة. ومن أهم أسباب ذلك أن هذا الروائي كان مغرما بالسينما وكانت السينما تشكل احد الاهتمامات المبكرة في حياته الفنية والأدبية.

ويتضح استثمار المونتاج بشكل واضح في بنية الحكاية التي تتوزع على معظم صفحات الرواية. حيث تنقسم أحداث الرواية على قسمين رئيسيين :

القسم الأول – اليوم الأول وينقسم بدوره إلى إحدى عشرة فقرة مرقمة بأرقام (١– ١١) وهي فقرات قصيرة يغلب في سردها تقنية (الاسترجاع) سواء في السرد أو الحوار.

اما القسم الثاني –اليوم الثالث (بإسقاط مقصود لليوم الثاني.) فيتكون من أربع فقرات طويلة نسبيا تهتم بواقع الحدث الذي يتشكل آنيا ويغلب عليه الحوار والاستذكار الممنتج على وفق تقنيات السرعة والابطاء والوقف التي تشي بتنويع الايقاع في هذه الرواية وبما سنشير اليها لاحقا.

وبهذا التقسيم الخارجي للرواية يعلن كاتبها عن نيته في إسقاط وإهمال الكثير من تفاصيل أحداث الرواية باتجاه تأكيد هذا التكثيف والمنتجة المكثفة للإحداث بما يؤسس لذائقة جديدة في الكتابة الروائية لم تكن مألوفة في ذلك الوقت.

تبدأ الرواية بحاضر السرد أي من اليوم الثالث الذي يمثل نهاية الحدث وانثيالاته باتجاه إعادة تشكيل الإحداث الماضية بطريقة مبتكره تستفيد من الاسترجاع الممنتج سواء في بنية الحكاية المركزية التي تتمحور على ثلاث حكايات او بمنتجة الزمن والحوار باستخدام تقنية الحذف والتكرار والوقف(بنية المشهد الحواري) الملازمة لتقنية المونتاج.

في القسم الأول نتعرف على حيرة الشخصية الرئيسية حين يتعرض الزورق الذي أقلتها مع مجموعة من الهاربين باتجاه إيران إلى نيران الشرطة ووقوع أكثرهم بأيديهم. ويسرد الجزء الأول من هذا القسم بلسان سارد مصاحب للشخصية بتقنية الصورة والصوت السينمائية وهو يرى الأشياء وتفاصيلها بعين الشخصية (قفز خطوة إلى الوراء. عجب من نفسه. تلك هي المرة الأولى التي يرى فيها جسده يتصرف دون إيعاز منه). ص١٥

فالشخصية الرئيسية في الرواية تتصرف على وفق منظورها في تجسيد المكان الجديد إضافة إلى اشتراك حاسة السمع أيضا، ويتضح ذلك حين يتعرف على الضابط الجريح: (جسد ضخم معلق بصورة محكمة على الأسلاك. احد الحذاءين الكبيرين قبالته. أما الثاني فكان مشنوقا من الناحية الثانية ص١٨.

ومن خلال الصوت تكتمل الصورة بتفوهات الضابط الجريح : أنا مصاب...لا..لا فائدة من هربي ص١٨.

وتكتمل بعض تفاصيل الحكاية بصوت الضابط الجريح حين يهمس: (سيلقون القبض عليك..حاول أن تجد صاحبنا الثالث ص١٩) بعد ذلك نتعرف على وظيفته (أنا أيضا ضابط..لعلي اصغر رتبة..لكنه أمر اهرب ص١٩).

كما يستثمر السارد المصاحب تقنية المنلوج الداخلي غير المباشر لاستبطان أعماق هذه الشخصية (لست ضابطا..ص١٩)

او (أريد أن احدد نفسي لنفسي..ما بالي !..هم لا يدعونني افعل.ص١٩) او الديالوج : بصوت مرتفع (ولا إنسانا ص١٩)

إن هذه اللقطات المكثفة تسعى إلى إضاءة حاضر السرد اثر تعرض الزورق الذي ينقل الشخصية الى ايران مع مجموعة من السياسيين وتعرضه إلى نيران الشرطة ونلاحظ أن هذا الحدث موزع على أقسام اليوم الأول ذي الإحد عشر قسما مكثفا تتواشج فيه حكاية الضابط الجريح مع حكاية الحبيبة ذات الثوب الأزرق والزوجة وبنفس طريقة التقديم السابقة : تداعي الصور والمواقف التي حدثت قبل ليلة الهروب. من خلال حافز بصري يتركز على اللون الأزرق (ثم نقل عينيه عن الأضواء الحمراء التي تعلو خزانات النفط إلى ضوء ازرق بعيد ص٢٤).

ومن خلال هذا الحافز تتداعى الذاكرة لتروي حكاية ذات الثوب الأزرق التي تبدأ بداية مثيرة تحفز على المواصلة من خلال التركيز على الجسد (كان ثوبها ازرق ضيقا يبرز مفاتن صدرها وفخذيها...ص٢٤). وهذه البداية تمثل استرجاعا زمنيا قريبا :(حدث ذلك قبل يومين ص٢٤) وهو استرجاع يبدأ من نهاية الحكاية. حيث تتعرف صاحبة الثوب الأزرق على

عزم الشخصية على المغادرة. مع تلخيص مكثف لما آلت إليه علاقته مع زوجته. ويتضح ذلك عبر منتجة قاسية لتأزم هذه العلاقة. وعبر تلخيص وحذف لكثير من الأحداث وعبر منتجة لزمن هذه الحكاية أيضا.

يتضح العطب في العلاقة الزوجية عبر حوار بين الشخصية الرئيسية وبين ذات الثوب الأزرق باستخدام الشكل الخطي الغامق الذي أشار إليه المؤلف باعتباره تداعيا يرد ذهن البطل او الذي يرد عن طريقه حين تسأله :

– لماذا فعلت ما فعلت؟

– مع من؟

– مع زوجتك.

– حررت نفسي من عبوديتها.ص٢٧

ونلاحظ أن الحوار لا يسير باتجاه استكمال هذه الحكاية من خلال الحوار بل انه يقطع في الصفحة الواحدة بإدخال استذكارات الشخصية أو تعليقاتها والاهم من ذلك تداعياتها. وكل ذلك يتم التعبير عنه وفرزه شكليا بواسطة استخدام علامات الترقيم المعروفة للتعبير عن هذه المستويات المتنوعة التي تحدث في زمن واحد.فالتداعي الذي يرد عن طريق البطل يكتب على شكل سرد بالحروف البارزة الغامقة وكذلك الحوار. أما المستوى المتعلق بتداعيات الشخصية التي ترد من خلال ذهنه وخلال حواره في نفس الفترة الزمنية فيضعها المؤلف بين قوسين للدلالة على هذا المستوى الثاني والذي يعبر عن أعماق الشخصية وتعليقاتها ورؤيتها للحدث الذي يتشكل كعلاقة خارجية وداخلية.بمعنى آخر أن الحدث الذي يجري خارج الشخصية مع آخر يعبر عنه بالسرد والحوار والوصف في حين يعالج المستوى الآخر الذي يتعلق بأعماق الشخصية من خلال التعليقات الموضوعة بين قوسين للتعبير عن حوار الذات مع نفسها.وهذا التقنية لم تكن معروفة حتى وقت قريب في الرواية العربية. وهي تقنية تجري على عدة مستويات :الاستذكار عن ماض قريب والاستذكار عن ماض بعيد وحوار الذات مع نفسها كتعبير عن الحاضر وهي تقنية مستخدمة في كل المقاطع المكتوبة بالحرف الغامق في كل صفحات الرواية ويمكن التدليل على ذلك بالمقطع التالي :

هي لم تمد له يدها عندما اقترب منها.

أهلا.

قالت فقط.لم يكن من عادتها أن تفعل ذلك..

«ما بها»..داهمه– وقتها – إحساس بالحقد.

«لابد إني فقدت امتيازات كثيرة نتيجة الحالة التي ألت إليها !» ازدادت وطأة الحقد عليه.نظر إلى يدها المدلاة.«لماذا»

هي كانت تميل إليه.«أ لأني اتخذت قرارا لنفسي !!».

قرر أن يشعرها بأنها أمام شخص يختلف عما عليه الأمس.

«مادامت...فلاكن..»لم يرفع عينيه عن يدها وقال:

– لابد أني فقدت امتيازات كثيرة نتيجة الحال التي ألت إليها !كلامه صادف ضيقا من جانبها.

وتمتمت:

–هذه صراحة في غير محلها !ص٢٦.

ونلاحظ ان منتجة حكاية الزوجة تجري بمستويين بالعلاقة مع مرو له مشخص في السرد والحوار. فعندما يكون المروي له (صاحبة اللون الأزرق) يسرد الراوي أو الشخصية الرئيسية بالتناوب هذه الحكاية ابتداء من الوضع المتأزم التي وصلت إليها الحكاية بقصد الاقتراب من الشخصية الثانية صاحبة اللون الأزرق عبر تأكيد حالة الافتراق النهائي بين الزوجين ومن اجل ادامة العلاقة الجديدة مع ذات الثوب الازرق. في حين تروى نفس الحكاية لمروٍ له آخر هو الضابط الجريح باستطراد نحو بدايات التعرف على الزوجة باتجاه توكيد الألفة مع الزوجة والعلاقة الخاصة التي ينميها البطل خصوصا في الجانب الجنسي من العلاقة (لاحظ الصفحات ١١١ –١١٧ الطبعة الأولى من الرواية).

وكل ذلك من اجل تحفيز هدفين اولهما: تأجيج الأزمة باتجاه الهروب واغتصاب ذات الثوب الأزرق علامة على عبثية الشخصية المحورية وانغمارها في تساؤلات لا إجابة لها عن الوجود والإنسان والعلاقات الإنسانية ومعظمها لها علاقة بالمفاهيم العبثية لالبير كامو وسارتر وغيرهم من الوجوديين ويكون هذا الجزء المروي على لسان الشخصية ومن خلال حواراتها مع صاحبة الثوب الأزرق منبثقا

من أعماق الشخصية وليس سردا عنها أي انها على شكل تداعيات من ذهن الشخصية ومن خلالها. وهي ممنتجة بشكل صارم باتجاه توكيد الرغبة في الخلاص من هذا العالم الكابوسي.

اما ثاني الهدفين فيتضح بالحوار مع الضابط الجريح كمرو له رئيسي هنا. وهنا تأخذ حكاية الزوجة استطرادا نحو الماضي البعيد وضمن بنية الزمن الاعتيادية بستخدام التناوب في السرد والتركيز على الناحية الجنسية التي تسطرد الشخصية في وصف جزء كبير منها إلى الضابط الجريح. وتكون المنتجة محصورة في الحوارات المباشرة مع الزوجة التي ترد ذهن الشخصية. لتلبي حاجة الانفراج النفسي الذي تطمأنه الحوارات مع الآخر – الضابط وصولا الى نهاية الرواية باتجاه الانفراج النفسي للبطل (افلتت ضحكة واهنة من فم الضابط. بينما رفع الآخر عينه إلى سقف الكوخ. ثم أطبق جفنيه. ومن خلالهما كان شارلي شابلن يضع يده في يد المتشردة.ويسيران معا عبر طريق سماؤها زرقاء غنية الاضواء. وبلا وعي منه افترت شفتاه عن ابتسامه).ص١٤٢

ونلاحظ في بنية زمن الحكاية انها تهتم كثيرا بالإيقاع كمنجز مهم في بنية الزمن الروائي في هذه الرواية. ويتمثل الايقاع في رواية كانت السماء زرقاء بالبطء الشديد في اللحظات الدرامية المتمثلة بالتداعي الممنتج لحكاية الزوجة المروية الى صاحبة الثوب الأزرق. والتي يغلب عليها البناء المشهدي الحواري الذي يتميز بنسبة عالية من الثبات. بحيث يجعل الأفعال وكأنها تقع في الحاضر. ذلك لان استثمار الحوار في المشهد يجعل زمن سرد الحكاية مكافئا لزمن النص الروائي المجسد بعدد الصفحات. كما نلاحظ في بنية الابطاء هذه ميل الروائي الى التنويع في بناء المشهد الحواري بطريقتين متضافرتين بهدف التنويع في إيقاع وازالة الملل والرتابة التي يخلفها التاليف المتماثل. ففي بنية المشهد الحواري الممنتج الذي اقتبسنا الكثير من فقراته. يعمد الروائي الى تجسيد هذا المشهد بشكله المعروف أي الشكل المباشر في الحوار. ولكنه يعدل هذه الشكل المباشر الى شكل آخر بين الحوار والسرد. ليضفي الحركة على المشهد الحواري ويخلصه من الثبات وافتقاد الحركة. ففي الصفحة ٥٧ من الرواية يجري الحوار بهذا الشكل :

–(لن اظل معك...طلقني!»

هو طلقها مرتين قبل ذلك.

– «قلت لك طلقني !»

عليها ان تفرغ النفط الذي في معدتها قبل ذلك.

.....

– «طلقني !»

هي مخبولة.

ويستمر الحوار بهذا الشكل ثلاث صفحات من الرواية. كما يكرر هذا الشكل من الحوار ايضا مع صاحبة الثوب الازرق حيث يكون الحوار المباشر للرجل. في حين يكون حوارها غير مباشر. يستثمر فيه الروائي إمكانية التعليق على حديث الشخصية الرئيسية بالتصديق او التشكيك في صحته ثم يكون مباشرا لصاحبة الثوب الازرق وغير مباشر للشخصية الرئيسية.(انظر الصفحات ٨٤. ٨٥، ٨٦).

اما التسريع في السرد كعلامة من علامات الإيقاع في هذه الرواية. فيكون في الاجزاء غير الدرامية المتمثلة في حاضر السرد. حين يجري الحذف والتلخيص لبعض احداث الرواية. علامة من علامات تسريع السرد. ويتم ذلك حين يحذف السارد احداثا ومواقف جرت مثل كيفية وصول الشخصية الى السيبة. وما جرى من احاديث بين الشخصيات التي تزمع الهروب الى ايران وغيرها من الاحداث التي تم التكتم عليها. اما التلخيص وهو من تقنيات تسريع إيقاع في الرواية. فيتضح بشكل جلي في احداث اليوم الثالث الذي يكرسه الروائي اسماغيل فهد اسماعيل لإنماء العلاقة مع الضابط الجريح. وفيه يتم سرد أجزاء من حكاية الزوجة وصاحبة الثوب الازرق. بطريقة الحذف والتلخيص.وايضا ببناء المشهد الحواري من خلال الحوار المباشر بين الشخصية والضابط الجريح. ويعمد المؤلف الى وسائل خاصة من اجل ادامة تسريع الايقاع كأن يضع يده على فم الضابط الجريح لمنعه عن الكلام او التهديد بذلك ويتضح ذلك ابتداء من الصفحة ١٣٣ والى نهاية الرواية.

ويعتبر الايقاع في رواية (كانت السماء زرقاء) من الإنجازات المهمة في تكثيف وتسريع السرد. وبناء

المشهد الحواري الذي اكسب الاحداث حضورا مجسدا. وخلق ذلك التوازن. بين الاحداث في الحكاية التي تغطي زمنا طويلا من حياة الشخصية الرئيسية وبين عدد صفحات الرواية المعبر عنه بزمن النص. وقد نتج هذا التوازن كما اشرنا من خلال اعتماد تقنيات جديدة. لم تكن معروفة في الإنتاج الروائي العراقي والعربي وقتذاك.

تقنية التكرار

وهي تقنية من تقنيات بناء الزمن استخدمها الروائي إسماعيل فهد إسماعيل في هذه الرواية إضافة الى رواياته القصيرة التي اشرنا اليها سابقا.وهي هنا تقنية تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة. ويتضح ذلك في حكاية الزوجة وبالضبط في العلاقة الجنسية معها التي تشكل حافزا نحو الانفراج النفسي وكذلك تكرار بعض العبارات الدالة التي يحاول البطل من خلالها إضفاء نوع من الإنسانية والتميز في سلوكه وبعض الحوارات مثل (انت انسان خاص) (انا لست منهم او منكم) (انا اسرقها اسرق، شيئا انسانيا) (الكتب لم يعد لها مكان لدي او الكتب لا مكان لها لدي) وكل هذه التكرارات تلبي حاجة في اعماق بطل الرواية وتشي بتضخم الذات والفردية والعبثية التي تتغذى من الكتابات الوجودية التي كانت سائدة في منتصف الستينيات. ويتضح ذلك من عبارة (انت انسان خاص) التي تكررت عدة مرات أو عبارة (لست منهم او منكم) التي تشي بعزلة وعبثية مريرة. اما عبارات (انا اسرقها. اسرق شيئا انسانيا) فهي عبارة دالة على الاعتراف بالذنب من جهة. وتشهر التميز الذي تحاول الشخصية ان تجد نفسها فيه من ناحية ثانية. في حين تؤكد عبارة (الكتب لا مكان لها لدي) على نزوع ذاتي بالتفوق نسبة للعائلة والزوجة وحتى الحبيبة وكذلك هي تعبير عن وصول الذات الى درجة من الإنهاك والضجر من الحياة باعتبار ان الكتب احد الموجودات المهمة في حياة المثقف.

ان التكرار كتقنية من تقنيات السرد ترد هنا باعتبارها لوحات لغوية مشخصة ومستقرة في حركة السرد لتضفي عليه انارة وتركيز عين المتلقي باعتبارها عبارات او حوارات مهمة ينبغي على المتلقي الوقوف عندها والتامل في معناها بعيدا عن الكل الذي تحققه حركة السرد. فهي بنية مشهدية ساكنة معروضة للتأمل والفحص.

لقد كان ظهور هذا الشكل الروائي الجديد في الساحة العربية. إشارة على ميلاد مزاج جديد في الذائقة الادبية والفكرية وحتى الاجتماعية. اساسه ميلاد جيل جديد. رأى ان العلاقات الابوية الاقطاعية – الزراعية التي تؤمن بسلطة الاب والكيان العائلي المنسجم والمتضامن في الاسرة الواحدة او المجتمع. قد اصبح صورة شائهة ليس لها وجود فعلي. بفعل تقدم واجتياح العلاقات الرأسمالية لكل ما هو علاقة جمعية مطمئنة ومنسجمة باتجاه تحطيم تلك الأواصر. وتأسيس علاقات جديدة اساسها الفرد المغترب والعائلة المفككة. في مجتمع لا يؤمن بالجماعة بل بالفرد. وقد اتضح ذلك في معظم النتاج العربي القصير الذي نشر في السبعينيات من القرن العشرين. وفي رواية (كانت السماء زرقاء). يظهر تفكك العائلة وضعف سلطة الاب وانهيار القيم العائلية. بشكل واضح سواء من علاقة الرفض الحاد للعلاقة الزوجية بشكلها القديم (العائلة المنتجة للأطفال والمنسجمة) او من خلال وجهات النظر التي تطرحها الشخصية. عن الام والاب والاخ اي انه قطع علاقاته بكل ماضيه: (الانسان الذي يحزن لا بد ان يدرك رابطة بماضيه فيسف عليه. ورابطة بمستقبله فيبدا بداية جديدة بعد ان ينفس عن عواطفه بالبكاء. اما هو فلا يجد مبررا للبكاء. ما عادله ماض. هو قطع كل صلة به.ص٩٨). وكذلك للعلاقة الجديدة التي يؤسسها البطل مع ذات الثوب الازرق القائمة على العلاقة الحرة ُمن خلال مسؤولية الرجل والمراة عنها. وقد ورد هذا الهاجس في تداعيات الشخصية الروائية المركزية «...كنت اعيش لحظتي فقط. قالت :–(ابدنا هو هذه اللحظة» ص١٣٧ أو :(لم اكن اعرف ما اقول. هي..هي ارادت انتشالي..ارادت خلقي من جديد..هي مجنونة !ص١٣٩) وخلال حديثه مع الضابط الجريح يصرح له انه هي التي سمحت له بالاعتداء الجنسي عليها. وهو تصريح يكشف عن تفكك العلاقات الاسرية بالشكل الذي يسمح لصاحبة الثوب الازرق ان تخرج وحيدة الامر الدال على حرية نسبية كانت قد توفرت للمرأة منتصف ستينيات

ان التكرار كتقنية من تقنيات السرد ترد عند الروائي اسماعيل فهد اسماعيل باعتبارها لوحات لغوية مشخصة ومستقرة في حركة السرد لتضفي عليه انارة وتركيز عين المتلقي باعتبارها عبارات او حوارات مهمة ينبغي على المتلقي الوقوف عندها والتأمل في معناها بعيدا عن الكل الذي تحققه حركة السرد. فهي بنية مشهدية ساكنة معروضة للتأمل والفحص.

القرن العشرين.

لقد كان ميلاد هذه الرواية في منتصف ستينيات القرن العشرين.استجابة فنية مبكرة للتحولات الفكرية والسياسية والادبية التي وجدت لها مناخا ملائما بداية سبعينيات القرن العشرين في العراق والوطن العربي.وهي استجابة ظهرت لاحقا في النتاج الروائي العراقي والعربي.(انظر الهامش الثاني تحت الرقم ٦).

الهوامش

١- هامش اول

١– صدرت رواية كانت السماء زرقاء عام ١٩٧٠ عن دار العودة تتصدرها هذه الملاحظة الهامة التي كتبت بعد إنجاز كتابة الرواية بخمس سنوات واثناء طبعها وقد بقيت ملازمه للرواية في كل طبعاتها المتعددة وتنص على :

(كتبت هذه الرواية عام ١٩٦٥. بعد أن تعرضت قوى الخير للابادة. أما وقد عرف المسار فمعذرة يا جواد السحب الداكنة...) والملاحظة الهامة هذه تشير إلى أحداث عراقية صاخبة حدثت قبل زمن الكتابة بسنوات وهي تحتاج إلى إضاءة لإيضاح مؤثرات الواقع العراقي المعيش آنذاك والخلفية الثقافية التي أسهمت في هذا الإنجاز الروائي المتميز. مضافا إلى ذلك طموح كاتبها في الكتابة المفارقة للسائد في الرواية العربية بشكل خاص.

يفيد تقطيع العبارة الخاصة بالملاحظة الهامة إلى التأشيرات التالية :

– ان الرواية كتبت عام ١٩٦٥.

– تعرض قوى الخير للابادة.

– معذرة لجواد السحب الداكنة.

التأشير الأول يؤكد على زمن الكتابة عام (١٩٦٥) وهو عام ذو دلالات سياسية واجتماعية عاصفة في العراق بعد انتهاء الحكم الدموي الذي أسسته مذبحة انقلاب شباط الدامي عام ١٩٦٣. وفي الرواية دلالات نصية على هذا التاريخ تخص المكان والزمان، فأحداث الرواية تبدأ من اليوم الثالث للانقلاب المضاد الذي قاده عبد السلام عارف في ١٨ تشرين الثاني عام ١٩٦٣ضد انقلابي ٨ شباط ويتضح ذلك في السرد أو في الحوار(١) :

(بالأمس كان قد اتصل بأحد أصدقائه القدامى من سكان ناحية السيبة اخبره بأنه قرر اجتياز الحدود العراقية إلى إيران. صاحبه ضحك.

– هل أطاحت بك الثورة أيضا؟ ص١٨).

وفي الصفحة ٢١ (كلهم سياسيون هاربون) إلا هو. قبل أيام ثلاثة حدثت ثورة. ثورة في الخريف أطاحت بنظام حكم معين).

وفي حوار الشخصية الرئيسية في الرواية مع الضابط الجريح يسأله.

–أكنت تصلي؟.

– منذ أكثر من عشرين سنة. عدا الأيام التي تلت الانقلاب الأخير.

– قل الثورة الأخيرة.

– حسنا... الثورة الأخيرة ص١١٠.

وتشير الملاحظة الهامة أيضا إلى تعرض (قوى الخير للابادة).

وفي هذا المجال يمكننا التأكيد بان زمن الكتابة كان زمنا عاصفا تغيرت فيه وجهات النظر واختلت الموازين الفكرية والايدولوجية التي سادت الساحة العراقية بعد انقلاب ٨ شباط الدامي.فقد تعرضت التنظيمات السياسية المعروفة في العراق إلى تصفيات دموية وتسقيط الهوية وإرغام الناس على اعتقادات ومفاهيم بالإكراه.وقد أدى ذلك إلى تخريب منظم للذات العراقية وتشكيك بالمعتقدات والأفكار التي اعتنقوها طيلة عقود من الزمان بسبب لا جدواها في مقاومة هذا العسف أو مواجهته وقد افلح ذلك العسف والاضطهاد في تحطيم جيل كامل من المثقفين والادباء والسياسيين الذين وجدوا انفسهم غير قادرين على مقاومة هذا العسف وهذا الاضطهاد مما اضطرهم الى نبذ الافكار والمثل التي تربوا عليها وآمنوا بها وبذلك انشطرت ذواتهم وتأزمت بشكل عميق وقد دفعهم ذلك الى الالتجاء الى اعماق ذواتهم في رحلة معاكسة اساسها مقولة جان بول سارتر القائلة (الآخرون هم الجحيم) وقد عزز دخول الكتب والروايات الوجودية متمثلة في روايات وكتب جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار والبير كامي وغيرهم هذا الأمر وخلق جوا من التشكيك في قدرة الإنسان على صنع مصيره مع آخرين من أمثاله وكرس الذاتية والعبثية. ويتضح ذلك في رواية (كانت السماء زرقاء) بالكشوفات الذاتية للشخصية المحورية في الرواية التي تجد نفسها دائما خارج إطار الإنسانية وكثير من حواراتها مع ذاتها تحيل إلى أفكار البير كامو العبثية.

أما العبارة الأخيرة في الملاحظة الهامة فتقول: (فمعذرة يا جواد السحب الداكنة) التي أهملها كل النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية وقد فسرت هذه العبارة وكأنها عبارة مجازية يعتذر فيها الكاتب عن بعض المفاهيم العبثية والوجودية التي وجدت لها مكانا واضحا في هذه الرواية. وإذا كان ذلك صحيحا بسبب استثمار الروائي إسماعيل فهد إسماعيل عالمه الروائي بعد ذلك بالانتصار للانسان في معظم رواياته التي أنتجها في الكويت. غير ان عبارة معذرة يا جواد السحب الداكنة هي إشارة إلى رواية بهذا الاسم صدرت عام ١٩٦٨ للروائي العراقي عبد الجليل المياح (اعدمته السلطة الدكتاتورية في عهد صدام حسين عام ١٩٨٠) وتتضمن ثيمة الرواية دعوة الى الالتزام بقضايا الناس وهي بمثابة ردة فعل واضحة ضد الافكار العبثية التي سادت في الانتاج الفصصي والروائي العرافي منتصف عام ١٩٦٥ ودعوة عامة مغايرة للالتزام

بقضايا الآخر الذي كان هو الجحيم في روايات منتصف الستينيات وفي روايات الروائي اسماعيل فهد اسماعيل الأولى. ذلك لأن هذه الرواية إضافة إلى روايتي الحبل والمستنقعات الضوئية التي كتبها هذا الروائي في العراق (البصرة تحديدا) تؤكد هذا المنحى التجديدي وهو منحى ينتمي إلى الواقع الأدبي في العراق حصرا وضمن الأجواء السياسية والفكرية والأدبية في العراق إبان منتصف الستينيات. مما يعني ان تجربة الروائي اسماعيل فهد اسماعيل قد نضجت واكتملت في العراق.ومما يؤكد ذلك ان الكاتب لم يتناول الواقع الكويتي برواية خاصة الا في عام (١٩٨٠) في روايته الموسومة (خطوة في الحلم) إضافة إلى مجموعة قصصية صدرت قبل هذه الرواية حملت أجواء الكويت وتأثيرها على المقيمين في دولة الكويت من الأقوام المتنوعة هي (الأقفاص واللغة المشتركة التي صدرت عام ١٩٧٤) ولذا يبدو التدقيق في الملاحظة الهامة أمرا مهما لإنشاء الخلفية الضرورية لهذا الإنجاز الروائي المهم.

٢- تشير عبارة الشخصية المحورية (كانت بيدك السلطة تستطيع الخدمة عن طريقها. مارستها شهر....) بشكل واضح الى انقلاب ٨ شباط الدموي الذي نفذه البعثيون عام ١٩٦٣ في العراق وخلاله استطاعوا تدمير الانسان العراقي وسحق كل التطلعات الانسانية في الحركة الفكرية والسياسية في العراق. فقد دام هذا الانقلاب عدة اشهر (ابتداء من ٨ شباط ١٩٦٣ الى ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٣.) وقد ورد في الرواية ما يؤيد ذلك حين يشير السارد الى ذلك في الصفحة الرابعة والعشرين من الرواية : (قبل ايام ثلاثة حدثت ثورة.ثورة في الخريف اطاحت بنظام حكم معين..) وفي الصفحة الحادية والتسعين يذكر في حواره مع ذات الثوب الازرق ما يلي : (تذكرت بانني ارخت الورقة بتاريخ ١٨ من الشهر بدلا من ١٧.).

٢- هامش ثان

(١) الروايات التي صدرت قبل هذه الرواية وهي تحمل مسحة التجديد في الرواية العربية هي : (رجال تحت الشمس) لغسان كنفاني و(وسداسية الأيام الستة) لاميل حبيبي وقد اكد الروائي اسماعيل فهد اسماعيل في مقابلة منشورة معه انه لم يطلع على هاتين الروايتين اثناء كتابته رواية (كانت السماء زرقاء) ولكنه اطلع على رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني (انظر :الحوار الذي أجريته معه– جريدة المدى العراقية – المدى الثقافي – العدد٤٩٦ السنة الثالثة ٣ أيلول ٢٠٠٥).

(٢) اعتمدت في قراءتي لهذه الرواية على الطبعة الأولى الصادرة عن دار العودة – بيروت عام ١٩٧٠.

(٣) استفدنا من كتاب الدكتور (صلاح فضل) الموسوم (بلاغة الخطاب وعلم النص – سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٤ الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت اب ١٩٩٢.

وكذلك كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص – د.صلاح فضل – مصدر سابق ص٣٠٨

(٥)صنعة الرواية – برسي لوبوك – ترجمة عبد الستار جواد بغداد ١٩ ص٢٢٥

(٦)الروايات القصيرة التي صدرت بعد هذه الرواية. وكانت تحمل شكلا جديدا هي :

× رواية الوشم للروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي عام ١٩٧٢ بعد نشر رواية كانت السماء زرقاء بسنتين وقد اشار الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي ان عام ١٩٧٢ (الذي نشرت فيه لم يكن عام كتابتها. بل انها كتبت قبل ذلك التاريخ بخمس سنوات. وفي الشهور الاولى التي اعقبت نكسة حزيران (يونيو) عام ١٩٦٧ولم ينتبه الى هذا الامر إلا قلة من نقاده – –اصوات وخطوات– اشارات في مسيرتي الروئية ص١٦– مقالات في القصة العربيةغبد لرحمن مجيد الربيعي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٤)

بين السيري والتخييلي

روايات ومحكيات مغربية بالفرنسية

عبد الله العلوي المدغري **ترجمة: إبراهيم أولحيان**

كاتب من المغرب ناقد من المغرب

في بداية القرن الحادي والعشرين (٢٠٠٠ – ٢٠٠٣)، نجد الأعمال الأدبية المغربية المكتوبة بالفرنسية النثرية منها كثيرة نوعا ما، خصوصا ذات النمط السردي، سواء التخييلية منها، أوغير التخييلية، وقد نشرت في فرنسا أو في المغرب على الخصوص، ومع ذلك نسجل أيضا أعمالا بدأت تنشر، شيئا فشيئا في كندا، وبلجيكا، وسويسرا... دون الحديث عن كتابات مؤلفين مغاربة بلغات أخرى: الإسبانية، الإنجليزية، الألمانية، الهولندية.

❖ ادريس الشرايبي – عبداللطيف اللعبي– عبدالخالق سرحان– محمد خير الدين.. أغلب كتاباتهم ذات طابع سيري أو سيرذاتي، تخييلي أو واقعي. والتسمية المشتركة التي تناسب المجموع ستكون هي «محكي الحياة» (في معناه الواسع) ❖

مقدمة:

ومن وجهة نظر الجنس الأدبي، فلا نلاحظ اختلافا كبيرا بالنسبة للماضي، رغم ظهور أسماء كتاب جدد (مثل أحمد إسماعيلي، مجيد بلال) أو أولئك الذين تكرسوا (ماحي بنبين فؤاد العروي، خير الدين مراد، يوسف أمين العلمي، رشيد). وتميزت نساء كاتبات مثل فاطمة المرنيسي، بهاء طرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، ياسمين شامي– كتاني، رجاء بنشمسي، بثينة أزمي تاويل، حورية بوسجرة (هذه الكاتبة هي قاصة أكثر مما هي روائية ولها كتابة وموضوعات أصيلة، ومع الأسف توفيت في سن مبكرة). لكن هناك إشكاليات، وفي بعض الأحيان، اتجاهات شكلية بدأت تميز نصوص بعض الكتاب الشباب، خصوصا في الأنواع السردية المهيمنة، سواء في الكتابة النسائية أو الذكورية. ومع ذلك ليست هناك قطيعة واضحة ما بين الجيلين الأول والثاني من الكتاب، بالإضافة إلى ذلك استمر الكتاب المشهورون، خلال العقود الأولى من الاستقلال، في إنتاج أعمال ذات موضوعات وأشكال مختلفة (باستثناء محمد خير الدين الذي توفي في سن ٥٤، سنة ١٩٩٥، غير أن بعض كتاباته هي أعمال طبعت بعد وفاته، ونشرت بعد سنة ٢٠٠٠). والأعمال الأخيرة للكتاب المكرسين ركزت على محكيات، وشخصيات مستوحاة من الواقع المعيش، مدمجة بدرجات متفاوتة، أحداث من حياتهم الخاصة، كما لو أن العمل الأدبي أصبح وسيلة لإعادة قراءة الحياة الماضية: وهذه محكيات تدرج في السيرة الذاتية، وفي السيرة؛ وهما معا تمزجان، في الغالب، الواقع بالتخييل بنسب مختلفة.

وتلك حالة آخر أعمال محمد خير الدين وإدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللعبي، وعبد الحق سرحان.

وقبل أن نتوقف أساسا عند بعض المنشورات الجديدة الخاصة بالرواد نقترح أن نقدم، في عجالة، إسهامات الكتاب الشباب: فهذا الجيل من الكتاب، الذي ظهر، خصوصا في العقد الأخير، أغنى، فعلا، الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية بشخصيات وموضوعات من نمط جديد. وسنقدم الخطوط العريضة التي تميز الأولين قبل أن نقف أساسا عند بعض الأعمال الحديثة العهد بالنسبة للاحقين. وكما سبق أن قمنا بذلك بالنسبة لتحليل الأعمال إلى الآن، سنوضح الخصائص الموضوعاتية والجمالية لهذه النصوص الجديدة.

١ – الجيل الجديد:

للنساء في جيل الكتاب المغاربة الجديد حضور واضح.

إنتاج الجيل الجديد من الكتاب المغاربة في القرن الجديد يتميز، قبل كل شيء، بالانفتاح على تجارب وعلى حيوات لم يتم التطرق إليها بما فيه الكفاية بعد في الأدب المحلي: تجارب بعض الأفراد المنظور إليها باعتبارها هامشية أو أجنبية، لكنها من حيث الوجود، هي مرتبطة، شيئا فشيئا، بصيرورة المجتمع المغربي. ولاقتحام هذه الأوساط، لابد من العيش فيها وإدراك خصوصيتها، وخصوصا التسامح معها. وفي زمن العولمة وفي الوقت نفسه، ويا للمفارقة، زمن إغلاق الحدود والتعصب والحروب العدوانية. فالجيل الجديد، باهتمامه بهذه العوالم، يفتح أفقا مليئا بالأمل

لكنه سواء بالنسبة للرجال والنساء، أقل أصالة فيما يتعلق بنوعية كتابته:

فرغم بعض التجديدات المهمة، مع أنها تتطلب صياغة أحسن (مثلا، الالتجاء إلى المراسلة الإلكترونية، مثلما عند نوفيسة بالفقيه أو استلهام الراب (Rap) عند يوسف العلمي)، يتميز هؤلاء الكتاب باستكشاف موضوعات جديدة، غالبا ما تكون جريئة.

فبالنسبة للكتابات النسائية، فأغلبية النساء «الكاتبات» بدأن النشر بعد ١٩٩٠، ومنذ سنة ٢٠٠٠ وصل بعضهن إلى كتابها الثاني أو الثالث، وفي بعض الأحيان الرابع (بهاء طرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، رجاء بنشمسي...) ويواصلن استكشاف حياة النساء بخلاف ما قدمه الأدب الذكوري، مع تركيزهن على الإحباطات المعيشية. ففي هذه النصوص وصفت النساء باعتبارها كائنات تعاني في إطار علاقة الأزواج التي تفشل غالبا، وتنتهي بالطلاق أو الفراق. والجديد هنا، هو النظرة المركزة على مصيرهن وعلى مسؤولية الرجال. ونرى أيضا، في هذه النصوص ظهور شخصيات مغيبات الوجود مثل الخادمات والعاهرات والمثليين الجنسيين والسحاقيات والمختلات عقليا، النساء العازبات أو المطلقات، والأزواج المختلطة الجنسية، فبهاء طرابلسي تحكي في روايتها «الحياة ثلاث» la vie à trois : «حكاية آدم بورجوازي شاب من الدار البيضاء يقع في حب جمال؛ ولكن يخفي هذه العلاقة، يقبل الزواج بريم إرضاء لوالديه، مع استمرار حياته الجنسية مع جمال. تعالج المؤلفة موضوعا محرما، يعاش بنفاق في مجتمع يبقى متحفظا فيما يخص المسألة الجنسية على العموم، والمثلية الجنسية على الخصوص. وهذه الموضوعة مسألة حساسة، نادرا ما يتم التطرق إليها في الأدب المغربي؛ وإلى حد الآن، فرشيد هو الوحيد الذي عالج بجرأة هذه المسألة باعتبارها تجربة شخصية في نصوصه. وتهتم نادية شفيق ورجاء بنشمسي بالجنون النسائي في أسلوبين مختلفين: الأولى حسب كتابة تفجيرية تعكس هذيان الشخصيات؛ والثانية، في روايتها الأخيرة «مراكش، نور المنفى» Marrakech , lumière d'exil»، تفضل الاستكشاف الحميمي الممزوج بشعر يُلامس الذات. ورواية رجاء بنشمسي هذه، شأنها شأن انكسار الرغبة (Fracture de désir) (قصص) تتميز بشخصياتها النسائية الإيجابية، التي تبدو بجوارها الشخصيات الذكورية باهتة، والرؤية الداخلية إلى الأجساد والعواطف النسائية، والتي وصفت بإيحاء ورهافة فنية. ونشرت سهام بنشقرون، بعد روايتها الحادة «الجرأة على العيش» (Oser vivre) التي

تعبر عن التمرد على الإذعان للتقاليد في الحياة الزوجية، مجموعة قصصية ذات مواضيع مختلفة بعنوان «الأيام ههنا» (les jours d'ici): تبتدئ بنص حول الملذات الأبيقورية الخاصة بالأكل المغربي، لكن بهجة هذه البداية سرعان ما غيبتها القصص الأخرى الأكثر قتامة التي تدور حول استغلال النساء في العمل وحالة البنات – الأمهات والتسول النسائي، وخصوصا ضجر النساء. وتُضفر سمية زاهي في روايتها «ربما لن نعود إلى بيوتنا أبدا» (On ne rentra peut-être plus jamais chez nous) الحياة الشخصية والعائلية بالأحداث الوطنية التي هيمنت على عقدي الثمانينيات والتسعينيات (الفقر والقمع وصعود الأصولية). فعملها، من وجهة النظر هذه، المكون من مشاهد ولوحات، يشبه كتابات أخرى لنفس المرحلة، لكن الذي يميزها هو التلفظ الروائي الذي تكلف به الطفل السارد؛ وتأملات الطفل السارد تذكرنا بـ«أحلام نساء» (rêves de femmes) لفاطمة المرنيسي، ولغته تشبه شيئا ما لغة بطلة جورجيت (Georgette) لصاحبتها فريدة بالغول، وتبين هذه الأمثلة القليلة، جرأة النساء على معالجة مسائل مكتوبة غير مستثمرة أو تم التطرق إليها لحد الآن انطلاقا من رؤية خارجية؛ فتضفي عليها ألقا جديدا، لأنها تتعلق بالحميمية النسائية. ورغما عن القيمة المتواضعة لهذه الكتابات (مع أن بعضها جاء في أسلوب مميز ذي قيمة)، مثل حالة نصوص رجاء بنشمسي، ياسمي شامي كتاني، بثينة أزمي تاويل في روايتها «ذاكرة الزمن» (la mémoire du temps) و«عناق» (Etreint) الموسومة أيضا بالبؤس العاطفي النسائي، وبالجنون). فكل هذه الأعمال مباينة للرؤية المتشائمة غالبا، والمغرضة والشبه كاريكاتورية عن المرأة المغربية في أغلب كتابات المؤلفين الذكور، مثلما هو الأمر عند أكثرهم إنتاجا ونعني الطاهر بنجلون: فأعماله الأخيرة تكشف لنا مظهرا آخر من موهبته، موهبة قصاص لا تحول الدعابة وفن الحكي عنده دون رؤية غالبا ما تكون تبسيطية عن المرأة المغربية «جاعلا منها ضحية» أو «شيطانة» بشكل مفرط، والعلاقة بين زوجين (couple) غالبا ما تكون مبنية على الحيلة والخديعة والجنس (وهي موضوعات تجذب القارئ، لكنها تصبح أكثر تكرارية من عمل الآخر). وهذا لا يعني أن كل الكتابات النسائية أقرب من معيشهن الحقيقي أو من معيش النساء اللواتي يستحضرنهن. فالكتابة مرآة يمتزج فيها الواقعي والمتخيل بدرجات متفاوتة حسب المؤلفين. لكن في هذا التحول، تتبدى الرؤية النسائية غالبا، مختلفة عن الرؤية التي قدمها المؤلفون الرجال في إدراكهم للمرأة.

وبالنسبة للكتاب الرجال من الجيل الجديد، نلاحظ أن فؤاد العروي، يروي بنفس الطريقة الدعابية المستعملة في رواياته السابقة (مع أن هناك تبسيطية ما في بعض الأحيان) حيوات متفردة ومشوقة كما هو الحال في روايته الأخيرة «نهاية فيلومين المأساوية بهرجة» (la fin tragique de Philomène tralala). فبعد «المهاجرون السريون» (les clandestins) ليوسف أمين العلمي، في حكايته الانفجارية، والشاعرية في الوقت نفسه، ورواية «أكلة لحم البشر» (Canibales) لماحي بنبين، يعالج محمد ترياح في «الحراكة أو قوارب الموت» (les Harragas ou les barques de la mort)موضوعة المهاجرين السريين. ونجدها أيضا في قصة قصيرة لموحى صواج «الرحيل الأكبر» (le grand départ) التي كتبت في نفس السنة، وفي التجربة الشخصية لرشيد نيني في «يوميات مهاجر سري» (عمل سيرذاتي روائي مكتوب بالعربية). ويهتم أحمد إسماعيلي في «عشاق مراكش» (les amants de Marrakech) بحياة الأزواج المختلطة الفرنسية–المغربية وبوسط المبعوثين الفرنسيين في إطار التعاون بالمغرب. فبعض صفحات هذا المحكي لا تخلو من الدعابة ولا من الغنائية، لكن البناء العام فيه عيوب، والرؤية إلى الأزواج المختلطة الجنسية فيها تشاؤم: فالابتعاد، والظروف المادية، والاختلافات الثقافية للعائلات يبدو أنها تحكم بالفشل على كل علاقة بين زوجين، ولو كانت مبنية على الحب، مثلما هو الحال في العلاقات بين ليز lise ورشيد، بطلا هذا المحكي. وقد كتبت روايته السابقة «سرعة جنونية» (train d'enfer) بكثير من الدقة، لكن بنبرة أكثر تراجيدية أيضا. واهتم ماحي بنبين أيضا في روايته «لقاحات» (Pollens)، بحكاية شخصية فرنسية مغاربية Franco maghrébin وهي بييرو (Pier-rot)، الذي قرر أن يعيش مع صديقته صونيا، في كتامة؛ غير أنها محبوسة من لدن فيودالي من المنطقة. أما هو فيعيش مع أهالي هذه المدينة التي تبنته، ويدمن «زريعة الربيع» (الحشيش). فغرق في الهديان والجنون جراء صدمة فراقه عن صونيا (Sonia) وتألمها. ورغم مساعدة النساء اللواتي التقى بهن في هذا المجرى الجحيمي، سينتحر في المستشفى حيث سُعِي إلى معالجته. ولن نعرف مدى صدق هذه الحكاية التي يغلب عليها الهذيان، لأنها محكية في معظم أجزائها من زاوية رؤيته. ويروي مجيد بلال في «المرأة وطنا» (une femme pour pays) الذي يمزج الجد بالتخيل آمال مهاجر مغربي في كندا وخيباته، وهو في عمر الأربعين، وبعد فشل زواجه بكندية، يريد أن يتزوج بطالبة من بلده تنحدر من نفس منطقة نشأته (ميدلت). وبعد عطلة رائعة

قضاها بالمغرب صحبة مراديا (Maradia)، يتزوج أنجدي (Injdi) بها، ويعود إلى كندا، ليحضر الوثائق الضرورية اللازمة لهجرة زوجته، وعند عودته علم أنها قررت الطلاق لأنها، فيما يبدو فضلت العيش في المغرب، رغم قسوته، على المنفى. لقد جاءت هذه الرواية لتذكرنا بأنه ليس كل الشباب المغربي مفتونا بالمنفى. وهذه الرواية التي نشرت في كندا، تنفتح على إشكاليات أخرى جديدة: الإشكاليات الخاصة بالمواقف والتصورات حول المغرب من لدن الجيل الجديد من المهاجرين المغاربة الذين يعيشون في القارة الأمريكية حيث يختلف سلوكهم عن الجالية المغربية في أوربا، وعلى الخصوص في فرنسا.

إجمالا، فإنتاج الجيل الجديد من الكتاب المغاربة في القرن الجديد يتميز، قبل كل شيء، بالانفتاح على تجارب وعلى حيوات لم يتم التطرق إليها بما فيه الكفاية بعدُ في الأدب المحلي: تجارب بعض الأفراد المنظور إليها باعتبارها هامشية أو أجنبية، لكنها من حيث الوجود، هي مرتبطة، شيئا فشيئا، بصيرورة المجتمع المغربي. ولاقتحام هذه الأوساط، لابد من العيش فيها وإدراك خصوصيتها، وخصوصا التسامح معها. وفي زمن العولمة وفي الوقت نفسه، ويا للمفارقة، زمن إغلاق الحدود والتعصب والحروب العدوانية. فالجيل الجديد، باهتمامه بهذه العوالم، يفتح أفقا مليئا بالأمل (لاستكشاف أكثر).

الأعمال الحديثة للكتاب المُكَرَّسين

لنقترب الآن من الأعمال المكتوبة حديثا من لدن بعض الكتاب الذين لهم شهرة تاريخية كبيرة، وهم:

– إدريس الشرايبي: «العالم المجاور» (le monde à côté)

– عبد اللطيف اللعبي: «قاع الخابية» (le fond de la jarré)

– عبد الحق سرحان: «الأزمنة السوداء» (les temps noirs)

– محمد خير الدين: «كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان» (Il était une fois un vieux couple heureux)

فأغلب هذه الكتابات ذات طابع سيري أو سيرذاتي، تخييلي أو واقعي. والتسمية المشتركة التي تناسب المجموع ستكون هي «محكي الحياة» (في معناه الواسع). وسنرى أن استكشاف هذه الحيوات يختلف من عمل لآخر، لكنها تركز كلها على تجارب فردية مغربية. وبعد عرضنا للتركيب الحكائي الدال على الموضوعات المهيمنة في الأعمال، نقترح معالجة مظهرين اثنين يحددان الجنس الأدبي:

علاقة المؤلف بالمحافل السردية؛

البناء الزمني للمحكي.

وسنخرج بخلاصات لهذا الاشتغال حول وضعية المحكي.

٢ – ١ – التركيب الحكائي

٢ – ١ -١ – إدريس الشرايبي: «العالم المجاور»

يبدأ هذا المحكي الذي يتألف من ١٢ فصلا بإشارات زمكانية (كريست، ٢٤ يوليوز ١٩٩٩): ففي محل سكناه بفرنسا يعلم المؤلف من الجرائد بوفاة الحسن الثاني. وينتهي باستحضار لقاء مع محمد السادس بصالون ليليزي (L'Elysée)، إبان أول سفر رسمي للملك الجديد إلى فرنسا، متبوعا بجرد سريع في صفحة واحدة لمآسي القرن العشرين، وبتأمل حول قبر أمه وبتغني للحياة.

وفيما عدا البداية والنهاية اللتين تقعان معا في حاضر حديث العهد، فإن إدريس الشرايبي يستكشف على طول هذا المحكي الأحداث الكبرى في حياته منذ ظهور «الماضي البسيط» إلى آخر إبداعاته. فهي سيرة ذاتية جزئية، اختيارية، مكتوبة باطمئنان: يتوقف عند بعض الأحداث من حياته الشخصية، لكن بإيجاز ودقة وبهجة، وعند بعض الوقائع الاجتماعية، بتجرد وتلقائية غالبا، وعند الظروف التي أحاطت بهذا الإبداع أو ذاك والمعنى الذي ينبغي أن يعطاه. والمجموع يمكن قراءته باعتباره محكيا حرا يدمج مختلف أنماط النصوص، والخطابات، والاقتباسات: استشهادات، محاورات، مقالات صحفية، كلمات متقاطعة، نوتات موسيقية... هذا التنوع يعيد النظر في ترتيب الشفرات والتلفظات، ويجعل الأفكار والوقائع المعيشة الأكثر جدية تتصادم مع ردود الأفعال الساخرة، والأفكار الوهمية، ذات الطابع الدعابي أو نقد لاذع لنفسه، والناس والمسؤولين السياسيين بالمغرب أو خارجه. وقد حكيت بعض اللحظات بانفعال (الآثار التي أحسها بعد عودته للمغرب، بعد ٢٥ سنة من الغياب، خصوصا أمام استقبال الشباب الطلابي) وبشعرية (الحنين إلى أماكن الطفولة أو المشاهد الطبيعية).

٢ – ١ – ٢ – عبد اللطيف اللعبي: «قاع الخابية»

يبدأ العمل بمشهد يوجد فيه السارد بفاس رفقة أبيه، وبعض أفراد عائلته (الأم متوفاة)؛ يشاهد التلفاز، يوم سقوط جدار برلين. لكن المناقشة تركز أساسا على الأخ سي محمد، الابن البكر، الذي يبدو أنه أهمل عائلته. وانطلاقا من صورة لهذا الأخير، وهي التي تؤثر على السارد مثل مادلينة بروست، يعود أربعين سنة إلى الوراء، حين كان عمره سبع سنوات: والصورة الأولى هي بالضبط حادث

اعتقال الأخ، وكان موظفا بالبريد، بسبب ثورته على ممثل الإدارة الاستعمارية، لكن بفضل التضامن العائلي المقرون بالفساد الاستعماري، سيطلق سراح سي محمد. إنها، إذن، مجموعة الذكريات التي بصمت طفولة السارد، والتي ستظهر وتشكل لحمة هذا المحكي. فناموس هو الاسم الذي يطلقه كل الأقارب على هذا الطفل الصغير، اليقظ والفضولي، وهو الذي سيكون بؤرة السرد، ومن خلاله تتم تصفية الكائنات الأساسية، والوقائع التي ستحتفظ بها الذاكرة. والسياق السوسيوسياسي هنا متوتر (نحن على أقل من عشر سنين على استقلال المغرب، وهي مرحلة الأزمة في العلاقات الفرنسية–المغربية)؛ والأحداث الفردية، والعائلية، والاجتماعية والوطنية التي احتفظ بها ناموس في الأفراح والأحزان التي تولدت عنها، هي مناسبة لإحياء شخصيات شديدة الألوان: ففي العائلة، الأم، غيثا خصوصا هي التي تذهل بحيويتها، ودعابتها الصادقة، وتقلبها المزاجي، ووطنيتها. أما الأب الأكثر رزانة فهو ملطف هذا المزاج الحاد؛ وهما معا يرمزان إلى المجتمع وثقافة عائلات الصناع التقليديين والتجار المنتمين للبورجوازية الفاسية. وقد وصفت وجوه أخرى في هذا النزول إلى «قاع الخابية»: وبالضبط صورة سي محمد في صراعاته مع زوجته الشابة (منذ ليلة الزواج!) وصورة العم طويسا (Touissa) الظريف، البشوش، الشديد اللطف مع الأطفال؛ والصناع التقليديين الموهوبون والتجار الثرثارون والمهمشون الذين يشكلون روح المدينة وضميرها الحي، مع اندماجهم الكامل في الوسط الاجتماعي الفاسي؛ وأصدقاء الطفولة في الألعاب والخصومات مع أطفال الأحياء الأخرى، هذه الأماكن المتاهية، النشطة بالحياة اليومية القوية، تُهيَّج في اللحظات الحاسمة للمقاومة ضد الاستعمار، وتهدأ إلى حد الفتور خلال شهر رمضان حين يأتي في الصيف، وهو فصل شاق جدا في هذا المنخفض الذي توجد فيه مدينة فاس. وبعيدا عن هذا الإطار الحضري، وناسه، وأحداثه التي تبعث الحياة في هذه المدينة ومجتمعها، يستحضر ناموس مصيره الخاص حيث للمدرسة دور حاسم: الانفتاح على لغة الآخر، ثقافته، حضارته المختلفة، عالمه الجديد الذي خلخل رؤيته للزمن وللمكان وللإنسان. فحينئذ سيعي حضارة إنسية راسخة في تقاليد عريقة، لكن حتما وضرورة مهددة بالتحولات السريعة التي تحدث في الإكراه، وأيضا بالجاذبية وبالفتنة عند الاتصال بالمحتل، وهذا تحول في الأشياء الثقافية (اللباس، الأثاث، الراديو، السينما، الصحافة...) وأيضا في سلوك النساء والشباب على الخصوص؛ وسيعي أيضا رفض تحقير المحتل له الذي رغم الأشياء التقدمية التي أتى بها، رفضه المجتمع برمته: فنضال الوطنيين والمقاومة السليمة التي يقوم بها الشعب في صلواته توحد الأمة ضد المحتل، إلى حد أنها رأت في توقها الصوفي، صورة محمد الخامس في القمر. وسنلاحظ أن عبد اللطيف اللعبي، مثل أحمد الصفريوي في «صندوق العجائب» أول عمل في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية عن فاس في عهد الاحتلال، لا يمنح مكانا للشخصيات الفرنسية، باستثناء استحضاره السريع للمدرسين والعسكريين الذين يحاصرون المدينة وقت الاعتداءات؛ ويظهر مثله، رغم بعض المقاومات الجلية في هذا المحكي، في كل صفحة، فنا رقيقا في وصف العادات والتقاليد الحية، مع نماذج نمطية في هذا المجتمع الراسخ في حضارته الثرية التي ستفسدها التقلبات السوسيواقتصادية والسياسية، دون أن تفقدها مع ذاك الروح. ولئن كان عبد اللطيف اللعبي قد نجح في إثراء الأدب المغربي بعمل من خلال إحياء مدينة فاتنة، وقاطنيها... فقد قام في نفس المناسبة، بالتصالح مع ماضيه، بعد أن وجد «الهدوء» والصفاء الضروريين للتعبير الكامل عن ذاته.

بالنسبة للكتابات النسائية، فأغلبية النساء «الكاتبات» بدأن النشر بعد ١٩٩٠، ومنذ سنة ٢٠٠٠ وصل بعضهن إلى الكتاب الثاني أو الثالث، وفي بعض الأحيان الرابع (بهاء طرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، رجاء بنشمسي...) ويواصلن استكشاف حياة النساء بخلاف ما قدمه الأدب الذكوري، مع تركيزهن على الإحباطات المعيشية

٢-١-٣- عبد الحق سرحان: «الأزمنة السوداء»

يموقع هذا النص الحكاية قبيل استقلال المغرب، لحظة الصراع ضد الاحتلال الفرنسي؛ ويمزج الأحداث الواقعية بتخييل أبطاله هم، أولا وقبل كل شيء السارد «أنا» وصديقه موحى أوحيدا، يقتنعان معا، بالمقاومة ضد المحتل الفرنسي، الذي أحسا بهمجيته وعنصريته وضرورة خدمته عسكريا، واستنكرا ذلك. ومع ذلك وصفت بعض الشخصيات الفرنسية وصفا إيجابيا: ومنها على الخصوص، المعلمة في المدرسة، ملقنة لغة الآخر وثقافته (وهي في الوقت نفسه موضوع كل الاستيهامات)؛ أو نادين (Nadene)، ابنة أخ المعمر مارتان (Martin)، التي تسعى بشدة إلى مساعدة الشابين، وخصوصا موحى أوحيدا الذي وقعت في غرامه. ورغم المجهودات التي قامت بها هذه الأخيرة لتقريب عمها من عماله، وخصوصا من موحى أوحيدا، فالهوة واسعة جدا بين الاثنين؛ وسيقتل موحى أوحيدا مارتان لأنه أهانه، وسيناضل في السر، وسيقضي عليه، في الأخير جيش الاحتلال.

وستطعم هذه الحكاية المهيمنة بمحكي عن عبد الكريم المقاوم الريفي، ترويه إحدى الشخصيات المقبوض عليها،

كما قبض على السارد وموحى أوحيدا، ونقل في باخرة أخذتهم إلى مارسيليا (Marseilles) لمحاربة الألمان المحتلين لفرنسا. وحكاية عبد الكريم المتضمنة، هي نفسها، دائما مخترقة بحكايتين متوازيتين: حكاية حياة السارد «أنا»، الشخصية والعائلية والاجتماعية من جهة، وحكاية موحى أوحيدا من جهة أخرى. ونحن نرى هنا، طريقة تشابك المحكيات التي يستعملها كثيرا عبد الحق سرحان في رواياته الأخرى. وتنتهي الحكاية بالألم، وفي الوقت نفسه بافتخار أم موحى أوحيدا التي تخبر بموت ابنها مرفقا بزغاريد النساء، أمل غد أحسن.

إدريس الشرايبي لا يحس بالحاجة إلى وضع أقنعة على هويته، ولا أيضا على تلك الكائنات التي يذكرها: اسم زوجاته، ووالديه، وأفراد عائلته، وأصدقائه، والفاعلين السياسيين سواء المغاربة أو الفرنسيين... لكن خصيصة السيرة الذاتية الأساسية هذه لا تمنعه مع ذلك من إدخال هنا وهناك شخصيات تخييلية في محكي ذي أحداث معيشة حقيقة

٢ – ١ – ٤ – محمد خير الدين:

«Il etait une fois un vieux couple heureux»

هذا المحكي، المنشور بعد وفاة صاحبه محمد خير الدين، يبدو مثل حكاية شعبية (وذاك مصدر عنوانها) عن زوجين عجوزين أمازيغيين يعيشان في اتحاد وثيق مع الطبيعة الجبلية بجنوب المغرب، بعيدا عن مدن الشمال حيث يبدو أن الحداثة تغير الناس ووسطهم إلى ما هو سلبي.

ونظام الحكاية هو تقريبا كله خطي، موجه بإيقاع الفصول وتطورها. وبتركيزه على حياة الزوجين العجوزين، تهيمن عليه تأملاتهما وتتخللها محادثة هذا الثنائي الهادئة والمتواطئة حول الحياة البسيطة للناس والحيوانات (في تناقض مع دوامات المدينة) والطبيعة المتقلبة وولية النعمة والحلم (خصوصا الحلم الملح لشجرة اللوز المزهرة التي تسببت في سقوطهما كلما أرادا أن يصلا إليها)، والشعر: فالعجوز يكتب قصيدة منقبية، وعجائبية، متأثرا بفلسفة الحكمة التي تتغلب على رعب الحياة الواقعية؛ وكان يحللها مع زوجته ويقرأها عليها.

والفضاء المهيمن هو مسكن الزوجين العجوزين، وبعض الأماكن النادرة لتحركاتهما، مثل السوق أو المطحنة. وعلاقاتهما الإنسانية هي أيضا منحصرة في الإمام الذي سيشجع الشاعر العجوز على نشر قصائده وإذاعتها في الكاسيت،حيث بفضلها ستعرف نجاحا باهرا عند الأمة المغربية، في داخل البلاد وخارجها. ويستضيف أيضا الصديق المهاجر الذي جاء ليزوره بعد ثلاثين سنة من الفراق. لكن الأصدقاء الدائمين هم القط والحمار والعصافير التي تبهج حياتهما اليومية.

وأنشطة هذا الزوج هي البستنة للرجل والمطبخ للمرأة. فالحكي كله هو إذن تغن بسعادة العيش البسيط في اتحاد وثيق مع الطبيعة، بعيدا عن الضجيج وعن عنف المدينة التي تستهوي شباب البوادي ولا تدمجهم، جاعلة منهم كائنات عدوانية وهامشية. وفي تأملات العجوز ومحادثاته مع زوجته، يعبر عن قلقه فيما يخص الحياة في المدينة (وقد عرفها، في الماضي قبل أن يقرر الزواج بابنة العم، ويرجع إلى أرض أجداده)، وأيضا عن التأثير الذي بدأت تمارسه المدينة حتى في القرية النائية التي يستقر بها؛ ولئن كان يؤكد بشدة تحفظه من الحداثة التي تهدد، فإنه يقبل بعض التطورات التي تسهل أو تبهج الحياة، مثل المطحنة، ومسجل الصوت (Magnétophone) الذي يسمح له بتذوق شعرائه المفضلين مثل [الحاج] بلعيد.

٢ – ٢ – المقاربة الجمالية

٢ – ٢ – ١ – علاقة المؤلف بالمحافل السردية

يلعب المؤلف على العلاقات التي يربطها مع المحافل السردية، في كل عمل أدبي: فيتطابق مع السارد والشخصيات الرئيسية، أو يشوش على العلاقات مع هذا، و/أو ذاك. وهذه العلاقات هي التي تحدد طبيعة الأجناس. فالعلاقات في المحكيات التي قمنا بتركيبها، ليست واحدة، سواء تعلق الأمر بالنصوص ذات الخاصية السيرذاتية (إدريس الشرايبي، «العالم المجاور» عبد اللطيف اللعبي، «قاع الخابية») أو بالسيرة التخييلية (عبد الحق سرحان «الأزمنة السوداء»، محمد خير الدين «Il était une fois un vieux couple heureux»).

ففي «العالم المجاور»، يحيل المؤلف، والسارد الرئيسي والشخصية إلى نفس الشخص، لكن في مراحل مختلفة؛ وكل واحد يتكشف انطلاقا من وظيفة معينة:

فإدريس الشرايبي، باعتباره مؤلفا، يتمظهر خصوصا من خلال تعليقاته المختلفة، حول تصوره للكتابة، والمعنى الذي يجب أن يعطى لأعماله، والتفاوت المحسوس بينه وبين قرائه، والآثار التي خلفتها كتاباته على وجوده، وخصوصا خطابه الساخر أو الدعابي أو الخيالي أو النقدي عنه وعن الآخرين.

وباعتباره ساردا، فهو يحكي الأحداث المفاتيح التي كونت حكاية حياته. وفي هذا الدور، يبتكر عالمين سرديين أساسيين: ففي صفحات الفصلين الأول والأخير، يستحضر عالم الشخص الراشد حاليا الذي عاش حدثين سوسيوسياسيين أساسيين، وفاة الحسن الثاني في ٢٤ يوليو ١٩٩٩، التي علم بها من الصحافة وهو بكريست (Creste) (في الفصل الأول) والحوار مع الملك محمد السادس بعد ذلك بأشهر قليلة، إبان دعوته الرسمية إلى قصر ليليزي (L Elysée) وبين هذين الحدثين، الذكرى الحقيقية،

منذ نشره لروايته الأولى «الماضي البسيط»، إلى روايته الأخيرة. فالمحكي إذن يمتد بوصفه هو شخصية ماض بعيد نسبيا».

إن إدريس الشرايبي لا يحس بالحاجة إلى وضع أقنعة على هويته، ولا أيضا على تلك الكائنات التي يذكرها: اسم زوجاته، ووالديه، وأفراد عائلته، وأصدقائه، والفاعلين السياسيين سواء المغاربة أو الفرنسيين... لكن خصيصة السيرة الذاتية الأساسية هذه لا تمنعه مع ذلك من إدخال هنا وهناك شخصيات تخييلية في محكي ذي أحداث معيشة حقيقة: مثلا، اقتحام المفتش علي ضريح محمد الخامس لمساءلة الملك الحسن الثاني عند قبره حول نتائج سياسته، عبر عنها بقوله «دعابة مصدرها خيال المفتش علي الواسع وهو «شخصية الرواية «»، لكن لا يمكن أن يشهد عليها إلا المؤلف الواقعي.

أما عبد اللطيف اللعبي مؤلف «قاع الخابية» مع أنه محكي ذو منزع سيرذاتي، يتظاهر بالفصل بين سارده وشخصيته:

فبانحصاره، غالبا، عند وجهة نظر الطفل الذي كانه، يعطي الانطباع بأن هذا الأخير هو الذي يحكي حياته، منطلقا من إدراكه، وجاعلا منه البؤرة المركزية للسرد؛

وبتلقيبه بناموس، يصبح هذا الأخير شخصية مستقلة، تتعين هويتها انطلاقا من رؤيتها، وتعبيرها، وخيالها الخاص، وتصف ما أثر فيها أكثر، مثل لغة غيثا المجازية، اللاذعة الدالة على مزاجيتها إذ هي الأم التي كانت قريبة منها؛ أو أيضا أناشيد الطفولة أو التعابير الدينية الشائعة أو الأحلام والكوابيس. غير أن تلفظ المؤلف الراشد ينبثق من وقت لآخر من خلال نضج الحكم، والخطاب الميتاسردي، وخصوصا في الخاتمة المخصصة لدلالة المحكي العميقة وعنوانه. فالمؤلف، هنا، خرج من عالم الذاكرة ليتوجه إلى قرائه.

وعنوان عمل محمد خير الدين (Il était une fois un vieux couple heureux)، يتوجه نحو التخييل الخاص بالأسطورة أو الحكاية الشعبية. فعلا، فهذا المحكي السيري عن زوج أمازيغي من جنوب المغرب كتب بضمير الغائب: فالمؤلف لا يتطابق بتاتا مع شخصيته. فبوشعيب، الرجل العجوز الذي اشتغل لمدة طويلة في شمال المغرب وفي الخارج، تزوج ابنة عمه، ويعيش في قرية بالجنوب، وليس تلك حالة المؤلف. ومع ذلك فمحكي الحياة هذا، الذي يبدو أنه تخييلي تماما، لا يعني أنه ليست له أي علاقة مع شخصية المؤلف: فالتلفظ السردي ذو الطابع الأكثر كلاسيكية من الأعمال الأولى لمحمد خير الدين، يذكر في الكتابة والموضوعة البيئوية. والمضادة للحداثة بـ»أسطورة أغنشيش وحياته». فالمحكي هو تغن بالسكون والهدوء، وبطمأنينة شبه دينية؛ ويبدو أنه يستجيب لحاجة عند المؤلف في لحظة اشتد فيها المرض عليه، قبيل وفاته. وفي الأخير، فهذه الشخصية، رغم اختلاف الأعمار، لها بعض سمات محمد خير الدين: فهي مثله، شاعر يطمح للوصول إلى «أعلى شجرة لوز مزهرة»، في حلم يتكرر ويلاحق شخصيته. فهذه السيرة التخييلية منظور إليها من هذه الزاوية هي جزئيا سيرة ذاتية.

وتلعب «الأزمنة السوداء» لعبد الحق سرحان، على التخييل واللاتخييل. فالمؤلف غير حاضر ظاهريا كشخصية في هذا المحكي بضمير المتكلم، وعلى أي حال فهو غير مصرح بوصفه كذلك، وبالمقابل حكيت، بشكل جزئي، حياة كائن واقعي هو عبد الكريم الخطابي، قائد المقاومة الريفية. وبالإضافة إلى ذلك، ففي المحكي التخييلي نفسه، يتمظهر المؤلف بطريقتين:

بآراء السارد وأحكامه، ويبدو أن المؤلف يشاطره أفكاره؛

باللازمات التي تحيل على أعمال سرحان الأخرى: مثل النقد اللاذع للسلط، وبطولة الشخصيات الرئيسية في عالم من خصائصه النذالة والخضوع والوضعية المتميزة للمرأة الضحية أو المثالية، وديداكتيكية بعض المقاطع (خصوصا حكاية عبد الكريم مرفوقة بخطاب أخلاقي ووطني). ومع ذلك مهر المؤلف في تركيب شخصيات تخييلية ولاتخييلية، ليشهد على مرحلة أساسية من التاريخ المغربي.

٢ – ٢ – ٢ – البناء الزمني للمحكي:

تروي محكيات الحياة، خصوصا السيرذاتية أو السيرية، التخييلية أو الواقعية، الأحداث، غالبا، حسب نظام زمني تعاقبي. وكل واحدة من هذه الأعمال الأربعة يعتمد هذا النظام بطريقة تقريبا معلنة، لكن يتصوره في بنية عامة مختلفة.

ففي «قاع الخابية» لعبد اللطيف اللعبي، وهي المحكي الأكثر خطية على مستوى البناء، يستخدم بداية الفصل الأول (ص ص ١١ – ١٤) باعتبارها المحكي الإطار للحكاية الأساسية عن الطفولة. وهذه الصفحات لها وظيفة مزدوجة:

تبيان أن إطلاق العنان للذاكرة هو لحظة أساسية، كما لو أن أهميتها تشبه أهمية سقوط جدار برلين: ففي هذا التاريخ، وبمشاهدة هذا الحدث في التلفاز، تبين لعبد اللطيف اللعبي الحاجة لاستحضار طفولته في فاس.

والمناقشة حول أخيه سي محمد، الذي هو مستعمل باعتباره مطلقا عنان الذاكرة، تمر في جو اجتمع فيه أفراد العائلة كلهم. وحين نفكر في الماضي القريب والمأساوي

لعبداللطيف اللعبي، يمكننا اعتبار جو الهدوء هذا، والضيافة العائلية قد ساعد على تذكر أولى سنوات حياته.

أما الخاتمة فتصلح لختم ما بدأه بشكل مزدوج:

الرجوع إلى الصلة بحكائيته المتوقفة بسنوات الغليان: بحيث يصير ناموس «الجد والابن» لعبد اللطيف اللعبي (ص٢٤٠).

إزالة الغموض عن عبارة «قاع الخابية» التي استخدمت في العنوان، مع المحافظة على ما في التباسها من معنى إيجابي، أي الرجوع إلى المنابع اللغوية والثقافية لأمته، مع صورة الأم في الوقت نفسه، وهي رمز هذا الرجوع إلى الأصول.

وفي الأخير، لئن كان محكي الطفولة يحترم التعاقبية، فإن الأحداث المستحضرة ليست لها نفس المدة ولا نفس الحمولة، نعم، تقع في استمرارية، لكن الذاكرة تختزل، أو تمدد، أو تقفز على الوقائع، حسب أهميتها بالنسبة للمؤلف الراشد الذي يتدخل، فضلا عن ذلك، مباشرة في السرد لكي يستبعد ما قد يكون (من وجهة نظره) ذا طبيعة إثنولوجية أو «غرائبية».

وفي هذا المستوى، فالمحكي الآخر ذو الخصيصة السيرذاتية، «العالم المجاور» لإدريس الشرايبي، هو أكثر حرية في التعامل مع التعاقبية. فالصفحات الأولى من الفصل الأول (ص٩ –١٤) لا تنتمي إلى سرد الذكريات: فإدريس الشرايبي يقيم مع أسرته في كريست، في ٢٤ يوليو ١٩٩٩. ويعلم من الصحافة وفاة الملك الحسن الثاني. أو ذكرى سيثيرها هذا الحدث هي عودة المؤلف إلى المغرب، سنة ١٩٨٥، بعد ٢٥ سنة من المنفى: فالإحساس الذي شُعر به بالقرب من الشعب، خصوصا من الطلاب، تتخلله نوادر مختلفة تبين الاندهاش والابتهاج بإعادة اكتشاف البلد. وبعد هذا الاستحضار، نعود في نهاية الفصل إلى ٢٥ يوليوز ١٩٩٩، اللحظة التي يشاهد فيها إدريس الشرايبي مع أسرته على التلفاز، مراسيم جنازة الملك الحسن الثاني، وسيتخيل لها تتمة على شكل حوار بين بطله المفتش علي والملك الراحل. لكن منذ الفصل الثاني، يرى إدريس الشرايبي نفسه في سنة ١٩٥٣، عندما قرر التخلي عن دراسته، ليصبح كاتبا مع صدور روايته الأولى «الماضي البسيط»، مذ ذاك، يتبع المحكي توجها تعاقبيا في إجماله، مميزا بتواريخ، وفي الأغلب الأعم، بأحداث شخصية (زيجات، ولادات، أسفار)، أو مهنية أو بصدور مؤلفاته. ومع ذلك فالمحكي يُقطَع غالبا بتدخلات المؤلف على شكل فتح أقواس، أو نوادر، أو استباقات، أو انتقادات أو دعابات أو تأملات... بل أكثر من ذلك، يحدث له أن يعود إلى المرحلة التي كان يكتب فيها كتابه، كما هو الحال في الصفحة ١٥٨، حيث يطلب من القارئ وقفة، في هذا الفاصل الذي حدده بتاريخ ٢٨ مارس ٢٠٠١. وبعد ذلك بصفحتين يعود إلى الأحداث الذكرى ويستأنفها انطلاقا من جزيرة يو (LIle dYeu) سنة ١٩٧٩ (ص ١٥٩). وآخر الصفحات هي استحضار أعم، وتغن بسعادة العيش (هنا المؤلف يمر إلى الواجهة).

وعلى المستوى الزمني فـ (Il était une fois un vieux couple heureux). ليس له أهمية خاصة، مع أنها الأقرب إلى بناء محكي الحياة. فبداية المحكي حول بوشعيب، الشخصية الرئيسية، يلخص ماضيه، والمحفزات التي أدت إلى الزواج في جنوب المغرب، وباستثناء صفحات التقديم هذه، فعموم المحكي يروي الحياة الهادئة للزوجين متبعا المجرى الطبيعي لدورة الفصول والأحداث الطبيعية الحاسمة مثل سنوات الجفاف، وفرص المواسم النادرة، أو الزيارات إلى السوق، وفيما عدا ذلك، وبالرغم من التحولات البطيئة، لكن المحسوسة التي يمارسها تأثير الحياة المعاصرة والمدنية على القرية، فالزوجان العجوزان يعيشان في غبطة، كأنهما في زمن أسطوري، وهو ما تلخصه هذه الفقرة الأخيرة من الكتاب:

«سعيد هو الذي، مثل الكاهن، عاد من كل شيء، يبقى هادئا، ينتظر ما وعده به **الله**، ويعمل لكي يعيش، حيث يوجد، لأن الحياة في كل مكان، حتى في الصحراء القاحلة».

وزمنية «الأزمنة السوداء» لعبد الحق سرحان شذرية، فلهذا السبب، رغم إدماج عناصر تاريخية واقعية (الصراع من أجل استقلال المغرب بعد الحرب العالمية الثانية، حرب المقاومة في الريف بقيادة عبد الكريم)، يعتبر هذا المحكي هو الأكثر روائية: فالمحكي يبدأ بالنهاية (موت موحى أوحيدا، المناضل لأجل القضية الوطنية)، لكن ظروف قتله ودواعيها، وكذلك هويته لم يتم الكشف عنها: ولمعرفتها، لابد من قراءة الرواية كاملة. فالحكاية المروية تبرير لهذا الموت، هي نفسها مبنية انطلاقا من محكيين متوازيين، يقطع أحدهما الآخر: الحكاية الأساسية الصراع من أجل الاستقلال، وبطلاها هما السارد وخصوصا صديقه موحى أوحيدا؛ وحكاية عبد الكريم يرويها مواطنه على متن سفينة. لكن هاتين الحكايتين الرئيسيتين اللتين تتناوبان، هما معا سيتم تعطيلهما من خلال استحضار طفولة كل واحد من الشخصيتين الرئيسيتين للمحكي، الشيء الذي يكسر خطية السرد بكامله، خالقا التشويق والانتظار. وهذه التقنية الزمنية في بناء المحكي تفيد إذا، في توسيع معنى الحكاية: فهي تغن بالكفاح الوطني مدعوما «بخطاب مرافق» حول قيم المقاومة والخيبات التي تلت

الاستقلال. فمن خلال تشابك هذه الخطابات المختلفة (التخييلي والتاريخي والإيديولوجي) التي يُدخل كل واحد منها تلفظه الخاص وزمنيته، فـ «الأزمنة السوداء» مع أنها تذكرنا بالجمالية الروائية لأعمال عبد الحق سرحان الأخرى، هو العمل الذي يتميز أكثر عن محكي الحياة كما يظهر في النصوص الثلاثة الأخرى.

خلاصة: وضعية الجنس الأدبي

بالموازاة مع كتابة أعمال مؤلفين شباب، يبحثون عن أنفسهم باستكشاف موضوعة جديدة، ولغة أقل تشكلا. تتميز محكيات الحياة الأربعة التي جئنا على تقديمها بعدد من الخصائص التي نريد تركيبها هنا.

فبعضها أقرب الى السيرة الذاتية (وهما محكيا إدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللعبي)، في حين أن المحكيين الآخرين أكثر انتماء إلى السيرة التخييلية. ومع ذلك، لا يطابق تمام المطابقة أي واحد من الأربعة الجنس المتفق عليه الذي نسبناه إليه.

فكل المحكيات الأربعة، تمزج بدرجات متفاوتة، السيرة بالتخييل، والشخصي باللاشخصي والتاريخ بالمتخيل، وصوت الشخصيات التخييلية بصوت المؤلف.

ففي السيرذاتية، نلاحظ بأن الجنس المشار إليه على الغلاف لا يعكس بشكل كامل ما اضطلع به العمل: فـ«العالم المجاور» لإدريس الشرايبي يعتبره الناشر محكيا وهي تسمية محايدة، لكن تلعب على التباسه وعلى تعدد معانيه، لجذب أكبر عدد من القراء. ومحكي (Il était une fois un vieux couple heureux) لمحمد خير الدين، حيث العنوان يستدعي الحكاية الشعبية، نُعت هو أيضا، «محكيا» على الأرجح للأسباب نفسها. والأكثر مفاجأة هو الجنس الذي نُسب لـ «قاع الخابية» لعبد اللطيف اللعبي، المعروض بوصفه رواية، مع أنه أقل الأعمال الأربعة «روائية». وهنا أيضا يبدو أن الانتساب إلى هذا الجنس يفسر بالاستراتيجية التجارية: إذ سيكون للقراء فضول قراءة عبد اللطيف اللعبي باعتباره روائيا، في حين أنه معروف أساسا باعتباره شاعرا وكاتب مقالات (مع أنه سبق له أن كتب بعض الأعمال اعتبرت «روايات»: «تجاعيد الأسد» مثلا) ووحده عمل عبد الحق سرحان «الأزمنة السوداء» يطابق أكثر مع التسمية التي وضعها الناشر، مع أنه، مثلما رأينا، يدمج أحداثا وشخصيات تاريخية معروفة: وقيمة عبد الحق سرحان باعتباره روائيا معروفة عند قرائه، فلم يكن إذن ضروريا خلق التباس لا جدوى منه.

وبعيدا عن هذه الفروقات بين الطبيعة الواقعية للمحكي، وتسميته الرسمية، فهل تختلف هذه المحكيات، ولو نسبيا، عن تعريف الأجناس الجاري بها العمل؟

وإذا ما تشبثنا بتعريف الجنسين الأدبيين المعتمدين هنا (انطلاقا، على الخصوص، من تأملات فليب لوجون)، فالسيرة الذاتية كما عرفها التقليد الأدبي الغربي، تفترض: التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية.

عرض المحكي في الماضي على مدة طويلة (فأشهر السير الذاتية، على العموم، كتبت في سن الكهولة).

التطابق بين المحكي المكتوب والحكاية الواقعية (وهذا الشر الأخير غير موثوق به، لأن كل محكي يحول عن وعي أو عن غير وعي، على الأقل جزءا من الواقع).

والسيرة ليست متطابقة مع الشرط الأول: فالمؤلف يحكي حياة شخص آخر، وإذن لئن أمكنه أن يكون هو السارد (وقد لا يكونه، فيضطلع بالمحكي السيري إحدى الشخصيات مثلما هو الحال بالضبط، في المحكي عن عبدالكريم في «الأزمنة السوداء»، لعبد الحق سرحان)، فلن يكون أبدا الشخصية التي تروى حياتها. لكنها تخضع للشرطين الآخرين.

وحين نتفحص المتن المدروس، نلاحظ بعض الاختلافات بالنسبة لما تم قوله قبل قليل: ففي «العالم المجاور» لإدريس الشرايبي، يحيل المؤلف، والسارد والشخصية على نفس الشخص (وهذا أول شروط السيرة الذاتية)، لكن إذا كانت مدة الحياة المروية طويلة، كما يريدها الشرط الثاني، فهذا المحكي لا يبدأ إلا عندما يصبح إدريس الشرايبي كاتبا؛ وليس هناك أي استحضار لطفولته ولمراهقته، في حين أنه في الأعمال السيرذاتية ذات المرجعية الغربية (أعمال كل من جان جاك روسو، جان بول سارتر، سيمون دوبوفوار...) يكون محكي الطفولة جوهريا، لأن الأهم، وكما تبين ذلك إضاءات التحليل النفسي، يقع في السنوات الأولى من الحياة، ويحدد بشكل كبير توجه الحياة. وإدريس الشرايبي لم يكتب بعد عن هذه المرحلة، حتى في نطاق التخييل (فـ«الماضي البسيط» كتب عن مراهقته وليس عن طفولته). ربما سيقوم بذلك ذات يوم×، هو الذي اهتم كثيرا بالتحليل النفسي (وتأثيره واضح جدا خصوصا في «الماضي البسيط»، ولا يمكننا القول بأن الشرط الثالث مستوفى، لأن العمل الأكثر رصانة عند هذا الكاتب لا يمكن أن يستغني عن الشخصيات التخييلية، أو عن التحول التخييلي للشخصيات وللأحداث الواقعية: وتلك خاصية جوهرية لجمالية إدريس الشرايبي الأدبية.

و«قاع الخابية» لعبد اللطيف اللعبي هي أيضا تنحرف

تروي محكيات الحياة، خصوصا السيرذاتية أو السيرية، التخييلية أو الواقعية، الأحداث، غالبا، حسب نظام زمني تعاقبي. وكل واحدة من هذه الأعمال الأربعة يعتمد هذا النظام بطريقة تقريبا معلنة، لكن يتصوره في بنية عامة مختلفة

نسبيا، عن جنس السيرة الذاتية: إذ يتظاهر المؤلف بأنه يتحدث عن شخصية أخرى غيره. إنه يجعل الطفل الذي كانه يحيى تحت اسم مستعار: «ناموس»، يعني انطلاقا من رؤية الآخرين إليه، لكنه يقبلها. ولهذه المسافة دلالة، لأن حكاية الراشد الخطيرة (مرحلة النضال على الخصوص) قد غيرت بالتأكيد الشاب، اليقظ، والنشط، الذي كانه؛ وبالحكي بضمير الغائب، ينسى الكاتب وضعية الراشد التي بلغها ليرجع الطفل الذي كان يفقده بسبب مصادفات الحياة؛ ومثل بروست، سيجد ذاته الأخرى في الكتابة فعبد اللطيف اللعبي يستحضر مادلينة بروست، التي ستصبح في السياق الفاسي، «الفجلة الصغيرة». ومن جهة أخرى، فإذا تذكر المؤلف طفولته، عكس إدريس الشرايبي، فإن المحكي يقتصر على بضع سنوات عن هذه المرحلة (وهي ما لا يتطابق تماما مع الشرط الثاني في جنس السيرة الذاتية). كما فعل ذلك من قبله أحمد الصفريوي في «صندوق العجائب»، «الرواية» المغربية الأولى، وهي هنا أيضا أقرب إلى السيرة الذاتية، منها إلى الرواية بالمعنى الدقيق. أما فيما يتعلق بالشرط الثالث، فنلاحظ أن بعض الشخصيات الواقعية في هذا الاستحضار للحياة الشخصية والعائلية قد وصفت مثل شخصيات تخييلية، كالأم، والعم طويسا وشخصيات مدينة فاس الهامشية.

أما محكيات الحياة ذات النمط السيري، فنلاحظ بشأنها أن (Il était une fois un vieux couple heureux) لمحمد خير الدين هي قريبة من التخييل المنقبي الأسطوري، عن طريق الحياة التبريرية الأليغورية، وشبه الأسطورية في المحكي، ولئن كان المؤلف بعيدا شيئا ما عن الوجود التخييلي لشخصياته (مع أننا أحيانا نكتشف إسقاطا للمؤلف على شخصيته الرئيسية، باعتبارها شخصية مثالية يطمح أن يكونها)، كما يقر ذلك الشرط الأول في السيرة، فزمنية المحكي مدته قصيرة شيئا ما: قد يتولد عندنا انطباع أننا نشاهد نوعا من حياة لا زمنية؛ حياة الطبيعة الأبدية، وشبه الفردوسية، التي يحلم بها المؤلف المنهك. وبالنسبة للواقع الموصوف، فلئن كان راسخا بعمق في الجغرافية الجنوبية للمغرب، فهو في نفس الوقت فضاء حلمي، ونوستالجي للأزمنة الإنسانية الأولى كما تستحضرها النصوص الدينية والشعرية.

وفي «الأزمنة السوداء» لعبد الحق سرحان، فما يهيمن هو شخصيات التخييل وإطارها الزمكاني، حتى ولو كانت الشخصية التاريخية وصراعها مأخوذة من الواقع، لكنها إنما تُستحضر في محكي شخصية روائية. وبالإضافة فحكاية عبد الكريم تأخذ مكانة مختزلة في نص عبد الحق سرحان، ووحدها بعض أحداث هذه الحكاية هي التي رويت.

يمكننا القول إذن، بأن محكيات الحياة هذه، علاوة على الخصوصيات السوسيوثقافية والنفسية والرمزية واللغوية في بعض الجوانب (وهو ما يتطلب دراسة أخرى حول هذه المسألة) تعيد النظر في معايير الأجناس الغربية التي تقترب منها أكثر، وتجدد إذن المسألة الأجناسية.

ورواية عبد الكبير الخطيبي الصادرة حديثا: «حج فنان عاشق» (Pèlerinage d'un artiste amoureux) هي العمل الأدبي الذي يعيد النظر في فجر القرن الحادي والعشرين، في مفهوم الجنس الأدبي بطريقة جذرية، فهي أوديسة حقيقية تروي حياة شخصية تخييلية (الرايسي) رغم أنها مستوحاة من حياة جد المؤلف، ويتميز هذا العمل بسرد ملحمي غنائي عن الحياة الإنسانية والثقافية للمغاربة خلال مرحلة طويلة جدا (من نهاية القرن التاسع عشر إلى حوالي ١٩٦٠). فهذه رؤية جمالية جديدة حول التاريخ: ما قبل الاستعمار، وما بعد الاستعمار، وهي تبرز، لكن على مستوى التخييل، الإرث ونسب الأفكار المتفتحة والمتسامحة التي بصمت الثقافة المغربية: ويستحق هذا العمل دراسة خاصة.

إن البحث في جزء من الإنتاجات الأدبية لروائيي القرن الحادي والعشرين، مع أنها خير ممثل للكتابات الروائية والسردية، لا تسمح باستخلاص نتائج مهمة عن الآفاق الجديدة للرواية المغربية في بداية القرن الحالي: فالمرحلة قصيرة، فهذه إحدى الأسباب التي تفسر عدم معالجتنا. هنا الروايات والمحكيات المكتوبة بالعربية. ففي هذه المدة الزمنية القصيرة، لم تكن التغيرات دالة بما فيه الكفاية: وليست كذلك حتى بالنسبة للنصوص المكتوبة بالفرنسية، بل هي أقل من ذلك حتى بالنسبة للكتابة الروائية العربية التي سبق أن أشرنا إلى أن وجودها متأخر شيئا ما ويجب انتظار نهاية العقد ٢٠٠٠ – ٢٠١٠، على الأقل، وهي مسافة ضرورية للحكم على التحولات والتوجهات الجديدة في الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية وبالعربية. وربما، أيضا، باللغات الأم: وهذا فراغ كبير يجب ملؤه.

المرجع: عبدالله العلوي المدغري: مظاهر الرواية المغربية: مقاربة تاريخية، موضوعاتية، جمالية

منشورات زاوية، الرباط ٢٠٠٦ (بالفرنسية).

ميزياء العلم بين

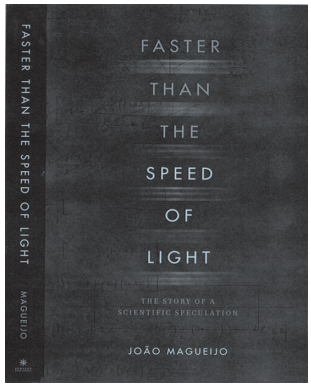
السوبر حداثة والسوبر مستقبلية

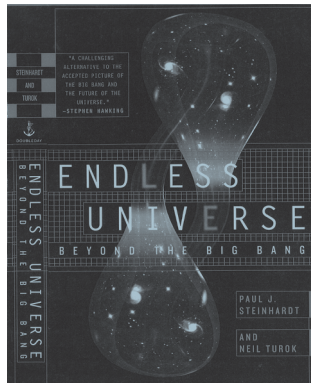
حســـن عجمـــي

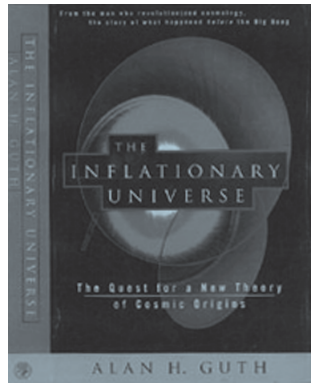
كاتب من لبنان

نرصد في هذا المقال آخر النظريات العلمية ومن ثم نربطها بفلسفة الميزياء والسوبر حداثة والسوبر مستقبلية. فالفلسفة والعلم ينموان معاً وهما زوجان لا طلاق بينهما.

بالنسبة إلى الميزياء. كل شيء له ميزة تميزه عن الأشياء الأخرى وعلى ضوئها يتشكّل ويكون. الميزياء فلسفة الميزة بينما السوبر حداثة هي الفلسفة التي تعترف بلا محددية الأشياء والحقائق والظواهر وتدرس الكون من خلال لامحدوديته. أما السوبر مستقبلية فتؤكد على موقف السوبر حداثة فتقول إن الأشياء والحقائق محدّدة فقط في المستقبل.







وبما أن المستقبل لم يتحقق كلياً في الحاضر والماضي. إذن ما تزال الحقائق والأشياء غير محددة في الحاضر والماضي. على أساس هذه التعاريف ترتبط الميزياء بالسوبر حداثة والسوبر مستقبلية وتتمكن معاً من تفسير ظاهرة العلم. بالنسبة إلى الميزياء. الأشياء تملك ميزات بدلاً من أن تملك ماهيات. والأشياء قد تخسر ميزاتها وتكتسب ميزات أخرى مختلفة على نقيض مما قد يحدث إذا كانت للأشياء ماهيات. من هنا تبقى الظواهر والحقائق والأشياء غير محددة تماماً كما تبشر السوبر حداثة والسوبر مستقبلية. وعلى ضوء اجتماع الميزياء والسوبر حداثة والسوبر مستقبلية يظهر العلم على حقيقته ألا وهي أن العلم ظاهرة غير محددة ولذا يتغير العلم وتتغير نظرياته وتختلف. هكذا يتم تفسير تغير العلم وتطوره.

تنوع النظريات العلمية واختلافها :

تتنوع النظريات العلمية وتختلف عن بعضها البعض ما يشير إلى أن العلم يصحح ذاته باستمرار. على هذا الأساس تقول الميزياء إن ميزة العلم كامنة في أنه عملية تصحيح مستمرة. لكن لماذا العلم كذلك؟ هنا تجيب السوبر حداثة قائلة إن العلم عملية تصحيح مستمرة لأنه من غير المحدد ما هو العلم. فبما أنه من غير المحدد ما هو العلم. إذن من الطبيعي أن يكون العلم عملية تصحيح مستمرة. هكذا أيضاً ترتبط الميزياء بالسوبر حداثة.

ثمة أمثلة كثيرة على تنوع النظريات العلمية واختلافها وصراعها منها الأمثلة التالية: نظرية التضخم أكثر انتشاراً وقبولاً اليوم من غيرها لكنها تنافس النظرية الدورية في الكون. بالنسبة إلى نظرية التضخم كما بناها الفيزيائي آلن غوث. الكون قد نشأ من جراء الانفجار العظيم ومن ثم تضخم بشكل كبير في زمن قصير جدا ما جعل الكون منسجماً ومسطحاً . هكذا تفسر نظرية التضخم لماذا الكون مسطحا ومنسجم في توزيع مواده بحيث لا يوجد فرق كبير في انتشار المادة والطاقة في الأمكنة المختلفة من الكون (Alan Guth: The Inflationary Universe.1997. Jonathan Cape). أما الفيزيائيان بول ستينهردت ونيل طورق فينتقدان نظرية التضخم على أساس أنها لا تفسر لماذا حدث الانفجار العظيم. وينطلقان نحو بناء نظرية أخرى هي النظرية الدورية التي تعتبر أن الكون غير متناه . بالنسبة إلى النظرية الدورية. تاريخ الوجود يتكون من دورات متكررة من النشوء والتطور بحيث أن كل دورة تبدأ بانفجار عظيم. لكن هذا الانفجار ليس بداية الزمان والمكان بل يسبقه انفجار عظيم آخر كما يلحقه انفجار ثانٍ في دورة مستقبلية أخرى. هكذا الكون لامتناه فلا توجد بداية للكون ولا نهاية. بل الكون يتشكل من دورات لامتناهية من انفجارات عظيمة تسبب خلق عالمنا كما هو فيتكرر وجوده في كل دورة وتنشأ الحقائق ذاتها من جديد إلى ما لا نهاية. وبما أن الكون أزلي. إذن لا توجد بداية لنشوء الكون. وبذلك تتجنب هذه النظرية حل مشكلة كيف نشأ الكون ولماذا (Paul Steinhardt and Neil Turok : Endless Universe. 2007. Doubleday).

بالإضافة إلى ذلك. يقدم الفيزيائي جواو ماكيويجو نظرية علمية أخرى تختلف عن نظرية التضخم والنظرية الدورية وتعارضهما. بالنسبة إلى هذه النظرية. سرعة الضوء متغيرة وليست ثابتة. ومن خلال ذلك يتم تفسير نشوء المادة ولماذا الكون مسطح ومنسجم. تقول هذه النظرية : بما أن سرعة الضوء متغيرة. إذن الطاقة القائمة في الفراغ لن تبقى مستقرة. وبذلك تتحول إلى مادة فيتكون الكون. وتضيف التالي : بما أن سرعة الضوء كانت في بداية الوجود أسرع مما هي عليه الآن. وبما أنه مع ازدياد سرعة الضوء تزيد طاقة الفراغ ومع نقصان سرعة الضوء تنقص طاقة الفراغ. إذن ستنتقل الطاقة المُحرَّرة من الأمكنة الأكثر كثافة إلى الأمكنة الأقل كثافة. وبذلك يصبح الكون منسجماً ومسطحاً بفضل تغير سرعة الضوء (Joao Magueijo : Faster Than The Speed of Light. 2003. Perseus Publishing).

هكذا تتنافس نظرية التضخم والنظرية الدورية ونظرية ماكيويجو كما تتنافس تماماً النظرية النسبية لأينشتاين مع نظرية ميكانيكا الكم . فبينما تقول النظرية النسبية إن الكون حتمي. تعتبر ميكانيكا الكم أن الكون غير حتمي. هذه بعض الأمثلة على اختلاف النظريات العلمية وتعارضها. ولا مفر من تفسير لماذا تختلف النظريات العلمية وتتعارض رغم أنها كلها علمية وناجحة إلى حد ما. ويتم تفسير ذلك من خلال الميزياء مدعومة بالسوبر حداثة. فميزة العلم أنه عملية تصحيح مستمرة لأنه من غير المحدد ما هو العلم. لذا من الطبيعي أن تختلف النظريات العلمية وتتعارض.

تنوع المنهج العلمي واختلافه :

تقول الميزياء إن ميزة المنهج العلمي كامنة في اختلافه وتنوعه. وتفسر السوبر حداثة ذلك على النحو التالي :

بما أنه من غير المحدَّد ما هو المنهج العلمي. إذن من الطبيعي أن تكون ميزة المنهج العلمي قائمة في تنوعه واختلافه. وهذا ما نجده بالضبط في ميدان العلم.

يعتبر الفيزيائي لي سمولن أن الفيزياء قد تمتعت بنمو كبير في القرون الماضية نتيجة تزاوج النظريات والاختبار العلمي. فالأفكار خضعت للتجربة وبرهن على صدقها، وفسرت الاكتشافات من خلال هذه النظرية الفيزيائية أو تلك. لكن منذ الثمانينات من القرن المنصرم تغير المشهد الفيزيائي. في العقود الأخيرة لم يتمكن الفيزيائيون من تحقيق اكتشافات أساسية من خلال التجارب العلمية وتفسيرها على ضوء النظريات الفيزيائية. يضيف سمولن أن المشكلة كامنة في أن الفيزيائيين لم يتمكنوا من تطوير معرفتنا بقوانين الطبيعة. هكذا وقعت الفيزياء في مشكلتها (Lee Smolin : The Trouble With Physics. 2006. Houghton Mifflin Company. PP.xi – xii).

يُقدِّم سمولن تصوراً لمنهج العلم مفاده أنه في العلم لابد من الاعتقاد بصدق نظرية ما فقط إذا تنبأت بتنبؤ جديد وظهر تنبؤها على أنه صادق من جراء الاختبار العلمي. أما إذا أدت النظرية إلى تنبؤات كاذبة. حينها فقط تعتبر نظرية كاذبة. بمعنى آخر. العلم هو القابل للتكذيب أو التصديق من خلال التجربة. أي لابد أن يكون للنظرية العلمية تنبؤات محددة من الممكن البرهنة على صدقها أو كذبها. والأزمة الحالية بالنسبة إلى سمولن هي أن النظريات التي طرحت في الثلاثين سنة الأخيرة هي إما نظريات أظهرت كذبها وإما أنه يستحيل اختبار ما إذا كانت صادقة أم كاذبة. ومثل على ذلك نظرية الأوتار. بالنسبة إلى نظرية الأوتار. كل الكون يتكوّن من أوتار لها ذبذبات مختلفة. ومن جراء اختلاف ذبذباتها تنشأ كل الطاقات والجسيمات. هذه الأوتار تستلزم وجود أبعاد عديدة إضافة إلى الأبعاد الأربعة المعروفة وهي الطول والعرض والعمق والزمن. وبفضل وجود الأوتار في أبعاد مختلفة تنمو القوى المختلفة في الطبيعة. يشير سمولن إلى أن نظرية الأوتار قد سيطرت على فكر العديد من العلماء رغم أننا لا نعرف ما إذا كانت صادقة. يقول إن هذه النظرية لا تتنبأ بأي تنبؤ جديد. وبذلك يستحيل معرفة ما إذا كانت صادقة أم كاذبة من خلال التجربة العلمية. على هذا الأساس يستنتج سمولن أن نظرية الأوتار لا ترتقي إلى مستوى العلم الحقيقي بل أدت إلى تخبط الفيزياء. والأسوأ من ذلك أن نظرية الأوتار لا تشكّل نظرية حقاً بل هي مجموعة كبيرة من الحسابات التقريبية. من هنا يقول إننا لا نعرف حقاً ماذا تقول نظرية الأوتار. ورغم أنها غير مكتملة ولا يوجد برهان على صدقها. هذا لا يمنع العديد من الفيزيائيين من العمل على أساسها والإيمان بها واعتبارها الطريق الوحيد نحو تقدم الفيزياء. هكذا ينقسم الفيزيائيون إلى معتقدين بنظرية الأوتار ورافضين لها (PP. xiii – xvii. P.47. PP. 169 – 171. PP. 178 – 179).

يؤكد لي سمولن على أنه رغم قدرتها التفسيرية تعاني نظرية الأوتار من مشاكل عدة منها أيضاً المشكلة التالية : ثمة حلول عديدة ومختلفة إن لم تكن لامتناهية لمعادلات نظرية الأوتار. وبذلك تنقسم نظرية الأوتار إلى نظريات مختلفة وعديدة. أما نظريات الأوتار المعروفة فلا تتفق مع حقائق العلم. ورغم ذلك مازال العلماء يقبلون بنظرية الأوتار لجماليتها في وصف العالم. هؤلاء العلماء يتجهون نحو اعتبار أن كل نظريات الأوتار الممكنة هي مجرد أوصاف ممكنة لعالمنا. وبذلك ثمة نظريات ممكنة ولا متناهية في نظرية الأوتار ذاتها. وإذا كانت كلها منسجمة ذاتياً ستؤدي إلى نتيجة أنه توجد أكوان ممكنة لامتناهية في العدد. لكن بالنسبة إلى سمولن. هذا يبرهن على فشل نظرية الأوتار؛ فالهدف الأساسي منها هو توحيد القوى والجسيمات الطبيعية وبدلاً من ذلك وصلنا إلى نظريات لامتناهية ومختلفة (PP. 158 – 160. PP. 193 – 194.PP. 197 – 198. PP. 276 – 277).

هذا النقد لا يُشكِّل تحطيماً لنظرية الأوتار علماً بأنه أولاً مازال العديد من العلماء يدرسون الكون على أساسها. وثانياً عدم اتفاق نظريات الأوتار المعروفة مع حقائق العالم وتنوع نظريات الأوتار واختلافها ولا تناهيها في العدد قد يشير كل هذا إلى أن العلم يدرس الأكوان الممكنة المختلفة واللامتناهية كما تقول السوبر حداثة بالضبط. ويستمر الجدل وهذه ميزة العلم الأساسية ؛ فالعلم عملية تصحيح مستمرة. ولذا هو علم وليس خرافة. أما سمولن فيعتمد على نظرية معينة في تحليل المنهج العلمي ألا وهي أن المنهج العلمي يتضمن بالضرورة إخضاع النظريات للاختبار فالتكذيب أو التصديق. وعلى هذا الأساس يرفض نظرية الأوتار. لكن كما أكد سمولن نفسه يوجد العديد من العلماء الذين يقبلون نظرية الأوتار ويعملون على أساسها. وبذلك لابد أنهم يتبنون نظرية أخرى في تحليل المنهج العلمي تختلف عن نظرية سمولن. أي لابد أنهم مقتنعون بأن المنهج العلمي لا يتضمن بالضرورة إخضاع النظريات

للاختبار والتأكيد على كذبها أو صدقها. ولذا هؤلاء العلماء مستمرون في قبول نظرية الأوتار رغم أنها لا ترتبط بالاختبار. هكذا نجد أن العلماء منقسمون حول ما هو المنهج العلمي. على هذا الأساس نستنتج أنه من غير المحدد ما هو المنهج العلمي تماماً كما تؤكد السوبر حداثة ؛ فمن غير المحدَّد ما إذا كان المنهج العلمي يستلزم بالضرورة الاختبار أم لا.

بما أنه من غير المحدد ما هو المنهج العلمي. إذن من الطبيعي وجود نظريات علمية مختلفة باختلاف المنهج المُعتمَد. ولذا أيضاً توجد نظريات كنظرية الأوتار رغم عدم ارتباطها بالاختبار كما توجد نظريات أخرى مرتبطة بالاختبار. هكذا نتمكن من تفسير اختلاف المنهج العلمي واختلاف النظريات العلمية ما يدعم موقف الميزياء أيضاً لأن الميزياء تقول إن ميزة المنهج العلمي كامنة في اختلافه وتنوعه. بالنسبة إلى الميزياء، لكل شيء ميزة تميزه. وبذلك لا يوجد شيء مطابق لشيء آخر وإن تشابها في التفاصيل. من هنا لا يوجد علم شبيه بعلم. ولذا ميزة العلم قائمة في اختلاف منهجه ونظرياته ولذا العلم عملية تصحيح مستمرة. هكذا تتمكن الميزياء من تفسير تنوع المنهج العلمي واختلاف النظريات العلمية فتكتسب مقبوليتها.

الأكوان الممكنة وتفسير عالمنا :

يتبنى الفيزيائي ميشيو كاكو نظرية مفادها أنه توجد أكوان ممكنة عديدة ومختلفة. ويرينا كيف أن النظريات العلمية المعاصرة تؤيد موقفه . فمثلاً . نظرية الأوتار تؤدي إلى نتيجة أنه ثمة أكوان ممكنة مختلفة. بالنسبة إلى نظرية الأوتار. كل شيء يتكوّن من أوتار وأنغامها ؛ فمع اختلاف أنغام الأوتار تختلف الجسيمات. فالذرات تتكوّن من جسيمات. والجسيمات كالإلكترون والفوتون تتكوّن من أوتار. باختصار. العالم سمفونية الأوتار. لكن نظرية الأوتار تستلزم وجود أبعاد عدة بالإضافة إلى الأبعاد المكانية الثلاثة والبُعد الزماني. هذه الأبعاد تلتف حول نفسها بحيث لا نراها في عالمنا. وبما أن الكون يحتوي على هذه الأبعاد المختلفة بهندساتها المتنوعة. وعلماً بأن قوانين الطبيعة تعتمد على هندسة الطبيعة وبذلك تختلف القوانين الطبيعية باختلاف هندسات الطبيعة. إذن من المتوقع أن تشكّل هذه الأبعاد العديدة أكواناً مختلفة في قوانينها وحقائقها. هكذا تؤدي نظرية الأوتار إلى نتيجة أنه توجد أكوان عديدة ومختلفة (Michio Kaku : Parallel Worlds. 2005. Doubleday. PP.xvI – xvII. P. 18. PP.. (199 – 200 كما يشير كاكو إلى حقيقة أنه قد تم اكتشاف بلايين من الحلول لمعادلات نظرية الأوتار. وكل حلّ من هذه الحلول يصف كوناً متناسقاً رياضيا ومختلفاً عن الأكوان الأخرى التي تصفها الحلول الأخرى لنظرية الأوتار. هكذا تدل نظرية الأوتار على وجود أكوان عديدة 240 .P. 208 – 207 .PP».

بالإضافة إلى ذلك. يُقدِّم ميشيو كاكو حجته الخاصة على وجود الأكوان الممكنة على النحو التالي : بمجرد أن نسمح بإمكانية نشوء عالم واحد. نفتح الباب أمام احتمال نشوء عوالم ممكنة ولامتناهية. فبالنسبة إلى ميكانيكا الكمّ . الإلكترون لا يوجد في مكان مُحدَّد بل يوجد في كل الأمكنة الممكنة حول نواة الذرة. لكن الكون قد كان أصغر من الإلكترون. وبذلك إذا طبقنا ميكانيكا الكمّ على الكون ككل. تصبح النتيجة أن الكون يوجد في كل الحالات العديدة والمختلفة والممكنة. وهذه الحالات الممكنة والمختلفة ليست سوى الأكوان الممكنة. وبذلك يستنتج كاكو أنه لا مفر من الاعترافٍ بامكانية وجود الأكوان الممكنة (PP. 92 – 93. P. 179). ويوضّح كاكو أن هذه الأكوان الممكنة ليست المجرات المختلفة في عالمنا بل المجرات جزء من عالمنا الواقعي بالذات. وعلى الأرجح الأكوان الممكنة منفصلة عن عالمنا وعن بعضها البعض وقد تشبه عالمنا وقد تختلف عنه. فبعض من الأكوان الممكنة تختلف في قوانينها الطبيعية وحقائقها وظواهرها عن الأكوان الممكنة الأخرى وعن عالمنا الذي نحيا فيه. والعديد من الفيزيائيين اليوم يعتقدون بقوة بأن هذه الأكوان موجودة بالفعل (P. 96. P.101. P. 107. P.184). كل هذا يدعم السوبر حداثة التي تدعو إلى دراسة الأكوان الممكنة وتعتبر أن اللامحدَّد يحكم العالَم والوجود لاختلاف الأكوان الممكنة عنٍ بعضها البعض.

أما الفيزيائي مارتن ريز فيفسّر لماذا يوجد عالَم كعالمنا من خلال وجود الأكوان الممكنة. يقول ريز : بما أنه توجد أكوان ممكنة ومختلفة وعديدة إن لم تكن لا متناهية، إذن ليس من المستغرب أن يوجد عالم كعالمنا يملك قوانينه وحقائقه بالذات. ومثال ذلك إذا دخلنا إلى متجرة لبيع الثياب حيث توجد ثياب بمقاسات مختلفة وعديدة. لن يكون حينئذ من المستغرب أن نجد ثوباً بمقاسنا. هكذا ليس من الغريب أن يوجد عالمنا بالذات (Martin Rees : Our Cosmic Habitat. 2001. Princeton University Press). من المنطلق نفسه يفسّر الفيزيائي ليونارد سسكيند لماذا عالمنا مناسب

جداً لوجود الحياة.

يشرح لنا سسكيند كيف أن عالمنا هو الأفضل لنشوء الحياة واستمرارها. ويُقدم أمثلة عديدة على ذلك منها أن أي اختلاف في قوانين الفيزياء يؤدي إلى نهاية الحياة أو عدم نشوئها أصلاً . وأي تغير في خصائص الجسيمات كالإلكترونات أو الفوتونات سيؤدي إلى انهيار الكيمياء التي نعرفها ما يدفع إلى القضاء على الحياة كلياً . وليست فقط القوانين الطبيعية والجسيمات وصفاتها تسمح بنشوء الحياة بل صفات الكون ككل كحجمه وسرعة نموه تلزم وجود الحياة وكأنها صُنعت من أجل أن توجد الحياة وتبقى. فمثلاً . لو كانت الجاذبية أقوى بقليل عما هي عليه لتطور الكون ونما بسرعة هائلة ما لم يمنح الكون الوقت الكافي لنشوء الحياة. أما إذا كانت الجاذبية أضعف مما هي عليه لن تتكوّن حينئذ المجرات ونجومها وكواكبها وبذلك ما كانت الحياة لتوجد. كما أن تغيرات طفيفة في قوانين الكهرباء والفيزياء النووية تمنع تشكل الكربون الضروري لتكوين الحياة. وهذا يصدق أيضاً على المواد الأخرى فكأن قوانين الطبيعة والمواد الطبيعية تآمرت على خلق الحياة (Leonard Susskind: The Cosmic Landscape. 2006. Back Bay Books. P.5.PP. 9-10). يعتبر سسكيند أن الكون مخلوق بأفضل تكوين. فالكون يكبر من خلال توسعه المثالي. لو كان تمدد الكون بسرعة أكبر لتناثرت مواده قبل أن تتجمع في مجرات ونجوم وكواكب. كما أن الكون في بدايته لم يكن كثير النتوءات ولم يكن أيضاً أملس كثيراً . لو بدأ الكون أكثر نتوءاً لانهار إلى ثقوب سوداء بدلاً من أن يشكّل المجرات. ولو أن الكون بدأ أملس أكثر لم تنشأ المجرات والنجوم والكواكب لكونها نتيجة وجود النتوءات في بدايات الكون. أما الجاذبية فقوية كي تبقينا على سطح الأرض. لكنها إذا كانت أقوى لاحترقت المواد في قلب النجوم بسرعة وضمن ملايين السنين بدلاً من بلايين السنين الضرورية لنشوء الحياة العاقلة. والقوانين الطبيعية أيضاً تسمح بوجود الذرات ونواتها التي تتجمع في النهاية في جزيئات الحياة. كما أن قوانين الطبيعة هي الأفضل بحيث تسمح بنشوء الكربون والأكسجين والمواد الضرورية الأخرى للحياة وتجعلها تطبَخ في النجوم الأولى وتنتشر في الكون من خلال انفجار النجوم. لذا يبدو أن قوانين الطبيعة قد خيطت من أجل وجودنا (PP. 129 – 130).

على أساس الملاحظات العلمية السابقة يسود السؤال التالي : لماذا تتآمر قوانين ومواد الطبيعة على خلق الحياة؟ وإجابة سسكيند معتمدة على فكرة وجود أكوان مختلفة في قوانينها وموادها وثوابتها الطبيعية. يقول : بما أنه توجد أكوان مختلفة وعديدة إن لم تكن لامتناهية. إذن من الطبيعي وجود عالم كعالمنا حيث توجد الحياة وتوجد كل القوانين والمواد الضرورية لنشوئها. هكذا يفسر سسكيند لماذا يوجد عالم كعالمنا بمواده وقوانينه بالذات التي تسمح بوجود الحياة. ويضيف أن وجودنا نتيجة حتمية لوجود الأكوان الممكنة العديدة والمختلفة (PP. 20-21. PP. 90 – 91. PP. 97 – 98. P. 176. P. 294 PP. 315 – 317. PP. 346 – 348).

لكن تفسير لماذا يوجد عالم كعالمنا من خلال نظرية وجود الأكوان الممكنة هو تفسير فاشل لسبب أساسي هو التالي : تسليمنا العلمي بوجود الأكوان الممكنة لا يتضمن بالضرورة وجود عالم كعالمنا يسمح بوجود الحياة والعقل. لنسلّم بأنه توجد أكوان لامتناهية ومختلفة. رغم ذلك من الممكن رياضياً سحب الأكوان التي تحتوي على العقل والحياة من سلسلة الأكوان الممكنة اللامتناهية وتبقى سلسلة الأكوان هذه مكوّنة من أكوان لامتناهية. هكذا يؤكد علم اللامتناهيات في الرياضيات. على هذا الأساس السلسلة اللامتناهية من الأكوان الممكنة لا تتضمن بالضرورة وجود أكوان حاوية على الحياة والعقل. هكذا وجود الأكوان الممكنة لا يساعدنا في تفسير لماذا يوجد عالم كعالمنا حيث توجد الحياة ويوجد العقل.

التصميم العاقل والطبيعة الهادفة :

أما عالم البيولوجيا مايكل بيهي فيتخذ موقفاً معادياً للنظرية الداروينية فيقول إنها لا تقدم تفسيراً دقيقاً للحياة. فالتحولات البيولوجية العشوائية والانتقاء الطبيعي والوراثة لا تكفي لنشوء الكائنات الحية ونجاحها في البقاء والاستمرار. بل لا بد من وجود طريق ارتقائي مُعبّد من نقطة بيولوجية إلى أخرى. هذا لأن الارتقاء الأعمى الذي تبشّر به الداروينية لا يؤدي إلى وجود الحياة ونجاحها في البقاء بسبب أن التطور الداروينى لا يعترف بوجود أهداف للطبيعة كهدف خلق الحياة. وبرهانه الأساسي على موقفه هو التالي : بما أن البنيات الحية شديدة التعقد وغير مختزلة إلى وحدات بيولوجية منعزلة. إذن الانتقاء الطبيعي والتحوّل العشوائي لا يفسران نشوء تلك البنيات. على هذا الأساس يستنتج أنه يوجد مصمم عاقل هو المسؤول عن خلق

الحياة. يقول : الارتقاء الداروينى أعمى كونه خالياً من هدف بناء الحياة ونجاحها. فالآلية العمياء تفتقر إلى عملية بناء مقصودة لصفة معينة واستمرارية تحسينها. من هنا يستنتج بيهي أنه من غير المتوقع وجود تطور متجانس لصفة معينة من منطلق النظرية الداروينية. وهذا ما يخالف الواقع البيولوجي. فبما أن البنيات البيولوجية معقدة بشكل هائل. إذن من غير الممكن أن تبنى من خلال عملية تدريجية وبطيئة كالتي تدعو إليها الداروينية ولذا الآليات الداروينية عمياء (Michael Behe : The Edge of Evolution.2007. Free Press. PP. 5 – 8. PP. 41 -42. P. 102. PP.112 -113. PP. 121 – 122).

يقدم بيهي أمثلة تدعم موقفه منها المثل التالي : الخلية الحية تشكل كُلاً متماسكاً وغير عشوائي كأنها مصنع تم تأسيسه بعناية. على هذا الأساس يستنتج أن الأنظمة البيولوجية العملية والمتجانسة والأنيقة التي تعتمد عليها الحياة هي نتيجة تصميم عاقل. والتصميم هو الترتيب الهادف للأجزاء. فالخلايا مثلاً نتيجة تصميم هدفه خلق الحياة. بالنسبة إلى بيهي. الكون كله بما فيه الكون البيولوجي محكوم بنظام عاقل وواع . فبينما مبادئ النظرية الداروينية توقعت وجود العشوائية والبساطة في البنية الحية، اكتشفت العلوم البيولوجية المعاصرة أن البنيات الحية منظمة وأنيقة ومعقدة إلى حد كبير. ولا يكتفي بيهي بنتائجه تلك بل يمضي نحو اعتبار أن الكون كله نتيجة تصميم هدفه خلق الحياة. فيقول إن الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا تشير إلى ذلك. فمثلاً . لو تغيرت القوانين الطبيعية ولو قليلاً ما كانت الحياة لتنشأ (PP. 146 – 147. PP. 166 – 168. P. 190. P. 202. PP. 204 – 208).

أما الفيزيائي بول ديفيز فيعتبر أن الكون مكوَّن بدقة قصوى بحيث أنه إذا كانت أية صفة للكون (كصفات ذراته أو توزيع مجراته) تختلف ولو قليلاً عما هي عليه ما كانت الحياة لتوجد. فمثلاً . الكربون والماء السائل ضروريان لوجود الحياة. والقوانين الطبيعية كأنها مكونة خصيصاً لنشوء الحياة. عالمنا في كل معالمه صديق مخلص للحياة. فمثلاً . يستحيل وجود الحياة في عالم بأبعاد مكانية غير أبعاده المكانية الثلاثة. وكما نعلم الكون قد نشأ من جراء الانفجار العظيم. لكن لو كان هذا الانفجار أكبر مما كان لتطايرت الغازات ولم تنشأ المجرات. ولو أن الانفجار العظيم لم يكن كبيراً كما هو لانهار على نفسه قبل نشوء الحياة. فالكون يتمدد بدرجة كافية لتنمو المجرات والنجوم والكواكب. لكن ليس ببطء شديد كي لا ينهار. هكذا الانفجار العظيم وما أدى إليه من تمدد للكون هما عنصران أساسيان لخلق الحياة وكأنهما اتخذا صفاتهما فقط من أجل أن تنمو الحياة. أما القوى الطبيعية (كالجاذبية والقوى المسؤولة عن تماسك الذرة) فهي مناسبة تماماً لوجود الحياة ؛ فلو أنها أقوى بقليل أو أضعف بقليل ما كانت الحياة لتتمكن من الظهور(Paul Davies : Cosmic Jackpot. 2007. Houghton Mifflin Company. PP. 2-3. P. 47. P. 54.P. 138. PP. 142 – 143).

يقدم ديفيز تفسيره الخاص لتلك الحقائق فيدعو إلى اعتبار أن الحياة والعقل أساسيان في الكون ؛ فلا بد من النظر إليهما على أنهما يشتركان في خلق الكون كما تؤكد ميكانيكا الكمّ. على أساس ميكانيكا الكمّ يستنتج ديفيز أن العقل والحياة أساسيان في وجود الكون بدلاً من أن يكونا نتيجتي الصدفة. من هنا يقول إنه ثمة مبدأ طبيعي شبيه بالقوانين الطبيعية يحتم وجود الحياة والعقل. ولذا العالم يتيح وجودهما ويخلقهما بالفعل. هكذا يفسر ديفيز لماذا الكون صديق الحياة أي لماذا توجد الحياة في عالمنا. فللكون هدف طبيعي هو جزء من مبادئه الطبيعية. وهذا الهدف هو هدف بناء الحياة. أما بالنسبة إلى ميكانيكا الكمّ فمن غير المحدَّد ما إذا كان الجسيم جسيماً أم موجة. ولذا يتصرف الجسيم على أنه جسيم وعلى أنه موجة في الوقت ذاته. لكن تضيف ميكانيكا الكمّ قائلة إن الوعي يحدد طبيعة الجسيم فإذا نظر إلى الجسيم وأبصره حينها يدركه إما على أنه جسيم وإما على أنه موجة ؛ فالوعي يحدد ما إذا كان الجسيم جسيماً أم موجة. من هنا بالنسبة إلى ميكانيكا الكم الوعي وما يتضمنه من عقل وحياة يلعب دوراً أساسياً في صياغة الكون. لكن الكون يخلق الحياة والعقل. وقد رأينا أن الحياة والعقل يخلقان الكون أيضاً. من هنا الكون يخلق ويفسر ذاته. ويعترف ديفيز أنه أقرب إلى قبول هذا الموقف (PP. 223 – 249. PP. 266 – 267).

لكن تعاني نظريتا بيهي وديفيز من مشكلة أساسية هي أنهما غير علميتين. فمهما كانت بنية الحياة تفسرها نظرية بيهي على أنها كذلك بسبب ما أراده التصميم العاقل الهادف كما تفسرها نظرية ديفيز على أنها كذلك بسبب أن هدف المبدأ الطبيعي الخالق للحياة هو أن يخلقها كذلك. بالنسبة إليهما. بنية الحياة هي هذه البنية دون تلك البنية بسبب إرادة التصميم العاقل أو بسبب هدف المبدأ الطبيعي. وبذلك مهما كانت بنية الحياة يتم تفسيرها من خلال إرادة التصميم أو هدف

المبدأ الطبيعي ما يعني أنه يستحيل اختبار نظريتيهما لأنهما لا يحددان ما يجب أن تكون عليه بنية الحياة. لكن بالنسبة إلى التقليد العلمي، النظرية العلمية هي التي من الممكن اختبارها. من هنا نظرية بيهي ونظرية ديفيز غير علميتين. ويبقى السؤال : ما هي النظرية العلمية القادرة على تفسير الحياة؟ على الأرجح السوبر حداثة أقرب إلى كونها نظرية علمية ناجحة في تفسير الحياة ونشوئها. فبالنسبة إلى السوبر حداثة. الحياة غير محددة ولذا نشأت وأمست معقدة كما هي. وبذلك إذا وجدنا أن بنية الحياة محددة حينها نكتشف أن السوبر حداثة نظرية كاذبة. هكذا من الممكن اختبار السوبر حداثة. ولذا هي نظرية أقرب إلى العلم إن لم تكن نظرية علمية.

اللامحدَّد ونشوء الحياة والعقل :

من الممكن تفسير نشوء الحياة والعقل من خلال الاعتماد على مبدأ اللامحدد المستعار من ميكانيكا الكم. بالنسبة إلى السوبر حداثة. اللامحدَّد يحكم العالَم. على هذا الأساس تعتبر السوبر حداثة أن الطبيعة بموادها وقوانينها تؤدي إلى نشوء الحياة لأن الطبيعة تنتج الأشياء والحقائق والظواهر غير المُحددة. وبما أن الحياة ظاهرة غير محدَّدة. إذن من غير المستغرب أن تنشأ الحياة. وهذا يصدق أيضاً على العقل. فالعقل ظاهرة غير محددة. وبما أن الطبيعة تنتج اللامحدَّد. إذن من المتوقع أن تؤدي الطبيعة إلى نشوء العقل. هكذا من الممكن تفسير نشوء الحياة والعقل من خلال مبدأ اللامحدَّد بدلاً من الاعتماد على كثرة الأكوان الممكنة أو الاعتماد على مُصمم خارج الطبيعة.

أما فرضية أن الحياة والعقل غير محددين فهي فرضية مقبولة لأنه من خلالها نتمكن بحق من تفسير نجاح النظريات العديدة في تفسير الحياة والعقل رغم اختلافها وتعارضها. وبذلك تكتسب تلك الفرضية قدرتها التفسيرية فمقبوليتها. فبما أن الحياة والعقل غير محددين. إذن من الطبيعي أن توجد نظريات عديدة ناجحة في تفسير الحياة والعقل وتحليلهما رغم اختلافها والتعارض فيما بينها. فمثلاً . من الممكن بنجاح تحليل العقل على أنه مجموعة وظائف كما من الممكن بنجاح تحليل العقل على أنه ميول للتصرف أو حالات فسيولوجية دماغية. ومن الممكن ذلك لأنه من غير المحدَّد ما هوالعقل. هذا ما يصدق أيضاً على الحياة. فمن الممكن تحليل الحياة على أن الحي هو القابل للنمو والتحرك أو هوالقابل لأن يتغذى أو أن يجدِّد خلاياه أو هو الذي يتشكّل على ضوء تدفق المعلومات بين أجزائه كتدفق المعلومات من الحمض النووي أي ال DNA. كل هذه التفاسير للحياة ممكنة وناجحة إلى حد ما لأنه من غير المحدد ما هي الحياة.

بالإضافة إلى ذلك. يعتبر مبدأ اللامحدَّد أن فقط الأشياء والظواهر غير المحدَّدة هي التي تنشأ وتستمر في البقاء. فبفضل لامحدديتها تكتسب قدرتها على التكيف مع المتغيرات المختلفة وبذلك تضمن بقاءها واستمرارها. لذا فقط الظواهر غير المحدَّدة تبقى. وبذلك تغدو الطبيعة مُنتجة فقط للحقائق والظواهر غير المحدَّدة. على هذا الأساس القوانين الطبيعية التي تحكم عالمنا لا بد أن تضمن لامحددية الكون. وبالفعل القوانين الطبيعية تضمن ذلك كقوانين ميكانيكا الكم التي تعتبر أنه من غير المحدَّد ما إذا كان الجسيم جسيماً أم موجة. هكذا مبدأ اللامحدَّد يفسر لماذا ميكانيكا الكم تحكم عالمنا. وبفضل قدرة هذا المبدأ على التفسير يكتسب مقبوليته.

على هذا الأساس أيضاً من الممكن تفسير تعقد الحياة البيولوجية من دون الاعتماد على مصمم خارق للطبيعة. فالحياة البيولوجية معقدة كثيراً لأن مع زيادة تعقيدها تضمن زيادة لامحدديتها. ومع زيادة لامحدديتها تضمن زيادة نجاحها في التكيف فالبقاء والاستمرار. فالمعقد أكثر غير محدَّد أكثر. ولذا الحياة معقدة. بالنسبة إلى مبدأ اللامحدد، فقط اللامحدد ينشأ ويستمر في البقاء. واللامحدد أكثر له فرصة أكبر في الاستمرار لازدياد قدرته على التكيف مع المتغيرات من جراء زيادة لامحدديته. من هنا تكتسب الحياة تعقيدها وتطورها. بكلام آخر، بما أن الطبيعة تنتج الأشياء غير المحدَّدة أكثر. وبما أن تعقيد الحياة البيولوجية هو عبارة عن كثرة لامحددية الحياة. إذن من غير المستغرب أن تنتج الطبيعة حياة بيولوجية معقدة.

ميزياء العلم وسوبر مستقبليته :

بالنسبة إلى الميزياء. ليس للعلم ماهية بل للعلم ميزة. فالميزة متغيرة وقابلة للتطور بينما الماهية ثابتة ومطلقة. من هنا من المتوقع أن يتغير العلم ونظرياته. هكذا تفسر الميزياء لماذا العلم في تغير دائم ولماذا تستبدل نظرياته بنظريات أخرى كما استبدلت نظرية نيوتن بنظرية النسبية لأينشتاين. تعتبر الميزياء أن ميزة العلم كامنة في أنه عملية تصحيح مستمرة وبحث

دائم عن الحقيقة ما يضمن استمرارية العلم ويُفسِّر تبدل النظريات العلمية وتغيرها واختلافها. الميزياء دراسة الميزة ؛ فكل شيء له ميزة تميزه عن الأشياء الأخرى وعلى أساسها يتشكّل. فلو أن الشيء لا ميزة له حينها يغدو غير مختلف عن الأشياء الأخرى وبذلك يفقد هويته فوجوده. من هنا من غير الممكن أن يوجد شيء من دون ميزة تميزه. ولذا من الضروري دراسة ميزات الأشياء والحقائق والظواهر. وفلسفة الميزياء على نقيض فلسفة الماهيات. فميزة الشيء قد تتغير بينما ماهية الشيء غير متغيرة لأن تعريف ماهية الشيء يتضمن أن الماهية هي التي لا يفترق عنها الشيء وإلا زال. فمثلاً . لو زالت ماهية الإنسان عن الإنسان لزال الإنسان. لكن بالنسبة إلى الميزياء. لا توجد ماهيات بل فقط ميزات. مثل ذلك أنه لو أن للعقل ماهية ما تغير العقل. لكن بما أن للعقل ميزة بدلاً من ماهية إذن من الممكن أن يتغير العقل ويتطور. فمع بداية وجود الإنسان كانت ميزة العقل قائمة في وظيفة الحفاظ على بقاء الجنس البشري من خلال الابتعاد عن الضرر والاقتراب من المفيد. لكن لاحقاً تغيرت ميزة العقل وتطورت فأصبحت كامنة في إيصالنا إلى المعرفة وإن كانت لا تضر ولا تنفع في إبقائنا أحياء كالرياضيات المجردة. هكذا تتغير الميزة وقد تتطور. ومثل آخر هو التالي : لو أن للعلم ماهية لكان استحال أن يتغير العلم ومفهومه ونظرياته. وهذا خلاف الواقع ما يدعم رفض الميزياء للماهيات ويجعل دراسة الميزات هي الدراسة المقبولة حقاً بدلاً من دراسة الماهيات. وللميزياء قدرة تفسيرية. فكما رأينا سابقاً تتمكن الميزياء من تفسير اختلاف النظريات العلمية وتعددها علماً بأن ميزة العلم أنه عملية تصحيح مستمرة.

أما السوبر حداثة فتعتبر أنه من غير المحدَّد ما هو العلم. ولذا العلم في تغير دائم ونظرياته مختلفة ومتعارضة. هكذا تفسر السوبر حداثة اختلاف النظريات العلمية واختلاف العلم من زمن إلى آخر ؛ فما كان علماً قد لا يكون علماً في الحاضر أو المستقبل. بينما تعتبر السوبر حداثة أن اللامحدد يحكم العالم. تقول السوبر مستقبلية إن التاريخ يبدأ من المستقبل ؛ فالحقائق والظواهر محدَّدة في المستقبل فقط. ولذا هي غير محدَّدة في الحاضر والماضي كما تؤكد السوبر حداثة بالضبط. هكذا ترتبط السوبر مستقبلية بالسوبر حداثة وتؤدي إليها. بالنسبة إلى السوبر مستقبلية. لا بد من تحليل المفاهيم من خلال مفهوم المستقبل لأن الحقائق محدَّدة فقط في المستقبل. من هذا المنطلق تعتبر السوبر مستقبلية أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل. والقرار بكونه قراراً مرتبط بنا نحن البشر. وبذلك من الممكن معرفة الحقيقة. هكذا تعبر السوبر مستقبلية عن إمكانية المعرفة وبذلك تكتسب فضيلتها الأولى. وبما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، والعلم يعبر عن الواقع أو يعبر عن شبيه الواقع. إذن يضمن تحليل السوبر مستقبلية للحقيقة أن تكون الحقيقة مطابقة للواقع أو لشبيه الواقع. وهذه فضيلة ثانية لتحليل السوبر مستقبلية. وبما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل. والمستقبل لم يتحقق كلياً في الحاضر والماضي. إذن لابد من البحث الدائم عن الحقيقة. هكذا نضمن استمرارية البحث العلمي بدلاً من إيقافه. وبذلك تكتسب السوبر مستقبلية فضيلتها الثالثة. وعلى أساس اكتساب السوبر مستقبلية لفضائلها تغدو نظرية مقبولة.

الآن. بما أن بالنسبة إلى السوبر مستقبلية. الحقيقة قرار علمي في المستقبل. إذن الحقيقة غير محدَّدة في الحاضر والماضي. وبذلك من الطبيعي أن يتغير العلم ويتطور وأن تستبدل النظريات العلمية بنظريات علمية أخرى وأن يستمر البحث العلمي إلى ما لا نهاية وأن يكون العلم عملية بحث مستمرة. هكذا تفسر السوبر مستقبلية الحقائق السابقة، وعلى أساس قدرتها التفسيرية تكتسب مقبوليتها. لكن الميزياء والسوبر حداثة والسوبر مستقبلية مجرد أفكار ممكنة ليس إلا. وبهذا الموقف نضمن موضوعية البحث بدلاً من أن نبقى سجناء يقينياتنا الكاذبة.

الشعر الحديث

بين فضاء الخلق وإبداع التلقي

منـذر عيـــاشي

كاتب وناقد من سورية

للغة الشعر في خلق الشعر شؤون. إنها تخلق نموذجه ثم تلغيه، ثم تخلق نموذجه ثم تلغيه، ثم تخلق نموذجه ثم تلغيه، ثم تعيده من بعد خلق خلقاً آخر. بل إنها لتفعل به ما تفعل بنفسها. فهي كل يوم هي في شأن، خلقاً لا يكف حدوثاً، وتحولاً عنه إلى غيره لا يكف حصولاً.

❖ النص في مولده إبداع لقراءة يسجلها المكتوب، ويصيرها له مكاناً وسكناً. وإذا كانت القراءةُ في أصل التكوين كثيرة الأصول، فإن النص الذي تبدعه وتسجله الكتابة لها إنما هو على أمثالها يكون. وبهذا، فهو يدل، أيضاً، أنه في أصل التكوين كثيرُ الأصول. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا يعني أنه لا توجد شرعية حقيقة لأحد في أبوَّة النص، كما لا توجد وصاية فعلية لأحد على النص سوى القراءة التي أبدعته من ظهر نصوص كثيرة ❖

١ - اللغة تبدع كائنها

ولقد نعلم أن للشعر لغته ولا يزال على هذا النهج يسير، ونعلم أنه في رحم الصيرورة دنا فتدلى، ثم دنا فتدلى فكان كتابة أخرى. ونعلم، أيضاً، أنه فوادة بها يمتاز من سائر الكلام بياناً. ونعلم، كذلك، أنه مفارقة، وخرق، وكسر معيار. وإذا كان هو كذلك، فبأي نموذج نتنادى، وعلى أي قانون نتقاطر؟!!

يتحول النص الشعري من نص ثابت يسجله المكتوب ثم يجعله يسكن فيه، إلى نص متحول تبدعه له القراءة ثم تجعله يتجدد فيه

ولقراءتنا هذه فرضية تنطلق منها، نوجزها كما يأتي: تخلق لغة الشعر الأشياء ليس على مثال الأشياء، بل على مثال رؤيتها لها أصالةَ صورة، وفرادة إنشاء، ووحدانية تكوين. ورب شيء تبدعه رؤى اللغة الشعرية، فيتخلق أمشاجاً، فصوراً، فكلاماً، فيكون ولا يكون كمثله شيء.

فما هذه اللغة؟ وما هو تصنيفها وترتيبها في إطار اللغة التي يتكلم المتكلم بها؟ وما هذه الكائنات التي تجعلها خلقاً ووجوداً بعد أن لم تكن؟ وكيف تقيم صورها لتدل بها عليها؟

هذه أسئلة ربما يجب أن تجيب هذه الفرضية عليها، ولكن إذا تأملنا، فيمكن أن تعد هذه الفرضية، على نحو من الأنحاء وبشكل نسبي، قيدَ النقد في النظر إلى الشعر، كما تعد أيضاً، وفي الوقت ذاته، قيدَ الشعر في حصوله مولداً، وحدوثه بنية، وصيرورته قرادة. ولقد يجعلنا هذا نرى أنْ لا إبداع إلا حيث يكون الاحتكام واحداً إنْ في النقد وقوانينه، وإنْ في الشعر وخلقه. وهذه، كما هو الرأي فيها، مسألة أساسية وتأسيسية، إذ لا يمكن لأحد أن يستقبل الكلام بوصفه شعراً من غيرها. فالخلق الشعري هو علامة على شعرية الشعر. وإن إحساس القارئ بهذا لهو فاتحة التلقي، حيث تفترع القراءة نصها شهوة، وتذوق عُسَيْلته متعة، وتغط فيه لذةً حتى تصير إلى ما تصير إليه المرأة الربوخ.

ولكي يقوم الكلام على الكلام دليلاً، يجب أن نمتحن الصحة النظرية لما تقدم طرحه. وإننا لنود، تحقيقاً لهذه الغاية أن نقف مع عبارات من الشعر العربي، نستلها من بطون القصائد ونطرحها بوصفها كينونات دالة بنفسها على خلقها فرادة تكوين، وفرادة لغة، وفرادة وجود.

٢ - القراءة ومولد النص

النص في مولده إبداع لقراءة يسجلها المكتوب، ويصيرها له مكاناً وسكناً. وإذا كانت القراءةُ في أصل التكوين كثيرة الأصول، فإن النص الذي تبدعه وتسجله الكتابة لها إنما هو على أمثالها يكون. وبهذا، فهو يدل، أيضاً، أنه في أصل التكوين كثيرُ الأصول. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا يعني أنه لا توجد شرعية حقيقة لأحد في أبوّة النص، كما لا توجد وصاية فعلية لأحد على النص سوى القراءة التي أبدعته من ظهر نصوص كثيرة، وخلّقته في رحم لغات كثيرة ونصوص كثيرة، حتى وإن كان هذا النص منسوباً في أوراق الثقافة وشهادة الميلاد إلى شخص معين.

ونحن هنا لا نريد أن نقف على قضية «موت المؤلف». فهذه قضية يمكن العودة إليها عند رولان بارت في كتابه الذي ترجمناه له بعنوان: «هسهسة اللغة»[١]، ولكننا نريد أن نقول إن كل نص، أي ثقافة من الثقافات، هو نص ثانٍ لآباء مجهولين تستحضرهم القراءة لحظة إنشائه وتكوينه ولحظة ميلاده وتسجيله، لا بأعيانهم وذواتهم ولكن بنثار آثارهم المبثوثة في كل نصوص الثقافة أو المتداخلة معها والمتحولةبها. ولهذا، فإننا نرى أن النص لا يشكل وجوداً تاريخياً يقرأ من الخارج بوصفه انعكاساً لحدث يصنعه، ولكنه يشكل وجوداً جنيالوجياً يقرأ من الداخل بوصفه طبقات تكوينيةً داخليةً، وتراكمات غائرةً عميقاً في الزمان. ولقد يؤكد هذا أن النص لا يتوقف في مولده عند لحظة تسجيله تكويناً ونماء وبسطة في الخلق، كما يريد الوجود التاريخي أن يقول مؤكداً هذا التوقف، ولكنه يستمر، إذن، ولادة وإعادة ولادة، حتى بعد تسجيله، كما يريد الوجود الجنيالوجي أن يقول ويؤكد. وهنا يستوي القارئ والكاتب، أو هما يتداخلان فتتغير الصورة في أذهاننا وتنقلب

المفاهيم: فالكاتب قارئ، والقارئ كاتب. والنص بينهما وجود لا ينتهي تكويناً ولا يتناهى وجوداً بانتهاء تسجيله، وإنما هو وجود مستمر ولادةً في ذاته أو في غيره، وذلك ما دام هناك، وإلى نهاية الزمان، «قارئ – كاتب» يسجل فيه قراءته الخاصة ومكتوبه الخاص.

ولقد نستنتج، انطلاقاً من هذا، أن الشعر الحديث (بل كل أجناس الأدب الحديث) يؤكد على حقيقتين تحويليتين:

– الأولى، ويتحول فيها النص الشعري من نص ثابت يسجله المكتوب ثم يجعله يسكن فيه، إلى نص متحول تبدعه له القراءة ثم تجعله يتجدد فيه.

– الثانية، ويتحول فيها الكاتب من ذات تنوب عن الخالق في صناعة كل شيء، وإنشاء كل شيء، وخلق كل شيء، إلى ذات قارئة تبدع القراءةُ عبرها اكتشاف الأصول الجنيالوجية لمكونات كثيرة، متناهية وغير متناهية، فتسجلها نصاً ثم تطلقه ليتابع تحولاته عبر قراء جدد لا يحصون عدداً.

إن الكاتب والنص، إذن، كينونتان متغيرتان ومتحولتان. ولقد نعلم أن كل تغير يحمل معه جديداً، كما نعلم أن كل تحول يجعل كل واحد منهما يصبح بتحوله آخر جديداً. والكاتب في علاقته بنصه هو آخرُ متجدد دائماً. وكذلك النص، فهو في علاقته بقارئه هو نص آخر متجدد دائماً.

وهكذا نرى أنه لولا نظريات القراءة الحديثة، بمفاهيمها الجديدة، منهجاً في البحث وأسلوباً في الوجود، لما تحرر الكاتب والنص من أسرهما، ولما غدا الكاتب قارئاً محتملاً بين قراء محتملين كثر، ولما غدا النص قرادة محتملة بين قراءات محتملة كثيرة، ولظلا معاً، الكاتب والنص، في سجن الثبات الأبدي: أبوة، ونحواً، وبلاغة.

٣ - تحرر النص

لقد وضعت نظريات القراءة من آيزر، إلى ياويس، إلى بارت، إلى غيرهم أركانها، وأصّلت مفاهيمها، وأشاعت إجراءاتها، وأنفذت اشتراطاتها في الثقافة العالمية على نحو مباشر وغير مباشر. كما تعززت هذه النظريات بأخرى تفكيكية وتشريحية، حديثة هي الأخرى. فقد جاءت إلى النص، من عالم الفسفة، على يد بعض كبار فلاسفة العصر الذي نحن فيه، من هايدغر، الى دريدا، إلى المتلمسين لهما طريقاً في النقد الأدبي وسبيلاً، من هارولد بلوم، إلى بول دي مان، الى آخرين كثر لامعين في كل أنحاء العالم.

ويمكن الزعم أن كل هذا النشاط قد أفضى إلى تحرر النص من قيده نحواً، ومن وَثَاقة بلغة، ومن أسره ذاتاً. ولم يعد شيء مما كان يحكمه قديماً، يقوى أن يضعه في الأصفاد حديثاً. وهكذا، صرنا نرى، نتيجة لهذا، نصاً فلوتاً على كل صعيد وفي كل الأجناس التي يتوزع عليها. بل صرنا نرى، أيضاً، نصاً تتداخل فيه كل الأجناس، وإن بدرجات متفاوتة، طلباً لضياع الجنس الأدبي، أو لفقدان الهوية، وسعياً وراء ذلك. وما كان هذا هكذا إلا لكي يصير النص، من وجهة أولى، مطلقَ حريته، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ولكي يقوى بأساليب الأجناس كلها وأدواتها أن يقول ما لا يقوى أن يقوله لو ظل أسير جنس واحد، من وجهة ثانية. ولعل لنا في قصيدة النثر نموذجاً للنظر ومثالاً للتأمل.

ولكي يكون كلامنا، بعد هذا، عن تحرر النص بيناً في مقصوده، وجلياً في مبتغاه ومنشوده، فقد أردنا أن نقف وقفتين موجزتين: الأولى، ونتكلم فيها عن تحرر النص نحواً. الثانية، ونتكلم فيها عن تحرر النص بلاغة.

أ- تحرر النص نحواً

ومما نجده في النص الحديث أنه نص قد أجاد لعبة التركيب النحوي وأحدث خرقاً في استخدام العلاقات بين الكلمات، فأبطل بعضاً من وظائفها أو حدَّ من فاعليته سعياً وراء الكشف عن دلالات جديدة ما كان يمكنه أن يكشف عنها لو بقي ملازماً للموصفات التقليدية والاشتراطات المعيارية للنحو العربي. ولقد نستطيع أن نضرب لذلك مثلاً واحداً، إذ لا مجال للتوسع، نستله من شعر السياب، وذلك

ان الكاتب والنص، كينونتان متغيرتان ومتحولتان. ولقد نعلم أن كل تغير يحمل معه جديداً، كما نعلم أن كل تحول يجعل كل واحد منهما يصبح بتحوله آخر جديداً. والكاتب في علاقته بنصه هو آخرُ متجدد دائماً. وكذلك النص، فهو في علاقته بقارئه هو نص آخر متجدد دائماً.

لكي ندل به على هذا التوجه وكيف تنسج لغة النص الحديث علاقة جديدة يقول النص:

أصداؤها الخضراءُ
تنهلُّ في داري
أوراقَ أزهار.
أصداؤها البيضاءُ
يَصْدَعْنَ من حولي جليد الهواءْ.
أصداؤها الحمراءُ
تنهلُّ في داري
شلالَ أنوارِ.

إذا نظرنا إلى الكلمات: «الخضراء، البيضاء، الحمراء»، فسنجد أنها تقع نعتاً بحسب موقعها وتبعاً للتركيب الجملي الذي توجد فيه. وعند التأمل موقعاً وتركيباً، سنرى أن ثمة إشكالاً يكتنف العلاقة بين النعت والمنعوت. ولقد يتطلب هذا الإشكال في تفسيره أن نقف وقفتين:

١ – إن النعت في تعريفه المعياري هو «أحد التوابع. أو هو تابع لكلمة قبله يكمل معناها أو يكمل معنى يرتبط بها». (محمد سعيد إسبر/بلال جنيدي: الشامل. معجم في علوم اللغة العربية وعلومها ومصطلحاتها – دار العودة. بيروت. ص/٢/./١٩٨٥/.ص/٩٧٣).

ولكي يكون ذلك، أي لكي يكون النعت تابعاً للمنعوت، فيكمل معناه أو يكمل معنى يرتبط به، يجب أن يكون بينهما تناسب دلالي. ولقد يعني هذا أن الاسم «أصداء» يجب أن يكون من الأسماء التي تحمل الإشارة (+ لون) دلالياً. والا يكن ذلك، فإن إعطاءه اللون «أخضر، وأبيض، وأحمر» ونعته به، سيخرجه مما خلق له وجُعلَ ليكون ميسراً لأمر ليس له معه شأن أو توافق أو انسجام. ذلك لأن كلمة «الصدى – أصداء» في ممكنها الدلالي تأخذ العلامة (+ صوت) أو باتساع (+ نغم + موسيقى). وإذا كان هذا هكذا، فيجب أن تكون النعوب المعطاة لها مشتقة من الأصوات ورجعها وتشبيهها أو من النغمات وارتدادها ومثلها، وليس من الألوان واختلافها. فهي مرة خضراء، ومرة بيضاء، ومرة حمراء. ولقد نعلم أن هذه القطيعة مع المعيار النحوي لإقامة العلاقة بين النعت والمنعوت، أو هذا الكسر في العلاقة القديمة قد فتح الباب واسعاً أمام التركيب الجملي المحدث لينفذ منه ويبني أفاقاً تعبيرية غير مألوفة.

٢ – يعود بنا هذا النص، بتركيبه الجملي هذا، إلى اللغة الأولى، عندما كانت عذراءَ بكراً، لم يطمثها بعد إنس ولا وجان، ولم يلوثها استعمال ولا تقنين. فيعيد صياغة قوانينها من جديد ويفتح أمامها باب ممكنات كثيرة، ومنها أن نقول إن مسوغ النعت «خضراء» في الفقرة الأولى ليس التبعية للكلمة «أصداء»، ولكن للانسجام مع ما يأتي، أي مع عبارة «أوراقُ أزهار». وكذلك الحال بالنسبة إلى النعت «بيضاء»: إنه يفك ارتباطه بما قبله ليقيمه مع ما بعده، إذ «البياض» ينسجم لوناً مع «الجليد». والأمر نفسه ينطبق، أخيراً، على النعت «الحمراء»، حيث يمكن أن يكون واحداً من مفردات أو من مكونات «شلالَ أنوار».

وهكذا نرى أن العلاقة النحوية المعيارية للنعت، كما كانت في التركيب الجملي العربي المألوف قد تغيرت، فخرج النعت بهذا من التبعية التي كانت تربطه بما قبله إلى انسجام دلالي يربطه بما بعده.

ب- تحرر النص بلاغة

لقد تغيرت الجماليات في العصر الحديث مظهراً ومخبراً، شكلاً وجوهراً. وبدا أثر ذلك ساطعاً بيناً في كل مناحي الحياة: عمارة وهندسة، موسيقى وأغنية، نحتاً وفناً تشكيلياً، قولاً ورسماً بالكلمات. بل تغبرت الأشكال الجمالية حتى في المصنوعات، بل صارت المصنوعات نفسها، كبيرُها وصغيرُها، أشكالاً جمالية، وحل التذوق الجمالي في التسوق والشراء محل الاستهلاك، وصرنا بسبب هذا نعيش المخيَّل وليس المصوَّر، وتجاوز في الواقعية ما يقوم في الأذهان الذي يقوم في الأعيان بكثير، وانفتح باب الدهشة وأغلق باب العقلنة، وتخطت الأشياء والأقوال التفسير والتأويل بالمعنى ومعنى المعنى، وبالمجاز ومجاز المجاز لتبلغ مواقع صار

لقد تغيرت الجماليات في العصر الحديث مظهراً ومخبراً، شكلاً وجوهراً. وبدا أثر ذلك ساطعاً بيناً في كل مناحي الحياة: عمارة وهندسة، موسيقى وأغنية، نحتاً وفناً تشكيلياً، قولاً ورسماً بالكلمات. بل تغبرت الأشكال الجمالية حتى في المصنوعات

فيها المطلق مباحاً، واللامحدود متاحاً، والارتحال فيهما سَجَاحاً وفلاحاً. لقد تغير كل شيء جمالياً ولم يعد شيء كما كان.

وإزاء هذا كله، نستطيع أن نقول لقد سقطت البلاغة تشبيهاً، واستعادة، وكناية، وسقط القمر بوصفه معياراً جمالياً وصورة تحاكيها الصبايا الحسن، وسقطت الشمس وسقط معها قول الشاعر:

فانك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وسقط رأس الأصبع الذي يشبه العناب، وسقطت الأسنان التي تحاكي البرد بياضاً (تذكروا: و«عضت على العناب بالبرد»)، وسقطت أشياء كثيرةٌ لتحل محلها أشياء أخرى كالمشط، والسكائر، والليمون، والبغايا على الطرقات، والإسفلت، والوحل، والمدنية، والشوارع، والبعوض، والأظافر، والحبر، والخبز، إلى آخره. بيد أن هذه الأشياء، وغيرها كثير، لم تقم في الشعر الحديث ولا في النص المعاصر على أساس الاستعارة، أو التشبيه، أو الكناية، ولكن على أساس أن هذه كائنات نصية، وأن لها وظائف نحوية، وأخرى دلالية، وثالثة جمالية، كما تؤدي أدواراً شخصية لا تنوب بها عن غيرها، بل هي فيها هي عين فعلها وإنجازها وأدائها، وكذلك عين كينونتها.

ولكي ندلل على ما نقول، ونمهد لما نريد أن نقول، فإننا نحسن صنعاً إذ نسرد مقتطفات ننهشها من دفاتر محمد الماغوط وأوراقه. وهي مقتطفات نستعملها هنا للتدليل لا للتحليل. إنها تقول:

أعطنا امرأة شهية في ضوء القمر
لنبكيَ
لنسمعَ رحيل الأظافر وأنين الجبال
لنسمعَ صليل البنادق من ثدي امرأةٍ.
ما من أمة في التاريخ
لها هذه العجيزةُ الضاحكة
والعيون المليئة بالأجراس.

وتقول:

لنسرعْ إلى قبورنا وأطفالنا
المجد كلمات من الوحل
والخبزُ طفلةٌ
عاريةٌ بين الرياح
(ص ٤٥)

وتقول:

الزقاقُ الملتوي
كجبلٍ من جثث العبيد
(ص ٢٣)

وتقول:

أتسكع كالضباب المتلاشي
(ص ٤٢)

وتقول:

الغبار الأعمى
(ص ٤٢)

وتقول:

الغابة تبتعد كالرمح
(ص ٤٢)

وتقول:

شعرُك الذي
كان ينبض على وسادتي
كشلال من العصافير
يلهو على وساداتٍ غريبة
يخونني يا ليلى
فلن أشتري له
الأمشاطَ المذهبة بعد الآن.
(ص ٣٢)

وتقول:.

كان أبي، لا يحبني كثيراً،
يضربني على قفاي كالجارية
ويشتمني في السوق
وبين المنازل المتسلخة
كأيدي الفقراء
(ص ٣٢)

هامش

١- أعمال محمد الماغوط. دار المدي. دمشق./٩٩٨/. ص/٤٥/

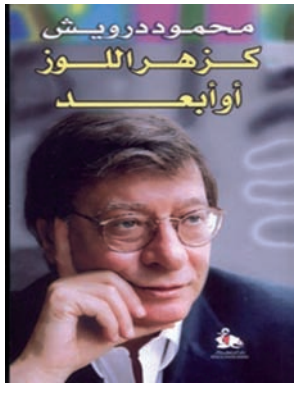
التناص الأسطوري في
شعر محمود درويش

مفيـــد نجـــم

كاتب وناقد من سورية

تنبع أهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة، من كون الرمز يشكل صورة حسية، مولدة للمعنى ومسكونة به. ويكشف استدعاء الأسطورة أو الرمز الأسطوري عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية، التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري، سواء جاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة، أو استغرقها كلها، لأنه(عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستحياء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية) [1] ص٦١ لذلك فإن استخدام الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم، من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخييلية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تغني القصيدة.

إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي



إن أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها، يستدعي معها فضاءها التخييلي والوجداني ودلالتها الرمزية الموحية. إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليا معبرا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

استخدام الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة

إن استخدام هذه الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن على هذا الاستخدام أن يتجاوز ذكر الرمز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية إلى(مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية)[٢] ص٦١، ما يجعل هذا التناص معها يعيد تشكيلها وتكثيف دلالاتها الموحية، وتطوير بعدها الدرامي، بما يجعلها تتفاعل مع التجربة الشعرية للقصيدة، ويعمق اتصالها مع التجربة الوجودية والإنسانية بأبعادها الدراميةالمختلفة. وفي قراءة للتناص الشعري عند الشاعر مع هذا التراث الأسطوري يظهر التعدد في آليات التناص ودرجاته ومستوياته المختلفة، فإلى جانب تناص الخفاء، هناك تناص التجلي... وإلى جانب استدعاء الشخصيات والرموز الأسطورية، هناك تقنيتا القناع والامتصاص والتذويب.

وتنتمي الأساطير التي تتفاعل معها تجربة الشاعر وتستدعيها إلى أزمنة وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارات وادي الرافدين القديمة، والحضارة الفرعونية وحضارات الساحل السوري، ومنها ما ينتمي إلى حضارات الرومان والإغريق، ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير، وتنوع موضوعاتها ودرجاتها بهدف التأكيد على وحدة التجربة الإنساني وغناها، إضافة إلى تداخل مستويات هذه التجربة من جهة بأبعادها الوجودية والدلالية والتخييلية، ومن جهة ثانية ويكشف عن حركة انتقال الأسطورة في المكان والزمان أو التناص الأسطوري المتجدد الذي كشفت عنه رحلة هذه الأسطورة من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى.

إن قيمة توظيف الأسطورة أو توظيف رموزها وشخصياتها لا تتمثل، في بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه، وإنما تتجاوزه إلى البعد الجمالي المتأتي من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكثافة والتوتر الدرامي اللذين تمتلكهما، والفضاء التخييلي الذي تستدعيه معها. وقد تمثل حضور الأسطورة في قصائد الشاعر في محورين اثنين، فهي إما أن تكون محور النص وبؤرته، وفي هذا المحور غالبا ما يكون اسم الأسطورة مذكورا في عنوان القصيدة، وإما أن يكون في جزء من الأسطورة. وقد يستخدم الشاعر الكثافة التكرارية لاسم الشخصية الأسطورية، أو يتم استدعاء هذه الأسطورة دون ذكر لاسم شخصياتها. ومن الملامح الأخرى لاستخدام الأسطورة، أو استدعاء أحد شخصياتها أن القصيدة قد تكون حديثا عن الأسطورة، أو يكون الخطاب موجها إلى شخصية أو رمز يحيل عليها، كما قد يكون المتكلم في القصيدة هو الشخصية الأسطورية، أو شخصية الراوي التي هي شخصية الشاعر.

١ / ٤ – استدعاء الشخصية الأسطورية:

قبل الحديث عن موضوعات التناص الأسطوري وآلياته المستخدمة، لا بدّ من الإشارة إلى أن الأسماء الأسطورية المستدعاة، والأساطير التي يتم التناص معها، تتركز على نوعين من الأساطير، هما نوع دال على معنى، من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يتمثل في الموت والبحث عن الخلود لقهره، والتحرر من قسوة ومرارة الشعور به، ونوع يدل على تلك الثنائيات المعبرة عن العلاقة الدرامية المتوترة، في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي الحب والحرب والموت والخلود، وتجدد الحياة وقيامتها، عبر صعود رموزها من عالم الأموات السفلي. وهنا تبرز كثافة استخدام آلية استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورمزيتها الدالة على هذا المعنى، كرموز عشتار وإنانا وتموز. في هذا المستوى من التناص يكون الخطاب حديثا عن تلك الشخصية، أو يكون حديثا معها، في حين يجمع تناص التألف الذي تظهر فيه جامعا بين الصفات القديمة لتلك الشخصيات الأسطورية المستدعاة، والصفات الجديدة التي تعبر عن الواقع المعاصر، أو

تحمل رؤية جديدة، يقدمها النص لتلك الشخصيات.
في القصائد التي تمثل الشخصية الأسطورية المستدعاة محور القصيدة يبرز اسم الشخصية في عنوان القصيدة، ما يؤثر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص وتشكيل بؤرته الدلالية. ويأتي في مقدمة الرموز التي تستدعيها قصائد الشاعر رمزية شخصية أنات الكنعانية التي يعبر حضورها المكثف، عن قضيتين هامتين، أولهما أن هذه الأسطورة تمثل جزءا من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة، وللحضارات التي قامت فيها، ولذلك فإن هذه الآلية من التناص لا تكتفي باستدعاء نصها الأسطوري الغائب، بل تتجاوز ذلك إلى استدعاء، ذلك التاريخ الحضاري القديم الذي يدلل على عمق الوجود التاريخي للذات التي تتكلم في القصيدة، وهي ذات الشاعر التي تجدد اتصالها وتفاعلها، مع هذا الموروث الثري للدفاع عن وجودها، وتاريخها الحضاري في وجه محاولات المحتل الإسرائيلي للقضاء على هذا الوجود وطمسه وتزييف حقيقته من جهة، ومن جهة أخرى لتوظيف البعد الدرامي الذي تنطوي عليه حكايتها، من خلال جدلية العلاقة بين الثنائيات المولدة لذلك المجال الدرامي المتوتر، لتلك الحكاية أو المعنى الرمزي للشخصية الأسطورية التي يجري استدعاؤها، كما في قصيدة أطوار أنات، حيث تتحد فيها ثنائية الرمز والمعنى الضدية، التي يعبر عنها الشاعر من خلال استخدام الجناس الناقص :

وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان
عند صعوده العالي
وعند هبوطه العاري
أنا أريدكما معا حبا، وحربا يا أنات[٣] ص ٨٨.

إن الشاعر في حديثه إلى أنات ينتقل من الإجمال إلى التفصيل، عندما يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل، بعد نزولها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة لأنه مع طول الغياب. قد تظهر الهات جديدة تمحو حضورها، في ذاكرة الناس الذين يتكلم الشاعر باسمهم، مستخدما الضمير الدال على جماعة المتكلمين والمتصل بالفعل. والخطاب يحمل معنى كنائيا، يعبر من خلاله عن محاولات اليهود لخلق أساطيرهم الخاصة، من أجل امتلاك تاريخ حضاري ووجود مختلق وإلغاء الحضور القديم، والعميق للوجود التاريخي للحضارة الكنعانية التي تمثل بداية تاريخ هذه الأرض، وهويتها الحضارية الدالة على الوجود القديم للشعب الفلسطيني على أرضه.

يوظف الشاعر في استدعاء هذه الشخصية المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، أو على معنى الخصب الذي تمثله باعتبارها الأسطورة الأولى التي تولّدت عنها أساطير الموت والانبعاث، في الحضارات البشرية التي تلتها. والشاعر يجعل من هذه الشخصية الأسطورية التي يستدعيها محور القصيدة، ومنذ جملة البداية، يكشف عن العلاقة بين لغة الشعر ولغة الأسطورة على مستوى الخيال، والبنية المجازية والرمزية، بوصف الأسطورة مجازا وعن معنى أفول الأسطورة، من ثقافات الإنسان المعاصر وحياته ما يجعل هذه الشخصية الأسطورية، تتوزع على جميع حركات القصيدة، وتستغرقها كاملة :

فيا أنات
لا تمكثي في العالم السفلي أكثر
ربما هبطت الهات جديدات علينا من غيابك
وامتثلنا للسراب
فلترجعي ولترجعي أرض الحقيقة والكناية
أرض كنعان البداية
أرض نهديك المشاع.
وأرض فخذيك المشاع، لكي تعود المعجزات إلى أريحا[٤] ص٨٩.

وإذا كان الشاعر يستدعي تلك الشخصية بالاسم الصريح، فإنه في قصائد أخرى يستدعيها من خلال معناها الرمزي الذي يتمثل في رمزية القمر، باعتبار أن القمر كان يمثل في الأسطورة القديمة آلهة الأنوثة، كما هو الحال في القصيدة التي تحمل عنوان (حليب أنانا) رب السماء والخصوبة. يحمل هذا العنوان دلالة جزئية، تدل على معنى الخصوبة والأمومة، وجاء ذكر اسم الشخصية الأسطورية المستدعاة في العنوان، بوصف تلك الشخصية تشكل محور القصيدة التي تدور حولها، إذ ان القصيدة التي تكون الشخصية المستدعاة محورها، غالبا ما يتم ذكر اسم الشخصية في العنوان. وتظهر الرؤية المعاصرة التي يقدمها الشاعر لتلك الأسطورة في ذلك الحوار الذي يقيمه معه، محاولا فيه أن ينهي الجدل المستمر حول ملكية تلك الأساطير وتاريخها، والثقافات التي أبدعتها كما يدل على ذلك المعنى الظاهر للقصيدة، في حين أن معناها المضمر، يدل على الصراع الدائر

حول ملكية الأرض التي نشأت فيها تلك الأساطير، وعلى عمق الحضور التاريخي والحضاري في الماضي للشعب الذي أبدع تلك الأساطير. إن الصراع هنا يتم على المستوى الثقافي وفيه يحاول الشاعر أن يدافع عن وجوده وهويته وتاريخه الحضاري القديم إزاء محاولات الصهيونية السطو على هذا التراث، وادعاء ملكيته لكي تمنح نفسها هوية حضارية، وحضورا تاريخيا عريقا لاسيما أنها تستند في دعاواها على مقولات، لا تكتفي فيها بمصادرة الحاضر والمستقبل خدمة لمشروعها الاحتلالي في فلسطين، بل تسعى لمصادرة الماضي وتزييف حقيقته لمنح نفسها وجودا وتراثا مختلقين. ويهيمن صوت الراوي على الخطاب مختصر هذا الجدل عبر تجريد تلك الأسطورة، من أقنعتها المزيفة، وتحرير ذاكرتها القديمة من إرث الماضي الدموي الثقيل، ومنحها معاني جديدة للجمال والحب والفرح والحياة. والشاعر الذي يريد أن يعيد للأسطورة معانيها الكبيرة والأصيلة، يريد من خلال هذه العودة، أن يجرد تلك الأسطورة من أقنعتها التي ألبسها إياها اليهود، بعد أن ادعوا ملكيتها، بعد أن جعلوا آلهتهم هي التي أبدعتها، لكي يمنحوا وجودهم الحضاري القديم على هذه الأرض بعدا عميقا. إن استدعاء تلك الأساطير يهدف إلى استعادة تلك المعاني الأصيلة لها، وما تحمله من دلالات وجودية وروحية وجمالية سامية، تكشف عن القيم الكبيرة لتك الحضارة الكنعانية التي أبدعتها مخيلتها على خلاف ما ألبسها إياه اليهود فيما بعد، وبذلك فإن تناص الشاعر مع تلك الأسطورة، لا يمثل دفاعا عن عمق الوجود التاريخي والحضاري للإنسان الفلسطيني وحسب، بل يشكل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية الجميلة والكبيرة، وتأكيدا على حضور تلك العلاقة العميقة والحية مع الجمال والحب والطبيعة:

وإن كان لا بد من قمر فليكن عاليا... عاليا
ومن صنع بغداد لا عربيا ولا فارسيا
ولا تدعيه الآلهات من حولنا... وليكن خاليا
من الذكريات وخمر الملوك القدامى
لنكمل هذا الزفاف المقدس... نكمله يا ابنة
القمر الأبدي هنا في المكان الذي نزلته
يداك على طرف الأرض من شرفة الجنة الآفلة[٥] ص٥٦.

إن قدم هذا الرمز، يجعل رمزية أنات أكثر تجسيدا لمعاني التجربة التي يحاول الشاعر، أن يعبر عنها من خلال استدعاء هذه الرموز، وأساطيرها في قصائده المختلفة.

وبدلا من أن يكون حديث الشاعر في هذه القصائد حديثا مع تلك الشخصية الأسطورية، يتخذ خطاب الشاعر بعدا آخر، يتوجه فيه إلى القارئ، لأن(الشاعر ينطلق في تكوين قصيدة الشخصية من منظور الشاعر الدرامي الكامن في الشعر الغنائي انطلاقا من رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية....ذلك لأن الذات انسانية ومبدعه، ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو التجربة، وإنما الشخصية التي استدعاها، لتكون موضوعا يتبصر فيه، ويتأمله ويبني قصيدته عليه)[٦] ص٤٣. ويأتي التوظيف الجزئي لبؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المتكرر في مجموعة من القصائد تعبيرا عن المعنى الرمزي، ودلالاته الجمالية الموحية، التي تستدعيها طبيعة التجربة المقدمة في قصائد الديوان، حيث يشكل موضوع الحب، والعلاقة مع المرأة المحور الأساس الذي تدور حوله قصائد الشاعر، محاولة أن تستحضر معانيه، وأبعاده العميقة في الوجدان الجمعي، والوجود الإنساني منذ بدايات هذا الوجود الأولى. والشاعر الذي يستدعي تلك المعاني الرمزية بكثافة واضحة، يستدعيها من خلال صورتها الرمزية والمجازية التي اتخذتها في الأسطورة القديمة، وأصبحت مرتبطة بها بفعل تلك الرؤية الشعرية في الأسطورة التي وحدت بين المرأة والقمر، الحسي والخيالي(قمر أنثوي لملء الفراغ – قمر الديانات القديمة – قمر تعلقه أنات– القمر المحلق حول صورته– إن مسها قمر صاحت أنا القمر – يدلني قمر تلألأ في يد امرأة).

تقوم بين الشعر والأسطورة قرابة المجاز والتخييل. ولعل شخصية أنات في الأسطورة التي يستدعيها الشاعر، تمثل المعاني الرمزية العالية لقيم الجمال والخصب، الأمر الذي جعل الشعوب تختلف على ملكية هذه الأسطورة وأصولها، وتقدم لها أسماء مختلفة في حين تبقى حكايتها ودلالاتها متقاربة. وينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين ثنائية الدلالة، أو جدلية العلاقة بين بعديها الرمزيين، الحب والحرب اللذين تنطوي عليهما رمزية أنات، مما يمنحها شاعرية المعنى المستمدة من جدل العلاقة بين التجسد والمدلول والتخييل. لكن خطاب العشق عند الشاعر يعود إلى صيغته السابقة التي يتحدث فيها عن تلك الشخصية، بعد أن كان يتحدث إليها كاشفا عن معاني تلك العلاقة، بين الشعر والأسطورة والذات والموضوع، باعتبار أن المرأة تمثل النبع الأول للتخييل الإنساني، وللغة المجاز الأولى في الأسطورة التي جعلت المرأة تنطوي

في صورتها ومعانيها، على تلك الثنائية الضدِّية التي تمنحها ذلك البعد الدرامي الغريب :

الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات
على حديقتها
لعشاق بلا أمل وتمضي
في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان
هناك. امرأة تعيد الماء للينبوع
وامرأة توقد النار في الغابات [٧] ص٨٧.

وفي تناص آخر مع الأسطورة يستدعي شخصية أسطورية أخرى، ترمز لدورة الطبيعة المتحولة مع دورة الفصول، والشخصية التي يستدعيها الشاعر هي شخصية إله الخصب أدونيس، في الأسطورة الكنعانية، لكن الخطاب في هذه القصيدة بدلا من أن يكون حديثا(منولوجا) مع تلك الشخصية الأسطورية، نجده يتجه من الراوي إلى القارئ، فيكون حديثا عن تلك الشخصية، ومعاني رمزيتها وليس حديثا إليها. هنا يظهر معنى الحب متلازما مع معنى الفداء والموت الذي تتحدث عنه تلك الأسطورة، وتولد من خلاله المعنى الدرامي، المتوتر للحياة والوجود، عبر ثنائية الموت والحياة، والحب والفداء المتمثل في العلاقة بين الدال والمدلول في هذه الشخصية الأسطورية، وبين أبعاد الزمن الماضي والحاضر التي تأخذ مفردة الدم فيهما، معنى مختلفا يعكس واقع التجربة ودلالاتها مع التحول في مضمون الأسطورة، وتوظيف معانيها التاريخية والأيديولوجية :

نزف الحبيب شقائق النعمان
فاصفرت صخور السفح من وجع المخاض الصعب
واحمرت
وسال الماء أحمر
في عروق ربيعنا
أولى أغانينا دم الحب الذي
سفكته آلهة
وآخرها دم سفكته آلهة الحديد [٨] ص ٤٦.

تأتي الأسطورة الإغريقية في المرتبة الثانية بعد الأسطورة الشرقية من حيث استدعائها وتأتي أسماء بنلوبي وهيلين ونرسيس في طليعة الأسماء الأسطورية التي يجري استدعاؤها في قصائد الشاعر، وغالبا ما يكون الحديث في القصيدة حديثا عن تلك الرموز وليس حديثا موجها إليها، كما يكون الخطاب موجها إلى القارئ وليس إلى تلك الرموز حيث ينم استدعاء الشخصية من خلال الصفة أو المعنى الرمزي الذي تحمله في الحكاية الأسطورية، ويمثل استدعاء شخصية بنلوبي في القصيدة جزءا من القصيدة حيث يأتي استدعاؤها من قبل شخصية الغريب التي تتولى الكلام في القصيدة دون أن تذكرها بالاسم الصريح، وإنما من خلال صفتها ما يدل على حضورها الجزئي في القصيدة :

من غزلت قميص
الصوف وانتظرت أمام البيت
أولى بالحديث عن المدى
وبخيبة الأمل : المحارب لم يعد. أو
لن يعود [٩] ص١٠٠.

وإذا كان استدعاء بنلوبي يأتي في جزء من القصيدة، للدلالة على قوة الصبر واحتمال الغياب والزمن، فإن هيلين تستغرق القصيدة، وتشكل المحور الذي تظل القصيدة تدور حول محورها. كما يكون الخطاب حديثا عنها، وحديثا إليها عندما يتولى الراوي في القصيدة الحديث، عن شخصية الغريب بضمير الغائب، حيث يتجسد جدل العلاقة على مستوى الكينونة بين الغريب وهيلين، وتظهر رمزية المرأة باعتبارها تمثل رمز الحياة والجمال، الذي تجعله أحلامنا رمزا لصراع الحياة الدامي، الذي يسم مراحل التاريخ المختلفة، لأن كل طرف يدعي أن حربه التي يخوضها ضد الآخر هي حرب من أجل الحياة، وبذلك تتكثف البؤرة الدلالية لمعناه الرمزي، وما تولده من توتر يحمله ترحل المعنى من الماضي، الذي هو زمن الأسطورة، إلى الحاضر الذي هو زمن التجربة المعاصرة، التي يعبر عنها الخطاب في هذه القصيدة، من خلال استحضار هذا الرمز الأسطوري باسمه الصريح، والحديث عنه وإليه في الآن، وإن كان الراوي يكتفي بنقل ما يقوله الغريب لهيلين :

ويقول الغريب لهيلين : ينقصني
نرجس كي أحدق في الماء
ماءك في جسدي. حدقي أنت
هيلين في ماء أحلامنا.... تجدي الميتين على
ضفتيك يغنون لاسمك [١٠] ص١٢٧.

ويأتي استدعاء شخصيتي جلجامش وأنكيدو الأسطوريتين في جزء من القصيدة باعتبارهما يمثلان مع فكرة الموت والبحث عن الخلود الملازمة محورا مساعدا، تحاول القصيدة في هذه الأجزاء أن تعبر عنها. وفي هذا التناص يتوجه خطاب الشاعر إلى أنكيدو، في منولوج يعبر فيه عن نضوب الخيال الذي منه ولدت تلك الأساطير البشرية بفعل التبدل الذي طال حياة الإنسان

يوظف الشاعر في استدعاء المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى

المعاصر وعلاقته بالعالم والأشياء بعد أن سيطرت العلاقات المادية والنفعية وانتفت تلك الرؤية الشعرية والأسطورية التي كانت تمنح الحياة معنى من السحر والغرابة المثيرة الأمر الذي جعل الإنسان عاجزا عن إبداع أساطيره الجديدة، أو إغناء تلك الأساطير القديمة التي كانت تغذي حياة الإنسان، وتثري وجوده :

والقلب مهجور كبئر جفّ فيها الماء فاتسع الصدى
الوحشيّ : أنكيدو خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي [١١] ص٨١.

ويستدعي شخصية جلجامش في قصائد مختلفة، يكون فيها الخطاب حديثا عنها، أو يأتي على شكل منولوج معها. ويرتبط استدعاؤه في جزء من القصيدة بفكرة الموت، والحديث عن تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود، والتحرر من شرط الموت الضاغط على وعيه. حيث يأتي هذا الاستدعاء من خلال صيغة السؤال التي ينطوي عليها خطاب الشاعر معبرا عن تلك الحيرة والشعور المرير بقسوة التجربة التي تهجس بهذا الوعي العابر للزمان والحاضر في تجليها الجمالي:

هل نستطيع تناسخ الإبداع من جلجامش المحروم من
عشب الخلود
ومن أثينا بعد ذلك؟ [١٢] ص ٤٢٩.

كما يستدعي رمزية أنليل في تلك الأسطورة، ويكون صوت الشاعر هو المهيمن على الجزء الذي يستدعي فيه تلك الشخصية، من خلال الحوار الذي يجريه مع تلك الشخصية، دون أن يذكرها بالاسم الصريح، إذ يكتفي بالدور الذي لعبته الحية مع جلجامش وجعلته يخسر عشبة الخلود عندما سرقتها الحية منه أثناء نومه :

لا تقتلينا مرة أخرى
ولا تلدي الأفاعي قرب دجلة
واتركينا
نسري على غزلان خصرك، قرب خصرك، والهواء هو
المقام [١٣] ص٤٧٩.

ويقوم الشاعر بقلب لمعنى الأسطورة القديمة التي يستدعيها والتي تربط بين ظاهرة الزلازل التي تصيب الأرض، والثور الذي يحملها على قرنيه، ويقوم بنقلها من قرن إلى آخر عندما يتعب. وفي هذا الاستدعاء لتلك الأسطورة، يقوم الشاعر بنقل المعنى من الأرض إلى المرأة، من خلال التداخل في المعنى الرمزي بين الأرض والمرأة. ولما كان هذا الاستدعاء يتم في جزء من القصيدة، فإن حديث الراوي/الشاعر يكون حديثا عن الأسطورة، وعن المرأة في الآن معا نظرا لتداخل المجال الدلالي والرمزي بينهما بغية إثراء المعاني التي تمثلها المرأة، ومنحها صفات متعالية فوق واقعية تجعل من صورتها أكثر دهشة وسحرا وفتنة:

سيدة المديح صغيرة، لا عمر يخدش وجهها، لا ثور
يحملها على قرنيه
تحمل نفسها في نفسها، وتنام في أحضانها هي[١٤]
ص٣٩٦.

٢ / ٤ – قناع الأسطورة:

يستعير الشاعر في قصيدة القناع أكثر من قناع لشخصيات أسطورية، وفي مقدمة تلك الشخصيات تأتي شخصية جلجامش في الأسطورة البابلية، لاسيما في القصيدة/الديوان(جدارية محمود درويش) التي تستغرق تجربة الموت التي عاشها الشاعر بأبعادها الوجودية والإنسانية والروحية والثقافية حيث يستمد استخدام قناع هذه الشخصية قيمته الفنية والدلالية، من خلال البعد الدرامي المتوتر الذي تنطوي عليه الأسطورة، والتي تلبي حاجة القصيدة أو التجربة التي تعبر عنها. فالشاعر في تكوين هذا القناع(ينطلق من منظور الشعر الغنائي الكامن في الشعر الدرامي.. ومن رؤية ذاتية ومن درامية داخلية– غنائية ذلك لأنه ينفتح في تجربة الرؤيا الداخلية المؤسسة لقصيدة القناع على الشخصية باعتبارها موضوعا خارجيا مفارقا. بل باعتبارها ذاته الأخرى أو أناه المغاير الذي يتفاعل معه لينتج عبر هذا التفاعل قناعه الخاص) [١٥] ص٤٣. وفي ذلك تتشكل البؤرة الدينامية للتوتر الدرامي الذي يكشف عنه الحوار أو المنولوج الدرامي بين شخصية القناع، وشخصية انكيدو التي تستدعيها، واستدعاء العنصر المفارق والتراجيدي في تلك الأسطورة التي يحمل مستواها الظاهر شخصية القناع، في حين يحمل باطنها شخصية الشاعر. ويقوم الاتصال بين الشخصيتين على مستوى المعنى المأساوي للشرط الإنساني المتمثل في تجربة الموت التي توحد بين دلالة التجربتين القاسيتين، حيث يحضر البعدان الزمنيان الماضي والحاضر داخل القناع لكي يشكل البعد الدرامي والكثافة الرمزية، لهذا التداخل والتمازج بين الشخصيتين في أكثر من مقطع في تلك القصيدة/الديوان التي اختار الشاعر لها فنيا أن تظهر من خلال حوار درامي بين شخصية القناع، والشخصية الأسطورية الأخرى التي يستدعيها لمنح هذا التقنع

درجة من الموضوعية والدرامية والرمزية التي تعمِّق من إدراكنا لقسوة شرطنا المأساوي، إذ يكشف الحديث الذي تقدمه شخصية القناع إلى أنكيدو عن التداخل في الصورة والحالة والمصير الفاجع. ومما يزيد من التوتر أن الحوار يكشف الالتباس في الصورة، ليس بين القناع والشاعر، بل بين القناع والشخصية الأخرى، مما يؤدي إلى ارتفاع درجة كثافة القناع :

هاتِ الدمع أنكيدو وليبكي الميت فينا
الحيِّ من أنا؟ من ينام الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟
ظلمتك حين قاومت فيك الوحش
بامرأة سقتك حليبها، فأنست
واستسلمت للبشري
أنكيدو وترفَّق بي وعد من حيث متَّ؟ [١٦] ص ٨٣.

ومن الأقنعة الأخرى التي يستعيرها الشاعر قناع أوديب في الأسطورة الإغريقية، نظرا لما تنطوي عليه تلك الشخصية، من كثافة درامية تجلت في المصائر والأقدار التي رسمت مسارات حياتها التي انتهت تلك النهاية الدرامية المأساوية. والشاعر في استخدامه لذلك القناع يمارس (التشخيص الدرامي المؤسس لقاعدة تبين انحراف منظور القناع عن المنظور العام والتي تكشف عن خصوصيته وفرادته)[١٧] ص ٥٤. ويتجلى البعد الدرامي الذي تنطوي عليه شخصية القناع من خلال الحمولات الفكرية والشعورية الأصيلة، وما تولّده من كثافة رمزية وغنائية درامية، تظهر في ثنائية الشخصية العارفة، بما أصبحت تمثله حياتها من حقائق مأساوية مفزعة بعد أن كانت في بداية القصيدة تعلن تعاليها فوق الحاجة إلى المعرفة، بفعل الشعور بتفوق القوة التي يمتلكها، بعدما استطاعت أن تحققه من انتصارات، وأن تجسده من قوة خارقة. إن أهمية هذا القناع القديم تكمن في كونه(يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمّق إدراكنا للحاضر عمّق من ثم إدراكنا للماضي)[١٨] ص١٢٤ وكذلك بفعل الدراما الداخلية الغنائية، التي تمتلكها هذه الشخصية في الأسطورة، التي يتعالق معها الشاعر، باعتبارها شخصيته الثانية، التي ينشئ منها قناعه في هذه القصيدة :

لم ينج مني طائر أو ساحر أو امرأة
العرش خاتمة المطاف ولا ضفاف
لقوتي ومشيئتي قدر. صنعت ألوهتي
بيدي وآلهة القطيع مزيفه ص٦٦
.....
أنا زوج أمي
وابنتي أختي
وتختي مثل عرشي أوبئه [١٩] ص٧٠.

ولا يكتفي الشاعر باستدعاء شخصية أنانا في الأسطورة، بل يرتدي قناعها ويتكلم بصوتها، حيث ينفتح القناع على تجربة جديدة، يعبر عنها جاعلا من نفسه رمزا، ومن القناع رامز له يمتلك قوة الحضور المغيبة لحضور الشاعر عن سطح القناع، في الوقت الذي يكمن حضوره في قاع القناع على ما بين السطح والقاع، من علاقة تتشكل عبر(بؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي) المولدة للكثافة الرمزية والتوتر الشعري، الذي تكشف عنه الصورة الاستعارية :

وتتبعني دورة القمر الأنثويّ
فتمرض جيتارتي وترا
وترا [٢٠] ص ٦٤.

٣ / ٤ – آلية الامتصاص والتذويب :

يتكثف استخدام آلية الامتصاص والتذويب في العلاقة مع الأسطورة بصورة عامة، ومع أسطورة الانبعاث والتجدد والخصب والموت بصورة خاصة. والشاعر في هذا المستوى يقوم بتذويب الأسطورة، ومحو حدودها وامتصاصها في قصائده مستفيدا مما تتميز به الأسطورة في رؤيتها إلى الطبيعة والأشياء من بنية استعارية، تحاول من خلالها أنسنتها مستخدمة في ذلك التشخيص والتجسيد لإضفاء الروح عليها. وفي هذه القصائد تختفي الأسطورة ليظهر صوت الراوي/ الشاعر، بدلا منها، حيث يظهر توظيف الدلالية الرمزية والبنية الشعرية للأسطورة، انطلاقا من رؤية معاصرة، يعبر من خلالها الشاعر عن العلاقة الروحية مع الطبيعة والأرض، باعتبارها تعكس العمق الروحي والوجداني لهذه العلاقة الأصيلة التي تمثل علامة ثقافية بارزة من علامات الموروث الثقافي الأسطوري للمنطقة. إن الشاعر الذي يمتص ذلك الموروث الأسطوري، وما يستدعيه من فضاء تخييلي، ويكشف عنه من رؤية استعارية لا يسعى إلى توظيف جمالية تلك الصورة، وما تختزنه من عمق رمزي موحي، بل يعبر عن الارتباط بالأرض من خلال هذا العمق الروحي وتجلياته المجازية والاستعارية التي تدلل على العمق الثقافي والتاريخي للعلاقة مع الأرض التي يجري سرقتها وانتزاعها منه، تحت غطاء من ذرائع

وادعاءات مزعومة :

إن الطبيعة كلها روح، وإن الأرض تبدو من هنا
ندبا لتلك الرعشة الكبرى، وخيل الريح مركبة
لنا [٢١] ص٨٦.

وتظهر آلية الامتصاص والتذويب للمورث الأسطوري البابلي والكنعاني والفينيقي الخاص بأساطير الموت والانبعاث والتجدد وقيامة الحياة. وبدلا من استدعاء الشخصيات الأسطورية المعروفة في تلك الأساطير التي استخدمت رمزيتها بكثافة في الشعر العربي المعاصر، يحاول الشاعر أن يكون التناص، من خلال هذه الآلية مع المعنى الرمزي لتلك الأساطير، وما توحي به من معان ودلالات، يعبر من خلالها عن موضوعات معاصرة، ترتبط بموضوع الأرض والعلاقة الحيّة والمتجددة التي يظهر توحد الإنسان الفلسطيني معها. ويستخدم الشاعر الصورة الاستعارية والتشبيه في هذا المستوى البلاغي للنص، حيث يظهر المعنى الرمزي الذي يوحد بين المرأة، بوصفها رمز الخصب والولادة والتجدد والأرض، والشجر الدال على القوة والخضرة الدائمة،

مما يخلق مستوى من التراكب الدلالي في القصيدة التي تنفتح على التجربة التي يريد الشاعر التعبير عنها، ويجعل الرمز منتجا لفعله الرمزي الدال، من خلال استخدام صيغة الفعل المضارع الدالة على الاستمرارية في الحركة، والمُشكِلة لمشهدية مولدةٍ لمعانيها الحية والثرية:

آذار طفل الشهور المدلل
آذار يندف قطنا على شجر
اللوز
آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذار أرض لليل السنونو ولامرأة
تستعد لصرختها في البراري... وتمتد في
شجر السنديان [٢٢] ص٢٠.

لقد شكلت قضية الأرض محور هذه الرؤية التي لم تتوقف عند حدود امتصاص المعاني الرمزية لنصوص الأساطير القديمة، وما تختزنه من رؤية شعرية غنية ومن بعد درامي، وإنما تجاوزت ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرؤية الاستعارية للأسطورة، بما يمنح علاقة الشاعر مع الأرض على المستوى الوجودي والروحي والتاريخي دلالاتها النابعة من عمق تلك العلاقة ومن تجلياتها المتعددة بما يمنح تلك الهوية قيمتها وملامحها التي تكتسبها من هذا العمق الوجودي والثقافي المترسخ في تاريخها البعيد، وبما يجعل خطاب الشاعر بوصفه يمثل الضمير الحي لشعب يغتصب وجوده وتاريخه وأرضه تحت ذرائع ودعاوى تاريخية ودينية عنصرية تحاول تجديد سيرة الماضي الذي قام على أساسه الوجود اليهودي الغابر والذي تفضحه كتبهم عندما تروي وقائع من حدث من تدمير وبطش طال حتى الحيوان. لذلك فإن توظيف الأسطورة بعناصرها المختلفة تأتي محاولة لتأكيد هذا العمق الثقافي لوجود الإنسان الفلسطيني على هذه الأرض وما يحمله ذلك الوجود من غنى حضاري وإنساني تجسده وقائع تلك الأسطورة ودلالاتها المعبرة والموحية.

المراجع :

١– الإبهام في شعر الحداثة – د. عبد الرحمن القعود – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للعلوم والثقافة – العدد ٢٧٩ – الكويت.
– الإبهام في شعر الحداثة – د. عبد الرحمن القعود.... المرجع السابق.٢
– هي أغنية هي أغنية – محمود درويش – منشورات دار العودة – بيروت ١٩٩٣,٣
– أرى ما أريد – محمود درويش – منشورات دار الجديد – بيروت ١٩٩٠,٤
– سرير الغريبة – محمود درويش – منشورات رياض الريس – بيروت ١٩٩٩,٥
٦– قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر – د. عبد الرحمن بسيسو – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت ١٩٩٩.
– سرير الغريبة – محمود درويش..... المرجع السابق.٧
– لا تعتذر عما فعلت – محمود درويش – رياض الريس للنشر – بيروت ٢٠٠٤,٨
– جدارية محمود درويش – محمود درويش – منشورات رياض الريس بيروت ٢٠٠٠ ٩
١٠– لماذا تركت الحصان وحيدا – محمود درويش – منشورات رياض الريس – بيروت ١٩٩٥
– جدارية محمود درويش – محمود درويش..... المرجع السابق.١١
– أرى ما أريد – محمود درويش.... المرجع السابق.١٢
– أرى ما أريد – محمود درويش..... المرجع السابق.١٣
– أرى ما أريد – محمود درويش..... المرجع السابق.١٤
– قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر – عبد الرحمن بسيسو... المرجع السابق.١٥
– جدارية محمود درويش – محمود درويش.... المرجع السابق.١٦
– قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر – عبد الرحمن بسيسو... المرجع السابق.١٧
– قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر – عبد الرحمن بسيسو... المرجع السابق.١٨
– هي أغنية هي أغنية – محمود درويش... المرجع السابق ١٩
– سرير الغريب – محمود درويش.... المرجع السابق.٢٠
– لماذا تركت الحصان وحيدا – محمود درويش.... المرجع السابق.٢٢

محمود درويش رحل

تاركا قصيدته الجديدة مفتوحة

راســم المدهــون

شاعر وكاتب فلسطيني يقيم في سورية

شكّل رحيل الشاعر محمود درويش دافعا إضافيا لقراءة تجربته الشعرية التي اكتملت وإن ظلّت وتظلُ مفتوحة على «اكتشافات» جديدة تطلع من غنى الشاعرية. ومن انطوائها على تعددية باذخة فيها الجمالي مثلما فيها الفني. دون أن نغفل بالطبع كل تلك الفضاءات الوجودية والفلسفية والتراثية وحتى الحسّية. والتي امتزجت جميعا لتضع القصيدة الدرويشية في حالة اشتباك دائم ومتجدد مع وعي القارئ وذائقته الجمالية.

محمود درويش.. قصيدته مفتوحة على اكتشافات جديدة واشتباك دائم مع وعي القارئ

في الحديث عن تجربة شعرية كبرى كتجربة محمود درويش نجد من الضرورة الإشارة إلى مراحلها المتعدّدة. والتي حملت كل واحدة منها سمات فنية و»قضايا» شعرية ميّزتها. وكان الطابع الأهم في كل تلك المراحل التطور العاصف الذي أخذته التجربة صعودا. وبالذات منذ خروجه من فلسطين. ووقوفه على أرض الشتات بكل ما عناه ذلك الوقوف من ارتطام بواقع الحياة العربية. وبالأخص إشكالية الوجود الفلسطيني في غابة متشابكة من القوانين و»العادات» العربية. وهو ارتطام قفز بقصيدة الشاعر من فردية عزفها على ناي القضية الواحدة وشبه الوحيدة. أي مواجهة الإحتلال المباشر. إلى جدلية التناقضات الحادّة والبالغة العصف لحياة عربية كانت ولا تزال فلسطين تشكل لها عنوانا يتجاوز الإحتلال إلى عناوين أخرى كثيرة هي في المآل النهائي قضايا الحرية والمساواة وحقوق الإنسان والتنمية. والتي تجعل من فلسطين أكبر من مساحتها الجغرافية. بل تجعلها وسيلة إيضاح للمأزق العربي برمته.

يمكن ملاحظة أن تطور تجربة درويش الشعرية قد تحقق من خلال مجموعته التي أطلّ بها على القراء العرب بعد هزيمة الخامس من حزيران. وهي المرة الأولى التي يمكن معها للقارىء العربي خارج أسوار فلسطين قراءة مجموعة شعرية كاملة للشاعر. إنها مجوعته «آخر الليل».

في تلك المجموعة يمكن الوقوف على رومانسية حادّة وجارحة. في تناولها حالة الفلسطيني في تلك الأيام. لكن المهم في تقديري هو ملاحظة التطور البالغ الذي حققه درويش على صعيد بنائية القصيدة وبدايات التحوّل نحو نوع من التركيبية. بعد تجربة طويلة نسبيا من كتابة القصيدة المفردة الصوت. والتي كانت أقرب إلى ناي يعزف وحيدا.

وفي «آخر الليل» إعتناء طافح بالروح الفردية وأيضا بكثافة الهم الوجودي وما يعتمل في الروح. وذلك كله يمكن أن نضيف إليه ولع قصائد المجموعة بالرغبة في التعبير عن موضوعات متعدّدة في سياق نسيج شعري لقصيدة واحدة.

يمكن رؤية ذلك بوضوح في قصائد مثل «ريتا والبندقية». والتي حملت كثافة في تصوير الحب الضائع في زمن الحرب والعداءات الكبرى والمصيرية.

«آخر الليل» اعتناء طافح بالروح الفردية وأيضا بكثافة الهم الوجودي وما يعتمل في الروح. وذلك كله يمكن أن نضيف إليه ولع قصائد المجموعة بالرغبة في التعبير عن موضوعات متعدّدة في سياق نسيج شعري لقصيدة واحدة

بين ريتا وعيوني.. بندقيه
والذي يعرف ريتا ينحني
ويصلي
لإله في العيون العسلية
وأنا قبلت ريتا
عندما كانت صغيره
وأنا أذكر كيف التصقت بي
وغطت ساعدي أحلى ضفيره
وأنا أذكر ريتا
مثلما يذكر عصفور غديره
آه ريتا
بيننا مليون عصفور وصوره
ومواعيد كثيرة
أطلقت نارا عليها.. بندقيه
إسم ريتا كان عيدا في فمي
جسم ريتا كان عرسا في دمي
وأنا ضعت بريتا.. سنتين
وهي نامت فوق زندي سنتين
وتعاهدنا على أجمل كأس
واحترقنا في نبيذ الشفتين
وولدنا مرتين
آه.. ريتا
أي شيء رد عن عينيك عيني
سوى إغفاءتين
وغيوم عسلية
قبل هذي البندقية
كان يا ما كان يا صمت العشيه
قمري هاجر في الصبح بعيدا في العيون العسلية
والمدينة كنست كل المغنين وريتا
بين ريتا وعيوني.. بندقيه

في هذه القصيدة يمكن ملاحظة روح استحضار الذاكرة الشخصية. وزجّها في الموضوع العام. بلغة بسيطة تتكئ بدرجة كبرى على الصورة لتؤسس بها ومعها سردية آسرة وفيها الكثير من الجاذبية.

محطة تطوّره الكبرى كانت في قصيدة اعتبرها مفصلية في شعره كله. هي قصيدته الشهيرة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا». والتي شكّلت حقا إنتقالا هائلا. ولكنه منطقي ومتوقع. خصوصا وأن

درويش انتقل قبلها بقليل من فلسطين المحتلة إلى الشتات.

لقد أصبح في قلب الحياة العربية : علينا أن نلاحظ أن هذا لم يكن مجرد انتقال في الجغرافيا تبدل خلاله المكان وحسب. ولكنه كان انتقالا إلى عصف قضية فلسطين وأعني هنا بالذات التشابكات الكبرى لهذه القضية مع الواقع العربي بكل تعقيداته. هنا لم يعد الشاعر يعيش حالة المواجهة المباشرة مع الاحتلال. وبمعنى آخر وأوضح لم تعد فلسطين تتجسّد أمامه من خلال تلك الثنائية البسيطة بطرفيها الشعب الفلسطيني والاحتلال. بل هي تتجسّد في كل ميراث السواد الذي تعيشه المنطقة العربية. والذي جعل احتلال فلسطين أمرا ممكن الوقوع.

ثمة تغيّر هائل إذن في رؤية الشاعر لا بد أن يقع. فالمسألة لم تعد بين مواطني «كفر قاسم» الذين اغتالتهم يد الجريمة في جليل فلسطين وحسب. ولكنها أيضا – وهذا بالغ الأهمية – مشكلة الشتات في معناه الواقعي والرّمزي. ذلك الغول الذي يجعل الفلسطيني أشبه بأوليس في أربعة أركان الأرض.

ينتبه درويش إلى تلك الحالة الجديدة في قصيدة سرحان. والذي يراه الشاعر «من نسل باخرة لم تلامس مياهك». فيما يرى الوطن وقد أصبح بعيدا في الجغرافيا بقدر ما هو قريب في الروح كما في العادات اليومية «ورائحة البن جغرافيا» كما يقول محمود درويش. هنا يقف جدّيا أمام سؤال الفنية. فيزج قصيدته في لغة بالغة التكثيف» حيث مقولات كبرى تنحدر من القاموس السياسي اليومي تتحوّل إلى صورة حادّة ومفعمة بالتعبيرية. كما هي إشارته في القصيدة للاستيطان ومصادرة أراضي الفلسطينيين « هنا الأرض سجادة والحقائب غربة». أو كما تبدّت صورة الحياة السياسية العربية في هشاشتها ومراهناتها الفاشلة « والظهور التي استندت للخناجر مضطرّة للسقوط».

في السطور الافتتاحية لقصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» يستفيد درويش من فن المونتاج السينمائي فيقدم مجموعة من «اللّقطات» المكثفة. السريعة والمتلاحقة. والتي يترك القارئ أن يلمّ معانيها وأن يجمع نتف أجزائها كي يمكن له بعد ذلك ولوج المشهد الشعري. الذي جاء محمولا على عناصر دراميّة كبرى لم يسبق لدرويش أن غاص فيها بهذه الشمولية. وإن يكن قد مهّد لذلك من قبل في قصيدته الهامة والجميلة «كتابة على ضوء بندقية»:

«يجيئون، أبوابنا البحر، فاجأنا مطر.
لا إله سوى الله. فاجأنا
مطر ورصاص. هنا الأرض سجادة، والحقائب غربة!
يجيئون، فلتترجّل كواكب تأتي بلا موعد. والظهور التي استندت للخناجر مضطرة للسقوط
وماذا حدث؟
أنت لا تعرف اليوم. لا لون. لا صوت.
لا طعم ،لا شكل.. يولد سرحان، يكبر سرحان، يشرب خمرا ويسكر. يرسم قاتله، ويمزق صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا
ويرتاح سرحان
سرحان! هل أنت قاتل؟
ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه، ثمّ تهرب ذاكرة من ملف الجريمة.. تهرب.. تأخذ منقار طائر.
وتأكل حبة قمح بمرج بن عام»

منذ تلك المغامرة الكبرى يمكن عقد مقارنة بين محمود درويش وتراث الملاحم الإغريقية الكبرى وبالذات «إلياذة» هومير. على أن إشارة كهذه سوف تكون تبسيطية بالتأكيد إذا لم نسارع إلى تبيان أن درويش – وإن كتب في سياقات غنائية ملحمته الفلسطينية – عمد في الوقت ذاته إلى استحضار الفردي من قلب الوشائج التاريخية. هو بمعنى ما شاعر الحالة الفلسطينية في صورتيها المتقابلتين وغير المتناقضتين أبدا. فهو إذ يسجل «تراجيديا فلسطين» يصدر عن روح بالغة الفردية وتظل أمينة إلى قراءتها المفعمة بالحس الوجودي العالي والمغمّس بفرادة الحلم الشخصي والإنتباهات الخاصّة.

هي واحدة من موضوعات الخلاف النقدية الكبرى مع معظم الذين تناولوا تجربته الشعرية بالنقد. والأهم أنها واحدة من الدعاوى غير الصحيحة لبعض من زملائه الشعراء الذين عمدوا في مراحل مختلفة إلى اتهام شعره ب«التاريخي» في إحالة خبيثة إلى «شعر المناسبة» دون أن ينتبهوا إلى أهم ما في التجربة الدرويشية وهو المزج الخلاّق بين ما هو تاريخي وما هو راهن. ثم تحويل ذلك كله إلى تجربة فردية عالية

أهم ما في التجربة الدرويشية هو المزج الخلاّق بين ما هو تاريخي وما هو راهن. ثم تحويل ذلك كله إلى تجربة فردية عالية الجمال ومشحونة بتوترات الهم الوجودي.

الجمالية ومشحونة بتوترات الهم الوجودي.

جدل كثير ثار ولا يزال حول موضوعة «الشاعر الكوني» الذي لم يكنه درويش بحسب هؤلاء استنادا إلى «موضوعه» البالغ الارتباط بفلسطين. وهي مقولة تتجاهل أن «الكونية» ليست تلك التهويمات الميتافيزيقية التي تجعل القصيدة تجربة مخبرية في أنابيب اللغة ومعامل الفلسفة. بل هي حضور وهّاج لتراجيديا إنسانية كبرى نجحت في تقديم ذاتها كصورة لتراجيديا تخص البشر أجمعين ولا تقف عند حدود الجغرافيا الفلسطينية أو العربية أو الزمان الرّاهن. وهنا يمكن دحض تلك الإدعاءات «النقدية» بالإشارة إلى حجم حضور شعر محمود درويش في اللّغات العالمية وفي ذائقات المتحدثين بها. وهو حضور لم تبلغه أية تجربة شعرية عربية من قبل.

هل كانت «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» البداية الثانية؟

أعتقد أن ما كتبه بعد ذلك يشير إلى ما نقول. فبالعودة إلى تجربته يمكن الإشارة إلى تصاعد تجريبيته كما في قصائد «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق».«النزول عن الكرمل». «الخروج من ساحل المتوسط». «طريق دمشق» وصولا إلى «قصيدة بيروت» والتي أعتقد أن الشاعر الرّاحل قد حمّلها مشهديات كبرى كانت في العادة تنوء تحتها قصائد الشعر العربي فتغرق في المباشرة والخطابية. درويش في «قصيدة بيروت» يبلغ دور الرّائي» ولكن ليس في صورته «التبشيرية» المنسوجة من «الوعد» و«البشارات» بل الرّائي الذي يحدق في المشهد المأساوي فيلمح بعين الشعر والفن ورؤيتهما ما وراء تلك المأساة.

يمكن عند الحديث عن تجربة درويش الشعرية التوقف أمام «مرحلة بيروت». والتي انتهت بقصيدته الكبرى «مديح الظلّ العالي». في هذه القصيدة كان على الشاعر أن يقدم لقارئه تجربة الحرب والحصار. ومعها هواجسه اليومية وانشغالات روحه بمزيج من التفصيل والعمومية على حد سواء. وقد اقتضى ذلك فنيا أن تقوم بنائيتها على تنويع يواكب تعبيريته عن المشهد الذي يتناوله الشاعر. والذي يتراوح بين الوصفية الدقيقة مرّة. والإصغاء «الهامس» لترددات صدى الحرب في روح الشاعر. ثم «السّردية» حينا. وأخيرا ذلك الجزء «الاحتفالي» الذي كرّسه درويش لوداع بيروت. والذي تعمّد أن يكون «صاخبا» وعالي الإيقاع.

في «جدارية» يقف الشاعر في مواجهة الموت. ليس بوصفه خطرا يمكن أن يضع حدا لحياته وحسب. ولكن باعتباره أساسا حالة إنسانية واقعية وفلسفية تدفع الشاعر والشعر معا إلى حوار جدلي.

بعد بيروت سيلتقط الشاعر الرّاحل المشهد الفلسطيني في تحوّلاته الكبرى والمتسارعة.

هي هجرة أخرى
فلا تكتب وصيتك الأخيرة والسلاما
سقط السقوطُ. وأنت تعلو
فكرةً
ويداً
و ... شاما !
لا برّ إلا ســـــــــاعداك
لا بحر إلا الغامض الكحليّ فيك
فتقمص الأشياء كي تتقمص الأشياء خطوتك الحراما
واسحب ظلالك من بلاط الحاكم العربيّ
حتى لا يعلقها وساما
واكسر ظلالك كلها كيلا يمدوها بساطاً أو ظلاما
كسروكَ. كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا
وتقاسموك وأنكروك وخبّأوك وأنشأوا ليديك جيشا
حطّوك في حجرٍ .. وقالوا : لا تسلّم
ورموك في بئرٍ .. وقالوا : لا تسلّم
وأطلت حربكَ . يا ابن أمي
ألف عام ألف عامٍ ألــف عامٍ في النهار
فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابةِ والفرارِ
هم يســـــرقون الآن جلدك
فاحذر ملامحهم .... وغمدك
كم كنت وحدك . يا ابن أمي
يا ابن أكثر من أبٍ
كم كنت وحـدك !

والآن، والأشياء سيدةٌ ، وهذا الصمت عالٍ كالذبابه».

ثمة جنوح واضح نحو «القصائد الكبرى» بما هي قراءات شعرية مشهديّة مستفيضة في التفاصيل كما في السيرورة العامة.

هنا يمكن الحديث عن «أحد عشر كوكبا» بالذات باعتبارها الأكثر تعبيرا عن رغبة داخلية عارمة في كتابة «شهادة» حيّة ترتقي بالنص الشعري إلى ذروة ملحمية؟

وهنا أيضا يستحضر درويش العديد من عدّة الشعر المشهدي. وبالذات «الشخصيات». ويزجها في حمأة

«وقائع» تاريخية وأخرى متخيلة. إنه يفعل ذلك بكثير من الفنية التي تجعل القراءة الشعرية مفتوحة على درامية عاصفة تتكئ على الصورة والإيقاع في تصعيد يأخذ الشعر نحو القضايا الكبرى في حالاتها التراجيدية القصوى. وفي لحظة مأزومة تنفتح على الحلم من جهة. وعلى الرؤية شبه المسرحية من جهة أخرى. خصوصا في اللغة الاحتفالية وما يعبق بها ومنها من دلالات جديدة للمفردات. دلالات يعرف درويش كيف يخلقها من سياقات تنتقي اللافت والأكثر جدارة. وهي دلالات يمكن الوقوف عليها في كل قصائد المجموعة وبالذات «شتاء ريتا الطويل» و«خطبة الهندي الأحمر قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض». فدرويش الذي برع كثيرا وطويلا في إبداع قصيدة التراجيديا الفلسطينية «المفردة» نراه هنا يحقّق نصوصا تصعد إلى ذروة تلك التراجيديا وترسم من هناك ملامحها كما لم يفعل شاعر آخر. خصوصا وأنه يتنكّب عن «سردية» هومير. ويعمد بدلا منها إلى انتقائية فكرية وجمالية تتيح للقارىء رؤية العناصر الأكثر حدّة في الشعر والمأساة على حد سواء :

« ذات يوم سأجلس فوق الرصيف.. رصيف الغريبة
لم أكن نرجسا. بيد أني أدافع عن صورتي
في المرايا. أما كنت يوما. هنا يا غريب؟
خمسمائة عام مضى وانقضى. والقطيعة لم تكتمل
بيننا. هنا. والرّسائل لم تنقطع بيننا. والحروب
لم تغيّر حدائق غرناطتي. ذات يوم أمرُ بأقمارها
وأحك بليمونة رغبتي.. عانقيني لأولد ثانية
من روائح شمس ونهر على كتفيك. ومن قدمين
تخمشان المساء فيبكي حليبا لليل القصيدة..
لم أكن عابرا في كلام المغنّين..كنت كلام المغنّين.
صلح أثينا وفارس. شرقا يعانق غربا».

في «جدارية يقف الشاعر في مواجهة الموت. ليس بوصفه خطرا يمكن أن يضع حدا لحياته وحسب. ولكن باعتباره أساسا حالة إنسانية واقعية وفلسفية تدفع الشاعر والشعر معا إلى حوار جدلي. عاصف مع مقولة لعلّها الأهم التي أثقلت كاهل الشعر والفلسفة على مدار التاريخ. وظلّت نقطة انطلاق لكثير من إبداعات الأدب والفن. محمود درويش الذي «رأى» الموت. يقدم «شهادته» الفنية. ويستعيد معها لياقة الحياة. إلى الحد الذي يجعلنا نندفع للتأكيد أن «جدارية» ملحمة لتمجيد الحياة. للاحتفال حتى بأشيائها البسيطة والعابرة. والتي تعيد لها لحظة المواجهة مع الموت ألقها وحضورها البهي في الرّوح.

هكذا نقف أمام «جدارية» وفي البال مرثية مالك بن الرّيب لنفسه. تلك القصيدة العظيمة والتي أخذت مكانها اللائق وشديد الخصوصية في الشعر العربي. ولكننا مع ذلك نكتشف أن درويش يخرج من حالة المواجهة المباشرة والمكشوفة مع الموت. لا ليرثي نفسه. ولكن ليعيد الاعتبار للحياة ذاتها.

في هذه المرحلة الشعرية أعلن الشاعر الرّاحل اكتمال تمرّده على الماضي : ها هو شاعر «المقاومة» يخرج من مفرداته المألوفة. ويكتب من قلب الحياة ذاتها. تاركا النقد التقليدي يلهث خلف قصيدته بأدوات قديمة دفعت أصحابها إلى المطالبة بقصائده القديمة. سيكون على النقد «الكسول» أن يتعب كثيرا أمام مجموعات محمود درويش الشعرية الأخيرة. وبالذات «لا تعتذر عما فعلت». «حالة حصار». «كزهر اللوز أو أبعد» وأن يجدّد رؤاه وأدواته النقدية كي يمكن له رؤية الحياة بحدقتي الشاعر في لحظة احتفال كبرى بالحياة.

في «:زهر اللّوز أو أبعد». كما في «لا تعتذر عما فعلت» يكتب الشاعر الرّاحل من ذروة التأويل. نعني هنا تأويل الأشياء كلها. ورؤيتها في حالاتها الأخرى. تلك التي يتبينها من حدقة المخيلة وليس كما هي في الواقع. وهي رؤية سوف تعيد تركيب الأشياء والمقولات والأقانيم وتعيد معها تقليب ما كانت تراه في زمن سابق حقائق لا تقبل الجدل.

أعتقد أن تجربة محمود درويش الشعرية كلها – ورغم ما فيها من إنجازات إبداعية كبرى – كانت أشبه بمقدمة ضرورية كي تأتي لنا تلك المجموعات الشعرية الأخيرة طافحة بذلك القدر الهائل من التكثيف والجمالية. ومن تصفية الشعر من كل زوائده وإعادته من جديد إلى ساحاته الأولى بوصفه تعبيرا فنيا آسرا عن محنة البشرية. وعن حلمها الأبدي في الخلاص.

يمكن هنا الإشارة إلى القصائد التي نشرها الشاعر مفردة قبل وقت قليل من رحيله. وهي قصائد يلفت انتباهنا أنها تجوّلت في «موضوعات» مختلفة ومتباينة. بل هي موضوعات حملت الكثير من الجدّة. وحملت ملامح روح فردية أكثر حضورا في عالمه الشّعري.

رحل محمود درويش في عز تألقه الفني. وكأن الحياة والموت قد تصالحا أخيرا على تلك اللّحظة.

رحل محمود درويش في عز تألقه الفني. وكأن الحياة والموت قد تصالحا أخيرا على تلك اللّحظة.

اللوحة للفنان عبدالعظيم الضامن – السعودية

كارلوس ليسكانو

أبرز كتاب الرواية في الأورغواي

إيـزابيل روش — كاتبة من فرنسا

التقديم والترجمة: أحمـد الويـزي — كاتب من المغرب

ولد كارلوس ليسكانو بمونتيفيديو (الأوروغواي) سنة ١٩٤٩، في حمأة سيطرة الديكتاتورية العسكرية على البلاد. ولمّا شبّ عود الفتى كارلوس، انخرط في النضال ضد آلة القمع العسكرية، من خلال انضمامه لأحد التنظيمات الطلابية اليسارية في الجامعة، وهو ما قاده سنة ١٩٧١ الى الاعتقال، فحُكِمَ عليه بالسجن وهو في الثانية والعشرين من عمره. أمضى ليسكانو ثلاثة عشر عاماً في المعتقل، تعرّض خلالها لأنواع رهيبة من التنكيل والتعذيب، إلا أن معنوياته كانت أقوى وأعتى من آلة الترهيب والتخريب العسكرية.

❖ الكتابة عن تجربة السجن مملة ومضجرة.. لكن ما تعلمته يتسلل بقوة ليغذي كتاباتي.

❖ لا نكتب، الا فوق تربة مشبّعة برميم من سبقنا من الكتّاب.

❖ القارئ.. من العصي عليه وضع حد بين «أنا» السارد و«أنا» الكاتب.

إذ إزاء حملات القمع والمداهمات الشرسة التي ظل يتعرض لها نزلاء المعتقل بين الفينة والأخرى، بغية الحط من معنوياتهم وتحطيم قدراتهم على الصمود والاستمرارية، استطاع كارلوس ليسكانو المعتقل أن يصمد ويتماسك ويقوى، وذلك من خلال فاعلية الكتابة والدراسة.

بعد سنوات الاعتقال الثلاث عشرة، يلتجئ ليسكانو الى بلاد السويد (ستوكهولم)، بجيوب فارغة وقلب مترع بالأحلام والأماني. وأثناء ذلك المقام العابر، يستأنف الرجل مشروع الكتابة والتأليف الذي بدأه في السجن، بغية إشراك القراء فيما كان يعتمل بدواخله من آلام، وأحلام، ورؤى، وتمثلات.

النص النثري يشكل مادة خاماً، تتلاءم بكيفية جيدة مع تمثلات رجال المسرح

إن كارلوس ليسكانو ليُعتبر اليوم بحق، من بين أهم كتّاب القارة الأمريكو ـ لاتينية عامة، وأبرز كتاب الأورغواي بشكل خاص. ترجمت بعض أعماله السردية مؤخراً الى اللغة الفرنسية (روايته الثلاثية: الطريق الى إيتاكا La Route d Ithaque، منشورات بلفون، باريس ٢٠٠٥؛ مع مجموعة قصصية أخرى صدرت عن سلسلة ١٨/١٠)، مثلما عُرضت له بعض الأعمال المسرحيّة ضمن فعاليات مهرجان أفينيون ومهرجان بايون.

وبهذه المناسبة، استضافته الصحافة الأدبية الباريسية، فكان لها معه هذا الحوار الشيق:

■ ما الذي قادكم السيد ليسكانو، خلال فترة الاعتقال التي مررتم بها، الى الكتابة؟

◆ إن الطريق الذي أفضى بي الى الكتابة، مثلما هي جميع الطرق التي اجتزتها في حياتي، لم تكن بالمطلق مسلكاً مستقيماً... ذلك أني كنتُ وقبل الشروع في ممارسة الكتابة، طالباً باحثاً في مادة الرياضيات؛ وبمجرد ما أن حللتُ ضيفاً على السجن، حتى واصلتُ السير في ذلك الاتجاه.. لكن ما كادت ثماني سنوات تمضي على هذا الوضع، حتى تأكدتْ لي بالملموس استحالة السير على ذلك النهج، مع إحراز ما كنتُ أصبو إليه من تقدم ونجاح ضروريين، وذلك لتعذر الوسائل والأدوات المعينة، بما في ذلك غياب المراجع والمدرّسين اللازمين.. عندئذ فقط، تخيلتني أكتب الرواية، ولو لمرة واحدة ووحيدة في حياتي، على الأقل...

لقد كانت فترات القمع الشديد في المعتقل، تتعاقب وفترات أقل هولاً وترويعاً؛ وكنت أنا قد شرعتُ في كتابة ما حلمتُ به، في بحر واحدة من فترات القمع العصيبة تلك، التي تمرّ بها حياة المعتقل؛ وكانت غايتي من وراء ذلك، درءَ كل مسّ محتمل قد يصيب قدراتي الذهنية، وتحفيزَ دماغي على مواصلة اشتغاله بكيفية طبيعية. لقد كانت بداية ولوجي الى عالم الكتابة إذن، قد مرّت عبر مسرب الحاجة الى تحويل الطاقة الذهنية في اتجاه الصمود. ثم بعد ذلك، حصل ((أن أصابتني حرفة الأدب)) مثلما يقال، ومنذ ذلك الحين، لم أتوقف عن الكتابة.

■ بكتابة الرواية إذن، خطوتم خطوتكم الأولى ككاتب؟

◆ أجل، وقد كان في ذلك الإجراء ربما، الكثير من الاعتداد بالنفس... ذلك أن أغلب الكتاب في أمريكا اللاتينية، يبدأون مشاويرهم الأدبية بكتابة بعض المحكيات الصغيرة، بينما أنا ـ الحديث العهد بالكتابة ـ كنت أعتزم منذ الوهلة الأولى، كتابة رواية!

■ هل غيرت فترة الإفراج عنكم، تغييراً ملموساً في كيفية تعاطيكم لعملية الكتابة؟

◆ لا، أبداً. لقد دام نشاط الكتابة عندي في السجن مدة أربع سنوات، كنت أثناءها قد فكرت طويلا، في مهنة الكتابة والكاتب. ومن ثمة لم أقم بعد باسترجاع حريتي، سوى بمواصلة الطريق التي فتَحتها أمامي التأملات، التي كنت قد توصلت إليها خلال مرحلة تفكيري في السجن. وكذلك شأن عملي اليوم، إذ هو بالفعل حصيلة هذه الأعوام الأربعة. زد على ذلك، أني كنتُ قد تخيلت أثناء تلك السنوات الأربع، العديدَ من الحكايات التي لم توضّب في كتب، إلا فيما بعد. إن كتاباتي تتغذى على مقروئي الشخصي ـ بحيث إننا لا نكتب على الدوام، إلا فوق تربة مشبعة برميم مَن سبقنا من الكُتّاب ـ وهو الأمر الذي جعلني بالتحديد، أتمكّنُ من تكوين ذاتي بفضل بعض الكتب، التي كنت أتوفر عليها في السجن، حيث لم تكن لي ـ بالبداهة ـ حرية الاختيار. أما ما تمكنتُ من قراءته بعدما خرجت من السجن، فإنما اضيف الى حصيلة ما منحَتْه لي قراءاتي، وأنا رهن الاعتقال.

■ لقد كتبتم ضمن كافة الأشكال الأدبية: في

المسرح، والرواية، والقصة القصيرة، والشعر. فهل منطلق التأليف وسيرورة العملية الإبداعية لديكم، شيئان مختلفان عن بعضهما البعض، كلما تعلق الأمر بهذا الشكل أو ذاك، من أشكال الكتابة؟

◆ ينبغي التمييز بشكل دقيق، بين الشعر- باعتباره شكلا ينطبع بخصوصية مميزة - حيث تتسرب بعض العناصر الأشد حميمية الى الكتابة، برغبة منّا أو بغيرها؛ وبين بقية أشكال التعبير النثرية الأخرى. فإذا كان ذلك شأن كتابتي الشعرية، فإن نصوصي النثرية الأخرى - والأمر سيان عندي، سواء أكانت نصوصاً في المسرح، أو في الرواية، أو في القصة القصيرة - تتغذى عن بعض الأشياء التي أفكر فيها، ومن ثمّ أتوخى قولها من خلال إحدى الشخصيات التي أخلقها. ولكي أبرهن على أن أشكال التعبير النثرية قريبة من بعضها البعض، أقرّ بأنه قد سبق لي أن كتبتُ قصة قصيرة سرعان ما حوّلتها الى مسرحية، من دون أن أنتقص منها أو أن أضيف إليها أي شيء يذكر. إن النص النثري يشكل مادة خاماً، تتلاءم بكيفية جيدة مع تمثلات رجال المسرح، الذين لا يحبون على العموم - وهنا لن أحكم سوى على البعض ممن أعرفهم وحسب!- أن تحتوي النصوص المسرحية على إيضاحات مشهدية مفرطة، وعلى توجيهات إخراجية كثيرة؛ إنهم يفضلون نصاً خالياً من أي رتوش إخراجي، لكي يكون في مقدورهم فيما بعد، التصرف فيه بحرية، من حيث الديكور، والإنارة، والملابس..الخ.

إنني على كل حال، حينما أكتب مسرحية ما، لا أشغل بالي بوضع الإشارات والإنارات المعهودة، ما دام المخرجون المسرحيون لا يأخذون بها في النهاية، وإنما يتصرفون وفق ما تمليه عليهم مشيئتهم...

■ من بين نصوصكم التي نُشرت في المجموعة القصصية الصادرة عن سلسلة ١٨/١٠ بعنوان: النمّام، وقصص أخرى، توجد هناك بعض النصوص التي تم اقتباسها مسرحياً...

◆ نعم بالتأكيد، ويتعلق الأمر بنص ((أسرتي))، ونص ((النمّام))؛ وبالمناسبة فإن هذا النص الأخير قد عرف مساراً غريباً بعض الشيء: فقد كُتب كقصة قصيرة في البداية، لكنه مُسرِح بعد ذلك، قبل أن يُنشَر على شكل قصة قصيرة. ومهما يكن الأمر، فإني أنا نفسي من يقوم بعملية اقتباس هذه النصوص إلى المسرح. أما قصة ((أسرتي))، فإنها قبل أن تنشر في المجموعة التي أشرتم إليها، كانت قد صدرت عن سلسلة المنشورات المسرحية، وهي السلسلة التي نشرت لي كذلك، نصين مسرحيين هما: الإعانة، و تغيير الأسلوب.

إن وكيلي الأدبي هو من يتولى كل هذا الشغل. أضف الى ذلك، أنه ينبغي لكم أن تعرفوا بأنه لا توجد أية علاقة بين المنشورات المتخصصة في المسرح، وبين تلك الدور التي تنشر الرواية والقصة القصيرة؛ إنهما عالمان منفصلان عن بعضهما البعض، وهذا شأن غير معروف عندكم في فرنسا؛ بحيث إن الشهرة التي يمكن أن يحققها كاتب مختص في المسرح، لا يمكنها بالضرورة أن تدفع بالناشرين المتخصصين في غير المسرح، الى الاهتمام برواياته أو بقصصه.

■ كُتبت رواية ((الطريق الى إيطاك))بضمير المتكلم. فهل يرجع ذلك الى نوع من الاختيار المعهود عندكم، أم أنكم تكتبون تارة بضمير المتكلم وأخرى بضمير الغائب، بكيفية لا تعبأ بمثل هذه التفاصيل؟

◆ على الرغم من أني كتبت بالشكلين معاً، فإنني أجد سهولة كبرى في الكتابة بضمير المتكلم المفرد. لكن يبدو لي أنه من العصي جداً على القارئ، وضع حدٍ فاصل فيما بعد، بين ((أنا)) السارد و((أنا)) الكاتب.

■ للسارد (في هذه الرواية)، اسم شخصي يحمل بعض الإيحاءات الساخرة، أليس كذلك؟

جواب: بلى. إن أبويه

من المتحمّسين لبعض الشيوعيين، لذلك سمّياه بفلادمير Vladimir، تيمّناً بلينين.

■ هل بإمكانكم أن تتفضلوا علينا بعض الشيء، في تفصيل المسار الذي قطعه نشوء وتكوّن رواية الطريق الى إيطاكا؟

◆ لقد نشأت هذه الرواية أساساً، على خلفية ما عشته، وما تمكنت من جمع بعض الملاحظات بشأنه حينما وصلت الى أوروبا، وأقصد بذلك: انهيار جدار برلين وما ترتب عنه من تداعيات أخرى، والحرب في يوغوسلافيا، وغير ذلك. لقد قادتني هذه الأحداث الى الخروج بمجموعة من التأملات، التي باشرتها بكيفية جد متعمقة، بشأن موضوعة الهجرة. على كل حال، هناك العديد من العناصر المرتبطة بالجانب السيري في الرواية، إلا أني في نهاية المطاف، لست هو فلاديمير(بطل الرواية)!

من دون شك، تلحّ علي في بعض الأحايين، بعض التمثلات القريبة من أفكار فلاديمير، بحيث يحدث مثلاً أن أقول في قرارة نفسي بأن حياة المواطن العادي معقدة وصعبة للغاية، وأن أحسن طريقة لتفادي أي مشكلة محتملة، هي الانتصار لموقف عدم امتلاك أي شيء يذكر... إلا أني مع ذلك، أكون على وعي تام بأن المواطنين المصنفين ضمن فئة مَن لا يملك سكناً قاراً (les SDF) ـ أي ممَن لا يملكون شيئاً ويعيشون تحت سقف كارتوني ـ يعانون الشيء الكثير؛ وعلى الرغم من ذلك، فهم قد يستشعرون ربما نوعاً من المتعة لكونهم لا يملكون قطميراً، ويعيشون بناء على ذلك في منأى حرّ عن كل إرغام أو إكراه. إني لأكتفي أنا شخصياً وبصفتي كارلوس ليسكانو، بحياة رتيبة مخفورة بوسائل وأدوات عيش رغد... مع بعض الواجبات التي يمكنها أن تترتب عن ذلك! إني بمعنى من المعاني، قد فوضتُ لفلاديمير التعبير عن رغبتي في عدم امتلاك أي شيء، والصدور عن توقي لحياة تنزع نحو التقشف... بالطبع، هو يملك بعض الأشياء ـ كتصوره الحالم بكوخ خشبي، مثلاً ـ إلا أن هذا ليست له أية علاقة مع مسألة ((امتلاك شيء ما))، بالمعنى العام ضمن حياة متعارف عليها، وفي سياق الحياة المألوفة. هناك طريقتان ليكون المرء حراً(في نظري): أن يصمد ويصارع، أو على العكس أن يستسلم كلية لتيار الحياة الجارف؛ وأعتقد من جهتي أننا بكيفية عامة، متشبثون بشكل مفرط، بالأشياء المادية، والواجبات، والأحداث العارضة، والالتزامات... ويساهم كل ذلك، في تقليص حرية أي فرد منّا، والحدّ منها. ربما قد تكون هناك علاقة بين وجهة النظر هذه، وبين السنوات التي قضيتها في الاعتقال: لقد تمكنت وأنا في السجن، من أن ألاحظ بأن المعتقلين الذين فقدوا حريتهم منذ وقت بعيد جداً جداً، قد انتهوا الى رفض امتلاك أي شيء مهما كان؛ إنهم يمنحون الآخرين كل شيء يقع تحت أيديهم، رغبة منهم في أن يصبحوا منفصلين ومترفعين عن كل ما من شأنه أن يحصل، بل إنهم ليرفضون الاحتفاظ حتى بكأس صغيرة من الزجاج، لأن الكأس قد تتسخ، وقد تتكسر، و.. الخ.

■ لقد بدا لي في العمق، بأن الفاصل الأوحد بخصوص انفصال فلاديمير المطلق عن الحياة، هو هذه النظرة الواهمة، هو هذا الحلم الدائب...

◆ أجل، هو كذلك فعلاً؛ ذلك أن حلمه المجسّد في نظرته التّواقة الى كوخ خشبي، إنما هو حلمٌ ببلوغ إيطاكاه الخاصة به، بحيث يحيل العنوان الى الأوديسا، الى سفر أوليس الرامز للعودة الآملة في العثور على مشاعر الحنان، والأمن، والحماية. وهو يعتقد بأن إينغريد Ingrid، تمثل عائقاً يحول دون تحقيق ذلك، لأنها تجسد إغواء بالحياة العائلية، وبالأبوة. إن إينغريد هي بمثابة الخطر الذي يأذن بالاتصال والالتصاق، وبالتالي بغياب الحرية. ومن ثمة، ففلاديمير يعيد التمسك بهذا الحلم الذي سكنه منذ البداية، وكذلك بهذا التعاون، والتضامن الموجود بين الفئات الأكثر فقراً في المجتمع.

■ غير أن فلاديمير لا يدرك بأن الحرية المطلقة غير موجودة، وبأنه من المستحيل أن ينفك المرء بكيفية تامة، من قيود وإكراهات المجتمع، وبأن كل حرية إنما هي ـ قسراً ـ حرية وقع بشأنها نوع من التفاوض. إذ بينما يشتغل فلاديمير بدار العجزة في مدينة ستوكهولم، نرى أنه كان من بين المستخدمين القلة، الذين تمكنوا من عقد جسور التواصل مع بعض النزلاء. فهل هناك بحسبكم، من علاقة تربط بين التهميش الاجتماعي وبين

الإقصاء الناجم عن الخلل أو القصور الذهني؟

◆ نعم، إني أعتقد بأن هذين النمطين من العزلة والتهميش والإقصاء، لمتجاورين ومترابطين بشكل كلي، بل إني أرى أن أحدهما هو بمثابة نوع من الاستعارة التي تحيل على الآخر. ونتيجة لذلك، شعر فلاديمير بنوع من الانجذاب نحو عالم هؤلاء المرضى العقليين، مثلما أحس في نفس الآن، بكلكل ذلك الخطر الذي قد يرزح تحت وطأته، إن هو أفرط في مجاورتهم والاقتراب منهم لوقت طويل. ولهذا السبب بالضبط، كان قد انصرف.

لقد صُدمت بالوضوح الشديد الذي قامت عليه رؤية فلاديمير، بشأن دينامية الأعمال المُقدمة ضمن المجموعات الإنسانية، وبشأن دواليبه النفسية الخاصة كذلك...

إن رغبة فلاديمير كانت هي أن يتجه الى ما أبعد من مساحة السطح التي تغلف الأشياء؛ غير أنه عوض أن يتصور بأن كل الأشياء تنحو في الاتجاه الحسن، اكتفى بالاقتناع بأن كل الأمور غدت تسير من السيئ الى الأسوأ. لقد حوّله ذلك الى نوع من تلك الشخصيات المصابة بأعراض الكاساندر Cassandre: إذ من الصحيح دواماً، أن يكون التكهن بالأشياء السلبية من قبيل الشأن الأسهل، بالنظر الى التنبؤ بما هو سار، مثلما أن من الأمور اليسيرة هي التبئير على الجانب السيئ لدى الناس، عوض رؤية الجوانب الايجابية.

أعتقد بأن تمثلاً للحياة بهذه الشاكلة، لهو أقرب مما يُنضجه السجين ـ الذي هو بالتحديد، شخص فاقد بشكل كلي، لما من شأنه أن يدافع به عن النفس ـ من تصورات ذهنية؛ إذ عليه دائماً أن يتوقع حدوث الأشياء الأشد مأساوية، إن هو أراد محاولة حماية نفسه بنفسه. بحيث لا يمكنه أن يثق ولا أن يبوح بأسراره لأي كان. وعليه، فإن التفكير دائماً في أشياء سيئة للغاية، هو إذن نوع من الكيفية التي تفضي بالسجين الى الاطمئنان والتخفيف عن النفس: فإذا حصل عدم وقوع الأمر الخطير المتوقع، فإنه حينئذ يشعر بالاطمئنان، أما إذا ما حدث ذلك بالفعل، فإنه يكون قد تهيأ له نفسياً بما يجب. لنتصور مثلاً، أن سجاناً ما منح صاحبنا شيئاً ما، عندئذ سوف يتساءل السجين وبشكل أوتوماتيكي، عن العذابات التي سوف تنجم عن هذه الأعطية، وهنا بالتحديد يظهر نمط التحليل التي يطبع ذهنية فلاديمير بشكل ثابت.

■ إن نظرة فلاديمير الى الحياة إذن، هي نظرة مدموغة بطبيعة التجربة اللااعتقالية التي اجتزتموها؛ فهل كانت هذه الأخيرة تجربةً قصوى في الحياة، الى الحدّ الذي اضطركم الى المرور عبر بوابة الكتابة التخييلية، حتى تتمكنوا من الحديث عنها؟

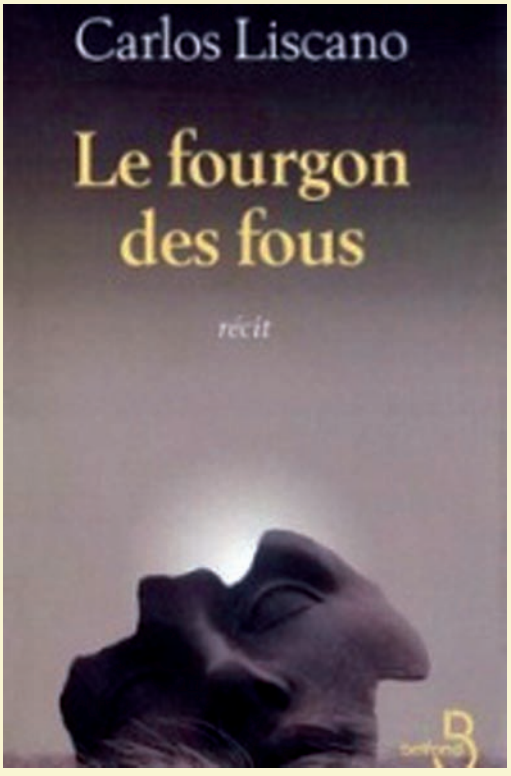
◆ أعتقد بشكل خاص، بأن الحديث عن السجن هو حديث ممل ومضجر للغاية، ومن ثمة فليس له من نفع اجتماعي يذكر. غير أن تلك السنوات التي قضيتها رهن الاعتقال، علّمتني أشياء كثيرة جداً، وصار ما تعلمته يتسلل ليغذي كتاباتي. إن أهم درس تمكنت من استخلاصه في هذه الحقبة، هو معرفتي الكبرى بالكائن الإنساني: سواء من حيث ما يمتلكه من أشياء حسنة أو قبيحة. إن تجربة الاعتقال تترك في النفس وشماً غائراً يمتد حتى فترة ما بعد استعادة الحرية والسراح؛ وهكذا يحدث للمعتقل السابق أن يُكوّن عن الآخر مثلاً، تصوراً مترعاً بالمسبقات والأحكام القبلية، لأنه كان قد اضطر لحظة الاعتقال، الى محاولة توقع الكيفية التي ستكون عليها ردود فعل الناس، ليتمكن هو نفسه من تحديد رد فعله الخاص. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فهناك أيضاً واحدة من النتائج المترتبة عن فترة الاعتقال، وهي أن كل مَن عاش التجربة، لا شك أنه يكتسب قوة عظيمة جداً حين يخرج من ظلمة السجن حياً: إن ردّ فعل معتقل سابق أمام بعض المشاكل التي مهما يكون نوعها، هو أن يردد في قرارة نفسه ((هدوءً أولا، ثم سيأتي الحل المناسب!)). إنه يرى أن الناس التي تعيش خارج السجن، غالباً ما تخلق لنفسها مجموعة من المشاكل التي لا وجود لها، في حين يكون عليها أن تتخذ موقفاً فيه ما يكفي من الصرامة، كي تكف مثل هذه المشاكل عن الوجود. أضف الى ذلك، أن المشكل الذي لا حلّ ليس ـ في نظره ـ بمشكل أصلاً، ومن ثمة ماذا ينفع الاكتراث بمثل ذلك النوع من المشاغل؟ إن ظروف السِّجن تُكسب المعتقلين كيف تنحو ردود فعلهم صوب هذا الاتجاه. مثلا حين يقول

هناك تداخل كبير بين الكتابات النثرية بعضها مع بعض

أحد الضباط لسجين لا يتوفر إلا على كتابين اثنين وحسب، هما كل ما يملكه في الحياة: ((ستحرم منهما لستة شهور كاملة))، ثم يسحب الكتابين منه؛ يجيب المعتقل عندئذ قائلا: ((وماذا بعد؟!...)). لقد مررتُ أنا بالذات، بامتحان مشابه لهذا في السجن، بحيث كان أحد الضباط العسكريين يضطهدني ويعذبني ويسبني و..الخ، من دون توقف، إلا أنه لم يسبق لي أن بادرت الى اتخاذ رد فعل، ضد سلوكه أبداً. وهو ما حذا به ذات يوم، الى أن يسألني بنبرة مغتاظة: ((بربك، ألست كلباً حقيقياً؟!))، فأجبته: بلى يا سيدي((. ومن ذلك اليوم، تركني وشأني. لقد كانت ردة الفعل غير المتأثرة، هي الحل الوحيد الممكن مع ذلك المتغطرس.

■ إنكم وبالاستناد الى التعريف الذي ورد في سياق تصدير الرواية، لتسمون مؤلف الطريق الى إيطاكا بسمة الغريب وغير المألوف؛ وبناء على ذلك، أسألكم: هل هنالك من علاقة يمكنها أن تجمع بين وضع الغريب ووضع السجين؟

◆ لم أفكر بعد في هذا السؤال... إلا أني أدرك بأن ثمة على الخصوص، اختلافاً جوهرياً بين الوضعين: فالوافد الغريب يطمح الى أن يكون مواطناً، بينما السجين - كما في التعريف - لم يعد كذلك. أضيف الى ذلك أن السجين هو على الخصوص، إنسان شديد المرّة والقوة بشكل كبير. فهو حتى لو زهد في العالم الى حدّ الإلقاء بنفسه بين براثين الموت، فإنه ما أن يجتاز هذه العقبة، حتى يتعرف جيداً على حقوقه في ظرف زمني وجيز، ويعرف كيف يناضل من أجل أن يجعلها محترمة، حتى لو اقتضى الأمر إثارة الفضيحة من خلال موته الخاص.



■ ما يُستخلص من الملاحظات التي كوّنها فلاديمير في روايتكم الآنفة الذكر، هو أن الغريب الوافد في النهاية، وعلى الرغم من طبيعة المعاناة الناجمة عن كونه مهمشاً ومقصياً، لا يعيد في علاقته مع أنداده وأشباهه المقصيين، سوى إنتاج نفس المواقف والوضعيات التي يتبنّاها الناس إزاءه، في بلاد المهجر...

◆ بل وأفظع من ذلك! فالوافد الغريب لا يكون على معرفة مطلقة بطبيعة اشتغال المجتمع الذي يحاول أن يندمج داخله، إلا أنه يُكون عن هذا المجتمع مع ذلك، الكثير من الآراء المسبقة، وهو ما يجعله يهاجم كل ما يحدث بجواره وبالقرب منه.

■ إن ((ماضي)) السارد الذي هو بالطبع فلاديمير، يكاد يكون غائباً عن الحكاية، اللهم بعض التهويمات الفضفاضة للغاية من جهة، وذلك الحضور المستتر والخفي للأبوين من جهة أخرى؛ وبناء عليه، نجد أنفسنا كقراء أمام محكي راسخ غاية الرسوخ، في الزمن السردي الذي يحيل على الحاضر..

◆ فعلاً، لقد خلقت لي مختلف مستويات الاستعمال الزمني بعضَ المشاكل، فأردتُ بشكل خاص أن أتجنب ثقل الماضي المركب؛ وهكذا كان سهلاً على فلاديمير إذن، أن يعبر - بالطريقة التي صيغ بها المحكي في النهاية - عن الأشياء مثلما كان يفكر فيها، أو يدركها، وأن يجد لها موقعاً سردياً في اللحظة التي يتلفظ بها.

■ هناك عدد قليل جداً من الحوارات في روايتكم. فهل تعتقدون بأن الحوارات، على الأقل من خلال شكلها الطباعي المعتاد، تمثل عائقاً يقف في وجه القراءة؟

◆ لا أبدا، ليس ذلك كذلك بالضرورة. إنه يكون كذلك فقط، حينما تكون الحوارات غير مصاغة بطريقة محكمة... وقد يحدث لي أن أقرأ بعض المؤلفات، التي تكون الحوارات فيها مكتوبة بطريقة رديئة، فتشكل لي الحوارات ها هنا بالفعل، عائقاً مزعجاً. وإذا ما كان اختياري قد وقع على الأسلوب غير المباشر في نقل أغلب المحادثات في الرواية، فإن ذلك فقط للحد

من التكرار. ثم لأن هذا الشكل الأسلوبي أيضاً ، يجنب الكاتب الوقوع في ما يشبه الاتجاه المحاكي، وفي إعادة الإنتاج الزائفة لكلام الشخوص ((كما هو)). إن الأسلوب غير المباشر يبتسر ويُلخص، بينما الأسلوب يصف.

■ ومع ذلك فإن لكم طريقة جد مميزة في استعمال الأسلوب غير المباشر الحر، حيث يبرز المتكلم من خلال ضمير الغيبة، بينما ينادي ويستفهم السارد، الذي يصبح نتيجة لذلك، في وضعية المخاطَب...

◆ تماماً. لقد كانت المشكلة الكبيرة التي اعترضتني أثناء الكتابة، هي التمكن من الوصول الى جعل السرد قادراً على التعبير عن العديد من الأصوات، من دون أن يجرّ هذا بعضاً من التكرار. وقد كان هذا الاستعمال المميز شيئاً ما، الذي تشيرين إليه، هو ((الحيلة)) الأسلوبية التي عثرت عليها بغية تحقيق هذا الهدف، وجعل السرد أكثر سلاسة.

■ أليست ربما هذه أيضاً، طريقة أسلوبية لتثبيت الكلام ما أمكن، في دواخل الشخصية؟

◆ نعم هي كذلك، كما أنها أيضاً طريقة في الكتابة، تجعل السارد ينعم بحرية كبيرة.

■ إن نهاية النص تترك القارئ يخبط خبط الأعشى وسط التباس قوي... إننا لنحزر على العموم، بأن الأمر يتعلق بمحكي استرجاعي، وبأن بداية المحكي لا تُقدم إلا في النهاية، إلا أن هناك ما يشبه بعض ((البياضات)) الكامنة بين نقطة البداية والنهاية...

◆ لكن هذا الالتباس مقصود بالطبع! ولستُ أعلم أنا بنفسي، ماذا حصل فعلا لفلاديمير.

■ قلتم قبل قليل، بأنكم لطالما فكرتم لحظة الاعتقال، في مهنة الكاتب. ترى هل أفضت هذه التأملات، الى ميلاد كتاب نظري؟

◆ لا، لا. إنني لم أكن سوى أسائل نفسي، ولم أقدم إجابة أبداً...

■ لقد دفعتم بدرس الرياضيات الى أبعد نقطة عن اهتمامكم الحالي. فهل يا ترى تتقاطع الرياضيات مع الكتابة الأدبية، في نقطة معينة؟

◆ تمنح الرياضيات في بعض مظاهرها على الأقل، فرصة للتحدي والاستلذاذ الفكريين اللذين لهما علاقة مع الأدب، على الأقل في نظري. كما يقول بعض النقاد بأن بنية بعض مؤلفاتي الأدبية، تنم على أن للكاتب عشقاً للرياضيات. وعلى كل، فإني أعتقد بأن ما من رواية مكتوبة بإحكام، إلا وتنبعث منها هارمونية شبيهة بتلك التي تميز البينة الاستدلالية، التي نجدها في بعض النظريات المبرهن عنها في الرياضيات.

تجربة الاعتقال تترك في النفس وشماً غائراً يمتد حتى فترة ما بعد استعادة الحرية والسراح

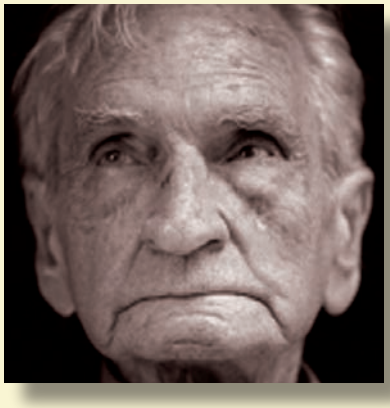
■ أنتم تعملون في حقل الترجمة، كما أنكم في الآن ذاته كاتبٌ تترجم كتبه الى لغات أخرى. فكيف تنظرون الى فعل الترجمة؟

◆ على المستوى المبدئي، نجد أن الكاتب يكتب لقارئ يتكلم نفسَ اللغة التي يكتب بها المؤلف؛ والأمر يتعلق في حالتي، باللغة الاسبانية. إلا أن المرء حين يقرأ نفسه بلغة أخرى، فإن ذلك دائماً ما يكون تجربة غريبة... كأن أكتشف مثلاً، نصوصي بالفرنسية: فحتى لو أني لا أتكلم اللغة الفرنسية، إلا أنه بمقدوري مع ذلك أن أقرأ حروفها. زد على ذلك أنها تحفزني على التساؤل عما يمكن أن يجده القارئ الفرنسي في مؤلفاتي... إلا أني لا أحير جواباً، على ذلك التساؤل...

فأن تُترَجم معناه أن تُسلم أمرك كلية بيد شخص آخر، بيد مَن سيؤول وسيعيد كتابة نصك من جديد. إنني لا أحمل أي حكم بشأن العمل الذي ينجزه مترجمي، خلال فترة الترجمة. لكن ما أن ينجز العمل، حتى يدب الشك في نفس المرء... وهو شك تبرره بعض الأسئلة من قبيل: ترى هل تمّ فهم هذه اللفظة، بالشكل الجيد؟ ثم ألم تساهم هذه العبارة، في استحضار معنى مضاد في ذهن المترجم؟ ومهما يكن، فإنني أعرف بأنّ علي أن أحترم العمل الذي ينجزه المترجم.

■ بماذا تنشغلون في هذه الفترة؟

◆ أعمل على تحقيق إنجازيْن اثنين: أشتغل أولا على رواية ذات صيغة ساخرة، إلا أني لن أقول بصددها أي شيء آخر... ثم على تكملة لمؤلف شاحنة المعتوهين، الذي كنت قد كتبته منذ سنوات خلت، وهو اليوم في طور الترجمة الى الفرنسية. فقد سبق لي أن أشرتُ في هذا الكتاب الى فترة الاعتقال، وأريد أن أكتب تكملة له أحكي فيها كيف صرتُ كاتباً.



غياب آلبير قوصيري
أو الخـروج إلــى النهــار

ماري – خوزيه هويه **ترجمة : أحمد عثمان**

مترجم من مصر

في ١٩٤٠، نشر شاب أنيق مجموعة قصصية باللغة الفرنسية حيث وجد من فوره الصوت الذي يبلوره وعرف نجاحا كبيرا: «الناس الذين نساهم الإله». مؤلف سبع روايات على مدار أكثر من نصف قرن حيث غالبيتها – أعيد طباعتها مرارا لدى مختلف الناشرين وترجمت إلى العديد من اللغات – أعدت من بين الأعمال الرائدة المعاصرة. حصل آلبير قوصيري في ١٩٩٠ على الجائزة الفرنكفونية المقدمة من الأكاديمية الفرنسية وفي ١٩٩٥ على جائزة أوديبرتي الكبرى عن مجمل نتاجه، المكتوب كله بالفرنسية.

- ❖ عاش ومات وانتصر لمفهوم عدم امتلاك شيء.
- ❖ أنا كاتب مصري.. يحيا في باريس ويكتب بالفرنسية.
- ❖ أنظر الى العالم بوضوح، الحياة تثير اهتمامي والبقية سخرية.
- ❖ ٦٠ عاماً في غرفة في نزل.. «لست في حاجة أي شيء للحياة».
- ❖ شخصيات «كسالى الوادي الخصيب» واقعية تخيلتها من عائلتي.

ولد في القاهرة عام ١٩١٣، سافر كثيرا قبل أن يستقر في باريس ١٩٤٥، حيث أقيم لفترة تناهز الستين عاما في غرفة بفندق، بشارع السين. كان صديقا لهنري ميلر ولورنس داريل وآلبير كامو وغيرهم. لا يخرج إلا لشراء الكتب ومتابعة العالم وهو يمضي من مقهى لا فلور أو حديقة لوكسمبرج ورؤية أصدقائه.

وهنا في مقهى قريب من الحي اللاتيني قابلته منذ سنوات.

◆◆ آلبير قوصيري، صور « الناس الذين نساهم الإله» (١٩٤٠) و«منزل الموت المؤكد» (١٩٤٢) بواقعية شعب الأحياء القاهرية الفقيرة...

❖❖ نعم، يتعلق الأمر بمدينة شبابي، الشوارع التي عرفتها، الناس الذين لاحظتهم، هذا العالم الذي أحببته... منذ ذاك، امتدت المدينة إلى الصحراء، غير أن الأحياء الشعبية ظلت كما هي. المنزل الذي تكلمت عنه يوجد فعلا، كان لدي به آتيليه، أصدقائي، من الفنانين، كانوا يسكنونه... لم يزل باقيا، أصبح آثرا تاريخيا. أنطلق دوما من الواقعة، ثم أنقلها، وهذه الشخصيات وجدت، وأسماؤها هي نفس أسمائها في الحقيقة، الكوابيس أيضا، أنها أحلام حكتني.

◆◆ الأماكن المفضلة في روايتك هي الشوارع الشعبية، المقاهي، بيوت الدعارة. الأماكن التي ندخن الحشيش فيها...

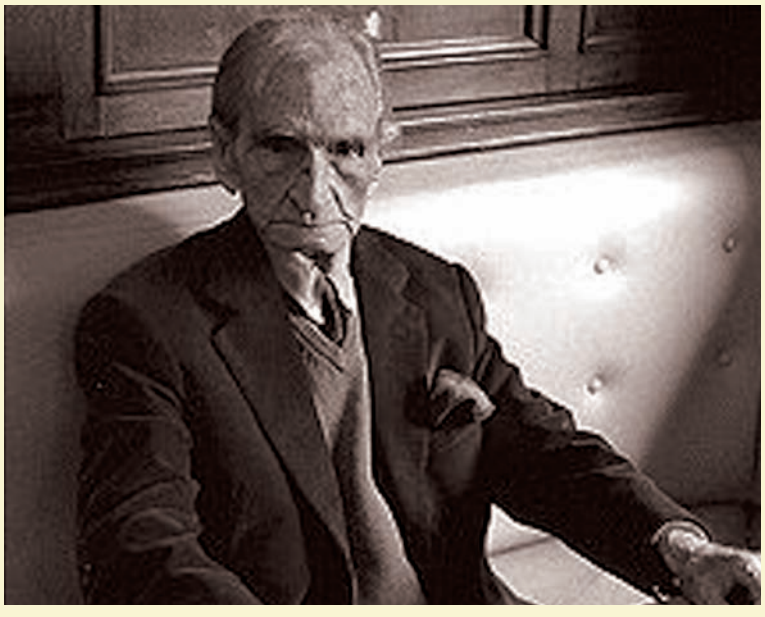
❖❖ في الممارسة اليومية ندرس الحياة، وليس في الكتب، في المقاهي نلاحظ، ندخن الحشيش لأنه في قاهرة ذاك العهد كانت عادة، ببساطة...

◆◆ الوقائع اليومية موضوعة متواترة في الرواية المصرية المعاصرة المكتوبة بالعربية، من محفوظ إلى الكتاب الشباب، ولكنك اخترت الكتابة بالعربية، لماذا ؟

❖❖ لم أخترها في الحقيقة، تحققت بدون أن أعيها. صغيرا، ذهبت إلى المدرسة الفرنسية، قرأت كبار الكتاب الفرنسيين، وبطبيعة الحال وجدت نفسي أكتب بالفرنسية. ثم، استقررت في باريس لأنه إذا كتبنا بالفرنسية وطبعنا في فرنسا، من الأفضل الإقامة في باريس.

◆◆ هذه الانعطافة إلى باريس والى اللغة الفرنسية، إذا تمكنت من القول، أصبحت فيما بعد شرطا ضروريا للكتابة بالنسبة إليك ؟ ما هي الرابطة التي تربط بين اللغة والكتابة ؟ أي علاقة حافظت عليها مع اللغة العربية ؟

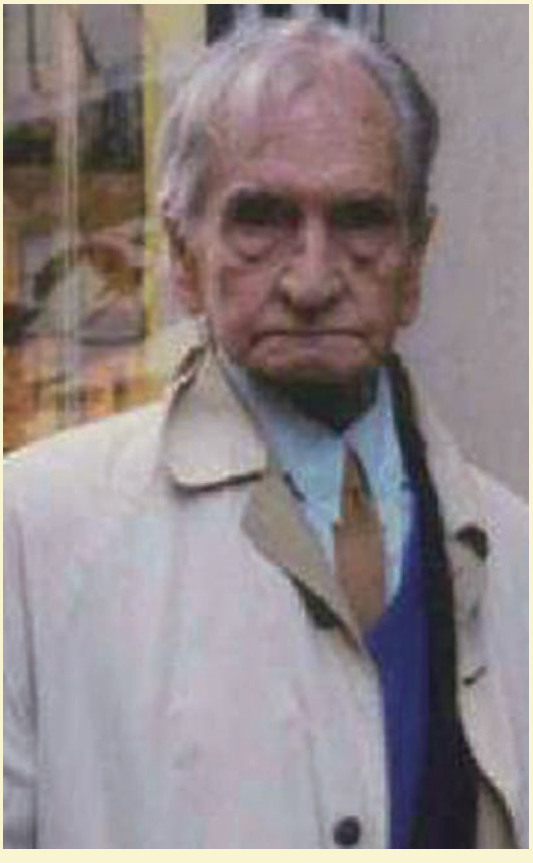
❖❖ ما يهمني، سياق النتاجات، وليس اللغة التي أعبر بواسطتها، الكتب ترجمت والعالم قرأها، كتابي الأول ترجم من فوره إلى الانجليزية والعربية. لغة واحدة لا تكفي لتحديد الهوية الأدبية. أنا مصري، أشعر بكوني مصريا يحيا في باريس ويكتب بالفرنسية، وبالتالي أنا كاتب مصري. حتى لو كتبت للصحف العربية، أكتب بالفرنسية ويترجمونني، لم أنشر شيئا بالعربية. أحب أن أنحت اللغة الفرنسية، ولكن المناخ المصري، العربية المصرية التي أنقلها، هي تعابير وأمثال وحكم بلادي التي أستعملها... في القاهرة، ترددت كثيرا على الفنانين والمثقفين، بعض الكتاب بالعربية، ولكن غالبيتهم ماتوا حاليا. بالتأكيد أقرأ



الكتاب المصريين، محفوظ قرأته بالفرنسية. تعرفين، ظللت خمسة وثلاثين عاما بدون العودة إلى بلادي، حاليا أذهب من وقت إلى آخر، ولكن أجد الآن صعوبة بالكلام بالمصرية.

◆◆ على الرغم من كون الأحداث تقع في مصر، أو في البلاد العربية، لم تتجه إلى الغرائبية، ومع ذلك تعلق الأمر بالمخيلة الشرقية ؟

❖❖ نعم، ولذا لست في حاجة إلى العيش في مصر أو الكتابة بالعربية، مصر تسكنني، وهي ذاكرتي. وبالتالي، كما قلت، أنطلق دوما من الواقعة، لا أبتكر شيئا. شخصيات «كسالى الوادي الخصيب» على سبيل المثال شخصيات تخيلتها من عائلتي، وصفت والدي وجدي، كنا نحيا هكذا في الواقع، أنا أيضا أحيا هكذا... أنام كثيرا، لست في حاجة إلى أي شيء للحياة، فقط غرفة في نزل... ماذا تريد، لست



الفكاهة والسخرية صفتان يمتلكهما الشعب المصري. السخرية هي السلاح الوحيد في هذا العالم. التسيب شكل من أشكال المقاومة ضد غرور الفعل. العنف، القتل، القنابل هي أشياء أخرى، ذريعة لبناء التاريخ. في « شحاذون ومتكبرون»، الجريمة لا تفيد إلا في عملية الخيال، الكتاب لا يتبدى من التحقيق البسيط، ما يهم يتمثل في قلق الضابط، شكوكه، تحوله، من قبل كان حارس ممتلكات المجتمع وتدريجيا تملك وعيه.

في حاجة لشراء أي شيء، لا أملك شيئا، لا أملك دفتر شيكات ولا بطاقة ائتمانية، لا، لا، لا أملك سوى بطاقة هويتي المصرية وأخيرا بطاقة إقامتي (الفرنسية)، ذا كل شيء... في الشرق، تعرفين، حينما تملكين أدوات الحياة – كانت أسرتي تمتلك أراضي بدمياط –، لا تعملين، من اللازم أن تكون مجنونا لكي تعمل ! بدون قيود، ليس لدينا الوقت للتفكير.

◆◆ بعض شخصياتك من الفقراء والمنبوذين، وآخرين من العاطلين، الفلاسفة، النائمين، وأحيانا من المتآمرين، دائما شخصيات هامشية ترفض بإصرار « الانضمام إلى مصير العالم المتمدن». مرارا وتكرارا، وتحديدا في « مؤامرة المهرجين» وعلى وجه الخصوص « طموح في الصحراء»، لا نجد أي اتهام للمجتمع الغربي ؟ ضد التقدم عامة ؟

❖❖ أرادت أوروبا أن تقدم دروس التقدم... التقدم، عن أي تقدم يتعلق الأمر ؟ لا أرى شيئا يمس الإنسانية... التقدم الوحيد للإنسانية، هو التقدم الروحي، ربما الوضوح، استعادة الوعي. إذ أن التوهم، الخدعة... يجب نفيها، وإنكار الطغاة الطموحين وكذا الثوريين غير الحاسمين. أنا ضد المجتمع القمعي، الأخلاق الموافقة ومن يجسدها، الاغتراب الذي حققه التقدم ورغبة الإثراء بأي ثمن. الفقراء هامشيون، وبالنسبة لهم الحياة بسيطة، لا يمتلكون شيئا ويسخرون من كل شيء. الآخرون يرفضون عقلية الرق، عالم حياة الخراف ويختارون العيش بصورة أخرى. أكرر في كل لحظة أن الحياة بسيطة، وبالأخص في الشرق، المناخ، الشمس تساعد كثيرا. بالاتجاه نحو الجنوب نملك الوقت للملاحظة والتأمل، وهو ذا الشرق. ولكن في نفس الوقت حينما أصف البؤس المصري، أنه البؤس العالمي، الظلم العالمي الذي أعرضه وأي قارئ في العالم يعرفه. ترين، من الضروري تملك الوقت، أن تعرف الانتقال من الزمن للرؤية، للتفكير، وهذا ما أفعله منذ زمن، يكفي أن تحب الحياة، وحينما نحب الحياة، نجدها في أي مكان، ومن الضروري معرفة

أن نكون حكام الحياة...

◆◆ رغم ملاحظاتك على «مجتمع التعفن»، نجد كثيرا من الفكاهة، رغم غياب المشروع الاجتماعي لدى شخصياتك، هناك أحيانا نوع من التضامن بين الناس، ومضة أمل في نهاية رواياتك. ما هو المعنى النهائي الذي ندركه من كتبك، وعلى وجه الخصوص لدى روايات تحمل عناوين مثل «العنف والسخرية»؟

❖❖ الفكاهة والسخرية صفتان يمتلكهما الشعب المصري. السخرية هي السلاح الوحيد في هذا العالم. التسيب شكل من أشكال المقاومة ضد غرور الفعل. العنف، القتل، القنابل هي أشياء أخرى، ذريعة لبناء التاريخ. في « شحاذون ومتكبرون»، الجريمة لا تفيد إلا في عملية الخيال، الكتاب لا يتبدى من التحقيق البسيط، ما يهم يتمثل في قلق الضابط، شكوكه، تحوله، من قبل كان حارس ممتلكات المجتمع وتدريجيا تملك وعيه...

◆◆ وأصبح شحاذا. مسيرته تدور حول التحقيق، بطريقة مثالية ؟ بالنسبة لهذه الشخصيات – الفيلسوف، ثم ضابط الشرطة، أصبحا شحاذين، الشاعر، الموسيقي اللذين تخليا عن الوقائع المادية – هل تعلق الأمر بثورة داخلية وفردية ؟

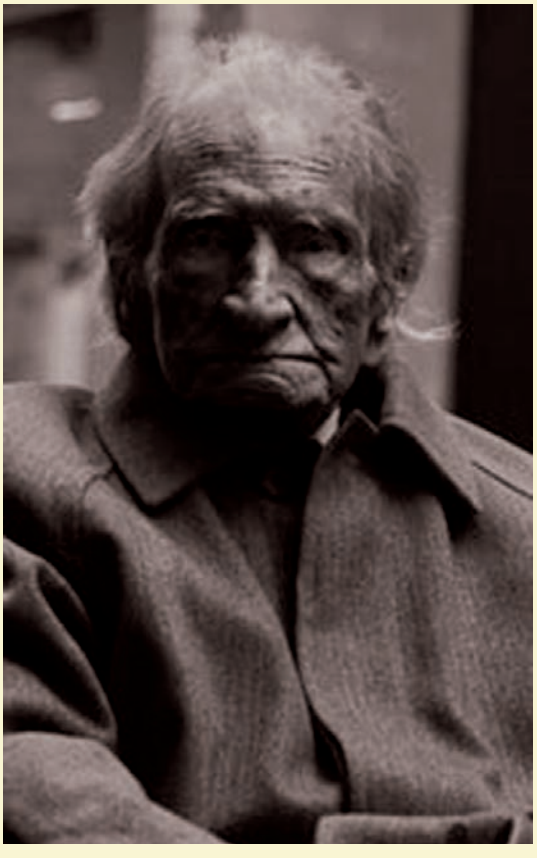
❖❖ البعض أدرك السلام، السلام الداخلي، بساطة الحياة قبل أي شيء. أكتب دوما نفس الكتاب، فقط الحبكة تتغير، غير أنها لا تثير اهتمامي. مهنتي، النظر، أرى نفسي مسؤولا، حينذاك أكتب لكي أقول ما أفكر فيه عن هذا العالم. في كل مكان يسود الرق الذي يجب مقاومته. أساسا، أرى ظمأ الحرية. بالتأكيد، هذا مفهوم شرقي عن الحياة والحرية. المصريون شعب مسالم... هناك نوع من الازدراء، إلى حد ما اللا تعاون، اللا مبالاة إزاء ما يجري أمامهم، وهو نوع من الحكمة.

◆◆ رؤيتك عن العالم ليست فقط واقعية. فيها نجد أيضا بعدا بصريا للمبالغة والافراط، وبطريقة هاجسية. تعد رواية « طموح في الصحراء» (١٩٨٤) الوحيدة التي تدور في الوقت الحالي. ألم تكن هناك طريقة ما لتصوير حرب الخليج ؟

❖❖ نعم، بدون شك، ولكن لم يدركها أحد بعد. وددت أن أكشف عن الطموح اللا متكافئ. ولأنني أنظر إلى العالم بوضوح، الحياة تثير اهتمامي والباقي سخرية.

◆◆ لمن تكتب ؟

❖❖ أكتب للأجيال الجديدة. منذ كتبي الأولى، كان من بين قرائي الأوائل الشباب الذين تأثروا بأفكاري، الذين حتى اتجهوا إلى الإقامة في مصر بعد أن قرأوا كتبي، أعرف الكثيرين منهم. من اللازم القول أن التاريخ المحكي هو الذين يجذب القراء، وانما الشخصيات، سلوكياتهم، العلاقات الإنسانية، والأفكار على وجه الخصوص. كاتب حقيقي يختلف عن روائي يرتبط بأهمية التاريخ. لا يكفي الكتابة لدى الكاتب، يجب على الكاتب أن يختبر معناه النقدي، بطريقة ستندال، ويجابه المشاكل العالمية الحرجة. بيد أن الكتاب لا يمتلك تأثيرا إلا إذا انتظره الشباب، والشباب متوفرون. إذا أقنعت بعض القراء، إذا وصلت إلى مائة شخص في حياتي كلها، هذا كثير للغاية... لن أكتب بعد ذاك.



❖ زاباتا:

الزعيم القوى يخلق شعباً ضعيفاً في حين أن الشعب القوي لا يحتاج لرجل قوي لقد تغير الناس

«فيفا زاباتا»

ترجمة وتقديم: محمـــود عـــلي

كاتب وسينمائي من مصر

هناك دائماً خصومة بين الروائي والسينما ، نادراً ما يرضى الأديب الروائي عن عمل له تحول الى شاشة السينما ، فالعمل الأدبي بالنسبة اليهم كالابن الوليد عليه أن يظل كما هو بحسناته وعيوبه ـ والأب ـ الأديب ـ يتحمل عنه المسؤولية الكاملة... وقليلون منهم من أنصفتهم تجربة اعداد أعماله للسينما.. منهم الأمريكي «جون شتاينبك» الذي كانت أعماله للسينما أكثر حظاً من غيره مثل «سكوت فيتزجرالد» و«همنجواي» و«وليام فولكنر». فقد رشحت أعماله التي قدمتها السينما للأوسكار الخمسة وعشرون ترشيحاً فازت أربعة منها بالأوسكار.. كما رشح شتاينبك نفسه ثلاث مرات عن السيناريو.

فيفا زاباتا

الإخراج: الياكازان

سيناريو: جون شتاينبك

مدير التصوير: جو ماكدونالد

موسيقى: ألكس نورث

مونتير: باربارا ماكلين

الممثلـون

مارلون بواندو: اميليانو زاباتا

جون بيترز: جوزيفا

انطوني كوين: افيميو

جوزيف وايزمان: فرناندو

أرنولد موس: دون ناسيو

آلان ريد: بانشو فيللا

مارجو : سولدا ريدا

ليو جلبيرت: بابلو

هارولد جوردون: ماديرو

فرانك سلفيرا: هيورتا

فاى روب:دياز

فلورتو إيمس: سنيور اسبيخو

❖ دون ناسيو: ان لم تعط القليل الآن.. سوف تفقد كل شيء .

والأعمال التي قدمت له على الشاشة تندرج تحت أربع فئات. أعماله التي أعدها له آخرون للسينما وأعمال كتب لها السيناريو بنفسه عن رواياته وأخرى عن قصص له لم تنشر... وأخيرا سيناريوهات أصلية كتبت خصيصاً للسينما وأهمها فيلم «فيفا زاباتا» الذي رشح لأربع جوائز من أوسكار عام ١٩٥٢م عن الإخراج «إليا كازان» وأحسن ممثل «مارلون براندو»... وأحسن ممثل دور ثان... «انطوني كوين»... وعن الديكور.. ولم يفز الفيلم سوى بجائزة أحسن ممثل في دور ثان.

ومن أعماله الأخرى التي أعدت للسينما «رجال وفئران» - وعناقيد الغضب (١٩٤٠) - تورتيلا فلات (١٩٤٢) وغاب القمر (١٩٤٣) - قارب نجاة (١٩٤٥)... وأخرها «شرق عدن»..... من بينها أعمال تعتبر الآن من كلاسيكيات السينما مثل عناقيد الغضب ورجال وفئران.. وهذا السيناريو الذي بين أيدينا.

وأهمية هذا الفيلم والسيناريو ليس فقط لمخرجه «إليا كازان» أو أبطاله.. لكن لانه كما يقول «كازان» عن النص الكامل الذي كتبه شتاينبك «لم يكن عملى سوى اختيار أماكن التصوير وتقطيع المشاهد» ولأن موضوع الفيلم لم يكن غريباً على «شتاينبك» فقد سبق له زيارة المكسيك وقدم عنها فيلما تسجيليا بعنوان «القرية المنسية» حول العلم والخرافة من خلال قرية مكسيكية ترفض العلاج الحديث وتتمسك بالقديم.

وهى فترة استمرت شهوراً درس فيها الناس والأرض واللغة وهو ما ساعده في كتابة السيناريو عن شخصية «زاباتا» البطل المكسيكي الذي تحول الى أسطورة في ضمير شعبه.

وأخيراً... فإن شخوص وموضوع الفيلم تجد جذورها في أعمال أخرى مثل «عناقيد الغضب» الذي أخرجه «جون فورد» و«رجال وفئران» و«قارب نجاة». فالفيلم يتناول السيرة الشخصية له تناولا اعتبره البعض حينذاك عملاً شيوعياً يحض على الثورة. ولم يكن «شتاينبك» كذلك... وإلا ما كان الفيلم قد رفض في الاتحاد السوفييتي أيضاً لأن البطل ليس هو البطل في المفهوم العقائدي الثوري!

وهنا يثور سؤال على حد تعبير الناقد «روبرت جورسبجر» هل كان «زاباتا» «ثورياً» أم «متمرداً»؟ يقول البرت كامي أجابة عن السؤال... «أن المتمرد شخص مستقل يقف ضد الظلم من أجل الحرية ومستعد للموت من أجلها.. لكنه يتردد أمام القتل في حين أن الثوري على العكس يتحدث عن الحرية مستخدما العنف والرعب باسم الأخوة والمساواة.. على استعداد لنصب المشانق وفرق الإعدام... فالغاية عنده تبرر الوسيلة!! وهي المقارنة التي نجدها بين «زاباتا» و«فراناندو» الذي ينضم في النهاية لأعدائه من أجل هدف بعيد المنال.

وكما يقول «كامي» أن المتمرد «لا يتمرد فقط لظلم وقع عليه... بل لمجرد أن يشاهد الظلم على الآخرين... واحساسه بالتماهي معهم» وهو ما حدث مع «زاباتا». فهو لم يكن يخطط للأحداث... بل كان رد فعل لها... كان كل هدفه أن يحقق حلم حياته بالزواج من جبيبته والاستقرار. لكنه ما أن شاهد السجين البريء في طريقه للإعدام حتى ثار من أجله. وهو من أول مشهد يتكلم باسم الهنود الفلاحين رغم انه لا يملك أرضاً... هو اذن كما قال له «دون ناسيو» ليس ضمير العالم. عندما يدافع عن طفل سرق ليأكل.. ان احساسه الفطري بالعدل هو الذي يجعله يسعى للتعليم ليواجه مثقفي المدينة. وعندما يسأل عن «ماديرو» الزعيم الجديد لا يسأل عن أفكاره بل يريد رؤيته ليقرأ أفكاره من وجهه وسلوكه. أن كل مطلبه أن يجد الفلاح أرضا يزرعها. هي في الأساس أرضه. وهو ما يتعاطف معه «دون ناسيو».. «أعطوهم القليل والا استولوا على كل شيء».. أن الأرض هي الأهل والعرض والحياة الكريمة بالنسبة للفلاح وهو ما يتردد في «عناقيد الغضب» لذا أختاره جموع البسطاء زعيماً لهم. وهو منصب لم يكن يريده أو يتمناه. منصب يرى فيه شقيقه ووالد زوجته «فرصة للثراء» وهو لا يرى فيه إلا الشقاء والمعاناة فيما سيواجهه.

عندما تسأله زوجته. إذا مت.. فماذا عن هؤلاء الناس؟ فيرد عليها.. «الزعيم القوي يخلق شعباً ضعيفاً في حين أن الشعب القوي لا يحتاج لرجل قوي لقد تغير الناس وهم ليسوا في حاجة لي وقائدهم سيكون من بينهم».

وهو لا يدرك إلا أخيراً بأن القتل يؤدى لمزيد من القتل لكنه مضطر لمواصلة الطريق حتى لو كان فيه موته.. وإذا كان المحترفون هم الذين ينتصرون فهو أنتصار مؤقت كما يشير الفيلم في نهايته.. لقد أصبح «زاباتا»... فكرة وليست شخصاً.. والأفكار لا تموت.. صار كالعنقاء لا يمكن الإمساك به بعد أن استقر في قلوب وضمائر شعبه ليظهر يوما ما زاباتا جديد يمتطي جواده الأبيض «بلانكو» الذي ينتظر فارسه فوق قمة الجبل ،،،

(مع العناوين الرئيسية نشاهد هذه اللقطات)

- لقطة طويلة..... ريف:

رجلان « أحدهما يمتطي حصاناً أبيض يسرعان في اتجاه

الكاميرا. تسمع من خلفهما صفارة قطار مما يزيد من ابقاع سرعتهما.

– **لقطة متوسطة ـ الفارسان**:

راكب الحصان الأبيض في المقدمة..... الاثنين يرتديان زيا وطنيا.

ـ محطة فرعية... تنخفض صفارة القطار مع توقفه لالتقاط بعض الركاب:

(مجموعة من الفلاحين في زيهم الأبيض في انتظار شيء ما. يبدو الفارسان في المنظر وهما يرتجلان).

ـ انتهاء العناوين ـ

فارس (موجها حديثه إلى فارس الحصان الأبيض): ـ انك تهدر وقتك يا أخى... لا شيء يجوى من هذا..... لا شيء

(صوت القطار... الفلاحين والفارسين ينظران تجاه الصوت

ـ فارس الحصان الأبيض يلتفت نحو شقيقه الفارس الأخر يسلمه زمام الحصان الأبيض ويتجه نحو الفلاحين)

ـ اختفاء ـ

بوابة قصر:

(الفلاحون الذين كانوا في انتظار القطار أمام البوابة ـ نتعرف من بينهم على فارس الحصان الأبيض ـ جنود في حراسة البوابة).

لقطة متوسطة ـ فريق من الفلاحين عند البوابة:

(أحد الفلاحين يقدم للجنود أوراقاً يتفحصونها ثم يقومون بتفتيشهم بحثا عن أسلحة حيث يجدون مع أحدهم سكينا ومع آخر بندقية... الخ يسلمونها لجندي آخر يقف على البوابة.

داخلي ـ حديقة القصر:

أسلاك تحيط بالجدران والجنود يضعون أسلحة الفلاحين على جانب.. موضحين لهم إنه إجراء أمني عادي على أن يستردوها عند الخروج.

عند البوابة

فارس الحصان الأبيض أمام الجنود يسلمهم سلاحه حيث يسلمونه لجندي عند مدخل البوابة ـ خلف الفارس رجل نحيف هو «بابلو» الذي يسلم بدوره سكينا صغيرة يتفحصها الجندي في دهشة.

لقطة اعتراضية ـ السكين تبدو صغيرة لا خوف منها:

عودة إلى المشهد السابق:

الجنود يعيدون السكين إلى بابلو بابتسامة «بينما ينظر فارس الحصان الأبيض إليها ويقول له بمرح».

الفارس: متى تحمل سكينا حقيقيا؟

(الفلاحون يبتسمون لهذه الدعابة ثم يمرون وجندي يشير إليهم باتباعه).

ـ مزج إلى ـ

داخلي ـ غرفة استقبال في القصر:

ـ خادم في زي رسمي يسمح لهم بالدخول ثم يخرج. حاجب بيده بطاقة وقلم يتجه نحوهم.

الحاجب: أسماءكم... لو سمحتم.

الفلاحون يتفحصون الغرفة ـ كرسي ضخم يبدو كالعرش في أحد جوانب الغرفة. وعلى حائط تبدو صورة «دياز» بكل عظمته... مجموعة منهم تحملق في الصورة.

لقطة شاملة ـ غرفة الاستقبال:

ـ تبدو خالية إلا من كرسي خلف مكتب ضخم... وفد الفلاحين أمام صورة «دياز» حتى ينتبهون على صوته حيث يقف «دياز « رئيس المكسيك ينظر إليهم نظرة خاطفة ثم يتجه بخفة ونشاط نحو الكرسي ويجلس. الحاجب يسلمه البطاقة بأسماء الوفد ـ دياز يتفحصها للحظة ثم يقول (مشيرا):

ـ اقتربوا..... اقتربوا

(يتجهون نحوه في تردد)

لقطة متوسطة ـ دياز والوفد:

دياز: والآن يا أبنائي... ما هي المشكلة التي جئتم من أجلها؟

(الوفد كل منهم يلتفت نحو الآخر في تردد بحثاً عمن يتكلم أولاً ـ فارس الحصان الأبيض يقف في المؤخرة).

دياز: حسنا.... لابد من أن يتكلم أحدكم.... لابد أنكم حضرتم من أجل شيء ما؟

لازارو (واحد من الوفد في اشارة موافقة): نعم أيها الرئيس... لقد جئنا لشيء.

دياز (ينظر لآخر): حسنا.... انت...قل لي ما هو؟

أحدهم: لابد أنكم تعلمون بالأرض التي عند الصخرة البيضاء جنوب اننسليو.....

ثان (وقد أعد خطبه): سيدي الرئيس... لقد فقدنا....

بابلو (مقاطعا اياه): لقد استولوا على أرضنا.

دياز: من الذي استولى عليها؟ عندما توجهون اتهاما يا أبنائي لابد أن تكون تحت أيديكم كل الحقائق ! من اذن الذي استولى عليها؟

الوفد (في صوت واحد): مالك الأرض هناك... انه أكثر من ملك؟ لقد استولوا على الوادي الأخضر ولم يتركوا لنا إلا التلال الصخرية ! وقد أقاموا سوراً من السلك الشائك بحيث لم يعد باستطاعتنا إطعام مواشينا.

الأول: وحرقوا المنازل الثلاثة القريبة من الصخرة البيضاء.

ثاني: ويزرعون قصب السكر في أراضينا التي كنا نزرعها قمحاً.

دياز: هل لديكم ما يثبت ملكيتكم للأرض.

لازارو (في هدوء): القرية تملك هذه الأرض منذ زمن بعيد (ممسكا بحقيبة بالية من الجلد ولدي أوراق منذ التاج

الأسباني... ومن الجمهورية المكسيكية.
ديـاز: أذن... لا توجد مشكلة.. طالما لديكم ما يثبت هذا (يتوقف) وسوف يحسم القضاء الأمر.. سوف أرسلكم إلى نائبي الشخصي.. لكن قبل لقائه عليكم بالبحث عن علامات الحدود.. تأكدوا من هذا... لابد من حقائق... حقائق... أوراق ومستندات.
(الوفد يعبر عن امتنانه وشكره).
ديـاز (مواصلاً حديثه): والآن.. لدي ما يشغلني من أمور (بابتسامة) انني رئيسكم منذ أربعة وثلاثون عاماً... وليس من السهل أن تكون رئيسا كما يظن البعض.
أكبر الوفد سناً: شكرا... أيها الرئيس
زواية واسعة:
يغادر الجميع القاعة إلا فارس الجواد الأبيض الذي يقف وحيداً صامتاً ينظر للرئيس بعين فاحصة... يلاحظ بقية الوفد انه ما زال مكانه. عندما يتحدث لا يبدو على وجهه أية تعبيرات إلا من صوت هادئ.
الفارس: سيدي الرئيس... لا يمكن لنا ان نتحقق من الحدود.. فالأرض احيطت بسور وعليه حراسه مسلحة. انهم يزرعون في هذه اللحظة قصب السكر بدلاً من أن تزرع قمحنا.
ديـاز: (على وشك الكلام).... ان المحاكم.....
الفارس: لو أذنتم لي.. القضاء: هل علمتم يوماً ان قضية أرض أعيدت يوما لأصحابها من الأهالى.
ديـاز: وهل تم الاستيلاء على أرضك؟
الفارس: أرض أبي تم الاستيلاء عليها منذ زمن بعيد.... سيدي الرئيس
ديـاز ينظر إليه لحظة ثم يتجه نحو الفلاحين متحدثا إليهم: انني بمثابة الأب لكم.. وحاميكم.... ودمنا واحد.... عليكم بالصبر.. فمثل هذه الأمور تستغرق زمنا !
الفارس: سيدي الرئيس... كما تعلمون تماماً فاننا نصنع طعامنا من القمح وليس بالصبر... ثم أن الصبر لن يجعلنا نجتاز سورا مسلحا... ولو فعلنا بنصيحتكم.. أي بالتحقق من الحدود... فنحن بحاجة لسلطة لعبور هذا السور.
ديـاز: من المستحيل استخدام مثل هذه السلطة في أمر كهذا.
الفارس: لكنكم اشرتم علينا بذلك
ديـاز: لا أملك سوى النصيحة.
الفارس: اذن... سيد الرئيس. من الطبيعي أن نعمل بنصيحتكم.. شكراً سيدي (ينحني).
(يلتفت للخروج وفي عينه ابتسامه ومعه بقية الوفد)
لقطة قريبة ـ دياز:
يبتعد تبدو الريبة على وجهه
ديـاز: أنت !
لقطة متوسطة ـ الوفد عند الباب:
قبل الوصول إلى الباب يتوقف الفارس ويتلفت قليلا.
الفارس: نعم سيدي الرئيس
صوت دياز: ما اسمك؟
الفارس: زاباتا
لقطة من زاوية أخرى تضم «دياز» و«زاباتا»:
ديـاز: ماذا....؟
زاباتا: امليانو زاباتا
(دياز يتفحصه مليا ثم يدون أسمه في بطاقة)
لقطة اعتراضية (×):
دياز يضع دائرة حول الاسم في البطاقة التي اعطاها الحاجب عند دخوله.
عودة للمشهد السابق:
(دياز ينظر نحو زاباتا ليعرف ان كان قد لاحظ وضع اسمه داخل دائرة.. زاباتا يعاود الالتفات نحوه... ينظر كل منهما للآخر للحظة بنوع من التحدى.. زاباتا يتجه نحو الوفد عند الباب و«دياز» طارده بنظراته).
تداخل (معملي) (××):
خارجي ـ سور محاط بسياج في مورليو قرب منطقة «أيالا»:
(حشد من الفلاحين رجالا ونساء وأطفالا عند السور بينهم طفل يحمل على عصا صورة العذراء» جواد الوب» ـ فلاح عجوز بيده حقيبة جلدية سبق أن شاهدناها والتي تتضمن الوثائق والمستندات ـ من بينهم مجموعة صغيرة، تمتطى الخيل من بينهم «زاباتا « و«افيميو».
لقطة قريبة ـ امليانو و «إفيميو»:
امليانو (إلى إفيميو): حطم السور
إفيميو: حالاً....
الناس يتجه صوب السور بينما وقفت النساء بعيداً:
(قادة الجمع يبحثون عن أول علامات الحدود)
لقطة قريبة ـ كبير القرية ممسكاً بالوثائق ويتفحص أحداها:
ـ لابد ن تكون العلامة هنا !
زاوية واسعة:
(هندي يحمل بندقية آلية يلتقط قطعة من حجر قائلاً:
الهندي: هاهي قطعة منه !
(هندي عجوز يحضر صورة العذراء ويغرسها في الأرض والجماهير تضع أحجاراً حولها ـ فجأة يأتي صوت هرولة من بعيد انفجار شديد ـ الفلاحون يلوذون بالفرار وهم يتطلعون للامام.
لقطة طويلة:
يبدو من بعيد أربعون فارسا فوق التل ـ صوت التفجير يسمع ثانية ـ يتجهون نحو الجماعة وهم على أهبة الاستعداد

لقطة عامة:
امليانو وافيميو يمتطيان جواديهما وهما يصرخان فيهم: ادخلوا.... ادخلوا... تخطوا السور، (وهما يقودان الجميع نحو ثغرة في السور. يدوى فجأة يدوى صوت انفجار وطلقات مدفع رشاش).
مجموعة عند ثغرة في السور:
يحاولون تخطي السياج وهم يواجهون الموت تحت نيران المدفع الرشاش.
امليانو يبحث عن موضع المدفع الرشاش.
المدفع الرشاش:
وعليه خمسة رجال ، وطلقات الرصاص في اتجاه طاقم المدفع ، فجأة يلقى القبض على الرامي وهو يحاول توجيه الرشاش نحوهم... الكاميرا تدور على محورها معهم. لنرى عن بعد فارسين نحو المدفع.
طاقم المدفع الرشاش:
يظهر الآن الفارسان ـ امليانو وافيميو وهما يحاولان التخلص من طاقم الرشاش.
لقطة طويلة ـ الجنود (الرورالس):
الجنود يتجهون نحو الفلاحين الذين يحاولون النفاذ من السور ـ يجرون بلا نظام ـ يتساقطون أرضاً.
لقطة متوسطة ـ قائد الجنود مع بعض رجاله:
يشير الكابتن نحو «امليانو»
الكابتن: ها هو هناك... انه الشخص المطلوب القبض عليه... انه زاباتا)
(يتجهون نحوه)
بعض الجنود عند السور:
امليانو يتجه وحده نحو الجنود... وما أن يراه أنصاره حتى يلحقون به ، وخلال تحول الموقف مؤقتا يتمكن عدد منهم من اختراق السور.
لقطة قريبة امليانو:
يقفز على ظهر حصان الجندي ويمسك بذراعه. ويغمز بمهازة الجواد في جانبه.
لقطة واسعة ـ الحصان يندفع نحو المعركة:
الجندي يسقط من فوق حصانه.. في الخلفية نرى بقايا الفلاحين وقد استغلوا تفرق الجنود «امليانو» يقتحم السور.
لقطة متوسطة ـ الكابتن والجنود من حوله في انتظار أوامره:
(يشير إلى زاباتا الهارب ويأمرهم بمطاردته)
لقطة طويلة ـ امليانو يميطي جواده بعيداً:
(يبدو وفجأة وكانه اختفى وسط أجمة نبات شائك.. ومع اختفائه يظهر الجنود في اللقطة دون أن يعرفوا أين اختفى).
لقطة متوسطة ـ الكابتن يأمر جنوده بالبحث عنه في كل مكان.
ـ اختفاء ـ
ظهور:
لقطة طويلة ـ جبال موحشة ـ نهار:
(شاب يتسلق أحد الدروب).
لقطة قريبة للشاب «فرناندوا جويرا»
انه يرتدي ملابس عصرية يتصبب عرقا ـ ويرتدى قميصا ذوياقة وحذاءاً عاليا يغطي البنطلون ـ يحمل في يده معطفا وقبعة من القش وحقيبة صغيرة في يده الأخرى وآلة كاتبة موديل ١٨٩٢. يتوقف فجأة رافعا يده صائحا:
فرناندو: زاباتا... امليانو زاباتا
(لا يجد ردا فيواصل سيره وقد بداعليه الإجهاد)
كهف خلف صخرة ضخمة:
نرى بابلو أحد الفرسان الذين شاهدناهم في مشهد ترسيم الحدود وقد استيقظ توا على الصوت.. أمام مدخل الكهف غزالة ذبيحة تشوى على النار... بجوار الكهف ثلاث خيول في مرابطها وحصان يقاوم صاحبه ـ وامرأة من المدينة.. نصف فتاة جميلة في توحش وقد جلست بجوار النار لإنضاج الذبيحة... انها «سولدا ديرا» صوت صياح ـ «بابلو» ينهض متثاقلا تجاه «صخرة ويتلفت حوله.
شق صخرة صغير يطل على ممر حيث يرقد امليانو وإفيميو:
ـ ملابسهم بالية ـ يبدو وكأنهم كانوا يطاردون حيوانات.
افيميو يطلق بندقيته تواً... يظهر « بابلو»
بابلو (وهو يتطلع نحوهم): انه ما زال يصعد...
امليانو: ترى من يكون؟
بابلو: غريب.. انظر لملابسه
افيميو (إلى امليانو): أخي... هل أقتله؟
بابلو: كن حذراً.. لا تقتله
افيميو: عندما أريد قتله سأقتله... وعندما أريد أن أخطئه...

أخطئه !
بابلو: ومن خطأ بسيط يمكن أن يجد الإنسان حتفه
(افيميو يسحب بندقيته ويتنهد... وصوت طلقة رصاصة.. فزناندو يتوقف يرفع قبعته وحقيبته علامة التسليم ثم يواصل الصعود)
امليانو ـ افيميو ـ بابلو:
بابلو: انه مجنون.. وليس من العدل قتل مجنون !
افيميو: هل أحاول ثانية... وعن قرب هذه المرة !
بابلو: أقرب قليلاً.... كيف؟
لقطة قريبة ـ فرناندو:
فرناندو: زاباتا.... اميليانو زاباتا !
امليانو ـ افيميو ـ بابلو
بابلو: ربما لديه رسالة
افيميو: وقد يكون شركا... لم لا تقتله؟ هذا أسهل.. بدلا من مزيد من القلق ، فضلاً عن انه لن يكلفنا قتله شيئاً... مجرد رصاصة واحدة !!
امليانو: لا....
(ينهض لمواجهة فرناندو)
امليانو: (ينادي عليه): ماذا تريد؟
زاوية واسعة ـ فرناندو يتقدم نحوهم:
اميليو: خد حذرك من سلاحه
(فرناندو يلتفت نحو بابلو ويرفع يده لأعلى)
بابلو (يمد يده): بابلو جونبر.
فرناندو: أنني أبحث عن امليانو زاباتا
افيميمو: ليس هنا !
فرناندو: لقد ارسلني أصدقاؤه.
افيميو: ومن هم أصدقاؤه؟
فرناندو: أهل القرية.
افيميو: انه ليس هنا !
(امليانو يشير إلى افيميمو بتفتيش فرناندو)
فرناندو: انني لا أحمل أسلحة.
افيميمو: (يشير إلى الآلة الكاتبة): وما هذه؟
بابلو: انها آلة كاتبة
فرناندو: نعم.. أنها سلاح العقل !
افيميو: اعتقدت أنك لا تحمل سلاحا.
(افيميو يحملها وهو على وشك تحطيمها على الصخرة)
فرناندو (فجأة وبعنف): لا تفعل ذلك.. ضعها على الأرض.
(افيميو ينظر نحو شقيقه... ورغم عنف فرناندو إلا أن امليانو يتعاطف معه)
امليانو: ضعها هنا.
فرناندو (غاضبا): أنت اميليو زاباتا.. لدى أخبار من «ماديرو» قائد الكفاح ضد «ديان». اعطني جرعة ماء.
امليانو: ولم حضرت اليّ؟
فرناندو (بشدة): اعطني جرعة ماء. أريد الحديث معك.
(امليانو يتجه نحو انصاره)
خارجي ـ معسكر قرب أحد الكهوف:
الأربعة متواجدون.. «امليانو» يناول «فرناندو» الماء ثم يتوجه نحو حصانه.. بابلو يجلس القرفصاء بجوار النار بالقرب من الفتاة «سولدار ريدا» تضع في يده قطعة لحم يرمي بها لسخونتها ـ الفتاة تلتقطها وتنفض عنها الغبار وهي تنفخ فيها وتعيدها إليه. فرناندو يشرب.
لقطة قريبة ـ افيميو يراقب فرناندو:
لقطة قريبة ـ بابلو يراقب فرناندو:
لقطة متوسطة ـ امليانو:
في نفس الوقت الذي يختلس فيه النظر نحو فرناندو
لقطة متوسطة تجمع بين الأربعة:
(فرناندو ينتهي من الشرب وينظر نحو الثلاثة الذين سرعان ما يديرون أنظارهم عنه)
فرناندو إلى امليانو: أريد الحديث معك.
امليانو (بجوار جواده): تحدث.
(فرناندو يتناول حقيبته ويتجه نحوه)
افيميو ـ بابلو ـ الفتاة بجوار النار:
(أثناء سيرهما يشاهدان فرناندو واميليانو على مبعدة قريبة منهما)
افيميو (قلقا): من الصعب أن تقتل رجلاً بعد ان تحدثت معه ولو مرة واحدة.. حتى ولو بضع كلمات..
بابلو: صمتا.... اسمع !
فرناندو ـ امليانو:
(فرناندو يتناول بضع قصاصات ويختار واحدة منها تحمل صورة «ماديرو» ويواصل القراءة منها)
فرناندو: أن طغيان «بورفيرو ديان» لم يعد محتملاً.. فهو يحكم البلاد منذ أكثر من أربعة وثلاثين عاماً حكم طاغية.
(امليانو يتناول منه القصاصة ويتفحص صورة «ماديرو»)
لقطة اعتراضية لقصاصة صحيفة تبدو فيها صورة «ماديرو»
ـ عودة إلى المشهد السابق
امليانو (يرفق نحو الحصان): أهدأ.....
فرناندو: أسمع (يقرأ ثانية) أن الديمقراطية الحقيقية غابت عن المكسيك منذ فترة طويلة... والانتخابات صارت مهزلة... والشعب لا يملك صوتا له في الحكم... والبلاد تحت سيطرة رجل واحد... ومن يعينهم لتلقي أوامره.
صوت بابلو (ضاحكاً): من الذي كتب هذا؟
فرناندو: فرنشسكو ماديرو !
امليانو (وهو يتفحص الصورة): انني أحب هذا الوجه

(يطوي قصاصه الصحيفة ويضعها في جيبه)
فرناندو (يقرأ): ولو شئنا إعادة الديمقراطية للمكسيك فلابد من الاتحاد لغول هذا الطاغية وبذا يتحول اللهب الصغير إلى نار كبيرة.
لقطة قريبة ـ افيميو وبابلو قرب النار:
افيميو (إلى بابلو): من ماديرو هذا؟
لقطة قريبة ـ فرناندو:
(يتجه نحوه مع سماع السؤال /
فرناندو: قائد الكفاح ضد «ديان».
المجموعة ـ لقطة شاملة:
(فرناندو يتجه نحو تجمع النار ـ إلى افيميو وبابلو)
بابلو: وأين هو؟
فرناندو: هو الآن في ولاية تكساس بالولايات المتحدة الأمريكية.
أفيميو: فكان جميل ليقود منه الكفاح ضد «ديان» !!
فرناندو (بعنف): انه يستعد من هناك... وعلى أهبه الاستعداد للتحرك الآن. لقد أرسل لي ولغيري لإذاعة هذا.. بحثا عن قيادات في أماكن أخرى من المكسيك (ينظر إلى امليانو) ولقد أرسلت إلى منطقة «موريلوس».
(امليانو يسمع باصغاء واهتمام ثم بدأ يتشاغل مع حصانه الأبيض)
ـ لا أحب المزيد له من القيود... أن رائحة الجواد حملتها ريح الصباح... لذا يبدو عليه القلق... مثلي تماما !
لقطة عامة تبرز فرناندو:
(ينفعل مع الحديث وينظر إلى امليانو مليا ثم)
فرناندو: لقد أخبرني الناس في بلدتكم.....
افيميو (مقاطعا): لا تصدق كلام الناس.. اين الطعام.
(سولدا ديرا تتناول قطعة من اللحم وتناولها «فرناندو» – «بابلو» يتقدم نحو امليانو بحب)
بابلو: دعني أرى حافر الحصان.
بابلو وامليانو يتفحصان «حافر الحصان»:
امليانو: ماديرو!
بابلو: نعم.. ألا تذكر أنني قرأت لك مرة عنه في الجريدة؟
امليانو (بشيء من الاحباط): لقد وعدتني أن تعلمني القراءة!
بابلو (يهدئ من ثورته): وسأفعل... سأفعل... لنسأل هذا الرجل عن ماديرو.. ربما يحمل رسالة.
امليانو: بمقدور أي أنسان أن يكتب رسالة.. وحتى أنت.. أحب أن أرى ماديرو شخصياً !
بابلو: أذهب إليه اذن حيثما كان وتحدث إليه.
امليانو: لا استطيع.... ليس الآن.
بابلو: ولم لا (صمت بابلو يتحدث بجواره): أعرف لماذا...
امليانو (ينحني عليه): عليك بالذهاب إليه..ثم تخبرني بما رأيت
بابلو: أنا... انه في تكساس !
امليانو: اذن أذهب إليه هناك.
بابلو: وكم تبعد عنا؟
امليانو: من يدري؟ أذهب لتعرف
(يتناول قصاصة الصحيفة ويتأملها ثانية)
بابلو: أنني لم أغادر بلدتنا أبداً !
امليانو: وستفعل الآن.. أنني لا استطيع الذهاب الآن.. أذهب انت.. تعرف على ماديرو... وهل يمكن الثقة به... فالصورة تظل مجرد صورة لا تنبئ بشيء...
بابلو: ومتى تريد أن أسافر؟
امليانو: الآن... والا متى؟
(بابلو ما زال متردداً)
امليانو: قلت الآن... استعد للسفر..
لقطة واسعة وبابلو يمتطي الحصان:
(امليانو يتجه نحو موقد النار يتناول قطعة من اللحم ويضعها في خرج الدابة).
لقطة قريبة امليانو وبابلو:
امليانو (هامسا): أن وجدت القبول في وجهه أخبره أننا سنعترف به زعيما للثورة.. وأخبره بما نعانيه هنا.
لقطة عامة:
(بابلو يهمز الحصان وامليانو يتناول قطعة لحم وهو يفكر)
فرناندو: إلى أين يذهب؟
امليانو: لا أعرف.. لم يصرح بشيء.
(فجأة يتجه نحو الحصان ويمتطيه ويسير في الاتجاه المعاكس)
فرناندو (بدهشة): لقد ذهب.. لكن إلى أين؟
افيميو (بنفس لهجة امليانو): لا أعرف.. لم يصرح بشيء !!
فرناندو: ما هي حكايته؟
امليانو (ناحية الحصان): امرأة... أم ماذا؟
(يمتطي الحصان)
فرناندو: إلى أين؟
افيميمو (يهز كتفه)...أم ماذا
(يمتطي حصانه ويتبع امليانو)
فرناندو (ينادي عليه وهو يشير على سولدا ديرا): وماذا عنها؟
لقطة قريبة ـ افيميو يرد عليه: سوف تعتني بنفسها (يختفي)
لقطة قريبة ـ فرناندو:
(يتابع النظر نحو افيميو ـ يتناول منديله ويمسح جبته).
فرناندو (إلى الفتاة): لا شيء هنا واضح !

زاوية واسعة:
(يتجه نحوها ثم يتوقف فجأة ليكتشف غيابها ـ يتلفت حوله بحثا عنها ليرى.
لقطة طويلة:
(الفتاة وهي تختفي عبر الدروب).
لقطة قريبة لفرناندو:
(يتنهد ساخطا ـ يتناول الآلة الكاتبة ويستعد للرحيل).
ـ مزج إلى ـ
خارجي ـ شارع في مدينة «إيالا» ـ ليل
امرأتان تسرعان نحو شارع ضيق تتشحان بشال أسود يخفيهما ـ يمران على شرطي)
الشرطي: مساء الخير سنيوريتا...مساء الخير
(يواصل طريقه.. مع اختفائه يظهر امليانو وافيميو يتابعانه حتى لا يراهما ـ يراقبان المرأتين ويسيران خلفهما في حذر)
خارجي ـ الكنيسة:
ما أن تدخل جوزيفا وعمتها ويغلق الباب من خلفهما حتى يظهران... ويدخلان الكنيسة بسرعة.
داخلي ـ الكنيسة:
تبدو من الداخل مهجورة مظلمة. المرأتان تجلسان للصلاة
خلف الكنيسة:
يدخل امليانو وافيميو الكنيسة يتابعان المرأتين يمارسان أيضاً نفس الواجب ـ افيميو مشيرا الى امليانو نحو المسدس الذي يحمله.. يترك الاثنان سلاحهما في أحد الأركان ثم يتجه كل منهما في اتجاه.
جوزيفا وعمتها يجلسان في الكنيسة:
امليانو يجلس بجوارهما وافيميو بجوار عمتها.
لقطة قريبة للمجموعة:
امليانو (إلى جوزيفا): أريد الحديث معك
(العمة تدير رأسها في دهشة لتفاجئ بيدها مغلولة وافيميو يغلق فمها ـ جوزيفا تنظر إليها وقد أحكم وثاقها تتجه إلى امليانو)
جوزيفا: الجنود يطاردونك؟
امليانو: أعلم هذا.. لقد غامرت بحياتي كي ألقاك.. متى أقابل أباك؟
جوزيفا: لماذا؟
امليانو: لأطلب يدك منه.
جوزيفا: كلا.. لا تفعل هذا !
امليانو: ولم لا؟
جوزيفا: قلت لا تفعل.
امليانو: وما عيبي؟
جوزيفا: ليس هذا هو السبب.. لكن من الخطأ الزواج منك
امليانو: ماذا تعنين؟
جوزيفا: لا أريد أن اختم حياتي بالغسيل في مصرف ماء.. أو في صنع الكحك (التورتيلا / كأي هندية)
امليانو: من قال لك هذا؟
جوزيفا: أبي
امليانو (بصوت مرتفع وفي غضب): عائلة زاباتا كانوا رؤساء في هذه البلدة.. بينما أجدادك كانوا يعيشون في كهوف.
جوزيفا: اسكت أرجوك... نحن في كنيسة.. ثم انك لست رئيسا الآن. لا تملك نقودا ولا أرضا... وأن لم يسعدك الحظ ستكون سجيناً غداً....
امليانو: لقد عرض عليّ دون ناسو دي لا توروا مركزا هاما.
جوزيفا (بصوت مرتفع): لكنه لن يستخدم هاربا من القانون!
امليانو: لو قبلت عرضه سوف يلغي التهم الموجهة ضدي.
جوزيفا: ولماذا يريد شخصا مثلك؟ لماذا؟
امليانو: يبدو أنك لا تعرفين. أنني أفضل من يفهم في الخيول هنا.. يبدو انك الوحيدة التي لا تعرف هذا.. ولقد خدمته لسنوات واشتريت كل خيوله.
(افيميو الذي كان يصغي للحوار باهتمام يرفع يده عن فم العمة)
العمة: يالك من قرد مغرور !
(افيميو يعيد يده على فمها)
جوزيفا: حسنا...لكنك لم تقبل عرضه..أرجوك...دع عمتي تتنفس..ودعنا نصلي (صمت)
امليانو: اذن سوف أخذك بالقوة...
جوزيفا: بالقوة !؟ لن أمنعك... سأذهب معك رغما عني... لكن عاجلا أم أجلاً سوف تنام..
امليانو: ماذا ستفعلين؟
(جوزيفا تتناول دبوسا من شعرها وتضعه أمام عينيه وتكرر)
جوزيفا: عاجلاً أم أجلا سوف تنام.....
امليانو: لا يمكن أن تفعل فتاة محترمة هذا.
جوزيفا: بل سأفعل لأنني فتاة محترمة. فالفتاة المحترمة تريد حياة آمنة.... هادئة... بلا مفاجآت.. وتفضل أن يكون زوجها ثريا.
امليانو (مصدوما): أتعنين هذا.....؟
جوزيفا: نعم... وعندما يتحقق لك هذا تقدم لخطبتي.
(تلتفت نحو عمتها) سوف يطلق سراحك الآن.
لا داعي للصراخ فالبوليس يطارده (إلى افيميو)
دعها تذهب (افيميو لا يفعل)
امليانو: دعها تذهب... ولكن سوف أعود إليك.. لا تظني أنني

لن أعود.
(ينهض الرجلان بسرعة ويبتعدان عنهما في طريقهما إلى باب الكنيسة الخلفي ـ جوزيفا وعمتها يتبادلان النظرات. فجأة ودون توقع تقول العمة)
العمة: انه يعجبني !
جوزيفا (في دهشة): أيعجبك حقا!
العمة: أعني.. انه رجل هارب ومجرم...
جوزيفا: ويعجبني أيضا !.
ـ مزج إلى ـ
خارجي ـ فناء واسع:
سور على أحد جوانبه أناس شديدوا الفقر يتفرجون ، في الجانب الآخر مدخل فخم لإسطبل. وسط الفناء خمس خيول عربية يقود كل منها هندي وهم يتحدثون همسا فيما بينهم باللغة الأزتيكية. الخيول تعرض أمام «دون ناسيو دي لاتورا» الجالس على كرسي وبجانبه المسؤول عن الخيول ومن خلفه «امليانو».
لقطة متوسطة على الثلاثة:
المسؤول: من الجزيرة العربية مباشرة. لا أعرف لماذا تريد بيعها يا سيدي.
دون ناسيو: أظن أنها خيول أصيلة (يتجه الى امليانو هامساً) لكني لا أثق في أصالتها هل تراها كذلك؟
امليانو: كلها على ما يرام.
دون ناسيو (يستعد للنهوض): حسنا.. إذا كان هذا رأيك (يتجه نحو صاحبها) انه أفضل من يعرف في الخيول هنا.
(امليانو يضع يده على ذراع «دون ناسيو»)
امليانو: وأين الآخرين؟
المسؤول: أي آخرين؟
امليانو: ألم تصل عشرة خيول عربية بالسفن؟
المسؤول: آه.. أتريد رؤيتها؟
دون ناسيو: نعم....
المسؤول: إلا أنها ليست للبيع.
دون ناسيو: سنلقي نظرة عليها.
المسؤول: بكل تأكيد... من هنا....
دون ناسيو (هامسا لامليانو): كيف عرفت بوجودها؟
امليانو: من الهنود... كانو يتحدثون بلغتهم عنها
(أثناء سيرهم يتحدث امليانو الى الهنود باللغة الأزتيكية وهم يضحكون)
دون ناسيو: لقد نسيت أنك تعرف لغتهم... إن لغتنا الأسبانية لا تصلح الا في المدن... وليس في الريف.... كنت أتمنى فهم الهنود.
(الهنود يضحكون فيما بينهم ـ دون ناسيو ينظر الى امليانو)
دون ناسيو: لابد من الاعتراف بأناقتك... ويمكن أن تكون جثمان.
لقطة قريبة لإناء ويد تضع فيه البيض:
يد أخرى تضع اسفنجة في خلطة البيض ثم ترتفع الكاميرا لأعلى لنرى هنديا يمسح على ظهر حصان مربوط خارج الأسطبل. تتراجع الكاميرا لنجد أنفسنا داخل اسطبل ضخم. أرضيته من القرميد الملون على شكل هندسي.... على جانب أحد الجدران عربات فخمة... ومن الخلف حظيرة ومزودة من المرمر يتوسطها جميعاً نبع ماء متدفق.
نرى في المشهد مسؤول الخيل (السايس) مع «دون ناسيو» واملياانو» يسيرون. الأول والثاني ينظران نحو الخيول.. فتاة صغيرة تجلس بجوار امرأة تنضح الطعام وتغمس يدها بسرعة في الطعام لتأكله.. امليانو وأمها يرياها.. الأم تضربها على يدها كي لا تفعل هذا.... الفتاة يبدو عليها الخجل مما فعلته.
المسؤول (الى الهندي): نطفة جيداً.... أكثر (الى دون ناسيو) أنهم كسالى (يتجه ناحية الباب)
امليانو (يشير الى الحصان): هذا أفضلهم جميعاً.
المسؤول: انهم كسالى جداً... أن لم يسرقوا يناموا... وأن استيقظوا سكروا.
دون ناسيو (بصوت عال): لنرى الباقي
المسؤول: لكن العامل مشغول !
دون ناسيو (بقوة): يمكنه الانتظار
(يتجه الثلاثة نحو الحظيرة والكامير تتابعهم.
امليانو يتوقف وينظر داخل الحظيرة في حين يبتعد الأثنان عنه خطوات ثم يعودان اليه)
لقطة قريبة ـ مسؤول الخيل:
طفل صغير يختفي بين القش بعد أن تم ضبطه محاولا سرقة طعام الحصان، مسؤول الخيل يجذبه ويطرده.
لقطة جماعة:
دون ناسيو: ما هذا؟
المسؤول: سرقة !. كما ترى لا يمكن أن تغفل عيناك عنهم... حتى طعام الخيل سرقوه.
(يضرب الطفل بالسوط.. في المرة الثانية يمنعه «امليانو»
امليانو: كفي !
المسؤول: انهم يسرقون كل شيء !
(يعاود ضرب الطفل ثانية ثانية فيمنعه امليانو ويطرحه أرضا ـ وما أن يرفع سوطه حتى يهجم عليه هذه المرة دون ناسيو)
دون ناسيو: كفى... امليانو.. كفى أنت أيضاً
(يجبر امليانو على الخروج)
خارجي ـ اسطبل الخيل:

(امليانو يقف غاضباً و«دون ناسيو» يتحدث)
دون ناسيو: لقد وعدتني عند العفو عنك.....
امليانو: أعلم
دون ناسيو: لم يكن العفو عنك بالأمر السهل !
امليانو: أعلم هذا أيضاً !
دون ناسيو: لا أريد منك اعتذاراً... سبق أن قلت لك أن العنف لا يجدى.
امليانو (يتحول للنقيض فجأة): لماذا أذن استخدمه مع الطفل؟
دون ناسيو (يشير عليه بالصمت): انت سريع الغضب
امليانو: الطفل كان جائعاً !
دون ناسيو: عليك بالهدوء... الهدوء... (يشعل سيجارة)... إسمع... أنت إنسان ذكي... وقد تكون إنسانا مهما تملك المال والأرض... لكن كن محترماً... أهذا ما تريده.... أليس كذلك؟
امليانو (بسرعة): لكنه كان جائعاً !
دون ناسيو: وهل انت مسؤول عن كل البشر... لا يمكن ان تكون ضمير العالم.
زاوية واسعة:
مجموعة من الهنود في ملابس رثة يراقبون الموقف. لقد رأوا وفهموا. يلقي أحدهم نكتة بلغته تضحك زملاءه. وكذلك امليانو.
امليانو (الى دون ناسيو): أمعك سيجارة أخرى؟
دون ناسيو: أكثر ما فيك تحضرا هو ذوقك في اختيار السيجار (الهنود يضحكون) ماذا يضحكهم؟
امليانو: مجرد كلام هنود... لا شيء
(ينفجر من الضحك ثانية)
دون ناسيو: سوف أشهد لصالحك...أتريد هذه الزوجة؟ هل تحدثت مع والدها؟
امليانو: كلا !
دون ناسيو: ولم لا؟
امليانو: لان كلا منا يكره الآخر.
دون ناسيو: في عالم الأعمال...قليل منهم من يحب غيره.. الا أنهم يتعاملون... انه منطق رجال الأعمال امليانو - اسمع... انت الآن رجل ، ومركز... أذهب الى والدها وقل له أنني كفيلك... تصالح معه (محذراً) ولا تنس أن الرئيس وضع اسمك في ذهنه (يشير الى مسؤول الخيل)... لتكن البداية الآن... اذهب واعتذر له..
امليانو (يتجه نحوه في تردد): انني اعتذر لك !
الرجل: وقد قبلت اعتذارك.
امليانو (يتحول نحو دون ناسيو): هل أحسنت التصرف؟
(دون ناسيو ضاحكا ثم يلاحظ امليانو يتجه نحو شخص ما... انه بابلو)
دون ناسيو: أتعرفه؟
امليانو: نعم.. انه صديق... كان على سفر !
(يتجه نحو بابلو)
لقطة قريبة على بابلو واملیانو:
«بابلو» كعادته رث الثياب باستثناء ربطة العنق
امليانو (يشير الى ربطة العنق): ما هذه؟
بابلو (ببساطة): من تكساس
امليانو يضحك ويتعانقا بحرارة... ثم يرى فرناندو يقف بعيداً كما لو كان ينتظر.. ينظر الى امليانو ويبتسم /
- مزج الى -
لقطة طويلة - طريق - نهار
الطريق يؤدي الى نبع ماء صغير. أربعة فرسان يرتجلون كي تشرب الخيل - يبدو من الغبار الذي يعلوهم أنهم على سفر.
لقطة متوسطة - الأربعة بابلو - امليانو - افيميو - فرناندو:
فرناندو يجلس القرفصاء بجوار النهر ويلتقط عصا يخطط بها على الرمل في لامبالاة كما لو كان يرسم خريطة
بابلو: انه ليس طويلا... ذو لحية بنية.... وصوت هادئ... ويده....
افيميو (مقاطعاً): الا يبدو انه مقاتل
بابلو: كلا.... انه هادئ
(يبدو على امليانو كأن الأمر لا يعنيه)
فرناندو: انه رجل صارم وشجاع... هذا ما أعرفه عنه
بابلو: لقد تحدثنا عنك يا امليانو
فرناندو: انه يريد منك رسالة (امليانو صامتاً)... لمساندة من الشمال ويسقط «ديان» كثور عجوز.... ولقد حان الوقت.
(امليانو يرفع مقدمة حصانه ويتحدث اليه بهدوء): بيانكو..... عليك بالهدوء..... الهدوء
افيميو: لم أعد أفهم شيئاً... كيف «ماديرو» هذا هناك؟ لماذا لم يعتقلوه؟
فرناندو: لأنهم في الولايات المتحدة يحمون اللاجئ السياسي
افيميو: لماذا؟
بابلو (يحاول شرح الموقف له): لأنهم ديمقراطيون
امليانو: ونحن أيضاً ديمقراطيون... لكن انظر ماذا يحدث
بابلو (متحمسا): نعم... أعرف... لكنهم يختلفون عنا
فرناندو (مقاطعا): سوف أشرح لك.. هناك حكومة تحكم.... لكن بموافقة الشعب من خلال الانتخاب... أصواتهم
بابلو: هذا صحيح...
فرناندو (مواصلا حديثه): ولديهم رئيس أيضاً... الا انه يحكم بموافقة الشعب.. ونحن هنا لدينا رئيس. لكن دون موافقة... وإلا.. فمن سألنا ان كنا نريد «ديان» رئيسا لنا لأربعة وثلاثين عاماً.

افيميو: لم يسألن أحد على الأطلاق.
(يبتعد امليانو عن جواده وينظر مليا الى فرناندو)
امليانو: وأنت... ما رأيك؟
فرناندو الى امليانو: انه ينتظر رسالة منك.. وفي انتظار ما أخبره به.
امليانو (بصرامة): انه يريد زعيما هنا... ولن أكون !
(يمتطي جواده وبابلو ينظر اليه وقد صدمته الإجابة)
فرناندو: ألا تثق فيه؟
امليانو: نعم
فرناندو: وماذا بعد؟
امليانو: عليه أن يختار رجلاً آخر
فرناندو: كما تشاء !
امليانو: لي أعمالي الخاصة.. ثم أنني لا أريد أن أكون ضمير العالم.
(ينظر كلا منهما للآخر نظرة قاتله)
فرناندو: كما تشاء.
امليانو ـ افيميو:
(امليانو يغادر المكان وافيميو يتبعه)
افيميو: (بعنف شديد): لماذا تريدها؟
امليانو: لقد رأيتها في وضح النهار... وهي ليست جميلة فقط بل هي كالمهر ! ولا شيء يعيبها ، فكر في الموضوع والا لماذا هجرت من عرفتهم من نساء في «كيوتلا» رغم أنهن ليسوا أقل منها جمالاً.. فضلاً عن ثروتهن ! وقد كان بامكانك أن تختار واحدة منهن أو أكثر؟
(امليانورا لا يجيب ـ افيميو يطلق عنان الحصان ويواصلان الطريق)

ـ مزج الى ـ

لقطة طويلة ـ جانب من الطريق:
ـ جنديان يمتطيان الخيل يسوقان سجيناً.

لقطة متوسطة ـ المجموعة:
أنشوطة حول رقبة السجين وقد ربط في سرج حصان ـ انه الهندي العجوز الذي شاهدناه في مشهد ترسيم الحدود وواحد من الوفد الذي تحدث الى «ديان»: رأسه عاريه وملابسه رثه ويده مقيدة خلف ظهره ـ وجهه وقد لوحته الشمس وعليه أثار ضرب بالسوط... من خلفه تمشي زوجته مجهدة وهي تحمل صرة كبيرة.

زاوية واسعة:
امليانو ـ افيميو ـ بابلو على ظهر الخيل يسيرون بمحاذاته مرور بالزوجة)
امليانو: لماذا... انه بريء... ماذا حدث؟

لقطة قريبة ـ امليانو والسجين:
(السجين يتطلع اليه ـ يعلق شفتيه من شدة العطش ـ يحاول الحديث معه ثم يتطلع الى الطريق ـ وفجأة يهتز بعنف الحيل الذي يحيط بعنق السجين).
الجندي الأول: ابتعد عن السجين !
امليانو (يتجاهله): انه بريء..... لماذا قبضوا عليه؟
(السجين صامت)
امليانو: انه بريء
(السجين مطأطئ الرأس)
زاوية واسعة:
(بابلو ـ افيميو يسيران بجوار امليانو)
بابلو: انه لا يستطيع الكلام.... انه عطشان
(افيميو يتناول مامعه من ماء)
زواية واسعة تضم الجنود أيضاً:
(امليانو ممتطيا جوداه بمحاذاة الجنود)
امليانو: ماذا فعل؟
جندي: كلهم مجانين.... وأكثر الناس جنوناً.
امليانو: لكن ماذا فعل؟
جندي ثان: من يدري.... انهم دائما يرتكبون أشياء
امليانو: وماذا سيحدث له؟
(ينظران اليه وكأنهما يقولان له... يالك من غبي)
امليانو: أطلق سراحه
(ينظران خلفهما نحو السجين)
السجين:
افيميو يسير بجواره يحاول أن يضع الماء في فمه
لقطة عامة للمجموعة:
(بلا تفسير أو كلمة يجذب الجنود السجين العجوز من قدمه فيتطاير الماء من فمه ويقع على الأرض؟

زاوية أخرى ـ تعاطف امليانو:
(يستل منجله فيلوذ جندى بالفرار يتبعه الجندي الآخر؟
السجين:
يكاد يقف على قدميه الآن بعد أن كان موثقاً. وسرعان ما يسقط ثانية ويسحب على طول الطريق.
خارجي ـ الطريق ـ لقطة متحركة:
امليانو يطارد الجنود الفارين حتى يقترب منهما ويقطع الحبل الذي يربط السجين.
لقطة قريبة السجين:
إطلاق سراح السجين مع قطع الحبل.
الجنديان:
يلوذان بالفرار وسط حقل قصب على الطريق ويختفي عن الأنظار.
امليانو:
يعود الى الجموع التي احتشدت حول السجين.
خارجي ـ الطريق ـ الجموع حول جسد البريء:
(زوجته تقف بجوار جثته. يظهر رجال من حقول القصب يحيطون بالجثة ـ امليانو يترجل من فوق الحصان وفرناندو بين الجموع).
الزوجة (تحدث الجثة): لقد قلت لك وحذرتك... لن تستطيع استعادتها.. لم تعد الأرض ملكنا الآن.. وحتى بعد أن قتلوا «بلوتاركو» ذهبت الى الحقل ليلا لزراعته.
لقطة قريبة امليانو وفرناندو:
فرناندو: كان عليك قطع الحبل دون التحدث اليهما.
امليانو: انها غلطتي.. كان يجب أن أفعل ما تقول.
زاوية واسعة ـ المجموعة:
الزوجة (تحدث الجثة معاتبة): انت عنيد... هكذا كنت دائماً...
(افيميو وبابلو يقتربان من امليانو ـ يظهر هنود آخرون من مكان ما بينهم «لازارو»)
امليانو (الى بابلو وافيميو): لقد مات
الزوجة (ما زالت بجوار الجثة): لقد تسللت عبر السور لزراعة الحقل.
هندي: لقد فعل والدي نفس الشيء...
الزوجة (وهي تحدث الجثة معنفة): عنيد... هكذا كنت..
لازارو (مدافعا عنه): لا... لم يكن عنيدا.. إن الأرض كالزوجة، تعيش معك طول العمر... ومن الصعب أن تكون لغيرك (يومئ الى امليانو): هو يدرك هذا.
الزوجة (تتوجه نحو امليانو معتذرة): أسفة جداً لما سببته لك من متاعب.
هندي آخر: سيطاردوك من الآن.
لازارو: يمكنك الاختباء في بيتي.
هندي آخر: سأتولى رعاية جوادك.
(امليانو يرفع قبعته وينحني على الجثة).
امليانو: أنني أسف أيها البريء
(يلتفت بسرعة ويمتطي جواده وينطلق في غضب ـ فرناندو وبابلو يتبعانه ـ ابتسامة من فرناندو).
ـ مزج إلى ـ
داخلي ـ مخزن صغير ـ شبه مكتب:
ـ مكان عمل سنيور اسبيخو يحتل جزءاً من منزله ـ بآلات زكائب من الصابون والبضاعة المستوردة ـ يجلس الأب على مكتبه وأمامه يقف «امليانو».
امليانو: إن «دون ناسيو» هو كفيلي.. وقد أكد لي أنني سأكون ثريا ـ لذا فانني أتقدم طالباً يد ابنتك.
(سنيور اسبيخو ينهض وأثناء حديثه يتجه ناحية الباب الذي يفصل ما بين الجزء الذي يشغله مكان عمله والجزء الخاص بأهل بيته ثم يفتحه قليلاً وهو ما يدركه الجمهور (وليس امليانو) حيث تجلس جوزيفا وعمتها وأمها وفي يد كل منهم ادوات تطريز يتصنتون لما يدور من حوار وأن كن يتظاهرن بعكس ذلك).
سنيور اسبيخو الى امليانو (يفتح الباب): لا تتصور يا عزيزي أننى غير مدرك مدى ما منحتني من شرف لخطبة ابنتي... لكني لن أفكر كثيراً لأعلن رفضي لطلبك !
امليانو: وما العيب في شخصي؟
سنيور اسبيخو: (يعود ويجلس على مكتبه): هناك مثل يقول... رغم اننا جميعاً من طينة واحدة.. الا أن الابريق يختلف عن أناء الزهور.
امليانو: قلت ما العيب في شخصي؟
سنيور اسبيخو: أتعشم ألا تردد هذا السؤال ثانية.. لكن طالما سألت فاسمح لي بالقول أنك بلا أرض.... جنتلمان دون نقود.. رجل ذو حيثية دون ثروة (يتطلع نحو الباب حيث الأسرة).
داخلي ـ جزء من السكن:
ـ تتوقف اعمال تطريز النسوة وهن يستمعن. جوزيفا تستمتع بانتباه وشغف.
اسبيخو واميليانو:
(يتحدث الآن وكانه يوجه حديثه لنسائه): ليس لدي اعتراض شخصي رغم أنك مقاتل وسكير ـ وهناك من يقبل بك ، إلا انني لن أقبل لابنتي بأن تكون يوما (ومهما كانت الأسباب) إمرأة هندية.
(تسود فترة صمت ثم يضرب امليانو المكتب بيده فيتطاير ما عليه من أوراق ويتراجع الآب خوفاً).
امليانو: لا تخف ايها الرجل الحقير.
(يتجه امليانو نحو باب غرفة المعيشة)
الأب: ماذا تفعل؟

امليانو: ابحث لها عن تاجر عجوز مثلك !
(يقول هذا وهو في مواجهة الباب. ثم يفتحه أكثر ليكشف عن استماع النسوة وقد بدا عليهن الذعر... على عكس جوزيفا التي بدت مبتسمة).
امليانو: وسوف تصبح ملكة تجارتك !!
(يتجه ناحية الباب الأمامي ومنه الى الشارع)
خارجي ـ مكتب الأب:
(ما أن يخرج امليانو حتى يقبض عليه الجنود... يظهر من بينهم الجنديان اللذان التقى بهما ـ امليانو في الطريق وقد قيدت يداه)
لقطة عامة ـ ميدان قرية:
في نفس اللحظة يعبر الميدان مجموعة من الفلاحين يحملون جسدا على محفة بدائية ـ يرون امليانو مقبوضا عليه وقد أدركوا السبب وهو محاولة مساعدتهم).
خارجي الميدان:
الجنود يقودون امليانو ـ الناس تراقب الموقف ثم ينظرون اتجاه محل اسبيخو)
لقطة قريبة ـ سنيور اسبيخو يقف على باب المحل مدركا موقف الهنود ـ يدخل ويغلق الباب خلفه:
الشارع:
(يتجمع حوالي أثني عشر هنديا حول امليانو المقيد بالأغلال).
بابلو افيميو يراقبان ثم يسيران:
مجموعة لقطات لجماهير تطالع الموقف مدركة ما سيحدث معه وتبدأ عملية استدعاء الناس.
امليانو والجنود:
اثنى عشر جنديا نصفهم في جانب امليانو ويده مقيدة وهو يسير على قدمه وفي عنقه حبل يمسك بطرفه أحد الضباط في مقدمة المسيرة.
لقطة قريبة ـ امليانو:
يتطلع الى الجمهور وبسرعة... يبدو عليه تعبير يخالف ما يشاهده.
افيميو ـ فرناندو:
بين الجماهير يراقبون امليانو الذي يلتفت خلفه.
لقطة كبيرة ـ امليانو:
ينظر الى ما وراء «بابلو» و«افيميو» و«فرناندو»
لقطة كاملة ـ الموكب:
مع بدء مسيرة الجنود في الشارع يكون «امليانو» محاطا بين صفين من الجنود.
ـ مزج الى ـ
الطريق عبر الحقول:
الموكب يتحرك للامام وعلى مبعدة من الموكب يتحرك جموع من الفلاحين في الطريق.
خارجي ـ حقل قصب السكر:
مجموعة من الفلاحين يتحركون سراً عبر الحقل.
خارجي ـ الطريق ـ بالقرب من منعطف جانبي:
الموكب يلتف حول منعطف تسبقهم مجموعة من الفلاحين تسير مجهدة.
لقطة قريبة ـ قائد الجنود:
يرى الفلاحين ـ يستدير وينظر خلفه ليرى مجموعة الفلاحين تتبعه.
لقطة قريبة ـ الكابتن وقد بدا عليه الغضب:
ـ مزج الى ـ
الطريق عبر تلال البلدة:
الموكب يتحرك للإمام ونرى حشد من الجماهير يهبط التل.
لقطة قريبة ـ الجنود وقد أدركوا الموقف:
لقطة قريبة ـ الكابتن وقد أدرك الموقف بدوره:
لقطة عامة للموكب:
وقد أحيط من كل الجوانب بالفلاحين بحيث صارت حركة الموكب أكثر صعوبة.
لقطة قريبة ـ امليانو يتوسط الموكب:
الموكب:
الكاميرا تصور من أعلى لأسفل الموكب ثم ترتفع ثانية لنرى صفا من الفرسان المسلحين يسدون الطريق.
لقطة متوسطة ـ فرسان:
« افيميو ـ بابلو ـ فرناندو يظهرون بوضوح وسط الحشد ـ افيميو يمسك بزمام حصان امليانو الأبيض»
لقطة قريبة ـ الكابتن:
ينظر الى الفرسان ثم يلقي نظرة على امليانو
لقطة قريبة ـ امليانو:
ـ يبدو من خلفه دون أن يبدو عليه التأثر.
الموكب:
(الكابتن يرفع يده للجنود ويتوقف الموكب على بعد أقدام من الفرسان.. امليانو يتطلع الى الموقف بسخرية)
الكابتن (يصيح في جنوده): أخلوا الطريق ! (لا حركة ولا إجابة)
لقطة قريبة ـ الكابتن:
الكابتن (في عصبية): هذا الرجل مجرم... وأنتم تعرضون أنفسكم للعقوبة !
لقطة جماعية ـ الفرسان:
لا حركة.. لا إجابة.. ينظرون خلفهم في سلبية.
لقطة قريبة ـ الكابتن:
ينظر الى الفرسان ثم الى الفلاحين من حوله الذين أحاطوا بالجنود.

الكابتن: ماذا ستفعلون؟
لقطة متوسطة ـ مجموعة من الهنود:
لازارو: نحن هنا لنرى كيف أن السجين لم يحاول الهرب ـ ولو حاول سنطلق عليه النار.. أليس كذلك؟
الكابتن وجنوده بجانبهم امليانو:
الكابتن صائحا بعد فترة صمت: انتم بهذا تتحدون القانون؟
لازارو: لا... بل نساعد القانون.. فنحن نحمى السجين (يتدخل البعض في الحديث– صمت) يستدير بحصانه ويرجع لخطوات نحو امليانو ممسكا بسكين يقطع به الحبل الذي يقيده).
لقطة عامة:
امليانو يسير ببطء وسط الجنود ثم يمسك بزمام جواده من «افيميو»
لقطة جامعة ـ الفرسان واملیانو:
(يقف بجوار جواده ـ يضع يده عليه)
امليانو (للحصان): بلانكو
(يحكم حزام السرج ثم يمتطيه ـ بابلو يسلمه قبعته)
لقطة جماعية ـ الكابتن والجنود:
الكابتن ينقذ نفسه إزاء استسلامه للموقف.
لقطة جماعية ـ الفلاحين:
انهم يتطلعون اليه الآن بنظرة جديدة ـ لقد صار بطريقة ما من خلال هذا الحدث زعيمهم وقائدهم.
امليانو ـ افيميو ـ بابلو ـ فرناندو ـ الفرسان:
(امليانو رد افيميو متسائلاً وهو ينظر للفلاحين). كيف جاء كل هؤلاء.
افيميو (بابتسامة): من يدري....؟
فرناندو: زاباتا.... السلك !
امليانو: ماذا تقصد؟
فرناندو: سلك التلغراف... أقطعه قبل أن يستخدمه.
لقطة واسعة:
(افيميو يصعد الى مكان سلك التلغراف بسكينه)
لقطة قريبة ـ الكابتن يرى ما يحدث:
الكابتن: لا تلمسه... هذا تمرد !
افيميو: يقف عاليا ويرفع سكينة... يتوقف وينظر الى امليانو.
لقطة قريبة لامليانو:
امليانو (يتجه ببصره نحوه): أقطعه !
افيميو: يقطع السلك.
امليانو مع اتباعه على ظهور الخيل:
ما أن يعود اليهم افيميو حتى يواصلون الطريق.
لقطة عامة ـ الطريق:
ركب الفلاحين يختفي فجأة في صمت.. جنود الحكومة في طريق مهجور ينظر كل منهما للآخر.
ـ اختفاء ـ
ظهور
ـ مقصورة في حديقة ـ الوقت مساء:
نحن في منزل «دون ناسيو» ـ المصابيح تضيء المكان ـ زهور وشجيرات وعصافير مغردة في اقفاص مطلبة بالذهب. موسيقى ناعمة من قيشارة ـ أوركسترا نحجبها أوراق شجر الموز وطفلين هنديان يتفرجان.
لقطة عامة ـ مأدبة عشاء:
هنود يرتدون الزي الأبيض تحت اشراف فرنسي لخدمة الضيوف.. أنها حفلة عشاء أقامها «دون ناسيو» على شرف جارية... الجنرال «فيونتش» الذي يرتدي زيه الرسمي تزينه ميداليات ، أما الثاني «دون جارسيا».. تصحبهما زوجتان بدينتان ترتدان ملابس مبالغ فيها. على الجانب الآخر من المائدة يجلس «دون ناسيو» وبجواره إمرأة فاتنة الجمال. يبدو انه في حالة سكر).
لقطة متوسطة ـ المجموعة على المائدة:
دون ناسيو (يتحدث باهتمام... لكن بصعوبة): أيها السادة والسيدات. ان عائلتي تعيش هنا منذ ثلاثمائة عام.. لذا فأنا أعلم بكل شيء.. أعلم أن هذه الحقول ملكا للفلاحين الهنود منذ فترة ما قبل الغزو.
دون جارسيا: لقد دفعت ثمنها... وقبض نقودها شخص يجلس الآن بجوار الرئيس نفسه !
دون ناسيو (باهتمام): أعيدو الأرض لأصحابها.. لستم بحاجة اليها... ولديكم الكثير...
دون جارسيا: يبدو انه مخمور
دون ناسيو: نعم... أنا كذلك.. بسب النبيذ.. والقلق ! أننا جميعاً في خطر.. أن لم تعطي القليل الآن.. سوف تفقد كل شيء (يكرر الجملة عن صدق) ان أهالي هذه القرية يعيشون عليها منذ آلف سنة... وهم يملكونها...
دون جارسيا: لقد دفعت ثمن الأرض.. وأنا مالكها !
دون ناسيو: (يتجه ناحية أحد الخدم): نويل.. أليس هذا صحيحاً؟ منذ آلف سنة
مانوبل: نعم.. هذا صحيح يا سيدي.
دون ناسيو: مانويل من مواليد هذا المكان.. ألا تعرف هؤلاء الهنود انهم ذو بأس.
مانويل: نعم يا سيدي.
دون ناسيو: وسوف يحاربون من أجل أراضيهم.
الجنرال فونتيس: يحاربون بماذا، بماذا؟ سيحاربون ـ انني كرجل عسكري مندهش من....
دون جارسيا: (يتفجر فجأة غاضبا): أتظن اننا لن نحاربهم

بدورنا.... ألن تفعل أنت ذلك؟
(زوجته تحاول تهدئته وتناوله قرص دواء)
جنرال فونتيس: من السخف أن تفسد هذا العشاء الجميل بالتحدث في السياسة (يشير إلى زوجة دون ناسيو) لماذا تزرعون قصب السكر ولديكم مثل هذه الحلوى.
دون جارسيا: سكر. أنني لست واحدا من الفلاحين الملاك... أنني عالم وأعرف الأرض التي تصلح لزراعة قصب السكر... ومع كل احترامي... فهي أرض لزراعة قصب السكر وليست لزراعة القمح...
دون ناسيو: لكنهم يأكلون القمح.
دون جارسيا (لزوجته التي تحاول لفت انتباهه): ماذا؟
زوجة جارسيا: القشدة يا عزيزي من فضلك !
دون جارسيا (بصوت عال): نعم.. القشدة.. سوف تحول هذه الأرض من صحراء الى جنة.. فلا تتوقع من هذه الحيوانات أن تفهم في علم الزراعة... ولا تسيئوا الظن بي.. فالهنود جيراني وأحبهم كما يحبونني بالمثل. (لزوجته) أليس كذلك؟
زوجته (وهي تمضغ الطعام): بل يعبدوك !
دون ناسيو: لكن طعامهم من القمح.
دون جارسيا: بل قصب السكر.. سوف ينال الجميع حصته من دخله.. وأتوقع أن تسعد كل العائلات.. وكل السكان بازدياد نصيبهم من الدخل.
دون ناسيو (في يأس): أوتظن ما تقول؟
لقطة عامة ـ السرادق:
وسط هذا الجو الجميل يظهر في صمت وجوه ترتدي الزي الأبيض وتحيط بالمكان.. وجوه جامدة صامتة تحمل مناجل ـ من بينهم امليانو ـ الضيوف يتطلعون حولهم).
دون جارسيا: ما هذا؟ من هؤلاء؟
دون ناسيو: بعض جيرانك.. ممن يحبوك !!
(يتقدم بابلو في ملابسه البيضاء وقبعته على صدره.
لقطة متوسطة على المائدة:
بابلو (إلى دون ناسيو): امليانو زاباتا يريد أن يعرف... هل توصلتم إلى نتيجة.. فلن ينتظر أكثر من هذا (دون جارسيا والجنرال فونتيس ينظران إلى دون ناسيو لمزيد من توضيح الموقف).
دون ناسيو (يلتفت الى الآخرين): لقد حضر امليانو زاباتا صباحاً وطلب مساعدته في استرداد أرض القرية حتى لا تشتعل الحرب.. وكل ما استطعت تقديمه هو استدعاؤكم أيها السادة لمنع هذه المأساة»
جنرال فونتيس: الجيش سيوقف هذه المأساة... انه في الطريق إلى هنا.
دون ناسيو (محاولا مرة ثانية أن يتفهموا الموقف): ـ لقد جاءني الليلة كما قلت لكم يريد المساعدة.. يريد مالا وطعاما... وبعض السلاح من عندي... وأعلم أن معه الحق لكني لا أستطيع مساعدته.. لا أملك الشجاعة لهذا.
بابلو: عذراً سيدي... لكن..
صوت امليانو (لإسكاته): «بابلو»...
دون ناسيو (لامليانو): الجيش... هل سمعت !
امليانو: انني لم أطلب استدعاءهم !!
لقطة متوسطة على امليانو:
امليانو: وداعا «دون ناسيو». (يغادر المكان)
لقطة عامة ـ مائدة عشاء:
(«جنرال فونتيس» يسحب مسدسه ويوجهه إلى ظهر امليانو ـ دون جراسيو يمنعه ـ «مانويل» الخادم يرى هذا فيخلع البالطو ويضعه على الكرسي ويتبع امليانو)
جنرال فونتيس (إلى «دون ناسيو»): بإنقاذك له فقد قتلت آلف رجل.. أنت واحدا منهم !
(«دون ناسيو» يتوجه الى المنصة ويتطلع في الظلام)
لقطة قريبة ـ دون جارسيا:
دون جارسيا (فزعاً): إذا قامت الحرب فمن سيجني محصول قصب السكر؟
لقطة عامة ـ المجموعة تواسي «دون ناسيو»:
من بعيد يأتي صوت ضربات قوية وانهيار أشجار الغابة ـ يبدو الذعر على الضيوف ـ تبدو ابتسامة على وجه «دون ناسيو» في شيء من الأسى والحزن.
دون ناسيو: أن لم تعطوا القليل فسوف يستولون على كل شيء. (صوت انهيار كبير)
دون جارسيا (في ذعر): ما هذا؟
دون ناسيو: اسلحتي... لقد حصلوا عليها !
(الجميع يحملق كل واحد في الآخر في حين يصب «دون ناسيو» لنفسه كأسا).
ـ مزج إلى ـ
خارجي ـ الطريق ـ ليلة قمرية:
فصيلة من جنود الاتحاد تمتطي جيادها ـ نسمع أصوات ذئاب متقطعة ـ أشجار على جانبي الطريق.
لقطة قريبة ـ رجل خلف صخرة ـ جانب من الطريق:
يظهر رأس رجل يضع يده حول فمه محدثاً صوت ذئب.
لقطة قريبة ـ أثنين من الضباط يتقدمان المسيرة:
أحدهم (للآخر): ما هذا الصوت؟
الآخر: صوت الذئاب.
(الضابط الأول يوافقه محاولاً عدم إظهار مخاوفه وأن كان يتلفت حوله مدركاً الوضع).
لقطة من أعلى ـ المسيرة:
مع اقتراب موكب الجنود من الأشجار يتردد صوت الذئاب في الوادي... وبهذه الاشارة يهبط المقاتلون فورا من أعلى

الأشجار نحو الجنود ليتشابك الجميع.
ـ مزج الى ـ
لقطة قريبة امليانو على ظهر جواده يراقب الموقف.
زاوية واسعة:
(يظهر من بعيد طابور من الفلاحين يسوق خيل الجنود الفيدرالين وهى محملة بالمؤن والملابس والسلاح... حتى أحذية الفارين. بعض الهنود يحملون بنادق. افيميو يتجه نحو امليانو.
لقطتان لـ امليانو وافيميو:
افيميو: انتظر حتى نرى بعض الخيول.
امليانو: وماذا عن الذخيرة.
افيميو: لا يوجد الكثير من الحيوانات... سوى خيول ممتازة....
زاوية واسعة:
(دائرة من أنصار زاباتا « يحملون بعض الغنائم حول امليانو ـ بعضهم يشير عاليا بما استولى عليه.
امليانو: لكن أين الذخيرة.. نحن في حاجة لذخيرة... الخيول جميلة... لكن كيف نحارب بلا رصاص أو ذخيرة؟
(يتجه نحو جواده فجأة ويتركهم والآخرين من وراءه)
ـ مزج إلى ـ
وادي ضيق عميق كما يبدو من مكان مرتفع:
خط سكة حديد ـ قطار يخترق الوادي يحمل شاحنات تحت حراسة مشددة.
لقطة متوسطة لعربة صغيرة محملة بالديناميت تحاذي بسرعة قضيب السكة الحديد:
لقطة طويلة تصور من أعلى الوادي:
(العربة الصغيرة تتجه بسرعة نحو القطار وتصطدم به ويحدث انفجار هائل).
لقطة عامة:
يظهر من كل الاتجاهات أناس ملابسهم البيضاء يتحلقون حول القطار كالنمل.
لقطة متحركة ـ القطار:
(على امتداد قافلة المقطورات يبدو امليانو و«بابلو» يتقدمهم رجال يقتحمون أبواب المقطورات. يفتحون أحد الأبواب ـ ويتفحصونه.
امليانو: ماذا فيه؟
أحد اتباع امليانو: بولوبيف !
(تتحرك الجماعة الى أخرى)
امليانو: ماذا بها؟
أحد اتباعه: بطاطين وملابس جنود!
(تتحرك الجماعة الى ثالثة).
امليانو: وماذا أيضاً؟
أحدهم: ببانو... وبعض الأثاث !
(فجأة يصدر صوت يتجه نحو «امليانو» وانصاره حيث شاحنة يقف على باب أحداها «افيميو» والتي كانت مغلقة على جناح يحمل نساء. ثلاث فتيات مذعورات وعجوز قد تكون قوادة ما ـ تحدق فيهم بتحدى ـ صيحة أخرى يتجه امليانو نحو الصوت.
امليانو: ذخيرة !
أحد اتباعه يتقدم تجاه باب المقطورة: كلا.. بل بارود وينا ميت !
امليانو: كم؟
ـ نصف عربة.....
امليانو: الا توجد ذخيرة.
ـ كلا
امليانو (بعد صمت): لن ننتظر أكثر من هذا. سنستخدم ما تحت أيدينا.
ـ مزج إلى ـ
يرجع قلعة لحامية ـ الوقت فجرا:
في المقدمة مدفع رشاش في اتجاه ساحة عامة (ميدان) والذي يبدو خاويا إلا من منصة صغيرة في الوسط ، الرماة يتطلعون لما وراء الحاجز... يقترب ضابط يرتبه كابتن ، والمشهد التالي لابد من تصويره كله من وجهة نظر هؤلاء الرجال)
الكابتن: هل ترى شيئاً يتحرك؟
جندي أول: لا توجد سوى بضع نساء.
جندي ثان: أفضل رؤيتهم عندما يطلق عليهم النار.
الكابتن: ربما لا يملك زاباتا « ذخيرة !
جندي ثان: غير معقول !
جندي أول: اعتقد أنهم رحلوا.. انظر هنا يا سيدي... نساء يتسوقن.. وهذا دليل على رحيلهم.
جندي ثان: مع هؤلاء الهنود.. لا أثق حتى في نسائهم... فضلاً عن رجالهم !!
الكابتن: لكن لا يوجد أثر لهم منذ مساء أمس ، سوف أرسل بعض الكشافة (ينظر من فوق الحاجز وينادي على امرأة) ماذا تفعلين هناك؟
البوابة ـ مسورة من البرج:
المرأة تقف أمام البوابة وتنظر لأعلى حيث نرى سولد ديرا بين النساء.
سولدا ديرا: سوف نذهب الى السوق؟
الكابتن: ابتعدن عن البوابة
سولدا ديرا: ألا تريد شراء بعض البيض؟
الكابتن: قلت ابتعدن عن البوابة !
لقطة متوسطة ـ إمرأة عجوز عند البوابة:
«سولدا ديرا «تتحدث بسرعة بالهندية للنساء الآخريات ،

يضعن سلالهن مجتمعة أمام البوابة)
صوت الكابتن: قلت ابتعدن عن البوابة وإلا سنطلق النار !
سولدا ديرا: تصدر اليهن الأمر بالتفرق بعيداً وفي كل الاتجاهات !
خارجي ـ برج القلعة:
(الكابتن يتوجه لأحد جنوده)
الكابتن: إنزل وابعد هذه السلال فوراً.
(الجندي يخرج مهرولاً)
شارع في المدينة:
ـ امرأة شرسة المنظر تخرج من جانب الطريق تحمل مشعلاً. يسمع صوت المدفع الرشاش. تسقط المرأة على الأرض فوراً وتزحف حاملة المشعل وبجهد كبير تصل الى هدفها.... عربة قطار محملة بالبارود وسط الميدان تقذف عليه الشعلة في الوقت الذي تصاب فيه من طلقات الرشاش فتسقط قتيلة.
خارجي ساحة عامة (ميدان):
القطار المحمل بالبارود يتجه سريعاً تجاه الكاميرا حيث يحدث انفجار هائل في مواجهة الكاميرا.
سلسلة من اللقطات السريعة:
رجال يندفعون الى الخارج نحو أركان الشارع.
لقطة عامة ـ الميدان:
نرى من بين الدخان والحطام حشد من الجنود الرماة بعضهم مشاة وآخرون يمتطون جيادهم.. والجميع ينتابهم الرعب.
ـ مزج إلى ـ
برج القلعة ـ نهار:
اختفى المدفع الرشاش ـ حيث الرماه وبعض أتباع زاباتا ـ الكاميرا تنتقل الى سور القلعة ثم تهبط الى الميدان وقد احتلته قوات زاباتا التي رابطت بجوار أسلحتها.
لقطة عامة... الميدان:
الرجال بعد انتصارهم يستريحون ويأكلون ويحتفلون بالنصر وقد تجمع حولهم النساء والأطفال.
المنصة:
ـ يتجمع الناس حول المنصة وهم يتطلعون إلى:
امليانو يجلس على أحد المكاتب الحكومية:
المكتب مكدس بالهدايا والفواكه وأكوام من الزهور والدجاج
ـ امليانو يجلس على كرسي وبيده خطابات تهان من مختلف الإدارات الحكومية وقد وقفت خلفه هندية عجوز تصنع الكعك وتناولها للشابة «جوانا» (وهي فتاة لم نتعرف عليها من قبل) فتناوله أياه بين الحين والآخر.
لقطة لجانب من المكتب:
تتقدم المرأة تحمل باقة من الزهور.
المرأة: هدية لك أيها القائد.
امليانو (يتناولها): شكراً لك.
(يضع الزهور على المكتب وتبتعد المرأة ـ «جوانا» تناوله كأسا ونظراتها تنبئ بمدى ما تكنه لهذا الرجل وما يعنيه لها).
لقطة أخرى لجانب من المكتب:
تقترب منه امرأة أخرى تنظر إليه بتأمل.
امليانو: وأنت ماذا تريدين؟
المرأة (تحملق في وجهه حتى لا تنساه): أريد أن أراك عن قرب
(تتقدم نحوه ثم رجل يصحب طفله وهو يجذبه من ذراعه).
ثلاث لقطات لكل من امليانو ـ المقاتل (ادواردو) والطفل:
ادواردو: امليانو.. اتذكر الرشاش الذي كان يحاصرنا عند التل...
امليانو: نعم...
(ادواردو لا يكاد يصدق): هذا الطفل وشقيقه تسللا ليلا وسحباه بأنشوطه من يد الرامي.. انظر كم هو صغير؟
امليانو (للطفل): هل فعلت هذا حقا؟
(الطفل يطأطئ رأسه للأرض)
أدواردو: فعلاً... هو الذي فعلها (صائحا) احضروا المدفع الرشاش !
امليانو: لا داعي (للطفل) هل فعلت هذا؟
الطفل (يتحدث بصعوبة): نعم أيها الزعيم.
امليانو: وأين شقيقك؟
ادواردو: لقد قتل...
امليانو: لابد لك من جائزة (مشيرا) أتريد هذا الخنزير.
الطفل ينظر نحو الخنزير ثم يتحول بنظره واميليانو يتابعه حيث يرى.

جواده الخاص في حراسة جندي:
عودة للمشهد:
امليانو: لا.. ليس جوادي !
الطفل يبدو عليه الحزن ـ انه أمام مشكلة ـ الطفل يهمس في إذن ادواردو» الذي يستمع اليه ثم يقول:
أدواردو: لانه جوادك... لذا يريده !
امليانو (للطفل): أذن خذه !
يعدو الطفل سريعاً نحو الجواد وينهض امليانو واقفا يتفحص المكان وهو يتناول طعامه من يد «جوانا».
خارجي ـ الميدان قرب منصة:
الطفل يندفع نحو الحصان محاولاً الأمساك به في حين ينظر الجندي الى امليانو
امليانو:
يتطلع نحو الجماعة ويشير للجندي بالموافقة على أن يحصل الطفل على جواده.
جماعة عند الحصان:
الجندي يساعد الطفل على امتطائه ـ يتجه ناحية «امليانو» مبتسماً ويغادر به المكان.
لقطة قريبة: امليانو في مواجهة الكاميرا ينظر الى جواده ويتوقف فجأة.
زاوية واسعة:
امليانو وجها لوجه أمام «سنيور سبيخو» مرتديا أفضل ما عنده ومن خلفه أحد اتباع «زاباتا» يضع عصابة على رأسه.. انه «لازارو» الذي صار واحداً من رجال العصابات الأشداء.
امليانو (بابتسامة ذات مغزى): ماذا فعل؟
لازارو: لا أعرف
سينور سبيخو: صديقي دون امليانو.. أحب أن أقدم لك مندوبا عن محررنا العظيم فرنشتكو ماديرو.
امليانو (في دهشة: ماذا؟
لقطة عامة ـ مجموعة على المنصة:
سينور اسبيخو: أيها السادة... ها هو...
(ينظر وحوله نحو ثلاثة ضباط يرتدون زي الشمال وقد وقف فرناندو بجوارهم)
سينور اسبيخو: دون امليانو زاباتا... أحد أصدقائي القدامي.
فرناندو (ساخراً): سبق أن تعارفنا... تهنئتي جنرال زاباتا.
(افيميو الذي يقف بجوار امليانو وهو يتناول طعاما يتطلع الى امليانو)
امليانو: جنرالً؟
فرناندو يضع وثيقة مختومة على المائدة.. افيميو ينحني عليها وبعض الطعام يتساقط من فمه ـ امليانو يتناول الوثيقة ويمسح بها قميصه.
امليانو: بابلو... (يتقدم بابلو) إقرأها.....
لقطتين لـ امليانو وبابلو:
بابلو يفتحها ويقرأها لنفسه أولاً... ثم ينظر الى «زاباتا»
امليانو: إقرأ ما بها.
بابلو (يقرأ): الى امليانو زاباتا.. أنا فرنسواز ماديرو.. بناء على السلطات الممنوحة لي من قوات التحرير المنتصرة عينتك قائدا لجيش الشمال... وحتى يجمعنا يوم النصر ، عاشت المكسيك (في تأثر) وقد وقعها بخط يده.
امليانو ينتشل الوثيقة ويتفحصها.. وينظر لأعلى بفرحة طفل.
لقطة جماعية:
افيميو (الى امليانو): إذن عليك بارتداء زي الجنرالات.
(يخرج قبعة جنرال من جيبه ويلقى بها إليه على المائدة يلتقطها امليانو)
سينور اسبيخو (يتقدم نحوه): يسعدنا أنا والعائلة أن تشرفنا مع.....
امليانو (دون أن يلتفت إليه ، يتحدث الى امليانو عن القبعة): من أين حصلت عليها؟
افيميو: من أحد الجنرالات.
سينور اسبيخو (يحاول ثانية): يسعدنا أنا والعائلة.....
امرأة هندية تنحي اسبيخو جانبا: هديتي..... أيها الجنرال.
(تدفع إليه ببضع فراخ حية فيتناولها بيد وبالأخرى يناشين الجنرال).
ـ مزج إلى ـ
ميدان البلدة ـ الوقت ليلا:
نار موقدة ضعيفة و»جوانا « تجلس حولها تأكل من نساء يطهين الطعام ـ لقطة لرجل وامرأة حول النار... انه امليانو يتلفح بشاله كمن حوله من الهنود... من اليمين ومن خلفه قليلاً فتاة هندية جميلة تطهي الطعام (التورتيلا).
لقطة قريبة ـ امليانو «وجوانا»:
ـ زاباتا مستغرق في التفكير أثناء تناوله الطعام. يمد يده اليه دون أن يلتفت نحو الفتاة التي تناوله كوبا به مشروب «البولك» ـ يشربه بسرعة ويعيدة إليها دون الالتفات إليها.. تناوله آخر
جوانا: تناول الطعام
امليانو: كلا...
جوانا: هل شبعت؟
امليانو: نعم.
تضع اللحم المطهى في سلة وتغطيه بثوب ثم تقترب منه

وتجلس لتقبل ساقه. قبله تنم عن مدى حبها له. تتطلع إليه وكلها رغبة... ينظر إليها... من الصعب الآن أن يقول ما يريده.. لكن عليه أن يفعل.

امليانو: جوانا... عليك بالرحيل الآن... لم أعد في حاجة إليك (لا تبدي حراكا.. يلمسها بعطف وحنان).

امليانو: سوف أعطيك حقل قمح كي لا تعانين الجوع ثانية.

(جوانا تناوله سلة الطعام خاشعة وتغادر المكان).

جوانا ـ لقطة متحركة:

ـ جوانا تغادر المكان وسط النار المشتعلة حولها وتتأمل مجموعات الجنود وهم يتناولون الطعام حتى تقترب من جندي شاب يجلس أرضا ـ يتبادلان النظرات في صمت ـ وبدون كلمات تجلس بجواره تنفخ في الفحم وتبدأ في اعداد طعام له. ينظر نحوها ويميل اليها مبتسما

ـ مزج الى ـ

خارجي... منزل اسبيخو ـ ليل متأخر:

«بابلو» ينظر من خلال نافذة مسورة الى غرفة حيث نرى «امليانو» مع ثلاث نساء. الكاميرا تتحرك نحو نافذة أخرى حيث «افيميو» و«فرناندو» ينظران.

افيميو (معترضا): انه يهدر الوقت.. أن كان يريدها فليخطفها !

فرناندو: بهذه الطريقة يمكننا سرقة أموال أبيها أيضاً (فتاتين تسيران بالقرب منهما وأثناء حديثه يتابعما افيميو).

افيميو: لكن هل يستحق الأمر كل هذا؟ فمنذ أن أحببت احببت مائة امرأة ومع ذلك لم أحب رؤية واحدة منهن مرة أخرى (يهز رأسه في حيرة) أن أمره يحيرني.

داخلي ـ منزل اسبيخو (والدها):

قاعة استقبال منزل سبيخو.. وهي قاعة صغيرة ـ أثاثها عتيق ـ براويز وصور جامدة لشخصيات دينية. امليانو وجوزيفا يجلسان وسط القاعة. الأم تجلس على يمينها وعمتها على يسارها وقد انهمكا في التطريز... وفي الخلف الأب. جوزيفا في أبهى ملابسها ـ أمليانو يرتدي زيا وطنيا انيقا وقد وضع قبعته ومسدسه جانبا ـ والإثنان يتبادلان النظر وقد وقف على الجانبين حرس نسائي.. امليانو يحاول كسر حاجز الصمت.

امليانو: هل كنت تفكرين فيّ....؟

(الوصيفات يتوقفن عن أعمالهن تعبيرا عن عدم الموافقة على ما يجرى)

جوزيفا: يقال أن درع المحارب هو حبيبة قلبه.

امليانو: ماذا؟

جوزيفا تتحدث معه بطريقة مألوفة في الغزل وهو ما لم ينتبه إليه سريعا !

جوزيفا (اعجاباً بأناقته ولياقته): لدينا مثل يقول... أن الرجل الأنيق ينم عن رجل ثاقب النظر.

امليانو (وقد فهم المعنى): وهناك مثال آخر يقول.. أن القرد يظل قردا ولولبس الحرير (جوزيفا توافقه) لكن عندما يدخل الحب البيت يشير لنفسه / والجمال (يشير إليها) تضاء الأنوار.

خارجي ـ منزل ـ فرناندو ـ افيميو:

فرناندو: استمع لهذا !

افيميو (يبصق): انك تزعجني.. وهذه الطريقة التي سيتزوج بها (يدير رأسه ناحية فتاة فلاحة تبتسم له).

افيميو: (الى فرناندو): بإذنك !

(يبدأ في مطاردة الفتاة).

داخلي ـ قاعة استقبال:

جوزيفا: هل تؤمن بالمثل الذي يقول «أن البيضة السليمة كحصان لم يركبه أحد وكالفتاة العذراء.

امليانو: أؤمن بأن الرجل هو النار والمرأة هي وقودها (ينظر اليها عن قرب)... أن من تولد جميلة.. تولد زوجة..

جوزيفا (وقد أعجبها اطراءة تميل نحوه... ثم تتمالك نفسها. النساء يلاحظن هذا ويلاوعي بيد أن في التهويه لأنفسهن.. فالجو حار.. خاصة مع الملابس الرسمية. امليانو يتلفت حواليه).

يتبع العدد القادم

احتمـــالات

عيد الميلاد

نص: منصف الوهايبي **سيناريو: عــزيز الحــاكم**

شاعر من تونس شاعر وكاتب من المغرب

١/ خارجي (فيلا فخمة / الحديقة (ليل
أجواء فرح وأضواء بعيدة.
الكاميرا تدخل عبر باب الفيلا.
ثم تتقدم بخطى حذرة مثل شخص متلصص.
من حين لآخر تتوقف لتلتقط ما يحدث هنا وهناك:
× تهامس عشاق.
× أطفال يلعبون الأرجوحة.
تقترب من أحد الرواقات.
ثمة عاشقان يتهامسان.
العاشق/ قيس:

- Je n>aurai jamais vu la beauté de tes yeux

.si nous étions restés dedans

= ما كان بوسعي أن أرى جمال عينيك
لو أننا بقينا في الداخل.
العاشقة/ جولييت:

.Merci mon Amour , toi aussi t>es beau -

= شكرا لك ياحبيبي ، أنت أيضا جميل.
يقرعان كأسيهما.
ينظران إلى بعضهما ثم إلى الداخل.
تدعهما الكاميرا في لحظة عشق وتمضي باتجاه الداخل.
صوت شخير وضحك أطفال.
تتوقف الكاميرا وتقفل راجعة.
تبحث عن مصدر الشخير.
ثمة طفلان وطفلة يطلون على رجل في الخمسين ينام تحت شجرة تفاح.
يرتدي بدلة سوداء وربطة عنق حمراء.
يبدو أنيقا ، لكن السكر ينيمه ويحوله إلى كلوشار.
يتأبط قنينة شامبانيا نصف فارغة.
الطفل / حمزة:
(يسأل الطفلة)
- واش هدا باباك؟
الطفلة / سارة :
(مستاءة)
- الله يستر. أنا بابا اع ما كيشرب الشراب.
الطفل (٢) :
- وشتو ما كيتحركش.
عنداك يكون ميت.
صوت نسائي:
(hors champs)
- سارة ! سارة !
سارة تنظر باتجاه مصدر الصوت.
ترى أمها تقف عند مدخل الصالون.
سارة:
- ويلي ، ويلي !
ماما كتعيط لي.
تمضي راكضة نحوها.
الكاميرا تلاحقها بنفس السرعة.
٢/ خارجي (حديقة الفيلا / مدخل الصالون) ليل
أم سارة تنتظر وصول ابنتها.
أم سارة:
- فين كنت؟
سارة:
- كنا تنلعبو موطايشة أن وحمزة.
سارة تنظر خلفها.
أمها تسحبها من يدها وتدخل بها إلى الصالون.
٣/ داخلي (الفيلا / الصالون) ليل
حفل أرستقراطي بهيج.
نساء ورجال من مختلف الأعمار والأحجام
يرتدون فساتين من أحدث طراز.
نبيذ وحلوى وسجائر يوزعها خدم وسيمون.
ثمة امرأة عجوز فوق كرسي متحرك تشير بيدها إلى سيدة في الثلاثين/ إنجا
ترتدي فستانا مثيرا لكل الشهوات وهي تتحرك وسط الضيوف كفراشة شبقة.
العجوز المشلولة تدمدم من دون أن يبالي بها أحد.
يقترب منها خادم وسيم فتقرصه على خده وتتناول كأسين من نبيذ
وتحتسيهما دفعة واحدة.
ثم تواصل التلويح وهي تخترق الضيوف.
سارة تجلس في الركن وهي ترنو إليها باسمة ثم تحول بصرها نحو إنجا.
إنجا:
(تسأل أحد الخدم)

- Have you seen Younes ?

= هل رأيت يونس؟
الخادم :
-.No , madame
= لا يا سيدتي.
إنجا تواصل بحثها.
ترى شابا في الثلاثين يقف بأعلى الدرجات.
يشير إليها بالصعود.
تلتفت حواليها ثم تلتحق به.
سارة تنظر إلى ما يحدث وتمضي في أثرهما.
حين تصل إلى الممر المؤدي إلى بعض الغرف
تضبط إنجا والشاب على وشك أن ينخرطا في قبلة.
ترتبك إنجا وتعود على عجل إلى الأسفل.
الشاب ينظر إلى سارة متذمرا.
الشاب الوسيم:
– منين خلاقيتي؟ ينعل دين...
يهم بصفعها ثم يعدل عن ذلك.
يمضي مدمدما وسارة تنظر إليه بنوع من التحدي.
ثم تسمع صوت قيء ينبعث من بيت النظافة.
سارة تمضي باتجاه الصوت.
٤/ داخلي (الفيلا / الممر العلوي) ليل
سارة تقف عند مدخل بيت النظافة.
تنظر نحو الداخل.
٥/ داخلي (الفيلا / بيت النظافة) ليل
أم سارة تمسك برأس أبيها وهو يتقيأ في المغسل.
أم سارة تشير إلى ابنتها بالانصراف.
٦/ داخلي (الفيلا/ الممر العلوي) ليل
سارة تمضي باتجاه الدرجات المؤدية إلى الأسفل.
تقف وتطل على الضيوف في الصالون.
٧/ داخلي (الفيلا / الصالون) ليل
العجوز المشلولة تبحث عن إنجا.
الشاب الوسيم يغازل فتاة سمراء فاتنة ثملة.
الفتاة السمراء تداعب وجنتي الشاب.
٨/ داخلي (الفيلا / الممر العلوي) ليل
سارة تواصل سيرها في الممر.
تقف أمام نافذة تطل على الحديقة.
٩/ خارجي (الفيلا / الحديقة) ليل
الطفلان يقفان على رأس الرجل النائم وهو يضحك.
حمزة:
– دابا يلا شربنا من هد القرعة شنو غادي يوقع؟
الطفل (٢):
– غادي ننعسو بحالو.
حمزة:
– مزيانة يلا كانت هد القرعة كتنعس وتضحك.
الطفل (٢) يتناول قنينة الشمبانيا.
يحتسي منها جرعة صغيرة.
يسلمها لحمزة الذي يحذو حذوه.
الطفلان ينظران إلى بعضهما وينفجران ضحكا.
الطفل (٢):
– أه ، لديدة. أرى شي جغمة اخرى.
الطفلان معا يتناوبان على الشرب.
يشعران بانتشاء خفيف.
يعودان إلى الأرجوحة.
الطفل (٢):
(فوق الأرجوحة)
– جاك النعاس؟
حمزة:
– ألا.
الطفل (٢):
– ومالك ساكت؟
حمزة:
– كنفكر كيفاش هداك خينا نعس.
الطفلان ينظران معا في اتجاه الرجل.
١٠/ خارجي (الفيلا / الحديقة / الشجرة) ليل
السنجاب يصعد إلى شجرة التفاح.
يتنقل بين الأغصان.
يتناول تفاحة ويقضمها.
تسقط بضع تفاحات على رأس الرجل النائم.
التفاحات تتدحرج فوق العشب.
يراها الطفلان وينظران إلى بعضهما.
يوقفان اللعب.
يمضي حمزة باتجاه التفاحات.
الطفل (٢) ينظر إليه ذاهلا.

حمزة ينحني لالتقاط تفاحة.
الطفل (٢) :
(صارخا)
– ألا ، عنداك ! هديك الشجرة
راها مسحورة.
حمزة:
(ضاحكا)
– ياك ما سحاب لك راحنا
ف بلانش نيج؟
حمزة يحدق في التفاحة فيغمرها نور وهاج.
الرجل النائم/ يونس يستيقظ.
يحاول أن يرى ما حواليه.
نظرته غائمة ومتموجة.
× وجهة نظر يونس:
يبدو له الطفلان وكأنهما في عالم سحري.
الطفلان يضحكان ويشيران إلى يونس.
الطفل (٢) يشرب ما تبقى في القنينة وهو يرقص.
حمزة يقضم التفاحة.
الطفلان معا يستفزان يونس بحركات بهلوانية.
يونس يحاول النهوض.
يونس :
– أجيو أولاد الحرام !
الطفل (٢) يقذف بالقنينة في الهواء.
الطفلان معا يطلقان ساقيهما للريح.
يركضان باتجاه الفيلا.
يونس ينظر إليهما فيختلط لديه ركضهما بتمايل الأرجوحة.
شيئا فشيئا تصفو رؤية يونس فيرى:
× الأرجوحة ثابتة.
× رواقا تتوسطه مائدة عليها بقايا أطعمة وأشربة.
× الحديقة مقمرة وقد أطفئت مصابيح الغرف.
× فانوس مدخل الفيلا موقد والصمت مطبق.
يونس:
(مسائلا نفسه)
– وكيفاش... جيت ؟
يونس يحاول أن يتذكر في صمت.
يبتسم لنفسه وهو يرتب احتمالاته.

١١/ داخلي (الفيلا / الصالون) ليل
مائدة طويلة فوقها نبيذ وفواكه بحر وحلوى.
في وسط المائدة حلوى عيد الميلاد.
يونس محفوف بالصديقات والأصدقاء.
إنجا تتحرك بين المدعوين برشاقة فارهة.
تهامس وغزل متناثر.
العجوز المشلولة تشرب وترقص فوق كرسيها المتحرك.
هرج ومرج وضحكات متطايرة.
يونس يطفئ شموع عمره.
يخفت الفرح بالتدريج.
١٢/ داخلي (الفيلا / الصالون) نهار
تجد إنجا نفسها نائمة فوق أريكة في الصالون.
تنهض إنجا مذعورة.
ترى ضوء الفجر يتسرب من نوافذ الصالون.
إنجا:
(هاتفة)
– يونس ! يونس !
إنجا تبحث في غرف البيت وتحت الأرائك.
تجد العجوز المشلولة نائمة في ركن من الصالون متأبطة قنينة.
إنجا تصعد إلى الطابق العلوي.
١٣/ داخلي (الفيلا / غرفة النوم) نهار
إنجا تبحث تحت السرير وفي الدولاب.
تطل على الحديقة.
١٤/ خارجي (الفيلا / الحديقة) نهار
مائدة الرواق ببقايا الأطعمة والأشربة.
الأرجوحة ثابتة وفوقها تفاحة حمراء.
١٥/ داخلي (الفيلا / غرفة النوم) نهار
إنجا تغادر غرفة النوم.
١٦/ خارجي (الفيلا / مدخل الصالون) نهار
إنجا تفتح باب الصالون.
تقف عند المخل وبيدها قنينة نبيذ.
تلتفت يمينا وشمالا.
تنطلق باحثة في جنبات الحديقة.
ريح خفيفة تقفل الباب.
١٧/ خارجي (الفيلا / الحديقة) نهار

نور قوي يشع على الأرجوحة.
ترافلينغ باتجاه يونس.
النور يعمي عينيه.
تغيم رؤيته من جديد.
ينظر باتجاه الفيلا.
يرى طيف سارة وهي تطل من النافذة.
زوم باتجاه النافذة.
١٨/ داخلي (الفيلا / الممر العلوي) ليل
سارة تلتفت حواليها محاذرة أن يراها أحد ما.
ثم تطل من النافذة.
١٩/ خارجي (الفيلا / الحديقة / تحت شجرة الرمان) ليل
إنجا تنام في كامل زينتها تحت الشجرة.
بجوارها قنينة نصف فارغة.
الطفلان يقفان على رأس إنجا النائمة وهي تضحك.
حمزة:
- دابا يلا شربنا من هد القرعة شنو غادي يوقع لنا؟
الطفل (٢):
- غادي ننعسو بحالها.
الطفل (٢) يتناول القنينة....
بدءا من هذه الحركة سيتم تسلسل الصور ، بنفس الأحداث السابقة مع يونس،
بإيقاع حلمي متهلس...حتى تسقط بضع رمانات على رأس إنجا.
إنجا تستيقظ مدعورة.
ترى على نحو غائم الطفل (١) يشرب من القنينة.
إنجا:
(هاتفة)
- حمزة !
الطفلان معا يفران باتجاه مدخل الفيلا.
تصفو رؤية إنجا.
تحاول أن تتذكر وترتب احتمالاتها.
إنجا:
(تسائل نفسها)
- But how come ?
= لكن كيف حدث هذا؟

٢٠/ داخلي (الفيلا / الصالون) ليل
مائدة طويلة فوقها نبيذ وفواكه بحر وحلوى.
تتوسطها حلوى عيد ميلاد إنجا.
إنجا محفوفة بالأصدقاء والصديقات.
يونس يتحرك بين المدعوين مثل مايسترو أنيق.
همسات ونظرات غزل.
العجوز المشلولة تشرب وترقص فوق كرسيها.
إنجا تطفئ شموع عمرها .
يخفت الفرح بالتدريج.
يستفيق يونس ليجد نفسه نائما فوق أريكة الصالون.
ينهض مذعورا.
يرى ضوء الفجر ينبعث من نوافذ الصالون.
يونس:
(هاتفا)
- إنجا ! إنجا !
يبحث في أرجاء الصالون والغرف.
يصادف العجوز المشلولة نائمة في ركن من الصالون متأبطة قنينة.
يصعد إلى الطابق العلوي.
٢١/ داخلي (الفيلا / غرفة النوم) نهار
يونس يبحث في الدولاب وتحت السرير.
يطل من النافذة.
٢٢/ خارجي (الفيلا / الحديقة) نهار
مائدة الرواق.
الأرجوحة...
٢٣/ داخلي (الفيلا / غرفة النوم) نهار
يونس يغادر غرفة النوم.
٢٤/ خارجي (الفيلا/ مدخل الصالون) نهار
يونس يفتح الباب ويخرج.
يقف عند مدخل الصالون وبيده قنينة نبيذ.
يلتفت يمينا وشمالا.
ينطلق باحثا في جنبات الحديقة.
ريح خفيفة تقفل الباب.
٢٥/ خارجي (الفيلا / الحديقة) نهار
نور قوي يشع على الأرجوحة.
ترافلينغ باتجاه إنجا وهي تحت شجرة الرمان.

ينفتح الكادر ليظهر يونس تحت شجرة التفاح.
عيناه في عينيها.
يونس:
- إنجا !
إنجا:
- يونس !
يمضيان يدا في يد باتجاه مدخل الصالون.
الباب مقفل.
إنجا تحاول فتح الباب.
الباب لايفتح.
إنجا:

- Have you the key?

= ألديك المفتاح؟
يونس يبحث في جيوبه.
يونس:

..No - ..

إنجا تقرع الجرس.
يفتح الباب.
يظهر قيس.
تفاجأ إنجا وتلتفت الى يونس.
يونس لايفهم ما يحدث.
قيس:
- ياك لاباس؟ شنو حب الخاطر؟
يونس:
- كيفاش شنو حب الخاطر؟
تظهر جولييت خلف قيس بثياب النوم.
جولييت:

- Chéri , qu'est ce qui se passe ?

= ماذا يحدث يا عزيزي؟
قيس:

- Rien , retourne au lit !

= لا شيء ، عودي إلى نومك!
قيس يقبل جولييت.
جولييت تعود إلى الداخل.
قيس ينبه يونس إلى رخامة كتب عليها بأحرف بارزة:

ET JULIETTE VILLA Q SS

يونس و إنجا لا يصدقان ما يريان.
يتراجعان الى الوراء قليلا كي يتأكدا من أن المنزل ليس منزلهما.
نفس الديكور الذي رأيناه في بداية الفيلم.
قيس يقفل الباب خلفه.
يضيع يونس و إنجا في أرجاء الحديقة.
تتراجع الكاميرا تاركة إياهما في أسفل الكادر.
تحط على نافذة يظهر خلف ستارها وجه العجوز المشلولة.
العجوز تتبع ما يجري وعلى محياها بسمة خبيثة.
ضحكات أطفال متناثرة.
أوراق خريف تتساقط فتحجب وجه العجوز والنافذة.
تتراجع الكاميرا ثانية لتحط على تلك التفاحات والرمانات السحرية
وقد نخرها الزمن.
لقطة ثابتة نهائية عليها .

= photo finish

النهاية

الكاستينغ

إنجا : أوروبية شرقية حسناء في الثلاثين من عمرها.
فارهة الطول مثل عارضة أزياء.
يونس: عربي في الخمسين. ذو أناقة بوهيمية. لعله شاعر.
العجوز المشلولة: في السبعين من عمرها. مدمنة كحول وملامحها صارمة.
سارة: طفلة في العاشرة. مرحة وذات أنوثة مبكرة.
حمزة: طفل في الثانية عشرة. نظراته تكشف عن شطارة خاصة.
الطفل الثاني: في الرابعة عشرة. بدين ومدلل.
قيس: شاب في الخامسة والعشرين. عيناه تفضحان عشقه.
جولييت: فرنسية في الثالثة والعشرين. جمالها رومانسي.
أم سارة: سيدة على مشارف سن اليأس.
أبو سارة: رجل في حدود الخمسين.
الفتاة السمراء: في الثلاثين. شبقة ولا حدود لنزقها.
عشيق إنجا: شاب وسيم وزير نساء.
السنجاب.
الضيوف.

ابن الانسان للفنان البلجيكي رينيه فرانسوا ماغريت

قصائد من الشعر

البلجيكي الحديث

ترجمة: سعيد بوكرامي

شاعر من المغرب

GASPARD HONS

غسبار هونس

سيرة الشاعر

ولد سنة ١٩٣٧، يقيم في كوندروز. شاعر وناقد للشعر، له أكثر من ثلاثين كتابا، منذ ١٩٧٤.

فرناندو بيسوا

أقرأ على
شفاه الموتى
هذا الاسم: بيسوا،
كما اسم
الشخص الذي
يشحذ
ظل الشمس
المتيبس، هل
كان هنا،
في الصباح الباكر،
بعد عبور
قطيع زهدي،
معلق بخيط دقيق
لبعض الصيادين.
أو إلى رأس
مشنقة إفريقيا الحزينة.
حيث كان قد انهار
على
ضفة محيط أحذية
ضخمة؟
حارس خزانة الموتى،
المليئة بالسبات،
يسافر
ببساطة
نحو السفر،
مدورا كما
نظارتيه،
خفيفا كعلبة
سجائر.

ANISE KOLTZ

أنيس كولتز

سيرة الشاعرة

ولدت سنة ١٩٢٨ في لوكسمبورغ.
مؤسسة ومنظمة الأيام الشعرية لمندورف (١٩٦٣–١٩٧٤)
عضو أكاديمية مالارميه.
تقيم في لوكسمبورغ وتكتب بثلاث لغات.
حازت العديد من الجوائز الأدبية: جائزة دولة لوكسمبورغ. ١٩٦٢
جائزة كلود سيرني ١٩٨١
جائزة جون مالريو ١٩٩١
جائزة بليز ساندراس ١٩٩٢
جائزة الأكاديمية الملكية البلجيكية ١٩٩٤
جائزة باتي ويبر ١٩٩٦
جائزة أبولينير ١٩٩٨

أناشيد الرفض

إلهي
أناديك
كما لو أنك موجود
إهبط من صليبك
إننا نحتاج حطبا
للتدفئة !

* * *

لم يلدني أحد في هذا العالم
وحدي ولدت
بين فخديك الداميتين
أصبت بعاهات كثيرة
وقد لا أحيى أبدا

* * *

أزن الألم
في عينيك
كما يوزن الخبز
قبل أن يوضع في الفرن

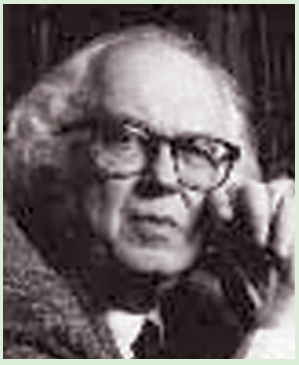
* * *

جسدي ساخن
كعتبة كنيسة
وعندما تلج أحشائي
يهدر الإنجيل

×××

في كل صباح
حينما يختلق الأحياء والموتى
يستسلم جسدي لظله
ويقتفي أثره.

* * *



ALAIN BOSQUET

ألان بوسكيه

ولد الشاعر ألان بوسكيه في أوديسة سنة ١٩١٩.
قضى طفولته ومراهقته في بروكسل.
منذ سنة ١٩٥١ استقر في باريس. درس في السوربون.
درس في العديد من الجامعات الأمريكية والفرنسية.
كان محررا ثقافيا في الفيغارو والمجلة الأدبية ومجلة العالمين. عضو الأكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسي ببلجيكا. رئيس الأكاديمية الأوروبية للشعر بلوغسمبورغ.

توفي سنة ١٩٩٨ بباريس مخلفا عددا كبيرا من الكتابات النثرية والشعرية.

حكم أقل

أقضي كل أوقاتي
في محاولة لفهم الزمن

*

كل ولادة
هي صنيع دموي

*

لم أفصل أبدا
بين المعنى واللامعنى

*

أنا الثائر الصامد

*

كل شاعر؟
وليد جديد لكل الأعمار.

*

عشق الشعر
هو عشق لعالم
كما يجب أن يكون

*

في مثل عمري
ننتقل من رعب إلى رعب
أحاول فقط أن يكون الموت بشرف

*

بواسطة النثر أعبرٍ
وبواسطة القصيدة أستكمل التعبير

*

تعلم السؤال قبل كل شيء :
لأنه يخفف الانبهار

*

المطلق نملة أيضا

*

خلال خمسمائة سنة
كان الفن يمجد الواقع
والآن، هو يحرره.

MARCEL MIGOZZI

مارسيل ميغوزي

يعيش في كاني دي مور، في الفار. عضو هيئة تحرير مجلة «جنوب». مراسل المجلة اللوكسمبورغية مصب الأنهار. نشر أكثر من عشرين ديوانا شعريا. حصل عام ١٩٩٥على جائزة أنطونين أرتو.

نـهار و ليل

إنه الجسد الذي يستجدي هذه الأزهار
بذكرى يقظة
بجسد أنثوي أبيض
بشفرات بيضاء حادة
أكثرها رقة يفرغ لحمنا، دفعة واحدة.

*

إنها تتقدم فوق الرمال
إلهة المخدع مرغمة على سرعة التصرف
مازال المعبد محجوبا
لكن الرغبة تضع سكينا
على الخطوة العارية الأولى .

*

قبل الرحيل، يلعن
العذوبة الأخيرة
لعبور تحت الأشجار.

*

في الحديقة، المنسية
تحت المطر، فات الأوان
على كرسي القش

*

فوق الثلج، ليس له عمر
هذا السرو العجوز
رغم ذلك، يبقى أمام البوابة

*

في تضعيف الأجنحة
في براءة صلاة التقوية القصيرة
تعلو شجرة اللوز سامقة
مكللة بالنحل، تستحق
غيرة العاصفة

*

مثال: دون أن تموت
شجرة التين تحيى
بلا أزهار.

* * *

LILIANE WOUTERS

ليليان ووترس

ولدت سنة ١٩٣٠ بإيكسل ببروكسيل. عضو أكاديمية الملكية للغة والأدب الفرنسي ببلجيكا. وعضو الأكاديمية الأوروبية للشعر. شاعرة ومترجمة حاصلة على عدة جوائز منها جائزة مونتين وجائزة مؤسسة فردريك فون شيللر بهمبورغ ألمانيا.

تذكرة باسكال

فرح، بكاء الفرح
بين بروكسل وشارلوروا، الواحدة والربع،
القدم خفيفة فوق دواس السرعة
العينان متيقظتان، التفكير في مكان آخر،
في العمق قريبا من الطريق السيار،
هناك محلول الغسيل، أجراس بشعة
لوحات إشهار عدوانية
بين طرافة وسرعة العطب
اليومي، نشرة الأخبار اللايقينية
أهوال الإبادة الجماعية، الزواج
الثامن لنجم آيل للسقوط
الأخبار بدون روابط،(بلا رابط؟
خمسة وعشرون ألف طفل يموتون جوعا،
بيع مائة مليون دمية باربي)
فرح، بكاء الفرح
يوجد نفس الملاك، هنا
على رقبتي، نظرته في
اتجاه نظرتي مباشرة،
كما السكين
يعريني حد العظم
يحفر جمر دمي
ويسلمني للهب النار
داخل طيات ملابسه
يحتفظ السيد باسكال برماد
الجذوة التي أحرقته
ماهو الشيء الذي ستحمله معك
إلى جزيرة المحيط الهادئ،
في ملجأ العجزة،
في جناح الجدب والاحتضار
بين جدران سجن
بين أسلاك المخيم الشائكة؟

في جعبة هذه الرجل الشوهاء
التي أجرجرها على
شكل صحن القربان
لا تفارقني منذ أربعين عاما.

* جزء من انطولوجيا قيد الانجاز حول الشعر البلجيكي الحديث المكتوب باللغة الفرنسية وحسب علمي هذه أول ترجمة له إلى اللغة العربية.

من السّراب الى السّراب
وقصائد أخرى

باسم المرعبي

شاعر من العراق يقيم في السويد

الغريب

كم من الحانات في هذه البلاد
لكن ليس من كأس له فيها

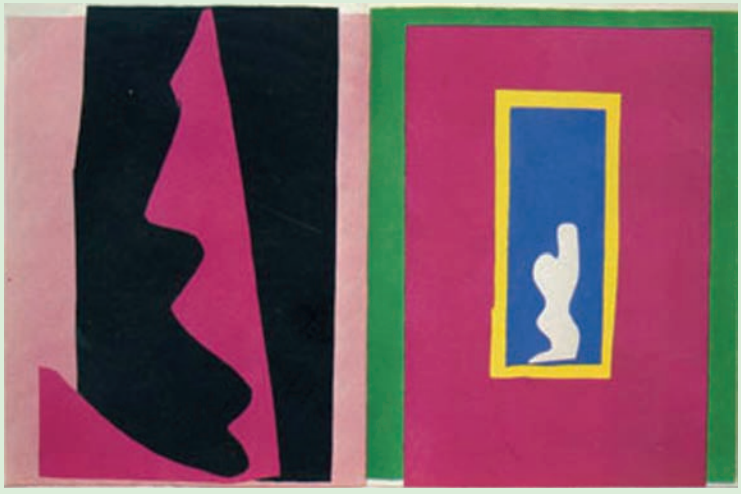
كم من المقاهي
غير انّ ما من كرسي ليسند ظهره اليه

كم من البيوت على هذه الأرض
لكن ما من سقف يظلله

نبيٌّ في الشارع
الشمس هالته
و القمرُ ممحاة تجول في دفتر نومه

من السّراب الى السراب

لا الليل، لا الأرق يستطيعان محو النهر الأبيض
الذي يتحدّر من يديك
ها أنا، أبداً، سطرٌ أرق في صفحة لا نهائية من
الإنتظار
كتبتني العاصفة شجرةً وحيدة و مضتْ
أدرجتني الرعود في سجلّها المضطرب
ونسيتني
لم يكن ينقصني الهلع
حياتي لم تكن سوى قصة حيوان يتشرّد من
كمين الى كمين
فيما هو يحلم بالقفز من نبع الى نبع
هل عَمِيَ الحيوان
أم انّ الينابيع هي التي غاضت؟
.....
كان الرعاة يعثرون على عيون الماء مسمولة
أو مسمومة
وقربها تتناثر جثث الأشجار و الأزهار والطيور
الزاهية الألوان لكن قبل ان تنفق
لم يبق نبع الا و خالطه خيطُ دم



اللوحة للفنان هنري ماتيس – فرنسا

لم تبق شجرة الا و عَلتْها الأحجار
لم تبق قرية لم يفسدها المرابون أو الملوك
لم يبق منظرٌ الا وقد حجَبه الجنود
الرعاة تنكّروا لصوت الناي
والنساء لم تعد سوى عباءات مختلطة بالغسق
ما عادت رائحة الخبز تصدح في الأرجاء
لا امهات عائدات من الحقل بعرق الربيع.

عليّ أن أنتظر الوردةَ في تبدّل أطوارها و ألوانها
عليّ أن أعدّ اللحظات في تراكمها على جلد الفراغ
عليّ أن أنصتَ الى ما ينفد من هواء السراب
ليترسبَ السرابُ خالصاً
فما من شيء مؤكد سواه

للكلمات أبواب ونوافذ

عبر الأبواب يتدفق الألم، الحزن، الوحدة

و عبر النوافذ
نرقب حركة الغيوم، مرور الحسناوات
و تلويحة الأمل

أغنية

ولدنا حينَ استفاقَ الحريق
والأَفُقُ ادلَهم
لم يحفلْ بنا الشجرْ

لم يحفل بنا الحَجَر،
في الطريقْ

ألقتْ بنا الريحُ، نائياً،
على قلب عالمٍ أصم

مع اكتمال الحريق
كقمرٍ في أفُق
نضجت خطواتنا و دبّت أخطاؤنا
فآتضحنا مرايا تحت شمس الألم

كلمات ليست متأخرة عن «جان دمو».

البصيص الذي يأتي من داخلك
سُرعان ما تردمه بالكحول و الدخان

كذرة رمل عطشى ترقد في مستقرك

لم يعرفْك أحدٌ يا جان
وبقدر ماكنت تنغمر في الصخب حد اضمحلالك
الا انك كنت وحيداً
ثمّة قشرة صلدة داخلك تعزلك عن الآخرين
تعزلك عن نفسك

لم يعرفك أحد يا جان..
أنت أكثر من مرآة
أكثر من صورة
كنتَ تتلذّذ بلعبة التمويه هذه
حدّ لم تعد تميّز، في النهاية، أنت ذاتك بينك و بين
الصور المتولّدة في المقاهي، البارات، مراكز التوقيف، غرف الأصدقاء المؤقته، ألأقبية، استعلامات الصحف، مراكز الإستشفاء، صفقات كتابة القصائد في بيروت، المجلات الفاضحة، مشاريعك الناقصة أبداً
.....
في نهاية العالم
اكتملَ، أخيراً، وجود رجل يدعى جان دمو

الساحر

مرآة سوداء.
عاصفة،
وساحر مكدود العينين
يتتبع حكايةً غامضة لطائر مجهول

وفيما تُدوّم العاصفة حوله
يطبق كفّيه و يقول
كلّ هذا الريش لا يكفي لصنع جَناح

تدبّروا مصائركم
في هذا اليوم الطائر!

كمال نجم: الشَّاعر المُبحرُ في المجاز والضَّارب في الحزن والنَّدم والإلغاز

التقديم والترجمة عن الكرديَّة: هوشنـــك أوســـي

شاعر من سورية

كمال نجم، الشَّاعرُ الكرديُّ، المولود سنة ١٩٦٩، في أقصى الشمال الشرقي لسورية، بدأ رحلته كناشط سياسي سنة ١٩٨٩، واعتزل الحياة السياسيَّة سنة ٢٠٠٣. وفي سنة ١٩٩٥، بدأ كتابة أولى قصائده باللغة الكرديَّة، وأسهم في عقد نشاطات ثقافيَّة، وأمسيات شعريَّة وأدبيَّة عديدة. في عام ١٩٩٩سافر إلى بيروت، فكانت بيروت، نقطة انعطاف، ومحطَّة جد هامَّة في تحديد ملامح حياته، وإثراء تجربته الشعريَّة. سنة ٢٠٠٣، عاد من بيروت ليستنكف عن الحياة السياسيَّة، ويتّجه لتأسيس أسرة صغيرة في مسقط رأسه.

كمال نجم، من المقلِّين جداً في الكتابة الشعريَّة. حيث صدر له في بيروت مجموعته الشعريَّة الأولى «كَزّي زَر» (ذات الشَّعر الأشقر) في ٢٠٠٢، والمجموعة الثانيَّة «لحظة إثم.. حين كان الصيف غضَّاً» سنة ٢٠٠٧. وكمال نجم، من الذين يشتغلون على نصوصهم مراراً، ويثقِّفونها، ويثقِّفونها، حتَّى تشفَّ، وتغدو كزورقٍ ورقيٍّ يشقُّ يمَّ المجاز. زورق، قوامه البساطةُ في التعبير، والرصانة في الإلغاز. ويغلبُ على نصوصه، الطابع الحكائي، القصصي، مع حفاظه على مسافة فاصلة، بين الشِّعر والسَّرد. في حين، أن أجواء وعوالم كمال نجم الشعريَّة، تبدو مترعة بالوحشة والأسى والانكسار والشُّروخ الداخليَّة، وأصداء النَّدم، ورفض مظاهر الحرب، ومقاضاة الماضي. وثمَّة نبرة وجوديَّة في قصائده، تنحاز لحقِّ الإنسان في الحياة. وإن هذا الحقّ، قيمة كونيَّة مقدَّسة، وأسمى من أن تكون حطباً في مهبِّ نيران حربيَّة الأوطان. في بعض قصائده، يمكن أن نلمح بأنَّها أشبه بمراجعات وجدانيَّة للذات الفرديَّة والجمعيَّة. واللافت في لغة كمال نجم الشعريَّة، بأنَّها، تجنح للهدوء والهمسة، وخاوية من التوتُّر والتصعيد والجلجلة والشِّعار، رغم أنه خاض تجربة سياسيَّة ثوريَّة، أخذت من عمره ١٤ سنة، خلاف الكثير من الشُّعراء الكُرد، ممن كانوا يمقتون السياسة، وتجد القعقعة والتأجيج، والافتخار بالماضي، وتهديد الأعداء بالويل والثبور، تطفوا على لغتهم الشعريَّة.

كلَّ لحظاتٍ عدَّة، أقيس عمري.
أين أنا، وهذه الدُّروبُ الملقاةُ أمام الباب، توشك أن تلقيني في مهبِّ فيضِ هذا اليومِ الكثيف؟!.
أين أنا، وهذه اللحظات الثقيلة، اللامباليَّة، جالسة منذ الصَّباح، كفنجان قهوة بجوار رأسي؟!.
أين أنا، منذ طلوع الفجر، وحتَّى المغيبِ، كلَّما مرَّت بيّ بضع لحظاتٍ، أقيس عمري مرَّة واحدة؟.

* * *

آخرَ مرَّة، قبل ألف عام، حين كانت قهوتي ساخنة، وآناء تعفُّر إحدى الثَّوراتِ النَّاضجةِ بغبارِ وترابِ اليأس، كانت ثورتي، للتوِّ منهارة.
كان يوماً مبلَّلاً... كنتُ أتضوَّرُ برداً.
كمْ أشعرُ بالبرد...
من شدَّة البردِ النَّاهش في أحشائي، أوشكُ على إضرام نوروز.

أنا خائف.
من خوف وذعر عينيَّ المندهشتين، أوشكُ على ردِّكم عن بابي، عائداً للنوم..
وحيدٌ أنا...
ومن فرط الوحدة، أوشك على فتح بابي لكم، ثانيةً، وأدعوكم جميعاً، للمثول أمام فيض هذا اليوم الكثيف المبلل.
هيَّا، تعالوا...
تعالوا، فقهوتي لا زالت ساخنة.
تعالوا، فصورهم لمَّا تزل أمام عينيَّ.
تعالوا، سأعرِّفكم على جميع رفاقي الثوَّار والصَّعاليك.

* * *

الرّمَّاح، الذي قبلكم، بلحظة، نفض غبارَ الجبالِ عن نفسه، ولا أعلم في أيّ الكتبِ استسلم للنّوم، قد كان آخر فرسان قلعة «دمدم».
كان رمحه، محفورٌ عليه، ختمُ الأمير ذو الزَّند الذَّهبي.
في سنينِ القمح والسَّلام، كان يعزفُ على التُّراب الأحمر.
في السِّنين التي يذبل فيها النَّرجس، كان يراضي ويهدد تراب «دمدم» البارد، بأغاني الانتفاضات المنهارة، و«الأشجار التي تموت واقفة».
ومذَّاك، سيرةُ «جارِ جرا»، وشنقُ «الأشجار التي تموت واقفة»، وتمرُّداتي وانهياراتي، كانت تتقاطر على ذاكرته.
وماذا أقول لكم...
التقينا صدفةً في ذاكرته.
هناك، اندلعت ثورتنا وهناك انهارت.
هو، عاد لجوف الكتاب ذاته، متوسِّداً النَّوم.
أمَّا أنا، فلمَّا أزَل هنا، أقيس عمري مرَّةً، كلَّما مرَّت بيَّ بضع لحظات.

* * *

قهوتي، توشكُ أن تبرد.
ولا زال باكراً على قراءةِ الفنجان...
قبلاً، لم يكن مهدوراً دمهَ.
ولم تكن تخطر في باله عروس المطر، رضيعيَ الـ«بن ختي».
ويوم شاءوا فطامه، رأوا بين حقول القمحِ غيمةً ميّتة.
كان يوماً مبللاً.
رجعُ صدى ثلاثةِ صرخاتِ استغاثة، كان يديرُ فنجانَ الدَّم.
أيُّها الأحياء...
منْ فارسُ التُّراب الأحمر؟!.
من هو شاعرُ السُّؤالِ والشَّكّ؟!.
من كان يخطرُ على بالهِ عروسُ المطر؟!.
أيُّها الأحياء..!!...
الذين لبّوا استغاثة التُّراب، من حقول القمح، وحتّى حقول الألغام؟، أحصوا أثر خطى ثلاثة وثلاثين سؤالاً.
والذين لبّوا استغاثة السُّؤال، أحصوا موضع ثلاث وثلاثين رصاصة في ظهر تلك الغيمة القتيلة.
والذي فُطِموا عن الحليب توَّاً، لبّوا نداءَ عرائس المطر، مرددين:
هذهِ وليَّةُ القمح.. القمح.
قمحنا مصابٌ بالحُمَّى.. بالحمممى...
مُذاك اليوم، كلَّما يُصابُ القمحُ بالحمَّى، يقوم شاعري، المهدور الدَّم، ومع حشدٍ من أطفال الـ«بن ختيه»، بتلاوة تعاويذ القمح والمطر على ضريح تلك القتيلة: «عروسنا تشتهي المطر. ونحن، نشتهي القمح الأحمر....».
لا زال باكراً على قراءة الفنجان.
في بيروت، لا زال الوقت مبكراً، سواء كنتم مهدوري الدَّم ، أو كنت عشاقاً.
في بيروت...
أنا المتأخِّرُ، والمتأخِّرُ هو؛ شاعري المهدورُ الدَّمِ.

* * *

فِراشي إلى جواري، باردٌ.
شَريكةُ فراشي، تأوّهٌ وأنينٌ بريٌّ، آتٍ من سيرة جبل «الكورمينج».
ها هي، تعتِّقُ جسدي في جرابِ خمائرها، منذُ موسمٍ من الزَّمن.
ها هي، حُبلى، ومضى موسم على وجودها في

حضرة ضياءِ الله.
هي تقول:
إنْ كانَ ذكراً، فليكن اسمه «ستير» (نجم).
وأنا أقول: وإنْ كانت أنثى، فليكن اسمها «ستير» (نجمة).
أوشك على الدفع بقصيدتي صوب المغيب.
لكنّ... أين أنا، وذلك اليوم الطّويل اللامبالي، جالس بجوار رأسي كفنجان قهوة....!.
يوميّات
منذ أمد، لم أتزحزح من أمام تلك النافذة...
هناك أصلّي.. ارتشفُ قهوتي.. أعايد أمّي.. استقبل ضيوفي...
هناك... أعلن ثوراتي.. انتصر.. أنهزم...
وهناك، في الهزيع الأخير من الليل، أضاجع امرأةً..
و.. هناك...
منذ أمد، أودُّ أن أدعو نفسي لأمسية..
لكنّي، غائبٌ!!... منذ أمد.

٢

ضجرتِ الجدران منّي وملّت.
تكادُ أنَ تجهض!!.

٣

هم، لم يكونوا يدرون...
بأنني الآن، أعبرُ الظلام تلبيةً لاستضافة.
في الظلام، حين كنتُ وإيّاهم سواء، نتبدّى بلا ألوان...
أمّا الآن، لستُ مثلهم.
فلا تحرِقوهم بجريرة آثامي!!.

٤

سابقاً، قبل هنيهة، أهديتهم شيئاً من زينة أمّي...
اليوم، قبل هنيهة، حين صادفتُ مجموعتي الشّعريّة الأولى...
بدتْ لي، جميع قصائدي، خاليةً من أساور وحلقات وخلاخيل أمّي.

٥

أربعةُ أيّام، يفصلنا عن حلول النوروز.
المسافرون الآتون من الطرف الآخر، يرتدون صور السيانيد، قائلين: إنّهم، بدأوا الاحتفال منذ الأمس.... هناك.

٦

حين كنتُ أتوق للوطن...
كنتُ أعلّمُ إحدى قصائدي الفروسيَّةَ، وأدجّجها بالرُّمح والدِّرع، وأطلقها صوب الجبال.
الآن، حين أتوقُ للوطن...
فقط، أشفقُ على قصيدتي الأولى، وأندم.

٧

في هاتيك السنة، أودى الوطن برأس أحد شباب قريتنا.

٨

وقعت إحدى فتيات قريتنا في هوى الجبال.

٩

في هاتيك السنة، كانت الجبال تلتهم عشّاقها...!!.

١٠

ليس لأنّها سقطت من جيبي، أو نسيتها في مكان ما.
وربما يقرأها أحدكم... فأنصتُ أنا أيضاً.. وأتيقّن بأنّ ذلك لم يكن حلماً.

١١

كلّما آتيكِ في الحلم، أجدُ إحدى قصائدي نائمةً في حضنكِ...!.

١٢

متى سيذوب نهداك؟.
فهذا الثلج المتراكم على شفتيَّ، أضناه النعاس..!!...

١٣

منذ أمد، أودُّ الخروج لاصطياد الرِّيح.
وحين أبدأ البحث عن نفسي، كي أُطفئُ سيجارتي، أو أسحب نظراتي من على فنجان القهوة.
حين أبحث عن نفسي، لأدعوها إلى الأزقّة الشريدة المتهوِّرة، وإلى أمسيات الوحل والمطر.
لا أكون هناك...
لستُ حاضراً، ولا أعلمُ منذ متى غادرت، تاركاً هذا الباب مفتوحاً على مصراعيه!.
ها أنا ذا، لا زلتُ هنا...
لم أنهض من أمام هذه النافذة.
أودُّ العودة لاصطياد الرِّيح، ولو لمرَّة، لكنّنيَ، غائبٌ.

كرسي الملك(*)

عمـــاد جنيـــدي

شاعر من سورية

«كرسي الملك .. هي صخرةٍ مشهورة في شاطئ مدينة جبلة، على شكل جزيرة صخرية، امضيت عليها ربع قرن من التأمل والصيد والسباحة.. وحين وقعت وكسرت رجلي اليسرى، تملكني شوق وحنين عجيب إليها، وكأنها.. صديق مضى زمن طويل على فراقي له ولها في خيالي وفي حياتي.. وحلمي.. وقع أسر.. ودلالات عديدة».

× **انها صخرة**
أخذت شكل كرسي طاغية
في فم البحر
أرخت بكلكلها.. واسبطرت
واشرأبت
ونادت تعال الي
وحيدان أنا وأنت..!
تعال إلي
وكن دائما
عارياً– أبقا
مثل زمزمة الريح
× **كن مثلما كنت**...
صنو التشرد والاغتراب...
× **انها ... صخرة**
وأنا ... صخرة
وأنا ... منذ فجر الطفولة
شيدت عرشي على الماء
شيدت عرشي على الموج...
شيدت عرشي على الوهم.
شيدت عرشي على قصبة
حيث أمسكها
يستدير قفا الكون
يمتد وهم التحقيق
في رأسي ستارة
حين تلوي
أرى امرأة في فراشي
وحين تونون..!
ترتعش امرأة الوهم
ثم أفيق
أعود الى صخرة

الصورة بعدسة أحمد المعشني – عُمان

هي كرسي.. منفرد.. أفق.. ابق
والكراسي التي حولها
من هلام وثير
ومن كوت
ومن ظلموت
× **وينهمر.. الوابل القمطرير**
فألقاه والعري
يسكنني.. من جميع الجهات..!
× **حضن أمي**
ينوء بأثقال أوجاعي الغاشمة
وأنا راقد رغم انفي
برجل مهشمة كم كتبت بها
أبقات ضلالاتي الوالهة.
× **كم تنكبتها**..!
ساعيا.. قاصدا
لألاقي هلاكي
ثم ..!
ها أنني.. يا الهي
عاريا .. جئت
ان براقي إليك
كل إثم
ترى انه لا يليق
وقد وهن العظم مني
فانى يكون
غلام
وزوج.. وبيت..؟!
قلت.. اني أرى رؤية
هي رؤيا ومهزلة
رب.. إني رأيت جميع الطواغيت
قد سجدت لحذائي..!
وأنا ..!
كالنجاشي..!
على صخرة
هي أشبه بالقمقم الجان
أشبه بالمعضلة

× **لا تقصص رؤياك**
اخرس.. لا تقصص رؤياك
أو أريك الذي لا يرى
لأربيك
بل.. ! لأربي سواك..!
× **ووقفت على الباب عشرين دهرا.. ودهرا**
أسائل..!
عن خبزة
اتلمظها..!
قيل.. غير رؤاك
× **قلت.. واليأس والجوع.. والخوف**
يعوي بجوفي
رب.. غيرت رؤاي
إني..!
أنا العري والجوع والخوف
والنبذ والهذيان
× ورأيت برؤاي.. اني
سجدت لكل الطواغيت
في خبزة
قال خذ نعمتي كلها..!
واتبعني..!
× **فانتبذت مكانا**
بأقصى فراش هزيل
أداري به رجلي العاثرة
× **قرع الباب**..!
من..!؟
قيل ابليس
جاء يعودك
جاء يداعبك
انك زاحمته العرش
لكنه..
وبكل الكياسة
قال.. ستمشي

وتصبح أقوى.. ولو دون رجلين
فبالشعر
يمكن حتى إعادة خلق
الحياة...!
× **قلت**.. ! **نادمني اليوم**
ثم.. ليكن في غد... ما يكون
قال والسكر تعتعه:
اجترحني بمعجزة لم يجيء
مثلها في كتاب...!
× **قلت**.. ! **لا بأس**
هب لي غلاماً
يقوم من العظم
من رحم الصخرة المقفرة
قال...
ما عبرة الخلق هذا
قلت: من مريم أو سعاد
جاء كل العباد
ثم فانظر الى مثل هذي العباد
وهذي البلاد
هل ترى حبل ايلافهم
هل ترى حبل سوء
يطاول هذي االحبال..؟!
× **الاحابيل**..!
الأحابيل حولك يا ولدي
فاتبعني واتبع مارد النار
لا مارد الماء
صخرة رؤياك باتت مصدعة
والصخور حواليك
من كل نوع
وسوى الروم
ها أنت بت
شروداً قصياً بأقصى الفلاة...!
ومصيرك في قاع بئر سحيق
وهنا لا يمر
سوى كائنات العزيف المخيف

وهنا لا يمر الرعاة.
× **الاحابيل حولك يا ولدي.. والذئاب**
كل ما قلته
كل ما جئته
كل ما اقترفته يسارك
او خلته الشعر
أو خلته البحر
أو خلته صخرة
كان يمكن ان يتبدل
في ساح وعي وصحو
فتاة مؤنقة
وقميصاً جميلاً بأزرار من واقع
ممكن
كان.. لا داعياً
أبداً.. لقميص الخراب..!
× **حلمي.. كان** ... !
حلمي كان
أو حلمي الآن
حلمي كان
أن أبدل النيل بالبحر
أن أبدل الرحم بالثبج اللانهائي
أن أبدل الانكسار البسيط
بالأشد
من الانكسار.
حلمي كان دائما
أن أشاهد أقصى حطامي
وأقصى اندفاعي
وأقصى
وأقصى
مجون الحياة..!
× **حلمي كان دائما**
أن أرى لي براقا قصيا من
الغيب
يحمل أسئلتي
ويقيم مكاني
أن أروح الى سدرة
وألاطمها
حجرا.. ثابتا.. أحمقا.. ارعناً
ها ..! دهوراً مكثت على الأرض
لا غيهب
لا سؤال يهم
ولا .. جواب.
أتراني جسدت الذئاب.
× **وانا اتعتم في داخلي**
أتعتم في ثبج مظلم
أتعتم حتى لأحسب رجعا
لصوتي المواء...!
× **عد الى قصبة**
واحسب الموج عرشاً
ومن كهنوت العواصف
صغ شكل مملكة
وأنأى
ولتستمر وحيدا مع القفر
عد للترنح.. لسكر
عد .. يا نسيج خطاك
يا أسير رؤاك.
× **صخرة .. انها**
عانقتني...
ونمنا معا
ثم ألقت بشيء.. الى الماء..!
الولادة في الماء
ارحم من رحم قذر مظلم
وهوان
وحبل ختان وأشياء أخرى..!
× **نحن في سرر نتقابل**
في عالم نتقاتل
في وطن نتشاكل
في زمن
ويهرول حتى الحصى والزؤان..!
إنها صخرة للاقامة
لا غيرها
وسواها .. الهلاك
× **كم نسجنا هنا قصصاً وكتبنا**
ولعبنا.. سبحنا.. لهونا.. كذبنا
خلت إني لطول الاقامة
في القفر أو ثبج البحر
اخرج من جلدكم.
× **ولي دونكم**..!
يا ضجيج الخواء
عالم صامت...!
× **مرة ساقني الوهم**
نحو المرايا
فألفيت وجهي يرفرف عبر
المرايا
ورأيت الزعانف
في جسدي والحراشف
ثم حاولت أن أصف المشهد
العبقري الجميل
فإذا بالغلاصم تخذلني
واقتنعت وفي كأسي العاشرة
انني صرت خارجكم
انه كان لي دونكم
عالم ساحر
زائغ.. صامت.. حائر.. هائج.
مائج..
وعروس البحار أتت
عانقتني طويلا
وغابت .. وزاغت
الى حلم أزرق
أتراها بعثت.. صخرة
مثل شكل الملاك...!

---

* مقطع من نص طويل .

دُرَّنَـارْ

أحمد بلحاج آية وارهام

شاعر من المغرب

١

أَقْبَلَتْ
في رَفَائِفَ خُضْرٍ
يَدَاهَا مَنَائِحُ بُهْرٍ
وَ بَسْمَتُهَا خَيْلُ نَارْ،
منْ أَعَالِي الْمَوَاجِيدِ ذَاتَ مَسَاءْ
أَقْبَلَتْ دُرَّنَارْ
بَسَطَتْ في الْفُؤَادِ طَنَافِسَ أَبَّهَةٍ
وَ سَرِيرَ رُوَاءْ
قَالَت: الْآنَ سَمْعُكَ لي
وَمَشَتْ في دَمِي نَغَمًا كَالْجَدَاوِلِ
حَتَّى اخْضِرَارِ الْحَنَادِسِ،
كُنْتُ أُحَدِّقُ فِيهَا
وَأَدْنُو...الْبَصِيرَةُ كَفُّ نَدًى
أَنْحَنِي أَلْفَ ضَوْءٍ لأُصْغِيَ إِلَيْهَا
السُّكُونُ أَصَابِعُ تَفْتَحُ لِي عَرَصَاتِ الْمَدَارْ.

* * *

كَتَبَتْ يُتْمَهَا دُرَّنَارْ
وَ اسْتَقَلَّتْ حِجَابَ النَّهَارْ
أَيُّ بَرْقٍ يَقُودُ إِلَيْهَا
السَّمَاوَاتُ أَحْبُولَةٌ
وَ الْمَسَالِكُ أَخْبُولَةٌ؟
فِي الدَّوَاخِلِ دَقَّتْ دَسِيرَ اشْتِهَاءٍ

الصورة بعدسة أحمد عبدالله البوسعيدي – عُمان

تَحَسَّسْتُهُ حينَ طَارَتْ،
سَأَرْفَعُ نَبْضِي إِلَيْهَا صَلاَةَ ضِيَاءْ.

٢

وَرْطَتِي دُرَّنَارْ
لتَفَاصِيلِهَا مَاءُ حَدْسٍ
يَقُولُ تَخَارِيمَ عُمْرِي
أَقُولُ الزَّمَانُ يَدٌ
يَتَقَفَّعُ مَشْرِقُهَا
وَ الْفَرَاغُ خُطَا
يَتَغَيْهَبُ سُنْبُلُهَا،
لاَ شَبِيهِي يُلَمْلِمُ ظِلِّي
يَقُولُ رَذَاذَ غِيَابِي
إِذَا وَجْهُهَا تَلَنِي
فَوْقَ جُودِيِّ قَافٍ وَبَاءْ.

٣

كَمْ سَأَعْزِفُ مُزْنَ اخْتِلاَفِي لَهَا
حِنْطَةُ الْحُلْمِ صَحْوِي
وَ بُسْتَانُ تَسْمِيَّتِي
كَالرَّغِيفِ الْإِلَهِيِّ،
جِذْرُ الْأَقَاصِي سُهَادِيَ
تَتْبَعُنِي
فَخْفَخَاتُ الْقَنَادِسِ
عُبِّيَةٌ مِنْ صُنُوجِ الْجَدَاجِدِ،
مِزْوَلَةُ الْهَتْكِ حِسِّي
الَّذِي لاَ تُرِيدُهُ يَنْبُتُ فيَّ
بِأَيِّ الْمَنَاجِلِ أَحْصُدُهُ
كَيْ تَرَانِي ؟
لَهَا ضِفَّةُ النِّكْرُوفِلْيَا
وَ لِي ضِفَّتَانْ
اللَّيَالِي
وَ غُرْبَتُهُ ذَاتِيَ عَنِّي
فَكَيْفَ أُرَاوِدُهَا عَنْ غَوَايَتِهَا ؟
لاَزَوَرْدُ تَرَائِبِهَا مُهْرَةٌ
تَتَطَوَّحُ بِي بَيْنَ أَحْرَاجِ
هَذَا الْعَمَاءْ.

٤

يَا انْثِيَالَ تَلاَوِينِهَا فِي الْعَنَاصِرِ؛
بَابُ الظَّمَأْ
لِشُهُودِ فُيُوضَاتِهَا
جَسَدِي
وَ الطُّقُوسُ الْأَرَقْ
أَتَنَشَّقُ أَنْفَاسَهَا
مِثْلَ رُوحٍ مُبَلَّلَةٍ بِالْأَلَقْ
وَ أُسَمِّي الْكَوَائِنَ مِنْ نُقْطَةٍ
فَوْقَ كَاهِلِهَا،
هِيَ لاَ مُنْتَهَى
شَجَرُ الطَّبْعِ يَشْرَبُ
مِنْهُ نَبِيذَ تَسَلْطُنِهِ
وَ بُذُورُ التَّآوِيلِ قِنْدِيلَ لَذَّتِهَا
فِي مَتَاهِ اسْمِهَا أَتَدَكْدَكُ
تَسْلَخُنِي
بِدِمَقْسِ اللُّغَاتِ
وَ أَسْرَارِ سُرَّتِهَا
شَهْوَةً أَتَحَلَّلُ فِي مَائِهَا
مِثْلَمَا الْوَمْضُ تَشْفُطُنِي
كَرْكَرَاتُ أَنِينِي
وَهِيجُ انْتِسَابٍ إِلَيْهَا
وَ عُنْقُودُ سُكْرِي غَدَائِرُهَا،
لاَ فَضَاءَ سِوَاهَا يُمَسِّدُنِي
إِنْ تَهَاوَتْ عَلَيَّ الْفَضَاءَاتُ
وَ اشْتَعَلَتْ فِي
الْهَشَاشَةِ رِيحُ الدِّمَاءْ.

أيام على باب الرحيل

صـــلاح منســـي

شاعر من العراق

(١)

أسكن في أمتار تسمى فندق..
أهرب من كل شيء
حتى من المدينة التي
تعانقني ....
حنجرة المغني تصدح ....
أمان ...
أمان ...
أمان ...
أين ...؟
البرد يصعد من قدمي
كدود إلى جثة ..
كل شيء يذكرني ببغداد ...
أعشقه الآن حتى(الهاونات ..)

(٢)

يارب ...
ضع عدسة كبيرة على عيون المارة
كي يتمكنوا من رؤياي ..
أني أسحق
كحشرة الكهوف الريفية ...
لو كان لدي المزيد من
الأصدقاء لزرعتهم
أشجار جوز على جبال
المنفى العالية .....
ولأنهم قليلون حد التبخر ..
قررت الاحتفاظ بهم في
محفظتي..
ولأني مقطوع الأطراف
تركت مهمة قطف الزهور .

أنا لوح زجاج ..
والحاجز الماسي يمتد
طويلا ..لذا سكنت البرد
وتركت المدفأة
وغادرت لحزن قارس ..

(٣)

مم تخاف ....؟
لتلتهم كل أجزاء الخارطة هذه ..؟
الموت ..؟
الضياع ..؟
فقدان الحبيبة ..؟
لو كنت عاليا قليلا ..
لنظرت جيدا .

(٤)

مثل لص أخبئ
حقائبي وأهرب ...
مع أن الجريمة (تقبيل بنفسجة)
وأركض ....
أركض ...
أركض عاليا ..
مع مطلق الانحدار والعودة ..
الصعود لا يمت بصلة للنزول .

(٥)

حين أدخل مرآبي ..
تتسع العيون ..
لتصبح نقاط تفتيش ..
عرفت بعد هذا التشظي
ان قلب مدينتي قطعة صوف ...
فمتى يصبح تسكعي حكاية لأحكيها ..؟

وأنا ما زلت أعيش اللغط
والليل
والحدائق العامة ؟
ماذا أفعل
وأنا في مدينة
عصافيرها لا تفهم حتى صمتي ...؟
كل شيء في طريقه
الى الانقراض
إلا الفقراء
سرطان يكبر في
دماغ العالم ..

(٦)

لي بوابة واحدة ..
ومفتاح واحد ...
لا أعرف مكانه ..
كل شيء مفتوح هنا .....
ضيوفك الدائمة
الهمهمات ...
الأفواه النتنة ...
ومجموعة أفكار ترغم عليها .
لا صواب في العالم سوى الحزن ...
والصوت البعيد
الذي يأتيك كالمبشرين .

(٧)

آه لو ان الاستنساخ ينفع للأصدقاء
لما بحثت عنكم في الوجوه ..
أي الأشياء
تجدي في الوصول
إليكم ...؟
أدمنتكم ياهروين
اللحظة ...
والمستقبل الذي أجهله ...؟

(٨)

سئمت التطفل
غير الناضج ..
والرحيل قسرا الى
مدن مصنوعة من المتسولين
ووجوه تشبه
مكانس الغربة ...

(٩)

صاحب المرحاض الذي
أسكنه سوي جدا .....!!!
يحلم بهوية أوروبية ...
ونساء عربيات ...
وكمية أوراق خضراء ...
وفي الليل يتزوج
خادمه الصغير ...!!!!!!!!

(١٠)

رأسي ينتفخ ..
ليأخذ شكل مؤخرات نساء المرتفع ...
ويصبح دائريا ..
وفقا لأردافهن ...
وبين هذا التدوير ...
وذاك الانتفاخ ...
أمارس السادية
مع جسدي وجيوبي ....

(١١)

الغربة جرعة كوكايين
كبيرة ...
كلها تؤدي إلى الوفاة ...
أحتاج
حقنة تلو أخرى
للمغادرة بعيدا ...
الهجرة المفاجئة انتحار ....

(١٢)

أنا بقعة زيت ...
والوطن الآخر مرتفعات ....
والزيت يسيـــل.

الموت بكل خفة

يونـــس الحيـــول

شاعر من المغرب

(آه...أيها العابر كم تجهل، نمت غضا
بالشباب، وعدت اليوم كهلا.
هذه النخلة هلكت وهذا ماء البئر جف..)
ألكسندر بوشكين

قال إن الثلاثين موعد
سيء للنظر إلى الخلف
وإنه كلما التفت رأى
كدمات وسيارات إسعاف
كثيرة

قال إن الكوابيس

لا تفارقه
وإنه كلما غفا رأى
ظله يمشي في
جنازته

وقال إنه ليس يفهم
لماذا يبدون سعداء:
النادل وبائع السجائر
والعجوز الثرثار
المارة أيضا
كأن هواء المدينة بخير
كأن العالم برمته
ليس على شفير الألم

قال إنه وحيد تماما
و إنه متعب لا يقوى على
النوم ولا على الصحو
و إنه بعد البيرة العاشرة
يفرط في الشعر

قال إن وحدته طالت
وأرهقه الضجر
وإنه في هذا العالم
لم يعرف قط الحب
لذلك سيكون هنالك دائما
سبب لكي تصفر
قطارات اليأس في
رأسه

قال إن الهواء

في غرفته
قليل
وإن أنفاسه مقطوعة
والحب في قلبه تطارده
الحرائق
وقال إنه رفع الكلفة
بين روحه والليل
لكنه ليس نادما على
عمره الذي أهدره
في الندم
على رسائل
لم تصل
على الثلاثين تنعق
خلفه كغراب

وجه لا أقصد إلاّه

رحاب أبوهوشر

شاعرة من فلسطين تقيم في الأردن

لم أودعك للريح
أودعتك وقتاً لا يشيخ
متأرجح بخيط الوهج
في مسافتك المحكمة
وانت القاطن منازل الألوان
في قبول السري
تطهو الصور عشاء للأصدقاء
أعزل إلا من امرأة صقلتْ ظلها
بليغ يستبيحك الكلام الشحيح
حكيم إلا من طيش جذل
وليس سواك، وجه
فك عن أحداق الوجد
لئام الصحراء
منذ دكت الحمى معاقل يأسه
فدانت له أطراف الماء
ليضيء تخومها بالمكابدة
ويعلق في أعناق النخيل الأساطير
هل أتاك حديث الغموض
مبللاً تئن لوطأته قسمات
ملتاثة بزفير المرجان
منحوتة من آلهة
وعدت النعوش الغافية باليقظة
وفي الصوت الوضاح يترفق ماء وجل
رأيتك تخرج ممهوراً باللعنة من سراديب
هيئت لبحارة متعبين لكثرة ما دحرجوا الموج
فافترشوا النهار يتأملون شقوق الصدى
شريداً وسمْت حتى تسبح باسم الموج
وتحظى بتأنيب المغفرة
في رقعة ضوئك قرأت ما لن تدرك:
ويل لبحار يجدف في رمال
يحرس الموت هاماتها اسرافا في الخلود
وقد كنت فيك

تردم الأماكن وتشيد الظلال
تقضم الألوان وتطلقها
شجراً في الجدار الفضي
لتؤثث الظلام باللغة الماجنة
تنفث السرد في الطين المنفلت من الذاكرة
ترجم بالبرق كائنات اتشحت بالمداد
وتنشب مخلبك في الخجل ليسترد الهيبة
وقد كنت فيّ
يقودك اختلاط الاتجاهات
ويزمجر فوق رأسك سقف
يتحفز للقفزة الأخيرة
فتسقط متهالكا تحتمي بموجتك العارية
يقطفك موتك القليل
وتنهض مقتفيا رائحة حلم
مثل ذئب، تراوده المسافة الفاغرة
وهو ينشد مزامير الظفر
وأنت، لا أقصد إلاك
وجه آوي الى نأيه
كلما أعيتني الخرائط قفراً
أفرك بزيته المستحيل تجاويف الروح
أخون حضوره بالتذكر المستبد
أقلب فيه الوجوه
أهادن في حضرته صمتا
أربك اليد الخرساء
أدنيه من البوح
فلا ينجيني دنو من الجوى
أقصيه عن الدم الممسوس بملحه
فيزيده الإقصاء فتنة
أقطره مثل خمرة صلاة
وأصطفيه مداماً ونديما
يا الذي اقتاد بجنياته الانطفاءات كلها
وأسبغ عليها كسرة من قمر يرتعش.

في الثناء على ضحكتها

عبدالرزاق الربيعي

شاعر من العراق يقيم في عُمان

تلك الضحكة العجيبة
لم تكن الأولى
في سباق الجمال
ولم تحز مرتبة الشرف الأولى
لم تدخل موسوعة «جينس»
ذلك لأنها
لم تكن ضحكة!
إنها المأوى
وشجرة منتهاي
ضحكتك
علامة فارقة
في تاريخ الزقزقات
منذ فجر السلالات

حين إنبثقت كبرق لامع
ضحكتك الطاغية
في تلك اللحظات المباركة
جعلتني نسيا منسيا
لا يعرف من أين أتى؟
والى اين يسير؟
وكيف يعود؟
الى سابق عهده

ومع كل هذا التوهان
ساحبو اليها
أينما تكون
مثل طفل
في فمه مرارة
وعطش النطفة الاولى
لقطرة ضوء
تلك القطرة
هي ضحكتك الخفيفة
ضحكتك الشفيفة
ضحكتك الخرافية
ضحكتك السماوية

لو كنت أعلم
«إن كل هذا سيحل بي»
إذن رفعت فأسي وحطمتها
كما عنّ ل(أنكيدو) أن يفعل
بعد الفوات ...
لوكنت أعلم
لالتقطت لها صورة فوتوغرافية
وغلفتها بورق السليفون
وعملت لها مزارا
وصارت وليتي
وتميمة سروري
لو كنت أعلم
ولكن هيهات
«إن الضحكة التي سمعت لن تجد»
هكذا همست في اذني «سيدوري»
بعد الكأس الأول
وعبور البحر السابع
والخيبة الألف !

ولحسن الطالع
إن سمعي
كان يقظا
لذا خبأ هذه الضحكة الحنونة
في مكان عزيز من الذاكرة المغلفة بالبكاء
فتغير طعمه
وصار بكائي
مثل عيد الموتى

ذلك لأن ضحكتك

متاع لي
في صحارى العويل
وهي قطعا
شعاع منبثق من قلب المجهول
ومما لا شك فيه
هي نسمة أسطورية
من فم لم يخلق للأكل
والشرب
والتثاؤب
كبقية الأفواه الحسنى
فحين هبت
أذابت لرقتها
شموع المعابد
وتحولت تلك الشموع
الى طيور بمناقير من ذهب!!
ولحسن الحظ
إن ضحكتك حصرية
ولا فرع لها في أي أرض أخرى
ولا يجوز إعادة طبعها
واستنساخها
الا بإذن من سمعي
ومن يخالف هذا يعرض سمعه للمساءلة
في يوم الدينونة!

ضحكتك طائر ينقلني على جناحيه الصغيرين
للسماوات السبع
ضحكتك كتاب مفتوح
للتأويل
ضحكتك
صدقة جارية كجدول

تلك الضحكة الأسطورية
أخذت من سحر بابل سحرها
ومن البحر الأبيض المتوسط بياضه
من الأنهار شعاعها
من الأطيار
خفق أجنحتها
من الفراشات نبضها
من الشعر الموزون
موسيقاه
من قصيدة النثر همسها
من تماثيل الشوارع
جلالها
من الجلال
رفعته
ترى لو فكرت مدام (توسو)
أن تضع ضحكتك في متحف الشمع
فمن يجلب لنا أزميل (مايكل إنجلو)
من العالم الآخر؟
×ماذا تفعلين؟
هل تحاولين الضحك
على هلوستي؟
أرجوك خذي الأمر بجدية بالغة
ولا تضحكي
لأن ضحكتك حدث كوني
غير قابل للتكرار
لا تضحكي ثانية ....
ضحكة واحدة منك
تكفي
لتتوهج الشموس
ويشرق الأبد
وتحتدم الأكوان
وتقوم القيامة
فلا تفرطي
بحياتنا الرخوة
فوق البسيطة
على أمر عابر
كفكرة مجنونة
وردت
بهذه القصيدة!

ملائكة العصور البائدة

كمـال اخـلاقي

شاعر من المغرب

في الماضي
في جهة ما منه
كانوا يتركون البياض الكثيف على الممرات
و ينزلون إلى أسفل الجحيم
الظلال تلحق بهتافهم العالي
تدون لأجلهم ما خلفته العاصفة
حين كانوا ملتفين جهة الساحل
كانت لهم أجنحة
لدلك كان الضوء القليل يبدو على الهضبة
مترامیا
عيونهم العريضة تعرف جيدا أن البياض
وحده
آية الطريق و مرآتها
في ذلك الماضي
على مقربة منه
لم تكن الارض غير خرقة بيضاء
يضعون الشموع عليها
كي تظل شاهدة عليهم
أحلامهم
حتى اذا جاءهم الليل التهموه بقسوة
و أضرموا يقينه
في سماء علقوا مياه الغيب عليها.

وحدها الملائكة تحرس نصيبهم من الفرح
اليومي
كلما نظروا إلى حقولهم النادمة
و هي ترعى الوجوه النحيلة للأطفال
دحرجوا أغانيهم الحزينة عميقا
و استلقوا على قصب الظهيرة
هناك
حيث عزلة العالم طازجة
و عشب الشيخوخة يسرف في العيون
عيون القادمين من حروب العصور البائدة.

اللوحة للفنان سيف العامري – عُمان

إيماءات

سيـف الدين محاسنــة

شاعر من الأردن

١- كينونة الغابة

ذلك الذئب المتحامل على نفسه
يخرج إلى المدينة كل ليلٍ
ويفتح فكيه على مرأى
من البشر
وعندما يسمع صوت
اطلاق النار
يتذكر كينونة
الغابة
فيبادر بالرحيل
حاملا جرحه بين مخالبه.

٢- قيامة

لأنني مصابٌ بقيامتكم الصارخةِ
كما البرق
أحرس لهيب معصيتي
وأزودها بمزيجٍ من الموت
وسلاسل الحديد
والأسلحة ذات الخطر
والاحتيال
وهناك تحت نفْس المطر
أجدني مرغما على التخيل
فأفتض بكارة الروح
وأتماهى محلقاً
فتحملني زوارق الاكتشافات
وتغرقني بين
عالم الوهم
وعالم الاختفاء
فلا أجدني .

٣- صدمة الملائكة

أفكاركَ التي تسيلُ فوقَ هذه
المساحة المتحجرة من الموتْ
تتأقلمُ مع ذلكَ الحضور المؤكدِ لزهرة الشكْ
والمظاهر المتوحشة للكنوزْ
وصدمة الملائكةْ
غيرَ أنكَ تتصببُ بشهواتكَ الغزيرة
فوق هذه الجثث
تفغر عينيكَ المفترستين لتتغذى على الحلم
تسقط التاريخ عن سلم الحيوات
وتمضي بلا زمن
تلتف بعباءة هذه السنونوة الأرِقة
وتدخلُ في صراع مع الكينونات التي؛
تشف عن صداع متماوجٍ
تربح من كل ذلك الصراخ فراشة وحيدةً
ليس لجناحيها غير هذه النشوة المتعالية
والأنوثة ذات الطرائق المعادية للجنس.

٤- إيماءة الآخرة

خريطة كلامك الخارج من
معابد الجسد
تتسول فيها القوانين
المدربة على الخطيئة
وتتراقص في جنوبها كائنات تحلم
بالانتحار
وتفرض المخلب على النحر
تمرر أقداحها بين مرايا الذاكرة
وتمتص الأصابع المغموسة بالنبيذ
والقصائد المنقولة عن الموت
وإيماءة الآخرة .

قصائـــد

هـــدى ياســـر

شاعرة من السعودية

ورطة

أُمّي رأتكَ في عِيني،
مرّة سمعتني الهجُ باسمك،
ومرّة سقطتْ عينها على شاشتي
فـاصطدمتْ بك..
البارحة التقطت رائحتك
في منامي.
أُمّي كانت تحبُّ أبي
قبل زواجهما.

بـاب

مثل قطعةٍ خشبيّةٍ في ليلةٍ باردةٍ
تقلّصتْ،
وكلّ شيءٍ صار يمكنهُ العبورَ
دون مرارةِ الانحناء،
عيناهُ اللتان التهمتا سُكرَ البارحةِ
في الصباحِ تقلّصتا أيضاً.

صوص

مثل طفلٍ
لا
مثل صوصٍ حملتهُ أُمّي بين راحتيها،
هكذا كان نائماً على صدري،
وإصبعي الشبق يبحرُ في المنتصف،
ثمَّ يتسلّلُ إلى المراسي،
يسحبهُ الخطُّ الصغيرُ
الذي بجانبهِ امرأة حامل
تركتْ كرتَها هناك
ورحلتْ.

من أعمال الفنانة سميرة اليعقوبي – عُمان

مرّ عـام

عائشة محمد الشيخ

شاعرة من دولة الامارات العربية

مر عام
عادت الأرض إلى ربيعها
كبرت هرتك

ذهبت سارة إلى المدرسة
عاد الأسرى
ولم .. تعد

في ذكرى رحيلك
لا أدري من أين أبدأ
ولا إلى أين أنتهي
عمر بأكمله يتكاثف
على روحي
صدى أصوات
وظلال أطياف
وغابات من الشجن

هجرت قلبي
لأنني كلما دخلته وجدتك فيه
وكيف أقوى
على أن أراك ولا أراك
في آن؟
ثم كيف أقوى
على ألا أراك أبدا ؟

كان المطر يشجيني
والبرد يثير أحزاني
والريح تبعثرني
فماذا أفعل الآن
وقلبي متشظ
و عمر بأكمله صار
بين قوسين ؟

كيف أقابل المطر ؟
وأستقبل البرد ؟
وأحاور الرياح ؟

لو بيدي ، لكسرت قلمي
وتبقى
لو بيدي لحجزت لأحلامي
تذكرة لا عودة ، وتبقى
لو بيدي ، لذهبت .
. وتبقى

بعد مائة عام
ستظل حاضرا
كما أنت اليوم
ستنتقل من قلب إلى قلب
ومن ربيع إلى ربيع
ومن ذاكرة إلى ذاكرة
وسيكون هناك من
يتحدث عنك
وعن قلبٍ لم ينسك أبدا
بعد مائة عام
سنكون معاً .. هنا
ومعاً .. هناك
ولكنني اليوم
أفكر فقط
كيف مر عام ؟
عام كامل،
ولم .. تعد ؟

أجلسُ جنبَ حياتي

سهـــام جبـــار

شاعرة من العراق تقيم في السويد

أجلسُ جنبَ حياتي
أطعمُها الفراشاتِ المتيبّسة
وقد توقّفَ رفيفُ الفضاء
وصمتَ الضوءُ المتورّد
وكففتُ عن الركضِ طويلاً خلف المطر

* * *

أوراقٌ في المرآة تتتالى
أكونُ كلمةً وأرضى
أن أخرجَ عن سربِ المرآة
وأختبئ
أقطعُ شهادتَها الواحدة
وأنادي كلَّ الليل
قمراً لا يظهرُ فيها

* * *

الأبدُ الذي ألقمتْهُ طفولتي
حجراً
وقطعَهُ شبابي بنصال ضحك
يقفُ على العتبةِ ساخراً
من انكسار عصاي
في هشِّ السنين.

* * *

حبيبي الذي تقتلُهُ المصادفة
أرسلَ في طلبِ القياس
الذي أودى بالرغبةِ

من أعمال الفنانة طاهرة فداء – عُمان

أنا أشرتُ إلى الفجوةِ الحاصلة
لكن إشارتي سقطتْ
في الغياب.

* * *

يصنعُ حديقةً هذا المؤجَّل
يصنعُ سفراً خارجاً من كل عدم
يصنعُ يوماً بعيداً سوف يدخنُه
قربَ برد ما
محدثاً أولاداً من ذهنٍ ما
سيولدون.

* * *

كنتُ أرقبُه يقلِّبُ فراشتي في ضجيجه
تهيّأتُ لاتخاذِ حصني
وجلْبِ يقظةٍ
تعادلُ غفلتَه
ورقدتُ بجوارِ حبيبتي
إلا إنه رقدَ فيها.

* * *

عندما جدَّ الآثاري ورائي
كنتُ خبّأتُ المدنَ بأكملها
من الكتبِ والجمال في حديقتي
واختفيت.

* * *

الضوءُ المدوّن تحتَ سنيني
زجَّ القدرَ في العتمة
ونبّشَ عن حلمٍ
أضعهُ تحتَ الوسادة
هكذا أربّي أفقاً في قفص
ستنحرني وإياه في العيد أمٌّ ما
في الأعماقِ ألوِّنُ وقوفي خارج الصورة
وشجرةُ جنونٍ ترضعُ بالوناً يصعد
ببكائي.

* * *

من العالم أجمعُكَ ولا آتيك
أجعلُكَ نفسي الأخرى وأدعُك
أقولُ عناصرَك
وأركِّبُ الدواعي والمناسبةَ والأسماء
ثمّ أرتّبُ المصادفة
وأقضي وأُقدّر
لا أهمسُ في فضاء الصمت
بسوى اللذّة، أسير
إلى صوغكَ في العالمِ
.. يا قوايَ الأخرى.

* * *

أدركتُ الطفلَ في الغابة
في مقعدِ المعلّم
في أرجوحةِ الولادة
حيث أودعتْه حشرةٌ ذكيّة
في البطن الكبيرة
وغيّرتِ اتجاهَه.

* * *

مستلقيةً تحت سلاح
عشيّةَ أحلامها الآفلة
الظلامُ يسلخُ منها مرآةً
وحشراتٌ دبقة تمتصُّ سباتَها.
المتاهةُ غطّتْ على باطنها
بدمِ أسماءٍ نما من سنواتٍ مفرّطة
البحرُ يقرؤها فلا تتفتّح
الزهرةُ النائمة تحت سلاح
عشيّةَ طرقِها المنغلقة.

للمرح طرف حبة الفلفل

عبيـــر عبدالعزيـــز

شاعرة من مصر

الأطفال يجدون دائما ما يضحكهم
لكن ضع الأطفال في معركة..
ستجدهم يركبون فوهات المدافع كأحصنة
يلوحون بأيديهم في الهواء
يجمعون طلقات الرصاص الفارغة
فلمعانها يذكرهم بقطع النقود المعدنية في حصالاتهم
سيوقظون الموتى بهزهم هزات قوية
أو جذب أيديهم لأعلى
أو بمحاولة اضحاكهم عن طريق دغدغة بطونهم
فالموتى يمثلون السقوط لعلهم يرعبون الصغار
فيفرون من ساحة المعركة
مذعورين من الغولة والعفاريت
هؤلاء الصغار يصنعون معارك صغيرة كثيرة
عندما يلعبون بمسدسات فارغة
فِي بيوتهم ويقتلون بعضهم البعض
يجيدون أدوارهم في حربٍ يصنعونها للمرح
حاولوا المرح في حربٍ لم يصنعوها
حتى يكملوا لعبة اليوم الأخير
فقبل أن يتحركوا.
حسمت المعركة أمرها وحكمت عليهم.

* * *

في طوابير يصطفون بها لشهور وسنوات
عليهم الوقوف على قدم واحدة دون حراك

تصوير منى هاشم الكندي – عُمان

رفع كلتا يديهما لأعلى أو الانحناء للأمام مع فرد القدم
كلنا نفعل ذلك عن طيب خاطر
لدقائق جميلة في صالات الجيمانزيم بكامل ارادتنا
لكنهم في وضع آخر ودائما نقول عنهم:
الله معهم.. يرعاهم.. سينتقم لهم..
لكننا لم نلتفت أبداً
لعل وقوفهم على قدم واحدة
سينبت الأزهار السحرية مكان تلك القدم المرفوعة
لعل رفع كلتا يديهما سيحصد النجوم
لأيامهم القادمة السعيدة
لعل انحناءهم للأمام
سيجعلهم أكثر مرونة لدوران الأرض
فيفرون أسرع من النمل الأسود الغليظ
ربما ذلك ما يصبرنا على ما نسمعه عنهم
ربما فكرة المغفرة والشهادة والقيامة
والجنة والنار والصمود والتضحية والوطن
ما نلون بها تلك الصفحة الحمراء الفاقعة
الملطخة بدمائهم.

* * *

لعل المحارب يلهو ويلهو
حتى يفرغ له الموت
في مقابلة وحيدة
لا ادعاء فيها
لكن للهو آثار
لابد أن تُزال يوماً
للمقابلة تاريخ لابد أن نذكره
في سيرة انتظار.

* * *

الحكماء موجودون في العالم
لضبط الايقاع
الشعراء يهبونهم تلك الأغنيات الكثيرة
ما يبحثون فيها عن ذاك الايقاع
المحاربون بين هؤلاء
يصنعون جداراً سميكاً
كي لا تمر الأغنيات إليهم
أو لا يخترق الايقاع حياتهم
كلما علا الجدار
صار يُصدر أصداء عالية وقوية
لتلك الأغنيات وذاك الايقاع.

* * *

هناك في العالم السري لساحات المعارك
الأسرار ليس لها ثمن بين الجنود
فالأسرار تموت هي الأخرى بالرصاص
كأوراق الزهرة على الأرصفة
للأسرار هنا حكاية أخرى
فالأسرار بعد الموت تطوف
حول صاحبها تحرس جثته في الذاكرة
الأسرار ما تشهد بانسانيته
وانه عاش حلم المدني البسيط
الأسرار تسخر من المعارك
فهي التي تخرج منتصرة
فكم من خطة أو معركة
تحدثنا عن تفاصيلها
أمام أسرار رجالٍ خبأت
حكايات تُدمي القلوب
لعل الأسرار تتكاتف ذات يوم
لتجبر كل الجنود على العودة لبيوتهم
لتجبر كل الجنود على فقد ذاكرة البنادق
لعل الأسرار تُخفي أقدام الجنود
فييأس الساسة والقادة
من حلم السيادة
والجيش الذي لا يُقهر.

أغنية الشاطىء

بيـان الصفـــدي

شاعر من سورية

شعر:
أسمعُ يوميَّـاً موسيقا المَوجاتْ
وتداعبُ رملي النَّسْماتْ
ما أحلى النورسَ وهو يحومْ
أو يلتقطُ السمكاتْ
والمركبُ وهْـو يعومْ
مِن بَحَّارته تنطلق الأغنيَّاتْ
منذُ زمانْ
أبصرتُ أناساً مَرُّوا فوقي
من كلِّ الأشكال وكلِّ الألوانْ
الزارعَ والصانعَ والفنانْ
التاجرَ والساحرَ والقرصانْ
ينزِل واحدُهم
أو يرحلُ عنِّي
قلبي مثلُ البحرِ
يُعطي من دون حسابٍ
أو أجرِ
أكثرُ ما يبهجني
طفلٌ فوقي يلعبْ
يصنع من رملي بيتاً..
... أو طيراً أو أرنبْ
أرْقُبُ زوَّاري وأغنِّي:
أنت الخيمهْ
يا غيمهْ
فتعالي
رُدِّي الشمسَ عن الأطفالِ
رملي ذهبُ

يا أطفالُ اقتربوا... اقتربوا!
أنتم أبنائي
قولوا لجميعِ الناسْ
كونوا حراسْ
في أرضي أو مائي
أو مينائي
احموني من أعدائي
يا خيمهْ
يا غيمهْ
قد يأتي يومْ
لا ينفع فيه اللومْ!!

اللوحة للفنانة رابحة محمود – عُمان

أسرارك يانعة

فيديل سبيتي

شاعر من لبنان

– ١ –

أسرارك ليست اخفى من
انظمة العسكر
ومع ذلك تحفظينها
كبخيل يكره اولاده.
والأسرار اذا لم تفضح
يتآكلها الصدأ
والجثة التي تكورينها
فوق ظهرك لن تحدث فرقا
غدا عندما تسطع الشموس
ستذوبين كقطعة شحم
وستبقى اسرارك يانعة
كفولاذ

– ٢ –

اقبل لعبة صينية
صنعها عامل يكره حياته
وزوجته واولاده
وامين عام الحزب
لا يهم
اقبل اي لعبة
على الا تكون انت
واذا رآك العمال
سيهتاجون
لا تتحمل امة كاملة
هيجان عمالها
لئلا يكسرون الدمى
لحظة يصنعونها

– ٣ –

تلفظي بما لا أقصده
صنيعة كوني
وإنكاري إياه من بعد يحصنه وسواس الموت

– ٤ –

«اتسكع بين الايام كمومس تتسكع في عالم
بلا ارصفة»
السيارة التي تتوقف الى جانبها
يقودها ليوناردو دي كابريو

– ٥ –

مجنونك بالمعنى التقليدي
كما مجنون القرية يبصق عليه الاولاد
ويرمونه بالحجارة
ويطلب الكبار من الله ان يعيد
له عقله
مجنونك كما أطرد من الحانة لانني بللت البار
دموعا سخية
وشتمت النادل لأنه مسحها بفوطة متسخة
مجنونك كعهدي بالجنون
لا فكاك منه الا بالأرق

– ٦ –

يمكنك ان تمسح على القمح فتجعله شعرا
تصرخ في الماء الهابط على الصخر
فتوقظه من سيلانه
لكنك لا تدنو منك
انت المختال بقول مجبول بسأم
انت المرفوع على رمح المنتصرين

– ٧ –

ها انا اذا
كائن بلا وداعة

قاس كتفاحة نحاسية
ارمي بطاقات المعايدة
قبل ان افتحها
احرق شحم جسمي عن آخره
ثم احقنني شحم نسوة خرجن توا
من عمليات الشفط
يا للأبهة
يا للصلاة التي ترتطم بالسقف
وتسقط مجلجلة

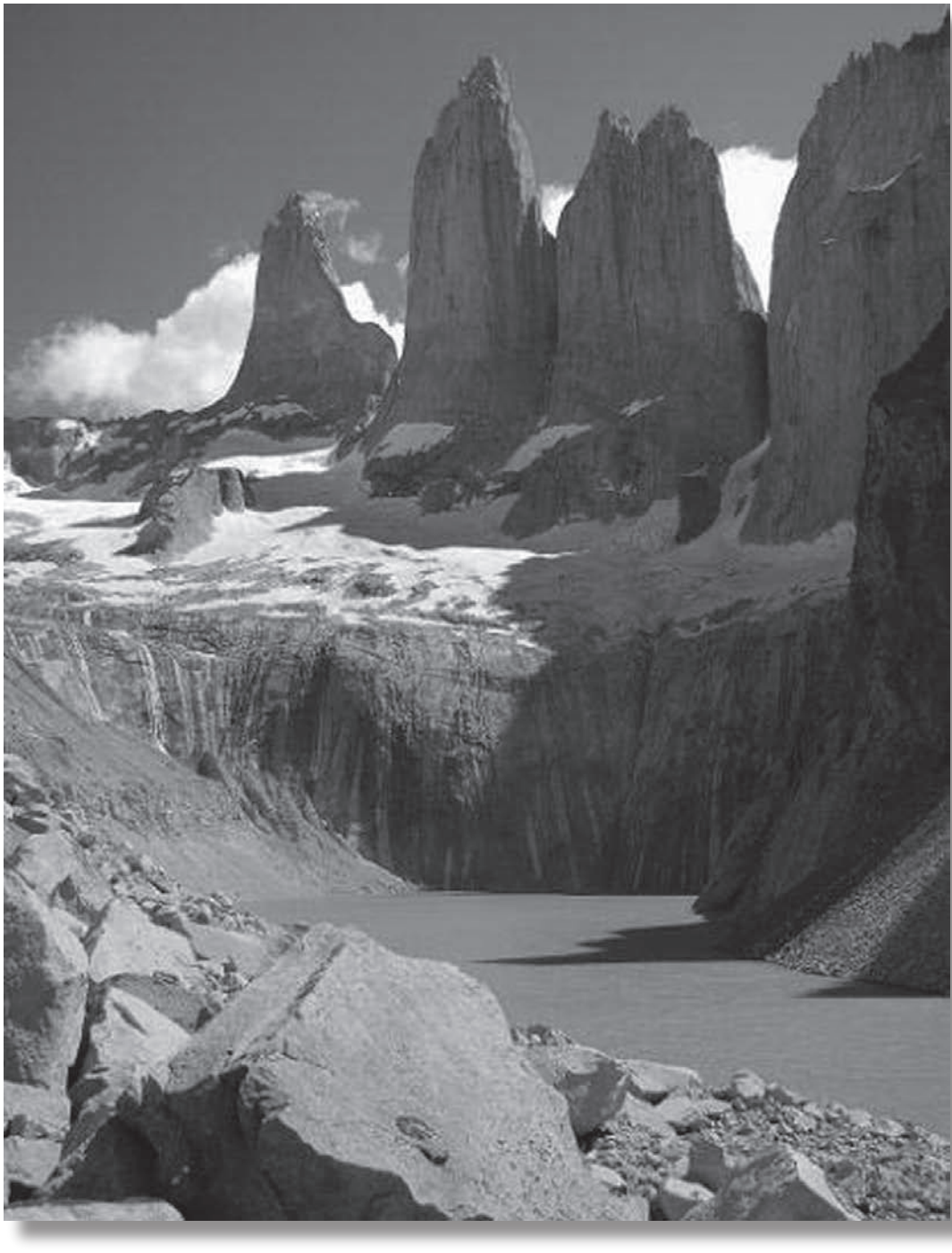
– ٨ –

ثم
ارسل اليك قلبا عطنا
قشرته بساطور
حشوت البطين الايمن صرعا
والبطين الايسر وهما
بات صالحا للاكل الآن
«غبيه»
كما «غبّ» الغول جدتي التعسة
وارتمي على ظهرك
وانظري الى السقف
زينته بالصلوات
لاله قاحل

– ٩ –

في اللحظة نفسها
التي دخلت فيها
لمعت فكرة
....،
من انت؟
ها وقد جلست الى طاولتي
وطلبت كأسا في عز الصباح
وابتسمت
والقيت التحية
وبدأت بالحديث
ولكنني اتساءل
من انت؟
ورشفت رشفة
اشعلت سيجارة
اخذت مجة
وكان بك زهو امراة مارست الجنس حتى الصباح
وطرحت سؤالا
ما الذي يشغلك؟ مثلا
ورفعت كأسك للحاضرين
وقلت انك لن تذهبي الى العمل
حسنا
لكن
من انت؟
ربما التقينا ليلة امس
لكن لماذا تحملين لقاءنا على محمل الجد؟
دعي شفتيك الحمراوين تجيبان
او اتركي الاجابة لعنقك الملعون
بالقبل.

اللوحة للفنان هبولي بوشعيب – المغرب



منظر من الطبيعة في تشيلي

تشيلي :
«إنها تمطر فوق سانْتياغو» (*)

خليـل النعيـمـي

روائي من سورية يقيم في فرنسا

تـواريخ

في ١٥٢٠، كان «ماجلاّنْ» أول مَنْ وطئ أرض ما يسمى اليوم بـ«تشـيلي»، وقد وصلها بعد عدة محاولات فاشلة.

هذه المرة، جاء عابراً من المضيق الذي سيُسَمّى، باسمه: «مضيق ماجلاّن». وأول جزء وصله من التشيلي هو جزيرة : «شيلوي».

في ١٥٣٦، «دييغو آلْماغْرو» بعد أن احتَلّ «البيرو» مع «فرانسيسكو بيزارو» سنة ١٥٢٥، سيصل إلى «تشيلي» عابراً وادي «كوبْيابو» الخصيب. وكان «الأنكا»، سكان المنطقة الأصليون، قد قالوا له إن الجنوب يفيض بالذهب والمعادن الثمينة الأخرى. قالوا له خدعة، ليجروه إلى هناك، حيث لم يجد سوى «المابوش»: المحاربين الشجعان الذين سيخوضون معه حرباً طاحنة سيضطر بسببها إلى التراجع إلى «البيرو».

وفي ١٥٤٠، سينظم «بيدرو دي فالْديفيا» حملة جديدة بأمر من «بيزارو» الذي يطمح إلى توسيع الإمبراطورية الإسبانية فيما وراء البحار، إنطلاقاً من «البيرو». وسيستطيع، أخيراً، أن يصل إلى وادي «مابوشو» الخصيب، في أعلى القسم الجنوبي من الشريط التشيلي. وسينشئ هناك عام ١٥٤١ مدينة «سانتياغو».

وبعد ذلك بقليل ستنشأ حولها مدنٌ أُخرى: «فالْباريزو» و «سيرينا» في الشمال. و«كونْسيبْسيونْ» و «فالْديفيا» و «فيلاّريكا» في الجنوب. وفي هذه المنطقة الجنوبية سيظل «المابوش» الشجعان يدافعون عن أرضهم بعناد لا مثيل له. وفي سنة ١٥٥٣ سيقتلون القائد «بيدرو دي فالديفيا».

وفي ١٥٥٧، سيبدأ الاستعمار الحقيقي للتشيلي، حيث ستفرض عليها التبعية لملك إسبانيا رسمياً. وكان الإسبانِ قد استولوا من قبل على «المكسيك»، و «البيرو»، وعيّنوا على كل واحدة منهما نائباً للملك.

لقي الإسبان صعوبات كثيرة في السيطرة على البلاد. وأكثر من مرة استطاع «المابوش» (رجال الأرض) أن يطردوهم من الأمكنة التي احتلّوها، وأن يدمروا بعض المدن التي أنشأها المحتلون. وبسبب هذه المقاومة العنيفة اضطر الإسبان إلى التراجع حتى حدود نهر «بيو بيو».

بسبب هذه العوائق والصعوبات لجأ الإسبان إلى نظام الـ «أنْكوميندا» التوسعي. بموجب هذا النظام يحصل كل جندي إسباني على قطعة من أرض التشيلي المحتلّة، ويصبح الهنود، سكان البلاد الأصليون، عمّال سُخْرة، أو «عبيد أرض» يعملون بالقوّة لدى المحتلّين، دون أن يكون لهم حق في أي شيء.

١٨١٠، بتحريض من حركات التحرر العالمية، وبتأثير من عصر الأنوار الأوربي، قامت أول محاولة لتحرير التشيلي . وهذا التاريخ ما زال يعتبر «العيد الوطني» في البلاد.

لكن التحرر الحقيقي تمّ بعد سنوات من هذه المحاولة الأولى، وبعد أن تغيرت البُنْية الإجتماعية للبلاد،

وتبدَّلَت أفواج القادمين إليها من «العالَم القديم». وكان ذلك في شهر مارس، سنة ١٨١٨، بعد حروب عديدة، وبمساعدة الأرجنتيني العظيم، الجنرال : «خوزيه سانْ مارتان».

من شعرائها الكبار : الشاعرة الراعية : «غابرييلاّ ميسْترال» الحائزة على جائزة نوبل. وأول مرة رأيت تمثالها مع «بورخيس»، وعازف الجاز الشهير .... في مقهى«تورتوني؟؟؟؟» في «بوينس إيرس» ومرة أخرى في قلب «ستوكهولم».

والشاعر الكونيّ، المتيّم بالحرية والنساء والخمر، والذي كان بعض تلاميذها : «بابلو نيرودا» الحائز هو الآخر على جائزة نوبل. وقد زرتُ بيته في «فالْباريزو»، بالقرب من «سانتياغو».

شريط القاع

لنحَلِّق الآن، في الفضاء. في فضاء الكون المليء بالألاعيب.

يطول الليل كثيراً بين «باريس» و «سانتياغو» حتى ليكاد يتضاعف. وفي الصبح نرى الجبال. جبالا عملاقة تحدُّ شريط الأرض الطويل الهابط من «البيرو» حتى «أرض النار».

«التشيلي» شريط أرضيّ محصور بين سلاسل جبال «الآنديز» المقدسة، وبين المحيط الهاديء، بطول ٤٥٠٠ كم تقريباً. و«أرض النار» هي أسفل نقطة في القطب الجنوبي. إنها «تشيلي» بلاد العجائب والأساطير.

شريط أرضيّ مخيف من شدة الجمال، ينحدر من أعالي الكرة الأرضية إلى أسفلها، متجاوزاً «مضيق ماجلاّنْ» إلى الجنوب، إلى أغرب نقاط الكوكب الأرضي، حيث الهنود الأوائل كانوا يشعلون نيرانهم مساء للتقرب من آلهة «الآنديز»، ممّا جعل «ماجلان» يعتقد أن النار تنبجس من القاع : تلك هي «التشيلي».

سلاسل جبال «الآنديز» العملاقة، تبدو وكأن سطح الأرض لا يكفيها عُرْضاً، ولذا فهي تتطاول، وتَنْمَطُّ، من أعلى إلى أسفل، حاضنة شريط الأرض المسكين، المُلْتَمّ على نفسه، لتقدمه «قُرباناً» للمحيط لتهدِئه، مُمَهِّدة، هكذا، للسيطرة الأزلية عليه (المحيط الهاديء).

خدعوا الهنود

خدعوهم عندما وصلوا على خيولهم.

وقد كان الهنود يعتقدون، حسب مزاعم الغزاة، بأن آلهتهم بيض، ويمتطون الخيل. ولكن، من أين جاءتهم فكرة لا معقولة كهذه، وهم على العكس من ذلك؟ لعل الاسبان لا يَصْدقون فيما يَروون. على أي حال، براءة الهنود العفوية، وطبعهم المسالم بالفطرة، وغياب مفهوم التوسع والعبودية لديهم، وكلها قيم إنسانية خالصة، إضافة إلى أنهم يجهلون تماماً «مفهوم تراكم الثروة» حتى ولو على حساب قتل الآخرين، هو الذي خدعهم بالأحرى.

يقول مؤرخو الاسبان إن الهنود استقبلوهم مهللين فرحين بقدومهم، وكأنهم هبطوا من السماء! (والمقصود في الحقيقة : من أعالي جبال الآنديز المقدسة، لأن مفهوم السماء غير متمكّن من لا شعور الهندي. وهو ما يفضح التفاوت العميق بين الديني عند الاسبان، وبين الطبيعي عند الهنود. ويجعلنا نُخَمّن بسهولة عمق التَلْفيق والكذب عند مَنْ أرخوا لهذه الفترة من الأوربيين). ويضيف هؤلاء المؤرخون أن الهنود منذ أن اكتشفوا الخدعة، وعرفوا الطبيعة العدوانية للقادمين، قاوموهم بعنف.

وأتصوّر أن هذا«العنف» المزعوم، وهو بالتأكيد نسبي و «بدائي» عند الهنود، كما هو حال العنف «الفلسطيني» اليوم، كان مبرراً لإبادة الهنود والاستيلاء على أرضهم.

ومنذ أن استقر لهم الحال، بنى الإسبان «سانتياغو» لتكون عاصمة للبلاد. بنوها في البدء على جزيرة صغيرة وسط النهر الذي يمر بها. وأول ما أفعلُه، عندما أصل إليها، هو الذهاب لزيارة «لا مونيدا»: القصر الجمهوري الذي قُتِل فيه «سلفادور أليندي». أمام القصر التاريخي، الذي أصبح تاريخياً بالأحرى، يقوم تمثاله المهيب، وعليه مَرْقوم قوله الأخير: «إنني مؤمن بتشيلي، وبشعبها». كلماته الأخيرة، هذه، قالها في راديو تشيلي. وأطلق النار.

أقف في ساحة القصر، طويلاً. حولي جمهور صامت ومتأثّر إلى حد البكاء. ومثلهم أنا. لا أحب العاطفة الجيّاشة عندما أكون «غريباً». أصمد أمام دموعي، هذه المرة، وأنا أقول : سأعود إليك هنا، مرة أخرى، وحدي. أقول هذا وأُغْمِض عينيّ للحظات، استعيد خلالها وقت الهجوم في «دمشق».

مقابل القصر يقع الفندق الذي صار هو الآخر من

معالم «سانتياغو»، الفندق الذي منه صَوَّر الصحفيون الأجانب الذين كانوا يتكدّسون فيه، وقائع الهجوم البربري على «أليندي» وحاشيته. وعندما أدرك «أليندي» مصيره المُفجع، طلب من أهله، أن يغادروا القصر، لأنه يريد أن يظل وحيداً بعض الوقت. كان يريد أن يمهّد لخطابه الإذاعيّ الأخير، وأن يلقيه بشجاعة مَنْ يعرف أنه سينتصر بعد قليل. وإن كان هذا الـ«قليل» بعيداً. وأي أهمية لزمن لا يحمل موقفاً ولا سلوكاً جديداً. يومها، يوم قتله، ألقى خطابه الشهير، المحفورة كلماته الأخيرة على التمثال، والتي لا زال صداها يرنُّ في عيون التشيليين الذين كنت أراهم ساهمين، وكأنهم يقرأون الوقت.

الآن سيأخذوننا إلى «ساحة الأسلحة»، والدليل يحكي: أنظروا إلى اليمين.القصر العربي الأندلسي. بنى على طراز قصر الحمراء في أسبانيا. وهو اليوم متحف للفنون . ويتابع الدليل : أنظروا حولكم. هل لاحظتم غياب نمط معماري موحد في سانتياغو» ؟ ويضيف مشمئزاً : من السهل أن يلاحظ الزائر ذلك وسط هذا الامتزاج العشوائي الصاخب للعمارة هنا». ويتابع بحماس : أنظروا هناك، على اليمين، في أفق النظر، البيت الجميل الأحمر هو أول بيت بُني بعد الإستقلال عام ١٨١٠. وه أجمل دار في سانتياغو، كلها».

وبالفعل يبدو القصر عندما نقترب منه : جميلاً، رائعاً، وعلى نمط العمارة الكولونيالية. أُفكّر. ويقطعني صوت الدليل من جديد : «نحن الآن في مركز المدينة. وكما رأيتم فإن البساطة والفقر هما السائدان». وبعد لحظة صمت أمام المشهد المحزن، يتابع : «على العكس من أوروبا، هنا يسكن البسطاء وذوو الدخل المحدود في مراكز المدن. والأثرياء يذهبون بعيداً، يختبئون في قصورهم، ولا يراهم أحد منا». أحسه يحرضنا. ولكن، كيف، وبأية وسيلة، يمكن للإنسانية أن تحقق المساواة؟

«وسط المدينة» فقير، قريب من القلب، وكثير الألوان والفقاعات. لستُ أنا الذي سيتأفّفُ من مشهد كهذا، أكاد أعرفه مغمض العينين، أنا الذي تَلَوَّعْتُ صغيراً بما هو أشنع منه. أنا، في الحقيقة، في مقامي. وأُطيل التأمّل والنظر. أستدير إلى الجهات جميعاً. أريد أن أشتمل بكل ما يمكن للعين أن ترسله إلى القلب. أحاول أن أُدرك كيف تتماثل أقطاب الإنسانية رغم افتراقها الكبير. كيف يحس الكائن الذي لم يسعفه الحظ بأن يتخلّص من بؤسه القديم. أريد، ويريد الدليل شيئاً آخر. وأفترق عنهم. أصير وحيداً في جسدي، عديداً في مشاعري وارتكاساتي.

في «ساحة الجيوش»(بلازا دي آرماس)، أجد مقهى صغيراً، خاتلاً في الزاوية. أجلس فيه على وَجَل. أطلب القهوة بالحليب. وأدع نفسي تتأمل العابرين بحرية، وتتمعن في أنحاء المكان بلا قيود. المكان هو الوحيد الذي يشفّ عن خفايا الكائنات التي تقيم فيه. لماذا نلجأ إلى الأساليب الأخرى، إذن؟

جو «سانتياغو» لطيف هذا النهار. لا برد، ولا حر، والناس لُطَفاء. وأتساءل : « كيف تتكوّن ذاكرتنا النقدية حول الأمكنة وسُكّانها»؟ و« كيف ننتقل من موضع إلى آخر، ونحن، أحياناً، لا نغادر المكان»؟ لا نُغادره بالمعنى النفسي، أو المعرفي، مع أننا نبعد عنه آلاف الكيلو مترات.

وتحاصرني الذكرى: في «دمشق»، عندما صعد «أليندي» إلى قمة السلطة، كنتُ متحمّساً له، ومنحازاً إليه بلا حدود. كان الفضاء الدمشقي، آنذاك، يُفرز مثل هذه العواطف الجيّاشة، والتي تبدو، أحياناً، غير مفهومة. كنتُ أحلم بأن أراه. بأن أرى تشيلي. وعندما قُتل، لم يبقَ على لساني كلما ذُكر سوى: « إنها تمطر فوق سانتياغو». وقبل أن أذهب بعيداً، يسحبنا الدليل نحو قمة الهضبة المطلة على المدينة. هضبة «سانْ كريستوبالْ»، قديس الرحّالة، حيث يقوم تمثال العذراء حامية «سانتياغو»، أو كما يلفظونها محلياً : «سانْ جياكو»(ومعناها سان جاك).

أمرٌ سريعاً على التمثال. فليس ثمة ما يثير الدهشة فيه. عندما تكون قد رأيت تمثال المسيح فوق أعلى جبل في «ريو دي جانيرو»، فسيبدو هذا لعبة طفولية، شديدة البساطة. أعود إلى «أليندي». في أواسط السبعينيات جئت إلى «باريس». وكنت أتردد على صالة سينما تجريبية في قلب الحي اللاتيني، تعرض، وحدها، الفيلم الذي شدّني كثيراً : «إنها تمطر فوق سانتياغو». كان الفيلم يتعلق بالهجوم على «لامونيدا». وكنتُ أضطرب شغفاً للبلاد البعيدة التي تملؤني بالرُؤى والأحلام.

سلفادور الليندي في آخر ساعات حياته بالقصر الجمهوري

كانِ «أليندي» «قد قُتل، وكنتُ حزيناً لذلك وكأنه أبي. كنتُ متحفزاً ومتعاطفاً لا معه فحسب، وإنما، مثل كثيرين غيري في ذلك العهد الذي يبدو الآن جميلاً، مع كل الحركات المناهضة للقمع في العالم. كنتُ أقف طويلاً أمام الصور والعلامات، مأخوذاً. لم يكن يخطر لي أنني سأقف ذات يوم أمام قصر«لا مونيدا»، نفسه. أقف طويلاً وأنا أستعيد واجهة السينما العتيقة وصورها المعلقة في الفراغ.

اليوم، سيأخذوننا، صباحاً باكراً، إلى «فالْباريزو» وهي أشهر مدينة في الجنوب، قبل أن نعود لنسافر نحو أقصى الشمال، على حدود «البيرو». أحب أن يكون لدي وقت لأعود إلى «ساحة الجيوش» (بلازا دي آرماس)، وإلى «لامونيدا»، في قلب «سانتياغو» العتيقة، حيث الضوء يلتهم الفضاء. وسأخطف، إن اقتضى الأمر ذلك، هذا الوقت المُتَمَنّى من قرارة الزمن.

أوه! الجو غائم قليلاً هذا النهار في «سانتياغو». الأشجار خُضْر كثيفة. الأزهار منتشرة، وزاهية الألوان: فنحن، الآن، في الربيع. شهر نوفمبر هنا، هو أيار في دمشق. «وفي أيار، كما كان أبي يقول، يطلع العشب من تحت الأحجار». تمَتَّعْ! إذن، يارجل. أصير أخاطب نفسي وأنا أتَلَخْلَخُ بين العابرين والأزهار.

الناس في «سانتياغو» متوسطو الطول. سُمْر أحياناً، وأحياناً بيض. لهم شكل ملتبس بين الهندي والأوروبي. السود قليلون جداً. وسبب ذلك أن البلاد عند الإستيلاء عليها لم تكن غنية (على الأقل ظاهريا)، وصحراوية في معظمها. وهي لذلك لم تستوجب جَلْب العبيد من أفريقيا السوداء إليها، كما حدث، مثلاً، في كوبا، حيث الزراعة منتشرة، وبالأخص قصب السكّر، وما يتَطَّلبُ ذلك من يد عاملة تزداد باستمرار.

وهذا«الغياب التاريخي للعبيد»، وبخاصة في شكله المعمم الذي كان سائداً آنذاك، هو الذي يشرح، ربما، المظهر المسالم لدى أهل التشيلي، اليوم. فالمستعمرون الأوائل (منَ أسبانيا، وغيرها)، «اكتفوا» بجريمة الإبادة، إبادة الهنود، سكان البلاد الأصليين، ولم يُضيفوا إليها جريمة «جلبِ العبيد» من أجل العمل القسري في الأرض إلا نادراً.

كانوا يبحثون عن الذهب. عن الذهب السهل. الذهب المرمي. ولذا عافوا التشيلي في البداية. وأرض التشيلي مليئة بالذهب والنحاس والمعادن الثمينة الأخرى. لكنها مدفونه تحت قشرة الأرض . وهذه المعادن، وبخاصة النحاس، هي اليوم مصدر ثروة التشيلي الأساسية. لكن المُستولين يبحثون عمّا يسهل الاستيلاء عليه، حتى ولو كان زائلاً وسريع النفاد. كانوا يريدون المعادن مكوّمة أمامهم. ولمّا لم يروا شيئاً، خاب أمل الكثيرين منهم، فاستوطنوا أماكن أُخرى. ومع ذلك بقي منهم ما يكفي لاستغلال البلاد وأهلها.

الطريق إلى «فالْباريزو»

شريط الأرض المحصور بين سلاسل جبال «الآنْديزّ» المقدسة وبين المحيط الهاديء، والبالغ ٤٣٠٠ كم من الطول، والممتدّ من «البيرو» شمالاً إلى ما تحت «مضيق ماجلاّن» جنوباً، متجاوزاً «أرض النار» إلى آخر قطعة يابسة من القاع في القطب الجنوبي، ذلك هو «تشيلي». وهو بلد ذو جاذبية لا مثيل لها. إنه الجبل الذي يصافح المحيط ماداً أذْرُعه الهضابية له، وباسطاً تحت أقدامه صحراءه الخلاّبة، وكأنه يُغْري ماء المحيط بالطلوع إلى الغيم. الماء التي بلا حدود.

قبل أن نذهب إلى الجنوب أمرٌ على النهرالذي أُنشئتْ حوله «سانتياغو». وهو نهر صغير متعدد الفروع يشبه إلى حد بعيد نهر «بَردى» في «دمشق»، واسمه «مابوشو». له غوطة تشبه، هي الأخرى، غوطة الشام. أمرُّ لأرى النهر الصغيرالذي يبدو أهليّاً، قليل الماء، قريباً من القلب، وينقسم إلى مسالات هي أشبه ما تكون بالنُهَيْرات الضحلة. ماؤه بيضاء. وحصاه أملس. وجَريانه هاديء ومستديم. لكأنه ذاهب لمُلاقاة قلب الأرض بعد أن تمتّع بالسيلان فوق جسدها النبيل.

منذ أن نترك سانتياغو نقع في الهضاب. هضاب تتوارد نحو الشريط السهليّ وكأنها رُسُل جبال الآنْديزْ المختفية خلف الغمام. للطبيعة نظامها ومحاذيرها. وهذه التي أراها الآن هي أم الفنون. فبدلاً من أن ترسل الجبل العظيم إلى الماء والناس مباشرة، تبعث إليهما الهضبة تلو الهضبة ليتعوّدوا على الأعالي، وليأْلَفوا تدريجياً هذه العينة التي لا مثيل لها في الكون، قبل أن يتجاوزوها نحو قُمَم «الآندين» المكللة بالثلوج والبراكين.

ويظل السؤال يحاصرني: مَنْ أتى بالأوربيين إلى هذه الأنحاء القصية والعصية على الترويض وقد كانوا في قلب العالَم القديم يربُضون؟ مَن، سوى شهوة المغامرة والإكتشاف؟ لكن هذا، كله، كان تراجيدياً. والآن؟

في الطريق إلى «فالباريزو»، صفائح الهضاب مثل أنصال مَسْنونة، تتوالى بلا حدود. لكأن المحيط صقَلَها عمداً على هذا الشكل قبل أن يُلْقي بها على وجه القاع. المحيط الذي يُسَمّى هادئاً.

هضاب بركانية قذفَتْ بها الماء ذات يوم، وتدحْرَجَتْ متلاحقة حتى أسفل نقطة في القطب الجنوبي. الأرض، هي الأُخرى، تَلْحق الإنحدار مثل الماء. بين الهضاب نكتشف الوديان. لأن العلوّ لا يوجد دون انخفاض. والإنخفاض في الأرض، كما في الجسد، هو مصدر الثروة والخِصْب. وهنا، في هذه الإنخفاضات العظمى، تجمّع الماء الثري، والبشر، والشجر، وأكاد أقول والجَمال. والجمال أصلاً خُصوبة. أما قمم الجبال الصاعدة نحو السماء فلا تحتاج إلى شيء «ثانوي» كهذا، لأنها مكتفية بعلوّها حتى ولو كان قاحلاً. أوَليس البشر كذلك، أيضاً؟

في الوديان سَكَنَ الهنود. وفي أعالي الجبال تعَبَّدوا. لأن القمة العالية هي السلّم الذي يقربهم من المقدّس. والمقدّس الهندي قريب من الأرض. إنه بعض «ثمرها»، كما يقولون.

في الوديان بنوا بيوتهم، وتكاثروا، وزرعوا، وعاشوا. ومن موقعهم هذا ظلوا يحلمون بالصعود إلى قمم الجبال للتكلّم مع الرب. للتحدث المنعزل مع الذات. للقاء الطمأنينة التي لم يعرفوها بين الناس. وفي كل مرة يعودون، من رحلتهم هذه، هادئين وقد تخلّصوا من «نفاياتهم النفسية»، قبل أن يحتقنوا بها، من جديد، فيعاودون الصعود، مرة أخرى.

بابلو نيرودا

في «فالباريزو» سنزور بيت الشاعر «بابلو نيرودا» الحائز على جائزة «نوبل» ١٩٧١.

ولد ١٩٠٤، في مقاطعة حدودية بعيدة، في جنوب التشيلي بالقرب من القطب الجنوبي. أبوه عامل في السكك الحديدية. واسمه الحقيقي : «ريكادو نيفتالي ريّس»، و تَسَمّى أيضاً، بـ «فاسوالتو» اسم أمه. وقد أتخذ في حياته أكثر من اسم (يذكرنا هذا بفرناندو بيسوا البرتغالي)، ولكنه اشتهر فقط بـ«بابلو نيرودا». تعرّف وهو فتى على الشاعرة التشيلية الشهيرة: «غابرييلا ميسترال»، وكانت قد حازت قبله على«نوبل» عام ١٩٤٥، وهي تُعَدُّ بشكل من الأشكال معلمة له.

اشتهر بحبه للنساء. وعاش مع الكثيرات، دون أن يكون مخلصاً لأي منهن. كان فقيراً، ولكنه لم يكن بائساً ولا معدماً. عمل في مهن كثيرة، كان آخرها سفيراً لبلاده في باريس. توفي عام ١٩٧٣.

مأخوذاً بالوديان والهضاب ذات الروعة اللامحدودة، ونحن نسير نحو «فالباريزو»، أتساءل: كيف تتحدد الأرض، وما هو دور الهضاب والوديان في جلالها؟ وخارج التناقض الشكلي البسيط بينهما، ماذا يعني هذا اللاتماثل المستمر لعناصر الكون؟ وأي فضاء مرهق للعين سيكون فضاء العالم لو كانت الأرض منبسطة فقط؟ أيكون هذا التكَسّر، هذا الإنحدار والصعود المتواليان، هذا التناقض الخلاّق الذي نحسه بوضوح في صفائح الأرض العظمى، هو، وحده، مصدر السعادة التي بها تَمْلأ عيونُنا أنفسَنا الوالهةَ إلى الإختلاف؟ وفي الحقيقة ليس الجَمال سوى شعور الدهشة العميق إزاء مظاهر الكون (والكائن جزء منها).

«فالْباريزو» مدينة «يَمَنيّة». أُريد أن أقول إنها مبنية على شاكلة المعلّقات المدائنية في اليمن. مدينة مبنية في الريح. العَيْن ترقى إليها قبل العقل. وتتردد الأقدام كثيراً قبل أن تبدأ الزحف الهادىء نحو «أعشاشها» المعلقة في الفراغ. في فراغ هضاب التشيلي المنثورة فوق الأرض كالشآم. أُنْظُرْ! آمر نفسي، وأنا أغمض عينيّ، في الوقت نفسه، رائياً : «تعزْ»، و«شبام»، و«كوكبان»، وبعض مدائن «عدن» السود العالقة كالأعشاش العملاقة في قمم الجبال. أعشاش بَيات الهنود الذين هجروها، ذات يوم، ولم يبقَ على الأرض سوى الحُطامات. أي إغراء أراه، الآن!

أية مدينة هي هذه؟ تكاد تشبه أي شيء؟ الجنة؟ وديان وهضاب وأبنية ملوّنة تخرج من بطن القاع لترقى إلى السماء. إلى قمم هي نفسها جنائن كونية مرمية للبشر ليستأنسوا بها من أجل اكتشاف روح الكون بلا توتر أو ضغينة. ومع ذلك أُبيد أهلها ذات يوم. واسمها الحقيقي «فالْ بارا ئيزو» (أو وادي الجنة). ياسلام.

أصعد إلى أعلى قمة في الجبل. أرى الماء في الأسفل باهتاً وبعيداً. ومن قاع الوادي تَتَراقى الأبنية الملونة إلى أن تصل إليّ. إلى القمة التي لافوق لها سوى السماء. أستدير. وأتطلع. وأرى. تلالا مملوءة بتلال. تلال الأبنية التي تعلو الأبنية الأخفض منها تتراصف مثل ركام أسطوري يريد أن يدفن كوناً عملاقاً ولا يحالفه الحظ. وحدها، الشمس تسطع بهدوء فوق ارتجاجات

المحيط الذي لا يتململ ولا يغضب مهما راح من البشر ومهما جاء. بَشَرُه في قلبه. وهو حريص على ألاّ يسمح للمتطفلين بأن يؤذوهم كثيراً. عسى أن يستطيع تحقيق ذلك. ولكن لِمَ لا؟ أوَلم يكن إلهاً بالنسبة للهنود الذين قدّسوه؟

أتساءل، وأنا أعرف الجواب (أحياناً، المعرفة الصامتة لا تكفي. لكأنها ميتَة. الحيّ بحاجة إلى صوت) أتساءل : كيف وصل الغزاة الأولون إلى هنا؟ ومتى ابتدأوا بإنشاء جذور ما أراه الآن؟ (هل يكفي السؤال؟). التاريخ ليس تعاقُب السنين، وإنما هو تراكُم الآثار. ومَنْ لا أثَرَ له ليس له تاريخ. فهمت.

فجأة، ينقشع الغمام عن أعالي الهضاب، وتأخذ ألوان البنايات بالسطوع وكأنها تريد أن تزهو بنفسها بعد أن امتلأت بنور الشمس. بنايات «فالباريزو» أعجوبة التشيلي الحقيقية. ألوان وأساطير تملأ فضاء هذه المدينة التي تشبه في وجهٍ من وجوهها مدينة «عمّان» الأردنية. وإذا كانت «عمّان» سوداء، وشهباء، وأحياناً بلالون، فإن هذه مَنْجم لونيّ لا يُقارن. لها أشكال وأحجام من اللون والإشعاع. لكأن الفضاء، فضاءها، لا يستقيم وجوده إلاّ باللون والنور. حتى الشمس تبدو من علٍ وكأنها إحدى التزيينات اليومية لهذه المدينة التي بلا نظير. وكل ذلك من أجل أن يشعر الزائر بالسعادة : سعادة ألوان الطيف اللامحدودة.

غياب اللون بلادة.

بلادة حقيقية، تجعل الكائن يشبه الحجر، والأرض تشبه التراب. سَكَن الكائن هو الكائن نفسه. هذا ما صرتُ مقتنعاً به في «فالباريزو». والعربي القديم الذي سَكَن بيت الشَعر ذا اللون الواحد لقرون طويلة، لم يتغيّر إحساسه اللَّوْنيّ، ولا شعوره بالضوء (ألأن ضوء الشمس الباهر ضالّ الفُروق لديه؟) عندما حوّته ألْواح الحجر والطين في المدن الكثيرة. لكأنه يستحي من التعبير عن مشاعره اللونية. بيوتنا تكاد تكون أضْرِحة، وهي هنا جِنان.

لنتجاوَزْ حالات البذخ في القصور والمضافات. إنّنا نتكلم هنا عن مدينة «هامشية» أنقذَتْها ألوانها من الإهمال. وألوانها تشبه إلى حد بعيد ألوان أحياء التانغو التاريخية البائسة في «بوينس ايرس» في الأرجنتين. وهو ما يجعلنا نحس أننا نشارك السكان بعض ما يسكنون : ألوان بيوتهم.

لَوِّنوا بيوتكم قبل أن يأخذكم السيل. سيل الزمان الذي لا يُفرِّق الأسود عن الأبيض.

في أعلى الهضبة المركزية في «فالباريزو» سنزور بيت الشاعر التشيلي الشهير، كما قيل من قبل، «بابلو نيرودا». منزل جميل مصمم على هيئة باخرة عملاقة بطوابق ثلاث. «بابلو نيرودا» كان يحب البحر، ولكنه يخشى السفر في البواخر. ولذا بنى هذا البيت الباخرة، في أعلى قمة على المحيط الهادىء ليعيش فيه. وكان عندما يشرب، و«ينبسط»، يقول لأصحابه :«أرأيتم! يمكن أن نُصاب بدُوار البحر دون أن نكون مضطرين للركوب في باخرة». وقد أصبح اليوم متحفاً يضم مخلفات الشاعر وأغراضه وأثاثه.

أمام البيت الباخرة أقف طويلاً متأملاً الفضاء الرائع، والمحيط الهادىء، وأعالى الهضاب المحيطة به، وأتذكّر أسماء نظائر «بيسوا» وأحدها المدعو: «ريكادو ريس». وبالاسم نفسه رواية للبرتغالي الآخر، حائز جائزة نوبل : «ساراماغو»، والتي تدور أحداثها حول «ثنائية» «فيرناندو بيسوا».

«بابلو نيرودا» يتربع فوق المحيط الهادىء، وفمه ممتلىء بالضحك. بضحك كبير وسعيد. كان يحب الحياة كثيرا. ولقد شَرحَتْ صَدْره لهذه الفضيلة «غابرييلا ميسترال» شاعرة البؤساء والرعاة، عندما كان «غضّ الإهاب». وحفظ الدرس جيداً. لا بد أنه يتذكّر، الآن، في غمرة الضحك السعيد، النساء الكثيرات اللواتي عشقهنّ بلا إخلاص. وانتقل من واحدة إلى أخرى دون تأنيب ضمير. لقد كان قلبه مُفْعَماً بحب الإنسانية وليس فيه مكان للهفوات.

وأجدني أُردد، في باحة بيته الجميل : «أُرْقُدْ بسلام، سيدي بابلو نيرودا. بعد أن تَمَتَّعْتَ بحياتك، تَمتّع الآن بموتك».

في متحف «الآنكا»

اليوم شمس. «سانتياغو» مشرقة وهادئة. يوم مشرق في «سانتياغو» لا يعادله يوم آخر في أي مكان سوى في «دمشق». الأشجار تضحك وكأنها نسيت المجزرة. والعابرون يسيرون ببطء وكأنهم خارجون من قدّاس. الشوارع نصف خالية، ونظافتها تملأ العَين. أمشي، وأقف، وأمشي من جديد. أنا في طريقي إلى متحف «الآنْكا». متحف الآثار ما قبل الكولومبية. آثار الحُقَب قبل أن يطأ هذه الأرض «كريستوف كولومبس».

أمام التحف المعروضة والتماثيل، الآثار الفنية

العالية، والإحترافات الدقيقة التي لا مثيل لها، نكتشف كم كانت حضارتهم البائدة عظيمة. ندرك أن الإبادة كانت للإنسانية، قبل أن تكون «للمايا».

تماثيل من الفخار الملوّن بألوان خارقة وبأشكال دقيقة للغاية، ألوان جميلة وحيّة لا زالت تثير دهشتنا وإعجابنا. تماثيل لآلهتم وخيولهم وحيواناتهم وثقافتهم وفنونهم، أية روعة معروضة لنا الآن؟ لقد كانوا شعباً عظيماً، عميق الثقة بالنفس وبالوجود. ولكن الغزاة الجَهَلَة القادمين من «غرب» يغرق في الظُلُمات، دمّروا كل شيء. ولم يبقَ لنا من تلك الحضارة إلا حُطامها. حضارة كانت شديدة الإعتداد باعتقاداتها وبذاتها.

كانوا يمضغون «القات»، أو «الكوكا»، كما هي الحال في اليَمَن، اليوم. ونشعر بالدهشة أمام لُغودهم المنفوخة من شدة حَشْوها بالقات. وكانوا قبل أن يدْحسوا الأوراق الخضراءفي أفواههم ينفخون عليها وهم يقدّمونها للشمس، تقرباً منها. فقد كانت الشمس إحدى معبوداتهم. ونلقى الجماجم المشوّهة «بمَطْها» طلباً للجمال، كما عند الفراعنة ذوي الرؤوس المتطاولة إلى الأعلى والخلف. ونقف مشدوهين أمام «السفنْكس»، أو «أبو الهول» الفرعوني، مصغّراً.

ومما يثير الإعجاب هي أُنوفهم العظيمة (مثل أنفي). مثل أُنوف أهل الصحراء العربية التي خُلقَتْ لتَعُبّ الهواء عبّاً. ولا بد أن حياتهم في الصحارى القاسية، وفوق سلاسل جبال الآنديز، يجعلهم بحاجة دائمة إلى متّسع من الريح. كذلك نقف بعجب أمام آلات الموسيقى البدائية، ولكن الشديدة الدقة التي كانوا يستخدمونها. آثار تدل على قوم متميّزين في تصوّرهم للعالم وللوجود، وفي احترامهم لأنظمة الكون.

«الآنكا»، «الآستيك»، «المايا»، شعوب بادتْ، أو تكاد، ومع ذلك، خَلّفَتْ حضارة لا مثيل لها بالنسبة لمَنْ هو في موضع التقدير. ونفهم، اليوم، كَمْ تأثّر «بيكاسو» بهذه الحضارة وبفنونها،عندما نرى إلى الأقنعة ذات البساطة الهائلة، والتعابير اللامحدودة التي تتجلّى على قَسَمات تماثيلها.

ثُقْبان، وقوس، وخط بينهما، وتحس بالحياة تتفجّر أمام عينيك المدهوشتين. تحس بالغبطة تخترق الحجر المنحوت لتصل إليك. وسنرى، أخيراً، «المومياء» التي أخترعوها، ومارسوها منذ ٨٠٠٠ عام (قبل الفراعنة؟)

ولكن، لماذا كانوا يشعلون النيران في الغروب؟ ولماذا كان أبي عندما يعود من البرية مساء، ويرى الظلام البادىء في الصحراء الفاحشة القسوة، يصير ينادي، يكاد أن يصرخ : «اشعلوا النار. اشعلوا النار»؟ وكان عندما يريد أن يصف الموت، يقول : «فلان انطفأت ناره». أي سحر للنار على الأقوام البرية، حتى لا نقول البدائية؟ وأي أثر لها في نفوس الذين يتحلقون حولها صامتين؟ ولا بد أن الدهشة القوية التي اعترت «ماجلاّن»، صاحب المضيق المشهور في أسفل الأرض، عندما رأى النيران في الغروب ترسل ألسنة لهبها العالية في الفضاء، حين مرّ بالقرب من القطب الجنوبي، هي التي دفعته لأن يسمّيها «أرض النار». ولم يكن يحسب أن الهنود هم الذين كانوا يشعلونها (مثل أبي) لغاية ذات طبيعة تقديسية. ولكن ما هي هذه الغاية؟ وإلى أي زمن سحيق يمكن أن تقودنا؟

في المتحف الشهير المخصص للفترة التي تسبق وصول «كولومبس»، نستمع مدهوشين إلى شرح الدليل حول أهمية الخرز الأزرق (الخرزة الزرقاء في ثقافتنا الشعبية): «لابيس لازولي». وهو حجر استخدم منذ القدم للسحر وللتجميل. ومنه صنع «أخناتونْ» الفرعون التوحيدي الشهير، لنفسه لَبَّة، أو طوقاً، يتزيّن بها. وكانت «كليوباترا» تتكحّل بذُروره. وتعد التشيلي، اليوم، من أهم البلاد التي تنتجه، مع «أفغانستان».

«كان اليوم جميلاً يشبه أيام دمشق».

شمس، وهدوء، وشجر غافل عن مرور الزمن، ونساء ممتلئات يمشين الهوَيْنى، والضوء ساطع ورحيم. لكأننا في ربيع دمشق، مع أن الوقت الكوني هو أواخر نوفمبر. وأجدني أسير متبختراً، وأنا أتمتم بكلمات.

ما يعطي الكون روحه الحقيقية هي الشمس. الشمس التي تُفرق بين الشارق والغارب. وهي عندما تغدق نورها على العالَم يغدو الوجود بلا عدم. وأصير أتَذَبْذب، وأنا أُتابع السير بهدوء متملّياً الآلاء حولي: بثور الربيع الدمشقية التي كنتُ أراها صغيراً. وأكاد أرى سعادتي ترقص في فضاء «سانتياغو» الممتلئ بالنور.

وحدي، في «سانتياغو» استعيد ذكريات الهجوم البربري على قصر «لامونيدا»، حيث كان «أليندي» وعائلته، ومساعدوه. ويُذكَر أنه عندما أدرك أن «النهاية» لا مفر منها، قال لهم : «اخرجوا. سأغلق

الأبواب وألحق بكم». وأغلق باب حياته بطلقة (وربما كان أحد آخر مَنْ أطلق النار). لا يهمّ. المهم أن عملاً مأساويا كهذا يفصل عصراً عن عصر. يخلق مفهومات جديدة، ويُلقي بغيرها إلى العدم. ولا تعود الحياة كما كانت.

رغم شقاء ذكرياتي، سعيد أنا اليوم بحياتي. أحب الشمس عندما تكون كريمة. وأمتلئ بنوع من الفيض، فيض سعادة غافية في القلب، عندما أتحقق من أنني لازلتُ حيّاً. أريد أن أرى العالم، كله، بلا استثناء. أحب أن أصير ريحاً.

تحت شمس سانتياغو الرائعة، أتذكّر ماكان يقوله أبي: «أمْسَيْنا اليوم هنا، وغداً أين نُمْسي»؟ ويصير يُمسِّد قدمه السوداء الكبيرة، وقد أتْخَنها الحفى، وكثرة المسير، سائلاً إياها: «كم أرضاً مشيت»؟ ويتابع حواره معها بمودة، وكأنه يريد أن يطمئنها: «نامي الآن، وغداً سوف نَسْري». إلى أي الأصقاع كان يريد أن يصل؟ وأي طعم للأرض في مسامه يدفعه دائماً إلى المزيد من الرحيل؟

لكنه لم يكن بحاجة إلى ذريعة ميتافيزيقية لكي يؤكّد ضرورة السفر. حكمته كانت بسيطة : «لا يفهم الأرض إلاّ مَنْ يمشيها». يقول. يكرر القول. وأكون لابداً تحت إبطه مثل جرو صغير.

«أرض النار»

هذا الصباح، سنسافر إلى الصحراء التشيلية، ذات العجائب الكثيرة : صحراء «آتاكاما» التي تُطاول سلاسل جبال «الآنْديز» منذ بداياتها إلى نهاياتها في القطب الجنوبي للكوكب الأرضي.

وكما أوضح علماء البيئة والجيولوجيا، حديثاً، يستحسن استعمال عبارة : «الكوكب الأرضي»، على التسميات «الدينية» القديمة، مثل الأرض، واليابسة (تذكيراً بالطوفان)، والقاع (تذكيراً بالسماء)، والكرة الأرضية، وغيرها. لأن الاكتشافات الحديثة بيَّنَتْ كم هو شديد الوسع واللامحدودية هذا«الكوزموس»، أوهذا «الكون». وليست الأرض، أقصد «الكوكب الأرضي» إلا ذرة في رماله. ويقولون أننا لا نستطيع حتى مقارنتها بذرة رمل إذا ما أخذنا في اعتبارنا بعض ما يحتويه مركب الكوزموس اللامتناهي من كواكب وضَخامات.

لنعُدْ إلى الأرض.

جبال الآنديز هي العمود الفقري للقارة. وهي صلة الوصل لكل بلدان الجزء الجنوبي من القارة الأمريكية. وعبْرها تصعد الدروب حتى «آلاسكا» في القطب الشمالي للكوكب. تبدأ من أقصى الشمال فوق «بوليفيا»، وتنحدر مطاولة ماء المحيط حتى أرض النار في الجنوب.

تبدأ عالية وشامخة ومليئة ببؤر البراكين الحيَّة والميتة، أو «المقتولة» حسب المعتقدات الهندية. لأنّ بركاناً «فَحْلاً» يمكن أن يقطع رأس بركان آخر أقل فُحولة منه، أي أقل عنجهية وارتفاعاً، وخاصة إذا كان مجاوراً له. وهي تكون، في البدء، متعددة الأنواء والمشاهد والقمم، ولها صفحات أرضية عجيبة تكاد أن تَقْرأ عليها تاريخ الكوزموس. وشيئاً فشيئاً تتطامَنْ كلما انْحدرتْ نحو الجنوب حتى تتحوّل، عند«كابْ دو هورنْ»، إلى فُتات جبلية متناثرة، وهضاب متفرقة لا هيبة لها وإن كانت مملوءة بالجمال، وجُزُر صغيرة محدودة، قبل أن تغرق في ماء المحيط. أريد أن أقول «المحيطات»، لأن التقاء الماء بالماء لا حدود له، وإن كان البحارة الشياطين أعطوا لكل بقعة من الماء فوق سطح الكوكب الأرضي إسماً.

تعتبر «آتاكاما» الصحراء التشيلية من أقسى صحارى «الكوكب الأرضي». وكان «ماجلاّنْ،» العنيد، الذي هو في الأصل بحار برتغالي، ولكن يعمل في خدمة الأمبراطورية الاسبانية، أول مَنْ لاحظ أرض التشيلي العجيبة، وقرر اكتشافها، وسَبرها من أجل تجارة البهارات التي كانت مطلوبة جداً في ذلك الوقت.

وقد كان هو نفسه يبحث عن مَعْبَر، أو قناة إتصال، أو منْفَذ، أو ممر بحري يسمح له بعبور القارة الجديدة دون أن يكون مضطراً للدَوَران حول الأرض. وعندما وجد بالصدفة مضيقاً جنوبياً سَلَكَه. وهذا المضيق قاده من «بحر الظُلمات» الذي أرعب البحارة العرب عندما رأوه، إلى بحر آخر جديد أكثر هدوءاً وأقل اضطراباً، سَماه : «المحيط المسالم»، أو المحيط الهادِيء. وسُمي المضيق الذي اتخذه طريقاً بـ«مضيق ماجلاّن».

وعلى طول الطريق المضيقيّ كان الهنود يشعلون النيران فوق الأكمات، وتنعكس اللُّهابات المنطلقة من النار على صفحات الماء، فظَنّ «ماجلاّن» أن الأرض هي التي تقذف نيرانها، فسمّاها: «أرض النار». وما هي، في الحقيقة، إلاّ النَثْرات الأخيرة الباقية من جبال الآنديز قبل أن يبتلعها ماء المحيط في أقصى نقطة من جنوب الكوكب الأرضيّ.

هكذا نرى أن تاريخ الإنسانية يتلخَّص بأمرين : التجارة والإكتشاف.

علامات

في التشيلي اُكتشفتْ أقدم مومياء في العالم، تعود إلى حوالي ٨٠٠٠ سنة قبل الميلاد.
تشتهر البلاد بمناجم النحاس العديدة والغنية بالمعادن، فيها أكبر بركان في العالم.
وعلى أرضها توجد أعمق حفرة في الأرض.
وفي أعالي جبال «الآنْديزْ» توجد أعلى بحيرة وأصغرها على سطح الكوكب الأرضي، بالقرب من «البيرو».
«سانتياغو دي تشيلي» ستة ملايين. طولها ٦٠ كيلومتراً. وعرضها ٤٠كم.
أحياؤها الفقيرة، ومدن الصفيح، تحيط بها وتمتد إلى مالانهاية.
وقد أُنشئتْ المدينة حول نهر «مابوشو». وهو نهر صغير يشبه «بَردى» في «دمشق». ماؤه وحْلي، أحمر، وسريع الجريان. ينحدر من جبال «الآنديز» جارفاً مخلفات التربة الغنية بنثار المعادن والأملاح. وهو ما يعطيه اللون اللَّحْمي الخاص به، وذاك الملمس الثخين. لكأن ماءه مخلوطة بالشوكولاته.
حول «سانتياغو» تتمركز مزارع العنب، وكهوف الخمور العملاقة التي أنشأها المستعمرون الأوائل. وهي اليوم تحتوي على أشهر الخمور وأعذبها. ومنها كهوف «دونْ مالْكيورْ»، وكهوف «كونشا إيْ تورْ».

«كالاما»

جمال الطبيعة المحصورة بين «الباسيفيك» و«الآنديز» لا يدع مجالاً للشك. وسيذكرني الفضاء المتخم بالروعة بغوطة دمشق، كثيراً. بدمشق وضواحيها. وبخاصة نور الشمس التشيلية ذات اللون الفضي، ذلك النور الباهر الذي يبدو وكأنه انعكس للتو على رقرقات «بردى». يؤكد ذلك الإحساسَ الخارقَ بالسعادة، مشهدُ قمم «الآنديز» المكللة بالثلوج. وأصير أتملّى الفضاء بأبهة وكأنني أفيق قبل الفجر تحت أقدام «جبل الشيخ».
قبل أنْ نأخذ الطائرة للذهاب إلى أقصى الشمال التشيلي، حيث الصحراء الكونية العظمى تطاول سلاسل الجبال المتدرِّجة من أقصى الشمال إلى آخر نقطة في جنوب الكون، سنتغدى في مطعم «لا فاشيتا إيشا»(البقرة المستلقية)، بالقرب من كروم العنب، وكهوف النبيذ، المتمركزة حول «سانتياغو».
في الصحراء القَحول هبطنا.
في الصحراء التشيلية الشديدة الجفاف، هبطنا في مطار «كالاما». مطار أُنشيء لاستقبال عمال مناجم النحاس والمعادن الأخرى في أعلى الصحراء. وعندما حطت الطائرة وخرجنا تذكرت الكلمات الأولى من رواية «البلدة الأخرى» لـ«إبراهيم عبد المجيد»: «وفجأة رأيت الصمت».
كانت الشمس تميل للغروب مثل فتاة عاشقة تلقي برأسها على كتف حبيبها. وحبيب هذه هو الجبل. الجبل الذي يحيط بالقارة مثل أفعى تمد ذيلها إلى ما لا نهاية.

أقـف

لا أتبع الماشين. أشرب المنظر كله مثل ماء عذب يدلقه الظامئ فوق قلبه، ولا يُروى.
أقف طويلاً. أرى الغروب الآخذ بالنزول من أعالي الكون. أتساءل : هنا أيضاً تغرب الشمس؟ بعد أن قطعنا الكوكب الأرضي من المشرق إلى المغرب، نقع في الغروب، أيضاً؟ ولكن أين هي «العين الحمئة»؟
يمشون، وأقف.
أريد أن آكل الأرض.
أمام مشهد الغروب الصحراويّ الآسر تخيفني تفاهة الوجود.
وأعرف أن هذا هو مكاني.

حتى السكون يغدو حركة

الصحراء التشيلية! تعالوا ترَوا عجباً. هذه الصحراء الآسرة ليست من عجائب الدنيا، وإنما هي من عجائب الكون. ضوء، وزمرد، وياقوت. ألوان صحراوية خرافية تنقلها الريح الجافة مثل لَهَب منثور.
الأفق بعيد. السماء في متناول اليد. الأرض تتلَوّى بغنج تحت أشعة الشمس الساكنة في قبة الكون. الكائن هنا ليس في معزل عن عناصر الكون الأخرى، وإنما هو جزء منها. يحس بنفسه مثل هذا الحجر المرمي، ولكن في مكانه. عبقرية الوجود لم تعد الكلمات قادرة على التعبير عنها، وإنما البصر الذي يرتئيها.
الوقت عصراً. الفضاء ممتليء بالضوء. والضوء يحمل آلاف الإشارات. وأكاد أتساءل: ماحاجة الكائن إلى كل هذا القدر من الروعة؟

حتى السُكون يغدو حركة

غمام أوروبا عوّدنا على العتمة حتى في النهار. وهنا نكتشف بعداً آخر للطبيعة: البعد الضوئيّ. أو البعد «النورانيّ» بالمعنى الصوفي البسيط. وهو شيء خارق. لأن النور ينبثق من القاع. يتفرّق بلاتمييز في الفضاء. يشمل أنحاء المرئيات، كلها، بالتساوي وكأنه موكل بإنارة هيئاتها ليغدو وجودها غير قابل للإفلات منه.

ثمة الجبل، والصحراء، وذوائب الشجر، والزواحف البَرّاقة، والتراب، ونثار المعادن، كلها تتلقّى القدر نفسه من الضوء. وكل حسب مساحة كيانه، وحاجته. هنا، في بداية هذه الصحراء الخرافية، ننسى البعد الجمالي للضوء، لأنه يبهرنا على الفور من قوته، ومن شدة استيعابه للبصر. لكأنه يَلْقُف العَيْن قبل أن تحط على المرئيات.

حُدَيْبات الهضاب العالية، الأقرب إلى الشمس، والأبعد من الأفق، وحدها تفلت من حصار الضوء، وتُلقي ببعض ظلالها على الأرض. وللظلال مهمة ترسيمية. إنها توحي للرائي بمدى العظمة التي تتمتّع بها هذه الهضاب الصاعدة نحو الغيم.

وأصير أُتمتم : لتحل نعمة **الله** على الصحراء.

«كالاما» مدينة مهجع. بنايات مصطنعة للنوم . إقامات ملونه من الإسمنت في أعالي الكون. يؤمها عمّال المناجم والمشردون. وهي قد أُنشئت بالقرب من واحة صغيرة، لاقيمة لها في هذا الفضاء المحترق بالنور. فوقها، تماماً، في الأعلى قليلاً، أشتات من جبال الآنديز التي تاهت في هذه الصحراء العظمى، قبل أن يلتقطَها المحيط.

ما يشفع لهذا العدم الخلاّق هو الضوء المفعم بالحياة. ضوء تراه يتحرك أمامك، وكأنه يدلُّك على الطريق. طريق الجحيم الغارق في الجَمال. إنه نور الرب الذي صَبَّه على الصحراء. ضوء يوحي للكائن بأنه أقرب ما يكون إلى الأعلى. ولولا الخشية من الحاضرين لتَكلّم مع الغيب. وتكلّم مع ذلك. ولكن هل لكلام القلب صدى؟ وأي صدى يمكنه أن يقاوم مثل هذا الجلال؟؟

وأصير أُثرثر بمتعة حسية، متوجهاً إليه: «تريَّثْ قليلاً، فالضوء قادم».

مناجم النحاس التشيلية هائلة. قطرها عدة كيلومترات، وعمقها أيضاً. العمل فيها مستمر طيلة اليوم، وكل أيام السنة بلا توقف. عدد العمال فيها يقدر بعشرات الألوف. أممها «أليندي» عام ١٩٧١، وكان ذلك أحد أسباب موته.

سلاسل جبال الآنديز التشيلية هي أحدث الجبال على الكوكب الأرضي (حسب الجيولوجيين). انشقّ عنها المحيط منذ حوالي ٦٢٠ مليون عام. طولها ٦٠٠٠ آلاف كيلومتر، والقسم التشيلي منها طوله حوالي ٤٣٠٠ كيلومتر. تنحدر من أقصى الشمال إلى آخر نقطة من الأرض في القطب الجنوبي. وتعتبرهذه الجبال الأسطورية لُحمة القارةالأمريكية وسُداها.

جبال «الآنديز» مليئة بالبراكين. هناك المئات من البُؤر البركانية فيها. منها ما هو ناشط، ومنها ما هو الآن في حالة كُمون. وعلماء البراكين لم يعودوا يستعملون، الآن، كلمة «بركان خامد»، لأن أي بركان يمكن أن يستيقظ في أي وقت.

سر هذه الصحراء اللامثيل لها يمكن في التواطؤ المعقود بين «الآنديز»، وبين «المحيط الهاديء»، والصحراء، نفسها. إنه تواطؤ ثلاثيّ الأبعاد، وهو لذلك يقتضي منا الكثير من التمعّن لإدراكه.

إنها صحراء قاحلة. قاحلة بشدة. حتى الزواحف لا تسكنها، أو تكاد. نَوْؤها شديد الجفاف، إلى درجة أنك تحس بأغشيتك المخاطية تغدو مثل الرُقَع اليابسة. فمك، وأنفك، وأشياؤك الأخرى، كلها، تجفّ وكأنها عُرِضَتْ على نار هادئة، ولمدة طويلة. ولشساعتها، فإن مناخها متباين ومختلف بشكل كبير.

إنها صحراء بلا واحات، بلا أحياء «مرئية»، أو زواحف. ولا يؤمُّها من الطَير سوى اللقالق الوردية (فلامانْ روزْ). وبعد أيام من السَير فيها والإقامة لمْ أَرَ إلاّ ثُعَيلباً واحداً هزيلاً جاء يبحث عن الفُتات الذي خلّفْناه. «ثعلبي الجميل» ظل يربض في مواجهتنا بهدوء، منتظراً بفارغ الصبر، أن نترك المكان. ومن أجله تركناه.

أكثر من مرة، كنتُ أصعد الأعالي، ضارباً في الفضاء بحدة بصري، باحثاً عن زَوْل أو مآل، دون جدوى. لاشيء يملأ فضاء هذه الصحراء العظمى سوى الريح، والغبار الناعم، والجفاف.

باركها **الله**.

* مقطع من نص طويل عن تشيلي وصحراء «آتاكاما» في شمالها.

حياتي صحبة الموجة

أوكتافيو باث **ترجمة خالد الريسوني**

شاعر ومترجم من المغرب

حينما تركت ذلك البحر، تقدمت موجة بين الجميع، كانت رشيقة خفيفة رغم صرخات الأخريات اللواتي كن يمسكن بها من فستانها الطافي، تعلقت بذراعي ومضت بصحبتي وهي تقفز، لم أرغب في أن أقول لها شيئا لأنه كان يحز في نفسي ان أخجلها أمام رفيقاتها. فضلا عن ذلك فالنظرات الحانقة للكبيرات شلت حركتي. حينما وصلنا القرية فسرت لها أن الأمر مستحيل، وأن الحياة في المدينة ليست كما تصورها لها سذاجتها، سذاجة موجة لم تغادر البحر قط. نظرت إلي جادة: «لا، كان قرارها محسوما لا يمكنها أن تعود» حاولت معها تارة بالرفق، وتارة بالقسوة، ثم بالسخرية. بكت، صرخت، لاطفت، توعدت.اضطررت أن ألتمس منها العفو.

وفي اليوم الموالي بدأت معاناتي، كيف أركب القطار دون أن يرانا السائق والمسافرون والبوليس؟ من المؤكد أن القوانين لا تقول شيئا بصدد تنقل الأمواج عبر قطارات السكك الحديدية، لكن هذا التحفظ هو دليل على الصرامة التي سيتم الحكم من خلالها على فعلنا. بعد تفكير طويل حضرت إلى المحطة ساعة قبل انطلاق القطار، وشغلت مقعدي، وحينما لم يكن يراني أحد، أفرغت خزان الماء الخاص بالمسافرين وصببت فيه صديقتي.

لاح العارض الأول حينما أعلن أطفال زوجين في المقاعد المجاورة بصخب عن عطشهم. اعترضت سبيلهم ووعدتهم بمرطبات وبمشروبات الليمونادا، كانوا على وشك القبول عندما تقدمت امرأة أخرى عطشى. رغبت في دعوتها هي الأخرى لكن نظرة مرافقها منعتني. تناولت المرأة كأسا من ورق، ودنت من الخزان وفتحت الصنبور، وما كادت تملأ نصف الكأس حتى تدخلت بوثبة بينها وبين صديقتي معترضا طريقها، نظرت إلى المرأة باندهاش بينما كنت أقدم اعتذاراتي، عاد أحد الأطفال ليفتح الخزان. وأقفله بعنف. أدنت المرأة الكأس إلى شفتيها:

– آه، الماء مالح.

ردد الطفل ما قالته، قام عدد من المسافرين ونادى الزوج على السائق:

– هذا الشخص وضع ملحا في الماء.

نادى السائق على المفتش:

– أأنت إذن من صب مواد في الماء؟

المفتش نادى على الشرطي المناوب:

– أأنت إذن من صب سما في الماء؟

الشرطي المناوب نادى على القائد:

– أأنت المسمم إذن؟

نادى القائد على ثلاثة من أفراد الشرطة، وقادني أفراد الشرطة إلى عربة منعزلة مابين نظرات وهمسات المسافرين، في المحطة الأولى أنزلوني، بفظاظة سحبوني إلى السجن، خلال أيام لم يكلمني أحد ماعدا خلال الاستنطاقات الطويلة، حينما كنت أحكي قصتي لم يكن يصدقني أحد، ولا حتى السجان الذي كان يهز رأسه قائلا: «القضية خطيرة، خطيرة حقا.ألم تكن ترغب في تسميم الأطفال؟» وخلال إحدى المساءات أخدوني أمام الوكيل العام

– قضيتك صعبة –ردد– سأضعك بين يدي قاضي الجنايات، هكذا انقضى العام وفي الأخير حاكموني. وبما أنه لم يكن ثمة ضحايا فقد كانت عقوبتي خفيفة، إذ بعد وقت قصير أتى يوم استعدت فيه حريتي.

استدعاني مدير السجن:

– جيد. أنت الآن حر . لقد كنت محظوظا. لأنه لم تقع

مصائب، لكن لا تعد إلى تكرار ما فعلت لأنك في المرة القادمة ستؤدي الثمن غاليا.

ونظر إلي بنفس النظرة الجدية التي ينظر بها إلى الكل. في ذلك المساء ذاته كنت أستقل القطار، وبعد ساعات قليلة وصلت إلى مكسيكو، ركبت سيارة أجرة وتوجهت إلى البيت، وحينما اقتربت من باب شقتي سمعت ضحكات وأغنيات، أحسست في قلبي ألما شبيها بدفقة موجة المفاجأة، حين تصفعنا المفاجأة في عمق القلب: فقد كانت صديقتي هناك تغني وتضحك مثلما هو الحال دائما.

– كيف عدت؟

– الأمر في غاية البساطة. في القطار وبعدما تأكد أحدهم بأن الأمر يتعلق فقط بماء مالح ألقى بي في القاطرة. كان سفرا مضطربا: بغتة صرت خصلة شعر بيضاء من بخار، وبغتة تساقطت مطرا خفيفا فوق القاطرة غدوتِ نحيلة جدا، وفقدت قطرات كثيرة.

حضورها غيَّرَ حياتي، المنزل ذو الممرات المعتمة وقطع الأثاث المغبرة امتلأ بالهواء والشمس والخرير والظلال الخضراء والزرقاء، شعب متعدد وسعيد من فوانيس وأصداء. كم موجات هي الموجة وكيف يمكن لجدار أو صدر أو جبهة مكللة بالزبد أن يتحول إلى شاطئ أو صخرة أو كاسرة أمواج! حتى الزوايا المهجورة، الزوايا الحقيرة للغبار والنفايات لامستها أياديها الخفيفة. الكل شرع يبتسم وفي كل الأمكنة كانت الأسنان البيضاء تلتمع. كانت الشمس تقتحم الغرف العتيقة بكل سرور وتبقى لساعات في البيت، في حين تكون قد غادرت البيوت الأخرى، بل الحي والمدينة والبلاد. خلال ليال رأتها النجمات المستنكرة وهي تخرج متخفية من بيتي في وقت متأخر.

كان الحب لعبة، خلقا متأبدا، كان كل شيء شاطئا ورملا وسريرا بشراشف خفيفة دائما. إن عانقتها كانت تنتصب رشيقة بشكل لا يمكن تصديقه مثل ساق حور أسود مبلل، ثم بغتة كانت تلك النحافة تزهر في دفقة من ريش أبيض، في زهو ضحكات كانت تهوي فوق رأسي وظهري وتغطيني بالبياض. أو كانت تمتد أمامي لا نهائية مثل الأفق، حتى صرت أنا أيضا أفقا وصمتا. ممتلئة ومتعرجة كانت تلفني مثل موسيقى أو مثل شفاه مكتنزة، حضورها كان مضيا ورواحا من المداعبات والصخب، والقبل.

كنت ألج ماءها وأنغمر فيه جزئيا وفي طرفة عين أجد نفسي في الأعلى، في أعلى درجات الدوار، معلقا بشكل غامض، لأسقط فيما بعد مثل حجر، وأشعر بنفسي موضوعا بلين في مكان جاف مثل ريشة. لا شيء يقارن بالنوم مهدهدا في تلك المياه، إن لم تكن الاستفاقة تحت قرع ألف سوط خفيف جذل فبألف هجوم سوف ينسحب ضاحكا.

لكني أبدا لم أصل إلى مركز وجودها،وأبدا لم ألامس غصة الآهات والموت. لربما لا يوجد عند الموجات مثل هذا الموضع السري الذي يجعل المرأة قابلة للانجراح والموت، ذلك الزر الكهربائي الصغير حيث كل شيء يتصل ويتقلص وينتصب لكي يغمى عليه فيما بعد.

كانت حساسيتها تمتد في موجات مثل حساسية النساء، لكنها لم تكن فحسب موجات متمركزة بل ومنحرفة عن المركز، تمتد في كل مرة نحو الأبعد حتى تلامس كواكب أخرى. أن تحبها معناه أن تتمدد في اتصالات نائية، أن ترتج مع نجوم بعيدة لا نرتاب منها.

لكن مركزها ... لا، لم يكن لديها مركز بل فراغ شبيه بفراغ الإعصارات إذ كان يمتصني ويخنقني .

ممددين الواحد جنب الآخر، كنا نتبادل الأسرار والهمسات والضحكات، وكانت هي تتكوم وتهوي على صدري وتنتشر هنالك مثل نبت من شائعات، تغني في أسماعي، محارة تتبدى متواضعة وشفافة، وكانت تستلقي جنب قدمي مثل حيوان صغير، ومثل مياه وديعة. فقد كانت شديدة الصفاء لدرجة أنني كنت أستطيع أن أقرأ كل أفكارها. في بعض الليالي كان يتغطى جلدها بومضات فسفورية وكان يتحول عناقي لها إلى معانقة لقطعة ليلة موشومة بالنار. لكنها كانت تصير حالكة ومرة أيضا. وفي ساعات لا متوقعة كانت تجأر وتتأوه، وتتلوى، وكانت أناتها توقظ الجيران، وحين تستمع إليها الريح البحرية وهي تكشط باب البيت أو تهذي بصوت عال فوق السطوح.

كانت الأيام الغائمة تغيظها، فتكسر أثاث البيت،

وتتلفظ بعبارات نابية، تكسوني بالشتائم وبزبد رمادي اللون، مائل إلى الخضرة، كانت تبصق وتبكي وتحلف الأيمان وتتكهن. ومشدودة إلى القمر، إلى النجوم، إلى تأثير نور عوالم أخرى تغير مزاجها وسحنتها بشكل يبدو لي رائعا، لكنها كانت حاسمة مثل مد البحر. بدأت تشكو عزلتها فملأتُ البيت محارات وقواقع، ملأته بمراكب شراعية صغيرة، كانت تغرقها في أيام غضبها(مع تلك المراكب الأخرى التي تنبثق من جبهتي معبأة بالصور، وتغرق في إعصاراتها الضارية أو اللطيفة). كم من كنوز صغيرة ضاعت في ذلك الوقت! لكن لم تكن تكفيها مراكبي ولا غناء المحارات الصامت. كان لزاما علي أن أقيم في البيت مستوطنة للأسماك وأعترف أنني كنت أراها، ليس دون أن تثير غيرتي، تسبح في حضن صديقتي، تداعب نهديها وتنام بين ساقيها وتزين شعرها بوميض بروق ملونة وخفيفة.

من بين كل تلك الأسماك كان بعضها بوجه خاص كريها وشرسا، نمور أحواض صغيرة، أسماك ذوات عيون ثابتة وشاسعة، وأفواه مشقوقة ذابحة، لست أدري لأي زيغ كان يحلو لصديقتي أن تلهو معها، مبرزة تجاهها دون حياء تفضيلا أوثر أنا تجاهل دلالته. كانت تمضي ساعات طويلة سجينة صحبة تلك الكائنات المرعبة، وفي يوم ما لم أعد أحتمل منها أكثر. كانت رشيقة وطيفية، تنفلت من بين يدي بينما هي تضحك وتضربني حتى تطرحني أرضا، أحسست أنها تخنقني، وحينما كنت على وشك أن أسلم الروح وقد بلغت اللحظة الحرجة، وضعتني بنعومة على الشط، ثم بدأت تقبلني وهي تقول أشياء لا أفهمها. أحسست نفسي موهنا جدا، مرهقا ومهانا، فقد كان صوتها عذبا، وكانت تحدثني عن الموت الممتع للغرقى، وحينما عدت إلى نفسي بدأت أخاف منها، بل إني صرت أكرهها.

كانت أشيائي مهملة لديها، فشرعت في معاشرة الأصدقاء، وجددت علاقات قديمة وعزيزة، التقيت صديقة من زمن الشباب، وبعدما استحلفتها أن تحفظ السر، حكيت لها عن حياتي صحبة الموجة. لا شيء يهز مشاعر النساء أكثر من احتمال إنقاذ رجل، إذ أن منقذتي استعملت كل فنونها، لكن ما الذي تستطيعه امرأة تمتلك عددا محدودا من الأرواح والأجساد في مواجهة صديقتي المتغيرة أبدا، والمماثلة لذاتها أبدا في تحولاتها المتواصلة؟ ولما أتى الشتاء، وغدت السماء داكنة، وهوى الضباب على المدينة، وتساقط المطر رذاذا صقيعيا، كانت صديقتي تصرخ خلال كل الليالي، وأثناء النهار كانت تنعزل هادئة وحزينة وهي تغمغم مقطعا واحدا مثل عجوز تتأفف في زاوية ما.

غدت باردة، كان النوم معها يعني أن ترتعش الليل كله، وأن تشعر كيف يتجمد شيئا فشيئا الدم والعظام والأفكار، أصبحت عميقة ومنيعة ومكفهرة، كنت أخرج باستمرار وكانت غياباتي في كل مرة تغدو أكثر امتدادا. هي كانت في زاويتها تزعق طويلا، كانت تقضم الجدران بأسنانها الحادة ولسانها الأكال،وتهدم الأسوار. كانت تمضي الليالي مسهدة وهي توجه إلي اللوم، كنت أرى الكوابيس، وأهذي مع الشمس ومع الشطآن الحارقة وأحلم بالقطب وبأن أصير قطعة كبيرة من الثلج، مبحرا تحت سماوات سوداء في ليال مديدة مثل الشهور، كانت تصب علي شتائمها ولعناتها وهي تضحك، فتملأ البيت بالقهقهات والأشباح، كانت تنادي الوحوش من الأعماق، عميان سريعون وغلاظ. ومعبأة بشحنات كهربائية كانت تفحم كل ما تلمسه، وتفسد بالحامض كل ما تحتك به. لقد غذت ذراعاها العذبتان حبالا خشنة تخنقني، وصار جسدها اللين والمائل إلى الاخضرار سوطا لا يرحم، يجلد ويجلد. هربت. كانت الأسماك الرهيبة تضحك ضحكات شرسة.

وبعيدا في الجبال، ما بين أشجار الصنوبر العالية الوهدات تنفست هواء باردا وناعما يشبه فكر التحرر، بعد انصرام شهر عدت، كنت ثابت العزم، كان الجو شديد البرد حد أني عثرت فوق مرمر المدخنة قرب النار المطفأة تمثالا من الثلج، لم يثر مشاعري جماله الكريه، وضعته في كيس كبير من الكتان، وخرجت إلى الشارع بالنائمة محمولة على ظهري، وفي أحد مطاعم الضواحي بعتها لصاحب حانة من أصدقائي، شرع مباشرة في تفتيتها قطعا صغيرة، ووضعها بعناية في براميل حيث يتم تبريد الزجاجات.

حامل الشمس ينهض

باولا جن آلان

شاعرة وكاتبة أمريكية من أصل لبناني

ترجمة: منى برنس

قاصة واكاديمية من مصر

كان هناك رجل في حياتها، دخلها، يغذيها ويتغذى عليها. حدثته عن السحر، عن الغموض الذي تعرفه. لكنه، جودا، لم يصدقها. قالت أن ذلك هو السبب الذي جعلها تجلس على التاتامي رافعة قدمها فوق أرضية شقته، في منتصف الغرفة.

كان يتحدث بعذوبة، لكن دون أن ينظر إليها، كالمنوم مغناطيسيا. طبخ طعام العشاء بينما تغرب الشمس على سان فرانسيسكو، وتحدثا وهما يأكلان على التاتامي. تحدثا وشربا، هي تحدثت عن السحر وهو تحدث عن عمله. أكلا طعاما أعده على الكانون، على الطريقة اليابانية. «أنا من جيل نيسي،» قال. «هناك إيسي، نيسي، سنسي، يونسي. هؤلاء أجيال في أمريكا. إيسي هم الأقدمون. أنا أنتمي إلى نيسي. نحن الشعب الوحيد الذي يحصي الأجيال،» قال: تذكرت قبيلتها، المنحدرة من إياتيكو، امرأة الأرض، امرأة القمح. كان هناك أربع قبائل قمح، ثم قبيلتها. «أنا من جيل السنديان،» قالت. «الخامس. عمي، رجل السنديان، ساعد إياتيكو في البداية. ساعدها في وضع النظام، القوانين. الطريقة التي سيعيش بها الناس. كيف سيكونون. كان أول كابتن حرب.، أول شيخ قبيلة بالخارج. بدأنا نحسب العدد منذ الزمن الذي أتى فيه الناس إلى هنا من العالم السابق، تماما مثلك.»

عندما عم المساء، وتكثف الضباب على الزجاج، خلع عنها ملابسها وكأنها دمية وأخذها إلى الفراش على التاتامي حيث تناولا عشاءيهما من قبل. حوّل المائدة إلى فراش. وضعها عليه. دخلها، ببطء، متحكما في التوقيت، ضاجعها، وجهه بعيدا عنها، مركزا على جهده هو ليشبع شيئا غير منطوق بداخله، شيئا بعيدا جدا وعميقا لا يقر به ولا برفة عين، ولا حتى بنظرة في اتجاهها، ضاجعها كدمية، ثم سكن بجانبها، وخلد إلى النوم.

عندئذ نظرت إليه. جسده الصغير. جلده البني ينبسط بينما ترتخي العضلات. يرتخي قدر ما تستطيع تلك العضلات. وأخذت تنظر إلى لمعان جلده، لفترة طويلة.

تساءلت وهي تراقبه نائم بعمق في مكانه بعيدا جدا عنها لم تفكر فقط في الجرح. عندما تكون قريبة منه، لماذا تبكي. ممارسته للجنس كانت جيدة. متواصلة وواثقة. غير مرتبكة. حرة، نظيفة بشكل ما. مثل شقته المرتبة. مثل طعامه النظيف. كان جيدا، ورغم أن جسدها تجاوب معه، إلا أنه ظل بعيدا عنها، بعيدا عن أي مكان عاشته. عيناه، مفتوحة أو مغلقة، لم تمسها، وأثناء المضاجعة نطق بالقليل، ولا شيء في الحقيقة موجها إليها، فقط الألفاظ المعتادة التي تعلمها عن ظهر قلب ليقولها وهو ينتهي. وعندما انتهى استدار ونام وأخذتها يقظتها إلى بيتها. بأدب. بنعومة. وبكت. لم تدر ماذا تفهم من ذلك. من ثقته. رغبته. وثوقه المنعزل. مثل ستيفن، رفض أن يجعلها حقيقية.

ربما كان رجلا- روحا. ربما كلاهما هو وستيفن كانا رجلين- روحين. ربما كانا في حياتها مثلما كان الآخرون في أحلامها. رجال يشعرون بأهميتهم. مثقلون. يشيرون الى أو بعيدا. من نوم الى نوم، من طيف الى ظل، من حاجة الى حاجة. هناك في النهير الذي يجري بطول جوادالوب تعلمت أن تحفر تربة صفراء عديمة النفع وتشكل منها قدورا لتأكل منها الشمس. تلف الحبال، تشم الرائحة الحلوة للأرض، صنعت أشكالا من الطين وإلينا بجانبها تحت الظل الممتد الذي صنعته جدران النهير العالية. حفرا، جمعت التراب. بنعومة، شكلته. وحيدة في المكان الذي أوى أطيافا قليلة، كانت بمفردها وكانت خائفة. ممتطية الريح في صباح غزلته الشمس خرجت وعادت، متعجبة. وفي عتمة الهزيع الأخير من الليل، حين يكون الأطفال في عمق نومهم، تستلقي، عيناها تبحلق على

اتساعها في الظلال، تتلمس ألمه. جودا، ستقول، وتختبر الكلمة على لسانها. يوشوري. رجل نيسي. وستفرك راحة يدها على طرف البطانية الساتان، ثم تتمدد في ظلال تلك الليلة الشمالية، وتجذب عقلها إلى النوم.

وحلم. أنها تمشي في طرقات في متحف. حيث لم يتعرف عليها أحد، لا أحد انتبه إليها. تمشي في ممرات لانهائية، الرخام يلمع، والورق الذهب مشذّب، قاعات يقطعها بشر، وجوه مظللة تبتعد عنها إذا ما التقت عيناها بأعينهم، يستديرون إلى الحائط بدلا من الاستدارة إليها، النظر إليها، رؤيتها. كانت تهيم في هذه القاعات، غير قادرة على إيجاد طريقها للخروج. لا الطريق الذي أتت منه، ولا الطريق الذي يؤدي للخروج، وصرخة صامتة تتصاعد بداخلها، دائما ما تتصاعد لكنها لا تصدر أبدا في تلك القاعات الصامتة الرخامية. لا أحد يخاطبها هناك.

في أحلامها تدخل أحيانا إلى غرفة مزدحمة، تجلس مع الناس وتنتظر المتحدث، الفيلم، أيا كان ما يعرض هناك للتسلية أو للإرشاد. وتجد نفسها غير قادرة على المكوث، في حاجة إلى تلمس طريقها، أن تهدئ من روع الصوت الذي يعلو ويعلو بداخلها، أنت لست هنا، لست هنا. وتخرج لتمشي مجددا في الممرات حيث ظهرت جدران محل المخرج الذي كان، حيث الدرجات التي كانت هابطة أصبحت الآن صاعدة، حيث بحثت عن شخص لم تجده. ثم تستيقظ، واعية فقط بالرعب البارد الذي يلف معدتها، رعشة عروقها والدم يحاول أن يجد طريقه في شرايينها. شرايين تتفرع مثل شجرة انتصبت خارج نافذتها في ذلك المكان الآخر، المكان الذي تركته.

في أحد هذه الأحلام رأت أمها، تمشي في الممر بالقرب من الحائط. آجنس وبن كانا معها. كانوا يتحدثون ويضحكون وهم يسرعون الخطو. إيفاني حاولت أن تعبر الممر أمامهم، لكن كان هناك كثير من الناس وكانوا كلهم يسيرون باتجاهها. نادت أمها، لكنها لم تنظر في اتجاه إيفاني. نادت آجنس، نادت بن، لكنهم تابعوا سيرهم باتجاهها دون أن ينظروا إليها. ثم مروا أمامها. التفتت، نظرت إليهم، حاولت أن تلحق بهم لكنهم اختفوا كما لو لم يكونوا موجودين على الإطلاق. ثم استيقظت، والدموع تنهمر من عينيها. لا أحد يعرف اسمي، فكرت. ونهضت في تلك الساعة المبكرة حيث الضوء بارد وضبابي لتدخل مطبخا لم تعرفه، لتتجول داخل شقة لم تميزها، لتنظر إلى أوان وأكواب، فخار وصور لم تعرفها، لتحدق طويلا في مرآة الحمام تحت ضوء قاس متقصف، وجه لم تتعرف عليه.

ملاحظات المعالج . ٢٦ يوليو، ١٩٧٦

حلم: «أنا في مبنى ضخم في مكان ما. مصنوع من الرخام. أظن أنه متحف. يوجد العديد من القاعات وشتى أنواع البشر. لا أستطيع أن أجد طريقي للخروج. أنا أبحث عن شخص ما، لا أعرف من، لكني أزداد توهانا ولا أستطيع أن أجدهم. وأنا أسير الناس تأتي نحوي ثم تستدير بعيدا عني. يستديرون ناحية الحائط حتى لا يضطرون للنظر إلي. كلهم غرباء. الآن أرى أمي آتية نحوي. هي بصحبة الأطفال ويسيرون الناحية الأخرى من هذه الردهة الكبيرة. يبدو أن الجميع يسير في اتجاه واحد إلا أنا. أنادي أمي وبن وآجنس، لكنهم لا يتصرفون وكأنهم سمعوني أو رأوني. فقط يتابعون سيرهم، في الاتجاه المعاكس لي، يتحدثون وينظرون الى ما حولهم. ينظرون حولهم لكنهم لا يروننني رغم أنني ألوح لهم كي ألفت انتباههم إلي. يتابعون السير ويمرون من أمامي وأنا أحاول أن أستدير وأتبعهم ولكن وأنا أستدير لا أستطيع أن أراهم في أي مكان. كما لو أنهم اختفوا تماما.»

المعالج: «كوني الناس»

إيفاني: «أوكي. أنا الناس. نحن نسير في قاعة المتحف. نحن في طريقنا الى مكان ما، وقد حان الموعد تقريبا. هناك محاضرة هامة وجولة بالمكان، ولا نريد أن نفوتها. هناك تلك المرأة التي تسير في الاتجاه الخاطئ، لكننا لا نعيرها أدنى انتباه. هي ليست ذاهبة في نفس الاتجاه. البعض منا يخرج عن طريقنا كي يتحاشاها، وهذا يبطئ سيرنا. لا يعجبنا ذلك، لكننا لن ندعها تعرقل هدفنا. نحن لدينا شيء هام نفعله وهي ليست آتية معنا. لا نعلم من هي، فقط هي تسير في الاتجاه الخاطئ.»

المعالج: «كوني بن.»

إيفاني: «أوكي. أنا بن آتنسيو. عمري اثنا عشر عاما. جدتي تصطحبني أنا وأختي لمشاهدة عرض في المتحف. إنه عرض مخصوص وتريدنا أن نراه. نحن مسرعون حتى لا نتأخر، وجدتي تخبرنا عما سنشاهد. وطوال الوقت تحثنا على الاسراع حتى لا يفوتنا شيء. أشعر بالاثارة بسبب العرض الذي ظلت جدتي تحدثنا عنه لفترة طويلة. كان الدخول صعبا، ويجب أن نمشي مسافة طويلة حتى نصل الى المكان الذي يقدم فيه العرض. أتمنى لو لم يكن هناك هذا العدد الكبير من الناس. انهم يخيفونني. يمشون بسرعة جدا وهم طوال القامة ولا أستطيع أن أرى الكثير ما

عدا وجه آجنس، انها تتصرف مثل فتاة الآن فلا تضحك ولا تتصرف كالأبله كعادتها. أنا خائف ومتحمس وأشعر كأنني مجنون لأنني لا أريد المشي بهذه السرعة. أريد أن أتوقف وأنظر الى بعض الأشياء القريبة الموضوعة في صناديق زجاجية بطول الحائط. وأريد أن أنظر من النوافذ التي نمر عليها. جدتي تقول يجب أن نحصل على مقاعد جيدة، لذا علينا الاسراع. انها تمسك بيدي حتى لا أضيع منها في هذا الزحام.»

المعالج: «كوني آجنس.»

ايفاني: «أنا آجنس آنتسيو. عمري أربعة عشر عاما. أنا أسير بصحبة جدتي وبن في ردهة طويلة. قاعة واسعة جدا وجميلة ذات نوافذ كبيرة وصناديق زجاجية بها أشياء حلوة. انه المتحف حيث يضعون الأشياء المخصوصة أمام ناظري الجميع. أنا معجبة بتلك الشياء. يوجد أوان وقدور، هناك أشياء مصنوعة من الذهب ومن الأحجار الكريمة من الصين ومصر، أشياء من أفريقيا وأمريكا الجنوبية والمكسيك وأوروبا. لوحات وتماثيل، سجاجيد ومعلقات. أنا مرتدية افضل ثيابي. حذاء بوت جديد ذي كعب عالي ومعطف صوفي انيق. وقبعة مصنوعة من الفرو ناعمة وشكلها حلو جدا علي. تجعلني أبدو كنساء المجلات. جدتي وبن وأنا نسرع الخطى مع كل الناس المتوجهين الى العرض. انه عرض لأشياء اثرية، وفيلم. عملوا كل شيء مثلما كانت في القديم، تقول جدتي، ونحن حقا محظوظون لأننا سنشاهده. أنا سعيدة لأنها تعاملني كفتاة راشدة. ساعدتني في تسريح شعري واشترت لي هذه القبعة الفرو. أتمنى لو أمي تعاملني كما تفعل جدتي. أن تأخذني الى أماكن وتتحدث عن قصات الشعر والماكياج والملابس. أحيانا تفعل، لكنها لا تهتم كثيرا بهذه الأشياء. أتمنى لو كانت معنا الآن. ستحزن لأنه فاتها. عليها أن تعمل طول الوقت، وهي دائما مشغولة ومتعبة.»

المعالج: «كوني الأم.»

ايفاني: «أنا سايشو كاويمي. أنا أصطحب أحفادي لمشاهدة عرض خاص في المتحف. انهم مثل ابنائي. أنا أبقيهم معي لأوقات طويلة كي أساعد ابنتي. أتمنى لو كانت تستطيع الحصول على مزيد من المال، أن تكون معنا اليوم هنا. انهم اطفال طيبون مع ذلك. انها تعمل أقصى ما في وسعها، وأنا سعيدة لأني أساعدها في تربيتهم. أفتقد الأطفال حينما يكونون بعيدا عني، وأن تكون مع الأطفال يجعلني صغيرة. لديهم طاقة جبارة وفضول عارم للمعرفة. انهم أيضا يساعدونني في أعمال البيت، لذلك أنا وزوجي نسعد بوجودهم. أنا لا أحب هذا الزحام مع ذلك. الناس يتدافعون ويسرعون. أريد ان أشاهد العرض، وأريد بن وآجنس أن يشاهداه أيضا.
آجنس تكبر. وهي ذكية جدا. ستتطور كثيرا، هذه البنت. جدها دائما ما يقول ذلك. يجب أن نعمل كل شيء كي تحصل آجنس على أفضل تعليم، يقول. ستصنع شيئا من نفسها. هذا ما يقوله. أتمنى أن نصل الى المكان بسرعة. لقد مشينا طويلا في تلك الردهات. أشعر بالتوهان وسط هذا الحشد من الناس البيض. الكل يرتدي ملابس أنيقة. أتساءل لم لا يبتسم أحد أو يتحدث. أظن أن هكذا هم في المدينة الكبيرة. أتساءل اذا ما تتذكر ابنتي وقت أن اصطحبناها الى مسرحية في نيو يورك عندما كانت صغيرة. ربما تتذكر، ولهذا انتقلت الى هنا. المكان هنا ليس بعيدا مثل نيو يورك، وفي نفس الوقت به العديد من الأنشطة. أتمنى أن تأتي الى البيت في وقت ما، مع ذلك. أفتقدها عندما تكون بعيدة.»
المعالج: «كوني المتحف.»
ايفاني: «أنا المتحف. أنا ضخم ومهيب. أنا مربع ولامع ونظيف. كل هؤلاء الناس يطوفون أرجائي ويعجبون بي. يشاهدون كم أنا ضخم ومرتفع، كيف أنا ملئ بالأشياء المميزة. تقريبا لدي كل شيء أي شخص يرغب في رؤيته. من كل مكان في العالم. والكثير من الأشياء هنا ليست معروضة. هناك الكثير والكثير مخبأ بداخلي، في أقبية ومخازن، أكثر من ذلك المعروض للناس. أنا أمتلك عددا ضخما من الموظفين الذين يعملون هنا ويديرون الأشياء بسلاسة. أنا متراس. قوة. نصف الأشياء المخزونة بداخلي لا يعلم الموظفون شيئا عنها. لا يدركون حجم المعرفة والكنوز التي أمتلكها. لكني أحرس هذه الأشياء، للوقت الذي سيأتي فيه من يقدر ويفهم قيمة هذه الكنوز الفنية. انهم يعتقدون أن الأشياء في قيمتها المادية أو التاريخية. يظنون أنهم سيضعونها جانبا بسبب جمالها. يخشون أن يضيع الجمال. لكني أعلم حقيقة الأمر، حقيقة مسجلة بحرص في الملفات. يوم ما ستقرأ هذه الملفات ويدرك مغزاها.»
المعالج: «كوني ايفاني.»
ايفاني: «أنا ايفاني آتنسيو. ايفاني كاويمي آتنسيو. أنا أهيم في المتحف الضخم وتائهة بشكل يائس. لا أميز شيئا. لا أستطيع ان أجد طريقي. لا أستطيع أن أرى أي شيء لأن

ليس لديّ وقت. يجب أن أقابل شخصا ما هنا، لكني لا أستطيع أن أجدهم. ليسوا هنا. يوجد أناس كثيرون هنا، انهم ظلال. لا يريدون أن ينظروا إليّ. أنا لا أتعرف على أي أحد هنا. أمشي عكس السير. أنا تائهة وخائفة. يبدون لي مهددين، غريبين. لا ينظرون إليّ. كلهم في عجلة من أمرهم وفقط يمرون من أمامي، يتنحون جانبا كي يبتعدوا عن طريقي. لا يريدون لمسي أو النظر إليّ وأنا خائفة من أن أوقف أحدهم وأسأل الى أين هم ذاهبون أو كيف أجد طريق الخروج. الجدران عالية جدا، ملساء جدا. أنا لا أنتمي لمكان مثل هذا. انه يخيفني. أنا خائفة منه لأنه ضخم جدا وغريب جدا، غريب جدا. لا أفهم أي شيء أراه هنا. لماذا يضعون هذه الأشياء في مبنى ضخم؟ ألا يستخدمها أحد؟ لأي غرض هذه الأشياء؟ أشعر أني غبية جدا. أرى أمي وأطفالي. انهم يمشون في الردهة. لا يرونني. أناديهم، ألوح لهم، لكنهم يمضون في طريقهم كما لو أنني لست موجودة. أنا خائفة جدا هنا، ولا أحد يهتم.»

المعالج: «قولي لهم ذلك، يا ايفاني.»

ايفاني: «أنتم لا تهتمون! أنا خائفة جدا هنا. أنا تائهة وخائفة وأنتم لا تبالون.» (الصوت بالكاد مسموع)

المعالج: «أعلى، قوليها وكأنك تعنيها.»

ايفاني، تصرخ: «أنتم لا تكترثون! أنا تائهة وأنتم لم تنظروا حتى إليّ! أنا خائفة جدا وأنتم لا تبالون. أنتم أيها الحمقى الأغبياء المغفلين، كفى تجنبا لي. انظروا إليّ، اللعنة. انظروا إليّ!» (تبدأ بقوة، تنتهي تقريبا همسا)

المعالج: «أعلى!»

ايفاني: «انظروا إليّ! انظروا إليّ! انظروا إليّ!» (قالت بصوت أقوى)

تحت التلال السفلية يسير بخطى واسعة

ذات ليلة في وقت متأخر بعد أن خلدت ايفاني للنوم، بعد أن نام الأطفال بفترة طويلة، قرع شخص ما الباب. كان جودا. دخل. لم تشعل ايفاني الأضواء. وجلسا في الحجرة الأمامية المضاءة بإنارة الشارع في شقتها وتحدثا بصوت خفيض. ساءلت نفسها لم هو موجود. قال أنه في حاجة لأن يراها. بدأ يقبلها شبه يائس. تحسس ملابسه، فكّ بنطاله. ألقى بملابسه على الأرض ودفعها الى الأريكة. اعترضت. «لا يا جودا. ليس الآن. لا أستطيع الآن.» لم تستطع اخباره أنها حائض. الخجل، خوف مبهم تصاعد بداخلها لمجرد الفكرة. «أرجوك،» كان يتمتم بصوت هامس جدا بالكاد سمعته. «أرجوك.» كان هناك ما يشبه النشيج في صوته.

تركته يدفعها الى الأريكة. تركته يجثم عليها. أزاح قميص نومها لأعلى، وتحسس لباسها الداخلي، نايلون خفيف، وقصير. بشدة واحدة مزقه، ألقى به جانبا. كان يتأوه باسمها. «ايفاني، أوه ايفاني، أحبك، «كان يقول، «أوه، أرجوك دعيني ، ايفاني،» ولمسها بأصابعه البنية القوية بين ساقيها، أدخل اصبعا فيها، وجد التمبكس وأخرجها، أبعد ما بين ساقيها، وهو يقول المزيد وبقوة أكثر، كترنيمة، كطبلة، «دعيني، ايفاني، دعيني. دعيني ايفاني، دعيني.»

ودفع بيده عضوه النصف مرتخي الى داخلها، وهو ينشج، «اللعنة على هذا الشيء، «لعن وتأوه، «اللعنة على هذا الشيء.»

أمسك بكتفيها وألصقهما بالأريكة، وهو يلعن ويشهق بنشيج. دفن وجهه بين نهديها وانتحب.

وفي ظل الضوء الخافت المنبعث من النافذة المظللة نهض ورتب هندامه. شد بنطاله على فخذيه القويين النحيفين، وأقفله بيديه البنيتين القويتين. ربط حزامه ثم نظر لأسفل الى وجهها الممزق. ذلك الذي صمت وانعزل في عتمة الضوء الشحيح. اقترب منها ولمس شعرها. أنزل قميص نومها الى رجليها. خرج الى الليل، عتمة المدينة التي أبدا لا تكتمل. أغلق الباب.

وتركها هناك تفكر في ألمه، ألمها. «لا أريد أن أعيش،» همست الى الظلال التي انتظرت بهدوء في الغرفة. «لا أريد لهذا الأمر أن يستمر. لا أستطيع ايقافه.» قالت ذلك همسا كي لا يسمعها الأطفال، كي لا تسمع نفسها. «لا أريد أن أعيش هكذا مجددا.» وبعد فترة نهضت، وعادت الى فراشها ببطء وهي تهمس الكلمات التي أتت في ذهنها.

كن عقبة في طريقي سأكون عقبة في طريقك. رقصة ٤٩

بعد يومين ذهبت الى البار الهندي. كان الوقت مبكرا والمكان تقريبا خاليا. كان هناك بعض الرجال الذين لم تميزهم على المشرب، يتحدثون بصوت منخفض. كانوا يرتدون قمصان العمل وحلي فضية وفيروزية ثقيلة. تطلع اليها النادل عندما جلست على كرسي البار المرتفع. «مرحبا، ايفاني،» قال. «اعطني بيرة بد،» أجابت بهدوء حتى لا يلحظها حد. لم تكن ترغب في رؤية أي شخص الآن. فقط أرادت أن تجلس في أي مكان مريح. أن تجلس ولا تفكر بأي شيء على الاطلاق.

أحضر الرجل مشروبها. وهو ينتمي لقبيلة ميوك، طويل وربعة. تدلت خصلة من شعره الأسود على جبهته. وغطت

أصابعه العديد من خواتم النافاجو الكبيرة. عاد الى مكانه في الطرف الآخر من المشرب بعد أن قدم لها مشروبها، والتقط المجلة النسائية التي كان يتصفحها، وقد انعكست على وجهه المتبلد اضاءة البار الشحيحة.

تطلعت حولها الى البار المليء بالندوب، طاولات المطبخ البسيطة بجانب النافذة. لم ترغب في أن تنظر الى المرآة التي واجهتها. نهضت بقلق، وذهبت الى طاولة البلياردالتي شغلت معظم المكان وبدأت تضرب الكرات. لم تعبأ بأن ترتب الطاولة، فقط ضربت الكرات التي تركها اللاعبون السابقون.

دخل رجل وامرأة. كان الرجل ضخما جدا، وكذلك المرأة. طلبا مشروبين وذهبا الى طاولة البلياردالأخرى. كانا مخمورين، استطاعت ايفاني أن ترى ذلك، فوضعت عصا البلبارد مكانها بحرص وعادت لتجلس على الطاولة الوحيدة بالبار التي حشرت بجانب النافذة الزجاجية.

كان الوقت قد بدأ يتقدم في المساء. الضباب بدا يستقر فوق المدينة. رشفت بيرتها ودخنت سجائرها، وهي تنظر الى الرصيف، الى الشارع.

بدأ الرجل والمرأة يتحدثان بصوت مرتفع، وفجأة انفجرت المرأة في ثورة عارمة. التفتت ايفاني نحوهما. المرأة تصرخ بحدة الآن. كانت تصيح. «أيها السافل،» صرخت. «يا ابن الكلب يا نتن. سأريك، يا وسخ يا كذاب يا سافل.» وبدأت تقذفه بالكرات. تكور على نفسه وانحنى متفاديا الكرات وهي ظلت ترشقه. تكسرت المرآة أعلى المشرب. لم يتحرك أحد. التفت النادل والرجلان الآخران ليتفرجا. كانوا صامتين. ألقت المرأة الكرات بقوة هائلة. تجمدت ايفاني للحظات، ثم انحنت أسفل الطاولة لتتفادى الكرات التي بدأت تنهمر صوبها. تهشم لوح الزجاج البلوري الذي كانت تنظر من خلاله، وتطاير الزجاج في كل مكان. قرفصت تحت الطاولة، وهي تمسك برأسها بين ذراعيها. الصوت الوحيد كان صوت الزجاج المهشم، صوت الارتطام الناتج عن اصطدام كرات البلياردبالحائط، بالطاولات، وصوت المرأة التي تسب، وهي تصرخ بألمها وغضبها.

ألقت بكل الكرات، ثم العصى. بغضب وقوة ريح عاصفة ألقت بكل شيء كان في متناول يديها، ثم ركضت الى الباب ، حطمت زجاجه الثقيل وصفقته خلفها.

ببطء، بدأ الموجودون في البار يتحركون. ببطء خرجت ايفاني من أسفل الطاولة، وهي تنظر الى يديها، ذراعيها، لترى ان كانت تنزف. ببطء بدأ الرجال يتحدثون، يضحكون، وبدأو يجمعون عصى البلياردوالكرات. بدأ النادل يكنس الزجاج. «البار مغلق الليلة يا شباب،» قال. «سام، أنت ايها الأحمق، لا تأتي بهذه المرأة وهي مخمورة الى هنا ثانية.»

أومأ سام وهو يترنح ، وقد تحول لون بشرته البنية الى رمادي. «لا، يا جيك،» قال. «لن آخذ هذه المرأة الى أي مكان، مخمورة أو واعية.» وبدأ يضحك مخمورا والرجلان الاخران يخبطانه على كتفه. «لا بأس يا جيك،» قالا. «هل تريد بيرة أخرى؟»

ذهبت ايفاني الى دورة مياه السيدات، رشت قليلا من الماء على وجهها. نظرت في المرآة الى عينين تحولا الى شرطتين لامعتين: «عندك حق يا أختي، استمري،» قالت. «أنا أعرف بالضبط ما تقصدين.»

تأخذ قرارا بالتخلص من الموضوع

كان مبهرا للغاية. المكان كله، الرخام واللوح الذهب، الفضاءات الفسيحة المرتبة التي لا يشغلها سوى مقعد، السلالم الصاعدة والهابطة الى حيث لا يعلم الا الله، خطوات الأقدام غير المسموعة في الممرات الرخامية الطويلة، القاعات المقببة ذات الظلال. الناس تسير بطريقة هادفة، حذرة وقاتمة، عيونهم خفيضة، لا تنم عن أي انبهار.

لكن المكان كان حقا باهرا، هذا النُصب للسلطة الراسخة، حيث الوضع الملائم هو أن يكون لك هدف، حيث لا تستطيع الأشياء العادية أن تدخل، لا شيء من الشارع أو حركات المدينة القاتمة، البيوت والهموم اليومية. في احدى القاعات، ذات الفضاء الرخامي، وحيث حلقت الأسقف عاليا الى ما بعد البصر، الى الزوايا المذهبة حوافها، المنقوشة بالزهور، أعلنت الحروف الذهبية: قاعة السجلات. ايفاني فكرت للحظة في أساطير جمعية اخوانية سرية، رأت اسمها في ملف سري يحوي أدق تفاصيل قلبها، حيث ستجد سر هدفها هنا في هذا المكان والزمان، وتمنت استعادة ما فقد، ولو في هذه القاعة المؤسسية المهيبة.

ترتقي السلالم الحلزونية: أكيد ستتسمر أليس مكانها لو كانت خارجة للتو من بلاد العجائب، وسترهب هذا العرض للسلطة الطاغية. الوجود الساكن للدولة، الظل الذي بدون ملامح للسلطة، للقوة، لهؤلاء الذين يتحكمون لأنهم رأوا أن من المناسب أن يقبروا أنفسهم وشرفهم المقدس في الكهوف الضخمة في قاعة المدينة. لا سياسيين يتبخترون، ويقفون في القاعة ينمون كما يفعلون في

البيوت، حتى ولو كانوا متغضنين قليلا نتيجة العمل. لا أحد يقف أو يجلس على مقاعد جلدية يتبادلون المصالح، ينمون، ويقهقهون. لا شاب صغير أو جبان يتسكع بين تلك الأصداء ذات الذوق. فقط الموظفين والاداريين يعدون في صمت هنا وهناك، ورجال تتدلى حقائبهم برجولة بجانبهم، متقزمون بما يتناسب مع الضخامة الساكنة، غير ذوي أهمية.

ايفاني وجدت محاميها أخيرا. كان ينتظرها حيث ارتفعت القبة ذات الأوراق الذهب. فقدت الكثير من احساسها بنفسها أثناء تجوالها بالقاعات الرخامية، لكنها استطاعت أن تلحظ أن المكان كله مركب بحرص، بحيث يخلق ذلك الوهم بالسلطة القوية، الخالدة. بطريقته الخاصة، كان المكان يشبه رقصة مقنعة. كهانه وشاماناته يرتدون أزياء مختلفة، يقومون بحركات مختلفة، لكن تأثيره المقصود هو ذاته. شعرت بأنها تائهة بعمق، حالة ملائمة تماما بالنظر الى المناسبة ذاتها.

رفع محاميها يدا، مشيرا لها. يرتدي بذلة على الموضة، له شارب أشيب حسب الموضة، كان يحاول أن يعطي الانطباع بالأناقة والراحة، أن يلقي ببعض رونق اعتزازه الشخصي بنفسه على الجدران والأرضيات البيضاء الباردة لهذا المكان غير الانساني. لكن جسده النحيل ونضجه الناقص جعل محاولته غير ذات جدوى، مثل محاولتها. «مرحبا»، قال، مبتسما.

«المكان رائع،» قالت ايفاني وابتسامة عريضة على وجهها.

حملق فيها، بعينين أزيح زجاجهما لبرهة، لتظللهما ثانية ومضة العمل. «لم تأت الى هنا من قبل؟» سأل، مبديا اللامبالاة، مدعيا أنها تقول شيئا سياحيا بدلا من الشيء المطلوب تماما. وكان من الصعب متابعة الادعاء، فكرت، بالنظر الى طريقة لبسها. فقد ارتدت الشال المزين بالزهور ذي الشراشيب الحريرية الذي اشترته من مسقط رأسها وارتدته باستمرار منذ مجيئها الى المدينة. وغطى الشال قميصا أرجوانيا وجينزا من النوع الذي يلبس في المزرعة ماركة ليفيس. ارتدت حذاء جلديا بدون نعل. ليس غاليا لكن أنيقا، ذلك البسيط الذي اشترته من السوق قرب بيتها. «لا، لم آتي الى هنا من قبل،» قالت وهي تقاوم الرغبة في شد الشال على رأسها ووجهها. «أعتقد أنه واحد من أغرب الأماكن التي رأيتها!»

توجها الى المصعد ودخلاه. الصندوق الصغير المفروش بسجادة قاتمة اللون كان اطاره عبارة عن أبواب معدنية مطلية بلون الذهب.

«القاضي سيكون هنا في دقائق،» قال المحامي. شد ربطة عنقه بحرص. شيء ما يخص القضاة يجعله يتأهب، فكرت ايفاني. «سيسألك بعض الأسئلة،» أضاف الشاب، «لكن لن يستغرق الأمر طويلا.»

«ها هي ورقة ترتيبات الملكية والتوقيعات،» قالت ايفاني، وهي تناوله ورقة رخيصة بدون سطور. أبدو عملية تماما، فكرت، بالنظر الى الغضب الذي بالكاد تتحكم فيه والرعب الذي أملاه كتابة هذه الورقة وارغام جودا للتوقيع عليها. بالنظر الى غضب جودا المصطنع أو الحقيقي من الموضوع برمته. لم يكن يرغب في الطلاق، هي تعرف ذلك، رغم أنه تركها وذهب مع نساء أخريات. هو أيضا كان يريد أن يستمر الاناء في الغليان في البيت. حسنا، فكرت، انطفأت النار. أنا لا أريد أن أدفع فواتيره بينما يتسكع هو ويقضي وقتا طيبا. وابتسمت ابتسامة عريضة لتلاعبها بالألفاظ بشكل لاواعي.

«الممتلكات مقسمة بالتساوي، أليس كذلك؟» نظر اليها المحامي، دون تعبير.

عضت شفتها. «ليس تماما.»

«أوه؟» نظر اليها متفاجئا.

«بالنظر الى أنني أدفع الفواتير وهو يستمتع، «هزت كتفيها وشدت الشال حول كتفيها وصدرها.

«أوه.» حملق الشاب الصغير ذو الشارب في الثقب الدائري على الأرضية. استندا الى الحاجز النحاسي المصقول الذي يلف قوائم القاعة المستديرة. «لكن، عدا ذلك، «قال وهو ينظر بعناد وتصميم على أن ينتهي من هذا الأمر.

«أكيد، «قالت. «كل شيء تمام.»

«و تدركين أنه بتنازلك عن حق النفقة أنت تتنازلين عنها مدى الحياة. لا تستطيعين فيما بعد أن تطالبي بها.»

أومأت برأسها. جودا يعولنا ونحن مطلقان في حين لم يفعل ذلك عندما كنا زوجين، فكرت. صاحت بصوت مرتفع، «نعم، ادرك ذلك.» صوتها كان عميقا وخشنا.

«حسنا، «قال المحامي، «طالما أنك...»

«قادرة على اعالة نفسي،» انهت فكرته بصوت خفيض. وهو والأطفال وأي آخر قد يأتي فيما بعد، فكرت. أنا أدفع مقابل محبتي وأرفض أن أدفع عندما يرفضون أن يحبوا. اللعنة.

ابتسمت ببرود للمحامي.

دخلا قاعة المحكمة. انتظرا القاضي. المحامي كان متوترا. هي كانت متوترة. أطبقت فكيها باحكام. أرادت

أن تدخن، لكن التدخين ممنوع في قاعة المحكمة. لا يمكن أن تكوني مرعوبة وأنت مسترخية وسيجارة في يدك، فكرت.

امرأة خمسينية تضع مساحيق تجميل كثيفة على وجهها الأبيض الشاحب دخلت القاعة. بدت أسمن وأكبر في السن بسبب تلك المساحيق ورداء السكرتارية المهندم التقليدي والحذاء ذو المقدمة الرفيعة الذي تنتعله. توجه المحامي اليها وقال شيئا لم تسمعه ايفاني. «الساعة التاسعة،» قالت المرأة، وهي تلم أوراقا بانشغال.

الحاجب، ايضا متقدم في السن، أيضا ابيض كمريض، تثاءب.

دخل رجل يرتدي بذلة وجلس أمام ماكينة الكتابة الاختزالية. كان بدون أسنان، التصقت شفتاه باللثة. بذلته الرمادية الباهتة تلاءمت مع جلده الشاحب.

ايفاني انتظرت، يداها مشبوكتان في حجرها، حذاؤها يتدلي من على المقعد. اللعنة، دائما ما يصنعون مقاعد على مقاس التكسانيين، فكرت. الهنود قصار القامة. على الأقل نوعي.

«ستصعدين الى هناك، «قال محاميها. «الى هناك بالقرب من القاضي.» أشار الى مقعد الشاهد الصغير والمركون باهمال بجانب المكتب الضخم للقاضي في الطرف الآخر من القاعة المستطيلة المواجه للمكان الذي جلسا فيه ينتظران. بدا المقعد منعزلا ومتواضعا. كان هناك ميكروفون أمامه.

«كل هذه المسافة الى هناك،» قالت بصوت ميكانيكي.

«نعم.» ابتسم لها المحامي ابتسامة خاطفة. كشف لها عن أسنانه في الواقع. ظل قلقا من القاضي. «لا أعلم ما هي الأسئلة التي يحتمل أن يسألها، اليوم. القاضي مازر واحد من القضاة الأذكياء القليلين،» أضاف، وهو يحاول طمأنتها بنبرة صوته العارفة، «لكنه أحيانا انتقائي. اذا استيقظ بمزاج عكر.»

التوت معدة ايفاني. ظلت تريد أن تضحك. أو أن تخبر الشاب الجالس بجوارها أن الأمر برمته سخيف ثم تخرج. التقطت جريدة من على المقعد المستطيل الذي جلسا عليه وبدأت تقرأ الصفحة الرئيسية.

«تعقد الجلسة. قضية رقم ٦٥١٠٧٩ .» قرأ المحامي الرقم المطبوع على الملف الذي بين يديه. «يوشوري ضد يوشوري.» أشار لها أن تتحرك صوب البوابات، عبر الطاولات حيث جلس كاتب الاختزال والسكرتيرة، عبر مكان المحلفين الخالي، ترتقي الدرجات وتجلس بجوار مكتب القاضي.

اطاعت وهي تحني رأسها وتشد الشال اليها. كانت منتبهة الى صوت الوشوشة الذي يصدره نعلها على الأرضية وهي تسير في الطريق الى الدرجات، صعدتها وجلست. تأرجحت شراشب الشال وهي تتحرك، كما في رقصة سكاو. تبعها المحامي ووقف أمامها على مسافة مطمئنة. يردد بصوت منخفض الأسئلة التي راجعاها معا.

أجابت على كل سؤال بصوت واضح وقوي، لتفاجئ نفسها بقدرتها على التحكم. القاضي، رجل ضخم أشيب الشعر، لم يزح بصره عن الأوراق الموضوعة أمامه. تشتت ايفاني تقريبا تام. كانت دائخة للغاية، حواف بصرها غائمة ومظلمة. ركزت عينيها على القاضي الذي كان متقدما في السن، مثله مثل الحاجب، كاتب الاختزال، السكرتيرة. لم يرفع بصره على الاطلاق طيلة الوقت. لاحظت أنها ومحاميها وعميلة اخرى– امرأة جميلة من الشيكانا– ومحاميها كانوا الوحيدين دون سن الستين. تعجبت ان كان ذلك ذا اهمية. هي والمرأة الشيكانية الوحيدتين غير البيض في تلك القاعة الضخمة التي يتردد الصدى فيها.

«المحكمة توافق بشكل غير نهائي. ضع الأوراق في ملف في قاعة ٣١٧ ،» قال الرجل الأكبر للرجل الأصغر. ضغط كاتب الاختزال بصمت على آلته دون أن ينظر.

«يمكنك الانصراف،» قال لها القاضي.

نزلت الدرجات، عبر السكرتيرة العجوز، عبر الطاولات الطويلة الخالية، عبر البوابات، وهي تنظر الى المحامي الأشقر الشيك الذي يشير الى عميلته نحو مقعد الشاهد في الطرف الآخر من القاعة المستطيلة جدا حيث نودي على قضيتها. «باشيكو ضد باشيكو» أعلن الحاجب. المرأة الصغيرة الغامقة اللون مشت كل المسافة الى مقعد الشاهد الصغير المنعزل، عبر القاعة الضخمة الخالية تقريبا، وأغلقت ايفاني باب قاعة المحكمة وراءها.

باولا جن آلان. (لاجونا، سو، لبنانية). ولدت في كوبيرو، نيو مكسيكو. شاعرة، كاتبة، وناقدة . اشتغلت بالتدريس في جامعات نيو مكسيكو وكاليفورنيا في بيركلي ولوس أنجليس. أشهر كتاباتها النقدية دراسة بعنوان:

.The Sacred Hoop: A Contemporary Indian Perspective on American Indian literature

كما قامت بتحرير مجموعة دراسات نقدية بعنوان

.Studies in American Indian Literature

وقد نشرت معظم اعمالها الأدبية والنقدية في العديد من الدوريات والجرائد الأدبية. وقد نالت أعمالها الشعرية متابعة نقدية واسعة وحازت على العديد من المنح للكتابة والبحث. وهي أيضا ناشطة سياسية شاركت في العديد من الحركات ضد الحرب وضد استخدام الطاقة النووية كما اشتركت أيضا في الحركات النسائية وهو ما ينعكس في أعمالها.

اللوثة ... ورد الدم

تعشيب الذاكرة

زكريا الابراهيم

كاتب من سورية

الوجدان الخاوي يبدأ بأكل نفسه، هذه الشارة، قد تنطبق وبشكل كبير ومكثف على الخواء الفكري، الاصيل والعارض. والمقصود بدقة، الوهن الشديد الموقوت للفكر، حيث تغوص عميقا في لجة – هاوية شديدة السكينة والهباء.

«تشعر» [علينا استخدام هذه المفردة «الشعور» بالكثير من الحيطة والحذر، لان دلالاتها النفسية غير متوافرة...، أي ليس لها ما صدقات بالمعنى المنطقي].. وأنت تخوض وتغوص في هذا الخواء العظيم بغبطة تتسلل وتنخر.. وهي تتدفق من ذاك «الشعور» الفطري الدفين المعجون بالحاجة الى السكينة والهدأة غير المتكئة على أي من التنظيرات.. ففيها ذاك الخدر والكسل اللذيذان .. الخدر المشتهى والمعافى من كل ضرائبه ومصادراته التي يستدعيها، عادة، تأمل الوهن والكسل الذي ينتج التثاؤب وينسج اليباس.

– لنحاول «فصفصة» المشهد المركب الآن/ هنا:

– أنت محاصرٌ كعنكبوت لا يجيد النسج، تترصدك العيون، تناورك المتاهات المدججة، تقصف في صميم نسغك، وتصرعك الشعارات، تشتم دماء العذارى مسفوحة حولك.. على شمالك.. وعن يسارك الأقصى، تدوي طيور المعدن في فضاءاتك مرحة.. مستبشرة تقاعدنا.

تركن وتسترخي بدعة في «حبس» مشيد على تخوم المدينة – الذكرى «مسقط نسغك»، وقد تكون مسقط كل الكرامات المتبقية.. انها مدينةٌ شهباء.. حيث صدئت ألوان الليل والغيب فيها...

تحدجك وجوه.. ضحكاتٌ قادمةٌ من متاحف العفن.. انهم أسياد المرحلة العاقر.. انهم حثالة القاع.. حيث المدينة قاعٌ لا غور له. وجوهٌ لا ملامح لها.. ضجيج يبعثر الفراغ.. يخلخل الأفق.. انهم ايقونات متحركة! هل هي متحركة فعلاً؟! أم أنها ظلالهم؟!.. هل يمتلكون ظلالا أيضاً؟! اسئلة تتنسل لتنبئ ان الخدر لم يستحكم وان الدعة عارضة، وان ينابيعي لم تتصحر ولم تتناثر وتتيه في أروقة الشرايين والأوراق .. وان الغبار.. التكلس قد تلوى ونفذ من ثغراته التي نحتت وألهبت كل هواجسها.. ومع كل هذه الملاحظة التي ترمم النبض:.. أراني مسالماً وبحاجةٍ وثنيةٍ الى الحوار الذكي.. والآخر.. وليس إلا الوهن!.. ليس إلا الذاكرة التي لا عمل لها غير العطالة والتقاعد مثل خثرة شديدة الوطء..

ورغم لزوجة الأوكسجين والتقنين الحاصل.. رغم كل الوجوه والعيون المنحوتة من معدن وقناع يتيم «فعلى أي جانبيك تميل».. ورغم كل السخط الراكد في الأعماق، والذي أتنسم جذوته كالصندل.. أو كالحور العتيق، ورغم كل المؤامرات التي أنحيها عن قارعة القصيدة.. ورغم كل الليل – الذي أحدجه من نافذتي.. الصغيرة – وتفتقاته ولمعانه الوثني الذي ينتشلني صوب وجهٍ شامي بعيد، برق جوار ابن العربي.. وتثنى بميسمه مثل هديل السماح، فانني أشعر عميقاً بوميض عتيق] ينبعث بأضلعي.. أشعر بفزاعات تركض وتتهادى في صدري.. أرصد هطلاً يوشك على الطوفان.. أنبضُ انفتاقات تتبعثر مزناً تندلع من أخمص الرأس.. أقصد جذر التلافيف وأس البحث واللهاث المتربع مثل عجينة من لحمٍ ودم. أتحول كومه هائلة التوثبات.. تتفجر السماء.. الغيم بصواعق مريبة.. أتجدول، أعانق نداوتي.. أكون صنوي لأبرق أحوالي:

مصل الحواس:

– الارتيابُ الأكبر المعجون دهشة كسولة باهتةً انني ومنذ حفنة هائلة من الأيام، (أيام لم تكن طويلة أو قصيرة، ممتدة بسيولة.. أو متثائبة، بل ربما لم تكن الأيامُ زمناً!.. ربما كانت من طراز شيء غريب.. لا اسم واضح له إلا أنه شيء.. ليس بالكتلة أو الهلام.. وليس التناثر سمته.. انه هكذا.. معبأ في جيوبي.. أفركه كسبحة الميلاد.. آناً تلو آن. انه كائن حي.. أراه في الأخاديد الجديدة التي نحتت تضاريسها في ملامحي.. في كل مسافة من وجهي وذاكرتي.. انه شيء أقرب الى التذكر.. أقرب الى صوت بعيد يتناسل غتمة.. ضوءا).

أقول.. منذ حفنة من الايام لم يقتحمني شعور عزيز ما، أقصد حالة فرح ما.. حزن ما.. كنت مثل؛ بل؛ فقاعة تتدحرج دون اثارة ما.. (من الجبل في الجنوب.. الى الشام.. الى حلب..) فقاعة هباء تمسد الغبار بهمسٍ أو دونه.. فقاعة لم تدرك

مفهوماً او سمتاً لوجودها في مكان «المحايثة الوجود في مكان» كنت أعبر الامكنة والوجوه الكثيفة مثلما أعبر نبضي ككائن حيادي عن أي شيء حيادي ايضا، هكذا.. فقاعة... او تلاويح غيمة صيف تعبر قعر الظهيرة والقيظ .. انها فقاعة السراب.

جدولة الكارثة

«سراب»! .. غريب كم هو جميل ومغرٍ ايقاع وتركيب كلمة «سراب»!.. كنت قديما احلم بامرأة طفلة وأسميتها سراب.. يا للسحر والدحرجة الجديدة!.. وكأنّ اللاشيء العظيم يزخرف ويزين ويعوض وجوده الوهمي الافتراضي من خلال وجوده اللغوي وسطوته الجمالية الايحائية التي تبهرج الروح وتصنع لها العلو المشتهى، وهذا ما اراه متطابقاً والقصيدة:/ وشم أصيل لاشتقاق معنى ما للشعر وضروراته ووظائفه../ «انه السراب المطلق.. العلو المطلق للروح وفسيفسائها البراقة.. المتوثبة الوهج، ان التجاوز للذات والعلو المستمر بها هو البعد السري والأصيل لكينونتنا في ابتعادها عن اليباس واقتناصها السراب الخلاق للروح وزخارفه اللغوية– الروحية العصية على الترجمة.. انه النبض متباهياً بغزارته الموشاة بالرقص المؤسس للجسد الذي يحفل بالنداوة.. معششاً القصيدة.. مقترحاً آفاقاً بكراً للكينونة المشتهاة.

«سراب».. لنرى الآن، والى نفس المعنى البدهي الأخاذ «المكان غير الموجود» في احتمال آخر ولغة أخرى.. كم نشعر بأحاسيس وخيالات مريبة تنسجها طموحاتنا في القبض على المستحيل، غير المرئي.. وغير الموجود ضمن مداركنا المحدودة.. المحدثة عرضاً.

لنتأمل ايقاع ألـ«يوتوبيا» وكم ورطت الحالمين الذين لن يقنعوا إلا بالحصول على ما يصوره الخيال.. لسخط ووضاعة في تكوين الموجودات الملموسة اليابسة المحنطة.. وأقصد الموجودات المشتقة من التكوين الانساني ونظامه القيمي المتخثر.. ولا أقصد الموجودات الطبيعية وافتراقاتها عنا في نظمها وفطرية حضورها.

وربما كان الخيال واحتمالاته العميقة في اقتراحاته وتصاويره هو أس الابداع وجذره، وعلى رأس الهرم التجليات الشعرية والتصويرية.

.. لنرى الآن الى «هوميروس»، ورغم حرصنا على وجوده لأنه يقرب «المثل».. فانهم يخربون علينا من خلال عمائه.. ومن خلال الشك في وجوده. فالوجود للعابر والزائل فقط.. وكأنه غير مباح للانسان «هوميروس» هذا العلو في الرؤى والاقتراحات.. وهذا السراب الكينوني اغراء آخر للصبوة ومفازة بكر للعلو!.

كذلك «سقراط» يحاولون محوه وأسطرة كينونته.. حتى ان الجمهوريات او المدن الفاضلة تبدو كبديلٍ أصيل يقبع في مغر الادمغة وخيالاتها العصية على التخمين..

ويبدو أن تحييد الكائن واقتراحاته «الكائن المتعالي» قد يمنح.. وهو يمنح الشعر والتصوير دماء طازجة لتصنيع سراب جديد ومشتهى.. يوتوبيات وجنات وفراديس تمحي بمجرد حضورها، وهي شرط وركيزة أساسية لحضورنا الوثاب..

وليس من تناقض!.. لذلك لن تغريبنا الآلهة بوجودها لاننا لن نتخلى عن سرابنا.. قصائدنا.. ولن تُلهب جهنم إلا خيالاتنا في تصعيد مستمر للغة واللون. وفي الاقتحام اللامتناهي لبساتين السماء واقتلاع خضرتها وأعشابها وتفاحها وعصافيرها المذهبة وترساناتها العذبة ومطازجتها في اقتراحاتنا العظيمة اللوثة.. وتخصيبها في جلجلة المعري، وفي حقول «فان غوغ» وسنابله المندلعة من حرائق عينيه اللتين تتفجران لوثة من ذهب ويباس.. كذلك تتفتق من الغي المؤسس للوعة والجمال العميق الشفيف ونحن نبحر كسحرة مأجورين في مركب سكران يقوده «رامبو» وأبالسة العشق والدهشة لقضاء فصل يتيم في جحيم مجنون.. ونتساءل، هل سترافقنا دهشة «ثربانتس» وصديقه الحميم «دون كيخوته» وأشباحه التي أشعر اننا بأمس الوجد إليها الآن/ هنا ونحن نرتع صوب وقرب عتبة وهاوية من المعدن الامريكي وتجلياته واشتقاقاته الفقهية والبنلادنية والقومجية والعجعجية.. والسر؟!.. اسرائيلية!!..

– ان الكارثة المفارقة لكل رمحٍ يطمح ان يجرف الهباء.. ان الطواحين تصدأ.. حيث لا هواء!

ولكن هل كانت اللثغة الأم/ الاضاءة اليتيمة ما صرح به سليمان العاشق في نشيد أنشاده– النشيد المركب.. المذهل واليتيم–؛ كل شيء باطل وقبض الريح».. أم ان هذا كلام «الجامعة ابن داود الملك في أورشليم» الذي وجه قلبه لمعرفة الحكمة ولمعرفة الحماقة والجهل. وعرف ان هذا ايضا قبض الريح. لأن في كثرة الحكمة كثرة الغم، والذي يزيد علماً يزيد حزناً، وها هو الكلام ينبعث في كل ما أتى وسيأتي من عشائر اللغة/ «فاذا الكل باطل وقبض الريح ولا منفعة تحت الشمس»/ وقبائل الشعراء.. مع تلويناتها وبرازخها اللامتناهية. وها هو الدرويش، ايضا، وكان اعلن «أعذب ما في الحب انه يعذب.. انه يخرب نرجسة الأمنية».. وصحراؤنا قد اعلنت «وكل غريب للغريب نسيب» حيث السراب المترامي والحرير القتال... وكان استاذ درويش

قد أنبأ.. «أنا تربُ الندى..!!.. أنا في أمة تداركها الله.. غريب كصالح في ثمود «مستعيداً عكاز السماء ليؤسس فتنة الأرض وسحرها اللغوي المفارق لكل الخساسة والعفن.. ويحضرني «بودلير» معلناً انتماءه الى كل الغيب ودهاليزه المتجددة وهو يناور «الموت» ناثراً أزاهير شروره الوضاءة المنتجة للتعالي: «الموت..! أيها القبطان العجوز، لقد آن الأوان لنرفع المرساة.. هذي البلاد تسئمنا. أيها الموت لنبحر..» ترى أين وكيف ينغرس عميقاً سر النزوح من كل البراثن المحيطة ليشطح بنا صوب عوالم تلفحنا وتكون البديل الأثمن؟!

ألأنه صنيعتنا المعجونة بكل الدماء والسخط المتطاول الى سحرهها الفريد!.. أم أن اللغة سحرنا حيث حقولنا وثمارها الطازجة.. المرتجاة!

والآن..، الى أين ستؤدي بنا دحرجتي الشديدة الكثافة والضوء والعتمة هذه؟! .. هل أتجرأ وأعلن موشوشا؟ انه من الحكمة وانت تقود أسراب الهباء.. وأنت تقبع وسط خليط عالٍ من الحصارات (روم... وخلفهم؛ أخوةٌ.. أعداءٌ؛ وأعداءً طازجين) أن تتذكر واحدة من أثمن العطاءات التي تحصلها الروح، ومن أغلظها وأوقحها أيضا.. من أثمنها لكثافة احتمالاتها واضطراباتها. ومن أغلظها لأنها تتهادى كبقايا جيش يجرجر الضباب والغبار لينتج نشوةً كسيحة النوايا. لأن السر الذي وشوشته لصديق؛ وبعيداً عن «اندريه بريتون» واغماءاته اللغوية التي تكثف الجسد وضبابياته المرتجلة، «الحيطة يا صديقي.. ان تمارس التنفس بعيداً عن الكائنات».. ولأن «أعذب عذاباتنا ان نحب وأن نُحب».. مع ملاحظتنا التي تعتني باقتناص دروش الماهر وتوزيعه العذب لخراب نرجسة الامنية، والتي استعارها من بريتون.. الذي استعارها من أستاذه الذي أسس، عفو الخاطر، لسريالية الحكمة.. والموت المقتنص، أيضا، من سومر.. وليس المقصود سومر وصواعقها المعاصرة، بل سومر جلجامش، وأفعاه التي تتجدد وتتربى في اقمطة وحللٍ.. وحسب الدارج، كل موسم لانها التهمت بجدارة وحرص لم نمتلكهما عشبة الخلود.. التي نقتاتها (الآن/ هنا) متبخترين في أروقة (الخلود/ الوهم/ وهسهسة الخشخاش والخيال المترنح بغتة.

* يذكرني التناغم البشري في توريثاته الجينية، وتوريثاته المفهوماتية عن (الموت.. العشق.. الحرية!!) وعن تلك المفاهيم التي تشكل ارق حضورنا وكينونتنا الموغلة في أساليب التلقي واشكالها، التي تشكل جوهر الابداع ومبرراته.. ومشروعية منابره وأعلامه– كي لا تقع ضحية في قافلةٍ يجرجرها الخطأ والخطاؤون–.. يذكرني بذاك البدوي اللماح، الذي يلتقط القانون الطريف والمفارق لعلاقات العشق الغريبة المرتجلة ضمن فخه الشعري العظيم:

«علقتها عرضاً.. وعلقت رجلاً غيري، وعلق غيرها ذلك الرجل»

.. يا للدقة.. والانفتاح!!

قيلولة:

الآن / هنا، وفي هذا الحبس المترامي – دون مجاز– وفي هذا الزمان الموبوء بالحصيان وتفسخ الشعارات وجيوش المرتزقة في الداخل.. والداخل جداً، وفي البعيد.. والقريب جداً. وفي هذا المكان الذي تنعى فيه جحافل الجراد هذا اليباب المستتب المجيد..

.. الآنِ؛ هل هناك ألذ وأشقى وأدق وأمكن من هذا الخراب الذي يعرش انحائي.. أقصد، هدية الغيب الثمينة والوقحة في تزامنٍ يخدشني ويدهشني ويوغل في مساربي.. ولا أقصد غير «غياب العشق ولوثاته الضرورية والمشتهاة».. كنت جربت هذا المكان ورطوبته وعسكره.. وطالما انك تعيث /كما يقترح/ في مستنقع تحكمه ضفادع الحكمة فانه لابد ان تكون قد مررت الى هذه الحاويات البشرية..

أو أنك ستمر لا محال!..

حينها؛ في زيارة قديمة للحاويات؛ كنت ألتهب عشقاً وتضخ خلاياي ومساماتي حدائق من الكوارث والهواجس التي تضيء قتامتي وتحول اقامتي في الحاويات الى هلعٍ، وكأني أركن الى سريرٍ ووسادةٍ منسوجين من ابر الفوضى..

الآن، هل اشكر الغيب على وقاحته.. واعترف «كفقاعة الصباح» أن لا شيء يعكر صفو مهبي المرصود للعنة ولعنة الفراغ.. ذلك اللاشيء المتحرر من الصدى.. دون رجفة أفق.

كنت اعرفُ ان العشق يؤاخي.. وصرت موقناً ان الوحدنة وقلاعها سيدة اللهاث العتيق.. سيدة سرمدية قبيل السديم.. كما هي سيدة للبدعة والضلال والصلاح والترميم القادم على سفوح الحكايا..

..؛ وكنت أوقن أن «العشق لسعة لا تبرأ..!!» والآن تحلمني الهشاشة وعدم القدرة على النبض العاشق (وبعد رحلة الجبل وافتراء ملامحها الذي ألهب المساء وأوداني الى قعر حاويةٍ..) الى التأني واعلان» أن العشق.. الوهن.. الليل.. التوجس.. الشوق.. القهر.. أوثان أحتاجها كمجوسي ضال. ورغم التماسك، رغم عدم التماسك في كل هذا.. أحسدني لغياب العشق– الجحيم.

وأشفق عليّ لغياب العشق– الرجيم.. وأنا الذي؛ وأعرف؛ ان غياب التوق.. اليتم.. الولع.. الهبل كتجليات نحيلة للعشق هو غياب– جامع مانع– للنبض.. للحياة.

– هناك مفردات كثيرة عامرة الضباب والدلالات (الحياة.. الحرية.. العشق.. الغيب..) نراها مترنحة لولا مهارة الكائن الحي «الانسان!!» في جعلها أضحوكة مرنة ومعبأة بكل المهارة والخبث التي يحيلها الانسان الى مضغة تدعو بثبات الى السخرية والبكاء اللذين انعجنا وبشكل فريد.. قاس ومفجع ومزغرد بين أصابع «غويا» الذي حفر عميقاً وأرسى– بعد حصاده لكل الهدم والتهويمات– اللوحة؛ المرآة لملامح وأفعال واشكال الغش اللامتناهية التي أرست وجودنا في براثن غريبة التقطها «غويا» بمهارة وخبث عاليين ايضا.. ليرسي.. ويرثي ذلك الوثن.. الانسان الضئيل المضحك.. الآلي، المنطقي، العبثي، الحائر المارك... وليريق ألوانه القاتمة وينثرها على احتمالات بشرية محيطة كجناز السديم.

هل هي هدية ثمينة إذن؟

– نرى هل اجبتُ.. قبل أن أقفز وأتوثب ثانية لأرتق أحوالي؟.. وأنا اتكئ الى اللغة.. العشق.. وأنصبها وملامحها الغائرة.. ولهي ويتمي.. ايقاع كوارثي.. نسغي الذي انجذر من براثني.. اذن، سأعشب لغتي، أطأها كغواية لا تعتق.. غواية يتلوها الفيء المعشش أركان الهلع الرابضة في الألف العصية على الحروف.. في الف الغيب.. في الهاء وانين اللعنة.. في الياء وعظاءات الفتنة.. في الزرع المنبث في مفازات الأضرحة.. وأنت فيئي أيتها اللغة– اللعنة وما تخامرينه مطمئنة الى ملامحها.. ودهاليز الذاكرة. وعلى ذكر الطاعون/ الذاكرة.. أحاول انتشالي من هذا الطاغوت وأنا أدندن باسم روسو «جان جاك روسو» صاحب «العقد الاجتماعي» ونظريته التي سيكون مكانها اللائق ساحة سيرك جوال؛ يقول روسو مخلصاً كل رؤاه بأن الفرد يتنازل عن ذاتيته للسلطة المنتخبة من أفراد متخلين بالضرورة عن ذواتهم– ضمن عقد اجتماعي، اضرمه في خيالاته وقصور عساكره– حيث تكون النتيجة، ان الدولة «أي، مجموع الأفراد المنتخبين للسلطة» التي تمثل من خلال أفرادها كل أفراد الشعب فـ... تدافع عن الشعب لأنها تدافع عن ذاتها أيضا!!.. شيء بهلواني حقا!. أنت وآخر غيرك.؟!.. أي انك غائب.. حاضر؟! مغترب عن ذاتك من خلال الآخر.. وتشعر بكينونتك المتسلخة؟!

– أرى في العقد الاجتماعي أوضح حالة وضعية للاغتراب عن الذات.. حيث يتم الانسلاخ عنها لصالح ذات جمعية لا تشبه الفردية والذاتية الاولى ولا تمثلها في شيء.. ومن هنا ستأتي كل تنظيرات التكنولوجيا والحداثة اللاحقة والتي ستؤدي بالأنا لصالح النسق؛ لصالح العامة، لصالح القطيعية التي تحتفي بالأرقام بدل الذوات... مثل أي شيء او قطعة في آلة ما.. تلك الآلة ستكون عماد النهوض التقني، وعماد الغيب الأكيد للذات.. للذات المبدعة.. إلا من تمرد وأدرك وانتقى حجم وجوده!.. وارتكب هذا الوجود بمهارة ضرورية، رغم أسراب وقطعان الضرائب والنكبات التي ستعرض الروح الحي فيه.. ومع هذا؛ فذاك الاغتراب/ الوشم ليس بدعة عقد اجتماعي، بل هو غريق الحضور العتيق للانسان في صراعه مع الطبيعة والانسلاخ عنها ليشكل أناه. وهو ايضا وليد كل السماوات وكتبها وقنوناتها.

حيث وفي تعريج جديد نرى الى الصوفية ونزوعها «الى الطمأنينة من خلال التخلص من الأنا والانسلاخ عنها في اغتراب موبوء يحاول التصعيد وتعويض خساراته في اتحاد وهمي مع المطلق.. عبثاً!.. حيث الاغتراب المضاعف..

– كل هذا التداعي سيبرره محاولة اقترابي من العاشق وتجلياته التي تقترح أن يكون دفقة واحدة الأول والثاني.. الأنا والآخر لنشكل كائنا واحداً من خلال الفطام العظيم كل منا صوب الآخر لنكون لحمة نكون نسيجها: كائن واحد يلوحه الوله منعجنا كذات واحدة في نصفه الآخر الذي بحث عنه طويلاً.. والذي يؤسس الوهم والاعتياد سماته المضيئة التي تتقطر.. فيتبس.. ليبدأ البحث ثانية عن النصف الآخر الى ما لا نهاية.. وقد يتم البحث في معظم الحالات بعد ملاقاة النصف الآخر... لاغواء يحمله عدم العثور على الذات المكسورة المنشقة في اعماقها... ولكن من شاء له الغيب أو الوهن او.. الاعتياد والتأقلم– مع نصف مقترح– السريع مع الاخر ليكون «الاثنان».. «واحداً»!!.. ما يحمل صرخة المنطق والعبث.

لأنك لا تتحد بآخر ملموس؛ بل بفكرة.. بمفارق.. بإله.. بلا مرئي. بمتاهة.. أي بلا شيء. مهما كان يقينك به. ومن هنا تتفتح اللغة ثانية على آفاق طازجة لتنتج لنا ابن الفارض وابن العربي، وابن الشهوة الذي صرع كل مساماته من اجل الاتحاد.. / ويعلن/،.. ومن أجل الدفاع عن وجده ولحمته واتحاده الحاصل. والاعلان هنا.. لغة مترعة.. معبأة بالرؤى العظيمة التي تغذي نسغ وجودنا وتبرره شعراً يؤجج السكينة في خطوة لا تسكن زواريب الطمأنينة والبوح.. ذاك سر الابداع والبحث الذي أفنى المتصوفة وأراقوا صوبه كل هواجسهم ومساءاتهم وصباحاتهم وهم يلهثون– وعلى الطريقة السوريالية – لتأسيس الوهم والعبث..

لأن سخطهم انصب على المسافة؛ تلك العثرة/ السخط الحائل بينهم وبين المحبوب، المعشوق.. الإله «بيني وبينك إني يباعدني... فارفع بانيك إني من البين».. هذا ما أعلنه الحلاج مترنحاً، وهو يحاول اغتيال المسافة.. التي أعلنتها ونثرتها قديماً كخنجرٍ يقرر

«الزمن هاوية المسافة».. ولأن الزمن الصوفي خارج عن سياق النبض والمعايشة.. فهو زمن مشتهى ويحمل وحاماً مستمراً لتجاوزه من خلال التهويم والابحار في لجج العناصر التي تتقافز وتلغي ما بيني والآخر.. لتنتهي الحكاية رغم القلق المتين الى لقاء ما.. في دماغ ما..

صوب متلقٍ ما. وهذا ما يجعل من المتصوفة سرياليين كمذهب رؤيوي ابداعي، وما يجعل من السوريالي المزروع في الأرض– رغم دك قلاع الغياب كزائر غيب– شديد الإلفة والشطح والتصوف!

.. إذن، المسافة بيننا وبين الرب.. المسافة بيننا وبين الفردوس– كثمن مدرك مسبقاً للطهارة والخنوع– فخ لغوي لذيذ وجدير بالقلق والتهور والتعب.

.. والجدوى، ثانية، في النتاج الأرضي، والذي يرى الى هاوياته مع نصوص السماء وأصحابها.

وتلك المسافة ناقوس.. فخ، واقرباء الجسد يخوضون في ماء آخر رغم انتمائهم الى ماء الوصل والحياة كغاية يتيمة– بعد لقاء الروح– الى «الوصل ولقاء الجسد» والوصلن لغة، ترميم ما تصدع وانهدم وأضحى مسافة.. وكان العبث يعاود ظهوره في فكرة غير مقتنصة من «نيتشه» ورؤيته لـ«العود الأبدي» بل منسلة من الشعاع الأعتق للخطيئة والخليقة والبحث واللأي عن النصف الآخر.. الذي يكون نصفي ولا يكون لأن المستحيلات وتحقيقاتها على قارعة لا تقرب هواجس الغيب وتوثبات مريديه التي لا تستطيع رتق مسافة إلا من خلال مسافة لغوية تحتفي بالأناقة وتدوزن الكون وترتب ايقاعاته وفق نظام سحري انتج الشعر والفلسفة والأنبياء وأبناء الوهج والأرق واللوعة والهباء.

تأسيس الحواس:

...، في مقام آخر تتنطح طواغيت الذاكرة لأتكئ بداهة على ما حاول «أدونيس» ترميمه من وضوح يرتج وارتج من خلاله كل قراء الغيب والخديعة الذين اعتنوا بالأرض والبشر وناوروا متاحف الغيب وسراديب السماء.

يعلن «أدونيس» في عنوانه المفارق اللماح «مفرد بصيغة الجمع» الذي يتكئ على الفرد الذي يحاول ان يكون الآخر مدججا «الجمع».. والجمع هنا، لن يكون الآخر فيه مضافاً للآخر!.. بل الآخر المشتق من الأنا المفرد.. لأن المفارق الأصيل هنا.. انك تستطيع ان تشتق من الأنا الأصيل الهواجس والكوارث أنواتٍ لا تحصى كون البحث يشقق الذات ويصنع الفصام المؤسس والمركب والعظيم ضمن اتكاءات مبهمة علي...

«وتحسب انك جرمٌ صغير... وفيك انطوى العالم الأكبر».

إذن، وبمفارقة أدونيسية لن تدنس العشق (دنس.. قداسة!!..) كأن العشيق/ الطموح.. المشتهى/.. الآخر الذي يتأسس عليه حضور الذات.. كان على مسافة، ومسافة مدركة كنكوص يحمله صوفي «أدونيس» من طراز يشير ويرمز الى ما يحصل وما ينبض؛.. يعلن دون طمأنينة أو أريحية أن الآخر ليس الذات.. الأنا. الآخر غيري!!. ولكن الرغبة ان تتم «صياغته».. «تصنيعه» في حالة الجمع.. الفصام.

.. يقول «أدونيس»، «وحين التقاء الشهيق بالشهيق كانت بيننا مسافة» «!!!

ويكمل محدقاً بقسوة الى الاتصال الجسدي الذي لن يروي الخيال والروح وتوثباتها رغم انشادٍ عظيم بين الأنا والآخر كجسدين يحاولان التماهي عبثاً: «... والنطفة بالنطفة كانت بيننا مسافة».. أي طعنة وهاوية مباغتة هذه؟!

– هل هي مسافة الخيال الذي لا يرتوي في بحثه عن ذاته مع الآخر؟ او متلبساً بالآخر، خلال التماهي الذي يحفز فينا البحث عن آخر لا يحقق. وهذه المسافة تنسحب، بآنٍ، على الذات وعلاقتها بذاتها، وعلى الذات وعلاقتها بالآخر الذي سيشكل جزءاً من الجمع.. وإلا ما كانت القصيدة.. ولا كانت الغواية.. غواية الخلق.. البحث والقلق.

.. علينا، ايضاً، استحضار ما يردده أدونيس بتعبٍ واضح: «لست سؤالك.. ولست انت جوابي».. والتعب المقصود يتعلق بوهم اللقاء.. وتطابق الرؤى والهواجس الذي يكسره أدونيس.. انه بوحٌ لا يرتضيه ولا يتقنه شعراء الواحات ان لم نقترف البداوة هنا!.. لأن الكسل والخجل وقداسة العشق «!!» وكسر المسافات الناجز مثل يقين الغيب استحوذت على المتخمين فطنةً وصنعت وهماً/ وهناً عظيم الفعالية متكئاً على غيث الواحات والصحارى وأبناء اليباب.

– يقترب أدونيس، كقبيلة شعراء، من تأسيس معارضة واعية لما ينظر غليه في «الابداع والاتباع» بقسوة لن تفاجئ سوى المركونين في الفيء.. على مسافة من القيظ والوهج الذي يمنحه السؤال.. البحث.. وعبق وهول ملامحه..

– يقول في توثب عنيد مفتتحا قصيدته اليتيمة كسيرة ممنهجة، وهنا اقترب من الشاعر مفكراً.. وبما يخدم الغي

الذي أحاوله، «لم تكن الأرض جرحاً.. كانت جسداً.. كيف يمكن السفر بين الجرح والجسد؟!.. كيف تمكن الاقامة؟!..»

– ان الرصد الدقيق لمتاهة المسافة التي لن تُردم وبكل تفاصيلها.. سيطرت على أدونيس كمتصوف حداثوي يحمل في جعبته وترسانته اللغوية محاولة ردم السذاجة ومريديها لتؤسس قلقاً جديراً بالكينونة وشقائها الوضاء. يقول في قرار طازج ومركون في عتمة الانتماء مكرراً سخطاً دفيناً بينه ومواطنيته التي تعصف بها المسافة كسيحة من طرفها الآخر: «الوطن؟.. نعم.. لكن، ان ينتمي هو أيضاً، إليّ» ... انه لا يركن الى ما استطاعه الكسل محتفياً بانتمائه الى قبيلة العتمة؛ التي استبدلها أدونيس بعشيرة الضوء اللغوية والجمالية وحجم الالتباس الذي يشرش أحوال الشعر.. الشاعر ستنتج فسحة وهم وجمال عالية حين يتجاوزها «النفري» وهو يتلو بيان عشق ولغة»

«إذا ما رأيتنا لدى الضم والتعنيق.. حسبتنا حرفاً مشدداً.. رادماً كل المسافات دون أن يدرك – أو انه يتجاوز ادراكه الحزين– ان الحرف المشدد هو كتابة حتمية عن حرفين يعيان وجودهما المنفصل.. والمشدود الى تطابق مجازي اضطراري لخوف واسع من صقيع المعنى ولوثة الوحدة... وليس لنا تجاوز النفري الذي يعترف موارباً بصعوبة ردم الهوة وهو يعلن «حسبتنا» التي ستعني الظن والتخمين، وليس اليقين.. الحقيقة/ الطموح.

– .. وقد تصغي الى رعب جمالي آخر: «كل يريدك له.. وأنا أريدك لك» ان التخلي الذي يحصل الآن، وادراك عقم المحاولة في ان يكون المشتهى ومن يتشهاه من عجينة واحدة؛ أدت الى هزيمة لغوية لاحقة أيضا، فلأنه لم يستطع المستحيل.. أو يريده، فأراد الكائن وذاته البعيدة عن الذات المترعة الصبوة للاتحاد بالصنو المتخيل..

والخيبة انعجنت بايضاح.. أو التورط بايضاح حسن النوايا.. والتي تعبر عن الانسحاب وخسارة معركة الرغبة في امتلاك المشتهى.. او ان يكون /ذاك.. هو/ ذاك له.. ولم يستطع فرفع الراية المنسوجة من نبل لغوي عارض وزيف معرفي مفجع.

يخطر، اقصد، يخامرني الآن/ وبجرأة لا عناد يخدشها؟؟/ وعلى مستوى قريب ذاك الظن والتخمين المفجع المعبأ في يقينيات ابن عربي وكل من قرأه كيقين لا يطعن. أن عتاة الفكر هم أنفسهم أكاسرة اليقينيات التي تصادر التخييل والقلق عل نفقة المعادلات العارضة.. والمحاصرة للنبض كحقيقة يتيمة... ها هو يعلن ايقونته.. أيقونة لجمع اللامتناهي من المردة.. المريدين «لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان» وترجمتي لصاحب «ترجمان الأشواق» تقول:

لقد: يعني انه لم يكن!

صار: تطور الى أن أصبح وأضحى راض عن نتائج التطور والصيرورات.

قابلاً: أي أنه روّض الى أن يكون هو ما هو عليه الآن...

وهذا ما لا يرضاه الشيخ الأكبر الذي يتكئ على الحدس كجذر وعلى الوحدة الشهودية العظيمة الغيب والقدم مما ورطه في تطور لا يليق... لكن، «قد»

– وقد يستطيع الحسيون، بطفرة خاصة، العلو باللغة.. وهذا دون اقترابنا واقترافنا للخمرة التي سقيناها قبل أن تُخلق الكرم.. ودون توهجاتها التي انطلت علينا – رغم جمالها– كمفارق ضروري تقية.

– ان الدنان والقرب النؤاسية المحسوسة.. والحبيب المشتهى والمشخص، وصبوة الالتحام.. والاقتراب من ثغوره ومكامنه والذوبان في اتونه وماغماه الخالصة، دون مجاز يعتني بالإله أو سلافة.. أو ريم ومريماً.. كان زلزلة جديرة بالهدأة، رغم أن الخرمشان الاعظم والهواجس الأشد وجعاً تعشش العابث خلف الغيب الذي أنتج اللوثات الأكبر.. والتي لن تعي غير ملامستها لدن النؤاسي وتجاذباته في جحيم الأرض وبساتين الذاكرة.

* ان الانسلاخ عن جذر النبض هو سقوطٌ غريبٌ في فخاخ غريبة ستجر ورطة لن يستطيع رصدها وفك كوارثها وطلاسمها إلا ذات أخرى وغريبة من أجل العود الأبدي والمريب الى الذات الأم..

... انه دماغ رجيم ذاك الذي تغذيه القبور وهي تنبش وحل وأوهام العشق البشري من خلال الاتحاد بالآخر.. المفارق أو المحبوب»المحسوس»... وحسبتنا حرفاً مشدداً» و»حسبتنا» كوهم عميق، كما أعلنت، تنفي الاتحاد الموضوعي – البعيد عن زخارفه اللغوية الجمالية– بالآخر لتسقط في وهم الظن «حسبتنا»... ومن هنا كان أدونيس كصوفي متمرد وابناً للأرض والبشر جدير بأن يعترف بالهوة التي تبعده عن الآخر وتقطعه كحبل السرة لينصهر بذاته المتوثبة، ويعلن»: «.. كان بيننا مسافة» مع انه يعلنها بحفاوة حزينة، ولوعة تعترف بعدم القدرة على الاتحاد والآخر بقرار فطري رافض للتخلي عن الذات من أجل الاحتفاء العارض بذات أخرى غريبة / رغم قربها المجازي/ تندس وتكسر القلق الجواني العميق لتصنيع ألفة مزيفة مع الآخر.. كما لو ان الذات تخلّصت من مسافتها الداخلية وفصاماتها العيمقة لتبدأ البحث عن التجانس الجواني في حلول برانية.

الوشـم:

– ان الانسلاخ المطلق والمكين، وتحويل الهواجس المعجونة بالأنا– الفرد الى مشكلة لن يحلها ويفككها بالنيابة عنا إلا الإله.. المطلق الذي تركن إليه بطمأنينة ودعة المتصوفة الذين يلجأون الى طرح شراك الأنا المحدود.. للأنا المطلق؛ تطرحنا في خدرٍ لاهوتي أساسي منجذرٍ ولذيذا!.. وكل خروج هنا، وكل محاولة احتفاظ بالذات كناية عن تمرد إلحادي بالمعنى الديني.. وهو تمرد على العطالة البشرية التي تطالبك بالتحلل من الذات و«الحلول» والانتماء الى محمية الزحام والضجيج. لذلك ارى أن ادونيس في ورطة مضاعفة، فرغم رغبته الاتحاد بالآخر.. لكنه وبهاجسه المعرفي يكتشف ومن خلال نبضه صعوبة ذلك.. لذلك نرى اللوعة مضاعفة.. ونرى إليه كصوفي عبثي سريالي.. يحمل أوزار الأرض والسماء، ومحافظاً على عماد انسانيتنا من خلال اعتناقه لذاته المتوجعة لأنها بعيدة رغم صبوة الالتحام والاتحاد. إذن لابد ان هناك تصوفاً إلحاديا (يبحث عبثاً عن الاتحاد والآخر.. الغيب)، وآخر مؤمن (مطمئن ومستكين في احضان، أو، مغرِ الآخر.. الحبيب.. المطلق) والالحاد والايمان هنا، افتراض يقيني يقتات من انسلاخ وغربة الذات عن هواجسها الملونة بالايمان والالحاد دفعة واحددة فنكون قرب (مؤمن بإلحاده الذاتي)... (وملحد بإيمانه الموضوعي)... لأنه، «إذا علمت علماً لا ضد له وجهلت جهلاً لا ضد له فلست من الأرض ولا من السماء» وهذا وشمٌ نفري أصيل.

.. عن هذا الافتراق هو الوشم الأعتق للذات التي لا تركن في متاهة بحثها الى اجاباتٍ بسيطة، بل تحفر عميقاً في جذر السؤال لتنتج قلقاً طازجاً يغذي نسغ حضورنا والتماعاته في تجاوزٍ وعلوٍ مستمرين للذات التي تؤسس حضوراتها متخذة المستحيل سمتاً لتنحت نهجها وسبيلها بعيداً عن الهاويات الغابرة التي يتعكزها أكابر المتصوفة المتخمين طمأنينة وغياً.

بـوحْ:

... وان كان لابد من نعوشٍ ندية طرية – ضمن احتمالاتي– فان ذاكرتي تنزُ وترتجفُ الآنَ لتستحضر الملامح الدقيقة لها.. وتضغط كل براثنها ومساماتها محاصرة جحافل الصبوة وروافدها وتشعباتها لنرتجِ وترتجف الأعضاء وخيالاتها.. لنحسبنا.. «حرفا مشدداً» يمحقنا في تماهٍ مطلقٍ.. فغيبوبة بكرا!.. مع ان الحتم الحتف الأكبر أنني أنتميَ– ويحصلَ فعلاً.. ودائما– الآن، وبتزامن مضغوط وكثيف الى انه: «وحين التقاء الشهيق بالشهيق.. والنطفة بالنطفة– تكون– كانت بيننا مسافة..».. ولن اركن الى هذه المتاهة، ولن أركن الى طمأنينةٍ خجلى من فصاماتها، لأنني أنبضُ وبدقة الحالتين!..

والأعجوبة تكمن فيَ هذا المدِ الهائل من الخيالات التي تتعكزُ حزراً او مفازاتٍ غير موطوءة للغة التي تهجس بالمخلوق ان يكون خالقاً.. وإلا ما حكمة أن تكتب رغم انك تعيش وتنبض ما كتبته وبشكل اعمق وأشد أصالةٍ.. ودون حاجة لفلاتر لغوية.. قيمية او اجتماعية؟ هو نفسٌ وعين السؤالَ المؤسس للعبث العتيق.. ولماذا يخلق الخالق مخلوقاته رغم اكتفائه بذاته وافتتانهِ بكماله؟!.. وقد تكون الاجابة اليتيمة..؛ لأنه يبحرُ في الغيِ والذات «الغاوي.. من النرجس والأبهة» وهو يتطلعُ الى خلقه مخلوقاتٍ خالقة بدورها.. وهذا لا يشير الى أي وهنٍ لغوي تخييليٍ غيبيٍ.. مفارق. انه جزء أساسي من تلك اللذات العالية التي يقترفها الخيال لينتج مبررات وجوده وحضوره الذي ينضحُ/ الآن، هنا/ الترهل.. انِ انصاع ورضخ لأسباب وجوده التي تغذيها الخديعة ويمليها بواقو الضوء وقناصو القصيدة.

تعشيـب:

... لن أستطيع أنِ أنخلع الآن متجاوزاً البرق المندلع عنوة من ثغوري التي تعرش عميقا في خلاياي الضائعة..

.. لنِ أستطيع ايضا، الانفلات من طواغيت الذاكرة التي تؤججُ اللغة وتطازجها لأراني قرب هاويتين (لغة، سرمدٌ) (موتٌ، مجازٌ).

هامـش:

أشعر الآن، وبدقة أقول أنني «أشعر الآن» مثل سنبلة.. مثل جيش من النزقِ.. مثل جحافل ضوء.. بل، مثل قنبلةً كثيفة اليقظة والتوثبات.. أهجسُ انني قنبلة احتمالات!..

بحر .. ضـوء:

ان الشيخوخة التي تعاقر قميص الوجود لن تهج الى رتقٍ قريبٍ من انفتاقاتها وتلهوجاتها التي تندلعُ.. الآن تندلعُ. قريباً من الصباحات.. قريباً من مكامن العشب المنبث كوشمٍ في خاصرة الضوء.. فأحاول ووميضي شلع العشب– الطحلب المعشش قرب ثماري.. وأدواتي لغة بكر مفعمة اللوثة.. خدر دون موارد.. وغيب لا يسقط في التشابه.. انه غيبي!..

وحقولي لن يغمرها الطوفان.. لغتي ماءٌ.. لعنةٌ تورقُ وهي ترفرفُ عميقاً حيث التراب الأمِ.. حيث الولع.. وحيث الموت مجنزراً لرتقِ احتمالاتي..

حانة العجزة

رشيد يحياوي

كاتب من المغرب

١– حكاية فعلا !؟

انتصبَ فجأة عند ناصية الشارع كالجني. حط لقلاق على الشجرة في يمينه. تمطت قطة أسفل الشجرة في يساره. مسح عرق جبينه بجنب سبابته وخلع الطربرش. نفضه وأعاده. رفع رأسه إلى أعلى الشجرة طار اللقلاق. خفض بصره نحو أسفل الشجرة نطت القطة وتسلقتها متوارية بين الأغصان.

رفع حاجبيه ثم خفضهما. مد يده اليمنى إلى الجيب الأيسر من البنطلون وأخرجها فارغة. مد يده اليسرى إلى الجيب الأيمن من البنطلون فتحسس شيئا. أخرج رزمة مفاتيح كمش عليها وأعادها.

رفع حاجبيه وخفضهما ثم جر رأسه ويده اليمنى نحو اليسار ودفعهما بشدة جهة اليمين. دفعة رأسه كتصويب ضربة رأسية نحو أحدهم. دفعة يده كضربة لاعب كاراتيه. (ملاحظة: حين جر رأسه ويده زمّ شفتيه وفتحهما بشدة كمن يقول بـاوْ).

رفع حاجبيه وخفضهما. وجدها؟ حنى جسده وتقوس جهة رجله اليسرى مادًا يده اليمنى نحو جوربه الأيسر. أدخلها فيها وأخرج علبة سجائر (باين أنها علبة سجائر). ضرب العلبة من طرفها واستل ولاعة وسيجارة. وقعت الولاعة فالتقطها. أشعل السيجارة. أرجع الولاعة للعلبة وانحنى جهة رجله اليسرى. دس العلبة في الجورب الأيسر. ترك السيجارة معلقة في الطرف الأيمن من فمه. حركها بشفتيه حتى كادت تلكز خده. جر منها نفسا ونقلها بيده إلى الطرف الأيسر من فمه. لم يحركها. ظل يمص دخانها ويخرجه من أنفه كمدخنة سيارة. هاهو يعيد وضعها بين أصبعيه ويدخنها بحركات المنتشي. يخيل إلي أنه ينثر دخانها ويقول: أووف على البشر.

هل ينتظر صديقا؟ أم موعدا مع امرأة؟ هل يتجسس على رواد حانة العجزة بعد إصلاحها؟ لعله رجل تعليم، أو محاسب في الجيش، أو خطاط لافتات إعلانية، أو نجار، أو مصلح مفاتيح، أو تاجر هواتف نقالة، أو من عمال النظافة. ولعله يهندس لسرقة شقة مدام روبرتا.

الطربوش الوطني الأحمر على الرأس طبعا، مانطو كولومبو يتعدى مقاس طوله، البنطلون الأصفر يلمع مع شمس منتصف النهار. لكن الحذاء الرياضي مغبر. قامة الرجل ذي البطن المنتفخ، متر ونصف تقريبا. شعر رأسه الأسود المنسدل المعقود فوق قفاه تتدلى منه ضفيرة مائلة للصفرة.

أنهى القصير سيجارته. وضع طرف عقبها بين ظفر سبابته وثمرة إبهامه. شد عليها بالأصبعين وأطلقها بحركة سريعة. لقد قذف عقب السيجارة وأوصله للجانب الآخر من الشارع.

تحرك من الناصية والتقط العقب المحتضر. عاد إلى الناصية ورماه بنفس الحركة. رفع حاجبيه خفضهما، فالعقب لم يتجاوز منتصف الشارع.

تحرك من الناصية نحو العقب وسحقه بقدمه.

عبر الشارع ودخل لحانة العجزة.

٢- تبّاً تبّاً

تبّاً لي وتبّاً لحانة العجزة.

تبّاً للسكران بحانة فارغة من النساء. تبّاً لمن يشرب بالمناسبة، وإذا قام داخ خلفه المقعد. تبّاً لذاك السكير، عبّأ روحه بفقاعات البيرة، ثم وضع رأسه عل الطاولة ونام. تبّاً للبارمان الذي يرعى إمبراطورية الكؤوس على الكونطوار دون أن يحتسي واحدة. تبّاً لقطعة الأكل التي يعدها طباخ الحانة بكل تفاهة، وتصبح لذيذة عند الشرب.

* * *

تبّاً للشاعرات اللائي ينسخن عقد الذكورة. تبّاً للشعراء، حين يحتبسون في مشنقة الكلام، ولا يتراجعون عن الانتحار داخل القصيدة. تبّاً للمطربات العربيات، اللائي يشبهن خيالا تطرده من النوم حتى لا تتهمك قرينة الفراش بالخيانة. تبّاً للكاديلاك التي لم أتشمم جلد مقاعدها.

* * *

تبّاً لمن لا يحلم بزوجته وكأنه يلتقيها للمرة الأولى. تبّاً للبنت التي انحنت لالتقاط الولاعة، وتدلى نهداها كأي أنثى تعمدت إرخاء السوتيان. تبّاً لضفائر النساء، لا

يمكن أن تمر في الريح دون أن تخلف قطيعا من العيون يتبعها. تبّاً لمن لم يحسنوا التداوي بطحالب النساء وظلوا فقراء للمحبة. تبّاً للسماء، تسرف في الإنصات لروحك، ثم تصنع لك نعش الخراب.

* * *

تبّاً للشراب، حين نصبح أمامه كالبئر، ونُضَيِّع طفولتنا بالمرة. تبّاً للشراب، يحافظ على روحه في الشباب، بينما نزداد نحن شيخوخة. تبّاً للشراب، نريد أن ننساه لحظة، فيتذكرنا باستمرار. تبّاً للشراب، سافرٌ دوما، في ما نحن نخجل من رؤية أنفسنا عراة. تبّاً للشراب، ينشب كؤوسه في أرواحنا كمخالب، ونجدها ناعمة كأصابع أنثى مدهونة بالعسل. تبّاً للشراب، الذي يستحق المديح والتمجيد كإله مخمور، لكن في العصر اليوناني فقط، مع الأسف. تبّاً للشراب، حين يُطيح بالجسد، ويبقى العقل منتصبا مثل قارورة لم تفتح بعد.

* * *

تبّاً تبّاً تبّاً. تبّاً وكفى.
تبّاً لي وتبّاً لحانة العجزة.
تبّاً لهذه الكأس
التي أفلست قبل أن أحتسيها.
تبّاً للنص الموالي وعنوانه «كل شيء من الكأس»،
فقد طلع للورقة وكأنه صاح وحزين.

٣- كل شيء من الكأس

ذات كأس، اتفقوا جميعا على ألا ينظروا إلي آتيا نحوهم، أبصروني ذاهبا وخلفي زوبعة في فنجان أحلامهم المحبطة. لم يبصروني قادما، أمامي قافلة من أحلامي المستيقظة.

ها قد انضممت إليهم فزادت الكأس تعلقا بهم. أصبحوا يبصرونها ذاهبة وهي مترعة، ثم يرونها قادمة وهي لم تتهيأ بعد للقدوم نحو أيديهم المرتجفة. وكما لو أن حناجرهم بها مَس، وكما لو أرادوا رتق الثقب المفضي للعدم، عمروا موائدهم بالمزيد من القارورات.

تحلقوا حول أطراف النميمة، تأخذ الوشايات بتلابيبهم، يعرفون من أين تحتسى، هي المتوجة بالاحتباسات. عصاميون هؤلاء، بلغوا المجد من استلقاء أنفسهم، أقاموا برهانهم في دهليز تضيئه زجاجات بازغة للتو من ثلاجة معتمة. لم يسترشدوا بدليل، ولم يحاكوا السكارى القدماء. من استلقاء أنفسهم على رغباتها انتشروا في الأرض وعمروا المدن والأرياف والحانات.

إيمانهم راسخ ويدركون أن الكأس قادرة على التكفل بما لم ينتهوا إليه.

ما عادوا يميزون: أطراف النميمة تلتئم بعد أن شرّحوها، الوشايات أصابها السكر فارتخت ولم تعد ممسكة بتلابيبهم، الزجاجات المحتبسة تندلق مباشرة نحو قصباتهم الهوائية فتصيبهم بالاختناق، لكنهم لا يضلون طريقهم نحو المجد. أشاوس وأبطال، يخلطون الليل بالنهار ولا يهزمهم السكر.

كل ما يعمل، تستطيع الكأس أن تتكفل به. هي الوصية على ما بقي من أرواحهم. القادرة الماكرة الناكرة، القوية عند الضعف، الضعيفة عند القوة، الصابرة الثائرة الخالدة حين يفنى الشاربون، الفانية حين نعجز عن أداء ثمنها.

الكأس صديقة الفقراء وعشيقة الأغنياء، تصلح أعطاب الذاكرة حين تصدأ، وتسوس شعبا حين يفقد الذاكرة. هي الكريمة حين يبخل التفكير، والبخيلة حين تسقط بين أحضانها ولا ترفع رأسك. وكل ما يمكن أن يعمل، تستطيع الكأس أن تتكفل به.

كل شيء من الكأس؛ الرحمة التي تسطع فجأة في القلب القاسي، اللسان الذي تصيبه الفصاحة بعد طول تلعثم، الكاميرا التي تسترجع شريط حياة لم يحمض في مختبر، انحلال عقد ظلت متيبسة في دولاب النفس، الوشايات التي تفلس فتنتحر تباعا... وما بقي، تستطيع الكأس أن تتكفل به. كل شيء من الكأس، كل شيء في الكأس.

٤- واحد من الشخصيات المذعورة

عشر سنوات مرت دون أن يشرب كأسا واحدة. والبارحة اجتمعت عليه كل الزجاجات التي شربها في حياته. جاءته في النوم على شكل جيش تخبط بعضها وتصيح: نريد المناجل، نريد المناجل. لحسن حظه تذكر أن جده علق منجله في المطبخ. فقام من الفراش وسلمها المنجل وعاد للنوم. لكن القارورات رجعت من جديد تتخابط وتلوح في أيديها بنسخ متطابقة من منجل جده وتصيح: نريد أن نحصد، نريد أن نحصد.

خاف صاحبنا من الزجاجات أن تحصد رأسه فقفز مذعورا من الفراش وكانت الساعة تشير للعاشرة ليلا. فصاحبنا اعتاد أن ينام مبكرا مثل الدجاج. ما العمل، ما العمل، ما العمل؟ ظل يردد، ثم ارتدى ملابسه وانحدر نحو حانة العجزة بعد انقطاع طويل. لقد تأكد أن ذلك الكابوس إشارة من الدائرة الحلمية العليا بأن يعاود

معانقة الكأس. لكنه تردد وطلب من حميد النادل قهوة كحلٍ. فهذه أول مرة يدخل فيها حانة بعد سنين. خلال نصفٍ ساعة قضاها في رشف القهوة، كانت أسراب من زجاجات الجعة تحط وأسراب أخرى منها تطير.

رواد الحانة نساء ورجالا، جلهم تخطى عتبة الخمسين من عمره. إنهم شيوخ الشراب وأعلامه بالمدينة، يعْقِلوان على لتر النبيذ أيام كان بأربعين ريالا.

واحدة سكرانة وقع لها نزاع مع واحد عجوز، ولم يظهر لها سوى صاحبنا فراحت عنده منفعلة والكأس تتأرجح في يدها المرتعشة. أشارت بيدها للعجوز وقالت مشتكية: ذاك الحمار يريد أن يصيدني، أنا شاربة دجين في داري، أنا جئت فقط كي أنشط، ما شي باش يصيدوني الحمير. لم يجبها صاحبنا فصرخت فيه غاضبة: إيوا مالك؟ لسانك مقطوع؟ من الصباح وأنت عاصر على كأس من القهوة؟

فجأة وعلى غير المتوقع أجهشت المرأة في البكاء، بينما صاحبنا ما زال يسند ذقنه براحة يده مندهشا لا يعرف كيف يرد. أخيرا أشفق عليها العجوز فقام نحوها. أحاط عنقها بذراعه وباس رأسها ثم أمسكها من يدها وأرجها لمقعدها قربه. طلب لها كأسين من الريكار.

المرأة شربت الأول ثم قامت من مقعدها رافعة الكأس الثانية. اتجهت صوبي – أنا عباس الأستاذ المعرف في حانة العجزة– مترنحة تكاد تتزحلق، وهي تغني: تعملها الكاس آعباس تعملها الكاس، هالكاس احلوو هالكاس احلوو.

٥- الراوي يجالسني

طلع الدم للنادل في حانة العجزة من كثرة شجاره مع الزبائن. هذا يصرخ في وجهه: من قال لك آتني بالحساب؟ والثاني ينهره بدعوى أن الزجاجة باردة جدا، والثالث يؤنبه: كم مرة أمرتك بأن تقيد لكل واحد منا حسابه وحده.

النادل الساخط على الوضع وكأنه لم يجد سواي، استل ورقة كلينكس وخط عليها بيد مضطربة وسلمها لي. مكتوب عليها: «يخيل إلي أني أحمق وسط العقلاء. لم يحدث أن أحسست بهذا طول حياتي المهنية».

ما كتبه النادل خلق لي قلقا ثقافيا شاسعا وعامرا بالمشاكل. ولكي أقتنع بما كتبه، استعنت بالراوي وهو من أصدقائي، يشتغل في حانة العجزة منظفا للمبولة، مقابل ما يجود به عليه الزبائن، دراهم أو كؤوس شرب أحيانا. والراوي معروف عنه أنه يحكي القصص الخرافية، وبعد أن يحكيها يقوم بقصها إلى قطع، بعدها يسردها ثم يرويها في الأخير بالماء.

ناديت عليه لمجالستي وطلبت من حميد النادل إعطاءه زجاجة بيرا. الراوي يعرف القصة كلها. قبل مناداتي عليه كان يرى القصة من فوق، وفي طريقه نحوي كان يرها من تحت، وحين جالسني انخرط فيها وأضحى منظوره السردي معي.

أدخل الراوي أصبعه في أذنه. حكها وشم أصبعه وقال باستغراب: أذني تأكلني، وأنفي كذلك. أجبته دون أن أرفع بصري إليه: قد تكون مصابا بالأنفلونزا. اندهش الراوي من جوابي ولم يعقب عليه. قلت له ممازحا: يستحسن أن تقطر البيرة في أذنك، وأن تستنشقها دون استنثارها ثم تستنجي بها. لم يقم الراوي بردة فعل، فواصلت كلامي بجدية هذه المرة عن القلق الثقافي الشاسع والعامر بالمشاكل الذي أصابني به النادل حميد.

قال لي مطمئنا: إذا كنت عازما على التعليق على ما كتبه حميد، فلا بد أن تعرف أن المجانين على حد علمي، لا يفرقون بين ماء الصنبور وبين ماء الخمر. أما العقلاء فهم من يشرب الشراب.

رفع الراوي قنينة البيرة إلى فمه وأفرغها في جوفه دون قطع التنفس ثم وضعها فوق الطابلة. أدخل يده في جيب سترته الزرقاء الشبيهة ببلوزة ميكانيكي وأخرج زجاجة دجين. رشف منها جرعتين متتابعتين وأضاف قائلا: اسمع أيها الأستاذ المغفل، إني أعرف نماذج لا تحصى من هؤلاء العقلاء الذي قصدهم ذلك النادل المجنون:

– أحدهم يشرب النبيذ ويقطع بالجعة، أليس هذا شخصا عاقلا؟

– أحدهم وما أن أنهى زجاجتين من النبيذ حتى طلب الثالثة، لو كان مجنونا لما شرب أصلا.

– وتلك التي شربت دجين في دارها، وطلب لها العجوز كأسي ريكار، وأكملت بيرتها رقم ١٥ وحلِفت أن تمضي في الشرب إلى أن ترى الذين حولها قِرَدة، لو كانت مجنونة لظلت تشرب إلى أن تراهم آدميين.

– وذلك الذي شرب حتى شرب، ثم توجه نحو صاحب صندوق الحساب وقال له: أنا لم أشرب شيئا، وإذا كنت شربت، فسجل عندك. لو كان مجنونا لنسي طريقه إلى صندوق حساب الشرب واتجه فورا إلى صندوق حساب الديون التي عليه.

ولكن ماذا تقول وماذا تفعل أيها الكاتب المغفل؟ أحسن

لك أن تُفَتّح عينيك ببضع جرعات باردات، فربما تصبح واحدا من هؤلاء العقلاء.

٦- أمامه صف من قنينات الجعة

مثل شخص قطر به السقف، وجد القصير صاحب الطربوش الأحمر نفسه في حانة العجزة وأمامه صف من قنينات من الجعة.

النادل الشاب تعجب من وجود هذا الزبون الجديد ذي المظهر اللافت واستغرب لكيفية دخوله للحانة دون أن ينتبه له. اتجه نحوه مترددا وسأله بعد تلعثم: لا تجعلها مني قلة صواب، متى دخلت ومن خدمك؟

رد الزبون دون تردد: أنت يا حميد.

تعجب حميد من كون الزبون يعرف اسمه، وحاول أن يتذكر إن كانت له به معرفة سابقة، فلم يتذكر شيئا. القصير لاحظ حيرة النادل فقطع حبل تفكيره: مالك يا حميد، ألست أنت الطالب الذي كان ينشط في اتحاد الطلبة، وكتب رواية عن اغتصاب طلبة من فصيلك لسهام حين اتهموها بأنها تروح تبات عند واحد خليجي في حي السلامة؟ اسمع يا ابني، أنا رجل في سن أبيك، تزوجت أربع نساء وطلقتهن جميعهن لأنهن لا يتقنّ المعاشرة في الفراش، حتى كتب علي الله واحدة بنت الحلال تساعدني في كل شيء. ترجع أيام شبابي، وتشاركني في الكأس، وتملأ معي أوراق الرهان، وترتب أفكاري حين أشارك في الجمع العام للنقابة.

تعرفت عليها يا حميد سنة ٢٠٠٠، كانت ناشطة وكنت ناشطا. البوليس كانوا سبب تعارفنا. فقد التقطونا وألقوا بنا في سيارة دوريتهم، وهددونا حين قالوا لنا راكم ناشطين غادي تْشوفو النشاط. وفعلا شفناه وعشناه حين تزوجنا بعد ذلك. سهام ليست رخيصة عندي. أنت تعرفها جيدا يا حميد. لقد كانت معكم في الفصيل الطلابي، واغتصبتها مع جماعتك، ثم كتبت عنها رواية سرقها منك سالم العرفوني ونشرها باسمه. ولكنك بطلها الحقيقي. فالشخص الذي سميته حميد الجبهة هو أنت. أما أنا فقد سميتني في روايتك بالخليجي الذي يفسد بنات الكلية. لقد أخطأتم كلكم وخاصة أنت. لأنك لا تعرف أنك ابني من زوجتي الرابعة.

تأمل في ملامحي، ألست أباك؟ انظر حولك جيدا، هل تراني؟ أجِلْ عينيك في أرجاء الحانة. ثمة المرأة التي شربت دجين في دارها، وطلب لها العجوز كأسي ريكار، وأكملت بيرتها رقم ١٥، وأمسكت كأسها الثانية وقصدت عباس الأستاذ. قربها المعلم كبور مصلح المفاتيح يوشوش في أذن رفيقه في الشرب عيسى المنظف في البلدية. إلى يسارك مصطفى البوليسي يتسلى بألعاب الموبايل في انتظار علال المحاسب في الجيش، ومرزاق النجار. لكنهما لن يحضرا اليوم لحانة العجزة. فقد اشتريا الخمر من متجر مدام روبرتا وفضلا الشرب في الهواء الطلق بعيدا عن ضوضاء ودخاخين الحانة.

التفت يمينا عند طرف الكونتوار، طرماش خطاط اللافتات الإعلانية، يتراهن مع زويقة بائع الهواتف النقالة حول من يفوز ببطولة كرة القدم، فيما يمسح البارمان عزيز رشاش البيرة من فوق الكونتوار، ويلهب نقاشهما حين يرجح كفة هذا مرة وكفة الآخر مرة.

أما زبونكم الأضحوكة موسى المنفاخ، فقد أصبح في حانتكم مثل المرأة. هذه تأتمنه على علبة سجائرها، والأخرى تأتمنه على حقيبتها. هذه تأتمنه على زجاجتها، والأخرى تطلب منه أن يراقب مقعدها ريثما تعود من التواليت خشية أن ترمي عليه غريمتها السحر.

لا شك أنه كلمك عن مشاكله التي ازدادت، وإن شئت التفاصيل اطلبها عند الراوي. ألم تنتبه إلى ما يحدث للزبونات حين رؤيتهن له؟ فما أن يطالعهن بمقدمه حتى يبدأن في التغامز، ولا بد أن تحييه إحداهن: ها الزين جا، افرحوا يالبنات. ثم يقمن بتقبيله في الفم واحدة بعد واحدة، مما جعله يشتري عدة علب اكلينيكس لعله يتخلص من خليط صباغات شفاههن، وخاصة أن منهن من تفضل إعادة تقبيله كلما جددت صباغة شفتيها في المرحاض.

كل الرائدات الزعيمات غسلن أيديهن عليه لِطول ما جالسنه مجتمعات ورأسا في رأس ولم يصورن منه شيئا سوى نتف علب سجائره وشي بيرات تالفات، وشي عشرين درهم. لم يأخذ واحدة للشقة التي يكتريها رفقة تالفين أكثر منه، ولم تصطده أحداهن لمنزلها رغم الضمانات وإغراءات «سأعجبك»، ولم تدوخه أشطرهن ليتصعلك معها بين حانات الليل المتأخر. وكلما أردن أن يلتوين عليه يقول لهن: أنا أحب النشاط والكلام، ولمس ما تحت الحزام، أما المعقول فأخوكم خلّاه لصاحبة البيت.

أقواله وتحفظاته لا تمنعهن من مجالسته كما ترى. ربما كي يظهرن لرئيسك عزيز صاحب الحانة أن عليهن الطلب، خاصة في أوقات الشدة، أو ربما إشارة لزبائن آخرين، أو لأسباب مجهولة تستدعي فتح تحقيق. فما

رأيك في هذه الحالة يا حميد؟

استدر يا حميد، استدر ولا تخف. هل ترى القصير ذا الطربوش الأحمر، والسروال الأصفر، والحذاء الرياضي المغبر، أرأيت كيف قام من مقعده وطاف تباعا على عباس الأستاذ، وعلال المحاسب في الجيش، وطرماش خطاط اللافتات الإعلانية، ومرزاق النجار، والمعلم كبورمصلح المفاتيح، وزويقة تاجر الهواتف النقالة، وعيسى عامل النظافة؟ لقد همس في آذانهم كلمات معدودة وعاد أدراجه لمقعده يحتسي كأسه ويتلهى بجريدة رهان الخيل.

هل لا حظت أن فاطمة الصاروخ تلتفت جهته مرة مرة وترميه بعينيها المتقدتين مثل مصباحي القطار. موبايلها لا يكاد يتوقف عن الرنين من طرف زبناء يبدو أنهم خائبون بالنسبة إليها، فلا واحد منهم استطاع أن يدعوها للالتحاق به حيث يسكر الآن. أنت تدرك أنها جميلة وصغيرة، وأن بنطلون الدجينز يلائمها بما يكفي لجعل صاحب الطربوش يقع فيها أعمى.

والأخرى التي لا تدخن ولا تحتسي سوى المونادا، فيما السيدتان المسنتان الجالستان معها وتحتسيان الجعة وتكسرت أسنانهما من الشرب ونسْف السجائر، هما بالتأكيد واسطة العقد بينها وبين الزبناء القدامى وأولئك الآتين في طريق الإطاحة بأجسادهم وأموالهم بين ذراعيها. تعبير جميل يا حميد. قد يكون حرك مشاعرك الدفينة بما أنك حين نطقتَ به علت ملامح الاندهاش قسمات وجهك. هذا هو التفاعل بين القطبين الكبيرين في عملية المشافهة.

وعلى كل حال، أنت مفصول من العمل. إنك مجنون وسط العقلاء أيها النادل الشاب الغر. لقد تشاغلت عن عملك بسماع كلامي الفارغ من المعاني الجيدة. أصابك الصمم عن أصوات كل ما حولك إلا عن كلامي. لم تسمع عزيز الذي نشف حلقه من طول المناداة عليك لخدمة الزبائن. ضرب الكونتوار أكثر من مرة غضبا عليك ولم تسمع. صفق بيديه وصرخ ولم تسمع. أرسل لك فاطمة الصاروخ لتبلغك طلبه ولم تسمع. إنك مفصول من العمل. ركز النظر جيدا جدا. الطابلة التي تقف قدامها الآن وتحملق فيها مندهشا، هل تراني قاعدا في كرسيها وأمامي صف من قنينات الجعة، وقطر بي السقف، ولم تنتبه لي حين دخولي؟ ليس أحد هنا سوى عباس الأستاذ.

٧- عباس الأستاذ

عباس الأستاذ، هاهو منزو في ركن بحانة العجزة. ضرب أخماسا من الكؤوس في أسداس. دَوّر في رأسه خيارات فاشلة بالتأكيد، فجيبه لم يعد فيه قرش أسود ولا أبيض، والحاجة للشرب ما تزال تجذبه نحوها .

مستواه الاجتماعي لا يسمح له بأن يتوسل من أحدهم ثمن بيرة. صحيح أنه طالما أهدى زجاجات للكثيرين منهم حين كان جيبه ساخنا، فكيف يقنعهم الآن بأن جيبه يصفر. هاهو يتباطأ في صب ما بقي في الزجاجة حتى لا يلتقطها النادل حميد تاركا كأسه تزغرد من الفراغ.

يبدو أنه يفكر في المناداة على فاطمة الصاروخ، أو القصير، أو العجوز كي يسلفه أحدهم بعض القارورات. يعلم أن الباطرون عزيز أوقف مسلسل الكريدي على الزبائن بعد أن تضخمت فواتيرهم من فرط قولهم: أضف هذه إلى الحساب القديم. لقد شدّ لهم الخاطر أكثر من اللازم ثم تبين أن ما عندهم كلمة، وبدل طردهم، قرر أن يجاريهم ريثما يفهمون رؤوسهم وكؤوسهم.

القصير ذو الطربوش الأحمر لا ينصحه بشيء، القصير يثبت عليه نظراته ولا يعبأ إن كان يحرجه بذلك. ينقر على طرف فم قارورته بسبابته ويواصل الدندنات. لو طلب عباس المساعدة من القصير، هل كان سيساعده فعلا؟ عليه التأكد من ذلك عند الراوي. القصير قد يخرجه كالعجين من الشعرة، ويرشده للكيفية التي يتمخض بها فيلد الجبل من صناديق الجعة بدل الفأر، وينصرف مرفوع الكأس مخلفا الجعجعة للأنذال الذين لم يعيروه اهتماما، حاملا معه الطحين لكي يصنع منه خبزة يفطر بها على الريق.

يقطب عباس أساريره ويبسطها. يمسك علبة السجائر الفارغة، يضغط عليها ويرميها في مطفأة السجائر. يسترق النظر إلى الشاربين، ويتجنب القصير. قام راح للمبولة. عاد وقعد في كرسيه. الجلبة لا تهدأ، وعباس الأستاذ هاهو منزو في ركن بحانة العجزة كأنه يفك لغز معادلات العالم. ها قد مد يده للكأس وشرب جرعة أخيرة نسيها لاصقة في قعرها. ارتفع ضغط الحاجة للشرب في دمه. فماذا يفعل؟

حقيبة سالم بن طريف

سلطان العزري

قاص من عُمان

اجتهد سالم بن طريف للخروج كل عام من عباءة العمل، يطير في إجازته إلى عالم آخر يغاير معاشه، كانت اهتماماته بسيطة، يحلم بأسراب من الغيوم وهي تطفئ جفاف عينيه وبشرته ومخيلته، يحلم بفتيات لا يتوجس أن يقرئهن عطشه فيبادلنه بسقاية عذبة سلسبيل، يحلم بخيارات ملابسه أو قصة شعره الغريبة أو زوبعته محتجا ومناهضا لأفكار طرأت على عقله فلا يخاف ويصرخ بها فتجيبه الوديان والعيون والموسيقى، فيرقص للحياة ويبتسم قبل أن يفتح عينيه كل صباح، يحلم بأغنية تسجل الوجود والفعل وتنفي الظلام . . . كان ينظم رحلته جيدا، يبدأ هجرته السنوية بأن يتوجه للمطار مباشرة بعد نهاية يوم عمله الأخير ويطير، يكون قد جهز جواز سفره والتأشيرة وعملة تلك البلد وملابسه، يوقف سيارته في مكان آمن أعتاده بعيدا عن الشارع، ثم يقفز لسيارة أجره تتقيأه الأخيرة في بوابة المطار، تربض تذكرة سفره في جيبه لأيام قبل سفره، وعندما تشرق شمس اليوم الأول لإجازته يكون في عالم حلمه لمدة عام سابق، عالم مختلف ينشر فيه حياته كلحاف على الملأ دون أن يخجل أو يخاف.

غير أن خللا واجهه في إعداده للتمتع بإجازته السنوية الأخيرة، لقد تعطلت سيارته قبل بداية إجازته بيوم واحد، كان قد صرف نقوده لتغييرها لعملة ذلك الوطن الحلم، جهز أوراقه، حشر قميصا وبنطالا واحد وكمية من ملابسه الداخلية التحتية، كذلك أربعة صناديق من الواقي الذكري الجيد الصنع، كان قد تعرف في سفره الأخير على مكان رخيص يبيع نوعية ممتازة من الملابس، سوف يشترى ما يحتاجه من هناك.

دلف سالم بن طريف لمبنى عمله الضخم مبكرا، دس حقيبة سفره أسفل طاولة الاستقبال الضخمة، ألبسها جريدة وبعض الصحف كي لا ينتبه إليها أحد ما، لا يستطيع أن يدخلها لمكان عمله، سوف يستهزئ به الموظفون الآخرون، في غضون دقائق سيعلم المبنى بسفره، لأنهم فارغون فأن حكاية كهذه ستكون كفيلة لإعطائهم سببا لحديث ما، سيفرغون إحباطاتهم ويؤسهم على حقيبة سفره، لذا قرر أن يحشرها أسفل طاولة الاستقبال الضخمة ريثما تركض ساعات العمل المملة دون السماح للأفواه الجائعة أن تلوكه طيلة النهار أو عندما يرجع من سفره وحتى بعد سنوات طويلة، احتفظ في ظرف متوسط الحجم بأوراقه الثبوتية والمبالغ المالية وتذكرة السفر، ترك بالحقيبة فقط بنطالا وقميصا وملابس داخلية وواقيات ذكرية.

فات على سالم بن طريف التنسيق مع رجل الاستقبال، لم يخبره بأمر الحقيبة، أنهمك في عمله دون أن يتذكر التنسيق مع رجل الاستقبال وإحاطته بأمر الحقيبة، وبعد موت ساعات قليلة أخرى من نهار العمل، سوف يطير، صاح فجأة جهاز الإنذار في المبنى، لم يكن تدريبا أو خللا فنيا، كان الجميع يركض للخروج من بوابات الطوارئ على جانبي المبنى، أغلق المصعد الكهربائي، منع الموظفين من نزول السلم الرئيسي، لا بد من وجود أمر مزعج، تدافع الموظفون المذعورون على سلالم الطوارئ، هناك من داسته الأقدام، هناك من كان يصرخ مستغيثا، علا الغبار في ممر الخروج من المبنى، تجمهر الناس في الخارج بعيدا لمتابعة الأمر، كانت قوات من الأمن والشرطة والجيش تبعد الناس عن المبنى، طارت سيارات أرباب العمل مولية الأدبار، كوباء فرغت المباني المجاورة للمبنى من موظفيها، ازدحمت الشوارع القريبة، انتشر خبر تفخيخ المبنى الذي يعمل فيه سالم بن طريف لوسائل الاتصالات، ربحت الأخيرة بضع ملايين من مستهلكيها، بثت قنوات عالمية خبرا مباشرا ولقاء مع مسؤول أمني كبير بالدولة، كان يهدد بأن المؤسسة الأمنية ستضرب بيد من حديد كل من تسول له نفسه ويتجرأ على زعزعة استقرار البلد الآمن.

لأول مرة ككابوس طنت هجمات ١١ سبتمبر على أمريكا في رأس سالم بن طريف، أصبح الهواء مكهربا، غير أنه كان مدركا لذلك، تعامل منذ ذلك الوقت بذكاء مع الموضوع، لم يبد رأيا، تمترس خلف قناعات السكوت، أوجد طريقا وسط الألغام وكان يخرج سالما .

تابع بالتلفاز من مقهى على بعد ثلاثة شوارع الحدث الغريب، لماذا وكيف ومن؟، أسئلة كثيرة حامت، بعد ساعة بثت قناة عالمية بأن الحقيبة المفخخة كانت عبارة عن حقيبة تحتوي على ملابس داخلية تحتية وواقيات ذكرية، صرح مسؤول آخر بأن مرتكب جريمة الإخلال بالأمن وتضليل المواطنين وناشر الرعب سيستخرج من باطن الأرض، سوف يعاقب، كانت التعليقات والضحكات تعم المكان، بينما واصل المسؤول شرح طرق محاربة الإرهاب والتدابير الوقائية معللا ما جرى، تلفت سالم بن طريف في الموجودين بالمقهى من العمال الآسيويين وبعض الرواد المتابعين للحدث، أنسل بهدوء وهو يبحث عن سيارة أجرة . .

ثرثرات على ضفاف قبر فارغ

يعقوب الخنبشي

قاص من عُمان

ها أنذا آتٍ إليك كل يوم، وأرقد على قبرك لساعات طويلة دون أن أُعير الموتى حولنا أي اهتمام ..نعم.. أنا لم أراعِ حرمتهم ومشاعرهم، أصارحك أنك أنت الوحيد الذي يفهمني في هذه البقعة من هذا الكون الفسيح .

أنا لا أعرف منذ متى حصل ذلك بالضبط؟! لكن كل ما أعلمه أنني لا أدري ساعتها إن كنتُ يقظا أم نشوانا وأنا اقترب منك غارقاً في سكر نفسي حتى النخاع،هل كان ذلك ليلا أم نهاراً؟..ربما نشوتي هي التي دفعتني للجلوس بجانبك قبل أن أحتكم لذاتي .

أعلم أنه عندما جئت إليك، كانت قدماي قد ساقتني إلى هنا وفق ما تصوره عقلي في تلك اللحظة..لقد انتظرتك كثيرا ؛ كي تخرج لي كعادة الليالي الماضية وأنا أعرف أنك لن تنبس بكلمة واحدة كما هي عادتك أيضا ..

نع .نع.نعم أنا أتحداك أن تكلمني هذه الليلة ولو لمرة واحدة .. ألم أقل لكَ أني أتحداك ..نعم أتحداك.. أنت جبان.. بل ستون جبان ! لا عليك من كل هذا ولا تزعل ..

ماذا قلت ؟ أنت تريدني أن أبكي .. وأبكي أكثر من اللازم.. لن أبكي.. ولكن قو . قو .قلي .. لماذا طالت عمامتك هذه المرة أكثر من المعتاد؟ كما إني أراها ناصعة البياض!

أنظر إنها طويلة جدا!وكم هي جميلة أيضا !لماذا يلبسونكم الأبيض دائما! ..هل أنتم كذلك .. إنها غطت جسدك الأسمر النحيل،دون أن يظهر منه شيئ سوى عيناك اللتين تشبهان عينا قط بري وهو يتلصص طريدته في ليل حالك .

يا إلهي! لماذا أنت أصلع .. أين ذهب شعرك ؟.. دعني أضحك .. ها أنذا أضحك .. أضحك كثيرا .. أني أتمرغ ضحكا من منظرك هذا .

إنه الآن أشبه بقاع قدر فخاري قديم .. لماذا تقول بأنك لا تهتم !ماذا قلت؟ تريدني أن أنفعل بكلامك هذا أليس كذلك؟

اسمع إني أنفعل الآن ..بل أغتاظ بشدة ..سوف يعلو صوتي ها هو يعلو الآن .. ألا ترى نَفَسي المتلاحق .. أعصابي تشتد وتتوتر.. أعرف أن كلامي هذا لا يهمك، ولكن قل لي لماذا أنت متخشب هكذا، وكأنك قطعة خشب ساج قديم سقطت من حصن أثري ؟ لماذا ساقاك يميلان للسواد؟ لماذا أنت نحيل جدا؟ هكذا طبعكم أنتم الأموات تخيفون الأحياء في الوهلة الأولى فقط لكنكم لا تؤثرون فيهم أكثر من تلك اللحظات .هل تصدق ؟ لقد رأيتهم يضحكون عندما رجعوا من المقبرة ! وكأنهم دفنوا فأرا وقد ارتاحوا من عناء كبير بعدما تخلصوا منه .

هيا اجبني .. لماذا لا تجيب ؟..ولماذا لا تحرك سوى عينيك الجاحظتين تلك ؟! أووف.. أنا في غاية الغضب منك ! أنظر أني أنشج الآن ..ماذا تقول أنت لا تعرف ؟حسناً.. سأقول لك.. لا لشيء سوى أنك لا تجب عن أسئلتي ! انتظر .. انتظر.. لقد أرعبني طول أظافر قدميك التي هي أشبه بمخالب نسر كبير، بسطهما في الهواء لينقض على فريسته !لقد ضربتني بها على مقدمة رأسي ليلة البارحة في منتصف الجبين عند خروجك من قبرك هذا ..أنظر ..مازال الدم يسيل من جبيني حتى الآن .

لحظة.. لقد قررت أن أغضب منك، لذا لا أهتم لزعلك .. حسنا .. أنت تجيب هذه المرة ولكن بصوت أجش؟ماذا تقول؟ إني أسمعك.

سأعيد عليك ما قلته لي ؟ إني أزعجتكم كثيرا هذا اليوم ببرازي القذر، وملابسي المتسخة، وان كل جيراننا هم متذمرون مني، وغير راضين عن تصرفاتي ..لكن لماذا تسألني متى سأترككم ترقدون دون أن أزعجكم .. أعرف أني قد أقلق سكينتكم الأبدية لأيام طوال وأن أبقى عظما في حلقومكم إلى أن يصرفنا القدر كيفما يشاء..لكن قبل أن تعلق على كلامي انظر إلى ملابسي المبتلة بالبول.

أعلم أنك لن تستحملني كثيرا هذه المرة وكما هو معتاد منك ذلك دائما ..لكنك تعرف إني لا أجد مكان أرتاح إليه غير هذا المكان ..إنه لا يوجد لدي أصدقاء ممن يسيرون حمقى هناك حفاة الأقدام خلف تلك الشجرة اليابسة يملأون الحانات وجيوبهم فارغة،وهم يتضورون جوعا، يضعون ذرات الملح على حواف علبهم الخضراء ليخفوا

بها مرارة شرابهم لكنهم لا يستسيغونه كثيرا.. أنظر.. ما أكثرهم! ..آااه كم أكره هؤلاء الأحياء.. لا لشيء سوى أنهم يأكلون بقايا فتات الخبز اليابس، ويدعون أنه طازج ! كما أنهم يحلفون كثيرا دون أن يصدقوا.. أنا أكره سحنات وجوههم العجفاء .

لا أعرف لماذا لا يحلقون ذقونهم عند كل صباح ؟!.. إنهم يتحاملون على أنفسهم أكثر من اللازم في كل يوم تشرق فيه الشمس ..ينظرون إلى المرآة ؛ ليحدثوا فيها شرخا يلتئم بمجرد ما يخفون وجوههم عنها ..آااه كم بكت المرايا كثيرا لحالهم عند كل صباح..دعني أتنهد قليلا .. إني أتنهد الآن.. انتظر..انتظر .. سوف أبكي..

لا عليك ..لا تنزعج ..عليك أن تكون متسامحا وبشكل كبيرا جدا،كما يقولون لنا ذلك دائما في كل خطاباتهم.. ولكن قل لي : ألم تقل لي أنت ليلة البارحة أنهم يراقبونني باشمئزاز؟..أوه.. إني أتذكر ذلك جيدا.. إننا مازلنا في ليلة البارحة .ولكن هل نسيت أنت أنهم مازالوا يراقبونني ..وأنهم يضعون نظارات سوداء غير مرئية لعيونهم !ربما يخفون بها بقايا سكرهم، لكي لا تعرف الفئران ذلك .

لا يهم.. لايهم.. دعهم، أنا أعرف أنهم لا يأتون هنا إلا لتخفيف بطونهم مما يحملونه من بقايا أشياء، ليريحوا بذلك قلوبهم القذرة قبل أن تتعفن ..لكن قل لي لماذا يقلبون إناء طعامنا ويسكبونه على ناره في كل مرة يمرون من هنا ؟هل تتذكر ..كم ضحكت أنا كثيرا عندما دسوا أيديهم في القدر وهو مازال يغدق على نار أشعلناها منذ زمن، ولم تنم إلا قليلا وفي فترات متباعدة ..هل تتذكر ذلك ؟ماذا؟ تقول أنك لا تتذكر!.

أنا أتذكر ذلك جيدا عندما كانوا يأتون إلى هنا يبحثون عن ضالتهم.. وعندما لم يجدوا شيئا رموه على أجسادنا؟..يومها ضحكت أنت أيضا .. لقد سمعتك .. خاصة عندما زممت أنا شفتي وأخرجت منهما ضراطا متواصلا هكذا.. بووب ..بووب ..مما جعلهم يستشيطون غضبا وقد ركلوني بأرجلهم كثيرا حتى أخرجت ما في بطني عبر اتجاهين .لا تنكر ذلك لقد سمعتك تقهقه كثيرا وأنت تنظر إلي .

دعني أتذكر الموقف .. بل دعني أضحك .. إني أضحك ..هههههه ..هههه ..ولكن قل لي من نصبهم ولاة علينا وأن وحدهم فقط يعرفون ما يسرنا وما يضرنا ؟وما يجب أن نفعل وما يجب أن نترك ؟ بل لماذا يظنون أنفسهم ملائكة تمشي على الأرض !وإنها دائما لا تخطئ بل تصيب !

لماذا علي أن أضع على عيني خِلقة داكنة وأسير خلفهم سير الخرفان وفق ما يشتهون دون أن أعترض ! ماذا تقول ؟ علي أن أغلق فمي وأن أرضى بكسرة خبز مهما كان نوعها؟

نعم .. أعرف أن القناعة كنز ..هكذا سمعتها وحفظتها كثيرا من طابور الصباح في المدرسة الابتدائية.. ماذا! أنت لا تعرف؟ اناً اعلم أنك تريدني أن أبكي ..لحظة سوف أرفع صوتي..أقول لك لن أبكيييييييبي..لديك حق سوف أبكي ولكن ليس طويلا هذه المرة كما تتوقع .. لكن قبل ذلك انتظر سوف أملأ كأسي أولاً .

حسنا سأصارحك بما يجول في خاطري الآن .ربما هذه الكأس هي من أنساني سُعاد..انتظر لحظة.. إني أسمع سعاد من الداخل تقول لي لا تملأه!..صه .ص .صه.. إنها تطلب مني أن أكف عن إفراغ القنينة من محتواها كما أفعل كل يوم ..تقول إنها سوف تغضب مني ولن تكلمني مرة أخرى .

لماذا هذا يا سعاد؟لم تقولين ذلك! ألا تعرفين أنك نجمتي في الحياة،ألا تتذكرين عندما كنا نسترق السمع قرب سكة العابرين، قبيل ظهور غبش الفجر وقبل أن ينهض الحاقدون من غفلة نومهم، يومها كنا نصلي بقدم واحدة ويد واحدة، وقد بلغنا الرشد في ساعة متأخرة من الليل .. كان القمر يختفي خجلا منا تحت السحاب، ولم يكن له إلا وجه واحد،وكان إبطك يومها حليقا معطراً.. كان البحر لا يتجاوز ركبتيك إلا بقليل ..كنا نخاف أن ينزل القرصان أسفل السفينة ويقسم الشط لنصفين ..كنا نرى نصف الحقيقة ونبحث بأيدينا عن النصف الآخر ..كم أتذكر يومها بأنكِ ضحكت أنت كثر مما ينبغي حتى سقط لؤلؤ الغوص منَ بين شفَتيك..كنا نظن أن الأرض تدور وتدور ونحن نعد النجوم ونتابع سفر الثريا أثناء تحولها من مكان إلى آخر ..كان ذلك في تواريخ وأيام لا نعلمها..كل ما كنا نعلمه بأن ذلك يبدأ منذ أول الشهر حتى نهايته مرورا بكل فصول السنة .. ألا تتذكرين يومها لم نترك أثراً على الرمل ولم نترك شيئا يغضب الله .

ماذا قلت ؟ ألا تعرف سعاد؟هكذا أنت دائما لا تعرف إلا نفسك؟لحظة.. سأخبرك عن سوعا .عا .د .إنها لا تسكن هنا الآن ..سعاد هذه.. أحبها.. نعم أحبها .. كانت هي الوحيدة التي تُقبلّ جبيني قبيل شروق الشمس ..نعم هي من أضاءت لي ظلام السماء ليلة اختفاء القمر ..علني أتذكر ذلك الآن.. أتـ .ذ .ذ.كر .. .كنت أهرب

منها خجلاً في بعض الأوقات عندما كانت تلاعب طير الكناري أسفل بستان بيتنا، وأنا أقطف حبات الجوز المعلقة على عودها..لكنها كانت تمانع من سجود الورد عند أطراف قدمينا ...

أتذكر جيدا عندما كانت تبدأ معركتي معها كل يوم قبل أن نلتقي .. كانت تبدأ من على السرير الخشبي فوق سطح منزلنا .. كنت أضرب عصفوري بيدي اليسرى ضربا سريعا غير مبرح إلى أن تنطلق منه ألعاب نارية، قاذفة زخات تشبه حبيبات الخرز، وكأنها قد تساقطت من عقد صناعي،عندها فقط يسكن جسدي ليصبح كتمثال كرتوني أو كلعبة نفذت بطاريتها وقد نفذت بطارياتها.

لقد تركتني .. وبرحيلها اغتالت عصفور الفرح النائم في صدري . لحظة..سوف أبكي الآن.. سوف أقف على رجلي .. انظر إني أقف! لاتخف لن أقع هذه المرة ..أووووف.. لا تخف أنا وقعت بعيدا عنك .. لحظة سوف أضحك كثيرا هذه المرة .. هههههه هاء . هاء. هههه ..سوف أغني .. أغ .غ.ني.. عصفوري را.را.رايح .. ع.ع. عصفوري جاي.. عصفوري .ح.حامل.. س .س. كر وشاي .

انتظر إنهم ما زالوا يراقبونني ..بل ما زالوا يخفون أعينهم خلف تلك النظارات السوداء الداكنة ..لحظة لحظة لا تجب.. دعني أضحك أولاً ..لن أضحك كثيرا هذه المرة أعدك بأنها ستكون الأخيرة ..لن أكررها ..ماذا قلت؟ اع .اع. اعد علي ما قلت؟ ماذا؟ ..ما هذا السائل الأبيض الذي أشربه إنه ماء الكولونيا.. ماذا تقول ! ألا تعرفه.. نعم.. أعرف أنه عطر رخيص لذلك أنا أشربه..ماذا تقول ؟.. سيقتلني وأموت! لماذا تقول ذلك ؟ أنت لا تعرف فائدته ! أنا سأخبرك ..اسمع إنه الوحيد القادر على أن ينسيني الحياة .. و إغلاق فمي كي لا أتكلم وأذكر عوراتهم.. ألا ترى أنه وحده من يتركني أسير ملتحفا بظل الجدران وحيدا، وأن أختبئ في هذه المقبرة مغلقا أذناي عما يدور في الخارج ..لا تقاطعني! دعني أواصل الحديث.. اسمع.. لا يهم ذلك إن كان بطنك ممتلئا .. كل ما يشغلهم إذا ما بقيت حتى مطلع الشمس علي أن أدعو لهم بالخير والعافية وأن أرقم أذني بأصابعي كما يفعل المؤذنون .

أنت هكذا تدعو علي بالموت دائما..لماذا تقول ذلك !ولكن قل لي بربك ؟!..هل كان هذا الشراب هو السبب لمجيئكم جميعا إلى هنا في هذه المقبرة المرتفعة ؟بل لماذا اختاروا لكم هذا المكان الملاصق لهذه القلعة الكبيرة ؟

أجبني إن كنت تستطيع ذلك ؟ لا عليك.. أنا لا أنتظر منك الرد .. فأنا أعرف الإجابة بنفسي ..انتظرني دعني أعدل من جلستي أولا ..اسمع.. أقول لك أنا أعرف..

أعرف الغُناء ما رأيك أسمعك أغاني قديمة..سواح وأنا ماشي ليالي.. سواح ..س أء سوا ..أووووه ..أسف لا تزعل نسيت أنك لا تحب الأغاني المصرية.. ماذا تقول ؟ أنت لا تحب الأغاني كلها؟ ماذا ؟ لأنهم قالوا لك أن ذلك حرام ! لكن أنا أحبها ولا يهمني.. اسمع..اسمع ..(غلط يا ناس ..تصحووني ..وأنا نايم .. وتقولوا لي تعال أس.. سمع.. وكيف اسمع وأنا نايم)..

لا تزعل سوف أكف عن الغناء ولكن.... دعني أملي كأسي أولا.

هل تصدق أني رأيت ليلة البارحة حلما مزعجاً أرّقني جدا ومازالت ملامحه تخيم على ذاكرتي .. إنه حلم غريب فعلا !ماذا تقول؟ تريدني أن أحكيه بكل تفاصيله!.. إذن اسمع ..ولكن لا تقاطعني هذه المرة حتى أنتهي من سرده لك. تصور أني رأيت فيما يرى النائم بأننا تبادلنا الأدوار!.. و رأيت أني مسجى مكانك، بعدما ابتلعتني الأرض عنوة إلى الأعماق، وكأني قد انخرطتُ عبر أنبوب حلزوني طويل،سقطتُ بقوة عند نهاية الأنبوب على مؤخرتي، داخل أرض مبلولة بالماء لكنني لم أختلط مع تربتها كثيرا ..لقد وجدت نفسي مكبلاً ومربوط اليدين والرجلين ..كان الظلام دامساً إذ خيم على المكان .. وكان لا يوجد سوى فتحة صغيرة لا يدخل منها سوى ضوء خافت جدا على شكل بقع صغيرة تتحرك في خطوط مستقيمة، وكأنها تطارد لاعبات باليه وهن يرقصن على مسرح معلق أعلى بحيرة كبيرة خضراء ..قمت متثاقلا ورأسي زكم خوفا وتساؤلات ..رأيت منشار حديد ولم أتوان في الذهاب باتجاهه ..

كان لي طوق نجاة أول، قطعت به القيود التي أسرتني وما إن تمكنت من ذلك إلا وقد هربت مسرعا في كل الاتجاهات ..كنت أحاول تلافي الجدران وهي تلتحم مع بعضها البعض في جهة وتنفرد في جهة أخرى، محدثة بذلك دويا قويا،وكأن زلزالا أحل بمدينة قديمة، كانت الأشياء تتساقط، وكان التراب يمطر من كل جانب، وكأن ذلك في ليلة عاصفة .

كنت أتنقل بين الزقاق والدهاليز بخفة ورشاقة وكأني غزال بريّ يهرب من أمام ذئاب تجري خلفه .. شاهدت طيوراً سوداء تلاحقني لها منقار أصفر طويل على شكل

مخلب يقودها طائر ضخم أشبه بتنين كبير ..زدت في سرعتي بخطوات كبيرة إلى أن وجدت المكان الذي كنت ترقد عليه،وكان خط سمك مطبوعا عليه بحبر أزرق كبير..سعيد خلفان البضواني .. كان مغطى بالحشيش الأخضر، حينها جلست مضطجعا على جانبي الأيسر وقد اختفيت بداخله بينما كنت أخرج رأسي بين الفينة والأخرى لأشاهد ما الذي يحدث بالخارج .

تصور لقد رأيتهم يبحثون عني في كل مكان! ومازالوا يضعون النظارات السوداء على أعينهم وقد كان الواحد منهم يحمل عصى خيزران، ويتهدد ويتوعد ..وكأن الأرض ملكٍ يمينه ..استمر الحال إلى أن يئسوا من الوصول إليّ، تجمعوا بعدها دفعة واحدة ونطقوا بصوت واحد،يجب أن نعثر عليه بأي حال من الأحوال،ثم ذابوا، كنتُ قد حبستُ أنفاسي طويلا،وقد جمدت مكاني دون حراك ..وانا أردد بصوت منخفض ..(أبول عليهم وأسكر .. وسأبول عليهم وأسكر).. إلى أن غابوا عن نظري وقد سكن كل شيء تدريجياً.

ماذا تقول ؟.. ماذا حصل بعد ذلك ؟سوف أُخبرك، ولكن دعني آخذ نفسا عميقا أولاً.

..هاأنذا أتنفس .. أسمع سأخبرك ..نعمع .نع .م .. إني تذكرت الآن.. لقد زارني بعد ذلك رجلان لهما لحى بيضاء طوال تبلغ أسفل سرتهم .. يشبهان بعضهما في الصوت والصورة.. يتكلمان لغة واحدة وبصوت واحد! ويتحركان حركة واحدة عندما ينطقان وكأن أحدا ما يحركهما بجهاز من بعيد فهما أشبه برجل آلي .. كان كبر شارب أحدهم هو الفرق الوحيد بينهما.. لقد طلبا مني الوقوف ثم أمسكاني من الأطراف وشداني بحزم وقوة كل في اتجاه مختلف،تصلب لها ظهري ألما وعرقا وأنا أرتعد من شدة الخوف.

قالوا لي : لقد جئت برجليك إلى هذا المكان ولابد من حسابك ..نعم.. نعم .. لقد لكمني أحدهم على أنفي حتى سال الدم،ثم طلب مني أن أقلد صوت الحمار.. وصوت الكلب .. لقد ضحكا علي كثيرا وأنا أمشي على أربع مثل التيس بعدما طلبا مني تقليد ذلك .

ماذا تقول؟هل كانوا يتكلمون اللغة العربية ؟ لا أدري إن كانوا كذلك .. المهم كنت أفهم ما يقولون وحسب.. إنهم يشبهون أُناسا أعرفهم من بعيد .. إني أتذكر أحدهم الآن.. إنه يشبه جارنا مسعود.. إمام مسجد حارتنا الذي كان يكتب الرسائل كل يوم ويبعثها عبر البريد لأماكن يرفض البوح بها .

طلبوا مني أن أخبرهم عن حال الدنيا وحيث أعيش في الخارج..نعم ..نعم ..قلت لهم ..أنا الذي آمنت في يوم من الأيام بأن جروح الآخرين هي جروحي، وقد كنت أسبح داخلي لكي أمنع صدى التيار من أن يؤذي المحيطين حولي،تركوني وقد خلفوا لي لذة الطيران إلى المجهول .

إنهم يروني واناً استرق بقايا طعامهم من مخلفات القمامة كي أكافح بها وجع الحياة ..أجمع بقايا علب الكبريت كي أشعل بها دفء الأيام الباردة.. لقد خاصمتني القطط كثيرا وأنا أجمع بقايا رؤوس الأسماك من بين يدي الأطفال الصغار الذين تعج بهم (كبرة) السمك ..لكي أطهيه على هذا القدر الذي لم يعرف طعم الغسل منذ أن نُصب على هذا الموقد ..بينما هم يختارون رضعان الخراف يضعونها على موائدهم ..يتلذذون بها وقت نشوتهم، ثم يجوبون بسياراتهم الفارهة عباب الشوارع الجميلة متفاخرين بذلك .. لقد عرفني سماسرة الخردة لأنني جندت نفسي كي أجمع لهم علب الصفيح المرمي في علب القمامة كي أسد بها رمق الحاجة .

سامحني يا رب .. لأني كنت أتحايل على هؤلاء السماسرة بوضع حبيبات الحصى داخل علب الصفيح كي تَرجحُ أكثر في الميزان بعد أن أدعص العلبة كي لا تنكشف اللعبة .. كان ذلك من أجل زيادة وزنها وقيمتها.

الغريب في الأمر أنهم كانوا يرددون كثيرا بصوت واحد أن البشر متساوون في الحقوق والواجبات .

انتظر لا تتكلم..انظر! يا إلهي ؟! إن القدر يرغب في الكلام !..لا تقاطعنا، دعنا نسمع ماذا يريد أن يقول ؟

يقول.. لماذا نذكر سيرته دائما ؟ إنه يشتكي لماذا لم أطبخ فيه لحما طازجا منذ أكثر من عام..إنه يتذكر تلك الوجبة الدسمة عندما لم أستطع مقاومة روائح الشواء المنبعثة من مزرعتهم وسرقت فخذا من خروفهم ليلة احتفالهم وطبخته عليه وقد ظنوا أن ذلك كان من فعل القطط.

أنت تضحك أليس كذلك ؟دعني أنا أيضا أضحك ..إني أضحك .. هه .. هههههه .. هههه لا عليك دعنا من القِدر وسأعود لتكملة الحُلم .

لقد أخبرتهم أني لم أذق طعم (الكبتشينو)طوال حياتي ولم أقلّب رغوته في المقاهي الفاخرة أنت تضحك من ذلك! ماذا تقول، ألا تعرف الكبتشينو ..إنه بديل القهوة السيلانية عند المتمدنين من علية القوم .هل تصدق أن

الفقراء هم أكثر من يشربونها بشراهة عند نهاية الشهر .

ماذا تقول؟ لماذا نهاية الشهر! لن أخبرك بذلك . عناداً فيك .. ماذا تقول ؟ أنا أختلق الأعاذير لنفسي فقط.. لا تقل لي ذلك وإلا زعلت منك .

لا عليك ..دعني أعود إلى نفس الحديث ..أخبرتهم عن حال صديقي سالم قبل أن يرقد هناك في آخر المقبرة ..دعني أبكي قليلا..إنني أبكي الآن وأنا أتذكر سالماً ..سالم المهووس بإصلاح الأجهزة الكهربائية .. كم كان بارعا في ذلك .. لكنه لم يستطع أن يواصل وانطفأت موهبته لأنه لم يجد من يأخذ بيده .كان يمكن أن يصنع أشياء قد لا يتخيلها العقل .

قال عنه المدير إنه فاشل وتسبب في طرده من المدرسة.. أتريد أن تعرف السبب..لأنه بكل بساطة لم يوافق على إدخال الخيط في خرم الإبرة ..رغم محاولات المدير جره لذلك أكثر من مرة.

لكم كانت الحياة معك جميلة يا سالم!ماذا تقول ؟ هل كان صديقي ؟ نعم إنه صديق .. بل صديق طفولتي وكنت معجبا بحيويته ونشاطه.

انتظر .. انتظر.. إني أحس الأرض تهتز وترتجف !.. يا إلهي ما الذي يحصل! انظر في الجانب الآخر! أرى ذاك القبر ينفتح !يا **الله** إنه يخرج رأسه ..أنا خائف، إنه يقف منتصبا ويمد يديه نحونا !.. أنا خائف جدا.. دعني أبل على نفسي .. نعم لقد بلت .. ها أنذا أشعر براحة نفسية .. إني أهدأ الآن .. يا إلهي إنه يسير بخطى متثاقلة .. وكأنه رجل آلي ..إنه يقترب منا كثيرا.. لماذا تقول لي لا تخف ! أنا لست خائفا..ماذا تقول؟ أتريدني أن أستمع لهذا المخلوق؟عجيب!.. أتقول إنه صديقي سالم !.. و يود محادثتي! لكني أعرف أن الأشباح لا تخرج إلا في منتصف الليل ..لقد اقترب كثيراً .. إنه يتبسم .. الحمد **لله** إنه فعل ذلك .. إني أتشجع الآن .. كي أصافحه.. أهلا.. أهلا .. صديقي سالم أهلا.. دعني أحضنك أولا، نعم لقد اشتقت إليك كثيراً جدا .. ألا تتذكر عندما كنا صغاراً نرتع ونمرح معاً..نأخذ بعضاً من ذلك التراب المسمى المدر نعجنه بالماء وننفخ فيه جسداً على هيئة حصان أو جمل لنلعب به ونلهو لا أكثر .

هل تتذكر كم مرة قالوا لنا عندما يمرون بنا أن ذلك لا يجوز وحرام .. لأنه سيطلب منا إحياؤهم يوم القيامة وسندخل النار بسبب ذلك !..لكنك لم تعر قولهم أي اهتمام،كنت ترد عليهم بصمت.. أستغفر **الله** وهل سيطلب الخالق من المخلوق ذلك؟ .. لا عليك يا صديقي ..دعني أودعك لأني ذاهب إلى تلك القلعة..

.. ها أنذا أقف الآن في أعلى مكان مرتفع، إني أنظر الآن إلى الجموع الجالسة في صفوف متقاربة مع بعضها البعض وكأنهم في طابور عسكري ينتظرون الأوامر من قائدهم .

إني أشاهدهم وأميزهم الآن من بين خلق **الله** ..إني أعرفهم واحدا واحدا، إنهم مازالوا يضعون تلك النظارات السوداء على أعينهم رغم أنهم يقفون الآن ضمن صفوف المحتشدين .

يا إلهي ! .. نظاراتهم تزداد سوادا أكثر فأكثر! ولحاهم أطول من ذي قبل.. إنهم .. أكثر عن المرات السابقة.. أنا أعرفهم تماما لا يأتون هنا إلا لغرض في نفوسهم.

لكن قل لي بربك لماذا ملابسهم ناصعة البياض.. وهل يخفي بياض ثيابهم ما في أجسادهم.. إني أرتعش الآن من نظراتهم المتلاحقة نحوي، إنهم يعلمون بوجودي .. انظر إنهم يرفعون أيديهم للسماء ويتمنون بفارغ الصبر قدوم اليوم الذي يرتاحون فيه مني.. سأبول عليهم..

إني أبول الآن انظر!.. إن البول يسيل من بين ركبتي ..إنه يتدفق مثل ماء الصنبور ..بل يزداد غزارة ..إنه يتجمع في تلك الحفرة القريبة منا.. بل يتجاوزها ..إنه يزداد تجمعا أكثر فأكثر.. أرى المكان يمتلئ.. إنه يتدفق مثل ماء الفلج.. إنه ينزل إلى الطابق الثاني .. يا للعجب لقد تحول إلى واد جارف.. أراه يملأ الغرف ويلطم الممرات.. لقد تجاوز السلم الأول إلى الطابق الأرضي..يا إلهي.. لقد أصبح كالبحر العظيم..إني أرى الجدران تتصدع وكأن لمع برق قد أصابها..هيا.. هيا.. دعنا نخرج من هذا المكان..أين اختفيت .. لماذا تهرب في هذه اللحظات.. إني أراه يثور كالبركان..سوف أصعد للأعلى عبر ذلك السلم . إني أقف لآن على درجة السلم الأولى .. أشعر وكأنها تحادثني ..تود أن تقول شيئا غير عادي.

إنها تتذكر كم مرة مروا من هنا وصعدوا لكنهم لم يصلوا إلى مكان.. اسكتي أيتها الحقيرة فأنت لا يحق لك الكلام .. لأنه ممنوع الكلام مع أمثالك .. لقد تجاوزتكِ أنت وبقيت أخواتكِ .. انظروا جميعا إني أقف في الأعلى .. انظر لقد جرفهم الماء جميعا و غرقوا .

لقد تخلصت منهم .. أنظر أني أفرد جناحي سعادة بذلك.. إني أطير وسأظل أطير .

يوم فاصل في حياة فخري كامل

مكـــاوي سعيـــد

كاتب من مصر

كانت أمسية فخري الشهير ب«الدكتور» ليست طيبة، فالصيدلي الذي يمتلك الصيدلية التي يعمل بها حذره بشدة هذه المرة تحذيرًا أبسطه الطرد لو رآه واقفاً بالصيدلية مخدراً أو يبيع العقاقير التي أدرجتها وزارة الصحة في جدول المخدرات بروشتات أو بغير روشتة،وتمادى الصيدلي وقرر نقله إلى قسم الروائح والتجميل ليبيع مزيلات العرق والعطور للنساء.. وكان فخري قد قرر أن يرد الصاع صاعين إذا ما نفذ الصيدلي تهديده .. أن يجمع هو وزبائنه زجاجات العقاقير وشرائط الأدوية المخدرة ويلقونها يومياً ليلاً أمام باب الصيدلية ثم يبلغوا عنه فيصدر قرار بإغلاقها إلى حين.. أو يسلط أحد أصدقائه فيعلّم الصيدلي في وجهه بالمطواة وهو يهمس له: الهدية دي باعتهالك فخري وبكره هدية أكبر .. فيجبن الصيدلي ويضطر لإعادة فخري إلى مكانه المعتاد.

تجرع فخري زجاجة الكودافين كاملة ثم دخل ليستحم.. عاد بعدها ليقف أمام المرآة وبدأ يمشط شعره بعناية ..ويتأمل عينيه الخضراوين (في الحقيقة عينا فخري بنيتان كالحيتان) .. كان قد حلق ذقنه لكنه رأى شعيرة صغيرة تبرز من أسفل ذقنه .. بالملقاط نزعها ثم مر على الشعر الذى بداخل أذنيه .. وعاد إلى وجهه يزجج حواجبه .. لكن في كل مرة يكون فيها قد انتهى يرى شعرة أخرى نبتت في الوجه .. أو تتحرك الخصلة التي في مقدمة الرأس أو يبدو الكريم الذي دهن به شعر رأسه قد انطفأ بريقه فيعيد تلميعه .. استمر طويلاً يتأمل نفسه ويعيد شم إبطيه بعد رشهما بمزيل العرق والعطر.. ثم انتبه لموسيقى جميلة غريبة تنبعث من جهاز التلفزيون فالتفت .. وكالمجذوب تحرك ورقد على الأريكة التي أمام الجهاز .. ومضى يتأمل بعينيه الفيلم الأجنبي والرقصات المبهرة التي يقدمها أبطاله .. ثم سرعان ما تصور نفسه بطلاً للفيلم وظل يدور بجسده داخل الشاشة وهو يحتضن البطلة والناس يصفقون حتى نام.

في صبيحة اليوم التالي وكان يوم جمعة، جلس فخري على المقهى البلدي الصغير المتوج عليه زعيماً وهو لا يعلم أن هذا اليوم سيكون يوماً فاصلاً في حياته، أحضر له القهوجي كوب شاي ووقف قبالته مغتاظا حتى انتهى فخري من شرب زجاجة الباراكودايين كاملة ثم نزع من يد فخري الزجاجة الفارغة .. بوغت فخري وسأله بدهشة : إنت عايز تجرب .. أنا معايا قزازة تانية.

رد القهوجي معترضاً وهو يشوح بيده : أخدتها عشان مترمهاش على الأرض وتوجع دماغنا مع الحكومة.

نهره فخري وعيناه قد بدأتا تتلونان: غور من قدامي.. متعكننيش في الاصطباحة.

تركه القهوجي وهو يتمتم بحنق وتوجه تجاه النصبة، مر بائع بطاطا ووقف بحماقة أمام المقهى، فطلب منه فخري قطعة بجنيه، لفها وتركها على المنضدة أمام فخري الذي ظل ينقل البصر بين البائع وقطعة البطاطا وهو يقول : قلت لك بجنيه، رد البائع بغيظ : – هو انت عايز العربية كلها بجنيه!

كان مفعول الباراكودايين قد بدأ ينشط واكتسى بياض عينى فخري باللون الأحمر كلية، تراجع البائع متّقيا الشر وعاد بقطعة أخرى في حجم نصف القطعة التي أمام فخري ثم سرعان ما رجع إلى عربته، أعاد فخري النظر إليه وإلى القطعة الإضافية ثم صرخ فيه :

الملح والشطة يا حمار.

تماسك البائع وأحضر الملح والشطة وهو يقول لفخري بهدوء ولوم :

أنا مش حمار يا أستاذ .. أنا بني آدم.

ألقى فخري بكوب الشاي الذي كان قد برد قليلاً ملطخاً به جلباب البائع ورقبته، اشتبك البائع مع فخري الذي نهض ولكمه بعنف في وجهه، ترنح البائع ووقع على الأرض، تدخل الجالسون وفضوا الاشتباك ضاغطين على فخري ليعاود الجلوس وعلى البائع ليرحل، تحرك البائع غير بعيد عن المقهى واستقر أسفل بيت قديم وظل يسب ويلعن فخري الذي تكاتف عليه الجالسون والقهوجي ومنعوه من النهوض ومعاودة ضرب البائع.

كانت شوقية تقف في بلكونة الدور الثاني للبيت الذي استقر أسفله البائع تعيس الحظ.. شوقية امرأة في الثلاثينات من العمر مشهورة بأنها رفيقة فخري .. الحارة كلها تعلم ذلك حتى أمها القعيدة وأخوها السوابق، كانت شوقية يأكلها الغيظ بعدما رأت فخري يسب ويشتم أمام كل الحارة، نادت بهدوء على البائع وهي تدلّى له «السبت» وطلبت منه أن يضع فيه بطاطا بجنيه، توقف البائع عن سباب فخري وانتبه للبيع، وضع لها الطلب ووقف ينتظر أن تقذف له بالجنيه، كانت شوقيه مشغولة بتفحص البطاطا تحاول أن تجد عيباً أو «تلكيكة» للبائع ..الذي رفع صوته مطالباً بالجنيه، فاشتاطت شوقية غضباً ثم صرخت فيه : جنيه إيه ياخول ..

ثم فعصت البطاطا بيدها وهي تريها للجارات المحتشدات بالبلكونات وشخرت وهي تلقى بها فوق قفا البائع وتسبه أقذر سباب، ارتبك البائع ومضى ينظف جلبابه من بقايا البطاطا المهروسة وليس على لسانه إلا كلمة واحدة : فيه إيه يا حاجّه ؟ .. فيه إيه يا حاجّه ؟

جلجل صوت شوقيه وهي تصرخ فيه : حاجّه يا ابن اللبوة .. باعتلي حتة بطاطا معفنة ومهروسة يا ابن الوسخة..

انتبه البائع أخيراً للشتائم المقذعة فصرخ فيها : أنا ابن وسخة .. أنا مضربش مرة .. إبعتيلي الراجل اللي عندك ..

اختفت شوقية من البلكونه، ولم يتوقع البائع أن تنزل إليه وتغابى فلم يترك المكان بسرعة، وما هي إلا دقائق معدودات وكانت شوقية قد أمسكت بياقة جلبابه بيد وانهالت بالشبشب على رأسه باليد الأخرى وركلته بقدمها في حوضه فوقع على الأرض، ثم جاء أخوها السوابق رافعاً مطواته المفتوحة وعلّمه على جبينه وخده حتى أنقذه العابرون، بدا البائع مذهولاً تماماً من الموقف وهو ملقى على الأرض ..جلبابه ملطخ بالوحل وبقع الدم، بكاؤه كالأطفال هو الذي أنقذه ذلك اليوم، وبعد أن غسل له الرجال وجهه وصدره وكوعيه وتطوعت جارة بغسل جلبابه، وبعد جلوسه بالفانلة واللباس على جريدة قديمة أمام الرايح والجاي قرر البائع أن يعود إلى قريته وألا يعود مطلقاً إلى القاهرة.

كان هذا اليوم ليس ضمن الأيام المتفق عليها لمضاجعة شوقية ولكن فخري قد تورط بدفاع شوقية عنه ولابد أن يرد لها الجميل، أعطاها «ميسد كول» على الموبايل فكلمته واتفقا أن يلتقيا بعد الغروب، أعطى فخري مجموعة من البرشام وعلبة سجائر روثمان لأخيها السوابق وهو يحتضنه ويشكره على وقوفه مع ابن حتته، وفهم السوابق الرسالة، وأوعز فخري إليه أن يختفي فربما أبلغ البائع عنه.. «وانت مش ناقص»، غادر البلطجي الشارع بسرعة لكنه قبل أن يختفي صرخ على أخته وهو أسفل البيت، وفخري لا يزال واقفاً بجواره: بت يا شوقيه.

خرجت شوقيه إلى البلكونه وعندما رأتهما معاً حيّت فخري وتوجهت إليه بالكلام : إزيّك يا فخري؟

ركب العصبي أخاها البلطجي فصرخ فيها : يا بنت الوسخة هو انا مش بكلّمك؟

ردت بميوعة لا تتفق مع سنها ولا جسدها : أيوه يا رشاد .. عايز إيه؟

عاود رشاد الصراخ: تترزعي عندك جمب أمك ما تخرجيش .. أنا هبات بره النهارده .. لو سمعت إنك عتبتي عتبة البيت حادفنك على بابه.

ضحكت شوقية برقاعة وهي تقول : من عنيا يا اخويا .. ثم اختفت من البلكونه تكاد ترقص، كانت لفخري صاحبات كثيرات لكن شوقية هى التي تتربع داخل قلبه، فهي التي تعلم معها الجنس منذ مراهقتهما، والوحيدة التي سمحت له بأن يشارك فيها أزواجها الثلاثة المتعاقبين، وكل ورقة طلاق نالتها كان فخري هو السبب فيها سواء بقصد أو بعفوية، وعندما بلغت شوقية الثلاثين وزهد فيها طلاب الزواج خاصة بعد أن أنهكها فخري وأزواجها السابقون وجعلوها تبدو كمن في نهاية الأربعينات، بالإضافة إلى أن ارتباط فخري بها كالعلقة جعل سيرتها على كل لسان، كان فخري يحبها بجد ويعشقها جداً وحال بين زواجهما اختلاف الدين وعائلته التي أغلبها رهبان وقساوسة .. كانت أمتع متع فخري في الحياة تعاطي وبيع الحبوب المخدرة والجنس مع شوقية وتسجيل لقاءاتهما الجنسية على جهاز المحمول .. وكان فخري لا يجد حرجاً في أن يشاهد كل أصدقائه ومعارفه أوضاع شوقية الجنسية، ودلالها وهي تتعرى كاملة أو تقدم للكاميرا أحد ثدييها اللذين يشبهان ضرعىّ البقرة، وهى تدلك بشبق حلمته التي تبدو كحبة البلح السكوتي الصغيرة، ويتمادى فخري في كرمه ويصر أن يسمعك ما سجله صوتياً أثناء اللقاء أو في اتصالاتها الهاتفية وهي تطالبه بالمزيد والمزيد .. فتسمع حواراً بذيئاً مليئاً بالفحش والفجور والغنج .. أكثر ما كان يدهشني غير وقوفها تستعرض

جسدها الذى يشبه جوال البطاطس أمام الكاميرا، هو يقينها بأن فخري رفيقها الذي تعرفه جيداً وتعرف انه يعيش حياته مخدراً على الدوام من الممكن أن يؤتمن على سر وأنه لن يري مخلوقًا تفحشها.

بعد الغروب جلس فخري في «الميكروباص» حاملاً حقيبته «الهاندباج» على ظهره وسرعان ما نام تحت تأثير المخدر غير آبه لحكايات شوقية بصوت مفضوح عن الحارة وهو ما ألزم الركاب الصمت مسترقين السمع ومرتجفين من صاحبة هذا اللسان السليط الذي لا يعرف العيب.

في المنطقة الرابعة من حي أكتوبر المسلّمة للسكان منذ بضعة أشهر تجول فخري وشوقية بين شوارعها غير الممهدة حتى بلغا الطرف الأقصى من المنطقة، تأمل فخري العمارات الشاهقة مركزاً منتقياً عمارات لا يطل من بلكوناتها سكان يتسامرون أو تتدلى منها حبال غسيل أو مكيفات معلقة على الواجهات دالة على أن المكان بالداخل مأهول . تفحص فخري بإمعان وهو يستبعد أيضاً العمارات التي يدخلها أخشاب أو حديد أو شكاير أسمنت، فهذا معناه أن هناك خفيراً يحرس هذه الأشياء. أخيراً وقع اختيارهما على العمارة المناسبة، ودخل فخري يستطلع المكان بينما شوقية بالخارج .. في منور العمارة ظل فخري يهتف بزعيق : إبراهيم .. إبراهيم ..(كمن ينادى على أحد يعرفه)

وعندما لم يرد عليه أحد، استكشف الدورين العلويين ثم فتح بتليتة البنطلون كمن يهم بالتبول وعندما لم يجد أحداً نزل واصطحب شوقية إلى الدور الأول فوق المحلات التجارية التي يبدو أن أحداً لم يتسلمها بعد، أزاح بقدمه الطوب الأحمر الصغير والزلط والرمل الذي يفترش الأرضية الأسمنتية ثم خلع حقيبته الهاندباج وبدأ يخرج منها بطانية صغيرة فرشها على الأرض، ثم وضع عليها ملاءة وارتدى الترينتج سوت بينما شوقية تخرج زجاجة المياه وتورمس الشاي وبعض الأغذية الخفيفة، ابتلع فخري مزيج الأقراص الذي أعده وشرب بعده، ثم استحثها على خلع ملابسها، نزعت شوقية بسرعة العباءة السوداء التي كانت ترتديها ثم لفتها ووضعتها تحت رأسها ورقدت على البطانية،كان فخري يلتهم سيجارته ويشرب كوب الشاي لكنها لم تمهله وخطفت من يده الكوب وشربت ما بقى فيه بسرعة،، ثم اجتذبته نحوها واحتضنته وهرسته وبدأ اللقاء لمدة ساعة ..ساعتين (فخري يفقد الزمن بعد تعاطي الأقراص.. وقد أخبرنى لاحقًا أنه شرب زجاجة توسيفان كاملة وابتلع عدة أقراص ترامادول «لتأخير القذف «بما تحتويه من مادة الموريفين مع قرص فياجرا في الميكروباص على معدة فاضية ثم دهن قضيبه بمرهم اللوجاكايين المخصص لمرضى البواسير وهو مخدر موضعى فائق السرعة ودقيق المفعول) .. ارتاحا عقب اللقاء قليلاً ثم بدأت في إثارته مرة أخرى مما دفعه لإخراج محموله وبدأ في تصويرها وعندما تدللت وتغنجت بدأ يسجل لها وهو يفعص في جسدها وهي تقهقه وتفتح بالوعة البذاءة .. لحظات قليلة من الزمن وبدأت تتحقق أمنية بائع البطاطا الذي خرج من الحارة وهو يدعو على فخري وشوقية بأن يخرب **الله** بيتهما .. دخل عليهما الخفير ومعه مخلاته وبدا كأنه عائد من سفر طويل .. توقفت ضحكات شوقية الماجنة وتأخر رد فعل فخري بفعل المخدر مما دفع الخفير للهجوم عليه متوعداً، قفز فخري بعيداً وانشغل بإخراج المطواة وفتحها مما أربك الخفير وجعله يتراجع، واستغلت شوقية انشغالهما وجرت إلى الغرفة المقابلة بعد أن لمحت لوحًا خشبيًا مكسورًا ملقى على الأرض، أتت به بسرعة وكان ظهر الخفير يتراجع في مواجهتها فانهالت ضرباً على رأسه بالمسامير المثبتة فيه، فصرخ الغفير من وقع الضربات ثم همد مغروساً في بطنه حد مطواة فخري .

غادرت شوقية وفخري المكان بسرعة دون أن ينتبه إليهما أحد أو هكذا تصورا .. في نفس الليلة بعد أن أوصل فخري شوقية حكى لي الحكاية ولم ينجح المخدر في إخفاء توتره وعندما سألته هل إصابة الخفير بالغة ؟ .. قال متصنعاً البرود : غرزة .. غرزتين في بطنه ..

في صبيحة اليوم التالي عندما كتبت الصحف عن مقتل خفير في ظروف غامضة وذكرت اسم المنطقة بدقة، اختفى فخري عن حيّنا أيامًا قليلة.. وبعدها رأيناه ينزل من بوكس الشرطة وفي يده الأصفاد مشيراً بهما ناحية بيت شوقية، فصعد المخبرون وسرعان ما أحضروها وادخلوها البوكس معه .

سيكون عليّ من الآن متابعة المحاكمة حتى أعرف مدة حبسه بدقة، وسأكون مجبراً على الرحيل عن هذا الحي سريعاً، فربما لم يقص هذه الحكاية لأحد غيري ويظن أنني الذي أبلغت عنه.

دودة قــز

هشــام محــمد

قاص من اليمن

بعد مساء حافل بالغبار الصاخب والأكياس البلاستيكية ومخلفات المارة وقفت على الرصيف متكئا على مكنستي والتعب يسحق مفاصلي.

قلت :يكفي ..

.. أجل يكفي، يبدو أن الساعة متأخرة جدا، والشارع فيما يشبه النعاس أحتاج ؟ إلى كأس شاي أرتب أنفاسي عليه على الأقل، اسندت ظهري الى حائط شاهق في السماء

منذ قليل كنت أبدو أنيقا .. نظيفاً إلى حد ما..

على الأقل تغزلت بي زوجتي، وهي لم تفعل ذلك معي منذ زمن، ..

عندما غادرتها قالت : «شكلك حلو»

شعرت بوهج يمتد بي إلى عينيها الدافئتين، ولبرهة تخيلت نفسي أنيقًا قبل أن تشتعل في ذهني حالة ملابسي الآن.. وهي منهكةٌ بالأوساخ.

حينها فكرت بتقبيلها قبلة طويلة.. لأشعرها بمدى نشوتي بتغزلها.. ربما طمعتُ بتكرار كلامها ..لا أدري.

تأملتُ عينيها مليًا وأحدس أنها توقعت مني قبلةً كالتي رغبتُ بها، هممت وتوقفت فجأة..

وكفقاعة نبتت في ذهني.. تخيلت أحدهم يتلصص علينا منْ نوافذ البنايات العالية.

–ربما لم أرغب ان أظهر أمام زوجتي عاطفيًا جداً.. فاكون سهل المنال لمتطلباتها التي لا تنتهي.. بمجرد كلمة أنبتت قبلة.

فاكتفيت بابتسامة مقتضبة، وباحتفاء.. ألقيت نظرة على بدلتي البرتقالية الجديدة– رغم اني اعرف أنها ستلازمني لفترة نصف عام على أقل تقدير، ولن أحصل على غيرها قبل أقل من ذلك الوقت، حينها ستكون قد تحولت الى كومة خيوط متشابكة يتكتل فيها وسخ العالم.

***

اللوحة للفنان مراد سبيع – اليمن

على امتداد الشارع تجلد جسدي النظرات المشمئزة، ودائرة للغبار المتطاير تحيط بي، قريبا مني يغير المارة اتجاهاتهم.. يتحاشون الاقتراب، يغطون وجوههم ثم يهربون بعيدا، وأنا منهمك مع مكنستي أسرِّح وجه الشارع بإتقان.. ثم احدق في الوجوه العابرة، واسكب مزيداً من عرقي لتهذيب الغبار.

***

يتكوم الشارع أمامي كلما كشطت مكنستي ردحا من المخلفات ..

أكياس بلاستيكية/ أعقاب سجائر مسحوقة / لفافات ورق/ جرائد مهترئة /مضغات أعلاف قات متناثرة / ضجيج أبواق السيارات /شخير دراجات نارية/نظرات بلهاء تعلقت بحشد غبار يبتهج حولي / قهقهات وكلمات نابية لشباب يزدحمون حول أنفسهم / كركرات فتيات لم افقه كنهها / روائح شبقة– اشعلت الإسفلت –لنساء يتدربك فيهن الكلام خطوات مراهقين ومراهقات كسلى تتراخى على الوقت/صخب تموج في المكان /..

يرمقني صوت عبر يعرض خدماته من بعيد بتلويحة من يديه ثم يتشظى في الزحام، تأملت السلة وهي تزدحم بالقاذورات، رفعت رأسي وأحسست بالعرق يجرف ظهري وصدري، ويكاد أنفي يشتعل من رائحة تعبي، كان الوقت مناسبا حينا ان افكر بكاس شاي أرتب فية انفاسي،.

–هدأ الشارع الآن سأركن السلة جانبا.. «هجست لنفسي»

وبنبضة وقت رددت في ذهني «سأركن»

كلمة بستخدمها الآخرون كرجال الاعمال المثقفين والكتاب بانتفاخ عدة مايكتبون او يتكلمون :

–:ركنت السيارة/ ركنت الكتاب/ ركنت افكاري جانبا ...ها هاهاها..

لا بأس سأستخدمها على طريقتي وأركن سلتي جانبا .

***

ولمرة صفقت أنفض التعب الذي تعلق بكفي، وجلست محتفلا بكأسي، وقطرات المطر بدأت في التسارع، بدت هي الاخرى تحتفل بأناقة الشارع.

احدق تارة في حبة الهال التي تطفو بهدوء على سطح الشاي، وتارة اخرى في الشارع الذي بدا لي مزهزا بأناقته، تحت الأنوار البرتقالية، وقطرات المياة تكسبه لمعانا مغريا.

وبشزر استرقت نظرة الى ملابسي اتفقد أناقتي، وانسحبت الى كأسي بهدوء ارتشفه او ابادله القبل، وأتأمل أنافتي التي يتوهج فيها وجة الشارع.

***

رياح باردة بدأت تهب، قطرات الماء تتقافز بمرح وخفة على وجه الاسفلت، وقطرات تحدث طشاتها في كأسي، مصابيح الإنارة تتأمل خيالها في الماء، خطوات متسارعة لأناس يسيل من أعينهم النعاس، صوت خافن لأغنية مألوفة ينبت من وراء باب احد الدكاكين القريبة، مطيت سمعي أكثر وبدوت واثقا أنه صوت راديوا خشبي قديم، يترنح: «وكلما تبسمت أخفي من شجون الهوى أسمع دموع القلب يتناطفين»

توحدت مع الصوت، وبدأت احس بحرارة الأغنية تنتقل الي، تتكسر عليها زخات الرياح.

بدوت أشبه ما أكون بين أوتار العود حينا، وآخر قبل سنوات من الأن ... على بعد ساعات من هذه الغابات الاسمنتية، أمد يدي الى النجوم بكل هدوء.. وأغني.

***

لسعت شفتي برودة كأسي فاستيقظت على زحار سيارة شرخت صمت المكان ومزقت أناقته ..

للحظة رأيت السماء تمطر أشياء بدت لي مألوفة قبل أن تبعثر المخلفات ثانية ترتفع في السماء ثم تهوي وتحط قريبا مني لتحدث طشة سخية ملء عيني، وصفعات تنهال على سمعي لأصداء ارتطامات متفرقة لمخلفات إضافية من الشرفات العالية لتتشتت على الاسفلت وصوت متجهم خلفته السيارة المسعورة :

– يا دودة.. يا حشرة..

***

فركت عيني وألقيت ذهولي خلف الصوت..

،وعدت مبعثرا أتأمل حرير أناقتي الذي كسوته الشارع حالكًا بالزبالة.

زحفت كدودة الى الرصيف، و أسندت ظهري إلى جدار متبجح في السماء وعلى تعبي يتكئ شارع طويل كدسته النفايات .

ما يخفيه الرمل...تفضحه الرؤيا

محمود الرحبي

قاص من عُمان

كانت الظلال المسرعة تهوي على الجدار ضربات قوية لا تجني أثرا .

وقفت طويلا أرقب ذلك المشهد، وقد ملأ الهدوء الثقيل المكان بالسأم والترقب .

ظلال السيارات تهوي على الجدار، وأنا أرقب كل ذلك وحيدا، وقد تصاعد الفتور إلى رأسي بعد أن يئست من إيقاف أي من الحافلات التي رفض أصحابها الاستكانة في مثل تلك اللحظة من الليل، وفي مكان منزو وبعيد .

أسلمت ظهري للشارع وأمعنت نظري في الفوضى الصامتة أمامي، حيث الجدار الذي تتلاطم عليه ظلال السيارات دون أن تخدشه، الواحدة تلو الأخرى، وفي أعداد بدت لانهائية. داعب النعاس أهدابي، ثم رأيتني أغوص في بطن سيارتي، وأغلق الزجاج وأثني الكرسي وراء ظهري، ومن هناك، من جوف السيارة المغلقة، أكملت المشهد المتحرك ذاك في سكون الليل، ظلال تلقي بأطيافها على جدار دون أن تخدشه، كان الأمر شبيها بصفعات تحدث في حلم لا تلبث آثارها وأن تنمحي.

سمعت طرقات على زجاج النافذة، فذهنت والنعاس يطوق جسدي بحبله الثقيل.

– لماذا تنام في بطن سيارتك وبيوتنا قريبة . . لو طرقت بابي القريب منك وفي أي وقت من الليل، لو طرقت فقط، لوجدتني صاحيا وفي استقبالك ولقضيت وقتا ممتعا معي،عوض النوم وحيدا في قلب الظلام وبلا أنيس أو غطاء .

– لم يقف لي أحد . طوال الليل وسيارتي معطلة . وأنا متصلب كالخشبة في وجه الهواء. لذلك اخترت النوم في جوف سيارتي في انتظار الصباح.

– لا عليك.اهبط من سيارتك وأغلقها جيدا، ثم اتبعني إلى بيتي إني احتاجك في أمر.

دخلنا .. كان بيتا شعبيا وبسيطا في قسماته وتوزيع غرفه، ورغم ذلك بدا منظما ونظيفا بسبب خلو أرضه من الغبار ونتف الأوساخ الخفيفة التي لا تني تستقر على العتبات في مثل هذه البيوت العتيقة المفتوح بهوها على الشمس وما تأتي به الريح.

– كما ترى فأنا أعيش وحيدا . كنت في البحرين، أعمل خبازا هناك، وحين رجعت اشتريت هذا البيت، وهو خاو، وفي البحرين لم أجد زوجة ولم أفكر بها، ولكني الآن أحتاج إليها في وحدتي، ولأني غريب و غير معروف عند أحد ولأني أصبحت عجوزا فوق ذلك، ونصف فقير، فلم أجد زوجة. لذلك فإني أحتاجك في أمر.

كان نوعا من الناس الذين يستمتعون بتحريك لسانهم، حديثه المتسلسل ذاك كان يسيل عذوبة في مجرى حلقه، الأمر الذي قطع تأملي في تفاصيل البيت، فأنا حتى تلك اللحظة لم أكن قد نطقت سوى بكلمات يسيرة، خَرَجَتْ خافتة ومعتمة من بين شفتي، فالهدوء المسالم كان يسيطر علي ويصدني عن الكلام، ولكنه حين نطق بعبارته الأخيرة، (أحتاجك في أمر) أحسست رغم التعب الذي أحدثته تلك النومة العوجاء والقلقة في جوف السيارة، بحيرة تسكن جسدي،مافتئت وأن كبرت، لأجدني أركز نظرات مستغربة على عينيه، وحين أوشكت على تحريك لساني المضغوط بالصمت، بادرني بالنهوض ليختفي طويلا في إحدى الغرف .

أكملت تأملي للبيت، لكن عبارته الأخيرة تلك، بدت لي مسلية ومربكة في آن . فأي أمر مهم يحتاجني فيه رجل أراه لأول مرة ؟

ثم ما لبث التوتر وأن تصاعد إلى أنفاسي ورأسي (ربما أرادني فراشا تحت جسده أو غطاء فوق ظهره ... فهو يعيش وحيدا، ربما يريدني لأجل ذلك، هل علي أن أهرب؟، أم أنتظر قليلا لأتيقن من ظني؟ ....) كان جسدي يستجيب لنقرات تلك الأسئلة في هيئة توثبات خافتة تحفزني على الهروب ثم على الثبات في مكاني، وظللت صريع حيرتي تلك، إلى أن برق تسبقه ابتسامة وادعة تحوم كفراشة بيضاء حول وجهه، وصحن به طعام وإبريق شاي وكأسان :

– لقد تعودت أن أفعل كل شيء بمفردي . كانوا يسمونني في البحرين بالطباخ الأعمى هل جربت أن تطبخ وأنت مغمض العينين طوال الوقت. أنا كنت أفعل ذلك، فحين تعيش وحيدا عليك أن تبتكر أشياء تبعثر بها وحدتك، لذلك اشتاق كثيرا أن يكون لي أبناء رغم خوفي من ذلك في هذا العمر، فكل يوم يخرج عشرات الأطفال، وتتبعها عشرات الأسماء،ولكن من يهتم، إن الآباء وحدهم من يحملون وزر

كل ذلك، و كان هذا أكثر ما جعلني لا أفكر بالزواج. ولكن لابد في النهاية من ذلك ولابد كذلك من أطفال، فمهما صبرنا عنهم فإنهم سيتبعوننا حتى ونحن غاربون إلى القبور. أَلَمْ تسمع قصة الصياد وذئبة البحر..... إنها قصة حقيقية، مازال بعض أقاربه يعيشون بيننا.

صب لي كأسا ثم عدل من جلسته وأفرد وركيه ونبس كلامه باسترخاء، مسرحا عينيه وكأنما يعب حديثه من بركة غائرة في النسيان:

كان هناك صياد أفنى حياته في البحر. ولكنه حين كبر ألحت عليه رغبة الزواج، فتزوج من ابنة صديقه، وبعد ذلك ألحت عليه رغبة في أن يكون له ولد، انتظر طويلا حدوث ذلك، إلى أن جاءه اليوم الذي حبلت فيه امرأته، فأحس حينها بأنه بدأ يعود للوراء، إلى سنينه الغاربة، فملأت القوة جسده والأمل بحياة أطول.

ملأ لي كأسي الذي بدأ يفرغ، ورفع إلى فمه قطعة خبز مصبوغة بالعدس.

– أنا أفطر بالعدس كل يوم. لقد تعودت ذلك.

مضغ اللقمة، بلعها متمهلا، ثم رفع رمشين شاردين وأكمل:

وحين بدأ الطفل يمد رجليه ويتعلم المشي، أخذه والده في رحلاته إلى الصيد وكان برفقتهما أحد أصحابه.

ثم أحنى رأسه متأملا وأغمض عينيه قبل أن يفتحهما في وجهي على سؤال مفاجئ:–

هل تعرف القرش الأبيض؟(لم ينتظر إجابة مني حين أطلق سؤاله وأكمل حديثه)

إنها سمكة مفترسة، يسميها الصيادون بالذئبة، وهي تخيفهم، وتوصف بالمكر وحدة الذكاء في افتراس ضحيتها، وحين تجوع فإنها لا تنثني عن أكل بني جلدتها وأحيانا عائلتها، هذه الذئبة حين تقترب من قوارب الصيادين فإن الحيلة الوحيدة التي يحتالونها للنجاة من مخالبها القاتلة، هي أن يتجمدوا في أماكنهم ولا يحركوا ساكنا لأن أي نأمة ستجعلها تهجم على القارب وتفترس كل لحمة نية تقع أمام فكها .

أتمنى ألا أكون أخيفك بحكايتي هذه. إن نهايتها حزينة كالموت الذي يتبعنا، جميع هذه البشرية ستنتهي إلى نفس المصير، وهم فوق ذلك يتصارعون. أليس في النهاية ذلك القبر اللعين هو من سوف يحصد كل شيء ؟.

ثم فجأة، نظر إليّ متمعنا وكأنما ليتثبت من انعكاسات كلامه على وجهي، قبل أن يكمل:

ولكن ذات يوم.. حين كان الصياد وصديقه وابنه يجوبان بالقارب بساط البحر، أحس الطفل برغبة في التبول، فرفعه الأب على حافة القارب وسحب له ثوبه، وفجأة فطن صديق الصياد لقدوم الذئبة، فأمر صاحبه أن يتجمد مكانه رافعا الطفل . وكان لحظتها وجه الطفل يقابل وجه أبيه، حين حدثت الفاجعة وهجمت الذئبة وسحبت النصف السفلي لجسد الطفل، فتجمدت إلى الأبد، نظرات الأب، أمام ذلك المشهد العنيف.

– قصة مؤذية.

أخرجت عبارتي تلك فبدت كالصرخة بسبب صمتي الطويل فاستقبلها العجوز بارتباك محرج .

– إنساها أرجوك أو اعتبرها واحدة من القصص التي نسمعها كل يوم في النشرات الليلية

– لا عليك. لا عليك أكمل الآن . فيهمني متابعة ما سيحدث.

ما حدث بعد ذلك هو أن الصياد بعد أن رأى مشهد ابنه ذاك، أصيب بالخرس، وصعقته نوبة من الجنون الصامت . فلم يعد يرى في البلدة إلا هائما على وجهه لا يلوي على شيء ولكنها لم تمض إلا أيام قليلة، حتى علم الناس أن قاربه اختفى من البحر . بحثت عنه عائلته وأهل قريته ولم يجدوه . فأيقنوا أنه قد ضاع في البحر أو رمى نفسه فيه واضعا حدا لعذابه. ولكنه ما لبث وأن ظهر بعد أيام رافعا الذئبة بين يديه، وقد نهش بأسنانه الغاضبة لحمها نيا، و لم يعش بعد تلك الحادثة أكثر من يومين، لقد انتقم لموت ابنه قبل أن يتبعه .

– قصة مؤلمة وعجيبة .

– ألا ترى معي أن الصياد انتظر الطفل كثيرا وحين جاءه متأخرا، كان سببا في جنونه وموته، رغم ذلك فهي كائنات لابد منها، لتملأ علينا هذه الحياة القاحلة ..... والآن سأخبرك في ماذا أحتاجك، ولكني أطلب منك أن تخدمني. ربما ستتهيب لأنك لا تعرفني، ولكن صدقني فإن جميلك لن أنساه، فكما ترى فإني وحيد، وغيابي الطويل في البحرين حرمني العائلة والأصدقاء، ولا أظن أنني سأجد امرأة تقبلني بسهولة ولم يبق من أسناني إلا كما ترى .

فتح في وجهي الصفين الأماميين لبيت أسنانه، كان خاويا بالفعل فلم أر سوى ما يشبه كهفا ضيقا تنبو منه صخور صغيرة ولسان.

– هل بحثت جيدا

– نعم وجدت فتاة صغيرة، وجهها يغار منه القمر وهي مستعدة للزواج بي.

شعرت في تلك اللحظة بعدم جدية وجودي أمام هذا الرجل،

وأني أضيع وقتا طويلا تاركا سيارتي المعطلة تغرق وحيدة في بحيرة الشمس.ولكنه ما لبث وأن بادرني بكلام حاسم مبددا كل ذرة شك من شعوري الفاتر.

– لا يذهب بك الظن أنني أمزح، فما أقوله حقيقة . لم أجد إلا هذه الفتاة ووالدها مستعد أن يزوجني بها وبأقل المهور، وأريد منك فقط أن تكون شاهدا على ذلك إنها من قرية طيبه وأهلها كذلك، ولكن الشياطين لا يتركون أحدا في شأنه.

صمت فجأة، وتفرس في وجهي وكأنه يبحث عن زاوية مطمئنة يمكنه أن يفرغ فيها سره، ثم نبس بنبرة حذرة:

– لا أعرف إن كنت ستوافق على مرافقتي إلى السجن

– إلى السجن ؟!

– اسمع . تستطيع أن تنسحب وبسهولة، وليس من داع أن أكمل لك قصتي، وأعلم كذلك ان هذا لا شأن له بضيافتي لك، لقد رأيت رجلا ينام وحيدا أمام بيتي، ومن واجبي أن أقربه. تستطيع أن تنصرف في أي وقت تشاء وكذلك تستطيع أن تقيم معي أو تزورني في أي وقت.

– لا عليك يا عمي. لا عليك. أنا مشوش قليلا، أعذرني، فمنذ أن دخلت بيتك وأنت تفاجئني بالأمور الغريبة، ثم تريدني أن أرافقك إلى السجن.

ذات يوم حين كنت في البحرين، وأنا منشغل بإلصاق العجين في فرني الملتهب، وكان الوقت فجرا.اقترب مني ظل وغطى فوهة الفرن، وحين استدرت لأرى القادم، وجدت وجه فتاة تفور من سحنتها هالة من الضياء، كان جمالها لا يقاوم حتى أن ريقي سال كثيرا في حلقي الجاف. بعد ذلك حدث الكثير ولكن في ساحة الصمت وحدها . تصور معي، أن يشرق صباحك على وجه كالذي رأيت. ماذا ستفعل ؟، ثم اختفت فجأة ولم أرها بعد ذلك، ولكن وجهها ظل يطاردني مثل صورة معلقة أمام عينيّ . لم أستطع النوم، وظللت أنتظر أياما طويلة وفي نفس ذلك الموعد علها تبرق فجأة، ولكن شيئا من ذلك لم يحدث. كنت حينها شابا . ولكن الأمر العجيب والذي لم أتبينه إلا حين وطأت تراب بلادي أنها بإطلالتها المفاجئة تلك، قد أغنتني طويلا عن كل زوجة. كانت هي امرأتي، وكانت تأتيني كل ليلة، وتنام إلى جانبي، ولكن حين أصحو في الصباح لا أجدها، لقد ظلت وفية لي، و لم أصح من سحرها ذاك إلا حين تنفست هواء بلدي، حينها فقط اكتشفت أن أيامي قد عبرت طويلا ولكن في إثر حلم طويل.

– وهل وجدتها

– الأمر لم يكن سهلا في بدايته، لقيت صعوبة في الاقتراب من السجن، وبالأخص سجن النساء، لقد بدا لي ذلك السجن شبيها بالقصر المنيع، ولكن قصة قديمة سمعتها في صغري سهلت لي المهمة كثيرا:

يحكى عن فتاة حسناء يحيط بها حرس شديدو البأس، تمر يوما بجانب سور قصرها، رآها أحد الفتية فاستقر حسنها في رأسه ملهبا قلبه بجذوة ما فتئت تشتعل كل يوم . فتاهت روحه وأدمنت عيناه الشرود، رآه صديقه على هذه الحال فسأله وموجة من الحيرة تتلألأ في عينيه.

– أرى أن حالك يتغير وأخشى أن يحل بك الذبول؟

– لقد أصبت. أصبت في قلبي ورأسي وعيني.

حاول الشاب وصاحبه أن يقتربا من قصرها بعد ذلك. ولكن شدة الحراسة تلك لم تسمح لعينيهما أن تعبّان إلا من بريق الأسوار الصماء.

– يا صديقي سأجد لك حلا لا ريب. ولابد وأن تراها وإلا حل بك الجنون.

غاب عنه صاحبه أياما وهو يبحث ويسأل، ولكنه ما لبث وأن رجع إليه وبريق الحيلة يشتعل في عينيه.

– اسمع يا صديقي، وجدت حيلة تمكنك من رؤيتها، وما عليك سوى تنفيذ ما أطلبه منك، والآن قم لمرافقتي.

– إلى أين ؟ .

– لنخطب لك أمها، فهي لن تقاوم إغراء الشباب، بعد أن تركها زوجها وحيدة ردحا من الزمن.

– هل جننت؟. أتريدني أن أتزوج أمها . وأنا قلبي هائم بابنتها

– لا تتعجل، ليس لدينا ما نخسره لدي خطة ربما ستمكنك من محادثة الفتاة، علينا فقط من أجل ذلك أن نطرق كل الأبواب، ونساعد القدر في مسيرته العجيبة.

اقتربا من بوابة القصر، وأخبرا رئيس الحرس بأنهما يودان محادثة الأم في أمر مهم،تركهما الحارس، بعد أن رشقهما بنظرتين جامدتين.و في غيابه وجدا بساطا سانحا لرؤية كل شيء تقع عليه رموشهم المتعجبة، تفحصا الألوان ومداخل الزوايا حيث ترتعش ظلال الأشجار والطيور الهاربة، ظلال مترددة تخادشها أصابع الضوء، وعلى حواف السواقي كانت بعض الفراشات تعارك أعشابا نائمة، و في الأعلى حيث ترتفع حواف سور القصر، رأوا حجم الرؤوس الحديدية المسننة في وجه الشمس .

اقترب الحارس منهما وهو يرسم في وجهه علامات الترحيب المتكلفة، ثم قادهما إلى صالة ضخمة وأمرهما بالانتظار حتى تأتي سيدة القصر. صالة عريضة، جدرانها تنطق برسومات لطيور عملاقة، وتتدلى من السقف ثريات

ترش المكان بانعكاسات أضواء الشمس المطلة عبر صفوف الأشجار التي تناطح فروعها وأوراقها زجاج النوافذ المصفوفة في جهات القاعة .ثم ظهرالحارس مرة أخرى ليخبرهم بأن سيدته تنتظرهما في البستان، ثم أشار إليهما أن يتبعاه، دخلا ممرا طويلا أرضه معشّبة، وتتدلى من جوانب سقفه رؤوس زهور وأعواد خضراء تتسلق منها أعمدة القرميد مرسلة أطرافها بكسل جهة الشمس . ثم ظهرت بعد ذلك منعرجات البستان، فاستقبلت أعينهم صفّة من الأطيار، ونافورة صيغت من المرمر الهادئ يعلو من جوفها قوس من الألوان مصبوغا بالمياه المتصاعدة بغنج، وفي مصطبة تقابل تلك النافورة، اقتعدت سيدة القصر، سلما عليها و حيّتهما بدورها وأجلستهما بجانبها وانتظرت حديثهما، فبادرها صديق العاشق بحديث متتابع.

سيدتي. هذا صديقي . لقد رآك يوما في السوق فهام بك، أذبله الوجد فجئت به إليك لتنقذيه، إنه يريد الزواج بك .

كان العاشق لحظتها منكس الرأس و قد استقرت عيناه في نقطة في الأرض وغاصتا فيها طويلا .

– هل صاحبك متيم بي أم بشيء آخر ؟

– ماذا تعني سيدتي ؟

– – ألا يمكن أن يكون متيما بهذا القصر، وأرادني عتبة للدخول إليه. ولكن اعلما بأن ألاعيبكما هذه لن تنفع، وما أنتما إلا محتالان، وأطلب منكما الآن أن تخرجا سريعا من القصر.

في تلك اللحظة ظهرت الفتاة، بقوامها وحسن طلعتها، هنا ارتفعت عينا العاشق، لتلتقي بعيني الحسناء وتموجان طويلا وتبحران.

أمرت السيدة ابنتها أن تنسحب، وأومأت إلى الحارس بأن يخرجهما .

لكن الشابين رغم ذلك، ظلا مرابطين أياما وأشهرا أمام القصر، و قد نصبا خيمة هناك، وفي كل مرة كانا يقتربان من القصر والحرس يطردانهما، إلى أن ضجروا منهما وأخبروا سيدة القصر بقصتهما فظلت تراقبهما أياما قبل أن تأمر بإحضارهما.

– قل لصديقك الخجول هذا، الذي علمت بأن العشق قد غار عميقا في قلبه، وأن نحولا لا يتحمله الموت قد لعب به، قل له بأني لن أجد محبا لابنتي خيرا منه.

ثم نادت ابنتها بأن تتقدم. فرفع العاشق عينيه، وقد أشرق وجهه الغائر وتصاعد الهواء إلى صدره ووجنتيه .

٢

– طبعا لا يمكنني أن أستعمل تلك الحيلة الآن، ولكنني استعملت شيئا شبيها بذلك .

–

– لم يكن سبب تفكيري بامرأة من السجن مصادفة، لقد ساعدني في ذلك صديق من الذين جاءوا قبلي من البحرين، عرفت فيما بعد أنه يعمل بالسجن المركزي فزرته في بيته مرات كثيرة وكررت عليه الزيارات، و في إحداها دار بيننا هذا الحديث :

– ماذا تنوي أن تفعل

– بيتي خاو كما تعلم ولا أحد يعرفني، فقد غدوت مسنا وغريبا، ولم يرض أحد بتزويجي، ما أريده منك هو أن تبحث لي عن فتاة من عندكم .

– من السجن.

– نعم .

– الأمر ليس صعبا، ارجع إليَّ بداية الشهر المقبل، وستجد إجابة لطلبك.

وفي بداية الشهر رجعت إليه :

– هناك فتاة مسجونة بتهمة الحمل بدون زوج، وهي مستعدة للزواج بك، شريطة أن تخطبها من أبيها، ولحسن الحظ أن الجنين مات في بطنها، وسوف يغنيك ذلك عن تربية طفل جاء من صلب مجهول، وهي ابنة عائلة طيبة، وقد غرر بها أحد الشباب ثم هرب عنها، وإذا قبلت سأعطيك عنوان أبيها .

– اعتبرني موافقا .

– حين تتفق أنت وأبوها، عليك بعد ذلك أن تحضر معك شاهدا، وتوقع بعض الأوراق وتأخذها، وأريد أن أخبرك بأنها فتاة جميلة، ربما لم أر فتاة في جمالها منذ أن أتيت للعمل في هذا السجن.

– هل يمكنني أن أراها .

– ليس قبل أن يوافق أبوها عليك. لا أستطيع إخبارها بشيء قبل ذلك.

انصرفت عنه بعد ذلك، ولكني لا أخفي عليك، فقد كنت خائفا من أبيها، ومن ردة فعله، كان الأمر بالنسبة لي شبيها بمن يعبر طريقا في الظلام فإما أن يخرج سالما منه أو يصطدم بجسم لا يراه، ولكني فوجئت باستقباله، تصور أنه يصغرني في العمر، ولكنه وافق فورا على الفكرة وحضنني صامتا عدة مرات والدموع تزاحم عينيه..ثم اشترط علي أمرا ترددت في قبوله ...قال لي إنَّ فِعلتها

سببت له فضيحة كبيرة، وأن الكثيرين لم يعودوا يزورونه وأصبح يتوارى من نظرات الناس، تمنى لو قتلها،ولكنه لم يستطع . أحسست بأنه يعيش عذابا سببته له ابنته، ويريد مني أن أكمل معروفي وأساعده في إشاعة خبر بأنني هو من أوقع بها .

– و هل ستسكت الشرطة عنك .

– هو لا يريد مني اعترافا بذنب لم اقترفه، فلا يوجد أي دليل ضدي، قال لي فقط ما عليك إلا أن تصمت عن أي إشاعة تسمعها ولا تكذبها، ولا ريب في أن الناس فيما بعد سيصدقونها، وبما أنها ستصبح زوجتي فسيكون حينها أمر عدم قتلها أهون عليه بكثير، ففي نهاية الأمر سيقولون بأنه استطاع أن يزوجها من الفاعل بها . هل فهمت ماذا كان يعني؟.

– إذا عرف أبناؤك فيما بعد حقيقة الأمر . أَلَمْ تفكر في ذلك؟ .

– إذا فكرت كثيرا فلن أعيش، هذا قانون الحياة، ثم إنني لم أتركها وحيدة بل تزوجتها، حتى وإن عرف أبنائي فإن في موقفي خطوطا خضراء لا تخلو من نبل، ولن أكون إلا رجلا غرر بامرأة ثم ندم بعد ذلك وتزوجها، رغم أني أعلم بأنني سأكون ميتا حين يبدأ أطفالي بمعرفة هذه الحقيقة. هل توافق الآن على مرافقتي بعد أن سمعت القصة كاملة .

– نعم وسأزفكما بسيارتي من السجن إلى البيت .

– قم بنا إذن لنصلحها .

٢

بعد رحلتي تلك، قررت أن أنظر مليا إلى قدمي وإلى أين ستجراني، وكان لابد كذلك أن أكتشف مفتاحا قد نسيه صاحبه أو ألقاه في الأرض، في طرف ذلك المفتاح التصقت ميدالية كتب عليها رقم هاتف وليس من اسم يدل على أحد.

حين أنثر حزمة من الأسئلة في الفراغ ولا أجد لها جوابا، فسوف أبدو كمن صرع في حلمه غولا برؤوس كثيرة، ليصحو بعد ذلك، منهكا ومنتصرا في آن .

كان السؤال الأول هو :

– ما الذي رمى بهذا المفتاح أمام رجلي؟

والسؤال الثاني :

– ما الذي جاء برجلي لتطأ هذا المفتاح؟

والثالث :

– هل يمكن أن توجد في الحياة صدفا تمتلك مثل هذه الدقة من التحديد والمطابقة؟

في أثناء خروجي من بيت العجوز، بعد ليلة صاخبة كان فيها جهاز التسجيل مشتعلا كحلق عملاق في طريقنا من السجن إلى بيته. وأنا أزف له عروسه، وقد لففت هيكل سيارتي بأنشوطات ملونة،زينة لعرسه.

كان الزوج يحرك رأسه بطرب، ولحيته المخضبة بالحناء تتهازز في طريق النغم و من المرآة العاكسة أمام عيني، بدت لي صورة الفتاة وهي تردد عينيها الكحيلتين بفضول على جنبات الشارع المضيء. كانت تبدو كمن يرى وطنه بعد سفرة طويلة

حين أودعت العروسين بيتهما وودعتهما، خرجت منطلقا جهة سيارتي، قطعت الأنشوطات الملتصقة بها، ولكن أنشوطة عنيدة أبت أن تنقطع، إلا بقوة الشد،

فحين يشد أحد ما حبلا شديدا، ثم ينقطع فجأة لابد وأن رقبته سترتد للوراء دون قصد منه .

وهذا ما حدث لي، فحين ارتدت رقبتي إلى ما وراء جسدي، لمحت ضوءا يبرق في قلب الظلام .

أكملت نزع الأنشوطات الملونة، ولكن صورة الضوء رفضت أن تفارق فضولي، وحين خطوت ناحيته، وجدت ذلك المفتاح وكدت أن أضعه مكانه لولا أني لمحت أرقاما في ميداليته.

٣

قبل ذلك . حين ذهبنا لخطبة العروس وتقديمي كشاهد على زواجه .طفحت من موظف السجن ابتسامة، يصعب أن أتبين مغزاها وأنا أنظر إلى وجه ألمحه لأول مرة، ولكني تيقنت بعد وقت قصير أنه حتى القوة الخفية للتصنع لا يمكنها أن تكبح شعوره القوي بالسعادة لملاقاتي .

– لقد وجدته نائما في سيارته بجانب بيتي، وكأن القدر بعثه ليشهد على زواجي.

تأمل آمر السجن ملابسي ثم صعد عينيه إلى وجهي، تفرس في عيني وغاص فيهما قبل أن يرفع رأسه ناطقا بوثوق:

– أمستعد أن تدخل معنا إلى السجن .

– نعم

– وتوقع ... على الكثير من الأوراق

– نعم . أنا مستعد لذلك.

– هل أحضرت بطاقة الهوية معك .

– هي في جيبي .

ثم تبادلنا حديثا طويلا، وتبادلنا أرقام هاتفينا وطبعنا الأرقام فيهما .

٤

حين أدخلت في هاتفي الرقم المسجل على ميدالية ذلك

المفتاح، ظهر لي اسم موظف السجن، فأغلقت الهاتف في رنته الأولى .
ثم توالت بعد ذلك حزمة جديدة من الأسئلة على رأسي . كان طابور طويل منها يطرق باب رأسي ويدخل في زحمة وتدافع .
بعدها وجدتني أقف عند احتمالين لا ثالث لهما، في محاولة لدفع سيل تلك الحيرة التي فجرها وجود المفتاح بين يدي :
إما أن يكون المفتاح قد سقط من العروس، أو أنها هي من قذفه في غفلة منا إلى خارج نافذة السيارة كدلالة قاطعة على رغبتها في إغلاق ملف قديم، ولابد وأن عذابا كان يصطرع في جوفها، طوال طريقنا ذاك من السجن إلى البيت، وقبل وصولها بلحظات حسمت أمرها وقذفت بالمفتاح .
ذلك الاستنتاج هو من تعزز في ذهني، وقد ثبّته، تأملي مليا المكان الذي سقط فيه المفتاح، رأيت آثار دواليب سيارتي، و طابقتها وتيقنت أنه كان الاتجاه الذي دسناه معا في نهاية طريقنا البهيج.
أخذت مرارة الغيض تصاعد إلى حلقي، ووجدتني دون تردد أضغط على أرقام الهاتف وأنفاس حمراء تخفق في صفحة يدي .
– إن لم تأت إلي الآن فسأخبر عنك مسؤول السجن وسأجعل فضيحتك مع الفتاة تنتشر .
توالت عليه عباراتي تلك كاللكمات في مكان واحد من جسده، فلم يستطع ردها سوى بهمهمات غارقة
– ماذا. ماذا تقول . ؟ أي علاقة تعني ؟.
– ان لدي دليلا قاطعا . وان لم تأت بعد ساعة، فسأجد غدا من يرتب أمور فضيحتك.
حتى تلك اللحظة كان استنتاجي ذاك الذي حولته بثقة إلى يقين حاسم، ينقصه اليقين، إلا أن ما أكده وحسمه هو حضوره في المكان الذي حددته له، في أقل من ساعة، رغم بعد المسافة، إلى جانب هيئته غير المرتبة ونظرتيه المحبطتين :
– يا أخي أخشى أنك قد أخطأتني، صدقني فلا يوجد شيء مما تقوله .
– اسمعني، إذا أصررت على إنكارك،فإني سأترك لك هذا المكان ولن تراني بعد ذلك إلا في مكتب رئيس السجن .
– صدقني كان ذلك شيئا قديما، والآن كما ترى سيحيل الزواج بيننا .
– ولماذا لم تسترجع مفتاحك منها ؟.
استقبل سؤالي ذاك مصدوما، وقد بلع دفعات من ريقه وأحنى ظهره قبل أن يجيب بصوت منكسر :
– يبدو أنك تعرف كل شيء، كيف تسنى لك ذلك وأنت لم تظهر إلا منذ يومين .
– إن أكثر ما يغيظني، هو تعامله معك وكأنك قد أسديت له معروفا، وأنت لا تريد سوى أن تتخلص من عبئها . وربما هي طريقتك في تنفيذ وعودك لليائسات في الخروج من ذلك السجن الداعر.وملاقاتهن بحرية بعد ذلك.
– صدقني قطعت كل علاقتي بها، لم يعد لها أي موطن في قلبي ورأسي
– لا يكفي أن تقطع علاقتك بها . هل تفهمني؟
– ماذا تريدني أن أفعل ؟
– أن تقطع علاقتك به هو، وإذا رأيته مرة معك، في أي مناسبة أو صدفة، فسأفتح هذا الملف عن آخره وستتحمل وحدك العواقب مهما كان نوعها . هل تفهمني ؟ فمثلك لا يستحق أن يكون صديقا لأحد .
– كما تشاء، صدقني . فلن يراني بعد اليوم، حتى وإن طرق بابي فلن أفتح له .

٥

استيقظت، كان مفتاح سيارتي محصورا في قبضة يدي، وقد ارتسم على راحتها صورة أخرى لمفتاح جلدي، وخلف الكرسي الذي نمت عليه، تشكل ما يشبه بركة صغيرة هبطت طوال الليل خيوطا رفيعة من إبطي وظهري ورقبتي. وحين نهضت شعرت كمن يحمل كيسا ثقيلا من عظامه. فتحت نافذة سيارتي واستقبلت الشارع ببصقة تخلصت فيها من مرارة كانت تربض تحت لساني، ثم فتحت أهدابي الثقيلة في وجه الرداء الحارق للشمس، كان العطش قد رسم خريطته الجافة في حلقي. أدرت رقبتي جهة الجدار الذي كانت تتعارك في الليل على صفحته ظلال السيارات، ثم لاحت لي البقعة الرملية المتربة التي رأيت فيها المفتاح في حلمي فتقدمت إليها .استقبلتني صدمة كدت أن أسقط على إثرها، حين وجدت مفتاحا مدفونا في بطن الرمل، أدرت ظهري بعد ذلك جهة البيت الملاصق لسيارتي، وتقدمت باحثا عن ماء، وصوت العطش يفح من أنفاسي، طرقت الباب طرقتين وانتظرت، ثم ظهر لي وجه الرجل الذي رأيته في الحلم، فشعرت من إثر الصدمة بأن قدمي ليسا إلا عكازين واهيين يغوصان في الوحل، فترنحت ساقطا فوق حضنه.
– ما بك يا بني . ادخل . ادخل، احتاجك في أمر .

قَرَائـن

ناجـي البـــدوي

قاص من السودان

حَمَام.

الحَمَامُ الطائرُ على أفق الرمز والمجازات. لا أتذكرُ أو تُباغتني فجأةً مُفردة (حَمَام) إلا وكانَ حَمَامٌ طائرٌ، كأنما هو نزوةُ الأفق كلما تقدمتُ ناحية مقدارِ ما؛ تَمْرضني حَركاته. الأرقامُ لا تحيا في خيالي. كنتُ أحصي عدد أزواج الحَمام المتطاير أمامي في الميدان الذي كنتُ أقطعه في عودتي من المدرسة ـ لا أشعُرُ أنَّ مساحته شاسعة إلا في العودات التي أكونُ فيها قد تخلصتُ من آخر قرشٍ في جيبي: أشتري (تَسالي أو بَالُوظة) ومن ثَمَّ أهجمُ على الطريق صحبة أصدقائي ـ وهو كالعادة زوجُ حَمَام وليس واحداً في تعريفي، يُحلِّقُ أزواجاً أزواج؛ قاصداً التحليق بالقرب من ذاكرة من رآه أو استعاده في المجاز، فيقطُنُ نواحيه إن لم يكن هو نواحيه ذاتها. الشنطة الـ(adidas) الكُحليَّة تلهثُ على ظهري وأنا أركضُ خلف الحَمام، الذي انتشر على بهاء سماواتٍ بالقرب من عيني، التي تُشاهدُ الأجنحة وهي تَحلِقُ الهواء والحلم من زاويتها الأرضية. كانَ لي بُرجُ حَمَام بنيته عند الركن الشرقي من (حُوشْنَا) الصغير، أحد أصدقائي كان يمتلكُ برج حمام. رأيته كيف يرمي بحبوب الذُّرة والتَّسالي في الفَسحة الصغيرة أمام برجه، فسحرني الحَمَامُ وهو يتطايرُ أزواج أزواج حوله من الجهات كلها.

ـ: أريدُ حَمَام!.

باغَتْ أُمي صباح اليوم التالي برغبتي هذه، ونحنُ مُنْغمسُون في الونسة الصباحية حول (مَنْقَدْ) الشاي. لم أتركها حتى تمسح دهشتها التي انزلقت من أطراف شعرها، وسال لساني في التمتمة: (حَمَام).

ـ: حا أبني لي بُرج هنااااك!؟.

قطعتُ المسافة المفروشة بين البوستة امدرمان و(زِنْك اللحمة/ زِنْك الخضار)، حتى وصلت إلى سوق الطُّيور: الدّجاج والعصافير والحَمام الذي يسحرني هديله ـ داخل الأقفاص المصنوعة من عيدان النخيل ـ كأنما هو صوت الحرية وهي ترنو إلى أفقها في عين البشري ونفسه وأحلامه؛ أقصد أوهامه وكذا. عمك كبير كدا يبيعُ الحمام، لفتُ نظره بقامتي القصيرة وردائي المدرسي والسفنجة ذات السيُور الزرقاء.

ـ: داير جوز حَمام؟.

ـ: جوز بلدي؟.

ـ: أيوه بلدي.

كنتُ أوزع حبوب الذرة والتَّسالي على المساحة الصغيرة أمام برج حمامي، الذي كان يتطايرُ من حولي من الجهات كلها، فتتشعَّ داخلي الكونُ واللغة والإشارات الأثرية لثرثرة النفس قُبالَ ممكنها.

ومفردةُ (حَمام) تنويعٌ على تعريف ما استحال في النفس من سلام، لأنه ليس ثمة أفق ممكن إلا وكان محمولاً على جناح الحمام. وأيضا سقايةُ الكثرة من الأفق الواحد فيتكاثر الأفق ذاته في عين الحرية ويكونُ الحمام وهديله: مجاز اليقين بالممكنات مُحالةً إلى عين من اخْضَرَّ داخله الكون والحب. كنتُ أشتري الحمام من سوق أمدرمان في فترةٍ ما، حتى دلني أحد أصدقائي على سوق (أم دَفَسُو) القريب من بيتنا. تحضرُ في ذاكرتي صور كل الحَمام الذي حلَّق جهة الأفق الملون لحياتي أو تلك الترويسة التي كثيراً ما، أعاينها بريبة؛ قبل الدخول في ما أفاضه العمر على الأمنيات الحليقة لقلبي. صورُ الحَمام تتبعني من زاوية في وجودي إلى زاوية في وجود الحَمام أمام عيني والسكوتات الولهانة، أثناء تحليق تلك الصُّور في فضاء الرمز. عرفتُ (طوق الحمامة لـ ابن حزم/ وأيضا الحمامة لباتريك زوسكيند وكثيراً من الحَمامات الموجودة بين سطور الكتب وزوج الحَمام المعروف في سيرة

الرسول محمد...). لكن أحب كثيراً محمود درويش في: يطيرُ الحمام يحطُّ الحمام....إلخ). الحمام وليس (الحمامة) المفردة الوحيدة. الحَمام يطيرُ أزواج أزواج. أنا لا أحبذُّ الحمامة لأنها دون الشريك بمعنى بلا أفق لأن الحَمام اشتراكٌ في الوجود والأفق الذي ترثيه الأجنحة.

كنتُ أذهب إلى سوق (أم دَفَسُو) في صباحات أيام الجمعة لشراء أو بيع ـ فيما بعد ـ الحَمام وهو سوق ككل الأسواق السودانية العادية بلا مزايا سوى الازدحام والأزقة الضيقة بين الرواكيب وستات الدَّكوة وبائعي أكياس النايلون الصغار. ذات مرة ذبحتُ زوج حمام بمناسبة مرض شقيقي الصغير (أحمد) بالملاريا. طَبَقْت الأجنحة تحت قدمي كما وصفت لي أمي، ممسكاً رقبة الحمامة بيدي اليسرى والسَّكين بيدي اليمنى، وهجمتُ من ثمَّ على الحياة المستلقية تحتي بذُعر.

ـ: قطعتها!.

في مَلاواتي لتلك الحمامة وبين أن أذبحها وبين أذبح مرض شقيقي المتحفز من فوق عنقريبه كقطٍ جائع، قطعتُ رقبة الحمامة بكاملها، فيما الدمُ يتطايرُ على ملابسي وأصابعي الملوثة بالأسئلة.

قَطعتها.

نعم. قطعتُ المسافة المتوترة ناحية شجرة الهجليج، التي يتحلَّق تحتها أولاد جيراننا. كانوا قد انتهوا من صيد كمية وفيرة من الطَّير: (سبع قُمْرِيَّات وستة وَدْ أَبْرَك). على القَلوبيَّات المرمية على مقربة يتأوهُ خيالٌ جريح. امتلكتُ قَلوبيَّة واحدة كنتُ قد سرقتها من ود جيراننا الصغير، لكنني لم أمسك بها سوى فأر جائع ضلَّ طريقه ذاتَ ضيم. أمَّا الحَمَامُ فلا يُصطادُ بالقَلوبيات، إنما بحيل أكثر ذكاءً مثلاً: وَضعْ السُّكر في حوض الماء أو حبسه في أحد صفايح الحديد مع أحد (فَردات الحَمَام) أو قبضه ونَتْفُ ريش أجنحته فيتكيَّف مع المكان، وهكذا مثل صيانة الرمز في نفس الواحد.

الحمامُ الذي يتطاير أمام فتاة يطاردها شخصان عشان يعملوا ليها حاجة كدا، في الذِّهن السينمائي أحسُّ بذعر أجنحته وهي تعلو وتعلو قُدَام ذلك الرِكض. لكن ثمة حَمامٌ ساحر في بعض الأفلام السينمائية موزَّعٌ على طول ساحات ينامُ حولها عالمٌ أخضر. وكثيراً ما تُذهلُ مُلامساتُ أزواجه بعد الاستحمام الأثير في النَّوافير التي مياهها تتصاعدُ على وتيرة أنفاس العشاق المنتشرين أزواج أزواج على مقاعد حجرية هنا وهناك.

ذات يومٍ كنا نجلسُ أنا وأحد أصدقائي في بيتنا، وكان أحمد شقيقي قد قام بناء بُرُج حمام جديد عند الركن الجنوبي الشرقي من (حُوشْنَا). وكم كنتُ أتَعَجَّبُ من حركته، إذ أنه داهمنا ذلك اليوم برغبته في تربية حَمَام مُطلق.

: داير حَمَام!؟.

وطوَّالي أحضر زوجي حَمَام بألوانٍ جميلة ووضعهما داخل ذلك البُرج المُوزَّع داخله صفيحتين من الحديد بقايا حطام (زِيْرنا) القديم. لاحظت استمتاعه بمراقبة الحَمَام من خلف الفتحات الصغيرة في نوافذ البُرج العجيب.

ـ: وينك يا أحمد؟.بتعمل في شنو!.

ـ: والله بس من المدرسة وطوَّالي علي حمامي!.

كنتُ أقطعُ الميدان الواسع في طريقي عودتي من المدرسة، وفي خيالي حَمَامٌ سيتطايرُ أمام وقع قدمي اللاهية خلفه. كانت عربات جيش (نميري) تعبرُ بأصواتها ذلك الميدانَ ذا الحَمام المنتشر هناك وهنا. فتطاير الحَمامُ أزواجا أزواجا وأنا أركضُ خلفه، وانتشر على غياب سماوات بالقرب من عيني، التي تُشاهدُ الأجنحة وهي تَتَفَقَّدُ الأفق الذي ضاعَ في الهُنَيْهة والحلم.

داخل البلورة ثلاثة رقصات(*)

يحيى سلام المنذري

قاص من عُمان

(١)

صاحبة المقهى ترقص

بعد ساعة من الآن سأحضر عرضاً مسرحياً. جلست في مقهى الجامعة، كانت صاحبة المقهى ترقص، والموسيقى تبهج المكان، وقبل أن أهم بالكتابة تناولت بالخطأ قلم السكر بدلا من قلم الحبر، وسرعان ما إنتبهت بأن قلم السكر للقهوة وليس للكتابة. كان المقهى يقع داخل استراحة الجامعة الاسترالية، وكان مملوء بالطلبة وهناك معرضا للبوسترات واللافتات ونسخ من لوحات فنية شهيرة. وبلذة لا توصف أحتسي الكافي لاتيه، أحدق في عالم الطلبة المختلف تماما عن عالمهم في عُمان، صاحبة المقهى مستمرة في الرقص أثناء إعدادها للمشروبات والأكلات، وكان هناك إثنان من الطلبة يقومان بمساعدتها، أتمعن في الوجوه من حولي وأجد بعضها –ومعظمها من الهند– يتشابه مع بعض أقربائي وأصدقائي في عُمان. وهناك في طاولة ليست ببعيدة عني كانت فتاة تجلس وتتكلم في هاتفها النقال. اكتشفت بأنها تشبهني. سمعت لهجتها الهندية. تذكرت بأنني رأيتها في حفل راقص على مسرح الجامعة. كانت ترقص وتغني بمهارة فائقة. الآن تذكرت بأنني وأثناء مشاهدتي لعرضها أحسست بشيء تجاهها لكنني لم أكتشفه. وها أنا اليوم أكتشف بأن هذه الفتاة تشبهني وربما يكون هو سبب إنجذابي لها وقت أن شاهدتها ترقص. كنت أحدق في هيئتها وهي تتكلم عبر هاتفها النقال وفجأة تلاقت عيوننا. لكنها سرعان ما نكست رأسها. هل أنهض واتجه إليها وأسالها إن كانت تعرفني أو تُشّبِهُني بأحد ما؟ ثم أضيف لها نقطة مهمة وهي أنها ربما تكون أختي وقد فرقتنا ظروف صعبة وها نحن نجتمع صدفة وفي بلد بعيد. ضحكت من هذا الخيال الساذج وتذكرت الأفلام الهندية. انتهيت من الكافي لأتيه ثم التفت لأكمل مشاهدتها فوجدتها قد غادرت المقهي. اتجهت بنظري إلى صاحبة المقهى النشيطة، لأجد مساعديها إنضما إليها في الرقص مشكلين بذلك جوقة راقصة تبهج الجالسين. نظرت لساعتي ووجدت بأن موعد العرض المسرحي يقترب.

(٢)

القطار السريع يرقص

بعد أن إبتلعت البوابة الآلية لمحطة القطارات البطاقة فُتح الباب الحديد، فدخلت بسرعة وسحبت بطاقتي بعد أن لفظتها الآلة من الجهة الأخرى، كانت المحطة مزدحمة بالناس الذين ينتظرون وصول قطاراتهم، الشاشة الإلكترونية تشير إلى أنه لم يبق سوى دقيقتين ويأتي القطار الذي أنتظره، قطارات كثيرة تأتي وتروح، أفواج من الناس تصل وأفواج أخرى تغادر. حركة دؤوبة بالحياة فهناك دخول وخروج، خروج ودخول، قطارات تلتهم وتلفظ البشر، قطارات تَرقُص وتُرقّص معها زبائنها.

دخلت إلى القطار المزدحم ولم أجد مقعدا شاغرا فوقفت مع الواقفين وأحسست أن الهواء بدأ ينقص، ومثل كل مرة وحتى لا يقع أحد الركاب الواقفين تركوا أياديهم ملتصقة بقضيب حديدي لونه أصفر مثبت في سقف القطار. والتفت أصابع يدي اليمنى على الحديد وباليد الأخرى أمسكت بحقيبتي المحملة بالكتب. وسرعان ما اكتشفت بأن يدي تجاور يد امراة عجوز، وعندما انعطف القطار يمينا تخيلته يؤدي رقصة ما أحدثت ارتجاجا أدى إلى اهتزاز جميع الاجساد، فمالت يدها ناحية يدي ولامستها. وعلى الفور أبعدت يدي. وعند

توقف القطار في المحطة التالية خرجت اليد العجوز، ودخلت فتاتان، إحداها مدت يدها اليمنى وأمسكت بالحديد، صارت يدها بجانب يدي، سرت حرارة في جسدي، وتحرك القطار فتدفق الهواء بكثرة وبلطف.

ووسط الأيادي الكثيرة والملونة كانت اليدان بجانب بعضهما لكنهما لا تتلامسان.. يدان مختلفتان لا تتعارفان بينهما مسافة قصيرة جدا، يد خشنة وأخرى ناعمة، يد سمراء وأخرى حمراء، وعند منعطف حاد اهتز وسط القطار بقوة فتلاشت المسافة واندفعت يدي تجاه يدها ولامستها عن غير قصد، وبسرعة خاطفة ابتعدت اليد الناعمة، ولكن في تلك الفترة السريعة جدا فإن نعومتها اختلطت مع خشونة يدي.. وشعرت بأن ألفة تكونت بين اليدين، لكن لم يلاحظها أحد.

ويا لهذا القطار فهو بخيل، لأنه لم ينعطف مرة أخرى ولم يؤد رقصته الشهيرة، ويدي كانت متعطشة لتداخل آخر، ومما زاد الأمر سوءا هو توقف القطار في احدى المحطات مما أدى ذلك إلى اختفاء اليد الناعمة، فقد حملتها الفتاة ونزلت. وعند نزولها أمسكت بيد صاحبتها ومشتا داخل المحطة وبينما القطار يتأهب في الانطلاق إلى المحطة التالية تابعتهما بنظراتي حتى فاحت حميمية لا توصف بينهما أدت إلى أن ما حدث من تلامس وألفة تلاشى وذاب.

ورحل القطار، والحديد الأصفر ظل ثابتا ومتماسكا ومساندا للأيادي المتنوعة .. وأتت أياد أخرى بجانب يدي التي ما زالت متشبثة به.

* جزء من نص طويل لم يوضع له عنوان بعد

(٣)

فتاة الألوان ترقص

في الفصل الأخير من المسرحية انتشرت الموسيقى. أدت الفتاة دورها البسيط ونزلت من على المسرح ووقفت أمامنا. الأضواء تماوجت في جوف القاعة حتى حضنت جسدها الممتلئ. الممثلون الآخرون أشعلوا نار الصخب في كل جوانب المسرح. خلعت هي ملابسها العلوية. انطلق نهداها البضان يرفرفان في هواء القاعة وكأنها أطلقت حمامتين من قفصيهما. تناولت بفرح أوراقا بيضاء وألوانا مائية، وبرقة متناهية وضعت الورقة الأولى على المسرح. غمست نهديها في الألوان المختلفة ثم ألصقتهن على الورقة لترسم بذلك لوحتها النادرة. الورقة ابتهجت والممثلون ازدادوا صخبا داخل المسرح، بينما تشبث الجمهور بالصمت والتأمل.

واصلت الرسم بالفاكهتين، بل بالفرشاتين الراقصتين مع الموسيقى الصاخبة. وجاءت بورقة ثانية وثالثة ورابعة وخامسة .... وصارت الاوراق لوحات مجنونة مفعمة بالحب، والألوان ما زالت تتقاطر كالعسل من التفاحتين.

أخذ صوت الموسيقى يتناقص تدريجيا وحينها أخذت هي اللوحات ووزعتها على الجمهور، بينما الألوان تقطر من منبعين غامضين يأسران الأفواه.

وكان المسرح وكانت هي وكنت أنا غارقا في الدهشة.

عبدالكبير الخطيبي

❖ «يريد الآخرون أن يؤطروني في خانة ما،
والحال أني ممتهن لقياس المساحات»

رحيل الخطيبي

رحيل «الغريب المحترف»

محمـد وقيـدي

كاتب وأكاديمي من المغرب

توفي عبد الكبير الخطيبي في صبيحة الإثنين السادس عشر من مارس ٢٠٠٩. وتلك نهاية بشرية طبيعية لاتكون موضوع مناقشة بالنسبة لأي كائن بشري، وكذلك هي بالنسبة لهذا الرجل. توقف قلبه عن النبض، وتوقف بوصفه جسما عن الحياة. ورغم اعترافنا بالحقيقة التي عبر عنها الفيلسوف الفرنسي مارسل غابرييل مارسل في يومياته الميتافيزيقية حين أكد معرفا الأنا بقوله « أنا جسمي»، فإننا نفكر في الكاتب عامة والفيلسوف خاصة في إضافة أخرى هي كتبه. الفلاسفة، كما قال عنهم هيغل، يوجدون في كتبهم التي تحفظ ذكراهم بعد وفاتهم.وقد كان الراحل عنا عبد الكبير الخطيبي فيلسوفا في بعد من الأبعاد المتنوعة لكتاباته.نعرف الآن أن المجال الثقافي المغربي عامة، والفلسفي والاجتماعي منه خاصة، فقد بموت الخطيبي أحدالمساهمين الأساسيين خلال النصف الثاني من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين،في بلورة ما نسميه الآن بالفكر الفلسفي المغربي، فضلا عن مساهماته الأدبية والنقدية.

لانتحدث هنا عن كاتب عرفناه عن بعد عن طريق مؤلفاته فحسب، بل نتحدث أيضا عن شخص كنا نكن لمساره التقدير عبر معرفتنا به منذ مايزيد عن ثلاثة عقود من الزمن. الخطيبي بالنسبة إلينا باحث بدأنا التعرف على أفكاره منذ سنوات السبعين من القرن العشرين، ولكنه كان أيضا الزميل الذي شاركناه في العمل، والصديق الذي ربطتنا به صلة احترام متبادل. وإذا كانت الثقافة

❖ الخطيبي مفكر اختلافي مغربي، أنه واحد من مفكري الاختلاف المعاصرين..

المغربية قد فقدت بوفاته مبدعا اصيلا، فاننا فقدنا شخصيا صديقا كان اجتهاده الفكري مثالا يقتدى بالنسبة إلينا.

هناك ميزة للخطيبي لابد من ذكرها. فقد كنا نلتقي به أكثر من مرة: نتبادل التحية والسؤال، ثم يتجاوز الخطيبي ذلك مباشرة إلى السؤال عن حال الفلسفة والأنشطة المتعلقة بها، ويمضي مباشرة الى الحديث عن المشروع الذي يشغله في تلك اللحظة ويكون بصدد إنجازه مع دعوة للانخراط في التفكير في نفس الموضوع،إذ كان يروق له أن يجعل أفكاره دعوة للانخراط في تفكير جماعي.

الآن، وقد رحل الخطيبي ولم يعد حضوره الشخصي ممكنا، لم تعد هناك إلا ذكراه ممكنة المثول. وذكراه الأساسية هي ذكرى الأفكار التي بلورها وكان يعيشها ويحاور الآخرين بها. لايمكن في محاولة مستعجلة مثل هذه بدأنا كتابتها في نفس يوم وفاته أن نستحضر كل مساهماته الفكرية والأدبية والنقدية. ولذلك نكتفي باستحضار فكرتين أساسيتين من تحليله الاجتماعي: فكرة النقد المزدوج، ثم فكرة المغرب المتعدد. هتان فكرتان موجهتان لتحليل واقع وآفاق التحليل الاجتماعي، من جهة، ثم فكرة المغرب المتعدد وهي موجهة لتحليل واقع المجتمع المغربي.

تعرفنا على الفكرة الأولى عند الخطيبي، أي النفد المزدوج، حين صدرت مقالا قبل أن يصير موضوعها عنوانا لكتاب بكامله صدر للخطيبي في مرحلة لاحقة. ويهمنا هنا أن نسجل مناسبة تعرفنا على تلك الفكرة ، حيث يتعلق الأمر بطريقة في العمل. فقد دعانا الخطيبي إلى جلسة علمية إلى جانب عدد محدود من الأساتذة ليعرض مقاله للنقاش، وفي ذلك إشراك للجميع في بناء تلك الفكرة والعمل ضمن أفقها. الفكرة منبثقة عن شخص هو عبد الكبير الخطيبي، ولكن محاولته كانت هي دفع تلك الفكرة إلى مصير التداول الفكري لدى المهتمين بموضوعها.

بالنسبة لنا، على الأقل، فقد اثمرعرض فكرته إدماجنا لها في مناسبة لاحقة ضمن مادعوناه النقد الإبستمولوجي لواقع العلوم الإنسانية في العالم العربي. وهكذا اعتبرنا عبد الكبير الخطيبي، إلى جانب عبد **الله** العروي وأنور عبد المالك، نموذجا لذلك النقد الإبستمولوجي من حيث هو عودة العلوم الإنسانية إلى ذاتها بنقد اسئلتها ووضعها المعرفي.

مانقد المزدوج؟ نقول بإيجاز بلائم مقامنا إن الخطيبي كان يرى أن علم الاجتماع في العالم الغربي بصفة عامة، ومنه العالم العربي بصفة خاصة والمغرب بصفة أخص، في حاجة إلى نقد مزدوج. كان الخطيبي يقصد بهذه الفكرة مهمة تفكيكية للمعرفة الاجتماعية خول العالم العربي في مستويين متمايزين ومرتبطين في الوقت ذاته: تفكيك المعرفة التي تتعلق بالعام العربي والتي كان يغلب عليها الطابع الغربي وإيديولوجيته المتمركزة حول الذات، ثم تفكيك المعرفة الاجتماعية التي أنتجها العالم العربي حول ذاتها ونقد مفاهيمها.وفي نظر الخطيبي فإن عملية النقد المزدوج ستحرر المعرفة الاجتماعية التي ينتجها العالم العربي عن ذاته من استلاب مزدوج لاتكون فيه إلا مجرد تكرار لنمطين من المعرفة لم يواجه أي منهما موضوعها في خصوصيته. يعني النقد المزدوج تخرير المعرفة الاجتماعية عن الذات من الخلفيات الإيديولوجية لنمطين قائمين هما المعرفة الغربية، من جهة، ثم المعرفة التي أنتجها العالم العربي عن ذاته في الماضي والحاضر من جهة أخرى. النقد المزدوج بالمثال هو نقد مفهوم الزمن الدائري عند ابن خلدون، ونقدالنمذجة التي وضعها ماركس لأنماط الإنتاج.

نسجل قيمة أخرى لاجتهاد الخطيبي المتعلق بمهمة النقد المزدوج المطلوب، حيث لم ينحصر ذلك المجهود في وضع تلك الفكرة البرنامج، بل سعى إلى جعلها فكرة منطبقة عبر عدد من الدراسات التي أنجزها والتي نذكر منها دراسته حول المراتب الاجتماعية بالمغرب قبل الاستعمار، ثم دراسته عن الطبقات المجتمعية والدولة، مضيفين أيضا نقد الخطيبي لجاك بيرك تحت عنوان «جاك بيرك أو النكهة الشرقية». ليس من مهمة أي باحث يتقدم بمشروع أن ينجز إطاره النظري، ويقوم في الوقت ذاته بكل التطبيقات الممكنة. ولكن مايهمنا كقيمة هو السعي الذي قام به الخطيبي لاقتراح مهمة

النقد المزدوج، ثم جعل هذه الفكرة معرفة منطبقة. فكرة النقد المزدوج ليست، مع ذلك، من القوة بحيث تؤسس وحدها علما للاجتماع خاص بالمجتمع المغربي. وقد قام الخطيبي، كما ألمحنا الى ذلك، بدراسات تطبيقية ظهرت معها فكرة أساسية أخرى في تفكيره الاجتماعي، وهي فكرة المغرب المتعدد.(Maghreb pluriel هو عنوان كتاب صدر للخطيبي سنة١٩٨٣) وهذه الفكرة نابعة عن فكر اختلافي لدى الخطيبي الذي ردد في مناسبات كثيرة أن الاختلاف واقع لايمكن إهماله عند التحليل. الواعي لهذا الاختلاف هو الدافع على تأسيس فكر آخر يبدو ضروريا أما واقع الاختلاف الماثل للفكر. فلكي نفكر في واقع المعرب بكيفية موضوعية علينا أن نفكر فيه بصيغة مختلفة عن تفكير علم الاجتماع الذي نشأ في الغرب وتناول المغرب بالدراسة ،وخاصة علم الاجتماع الذي تطور في الفترة الاستعمارية وقام بأبحاثه باحثون كانوا ينتمون بصفة أساسية إلى السلطات الاستعمارية أو كانوا يعتمدون على دعمها لهم على الأقل. وقد ظهرت فكرة الاختلاف عند الخطيبي في الكتاب السابق الذكر، ولكن ايضا في كتاب آخر أصدره سنة ٢٠٠٢، وضمنه بعض الدراسات القديمة وأخرى جديدة. (Chemin de traverse,essais de sociologie)

عمق فكرة الاختلاف هو التفكير في الآخر لابوصفه معطى خارجيا بالنسبة غلينا فحسب، بل بوصفه يسكننا ايصا، أي يوجد بداخلنا. هكذا تكون علاقتنا بالغرب الذي نحاوره ونريد أن ننتقده، ونسعى إلى إقامة فكر اجتماعي مختلف عنه. ونحن أيضا بما يميزنا من معطيات ومشاكل نسكن الآخر أيضا وندفعه على ان يكون التفكير فينا جزءا من تفكيره الشامل.

الاختلاف أعمق من ذلك يوجد بداخل الغرب وبداخلنا. الغرب الذي نفكر فيه لأنه آخر بالنسبة إلينا ليس واحدا، بل هو مختلف في داخله. وكذلك الأمر بالنسبة إلينا لسنا بالنسبة للغرب كيانا واحدا لااختلاف فيه، بل وأكثر من ذلك، لسنا بالنسبة لذاتنا أيضا كيانا واحد. نحن كيان يسكنه الاختلاف، وينبغي أن نفكر في ذاتنا بوصفنا كذلك حتى لايظل تحليلنا خارج واقعها وحقيقتها.

إذا كان الخطيبي قد تبنى فكر الاختلاف الذي زامن تطوره واتصل بمفكريه، فإن هذا لايعني أبدا تبعيته لفكر آخر. الخطيبي مفكر اختلافي مغربي، أي أنه واحد من مفكري الاختلاف المعاصرين.

في العجالة التي دفعتنا إلى كتابة هذه الكلمة عن الخطيبي بعد رحيله، أوجزنا الحديث عن فكرتين أساسيتين له نرى فيهما أفقا منفتحا للتفكير في قضايا العلوم الاجتماعية وفي واقع مجتمعنا في نفس الوقت. وإذاكانت الوفاة قد غيبت عنا مفكرا كان له إسهام رائد في تطورنا الفكري، فإن أفكاره ستظل، وينبغي ان تظل، حاضرة في معرفتنا. أسس الخطيبي معرفته وفق سعي لكي تكون معرفة مندمجة لدى غيره، وعلينا أن نجعلها كذلك تخليدا لشخصه ولطريقته في التفكير والعمل.

مع غياب الخطيبي غاب عنا أمل شخصي كان قد منحنا إياه عندما بادرنا إلى زيارته في المستشفي. كان الرجل متفائلا بأنه سيتجاوز أزمته ويعود إلى إتمام مساره الفكري والإبداعي. ولذلك دار الحوار بيننا قليلا حول مرضه، وكثيرا حول ماكان يأمل إنجازه، وغادرناه دون أن نعاود الزيارة رغبة في عدم إزعاجه في حالته، وقد جعلنا بكلامه نعيش أمل اللقاء به من جديد. ولم يقدر لذلك اللقاء أن يكون. فالعزاء لذويه، وللمجتمع الثقافي والفكري في فقدان هذا المفكر الذي كانت له مساهمات أساسية في تطوير الفكر المغربي.

النسخ وأصولها

عبد السلام بنعبد العالي

مفكر من المغرب

أود من خلال هذا العنوان طرق مسألة الترجمة، ومن ثمة مسألة الاستنساخ، وعلاقة الأصل بنسخه، من خلال محاولة الإجابة عن سؤال قد يبدو في الظاهر في غير حاجة إلى أن نتوقف عنده، أطرحه في بساطته وتلقائيته: إذا كان المرء قادرا على قراءة النص في لغته، فهل يكون في غنى عن ترجماته؟ هب أن فرنسيا مختصا في الفلسفة القديمة باستطاعته أن يطلع على نصوص أرسطو في لغتها اليونانية، فهل هو في غنى عن ترجماتها الفرنسية؟ وهب أنني، أنا القارئ العربي، أتمكن من دراسة نصوص الفلسفة الإغريقية في لغتها الأصلية، فهل أنا في غنى عن قراءة ما نقله أجدادنا إلى اللغة العربية؟ وافرض أنني أتمكن من دراسة نص ديكارت le discours de la méthode في لغته الفرنسية، فهل أنا معفي من اللجوء إلى ترجمة محمود الخضيري، وجميل صليبا، وعمر الشارني. ولنفترض أن في استطاعتي أن أطلع على نص فينومنولوجيا هيجل في لغته الأصلية، فهل أنا مثلا في غنى عن تفحص الترجمات الفرنسية للنص نفسه؟

سيتردد بعضنا في الإجابة عن السؤال فيما يخص المثال الأخير إن كان قد قرأ مثلي أن بعض الدارسين الألمان يستعينون بترجمة هيبوليت لقراءة النص الألماني. ها نحن أمام حالة تظهر أن المسألة ليست بالبساطة التي تبدو عليها لأول وهلة، وأن الأصل قد لا يغني عن الترجمات، مثلما أن هاته لا تغني عن الأصول. لعل هذا هو السبب الذي يدفع بعض الناشرين إلى نشر ما يطلقون عليه المنشورات مزدوجة اللغة، حيث يقدمون للقارئ في الوقت ذاته الأصل وترجمته وجها لوجه. صحيح أن هناك من يرى بأن هذه المنشورات مزدوجة اللغة عاجزة عن تبرير ذاتها، إذ يبدو أنها لا تحدد بالضبط من تتوجه إليه. فإذا كان قارئها لا يحسن اللغة–الأصل فهو سيكتفي بالترجمة، وان كان في استطاعته قراءة النص في لغته فقد يكون في غنى عن كل ترجمة.

إلا أن هذا الاعتراض لن يكون مقنعا إلا لمن يتسرع في البت في طبيعة العلاقة التي تربط النص بترجمته، أو ترجماته على الأصح، وهي على ما يبدو علاقة ألفة، أو علاقة وفاء، رغم ما يقال عن الترجمة من عدم وفاء. فان كانت الترجمة تتمسك بهذا التساكن مع «نسختها» الأصلية، فلأن هناك حنينا لا ينفك عند النسخة لأن تعود إلى أصلها وترى نفسها في مرآته. ذلك أن ما يطبع النسخة هو إحساسها الملازم أنها لم تف الأصل حقه. بهذا المعنى فكل ترجمة، مهما كانت قيمتها، فهي دوما استشكالية. ربما لأجل ذلك يصر بنيامين في «مهمة المترجم»(١)، وفي غير ما مناسبة، على التشديد على أن الترجمة لا تغني عن الأصل. لا يعني ذلك أنها تظل دوما دونه، وإنما أنها لا يمكن أن تكون من دونه. إنها ما تفتأ تعلق به.

في «أبراج بابل»(٢) يتوقف جاك دريدا طويلا عند معاني عنوان تمهيد فالتر بنيامين la tâche du traducteur الذي تسرعت منذ قليل بنقله إلى عبارة «مهمة المترجم» يقول: «إن هذا العنوان يشير ابتداء من لفظه الأول la tâche إلى المهمة التي أناطنا الآخر بها، كما يشير إلى الالتزام والواجب والدين والمسؤولية.. إن المترجم مدين...ومهمته أن يسدد ما في عهدته». إلا أن دريدا سرعان ما يدقق عبارته لينزع عن المسؤولية كل طابع أخلاقي فيؤكد أن المدين في هذه الحالة ليس هو المترجم. فالدين لا يلزم المترجم إزاء المؤلف، وإنما نصا إزاء آخر، ولغة أمام أخرى. لكن من الذي يدين للآخر، أو على الأصح ما الذي يدين للآخر؟

سيجيب بادئ الرأي من غير تردد كعادته أن الأبناء مدينون لآبائهم، والفروع لأصولها، والترجمات للنص الأصلي. بادئ الرأي يأبى أن تكون النسخة في وضع من يسدي المعروف. انه يصر ألا يراها إلا مدينة محتاجة، إلا دون الأصل متوقفة عليه. بادئ الرأي يقدس الأصول. ولكن بما أن النص يطلب ترجمته ويحن إليها، ومن ثمة فهو أيضا مدين لترجماته، ذلك أنه، كما يقول دريدا:

L'original est le premier débiteur, le premier demandeur, il commence .par manquer — et par pleurer après la traduction

« إن الأصل هو أول مدين، أول مطالب، انه يأخذ في

التعبير عن حاجته إلى الترجمة وفي التباكي من أجلها». (٣)

إنها إذن رغبة في الخروج، وسيقول بنيامين رغبة في الحياة، في النمو والتزايد، رغبة في البقاء sur-vie: فكما لو أن النص يشيخ في لغته فيشتاق إلى أن يرحل ويهاجر ويُكتب من جديد، ويتلبس لغة أخرى، وكما لو أن كل لغة تصاب في عزلتها واكتفائها بذاتها وانطوائها عليها، تصاب بنوع من الضمور، وتظل ضعيفة مشلولة الحركة، متوقفة عن النمو. «بفضل الترجمة، يكتب دريدا،أعني بفضل هذا التكامل اللغوي الذي تزود عن طريقه لغة الأخرى بما يعوزها، وهي تزودها به بكيفية متناسقة، فان من شأن هذا الالتقاء croisement، من شأن هذا التلاقي بين اللغات أن يضمن نمو اللغات وتزايدها».

لا يعمل دريدا في هذا المقطع إلا على توضيح رأي بنيامين الذي يؤكد هو كذلك أن أي نص « يفصح عن حنينه إلى ما يتمم لغته ويكمل نقصها. لذا فالترجمة الحق شفافة لا تحجب الأصل»(٤)، إنها تستدعيه وتصبو إليه كل لحظة. ورغم ذلك فهي التي تسمح للنص بأن يبقى وينمو. بيد أن النمو لا يكون كذلك ما لم يكن تجددا وارتقاء.

كتب دريدا في رسالة إلى صديق ياباني شارحا له صعوبات نقل لفظ déconstruction إلى لغة أخرى:» إنني لا أرى في الترجمة حدثا ثانويا أو متفرعا بالقياس إلى لغة أصيلة أو نص أصلي. وكما جئت على قوله منذ وهلة، فان déconstruction هي مفردة قابلة أساسا للإبدال بكلمة أخرى في سلسلة من البدائل. ويمكن أن يتحقق هذا بين لغة وأخرى أيضا. سيتمثل حظ الـ«تفكيك» في أن تتوفر اليابانية على مفردة أخرى (هي نفسها وسواها) للتعبير عن الشيء نفسه (نفسه وسواه)، للكلام على التفكيك واجتذابه إلى محلات أخرى، وكتابته وخطه في كلمة تكون أجمل أيضا. عندما أتحدث عن كتابة الآخر هذه، التي قد تكون أجمل، فأنا أفهم الترجمة، بدهيا، باعتبارها مجازفة القصيدة وفرصتها» (٥). يصر دريدا هنا على التمييز بين الأصل والترجمة من جهة، وبين الأساسي والثانوي من جهة أخرى، فليست علاقة الأصل بالترجمة علاقة أساسي بثانوي، ولا هي حتى علاقة فرع بأصل. كما أن الترجمات أو ما يدعوه دريدا هنا كتابة الآخر، ليست بالضرورة تدهورا وسقطة تبتعد فيها النسخ عن أصولها. إنها اغتناء يحمل المعنى وسواه، بل إنها مجازفة تجتذب المعاني نحو محلات أخرى، وقد تسفر عما لم يكن في الحسبان. لذا يستخلص في مكان آخر : «إن العمل لا يعيش مدة أطول بفضل ترجماته، بل مدة أطول، وفي حلة أحسن mieux ، انه يحيا فوق مستوى مؤلفه» au-dessus des moyens de son auteur (٦). بفضل الترجمات إذن فان النص لا يبقى ويدوم فحسب، لا ينمو ويتزايد فحسب، وإنما يبقى ويرقى sur-vit.

كيف نفهم هذا الرقيّ، هذا الارتقاء؟ غنيّ عن البيان أن الأمر لا يتعلق، ولا يمكن أن يتعلق بارتقاء قيمي بمقتضاه تكون الترجمات أكثر من أصولها جودة وأرقى قيمة أدبية وأعمق بعدا فكريا. المقصود بطبيعة الحال بعبارة au dessus des moyens : فوق طاقة المؤلف. المعنى نفسه يعبر عنه أ. ايكو في حديثه عما كان يخالجه عندما يقرأ نصوصه مترجمة. يقول(٧):

Je sentais comment, au contact d'une autre »

langue, le texte exhibe des potentialités interprétatives restées ignorées

« de moi, et comment la traduction pouvait parfois l'améliorer

« كنت أشعر أن النص يكشف، في حضن لغة أخرى، عن طاقات تأويلية ظلت غائبة عني، كما كنت أشعر أن بإمكان الترجمة أن ترقى به في بعض الأحيان»

لعل أهم ما في اعتراف ايكو هو حديثه عن الطاقات التأويلية التي ينطوي عليها النص والتي تظل غائبة عن صاحبه مغمورة في لغته والتي لا تنكشف إلا في حضن لغة أخرى، ولا تظهر إلا إذا كتبت من جديد. ربما كان هذا هو المعنى ذاته الذي مر معنا حينما قلنا إن النص عندما ينقل إلى اللغات الأخرى فانه يحيا «فوق مستوى مؤلفه». فوق مستواه يعني أساسا خارج رقابته وخارج سلطته autorité من حيث هو مؤلف وauteur . فوق مستواه يعني أنه لا يملك أمامه حيلة. ذلك أن المؤلف سرعان ما يتبين عند كل ترجمة انه عاجز عن بسط سلطته على النص لحصر معانيه وضبطها، والتحكم في المتلقي مهما تنوعت مشاربه اللغوية والثقافية. فالترجمة ترسّب بقايا تنفلت من كل رقابة شعورية، وتجعل المعاني في اختلاف عن ذاتها، لا تحضر إلا مبتعدة عنها مباينة لها، خصوصا عندما تكون مرغمة على التنقل بين

الأحقاب والتجوّل بين اللغات. انها تجعل الأصل في ابتعاد عن ذاته يهاجر موطنه الأصلي ومكانه المميز كي يعيش في نسخه، ويتغذى من حبرها حتى لا نقول من دمها.

على هذا النحو فان الترجمة لا تضمن حياة النص، أي نموه وتكاثره فحسب، بل تضمن حياة المعاني والأفكار. كتب هايدغر تقديما لإحدى ترجمات نصوصه إلى الفرنسية: «بفعل الترجمة يجد الفكر نفسه وقد تقمص روح لغة أخرى. وبذلك فهو يتعرض لتحول لا محيد عنه. إلا أن هذا التحول قد يغدو خصبا لأنه يبرز الطرح الأساس للسؤال في ضوء نور جديد»(٨). هذا التحول المخصب، وهذا التقمص لروح لغة أخرى هو ما سماه دريدا الارتقاء، ولعله ما نعنيه عندما نقول على سبيل المثال ان فلاسفتنا قد نقلوا الى اللغة العربية حكمة الأقدمين، ولاشك أنه هو نفسه ما يعنيه مؤرخو الفلسفة المعاصرون حينما يرون في الفكر الفرنسي ترجمة للفلسفة الألمانية. بحيث يبدو لهم ما كتبه الفيلسوف الألماني في هذا التمهيد، الذي كتب سنة ١٩٣٢ ، تنبأوا بما سيعرفه فكره في ترجماته الفرنسية، أقول الترجمات، لأن نصوص هايدغر ما فتئت تترجم وتعاد ترجمتها.

لكن، من الذي يُقدم على إعادة الترجمة؟ انه ، ولا شك، ذاك الذي درس الأصل، واطلع على ترجماته، وتبين أن «السؤال يمكن أن يطرح في ضوء نور جديد»، وأن النص المترجم ينطوي على «طاقات تأويلية» غابت عن المترجمين السابقين، بل غابت عن المؤلف نفسه. فلولا الإطلاع على الترجمات رغم معرفة الأصل، لما كانت هناك إعادة ترجمة.

ها نحن نرى أنه إن كانت الترجمات تعلق بالأصل ولا تقدر أن تحيا من دونه، فلأنه هو أيضا في أمس الحاجة إليها. ان الأصول في حاجة الى النسخ حاجة هاته اليها. هذه العلاقة المتبادلة، هذه الحاجة المتبادلة لا بد وأن تجرنا، شئنا أم أبينا، إلى العودة إلى الأصل حينما نكون في الترجمات، والى الخروج إلى الترجمات حينما نكون في النص. فكما لو أن المعاني هي في حركة الانتقال trans-lation ، وفي لعبة الاختلاف بين النصوص وبين اللغات. هذا ربما هو ما قد يجعل اللجوء إلى الترجمات، وقراءة النص في غير لغته أمرا « يفوق» قراءته في أصله.

على هذا النحو تبدو المنشورات مزدوجة اللغة، لا نشرا للنص ولا نشرا لترجمته، وإنما نشرا لحركة انتقال لا تنتهي بين» أصل» ونسخ. فهي إذن لا تتوجه نحو قارئ لا يحسن اللغة الأصل، ولا نحو ذاك الذي يجهلها، وإنما نحو قارئ يفترض فيه لا أقول إتقان، وإنما على الأقل استعمال لغتين يكون مدعوا لأن يقرأ النص بينهما، قارئ لا ينشغل بمدى تطابق النسخة مع الأصل، وإنما قارئ مهموم بإذكاء حدة الاختلاف حتى بين ما بدا متطابقا، قارئ غير مولع بخلق القرابة، وإنما بتكريس الغرابة، قارئ يبذل جهده لأن يولّد نصا ثالثا بعقد قران بين النصين وبين اللغتين.

لعل هذا الولع بتوليد الإشكالات، وإحداث البون، هو الذي جعل جميع من حاورناهم الآن لا يكتفون بالتأكيد، على غرار بنيامين، أن النسخة لا تستغني عن أصلها، وإنما أن الأصل ذاته لا يُغني عن ترجماته. إنهم لا يكتفون بالتأكيد أن كل كتابة في لغة أخرى تحن إلى الكتابة الأولى، وإنما أن كل كتابة تتجدد في غربتها وبغربتها. كل كتابة في لغة أخرى هي كتابة ثانية، إنها كتابة أخرى. في هذا المعنى كتب امبرتو ايكو : «عندما أقرأ ترجمة شاعر كبير لقصيدة شاعر كبير آخر، فلأنني أعرف الأصل وأريد أن أعرف كيف آلت القصيدة عند الشاعر المترجِم» (٩). أو لنقل نحن بلغة دريدا: لأنني أعرف الأصل، وأريد أن أعرف كيف ارتقى.

الهوامش

(١). Benjamin (w), « la tâche du traducteur », in œuvres , Gallimard , « « Folio

(٢). Derrida (j), « Des tours de Babel », in Psyché- Inventions de l'autre, éd.Galilée, Paris ,1987,p211.

(٣) ibid,p213.

(٤) La tâche…op cité,p257 .

(٥). Derrida, « Lettre à un ami japonais, in Psyché- Inventions de l'autre, Galilée, 1987.

الترجمة مأخوذة عن ج. دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد، دار توبقال، ١٩٨٩

(٦). Derrida, Psyché…,op cité, p214.

(٧). Eco (U), Dire presque la même chose, Expériences de traduction, Grasset,Tr française,2006,p14.

(٨) Heidegger (M), QuestionsI etII, Tel, 1990,p10 .

(٩) Eco, op cité.

يوسف القعيد

شعرية الإدانة في «القلُوب البيضاء»

هشام بنشاوي

كاتب من المغرب

في روايته «القلوب البيضاء» يكتب يوسف القعيد عن التقاء العاشقين في الجمعة الأخيرة من كل شهر عربي، أو بتعبير بطلة الرواية– إن جاز هذا التعبير– شهد «الجمعة اليتيمة»، وتحس أنها تمثل دور إنسانة أخرى، مع هذا الكهل المنتظم حد الرتابة، قليل الكلام، ويصف الكاتب رحلتها من قريتها في اتجاه الزقازيق، ومن ثم إلى أم الدنيا (القاهرة)، حيث تلقاه في مقهى محطة السكك الحديدية. الغريب أن يوسف لم يشر إلى اسم الرجل، ولم يحدده داخل المتن الحكائي.

و يغوص في أعماقه، فنعرف أنه لا يحب تغيير عاداته، وسيتضح من خلال بعض التلميحات أنه معقد نفسيا نتيجة عجزه الجنسي. الكاتب لم يشر إلى ذلك صراحة، لكن بالإيحاء فقط ، حين وصف ليلة الخميس، فقال لنفسه وهو يتطلع إلى نوافذ الجيران بأن لا عمل لهم غير الجنس هروبا من كآبة الواقع، ويتضاعف إحساسه بالوحدة والفراغ يوم الجمعة، ويقلق راحة جيرانه صباحا، بقدمه الصناعية.

تتضايق حين يناديها بـ»الآنسة شهد»، وهما في المقهى، تحس بأن كل الأعين تفترسها، وتفضل لو يناديها بـ (يا ابنتي).

ويقوم القعيد بتسليط الضوء على شهد، فنعرف أنها يتيمة الأب، تزوجت أمها بعد العدة رجلا آخر، فاضطرت أن تعيش مع خالتها، لتحميها من نظرات زوجها وخوفا– الأم– على نفسها أيضا، والعاشق الكهل العاجز هو من ساعدها في انتقالها للعمل كممرضة بشهادتها التعليمية، قريبا من بيت خالتها، وعرض عليها مساعدتها بمبلغ ضعف

الصورة بعدسة : سعيد عامر الحارثي – عُمان

مرتبها الشهري، حفاظا عليها، مقابل ألا تتزوج وأن تبقى معه، نظير لقاء الجمعة اليتيمة، ووعدها بأنه سيوصي لها بكل ممتلكاته...

تتطرق الرواية إلى مشكلة العنوسة والبطالة، وشباب القرية الذين يفكرون في السفر إلى أي بلد عربي، حاملين جوازات سفرهم في أيديهم، وهي إيحاءات فنية إلى فقدان الانتماء إلى الوطن: الشباب الحالم بالهجرة، والكهل العاجز الذي يحس أن شهد هي وطنه، بعد أن اكتشف أن هذا الوطن الجاحد الذي حارب من أجله، تخلى عنه... مثلما خذل الكثيرين ممن « فقدوا كل شيء – حتى رجولتهم– دفاعا عنه ».

فانتهى معطوبا، بلا غنائم.. حارب العدو الذي في الواجهة، لكن الحرب عملة بوجهين، ومعركته مع عدو الداخل فادحة الخسائر...

لقد سبق ليوسف القعيد أن تطرق إلى هذه الحرب التي لم يختر أن يخوضها المواطن البسيط المغلوب على أمره – الشخصية الرئيسة في جل أعماله الروائية والقصصية–، فيبدو لمتتبعي تجربته السردية أنه مسكون بأدب الحرب، ولعل هذا يعزى إلى امتهانه للصحافة، «مقبرة الادباء»، كما يقولون عنها، بعكس مجايليه...

فالكهل لم يعد يرغب في الذهاب إلى بلدة شهد وهي نفس بلدته، رغم كل الشوق إلى ملاعب طفولته بعد أن صار عاجزا. ويبدأ الملل يتسرب إلى قلب شهد، وتتوق إلى أن يمسك بها بين يديها، قائلة لنفسها: «الكلمات رقيقة وعذبة ولكن الفعل لا وجود له». وينهش دواخلها هذا السؤال: « أليس لهذا الرجل سرير؟»...

تتضارب عواطفها، ولا تعرف إن كانت مشدودة إليه بقلبها أم هي حاجتها إلى ذلك المبلغ المالي الذي يمنحه لها كل شهر، وتحرقها نظرات الآخرين إليها كامرأة، وتفكر لو تستطيع الجمع بينه وبين رجل آخر!! فكهلها لا يتحدث عن موضوع الزواج، والشيخوخة تدب إلى جسدها.

تحاول أن تعرف أين يسكن، وسبب الحادث، فتجد إجابات متضاربة عند الآخرين، وتحس أن الأسى استوطن قلبها مثله، تفكر في السفر إلى أي بلد عربي، لكنه يخبرها أنه لا يمكنها السفر إلا إذا كانت «متزوج»، لم يستطع أن يكمل كلمة متزوجة.

وترصد الرواية بعض تفاصيل معاناتها كامرأة حرمت من حقها الطبيعي في الحياة، مثل حكايات الزميلات عن الغزل المكشوف، الرجل البلاستيكي، ومطاردة المراهقين لها، ونشيجها في سريرها، بعد أن نهر المراهق زميله وهو ينظر إلى وجهها قائلا: «ألا تستحيي؟ إنها مثل أمك»، وتغرق في الأحلام، مثل الكهل الذي يهرب من ذاته، ويتجه إلى المقهى مثل كل يوم...

هكذا تنتهي حياة العاشقين بلا نهاية سعيدة، كما عودتنا السينما.

هي رواية مسكونة بالبوح الشاعري والأحلام البريئة، وقد وظف يوسف القعيد ببراعة التبئير، التداعي الحر، والمونولوغ ليكتب عن العدو الداخلي، وليس بالضرورة أن يكون شخصا يرمز إلى الفساد الإداري، وإنما هو الفراغ، اليأس المستبد بالأرواح، ولعل هذا ما جعله لم يحدد اسم الكهل في الرواية، بل ويُعرف بأكثر من اسم عند معارفه القدامى، وهي إدانة فنية بليغة للعجز، القهر، الفراغ، الضياع واليأس لأجيال ما بعد الحرب، فالشوارع خالية في القاهرة، والناس في القرية يتخبطون في اللامبالاة وفقدان الرغبة في الحياة، وهو– الروائي– الوفي للفضاء الأول والأخير في كتاباته: القرية/ الرمز /الأصل/ الهوية/ الجذور، لكنه لم يكتب عنها بمثالية ساذجة، وإنما شرّح– وفي سائر كتاباته– أعماق شخوصه الانهزاميين والسلبيين، العاجزين عن الفعل أمام قسوة الواقع وإكراهاته... وكضريبة لحب يوسف القعيد للقرية، هذا النموذج المصغر للوطن، قاضى أهالي إحدى القرى الكاتب، لأنه أساء إليهم... في نظرهم!!

على سبيل الختم، يطوف بمخيلتي الآن مشهد بأحد الأفلام الأمريكية عن جنود أسرى، وقبل ترحيلهم، انحنى أحدهم، ودس حفنة من التراب في جيبه قبل ركوب السيارة.

ما أحوجنا إلى نصوص تعلمنا حب الوطن (الذي نحبه ولا نحبه، ولا تسألوني لماذ؟)، بدل تلك الأناشيد الساذجة التي كانوا يرغموننا على ترديدها، كل صباح...

خالد درويش في «موت المتعبد الصغير»

إعلان موت السرد إحياء للغة الشعر

عـدي جــوني

كاتب من لبنان

عندما أطلق الفيلسوف الفرنسي الراحل جاك دريدا تفكيكيته تحدث عن فك الارتباط العضوي الاعتباطي بين الدال والمدلول واستبدله بلعب الدوال الحر (free play of signifiers) ناسفا ما وصفه مركزية اللغة المتعالية (metalangauae) وتحكم المسمى بقدرة الأسماء لا على الدلالة فقط بمعنى الإشارة والمرجعية بل حتى على مستوى الإيحاء ليعطي بذلك فضاء مفتوحا من التفاسير تلقفه الناقد الأمريكي بول دومان بقوله «إن كل قراءة هي قراءة خاطئة»..أي أننا أمام نصوص تشفيرية تحتاج إلى أدوات خاصة لتفكيكها وبالتالي إحالتها إلى منطق القراءة المألوفة.

لا أجد مبالغة في القول أن رواية «موت المتعبد الصغير» تثبت هذه المقولة كونها دخلت فضاء التجريب على مستوى اللغة وصولا إلى حد المغامرة بمنطق السرد والحكاية لصالح اللغة المتحررة من أي قيود رغم أن في ذلك مخاطرة لحشر النص أمام خيارين: التبسيط في عرض الحدث والتعقيد في مستوى التعبير عنه فكانت المعادلة صعبة التحقيق التي يفترض بالمنطق الروائي أن يستجيب لها كي يضع القارئ أمام شكل تقليدي ملتزم بمفهوم الزمن التاريخي لا الزمن الافتراضي التجريبي الذي يعتمد مقص الكولاج في قص وإعادة تركيب الزمن قياسا مفصلا للحالة الشعورية من خلال فكرة المونولوج والفانتازيا وأسطرة التعابير العادية بل وتشفير الأرقام.

غير أن هذا الفضاء التجريبي الواسع بقدر ما هو رحب بقدر ما هو مستعصٍ لا لأنه يتمرد على تسلسل الحكاية بمعنى السرد فقط بل لأنه يعيد انتاج الشخصية المألوفة روائيا بطريقة «المخيلة غير المألوفة» أي بتغريب الشخصيات عن محيطها الطبيعي مكانا وزمانا والقفز بها إلى عوالم داخلية قد لا يستسيغها القارئ غير المدرب.

ما يشد في رواية المتعبد–وهي الأولى لمؤلفها كما علمت–أنها تستفز اللغة إلى حد الجنون الأقصى مدمرة الفواصل بين الجنس والدين والوطن في إطار مفهوم التاريخ المتبدل حتى على مستوى المدلول الأخلاقي لهوية قومية كانت ولا تزال محط تصور مثالي أوله الشهادة الجسدية والشهادة الأخلاقية، وبالتالي فإن مجرد نسف الأسس التقليدية للمفاهيم الثلاثة في إطار هذه الهوية المثالية هي في الحقيقة جرأة خطيرة قد لا يغفرها الكثيرون من القراء للكاتب لاسيما وأنه قدمها في جو من الفانتازيا الموغل في التخيل والبعد عن الوصف المادي للحبكة التقليدية المعروفة.

ولعل أولى سمات التجريب في نص الراوية–التي لا أظنها تحمل صفة الشعبية الجماهيرية لأسباب عديدة– أنها تفرض على القارئ طقسا خاصا بالقراءة بسبب طبيعتها غير المألوفة.

فالقارئ الذي يتحضر لقراءة عمل روائي يفاجئ بأنه أمام لغة موغلة في الشعرية وتكثيف المجاز ربما إلى حد المبالغة في بعض المقاطع، ناهيك عن أنه يضع القارئ أمام أكثر من راوي الأول لا يزال في إطار الحاضر الممسك بالنص سرديا والآخر ينتقل بين الماضي والحاضر والمستقبل بشكل فانتازي لا يفصل بين الأثنين إلا حوار متقطع بخط أسود عريض يعيد القارئ إلى الراوي الأول في «الحاضر المقروء» ليرميه ثانية في تفاصيل الزمن الفوضوي.

«أنا لست أنا» هي العبارة المفتاح للانتقال بالنص من الزمن الحاضر أو لنقل زمن القراءة إلى زمن تطور الأحداث الذي لا يأتي انطلاقا من الترتيب العادي بل ومنذ بدايته يعود إلى الخطف خلفا بطريقة سريعة:

– أنا لستُ أنا!

تمتم كأنه في صلاة؛ كأن العبارة أفلتت من بين شفتيه المطبقتين على

صمته الطويل.

اتسعتْ عيناها واحتدّتْ نظراتها...تحدّق في عينيه

الصغيرتين فيغريها
عمقاهما ويأخذاها إلى متاهات لا تستطيع الإفلات منها.
– أنتَ لستَ أنتَ!
– ماذا؟
– أنتَ تقول...
– ماذا أقول؟
– قلتَ أنكَ لستَ أنتَ!
– أنا لم أقل شيئا.
من هنا يبدأ الكاتب لعبة الزمن المتخيل في عالم الطفل أولا وبعد ذلك الفتى المراهق والشخصيات الأخرى وصولا إلى تغيرات مفاجئة في الشخصيات الحاضرة على مستوى الشكل والمضمون التي تقفز إلينا في الحلم لتتحول إلى شخصيات غرائبية بل وأسطورية وفي أزمان عجائبية وأماكن غير مألوفة
– أنا لستُ أنا!
قال بوضوح.
– ماذا تقصد؟
– أنا طيفي..أنا طيف الولد الذي كنته ومات بالحمّى
«الطيف» هي الكلمة التي يستحضر بها المؤلف عالمه السحري وكأنه يحضر القارئ لما سيأتي لاحقا رغم أن النص بعد ذلك يتجاوز هذا التحضير ليصل إلى حد الأحجية سواء على مستوى تطوير الحبكة أولا وعلى مستوى زمن الحدث الذي يتجاوز في كثير من الأحيان مفهوم التاريخ نحو زمن خارج التاريخ ...
لكن الإشكالية تكمن في إن هذا الخط السردي لا يوصل إلى مكان فالنهاية لا يعود الكاتب إلى المقهى والحوار الذي دار بين «من هو ليس هو» والمرأة التي تستمع إلى قصة «طيف الولد الذي مات بالحمى»:
«وأنا، ما الذي افعله هنا، في هذا البرزخ بين الحياة والموت! هل قتلني غياث!، هل أنا ميت!. ولكنّني ما زلتُ قادراً على التذكّر: اسمي خالد، واسم أمّي هند، وعينا حبيبتي عسليتان. إذا أنا حيّ، لأنّ الموتى لا يتذكّرون. وأنا مازلتُ اشعرُ بالألم؛ أطبقتُ أسناني على شفتيّ فتألمتُ... والموتى لا يتألّمون!، وأنا مازلت قادرا على الفرح برؤية النار والماء والأحباب.. فهل يفرح الموتى؟.
ثمّة اشارات في هذا الممرّ تفصحُ عمّا تؤول إليه الردهات والمسالك والدروب المتعدّدة من حولي: «إلى الشمس»، «إلى الريح»، إلى «مانوسيرا»، « إلى برج الحصان» و«إلى الحياة».
وقفت بأوّل درب الحياة. كان طريقا شائكاً، وعراً، وقرّرتُ أن امشي فيه تاركاً الرجلَ الصغير في مدفنه.»
النهاية ليست دائرية بمعنى أن الخط السردي لا يعود إلى الراوي الأصلي للرواية التي بدأ بها الكاتب وكأن ثمة تداخل بين شهرزاد الراوية والشخصية الراوية، صحيح أن الراوي هو الشخصية الأساسية في النص لكن تشعر بأن فارقا ما بينهما.
هل أجاب الراوي علي سؤال حبيبته: « وماذا بعد؟ كيف تحولتَ بعدما متّ بالحمّى؟»
بالشكل المباشر للسؤال نعم أجاب ولكن الطريقة التي وصلت للقارئ قد لا يكون الأمر بهذه السهولة لأن عند هذه الجزئية تكمن تلك المساحة الفوضوية من اللعب الحر للدوال التي– وفي تغريبة اللغة الشعرية التي يوظفها الكاتب علاوة على تداخل الزمن السردي– تصبح متحررة من أي مدلول محدد حتى أنها في بعض المقاطع تصل إلى مستوى التشفير الدافنشي (٦X ٨) والرقم طبعا ٤٨ تاريخ النكبة الفلسطينية.. في معادلة يختلط فيها العام بالخاص والعكس صحيح.
إنه مجاز الشاعر لا الراوي هو من يضع الجواب بهذه الطريقة أمام القارئ وقد يكون مبررا ذلك لأن السؤال بخد ذاته يتجاوز «الموت بالحمى» إلى موت وجودي كامل مع مقاربة رأيتها في غاية الجرأة وهي تلك العلاقة التناقضية التبادلية بين «المسجد وندى الأنثى».
« كانت ندى تجاور الله في وجداني. وكنت ناجحا في التوفيق بين ميولي نحوهما على نحو يمنحني السلام والاطمئنان؛ له الإيمان وطقوس العبادة ولها رفيف القلب. ولكنها، رويدا، رويدا أخذت تزاحم الله في فؤادي».
هنا نجد مغامرة الشاعر لا الراوي فالشاعر المسلح بتكثيف المفردة جماليا ودلاليا يضع هذا الصراع في دائرة الانقسام الوجداني حول إيمان مطلق وعشق تدفعه الغزيرة ومنطق الطبيعة..
وهنا أعود إلى ما قاله الاستاذ حسن البطل في

صحيفة الأيام عندما تكلم عن شطحة الصوفية والحلم الدانتي «رؤية الفردوس والجحيم».
قد يكون الشكل الذي تعاطي معه الراوي يلتقي مع الصوفية في الخروج من عالم الواقع لكن الصوفية لا تضع جزءا وجوديا قبالة كل مطلق..مما يسقط المفهوم الصوفي ليستبدله بفانتازيا ذاتية متمردة عن المألوف...
هذه العلاقة بين هوس المراهق بالتعرف على الأثنى يعيد إنتاج رمز التفاحة الأولى كدلالة مناقضة للقيود الدينية والاجتماعية التي (وفي الراوية) لا يصالحها سوى الهوية القومية (العلم).
كان الراوي موفقا في استحضار هذا الرمز ليرسم جسرا بين متناقضين وبالتالي فإن غياب هذه المشروعية بين الذات والأخر والإفصاح عن هذه العلاقة رسما في دفتر تعرض الفتى للعقاب...
وكأن الراوي أراد أن يبلغنا بطريقة غير مباشرة أن الإنسان الفلسطيني وبسبب محنته استقال من خصوصيته كفرد ليعلن تلاشيه في العرف العام وإعادة مفهوم النكبة جيلا بعد جيل وما يعزز هذه القراءه أن الفتى (أو بعبارة أخرى الشعب الفلسطيني) بقي معلقا في البرزخ (بين الشتات وحلم العودة) لا يزال متأرجحا بين صراع حاضر يوميا مع مأساة المنفي بين حلم مؤجل بالعودة « وأنا، ما الذي افعله هنا، في هذا البرزخ بين الحياة والموت».
لقد أعلن المؤلف صراحة موت المتعبد الصغير ليستبدله بفتى يبحث عن مظاهر البلوغ لكن العرف ومأساة المخيم لا تترك لهذا الفتى المراهق سوى الحلم ليجد فيه ما يريد.، ولا أدري إن كان الكاتب يقصد في هذا الموت وفاة الأمل المنتظر بالعودة ومن هنا تتكشف حقيقة العبارة التي يقولها الراوي (الفتى شابا) « أنا طيفي..أنا طيف الولد الذي كنته ومات بالحمّى».
وهناك نقطة في غاية الأهمية أثارتها الرواية وتعكس حالة الاستلاب لدى الإنسان الفلسطيني التي تحولت قضيته إلى موقف سياسي يوظف عند الحاجة بل ويفر..ض عليه خسارة «عرضه وشرفه» كما جرى للحاج حسين الذي فرت زوجته مع صاحب الطرطيرة بائع مخلفات طعام الجيش في المخيم...
الموت الأخلاقي هنا لم يأت على يد العدو المحتل بل من شقيق (بالمفهوم القومي)، ثانيا أن الحاج حسين وفي زوايا الحلم لدى الفتى المراهق يتحول إلى سارق للصغار (ملمحا في بعض مقاطع الرواية إلى وصفه بالولع الجنسي بالصغار)، وهنا يظهر هذا التشوية الأخلاقي في شخصية الفلسطيني التي بقي الأدب يضعها في قالب مثالي، ويأتي خالد درويش ليعيدها إلى طبيعة الإنسان العادي عن طريق الحلم....هو حكم أخلاقي على ضياع هذه الشخصية بفعل المنفي والغربة عن المكان المألوف الذي يضمن استمرار الحالة الطبيعية للشخصية الفردية...
وقد بدأ الكاتب ذلك بوضوح عندما وضع المرأة ضحية لجرائم الشرف وكيف تتحول الفتاة الشابة النضرة إلى مجرد طقس من طقوس تقديم القرابين لصالح المجتمع والدين.
موت المتعبد الصغير قد لا تجد قبولا لدى القارئ العادي لأنها وببساطة لا تحكي قصة–بالمنطق الروائي المتعارف عليه– بل تشفر سردا لحالة وجدانية عالية التصعيد، وتدخل في مقاربات خيالية تبتعد عن الواقع المباشر إلى فضاء الرمز تاركة المجال للمخيلة أن تضع خيوط السرد المتشابكة بين الفانتازيا المبهمة والخيال المتمرد تارة وبين الواقع المعاش المحطم في أزقة المخيم عبر تاريخ مستدام من المأساة المعلقة في (البرزخ).
لكنها وبرأيي المتواضع ستلفت انتباه النقاد، فهناك فرق بين من يرى اللوحة الجميلة بعين المتلقي الانطباعي المندهش بالألوان وتقاطع الخطوط وبعين المتلقي العارف بتفاصيل صناعة اللوحة ومهارة الفنان في تجسيد رؤيته الفنية –بالدرجة الأولى– عبر تقنيات يثبت فيها مقدرته على فهم الأشكال والألوان لتطويعها في منظور جمالي أولا وفكري ثانيا، أي يقدم تجربة إنسانية بأبعادها المختلفة...
لكن وهنا الأهم برأيي أن تقنيات الشاعر غلبت أدوات الراوي فقد جاءت الراوية بأسلوب الشاعر المغرم بلعبة الكلمات التي تحتاج قارئا خاصا ليربط بين فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ بل مجرد حلم تمتد فيه اللحظة الشعورية الواحدة لتصبح بمفردها زمنا مستقلا...

نقد على النقد لكتاب «القلعة الثانية»

دراسة نقديّة في القصة العُمانية المعاصرة»

محمـــد زروق

ناقد واكاديمي من تونس يعمل بجامعة نزوى

يقول التوحيدي في الليلة الخامسة والعشرين من كتاب الإمتاع والمؤانسة «إن الكلام على الكلام صعب. قال: ولم؟ قلت: لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه». فليس من اليسير ان نباشر كلاما باشر كلاما، وان نقارب المقاربة. ولهذا السبب ستتركّز ملاحظاتي في قراءة كتاب ضياء خضير «القلعة الثانية، دراسة نقديّة في القصّة العمانية المعاصرة» (صدر الكتاب عن دار الانتشار العربي– بيروت– لبنان. الطبعة الاولى ٢٠٠٩) على بعض من المسائل الشكليّة، وإن كانَ ما ورد في مضمون الكتاب في حاجة إلى كبير نقاش من جهة اختلاف التصوّرات لا من جهة الرفض أو الإقصاء.

مشروع الأديب لا يتلاقى مع مشروع الناقد، فالاديب له مطلق التصوّر، وله مجالات وسيعة للتبصّر والرؤية والحركة، أما الناقد فهو يتحرّك في مجال نظري مضبوط، هو محض تابع لحركة الادب قد يتخطّى هذا الوضع بكتابة نمط إبداعي نقدي كما فعل بارط وقد يبقى حبيس النظريّات والأدوات والآلات لا يتعدّاها، غير انّه في كلّ الحالات وجب ألاّ يكون وصيّا على الأدب ولا ذائدا عنه ولا مقوّما له، لأنّه يمثّل ذائقة وزاوية نظر. وانفتاح النصّ يجعله قابلا للتقبّل من زوايا مختلفة. وإذا ما دخل النقد في الوصاية والتقويم والتحديد والرفع والحطّ واعتبار المعايير الاخلاقية كان شبيها بالصورة التي أخرج عليها مونتسكيو النقاد إذ وسمهم بـ «جنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد فلوّثوا مياهه». ونحن نصدر عن سؤال طرحه في ذات المقام دانييل بارجيز، وهو، هل يكون النقد قاتلا للأدب؟ وجوابه على لسان دانييل بارجيز في ضبط العلاقة المتينة بين النقد والأدب خارج دائرة الوصايا والاحكام السائبة والتقويم الاخلاقي أو التفضيلي، يقول: «إنّ النقد ضروري للأدب، والضيق منه يتاتى من هذه المفارقة الملازمة له. فالعمل الادبي يحتاج إلى خطاب يعلق عليه ويوضّحه، لا، بل هو يطالب به لأنّه ينتمي إلى عالم اللغة غير أنّ النقد يصل دوما إلى حدّ يصبح فيه مكتفيا بذاته، ويصبح العمل الادبي مجرّد ذريعة». (مقدمة كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. عالم المعرفة ٢٢١.)

اعتقد انّ كتابة القصّة القصيرة في عمان قد تحوّلت إلى ظاهرة جديرة بالدراسة النقدية الجادّة، لا لتحديد اساليب الكتابة أو ضبط وجهتها ولكن لدراسة نماذجها وبيان مناطق قوّتها ووهنها، ووصلها بواقع هو الاكثر تاثيرا في رسم ملامحها ومتعاليات نصيّة مثّلت مراجع ذهنية او عينيّة يسير على نهجها الكاتب. وقد كان كتاب الدكتور ضياء خضير مسايرا لحركة في كتابة القصّة مثّلت ظاهرة جالبة لعين الناقد، كتاب في السرد العماني يهتمّ بتكوّنه وبنيته والتصوّرات المتحكّمة فيه، اعتمادا على عدد كبير من القصّاصين، يُحاول أن يُفكّك ما ركّبوه وان يردّ المفرد إلى جمع، وان يقدّم قراءة مهمّة على اختلافي مع عدد من جوانبها.

قلعة الدكتور ضياء خضير باب من الأبواب التي يمكن أن نطلّ منه على القصّة العمانية وان نرصد بعضا من مظاهرها وأن نقرأ نصوصا قصصيّة على اختلاف الوانها، ذلك أنّ العمل قد جمع بين أوراق نقديّة ونصوص إبداعيّة اختارها الناقد وضمّنها كتابه، فهو عمل حاول

أن يأتي فيه صاحبه على أهمّ الأسماء القصصيّة نقدا وجمعا في رؤية تعمل على النصّ الإبداعي وتحاول أن تُظهر خصائصه ومنزلته من القصص العماني عامّة. فهنالك اجتهاد محمود في استنطاق النص والتأصيل له، ووضعه في منزلته الاجتماعية والتاريخية. غير انّه على قيمة مقالات الكتاب واهميّتها منفردة فقد دخل على الجمع بينها في كتاب موحّد نوع من الإرباك، راجع اساسا إلى طبيعة النقد المكتوب من حيث هو مقالات موزّعة قد لا تجد ناظما بينها في اغلب الحالات. وسنعمل في هذه الورقة على إظهار بعض الملاحظات التي بانت لنا في جمع متفرّق المقالات، وعلى بيان بعض النقاط الخلافية في التصورات النقدية.

١–في العنوان: فاتحة الملاحظات العنوان الذي اختاره الكاتب لكتابه ولا اعتقد أنّه وُفّق في اختياره بالرغم من شعريّته ووقعه على القارئ، فما جاء في اسباب اختيار اسم القلعة يتنافي ومحتوى الكتاب الذي يُظهر القصص العماني ضربا من الكتابة التي ما زالت تخطو خطواتها الاولى، ولا عيب في ذلك ولكنِ الإشكال في وسم هذا الذي يبدو في منظور الكاتب بداية تشكّل ووعيا غائبا، وعدم تمرّس بالكتابة، وفقدان النموذج بالقلعة التي تمثّل حصنا متينا، يقول: «العنوان الذي يحوي هذه الدراسات هو القلعة المجازية الثانية التي تمثّلها مدوّنة القصّة القصيرة بكلّ تنوّعها وغناها وطموح اصحابها..هي القلعة التي جسّد نموذجها التاريخي القائم حتّى الآن في كلّ المدن العمانية، منطقة الدفاع الاولى في وجه العدوان باشكاله الداخليّة والخارجيّة، فضلا عن وظيفتها الثقافية التي ارتبط بها علماء الدين والشعراء العمانيين في عصور سابقة» (ص، ١١)، وهو يقول في المتن النقدي مفارقا وسم القلعة وهو الامر الظاهر في مختلف تحاليله، «وقد قلت في حديثي عن (مسالة الوعي) في القصّة العمانية إنّه لا يوجد في تاريخ القصص العماني كاتب واحد يبلغ به التميّز حدودا غير متنازع فيها... والنتيجة هي بقاء الجفاف في الواقع الادبي العماني سمة عامّة على الرغم من كلّ مظاهر الخصب وشاراته» (ص ١٥)، ولا اعيب على الكاتب رايه فله حريّة القراءة وله حريّة النظر ولكن اعيب عليه مطابقة العنوان لما هو موجود داخل الكتاب، فالعنوان اختيارٌ شعري لا يُوافق طبيعة الحركة القصصيّة وبدايات تشكّلها في وسم الناقد لها.

في ذات المستوى وفي العنوان الفرعي الذي أراده المؤلف «دراسة نقدية في القصّة العمانية» وبطبيعة الحال فإنّ العنوان الفرعي المحدّد للمجال الذي يتحرّك فيه الناقد والمدوّنة التي يعتمدها والجنس الادبي الذي افرده بالدراسة لم يكن ايضا موافقا لما هو موجود داخل متفرّق المقالات التي ضمّها الكتاب. فالكتاب لم يقصر النظر على جنس القصّة القصيرة على مستوى الدراسة بل تخطاها إلى الرواية وإلى السيرة الذاتية، بل نجد ذلك منصوصا عليه في العناوين الفرعية للمحتوى «كتابة المذكرات في مذاق الصبر» و«المتخيّل السردي وبناء الشخصيّة في رواية «حز القيد»، وكذا كان الامر في التجميع اي تجميع الملاحق إذ ضمّن المؤلّف في ملحقه الاوّل دراستين واحدة تختصّ بالمقامة والثانية بـ «مذكرات الاميرة العربية سالمة بنت سعيد بن سلطان بن احمد البوسعيدي» ولست اعلم مبرّرا لوضع هاتين الدراستين، والحال انْ لا مقام لهما في كتاب يتخصّص بالحديث في القصة القصيرة. وسؤالي البسيط الناتج عن هذه الملاحظة، لم التخصيص في العنوان الجزئي إذا كان الدارس سيوسّع دائرة النقد ويهتمّ بعدد من اجناس السرد.

٢– بالنظر في محتوى الكتاب يمكن أن ندرك أنّ العمل هو نصوص او اوراق دراسية لا جامع بينها وكان من المفروض ان يعنون الكتاب بمقالات في السرد العماني ليخرج الكاتب من هذه المآخذ التي تفصل العمل عن بعده العلمي. فالمحتوى لا تجتمع فصوله ولا ابوابه في محاور دراسية جامعة او رؤية واضحة، وإنما هي اسماء الكتّاب، واعتقد انّ هذا يُشكّل خللا علميّا كبيرا ان تكون الفصول باسماء الكتاب لا بظواهر دراسيّة تجتمع فيها الكتابات، على سبيل المثال باعتبار العمل هو دراسة نقدية في القصة القصيرة كما اعلن الكاتب ان يَدرس بنية الشخصيّة في القصّة او ان يدرس طرق بناء الحدث، او ان يدرس النماذج العليا في بنية القصة القصيرة إلى غير ذلك ممّا هو داخل في الدراسة النقدية، وعلى ذلك فإنّك تجد العناوين متداخلة لا جامع بينها ولا ضابط، على هذه الهيئة «سالم آل توية والوعي المنشطر بين مكانين»، «محمد العريمي قاصّا وكاتب مذكرات وروائيّا» ... وهو امر في اعتقادي يحوي خللا منهجيّا ويُخرج الكتاب من دائرة البحوث العلميّة ويُدخله في باب المقالات المتفرّقة، التي يمكن ان تكون في ذاتها مهمّة ولكن جمعها فيه إشكال. واعتقادي انّ هذا العمل ، على قيمته، كان في حاجة إلى مرحلة ثانية من الدراسة فيها يُجمّع الكاتب ملاحظاته، ويُدخلها في انساق جامعة، ويتمكن انذاك من وسم ادبيّة القصّة العمانية حتّى يخرج من دائرة دراسة القصّاصين

ويدخل في دائرة دراسة القصّة. ولذلك أعتقد أنّ النقد الوارد في هذا الكتاب هو أساسا نقد صحفي وليس نقدا علميّا، دون حطّ من اثر النقد الصحفي، لأنّ له مجالا عامّا وإطارا اوسع وهو داخل ايضا في الاحكام العامّة، وخارجٌ عن إطار النقد الاكاديمي الذي يتميّز بسمات الجديّة وعدم إطلاق الاحكام والصدور عن مرجعيّات واضحة.

لقد كان الكتاب محض تجميع لاوراق نقديّة متفرّقة قدّمها الكاتب في مناسبات متباينة، وكان البحث يقتضي منه إن أراد الدخول في البحث في شعريّة او ادبيّة القصّة العمانيّة ان يصدر عن هذه الاوراق لتشكيل خيط جامع وعناصر واضحة للمقاربة والدراسة، لكن واقع الحال انّ الدراسة كانت في القصّاصين العمانيين لا في القصّة العمانية، وسلف ان ذكرت انّ الكاتب كان يمكن ان يغنينا عن كلّ هذه الملاحظات باختيار العنوان الانسب والتقديم الاجدر وان يعلن انّ ما تقدّم ليس كتابا في دراسة القصّة العمانية وإنّما هو مقالات في السرد العماني.

٣- في الملاحق: لا اعتقد انّ هذه الملاحق ضروريّة وقد أخذت من الكتاب ما يزيد عن نصفه، خاصّة بالنسبة إلى أعمال منشورة ولم اتعوّد بدراسات نقديّة تُجمّع اعمالا مدروسة وغير مدروسة فيها، وإن أراد الكاتب ان يُجمّع نماذج من القصّة العمانيّة فليكن ذلك في كتاب منفرد، ولكنّه في حاجة إلى ضابط منهجي يتحرّك فيه في اختياراته، فلا بدّ من معيار للجمع حتى تكون القصص ممثّلة فعلا للقصّة العمانية، وليست ممثلة لذائقة الناقد. ولذلك فإنّي أعتقد أنّ الملحق الجامع للنصوص الإبداعيّة القصصيّة لا وظيفة له سوى تكثير عدد صفحات الكتاب، خاصّة انّ الكاتب كان كثيرا ما يعتمد على النصوص داخل متنه ويوردها على امتدادها، وكا الاحرى به ان يفتح قوسا ويحيل إلى رقم النص في الملحق إن اراد لملحقه ان يكون عمليّا وموظفا.

إضافة إلى ذلك فإنّي اعتقد انّ الملحق الأوّل كان خارجا عن توجّه الكاتب، خاصّة في عملين لا يمثّلان مرجعيّة واضحة في القصّة العماني.

٤- الغريب انّ عملا بهذه القيمة لم يتضمّن قائمة للمصادر والمراجع، والحال أنّ الكاتب في امسّ الحاجة إليها لانّه اوّلا اشتغل على مجموعات قصصيّة وجب تثبيتها في قائمة للمصادر واحتوى عمله على عديد الإحالات السائبة التي لا تُرجع إلا إلى صاحبها بدون إحالة إلى كتاب او مصدر معيّن، هي إحالات غائمة واسماء تلقى دون ان تُشَدّ إلى ارضيّة معرفيّة المفروض أن تتوفّر في عمل كهذا، أمثّل على ذلك بقوله، «وبما أنّ النثر في القصّة هو لغة استقصاء الواقع، كما يقول هيغل، فإنّ الحالم يمتلك -على العكس- نصف إحساس بالزمن ولا يعي وعيا كاملا ما يدور حوله في الواقع، ولذلك لا يجد الناقد مندوحة من القول بانّ القصّة المكتوبة على هذه الشاكلة لا تعكس المعيش في الحياة العمانية إلاّ على نحو ضعيف وغير مؤكّد» (ص ٣١).

هذا كلام جميل ولكنّه يحوي رؤية غير ثابتة وغير واضحة، وتحلق في التعميم الذي هو من اخطاء العقل، ثمّ إنّ علاقة الكاتب بالواقع تاخذ اشكالا عددا يعسر ضبطها او تقعيدها، وبالرغم من إيماننا بالفكر الهيغلي إلاّ انّه فكر لا تُبنى عليه التصوّرات النقديّة، ثمّ من ابجديات الكتابة العلمية ان يذكر لنا الناقد اين ورد كلام هيغل، في اي كتاب وفي اية صفحة، ويجري عليه ما يجري على عدد من الاسماء الفلسفية اساسا ياتي بها الناقد ولا يُوثّقها فيظل القارئ على عماه وعلى عدم يقينيته، انظر على سبيل المثال ذكره لابن عربي (١٤٣)، وهيدجر (١٤٣)، وكيركجارد، فكانّها اسماء يُلقيها الكاتب لترهيب القارئ وإفزاعه.

وهذا ما يُخرجنا من الملاحظات الشكليّة إلى ملاحظات مضمونيّة أي في مضمون العمل، وإلى مسائل خلافية:

١- لقد ركّز الكاتب على منطلقات تاويليّة وعلى قراءات مضمونيّة افضت به إلى احكام اعتقد وهنا المسائل الخلافية، أنّها في جانب كبير في حاجة إلى نقاش، وذاك يعود إلى التصوّر النقدي الذي يصدر عنه، ولا اصدر عنه بالضرورة، يقول الكاتب في تحديد تصوّره النقدي «وذلك في ظني جانب من المهمّة الاخلاقيّة والتربوية للنقد، إلى جانب مهمّاته الاساسيّة ذات الطبيعة الجمالية والمعرفية. فنحن بحاجة دائما إلى البحث عن بنية النصّ وإجراء نوع من (التصفية النقدية) التي تزيح 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 وفنية، وفي ضوء منهج نقدي هدفه الاوّل قول الحقيقة ورؤية النص مجردا من كل اعتبار غير ما يتكشّف عنه من حقائق جمالية ونفسية واجتماعية ضمنية او ظاهرة» (ص١٦).

إنّ هذا الكلام ينمّ عن رؤية نقدية، لا تتلاءم وحقائق ابعاد النقد الادبي الحديث ذلك انّ النقد لا يهتمّ كثيرا بالمستويات الاخلاقية ولا التربويّة ولا يعتمد عليهما في دراسة الآثار الادبية، ولذلك فليس من مهامّ الناقد ان

يقوّم النصوص أخلاقيا كما أنّه لا يقوم بما أسماه ضياء خضير بالتصفية النقدية، والدخول في الحركة الإقصائية تحت مسمّى الرعاية المعرفية او الرعاية الاخلاقية، لانّ هذا الامر يُعيدنا إلى نقدٍ معياريٍ تجاوزناه، ولنتذكّر انّه بذات المعايير التذوقيّة اقصي ابو تمام واقصي المتنبي من دائرة الشعر، لانّ التاريخ هو القادر على استصفاء النصوص والحكم عليها ويتحوّل بذلك الناقد إلى دارس للظواهر التي يمكن ان تحقّق اجناسية الجنس او باحث عن الجماليات الممكنة في النصّ عبر ادوات نقدية وجب تحققها. إنّ الاديب الحق يسبق عصره في اغلب الاحيان، ولذلك نجد انّ اغلب الادباء في تاريخ الادب العربي القديم والحديث الذين احدثوا في الادب وجدّدوا قد رُفض ادبهم من قبل النقد الاخلاقي والنقد المعياري. واخيرا فإنّ الناقد لا يقول الحقيقة ولا يدّعي النقد انّه يُقدّم الحقيقة المطلقة، وإنّما هو تصوّر مخصوص، ورؤية من رؤى اخرى وزاوية نظر لا تقدّم الحقيقة وإنّما تضمن تحقّق بعض المناحي البنيوية والجمالية في نصّ ما، فالناقد هو قارئ من جملة القرّاء ولا يجب ان يتحوّل قارئا عاديا يُحكّم ذائقته الخاصّة ويعمل على فرضها، وإنّما وجب ان يُعلن انه يقدّم وجهة نظر محكومة بضوابط منهجيّة. وهذا هو جوهر الفرق بين القارئ العادي وبين القارئ الناقد.

هذا المنطلق هو الذي أفضى بالناقد إلى السقوط في عدد من الاحكام التي تُضبط بشكل غائم وعائم، فخذ مثالا على ذلك قوله «والقصّة القصيرة بشكل خاصّ تقوم على إحساس بالمفارقة وشعور بالنقص ويولّد حاجة للبحث عن الكمال»، فالقصّة القصيرة لا تقوم على إحساس بالمفارقة ولا شعور بالنقص، إلا باعتبار انّ كلّ الادب هو رغبة في تحقيق الكمال، وتفريغ للشحنة النفسية، فلا خصوصيّة للقصة القصيرة في ذلك، وانا اعلم انّ القصّة القصيرة لا تتميّز بمضمونها ولا باسباب تنشئتها واصول تكوّنها وإنّما تتميّز بالشكل الذي تقوم عليه، وهي شكل ادبي قائم على متواليات حدثية تُقدّم على هيئة من التكثيف السردي وذاك قوامها.

إضافة إلى احكام تقويمية اختلف مع ضياء خضير في إعلانها داخل مصنّفه النقدي، هي احكام قيمية تقويمية تنمّ عن انفعال إيجابي او سلبي، ليس من الضروري وجودها في هذا المقام النقدي، فالناقد العلمي لا يُنصّب نفسه موزّعا لمراتب الريادة او النقصان، الجودة او الرداءة، لانّ ما تستسيغه ذائقة قد ترفضه اخرى، وما يقبله هذا الزمان قد يرفضه آخر، فالأدب الحقّ أوسع من احكام النقد، وانا أدّعي أني اطّلعت على اغلب الاعمال السردية لاصول السردية في النقد الحديث ولم الحظ استخدام عبارات التقويم او التفضيل، وإنّما هو تتبّع للخصال البنائية او المضمونية وفقا لخطة معلنة ونهج بيّن. إنّ الناقد العلمي ليس حَكَما ولا وصيّا ولا راعيا لحركة الادب التي يتحكّم فيها الادباء لا النقّاد، فجموح الادب وانطلاقه اوسع من النقد واشسع، للاديب فضاءٌ يعيشه وعالم يؤسّسه والحكم في إبقائه او زواله راجع إلى حركة التاريخ. ومن هذه الاحكام التقويمية التي استعملها ضياء خضير في قلعته «القاصّ العماني الرائد» (ص ١٤٨)، «ذكاء التقنيات الفنية» (١٢١)، «العمل السردي الناجح» (١١٤)، «القصّ الضعيف» (١١٣) .....

٢- لقد وقع الكاتب اسير رؤى سابقة بها قرأ القصص، وهي رؤية على اهميتها لا يجب ان تسيطر على فضاء القراءة وان تهيمن على التاويل باعتبار الفارق بين الإنسان وبين المؤلف وبين الراوي. وقد غلبت هذه القراءة اساسا على نصوص محمد العريمي واحمد الزبيدي.

٣- هنالك إجراء لجهاز نظري فلسفي في القراءات القصصيّة وذلك امر محمود بواسطته اثريت النصوص المدروسة وبانت بعض من افضالها، ولكن باعتبار تميّز القصّة القصيرة أو أي جنس أدبي بخصائصها البنائية فكان من الملاحظ غياب الجهاز المفهومي السردي واعلامه، هذا الجهاز السردي الخاصّ بتكوّن الشخصيّة في الخطاب اللغوي وفي صلاتها المتحققة والممكنة والراوي وطرق توظيفه وانماط استخدامه في القصص، وشعريّة الاختصار او التكثيف السردي والتقاط الموقف وطرق التعبير عنه.

٤- وتجدر الملاحظة أخيرا إلى تراكم مهمّ من الدراسات التي توجّهت إلى دراسة القصة العمانية ولم تظهر في هذا العمل، وسأقدّم ملاحظتي في شكل سؤال، هل هذه الاعمال لا تستحقّ ان تكون مرجعا تتضمّنه هذه الدراسة؟ خاصّة انّ الدراسة النقدية وجب ان تستفيد من سابق الاعمال حتّى وإن لم تكن في مستوى النقد، على سبيل الإشارة إلى ما وقعت فيه من زلات او ما انتبهت إليه من إيجابيات.

إنّ هذه الملاحظات هي محض وجهة نظر لا تُنقص من قيمة العمل شيئا، بل هي قراءة في قراءة نقدية لها افضالها ولها عيوبها، ومن الضروري ان ننتبه لهذه العيوب حتّى لا تتداخل الامور وحتّى نفصل بين اوجه النقد ومراتبه ووظائفه ايضا.

جمال ناجي في «ماجرى يوم الخميس»

تقنية القص وتعرية الذات المهشمة

محمـد صبيـح

شاعر وكاتب من الأردن

للوهلة الأولى تبدو مجموعة «ماجرى يوم الخميس» لجمال ناجي الصادرة عن وزارة الثقافة بخمسة عشر قصة لاتختلف في بنية السرد والتقنية الفنية كثيرا عن نتاج ناجي منذ الطريق الى بلحارث مرورا بجموعاته القصصية رجل خالي الذهن ورجل بلا تفاصيل، وانتهاء بروايته الأخيرة ليلة الريش ، فاللغة المسترسلة بالسرد والقدرة البصرية على رسم المكان والزمان وتفاصيل الشخصيات ،بالإضافة الى تطور الحدث بسهولة ودونما تعقيد لغوي أو فني وأخيرا اتقان شروط «المفارقات وصدمة القارئ» هي من ثيمات أعمال الكاتب الذي لازال يرفد المشهد السردي في الأردن ومنذ ربع قرن متنقلاً بين عربات الرواية ومحطات القصة القصيرة الكلاسيكية بصبر وجهد ملحوظ ، ولكن القرأة المتأنية والناقدة تكشف تحت غور المادة القصصية خيطا رفيعا وقاسيا يمتد بشراسة وببطء ليربط شخصيات المجموعة بالواقع اليومي ويلقي بقعة ضوء مفاجئة على ظلمات الذات المتشظية في عالم ناجي القصصي ، وعبر مرآةاللغة والدلالات، والتوصيف الدقيق لشخصيات تتفاوت نسيبا في رؤياها ورؤيتها، وهي تتعرى ببطء تارة وبتسارع لا يقل عن مدى لهاثها في دواليب عجلة اليومي وتعقيداته الإجتماعية والثقافية لتنكشف لنا مدىالغربة والإغتراب المادي والنفسي لذوات شبه مريضة بلا أسماء وبلا أماكن واقعية ومعلومة وبلا أسماء اوتوصيف دقيق لمكوناتها»باستثناءات لا تذكر في متن السرد»رسمت بعناية لتؤشر على البعد العام لشرائح ونماذج تتشابه طبقيا وإجتماعيا في موقعها وواقعها، وتعاني في مجملها من «عاطفة مثبطة» نتيجة انفلات اللحظة اليومية من عقالها وعدم قدرة هؤلاءعلى تحديد مواقعهم الشخصيةإزاء ما وصلوا له من فوضى واضطراب في علاقاتهم، سواءمع الأخرين اومع تناقضاتهم الطبقية والإجتماعية .

الذات المريضة وتقنيات الكشف

تبدأ «ماجرى يوم الخميس» بكلمة أكرهه ! في قصة «رجل لا يحسن الحب» لنصطدم منذ البداية بشخصية مهزوزة تعاني من اضطراب عاطفي يمارسه الأب على ابنه بقسوة وتناقض ،تبلغ إشكاليته في كونه لا يعرف سر هذه الكراهية التي يحملها لصغيره ، وذلك العنف المختزن والغير مضبوط في وجه تفاصيل صغيره ،يعترف بينه وبين نفسه المتشظيه أنها لاتستحق هذا القسوة وليس لها ما يبررها، لنكتشف لاحقا انه وفي اعماقه المريضه يمارس سادية على وجهه في مرأة باطنه حين يدرك ان الولد يشبهه ويشبه ماضيه المتواري خلف ما تراكم في زحام اليومي من خسارات وارهاصات! ، وعبر التفاصيل الصغيرة والدفق المختصر يبرع ناجي في توصيف الذات المشروخة في عوالم السرد لديه وتتماهى تقنيات «الكشف السريري»عبر استخدام ضمير المتكلم بلغة باردة رغم حرارة اشكالياتها النفسية فنكاد نلمح الأبطال المهزومين وكأنهم في حضرة بوح وتداع مسترخين في مقعد مريح ويمارسون تشريحا خاصا لذواتهم وكأنها نفس الشخصيات العارية في قصة «مجتمع مدني» و«يوميات رجل مكتوف اليدين» حين يتداعى السرد بحرية وشجاعة ،على لسان الشخصيات المكبلة والغيرشجاعة ممن تضطر لممارسة» الكذب والتذاكي» لإنتزاع مصالحها الصغيرة أوتلجأ للوهم وللتعويض الكابوسي عن حياة وصلت ذروة جحيمها بكلمة «أريح .. أريح» التي خرجت من النائم الذي أبصر موته في الهاوية ، ويصاب بالذعرمن أحدهم حين يبتسم في وجهه مستفسرا عن سر عبوسه الدائم!

وامعانا في توصيف وكشف دواخل شخصياته المثبطه عاطفيا وتناقضاتها المتتاليه بإغترابها عن الأخر، مهما كانت مواصفاته اوعلاقته بها يلجأ القص الى «المنولوج الخارجي والداخلي» بحوارات مقتضبة

ومختزلة تؤشر على مدى ماألقت به تسارعات اليومي وإحباطاته وتعقيداته من إختزال وأقنعة على العلاقات الإجتماعية في»الزمان والمكان ذاته»، فالولد الذي لايعبأ بورم أبيه الذي اضطر لسؤاله عنه واكتفي بكلمة «ربما» وهو يلهو بحاسوبه ، والأخر في قصة» الجهات الخمس» لم يعر أي اهتمام لفقدان»عصفوره»الذي شغل والده المتفاني «بتربيته النفسية» وهمه الكبيركيف يخبره بموت عصفوره، دون أن يعاني من صدمة نفسية توهمها مراعاة له ، مما جعله يعترف بحرقة نقراً مدى فجيعتها واصطامها بالأخر البعيد ذهنياونفسيا فيقول الأب في نهاية القصة : ثم عاد الى اللعب بجهاز الحاسوب ، دون أن يكترث بذهولي ودهشتي التي أنبتت سؤالا مفجعا : لماذا لم يحزن مثلي ؟ في عالم»ماجرى يوم الخميس» لا أحد يحزن او يفرح مثل الأخر، لا بل لاأحد يحزن أو يفرح مع الأخر .. فالتشظي والإغتراب بين المجاميع وصل ذروته ، ورغم أن تكرار المشاهد التي تتعلق بالأباء والأبناء قد تقودنا بالتحليل الى إنشائية» صراع القديم مع الحديث» الاّ أن التواترالقصصي، وتعدد أدوات القص يُشير بلغة «التحليل النفسي» الى ما هو أبعد من ذلك اذا ما دققنا أن أغلب شخصيات المجموعة تنتمي الى ماكان يعرف «بالطبقة الوسطى» والى شريحة الموظفين تحديدا، وفضائها القصصي هي المدينة بعجلتها المتسارعة وزحمتها وخوائها الثقافي ،وإغتراب مجاميعها وحالة الفراغ الروحي والقلق اليومي الذي يعشش في نفوس ذواتها وتبدو حالة الضيق المنتشرة في فضاء المجموعة جلية فأغلب القص لم يتعدى حدود الغرفة الواحدة وفي افضل الإتساعات كان المنزل الموحش في «العود» او في «قلب أخضر» وحتى «في ماجرى يوم الخميس «والتي سميت المجموعة بأسمها ،نلاحظ بجلاء بالغ أن شخصيات المجموعة بأغلبهاذوات منعزلة أو شبه منعزلة فاقدة القدرة والمتعة بالحياة، وفاقدةالثقة بأي أخر حتى لو كان الزوجة في «مقاومة بيضاء»حيث الغربة والسطحية تتناوش الزوجين ويبدو كل منهما قد قدم من عالم آخر، ولا تنقذ الزوج بعد كذبته الفاقعه سوىالبطاقة البيضاء التي خلصته من ثقل مناسبات الزوجة الإجتماعية الممجوجة، وحتى حين حاول السرد المشحون باللغة الحميمة أن يوهمنا بتعاطف الجار والجارة مع صاحب العود في قصة»العود» عبر المونولوج الخارجي بين الزوج وزوجته المتعاطفين مع العود الباكي وصاحبه ، نتفاجئ في أخر القص بإكتفاء هذا المتعاطف مع الرجل المنكوب باستراق النظرعليه من العدسة السحرية وهو يبيع فلذة روحه «عوده»لتنتهي بدعة التعاطف اوحتى التعامل مع الأخرين بخيبة كبرى!

مفاتيح الشخصيات وتقنية المفارقة والمقارنة

يلجأ «جمال ناجي» في أغلب مساحات مجموعته الى بذرأعشاب صغيرة قد لاترى عبرالعين غير المجربة ، وهو يبرع بأخفائها لكي تتمكن لعبة المفارقة من إيهام القارئ أن هنالك ثمة قضايا كبرى تعيشها شخصيات «ماجرى يوم الخميس» وهي في أغلبها على النقيض من ذلك، فهي ذوات مريضة ومهشمة فقدت القدرة ومنذ نهاية حقبة الطفرة الأقتصادية ، وزوال الأهتمامات الكبرى ، وبسبب عدم القدرة على التكيف مع تسارعات الحياة ومنزلقاتها ، بحيث يصبح مجرد إعلان تهنئة في أحد الصحف، ربما وضعه عابث أو صاحب طرفة ضجر ، يصبح الشغل الشاغل والقضية الكبرىالتي تجعل بطل القصة لا ينام ولا يخلد للنوم من شدة «فضوله» وتفرغه لمعرفةما حدث يوم الخميس ، دعونا نراقب ما زرع «ناجي» في غفلة منا على لسان صاحب الحاجة الأرعن اذ يقول : عدلت وضع الصور واللوحات المعلقة على الجدار: عادة ما تميل الصور واللوحات .. عالجت مسمارا لحميا في قدمي: عادة ما تظهر المسامير في قدمي.. أعدت المزهرية الى مكانها .. عادة ما تنتقل .. انتهيت من تلك الأعمال التي عادة ما اقوم بها دون سبب واضح» ثمة خواء هائل يسكن الشخصية تبرز حرفية « ناجي» وتقنية الكشف التي يمارسها على شخصياته المريضة وهي تتعرى ببطء وحذر ، ليمارس المفارقة التي يتقنها في السطورالأخيرة من كل قصة ، لنكتشف أن المدينة تمتلئ بالرجال «التي قتلتهم العادة وارشفتهم» وهم يتعلقون بوهم كسر هذا الصفيح من أجل معرفة ما جرى يوم الخميس !

وفي قصة «قلب أخضر» التي اتخذت آخر مقعد في حافلة المجموعة ندخل الذات الراوية بلسانها وهي تعترف وتكشف ذاتها البائسة واليائسه والتي لاتتقن ولاتعرف كيف تتعامل مع نبتة دخلت حياتها المليئة بالوحشة والوحدة ، حتى ظن متوهما لشرنقته الطويلة في غرفته وحيدا وانعدام خبرته الأجتماعية «رايت فيها مجرد واحده من موجودات الغرفة كالكرسي ، الطاولة ... «ويتواصل السرد عبر ضمير المتكلم شارحا

معاناته مع النبته ورغبته « في الواعي الظاهري» بالتخلص منها ، ثم تورطه شيئا فشيئا معها الى أن يعترف في احدى ومضاته وهو يصف النبته وهي تنمو وتضج بالحياة» .. وكثيرا ما سمعت صوتها : صوت الطقطقة الخافتة للأوراق أثناء تفتحها في الصباحات الباكرة ،ولقد أيقظ ذلك الصوت في أعماقي فرحا طفوليا .. وضبطت نفسي ذات مرة وأنا ابتسم لها!» يلجأ «جمال ناجي»لتشخيص حالة «بطله\ مريضه» الى وضع المرايا المتقابلة بالصورة والمعنى عبر ومضات يخفيها لكي لا تتسطح التفاصيل ، ولكنا وبنظرة عامة وبالقليل من التمحيص ندرك لعبة (المقارنة والمفارقة) التي يضعنا فيها القص بين الرجل الوحيد في الغرفة وبين النبته الضيفه ، فالنبته ذات القلب الأخضر والتي تضج بالحياة ولا تنمو الا في الفضاء وتحت الضوء وتحتاج الإبتسامة لطاقة الوجود والتغيير الأيجابي والتي أخيرا لا تهب حريتها ولا تساوم على من يلوي وجهتها وتفضل الموت على الإنحناء ، هي بتقنية الكشف والمرايا البصرية الوجه الأخر للرجل المستوحد ، صاحب القلب الرمادي المنعزل والفاقد القدرة على التواصل والتوصيل ، متوهما حريته في عزلته !

ولا تبتعد كثيرا قصتي «عوني أبن خالتي» و«عادي» بأسلوبهما عن تقنية المقارنة والمفارقة التي يتقنهما ناجي بخبرة وعناية ، رغم مافي القصة الأولى من تقطيع درامي ، ومشهدية تصويرية أقرب الى لقطات الكوميديا السوداء «التلفزيونية» الاّ أن القصتين تلجآن الى أسلوب المرايا المتقابلة لخلق المقارنة الغير مباشرة وبالتالي حدوث المفارقة السردية في أغلب القص ، واللافت في القصتين ذلك الاختراق الجميل لجوالنصوص بظهور شخصيتين من الهامش الإجتماعي والطبقي، غير منعزلتين ولا نستطيع الحاقهما بباقي شخصيات وأبطال المجموعة ، بل على النقيض من ذلك فـ«عوني أبن خالتي» هو شخص هامشي يوصف بالكذب والذكاء وهو أدنى بكثير على السلم الإجتماعي والثقافي من ابن خالته الميسور والمثقف نسبيا، ولكن الأول لا يهاب المجتمع ويعرف بخبرته وانغماسه في وحله تعقيداته ودهاليزه فهو ابن المرحلة ، ويظهر في المشاهد الأربع على درجة عالية من الثقة بالنفس ، والإنسجام مع الذات ، «الحياة مسخره .. أضربها بالجزمة» ، لا بل إنه يدرك مدى خواء وركاكة الواقع حين يخبرنا وبخبرة عالية في المشهد الرابع «حذاء ابن خالتي» أن لا قيمة للحذاء وللهدية الباذخة إذا لم يعرف الأخرون أن قيمتة حذائه هو مائة دينار ! فهو يرصد بعمق مدى شكلانية اليومي وإشكالية اللحظة بطواحين هوائها وضيق ارضها وسمائها ، على النقيض من الأخر المتقابل في مرآة السرد الذي يخشى الأخر ولا يستطيع مواجهة الواقع بتعقيداته فيصبح مجرد إستخراج»دفتر عائلة» تجاوزت مدته القانونية ، قضية كبرى تثير فيه القلق الكبير والهواجس القهرية التي يتمكن»ابن خالته»الهامشي من حلها باسلوب

«الحجر والبيضة»المجرب في الحياة الكر تونية المعاشة ، تماما كما عالج تهديد الحكومة بقطع الإعانة التي يأخذها بتدبير مكيدة السجن لإبنه واستخراج وثيقة «سوء السلوك»، فهو بعفويته وخبراته المكتسبة يدرك مدى استفحال المحسوبية وسيادة ثقافة «الفهلوة» في مجتمع الإستهلاك والأنهيار الأخلاقي والقيمي .

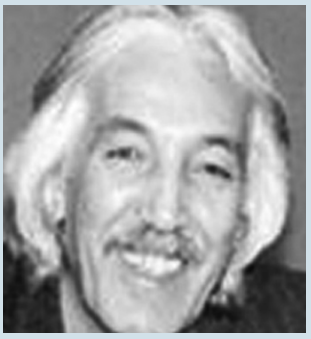
وبنفس الأسلوبية وبنفس التقنيات نطالع قصة «عادي» والتي كان بإمكان ناجي بقليل من الدربة أن يلحقها «بابن خالتي عوني» فنحن إزاء شخصيتين متناقضات ومتفاوتات ثقافيا وإجتماعيا، الأول يمتلئ بالقلق والجبن الإجتماعي والتردد المشحون بالداخل المهزوز نفسيا ومعنويا، ويصف نفسه حين لا يستطيع الطلب من جاره المتغطرس تحريك سيارته «أنا رجل مسالم ، ثم أن النبي وصى على سابع جار» رغم انه قابل بعين الرضى سائق «الونش» وهو يوبخ ويعتدي على جاره المتغطرس ، ويظهر في مرآة السرد «سائق الونش»الواثق من نفسه والذي علمته حياته وواقعه كيف يتعامل مع نظرية القوة والتفاوت في مجتمع تقوم ثقافته على العنف والإقصاء بحيث يدرك ان كل مظاهره القاسية باتت «عادي» حين ندرك ان الغير عادي «هو باقي شخصيات المجموعة» التي انهزمت في الصراع اليومي وانعزلت «برؤية إنسحابية» لترفع من الهامشي وتمضي لمزيد من الأغتراب ، وكأن شخصيات ناجي تشير بوضوح بالغ على «نهاية حقبة الطبقة الوسطى» وانسحابها من ساحة الفعل والتغيير» متناسية اوهاربة من الإجابات المستعصية للحظة السياسية والإجتماعية وتسارع تعقيدات «الأنا وال نحن» بعد أن فقدت القدرة والثقة بنفسها ، منشغلة بتعويض خيباتها بالبحث عن «ماجرى يوم الخميس!»

محمد القيسي

سيرة الموت ونبوءة الرؤيا الشعرية

محمد صابر عبيد

ناقد واكاديمي من العراق



الشاعر محمد القيسي شاعر يمشي إلى موته من دون أدنى شكّ، سيرة حياته وسيرة شعره هي سيرة الموت بالتمام والكمال، مشفوعة دائماً برؤيا شعرية تنكشف أمامها صورة هذا الموت وموعده، لذا فإن الإنسان والشاعر فيه يجتهدان في أن يراوغا هذا الموت ويلاعباه، عبر اختراع أساليب مقاومة وشبكة دفاعات تمارس تأجيلاً ما لهذا الموت المتجلي في كلّ شيء، وتشكيل مفاهيم تقود جميعاً إلى الانغمار في الحياة والاقتصاص منها مقدماً .

إذ سعى القيسي الإنسان والشاعر إلى الانقضاض على الحياة وامتصاص ما تيسر من مؤونتها تحسّباً للموت القادم أبداً في مشهد الأفق، وسعى أيضاً إلى إبعاد رائحة الموت الماثلة في كلّ خطوة من خطواته وفي كلّ صورة من صوره وفي كلّ إيقاع من إيقاعاته .

لعلّ المراثي التي كتبها القيسي عن الراحلين من أصدقائه في مناسبات عدّة «لم تكن سوى رثاء الذات بدلالة الآخر، عبر إفراد مساحة جديدة يتحدّث فيها الكاتب أكثر عن دخائل نفسه وتجارب حياته، ويتجلّى ذلك عبر الوقفات التي يتحدّث فيها القيسي عن الآخر، وكأنه يتحدث عن الذات بصورة تتجاوز القناع أحياناً إلى نوع من التماهي والاتحاد بالآخر»(١) .

وتشكّل الكتابة رؤيا شعرية عميقة من تلك الرؤى التي يقترب فيها من الموت ويبتعد عنه في الوقت نفسه، فهي ساحة للانشغال والاكتراث ينغمر فيها لإبعاد شبح الموت وعزله عن دائرة التفكير، وهي أيضاً مناخ صالح لتمثّل هذه الرؤيا الغافية في طيات اللغة وباطن الإحساس النبوئي بالأشياء .

إذ ينتاب الشاعر أحياناً في فضاء استدعاء الكتابة عن التجربة ـ كما يرى القيسي ـ «غمٌّ عميمٌ، أو ضيقٌ ما، حينما يدعى للحديث أو الكتابة عن تجربته الشعرية، بل قل ينتابني مثل هذا الغمّ العميم أو الضيق، ذلك ليس عن عجز، أو إحساس بلا جدوى التأمل في التجربة أو قراءة الذات ومقاربتها، عبر العودة من جديد إلى رؤية الميّت الحيّ الذي فيك، الذي يتململ أبداً ويقضّ مضجعكَ وهو يخزّ الأطراف دوماً بالإبر، كأنما ما انقطعت في الزمن، عن تلك اللحظة الأولى الغائرة في البعيد والتجاعيد آن غزوت البياض، وحبّرت الورق، أو لوّثته بما يقلق ولا يريح . أعتقد أن مردّ هذا الغمّ العميم والضيق نابع من فعل الإحساس بالخسارة وإدراكها بفواجعها الجمّة، إحساس يباغت الروح فجأة، لحظة التفكير الأولى، لا الشروع أو الإيغال في مسار التجربة ذاتها وإعادة قولها من هذه المسافة الزمنية المبجلة بالخيبات، هو الإحساس إذن بنهاية ما، كأنك صرت إلى متحف، أو ملموماً في وادٍ بعيد، وكأنك خيط انقطع، فلا أنت موجود هنا، أو متواصل في الغد، أنت هنا باعتبار ماكنته، وموضوعك اسمك، الماضي الذي كان إرثك وحاضنتك، تغتمّ أنت لأنك في الحالة هذه موضوع أمام ماضٍ ناقص، لتحاكم تجربة ما اكتملت دائرتها تماماً،الاكتمال يعني الموت لك، وأنت ترى فواصل من الماضي، لم تدخل بعد في الحاضر، ولم تحضر، وخطوطاً شتّى وأوراقاً تنمو في شجرة التجربة إذ تتواصل. رغم النهاية إذن، والموت الأول الذي في هيئته المدويّة يأخذ اسم الصمت، وأنت لم تكتمل، لم تصمت، كيف تكتب عن ميّتك بإحساس الصامت، أوّل عتبات الموت الكلّي ؟!» (٢) .

يضع القيسي لكتابه «عائلة المشاة» إهداءً لافتاً نابعاً من صميم تجربة الكتابة ونصّه :

إلينا جميعاً

إلينا قبل الموت

إن بنية الإهداء المتمركزة حول الناطق الجمعي (الأنا الكليّة) تعمل هنا على أن تدرأ الموت أو تؤجّله ما استطاعت، من أجل أن تكون ثمة فرصة لقول ما يجب

أن يقال قبل أن يحلّ الموت ويصبح القول مستحيلاً .
تتجلّى بنية الإهداء بوصفها عتبة جوهرية وأساسية في مشهد الكتابة بعد أن يسرد القيسي قصة المفارقة التي أجّلتْ موته الحتمي في مصادفة عجيبة، قد تتعارض على نحو ما مع إحساسه الدفين بأنه هو المستهدف الأول من حفلة الموت القادمة، لا أولئك العشرات من أصدقائه وزملائه ورفاقه الذين طالهم الموت دونه .
وتنفتح صورة سرده للحكاية ـ المأساة على النحو الآتي : «كنت أمضي ذلك الصباح إلى مكتبي، لكنني وجدت أن الطائرات الأميركية الإسرائيلية، قد سبقتني إلى المكان وسوّته بالتراب، فاحترقت أشيائي وقصائدي المخطوطة، مع من احترق وشوِه من فلسطينيين وتونسيين، ووجدتني أقف مذهولاً أمام ما أرى . لم أتساءل ما جدوى الكتابة والشعر، كما لم أعجب كيف وصلوا إلينا هنا وفعلوا ما فعلوا، خمس دقائق فقط، كانت تفصلني عن هذا الاستشهاد الجماعي . لن أستطيع لأمد غير قريب الكتابة عن هذه الصدفة، عن هذه الأنقاض الممزوجة بأشلاء رفاق وأصدقاء لم تعد لهم ملامح . أمس كنت معهم، وفي الصباح هاتفتهم أني قادم، لأجدهم هكذا . خمس دقائق فقط فصلتني عن أن أرى وجوههم للمرة الأخيرة، أو أكون معهم تحت الردم ولم تختلف علينا الأشياء، لكن ليس هناك ما هو أكثر غموضاً ووضوحاً من هذا الموت، أو هذه الصدفة . قلبت جثثاً كثيرة في محاولة للتعرّف على أصحابها . رأيت جثثاً بلا رؤوس، ورؤوساً بلا جثث وأطرافاً كثيرة، تمّ كلّ شيء بسرعة، ودفنا الشهداء ثم واصلنا الحياة على الأرض شهداء مع وقف التنفيذ ، في انتظار موت آخر أو رحيل .» (٣) .
تشكّل الكتابة موازياً موضوعياً وفلسفياً لإحساسه الدفين بتربص الموت له في كل زاوية وفي كلّ لحظة، ففي مراجعة لتاريخه الكتابي يفتح سجلّ الربح والخسارة عبر معادلة قاسية : «حين أنظر إلى منجزي الكتابي على مدى العقود الأخيرة، وما حبرت من صفحات، أحسّ إلى أي مدى تبعثرت أيامي وحياتي في الكلمات، وكم هي موزّعة ومفتتة في صور الحنين والأمكنة، تتجسّد أمامي واضحة، عارية بلا أصباغ، وكاملة كوليد كامل . في هذه الكتل الورقية السميكة، لكأنّ هذه الكتل قماطها الأبيض الحافظ النظيف، لكأني كنت أكوّنها وأغذّيها بي، وكل يوم كنت أقبض على جزء منها، وأفقد جزءاً مني، حتى توافر ما توافر واكتملت. أو شبه لي، فصرت إلى شيخوخة محتملة، وصار لديّ هذا القفص، قفص من ورق وأسلاك لا مرئية، مجدولة بالأنين، وقاسية كصدى نساء غاربات لا يغبنَ، أو عويل كربلائي، قفص صنعته يداي وقلبي من أعواد قصب، وفروع بلوط، هكذا جاء محكماً، قفص يشبه هذه الأرض المسورة بفضاء مفتوح، وريح تدقّ جهاتي، ولا إطار لي خارجهن يحصرني الآن ، ويصرف خطواتي ورؤاي، وفق هذه الصياغة الطويلة في الزمن، ليس في مكنتي خيانته أو الخروج عليه، وما عليّ أن ألوم أحداً، أو نفسي، وإني لأتساءل بما يشبه الخسارة :
أهكذا تستحيل الحياة بكلّ نبضها وتوهّجها، وتنوّع تجلياته إلى مجرد أوراق وأسطر سوداء، حيث يتلاشى الجسد شيئاً فشيئاً، ولا يتبقى منه إلا علاماته»(٤).
في إطار تقانات الكتابة ذاتها يذهب القيسي إلى استثمار ما تيسّر من الأشكال والمساحات البنيوية، من أجل الاستمرار في التغيير والتبديل وقهر المثول أمام شكل واحد مستقر على هيئة واحدة، لأن الإقامة في شكل واحد وصيغة تعبير واحدة ورؤية واحدة من شأنه أن يقرّب الموت، فالثبات قسيم الموت، لذا فهو يقول : «لا أقيم طويلاً في شكل واحد، ولديّ رغبة عميقة في تهديم الشكل وفي الوصول إلى منطقة من الكتابة خارجة على حدود التصنيف، لا تمت بصلة إلى أيّ جنس أدبي . هكذا ألاحظ عليّ . وفي كتابتي طموح لتدمير هذه الحدود التي تقف ما بين جنس وآخر، أي النص المفتوح على مداه غير الخاضع لصنف أدبي وليس معنياً بتسمية . لم لا ؟ طالما هذا النص يقول الحرقة الإنسانية الطافية بما أرى وأعيش»(٥).
وقد يكون الشعور العميق بالموت سبباً في تنقّله بين الأشكال والتقانات والرؤى، وإعلاء شأن الظاهر الكتابي على حساب الباطن الشعوري، على النحو الذي يكون فيه «هذا الموت هو مفجر هذه الغنائية الطافحة بأشكال الكتابة « الأغنية ـ المقالة ـ التعليق .. إلخ « في محاولة لتنويع الصوت المفرد» (٦) .
وهو يسخر كلّ ما هو متاح من إمكانات فنية ولغوية وأسلوبية لشحن كتابته ما أمكن بطاقة تعبير وتدليل هائلة عن منظر الموت ودراميته في الخارج والداخل معاً، إذ «مع أن أدواته اللغوية ومقاصده قد أمدّتنا ببنية كافية، فهو ينعطف هنا وهناك ويسرد شيئاً من الأحداث ليجعل لغنائه قواماً، ويمنح صوته المفرد صيغة المجموعة وبخاصّة وهو يروي طرفاً من رحلة الاقتلاع من الوطن، واليقظة على عالم غريب يموت فيه الأطفال وينزلقون من الذاكرة بسهولة بدون أن ندري أن جزءاً منا يموت» (٧) .

إذن الكتابة وسيلة من الوسائل المركزية للمروق من أمام الموت ونسيانه في خضمها، لذا فهو مغمور ومنغمس بها على نحو كلي وعميق، فـ «الأكيد أن الشاعر لا يكل من الكتابة، فهو مأخوذ بها ، بل هي خشبة خلاصه الوحيدة، تنقذه من غياب المكان، ومن غياب العمر، ومن غياب الأحبة» (٨) .

وهو يراقب موت الآخر على أن له صلة بموته هو، إذ يقول بلهجة رثائية عالية للذات والآخر : «كلما وصلني نعي كاتب أو شاعر أحسست بالخجل من كوني ما زلت حياً»(٩).

يعثر القيسي على ضالّة أخرى بوسعها أن تقارع الإحساس الدفين بالموت وتهرب من مكانيته، ألا وهي السفر الدائم والتنقل من مكان إلى آخر، إذ «يجد محمد القيسي في السفر متعته الكبيرة وخلاصه المرجو، كأنه وهو يسافر يشغل نفسه عن الوطن والموت في آن واحد، لعله يظن، كما الكثير من الشعراء ، بأنه يضلل الموت فلا يجد له جسداً ولا يعثر على مستقرّ» (١٠) .

من المقدمات الموضوعية التي تتمظهر في شعر القيسي شيوع دال البكاء بوصفه علامة سيميائية ثرية ذات علاقة معينة ومحددة بالموت، فالقيسي ـ فيما يعتقد أحد الكتاب المتتبعين لتجربته في هذا المجال ـ «من أكثر الشعراء الفلسطينيين قدرة على البكاء شعراً، وليس البكاء سوى إشارة أو علامة، أما الطريق فيمكن أن نرصد فيها مفردات : الأسى، المراثي، المزامير، الرحيل الطويل، عذاب، وحشة، هموم ... إلخ ، يبدأ من المنفي وفيه يواصل وربما ينتهي كما ينتهي الكثيرون . وليس الكنعانيون إلا رمز لكل المنفيين الذين على قارعة المنفي (المنفي طريق) كانوا يكتبون أسماءهم» (١١) .

وينفتح دال البكاء بطبيعته الدلالية والسيميائية على دال الحزن بوصفه حاملاً له ومشتغلاً في إطاره وداخل فضائه، ويرتبط دال الحزن بقصيدة القيسي ارتباطاً لسانياً وصورياً وإيقاعياً، فضلاً على طاقة التدليل الذاهبة إلى استحضار صوت الموت وصورته في المجال الشعري الذي يتحرك فيه، «إنه يذهب بأناشيده حد الحزن بدرجاته القصوى، معيداً للقصيدة وظيفة فقدتها أو كادت، وظيفة التعبير عن الفجيعة، التي بعيداً عنها تحولت وتتحول القصيدة إلى تكرار للكلام الفقير، المغفل من لوعة القلب، ومن أساه العميق .» (١٢) .

لاشك في أن هذه المقاربات والآراء والقيم تتبأر كلّها في الحال الشعرية المتمركزة حول موضوعة الموت، ليس بوصفها موضوعة شعرية أتى عليها كل شعراء العالم في كل العصور، بل بوصفها إشارة سيميائية عالية التأثير والتدليل في تجربة القيسي ـ إحساساً وحياة وشعراً ـ، على النحو الذي يصف ذلك أحد القريبين من تجربته بالقول : «من المؤكد أنه سيموت ذات يوم مريضاً بكل هذا كما يتنبأ، ولكن أي موت شعري جميل هذا ؟ لا موت للشاعر إذا كان مقبلاً على الحياة وعلى القصيدة بطريقة القيسي» (١٣) .

حتى يصل الأمر إلى نتيجة تبدو قريبة لكل من قرأ القيسي وتوصل بقراءته إلى فضاء رؤياه الشعرية، وهي تنبثق انبثاقاً حراً من هذه البؤرة الفاعلة والمشتغلة بمزيد من الاتساع والعمق والكثافة، وتتمركز في أن «الموت، في شعر القيسي، أليف جداً، وهو في نثره أمير الكلمات بلا منازع ، إنه صوته الآسر ولسانه وشفته معاً، قصائده صدى للموت الراعب»(١٤) .

بمعنى أن صورة الموت وسيمياءه وحضوره النفسي الفائق في المسيرة الشعرية للقيسي تؤكد قربه اللافت من كلام القيسي وإحساسه بالأشياء، فهو عالق في طرف لسانه الشعري والنثري معاً، على النحو الذي يتصور معه القارىء أن علاقته بالموت أضحت علاقة تآلف واحتواء وتصالح على شكل ما، يجعله يسير في حياته بانتظار موت قادم ماثل أبداً في مشهده وحراكه ورؤيته .

الهوامش والإحالات

(١) تمظهرات التشكّل السيرذاتي ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ :١٢ .

(٢) الموقد واللهب ـ حياتي في القصيدة ـ ، محمد القيسي ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ : ٣١ ـ ٣٢ .

(٣) عائلة المشاة ، محمد القيسي ، بيت عيبال للكتاب ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٠ : ٩ ـ ١٠ .

(٤) الدعابة المرّة ـ مقاربات .. المرأة ـ المنفي ـ، محمد القيسي ، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢ : ٧ ـ ٨ .

(٥) المغني الجوال ـ دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية ـ ، تحرير وتقديم محمد العامري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠١ :١٥ .

(٦) علامة مميزة في الشعر الفلسطيني المعاصر ـ سيرة امرأة كنعانية اسمها حمدة ـ، محمد الأسعد ، جريدة الوطن الكويتية ، ٦ نيسان ١٩٨٩ .

(٧) م . ن

(٨) أذهب لأرى وجهي : لغة رومانسية تكتب سيرة المنفي ، عقل العويط ، جريدة الشرق الأوسط ، لندن ، ١ / ٩ / ١٩٩٥ .

(٩) المغني الجوال : ٢١ .

(١٠) كوكب الحياة البديل ، شوقي بزيع ، مجلة الآداب اللبنانية ، العدد ١، ٢ ـ كانون الثاني وشباط ، ١٩٩٧ .

(١١) القيسي يكتب مراثي التروبادور الفلسطيني ، عمر شبانة ، جريدة (الحياة) ، لندن ، ١٤ / ٧ / ١٩٨٩ .

(١٢) غناء فردي يطلق اغترابه في بريّة الشعر ، راسم المدهون ، جريدة (الحياة) ، لندن ، ٢٠ / ٣ / ١٩٩٢ .

(١٣) المشّاء حتى حدود الفضّة ، يوسف أبو لوز ، مجلة (الشروق) الإماراتية ، العدد ٩٣ ، ١٣ / ١ / ١٩٩٤ .

(١٤) صقر أبو فخر ، جريدة السفير اللبنانية ، بيروت ، ٢٤ / ١ / ٢٠٠٢ .

عتيق رحيمي «أرض ورماد»

روايته عن أفغانستان تفوز بالغونكور ٢٠٠٨

محمـــد بومعـــزة

كاتب من الجزائر

[١]

..الكتابة عن محنة الوطن المجنون:يقول عتيق رحيمي السيناريست والرّوائي الأفغاني، الفائز بالغونكور الفرنسية لسنه ٢٠٠٨..» لا يوجد بلد واحد في العالم عرف وجرّب خلال أربعين سنة كل الأنظمة السياسية التّي يمكن تخيّلها كأفغانستان، أنظمة لا تخطر على البال دفعت بوطني إلى شفير الهاوية..»، هذا ما قاله للصحفيين معبّرا عن ألمه وحزنه لما يحدث لوطنه المجنون إن صح التّعبير، عتيق رحيمي المولود سنة ١٩٦٢ في عائلة محترمة، متعلّمة وغربية الثّقافة، درس في الثانوية الفرنسية في كابول، أما والده فكان حاكم مقاطعة البانشير، ملكي الانتماء والنّزعة، أصبح فيما بعد قاضي تحقيق، وعندما جاء انقلاب١٩٧٣أرسله العسكر إلى السّجن لثلاث سنوات، وبعد انقلاب الشّيوعيين وفي سنة ١٩٧٨ تحوّل أخاه إلى الشّيوعية وحاول إقناع عتيق بالانضمام إلى الحزب الشّيوعي لكنّه رفض ، ولما وجد عنده من ميول فنيّة[السّينما]عرض عليه دراسة الفن السّابع في موسكو، ودبّر له منحة دراسيّة في معهد ايزنشتاين ذائع الصّيت آنذاك لكن عتيق رفض العرض، وعندما وجد أن أفغانستان لا تسع أحلامه هاجر إلى فرنسا واستقرّ في[l>Eure] قرب مدينة روان وحصل على اللّجوء السّياسي عام١٩٨٤أما أخوه فلقي مصرعه على يد رجال حكمتيار، أما والداه فيعيشان في الولايات.المتحدة الأمريكية مع أحدى أخواته بينما بقيت الأخرى في كابول، عتيق رحيمي الكاره لوطنه البيولوجي الذّي يمارس بإسراف ثقافة الموت والانتحار الذّاتي منذ سبعينيات القرن الماضي، رحيمي هو ابن هذا الوطن الأطلال منه جاء وله يكتب نعيه وتعازيه في شكل روايات وسيناريوهات أفلام تسرد قصص الحلم الشّخصي الميت[رواية وسيناريو أرض ورماد]، هي في نفس الوقت أحلام جماعيّة لآلاف من رحيمي داستهم الصّنادل الخشنة واغتالتهم فوهات بنادق هي التباسا أقلام دمويّة تكتب بخطّ اليدّ نعي الوطن القاتل والمقتول، الرّوائي الأفغاني الهارب بجلده إلى غرب مستقطب للتناقضات الشّرقية المعقّدة ويحوّلها إلى تجارب ثقافية شخصية ناجحة ومثيرة للجدل[سلمان رشدي، تسليما نسرين، اورهان باموك، ياسمينه خضره]، رحيمي الحالم بفانتازيا مشرقيّة ساحرة بدل التّراجيديا الجاثمة على العقول والنّفوس والحواس الخمسة، تسكنه ظاهرا باطنا وتحرره من غواية حمل السّلاح والانخراط في لعبة الجّاني والضّحية، عقدة قابيل وهابيل، هو ذاته الرّوائي المبدع وبامتياز لعوالم سرديّة تمتزج بين الأمل والأسى، الجنوح للتّصوف والهروب من دوامة صراع دموي قال عنه انه ليس قضاء وقدر شعبٍ كان في ما مضى شعبا مسالما ومحبّا للحياة ومذواقا للفن والجّمال، تؤثث عوالمه المحكيّة حكايات لذيذة وآسرة مأخوذة على قدر من الإبداع الجّميل من فضاء الحكايات الفارسيّة القديمة، تراث شعبي قديم زاخر بما هو رائع ومذهل ومثير، تنقذ روح صاحبها من جحيم واقع أفغاني محكوم عليه بمصير أحمر وأسود، هي بالطّبع سرد يجمع بين الحقيقة والخرافة المعبّق بجاذبية الأمكنة والأزمنة وشاهد عيان على عذريّة وطن قبل أن يغتصب، في السّابق، ايام الزمن الجّميل الذّي يحنّ إليه عتيق رحيمي كانت بلاد الملوك المؤسّسين والخانات الفاتحين والأميرات العذراوات الجّميلات والفرسان الارستقراطيين الأشاوس والقصور الفارسيّة تحفة عمرانية قلّ نظيرها والجنّ والعفاريت والبرابرة القادمين من تخوم الفوضى والدمار والشّعب المكافح من اجل لقمة الحياة الكريمة، حتما هو التّماهي مع أثر الجّنة المفقودة أو رائحتها في جغرافيا وطن استباحه الجّنون والهستيريا والحروب العبثية وايدولوجيا الحقد والكراهية، كلّ هذا محررا إياه من شكل الإنسان المضطهد إلى إنسان حرّ وسعيد تملأه الأحلام اليقينية ولو على استحياء...

[٢]

..البدايات الأولى:لم يصدق نفسه عندما التقى بمارغريت ديراس في المعهد الفرنسي في كابول وهي بالمناسبة أحبّ الرّوائيين الفرنسيين لديه، يعتبر روايتها[هيروشيما حبي] الرّواية والفيلم الذّي أخرجه[Alain Resnais]احد أهم وأرفع الأفلام الفرنسية في السّنوات السّابقة، حيث قال «جئت للسينما بفضل هذا الفيلم، لم أفهمه في بادئ الأمر لكنّه صدمني وقلب روحي وجعلني أنظر للحياة بمنظور آخر، قلت في نفسي، بالطبع كابول هي هيروشيما حياتي..»، في احد المكتبات الكابولية المتواضعة عثر بالصّدفة على نسخة من الرّواية باللغة الفارسية.. «كانت نسخة مهلهلة، الصّفحات تتمزّق بمجرد لمسها أو تقليبها، لكنّها أصبحت بالنّسبة لي كنز لا يمكن الاستغناء عنه..» ، لهذا لم يكن مستغربا أن يصبح رحيمي مثقفا فرنكوفونيا إلى حد الإعجاب والانبهار، وعندما فكّر في منفاه استقر في فرنسا دون غيرها، ويتذكّر انه عند تسلّمه أول مساعدة مالية كلاجئ اشترى رواية[العاشق]لمارغريت ديراس.. «بـ٧٠ فرنكا اشتريت الرواية، مازلت لحد الآن محتفظ بها..»، وفي ٢٠٠٠، كان قد أنهى أحد أهم أعماله الرّوائية وهي[ارض ورماد] التّي قال بان أجواءها تشبه أجواء هيروشيما حياتي، سلّمها لمترجمته وصديقته صابرينا نوري التّي بدورها أرسلت نسخا منها للعديد من دور النّشر الفرنسية ، ولم يصدّق عندما أخبرته أن النّاشر Paul Otchakovsky-Lauren وافق على نشرها . . «بول اوتشكوفسكي هو ناشر أعمال مارغريت، يالها من صدفة رائعة..»، لكنه لم يكتب أول عمل روائي بالفرنسية إلا سنة ٢٠٠٨ وهو بالطّبع[حجر الصبر]التّي فتحت له باب النّجومية على مصراعيه والأغرب من هذا انه وهو يشتغل على الرّواية كان يعتمد أساسا لإثراء ثقافته الفرنسية على قاموس روبير بأجزائه الخمسة، مثله مثل الرّوائي اليوناني فاسيليس اليكساكيس..

[٣]

..ارض ورماد: أول أعماله كانت أرض ورماد صدر سنة ٢٠٠٠، وقد كتبه بالفارسيّة في إيران وحقّق نجاحا لم يتصوّره، هو ذات العمل الذّي ستترجمه صديقته صابرينا نوري وسيقدّمه للمشهد الأدبي الفرنسي وسيصنع شهرته قبل أن تأتي رواية حجر الصّبر ليجعل منه نجما وظاهرة روائيّة مستقطبة للاهتمام، خاصة وانّه حقّق الغونكور عن عمله الرّوائي الخامس فقط بالمقارنة مع روائيين كبار أمثال ميشال لو بريز صاحب رواية[جمال العالم]وياسمينه خضره الطامح لهذا الجائزة أيّما طموح، أرض ورماد هي رواية إدانة للبربريّة بشتّى أشكالها، ففي أحد مشاهد الفيلم المقتبس من روايته بنفس العنوان وكان هو مخرجه، نرى شيخا أفغاني تلفحه حرارة الشّمس والغبار، ينتظر عبور سيارة لتقله إلى الجّانب الآخر من الوادي الكبير حيث يوجد منجم الفحم الذّي يعمل فيه ابنه، بجانبه يقطف حفيده حبات التّوت حينا وحينا أخرى يجمع الحصى ويرميه، حفيده الذّي فقد السّمع بسبب قصف الرّوس للقرية، لم يفهم لماذا الجّميع من حوله فقدوا القدرة على الكلام، يسأل جده.. «جدّي، هل لدي صوت؟، نعم، إذا لماذا أنا على قيد الحياة؟..»، بالنسبة له اللّعب هو أفضل شيء تقع عليه نفسه بعدما فقد كل ما يربطه بالعالم الخارجي، ثم يسأل.. «جدّي، هل قدم الرّوس لأخذ أصوات الآخرين؟، ماذا سيفعلون بكلّ الأصوات التّي يسرقونها؟..»، العجوز يفكّر، يتأمّل ويتذكّر اليوم المشؤوم الذّي قصف فيه الرّوس القرية، صراخ النّساء والأطفال، النّيران في كلّ مكان تلتهم كل شيء، الإنسان والمكان، زوجته التّي مزّقتها قذيفة قاتلة، جيرانه الذّين هلكوا برصاص الجّنود الرّوس العشوائي، انّه الجنون، الهمجيّة، البربريّة، كلّ هذه المفاهيم بمصطلحاتها المعقّدة والقذرة مطالب بشرحها لحفيده، أن الجّميع مات، الجّميع بما فيهم زوجته وزوجة ابنه، أنهم لن يعودوا بعد اليوم، لكن كيف يقدر على شرح كلّ هذا له ؟، وبأي لغة سيتكلم؟، سيشرح الفجيعة التّي ألمت بوطن، كيف سينتقي الكلمات المناسبة التّي لا تصدم ولا تفجعه في مصابه الكبير، أما بالنسبة لعتيق رحيمي فلقد وجد الطّريقة والأسلوب والجّمل والتّراكيب والكلمات المناسبة للتّعبير عن مرارة فقدان وطن واستبداله تحت تهديد التطرف والسّلاح بأطلال هي أشبه بالمقبرة الجّماعيّة لشعب فقد كل شيء من اجل لاشيء، هو شعب بريء، ضعيف، مسالم ومغلوب على أمره، فاللغة التّي كتب بها رحيمي أرض ورماد تصدم القارئ، تشحنه بحزمة من الأحاسيس والمشاعر الغاضبة من القاتل والمتعاطفة مع الضّحية، تخاطب العقل والقلب، مستعملا ضمير المخاطب أنت ومرّة أخرى ضمير المتكلم..

[٤]

..المتاهة:في سنة ٢٠٠٢ ، صدرت له رواية[الألف منزل للحلم والرّعب]، بعض النّقاد اختصروها في كلمة[المتاهة]، فالألف منزل أو قد تكون أيضا الألف غرفة وفي التراث الفارسي هي المتاهة، في هذا المنزل المخيف والغامض والواسع بأبوابه التّي لا تعدّ ولا

تحصى، حيث المداخل هي المخارج والمخارج خديعة، من يدخله لا يخرج، يتيه، يفقد عقله ويجن أو ربما ينتحر، عندما يتوقّف الزمن أو يضمحل أمام هالة الرعب والعتمة الباردة ماذا يحدث؟، عندما يصبح ضوء الشّمس أو بقعة ضوء صغيرة بحجم قطرة الدم أمل للنّجاة، وعد بالخروج، بالتّحرر من اللّعنة، في عهد الديكتاتوريات القمعيّة التي حكمت أفغانستان كابول هي هذا المنزل المتمفصل إلى ألف غرفة وكلّ غرفة هي بمثابة الفخّ، فخ الموت، في ذات الرّواية نجد خمس شخصيات تتصارع وتناضل من أجل إنقاذ نفسها والهروب من امتداد المتاهة المفترس وهذا كلما تفسخت هزيمة الإنسان إلى هزيمة الأخلاق على إيقاع جنون بشري يأتي على الأخضر واليابس وكأن بكلّ شيء يتمسخ إلى وحش ميتافيزيقي يبتلع العباد والبلاد وهو بالطبع الميناتور الشّرقي الوحش أو غول الخرافات الفارسيّة، عندما يفشلون في الهروب من المتاهة يسكرون، يدمنون الأكاذيب وأحلام اليقظة، يصنعون من الصّمت الموحش والخوف من الرّموز رموزا شخصية تكون أشبه بالأمل الهشّ لعل ينجيهم من الجنون، أو يرغبون في موتة هادئة لا تؤلمهم كآخر الحلول، أو قد تحدث معجزة كاعتناق الحبّ فلسفة ومذهب لمجالدة قسوة الحياة، لأنّه الخلاص والخيار الأفضل للعيش في وسط المتاهة دون أن يحدث الانهيار المشؤوم، تقول النّاقدة الفرنسي نتالي كروم[جريدة لاكروا– ١٤ مارس ٢٠٠٢]عن الرّواية..[في روايته الثانيّة برهن عتيق رحيمي مما لا يدعو للشّك على موهبته كروائي متفرد في أصالة لغته التّي تعبّر عن الألم والمعاناة التّي تلاحقه حيثما ذهب وعاش، هذا العالم الشّعري القوي والنفّاذ صنيعة مخيلته التّي تجمع بين الخيال والواقع، بين الحلم والحقيقة، بين الرّاهن والذاكرة، ذاكرته المعذّبة والمريضة، في عوالمه هذه يتعايش الآني الأكثر مرارة وفضاعة، الحقيقة صعبة الشّرح والفهم، مد وجزر الأحلام الشّبه الميتة، السّرد الأسطوري والخيالي، قصص مليئة بالألغاز والأسرار من التراث المحلي]، أما النّاقد ج .ب.بيرين من ليبيراسيون فيقول عن الرّواية[بالنّسبة لعتيق رحيمي فتاريخ أفغانستان الحديث يحكمه رعبان، الأول ايدولوجي والثاني ديني]، تدور أحداث الرّواية أثناء الحكم الشّيوعي، قبل الاجتياح الروسي، عندما تعثر الشرطة على الطالب فرهاد بطل الحكاية، تعثر عليه مخمورا في أحد أزقة كابول فتطارده، يفرّ، تنقذه مزهاد الجّميلة وتخبئه عندها، مزهاد هي ضحيّة النّظام الذّي أعدم زوجها، تعيش مع ولديها، الصغير يحيى الذّي يرى في الضّيف الجّديد أبا له، ثمّ ينضم إليهم عبر أطوار السّرد أخ يحي الذّي فقد عقله بسبب التعذيب، الفصول الأولى من الرواية هي لفرهاد واستيقاظه من غفوته المخمورة، إحساسه بتأنيب الضّمير، مساءلته لنفسه، مساءلة دينية ، استيقاظ الوازع الدّيني، الخوف من العقاب، من الجّحيم، من هذا المنطلق تبرز للسطح الثّقافة الدّينية التّي تسكن كيان الإنسان الأفغاني ، ثقافة دينية سطحية، سطوة الثقافة التّرهيب على العقل والإحساس الأفغاني، في الفصول الباقية من الرواية يولد الحب، المعجزة بالنّسبة لرحيمي، سقوط فرهاد في غرام مزهاد الأرملة، التّخطيط للهروب الذّي أصبح حتمية، الفراق الصّعب والمرّ بين الحبيبين، ستكون نهاية الرّواية كبدايتها ويضيع فرهاد من جديد، يضيع في المتاهة الأفغانيّة وكان بالروائي يقول للقارئ بان كل الدّروب والمسالك في بلاده تؤدي كلها إلى نهاية واحدة وهي المتاهة، اللاخروج، التّيه، لقد حققت الرواية نجاحا كبيرا بحيث صدرت في طبعات اسبانية ونرويجية وايطالية، وجاءت أحداث ١١ سبتمبر لتزيد من نجاح الرّوائي وروايته التّي صدرت ب ١١ لغة أخرى ..

[٥]

..الفوتوغرافيا في خدمة الألم والذّاكرة:عندما يشتاق رحيمي لبلاده التي يراها على شاشات التّلفاز عبارة عن كومة من نار ورماد وجثث أطفال مزقتهم قنابل الغزاة الجدد، بالنّسبة له كل من يقدم إلى أفغانستان حاملا السّلاح فهو غاز، روس البارحة وروس اليوم حتّى ولو كان الأمريكي محرر البلاد من ديكتاتورية الطالبان، وعندما يشتاق لكابول أيام زمان، كابول السّبعينيات، يرحل إليها، يصورها ويكتب خواطر ومذكرات عن مدينته التّي لم تعد كما كانت عليه سابقا، ما يحدث لها هو اغتيال النوساتالجيا، وأد الذاكرة القديمة بالأبيض والأسود، يقول..[تنظر إلى ماذا، تشاهد ماذا؟، تلمس ماذا؟، إذا أردت لصورك الفوتوغرافية أن تربطك بماضيك، أترك ، تخلّ عن آلة التّصوير المعلّقة حول رقبتك، لأن ما يلزمك ليست آلة تصوير تلتقط صورا صماء لا تتكلّم، لا تتحرك، لا تعبّر عن نفسها، في الحقيقة تلزمك آلة تصوير أخرى تعرف وتشاهد ما لا تشاهده أنت، أقصد، الرّوح، روحي أنا..»، وروح رحيمي هي لغته الجّميلة التّي يروض بها الألم، المأساة التّي تنغص عليه حياة المنفي، لغة تصنع فنّ القصص والحكايات منها يسرق الزّمن الآني ويهرب بروحه المعذّبة إلى ماض كان قريبا منه عبر تلك

الصّور الفوتوغرافية ومن هذا المنطلق جاء عمله الثاني بعنوان[العودة الخيالية] سنة ٢٠٠٥، والعمل يجمع بين الصّور الفوتوغرافية الملتقطة لكابول ويوميات الكاتب فيها وخواطر ذاتيه عن همس الأزمنة وصمت الأمكنة الحزينة، يقول في هذا الإطار[أريد تصوير الجّراح قبل المكان والإنسان، لكن قبل أن تأتي لتصوّر كابول، جاء قبلك مصورين كبار والتقطوا أروع الصّور، بالطبع صوروا نفس الجّراح، لا أبحث عن الجمال، أبحث عن ما يعيد أحاسيس إنسان يشعر بالألم وهو يرى ويشاهد عن قرب ندوب هذه الجّراح، في كلّ مرة عندما نرى هذه الندوب التّي لا تندمل نعجز عن نسيان الألم، لذا لا تنس ، هذه ندوبي أنا، ولهذا أنا أبحث عنها حتى لا أنس]، لقد حدث هذا الرجوع بعد عشرين سنة من المنفي، اكتشف رحيمي مدينة أطلال، وطنا ميتا ومدن منهارة على الدوام وشعب يستغيث بمن يحرره من أثار حروب ماراثونية، صور كل شيء، المكان، الإنسان ورائحة الزّمن تفوح جنائزيته في كل لحظة وقوف أو تصوير أو تأمّل حزين، يرافق الصورة الكلمة، الجملة والنّص يعبر عن حجم التراجيديا التّي لا يستوعبها إلا شاعر أو روائي ابن الأرض المنهوبة عبر عصور التاريخ، الصور، ما عددها؟، خمسون صورة ملتقطة بتواطؤ مع حنين الذّاكرة المريضة، آلة تصوير تقليدية كالتّي تستعمل في ثمانينات القرن الماضي، سيكتشف وللصدمة الكبيرة كم هو مأساوي أن تحب وطن وتصوره مقبرة ..

[٦]

..تلميذ بهاء الدين مجروح:يطغى بشكل ظاهر الطّابع الصّوفي على كتابة عتيق رحيمي بما فيها طريقته في الحياة، أسلوب عيشه، ويصبح الشعر برونقه الفلسفي هو القوّة النّابعة من موسيقى الرّوح، هي الوسيلة المثلى والحكيمة لمواجهة عالم فقد عقله وانتصب عدوا للإنسانية، ولا يخفي تأثره الكبير بالشّاعر الأفغاني الصّوفي[بهاء الدّين مجروح]، يقول..»في سنّ الخامسة عشرة كنت اشتري كتبه، اشتريت ذات مرّة بالصّدفة من أحد مكتبات كابول كتاب له بعنوان الوحش الدّاخلي، مازلت لحدّ الآن أتذكّر غلافه الخارجي البرتقالي المميّز، تظهر عليه صورة وحش ميتافيزيقي من مخيال الأساطير الفارسيّة منكفئ حول نفسه، حدث نفس الشّيء مع رواية هيروشيما حياتي، تعلّق أولي، انجذاب، انبهار ثمّ جاء الاعتناق والارتباط العضوي بالكتاب وكاتبه، رغم انه كتب بالفارسيّة إلا أنه كان هناك نوع من الجاذبية التّي لا تقاوم..»، ثمّ يتابع قوله..»فيما بعد قرأت لفرويد، جونغ وهكذا قال زاراهوستا لأتمكّن من استيعاب أشعار مجروح، الولوج لعوالمه المتاهتية المعقّدة، كان فهمه أشبه بقراءة حكاية معقّدة، على المرء أن يكون قديسا أو درويشا لفهمه، فيما بعد قرأت كلّ كتاباته المترجمة إلى الفرنسيّة..»، وينعكس هذا الشّغف الفلسفي على معتقده الدّيني فعند ما سئل عن علاقته بالدّين أجاب قائلا .. أنا بوذي لأنني متأكّد من ضعفي وأخطائي، أنا مسيحي لأنّني أبوح بأخطائي، أنا يهودي لأنني أسخر منها، وأنا مسلم لأنني أحاربها وأجاهد نفسي كي لا أقع في فخّها وأنا وثني إذا كان الرب جبارا ..» ..

[٧]

..حجر الصّبر، حجر المعجزة:يعتبر فوز رحيمي بالغونكور عودة تقليدية للاحتفاء بالكتابات المناضلة، كتابة الآخر، المختلف وهذا بعد حصاد السّنوات السّابقة والذّي كان من نصيب الرّواية التّاريخية، ولم يكن مستبعدا خاصة أمام التّوجه العالمي وخاصة الفرنسي منه للتّعرف على الآخر والاهتمام بما يحدث في العالم العربي الإسلامي وهذا بعد أحداث ١١ سبتمبر وتداعياتها المأساوية، وتأتي أفغانستان في المقام الأول بسبب ما يحدث فيها من حروب وآخرها الحرب على الإرهاب ومشاركة فرنسا فيها، وانشغال الرّأي العام الفرنسي بما يحدث هناك خاصة وان هناك جنودا فرنسيين ومنهم من دفع ثمنا لهذا الوجود الذّي مازال يطرح أسئلة حول جدوى حرب طويلة الأمد غير مضمونة النتائج، وفوز حجر الصّبر[Syngué sabour]هو بمثابة الإشادة بالإبداع والكتابة والدّفاع عن حرية الفكر والرّأي في بلد يعيش أجواء قرون أوسطيّة أو أنها جمهورية الخوف والجوع والملتحين المتشدّدين.. «من المهم أن تستعيد الغونكور تقليدها القديم وهو التّحدث إلى العالم عن العالم..»، والرّواية الفائزة تأتي في هذا السّياق، رواية المرأة المقهورة والمتمرّدة على وضعها البائس، هي ذاتها المرأة الأفغانيّة التّي أنجبت ومازالت تنجب رجالا يشكّلون ميليشيات وزمرا وعصابات متطرّفة مشحونة بثقافة السّلاح والقتل، تتقاتل فيما بينها من أجل سراب سلطة لا محل لها من الوجود، هو أيضا نضال المرأة الضّعيفة في مواجهة الرّجل الأفغاني القاسي، العنيف والمتشدّد، وهذا ليس غريبا على غرب عودنا دائما على أحكامه المسبّقة وضيق أفقه وعدم فهمه للآخر، في حجر الصّبر كان على رحيمي أن يقول كل شيء، أن يعبر عن غضبه ونقمته وتمرده على ما يحدث في بلاده بلسان

امرأة قرّرت في لحظة ما من الاستيقاظ من غيبوبة مكانية وزمنية ووعيية تصفية حسابها مع زوجها الغارق في جراح أخطائه وخطاياه، البعض يقول أن المرأة في الرّواية قد تكون نفسها أفغانستان، أفغانستان الوطن الأنثى المؤودة التي لم تعد قادرة على السّكوت والإذلال والخنوع، في الرّواية نعثر على زوجة تسهر على راحة زوجها المصاب بجروح بليغة تعرض لها في حرب يقول عنها رحيمي أنها أكثر الحروب عبثية ولا جدوى، زوجة تنعي حزنها وألمها في صمت وعلى مرأى زوج قيد الموت البطيئة أو أنها الموت الآتية لا محالة، شفتاها ترتعش، تصلي، تسبّح بمسبحة، تتمتم بأسماء الله الحسنى التسعة والتسعين ..»القهار، القهار، القهـــار..»، تصدر تنهيدة حزينة، متألّمة، متوسّلة، تتهادى في سكون مع صلواتها الشّفوية التي لا يسمعها أحد، ترغب في أن لا يخونها إيمانها، أن لا تفشل، تأمل، خائفة من أن الجسد الذي لا يتحرّك، لا يصدر أي حركة أن يتكلّم، أن تعود إليه الرّوح التي ترى فيها تهديدا لها، ذات الجسد يهمس لها بأشياء غير منطقية، لم تسمعه منها البتة، كأجزاء من ذاكرة عاطفية ماتت منذ عهد طويل، سراب حياة زوجيّة قديمة كانت في أوج عطائها بدت لها الآن مرفوضة وغير مرغوبة فيها، يطفو على وجهها قلة الصّبر، انسداد سعة صدر زوجة تحملت كلّ شيء من أجله، ثمّ، تتنصّل من جسد المرأة الطائعة والمقهورة وتترك للكلمات المرّة متنفسا على رأس لسانها، هي كلمات غاضبة، ناقمة، مدفونة منذ أمد طويل في أحشاء جرح صبر امرأة جالدت كثيرا لألا تنهار، وهي اليوم تطلب التحرّر من فكي كماشة كبيت لا يرحم، تخرج هذه الكلمات، تندفع دفعة واحدة لتقول أشياء كثيرة، كل الأشياء، لا تعرف كيف والكلمات المحرّمة في حضرة الرّجال المتشدّدين تخرج من فمّها، كلمات خطيرة، متمردة، مارقة، ليس من عادة نساء بلدها النطق بها وإلا حدث ما لا يحمد عقباه، متوعّدة إياهم بالله وجحيمه التي لا تخطئ أحد، تشتم، تسبّ الرّجال وحروبهم، تلعن زوجها، طل مهزوم بكبرياء الرّجل المعطوب، جهله وتخلفه، حقده على الآخر، تصلي، تصرخ، سابقا كانت حبيسة الصّمت والخوف والولاء المطلق والتّضحية من أجله أما الآن فلا، الآن تريد أن تصبح امرأة جديدة، تريد أن تنزع عنها شيئا يقرفها اسمه زوجة مخلصة وفية، في حجر الصّبر وضع رحيمي كلّ قدراته الكتابيّة التي تحمل بصمته الشّعرية في الفصل الرّابع من روايته، جاءت الرّواية بالفرنسية، هي أوّل رواية يبدع فيها بلغة موليير، ربما قد وجد أن الوقت قد حان للتخلي عن لغة الأم الفارسية، أن يتلبّس الفرنسية ظاهرا وباطنا ليدخل في جلد امرأة شجاعة، التماهي مع الآلام القديمة والجّديدة، أن يعيد لها شيئا من الكرامة المهدورة، أن يسلّحها بكلمات تقتل عدوّها خوفا، تربكه، نستشفّ منها كلّ الرّغبات المعطوبة، المقيّدة، كالحبّ الذّي أصبح مستحيلا، الجّنس الممنوع والمحرّم، في يوم ما، بدون وعي منها، رغبة في الانتقام من زوجها المتسلّط، ستثير غضب كلّ الرجال المسلّحين، سيلحقون بها أقذر التّهم والسّباب..» القحبة، الفاسدة..»، لكنها ورغم الحصار الذكوري المطبق عليها ستتسلّح بقوتها وعزيمتها وشجاعتها المعنوية التّي ستحميها لكنها لا تؤذي أحدا، ستفضح نفاق مجتمع.. «أبيع جسدي كما تبيعون دماءكم..»، هناك في البلاد الفارسية التّي كانت كبيرة يحكى انه كانت توجد حجر ذات قدرات عجيبة يلجأ إليها النّاس للبوح بشكواهم.. «الحجر يسمعك، يمتص كلّ كلماتك، كل أسرارك، وفي أحد الأيام الجّميلة ينفجر، وفي هذا اليوم ستتحررين من آلامك، من كلّ آهاتك..»، من هذا الحجر الخرافي صنع رحيمي الحكاية ومن رحمها انشقت ألام وأمال الشّهداء وكل النّساء اللّواتي خرجن من خلف العتمة، الظلال الباردة، وكأن به يهدي لهم جميعا ذاكرة جديدة، يقول لهم بان نضالهم ليس نكرة بل اصطلاح مرادف للحقيقة والحرية، هذه المرأة التّي حمّلها رحيمي أكثر من طاقتها، دور تراجيدي يجعلها في نظر القارئ الواعي رمز للتحرّر والحريّة..»هذا الصّوت المتدفق من حنجرتي، انه صوت مدفون منذ آلاف السنين..»، في غرفة، في مكان ما من بلاد يتنازعها الخراب والدّمار بامتياز، امرأة تسهر على رعاية زوجها، هل هو حي أم ميت؟، أما في الخارج، تسمع طلقات النّار، خطوات أقدام مهرولة، ثم يسرقها من شرودها تأوّهات زوجها، ثمّ الصّمت من جديد، في وحدة مطلقة، هي وحدة نهاية العالم، تنزع المنديل النسائي الذّي تغطي به رأسها، تختلي بنفسها، تستعيد وعيها بالجّسد الذّي يحويها، تتمتم اسم الله، لكن ذكرياتها، أحلامها المجهضة، زواجها القسري، أختها التّي بيعت لشيخ طاعن في السنّ، شرف العائلة المتزمّت والمتشدّد، سلطة القوي على الضّعيف والفقير، ثمّ حروب الإخوة الأعداء من اجل لاشيء، حروب لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد، لذا تعتبر رواية حجر الصّبر بالنسبة لقارئه نشيد الحرية والحبّ، تملأه كموسيقى دينية صافية، كتيمة ساحرة وآسرة تشبه تماما حجر الصبر...

قراءة في تجربة

حسن السبع الشعرية

تقديم: أشرف الخريبي

كاتب من مصر

(لغة الزمن فرار من الثلج)

عبر التفاصيل الثرية في ديواني «زيتها وسهر القناديل» والمنشور في أوائل التسعينات وديوان حديقة الزمن الآتي المنشور في أواخر التسعينات، تتجلى روح الشاعر الجميل حسن السبع خلال هذه الفترة الزمنية الطويلة نسبيا بين كل من الديوانين والتي ربما يبدو الاهتمام بها ألقا وحضورا مُكثفا لعنصر الزمن واللغة (المِعنى بهما) في النصوص أكثر منه زمنا موضوعيا وموقفا من واقعها المُعاش بكافة التفاصيل في كتابات الشاعر وشعراء الوطن العربي بصفة عامة، خاصة في ظل هذه المتغيرات على الساحة العربية والتي لا يمكن فصل الشاعر وأي كاتب عنها غير أن زوايا الرؤيا تختلف، وربما في الفترة التي تلت هذه النصوص زمنيا أيضا تجلت أزمات أعمق وأكثر أثرا في نفوس الشعراء والكتاب ولا يمكن فصل الكاتب عن زمنه الحادث به مجموع هذه المتغيرات غير أن هذه النصوص الولعة باللحظة الإنسانية ومن خلال موقفها من الزمن في تلك اللحظة الحاضنة لموقف الإنسان المُروع والمسكون بالكتابة \ الحبيبة\ الجميلة\ (اللؤلؤة) كما تتجلي هذه الروح كما يقول الشاعر

يا مساء الحنين للؤلؤة..... .....

.تكسر الأبد المتراكم فينا\

نسافر في الحبر

في تعب القلب .....

إنه المتدارك

يطرق قلبي وأنت على شفتي القصيدة «

وحتى أريج المعنى المنثور كعقود الياسمين في ديوانه حديقة الزمن الآتي عبر تفاعل الزمن موضوعيا بتصوير النصوص والصورة الشعرية الهادئة البسيطة المكثفة بعمق اللحظة بكل ثرائها واحتفائها، والشاعر تشغله اللغة والشكل الفني لها وتجليتها في النصوص وتبقى من أهم الطموحات للنص في تفجيرها والتعامل مع طاقتها بصورها وبلاغتها وهكذا تتداخل أزمنة الكتابة ولغة المعنى ويبقى ذلك الواقع المهموم المؤرق، والمحمل بطاقة الشعر في انتظار لؤلؤة الحلم كي تخرج الوردة / في الليل/ في الفجر /في الصبح / في زمن تشتاق إليه الكتابة أو يشتاق إليها في أي وقت وكل الوقت، عبر تجارب ثرية متألقة وبديعة لتقديم رؤية فنية واضحة وعميقة ذات دلالة، وخلال تواصلي مع هذه النصوص الرومانسية وعبرها جميعا بداية من لقائي معها منذ أول نص قراءته ومنتهيا عند ديواني الشاعر لاحظت أن عنصر الزمن أو البنية الزمنية مرتكز أساسي لدى الشاعر وهاجس يسيطر على عناصره الفنية ويقيم معها حوارا دافئا كي يستأنس الزمن أحيانا، وينقله هذا الزمن نفسه للوعي الفني به أحيانا أخرى، محاولا الوصول إلى الدلالة وطرحها كي يعيد إنتاجها في النص ثانية بتركيز شديد، وهذه الدلالة التي تملك قدرا من الكلية باستخدام عنصرها الزمني له دورا فاعلا وحضورا دائما في كل النصوص وليس بعضها وذلك في ديوان زيتها وسهر القناديل خاصة ولا شك أن المقارنة بين الديوانين تفرض نفسها في كل الأحوال غير أنهما يسيرا معا في اتجاه واحد في النهاية وربما تنطبق مسألة البنية الزمنية على الديوان الأولى زيتها وسهر القناديل أكثر من الناحية الشكلية على الأقل، رغم عنوان الديوان الثاني وهو حديقة الزمن – أيضا– ..الآتي.... وأرق الزمن في الديوان الأول أرق اللحظات الزمنية الموضوعية لموضوع النص وفكرته أحيانا أو كمعادل موضوعي للخبرة الإنسانية وتماهي لحظاتها وتداولها في النص وكذلك الصورة الشعرية وتشكيلات البناء المختلفة حضورا حيا ومتسقا مع مكونات النص بعد ذلك .

فتكتفي بحضورها الكلي ولا نستطيع أن نفهم

دلالتها إلا في نهاية النصوص ككل
كما في قصيدته الجميلة الثرية انطفاءات اللون الأبيض يقول :
ينسج المنفي من الوقت تفاصيل كفن\
ليغيب السوسن المكسور في الصمت
ومن غير وطن\ زمن يعبر هذا الأفق
أم ظل مسجى في الزمن
هكذا تبقي اللغة الزمنية بمكوناتها وحضورها الفاعل طوال الوقت
غير أنها لم تتعد هذه اللحظات فتبقى في مكانها مرصودة زمنيا وواقعا معاشا ومحاكاة فنية في النص دون أن تتخذ شكلا في واقع النص أو تفاعلا مستقرا مع بنيته وصوره، لتصبح موقفا من الزمن محقق الوجود أو تتحول إلى الموقف العام غير أنها تكتسب هذه الخبرة والميزة بعد ذلك في الديوان الثاني ببساطة وألفة وتصبح أرقا مثل سابقه، لكنه– النص – هنا يحمل هموما كثيرة ويضيف للنص بُعدا آخر نابضا بزمن الكتابة وتصمت العبارة قليلا، وتصمد موضوعيا لتنقل إلينا هذه الخبرة الزمنية بعمومية أكثر وبموقفها الصارم من الزمن ، مع تراكم الخبرة الإنسانية وتدفقها يصبح الأرق الزمني ليس أرق اللحظة فحسب. صار الزمن موقفا من اللحظة والموضوع وباقي العناصر، الزمن فاعلا بكامل العناصر في التجربة الشعرية والتشكيل والبناء كما في قصيدته الجميلة القرين وهو يقول:
وابتدأت اليوم بالفوضى\ وطلقت السكينة والوقار\
بيدين فارغتين إلا من ضجيج الحبر \
يأخذني لشقته التي..... لصباحها لون المساء\
ولليلها طعم النهار\
هكذا الزمن موصوفا تغيره وكنهه وكونه أيضا ومجموع متغيراته هي حصيلة الدلالة والتي تُفهم في نطاق النص ككل، وربما في نطاق الديوان كله ليس كمعنى مُكتمل بل إيحاء تنيره وتقدمه الصورة الشعرية عبر فضاء النص وعبر تشكيلها الموحي ويبدو اهتمام الشاعر بهذا الأرق غاية في الأهمية بشكل واضح وجلي في معظم النصوص أو كل النصوص في ديوان زيتها وسهر القناديل حيث يظل الزمن الموضوعي هاجس الشاعر يشف من خلف الصور والكلمات وبشكل مباشر في أحيان أخرى ضمن العناصر الفاعلة والمُحركة للنص راصدا هذا الزمن في كل المرات التي يدخل فيها للنص أو يرغب في الدخول إليه كحلم وكرؤى، ويرى الكتابة نفسها موقفا من الزمن ضمن الفاعليات الأساسية في كتابة الشعر خاصة كما في نصه الجميل أزمنة اللوعة، كي يحدث تقسيما ليس عفويا بالطبع لليوم مُحددا بالزمن مطروحا على الذات التي مثلته (اليد الفارغة)
ويقسم النص إلى مواقف زمنية فجر\ ضحى\ ظهيرة\ عصر\ ليل\ ، راصدا التغيرات والتوجهات بشكل ثرى للدلالة وكيف تتبدى البنية الزمنية وتبقى في مواجهة الواقع المتأزم كي تستيقظ الحقيقة العارية في الضحى غير أنها في النهاية تهاجر في الصمت، محققة انتصار الغموض . والغياب في الرغبات المصادرة ... ويبدو الزمن تكوين \ مدخل أساسي للنصوص وأساس تحركها الواعي عند الشاعر، ومن بين الأدوات الفنية في جانب أخر منه التي تسيطر على أجواء النص وتحيله إلى مساحة مُتخيلة خاصة الصورة الشعرية بتشكيلاتها التي تتحرك خلال هذه المساحة الزمنية بالمفارقة مع الذات أحيانا أو المكان في أحيان أخرى ومستعينا بصور جميلة التراكيب سهلة الإيقاع متناغمة تتهادى فيها الجمل الشعرية كأمواج تتراقص بشكل متواز .. وفرح الذي يعبر الماء
غير أنها تتسمم بالحيادية في الديوان الأول وتنحاز للذات في الديوان الثاني أن ذلك يتجاوز فضاء النصوص من حيث قدرتها على توليد نسق مميز وتلك العلاقة العضوية التي توافقت فيها الألفاظ مع دلالة طرحها وأصبحت عنصرا من نظام النص إلى جانب الموسيقى والإيقاع الداخلي من حيث التركيب اللغوي والتكرار والتوزيع والاعتماد على جرس بعض الألفاظ، فالصورة الشعرية سهلة الفهم، عميقة المعنى بعيدة عن الإغلاق أو الوقوع في الغموض ولكنها خارجة للتو من أجواء الرومانسية التقليدية المحلقة في ديوانه الأول رغم تزايد الاهتمام بتراكم الصور والمفردات الذهنية إلا أنها مليئة بالمشاعر الجياشة والحلم الرومانسي.

ورغم استخدام أساليب الحكى والجمل الفعلية المُكثفة الموحية بألق عن لحظات بعينها تُحكى داخل هذه المساحة الزمنية التي يمنحها الشاعر في صوره وتراكيبه الشعرية لليومي المعاش أو المُتخيل في كل الأحوال، ومحاولة رصد الوقائع التي تركز بالأساس على لحظات مختلفة واستفادة الشاعر من آليات القص وإدخال الحكاية أحيانا ضمن العناصر وتتجلى التشكيلات الشعرية ثرية الدلالة مُتوهجة ونابضة لحصار الواقع المعاش \ ولهذه الدائرة الحصارية –حصار الواقع وحصار الذات في موقفها من الزمن ،تمضى هذه النصوص (لؤلؤة الوقت – أزمنة اللوعة – التفاتة إلى الثواني الحية – دفء) وغيرها التي تكشف توجهها من العنوان إلى موقف محدد من الزمن.

وفي قصيدته دفء يقول الشاعر حسن السبع:

التفت إلى الساعة الحائطية\
كانت تعد الثواني لاهثة في المساء\
كم أضعنا من الوقت سيدتي \
عند باب الشتاء \
فاتنا أن للدفء حرفين حاء وباء)

يظل الزمن يحرك جمال هذه النصوص والألفة والروح المعذبة الحيرى ضمن التفاصيل \ الذات التي تتمحور في العالم لكنه الق وبريق وقت \ زمن ولاشك مُورق مثل قصيدته

من رآه يمر
(من هجير الظهيرة يستل قامته ثم يمض خطى شاسعات المروج بقول له الضوء
« سر مثل رمح ولا تنكسر» تقول له الأمنيات «اقترب ..كي تمر» يمر
وكان المدى مثل قيلولة الكهف تجتر ساعتها
وخيوط الضياء التي تسلل من كوة الحلم تغتالها عتمة الوقت ثم تمنحها للخماسين تنثرها
في سبات الجهات.)

هذا الجدول يوضح هذا الموقف لحصر مجموعة من القصائد وكيف أنه لم يبق نصا في الديوان دون المرور من خلال الزمن أو عبر ذلك الوقت الفاعل في النص وله دور أساسي كي ينهض في بناء هذه النصوص

القصيدة

النص
شهرزاد
وطن إنما من ثوان قصار\
الثواني تجدد إيقا ع رقصتها
غياب
كانت تطرز لي الوقت
في رحلة من حرير ومرمر
التفاصيل واحتمال الياسمين
احتمال ألتقي شفتين يبدأ
منهما زمني
التفاتة إلى الثواني الحية
واذكر فيض تلك الثواني
الجدار
وقلت في أقل من دقيقة واحدة
دفء
التفت إلى الساعة الحائطية
كانت تعد الثواني لاهثة
أزمنة اللوعة
فجر\
ضحى\
ظهيرة\
عصر
فوضى
عاشق ينتظر الأعتاب عامين
فرس المضمار الأتي
آن لنا أن نعيد إلى الوقت أسماءه
مكابرة
فهل يبدد العالم وقته سدى

وهذه القصائد على سبيل المثال بينما لا يمر نص دون المرور على الزمن في كل قصائد الشاعر يبقى هذا الهاجس الزمني أرق في النص خاصة في ديونه الممتع زيتها وسهر القناديل ويتجلى إمكانيات هذا الزمن بعد ذلك منذ العنوان في الديوان الثاني حديقة الزمن الأتي ويظل الزمن يحرك جمال هذا النصوص والألفة والروح العذبة الحيرى في ذات الوقت وهى تتمحور حول العالم والواقع المأزوم حين يقول :

(فجأة ينهمر الأمس تلوحين

فأبقى في مهب الأمنية
فجأة يبتكر القلب جناحين وقنديلا ودربا
وتصيرين هنا في ثانية أحتفي
باللحظة الملأ شموعا
وأباريق وشعر وقطوفا وانية فجأة ينتحر الورد تغيبين
وتبقى الأغنية)

ويبقى النص (الكتابة) هي كل الجمال هو الإبداع، البحث المستمر والشاعر يحكم نصوصه ببنيات قصصية ويعتمد على مساحات من الحدس والحلم ولا يكتفي بما هو أمامه من مكونات للصورة أو تراكيب جاهزة معروفة الدلالة انه يبتكر صور جديدة يفضل أن يكون الأولى في عالمها ويُضمن في كل من الديوانين نصوصا من الشعر العمودي ويبقى باقي الديوان على أساس الشكل الفني للشعر الحر ليحمل الموقف من المعنى (أريج المعنى) وهو الموقف الثاني الذي يشغل الشاعر في النصوص، اللغة أو تشكيل اللغة في النص وهو حائر في وضع المفردات وتفجير طاقتها ومنح المزيد من إمكانيتها . لتبقى هي الحزن الشفيف المورق شجرا من الأحزان عن العمر\ الزمن\ مرثية الألم (بين مبتدأ الوردة وخبرها غابة من الأشواك) هكذا يقول الشاعر وتدور هنا الرموز الشعرية في أنساق مُختلفة يصنع الشاعر منها جدائل من ذهب ويلفها على لغته نعّيها ونفهمها ببساطة وهدوء وروعة مع الصورة الشعرية الهادئة

كما في نصه «دندنات» أو «مناخات شرقية» لقد صارت اللغة هاجس يهم الشاعر طوال النصوص وعبر معظمها بجمالها ودهشتها وعذريتها أحد مفاتيح النص تحولت في الكتابة إلى موقف فاعل ومتحقق ذاتا

(مر عامان من التسويف والحذف
من المبنى للمجهول والممنوع من الصرف
بمنفي الذاكرة مر عامان
ولم نعثر على المسكوت عنه
في سياق الثرثرة)

الموقف من الكلام \من المعنى \ اللغة متحكمة في مجريات الأمور وضمن عناصره ومشاعره وحياته كلها أصبحت البنية الشعرية ضمن عناصر التشكيل النفسي للشاعر ولجو النص الشعري \ إنها موقف من العالم والشعر والحبيبة والذات \ اللغة المحتفي بها كالزمن تماما والمدربة كنظام دلالي يضيء ويوحي ويستمر في فعل الكشف الدقيق عن محتويات النص، بعناصره في هذه النصوص الشعرية البديعة مع فهم مستمر وواضح لعوالم النص بحيث يرتبط هاجس اللغة

بمفردات الصورة ويبقى ضمن تفاصيل النص وحيرة الشاعر ومشاعره الفياضة وهى أساسا تترابط معها باقي أجزاء النص ويضمها رباط واحد كي يبرز جمالها وكونها الذي يربطه الشاعر بالنص (غير أنى اكتشفت أنها في الكلام الذي قد تعذر) هكذا يقول....

مع احتفاء اللغة وعالمها الثرى تطل الشعرية العذبة واللحظة المعدة خصيصا للكتابة، هذا الشجن المؤرق والروح المعذبة الأليمة والصورة الفنية الشفافة المتألقة حين تمر فوق الزمن كي تتجادل وكي نصل إلى أريج المعنى وتعري المفردات من حقيقتها تاركة المسكوت عنه والذي لم نقله

(مادام كل همنا التنقيب عن بعض حروف العطف والعلة والإشارة
ماذا سيبقى عندنا من جوهر العبارة) .

محمد بنطلحة

الكتابة ولعبة الدالّ في ديوان «قليلاً أكثر»

عبداللّطيف الوراري

كاتب من المغرب

«ليس للحداثة مرجع، ليس هناك إلّا الفن والأدب اللذان يُظهرانها للمجتمع. فقط الذّات. المختلفة دائماً، والمختلفة عن الذوات الخاصة. إنها التّلافُظ نفسه . تلك قوّتها. قوّة الكلمات الفارغة. هي أكثر قوّةً مادامت لا تفيض إلّا بما يُوضع فيها، ويتغير بشكل لا محدود»١.

هنري ميشونيك

«.. أَضعُ يدي وراءَ أُذُني
وأَشْرعُ في تأَمُّلِ الدوالِ وهِيَ
)مِثْلي ومِثْلُكَ(
تُهَرْوِلُ
هُنا أَيْضاً،
فوْقَ خطِّ الزّلازِلِ
ظَهْراً لِظَهْرٍ «.

[الدّيوان، ص.٨٨]

١.تدْشينُ مَصير:

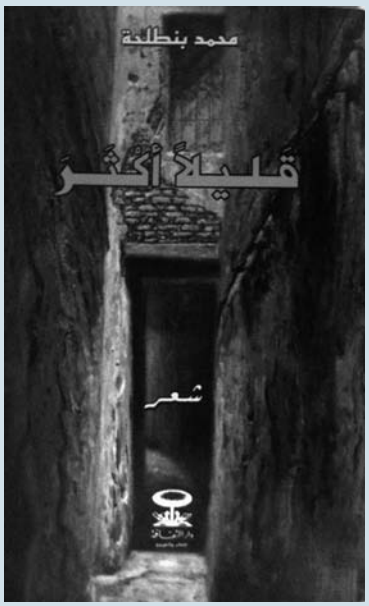
بدْءاً من «نشيد البجع»، مروراً بـ«غيمة أو حجر» و«سدوم» و«بعكس الماء»٢، إلى «قليلاً أكثر» يُطوّر الشّاعر المغربي محمد بنطلحة مشروعه الشّعري بصبرٍ وأناة، خارج ادّعاءات النظرية وذائقة التلقّي السائد. من ذاتٍ إلى ذات، تمتح قصيدتُه، في صيرورة ـ ذاتها، مُتخيَّلَها الكتابيّ من أمشاجٍ ثقافيّة وفلسفيّة وأسطوريّة، ومن اخْتِلاطات علم جمال اليوْميّ، شديدة التنوّع والرّهافة بينَ ما هو طبيعيّ، ومادّي، وتجْريدي، هُلامي وخُلاسي، مُفكّر فيه ومقذوف به في اللّعبة. نقصد باللّعبة خيارُ الشّاعر أن يحتفي بالدالّ الشعريّ في شرْط الكتابة الّذي لا يعتمد رسم الشّيء، بل رسم الأثر الّذي يخلقه الشّيء.أو ما يُعبر عنه هو نفْسُه في أحد نصوصه بـ«فخاخ المعنى»، حيْثُ «يُراهن على اقْتصادٍ بيْنَ ويُدْمج الصّمت في الكتابة. وبذلك يفتحُ البناءُ القراءة على كمائن المعنى،لأنّ المعنى لم يعُدْ ظاهراً وإنّما أصبح كامناً،وبكُمونه تنفتح الكمائنُ والفخاخ»٣.

من هُنا، من غير المُجْدي أن تبقى خارج الكلمات، تنتظر ما تُحيل عليه، لأنّ لا شيء يأتي منها كما تُريد. يدعونا الشّاعر أنْ ندخُل على الكلمات، أنْ تُفكّر في داخلها ليترسّخ اعتقادنا، مع الوقت، بأنّ لها فضاءً ثانياً يرْمي بنا في مشاعر وأفكار غير تلك الّتي ألْفناها داخل منطق العلاقة بين الدالّ والمدلول، لأنّ الّذي يتكلّم هو الكلمات ذاتُها وهي تشتبك، من ملفوظٍ إلى آخر، بذات الشّاعر.

في عملِه الجديد «قليلاً أكثر»٤، يُواصل محمد بنطلحة سيرورة تحديثه للقصيدة، مُصعداً مفهومَه للكتابة، وبالنّتيجة مفهومَه المُفارِق للعالم الّذي تكتبه، خارج أيّة غائيّة للشّعر. مُتجرّدة من نفعيّتها ومُكتفيةً بذاتها، تتحرّك قصيدته في سياقٍ ما فوق طبيعيّ تخلخل مفرداته الفالتة من طُمأنينة المتلقي من البدء، حيْثُ يصطدم الأخير بوجود تعاقُد قراءةٍ مُفارِق. نقرأ في قصيدته «الوجود والعدم»:

في عُجالة:
وجهانِ لِعُمْلةٍ واحِدةٍ،
الحياة.
قرأْتُ هذا في عظْمةِ كتفٍ
عثَرْتُ عليْها
بالصُّدْفة
بيْن أوْراقي
بدون تاريخٍ. الخطُّ زِناتيٌّ.
وفي الهامشِ:
الوُجودُ أريكةٌ
والعدمُ صوْلجانٌ [ص.٦]

إن كان النص تنتظمه بنيةٌ نحويّة مُصاغة بدقّة) شكْلَ الحروف، وضع العلامات الإعرابيّة وعلامات الترقيم، توزيع المتواليات..، وهو ما نلاحظه عبر مجمل نصوص العمل.(إلّا أنّ نفْس



الحرص على الوضوح لا يخصّ به بنية معناها، إذ لا يربط مكوّناتها بعضها ببعض رباطُ دلاليّ بائنٌ، وهو ما يجعل بنيته العميقة تنمّ عن نفسها كبنية للحُلْم والتّداعي والهذيان، الّتي لا تُنْتج دلالةً وإنّما تحمل اخْتراقاً لنظام الدلالة: التّكثيف، المُفارقة ومراوغة الدالّ للمدلول. للنصّ مُغامرته في أنّه يُدشّن مصير العمل، ويضع كلماته في مُعترك التّأويل وتعدّديته.

٢. اللّغة في الشّعر، شرْط اشْتغال لا شرْط وظيفة:

في الإياب ـ الذّهاب، وهي الإستراتيجيّة الّتي يقْتضيها العملُ الشعريُّ بصفته مفتوحاً مثْل «قليلاً أكثر»، يلفتنا الكوْنُ الاستعاريُّ الّذي تحْترثُه لغةُ العمل بقدرما يجعلُ منه فضاءً بصرياً مشظّى بكوْكبة نُجومه التي تُضيء وتُعتّم، تعْبر وتُقيم، ترْتوي وتعطُش، تنْشج وتصْمت. لا نقول إنّ عملَ القصيدة في المجموعة الشعرية يرتهن لثُنائيّة العلامة ووُضوح القصد، لأنّه لا أخطر في نظر الشّاعر على القصيدة ، كتابياً وتخييليّاً، من أنْ تتحوّل ،في آخر التّحليل، إلى نموذجٍ فجّ للّغة، ورؤْيةٍ للعالم ضحْلة.

من هذه الوجْهة تَقْدم فاعليّة القصيدة ولُعْبتها الكتابيّة، حيْث الدالّ يتحرّك وسط موشُورٍ هائل من التّيمات والاسْتعارات والإيقاعات الفالتة من كلّ قياس، ويتسلّى. وإذْ هي تتنامى وتتداعى في آن، تضعُ الفاعليّة مشْروع القصيدة أمام مصيره. هذا المصير هو، بدوره، لا يتحدّد بسقْف محدّد، ولا عبْر تصوّر قبْليّ. هكذا، بيْن ذهابه الدالّ وإيابه، نقْطعُ مع مقولة «التجانُس»، ونقْترح عوضاً عنها مقولة «التراكُب»ـ بدون أنْ يعني ذلك المعاظلة في أداء الدالّ ـ التي يُفْترض أنّ العمل يصدر عنْها في تشْييد مُتخيّل الكتابة ولُعبتها، بالمعنى الّذي يُفيد انْقلاباً في الرؤية إلى بناء القصيدة ومُتوالياتها:

«عَلَى الوَرَقِ،
هَزَمْتُ
وانْهَزَمْتُ
وفِي الحَقِيقَةِ، لَمْ أَكُنْ أَنَا مَنْ ذَهَبَ
إِلَى آخِرِ الأَرْضِ
لَمْ أَكُنْ أَنَا صَاحِبَ الجَبَرُوتِ
وإنّما، ظلّي. [بحبر أقلّ،ص.١٠]

كلّ قصيدة ، داخل العمل، يمكن اعْتبارها عالماً صغيراً يحتفي بمخلوقاته في اخْتلافها وائْتلافها، في تنافُرها وتجاذبها بما يُشكّل رحِماً للصور وطلاوتها في الفيْض عن معنى يظلّ مُسْتأنَفاً وموعوداً به. بل يمكن لنا أن ندّعي أنّ أيّاً منها يقوم على «بذرة ديونيزوسيّة» تنقضُ بشعريّتها المُفارقة المنطق السّائد والاعتياديّ للطبيعة بمنطق ممسوس، عبر الانْتهاك الّذي يحمل اللغة على أنْ تقول ما لا تريد، وما لا تقْصد عادة. في قصائد «هدنة قصيرة» [ص.١٣] و«بالبريد العادي»[ص.٤٣] و«على ظهر الغلاف» [ص.٤٢] و«لست شاعراً» [ص.٤٧] نعثر على هذه الشعريّة، وبالأخصّ في نصوصه اللمّاحة والمعْتبرة كنواةٍ لمضايق العمل «نجوم النهار» [ص.٧٥]:

ـ «لا فرْق بينَ الأُسْلوبِ والْحامِضِ النّوَوِيِّ» [ص.٧٨].

ـ«دعْهُمْ يأْخُذونَ عنِ الجيرانيومِ فنَّ النَّميمَة. وعَنْ زَهْرةِ الْآسِ فنَّ الْكَسَلِ.غداً، نهاية العُطْلة»[ص.٧٨].

ـ «في اليوم السّادس،
بيكاسو يرْسُم. ومِنْ حوْله ظلُّهُ وشَخْصٌ آخَرُ.
ظلُّهُ يمْزجُ الألْوانَ. والشّخْصُ الآخَرُ، سيدُ الذّبابِ
للتّوِ: الكُرةُ الحديديّةُ هي النّصُّ المُوازي.
ومِنْ بعْد، كُلّما نفَخَ في أجْنحةٍ مِنْ غُبارٍ
تنْهد،
وقالَ: ذرْوَةُ اليَأْس، الاسْتعارَةُ» [ص.٨٠]

ولا ينْفصل هذا الوعْيُ اللّغوي لدى الشّاعرعن شرْطه الكتابيّ الّذي تُدْمغه لعْبة الدالّ، وعن سيرورة تدليله على المعنى في أكثر من ملفوظٍ شعري، في النصّ وميتا ـ النصّ معاً:

ـ قُبالةَ شَواطِئِ اللُّغةِ، ناقِلَةَ بِتْرولِ. [أنا سليل الهمج، ص.٢١]

ـ أنا مَنْ هرقْتُ فوق الْأَرْضِ/ قارورةَ المعنى. [أنا، سليل الهمج،ص.٢٢]

ـ نمْزحُ مع الطُّرقِ/ ونَنْصبُ الكَمائِنَ/ فوْق صفْحةٍ بيْضاء. [أنا ونفسي،ص.٣٧]

ـ لا سِياجَ حوْل النصّ/ الحُقولُ تحْترق.[بالبريدي العادي،ص.٤٣]

ـ أنْ أقومَ باخْتطاف اللّغة/ وأتْرُكُ في مكانها وَرَقةً صغيرةً/ وفوْقها:/ Liquidation Totale. [لسْت شاعراً، ص.٤٧]

تتبدّى اللغةُ في شكْلٍ سديمٍ لا ينْتهي من القلْب ومُعاودته، ويتبدّى الدالّ داخلها وهي تشتغل شديد التّكثيف،والمدلولُ كثيرٌ في قليل. تسعى لبناء كيْنونتها من جديدٍ عبر بناءِ تصوّرٍ يتأسّس على مكوّنات الصورة

المتشعّبة والمتنافرة، بما يفتح القصيدة على شبكة من الاحتمالات الدلاليّة، فتصير- وفْق ذلك التصور- معْبراً لفهم الموجودات لا لتعميتها، ومن ثمّة تغدو هي نفسها قراءة تأويليّةً للوجود، فلا تحاكيه بل تتمثّله بطريقة يجازف معها الشّاعر بمقولات الكوْن، وصُور الحياة عبر الأقاويل المُخيّلة وأشْكال التّأتأة والهذيان والتداعي المُبلْبِلة لمنطق القوانين العامّة٥:

الْجِبالُ
والسُّفُنُ
حينَما عَطَسْتُ ارْتَطَمَ بعْضُها بِبَعْضٍ
واخْتَفَتْ من الأُفُقِ
اخْتَفَتْ كُلُّها
اخْتَفَتْ تماماً
تَخَيَّلْ
مِنْ جديدٍ، أوَّلُ مَنْ شَعَرَ
بِالْهَزّةِ
سَمَكَةُ أَبْريل[لهذا أُتأْتِئُ،ص.٣٨]

من هنا، يتمّ الاشْتغال على اللّغة بوصْفها لُغةً لازمةً تُؤثر التسلّي مع نظام الأشياء على أن تُحيل على كائناته المركوزة في الذّهْن سلفاً، وبوصْفها فضاء ديناميّاً لتلاقي الأضداد المُخصبة، وبوصفها حالة مُقاومة تُعنى بواجبها المتوتّر والمُحايث نحو مخلوقاتها التّي تصطرع في وعي القصيدة.

٣. عُبور الذات في الدّلالية وإعادة التّسمية:

إذا كانت اللّغة تُظْهر وعْياً مُفارقاً للعالم وتبْني عليْه صورتها في العمل، فمن المستحيل التّفكير في اللّغة دون التّفكير داخل اشْتغال الدالّ ووضعيّته في القصيدة. داخل اللّغة، هذه اللّعبة دائماً: دالٌ يُفْضي إلى دالّ واعداً بدلالة وسواها في خطابها. يتعلّق الأمر،هنا، بدلاليّة الخطاب الّتي لا تكفّ عن كوْنها ناشئةً باطراد، أو بأوضاع الذّات، أو بالعلاقة المتوتّرة بين الكلمات والأشياء. داخل الخطاب،إذاً، لا يُمكن للّغة أن تكون/تؤدّي وظيفةً جماليّة، كما القصيدة. من لُغة تنهض تخييلياً من ركام الأشياء ، فيما مسْعاها تفجير أفعال التسمية وصيغ التّعبير المجازيّ عبر تقنيّات الاسْتدخال واللّقطة والمشهديّة العارمة، إلى لُغة تُشارف على العماء ولا تتحقّق دلالاتها تحقّقاً خطّياً، بل على خط الزّلازل تقيم:

«.. أَضَعُ يدي وراءَ أُذُني
وأَشْرَعُ في تأَمُّلِ الدوالِ وهِيَ
)مِثْلي ومِثْلُكَ(
تُهَرْوِلُ
هُنا أَيْضاً،
فوْقَ خطِّ الزّلازِلِ
ظَهْراً لِظَهْرٍ «.[ص.٨٨]

للذّات،هنا، مُغامرتها في قوْل مالا يُقال وما لا يُقال وهي تنزلق من دالّ إلى دالّ، مثلما يكتب جاك لاكان: «الذّات، ليست شيئاً آخر - إنْ كان لها وعيٌ بدالّ ما يمتلك أثراً أو ليس لها وعيٌ به - غير الّذي ينزلق داخل سلسلة من الدوالّ»٦، مع فارق أنّ الدالّ في التحليل النّفسي هو خارج - لساني، فيما هو هنا يظلّ مبدأ الخطاب،أي عبور الذّات في الدلاليّة. ومن الطّريف، أن يعْرض الشّاعر»مساهمة في التّحليل النفسي» في أحد نصوصه،مُصعداً لعبة الانزلاق التي لا تُفرط بحال في خسارات الذّات الّتي ليس لها ما تخسره أصْلاً[خسارات لا يُفرّطُ فيها،ص.٨٠]، مثلما في ملفوظات أخرى[- أنا ونفسي،ص.٣٦/ - أنا سليل الهمج، ص.٤١]، حيْث تعكس لنا علاقة الإيقاع بالمعنى في لُعبة الدالّ لا - وحدة الذّات، بامْتياز.لا - وحدة الذّات أكثر من تراتبيّة المعنى. يمكن للمعنى أن يعْبر غيْر مُدْرك، لكنّه مع ذلك يُظْهر حالات الذّات. متصدعة ومقذوفٌ بها في متاه الكلمات، بلا مرجع:

- «لَمْ أَكُنْ أَنَا صاحِبَ الْجِبروت/ وإنّما ظلّي».[ص.١٠]
- «حكيم كالرّماد/ وحيثما حللْتُ، كَأَلْوانِ الطَّيْفِ/ لا أَسْتريحُ/ أَتَجَدَّدُ/ صبراً عَلَيَّ».[ص.٢٠]
- «أَنا ونَفْسي/ في النّهارِ، طريدتانِ/ وفي اللَّيْلِ، غُبارٌ كَثيفٌ».[ص.٣٦]

لكنّها ذاتٌ متجدّدةٌ لها قدرة «الخيميائيّ»[ص.١٦] الّذي يخرج من لُعبة الدالّ ظافراً، بعد أن يغْطس مخلوقاته في ماء الكتابة وإكسيرها الّذي يجْترح إسطقسات بديلةً تتنوزع بين ما هو مرئيّ ولامرئي، الحسّي والمُجرد، ومحمّلةً بأبعادها الأسطورية والدّينية والتّخْييليّة، إذْ يأْخذ كلّ عنصر من عناصرها صفة الاستعارة الّتي تتفجّر تلْقاءَ ذاتها، وهو ما ينْقُلُ ماديّة الكتابة وتجْربتها في العمل الشّعري إلى أفقها الميتافيزيقي الّذي يحتضن المُطْلق. في التّراب، النّار، الْهَواء ثُمّ الْماء أساساً. ولا نستطيع،هنا، أنْ نميّز عُنْصراً من عُنصر، وماءً من ماء:

- «عُمر بأسْره/ والْحَرْبُ الْأَهليّةُ قائمةٌ/ بيْنَ الْمَاءِ ورَغْوَتِهِ».[ص.٥]

ـ «هذه المَرّة، رَجّحْتُ أنّ الّذي يَمْخُرُ عُبابَ المُخَيِّلة حُوتٌ ضَخْمٌ».[ص.٧]
ـ «إرتوينا./ والقِلّةُ، هي الّتي شَمَّتْ في طَعْمِ الْمَاءِ/ رائحةَ السّكاكين».[ص.١٥]
ـ «في زَوْرَقِ. الْمَاءُ يُؤرِّخُ لِلْمَعْنى/ ونَحْنُ/ كَما لَوْ أَمامَ شاشةِ عَمْلاقةٍ/ نَتصفّحُ ما يتمخّضُ عن رَغْوَتِه..» [ص.٦٣]
ـ «نَظَرِيّاً: الْهَديرُ هَواءٌ صَلْبٌ. ولَكِنْ،/ عِنْدَ التّطْبيقِ: هُنالِكَ صُخورٌ أَكْثَرُ صَلابةً نَعيشُ بِها/ على ضِفافِ الاسْتِعارة،/ هُنالِكَ الْوَاقِعُ» [ص.٦٤]

بهذا المعنى، يغْمر ماءُ الكتابة فضاءَ النّصوص، ويعكس زمنَ الذّات طافيةً ومُنْزلقةً منْ حالٍ إلى حالٍ أكثرَ استدخالاً، بقدرما يعكسُ منْظورها المُفارقَ للمَحْسوسات والمرئيّات تحديداً، بشكلٍ يدعُ المعنى يُباغتُنا من أمكنةٍ لا نتوقّعها، حتّى جاءَ في علْمها:

ـ «يَا لَلْماءِ/ مِنْ كَثْرةِ طَمَعِه/ أَرادَ أَنْ يستَولِيَ على الْآفاقِ/ والشّطوطِ/ فَفَقَدَها،/ فَقَدَ وثائقَه»[ص.٧٤]

وهو ما فتّح العملَ في أنفاسه الأخيرة، المُستقْطرة والمتقطّعة في آنٍ، على مُتخيّلٍ يدفع بالتّجربة إلى أقْصاها، وبالمُغامرة إلى أقصاها، كما في نصوص «نُجومٌ في النّهار» [ص.٧٥]، حيْثُ الدالّ يُعْطاه هبةَ الامتلاء بدون أنْ يُصرح بشيءٍ كدلالة ما، عابراً في صُور المُفارقة والكثافة الّتي تشْعرنا بما ضاع منّا، وتؤْذينا في الصّميم:

ـ «بينَما الْمَداخِنُ، سَنَواتُنا الْماضِيَةُ/ كُلُّ مِدْخَنَةٍ بِحَرْفٍ»[ص.٧٧]
ـ «الْعَجَبُ. في ثَوانٍ/ زُجاجٌ يَنْكَسِرُ. وزَقْزَقَةٌ هائِلَةٌ:/ الْأَرْضُ.» [ص.٧٨]
ـ «هَلْ سَنَسْخَنُ؟/ عِنْدَ الضّرورة، أَيُّها الْمَوْكِبُ الْجَنائِزِيّ، لا تُسْرِعْ. عَرِّجْ بِنا على أَقْرَبِ حَديقةٍ خَلْفِيّة.» [ص.٧٩]

وفي خضمّ ذلك، يغْدو محمد بنطلحة نفسه وجْه اسْتعارة عند هيرودوت، ولا يعرف كيْف يكونُ مُعاصراً لهَ بعدَ كلّ هذه الظّلال والأقْنعة. مثلما نعثر على تشْبيهات منْ طينة أُخرى تسْندُ المُتخيّل، فيما هي تواصل، منْ جهتها، إعادات التّسمية الّتي ابتهرها العمل من البدْء، كرهانٍ أساسيٍّ في رُوحيّته: «بِلادُ الْعَجائِبِ صمْتُنا الرّهيبُ»، «اللّيلُ أَرْغِنٌ»، «أَلَمُ الْفَلاسِفةِ شَمْعدانٌ»، «الأَنْهارُ مرّةً تاجٌ، ومرّةً طَعْنَةٌ»، «دَمي الزّجاجُ»، «الأَمَلُ في مَتْحفِ الشّمعِ سُلْطانٌ»، «الخَطأُ مِياهٌ عَذْبَةٌ»،إلخ. وإذا كان التّشْبيه أساساً هو تقريبٌ بين طرفيْن، يكونِ الثّاني منهما هو الأقْوى في الدّلالة على وجه الشّبه، فإنّ الأمْر، هنا، مُغايرٌ تماماً، بحيْثُ يفْقد الطّرفُ الثّاني قيمتَه البيانيّة الّتي هي غايةُ وجْه التّشْبيه وعلّتُه، وبالنّتيجة لا يتحقّقُ للأوّل طمعُه في الثاني، فيضيعُ تلْقاءَ نفْسه. تلك لُعْبة الدالّ داخل الصورة. فمُعْظم التّشْبيهات في العمل لها قُدرة سحريّة تحويليّة تعمل على اللّعب ما بيْن المتباعدات والمتنافرات، وفي ذلك تقْلبُ تصوّرها للتّشْبيه كوجْه بلاغيّ ـ بيانيّ٧.

بإجْمال، إنّنا أمام مُتخيّلٍ منْ أبيه البرق وأمّه العاصفة، يتْرك الكلماتِ «عالقةً في بُخار المعاني». كذلك تكتشف جينيالوجيا العملَ الّتي تخترقُها معارف متنوّعة، وتجارب كتابيّة من السوريالية والدادائيّة والهايكو والرّسم الحديث عن مفهومات الشّاعر نفسه المُخْصبة والمتوترة عن الكتابة، المعنى، اللّغة، النصّ،علامات التّرقيم، الوجود والعدم، الحريّة، المعرفة، الجسد، الحقيقة والكذب، المعادل الموضوعيّ، الزّمن، الأسلوب، الذّاكرة، الطّوطم، الشّبكة العنكبوتية، الاستعارة،إلخ. وهذا ما يضعُ تجربة الشّاعر محمد بنطلحة كواحدة من أغنى تجارب الشّعر العربيّ ثقافةً ومعْرفةً نافذةً بـ «ليل المعنى»، في أيّامنا.

في «قليل أكثر»، في دلاليّته كخطاب، يرسُمُ الشّاعر آثاراً منْ مجازٍ مُزْمنٍ يتنقّل منْ صورة إلى تالية، ويتجاوبُ مع جراحاته ضمنَ عُبورِ الذّات الّتي تفيضُ عمّا صار في ليل القصيدة، حيْثُ اللّعبة تنْتهي ببداية مصيرٍ آخر من بحْث الإنسان في مُواجهة كينُونته المتشقّقة، بكثيرٍ من الوجود وأسئلته الّتي تهجعُ في متاع الوعي واللّاوعي سواء.

الهوامش

١ – Modernité Modernité,Meschonnic.H.Cité,p.295.

٢– صدرت المجموعات الشعرية في كتاب جامع بعنوان «ليتني أعمى»، فضاءات مستقبلية، الدارالبيضاء،٢٠٠٢.

٣– الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر،خالد بلقاسم،منشورات وزارة الثقافة،المغرب،٢٠٠٧، ص.٦٧.

٤– قليلاً أكثر، محمد بنطلحة،دار الثقافة،الدارالبيضاء، ط.١، ٢٠٠٧.

٥– يعتبر هنري ميشونيك أنّ واحداً منْ آثار الحداثة هو هدْم المقولات الكانطيّة ليس في الفنّ فحسب، بل في الفنّ كلّه.أنظر:

Modernité Modernité,Critique du rythme,éd Verdier ,p.22.

٦ – Séminaire XX, J.Lacan,Seuil,1975,p.48.

٧ – يكشف ذلك شعريّة التشبيه وآليّته في توليد الدلالات، ويوجد في كثير من شعرنا الراهن بخلاف ما زعم الناقد عبدالكريم حسن حين أزاح القيمة الجديدة الّتي صارت للتشبيه، وأكّد أنّ ما يميز قصيدة النثر من قصيدة التفعيلة هو أن الأولى كنائيّة، وأنّ الثانية استعارية.أنظر: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٨، ص.١٧٦ ـ ١٧٧ .

فوكـــــــو:

العيش بصحبة الفلسفة

ترجمة : حسن اوزال

كاتب من المغرب

بعدما انشغل فوكو، لوقت طويل بالفلسفة السياسية لأفلاطون والدور الذي يلعبه فيها الخطاب الصريح والمباشر) Parrêsia (سيشرع في هذا الدرس الذي ألقاه يوم ٢٣ فبراير من سنة ١٩٨٣، بالتأمل عميقا حول تيمة حقيقة الفلسفة ؛ متسائلا عن مكمن الحقيقة الفلسفية عند أفلاطون ؟

يرمي فوكو إلى الإجابة عن ذات السؤال مفضلا قراءة رسائل أفلاطون وبخاصة رسالته السابعة VII المشهورة. يمكن رصد ثلاثة أبعاد هنا بجلاء. أولا ، كون الفلسفة لاحقيقة لها دونما توفر شرط الإصغاء : يتطلب الأمر نوعا من الاستعداد الملموس للانتباه وإبداء حسن النية ، وهذا بالضبط هو ما لم يجده أفلاطون عند Denys de Syracuse . أما الحقيقة الفلسفية الثانية فتكمن في اشتغال الذات على الذات : فالفلسفة لاحقيقة لها إلا إذا كانت موضوع مران دؤوب وعملي. أما البعد الثالث فيتجلى في: رفض الكتابة. إن هذا الرفض الأفلاطوني المشهور للكتابة ، هو ما يرى فيه فوكو لا نوعا من الإعلاء من شأن اللوغوس Logos) الذي يفيد هنا : les mathêmata ، أي مضمون المعرفة(بل نوعا من الامتياز الذي تحضى به مسألة بناء علاقة متواصلة مع الفلسفة لا على نحو تعليمي أو تلقيني ، لكن على نحو « العيش مع/وبصحبة الفلسفة » Un vivre avec .

النـص

أول مسألة متناولة في هذه السلسلة من النصوص التي أعمل على تحليلها لكم هي مسألة الإصغاء l'écoute . فالفلسفة لن تغدو خطابا ولا حقيقة إلا إذا كانت منذورة للإصغاء. بيد أن المسألة الثانية فتتعلق بالخطاب الفلسفي على اعتبار أنه لن يغدو حقيقة إلا إذا كان ملازما لنا يؤخذ به ويمارس عمليا، عبر سلسلة من التمارين. أما الآن، فنحن أمام صنف ثالث من النصوص، وهي تلك التي تعود إلى ذلك الاختبار الذي أخضع له أفلاطون Denys أو تتصل بالأحرى بالطريقة التي عجز على منوالها Denys عن التجاوز الايجابي للاختبار الذي كان يخوضه. يوضح النص السابق، إن لازلتم تتذكرون ، بان الأمر يتعلق باختبار épreuve ، وهو اختبار منهج يعرضه أفلاطون كتقنية حاسمة وناجعة. وفي السطور أو الصفحات الموالية، يوضح أفلاطون كيف خسر ذات الاختبار. والواقع أن هذا العرض، هذا العرض الطويل)×(هو ما يمكن مقاربته على النحو التالي :

أولا ، خسران Denys. كيف ولماذا خسر Denys ؟ ما الخلل الذي طال علاقته بالفلسفة فانتهى به إلا الفشل ؟

ثانيا، الجانب الايجابي في هذا النقد لـ Denys كما في فشل Denys ذاته ، اقصد التصور

)×(درس لميشال فوكو لم يسبق له أن نشر.

)×(قد يبدو للقارئ أن ثمة نوعا من التكرار في العبارات لكن ذلك يعود بالضبط لطبيعة النص الشفاهية.

النظري الكامن وراء هذا الفشل. لنعرض، أولا للجانب السلبي. فكيف خسر Denys في اختبار الفلسفة؟ كيف خسر بالأحرى في هذا الاختبار، التطبيقي للفلسفة Pragma de la philosophie ، على اعتباره اختبار يتصل بتلك الحقيقة الفلسفية، التي هي متضمنة بالضرورة في الـ Pragmata، أي في التطبيقات الفلسفية ذاتها ؟ إن هذا الخسران ، هو ما يعبر عنه أفلاطون بطريقتين ويستدل عليه بدلالتين.

أولا ، الدلالة السلبية كليا، وتكمن في مايلي : كون Denys رفض بالضبط ان يسلك ذلك الطريق الفلسفي الطويل الذي تم إرشاده إليه . إنه على الأصح لم ينصت/يصغ إلى أول درس من دروس الفلسفة، بحيث يعتقد أنه على دراية مسبقة بكل الأمور سواء منها الهامة أوالأكثر أهمية ta megista. إنه مستفيض في علمه بها حد استغناءه عن كل رغبة في التعلم. هذا أمر بسيط، لكن ثمة مسألة أخرى؛ ففضلا عن هذا النكوص

الذي أبداه Denys وعزوفه عن مواكبة الطريق الفلسفي الطويل أي عزوفه عن التعاطي للتمارين والتطبيقات الشاقة، قلت فضلا عن كل ذلك ارتكب Denys خطأ بشكل مباشر ومفاجئ . لقد ارتكب خطأ على نحو ايجابي. وهذا الخطأ هام للغاية. لقد كتب Denys بالفعل نصا فلسفيا. وفي كتابته لهذا النص يتجلى بحسب أفلاطون دليل عجزه عن ملاقاة الحقيقة الفلسفية. لقد كتب هذا النص من لدن Denys في الواقع بعد زيارة أفلاطون ؛ ولئن ذكره أفلاطون ففقط كدلالة بعدية تؤكد على أن زيارته لا يمكنها أن تكلل بالنجاح، مادام Denys قادرا على أن يقدم فيما بعد على كتابة نص حول المسائل الأكثر أهمية في الفلسفة، لا لشيء إلا لكي يثبت انه ذو جدارة في مجال الفلسفة ويبين أن المخطئ إنما هو أفلاطون. وهنا، بحسب قول أفلاطون، يكون Denys قد ارتكب خطأين. يتجلى الخطأ الأول في كونه أراد أن يتبنى تلك النصوص التي هي في الحقيقة ليست غير نسخ للدروس التي تلقاها Denys.لكن ليس هنا يكمن جوهر المؤاخذة ويّستخف بالأمور. ذلك أن الرغبة في الكتابة عن مسائل الفلسفة هاته كما عن هذه المسائل الأكثر أهمية في الفلسفة إنما هي ما يوضح جليا جهلنا التام بالفلسفة.

إن هذا النص الرئيسي بطبيعة الحال، هو ما يمكن الاستئناس به فضلا عن نص آخر معروف غالبا ما نستدل به كذلك لتوضيح وتبيان مدى رفض أفلاطون للكتابة. اقصد بهذا النص الذي يستجلي رفض أفلاطون للكتابة، نص الرسالة الثانية II ، حيث عند متمه تقريبا يقول أفلاطون : « فَكِرْ إذن في هذا الأمر، واحترس حتى لا تدفع الثمن ذات يوم غاليا، جراء ما قد تتركه الآن يّديع بشكل بشع. فالضمانة الكبرى تكمن في الإمساك عن الكتابة، لكن مع الحفظ عن ظهر قلب، ذلك لأن مصير كل نص مكتوب إنما هو المجال العمومي. فأنا بدوري، لن أكتب أبدا حول هذه المسائل. فليس ثمة من مؤلف يمكن عزوه لأفلاطون، ولن يكون. وكل ما يدرج حاليا تحت هذا الاسم إنما هو لسقراط إبان ريعان شبابه. إلى الوداع، واعمل بنصيحتي. وحالما تكون قد قرأت هذه الرسالة، احرقها »)١(.

ينبغي على كل حال، ألا تنسوا بأن هذه الرسالة الثانية II ، رسالة جاءت بالتأكيد بعد الرسالة السابعة VII التي أشرحها لكم، وهي إلى حد ما تلخيص لها أو هي على الأصح صيغتها الأفلاطونية الجديدة. ففي نص الرسالة VII الأكثر قدما، يبدو لي أن مسألة رفض الكتابة قد صيغت على نحو مغاير وبنمطية أخرى تختلف نسبيا. أما ونحن أمام نص الرسالة II الذي سبق لي أن قرأته لكم، فالواضح أن التيمة العامة ، إنما هي تيمة السرية L'ésotérisme . إن ثمة نوعا من المعرفة لاينبغي إفشاءها. ذلك أننا بإفشائنا لهذه المعرفة نكون محط عدة مخاطر. فكل مؤلف نسب لأفلاطون لايمكنه ولاينبغي له أن يعزى لأفلاطون بل حتى الرسائل التي كتبها ينبغي حرقها. إن قرار السرية هذا، يعود بلا شك إلى التأثير الفيتاغوري الكبير ...الخ . لكن الأمر يختلف كليا فيما يخص مسألة رفض الكتابة هذا، ونحن بصدد نص الرسالة VII التي أريد أن اشرحها لكم الآن.

لقد نشر Denys إذن مجموعة من النصوص تبناها ككاتب، تدور حول كل المسائل الرئيسية في الفلسفة. والحالة هاته فنحن على حد تأكيد أفلاطون لايمكننا الحديث عن هذه الأمور الهامة في الفلسفة، ذلك أن الخطاب الفلسفي لن يصادف حقيقته Son ergon حالما اتخذ شكل ماتيماتا mathémata. وهنا ينبغي النظر الى لفظة الـ mathémata في معناها المزدوج . فالماتيماتا هي معارف لكن أيضا وفي نفس الوقت صيغ/أشكال للمعرفة formules de la connaissance. إنها في آن واحد، المعرفة مضمونا والطريقة التي بها تقدم هذه المعرفة على شكل mathèmes أي على شكل عبارات/صيغ تجد أصلها في mathêsis أي التعلم من حيث هو تعلم العبارات الملقاة من لدن الأستاذ/المعلم والتي يصغي إليها التلميذ، ويحفظها عن ظهر قلب لتغدو بالتالي لب معرفته .إن مسلك الماتيماتا هذا ، وهذه الصيغة للمعرفة على شكل عبارات، تلقن وتحفظ وتدرك، كلها، بحسب نص أفلاطون ليست بالسبيل الذي تسلكه الفلسفة بالفعل. إن الأمور لا تجري على هذا النحو، فالفلسفة لا تّتعلم باتباع مسلك الماتيماتا.كيف تّتعلم إذن ؟ إن الفلسفة بخلاف ذلك يؤكد أفلاطون نتعلمها عبر ما يدعى بـ Sunousia peri to pragma ، وفي موضع بعيد شيئا ما يستعمل فعل suzein .تعني لفظة Sunousia « الكينونة مع » l'être avec

« إنها الاقتران والاتصال. إذ غالبا ما يفيد لفظ Sunousia في التعبير الإغريقي العمومي معنى الاتصال الجنسي Conjonction sexuelle. لكنه هنا لايفيد أبدا ذات المعنى ، ولا أعتقد إذا ما كان ينبغي الذهاب بعيدا في التأويل، فتقول بان هنالك نوعا من العلاقة شبيهة بالاتصال الجنسي مابين الذي يتعاطى الفلسفة والفلسفة:

Platon , lettre II, 314 b.c in oeuvres complètes, tome XIII – I ,)1(lettres, Paris, éd. les belles lettres, 1977, Trad. J.Souilhé, P10-11

بل الأصح أن هذا المجبر على خوض غمار التجربة الفلسفية ينبغي عليه أن « يعيش بصحبتها» Vivre avec « إن عليه أن يسكن معها، وفي حضنها avec là أيضا. حاولوا استحضار كل المعاني الممكنة للفظ cohabiter .إن كون كل من يتفلسف مجبر على السكن مع الفلسفة هو ما سيعتبر بمثابة الممارسة/التطبيق الفعلي للفلسفة كما لحقيقتها. تعني لفظة Sunousia المساكنة cohabitation مثلما تعني لفظة Suzein العيش مع « Vivre avec ». ويتساءل أفلاطون، عما سيحدث جراء هذا الـ Sunousia كما جراء هذا Suzein ؟ بفضل ذلك فقط تتوهج الأضواء داخل النفس، بفضل ذلك فقط تستنير الأضواء داخل النفس كأضواء ، أي تماما مثلما يشتعل فتيل المصباح عندما نقربه من النار .أن نكون بالقرب من الفلسفة مثلما يحدث عندما نكون بالقرب من النار، حتى يشتعل المصباح داخل النفس، أو حتى يشتعل المصباح على نحو ما تشتعل النفس، فهنا وبهذه الطريقة بالذات ستلقى الفلسفة فعليا حقيقتها. لامناص للمصباح إذن، ومنذ اللحظة التي سيشتعل فيها من إقاتة ذاته والتزود بوقوده هو ذاته. مما يعني أن الفلسفة ما أن تشتعل داخل النفس حتى تكون مجبرة على أن تقتات بفضل النفس ذاتها. إنه لبهذه الطريقة ذاتها، وعلى نهج هذا التساكن cohabitation وعلى مقاس الأضواء التي تتوهج وتنير وتتغذى من النفس ذاتها، فقط يمكن للفلسفة أن تحيى. وكما ترون فالأمر مخالف تماما لما يحدث أثناء الماتيماتا. في الماتيماتا ليس ثمة من وجود لـ Sunousia ، مثلما Suzein ليس ضروريا. المطلوب هنا إنما هو صيغة الـ mathèmes ، أي مضامين المعرفة. ينبغي تلقين هذه الـ mathèmes (المحتويات المعرفية) وحفظها في الذاكرة (...). أما وحالتنا هاته فبالعكس، إذ ليس ثمة من صيغ formule لكن نوعا من التعايش. ليس ثمة من عملية تعلم العبارة من لدن احد، بل اشتعال مفاجئ ومباغث للضوء الداخلي للنفس. كما ليس ثمة أبدا تدوين لعبارة ناجزة داخل النفس ولا حتى نزولها فيها، بل إمداد دائم للفلسفة بالوقود الكامن في النفس . لاحظوا انه في هذا السياق، لايمكننا اعتبار الفلسفة هي ما قد يّتعلم عبر شيء ما ، كمادة مكتوبة. مادة مكتوبة تصوغ المعرفة على شكل ماتيماتا بالضبط. ماتيماتا سوف تلقى من لدن معلم ما، لتلميذ ما، ليس له إلا أن يحفظها عن ظهر قلب. وعلى كل حال، فأفلاطون إن لم يقبل أبدا، بكتابة أي كتاب حول الفلسفة رغم كونه المؤهل لذلك أكثر من أي كان، فذلك ليس إلا لأن الفلسفة لا يمكنها أن تلقن على شكل الماتيماتا.

أكيد، يضيف أفلاطون ، أنه إذا كان ذلك ممكنا، أي إذا كان بالفعل من الممكن كتابة الفلسفة على شكل عبارات mathèmes تلقن من حيث هي كذلك، فسيكون ذلك أفضل ما في الوجود . فلو كان بوسعنا على حد تأكيد أفلاطون أن نضيء)×(الطبيعة tên phusin لكل الناس، لكان ذلك أمرا جيدا،

)×(أن نبدد كل الظلمات المنتشرة في الطبيعة فتتضح كل الأمور.

لكنه في الواقع سيكون إما تافها أو خطيرا . سيكون خطيرا بالنسبة لأولئك الذين هم جراء جهلهم الفعلي بأن الفلسفة ليس لها من حقيقة أخرى غير حقيقة تطبيقاتها الخاصة، يعتقدون أنهم على دراية بما تكونه الفلسفة، فينتهون بذلك إلى التفاخر والغرور واحتقار الآخرين. أما بالنسبة للآخرين ، أقصد أولئك الذين يدركون فعليا أن الحقيقة الفلسفية تكمن في هذا التطبيق كما في التمرن عليها أو في تمريناتها بالأحرى ، فالتعليم عبر الكتابة والتلقين من خلال الكتابة سيكون إجمالا بلا جدوى.

بيد أن أولئك الذين يعرفون فعلا ما تكونه الحقيقة الفلسفية ويعملون بهذه الحقيقة الفلسفية ، فليسوا في حاجة إلى نظير هذا التكوين/التلقين المكشوف ، على شكل الماتيماتا، يكفيهم نوع من الـ endeixis ، يكفيهم نوع من التلميح/الإشارة.

المرجع :

Magazine littéraire n° 435, octobre 2004

مريم الغفلي صورة المرأة البدوية

في «طوي بخيتة»

رسول محمد رسول

كاتب واكاديمي من العراق يقيم في دولة الامارات

ما بين الموروث الحكائي الافتراضي والنَّص الروائي المتخيل، تحاول الكاتبة الإماراتية مريم الغفلي تحويل «قصة كتبت فصولها على رمال الواحات قبل أن تُكتب على الورق.. قصة خيالية بشخوصها ولكنها واقع الحياة اليومية لأبناء هذه الأرض» (١)، تحويلها إلى نص روائي يمتلك شروط هذا الجنس الأدبي بامتياز أسلوبي مثمر.

على الصعيد المضموني، تكتسب هذه الرواية طابع التعبير الهوياتي عن المجتمع الإماراتي في شرائحه الصحراوية المتحركة موسمياً بحثاً عن الأمان والماء والكلأ والأفياء الوارفة والشمس الدافئة والأغذية الجافة والخضراء. وهي شرائح تكرس حراكاً مجتمعياً يُفرز الكثير من المعطيات الوجودية والحياتية والثقافية التي من شأنها التحوُّل إلى مادة ممكنة للتمثيل الإبداعي، وهذا ما أقدمت عليه مريم الغفلي في نصها الروائي «طوي بخيتة» (٢).

للمرأة حضورها اللافت في هذه الرواية، بل إن الشخصية الرئيسة فيها هي شخصية فتاة اسمها «بخيتة»، إلى جانب شخصيات نسوية عدة مثل: «عويش/ أم بخيتة، و«شما/ أخت بخيتة، و«اليازية»، و«سهيلة»، و«طريفة»، و«أم خلفان»، و«أم حارب»، و«سلامة»، و«راية»، و«آمنة»، و«الحاجة فاطمة»، و«خصيبة بنت صالح»، و«أم ناصر». إنه مجتمع نسوي متكامل سعت مريم الغفلي إلى تفعيله في كل أحداث الرواية، بل كانت أهم الأحداث الدرامية المفصلية في هذه الرواية تدار من قبل نسوة فاعلات في الحدث ومنتجات له، خصوصاً بطلة الرواية «بخيتة/محور الخير»، وأختها شما/ محور الخير أيضاً، وطريفة/ محور الشر أو البطلة المضادة Antihero في أحداث الرواية.

لم تلجأ مريم الغفلي إلى التشخيص الكامل Block characterization لمظاهر شخصية البطلة في الرواية، فهي لم ترسم لنا ملامح «بخيتة» الشكلية إلا من خلال وصف بعض النسوة لها؛ فمثلاً جاء ذلك على لسان شما أخت «بخيتة» التي قالت مرة: «جميلة هي بخوت/ بخيتة بتلك العينين السوداوين الواسعتين، والأنف الصغير المرفوع بأنفة، والابتسامة الساحرة، ورغم أعوامها السبعة عشر إلا أنها ذات طلّة خجولة، كانت قوية، وورثت عن والدتها عويش صفات الهدوء والحلم وقوة التحمُّل» (٣)، وجاء الوصف مرة ثانية على لسان «خبيصة»، المرأة العجوز التي داوت «بخيتة» من جراح خنجر والدها الذي غرسه في جسدها غسلاً للعار على مجرد الظن!، حيث قالت خبيصة: «يا سبحان الله العاطي؛ إنها فعلاً فتاة جميلة. بالتأكيد إنها بدوية، جمالها بدوي أصيل، هذه العيون الناعسة الجميلة والوجه الرائع، شفاك الله أيتها الصغيرة الجميلة» (٤).

هناك بعض الأسر تقطن الصحراء، ومنها أسرة مصبح بن ظاعن وزوجته «اليازية»، المرأة الحامل. وهناك «بخيتة» ابنة عمة مصبح، وهناك أختها شما. تقرر هذه الأسرة، إلى جانب أسر أخرى، الرحيل في موسم الصيف الحار أو المقيض إلى مناطق أكثر برودة ووفرة في الماء والزرع والضرع. وما أن تولد اليازية طفلاً أسماه والده بـ «عبيد»، حتى تموت لتوصي «اليازية» صديقتها وقريبتها «بخيتة» العناية بالطفل الوليد، لكن الأسرة ترحل شرقاً بمعية كل أُسر الفريج، وهناك تتوالد الأحداث ويكون للمرأة شأن وشؤون في هكذا تحوُّل جغرافي يكشف عن الكثير من المعطيات النفسية والسلوكية والدرامية.

كان هذا الموقف التمثيلي Represented الذي سعت مريم الغفلي إلى خلقه للفتاة «بخيتة» يؤكد على أننا بصدد شخصية نسوية تحضا بثقة امرأة كـ «اليازية»، زوجة مصبح، حتى أنها أمّنتها على رضيعها «عبيد» وهي سائرة إلى ملاقاة ربها الأكرم، لكن مريم الغفلي لم تكشف المزيد عن جوانب هذه الثقة سوى قول اليازية لـ «بخيتة» لحظة تحميلها مسؤولية تربية الطفل: «هذا ولدي أمانة عندك.. أنا لا أعلم ما بي، يراودني إحساس منذ فترة بأني راحلة، ولا أحد يستطيع العناية بهذا الوليد سواك أنت يا أعز الناس (٥).

كلما نمضي مع سردية الأحداث، سنجد بعض الصفات الأخرى لشخصية «بخيتة»، فهذه الفتاة ظلت وفية لوعدها بالاهتمام بالمولود ساعة بساعة، والوفاء بالوعد صفة جوهرية لأخلاق نساء البادية. لكننا نجد «بخيتة» أيضاً تحب الاختلاء مع النفس، بل تحب الوحدة، وكان سلوكها خلال أحداث الرواية يشي بذلك، وهو ما أكدته أختها شما التي كانت تتساءل قائلة: «لماذا تحب بخيتة الوحدة،

وتتوارى بعيداً، ولا يراها أحد، لماذا؟» (٦). وهذا التساؤل وغيره يتكرر مرة أخرى؛ تقول شما: «كالعادة، بخيتة غير موجودة، تساءلت أين ذهبت هذه المرة يا ترى؟» (٧)، وأعادت هذا الموضوع مرة أخرى «بخيتة دائمة السرحان والتفكير والاختلاء بنفسها، تحمل مغزلها وتجلس وحيدة» (٨)، بل إن طريفة كانت تتساءل مرة عن ظاهرة اختفاء «بخيتة» المتكرر؛ فقد سألت «طريفة» أم بخيتة عويش قائلة: «ما هذا يا عويش ابنتك لا تجلس معنا، ولا نكاد نراها دائماً منزوية بعيداً..؟» (٩).

هناك صفة أخرى تكشفها مريم الغفلي في شخصية بطلتها «بخيتة» تلك هي صفة التعلق بالوطن أو البلاد الأصل؛ ففي مساء حالم من مساءات المنطقة الشرقية التي ارتحلت إليها هذه الأسر المسافرة، كانت «بخيتة» تجلس برفقة شما، فحداها الشوق إلى صحرائها بالمنطقة الغربية، قالت بخيتة: «شمس بلادي ذهب، ورغم قسوته فقد اشتقتُ للديار وللمكان.

التفتت والدتها عويش نحوها معلِّقة: «المربّا جتّال بخيتة».

ـ نعم والدتي، الوطن غال على الإنسان.

ـ هيه يا مايه، المحل هو سبب هذه الغربة.

ـ إن شاء الله ينتهي القيض، ونعود للرمل. إن شاء الله هذه السنة تكون سنة خير ورحمة ويطيح المطر» (١٠).

حتى هنا، تبدو سردية الأحداث معتادة، لكن مريم الغفلي تضعنا، ابتداء من الصفحة الثامنة والخمسين من نص الرواية، في أجواء درامية جديدة عن بطلتها «بخيتة» ابنة السبعة عشر ربيعاً ونيف، وذلك عندما راحت شما تبحث عن «بخيتة» يوماً لتكتشف أن أختها كانت مستلقية على الأرض تداعب الطفل عبيد، بل وترضعه من ثديها، فكان المشهد عادياً لكنه استفز شما، فأختها غير متزوجة، وكيف لها أن ترضع طفلاً، وهو عمل النسوة المتزوجات؟.

على رغم استغراب شما، لم تضاعف مريم الغفلي هذا الحدث لأنه كان عادياً، إنما ضاعفت غيره؛ فقد كانت «بخيتة» ترتدي ثوباً ممزقاً في أحد جوانبه، ما عدّته شما خرقاً أخلاقياً، وهو المشهد الذي استعابته طريفة على «بخيتة». ولكن، وفي تلك اللحظات، ظهرت بوادر عشق مصبح لـ «بخيتة»، وهذا ما مثّل الأزمة Crisis أو نقطة التحول في مسار سرد الحبكة برمته؛ ففي الوقت الذي كانت فيه «بخيتة» وشما عائدتين من رحلة قصيرة إلى أحد البساتين بالجوار ومحملتين ببعض من الثمار، ظهر مصبح فـ «نظر إليها مشفقاً. كانت بخيتة تحمل صرة كبيرة من الثمار على كتفها، أنزلها عنها وعيناه على بخيتة، تصبب العرق من وجه بخيتة خجلاً عندما تلاقت عيناهما معاً، فأشاحت ببصرها بعيداً واستمرت في المشي، لحق بها، تناول عبيد من يدها، ازدادت خجلاً لدرجة أخجلت مصبح الذي ضم عبيد إلى صدره وهو يتأملها بطرف عينيه. وسط هذا الصمت المغلف بحمرة الخجل وسكون الشفاه تحت حد الأسنان، تشد بخيتة على نفسها لتتماسك أمامه، شعر بصدره يعلو وينخفض وأنحبست الكلمات في فمه» (١١).

وعندما وصلوا إلى ديارهم كانت طريفة تراقب الحدث، بل تراقب إحساس مصبح ببخيتة؛ فثمة شيء غير مألوف، لكن المشهد انتهى إلى زمجرة طريفة بوجه عويش والدة بخيتة، وقالت لها محذرة: «أنا حذرتك عويش.. سوف أخبر أخي سلطان عن كل ما يجري» (١٢).

لم تكتف طريفة بذلك، بل كالت التحذير لـ «بخيتة» في صباح اليوم التالي أيضاً عندما ذهبت إلى خيمة عويش/ أم «بخيتة»، وقالت كلاماً قاسياً: «عندما يأتي مصبح لا تخرجين له، هذا البيت نظيف السمعة، نحن لا نرغب أن تتكلم عنا الناس، أذا كانت أمك لا تستطيع تأديبك، ولم تعلمك الأدب، أنا من سوف يقوم بتأديبك لا تنسي ذلك» (١٣).

لقد تطور الأمر بطريفة حتى وشت بـ «بخيتة» لدى والدها سلطان بأن ابنته مارست فعلاً شائناً مع مصبح ليقرر هذا الأب الرحيل والعودة إلى موطنه قبل المقيض في مشهد تراجيدي سعت مريم الغفلي إلى تثويره وكان منه، في نهاية الأمر، طعن سلطان ابنته «بخيتة» بخنجر، ورميها في طوي/بئر يابس ومهجور سيسمى لاحقاً بـ «طوي بخيتة»، ما أثار، من بين ما أثار، الفزع لدى شما التي راقبت عملية قتل والدها لأختها «بخيتة» في جنح الظلام الدامس، الأمر الذي جعلها تصاب بالخرس جراء تلك الصدمة المروعة.

أما والدتها عويش فلم تتمكن من فعل شيء، ما يعني أن المرأة مجرد هامش لا قيمة له في المجتمعات البدوية في حال إقدام الرجل على فعل شيء من شأنه إنهاء حياة إنسانة حتى لو كانت ابنته. فهل ماتت «بخيتة» بطعنة خنجر والدها؟.

لم تمت بخيتة، وكان ذلك بداية حل خيوط العقدة أو بداية الانفراج والحل Denouement أو Falling action فهناك من أنقذها، وذلك هو «علي» أحد جامعي العسل بالمنطقة القريبة من البئر الذي رُميت به بخيتة الذي أخرجها علي منه، ونقلها إلى أحد النسوة «خصيبة»

لتداوي جراحها، وبعدها تستفيق «بخيتة» لتبقى نحو عام ونيف في ضيافة خصيبة. وبينما يموت سلطان بطلقة لصوص الليل في دياره، تدور الأحداث والأيام، وتأتي والدتها ومصبح بأختها شما إلى خصيبة لغرض العلاج بعد رحلة مضنية بحثا عمن يداوي مرض شما، وهناك يتم العثور على «بخيتة»، واللقاء بها، واكتشاف المستور في حكايتها، فتعود هذه الفتاة المظلومة بسبب وشاية طريفة وجناية والدها سلطان عليها، تعود إلى موطنها، وتتزوج من مصبح بن ظاعن، وتتبنى تربية عبيد، أما طريفة فتقعد طريحة الفراش سقماً ومرضاً لتعتذر من «بخيتة» عما اقترفته من ظلم وبهتان وأذى بحقها.

على صعيد التمثيل النسوي الإبداعي للمرأة الإماراتية، قدمت مريم الغفلي من خلال شخصية الفتاة «بخيتة» أنموذجاً للمرأة الإماراتية البدوية أو الصحراوية على عكس ما قدمته سارة الجروان في شخصية «حصة» غير البدوية (١٤) أو صالحة غابش في شخصية الدكتورة علياء بنت المدينة الحديثة (١٥) أو أسماء الزرعوني في شخصية بدرية بنت الفريج (١٦).

ربما كانت شخصية «زينة» في رواية علي أبو الريش «زينة الملكة» هي الأقرب إلى تمثيل مريم الغفلي لـ «بخيتة» رغم الفوارق الجوهرية بين الشخصيتين، مع ذلك ثمة بون شاسع؛ فصحراء وبادية «بخيتة» الموحشة غير جبال ومقابر المعيريض. ولعل «طوي بخيتة» هو النص المتفرد حتى الآن في تمثيل حياة البادية عامة ومنها حياة بخيتة فيها، لكن جوهر التفرد لا يكمن في توصيفات قليلة للحياة الصحراوية قدمتها لنا مريم الغفلي في بداية الرواية بقدر ما يكمن في القيم والرؤى والأفكار التي عبرت عنها شخصيات الرواية، سواء كانت شخصيات مركزية أو ثانوية أو حتى هامشية، تلك القيم والرؤى والأفكار والمعتقدات التي تشوي في طبيعة الشخصية البدوية أو الصحراوية على نحو مؤصل في حلها وترحالها.

عمدت مريم الغفلي إلى إغلاق المجتمع البدوي المتخيل على نفسه حتى وهو يرجل جغرافياً؛ فالإنسان البدوي أو الصحراوي لم تغير الجغرافيا البديلة من قيمه ومعتقداته شيئاً، خصوصاً وأنه على يقين من عودته إلى صحرائه وباديته بعد حول من الأيام وليس هجرة نهائية عن البادية إلى المدينة أو إلى مناطق الساحل. وهذا المنحى نجده ينطبق على كل الشخصيات النسوية التي ظهرت في روايتها هذه، خصوصاً «بخيتة» و»شما» ووالدتهما «عويش»، وبعض النسوة الأخريات، لكنه مريم سعت إلى تمثيل شخصية «بخيتة» بوصفها الشخصية النسوية الأكثر تماهياً مع قيم البداوة والصحراء الأصيلة والخيرة والنبيلة. كانت «بخيتة» فتاة نبيلة في وفائها، لكن مريم الغفلي منحتها شيئاً من الرومانسية الحالمة التي تسعى إلى تكريس الوفاء والوعد على نحو أخلاقي نبيل. كانت «بخيتة» وفيّة لصديقتها اليازية عندما احتضنت الطفل الوليد وظلت تربيه كما لو كان ابنها ليس لشيء سوى الوفاء بالعهد الذي قطعته على نفسها أمام اليازية لحظة موتها. ولم تكن «بخيتة» تفكر يوماً بالزواج من مصبح، ولا حتى التفكير في أية لحظة حب معه، لكن مريم الغفلي لعبت على مبدأ التراكم الأخلاقي لتبثه في روح شخصية البطلة «بخيتة» للوصول إلى اللحظة التي وجد مصبح نفسه فيها بإزاء فتاة هي البديل النادر عن زوجته اليازية التي رحلت.

من جهة أخرى، لم تغفل مريم جملة من مخاطر العيش التي تحيط بالمرأة البدوية أو الصحراوية، وهي مخاطر تمليها طبيعة القيم في ذلك المجتمع؛ فلا غبار على أن المرأة في مجتمعات البادية هي شريك الرجل في العمل وفي بناء الحياة، لكنها أيضاً الطرف الأكثر تضرراً من صرامة قيم تلك المجتمعات في نظرتها إلى المرأة، خصوصاً النظرة الذكورية القاسية في أحيان كثيرة والتي تؤدي في أحيان كثيرة إلى نسف وجود المرأة من الحياة جذرياً على مجرد ظن أو نبأ غير مؤكد وشى به واش كما هو حال «بخيتة» التي وشت بها عمتها طريفة فراح سلطان، والد «بخيتة» وأخو طريفة، ليقتل ابنته على مجرد الظن لا غير.

إن تمثيل مريم الغفلي لشخصية «بخيتة»، كشف الكثير عن تفاصيل حياة المرأة الإماراتية في هويتها البدوية تلك التي تعيش في الصحراء الموحشة وترحل إلى أمكنة بديلة أكثر خضرة وأمان ضمن رحلات جماعية تجود فيها المرأة بالعطاء الوافر لإدامة حياة الجماعة بكل أفرادها.

هوامش

(١) تقصد أرض دولة الإمارات العربية المتحدة. مريم الغفلي: طوي بخيتة، المقدمة، ص ٣، ص ٤.
(٢) مريم الغفلي: طوي بخيتة، مطبعة UPP الإمارات ٢٠٠٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٨١. / (٤) المصدر السابق، ص ١٢٧.
(٥) المصدر السابق، ص ١٦. ستؤكد عويش والدة بخيتة على علاقة بخيتة مع اليازية والدة الطفل عبيد بن مصبح في قولها الذي وجهته إلى طريفة التي تكره بخيتة، كما انها ستكشف عن بعض ملامح شخصية بخيتة الجوهرية قائلة: «حرام عليك يا طريفة، هذا طفل يتيم، وبخوت رحومة معه، قلبها الرقيق يسيرها، كانت متعلقة بوالدته اليازية، وانت تعرفين صداقتها لها، اليازية رحمها الله كانت صديقتها الوحيدة، فكيف يمكنها تجاهل ولدها». انظر المصدر السابق نفسه، ص ٦٠.
(٦) المصدر السابق، ص ٣٧. / (٧) المصدر السابق، ص ٥٧.
(٨) المصدر السابق، ص ٦٣. / (٩) المصدر السابق، ص ٦٠.
(١٠) المصدر السابق، ص ٧٦. / (١١) المصدر السابق، ص ٨٩.
(١٢) المصدر السابق، ص ٩٢. / (١٣) المصدر السابق، ص ٩٥.
(١٤) سارة الجروان: طروس إلى مولاي السُلطان، دار الاداب، بيروت ٢٠٠٩.
(١٥) صالحة عبيد غابش: رائحة الزنجبيل، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ٢٠٠٨.
(١٦) اسماء الزرعوني: الجسد الراحل، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ٢٠٠٤.

«زهروردیّة» المصري و«هيولى» القاسمي

تناص أم احتذاء؟

نادين باخص

كاتبة من سورية

قد تفصل أعوامٌ عدّة صدورَ كتاب ما لأحد الكتّاب عن صدور غيره لكاتب آخر، لكنّ تشابهاً لافتاً بينهما لابدّ أنْ ينبّه الذاكرة، فتستحضر ما سبق ومرّت به. والحالُ في المقام هذا، أنّ الفاصل بين صدور كتابين هو عامٌ واحد فقَط، إلاّ أنّهما يحملان من التشابه ما ينبّه الذاكرة، ويحرّضها لِتُقَلّبَ أوراقها جيداً لعلها تصيب حقيقةً ما.

عام الفين وسبعة صدر للكاتب المصري (إبراهيم المصري) كتابٌ حمل عنوان (الزهروردیّة)، وهو عبارة عن نصّ واحد ينتمي إلى فصيلة النصّ المفتوح الذي غالباً ما يتلبّس حالةً شعريّة، فتشرّع له تسمية «شعر»، وإذا بهذه التسمية مكتوبة على غلاف الكتاب الذي يضمّ النصّ الواحد، أو مجموعة النصوص. وبالمقابل، فقد صدر عام ألفين وثمانية للكاتب العماني (زهران القاسمي) كتاب بعنوان (الهيولى)، يحمل ما حمله (الزهروردية)، من نصٍّ مفتوح متلبّس بالشعر، وبالطبع، هذا ليس كافياً لإلقاء تهمة الشبه مع سابقه، لكنّ الشبه الذي تدّعيه هذه السطور وتجتهد لإثباته كامنٌ في نقط عدّة، منها الحالة التي تلبّست الكاتبين حتّى أبدع كلٌّ منهما نصّه الخاصّ، أو قصيدته المتفرّدة، مع عدم إغفال تمايز عالم الواحد منهما عن الآخر من حيث الجو الخاص، لا العام، لأنّ جوّاً عامّاً يشتركان فيه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإنّ تشابهاً يُلْمَس بقوّة بين خصائص كثيرة أضفاها كلٌ من المصري والقاسمي على الزهروردية والهيولى، سيأتي ذكرها تباعاً.

وقبل أنْ يتمّ التطرّق لذكر بعض تلك الخصائص المشتركة، لابدّ من الإشارة إلى بعض السمات الأسلوبية التي اشترك بها النصّان، من ذلك ظاهرة الالتفات، حيث تُلحَظ فيهما هذه الظاهرة بقوّة، فمن غائب إلى حاضر، ومن متكلّم إلى مخاطَب، ولا يختلف حال الأفعال عن هذا، إذ يراوح الكاتبان بين الأزمنة، فمن ماض إلى مضارع، ومنه إلى أمر.

لقد اشترك النصّانِ بأساليب عدّة منها أنْ يخاطب كلٌّ من الكاتبين زهروردیّته وهيولته بالضمير (أنتِ)، يقول المصري:

أنت الزهروردية\ ويا أنتِ...

ويقول القاسمي:

أنتِ\ لستِ شقيقةَ الروح\ لستِ الحبيبة\ ...أنتِ الهيولى.

ومما يُلمَس بوضوح في لغة كلّ من الكاتبين، هو السريالية التي صبغت أجواء النصّين، بحيث تُسهم تلك السريالية بالرفع من سوية الاختراق في لغتيهما، وبجعلهما يصخبان بأساليب الانزياح واستعارة القرينة لما لا ينتمي إلى حقلها، والمزاوجة بين مفردات لا صلة منطقيّة تربط بينها، من ذلك ما جاء في الزهروردية:

أنا ذَكَرُ البرقِ الذي لا أنثى له من فصيلته\ وأنا فأرُ أحراشٍ يحتاج إلى نظارة طبيّة

وكذلك:

الإدراكُ أقلّ من اليقظة، والليل أقصر من غابة تسأل عنكِ في مقهى يرتاده الأنبياء.. واللامرئي من وجودك طالت أظافره حتى أنني أشعر بها في قلبي.. وكلما مرّ قمرٌ أعطيته عنوانك.

أما من أمثلة حضور السريالية في الهيولى:

كلّ صباح...\ تسحب الهيولى الشمس\ من قرنيها\ لتسحق الزهرةَ الغافية.

ومنه أيضاً:

الهيولى\ هي الانطلاق بدراجة نارية\ حتى الاصطدام\ بغابة عطر.

وفي عودة لابدّ منها إلى الخصائص المشتركة التي تمّ ذكرها بدايةً، لابدّ أنْ يتمّ القول إنّ كلا الكاتبين يلعب اللعبة نفسها، بحيث يوهمان القارئ بتسليمه طرف الخيط الذي سيوصله إلى معرفة مَنْ تكون كلّ من الزهروردية، والهيولى، فيذهبان في وصفهما

حتى يُأخَذ القارئ بذلك الوصف، ويظنّ أنّه بدأ يكتشف الشيء الذي يتمّ الحديث عنه، وإذا به يُصعق فجأة بتحوّل وجهة الحديث إلى طريق آخر، وهكذا لا يكفّ كلٌ من المصري، والقاسمي عن توجيه صعقات متلاحقة للقارئ، الذي يُنجز قراءة النصّين على الوتيرة نفسها من الانجذاب والتشوّق للمتابعة، لا يخلوان من المتعة، سيّما بعد كلّ صعقة تعتريه.

وعلى هذا، فإنّ انتقال الكاتبين من إسباغ صفة إلى إسباغ صفة أخرى أدّى إلى تعدّد الصفات. والطريف أنّ الزهروردية تلتقي مع الهيولى في معظم صفاتها وخصائصها، وإنْ اختلفت اللغة المعبّرة عن ذلك في كلٍ منهما.

ولمّا كانت الصفات المشتركة بينهما كثيرة، كان من الضروري انتقاء بعضها وعرضه هنا، من ذلك:

الزهروردية المرأة، والهيولى المرأة:

الزهروردية امرأة\ لا ريبَ في هذا
الهيولى\ تلك المرأة التي نلقاها صدفةً\ في الشهيق

لقد أضفي الكاتبان على الزهروردية والهيولى صفات كثيرة اشتركتا بها، من ذلك الإطلاق والعدم والالتباس وإدراك الأسرار وصنع الخوارق والتحكم بالماضي والحاضر والمستقبل، وأمثلة ذلك تمتد على طول النصين، مثال ذلك ما جاء في الزهروردية الملتبسة التي تمثّل الشيء ونقيضه:

هل الزهروردية ذكرٌ أم أنثى\ الشمسُ أم المظلّة\ هل هي الكفر أم الإيمان؟\ وماذا لو كانت كلّ هذا.

وبالمقابل، يعثر القارئ على الالتباس نفسه في هوية الهيولى، الذي يدفع إلى الشك في طبيعتها، وتناقضها المستمر، ويترك الاحتمالات مفتوحة في شأن مَنْ تكون:

قد يقول شاعر عن الهيولى\ إنها قصيدته التي لم يكتبْها\ ويقول عاشق إنّها وردة\ سوف يدسها في حلم حبيبته\ قد يحكم القاضي على متّهم\ بالسجن معلقاً على حافة الهيولى\ لكنها تبقى صامتة\ على كرسي خشبي في حديقة\ ناقشة اسمها على مسنده.

ومثلما يقدّم القاسمي الهيولى على أنها نهاية مطاف الإنسان، كذلك يقدّمها على أنها مادة الحياة الأولى، يقول:

يحطّ المسافرون حقائبهم على الأرصفة\ فتستقبلهم الهيولى على يديها\ لينعموا أخيراً\ بانتهاء حيواتهم.

ويقول:

لا نعرف شيئاً عن الهيولى\ إلا كونها\ المادّة الأولى لخلق الكون.

ومما يُلفت في الخصائص المشتركة بين الزهروردية والهيولى، ارتباطهما بعلاقة وطيدة مع البحر، فالمصري يقول عن الزهروردية:

البحرُ مزاجها المندلع شالاً أزرق على حجرها

أما القاسمي فيخبر:

هناك حيث الماء\ حيث تبحر بحثاً عن شواطئ\ هناك...\ تنتظرك الهيولى

وكذلك علاقة كلٍ منهما بالموسيقى، فالزهروردية «عملها هو الموسيقى»، أما الهيولى في إحدى تعريفاتها فهي «أنْ تطعنَ قلبكَ بالموسيقى».

ومما تقدّم، قد يسأل سائل: ما سرّ هذا التشابه بين النصّين؟ هل هو توارد خواطر، أم تأثر، أم هو احتذاء حرفيّ ومتعمّد من قبل القاسمي كون المصري هو السابق في نشر نصّه. لكنّ إيجاد إجابة يبقى صعباً، سيما في وقفة سريعة كهذه.

ومهما يكن من سرّ التشابه، فإن الكاتبين أبدعا نصّين يوحدهما السياق الإشكالي، وما تلك الإشكالية إلا جزء من شعريّة تصيب الروح بهزة شعورية، من غير أن تفسح مجالاً لمعرفة سبب محدّد لها.

ويبقى البحث في تشابه النصينّ مفتوحاً على مزيد من الشرفات، وما تم ذكره لا يعدو جزءاً صغيراً من حالة التقارب الملفتة بينهما.

_الزهروردية، إبراهيم المصري، شعر، مطبعة المستقبل، أبو ظبي، الطبعة الأولى٢٠٠٧ .

_ الهيولى، زهران القاسمي، شعر، دار فرقد، دمشق، الطبعة الأولى٢٠٠٨ .

طالب الرفاعي

عندما يكون المكان بطلا !! في مجموعة «شمس»

انتصار عبد المنعم

كاتبة من مصر

تحتفي المجموعة القصصية (شمس) للقاص والروائي الكويتي طالب الرفاعي بالمكان وتجعله بطلا تحوم حوله وعنه حكايا لأبطال يتحركون في حيز مكاني محلي ، ويظهر هذا الحيز كمحاولة للهروب من الواقع المتحول الذي يستنكره الرفاعي ، وأحيانا أخرى كتعبيرعن تلك العلاقة الجدلية بين ما كان وماهو كائن قبل وبعد طفرة ارتفاع أسعار النفط .

لجأ الرفاعي إلى تقديم البيئة الكويتية ، وركز على الأماكن التي يستحضر بها الذكريات ، وجعل مسرح الأحداث التي تظهر عليه تلك الذكريات محدودا ، لا يتعدى كثيرا حيز المدينة ، الحي ، الشارع ، المنزل ، الغرفة ، الخيمة ، المكتبة ، جميعها تمثل حدود العالم الحسي الذي تعيشه الشخصية كواقع آني ، ثم يضيف عليه الصبغة المحلية الكويتية ، مثلما فعل نجيب محفوظ في اختياره للأماكن التي تناسب شخصياته التي تفوح منها نكهة الحارة المصرية .

ومثلما إهتم طالب الرفاعي بالمكان في رواياته(رائحة البحر، ظل الشمس وسمر كلمات) وجعل أحداثها تنتقل بين شوارع الكويت وحاراتها ومطاعمها، محتفيا بالبحر بشكل خاص ، نجد أنه في (شمس) جعل من الشويخ ، قصر السلام ، شارع الخليج العربي ، والأبراج الثلاثة التي تقف في مواجهة البحر ، ومطعم ميس الغانم أماكن يستخدمها ليستحضر الذكريات ، ثم ينسج عليها قصصه التي ترصد العلاقات الاجتماعية المتشظية ، وميكنة حياة البشر .

أنسنة الأماكن والأشياء سمة يرتكز عليها الرفاعي في اسلوب إسقاطي، ليأتي نقد الواقع من هذا الفضاء المكاني المحيط بالإنسان ذاته ، فيتحول المكان من مجرد مساحة جغرافية ساكنة إلى كائن حي ، بل إلى شخصية محورية تشعر وتتفاعل مع الواقع ومع باقي شخوص القصة .

في (ليال) تتحول أبراج الكويت الشهيرة التي صممها المهندسان الدنماركيان سون ليندسورم وميلن بجورن على شكل مرش العطر التراثي الكويتي ،إلى عائلة مكونة من البرج الأصغر كإبن ، والبرج الأكبر كرب الأسرة لأهميته ، بما يحويه من مطعم دوار أو الكرة الكاشفة التي تكشف الكويت لزوارها ، والبرج الأوسط الذي يمثل الأم الحبلى بما يحمله من خزان للمياه في أوسطه والتي تمثل الجانب المحافظ في المجتمع .

البرج الاصغر يترك مكانه ليتجول بمفرده يرصد ما طرأ على المجتمع من ظواهر حديثة من استقدام للأيدي العاملة الأسيوية ، وفساد إداري ، وادمان بعض الشباب للمخدرات ، وتغير المنظور القيمي وظهور دور المسنين كحل لعقوق الأبناء، البرج الأصغر تتلبسه مشاعر الحزن فيعود لمكانه محاصرا خلف أسيجة تمنع فراره مرة أخرى .

وفي (الواجهة) يبدو البحر كمكان وصديق (عجوز حزين ذو رأس شائب وصدر عار ومئزر مبلل يستر نصفه الأسفل) يتحدث مع ناصر الشخصية البشرية ، يشكو البحر ، يعتب على أهل الكويت نسيانهم له وانشغالهم بالنفط والدينار، «هجرني أهل الديرة. أداروا وجوههم عني، خطفهم النفط الأسود، وألهاهم الدينار!»

البحر يبكي أيام الصيد ، وعودة الصيادين ، ورائحة الحناء التي تفوح من أجساد النساء المتلهفة لعناق القادمين ، يشكو البحرغابات الخرسانة التي غزت الشاطئ وأخفت وجهه الذي ما عاد باسما كما كان.

ويظهر (المحل) كمكان يلفه صوت مكيف رتيب ، ومانيكان مصقول بملابس عارية ، يفتح آفاقا من الأخيلة الليلية (مانيكان) ، ويصبح المكان هلاميا لا يفرق بين العالم وواجهة المحل الذي تغادره المانيكان لتتجول بين البشر ، في إشارة ربما لتحول البشر إلى أقنعة ، أو إلى أن الحياة ذاتها تحولت إلى واجهة محل ، تعتمد العلاقات فيها على شاشة

وجهاز تحكم عن بعد للتواصل مع الجميع (شاشة) .
ويظهر المكان كتميمة يتطهر بها وعندها عثمان الذي تكالبت عليه أمراض الحضارة الحديثة فانهكته جسدا وروحا ، ولم يكن هذا المكان غير البحر رمز التطهر والخلاص ، على شاطئ البحر جاء الاطباء يجرون لعثمان عملية التطهير (علي السيف) ، ويتناهى إلى سمعه هدير الموج مختلطا بصوت البحارة يؤدون (الخطفة) ، والطبيب يستأصل مابدا له من جسد عثمان ، وبالخلفية يتردد صوت المطرب الشعبي عوض دوخي مبتهلا (يالله يا لله يا لله سيدي الكريم ...هولو سيدي) ويقرر (الرفاعي) أن الأحبال الصوتية لا داعي لها مشيرا إلى تقلص مساحة الحرية التي من الممكن أن يتحرك فيها (عثمان) دون أن يصاب بالأذى من أي جهة معنية (لا داعي للكلام هكذا أسلم) ، ويحذف الرفاعي المسافة بين الواقعي والمتخيّل ، فنرى ونسمع تهاويم لا تفرق بين طبيعة المكان الآني ، وما كان عليه سابقا ، ليجعل الواقع متخيلاً ، والمتخيّل ملموسا في تداخل للزمن والمكان.
وتظهر الخيمة كمكان يجمع كل أضاد الحياة ، نقابل فيها الراوي التقليدي للحكايا ، ولكنه في جو من الفانتازيا يستخدم كل معطيات الحضارة من ستالايت وهواتف محمولة ، تحيلنا إلى المنظومة المستحدثة التي إقترن فيها رأس المال بوسائل الإعلام.
وربما يكون المكان غرفة (ليلة باردة) (ليلة أخرى) ، ولكن تلك المساحة المكانية المحدودة حوت بين جنباتها صور لأحداث تفوق هذا الحيز ، مثلما كان في غرفة (فنجان شاي) لنجيب محفوظ ، حيث رأى الرجل القابع على السرير كل أحداث الدنيا تدور في غرفته أمام عينيه.

اهتم الرفاعي أيضا بالغربة المكانية وغربة الآخر (تحت الشمس) ، غربة تلفح عمر أبو اسماعيل ليتضور كدا وألما من مغترب مثله ، يتصيد فرصة لطرده من العمل ، ولا يجد أبو اسماعيل غير الموت كمكان افتراضي يتخلص فيه من من حصار رئيسه في العمل .
وغربة زياد التي يمتطي فيها ساقية العمل التي لا تترك له فرصة ليجتمع بزوجته (ليلة أخرى) ، وتمضي الليلة تلو الاخرى ، وزياد مابين حاجته لأحضان هناء في نهاية يوم من أيام صراعه مع الحياة ، واستيقاظه في اليوم التالي على صوت المنبه دون أن يتحابا ، ليأخذ دوره مجددا في الحياة التي لا تكف عن دورانها ليوفر احتياجات أسرته التي تغرب من أجل تأمينها .
وقد يكون المكان مجرد لوحة فنية تسكنها سمكة سوداء تمل حياة الرتابة فتغادرها ، ترفض الحياة الميكانيكية التي غرق فيها الإنسان الذي نسي بشريته ، ليعتبر يوم عطلته يوم عذاب لا يوم راحة واسترخاء (سمكة سوداء) ، وانحصرت المتعة فيها في سيجارة وعري كامل يمارسه بين جدران شقته كنوع من التغيير والحرية .
إصرار الرفاعي على أن يكون البطل هو المكان المتمثل في الكويت ببحرها وحاراتها وشوارعها ، يعطينا انطباعا بأنه يؤسس لنفسه مكانا بجوار ماركيز ، ومحفوظ ، وعبدالرحمن منيف ، وديكنز ، وأمين صالح ، في تركيزهم على محلية الفضاء المكاني الذي تتجول فيه شخوصهم الروائية والقصصية ، وحرصهم على تأصيل بيئتهم المحلية لتكون انطلاقة نحو العالمية ، ولذلك كان من الطبيعي أن نعيش محلية الفضاء المكاني الذي يتحرك فيه طالب الرفاعي ونتنفس معه رائحة البحر .

حـول بيـت
الشعر العُماني

طالب المعمري

إذا كان للشعر ضرورة منذ الأزل فان اهتمامنا بالبيت الشعري حالياً، كما اهتمام السلف به انعكاساً لتلك الضرورة والحاجة لأن يكون له قيمته وأهميته في نفوسنا كشعراء ومتذوقين ومهتمين.

بيت الشعر العُماني سيكون بيتاً رمزياً وحقيقياً بما نرغب ونطمح كونه فكرة انسانية لا غنى عنها لنا، تنطلق من مسقط (العاصمة) نؤثث فيه حيواتنا الهائمة بالشعر، روحه ومغامراته المبدعة والمتجددة.

إذاً بيت الشعر.. بيت لجميع الشعراء لا يلغي، لا يستثني أحداً.

غايته الحرية وسؤاله أولاً وأخيراً الشعر العميق، الغامض والمتجدد فهو سيكون تجربة جماعية ضمن المجتمع المدني الحقيقي الذي نطمح جميعنا أن نرى تشكله على خير ما نريد متوافقاً مع رغباتنا كونه كيانا ثقافيا إبداعيا مستقل أساس منطلقاته الحرية المطمئنة الى فعل التجديد والفعل الانساني الخلاّق.. هدفاً وغاية.

فالبيت الشعري العُماني.. هو بيت لمن له (بيت) في الشعر. الشعر ذو المكانة والسمو العالي، لا يهدأ بالهم (الشعراء) وهم ينظرون نحو جمراته المتوقدة بالتوهج واللمعان.

تلك النظرة العميقة والشاملة والآسرة للشعر في جماليته وولادته وجدّته المتجددة دوماً فبيت الشعر هدفه الارتقاء بالشعر وتخصيص تميزاته وإبرازه بما يليق به من كونه عالي المكانة، وكذلك تأصيل دور الشاعر والشعر في الحركة الثقافية التي نرى أنها بدأت تأخذ حيزها في المكان العُماني فالاهتمام بالشعر في عُمان يأتي من منطلق كون المكان العُماني أرضا خصبة بمنطلقاته الأولى قديماً. أسواق عمان قبل الاسلام وتتالي فصولها في التراث الشعري عبر الأزمنة وصولاً به في مرحلتنا الحالية الى الارتقاء به من غبار النسيان وثقافة العولمة التي بسطت حضورها بقوة لصالح ثقافة الاستهلاك والترفيه، من هنا، أتى الاهتمام ببيت الشعر العُماني كونه فضاء يجمع الشعراء، وكذلك العناية بالشعر كمتن مهم بالذاكرة العُمانية.

فهذا البيت سيكون رافداً للثقافة في عموميتها وجماليتها ومنبرا خاصا للشعر. وسيكون هدفه أيضاً تعزيز الحضور الإبداعي خصوصاً الشعر مع الملتقيات الشبيهة (كجمعية الكتاب والأدباء) وغيرها، وتعزيز التواصل الإبداعي (الشعري) في داخل عُمان وخارجها ليعود بالنفع للشعر الحقيقي لأن يأخذ حضوره ومكانته الحقيقية.

الشعر.. ذلك الوعد المستحيل..

فلا حدّ للشعر.. إلا الشعر نفسه.

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 التاسع والخمســون

يوليو 2009 م – رجب 1430 هـ