61

العـدد الحادي والستون

يناير 2010 م - محرم 1431 هـ

عنوان المراسلة:

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

الأسـعار:

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:

– عناصر المشهد: سيف الرحبي

8

● **محور:** عبداللطيف اللعبي.. وجائزة «غونكور» الفرنسية.

20

الدراسات:

– ايضاح نظم السلوك الى حضرات ملك الملوك: ناصر بن جاعد الخروصي: تقديم وتحقيق: وليد محمود خالص– حول معنى الغربة والغرابة: شاكر عبدالحميد– الألم/ العزلة/التطهير (نموذج التوحيدي): هالة أحمد فؤاد– محمود البريكان.. محاولة أولية للتعرف عليه: صلاح نيازي– مجلة «شعر» اللبنانية مراجعة الروافد والتشّكلات (محمد الماغوط وبول شاوول): حبيب بوهرور– قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبدالعزيز المقالح: محمد يحيى الحصماني– مركزية القيمة.. في الثقافة العربية الكلاسيكية: عبدالستار جبر– عالم الإنشاء المغلق.. ماركيوز ونقد لغة السياسة: عماد عبداللطيف – الحطيئة ومستويات الصورة الفنية في شعره: سمية الهادي – الذاكرة المضادة في روايات منتصر القفاس وأحمد زين : لؤي حمزة عباس – تنويعات على معنى الأدب– للمستشرق الفرنسي: شارل بلاّر تعريب: رمزي رمضاني.

146

لقـــاءات:

– فاطمة الشيدية: عبدالرزاق الربيعي.
– خليل النعيمي: محمد المزديوي.
– خالد مطاوع: عابد اسماعيل.

166

تشكـــيل:

– المينا بهجة الصياغة الاسلامية : سعد الجادر .

178

مســـــرح:

– «معجزة القديس انطوان»: موريس مايترالينك ترجمة: عبدالمنعم الشنتوف.
– المشهد الأخير: حواء حسان عزت.

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

194

سينمـــا:

– سوف تسفك دماء سيناريو: بول توماس أندرسن ترجمة: مها لطفي.

218

شعـــر:

– فسوافا شمبودسكا: أحمد شافعي– أشياء السيدة التي نسيت أن تكبر: منصف الوهايبي– من وحي القراصنة هلال الحجري– مريم: جرجس شكري– كـ«سيرة النائم في السكون»: موسى حوامدة– قصائد: منال أحمد– قصائد: ابراهيم زولي – يتناسلون كالطحالب: عبدالمجيد التركي.

242

نصـــوص:

– دون أن تسمي الأشياء بأسمائها : هدى الجهورية – ماكينة الفراشة: جوخة الحارثية – أرملة : ميشيل لاتيوليس ترجمة: محمد حلمي الريشة – الزائرة: دنى غالي – قصص قصيرة: محمد نجيم – المجلس حياة: كفضاء في الروح : حمود الشكيلي – اليوم ما قبل الأخير من حياة صياد أعمى: محمود الرحبي – عطش: امتنان الصمادي

262

متابعـــات:

– الترجمة والفلسفة في العالم العربي: عبد السلام بنعبد العالي– سعد البازعي وجدل التجديد في الشعر السعودي: صابر الحباشة– سركون بولص في (حامل الفانوس في ليل الذئاب): شاكر مجيد سيفو– خوان غويتسولو «الاربعينية» والخيال الديني الصوفي: محمد آيت لعميم– آمال موسى وتجليات الماء والضوء في شعرها: أحمد الجوّة– مرام المصري: أنوثة ولغة في العراء: بيان الصفدي– ابراهيم الحجري كينونة مفرطة الأوجاع: رشيد طلال– فضيلة الفاروق بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة موت في تاء الخجل: عبد الرحمن تبرماسين– سوسن العريقي في ديوانها الشعري «أكثر من اللازم»: عمر محمد عمر– «لا يمكن الوثوق بالشعر» رؤية معاصرة للشعر الحديث: دلدار فلمز– عائشة البصري في «شرفة مطفأة»: أحمد الدمناتي– جماليات المكان العُماني– الكتابة التي تغيّر: طالب المعمري.

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

عناصر المشهد

– ١ –

والذي قصر بالشعر كثرته وتعاطي كل أحد له حتى الغوغاء والسفلة
(العسكري- في كتاب الصناعتين)

هذه العبارة العاصفة في غضبها ورفضها من قبل ناقد ألمعي مثل العسكري، صرخة احتجاج لما لحق الشعر والأدب في عصره من ركاكة وانحدار مقيت، جعل الجهلة والأدعياء يسطون على هذا الحقل الذي هو من السموّ والرفعة بمكان قصيّ و«صعب سلّمه».. عبارة العسكري أو صرخته تنسحب على الأماكن والعصور بمختلفها. وهي دفاع عن الحقيقة الإبداعيّة الأصيلة في وجه الزيف والإسفاف والرطانة حيث السماسرة والدجّالون أصبحوا يحتلون الحلبة من كل حدْب وصوب. والتبس على القارئ البسيط الفرق الجوهري بين الحقيقي والزائف وغامت الحدود والمسافات. خاصة في غياب المعيار النقدي الصادق موقفاً والكاشف معرفة، وفساد الذوق.. في المشهد الأدبي الراهن، يكفي أن نلقي نظرة ولو سريعة على النتاجات المطبوعة والمنشورة لتكشف البداهة الطبيعية لمقولة العسكري في الكثير من هذا النتاج. ومما يزيد الأمر فداحة في زمننا هو تطور أدوات النشر الطباعي والالكتروني والفضائي، مما يوسع رقعة الانحطاط الأدبي بمسافات ضوئية عن زمن أسلافنا. ويجعل فرز الحدود بين النقيضين صعباً وملتبساً على غير القارئ المتمرّس..

وأصبح (الأدب) مطيّة للانتهازيين في الوصول إلى غايات، هي في الطرف النقيض، من جوهره ونبله الجمالي والإنساني.

التسويق الإعلامي الذي يعتمد على توفر الشرط المادي والشطارة والعلاقات العامة.. اذا كانت هذه المسألة لا يخلو منها زمن أو ثقافة وأسلوب تعبير.. فرطانة «الحداثة» وغموضها المفتعل، ذاك القادم من السطحيّة والجهل والفبركة، وليس الغموض (بالطبع) القادم من شروط المعرفة الإبداعية، البعيدة الغور والأبعاد وهي تلامس هاويات الوجود وتعقّد الحياة والإنسان (الغموض الماسي)، من فرط ما يختزن من طبقات دلالية وجمالية.

هذه الرطانة الحداثيّة التي تزيد خطورتها على التقليد السطحي الذي يدّعي التراث،وهو الذي سحق التراث بمعناه الإبداعي الخلاّق واستعاض بالفتات والقشور،– هذه الممارسة، هي التي جعلت الكتابة مسرحاً للبلاهة المدعيّة والغباء المتعالم وتفريخ العقد والأحقاد الصغيرة. وتلك النزعة في الكتابة تقدم نفسها صعبة المنال ومعقدة، وهي لا تحتوي إلا على الخواء المفبرك في نصوص وجمل ذات بريق براني، إذ ليس كل ما يلمع ذهباً كما قيل، ذهب الكتابة في مكان آخر تماماً..

في الشعر، في الرواية التي أضحت، في جانب كبير منها،تشبه الصرعة الاستهلاكية، وليست حاجة تعبيرية وروحيّة تتلمس شكلاً بعينه. وما نصادفه في المجال النقدي «التفكيكي» وغيره من هول المعاناة، وأنت تقرأ، جبينك يتصبب عرقاً وتسرح بين الجملة والأخرى، لعلك تجد ضالة المعنى أو اللامعنى الذي يرتطم بأعماقه الكائن والكتابة،(كما في أصقاع المعرفة العميقة، النظرة والموحشة)، لكنك في النهاية لن تجد إلا التفاصح والتذاكي وتلك الرطانة البائسة التي لا تزيدك إلا ظمأ ومسغبة.. في جو الميديا والكذب يلتبس مشهد الكتابة وتمحى الحدود وتتساوى.

الشاعر والكاتب الذي أفنى حياة وعمراً ليقول تمزّق روحه ويؤشر لمرحلته وعصره، يتساوى مع مهرجي هذا المشهد، أحفاد الرطانات، بكافة أنواعها، والانحدار الأدبي والقيمي.

* * *

بعد قرون من زمن العسكري أشار الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، إلى الفكر الذي أصبح مقرفاً، لأن الأوغاد تسللوا إلى عرينه فلوثوا ساحته وألحقوا به العار والإهانات.

– ٢ –

«أيتها الطهارة
إنك موجعة نازفة»

نحن في آخر عام سيلتحق لا شك بجحافل الأعوام التي

سبقته والتي ستأتي بعده، مشكلة محيط الأزمان المندفع صوب المجهول.
لا مشاعر ولا طعم إلا طعم الخسارة والخذلان، طعم الغدر والزيف الذي يجود به زمن الانحطاط الكاسر على الأرض العربيّة.
لا شيء غير هذا الارتطام العدمي الكبير بجدار التاريخ والزمن، وهما الأكثر مرارة وعقاباً خاصة حين يعيش الإنسان في هكذا برهة، لا تتكشف خباياها إلا عن كل ما هو قبيح ومتضع ولا إنساني..
ونفاجأ، أو لم نعدْ نفاجأ، حين يجرف هذا الطوفان الانحطاطي بشراً، كنت تظن بهم غير ذلك ، كنت تعلق عليهم قشة الأمل الأخيرة..
رواية الجزائري أمين الزاوي (شارع إبليس) تندرج في هذا السياق الارتطامي، الذي لا يساوم ولا يلّطف ولا يستطرد فيما لا طائل له، إنه يأخذ قارئه على نحو صاعق ومباشر، مباشرة الفن الأساسي الذي يحرق صانعه من فرط صدقه ويحرق تاريخه المتخثر، لمقاربة الحقيقة المغيبّة دوماً، خلف حُجب المسلّمات والقيم التي أضحت ثابتة في وعي المنظومات والأفراد، وان قُوربت فعلى خَفر وموارية وترميز معظمه يسبح في الغموض، اللامقنع ابداعاً وتاريخاً..
أمين الزاوي ينقض في (شارع ابليس) على تلك القيم والتصوّرات التي شكلت منظومات الوعي العربي المعاصر، من جزائره الى مشرقه، وفي يده معول النقض والتهشيم.. لم يعد شتم الاستعمار بديلاً مجدياً، على ما ألحقه من خراب، عن مساءلة الداخل، مساءلة كيانية تصل الى مشارف «الخيانة» بمعناها الخلاّق.
مساءلة «الثورات»، الوقائع والمفاهيم، انطلاقاً من الثورة الجزائريّة التي ينزع عنها الزاوي، كل تلك الهالة المقدسّة، حتى دمشق وبيروت المسرح الواقعي والمتخيّل لهذه الرواية الفريدة.. حتى الثورة الفلسطينية والايرانية، ومجمل النسيج الاجتماعي الذي يشكل المرحلة الحاضرة.
ولكي يقول الزاوي أمين، كل تلك الأشياء المصنوعة من الجحيم والمفارقة المأساوية، كان عليه أن يهضم أدوات تعبير وتجريب استقاها من أكثر من مصدر، لتشكّل لُحمته الخاصة التي يستطيع من خلالها أن يسجل هذه الشهادة، ليس بالمعنى الوثائقي بالطبع، وإنما بأدوات الفن وسحره الأسر.
شخصيات تظهر وتختفي، بعضها لصفحات قليلة لكنها ضمن النسيج العام للرواية تترك أثراً في نفس القارئ، تترك جراحاً. وهي في غمرة عبورها السريع تضيء مسرح الأحداث، كما الأحلام الثوريّة والثقافية والعاطفية، أحلام الطفولة والعمر الهارب. أحلام ذلك الجيل أو الأجيال التي ضحّت وشقت أيما شقاء وتضحية لتجد نفسها آخر المطاف في أرض مضروبة بزلزال الفساد والقذارة، يسومها النخاسة والانتهازيون الجهلة «الرخاص» بالدارجة الجزائريّة.
رغم كل ذلك الضوء الكاشف الذي من فرط كثافته يبلبل البصر والبصيرة، الذي يسلطه الروائي الجزائري على ما آلت إليه أمور الراهن العربي ومن زوايا ونوافذ متعددة تستدرج دوماً نحو القعر الأقصى للدمار الإنساني، يمضي قارئ (شارع ابليس) في الرواية بمتعة جماليّة عالية، كل العناصر موظفة في سياقها المقنع فنياً، كل شيء له مكانه وسط هذه الفوضى والانهيار الشاملين.
الفن يثأر بطريقته دائماً، والأسطر السابقة تأخذ مصداقيتها من قراءة الرواية، التي هي من الغنى والإدهاش، تحتاج الى قراءات ومقاربات مختلفة أكثر تفصيلا واستقصاء.

– ٣ –

في وجه من وجوه الاغتراب الكثيرة المتعددة، التي شكّلت العامل الجوهري للأدب والفلسفة، هو ذلك الشعور المهيمن بالانفصال عن المحيط والأشياء والقيم السائدة المتداولة ...
شعور لا يخفف فداحته أي توّسلات يحاول الفرد المغترب أن يستدعيها ويمارسها ليزيح ثقل هذا الشعور أو يخفف من سطوته التي تطبع السلوك والتعبير...
ليس الشعور بخسران الوجود واضطراب الكينونة في منحاه الوجودي (الانطولوجي) فحسب، وإنما الشعور المغترب تجاه المعيش اليومي وأنماط الحياة، من السكن وطبيعة العلاقات الماديّة المحضة في بلدان لا تفتأ تجر ذبول الادعاء بأنها متماهية مع تراثها وتاريخها المشرق، وهي في واقع الحال ليست متماهية إلا مع الجانب السلبيّ وقيمه من هذا التراث، كما هي كذلك في الالتقاء حدّ التماهي والانسحاق مع قيم الحضارة المهيمنة (الغربية الامريكيّة) في البرهة الراهنة ...

الجوانب الروحيّة المُدَّعاة لا تحضر إلا كطقوس إعلاميّة وأوامر ونواه تعليميّة لحظية، وليست كممارسة فعليّة لمجموعة قيَم تحوّلت إلى سلوك وفاعليّة اجتماعيّة حاسمة .. إنها على مستوى المظهر وليس الجوهر المقذوف في مهبّ الغرائز والقيم الاستهلاكيّة والمنفعيّة في أكثر أشكالها فجاجة وسطحيّة ...

وإلا فما معنى هذا التكالب وهذا الافتراس الذي لا تستطيع حتى القوانين التي يتم التحايل عليها وتحطيمها إن وُجدت، من قبل (الأقوياء) وأزلامهم – كبح جِماحه ..

وحدهم الأفراد المغتربون، يحسّون بذلك الانفصال الذي يدفعهم إليه المحيط البشري والقيمي. فهم يعيشون المنفى والاغتراب حتى داخل أوطانهم حسب التوحيدي . تلك الأوطان التي مزقهم إليها قبل ذلك الحنين...

وعلى طريقة (مجبر أخاك لا بطل) لا يستطيعون التواصل إلا على مضض، دعك من التوحد والاندماج، سيكون حلم التوحد مع محيط آخر تخترعه المخيّلة وسيؤثثه المغترب بمخلوقاته الخاصة وطُرز عمارته وقيمه الجماليّة التي ربما لا توجد على هذه الارض، إلا في بطون الكتب والأجداث ونَزْر من أولئك الذين غرّبهم الضياع وانحدار الأزمنة ..

يفكر المغتربون، أن هذا الانفصال، ليس سلباً فظاً بمجمله، وليس جحيماً وكما عبر الفيلسوف الفرنسي، فالجحيم هم الآخرون، في هكذا أوضاع وقيم، وسيكون الانفصال في ضوء هذه النظرة، واحة المغترب وجنته المفقودة في التواصل والزحام ..

هذا النوع من التواصل، في هكذا محيط، هو الذي يغرّب الفرد عن ذاته وعما تبقى له من إيمان بالحياة ويرميه إلى هاويات التبلد والرماد...

هو الذي يفقد أي متعة مشاهدة إلى منظر خفي في الطبيعة، إلى امرأة عابرة تحمل أملاً غامضاً، يفقده حلم العدالة والرأفة ..

في هكذا مجتمعات لا يجد الفرد شيئاً من ذاته إلا في العزلة والليل والظلال، فيكون الاغتراب إحدى النعم التي منَّ بها الباري على مخلوقاته المعذّبة والتي هي دائما في قلب المحنة والاختبار .

وفي هذا المنحى سيكون (العمى) أيضاً ضمن منظومة تلك النعم كما عبر طه حسين: (الحمد لله الذي جعلني أعمى كي لا أرى وجوهكم)

– ٤ –

يعْبر المسافر المسافات والأصقاع، الوجوه والذكريات، يتطلع إلى الحقول الشاسعة أو الصحارى الجافة ..

والغيوم الركاميّة تتطاير كالدخان، في الحقول والصحارى . من نافذة قطار أو طيارة أو باخرة تمخر المحيطات، المشاهد والصور كالوجوه والذكريات، تتداخل وتتقاطع أحياناً في رأس (شهوتها محو المكان) ونزوعها الغياب. ليس ثمة من وقت طويل مثلما هو في العهود الغابرة يسفح فيه المسافر دموعه على الأحبة والأطلال، سرعة النقل والعصر تخطفه، لكنه لا بد ينزف في الداخل بصمت، وحين تتوارى بلاد عزيزة أو ذكرى، يحس أن ثمة شيئاً، اقتُطع من جسده، من روحه المقذوفة في خضّم رحيل لا ينتهي، رحيل معذَّب، لكنه لا يقر بذلك، فالأكثر عذاباً لديه وفداحة هو ما يدعوه بالاستقرار البليد ...

حركة المسافر ووعيه بالحياة يختلف بالضرورة عن الآخرين . وعي المسافر وإحساسه مثل ذلك الإحساس الذي ينتاب الجندي الذاهب إلى المعركة، فيه الكثير من التسامح وانعدام المصلحة كغاية والتخطيط المسبق لحركة العلاقات ووجهتها، سواء العلاقات المكانيّة أو البشريّة .

ربما وجهة الجمال والشفافية الشعريّة تأخذ الجانب الأكبر، وذلك الإحساس بالخطر الذي تصغر أمامه أمور يظنها المستقرون غاية في الأهميّة...

البحّار في رواية (ميشيما) ثلاثيّة الخصب يبدي مثل هذا الشعور، وحين يودّع الأهل والصحب كأنما يودعهم للمرة الأخيرة. الحجّاج إلى بيوت الله المقدسّة، تنتابهم مثل هذه الأحاسيس أيضاً، ويحاولون التجرّد لجهة النقاء والعبور السريع على هذه الأرض.

* * *

ليس للمسافر أو المترِّحل، من علاقات قارّة، دوران في الأرض ودوران في الأعماق، تترسب العلاقات الحميمة والعواطف فيها وتبني مضارب حنينها، لكنه يظل نهباً لهذا الدوار الأفقي الذي تتقاذفه أمواجه من غير رحمة لكن بعذوبة وجمال فريد...

العذوبة هنا تتوحد مع توأمها الاشتقاقي ؛ العذاب .... الجمال المؤلم الحزين...

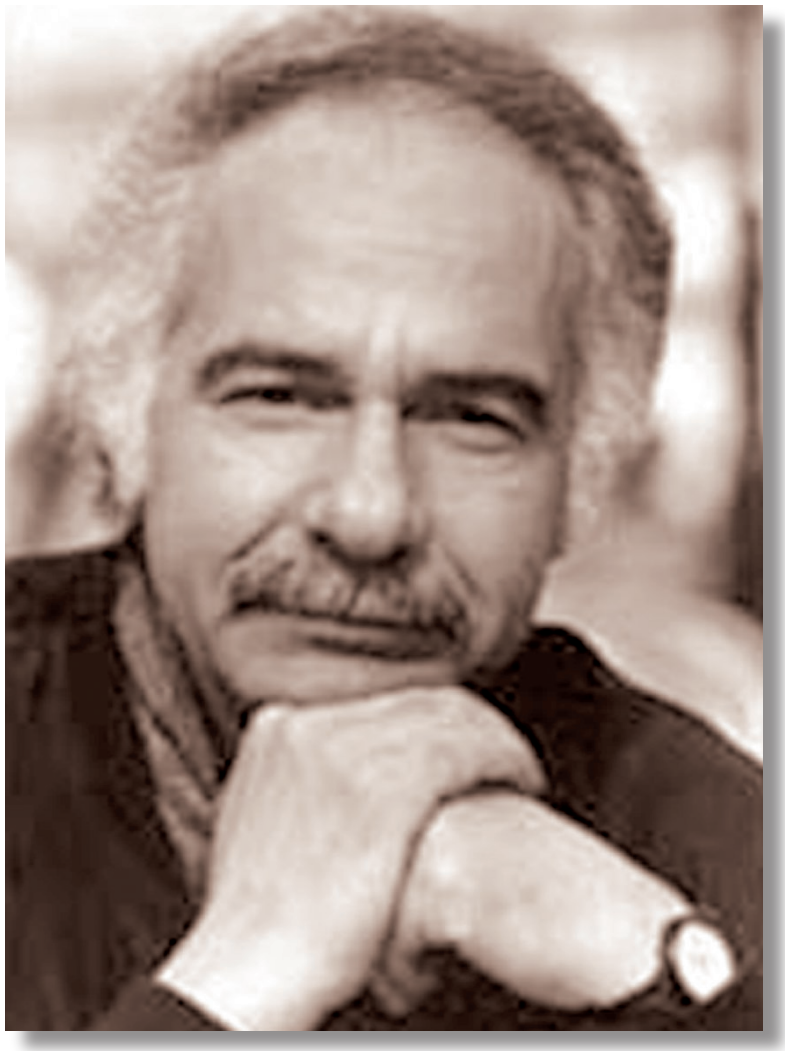
يحاول المسافر في ليل العالم، التوحد بذاته، بما يظن أنه

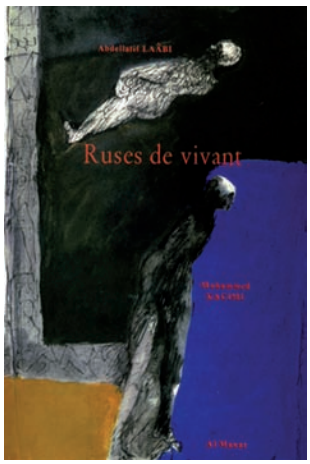
صلب وحقيقي في حياته كي يسند روحه ولا يتكئ إلى حائط الهباء المطلق..
إنه يشبه الحاج أو البحار فعلاً، لكن هذين الأخيرين يستندان إلى مُثل وقناعات ثابتة، وهو في حالته أقرب إلى البحث عن حقيقة غامضة أو معجزة مستحيلة الحدوث إلا بالموت ربما، وهو يدرك هذا ورغم ذلك الإدراك الأليم يواصل سيره وهروبه من أشباح غامضة إلى أفق أكثر غموضاً، لكنه أكثر تفتحاً على عوالمه الداخليّة، وما يظن أنه الخير والحق والجمال . هذه المفاهيم التي في غيابها يكمن الشغف بها وتكمن عظمتها الحقيقيّة .. وينفجر من هذا الغياب مناضلون أشاوس تخلّدهم الكتب والتاريخ . ينفجر مترحّلون في ليل الفكر، ومسافرون لا ينظرون إلا إلى الأحذية والطرقات..
جدَل الأحذية والطرقات، جدل معّقد لا يعرفه إلا من قَدَح زناد المسافة، وخبر الترحّل والفراق في وحشة الليالي والناس نيام.

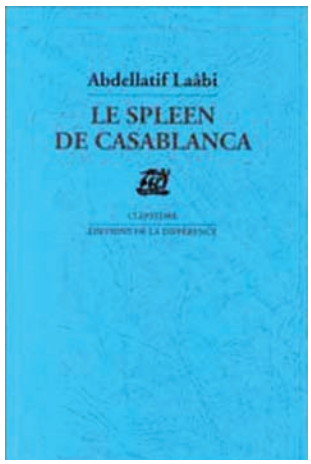
– ٥ –

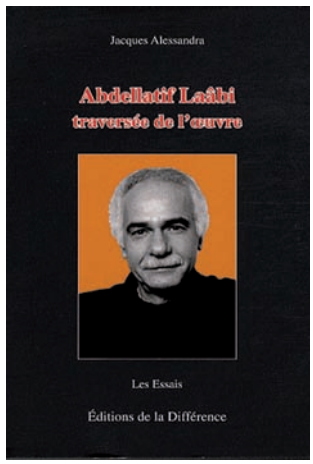
(كنا في طريقنا صوب الخليج، الذي يعد أكبر المسطحات المائيّة الخانقة في العالم، وهو ساخن منذ الأزل لوقوعه بين شواطئ ملتهبة حيث يندر جداً أن تسقط عليها قطرة مطر، وحيث السهول لا تعرف الخضرة، وحيث لا يتطور شيء في هذا الجدب السرمدي إلا مملكة الجماد فحسب . ومع ذلك كانت الرطوبة الخانقة ترهقنا وتجهدنا، وكل شيء لمسناه وجدناه رطباً دافئاً، بل كنا نتنفس البخار كأنما كنا واقفين فوق حمام ماء يغلي، أما الشمس العنيفة فقد أبقتنا في درجة الحرارة نفسها صباح مساء، تشرق وتغرب صفراء باهتة دون أن نرى أشعتها، لأن البخار يحجبها بضباب الشمال).
المقطع أعلاه استُل من مقال الرحالة وضابط البحرية الفرنسيّة والكاتب (بيرلوتي) وهو الاسم المستعار لـ(جولين فيو) ١٨٥٠–١٩٢٣. حسب المترجم العماني يعقوب بن ناصر المفرجي.
قليلة هي الكتابات المترجمة للرحالة غير الإنجليز، والذين جابوا صحارى الخليج والجزيرة العربية وبحارها المترامية حتى أعماق المحيط الهندي، الذي سيصفه مواطن (لوتي) بعده بقليل، أعني الكاتب الفرنسي (بول نيزان) الذي لم يكن في البحرية وإنما في الحزب الشيوعي – الفرنسي، حين كانت ايديلوجيا هذا الحزب تشكل نوعا من حلم خلاص للنخب الثقافية في العالم – وصفه بجحيم البحّارة.
عبر رؤية كاتبين فرنسيين جابا هذه الأصقاع النائيّة الموحشة والتي تجسّد الفصل الأكثر جحيميّة ورعباً في الطبيعة .
على مستوى الكوكب الأرضي برمته ربما... تلتقي رؤيتهما في وصف هذه المناطق التي أحكمت قسوة الطقس والمعيش طوقها على كل الكائنات والأشياء. وجعلت البشر في امتحان دائم أمام هول هذا المشهد الذي تمسي فيه الحياة أشبه بمعجزة النبع الذي يتفجّر في صحراء قاحلة يسحلها بركان الجفاف من غير هوادة ولا رحمة، أشبه بمعجزة وادي العيون في رواية عبدالرحمن منيف (مدن الملح) ..
يمكن القول في هذا السياق، إن الطبيعة نفسها تمتحن وتختبر عنفها الخاص ،على هذه البقعة من أرض البشر والجوارح . حدود هذا العنف، الأفق الشاسع اللامحدود للقسوة حيث يبقى الربع الخالي شاهدها الأكبر، درة تاجها الملكي.
تختبر عنفها وقسوتها كما يختبر البشر جيوشهم وهي تستعد لخوض المعارك في تخوم الصحراء الحارقة أو في المدن المأهولة بالحدائق المخضرة والأنهار، وكما يختبر الجسد المكبوت حتى الانفجار، أناه الأخرى، أناه العاشقة وقد أمطرته حناناً وشهوة بعد طول غياب ...
تقرأ عن رحلة الفرنسي في ذلك الزمان البعيد القريب حيث تصعد سيارتك الواقفة أمام العمارة، وقد تحولت إلى كتلة من اللهب . تدير زرّ التكييف (هذا ما يميزك عن الأسلاف) تتحدث بقسوة إلى امرأتك التي تبادلك نفس الحدّة، تدير زر الراديو، تنهال عليك أخبار وتقارير الزحف القادم، (ضيوف الحداثة والعولمة) فيروسات الخنازير.
وأوبئة أخرى في الطريق لتكتمل عناصر هذا المشهد القيامي السعيد.

سيف الرحبي




Abdellatif LAÂBI
Ruses de vivant


Abdellatif Laâbi
LE SPLEEN
DE CASABLANCA


Jacques Alessandra
Abdellatif Laâbi
traversée de l'œuvre
Les Essais
Éditions de la Différence

عبداللطيف اللعبي يفوز بجائزة (غونكور) الفرنسيّة

في خضّم الأخبار الكثيرة المنقضّة من كل حدْب وصوب ، يأتي خبر فوز الشاعر والروائي الصديق عبداللطيف اللعبي بجائزة (غونكور) الفرنسيّة، واحداً من الأخبار النادرة التي تحيي في النفس نوعاً من سعادة وضوء رمزي ينبجس في زحمة الأخبار السيئة الكاسرة التي نتخبط في شباكها ليلاً نهاراً .

غني عن القول الإشارة إلى جدارة واستحقاق اللعبي بهذه الجائزة الرفيعة وغيرها ، هو الذي أفنى حياته في الكتابة الطليعيّة بكل ما لهذه الكلمة من معانٍ أوشكت على الاندثار، وفي النضال الدامي مَن فرط صدقه وإخلاصه من أجل عالم أفضل وأكثر جمالاً وإنسانيّة وعدلاً ..

وأشكر الصديق سعيد بوكرامي الذي كان أول من سرّب لي هذا الخبر لأبدأ صباحاً مختلفاً عن معظم الصباحات الآفلة...

* * *

من أكثر المشاهد الباريسية التي عشتها في هذه المدينة الشاسعة على نحو متعدد وآسر، مشهد المقابر، خاصة، مقبرة بيرلاشيز، التي دُفن في حناياها الوارفة، الكثيرُ من أدباء وكتاب فرنسا. هناك أضرب مواعيد مختلفة لأصدقاء بعينهم. في مقدمة هؤلاء عبد اللطيف اللعبي، الذي يشبه دويستوفسكي، برهة إحساسه بالخطر الذي لا فكاك من دائرته الجهنمية، حين حكم عليه ملك المغرب السابق بالإعدام، كونه أحد قادة الحركة اليسارية(إلى الأمام) في فترة السبعينات وخفف الحكم في ضوء الحملة العالمية لإطلاق سراحه والتي نشطت فيها زوجته الفرنسية «جوسلين اللعبي» ومنظمات حقوقية، حتى الرئيس فرانسوا ميتران تدخل لدى الملك المغربي.

كنت مع اللعبي مرات كثيرة، نتنزه في أرجاء هذه المقبرة الفسيحة، المفعمة برفات أهل الأدب والفن، بأشجارها العالية الكثيفة الباسقة، وكأننا نتجول في غابة لا نهائية، من الخضرة الباذخة، والهواجس والشعر. وغالبا ما نتوقف أمام قبور الأدباء ويأخذ اللعبي في الحديث المستفيض حول حياتهم وأدبهم.

أتذكر قبر هنري باربوس، صاحب رواية الجحيم، التي قرأتها مبكرا، وتماهيت مع تيه بطلها الوجودي، الذي ينظر من ثقب الباب إلى العالم والحيوات، إلى المذبحة البشرية المتلاطمة في مخيلته ووجدانه الملتهبين. وكتبت قصيدة أهديتها للعبي في ذلك الزمان غير البعيد.

أدباء أحياء لا يفصلهم عن أولئك المدعوين بالموتى
إلا خيط شمس شفيف بالغ الدقة والسديمية حتى
لا يكاد يُرى في اختلاط الحيوات والنزوعات
والرغبات، في التوحد أفكارا وإبداعات، لمن هم
تحت الثرى ومن ما زالوا يدبون فوق أديمه إلى
حين.

أتذكر مقولة «سيوران» كون التنزه في المقابر يهدئ القلق العاصف ويروض روع الموت.

أتذكر أيضا صديقي رشيد الصباغي، الذي رحل في حادث تراجيدي، حين رمى نفسه تحت عجلات القطار المندفع، وقضى على هذا النحو الفظيع. فكأنما ذلك الرجل العميق الإشكالي، لا بد أن

يرتطم بالموت كارتطامه بقضايا الفكر والوجود. رشيد كان الأكثر عمقا بيننا، وإن آثر الطريقة السقراطية في عدم الكتابة إلا قليلا، هو المتبحر على الصعيد الفلسفي والمعرفي عامة. كان يتحدث أثناء نزهاتنا الكثيرة ساعات وساعات حول فكرة أو فيلسوف أو شاعر، حتى يضيعنا أحيانا في دوائر متاهاته النظرية الواسعة سعة المقبرة والمدينة.

ترى هل كان رشيد رحمه **الله**، ونحن نتجول بين الأضرحة والأجداث، يفكر في ميتة مدوية مأساوية على هذا النحو؟ حين أبلغني صموئيل شمعون خبر انتحاره، نقلا عن عبد القادر الجنابي، وكنت حينها في عمّان، لم أصدق واعتقدت لأيام أنها مزحة سوريالية، حتى قرأت مقالة الصديق محمد بنيس في صحيفة «الحياة».

أتذكر أنني عرّفت «رشيد» على «سيدي بنيس»، كما أخذته، وهو المنعزل غالبا، عن أجواء المثقفين العرب، إلى يوسف الخال، وكان هناك صدفة، أدونيس وخالدة سعيد حيث أعجبوا أيما إعجاب بهذا المغربي الذي يتدفق معرفة وذكاء يصل حدود العبقرية.

آخر مرة رأيت فيها رشيد الصباغي كان بمعية محمد أركون، كان من أخلص أصدقائه، وقد صدمه هذا الرحيل المبكر، كما صدمنا، لدرجة أن الأستاذ أركون حين ألتقيه في مؤتمر أو مناسبة وأذكره برشيد يلوذ بالصمت من هول صدمة الغياب.

في سياق هذه الإشارات إلى نزهات مقبرة بيرلاشيز، كيف لي أن أنسى هدى بركات، وكان أول أيام السنة الجديدة، حين اقترحت عليها أن نلتقي في المقبرة، وهي قريبة من بيتها الجديد، قالت مازحة: «سيف أول أيام السنة، وفي مقبرة، شو ها التفاؤل الجميل؟»

* * *

قبر هنري باربوس

أغلق الباب وأنظر من ثقبِ
عاصفة
إلى الَحشَد البشريِّ
وأعرف ، بعد قليل ... ستنتقلُ المذبحة
بتفاصيلها
إلى قلبي.

*** من قصيدة مهداة إلى عبداللطيف اللعبي والأسطر الآنفة كتبت قبل سنين.**

س. الرحبي

عبد اللطيف اللعبي في المدرسة الابتدائية بفاس سنة ١٩٥٢ – الصف الأرضي الأول الرتبة الرابعة على اليسار

المناضل المعزول، والتضامن العالمي[1]

عبد اللطيف اللعبي

ترجمة : سعيد بوخليط

كاتب ومترجم من المغرب

كيف يكتب بجروحه دون تأجيجها ثانية، مجازفا بافتقاد الموضوعية المقدسة التي تعطي إمكانية استساغة خطاب ما أو استبعاده ؟ أن تفحص ذاك الذي تعذر الدفاع عنه، مثل جراح حائر أمام الألم الغريب لمريضه، وبالتالي ليس له من اختيار آخر، غير إجراء عملية جراحية من منطلق الصدفة، حتى يتبين ثم يقوم بعمل ما ؟ هل يمكننا تقديم شهادة «فاترة»، حينما يتعلم الجسد ثانية بطريقة ما وظائفه ولا تستضيء الأعين بنور النهار، ثم تخرج الكلمات من الفم دون أن تجابه قط أقفال الصمت وكذا أسواره المرتفعة. عندما يتوقف ظل المحقق على التأثير فيك، لكي لا تحلق إلا بين هذه الكوابيس حيث تشع التشوهات على صدرك مثل أورام الحمى، وتتحصن المأساة الفردية داخل آخر أكواخ ليل الهمجية الكبير.

لكي لا نخادع. يسهل اقتسام الفرح، الاعتقادات أو الطموحات أكثر من المعاناة حينما تشمل هاته الأخيرة الجسد، الروح والوعي. ثم تصير ذاكرة ثانية توخز باستمرار.

نقولها بكل وضوح، إن الشخص الذي عاش التجربة الطويلة لسؤال المحقق والاعتقال، يصبح مفرط الحساسية. مما يصعب عليه أخذ مسافة حيال هذه التجربة، تلهمه لكي يتحدث عن هذا الماضي المنصرم.

لكن بالرغم من ذلك، يجب أن تحاول إكراه نفسك حتى تستعيد هذا الواقع، وتجعل الإطلاع على مناطق معتمة ممكنا، سعينا لإخفائها والتكتم عليها مراعاة للكرامة الشخصية. تجنب التباهي، وتقدم بشهادتك تحت قسم العدالة.

اعتقلت بداية سنة ١٩٧٢، بتهمة المس بأمن الدولة. كنت، قد أسست سنة ١٩٦٦ «أنفاس» « Souffles »، مجلة أدبية وثقافية أضحت مع مر السنين منبرا للفكر الثوري بالمغرب. ساهمت، أيضا في إنشاء جمعية للبحث الثقافي ودار «أطلانط» « Atlantes » للنشر. أخيرا، أصدرت بالمغرب أولى أعمالي الأدبية.

انخرطت سنة ١٩٦٩ بالحزب الشيوعي المغربي، ثم تركته سنة ١٩٧٠ صحبة مناضلين آخرين. فوضعنا، بالتالي كمهمة، فتح مسار لبديل يساري، يتجاوز حدود وعجز المعارضة التقليدية. في خضم الحقبة التمهيدية للبرنامج السياسي، الإيديولوجي والتنظيمي لهذه الحركة الجديدة، جاء اعتقالي وحظر المجلة التي أشرفت عليها.

أريد التأكيد، بأن اليسار الإيديولوجي الذي انضويت داخله، لم يدع قط للعنف على طريقة: La guérilla.[2] سواء الحضرية أو الغيفارية، كما كان الأمر رائجا تلك الفترة. الصراع الطبقي، بالنسبة إليه، قد يؤدي إلى تغيرات بنيوية (بما في ذلك سياسية) كان البلد في حاجة إليها.

ابتدأت محنتي فجر ٢٧ يناير ١٩٧٢. الاعتقال، وبعده التعذيب مباشرة. كانت لي الفرصة، للتحدث عن الوقائع بين مضامين النصوص الأدبية. لكن سيكون من المفيد هنا، التركيز على دلالة هاته اللحظة بالضبط، والقطيعة الجذرية التي تحدثها مع تصور الزمان والمكان، ينقلب معها وضع الشرط الإنساني إلى شيء آخر. كل الذين عاشوا هذا التعميد الغريب، سيحتفظون دائما

في أنفسهم، بجرح لا يندمل جراء التمزق. هناك إذن الماقبل : حياة تقريبا عادية، أفراح، أحزان، طموحات، الاندماج في نسيج سوسيوثقافي، الارتباط الحتمي بالقانون، وعقلانية أو لاعقلانية نسق ما. لكن كذلك، انتساب للجسد، للآخرين، والعالم. ثم أيضا المابعدي: شساعة المجهول، حيث تتخرب كل الروابط، يتلاشى أتفه حق، تتعطل وظيفة كل وضع مجتمعي أو فكري للشخص، يختزل الفرد إلى صرامة كتلته الدماغية، ثم لدمه وعظامه وغضروفه. داخل فتحة هذا الباب الأرضي، الذي سينغلق عليه فلا شاهدا، ولا شفيعا، أو الاتكال على أي شيء مما يمكن في الزمان المعتاد وضع حدود للسلوكات والابتزازات. وحده، ميزان القوة الفيزيائية الشرسة يشتغل، خاصة حينما ينتقل المستجوب إلى الأفعال. المعركة، التي سيستلم إليها إذن، وعي الضحية مهولة. تأتي لحظة، ينتقل فيها الألم من الجسد، بعد أن حطمه كليا، لكي يحتل حقل الوعي ذاته. فالشخص الذي يهذي، فقد بالتأكيد جل قدراته الذهنية والحيوية. بعد زمان معين، فإن الرغبة الوحيدة التي يمكنه تخيلها تتمثل في تلك الموت النعمة. أظن، قد لامسنا هنا، أقصى لحظة عزل المناضل. فصل مطلق، يدرك الجلادون كيفية توظيفه لصالحهم، قصد الاستفادة من أثر المفاجأة، مع تأخر انسياب المعلومة. نستخلص من ذلك، مع الأسف، بأن التضامن ولأسباب موضوعية، لا يلعب دوره في اللحظة الأكثر قسوة بل والمصيرية.

سيجتاز المناضل هذه المحنة أم لا. فقط، تكوينه الفيزيائي والعضوي ثم الذهني يكفل له إمكانية كتلك. في حين، لا شخص أتته فكرة القيام بإجراء كشف طبي قبل هذا النوع من الاختبار. لذا، أن تقاوم أم لا، مسألة متروكة للصدفة.

صدر الحكم في حقي، شهر غشت ١٩٧٣ : عشر سنوات سجنا. للوصول إلى ذلك، كان من اللازم خوض نضالات متعددة، صحبة رفاقي (لاسيما الإضراب عن الطعام الذي استمر ٣٣ يوما) للإسراع بانعقاد المحاكمة وبالتالي معرفة مصيري.

مقارنة، مع ما يميز لحظة إخفاء المناضل، يبدو بأن التجربة السجنية تستند على نظام من المعاش الإنساني أكثر ألفة وتحملا إذا جاز لنا قول ذلك. لأن نوع العنف والعزل، الممارس على المعتقل لا يماثل بتاتا، مع ما تعرض له في الأمكنة السرية للاعتقال والتعذيب.

يقوم النظام السجني على استراتيجية أخرى في التحطيم وتقويض الصفة الإنسانية، فقد آثر صيغة الموت البطيء. خبراء هذا النظام، فهموا جيدا بأن الإنسان ليس إنسانا، نتكلم هنا بشكل عام، إلا إذا حقق عددا معينا من العلاقات، بشكل متقابل : هكذا من الإدراك الحسي فالإدراك الفعلي، من اليد إلى الدماغ، التطبيق ثم النظرية، من الإنسان إلى الإنسانية عبر نساء ورجال ملموسين، من الإنصات إلى الكلام، الخاص فالعام، والعكس بالعكس منذ بداية اللائحة.

بيد أن هذه العلاقات ليست عمليات مجردة نمارسها في وضع مصطنع. فهي غير ممكنة، وبالتالي إجرائية إلا إذا انغمس الإنسان في وسط حيث تتواجد داخل حركة خاصة بها، كل العناصر التي تخول له أن يترجم إلى أفعال هويته الإنسانية. لا يتحقق الوضع الإنساني، إلا داخل البوتقة الاجتماعية، أي في جسم حي.

يستهدف النظام السجني، انتزاع الفرد من ذلك، وكذا مغطس الحياة. مما ينتج عنه، كائن مختزل إلى أبسط تعبيراته، منقطع عن العالم وأشباهه، لكن أيضا كائن تشظى وأضحى مشوها.

يتأتى الأمر، من عملية بطيئة لجراحة الأعصاب. يضع الترويض كهدف، نهايته الخاصة : لن تكون هناك حاجة للترويض، لقد تحول الشخص إلى آلة خاضعة، تنظم حسب ما تبقى له من قدرات وقوى محركة، تدميره الكلي.

أمام هاته الاستراتيجية المؤسساتية التي تهيأت وتحددت طيلة قرون، لا يملك المعتقل أية استراتيجية أخرى مضادة لها عملية بشكل مباشر. من الضروري، أن يتدرب كثيرا على «مهنته العسيرة»، حتى يكون بإمكانه تحمل اللا–محتمل، والعثور على الثغرات التي تبيح له، ليس فقط تعطيل الآلة الجهنمية، لكن وضع حد لمفعولها الدموي.

فيما يخص وضعيتي الشخصية، إذا أمكنني الوقوف في وجه ذلك أثناء السنوات الأولى من اعتقالي، فالفضل يرجع إلى واقعتين أساسيتين : الشعر ومساندة أسرتي إلى جانب عائلات رفاقي.

لا يلعب التضامن العالمي، دوره الفوري. حينما اعتقلت، عانيت من غياب سواء في المغرب أو باقي العالم العربي، لحركة ديمقراطية تضع ضمن برنامج قضاياها الأساسية الدفاع عن حقوق الإنسان. فضلا، على أن مساندة

الكاتب يعتبر أحيانا كنوع من الترف، داخل بلدان يتم فيها الاستهزاء بأبسط الحقوق الأولية، وحيث اغتيال المعارضين يمثل تقريبا أحد مكونات اللعبة السياسية. إذا، استثنيت أقلية من المثقفين الأصدقاء، تجاسروا لكي يصرخوا على امتداد الصحراء، فقد تم بشكل عام، احترام القاعدة الذهبية للصمت.

أولا، مكنني الشعر طيلة مرحلة الانعزال لكي أعقلن وضعي الجديد وأنسنته مع تجاوز تشوهاته الأكثر فظاعة. فأن أكتب، صارت بالنسبة إلي إعلانا عن الوجود، وذاتا حية تصارع عملية الموت البطيء. المجموعة الشعرية: [l>arbre de fer fleurit] التي تمكنت من إصدارها بفرنسا. مثلت أول فجوة في دوائر العزل التي فرضوها علي.

ثانيا، دعم العائلات، بحيث تفاعلوا مثل حبل سرة جديد يعيد ربطنا ثانية بالعالم الخارجي، بكل مبررات البقاء، ثم أن تعشق وتصارع. هاته العائلات، وفي مقدمتهن الأمهات، الزوجات، الأخوات، كان عليهن أيضا بدورهن الاعتياد كثيرا على هذه «الحرفة الصعبة». أغلبهن أميات، لا يعرفن من السياسة إلا تأثيرها على ثمن الخبز، العمل، الصحة والمدرسة...، لقد جسدن لي أفضل مرشد لإعادة اكتشاف القارة الإنسانية، حقا إنسانية.

بالتالي، أعتقد بأن التضامن العالمي (خاصة في المرحلة الأولى حيث يستحيل لأسباب إدارية، سياسية، ومعطيات أخرى الاتصال مباشرة بالمعتقل)، عليه السعي قصد تعضيد هذا السند الفريد في نوعه والفوري، كما جسدت ذلك عائلات المعتقلين. حبل السرة بالنسبة لهؤلاء، بإمكانهن أيضا أن يشكلن أفضل وسيط بين حجج التضامن وضحايا القمع.

إحدى أولى النضالات التي خضتها مع مجموعتي، انصبت على الحق في تبادل الرسائل مع الأصدقاء، خاصة الأجانب. وبالفعل، كسر هذا الفعل الكفاحي تدريجيا، حاجز الفصل المفروض، وتحسيس الرأي العالمي بوضعيتي. نتيجة لهذا الانفتاح، فإن صديقي « Ghislain Repault » صاحب مجلة « Barbare »، أخذ على عاتقه منذ ١٩٧٥ مهمة أدت سنوات بعد ذلك إلى خلق لجنة دولية للدفاع عن حريتي (هيئات من فرنسا، بلجيكا، سويسرا، ألمانيا الفيدرالية، وكذا مساندة مجموعة من المجلات والشخصيات الفرنسية)، وفي غضون ذلك مجموعات من منظمة العفو الدولية (هولندية خصوصا) استطاعت الوصول إلي، ونسج علاقات معي بواسطة التراسل.

إضافة إلى موقف « Ghislain Ripault » أشير، إلى صدور أعمالي الأدبية (ضمنها الأعمال السابقة عن الاعتقال).

توجت هذه المبادرات بالحصول سنة ١٩٧٩ على الجائزة العالمية للشعر، التي تشرف عليها المؤسسة الوطنية للفنون بـ روتردام Rotterdam وجائزة الحرية سنة ١٩٨٠، الممنوحة في العام ذاته للشاعر الكوبي « Armando valladares » والكاتبة الروسية « Lydia Tchoukovskaïa ».

الحقبة، التي سردتها هنا بسرعة، شكلت بالنسبة لي انبعاثا وئيدا لكنه غير قابل للتقهقر. لكي أوضح فضل هذا الدعم، وظفت باستمرار صورة : عارشات الاحتضان. تشير إلى وجود نوافذ مفتوحة داخل زنزانتي، أستمد منها، جوهر الابتسامة البشرية، ثم أجمل شمس أخوية بين الناس أبعد من كل الحدود المصطنعة.

الذي يستفيد من هذا التضامن، يحس لأول مرة منذ أن غاص في ليل الاستبداد، كونه قد نجا. شعور كهذا بالأمان حيوي حقا داخل تجربة، حتى لو تحددت العقوبة داخلها زمانيا، فإن الشك المطلق يستمر في التحويم على مصير المعتقل، خاصة في بلدان يظل فيها الوضع القانوني شبحيا، وموضوع أية نزوة ظرفية للحكام[٣]. يدرك المعتقل الآن، المواطنة البديلة التي اكتسبها من خلال الوعي الكوني. روابط القوة تغيرت، أرادوا أم كرهوا، مفروض على سجانيه إدراك هذه الحقيقة الجديدة.

إحدى الدروس المستخلصة في رأيي من هاته التجربة، الخاصية الذكية والفعالة لحملات التضامن الشخصية. شكلت هذه القضية، أصل جدالات أحيانا بوليميكية داخل المنظمات والمجموعات التي تناضل من أجل حرية معتقلي هذا البلد أو ذاك. لكن المعضلة، لا تتموضع بين عبادة الإيقونات، وأقصى دمقرطة. في الحالة المغربية، مكنت الحملات الشخصية أحيانا من إطلاق سراح «رأس اللائحة»، إلى جانب عدد معين من الرفاق، في الوقت ذاته. بصفة عامة، حملة كتلك تساعد على إشعار قطاعات من الرأي الخاص، حيث لن يكون الوضع ذاته مع سجناء مجهولين. على الفعل التضامني وعدم التغاضي عن هذا الامتياز. لكن الأمر، هنا لا يتعلق أبدا بالعمل على تفضيله.

أطلق سراحي شهر يوليو ١٩٨٠، سنة ونصف قبل الموعد المحدد. بالتالي، لم أتمتع على الفور بحقوقي المدنية. كان من الضروري القيام بمحاولات طيلة أربعة سنوات، تدعمني في ذلك حركة جديدة من التضامن بالخارج،

حتى أحصل على جواز سفري. يقال هذا، وأنا لم أسترجع بعد، وظيفتي كمدرس، وخاضع دائما دخل بلدي لمراقبة سرية تقريبا (بريد، تليفون).

حرية السجين، بالنسبة للحركة التضامنية، ليست إلا مرحلة، الأكثر أهمية بالتأكيد. إلا أن النضال، لحصول المعتقل السابق على كل حقوقه، لا يجب أن يضعف. حياة الحرية، عند الكثيرين من قدماء المعتقلين، تعتبر سجنا ثانيا أحيانا أكثر جهنمية مقارنة مع الأولى. فإلى جانب التحديدات التي تمس الحرية الفردية، تطرح بحدة قضية الكسب المادي. نتحدث هنا، عن دائرة الحجز، الأكثر نفاذا. تقويضها، ومساعدة الضحية للخروج منها، ليست بأقل المهام المطروحة على الفعل التضامني.

تتوقف شهادتي الشخصية هنا. لأنني أشعر بالحاجة لمناقشة مسألة أخرى ذات طابع عام، رغبة في فتح السجال.

الفكرة المنطلق، لهاته الشهادة كانت كما يلي : «المناضل المعزول، والتضامن العالمي». هناك خطورة، في قراءة هذا المقترح بطريقة آلية : التضامن، يضع حدا للعزل أو ينتهي العزل بوجود التضامن. بشكل مفارق، يبدو بأن التضامن يمثل العبارة القوية والفعالة لهذه المعادلة. يكفي، وجوده لكي يستقيم التوازن بين الجائر والمظلوم، الضحية والجلاد. بينما، لا نسائل مباشرة النسق المؤسس لعلاقة كهاته. لأن التضامن يندرج عموما ضمن مسار «الممكن»، فهو يخضع للقضية الهيغيلية التي تعتبر، «العقلاني واقعي» والعكس صحيح.

أما عن ضحية الاستبداد، فهو يوشك بين طيات هذا المنطق، التحول إلى صنف المستفيد. حقه المطلق في : (التعبير الحر، التنظيم النقابي أو السياسي، الاعتقادات الدينية أو الإيديولوجية، إلخ). يختفي لصالح المطالبة الوحيدة بالحرية الفيزيائية. ينتقل رهان نضاله إلى مستوى ثان. بهذا العمل، يؤثر التضامن في النتائج دون الأسباب. مهمة متعبة، حيث الإشباعات المدونة بطريقة مشتتة لها في الغالب ذكرى الرماد، بقدر لا نهائية مكائد الطغاة.

لنتفاهم جيدا، لا نناقش هنا شرعية المسار التضامني، إجمالا، تحدد هذا الأخير علاقة قوى. يصعب معها، تجريده عن النظام القائم في العلاقات الدولية، علاقات تحكم هنا أو هناك الجماعات السياسية والمدنية. في عالم وكذا مجتمعات تعمل وفق معايير السلطة ثم المصلحة، الحجة الأخلاقية هي قطعا هنا ذات وزن نسبي.

إلا أن مقياس حقيقة الشيء، وحتى واقعيته، لا يجب أن تصبح قط مطلقا، لاحتواء الفعل التضامني داخل حلقة التوضيب. عليه التمكن من التفكير باستمرار في استقلالية الذاتية، حريته ومطلقه الخاص.

إذا كان هناك من مخطط، يجدر الاشتغال عليه بسرعة. فهو بالتأكيد، ذاك الذي يستمد شرعيته المطلقة من قضية الإنسان، تحرره، كرامته، حقه في التعبير الحر والسعادة فوق الأرض.

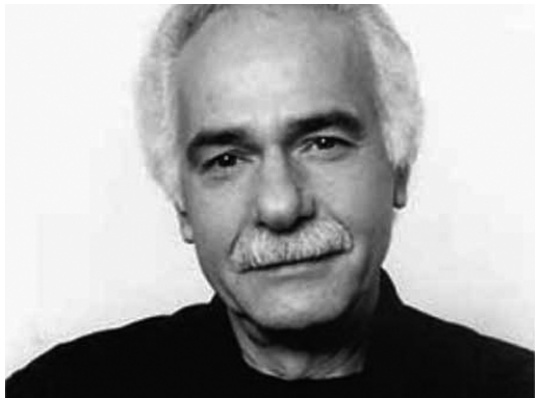
الهوامش

1Abdellatif Laâbi : les rêves sont têtus, écrit politiques, éditions Paris - 1 .– méditerranée, 2001, P. 11-20

وهي نفس المداخلة التي شارك بها اللعبي في ندوة تمحورت حول : «حقوق الإنسان والحريات»، نظمها الوزير الأول الفرنسي داخل الجمعية الوطنية أيام ٢٩/ ٣١ ماي ١٩٨٥.

٢ –مفهوم مستعار من الإسبانية، يستعمل من أجل الإشارة إلى معارك بمجموعات صغيرة، متحركة ومتكيفة تمارس حرب استنزاف وكمائن، والقيام بهجومات عسكرية، تقودها وحدات نظامية أو جماعة من المؤيدين. إن خطط la guérilla، هي إحدى أقدم أشكال الحروب غير المتساوية بين طرف ضعيف وآخر قوي. يحدد المقاتلون أهدافا عسكرية ولا يسيؤون إلى المدنيين كما هو الشأن مع التنظيمات الإرهابية. أما عن أبرز رموز فكر : la guérilla. فنجد: عبد الكريم الخطابي، ماوتسي تونغ، تشي غيفارا وتوماس إدوارد لورونس (المترجم).

٣ – لقد عرفت أشياء من هذا القبيل. سنة ١٩٧٥، سحبوني من زنزانتي، لكي يزجوا بي في قضية جديدة، تمس أمن الدولة وعزلي لمدة ستة أشهر داخل حي الإعدام. ستتوقف، المتابعات سنتين بعد ذلك. نظرا، لتفاهة الملف الكاريكاتورية.



مختـــارات شعريـة

عبداللطيـف اللعـبي

ترجمة وتقديم سعيد بوكرامي

كاتب ومترجم من المغرب

عبداللطيف اللعبي شاعر الحرية والعدالة والمواقف الانسانية.. نال مؤخرا جائزة أكاديمية غونكور الفرنسية عن مجموع أعماله الشعرية.

ولد الشاعر المغربي في فاس سنة ١٩٤٢. أسس سنة ١٩٦٦ مجلة أنفاس التي ضخت دماء ثقافية جديدة في المشهد الثقافي المغربي.

اعتقل سنة ١٩٧٢ لثماني سنوات بسبب مواقفه الثورية وأفكاره المنحازة إلى المظلومين والمحرومين.

بعد حملة دولية حقوقية استعاد حريته سنة ١٩٨٠ لعبت فيها زوجته ورفيقة دربه جوسلين دورا كبيرا، ثم هاجر إلى فرنسا حيث يقيم بشكل دائم إلى يومنا هذا لكن هذا لم يمنعه من الحضور الثقافي والعضوي في بلده المغرب كلما وجد فرصة لذلك.

من بين أعماله الصادرة في فرنسا نجد:

«أزهرت شجرة الحديد» ١٩٧٤.
«عهد البربرية» ١٩٨٠.
«قصة مصلوبي الأمل السبعة» ١٩٨٠.
«خطاب فوق الهضبة العربية» ١٩٨٥.
«جميع التمزقات» ١٩٩٠ .
«الشمس تحتضر» ١٩٩٣
«سويداء الدارالبيضاء» ١٩٩٦ .
«شذرات من تكوين منسي» ١٩٩٨.
العين والليل ٢٠٠٣.
تجاعيد الأسد رواية ٢٠٠٧ .
قريني العزيز ٢٠٠٧.

شذرات من تكوين منسي

حان وقت الصمت
وتنحية المكملات
والأطقم
الأحلام
الآلام
والبطائق البريدية
حان الوقت لإغلاق القوسين
وإيقاف اللازمة
بيع الأثاث
تنظيف الغرفة
وتفريغ صناديق القمامة

حان الوقت لفتح قفص
عصافير الكناري التي كانت
تمنحني النشيد بسخاء
مقابل شيء من الطعام
وأقداح ماء
حان الوقت لمغادرة
بيت الأوهام
إلى عرض محيط النار
حيث يمكن أن تنصهر
معدني البشري

حان الوقت لمغادرة الغشاء
والاستعداد للسفر

طرقنا تفترق
يا صيقي الهارب

لدي بعض الجنون
هو بذرتي الخاصة
اختيار آخر
عن الافتراق

لدي معرفة صغيرة
عن المعاني الأخيرة
للويلات
مرة
مرة واحدة
يحدث أن أصبح إنسانا
كما تعظم الأغنيات العاطفية

وحدث هذا
في منتصف الحب

الحب
الشيء الأخف لحقيبة ظهر

حينئذ سأحلق
بلا أسف
سألتزم بالصراخ
القديم
مخضبا بنيران النحس الدائم
سأصعد دفعة واحدة
سلسلة الإجهاض

سأداهم الهباء
واستعداداته

سأستدعي إلى أهوالي
شعبا أغلبه أعراج
أرواحا مهزومة
شهداء الحب المنبوذين
عذراوات ضحايا ملوخ الخصوبة
شاعرا منشدا مطرودا من المدينة
دينصورات وديعة كالحمائم
مصعوق في ذروة الحلم

نساك كل الأزمنة
الذين قاوموا في كهوفهم
جرافات التاريخ

لا اعرف شعبا اخر
غير هذا الشعب
المعافى من الاختطاف والقتل
من اشتهاء الجثث المعوزة
من الافتتان
من الاستسلام
ومن القوانين الغبية

لا اعرف شعبا آخر
غير هذا الشعب
البلا مخرج من عشيرة
الرحل الليليين
الذين يتركون الفواكه في أشجارها
وللحيوانات حرية الحياة
الذين يقتاتون من حليب النجوم
مستأمنين موتاهم
لسخاء الصمت

لا اعرف شعبا آخر
غير هذا الشعب
المستحيل

نحن نحن سنلتقي في الأهوال

سيجددنا الرقص
ويمكننا من اجتياز الغياب

سيبدأ سهاد آخر
إلى تخوم الذاكرة

هذا النور

لا يمكن وصفه
إنه يشرب
أو يؤكل

الأصفر ينتظر الأزرق
الذي يتأخر مع الأخضر
الأبيض يبتسم

من حرد الحبيب

يقيم في جسده
ليس مريحا
إنه مسكون بالارواح
حقل ألغام
من المفروض اكتراؤه
لفترة العطل

الندى
مجرد ماء
لكنه ماء عاشق

لا أنفي أبدا
أن الكتابة ترف
لكنه الترف الوحيد
الذي لا يستغل فيه الانسان
سوى ذاته

النبي يحطم الأوثان
بينما الطاغية
يشيد النصب

أفتح نافذة
حديقتي السرية
حطم المجتاحون كل شيء
أخذوا معهم
حتى سر حديقتي
غالبا
ما أحس بالنقص
ومذنب في مكان ما
عندما أتلقى التهاني
لا انتظر شيئا من الحياة
أنا ذاهب
للقائها.

الأرض أكثر صبرا

تنتظر منشدها
الذي يتأخر قليلا
ثم يحضر
ممالئا جميلا
بسرعة ينال العفو
لأنه يعزف الموسيقي قليلا
ورسام يحقق انجازه بنفسه
وبواسطة كلمات
تعرف طريقها إلى القلب
ها هو
ينشد بنبرات صادقة
لازمته القديمة
كانت الأرض تتظاهر
أنها تسمعها للمرة الأولى

حيل في الحياة

حتى وإن كنا أبرياء
من دم قريب لنا
فيحدث
أن نقتل
الحياة فينا
عدة مرات
بدل المرة الواحدة
الحجاب
الذي يغطي عيوننا
و فؤادنا
الحواجز
التي ننصبها
حول جسد مشبوه
الشفرة الباردة
التي نواجه بها الرغبة
الكلمات
التي نبيع ونشتري
في سوق الأكاذيب المزدهر
الرؤى
التي نخنقها في المهد
الجنون المقدس
الذي نحتجزه وراء القضبان
الذعر
الذي يصيبنا به الخارج عن المألوف
حوار الطرشان
الذي رفع إلى مرتبة الفن الكامل
الدين
الأكثر تقسيما

باللامبالاة

رسائل عديدة
ما زالت تدق أبوابنا
هل من أحد في البيت؟

– قل لي
في اتجاه أي عدم
يجري نهر الحياة
ما هي آخر مرة
استحممت فيه؟

فواكه الجسد

فواكه الجسد
كلها لذيذة
الجلد
الرحيق
اللحم
حتى الجبلة
فهي لذيذة
بئيس مخادع
من يصعد السرير
بقدمه اليمنى
ذاكرا اسم الرب
قبل أن يجامع
من الباب
المطل على الرغبة
لن يطلعوا
إلا على ثقب الأعمى
للقفل.

ترهقني قراءة
بحوث علم الجنس
ورياضة الجمباز تضجرني

إذا لم يكن الحب ابداعا
وعملا شخصيا
فإني سأهجر مدرسته.

سويداء الدار البيضاء

أسدل الستائر
كي أدخن بارتياح
أسدل الستائر
كي أشرب كأسا
على نخب أبي نواس
كي أقرأ آخر كتاب لرشدي
بعد قليل، من يدري
يجب أن أنزل إلى القبو
لأغلق على نفسي جيدا
كي أستطيع
التفكير
على طريقتي

الحراس في كل مكان
يتسيدون على حاويات القمامة
المستودعات
صناديق الرسائل

الحراس في كل مكان
داخل القوارير الفارغة
تحت الألسن
وراء المرايا

الحراس في كل مكان
بين اللحم والظفر
ما بين الخياشيم والوردة
العين والنظرة

الحراس في كل مكان
في الغبار الذي نبتلعه
في القطعة التي نبصق

الحراس يتكاثرون ويتضاعفون
بهذا الإيقاع
سيأتي يوم
نصبح فيه جميعا
شعبا من الحراس.

أمي البهية

أنت يا من تستعدين لوضعي في هذا العالم
أرجوك
لا تسميني

لأن القتلة لي بالمرصاد

أمي
اعملي أن يكون جلدي
بلا لون
القتلة لي بالمرصاد

أمي
لا تتكلمي أمامي
أخشى أن أتعلم لغتك
القتلة لي بالمرصاد

أمي
اختبئي عندما تصلين
دعيني في منأى عن إيمانك
القتلة لي بالمرصاد

أمي
يمكن أن تكوني فقيرة
لكن لا تلقيني في الشارع
القتلة لي بالمرصاد

يا أماه
لو أنك تمانعين
تنتظرين أياما أفضل
كي تضعيني في العالم
من يدري
قد تكون صرختي الأولى
مصدر ابتهاجي وابتهاجك
سأقفز إذن في الضياء
كهبة من حياة لحياة.

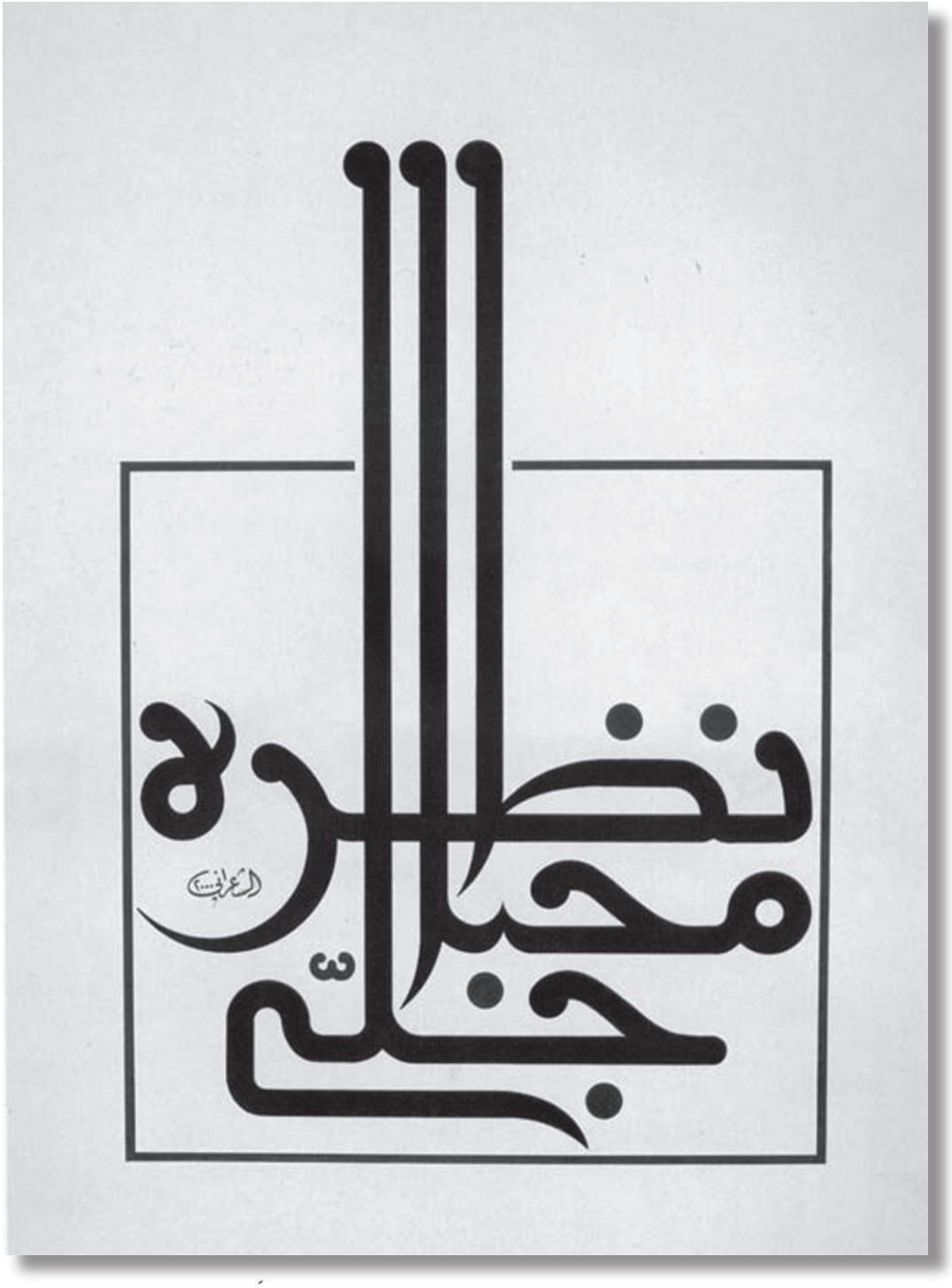
إلى روح إبراهيم بوعرام، شاب مغربي تم إغراقه في نهر السين بباريس في الأول من شهر ماي سنة ١٩٩٥، من طرف عصابة عنصرية قادمة من تجمع للجبهة الوطنية التي تنتمي إلى اليمين المتطرف.

لغة أمي

لم أر أمي منذ عشرين عاما
تركت نفسها تموت جوعا
يحكون أنها كانت
تنزع كل صباح
منديل رأسها
ثم تضرب به الأرض سبع مرات
لاعنة السماء والطاغية
كنت وقتها في المغارة
حيث المحكوم بالإعدام يقرأ داخل الظلمة
ويرسم على الجدران
محبسا لوحوش المستقبل
لم أر أمي منذ عشرين عاما
كانت قد تركت لي طقما صينيا للقهوة
تكسرت فناجينه الواحد تلو الآخر
غيرآسف عليها، لأنها كانت بشعة
اليوم، عندما أكون وحيدا
أستعير صوت أمي
أو بالأحرى ما يتكلمه لساني
بكل تجديفه، وفظاظته،ولعناته
بالسبحة الضائعة للمستضعفين
وكلماتها المهددة لكل الكائنات
لم أر أمي منذ عشرين عاما
غير أني الرجل الأخير
الذي يتكلم لغتها.

ساعتان في القطار

خلال ساعتين في قطار
أستعرض شريط حياتي
بمعدل دقيقتين لكل عام
نصف ساعة للطفولة
وأخرى للسجن
الحب والكتب والتشرد
تقتسم الباقي
يد رفيقتي
تنصهر شيئا فشيا في يدي
رأسها فوق كتفي
أخف من يمامة
عند وصولنا
سأكون في الخمسين
من العمر
سأستمر في الحياة
ساعة أخرى .



«جلى محباً نظره» لمنير الشعراني – سورية

إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك
ناصر بن جاعد بن خميس الخروصي

تقديم وتحقيق(*): وليد محمود خالص

ناقد وأكاديمي من العراق يقيم في عُمان

تعود علاقة المحقّق بهذا الكتاب إلى عشر سنوات خَلَت، وذلك يوم ظفر بمخطوطه وهو يبحث في زوايا المخطوطات العمانية التي تحتفظ بها وزارة التراث والثقافة، وخزانة معالي السيد محمد بن أحمد البوسعيدي، وشرع عندها يقرأ، ويدوّن لمدة ليست بالقليلة، وكانت ثمرة تلك القراءة بحث طويل نشره في كتابه (الأدب في الخليج العربي- دراسات ونصوص)، ووعد في ذلك البحث أن يقوم بتحقيق هذا الكتاب تحقيقاً علمياً، وتقديمه بنشرة نقدية تليق بمكانته، ومرّت سنوات كثار حتى قُيّض له أن ينتهي منه بسبب ضخامة حجمه، وعسر مادته، واستغلاق عبارته، مع أنَّ صاحبه الشيخ ناصر بن أبي نبهان الخروصي أراده كتاباً سهلاً، سائغاً للقارئين، غير أنَّ المادة العلمية التي ضمّها الكتاب بين دفّتيه هي مردّ تلك الصعوبة، وبعد هذا، التأخر في الانتهاء منه، وقد بذل المحقّق أقصى جهده في قراءة النّص، والتعليق عليه، وتجلية مصطلحه، مع شروح أخرى مما يقتضيه التحقيق، وهو مبّين فيما بعد بتفصيل.

> *يبدو لي أن هناك أسباباً حدت بالفكر الإباضي إلى العدول عن مصطلح التصوف واتخاذ السلوك مصطلحاً منها الاعتزاز بالشخصية، والرغبة في التميز فجميع الفرق إلا في حالات نادرة تتخذ من هذا المصطلح شعاراً لها فآثر الفكر الإباضي مصطلحاً هو من داخل التصوف نفسه غير أن له خصوصية واضحة فاتخذه مصطلحاً له*

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يكسر المحقق هذه المقدمة على المباحث الآتية:

١– التعريف بمؤلف الكتاب، وثقافته، ومكانته العلمية.
٢– تحليل مادة الكتاب.
٣– إشكالية العزلة الثقافية.
٤– نسبة الكتاب إلى مؤلفه.
٥– وصف المخطوطتين المعتمد عليهما في التحقيق.
٦– عمل المحقّق في تحقيق الكتاب.

ويأمل المحقق أن تكون هذه المباحث وافية بالمطلوب، كاشفة عن جوانب من هذا الكتاب النفيس الذي من الممكن عده بامتياز من أعمدة السلوك الإباضي العماني، وخصوصاً في جانبه النظري.

–٢–

الشيخ ناصر بن جاعد هو صاحب كتاب إيضاح نظم السلوك كما مر سابقاً، وسنحاول الاقتراب من هذه الشخصية العلمية الكبيرة.

ولعل أهم ما يواجهنا من صعوبات في هذا الاقتراب هو أنَّ المصادر تضنّ علينا بصورة مفصلة لحياة الشيخ ناصر من مولده إلى وفاته، فهي تقدم نتفاً عن هذه الحياة مع شيء يسير عن تفاصيلها، بالإضافة إلى عبارات المديح والثناء، وهو أمر ليس بجديد في كتب التراجم، إذ طالما اكتفت بلمحة سريعة هي أقرب إلى حسوة الطائر لا تنقع غلة أو تبين غامضاً، غير أن جمع تلك النتف، وترتيبها ترتيباً زمنياً مع الاستعانة بإشارات من هنا وهناك يساعد على إبراز الصورة بشيء قريب من الكمال فيه من الفجوات ما لا يخفى على المدقق.

وتحدثنا المصادر أنه «ناصر بن جاعد بن خميس بن مبارك بن يحيى بن عبد الله بن ناصر بن محمد بن حيان بن زيد بن منصور بن ورد بن الإمام الخليل بن شاذان بن الإمام الصلت بن مالك الخروصي الأزدي القحطاني»[١] ومن الواضح أن نسبه يعود إلى اثنين من الأئمة الذين بويعوا بالإمامة في أوقات مختلفة.[٢]

ولد الشيخ ناصر في بلد العلياء [٣] وادي بني خروص سنة ١١٩٢[٤] للهجرة في بيت علم، وفقه، وتدريس، ومشاركة في الحياة العامة، فوالده الشيخ أبو نبهان، جاعد بن خميس من أعلام العلماء في عُمان «كان المتقدم على أهل زمانه بالعلم، والفضل، والشرف، واتخذه الناس قدوة في مراشد دينهم ومصالح دنياهم، وقلده الأفاضل أمرهم لما علموا من علمه وورعه»،[٥] وهو «الشيخ العالم الرباني الرئيس. . وكفى به شيخاً راسخاً في العلم وتصانيفه الكثيرة مشتملة على فوائد جمة. . وهو خاتمة جهابذة علماء عمان»[٦] وهو أيضاً «العلامة الرئيس. . والحبر الرباني المشار إليه بالبنان، وكان الفرد الوحيد في علم الأسرار»[٧] وكان «راسخ القدم في علمي الحقيقة والشريعة»[٨]، ولا شك أن الفتى وقد تفتحت عيونه على ذلك الجو العلمي الصافي قد أخذ ما شاء له الأخذ، فوالده يملأ السمع والبصر، مشغول بالعلم والإفتاء والتأليف، ولا ريب في أن هناك مكتبة تسند ذلك يرجع إليها الوالد ومن بعده الولد فيفيدان منها. إن ذلك كله قد جعل الفتى يلتفت منذ وقت مبكر إلى العلم، والمداومة على أخذه والتزود منه، وتحدثنا المصادر أن ديدن أخوة الشيخ ناصر ومسلكهم كان كذلك، وخصوصاً أخوه الشيخ نبهان، وبه يكنى الوالد فيقال له أبو نبهان.[٩]

ولا تقدم المصادر شيئاً عن نوعية العلوم التي تلقاها الشيخ ناصر غير أننا نستطيع استنتاج نوعيتها من خلال البيئة التي تفيأ ظلالها، والكتب[١٠] التي تركها، ويقف في مقدمة تلك العلوم القرآن الكريم وعلومه، والحديث الشريف، والفقه، والأصول، وعلم الكلام، والفلسفة مع زاد وفير من علوم العربية كالنحو والصرف والبلاغة والأدب والأخبار، بالإضافة إلى علوم ملحقة بها وجدنا الشيخ مهتماً بها كالنبات والفلك والتاريخ،[١١] ولعل الكتاب الذي بين أيدينا خير شاهد على ما نقول، فقد عالج الشيخ فيه مسائل علمية شتى تشير إلى تلك العلوم التي حصلها، وعاد ثانية فوظفها في كتابه، كما إننا نجد بين كتبه الكثيرة كتاباً سماه (الحق اليقين) وفيه «تناول جوانب متعددة من قضايا العقيدة»[١٢]، وكتاباً آخر سماه (لطائف المنن في أحكام السنن) حاول أن يرتب فيه كتاباً في الحديث الشريف هو (الجامع الصغير للسيوطي) ترتيباً مختلفاً، إذ «صنفه صاحبه على الحروف الهجائية بينما الشيخ ناصر أخذ يبوب الكتاب على الأحاديث النبوية»[١٣]، وللشيخ ناصر كتاب ثالث عنوانه (السر الخفي في ذكر أسرار النبات السواحلي) وهو كتاب «طبي شعبي ذكر فيه العلاج بأنواع النباتات الموجودة هناك في شرق أفريقيا. . وفيه مقدمة. . ذكر فيها مصطلحات اللغة السواحلية وما فيها من تفخيم المسمى وتصغيره. . وأورد أسماء الأشجار باللغة السواحلية»[١٤]، وله كتب أخرى تؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً، كما نجد وفرة من مروياته التاريخية عن أحداث مختلفة وقعت بعمان يحفظها صاحب التحفة منسوبة إليه، وكأنه لم يجد سوى ذلك العالم الثبت المدقق ينقل عنه، ويثبت ما ينقله في كتابه[١٥]، أما فتاواه وآراؤه

الفقهية فهي كثيرة جداً[١٦]، وقد أشار الفاضل الدكتور مبارك الراشدي إلى أن للشيخ ناصر «أجوبة كثيرة لم يعتن أحد بجمعها وإخراجها حتى الآن ومنها مجموعة أجوبة أرسلها إلى الشيخ سعيد بن يوسف المصعبي بالمغرب»[١٧]، إن ذلك كله، وغيره كثير يشير بقوة إلى سعة المعارف التي حصلها الشيخ ناصر، وأفاد منها فيما بعد في تأليف كتبه من جهة، ومعالجة الأحداث التي شارك فيها من حيث التوجيه، والنصح من جهة أخرى؛ ويعجب المرء من قدرته على التوفيق بين شغفه العلمي، ومشاغله الدنيوية التي قصد منها – حسب اجتهاده – إقامة الشرع، ونشر العدل، ولا شك أن هذا يعني انصرافاً تاماً للعلم مع اهتمام بالحياة، وشؤونها مما حقق ذلك التوازن بينهما. والذي دعا إلى هذا الكلام ما رأيناه من اهتمام الشيخ ناصر ووالده بالأحداث السياسية التي جرت بعمان فقد كانا مشاركين فيها بفعالية واضحة، وهذا ما حدا بصاحب التحفة إلى أن يكثر من النقل عنهما وهو يدون تاريخ عُمان.[١٨]

وقد ظلّ الشيخ ناصر مشتغلاً بالعلم إلى آخر حياته، عرف له معاصروه، ومن أتى بعدهم تلك المنزلة العلمية التي وصل إليها كما سنرى فيما بعد، ويبدو أنه ظلّ مستقراً في بلده العلياء التي ولد فيها حتى بدأ في الانتقال منها إلى أماكن أخرى، ونراه يصل إلى نزوى، وفيها ألّف كتابه مدار حديثنا، وهو إيضاح نظم السلوك، ويظهر من فقه الأحداث أن معيشته فيها كانت أقرب إلى الضيق منها إلى السعة، وقد صوّر هو بنفسه معيشته تلك من خلال بيتين أوردهما صاحب التحفة هما:

معيشتنا خبز لغالب قوتنا
وماء وليمون وملح وقاشع[١٩]
فإن حصلت مع صحة الجسم والتقى
فيا حبذا هذا بما هو قانع[٢٠]

وهما – بلا شك – يعبّران تعبيراً دقيقاً عن تلك الحال الضيقة التي آل إليها غير أن مسحة الزهد والتعفف واضحة فيهما مما يؤكد ما سنراه فيما بعد من اكتفائه بالقليل عن رضا وقناعة، غير أن ما يلفت النظر حقاً هو ما ساقه صاحب التحفة نقلاً عن ذي الغبراء خميس بن راشد العبري وهو قوله: «وعمت هذه الأخبار مع جميع الفرق الإسلامية واليهودية والنصرانية والمجوسية فتأسفوا في نفوسهم بما أصاب عبد الرحمن، ثم اجتمعوا في بندر مسقط بحضرة سيدهم ومولاهم سعيد بن سلطان وقالوا لا يرضى أحد بمثل هذا من الأمراء في علمائهم»[٢١]، وقد استجاب السيد سعيد بن سلطان إلى هذا الطلب كما سنرى. إن وجهة النص تشير بقوة إلى أن الشيخ قد نال مكانة محترمة، ومنزلة سامية بين المسلمين كافة، وأتباع الديانات الأخرى على حد سواء، ومن هنا تنادوا جميعاً لنصرته ودرء بلاء الزمان عنه، ولا تجتمع تلك الفرق وهي متفرقة في مقالاتها، نقول لا تجتمع على شخص واحد ما لم يكن ذا فكر مستنير، وعقل راجح، ونفس عالية شعارها الاعتدال والنظر بميزان القسط والعدل إلى الجميع، ومن هنا اتحدت كلمتهم على نصرته وهذا مما يحسب له بلا شك.

وقد صنع السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي[٢٢] ما يصنعه الملوك، والقادة عادة من تكريم العلماء «فكتب بالوصول إليه، فلما وصل حباه وكرمه وعظمه وكساه. ومهما مشى خطوة في حضر أو سفر أخذه في صحبته وأطعمه من طعامه واستشاره في أكثر أموره في طول زمانه»[٢٣]، ولم يكتف بهذا بل استصحبه معه إلى زنجبار حين قصدها سنة ١٢٤٣هـ[٢٤]، فإذا علمنا أن الشيخ ناصر توفي سنة ١٢٦٤هـ فيكون قد قضى العشرين السنة الأخيرة من حياته في زنجبار، ومن الثابت أنه توفي[٢٥] فيها «في المكان المسمى المتوني وقبره مشهور هناك».[٢٦]

وقد ترك الشيخ ناصر أثراً قوياً فيمن جاء بعده من العلماء والأدباء غير أن اثنين منهما تأثرا به تأثراً كبيراً، نلحظ هذا في ما تركاه من كتب، وما نظماه من قصائد، وأولهما هو العلامة المحقق سعيد بن خلفان الخليلي[٢٧] المتوفي سنة ١٢٨٧ للهجرة، فقد كان الشيخ ناصر «على قمة المشايخ والعلماء الذين كانوا اليد المعاونة له يأخذ بمشورتهم ويستفيد من آرائهم»[٢٨] وعنه «تلقى الشيخ سعيد علومه الأولى فقد كان يتردد عليه بمسقط»[٢٩] فدرس عليه «العلم الإسلامي الواسع كأصول الدين، وأصول الفقه بتوسع والفقه بأبوابه المختلفة»[٣٠]، وقد حفظ المحقق الخليلي رحمه الله تلك اليد للشيخ ناصر فهو ما يفتأ يذكره محاطاً بالإجلال والاحترام، ولعل قوله عنه في مقدمة كتابه مقاليد التصريف خير تأكيد على ما نذهب إليه فنراه يقول: « فقد منّ الله عليّ بألفية مغنية في هذا الفن الشريف وسميتها والحمد لله بمقاليد التصريف ولما اطلع على نظامها العالم الرباني والبحر النوراني وحيد دهره بلا ممانعة وفريد عصره بلا ممانعة أبو محمد ناصر بن العلامة المولوي الولي أبو نبهان جاعد بن خميس الخروصي أمرني أن أثبت عليها شرحاً لطيفاً مختصراً»[٣١]،

ويتبين من هذا النص «أن إقدامه على الشرح كان بتوجيه من شيخه العلامة الكبير ناصر بن أبي نبهان رحمهما الله تعالى»[٣٢]، وقد ظهر أثر العلوم التي تلقاها المحقق الخليلي عن الشيخ ناصر في كتبه، واتجاهه السلوكي في شعره ونثره على حد سواء.

أما الثاني فهو المؤرخ والشاعر حميد بن حمد بن رزيق[٣٣] المتوفي سنة ١٢٩٠هـ الذي أفسح مجالاً رحباً للشيخ ناصر ووالده الشيخ جاعد في كتابيه الفتح المبين، والشعاع الشائع باللمعان، ويبدو أن علاقته بهما كانت وثيقة إذ يسوق ذكرهما في كتابيه مقروناً بالتجلة والرفعة، كما يحفظ في الفتح المبين بعضاً من مراسلات الشيخ ناصر، وكان الشيخ ناصر يثني عليه[٣٤]، ويحفظ في الفتح المبين مطالع ست قصائد رثى بها الشيخ ناصر بعد وفاته منها قوله:

خلا مجلس الفقه الأنيس من الأنس
فمن ذا إلى التدريس في ذروة الدرس

ومنها:

ذهب الضياء فيومنا إظلام
ما هكذا يا يومنا الأيام[٣٥]

وغيرها، كما ينظم قصيدة طويلة يضمنها عنوانات كتب الشيخ ناصر، ويقول في هذا ما نصه: «وقد نظمت في اسم هذه الكتب قصيدة. . لأجل مصاحبتي للشيخ ناصر المذكور أيام حياته، ومطلع هذه القصيدة شعراً:

قيل لي: سم أنت ما صنف الشيـ
ـخ من الكتب ناصر ذو الفعال
الفقيه النبيه نجل أبي نبـ
ـهان يمٌ الندى فصيح المقال

فأثبت في قصيدتي هذه تسمية هذه الكتب على التفصيل».[٣٦]

ولا شك في أهمية هذه القصيدة فقد حفظ بها ابن رزيق عنوانات كتب الشيخ ناصر، وستكون هي الدليل الموثق لمن يريد البحث عن هذه الكتب ودراستها فستقدم له مادة ثمينة عن عددها، وحجم العمل الذي قدمه الشيخ ناصر، واضطلع به.

ونرى ابن رزيق يقطع الشوط إلى نهايته في علاقته بالشيخ ناصر حين يؤلف كتاباً خاصاً عنه يجمع فيه قصائده التي قالها في مدحه، فنحن نقرأ له في الفتح المبين متحدثاً عن نفسه: «وقد مدحت الشيخ العالم الفصيح أبا محمد ناصر بن الشيخ العلامة أبي نبهان أيام حياته بجملة قصائد»[٣٧]، غير أنه هنا يجمع ما أشار إليه في كتابه (الفتح المبين)، ويضم إليه قصائد أخرى ويجعله كتاباً عنوانه (سبائك اللجين الملقب بقرة العين)، وما يزال هذا الكتاب مخطوطاً[٣٨] يقول في مقدمته: «لما كان على الحر إذاعة الحمد لأهل الحمد من المجرب الواجب الذي لا ينسل إلى السالب. . فيا أيها السائل عن إيضاح اسم هذا المسمى. . ذلك هو الشيخ المفخم المعظم. . ناصر بن السيد أبي نبهان العلام»[٣٩] ثم ينتقل إلى الشعر فيحفظ في هذا الكتاب خمسين قصيدة في مدحه تتراوح بين عشرة أبيات، وأربعين بيتاً يحاول فيها جاهداً إبراز جوانب الشيخ العلمية والسلوكية التي تميز بها، وتظهر في هذا العمل وسواه مظاهر من الوفاء يقل نظيره، وكأن ابن رزيق يقتفي أثر قوله تعالى: (وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان)، فهو يرد للشيخ بهذه الأشعار وموصول الذكر أياديه العلمية البيضاء التي أسبغها عليه تلك التي انتفع بها شاعراً، ومؤلفاً.

-٣-

وقد أخّرنا لأسباب منهجية واحداً من العلوم التي ظهرت جليّة في مصنفات الشيخ ناصر، وخصوصاً في هذا الكتاب، وذلك لأهميته، وتوجيهه شخصيته وجهة معينة، ونريد به التصوف أو علم السلوك، ومن الثابت أنّه تلقّاه عن أبيه ذوقاً ورياضة، ونمّاه هو بجهده الشخصي قراءة وفهماً واقتناعاً. وقد ذاع في المصادر بما لا يدع مجالاً للشك أن الشيخ ناصر ووالده قد اتخذا من السلوك طريقة لهما في الحياة وكأنهما كانا يعمّقان ذلك المشرب الذي وجد في الثقافة العمانية من حيث اصطناعه لهما شعاراً وطريقة. ولعلّ هناك من العوامل التي دعت إلى اتخاذ تلك الطريقة منها ذلك النسب الذي وقفنا عنده فيما سبق من حيث الاتصال المباشر بإمامين من الأئمة مما ولّد إحساساً ثقيلاً بحجم المسؤولية الدينية الملقاة على عاتقهما، وضرورة حمل تلك الأمانة بإخلاص وتأديتها كما هي بلا زيادة أو نقصان. ومن هذه العوامل الثقافة الدينية الخاصة التي تلقّاها الوالد والابن واختيارهما جانب الزهد والانصراف عن الدنيا من هذه الثقافة مما حملهما على تطبيق ما أخذاه بدقة، ومنها أيضاً الاقتناع الكامل بتلك الوجهة في الحياة التي تؤثر الخلوة والعزوف عن الملذات وهو مما يتلاءم مع تركيب شخصيتهما ومنحاهما في الحياة، وقد بيّن لنا الفاضل أحمد بن سعود السيابي معالم ذلك الاتجاه الذي تبناه الوالد وولده وهو يقوم على «عمق التأمل في الوجود والتعمق في علم الكلام والفلسفة والمنطق والخلوة وكثرة الأوراد»[٤٠]، ونلاحظ أنه

يجعل من هذا التوجه مدرسة يسميها «المدرسة الجاعدية أو البونبهانية، وهذه المدرسة صاحب فكرها العلامة الرئيس أبو نبهان جاعد بن خميس الخروصي.. وبعد وفاة أبي نبهان حمل ابنه الشيخ ناصر. . فكر تلك المدرسة»[٤١] وهذا هو الذي رأيناه متحققاً في سيرة الشيخ ناصر وكتبه على حد سواء.

ومن الضروري أن نقف عند نقطة أكد عليها الفاضل السيابي وهي قوله: «.. حتى إن الإباضية لم يطلقوا على ذلك التوجه اسم التصوف بل أطلقوا عليه اسم السلوك فالشعر الذي تكون فيه نزعة صوفية يسمونه شعر السلوك»[٤٢]، ونحن نعلم أن السلوك مصطلح ينضوي تحت مصطلحات الصوفية التي يكثرون ذكرها، ويرتبط به مصطلح آخر هو (الطريق)، ويتحدثون عنه بتفصيل غير أن ما يهمنا منه هو معرفة مدلوله الصوفي الذي سنرى أنه يقترب كثيراً من المدلول الذي اختاره الاتجاه الجاعدي شعاراً له، فالسلوك هو «تهذيب الأخلاق ليستعد العبد للوصول بتطهير نفسه عن الأخلاق الذميمة مثل حب الدنيا والجاه ومثل الحقد والحسد والكبر والبخل. . وبالنهج على الأخلاق الحميدة مثل العلم والحلم والحياء والعدالة»[٤٣]، وهو أيضاً «انتقال من منزل عبادة إلى منزل عبادة بالمعنى وانتقال بالصورة من عمل مشروع على طريق القربة من الله إلى عمل مشروع بطريق القربة إلى الله بفعل وترك، وانتقال بالعلم من مقام إلى مقام[٤٤] ومن تجلٍ إلى تجلٍ والمنتقل هو السالك»[٤٥] فالسالك إذا هو «العبد الذي تاب عن هوى نفسه وشهواتها واستقام في طرق الحق بالمجاهدة والطاعة والإخلاص»[٤٦]، فالسلوك والتسليك وفق ما تقدم هو «تربية الإنسان الروحية الذهنية كما تظهر على مستوى السلوك النفسي. . وهو تدريس على المستوى العملي يتمتع بكل ما للتدريس من مناهج وثوابت»[٤٧]، وفصّل المتصوفة الحديث عن أنواع السلوك والسالكين، وشققوا الموضوع تشقيقاً خصباً مفيداً ممالا مجال لإيراده هنا[٤٨]، ويقترب من مصطلح السلوك مصطلح آخر هو الطريق الذي «يختصر جملة الطريق إلى الله لذلك كان من الشمول بحيث تندرج تحته التجربة الصوفية بكاملها ابتداء من تنبه القلب من غفلته مروراً بمجاهدة النفس ورياضتها وصولاً إلى النشاط الروحي وتفتح فعالياته».[٤٩]

ولا يخفي على المدقق العلاقة الوثقى سواء أكانت لغوية أم روحية بين السلوك والطريق، فإذا علمنا بعد ذلك أن التصوف[٥٠] هو «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد في ما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة والعبادة»[٥١]، نقول إذا علمنا هذا أدركنا التشابه بين مدلول المصطلحين إلى حد كبير من حيث إن السلوك هو التطبيق العملي لجملة الأفكار التي آمن بها السالك وراح يطبقها على نفسه، ويبدو لي أن هناك أسباباً حدت بالفكر الإباضي إلى العدول عن مصطلح التصوف واتخاذ السلوك مصطلحاً منها الاعتزاز بالشخصية، والرغبة في التميز فجميع الفرق إلا في حالات نادرة[٥٢] تتخذ من هذا المصطلح شعاراً لها فآثر الفكر الإباضي مصطلحاً هو من داخل التصوف نفسه غير أن له خصوصية واضحة فاتخذه مصطلحاً له، وسبب ثان استضأنا فيه بملاحظة أوردتها الدكتورة سعاد الحكيم وهي قولها «ولم يهتم الصوفية قبل القرن السابع الهجري بتدوين مصنفات في السلوك بل دونوا في الفكر الصوفي وعاشوا وفقاً للسلوك الصوفي ولم تتعدد المؤلفات في التصوف العملي والسلوك إلا بعد القرن السادس – السابع الهجري حيث دخل التصوف مرحلة التربية الصوفية ومناهج التسليك»[٥٣]، فكأنَّ الفكر الإباضي أراد في وقت متأخر أن يشارك في هذا الموضوع فوجد أمامه نقصاً في جانب ووفرة في[٥٤] جانب آخر فآثر الأول لكي يزيده ثراء وخصوبة. وهناك سبب ثالث أكاد أذهب إلى أنه أهم الأسباب وأقواها ويتمثل في كون السلوك ومدلوله العميق يشير إلى النقاء الذي ظل محتفظاً به من حيث التحامه الوثيق بالشريعة وأحكامها ورغبة الإنسان في اتخاذ طريق معين لعبادة ربه يتمثل في الخلوة، وتلاوة القرآن والأوراد فحسب، في حين اختلط التصوف ومدلوله بمؤثرات أجنبية أبعدته عن منبعه الصافي، وهو الزهد، وأدخلته في مسارب فكرية متشعبة أوصلت بعض الفقهاء إلى اتهام بعض الصوفية بالكفر، وهو ما نأى الفكر الإباضي بنفسه عنه، واكتفي بالسلوك منهجاً وطريقة وتفاعلاً مع الحياة وأحداثها.[٥٥]

لم يهتم الصوفية قبل القرن السابع الهجري بتدوين مصنفات في السلوك بل دونوا في الفكر الصوفي وعاشوا وفقاً للسلوك الصوفي ولم تتعدد المؤلفات في التصوف العملي والسلوك إلا بعد القرن السادس – السابع الهجري حيث دخل التصوف مرحلة التربية الصوفية ومناهج التسليك

ولعلنا – بعد ما تقدم – نستطيع القول إن الشيخ ناصر قد سار على نهج والده طلباً وسلوكاً، وعرف له الآخرون تلك المنزلة التي وصل إليها فأصبح يشار له على أنه من علماء عمان الكبار، غير أن السلوك الذي اتخذه منهجاً وطريقة ظل هو السمة المميزة لمكانته العلمية، إذ نجد تلميذه العلامة المحقق سعيد بن خلفان الخليلي يصفه فيقول: «ولما اطلع

على نظمها[٥٦] العالم الرباني[٥٧] والبحر النوراني. . أبو محمد ناصر ابن العلامة المولوي الولي أبو نبهان جاعد بن خميس الخليلي الخروصي»[٥٨]، فنرى العلامة الخليلي يصفه بالعالم الرباني والبحر النوراني، ويصف والده بالمولوي[٥٩]، والولي[٦٠]، وهي من مصطلحات الصوفية والسلوك، ويلح ابن رزيق هو الآخر على مثل هذه الأوصاف يطلقها على الشيخ ناصر فهو المولوي[٦١]، والقطب[٦٢]، والولي[٦٣]، والصوفي[٦٤]، وتجد هذه المصطلحات مكاناً رحباً في كتب الصوفية يديرون عليها معانيهم ومراتب السلوك عندهم، نلمح من جهة أخرى عند التدقيق في عنوانات كتب الشيخ ناصر اتجاهاً صوفياً واضحاً فنحن نقرأ مثلاً: كتاب الإخلاص[٦٥]، كتاب مبدأ الأسفار، كتاب الكشف، كتاب المعارج، كتاب منتهى الكرامات، كتاب السر العلي، كتاب سلامة الحال[٦٦]، ومعلوم أن تلك العنوانات ذات مدلولات سلوكية فمن الضروري أن تضم مادتها مباحث مقاربة للعنوان إن لم تكن مطابقة له، فالسفر، والمعراج، والكرامة، والسرّ، والكشف من مصطلحات القوم، والشيخ ناصر يعلم هذا حق العلم، ولم يكن ليولي هذا الجانب اهتمامه من التأليف لولا رسوخ قدمه فيه علماً وذوقاً.[٦٧]

إن الشيخ ناصر قد سار على نهج والده طلباً وسلوكاً، وعرف له الآخرون تلك المنزلة التي وصل إليها فأصبح يشار له على أنه من علماء عمان الكبار، غير أن السلوك الذي اتخذه منهجاً وطريقة ظل هو السمة المميزة لمكانته العلمية

-٤-

لم يكن غريباً بعد ما تقدم أن يتصدى الشيخ ناصر لشرح شعر ابن الفارض، ويختار قصيدتين له هما من العيون في شعره، ونحن نعلم، والشيخ ناصر رحمه الله يعلم قبلنا[٦٨]، أن لابن الفارض «مكانته الظاهرة اللامعة بين المتصوفة. . كما يعد رأساً لشعراء الصوفية من العرب»[٦٩]، وهكذا فقد استكمل الشيخ أدواته بأنواعها جميعاً: القراءة والفهم من جهة، والسلوك والذوق من جهة أخرى فليقم بهذا العمل كما قام به آخرون قبله. غير أننا نود هنا تقديم لمحة موجزة عن اعتناء الشراح بديوان ابن الفارض يكون عوناً على كشف عمل الشيخ ناصر، وتضعه في محله السليم بين أعمال أولئك الشراح.

ونقرر بداية أنه لم يظفر ديوان من دواوين الشعراء العرب بعناية الشراح كما ظفر ديوان ابن الفارض، فإذا استثنينا دواوين بعض الشعراء الكبار مثل المتنبي والمعري الذي نال ديوانه الأول (سقط الزند) عناية الشراح بينما لم يَحْظَ ديوانه الثاني (اللزوميات) بعناية تذكر، ويدخل في هذا الاتجاه ديوان الحماسة لأبي تمام، نقول إذا استثنينا تلك الدواوين وهي قليلة جداً بالقياس إلى الجمهرة الكبيرة من الدواوين التي وصلتنا فإن شعر ابن الفارض يقف في المقدمة من حيث الاهتمام والشرح. ومن الممكن تقسيم عناية الشراح بالديوان قسمين كبيرين: يتمثل الأول في شرح الديوان كله، ويبدو الثاني في شرح قصيدة واحدة، أما الأول وهو شرح الديوان كله فقد وصلتنا شروح مختلفة له لعل أشهرها شرح حسن البوريني، وعبد الغني النابلسي، وقد جمع رشيد بن غالب الدحداح اللبناني هذين الشرحين في كتاب واحد سماه (شرح ديوان ابن الفارض) ضم فيه شرح البوريني برمته مع نبذ من شرح النابلسي عند كل بيت، ووضع إشارات تعين على التفرقة بين الشرحين، ومن شروح الديوان أيضاً شرح أحمد أحمد المخزنجي وعنوانه (المدد الفائض عن شرح ديوان ابن الفارض)، وشرح أمين الخوري المسمى (جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض)، ومن الشروح الحديثة شرح كرم البستاني، ود. عبد الخالق محمود، ود. إبراهيم السامرائي.

أما القسم الثاني فهو شرح قصيدة واحدة من الديوان، وقد نالت القصيدة الميمية التي مطلعها:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

والتائية الكبرى(٧٠) التي مطلعها:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي
وكأسي محيا من عن الحسن جلَّتِ

نقول: نالت تينك القصيدتان[٧١] اهتمام الشراح فقامت حولهما شروح كثيرة فنواجه للقصيدة الأولى شرح داود بن محمود القيصري، وشرح محمد بن محمد الغمري واسمه الزجاجة البلورية في شرح القصيدة الخمرية، وشرح المولى علمشاه عبد الرحمن وغيرها[٧٢]. وحظيت التائية الكبرى بنصيب أكبر من عناية الشراح إذ زادت شروحها على العشرة منها شرح داود القيصري، وشرح عمر بن أحمد الغزنوي، وشرح سعيد الدين الكاساني الفرغاني، وشرح عبد الرزاق القاشاني وغيرها[٧٣]، ولم يكن الشيخ ناصر بعيداً عن ذلك كله إذ يصرح في مقدمة هذا الكتاب أي إيضاح نظم السلوك بما يأتي: «. . وأقوى وأجلّ وأشرف نظم عرفناه في هذا العلم نظم الشيخ العارف أبي حفص عمر بن الشيخ أبي الحسن علي بن المرشد بن علي الحموي نسباً والمصري مولداً. . وهو المعروف بابن الفارض، وأعظم ما نظمه في العلم منظومته التائية وهي التي سماها نظم السلوك»[٧٤]. فهو يعلم جيداً مكانة ابن الفارض الشعرية، ومنزلته بين شعراء التصوف، ولم يقتصر الاهتمام بابن الفارض على الشيخ ناصر وحده بين العلماء والشعراء العمانيين[٧٥]، بل لعله تلقى ذلك الاهتمام من والده الشيخ جاعد الذي نراه «متأثراً إلى حد كبير بمنهج ابن الفارض في تائيته نظم السلوك»[٧٦]، وخصوصاً في قصيدته الشهيرة (حياة المهج) التي شرحها هو بنفسه «لشدة غموض وعمق أفكارها»[٧٧]، ونرى العلامة سعيد بن خلفان الخليلي يشرح هو

الآخر أبياتاً من قصيدة ابن الفارض الميمية التي مر ذكرها[٧٨] كما إن تأثر الشيخ سعيد في شعره «بسلطان العاشقين في الأدب العربي ابن الفارض لاسيما في نونيته الكبرى»[٧٩] واضح بين «مع ملاحظة أنه قد أسهب في ذكر أخبار الأنبياء والمرسلين أكثر من ابن الفارض»[٨٠]، أما الشاعر الكبير أبو مسلم البهلاني فله التائية المعروفة المثبتة في ديوانه التي بلغت عدتها نحو ألف وستمائة بيت، ولا شك أنه ينظر فيها إلى تائية ابن الفارض الكبرى، غير أنه جعلها مقاطع تكفل كل مقطع بواحد من أسماء **الله** الحسنى و«دعاه سبحانه في هذه القصيدة بجميع أسمائه الحسنى وتوسل إليه فيها»[٨١]، ومطلعها:

هو الله باسم الله تسبيح فطرتي

هو الله إخلاصي وفي الله نزعتي[٨٢]

ومن الضروري أن نشير هنا إلى أن أولئك الشعراء والعلماء العمانيين حين تأثروا بابن الفارض وغيره من شعراء المتصوفة ومؤلفيهم إنما اختاروا ما يلائم عقيدتهم ومذهبهم، وقد ألمحنا إلى هذا فيما سبق، ولهذا اختاروا مصطلح السلوك، ونأوا به عن الحلول، ووحدة الوجود وما إليهما ذلك الذي قال به بعض المتصوفة، كما أن ابن الفارض نفسه ينضوي تحت ذلك التيار «المتمشي مع أصول الدين، المحافظ على تعاليم الكتاب والسنة»[٨٣] **ومن هنا جاء ذلك الاهتمام به من لدن الشعراء والعلماء العمانيين للتوافق بينهما: منطلقاً ونتيجة.**

—٥—

بيَّن المسرد السريع الذي قدمناه سابقاً عن اهتمام الشراح بشعر ابن الفارض أنهم حين تصدوا للشرح في القسم الثاني كانوا يكتفون بشرح قصيدة واحدة من شعره، وعليها تقوم كتبهم، فإذا انتقلنا إلى التخصيص قلنا إنهم حين تصدوا لشرح التائية الكبرى أفردوا الكتاب برأسه لها لم يخلطوه بقصيدة أخرى، وفي الوقت عينه لم تظفر التائية الصغرى بشرح منفصل كالذي رأيناه مع الكبرى؛ غير أننا في عمل الشيخ ناصر نجد أنفسنا إزاء عمل مختلف تماماً، وقبل الدخول في تفاصيل هذا العمل نقف عند واحد من أشهر شراح التائية هو عبد الرزاق الكاشاني، فبعد أن يسهب في الحديث عن مكانة التائية، وأهميتها الصوفية يتحول ليبين جهده معها فيقول: «فانبعثت مني دواعي التقرب إليها والاستئناس، واستنطقتها للإيناس بعد الإياس حتى إذا أنست بمجاورتي وأخذت من مسامرتي طفقت أنضو نقاب تعززها بيد التوحيد، وأكشف حجاب تمنعها بأيدي التأييد وأحلّ معاقد دررها ومناضد غررها بمحالل التأنق والتحقيق وأنامل التأمل والتدقيق. . فلما تصفحتها مراراً وقلبتها أطواراً واحتظيت بمعانيها على قدر ما قدر لي من الاستعداد[٨٤]، وجدتها مبنية على قواعد العلم والعرفان منبئة عن نتائج الكشف والوجدان»[٨٥]، إلى أن يقول: «. . ولم أرجع في إملائه إلى مطالعة شرح له كي لا ترتسم في قلبي رسوم وآثار تسد باب الفتوح وتتشبث بأذيال الروح فأتلو حينئذ تلو الغير وأحذو حذوه في السير»[٨٦]، وبعد أن يقدم بين يدي الشرح بعشرة فصول تتضمن مباحث مختلفة يقول: «. . وإذ بلغ الكلام هذا المبلغ لزم تقصير أذياله فلنرجع إلى المقصود من الشرح الموعود للقصيدة التي مطلعها قوله..»[٨٧]، ثم يسوق البيت الأول ويبدأ بشرحه. ونحن مع إعجابنا بذلك الشرح الفريد الذي وظف فيه صاحبه لغة خاصة ذات إيحاءات وظلال، مع خصوبة جلية في التأويل، واصطناعه منهجاً خاصاً به لم يتأثر فيه بسابق عليه كما أشار هو بنفسه، نقول بالرغم من ذلك كله فإنه يسلك مع بقية الشروح، ويقوي ما ذهبنا إليه في بداية الحديث، وهو إن الكتاب كله قام على شرح التائية الكبرى وحدها، وقد صنع هذا الصنيع كل من تقدم الكاشاني وتأخر عنه، وكأنهم وجدوا ضالتهم في تلك القصيدة من حيث كشفها مقاصد ابن الفارض، وتصوير حالاته، واستبطان مقاماته التي تنقل فيها واحداً بعد واحد، وليس في هذا كبير غضاضة غير أن الشيخ ناصر يختط لنفسه نهجاً مختلفاً وهنا تكمن الأهمية، وتتمثل معالم هذا الاختلاف في أن الشيخ قد جمع في كتابه قصيدتين لابن الفارض لا واحدة، هما التائيتان الصغرى والكبرى وعليهما أقام كتابه، ولا نقول شرحه لأنه هو بنفسه اختار لفظة الكتاب كما سنرى لاعتبارات كثيرة، ولنسلك الطريق من أوله.

يبين الشيخ ناصر علاقته بشعر ابن الفارض قبل الشروع في تأليف هذا الكتاب فيقول: «واعلم أني لما نظرت إلى منظومة هذا الشيخ واعتبرت معانيها فكلما لاح لي معنى من معاني شيء من بيوتها رسمت تحته بأشد إيجاز تذكرة لنفسي لئلا يغيب عليَّ حين أهمل أمرها، ولم يكن القصد ليكون كتاباً باقياً بعدي، ولم أرسم غير تقديم لفظ البيت بمعناه وهو الذي قصدت بيانه لنفسي لا شرح المعاني، فإنه لو شرح كل بيت ما يحتمله من المعاني لأفضى إلى مجلدات كثيرة[٨٨] **وللحق قارئه الملل»**[٨٩]**، ونحن نشعر منذ الوهلة الأولى بنبرة التواضع التي تشع في الكلام السابق فهو يبدأ بداية متواضعة من حيث إنه لم يرده كتاباً، بل أرادها تعليقات على الأبيات يحتفظ بها لنفسه لتكون عوناً له إن أراد العودة إلى الشعر بعد حين. فهل بدأ الشيخ بصنع الجزازات، وكل جزازة هي الشرح المبدئي البسيط للبيت، وتتوالى الأبيات، وتتكاثر بعد هذا الجزازات فالشروح؟ فقه النص يشير إلى هذا، غير أنه لم يكتف عند هذا الحد، بل انتقل إلى عمل آخر كان النواة لهذا الكتاب، ولعله رأى أن ما علق به على الأبيات لم يكن كافياً فاتخذ وجهة أخرى مصغياً لنصيحة من نصحه واقتناعاً منه بهذا النهج الجديد، يقول: «. . واعلم أن الشيخ بدأ بنظم السلوك من غير أوله بل من مراتبه العلية بقوله: سقتني**[٩٠]**، وأوهمت صحبي**[٩١]**، وهو**

قصد نظم السلوك إلى الله تعالى كله فكان ابتداء سلوك صحبه الذين ذكرهم لم يأت ابتداء سلوكهم وعرف أنه كان ينبغي له غير ذلك فعمل لها رأسا[٩٢]، وبدأ بالسلوك من أوله في مائة وثلاثة أبيات[٩٣] للمواصلة، ونحن أحببنا أن نبتدئ بإيضاحه من أوله، وأشار علينا بعض الإخوان بترك الكتاب لمن يأتي ويشاء النظر فيه فأجبته وجمعته وسميته كتاب إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك وجزأته ثلاثة أجزاء»[٩٤]، هل نفهم من قوله السابق أنه يرى القصيدتين شيئاً واحداً، ولابد لمن يريد التصدي لشرح الثانية فلن يتسنى له هذا إلا بعد شرح الأولى، فكأنَّ الأولى وسيلة الدخول إلى عالم الثانية؟. نحن نعلم أن من الباحثين من ذهب إلى أن التائية الكبرى «ليست إلا ترجمة لحياة الشاعر الروحية كتبها عن نفسه بنفسه، وقصّ فيها ما تعاقب عليه من أطوار الحب وما عاناه من ألوان الرياضات والمجاهدات، وما خضع له من ضروب المحن والآلام في كل طور من هذه الأطوار»[٩٥]، أو هي «وصف لمعراجه الروحي نظاماً»[٩٦]، كما نثر فيها ابن الفارض «اختباراته الشخصية وسرد أحواله النفسية سرداً بعيداً عن الاستقصاء والحصر»[٩٧]، ونعلم أيضاً أن من الباحثين من سلك طريقاً آخر إذ اعتبر أن التائية الكبرى «جماع لبقية قصائده التي تبدو كتجارب جاهدة ومحاولات غير تامة في سبيل وصول الشاعر إلى غايته، فلو رتبت جميعها ترتيباً نفسياً متسامقاً وطبيعة التجربة الصوفية لجاءت نقاطاً صاعدة على خط بياني واحد تتربع التائية على قمته علامة وصول إلى النهاية والغاية»[٩٨]، وهي أيضاً «نهاية مطاف السير الحثيث للشاعر في طريق حبه الإلهي. . فهي بهذا محصلة بقية قصائد الديوان التي تمثل تجاربه القاصرة عن بلوغ الغاية»[٩٩]، أقول، نحن نعلم هذا، وكثرة أخرى من الدارسين كان لها رأيها القريب من الرأيين السابقين، ولكن الشيخ ناصر يختط لنفسه طريقاً ثالثاً يختلف عن الطريقين السابقين، ويرى أن هذه الحياة الروحية لابن الفارض في أطوارها الأولى لم تبدأ في التائية الكبرى، أو قصائد الديوان كلها كما رأينا، بل يراها متمثلة في تائيته الصغرى فقط، ومن هنا توجب سلوك الطريق من أوله، والوقوف عند الصغرى لملاحظة ذلك التطور الروحي ورصده، كما إنه يعدل هنا عما قرره سابقاً فقد أخذ بنصح من نصحه، وجعل من القصيدتين وشرحهما كتاباً ذا ثلاثة أجزاء بحسبان أنهما شيء واحد، فهو ليس شرحاً بالمعنى المباشر للشرح بل رصد للتطور الروحي لابن الفارض من خلال القصيدتين.

وقبل الدخول إلى منهج الكتاب نقف عند أمرين نراهما مهمين يتعلقان بالتائية الكبرى وحدها. أما الأول فيتلخص فيما يراه الشيخ ناصر من أن ابن الفارض «ركّب جميع كلامه فيها على هذه الرواية المروية التي حكاها رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الله تعالى وجعل قاعدتها ومنتهاها في شرح ثلاثة أسماء الله تعالى من أسماء ذاته وصفة رابعة من صفات ذاته جل وعلا وهي السميع والبصير والقدير ولم يزل متكلماً، وقال وهذه بلا آلة التعريف هي صفات ذات المرء التي هي عقله فهو سميع بصير قدير متكلم وجعل الله تعالى هذه الذات وأنها هي في الحقيقة سميعة بصيرة متكلمة قديرة وبها كان العقل عقلاً»[١٠٠] ويريد الشيخ ناصر بالرواية المروية التي حكاها رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الله تعالى قوله: «كنت كنزاً لم أعرف فأحببت أن أعرف فخلقت خلقاً كي أعرف فبي كانوا وبي عرفوني وما تقرب عبدي بشيء أحب إلي مما افترضت عليه وإذا تقرب مني عبدي بفرائضي وبالنوافل شبراً تقربت منه ذراعاً وإن تقرب مني ذراعاً تقربت منه باعاً. . ولا يزال يتقرب إلي بفرائضي وبالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته توليت أمره وكنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ولسانه الذي يتكلم به ويده التي يبطش بها..»[١٠١]، ومن المفيد أن نشير أولاً إلى أن هذا الحديث القدسي قد أفاد منه الصوفية كثيراً قبل ابن الفارض وبعده في حديثهم عن الحب الإلهي[١٠٢] أي حب الله للعبد من جهة، وحب العبد لله من جهة أخرى، غير أن توجيه الشيخ ناصر له من حيث علاقته بابن الفارض يقوم على أمرين أولهما إن السمع والبصر والقدرة بهذا الوصف الوارد في الحديث هي مواهب من الله للعبد المحب، ولن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد قطعه طريقاً طويلاً من المجاهدات والرياضات، غير أن هذا الوصول إلى هذه المرتبة – وهو الأمر الثاني – لا يسقط عنه التكاليف والفرائض بدلالة استمراره القيام بها والإلحاح على هذا الاستمرار، فكأن الشيخ ناصر يرى أن ابن الفارض والاتجاه السلوكي الذي التزم هو به موافق لأحكام الشريعة، آخذ منها، معتمد عليها، وكأنه من جهة أخرى ينفي عنه ما اتهم به من خروج على الشريعة. وهكذا يتبدى لنا هنا بقوة ما أشرنا إليه سابقاً من اكتمال القصيدتين، إذ وصل ابن الفارض إلى مرحلة متقدمة من طريقه الصوفي في التائية الكبرى، وعلى هذا سيقوم هو برؤية القصيدتين بنظرة تكاملية تكشف لنا بدايات ذلك الطريق الذي بدأ في الوصول إلى نهايته في الكبرى، ولن يتحقق هذا الكشف بغير الرجوع إلى التائية الصغرى فهي بداية الطريق وأوله.

أما الأمر الثاني فهو عنوان القصيدة إذ نرى الشيخ ناصر يقدم لها عنواناً يكاد يكون جديداً لم نره في المصادر التي بين أيدينا، يقول: «. . وأعظم ما نظمه ابن الفارض في العلم منظومته التائية وهي التي سماها نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك وكلمة حضرات نحن اخترناها وإلا فهو سماها إلى خدمة ملك الملوك»[١٠٣]. واعتماداً على هذا سمى كتابه (إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك) كما صرح بذلك هو بنفسه. ولابد من الوقوف

قليلاً عند هذا العنوان (الجديد) الذي يذهب إلى أن القصيدة هي (نظم السلوك إلى خدمة ملك الملوك) وهو مخالف للوثيقة التي بين أيدينا في ديباجة الديوان التي كتبها سبط ابن الفارض، ويقدم لنا فيها مراحل تسمية قصيدة جده إذ كان عنوانها أول ما نظمت (أنفاس الجنان ونفائس الجنان)، ثم صار اسمها (لوائح الجنان وروائح الجنان)، ثم ينقل سبط ابن الفارض عن أبيه عن جده أنه رأي رسول الله صلى الله عليه وسلم «في المنام وقال له: يا عمر ما سميت قصيدتك ؟ فيجيب ابن الفارض: سميتها يا رسول الله: (لوائح الجنان وروائح الجنان). فيقول رسول الله: بل سمها نظم السلوك فسميتها بذلك»[١٠٤]. ولم نقف عند رؤية الشاعر لرسول الله صلى الله عليه وسلم في المنام فهذا يخرجنا عما نحن فيه غير أن العنوانات السابقة تختلف اختلافاً بيّناً عما اختاره الشيخ ناصر إذ يصرح بأن ابن الفارض هو الذي سماها (نظم السلوك إلى خدمة ملك الملوك) فهل يقدم الشيخ ناصر عنواناً جديداً معتمداً على مصادر لم يطلع عليها من درسوا التائية؟ وخصوصاً أن هذه الجمهرة من الدارسين تتخذ من ديباجة الديوان التي سقناها قبل قليل معتمداً في عنوانات القصيدة باعتباره نصاً موثقاً ذا سند صحيح لا يفصل بين السبط والجد سوى الابن، والثلاثة لا يوصفون بكذب، أو تغيير لانتفاء أسبابه وحرصهما: الابن والسبط على تأدية ما قاله ابن الفارض كما جاء على لسانه بلا تغيير لاعتبارات كثيرة: دينية وأسرية وما إليها، وللمسألة وجه آخر يتمثل في عنوان خامس للقصيدة يقدمه أحد أشهر شراح التائية وهو عبد الرزاق الكاشاني إذ يسمي شرحه (كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر)، ولا تهمنا تتمة العنوان وهي (شرح تائية ابن الفارض الكبرى المشتهرة بنظم السلوك) فهذا من صنع المطبعة؛ لأن الكاشاني نفسه يصرح باسم كتابه فيقول: «.. في قصيدته – أي ابن الفارض – الغراء المسماة بنظم الدر»[١٠٥]، ويقول: «وسميته – أي الشرح – كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر»[١٠٦]، فهذا عنوان خامس للقصيدة هو (نظم الدر)، وهذا ما يجعلنا نتوقف عن القطع في هذه المسألة، واعتبار العنوان الذي تبناه الشيخ ناصر أحد العنوانات التي أطلقت على القصيدة في انتظار دراسة مستقلة للعنوان وحده، ويبقى أمر آخر معلق لا نستطيع البت فيه وهو السبب الذي حدا بالشيخ إلى إحداث ذلك التغيير في العنوان باختيار لفظة بدل أخرى فهذا مما لم يبيّنه لنا.

اصطنع الشيخ ناصر منهجاً خاصاً به في تأليف هذا الكتاب يقوم على الترتيب والتنظيم، الأجزاء فالأبواب، وتسبقها مقدمة، فكأنّ هناك خيطاً خفياً ينتظم الجميع ليوصل إلى النهاية فنراه يعالج في المقدمة مجموعة من القضايا هي أدخل فيما عرف بتصنيف العلوم[١٠٧] غير أنه يستند إلى آية وحديث، أما الآية فهي قوله تعالى: (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون)، وأما الحديث فهو حديث المعرفة الذي مرّ سابقاً، وينطلق منهما ليقول «. . وهذا يدل على أن الله تعالى عالم الغيب والشهادة لم يخلق الخلق إلا لأجل العبادة كما شاء من عباده»[١٠٨]، ويقسم العبادة بعد هذا ثلاثة أقسام هي: «كشفي وهو علم التوحيد. . والقسم الثاني الحقيقة وهو علم الباطن والقسم الثالث الشريعة»[١٠٩]، وكأنّه يذكرنا بتقسيم ذي النون المصري للمعرفة من أن قسمها الأول «حظّ مشترك بين عامة المسلمين وثانيها معرفة خاصة بالحكماء والعلماء، وقسمها الثالث خاص بالأولياء الذين يرون الله بقلوبهم»[١١٠]، وهو تقسيم سنجد له صدى في كتابات من جاء بعد ذي النون من حيث تفرقتهم بين علوم الشريعة والحقيقة، ويعمق الشيخ ناصر بعد هذا حديثه عن هذه العلوم من حيث وسائل اكتسابها فيراها تتمثل بثلاث طرق هي «طريقة وسائل الشريعة، وطريقة وسائل التجريد من الحقيقة، وطريقة المكاشفة براية المحبة»[١١١] ويفصل الحديث عن هذه الطرق بقوله «فأما علم الشريعة وأقسامها فقد تكفل كثير من العلماء بتشريحها، وأما علم الحقيقة طريقة ووسائل التجريد وطريقة المكاشفة براية المحبة فأقل بياناً وإن تكلم فيها بعض العلماء نثراً ونظماً فكلامهم فيها أشد غموضاً من كلام العلماء في علم الشريعة الظاهرة»[١١٢] ويخرج بعد هذا إلى تبيان أنّ أقوى ما عرفه من نظم في هذين العلمين الأخيرين هو تائية ابن الفارض الكبرى. ومن الواضح أن الشيخ ناصر يفيد كثيراً من التراث الصوفي[١١٣] المعتدل الذي قرأه بإمعان ودقة فطالما تحدث المتصوفة عن علاقة التصوف بالشريعة من جهة، واتخاذهم طريقة تختلف عنها في عبادة الله من جهة أخرى، كما إن ابن خلدون وهو يقدم تصوراً لعلوم عصره تحدث عن علوم الشريعة ورأي أنها صنفان: «صنف مخصوص بالفقهاء وأهل الفتيا، وصنف مخصوص بالقوم – يريد الصوفية – في القيام بهذه المجاهدة، والكلام في الأذواق والمواجد العارضة في طريقها»[١١٤]، ولم يخرج الشيخ ناصر عن هذا المعنى بيد أنه أضاف إليه تلك الصعوبة والعسر اللذين يتميز بهما العلمان الثاني والثالث بحسبان أنهما يصدران عن تجربة شخصية، ويستخدمان مصطلحات خاصة لا يعرفها على وجه الدقة إلا أهل هذا الطريق وحدهم، ولذلك نراه يعود مرة أخرى فيقدم تقسيماً آخر للعلوم مستنداً فيه على حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم هو (أعطاني ربي ثلاثة علوم: علم أمرت بتبليغه وهو علم دينه تعالى، وعلم خيرت بين كشفه وكتمانه وهو علم الحقائق وعلم أخذ عليّ بكتمانه وكلّ ذلك في الكتاب المبين)[١١٥]، ومع ملاحظة إشارة الحديث الواضحة إلى ارتباط تلك العلوم بالقرآن الكريم، أو بتعبير القوم اتكاء الحقيقة على الشريعة، نقول فإن الشيخ ناصر يتخذ من هذا الحديث وسيلة

ناصر الخروصي.. وكلام ابن الفارض ما دام له مخرج حقّ في التأويل فلا يصحّ أن يؤول إلاّ على الوجه الحقّ ما احتمل له... ولا يجمل بأهل العلم الترفّع على العلماء الكبار إذا أظهر رأياً أفضل من رأيهم، بل يظهر رأيه على حسن أدب فيما بينه وبين الذي عارضه.

عملية لتبيان طريقة تعامله مع شعر ابن الفارض، والخطوات التي سيسلكها في شرحه القصيدتين. ونستطيع تبين ثلاثة معالم رئيسة تنتظم الشرح كله، أما المعلم الأول فهو «صفة مزج المعنى بتقدير ألفاظه»[١١٦]، أي أنه سيعمد إلى النظرة الكلية للشعر القائمة على البحث عما وراء المعنى الظاهري الذي تشي به الألفاظ وهو الذي «طلب نفسه إلى معرفته من نظم هذا الناظم في منظومته»[١١٧] على اعتبار أن «الفطن تلوح له المعاني إذا انفتح له التقدير»[١١٨]، ويريد بهذا أنه لن ينظر إلى الشعر الذي بين يديه نظرة تقريرية جافة بل سينظر إلى التركيب باعتباره نصاً مفتوحاً يمثل تأويلات متعدّدة، وعلى هذا فهو سيأخذ بالتأويل لكن بنوع واحد منه وهو القريب الذي يحتمله الشعر، وهذا هو المعلم الثاني إذ يقول: «واعلم أن لها تأويلاً باطناً خفياً علوياً سماوياً روحانياً وتأويلاً ظاهراً جسدانياً، ونحن اكتفينا بالجلي الظاهر الممكن فهمه بالغالب من العقول السليمة وأعرضنا عن الباطن. . ومن توغل فإنه يلوح له من باطن ما نورده فإنه يكون له كالإقليد»[١١٩]، ويقدّم لذلك النهج سبباً هو إن التفسير الباطن «ربما إذا وقف عليه الغالب من المتعلمين تقصر عقولهم فإما أن يصوّروا ما لا يجوز وإما أن يسيئوا بنا ظناً»[١٢٠]، وكأنّ الشيخ ناصر أراد هذا الكتاب للكافة لا تقتصر عليه النخبة فقط غير أنه ترك الباب مفتوحاً لذوي الأفهام العميقة السابرين غور التراكيب فأمامهم فسحة واسعة كي يتأولوا، ويمعنوا في التأويل، فالنص خصب يعين على هذا، والشرح منفتح على الدلالات جميعاً لا يمنعه التحفظ والتوقي اللذان أرادهما الشيخ من الانطلاق والعطاء، ولم يكن بمقدور الشيخ ناصر أن يصنع غير هذا فهو مرتبط بالشريعة وأحكامها من جهة، وهو من جهة أخرى أمين على النص الطويل الذي بين يديه فليس له إلا أن يقول، وعلى المتلقي أن يسمع ويتأول وهذا شأن الكتب والشروح التي تمكث في الأرض تنفع الناس.

ناصر الخروصي.. ولو قال قائل إنّ شرح كلّ بيت من نظم ابن الفارض يحتمل أن يكون كتاباً واسعاً لكان صادقاً.

أما المعلم الثالث والأخير فهو قيام الكتاب كله، وانطلاق الشروح جميعها من فكره الإباضي الذي يمثله خير تمثيل، فهو واسع العلم به خبير بدروبه فليس له إلا أن يتخذه هادياً ويجعل من مباحثه صوىً في طريقه الطويل الذي سيقطعه مع ابن الفارض، فنراه يقول: «... وقد شرح بعض من تلامذة تلميذ الناظم بشرح سماوي أغمض معاني شرحه أشد غموضاً من معاني النظم وأبعد على الفهم بأضعاف مضاعفة[١٢١] فصار كأنه لا فائدة فيه إلا للعارف لمعاني النظم، والعارف لمعاني النظم غير محتاج إلى الشرح فسهلته بألفاظ قريبة ولم أرد أن أورد معانيه التي أوردها للخلاف الذي بيننا وبينهم فاخترعت لها معاني ظاهرة بيّنة موافقة للاستقامة لأن النظم يحتملها في التأويل وما لا يصح في ميزان الاستقامة[١٢٢] فليس بتأويل لكلام»[١٢٣]، ومكمن الأهمية في هذا الكلام يظهر في قضية الخلاف التي أشار إليها بينه وبينهم وهو يحتمل شيئين: خلاف مذهبي وهو ما ألمعنا إليه سابقاً، وخلاف منهجي وهو أشبه بالنتيجة للخلاف المذهبي، فكأنّ أخذه بنهج معين في السلوك يتعامل به مع القصيدتين أبعده عن تلك الشطحات والتهويمات، وتقديم شروح توحي بالانخلاع من الشريعة وتدخل في المحظور، كما هو عليه الحال في الشروح المتقدمة، فهذا كله مما سيبتعد عنه هذا الكتاب، وفيه تأكيد على النهج المستقلّ الذي سيتخذه.

أشرنا فيما سبق إلى أن الشيخ قسم كتابه ثلاثة أجزاء وجعل لكل جزء عنواناً، أما الأول فهو «في تخليص النفس والروح إلى مراتب الكمال براية محبة المريدين»، وفيه يبين استعداد ابن الفارض لسلوك الطريق، وأخذه بالوسائل من تجريد، وقطع العلائق بالدنيا وزخرفها تمهيداً للسفر الطويل. والجزء الثاني «في كمال النبي صلى الله عليه وسلم براية محبة المرادين وفي التوحيد لله المجيد»، ويعمد فيه الشيخ إلى توضيح مقاصد الشاعر عن الحقيقة المحمدية ومنزلتها، وبداية الاقتراب من التوحيد بمعناه الصوفي، وأما الجزء الثالث والأخير فهو في «مقامات الحقيقة وفي التوحيد وفي كمال النبي صلى الله عليه وسلم»، وكأنّ هذا الباب ثمرة للبابين السابقين من حيث نجح الرياضيات والمجاهدات، ووصول الشاعر إلى غايته في الكشف ومعرفة التوحيد الحقيقي.

وهذا التتابع البديع للأجزاء يشير إلى مرافقة الشيخ الدقيقة لسلوك ابن الفارض وتطوره الروحي، وتنقله بين المراحل مرحلة فمرحلة مما نراه مبسوطاً في التائيتين. ولم يرق للشيخ أن يترك هذا التعميم الذي نلحظه واضحاً على الأبواب فاتخذ من داخلها فصولاً وأبواباً أوصلها إلى سبعة وعشرين فصلاً وجعل لكل واحد منها هي الأخرى عنواناً، فالباب الأول «في الانتباه من رقدة الجهالة وسنة الغفلة» والباب الثاني «في المكاشفة بمشاهدة جمال المحبوب» والثالث «في الاتصال بالمحبوب بوقفة المواقفة في طريق مكة»، وبالباب الثاني عشر يبدأ الجزء الثاني من الكتاب وهو «في سفر النبي صلى الله عليه وسلم وهو السفر الرابع المخصوص به»، وكأنّه يشير إلى إسرائه ومعراجه صلى الله عليه وسلم، ويبدأ الجزء الثالث بالباب التاسع عشر وهو «في التوحيد بمعرفة الذات الإلهية وفي مقامات الحقيقة والسلوك»، وينتهي الكتاب بالباب السابع والعشرين وهو «في التنبيه على التوحيد الإلهي». ومن الضروري أن نشير هنا إلى أن الشيخ ينتهي من شرح التائية الصغرى في الباب الثالث، ويبدأ بالكبرى عند الباب الرابع، وفي هذا تأكيد لما ذهب إليه من أن التائية الصغرى هي رأس وبداية السلوك على حد قوله، إذ استغرقت الفصول الباقية وهي أربعة وعشرون فصلاً بقية الكتاب، وفيها وقف عند التائية الكبرى بأبياتها

التي بلغت سبعمائة وواحداً وستين بيتاً، ويبدو جلياً لنا ذلك الجهد الضخم الذي بذله الشيخ ناصر لا في متابعة رحلة ابن الفارض وحدها، بل في تشقيق مراحل تلك الرحلة، ووقوفه عند كل مرحلة مشيراً إليها، وملاحظاً الفروق الدقيقة بينها، ومنبهاً إلى أن هذه الرحلة من خلال الرياضات والمواجيد تتجه صاعدة إلى الأعلى في تهذيب الروح، وتصفيتها تمهيداً لقطف الثمرة مما هو معروف عن غايات التصوف الكبرى، ويضاف إلى ما سبق تلك الوقفات التي تطول أحياناً فتبلغ صفحات حين يفردها للحديث عن مصطلح معين، أو مناقشة قضية كلامية، أو ردّ على بعض المخالفين، وهو يصطنع لتلك الوقفات هيئة منهجية تتمثل في استخدامه مصطلح (بيان)، فكأنّ هذا (البيان) أشبه بإشارة منه إلى أنّه سيستطرد قليلاً لإيضاح ما مرّ بحسبان أنّه لم يستوف الحديث عنه في الكلام السابق، وقد كثرت هذه (البيانات) حتى من الممكن جعل بعضها مباحث منفصلة بسبب اكتمال منهجيتها، ووضوح غاياتها.

-٦-

ولعلَّ ما تقدّم يفسح المجال قليلاً للوقوف عند ظاهرة أشار إليها بعض الدارسين، وهم يتحدّثون عن مسيرة الحياة الفكرية، والأدبية في عمان، ونعني بها العزلة الثقافية، فهم يذهبون اعتماداً على مقولة المركز والأطراف إلى أنّ عمان من أقاليم الأطراف، وهذا يستتبع بالضرورة عزلة ثقافية من نوع ما، وقد وقفت عند ظاهرة العزلة المكانية في بحث سابق، ومما جاء فيه أنّ «التراث العماني في أغلبه... يصدر عن الفكر الإباضي، وهو المذهب المنتشر بعمان منذ زمن قديم... وعلماء الإباضية أنفسهم لا ينكرون مجموعة من القضايا تميّز بها المذهب... مثل التمسّك بالكتاب والسّنة، والعمل بما جاء فيهما، والمحافظة على الفرائض، ورفض السلطة المتجبّرة الظالمة، وهو مربط الفرس في هذا الموضع، ويحدّثنا التاريخ العماني عن كثرة الحروب، والنزاع الذي وقع بين السلطة الحاكمة، وأهل عمان بسبب رفضهم سياسة القهر، والبطش التي يرونها مخالفة لأصول الشرع، ونجد هذا منذ عهد معاوية بن أبي سفيان الذي لم يكن له في عمان سلطان على حدّ قول محقّق كشف الغمّة»[١٢٤]، ويستمر هذا الأمر إلى وقت متأخر حتى أنّنا نجد اللغوي الشهير أبا بكر بن دريد المتوفي سنة ٣٢١ للهجرة يوثّق في شعره ما نزل بأهل عمان من كوارث على يد محمد بن نور عامل الخليفة العباسي المعتضد، حتى أنّ ابن رزيق يصف ما وقع وصفاً مسهباً من أنَّ محمد بن نور «استولى على كافة عمان، وفرّق أهلها، وعاث في البلاد، وأهلك كثيراً من الحرث والأولاد... وجعل على أهلها النكال والهوان، ودفن الأنهار، وأحرق الكتب»[١٢٥]، ممّا يشير إلى استمرار النزاع، والاختلاف بين السلطة المركزية، وعمان، وقد تولّد عن هذا الواقع ما نستطيع تسميته بالاكتفاء الداخلي كنوع من الحماية الذاتية وفق قانون التحدي، والاستجابة، فالدولة على مدى قرون متطاولة تعتنق مذهباً مختلفاً، ورأياً سياسياً مناقضاً، وسلوكاً مرفوضاً، وأهل عمان بالمقابل يمتلكون رؤيتهم المذهبية الخاصة، وموقفهم السياسي المنفصل عن السياق العام، فلا مفرّ عندئذ من اللجوء إلى الداخل تعتمل فيه الاتجاهات، وتتباين فيه الرؤى بعيداً عمّا يجري في الخارج، فإذا كان هذا صحيحاً من حيث البعد المكاني، والاقتناع بما هو موجود في الداخل، والاكتفاء بالمخزون الذاتي. أقول، إذا كان هذا صحيحاً بالنسبة لما سبق، فهل يصحّ من وجهة ثقافية أيضًا؟ بمعنى هل استتبع هذا الاكتفاء انقطاعاً ثقافياً، ومعرفياً عما يجري في الخارج؟ إنَّ الإجابة المنهجية على هذا السؤال تستدعي نَخْلاً شاملاً لمفاصل الحياة الثقافية في عمان تمتد لقرون، وهذا ليس موضعه هنا، كما انّه ليس بمكنة باحث واحد أن ينهض بهذا العمل الكبير، غير أنَّ التوقف عند محورين رئيسيين من محاور الثقافة يمكن أن ينفخ الحياة في هذا الموضوع، ويوصل إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها بدرجة كبيرة، ونريد بالمحور الأول الطبّ والصيدلة، ونقصد بالمحور الثاني هذا الكتاب الذي بين أيدينا بحسبان أنّه من أهمّ كتب (السلوك) التي وصلتنا، وقد اعتمد فيه مؤلفه على علوم مختلفة ما كان له أن يتبحّر فيها لولا تواصل ثقافي ملموس بينه، وبين الخارج هيّأ له الاطلاع على عشرات المصادر سواء في التخصص الدقيق، أو ما هو قريب منه - كما سنرى - ممّا أتاح له تحرير هذا الكتاب.

وقد درس المحقّق في مناسبة سابقة حركة الطبّ والصيدلة في عمان من خلال عائلة علمية صرفت جهدها لهذين العلمين هي آل هاشم، وقد وقف مطوّلاً عند أحد أعلامها الكبار وهو الطبيب الصيدلي راشد بن عميرة، ونخل تراثه العلمي الذي ما يزال مخطوطاً ويقع بسبعة كتب، وتوصّل إلى أنّ هذا الطبيب ورث الطبّ، والصيدلة عمّن سبقه، وأورثه مَنْ جاء بعده، وكان يعتمد الملاحظة، والتجربة في عمله ممّا يشي بإفادته من المراكز الطبية في عصره، وقبله مثل دمشق، وبغداد، والقاهرة، وفارس مع اطلاع كاف على المنجز العربي وغير العربي في الطب والصيدلة، ومصادرهما المعتبرة في هذين المجالين، ولذلك رأينا أسماء أعلام عربية، وغير عربية، ومصادر عربية، وغير عربية تتردّد في كتبه، وهو يفيد منها، ومن التجارب، والملاحظات، ويردّ على بعض مَنْ سبقه في بعض الأحيان، ويضيف إليهم في أحيان أخرى ممّا يشير إلى تمكّن ملحوظ، ورسوخ في هذين العلمين، ولا شكّ أنَّ توفّر تلك المصادر قد وفد من الخارج على هيئة المخطوطات ممّا يقطع بوجود تواصل قوي بين ذاك الخارج، وهذا الداخل، ولم يمنع ذلك التواصل اختلاف في الرأي، أو

ابتعاد في المكان، فالحكمة هي الضالّة المنشودة فلتؤخذ من منابعها، وهكذا كان.

ويقال مثل ما سلف عن هذا الكتاب الذي يمكن اعتباره بامتياز ممثّلاً لحركة التأليف في (السلوك) بمصطلح القوم هنا، فليس الأمر تأليفاً وحسب، بل هو استعداد، واستكمال للأدوات، وأخذ بالعزم، وفي نصّ نادر ظفرت به في ثنايا المخطوط يشير الشيخ ناصر فيه إلى أنّ ابن الفارض «قد توغّل في علم اللغة، والمعاني، والبيان، والمنطق، والفلسفة، والبديع، والعروض، والنحو، وكفي بسبك نظمه، وجناسه دليلاً على ما قلناه»، أقول، إذا كان ابن الفارض قد توغّل في تلك العلوم على حدّ قول الشيخ ناصر، أفلا يحتاج كشف تلك العلوم، والتنويه بها، ومعرفة مواضعها إلى علم معادل، وتوغّل مكافئ يكون بمكنته تحقيق ذلك الكشف؟ إنّ الجواب المنهجي لن يأتي إلاّ بالإيجاب، والكتاب كلّه معرض رحب، وفضاء متّسع يومئ إلى هذا الأمر، ويشير إليه، إذ نجد مفردات تلك العلوم ظاهرة مرة هكذا عياناً، ومستترة أخرى تدعم البناء العام للكتاب، ونضيف إلى ما ذكره الشيخ ناصر تفسير القرآن الكريم، والقراءات، والحديث النبوي، والتاريخ، والفلك، ويقف (التصوف) هناك، و(السلوك) هنا في مقدمة تلك العلوم، إذ نجد الشيخ مطّلعاً على مصادره المعتبرة، وخابراً أسماء الصوفية الكبار، متتبّعاً أخبارهم، وناقلاً الكثير من أقوالهم، هذا عن الظاهر، أمّا ما أشرنا إليه بالمستتر فنريد به تلك النظريات الفلسفية، والأقاويل الماورائية، والتصورات التي قامت عليها بنية التصوف بدءاً من السالك، وانتهاءً بالقطب، وبين الاثنين (سفر) شاقّ متنوع ذو أفانين، وقد دخلت تلك النظريات الفلسفية التصوف، وخصوصاً في طوره المتأخر مثل نظرية المثال الأفلاطونية، والفيض الأفلوطينية، والحقيقة المحمدية، وغيرها، إذ نجد الشيخ خبيراً بها، موظّفاً إياها خير توظيف في بناء كتابه، ومجارياً ابن الفارض في تلاوينه الروحية، وتحولاته الوجدانية، أمّا المصطلح الصوفي فقد كان الباقعة فيه، والباقعة الداهية من الرجال الخبير بالأمر على حدّ قول الخليل في العين، أقول، كان الباقعة فيه من حيث إحاطته به، وتحركه الدقيق بين طبقات تأويلاته المختلفة، وقدرته على تمييز الفروق الدقيقة بين تلك الأفواج المتتابعة من المصطلحات، ولم يتهيأ له ذلك بغير اطلاع على مصادره، وتدقيق في مظانه، ولا تنبسط هذه العلوم ذلك البسط بغير مكتبة كبيرة قدمت له من الزاد أوفره، ومن الثمر أنضجه، وأعانته على دخول عالم ابن الفارض المتسع الجنبات، المتنوع المسالك بقدم ثابتة، وخطوة راسخة، وقد تحمّل المحقق إيضاح ذلك كلّه: الظاهر، والمستتر، رادّاً المعالجات إلى أصولها، وشارحاً المصطلح – وما أكثره – الذي يوظّفه الشيخ ناصر في سبيل تقريب النّص، وتجلية مراميه.

وتأسيساً على ما تقدّم فإنّ ما يقال عن عزلة ثقافية عانت منها الحياة الثقافية في عمان موضوع بحاجة إلى إعادة نظر جادّ وفق المقولات السابقة، والموضوع، بعدُ بحاجة إلى درس واستقصاء، غير أنّ ما سلف قدم شواهد لا تدفع عن (الوهم) الذي يقع فيه بعض الدارسين، وهم يطلقون الأحكام جزافاً، ومن الممكن أن يقال شيء قريب من هذا الكلام عن الجوانب الأخرى من تلك الحياة الثقافية – وهي كثيرة متنوعة – بغية استكمال الصورة، وتقديم المشهد بصورة متكاملة، وعند ذاك ستبدو هذه الصورة على غير ما استقرّ عند بعض الدارسين تماماً، بل ستظهر وهي مزدانة بالتفاعل، مجلّلة بالتواصل أخذاً بالشرائط الموضوعية لأيّ حياة فكرية أدبية تريد لنفسها البقاء، والاستمرار، ولم تكن الحياة الثقافية في عمان بعيدة عن ذلك البتّة.

–٧–

كتاب (إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك) ثابت النسبة إلى الشيخ ناصر بن أبي نبهان الخروصي، ولتحقيق هذه النسبة سلكنا ثلاثة طرق، أولها نسبة الكتاب إلى الشيخ عند غير واحد من الباحثين قديماً وحديثاً، وثانيها تصريح الشيخ ناصر نفسه بنسبة الكتاب إليه، وثالثها ورود عنوانه الصريح في ثنايا الكتاب نفسه، وسنقف عند كلّ واحدة من هذه الطرق تفصيلاً.

أمّا الطريق الأول فهو ورود نسبته إلى الشيخ ناصر عند جملة من العلماء، والباحثين قديماً، وحديثاً فنرى ابن رزيق يسمّيه (كتاب تفسير نظم السلوك)[١٢٦]، وليس هناك من ضير في اختلاف التسمية فهذه عادة قديمة درج عليها أصحاب كتب التراجم حين يسوقون الكتاب بعنوان مختصر، مثال ذلك كتاب ابن قتيبة الدينوري (المتوفي سنة ٢٧٦ للهجرة) في الدفاع عن العرب، ومجادلة الشعوبية فنرى ابن النديم يسمّيه (التسوية بين العرب والعجم)، ومثله القفطي، والذهبي، والصفدي، أمّا القاضي عياض فيسميه (كتاب العرب والعجم)، ومثله ابن فرحون، وابن حجر، أمّا صاحب العقد الفريد فيسميّه (كتاب تفضيل العرب)، ويسمّيه صاحب الآثار الباقية (كتاب تفضيل العرب على العجم)[١٢٧]، فهذه أربعة عناوين مختلفة، غير أنّ الثابت في اسمه هو (فضل العرب والتنبيه على علومها)، ويقال مثل هذا عن كتب كثيرة أخرى[١٢٨] ليس هناك مجال التفصيل فيها، فابن رزيق يختار من العنوان الكامل كلمتين، ويضيف إليهما كلمة من عنده جرياً على العادة السابقة التي أشرنا إليها، ويتعرض الباحث سلطان بن محمد الحراصي[١٢٩] لهذا الكتاب، ويثبت نسبته إلى الشيخ ناصر اعتماداً على مخطوطته المحفوظة بوزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان، كما يشير إليه الباحث إبراهيم بن يحيى العبري، ويؤكد نسبته إلى الشيخ ناصر اعتماداً على مخطوطته المحفوظة بمكتبة معالي السيد محمد

بن أحمد البوسعيدي[١٣٠]**، ويقطع فهرس مخطوطات وزارة التراث القومي والثقافة بهذه النسبة حيث يقول: «إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك، الخروصي، ناصر بن جاعد بن خميس بن مبارك بن أبي نبهان»**[١٣١]**، فهذه الإشارات جميعها تؤكد هذه النسبة بما لا يدع مجالاً للشكّ.**

ويتمثّل الطريق الثاني في تصريح الشيخ ناصر نفسه بنسبة الكتاب إليه، إذ جاء في نصّ نشرته تحت عنوان (نصّ في السلوك العُماني) للمحقّق الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي، وهو من تلاميذ الشيخ ناصر كما مرّ بنا، أقول جاء فيه أنّ المحقق الخليلي سأله عن المحبة بقوله: «... وسألت الشيخ ناصر بن أبي نبهان عن محبة **الله** لعبده، فقال: محبة **الله** شرحها طويل، وقد ذكرناها في كتابنا الإخلاص بنور العلم، والخلاص من الظلم، وذكرها الغزالي، وهي على أقسام... وهذا يحتاج إلى شرح طويل جداً، وذكرنا في كتابنا شرح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك، ولا يتضح بيانها إلاّ ببيان أقسامها، وأصلها»[١٣٢]، فها هو الشيخ ناصر يوثّق نسبة كتابين إليه لا كتاباً واحداً، أولهما كتاب (الإخلاص)، وثانيهما هذا الكتاب، وقد وصل كتاب (الإخلاص)، أمّا هذا الكتاب فهو يصرّح بنسبته إليه، ويختار له عنواناً قريباً من التمام يؤكد ما ذكرناه سابقاً.

ويبقى الطريق الثالث، وهو الأخير، وهو ورود العنوان الصريح في المخطوطين، فإذا علمنا أنّ واحدة من النسختين هي بخطّ المؤلف نفسه وهي نسخة وزارة التراث، وهي الأقدم كما سنرى، أقول، إذا علمنا هذا أدركنا كم يحمل هذا التصريح من ثقة تامة، واطمئنان لا يداخله شكّ في هذه النسبة، فقد جاء في آخر مخطوط الوزارة ما يأتي: «... وهذا آخر كتاب إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك»، ويرد في ثنايا النسخة الثانية، وهي نسخة مكتبة معالي السيد محمد بن أحمد البوسعيدي ما نصّه: «... فأقول، وأنا عبد الرحمن ناصر بن أبي نبهان... الباب الأول من الجزء الأول من كتاب إيضاح نظم السلوك إلى حضرة ملك الملوك»، ويرد النّص نفسه في نسخة الوزارة هكذا: «... فأقول، وأنا عبد الرحمن ناصر بن أبي نبهان... الباب الأول من كتاب إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك»، ويرد ثانية في هذه النسخة، وذلك حين يقول الشيخ ناصر نفسه: «... ولكن طلبني بعض من الأصحاب أن أجمع ذلك له فكان كما تراه، وسمّيته: كتاب إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك»، فكأنّ هذه الإشارات جميعها تقطع بهذه النسبة التي نريد إثباتها، كما تقطع بالعنوان النهائي للكتاب ذلك الذي استخلصناه من واقع المخطوطين نفسيهما، وممّا يضاف هنا أيضاً أنّ الشيخ صرّح في موضع آخر بالسبب الذي جعله يختار (حضرات) بدل (حضرة)، وذلك في قوله: «... والمراد بجمع الحضرات احترازاً عن الوقوف عن السير دائماً بالسلوك من حضرة إلى حضرة أعلى، وأقرب؛ لأنّ ذلك من شرط سلوك صدق المحبة، وصحة التصوف»، وعلى هذا يكون العنوان الذي اختاره الشيخ ناصر بنفسه هو (إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك)، وهو ثابت النسبة إلى الشيخ ناصر بن أبي نبهان كما سقناه في الطرق الثلاثة.

-٨-

كان الاعتماد في تحقيق هذا الكتاب على نسختين مخطوطتين، جُعلت الأولى (أمّاً)، وقوبلت الثانية على (الأم) الأولى، وهما تامّتان لم ينقص منهما شيء إلاّ في بعض المواضع التي وقع فيها طمس لم يؤثر في القراءة كثيراً، وقد أعانت المقابلة على تجاوز هذا الطمس، وهذا بيان مفصّل عنهما:

١- النسخة الأولى، ورمزنا لها بـ (الأصل)، وهي محفوظة بوزارة التراث والثقافة تحت رقم ٨٨/١٤٥٦، وعدد أوراقها مائة وتسع وأربعون ورقة، وهي نسخة نفيسة؛ لأنّها نسخة المؤلف، إذ يرد ما يؤكد هذا في آخرها، وهو: «وتاريخ تمام تأليفه ثامن رجب سنة ١٢٤٣بالردة من سمد نزوى»، كما يشير فهرس مخطوطات وزارة التراث إلى هذا بقوله: «... المخطوط من نسخ المؤلف الذي ذكر مكان النسخ»[١٣٣]، ومن المفيد أن نشير هنا إلى أنّ السنة التي انتهي فيها الشيخ ناصر من تأليف هذا الكتاب، ونسخه، وهي ١٢٤٣ للهجرة هي السنة نفسها التي انتقل فيها من عمان إلى زنجبار، وبقي بها إلى أن توفّاه **الله** كما رأينا.

وقد كُتبت هذه النسخة بخط أسود واضح معتاد، وكُتب الشعر المشروح بخطّ أغلظ تمييزاً له عن الشرح كما جاء تسلسل المقدمات، والأبواب بخط أحمر إشارة إلى ابتداء كلام جديد، ويضمّ الوجه الواحد من الورقة خمسة وعشرين سطراً، مع ثماني عشرة كلمة في السطر الواحد على وجه التقريب، وهناك تآكل في بعض أطراف الأوراق، وطمس لعلّه من آثار الرطوبة وصل إلى بعض الكلمات فمسحها، وعلى العموم فهي نسخة جيدة مقروءة، ويكفي أنّها نسخة المؤلف ليضفي عليها أهمية، ونفاسة.

٢- النسخة الثانية، ورمزنا لها بـ [س]، وهي محفوظة بمكتبة معالي السيد محمد بن أحمد البوسعيدي بالسيب، وهي أحدث من السابقة، إذ يعود تاريخ نسخها إلى سنة ١٢٨٨ للهجرة، كما جاء في آخرها، وهذا نصّه: «آخر كتاب نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك، ولا حول ولا قوة إلاّ بـ**الله** العلي العظيم، وصلّ اللهم على سيدنا محمد وآله وصحبه، وكان تمامه يوم الاثنين من نهار حادي من شهر شعبان من سنة ١٢٨٨ على مهاجرها أفضل الصلاة والسلام، نسخه للشيخ والده، وصفيّ ودّه الثقة القاضي خلفان بن حاكم بن إسماعيل الحميري الإباضي، بقلم الحقير راجي رحمة ربّه القدير أفقر خلق **الله**، وأحوجهم إليه سالم بن علي بن ناصر

بن علي الإسماعيلي بيده».

وتقع هذه النسخة بأربعمائة وسبع وستين صفحة من القطع الكبير، وهي مكتوبة بخط أسود واضح معتاد، أمّا الأحمر فقد كُتب به تسلسل المقدمات والأبواب كالنسخة الأولى، كما كتب الشعر المشروح بخطّ أغلظ تمييزاً له عن الشرح كما هو عليه الحال في النسخة الأولى، وتضمّ الصفحة خمسة وعشرين سطراً، وأربع عشرة كلمة في السطر الواحد على وجه التقريب، وممّا يميّز هذه النسخة وضوح خطّها، وخلوّها من التآكل، والطمس إذ يبدو أنّها قد حفظت بشكل جيد ممّا دعا إلى احتفاظها بالأصل الذي تركت عليه، وقد أعانت هذه النسخة على قراءة كثير من الكلمات المطموسة، وغير الواضحة في النسخة الأولى.

ومن الضروري أن نشير إلى بعض الملاحظات التي أصبحت أقرب إلى الظاهرة في النسختين سواء في المضمون أم رسم الكلمات، وهي:

١- هناك سقط في الأم في ثلاثة مواضع، أوله بمقدار عشرين ورقة، وثانيه بمقدار ورقتين، وثالثه بمقدار خمس ورقات، وكان الاعتماد في جبر هذا السقط على [س] وحدها، وقد أشير إلى ذلك في مواضعه.

٢- يشيع في [س] التصحيف، والتحريف وهما الآفتان اللتان ابتليت بهما المخطوطات العربية، وقدّمت نسخة (الأصل) معونات جمّة في إصلاح ذلك التصحيف، والتحريف، بالإضافة إلى الاجتهاد الشخصي، والاستضاءة بالسياق في اختيار رسم معيّن للكلمة، وقد أشير إلى ذلك كلّه في مواضعه.

٣- تعمد النسختان إلى تسهيل الهمز مثل: بئر، الجائزة، الوسائل، تكتب هكذا: بير، الجايزة، الوسايل، وقد أثبتنا ما هو متعارف عليه في الكتابة المعروفة اليوم.

٤- تعمد النسختان كذلك إلى ضروب من الكتابة تختلف عمّا هو متعارف عليه اليوم، وقد تمكّنا من رصد ظاهرتين أولاهما إضافة الياء إلى الكلمة، وكانت الكسرة وحدها تكفي مثل (تجلّت) تكتب (تجلّتي)، و(قضيت) تكتب (قضيتي)، وهكذا، وثانيهما استخدام ألف الإطلاق في مواضع من حقّها أن تكون ألفاً مقصورة مثل (المنى) تكتب (المنا)، و(القرى) تكتب (القرا) وهكذا، وقد اعتمدنا ما هو متعارف عليه اليوم كما في النقطة السابقة.

٥- يبدو أنّ الشيخ رحمه **الله** كان يثبت الآيات الكريمات من حفظه، ولذلك لاحظنا في الكثير منها تغييراً، وبتراً، وتقديماً، وتأخيراً، وقد أثبتنا الآيات بحروفها كما وردت في المصحف بلا إشارة إلى مواطن التغيير لسبب معروف هو اتفاق المسلمين جميعهم على مصحف واحد.

٦- يعمد المؤلف في كثير من المواضع إلى استخدام ظاهرة لغوية موجودة في اللهجة الأزدية وهي «أنّ الفعل إذا أسند إلى ظاهر مثنّى أو مجموع أُتي فيه بعلامة تدلّ على التثنية أو الجمع»[١٣٤]، مثل قولهم: قاما الزيدان، وقاموا الزيدون، ولذلك تتردّد عنده عبارات مثل: (يعرفونه عواده)، (استعانوا باسمه القاصدون) و(يسمّونه أهل التصوف) و(يختلفون أهل **الله**)، وغيرها، ويقول ابن عقيل: «... وهذه اللغة القليلة هي التي يعبر عنها النحويون بلغة: أكلوني البراغيث... فـ (البراغيث) فاعل أكلوني»[١٣٥]، فلعلّ هذا من بقايا التأثر بتلك اللهجة سواء في الكلام أم في الكتابة، وهذا يثبت أنّ هذه الكتب لا تقدّم فوائدها في العلم الذي اختصت به فقط بل تتعداه إلى فوائد لغوية، واجتماعية، وهو ما لحظناه في هذا الكتاب، وأشرنا إليه في مواضعه.

هذه هي أهمّ الملاحظات التي رأينا إثباتها هنا، وهي تفتح الباب واسعاً لجملة من الدراسات سواء منها ما هو متعلّق بالأسلوب، أو المجتمع، أم ما هو متعلّق بـ (السلوك) نفسه، ولن تتحقّق تلك الغايات بغير النظر الشامل إلى مؤلفات الشيخ ناصر الأخرى، وتقديم دراسات مفصّلة عن تلك الجوانب التي أشرنا إليها.

-٩-

من الممكن تلخيص العمل الذي قام به المحقّق خدمة لهذا الكتاب بالنقاط الآتية:

١- تقديم قراءة سليمة للنسخة (الأم)، هي التي ارتضاها المؤلف لكتابه، وتمثّلت هذه القراءة في إعادة نسخ هذه (الأم) مرة أخرى تمهيداً للمقابلة.

٢- مقابلة النسخة الثانية، وهي التي رمزنا لها بـ [س] على (الأمّ)، وإثبات الفروق في الهوامش.

٣- عرض أبيات التائيتين على ديوان ابن الفارض المطبوع بتحقيق علمي، وإثبات الاختلافات في الهوامش، وقد أفادت هذه العملية في إثبات أنّ الشيخ رحمه **الله** كان يمتلك نسخاً مختلفة للديوان يوازن بينها، ويختار ما يستقرّ عليه من قراءات مختلفة للأبيات.

٤- ردّ الآيات الكريمة إلى مواضعها في سورها مع أرقامها.

٥- تخريج الأحاديث الشريفة، والآثار النبوية في كتب الحديث المعتمدة، ومصادر التصوف، والأدب.

٦- تخريج الشعر، وهو قليل جداً، وقد اعتمد المحقّق على الديوان، أو المشهور من مصادر الشعر.

٧- الترجمة للأعلام ترجمات مختصرة مفيدة مع الإحالة إلى مصادر هذه التراجم، وأغفلت الترجمة للمشهورين منهم كالأنبياء عليهم السلام خشية أن تكون الترجمة في هذه الحال فضولاً وزيادة.

٨- تخريج الأقوال التي يستشهد بها المؤلف في ثنايا كتابه، وهي غالباً أقوال لكبار الصوفية، وكان المعتمد في هذا التخريج مصادر التصوف المعتمدة في هذا المجال.

٩- تقديم شروح مختصرة وافية للمصطلح الصوفي الذي يوظّفه المؤلف، وكان القصد من هذا العمل تقريب النص إلى القارئ، ومعرفة المرامي البعيدة التي يريدها ابن الفارض،

والشيخ ناصر معاً، وكان الاعتماد في ذلك الشرح على معاجم المصطلح الصوفي التي قدّمت خدمة جليلة لهذا العمل من حيث جمع المصطلحات في مكان واحد، وتقديم آراء مختلفة في شرح المصطلح الواحد.

١٠- تقديم شروح هي أقرب إلى التوضيح لبعض القضايا الكلامية، والفلسفية التي يعالجها المؤلف، مع محاولة معرفة جذورها، وربطها بالسياق العام للفكرين الكلامي، والفلسفي عند المسلمين، مع التركيز على الفكر الذي يصدر منه الشيخ ناصر، وهو الفكر الإباضي، وقد اعتمدنا على المصادر الموثوقة في هذا العمل.

ويأمل المحقّق أن يكون قد قدّم خدمة نافعة للتراث العماني عموماً، وللتراث السلوكي خصوصاً، وهو يكرّر ما تبنّاه في مناسبات سابقة من ضرورة الاهتمام بمصنفات الشيخ ناصر الخروصي، وتراثه الفكري، والنظر بجّد إلى الاتجاه السلوكي الذي مثّله الشيخ جاعد بن خميس خير تمثيل لما فيه من خصوبة، وتجارب وجدانية عميقة، والتوجّه إلى تبيان المؤثرات العامة في هذا الاتجاه سواء أكانت عربية أم غير عربية لما في هذا التبيان من تعميق لما أشرنا إليه سابقاً من نقض مقولة العزلة الثقافية، ولن يتحقّق هذا كلّه إلاّ بتظافر الجهود المخلصة، والرؤية العلمية المنهجية في تناول ذلك الدرس، وعند ذاك يتجلّى الاعتناء بالتراث العماني في أجلى صوره قائماً على العلم والمنهج معاً.

ولا يفوت المحقّق في ختام هذه المقدمة أن يتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى معالي السيد محمد بن أحمد البوسعيدي الموقر الذي فتح مكتبته العامرة أمام الباحث كي ينهل من معينها العذب، كما لم يتردّد في تلبية طلب المحقق لتصوير النسخة من الكتاب التي تحتفظ بها المكتبة، وهذا ليس بغريب على سماحته، وسعة صدره، ودعمه المستمر للباحثين، كما يتقدم المحقق بوافر شكره إلى وزارة التراث والثقافة لتفضّلها بالموافقة على تصوير النسخة من الكتاب التي تحتفظ بها، كما يشكر المكتبة الرئيسة في جامعة السلطان قابوس، وخصوصاً الاخوة الأفاضل في قاعة عمان، إذ سهّلوا عمله بما وضعوا تحت يديه من مصادر، ومراجع، كما يشكر الزملاء الكرام الذين أعانوه في إنجاز هذا العمل، وهم كثر، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

الهوامش

(١) ينظر الفتح المبين، ص١٤٦، وشقائق النعمان، ١٣٩/١.

(٢) ينظر في ترجمة هذين الإمامين والأحداث التي جرت في عصريهما: تحفة الأعيان ١٠٨/١و٢٠٣/٢ والشعاع الشائع باللمعان، ص٤٨ و٦٧، وكشف الغمة، ص٢٦٤و٣١٢، وشقائق النعمان، ٢٠٤/٢و٢٠٧، وتقدم هذه الكتب مسارد مفصلة عن الأئمة غير أن مسرد صاحب الشقائق ذو صبغة منظمة بشكل واضح، وما يهمنا فيه أن هناك سبعة عشر إماماً من اليحمد وبني خروص الذين ينتمي إليهم الشيخ ناصر، ولهذا دلالة مهمة سنقف عندها فيما بعد، وفي الفتح المبين، ص١٧٩ منظومة مفيدة عن نسب بني خروص، وينظر كذلك كتاب عمان الديمقراطية الإسلامية، د. حسين غباش، وهو دراسة علمية منهجية عن نظام الإمامة وأصولها وتقاليدها مع مفاصل مهمة من تاريخها.

(٣) تقع على سفح الجبل الأخضر من جهة الشمال، ينظر بحث الفاضل مبارك الراشدي عن العلامة الخليلي، ص١١٦.

(٤) تحفة الأعيان، ١٧٥/٢، والبوسعيديون حكام زنجبار، ص٨٤، وأعلام عمان، ص١٥٦، وشعر سعيد بن خلفان الخليلي، الفاضلة شريفة اليحيائي، رسالة ماجستير لم تنشر، ص٢٤.

(٥) تحفة الأعيان، ١٤٧/٢.

(٦) الفتح المبين، ص١٤٧.

(٧) شقائق النعمان، ١٣٩/١.

(٨) ينظر بحث الفاضل مبارك الراشدي عن العلامة الخليلي، ص١١٦، وينظر أبو مسلم الرواحي، د. محمد بن صالح ناصر، ص١٢٠.

(٩) ومن إخوان الشيخ ناصر غير نبهان: يحيى وسعيد وخميس، والأخير هو الذي طلب منه أن يكون إماماً قبل عقد الإمامة لعزان بن قيس فأبى، ينظر بحث الفاضل مبارك الراشدي عن العلامة الخليلي، ص١١٨، وشقائق النعمان، ١٤٠/١، وعمان الديمقراطية الإسلامية، د. حسين غباش، ص٢١٦، وما بعدها.

(١٠) قدّم الباحث إبراهيم بن يحيى العبري ثبتاً ممتازاً لكتب الشيخ ناصر جعله في قسمين هما: مؤلفاته الموجودة، والكتب غير الموجودة، حوى الأول ثمانية كتب، وضم الثاني سبعة عشر كتاباً، ورسالة، والكتب الثمانية الموجودة ما تزال مخطوطة عدا الكتاب الذي حققه وهو كتاب (الإخلاص)، وهذا الكتاب، ولم يذكر كتاباً للشيخ ناصر هو شرح قصيدة والده (حياة المهج) الذي قامت بتحقيقه الباحثة عالية بنت حسن بن محمد العجمي، وقدمته إلى جامعة السلطان قابوس- كلية الآداب والعلوم الاجتماعية- قسم اللغة العربية باعتباره رسالة ماجستير بإشراف محقق هذا الكتاب.

(١١) يلاحظ هذا التشابك في العلوم الذي يميز ثقافة الشيخ ناصر، وهو ما أشرنا إليه في التصدير، ويومئ بقوة إلى الوحدة من خلال التعدد، العلوم المختلفة تخدم غرضاً واحداً.

(١٢) بحث سماحة المفتي العام للسلطنة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي عن العمانيين وأثرهم في الجوانب العلمية والمعرفية بشرق أفريقيا، ص١٨٢-١٨٣، وينظر شعر سعيد بن خلفان الخليلي، الفاضلة شريفة اليحيائي، رسالة ماجستير، لم تنشر، ص٢٤ وما بعدها، ومما يذكر هنا أن هذا الكتاب وصل إلينا سالماً، وهناك نسخ منه، وعنوانه الكامل (العلم المبين وحق اليقين)، ينظر عنه مقدمة تحقيق كتاب (الإخلاص) ص٧٢-٧٣.

(١٣) بحث سماحة المفتي السابق، ص١٨٣. ومما يذكر هنا أيضاً أن هذا الكتاب وصل هو الآخر سالماً من الضياع، وهناك نسختان منه، ينظر تفصيل هاتين النسختين في مقدمة تحقيق كتاب (الإخلاص)، ص٧٤.

(١٤) المرجع السابق، ص١٨٣.

(١٥) ينظر تحفة الأعيان في مواضع متفرقة مثل: ٢٠/٢و٢٤و ١٤٠و ١٤١و١٤٣و ١٤٤و ١٤٥و١٤٧و ١٤٩ وغيرها كثير.

(١٦) ينظر على سبيل المثال الفتح المبين، ص١٠٣ وما بعدها.

(١٧) بحث الفاضل مبارك الراشدي عن العلامة الخليلي، ص١١٨.

(١٨) ينظر تحفة الأعيان في مواضع متفرقة، وخصوصاً ١٤٧/٢و١٦٢، وهناك تفصيلات أخرى تهم المؤرخ يراها القارئ مبثوثة في التحفة.

(١٩) القاشع بلغة أهل عمان نوع صغير من السمك، ينظر إزاحة الأغيان عن لغة أهل عمان، الشيخ الحارثي، ص١٠٨.

(٢٠) تحفة الأعيان، ١٧٥/٢.

(٢١) تحفة الأعيان، ١٧٥/١.

(٢٢) هو السيد سعيد بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد البوسعيدي، ولد سنة ١٢٠٤هـ، وتوفي سنة ١٢٧٣هـ، كان من كبار الساسة وحكم طوال نصف قرن. وقعت في عهده أحداث جسام عالجها بحكمة، وقد ألف عنه

ابن رزيق كتاباً صغيراً سماه (بدر التمام في سيرة السيد الهمام سعيد بن سلطان بن الإمام الحميد أحمد بن سعيد البوسعيدي)، وقد طبع ملحقاً بكتابه الفتح المبين، وفيه تفصيلات تاريخية وسياسية واجتماعية مفيدة، وينظر عنه كذلك: جهينة الأخبار، ص٢٣٣، وشقائق النعمان، ٢/٢٣٦، والعمانيون وأثرهم في الجوانب العلمية والمعرفية بشرق أفريقيا، بحث لسماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي مفتي عام السلطنة، ص١٧٧، وما بعدها، ويقول فيه: (وكان الرجل الذي أعطى أفريقيا الشرقية عنايته البالغة هو السلطان سعيد بن سلطان الذي أسس إمبراطورية هناك)، ص١٨٠، وعمان الديمقراطية الإسلامية، ص١٥٥، وما بعدها، والموجز المفيد، ص٣٣، وما بعدها، والشعر العربي العماني في المهجر الأفريقي، الفاضل سبيت الغيلاني، رسالة ماجستير لم تنشر، ص٢٥ وما بعدها.

(٢٣) تحفة الأعيان، ٢/١٧٥، وفي كتاب البوسعيديون حكام زنجبار، ص٨٣، أن السيد سعيد كان يحترم الشيخ وكذلك كان الجميع.

(٢٤) ينظر جهينة الأخبار، ص٢٣٧.

(٢٥) ينظر تحفة الأعيان، ٢/١٧٥، والفتح المبين، ص١٥٠.

(٢٦) جهينة الأخبار، ص٢٣٧.

(٢٧) لا حاجة بنا للتعريف بالمحقق الخليلي فهو علم مشهور وعالم كبير، ينظر عنه رسالة الفاضلة شريفة اليحيائي مع مصادرها، وبحوث الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي تكريماً له، وصدرت في كتاب، وينظر للمحقق كتابه (الأدب في الخليج العربي)، الجزء الثالث حيث عرف بالمحقق الخليلي.

(٢٨) الشيخ الخليلي، الفاضلة شريفة اليحيائي، ص٢٤.

(٢٩) بحث الفاضل مبارك الراشدي عن العلامة الخليلي، ص١١٦.

(٣٠) المرجع السابق، ص١١٦.

(٣١) مقاليد التصريف، ١/٣.

(٣٢) بحث سماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي مفتي عام السلطنة عن الخليلي فقيهاً ومحققاً، ص١٤.

(٣٣) ابن رزيق هو حميد بن محمد بن رزيق بن بخيت بن غسان النخلي، ولد سنة ١١٩٨ للهجرة وتوفي سنة ١٢٩٠ للهجرة، يحتل منزلة متقدمة بين شعراء ومؤرخي عمان، ينظر عن سيرته وآثاره بحث الدكتور سعيد الهاشمي، ومقدمة تحقيق سلك الفريد، ١/١٠ وما بعدها.

(٣٤) يأتي ذكر ابن رزيق في هذا الكتاب أيضاً.

(٣٥) ينظر الفتح المبين، ص١٥١، وما بعدها.

(٣٦) الفتح المبين، ص١٥١.

(٣٧) المصدر السابق، ص١٥٨.

(٣٨) اطلع المحقق على نسخة منه في مكتبة معالي السيد محمد بن أحمد البوسعيدي بالسيب ويقع بمائة واثنتين وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، مكتوب بخط واضح بالأسود والأحمر، وهذا من الكتب الواجب دراستها وتحقيقها استكمالاً لمشروع نشر كتب الشيخ ناصر رحمه الله.

(٣٩) سبائك اللجين، مخطوط و١.

(٤٠) و(٤١) و(٤٢) بحثه عن أبي مسلم البهلاني، ص٥١.

(٤٣) معجم مصطلحات الصوفية، د. عبد الحليم الحفني، ص١٣٣.

(٤٤) المقام هو ما يتوصل إليه العبد عن طريق الأعمال، ويرد معه مصطلح الحال وهو لا يكتسب بالأعمال وإنما هو منة إلهية يمنها الرب للعبد، ينظر ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفى حلمي، ص١٧١، وينظر بتفصيل أكثر كتاب السيوطي والتصوف، د. عبد الخالق محمود، ص٨٨.

(٤٥) ينظر المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم، ص٥٨٥.

(٤٦) معجم ألفاظ الصوفية، د. حسن الشرقاوي، ص٢٣٢.

(٤٧) المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم، ص٧٢١.

(٤٨) ينظر المرجع السابق، ص٥٨٥ وما بعدها.

(٤٩) السابق، ص٧٢٠-٧٢١ وينظر كذلك موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، د. رفيق المعجم، ص٥٧٣، ففيه تفصيل واف.

(٥٠) في تعريف التصوف مشكلة كبيرة بسبب كثرة الحدود التي يقدمها المتصوفة له، وقد جمع الأستاذ نيكلسون ثمانية وسبعين تعريفاً له، غير أننا نأخذ هنا جوهره وتجربته الباطنية فحسب، ينظر تاريخ التصوف الإسلامي، د. عبد الرحمن بدوي، ص١٥، وما بعدها فقد ساق كثيراً من تلك الحدود، وينظر كذلك كتاب الحركة الصوفية في الإسلام، د. محمد علي أبو ريان، ص١٨، وما بعدها، فقد أورد خمسة عشر تعريفاً للتصوف مع مناقشتها وشرحها.

(٥١) مقدمة ابن خلدون، ٣/١٠٩٧.

(٥٢) تحدث الدكتور عمر فروخ عن الغرباء والسياحين، والنورانية، والمقربين، وهي مصطلحات مرادفة للمتصوفة غير أنها لم تنتشر كانتشار التصوف والصوفية، ينظر كتابه التصوف في الإسلام، ص٢٥، ويشير د. كامل الشيبي إلى أن الزهاد في الشام يسمون جوعيين، ينظر كتابه الصلة بين التصوف والتشيع، ١/٣٣٩، ومعلوم أن الجوع واحد من وسائل المتصوفة للوصول إلى الحقيقة مثل العزلة، ولبس الخشن من الثياب وغيرها.

(٥٣) المعجم الصوفي، ص٧١٢.

(٥٤) من المهم أن نشير هنا إلى أن هذا الجانب بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث وليس هنا موضعها كي تتضح الصورة ويستقيم المنهج.

(٥٥) ومما يساعد على هذا تأكيد القشيري من أن (كل شريعة غير مقيدة بالحقيقة فغير مقبول، وكل حقيقة غير مؤيدة بالشريعة فغير مقبول)، ينظر الرسالة القشيرية ١/٢٦١، ولم يقل القشيري هذا الكلام إلا بعد رؤيته أناساً من الصوفية يتخففون من الفرائض ويذهبون في كلامهم مذاهب توحي بالخروج على أحكام الشريعة.

(٥٦) مقاليد التصريف أرجوزة طويلة في علم الصرف نظمها العلامة الخليلي ثم شرحها بنفسه، وهناك دراسات قامت عليها، ينظر بحوث الندوة التي أقيمت تكريماً له بالمنتدى الأدبي، سنة ١٩٩٤م.

(٥٧) ووصفه الشيخ سالم السيابي كذلك بالشيخ الرباني في كتابه أصدق المناهج، ينظر ص٥٧.

(٥٨) مقاليد التصريف، ١/٣، ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن العلامة الخليلي نفسه وصف بالقطب وذلك على لسان الشاعر الكبير أبي مسلم البهلاني حيث تحدث عنه في ديوانه فقال: (لم يتصل بي كيفية تبتل سيدي القطب الخليلي...) وأعادها ثلاث مرات، ينظر ديوان أبي مسلم، ص١٥٣.

(٥٩) المولوي من كان من أتباع المولوية وهي طريقة صوفية تنسب إلى مؤسسها جلال الدين الرومي المتوفي سنة ٦٧٢ للهجرة، ويلقب بمولانا، وتسمى الجلالية نسبة إليه أيضاً، ويلحظ الدارسون تقارباً بين جلال الدين الرومي وابن الفارض في سلوكهما الصوفي وقولهما بوحدة الشهود وهي غير وحدة الوجود التي قال بها غيرهما، وهي نهاية الطريق الصوفي من حيث وصول الروح إلى عوالم بعيدة والدخول في مناطق حساسة بغير امتزاج بالحق كما قال غيرهم، وهذا قول المتصوفة المحافظين على الشريعة، فهل يوصف الشيخ ناصر ووالده بالمولوي نسبة إلى المولوية بسبب اقترابها من ابن الفارض من جهة وتمسكها بآهداب الشريعة من جهة أخرى؟ أم إن المولوية – كما هو معروف – تجيز وراثة الطريقة فقد ظلت مستمرة في أبناء جلال الدين، وأحفاده، ونراها هنا في الشيخ ناصر، ووالده الشيخ أبي نبهان؟ هذا الموضوع محتاج إلى مبحث مستقل، ينظر عن المولوية ووحدة الشهود، ووراثة الطريقة، دائرة المعارف الإسلامية مادة (مولوية) بالإنجليزية، مدخل إلى التصوف الإسلامي، د. أبو الوفا الغنيمي، ص٢١٣، وما بعدها، في التصوف الإسلامي، نيكلسون، ص١٥٢، وما بعدها، وابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفى حلمي، ص١٠، ومعجم العالم الإسلامي، ص٦٢٢، وما بعدها، وللدكتور عبد القادر محمود رأي مخالف لما تقدم، ينظر كتابه الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص٥٣٤ وما بعدها، والصلة بين التصوف والتشيع، د. كامل الشيبي، ١/٤٧٦.

(٦٠) الولي: هو من تولى الحق أمره وحفظه من العصيان، ومن توالت طاعته من غير أن يتخللها عصيان، وهو العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن، المواظب على الطاعات المجتنب عن المعاصي، ينظر اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص٧٦ مع مصادر التحقيق.

(٦١) ينظر الفتح المبين، ص١٥٠.

(٦٢) ينظر سبائك اللجين، ابن رزيق، مخطوط، و١١٥، ومما يذكر هنا أن

الشيخ جاعد بن خميس وصف في مواضع كثيرة بالقطب الرباني، ينظر الشعاع الشائع باللمعان، ص٦٩ على سبيل المثال، والقطب هو الواحد الذي هو موضع نظر الله من العالم في كل زمان، ينظر اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص١٥٣، مع مصادر التحقيق.

(٦٣) ينظر سبائك اللجين، و٣.

(٦٤) المصدر السابق، و١.

(٦٥) هو كتاب (الإخلاص بنور العلم والخلاص من الظلم)، وقد وصل وقام بتحقيقه وكتابة مقدمة جيدة له الفاضل/ إبراهيم بن يحيى بن حمدان العبري، وقدمه إلى كلية دار العلوم – قسم الفلسفة الإسلامية سنة ١٩٩٨م باعتباره رسالة جامعية لنيل درجة الماجستير، وستكون لنا معه وقفات، بحسبان أن الشيخ ناصر يشير إليه مرات في هذا الكتاب.

(٦٦) ينظر الفتح المبين، ص١٥٠.

(٦٧) إن كتب الشيخ ناصر بحاجة إلى بحث خاص يكون أشبه بالتمهيد من حيث معرفة أماكن وجودها ونسخها ووصفها وصفاً علمياً، وتكون نقطة البداية قصيدة ابن رزيق التي أشرنا إليها سابقاً، والثبت الذي صنعه الباحث إبراهيم بن يحيى العبري وهذا ما قصدناه بالتمهيد، أما تتمة العمل والدخول فيه فيتمثلان في تحقيق هذه الكتب تحقيقاً علمياً ونشرها خدمة لهذا الاتجاه في الفكر والأدب بعمان، الذي لم يوله الدارسون عناية كبيرة.

(٦٨) تعرض الشيخ ناصر في هذا الكتاب، وفي مواضع كثيرة لمكانة ابن الفارض، ويكفي أن نثبت نصاً واحداً لتبيان رأيه فيه، يقول الشيخ ناصر: «... واعلم أن كل علم عند الله تعالى عظيم سخر له إنساناً يحبه ويتعلمه... يتناهى فيه فيظهر على لسانه بأفصح وأحكم حكمة في الفصاحة فيصير عالم الوجود معجزة لغيره من بعده إلى يوم القيامة، ولا شك أن هذا الناظم في هذا العلم هو معجزة لجميع خلق الله تعالى ما خلا النبي صلى الله عليه وسلم... »، في كلام طويل، وهو يبين مكانة ابن الفارض عند الشيخ ناصر، والاتجاه السلوكي عموما.

(٦٩) ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفي حلمي، ص٧، وفيه ترجمة وافية لابن الفارض.

(٧٠) يذهب د. عاطف جودة نصر، ومعه جمهرة من الدارسين إلى أن ابن الفارض هو «أستاذ الفن التائي في الشعر العربي، وذلك أنه استحدث قصيدتين: الأولى التائية الصغرى، والثانية التائية الكبرى المعروفة بتائية السلوك، وقد نسج على منواله في هذا الفن صوفية آخرون كإبراهيم الدسوقي، وقطب الدين القسطلاني، والسيد أحمد البدوي، واحتذوا حذو ابن الفارض في التعبير عن آرائهم»، ينظر كتابه شعر عمر بن الفارض، ص٣٠٦، ولذلك فليس غريباً أن يتأثر شعراء السلوك العمانيون – كما سنرى – بابن الفارض أسوة بغيرهم من شعراء هذا المشرب.

(٧١) من المفيد أن نشير هنا إلى أن الإمام جلال الدين السيوطي قد شرح القصيدة اليائية لابن الفارض في كتاب سماه (البرق الوامض في شرح يائية ابن الفارض)، ومطلع اليائية:

سائق الأظعان يطوي البيد طي
منعماً عرج على كثبان طي

ومنه نسخ مخطوطة في القاهرة، ودمشق، والمغرب، وقطر، ويعمل الباحث على تحقيقه الآن.

(٧٢) من المفيد أن نشير هنا إلى أن هناك شروحاً بالفارسية لهذه القصيدة، ينظر ابن الفارض والحب الإلهي، ص ١٠١.

(٧٣) ينظر عن هذه الشروح ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفي حلمي، ص٩٠، وما بعدها، وتائية ابن الفارض وشروحها العربية، د. عبد الخالق محمود، رسالة ماجستير لم تنشر، جامعة القاهرة، ص٢٦، وما بعدها. وفيها تفصيل مفيد لتلك الشروح، ومن الضروري أن نؤكد هنا على أن = أغلب الذين تصدوا لتلك الشروح إن لم يكونوا كلهم من ذوي المشرب الصوفي فكأنهم كانوا يسيرون في أرض هم عارفون خباياها سابرون أعماقها.

(٧٤) إيضاح نظم السلوك، و١.

(٧٥) ولعل للفظة السلوك الواردة في عنوان القصيدة علاقة باعتناء العلماء والشعراء العمانيين بها من حيث إنها تتشابه مع ما اختاروه لأنفسهم من منهج هو (السلوك).

(٧٦) اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث، د. علي عبد الخالق، رسالة دكتوراه لم تنشر، ص٣٣٤.

(٧٧) المرجع السابق، ص٣٣٤.

(٧٨) حقق هذا الشرح محقق هذا الكتاب، ونشره في الجزء الثالث من كتابه (الأدب في الخليج العربي).

(٧٩) و(٨٠) شعر سعيد بن خلفان الخليلي، إعداد الفاضلة شريفة اليحيائي، رسالة ماجستير لم تنشر، ص٦٥.

(٨١) العمانيون وأثرهم في الجوانب العلمية والمعرفية بشرق أفريقيا، سماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي مفتي عام السلطة، ص١٨٦، وينظر كذلك تطور الأدب في عمان، د. أحمد درويش، ص١٨٧.

(٨٢) ديوان أبي مسلم، ص٤٢، وما بعدها، ومما يذكر هنا أنَّ شاعراً يمنياً من شعراء التصوف هو أبو بكر السقاف المتوفي سنة ٩٩٢ للهجرة قد عارض تائيتي ابن الفارض الصغرى والكبرى بتائيتين من نظمه مما يشير إلى اهتمام المناخ الصوفي بابن الفارض، ينظر عن تائيتي السقاف بحث د. عبد الله محمد الغزالي (أبو بكر السقاف وتائيته) المنشور بمجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، المجلد ٤٠، الجزء الثاني، نوفمبر سنة ١٩٩٦م، ويضاف إلى ما تقدم أن شاعراً من شعراء القرن التاسع هو عبد القادر بن محمد، وشهرته ابن قضيب البان نظم تائية طويلة عارض بها تائية ابن الفارض، ينظر الموسوعة الصوفية، ص٤٨٢. كما إن شاعراً من شعراء القرن الثامن الهجري هو عامر البصري قد نظم تائية هو الآخر على غرار تائية ابن الفارض بلغت عدتها خمسمائة وستة أبيات، ونراه يصرح في مقدمتها أنه ينسج على منوال ابن الفارض في تائيته فيقول: (... فإنه لما رأي الإخوان. . ما تضمنته قصيدة أبي حفص عمر بن الفارض... التائية في علم التوحيد من النظم الفائق. . التمس مني المقرب لدى منهم. . ترتيب قصيدة على وزن تلك القصيدة ورويها)، ينظر تائية عامر البصري، ص٢٠، ونجد مبحثاً غنياً عن عامر وتائيته وعقيدته في كتاب الصلة بين التصوف والتشيع، د. كامل مصطفي الشيبي، ١١٥/٢، وما بعدها مع مصادره، ولم يكن القصد إحصاء من عارض ابن الفارض في تائيته، فهم كثر، غير أن هذه الشواهد تشير إلى شهرة التائية، وانتشارها.

(٨٣) ابن الفارض، والحب الإلهي، د. محمد مصطفي حلمي، ص٤٢.

(٨٤) يرجي ملاحظة الأسلوب الذي يستخدمه الكاشاني الذي يقوم على المجازات والتصوير، وينحو نحو الزخرفة وتعميق ظلال الألفاظ، وهذا هو شأن أسلوب الصوفية في كتاباتهم وخصوصاً المتأخرين منهم، ومن هنا اتصف ما قدموه بالعمق والخصوبة، واللغة المتميزة مقترنة بالمضمون العميق.

(٨٥) كشف الوجوه الغر، ٨/١–٩.

(٨٦) المصدر السابق، ٩/١.

(٨٧) السابق، ٤٦/١.

(٨٨) لعل الشيخ يومئ هنا من بعيد إلى تلك القصة التي وردت في ديباجة ديوان ابن الفارض وملخصها أن أحد الشيوخ من معاصري ابن الفارض، وكان من أكابر علماء زمانه، استأذن ابن الفارض في (شرح قصيدة نظم السلوك، فقال له، في كم مجلد تشرحها؟ فقال: في مجلدين، فتبسم ابن الفارض وقال: لو شيءت لشرحت كل بيت منها في مجلدين)، وعلى هذا سيكون الشرح ألف مجلد ويزيد وهو مما ليس في طاقة البشر، ينظر الديوان، ص٢٧، وشرح الديوان، ٧/١، ويعود الشيخ ناصر إلى هذا الموضوع في خاتمة الكتاب ليقول عن بيت التائية الكبرى الأخير: (. . ولو أمليت لك شرح هذا البيت ومعانيه ومعاني معانيه لأفضى شرحه إلى ألف مجلد) ينظر إيضاح نظم السلوك و١٤٧.

(٨٩) إيضاح نظم السلوك، و١.

(٩٠) يشير الشيخ ناصر إلى الكلمة الأولى من بيت التائية الكبرى الأول، وهو:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي
وكأسي محيا من عن الحسن جلت

(٩١) ويشير هنا إلى الكلمتين الأولى والثانية من بيت التائية الكبرى

الثاني وهو:
وأوهمت صحبي أن شرب شرابهم
سر سري في انتشائي بنظرة
ينظر ديوان ابن الفارض، ص٨٤، وما بعدها.
(٩٢) رأساً يريد به تمهيداً أو مدخلاً.
(٩٣) هذا هو عدد أبيات التائية الصغرى، وهي في الديوان كذلك كما ذكر الشيخ ناصر مائة وثلاثة أبيات، ينظر الديوان، ص٧١–٨٠.
(٩٤) إيضاح نظم السلوك، و١، نلاحظ هنا أن الشيخ يشير صراحة إلى عنوان كتابه النهائي، وهو ما سنقف عنده بعد قليل في توثيق نسبة الكتاب إلى الشيخ ناصر.
(٩٥) ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفي حلمي، ص٩٣.
(٩٦) في التصوف الإسلامي، نيكلسن، ص١٢٠.
(٩٧) التصوف في الإسلام، د. عمر فروخ، ص١٣٨.
(٩٨) تائية ابن الفارض وشروحها العربية، د. عبد الخالق محمود، رسالة ماجستير لم تنشر، ص٢.
(٩٩) المرجع السابق، ص١٥.
(١٠٠) إيضاح نظم السلوك و١. وسنقف بتفصيل فيما بعد عند هذه القضية الكلامية المعقدة.
(١٠١) إيضاح نظم السلوك، و١.
(١٠٢) ينظر حول هذا الموضوع كتاب ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفي حلمي، ص١٧٣.
(١٠٣) إيضاح نظم السلوك، و١.
(١٠٤) ينظر ديوان ابن الفارض، ص٨١، ٢٧، وينظر شرح ديوان ابن الفارض، ١/٦–٧.
(١٠٥) كشف الوجوه الغر، ص٧ وص٩.
(١٠٦) المصدر السابق، ص٩.
(١٠٧) يحتل تقسيم العلوم وتصنيفها منزلة مهمة في التراث العربي، وقدم فيه الفلاسفة والمفكرون مباحث وكتباً كثيرة تشير إلى استيعاب واستقصاء، ورؤى خاصة أيضاً، ينظر على سبيل المثال كتاب إحصاء العلوم للفارابي وما كتبه ابن خلدون في المقدمة، وغيرها.
(١٠٨) إيضاح نظم السلوك، و١.
(١٠٩) المصدر السابق، و١.
(١١٠) ينظر الصلة بين التصوف والتشيع، ٩٧/١، ومدخل إلى التصوف الإسلامي، ص١٠١.
(١١١) إيضاح نظم السلوك، و١.
(١١٢) المصدر السابق، و١.
(١١٣) أطلق المتصوفة على (علمهم) أسماء كثيرة مثل علم الباطن، وعلم الحقيقة، وعلم الدراية وغيرها وهي كلها تقابل الشريعة، أما التجريد الوارد في النص فيراد به التوجه بالكلية إلى الله سبحانه ونزع الشهوة للدنيا وزخرفها استعداداً للسفر في الطريق الطويل، ينظر عن هذه القضايا، ديباجة ديوان ابن الفارض، ص٢٠، ومدخل إلى التصوف الإسلامي، د. أبو الوفاء الغنيمي، ص٩٦، وما بعدها، والصلة بين التصوف والتشيع، د. كامل الشيبي، ٤١٣/١ و٤١٧.
(١١٤) مقدمة ابن خلدون، ١٠٩٩/٣، ولابن خلدون كلام نفيس حول هذا الموضوع بسطه في المقدمة، فلينظر هناك.
(١١٥) إيضاح نظم السلوك، و٢.
(١١٦) المصدر السابق، و٢.
(١١٧) إيضاح نظم السلوك. و٢، ولعلّ الشيخ كان مصيباً فيما ذهب إليه من إمكان إساءة الظن به لدى بعض المتعلمين، إذ لدينا إشارات كثيرة تنبه إلى ضرورة الحذر في التعامل مع ألفاظ القوم واصطلاحاتهم على اعتبار أنها ذات خصوصية ومدلولات معينة.
(١١٨) و(١١٩) و(١٢٠) المصدر السابق. والإقليد الوارد في النص هو المفتاح، ومن المفيد أن نوضح هنا أن الشيخ حين يتحدث عن (إساءة الظن) إنما يصدر عن علم واسع بما رمي به القوم قبله من تهم بسبب عباراتهم المستغلقة، وكان هذا منذ وقت مبكر في الإسلام حتى أننا نقرأ قولاً لعلي بن الحسين رضي الله عنهما مفاده أنّه «لو علم أبو ذرّ ما في قلب سلمان لقتله وقد آخى رسول الله بينهما، فما ظنكم بسائر الخلق»، على اعتبار أن لسلمان جانباً في علم السر، ومثله قول أبي هريرة: «حفظت من رسول الله من وعاءين، فأما أحدهما فبثثته، وأما الآخر فلو بثثته لقطع هذا البلعوم»، ينظر عن هذا كله مع شرحه: الصلة بين التصوف والتشيع، ٣١/١، وما بعدها، إن هذا وأمثاله يرد في هذا الموضع، والشيخ ناصر يحترس خشية من سوء الفهم.
(١٢١) يرصد الشيخ ناصر ظاهرة مهمة تبدت في شروح التائية الكبرى وهي استغلاقها على الفهم وتوظيف مصطلحات صوفية كثيرة واستخدام لغة خاصة لا يستطيع التعامل معها سوى النخبة، وفي هذا يقول الدكتور محمد مصطفي حلمي عن أولئك الشراح إن (بعضهم لم يسلم من الجموح والشطط ومسايرة الهوى، والذهاب في تأويل كثير من الألفاظ تأويلاً هو أبعد ما يكون عن المعاني التي تنطوي عليها)، ينظر كتابه ابن الفارض، ص٩٥.
(١٢٢) أهل الاستقامة هم أتباع المذهب الإباضي ولا تزال هذه العبارة مستعملة للدلالة على المذهب الإباضي، ينظر الإمامة عند الإباضية، مالك بن سلطان الحارثي، ص٨٨، وفي رائعة أبي مسلم في رثاء العلامة نور الدين السالمي التي مطلعها:
ريب المنون مقارض الأعمار وحياتنا تعدو إلى المضمار
إشارة إلى الاستقامة حيث يقول:
مهلاً همام الاستقامة ما الذي غادرت من هول ومن إذعار
إرجع فإن الاستقامة أرملت إرحم يتيمك وهو دين الباري
ينظر ديوانه، ص٣٣١، وللعلامة أبي سعيد الكدمي كتاب بثلاثة أجزاء عنوانه (الاستقامة)، بحث فيه قضايا فقهية وكلامية مختلفة، ينظر طبعة وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، سنة ١٩٨٥.
(١٢٣) إيضاح نظم السلوك، و٢.
(١٢٤) ينظر الأدب في الخليج العربي، ٥٤١/٣.
(١٢٥) الفتح المبين، ص٢٠٨، ويقول أيضاً، ص٢١٦، : «... ولما ركدت زعازع بغي الخلفاء العباسيين عن عمان، وانقطعت مادتهم عنها بالبغي، والعدوان عقد أكابر عمان بالإمامة على الخليل بن شاذان»، وينظر كذلك تاريخ عمان المقتبس من كتاب كشف الغمة، ص٥٤، وما بعدها.
(١٢٦) ينظر الفتح المبين، ص١٣٢.
(١٢٧) ينظر تفصيل هذا الموضوع في مقدمة تحقيق كتاب (فضل العرب والتنبيه على علومها) بتحقيقي، ص١٠، وما بعدها.
(١٢٨) ينظر مقدمة تحقيق فضل العرب، ص١١، وما بعدها.
(١٢٩) ينظر (البعد الصوفي في الفكر الإباضي)، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، سنة ٢٠٠٧م، ص٨.
(١٣٠) تنظر مقدمة تحقيق كتاب (الإخلاص) للشيخ ناصر. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، سنة ١٩٩٨م، ص٧٣.
(١٣١) ينظر فهرس مخطوطات الأدب، ص١٠٨.
(١٣٢) الأدب في الخليج العربي، د. وليد محمود خالص، ٤٤١/٣، ويضاف هنا أمر آخر هو أقرب إلى القرينة منه إلى الدليل، وهو تصريح الشيخ ناصر في ثنايا المخطوط باسم والده الشيخ أبي نبهان رحمه الله، وذلك حين يقول: «... كما قال والدنا الشيخ أبو نبهان رضي الله عنه في مرتبة التلوين»، ويسوق بيتاً من قصيدته الشهيرة (حياة المهج)، فهذا التصريح يحمل في تضاعيفه ما يدعو إلى الاطمئنان أن صاحب هذا الكتاب هو أحد أولاد أبي نبهان، فإذا تعانقت الأدلة وصلنا إلى أنّه الشيخ ناصر لا غير.
(١٣٣) فهرس مخطوطات الأدب، ص١٠٨.
(١٣٤) ينظر شرح ابن عقيل على الألفية، ٨٠/٢.
(١٣٥) شرح ابن عقيل على الألفية، ٨٥/٢، وقد لاحظ محقق كتاب (الإخلاص) هذا الأمر أيضاً في كتاب (الإخلاص)، مما يؤكد شيوع هذه الظاهرة في كتب الشيخ الأخرى، ينظر كتاب (الإخلاص)، ص١٧٨.

❊ هذا البحث مقدمة كتاب «ايضاح نظم السلوك في حضرة ملك الملوك» لناصر بن جاعد الخروصي.

حول معنى
الغربة والغرابة

شاكـــر عبدالحميد

ناقد وأستاذ علم نفس من مصر

«مشيت وفي منتصف طريق الحياة،
وجدت نفسي في غابة مظلمة
حينها أدركت أنه قد ضاعت مني معالم الطريق»
«دانتي، الكوميديا الإلهية»

في حديثه عن «هاملت» في «محاضرات حول الفنون الجميلة» قال الفيلسوف الألماني الشهير هيجل: «إن هاملت ذو قلب جميل ونبيل، وهو ليس ضعيفًا، في أعماقه، على الإطلاق، لكنه ذو شعور قوي تجاه الحياة، ومن ثم فإنه، وخلال ذلك الضعف الذي يلازمه، خلال كآبته، كان يندفع نحو اليأس، إن لديه إحساسًا حقيقيًا بأن الهواء المحيط به معبأ بالكذب، لكن دون علامة خارجية واضحة على ذلك، وليس هناك من أساس محدد لشكوكه، لكنه كان يشعر بالغرابة أيضًا؛ فكل شيء ليس كما ينبغي أن يكون، وقد كانت تنتابه الظنون حول تلك الأحداث المرعبة التي حدثت، ثم يلقي شبح أبيه – إليه – بتفاصيل أكثر، وفي داخله يشعر بالرغبة في الانتقام، ويفكر على نحو مطرد في الواجب الذي يوحي به إليه قلبه، لكنه لا يستطيع أن يقوم بتنفيذه، إنه ليس مثل ماكبث، فهو لم يندفع في غضب عاصف، ولم يوجه غضبته نحو «لايرتس» بل ظل، على العكس من ذلك، قابعًا في تلك الحالة من العجز المقيم الخاصة بروح داخلية جميلة لا تستطيع، هي نفسها، أن تندمج في علاقات خاصة مع عالمها الحاضر المحيط بها»[1].

- *الغربة في جوهرها، غربة عن المكان، أو حتى، غربة في المكان،*
- *الغرابة نوع من الشك وعدم اليقين، والغموض أو الالتباس والريبة الملازمة للمكان، والزمان، والتاريخ، والوجود، إنه التباس يتعلق بالفرد أو بالثقافة أو بهما معًا*

هكذا كان هاملت واقعًا في براثن إدراكه للغرابة في هذا العالم وحيث «كل شيء ليس كما ينبغي»

الغرابة، في جوهرها، خبرة خاصة تتعلق بالفقدان للاتجاه والتوجه والتبصر، خاصة عندما يبدو العالم الذي نعيش فيه، فجأة، عالمًا غريبًا مغتربًا ومهددًا.

كانت الغرابة موضوعًا متكررًا مهمًا في الأدب القوطي، ثم صارت مقالة فرويد التي ظهرت عام ١٩١٩ الينبوع والمصدر الثقافي الأساسي لهذا الموضوع. وقد ظلت هذه المقالة مطوية، تقريبًا، في زوايا النسيان خلال النصف الأول من القرن العشرين، على الرغم من نشرها في أعمال فرويد الكاملة أكثر من مرة، ثم عاودت الظهور، مرة أخرى، على نحو مثير بدءًا من سبعينيات القرن العشرين، ثم أصبحت واسعة الانتشار من حيث قراءتها أو العودة إليها أو التأثر بها في الدراسات الإنسانية والثقافية منذ ذلك الحين وحتى الآن، على الرغم من أننا نادرًا ما نرى إشارات إليها في الدراسات العربية، خاصة تلك التي وظفت التحليل النفسي في تفسير ظواهر ثقافية أو اجتماعية أو سيكولوجية أو فنية.

أوتو رانك: «الغرابة» في اللغة الألمانية التي تشير في جوهرها، إلى حاجة الإنسان لأن «يجسد خوفه في أشكال غير طبيعية»

وقد التقت الأفكار الخاصة بدراسة فرويد هذه، بعد ذلك، مع أفكار مستمدة من وولتر بنيامين وماركس كي تضع الغرابة في موضعها المناسب في علاقتها مع «الفانتازماجوريا» أو تجمعات الأشباح والصور الطيفية أو أجهزة العرض في السينما أو معماريات الظلال الخاصة بحياة المدن، وخاصة مع تحولات العالم المدينى إلى مشهد بصري، ومكاني، مسكون بالكائنات الشبحية الظلية، تلك المتعلقة بكل ما هو عابر وغير جوهري، في عالم الصورة وثقافة الاستهلاك، وقد تم ربط المشهد كله بما قد يسمى، الآن، الغرابة التكنولوجية، تلك الغرابة التي توحي لنا بأن الصور الفوتوغرافية والأفلام والأصوات الإلكترونية قد أصبحت، كلها، المصادر الأكثر أهمية في حياتنا وثقافتنا، كما أنها المظاهر، التي يتجلى من خلالها ذلك الحضور المثير للاضطراب الخاص بالآخر.

تشير الغرابة إلى بعد مهم من أبعاد الحياة المعاصرة التي نعيش فيها، وأيضًا إلى شعور خاص يتولد بداخلنا ونحن نعايش هذه الحياة، ونشعر بالغرابة فيها؛ مما يؤثر في قدرتنا على تصنيف الخبرة والحياة وإصدار أحكام محددة عليهما؛ فالاضطراب الذي يلحق بمشاعرنا، هنا، اضطراب، يلحق، في الوقت نفسه، أيضًا، بقدرتنا على الحكم على المواقف الغريبة، وأيضًا على تصنيف خبراتنا الخاصة إزاءها. لكن هذا الاضطراب هو أيضًا شعور جمالي من نوع خاص، إنه، المنزل الآمن، والمكان المثير للاضطراب أيضًا، إنه شعور يميل إلى أن يجد «مكانًا» له، و«معنى» دائمًا، في كل ما هو غريب وغير مألوف في الفن، وفي الحياة[٢].

عبر القرن العشرين، تراجع النوع الفانتازي (العجائبي) من الفن والأدب أو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الغريب المتفائل أو المضيء، وتزايد حضور ذلك النوع الغريب المتشائم القاتم، وقد تجسد ذلك في أعمال تطرح قضايا عامة حول طبيعة الاستقرار الخاص بالعالم المعاصر، أو، بالأحرى، عدم استقراره، وكما لو كانت الخبرة الحديثة تتوقع على نحو محايث أو ملازم لها، ذلك الانقضاض الضاري لغير المألوف في كل لحظة[٣].

مع كتاب جاك دريدا الشهير «أشباح ماركس» الذي ظهر عام ١٩٩٤، أصبح تأثير فكرة الغرابة في الأوساط الأكاديمية والثقافية، عامة، مؤكدًا، وإلى الدرجة التي جعلت المفكر «مارتن جى» يشير إلى «الغرابة» في أحد كتبه عام ١٩٩٨ على أنها «المجاز السائد» Master Trope للعقد الأخير من القرن العشرين[٤].

يشتمل الانتشار المستمر «لدراسات الغرابة» uncanny studies الآن على مدى واسع من المجالات المتنوعة التي تمتد من الدراسات الإنسانية واللسانيات، وحتى العمارة والدراسات ما بعد الكولونيالية، وعلم الاجتماع، ودراسات المدن، والميديا، إلى الثقافة بشكل عام، كما أن هذا المصطلح أصبح يستخدم على نحو واسع كذلك لتفسير كل هذه الحالات الخاصة بالحضور والغياب، والتجول على غير هدى، الإقامة والرحيل، الألفة والغربة، حضور الماضي وسكنه في الحاضر، وغياب الحاضر، التردد «والانتياب» والحلول فيما يتعلق بالأشباح والصور، والذاكرة، وبكل ما يتعلق بذلك كله من معانٍ ودلالات.

ما الغرابة؟

تتعلق الغرابة، بنوع من الشك وعدم اليقين، والغموض أو الالتباس والريبة الملازمة للمكان، والزمان، والتاريخ، والوجود، إنه التباس يتعلق بالفرد أو بالثقافة أو بهما معًا. وإنه مع تزايد الشك، والافتقار إلى اليقين، يقل الشعور بالأمن، ويزداد الإحساس بالتهديد، يشعر الإنسان أنه غير قادر على تمثيل العالم وأن العالم كذلك غير قادر على تمثله وهنا يتجلى الخوف، على أنحاء شتى، وقد

يتصاعد ليبلغ مرتبة الرعب أيضًا.

يهيمن الغريب عندما تضطرب حالتا الوعي واللاوعي لدينا، فتصبح الذات مهددة والواقع غير آمن، حينئذ يجيء التهديد داخله، من حيث لا ندري ولا نتوقع فيهز استقرار هذه الذات وتوازنها.

لكن القريب قد يكون الغريب أيضًا هو القيمة الثقافية والجانب البنائي الإيجابي من خبراتنا الحديثة، إنه قد يشتمل على حساسية مميزة وانصهار ما بين الانفعال والتأمل والفعل الإبداعي، ومن ثم قد تتجلى فيه جماليات الحداثة، وما بعدها.

قد فسر «أوتو رانك» في دراسته «فكرة حول المقدسَ» كلمة «الغرابة» في اللغة الألمانية التي تشير في جوهرها، إلى حاجة الإنسان لأن «يجسد خوفه في أشكال غير طبيعية». والغرابة هي التجسيد المعاصر للجليل بل إنها الجليل الخاص بعصرنا كما أشار هارولد بلوم، وأنه مثلما قد يكون من المستحيل فهم الرومانتيكية دون فهم الجليل بوصفه إحدى نقاطها الجوهرية، كذلك لا يمكن فهم الحداثة وما بعدها على نحو مستقل عن الغرابة وتشكيلاتها الغريبة؛ فالغرابة، هي الحداثة وما بعد الحداثة أيضًا[٥].

الغريب هو أيضًا الدخيل أو، الآخر، غير المألوف، والغرابة هي فئة المخيف من المشاعر والأفكار التي ترجع بنا نحو شيء ما قديم نعرفه، كان مألوفًا لنا منذ وقت طويل كما قال فرويد[٦].

لم تكن الغرابة أو «الألفة غير المألوفة» Familiar unfamiliar-ity لدى فرويد، أو غيره، يتعلق بالجديد أو الغريب فقط، بل بغير المألوف الذي ينطوي على جوانب مألوفة، أو غير المألوف الذي يحضر معه – عند مستوى الإدراك أو الذاكرة أو الحلم– قريني المألوف، شبحه المألوف، شبح والد هاملت، مثلاً، غير المألوف، ذلك الشبح الغريب الذي يحضر في هيئة شبيهة بالوالد، الملك المألوف، لكنه المألوف الذي أصبح نتيجة لغيابه بالموت، وحضوره، كشبح، غير مألوف، من ثم كان ينبغي أن يكون، على نحو ما، ظلا شبحياً، شبيهًا، بالمألوف، أو قرينًا يجمع بين الحي وغير الحي، ويعيد تجسيد صفات الحي، وغير الحي، الحاضر والغائب معًا، في تكوين فريد يثير الشكوك، وهذه الشكوك المتعلقة بالغرابة، المتوجهة نحو الموتى الأحياء، والأحياء الموتى نحو المستحيل الذي يعود عبر الحدود، هي جوهر الغرابة[٧].

والغرابة في مظهرها الشبحي، يمكن تعريفها على أنها قوة هائمة لا يمكن السيطرة عليها، قوة تمر ما بين الحياة والموت، وتعبر حدود العقلانية البشرية كي تؤسس، فيما بين هذه الحدود، مناطق خاصة بها[٨]

والغرابة نوع من الحضور يدل على الغياب، حضور للموت يدل على غياب الحياة، حضور للخوف يدل على غياب الأمن، حضور للقلق يدل على غياب الاستقرار والتوازن. والغرابة كذلك هي «الجليل» الخاص بعصرنا كما قال هارولد بوم، كما أشرنا سابقًا[٩].

بالنسبة لدريدا تحوم الغرابة وراء تلك الروابط غير المستقرة الموجودة بين الدال والمدلول، والمؤلف والنص، وترتبط بالأشباح والغياب، وحضورها دائم في الفن والفكر والحياة، أما بالنسبة لبودريار فإن ذلك الميل الخاص للغرابة للازدواجية، والتحول والتجول ما بين الواقع والخيال، وكذلك الخداع البصري الملح الخاص بها هو ما يمنحها دوراً مركزيا في التجسيد للصور المحاكية الثانوية غير ذات الأصل المحدد Simulacra والتي هي أصل الغرابة[١٠].

دريدا: الغرابة تحوم وراء تلك الروابط غير المستقرة الموجودة بين الدال والمدلول، والمؤلف والنص، وترتبط بالأشباح والغياب، وحضورها دائم في الفن والفكر والحياة

وقد تجددت القوة التأويلية للغرابة، دائمًا، مرة بعد أخرى، في الأدب والفن التشكيلي والسينما، وكذلك كل ما يرتبط بالحساسية الفنية الكلية المعاصرة في الأفلام الخيالية، أفلام الخيال العلمي والأشباح والرعب والواقع الافتراضي، وغيرها.

وعلى نحو يتسق مع تراث ماركس وجورج سيميل ولاكان، فإن كرستيفا قد لاحظت ذلك الاتفاق بين الغرابة، وبين اختلال الشعور بالشخصية، وهو أمر كان موجودًا، على نحو ما، لدى فرويد، لكنها تبتعث ذلك التاريخ الطويل للغرباء، تلك الكائنات الشبحية الأقرب، إلى أنفسنا، أكثر مما قد نريد أن ندرك، وكذلك هؤلاء ذوو الحاجات غير المختلفة عن حاجاتنا كثيرًا كما أشار تودوروف.

وفي قراءته لمفهوم «الأمة» في المكان والزمان في الحقبة ما بعد الاستعمارية، استخدم «هومى بابا» مفهوم الغرابة لدى فرويد إلى الحديث عن حياة المهاجرين، والأقليات والعائشين في المنافي، وجوهر المدينة، والتي تمثل «المكان الذي تحدث فيه عمليات التوحد أو دمج أو التمثل الناشيءة الجديد». «وما سماه «بابا» «تعقد المعيشة» قد يفسر، كذلك، من خلال نظرية ما، حول الغريب. ذلك الذي يهز استقرار الأعراف والتقاليد الراسخة حول المركز والهامش، وحول الأشكال المكانية للقومية. وقد تم استخدام المصطلح الخاص بالغرابة كذلك في شرح عمليات النمو العشوائي للمدن الكبيرة في أماكن كثيرة من العالم مثل استراليا وبنجلاديش

وغيرها من بلاد العالم[١١].

باختصار تتعلق الغرابة بذلك الإحساس الذي يتولد لدينا عندما نوجد عند حدود غير آمنة من الخبرة، أي عندما تستثار بداخلنا تلك المشاعر من الشك والالتباس وربما الخوف أو حتى الرعب، وهي خبرة ملتبسة تشتمل على جوانب خاصة بالألفة والنظام ومعها في وقت واحد عدم الألفة والفوضى والانتهاك للمألوف والمعروف معًا، وهي خبرة شبيهة كذلك بتلك الخبرة التي تظهر، بكثرة، في السرد والغرابة، وفي الفن عامة، على أنها خبرة جمالية، غير سارة، وقد تكون مرعبة ومع ذلك، فإننا قد نبحث عنها، ونسعى وراءها، لأسباب سنذكرها لاحقًا.

الغرابة : مصطلح مهم في التفكير والنقاش المعاصر الدائر عبر عدد من الحقول المعرفية التي تشتمل على الفلسفة والأدب والاجتماع والدراسات السينمائية والعمارة والتحليل النفسي وغيرها

تاريخ الغرابة

سوف نستخدم كلمتي «الغرابة» و«الغريب» بمعنى واحد، مع الوعي بأن الغرابة هي الحالة العامة والصفة الكلية للموضوع الذي ندرسه، أما الغريب فهي صفة لعمل فني غريب أو شخص غريب، أو سلوك غريب أو قول غريب بعينه.

الغرابة : مصطلح مهم في التفكير والنقاش المعاصر الدائر عبر عدد من الحقول المعرفية التي تشتمل على الفلسفة والأدب والاجتماع والدراسات السينمائية والعمارة والتحليل النفسي وغيرها. ويعود الكثير من الأهمية المنسوبة لهذا المصطلح ودلالته إلى دراسة فرويد المبكرة له عام ١٩١٩ تلك التي حدد فيها طبيعته فقال: «إنه يتعلق بتلك المشاعر الخاصة تجاه شيء لا يكون، ببساطة، فقط غامضًا وعجيبًا، على نحو غير عادي، ولكنه، يكون وعلى نحو أكثر تحديدًا، مألوفًا على نحو غريب»[١٢]. هكذا قد تنبع غرابة شيء ما من الألفة الشديدة به بعد أن تم كبته ثم عاود الظهور في اللاوعي الفردي أو الجمعي، على الأقل هذا هو المعنى الخاص بالغرابة لدى فرويد وثمة معايير أخرى سيرد ذكرها.

الغريب، هكذا هو مزج يتم بين المألوف وغير المألوف، وقد يأخذ الشكل الخاص بشيء مألوف يظهر على نحو غير متوقع في سياق غريب وغير مألوف، أو يأخذ الشكل الخاص بشيء «غريب» يظهر على نحو غير مألوف، غير متوقع، ولكن في سياق مألوف، وقد ينبع الإحساس بالغرابة، من شعور المرء بأن الأشياء مقدرة عليه أو يقصد منها أن تحدث، هكذا، وأنه لا فكاك له منها، وهو لا يفهم سبب حدوثها له دون سواه وكأنها قدرية، أو غير مفهومة، أو حتى، غير مبررة.

وقد تحدث الغرابة، نتيجة مجرد التكرار لأحداث، أو كلمات، ومن خوف المرء أن يفقد عينيْه أو أعضاءه الأخرى، أو من رؤيته لشخص قد فقد أحد أعضاء جسمه، أو قام بجراحة ترقيعية في موضع ما من وجهه، ويتحدث، كما في حالة بعض المطربين والمطربات وممثلي السينما وممثلاتها؛ حيث الوجه بعد الجراحة التجميلية جميل ولكن دون تعبير، إذ إن ملامحه محايدة وغريبة.

قد ترتبط الغرابة كذلك بالمضحك والفكاهة، والضحك قد يرتبط بالخوف، وقد يرتبط الخوف بالغرابة، وترتبط الغرابة بالفن.

ويحدث الشعور بالغرابة عندما تلاحظ نوبات الجنون وأعراضها وغيرها من الأعراض التي قد تبدو معها حياة الناس مجرد حياة آلية أو ميكانيكية (كما في الفصام الكاتاكوني أو التخشبي مثلاً).

والغرابة موجودة في أدب العبث (في انتظار جودو مثلاً) وحيث الانتظار فعل إنساني مألوف، ولكن انتظار من لا يجيء وما لا يجيء، وقد يستثار هذا الشعور بالغرابة أيضًا كاستجابة للدمى وغيرها من الأشياء الميكانيكية التي تسلك وتتحدث كالبشر أو الحيوانات. وقد قال لي الصديق الناقد المسرحي/ أحمد عبد الرازق أبو العلاء: ذات مرة «لم تعد أعمال مسرح العبث الآن، لدى بيكيت وأونيسكو هي الغريبة الآن، الحياة هي التي أصبحت غريبة، أفعال البشر أصبحت غريبة، العالم أصبح غريبًا».

قد يكون الغريب أيضًا مسألة متعلقة بالمخيف أو المرعب كالموت والجثث وأكل لحوم الموتى، والدفن حيًا (كما في قصص دراكيولا وأفلامه مثلاً) وعودة الموتى، وغير ذلك من الظواهر هكذا تعد قصة يحيى حقي «الفراش الشاغر» التي تحتوي على عملية مضاجعة للجثث نموذجًا فريدًا في الأدب العربي في هذا الشأن، وكذلك الحال في قصص «رسائل الحائط الرطيب» لخيري شلبي، و«القرين ولا أحد» لسليمان فياض، و«تلك الرائحة» و«شرف» لصنع الله إبراهيم وغيرها من الأعمال الغريبة.

لكن استجابة الغرابة قد تحدث أيضًا – وهذا ما لم يذكره فرويد – لشيء غريب في جماله أو جميل بشكل غريب، شيء يرتبط بالنشوة أو الانتشاء خاصة حينما نقول عنه: «إنه أجمل من أن يكون حقيقيًا»، إنه يذكرنا بشيء ما أو شخص ما، كان جميلاً لكنه مات، الآن، ونرى «ذلك النور الغريب على وجهه»؛ وهنا قد يكون شعور الرهبة هو جوهر الغرابة.

وقد يشتمل الغريب على شيء جميل، لكنه، في الوقت نفسه، مخيف، كما يحدث عندما نشاهد أحد أفلام الرعب الجميلة فنيًا من حيث التصوير والإضاءة والموسيقى والتمثيل... إلخ، ولكنها مرعبة، لنا، انفعاليًا أيضًا وبحيث قد نخشى أن نشاهدها، ليلاً، وحدنا.

يحدث الغريب أيضًا في حالات الالتباس المرتبطة بالصمت والعزلة والظلمة وما يتعلق بالسرى، والخفي، لكنه الذي يظهر، الآن، في دائرة الضوء. وحتى لو كان هذا الضوء

شحيحًا، أو متسربلاً بالظل والعتمة، النسبية، فإنه موجود هناك، دائمًا، يوشك على الظهور، وتعد حالة «الوشوك» هذه مهمة هنا، كما أن ذلك الإحساس بأن شيئًا ما على المشارف، مشارف الوعي والإدراك ما بين الحدوث واللاحدوث، فهو إلى الآخر قد يجعله غريبًا؛ فمع الخوف يتشتت الانتباه ويفرز الإدرنالين، فيتجه الإنسان إلى الهرب أو المواجهة أو أن يتجمد مكانه في خوف مخيف بدرجة غريبة.

يرتبط الغريب أيضًا بنظرة الأنا إلى الآخر على المستويين الثقافي والإثني، كما في نظرة الأوروبيين إلى المهاجرين الجدد وسلوكياتهم الغريبة، كذلك ما يسمى والنظرة الإستشراقية. . إلخ، ويرتبط بالغريب وبالغامض، كل ما قد يكون لغرابته – ووجوده في سياق غريب– مخيفًا.

وقد كانت تقنيات الإنترنت والاستنساخ وآلات إرسال الصوت والصورة الحديثة كلها كذلك غريبة عندما ظهرت، كما أنها قد تظل بالنسبة إلى كثيرين هنا، وأنا منهم، غريبة، عنا حتى الآن.

وقد كانت ردود أفعال الناس حين شاهدوا العرض السينمائي الأول في مقهي جراند كافيه، في باريس وخرجوا مسرعين خائفين من صورة قطار غريب يتقدم نحوهم من الشاشة. وهكذا يسيطر الإحساس بالغرابة والخوف أيضًا بسبب كل ما يوهم بأنه غريب.

كما أن «صندوق باندورا» المليء بالشرور قد يفتح على اتساعه؛ إذا كانت هوية الإنسان عرضة للمعالجات الغريبة، للتحويل وحتى للمضاعفة من خلال الهندسة الوراثية وعلاج الجينات والجراحات الترقيعية والآلات التعويضية للجسد والاستنساخ وغيرها، في عالم أصبح الناس فيه أكثر فقرًا ومعاناة وموتًا ربما أكثر من ذي قبل، وحيث تزداد الأمور سوءًا كل يوم ولا يبقى سوى الأمل في هذا العالم الغريب[١٣]

يتعلق الغريب في المجال الفني والأدبي أيضًا، بما يسمى التناص؛ حيث تعاود نصوص أخرى الظهور في نص معين فتحدث لبراعته، أو لرداءته، استجابة غريبة لدينا؛ ففي الإعجاب الشديد غرابة، وفي النفور الشديد غرابة أيضًا، في الولع والافتتان غرابة وفي النفور والمقت غرابة أيضًا.

لدى دريدا «في أطياف ماركس» كان كل شيء لدى ماركس يتحدث عن الأطياف أو الأشباح التي تزور أوروبا، وكل شيء يتعلق بأفكار الاغتراب والثورة والتكرار، له صلة ما، بفكرة الغريب. وإنه ليس من قبيل المصادفة أيضًا أن دريدا قد فكر في أن يكون العنوان الفرعي لكتابه الكبير عن ماركس هو «ماركس – حول الغرابة» Marx – das Unhimlich[١٤].

والغرابة فكرة محورية لدى دريدا، والمدرسة التفكيكية، وكذلك بالنسبة إلى ماركس ونيتشه، قبله، ففي مفتتح كتابه «إرادة القوة» (١٨٨٣ – ١٩٨٨) تحدث نيتشه عن العدم الأوروبي فقال: «إن العدم يقف على الأبواب، ومن ثم كانت تلك الغرابة من كل نوع». وكذلك قال هيدجر بعد ذلك: «إن العادي، في أعماقه، ليس عاديًا، إنه مضاعف بالغ العادية، إنه غريب». كما أن الطابع الجوهري لوجودنا في العالم، بالنسبة إلى هيدجر، هو طابع غريب، لا مألوف، لسنا في بيتنا، أو في بيت العالم، بل نحن في حالة ماثلة من القلق الذي نشعر، خلاله، بالغرابة[١٥]

محاولات أولية لفهم الغرابة

في «الجمهورية» يحكي سقراط قصة عن ليونتيوس leontios بن أجلايون، وإنه كان ذات مرة عائدًا من معبد «بيريه» ورأى خارج الجدار الشمالي جثثًا ممددة وشعر بالرغبة في إلقاء نظرة عليها، وأحس – في الوقت ذاته – بالنفور وحاول الابتعاد عنها، فظل لحظات يقاوم نفسه وقد حجب وجهه بيديه، ولكن الرغبة غلبته أخيرًا، ففتح عينيه الواسعتين وهرع نحو الموتى هاتفًا: «فلتمتعْ عينيك أيها التعس بهذا المنظر الرائع» ويفسر سقراط هذا الموقف بأنه يجسد صراعًا بين الحكمة – والعقل – التي كانت تقتضي الابتعاد عن مشاهدة مثل هذه المناظر، وبين الرغبة والغضب والانفعال الذي يسير في اتجاهات معارضة للعقل فتدفع صاحبها إلى مثل هذا الموقف[١٦]

كذلك تحدث أوغسطين (٣٥٤–٤٣٠م) في اعترافاته، عن ولع البعض، بالابتعاد عن الجمال والذهاب نحو نقيضه، أي القبح، والتطلع، كذلك، نحو كل ما يرتبط بالموت من جثث وظلام وخوف ورعب ومجهول وغياب وقد أطلق أوغسطين على هذا الدافع اسم «شهوة الأعين». [١٧]

تحدث أوغسطين (٣٥٤–٤٣٠م) في اعترافاته، عن ولع البعض، بالابتعاد عن الجمال والذهاب نحو نقيضه، أي القبح، والتطلع، كذلك، نحو كل ما يرتبط بالموت من جثث وظلام وخوف ورعب ومجهول وغياب وقد أطلق أوغسطين على هذا الدافع اسم «شهوة الأعين»

شهوة الأعين

هكذا، فإنه وفي الكتاب العاشر من كتابه «الاعترافات» تحدث القديس أوغسطين عما سماه «شهوة الأعين» The Lust of the Eyes وربطها بعملية الفضول أو حب الاستطلاع، وقال إنها عملية حسية، وإنها هي التي تقوم، أيضًا، باستثارة الرغبة في المعرفة لدينا؛ حيث هنا نوع من الإغراء يكون محفوفًا أكثر بالخطر. وذلك أنه، إضافة إلى شهوة البدن التي تكمن في الإشباع للحواس والرغبات، وحيث عبيدها بعيدون نوعًا ما عن الهلاك، هنا نوع آخر من التوق الغلاب ألا وهو والولع المحدد، الذي يرتبط أيضًا بحواس الجسد، لكنه يتعلق أكثر بالروح، ويتجلى على نحو بالغ في المعرفة والتعلم، ولا يجد متعته في البدن، بل في القيام بتجارب من خلاله، وإنه يتجسد في ذلك الولع بالمعرفة، ويكون الإبصار هو الحاسة الرئيسة بين الحواس، لديه، في اكتساب تلك المعرفة الخاصة به، وأنه في «الكتاب المقدس» وخاصة لدى القديس جون الذي أطلق عليه اسم «شهوة الأعين».

ويقارن أوغسطين بين المتعة الحسية التي تبحث عن

الموضوعات الجميلة والمتجانسة والمتناسقة الناعمة الفواحة جميلة الرائحة، وبين حب الاستطلاع أو الفضول المعرفي الذي يحدث من أجل التجربة في ذاتها، ويسعى وراء كل ما هو نقيض للجمال، غير مهتم بما يعانيه خلال ذلك من عنت وضيق، فالشغف الموجّه له، شغف المعرفة والتجربة والتجريب، يكون، هنا، غلابًا، ويتساءل أوغسطين: «فما تلك المتعة التي تكمن في رؤيتنا لجثة متعفنة ممزقة قد تجعلنا نرتعد؟ وحتى لو كانت تلك الجثة ترقد على مقربة منا، فإننا نتجه مندفعين إلى هناك من أجل أن نجعل أنفسنا نشعر بالحزن، وأن يتحول لون وجهنا إلى الشحوب. هذا على الرغم من أننا قد نخشى أن نرى تلك الجثة خلال نومنا، وكما لو كان الأمر هو أن أحدًا، سيقوم بدفعنا، عندما نستيقظ ويجبرنا على الذهاب والرؤية لتلك الجثة، نحن لا نكون خلال اليقظة في حاجة إلى أن يدفعنا أحد للمشاهدة؛ فنحن نذهب إلى هناك بإرادتنا الحرة».

ولقد جاءت كل تلك المشاهد الغريبة التي تعرض على المسرح من مثل ذلك الفضول المريض – كما يقول أوغسطين، «ومن ثم كان سعينا المتواصل، ذاك؛ لاكتشاف أسرار قوى الطبيعة، تلك التي تتجاوز قدراتنا، هنا لا تكون هناك فوائد نجنيها من وراء المعرفة، إلا المعرفة ذاتها، ومن خلال مثل تلك المعرفة المحرفة (غير السوية) نستلهم الفنون السحرية من خلال هذه الشهوة وذلك الولع».

وقد أقام أوغسطين أسس حالة الفضول المعرفي أو حب الاستطلاع الخاصة بنا على أسس أخرى، غير تلك الأسس الخاصة بالرضا الناتج عن الإشباع للمتع الحسية الجمالية المرتبطة بالجميل والجذاب، أو المرتبطة بتأمله؛ ففي الفضول «وشهوة الأعين» ثمة متع معرفية أكثر منها حسية، متع ناتجة عن الولع بالغريب، الولع بالمخيف، الولع بالمنفر، متعة الفضول التي ترتبط بالجثث والموتى وعالم الظلال الخفية وأسرار الليل والكوابيس والرعب، وهكذا فإن الموضوعات، غير الجميلة، التي يفترض فيها أنها تنفرنا، هي ما اهتم به أوغسطين، بوصفها، كما قال، نوعًا من الانحراف، حالة من الفضول المعرفي، المنحرف، الذي يقترب من المرض الذي ينبغي إبعاده عن القلب ونفيه من الوجدان، هذا على الرغم من بحث هذا الفيلسوف عن تجليات عديدة لهذا الشغف في الطبيعة والحياة، وكما يتجلى ذلك لديه في قوله: «ما ذلك الذي يحدث عندما نجلس في البيت، ونرى السحلية تصطاد الذباب، ونرى كذلك عنكبوتًا يوقع، ذلك الذباب، في شباكه عندما يندفع مقتربًا منه؟ لماذا لا يمكن أن نعتبر شعور الفضول، لدينا، شبيهًا بذلك، هل لمجرد أن تلك كائنات صغيرة دقيقة؟ إنني من خلال تأملي لها توصلت إلى تمجيدك أيها الخالق العظيم الوهاب لكل الكائنات»[١٨].

في اعترافاته الدينية، تلك، أقر أوغسطين أن ما لفت انتباهه في البداية، لم تكن هي تلك المعجزات الموجودة في الطبيعة، أو تأمله لعظمة الخالق، بل تلك الدراما الحية، هذه الصراعات الصغيرة الموجودة في الطبيعة التي لفتت انتباهه وجذبت شهوة عينيْه» أو فضولها المعرفي المخيف، وأبعدته، مؤقتًا، عن الله.

لم يكن أوغسطين مولعًا بالجانب الإيجابي المرتبط بحب الاستطلاع أو الفضول المعرفي، أي ذلك الجانب المرتبط بالبحث العلمي، والاستقصاء المنظم لأسرار الطبيعة والحياة؛ فقد كانت الطبيعة، بالنسبة إليه، مكانًا لا يتسم بالعقل، مصيدة نصبت لاقتناص أي غافل قادته خطاه واجتذبه فضوله، ذلك المنحرف، بعيدًا عن طريق الله[١٩].

هكذا، فإن أوغسطين، على الرغم مما ألقاه من إضاءات كاشفة عن علاقة الفضول المعرفي بالبحث عن الغريب وغير الجميل أو المنفر في الحياة، وعلى الرغم من استكشاف الطبيعة من خلال هذا الولع أو ذلك الشغف، فإنه قام بنقده من منظور ديني، لكنه خلال ذلك، كان قد فتح الطريق أيضًا أمام عديدين ممن جاءوا بعده، وتأملوا هذا الشغف من وجهة نظر مغايرة[٢٠].

ما بعد أوغسطين

بعد أوغسطين تزايد الاهتمام بما يسمى «الجليل» sublime وقد كان الميل إلى الجليل يصنف لدى فلاسفة كثيرين على أنه يقع ضمن نطاق، الغريب، والمخيف والقبيح، وكان الغريب هو الأكثر حضورًا وتدميرًا بين هذه الانواع، وقد أشار إدموند بيرك نفسه إلى ذلك الشعور صعب التفسير والذي يزداد حضوره بكثافة ضمن شبكة الإحساسات الخاصة بالغموض والتي ترتبط عادة بالرعب وظلمة الليل المطبقة حين قال: «يضيف الليل جوانب كثيرة إلى مخاوفنا المرتبطة بالخطر، كما أن أفكارنا الموجودة بداخلنا حول الأشباح والعفاريت والتي لا نستطيع أن نكون صورة واضحة عنها، تؤثر في عقولنا بدرجة واضحة»[٢١].

وقد كان تهديد الغريب والغرائبي من الأفكار والأحداث، خلال الفترة الرومانتيكية، هو ما جعل هيجل يحاول أن يستعيد ذكرى الجليل الحقيقي في نصوص العهد القديم وأن يحافظ عليها. لقد حاول يائسًا – كما يشير فيدلر – أن يغلق الباب الخاص بمملكة السحر والجاذبية المغناطيسية والشياطين، وكل تلك الأشكال العليا الخاصة بالظهور والتجلي والمشي أثناء النوم وما شابه ذلك؛ فحاول أن يطرد كل تلك القوى الظلامية الشبحية من مملكة الفن الواضح والشفاف، من وجهة نظره، هذا على الرغم من انشغاله ومعاصريه بهذه الجوانب أيضًا[٢٢].

بعدٍ محاولة هيجل تلك بنحو ثمانين عامًا، كتب فرويد مقالاً مهمًا حول الغريب بعنوان The uncanny، ظهر عام ١٩١٩، وهي كلمة وجدنا صعوبة في ترجمتها ترجمة دقيقة إلى العربية، بل إن فرويد نفسه وجد صعوبة كبيرة في أن يجد المرادف الدقيق لها في الألمانية، فبحث ضمن لغات غربية وشرقية عدة (من بينها العربية) عن المعنى المناسب ووجد أن أقرب المعاني إليها هو: «ظهور غير المألوف ضمن إطار مألوف»، وقال إن من معانيها أيضًا «الغريب عن البيت»،وكذلك: «تحول المألوف إلى غريب»، وقال أيضًا إنها فئة جمالية موجودة تقع على أطراف الجليل، وترتبط دون شك بالمخيف.

لكن أحاسيس الغرابة ليست هي تلك الأحاسيس الخاصة بالرعب الهائل، ولا القلق المعتدل، كما أنها لا ترتبط بالضرورة بالسحر والهلاوس والتصوف والخبرات الباطنية الخاصة؛ فكل ما يتصل بما وراء الطبيعة ليس، بطبيعته، غرائبيًا، بل قد يكون طبيعيًا وعاديًا ومألوفًا لدى كثيرين. إن الغرائبي غريب من حيث طبيعته، ومن حيث الأماكن التي يظهر فيها، وكذلك الحالات التي يتجلى من خلالها، ويكتشف، أنه يشترك مع كل الأنواع الخاصة بالخوف، لكنه يتسم «بلا خصوصية» أو «لا تحديد» معين يتعلق به.

إنه، الغريب، يرتبط بكل ما هو قيد للشك والاضطراب والخوف والارتياب، وتنبع قوته من عدم قابليته للتفسير الواحد، إنه إحساس محلق بعدم الراحة أو الطمأنينة، هكذا تشير كلمة uncanny في الإنجليزية، إلى حالة تتجاوز المعرفة المتعينة المحددة، حالة شبحية من الإدراك والفهم والشعور، حالة ترتبط بكل ما هو منذر بالخوف أو الخطر، بكل ما يوشك أن يحدث دون أن نعرف مصدره المحدد، وهو نوع جمالي أيضًا. هل نتذكر ما يحدث لنا حين نتابع أحد أفلام الرعب، وتستثار بداخلنا حالة من الترقب والتوقع والانتظار الذي نتجمد خلالها في مكاننا، وقد نتوقف عن التنفس مؤقتًا ونحن نتوقع في التو واللحظة، حدوث جريمة مرعبة، أو ظهور شبح أو وحش مخيف، أو مصاص دماء، أو مستذئب قاتل.. إلخ؟ إن الغرائبي كما يتجلى هنا هو هذا الإحساس، الجمالي، وحيث هنا، خبرة جمالية دفينة وواضحة، غير مريحة، وخبرة نقيض ما يحدث عندما نشاهد فيلمًا كوميديًا أو رومانسيًا، أو ننظر إلى لوحة مثل «الموناليزا» مثلاً.

«الغريب»، هنا، خبرة جمالية مخيفة لا تتعلق بمصادر واقعية محددة، وهي ليست حالة عقلية خالصة انفعالية، بل في المنزلة بين المنزلتيْن؛ منزلة العقل ومنزلة الشعور، منزلة التصديق، بفعل الإيهام الفني، ومنزلة عدم التصديق، بفعل غرابة الأحداث، ومجافاتها، للمنطق والعقل، من خلال غموضها الغريب والملتبس هذا.

و«الغرابة» **مصطلح مستخدم بكثرة في الفلسفة وفي الكتابات التحليلية النفسية والأدبية، وأخيرًا المعمارية الآن. وقد وصف هيدجر الغرابة بأنها ذلك «الحيز المكاني الفارغ أو الخاوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة. فالإنسان العاجز عن الإيمان يترك غريبًا في الفراغ والعدم»**[٢٣].

ووفقًا لما جاء في قاموس أوكسفورد للغة الانجليزية، فإن أول تسجيل للكلمة بمعنى «ليس آمنًا كي تتم الثقة فيه» قد ظهر عام ١٧٧٣، وفي عام ١٧٨٥ كانت الكلمة تعني «المكان الخطير وغير الآمن». كما حدد لويس بورخس أول ظهور لهذه الكلمة في القصة والرواية في عمل كتبه وليم بيكفورد يسمى «فاتك» Vattek؛ حيث جاء فيه الحديث عن ذلك «القوطي الشرقي الغريب» عام ١٧٨٤. وقد تكرر ظهور المصطلح مرات عديدة خلال القرن التاسع عشر لدى كتاب كثيرين مرتبطًا بمقابلات مع الظل أو الشيطان، ووصفت قلعة دراكيولا في رواية «برام ستوكر» المعروفة على لسان الراوي بأنها «قلعة غريبة، بحيث سيطر الخوف على وأخذ بتلابيبي». بل لقد ظهرت روايات بعد ذلك تحت عناوين مثل: المنزل الغريب The uncanny House لمارى بندرد Mary Pendared عام ١٩٢٩وغيرها[٢٤].

وتقابل كلمة غريب uncanny في الإنجليزية، كلمة etrangete في الفرنسية، ومن هنا كان عنوان رواية ألبير كامي الشهيرة «الغريب»؛ قاصدًا أن يشير – من خلال هذا العنوان – إلى غرابة الأشخاص في المكان، وغرابة سلوكهم فيه، وغرابته بالنسبة إليهم؛ حيث قتل ميرسو – بطل القصة – شخصًا آخر غريبًا عنه وغريبًا عن فرنسا، في اليوم الذي ماتت أمه – أم ميرسو– دون سابق معرفة وثيقة بينهما ومن ثم كان سلوكه متسمًا بالغرابة.

يشترك الغريب في كل تلك الأنواع المتعلقة بالخوف، في كل خصائصها المميزة، لكنه، من خلال ذلك أيضًا يشكل تلك اللاخصوصية المتعلقة به، والتي هي بدورها خصوصية مميزة له، خصوصية تدعم من خلال تعدد الكلمات الدالة على هذا الغريب. ومن خلال حضوره الخاص في لغات كثيرة، كما أشار إليها فرويد في مقاله؛ حيث تشير الكلمة في اليونانية مثلاً إلى «الغريب الأجنبي» عن البلد، وفي اللاتينية إلى «المكان الغريب»، وفي لغات أخرى كثيرة رجع إليها فرويد يرتبط المصطلح بكل ما هو مخيف ومثير للرهبة، وبما يتجاوز مجرد الإثارة للرعب المؤقت أيضًا[٢٥].

هكذا تنبع قوة هذه الكلمة وهذا المفهوم من عدم إمكانية التأطير المحدودة له، من كونه يتعلق بذلك الإحساس المحلق المهوم الطليق بعدم الراحة، دونما حاجة إلى الإشارة هنا إلى مصدر محدد للخوف أو الرعب؛ ولذلك فإن كلمة uncanny

الغريب: خبرة جمالية مخيفة لا تتعلق بمصادر واقعية محددة، وهي ليست حالة عقلية خالصة انفعالية، بل في المنزلة بين المنزلتيْن؛ منزلة العقل ومنزلة الشعور، منزلة التصديق، بفعل الإيهام الفني، ومنزلة عدم التصديق، بفعل غرابة الأحداث، ومجافاتها، للمنطق والعقل، من خلال غموضها الغريب والملتبس هذا.

في الإنجليزية تعني حرفيًّا: ما وراء المعرفة beyond ken، وهذه بدورها مشتقة من كلمة canny التي تعني القدرة وامتلاك المعرفة والمهارة. ولأن هذه الكلمة تتعلق بالخوف الطليق أو المهموم أو الحر، دون المرتبط بمصدر محدد، فهي ترتبط كذلك – كما أشار فرويد بكل ما هو منذر بالخوف، كل ما يوشك على الوقوع، دون معرفة مصدره الحقيقي، كل ما يمكن أن يظهر فجأة (كالأشباح مثلاً)، وهي كذلك نوع من خوف يستثار من خلال أعمال فنية وأدبية. . إلخ، وليس من خلال مصادر واقعية. إنها خبرة جمالية مخيفة، ولكنها قد تكون ممتعة أيضًا[٢٦].

بالطبع لا يمكن النظر إلى ما قاله فرويد على أنه دقيق تمامًا، وينبغي التسليم به هكذا؛ وذلك لأن الخبرة الجمالية المخيفة الممتعة لا يمكن أن تكون هكذا مطلقة ونحن نتعرض لعمل جمالي محدد، فيلم مرعب مثلاً، أو قصة من قصص الأشباح. فنحن نعرف أننا قد نخاف من الأحداث التي تقع في هذا الفيلم، وقد نغلق التليفزيون، وخاصة عندما يعرض هذا الفيلم ليلاً، وقد يغادر البعض منا قاعة السينما، أو يطوي صفحات الرواية المرعبة بسرعة. . إلخ. إذن فالمصدر هنا معروف ويتعلق بالعمل الفني المحدد، لكن ما هو طليق أو حر هنا أيضًا، هو تلك الحالة العامة التي يستثيرها هذا العمل، فنحن عندما نشاهد فيلمًا مرعبًا يستثار لدينا الإحساس بالخوف من مصادر متعددة، كالأحداث والأزياء والموسيقى والضوء وطبيعة الشخصيات وملامحها وأصواتها ومكان الأحداث والمواقف... إلخ، أي من حالة عامة، وليس من مصدر واحد بعينه داخل هذا الفيلم المخيف يستثير بداخلنا أفكارًا ومشاعر سبق كبتها كما أشار فرويد.

ذات مرة، قال جورج لوكاتش إن الرواية تشبه شبحًا ما، إنها، في جوهرها، بلا مأوى خاص، إنها تظل هائمة على وجهها دومًا؛ وذلك لأنها نشاط خاص من أنشطة الخلق الفني الذي يولد في زمن معين، كما أن شكلها هو نوع من المعالجة والأداء الذاتي لذلك الإطار الخاص بالزمن الذي ظهرت فيه. وقدر الرواية – كما قال لوكاتش أيضًا – أن يعاد تفسيرها، مرة بعد الأخرى، وأن يعاد تحديدها، مرة بعد الأخرى، وأن يعاد إبداعها، مرة بعد الأخرى، وذلك عندما لا تصبح ملائمة، أو يكون معناها لم يعد يعكس التغيرات الاجتماعية والثقافية الجارية، أو أنه أصبح غريبًا، ولعل هذا هو السبب أيضًا – كما قال لوكاتش – الذي جعل الملحمة تختفي وتخلي مكانها لشكل جديد هو الرواية[٢٧].

هكذا يحتوي الغريب، ويتضمن، ويستثير، أيضًا، ذلك الشعور بالتنبه والاهتمام والتشويق والتوقع، وكل تلك الخبرات الخاصة بحضور الممكن والمحتمل والمستحيل، حضور الماضي في الحاضر، وتوقع خاص للمستقبل والمستقبل في الحاضر أيضًا، الميت في الحي أو الحي في الميت، الظاهر في الباطن، والباطن في الظاهر، المتجلي في المختفي والمختفي، في المتجلي؛ مما قد يعمل على توسيع الحدود الخاصة بكل مفردة في هذه الثنائيات، وكذلك توسيع الحدود والمسافات بينهما، وغموض خاص بهذه الحدود أيضًا، ويظل ذلك الحيز المكاني والسيكولوجي، معلقًا، ما بين الماضي والحاضر، الواقع والمتخيل، الحضور بوصفه لا محدودًا مستحيلاً يمسك بأصابعه أنامل الغياب، وحيث تعمل حالات التهيب والرهبة والخوف والتوقع، هنا، على استحضار هذا البعد الغريب من أبعاد الخبرة وتحويلها؛ فيكون حرًا في حركته، وحركته ليست إرادية دائمًا، ولا واعية دائمًا. إنه شعور عقلانى يتحرك نحو الاستكشاف والفهم والاستيعاب والخروج من تلك الحالة الملتبسة، إنه هنا أشبه بأسلوب معرفي لا يتعرف الحدود، ومن ثم لا يعترف بذلك الجانب من التفكير الذي يحدد معالم تلك الحدود. إنها خبرة لا تكون موجودة داخل الذات فقط ولا خارجها فقط، بل تجمع بين الاثنين، الذات وخارجها، معًا في أسلوب معرفي واحد.

الأسلوب المعرفي كما يعرف في علم النفس هو طريقة المرء الخاصة في الحصول على المعلومات من العالم، وفي تشغيلها داخل المخ، ثم التعبير عنها أيضًا، بأساليب إبداعية، أو غير إبداعية. والأسلوب المعرفي مكون يجمع بين الانفعال والتفكير والتعبير؛ ومن ثم فإن الغرابة هنا مكون خاص في إدراك العالم، وفي التفكير فيه، وفي التعبير عن هذا الإدراك والتفكير، أيضًا، بأشكال غريبة.

لكن العنصر الغالب على هذه الخبرة، هنا، هو ذلك الانفعال المرتبط بالتهيب والوجل والخوف وأحيانًا الرعب، والانفعال الواقع في براثن الالتباس، والشك، ومن ثم يأتى التفكير والتعبير، بعد ذلك، فيجسد العمل الفنى – أو التعبير – تلك الأحوال الانفعالية والمعرفية التي خبر الفنان وأدركها وعايشها قبل أن يجسدها في عمله.

وهكذا فإن الأعمال الفنية، تجريدية كانت أو تجسيدية، إنما تقدم لنا الحاضر الخاص بالفن أو الفنان أو الواقع أو الذاكرة، موهمة لنا بحضوره أمامنا، في حين أنها تكون قد غابت عنا مثلما تكون قد غابت عن الفنان أيضًا، ذلك الذي حاول أن يمسك بها قبل أن تغيب، كما قال بودلير، وحاول أن يقدمها لنا بوصفها لحظات أو تجسيدات أخرى، معروضة هنا، أمامنا، كحالة ما من حالات الحضور، لكنه الحضور الذي يشبه الغياب، أو على الأقل يشى به. هكذا تكون اللوحات مسكونة بالغياب، بشيء يجيء من الماضي، أو من المستقبل، ماضي الفنان أو الحياة، أو عالم الفن أو مستقبل ذلك كله، أيضًا، وهنا يكون حضور تلك الحالات حضورًا شبحيًا، حضورًا يمزج ما بين الواقع والمتخيل، والحاضر،

والغائب، والتجلي والخفاء، وحتى لو كان هذا الخفاء متعلقًا أيضًا بالمستقبل، فإنه يكون المستقبل في ضوء الماضي والحاضر، أي في ضوء ماضيه الخاص، ذلك الغائب الحاضر أيضًا.[٢٨]

هكذا قد تكشف الغرابة في الفن عن الحضور، الحضور الخاص للآثار والبقايا الخاصة بالماضي في الحاضر، والآخر في الذات، وهي توحى، كذلك بمناخ عام ما، مناخ يتركز حول حضور ما، وحالة حاضرة تكون موجودة على نحو قلق غير مستقر بين الزمان والمكان، بين المادي واللامادي، الواقعي وغير الواقعي، يعايشها إحساس ما بالعالم وكأن الألفة قد غادرته، وأنه قد أصبح غريبًا، وربما كئيبًا، وأننا قد أصبحنا غرباء عنه، أو لا ننتمى إليه؛ مما يذكرنا بعجزنا عن أن نكون حاضرين مع الآخرين أو من خلالهم، إنه حضور الغياب وغياب الحضور، غياب الحضور الذي يستبدل بحضور المرء وحياته غيابه وموته، ذاته الموجودة في الماضي القريب، أو البعيد، والمستقبل الذي قد تكون موجودة فيه أيضًا.

المفاهيم الشقيقة للغرابة

مثلما الغرابة حالة متداخلة بين حالات، حالة حدودية، أو بينية، تقع ما بين انفعالات الخوف والرهبة والتشويق وحب الاستطلاع والمتعة وغيرها، ومثلما هي حالة معرفية وجدانية توجد في منطقة التداخل بين مجموعة من العمليات المعرفية والوجدانية المتداخلة كالتذكر والتخيل والتوهم والإدراك والفقدان لليقين والالتباس والانفعال، فكذلك حال الغرابة، كمصطلح، إنه يقع ضمن شبكة من المفاهيم المعرفية المشتبكة المشتركة لعل من أهمها: الغربة والاغتراب والتغريب والاستغراب. وفيما يلي محاولة لفض بعض ذلك الاشتباك بين هذه المفاهيم.

١- الغربة Starngement

في «الإشارات الإلهية» لأبي حيان التوحيدي يتحدث ذلك المفكر العظيم عن الغريب الذي نأي عن وطن بني بالماء والطين وبعد عن أحباب له، هذا غريب عادي، يمكنه أن يعود إلى وطنه إن شاء، على الرغم من أنه أحيانًا ما يكون غريبًا لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان». أما «أغرب الغرباء» فهو – كما يرى التوحيدي – ذلك «الذي طالت غربته في وطنه» وقل حظه من الحبيب والسكن، لا يجد طريقًا إلى وطنه، «إن حضر غاب وإن غاب كان حاضرًا» ولدى التوحيدي «أغرب الغرباء من صار غريبًا في وطنه، وأبعد البعداء من كان قريبًا في محل قربه «أغرب الغرباء أيضًا حين يكون في وطنه يتم تجاهله من أهله، إذا أقبل لم يرحبوا به وإذا ابتعد لم يسألوا عنه، وإذا تحدث لم يسمعوا له، فهو «إذا ذكر الحق هجر وإذا دعا إلى الحق زجر»... الغريب في الجملة «كله حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغذاؤه حزن، وعشاؤه شجن، وخوفه وطن»[٢٩].

والغريب «من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب».
والغريب أيضًا «من غربت شمس جماله، واغترب في أقواله وأفعاله، وغرب في إدباره وإقباله، واستغرب في طمره وسرباله، وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه»[٣٠].

الغريب أيضًا «إن ظهر ظهر ذليلا، وإن توارى توارى عليلاً». ويتسائل أبو حيان التوحيدي: أما سمعت القائل (المتنبي) حين قال:

بم التعلل لا أهل ولا وطن
ولا نديم ولا كأس ولا سكن

يؤكد كذلك أيضًا «يد الغريب قصيرة»، «ولسانه أبدًا كليل» وينتهي التوحيدي من رسالته وشكواه قائلا لنفسه وللإنسان عامة : «أنت الغريب في معناك» أي أنت الغريب في وطنك، الغريب في حياتك، الغريب في وجودك، الغريب في مبتداك وخبرك، أنت الغريب في معناك.

وفي دراسته المهمة حول «الاغتراب»، ينتهي محمود رجب إلى أن الغريب عند التوحيدي هو ذلك الإنسان الشقى الذي ينطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، والذي يعيش هذا العالم بشعور الاقتلاع، لا يقوى على الاستيطان في وطن، وإن أغرب الغرباء هو الغريب في وطنه، يكون وسط الناس ولا يندمج معهم، يظل غريبا عنهم ويظلون غرباء عنهم؛ حيث تتحول الغربة لديه إلى وطن ثانٍ، لكنه وطن لا يكفيه ولا يملأ كيانه، ومن ثم فهو «في غربته غريب وعن غربته غريب، يظل في غربة دائمة. وهنا يقترب التوحيدي إلى حد ما من المعنى الخاص بالغرابة لدى هيدجر؛ وحيث وجود الإنسان، في بيته ووطنه، وفي هذا العالم، وجود في جوهره، غريب[٣١].

تكاد تكون محاولة التوحيدي هذه للحديث عن الغربة، محاولة وحيدة، هنا حديث عن غربة الإنسان في الزمان والمكان وقد كان التوحيدي يتحدث عن حالة، وغريبة على نحو خاص.

في تاريخ الفكر الاجتماعي الغربي، ثمة عالم اهتم كثيرا بموضوع الغربة وكتب دراسة مهمة حول «الغريب» وكان هو جورج سيميل عالم الاجتماع الألماني (١٨٥٨–١٩١٨) فيما يلي مقاربة لتلك المحاولة.

جورج سيميل وعمل الغريب

ظهر المقال المهم حول عمل الغريب لجورج سيميل G. Simmel، أولاً، كحاشية على مقال كبير له عام ١٩٠٨، وكان عنوانه» المكان والتنظيم المكاني للمجتمع»، ثم ظهر كمقال مستقل

أغرب الغرباء هو الغريب في وطنه، يكون وسط الناس ولا يندمج معهم، يظل غريبا عنهم ويظلون غرباء عنهم؛ حيث تتحول الغربة لديه إلى وطن ثانٍ، لكنه وطن لا يكفيه ولا يملأ كيانه، ومن ثم فهو «في غربته غريب وعن غربته غريب، يظل في غربة دائمةً. وهنا يقترب التوحيدي إلى حد ما من المعنى الخاص بالغرابة لدى هيدجر؛ وحيث وجود الإنسان، في بيته ووطنه، وفي هذا العالم، وجود في جوهره، غريب.

بعد ذلك، خلال العام نفسه، وقد كتب سيميل أعمالاً مهمة أخرى مثل «فلسفة المال» وشبكة علاقات القرابة» والمدينة والحياة العقلية وغيرها، كما كان له تأثيره البالغ في مدرسة شيكاغو الأمريكية في علم الاجتماع التي ازدهرت ما بين عامي ١٩٣٥و١٩٥١. وقد اهتمت بعلم اجتماع المدنية، قامت كذلك بتطوير المنحى الرمزي التفاعلي في دراسة الفنيات والظواهر الاجتماعية وقد خلط بعض أبرز علمائها، وخاصة روبرت بارك، بين مفهوم الغريب عند سيميل ومفهوم «الإنسان الهامشي» كما طوره بارك نفسه وآخرون بعد ذلك، ذلك الإنسان الذي يكون غريبًا» أيضًا، يوجد في عالمين ولا ينتمي إلى أحدهما على نحو محدد، عالم الداخل وعالم الخارج، عالم الجماعة الأولى، وعالم الجماعة الثانية؛ حيث يعاني الاضطراب الروحي، ويتسم بالوعي الشديد ويكون غير مستقر انفعاليًا، لكن العامل الحاسم هنا، هو أن الإنسان الهامشي قد يكون عضوًا أصيلاً في الجماعة، انتمى إليها من قبل، لكنه، مستبعد منها، يعيش على أطرافها، يحيا حياة أقل قيمة ورفاهية، بينما الغريب لدى سيميل، هو «شخص يأتي اليوم وقد لا يذهب غداً»، تتم استضافته لكنه يبقى موضعا للمقارنة والاختلاف.

ويكشف الشكل الاجتماعي للغريب عن ولع سيميل الكبير بالمفارقة المؤكدة للتناقضات واختلاط الأضداد في الحياة الاجتماعية؛ فدائمًا ما يكون البشر مهتمين بدخول شخص جديد إلى جماعتهم، وكثيرًا ما يجلب الغريب معه احتمالية ما للتغير، وقد يكون هذا التغير مهددًا للجماعة. وما لم تكن هذه الجماعة، أو تلك، متأكدة من قدرتها على التعامل المناسب خلال مواجهتها مع الغريب، وما لم تكن معدة أو مجهزة، فعلاً، للتعامل مع المظاهر المتعلقة باحتمالات التغير، فقد تعود تلك الجماعة وتنكص على عقبيْها في اتجاه تلك المعايير غير المرنة والتقليدية الخاصة بها.

والغريب هنا هو: شخص لا يعرفه أحد، قادم جديد في مكان ما، واحد، من خارج الجماعة، شخص ليس عضوًا في عائلة، أو جماعة، أو مجتمع. . لكن هذا هو التعريف القاموسي للغريب، أما جورج سيميل فقد اتسع تعريفه للغريب فلم يعد هو ذلك الشخص الذي يأتي اليوم ويذهب غداً، بل الذي يأتي وقد لا يذهب غداً، هو إمكانية للبقاء وإمكانية للذهاب، حالة ما بين الإقامة والرحيل، لكنه لا يتمتع لا بحرية الإقامة، ولا بحرية الرحيل؛ وذلك لأنه يكون له موضعه المحدد الخاص في نطاق الجماعة، لكنه لا يكون منتميًا إليها على نحو محدد، إنه شخص على حدود الجماعة، على هامش الجماعة، لا ينتمي إليها على الرغم من وجوده معها، وقد يستورد سلوكيات وخصائص وسلعًا لا تنتمي إلى الجماعة أو لا تقوم بإنتاجها ويدخلها إليها.

أمّا جورج سيميل فقد اتسع تعريفه للغريب فلم يعد هو ذلك الشخص الذي يأتي اليوم ويذهب غدًا، بل الذي يأتى وقد لا يذهب غدًا، هو إمكانية للبقاء وإمكانية للذهاب، حالة ما بين الإقامة والرحيل، لكنه لا يتمتع لا بحرية الإقامة، ولا بحرية الرحيل؛ وذلك لأنه يكون له موضعه المحدد الخاص في نطاق الجماعة، لكنه لا يكون منتميًا إليها على نحو محدد، إنه شخص على حدود الجماعة، على هامش الجماعة، لا ينتمي إليها على الرغم من وجوده معها

عندما يصل الغريب، يكون خارج نظام العلاقات الاجتماعية، ويفرض حضوره، كذلك، عددًا من المشكلات على النظام الموجود، وقد تتغير الجماعة كي تستدمج داخلها الغريب، وتكون هناك بعض النتائج المترتبة على هذا التغير؛ حيث تكون هناك توقعات خاصة من الجماعة، وشكوكًا، فيما يتعلق بالسلوكيات الخاصة بالغرباء والمهاجرين، الذين قد يمثلهم بعد ذلك بطرائق معينة.

إن ما اهتم به سيميل، بوجه خاص، كان هو الغريب الذي يفشل في أن يصبح عضوًا مشاركًا بشكل كامل في الجماعة، وقد قال إن هذا الفشل قد يحدث لأسباب ثلاثة هي: موضوعية الغريب، والنقص المتعلق بعدم امتلاكه شيئًا ما من ممتلكات الجماعة، وثالثًا شعوره الخاص بالغربة.

وقد كان سيميل يقصد بالموضوعية أن الغريب، كوافد على الجماعة، يقترب من نزعاتها وميولها أو سلوكياتها الخاصة والفريدة باتجاه أو وعي يتسم بالموضوعية؛ ذلك لأنه ليست لديه جذور مشتركة تربطه بها. وبذلك لا تكون هناك مشاركة فعالة، بل موضوعية ما، بمعنى أنه قد يحاول أن يفهم طبيعة هذه الجماعة من مسافة، عن بعد، هو يقترب منها فعلاً، لكن اقترابه يكون حذرًا، ويكون سلوكه مزيجًا من البعد والقرب، اللامبالاة، والاهتمام. وعلى هذا النحو، قد يكون هذا معبرًا عن نوع من الحرية، الحرية في الإدراك والفهم والتقييم والبعد عن التحيز الذي تفرضه عضوية الفرد العميقة في الجماعة. هنا قد يعالج الغريب خبراته وعلاقاته، مع الجماعة، بنوع من الوضوح والموضوعية. وقد ضرب سيميل مثالاً هنا، بهؤلاء القضاة الذين كانت المدن الإيطالية في الماضي تستدعيهم لحسم بعض القضايا داخل الأسر والجماعات.

هكذا فإن الغريب على الرغم من أنه قد يقيم علاقات طيبة وقريبة مع الجماعة فإنه سيظل ينظر إليه، كغريب، في أعين الآخرين. إنه لن يكون مالكًا لأي أرض صلبة فيها، كما قال سيميل بالمعنى المادي وكذلك التصوري. هكذا يكون الغريب حرًا، ومتحركًا، لا روابط، لا قرابات، لا ممتلكات، مع أي جماعة خاصة؛ لكنه وبسبب عدم وجود روابط دائمة معها، يظل غريبًا، وتزداد هذه الغربة بسبب وجود ذلك الإحساس الدائم بها حول نفسه في علاقته بالجماعة.

مع تزايد ألفة الغريب بمعايير الجماعة المضيفة له، يفترض أنه سيشعر بزيادة التقارب بينهما، لكن ما يحدث هو العكس؛ وذلك لأنه مع تزايد تشابهه مع الجماعة المستضيفة له، فإنه سيظل يشعر أكثر بأنه وافد عليها، خارجي بالنسبة إليها، لا ينتمي إليها؛ إذ أن ألفته بمن وفد عليهم وبطرائقهم في الحياة تميل إلى أن تجعله بعيدًا عن تقريب تلك الفجوة التي كانت

تفصل بينهما.

بمعنى آخر، فإنه مع تزايد ألفة الغريب بأساليب حياة الجماعة، فإن جانبًا من ذاته، سيبدأ في المقارنة بين جماعته القديمة، أو إطاره المرجعي السابق، وبين الإطار الخاص بالجماعة الجديدة، وسيبدأ في المقارنة، كذلك، بين كيفية حل جماعته القديمة بعض المشكلات، وبين كيفية تعامل الجماعة الجديدة معها؛ عندها سيبدأ في النظر إلى نفسه كغريب؛ فهو «بوصفه عضوًا في الجماعة»، قريب وبعيد في الوقت نفسه؛ حيث هناك جوانب مشتركة، بينه وبينها، تقوم على أساس الفهم الإنساني المشترك العام، ولكن فيما يتعلق بقربه من هذه الجماعة وبعده عنها، تنشأ توترات معينة لا تكون مشتركة.

وقد قيل هنا أيضًا إنه عندما تواجه جماعة ما غريبًا، فإنها تواجهه أيضًا بالغرابة الخاصة بها، بالنسبة إليه، أي معتقداتهم وأفكارهم وتوقعاتهم التي تختلف عن «الآخرين» الذين ينتمي إليهم هذا الغريب؛ وكأن الغرابة هنا، جزء طبيعي من فكرة الذات والهوية، فمثلما نكون متشابهين ومختلفين أيضًا فيما بيننا، نكون كذلك على نحو ما أكثر تشابهًا بالنسبة إلى الآخرين المختلفين عنا، أو في مواجهتهم، ومن ثم نظل غرباء عنهم وهم غرباء عنا. وعندما يتزايد الشعور بالاختلاف، فإن أعضاء جماعة ما، ومن أجل الحفاظ على شعورهم بالتشابه والهوية الجماعية المشتركة، قد يميلون – على نحو مباشر – إلى رؤية – من هو خارج الجماعة – على أنه غريب، مختلف، صورة سلبية من الذات الجماعية، وتؤدي مثل تلك المواجهات مع الغريب إلى تكوين أفكار وصور نمطية، جامدة عنه، إضافة إلى تولد مشاعر الشك تجاهه، وقد يتحول الشك إلى خوف وتجنب، وقد تتحول غربته هذه إلى غرابة، وذلك من خلال النظر إليه على أنه مألوف وغير مألوف، معروف وغامض، قريب وبعيد.

هكذا يكشف مفهوم الغرابة الاجتماعية لدى جورج سيميل عن الطريقة التي تحدد من خلالها جماعة معينة الجماعات الأخرى، فالغربة ليست متعلقة، هنا، بفرد غريب فقط، بل أيضًا بالجماعات الغريبة الأخرى، الجماعات الوافدة والأفكار الوافدة، وأساليب الحياة الوافدة، وقد تتغلب هذه الأفكار والأساليب على مثيلاتها لدى جماعة معينة، لأسباب عديدة، فتتقبلها وتصبح هي السائدة لدى الجماعة الأصلية كما في تقبل أساليب وأشكال سلوكية جديدة، في البيع والشراء والملابس والأزياء وغيرها. هنا قد يصح لنا أن نقول إن هذه الجماعة قد أصبحت بفعل ذلك الغريب، غريبة، أيضًا، حتى عن نفسها.

وللغريب كذلك، قدرته على إثارة الاضطراب في كل شيء في حياة الجماعة، فحتى لو أمكن تقبل الغريب داخل الجماعة، فإنه سيظل غريبًا أيضًا بالنسبة إليها، وبالنسبة إلى نفسه، إنه يظل كذلك، غريب الداخل an inside –outsider وعضوًا في جماعة خارجية غريبة عنه أيضًا.

هكذا يكشف مفهوم «الغريب» لدى جورج سيميل عن ثنائية تجمع بين حرية الغريب في التجول، والحركة في المكان، من ناحية، وبين تحديد هذه الحركة وتثبيتها عند نقطة معينة لا يسمح له بتجاوزها؛ من ناحية أخرى، هي حرية ولا حرية، حرية مقيدة، حرية منقوصة. ومن ثم، فإن كان ذلك المفهوم لديه مفهومًا مزدوجًا أيضًا، مثلما صار مفهوم الغرابة لدى فرويد، مفهومًا مزدوجًا أيضًا، يجمع بين الألفة. وعدم الألفة هنا الغريب أيضًا يجمع بين عدم الألفة في بداية قدومه إلى المكان، والألفة، مع استمرار وجوده فيه، ولكنه، على الرغم من هذه الألفة، يظل غريبًا أيضًا بين أصحاب المكان الأصليين. إنه متجول بالقوة، وليس مقيمًا بالفعل، وفقًا لمصطلحات أرسطو، حالة تجول قائمة هنا في كل لحظة إذ لم يتغلب بعد على حريته في المجيء والذهاب، فيجمع دائمًا بين القرب والبعد، الإقامة والرحيل، الحضور والغياب.

تأثر فرويد بفكرة سيميل هنا عن الغرابة، على الرغم من اختلاف المنطلق الخاص بكل منهما بحكم المنطلقات المختلفة لكل منهما، هذا سيميل بسبب توجهه الاجتماعي، وذاك، فرويد، بحكم توجهه التحليلي النفسي

والغرباء، وفقًا لسيميل أيضًا، مثل الفقراء والمهمشين هم أعداء الداخل، عنصر موجود داخل الجماعة وخارجها، في الوقت نفسه. وقد ضرب هذا العالم بحكم توجهه السوسيولوجي، أمثلة من مجال التجارة، الذين في رحلاتهم خاصة ما كان يفعله التجار اليهود في أوروبا، في الماضي، حيث كانوا، كما قال، يحضرون إلى بعض البلدان ويقيمون فيها فترة (يقتربون) ويبيعون ويشترون، ثم يغادرونها (يبتعدون) لفترة، ثم يعودون.

ربما تأثر فرويد بفكرة سيميل هنا عن الغرابة، على الرغم من اختلاف المنطلق الخاص بكل منهما؛ فالغريب لدى سيميل وغير مألوف يصبح مألوفًا ثم يغيب فترة ليعود، يحدث هذا على المستوى المكاني، وعلى مستوى التفاعل بين فرد وجماعة، أو جماعة وجماعة أخرى، وخلال ذلك كله، ينقل إليها قيمه وأفكاره وسلعه، ويؤثر فيها وتتأثر به. كذلك فكرة الغرابة لدى فرويد، هي فكرة أو صورة أو انفعال مألوف عن شيء مألوف، مربه الفرد في طفولته أو الجماعة البشرية في ماضيها (كان مألوفًا) ثم غاب أو اختفي (تم كبته) فأصبح غير مألوف، ثم عاد مرة أخرى (كمألوف وغير مألوف) في سياق غريب، وإنه في وجوده، وغيابه، هناك، شك ما، يتعلق به، وتخوف ما يحيط به. كما أن حركة ظهور الغريب لدى سيميل وغيابه، حضوره واختفاءه، مثل الغرابة لدى فرويد، أمر يتكرر دائمًا، ربما لدى الشخص نفسه. وعبر الأشخاص، ولا يتوقف أبدًا.

وهكذا فإن الشكل العام، أو البنية العامة، للفكرة، هنا، واحدة تقريبًا، لدى سميل وفرويد، لكن مع اختلاف بينهما

في المحتويات والتفاصيل، بحكم المنطلقات المختلفة لكل منهما، هذا سيميل بسبب توجهه الاجتماعي، وذاك، فرويد، بحكم توجهه التحليلي النفسي، فالغربة، لدى سيميل، إمكانية موجودة دائمًا، هنا وهناك في الحياة، وحتى لو نسيناها، كما قال، فإنها «تلقى بظلالها، فجأة، بيننا، وتكون، تلك الظلال، أشبه بالضباب، الذي لا نستطيع وصفه بالكلمات»[٣٢].

يمكننا أن نستفيد بمفهوم الغربة لدى سيميل هنا في تفسير كل ما يتعلق بما نسميه الآن بالجماعات والمناطق العشوائية في مصر، هؤلاء الغرباء نسبيًا الذين يعيشون على أطراف المدن أو حتى في داخلها، كما يمكننا الاستفادة به في تفسير أحوال المصريين أو غيرهم في بلاد الغربة، وكذلك ما حل بالناس، الآن، فأصبحوا غرباء حتى في أوطانهم وقل الأمر نفسه عن كل من هو هامشي في هذا العالم.

الغربة هنا، نقيض ذلك الشعور بالتماثل والتناغم والتقارب، الغربة، هنا ليست، خاصة، بفرد، بل قد تكون نمطا، عاما، في الحياة والسلوك والتفكير وهي قد تكون المدخل الأساسي لحدوث الاغتراب.

٢- **الاغتراب** Alienation

في مناقشةٍ هيجل لفكرة «روح الشعب»، كان الشعب عنده تجسيدًا عينيًا للروح؛ وذلك لأنه حينما تتجسد الروح، وتصير ظاهرة متجلية في التاريخ على هيئة ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية. . إلخ، فإنها تؤلف «عندئذ» مصير الشعب. وعند مناقشته روح المسيحية ومصيرها، ناقش تاريخ الشعب اليهودي من خلال حياة النبي إبراهيم: وانفصاله عن أسرته ووطنه، وغربته عن كل الشعوب التي مر بها، وكيف كان ذلك كله من أجل أن يعود إلى الذات والاستقلال. وروح إبراهيم هذه كما يقول هيجل هي مصير الشعب اليهودي وقوامه الذي يتمثل في فقدان الصلة الحية، التي يصنعها الحب، بين الإنسان والعالم، بين الإنسان والآخرين، بين الإنسان والله. فالعالم يصبح مجرد أشياء جامدة بلا حياة ولا روح، تُمْتلك للمتعة أو للمنفعة أو لضمان الأمن، وحيث الآخرون هم أعداء، ينبغي الحذر منهم أو استخدامهم لتحقيق النفع، ويكون الله، هكذا، في ضوء التصور اليهودي، غريبًا عن العالم، منفصلاً، متعاليًا تمامًا عن العالم والإنسان، لا تربطه بالعالم والطبيعة إلا صلة التحكم والسيطرة، ولا علاقة تربطه بالإنسان إلا علاقة السيد بالعبد.

ويقول هيجل، كذلك، إن المسيحية هي التي كافحت ضد روح العبودية والتملك والانفصال الموجودة في اليهودية، وإن السيد المسيح قد جاء ليقيم الانسجام بين الناس والحياة من خلال الحب. وقد استخدم هيجل كثيرًا في «روح المسيحية» ومصيرها» وما بعدها من كتابات كلمة «غريب» على نحو متزايد مقارنة بكتاباته السابقة، وإن هذه الكلمة قد مهدت الطريق لظهور مصطلح الاغتراب لديه؛ حيث ترد كلمة غريب لوصف أو تسمية هذا الوجود – أو الموجود – الذي «ينتقل» إليه الإنسان «أو يضع» فيه أو «يسقط» عليه شيئًا من قدراته وصفاته، وعملية النقل أو الوضع أو الإسقاط خارج الذات، هي نفسها «الفكرة» التي سوف يطلق عليها بعد ذلك اسم الاغتراب، والذي يتجلى في هذا الموجود «الغريب» الذي هو من خلق الإنسان وإبداعه، والذي يتحول فيصير وكأنه الخالق. والاغتراب بهذا المعنى الجدلي الميتافيزيقي، ليس أمرًا أبديًا أزليًا؛ لأنه ينشأ في أوضاع تاريخية تتميز أساسًا بالتمزق والشقاء والعبودية»[٣٣].

ويرتبط المعنى الخاص بالاغتراب هنا، كذلك، بالاستلاب، وفقدان الإنسان لذاته أو ضياعها في ظل تحكم خاص للسلطة المهيمنة، أو اغترابه عن ذاته بفعل عمليات الميكنة أو الآلية، وذلك حين يجد أن الآلات والكائنات والأفكار التي ابتكرها كي يسيطر عليها ويسيِّرها، هي التي أصبحت تسيطر عليه وتسيِّره، وهذا هو المعنى الخاص بالاغتراب التكنولوجي والاقتصادي عند هيجل وماركس، لكنه معنى يمتد أيضًا إلى مجال الفن؛ حيث الكائنات الآلية الموجودة في السينما الآن كالسيبورج مثلاً، ذلك الكائن المخلق من إنسان وآلة (كما في فيلم Terminator **مثلاً أو غيره) والذي صنعه الإنسان لخدمة أغراضه يصبح هو المسيطر والحاكم والأمر صحيح في حالة فرنكشتين وغيره من الكائنات المخلقة بل والأعمال الفنية كما في أسطورة «بيجماليون» مثلاً أيضًا.**

نحن نعتقد أن لهذا المصطلح صلته العميقة أيضًا بمصطلح الإسقاط؛ وذلك لأن الإسقاط إنما ينطوي على نوع من التجسيد لأفكارنا وتصوراتنا وانفعالاتنا على شيء خارجي، شيء، من خلاله، نرى أنفسنا، كما هو حال حائط دافنشي، والذي عليه يرى الفنان أشكالاً وصورًا وكائنات، يجسدها، بعد ذلك، في أعماله، هنا يكون الحائط في البداية وسيلة نبتكرها نحن ونغذيها ونطورها بالأفكار والصور، وسيلة لا قيمة لها في ذاتها، إلا أن تكون مثيرة للصور والأخيلة لدينا، لكن هذه الوسيلة قد تصبح، بعد ذلك، هي الهدف والمحفز الذي لا نستطيع العمل إلا من خلاله كشأن كل المعينات التي يلجأ إليها بعض الفنانين كالموسيقى الهادئة والتدخين أو حتى المخدرات.

كما أن العمل الفني عندما ينجز قد يتحول، كذلك، إلى شيء غريب عن الفنان، شيء لا ينتمي إليه بقدر انتمائه إلى الآخرين. ومثلما كان مفهوم العمل عند هيجل ينطوي على جانب إيجابي يتمثل في تحول العامل من كائن فرد إلى فرد اجتماعي، وجانب سلبي أيضًا يتمثل في انفصال العمل عن صاحبه؛ إلى حد أنه قد يصبح قوة مضادة له تسلبه ذاته

عندما يصبح عبدًا لهذا العمل ولأصحابه فكذلك قد ينطوي العمل الفني على جانب إيجابي يتحول من خلاله الفنان من فرد منعزل إلى كائن اجتماعي وجانب سلبي، يصبح العمل، لمجرد العمل، بصرف النظر عن قيمته[٣٤] حالة سلبية تفصل الفنان عن «عمله، وتصبح أعماله صورًا مجرد صور قد تسرق الروح منه، كما كان بلزاك يشير.

٣- التغريب Estrangement

في مجال المسرح خلال القرن العشرين قال برتولت بريخت إن أثر التغريب؛ يتشكل من خلال تحويل الموضوع. . من شيء عادي، مألوف، قابل للفهم على نحو مباشر، إلى شيء غريب على نحو خاص، مثير للاهتمام وغير متوقع. وكما قال بريخت فإن أنواع الاغتراب الجديدة مصممة أو مقصود منها فقط أن تحرر الظواهر الاجتماعية المقيدة من طابع الألفة الذي يقيدها ويبعدها عن فهمنا لها في أيامنا هذه، وأطلق بريخت عليها اسم الاغترابات الجديدة New Alienations، وطالب بالانشغال بها كل يوم. ويقول بريخت كذلك: «لقد توصل المسرح القديم والمسارح في القرون الوسطى إلى تغريب شخصياتها عن طريق استخدامها لأقنعة الناس والحيوانات، أما المسرح الآسيوي فما يزال حتى اليوم يستخدم المؤثرات الموسيقية والتمثيلية الصامتة لإحداث التغريب. ومع ذلك، فإن تكنيك هذه المؤثرات يستند – إلى حد بعيد – على الإيحاء المغناطيسي اكثر من التكنيك الذي بفضله يتوصلون إلى الاندماج الانفعالي في الشخصية[٣٥].

ووفقًا لما قال برتولت بريخت وكذلك الشكلانيون الروس فإن قوة الشكل الفني إنما تنبع من قدرته على التغريب، أو الإبعاد مؤقتًا، لمتلقيه، بعيدًا عن المعايير والقيم الخاصة بعوالمهم الاجتماعية المحددة ومن خلال ما أطلق عليه اسم «أثر التغريب alienation effect **من خلال التحويل للموضوع من حالته العادية ووضعه المألوف إلى حالة غير عادية: تحول الأم إلى «زوجة» لرجل آخر غير الأب مثلا**[٣٦].

وهكذا فإن من أجل فهم القرن العشرين، وما بعده في الفلسفة والأدب والثقافة والسياسة وغيرها، ينبغي أن نعرف ذلك الدور والتأثير الذي قام به الشكلانيون الروس، وخاصة في تأكيدهم الكبير على فكرة نزع الألفة عن المألوف De-familiarization، أي التغريب، أو جعل الأمر غريبًا. فقد حاول هؤلاء النقاد – وبخاصة فيكتور شكلوفسكي – تنظيم ذلك التكوين الغريب المسمى الأدب وفهمه وتطويره، وأن يسجلوا كذلك قوة الأدب، وبخاصة الشعر، في نزع الألفة عن المألوف، في إحداث شعور بالغرابة، في جعل كل الإدراكات والمعتقدات المألوفة غريبة وغير مألوفة. وفي مقاله المهم المعنون بـ»الأدب كأسلوب» استشهد شكلوفسكي بمناقشة تولستوي لعملية جلد العبيد بالسوط في القرن التاسع عشر؛ حيث استنكر تولستوي هذا السلوك الغريب والمتوحش والغبي: إحداث الألم لدى الآخرين، وتساءل: لماذا بالسوط، فقط وليس من خلال الوخز أو كسر الأكتاف أو غير ذلك؟ وكأن فعل الجلد «المألوف»، في ذلك الوقت، قد أصبح غير مألوف وغريبًا، من خلال الوصف له وتكراره، من وجهة نظر تولستوي؛ ومن ثم طرح بعض الاقتراحات لتغييره، من الناحية الظاهرية، وليس من الناحية الجوهرية حيث لم يستنكر تولستوي ذلك النوع من العقاب، في جوهره، أي إحداث الألم في جوهره، ولكنه استنكر الطريقة التي يتم بها، كما أنه اقترح طرائق بديلة له.

وقد استخدم تولستوي – كما يقول شكلوفسكي – تكنيك نزع الألفة عن المألوف هذا، على نحو دائم؛ وذلك لأنه بقدر ما يصبح الإدراك اعتياديا، بقدر ما يصبح آليًا، وإن إحدى وظائف الفن الأكثر أهمية أن يواجهنا بصدمة ما حتى لا نعود مجرد ضحايا للعادة؛ فالأعمال الفنية تساعدنا على أن نستعيد متعة الإثارة بما في الحياة، وأن نرى، بذلك، الأشياء المألوفة من جديد. . إن تكنيك الفن يكمن كما قال شكلوفسكي في «أن يجعل الأشياء غير مألوفة، ويجعل الأشكال مبهمة كي تزيد من صعوبة الإدراك ومن دوام مدة بقائه، وإن فعل الإدراك في الفن هو غاية في ذاته، ويجب أن يمتد ويستمر. إن خبرتنا بعملية التركيب في الفن هي موضع الاعتبار لا الناتج النهائي»[٣٧].

وكما يذكر الناقد عبد الفتاح كليطو فإن كل حديث عن «الغرابة»، هو بالضرورة حديث عن «الألفة». وإننا «إذا قمنا بتصنيف القائلين، فإننا لاشك سنقف على قائل معين موسوم بالغرابة؛ لأنه يبتعد عن التصورات المألوفة، لدى مجتمع ما، وهذا القائل الغريب يظهر في أشكال عدة. فهناك المجنون والمهرج والمجذوب والساحر والشاعر. وكمثال على هذا الصنف يمكن أن نذكر صراحة: خرافة، وهو شخص اختطفته الجن، ثم عاد بعد مدة إلى أهله وصار ينطق بكلام غريب (ومن هنا عبارة: حديث خرافة). إن القول الذي يستدعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة عندما نقارنه مع نمط مألوف من القول. إن الغرابة تنم، كما يقول ابن رشد معلقًا على فن الشعر «بإخراج القول غير مخرج العادة»[٣٨].

٤- الاستغراب

ليس المقصود هنا محاولة بعض المفكرين أمثال حسن حنفي الرد على مفهوم الاستشراق orientalism بمفهوم مضاد وهو الاستغراب Occidentalism، أي الرد على نظرة الغرب إلى الشرق من خلال صورة معينة، سلبية في معظمها، ومن ثم

ينبغي أن نفهم الغرب بنظرة مماثلة هي «الاستغراب». ليس هذا مقصدنا في هذا السياق، فما نقصده هنا هو تلك الحالة الخاصة من الدهشة التي تحدث عندما نرى شيئًا أو نسمعه، فنستغرب ظهوره أو حدوثه، نعتقده غريبًا عن سياقه، أو غير مألوف، نعجب منه، وقد نعبر عن ذلك بصوت ينم عن الإعجاب أو الاستهجان، ويرفع حاجبي العينيْن أو غير ذلك من تعبيرات الوجه واليدين الاستغراب هنا متعلق بطبيعة الشيء الذي ندركه في لحظة معينة وكذلك طبيعة إدراكنا له واستجاباتنا نحوه والتي غالبًا ما تكون استجابة سريعة، ليس فيها ذلك العمق الوجداني أو الانفعالي أو ذلك البعد المعرفي المرتبط بظاهرة الغرابة.

قد تبدأ الغرابة بالاستغراب، وقد تنتهي ونحن في حالة ما من الاستغراب، لكن الاستغراب هنا مجرد حالة مؤقتة أو سريعة، قد توجد وتصاحب أو تعقب انفعال الغرابة في تجلياته الحياتية أو الفنية، لكن الاستغراب هو كما قلنا، حالة سطحية، مندهشة، قد لا يصاحبها الخوف، أو الرعب، وكذلك تلك الاستجابة الجمالية الخاصة المصاحبة للغريب.

الغرابة في العربية

في الدراسات العربية القديمة والحديثة، هناك اهتمام بغريب الألفاظ، «وغريب القرآن»، وغريب الحديث، أي غريب الألفاظ الحوشي منها والشارد والوارد، ولدى ابن منظور في «لسان العرب»، الغريب هو البعيد عن أرضه وعن ناسه وقد قالت العرب: «قذفته نوى غربه، أي بعيدة»، وأصابه سهم غرّب، أي لا يدري راميه، واغترب فلان إذا تزوج من غير أقاربه، وقالوا: وجه كمرآة الغريبة، لأنها في غير قومها فمرآتها أبدًا مجلوة؛ لأنها ناصح لها في وجهها. وقالوا: «وخد كمرآة الغريبة» أي والغريبة هنا المرأة التي لم تتزوج في قومها، فلا تجد في نساء ذلك الحي من يعني بها، ويبين لها ما تحتاج إلى إصلاحه من عيب ونحوه؛ فهي محتاجة إلى مرآتها التي ترى فيها من ينكره من رآها، فمرآتها دائمًا مجلوة.

والغربة: النزوح عن الوطن والاغتراب والتغرب، وفي الحديث أن النبي، صلى الله عليه وسلم، سُئل عن الغرباء: فقال الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي. وفي حديث آخر: إن الإسلام بدأ غريبًا وسيعود غريبًا، فطوبى للغرباء، والمقصود: إن الإسلام كان في أول أمره كالغريب الوحيد الذي لا أصل عنده، لقلة المسلمين يومئذ، وسيعود غريبًا كما كان، أي يقل المسلمون في آخر الزمان فيصيرون كالغرباء، وطوبى للغرباء. . أي الجنة لهم ويقال كذلك رجل غريب: ليس من القوم، والغرباء : الأباعد. وفرس غُرب: كثير العدو، وأغرب الرجل في منطقه إذا لم يبق شيء إلا تكلم به، وأغرب به: أي صنع به صنعًا قبيحًا. وأغرب الرجل إذا أسود وجهه من مرض أو غيره، وقال الأصمعي: أغرب الرجل إغرابًا، إذا جاء بأمر غريب، والغربة: الحدة، واستغرب الدمع : سال، والإغراب: كثرة المال، وحسن الحال. والغَرْب: الذهب، وأسود غرابي وغربيب شديد السواد، وقال الحجاج: **والله** لأضربنكم ضرب غراب الإبل، وقال ابن الأثير : هذا مثل ضربه لنفسه مع رعيته يهددهم؛ ذلك أن الإبل إذا وردت الماء، فدخل عليها غريبة من غيرها، ضربت وطردت حتى تخرج عنها، ومن معانيها أيضًا : الدلو العظيمة.

هكذا جمع معنى الغربة والاغتراب والغرابة – في العربية – بين الحدة في النشاط والتمادي والماء والدمع الغزير وإسوداد اللون وكثرة أو اشتداد الضحك أو المرض أو الكلام، أو اللون، أسود أو أبيض أو أحمر. . إلخ[٣٩].

ومن معاني الغريب أيضًا : الذهب والفضة والماء الذي يقطر بكثرة، والغرب والغياب وغروب الشمس، أو العدم، والنزوح عن الأهل، وغير ذلك من المعاني التي تشير إلى المبالغة في حدة قول أو انفعال أو حدث، وهي – في معظمها – معانٍ ترتبط بمفردات الحياة اليومية العربية القديمة كالإبل والماء والطيور والارتحال والعَودة؛ وكلها معانٍ مهمة أيضًا في تفسير الغربة بالمعنى المكاني، واللغوي وكذلك المعنى الاجتماعي المرتبط بالاستبعاد والنفي والتجاهل كما كان الحال لدى التوحيدي مثلاً وكذلك قد تفيد كثيرًا في تفسير الغرابة المرتبطة بكل ما هو غير مألوف، لكنها غير مفيدة في تفسير الاغتراب بالمعنى الفلسفي والوجودي، ولا الغرابة بالمعنى الانفعالي والجمالي الذي نقصده في كتابنا الحالي. لكن أقرب المعاني إلى «الغرابة» في العربية هو مفهوم الوحشة.

عن الوحشة والغرابة

وفقاً لما جاء في المعاجم العربية، وتحديداً «لسان العرب» لابن منظور، فإن كل شيء لا يستأنس بالناس هو وحشي، كما أنه: إذا أقبل الليل استأنس كل وحشي واستوحش كل انسي. والوحشة: الفَرَق أي الخوف من الخلوة والعزلة، ويقال: أخذته وحشةٌ، أي احتاج إلى من يستأنس به، واستوحش منه: لم يأنس به فكان بالنسبة إليه كالوحش.

كما ارتبطت الوحشة لدى العرب كذلك بعالم السحر والجن، وبطبيعة المكان فقالوا: مكان موحش: خال، وأرض وحْشة (بالتسكين): قَفْرٌ، وأوحش المكان من أهلَه وتوحش: خلا.

وذهب عنه الناس، ويقال كذلك للمكان الذي ذهب عنه الناس: قد أوحش. وتوحشت الأرض: صارت وحِشة أي خالية.

وهكذا، فإن الوحشة ضد الأنس ولا يكون أنس إلا بوجود البشر، وعندما يغيب البشر يصبح المكان قفراً خالياً؛ ومن ثم فإن الوحشة هي صفة للمكان الموحش وصفة كذلك

لشعور الإنسان في ذلك المكان الموحش عندما يكون وحده في عزلة.

وهناك معانٍ أخرى للوحشة نذكر بعضها، فالوحش والموحش: الجائع من الناس وكذلك الحيوان، لخلوه من الطعام، ويقال: توحش جوفه، أي خلا من الطعام، وبات وحْشاً ووحِشاً: أي جائعاً، وأوحش الرجل وتوحش: جاع، وبتنا أوحَاشاً: أي جياعاً.

والوحشة كذلك: الهم، والخلوة والخوف والأرض المستوحشة الخالية، ويقال كذلك، وحش الرجل: إذا ألقى بثوبه وسلاحه وجرى، مخافة أن يُلحق به.

ويكون للمكان الموحش تأثيره البالغ على انفعالات الإنسان في حالات العزلة والجوع والخوف والافتقار للأمن، فيبالغ في تصويره للأشياء وفي إدراكه لها، فيما سُمِّي بالتوهم، وهي حالة تحدث للإنسان والحيوان وقد ذكرها الجاحظ في كتاب الحيوان في نص مهم نذكره باختصار فيما يلي:

فقد ذكر الجاحظ في «كتاب الحيوان» ما قاله أبو إسحاق من أن أصل هذا الأمر وابتداءه، أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش، عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء والبعد من الإنس استوحش، ولاسيما مع قلة الأشغال والمذاكرين. والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمنى أو التفكير، والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة.. وإذا استوحش الإنسان تمثَّل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب، وتفرق ذهنه، وانتقصت أخلاطه، فرأي ما لا يُرى، وسمع ما لا يُسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير، أنه عظيم جليل. ثم جعلوا ما تصوَّر لهم من ذلك شعراً تناشدوه، وأحاديث توارثوها فازدادوا بذلك إيماناً، ونشأ عليه الناشيء وربي به الطفل، فصار أحدهم يتوسط الفيافي وتشمَّل عليه الغيظان في الليالي الحنادس فعند أول وحشة وفزعة وعند صياح بوم ومجاوبة صدى، وقد رأي كل باطلٍ وتوهم كل زور، وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذاباً نفَّاجاً، وصاحب تشنيع وتهويل، فيقول في ذلك من الشعر على وفق هذه الصفة، فعند ذلك يقول: رأيت الغيلان وكلمت السعلاة ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: قتلها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول : رافقها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: تزوجها.»[٤٠]

هذا نص بديع من نصوص الجاحظ، وفيه يربط بين المكان الخالي الموحش وبين عمل العقل ونشاط التوهم وهيمنة الخوف وحضوره، حين تتغير أبعاد المدركات، وتتمثل الأشياء الصغيرة «للمتوحش» في صور كبيرة، فيرى «ما لا يُرى»، وقد يستسلم لخوفه ويصيبه الرعب، يزداد شعوره بالوحشة، يستوحش، وقد يصبح شاعراً، أو قد يكون بطبيعته كذاباً، فيصبح «أصدق الكلام – لديه أكذبه»، فيصور في قصائده الغيلان والسعلاة وكل تلك الكائنات الخرافية، ويقول كيف صاحبها، أو قتلها، أو تزوجها. . الخ في محاولة منه لتحويل خوفه إلى طمأنينة، ووحشته إلى أنس وائتناس، وتوهمه إلى إبداع.

ليست الفروق بين الوحشة والغرابة حاسمة، لكن الوحشة ليست هي الغرابة، الوحشة قد تمهد الطريق لحدوث الغرابة، الوحشة حالة من الشعور بالعزلة والخوف، قد تحدث معها الغرابة أو لا تحدث، الوحشة حالة ترتبط بالمكان الخاوي الخالي من البشر الذي يكون تربة خصبة لنمو مشاعر الغرابة، الغرابة خطوة تالية للوحشة، لكن الغرابة قد تحدث دون إحساس سابق لها بالوحشة، الغرابة ترتبط بالخوف والرؤية أو السماع لغير المألوف المثير للفزع، غير الآمن، الغربة حياتية وفنية والوحشة غالباً حياتية، ليست هناك متعة جمالية خاصة في الوحشة، بينما توجد مثل تلك المتعة في الغرابة. بعبارة أخرى، قد تمهد الوحشة لظهور الإبداع الجمالي كما في الشعر مثلاً وكما أشار الجاحظ إلى ذلك. لكن الغرابة قد ترتبط بالتلقي لأنواع خاصة من الإبداع والإستجابة لها على نحو خاص.

كل ما هو غريب وغير مألوف قد يثير الخوف والدهشة وحتى النفور وجذور هذه العملية موجودة في الطفولة، طفولة العقل الذي ينمو كثيرا عبر العمر، وطفولة الوجدان الذي يبدو أنه لا ينمو كثيرا عبر العمر، وكأنه مشدود بأوتار تربطه بجذور ضاربة في أعماق الإنسان القديمة.

خاتمة

الجدير بالذكر أن مفهوم الغرابة مطروح أيضاً في بعض الكتابات التراثية العربية المهمة ومنها ما جاء مثلاً لدى ابن عربي أو لدى ابن سينا وكذلك لدى السهروردي فيما سمي بالغربة الغريبة والتي كانت تدور حول الحكايات الخيالية لحي ابن يقظان أو ما شابه ذلك من الحكايات. وليست هناك، عدا ذلك، دراسات حول الغرابة، في العربية، جديرة بالذكر، ولا أقصد طبعًا تلك الدراسات الخاصة حول الغرائبية أو الخيال، بل الغرابة المرتبطة بالخوف وتجلياته، وبالمخيف، وغير المألوف في الفن، على وجه التحديد. حيث يستثير العنصر الخاص بالغريب، ويستحضر معه، توترا غير مريح، كان موجودًا في الأدب القوطي والفن الرومانتيكي، وقصص الأشباح ثم أنه ذلك العنصر أصبح خاصية مميزة للفن السيريالي الحديث. هكذا تعتقد رابينوفيتش أن تحليل فرويد للغريب كبعد سيكولوجي يتعلق بالخبرة الجمالية، تحليل يفتح الطريق أمام الفن[٤١].

قد يكون الغريب أيضًا وسيلة أيضًا للتفكير أو طريقة

للتفكير وإعادة التفكير فيما يسمى الحياة العادية المألوف واليومي، الأفكار المتداخلة والمتفاعلة والمتشابكة الخاصة بالاستقرار وعدم الاستقرار، الألفة وعدم الألفة، العادية والغرابة، البيتي الحميم والغريب الرجيم، الامتلاك والغرابة، وكما ذكر أنطوني فيدلر في كتابه عن «الغريب المعماري»(١٩٩٢)، فإن الغرابة هي استعارة للشرط الإنساني الحديث غير الحي، على نحو جوهري، حيث يزداد إحساس الإنسان الحديث بالغرابة والغربة والاغتراب من خلال ذلك التزايد في الاستخدام للقوة والعنف والقمع، وتزداد مشاعر الغرابة لديه، أحيانًا، بفعل الحروب وما تحدثه من تخريب ودمار، وأحيانا، بفعل التوزيع غير العادل للثروات وأحيانا ثالثة بفعل هذين العاملين معا[٤٢].

تلخيصًا لما سبق نقول إنه إذا كانت «الغربة» في جوهرها، غربة عن المكان، أو حتى، غربة في المكان، كما كان الحال لدى أبي حيان التوحيدي، فإن الاغتراب، هو حالة من الشعور بأن المرء نفسه غريب حتى عن ذاته، وأن ما أنتجه، كإنسان، كي يكون آمنا من خلاله، قد كان الوسيلة والأداة لأن يفقد ذلك الإنسان من خلاله، ذاته أيضًا، أن يصبح مغتربا عنها وموجودًا، هناك مأسورًا، أو منفصلا عنها، في آلة تمتلكه بدلا من أن يمتلكها، أو شخص، عمل، مال، عائلة، مخدر، علاقة، هواية، ممتلكات. . الخ تسيطر عليه بدلا من أن يكون مسيطرًا عليها، هنا يصبح مسلوب الروح، فاقدًا ذاته، مغتربًا عنها، وقد تضاف الغربة (عن المكان) إلى الاغتراب (عن الذات) لدى شخص ما، فيصبح الأقرب إلى غريب التوحيدي الذي ينطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، فيكون ليس مجرد شخص غريب عن المكان، بل وغريب في المكان، المكان الذي كان ينبغي أن يكون مكانه الخاص.

أما التغريب فهو حيلة فنية، حيلة تميل من خلالها إلى نزع الألفة عن المألوف. والفن، هكذا، غريب، لأنه يكشف الحجاب/ القناع عن الواقع، ولأنه كذلك يمتلك القدرة الخاصة على الإيهام، بسبب وجود تلك الرغبة الإسقاطية لدى المشاهد أو الملاحظ، ذلك الذي يرغب أن يتوهم، للخلاص من شرط ما يكون غريبا في وقته. لقد كانت عيون الطيور هي التي خدعتها فانقضت على حبات العنب الجميلة تريد أن تلتقطها في لوحة بارزايوس الإغريقي الشهيرة فتغلبت رغباتها عليها(٤٣)، بشكل يفوق قدرة هذا الرسام على الرسم الدقيق للعنب كما لاحظ دريدا ذات مرة.

المراجع

(١) Hegel, G. W (1999). Aesthetics, Lectures on Fine Arts. Cambridge (Oxford univ. Press, 553 – 4. (originally published 1835

(٢) J. Collins & J. Jerivs (2008) Introduction. In: Collins & Jervis, (eds). Un-canny Modernity; Cultural Theories, Modern Anxities. N. Y. : Palgrave, 4-5.

(٣) ibid, 5 – 8 (٤) ibid, 6-8.

(٥) Rank, O. (1979) The Double, a psychoanalytical study , Trans. By: Harry Tucher Jr. N. Y. : Meridian Press. 74.

(٦) Freud, S. (2003) The Uncanny. London: Penguin Books. Originally published, 1919.

(٧) Vidler, A. (1992) Architectural Uncanny. Essay on the Modern Unhomley Cambridge: the MiT. Press

(٨) ibid (٩) ibid

(١٠) Jervis, J (2008) Uncanny presences. In. collins & Jervis, eds, op. cit, 15.

(١١)(١٢)

(١٣) Royle, N. (2003) The Uncanny. Manchester University press.

(١٤) ibid (١٥) Ibid,4

(١٦) أفلاطون (١٩٨٥) الجمهورية. (ترجمة فؤاد زكريا). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٧) Augustine (2007) The lust of the Eyes. http:/ Gypsyscolorship Blogspot. Com/2007/12 Augustine-list-of-Eyes. html

(١٨) Ibid (١٩) Ibid (٢٠) Ibid

(٢١) Burke, E (1990) A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the (sublime and beautiful. N. Y. : Oxford univ. Press. (Originally published 1859, 54.

(٢٢) Vidler, op. cit (٢٣)Royle, op cit (٢٤)Ibid,9-11

(٢٥) Frued, op. cit (٢٦) Ibid

(٢٧) Kavacs, L(2003) The Haunled screen in literature and film. London McFarland, ch. 1.

(٢٨) Jervis, J(2008). Uncanny Presences, in: J. Collines& J. Jervis , uncanny Modernity, op. city

(٢٩) التوحيدي، أبو حيان (١٩٨١) الاشارات الإلهية، تحقيق عبدالرحمن بدوي. الكويت: وكالة الكويت للمطبوعات.

(٣٠) نفسه

(٣١) رجب، محمود (١٩٨٦) الإغتراب. سيرة مصطلح. القاهرة: دار المعارف.

(٣٢) Simmel, G. (1908) The Stranger (Translated by Kurt Wolf. In: The Sociology of Georg Simmel. N. Y: the free press, 402 – 408. In: www infoamirica. org/documents_pdf/simel/01. pdf.

(٣٣) محمود رجب، مرجع سابق، مواضيع متفرقة.

(٣٤) المرجع السابق، مواضع متفرقة.

(٣٥) ثابت مدكور (١٩٩٤) الكسر النسبي في الإيهام السينمائي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مواضع متفرقة.

(٣٦) Vidler, op. cit.

(٣٧) برجر، أرثر (٢٠٠٣) النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية (ترجمة: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد ٦٠٣، ٧٣.

(٣٨) كليطو، عبدالفتاح (٢٠٠٦) الأدب والغرابة. دراسات بنيوية في الأدب العربي. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر، ٦٦.

(٣٩) ابن منظور، محمد بن مكرم المصري (١٩٨٨) لسان العرب المحيط، بيروت: دار الفكر.

(٤٠) المرجع السابق نفسه.

(٤١) Rabbinovich, C. (2002) Surrealism and the scared Power, Eros and the occult in Modern Art. Calarade: westivew press.

(٤٢) Vidler, op. cit (٤٣) Ibid,

الألم / العزلة / التطهير (نموذج التوحيدي)

هالة أحمد فؤاد

أكاديمية من مصر

إن الألم تجربة وثيقة الصلة بالوحشة والعزلة لأن السعادة والمتعة بطبيعتها باسطة، فنحن حين نكون سعداء، نعيش دربا من الانسجام مع العالم الخارجي مما قد يؤدي بنا إلى نسيان ذواتنا. ولعل لحظة السعادة وفقا لهذا التصور تعبر عن غفلة ما تكتنف الوعي إذ يسقط مفتونا بما يحقق له السعادة، متوهما لبرهة أنه باق لا يزول. أي أن السعادة خدعة وفخ منصوب للوعي يفقد داخله قدرته على رؤية العمق الموحش للوجود الموضوعي المبتذل. أما الألم، فإنه لحظة إفاقة مباغتة، حيث معايشة لحظة الفقد للأمان الوهمي، والانسجام السعيد الزائف. ومن ثم، يعزلنا الألم على حدة، ويكشف لنا في قسوة عاتية عن وجودنا الفردي الموحش فاضحا علاقاتنا الواهية بما حولنا، ممزقا روابطنا التي ظنناها وثيقة بالكون. ذلك أن المرء حينما تحل به كارثة يشعر أن الكون يدفعه بوحشية، فيدرك لأول مرة أنه يقف بإزاء خصم خارجي هو كل ماعداه من آخرين وكائنات وأشياء، بل حتى المطلق ذاته. حينئذ يغدو الإنسان المتألم وحيداً مهجورا في جانب، والعالم كله والله، في جانب آخر.

يغدو الجسد الصوفي الظلالي فضاءً جامعا بين الجسد والفقد، الحضور والغياب، الحركة والسكون، القلق والطمأنينة، تمام الوجود، وإمكانية اكتماله المفتوحة دوما أو بلغة التوحيدي... الاقتراح والارتياح!!

وهاهو التوحيدي يدرك برهافة قاسية وواقعية هذه العلاقة الوثيقة بين الألم، والشعور الفادح والمباغت بالعزلة الموحشة، فيسأل مسكويه في الهوامل قائلا:-
«ما علة الإنسان في سلوته إذا كانت عامة له ولغيره؟وما علة جزعة واستكثاره وتحسره إذا خصته المساءة، ولم تعده المصيبة؟. . . ولم يتمنى بسبب محنته أن يشركه الناس؟ولم يستريح إلى ذلك؟... (كقول القائل): من احترق بيده أراد أن يحترق بيد غيره»

وبالطبع، فإن العزلة الموحشة التي تعانيها الذات في هذه اللحظة، وتتجرع في ظلها كثافة الألم ووطأته الزمانية الثقيلة ليست عزلة مطلقة خالية من حضور الآخر خلاءً كاملاً. ذلك أنه لا وجود للعزلة المطلقة التي ترادف الموت والعدم ولا يمكن تصورها إلا عن طريق السلب. أي أن العزلة دوما مسكونة بحضور الآخر، بوصفها ظاهرة اجتماعية تفترض آخر نعيه ونشعر به، وننعزل عنه قهرا أو إرادة واختيارا. غير أن العزلة المسكونة بحضور الآخر وربما صخبه ستغدو في سياقنا هذا عزلة موحشة، لأن الآخر الحاضر في مخيلة الذات يعد فضاء معاديا مهددا للذات، مستلبا لوجودها، مستنفدا لإمكاناتها، مفسدا سعيها المحموم من أجل الخلاص والتحرر، محاصرا حضورها في عالمه الموضوعي المبتذل الفاقد لأي شكل من أشكال تحقق التكامل والانسجام والاتصال الحميم روحيا وإنسانيا كما ذكرنا آنفا!!

يقول كيركجور أن الخطيئة هي أقوى تعبير عن الوجود، لأن شعورنا بها ليس شيئا آخر سوى شعورنا العميق بوجودنا وفرديتنا. والرجل المذنب يجد نفسه وحيدا تماما أمام الله

ولعنا نلاحظ تلك الإشارة اللافتة لما تنطوي عليه الطبيعة الإنسانية من قسوة وعنف دفين، حيث يتمنى المرء حين محنته، أن تعم الآخرين وتصيبهم كما أصابته، فإن هذا يخفف من حدة الألم ويحقق له نوعا من الراحة والسكينة. وبالطبع، قد يكون هذا شكلا من أشكال ممارسة العنف التخيلي على الآخرين كرد فعل لعدوانهم المتخيل على الذات وانتهاكهم عمق وجودها واستباحتهم إياها، بل وتجاهلهم مآساتها ولا مبالاتهم بحزنها والتخلي عنها هجراً وإقصاءً، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فقد يكون هذا التمني العدواني تعبيرا عارما ومؤسيا، لا عن قسوة الذات أو مواجهتها عدوانا بعدوان، بل عن عزلتها القاسية وقهرها الانفرادي، ومدى احتياجها العنيف لهذا الآخر القار داخلها، النائي البعيد المجافي لها. بل يمكننا القول، بأن الذات قد يسكنها هوس الائتناس بمشاركة الآخرين، ولو كانت مشاركة الكرب والمحنة والحزن، إنها أمنية تضمر رغبة التواصل الحميم، والتنفيس عن اللوعة، وهي ممارسة لا تؤتي ثمارها إلا عبر من ذاق وعانى نفس المعاناة.

يقول التوحيدي:

«يا هذا: المقت باب إلى السخط، والسخط جالب للبعاد... واغتراب في الوطن، واجتذاب للحزن... لم يبق منا إلا ذماء ينبض في حشاشات مضمحلة... فالشكوى معادة، والكرب معتادة، فلا حسيس، فيتعلل به، ولا أنيس فيستراح إليه، إنما هو رنين وأنين وحنين، وزفرات تسخن العيون، وتخيل الظنون فأين الأمان، وأنما أتينا في المأمن... هيهات، اليأس مما لا ينال إحدى الراحين... عتاب ليس ينقطع،... وفضاء ليس يتسع... وروح ليس ينفع... وشخص إذا زال لم يزل خياله، وحبيب إن غاب لم يغب مثاله فالشوق على احتدامه... محرق، والزمان على عادته جامع مفرق... إذا اشتهت الآمال بالتوقيع، التبست الغايات بالتمنع... زهقت الأرواح بكرب اليأس... لا ذكر إلا وقد خانه النسيان... لا فؤاد إلا وقد كدر بالريب... وازور بالملل... ... هذا وصف غريب... علاه الشحوب... وغلبه الحزن... حيران مرتدع... ذليل عليل... اليأس غالب عليه... والبلاء قاصد إليه... حائل اللون من وساوس الفكر... منتهب السر من هواتك الستر... مصه الذبول... حالفه النحول... لا يتمنى إلا بعض جنسه، حتى يفضى إليه بكامنات نفسه... ويتذكر بمشاهدته قديم لوعته، فينثر الدموع على صحن خده، طالبا للراحة من كده... ... الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة... بم التعلل لا أهل ولا وطن... ولا نديم ولا كأس ولا سكن. . هذا وصف رجل لحقته الغربة. فتمنى أهلا يأنس بهم، ووطنا يأوي إليه، ونديما يحل عقد سره معه، وكأسا ينتشي منها، وسكنا يتوادع عنده»

ومما يثير الأنتباه هنا هو ذلك التناقض الحاد الذي يتسم به فضاء العزلة الموحش المؤلم، فهو من ناحية، رفض وإنكار وإقصاء لحضور الآخر الاجتماعي، وعدوان متخيل مشتهي عليه، ومن ناحية ثانية هوس عارم وحنين جارف لهذا الآخر وتجلياته المتنوعة، والذي لم يزل مناوشا لاحتياجات الذات وأحلامها المحبطة، ملوحا بإمكانات التواصل والائتناس، مزينا لها أوهام الأمان واللوذ والحميمية والبوح. ومن ثم لا تخلو العزلة الموحشة من ترددات العودة للعالم والآخرين. ولعلنا نلاحظ أن إغواء الآخر ليس دائما مرتبطا بوعود الأنس والسكن والبوح، لكنه قد يكون إغواء وسحر المعتدي القاسي، المتخلي، إغواء التجاهل والهجر والمشتهي اللامتحقق.

وبالطبع، يزداد الأمر تعقيدا كلما كان المرء متقنا لدوره الاجتماعي، متوائما بصورة أو بأخرى مع عالمه الموضوعي، واقعا في أسر المألوف والمعتاد والتكرار

المدجن لطاقات الذات. حينئذ تغدو العزلة مستحيلة، شديدة الوطأة قاسية ومؤلمة، ومخترقة دوما بخيالات الآخر المفتقد مهما كانت تجلياته. ورغم أننا في سياقنا هذا، نواجه ذات لم تستطع قط أن تتقن دورها الاجتماعي، رغم كل محاولاتها، إلا أن حلمها الطموح الذي سعت إليه، ولم تنله أبدا، مازال يهجس في عزلتها الموحشة بإمكانات تحققه. وإذا كانت العزلة كوضعية مؤسية موحشة هي نتاج لإخفاق الذات في إقامة علاقة مثمرة ناجحة مع الآخر الاجتماعي، أو الدنيوي عامة، فإنها، ومن خلال وعي الذات بعمق احتياجها وهاجسها الدنيوي، ستظل دوما مساحة لجدل الذات مع الآخر عبر مسارب خفية ومتنوعة، طالما كانت الذات الدنيوية حاضرة ومناوئة خارج إطار السيطرة الكاملة للذات المثال وحلمها المفارق.

إن الألم في سياق العزلة الموحشة ليس قرين القسوة والعنف والتناقض فحسب، بل كذلك قرين الضجر من خواء العالم وتفاهته، وعبثيته وفضاءاته القاسية المليئة بالسخط والمقت والتهديد والوحشة والنسيان والظنون والملل، بل شديدة الضيق على اتساعها الظاهري إلى درجة محاصرة الروح باليأس المطلق وإذلالها وإزهاقها. ولعل الضجر الأعمق هو ذلك الضجر الذي تعانيه الذات إزاء ذاتها الدنيوية القابعة داخلها، والتي ليست سوى مرآة صدئة عاكسة لقبح العالم وخوائه، بل لشبحيته وذبوله واضمحلاله. إن حضور هذه الذات ليس سوى حضور باهت منتهب، بل منتهك السر مهتوك الستر والخصوصية، مستباح ممتص الطاقات والقدرات في دوائر الكرب والشكوى والبلاء والوساوس والاعتياد الكئيب المدمر لكل إمكانات الإبداع الخلاق والمتجدد. ورغم هذا الحضور الذابل الشاحب للذات الدنيوية في فضاء العزلة الموحشة، إلا أنها لم تزل تشكل تهديدا عارما، حيث تكتسب خطورتها من وضعها اليائس الباهت، وضع المحنة. فمن ناحية، تسعى تلك الذات لابتزاز ذاتها، واستمالة عطفها عليها، علها تفسح لها مساحة للبوح والفضفضة بكامنات النفس ولواعجها، وإحباطاتها المتوالية، وحيث تنثر الدمع في حضرتها طالبة للراحة من كرب اليأس والأسى. أن هذه المساحة جديرة باستثارة أشواق الذات، وبعث الروح في هواجسها الدنيوية وتثبيت دعائم حضورها عبر معاناة الشفقة والرحمة بهذه الذات المحبطة، ومعاونتها بفتح نوافذ الأمل الدنيوي ثانية. وهكذا تغدو مساحة البوح مساحة لاستباحة الأدنى للأعلى، واستنفاده داخل فضائه الوهمي، فضاء احتدام الشوق لحبيب إن زال لم يزل خياله، ولم يغب مثاله!! ومن ناحية ثانية، فإن الحضور الناحل الشاحب للذات هو مرآة مخايلة، كمرايا السحر المخادعة التي تحول العذاب إلى عذوبة، أو الزائف إلى حقيقي، ولعلها مرايا السحر الكاشفة عبر النبوءة.

ان مرآة الحضور الناحل للذات هنا ملتبسة المغزى ما بين الخداع والحقيقة، فهي تكتسب إمكاناتها التأويلية. لا عبر حضورها الشبحي فحسب، بل عبر زاوية توجه الوعي الذي يقرأها أو يؤول معناها. ومن ثم، فبقدر إمكانات الخداع، تكون إمكانات انكشاف الحقيقة، فهي عائق وحجاب، وإشارة دالة في آن. آي أن قدرتها على الإغواء أو التهديد تتناسب طرديا مع استعدادات الذات القارئة المتفحصة في أحوال ذاتها، ومدى تهيئها للإغواء. إنها ممارسة جدلية الطابع بين طرفي الذات تضمر صراعا عنيفا وقاسيا، تسعى من خلاله كل ذات لتدمير الأخرى، وإعادة إنتاج القمع عليها، بطرق مختلفة ومتفاوتة ما بين المراوغة والمواجهة الساخرة.

الاعتراف العلني والندم قد يكون في بعض الأحيان خدعة لا واعية تمارسها الذات ضد ذاتها وضد الآخرين

ولعل هذا الصراع الخفي يدمر الإحساس بالضجر بين لحظة وأخرى مشيعا حالة من الخوف والفزع في ثنايا الذات، خوف من الآتي الدنيوي، ومن الخطر الخارجي الذي لم يزل مهددا الذات بمزيد من الإحباطات والآلام غير المحتملة. ذلك أن تحقيق الآمان الداخلي مرتبط بخلق مساحة للانسجام والود والحميمية الخفية بين الذات وذاتها، وليس العكس. حيث لم تزل الذات، رغم ما يمكن أن نطلق عليه معاناة الموقف الحدي للإنسان، تمارس ترددها الفاضح بين السقوط في وهم الابتذال والوضعية وعلاقات التشيوء والاستخدام، من ناحية وبين الإختيار النهائي للوجود الأصيل، من ناحية أخرى. وهكذا، حين يغدو ظهر المرء للجدار، ويواجه الحقيقة صادمة عارية، وليس هناك بديل، وفي الوقت نفسه، يواجه فضاء الإغواء الدنيوي بممكناته اللانهائية ووعوده الساحرة رغم زيفها، حينئذ، يصبح فضاء العزلة، فضاء للرعب والفزع والوسواس المؤرق، رعب مواجهة المصير النهائي للذات ما بين العدم والوجود!!

إن المصير هو وجود الإنسان، أي حياته وأفعاله، وقد صارت غريبة عنه، أي أنه وعي بالذات، لكنه وعي بها من حيث هي آخر منفصلاً، مغايرا مغتربا عنه، بل مستلبا له وهو ما يعني أن أفعال الإنسان التي تشكل وتؤلف وجوده ومصيره، والتي هي من خلقه وإبداعه، تصير حين تتخارج وتتحقق، وتثمر نتائجها إن سلبا وإيجابا، وتمس الآخرين والكائنات والأشياء، شيئا آخر غيره، غريبا عنه، وقد تكون عدوا له. هنا

يبدو المصير وضعية ديناميكية جدلية من خلق الإنسان وصناعة يده، ولم يعد الأمر محض قهر أو إحباط ناتج من الخارج والآخر، بقوانينهما القمعية بكافة مستوياتها، والمدمرة لحرية الإنسان، لكنه أصبح اغترابا ذاتيا له سمت جدلي ميتافزيقي. أي أن الذات تصير موضوعا، والأنا تغدو لا-أنا، والإرادة التي هي من أجل الذات تصبح إرادة ضد الذات. أي أن أفعال المرء والمؤلفة لوجوده ومصيره تتعالى عليه وتتوجه ضده بينما تتحول إرادته الجزئية إلى إرادة كلية، أو لنقل تغدو إرادته إرادة من أجل الآخر تعبر عن قوانينه وقيمه ومعاييره، وتتحرك لتحقيق مصالحه، لا مصالح الذات الخالقة لها، أيا كان الآخر. إن لحظة الوعي بغربة المصير الذاتي هي لحظة مؤلمة تواجه الذات فيها تناهيها وقهرها وعجزها وابتذالها الوجودي والمعرفي والقيمي. أو لنقل أنها لحظة مواجهة انهيار الحلم، وقد دمرته إختيارات الذات الغافلة المستلبة لحساب معايير الخارج والآخر الدينوي الزائفة والمخايلة الوهمية، بل غدت عونا لها على ذاتها الحقة. ومن ثم عانت الذات قهر الخارج والداخل، وأردتها ممارساتها السلوكية وإحباطاتها المؤسية.

إن فعل الندم الصاخب يؤسس لمركزية الذات بوصفها مركزية كونية تولد قداستها من عمق جنايتها وتطاولها على المطلق!!

وإذ غدت ممارسات الذات واختباراتها فضاء لاستلابها الخفي، ورمالا متحركة تغوص فيها أقدام الذات دون أن تدري، فها قد أتت لحظة المباغتة المعرفية القاسية إذ تعي الذات عمق جرحها وتعريه، حيث لا أمل داخل هذه المدارات المبتذلة سوى المزيد من التشظى والاستلاب، وظلمة المصير.

يقول التوحيدى :

«يا هذا... ماذا يجئ من هذا التهافت، وهذه الذلة، وهذا الجهل؟يا عدو نفسه... يا جانيا على روحه... ما أرداك لنفسك... وما أقسى قلبك على مهجتك... إنما أتيت من اختيارك الردى... بلى: عجزي عني هو الذي فدم فمى، وألجأنى إلى ندمي... وشوقني إلى بطلاني وعدمي... ياهذا!استغثت فما أغثت... وسألت فما أعطيت، وأعتذرت فما قبلت وأصبت فما عزيت، فبقيت هكذا بالعراء منزور الصبر، مغروز الوحر، قد نقب خفي، ودمي ظلي، ذهب أكثري، وبقي أقلي».

ومن المثير للانتباه حقا، أن ينطوي هذا الوعي السلبي بالمصير المتناهي المؤلم، حال العزلة الموحشة، بكل تناقضاتها المؤسية على نقيضه الإيجابي. حيث أن السير بالسلب والعدم إلى نتائجه النهائية هو السبيل الوحيد لقهره وتجاوزه وانبثاق نقيضه الوجودي الخالد متعدد الإمكانات. وهكذا فمن هجير الأسر والضيق والجدب الدنيوي، وعبر طريق الآلام وأشواكه وعقباته وعدميته القاسية تولد إمكانات الحنين الروحي لواحة الله الوارفة سعيا لفتح فضاء الحلم المفارق المتعالي. ولعل هذا الفضاء الحالم لا يغدو محض تعويض لإحباط الحلم الدنيوي، بقدر ما يصبح حماية للذات من النكوص والتراجع، ناهيك عن كونه سيفتح بدوره مساحات جديدة للجدل مع الآخر النسبي على حد سواء ذات سمت أكثر إيجابية وإبداعا ورقيا. وبينما تسعى الذات عبر فضاء حلمها المفارق لذوق حلاوة الراحة والعز في ظل الوصال والأنس بالرب الجميل المعشوق، تمارس تأسيس حضورها الوجودي الأصيل. ذلك أن فضاء الحلم المفارق هو المرآة المجلية لفكرة الشخصية التي تدركها الذات كلوامع البرق السرابية في هجير العدم وظلمته القامعة. ولعلها لحظة الميلاد الحقة، ميلاد الروح عبر إمدادها بماء الحياة الإلهية، ووعد الخلود، وحلم الاكتمال المستحيل، ولعلها تطلعات الهيمنة الخلاقة من خلال فضاء الذات الكونية الحاوية للكل، وإمكانات الحرية اللانهائية!!

ويمكننا القول بأن تجربة العزلة والألم بكل ما تنطوي عليه من مؤسيات وآلام ستغدو معبرا وحيدا من أجل التطهر والتجاوز وصناعة المصير بما هو اختيار ذاتي أصيل متحرر من كل أشكال القمع والهيمنة داخليا وخارجيا، وليس محض ممارسة تراجيدية مدمرة للاغتراب الذاتي. حينئذ يصبح فضاء العزلة فضاء إيجابيا إذ تتفتح نوافذ الذات على حلم الأنس الأبدي، أنس الامتلاء بحضور الآخر الإلهي، والتحرر من كل أشكال الاستلاب، وممارسة الوعي الذاتي الخلاق، أي بزوغ فجر الشخصية أو الإنسان الكامل، الجدير وحده بالسمت الإنساني. إن هذا البزوغ سيغدو إمكانية حبلى بإمكانات الوعد الاخروي، ومن ثم ستعايش الذات من خلاله القلق الخلاق، قلق الشوق للمطلق، والشاهد على حضوره ومفارقتنا إياه!!.

ويبقى السؤال قائما، كيف تتم هذه الانتقالة للوعي من السلب للإيجاب داخل فضاء العزلة الموحشة بتناقضاتها المؤسية؟

وأولى خطوات الذات على طريق تحقيق هذه الانتقالة، هي إعلان مأتم الذات الحقة، واتهام ذاتها الدنيا باغتيال وقتل حلم الذات المثال. وبينما تنوح الذات الثكلى على ذاتها الحلم، تمارس تدمير ذاتها الدنيا القاتلة، من خلال إدانتها وإذلالها وتعرية كل أقنعتها ومزاعمها الزائفة، وتدمير أداتها اللعينة، الجسد الفيزيقي. أي أن الذات الكاتبة توجه كل يأسها وضجرها، وعنفها وغضبها

وطاقاتها التدميرية نحو ذاتها الملتبسة بآخرها الدنيوي المتخيل، بدلا من توجيهه فعليا للآخر الواقعي أو للتهديد الخارجي. ذلك أن تهديد الداخل أصبح هو العدو الحقيقي الذي يتضاءل إلى جواره كل إغواء الخارج وسحره. وهو الأمر الذي يعني أن الذات مازالت تمارس حضورها في عمق لحظة صراعية تتبادل فيها، وذاتها الدنيا عنفا بعنف، وقمعا بقمع، حيث تسعى كل منهما لإبادة الأخرى، وسحقها عبر مساحات التخيل بكل ما تنطوي عليه من طاقات تدميرية، وخلاقة في آن.

يقول التوحيدي:

«ياهذا... أما تعلم أنك متقلب بين هذه الأوزار، التي إن لم تسقطها بالتوبة عنك صرت حطب أهل النار... دعواك كلها وقاحة، وسرك كله خبيث، وسيرك في الباطل حثيث، وجهرك نفاق، وباطنك شقاق، وسكوتك غيلة، ومعاملتك اختلاس، وأمانيك أدران وأدناس، ووعظك خديعة، واتعاظك ريح، وعظك غثاء، وكلك هباء، وعبادتك رياء... ... بنيت أمرك كله على المكر والغيلة، وعلى الغش والمكيدة، وعلى الهوى والمطعمة، وعلى الخساسة والنجاسة... والجهالة والنذالة، وعلى طلب العاجلة دون الآجلة. فلا جرم بار سعيك في حياتك... وانبتر أملك في كدحك بمالا ثمرة له عندك. فما أشأم ناصيتك على نفسك... وما أطوعك لشيطانك... ... ياهذا... سلكت طرق المهالك... الويل لك الويل، لمثلك سجرت الجحيم، ولمثلك أعد العذاب الأليم... لا ترجع في أمورك كلها إلا إليه... أيها الجاني على نفسه... لعلك عند الله كافر... أين العذر في الجناية... ياهذا: أتدرى من شيطانك؟ أنت شيطانك... اقتص من نفسك، فقد قتلتك، ثم أقصيها منك بعد قتلها. قتلتك بالتسويل وقتلتها بالتعويل، فكان قصر كما التضليل والتخييل... قيل القتل أعفي من الأسر... أنت والله الشقي... المطرود من باب الكرامة إلى فناء الهوان، وعذرة الذل، وساحة الحسرة... تجرع مرارة الكأس المترعة... باليأس... فت فوتا لا إدراك بعده، وبدت بيودا لاعود معه... يا عدو نفسه، وجالب حتفه بيده... ويا مجهزا على روحه بخنجره».

وهكذا تقتص الذات من ذاتها الخسيسة التي سولت لها السقوط في هذا الدنس الدنيوي، واستطاعت بالمكر والحيلة والمراوغة والخديعة والرياء اختلاس ذاتها، وجعلها تعول عليها، وتستند إليها، مخايلة إياها بوجه صديق حميم يخفي كونها العدو الأول، بل المتآمر على اغتيالها وتدميرها!! أي أن الذات الكاتبة بتعريتها القاسية الفاضحة لذاتها، تعرية الذل، وانحسار القناع الزائف، ومواجهتها اليائسة إياها، تتحرر من أحابيل التضليل والتخييل التي أوقعتها الذات الدنيا في شباكه المعقدة والملتبسة. وتمارس الذات الكاتبة عنفها التخييلي على ذاتها الدنيا، سعيا لقتلها لا مجرد أسرها وحصارها، وكبح جماحها وترويض شهواتها. وبالطبع لا يحقق القتل محض التحرر الذاتي من أسر الدنيوي بقدر ما يهب الذات إنفرادها الطاغي المطلق بالسلطة الذاتية، ونفي أي إمكانية للمناوءة أو الصراع بأشكاله المتنوعة المضمرة والمعلنة على حد سواء. إنه الحلم الطموح لإنجاز التماهي مع لألوهية حيث تتوافق الإرادتين، إرادة الإنسان، وإرادة الله، فلا مخالفة ولا عصيان، ولا رب ولا عبد حينئذ يغدو القتل علاجا جذريا يستأصل الثنائية، ويعفي من ذلك الالتباس الإنساني بين الشيطان والله !!

ولعل أهم ما يلفتنا في هذا السياق، هو ذك الإحساس الفادح والمكثف بالذنب والجناية أو الخطيئة، والسقوط من الرحمة الإلهية، واستحقاق العقاب الإلهي، وسعير الجحيم!!

ولابد لنا من وقفة هادئة متأنية عند معنى الخطيئة أو ماهيتها الملتبسة ما بين السلب والإيجاب. ذلك أن الخطيئة أو اقتراف وجناية الذنب تعني حدوث شرخ أو توتر عنيف في العلاقة بين الله والإنسان، إذ يجلب الإنسان بخطيئته الاضطراب والفساد إلى النظام الكوني المحكم والبديع، أي أن ارتكاب الشر يعني عدم الخضوع للنظام الإلهي أو عصيان الناموس ذلك أن كل شيء في هذا العالم الذي خلقه الله، تابع له معتمد عليه، ممتثل تمام الامتثال لقوانينه وسلطته المطلقة ومشيئته النافذة. أما الإنسان، فبتميزه العقلي واللغوي، وامتلاكه حق التكليف، وإرادة العصيان، أو كما يذهب كيركجور إلى أن كل ما ورثه الإنسان من خطيئة آدم هو قابلية الوقوع في الخطيئة، فهو وحده القادر على الخروج عن هذا النظام، حيث يمكنه مخالفة الأوامر الإلهية وعدم إطاعتها، وتدمير علاقة التبعية المستسلمة، والانقياد العبودي المطلق للربوبية وشرائعها، لهذا كان هناك دوما الوعد والوعيد، والترغيب والترهيب. ومن ثم، فالخطيئة أو الذنب هما دوما أمام الله، وإزاء قوانينه وشرائعه، إنها حالة دينيه بالمقام الأول، ناهيك عن تأثيرها الاجتماعي والأخلاقي.

ورغم الطابع السلبي لهذه الحالة، فإن كل من يرتكب المعصية يؤكد ذاته واستقلاله بصورة ما إزاء الله بعصيانه إياه، وتحديه للوصايا والأوامر الإلهية. وفي كل مرة يرتكب فيها المرء المعصية، فإنه يجدد

التوحيدي: «وذوب جسم... وتصعد نفس، وانهمال دمع... واستحالة سحنة... وشوق يوهن أركان الجسد... فاعطف رحمك الله-على شبح قد تحكم فيه البلوى، وأقام بين الحياة والردى، لا يذوق أحدهما على تمامه»

فعل التمرد ثانية، كما يمارس حضوره اليائس مطلقا ماثلا أمام الله.
ذلك إن استمرار الذات في المعصية أو التقلب بين الأوزار، وعدم استجابتها لصوت الضمير الأخلاقي أو للوازع والأمر الدينى يدعم حالة اليأس ويكثفها!! إنه وعي عبثي حاد باللا جدوى، وسير في طريق البيدودة الذي لا رجوع منه على عكس ما قد يبدو من أنه حضور استبدادي للأنا !!

الزاوية الصوفية، تعتبر الجسد علامة ودليلا شاهدا على صدق دعوى الصوفي، وتفانيه المخلص في توجهه نحو الفناء في ربه. حيث تغدو علامات التحول والذبول والذوبان لذلك الكيان الصلب المتماسك تعبيرا عن تقديم الصوفي جسده قربانا على مذبح العشق الإلهي

ولعل هذه اللحظة تعد من اللحظات القليلة النادرة في حياة الإنسان الفرد التي يواجه فيها الله، ويمثل أمامه داخل علاقة ثنائية واضحة الضدية والتناقض. ورغم أن الإنسان، من وجهة النظر الدينية، ماثل دوما أمام الله، إلا أن وعى الذات بذاتها، وخطيئتها في تلك اللحظة يجعلها تعي هذا المثول وعيا مكثفا عاتيا في وطأته وشدة تأثيره. إنه الوعي بكون الذات محاصرة بالنظرة الإلهية المتفرسة، نظرة الوعيد بسعير الجحيم وعقاب الآخرة، وانحسار الرحمة والعطف الإلهي!! إنها نظرة تتناقض كلية مع نظرة الخلق الأولى، نظرة المحبة وعشق الجمال فيما نص الحلاج، ونظرة الرحمة الامتنانية الشمولية التي اخرج الله بها الخلق من حصار العدم الإمكاني، فيما ارتأى ابن عربي. ورغم قسوة النظرة الإلهية المهلكه الصاعقة، نظرة البيدودة، إلا أن حضورا ما أعلن عنه إزاء الإله، حضورا لم يتجاهله الرب بعد، تطاولا مازال يستحق اهتمام الرب والتفاته، بل غضبه ووعيده. بعبارة أخرى، ورغم المردود السلبي للخطيئة، دينيا وأخلاقيا، إلا أنها ممارسة قد تنطوي على إيجابية ما، تجعل منها فضاء خصبا وثريا، ولعله ضروريا وحتميا لكي تؤسس الذات من خلال خوضها فيه فرادتها ووجودها الأصيل. أو كما يقول كيركجور أن الخطيئة هي أقوى تعبير عن الوجود لأن شعورنا بها ليس شيئا آخر سوى شعورنا العميق بوجودنا وفرديتنا. والرجل المذنب يجد نفسه وحيدا تماما أمام الله، وهو يمارس السير في طريق الوحشة المطلقة، طريق الشيطان، حيث الانفصال لا عن الله، والذات المثال (العبودية المحضة الحقة) فحسب، بل عن الآخرين بمعاييرهم الأخلاقية والدينية، وشرائعهم المعلنة!!أو لنقل، إن الانفصال عن الحشد سواء عن طريق السلب أو الإيجاب هو بداية السعي الجموح لتأسيس الفرادة والخصوصية الذاتية، وتحقيق المثول الحقيقي أمام الله، مثول الأنا المناوئة!!ورغم كون الخطيئة تمثل انتهاكا مستمرا لقوانين الإله ونظمه وعوالمه، ورغم كونها انفصالا صارخا عن كل هذا، إلا أنها إعلان يائس عن الوجود، بل لعلها اتصالا دائما وحميما، بكل ما هو سوى الفرد الخاطئ الآثم، حتى المطلق ذاته. فالخاطئ الآثم، قار في عمق النظرة الإلهية المتفرسة المترصدة الغاضبة المتوعدة، كما أنه قار في عمق النظرة الفضولية المنتهكة للحشد، ولعلها المتطلعة بحنين وحسد وتوق لنموذج الانقلاب الآثم، ومدارات الحرية الآسرة، حرية السقوط خارج كل الدوائر والسلطات والأنظمة. غير أن هذا لا يتحقق للخاطئ الآثم إلا إذا مارس وعيه بخطيئته، واعترف بجرأته وتطاوله، وعايش اللحظة في أعلى تجلياتها الوجودية، تجلى الألم والعذاب وقلق مواجهة فراغ الحرية ودوار العبث اللانهائي حين تنتفي كل القوانين، ونمارس وجودنا في الخلاء الخرب.

ولا بد لنا من التنبه لشيء هام في هذا السياق، هو كم الالتباس والمفارقة الكامنين داخل هذه اللحظة المعقدة للوعي حيث تتأرجح الذات الخاطئة ما بين العذاب والألم الناجمين عن ارتكاب الخطيئة، بل الفزع والرعب إذ تواجه الذات حريتها المدمرة، وتقف وحيدة أمام المطلق، من ناحية، وبين اللذة والنشوة المجنونة حين تغدو ممارسة الخطيئة والوعي بها مساحات لنمو الشعور الذاتي بالتفوق والإستثناء والتميز، بل السعي العنيف لإقصاء الكل، وإعلان حضور شمولي يطوي الكل داخله وينفي أي إمكانية للمغايرة، ومن ثم للصراع أو الاختلاف، من ناحية أخرى. ووفقا للانحياز النهائي، يتحدد مصير الذات وإمكانات حضورها.

يقول الحلاج :-

أريدك لا أريدك للثواب
ولكني أريدك للعقاب
فكل مآربي قد نلت منها
سوى ملذوذ وجدي بالعذاب

ثم يقول:

كفرت بدين الله والكفر واجب
لدى وعند المسلمين قبيح

إن شيئا ما منسربا من الحلاج في عروق التوحيدي، وظلا ما من أثر مسيحي مندرج في رؤية كليهما!

وإذا كانت الذات الجامحة تؤكد حضورها المستقل والندى إزاء الله عبر الذنب والجناية، فإنها كذلك تشعر بكونها على صلة بالله بمقتضى ذلك الفعل نفسه الذي به انفصلت عن الله!! ذلك أنه من الآن وصاعدا ستغدو قرارات الذات على صلة دائمة بالأزلي لوعيها بمثولها الخاطئ أمام الله. ولعل الذات في هذه اللحظة المزلزلة لحضورها النمطي وثوابتها المألوفة، تتماهي شعوريا مع العصيان الأول والذي كان سببا في الهبوط من الجنة، وتأسيس الحضور البشري أو السقوط في قبضة العالم المادي العدمي. إنها لحظة

الطرد خارج فضاءات العزة والكرامة والرحمة الإلهية إلى الهوان والحسرة، حيث انحسار ظل الحق وجوده عن ذلك الشقي، ومعاناة الذل والوحشة العارمة. لقد انصاعت الذات التوحيدية للاختيار الدينوي المبتذل، فطردت من جنة الخلان الأول، رفاق الطريق في زمان البراءة والأمان والتناغم، وألقي بها في عالم الغربة وخضم صراع البقاء الوحشي العدمي!!

وتنطوي تجربة الذات المأساوية العنيفة في هذا السياق على مفارقة لافتة، فمن ناحية، تسعى الذات لاقتناص حضورها وتميزها الفردي وجوديا ومعرفيا وقيميا من عمق اندراجها الغافل في العالم الطبيعي البهيمى، والحشد الاجتماعي الغوغائي، بل والعلاقة الدينية القانونية من خلال إعلان فرديتها المناوئة العاصية. ومن ناحية ثانية، تسعى الذات لتحقيق إنسانيتها الحرة الأصيلة بوصفها مخلوقة على الصورة الإلهية، ولا يتحقق اكتمالها الوجودي والمعرفي والخلاق إلا ببزوغ هذه الصورة عبر مراياها. إنها الصورة التي تزين هذا الحضور الإنساني بزينة العبودية المحضة للمعبود، وليس إدعاء الطغيان والندية الربوبية إزاء الله !! أو كما يقول التوحيدي:-

«ألوهية شائقة وعبودية لائقة(... يا هذا: زين حقيقتك بالحق... . . يا هذا... أقم حدود العبودية بآداب النفس، ثم تمن درجات الخصوصية لحلاوات الأنس... وخف من حال تكون بها مستدرجا فإن لله أسرارا في غيوبه... تفرد... وأقام كل من سواه على درجة العاجز الناقص، ليكون وحده إلها بالكمال، ويكون غيره خلقا على اختلاف الحال بعد الحال»

وهكذا، لا تطاول أو تجاوز للعبد داخل مساحات الكمال الإلهي، لكن تحريضا ما منبثا داخل هذه التحذيرات من مكر الله!! بل إن العبور من حالة الغفلة والاستلاب الدنيوي إلى حالة الإنسانية المكتملة بالصفات الإلهية، والعبودية المحضة، لا يتم إلا عبر مطهر الذنب والجناية، جناية إعلان الربوبية التي تتبلور عبر ندية ارتكاب المعصية وإعلان التمرد في وجه الله.

ان وعى الذات بخطيئتها هو ما يكسب هذه الخطيئة طبيعتها المناوئة ومغزاها التمردي، وهو ما يجعل الذات تحقق حضورها في بؤرة النظرة الإلهية وعمقها!! انها حالة مناقضة لحالة الغافل الخاطئ الساقط من عين الله بل انها استرداد للذات من وهدة السقوط واللامبالاة الإلهية. إن الوعي بالخطيئة بوصفها عصيانا مناوئا للإله وشرائعه ينتشل الذات من ممارسة حضورها وإنيتها وحريتها بصورة عدمية تلتهم وجودها وتورثها إحساسا شقيا بكونها ملقاة وحيدة مهملة في هذا العالم !! أي أن الذات بوعيها هذا تقتنص ذاتها من دائرة التناهي والضياع والفناء، بل من التجائها إلى ذاتها الخربة الخاوية!! يقول التوحيدي:-

«**كأنه ليس لك إلى الله أوبة... إن عدو الله لا يرضى منك إلا بالبعد عن باب الله! وإلا بالعقوق والهوان من ثواب الله، وإلا بالمقت والخسران عند ملائكة الله، إلا بسواد الوجه عند أولياء الله... يا هذا كيف اصف لك احتراقك في حالك وتقلبك في معروف زمانك... وازدراء الصغير والكبير لك وتقزز الرفيع والوضيع منك**».

ويشكل الوعي بعمق الخطيئة ووطأة الحضور وحيدا موحشا أمام الله إمكانات التوبة أو الإنابة والرجوع إلى الحق والصواب!! إن فعل الإنابة هنا يوازي رمزيا فعل العودة لأحضان الألوهية ورأب الصدع الوجودي معرفيا وقيميا !! ذلك الصدع الذي نجم عن فعل الخلق!!

يقول القشيري:-

«قال ذو النون:-

حقيقة التوبة أن تضيق عليك الأرض بما رحبت حتى تكون لك قرار؟ ثم تضيق عليك نفسك... لاملجأ من الله إلا إليه»

وإذا كانت التوبة تستدعي للأذهان توبة أدم التي أورثها ذريته، فيما يتصور أبو حفص نقلا عن القشيري، فإن التوبة هنا هي توبة لا عن الذنب أو الخطيئة، لكنها توبة عن حضور الأنا وإعلانها فرديتها المناوئة في وجه الحق! أو كما يقول الحلاج:-

«**بيني وبينك إني ينازعنيفارفع بلطفك إني من البين**»

وهكذا، فإن مساحات الغفران والتسامح الإلهي هنا، والتي لا تكتسب مصداقية حضورها وعظمتها إلا عبر خطيئة إنسانية وتجاوز عظيم التطرف والبغي لن تغدو مساحات الغفران الشرعي الربوبي للعبد العاصي!! أو يمكننا القول بأنها ستغدو مساحات لغفران العاشق للمعشوق، وتسامحه البرح!! وهو ما يعني عبور البينونة الإلهية الإنسانية، والقرار بل التماهي في فضاء الغبطة الأزلية فيما يطلق عليه التوحيدي، حيث يقول:-

«**الغبطة هي المطلوب لك، والمرادة بك... الغبطة في النجوة من هذه الدار... إلى محل تجد فيه النعيم صافيا، والحق باديا، حيث المولى يدنيك لحضرته فتتنعم... لايلتهب. . في صدرك نفس، ولا يخمد بين يديك قبس!!**»

ومن ثم، لعل العبور للقداسة يتحقق في أغلب الأحيان عبر ارتكاب المعصية الخارقة للناموس الإلهي!! ميراث إنساني أسطوري قديم تسرب للرؤية الصوفية الإسلامية!!

وإذا كان ارتكاب الذنب أو الخطيئة في سياق الغفلة أو

الغياب المعرفي هو قتل للذات الإنسانية الحقة الراقية، واستلاب عارم لوجودها، فإن الوعي بهذا الفعل هو لحظة إعلان مأتم هذه الذات العليا. أو بعبارة أخرى، يظل الشعور المؤسي بفداحة الذنب وعمق كارثة الفقد الذاتي مضمرا مختفيا من مرايا الوعي، يغلى به الداخل ويمور، لكنه يقمع دوما في ظل سطوة الذات الدنيوية وطغيانها، ومخايلاتها الوهمية بالسعادة واللذة!! ومع انتباهه الوعي يفور الشعور المؤسى بالذنب والندم والإحباط ثائرا مسفرا عن قسوته وحدته، معمقا الإحساس بالشقاء والانفصام الذاتي، بل يدفع الذات إلى معاناة تجربة الفقد معاناة صاخبة، ومن ثم النوح عليها، والغرق في بكاء عارم تكفيرا عن الخطيئة وتطهر منها!!

التناقض الصوفي ما بين الرغبة في تدمير الجسد والإبقاء عليه أن تلك الشكوى ليست تألما صرفا، إنما هي ألم تتخلله اللذة، ولذة محكومة بالألم، وبهذا فهي فعل يضايف بين اللذة والألم ويجمعهما معا

إن النوح والبكاء على المفقود هو شكل من أشكال استثارة والحنين الجارف للذات المفقودة!! بل إنه محاولة لإحياء وبعث هذا المفقود على مستوى الذاكرة بوصفها حالة خلاقة متجددة سعيا لتحقيق الكينونة وتجاوز حالة السقوط والتشظي الذاتي!!

يقول التوحيدي:-

«**ياهذا... إن وجدت بين سرك وعلانيتك نفرة الشك، ووحشة الظن... وكآبة اليأس... فاعلم أنك مطرود من الباب... حينئذ وكل عينك بالدموع... وألهج بالندم على غاية الولوع... ... ... شوق ملاهبة لا تخمد، ووجد بك غلائله لا تبرد وتسليم لك من فضلك لا يجحد، وتلذذ بذكرك لا يلام المستهام عليه... وهيماني عليك فيك لأن البينونة بيني وبينك ساقطة، والكينونة لي بك**»

ويمكننا القول بأن هذا النوح والبكاء هو شكل من أشكال الإعلان الصاخب عن الندم، وهو إعلان أمام شهود عيان لا الآخر المطلق فحسب، بل أمام كافة تجلياته الكونية الجزئية!! ومن ثم كان الحديث عن ملأ الدنيا صراخا ولطما، واستدعاء النواحين للمشاركة في نعي الذات. . إلخ، يقول التوحيدي.

«**يا هذا لو علمت ما قد حصل بك... لملأت الدنيا صراخا على نفسك وسألت النواحين أن يسعدوك بالبكاء على ما فاتك. أي مصيبة أعظم من مصيبتك؟ ياهذا: فتنت بهذه الزينة الحائلة وذهبت مع هذه العاجلة الزائلة**» **فاسكب الآن دموعك على هذه الحال... فإن الدموع المنحدرة على هذه الخدود النضرة شفاء للأكباد المحترقة بالندامة والأسف... فهلم حتى نتشاكي ونتباكي... فقد صرنا إلى حد العطب... وانتهينا إلى حريم اليأس وعرضة القنوط... حنى كان الذنب كله لنا، وحتى كأنا شقينا بنا، وحرمنا منا**».

وإذا كانت الخطيئة تعني الانفصال والفردية، فإن الندم والأسف، النوح والبكاء والعويل، أو التوبة والتفكير، يعيد الذات إلى حظيرة الآخربمستوياته المختلفة، إلى حظيرة المشاركة. أو لنقل أن العلنية التي تمارس هنا عبر الندم الصاخب هي حضور أمام الآخر النسبي والمطلق في آن !! ورغم أن الذات تسعى لتدمير الحضور الذاتي في هذا الفضاء الدنيوي، إلا أن فعل الاعتراف العلني بالذنب والجناية والندم عليه قد يؤدي لنتيجة عكسية أي أنه قد يعيد تأسيس حضور الذات وسطوتها في إطار أكثر فاعلية وتأثيرا وهيمنة هو إطار التائب العائد ممتلك إمكانات القداسة. ولعل ممارسات جماعات البكائين في البصرة والكوفة بعد مقتل الحسين ليست بعيدة عن هذا السياق، فليست المسألة محض تحرر من عقدة الذنب، بل إنها قد تكون مساحة لسطوة الذات على الآخرين بصورة مراوغة!! فالاعتراف العلنى والندم قد يكون في بعض الأحيان خدعة لا واعية تمارسها الذات ضد ذاتها وضد الآخرين، فبينما تلقي عبأ الذنب على كاهل الآخر المعترف له، وتحرر من ثقله، تؤسس سطوتها وسيطرتها وجدانيا وشعوريا عبر مساحات الرثاء والعطف والانبهار بشجاعة المعترف والتفاعل مع موقفه التراجيدي البطولي، حيث يغدو مرآة للآخر كاشفة لعذاباته وغواياته. ولعلها تتحرر، وتحرره معها من ثقل مفهوم الذنب، وتفتح له مساحات التوبة، لكنها تورطه أكثر فأكثر في انبهاره بها وسقوطه تحت سطوتها الطاغية وسحرها المقدس!! إن فعل الندم الصاخب هنا يؤسس لمركزية الذات بوصفها مركزية كونية تولد قداستها من عمق جنايتها وتطاولها على المطلق!!

ويثير انتباهنا أحد نصوص التوحيدي حول بكاء الذات على ذاتها المفقودة، إذا يقول:-

«**يا هذا:إن كنت ثاكلا فنح على ما أصبت به... يا هذا :إذا كان من يفقد غيره فيعذر ويسمى ثاكلا، فما تقول فيمن فقد نفسه، هذا والله أحق بالبكاء، وإذا بكي الأول دمعا، فالأوجب أن يبكي الثاني دما**»

يثير هذا النص العديد من التساؤلات، فمثلا ما دلالة استخدام لفظة الثكل في هذا السياق، وهو يعني لغويا ثكل الأم لوليدها؟ ترى هل لهذه الدلالة ارتباط بتصور التوحيدي لعلاقة الذات الإنسانية ككل بروحها الراقية(نسبها الإلهي)؟ حيث تغدو هذه الروح كالجنين المنطوي في رحم الذات من حيث (تمامها الوجودي)، أي خلقتها المتكاملة، والذي يتحقق بكامل حضوره ويولد جميلا بهيا حينما تتجاوز الذات مأزق سقوطها الوجودي، وغفلتها الدنيوية، وتتحلي بالصفات الإلهية، فتتجلي

الروح بزينتها على الكون معلنة حياة الذات الحقة!!
أو كما يقول التوحيدي:

« لا سبيل لك... إلا برفض الرذائل كلها: قليلها وكثيرها، وتحلي بالفضائل بأسرها: دقيقها وجليلها. وهذه صورة إلهية متى حركت نفسك إليها، وجلبت بزينتها، وبرزت ببهجتها، زارتك ملائكة السماء بالتحية بعد التحية، وأهدت إليك العطية بعد العطية، وكرمت بين البرية. وصرت إذا دعوت أجبت، وإذا تمنيت أصبت، وإذا توهمت حققت، وإذا أومأت اكتفيت، وإذا أشرت بلغت، وإذا قلت كان قولك مسموعا... وسعيك مشكورا وعملك مبرورا».

أما إذا استسلمت الذات لغفلتها، وغاصت في اختيار الدنيوي السفلي، مات جنينها داخلها، وعاشت كأم ثكلى لا تعي حجم مصيبتها بوصفها أضحت قبرا مظلما لوليدها الذي فقد قبل أو يوجد، وإذا تفيق الذات على وعيها بالكارثة تبدأ النوح والبكاء على فقيدها المحتوى داخلها، والذي لا سبيل إلى لفظه خارجها، وإلا لفظت وجودها ذاته.

ولعل الحديث عن البكاء دما يثير بدوره التساؤل. ترى هل يومئ من طرف خفي إلى ضرورة إراقة دم الذات الدنيا القاتلة بوصفه الفداء الواجب تقديمه عوضا عن الفقد المريع للذات الوليدة الراقية. خاصة، أن الدم ينطوي على دلالته المزدوجة، فهو، وإن حوي معنى الجرح والموت والإراقة، فإنه يحوي معنى الحياة واسترداد الوجود!! ناهيك عن خروجه المجازي من العين (ذلك الشق الصغير كالجرح في وجه الإنسان) الذي يصل، ويفصل في آن بين ظلمة الباطن، وكمونه، وما بين استنارة الخارج وسفوره!! ترى هل خروج الدم من العين الجرح عبر البكاء هنا هو خروج للفاسد المطمور أو للموت من داخل الروح إلى الخارج ومن ثم فهو ليس تنفيسا عن كربها فحسب، بل سعيا لالتئام الجرح؟! لم تعد العين نبعا للمياه الساخنة المنبثقة من عمق الذات، لكنها غدت نبعا للدماء الحارة تغتسل عبره نظرة الذات الجريحة متطهرة من كدر الحسي وكثرته المضللة. وتغمض العين أو يكف تفجر الدماء من النبع حين يلتئم الجرح فيظلم البصر لتضئ أنوار البصيرة، وتصفو مراياها، ويتوجه النظر إلى الداخل اكتشاف لإمكانات الحياة لا الموت في نبع الدم الحار، نبع الوجود، بحثا عن حقيقة الروح مرآة لحقيقة الله، أو عين العين، مصاص التوحيد!!إنه ميلاد النظرة من الدم، نظرة تسترد وحدة الوجود إذ ترتد لخالقها، فترأب صدع الوجود الناجم عن نظرة الخلق الأولى!!

ويجدر بنا هنا أن نتوقف عند تلك العلاقة المعقدة بين الدموع المنحدرة، والخدود النضرة، والأكباد المحترقة في قوله سالف الذكر فإن (الدموع المنحدرة على هذه الخدود النضرة شفاء للأكباد المحترقة بالندامة والأسف).

وأول ما يثير الانتباه في هذه الصورة الجميلة المركبة هو ذلك الاقتران بين الدموع (الماء الساخن المتدفق من العين عبر فعل البكاء) من ناحية، والأكباد المحترقة بالنيران الداخلية، نيران الندم والأسى والأسف. ويقدم لنا أحد الباحثين تحليلا لافتا لهذه العلاقة نعتمده في هذا السياق يرى الباحث وفيق سليطين في كتابه الشعر الصوفي، أن الدموع(الماء) تؤثر في النار الداخلية التي نتج عنها احتراق الأكباد وتسهم في التخفيف من قوة اشتعالها بحيث لا يؤدي فعلها الحارق إلى التدمير الكلي للذات وسلب وجودها، ومن ثم فهي تشفي الأكباد المحترقة وتنزل عليها بردا وسلاما من أثر النار الحارقة.

الولادة الروحية للعارف تتحقق عبر تدمير الذات الدنيوية واحتياجاتها بمعنى إخضاعها المطلق لهيمنة الروح، فإن الولادة الطبيعية تتحقق عبر شبحية الكيان الصوفي دون القضاء عليه!!

وفي نفس الوقت، فإن النار تؤثر في الدمع، إذ، أنها في إتقادها تجففه وتجفف من حدة إراقته وهدره في الخارج وبذلك تحفظ للذات قدرا من وجودها الخاص، ومن ثم فإن هذا التفاعل بين النقيضين(الماء/النار) يحقق التجدد والحيوية والاستمرارية الخصبة لمعايشة لحظة النوح والبكاء على الذات المفقودة. وفي الوقت نفسه يهدف إلى تقليص فاعلية كل من النقيضين حيث يمتص كل منهما طاقة الآخر، ولا يسمح له بالسير إلى مداه الأقصى فيحطم الذات تحطيما كليا سواء عبر الاحتراق. الكلي بنار الحزن الداخلي، أو الغرق الكامل في طوفان الدموع المسكوبة المنحدر علامة الحزن الخارجي.

غير أن الماء والنار هما من شارات الباطن الحي الذي يصدران عنه، ومن ثم فهما مرتبطان بالباطن الذاتي، ولذا فهما يتهيجان بفعل الحنين إليه، الحنين لذاتها الباطنية المفقودة، وحركتهما هي تفعيل للباطن وتأسيس له على حساب الظاهر. أو تدمير الظاهر الجسدي لحساب الباطن الروحي عبر الاحتراق والإغراق!!

إن الدلالة التدميرية لكل من الماء والنار هنا تنطوي على نقيضها التطهيري حيث أن التدمير يعني حرق أدران الذات الدنيوية وشهواتها (ولذا اختار الأكباد)، والاغتسال من خطاياها وذنوبها.

ومن عمق الدلالة التطهيرية لكل من الماء والنار هنا تنبثق دلالة الحياة فها هي النار تنضج الأكباد، وها هي الدموع تنحدر سيلا حيا على الخدود النضرة تحوي دلالة الخصوبة والنضارة والجمال والنماء، بل لعلها تحمل دفء الداخل إلى تلك العيون الموحشة عاكسة صفاءه وحميميته في مراياها، مزيلة غشاوة وصدأ الوحشة، مشيعة حالة من الإنس بمعنى الحياة بوصفها تيارا متدفقا من الأمان والراحة الوارفة وطمأنينة الخلود الفردوسي!!

ولا يكفي فعل البكاء والنوح بكل ما ينطوي عليه من دلالات رمزية واحدة لإعادة بعث الذات الراقية بعد موتها، إن لم يدعم بالسلوك الفعلي ذي الطابع الانتقامي التأديبي، حينئذ تكتمل لحظة معايشة الألم، مخاض ميلاد الذات العليا، بذورتها الحقة، يقول التوحيدي:

«**يا هذا... نح على نفسك نوح الثكول، وكاشفها مكاشفة النصوح العقول، وافتتح أمرها بأن تفطمها عن عادتها، وتكظمها على جرأتها... فإذا صرخت عليك فاضحة لك، فإمتهنها صائنا لها، وذللها... وخذ حقيقتك بالصبر فإنه ملح حال، ولا ظفر لمن صبر له، ولا نجاة لمن لا أناة معه... ياهذا : السعيد من... تلذذ بالفقر... ووجد بالعدم... وحي بالموت... يا هذا. . إن مضغ الحنظل الحوالي على بسالته ومرارته قليل في طلب الدار العلوية، والنوم في المزابل، ومجاورة الكلاب سهل مع المصير إذا كان حيث لا مرض... ولا آفة، ولا عاهة، بل الانتحار... وزهق الروح هين إذا كان ذلك طريقا إلى الله الذي هو مالك الأولين والآخرين... ياهذا... ما وصل الواصلون إلا بنزع الروح، وقلع الضرس، واحتراق الصفة، وتبدل السمة، وتجرع العلقم ومعانقة البلاء، وللتجافي عن المهاد الوثير، والتقلب على ألحسك النابت... صحبة الملوك لا تنال إلا باجتراح العلقم والوجه متهلل، وإلا بشرب السم والوجه الضاحك، إلا بنحر النفس والقلب طيب، وإلا بتحمل البلاء والتسليم واقع. أما تعلم إن من تلذذ بالبلوى قرب فرجه**».

يؤسس الجسد الصوفي سطوته المقدسة من حيث ما ينفي وجوده، وحضوره المادي الواقعي، والمعياري طبيعيا وعقليا!!

وأول ما يثير انتباهنا في هذا النص هو ذلك الإذلال الذي تسعى الذات العليا لممارسته على ذاتها الدنيا كي ما تقضي على مناوءتها إياها، وتمردها عليها، فتكبح جموحها، وتحطم غرورها وكبرياءها الأجوف، وتقوض سلطتها وسطوتها!! وهو الأمر الذي يبدأ من فطامها عما ألفت من عادات مختلفة، وطرائق للحياة بمعنى إجبارها على الاستغناء القسرى عنها، ومن ثم تدمير ذاتها الدنيوية المترفة بشقيها الحسي والمعنوي بكل أشكالها ودرجاتها المتفاوتة، إنه ما يعني في نهاية الأمر تدمير الجسد ذاته حتى يذوب وينحل وتحول سماته، ويغدو كالشبح، بل قد يصل الأمر إلى حد الانتحار وإزهاق الروح بوصفه ثمنا زهيدا للتواصل مع الأصول الإلهية مرة أخرى. وبالطبع، فإن التصعيد هنا تصعيد مجازي الطبع يشير إلى ذلك النوع من الموت الاختياري الذي سيطلق عليه الصوفية، وخاصة ابن عربي فيما بعد (الموت الأحمر) أو مخالفة النفس في أغراضها أي ذبحها!!

ولعلنا نلاحظ أن العبور إلى حيث لا مرض ولا عاهة ولا آفة، أي إلى الدار العلوية يمر من خلال نفي الذات خارج الفضاء الإنساني بوصفه فضاء اجتماعيا بالمقام الأول. بل إن مسألة تدمير الجسد وصهره في أتون التجربة الصوفية تتم من خلال التصور الصوفي للجسد بوصفه امتدادا للكيان الاجتماعي. ومن ثم فإن الانقطاع والعزلة عن الاجتماعي تتطلب تقويض أركان وجوده المختزن في الذات، أي أن الإطاحة بحاجز الوجود الجسدي هي تقويض رمزي للكيان الاجتماعي، واقتلاع للأنانية عبر تدمير احتياجاتها الجسدية، وهكذا، فإن العنف الذي كان من المفترض توجيهه نحو المجتمع ستوجهه الذات نحو ذاتها الجسدية دافعة إياها إلى التفتت والانحلال، متحررة من إعاقتها إياها عن التواصل مع ذاتها الحقة مرآة ربها!!

غير أن ما يلفتنا في هذا التجربة هو ذلك التناقض الخفي ما بين الرغبة الصوفية الملحة في تدمير الجسد، وما بين أهميته وضرورة الإبقاء عليه ويمكننا فهم هذا التناقص من عدة وجوه أو زوايا.

أولا: الزاوية الشرعية، والتي اهتم بها الصوفية، خاصة هؤلاء الذين سعوا للمصالحة بين التصوف، وأهل السنة، بعد كارثة الحلاج، ومنهم السراج والقشيري والغزالي الذي بلور هذه الزاوية الشرعية في شكلها الناضج!! وتتلخص هذه التصورات في تأكيد أن تدمير الكيان الجسدي الإنسانى يعني تدمير التواجد الشرعي له، بمعنى قدرته على القيام بحقوق **الله** وواجباته وعباداته ومن ثم فإن الجسد هو أداة الصوفي ووسيلته الأساسية للتقرب العبودي إلى **الله**. أضف إلى ذلك، اعتبار تدمير الجسد اعتداء على خلقة **الله** الذي لا حق لأحد في تدميرها إلا صاحبها وبارئها، ومن ثم فهو أمر يدخل في اطار المعصية وهي الرؤية التي سيطورها ابن عربي فيما بعد، لكن من زاوية جمالية الطابع إذ يصبح الجسد مجلى جمالي إبداعي للذات الإلهية. وقد ناقش التوحيدي هذه المسألة تفصيلا في مقابساته حين كان يناقش مسألة الانتحار عموما، مؤكدا اجتماع العقل والوحي والبديهة والعادة القائمة على كون هذا الفعل فاحش ومكروه لأنه يعتدي على الخالق وملكه، أو كما يقول :

«**لا يجب أن يفرق الإنسان بين هذه الأجزاء الملتحمة والأعضاء الملتئمة وليس هو رابطها، ولا هو على الحقيقة مالكها، بل هو ساكن في هذا الهيكل لمن أسكنه فيه، وجعل عليه... عمارة المسكن وحفظه وتنقيته وإصلاحه وتصريفه على ما يعينه على طلب السعادة في العاجل والآجل**؟!

ثانيا: الزاوية الصوفية، والتي تعتبر الجسد علامة ودليلا شاهدا على صدق دعوى الصوفي، وتفانيه المخلص في

توجهه نحو الفناء في ربه. حيث تغدو علامات التحول والذبول والذوبان لذلك الكيان الصلب المتماسك تعبيرا عن تقديم الصوفي جسده قربانا على مذبح العشق الإلهي ولعلنا نلاحظ أن استخدام أوصاف الذبول والتحول والوهن والذوبان وتحول السمات إلخ، أوصاف تنطوي على استمرارية متجددة لا تتحقق بنهايتها المطلقة، وهي التدمير الفعلي الكامل للجسد. يقول التوحيدي:

« **وذوب جسم... وتصعد نفس، وانهمال دمع... واستحالة سحنة... وشوق يوهن أركان الجسد... فاعطف رحمك الله-على شبح قد تحكم فيه البلوى، وأقام بين الحياة والردى، لا يذوق أحدهما على تمامه** ».

ولعل هذا الحرص على استخدام صيغة المصدر، والأفعال المضارعة يبرز لنا تلك الاستمرارية المتجددة أو تلك المعايشة الحية لفعل إفناء الجسد، وإنهاكه دون تدميره كلية!! إن الذات الصوفية الجسدية تستحيل عبر هذه الاستمرارية المتجددة إلى شبح يقيم بين الحياة والردى، ولا يذوق أحدهما على تمام، وهو تشبيه مجازي له دلالته الهامة في هذا السياق، ذلك أن شبحية الكيان الجسدي تعني تخلصه من كثافته الوجودية ثقله المادي، وتسمه باللطافة النسبية، وكأنه يستعيد إمكانات وجوده الروحي القديم بصورة ما، مما يسهل الاتصال بالغيبي والمفارق!! أي أن الكيان الصوفي يتجاوز عبر هذه الشبحية منطقة الواقع المظلم الكثيف، وحدوده المادية وقوانينه الضرورية القمعية، عقليا وطبيعيا إلى منطقة الحلم والخيال!!وحين يمارس المتصوف حضوره الجسدي الشبحي الطيفي في فضاء الحلم والخيال، يغدو مساحة حية برحة وحرة لإمكانية تلاقى المتناقضات وتحقق المحالات، أو تلاقى الإنساني والإلهي على صعيد الشهود المعرفي والرؤى الخيالية!!ومن ثم يغدو الكيان الجسدي الشبحي كيانا واعدا حرا منفلتا من كل القيود والقوانين، وكافة أشكال القمع والحصار العقلي والشرعي، الواقعي والطبيعي. ولعل هذا السعي الصوفي يهدف طموحا إلى إطلاق وتحرير كافة طاقات الجسد الصوفي، وليس تدميره والقضاء عليه.

وبينما يجمع هذا الجسد الشبحي الظلالي بين النور والظلمة، بين المجرد والحسي فإنه يشكل مساحة لوعى الذات بطبيعتها الجسدية الفانية العدمية في مقابل الطبيعة المطلقة الخالدة للروحي والإلهي، ومن ثم تدرك حقيقة وجودها المستعار، وإمكانات تلاشيها واختفائها!! ناهيك عن وعيها الحاد بانعدام استقلاليتها الذاتية، إذ لا وجود لها على الحقيقة إلا من خلال الإمداد الإلهي المتجدد المستمر بالوجود، وهو ما يؤدي إلى تحطيم سطوة الجسد وغروره وحضوره المتأبي على التلاشي والاختفاء. بل أن هذا الوعي المتجدد بشبحية الجسد، والموازي لفعل إذابته وإضنائه وإنهاكه، هو وعى متجدد بالإمداد الإلهي الوجودي والمعرفي، ومعايش له. كما أنه يدفع الذات إلى مزيد من فعل الإنهاك والتلاشي للجسد، وهو فعل يحوي مقاومته النقيضة داخله، والتي تحول دون التدمير الكلى للجسد. حينئذ يصبح الجسد الشبحي سعيا ناقصا دوما نحو الاكتمال باستعادة شفافيته واستنارته الأصلية مرة أخرى من خلال استنارة الروح أو الداخل عبر الكشوف الإلهية المعرفية المتجددة. عندما يستنير ذلك الكيان الشبحي الجسدي يغدو صورة مرآوية، مجلي ودليل وإشارة، بل براحا تأويليا منطويا على معاني الغيبي بكل كثافتها وخصوبتها وتنوعها اللانهائي وبالطبع فإن التحقق الكامل بالحياة النورية الروحية المطلقة، أو بالردى (العدم المحض للجسد) أمر غير ممكن في هذا العالم، لأنهما يعنيان السكون المطلق فيما وراء الموت، وما دمنا في سياق الحياة، فنحن ما زلنا في سياق التوتر والحركة والقلق، والتأرجح بين النقائض!! أي أن تحقق النهايات الكاملة يعني انتفاء السعي، ومن ثم انتفاء الطزاجة الوجودية والمعرفية التي هي أساس التجربة الصوفية، وأصل حيويتها وتجددها وثرائها. حينئذ يغدو الجسد الصوفي الظلالي فضاءا جامعا بين الجسد والفقد، الحضور والغياب، الحركة والسكون، القلق والطمأنينة، تمام الوجود، وإمكانية اكتماله المفتوحة دوما أو بلغة التوحيدي... الاقتراح والارتياح!!

ويلتفت الباحث وفيق سليطين في هذا السياق إلى فكرة هامة حول التناقض الصوفي ما بين الرغبة في تدمير الجسد والإبقاء عليه. يرصد الباحث انطواء هذه الرغبة على الشكوى والاستعطاف، ويرى أن تلك الشكوى ليست تألما صرفا، إنما هي ألم تتخلله اللذة، ولذة محكومة بالألم، وبهذا فهي فعل يضايف بين اللذة والألم ويجمعهما معا. أي أنه يوحد بنفسه بين لذة الشعور بالتلاشي وألم الخوف منه، فالشكوى هنا ليست طلبا للوصل أو شكاية من الهجر، بل مغامرة بالكيان وإشفاق عليه في وقت واحد، وهي شكوى لا تنتظر إزالة علتها، بل تربو لاستمراريتها. حينئذ لن يصبح الموت الصوفي نقيضا للحياة، بل فعل يتدفق فيها أو حياة أسمى داخل الحياة، إذ يصبح إضناء الجسد وإنهاكه إطاحة به من حيث هو مكان للسلطة الطبيعية، في نفس الوقت، إبقاء عليه من حيث هو فضاء للعشق والمحبة. ذلك أن المضي بالتدمير لغايته القصوى يهدد بنسف التجربة من أساسها، وبتدمير ألمها المعذب، ولذتها المؤلمة. ناهيك عن أن الاحتفاظ بهذه الحالة الشبحية هو

احتفاظ بالكيان الصوفي في منطقة التوتر ما بين الفناء والبقاء لعدم إجهاض مساحات الإمكانية اللانهائية، أو إحباط الرغبة وتدفقها، والقضاء على موضوعها وحيويتها!!وأخيرا، فإذا كانت الولادة الروحية للعارف تتحقق عبر تدمير الذات الدنيوية واحتياجاتها بمعنى إخضاعها المطلق لهيمنة الروح، فإن الولادة الطبيعية تتحقق عبر شبحية الكيان الصوفي دون القضاء عليه!!

ولعل هذه الرؤية الصوفية الخيالية تنطوي على ظلال ما من التجربة الواقعية للذات في الفضاء الدنيوي. فعلى سبيل المثال، ألا يمكن أن يكون الخوف الشديد من المرض، أو فقدان العافية، أو الشيخوخة بكل مثالبها، أو حتى التشوه، وما يمكن أن ينجم عن هذا كله من فقد القبول الاجتماعي أو السقوط في سياق النبذ الاجتماعي، كامنا وراء هذا السعي المحموم اللاواعى بالجسد في مسار الإنهاك والذبول والنحول والوهن... إلخ؟ بمعنى أن يدفع الخوف الذات إلى استنفاد الجسد وإنهاكه من أجل قهر الخوف ذاته، بل قهر الآخر الاجتماعي ومعاييره وصورة المثال الجسدي المقبول اجتماعيا!! ناهيك عن كون الجسد الناحل الواهن المنهك هو جسد قمعي بطبيعته لنظرة الآخر الدينوي، صادم لمعاييره، منتهك لخصوصيته، مهدد لحضوره، ومجسد للمخاطر المحيطة به، ومن ثم فهو يتسلط عليه بسطوة الرعب والصدمة!! ولعلها صدمة الإنفلات من قبضته وهيمنته المعيارية عليه!! إن الجسد الصوفي الناحل الشبحي هو فضاء محير يتحدى نظرة الآخر الدينوي، ويهدد يقينه المعياري، ويضعه في موضع الالتباس، قراءة وتأويلا حيث يغدو بالنسبة له جسدا غامضا خفيا مختلفا، منفردا لكنه مستفز دوما لالتقاط نظرته، والتربص به!! ومن ثم، يؤسس الجسد الصوفي سطوته المقدسة من حيث ما ينفي وجوده، وحضوره المادي الواقعي، والمعياري طبيعيا وعقليا!!

ومن عمق الإذلال والامتهان الذي تمارسه الذات إزاء ذاتها، ينبثق كبرياؤها وولايتها، وتعي الذات إمكانات خلودها وتجاوزها، وتتكشف لذاتها من جديد، حيث تولد الذات الجديد من عمق أنقاض الذات القديمة المتفسخة، يقول التوحيدي:

«**أيها الكائن المبتدع بالقدرة الإلهية، والخلق المصطنع بالمشيئة الربانية تأمل مواقع آياته فيك واستنطق شواهد آثاره عليك... وكأني بك قد وجدت نسيم الوصال... وكأني بك، وقد جلي عليك الملك بزينته «وقيل لك» أرو فطالما ظميت، واسعد فطالما شقيت، وتنعم لطالما ضنيت» فقد مضغت في محبتنا الحنظل المبسر(الذي يسبب كلوح الوجه)، واقتحمت الجمر المسعر... وأويت إلى المنابل، وأصبحت كلا على كل كاهل... فلا يهمنك ما كان، فقد أفضيت إلى جوارنا... ولولا ما تجرعت من البأساء والضراء، لوجهنا، ما كنت اليوم تصير إلى حظيرة قدسنا، ولا كنت تؤهل لبسطنا وأنسنا... أيها الصاحب متى انفتح بصرك لطلب حياة نفسك، انشرح صدرك في تعرف كمالك وفضلك... وبدك لروحك منك غايتك، وحن فؤادك إلى الفحص عنك بما... يوجدك بك، ويصفيك منك... اصف من كدر النفس العائقة لك عن معانى القدس اللائقة بك، فإن في صفائك اتصال بقائك وفي كدرك دوام فنائك**».

وهكذا تتجلى الذات لذاتها بوصفها علامة وآية وإشارة ناطقة بالقدرة الإلهية وبمعاني القدس الخالدة اللائقة بها، صافية نقية كمياه النبع المتفجرة من الأغوار البعيدة، أو كالنور الساطع المشع الطارد لظلمه العدم من جنبات الذات ولعله ولد من أعماقها الغامضة!! وعبر هذا المخاض الذاتي تعيد الذات تصفح ذاتها أو قراءة نصها الذاتي في ضوء هذه الإمدادات الغيبية المتجددة. إنها القراءة التي تغوص بها مرآة الحضور الناحل للذات هنا ملتبسة المغزى ما بين الخداع والحقيقة، في ممالك الحلم والنبوءات المفارقة، إذ تتكشف إمكانات التحقق بالوصال والائتناس والألفة الحقة في حظيرة القدس الإلهي بعد كل الشقاء والمعاناة الدنيوية!!

غير أن هذا الانجلاء لمرايا الذاتي بما يحقق تبادل نظرة الأنس مع الإله داخل مساحة البسط والوصال، لا يمكن أن يبلغ ذروة تحققه واكتماله إلا في ملكوت مرآة الحضور الناحل للذات هنا ملتبسة المغزى ما بين الخداع والحقيقة، الحب، مرآة الحضور الناحل للذات هنا ملتبسة المغزى ما بين الخداع والحقيقة، حب الذات لذاتها أولا!!أو لنقل، تجاوز حالة العنف التدميري، والوعي التشاؤمي في علاقة الذات بذاتها، وبما سواها إلى مساحات الحب والرحمة والتعاطف والتسامح والوعي الجمالي وهو ما يتنامى تدريجيا، وبصورة متجددة عبر إذابة الكيان الدنيوي، واكتشاف جذور الخلود الكامنة في عمق الكيان !!

المراجع

١- امام عبد الفتاح امام : كيركجور رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع/ القاهرة.

٢- وفيق سليطين : الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد،/ القاهرة.

٣- ابو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية تحقيق وداد القاضي، بيروت.

محمود البريكان
محاولة أولية للتعرّف عليه

صلاح نيازي

شاعر ومترجم من العراق

وُلِدَ محمود البريكان عام ١٩٣١ بمدينة الزبير لأبوينْ نجديينْ. كان والده تاجرَ أقمشة، ومعروفاً بثرائه. امتلك بيتين فخمين واحداً بالبصرة وآخر بالزبير. لمحمود ستة أخوة، وترتيبه الثاني بينهم، بعد الأخت الكبرى خاتون، وكانت أوّل معلمة زبيرية بالزبير. أُعجِب محمود في صباه، بجدّه لأمّه، واسمه «أحمد الخال». كانت له مكتبة بيتية كبيرة تضم بالإضافة إلى المراجع، المجلّات والدوريّات. إلى ذلك كان عضواً في مكتبة الزبير الأهلية. تعرّف محمود في الغالب، أوّل ما تعرّف، على الكتاب عن طريق جدّه. طالما تردد على هذه المكتبة، وطالما استشهد بأقوال جدّه.

لا نعرف إلّا النزر القليل عن سنوات دراسة محمود بالبصرة، ما عدا ما ذكره محمود عبد الوهاب عنه، يوم كانا في الصفّ الثاني المتوسط. قال: انتزع المدرّس عن قصدٍ مسبق، دفتراً بغلاف أنيق من بين مجموعة دفاتر الإنشاء التي بين يديه، ونادى:

– محمود داود البريكان

«نهض من مقعده في الزاوية اليسرى من الصفّ، طالب معتدل القامة، يتدثر بمعطف خفيف. مشى نحو المدرس إزاء السبورة. ناوله المدرّس الدفتر، وطلب منه أن يقرأ الإنشاءَ الذي كتبه. فجأة أصبح الصفّ مكاناً آخر، وارتعشت في وجوهنا كلماتُ محمود وصورُه وجملُه كأنها تتواثب تحت جلودنا...»

- *المعروف بين النقّاد أنّ أسلوب البريكان في بعض قصائده المجوّدة ذو خصيصة مختلفة عن الشعراء المجايلين له، بغضّ النظر عن أفضليّته على غيره أم لا. من أين جاء هذا الاختلاف؟ من الرسم؟ من الموسيقى؟ من السينما؟*
- *تكرّرت «الظلمات» و«النور» مرات عديدة جداً في شعر البريكان، وفي كلّ مرّة تقوم بنفس الدور. أي أنها بقيت خاماً لم يصنّع منها شيئاً جديدا.*

قد نقرأ فيما ذُكر أعلاه نبوغاً صغيراً مبكراً، ولكنْ مما يلفت النظر، ما ورد في وصف دفتر الإنشاء بأنّه ذو «غلاف أنيق». هل كان البريكان يهتمّ بالشكل اهتمامه بالمضمون وربّما أكثر؟ سنرى ذلك فيما بعد. ما بين عام ١٩٥٠-١٩٥١، أُصيبت تجارة الوالد بنكسة. هل لهذه الحادثة أثرٌ في شعره؟

هل كانت منعطفاً نفسيّاً في حياته، بحيث جعلته ينكبّ على الكتاب؟

ما علاقة الابن بالأب؟ هل كان الأب ذا سطوة مستبدة داخل البيت، بحيث أصبح القصر – على فخامته– سجناً من نوعٍ ما؟ ولماذا ألحّ البريكان على تصوير السجناء، وهو لم يدخل سجناً؟ يقول رشيد ياسين:»شغلت مسألةُ السجن، والأهوال التي يلاقيها المسجونون فكرَ البريكان إلى الحدّ الذي جعله يعود إليها ليعالجها في شعره مرّةً بعد مرّة حتى بدا وكأنّ الأمر من الاستحواذ المضني. ومَنْ يقرأ قصائد البريكان حول هذا الموضوع والمنولوجات الدرامية الفريدة التي كتبها على ألسنة بعض السجناء يصعبْ عليه أنْ يُصدق أنّ هذا الشاعر لم يدخل السجن، وأنّ هذا الوصفَ الدقيقَ الموجع لمعاناة السجين وأحاسيسه وأفكاره، إنّما هو نتاجُ قدرة فائقة على استبطان مشاعرالآخرين وتمثّلها...» للبريكان، لا شكّ، «قدرة فائقة» على استبطان المخلوقات الحيّة، وقد تطوّرت في سنوات النضج الثقافي، إلى استبطان الجمادات. لكنْ هل كان البريكان يصور سجناً وسجناء، أم بيئة مغلقة، وحصاراً نفسياً، وإحباطاً؟ المعروف أنّ البريكان درس القانون في كلية الحقوق، لمدّة سنتين، على غير رغبة منه. انصبّ همّه على دراسة الفلسفة، ولكنّه أذعن إلى مشيئة والده، في البداية، ثمّ ترك الدراسة. يبدو أنّ كشف علاقة محمود بأبيه ضرورية في أية دراسة أكاديمية، لأنها تلقي ضوءاً جديداً على معظم المفهومات الغامضة التي تشيع في قصائده المهمّة.

يمكن الاستدلال على تنوّع قراءات البركان الشعرية الأجنبية في مرحلة لاحقة في حياته، ولكنْ ما من ذكر لمكوناته الأولى. بالإضافة فالآراء التي طرحها تلذذية مثيرة ولكن قد يصعب علينا أن ندخلها في أيّ باب من أبواب النقد

قبل الانتقال إلى مرحلة تالية، ينبغي ذكر أمر يبدو ذا أهميّة خاصّة. فقد كان لمحمود مكتب فخم نسبياً ومنعزل داخل البيت. في هذا المكتب، عُدّة كاملة من أدوات الخطّ والرسم. كان محمود خطّاطاً ورسّاماً. نما إلى علمي، إنّه كان ينسخ من كبار الخطّاطين، ويقلّد أو يعيد رسمَ أشهر اللوحات العالميّة الأجنبيّة. قيل لي كذلك، إنه في هذا المكتب كان ينعزل عن ضوضاء أخوته الصغار في الطابق الأسفل. هل كان المكتب يا تُرى صومعة تعلّم فيها محمود الجَلَد والتدرّب على الاتقان؟ هل تعلّم فيه الصمت الخلاّق وما أكثره في شعره. ربما هو الشاعر العراقي الوحيد الذي جعل مادّة الصمت لغة أساسيّة في القصيدة. هل لهذا السبب كان الصخب في شعره لا يعني الضجيج بقدر ما يعني فوضى ناشزة تقطع الانسجام؟

لكن ما ثقافة البريكان؟

ربّما لم يذكرْ أحدٌ من الذين اعتنوا بالبريكان وشعره، شيئاً عن الكتب الأدبية العربية التي كان مولعاً بها، كما لم يسألْه أحد من الذين أجروا معه مقابلات عن ذلك. كلّ ما أخبرونا به بأنّه كان مهتمّاً بالفلسفة، وبالموسيقى الكلاسيكية، وكان معجباً أشدّ الإعجاب بالشاعر الهندي طاغور، الذي يقول عنه : «شاعر حقيقيّ عميق الروح والذين يظنّون أنّه مجرّد وصّاف ينظرون إلى صوره الظاهرة ولا ينفذون إلى روحه». ومن الشعراء الذين أعجب البريكان بهم: «ريلكه يتميّز بتعبيره عن قلق الروح، لوركا لشعره نكهة خاصّة، وطريقته في استعمال الصور بديعة. تي. أسْ. إليوت شاعر يعي موقفه، وفي النماذج الجيّدة من شعره فنّ خاصّ. ومسرحيّته الشعريّة: «مقتل في الكاتدرائيّة» عمل فريد في ميدان صعب للغاية. بابلو نيرودا وناظم حكمت في أفضل حالاتهما يخلقان شعراً له أبعاده على بساطته الظاهريّة (وإن كانا في بعض حالاتهما يجنحان إلى النثريّة)، وهناك آخرون. الشاعر الاسباني خمينث الذي يلفت النظر بغنائيته في زمن يكاد يودّع الغنائية. فروست الحميم الرحب كالسهول. باسترناك المنتفض في ثلوج الوحدة. ييتس، باوند، أراغون وغيرهم، وشعراء ما بعد الحرب مثل يفتشنكو. والحقيقة إنني أميل إلى الشعراء الذين يمثلون نوعاً من عظمة الروح الإنسانية، ولا يبهرني التأنّق والاصطناع...» (حوار أجراه حسين عبد اللطيف).

يمكن الاستدلال من التصريحات أعلاه على تنوّع قراءات البركان الشعرية الأجنبية في مرحلة لاحقة في حياته، ولكنْ ما من ذكر لمكوناته الأولى. بالإضافة فالآراء التي طرحها تلذذية مثيرة ولكن قد يصعب علينا أن ندخلها في أيّ باب من أبواب النقد. أما جنوح نيرودا وناظم حكمت «في بعض حالاتهما إلى النثريّة»، فلا يمكن أن يصدر رأي كهذا إلاّ ممن يعرف اللغتين الاسبانية والتركية، لأن السبب قد يعود إلى الترجمة. . بالإضافة إلى ذلك فليست النثريّة عيبا بالمطلق، وإنما قد تكون سبباً أساسياً في جودة النص كما عند شيكسبير وأليوت مثلاً. على أيّة حال، أوّل ما يثير الانتباه في شعر البريكان وكذلك في نثره، عباراته المثقلة

برنين سحيق لا يتأتّى إلى أحد إلاّ بعد طول تأمّل وتنقير في الأساليب القديمة، وإلاّ بعد تشبّع بها. يبدو أنّ البريكان، ولا أدري هل كان متديناً أمْ لا، قد استلف من القرآن ثلاثة عناصر أساسية، هي :

١- الظلمات. ٢- النور. ٣- الرياح.

تكرّرت «الظلمات» و«النور» مرات عديدة جداً في شعر البريكان، وفي كلّ مرّة تقوم بنفس الدور. أي أنها بقيت خاماً لم يصنع منها شيئاً جديداً. يقول في قصيدة : «عندما يصبح عالمنا حكاية»:

«على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى/ تعاف الشمس دكنتها ويكرهِ جدبها القمرُ/ وعصر النور كان زمانهم، لم تشهد «العُصُرُ» / من الظلمات ما شهدا»

(لا يفوتنا أنّ الظلمة في القرآن تقوم بمثابة الرحم الذي يولد منه النور، أو الانبعاث عموماً) أمّا الرياح فقد تطوّرت في شعر البركان من قوّة دينية تدميرية مسيرة، إلى رمز لانفتاح الجهات ومعها انفتاح الحريّة : «أوثر أن أبقى|على جوادي. وأهيم من مهب ريح| إلى مهبّ ريح» (من قصيدة عن الحريّة)، وإما أن تكون أمارة من أمارات الخراب الكلّي، كما في قصيدته :

«سقطتْ فنارات العوالم دون صوتٍ. الرياحْ/ هي بعدُ سيّدة الفراغ. وكلّ متجه مباحْ»

المعروف بين النقّاد أنّ أسلوب البريكان في بعض قصائده المجوّدة ذو خصيصة مختلفة عن الشعراء المجايلين له، بغضّ النظر عن أفضليّته على غيره أم لا. من أين جاء هذا الاختلاف؟ من الرسم؟ من الموسيقى؟ من السينما؟

ذكر لي أحد أقرباء محمود المقرّبين، المقيمين بلندن أنّ محمود كان يبعث إليه برسائل، ربما يحتفظ ببعضها الآن، يطلب فيها كتباً فلسفية باللغة الإنكليزية، وكتباً أخرى عن حياة الرسّامين والموسيقيين العالميين، وضمن القائمة أيضاً أعمال موسيقية، وأوبرات مع نصوصها. ذكرنا في أوّل هذه المداخلة، أنّ محمود كان رسّاماً يحاكي لوحات عالمية. كيف استفاد البريكان من الرسم في بناء الصورة الشعريّة؟ في قصيدة :«خطّان متوازيان» يقول البريكان:

«يندفع الرصيفْ/ إلى المدى، حافته الدكناء صخريّهْ
تعكس أضواء رصاصيهْ/ ترسم خطّاً ذاهباً عنيفْ
إلى المدى/ يندفع الرصيفْ/ مندفعاً بألف مصباح لها رفيفْ/ وخضرة في جنّة الليل الخرافيّهْ/ ترسم خطّاً غامضاً خفيفْ/ إلى المدى/ وفوق أرض الشارع الكبير/ ظلٌّ، وإنسان وحيد يسير»

عالج الشاعر هذه القصيدة ـ كما لا يخفى ـ كمعالجة لوحة رسم. وهذا سرّ وقوفها بين بين. ما يهمنّا هنا لا نجاحها النسبي ولا إحباطها، وإنّما طريقة البريكان في المحاكاة.

من حيث الألوان استخدم الشاعر: «الحافة الدكناء»، «الأضواء الرصاصية»، «المصباح»، «خضرة في جنّة الليل» «خطّاً غامضاً خفيف»، و«ظل».

أمّا التعابير التي تدلل على أنّ الشاعر تعامل مع القصيدة كلوحة في أتّون التشكّل، فهي مثلاً: «يندفع الرصيف، إلى المدى». الرصيف لا يندفع، ولكنّ الخطّ المرسوم على اللوحة هو الذي يمتدّ باندفاع إلى عمق المدى. وما انعكاس الأضواء الرصاصية على حافة الرصيف الداكنة، إلاّ تفاعل الألوان وتداخلاتها داخل اللوحة. بالإضافة إلى تعبيري: «ترسم خطّاً ذاهباً»، و«ترسم خطّاً غامضاً خفيف». تحرّكت اللوحة برفيف المصابيح لأنّ برفيفها ستتغيّر الأشكال والظلال، ويسير الإنسان الوحيد.

ازدادت الأبيات غموضاً، والغموض عنصر أساسي في كلّ عمل فنيّ عميق، في جملة: «في جنّة الليل الخرافيّة». هكذا أدخل الشاعر عنصراً تأريخياً بدائياً، فتوسّعت الحيرة، ولا سيّما أنّ القصيدة تنتهي بإنسان وحيد يسير. لماذا كان وحيداً؟ من أين جاء؟ وإلى أين ذاهب؟ وهل عنوان القصيدة: «خطّان متوازيان»، يدلّ على طول المسافة، وإلى أنّه لن يصل إلى شيء؟.

ما تقدّم أعلاه مجرد افتراضات، مع ذلك لا بدّ من إضافة افتراض آخر. ما علاقة هذه القصيدة بلوحة الرسّام الهولندي Miendert Hobbema (١٦٣٨-١٧٠٩) **المعنونة: «الطريق في ميدلهامس» التي وُصِفتْ بأنها: «من أكثر اللوحات شهرة في العالم». في هذه اللوحة طريق تصطفّ على جانبيه أشجار عالية نحيفة الجذوع بلا أغصان ولكنّ رؤوسها متعرّشة بالأوراق الداكنة الخضرة. الطريق يواجه المشاهد بخطّيْن متوازييْن. الخطّان عريضان في البداية ولكنهما يوهمان أنهما يقتربان من بعضهما كلّما ابتعدا وكأنهما سيلتقيان في النهاية، ولكن هيهات. شَبَه النقّاد، انحدار اصطفاف الأشجار بانحدار أعمدة التلغراف. هذه اللوحة معروضة في الـ** NATIONAL GALLERY **بلندن، وهي موجودة عادة في دليل المتحف.**

الاختلاف بين قصيدة البريكان وهذه اللوحة هو الاختلاف بين ثقافتين أو بيئتيْن. جعل البريكان الرصيف صخريّاً لا تدري من أين يبتدئ ولا أين ينتهي وكأنّه شارع مبلّط

في صحراء. ما من مخلوقات لحميّة أو نباتية، ما من وبر أو شعر أو ريش، وحتى ما من سماء، لأنّ البريكان عتّمها بدليل وجود المصابيح. رفيف المصابيح ذاته يذكّر برعب مصابيح هيتشكوك المتحركة في المواقف المفزعة. بهذه المثابة قلّص البريكان المشهد حتى يزيد من وحدة ذلك الإنسان السائر، وكأنّ الدنيا ستطبق عليه.

أمّا لوحة «هوبيما» فمعنية بمادّة الحياة والإخصاب والسموّ الروحي. إنها قبل كلّ شيء، معنيّة بالنمو. في هذه اللوحة تقف أنت كمُشاهد في وسط شارع ترابي طازج إنْ صحّ التعبير، عليه بقايا نداوة. النداوة بحدّ ذاتها إخصاب من نوع ما، بعكس قصيدة البريكان المعنية بالتقلّص. إلى يمين اللوحة رجل، يشذّب أشجاراً، أقصر من قامته، إنّه بلا شكّ يهيّئها لحياة أفضل، وفي الوقت نفسه يجدّدها. بعد ذلك، نرى منعطفاً إلى اليمين يقف في بدايته فتى وفتاة في حوارهامس عميق، لأنّ رأسيهما متقاربان وخلفهكم بيت. إلى الشمال نرى من بعيد كنيسة، وبها أعطى الرسّام قيمة روحية للمشهد. هذه القيمة الروحية تمثلت بثلاثة عناصر. أوّلاً علو الأشجار الذي دلّل على علوّ السماء، ذلك لأن الأشجار المتوازية على الجانبين قريبة من المُشاهد فلا بدّ له أن يرفع رأسه ألى أعلى حتى يراها. وثانياً ما أن يرفع راسه حتى يرى غيوماً بيضاء متفرقة عالية جداً، ومعها نوارس شاهقة وصغيرة فوق سمت الرأس تقريباً. لوحة تتغنى بالإخصاب بأعمق هارمونية، وأثرى تواشجاً. قبل أن ننسى، في الشارع الترابي الندي يقابلك من بعيد رجل يمشي بتوءدة مع كلبه. الكلب لا ينظر إلى الأمام وإنما هو ملتفت إلى شماله صوب الفتى والفتاة. ولأنهما سيمرّان بك فلا بدّ أن الطريق الترابي سيمتدّ خلفك أي أنّه طريق مفتوح، وكأنّ الحياة لا نهاية لها.

يمكن القول إنّ السينما هي المصدر الثاني لثقافة البريكان. المعروف أن معظم الشعراء العراقيين الشباب في أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات، تأثّروا، بصورة أو أخرى، بالأفلام السينمائية. كان على رأسهم عبد الوهاب البياتي. ولأن البياتي لم تكن التقنية من همومه، لذا اقتصر تأثره على المشاهد البصرية. بمعنى آخر لم تكن تعنيه صناعة الفيلم : إخراجاً وتمثيلاً، وتصويرا. البريكان على العكس. كان يتابع – بفضل لغته الإنجليزية – المجلات الأجنبية، ويقرأ آراء النقّاد في مختلف صناعة الفيلم. يقول عيسى مهدي الصقر : «أتذكّر جلساتنا في السينما. الصالة المعتمة ومحمود يجلس بجواري صامتاً، أو يتكلّم همساً حتّى لا يزعج الآخرين...وكان إذا اثارته إيماءة بارعة لممثل أو ممثلة، أو مشهد ينمّ عن ذكاء في الإخراج تحرّكت يده، لتضغط على يدي معبراً بحركته الصامتة الخفيّة هذه، عن إعجابه بما يرى». وهذا شاهد آخر من أهلها، يوم كان البريكان يسكن بالكويت لمدة ثلاثة أعوام مع أقربائه، وله جناحه الخاص. روى الشاهد لكاتب هذه السطور، قائلاً :»بأننا كنّا نتحلّق حوله صغاراً وكباراً، لا ليروي قصة فيلم، وإنّما ليحلّل كلّ صغيرة وكبيرة في الفيلم، ويعلّق بدقّة على اللقطات المهمّة فيه». كيف انعكس هذا التدقيق التحليلي في صوره الشعرية؟ لننظرْ قليلاً في قصيدة «حارس الفنار» التي تعتبر من أهمّ قصائده، ومن أكثرها غموضاً. لكنْ قبل ذلك لنتعرّفْ على بعض ما قاله بعض النقّاد عنها.

يمكن القول إنّ السينما هي المصدر الثاني لثقافة البريكان. المعروف أن معظم الشعراء العراقيين الشباب في أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات، تأثّروا، بصورة أو أخرى، بالأفلام السينمائية. كان على رأسهم عبد الوهاب البياتي

يرى عبد الرحمن طهمازي في كتابه: «محمود البريكان دراسة ومختارات»، أنّ ما قاله البريكان في تضاعيف هذه القصيدة من أنّ: «الرياح/هي بعد سيّدة الفراغ»، «تطلّب أنْ يكون المشهد مرئياً من الذروة :الفنار تجهّزنا بشعور لا يقلّ هيبة عن عزلة الرقيب المعاقب، هو زمهرير الوحشة. ففي الذرى يظهر الشاعر الحديث وحيداً لا يتقبّل المواساة، ولا تعنيه المسامرة، متمكناً من المشهد المتوالد حتّى أقصاه، وبصيراً بما هو حيّ، وبما كانٍ حيّاً، وبما تطبخه الظلمات من أحياء لمستقبل ظالم الشهيّة...»

هذا كلام فيه استطرادات لفظيّة بعيدة عن النصّ المبحوث.

أمّا حاتم الصكر فيعتبر «صورة (حارس الفنار) قناعاً للرائي المنتظر وهو يراقب الأفول القادم. لكنْ مراقب ومستهدف في آن واحد. أراد أنْ يعتصم بعزلته ليرى. تاركاً للرياح (السيادة على الفراغ) بينما يتلهّى هو بإعداد المائدة وتهيئة الكؤوس متسائلاً:

. . متى يجيء / الزائر المجهول؟

ولا يمكن أنْ تخطئ العين هذا الزائر (الآتي) الذي يجيء (بلا خطى) ويدقّ على الباب ليدخل (في برود). إنّه (الغامض الموعود)الذي يناجيه الشاعر بغنائية حادّة تشف عنها الصفات الكثيرة، الزائدة أحياناً أو المسوقة بهاجس التوكيد الذي يعكس الخوف من عدم الخوف أو التشخيص».

أوّلاً لم يكن حارس الفنار مراقباً وإنما كانٍ ينتظر. ما من لفظة تدلّ على المراقبة، ولكن يبدو أن الجوّ البوليسي الذي كان الناقدانٍ يعيشان تحت وطأته هو الذي أوحى لهما بالمراقبة. ثم إنّ القصيدة ليلية تنعدم معها الرؤيا. الظلام هنا كالظلمة القرآنية بمثابة رحم وكأن مجيء الزائر أشبه

ما يكون بمخاض عظيم ولكنّه لا يخلو من مخاطر.
يقول الصكر كذلك: «تاركاً للرياح (السيادة على الفراغ) بينما يتلهّى هو بإعداد المائدة وتهيئة الكؤوس». كيف يتلهّى؟. الراوية انتهي من إعداد المائدة وتهيئة المائدة أوّلاً ثمّ راح ينتظر بعد ذلك:
«أعددت مائدتي وهيّأت الكؤوس متى يجيء؟
من ناحية أخرى، فإنّ توقيت: «متى يجيء»، دقيق. أي أن إكمال عدّة الضيافة يدلّل على تلهف حارس الفنار لوصول الزائر. بهذه الحيلة الفنّية شدّ البريكان قارئه معه بالترقّب.
يقول حاتم الصكر أيضاً: «ومن فناره يراقب الحارس حركة العالم وهذا تلخيص فذّ لموقف الشاعر وهو يطلق كائناته الشعريّة في بحر غامض ويراقب حياتها المحفوفة بالخطر، مكتفياً بعزلته، نادماً على أنّه أسلم مولوداته لهذا المصير المجهول، فراح يعاقب ذاته بتذكيرها بمصيرها». قبل كلّ شيء، ما من «حركة للعالم في القصيدة/ وثانياً ما هي الكائنات الشعرية التي أطلقها حارس الفنار؟. وما دامت غير موجودة فكيف يراقب حياتها المحفوفة بالخطر؟ أكثر من ذلك ليس في القصيدة ندم، وما من عقاب.

حاتم الصكر –على اجتهاده – ضحية بيئته. بيئة عدوانيّة مدعاة للهلع. راكدة. متطيّرة. تأثّر بمصطلحاتها فأفسدت عليه نظراته النقديّة. هذه قبصة مما استعمله من مفردات: يراقب، الهاجس، الخوف، يطلق، حياة محفوفة بالخطر، مكتفياً بعزلته، (إذنْ لماذا كان يراقب حركة العالم)، المصير المجهول، يعاقب ذاته...» تلك مصطلحات تنطبق أكثر ما تنطبق على بيئة سياسية متردية، لا على حارس فنار رمزي، ذي موقف فلسفي.

وجد طرّاد الكبيسي «في (شخوص) قصائد البريكان شخوصاً «مهزومة بالمعنى الاغترابي». ما المعنى الاغترابي؟ ثمّ عدّد أنواع الانهزامات في جملة من القصائد، سياسياً، واجتماعياً، ومدنياً أو مدينيّاً، أو مهزومة في غربتها. وحينما وصل إلى قصيدة حارس الفنار قال: «مهزومة في انتظارها، انتظار الذي يأتي».
لكنْ ليس في قصائد البريكان انهزام من أيّ نوع كان. لو ألقينا نظرة على نهايات قصائد البريكان/ لوجدناها في الغالب مفتوحة، وكأنّ قلقها مستمر وحيرتها متواصلة. ربما الأقرب إلى الصواب القول إنّ راوية القصيدة البريكانية :محبط بمعناها الإنجليزي Frustration وهي حالة اليأس الذي ما يزال فيه أمل، أو أمل يشوبه يأس.
قبل الدخول إلى مقوّمات هذه القصيدة المجوّدة، لا بدّ من الاعتراف، بأنّها تذكّرني، بقصيدة مشهورة عنوانها: «بانتظار البرابرة Waiting for the Barbarians للشاعر الإغريقي .C P. Cavafy وفيها انتظار غريب من نوعه، يشترك فيه حتى الإمبراطور الذي استيقظ فيه مبكّراً لاستقبال أعدائه. ها هو الإمبراطور يجلس عند بوّابة المدينة الكبيرة، على كرسي عرشه، ويلبس تاجه رسمياً. المستشارون كذلك، يرتدون حللهم الحمراء في انتظار البرابرة. لا يتغيّب من حفل الاستقبال هذا إلاّ الخطباء، لأنّ البرابرة يملّون من البلاغة وإلقاء الخطب. إلاّ أن الناس ينفرطون إلى بيوتهم مهمومين، لأنّ الليل قد حلّ، ولأن الرسل عادوا من الحدود وذكروا أنّ البرابرة غير موجودين. تُختتم القصيدة بهذين البيتين :
«والآن ما الذي سنكون عليه بدون البرابرة؟ –
كان هؤلاء البرابرة حلاً من نوع ما»
في قصيدة البريكان حارس الفنار انتظار لشبح يكون حلاّ من نوع ما. ولكنْ مَنْ هذا الشبح؟ هل هو من مادة بشرية؟ أم ماذا؟ يبدو أنّ حارس الفنار رمز للشاعر الذي يهدي الآخرين، ولكنّه الآن هو نفسه على وشك الانطفاء كغروب آلهة فاغنر، وهولدرلين. تبدأ القصيدة على إيقاع بحر الكامل. جليلَ التفاعيل فخماً. إيحاءً بجلال المناسبة وفخامة الضيف:
أعددتُ مائدتي. . وهيّأتُ الكؤوس. . متى يجيء
الزائرُ المجهولُ؟
أوقدتُ القناديل الصغارْ
ببقيّة الزيت المضيءِ
فهل يطول الانتظارُ؟»
قد نسمع موجاً بإيقاع أعددتُ مائدتي،ولاسيّما بتكرار حرف الدال، ولكنْ من وراء ستار أو جدار، لأنّ القناديل لا تصمد أوّلاً أمام الرياح لصغرها، وثانيا لأنّ الزيت على وشك النفاد. بهذه المثابة وضعنا الشاعر في حالة تأزّم وترقّب. أي أن الشاعر أدخل هنا، بحذق، عنصر الزمن الذي ارتبط بالقناديل وزيتها. من هنا تأتي أهميّة قوله: «فهل يطول الانتظار؟»
ما الذي يريد البريكان قوله في هذه القصيدة؟ هل حلّ الخراب التام في المدينة أو في الحضارة عموماً، بحيث لم يعُدْ للشاعر من دور، وها هو ينتظر سفينة الأشباح : «ليغيب في بحرٍ من الظلمات ليس له حدود». في تلك اللحظات الحاسمة تمرّ في ذهن حارس الفنار مشاهد مرعبة لما مرّ في هذا العالم من خراب. لكنْ في المقاطع التالية ينفضح أمر حارس الفنار لأن له صفات خارقة لا يتمتع بها بشر:
«أبصرتُ آدمَ في تعاسته، ورافقتُ الجيوشْ/ في أضخم

في قصيدة البريكان حارس الفنار انتظار لشبح يكون حلاّ من نوعٍ ما. ولكنْ مَنْ هذا الشبح؟ هل هو من مادة بشرية؟ أم ماذا؟ يبدو أنّ حارس الفنار رمز للشاعر الذي يهدي الآخرين، ولكنّه الآن هو نفسه على وشك الانطفاء كغروب آلهة فاغنر، وهولدرلين

الغزوات، نُوَتُ بحمل آلاف النعوشْ/ غنّيْتُ آلاف المواسمِ. همتُ في أرض الجمالْ/ ووصلتُ أطراف المحالْ/ ورأيت كيف تُدمّرُ المدنُ المهيبة في الخفاءْ/ شاهدتُ ما يكفي. وكنتُ الشاهدَ الحيَّ الوحيدْ/ في ألف مجزرة بلا ذكرى/ وقفتُ مع المساءْ/ أتأمّل الشمس التي تحمرّ. كان اليومِ عيدْ/ ومكبّرات الصوت قالت : كلّ إنسانٍ هنا/ هو مجرم حتى يُقامَ على براءته الدليلْ»

يبدو أن البريكان يتحدّث عن مفهوم الشاعر الذي لا يموت. الشاعر ساعة يكون شاهداً في كلّ العصور. حتى في المدن الخفيّة في البحار». يتحدث عن الأموات، كما يتحدث عن النياشين وأسلحة القراصنة، وسبائك الذهب، وجدائل الشعر والأصابع المحطمّة النحيلة

يبدو أن البريكان يتحدّث عن مفهوم الشاعر الذي لا يموت. الشاعر ساعة يكون شاهداً في كلّ العصور. حتى في المدن الخفيّة في البحار». يتحدث عن الأموات، كما يتحدث عن النياشين وأسلحة القراصنة، وسبائك الذهب، وجدائل الشعر والأصابع المحطمّة النحيلة. هذه الرحلة البحرية أشبه برحلة فاغنر البحرية، ولكن بدون التفتيش عن الخاتم. (يبدو أنّ البريكان متأثر ببحار فاغنر وهي بلا شك أغرب بحار) قد يكون من المفيد التوقف قليلاً عند نهاية القصيدة :

«أنا في انتظار اللحظة العظمى/ سينغلق المدار.../ والساعة السوداء سوف تُشَلُّ تجمد في الجدارْ/ أنا في انتظار/ والساعة السوداء تنبض – نبض إيقاعٍ بعيدْ/ رقّاصها متأرجحٌ قلقٌ يميل إلى اليمينْ/ إلى اليسارْ/ إلى اليمينْ/ إلى اليسارْ/ إلى اليسار»

كان راوية القصيدة في البداية، قد أعدّ المائدة، وهيّأ الكؤوس، فلا بدّ أنّ حاسّة سمعه كانت في أقصى تركيز بفضل الظلام. أمّا في المقطع أعلاه فتخفت مع: «يشلّ» و«يجمد»، ثمّ بتشبيه نبض الساعة بنبض إيقاعٍ بعيد. بهذه الوسيلة الفنيّة تصعد حاسّة البصر، وهي قلقة ومستوفزة. إنّها الآن متسمرّة على رقّاص الساعة. الزمن بكلمات أخرى هو سيّد الفراغ في نهاية المطاف، ومن قبل كانت الرياح سيّدة الفراغ. لكنْ لماذا كرّر : «إلى اليسار» مرّتيْن؟ هل تعبت عيناه من ملاحقة رقّاص الزمن، فترك نقطة اليمين وركّز في نقطة واحدة. (هذا إذا لم يكنْ في الصورة دلالة سياسية).

قبل الانتقال إلى أخطر مرحلة شعريّة في حياة البريكان، قد يكون من المفيد، رسم صورة شخصيّة له من خلال ما كتبه عنه بعض الذين عرفوه شخصياً.

ذكر رياض إبراهيم :»منذ البداية كان البريكان متألّقاً ضاجّاً بالشعر والحياة، حتى وهو في ملكوت الصمت والاعتكاف... جمعتني وإياه جلسات طويلة وكثيرة. كنت أرقبه خلالها فأجده قلقاً لا يعرف الاستقرار، مرهفاً حسّاساً تؤرقه كلمة في نهاية شطرٍ ما من إحدى قصائده، منشغلاً دائماً بهندسة الفراغ الأبيض للقصيدة لتُشكّلَ بالتالي نقطة واحدة في كينونة الشاعر المتوحّد...» (الملف، ص٩١).

يذكر رشيد ياسين : «كان البريكان يوم التقيته أوّل مرّة، فتى نحيفاً، أدنى إلى الطول منه إلى القصَر، في نحو الثامنة عشرة، أو التاسعة عشرة... ولكنّه كان بجبهته العالية ونظّارته الطبية وبأدبه الجمّ ونبرته الدافئة، يبدو أكبر من سنّه بسنوات...كان محمود ودوداً، متواضعاً، بعيداً كل البعد عن التصنّع، وإن يكنْ من الواضح أنّه كان ذا ثقة عالية بنفسه وقدراته الخلاّقة». يعقد رشيد ياسين بعد ذلك مقارنة طريفة بين شخصيّتي السيّاب والبريكان : «كان السيّاب – بلغة علماء النفس – شخصية انبساطيّة، فيها شيء من عفويّة أهل الريف وانفتاحهم، وشيء من خبث الطفولة ومرحها الصاخب، أمّا البريكان فقد كان – وأظنّه ما زال – شخصاً خجولاً، هادئاً، ميالاً إلى الانطواء، لا يتخلّى عن تحفظه حتى مع أقرب أصدقائه. ولم يكنْ للسياب – رحمه الله – من أسرار شخصيّة، فقد كانت شؤونه الشخصية، حتى تلك التي تتعلّق بحياته العاطفية والجنسية، مادة حديثه المفضلة مع جلسائه على مائدة شرابه الليلية المعتادة في حانات أبي نواس أو شارع الرشيد آنذاك. أمّا البريكان فقد كان دوماً كجبل الجليد العائم لا ترى منه العين سوى سطحه الظاهر، بينما تظلّ تسعة أعشاره محتجبة تحت الماء».

يضيف رشيد ياسين شيئاً مهماً عن شخصيّة البريكان: «لا يشكو ولا يتذمر أمام أحد من أصدقائه، ولا يتخلّى عمّا درج عليه في علاقاته مع الناس من أدبٍ، وسماحة خلق...من دواعي الإنصاف أن أضيف إلى أنّ محموداً لا يدانيه في رفعة خلقه أحد مما عرفت، فطوال هذه السنين التي امتدت من ربيع العمر حتى خريفه المكفهر الموحش، لا أذكر أنّه تفوّه أمامي بكلمة تخدش الحياء، ولا أذكر أنّه تجنّى في حكمه على أحد، أو ذكر أحداً بسوء».

أمّا مهدي عيسى الصقر فيقول : «محمود البريكان قليل الكلام. هو النقيض لبدر شاكر السيّاب الذي يتدفّق في الحديث، وأنه يشرب ويلهو ويروي النكات اللاذعة عن شخصه وعن الآخرين، والذي يترك نفسه عرضة للأهواء – أهوائه وأهواء الغير – تطوّح به كيف تشاء، وتؤرجحه نزوات وغرائز تلتهب وتنطفئ في تتابع يبعث على الحيرة والذهول... كان بدر يحبّ نصب الفخاخ والمقالب لأصدقائه المقرّبين وكان محمود يتفادى هذه المقالب بذكاء. أذكر مرة كنا نزور فيها بغداد (كنت وقتها بالبصرة) وجلسنا في أحد النوادي، فاستغلّ بدر انشغال محمود والضوء الخافت في المكان وعمد إلى سكب مقدار من (العرق) من كأسه في كأس (العصير) امام محمود، على

أمل أن يراه ثملاً في نهاية الجلسة، إلاّ أنّ البريكان اكتشف اللعبة، ولم يتحققْ لبدر ما أراد» (الملف – ص ١٠٧)

لننظر الآن في الأساليب الشعرية التي يستخدمها البريكان، وربما تمثل المراحل الفنّية التي مر بها. لا يمكن تحديد المراحل زمنياً لأنها متداخلة. المرحلة الأولى بدا فيها أسلوب البريكان سردياً، وتنحو قصائده منحى الحكاية، مثل قصائده المعروفة : «أسطورة السائر في نومه»، و«أغنية حبّ من معقل المنسيين» و«عندما يصبح عالمنا حكاية» و«هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقّة».

من خصائص الشعر الحكائي، أنّ تأثيره يتضخم ويتسع من توالي الصور ومراكماتها. أيْ قلّما يعتمد على مفاجأة في صورة أو إيقاع، أو تركيب مبتكر. الزمن فيها ينتقل من لحظة إلى أخرى بصورة عاديّة طبيعية. الأفعال في قصائد كهذه، تأخذ صيغة الفعل الماضي المقطوع الصلة بالحاضر والمستقبل. زمن راكد في مكانه، لا يأتي إليك، والطريقة الوحيدة للالتقاء به هو الذهاب إليه. زمن له صفات الطلل. تمثّل هذه المرحلة نزعة البريكان إلى كشف الحياة الاجتماعية، وبالضرورة الظروف السياسية. اتخذ أسلوب البريكان في المرحلة الثانية، صيغ المباشرة، بحيث أصبح حتى الفعل الماضي لا يشير إلى ماضٍ منقطع، بل إلى حدث لا يزال قائماً في مراحل التكوين، كما في «قصائد تجريدية»، ولا سيما في قصيدته الثالثة «عن الحرية» :

«قدمتمولي منزلاً مزخرفاً مريح/ لقاء أغنيّهْ/ تطابق الشروط/ أوثر أن أبقى/ على جوادي وأهيم من من مهبّ ريحْ/ إلى مهب ريح»

هنا الفعل الماضي: «قدمتمولي»، متواصل مع الحاضر بدليل : «أوثر أن أبقى». بكلمات أخرى فإن ما عرضتموه لي ما يزال قائماً، وأن رفضي ما يزال قائماً.

في هذه المرحلة كما يبدو تميز أسلوب البريكان باستخدام الأسماء على حساب الأفعال، وهذا شيء طبيعي في كلّ شعر ذهني أو منطقي، أو حينما يصل الشاعر إلى قناعات جاهزة كالبديهيّات. قال المتنبي :

جيرانها وهم شرّ الجوار لها/ وصحبها وهم شرّ الأصاحيب/ فؤاد كلّ محبّ في بيوتهم/ ومالُ كلّ أخيذ المال محروب/ ما أوجه الحضر المستحسنات به/ كأوجه البدويّات الرعابيب/ حسن الحضارة مجلوب بتطرية

وفي البداوة حسن غير مجلوب/ أين المعيز من الآرام ناظرة/ وغير ناظرة في الحسن والطيب»

المقطع أعلاه كما لا يخفى خال من أيّ فعل. أمّا البريكان فيقول في قصيدة : «في السقوط الجماعي»:

«دموع الحبّ جاهزة ومختومهْ/ بأنواع القوارير/ عيون الله في كرّاسة التشريح مرسومهْ»

خلت الأبيات أعلاه من الفعل. إذ ما من تفاعل بين الحاكم والمحكوم، فالسلطة قررت وما على المواطن إلاّ الطاعة والتنفيذ. لنتابع القصيدة قليلاً :

«دم الأحبار ممزوجاً بأصناف من الخمر (ولا يكشف عن سرّ المقادير)/ خلاصات من الأحلام –/ في صورة أقراص شراب، حقن في الدم تحت الجلد/ أصوات الصراصير/ مسجّلة لمَنْ يرغبُ/ مجاناً/ فخذْ ما شيءت من سوق الأساطير»

في المقطع أعلاه ثلاثة أفعال فقط: «ولا يُكشَفُ عن سرّ المقادير». عدم الكشف هنا يثبّت كلا الزمن والحركة في الفعل فيجعله أقرب إلى فحوى الأسماء. الوصفة جاهزة ومختومة. لذا فهو فعل خارج عن أيّة عملية في تحضير تلك الوصفة.

الفعل الثاني : «لمن يرغب مجّاناً»، لا علاقة له بالوصفة كذلك.

الفعل الثالث : «فخذْ»، وهو فعل أمر يتشابه والاسم في البناء، أوّلاً، وما من دور له أيضاً.

في المقطع التالي من القصيدة :

«تماثيل من الشمع المظلاّت/ نباتات/ من الإسفنج في المتنزّه العام/ قوانين مثبتة بأطراف المسامير/ على الجماجم الصمّ/ تواريخ/ معاد صنعها من أحدث الآلات/ أخبار تقارير»

يخلو المقطع أعلاه من الأفعال بأيّة صيغة. مجرّد أسماء ذات جرس مخيف. إنّ هذا التماثل القاتل، يكون على أكثره وضوحاً، في البحر الشعري الذي اختاره البريكان بالصيغة الصعبة من بحر الهزج، وقد تراوح بين : مفاعيلن مفاعيلن، ومفاعلتن مفاعيلن. أمّا القوافي فقد تراوحت في ثلاث نبرات حازمة، تسكينها سرّ إرعابها : «مختومهْ، مرسومهْ»، و«قوارير، مقادير، صراصير»، و«مظلاّت، نباتات، آلات». تنوّعها قاتل كتنوّع التعذيب. على أيّة حال، لا تظهر الأفعال في هذه القصيدة، إلاّ في الأبيات الأربعة الأخيرة:

«عن الخبز الذي لم يُخترعْ بعد/ وإذْ يرتجف الإنسان في لحظة تفكيرْ/ يكون الأمر قد تمّ/ وهل للموت تبريرْ».

لا يمتلك هذا الإنسان الذي يعاد تصنيعه من جديد، حسب قالب مُعَدّ للجميع، إلاّ الأفعال الانعكاسية كالحيوان. يرتجف فقط. وحتى أثناء هذا الارتجاف القصير، يكون: «الأمر قد تمّ»، أي لا أهمية للارتجاف. بدأ البريكان قصيدته بالجانب العاطفي أو الغريزي من الإنسان، وهو الحبّ الذي يكون أكثر صدقاً وتأثيراً

إذا ترافق مع الدموع. ولكنّ الدموع هذه المرّة: «جاهزة ومختومة بأنواع القوارير». عاد الشاعر ثانية إلى الغريزة، في نهاية القصيدة أي بالفعل: يرتجف، ولكنّ الأمر قد تمّ. مرّت بنا لحدّ الآن مرحلة البريكان الاجتماعية، وبعد ذلك حلّ تفاؤله بثورة ١٩٥٨ ثمّ خيبته بها، ولكن لكونه شاعراً تربوياً، بالدرجة الأولى، راح يمجّد الحرّية الفردية. ما من شاعر غيره في الشعر العربي كتب عن الحرية الفردية وبنفس العمق.

«جئتم بوجه آخر جديدْ/ لي متقنٌ حسب المقاييس المثاليه/ شكراً لكم. لا أشتهي عيناً زجاجيه/ فماً من المطّاط/ لا أبتغي إزالة الفرق. ولا أريد/ سعادة التماثل الكاملْ/ شكراً لكم. دعوه يبقى ذلك الفاصلْ/ أليس عبداً في الصميم سيّد العبيد».

في الوقت نفسه أمعن البريكان في اختبار جوهر الإنسان، فلعلّ العلّة كامنة فيه. فامتحن أوّلاً أنساق الحضارات وكيف بنيت، وكيف آلتْ إلى السقوط، فأصابه التشاؤم، وسرت إليه عدوى اللاّجدوى. ربّما هذا ما عناه مهدي عيسى الصقر: «وأظنّه مع مرور السنين انتهي إلى قناعة ترى بأنّه يكفي الإنسان أن يقيم له بيتاً متواضعاً آمناً يربّي فيه أطفاله، على أحسن وجه ممكن بلا أحلام في المستقبل، ولا أمنيات بعيدة، ما دامَ كلّ شيء، في نهاية المطاف، عبثاً وقبض ريح» (الملف–ص ١٠٧)

ربما تواطن البريكان إلى هذه القناعة كإنسان، ولكنْ كشاعر لم يخمدْ له توقٌ، فراح يصوغ عالماً جديداً ولكنْ بعقمٍ نيتشوي هذه المرة. تمثل قصيدة : «حارس الفنار»، هذه المرحلة خير تمثيل، وهي بلا شكّ من فضليات الشعر العربي الحديث. نرى أسلوب البريكان في هذه المرحلة، وقد أصبح ذا جرس عالٍ وقور، وفيه ثقة خطيب مصلح، كما أصبحت صوره الشعريّة أكثر كثافة وغموضاً. مع ذلك لم يأت ذلك الزائر الذي انتظره حارس الفنار، فشاخ الزمن في رقّاص الساعة السوداء فوقه، ولم يعدْ لدورانها معنى. الكلّ في انتظار غودو. الكلّ في انتظار البرابرة. من هذا القنوط المرّ، من هذا الإحباط المضني، كان البريكان يعدّ نفسه، لأخطر مرحلة في حياته الشعريّة: مرحلة الاستبطان والتقمّص. ديوان «عوالم متداخلة» (قصائد١٩٧٠ – ١٩٩٢)، يمثّل هذه المرحلة خير تمثيل.

يضمّ هذا الديوان حوالي ثماني عشرة قصيدة، نشرتها مجلة أقلام ضمن ملفّها مع مقدمة تقريبية لحاتم الصكر. في هذا الديوان استقطار لكلّ المراحل السابقة التي مرّ بها البريكان. فيه قناعات راكزة، كتلك القناعات التي يتوصل إليها الحكماء بعد طول تجارب. الجمل مفعمة بالحكمة إلاّ أنّها خالية من الوعظ. في هذا الديوان يتوسّع عالم البريكان، ليشمل المخلوقات الدنيا وحتى الجمادات. فيه أيضاً اكتشافات بصرية وسمعيّة لم يعرفْها البريكان من قبلُ. أنهار غامضة تحت الأرض، «لا صوت لها ولا شكلَ لها» و«لا أثرلها في أيّة خريطة، و«لا في أيّ دليل سياحي» كما يقول. من قبل، لم يكن البريكان يرى في الصخرة إلاّ وسادة عند التعب، ولكنّه في ديوان «عوالم متداخلة يعرّفنا على ستة أنواع من الصخور في قصيدته الغريبة: «دراسات في عالم الصخور». في هذه الصخور نقرأ فيزيائيّتها وأسرارها. نقرأ فيها حزنها وشعرها، ودفء أمومتها. يقول باسم المرعبي (في مقدمته لما اختاره من شعر البريكان): «إن قصائده مثل «دراسات في علم الصخور» – بشكل خاص – تذكّر بطبيعة البحث العلمي من حيث التقصّي والاستغراق، ربما بسبب مباشر من طبيعة الموضوع، كذلك بسبب من الحرفية العالية والإحكام حتى لَتأخذ القصيدة صفة «العلمية» لا أكثر».

أمّا في قصيدة «نوافذ»، فلا يركّز البريكان نظرنا على نافذة واحدة، أو على نوافذ متشابهة. ثماني نوافذ مختلفة. نافذة فتاة يلوح ظلّها مرّة أو مرّتيْن خلف الستارة، ونافذة كسيح يحاور الفراغ، ونافذة عجوز تمتدّ يدها المعروقة، لتعرف الوقت، وهل توارت الشمس. مشهد الطفل حيث يُسحب إلى الداخل...إلخ يختتم البريكان هذه النوافذ بـ «نافذة الشاعر» : «يفتحها للنور والريح وعطر الأرض/ يهجم منها صخب العالم/ يغلقها كأنّما لآخر الزمان/ ومثلما يُغلق تابوت إلى الأبد».

في ديوان «عوالم متداخلة قصائد نفيسة، كم كان بودّي أن أتوقّف عند كلّ قصيدة، لولا قصر الوقت. ولكن يمكن القول، إنني لو سئلتُ عن أفضل أربعة دواوين عراقية ظهرت في القرن الماضي، لكان ديوان «عوالم متداخلة» واحداً منها وعن جدارة. هل تنبّأ البريكان بموته؟ أغرب تنبؤ:

«على الباب نقرٌ خفيفْ/ على الباب نقرٌ بصوتٍ خفيض ولكنّ شديد الوضوحْ/ يعاود ليلاً. أراقبه. أتوقّعهُ ليلة بعد ليلهْ / أصيخ إليه بإيقاعه المتماثلِ/ يعلو قليلاً قليلا

ويخفت/ أفتح بابي/ وليس هناك أحدْ/ من الطارق المتخفي؟ تُرى؟/ شبح عائدٌ من ظلام المقابرْ/ ضحيّة ماضٍ مضى وحياة خلتْ/ أتتْ تطلب الثأر؟/ روح على الأفقِ هائمة أرهقتها جريمتها/ أقبلت تنشد الصفح والمغفرهْ/ رسول من الغيب يحمل لي دعوة غامضهْ/ ومهراً لأجل الرحيل».

دعكَ يا محمود من شيكسبير، وهاملت، وشبح والده دنكن، وافتح الباب للطارق الصامت وامض معه. إمض معه. لا مفرّ من الرحيل يا عزيزي محمود.

مجلة «شعر» - الروافد والتشكّلات (محمد الماغوط وبول شاوول)

حبيب بوهرور

ناقد وأكاديمي جامعي، الجزائر

خلقت جماعة «شعر» ابتداء من العام ١٩٥٧م تاريخ صدور بيان الكتابة الجديدة ليوسف الخال[1] مناخا فكريا وتيارا إبداعيا متميزا عن كل التيارات الفكرية، والإبداعية التي سبقته، سواء من حيث الطرح التنظيري للشعر أومن حيث تفعيل هذا الطرح من خلال الإبداع المتفرّد الذي تمثل في الشعر الجديد بنوعيه الشعر الحر وقصيدة النثر، هذه الأخيرة وجدت الأرض الخصبة التي نمت وازدهرت فيها، فقد سجل أن أول اهتمام جدي بالشعر المنثور كان اهتمام جماعة «شعر» اللبنانية التي صدرت شتاء ١٩٥٧ م، وكانت أول مجموعة طبعت لواحد من جماعتها هو أنسي الحاج بأشهر، ثم تبعهما شوقي أبو شقرا ويوسف الخال وفؤاد رفقه، وآخرون، ولكن الملاحظ أن تسمية الشعر المنثور لم تصبح (قصيدة نثر) إلّا بعد اكتشاف أدونيس كتابا فرنسيا عنوانه (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لكاتبته (سوزان بارنار).

- *جيل مجلة شعر بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر أضحى يمثل جيل الرؤيا الشعرية الحداثية، لأن الحداثة في تمظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر.*
- *الماغوط: من خصائص التشكيل الشعري عنده ضمن إطار القصيدة الشفوية تكثيف الصورة الشعرية ذاتها، بحيث يستطيع المتلقي أن يحيد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية.*
- *شاوول: يبحث دائما في كيمياء الشعر وأحلام اليقظة الما ورائية، ووعيه التصوفي، وكتابة كل ما يخطر على باله وتدوينه في كل لحظة لأنه القادر على خلق كينونة الأشياء.*

وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٥٩م في باريس، وبعد شهور من صدوره كتب أدونيس مقالا عنوانه (في قصيدة النثر) نشره في مجلة «شعر» شتاء عام ١٩٦٠م[٢]، فكان أول من أطلق على هذا النوع من الكتابة تسمية (قصيدة) كما فعلت سوزان برنار، ولم يكتف بذلك فقد نشر قصيدة نثر عنوانها «مرثية القرن الأول «في العدد نفسه من مجلة شعر، فبدت مقالته وكأنها مقدمة لقصيدته النثرية»[٣].

وفي عام ١٩٦٠ أصدر الشاعر أنسي الحاج ديوانه الشعري «النثري» الموسوم بـ«لن» وكتب مقدمة يُنظّر فيها للنوع الشعري الجديد أي قصيدة النثر، اعتمد فيها على أفكار سوزان بارنار في كتابها السابق، فطرح إشكالية صياغة الشعر من النثر وقدرة الشاعر على توليد نصوص شعرية من أعمال نثرية، لكون الآداب العالمية كلها أنتجت في نثرها شعرا عظيما، لأن الشعر لا يقف عند حدود الوزن والقافية أو البحر والرويّ .

وقد مثّل الحاج لهذا «بنشيد الانشاد» في العهد القديم من الكتاب المقدس وبشعر سان جون بيرس[٤]، أي عوض الإيقاع النمطي بالرؤيا الشعرية أو الكيان الواحد المغلق على حدّ تعبيره الذي تزيد من تفاعله فرادة التجربة وعمقها.[٥]

ويتحدد دور مجلة شعر في مساعدة قصيدة النثر وإعلاء شأنها ونشرها وتأكيد فنيتها في النقاط الآتية:

أ– التكفل بنشر الدراسات التي تتعرض بالنقد والتحليل (الإيجابي) للدواوين الشعرية الحداثية التي تتخذ من قصيدة النثر أنموذجا للكتابة والثورة، كما تكفلت المجلة أيضا بنشر الدراسات الشعرية النظرية، ودواوين شعرية متميزة. ففي العدد الحادي عشر من مجلة شعر، ظهرت أول محاولة تنظيرية للتوجه الجديد، ممثلة في مقالة أدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» فقد وُضحت في هذه المقالة تأثيرات المفاهيم السريالية على أدونيس، فإذا به يعرف الشعر بأنه رؤيا وكشف، وإذا به يعتبره نوعا من المعرفة ونوعا من السحر، وتغيير في نظام الأشياء والنظر إليها. بل إنه يرى أن الشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويحجب واقعا أغنى، وراء وقائع العالم...»[٦]

ب ـ تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية وذلك دون التزام القافية والوزن وهذا ما جعلها تمثل أنموذجا –للاحتذاء – وممارسة طقوس كتابة جديدة.

ج ـ تثبيت مفهومات جديدة تصّب في خدمة قصيدة النثر أهمها :

١. التشكيل الموسيقي الجديد البعيد عن الإيقاعية التقليدية.

٢. تحرير اللفظ من سلطة الشعر من خلال هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.

٣. كتابة القصيدة وقراءتها كبنية رؤيوية مغلقة ومتكاملة في الوقت نفسه، والدعوة للتخلي عن التفكك البنائي الذي يقدم على الشكلية «باعتبار أن قصيدة النثر ذات شكل قبل كل شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد منظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي، التي تراقب التجربة الشعرية وتقود توجيهها.»[٧]

وتلتقي هذه المفاهيم مع البرنامج الشعري ليوسف الخال مؤسس مجلة شعر، الذي يمكن قراءته في النقاط الآتية:

* التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.
* تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة.
* الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.
* الإنسان في ألمه وفرحه، في خطيئته وتوبته، في حريته وعبوديته، في حقارته وعظمته، في حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.
* وعي التراث الروحي العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هو، دون خوف أو تردد.
* الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي، وفهمه والتفاعل معه.

* الإفادة من التجارب الشعرية التي حققّها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.[٨]

د – إعلاء شعار الاحتواء الإبداعي المتميز دون إقصاء، حيث مثلت المجلة إطارا للتجارب الشعرية الجديدة وميدانا للشعراء الشبان الروّاد في ميدان قصيدة النثر.

وكان مناخ نشاط جماعة شعر أكثر ملاءمة لتفعيل الرؤى والأفكار والطاقات التجديدية، أكثر من أي مناخ سابق بحيث اجتمعت مجموعة من الأسباب عجّلت بانتشار أفكار الجماعة انتشارا واسعا في الساحة الأدبية والإبداعية العربية نذكر منها ما يأتي:

١– تنامي التوجّه نحو الآخر الأوروبي فكريا وإبداعيا، من خلال بعث حركية التجربة الأدبية خاصة من الثقافة الفرنسية والثقافة الأنجلو أمريكية، فقد قرأ أعضاء الجماعة بشغف كبير إشراقات رامبو، وفصله في الجحيم وأزهار الشر وسأم باريس لبودلير، وأناشيد مالدورور للوثر يامون، فوقفوا على «ترجمات النتاج الغربي من الشعر خاصة ممّا أثبت أن موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي تزخر بها، وصورها ووحدة الانفعال والنغم فيها عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون حاجة إلى وزن وقافية[٩].

كما كان لصدور كتاب الأديبة والناقدة الفرنسية سوزان برنار «قصيدة نثر من بودلير حتى الوقت الراهن» أثرٌ كبيرٌ رسم وحدّد كلّ مفاهيم الشعرية الحداثية الجديدة عند جماعة شعر، فقد كتب الأستاذ الشاعر رفعت سلامّ في التقديم لترجمة كتاب سوزان برنار قائلا:

«لكتاب (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لسوزان برنار تاريخ عربي، وفاعلية مؤكدة في الشعرية العربية منذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٥٨م بباريس، بل ربما كانت فاعليته، عربيا، أعمق وأفدح من فاعليته فرنسيا، في مجاله الحيوي الأصلي، مفارقة تضيء في بعض وجوهها آليات التفاعل الثقافي وأشكالها العربية... وطوال هذه السنين–قرابة الأربعين سنة–ظل الكتاب هاجسا أساسيا لدى شعراء الحداثة العربية، فكان غائبا حاضرا، في آن، غائب بالفعل؛حاضر بالقوة، لكنه الغياب الذي لا يفضي إلى نسيان، بقدر ما يفضي إلى التشبث بالغائب، ليصبح حضورا فادحا، بلا غفران، انه نوع من المهدي المنتظر.»[١٠]

٢ – ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه أمام الرغبة في معايشة الواقع المعيش، بعيدا عن المعايشة الوصفية الغنائية، وإنما خلق فضاء عالم جديد يوازي ويعادل العالم الموضوعي المعيش، إنها لحظة خلق القصيدة الرؤيا كمظهر من مظاهر الحداثة، وهذا ما عملت الجماعة على تجاوزه وتجسيده خاصة إذا علمنا «أن قصيدة النثر قد جاءت في سياق ملمح الحداثة وهو التجاوز.وتخليها عن الوزن أو الإيقاع الخارجي ربما يكون أهم خطوة من خطوات هذا التجاوز، لأنها الخطوة التي بدأ بها ألف ميل مسيرة قصيدة النثر.»[١١]

٣– ميل الكثير من شعراء الخمسينات إلى «الكتابة بالنثر»، خاصة الشعراء الواقعيين والشيوعيين الذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب، بل في الجو والأداء خاصة عند عبد الوهاب البياتي، ونذير طعمة، و جبرا إبراهيم جبرا، وقد تميزت كتابات هؤلاء بالعمل على تبسيط الجملة الشعرية انطلاقا من بساطة المفردة وبساطة التركيب بحثا عن جماهيرية الشعر ومقروئيته الواسعة بين أفراد الشعب.

في ظل هذا المناخ رسمت مجلة شعر استراتيجية قصيدة النثر كملموس حداثي مبني على تجسيد لحظات الرفض، وفق محمول من محمولات الحداثة، فليست «قصيدة النثر في تجاوزها الشكل القديم مجرد رفض له، وإنما هي جزء من مؤامرة على التقليد الذي لا يعكسنا. ولهذا فهذه الخيانة ليست شرفا فحسب بل هي قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي تجاه هذا التقليد الذي يشبه سجنا شرط التحرّر منه هدمه حتى على ما فيه».[١٢]، خاصة إذا لاحظنا أن قصيدة النثر التي تدعو إليها هذه الجماعة هي قصيدة تعمل على أن تفارق القصيدة العمودية، مفارقة شكلية ومضمونية لا رجعة فيها. وهذا عكس قصيدة التفعيلة التي ظلت محتفظة بعلاقات مختلفة مع النمط القديم، بشرط ألا يفهم من هذا إحداث

قطيعة تامة أيضا مع التراث، «لأن قصيدة النثر كما عرفنا قبلُ لها صلة بهذا التراث بإحالتها إليه، سواء منه القديم، حين وصلها عن طريق التراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المنثور وإرجاعها إليه إرجاعا رئيسا .»[١٣]

تعرف موسوعة «برنستون» للشعر والشعرية « Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics» ، قصيدة النثر على النحو الآتي: «هي قصيدة تتميز بإحدى، أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تُعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك...وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحر(Free Verse)بأنها لا تلتزم نظام الأبيات، وعن قصيدة النثر بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة. وقد تتضمن قصيدة النثر رؤيا داخلية وأوزانا عروضية. ويتراوح طولها على وجه العموم، بين صفحة (فقرة أو فقرتين)وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد توتراتها وأثرها، وتصبح تقريبا نثرا شعريا.»[١٤]

يتضح من التعريف الموسوعي السابق لقصيدة النثر أن هذا اللون من الأدب في الشعرية الغربية التي تمثل الرافد الأساسي لجماعة شعر، هو مُحكم التعريف، محدد الأدوات وواضح الغايات خاصة عند الفرنسيين، الذين عُدّوا رواد هذا التشكيل الشعري المتفرد والجديد، في حين جاءت المفارقة الكبرى في استراتيجية جماعة شعر أنهم تبنوا التعريف السابق وانطلقوا في التنظير لقصيدة النثر من نقطة انتهاء النقد الفرنسي– فيما أرساه من مفاهيم خاصة عند سوزان برنار–دون أن يكون لديهم النموذج الإبداعي التطبيقي «وهو ما فعله كل من أدونيس في مقالته بمجلة شعر اللبنانية عدد ١٤ لسنة ١٩٦٠م، وأنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن»، وفخري صالح في مجلة فصول المصرية، وغيرهم من النقاد ممن سار على نهجهم، ومن الدلائل التي تؤكد على تبني تعريف لقصيدة النثر يبتعد تماما عن تواجدها الفعلي في الوطن العربي، أن الذين تبنوا هذا التعريف من الشعراء والنقاد عادوا مرة أخرى لهدم ما تبنوه، بل بلغ الحد تبني عكس ما كان تماما، سواء على مستوى النصوص الإبداعية، أم على مستوى النقد والتنظير»[١٥].

لهذا مثلت جماعة شعر، في تقديري، الحلقة الشاذة من حلقات الشعرية العربية بامتياز. لأنها أقرّت بضرورة الهدم والبناء ولكن دون أن تُنَمّطَ ما تبني ولا تشكّل ما تؤسس.فلقد حاول بعضَ أعضائها وعلى رأسهم أنسي الحاج وأدونيس، ويوسف الخال تثبيت بعض المفاهيم الأولية لقصيدة النثر بالرغم من إيمانهم أن الثابت شكل جاهز والنمط قيد يعيق الرؤيا والتحديث، فحددوا خصائص قصيدة النثر التي احتوت ضمنيا على مبادئ اتجاههم في الكتابة والثورة، هذا ما يعرضه الدكتور رفعت سلام في النقاط الآتية :

أ– يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلاّ عضويا مستقلا، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في القصيدة.

ب – هي بناء فنيّ متميز.فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

ج – الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.»[١٦]

أما أنسي الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه «لن» تعريفا لقصيدة النثر ركزّ خلاله على ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالإرثيين إلى أنموذج الإبداعيين يقول:

«...لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا، لا قطعة نثرية فنية، أو مُحمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (الاختصار)، التوهّج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة... لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المتناقضات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثر الكلّي المنبعث من وحدة عضوية واحدة..»[١٧].

وأرى أن هذا الكلام لأنسي الحاج ما هو إلا صدى

مباشر لكلام سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، أي البحث عن تحقيق الإيجاز تجنبا للاستطرادات والإسهامات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثم التوهّج وصولا إلى مجانية القصيدة ذاتها. تقول:»...وقد حاولتُ الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصبح قصيدة حقا لا قطعة نثرية منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقًا بدونها لا وجود لها...»[١٨].

أما الفقرة في النص الأصلي فهي على النحو الآتي :

«..j'ai tenté d'indiquer …les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est a dire soit vraiment un « poème » et non un morceau de prose plus ou moins travaillé : brièveté, intensité, gratuité sont pour lui ,nous l'avons vu, non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des élément constitutifs sans les quels il n existe pas ... »[١٩]

وأعتقد أن الحاج قد سلمّ تماما بمعطيات برنار، إلى درجة أنه لم يستطع أن يخلع على مقتبساته من برنار طابعا شخصيا، واصطلاحا أقرب إلى الإبداعية منه إلى النقل الحرفي، هذا ما يتضح في الترجمة الآتية للشروط الثلاثة :

أنسي الحاج	Suzanne Bernard
الإيجاز	Brièveté
التوهج	Intensité
المجانية	Gratuité

وقد أثنى أدونيس على تنظيرات الحاج وإبداعاته في مجال التأسيس لقصيدة النثر العربية، في رسالة بعثها إليه من باريس أوائل العام ١٩٦١م. تحدّدت من خلالها الفلسفة العامة لجماعة شعر من جهة، وفلسفة قصيدة النثر من جهة أخرى، يقول في بعض منها:

«..يُسمينا الإرثيون «الفوضى». يسموننا أيضا «الخيانة». هكذا نبدو في أعينهم. للمرة الأولى، لا يخطئون النظر. فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا. في ذلك العالم الممغنط بالجيف المقدسة.ولا نكتفي، بل نقنع الجيوش بالخيانة، كما تقول: يعني، نقنعهم بالفوضى أيضا.»[٢٠]

ويتضح مما سبق أن نون الجماعة التي يستعملها أدونيس والتي تعود بالضرورة الى جماعة الشعر، هي حدّ تجسيد الفصل بين الأنا والآخر في تمظهراته المختلفة، الأنا الفوضوية، الهدامة، الخالقة، الحالمة برؤيا تتجدد بتجدد الرائي ذاته، فلا تقع في سوداوية النمط ولا سلطوية الإرث تمارس الرفض الذي يهزّ العالم في لحظة مخاض القصيدة، وتعلن التأسيس من منبر الحرية الإبداعية يقول:

«هكذا نخطط وجودا يجعل الوجود حولنا غريبا، يمحوه، يسلبه الحضور، هكذا نسقط ونجد خلاصنا في السقوط، هكذا نعلن أنفسنا غواة وخائنين.الهاوية تأتي معنا، نعرف ذلك، سنعمّقها، سنوسّعها، سنصنع لها أجنحة من الريح والضوء...المكان يقاومنا، الأشياء تقاومنا، الماضي والحاضر يقاومنا، البعيد وحدة معنا، ولا سلاح لهذا البعيد غير حضورنا الشعري »[٢١] .

وذهب أدونيس في خطابه إلى أنسي الحاج، إلى تحديد موقف الجماعة المرحلي[٢٢] من التراث. فرفض الانزواء في إحدى زواياه المقدسة لأنه لا يعدو أن يكون جزءا من حضورنا وليس هو حضورنا ذاته، يقول :

«**ليس التراث مركزا لنا. ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع. وما سواه والتراث من ضمنه، يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا ؟ لن نخضع، سنظل في تواز معه، سنظل في محاذاته، وقبالته، وحين نكتب شعرا سنكون أمناء له، قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إن الشعر أمام التراث لا وراءه. فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن... من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدم نتاجهم إلاّ صورة الصورة، أما نحن فنخلق صورة جديدة** »[٢٣].

وتتضح مما سبق أسس التنظير للنوع الشعري الجديد عند الجماعة عموما وأنسي الحاج وأدونيس على وجه التخصيص، بحيث لم تعد قصيدة النثر مجرد ثورة شكلية ومضمونية في الحركة الشعرية العربية

الحديثة بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقتها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها، باستقلاليتها ورقيّها. وحين يعود أدونيس بذاكرته إلى مرحلة تأسيس مجلة شعر وبعث قصيدة النثر كملمح من ملامح تجسيد الحداثة الشعرية، يطرح ثلاثة مبادئ أساسية كانت وراء تشكيل النموذج الجديد بعيدا عن المفاهيم الفرنسية «البرنارية» التي سادت حينها فيقول :

«وقد تبنينا ما اصطلحنا على تسميته بـ«قصيدة النثر، انطلاقا من ثلاثة مبادئ (مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية) أوجهها فيما يأتي:

* الأول هو أن الشعرية العربية لا تستنفدها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنيا، وأن هذه اللغة تزخرُ بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب يتعذر أن نضع لها حدا نهائيا تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية.

* الثاني هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرّق والأشكال القائمة على الوزن وتؤاخيها، بما يغني اللغة الشعرية العربية، وينوّعها ويعدّدها، وفي هذا إثراء للمخيلة وللذائقة أيضا.

* الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها، إبداعيا، على خريطة الإبداع الكوني بخصوصيتها لكن في الوقت نفسه بانفتاحها ولانهائيتها، تفاعلا ومقابسةً وحوارا»[٢٤]

تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركّب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرّد والحسّي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بنيات إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد(المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية خيطية تتفاعل كلما زاد إشراق الكلمة وتوترها الشعري

من هنا نستطيع أن نقول إن جيل مجلة شعر بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر أضحى يمثل جيل الرؤيا الشعرية الحداثية، لأن الحداثة في تمظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر، فالمبادئ الأدونيسية السابقة لا تجسد التحوّل في النظر إلى الموروث الفني و«الإبداعي» العربي وإنما تمثل في تقديري مرحلة انتقال نحو تفعيل الرؤيا إبداعيا عبر ّ قصيدة النثر، فقد «كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا. من هنا فإن كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء؛وقفز خارج منطقها يفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء. ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محدّدة بقابلية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعي الفني له... »[٢٥].

لهذا ثارت نظرية الشعر عند الجماعة على التقسيم التقليدي السلفي للقصيدة العربية حين تنظر إلى العالم نظرة حسية، تُشيِّئُه تارة وتجزئه تارة أخرى، فلا تعكسه إلاّ ظاهريا من خلال الوصف. في حين تتشكّل الرؤيا كمشروع فكري وإبداعي انطلاقا من مراجعة الثوابت السابقة، فتهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح القصيدة الرؤيا قصيدة لا تتحدث عن العالم بل تحدث العالم، لأن «القصيدة السلفية تنقل العالم مجسما إلى أشياء، في حين أن القصيدة الرؤيا تكتشف العالم في كُلّيته الحقيقية، في وحدته الكونية...الشاعر الرؤيوي يكتشف الأشياء. وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساسي.»[٢٦]

إنّ المتتبع لمسار قصيدة النثر عند جماعة شعر، ومن انتسب إليهم في مرحلة الستينيات، يدرك مباشرة أن التنظير السابق حول «القصيدة الرؤيا» قد تجاوز جانبه المجرّد، وأضحى تنظيرا يجد مسوغات تفاعله داخل الصراع الاجتماعي والفكري في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما جعل قصيدة النثر تصطبغ –في تقديري–بالصبغة الإيديولوجية، إيمانا من الشاعر أن الأدب (الشعر) هو تعبير عن أيديولوجيا كيفما تجلى أو تمظهر، من هنا ثُبِّتَ الشكل وتعدّدت الرؤيا التي أسست لها جماعة شعر، وكتب على أساسها أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط، وظهر تيار جديد من الشعراء لا يميل إلى إثارة الأبعاد الميتافيزقية بقدر ما يطرح ويصدّر لأفكار إيديولوجية وقومية ووطنية ضمن إطار الشكل المتفرّد الجديد؛ فانقسمت قصيدة النثر إلى قسمين، قسم يرتكز على مبادئ الجماعة في ربط النص الشعري بالرؤيا، وقسم ثان يرتكز

على شحن اللغة العادية والكلمة اليومية بالطاقة الشعرية كفارق جوهري بين كلام الشعر والكلام النثري العادي، وهذا ما اصطلح عليه جمال باروت «بالقصيدة الشفوية وهي القصيدة التي تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة. حيث تلتقط توتر الحياة اليومي، وشرائحها، وصيرورتها ولحظاتها الإنسانية المستمرة، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية، لتكون وجدانا فنيا لها»[٢٧].

ويذكر باروت أن محمد الماغوط يمثل النموذج الشفوي لقصيدة النثر، خاصة بعد ديوانه «حزن في ضوء القمر» الصادر عام ١٩٥٩م و«غرفة بملايين الجدران» ١٩٦٤م، أي بعد مرحلة التنظير الأولي لقصيدة النثر من طرف الحاج وأدونيس، فإذا كان الحاج بديوانه «لن» يعكس الجانب الرؤيوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية.[٢٨] ويختلفان في نقاط أساسية يمكن حصرها فيما يأتي:

أولا: اعتماد قصيدة الرؤيا على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكريةوالطروحات الثقافية والفنية، حيث تصبح الجملة مجموعة من الإشارات والعلامات المشفّرة التي تحيلنا نحو اكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة بعيدا عن الوصف. أما القصيدة الشفوية فغايتها إعداد الكلمة العادية التي تلقي طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الإخبار والوصف والتقرير.

ثانيا: تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركّب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرّد والحسّي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بنيات إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد(المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية خيطية تتفاعل كلما زاد إشراق الكلمة وتوترها الشعري.

ويكشف محمد جمال باروت هذه الفروق في الثنائية الآتية :

– القصيدة الشفوية	– القصيدة الرؤيا
– البعد الواحد	– تعدد الأبعاد
– الصوت المفرد	– تعدد الأصوات
– المناخ الغنائي	– المناخ الدرامي
– البنية الخيطية	–البنية الشبكية (التركيبية)
–الأشياء الصغيرة(الجزئية)	–الرؤيا الكلية(الشمولية)
– الكلام	– اللغة
– حركة الشعور في الكلام	– حركة الرؤيا في الصور[٢٩]

أما نقاط الاشتراك والتوافق بين القصيدة الشفوية والقصيدة الرؤيا فقد حصرها الدكتور عبد العزيز موافي في نقاط عديدة نذكر منها ما يأتي:

* اتخاذ اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير.
* الاستناد على الحدس الانطباعي الحسي .
* البحث عن شعرية النص، والعمل على نفي شعرية الجملة.
* اكتشاف الشعرية في العالم، لا إضفاء الشعرية عليه.[٣٠]

ومن نماذج الماغوط في القصيدة الشفوية في مرحلة الستينيات، نصه الموسوم بـ(الهضبة) والذي استمد ثقافته من الكلام اليومي، وشُحنت كلماته بطاقات شعرية أبعدته عن الكلام النثري وقرّبته أكثر فأكثر من الشعر المفعم بالتواترات الغنائية، القريب إلى الغموض، ولكن من دون الولوج إلى متاهات الرؤيا وأعماق الذات فقصيدة الهضبة عبارة عن رؤية تلامس الواقع المعيش للشاعر في إطار حركية المجتمع والوطن، ضمن فضاءات تعبيرية رؤيوية شفافة ابتعدت عن الإيغال السريالي يقول :

لا تصفعني أيها القدر
على وجهي أمتارٌ من الصفعات
ها أنا
والريح تعصف في الشوارع
أخرج من الكتب والحانات والقواميس
خروج الأسرى من الخنادق
أيها العصر الحقير كالحشره
يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف
وبالثقاب بدل البراكين

إذا كان الحاج بديوانه «لن» يعكس الجانب الرؤيوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية

لن أغفر لك أبدا
سأعود إلى قريتي ولو سيرا على الأقدام
لأنشر حولك الشائعات فور وصولي
وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي
كالفارس بعد معركة منهكه
بل كما تعبر الكلاب المدربة حلقاتِ النار
سأعبر هذه الأبواب والنوافذ
هذه الأكمام والياقات
محلقا كالنسر
فوق خفر العذارى وآلام العمال
باسطا جناحي كالسنونو عند الأصيل
بحثا عن أرض عذراء
كلما لامسها كوخٌ أو قصر
أميرٌ أو متسول
وثبت جامحةً في الهواء
كالفرس الوحشية إذا مسّها السرج.
أرضُ،
لم توجد ولن توجد إلا في دفاتري.
حسنًا أيها العصر
لقد هزمتني
ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق
مكانا مرتفعًا
أنصبُ عليه رايه استسلامي.[٣١]

ومن خصائص التشكيل الشعري عند الماغوط ضمن إطار القصيدة الشفوية تكثيف الصورة الشعرية ذاتها، بحيث يستطيع المتلقي أن يحيد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية الماغوطية، إنه « يتوجه إلى الحس مباشرة، ويتكئ على مفردات وصور حسية باستمرار، إن التشبيه بكافة أقسامه والاستعارة بلونيها، كلها مادية حسية باستمرار في شعر الماغوط...وفي الحقيقة لا يمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الماغوطية، إلا إذا قرأنا القصيدة كاملة، وهذه خاصية الشعر الرفيع الذي يشكل نسيجا عضويا واحدا لا انفصام فيه. »[٣٢]

وتتضح هذه اللغة الشفوية في ديوانه «حزن في ضوء القمر»أين يعود بنا إلى المنابع الأولي للشعر، حيث تتفاعل الرؤية الحسية داخل بنية القصيدة لتولّد لنا إيقاعا موسيقيا يتسلل إلى نفوسنا، حينها ندرك أن القصيدة الشفوية الماغوطية هي قصيدة «جماهيرية» بامتياز، يمتزج فيها الحزن بالثورة والحرية، يقول:

..فأنا أسهر كثيرا يا أبي
أنا لا أنام
حياتي – سواد وعبودية وانتظار
فأعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي، وحبيبتي وأشعاري[٣٣]

أما قصيدة الرؤيا فتعدّ قصيدة الشاعر اللبناني بول شاوول[٣٤] «وجهك الغياب الأقصى» نموذجا رؤيويا لقصيدة النثر في ذات المرحلة بامتياز، فمنذ عام ١٩٧٤م تاريخ صدور «أيها الطاعن في الموت»، أولى مجموعاته الشعرية، يواصل شاوول تشريع كتابته على التجريب والاختبار، منقّباً عن الكنوز والينابيع والغيوم والأمطار العالية، كاشفاً الآفاق، ، متابعاً مهمة الشاعر المطلقة في ارتياد الحرية والمجهول، معلّياً الجسور التي تقرّب بين الثقافات وجوانب المعرفة.حيث العمل على استحضار اللاوعي كآلية من آليات الكتابة الفوضوية المكثفة والمجانية. الأمر الذي يسهم أكثر فأكثر وعن قصدية (إرادية) في غموض وإبهام قصيدة النثر، فقد أصاب لغتها تفكك في العلاقات، بتفريغ المفردات من دلالاتها المعروفة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة، فتغربُ التراكيب والصور ويغمض المعنى ويتبهّم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحت هاجسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا، والرؤيا في قصيدة النثر تتغذى بشكل رئيسي من عالم اللاوعي[٣٥].

يقول بول شاوول :

ثم استدرت
كان وجهك الغياب الأقصى
طاعنا في الليل
كلماتك الأبجدية بين
شقوق الساعات
زهرة الجمر على رماد الجفن
لو كان البؤبؤ ينعم بالحمّى
لو كان الصدر صفحة السكون

رعشة تخلي الحواشي
يتفرّد الموت على عري الحلبات والأسوار
إذا ارتفعت بين لحظات الدم
يتموّج السهل تحت
ثقل الريش والغناء
ضربة في العدم
يهتز رنين الوادي
وتعم الفجاج
في الأيدي المصلوبة بين النسيان
من سوف يشرق بعد الطوفان
بعد البرقة الأخيرة التي تشعر الحجارة والعروق
بعد ليلة الصيف التي تلمع في كل النجوم
كان وجهك الغياب الأقصى
حتى قلت الفجر الفجر
كل تلفت حجرٌ للذكرى
أهرام الوقت المقطوع
لو تدخل ملامحي الجدران
(حتى تنفجر الغصة)
(حتى أُبتر على ضفة الثانية كالوداع)
عريٌ يغبط طلوع المأساة
آه ! يا حارس العبث
يدٌ تدغدغ ثمر البحر
جسد يحفظ الحضور
عندها عبرت أحد الفصول
وأغلقت عليك.....[٣٦]

لقد أحالنا النص السابق إلى مقاربة مستوي التشكيل الرؤيوي عند بول شاوول، فهو الشاعر الإشكالي والمثير للجدل منذ ظهوره في بداية السبعينيات، حيث رفض الدخول في عباءة الآخرين أوفي عباءة النقد المؤدلج حينها، وما زال يرفض الاستسلام للمعايير الجَاهزة. كما يرفض الاستسلام لغواية الإعجاب، لذلك كانت تجربته الشعرية، في تقديري، عبارة عن مقترحات جديدة للقصيدة المعاصرة المتشكّلة في إطار قصيدة النثر؛من خلال العمل على التدمير البنيوي للقصيدة التقليدية، وتدمير اللغة المركبة للتشكيل التقليدي ذاته، ومع هذا وذاك يصرّ علي تدمير الذات بمعني التجاوز المستمر لها، وبمعنى التجريب الذي لا يتوقف، انه التجريب المبني على فلسفة الحداثة المستمر بحثاً عن المجهول، أو طلباً للحرية التي لا تحدها حدود النقد، لأنّ النقد مطلق والشعر نسبي، ولذلك فهما لا يلتقيان وفق مبادئ الكتابة الجديدة.

ويتضح مما سبق أن الشاعر وفق الرؤيا «الشاوُولية» يجب أن يبحث دائما في كيمياء الشعر وأحلام اليقظة الما ورائية، ووعيه التصوفي، وكتابة كل ما يخطر على باله وتدوينه في كل لحظة حتى لا يعاني من الإخفاق الشعري، لأنه القادر على إعادة خلق كينونة الأشياء وتحويل الزمن إلى إبداع شعري ، به ينتصر على فنائه الذاتي كإنسان.

وقد تجلت هذه الرؤيا في الكتابة عبر مساره الإبداعي إلى غاية دواوينه الأخيرة حيث يقول في ديوانه «بوصلة الدم»:

وتنتظر منقارا يفجر الصخور
وتنتظر طفلا يزيل الحدود بين الطبشور والثلج بين
الحديد والليلك بين الحجر والحمامة
وتنتظر فصولا تنشر حريتها في الينابيع والأمطار
والهواء[٣٧]

ويتضح التحطيم البنيوي لنمط القصيد العربية التقليدية، بل حتي لتجارب الشاعر في ميدان قصيدة النثر نفسه، من خلال ديوانه الموسوم: «كشهر طويل من العشق» أي عمد شاوول إلى تقسيم الديوان تقسيما رؤيويا نابعا من ذاته الرافضة للأنموذج الشكلي حتي في دواوينه السابقة، فقد تألفت المجموعة من أربعة أقسام. القسم الأول يحتوي على عشرة مقاطع. والقسم الثاني بعنوان «نساء» يحتوي على ثلاثين مقطعا. والقسم الثالث بعنوان «أحوال الجسد» يحتوي على ثلاثة مقاطع ذات عناوين: توابع الجسد، بلادات الجسد، الضوء. والقسم الرابع بعنوان « المطر القديم» يحتوي على ثلاثة مقاطع.

في هذه المجموعة يتفاعل دور الشاعر ويتّسع موغلا في التجربة من المتناهي في الصغر إلى المتناهي في الكبر. كأنه يمسح روحه بزيت الشوق والضعف لاغيا ما يقف حائلا بين العشق وفكرة العشق، بين الرغبة والفكرة الرغبة، بين الجسد وفكرة الجسد، ويشتعل بولعه وخبله وشبقه وقداسته ، بجحيمه ورماده، وقهره وحقده ، وحنانه وقسوته. وذلك في نفس ملحمي وقريحة

بول شاوول، هو شاعر إشكالي ومثير للجدل منذ ظهوره في بداية السبعينيات، حيث رفض الدخول في عباءة الآخرين أوفي عباءة النقد المؤدلج حينها، وما زال يرفض الاستسلام للمعايير الجاهزة. كما يرفض الاستسلام لغواية الإعجاب، لذلك كانت تجربته الشعرية، في تقديري، عبارة عن مقترحات جديدة للقصيدة المعاصرة المتشكّلة في إطار قصيدة النثر

لا تستكين ولا تهدأ، تتحسّس الأمكنة وتتشمم كل ما يعبق ويفيض ويتجلى في عاصفة وجدانية لا تبقي ولا تذر.

إن هذه المجموعة التي تتميز بلغة ناضجة وجريئة ومجازفة، تجعل المتلقي يعيشها ويحّسها بجميع حواسه في العين والأذن والأنف والجلد واللسان، فيتشهى يلهث في متابعة إيروسية تلهب العين والخيال معا، يقول:

ياصباحات مشرقة من الأبد إلى الأبد على مضارب الدم والكلمات
ياصباحات الأحصنة الطافرة من الشرايين
ياصباحات الأرض الواحدة والزمن الواحد والموت الواحد
ترتعش لحظة وتتلاشى في موكب النحاس
يلمع البلور المغبرُ
تتضرّج نعامةٌ بغيابها(٣٨)

الهوامش

(١) كان ذلك في ٣١ يناير (جانفي) ١٩٥٧، بعد سنتين من عودة يوسف الخال من أمريكا التي كان سافر إليها في ١٩٤٨، وتشكيل مجلة شعر صحبة أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة.
ينظر: خير بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٦، ص ٧٢

(٢) لتدقيق التاريخ فقط أذكر أن أدونيس كان قد نشر هذه المقالة في العدد ١٤ من مجلة شعر ربيع ١٩٦٠.

(٣) نشأت، كمال. شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٠٣.

(٤) بيرس، سانت جون (Saint-John, Perse) . ولد في قوادلوب يوم ٣١ ماي١٨٨٧ وتوفي في جزيرة جيون الفرنسية يوم٢٠ سيبتمبر، ١٩٧٥، .ينظر :
(Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française , art :(Saint-John–

(٥) ينظر، الحاج، أنسي. ديوان «لن»، المقدمة ، ط١ بيروت ١٩٦٠ص.ص ٥ ـ ١٥.

(٦) موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٢١.

(٧) موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص ١٢٢

(٨) – ينظر: خير بك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ص ٧٧، ٧٨.

(٩) أبو جهجة، خليل.الحداثة الشعرية العربية، ص ١٣٤.

(١٠) سلاّم، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن، ج ١، ص ٠٧.

(١١) – القعود، محمد عبد الرحمان. الإبهام في شعر الحداثة، ص ١٥٤.

(١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٥.

(١٣) نفسه، ص ١٥٦.

(١٤) ـ Princeton Encylopedia of poetry and poetics .enlarged ed.(princeton university press.1974) p.664
نقلا عن ديب، محمد . قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الطريق، العدد الثالث، سبتمبر، بيروت ١٩٩٣.

(١٥) ـ الضبع، محمود إبراهيم . قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية،ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠٠٣، ص ٣٠٧.

(١٦) ـ سلام، رفعت. مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتي الوقت الراهن، ج ١، ص ٠٨

(١٧) الحاج، أنسي. مقدمة ديوان «لن»ص ١٢.

(١٨) بارنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، الجزء الثاني، ص ٦٠٥.

(١٩) Bernard, suzan .le poème en prose de Baudelaire jusqu>à nos jours, paris 1959 p 763

(٢٠) أدونيس. زمن الشعر، ط٦، مزيدة ومنقحة، دار الساقي ، بيروت، ٢٠٠٥ ص ٣٢٠.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٣٢١.

(٢٢) هذا الموقف المصرّح به في هذه الرسالة، هو موقف مرحليّ تغير مع تغير النظرة الخاصة إلى التراث لدى الجماعة في مرحلة السبعينات وما بعدها، حيث أضحي البحث في التراث يلهم الجماعة، رغبة منها في الوقوف على الشاذ والمتغير فيه وصولا لآلية التحديث والحداثة.

(٢٣) أدونيس. زمن الشعر، ص ٣٢١.

(٢٤) مجلة الآداب (البيروتية).»حوار مع أدونيس حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر»، العدد ٩/ ١٠، سنة ٢٠٠١ص ٤٧.

(٢٥) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص ص ٥٣ ، ٥٤.

(٢٦) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص ٥٧.

(٢٧) المرجع، نفسه، ص ٩٠.

(٢٨) نفسه، ص ٩٢.

(٢٩) باروت، جمال. الشعر يكتب اسمه، ص ٩٧.

(٣٠) ينظر موافي عبد العزيز. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٢٣.

(٣١) الماغوط ، محمد. الديوان، دار العودة بيروت، د ط ، د ت ، ص ٣٢٣ ـ ٣٢٥.

(٣٢) خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨١، ص٦٦

(٣٣) الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، دار العودة بيروت ١٩٧٣، ص٢٥، نقلا عن وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص٧٤.

(٣٤) بول شاوول، شاعر لبناني ولد عام١٩٤٨، كتب قصيدة النثر منذ بداياته الأولى وتفرد بلغته الهاربة من نموذج التشكيل المعجمي، من أعماله. أيها الطاعن في الموت، أوراق الغائب، نفاد الأحوال، منديل عطيل..الخ

(٣٥) القعود، محمد عبد الرحمن. الإبهام في شعر الحداثة، ص ١٦٤.

(٣٦) شاوول، بول. ديوان «أيها الطاعن في الموت»،ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨١ص ص ٥١ ـ ٥٧

(٣٧) شاوول، بول . بوصلة الدم، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان ٢٠٠٤ ص١٠

(٣٨) شاوول، بول . كشهر طويل من العشق، رياض الريس للكتب و النشر، لبنان، ٢٠٠١، ص٢١ .

قصيدة النثر وإشكالاتها عند عبدالعزيز المقالح

محمد يحيى الحصماني

ناقد وأكاديمي من اليمن

ربما يكون من المجازفة القول: إن الشعر في جانب كبير منه يختزل بعض خواص الإيديولوجيا في استبطان الذاكرة الجماعية، وتعميق الإحساس بإنسانية الإنسان. ولهذا فكثيرا مايثير الخروج على قواعده وتقاليده الفنية أوار المعارك والخصومات : فتتولد الأسئلة، وتطرح الإشكاليات، وينقسم الناس بين متقبل مؤيد، ومعارض رافض. ولأنه – أي الشعر– لا يمتلك صفة المقدس كما هو الحال مع الإيديولوجيا؛ فإن معاركه لا تلبث أن تخبو، وتتلاشى وتخمد نارها على مدى ليس ببعيد. مما يتيح للصيغ الجديدة التبلور والانتظام في سلك الإبداع واكتساب شرعية التقبل من الذائقة الفنية الجماعية.

● *المقالح هو واحد من النقاد الذين تباينت مواقفهم، وتعددت رؤاهم إزاء قصيدة النثر. ولاشك فقد كان له – كما كان لغيره من النقاد المجددين – فضلا عن المبررات الفنية، مبرراتهم الموضوعية: كالانحياز للجديد والانتصار لأشكاله المختلفة مهما بلغت مغايرتها وتجاوزها. إلا أن الخروج الصارخ والمغايرة التامة في قصيدة النثر لما تأصل من أعراف الشعر وقوانينه مما ألفته الذائقة الجمعية يظل أهم المبررات التي صنعت تلك المواقف.*

وقد يكون من فائض القول ونافلة الإيضاح الإشارة إلى مفاصل التحولات والتجديد في شعرنا العربي، وما أثارته تلك التحولات من معارك وخصومات منذ العصر العباسي وحتى الآن. ابتداء من بشار وأبي نواس وأبي تمام، ومرورا بالمتنبي والمعري إلى شعراء الإحياء وأبولو والمهجر، ووقوفا عند نازك والسياب وجماعة شعر التفعيلة.

ومع ما أثارته تلك التجارب وما قوبلت به من الإنكار والصد، إلا أن ذلك لا يبلغ معشار ما أثارته وقوبلت به تجربة قصيدة النثر. فما تزال حتى الآن – وبعد مرور نصف قرن من عمرها – مثار جدل واختلاف واسع في الأوساط الأدبية والنقدية. وربما يحق لنا القول: أنه لا وجه للمقارنة بين ما أحدثته أصداؤها، وبين أصداء التجارب السابقة صحيح أنها – أي التجارب السابقة – لم تنتزع الاعتراف النقدي بها إلا بعد لأي؛ ولكنها في الغالب اخترقت حصن الذائقة منذ الشرارة الأولى، «فقد كان جريرٌ والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين. وكان أبو عمر بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[1]. فأبو عمرو لا يعترف نقديا بالتجربة الجديدة عند شعرائها الثلاثة: جرير والفرزدق والأخطل ؛ ولهذا أحجم عن رواية شعرهم، ولكن إعجابه بالتجربة واستحسانه لها يعني أنها قد اخترقت ذائقته الشعرية ولامست حسه الفني.

وبنوع من المغامرة المستندة إلى كثير من الحقائق والأدلة نرى أن موقف أبي عمرو بن العلاء – كنموذج لرفض الجديد «نقديا» وتقبله «جماليا» – يكاد يكون موقفا عاما، وينطبق على كل حركات التجديد الشعري ما قبل قصيدة النثر. فمع الانبثاقات الأولى في مسار التحول والتجديد لكل حركة كان النقاد والمحافظون يهاجمون الجديد بشدة، ويعتبرونه مارقا وخارجا على القواعد والأعراف الفنية المتبعة؛ ومع ذلك فقد كان – أي الجديد – في الآن ذاته متقبلا ومستساغا من الذائقة العامة ومتصالحا معها ، يحمله الركبان وتغني به الجواري وينشد به في المجالس العامة ومجالس البلاط.

غير أن الوضع يختلف مع قصيدة النثر؛ فهي وإن «استطاعت خلال العقدين الأخيرين أن تنتزع الاعتراف النقدي بها، لكنها لم تستطع اختراق الذائقة الشعرية التي مازالت تفصل فصلا تاما بين حقلي الشعر والنثر، مستندة في فصلها هذا إلى ضرورة وجود إيقاع وزني تستطيع الإذن تعرفه والتمتع بترديد صداه في الشعر»[2].

وعلى الرغم من الاعتراف النقدي بقصيدة النثر إلا أن ذلك لم يسهم بشكل حاسم في بلورة مفاهيمها، سواء على المستوى النقدي أو التنظيري «فالكتابات النقدية العربية عن هذا النمط من الكتابة الشعرية مازالت تراوح مكانها منذ أن بشرت حركة مجلة «شعر» بها، بوصفها مخرجا لأزمة الحداثة الشعرية»[3]. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إن بعض تلك الكتابات كانت أقرب إلى الدعاية الرخيصة منها إلى النقد البناء المؤسس. وأما الدراسات الجادة – وهي النزر القليل – فقد ظهرت مشوبة بكثير من الحذر والخوف من الانجرار إلى سوق الدعاية. ومن الدراسات التي قاربت قصيدة النثر كتاب «النص المشكل»[4] للناقد محمد عبد المطلب، وهو من الكتب القليلة التي تناولت قضايا القصيدة في تجلياتها المختلفة، سواء على المستوى التنظيري أو التطبيقي. وفيه قام المؤلف – من منطلق المؤيد للظاهرة – برصد المستوى الإيقاعي للقصيدة باعتباره – أي الإيقاع – من أكثر القضايا التصاقا بمفهوم الشعر في الذاكرة العربية. وما يهمنا من ذلك أنه وبعد نصف قرن من إعلان ميلاد الظاهرة، ومع الاعتراف النقدي بها منذ ما يزيد على العقدين، فمازالت النظرة النقدية الفاحصة للمؤيدين – ناهيك عن المعارضين – تتعامل مع قصيدة النثر على أنها ظاهرة إشكالية بكل معنى للكلمة. ولعل إطلاق «عبد المطلب» تسمية «النص المشكل» – وهو يريد بالطبع قصيدة النثر – على كتاب ينظر لهذا المستوى من الكتابة لهو خير شاهد على عمق الفجوة الفنية التي تعيشها القصيدة. فهي بحق ظاهرة إشكالية ليس بمستواها الإيقاعي والفني فحسب؛ بل إن جوانب الإشكالية فيها متنوعة ومتعددة: ابتداء من التسمية والتجنيس، مرورا بالخصائص والشروط الفنية، وانتهاء بالمشروعية والانتماء. ويبدو أن هذا الثراء الإشكالي يقابله فقر المواهب التي ارتادت هذا النبع – باستثناء المواهب المؤسسة: أدونيس والماغوط والحاج، وبعض التسعينيين، ونفر من هنا وهناك – هو من دفع نقادا وشعراء كثر إلى تسجيل مواقف متباينة ومتعددة تجاه هذا الوليد، تتراوح بين: الرفض والقبول والتحفظ، وقد تبدأ بالتأييد لتنتهي إلى الرفض[5]، وربما تبدأ من الرفض لتنتهي إلى القبول أو التحفظ.

وفي التجربة النقدية للأستاذ الدكتور: عبد العزيز المقالح ما يكشف صحة هذا الاستنتاج. فهو واحد من النقاد الذين تباينت مواقفهم، وتعددت رؤاهم إزاء قصيدة النثر. ولاشك فقد كان له – كما كان لغيره من النقاد المجددين – فضلا عن المبررات الفنية، مبرراتهم الموضوعية: كالانحياز

للجديد والانتصار لأشكاله المختلفة مهما بلغت مغايرتها وتجاوزها. إلا أن الخروج الصارخ والمغايرة التامة في قصيدة النثر لما تأصل من أعراف الشعر وقوانينه مما ألفته الذائقة الجمعية يظل أهم المبررات التي صنعت تلك المواقف.

جناية الموقف النقدي:

وقبل أن نقف على حقيقة موقف المقالح ، نعود فنؤكد أن النقد المجاني الذي جايل قصيدة النثر وناصر قضاياها بدون وعي منهجي أو نقدي لا يقل جناية عليها عن جناية بعض المواهب الضحلة والفقيرة التي مارست فوضى الكتابة الشعرية وأغرقت القصيدة بوابل الغموض والضبابية والتعمية وانتهكت أخص خصائص العمل الفني بمبرر التجريب والتحديث.

ولاشك في أن الخطاب النقدي هو من يتحمل فوضى الخطاب الشعري، ليس من منطلق الوصاية عليه – فذلك أمر مرفوض – بل من موقع المسؤولية الوظيفية ؛ فإنارة الأعمال الإبداعية، وتوجيهها، وتقويمها، وإضاءة جوانب السلب أو الإيجاب فيها، هي وظيفة النقد وأصل وجوده. وعندما يتخلى النقد عن وظيفته وأصل وجوده، تتسابق الأصوات المتشاعرة، والمواهب الضحلة والفقيرة لأبسط مقومات الفن ؛ لاعتلاء عرش الشعر والتباهي بالانتماء إلى مملكته العظيمة، وهو منها براء، ومن هذه الزاوية يرى بعض النقاد: «أن قصيدة النثر أصبحت في أغلب الكتابات «حمار الشعراء» يمتطيها كل من يفتقر إلى توازن كي يصعد سلم الشعر الطويل والصعب. وقد أدى هذا إلى سطوع نجم شعراء «حداثيين» ضحلي الموهبة فقراء في لغتهم وخيالهم. وعوض أن ينبري النقد العربي إلى تقويم هذه الوضعية الشعرية عبر تطوير المجهودات الأولى في التنظير لقصيدة النثر فإنه ساير تلك الجوقة المتنافرة الأصوات مرة تحت ذريعة النزعة الوصفية الفجة، وتارة عبر حشو المقاربة النقدية بمفاهيم غامضة تقمع القارئ، وتفقده ثقته بنفسه، وتلوي عنق النص من خلال تأويلات بعيدة، همها الوحيد أن تسبغ مشروعية على نص شعري، ليس فيه من الشعر سوى الاسم»[٦].

إننا لن نبالغ إذا قلنا إن النقد قد أصيب في حضرة قصيدة النثر بجلطة دماغية وشلل نصفي أفقدته فاعليته وصوته النقي فغدا يهمهم بكلمات متناثرة غير مفهومة، وما يثير الاستغراب أن الشق الآخر منه – وهو المتجه صوب القصيدة الجديدة «قصيدة التفعيلة»– ظل معافي وقائما بدوره الوظيفي على الوجه الحسن، وهو ما يدفعنا للتساؤل عن أسباب أزمة النقد المصاحب لقصيدة النثر. ولأنه ليس في نيتنا تقصي كل أسباب الأزمة ومظاهرها – إذ ليس هذا مكانه – فإن ما يعنينا منها هو ما نعتقد أنه رأس الأسباب وذروة سنامها ؛ ألا وهو غياب المرجعية النقدية والإطار النظري لهذا النمط من الكتابة سواء في خطابنا النقدي العربي، أو في الخطاب النقدي الغربي ، وباستثناء كتاب الباحثة الفرنسية «سوزان برنار» الموسوم بـ«قصيدة النثر منذ بودلير إلى الوقت الراهن» والذي هو في الأصل أطروحة الباحثة للدكتوراه وصدرت طبعته الأولى ١٩٥٨م ؛ فقد ولدت قصيدة النثر العربية «مصطلحا ومفهوما» خلوا من أي سند تأصيلي أو مرجعية نقدية.

وكان أدونيس قد تلقف الكتاب في طبعته الفرنسية ليطرح العام التالي لصدوره ١٩٥٩م «قصيدة النثر»، ويعدد خصائصها والتمايزات الأساسية بين الشعر والنثر. ساعده في تبني القصيدة والتنظير لها الشاعر اللبناني أنسي الحاج وبقية أعضاء مجلة «شعر» التي انحازت تماما لهذا المشروع وقامت بدور المروج له.

في هذا السياق يرى غير واحد من النقاد والأدباء أن أدونيس قد أخذ حرفيا جهود «سوزان برنار« وما كتبته عن قصيدة النثر في مرجعيتها الغربية، ونظر به لقصيدة النثر العربية دون أن يشكك في تلك الجهود، أو أن يمارس عملية نقدية عليها[٧]. ويرى آخر – بعد مقابلته الأفكار الواردة في مقدمة ديوان «لن «بالأفكار الواردة في كتاب سوزان برنار «أن أنسي الحاج يترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤيته لمفهوم قصيدة النثر ولا جديد في كلام أنسي الحاج سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم»[٨]. وبعضهم يغالي فيرى أن «أدونيس أمم – لعشرين عاما تالية – مصطلحات «سوزان برنار» حول الشعر: الكشف، الرؤيا، العرافة، الهدم، الشاعر النبي... الخ لتشكل مرتكزات خطابه الكتابي ؛ فتنتقل – من جديد – عبره إلى الآخرين ، دون إحالة – هذه المرة – إلى المصدر، أو معرفة به»[٩]. ومغالاة هذه النظرة يدفعنا للاختلاف وإياها، لعلمنا أن أدونيس – مهما كان موقفنا من بعض أفكاره – صاحب مشروع حداثوي نهضوي، وله رؤيته النقدية المستندة إلى كم معرفي تراثي قل أن يلتمس عند غيره من أعضاء حركة شعر أو أنصار الحداثة، ومع أننا لا نشك في إفادته من قراءته للآخر الغربي لكن لا أحد بإمكانه التشكيك في قدراته الإبداعية أو النقدية.

وما يعنينا من هذا كله أن قصيدة النثر في ولادتها العربية افتقرت كليا لخلفية تنظيرية ذات جذور عربية، ومسوغ هذا الغياب – برأي الناقدة وجدان الصائغ – «الانقسام الحاد في أركان واقعنا الفكري بين متحمس لشرعية هويتها وضرورة حضورها المتسق مع طبيعة العصر وآلياته الجبارة... في حين يصمها بعضهم بأقسى السمات حتى أنهم يقرنون بينها وبين التغريب من أجل تهميش التراث والإطاحة بالأصالة»[١٠] ، **ولهذا ظلت معتمدة كليا ومنذ يومها الأول على الإطار النظري الذي قدمه أدونيس وأنسي الحاج ؛ وهو كما رأينا مستمد بحرفيته أو معاد**

حرص المقالح في أغلب كتاباته بعد ذلك على التذكير بصعوبة شروط قصيدة النثر، وإنها ليست عملا سهلا يمكن كتابتها بمجرد الطموح لذلك ؛ «إن القصيدة الأجد تتطلب من الشروط ما لا تتطلبه أية قصيدة أخرى، وإن الامتثال لهذه الشروط تتطلب إمكانات لغوية وثقافية لا تتوافر إلا للقليل ممن امتلكوا الأدوات والتقنيات الشعرية الأحدث، وممن امتلكوا القدرة على التعويض عن العناصر الغائبة كعنصري الإيقاع والقافية.

الصياغة – على أحسن الأحوال – من كتاب «سوزان برنار» وتحديدا من فصول بعينها. وقد ظلت هذه النتف التي قدمها أدونيس والحاج المرجعية المتاحة – وربما الوحيدة – لكل من تتوق نفسه إلى معرفة الإطار النظري والمرجعية النقدية لقصيدة النثر ما يقرب من أربعين عاما في ظل غياب تام للكتاب،لا ترجمة، لا قراءة نقدية، لا عرض للمحتويات، حتى أصبحت تلك الشذرات كما يقول رفعت سلام: «مواصفات جاهزة، مجردة، مطلقة لقصيدة النثر، صالحة لكل زمان ومكان... بما حولها – تاريخيا – إلى «مانيفيستو» لقصيدة النثر العربية ،سيدخل دائرة المحفوظات المقررة على الشعراء القادمين»[١١]. وقد استمر غياب الكتاب – وهو المرجع النقدي الوحيد لقصيدة النثر– إلى أن قام الباحث العراقي د/ زهير مجيد مغامس بأول ترجمة له صدرت عن دار المأمون ببغداد ١٩٩٣م بمساحة٣٠٠ ورقة، وفي المقدمة يقول المترجم: إن الكتاب في الأصل «٨١٤» ورقة وأنه – أي المترجم – قد نظر فيه فوجد للمؤلفة استطرادات كثيرة، وملاحظات هامشية، وقصائد لشعراء غير معروفين مما اضطره للتغاضي عن قسم كبير من ذلك، واكتفي بترجمة ما رآه جديدا ونافعا مما يمكن أن يضيف لونا جديدا إلى ألوان معرفتنا ، وبمبرر فني بحت – حسب رأيه – تخلى المترجم أيضا عن نقل بحور الشعر الفرنسي في الفصل الثاني، كما أهمل ما وصفه بالعرض التاريخي الطويل للدادية والسريالية بحجة أنها من الموضوعات التي باتت معروفة للقارئ العربي[١٢]. يتضح من مقدمة المترجم أنه اجتزأ قسما كبيرا من النص الأصلي للكتاب، وقد وصف الدكتور رفعت سلام هذا الاجتزاء بقوله: «إن الكتاب المترجم لا يساوي أكثر من عشر مساحته الكلية. وأما الحذف الذي أتى على تسعة أعشار الكتاب فلم يستند إلى معيار واحد. . ولهذا يصف الترجمة بالعشوائية[١٣]. والحقيقة أن الكتاب جهد علمي متميز، ويكفي المترجم مجدا أنه جعله في متناول القارئ العربي: المتخصص والعادي بعد أن احتجب عنه ما يزيد عن أربعة عقود، ولو كانت ترجمته معيبة أو مبتسرة بالشكل الذي أشار إليه «سلام» ما حاز على المركز الأول كأفضل كتاب مترجم عام ١٩٩٧م بعد أن أعادت الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية طباعته في ديسمبر ١٩٩٦[١٤]. ومع ذلك تبقى الملاحظة جديرة بالاحترام خاصة أنها صادرة عن باحث متخصص وله اتصال مباشر بالنص الأصلي للكتاب[١٥]. وما يعنينا هو أن الكتاب حتى في ترجمته المتأخرة «١٩٩٣» لم يمثل بأكمله أمام القارئ العربي. ومع ذلك فسنعد تاريخ صدور الترجمة الأولى منه – أيا كانت الملاحظات عليها– هو تاريخ الاطلاع على كتالوج قصيدة النثر[١٦]. وإذا كان الأمر كذلك فللقارئ أن يتساءل – ونحن معه – عن الكيفية التي تعامل بها الخطاب النقدي، والمرجعية التي استند إليها في حواره وتعاطيه مع القصيدة. . !! أم أنه وقف مبهورا أمام هذا النص المغاير في اسمه، ونسبه، وشروطه الفنية كما وقف من قبل أمير الشعراء أحمد شوقي مبهورا بتقنية الصاروخ والطائرة فكان وصفه لهما وصفا شكليا مسطحا هو أقرب إلى التقرير منه إلى الشعر. والمؤسف حقا أن يتمثل النقد هذه الوضعية، مكتفيا بما أملاه عليه موقف الانبهار والإعجاب، فأخذ يصف ويمدح بعيدا عن الغوص في أعماق القصيدة، ودون الاشتباك مع نماذجها المختلفة، والأدهي من ذلك أن هذا الموقف المسطح – المسمى مجازا نقدا – لم يطرح نفسه بمنطق الحوار والموضوعية، بل إن النزق والتعصب كانا رئته التي يتنفس بها، ومنطقه الذي يحاور به. ولهذا ليس غريبا أن يتقلص جمهور قصيدة النثر، وينفض الناس من حولها، فخطاب – كهذا – لا يستند إلى قوة المرجعية والمحاجة المنطقية – ظنا منه بأن الزعيق كفيل بإرهاب الآخر وبالتالي إقناعه – هو خطاب لا يخدم نفسه فضلا عن خدمة من يصرخ باسمه، بل إن جنايته عليه أكبر من جنايته على نفسه لأنه أصلا في حكم المنتهي.

عبدالعزيز المقالح: يجب التركيز على الخصائص الجوهرية في الفن عموما والشعر بوجه خاص

وفي هذا السياق يرى الناقد الدكتور: عبد العزيز المقالح إن خطورة هذا المسلك النقدي، وجنايته على قصيدة النثر لا يقل عن الجناية التي ألحقها بها أعداؤها، كما يقول: «إذا كانت تسمية هذا الجديد الشعري بـ» قصيدة النثر» قد أعاقت انتشاره، وأفقدته التعاطف الحميم، وإذا كان التشكيك في نشأته العربية قد أفقده جمهورا واسعا من محبي التراث وأنصاره، فإن النقد المتعصب المتحرر من الموضوعية قد جنى على هذا الجديد الشعري ربما أضعاف ما جنته التسمية والتشكيك معا، وأية جناية في حق هذا الشكل الإبداعي الأجد قياسا لأقدميته من هذا التسطيح النقدي»[١٧] ، ويستدل المقالح بعينة لهذا النقد بقول السوري محمد عضيمة : «قصيدة النثر هي قصيدة وعي وصحو، أما قصيدة الإيقاع فهي قصيدة سكر ودوخة... ألم نتعب من الدوران والدوخة، ألم تضجر الذائقة العربية من الإيقاع وسلاسته. . التفعيلة في طريقها إلى الانقراض. . ألا يكفيها هذا الزمن الممتد. . أنصح شعراء الإيقاع بأن يكتبوا المراثي لشاهدات قبور قصائدهم الموقعة. . وكما الشعر العمودي سوف نجهز على التفعيلة ، – ويضيف عضيمة – إن شعراء التفعيلة والأنظمة الديكتاتورية العربية توأمان ابتلت بهما الأمة منذ الاستقلال ولحد الساعة– وإنه – مع قصيدة النثر بدأت تباشير الديمقراطية سياسيا وفنيا. . وإن شعراء التفعيلة أو العموديين الجدد، يدربهم الإيقاع على العبودية والذل والتبعية ولذا سرعان ما يستجيبون لأدنى إشارة من السلطة ومن الحاكم الثقافي والسياسي»[١٨]، يعقب المقالح على

هذه العينة المجانية من النقد فيقول: هل وصل النقد الأدبي العربي إلى هذه الدرجة من فقدان المعايير الفنية والاجتماعية والأخلاقية؟ وهل هناك أسوأ أو أشنع من مثل هذه المحاولة الجسور للإساءة إلى إبداعنا الشعري بأشكاله المختلفة؟ وهل رداءة الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي وراء هذه الرداءة النقدية ؟ وكم عدد الذين سوف يستجيبون لهذا الصوت في الحياة الأدبية تلك التي تتعايش فيها الأشكال أو تختلف في حدود من الموضوعية والرؤية الحريصة على التبشير بالجديد والأجد، ومن منطلقات تؤسس لمستقبل مختلف يقوم على تراكم معرفي وثقافي لا يصدر فيه الإبداع عن فراغ مميت[١٩].

وفي مكان آخر يورد المقالح عريضة دفاعاً عن قصيدة النثر لأحد المتحمسين الأذكياء لها هو خليل الموسوي، نقتطف منها قوله: «إن القصيدة «النص» ليست نثرا وإنما شعر كامل الموسيقى، لكنها موسيقى غير مستوردة من محلات الفراهيدي وإنما من محلات أرقى وأكثر عصرية... إن قصيدة النثر تعتمد أساسا على الموسيقى الداخلية : وثمة فرق كبير، وكبير جدا، – والكلام مازال للموسوي – بين الإيقاع المستورد من خارج «أنا» الشاعر وبين الإيقاع الداخلي الحار، فإذا كان الإيقاع الخارجي يتوالد من توارد الكلمات ضمن مسار عروضي راقص فإن الإيقاع الداخلي يتولد من تماس الكلمات وضعفها، فتتفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف... مما يجعل الحرارة تدب في أوصال الكلمات والحروف، وتجري الحياة في عروقها فتخرج غير مألوفة وتذوب الكلمات المتفجرة بحس التجربة والرؤيا وتشق إيقاعها الخاص العاري ويدخل الشعر إلى أعماق الروح فتعيش الدهشة والنشوة والإيقاع»[٢٠]

وفي تعقيب المقالح على هذه المرافعة يقول: «وبالرغم من امتلاك الأستاذ الموسوي ناصية الحجة في الدفاع عن القصيدة الأجد بل والقدرة على مهاجمة خصومها فإن لغته الشاعرية قد أضاعت عليه كثيرا من الحجج التي أوردها في دراسته... إن هذه التعريفات الخيالية المغرقة في الشاعرية لا تدعم موقف القصيدة النص «القصيدة الأجد»، بقدر ما تدعم التيار الاستنكاري المدعوم بقوة السلف والتراث، وهي تسعى إلى تكريس التناقض والتناحر حول مفاهيم الألفاظ ومدلولاتها، بدلا من التركيز على الخصائص الجوهرية في الفن عموما والشعر بوجه خاص»[٢١]. واعتقد أن المقالح قد كفانا مؤنة الاشتباك مع هذه النوعية من النقد المنفلت كما يقول، إلا أن ذلك لا يمنع أن نسجل ملاحظتين هما برأينا غاية في الأهمية:

الأولى: أن غلبة الصوت المتشنج والانفعال الحاد عند محمد عضيمة قد دفعه إلى اعتبار القصيدة موازيا موضوعيا للواقع الاجتماعي والسياسي؛ ومن ثم رأي أن قصيدة النثر قرين الحرية والديمقراطية بينما قصيدة الوزن معادل موضوعي للعبودية والدكتاتورية، أما الموسوي فقد غلب على نقده الصوت الشاعري فكانت محاولته لتعريف الإيقاع في قصيدة النثر، قصيدة نثر بحد ذاتها، ولها من إشراقة الألفاظ وتوهج العبارات ما تفتقر إليه كثير من قصائد النثر الحالية. وفي خضم هذه الشاعرية ضاع التعريف ، وبين هذين الصوتين «المتشنج ، والشاعري» ضاعت قصيدة النثر، وجنى عليها أصحابها أكثر مما جناه عليها أعداؤها. ويمكننا القول أن النقد الذي رافق قصيدة النثر وساند مسيرتها لم يخرج – باستثناء بعض الأقلام – عن هذين الصوتين: المتشنج الصاخب، والانفعالي الشاعري، وهذا – برأيي – أحد أهم أسباب الركام النثري الذي نراه اليوم يملأ الصفحات الثقافية وتسود به الصحف والمجلات الأدبية.

أما الملاحظة الثانية: فخلاصتها أن ثمة مؤشرا يتعلق بموقف المقالح النقدي تدل عليه النصوص النقدية السابقة. وإذا عرفنا أن بين النصين والتعقيبين ما يقرب من العشرين عاما تأكد أننا بصدد موقف نقدي مسؤول يتسم بالوسطية والاعتدال والمغايرة لتلك الأصوات المنفلتة. وقبل أن نشرع في الاحتكاك مع هذا الموقف لابد أن نثبت حقيقة مانراه خشية أن يفهم من الطرح السابق عكس ذلك ، وهي أننا لسنا ضد أو مع هذا الشكل على حساب ذلك الشكل أو الأشكال الشعرية الأخرى. ولا نروم بما طرحناه سابقا المس بمشروعية قصيدة النثر فهي شكل فني ينبغي – بل يجب – أن يعطى حقه من الاهتمام والدراسة الواعية المنضبطة بشروط الفن بعيدا عن الفوضى أو الدعاية الرخيصة ؛ الدراسة التي من شأنها إبراز مواطن الإيجاب وتنميتها والتعرف على مواطن الخلل ومقاربتها. والأخذ بيد هذا الجنس الفتي ووضعه في المكان اللائق به. وعذرنا إن تناثرت بعض الأفكار هنا أو هناك التي توحي بغير ما قصدنا أنها من باب إثبات واقع نقدي ليس إلا.

غلبة روح المسؤولية والاعتدال في الموقف النقدي للمقالح من قصيدة النثر

تطور موقف المقالح :

خشية الوقوع في شرك الأحكام الجاهزة نعلن تخلينا – مؤقتا – عما أشرنا إليه سابقا من غلبة روح المسؤولية والاعتدال في الموقف النقدي للمقالح من قصيدة النثر حتى لا يقال أننا ننسج خيوط ما حددناه ورسمنا أبعاده سلفا. ومن أجل ذلك سنكتفي ونحن نتقصى أبعاد الموقف النقدي عند ناقدنا المقالح – برصد مسارات التحول ومحطات التطور وحيثيات ذلك دونما إصدار أحكام أو الخوض في التحليل الذي يمكن له أن يخدم ذلك الاستنتاج. وغير ذلك فنتركه للقارئ ووعيه النقدي.

ولعل أول ما يصادفنا هو موقف التنكر والرفض، فبعد إعلان ميلاد قصيدة النثر في لبنان وتبني جماعة «مجلة شعر» لها، نجد المقالح في مقدمة ديوانه الثاني «مأرب يتكلم» الذي أصدره ١٩٧٢م بمشاركة عبده عثمان يرفض

هذا الشكل الشعري ويصفه بالفقاعات والطفح النثري، حيث يقول : «من المستحيل اعتبار تلك الفقاعات اللبنانية المعروفة بقصيدة النثر وما شابهها شعرا جديدا وحديثا أو مستقبليا»[٢٢].

وقد بنى المقالح هذا الموقف الرافض على أساس افتقار هذا الضرب الشعري للسمة الأساسية للشعر ألا وهي الوزن، ومع أنه – أي المقالح – ظهر في هذه المقدمة منحازا تماما للجديد الشعري باعتباره وجودا مساويا «للصدى الراعش لإيقاع العصر، والأثر البارز للبصمات الفكرية التي خلفها القرن العشرون على مشاعر أمتنا العربية، وفي وعي وضمائر مثقفيها ووجداناتهم»[٢٣] إلا أن الوزن ظل معياره للتفريق بين الشعر والنثر، وللتدليل على فاعلية هذا المعيار في حسم التمييز بين ما هو شعري وما هو نثري يستدل المقالح بمقولة بول فاليري: «الشعر رقص ، والنثر مشي» ويرى أنها «كما كانت صالحة بالأمس البعيد للتفريق بين الشعر والنثر التقليديين، فهي كذلك صالحة اليوم للتفريق بين الشعر الجديد وقصيدة النثر أو نثر القصيدة البيروتية»[٢٤]، وعلى هذا الأساس يتبنى المقالح تعريفا للشعر يمثل الوزن نصف بنيته ، ذلك هو قول نازك الملائكة: «الشعر تجارب منغمة»[٢٥]، ووفقا لهذا التعريف – وهو في نظره أصدق تعريف – يؤكد الناقد المقالح على أهمية الموسيقى في الشعر، فيرى ضرورة «أن يحتفظ الشعر الجديد بقدر من الموسيقى يحفظ للتجربة تأثيرها وسلطانها على النفوس ولا أؤمن حتى الآن بالموسيقى الداخلية التي تجعل الألفاظ بموسيقاها الذاتية كما يقول البعض تستغني عن الموسيقى الخارجية فإنه لا غنى في الشعر عن موسيقى الوزن حتى وإن تم الاستغناء أحيانا عن موسيقى القافية. وفي إطار التعريف الأخير: «الشعر تجارب منغمة» ينبغي أن تختفي أو على الأقل لا يحسب شعراء ذلك الطفح النثري الذي يولد بعيدا عن النغم الشعري حتى لو اشتمل ذلك الطفح على تجارب ذات قيمة»[٢٦]. إن خلو قصيدة النثر من موسيقى الوزن هي – إذن – حيثية المقالح لرفضها، وهو مبرر كافٍ للرفض إذ لم يكن الوزن يمثل لديه معيارا للتمايز بين الشعر والنثر فحسب بل إنه «الرباط السري بين الحداثة والموروث، وإذا كانت قد حدثت تجاوزات من خلال ما يسمى بقصيدة النثر فهي خارج حدود القصيدة الجديدة»[٢٧]. ويراد بالقصيدة الجديدة في كل مقولات المقالح قصيدة الشعر الحر، ذلك الشكل الذي غادر موسيقى الشطرين ولكنه التزم موسيقى التفعيلة، وهي كما يرى غير واحد من الدارسين وحدة الإيقاع في الشعر بشكل عام[٢٨]. وما نريد أن نصل إليه هو أن متلقي الشعر الجديد– أي قصيدة التفعيلة – لم يفقد صوت الموسيقى التي ألفتها أذنه منذ أطربه بها الشاعر الجاهلي الأول، صحيح أن معمار القصيدة تغير ولكنه – أي المتلقي – قد اعتاد تجديد البناء الشكلي للقصيد، وحملقت عيناه في معمار الموشحات والمربعات والمخمسات. . الخ ولكنه مع كل تغيير طرأ على معمار القصيدة كان لا يزال يتمتع ويطرب بموسيقى الشعر، ولم يجرؤ أحد ممن خاض غمار التجديد الشكلي أن يصدم ذائقته بكلام نثري على أنه شعر أو يقول له: إن الشعر ليس له موسيقى. ومن هذا المنطلق فقد رأي المقالح أن قصيدة النثر ستظل الشكل الأكثر رفضا من المتلقي:» إن بعض المتلقين على استعداد لتقبل هذا اللون من الأدب على أنه نثر فني، لكن الغالبية العظمى ترفضه باعتباره شعرا، وترفض أن ترى الشعر وقد تخلى نهائيا من كل عناصره الفنية، وفي مقدمتها الوزن»[٢٩].

ومع أن المقالح قد أفرد لهذا الشكل الشعري الأحدث بعض الوريقات في رسالته للماجستير «الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن» إلا أنه لم يتخل عن الوزن كشرط للشعر، فقد رأي أن قصيدة محمد المساح وعبد الودود سيف «أنا وحبيبتي ورحلة الحب «تفوق عشرات القصائد العمودية والجديدة ولكنها كانت تغدو أكثر تفوقا لو أنه قد توافر لها الوزن»[٣٠] ، ولا يبدو من هذا المقتبس – مع ما فيه من إشادة – أن ثمة تحولا كبيرا طرأ على موقفه تجاه قصيدة النثر، وأما احتكاكه مع بعض نماذجها في رسالته العلمية فمن باب الإحاطة بالمشهد الشعري اليمني ليس إلا ، وهو أمر فرضته طبيعة رسالته وشمولية موضوعها؛ ولذا فقد كانت الموضوعية طاغية على أحكامه النقدية في أثناء قراءته لتلك النماذج. ففي تحليله لقصيدة عبد الرحمن فخري «بلقيس تبكي بدمعي» وهي قصيدة نثرية ألفيناه يقول: «وكما تعددت مستويات هذه القصيدة في الشكل وفي درجة الوضوح، وفي الوزن فقد تعددت كذلك مستوياتها من حيث الجودة والرداءة»[٣١]. ويتضح من هذا المقتبس – وسابقه – أن الرفض الذي ألفيناه في مقدمة ديوان «مأرب يتكلم» قد تحلل وخفت حدته، وأن ثمة معايير أخرى غير الوزن دخلت قاموس الناقد لتكون ضمن مقاييس الشعر واشتراطاته، وهو ما ينبئ بتحول جديد في الموقف النقدي؛ لأن توسيع مقاييس الشعر هو بلا شك الخطوة الأولى للاتجاه صوب قصيدة النثر إذ هي نتاج طبيعي للتحلل من الشروط التقليدية لهذا الفن، ولا مشاحاة في ذلك فنحن نعلم أن التجديد في أشكال الشعر وقوالبه لم يبدأ إلا مع انهيار الشرط التقليدي الشهير «الشعر قول موزون مقفي يدل على معنى» لتحل محله أو بالقرب منه مفاهيم الخيال والمجاز وبلاغة الكلام. ومع أن المقالح مازال متمسكا – حتى اللحظة – بمعيار الوزن فإن لهجته وأسلوب تعامله مع تلك النماذج النثرية توحي بتحفظه عليها وليس رفضه لها كما سبق له ذلك، وشتان بين الرفض والتحفظ، فإذا اعتبرنا أن الأول يعني: «الترك «والثاني يعني : «الاحتراز من الوقوع في الخطأ»[٣٢] ، فذلك يشير إلى أن إمكانات الحوار في موقف التحفظ متوافرة ومتى مازالت أسباب الوقوع في الخطأ تعدلت المفاهيم والأفكار وتغيرت– بالتالي– المواقف.

وثمة إجماع بين عدد من الباحثين ممن سبق لهم واحتكوا مع المشهد النقدي اليمني بأن العام ١٩٧٦م قد شهد أول انعطافة في موقف المقالح باتجاه مناصرة قصيدة النثر[٣٣] من خلال ما نشره من دراسات وبحوث ضمنها كتابه «قراءة في أدب اليمن المعاصر»، وهو من الكتب التي تمثل البدايات المتحفزة للمقالح ، ومن الكتب التي أثارت قضايا الجديد والقديم، بل الجديد والأجد[٣٤] ، وفيه دراسة بعنوان «ملامح التجربة المعاصرة لقصيدة النثر في اليمن» سبق للمقالح ونشرها في مجلة الحكمة العددين: ٤٨و٥٠ ، مارس ومايو ١٩٧٦م ، وفي الدراسة التي هدفت بالأساس للتعريف برموز قصيدة النثر وشعرائها في اليمن أبدى المقالح تعاطفه وترحيبه بهذا الشكل بصورة غير مسبوقة، مفتتحا الدراسة بما يشبه الاعتذار والتراجع عن تحفظه الذي سبق وسجله في كتاباته الفائتة حيث يقول: «وكنت في كتابي «الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن» وقبله في مقدمة ديوان «مأرب يتكلم» قد أظهرت بعض التحفظات حول قصيدة النثر.... ومنذ ذلك الحين والقصيدة النثرية تشغلني ونماذجها الأكثر تجاوزا وشعرية تشدني وتدعوني إلى تجاوز موقفي المتحفظ»[٣٥] ، ويبدو أن المقالح قد تجاوز موقف التحفظ بمسافات، وتحول إلى موقف المساندة والتأييد بمحاولته توفير الدعم اللوجستي، ووضع الإطار النظري لهذا الوليد الفتي. ومن هذا المنطلق رأي أن: «الفن الأصيل كلما خرج من شروطه التقليدية وقع في إطار شروط أكثر صعوبة. ولم يعد صحيحا بالمرة أن القصيدة الجديدة أسهل من القصيدة العمودية لخروج الأولى على بعض الضوابط الخليلية. كما أنه ليس صحيحا – كذلك – أن قصيدة النثر أسهل من الاثنين لخروجها نهائيا عن دائرة الخليل ولكونها صارت مشيا بعد أن كانت القصيدة – على حد التعبير التقليدي – رقصا، ونحن نؤكد أن الرقص في قصيدة النثر وهو – هنا – الشعر أكثر وجودا – وإن لم يكن أكثر رنينا – في قصيدة النثر منه في المنظومات العمودية»[٣٦] وفي سعيه لتوفير الغطاء النظري بحث الناقد جذور هذه القصيدة، وتتبع ينابيعها الأولى في التراث العربي وعرض من ثم لخصائصها، والأشواط التي قطعتها. وغيرها من القضايا موضوع حديث المبحث القادم.

وواضح هنا أن المقالح انطلق من المعايير نفسها التي بنى عليها موقف الرفض، وهي تلك المتصلة بالرقص في الشعر» الموسيقي» وإن كان واضحا بما عناه بالرقص عندما رفض قصيدة النثر – أي خلوها من موسيقى الوزن – فإنه هنا لم يطلعنا كيف تحقق الرقص «الموسيقى» لهذه القصيدة. ومع أنه قد أشار إلى أن: «الإيقاع الداخلي– قد حل محل الوزن، ومحل رنين القافية»[٣٧] ، فمن غير الواضح كذلك بما عناه بالإيقاع الداخلي فهو مفهوم غير واضح لديه حتى اللحظة، وسبق له وأعلن ذلك صراحة بقوله: «ولا أؤمن حتى الآن بالموسيقى الداخلية التي تجعل الألفاظ بموسيقاها الذاتية كما يقول البعض تستغني عن الموسيقى الخارجية فإنه لا غنى في الشعر عن موسيقى الوزن حتى وإن تم الاستغناء أحيانا عن موسيقى القافية»[٣٨]. ولعل التساهل في استصحاب حيثيات ومبررات تحول موقف الناقد من الوزن إلى الإيقاع الداخلي قبل أن يضع مفهوما محددا للإيقاع يزيل به لبس ما سبق وأعلنه، ويكون مبررا كافيا ومقنعا لهذا التحول ؛ هو من دفع بأحد الباحثين إلى رؤية هذا التحول من زاوية أخرى ربما تقلل من الموضوعية التي حاولت الدراسة أن تظهر بها[٣٩]، فثمة إشارة على درجة من الأهمية ذكرها الدكتور رياض القرشي، وهي أن قبول المقالح بقصيدة النثر في هذه المرحلة «يأتي من زاوية الصراع بين الجديد والقديم، وبدأ فيه المقالح منتصرا لأصحاب الجديد، خاصة وأن الذين مارسوا هذا اللون من الشعر كانوا من أنصار الجديد التفعيلي في بداية الأمر... ومما يدل على أن هذا القبول كان من باب الانتصار للجديد فقط أنه تراجع عنه بعد ذلك وبخاصة حين لا ينصرف نقده إلى المقارنة بل إلى دراسة شعر شاعر»[٤٠] وإذا نحن وضعنا هذه الملاحظة بجوار قول المقالح: «أنا مؤمن بالجديد الشعري حد التطرف»[٤١] حُق لنا موافقة صاحبها الرأي، خاصة ونحن واجدون في مقولات المقالح من مثل هذه الأحكام: «وإذا كانت قصيدة النثر تقدم الآن في بلادنا أنضج ما أعطت في الأقطار العربية فإن الفضل في ذلك راجع إلى جهود ومواهب عدد من الشعراء اليمنيين الشبان وفي مقدمتهم: حسن اللوزي، وذو يزن، ومحمد المساح، وعبد الرحمن فخري، وعبد الودود سيف، ومحمود علي الحاج ، وشوقي شفيق، وآخرون لا أتذكر أسماءهم الآن»[٤٢] ، فقد كان من السابق لأوانه في تلك المرحلة الحديث عن قصيدة نثر ناضجة في إطار القطر الواحد، ناهيك عن المفاضلة بينها وبين قصائد الأقطار الأخرى؛ نظرا لعدم تبلور مفاهيمها النظرية، وهشاشة الإطار المرجعي النقدي لقصيدة النثر العربية بشكل عام. وليس هذا رأيي فحسب، بل هو رأي المقالح نفسه، ففي المقابلة التي أجراها معه عبد الرحمن إبراهيم للعدد الأول من مجلة «الثقافة الجديدة» ١٩٧٨م – أي بعد عامين من هذه الدراسة – وجدنا المقالح يقول: «ومن الملاحظ أنه لا القصيدة التفعيلية، ولا قصيدة النثر تكتب بشكل ثابت، فما تزال كلتا القصيدتين تحت التجريب، ولم تطرح قضاياهما بشكل جدي حتى الآن»[٤٣]. وفي كتابه أزمة القصيدة العربية المنشور بعد تلك الدراسة بـ٩ سنوات – أي ١٩٨٥ – نراه يقول: «قد يمر وقت طويل قبل أن تصبح القصيدة الأجد كائنا حيا له ملامحه الخاصة ومعالمه المميزة وعناصره المتكاملة»[٤٤] بما يؤكد أن الحديث عن التميز سابق لأوانه. ومع ذلك فقد كانت الموضوعية سمة غالبة وبارزة في هذه الدراسة، حتى وإن جاءت في قالب الانتصار للجديد ؛

فقد قدم فيها المقالح أفكارا غاية في الأهمية يمكن أن نعدها الأساس أو الأرضية التي استند عليها في مواقفه بعد ذلك – ومنها على سبيل المثال تلك التي ضمتها الخاتمة، كقوله: «إن قصيدة النثر المتجاوزة لما تواضع الناس على تسميته بالشعر المنظوم وبالنثر المشعور، ستصبح عما قريب القصيدة الصورة أو القصيدة اللوحة، وهي قصيدة نابعة من عصرها ولها زمنها الخاص تستغني بلغتها المشرقة وبإيقاعها الدرامي عن كل الفنون البلاغية الموروثة، وهي حقا قصيدة الشعر الحر لأنها تحررت نهائيا من عنصري الوزن والتقفية وقد كانا من أهم ومن ابرز العناصر التي يتآلف منها عمود القصيدة التقليدية، ورغم ذلك فقد بقيت شعرا، وشعرا متجاوزا، وهي في اليمن علامة من علامات الجدة والمعاصرة في شعر اليمن الحديث»[٤٥]، غير أن هذه الأفكار– برأي باحث آخر – «لم تكن لتمثل مرحلة انعطاف في موقفه؛ لأن المحاورات التي أجريت معه بعد نشره لهذه الدراسة لم تعكس موقفا مساندا ومؤيدا لهذه القصيدة وإنما كانت تدل على مرونة تجاهها»[٤٦].

ومن تلك المحاورات التي استدل بها الباحث ورأي فيها نوعا من المراجعة في الموقف النقدي المساند لقصيدة النثر تلك التي أجراها معه لجريدة الحوادث الناقد جهاد فاضل، ومنها قول المقالح: «لا أجد نفسي كثيرا في القصيدة التي تخلو من الإيقاع، كما أجد صعوبة في الاقتراب من كثير من النثريات. في حين أن بعض هذه النثريات وبخاصة عندما تصدر عن شعراء كبار تكون أكثر شعرية من الشعر السائد»[٤٧]، وقوله: «وأنا عندما أتحدث عن الشعر الجديد فإنما أتحدث عن مستوى معين منه، عن مستوى توافرت له اللغة الجديدة والتركيب الفني الشعري. فليس كل من كتب بهذا الشكل أو كل من تلاعب بالتفعيلات أو أهملها شاعرا جديدا أو يحق له أن ينتسب إلى هذا العالم المدهش العظيم»[٤٨]. تلك هي أدلة الباحث على أن موقف المقالح من قصيدة النثر كان مرنا وليس مؤيدا أو مساندا، والحقيقة أنني لم أجد سواء فيما قرأت، أو في ما استدل به الباحث ما يوحي بتراجع المقالح عن موقفه المؤيد والمناصر لقصيدة النثر[٤٩]، فليس ثمة تراجع، وكلما في الأمر أنه – أي المقالح – انتقل من موقف التأييد المطلق – كما لمسناه في دراسته السابقة – إلى موقف التأييد المشروط. وقد كان لهذا الانتقال أسبابه ودوافعه.

ويبدو أن كثرة النماذج الرديئة التي افرزها موقف التأييد المطلق لبعض من رأي في قصيدة النثر مركبا سهلا ومطية ذلولا قد أصابته بخيبة أمل فأراد أن يصلح ما أفسده هؤلاء من تسطيح للقصيدة والعبث بها، فكان أن تحفظ على تجاربهم، ونبه المتشاعرين منهم إلى أن: «شروط ما يسمى بقصيدة النثر تفوق تلك الشروط التي تستلزم كتابة القصيدة الجديدة»[٥٠]،

ولتأكيد صعوبة شروط القصيدة وأنها ليست بالأمر الهين يفرق المقالح بين شاعر قصيدة النثر وشاعر القصيدة التقليدية: فيشبه الأول بمن يحاول أن يصنع تمثالا من التراب، لابد أن يكون أقدر في إمكاناته الذهنية والفنية بمئات المرات من ذلك الذي يصنع التمثال من الفضة أو الذهب، لأن قيمة التمثال الأخير في خامته، وكذلك قيمة القصيدة البيتية في تراثيتها... أما القصيدة النثرية فإن الشاعر لابد أن يضيف بموهبته ما يعوض به عن فقدان الإيقاع والقافية والبيتية[٥١]... ولأن شعراء هذه القصيدة لم يحققوا هذا التعويض في قصائدهم فقد تحفظ المقالح إزاء كثير من المحاولات النثرية – وشدد من اشتراطاته فرأي: «أنه لا يمكن كتابة قصيدة نثرية لا لأنها شي يخالف التقاليد الشعرية، ولا لأن الناس ينبغي أن يظلوا أسرى شكل شعري معين وإنما لأن شروط قصيدة النثر أصعب من أن يستجيب لها شاعر. وهذه الشروط من الاستحالة بحيث لا يمكن الخضوع لها، ولذلك فلا يمكن أن يظهر شاعر يكتب بالنثر شعرا حقيقيا إلا إذا كان يمتلك طاقة شعرية مستقبلية تجعله يستغني عن كل شكل وقاعدة بما سوف يوفره من خصائص شعرية، وعناصر تعبيرية تهدم الخصائص في الذهن العربي بحكم الألفة وبتأثير العادة والوراثة»[٥٢] إن عبارات المقالح – هنا – لا تحمل موقفا متراجعا أو غير مساند بقدر ما «توحي بالقلق على قصيدة النثر والتخوف من الأدعياء والعابثين بحرمة هذا الشكل، خاصة بعد أن وجدوا فيه ملاذا لإفراغ صراعاتهم وهلوساتهم، في ظل الفراغ النقدي وغياب المعايير الصارمة – على صفحات الصحف والمجلات – ليجد القارئ نفسه أمام سيل من المعميات والطلاسم والإغراب الممجوج والثرثرات الفجة، وفي أحسن الأحوال أمام جمل وعبارات مشتتة تنعدم فيها الفكرة المركزية، مما يعكس ضعف، بل وقصور التأصيل الثقافي النظري، بل غيابه أحيانا عند أصحاب تلك الثرثرات»[٥٣].

من هذا المنطلق – وهو منطلق وجيه – كان حرص المقالح في أغلب كتاباته بعد ذلك منصبا على التذكير بصعوبة شروط قصيدة النثر، وإنها ليست عملا سهلا يمكن كتابتها بمجرد الطموح لذلك ؛ «إن القصيدة الأجد تتطلب من الشروط ما لا تتطلبه أية قصيدة أخرى، وإن الامتثال لهذه الشروط تتطلب إمكانات لغوية وثقافية لا تتوافر إلا للقليل ممن امتلكوا الأدوات والتقنيات الشعرية الأحدث، وممن امتلكوا القدرة على التعويض عن العناصر الغائبة كعنصري الإيقاع والقافية»[٥٤]. وهذه الاشتراطات – مع تشددها – ليست إلا من باب المساندة والنصرة، والتشدد في الاشتراطات – أحيانا – هو نوع من توفير الحماية من الاختراق الذي تلقاه الفنون من ذوي المواهب الضحلة. وقصيدة النثر مولود فتي، ووريث شرعي للتحلل من شروط الشعر التقليدي، وفي ذلك ما

يغري المتطلعين والمتشاعرين لاتخاذها مطيتهم إلى عالم الشعر العظيم، وسواء أكان ذلك بحسن نية منهم أو بسوء نية فإن النتيجة واحدة – إذا سمح لهم بذلك – وهي قتل هذا المولود قبل أن يستوي عوده ويقوى عموده. وفي ظل المغايرة والتجاوز اللذين ظهرت بهما هذه القصيدة ودفعت بالعديد للتشكيك في شعريتها، يصبح التشدد في الشروط التي تثبت عكس ذلك أمرا مفروغا منه. وعلى ذلك يمكن القول أن ليس ثمة تراجع في موقف التأييد ولكنه الانتقال من موقف التأييد المطلق إلى موقف التأييد المشروط، وهذا الانتقال هو في إطار الموقف الواحد، وبهذا يصبح المنحنى التطوري لموقف المقالح من قصيدة النثر هكذا: رفضا – تحفظا – قبولا مطلقا – قبولا مشروطا.

وليس من شك بأن احتكاك المقالح واشتباكه المستمر مع بعض نماذجها قد أحدث تطورا في فكره النقدي، ورسخ كثيرا من المفاهيم التي كانت مشوشة لديه قبل ذلك ، كمفهوم الإيقاع والموسيقى الداخلية وغيرها من المفاهيم ، وفي دراسته المتميزة عن أزمة القصيدة العربية ، أصداء ذلك التطور. وعلى سبيل المثال فقد كانت الموسيقى الداخلية –لديه – مع بداية تعاطيه سلبا مع قصيدة النثر مفهوما غير معترف به[٥٥] ، ثم أصبحت في مرحلة تعاطيه الايجابي مفهوما معترفا به ولكنه مشوش وغير واضح. أما في هذه الدراسة فقد أصبحت مفهوما واضحا ومحددا، فهي: «الموسيقى التي يصنعها توازي الأشياء وتضادها، الموسيقى التي تقرأها العين في اللوحة وفي إيقاع المعمار، وفي الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس»[٥٦]. وهذا التطور في المفاهيم والأفكار – إذا قسناه من زاوية القبول والرفض – لا يسجل موقفا جديدا، ولا يعني أن المقالح لم ينظر لقصيدة النثر على أنها شعر حقا إلا في هذه المرحلة، كما ذهب إلى ذلك أحد البحاثة[٥٧]، وما يؤكد هذا الادعاء – إن صح – أن المقالح بنى دراسته لقصيدة النثر في هذا الكتاب من منطق الأزمة التي أحدثها الشعر المعاصر بأشكاله المتنوعة وقوالبه المختلفة بوجه عام. وكما درس أزمة الشكل والتسمية والتوصيل والوضوح والغموض والإيقاع وصراع الأجيال. . في القصيدة الجديدة «قصيدة التفعيلة»[٥٨] فقد بحث كذلك إشكاليات التسمية والتجنيس والتشكيل والبدايات والجذور. . في قصيدة النثر[٥٩] ، وذلك يعني أن المقالح – هنا – لم يحتك معها إلا باعتبارها شكلا شعريا متفقا سلفا على شعريته، مثلها مثل قصيدة الشكل التفعيلي ، ودراستها في هذه الحالة ليست نوعا من الاعتراف بها، بل هي نوع من الإجابة على التساؤلات التي تثيرها دائما الأشكال الجديدة ليس في العصر الحديث وإنما في كل زمان ومكان. وهذا ما يؤكد زعمنا السابق ويثبت – حتى اللحظة – المنحنى الذي رسمناه لمسار الموقف النقدي التطوري من قصيدة النثر عند ناقدنا المقالح.

وللتذكير فهو يبدأ بالرفض (مقدمة مأرب يتكلم – ١٩٧٢) ثم التحفظ أو القبول المشروط بتحقق الوزن[٦٠] (الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن – ١٩٧٣) ثم القبول غير المشروط إلا من شرط الكتابة (قراءة في أدب اليمن المعاصر – ١٩٧٦) وأخيرا القبول المتشدد بالشروط التي تحقق مبدأ التعويض عن شروط القصيدة التقليدية (من البيت إلى القصيد – ١٩٨٣ ، وأزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل – ١٩٨٥).

ويبدو أن تشدد المقالح للشروط التي تحقق شعرية قصيدة النثر لم يجد له صدى أو فاعلية لدى الموجة الجديدة من شعراء قصيدة النثر الذين غدت القصيدة على أيديهم أكثر إغراقا في النثرية، ناهيك عن دخولها سراديب التعمية والطلاسم وقتل المعنى الشعري. وفي استمرار هذه الوضعية واستمراء الزحف النثري وغلبته في المتن الشعري ما قد يدفع كثيرا من مناصري القصيدة إلى التخلي عن مواقفهم المساندة، والتزام جانب الصمت في الأقل ، وليس هناك ما يمنع بعضهم من تبني مواقف لا تخدم هذا الشكل الشعري الأجد: نقول هذا الكلام ونحن نلمح في الأفق بوادر موقف جديد للمقالح ربما ينطوي بمعنى من المعاني على بعض ما أشرنا إليه سابقا، نشم رائحة هذا الموقف في حوار نشر حديثا للمقالح وفيه سؤال عن موقفه من هذه القصيدة، ولأهمية السؤال والإجابة فسوف نثبتهما جميعا خاتمة لمبحثنا هذا.

السائل: لا تزال قصيدة النثر موضع رفض الكثير من النقاد والشعراء الكبار عربيا، هل تنضم إليهم أم أن لك موقفا مختلفا ؟ يبدو أنك انضممت إليهم ؟

المقالح: لا أريد أن أزكي نفسي وأقول إنني عندما بدأت محاولتي الشعرية الأولى في أواخر الخمسينات كانت نثرية وكنت في البداية أكتب قصائد عمودية أهاجم فيها شعر الأوزان والقوافي، وهناك دليل علي ذلك قصيدة كتبتها عام ١٩٦٠ ومنشورة في ديواني الأول أو الثاني كانت تدعو إلي التحرر من سيطرة الوزن والقافية وإلي كتابة الشعر الحر (قصيدة النثر) وأتذكر من تلك القصيدة بيتا يقول :

وخرجنا نسيل شعرا مقفى رقصت روعة عليه الحمير

فهذه المقدمة تؤكد أنني علي الأقل إن لم أكن من أنصار قصيدة النثر فلست من أعدائها، مع أن كتاباتي الكثيرة جدا والمناصرة لهذا الشكل من الشعر الذي تبنيت له مصطلحا صار معروفا في بعض الأوساط النقدية وهو (القصيدة الأجد) مقارنة بالقصيدة الجديدة التي هي قصيدة التفعيلة، وفي كتابي (أزمة القصيدة العربية. . مشروع للتساؤل) ما يعطي إجابة شاملة في موقفي تجاه قصيدة النثر، ولكن بعد أن اختلط الحابل بالنابل وتعالت أصوات قتل الآباء والأمهات، فقد تراجعت موضوعيا وصرت أرى كل الأشكال الشعرية الناضجة جديرة بالبقاء والتعايش،

وأن من حق كل الزهور أن تتفتح في حديقة الإبداع الشعري عمودية كانت الزهرة أو نثرية، المهم أن تكون زهرة وأن تحمل قدرا من ضوع الشعر ورائحة الإبداع. .[٦١].

الهوامش

١- الشعر والشعراء- ج١/٦٣.
٢- قصيدة النثر العربية : الإطار النظري والنماذج الجديدة - فخري صالح - مجلة فصول: المجلد ١٦- العدد الأول - صيف ١٩٩٧ - ص١٦٣.
٣- الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث - حسن مخافي - مجلة نزوى - العدد ٣٨ - إبريل ٢٠٠٤- ص١٢٩.
٤- الكتاب من إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة -القاهرة - ١٩٩٩.
٥- نمثل لهذا التيار بـ : خليل حاوي ، ومحمد الماغوط. وهما من مؤسسي مجلة شعر وكتاب قصيدة النثر فيها، فقد أعلن الماغوط بعد انسحابه من الحركة أنه لم يكن سوى كاتب قطع نثرية بسيطة وأنه سمي شاعرا وشاعرا حديثا على غرارهم دون إرادته. ينظر: نزوى - العدد ٣٨ - ابريل ٢٠٠٤- ص١٤٣.
٦- الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث - حسن مخافي - ص١٢٩.
٧- ينظر: مقدمة في قصيدة النثر العربية - بول شاول - ص١٥٣. ، قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية - رفعت سلام - ص٣٠٢. فصول: المجلد ١٦- العدد الأول - صيف ١٩٩٧.
٨- قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري والنماذج الجديدة - فخري صالح - مجلة فصول- ص١٦٦.
٩- قصيدة النثر العربية، ملاحظات أولية - رفعت سلام - مجلة فصول- ص٣٠٢.
١٠- القصيدة وفضاء التأويل - ينظر: ص ١٤٩،١٥٠.
١١- قصيدة النثر العربية - رفعت سلام - مجلة فصول - ينظر: ص٣٠١ ، ٣٠٣.
١٢- ينظر: المقدمة - ص٧'٨ - طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٦.
١٣- قصيدة النثر العربية - رفعت سلام - ص٣١١.
١٤- ينظر: مقدمة المترجم لكتاب ميشيل ساندرا - قراءة في قصيدة النثر - إصدارات وزارة الثقافة والسياحة - صنعاء - ٢٠٠٤.
١٥- هو الذي راجع وقدم ترجمة الكتاب نفسه لراوية صادق الذي صدرعام٢٠٠٠عن دار شرقيات بالقاهرة.
١٦- وقبل هذا التاريخ لم يطلع عليه إلا القليل وصفهم رفعت سلام بالآحاد ، ورأي أن كل واحد منهم وظفه لحسابه الشعري، أو النقدي، أو - حتى - العقائدي ، دون أن يبيحه بكامله للآخرين متسائلا (هل يمثل ذلك شكلا من معادلة المعرفة = السلطة ؟) ينظر: قصيدة النثر العربية - فصول: مجلد١٦- العدد١- ١٩٩٧- ص٣٠١.
١٧- على هامش تجربة القصيدة الأجد - عبد العزيز المقالح - الملحق الثقافي لصحيفة الثورة - صنعاء - ٢٠٠٤/٩/٢٣ - العدد :١٤٥٣٠.
١٨- ينظر:على هامش تجربة القصيدة الأجد - عبد العزيز المقالح - الملحق الثقافي لصحيفة الثورة - صنعاء - ٢٠٠٤/٩/٢٣- العدد : ١٤٥٣٠ - ص١٦.
١٩- على هامش تجربة القصيدة الأجد - ص١٦.
٢٠- أزمة القصيد العربية مشروع تساؤل - ص ٧٥.
٢١- أزمة القصيد العربية مشروع تساؤل - ينظر: ص ٧٦،٧٧.
٢٢- شعراء من اليمن - ص٧٩.
٢٣- شعراء من اليمن - ص٦٩.
٢٤- نفسه - ص٧٩.
٢٥- نفسه - ص٧٩.
٢٦- نفسه - ص٧٩.
٢٧- أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر - ص٢٥.
٢٨- ينظر: النقد الأدبي الحديث - ص ٤٣٦ ، وينظر:عضوية الموسيقى في النص الشعري- ص٥٠.
٢٩- أصوات من الزمن الجديد ، دراسات في الأدب العربي المعاصر - ص١٢٠.
٣٠- ينظر: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن - ص٣٩٣.
٣١- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن - ص٣٩٠.
٣٢- ينظر: لسان العرب - ابن منظور - مادتي: - رف ض ، ح ف ظ.
٣٣- ينظر : النقد الأدبي الحديث في اليمن : النشأة والتطور - ص٢٥٠، وقصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح- ص١٥٧، عبد العزيز المقالح وتأصيل النقد الأدبي الحديث في اليمن- ص٨٢ ، والشعر المعاصر في اليمن - عبد الرحمن إبراهيم - ص ٢٣٩.
٣٤ - ينظر: النقد الأدبي الحديث في اليمن:النشأة والتطور - ص١٢٥.
٣٥ - قراءة في أدب اليمن المعاصر- ص٢٢.
٣٦ - نفسه - ص٢٣.
٣٧ - نفسه - ص٦٣.
٣٨- شعراء من اليمن - ص٧٩.
٣٩- ليس شرطا - كما أرى - إن يكون تعديل المواقف ومراجعة الأفكار مصحوبا بما يبرر ذلك إذ الإنسان حر فيما يعمل ويعتقد. ولكني أرى ذلك شرطا لازما فيمن يحتل مكانة علمية أو أدبية كمكانة الدكتور المقالح.
٤٠ - ينظر: النقد الأدبي الحديث في اليمن : النشأة والتطور- ص٢٥٠.
٤١ - من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي - ص١٥٠.
٤٢ - قراءة في أدب اليمن المعاصر - ص٣٣.
٤٣ - ثرثرات في شتاء الأدب العربي - ص١١١.
٤٤ - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل - ص١١٦.
٤٥ - قراءة في أدب اليمن المعاصر - ص٧٣.
٤٦ -قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح - ص١٥٨.
٤٧ - ثرثرات في شتاء الأدب العربي - ص١٢٦.
٤٨ -نفسه - ص١٢٠.
٤٩ - وليس في تلك الأقوال ما يشير إلى غير ذلك وحديث المقالح - في كل مقولاته - عن «الشعر الجديد «القصد منه «شعر التفعيلة أو الشعر الحر» وليس قصيدة النثر.
٥٠- من البيت إلى القصيدة - ص٣٢.
٥١-ينظر: من البيت إلى القصيدة - ص٣٢.
٥٢- نفسه - ص٣٢ ، ٣٣.
٥٣- الشعر المعاصر في اليمن، دراسة فنية - عبد الرحمن إبراهيم - مركز عبادي للدراسات والنشر - صنعاء - ٢٠٠٥ - ص٢٤٣.
٥٤ - أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل - ص١١٦.
٥٥- ينظر:شعراء من اليمن - ص٧٩.
٥٦- الشعر بين الرؤية والتشكيل - ص٢٣٣.
٥٧- ينظر: قصيدة النثر في نقد المقالح - ص١٦٠.
٥٨- ينظر: أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل - ص٢٢، وما بعدها.
٥٩- نفسه - ص٧٠، وما بعدها.
٦٠- يستنتج ذلك من قول المقالح عن قصيدة «أنا وحبيبتي ورحلة الحب» للشاعرين المساح وعبد الودود سيف «هذه المقاطع الثلاثة من قصيدة النثر، تلتقي مع القصيدة الجديدة - ككل قصائد النثر الجيدة - في الصورة والتجربة وطريقة التناول ولا ينقصها لتغدو قصيدة جديدة جيدة سوى الوزن». الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن - ص٣٩٣.
٦١- حوار مع الدكتور عبد العزيز المقالح - حاوره محمد الحمامصي - مجلة الشعر: مجلة فصلية يصدرها اتحاد الإذاعة والتلفزيون المصري - العدد ١٢٢ - أغسطس ٢٠٠٦. .

مركزية القيمة.. مفهوم المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية

عبدالستار جبر

ناقد وأكاديمي من العراق

لكي تُصبح مؤلفاً في الثقافة العربية الكلاسيكية، عليك أن تكون حجة، وتحظى بالإجماع على كونك كذلك، وهو شرط يُتيح لمؤلفاتك أن يُعترف بها كنصوص، في عالمٍ أو ثقافة لا تستسيغ وجود نص مجهول المؤلف، أو مؤلف نكرة. يقول عبد الفتاح كيليطو: «لا يكفي لقول ما ان يتوفر على (انتظام خاص) كي يعتبر نصا، ينبغي، فضلا عن ذلك، أن يصدر عن، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على انه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة، وقولاً مشدوداً إلى مؤلف– حجة. وهكذا فقد كان المؤلف– النكرة أمرا متعذر التصور.

عبدالفتاح كليطو:

- *كيف يتحول متكلم إلى مؤلف حجة.. المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد ويطلق عليه اسم جديد.*
- *تتغير الازمان وتتغير ميادين المعرفة، ولكن التطلع الى تحديد نسب النصوص لا يتغير، وان اتخذ مظهرا آخر. فمثلا تبذل اليوم مجهودات ضخمة للتنقيب عن آيديولوجية المؤلفين وسبر اغوار لا وعيهم.*

وبهذا المعنى يمكن للعبارة: (نص مجهول المؤلف) أن يعتبر من قبيل الجمع بين المتضادين»[١]. ألا يعني هذا أن للمؤلف قيمةً أكبر من نتاجه، وأن النصوص تبقى ناقصة أو مُعلّقة ما لم تُنسب إلى مؤلف ما؟، فلا يُصار إلى الاهتمام بها، إلا بعد أن تنسب، أي تحظى بأبوة أحدهم[٢]. إنها كالابن الضال، أو الأبناء المجهولي النسب، الذين يتعرضون إلى الاحتقار والإقصاء في ثقافة تُعلي من قيمة الانتساب البيولوجي (العضوي)، أو شرف الأرومة، وهذا ما يُفسر مثلاً تهميش ليالي شهرزاد وإقصاءها عن دائرة الاهتمام، لأنها من هذا المنظار بلا مؤلِف، مجهولة النسب، فضلاً عن أسباب أخرى بالتأكيد أدّت إلى ضآلة العناية الدراسية بها قديماً، يؤكد ذلك كيليطو بقوله: «العرب لم يعجبوا قط كبير الإعجاب بألف ليلة وليلة. . فليس هناك ما يزعج مثل تأليف لا يرقى به إلى مؤلف بعينه»[٣]. إنه أمرٌ انعكس أو تغلغل في الحساسية القرائية أو السماعية للمتلقين آنذاك، وينطبق إلى حد ما على المعاصرين، وكأنك بحاجة إلى أن تعرف من هو مؤلف النص الذي تقرأه، أو أن يكون لك تصورٌ عنه، يؤثر بشكل أو بآخر في إدراكك للنص، وحين لا تتوفر لديك مثل هذه المعرفة أو التصور، فإنك ستلجأ إلى افتراضها أو تركها شاغرة تنتظر الامتلاء. وكم سنشعر بنوع من الصدمة عندما نعلم أن هذا النص مزيف أو مسروق أو منتحل، حينها سيفقد النص ومؤلفه جزءاً كبيراً من قيمتهما[٤].

لنتذكر، في سبيل التوضيح والتعزيز، أن صحة الحديث النبوي تتوقف على «الحكم بعدالة رواته»[٥]، لذا انقسمت بنيتُه النصيّة إلى طبقتين، هما: (السند، المتن)، حيث الأول هو سلسلة رواة المتن التي تنتهي إلى النبي، والثاني هو ما قاله النبي نفسه، والعلاقة بينهما أن الأول يحدد مصداقية وصحة الثاني، فإن عُثر على خلل في إحدى حلقات هذه السلسلة من راوٍ أو ناقل غير ذي ثقة، فيُطرحُ الحديثُ جانباً ولا يؤخذ به، فضلاً عن أنه لا يمكن تصور أو قبول حديث بلا سند أصلاً. وقد أثّرت، على ما يبدو لنا، طريقة تعامل الثقافة العربية الكلاسيكية مع الحديث النبوي كنص، في مفهوم النص بشكل عام، مع تباين وفارق القيمة الهيراركية (التراتبية) للحديث كنص له مكانته الخاصة، بخلاف النصوص الأخرى، ومنها المنتمية للحقل الأدبي. وخصوصية التأثير تكمن في معيارية الاعتراف بالنصوص وقبولها المشروط بإسنادها أو نسبتها إلى مؤلف ما، يجب أن يكون حجة أو علماً في مجاله، أو معترفاً به، أو معروفاً على أقل تقدير، إذ يتجلى لنا هنا مفهوم المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية بشكل واضح نسبياً، لأنه ليس كافياً، وبحاجة إلى وضوح أدق.

لنعطي مسبقاً بعض الإشارات التوضيحية عن معنى مصطلح (مؤلف حجة). يقول كيليطو إننا بحاجة إلى دراسة تُبين لنا «كيف يتحول متكلم إلى مؤلف حجة»[٦]، ومن يُطالع تراجمَ المؤلفين القديمة وكتب الطبقات ومصنفات الرجال يكتشف إنها لا ترفدنا بالكثير بشأن الكيفية التي يصبح فيها مؤلفاً ما حجة في مجال معين من العلوم والمعارف السائدة آنذاك، ومنها الأدب طبعاً، فهي تركز في الغالب على مرحلة لقاء المؤلف بشيوخه وأساتذته، فهم يمثلون المؤسسة التعليمية، وعلينا أن نستبعد تصور ما يطلق عليه البعض تسمية المؤلف العصامي، فهذا مما لا تتيحه لنا هذه التراجم عن المؤلفين الحجج، إذ يبدو أن مرحلة التلمذة واكتساب العلم والمعرفة من الشيوخ هي أهم مرحلة في حياة المؤلف، لكي يُمنح الصلاحية والإجازة في الكتابة[٧]، ليُصبح واحداً منهم، وينتقل من دور الأخذ إلى دور العطاء، فحين يُصبح المؤلفُ حجةً يُطلب إليه في العادة أن يكتب كتاباً في اختصاصه، إما أن يكون وفقاً لطلب «صريح تمليه ظروف خاصة (مثلاً المستظهري للغزالي) أو بناء على طلب ضمني توحي به بعض المشاكل المعلقة في الهواء (البخلاء للجاحظ)»[٨]، وكأن الكتابة تتطلب «أمرا، أو، وهذا سيان، أُذنا»[٩]. هذا الأمر يُلقي ضوءاً يسيراً، لكن له أهميته، بشأن ظاهرة التأليف في الثقافة العربية الكلاسيكية، حيث يجب ألا يكون التأليف، كما يفهم من الكلام السابق، تحت دافع ذاتي داخلي، بل يُفضل أو هكذا هو الحال عليه عُرفاً أن يكون خارجياً، وهذا يدل أيضاً على إن الكتابة بشكل عام هي بمثابة اتفاق أو عقد بين الكاتب وصاحب الطلب أو الأذن، وهذا الأمر يبدو بشكل أوضح في الكتابات السردية، فالمتلقي «في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي»، وكأن هذا التعاقد الضمني بينهما هو تجسيد لقاعدة شبه عامة وهي أن «السرد يكون جوابا عن سؤال»[١٠]، وفقاً لذلك يقول كيليطو: «ندرك لماذا تعرض المؤلفات الكلاسيكية نفسها جوابا على سؤال، أو طلب، أو التماس عاجل. الكاتب يترصد باستمرار عروضا، أو عقدا تتمخض مقتضياته عن خطاب مطابق للطلب»[١١]، فجلّ المؤلفين القدماء يذكرون في «افتتاحيات مصنفاتهم أن شخصا طلب منهم إنشاء كتاب في موضوع من المواضيع، لا يسمونه عادة، وقد يكون ذا نفوذ أو مجرد صديق»[١٢]، لنتذكر أن بعضهم كان يهدي كتابه إلى شخصية سياسية في الأغلب، إلى من كانوا يضعون أنفسهم حماة ورعاة للأدب وأربابه، بعد أن يذكر هؤلاء المؤلفون في مقدماتهم

أن (س) سيناً أو فلاناً من هؤلاء طلب منه الخوض في هذا الأمر ومعالجته وبيان رأيه في كتاب، وكأن ثمة عقداً ضمنياً بينهم يقوم على تبادل المنافع، يقول كيليطو: «الكتابة تتم تنفيذا لطلب من سلطة، وسواء أكان هذا الطلب فعليا أم لا، فالمهم أن الكتاب يتوجه في النهاية إلى هذه السلطة على شكل إهداء. الكتاب يؤول في النهاية إلى مكتبة السلطة»[١٣]. أو ربما كان الكتاب القدامى يرون في الكتابة أمراً جسيماً خطيراً، لذا فهم «بحاجة إلى الاحتماء وراء سلطة ما للشروع في التأليف»[١٤]، كما يُعلل كيليطو هذه الظاهرة. لكن لِمَ لا يكون في الأمر بعدٌ آخر يرتبط أو يتعلق بكُنه مفهوم المؤلف نفسه؟. أنه ما زالت صورة الكاتب أو مفهومه تتلبّس مفهومَ المؤلف، أو تُلبسُها الثقافةُ إياه، ليبقى مكبلاً في إطار المعنى الأول للكاتب وهو «المدون أو الناسخ»[١٥]، أي بمعنى انه من يمتهن الكتابة للآخر، وهو المعنى نفسه الذي ساد أوروبا قبل القرن السادس عشر، كما يُشير إلى ذلك ليتيريه، في حين انه منذ القرن السابع الميلادي برز عربياً، مفهوم المؤلف، الذي يمكن أن نُطلقه على أول من صنّف كتاباً وكان في المثالب، وهو زياد بن أبيه (٥٦هـ/٦٧٥م)، وهو كتاب مفقود، لم يصل إلينا، لكن هذا المفهوم لم يتحرر كلياً من سيطرة مفهوم الكاتبِ الذي اكتسب معنى جديداً مع كتاب بن أبيه، وهو المُصنف، لتكون الكتابة، آنذاك، مهنةً تعني التدوين أو النسخ أو النقل أو التصنيف[١٦].

وهذا التحول في المسيرة الحياتية للمؤلف الحجة ينعكس حتى على اسمه، كما يلاحظ كيليطو، فيُبدّل باسم آخر، فمَن هو مثلاً: «أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان؟. إنه الحريري. . فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد ويطلق عليه اسم جديد»[١٧]، وهو أمر ينطبق على الغالبية العظمى من المؤلفين القدامى، وعادة ما يطلق عليهم معاصروهم ألقاباً وكنى ومسميات جديدة، يجب أخذها بنظر الاعتبار، لأنها برأي كيليطو «تملي الموقف الذي ينبغي التزامه تجاههم»[١٨].

لنعُد إلى مسألة النسب، إلى الارتباط المشيمي للنص بمؤلفه، حيث كان الأخير مركزَ المعنى أو محورَه، بخلاف صورته التي انقلبت الآن رأساً على عقب، حين أُعلن عن موته، وقُطع الحبل السري أو المشيمي عن نصه، الذي أُعلن عقوقُه أو استقلالُه عنه، في زمن لم يكن يجرؤ حتى على المساواة مع منتجه (مؤلفه)، فما بالك بالاستغناء عنه والارتفاع عليه، حين كان في الحقبة الكلاسيكية للثقافة العربية يتشبث بالأبوة وسيلةً للاعتراف به في عالم النصوص، بل ان حظوظه ومكانته في هذا العالم تزداد بإرتباطه بمؤلف دون غيره، ولاسيما إذا ناسبَت طبيعة النص مؤلفاً حجة في اختصاصه، فلو انك ولّدت كلاماً في الزهد وموعظة الناس، كما يقول الجاحظ (٢٥٥هـ/٨٦٨م): «ثم قلت: هذا من كلام بكر بن عبد الله المزني وعامر بن عبد قيس العنبري ومؤرق العجلي ويزيد الرقاشي، لتضاعف حسنه ولأحدث له ذلك النسب نضارة ورفعة لم تكن له، ولو قلت: قالها أبو بكر الصوفي أو عبد المؤمن أو أبو نؤاس الشاعر أو حسين الخليع، لما كان لها الا مالها في نفسها، وبالحرى ان تغلط في مقدارها فتبخس من حقها»[١٩]. فانتساب الكلام أو النص الى مؤلف شهير تكسبه بعداً جمالياً، ما هو إلا وقعٌ نفسي طيب لدى متلقيه، أي أنه أثر نفسي، يُعلي من شأن القول ويرفعه أو يساويه مع مرتبة قائله الشهير لو نُسب اليه، أو كان هو قائله حقاً وليس مجازاً، ويسقط من هذه المرتبة أو المكانة لو نُسب الى غيره ممن إشتهر بخلاف طبيعته، فيُستهجن ويُستنكر منه ذلك، سواء صدر منه أو افترضت نسبته اليه. فمن اللازم إذن «اختيار الاسم الذي سيتبنى الكلام، والذي سيحدد موقف المتلقي ازاءه»[٢٠]، لأن إسم المؤلف «وأصله والأرض التي أنبتته، وتفاصيل ترجمته، إمارات وعلامات تُثبت هوية النص، وتُحدد موقعه في خريطة المعنى»[٢١]. وكل نوع أدبي كلاسيكي، كما يستنتج كيليطو، تحفُّه أسماءُ عديدة لمؤلفين ينبغي أن تنسب لها أفضل النصوص، أعلام هي وحدها القادرة على أن تجعل «الكلام مقبولا، ما دامت تتمتع بخلفية نصية معترف بها»، يمكن «لأحدها أن يحل محل الآخر»[٢٢]، بمعنى أنه لن يشكل فرقاً كبيراً لو أنك نسبت نصاً ما الى أحدهم ثم نسبته الى غيره ضمن النوع نفسه، ذلك أنهم يشتركون بخصائص أسلوبية متقاربة جداً، تكاد لا تبين علاماتها الفارقة بينهم، لأنهم يمتثلون لقواعد وأعراف التأليف للنوع الذي يكتبون فيه، فيعيدون إنتاجها وتثبيت خصائصها الأسلوبية التي ترجع الى النوع أكثر من رجوعها الى أساليبهم الفردية الخاصة، وهذا سَهّل آنذاك عملية الإنتحال والنسب المزيف وكوّن منها ظاهرة بارزة، يرى فيها كيليطو نوعاً من التمجيد لـ«ماض حافل بالمؤلفين المشهورين الذين ينبغي اقتفاء عبرتهم أي كلامهم»[٢٣]، في ثقافة بلغ فيها هذا التمجيدُ مبلغاً يُستهجنُ فيه الحديث والجديد ويُستصغرُ، ويُشتد الصراع معه، الى أن يُثبت حضوره، ويزيح عن كاهله أو ينفض عن جسده المثخن بجراح النزاع سهامَ الإتهامات، من بدعة أو

كان الكتاب القدامى يرون في الكتابة أمراً جسيماً خطيراً، لذا فهم «بحاجة إلى الاحتماء وراء سلطة ما للشروع في التأليف، كما يُعلل كيليطو هذه الظاهرة. لكن لِمَ لا يكون في الأمر بعدٌ آخر يرتبط أو يتعلق بكُنه مفهوم المؤلف نفسه؟. أنه ما زالت صورة الكاتب أو مفهومه تتلبّس مفهومَ المؤلف، أو تُلبسُها الثقافةُ إياه، ليبقى مكبلاً في إطار المعنى الأول للكاتب وهو «المدون أو الناسخ»

سرقة أو طعن، وغيرها، وكان بعضُ أكابر الكتاب وأشهرهم يلجؤون في بادئ أمرهم وحديث عهدهم بالتأليف الى نسبة كتاب لهم الى مؤلف قديم بلغت شهرتُه الآفاقَ وحفّه الزمنُ بالمجد والشرف والرفعة، وقد نُفاجأ الآن بإعتراف أشهرهم، بقوله: «وربما ألفت الكتاب الذي هو دونه في معانيه وألفاظه، فاترجمه باسم غيري، وأحيله على من تقدمني عصره مثل ابن المقفع والخليل، وسلم صاحب بيت الحكمة، ويحيى بن خالد، والعتابي، ومن أشبه هؤلاء من مؤلفي الكتب، فيأتيني القوم بأعيانهم الطاعنون على الكتاب الذي كان أحكم من هذا الكتاب، لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته عليّ، ويكتبونه بخطوطهم، ويصيرونه إماما يقتدون به، ويتدارسونه بينهم، ويتأدبون به، ويستعملون ألفاظه ومعانيه في كتبهم وخطاباتهم، ويروونه عني لغيرهم من طلاب ذلك الجنس فتثبت لهم به رياسة، ويأتم بهم قوم فيه، لأنه لم يترجم باسمي، ولم ينسب الى تأليفي»، يالها من خطة أو حيلة يلجأ اليها هذا الكاتب ليمنح أحدَ كتبه شهرةً ومكانة في عالم يبدو حكراً على أعلام الماضي من المؤلفين الأموات، ويكشف لنا في اعترافه عن مدى الصعوبة والمعاناة التي يلقاه المؤلفون المعاصرون في الإعتراف بهم، وانتزاعه بعد جُهد جَهيد، والأمر، على ما يبدو هنا، لا يتعلق بكون المؤلف القديم حجة لأنه فقط قديم، إنما لكون النص أو الكتاب الجديد المنسوب اليه سيُتيح لطلبة العلم وأهله فرصة لنسخه وتدريسه ونشره والتأديب به، أي أنه يتحول الى مادة جديدة لوظيفتهم كنساخ وأساتذة أو شيوخ علم ومتأدبين. إننا بازاء مناخ خاص بشأن إشكالية التأليف والنشر في الثقافة العربية الكلاسيكية، ولن نتوقع أن يكون هذا الكاتب هو الجاحظ[٢٤]، وهو يعترف في إحدى رسائله بسلوكه هذا، وسينكر بعضنا بالتأكيد مشككاً في بعض هذه الرسائل من صحة نسبتها اليه، ومن ثَمّ عودة هذا الإعتراف له، لما يحظى به الجاحظ من مكانة رفيعة المقام في تاريخ الأدب العربي، تدفع الى الاستغراب من قول كهذا يمكن أن يصدر عنه، فإن أيّدنا هذا الإنكار وجزمنا به، فإنه لن يُسقط صحةَ ما ورد في هذا الاعتراف الذي يكشف لنا كيف كان «المؤلف في أعين المعاصرين له، منافسا ينبغي التنقيص من قيمته»[٢٥]، إن لم يُعرِّضه لحسدهم، يُفضّل عليه مؤلفاً قديماً حجة يحظى بحسن التقدير، فيدفعه ذلك، إما اتقاء لشر الحسد أو تفادي الإقصاء والتهميش والتعرض للطعن أو السرقة أو الإتهام بالبدعة، أو لرغبة منه في الاحتيال على معاصريه، وليحظى كتابه بالشهرة أيضاً، أن يفعل مثل ما فعل الجاحظ أو من هو دونه أو أقل منه شأناً، إن لم نقتنع بعائدية هذا القول الى الجاحظ، لتشكيكنا بنسبة الرسائل أو بعضها اليه[٢٦]، لكن أمر نسبتها اليه تبقى مؤشراً نافعاً لتأييد هذا الإعتراف، برأينا، فقد تعودُ هذه الرسائل أو بعضها لأحد المؤلفين المتأخرين بعد الجاحظ، دفعته إحدى الأسباب الآنفة الى نسبة تأليفه الى الجاحظ، وهذه إحدى الإحتمالات في تفسير النسبة، أو انها تعودُ الى مؤلف مجهول لم يُذكر اسمُه على متونها، لكن خصائصها الأسلوبية شديدة الشبه بخصائص الجاحظ، وهذا ما رجّح احتمالية نسبتها اليه، وهذه تُعيدنا الى علاقة المؤلف بالنوع الذي يكتب فيه، وتصلح مثالاً على هيمنة السمات الأسلوبية عبر الأعراف النوعية على التأليف، التي تخلق أو تفرض بدورها صورة خاصة بالمؤلف، أو بمعنى أدق بمؤلفها الضمني، فتنشأ مسافة توتر بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني، قد يكون فيها الأخير صورة مخالفة للأول، وغالباً ما لا يعكس حقيقته، ولا يكون ظلاً له، ولا يُمثل تجسيداً أو تعبيراً عن تجاربه الذاتية. وفي حين يُشكل الأول محوراً مركزياً لتحديد قيمة النص، يُمثل مفهومه التاريخي والعياني بنيةً قارة في سُلّم القيم التراتبية في الثقافة التي ينتمي اليها، يبدو الأخير مفهوماً نسبياً يفتقر الى التحديد المنضبط، يصفه كيليطو بالاعتباطي، مقابل مفهوم النوع الذي يغدو محدداً أشد التحديد، ويدفعنا الى عدّ مفهوم المؤلف الضمني وليدَ النوع، وفي هذا تبطينٌ لفكرة موت المؤلف الحديثة بصيغة أو صورة أخرى، كما نرى من جانب كيليطو، حين تُقصي سلطة المؤلف من محورية أو مركزية إنتاج المعنى، لتُثبت بدلاً عنها سلطة أخرى هي النوع في النصوص الكلاسيكية قديماً، وتُحيلها الى سلطة القارئ في النصوص المعاصرة حديثاً. لكن إذا كان النص في العصور الغابرة لا يُعترف به إن لم يُتنسب لمؤلف ما ليحدد قيمته ومعناه، فإن للنوع هنا دوراً ثانوياً، وفي هذا تناقض واضح في الرأي السابق، فكيف تُبدّدُ حيرة الاستفهام هنا؟. لنتذكر توضيح كيليطو بشأن أن لكل نوع أعلامُه من المؤلفين، وإن نحن قد جرّدنا هذه الأعلام من الخصائص الأسلوبية الفردية وإرتقينا بها لتصبح خصائص أسلوبية للنوع، فهذا يعني أننا قُمنا بعملية تماهي ومطابقة بينهم وبين النوع، وهذه العملية تخلق نوعاً من التوحيد بينهم في الجانب الإبداعي أو الكتابي فقط، وليس في الجانب

هيمنة السمات الأسلوبية عبر الأعراف النوعية على التأليف، التي تخلق أو تفرض بدورها صورة خاصة بالمؤلف، أو بمعنى أدق بمؤلفها الضمني، فتنشأ مسافة توتر بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني، قد يكون فيها الأخير صورة مخالفة للأول، وغالباً ما لا يعكس حقيقته، ولا يكون ظلاً له، ولا يُمثل تجسيداً أو تعبيراً عن تجاربه الذاتية

العياني والشخصي للمؤلف، ولنفترض أن للمؤلف صورتين، نسمي الأولى الشخصية أو الأصلية، وهي التي تدل عليه كشخص له سيرته وحياته الخاصة خارج ما كتبه، حيث يمكن أن يُطلق عليه وفقاً لذلك بـ«المؤلف الأصلي»، ونسمي الثانية الصورية أو المفترضة أو الخيالية، وهي التي تدل عليه أو على ذات متجسدة في كتاباته، بالإمكان أن يطلق عليه تبعاً لذلك بـ«المؤلف الضمني» أو الصوري كما هو شائع الآن في الدراسات النقدية الحديثة[٢٧]، أو من الجائز لنا تسميته بالمؤلف الكتابي أو النصي، تقريباً الى خصوصية الموضوع من المصطلحات السابقة. على أية حال فإن عملية التوحيد الضمنية بين النوع والمؤلف الأخير، التي لم يصرح بها أو يوضحها كيليطو، تجعل منهما مركزاً واحداً تقريباً لتحديد المعنى والقيمة، حين يُنسب نص ما لمؤلف معروف في نوع أو نمط بعينه من الكتابة، فنسبة مجموعة من الرسائل الى الجاحظ، هي نسبة الى ذاته أو صورته الكتابية أو النصية (كمؤلف ضمني) وليس الى شخصه، أو بالأحرى هي نسبة الى مجموع ما كتبه، الى الذات المتكونة والمتبلورة في كتاباته، أو كما سيقول الكثير منا ببساطة الى أسلوبه، إذ سيكون ما يشبه النقص حين تُنسب نصاً الى نوع فقط دون أن تنسبه الى أحد أعلامه، بل يكاد الأمر يبقى غير مستساغ أن يظل النص في ربقة نوع فقط دون أن يرقى به الى مؤلف حجة، وما يُسهل هذا الأمر هو نبوغ أعلام في نوع أدبي ما، يجسدون أو يمثلون هذا النوع بجدارة كبيرة، وكأنهم، بذواتهم النصية طبعاً، علاماته الأسلوبية الخاصة. لكننا ألَم نُساوي هنا بين سلطة النوع وسلطة المؤلف في تحديد المعنى والقيمة؟. يبدو هذا حاصلاً بشكل ما. كيف إذن نتفق مع كيليطو على ان مفهوم المؤلف إعتباطي مقابل مفهوم النوع الواضح والثابت؟، وقد فسّرنا حديثه بإنه يتكلم عن المؤلف الضمني، وقد تبين لنا ان مفهوم الأخير متماه وشبه متطابق مع مفهوم النوع، إذن إما انه لا يتحدث هنا عن المؤلف الضمني إنما عن الحقيقي، أو ان علاقة الضمني بالنوع لديه غير واضحة. الاحتمال الثاني نستبعده لأن كيليطو يؤكد أن النوع هو من يخلق المؤلف الضمني، وهذا أمر توضح لدينا آنفاً، بقي الاحتمال الأول الذي يقودنا الى المؤلف الحقيقي، هل هو فعلاً مفهوم إعتباطي أي غير محدد؟. لقد أدركنا في معرض السعي لتبديد حيرة الالتباس في مركزية تحديد المعنى والقيمة للنصوص بين المؤلف والنوع في الثقافة العربية الكلاسيكية، أن مفهومي النوع والمؤلف الضمني أشدّ وضوحاً وتقارباً من مفهوم المؤلف الحقيقي، وأن الأخير يرتبط بالنوع من خلال ذاته الأخرى النصية وليست الشخصية، فيتبدى في وضوح أقل كمفهوم نصي، مقارنة بالنوع أو بالمؤلف الضمني. هذا يعني أن كيليطو كان يتحدث عن المؤلف الحقيقي وليس الضمني، وهو ما يقتضي منا تصحيح التوضيح السابق. بيد انه لإزالة ما يتمخض من لبس في علاقة النوع بالمؤلف الضمني يجب التنويه الى ان للنوع سلطته في تحديد معنى وقيمة النص الكلاسيكي، بشكل بارز، في الأنواع التي لا تسمح بفضاء أوسع من التعبير الذاتي، وهذا ما نعثر عليه في النصوص الشعرية، حيث هيمنة الأعراف النوعية عليها كبيرة جداً، وقد رأينا بشار بن برد الضخم الجثة (كمؤلف حقيقي)، تعكسه مرآةُ قصيدة الغزل التي يكتبها في صورة متناقضة فيطلُ علينا هزيلاً نحيلاً (كمؤلف ضمني)، وكذلك كان الحال بالنسبة لمعظم الشعراء الذين أُجبروا على الالتزام بإحتذاء نموذج القصيدة الجاهلية، وهي من المفارقات في أنماط خطابية تُوصف بأنها بَوحية وذات مساحة أكبر للتعبير الذاتي، لكنها في الثقافة الكلاسيكية تجنح لرسم صورة نمطية أو نموذجية لذات المؤلف النصية يجب إعادة إنتاجها، في حين أن النصوص النثرية كانت تمتلك قدراً أوسع نسبياً من الحرية، لتباين قوة الأعراف النوعية التي تنتمي اليها، ولكونها تتحدث عن مواضيعَ أبعد عن الذاتية بشكل ما.

ربما توغلنا بإطناب، في علاقة المؤلف، بذاتيه الحقيقية والنصية، بالنوع، فلنَعد أدراجنا قليلاً الى الجاحظ، فثمة ما يمكنه أن يعيننا في تفهم المناخ الثقافي لعصره فيما يخص إشكالية التأليف فيه، والظاهرة التي لمسناها في نسبة النصوص الى مؤلفين أموات كانوا أعلامَ زمانهم، هو أن فكرة التأليف لم تتكون كما فهمها الأدباء القدامى إلا بعد أن استقرت «سنة تسطير الكتب» في نهاية القرن الثاني للهجرة، أي في النشاط المكثف لما سُمي بعصر التدوين، في حين انه قبل هذا العصر، يمكن القول انه «لم تعلق أهمية لفكرة انتساب التأليف لمؤلف معين»[٢٨] كما يؤكد المستشرق هـ. ا. جب (١٩٦٥)، موضحاً أن مفهوم المؤلف كان عبارة عن «الأديب الذي ينظم مادة الكتاب أو ينظم محتوياتها، وهذه المواد كانت تتداولها تلامذةُ المؤلف شفوياً ولا تدون في صورة مقرر كامل إلا بعد وفاته بعدة سنوات»[٢٩]، وإستمر هذا الحال حتى النصف الثاني من القرن الثاني، وهذا يكشف لنا أن الظاهرة السابقة ابتدأت بعد التاريخ الأخير، ومن الخطأ تعميمها كظاهرة

تغطي مجمل التاريخ الأدبي العربي القديم، وهو أمر لم يتحره كيليطو بدقة، فسقط في شِراك الإستقراء الناقص والتعميم المجانب للصواب.

ولو خلصنا الى إستنتاج مركزي لما تقدم، فإننا سنحصره في إطار قيمة المؤلف في الأدب العربي القديم، حيث يمكن القول أن هذا الأدب يقوم على فكرة (المؤلف– الأصل)، كما يسميه كيليطو، فلا يصير ملفوظٌ ما نصاً أدبياً إلا «حين يصدر عن سند معترف به»[٣٠]، لكن ظواهر مثل الانتحال والتزييف والغش للنصوص كانت أمراً شائعاً في الثقافة العربية الكلاسيكية، فكيف يمكن للأدب أن يركن الى فكرة المؤلف– الأصل فقط؟ يجيب عن ذلك كيليطو: «هذا لا يغير من واقع أن ملفوظاً ما، صحيحاً كان أو منتحلاً، هو بحاجة الى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصا»[٣١]، وهذا صحيح لأن النسبة الزائفة أو الخاطئة، بوجودها ذاته، تؤكد أن النص كان «لا يستطيع أن يفرض نفسه دون إسم مؤلف يكفله ويثبت صدقه»[٣٢]. إنه إهتمامٌ بالغٌ بالمؤلف، بأبوة النص على حساب النص نفسه، هذا أمرٌ يعود، على ما يبدو، الى النزعة العربية في معرفة أصل الأشياء، وتحديد نسبها، يعدها بلاشير (١٩٧٣) إحدى خصائص العقلية البدوية[٣٣].

الهوامش

١– الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٥، ص: ١٣–١٤.

٢– على خلاف ما يحصل اليوم في الدراسات النقدية، فالاتجاهات الحديثة لاسيما التفكيكية ونظرية التلقي ترى أن «النص محكوم دائما بالتوالد، وان الكتابة تكتب الكتابة، مما يجعلها تقضي على اي صوت خارجها يدعي أبوة النص». انظر: (التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج. نهلة فيصل الاحمد، كتاب الرياض (١٠٤)، عن مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢٣هـ، ص: ٨٩).

٣ – الكتابة والتناسخ: ٥٩.

٤– ينظر: م. ن: ٦٠.

٥– م. ن: ٤٨.

٦– الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي. عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت، ط٣/ ١٩٩٧، ص: ١٥.

٧– يقول كيليطو: «ضمانة اكتساب المعرفة تتميز بالحصول على الإجازة، اي الإذن برواية نص، أو نصوص، يمنحه الأستاذ لتلميذه» (المقامات، السرد والانساق الثقافية. عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب. ط١/ ١٩٩٣، ص: ١٤٧).

٨– الأدب والغرابة: ٧٨.

٩– المقامات: ١٤٩.

١٠– الغائب، دراسة في مقامة للحريري. عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١/١٩٨٧، ط٢/١٩٩٧، ص: ٤٩.

١١– المقامات: ١٤٩. وكأن المرء لن يكون مؤلفاً إلا حين «يسير في اتجاه طلب الجماعة»، كما يقول كيليطو: (ينظر: م. ن: ١٤٨).

١٢– لن تتكلم لغتي. عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت، ط١/ ٢٠٠٢، ص: ٨٦.

١٣– الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي. عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب، ط٢/١٩٩٩، ص: ٧٤.

١٤– لن تتكلم لغتي: ٨٦. هذا الأمر يبدو بشكل أكثر جلاءً بالنسبة للشعراء، فمن المعلوم أن الشاعر «في المجتمع الإسلامي التقليدي كان يعيش في كنف سلطان أو أمير أو ثري تربطه وإياه علاقات متقلبة تتطور وفقا للظروف الاجتماعية والسياسية». ينظر: (في الكتابة والتجربة. د. عبد الكبير الخطيبي، ترجمة: د. محمد بردة، دار العودة، بيروت، ط١/ ١٩٨٠، ص: ٣٨).

١٥– الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب. ج٣: صدمة الحداثة، ادونيس، دار العودة، بيروت، ط٤/١٩٨٣، ج٣، ص: ٢٣.

١٦– ينظر: م. ن: ٢٤. وأدونيس يستند في الإشارة إلى كتاب بن أبيه الى كتاب بروكلمان «تاريخ الأدب العربي، ج١، ص: ٢٥٠–٢٥١»، ولم يشر الى الطبعة وتاريخها.

١٧– الغائب: ١٦.

١٨– المقامات: ١٤٢.

١٩– إقتبسه كيليطو من «البخلاء. تحقيق: طه الحاجري. القاهرة، دار المعارف، ١٩٧١، ص: ٧–٨»، في الكتابة والتناسخ: ٧٤.

٢٠– الكتابة والتناسخ: ٧٤.

٢١– الغائب: ٦٢–٦٣.

٢٢– الكتابة والتناسخ: ٧٥.

٢٣– م. ن: ٧٧. في حين يرى د. عبد الله إبراهيم ان هذه الظاهرة جاءت نتيجة ان «الثقافات الشفاهية لم توفر ظروفا تساعد على حماية نصوصها الأدبية، وهي في واقع الحال لا تستطيع ذلك، لأن تلك النصوص رهينة التداول الشفاهي الذي يتعرض لاكراهات، وانزياحات، واقصاءات كثيرة»، فغالباً ما كانت «تدمج الشذرات، والنبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والاسلوب، فتظهر من تلك الامشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها الى هذا او ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تعرف فيه» (التلقي والسياقات الثقافية. د. عبد الله ابراهيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١/ ٢٠٠٠، ص: ١٠١).

٢٤– الإقتباس السابق من إحدى رسائل الجاحظ المعنونة «كتاب فصل ما بين العداوة والحسد. المجلد الاول، تحقيق: محمد عبد السلام هارون. القاهرة، ١٩٦٤، ص: ٣٥١»، أورده كيليطو في الكتابة والتناسخ: ٨٠–٨١.

٢٥– م. ن: ٨١.

٢٦– يقول كيليطو: «تتغير الازمان ةتتغير ميادين المعرفة، ولكن التطلع الى تحديد نسب النصوص لا يتغير، وان اتخذ مظهرا آخر. فمثلا تبذل اليوم مجهودات ضخمة للتنقيب عن آيديولوجية المؤلفين وسبر اغوار لا وعيهم» (الغائب: ٦٥).

٢٧– يقول والكر جبسون: «من السائد، الآن، في قاعات الدراسة وفي النقد ايضا، التمييز، بدقة، بين مؤلف الفن الأدبي والمتكلم المتخيل ضمن عمل الفن»، منبهاً الى أن الأخير هو الأكثر فائدة لدراسة الأدب، لأن «المتكلم (يقصد المؤلف الضمني) يكون اللغة وحده، وإن ذاته الكاملة تتوقف على الصفحة التي امامنا على نحو جلي»، على خلاف المؤلف الحقيقي الذي يبدو «مكتنفا بالاسرار، ومفقودا في التاريخ»، اي لا نعرف عنه سوى اشياء قليلة ان لم تكن نادرة لبعضهم. ينظر: المؤلفون والمتكلمون والقراء الصوريون. والكر جبسون، من كتاب: نقد استجابة القاريء، من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: د. محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩، ص: ٤٣.

٢٨– دراسات في حضارة الاسلام. هاملتون جب، تحرير: ستانفورد شو، وليم بولك. ترجمة: د. احسان عباس، د. محمد يوسف نجم، د. محمود زايد. دار العلم للملايين، بيروت، بدون تاريخ، ص: ٣٠١.

٢٩– م. ن: ٣٠١.

٣٠– المقامات: ٦٠.

٣١– م. ن: ٦٠.

٣٢– م. ن: ٦٠.

٣٣– ينظر: تاريخ الأدب العربي، منذ نشوئه حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي (التاسع للهجرة). ريجيس بلاشير، ترجمة: د. ابراهيم الكيلاني، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٩٥٦، ج١، ص: ١٦٥.

عالم الإنشاء المغلق
ماركيوز ونقد لغة السياسة

عماد عبد اللطيف

ناقد وأكاديمي من مصر

«لغة السياسة هي درع النظام القائم. والمعارضة الجذرية تتحقق عن طريق تنمية لغتها الخاصة، على نحو عفوي وغير واع، ضد واحد من أكثر «الأسلحة السرية» فعالية في السيطرة؛ فليست لغة القانون والنظام القائمين، التي هي لغة المحاكم والشرطة، تجليا بسيطا للقمع، بل هي القمع ذاته».

«إن مجتمع الوفرة عاهر في خطابه، في ابتساماته، في سياسييه وخطبائه». **ماركيوز١٩٦٩**

«إذا كان ثمة صوت واحد فإنه لا يستحق أن يسمع. إذا كان ثمة مذاق واحد فإنه لن يجلب إلا السخط. إذا كان ثمة مادة واحدة يصنع منها كل شيء فسوف تندثر الصلابة». **كويــو**

قدم الفيلسوف الألماني هربرت ماركيوز (١٨٩٨-١٩٧٩) مشروعا مهما لنقد لغة السياسة[١]، استند فيه إلى أطر فلسفية مثلت رافدا أساسيا من روافد نقد لغة السياسة ؛أهمها الفلسفة الماركسية، والنظرية النقدية التي تأسست في معهد فرانكفورت للعلوم الاجتماعية، والتي تعرف باسم» مدرسة فرانكفورت». لقد كانت «النظرية النقدية» مشروعا فلسفيا لنقد الهيمنة والتحكم[٢]. وكانت لغة السياسة، بوصفها مظهرا من مظاهر الهيمنة والتحكم وأداة له في الوقت ذاته، موضوعا لممارستهم النقدية.

لقد أدرك ماركيوز أن بناء مجتمع حر جديد يرتبط ببناء لغة سياسية جديدة ووجدان جديد. وكانت صيحته «على هؤلاء (يقصد من يسعون لتحقيق مجتمع حر) أن يتكلموا لغة جديدة» تعبيرا عن إدراكه لخطورة الدور الذي يمكن أن تقوم به لغة السياسة في المجتمعات القائمة. فلغة السياسة هي «درع النظام القائم»، وهي أداة القمع التي يستخدمها في ترويض مواطنيه. هذه اللغة القمعية/الكاذبة يسميها ماركيوز، بما يليق بها أن تسمّى به؛ إنها لغة «داعرة»، «خرقاء». ينقل ماركيوز، في هذه التسميات، دلالات الانحلال الجنسي والتخبط السلوكي إلى لغة السياسة؛ فليس العهر بيع الجسد بل إفقاد الكلمات معانيها الحقيقية، وتبرير حرب يباد فيها شعب من الأبرياء.

كان ماركيوز أحد أبرز أعضاء هذه المدرسة، وربما كان من أكثرهم اهتماما باللغة بعامة، ولغة السياسة خاصة. اننا ندرك أن أفكار ماركيوز تمثله وحده، لكنها في الوقت ذاته تعطي صورة، قد تكون دقيقة، لمقاربة مدرسة فرانكفورت بوجه خاص، والمقاربة الماركسية بوجه عام، للغة السياسة. وكلا المقاربتين كان –ولا يزال– ذا تأثير كبير في معظم توجهات نقد لغة السياسة. وتعد كتابات ماركيوز في هذا السياق من أهم ما كتبه الرعيل الأول من مؤسسي النظرية النقدية، فيما يتعلق بنقد لغة السياسة.

سوف نركز في تناولنا لنقد لغة السياسة عند ماركيوز على مؤلَّفين اثنين من مؤلفاته؛ هما: الإنسان ذو البعد الواحد»، و«مقال في التحرر»[٣]. يتضمن المؤلفان أهم أفكار ماركيوز عن لغة السياسة. وفي حين يركز الأول على خصائص اللغة المسيطرة والآثار التي تُحدثها، يركز الثاني على إمكانيات مقاومة اللغة السائدة وبدائلها الممكنة.

يؤكد ماركيوز أهمية اللغة في المجتمع المعاصر؛ «فالكلمة هي التي تأمر وتنظم، وهي التي تحث الناس على العمل والشراء والقبول»، لقد استطاع رجال السياسة وصناع الرأي العام، الذين يدركون هذه الأهمية، بمساعدة مؤسسات البحث، أن يتكلموا ويفرضوا لغة خاصة. لغة طقسية تعسفية تقوم بتضليل متلقيها، وتشبه في عملها السحر والتنويم المغناطيسي.

في نقد اللغة أحادية البعد

في عام ١٩٦٤ أصدر ماركيوز مؤلفه ذائع الصيت «الإنسان ذو البعد الواحد». حاول ماركيوز في هذا الكتاب أن يجيب عن تساؤلين؛ الأول: لماذا لم تندلع الثورة في الدول الصناعية المتقدمة، التي اعتُبرت المهاد النموذجي للثورة في أدبيات ماركسية متعددة؟ والثاني: لماذا أصبحت الثورة «الطبيعية» مستبعدة بل مستحيلة في هذه الدول إبان تأليفه كتابه؟ والسؤالان يخصان ماضي «الثورة» في هذه المجتمعات وحاضرها ومستقبلها.

في سياق إجابته عن هذين السؤالين قدم ماركيوز تصوره لطبيعة المجتمعات الصناعية المتقدمة (الرأسمالية والاشتراكية)، وطبيعة الإنسان الذي يعيش فيها. وكان مركز هذه التصورات فكرة «البعد الواحد»، والتي اعتبر أنها سمة لمجتمع وإنسان عصره، وأنها العلة وراء إجهاض الثورات الممكنة. ففي ظل مجتمع أحادي البعد وإنسان أحادي البعد ليس ثمة سبيل لتطور نقد حقيقي للمجتمع، ومن ثم لا سبيل لتغييره. قسّم ماركيوز كتابه إلى مفتتح وقسمين وخاتمة. ناقش في مفتتحه ما أطلق عليه ظاهرة «تخدر النقد». وعالج في القسم الأول خصائص المجتمع أحادي البعد، وفي القسم الثاني تجليات الفكر الأحادي البعد. وأفرد الخاتمة الموجزة لعرض تصور للمستقبل وإمكانيات التغيير.

كانت لغة السياسة قاسما مشتركا في موضوعات الكتاب قاطبة، وذات حضور مزدوج؛ فهي دوما سبب ونتيجة. سبب لتخدر المجتمع ونتيجة له. فالمجتمع أحادي البعد والفكر أحادي البعد يُنتجان لغة أحادية البعد ويَنتجان عنها في الوقت ذاته. ولم يكن غريبا، من ثم، أن يفرد ماركيوز أكبر فصول الكتاب لنقدها وتحليلها. افتتح ماركيوز هذا الفصل باقتباس مأخوذ عن رولان بارت، هو «إن كل كتابة سياسية في الوضع الراهن للتاريخ لا يمكن إلا أن تؤكد وتعزز عالما بوليسيا» (ماركيوز١٩٦٤، ١٢١). ويمكن القول إن نقد ماركيوز للغة السياسة كان حاشية تفصيلية على عبارة بارت. لقد عُني ماركيوز ببيان الميول المميزة للفكر أحادي البعد كما تتجلى في لغته، وبعض الخصائص التركيبية للغة المجتمع أحادي البعد، ووظائفها وكيفية عملها، والمقاربات الفلسفية المعنية بتحليلها، وطرق مقاومتها. واستمد، غالبا، أمثلته من المجتمع الأكثر «رأسمالية» وهو الولايات المتحدة الأمريكية، والمجتمع الأكثر «اشتراكية» وهو الاتحاد السوفييتي[٤]. وجدير بالذكر أن ماركيوز، لم يفاضل بين المجتمعين الأمريكي والسوفييتي؛ فكلاهما، من وجهة نظره، مجتمع أحادي البعد، وكلاهما يتبنى لغة أحادية البعد. وهو ما يبرر تجاور الأمثلة التي تنتمي إلى المجتمعين في سياق التحليل، واشتراكهما في النتائج.

يؤكد ماركيوز أهمية اللغة في المجتمع المعاصر؛ «فالكلمة هي التي تأمر وتنظم، وهي التي تحث الناس على العمل والشراء والقبول» (نفسه١٢٣). لقد استطاع رجال السياسة وصناع الرأي العام، الذين يدركون هذه الأهمية، بمساعدة مؤسسات البحث، أن يتكلموا ويفرضوا لغة خاصة. لغة طقسية تعسفية تقوم بتضليل متلقيها، وتشبه في عملها السحر والتنويم المغناطيسي.

وقد ذكر ماركيوز في ثنايا كتاب «الإنسان ذو البعد الواحد» بعض ما يمكن أن نطلق عليه الخصائص التركيبية والتداولية والطباعية للغة أحادية البعد.

تتمثل هذه الخصائص في:

أولا: انها لغة مبنية على التوفيق بين المتعارضات. وتحقق ذلك عن طريق إدراج المتعارضات في بنية متينة مألوفة. ويمثل ماركيوز لهذه الخاصية بأسماء من قبيل»القنبلة النظيفة»، «الإشعاعات الذرية غير المؤذية»، وبتعبيرات من قبيل «طاقة تدميرية مريحة». ويصف مثل هذه التراكيب بأنها ذات طابع سوريالي محض، تحتفي بالتناقض الذي كان ألد أعداء المنطق، وأصبح، في سياق هذه اللغة، هو المنطق ذاته. هذا التناقض يقرب لغة المجتمع أحادي البعد من لغة المجتمع القمعي الاستبدادي الذي يقدمه أورويل بشعاراته المبنية على التعارض؛ «السلام هو الحرب»، «المعرفة هي الجهل». . إلخ. تلك اللغة التي يُعاد إنتاجها في المجتمعات المعاصرة، عندما تسمى الحكومة المستبدة حكومة» ديمقراطية»، وعندما تسمَّى الانتخابات المزورة انتخابات»حرة» (نفسه ص١٢٦).

ثانيا: انها لغة مبنية على التكرار، إلى الحد الذي يصف فيه ماركيوز الكلام في عالم الإنشاء المغلق –عالم الاتصال الجماهيري– بأنه ليس إلا «تنقيل للمترادفات والألفاظ المتكررة» (نفسه١٢٥). هذا التكرار اللامتناهي يحوِّل الجملة إلى صيغة من صيغ التنويم المغناطيسي، تقوم باستبعاد كل ما يخالفها أو يعارضها أو يطرح نفسه بديلا لها. وأخيرا يؤدي التكرار إلى إضفاء ألفة كاذبة على الجملة نتيجة تكرارها. وعلى الرغم من إقرار ماركيوز بأن التكرار سمة لغة الإعلان فإنه يبرهن على أن لغة السياسيين تميل إلى الاتحاد بلغة الإعلان.

ثالثا: انها لغة أمرية مقفلة «لا تبرهن على شيء ولا تفسر شيئا، وإنما هي تبلغ القرار أو الحكم أو الأمر. وتقرر الخطأ والصواب بصورة لا تقبل نقاشا» (نفسه١٣٩). هذه اللغة الأمرية التي تعلن أكثر مما تبرهن، تسلب بدورها إمكانيات الكشف عن التناقض؛ فليس ثمة ما يمكن الاختلاف عليه! كما أنها تفرض علاقة سلطوية محددة يدشنها فعل الأمر الذي يحدد العلاقة بين المتكلم والمخاطَب بوصفها علاقة بين آمر ومأمور.

رابعا: انها لغة خطابية، قائمة على التوجه المباشر من المتكلم إلى المخاطب. لغة «أنا منكم ولكم وبكم. . إلخ». تلك اللغة التي تضفي طابعا من الألفة الزائفة التي ترجع إلى افتراض علاقة شخصية بين المتكلم والمخاطب، وإعادة تأسيس علاقة التبعية على عكس ما قد يوجد في الواقع؛ حيث يحل «أنا لكم» محل «أنتم لي». . إلخ. ويرى ماركيوز أنه لا يهم كثيرا ما إذا كان الأفراد المستهدفون يصدقون هذه اللغة أم لا؛ «لأن فاعليتها تكمن في أنها تشجع وتسهل توحد الأفراد ذاتيا مع الوظائف التي يؤدونها هم والآخرون في المجتمع القائم» (نفسه١٢٩).

خامسا: انها لغة تفرض توحدا استبداديا بين هوية الشخص الإنساني ووظيفته. ويتحقق هذا التوحد بواسطة هيمنة الاسم على الجملة من ناحية، وبواسطة أشكال متعددة من اختصار بناء الجملة من ناحية أخرى. ويهدف هذا التوحد إلى خلق بناء ومفردات أساسية يصبح من الصعب معها التعبير عن الاختلاف والتمايز والانفصال. وهو ما يتحقق بدوره بواسطة فرض صور ثابتة، تحول دون تطور المفاهيم والتعبير عنها. ويمثل ماركيوز لهذه اللغة ببعض العبارات المأخوذة من مجلة (التايمز الأسبوعية)؛ مثل: (فرجينيا بيرد)، أو (مصر ناصر)[٥]. ويرى أن طريقة استعمال المجلة للمضاف إليه» تجعل الأفراد يبدون وكأنهم مجرد زوائد، مجرد صفات لمحلهم أو مهنتهم أو رب عملهم أو مشروعهم» (نفسه١٢٩).

سادسا: انها لغة تشيع فيها علامات الوصل الطباعية. وتقوم هذه العلامات بتحقيق وظائف مهمة؛ فهي، أولا، تدمج العناصر المكونة للجملة في إطار جديد لا يوجد فيه تمييز بين هذه العناصر. ويوضح ماركيوز هذه الوظيفة بالمثال الآتي: «لقد كرس رجل جورجيا القوي، الحاكم– ذو– الحاجبين– الواطئين وقته في الأسبوع الماضي لواحد من تلك الاجتماعات السياسية». ويرى أن استخدام علامات الوصل الطباعية في هذا المثال تستهدف تذويب الحاكم ومنصبه وسماته الجسدية ووظائفه السياسية في بنية ثابتة متحجرة غير قابلة للانقسام، تفرض نفسها، ببراءتها وطابعها المباشر، على القارئ. ويلاحظ ماركيوز أن هذه الظاهرة تشيع في الجمل التي تربط بين السياسة والتقنية والقوات المسلحة؛ مثل «أبو القنبلة–هـ»، و«فون براون– مخترع الصواريخ– العريض– المنكبين». ويرى أن مثل هذه الجمل ذات نتيجة

سحرية ومنومة مغناطيسيا؛ فهي تعرض صورا تستدعي وحدة لا تقاوم، وتقيم انسجاما بين متناقضات لا يمكن التوفيق بينها في الواقع. حيث يُنجب «الأب» المحبوب والمهاب (الأب المنجب)، القنبلة الهيدروجينية لإبادة الحياة. وهكذا تنجز هذه التقنية وظيفتها الثانية؛ أعني التوفيق بين المتناقضات.

سابعا: انها لغة تحتفي بالاختصارات. وعلى الرغم من إدراك ماركيوز أن هذه الاختصارات قد تكون مبررة في كثير من الأحيان نتيجة طول المصطلح؛ فإنه يرى في بعض هذه الاختصارات «حيلة من حيل العقل». ويرجع ذلك إلى أن الحروف الاختصارية تخفي البعد الدلالي الكامن في المفردات المكونة للمصطلح. ومن ثم تلغي إمكانية تحقق تلقي نقدي له. فحين يذكر «NATO» بالحروف فحسب، يغيب الاسم الأصلي وهو» منظمة معاهدة شمال الأطلسي»، والذي يؤدي ذكره إلى طرح أسئلة من قبيل: إذا كانت هذه المعاهدة تخص الدول الواقعة شمال الأطلسي، فلماذا التحقت تركيا واليونان(وبعد ذلك دول شرق أوروبا) بها؟ يقوم الاختصار بحجب الصفات المكونة للمصطلح، التي تكمن في الدلالات المعجمية للمفردات المكونة له، وخصائصها الصوتية، والعلاقات النحوية والصرفية. ويقوم مستخدم اللغة في هذه الحالة باستحضار الاسم دون أية دلالات أو إيحاءات مصاحبة. «وهكذا يصبح المعنى ثابتا، مزورا، ثقيل الوطء، ويفقد كل قيمة عرفانية بمجرد تحوله إلى رمز صوتي مكرر» نفسه١٣٢. وقد أدرك واضعو الأسماء القوة التي تمتلكها الاختصارات، والوظائف التي يمكن أن تحققها، وهو ما يظهر في شيوعها الكبير في قطاعات مثل الأسلحة (النووية خاصة) والمعاهدات والقرارات السياسية[٦].

ثامنا: انها لغة حافلة بالكليشيهات. ولا يرجع ذلك إلى كثرة استخدام الكليشيهات، بل إلى تحول كلمات اللغة ذاتها إلى كليشيهات؛ نتيجة التوحيد بين الأشياء ووظيفتها، وتقييد نمو المفاهيم.

تاسعا: أنها لغة لا تسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية، بل ربما تسميها بنقيضها. ويمثل ماركيوز لذلك بحالات كانت شائعة في عصره، ولا تزال. من قبيل أن الحزب السياسي الذي يعمل على تطوير الرأسمالية والدفاع عنها يُسمي نفسه «الحزب الاشتراكي»، وأن تُسمَّى الحكومات المستبدة «حكومات ديمقراطية»، والانتخابات المزورة «انتخابات نزيهة»...إلخ، (نفسه ١٢٦). هذه الظاهرة كان قد رصدها أورويل وجعلها سمة المجتمعات الاستبدادية الحديثة، حتى أصبحت هذه اللغة تعرف به. وأصبح مصطلح»اللغة الأوروبلية» إشارة إليها. لكن ماركيوز يرفض أن ينسب هذه الظاهرة إلى أورويل؛ فهي، من وجهة نظره، تشيع في الخطاب اللغوي السياسي الدارج قبل أورويل بحقبة طويلة. ولا تكمن الجدة إذن، وفق ماركيوز، في إطلاق التسميات المناقضة لحقيقة المسمى، بل في طبيعة استجابة المتلقين لهذه التسميات. فهو يرى أن الرأي العام والخاص بات يقبل بصورة عامة هذه الأكاذيب. وهو ما يراه علامة على انتصار المجتمع على التناقضات التي ينطوي عليها.

تكشف الخصائص السابقة، التي تُميز اللغة أحادية البعد، عما يسميه ماركيوز «ميول الفكر الأحادي». ويذكر ماركيوز أن هذا الفكر يميل إلى:

١– المفهوم المقلص إلى صور ثابتة

٢– الصيغ المنومة مغناطيسيا، التي تبرر نفسها بنفسها، وتمنع تطور المفهوم

٣– الإنشاء المحصن ضد التناقض

٤– الشيء (أو الشخص) المتحد في الهوية مع وظيفته (نفسه١٣٤).

هذه الميول الأربعة تؤدي إلى إجهاض البعد النقدي للغة. فهي تنتج لغة تحول دون تطور المفاهيم، وتؤدي إلى الاستسلام للوقائع المباشرة. ومن ثم تصبح عاجزة عن الكشف عن العوامل الكامنة وراء هذه الوقائع أو مضمونها التاريخي. إن الفكر أحادي البعد، وفقا لماركيوز، يميل إلى إنتاج لغة وظيفية، لغة مختصرة، موحدة، مهمتها التنسيق والربط. لغة متناغمة متناسقة تناهض النقد ولا تقبل المراجعة.

في سياق تقريبه للتأثيرات التي تحدثها اللغة أحادية البعد في الإنسان أحادي البعد يعقد ماركيوز علاقات مشابهة بين تأثير هذه اللغة وتأثير ظواهر أخرى؛ اجتماعية وفيزيائية، مثل التنويم المغناطيسي والسحر والطقوس. وتشترك هذه الظواهر الثلاث في أن الفاعل(المنوم، الساحر، واضع الطقوس) يمارس سيطرة كاملة على المفعول

به (المنوَّم، المسحور، المشارك في الطقوس). كما أن الأدوات التي يستخدمها الفاعل تكون مشبعة –غالبا– بخصائص الفعل. فأدوات الساحر» سحرية»، وأدوات المنوِّم «منومة»، وأدوات الطقس «طقسية». وأخيرا فإن المنوَّم والمسحور والمتأثر بالطقوس لا يدرك أنه واقع تحت تأثير قوة أكبر منه، بل يكون على يقين من أنه يتحرك بمطلق إرادته، ويقاوم مقاومة شرسة محاولات تحريره من سطوة هذه القوة العليا. أي أن الواقع تحت سيطرة هذه القوى يبرر لنفسه سلوكياته وأفعاله، ويخلق لها إطارا ذاتيا، كما لو أنها تتحرك بمعزل عن أية قوة أخرى[٧].

إن ربط التأثير الذي تحدثه اللغة أحادية البعد بالتأثير الذي تحدثه هذه الظواهر الثلاث يتضمن بشكل أساس إعادة ترسيم العلاقة بين المتكلم (منتج اللغة) والمخاطب (مستهلكها)، خاصة على المستوى العام. كما أنه يستهدف وضع مفهوم للغة لا تكون فيه اللغة مجرد أداة لوصف العالم بل لتثبيته أو تغييره أو تزييفه. ولا تكون مجرد أداة للتواصل بين الأفراد الذين يستخدمونها، بل أداة تُمكن بعض »ممتلكيها» من السيطرة على الآخرين. بالإضافة إلى أنه يستبعد التصور الشائع للغة بوصفها وسيطا شفافا، لتصبح وسيطا مبهما وغامضا، غموض وإبهام الطقوس والسحر. وأخيرا، فإنه ينزع عن اللغة صفة «الطبيعية»، ويوجه الانتباه إلى عمليات الضبط والتخطيط المسبق والمحكم الذي تخضع له.

إضافة إلى ربط الأثر النهائي للغة على الإنسان بالأثر الذي يحدثه السحر والطقوس والتنويم المغناطيسي، ربط ماركيوز بين خصائص محددة للغة وإحدى هذه الظواهر. فقد ذهب إلى أن استعمال المسند التحليلي واستخدام العلامات الطباعية الفاصلة (–)، والجمل المبنية على التعارض بين المكونات تحول الكلام إلى جمل وصيغ منومة مغناطيسيا. وربط كذلك بين بعض الممارسات اللغوية والتنويم المغناطيسي؛ مثل الإعلانات وعبارات السياسيين؛ بحيث يُصبح التعرض لهذه الممارسات اللغوية شبيها، في آثاره، بالتعرض لعملية تنويم مغناطيسي.

يؤدي ربط التأثيرات التي تحدثها اللغة بالتأثيرات التي تحدثها الطقوس والسحر والتنويم المغناطيسي إلى إضعاف التفاؤل بشأن إمكانية مقاومتها، من ناحية، ويفرض إجراءات معينة لتفعيل هذه المقاومة من ناحية أخرى. فالخاضع للغة أحادية البعد يحتاج أن يعي أنه مضلل، وأن من يقوم بتضليله حريص على التخفي من جهة، وإنكار عملية التضليل ذاتها، من جهة أخرى. وليس كل أفراد المجتمع قادرين على تحقيق هذا الوعي؛ أي قادرين على اكتشاف أنهم خاضعون لسلطة خفية تتحكم في أفعالهم. بل، ربما، يقاومون مقاومة شديدة من يحاول الكشف عن واقع خضوعهم، قد تصل إلى حد العدائية. ولأن المجتمعات الصناعية قد أصبحت غير قادرة، وربما غير راغبة، في اكتساب هذا الوعي فإن الثورة المحتملة تصبح مستبعدة، وربما مستحيلة. والأفراد المؤهلون، إلى حد ما –وفقا لماركيوز– لتحقيق هذا الوعي هم من لم يندمجوا بعد في المجتمعات أحادية البعد؛ أي الجماعات التي لم تخضع لعملية التضليل كلية، أو بشكل كامل، مثل جماعات الهيبز، والسوريالليين، والمناضلين السود. وهي الجماعات نفسها التي يرى فيها ماركيوز الأمل الوحيد في التغيير.

ينتقد ماركيوز دعوة فلاسفة اللغة التحليليين إلى استخدام لغة رجل الشارع، أو اللغة الدارجة بوصفها لغة التحليل اللغوي. إذ يؤدي ذلك إلى تقليص اللغة وتحويل لغة الفلسفة إلى لغة سلوكية بدلا من أن تكون لغة كاشفة

لم يتوقف ماركيوز عند سبر العلاقات الجدلية بين المجتمعات الصناعية؛ إنسانها وفكرها ولغتها، أو –باستخدام مصطلحاته– بين المجتمعات أحادية البعد والإنسان أحادي البعد ولغته وفكره أحاديي البعد، بل حاول سبر العلاقة بين التحليل اللغوي الذي تقدمه بعض فلسفات اللغة وهذه العناصر الأربعة. يخصص ماركيوز(١٩٦٤) الفصل السابع من كتابه لنقد التحليل اللغوي الذي روجت له الفلسفة التحليلية. ويركز نقده على مبادئ هذه المدرسة في التحليل اللغوي، متخذا من أفكار فيلسوف اللغة الألماني لودفيغ فيتيغنشتين(١٨٨٩–١٩٥١)، خاصة تلك الواردة في مؤلفه الأخير»مباحث فلسفية»، ممثلا لهذه المبادئ. ينتقد ماركيوز دعوة فلاسفة اللغة التحليليين إلى استخدام لغة رجل الشارع، أو اللغة الدارجة بوصفها لغة التحليل اللغوي. إذ يؤدي ذلك إلى تقليص اللغة وتحويل لغة الفلسفة إلى لغة سلوكية بدلا من أن تكون لغة كاشفة. كما ينتقد اقتصار الفلسفة اللغوية التحليلية على

مجرد وصف اللغة، متهكما على تصريح فتغنشتين المشهور: إن الفلسفة «تترك كل شيء كما هو». ويراه دليلا وبرهانا على النزعة السادية –المازوكية الأكاديمية، وعلى هوان المثقفين ونكرانهم لذواتهم من ناحية، والانصياع للعالم الذي ينطق بهذه اللغة من ناحية ثانية. ويكشف عن أن هذه الفلسفة تحتفي بالكلمة وترفض ما تكشفه هذه الكلمة عن المجتمع الذي ينطق بها؛ مؤدية بذلك إلى تعمية الاجتماعي الذي يكمن في اللغوي. كما ينتقد الصورة الزائفة التي تقدمها الفلسفة التحليلية عن اللغة، والتي يلخصها تأكيد فتغنشتين أن «كل عبارة في لغتنا منظمة على أحسن ما يكون في حد ذاتها». بينما يرى ماركيوز أن الحقيقة هي أن «كل عبارة مختلة النظام أيضا، اختلال العالم الذي تعبر عنه اللغة» (نفسه ٢٠٠). وأخيرا ينتقد تجاهل هذا النمط من التحليل اللغوي لما هو مغاير وتناحري، وما لا يمكن عقله بمصطلحات الاستعمال الدارج. وهو بذلك يتجاهل مجالا ثريا للمعرفة؛ لمجرد وقوعه وراء المنطق الصوري والحس العام (نفسه ٢٠٤).

ركز ماركيوز في نقده للغة السياسية على المجتمعات الصناعية الكبرى؛ خاصة الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفييتي السابق. وعلى الرغم من تشابه بعض خصائص لغة السياسة المستخدمة في هذه المجتمعات مع لغة السياسة المستخدمة في مجتمعات أخرى، فإن لكل مجتمع لغة سياسية ذات تأثير خاص واستجابات خاصة. ولا يرجع ذلك إلى الخصوصية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات فحسب، بل إلى خصوصية اللغة التي تستخدمها كذلك

ينطلق نقد ماركيوز للفلسفة التحليلية من تصور يرى أن وظيفة الفلسفة ليست الحفاظ على الواقع الكائن وتركه كما هو، بل تفجيره وتدميره تدميرا. وهو ما يتطلب تجاوز وصف الوقائع المعطاة إلى التفاعل معها وكشف القناع عما تخفيه. فلسفة لا تتصالح مع المجتمع القمعي السلطوي بل تقاومه. ومن ثم يمكن أن نتفهم النبرة التهكمية اللاذعة التي تسري في تفنيدات ماركيوز لمبادئ الفلسفة التحليلية، التي تقع على طرف النقيض من تصوراته عن الفلسفة، التي يمارسها بالفعل. كما تتيح لنا كذلك تفهم نبرة الإعجاب التي تسري في استعراض ماركيوز لنماذج مغايرة من التحليل اللغوي، استطاع المحللون فيها، بواسطة استخدام لغة متمايزة عن اللغة التي يحللونها، أن يستكشفوا «عالم الإنشاء القائم الكلي الاستبدادي الذي يتم فيه دمج مختلف أبعاد اللغة وتمثلها». ويمثل لهذه التحليلات بتحليلات كارل كراوس الذي «أثبت أن الدراسة الداخلية للغة والكتابة والترقيم والأخطاء المطبعية يمكن أن تكشف عن نظام أخلاقي وسياسي كامل. . وأن التراكيب والقواعد والمفردات ليست إلا أفعالا أخلاقية وسياسية» (نفسه٢١٤–٢١٥). إن هذا التوجه نحو السياسي والاجتماعي عند ماركيوز ليس سمة التحليل اللغوي المبتغى فحسب، بل سمة الفلسفة الحقة؛ أي الفلسفة العلاجية. ولكي تقوم الفلسفة بمهمتها العلاجية في «عالم كلي استبدادي» يجب أن تكون هذه المهمة سياسية. وتمثل دعوة ماركيوز إلى فلسفة لغة علاجية، وإلى تحليل لغوي يربط اللغوي بالسياسي والاجتماعي لبنتين من مشروع متناثر في كتاباته يستهدف مقاومة اللغة أحادية البعد.

يمكن النظر إلى كتاب «الإنسان ذو البعد الواحد» على أنه طرح متشائم لوضعية الإنسان في العالم المعاصر. وذلك استنادا إلى معطيات فعلية، من قبيل شيوع نبرة اليأس من إمكانية قيام الثورة في المجتمعات الصناعية، والتركيز على مظاهر سيطرة المؤسسات التي تخدم مصالح القلة على عقول الشعوب ونفوسها. وأخيرا، قصر احتمالات التغيير على تحرك جماعات المهمشين من المنبوذين اجتماعيا والعاطلين عن العمل والأقليات العرقية. . إلخ. وهي جماعات لا تشي قدراتها الفعلية بإمكانية التغيير. لكن ماركيوز، فيما يتعلق باللغة، ربما كان أكثر تفاؤلا. وقد يرجع ذلك إلى أنه وزّع المهام التي يمكن من خلالها تحرير اللغة من أسر البعد الواحد. لقد دعا، كما سبق أن أوضحت، إلى فلسفة لغة علاجية، وإلى تحليل لغوي كاشف. كما دعا في سياقات أخرى إلى مقاومة هذه اللغة عن طريق الاحتفاء باللغة العارية، وربما الوقحة، التي تعيد تسمية الأشياء بأسمائها (نفسه١٢٢–١٢٣). وهي مهام يمكن أن يقوم بها الفيلسوف واللغوي والصحفي ورجل الشارع. . إلخ. لكن هذه المقاومة ستكون جزئية، والحل الذي تقدمه سيكون جزئيا بدوره. أما الحل الشامل فسوف يتحقق فحسب عن طريق إكساب الأفراد وعيا حقيقيا بالعالم، ف «لن يصبح تقرير المصير الذاتي فعليا وواقعيا إلا إذا لم تعد هناك جماهير، بل مجرد أفراد متحررين من كل دعاية، ومن كل تكييف مذهبي، ومن كل تحكم وتلاعب، وقادرين على معرفة الوقائع وفهمها وعلى تقرير الحلول الممكنة» نفسه٢٦٢. وهكذا يرتبط ظهور هؤلاء الأفراد بنشأة ضمير نقدي، يمكنهم من إدراك «حقيقة» هذا العالم وتغييره. هذا الضمير

النقدي يتحقق بواسطة المعرفة، ويتكلم لغة المعرفة التي «تفجر عالم الإنشاء المغلق وبنيته المتحجرة» (نفسه١٣٧).

«نحو التحرر»: الرفض الكبير وتهديم الكون اللغوي القائم

بعد أربع سنوات من صدور «الإنسان ذو البعد الواحد»، ذي الطابع التشاؤمي والمكرس لنفي إمكانية الثورة، كان طلاب فرنسا، وأوروبا عامة، يفرضون واقعا جديدا؛ أصبحت فيه الثورة ليست ممكنة فحسب، بل متحققة أيضا. لقد أثرت ثورة الطلاب في مايو ١٩٦٨ في ماركيوز كثيرا؛ ليس لأنها احتفت به ووضعت اسمه فوق لافتاتها[٨]، بل لأنها، وهي تتبنى بعض أفكاره، كانت تنزع عنه، مؤقتا، تشاؤميته. قبيل ثورة الطلاب كان ماركيوز على وشك أن ينتهي من تأليف كتاب صغير الحجم، بعنوان «مقال في التحرر». ويوشك الكتاب أن يكون مانيفستو لثورة محتملة أو لـ«الرفض الكبير». وجاءت الثورة. وقرر ماركيوز، الذي لم يكن قد نشر كتابه، أن ينشره كما هو، مكتفيا ببعض الهوامش التي تخص «الواقع الجديد». وكان الكتاب وهامشه معنيان، في مواضع كثيرة، بما يمكن أن نطلق عليه «تثوير اللغة».

لقد أدرك ماركيوز أن بناء مجتمع حر جديد يرتبط ببناء لغة سياسية جديدة ووجدان جديد. وكانت صيحته «على هؤلاء (يقصد من يسعون لتحقيق مجتمع حر) أن يتكلموا لغة جديدة» تعبيرا عن إدراكه لخطورة الدور الذي يمكن أن تقوم به لغة السياسة في المجتمعات القائمة. فلغة السياسة هي «درع النظام القائم» (ماركيوز١٩٦٩: ١٢١)، وهي أداة القمع التي يستخدمها في ترويض مواطنيه. هذه اللغة القمعية/الكاذبة يسميها ماركيوز، بما يليق بها أن تسمّى به؛ إنها لغة «داعرة»، «عاهرة»، «خرقاء». ينقل ماركيوز، في هذه التسميات، دلالات الانحلال الجنسي والتخبط السلوكي إلى لغة السياسة؛ فليست الدعارة والعهر بيع الجسد بل إفقاد الكلمات معانيها الحقيقية، وتبرير حرب يباد فيها شعب من الأبرياء (إشارة إلى حرب فيتنام).

إن لغة السياسة «الداعرة»، المسيطرة في الآن ذاته، لا تقبل الإصلاح. فهي تجتذب في فلكها كل ما يربط الإنسان بعالمه. تثبت له وضعيته، وتحدد له أعداء الوطن وأصدقاءه، والخير والشر، وكيف يسلك بإزاء كل شيء. ولكن هذه اللغة لا تخدم إلا مصالح من يمتلكها. وهكذا يعرف السياسيون المستفيدون من الحرب، مثلا، الفلاح الفيتنامي، الذي يدافع عن بلاده، بأنه «بشر أدنى، إرهابي قاسي القلب، وناكر للجميل». أما الطيار الأمريكي الذي يلقي النابلم على القرى العزلاء فيوصف بأنه «بطل التحرير، المحب للإنسانية»[٩]. هذه اللغة لا يصلح معها إلا التدمير. وأولى خطوات تدمير «الكون اللغوي القائم» هي إحداث قطيعة شاملة معه، ونفيه من واقع الاستخدام؛ «فالقطيعة مع مستمر السيطرة، ينبغي أن تجر إلى قطيعة مع مفردات لغة السيطرة» نفسه٦٢. هذه القطيعة والنفي يتحققان عن طريق إنشاء لغة جديدة. وهو ما يتحقق بدوره، جزئيا، بواسطة «فن معالجة الكلمات»؛ الذي يستهدف «تخليص الكلمات والمفاهيم من المعاني اللقيطة التي حمله إياها النظام القائم» نفسه٢٥. لقد شغلت ظاهرة فقدان الكلمات معانيها الحقيقية ماركيوز. ورأي فيها قمعا للبشر وتخريبا للغة. وقد نقل بإعجاب شديد عبارة دافيد س. بروديز، التي يرصد فيها ما أسماه «التخريب المنهجي لمعنى الكلمات وماهيتها». وهو تخريب يُلقي السياسيون بذوره، وترعاه وسائل الإعلام. وبحسب بروديز فإنه «عندما يتعود الناس سماع الكلام عن معارك عنيفة في «المنطقة منزوعة السلاح»، أو عن جرحى في حالة الخطر «عقب مظاهرة غير عنيفة»، يصبح المرء غير بعيد عن فقدان سلامة حسه» نفسه١٢٢. إن إصلاح اللغة يحتاج إلى أكثر من مفرداتها جديدة؛ إنه يحتاج إلى وعي وحساسية جديدين، يدعمان هذه المفردات وتدعمهما.

يتخلق الوعي الجديد والحساسية الجديدة واللغة الجديدة في إطار التمرد والرفض. وحين يدمّر «الكون اللغوي القائم» سوف يتوقف «المصنع الكلامي» للمجتمعات الصناعية المعاصرة عن إنتاج اللغة «الداعرة». لقد رصد ماركيوز حالات واقعية من تهديم الكون اللغوي القائم، قامت بها جماعات الرفض في عصره (الأقليات، الهيبيين، الطلاب) التي كانت تمثل، بالنسبة له، الأمل في التحرر. هذه الجماعات قامت بما يسميه ماركيوز «انقلاب منهجي في المعاني»، أو «انتفاضة لغوية منهجية». وقد تحقق هذا

الانقلاب أوالانتفاضة بواسطة عدد من العمليات المنفصلة؛ هي:

١- قيام بعض هذه الجماعات باستخدام مفردات بريئة، شائعة الاستخدام في الحياة اليومية، وإطلاقها على أفعال يصفها النظام القائم بـ«المحرمات». مثل استخدام كلمة «رحلة» (trip) للإشارة إلى ارتياد تجمعات الهيبيين، واستخدام كلمة «عشب»(grass) للإشارة إلى الماريجوانا. وتستهدف إعادة التسمية، في هذه الحالة، التخلص من الدلالات السلبية التي يلصقها النظام القائم بسلوكيات الجماعة وأشيائهم. وإضفاء طابع الألفة والعادية عليها.

٢- إعادة تسمية الأشخاص بما يجدر بهم أن يسمَّوا به في الواقع. وذلك مثل الإشارة إلى أحد القيادات العليا بأنه «الخنزير فلان»، بدلا من «الرئيس فلان»، أو «الملك فلان»، أو «العاهل فلان». ويؤدي هذا الفعل، وفقا لماركيوز، إلى الخلاص من أكاذيب اللغة العقائدية ودلالاتها، وإلى تحطيم الهالة التي تحيط بأولئك الموظفين والحكام. إضافة إلى سحب «الاسم المرائي الكاذب الذي يتباهون بحمله» نفسه٦٥. ويرى ماركيوز أن هذه الممارسة لابد وأن تندرج في إطار السياق السياسي للرفض الأكبر، لأنها تشكل بالفعل مظهرا من مظاهر التحرير.

٣- استخدام المفردات السامية المتعالية، ذات المكانة الخاصة في المجتمع السائد، وتحميلها بمفاهيم عادية يومية تخص جماعة «الرفض». مثل إعادة استخدام كلمة «الروح»، ذات المفهوم السامي النقي في الكون الخطابي المسيطر، في تراكيب جديدة، لتحمل دلالة جديدة، تنزع ما تنطوي عليه من سمو، وتدخلها في سياق الكون الخطابي لجماعة الرفض. مثل تسمية جماعات السود «البلوز»[١٠] «غذاء الروح»، وتعريف أنفسهم بأنهم «أخوة في الروح».

٤- استخدام المفردات السلطوية في سياق جديد ينزع عنها سلطويتها. مثل استخدام بعض الشباب لتعبير «سلطة الزهور»؛ إشارة إلى القوة التي يكتسبها فعل إلقائهم الزهور على الشرطة في المظاهرات. ويؤدي هذا الفعل إلى نقل السلطة ممن يُفترض فيه امتلاكها؛ أعني الشرطي ذي البندقية والعصا، إلى من يُفترض فيه عدم امتلاكها؛ أعني المتظاهر الممسك بالزهور. وينطوي كذلك على سحب السلطة من البندقية والعصا لتصبح كامنة في الزهرة.

٥- إطلاق تسميات جديدة، مبنية على المجاز في معظمها، لتشير إلى إدراك خاص لماهية جماعة ما، أو شخص ما، أو شيء ما. . إلخ. ويمثل ماركيوز لذلك ببعض التسميات الشائعة في العامية الأمريكية، مثل تسمية المثقفين «رأس البيضة»، وتسمية المحلل النفسي «مضيق الدماغ»، وتسمية التليفزيون «أنبوب الفرج». . إلخ. ويرى أن هذه اللغة الشعبية «تتصدى بسخرية مثيرة وحانقة للكلام الرسمي ونصف الرسمي» (ماركيوز١٩٦٤: ١٢٣). وأن في شيوع هذه التسميات وغناها وإيحائها ما يدل على أن رجل الشارع يؤكد إنسانيته في لغته الخاصة بوضعه إياها على قطب معارض للسلطات القائمة، وأن إعادة تسمية الأشياء بأسمائها يمثل انفكاكا من السيطرة وإعلانا للتمرد والرفض.

٦- توليد استجابات ساخرة مثل الضحك والأهاجي والتهريج. وعلى الرغم من أن ماركيوز يصف هذه الأشكال من الاحتجاج بأنها سلبية وفوضوية وربما لا سياسية، فإنه يرى أنها كثيرا ما تقض مضاجع النظام القائم. ويرى أن عصره يشهد نموا لظاهرة احتقار قيم السياسيين التي يجهرون باعتناقها، ويجردونها في الوقت ذاته من معانيها. ويرتبط هذا باحتقار ما يسميه «روح الجد»، التي تطبع خطب الساسة المحترفين أو نصف المحترفين، وأفعالهم بطابعها. فقد «أخذ المتمردون في بعث الضحك اليائس، والتحدي الماجن الذي عُرف به المهرجون، وذلك لنزع الأقنعة عن تصرفات هذه الجماعة الجادة التي بيدها الحل والربط في كل شيء» (ماركيوز١٩٦٩: ١٠٧).

ربما تكون هذه الاستجابات التي يسميها ماركيوز ب «السلبية»، من أكثر الاستجابات فعالية إزاء خطاب السياسيين. فهذه الاستجابات «الهازئة» جادة بأقصى ما يكون، خاصة حين تواجه نصوصا أو كلاما كاذبا. فاللغة التي تناقض واقعها لا تحتمل كل هذا «الجد» إزاءها. ولابد من بعض الاستهزاء الغاضب، ونحن نتلقاها. إنها تقول لنا: أنا كاذبة، وتخرج لنا لسانها. تقول لنا: أعلم أنكم تكتشفونني، لكنني سوف أظل أفعل وأسيطر؛ فأنا الأقوى. وربما يكون الفعل الوحيد القادر على إرباكها هو أن نضحك إزاءها

بأعلى صوت ممكن، ضحك من القلب، ربما يربكها قليلا، وربما يولد لدى الآخرين ضحكا مشابها يحفزهم على إدراك الكذب.

يمكن إدراج معظم العمليات السابقة في إطار التحويل الدلالي للمفردات بواسطة إعادة التعريف أو إعادة التسمية. وهي عملية هدفها الأساس بناء معجم خاص لجماعات الرفض، يواجه معجم الجماعات المسيطرة. ومن المؤكد أن استبدال المعجم، مع أهميته الشديدة، لا يكفي وحده لتهديم الكون اللغوي القائم. فقواعد اللغة، أية لغة، وظواهرها البلاغية ربما تكون ذات تأثير أقوى في تدعيم السلطة القائمة. ربما كان ماركيوز معنيا باستعراض ممارسات نقدية حدثت بالفعل، على الرغم من أن هذه الممارسات لم تكن فاعلة بشكل جذري في مواجهة لغة السياسة المسيطرة. ومع ذلك فإن هذه الممارسات سوف تظل ملهمة ودالة لكونها، في معظمها، ممارسات عفوية وشعبية وتمثل جزءا من حركات رفض اجتماعي[١١].

لقد ركز ماركيوز في نقده للغة السياسية على المجتمعات الصناعية الكبرى؛ خاصة الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي السابق. وعلى الرغم من تشابه بعض خصائص لغة السياسة المستخدمة في هذه المجتمعات مع لغة السياسة المستخدمة في مجتمعات أخرى، فإن لكل مجتمع لغة سياسية ذات تأثير خاص واستجابات خاصة. ولا يرجع ذلك إلى الخصوصية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات فحسب، بل إلى خصوصية اللغة التي تستخدمها كذلك.

ربما لا يمدنا ماركيوز بتنظير لإجراءاته المستخدمة في تحليل الخطاب السياسي، وربما اتسمت قائمة مصطلحاته ببعض الغموض[١٢]. إضافة إلى لغته ذات الطابع المجازي، والتي تميل إلى التكرار والإطناب، والتي وصفها آلن هاو (٢٠٠٣) ذات مرة ب «النثر المنيع، الذي لا يكاد يُفهم منه شيئا». وعلى الرغم من ذلك فإن كتابات ماركيوز تنطوي على استبصارات مدهشة خاصة فيما يتعلق بتحديده لطبيعة العلاقات التي تربط بين الإنسان واللغة والمجتمع. إضافة إلى مقدرته المتميزة على الكشف عن الظواهر المميزة للغة أحادية البعد والوظائف التي تسعى هذه الظواهر لإنجازها، والآثار التي تنتج عنها. أما نقده لنمط التحليل اللغوي السائد لدى الفلاسفة التحليليين، وتحديده لسمات التحليل الذي يقترحه، وتنظيره لأشكال مقاومة الخطاب السياسي اللغوي المسيطر، سواء تلك التي مورست بالفعل من قبل جماعات الرفض أو تلك التي يدعو لممارستها، وتفسيره، وإن كان حدسيا، للطريقة التي تعمل بها لغة السياسة– فهي مما يمكن استثماره في محاولة تأسيس إطار نظري لمقاربة نقدية لنقد لغة السياسة.

الهوامش والاحالات

١– لم أستطع العثور على أية دراسة بغير العربية تخص نقد ماركيوز للغة السياسة. ولم يرد ذكر أية دراسة عن أفكار ماركيوز حول لغة السياسة في الببليوجرافيا التي أوردها الموقع الرسمي لهربرت ماركيوز على الشبكة الدولية للمعلومات، الذي يقدم ببليوجرافيا لما كتب عن ماركيوز بالفرنسية والألمانية والإنجليزية (عنوان الموقع: www. marcuse. org/herbert، تاريخ الدخول إلى الموقع ٢٢–٠٦–٢٠٠٨. والدراسة الوحيدة التي استطعت الوصول إليها، وعُنيت ببعض أفكار ماركيوز حول لغة السياسة هي دراسة كيلنر Kellner ٢٠٠٦، بعنوان «من '١٩٨٤' إلى 'الإنسان ذو البعد الواحد': أفكار نقدية حول أورويل وماركيوز». وهي مقال صغير الحجم، لا يتجاوز سبع صفحات. ويتوقف عند تقديم مقارنة أولية بين نقد ماركيوز للغة السياسية ونقد أورويل لها. لكنه في الواقع يستنفد جل طاقته في رصد الاختلافات بين الأصول الفكرية لهما، وأسلوب كتاباتهما. وتتبقى فقرات معدودة تخص مقاربتيهما للغة السياسية. وقد أشار كيلنر لدراسة أخرى عُنيت بالمقارنة بين نقد لغة السياسة عند أورويل وماركيوز؛ هي دراسة إيان سلاتر «أورويل وماركيوز»، لكن الباحث لم يستطع الوصول إليها. ولم تحظ أفكار ماركيوز حول لغة السياسة باهتمام يُذكر من اللغويين العرب. ويمكن تبرير ذلك بأسباب مختلفة؛ من بينها غياب التوجه النقدي في الدراسات اللغوية العربية المعاصرة. إضافة إلى تناثر أفكار ماركيوز حول اللغة في ثنايا دراساته، وارتباطها الشائك بفلسفته بعامة، وامتزاج تحليلاته وتوصيفاته، بإرهاصاته ونبوءاته وتحريضاته.

٢– بعض معلومات عن النظرية النقدية ونقد لغة السياسة .

٣– الكتابان مترجمان إلى العربية. وقد صدر «الإنسان ذو البعد الواحد» بترجمة جورج طرابيشي وسوف نعتمد على طبعته الثالثة الصادرة عن دار الآداب في بيروت ١٩٨٨. أما «مقال في التحرر» فسوف نعتمد على ترجمة عبد اللطيف شرارة الصادرة عن دار العودة في بيروت ١٩٧١، تحت عنوان «نحو ثورة جديدة». وقد احتجنا، في مواضع محدودة، إلى الرجوع إلى الترجمات الإنجليزية، حين لم تسعفنا الترجمات العربية في الفهم.

٤– ركز ماركيوز في «الإنسان ذو البعد الواحد» على استخدام اللغة في المجتمع الأمريكي. وقد خص استخدام اللغة في المجتمع السوفيتي بتحليل خاص في سياق دراسته للماركسية السوفيتية، التي صدرت بعنوان «الماركسية السوفييتية: تحليل نقدي» في عام ١٩٥٨.

٥– من الواضح أن التركيب الإضافي الأخير «مصر ناصر» يستهدف

أكثر من مجرد الربط بين الحاكم والبلد التي يحكمها. وهو ما يوضحه التصور الاستعاري الذي يقوم عليه التركيب؛ أعني: الأمة/شخص. هذا التصور يوظف في أحيان كثيرة لتبرير العدوان على الأمة بعد تحويلها –استعاريا– إلى مجرد الشخص الذي يحكمها، والذي يمكن تحويله –استعاريا كذلك– إلى شيطان أو إرهابي. وعلى ذلك فإن تعبير «مصر ناصر» لا ينفي الشعب فحسب، بل التاريخ كذلك. إن تركيب «مصر ناصر»، في المثال السابق، يتحرك في اتجاه مضاد لما يحدده ماركيوز. إنه لا يقيد الشخص، وإنما الوطن. فحين تتأسس علاقة إضافة/ملكية بين الرئيس والوطن لا يتحول الأفراد فحسب إلى زوائد أو تابعين لرئيسهم. . ، بل يتحول الوطن، بمواطنيه وجغرافيته وتاريخه إلى ملكية للرئيس. وهي استعارة أخرى تخفي الكثير، وتحرض على الكثير. ويمكن أن يؤدي التركيب، خاصة حين يطلق في معرض الوصف إلى ما يشبه علاقة النسب (الأبوة). إن الرئيس (الأب) هو الذي ينجب الوطن (الابن). وهو، من ثم، أب أبنائه (المواطنين). والوطن (الابن) ما كان ليوجد (أو يزدهر ويتطور. . إلخ) إلا بعمل الأب (الرئيس). والتركيب نفسه قد ينتج استعارة أخرى تختلف في طرفيها لكنها تؤدي الوظيفة نفسها، هي استعارة: الرئيس زوج، والوطن زوجته. وهي استعارة ينتجها التركيب في إطار الثقافات التي تنسب المرأة لزوجها (مثل كثير من المجتمعات الريفية في مصر). والعلاقة بين الرئيس والوطن وفق هذه الاستعارة علاقة عصمة. فالوطن في عصمة الرئيس. والمواطنون؛ أبناء الوطن وبناته، تحت وصايته. هذه الاستعارة نفسها تنتج استعارة أخرى يرددها المنتفعون من أي حكم حين يُنادون ب «زواج كاثوليكي» بين الوطن والرئيس؛ أي أن يحكم مدى الحياة. وتنطوي هذه الاستعارة على وصف للوطن بأنه أنثى، وحكم على بقية المواطنين بالخصاء، فليس ثمة ذَكَر إلا السيد الرئيس. ومن ثم فإن الأوطان (ومواطنيها) التي ترغب في أن تصل إلى الاستقلال والنضج، وفق الاستعارتين السابقتين، يجب عليها أن تمارس «قتل الأب»، و«قتل الزوج» أيضا. وأن تنتمي فحسب إلى ذاتها؛ أعني مواطنيها.

٦– دراسة نقدية لاستخدام الاختصارات في أسماء الأسلحة النووية يمكن الرجوع إلى دراسة مارتن مونتجموري ١٩٩٥ Mont-gomery بعنوان «مدخل إلى اللغة والمجتمع»٢٣١–٢٣٦. ويشير مونتجموري إلى دراسة أخرى تفصيلية قدمها بول شيلتون في عام ١٩٨٢، بعنوان «كلامنووي: اللغة النووية والثقافة والدعاية».

٧– يذكر إدوارد بونو في كتابه «التفكير المتجدد» ص١٥، الصادر بترجمة إيهاب محمد عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ٢٠٠٥، أنه» في حالة التنويم المغناطيسي يمكن الإيحاء للشخص المنوَّم بفعل أشياء غريبة بعد الإفاقة من غيبوبة التنويم. وفي الوقت المعلوم ينفذ الشخص موضوع التنويم تعليمات منوِّمه؛ فقد ينصب مظلة شاطئ في غرفة الجلوس، أو يقدم لكل من الجالسين كوبا من اللبن، أو يركض على أربع وينبح كالكلب. وعندما تسأله لماذا يتصرف بهذه الغرابة فإنه يقدم على الفور تفسيرات معقولة لتصرفاته هذه. هذا التفسير يقدم مثالا لا ينسى على قدرة العقل على التبرير (العقلنة) Rationalization. وبينما يعرف كل واحد من حاضري تجربة التنويم السبب الحقيقي لهذه التصرفات الغريبة، فإن أي مشاهد لم ير بداية التجربة، قد يقتنع تماما بمبررات الشخص موضوع التنويم. » وربما لا تختلف بعض التبريرات التي يقدمها المدافعون عن تأييدهم لبعض السياسيين عن التبريرات التي يقدمها هذا الذي «ينبح كالكلب» لنباحه. إن ربط تأثير لغة السياسة بتأثير التنويم المغناطيسي قد يولد بعض الشك في إمكانية إبطال هذا التأثير. ويمهد لتقبل وتفهم مختلف أشكال المقاومة، مهما بلغت حدتها ونوعها، من الخاضع للتضليل اللغوي.

٨– كان الطلاب يرفعون لافتات مكتوب عليها «الميمات الثلاثة»، مشيرين إلى ماركس وماوتسي تونغ وماركيوز.

٩– قد يكون من المثير مقارنة اللغة التي استخدمتها الإدارة الأمريكية قبيل وأثناء الغزو الأمريكي لفيتنام (١٩٦١–١٩٧٥) سواء في التبرير للغزو أو وصف عملياته العسكرية والجنود الأمريكيين و«العدو»، باللغة التي استخدمتها قبيل وأثناء غزوها العراق(٢٠٠٣–؟). وثمة حدس مبدئي لدي بوجود تشابهات عديدة، على الرغم من فارق اختلاف الحدثين وفارق الزمن.

١٠– البلوز Blues أغاني يؤلفها ويلحنها ويغنيها الأمريكيون السود. يغلب عليها الشجن. وتتألف من مقاطع شعرية ثلاثية الأبيات.

The American Heritage Dictionary of the English Language. 2000.) (Houghton Mifflin Company.

١١– من غير العسير الوقوف على ممارسات نقدية مشابهة قامت بها جماعات الرفض الاجتماعي في معظم المجتمعات. وعلى سبيل المثال، يذكر ناصر أحمد إبراهيم في كتابه «الأزمات الاجتماعية في مصر في القرن السابع عشر» (نشر دار الآفاق العربية، ١٩٩٨)، أن الأهالي كانوا يمارسون تمردا من نوع خاص على السلطة المسيطرة، تمثل في إطلاق تسميات ساخرة ومثيرة للتهكم على ممثلي السلطة. ويورد المؤلف أمثلة متعددة لهذه التسميات، مثل إطلاقهم «زلعة السم» على محمد باشا، و«الشيطان» على إبراهيم باشا، و«المجنون» على حسين باشا الدالي. . إلخ.

١٢– مثل المصطلح المركزي في نقده للغة السياسية، وهو «عالم الإنشاء المغلق».

الحطيئة ومستويات الصورة الفنية في شعره. .

سميــة الهــادي

أكاديمية من الجزائر

يتأسس النص الشعري، بوجه عام، من جملة من التراكيب يحكمها نسيج من العلاقات الترابطية والسياقية. وينبني التركيب الشعري على الملفوظ الذي يوجه بدوره مسار الخطاب وتحولاته. ومن هنا، فإذا اعتبرنا أن الجملة هي أساس الخطاب[١] وأنها في اللغة تتأسس على التأليف القائم على تشابك علائقي، أمكننا أن ننظر إليها على اعتبار المحتوى الخبري؛ فيمكن وصف الجملة بسمة واحدة متميزة، ألا وهي أن لها محمولاً Predicate أو مسنداً. وقد لاحظ بنفنيست(Benveniste) أن اللغة قد تستغني عن الفاعل أو المبتدأ أو المفعول وغير ذلك من المقولات اللغوية ولكنها لن تستغني أبدا عن المسند[٢]. ويحدد تودوروف Todorov النص الأدبي بقوله: «إن العمل الأدبي، لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام. » [٣].

- *إن القدرة اللغوية تعد أساسا لقوة الإبداع. والحطيئة صاحب تفوق لغوي معترف به من قبل النقاد القدامى والمحدثين. وذلك بحكم انتمائه لمدرسة عبيد الشعر، وملازمته الشديدة لشعر زهير. لذلك كان شديد الثقة بنفسه، معتدا بها، لا ينازعه كثير من الشعراء قول الشعر.*
- *النص مجموعة من البنيات النسقية، يمكن تتبع مسار بنى التضاد داخل النص الشعري لدى الحطيئة، اعتمادا على التعامل النصي الذي يستنطق البنى الشعرية، من أجل الوصول إلى غاياته العلمية. خاصة وأن النصوص الخصبة هي النصوص التي تستوعب بنية التضاد، لأنها تجعل النص متحركا بعيدا عن السكونية.*

وكان لكثرة اهتمام النقاد بكشف القوانين الداخلية للنصوص دور كبير في إعطاء صبغة جديدة للنقد؛ إذ أصبح «وصفا للعبة الدلالات، وبحثا عن قوانين تبنين النص»[٤].

ولقد توسعت فكرة الاعتقاد بأن النص عالم ذري مغلق. بل لقد أصبح فضاء مفتوحا من العوالم الدلالية التي تجعل من الإنتاج الأدبي مشروعا كتابيا قابلا لمستويات عدة من القراءات والتأويلات. ذلك أن النص «ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا... فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه»[٥].

فالانطلاق يكون من الواقع والعودة قد لا تؤول إليه ومن هنا نقتنع بفكرة «تحول النص إلى مجال يُلعب فيه ويمارس ويُتمثل التحويل الإبستمولوجي والاجتماعي والسياسي. فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها.»[٦].

وعليه يصبح الأمر كما يقره رولان بارث من أن الكتابة عن النص ما هي إلا احتفال معرفي، وأن الخطاب حول النص لا يمكن إلا أن يكون نصا هو ذاته، فقد بدأ الجميع ينظرون إلى النص غير منجز ما دامت قراءته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعا لتعدد القراءات.[٧].

على هذا الاعتبار، يمكن التفريق بين مصطلح نص ومصطلح خطاب وذلك أن الخطاب هو«فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه»[٨].

إذ تتحول الرسالة –في منظور جاكبسون (Jakobson)– إلى نص أدبي في حالة القول الأدبي. و«تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل، وتعكس توجه حركتها، وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسل إليه متلقيا. وإنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول أي النص.»[٩].

وتتموضع الرسالة على سياق يفرض عليها توجها معينا فتكون خاضعة له «فالسياق كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على النص ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة. ولو حدث هذا – وكثيرا ما يحدث – فإن النص سيسقط ويصبح نصا فاشلا كتقليد مفضوح. ولا بد هنا من ذكاء المرسل الذي هو المبدع كي ينقذ النص من السقوط. وخير السبل في ذلك هو الاستعانة بالشفرة. والشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق»[١٠].

ومن خلال هذه الإطلالة السريعة، يمكن القول: إن النص الشعري يخضع في مساره إلى مجموعة من المستويات، تنبع أساسا من جملة العلاقات. فتتحرك الصورة الشعرية وفقها، متلمسة أحيانا درجة معينة من الكثافة والتوترات. وكرة أخرى تتحرك حول الانسجام والتضاد، وتارة نحو التشاكل والتباين. ولعل البحث في كل المستويات يصبح ضربا من الوهم، نظرا لكثرة هذه المستويات وتشعبها. وإنما يمكن الاسترشاد ببعضها لتكون عينة على مدى التفاعل الموجود بين مختلف المستويات التي ينشئها النص الشعري، والذي ينبني أساسا على العملية التخييلية. واستكمالا لذلك، نحاول استنباط مظاهر الكثافة الحاصلة في النص الشعري لدى الحطيئة في تفاعله مع دلالات الصورة الفنية.

أ- الكثافة:

يتشكل النص الشعري من جملة من المستويات التي تحدد خصائصه النوعية. فيعمل الجانب الإيقاعي على بلوة التشكيل الصوتي والنغمي له. ويعمل الجانب النحوي على تنظيم كيفية استغلال الطاقات التركيبية من خلال معاني النحو. وعليه يصبح كتلة معقدة تسير حركيته اعتمادا على قدرة التعبير، وسلسلة الاختيارات التي تتحكم فيها الشخصية المبدعة الشاعرة. وتأتي درجة الكثافة بالمقدار الذي يجعلها تتوخى الفعل الإبداعي المساهم في تحديد نمط الصورة «وهي ذات خاصية توزيعية بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، وتتصل أساسا في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدد في الصوت والصورة، وهذا

يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري»[١١].

إن الصياغة اللغوية التي يملكها الشاعر، والتي بها ينتج نصه الشعري وفقا لسياق الشعور

والإحساس، يجعل «اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها»[١٢]. **وصفات الصورة تتشبع بنمط الحياة الاجتماعية ومظاهر الأشياء والموجودات البيئية. «وينبغي أن نشير إلى أن الصورة الشعرية باعتبارها وثيقة الصلة بنفسية الشاعر فإنها حتما سوف تنطبع بطابع هذه النفسية، ونفسية المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، لهذا غلبت النزعة الوصفية المادية على معظم الشعر الجاهلي؛ لأن نفسية الجاهلي نفسية بدائية مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسي أو في أشكالها الظاهرة»**[١٣].

ويمكن للسياق أن يكون ذا حضور قوي في توظيف التجربة الشعرية و«تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرك الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها»[١٤].

وتتبعا لمظاهر درجة الكثافة، نسعى إلى مدارسة قصيدة قالها الحطيئة في عمر بن الخطاب– رضي الله عنه– وهو في شدة من الضيق عندما منع من قول هجائه في الناس، وعليه أصبحوا لا يخشون لسانه، فأفل نجمه، وصعُبت عليه الحياة في ظل الأم والبنين، وقسوة ابناء العمومة، وظلم ذوي القربى. يقول:

يا أيها الملك الذي أمستْ له
بُصرى وغزَّة سهلها والأجرعُ
ومليكها وقسيمها عن أمره
يُعطي بأمركَ ما تشاءُ ويمنعُ
أشكو إليك فأشكني ذريَّة
لا يشبعون وأمهم لا تشبعُ
كَثُرُوا عليَّ فما يموت كبيرهم
حتى الحسابِ ولا الصغيرُ المُرضَعُ
وجفاء مولاي الضنين بماله
وولُوعَ نفسٍ هَمُّها بيَ مُوزَعُ
والحُرْفَةَ القُدْمى وأن عشيرنا
زرعوا الحُروث وأننا لا نزرعُ
فبعثتَ للشعراء مبعث داحسأ
و كالبسوس عقَالَهَا تتكوَّعُ
ومنعتني شتم البخيل فلم يخفْ
شتمي فأصبح آمنا لا يفزعُ
وأخذتَ أطرار الكلام فلم تدعْ
شتما يضرُّ ولا مديحا ينفعُ
وبُعثْتَ للدنيا تُجمِّعُ مالها
وتَصرُّ جزيتها وداُبا تجمعُ
ومنعتَ نفسك فضلها ومنَحتها
أهل الفعال فأنتَ خيرٌ مولعُ
حتى يجئ إليك علْجٌ نازحٌ
فيصيبَ عَفْوَتَها وعبدٌ أوكعُ
والعَيْلَةُ الضَّعْفي ومنْ لا خيْرُهُ
خيرٌ ومثلُهُم غُثاءٌ أجْمعُ[١٥]

تنبني اللغة الشعرية لهذا النص على درجة من الكثافة التي تحقق له خصوبة فنية. ويتمثل الأمر في ظاهرتين فنيتين الأولى الحذف، والثانية الأبعاد المجازية المبثوثة في بعض التراكيب الشعرية. إن الحذف هو خاصية لغوية عربية تبناه الكلام العربي، بل إنه تحول إلى مزية كلامية. فالحاذق من يحسن الكلام بأقل جهد، وأقل عدد من الأصوات التي تنشيء التراكيب. لهذا كانت البلاغة العربية قديما تساوي الإيجاز. ومن هذا المنطلق جاء النص الذي بين أيدينا ليحقق بعضا من مظاهر الحذف الذي يجعل التركيب يرتقي إلى درجة الكثافة، من ذلك قوله: (يا أيها الملك الذي أمست له بصرى وغزة سهلها والأجرع)، ومعناه أن مدينة بصرى وغزة وقعتا تحت حكم عمر– رضي الله عنه– بفعل الفتوحات، فدانتا له. والأمر هنا فيه كناية عن عظمة الفتح وشساعته. فاختزل التركيب كله في كلمة (أمست). وتجنبا للإطالة أيضا، يوظف في البيت الثالث لفظة(فأشكني) وهي مشكلة من فعل وفاعل ومفعول به. والمقصود بها (أعني على شكواي). وكذلك الأمر في البيت الرابع، في قوله: (ولا الصغير المُرضَعُ) وتقدير الكلام: ولا الصغير المرضع أيضا يموت.

وتتبدى درجة الكثافة، من جهة أخرى، عن طريق

لعبة المجاز الشعري الذي يرتفع بالمعاني والدلالات إلى مستوى فني رفيع. من ذلك قوله: (فبعثتَ للشعراء مبعث داحس أو كالبسوس عقالها تتكوَّعُ)، فقد شبه ما فعله عمر بن الخطاب–رضي الله عنه– بالشعراء بحرب داحس والغبراء، أو بحرب البسوس، اللتين جرَّتا القبائل العربية إلى حروب طاحنة أتت على الأخضر واليابس. ويزيد هذا التشبيه من تعميق الدلالة. فالشاعر الحطيئة يريد من خلال هذه الصورة أن يرسم معالم الأثر النفسي الذي تركه سلوك عمر. ولقد جعل الحطيئة من لسانه أداة كسب القوت. وعلى هذا الأمر كان الناس يتحاشونه، بل ويغدقون عليه. ويحدث التكثيف أيضا في قوله (وأخذتَ أطرار الكلام فلم تدع شتما يضر ولا مديحا ينفع)، والأطرار هي النواحي. فقد ارتفع التعبير الشعري من المعنوي إلى الحسي. وهي صفة في التعبير الشعري العربي القديم. فجسد الكلام في صورة مادية على سبيل الاستعارة المكنية. وكأن الكلام عبارة عن ثوب له نواحيه وحواشيه، فأمسك بها عمر ثم طواها. ويمكن أن يتضمن الشطر الثاني كناية عن سوء الحال المعيشية. فالشاعر، كما قلنا، إما مادح وإما ذام. وفي الوضعين يأخذ مالا. ويقول في موضع آخر: (والعيلة الضعفي ومن لا خيره ومثلهم غثاء أجمع)، إذ يشبه سوء حال الفقراء في الحياء بحال غثاء السيل وهو عبارة عن الزبد وما خالطه من ورق الشجر البالي.

ب- الانسجام:

إن «النص الأدبي هو توليد – تحويل لقالب لغوي في زمان وفضاء مهما كان مستواهما بكيفيتين أساسيتين هما جوهر أي نص وسر حياته وتعيينه، سواء أكان ذلك التوليد والتحويل لقوالب خارجية أم داخلية»[١٦]. لقد طرح محمد مفتاح جملة من المعطيات الخاصة بالنص، والتي من خلالها يحقق النص انسجامه «فإذا كان الزمان والفضاء من بين ثوابت النص فإنهما بالضرورة– ضامنان لانسجامه المعنوي على الخصوص إذ ليس هناك نص بدون رسالة موجهة إلى متلق حقيقي أو مفترض، تحتوي على معلومات متراكمة تيسر فهمها وتأويلها»[١٧]. وكانت اللسانيات الحديثة صاحبة الفضل في التحدث عن انسجام النص، وقد اقترحت بعض الآليات التي تساعد على فهم الخطابات المختلفة، منها:

– التساؤل عمن فعل؟ وماذا فعل؟ وأين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟

– الارتباط المعجمي.

– الارتباط التركيبي الحاصل بالضمائر وأداة التعريف واسم العلم وأسماء الإشارة وأدوات العطف[١٨].

وقد تعرض اللسانيون بالدرس إلى قضية الانسجام داخل النص، وارتبط هذا الأمر بما يعرف الآن (تحليل الخطاب). فقد اعتبر ايزنبرغ Isenberg الانسجام قيدا من قيود حد النص؛ إذ هو متتالية منسجمة من الجمل... وأشار ليونس إلى نفس الظاهرة ولكن بأقل صرامة مرجعا الانسجام إلى ما في النص من الصنعة باعتبار أن النصوص في الغالب نصوص أدبية[١٩].

وإذا كان النص ينبني على جملة من العلاقات المتشابكة فيما بينها وفق نظام سياقي معين؛ فإن انسجام النص مرهون بالأطر المعرفية التي تَشكَّل ضمنها. فما يبدو منسجما للبعض، قد يبدو غير منسجم للبعض الآخر. فالانسجام رهين جملة المعارف الحاصلة في ذهن منشئه ومتلقيه خاصة في النصوص الإبداعية. وإن الصعوبات التي حصلت في البحث عن إقامة انسجام بين مكونات النص، أفرزت جملة من الأمور منها:

– اقتراح اعتبار القارئ بمثابة المعيد لإنتاج النص.

– القول بموت الكاتب منشيء النص كما ذهب إلى ذلك بارث Barthes في كلام لا يخلو من المجاز والتصوير. ومثل هذا الطرح للمسألة يجعل الانسجام أمرا قائما بين القارئ والنص أكثر من قيامه بين الأجزاء المكونة للنص[٢٠].

وسعيا نحو تتبع معالم الانسجام في النص الشعري لدى الحطيئة، نحاول الاعتماد على بعض المقاطع الشعرية التي وجدنا فيها تحقيقا لظاهرة الانسجام، من خلال امتلاكنا لخلفية التجربة الشعرية لديه، والتي ساهمت كما في إنجاز التركيب الشعري الذي يحمل داخله الصورة المتناغمة مع واقعها، والمستمدة لأجزائها ومكوناتها من صميم الحياة الاجتماعية العربية القديمة. يقول:

لنعم الحيُّ حيٌّ بني كُليب
إذا ما أُوقــدوا فوق اليفاعِ

ونعم الحيُّ حيُّ بني كُليبٍ
إذا اختلط الدواعي بالدواعي
ألَمْ ترَ أنَّ جار بني زُهيرٍ
قصيرُ الباع ليس بذي امتناع
وليس الجار جارُ بني كليبٍ
بمُقْصىً في المَحلِّ ولا مُضاعِ
همُ صنعوا لجارهمُ وليستْ
يدُ الخرقاء مثل يد الصَّنَاع
ويحرُمُ سرُّ جارتهم عليهمْ
ويأكل جارهمْ أُنُفَ القِصاعِ
وجارهُمُ إذا ما حلَّ فيهم
على أكناف رابيةٍ يفاعِ
لعمرُك ما قُرادُ بني رياحٍ
إذا نُزِعَ القُرادُ بمستطاع[٢١]

إن القدرة اللغوية تعد أساسا لقوة الإبداع. والحطئية صاحب تفوق لغوي معترف به من قبل النقاد القدامى والمحدثين. وذلك بحكم انتمائه لمدرسة عبيد الشعر، وملازمته الشديدة لشعر زهير. لذلك كان شديد الثقة بنفسه، معتدا بها، لا ينازعه كثير من الشعراء قول الشعر. والنص الذي أمامنا يحتكم إلى لغة شعرية محكمة، ومتماسكة. ويبدو انسجام الجمل واضح المعالم. حيث بني المعنى العام للنص على القسم الذي أُلف في كلام العرب قديما، وسياق توظيفه هو تأكيد المعنى، وجعله غير قابل للنقاش. فكلمة(نعْم) تأتي في سياق التعبير عن مكانة الممدوح الذي يتربع على مجد الكرم. ثم يسير النص الشعري متلمسا انسجامه معتمدا الجملة الشرطية بـ(إذا) التي توسس شرط الكرم الذي هو شرط الرقي والتفوق الأخلاقي عند الإنسان العربي قديما. ولعل معنى الكرم، جاء منسجما مع إيقاد النار فوق اليفاع، واليفاع هو المكان العالي. ثم يسير النص نحو انسجام آخر، يحصل في سياق المفاضلة التي تتم بين (يد الخرقاء) و(يد الصَّناع). والمفاضلة عادة عربية، كانت تستعمل لإبراز شيء على حساب شيء آخر. فكان إبراز الكرم هنا قائما على مثل هذه المفاضلة التي تمت بين اليد الخرقاء، وهي المرأة التي لا تحسن العمل. ويد الصَّناع وهي المرأة الحاذقة والماهرة في العمل. ويقابلها في ذلك الرجل الكريم الذي يقدر معنى الكرم، فيحسن تمثيله، والرجل البخيل الذي لا يقدّر هذا الصنيع، وبالتالي فلا خير يُرجى منه. ويعتبر البيت الذي استوعب هذه الصورة نواة النص ككل. فقد تشكلت الصورة الشعرية المبنية على التشبيه الضمني. وهو الذي انتشرت دلالته في معاني الأبيات الأخرى. لأن الأمر كله سار على مدار إبراز الممدوح، ورفعه إلى المكانة العليا اللائقة به. ومن ثم كانت المفاضلة هي الوعاء الذي استوعب هذه الفكرة.

ومن هنا يمكن القول: إن النص الشعري انبنى على جزئيات شعرية مستوحاة من الواقع الحياتي لدى الشاعر، وقد استطاع توظيفها بالمقدار الذي يحقق للنص الشعري شاعريته، وإيحاءه. فالشاعر منسجم مع هذا الواقع، وانسجامه هذا شكّل للنص انسجاما جمليا، سار باتجاه بناء الصورة الفنية التي حملت معنى الكرم.

وتأكيدا لانسجام الجمل، يمكن توضيح الأمر أكثر. فاستعمال القسم، جر التركيب إلى الاستعانة بالنفي الذي يكون مضادا للتأكيد وقد تم بـ(ليس). وقد جاءت في معرض حديثه عن عدم إقصاء الجار الذي يلازم هذا الممدوح وهم(بنو كليب). كما أن الاعتماد على ضمير الجمع (هم) ساهم في تعميم صفة الكرم على الحي كله. فالشيمة جماعية، وهذا يحمل دلالة نقاء الأصل والنسب. وهي صفة كان يحبها العربي. فلا وجود له خارج وجود الحي والقبيلة.

لقد تشكلت الصورة الكلية للنص من خلال سرد هذه التفاصيل والجزئيات. فكانت تلك الصورة مستوحاة من أشياء الواقع. استطاعت الرؤية الشعرية أن تقيم بينها جملة من العلاقات من مثل اليفاع والكريم، والكرم والصَّناع، والبخل والخرقاء...

يمكن القول: إن النص الشعري انبنى على جزئيات شعرية مستوحاة من الواقع الحياتي لدى الشاعر، وقد استطاع توظيفها بالمقدار الذي يحقق للنص الشعري شاعريته، وإيحاءه. فالشاعر منسجم مع هذا الواقع، وانسجامه هذا شكّل للنص انسجاما جمليا، سار باتجاه بناء الصورة الفنية التي حملت معنى الكرم

ج- التضاد:

لقد طرحت الدراسات اللسانية الحديثة فكرة الثنائيات، انطلاقا من البحوث اللسانية التي جاء بها دو سوسير من مثل: اللغة/الكلام، الدال/المدلول،... وبناء على ذلك، يمكن طرح بعض الأسئلة منها: «متى يصح أن يقال: إن بين اللفظتين تقابلا؟ والجواب: يكون بينهما تقابل حينما يرجعان إلى نفس الطبقة فيشتركان في بعض المقومات ويختلفان في بعضها*، مثل حار/بارد. وصاعد/نازل»[٢٢]. ومعروف أن غريماس (Greimas) طور نظرية التقابلات

الثنائية وجعلها في مربعه السيميائي المعروف. وهذه التقابلات هي:

– تقابلات محورية لا تقبل وسطا: زوج/زوجة.
– تقابلات مراتبية: كبير/وسط/صغير.
– تقابلات متناقضة: متزوج/أعزب.
– تقابلات متضادة: صعد/نزل.
– تقابلات تبادلية: اشترى/باع[٢٣].

إن التقابلات الثنائية التي جاء بها الطرح اللساني، تنتمي علائقيا إلى بنية ما، تتشكل من مجموعة من المستويات؛ المستوى النحوي والصرفي والتركيبي والإيقاعي والدلالي وغيره... ومصطلح بنية(Structure) يتباين مفهومه وفقا لتباين الطروحات النقدية المختلفة من مدرسة إلى أخرى. فقد حدد جون بياجي(Jean Piajet) المكونات الثلاثة التي تتأسس عليها البنية؛ باعتبارها نظاما من التحولات، يحوي قوانين خاصة، تحفظ له شخصيته، وتتخصب عن طريق التحولات، من دون أي تدخل لعناصر خارجية عنه. والبنية تتحكم فيها مميزات ثلاثة هي: الشمولية (Totalité)، والتحولات (Trans-formations)، والتحكم الذاتي (L'autoréglage)[٢٤].

في منحى الإشادة والمدح، فإن، التركيب الشعري يجنح نحو إعطاء بنية مضادة من الصور، والتراكيب تستشعر عظمة الممدوح، وترتقي به إلى مصاف الرفعة والعلو.

فالشمولية تفيد أن البنية نظام من العناصر تحكمها قوانين معقدة، ينجر عنها الكل الذي يتميز بتلك العناصر[٢٥]. والتحولات تُفهمُ من خلال معرفة العناصر المكونة للبنية التي بدورها تكون خاضعة إلى مثل هذه التحولات والقوانين التي تنظمها[٢٦].. أما التحكّم الذاتي، فمعناه أن التحولات الملازمة للبنية، لا تتحرّك خارج حدودها، وأن عناصرها تنتسب دائما إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها[٢٧]. . وهذا التحكم الذاتي يتشكل من الأنساق والسياقات المختلفة، مما يدخل في الاعتبار نظاما معقّدا ومتناميا.[٢٨]

وباعتبار النص مجموعة من البنيات النسقية، يمكن تتبع مسار بنى التضاد داخل النص الشعري لدى الحطيئة، اعتمادا على التعامل النصي الذي يستنطق البنى الشعرية، من أجل الوصول إلى غاياته العلمية. خاصة وأن النصوص الخصبة هي النصوص التي تستوعب بنية التضاد، لأنها تجعل النص متحركا بعيدا عن السكونية. يقول الحطيئة:

والله ما معشر لاموا امرأ جُنُبًا
في آل لأي بن شَمَّاس بأكياس
علام كلفتني مجدَ ابن عمكم
والعيس تخرج من أعلام أوطاس
ما كان ذنب بغيض لا أبا لكم
في بائس جاء يحدو آخر الناس
لقد مريتكم لو أن درتكم
يوما يجيئ بها مسحي وإبساسي
وقد مدحتكم عمدا لأرشدكم
كيما يكون لكم متحي وإمراسي
وقد نظرتكم إعشاء صادرة
للخمس طال بها حبسي وتنساسي
فما ملكت بأن كانت نفوسكم
كفارك كرهت ثوبي وإلباسي
لما بدا لي منكم غيب أنفسكم
ولم يكن لجراحي منكم آسي
أزمعتُ يأسا مبينا من نوالكم
ولن ترى طاردا للحر كالياس
أنا ابن بجدتها علما وتجربة
فسلْ بسعد تجدني أعلم الناس
ما كان ذنب بغيض أن رأي رجلا
ذا فاقة عاش في مستوعر شاس
جار لقوم أطالوا هون منزله
وغادروه مقيما بين أرماس
دع المكارم لا ترحل لبغيتها
واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي
وابعث يسارا إلى وُفْر مذممة
واحدج غليها بذي عَركين قنعاس
سيري أُمامَ فإن الأكثرين حصى
والأكرمين أبا من آل شماس
من يفعل الخير لا يعدم جوازيه
لا يذهب العرف بين **الله** والناس
ما كان ذنبي أن فلّت معاولكم
من آل لأي صفاة أصلها راس
قد ناضلوك فسلوا من كنانتهم
مجدا تليدا ونبلا غير أنكاس[٢٩]

إن البلاغة العربية نظّرت قديما لأنماط تعبيرية كانت تستهوي الشعراء وأصحاب الإبداع. من مثل الطباق والمقابلة. وقد أسهبوا في الإشادة بهذين المحسنين البديعيين. ولعلنا لا نجانب الصواب بالقول: إن التقارب كبير جدا. ولكن الضرورة المنهجية والتعبير

بالمصطلح النقدي المعاصر يحتم اعتماد التسمية والالتفاف حولها تحريا للدقة، وتحقيقا للموضوعية العلمية. والنص الذي أمامنا، يشتغل في هذا المنحى؛ إذ تتشكل حركيته الدلالية وفق بنى التضاد التي تنشر ظلالها على مختلف تراكيب النص. والقصيدة هذه، وفق ما يشير الديوان، كتبت في سياق المدح والذم؛ فهي مدح لبغيض وذم للزبرقان الذي اشتكاه لعمر بن الخطاب – رضي الله عنه– ولقد عايشت حياة الحطيئة كثيرا من قسوة الحياة وغلظتها، فكان يتنقل باحثا عن مسببات العيش؛ فأنّى وجدها أخذ بها. وقد وجد ضالته مع بغيض. ففرح بالمقام، واستهواه العيش الرغيد. بينما لم يجد ذلك مع الزبرقان وأهله المعروف بالكرم والسخاء والجود. فتحركت مشاعر الشاعر في منحيين: منحى الإشادة ببغيض، ومنحى التعريض بالزبرقان. وجاء النص حافلا ببنى التضاد. وينطلق من بنية القسم(والله)، التي تستشعر عظمة المقام في ديار (ابن شمّاس). وبنية التحقيق (لقد) المعتمدة على اللام الموطئة للقسم، وحرف التحقيق قد، والمعبر عنها في سياق التعريض بالزبرقان. وبين سياق المدح والذم. تتحرك دلالات النص. ففي معرض حديثه عن المذموم، تتشكل مجموعة من الجزئيات التي تؤسس للنص بنية اليأس، وهي: (لقد مريتكم لو أن درتكم يوما يجئ بها مسحي وإبساسي). وقد اعتمد التعبير الشعري تأسيس الصورة الفنية التي تشخص فكرة اليأس؛ فقد تمثل الشاعر نفسه يمسّح ضرع الناقة، ويصدر صوتا تستعذبه النوق أثناء الحلب وهو(بس بس). ومع ذلك لا تدر الناقة الحليب. وكذلك الأمر بالنسبة للزبرقان وأهله. ويستمد صورة فنية أخرى للتعبير عن ذلك اليأس باعتماده أشياء مستوحاة من البيئة التي يسكنها، وذلك في قوله(وقد مدحتكم عمدا لأرشدكم كيما يكون لكم متحي وإمراسي) ويقصد به، أنه مدحهم مدحا خالصا دون غيرهم ولكنهم أفسدوه، فجعل الإمراس أساسا في ذلك، وهو أن يقع الحبل بين البكرة وبين القعو فتخلصه وترده للبكرة، وبالتالي يصبح قادرا على أداء وظيفته. ويؤسس بنية أخرى تستمد دلالتها من فكرة الصدور، وهي التجاء العرب قديما إلى إيصال النوق إلى مرحلة كبيرة من العطش ثم يصدرون، فترتوي(وقد نظرتكم إعشاء صادرة للخمس طال بها حبسي وتَنساسي) وكذلك الشاعر ظمئ، وانتظر طويلا حتى يُلتفت إليه. ولكن شيئا لم يحصل. وتصل حدة الذم عندما يشبههم بالمرأة المبغضة لزوجها(الفارك). ويتحول اليأس إلى نواة تفرز إيحاءها تراكيب الذم (أزمعتُ يأسا مبينا من نوالكم ولن ترى طاردا للحر كالياس).

أما في منحى الإشادة والمدح، فإن، التركيب الشعري يجنح نحو إعطاء بنية مضادة من الصور، والتراكيب تستشعر عظمة الممدوح، وترتقي به إلى مصاف الرفعة والعلو. ويتحرك النص الشعري من اليأس، والجمود، والضياع، والإقامة بين الأرماس(مقيما بين أرماس). إلى السير الحثيث وقطع الفيافي والصحاري، وتكبد المشقة من أجل الوصول إلى الممدوح صاحب الفضل والكرم (سيري أُمامَ فإن الأكثرين حصى والأكرمين أبا من آل شماس). وتتجلى قوة هذا الممدوح وعدم قدرة الآخرين على مجاراته، في قول الشاعر(من آل لأي صفاة أصلها راس). والصفاة هي الصخرة الملساء التي تهزم المعاول والفؤوس. والأمر كناية عن قوة الأصل. ويستمر التأسيس على ذلك المنوال، ويؤثث صورة الأصل والنسب بقوله:(قد ناضلوك فسلوا من كنانتهم مجدا تليدا ونبلا غير أنكاس). والمناضلة هي المفاخرة؛ وكأن الأمر يتحول إلى الرماة الذين يسلون النبال من كنانتهم ثم يرمون.

ولكن هناك النبل القوي الذي يتحمل التسديد وهناك النبل الضعيف أو(المنكوس). وفي الأخير تتشكل، داخل النص الشعري، التعارضات التي تصنع بنى متضادة من مثل:

الشح	الكرم
اليأس	الأمل
الفقر	الغنى
الهوان	العزة
الكره	الحب

استمرار النسب زوال النسب

ويمكن التعليق بشيء من الإيجاز حول هذه الثنائيات؛ كرم آل بغيض يقابله شح الزبرقان. ويأس الشاعر من الحياة في حي الزبرقان يقابله الأمل الكبير والتطلع إلى عيش رغيد في كنف بغيض. والفقر المدقع الذي نال من الشاعر يقابله الفرح بالغنى والجود من

لدن بغيض. والهوان الذي لاقاه في ساحة الزبرقان تقابله العزةوالكرامة عند بغيض. والكره الذي أصبح يُكنّه لآل الزبرقان، يقابله الحب الكبير الذي أصبح يكنه لآل بغيض. وزوال نسب آل الزبرقان واندثاره (وقد أشار إليه بالأرماس) يقابله امتداد النسب وقوة عراقته وصلابته لدى آل بغيض(وقد أشار إليه بـ: أصلها راس).

د- التشاكل:

يعتبر التشاكل (Isotopie) من المصطلحات التي أصبحت تغري كثيرا من الدارسين، فراحوا ينظّرون له ويسعون إلى الاشتغال التطبيقي عليه. وقد اكتنف المصطلح بعض الغموض. كونه قد وفد من الغرب، ولم يكن استعماله الأول استعمالا أدبيا؛ وإنما كان الفضل في نقله من حقل الفيزياء والكيمياء إلى حقل الأدب، يعود إلى غريماس (Greimas) «وكأي مفهوم جديد فإن المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص، ولكنه لم يرفض مع ذلك وإنما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب على ضوئه»[٣٠].

وقد تضاربت الآراء حول الجانب التطبيقي للمصطلح، فنجد غريماس قد قصره على المضمون، بينما عممه راستي Rastier **فشمل التعبير والمضمون معا، فهناك التشاكل الصوتي، والتشاكل النبري، والمعنوي...**[٣١].

ويورد محمد مفتاح تعريف راستي الذي مفاده أن التشاكل هو تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[٣٢]. وظاهرة التكرار تعد خاصية شعرية منذ ظهر الشعر. وهذا الأمر سارت على منواله مجموعة(M) في (كتاب بلاغة الشعر)؛ إذ اعتبرت التشاكل تكرارا مقننا لوحدات الدال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس الوحدات التركيبية[٣٣].

وتعدد التسميات في النظرية النقدية الحديثة أصبح ظاهرة مألوفة، انطلاقا من تعدد الثقافات، وخصوصية التكوين لدى كل ناقد. وفي خضم الاختلاف والاتفاق، يجمع الدارسون على أن النص عبارة عن بنية من العناصر الداخلية تحكمها العلاقات والسياقات. وهذه العناصر الداخلية «ليست جامدة أو قارة بل هي تتحرك وتتغير في إطار النص كهيكل وهي تتوزع ضمن أقطاب دلالية(Isotopies) متداخلة ومتقابلة»[٣٤]. فهناك اختلافات في الأمر. على أن البحوث والدراسات تكاد تجمع على أن المصطلح ينحدر من كلمتين يونانيتين هما: (Iso) التي تعني التساوي، و(Topos) التي تعني المكان، فيصبح المصطلح دالا على تساوي المكان أو المكان المتساوي[٣٥].

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم التشاكل ارتبط بمفهوم التباين الذي يخالفه. وقد تناول محمد مفتاح بشيء من التفصيل دراسة ظاهرة التشاكل والتباين في كتابه: تحليل الخطاب. وسنحاول الاستفادة من المنحى التطبيقي الذي جسده في بحثه مع توخّي استنباط النصوص التي تلبي الظاهرة المراد درسها والتطبيق عليها. علما أن هذا الباحث قد اعتمد في دراسته للتشاكل والتباين على الجانب الصوتي، والجانب المعنوي، والجانب المعجمي، والجانب التركيبي. وعلى اعتبار الصورة الفنية تتحرك معالمها داخل تفاصيل الجملة الشعرية المشكّلة أساسا من المفردة اللغوية. فإن البحث يركز على التشاكل الزمني والتشاكل المكاني، على اعتبار أن الصورة الفنية تتحرك بين هاتين الثنائيتين. وقد اختيرت مقاطع شعرية تخدم هذا التوجه التطبيقي.

١ - التشاكل الزمني:

تتجسد معالم هذه الظاهرة الفنية، التي تشكل مستوى من مستويات الصورة الفنية، في قول الحطيئة:

عرفتُ منازلا من آل هند
عفتْ بين الموبَّل والشّويّ
تقادم عهدها وجرى عليها
سفيٌّ للرياح على سفيّ[٣٦]

إن التعبير هنا تم بالزمن، ولذلك استوجب استحضار العناصر المكونة له. فقد ذكرت منازل آل هند. وهذه المنازل قد تلاشت عبر الزمن، وسفت عليها الريح التراب، فغدت أطلالا تقادم عهدها. والرؤية الشعرية هنا انبنت بشكل كلي على البنية الزمنية التي كان لها دورها الكبير في إزالة هذه الديار. وتلمسا لمعالم التركيب الشعري الذي ساهم في تأسيس صورة شعرية تعبر عن التلاشي، يحدث التشاكل الزمني بين لفظة (عفت) و(تقادم)، فكلتا اللفظين عبّرت عن زوال

عهد. يقول الشاعر في مقطع آخر:

قد يملأ الجفنة الشيزى فيترعها
من ذات خيفين معشاء إلى السحر
من كل شهباء قد شابت مشافرها
تنحاز من حسها الأفعى إلى الوزر[٣٧]

قيل البيتان في مدح طريف بن دفاع الحنفي. ويحدث التشاكل الزمني في البيت الأول بين (معشاء) و(السحر)، فكلاهما يعبر عن معنى زمن: معشاء مأخوذة من العشاء، ومعناه أن الناقة تتعشى إلى وقت السحر. والسَحَر هو قرب نهاية الليل. فيحدث التكرار بين اللفظتين الزمنيتين. ويساهم هذا المستوى التعبيري في إنجاز صورة مشهدية، ترسم لنا معنى الكرم والجود: فالممدوح يملأ الشيزى (وهي الجفنة) بلحم ناقة ذات خيفين. وهي ناقة تدر الحليب بغزارة. ويحقق التشاكل هنا معنى الانسيابية. فالليل ينساب، والسَّحَر كذلك. ويسير هذا الأمر حتى يتحقق في انسياب الحليب من الضرع.

ويقول أيضا:

ومناخ العافين في زمن المحْ
ل إذا أجحرت حنين الشمال[٣٨].

هذا البيت من قصيدة مدح بها الحارث بن عبد يغوث. وبعد الإشادة بالممدوح يصل إلى وصف الحالة الاجتماعية السيئة التي مر بها الشاعر. ويصبح مناخ العافين الذين يطلبون المعونة في زمن القحط، وانقطاع المطر وتيبس الأرض، هو عنوان البؤس الشديد الذي تتكشّف أبعاده من خلال التشاكل بين (زمن المحْل)، وهو زمن القحط. و(أجْحرت). وهي بمعنى القحط.

ويقول في موضع آخر:

وقعتَ بعبس ثم أنعمتَ فيـــهم
ومن آل بدر قد أصبت الأكـابرا
فإن يشكروا فالشكر أدنى إلى التُّقى
وإن يكفروا لا أُلْفَ يا زيدُ كافرا
تركت المياه من تمـــيم بلاقعا
بما قد ترى منهم حلولا كراكرا
وحيّ سُليم قد أبـــرت شريدهم
ومن قبل ما قتّلتَ بالأمس عامرا[٣٩].

يأتي هذا المقطع في مدح (زيد الخيل)، وكان قد أسره في غارة أغارها على بني عبس موطن الشاعر، فأنعم عليه. وينبني النص ككل على إبراز معاني السماحة والمروءة والندى. ويتأسس التشاكل في البيت الأخير بين (من قبل) و(بالأمس). والمعنى زمني، يحيل إلى الماضي، فحدث التكرار في المعنى.

وسيأتي استكناه التشاكل المكاني الذي يعد، هنا، عنصرا مكمّلا في بناء الصورة الكلية للنص الشعري.

إن النص الشعري لدى الحطيئة حافل بعنصر المكان؛ لأن الشاعر ملتصق به، وملازم له. فأين ما تحرك نقلت الذاكرة مختلف الموجودات والأشياء المحيطة به. ومنه كانت الصورة نتاجا لمجموعة من العلاقات التي صنعتها مخيلة الشاعر، لتربط بينها وفق رؤية شعرية.

٢- التشاكل المكاني:

إن الزمن يحتاج دوما إلى المكان لاستيعاب ما يحدث من حركة وسكون الأشياء والموجودات. وإن النص الشعري لدى الحطيئة حافل بعنصر المكان؛ لأن الشاعر ملتصق به، وملازم له. فأين ما تحرك نقلت الذاكرة مختلف الموجودات والأشياء المحيطة به. ومنه كانت الصورة نتاجا لمجموعة من العلاقات التي صنعتها مخيلة الشاعر، لتربط بينها وفق رؤية شعرية. يقول الحطيئة في الإشادة بنسبه الذي يريده أن يضرب إلى بكر بن وائل؛ خاصة وأن الحطيئة أشتدت به أزمة النسب في مجتمع يتباهي كثيرا بالانتماء إلى الأصل الشريف، والنسب الرفيع:

إن اليمامة خير ساكنها
أهل القُريَّة من بني ذهل[٤٠].

واليمامة هنا اسم مكان يعج بالخصوبة والنماء، فكان الناس يلجأون إلى هذه المراعي، فيأخذون رزقهم حتى تعاود أرضهم القاحلة إخراج نبتها. والمتمعن في البيت، يجد أن التشاكل حصل بين (اليمامة) و(أهل القريّة). فهو تكرار للمكان؛ لأن القرية يقصد بها اليمامة.

ويقول في موضع آخر في سياق مدح بني ذهل:

لعمرك ما ذمّتْ لبوني ولا قلّتْ
مساكنَها من نهشل إذ تـولّت
لها ما استحلت من مساكن نهشل
وتسرح في حافاتهم حيث حلّتْ[٤١].

يحدث تكرار المكان بلفظ مغاير بين (مساكن) و(حافاتهم). ويساعد التعبير بالأشياء على إبراز صورة الكرم. والصورة تأسيس لحالة الاطمئنان التي يستشعرها الشاعر في ذاته من جراء الإقامة في مرابع هؤلاء القوم. فالنوق تسرح في

تلك المراعي وتتحرك كيفما تشاء، وهي كناية عن الاطمئنان والسكينة التي يلاقيها من يحلُّ في ذلك المكان. وفي سياق ذكر المحبوبة، وبُعْد الوصل وعذاباته، واشتداد اللوعة من جراء تباعد الأمكنة، يقول:

وكم دون ليلى من عدوّ وبلدة
بها للعتاق الناجيات بريد
وخرْق يجر القوم أن ينطقوا به
وتمشي به الوجناء وهي لهيد(٤٢)

ويحدث التشاكل بين(بلدة) و(خرْق). والخرق هي الأرض البعيدة. فأشار الشاعر باللفظة الأولى بلدة للتدليل على بعد المسافة. وكرر الأمر نفسه بلفظة مغايرة وهي خرق للتدليل أيضا على طول المسافة. ومن خلال هذا التكرار، تغدو صورة المعاناة هي الغالبة على المقطع الشعري.

هوامش وإحالات:

(١) بول ريكور: نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط١. ٢٠٠٣. ص٣٢.
(٢) المرجع نفسه. ص ٣٥.
(٣) محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار العودة. بيروت. ط١. ١٩٧٩. ص ٢٠
(٤) المرجع نفسه. ص ٢١.
(٥) جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. المغرب. ط٢. ١٩٩٧. ص٩.
(٦) المرجع نفسه. ص ١٣.
(٧)عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط١. ١٩٩٠. ص ٢٦.
(٨) فاضل ثامر: اللغة الثانية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ١٩٩٤. ص ٧٥.
(٩) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير. دار سعاد الصباح. الكويت. ط٣. ١٩٩٣. ص٨.
(١٠) المرجع نفسه. ص ٩.

(*) على الرغم من أن كلام صلاح فضل هنا موجها إلى النص الشعري المعاصر إلا أن الأمر يصلح على النص الشعري القديم لأنه يتبنى الحذف والمجاز. بل إن المجاز من أهم خصائصه. وعلى هذا الأساس وجد في البلاغة العربية ما يعرف بالإيجاز والإطناب والمساواة.

(١١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط١. ١٩٩٥. ص٢٤.
(١٢) المرجع نفسه. ص٢٥
(١٣) مصطفي البشير قط: قراءات في النقد والأدب. مكتبة الآداب. ط١. القاهرة ٢٠٠٧. ص١١.
(١٤) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط٣. ص٤٥.
(١٥) الحطيئة: الديوان، رواية: ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح: أبي سعيد السكري، دار صادر. بيروت. ١٩٨١م. ص٢٣٢ وما بعدها.

(*) الأجرع: ما استوى وارتفع من الرمل. تتكوّع:تطأ على كوعها. عفوتها: أحسن ما فيها. أوكع: ركوب الإبهام على السبابة في الرجل.

(١٦) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط٢. ١٩٩٠. ص٥٢.
(١٧) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.
(١٨) للاطلاع أكثر يرجى العودة إلى محمد مفتاح: دينامية النص. ص٥٢ وما بعدها
(١٩) محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. كلية الآداب منوبة. ط١ تونس٢٠٠١، ١/١١١.
(٢٠) للاطلاع أكثر ينظر كتاب محمد شاوش السابق. ص١١٢ وما بعدها.
(٢١) الديوان. ص٢٠١/٢٠٢.

(*) يوجد في البلاغة العربية القديمة ما يشبه هذا الطرح ويتمثل في الطباق.

(٢٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء ١٩٩٢، ص١٦٠.
(٢٣) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

Jean Piaget : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris (1970. p6/7 (24

(٢٥) Ibid. P8.
(٢٦) Ibid. P11.
(٢٧) Ibid P13/14
(٢٨) Ibid. P14

(*) التنساس: العطش. شاس: وعر. قنعاس: الشديد. أنكاس: النكس من السهام، المنكوس الذي جعل أعلاه أسفله، فهو ضعيف أبدا.

(٢٩) الديوان، ص١٠٥ وما بعدها.
(٣٠) محمد مفتاح: تحليل الخطاب، ص١٩.
(٣١) المرجع نفسه، ص١٩/٢٠.
(٣٢) المرجع نفسه، ص٢١.
(٣٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(٣٤) سمير المرزوق. جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجزائرية،دت، ص١١٨.
(٣٥) مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمياءوي. الإشكالية والأصول والامتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٥، ص١٨٠.
(٣٦) الديوان، ص١٣٧
(٣٧) المصدر نفسه، ص١٤٨/١٤٩
(*) الخيفان: هما الضرعان. شهباء: النفيسة من الإبل.
(*) العافين: الذين يطلبون المعونة. حنين الشمال: صوت الريح الباردة.
(٣٨) الديوان، ص١٥٧.
(٣٩) المصدر نفسه، ص١٨٥.
(٤٠) الديوان، ص١٩٢.
(٤١) المصدر نفسه، ص١٩٧.
(٤٢) المصدر نفسه، ص٢٢٢.

الذاكرة المضادة في روايات منتصر القفاس وأحمد زين

لؤي حمزة عباس

كاتب وأكاديمي من العراق

هل وصلت الرواية العربية إلى خانقها الضيّق، خانق حياتها الذي لم تعد قادرة معه على أن تمنح إنسانها فرصة للفعل والمواجهة والصراع، بعد أن غدت الحياة نفسها دوراناً متصلاً في حلبة مغلقة حُسم الصراع داخلها مسبقاً، بعد سيل من الإجهاضات المتوالية التي يقف على رأسها إجهاض مشروع التحديث العربي، وقد أضعفت هذه الإجهاضات الجسد العربي مثلما بددت أحلام إنسانه وخلخلت ركائزه إلى حد كبير ووصلت بمقاومته إلى درجة بات معها من السهل العودة به إلى مرحلة ما قبل الدولة، فلم يعد همُّ الرواية العربية اليوم موصولاً بهمومها في مرحلة التأسيس التي بلغت ذروتها مع ثلاثية نجيب محفوظ وقد عملت على تأويل انهيار سلطة الأب والتفكير بميلاد الابن المستقل، والأحفاد ذوي النزعات الحرة والاجتهادات المتضاربة[1]، كما لم يعد موصولاً بتطلعها إلى مستقبل إنسانها في زمن تحكمه وتتحكم به إرادات متقاطعة كما في رواية الستينيات التي عملت على إعادة صياغة إنسان نجيب محفوظ كي تمنع عنه راحة المقبرة وتتركه معلقاً على صليب الحياة[2].

- *تعمل رواية منتصر القفاش (أن ترى الآن) على استمالة القارئ في علاقة شرط غير مكتملة، ووعد غير مصّرح به، للدخول إلى لعبتها السرديّة والوقوف على تفاصيل الحياة التي تعتمل في دواخلها.*
- *تسعى رواية أحمد زين (تصحيح وضع) لإنتاج قراءتها الخاصة لمشهد حياتي لا يخلو من التباس وتعقيد، مثلما تعمل على توسيع مساحة الحياة اليمنية التي لم يُقيض لها من قبل أن تعيش إشكالاتها الخاصة تحت مجهر السرد.*

إن ما حدسه كتاب الستينيات من مستقبل لا يبشر بالطمأنينة وما عملوا على تمثله في خطابهم الروائي هو ما يجده كتاب الرواية اليوم واقعاً شديد الوطء، اتخذت القسوة فيه أشكالاً مبتكرة، كأن مجتمعنا العربي لا يتفوّق في شيء قدر تفوقه في إنتاج القسوة وتجديد أشكالها! فقد تراجع الابن مختنقاً باختناق الطبقة الوسطى في مهرجان الصعود والنزول غير المحكوم بمنطق سوى منطقه الخاص، منطق الهمجية التي اقترحت أعرافها بدائل لقوانين مجتمع مدني لم يؤت له أن يتشكل على نحو مكين، كما لم يعد مفهوم الإرادة بتحققاته الصعبة يشكل معاييره في إنتاج وتوجيه الخطاب الروائي في عالم لم يفقد مصداقيته فحسب، بل فقد، وذلك أخطر ما فيه، منطقيته، لتتجاوز الرواية التناقض القديم بين الذاتي والجمعي، بين الفرد والمجتمع، وهي النزعة التي دارت أصلاً ضمن البعد الإنساني للحداثة، منقادة نحو تيه يتعادل غياب المرء فيه داخل نفسه مع غيابه خارجها، ليمكن أن نستعيد مقولة ماركس الشهيرة وهي تنظر إلى طبيعة العلاقة بين الوعي والحياة «ليس الوعي هو الذي يحدد الحياة، بل إن الحياة هي التي تحدد الوعي»[٣]، لتصبح من منظور الهدم والبناء في حيز الثنائية نفسها: ليس الوعي هو ما يبني الحياة، بل إن الحياة هي التي تهدم الوعي.

إن وجهاً مؤثراً من أوجه (هدم الوعي) هو ما يتحكم بمجريات جانب واسع من جوانب الرواية العربية اليوم، مثلما يبدو مسؤولاً عن إنتاج وتوجيه حقول روائية يتواصل الهدم فيها من رواية إلى أخرى، متمثلاً في كل مرّة وجهاً مختلفاً من أوجه العلاقة بين المرء ونفسه، وبين المرء ومجتمعه الذي لم يعد بمقدورنا التسليم بحقيقة انتساب كل منهما للآخر، وقد دخلت فكرة الوطن نفسها مرحلة جديدة من الالتباس بعد أن عاشت عقوداً طويلة قلق المواجهة والسؤال، ليبدو المرء عندئذ عارياً وقد سقطت عنه أردية التشكلات الرمزية للماضي، وهبت رياح الراهن عنيفة فأطاحت به كما يُطاح بورق الخريف، ليؤسس هذا الجانب من منجز الرواية العربية رؤيته لذاته وللعالم بناء على موقفه من الذاكرة التي ما زالت تتمتع بحضور فاعل في الخطاب الروائي، وهي تُستحضر لا بوصفها خاصية بناء وتعضيد بقدر ما تسهم بإنتاج فعلها المضاد الذي يربك الحاضر مثلما يربك الموقف من المستقبل، فلا تكون اللحظات الزمنية الثلاث غير صور تبددها الذاكرة، بعد أن تخلخل انتظامها وتعبث بمنطقها، فيبدو كل شيء مجزّأ إلى وحدات صغرى تدور كل وحدة منها في فلكها الخاص من دون أن تنقطع انقطاعاً كلياً عن التواصل مع سواها من الوحدات. إن ما يهدد الذاكرة هو نفسه ما يهدد الإنسان، ليبدو تهديد الذاكرة وجهاً مؤثراً من وجوه تهديد الوجود الذي لن يعود معقولاً ومحتملاً مع ارتباك الذاكرة وانكسار حضورها، إن كل ارتباك لها سيعني بالضرورة خرقاً يوهب للنسيان، لتكون كتابتنا سعياً حثيثاً تجاه البياض، ملامح وأصوات ومشاعر وتفصيلات تمشي بلا توقف تجاه المحو والغياب، محو العلاقات اليومية التي ستشهد قبل ذلك غرابة تهيؤها للذوبان البطيء في محاليل النسيان، إنه عالم الهفوة والزلة والاختناق والحلم المستحيل الذي يعرّي عوالمنا الصغرى، يبدد ذواتنا، يكشفنا أمام جنون الواقع ولا معقوليته وهو يجعل من الالتباس واقعة ذهنية تتكرر أمام استحالة ما يبحث عنه المرء من إجابات، ليكون الالتباس نفسه واحدة من استراتيجيات عدة يعمل الخطاب الروائي من خلالها على مواجهة عالمه، مواجهة نصية لا تستنفد فاعليتها بالوقوف عند آخر كلمة في شريطها اللغوي، ولا تنتهي بانتهاء الرواية نصاً منفرداً في حقل كاتبها، إنها تواصل مهمتها في إنتاج قراءتها لذاتها وللعالم من خلال ما تؤديه من مهمات في رفد حقل الكاتب وتنويع رؤيته عبر مجموعة من الاستراتيجيات التي تقف في مركزها تجزئة المشهد وهي تقول بأجزاء الصورة وتفصيلاتها ما لا تقوله الصورة مكتملة ومرئية، مما يتطلب من الرواية، ويهيئ لها المجال، للنزول إلى جزئيات الواقع وشظاياه التي لا تبدو خارج السياق الروائي ذات شأن، إنها تكتسب أهميتها من دخولها في ضوء الرواية وانتظامها في أفقها الدلالي، مثلما تفعل متوالية الاحتمالات فعلها في كسر أحادية الرؤية والحد من عنف توجيهها للخطاب الروائي في زمن الأسئلة المتوالدة، زمن الإجابات المفتوحة على ما لا ينتهي من الاحتمالات وهي تردم الهوة بين الوهم والواقع وتمنح كلاً منهما فرصة لاختراق الآخر والحياة الحرة داخله، حيث تنتج الذاكرة قلقها في نوع من مواجهة مستمرة بين الممكن والمستحيل، يصعب معها أن تستجيب هذه الكتابة لمحددات التسمية والاصطلاح التي استخدمت لتوصيف التجارب (الجديدة) في الكتابة الروائية العربية، إن ما قدمه الروائيان منتصر القفاش وأحمد زين يمنحنا فرصة لمعاينة جانب مهم من جوانب الكتابة الروائية العربية اليوم وتفحص خصائصها، وقد عمل كل منهما في سمة مشتركة على تطوير موضوعته من رواية إلى أخرى وتوسعة حقله مع سعة الرؤية وانفتاحها وهما يعالجان موضوعين مختلفين ينصت منتصر فيه إلى ما يعتمل في

إن ما تعلنه الرواية اليوم من قلق يظل سارياً في المسافة الفاصلة بين الاصطلاح السابق وراهن المنجز الروائي بقلقه وغموضه وانكسار زمنيته، لتؤكد المعالجات النقدية المتعددة عدم قدرة مصطلحات مثل (الكتابة عبر النوعية) أو (كتابة التشظي) أو (الكتابة العابرة للأجناس)، أو حتى (رواية الحساسية الجديدة) على الإحاطة بمتغير الكتابة الروائية التي يبدو قلق التسمية سمة عميقة من سمات انحرافها، ووجها مؤثراً من وجوه فاعليتها، فهل يمكن أن نسلّم بالمقابل بـ (الرواية العربية الجديدة) مظلة لاحتواء متغيرات النصوص ومقاربتها في بعد اصطلاحي واحد

الدواخل الإنسانية لشخصيات مصرية مثقفة، مخترقاً المسافة بين الوهم والواقع، فيما يواصل أحمد مراقبة ما يحدث في مجتمعه اليمني متأملاً واقعه وهو يعيش الذروة في التداعي والالتباس، وهو يدخل طائعاً منطقة معتمة من الوهم.

إن ما تعلنه الرواية اليوم من قلق يظل سارياً في المسافة الفاصلة بين الاصطلاح السابق وراهن المنجز الروائي بقلقه وغموضه وانكسار زمنيته، لتؤكد المعالجات النقدية المتعددة عدم قدرة مصطلحات مثل (الكتابة عبر النوعية) أو (كتابة التشظي) أو (الكتابة العابرة للأجناس)، أو حتى (رواية الحساسية الجديدة) على الإحاطة بمتغير الكتابة الروائية التي يبدو قلق التسمية سمة عميقة من سمات انحرافها، ووجها موثراً من وجوه فاعليتها، فهل يمكن أن نسلّم بالمقابل بـ (الرواية العربية الجديدة) مظلة لاحتواء متغيرات النصوص ومقاربتها في بعد اصطلاحي واحد، و(الجديدة) نفسها لا تخلو من قلق هي الأخرى ولا تتخلّص من مقاربة زمنية فنية حققت صدقها مع كل تجربة روائية سابقة، إذا ما نُظر لها من منظور متغيراتها الكتابية، فالرواية (التقليدية) لم تعد تقليدية إلا بناء على منظور مختلف زمني فني في آن، لكنها استطاعت، على نحو أو آخر، أن تمنح زمانها وجهاً جديداً حقق لها التقبل والتداول والشيوع، ومكنها من قول كلمة مختلفة، والأمر نفسه مع الرواية الحديثة، أو روايتي الحداثة وما بعدها، فلكل من هذه الروايات جدتها وخصوصيتها في زمنية الإنتاج الروائي.

أن ترى الآن: الصورة في تلصصها

تعمل رواية منتصر القفاش (أن ترى الآن)[٤] على استمالة القارئ في علاقة شرط غير مكتملة، ووعد غير مصّرح به، للدخول إلى لعبتها السرديّة والوقوف على تفاصيل الحياة التي تعتمل في دواخلها، فالمخاطب الذي يبدو معنياً بوعد الرؤية بما تنطوي عليه من متعة واكتشاف يغدو جزءاً مهماً في إنجاز اللعبة التي تقوم بالأساس، كما يذكر الكاتب في حديث له نُشر في أخبار الأدب، على استعادة فنية لكتابة اليوميات، بما يسوّغ وجود اللهجة إلى جانب اللغة الفصيحة، وعدم اكتفائها بالحوار بل انسحابها على السرد أيضاً بما تحمله اليوميات من «رغبة في بلوغ الحقيقة عبر الذاكرة»[٥] فعبر اليوميات تعمل الذات المعزولة على إنتاج ذاكرتها مركزاً لحدث ما، مركزاً لزمنية هذا الحدث ولما يحيط به من عالم، إن الذات المعزولة تسعى عبر كتابة اليوميات لتحقيق تحولها إلى شيء ذي قيمة، وهي تتوجه لترميم الذاكرة التي بدت منذ السطر الأول للرواية مهددة بالنسيان، حيث تغيب أسماء الأصدقاء والأقارب والجيران، ثم تغيب الكلمات المهمّة، تسقط عن الأحاديث والحوارات ولا يتبقى إلا شعور مفرغ من التفاصيل، الشعور الذي ينمّي حدث الرواية وينظم مغامرتها في النظر إلى العالم عبر عيني (إبراهيم)، المحاسب في فندق يُشرف على الإفلاس، وهو يرى، على امتداد الرواية، تفاصيل انهيار حياته الزوجيّة، مثلما يشهد في برودة وتسليم اهتزاز العالم من حوله، فثمة إبراهيم آخر، على نحو شبه دائم، يكّمل دائرة التوجس والمراقبة والتقاط الشعور، إنه بشكل ما، صاحب الرواية، مثلما هو صاحب رؤيتها، فإبراهيم الواثق من أنه عاش حياته من قبل هو الذي يبدو مهدداً بفكرة النسيان «صفحة بيضاء ستكون نفسه لو استمر نسيانه واشتد، وعليه البدء في كتابتها من جديد بطريقة جديدة. ورغم إعجابه بالفكرة إلا أنه تأكد من عدم قدرته على مواجهة صفحة بيضاء هي حياته»[٦]، لذلك يبدو من الطبيعي أن تُستحضر زوجته سميرة، مركز اللعبة السردية وأحد قطبيها المؤثرين، من خلال النسيان في أول حضور لها داخل الرواية، فملامحها تتبدى لإبراهيم، أثناء وجوده في عمله بمكتب المحاسبة، واضحة خطفاً لكنها سرعان ما تغيم في ملامح أخرى متداخلة، ليشكل نسيان ملامحها أحد محفزات الحدث الروائي إن لم يكن محفزها الأوحد الذي تتطوّر الوقائع مثلما تترتب وتنمو انطلاقا منه، في إصرارها على تثبيت اللحظة عبر الاستعادة الفنية للغة اليوميات، وهي تشكّل استعارة الرواية، وعبر اقتراح الصورة الفوتوغرافية التي توثّق ارتباطها بالحدث والعمل على تطويره، فباللغة فضاءً وبالصورة علامةً تسعى الرواية لدحض النسيان والحّد من قدرته على تغييب الملامح ومحو التفاصيل «لا عجب إذن أن تحل الصورة محل الأصل كما يحل النسيان محل الذاكرة، ذلك النسيان الذي يرسخ حضوره بتشويه الذاكرة»[٧].

ستتسمر عينا إبراهيم عند (الكاميرا)، في مقابل لنسيان ملامح زوجته، وقد اشترتها سميرة لتدوين أحلامهما، فقد «كانت بها ومعه تريد أن ترى ما لم تره»[٨] في تصريح هو نوع من الإرصاد الذي يمكن أن يتم عن طريق جملة توّدي فعلاً أيديولوجياً في توجيه الحدث والإرهاص به. . فمن خلال الكاميرا تعلن سميرة بأسلوب غير مباشر رغبتها في رؤية ما لم تره، مثلها مثل إبراهيم الذي يسعى بالرؤية لدحض النسيان، وهما معاً ينشغلان بالكاميرا خارج إيقاع حياتهما المعتاد «تناول الكاميرا – يومها – والتفت إلى زوجته»[٩]، ليحقق ظرف الزمان من الأهمية ما يعادل فعل النسيان، فالكاميرا لم تخرج يومها عن حالها كل يوم إلا بإيعاز من النسيان نفسه، ليبدأ إبراهيم

لعبته الشخصية مستغرباً، أول الأمر، انزلاق زوجته في اللعبة وهي تُسلّم نفسها للكاميرا، يُسعد بها ويظهر لها كل الرضا بمباغتاتها، ثم يتضايق من صيحاتها، ثم يهم أن يكتم فمها «وهي تكرر: ياللا، وكأنها تطلبه هو لا الكاميرا»[١٠]، وصولاً إلى الانتباه بأن فرحتها مرتبطة بعلو صوتها والشعور «بهذا الصوت وقد تم إضافته إليها أو خرج من الكاميرا »[١١]، الصوت الذي سينقطع أو يكاد على امتداد الرواية، ليحضر خارج حدود الفصل الأول مَنْ يتحدث نيابة عنه، مَنْ يقولّه أو يُفصح عن شعور صاحبته، من دون أن تقول هي على نحو مباشر سوى كلمات مجتزأة لا تكتمل معانيها إلا بارتباطها بسلوك الآخرين وأقوالهم التي تتواصل في قضيتها هي، حتى لتكشف في أحيان كثيرة عن دواخلهم وتضيء بعضاً من أزماتهم تحت ذريعة تمثيلها أو الانتماء لها والدفاع عنها، لكنها تغيب، بالفعل، ينحسر حضورها خلف الأحداث وهي تتواتر وتنمو خلف ملامح الآخرين وظلالهم التي ستملأ المشهد، وإذا كانت شخصيات مثل سمراء وأحمد وسامي وبهاء قد حضرت من خلال (إبراهيم) لمتابعة الحدث وانتظار تطوره والاستمتاع به، فإن شخصيات مثل ناهد وعبد العظيم لم تحضر إلا للتعبير عن رؤية سميرة، لكنها تنحرف عن هدفها بطريقة أو بأخرى، خصوصاً فيما يتعلّق بشخصية الخال عبد العظيم لتعبّر عن رؤيتها هي وتدافع عن وجودها الذي أصبحت قضيّة سميرة مسوّغاً له.

إن لحظة وجودية صادمة تقف بين دخول إبراهيم إلى اللعبة وانفصاله عنها، فاللعبة لا تنتهي مع انتهاء الفلم وظهور الصور، بل تتصل في حركة موجيّة، تهتزّ وتهزّ معها ثوابت الرواية وتفاصيل عالمها، ولم يعد الصوت وحده ما يثير الغرابة، فالزوجة نفسها تُستبعد، حال ظهور الصور، ليؤكد إبراهيم لصاحب محل التصوير «بأنها موديل يستخدمها لإعداد أعمال معرضه القادم»[١٢]، الأمر الذي يكشف رغبته في الانفصال عن لحظة التصوير، إسقاطها والتنازل عنها، ليتنازل، بما يشبه الارتباط الشرطي، عن سميرة والكاميرا ولحظة الانفلات من الإيقاع اليومي للحياة، إنه يتنازل عن الذكرى لصالح النسيان، وإذا كانت الذاكرة تتطلب صورة، بتعبير برتراند رسل، لتحيا وتمد حياتنا بالقدرة على تصور ما حدث وعلى استعادته على نحو أو آخر[١٣]، فإن الفكرة تتحقق معكوسة في رواية منتصر القفاش، فالصورة تتطلب ذاكرة، إنها تسبق على نحو ما ذاكرتها وتخلخل موقعها ضمن مجرى وقائع حياتنا، فيتخلخل جراء ذلك وعينا بالواقع وتربك أحاسيسنا إزاءه، وهي الفرضية التي ستجد حضوراً أقوى في (مسألة وقت) رواية منتصر اللاحقة، الأمر الذي يُلمس في سلوك الزوجة أيضاً، على الرغم من فرحها وهي تشاهد الصور واقتراحها أن يشتريا كاميرا للتصوير الفوري وموافقة إبراهيم لكن بعد أن تستقر الأمور في عمله بما يكشفه غياب الكاميرا ومغادرتها مكانها المعتاد في الرف العلوي، إن نوعاً من العيب أو الفضيحة المكتومة يعتمل، دونما صوت، تحت المشهد، مهيئاً للحظة الانفجار المرئية والمسموعة حالما تعثر سميرة على واحدة من الصور «وشنب خُط تحت أنفها»[١٤]، وقد واصل إبراهيم تكرار جملته : «إنه زلة قلم «، فهل كان التشويه زلة قلم حقاً؟

يضيء الفصل الأول بفنيته وثراء معلوماته حركة الرواية وينمّ عن تحولاتها، تطورات حدثها، مثلما يلمّح للدوافع الخفيّة، التي ستواصل خفاءها محققة واحدة من السمات الجماليّة للرواية في اكتفائها بملاحقة الجزء الظاهر من الأحداث عبر عيني إبراهيم الذي تتوقف الرواية عند حدود ما يرى وما يعلم، وأحياناً أقل مما يعلم متنازلة عن الجزء الداخلي من وعيه ورصيد خبرته، في انتظام سردي ينأي في لغته وبناه عن الثقل النفسي والرخاوة العاطفية، بما يشير إلى قدرة منتصر القفاش على تطوير حقله السردي والوصول به إلى مناطق جديدة، غير منتظرة نوعاً ما، وهو يغادر ما قدمه في روايته الأولى(تصريح بالغياب / ١٩٩٦) على مستوى اللغة والرؤية والتركيب، كما يغادر ما قدمه في مجموعته القصصية (شخص غير مقصود/١٩٩٩) على مستوى النظرة وزاويتها وعلى مستوى اللغة أيضاً وقد بدت مسؤولة إلى حد بعيد بتضاؤل نصيب السرد فيها وازدياد نصيب الشعر عن إضافته إلى ما أسماه أدوار الخراط بظاهرة القصة القصيدة أو الكتابة عبر النوعية[١٥].

من الصعب النظر إلى ما أصاب صورة سميرة من تشويه على أنه هفوة عارضة أو زلة قلم يمكن رصدها ومعالجتها ضمن حركة الفصل الأول ورصيد معلوماته، فمع دخول (سمراء) إلى بيت السرد، وتحديد موقعها ونمط علاقتها مع كل من إبراهيم وسميرة يبدأ غموض ما بالتأثير لا على ما يُرى فحسب بل ويسهم بمقدار الرؤية ودرجتها فسمراء لم تكن صديقة سميرة ولم ترها سوى في ليلة الفرح وفي (صور) الزفاف، لكنها تقترب من إبراهيم بلا حدود، فهو

«لا يستطيع أن يوقفها عند حد في أي شيء بينهما، فلم تكن الحدود مطروحة في علاقتهما، واقتنعا بأن راحتهما الحقيقية يجدانها في وجودهما معاً، ويسعدان بتحقيقها بأي شكل ودون تردد»[١٦]. لتبدأ مفارقة الرواية، وتنشأ مراوغتها، وينهض التباسها الفعلي، فهي لا تكتفي بتقسيم اسم واحد بين شخصيتين (سميرة سمراء) بل تُبدّل من أدوارهما إلى الدرجة التي يوهم التنصيص السابق بأنه يخص علاقة إبراهيم بسميرة، زوجته، التي يبدو من المعقول أن تكون بلا حدود، لكنها تخص سمراء في الوقت الذي تُنسى فيه ملامح سميرة مختلطة بملامح الآخرين، مثلما يتطوّر حضور سمراء وهي تتابع حياة إبراهيم بتفاصيلها باللقاء المباشر مرّة، وعبر الهاتف مرّة أخرى، لتندثر أهم المعلومات عن سميرة تحت تلال من تراب الآخرين، مثل مشكلتها مع الإنجاب التي لا ترد إلا وروداً عارضاً في حيّز التشويه «الخطوط السوداء أكسبت وجهها شكل. . ليس فقط وجوه مهرجي السيرك الذين يبالغون في وضع الماكياج على وجوههم. لا. هناك شكل آخر، أيكون حينما بكت بعد علمها بأنها السبب في عدم الإنجاب. أسالت دموعها الأيلينر والآي شادو »[١٧]. كما لم تكن إجابة سمراء عن سؤال إبراهيم إن كانت توافق على تصويرها غير تأكيد صريح لنسيان سميرة، مما يمنحها تأثيراً في حركة السرد، ونمط تحولاته، وبما يكشفه من معلومات تظل معها المعلومة الأساس حول المشوّه الفعلي للصور طي الكتمان، لكنها مع ذلك ستدخل حيّز الانتظار بالنسبة لإبراهيم الذي يترقب أن تصارحه «في الوقت الذي تراه مناسباً وبعد أن تأخذ كفايتها»[١٨] مختزلة قوة تدمير دونما سبب محدّد فهي وجدت نفسها هكذا «أو بمعنى أدق تشعر كلما تمادت في السخرية من رجالها بفرح وسعادة ونشوة لا تجدها في أي شيء آخر»[١٩]، لتبدو مسؤولة عن حياة إبراهيم وهي تتابعها، وتحيط بتفاصيلها، مثلما تنتظر ما ينجم عنها من سلوك، كل ذلك مواجه بما يشبه التواطوء أو التسليم من قبل إبراهيم الذي ينتظر أن تمرّ أزمته مع الصور، مثلما تمر أزمته في العمل، وتستعيد حياته هدوءها ورتابتها، فهي (فترة) أخرى و(تعدّي) بناءً على جملة أساسية في حياته و» دليل على طريقته في الحياة في أن يجعل الأيام تصلح ما تريد وتفسد ما تريد وما عليه إلا أن ينتظر»[٢٠] كأنه بذلك ينتظر نتائج قراره هو ويترقّب تطوراته في «البحث عن جانب من حقيقة مراوغة ولكنها ماثلة أي عن جانب من الرؤية»[٢١]، لكن للحياة حركتها، خارج المترقّب والمنتظر، بما يبني حول إبراهيم سوراً من الصور، السليمة منها والملوّثة، وهي تحجب عنه أشياء كان بمستطاعه فعلها بيسر وفي أي وقت، لتحقق الرؤية في (أن ترى الآن) فعلها العكسي، فما يراه إبراهيم حقاً هو ما لم يتوقعه أو ينتظره، وهو ما لم يره في اعتياد الحياة وألفة أشيائها، فتبدو الحياة، حياته، مرئية ومرصودة من قبل الصور التي تكمل مع تصاعد الحدث إنجاز حصارها وتطل «كمتلصص لا يريد أن ينتبه إليه»[٢٢]، لتكتمل الفرجة، خارج اللعبة الروائية نفسها، أو فوق ما يمكن أن تتحمله حدودها، لنعود فنطرح، في آخر رؤيتنا، فكرة إبراهيم الآخر الذي ينظر فيرى. .

إن وجهاً مؤثراً من أوجه (هدم الوعي) هو ما يتحكم بمجريات جانب واسع من جوانب الرواية العربية اليوم، مثلما يبدو مسؤولاً عن إنتاج وتوجيه حقول روائية يتواصل الهدم فيها من رواية إلى أخرى

ـ مسألة وقت: مواجهة الممكن والمستحيل

بين قوسين من الصمت تنشيء (مسألة وقت)[٢٣] خطابها، وتواصل تفتيت زمنيتها بما تقترحه من بنية مقطعية يعمل الصمت فيها على تبييض المساحة الفاصلة بين مقطع وآخر، في خطاب الرواية ينشيء الصمت خطابه، وفي عنايتها بالوقت، مشكلتها الأساس، تعلن قلق شخصياتها ازاء اللحظة الفاصلة، اللحظة التي تتماهي فيها الحدود بين الواقعي والمتخيل، فتنشر غرابة الحدث ظلاً كثيفاً يُعيد بناء الحقائق الصغيرة تأسيساً على ما تقترحه الذاكرة من صور إذ أن «التذكر هو أكثر فأكثر عملية لا تعني استرجاع قصة بل القدرة على استحضار صورة»، بتعبير سوزان سونتاغ[٢٤]، هذه الصورة التي تشكل مجرى الحياة، مثلما تخلخل انتظامها وتربك فاعليتها وهي تنشيء تراسلها بين عالمي الحياة والموت بما تنطوي عليه مثل هذه العلاقة من أسئلة صعبة وإجابات مستحيلة، فتختصر قدرة الرواية للبحث في حقيقة زيارة رنا ليحيى، الزيارة التي تمت بعدما ماتت رنا غرقاً، وقد عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعديّة، لتقدم الرواية في عدم وقوف يحيى على سبب التأخر في العثور عليها واحدة من أهم خصائصها وهي تفتح شبكة من احتمالات لا تحدد تصوراً ولا تؤدي إلى حل «ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم في العثور عليها، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث أم لتأخر الغواصين في الوصول إلى موقع الحادث أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت»[٢٥]، إنها تحرّك أمواج احتمالاتها على سطح الرواية لا فيما يخص واقعة غرق رنا فحسب بل بما يجعل من الالتباس واقعة ذهنية تتكرر مع يحيى لتؤكد، على نحو ما، استحالة ما يبحث عنه من إجابات،

وما تبحث عنه الرواية وهي تواصل حركتها الموجية في المنطقة الفاصلة بين الواقعي والمتخيل، وهي تنشيء وهم حركتها بين الحياة والموت، فتنتقل بسيل احتمالاتها من الممكن إلى غير الممكن من دون أن تهجس بانتقالها لتساوي عندئذ بين منزلتي الاحتمال وتوحد بين الممكن والمستحيل، انشغال الغواصين وعدم وصولهم إلى موقع الحادث يعادلان عدم عودة الجثة إلى مكانها إلا بعد مرور الوقت الذي تؤدي فيه زيارتها الغريبة ليحيى، الأمر الذي يتكرر مع يحيى في محاولته تفسير ضحكة رنا حينما تكتشف ورقة الطلبات المنزلية في جيب قميصه وقد ارتدته بدل بلوزتها المقطوعة خلال زيارتها «فلماذا ضحكت رنا؟ هل لأن آخر ما قرأته قبل أن تعود إلى موتها كان مجرد قائمة بطلبات منزلية أم لأنها أثناء قراءتها كانت ترى قلقه وهو معها أم كان ضحكها من شيء آخر حدث في مكان آخر»[٢٦].

دخلت فكرة الوطن نفسها مرحلة جديدة من الالتباس بعد أن عاشت عقوداً طويلة قلق المواجهة والسؤال، ليبدو المرء عندئذ عارياً وقد سقطت عنه أردية التشكلات الرمزية للماضي، وهبت رياح الراهن عنيفة فأطاحت به كما يُطاح بورق الخريف

ستكون متوالية الاحتمالات واحدة من استراتيجيات الخطاب الروائي الذي يتسع موجة إثر موجة وهو مع اتساعه ينطفئ، أو يتبدد، أو يذوب، لكنه يحافظ على رؤيته لحدثه المركزي، حضور رنا بعد موتها، بوصفه حقيقة تعززها إشارات متعددة: البلوزة، والقميص، ورقم ناهد، وورقة الطلبات المنزلية، وهي الحقيقة التي تتأسس عليها شبكة الاحتمالات اللاحقة قبل أن تتماهي في احتمال لا حدود له. هذه الإستراتيجية التي ستوجه مسار الخطاب الروائي حتى آخر كلمة في شريطه اللفظي وهو يقع في (الصمت) قبل أن ينقطع كلامه ويقع في البياض:

«سامعني؟

- أيوه.

لم يعرف يحيى من سأله هل الرجل أم رنا أم أحد المسحورين أم أمه تسأله «أنت أجازه النهارده؟» أجابهم كلهم بالكلمة نفسها. وما إن قالها حتى تلاشت أصواتهم كأن إجابته كانت الموافقة على صمتهم»[٢٧].

إن يحيى لا يعمل على غلق دائرة السؤال بالوقوف على إجابة محددة أو احتمال واحد، أقرب الاحتمالات إلى الذهن وأكثرها مقبولية، كما لا يعمل على ترك الدائرة مفتوحة، دونما إجابة، لكن احتمالاته تتوالى لتكون امتداداً للسؤال نفسه، وأصداءً لا نهائية لصوت ينبثق من منطقة اللايقين، هذه المنطقة التي تسعى الرواية للوقوف على أرضها الرخوة، وهي ترعى زمنين تطلقهما عتبتها المستلة من ألف ليلة وليلة، وهي تضع الشاب بمواجهة الملك، وما الصلة بينهما إلا سؤال يوجهه الشاب لـ (ملك الزمان): «أتدري ما بينك وبين مدينتك؟ فقال الملك: يومان ونصف. عند ذلك قال له الشاب: أيها الملك إن كنت نائماً فاستيقظ، إن بينك وبين مدينتك سنةً للمُجِدّ، وما أتيت في يومين ونصف إلا لأن المدينة كانت مسحورة»[٢٨]، يكشف التباين في تصور الزمان بين الشاب والملك، ملك الزمان، المنطقة التي تسعى «مسألة وقت» لاكتشافها من دون أن تجد لذلك سبيلاً، إذ يشكل الزمان مشكلة الرواية التي يضيء العنوان على نحو مخاتل أحد وجوهها وهو يعمل على تخليصها من محمولاتها لتوجيهها وجهة عامة، شعبية وموّتلفة، محولاً إياها من (مشكلة) إلى (مسألة) تحمل من البساطة والعرضية ما تؤكد معه مخاتلتها وهي تحوّل (الزمان) إلى (الوقت)، وهي تندفع إلى الهوة الصعبة بين السؤال واحتمالات الإجابة، هذه المشكلة التي تعمل الرواية على مقاربتها عبر الذاكرة وهي تبحث في الحاضر عما يؤكد الماضي ويبرهن على صدق حوادثه، لكنها في دوامة بحثها تبدد فكرة الحاضر بعد أن تُزيح أُلفته، تطمره تحت ركام الماضي وشظايا استعاداته التي تُصبح مع تقدم الرواية أكثر قوة من الحاضر نفسه، فيحاصر وهم الماضي عندئذ مجريات الحاضر ويربك جريانه، إنها لحظة انكسار الزمان بين زمن الشاب وزمن الملك، زمن رنا وزمن يحيى، زمن الأسئلة المتوالدة وزمن الإجابات المفتوحة على ما لا ينتهي من الاحتمالات، فتبدو الوقائع، ومنها واقعة زيارة رنا ليحيى «أشبه بالذكرى التي تُدخلها الذاكرة إلى زمن الديمومة، أوالزمن الذي تبتلعه الذاكرة وتخلّفه في أعماق الكائن الذي أضاع مفتاح ذاكرته»[٢٩]، فهو يخطو مأخوذاً بما ترسمه الذاكرة من أخيلة وما تستحضره من تصورات، إن الذاكرة تواصل فاعليتها وهي تؤسس انتباهات الخطاب الروائي بناء على قوانينها، وهي تعمل على نحو ضدي، إنها في الوقت الذي تربك تلقي يحيى للعالم وتخلخل موقفه منه جراء عدم قدرتها على تقديم فهم واضح، منتظم ومعقول، لحادثة حضور رنا وهي تستعيدها وتدقق في تفصيلاتها، تعمل، من جانب آخر، على إنقاذ يحيى من الغرق في بحر البطالة، إنها حبل الإنقاذ الذي أمّن له العمل في مكتب التوزيع، ولم يكن يملك ميزة تؤهله للعمل أهم من ميزة الذاكرة التي استحوذ من خلالها على اهتمام صاحب المكتب، إنها الذاكرة التي تخلخل حتى ما نظنه عن أنفسنا ففي البداية ظن ذاكرته ستكون نقطة ضعفه، وسرعان ما وجدها تمده بما يريد في أي وقت،

مثلما تؤدي دورها في رؤية ما لا يرى وقد استحضرت المعديّة، في واحد من أجمل مقاطع الخطاب الروائي، على حائط غرفة يحيى فور استيقاظه، لتكون الرؤية، بحسب ملفوظ الخطاب، وجهاً من وجوه اليقظة لا طيفاً من أطياف المنام «نزل من السرير ووقف وسط الغرفة ليتأكد من أنه لا يحلم. وعندما شك أنه ما زال في الحلم خرج من غرفته وعاد إليها وفتح الشباك وأطل منه. مستحيل أن يكون في حلم إلا إذا كان من الأحلام التي ترى نفسك فيها وأنت تحاول أن تستيقظ وتتخلص مما تحلم به»[٣٠]، إنه يستعيد صوت الشاب في عتبة الرواية وهو ينبه الملك «إن كنت نائماً فاستيقظ»، دافعاً الرواية عبر الذاكرة إلى رؤية ما لم يرُ بعين يحيى من قبل هي تعيد تقديم المشهد على نحو مرئي بناء على ما تقدم من تفصيلات، فالمعدية تُستحضر طبقاً للأوصاف التي ذكرتها ناهد، صديقة رنا، بركابها وحيواناتها وسياراتها وعرباتها الكارو، إنهم يُستحضرون لا في سبيل تأكيد وجودهم، أو الدفاع عن لحظاتهم الأخيرة قبل واقعة الغرق بل ليكونوا شهوداً على وجود المعديّة في غرفة يحيى، وهي اللحظة التي يؤخذ فيها الركاب الموتى بدهشة أن يكونوا هنا، محاصرين بحائط وسقف ينشغلون بالنظر إلى أعلى حيث من المفترض أن تكون سماء فلم يجدوا سوى سقف بمصباحه المطفأ، تُستحضر المعديّة على الجدار صورة ثابتة ولنتذكر بدورنا تصور سوزان سونتاغ لا يتحرك كل من كان فوقها ولا يتكلمون، إنهم يعيشون بعد الموت دهشتهم ويواصلون شهادتهم على وجود المعديّة في الغرفة، الوجود الذي يحيا قلقه الخاص وينمّي احتمالاته بين الحقيقة والحلم، حيث يكون الحلم في عالم منتصر القفاش رديفاً للخيال ووجهاً من وجوهه، وهو الآلية التي يُستحضر العجائبي من خلالها بوصفه استيهاماً يوطد علاقته بلا وعينا وبـ» الغرابة التي تسكننا» حسب جان بلمان نويل[٣١]، إنه القنطرة القصيرة بين الممكن والمستحيل وهو اللحظة التي تتراسل خلالها أحلام الموتى مع أحلام الأحياء لتواصل الرواية في مزيج أحلامهما نسج حكايتها وهي تعيش دينامية المواجهة بين التذكر والنسيان.

.تصحيح وضع : حرب مع الذاكرة

تسعى رواية أحمد زين (تصحيح وضع)[٣٢] لإنتاج قراءتها الخاصة لمشهد حياتي لا يخلو من التباس وتعقيد، مثلما تعمل على توسيع مساحة الحياة اليمنية التي لم يُقيض لها من قبل أن تعيش إشكالاتها الخاصة تحت مجهر السرد، إشكالات العمالة اليمنية الوافدة إلى المملكة العربية السعودية، في واحدة من المراحل الزمنية الصعبة في حياة اليمن والسعودية على نحو خاص، وحياة البلدان العربية على نحو عام. . إنها مرحلة غزو الكويت من قبل النظام العراقي السابق، بما خلفته من تداعيات مأساوية لم تنته مع الانسحاب المميت للجيش العراقي، بل دشنت زمناً عربياً عسيراً ترك آثاراً عميقة في وجدان المواطن العربي مثلما خلخل مجريات حياته داخل بلده وخارجه، الأمر الذي تعدى دور الخلفية العامة للحدث الروائي وهو يعمل على تعيين زمنية أحداثه إلى المشاركة الفاعلة في بناء الحدث وإغناء مظاهره، وقد عملت رواية (تصحيح وضع) على رصده منذ جملتها الافتتاحية وهي تستعير مقولة باشلار (بدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً، إنه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض)، المقولة التي كشفت بجلاء شعري ما يمكن أن يؤديه غياب البيت من تهديم للإنسان، فهل تسعى الرواية وهي تجعل من مقولة باشلار باباً للدخول إلى عوالمها للإشارة إلى بيت غائب وإنسان مفتت جراء هذا الغياب؟

تفتح الرواية باباً ثانياً تقترب فيه أكثر من عوالمها الخاصة عبر مقولة لعبد الله البردوني (عرفته يمنياً، في تلفته خوف، وعيناه تاريخ من الرمد)، فهل عيّنت الرواية بمقولة البردوني ما ألمحت إليه بمقولة باشلار، وهل اختصرت بين المقولتين مساحة من المراقبة تظل بالنسبة للقارئ هاجساً خفياً قبل الوصول إلى فصلها الأول؟

إن (تصحيح وضع) تئن قبل أن تتكلم، وتومئ قبل أن تُفصح، كأنها تستعيد، وهي تتطلّع للحظتها الخاصة، تاريخا صامتاً من المرارة والهوان، ذلك الهوان الذي يقدم على دفعات منتظماً في شظايا وأجزاء من وقائع بقيت خارج محاولة معالجة وضع أناسها فيبدو تصحيح الوضع نفسه نوعاً من مواصلة اللعبة الأليمة وهي تمد في زمن العمالة وتوسع من غربة أصحابها، فالرواية، بناء على ذلك، تؤجل الكشف عن مرجعية عنوانها حتى الصفحة الثامنة والخمسين، كأنما لتؤكد وضعاً غير قانوني يقيد شخوصها الرئيسيين وهم يندفعون في ليل الحدود ومتاهاتها (عندما كان يعود مرّة أخرى إلى غلق الأكياس، بلهب الشمعة والريشة المسننة، ولما استبطأ عودة هويته إلى جيبه، مدّ يده لاسترجاعها، فنهضت والدفتر بين أصابعي، مفتوحاً، قرأت بغير استعجال، بعض بياناته: تم تصحيح وضعه بتاريخ: ١٩٩٠/١١/٢٩،

اسم الكفيل: مؤسسة رهف للتجارة والمقاولات)[٣٣]، بما يجيب ضمناً عن اعتماد الرواية عدداً من التقنيات السردية في الضمائر وتحولاتها، والزمن بمراوحته وتداخله، وعن تجزئة المشهد التي تقف وحدها خصيصة مؤثرة يمكن أن تقول بأجزاء الصورة وتفصيلاتها مالا تقوله الصورة مكتملة ومرئية من النظرة الأولى، إن الرواية تعمل باستعادة تفاصيل الصورة مرّة بعد أخرى على تهجئة مشاهدها قبل أن تصل بها إلى قراءة محكمة، والرواية بذلك، تحقق مراوحتها الزمنية وهي توزع مادة العرض على القصة كلها «وهي تصيّر الضرورة تفنناً إذ تجزيء الترتيب عن عمد، فيضيع كل معنى الاستمرارية، وبذلك لا تلاحظ الفجوات الموجودة بين الأحداث التي تتناولها القصة»[٣٤]، خصوصاً وأن الرواية لا تنتهج خطاً تصاعدياً في تقديم قصتها، إنها «كتابة تراكم الصور وتستوحي الذاكرة البصرية والسمعية، وتحرص على إشراك القارئ في سيرورة الاستبطان والتأمل، إن (تصحيح وضع) لا تهتم بالحبكة المحكمة، ولا بتسلسل الأحداث والأزمنة، وإنما تسعى إلى استحضار عالم منسوج من نتف المشاهدات العالقة بالذهن، ومن أمشاج التذكرات»[٣٥] حيث تتجزأ القصة إلى قصص تتجسد في كل منها الشخصيات الرئيسية: شائف، قبول، سالم، قاسم، مثلما تسحب في دوامتها عدداً من الشخصيات الثانوية التي تشكّل وهي تحكي وقائع غربتها صوت الرواية الموجع والعميق، لتتضافر الشخصيات، الرئيسية منها والثانوية، في حلم متواصل لا بحياة كريمة آمنة وإنما باجتياز الحدود، بكل ما يتطلبه هذا الحلم من ثمن باهض وسعي مرير، حيث يغور المرء في لحظات غربته منفصلاً عما حوله، غريباً عن ذاته وجسده، فيشهد عندئذ وقائع انتهاكه في غرف درك الحدود كما لو كانت توجه ضد أجساد أخرى بما يشير لاندحار علاقته مع الذات والآخر والعالم والكون، فالجسد هو (بيت الكائن) و(الدليل الأقوى على الكينونة)، وهو يعيش داخل الرواية تحولات يفقد معها خصوصيته وحصانته فتنمو داخله ابتداء من انتهاكات الحدود، بذرة الاغتراب، وتتحكم، إلى حد بعيد، بما ينشأ بينه وبين العالم من علاقات، مثلما تغدو مسؤولة عن أفعاله داخل الرواية، فوجود الجسد «ووضعيته في الخطاب الثقافي بمثابة النواة أو البنية العميقة التي تتمحور حولها كل الخطابات الفرعية المشكلة والممثلة لهذا المتن الثقافي في مجمله»[٣٦]، مثلما يشهد معنى الوطن من خلال امتهان الجسد وغياب الذاكرة واحدة من لحظات مواجهته فيدخل في متوالية أسئلة تنفتح وتمتد مع توالي التجارب وتصاعدها:»أحست أنه لم يعد لها وطن، شعرت بفراغ مكانه، فراغ أليم. هل الوطن مجرد أمكنة، جغرافيا، والناس هم حركتها، عافيتها. إذا كان ذلك نعم، فليس هناك وطن... لا وطن لأنه لا يوجد ناس، ولا حركة، فقط أشباح، مخلوقات تفتك بها الفاقة»[٣٧]، من هنا يمثل السعي المتواصل لاجتياز الحدود حرباً تتعدى الموانع الجغرافية لتشتبك مع الأزمنة الخاصة للشخصيات فتكثف وعيها لتكتشف ضراوة وجودها وتعمّق شعورها بغربة واسعة تستعيد الرواية رصدها ومواجهتها، مثلما تستعيد دورها في توجيه الشخصيات نحو مصائر تكون في الغالب معلومة ومتوقعة بالنسبة لها على الرغم من قسوتها وعنف نتائجها، فتنظر كلما اتسعت غربتها إلى مرايا أعماقها، وتواجه من جديد معنى الوطن «الذي تحتفظ به كصورة عتيقة، ليس له أدنى شبه بمسقط الرأس ذاك، ربما هو مجرّد ذريعة فقط، حتى لا نتيه أو نتبدد بلا هوية في الخواء واللامكان»(٣٨)، فتتصاعد أزمة الشخصيات وتشتبك وقائعها وهي تحكي حكاية عبورها بين خانقين وتراكم صور حروبها الماضية منها والحاضرة، هذه الحروب التي تتوجها حرب الإنسان ضد نفسه، ضد وجوده وذاكرته، فهي «حرب تشب في عراء الكائن، بينه وبين نفسه، حرب لاستعادة الصورة الأولى «للهناءة» أو لسرقة الإيمان من جديد، بحرافة «المواطن الثاني»، حرب ضد النظرة، أو ضد الاستسلام أسرى شعور لآخر بالشفقة. باختصار هي حربهم مع الذاكرة»[٣٩] فيبدو مسوغاً عندئذ أن تعيش الشخصيات من خلال حكاياتها نوعاً من الحرية، فهي إذ تعاني أزمتها في المكان والزمان الواقعيين تعمل، في شكل من أشكال المواجهة أو الرد، على التخلص من حدود زمنها الداخلي لتعيش اللحظة الماضية جنباً إلى جنب مع لحظتها الراهنة، تعمّق كل منهما الأخرى وتمنحها بعداً معنوياً تظل الرواية من دونه بحاجة إلى ما يملأ ثغراتها الزمنية وينظم حركة السرد فيها، وهي لا تكتفي بأن تتنقل حرة بين الأزمنة الثلاثة فحسب، بل وتتكرر عودتها إلى الماضي باستمرار في حركة دائبة بينه وبين المستقبل بما يخلق سرداً لولبياً، يشبه في حركته الزمنية حركة اللولب[٤٠]، يعمل على المقاربة والمؤآخاة بين صور زمنية عدة يؤدي فيها الاسترجاع دوراً مؤثراً بمستوياته المختلفة في تفاوتها بين ماض بعيد وآخر قريب، لكن هيمنة الاسترجاع الخارجي، العودة إلى ما قبل بداية

الرواية، وضعف حضور الاسترجاع الداخلي، العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه في النص، تكشف عن أهمية دعم الحدث الروائي الراهن بحوادث هي بعض من تاريخه البعيد، مثلما توسع من مساحة التجارب الخاصة للشخصيات لتنفتح على التاريخ العام لليمن لتنتقي من سلسلة وقائعه ما يتناسب مع لحظتها الحالية ويعمق ظلالها الإنسانية، فأحداث الرواية التي تبدأ مع أغسطس ١٩٩٠ حيث تعصف متغيرات الحدث السياسي بأحوال اليمنيين داخل المملكة العربية السعودية وتنتهي مع موت زوج الابنة الكبرى للجدة، بعد أن يشتد به مرض السل، بعد تحرير الكويت بسنتين، تجد متسعها بشبكة من الاسترجاعات التي تؤكد أهمية الزمن في الخبرة البشرية وتفوقه داخل الرواية على الزمن الخارجي الفيزياوي، فيتجلى الزمن التاريخي للأحداث، على الرغم من عدم عناية الرواية بتراتبية وقائعها، من خلال مجموعة من الإشارات لما قبل وقوع الحرب في نوع من الرصد لمسيرة الأحداث وتوجهاتها: «فكر قبل أن يدهمه ذلك الألم، أنه بعيد هناك ربما ستنشب حرب، سيقاتل فيها الأمريكيون والكويتيون والسعوديون معاً ضد العراق. وقال إنها عارض لن يطول، حدث وسينتهي، وإذا بقي كيف سيطالهم هم اليمنيون المقيمون هنا في الرياض أو أي مدينة أخرى»[٤١] ليتواصل الربط بين تداعيات الحدث السياسي والحياة اليومية لليمنيين بتأثيراته المباشرة التي تقدمها الرواية بطرائق مختلفة ترد في معظم الأحيان بصيغة الأسلوب غير المباشر الحر، مثلما تتضمن في الحوار الصامت للشخصيات، وهي تواصل مراقبتها لما حولها مترقبة ما ستؤول إليه مصائرها «وأخذ يصغي لكلمات يقرأها (كذا) أحدهم لعاشر مرّة على سبيل التأكد إن كل ما يقال ليس خطأ مطبعياً ولا زلة جريدة» نحن لم نفعل شيئاً غير مساواتهم بالمقيمين الآخرين» «لكن يا سيدي. . أليس له علاقة بموقف حكومتهم من الغزو العراقي للكويت»[٤٢]، مثلما تشكل مراقبة الحدث السياسي جزءاً من السرد نفسه في سعيه لإرضاء زمنية أحداث الرواية فقد تحوّل بيت الجدة تدريجاً، وبعد أسابيع قليلة من الانتصار الخاطف لقوات التحالف، إلى نزل صغير، الأمر الذي تواصل معه الشخصيات بحثها عن زمنها الخاص في خضم الأحداث فتستعيد بعض تفاصيل حياتها خلال حكم الإمام، بزيارات عساكره الليلية، أو خلال انتشار جنود عبد الناصر في البلاد، أيام الثورة على الملكية، وهي تلتقط حضورها العبثي وتراقب حياتهم في خيام لا يأمنون فيها خيانات ليلية أو عمليات ثأر مباغتة يرتكبها ملكيون وجمهوريون على السواء، لتؤاخي في مراقبتها بين زمنين تعمل على المقاربة بينهما مقاربة آيديولوجية يمنحها السرد حيزاً منتظماً داخل شبكة حوادثه: «لكن وبين حين وآخر، وأثناء ما كانت تمرّ بالصورة الكبيرة للرئيس يظهر فيها مبتسماً، المعلقة أسفل من صورة صغيرة، إطاراتها مشغولة بزخارف دقيقة، تجمع الملكين السعودي فيصل والأردني الحسين والرئيس جمال عبد الناصر ومعهم الإمام... كانت تسترق نظرات إليها، وتنوش برأسها لكأنما في حلم طويل»[٤٣]، فالرواية تنشغل من خلال معالجتها الزمنية بإضاءة لحظات تملك تأثيرها في تاريخ الشعب اليمني وحياة أناسه، مثلما تملك أن تعمّق سؤال الشخصيات وهي تواصل دونما انتهاء رحلتها بحثاً عن مأوى آمن وحياة كريمة، لذلك فليس من الغريب أن تستعيد الرواية في فصلها الأخير جانباً من رحلة الشخصية عبر الحدود بعد أن تثبّت بعض تفاصيل اتفاقها مع المهربين، كأنها تبدأ في ليل الصحراء متاهة جديدة، هذه المتاهة التي شكّلت بعداً قدرياً تفرّ منه الشخصية لكنها تجد نفسها بعد طول معاناة أسيرة حبائله.

«قهوة أميركية»: ذاكرة للمستقبل، تاريخ للنسيان

تعمّق (قهوة أميركية)[٤٤] ما سعت (تصحيح وضع) لكشفه وإضاءته مع محافظتها على امتيازها في رؤية المجتمع اليمني من الداخل والإنصات لصوت إنسانه إنصات المراقب المكتشف الذي يضع كل شيء أمامه موضع المعاينة والسؤال، إذ يواصل أحمد زين فاعلية خطابه الروائي التي تنهض على تجزئة المشهد للوقوف على تفصيلاته، ليكون كل تفصيل فيه صورة دالة تنهض عبر المجاورة مع شريط صور الخطاب الروائي بأداء فاعليتها وإنتاج دلالاتها، فالصورة تنتظم في (قهوة أميركية) بوصفها كلمة في جملة مرئية، إنها تحقق بلاغتها وتنتج مجازها في رؤية عالم يتآكل وإنسان يدور في حلقة واسعة من التيه، وهو يعيش تناقضه بما تحفل به المادة السردية من تمثيل تُطعّم من خلاله بمقاطع وصفية متوالية لإعلانات السلع وهي تهيمن بلوحاتها الضخمة على مجرى الحياة اليومية وتتحكم برغبات إنسانها، مثلما تتحكم بمجرى التاريخ وتدل على تحولاته «بدا لعارف أن تلك الطريقة المبتكرة للوحات الإعلان، التي تنتشر في الزوايا والتقاطعات والشوارع الرئيسية التي تزدحم بالناس، وفوق أسطح المنازل وبجوار إشارات

«قهوة أميركية»: ذاكرة للمستقبل، تاريخ للنسيان تعمّق (قهوة أميركية) ما سعت (تصحيح وضع) لكشفه وإضاءته مع محافظتها على امتيازها في رؤية المجتمع اليمني من الداخل والإنصات لصوت إنسانه إنصات المراقب المكتشف الذي يضع كل شيء أمامه موضع المعاينة والسؤال.

المرور، تعبير عن عهد جديد تدخله صنعاء»[٤٥] ، ليكون العهد الجديد في مجاز الرواية هو عهد تقدم الإعلان لا السلعة واندحار الإنسان، إذ تظل السلعة المعلن عنها حلماً بعيد المنال ورغبة غير متحققة تعمل الرواية على قراءتها في اللحظة التي تقرأ فيها مجتمعها، حيث «تُقدّم الحياة نفسها بكاملها على أنها تراكم هائل من الاستعراضات، كل ما كان يُعاش على نحو مباشر يتباعد متحولاً إلى تمثيل representation»[٤٦]، لتقول الرواية من خلال الإعلان ما لم تقله في نظرها لمشهدها الحياتي، مشهد مدينتها التي لم تكن سوى قرية كبيرة خرجت من عصور سحيقة وهي «تُسقط ما تصدر عنه المدن من مواءمة بين الحسبان الدقيق والقيم الجمالية، وملاءمة بين الحاجات الإنسانية وتكامل الكلام الجماعي»[٤٧].

إن لوحة الإعلان لا تقول نفسها فحسب، ولا تكتفي بأن تسوّق بضاعتها، إنها تقولنا على نحو ما، وتمنح إنساننا فرصة ضبابية للعيش فيها والشعور بشبع غريب، والإحساس بنظافة لم يعتدها لمجرد رؤية إعلان صابون لايف بوي، والشعور برائحته تعبق كأجنحة الملائكة، إنها تشهد تفكك عالمها الواقعي، تجزئته وتشظيه إلى صور بسيطة، تُصبح الصور البسيطة كائنات واقعية وحوافز فعالة لسلوك في حالة تنويم[٤٨].

إن الإعلان في رواية أحمد زين يتخلل الحدث، يخترقه ويتسع فيه، وهو في الوقت نفسه يسوره ويرسم حدوده بأطياف حلمية تعتمل فيها الروائح والطعوم والأصوات، مجالات حسية للنظافة والتناسق والجمال تُنتج طباقها بمواجهة مجالات دنيا يتآكلها التلوث والركود هي مجالات الحياة التي تجعل من إنسانها مقابل قوة الإعلان القاهرة مادة للعرض حيث يكف عن أن يكون متفرجاً، ويزداد إحساسه بأنه مادة للفرجة، ليكون المتفرِّج والمتفرَّج عليه في وقت واحد، إنها متاهة السلعة التي تنتقل من مراقبة العالم الروائي إلى لغته لتبدو مسؤولة إلى حد بعيد عن إنتاج العالم، مثلما تحدد مسؤوليتها في إنتاج وعينا به، فإن السمة التركيبية في لغة (قهوة أميركية) تهيء لها المجال لتستحضر السلعة بماركاتها التجارية إلى جوار أحاديث الناس اليومية الملتقطة في الباصات والشوارع والمقاهي، والملفوظات الإنكليزية داخل معهد تعليم اللغة، وحوار الشخصيات الذي لا يترفع عن اللهجة اليمنية، وعناوين الصحف، والأغاني النادرة العربية منها والإنكليزية، تؤدى عبر الشخصيات أو تُبث من خلال الراديو لتتركب جميعها في مؤدى لغوي «تخيلتني سمكة علقت في أعشاب شوكية داخل قفص زجاجي، مملوء ماء وأشجاراً صناعية صغيرة، ورأيت عيني جاحظتين، ولامعتين من الرعب، استسلمت للصورة، أخذت أتفرّج عليّ، صرت مادة للفرجة، في إعلان تلفزيوني طويل، مع هذه القائمة غير المنتهية من أصناف الأطعمة المختلفة والكماليات والأدوات المنزلية والسبشل أوفر، بريزيدن، بوردن، ميلو، أندفوود، لورباك، سنو وايت، هوت إنسبايس، فيراند لفلي»...[٤٩]وهي المتاهة التي سيشتري عارف منها بكل ما يملك علبة قهوة أميركية، وسيفشل مرّة بعد أخرى في صنعها بمذاق رائع كما يشاهد في الإعلانات مكتفياً بأنه وجد أخيراً عزاء له في التعرف على المنتجات الأميركية، هذه المنتجات التي وهبت الرواية عنوانها وسورت عالمها بجدار من لوحات الإعلان الضخمة، ليواصل تخبطه تحت سطوتها باحثاً عن (تاريخ شخصي) يمكن من خلاله أن يعيش في المستقبل، حيث يبدو الحاضر زمناً متوقفاً، إنه يسعى للمشاركة في الحياة على طريقته، والاشتباك معها في سبيل إنتاج ذاكرة للمستقبل، حيث يكون الحاضر نفسه ماضياً ويعاش بوصفه تذكراً يعيشه المرء كما يعيش حلماً أو كابوساً ويستعيده في مشاهد متوالية على امتداد الرواية كأنما في فلم سينمائي، مشاهد تتجاور في حركيتها فيما تتداخل عناصر الإعلان فيها ملتحمة خارج الوقت الذي يبدو هو الآخر غير متوافر لا يقدم سوى عيش منفلت ولا نهائي، «فالوقت يشبه أبدية رخيصة»[٥٠]، الأبدية التي تعمقّ شعور عارف بالإغتراب، تبعده عن نفسه وتسحبه من لحظته (التاريخية) الفاصلة، ففي الوقت الذي يكون عارف فيه داخل المظاهرة لن ينشغل بغير اللوحات الأنيقة وعوالمها الفارهة «حين راحت الحشود تخضّه، ترفعه تارة وتنزله مرّة أخرى، لم يدر عارف لماذا انشغل بتلك اللوحات الأنيقة، التي تعكس رجالاً ونساء يرشون عطوراً فارهة على أجسادهم، ويقتحمون العالم بروائحهم الجميلة، وفكر في ذلك الجسد الرجولي شبه العاري، بالصدر الفسيح والبطن المشدود، بالقرب منه زجاجة عطر أنيقة، فيما كتب أسفل الإعلان اسم الوكيل الشهير للعطورات العالمية في دول الخليج»[٥١] ، بعيداً عن مخاوفه التي تتكرر على امتداد الرواية بأنه سيموت برصاصة طائشة، أو أثناء انفجار قنبلة، صدفة، مدسوسة في ملابس قبيلي، هذا الشعور الذي تحول إلى نوع من ترقب وانتظار بين مجموعة من المشاهد التي تحفل بالقنابل والأسلحة، قنابل يدوية يلهو بها الصبيان

وأسلحة تطل من ثياب العابرين، الأمر الذي يدفع عارف لتخيل ميتة مناسبة لا تبعد كثيراً عن اللحظة التي ينفصل فيها عن دوامة اليومي ونزيف مشاهده ليستبدلها بميتة درامية متخيلة داخل دار عرض سينمائي في ضوء الشاشة التي تعرض فيلماً أميركياً ما دامت كل الأفلام التي تعرض أميركية سيتلقى عارف الرصاصة بعد أن يلمح لمعة عيني قاتله، ليكمل هروبه من موت مجاني إلى موت مقصود يقود إلى الفخر، إن التخيل لن يعمل، بذلك، على تأجيل الواقع بقدر ما يعمل على اقتراح نهاية على الخوض فيه، هي إحدى النهايتين اللتين ينتظرهما عارف، يترقبهما، يعيش تفصيلاتهما: موت المصادفة والجنون، وهما يلوحان مثل شبحين في نهاية المشهد بعد أن افتُتحت بهما الرواية نفسها وهي تقترح أقوالاً لنايبول، ونيتشه، وباموق، وراكب باص عتبة للدخول إلى عوالمها، إنها تؤسس عبر غياب الإرادة، والاغتراب، والجنون، مؤديات الأقوال ومحمولاتها، مقتربات عالمها قبل أن تخوض فيه، كأن الرواية حسمت موقفها من العالم ولم يبق أمامها غير أن تؤدي تمثيلات خطوتها الأخيرة، بما يوطد الصلة بين (تصحيح وضع) و(قهوة أميركية) وهما يبنيان على أنقاض مفهوم الوطن في اللحظة التي «يتحول الانسان فيها إلى قصبة جوفاء ترجّع الذكريات وتعيش انحداراً لا يكاد يتوقف عند حد»[٥٢]، فالرواية الأخيرة لا تتعامل مع عالم جديد ولا تقترح منطقة مبتكرة، إنها توسع المساحة التي انشغلت بها الرواية الأولى وتعمّق الحفر فيها مستعيدة أحاسيس قبول في (تصحيح وضع) بمواجهة وطنها، وهي تعمل جاهدة في سبيل الانفلات منه لتحقيق حلمها باجتياز الحدود مثلما تعيد إطلاق سؤالها في معنى الوطن وتعيش على نحو صامت إجابتها، ستستعيد (قهوة أميركية) جسامة السؤال وتعيش أصداء إجابته عبر انكسار الحاضر، غيابه أو سقوطه أو تماهيه في البحث عن (تاريخ شخصي) ينهض حائلاً أمام غدر المستقبل، ليعادل غدرُ الحاضر غدرَ المستقبل، يُنتجه ويُفضي إليه، وهما معاً يقتاتان على الماضي، يجردانه من أهميته ويسطوان عليه، مثلما يكشفان تناقضه بمواجهة تاريخ وطني عريق، إن البحث عن تاريخ شخصي في ظل عراقة تاريخ وطني عملية لا تخلو من مفارقة والتباس، عراقة تُنتج الجغرافيا فيها أسطوريتها، وعبر الأسطورة تحقق حضورها مكاناً أول للذاكرة، الذاكرة البشرية هذه المرّة، حيث لا يعد ثمة مجال للذاكرة الفردية تحيا من خلاله وتنمو فيه.

إن بحث عارف عن تاريخ شخصي وهو يحمل عجزاً جنسياً نتج عن رفسة متوحشة بمقدمة جزمة عسكرية دخلت فتحة شرجه وغارت عميقاً ينتج مجازه بمواجهة مستقبل لن يتحقق، فإن ما تحلم به الشخصية من تاريخ مشرّف وتسعى للحصول عليه عبر اشتراكها، ولو مصادفة، بالمظاهرة، لن يكون غير هدم متواصل لذاتها، تشظية وتمزّق يقابلان ما حلمت به ويبددان حلميته مع تصاعد الألم والظنون، مع توجه عارف للتفكير بأنه كائن مغتصب، ومع سؤال طبيب الأمراض التناسلية الذي يتجنب النظر إليه وهو يحوّل الألم إلى حكم والظن إلى اندحار: «شاذ؟ تفاجأ فظل صامتاً، ظن الرجل أنه لم يفهم، فعاد يسأل بصيغة أكثر صراحة: مخنوث قصدي؟»[٥٣].

سيتقارب موقف قبول في (تصحيح وضع) وعارف في (قهوة أميركية) من انتهاك جسديهما، ومراقبتهما كما لو كانا يراقبان جسدين غريبين، الشعور الذي يدفع الرواية باتجاه النهاية الثانية بعد أن تمثلت النهاية الأولى بتصور موت مقصود، نهاية الجنون التي تظلل الرواية بغمامتها الدكناء فتترك أثرها بادياً في تفاصيل المشاهد وفي أعماق الصور، وإذا كانت (تصحيح وضع) قد انشغلت بحرب الإنسان ضد نفسه، ضد وجوده وذاكرته في سبيل استعادة الصورة الأولى للهناءة، فن هناءة (قهوة أميركية) في حربها لإنتاج ذاكرة يمكن أن تمكث هناك، في المستقبل، حيث لا شيء غير المرء وتاريخه الشخصي يؤآخي كل منهما الآخر، يسنده ويتكئ عليه، حيث تتحرّك الشخصية بين طرفي الفتنة المكللين بالسواد: طرف الموت وطرف الجنون، وإذا كان الأول انسحاباً نهائياً من الحياة، وذهاباً لغزياً لا جواب له، فإن الثاني يشكل فتنته بمواجهة حياة عصية على المواجهة، عصية أمام السؤال، فما يولد من أغرب أشكال الهذيان، بتعبير ميشيل فوكو، هو» شيء كان مختفياً كالسر من خلال مفارقة عجيبة، إنه يشبه حقيقة لا يمكن الوصول إليها في قلب الأرض»[٥٤]، هذا السر الذي دفع عارف مراراً للهروب من مشاهد الجنون وهي تتكرر أمامه كأنها تُنتج ذاتها بتلقائية واعتياد، حتى ليبدو الانحدار باتجاه الجنون أمراً مدركاً، على الرغم من خشيته، ومنتظراً على الرغم من استحالة التكهن به، إنه يحدث لمن حولنا كما لو كان مقدمة لما سيحدث لنا.

إن الخشية تدفع عارف لهوة الجنون، الخشية تناديه،

مثلما نادته الرصاصة لميتة مشرّفة، فتنعكس صورته في عيون الآخرين نصف عار يعبر الشوارع المكتظة منتظراً الرصاصة من جديد، من دون أن يجد مفراً من سؤال نفسه قبل انزلاقه إلى مهاوي الجنون: هل كنت تطارد تاريخاً أم صورة؟

الهوامش:

(١)ينظر: صبري حافظ، نقل المركزية الروائية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، مجلة(الأقلام) العراقية ع٢نيسان/آيار١٩٩٨ :٧
(٢)ينظر:د. فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط٢ : ٢٨٦
(٣)كارل ماركس، القلب الأيديولوجي، كتاب: الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، اختيار وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠١ :١٣٢
(٤)منتصر القفاش، أن ترى الآن، رواية، دار شرقيات، القاهرة ٢٠٠٢
(٥)ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ت. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ٢٠٠٧ :١٥٩
(٦)منتصر القفاش، م. س: ٨
(٧)مي التلمساني، صفحة بيضاء هي حياته، مجلة (قوافل) الرياض ع١٨ ديسمبر ٢٠٠٢ : ٥٤
(٨)منتصر القفاش، م. س: ٩
(٩)م. ن: ٩ (١٠)م. ن: ١٠ (١١)م. ن: ١٠(١٢)م. ن: ١٠
(١٣)ينظر: ميري ورنوك، م. س:٣٧
(١٤)منتصر القفاش، م. س:١١
(١٥) ادوار الخرّاط، أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٥ : ١٨٨
(١٦) منتصر القفاش، م. س: ١١ (١٧)م. ن: ٢٩ (١٨)م. ن: ٣١
(١٩) م. ن: ٣١ (٢٠)م. ن: ٣٧
(٢١) ادوار الخرّاط، نص ورؤيتان، جريدة (أخبار الأدب) القاهرة، ٢٤ مارس ٢٠٠٢
(٢٢) منتصر القفاش، م. ن: ١١٨
(٢٣) منتصر القفاش، مسألة وقت، روايات (الهلال) القاهرة، عدد ٧٠٩ يناير٢٠٠٨
(٢٤) سوزان سونتاغ، الالتفات إلى ألم الآخرين، ت. مجيد البرغوثي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان ٢٠٠٥: ٨٥
(٢٥) منتصر القفاش، م. س: ١٠ (٢٦)م. ن: ٣٥ (٢٧)م. ن: ١٢٣
(٢٨) م. ن: ٥
(٢٩) جابرعصفور، هوامش للكتابة/ مسألة وقت، جريدة(الحياة) اللندنية ٢٠٠٨/٢/٢٠
(٣٠) منتصر القفاش، م. س: ١١٥
(٣١) ينظر:د. يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند ادوار الخراط، مجلة (عالم الفكر) ع٢مج٣٠ أكتوبر٢٠٠١: ٢٥٦
(٣٢) أحمد زين، تصحيح وضع، رواية، دار الانتشار العربي، بيروت ٢٠٠٤
(٣٣)م. ن: ٥٨
(٣٤) أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ت. بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٩٧: ٨٩
(٣٥) محمد برادة، أحمد زين يبحث عن وطن غائب في رحلة لا تنتهي، جريدة (الحياة) اللندنية ٢٠٠٥/٩/٣٠
(٣٦) معجب الزهراني، تمثلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة (فصول) القاهرية مج١٦ ع١٩٩٨/٤: ٧٩
(٣٧) أحمد زين، م،س: ٨٨
(٣٨) م. ن: ١٦٧ (٣٩)م. ن: ١٠٧
(٤٠) د. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩: ٦٤
(٤١) أحمد زين، م. س: ١٩ (٤٢)م. ن: ٢٠ (٤٣)م. ن: ١٤٦
(٤٤)أحمد زين، قهوة أميركية، رواية، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٧
(٤٥)م. ن: ١٦
(٤٦)جي ديبور، مجتمع الفرجة، ت. أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤: ٩
(٤٧)فيصل درّاج، رواية تواجه مدينة عربية، جريدة (الحياة) اللندنية ٢٠٠٧/٧/١٧
(٤٨)ينر: جي ديبور، م. س:٦٧ (٤٩)أحمد زين، م. س: ٦٧
(٥٠)م. ن: ٣٥ (٥١)م. ن: ٨١ (٥٢)محمد برادة، م. س
(٥٣)أحمد زين، م. س: ١١٣
(٥٤)ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦: ٤٣

مصادر البحث

ـ الروايات:
أحمد زين:
ـ تصحيح وضع، دار الانتشار العربي، بيروت ٢٠٠٤
ـ قهوة أميركية، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٧
منتصر القفاش:
ـ أن ترى الآن، دار شرقيات، القاهرة ٢٠٠٢
ـ مسألة وقت، روايات (الهلال) القاهرة، عدد ٧٠٩ يناير٢٠٠٨
ـ الكتب:
ـ أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ت. بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت١٩٩٧
ـ أدوار الخرّاط، أنشودة للكثافة، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٥
ـ جي ديبور، مجتمع الفرجة، ت. أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤
ـ سوزان سونتاغ، الالتفات إلى ألم الآخرين، ت. مجيد البرغوثي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان ٢٠٠٥
ـ شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩
ـ فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط٢
ـ كارل ماركس، القلب الأيديولوجي، كتاب: الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، إختيار وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠١
ـ ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦
ـ ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ت. فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ٢٠٠٧
ـ الدوريات:
ـ مجلة(الأقلام) العراقية ع٢نيسان/آيار١٩٩٨: صبري حافظ، نقل المركزية الروائية وجماليات سرد ما بعد الحداثة
ـ مجلة (فصول) القاهرية مج١٦ ع١٩٩٨/٤: معجب الزهراني، تمثلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة
ـ مجلة (عالم الفكر) الكويتية ع٢مج٣٠ أكتوبر٢٠٠١: د. يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند ادوار الخراط
ـ جريدة (أخبار الأدب) القاهرية، ٢٤ مارس ٢٠٠٢: ادوار الخرّاط، نص ورؤيتان
ـ جريدة(الحياة) اللندنية ٢٠٠٨/٢/٢٠ : جابرعصفور، هوامش للكتابة/ مسألة وقت
ـ جريدة (الحياة) اللندنية ٢٠٠٧/٧/١٧: فيصل درّاج، رواية تواجه مدينة عربية
ـ جريدة (الحياة) اللندنية ٢٠٠٥/٩/٣٠ : محمد برادة، أحمد زين يبحث عن وطن غائب في رحلة لا تنتهي .

تنويعات على معنى الأدب للمستشرق الفرنسي : شارل بلاّ

تعريب : رمزي رمضاني

ناقد وأكاديمي من تونس

قليلة هي المناسبات التي خاض فيها المستشرق الفرنسيّ شارل بلاّ في مسائل الأدب وقضاياه و«شؤونه الدّاخليّة». ودراساته المفردة في هذا الباب تعدّ على رؤوس الأصابع قياسا إلى غيرها من الدّراسات التي ولّى فيها –كعامّة المستشرقين– وجهه قبلة التّأريخ –الأنتروبولوجي العامّ– لثقافة العرب وأحوالهم السياسية والاجتماعية دون عناية بتفاصيل الخطاب وقضاياه الآنيّة – synchronique– (الأسلوبية، الفنية، البلاغية..؛ والنّظريّة –نظرية الأدب–)، ودون خروج عن منطق تغليب الإيديولوجي (قضيّة الشّعوبيّة، مثلا، وهي من القضايا الأثيرة التي لا يخلو كتاب مستشرق من أصدائها وقضايا الصراع الدّاخليّ على السّلطة...إلخ) ودون خروج –في القراءة– عن منطق التّأثير الأجنبي في الثّقافة العربيّة. وهو منطق أحاديّ يقنع فيه المستشرقون غالبا – بل دائما– بوضع ثقافة العرب في موضع المنفعل لا الفاعل، الآخذ لا المعطي... فكأنّما هي –خلافا لثقافات الدّنيا كلّها– ثقافة قاصرة، لا تملك حركة نفسها ولا تتطوّر ذاتيّا، من الدّاخل. فقدرها –كما هو شأنها اليوم– أن تظلّ تحت رحمة الآخر يصنع بمنتجها الثّقافيّ ومقولاتها ما يشاء، ونصيبها من الإبداع ما يجود به غيرها عليها !

● *أن «نموذج» الأدب نفسه وما يقوم عليه خطابه من فنّيّات وطرائق في الكتابة لم يدرس بعد... ولذلك لا نعرف إن كان هذا «الأدب» نوعا أدبيا أو أسلوبا فنّيّا أو فلسفة من فلسفات الكتابة أو منهجا أو غير ذلك... فكلّ ما نعرفه لا يتعدّى ما قاله الجاحظ عن صفة في صفاته وأنه «الأخذ من كل شيء بطرف»!*

● *أمر آخر مهمّ، أن النماذج الذي عرضها* **بلا** *والأمثلة التي ضربها إنما اتكل أصحابها فيها على الجاحظ وأدبه.*

مقدّمة المترجم :

ومن الدّراسات المهمّة التي تذكر لـ«بلاّ» في حقل البحوث الأدبيّة الخالصة أو شبه الأدبيّة، فضلا عن هذه الدّراسة التي نعرضها معرّبة، دراسة «الأدب العربيّ وقضايا الأدب المقارن» (littérature arabe et problèmes de littérature comparée) وقد عرّبناها هي الأخرى وستنشر قريبا، ودراسة له أخرى في الجدّ والهزل (seriousness and humour in early Islam)وما عدا ذلك فآراؤه في ما اتّصل بالأدب العربيّ لا تخرج عن بعض السّياقات العارضة في تضاعيف كتبه ونخصّ منها كتابه المشهور : الوسط البصري ودوره في تكوين الجاحظ (Le milieu basrien et la formation de Gâhiz)... وأغلبها محاولات عامّة مجملة تكتفي بالإطلالة العابرة، والومضة السّريعة، والحكم الانطباعيّ الذّاتيّ المتسرّع أحيانا. فلا تشقيق ولا تحقيق. وقد انتبه المستشرق نفسه في ما يشبه القراءة الذّاتيّة إلى خصائص منهجه الغالب على الكتاب المذكور (الوسط البصريّ. .) بـ«التّحليق» (survol). . ولم يفته أن يدعو المستشرقين من بعده إلى تجاوز هذا المنهج التّأريخي الزّماني(diachronique) تأسيسا لقراءة داخليّة في نصوص الجاحظ خاصّة –وهو موضوع كتابه ومدار أغلب بحوثه– وفي عامّة ما أنتجته الثّقافة العربيّة الإسلاميّة القديمة.

ونحسب أنّ هذه الدّراسة التي نقدّم اليوم للقارئ إنّما تستجيب، بمعنى ما من المعاني، إلى هذا المطلب وتنخرط في هذا المشروع المنشود.

وممّا دعانا إلى تعريبها، أمور: – موضوعها أوّلا، ومداره على مفهوم «الأدب» العربيّ متراوحا بين المفهوم الخاصّ (الأدب في مفهومه الجاحظي الأوّل) والمفهوم العامّ (الأدب بما هو فنّ قوليّ وصناعة لخطاب مخصوص مختلف ألوانه littérature). وما أحوجنا اليوم إلى مراجعة هذا «المفهوم» المشكل، وتدبّره، والوقوف على أسسه، ومنطلقاته، وفلسفته...تمهيدا للكشف عن نقاب «النّوع» –نوع الأدب– هذا الذي ظلّ مجهولا إلى أيّامنا؛ لا نملك من أسراره، والعلم بأغواره شيئا يذكر أو يُتذاكر ! فحاله كحال المأساة قبل مجيء أرسطو أو هو أهول. وإلاّ فهل من علم لنا اليوم بهذا الخطاب وخصائصه الفنّيّة الإنشائيّة (poétiques) ؟ وهل غادر الدّارسون فيه «من متردّم» ما جاء عن الجاحظ –أو بعض البعض منه– من جمل مقتضبة تسم الأدب بأنّه «الأخذ من كلّ شيء بطرف»؟ فهل علمنا منطق هذا الأخذ مثلا وطرائق تصريفه وإجرائه في الخطاب ؟ وهل عرفنا حدود هذه الأطراف المقصودة ؟ وهل بحثنا عمّا يقيّد هذا التّعريف الذي قتل بحثا –ولا بحث– أو يكمّله؟؟؟

لهذا الأسئلة بعض أطراف جواب في هذا الدراسة. ومن هنا أهمّيتها. فلعلّها أن تكون بداية عود إلى دراسة معميات هذا المفهوم الغامض الذي لا يكاد يتنسّب، ولا نكاد نخرج فيه إلى اليوم عمّا سطّره المستشرق الإيطالي كارلو نلّينو وإليه يعود الفضل في زيارة هذا المبحث والنّبش عليه في مدافنه الألفيّة.

– الدّافع الثاني يمكن تنزيله في إطار «الميتا–نظري» (méta-théorique). ونعني بذلك ما تطرحه قراءة شارل بلاّ –المستشرق، المؤرّخ– في مفهوم الأدب من قضايا وإشكاليات. وليس من باب فضول القول أن أضفنا صفة المؤرّخ والمستشرق وأبرزناهما. فتوابع التّأريخ والاستشراق ماثلة حتّى في هذه الدّراسة التي كان يُفترض أن تكون نظريّة خالصة أو أقرب إلى النّظر، وهاجس الإيديولوجي حاضر دائما.

– وفي هذا المقال فرصة أخرى للاطّلاع على وجه آخر من فلسفة الاستشراق ومناهجه وطرائق اشتغاله في غير الحقول التي اعتاد أن يرتادها ويتحرك في مسارحها، ونعني الحقل التّأريخي خاصّة. ولم تخل هذه الدّراسة من بعض أصدائه وهفواته أيضا.

– النّقطة الثّانية : تتّصل بالبحث في المصطلحات الفنّيّة عامّة وفي ما اتّصل منها بالأنواع الأدبيّة خاصّة. وهو مبحث لم يقنن إلى اليوم ولم يقعد. وإنّما ظلّ يجري وفق السانح والدّاعي. وفي هذا المقال عيّنة منهجيّة لابدّ من تدبرها والوقوف على خصالها وأوجه تطويرها تأسيسا لمنهج علميّ في قراءة الأنواع الأدبيّة العربيّة القديمة : نشأتها، مصطلحها (وتأصيله)، أشكالها وإشكالياتها وطرائق تطوّرها....

ما نقدّمه هنا –منعا للإطالة– نصّ مهمّ، متعدّدة أوجه الإفادة منه والإضافة إليه. وهو ليس وحسب ترجمة لنصّ وإنّما هو أشبه بالتّحقيق. لأنّ النّصّ في أصله الأوّل محاضرة شفويّة دوّنت بالفرنسيّة. ولئن احتمل النّصّ الفرنسيّ المكتوب هنات المشافهة واستطاع أن يكيّفها ويلجم تنطّعها واستطاع أن يكيّفها فظلّ مع ذلك متناسقا مفهوما، فقد كان علينا أن نتدبّر الأمور ونحتال على اللّغة ونحبّرها ليظلّ النّصّ واضحا في العربيّة –يستوفي شروط الفهم والإفهام–، أمينا في الآن ذاته على مؤدّى اللّسان الأوّل وحافظا لحرمة الاصطلاحي من الألفاظ فيه. ومن هنا كانت بعض الزّيادات التي اقتضاها السّياق ودفع إليها الموضع ولوازمه. وفي المقال وقد حوضر به في جمهور عالم، غربي، واتّخذ له من المراكب المنهجيّة منهج التّنويع والأخذ من كلّ شيء بطرف –كمنهج الأدب، موضوع المحاضرة وقطب رحاها– عدد من العبارات اللاّتينيّة والإسبانيّة... وقد اجتهدنا في نقلها. وعسى أن نكون قد أفلحنا في ذلك وأسدينا خدمة إلى خدمة الأدب العربي القديم ومريديه والمنافحين عنه.

تنويعات على معنى الأدب [1]

عندما شرّفني أرمون آبال وودّني بدعوتي إلى المجيء وإلقاء هذه المحاضرة في بروكسل بدا لي كأنّه يرغب في [الحديث عن] موضوع من مواضيع الأدب العربيّ وعن سؤال الأدب على وجه الخصوص. وكان لي ذلك مناسبة لإدخال بعض النّظام على أفكار كانت لا تزال بعدُ ملتبسة في ذهني. فقبلت الدّعوة على عجل؛ على أنّي، ما في ذلك شكّ، لن أعرف في ساعة واحدة من الزّمن إلى رسم تاريخ هذا الأدب المتعدّد الأشكال سبيلا.

ولمّا كانت سبل البحث في هذه المسألة كثيرة لا تكاد تحصى، فسأختار منها ما يمكّنني، باتّباع مسلك لولبيّ يتناسب في جملته إلى حدّ ما مع منهج «الأدب»، من التوجه إلى صميم القضيّة حيث سنجد –بالطّبع– صاحبنا الجاحظ: القطب الذي عليه تدور في نهاية المطاف رحى الأدب كما تقول العرب.

من المفيد دائما في مجال بحثنا، بغية فهم المعنى العميق لمصطلح من المصطلحات الفنّيّة التي تعترضنا، أن نلجأ إلى فقه اللّغة منذ البداية وأن نستحضر علم الدّلالة على طول الطّريق : فهو علم غالبا ما كان هاديا، إذ يمكّن من محاصرة التّصوّرات الأساسيّة ويكشف في حالات كثيرة عن ملامح قد تكون غامضة تتعلّق بنفسيّة مستعملي اللّغة. وهذا ما كان قد أدركه المستشرق الإيطاليّ الشهير كارلو أ. نلّينو الذي خصّص –منذ تكليفه سنة ١٩١٠–١٩١١ بإلقاء دروس في الأدب باللّغة العربيّة في جامعة القاهرة– دروسه الأولى للتّعريف بكلمة «أدب» التي كان قد اتّخذها علماء العربيّة مصطلحا دالاّ على المادّة التي يدرّسون وتحليل دلالاتها. ورغم قدم الفصل الذي مهّد به نلّينو لكتابه المدرسيّ، وقد نشر بالإيطاليّة ثمّ بالفرنسيّة[٢]، فإنّه لا يزال يحتفظ بكلّ قيمته؛ ولا شيء فيه يستحقّ التنقيح البسيط إلاّ بعض النّقاط –وذلك إذا خيّرنا طبعا أن نكتفي بالتحليل الخارجيّ للمصطلح وأعرضنا عن التّأريخ لـ«النّوع».

سأُعرض إذن عن إعادة ما قاله هذا العلاّمة مكتفيا بإبراز مسألتين تفصيليتين.

لقد أخذ نلّينو في غير مشقة، ودعا إلى الأخذ، بالتّشقيق الدّلاليّ الذي اقترحه فوليرس (Vollers) منذ عام ١٩٠٦، وقد ذهب فيه إلى أنّ «أدب» مفرد أُبدل منذ حقبة ما قبل الإسلام إلى صيغة الجمع «آداب» العائدة بدورها إلى المفرد «دَأْب» الوارد ذكره في القرآن[٣] بمعنى العادة والسّنّة والمنزلة، ومثله ما نجده في الحديث النّبويّ : «فإنّه دأب الصّالحين قبلكم»[٤]. إلاّ أنّني أرى أنّ كلمة «دأب»، شأنها في ذلك شأن كلمة سنّة، كان لها في الأصل معنى ماديّ هو معنى «السّبيل والمسلك» وأنّ زوجه الثّاني : «أدب»، لمجرد أن حاجة ما –تكاد تكون غامضة– قد دفعت [العرب] إلى اختراعه، لابدّ أن يغطّي مفهوما أبعد في التّجريد. وأنت لا تجد هذه الكلمة في القرآن في حين تظهر في بعض الأحاديث[٥] حيث يدلّ الفعل «أدّب»، المشتقّ من الاسم، على معنى التّعليم والتّلقين والفاعل : هو الله. وبعد ظهور الإسلام واصلت كلمة «دأْب» مشوارها إلى اليوم دون أن تتمحّض إلى اصطلاح فنّيّ مخصوص بينما اكتسبت كلمة «سنّة» قيمة دينيّة واكتسب «الأدب» معنى موازيا، هو معنى دنيويّ خالص. من جهة أخرى، يقابل المعجميون بين «إرب» و«إرابة» و– خاصّة– «أريب»، من ناحية، و«أدب» و«أديب»، من ناحية ثانية. والأريب : الذّكيّ، دقيق الفهم، والبارع في كلّ صناعة. أمّا الأديب : فالجامع للخصال المكوّنة للأدب: أعني، على حدّ المدرك منها، جملة العوائد والأساليب وأنماط السّلوك التي تجمع بين صفتين : كونها محمودة، وموروثة عن السّلف الصالح.

ويلاحظ نلّينو بعد ذلك أنّ كلمة «أدب»، في صيغة المفرد، قد تدققت ولطف معناها ما إن وصل العرب إلى درجة من الحضارة أرفع لتدلّ –من جهة– على القواعد المسهمة في تكوين الأخلاق العمليّة ممّا لا تحويه التّعاليم القرآنيّة والتّقليديّة (الموروثة)، ومن جهة أخرى، على العوائد الحسنة مكتسبةً كانت أو فطريّة، وعلى جملة المبادئ التربوية اللاّزمة لمن يروم التّحلّي في سلوكه باللاّئق من أخلاق علية المجتمع –وهو ما يقربه الأستاذ غابرييلي من معنى «السّلوك الحضاري» [في المصطلح اللاّتيني] –(urbanitas) ويدلّ أخيرا على جملة المعارف الدّنيويّة التي لابد لكلّ طبقة من الطّبقات أن تكتسبها التزاما بما يتناسب ووظائفها (مثل القضاة والمعلّمين وكتّاب الدّواوين. .).

وبالانتقال من طور الرّواية الشّفويّة إلى طور التّواصل الكتابيّ، تولّد عن هذه المبادئ وأنماط السّلوك والموروثات التّقليديّة والتّعاليم المكوّنة للأدب ثلاثة أصناف من الكتب : يضمّ الصّنف الأوّل الكتابات ذات الصّبغة الأخلاقيّة، أو لنقل» أدب الخُلُق». (adab-parénèse) ويضمّ الثّاني الكتب الجامعة الموجّهة للخاصة (adab-gens du monde) وتحتوي على مقطوعات من النّثر والشعر والأخبار المتنوّعة والطّرف والنوادر التي تحسن الإفادة منها في المجالس الرّفيعة؛ وهذا هو ما نسميه «الأدب–الثّقافة» (adab-culture) وبه يتّصل «الأدب–فنّ الحياة» (adab-savoir-vivre) ؛ ويضمّ الصّنف الثّالث كتبا تعليميّة موجّهة إلى العاملين في شتّى المشاغل الفكريّة، وأصنافا من الكتب الموجّهة (vade-mecum)[٦] ؛ وهذا هو «الأدب–التّكوين المهنيّ» (adab-formation professionnelle).

ها أنا أفرغ من تلخيص عمل نلّينو الذي أراه، لاستناده إلى مدوّنات متميزة وشروح معجميّة دقيقة، منطلقا مكينا [للبحث في قضيّة الأدب].

ومع ذلك، فعلى قدر ما لهذا التحليل الذي قدّمه من نفاسة، فإن مفهوم الأدب يظل مجانبًا للأصل، منفلتا (fuyante) عند الباحثين العرب ممّن سعوْا إلى تعريفه فاقترحوا مجموعة من التّقسيمات المصطنعة والخاطئة بالنّظر إلى حقيقة [الأدب] المتحولة. إذ لم ير هؤلاء النّقّاد أنّ الأدب في مفهومه الواسع كان واقعا على ثلاثة مستويات متوالج بعضها في البعض الآخر توالجا حميميًا –إن جازت هذه الصّورة: مستوى أخلاقي، ومستوى اجتماعي ومستوى فكري.

والحقّ أنه لا وجود لحدّ فاصل بين هذه الملامح المتعدّدة للأدب ذي المحتوى الجامع أساسا لقواعد السّلوك الموروثة عن السّلف سواء أكان من العرب أم الفرس أو حتّى من اليونان.

لقد كانت الغاية الحقيقيّة من وراء الأدب –باختصار– تكوين المسلم المتوسّط في الحقل الدّيني والأخلاقي والثّقافي بطرائق متنوعة سأسعى إلى تبيان بعض خطوطها الكبرى مركّزا في ذلك، وهل من شكّ، على الظّاهرة الجاحظيّة التي يبدو أنّ نلّينو لا يعرفها حقّ المعرفة.

يلاحظ نلّينو بعد ذلك أنّ كلمة «أدب»، في صيغة المفرد، قد تدققت ولطف معناها ما إن وصل العرب إلى درجة من الحضارة أرفع لتدلّ –من جهة– على القواعد المُسهمة في تكوين الأخلاق العمليّة ممّا لا تحويه التّعاليم القرآنيّة والتّقليديّة (الموروثة)، ومن جهة أخرى، على العوائد الحسنة مكتسبةً كانت أو فطريّة، وعلى جملة المبادئ التربوية اللاّزمة لمن يروم التّحلّي في سلوكه باللاّئق من أخلاق علية المجتمع.

في القرن الماضي، عندما اضطر علماء العربية، كما كان شأن الأتراك قبلهم، إلى تعريب مصطلحنا [الغربي] «littérature »، وقع اختيارهم في الحين على كلمة «أدب» لتدل على المقصود، وعلى الجمع «آداب» –الذي هو اليوم أوسع انتشارا من غيره– وحتى على «أدبيات» وهو اللفظ الوحيد الذي اقترحه هـ. فيهر H. Wehr للدلالة على مفهوم littérature محاكيا في ذلك، بلا شك، كلمة «أدبيات» (edebiyet) التركية.

كنت أفكر إذن [كما قلت آنفا] في البحث في وعي علماء العربية العميق عما يمكن أن يعلل اتخاذ هذه الكلمة لتعريب مصطلح (littérature)، ذلك أن أي مفكر دنيوي لا يملك بعد أن يسمع ما أنا بصدد قوله إلا أن يعجب لما بلغته [الكلمة] من توسع دلالي (extension de sens) يبدو في ظاهره على قدر من الغلو كبير.

وإنني لأعترف بتواضع أن كل جهودي قد ذهبت سدى، وأنه لابد للمرء من التحلي بقدر كبير من حسن النية بل قل من السذاجة لإجراء هذه الكلمة على مجموع الإنتاج الأدبي (littéraire في حين لم يكن «الأدب» يمثل من هذا المجموع إلا قسما من أقسامه، وكان يقصي كل المؤلفات ذات التوجه الديني أو التقني وهي المؤلفات التي تكون الأغلبية الساحقة للكتابة النثرية، هذا من ناحية، كما يقصي من ناحية أخرى الشعر كله بما هو شعر وإن كان هذا الشعر لا يحتاج بما هو ديوان العرب، كما أشار علي مؤخرا صديق لي تونسي، إلا إلى شيء من المكر والحيلة لإدخاله في دائرة الأدب.

وفي الجملة فإنه من المحتمل أن لا يكون [الدارسون] المعنيون قد ذهبوا ليروا الأشياء عيانا ولم يشعروا بأنفسهم يوما – وذلك دأبهم غالبا منذ بدايات عصر النهضة– معنيين بالمعنى الاشتقاقي لكلمة «أدب»: هذا المعنى الذي غاب عن الأنظار منذ زمن بعيد.

أعرف جيدا أننا لو أخضعنا كلمة ««litteratura اللاتينية إلى معالجة مشابهة لاكتشفنا أنها كانت تدل في العصر الكلاسيكي على الكتابة والنحو أو العلم –وهي أمور لا تدخل في باب الأدب– إلا أن كلمة «litterae»، في النهاية، كانت تستعمل للدلالة على مجموع الإنتاج الأدبي بما في ذلك التاريخ أولم يكن سيسرون (Ciceron) يتذمر لبعد التاريخ عن الآداب ! (abst historia litteris nos-tris) ؛ أما العربية، فلئن دخلت في أدبها بعض المؤلفات التي يغالى في نسبتها إلى التاريخ مثل مروج الذهب للمسعودي، فإن التاريخ العلمي (histoire technique) لا يندرج ضمن هذا الباب مطلقا.

تدل كلمة «بيان» [في المقابل] عند بعض الكتاب، ونخص منهم ابن شهيد، الشاعر والناثر الأندلسي، وهو من أبناء القرن ٥هـ/١١م. ، على الموهبة الأدبية بالمعنى العام. وقد كان بالإمكان اتخاذ هذه الكلمة للدلالة على معنى الأدب (littéra-ture) على اختلاف أشكاله شرط أن يقصى، في هذه الحالة، من تاريخ البيان العربي كل الإنتاج الشعري والنثري غير المتوفر على خصال فنية متميزة. والله وحده يعلم إن كان عدد الآثار المتميزة قليلا!

إنَّ أمْدَحَ ما يُمدح به الأديبُ (homme de lettres)، عند ابن شُهيد هذا نفسه، وسمه بالشاعر الخطيب لا بمعنى : «شاعر وخطيب»، بل بمعنى الكاتب ذي الطبع الفريد الجاري على الوزان نفسه من اليسر والسلاسة في كلتا الصناعتين (الصنعتين) أو في كلا الفنين، الشعر والنثر، وهما المكونان الأصليان للأدب.

وثمة عبارة أخرى موازية وهي مختلفة عن الأولى تمام الاختلاف في صميمها وهي عبارة «الشاعر الأديب» التي كثيرا ما نجدها عند المتقدمين وتستحق أن نقف عندها برهة ما دمنا نروم التعريف بالأديب.

«لا يغدو الإنسان شاعرا بل يولد شاعرا». كذا يقول الإسبان بارعين (el poeta nace y no se hace). وكذا تماما موقف المبرزين من نقاد العرب الذين يعلون في الأقدار من شأن الشاعر المطبوع، «الشاعر المولود شاعرا»، وهو الذي لفرط غناه عن تعلم الصناعة، كأن الشعر سجية فيه بل وكأنه –إن أخذنا بالمعتقد القديم– يتكلم على لسانه شيطان.

كان الخطيب القديم صنو الشاعر ثم حل محله بعد ذلك –على الأقل منذ القرن الرابع هـ / العاشر م. – لا الناثر البسيط وإنما الكاتب المترسل. وفي تحفة ابن شهيد الفنية القصيرة الموسومة بـ «التوابع والزوابع»، لا يزال الخطيب هو الرجل الملهم بينما هو في غيره من مؤلفاته الكاتب الديواني الذي يكتب الرسائل الديوانية في نثر مسجوع ثم يسترسل ساعة الاشتغال بهواياته إلى بعض الرياضات الأدبية كالوصف والمناظرات وغيرها من أنواع التصنيف التي تضارعها في الصنعة. أما عبارة «شاعر أديب» في المقابل فالكلمة الأولى فيها مزدوجة الدلالة إذ تدل على الشاعر المولود شاعرا والناظم الذي تعلم الصنعة تعلما دون تمييز بينهما. بينما تشير الكلمة الثانية إلى أمر آخر مغاير في الخطيب؛ إنها تشير ضمنيا لا إلى معنى العلم الباطني، الموحى إيحاء، (science infuse) أو الموهبة الفطرية الخارقة بل إنما تشير على العكس من ذلك إلى معنى الاجتهاد يرمي [الشاعر من خلاله] إلى اكتساب المعارف الدنيوية –وإلا لكان عالما– التي يفترض أن تقوم مقام الأس والعماد لأي نشاط أدبي، نثري –بطبيعة الحال.

وبذا حين نقول عن رجل ما إنه «شاعر أديب» فهذا يعني –من جهة– أنه ينظم شعرا وأنه من المبرزين في ذلك و–من جهة أخرى– أن له ثقافة دنيوية واسعة أي نصيبا مما نسميه بـ «الأدب–الثقافة العامة» (l'adab-culture générale) وهو بالضرورة أوسع مجالا من «الأدب– الثقافة الاجتماعية (المدنية)» (l'adab-culture mondaine) الذي سبق له أن أخذ منه وهو ضروري –إن رغب الأديب في تعاطيه– لاحتراف صنعة الأدباء وممارسة «الأدب–الفن الجميل» (l'adab-belles lettres) الذي يقابل على حد التقريب –إن لم أكن مخطئا في ذلك– ما كان يطلق عليه الرومان تسمية humaniores litterae (الأدب الإنساني).

هذا التمشي الدلالي البسيط غاية البساطة الذي اعتمدته ما هو في نهاية المطاف إلا لعبة لأنه يقدم معنى واحدا لكلمة «أديب»، وهو المعنى الذي كنت أبغي استظهاره.

ومن البديهيّ غاية البداهة أن يكون بالإمكان استخراج غيره من المعاني بالدّرجة نفسها من اليسر؛ وهاك مثالا :
إثر محاضرة كنت قد ألقيتها بالعربيّة في مدينة فاس، اعتلى شابّ مغربيّ المكان الذي كنت قد أودعت فيه وما كان أشبهه بأقفاص الأسود. وسمعت مغربيّا آخر يقول له بصوت خافت «كن أديبا» أي بمعنى «sois poli» [تعقّل / كن مهذّبا] لا بمعنى «كن مثقّفا».
لقد قابلت، رغبةً في السير على خطى جهابذة علم وظائف الأصوات (phonologie)، بين «أديب» و«خطيب»؛ وقد قدم الجاحظ نفسه في رسالة له سيكون لنا في شأنها حديث آخر مقابلة أخرى عميقة الدّلالة. وهاك ما يقول : «إنما اشتقّ اسم المعلّم من العلم، واسم المؤدّب من الأدب. وقد علمنا أنّ العلم هو الأصل والأدب هو الفرع. والأدب إمّا خلق أو رواية. . »[٧]
إنّ الجاحظ –وهو الأديب بامتياز– لا يخشى تقديم العلم في الرتبة. ذلك أنه عالم أيضا بمعنى ما من المعاني.
والمهمّ في هذا الشّاهد أنّه يفرّع الأدب فرعين : «أدب خُلق» و«أدب رواية»، أو على الأصحّ الأدقّ : اكتساب المعارف في الحقل الدّنيويّ، وتحصيل المعرفة بل والتّبحّر فيها أيضا (érudition). **وسنرى مع ذلك أنّ الأدب الجاحظي يعرض أمورا أخرى مغايرة، وأنّه ليس بالإمكان البتّة إدراجه إدراجا كاملا في هذين البابيْن.**
لنذهبْ في بحثنا قدما : تقابل العلمَ، أي «العلم الدّينيّ»، أيضا، المعرفةُ، أي «المعرفة الدّنيويّة»؛ وهي مقابلة تغدو بمقتضاها المعرفة في نهاية المطاف مساوية للأدب (بمعنى «الرواية»). ولنا على ذلك دليل آخر إضافيّ –إن كان لنا به حاجة– وهو أنّ كتاب ابن قتيبة [٢١٣ هـ– ٢٧٦ هـ] الموسوم بـ «كتاب المعارف»[٨] إنّما هو كتاب أدب لا كتاب تاريخ كما يزعم بعضهم.
لقد كان الأديب، أو لنقل بلغتنا l'honnête homme، إذن، في القرن الثّالث هـ /العاشر م. هو الرّجل الّذي له من التّكوين والمعرفة في الحقول الدّنيويّة ما يخوّل له أن يحظى بالقبول والترحيب في مجلس من المجالس (salon). بل ليتألّق في هذا المجلس ويسطع نجمه ويترك أثرا في تاريخ العمل الأدبيّ أيضا إمّا لما سيكون قد نقله من آثار إلى رواد مجالسه أو تلاميذه؛ وإمّا لما سيكون قد احتال به –متخذا منهجا في التّصنيف غالبا ما تُجهل مبادئه– لحفظ هذه الآثار في مؤلّف سيكون بالطّبع داخلا في باب الأدب قائما على ثقافة عامّة متطورة.
ولمّا كانت كتب العلماء مُسْهبة بطبعها، منظّمة، صارمة، مملّة، محددة في موضوعها، موجّهة إلى جمهور من العلماء والمثقّفين، كان لزاما على الأدباء أن يتخذوا موقعا مقابلا [وتكون مؤلّفاتهم] ألطف مأخذا، وأكثر تنوّعا، وأقلّ تنظيما؛ وتكون موجّهة إلى جمهور أوسع –بالضرورة. وهذا ما يجعل «القاسم المشترك» –كما نقول اليوم– بين الكتب ذات النسب الصّحيح إلى الأدب بمعناه الأصيل يتلخّص في هذه القاعدة : «الأخذ من كلّ شيء بطرف» سعيا إلى تكوين في غير إملال وجريا على وعظ تستلطفه الأنفس. وأقرب المسالك لبلوغ هذه الغاية يقوم أوّلا على التّضحية بالعمق خدمةً للاتساع، كما يقوم، ثانيا، لمن استطاع إلى ذلك سبيلا، على تخيّر ما خفّ على النفس من النّصوص المتوفّرة، وعلى تحلية التّحليل الجادّ بالطّريف من النّوادر، والمتخيّر من الأشعار، بل حتّى بأن يقطع الأديب –كما هو شأن الجاحظ في البيان [والتّبيين] والحيوان– فصلا من فصول كتابه قطعا مفاجئا، مباغتا، قاصدا بذلك إلى أن يسلّي القارئ ساردا عليه نادرة من النّوادر يكون المقصود منها الإضحاك وإن بدت لا رابط يشدها إلى السّياق.
إنّ التّسلية غالبا ما تنتهي إلى الإضحاك، ولطالما شدّ انتباهي تواتر خوض الجاحظ في تعليل الضّحك وبساطة الواقع الذي يبعث [في نوادره] على الضّحك. وإنّني لأحسب أنّ مأتى إلحاحه إنما هو –تحديدا– رغبته في التّصدّي إلى نزعة تعميم الجدّ. ومن الواضح الجليّ أنّ رغبته في تخفيف الملل الذي قد تفرزه المؤلفات العلميّة هي التي جعلته يبتكر أدبا هو في الآن نفسه تعليميّ، بل ووعظيّ، ولكنه مستساغ القراءة، لذيذ بفضل أسلوبه المرح وبفضل الفقر الهزليّة التي تتضمّنها نصوصه.
هذا الأسلوب الطّفولي (puéril) التبسيطيّ هو، للأسف، كلّ ما استبقاه العرب و[لأجله] اعتبروا الجاحظ مجرّد ضُحَكة (plaisantin) دون الوعي بـ[قيمة] ما كان يدره عليهم من فضل.
بعد الجاحظ، سيتكيّف الأدب بحسب الأذواق الشّخصيّة، وسيكون على قدر رحابة عقول الكتّاب الذين سيوسّع منهم من يوسّع من مختاراته ويضيّق من يضيّق –من ناحية–، والذين سينتهي بهم الأمر، في الأغلب الأعمّ، تحت طائلة «آفة العلم» : النّسيان –من ناحية أخرى. وفي كلّ الحالات تقريبا سينسى روح النّموذج الجاحظي. ولن يستبقى منه إلاّ الظّاهر. وسيصل الأمر إلى حد سيأخذ فيه بعضهم بالعلم [الخالص] والتعليم متناسين نصيب الهزل (أو التسلية)، ومن هنا سنحصل على أدب بالغ الجدية، محدود المحتوى، متدبر التّصنيف؛ في حين سينهمك غيرهم في التّسلية متناسين نصيب التّعليم والتكوين وسيقدّمون لنا أدبا هزليّا، أو قل مسليا ببساطة، ستمثّله طائفة من مجامع النّوادر.
وبما أنّ الجديين من علماء العربيّة لا يشيرون إلاّ قليلا إلى هذا المكوّن من مكونات الأدب، أراني ملزما بقول بعض الكلام فيه. نعلم اليوم أن مدارس الموسيقى والغناء التي قامت بعد الإسلام في المدن المقدّسة –وهذا من المفارقات– قد شجّعت على تكوّن فكاهيين (humoristes) حقيقيين هاجروا إلى العراق وكوّنوا [هناك] بدورهم مضحّكين ذوي مواهب متنوّعة. وصار الظّرف –هذا الذي جعل منه صاحب الأغاني خصلة تفخر بها المدينة [المنوّرة]– ميزة كبرى لبلاطات العباسيّين ومجالسهم في القرن الثالث هـ./ التّاسع م. . ولنا في الكتيّب الموسوم بـ «الموشّى» [للوشّاء] خير شاهد على ذلك. فقد لعب الظّرفاء، وكانوا من سادة العصر، والقيان (الجواري المغنيّات) دورا مهمّا في تهذيب الأذواق وأثّروا في تطوّر الآداب. وفي هذه الأوساط

انتشرت في ما يبدو أو وُلِّدت نوادر هزلية على درجة من الفحش (scabreux) نسبت بعد ذلك إلى مضحك مشهور –رغم أنه لم يكن له من يد في خلقها– ولهذا السبب لن يكون من الممكن التعرف إلى أصلها على وجه اليقين. ولكنّ ذلك لا يمنع من أنها كانت موجودة ثم جمعت في مجامع وأننا نجد نصيبا منها ذا بال في أقدم كتب الأدب بدءا من كتب الجاحظ.

لقد كان المضحكون، إن جاز الاحتكام في شأنهم إلى المعطيات التاريخية التي تسلّيت بجمعها، يحظون أحيانا بمنزلة لدى السادة يحسدون عليها. ويشهد بذلك أبو العنبس الصيمري، القاضي والمنجم من أبناء القرن الثالث هـ. (التاسع م.)، الذي لم يبق من آثاره إلا مؤلف ضخم في علم التنجيم. وكان قد كتب أيضا سلسلة من الكتب الهزلية الماجنة (burlesques)، وهي أقرب ما تكون إلى الإباحية (pornographie) و«القذارية» (scatologie) منها إلى [ما يعرف عندنا بـ] «الروح المونمارتري» (l'esprit montmar-trois).

وفي عدم الاحتفاظ بهذه الكتابات في كلّيّتها ما يدل دلالة واضحة على أن ميل طائفة من الناس إلى هذا الضرب من الهزل، الذي أعترف بأنه غالبا ما كان فاحشا، كان أبعد ما يكون عن أن يشاطره في العلن جميع المسلمين الذين ظلّوا على غرار قاضي الجاحظ المشهور[٩] يحتفظون في كل الظروف بسلوك مصطنع مفتعل، وبوقار ثابت لا يني، وبانشغال تام عن كل ما من شأنه أن يكون موضع تعجب وبالتالي موضوع بحث. وهذا هو عين «الحلم». وإنني لأزداد يقينا يوما بعد يوم بأنه الفضيلة الأم عند العرب الأقحاح.[١٠]

ثمّة خصلة أخرى أساسية [تجدها] في بعض الكتب التي قد تنتسب صراحة إلى الآداب [في معناها الفنّي] دون أن تحتوي عناوينها على كلمة «أدب»، ومدارها على ما في هذه الكتب من بعض خيال واجتهاد شخصي محدود. [وهنا] يبدو فضل الكتّاب [حتّى] الأقلّ موهبة [منهم] واضحا في المقدّمات خاصة، وفي الطريقة التي يتّبعونها لتقديم المعطيات. أما المحتوى فمركب من نصوص لنقْلٍ متراسبة (documentation stratifiée) ؛ **هي متخيّرات من تراث الأجيال المتعاقبة الغزير تأتي لتضاف إلى زاد [شخصيّ] كلما كان أقدم كان أجدر بالتّبجيل.**

ولن يفوت المرء وهو يقرأ بعض الكتب الأدبية من قبيل عقد ابن عبد ربه [الفريد] أو بعض الموسوعات الصغرى كمويسيعة الإبشيهي –المستطرف– أن يعجب لتواتر الاستشهاد بالجاحظ فيها وابن قتيبة كما لو كان هذان النموذجان –على تباينهما– قد أتيا فيما اختاراه وقدّماه [في كتبهما] على جميع ما تقرر من المعطيات والنصوص تقررا نهائيا وإلى حد ما حصريا؛ وكما لو كانا قد ضبطا بمعنى ما من المعاني حدود الثقافة المتوسطة.

إن السلطان الحاكم هنا هو «مبدأ السلطة» : هذا الاحترام للسلف الذي يشير إليه المعنى الاشتقاقي لكلمة «أدب». وهذا ما يدعونا إلى طرح سؤال الخيال والتفرد (originalité) بما أن «الأدب» فنّ قوليّ (littérature) قبل كل شيء.

[وفي هذا الشأن] قال لي زميل لي تونسيّ في الأيام الأخيرة إن الكتاب وحتى الشعراء إنما كانوا في نهاية المطاف عديمي الخيال؛ وهذه أطروحة يمكن الدفاع عنها (والأخذ بها) ولكنني لا أرى من حاجة للذهاب إلى هذا الحد.

وأنا لا أشك مع ذلك في أن مفهومي «السنّة» و«البدعة» اللّتين تغلبان على النشاط الديني قد اكتسحا الحقل الدنيوي أيضا إلى حد زهد معه عامة الكتاب في إرخاء العنان لخيالهم والترقي [بنصوصهم] إلى مدارج الإبداع الأدبي الحق. وقد بلغ من صحة ذلك أن أبخس نص وإن قل نصيب الإبداع فيه إنما يأخذه أهل العربية [اليوم ؟] سريعا مأخذ التحفة الفنية الفريدة. إلى هذا الرعب من البدعة، يمكن أن يضاف أيضا ضرب من الكسل –إذ ليس أيسر على المرء، التزاما بمبدأ «الأدب»، من الأخذ من كل شيء بطرف ورصف الجذاذات واحدة تلو الأخرى. سيقال لي حتما : بل توجد في مجال الأدب كتب لا تتكون وحسب من شواهد ومنقولات. وسأكون ساعتها أول من يعترف بذلك بما أن الجاحظ نفسه قد كتب مقالات لم نعد لأمر ما نجد لها من مثيل. وسيقال لي أيضا : إن النثر يغدو إبداعيا في بعض تجلياته ما إن يأخذ من فنيات الشعر. وسيكون ذلك القول مصيبا لأن مقامات الهمذاني وبعض المقامات المتأخرة غيرها إنما كانت نتاج اجتهاد محمود في سبيل الخلاص من السنّة واستلهام عناصر «الأدب» المثيرة (prégnants) لإثراء الكتابة الفنية (littérature) بنوع أدبي ذي خصوصيات عربية، [نوع] ممتع وأصيل ويستوجب مع ذلك كله خيالا وموهبة. كذا شأن المقامة التي بشّرت بميلاد رواية الشطّار. وإنني لأعتبر أن آخر تحفة أدبية عربية قديمة إنما هي حديث عيسى بن هشام للمويلحي الذي عرف كيف يستفيد من المراجع المتوفرة (الموروثة) ليخلق أثرا حديثا.

حسبنا ههنا أن نأسف لاختزال الحريري ومن لفّ لفّه هذا النّوع الأدبيّ –الذي كان يليق به ما هو أفضل– في رياضات شكلية خالصة.

لا يملك المرء من جهة أخرى إلاّ أن يعجب في تاريخ الفكر العربيّ [الأصيل]، لا فكر الفلاسفة المتأثرين باليونان تأثّرا مباشرا، للمكانة التي يحتلّها «الأدب» الأخلاقيّ (l'adab-éthique) وامتداداته في آثار الفلاسفة من أمثال التوحيدي ومسكويه.

وهذه الفكرة تذكرني بما قاله دالمبير في خطبة موسوعته (l'Encyclopédie): «حين نتأمّل تطوّر الفكر البشري وما قطعه من مراحل منذ عصر النهض، نتبيّن أنه قد اتبع المسالك التي كان عليه أن يتبعها بصورة طبيعية. لقد بدأ الإنسان بالتخصص وواصل بالآداب وانتهي إلى الفلسفة». وإني لأحسب أنه بالإمكان إلى حد ما استخدام الأدب العربي للبرهنة على صحة –أو ربما لنقض– هذا الحكم الصادر عن مؤلف من القرن الثامن عشر يرى أن تطوّر الفكر البشري قد عرف أوجه في الفلسفة، هذه التي يرى نفسه أفضل من يمثلها.

قد لا تبدو مقارنة الحدث الإسلامي للوهلة الأولى ممكنة إطلاقا

لا يملك المرء إلاّ أن يعجب في تاريخ الفكر العربيّ [الأصيل]، لا فكر الفلاسفة المتأثّرين باليونان تأثّرا مباشرا، للمكانة التي يحتلّها «الأدب» الأخلاقيّ وامتداداته في آثار الفلاسفة من أمثال التّوحيدي ومسكويه.

مع [حدث] النّهضة [الأوروبيّة] ومع ذلك فقد أدّى إلى مثل ما أدّت إليه من نتائج. ويمكن أن نقر في يسر بأنّ القرنين الأوليْن للهجرة إنما يمثّلان مرحلة البحث السطحي [= التنقيب] في كل ميادين العمل الفكري، أمّا التخصص فلم يكن قد عرف بعد.

لست في حاجة إلى إطالة الوقوف على نشأة –وتطوّر– العلوم الإسلاميّة التي ظلّ حقلها الإجرائيّ ينزع رغم كلّ شيء إلى جعل الأمّة الإسلاميّة عالما منغلقا لا انفتاح له على العالم الخارجيّ، ولا أنا في حاجة إلى إطالة الحديث عن العلوم التّابعة للعلم الدّينيّ مثل علم اللّغة (=علم المعجم) والنّحو والتّاريخ– الّذي كان لا يزال بدائيّا بسيطا– وقد بدأت هذه العلوم تنشأ بفضل الاستغلال المباشر للوثائق التي كان قد جمّعها فريق من الباحثين [الأوائل].

لقد سارت الموادّ التي جمّعها هؤلاء العلماء بين حلقات المثقّفين في الكثير من العواصم. ومن هناك انتقل أصحاب الفكر العلمي (الوضعيّ ؟) (l'esprit positif) إلى الحقل الثاني [من حقول البحث] بأن دونوا [بأنفسهم] ثمرة أبحاثهم كتابةً أو انتدبوا لاستنساخها تلاميذهم. ولعله من العسير هنا غاية العسر أن نقدّر حقّ التّقدير دور رجال من طينة الأصمعيّ، أو أبي عبيدة، أو المدائنيّ، ممّن نعلم من خلال الفهرست [لابن النديم] وغيره من الآثار أنهم تجشّموا مشاقّ إدخال النّظام على هذه الفوضى من الوثائق، وتجميع كلّ مادّة فيها تنتسب إلى موضوع بعينه في كتب مفردة (monographies) لا نعرف عنها اليوم في أغلب الأحيان إلا عناوينها. وسيكون أشدّ من ذلك عسرا تقدير ما أسداه مثقّفو هذه الحواضر من أعمال لاستغلال الآداب واستثمارها. ذلك أنّ ما أُعْمِل من نظر في مادّة العلم (données de l'érudition) إنما كان، كما هو الشّأن في أوربا، عملا جماعيّا. ففي مجالس علية القوم كان المشاركون كثيرا ما ينتهزون فرصة لقائهم فيعبرون عن آراء لهم فريدة حول خبر من الأخبار، أو يصوغون أحكاما نقدية حول بيت من الأبيات، أو يتبادلون أفكارا ثم يزهدون بعد ذلك في تدوينها كتابة. أما نصوصهم، إن وجدت أصلا، فلم يصلنا منها شيء. ومع ذلك لم يذهب هذا النشاط الفكري سدى، لأنه كان من بين أعوان هؤلاء «صيادو فراشات» (chasseurs de papillons). والجاحظ، لا شكّ، واحد منهم؛ حتى تلميذه أبو حيان يعترف بأنه قد تعاطى هذه الرياضة. أ ولم يكتب ابن الجوزي «صيد الخاطر» (La chasse aux idées)؟

من الأحكام المتواترة والمواضع المشتركة (lieu commun) القول بأنّ نشاط المتبحرين في العلم إنما كان في قسم منه نتيجة لمواقف الشّعوبية التي كان لا بد من الردّ عليها بالإعلاء من شأن عناصر الثقافة العربيّة الأصيلة. فلقد أغرق العراق منذ القرن الثاني هـ / الثامن م. سيلٌ من التّرجمات عن الفهلوية كشفت للعرب عن وجود حضارة ألفيّة عريقة –في بلد كانوا قد غزوه–؛ [حضارة] بدت أمجادهم الخاصة أمامها ذاوية لا تكاد تذكر. يغلب على هذه الكتب المترجمة عن الفهلوية، سواء أكانت من كتب الأخلاق أم من كتب التاريخ، الطابع الوعظي (الأخلاقيّ). وابن المقفع –وهو من أصل فارسيّ– هو على وجه التّحديد من تحمل أعباء إدخال هذا العنصر الحاسم في الأدب [العربيّ] النّاشيء وخلق النّثر الأدبيّ في الوقت نفسه.

وجدير بالذّكر أن كتابات هذا الرّجل إنّما هي بالأحرى كتابة جادّة حازمة. وما هي من الأدب إلا بما تحويه من مبادئ أخلاق وقواعد سلوك، ولكن ثمة أيضا أماثيل (apologues) **كليلة ودمنة. وقديما كتبتُ [في شأنها]: «لئن تلقّى العرب هذه التّرجمة مبجّلين فلأنهم وجدوا فيها، في شكلها الأدبيّ، ضربا من القصص الحيوانيّ كان جاريا معروفا عندهم». وقد ارتكبت هناك خطأ ستتيح لي هذه المحاضرة فرصة إصلاحه. إذ لم يكن للعرب من قصص حيوانيّ. ولم يثبت مطلقا أنّ المسلمين من أصل عربيّ – وكانوا في الجملة يمثلون أقلّيّة– قد تحمّسوا لتلقّي كليلة ودمنة كبير تحمّس. وثمّة مقطع في رسالة منسوبة إلى الجاحظ هي «ذم أخلاق الكتّاب» مفيد في هذا الصّدد. [يقول الجاحظ] : « «...ثم النّاشيء فيهم [ويعني الكتّاب] إذا (...) روى لبُزُرْجمِهْر أمثاله، ولأردشيرٍ عَهْده، ولعبد الحميد رسائله، ولابنِ المقفّع أدبه، وصيّر كتاب مَزْدَك معدن علمه، ودفتر كليلة ودمنة كنْز حكمته ظنّ أنّه الفاروق الأكبر في التّدبير...إلخ »**[11]

لقد ظلّ إدمان قراءة كتاب كليلة ودمنة في أواسط القرن الثّالث هـ / التّاسع م. علامة مميزة للكتّاب الفرس. ولئن أثّرت أعمال ابن المقفع تأثيرا واسعا في الأدب اللاّحق –وفي ما جرى من الكتب مجرى الدّروس الأخلاقيّة السّلوكية على وجه الخصوص– فلا بد أن نلاحظ أنّ ما يوقف عليه في الأدب العربي من الحكايات المثليّة الحيوانيّة إنما يعود الفضل فيه، في أغلبه –بل بأكمله– إلى الفرس. وحسبي أن أذكر منهم سهل بن هارون صاحب كتاب النّمر والثّعلب الذي اكتشف أخيرا بعض قدماء طلبتنا –وهو السّيد عبد القادر المهيري– قسما منه[12].

ألا ينبغي أن نعتبر العمل الجماعيّ الّذي تمّ في القرن الثّاني هـ/ الثّامن م. في الكتابات الإنسانية العربيّة لتأسيس روايات غراميّة نعرف بعض عناوينها من خلال الفهرست محاولة للتصدّي لمفهوم الأدب ذي الأصول الفارسية والانتقال إلى مرحلة الآداب (belles lettres) [ذات الروح] العربيّة ؟

لقد ضاع هذا الأدب الرّوائي الغزير غاية الغزارة ولم يبق منه إلا بعض الآثار (المجنون وليلى مثلا) المبثوثة في تضاعيف كتب الأدب اللاّحقة وليس بالإمكان اليوم البتة تحديد نصيب الخيال الفرديّ في هذه الجماهر (compilations) الأصليّة أو التي تعدّ أصليّة. وبما أنّ هذه الروايات الغرامية ضرب من ضروب الإنتاج الأدبيّ يستجيب إلى مطلب ما، وينزع إلى إشباع أذواق القرّاء، وأحيانا إلى فرض نمط من الأنماط الفنيّة عليهم قد يدوم عهده وقد لا يدوم، ففي انتشار نسخ منها ثم في اندثارها بعد القرن الرّابع / العاشر م. ما يبرهن على أنها بعد إذ كانت مستطابة طيلة فترة ما من الزّمان قد أتى عليها النّسيان.

وما تأثير رجالِ الدّين المتنامي ببريءٍ من هذه المجافاة العامّة لآثار كانت تعد لا شك مغالية في الخِفّة غلوا كثيرا، وطويلة في الوقت نفسه طولا زائدا وصل إلى حد تخلى معه النساخ عنها، وقطّعت [عند غيرهم] إنْ جاز القول تقطيعا. ولقد جدّت فضلا عن ذلك أحداث مهمّة وجّهت الأدب وجهته النّهائية.

«لقد غزت فارس المغزوّة غالبها (أو غازيها)» [١٣] («persia capta ferum victorem cepit») كذا قيل وتواتر القول.

ولكن مثل هذه الغزوة التي كان بإمكانها أن تأتي على الإسلام، وتقوّض أركانه، لم تفض إلى نتائج وخيمة. والفضل يعود في ذلك إلى ما صنعه لإعادة الأمور إلى نصابها رجالٌ في القرن الثالث هـ / التاسع م. تبيّنوا الخطر بوضوح، وانتدبوا أنفسهم مفلحين لإزاحته. أعني بذلك المعتزلة الذين ألقى بهم في العتمة، بعد إذ سطع نجمهم في الآفاق، انتقام أهل السنّة والجماعة. وذلك في زمن كانت كل الأخطار الداهمة –لحسن حظ الإسلام دينًا– قد أزيحت؛ فوضعوا مشعل الثقافة و«الأدب» بين أيدي الشيعة المعتدلة.

ومن المعلوم أن هؤلاء المعتزلة كانوا يزعمون أنه بالإمكان الاحتكام إلى العقل في كل شاردة وواردة مستهدين في ذلك، داخل إطار الإسلام، بالفكر الإغريقي. وبذا أصبح الدواء لداء التأثير الفارسي واقعا، بصورة عجيبة ولكن منطقيّة، بيد اليونان، وإن كان لا بد أن نعترف هنا بأن الإرث اليوناني لم يؤثر في نهاية المطاف إلا يسيرا في عقلية المسلم المتوسط، أي تلك العقلية التي كان يسعى «الأدب» تحديدا إلى تكوينها.

ولئن كانت إيران قد وفرت للثقافة العربيّة الإسلاميّة أمثالا أخلاقيّة ومبادئ سياسيّة و[أسّست لها]، بفضل ابن المقفّع، بداية أدب دنيوي لم يكن له من رونق فنيّ مخصوص– ومع ذلك خرج عن جديّة المؤلفات العلميّة، فإن اليونان قد جاءت العرب بـ[أهمّ] منتجات فكرها : وهو المنطق، منهاج النّظر، ولكنها لم تمدهم بنصّ أدبي خالص واحد.

فهوميروس لم يكن معروفا إلا بالاسم. وأحسب أن مردّ ذلك لا لإهمال كامل [مقصود]، وإنما للعسر الذي كان يعانيه المترجمون كلما وجدوا أنفسهم في حضرة نص شعري. وهذا ما ذكره في الأيام الأخيرة ج. فايت (G. Wiet) الذي عثر بعد لأي على مقطع يتضمن اعترافا [من بعضهم] بالعجز.

إنّ الفشل الجزئي لمحاولة أقلمة الفكر اليوناني تفسّره بلا شك غرابة (exotisme) هذا الفكر التي كثيرا ما كانت تتداخل ومفهوم البدعة.

وثمة فضلا عن ذلك عامل آخر لا يبدو لي أنّ أحدا قد أولاه ما يستحقّ من عناية : فممّا تجدر ملاحظته أن الأدب الإغريقي كان أقلّ حظّا من الآثار الفهلويّة. فقد استفادت هذه الأخيرة منذ البدء من إسهام مترجم في حجم ابن المقفع –هذا الكاتب الحقيقي الذي عرف كيف يقرّب إلى الأذهان العربية فكرا أجنبيا، هو في الحقيقة فكر بسيط نسبيا. ففي عدم تأخر كتاب كليلة ودمنة رغم صعوبات البداية عن أن يؤخذ مأخذ التحفة الأدبية ما يدل على أن العرب كانوا يجدونه أخفّ على نفوسهم وأروح لقلوبهم. وما من أثر يوناني –في المقابل– حظي بمثل تلك العناية من مترجمه. وإني لأتساءل كيف كان القرّاء، ممن هم على قدر من الفضول كاف لمحاولة قراءة نص مترجم، يتوصلون إلى فهم الترجمات [اليونانية] التي تعرض عليهم وتأويلها تأويلا صحيحا. فقد ظل كتاب فن الشعر (La Poétique) لأرسطو في نسخة متّى بن يونس مستغلقا، عصيا. وذلك لاشك ما يفسر كونه لم يلهم النقاد العرب مطلقا. ثمة نص آخر موضوعه أيسر مدخلا من الأول وهو كتاب تعبير الرؤيا (La clé des songes) لأرتيميدور الإيفيزي (Artémédore d'Ephèse) ترجمه حنين بن إسحاق ونشره حديثا توفيق فهد[١٤]. وهو كتاب لا يفهم مع ذلك إلا بتصحيحات الناشر وزياداته.

هو ذا شأن الأدب النثري في بداية أمره، لا يبدو مدينا في شيء إلى اليونان بينما يبدو مدينا في كل شيء إلى فارس. وقد كان من الطبيعي أن يعمل أنصار السيادة العربية كلّ ما في وسعهم للتخلص من هذا التأثير الخطير : بتمجيد التراث العربي وإثرائه في حذر سعيا إلى خلق أشكال جديدة من «الأدب». فبعد العمّال الذين كانوا قد جاءوا بما يلزم من موادّ للشروع في البناء، بل وشرعوا في تشييد الصّرح، وبعد الفنّان ابن المقفع الذي كان قد ختم على هندسته بخاتم فارسي، كان لابدّ أن يأتي فنّان آخر ميال جبلّةً إلى القول بتعدّدية الثقافة، متمسك في الوقت نفسه تمسّكا شديدا بأولويّة العروبة، فيشتغل على هذه الموادّ مجتمعة لإتمام البناء القائم. ولم يكن هذا الفنّان –حتما– إلا الجاحظ، الذي انتدب نفسه لا وحسب ليكسب هذه المواد شكلا أدبيًا وإنّما –و ربّما خاصّة– ليستخلص منها مذهبا للثّقافة والأدب.

وإن كان لابدّ من تعريف إسهامه الشّخصيّ في كلمة، فيمكن أن أقول إنّه يقوم على برنامج ومنهاج.

لقد تحولت العناصر الثقافية العربيّة، والفارسيّة، والهنديّة، واليونانية، بعد أن جمعت وأضيفت إلى العلوم الإسلامية إلى كتلة هائلة لم تكن أكثر العقول موسوعيّة بقادرة على امتلاكها في كليّتها. ولذا كان من اللائق، حسب الجاحظ، أن يترك المسلمون الراغبون يتخصصون في بعض المعارف –وهنا نلاحظ أنه كان يثق في قدرة معاصريه– ولكن مع ترغيبهم في أمر آخر، ودفع أكبر عدد ممكن منهم نحو ما أسميته بـ «الأدب– الثقافة العامة» (adab culture générale). وكان لابد لأجل ذلك من تخيّر مسلك، وتحديد معيار، وتأصيل منهاج للعمل[١٥].

لعله ليس من الغلوّ في شيء القول بأن الجاحظ إنما كان يتوق إلى تكوين عقول أجود إنشاء بدل تكوين عقول أكثر امتلاء؛ وعلى ذلك تدور كلمة أدب، التي رأي أنه من المناسب الاحتفاظ بها، لاتصالها في الآن نفسه بطريقة اكتساب المعرفة (العقلية) وبالمعرفة نفسها– وإن كنت لأتساءل هنا إن لم يقرأ محققو نصوص الجاحظ كلمة «أديب» –في بعض السياقات على الأقل– على أنها «أريب». أما عن قراءة كلمة «أدب»، أو الجمع

«آداب»، فلا تثير –في المقابل– أي إشكال ولا يبدو أن الجاحظ كان يجد حرجا في توسيع الحقل الإجرائي لهذه الكلمة.

وليس البرنامج الذي ينادي به الجاحظ بذي صيغة ملزمة ولا آلية، وإلا لتناقض ذلك مع طباعه، وما دأب عليه، إذ كان هو نفسه بصدد البحث عن سبيل يتبعه، وما كان عند نفسه إلا ناقلا –لنقل فوضويا (brouillon)– يترجم عن شواغل عصره. وقد بين [أبو عثمان] الخطوط الكبرى لهذا البرنامج بلمسات سريعة ومتفرقة لا تسعفنا رسالة المعلّمين –التي سبق أن تمثّلت منها بجملة– لفهمها. لأنها، من جهة، إنما كانت تتوجه إلى المعلمين دون سواهم، ولأن المُجمِهر (anthologue) الذي احتفظ لنا ببعض مقاطعها لم ير لها من فائدة فاقتطعها استثقالا في أخطر مواضعها وأدلّها. وبحسب المقاطع المحفوظة، [يرى الجاحظ أنه] لا بد من الانطلاق من العلوم الدينية، وحفظ القرآن وطائفة صالحة من الأحاديث دون التعمق في علم الكلام الموقوف على المختصين. أما النحو، فينصح الجاحظ المعلمين بأن لا يعلموا منه إلا الحد الأدنى الذي لا غنى عنه لمنع الوقوع في اللحن. والرياضيات اختصاص عنده هي أيضا ولكنه لا يدعو منها إلا إلى تعليم «العقد» (comput digital) –ولعل في ذلك ما يثبت أن هذا الضرب من الحساب (dactylonomie) كان قد سُبقَ إلى اعتماده لإجراء عمليات حسابية بسيطة– مع تأجيل النظر في الأرتميطيقا الهندية والهندسة. ولا شك أنه قد قدم إشارات أخرى مخصوصة. ففي بقايا هذه الرسالة ما يكشف أنه كان يولي أهمية –في مستوى التكوين الأولي– إلى فن الخطابة (rhétorique)، أو فلنقل فن الكتابة والبلاغة (balâgha).

ولو اكتفينا، كما فعل العرب في ما يبدو، بظاهر السياقات التي أورد الجاحظ فيها أبياتا من الشعر أو مقاطع من النثر داعيا إلى حفظها لإعادة استخدامها في الوقت المناسب، لم يفض بنا ذلك إلا إلى إساءة فهم برنامجه الذي لا يمكن في الحقيقة فصله عن منهجه.

إن القراءة المتبصرة لكتاب التربيع والتدوير مفيدة في هذا الباب غاية الإفادة. ففي هذا الكتيّب المهمل المنسيّ، يبحث الجاحظ بشكل ساخر هازل في كل القضايا التي كانت تُطرح على وعي رجل عقلاني مسلم في القرن الثالث هـ/ التاسع.م. ويعبر عما يسميه أندريه ميكال، في أطروحة له بصدد إعدادها حول الجغرافيا البشرية، «هموم العقل الأساسية». إنه يسلم زمام المبادرة دائما للإنسانيات العربية (humanités arabes) ولكنّه لا يحب أن يحتفظ منها إلا بما لا يتصادم والعقل. ويدفع إلى إسقاط كلّ ما كان أسطوريا فيها بين الأسطوريّة أو خرافيًا. أمر واحد كان يكبح جماحه، على كره منه في ما يبدو، وهي المعطيات الآتيات من طريق الوحي [القرآني].

وليس لمن كان من القراء ذا صبر على الذهاب إلى تخوم كتاب التربيع أن يلحظ دون أن ينتابه شيء من العجب أنّ الجاحظ يصنع الأدب في هذا النصّ على منوال ابن المقفع القديم –وقد ذكر بالمناسبة مرة– وأنّ ما ينقله –مع ذلك– من الحِكم والأمثال إنما يكاد يكون يونانيا بأكمله ويتعلق –في ما عدا الجانب الأدبي (الأخلاقي) (éthique)، والأخلاقي العملي (moral pratique)– بمنهج من مناهج المعرفة. وللمرء أن يجد حتى [القولة السقراطية المشهورة] «كل ما أعرفه أنني لا أعرف شيئا».

أما المنهج المنشود فيقوم قبل كل شيء على الشّكّ المنهجي المؤدي –بمشيئة الله– إلى اليقين، وعلى التفسير العقلي للظواهر الفيزيائية، وردّ الخارق (merveilleux) إلى المعتاد والقابل للتفسير، والتخلص من الأساطير والخرافات التي لا توجب «الكتب» القبول بها. كما يقوم أيضا على الملاحظة الشخصية[16] والتحليل، والنظر في الأخبار، و–خاصة– في الخلق الذي يُعتبر كلّ مخلوق فيه ذا دور ومكانة، وفي الحيوان والإنسان –الحيوان العاقل–، وفي الروابط بين الإنسان ومحيطه، وفي آثار التربة...

ومبدأ البحث هذا لا يعطي القياد في شيء لمبدأ السلطة. ففي كتاب الحيوان مثلا، حيث يجتهد الجاحظ في الاستدلال على الخالق بالخلق، لا يستخدم المعطيات التقليدية –وهي كثيرة في الجملة– إلا لدعم استدلاله، أو لتسلية قرائه بين الفينة والأخرى؛ وهو لا يتقيد حتى بأحكام أرسطو التي لم يحرم نفسه من نقدها ذاهبا إلى حد الادعاء (prétendre) (كذا)[17] بأن العرب كانوا يعرفون عن الحيوان قدر ما يعلمه فلاسفة اليونان. وإنّي لإلى أحكام على هذا القدر من المجازفة (imprudente) (!) أردّ فقر علم الحيوان عند العرب وإن كان لا بد من البحث له كذلك يقينا عن أسباب أخرى.

وكتاب البيان والتبيين من نوع مغاير. إلا أن المنهج [الذي يقوم عليه] يظل هو هو. ومع ذلك فليس للشواهد التي تكوّن سداه المحكم من السمات ما لغيرها في سائر مؤلفات الجاحظ الأخرى. إذ تبدو غاية كتاب البيان، وهو في الآن نفسه جمهرة من المنثور والمنظوم، ومقالات في فن الشعر والبلاغة، جامعة بين تكوين الذائقة وتعليم الأسلوب.

وسيعتني المتأخرون عن الجاحظ، مالم يتهموه بالعجز عن تعليم البيان، أي فن الكتابة، بالشواهد خاصة وسينظرون إليها على أنها نماذج [متبعة].

وسنرى أن أديبا قيروانيا عاش بين القرن الرابع والخامس هـ/ التاسع والعاشر م. ، وهو الحصري، يستلهم هذه الشواهد ليؤلف منها –مستعينا بغيرها أيضا من المراجع ولكن دون أن يضيف سطرا واحدا، أو يكاد، من عنديات نفسه– مجموعة أولى موسومة بـ «زهر الآداب» تحتوي على نصوص من الشعر والنثر قصيرة نسبيا ليتيسّر للمنشود من الأدباء حفظها عن ظهر قلب، ومحاكاة أسلوبها. وسيكون لهذا الأديب نفسه كتاب مختارات آخر هو «جمع الجواهر» مخصص هذه المرة بأكمله للنوادر والنّكت الجياد، والطرف المتنوعة، ولكن دون الفاحش منها لأن للحصري ذوقا طيبا يميل به إلى الرغبة في تعليم آداب الكلام الطريف الظريف والمتميز الراقي في آن واحد. وإني لأعتبر الحصري ممثلا نموذجيا لـ«أدب» في نهاية القرن

لعله ليس من الغلوّ في شيء القول بأن الجاحظ إنما كان يتوق إلى تكوين عقول أجود إنشاء بدل تكوين عقول أكثر امتلاء؛ وعلى ذلك تدور كلمة أدب، التي رأي أنه من المناسب الاحتفاظ بها، لاتصالها في الآن نفسه بطريقة اكتساب المعرفة (العقلية) وبالمعرفة نفسها.

الرابع هـ/ العاشر م. ويمكن معه أن نقدِّر المسلك الذي قطعه «الأدب» على شفا الهاوية. ولحسن الحظ، استطاع العسكري أن يكشف المبدأ الذي كان قد تحكّم في تأليف البيان وجاء بفضل الجاحظ، وهو من أوائل دارسيه، بمساهمة حاسمة في النقد الأدبي بأن أحكم تنظيم [مواد]ه في ذكاء. ومما يؤسف له أنّه ما من أحد فكّر في انتداب نفسه للقيام بعمل مواز حول كتاب الحيوان وسائر المؤلفات التي لا تحتوي على مقالات نظرية [مجردة] وإنما [تكتفي بأن] تغري العقل بالبحث وتدعوه إلى التفكير.

لعلكم تذكرون أن الأدب عند الجاحظ هو «أدب خلق» كذلك («خُلُق» التي أرفض بالطبع قراءتها كـ «خَلْق» بما أن الخلق مقصور على الله)[١٨]. فلقد استثمر هو بدوره هذا القسم من الأدب –ولكنه أبى إلا أن ينحرف [فيه] عن [مسلك] ابن المقفع. فبدلا من الاكتفاء بالعرض الجاف للمواعظ الأخلاقية، ذهب في كتاب البخلاء، وهو جمع من النوادر والقطع المتنوعة لم يبلغ بعد درجة التشاكل، مذهب النقد الساخر للطباع (il castigat ridendo mores)[١٩] كما أدخل [مبدأ] التفكير والبحث في «الأدب الوعظي» (adab parénèse) بما كتبه من مقالات في بعض العيوب والمقابح من قبيل الحسد والكذب والكبر وهي أمور نقلت [الأدب] من مجال الأخلاق إلى علم النفس.

ولئن كان تحليله لملامح الشخصيات على درجة عالية من الدقة فإنه ما من «نموذج»[٢٠] وقع استخلاصه بعد، وإن كان في رسالة القيان ما يكشف أن الجاحظ كان قادرا على تجاوز الملاحظة الآنية ليرتقي إلى درجة التأليف. ولن يبتكر «نموذج» إلا في القرن التالي مع حكاية أبي المطهر الأزدي– التي ستكون مدينة للجاحظ في أمور كثيرة– ومع مقامات الهمذاني. وسيظل هذان الكاتبان –ولا سيما الأول– يضعان نصب عيونهما التكوين الأخلاقي للجمهور (المتلقي) بينما سترتقي آثارهما بنوع «الأدب» –لفترة وجيزة جدًا، للأسف– إلى مصاف الكتابة الأدبية الفنية (littéraire) الأصفى صفاء والأشد تجردا (désintéressée).

وقد نقل الجاحظ أيضا إلى «الأدب» معارف لم يكن للمرء أن يتوقع وجودها فيه لا سيما الجغرافيا التي هي أقرب ما تكون في كتاباته إلى الإثنولوجيا والجغرافيا البشرية منها إلى وصف المسالك عند الجغرافيين التقليديين. وشدت انتباهه خاصة الروابط بين الإنسان ومحيطه، والبنية الاجتماعية، والسمات الفيزيائية والأخلاقية لسكان الحواضر الكبرى، وطباع الشعوب...إلخ. وبعيدا عن الاكتفاء بدار الإسلام، امتد به الفضول إلى شعوب قصية كالهند مثلا. وقد سنحت لي منذ سنوات فرصة في دلهي للقيام بمداخلة حول الهند والهنود من منظور الجاحظ. ويجدر أن أقول هنا إن الحضور قد عجبوا لدقة تسجيلاته. والحق أنني كنت قد أرهقت نفسي كثيرا في تلقط هذه التسجيلات من كل آثاره. ويبقى أفق الجاحظ مع ذلك محدودا لأنه لم يسافر قطّ ولذلك لم يتمكن من تحصيل ملاحظات شخصية بينما أبى على نفسه الوثوق في أخبار البحريين الذين عدّهم رؤوس الكذب[٢١]. إن رؤية العالم عنده، في مجملها، جزئية. فالأرض عنده يسكنها صنفان من الشعوب : شعوب متوحشة (من بينها أجدادنا نحن [الغربيين]) وأمم متحضرة يرى في وثنيتها أمرا مفارقا (غير عادي)؛ ويحصي من هذه الأمم أربعا : العرب والفرس والهند واليونان. ولا يصح أن نتشدد معه لجهله بأمر الرومان بما أن ابن حزم في القرن الخامس هـ / الحادي عشر م. لن يعرف عن وثنيتهم شيئا وذلك في زمن لم يكن الغرب فيه في المقابل يعرف اليونان أدنى المعرفة.

سأتجنب طبعا تصنيف الجاحظ بين الجغرافيين رغم أن تأثيره في الجغرافيا كان تأثيرا مباشرا. وقد تبين أندريه ميكال عن حقٍ وهو يقارن بين نسختي [كتاب المسالك والممالك لـ[ابن خرداذبة [ت ٣٠٠هـ/٩١٢م] أن النسخة الثانية منهما تتنازل عن أمور كثيرة لصالح «الأدب» وتستشهد بصورة تكاد حرفية بالجاحظ الذي لم تمر عن وفاته إلا سنوات قليلة.

ولئن لم يخلّف الجاحظ كتابا واحدا في التاريخ فقد مدح في مناسبات كثيرة هذا العلم الذي يمكّن الناس فيما هو يخبرهم عن الأمم الماضين من قياس درجة تقدم الإنسانية ويحث على استدامة كمالها.[٢٢]

> **إنه يدرج بشكل طبيعي في مؤلفاته نصيبا من الأخبار والقصص بل ويكتب النقد التاريخي في عدد من مقالاته ذات الطابع السياسي–الديني. ولكنه لا يبدو على معرفة بالمنطق التعاقبي (chronologie) أو هو على الأقل لا يظهر في كل موضع إلا بمظهر المعادي للنظام والنظامية. لنقل إذن لئن أُدخلت بعضُ المعطيات التاريخية في «الأدب» دعما لهذا الحكم من الأحكام أو ذاك فلا بد، ليُطبَّق منهج «الأدب» بذكاء في حقل التاريخ، من انتظار اليعقوبي والمسعودي، خاصة، هذا الذي كان له وللمذكور قبله الفضل في الكشف عما وراء حدود العالم الإسلامي ومحاولة ترغيب القراء في [الاطلاع على] تاريخ فرنسا. وهذان الكاتبان متشيّعان.**

لا يمكنني أن أتوسع أكثر في أمر الجاحظ الذي لا تخفى عليّ هناته ولكنه يحظى عندي بكل تسامح. لأنه لئن لم يفلح دائما في كل أعماله، ولئن لم يتوصل إلى كبح جماح نفسه، ولئن أرخى القياد لمزاج الفنان فيه، فإنه لم يجمع في شخصه ما هو دون ذلك من الخصال اللازمة لتطوير العقل البشري بشكل كان يبشر حق التبشير بالمستقبل. وقد اعترف له [الأدباء] العرب الذين بدوا عاجزين عن مجاراته ومماراته بأنه معلم العقل والأدب.[٢٣] إنه مونتاني (Montaigne) العربي الذي لعله مع ذلك قد تكلم أمام مقاعد فارغة أو فلنقل مفرغة، أفرغها ابن قتيبة، الإمام الآخر للثقافة والأدب.

فبينما كان الجاحظ قد مجد روح الفضول، وبدا منفتحا على المعارف الآتية من الخارج، مع الاحتراز من حدود هذه الآفاق ومن الخطر الذي كانت تمثله فارس، وطالب أبناء دينه بإيلاء عنايتهم بالنظر خاصة وبعدم الأخذ بشيء قبل تمحيصه، وأعطى للبحث وجهة متمكنة في الحداثة، اعتبر الفقيه ابن

قتيبة [في المقابل]، وكان يصغُر الجاحظ بأقلّ من نصف قرن، بشكل نهائيّ أن العرب هم وكلاء الحكمة، وأرباب البرهان النّاصع، وأنّ على كل ثقافة أن تدور، لذلك، في فلك ما جاءوا به أي : القرآن، واللّغة العربيّة، والشعر. ومن اليسير أن يفضي ذلك [بالعرب] إلى اعتبار أنّ كلّ المشاكل قد حُلّت وينتهي بهم إلى التخلّي عن كلّ روح بحث وإلى [الشروع في] إقامة جرد بالمعارف الواجب اكتسابها. وحتى لا أُتّهم بالانحياز سأكتفي بسرد بعض الجمل من أطروحة ميكال :»لئن نجح ابن قتيبة في الظّهور بمظهر الرّجل الجدّيّ في مواجهة هذا البهلوان الكاريكاتوريّ [المقصود هنا هو الجاحظ طبعا] الذي أسهم [هو نفسه] في إقرار هذه الصورة له، فلأنه يقابل –في واقع الأمر– قلق البحث الجاحظيّ وهيجانه (nervosité) ببناء محكم النّظام يستجيب لقلق وعيٍ إسلاميّ حيّرته أمارات الفشل الدّنيويّ الأولى ومشهد التّمزق الرّوحي. وستجد أعمال ابن قتيبة بما هي برنامج دينيّ وسياسيّ وأخلاقيّ وثقافيّ في هذه الظّروف ما يمثّل لها ويعظم من شأنها. ولا يرجع [نجاح] هذه الأعمال إلى ما للتّوسّع في المعرفة من لوازم وإكراهات كما تقرّ بذلك عادة راسخة بل يرجع على العكس من ذلك تقريبا إلى هذا البناء –والبناء مرادف الانسجام والإلزام– الذي غلّق ابن قتيبة فيه الأبواب دون الإنسان الجديد. »

الحق أنه «إنسان جديد» هو ذاك الذي سيكوّنه – ولقرون عديدة– أدب ابن قتيبة الذي سرعان ما ستثقل كاهله –رغم ذلك كلّه– رهون متخلدة (hypothèque imprescreptible) بذمة شعوره الدّينيّ المتهيّج والمشدود الوثاق مع ذلك إلى سنّة ملزمة.

إذا كان العقل البشريّ –في ما يقول فرنسوا بيكون– إن هو إلا ذاكرة وخيال وعقل، فقد كان في «أدب» الجاحظ ما يمثّله أبلغ تمثيل، وأسهبه، وأكمله بما أنه كان يستحضر الذاكرة، والعقل، ويدعو الخيال يستظهره في محكم الأسلوب. إن هذا الأدب، الذي كان يفترض في نهاية المطاف أن يشجّع في آن واحد على تلقين المعرفة، وإثراء المعارف بالبحث العقلي المتبصر، وعلى الاجتهاد من أجل تحقيق جمالية كانت قد بدأت تتبلور معالمها، سيقتصر دوره بعد ابن قتيبة على تكوين أحسن القضاة وكتاب الدواوين والسادة ؛ أي –باختصار– على تكوين المسلم الكامل دون استعانة بغير الذاكرة.

لنقل بلغة أخرى: إن أبواب الاجتهاد التي فتحها الجاحظ على مصراعيها سيعيد ابن قتيبة إغلاقها. ولن تفتح بعدها إلا في ظروف استثنائية تحت ضغط بعض العقول المتمردة على التّسوية المفروضة[٢٤]. وفي الجملة، ستظل الذاكرة هي العنصر الأساسيّ في تكوين المسلم. أما الخيال فسيكفّ عن الظهور –في ما عدا النّصوص الصّوفية– إلا في ما اقتصر من النّصوص على المبحث الشّكلي الخالص. وهناك أيضا سيفسح هذا الجهد المجال سريعا للجمود. ولن تعود كنوز العقل مخصوصة إلا بنخبة قليل عديدها من المفكّرين المحظوظين الذين لن يكونوا بأكملهم من خلّص المسلمين.

هوامش :

١ – أصل الدّراسة : ([تاريخ] الأدب العربي من البدايات إلى عصر الخلافة الأموية)

Charles Pellat, Variations sur le thème de l>adab, in : Etudes sur l>histoire socio-culturelle de l>Islam (VIIè-Xvè s.), VARIORUM REPRINTS, .London, 1976

NALLINO (Carlo-Alfonso). La Littérature arabe des origines à l>époque de la 2 dynastie umayyade. Paris, G. P. Maisonneuve, 1950

والكتاب مجمع للدروس التي قدمها الأستاذ كارلو ألفونسو نلينو بالعربية في جامعة القاهرة من سنة ١٩١٠ إلى ١٩١١. وقد ترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية المستشرق الفرنسي شارل بلا نفسه باعتماد النسخة الإيطالية التي نشرها ماريو نالينو (Mario Nallino).

٣ – في القرآن : (قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تَأْكُلُونَ) يوسف–٤٧

(وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُم مِّثْلَ يَوْمِ الْأَحْزَابِ. مِثْلَ دَأْبِ قَوْمِ نوحٍ وعَادٍ وثَمود والَّذِينَ مِن بَعْدِهِمْ وما اللهُ يُرِيد ظُلْماً لِّلْعِبَادِ) غَافر ٣٠–٣١. (المترجم).

٤ – والحديث المقصود هو المعروف بحديث قيام اللّيل : عَنْ أَبِي أُمَامَةَ رَضِيَ اللهُ تعالى عنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللهِ صلى اللهُ عليه وسلم عَلَيْكُمْ بِقِيَامِ اللَّيْلِ فَإِنَّهُ دَأْبُ الصَّالِحِينَ قَبْلَكُمْ، وَإِنَّ قِيَامَ اللَّيْلِ قُرْبَةٌ إِلَى اللهِ، وَمَنْهَاةٌ عَنِ الْإِثْمِ، وَتَكْفِيرٌ لِلسَّيِّئَاتِ، وَمَطْرَدَةٌ لِلدَّاءِ عَنِ الْجَسَدِ

أخرجه الترمذي والحاكم والبيهقي في الشُّعَب (المترجم).

٥ – يعني شارل بلا خاصة الحديث النبوي المعروف «أدبني ربي فأحسن تأديبي». (المترجم).

٦ – vade-mecum، أو «ما يحمله المرء معه» في حلّه وترحاله –وتلك صفة الكتاب أصالة– تعني في أصلها اللاتيني الأول : «تعال معي»، وهي في الاصطلاح : الدّليل، والكتاب المدرسي، والصحيفة التي يحملها المرء معه للعودة إليها أنّى شاء واستفتائها في أمر من الأمور.

٧ – رسائل الجاحظ، تح. عبد السلام محمد هارون، ط. جار الجيل – بيروت، د. ت (١٩٧٩ ؟) ج. ٣، ص. ٣٤ (المترجم).

٨ – للاطّلاع، انظر : ابن قتيبة، كتاب المعارف، تح. ثروت عكاشة، ط. ٤، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، د. ت. (المترجم).

٩ – القاضي المقصود هو الذي تحدث عنه الجاحظ في قصة بديعة من القصص التي تؤثث كتاب الحيوان:

«كان لنا بالبصرة قاض يقال له عبدُ اللهِ بنُ سوَّار، لم يرَ النَّاسُ حاكماً قطُّ ولا زميتاً ولا ركيناً، ولا وقوراً حليماً، ضبط من نفسه، وملكٍ من حركته مثل الذي ضبط وملك، كان يصلي الغداة في منزله، وهو قريبٌ الدار من مسجده، فيأتي مجلسه فيحتبي ولا يتكئ، فلا يزال منتصباً ولا يتحرك له عضوٌ، ولا يلتفت، ولا يحل حبوته، ولا يحول رجلاً عن رجل، ولا يعتمد على أحد شقيه، حتى كأنه بناءٌ مبنيٌ، أو صخرة منصوبة...» (المترجم).

انظر: كـ. الحيوان، تح. عبد السلام هارون، ج. ٣، ص. ٣٤٣–٣٤٥. (المترجم).

١٠ – الحكم مأخوذ –دون الإشارة إلى ذلك– من قول للجاحظ جاء فيه : «. . فالحلم هو الاسم الجامع لكل فضل وهو سلطان العقل القامع للهوى»الجاحظ، كتاب كتمان السر وحفظ اللسان، الرسائل، تح عبد السلام هارون، ط. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٦٤، ج. ١، ص. ١٤٢(المترجم).

١١ – النص كاملا –وهو مهم– «...ثم الناشيء فيهم [ويعني الكتاب] إذا وطئ مقعد الرياسة، وتورك مشورة الخلافة، وحجزت السلّة دونه، وصارت الدواة أمامه، وحفظ من الكلام فتيقه، ومن العلم ملحه، وروى لبزرجمهر أمثاله، ولأردشير عهده، ولعبد الحميد رسائله، ولابن المقفع أدبه، وصير كتاب مزدك معدن علمه، ودفتر كليلة ودمنة كنز حكمته ظنّ أنه الفاروق الأكبر في التدبير، وابن عباس في العلم بالتأويل، ومعاذ بن جبل في العلم بالحلال والحرام، وعلي بن أبي طالب في الجرأة على القضاء والأحكام، وأبو الهذيل العلاف في الجزء والطفرة، وإبراهيم بن سيار النظام في المكامنات والمجانسات، وحسين النجار في العبارات والقول بالإثبات، والأصمعي وأبو عبيدة في معرفة اللغات والعلم بالأنساب. فيكون أول بدوه الطعن على القرآن في تأليفه، والقضاء عليه بتناقضه. ثم يظهر ظرفه بتكذيب الأخبار، وتهجين من نقل الآثار. فإن استرجح أحد عنده أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم فتل عند ذكرهم شدقه، ولوى

عند محاسنه كشحه. وإن ذُكر عنده شُريح جرَّحه، وإن نُعت له الحسن استثقله، وإن وُصف له الشعبي استحمقه، وإن قيل له ابن جبير استجهله، وإن قدم عنده النخعي استصغره...». الجاحظ، ذم أخلاق الكتاب، الرسائل تح. عبد السلام هارون، ج. ٢، ص. ١٩١-١٩٢ (المترجم).

١٢ – انظر: سهل بن هارون، كتاب النمر والثعلب، حققه وقدّم له وترجمه إلى الفرنسية عبد القادر المهيري، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٧٣. (المترجم).

١٣ – المثل الأصلي كاملا هو:

(Graecia capta ferum victorem cepit, et artes intulit agresti Latio. (Horace

ويعني: «غزت اليونان قاهرها وحملت الفنون إلى أعماق الريف اللاتيني». وهو مثل مأثور عن هوراس تصرف شارل بلا في أطرافه معتبرا أن ما صنعه الفرس بالعرب –ثقافيا– من جنس ما صنع الإغريق باللاتينية. (المترجم)

١٤ – FAHD (Toufic). Le «Livre des Songes» d>Artémidore d>Ephèse, traduit du grec en arabe par Hunayn b. Ishaq (m. en 260/873), édition critique avec introduction par Toufic Fahd.

.Damas, 1964, in-8°, XXVII (en français) + 444 pages (en arabe), 3 planches (المترجم)

١٥ – « faire un choix, opérer un dosage et inculquer une méthode de travail »

١٦ – هذا مايسميه الجاحظ بـ«العيان» ولطالما احتفل به في كتبه. (المترجم)

١٧ – نحسب أن هذه الملاحظة في غير محلها تماما؛ أو هي (déplacé) كما يقول الفرنسيون أنفسهم وقد انحرف فيها عن طريق الحق والموضوعية العلمية ومال مع الهوى والعصبية. وأفضل ما يرد به على أمثالها ما قاله في المناظرة المشهورة أبو سعيد السيرافي ردا على متى بن يونس حيث يقول في اليونان:

«...ولكنهم من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة والبحث عن ظاهر هذا العالم وباطنه، وعن كل ما يتصل به وينفصل عنه، وبفضل عنايتهم ظهر ما ظهر وانتشر ما انتشر وفشا ما فشا ونشأ ما نشأ من أنواع العلم وأصناف الصنائع، ولم نجد هذا لغيرهم».

قال أبو سعيد: أخطأت وتعصبت وملت مع الهوى، فإن علم العالم مبثوث في العالم بين جميع من في العالم، ولهذا قال القائل:

«العلم في العالم مبثوث ونحوه العاقل محثوث»

وكذلك الصناعات مفضوضة على جميع من على جدد الأرض؛ ولهذا غلب علم في مكان دون علم، وكثرت صناعة في بقعة دون صناعة؛ وهذا واضح والزيادة عليه مشغلة؛ ومع هذا فإنما كان يصح قولك وتسلم دعواك لو كانت يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالبة، والفطنة الظاهرة، والبنية المخالفة، وأنهم لو أرادوا أن يخطئوا لما قدروا، ولو قصدوا أن يكذبوا ما استطاعوا وأن السكينة نزلت عليهم، والحق تكفل بهم، والخطأ تبرأ منهم؛ والفضائل لصقت بأصولهم وفروعهم، والرذائل بعدت من جواهرهم وعروقهم؛ وهذا جهل ممن يظنه بهم، وعناد ممن يدعيه لهم؛ بل كانوا كغيرهم من الأمم يصيبون في أشياء ويخطئون في أشياء، ويعلمون أشياء ويجهلون أشياء، ويصدقون في أمور ويكذبون في أمور، ويحسنون في أحوال ويسيئون في أحوال (...)

أبو حيان التوحيدي –الإمتاع والمؤانسة – الليلة الثامنة. (المترجم)

ونحسب أن كلام بلا المذكور تعليق على كلام الجاحظ في الجزء الثالث من كتاب الحيوان وجاء فيه: «وقل معنى سمعناه في باب معرفة الحيوان من الفلاسفة، وقرأناه في كتب الأطباء والمتكلمين – إلا ونحن قد وجدناه أو قريبا منه في أشعار العرب والأعراب، وفي معرفة أهل لغتنا وملتنا، ولولا أن يطول الكتاب لذكرت ذلك أجمع، وعلى أني قد تركت تفسير أشعار كثيرة، وشواهد عديدة مما لا يعرفه إلا الراوية النحرير؛ من خوف التطويل». (الحيوان، ٣/ ٢٦٨)

والجاحظ أعلم بما يقول من شارل بلا ومنا. أليس هو الذي كتب الحيوان واستند فيه إلى معارف الأعراب وآدابهم حتى غدا كتابا «عربيا أعرابيا» على حد تعبير الجاحظ نفسه، لكثرة ما أثثه من نصوص أعرابية ؟!!

أليس هو القائل في حيوانه مبرهنا على معرفة الأعراب بعالمهم الذي يجيون فيه وملحا على أن معارفهم تلك ليست من جنس المعرفة العلمية المؤسسية وإنما هي من الضرب العملي ؟:

«...وإنما أعتمد في مثل هذا على ما عند الأعراب، وإن كانوا لم يعرفوا شكل ما احتيج إليه منها من جهة العناية والفلاية، ولا من جهة التذاكر والتكسب، ولكن هذه الأجناس الكثيرة، ما كان منها سبعاً أو بهيمة أو مشترك الخلق، فإنما هي مبثوثة في بلاد الوحش: من صحراء، أو وادٍ، أو غائط، أو غيضة، أو رملة، أو رأس جبل، وهي في منازلهم ومناشيء هم، فقد نزلوا كما ترى بينها، وأقاموا معها، وهم أيضاً من بين الناس وحش، أو أشباه الوحش.

وربما؛ بل كثيرا ما يبتلون بإلناب والمخلب، وباللدغ واللسع، والعضّ والأكل، فخرجت بهم الحاجة إلى تعرف حال الجاني والجارح والقاتل، وحال المجني عليه والمجروح والمقتول، وكيف الطلب والهرب، وكيف الداء والدواء، لطول الحاجة، ولطول وقوع البصر، مع ما يتوارثون من المعرفة بالداء والدواء، ومن هذه الجهة عرفوا الآثار في الأرض والرمل، وعرفوا الأنواء ونجوم الاهتداء، لأن كل من كان بالصحاصح الأماليس – حيث لا أمارة ولا هادي، مع حاجته إلى بعد الشقة – مضطر إلى التماس ما ينجيه ويؤديه.

ولحاجته إلى الغيث، وفراره من الجدب، وضنه بالحياة، اضطرته الحاجة إلى تعرف شأن الغيث.

ولأنه في كل حال يرى السماء، وما يجري فيها من كوكب، ويرى التعاقب بينها، والنجوم الثوابت فيها، وما يسير منها مجتمعا وما يسير منها فاردا، وما يكون منها راجعا ومستقيما.

وسئلت أعرابية فقيل لها: أتعرفين النجوم؟ قالت: سبحان الله أما أعرف أشباحاً وقوفا علي كل ليلة.

وقال اليقطري: وصف أعرابي لبعض أهل الحاضرة نجوم الأنواء، ونجوم الاهتداء، ونجوم ساعات الليل والسعود والنحوس، فقال قائل لشيخ عبادي كان حاضرا: أما ترى هذا الأعرابي يعرف من النجوم ما لا نعرف قال: ويل أمك، من لا يعرف أجذاع بيته؟ قال: وقلت لشيخ من الأعراب قد خرف، وكان من دهاتهم: إني لا أراك عارفا بالنجوم قال: أما إنها لو كانت أكثر لكنت بشأنها أبصر، ولو كانت أقل لكنت لها أذكر.

وأكثر سبب ذلك كله – بعد فرط الحاجة، وطول المدارسة – دقة الأذهان، وجودة الحفظ، ولذلك قال مجنون من الأعراب – لما قال له أبو الأصبغ بن ربعي: أما تعرف النجوم؟ قال: وما لي أعرف من لا يعرفني؟ فلو كان لهذا الأعرابي المجنون مثل عقول أصحابه، لعرف مثل ما عرفوا... ». (حيوان/ ج٦. ص. ٢٩-٣١)

وهذا الكلام الذي نقلنا لا فخر فيه ولا مزايدة ولا عصبية، ولا «ادعاء» وهي على خلاف ذلك من أنصع الصفحات التي بلغ فيها التفكير العلمي الجاحظي منتهاه منهجا وفكرا ومصطلحا. ألا تراه قد أجمل وصف طبيعة العلم العربي القديم ؟ (علم تجريبي في منطلقه، عملي في منتهاه) أولا تراه قد بين دور التربة وعامل المكان فيه ؟؟ ألا ترى أنه قد انطلق من النصوص في حكمه ؟ وراعى هموم الذات (sujet) في آرائه؟؟ إلخ

ولسنا ندري مرة أخرى ماذا دهي بلا حتى يذهب هذا المذهب ؟ وهل كان سيذكر الادعاء لو جاء الجاحظ بعكس ما جاء به ؟

١٨ – ملاحظة بلا هذه لئن كانت صحيحة في ما يتعلق بنص الجاحظ قابلة للنقاش ما عممناها. فكلمة «خلق» وما حف بها لم تكن حكرا على الإلهي في كلام العرب. حسبنا أن نذكر هنا أن مدار هذا الدال على الإنشاء والصناعة والوضع والتقدير وهذه أمور كما تتصل بالإلهي –لنقل على وجه الحقيقة– تتصل بالبشري –وإن بالمعنى المجازي. جدير بالملاحظة أيضا أن كل ما في هذا الأصل اللغوي (خ، ل، ق) من معان إنما يقربه من الحقل الأدبي ويغرسه فيه. أ فليس الأدب –منظومه ومنثوره– إلا خلقا وصناعة وتدبيرا ووضعا...؟

انظر في هذا لسان العرب مثلا

والخلق: التقدير؛ وخلق الأديم يَخْلُقه خَلْقاً: قدّره لما يريد قبل القطع وقاسه ليقطع منه مزادة أو قربة أو خفا؛ قال زهير يمدح رجلا:

ولأنت تفري ما خلقت، وبعض القوم يخلق، ثم لا يفري

يقول: أنت إذا قدرت أمرا قطعته وأمضيته وغيرك يقدر ما لا يقطعه لأنه ليس بماضي العزم، وأنت مضاء على ما عزمت عليه؛ وقال الكميت:

أرادوا أن تزايل خالقاتُ أديمهم، يقسن ويفترينا

يصف ابني نزار من معد، وهما ربيعة ومضر، أراد أن نسبهم وأديمهم واحد، فإذا أراد خالقات الأديم التفريق بين نسبهم تبين لهن أنه أديم واحد لا يجوز خلقه للقطع، وضرب النساء الخالقات مثلا للنسابين الذين أرادوا التفريق بين ابني نزار، ويقال: زايلت بين الشيئين وزيلت إذا فرقت. وفي حديث أخت أمية بن أبي الصلت قالت: فدخل علي وأنا أخلق أديما أي أقدره لأقطعه.

وقال الحجاج: ما خلقت إلا فريت، ولا وعدت إلا وفيت. والخليقة: الحفيرة المخلوقة في الأرض، وقيل: هي الأرض، وقيل: هي البئر التي لا ماء فيها، وقيل: هي النقرة في الجبل يستنقع فيها الماء، وقيل: الخليقة البئر ساعة تحفر. ابن الأعرابي: الخلق الآبار الحديثات الحفر. قال أبو منصور: رأيت بذروة الصمان

قلاتاً تُمْسك ماءَ السماء في صَفاة خَلَقها اللهُ فيها تسميها العرب خَلائقَ، الواحدة خَليقةٌ، ورأيتِ بالخلْصاء منْ جبال الدهْناء دحلاناً خلقها اللهُ في بطون الأرْض أفواهها ضيقةٌ، فإذا دخلها الداخل وجدها تضيق مرة وتتسع أخرى، ثم يفضي الممر فيها إلى قرار للماء واسع لا يوقف على أقصاه، والعرب إذا تربعوا الدهْناء ولم يقع ربيع بالأرض يملأ الغدران استقوا لخيلهم وشفاههم من هذه الدحلان.

والخَلْق: الكذب. وخلَق الكذبَ والإفْكَ يخلُقه وتخَلَّقه واخْتَلَقَه وافْتراه: ابتدَعه؛ ومنه قوله تعالى: وتخْلقون إفكاً. ويقال: هذه قصيدة مخلوقة أي منْحولة إلى غير قائلها؛ ومنه قوله تعالى: إنْ هذا إلا خَلْقُ الأوّلين، فمعناه كَذِبُ الأوّلين، وخُلُق الأوّلين قيل: شيمةُ الأوّلين، وقيل: عادةُ الأوّلين؛ ومن قرأ خَلُق الأوّلين فمعناه افتراء الأوّلين؛ قال الفراء: من قرأ خَلْقُ الأوّلين أراد اختلاقهم وكذبهم، ومن قرأ خُلُق الأوّلين، وهو أحب إليّ، الفراء: أراد عادة الأوّلين؛ قال: والعرب تقول حدثنا فلان بأحاديث الخُلُق، وهي الخرافات من الأحاديث المفْتعلة؛ وكذلك قوله: إنْ هذا إلا اختلاق؛ وقيل في قوله تعالى إنْ هذا إلا اختلاق أي تخرص. وفي حديث أبي طالب: إنْ هذا إلا اختلاق أي كذب، وهو افْتَعال من الخلْق والإبداع كأن الكاذب تخلّق قوله، وأصل الخلق التقدير قبل القطع.

الليث : رجل خالِق أي صانع، وهن الخالقات للنساء. (المترجم).

١٩ – أصل هذه القولة المشهورة قصة متوارثة جاء فيها :

مر على بعض الممثلين الكوميديين الإيطاليين (arlequin)، زمن ظل فيه يشتهي أن يكتب له الشاعر –سانتوي (Santeuil)– كلمة يعلقها على ستائر مسرحه. ولكن للشاعر ساعات يحضر فيها الإلهام أو يغيب. وقد غاب هذه المرة وطال غيابه. حتى نفد صبر الممثل فتنكر في بعض أزيائه المسرحية وحمل سيفا من الخشب وأخذ يطوف بحجرة الشاعر يشاكسه ويعابثه مؤديا في كل مرة دورا جديدا. فاحتال له الشاعر وانقض عليه فجأة وأخذ بتلابيبه يسأله : من أنت ؟ فأجاب الآخر: «أنا شاعر المسرح الإيطالي !». فرد الأول –وقد عرف صاحبه من أدواره : «ومن أنا إذن ؟ لعلني بهلوان سان–فيكتور» !

بكلامه هذا رد الشاعر على سخف الممثل وحماقاته بالسخرية والتهكّم فكال له بالمكيال نفسه.

وانتهي هذا المشهد بالرجلين يتعانقان. وكان ذلك مناسبة ظفر الممثل فيها بمبتغاه ونال ما طلبه من الشاعر وكان جملة تعلق اليوم على بعض المسارح : Castigat ridendo mores .

أي تصلح الكوميديا الأخلاق بالضحك. وهذا ما نسميه نحن اليوم أحيانا بالنقد الساخر أو السخرية. (المترجم)

٢٠ – لسنا ندري على وجه الدقّة ما يعنيه بلاّ بـ «النّموذج» (type) :

١. فإن كان المقصود النوع الأدبي. فكلام بلاّ غير رقيق ولا صحيح لأنّ الجاحظ ما كتب من كتابٍ في باب الأخلاق خالصا مخلصا. فكلّ ما كتبه إنما كان مسكونا بهاجس فنّي أدبي. وكلّ ما جاء به –وهذا هو المهم– إنما أجراه في أجناس أدبية ونزله في قوالب نوعية متميزة يعضها معروف –وقد درست نماذج منه– كالنادرة – والبخلاء عينة منها متميزة– وبعضها مجهول مغمور لم يدرس إلى اليوم كنوع المفاخرة والمناظرة والمحاسن والمساوي... وهي أنواع لم تخرج بعد عما يسميه تودوروف بالأنواع النظرية (genres théoriques) لتدخل إلى جمهرة الأنواع التاريخية (genres historiques) ولم تنعتق لذلك من إسار واقعها الذي تحفّه المفارقات –أفلا ترى أن هذه الأنواع موجودة معدومة في الآن نفسه أو قل هي موجودة بمعنى معدومة ؟! حالها اليوم كحال المأساة قبل أرسطو أو أسوء من ذلك ؟

ومع ذلك فقد كتبت دراسة حول أدب المحاسن والمساوي عنوانها :

Un genre littéraire arabe : al-Mahâsin wa-l-masâwî, Ed. maisonneuve et larose, Paris, 1977.

وهي أطروحة دكتوراه لإبراهيم جرياس. وعلى أهميتها وما يبشر به عنوانها من عناية بقضايا النوع، فإنها تظل –إجمالا– دراسة سطحية مدرسية يغلب عليها المنزع التأريخي التبسيطي ولا شيء فيها مما يتصل بهذا الذي أسماه «نوعا أدبيا عربيا» إذ لا ذكر فيها لما يعنيه بالنوع ولا بخصائصه وعناصر خطابه ولا بمكوناته الإنشائية...

زد على ذلك كله، ولنبق في حدود هذا الذي أسماه شارل بلا «نموذجا»، أن «نموذج» الأدب نفسه وما يقوم عليه خطابه من فنيات وطرائق في الكتابة لم يدرس بعد... ولذلك لا نعرف إن كان هذا «الأدب» نوعا أدبيا أو أسلوبا فنيا أو فلسفة من فلسفات الكتابة أو منهجا أو غير ذلك... فكلّ ما نعرفه لا يتعدى ما قاله الجاحظ عن صفة في صفاته وأنه «الأخذ من كل شيء بطرف»!

أمر آخر مهمّ، أن النماذج الذي عرضها بلا والأمثلة التي ضربها إنما اتكل أصحابها فيها على الجاحظ وأدبه. عد في ذلك إلى مقدمة الرسالة البغدادية لأبي المطهر الأزدي ومتنها وستجدك أمام كتاب مدين في كلّ شاردة فيه وواردة إلى مفهوم الحكاية عند أبي عثمان –فكأنها إخراج فنّي لهذا المفهوم– وإلى نوع المفاخرة والمنافرة ونوع المحاسن والمساوي... إلخ ولا يختلف الأمر كبير اختلاف مع الهمذاني في مقاماته... ولا تنس أن الهمذاني واحد من جواحظ زمانهم. وله من المقامات : المقامة الجاحظية... وهي ليست المقامة الجاحظية الوحيدة فيها. فكلّ لمقاماته جاحظية لو تتأمّل.

٢. هذا إن كان مقصد بلاّ بالنموذج : النوع الأدبي. أما إن كان مقصده «نماذج الشخصيات» فالأمر أبعد في الخطإ من الأول. لأن الجاحظ لم يكتف بالإجادة في صناعة الشخصيات وإبداعها كأحسن ما يكون في أدبه. . بل تعدى ذلك إلى التنظير لصناعة الشخصيات (عد في ذلك على سبيل المثال إلى مقدمة البخلاء وإلى ك. البيان والحيوان...) بل لم يكفه ذلك حتى ذهب إلى وضع جداول تصنف فئات الناس ونماذجهم وطبقاتهم ويبحث لكل نموذج منها عن أوجه «نمطيته» حالية كانت أم مقالية أم فعالية. وقد ترك لنا من ذلك في كتبه خزائن أثثها بما تعدى من الخصائص المظهر المرئي للشخصيات إلى مخبرها الخفي فرصد للناس أضربا من «النسك» متباينة وعينات من «الأماني» مختلفة وأصنافا من الحيل والمكائد والاحتجاجات متنوعة وأنماطا من الكلام واللهجات والبلاغات بل والرطانات ...إلخ وعينات ذلك لا تحصى ولا تنس أن الجاحظ صاحب نظرية في الطباع لا ولا تنس أن مفهوم الحكاية عنده إنما يتأسس على مفهوم النموذج النمطي...ولم يفهمه حق الفهم رجل كما فهمه أبو المطهر الأزدي وهو تلميذه.

لسنا ندري بعد هذا الذي ذكرناه لك من أين جاء بلاّ بهذه الملاحظات وهو الذي عودنا بإسرافه وتزيده في ادعاء معرفة أغوار الجاحظ وأطواره حتى كأنه هو الذي خلقه وكأنه الوريث الشرعي لكتبه أو الوصي وكأنه العارف الفرد الأوحد بأدبه (وفي هذه الدراسة بعض من ذاك الادعاء).

على كل حال لنا إن شاء الله إلى هذا الموضوع عودة في غير هذه الصفحات. (المترجم).

٢١ – قال الجاحظ معللا عزوفه عن تخصيص «باب مجرد» في كتابه –الحيوان– «لما يسكن الملح والعذوبة، والأنهار والأدوية، والمناقع والمياه الجارية، من السمك وممّا يخالف السمك مما يعيش مع السمك» : «لأني لم أجد في أكثره شعراً يجمع الشاهد ويوثق منه بحسن الوصف، وينشط بما فيه من غير ذلك للقراءة، ولم يكن الشاهد عليه إلاّ أخبار البحريين، وهم قوم لا يعدون القول في باب الفعل، وكلما كان الخبر أغرب كانوا به أشد عجبا، مع عبارة غثة، ومخارج سمجة ... «الجاحظ، الحيوان، ج. ٦، ص١٦».

وهذا الكلام مما يمكن الاستدلال به على قيمة الأدبي، الجمالي، البياني في كتبه. فإنه كما ترى لا يقبل من النصوص ما استوفى الشرط المعرفي، العلمي المجرد. إذ لابدّ للمعرفي أيضا من مقدار جمالي ما. (المترجم)

٢٢ –واضرب في هذا الباب مثلا مقولته الشهيرة : «وينبغي أن يكون سبيلنا لمن بعدنا، كسبيل من كان قبلنا فينا، على أنا وقد وجدنا من العبرة أكثر مما وجدوا، كما أن من بعدنا يجد من العبرة أكثر مما وجدنا» –الحيوان (المترجم)

٢٣ – هذا الحكم من أشهر ما قيل في الجاحظ وأدبه وقد نقله ياقوت الحموي في الإرشاد. وقد غدا لشهرته كالمثل السائر فقد جاء في معجم ياقوت مصحوبا بقصة كتلك القصص التي اعتاد العرب على قراءتها في كتب الأمثال. وهذه الجملة نفسها سيجعل منها شفيق جبري عنوان كتابه : الجاحظ معلم العقل والأدب.

أما عن القصة المعنية : «وحدث أبو القاسم السيرافي قال : حضرنا مجلس الأستاذ الرئيس أبي الفضل [بن العميد، وهو من «جواحظ زمانهم»] فقصر رجل بالجاحظ وأزرى عليه وحلم الأستاذ عنه. فلما خرج قلت له : سكت أيها الأستاذ عن هذا الجاهل في قوله الذي قال مع عادتك بالرد على أمثاله. فقال: لم أجد في مقابلته أبلغ من تركه على جهله، ولو واقفته وبينت له النظر في كتبه، صار إنساناً. يا أبا القاسم كتب الجاحظ تعلم العقل أولاً والأدب ثانيا.

عن ياقوت الحموي – معجم الأدباء. (المترجم)

٢٤ – لعلّ المقصود بالتسوية هنا هو ذلك الحرص على تقدير الفروق بين المستويات الثلاثة : الذاكرة (النقل)، العقل، الخيال والإلحاح على ضرورة توازنها. (المترجم).

من أعمال الفنان جيم زوكار – أمريكا

فاطمة الشيدية

القصيدة نزهتي الكونية في بحيرة من الموسيقى

(نحن محكومون بالأمل) ، وبالحب أيضا

حوار : عبد الرزاق الربيعي

كاتب من العراق يقيم في عُمان

تؤمن الدكتورة فاطمة الشيدية أن الكتابة مشروع أخير للحياة والحلم و شرفتها الداخلية، التي تهرب إليها كلما تصاعد الحزن في أوردتها ، لتغرق في بحيرة من الموسيقى، أو في فنجان قهوة لتنعم بالسلام هربا من حنين المرايا للدم والحزن ،و ثمرة التأمل في الكون والوجود والكائنات، ثم الدافع للوصول به –الشاعر – للحزن لإدراكه لحالة من اللاجدوى !

الأماكن الأولى تمنعنا من الأمكنة الأخرى، وتجبرنا على المكوث في دروبها الفردوسية وماهي كذلك!

بهذه اللغة الشعرية تتحاور مع الأشياء وتفسر العالم المحيط محاولة أن تعيش تفاصيل حياتها كنحلة تتنقل بين أزهار الكلمات ، متنقلة بين عدة أعمال وظيفية :مكتبها في وزارة التربية والتعليم ، عضويتها هيئة تدريس الجامعة العربية الكندية المفتوحة وهيئة تحرير مجلة شعريات (ليبيا) وأنشطتها المتعددة في النادي الثقافي والجمعية العمانية للكتاب والأدباء العمانيين، وهذا لن يشغلها عن مواصلة اشتغالاتها الكتابية في الشعر والنثر والسرد والنقد ، وفاطمة من أكثر الشاعرات العمانيات تواجدا في المشهد الثقافي العماني ،صدر لها) هذا الموت أكثر اخضرارا –دار الرؤيا– مسقط / ١٩٩٧، و(خلاخيل الزرقة) دار المدى – دمشق/ ٢٠٠٤

ورواية (حفلة الموت)، دار الانتشار العربي ٢٠٠٧ و(مراود الحلكة)– منشورات وزارة التراث والثقافة – مسقط / ٢٠٠ ولها عدة كتب مخطوطة قيد الطباعة منها كتابها (أسلوبية النص) الذي هو أطروحة الدكتوراه في اللسانيات النصية والأسلوبية في اللسانيات التي حصلت عليها من جامعة اليرموك في هذا الحوار حاولنا الاقتراب من عالمها الشعري ومشروعها في الكتابة والنقد .

❁ يرتفع في نصوصك صوت الفجيعة، ولو بشكل خفي وهامس، هل الكتابة تعبير عن مكنونات اللاشعور الذي تختزن به مخاوف الإنسان من الموت والأمراض وهو يسبح في بحر الوجود المتلاطم ؟

صوت الشعر هو صوت الداخل، وهو ذلك الصوت المشتغل على الواعي واللاواعي من الذات، لذا نجده يسرف في البوح في ثنايا النص، والفجيعة الوجودية التي يختصرها ذلك الصوت؛ هي ثمرة التأمل في الكون والوجود والكائنات، التأمل الذي هو دور الشاعر وربما قيمته، ثم الدافع للوصول به للحزن لإدراكه لحالة من اللاجدوى. وهي ثمرة توصّل إليها الشعراء والفلاسفة معا منذ أقدم العصور. انظر مايقول أبو العلاء أحد أكثر أصوات الفجيعة علوا وارتدادا في الصدى..

أمرٌ بدا ثم أخفَى، شأنَهُ، قدَرٌ
كالنّارِ ماتتْ، فلم يُنشَرْ لها قَبس
دُنيايَ هلْ ليَ زادٌ أستَعينُ بهِ
على الرّحيلِ، فإنّي فيكِ مُحتَبَس

❁ عشت طفولتك في بيئة مائية هل تبللت كلماتك برذاذ البحر؟

نعم عشت طفولة مائية، وللمفارقة عشت بين ملح أجاج، وعذب فرات، فبين البحر الذي كان مهد طفولتي الأولى، ورفيقِ المتبقي من الذاكرة والحلم، وبين السواقي التي دثّرت الروح بأغانيها، وأحلام العصافير على الأشجار التي نمت بمحاذاتها تدحرجت خطواتي الأولى، وربما دمعاتي الأثيرة، الأمر لم يكن خرافيا ولا أسطوري الجمال؛ بل كان في منتهى البساطة والبدائية، ولكنها الأرواح والذاكرة التي تجعل الماضي هيكلا تطوف حوله ما تبقى من العمر، لقد تبللت روحي وليس كلماتي وحسب، وأشعر الآن أنني كلمت طرقت بحر الكلمات فأنني لابد أن أحرك يدي وبأصابعي كمن يحاول أن يسبح تماما، و كلما قررت أن أكتب علي أن أستنجد بكل ذلك الماء، وبكل حلاوة وطلاوة الأشياء القديمة، عليّ أن أكتب بمداد الموج كما يقول نيتشه:

«أمحكوم علي إذن بالخربشة ؟
لذلك كلما استولت علي بجرأة دواتي
أكتب بأمواج من المداد
كيف ينساب ذلك مترعا سخيا!؟»

❁ الأماكن الأولى تحفر في الذات أخاديد عميقة ، ماذا حفرت (صحم) في ذاتك ؟

المكان هو روح شبحية تسكننا، روح تصلح أن تكون ترياقا للغربة والعزلة معا، تصبح حالة ميتافيزيقية للذات، لا تستطيع فعلا أن تحدد ما فعلت بك، الأماكن الأولى(صحم بالنسبة لي)، هي حالة الحفر الخالد التي لا تملك بعد زمن ما سوى الارتداد نحوها استجداء لروائحها، وارتعاشة عشاقها، وأصوات موتاها، وحنينها المستبد، وأحلامها وانكساراتها، والحزن غير المبرر، والعثرات الطفلية، والبراءة التي تقف دونك ودون الفهم الكارثي الذي تتمنى لو أنه لم يكن.

الأماكن الأولى تمنعنا من الأمكنة الأخرى، وتجبرنا على المكوث في دروبها الفردوسية وماهي كذلك!، ورائحتها المقدسة، وصوتها النبيذي الهش مهما

تباعدت بنا الأمكنة أو غربتنا الدروب. والعزلة التي هي فريضة محنة الكتابة والوعي، تجعلنا نعيش مكاننا الخاص وزمننا الخاص، وتجعلنا نصرخ مع إيمل سيوران.. «أنا ممنوع من الزمن. ولما كنت عاجزا عن متابعة إيقاعه فإني أتعلق بتلابيبه، أو أتأمله لكني لست فيه ألبته. كما أنه ليس فيّ. وعبثا أطمع في قليل من زمن الجميع»

۞ هل انعكس هذا على كتاباتك الشعرية والسردية؟

نعم، مازلت أسيرة الطين والبحر والرمل والإنسان المائي، ببساطة مازالت أسيرة الرائحة إذ البحر يتنفس ويلقي بفوضاه على شواطئ الحنين، والنسوة يتضوعن بالحنّاء والبخور، والساقية تمر عبر أحواض النخيل في ترف ودلال وبساطة البسيط من الأشياء. ولذا ربما أميل في كتابتي للونيّة، وللحس والجرس والموسيقى، كما أميل بعمق معمّق ومقصود لسرد التفاصيل النفسية الداخلية، وللمشهد الكلي الخارجي بشكل مجمل وعام كنص متكامل ليحظى المشهد الخارجي بصورة كليّة، والمشهد الداخلي بإسهاب نبيل.

۞ بعد ثلاث مجموعات شعرية فاجأت الوسط الثقافي العماني بروايتك «حفلة الموت» هل كتابتك للرواية إقرار بأن الزمن هو زمن الرواية؟ وكيف تنظرين لهذه المقولة ؟

لا أبدا .. كتبت الرواية لأنني شعرت أنني أرغب أن أكتب رواية، كانت الفكرة متخلّقة في رأسي وفي دفاتري منذ فترة طويلة جدا، وكان يجب أن ترى النور – لولا تخوفاتي غير المبررة– قبل مجموعتي الثالثة، وكانت كما كل مشاريعي طويلة الأمد، وقد تأتي بعد فوات الأوان بقليل..

عن المقولة أعتقد أنها صادقة إلى حد ما، ومع هذا لنكن في منطقة الوسط هذا زمن النثر، زمن الشعري والسردي منه، زمن الغائم واللادقيق من التجنيس والتوصيف والمسميات، ثقيلة هي التسميات الآن، المسرح ابتلع الفنون جميعا، وخلق حالة من الاتحاد والتسوية والصلح معها، والشعر فعل فعلته هذه منذ اسخيلوس والملاحم وتصالح مع الموسيقى والفن، الكون أصبح منثورا، والحزن والوجع والعشق والرؤية والتأمل والجمال كلها تغيرت وتلونت وانتثرت، والبحر والصحراء، واليتم والماء، وأرواحنا وأجسادنا وأحلامنا، والقصي المعتم والوردي منا؛ كلها انتثرت؛ فلم لا ننتثر!؟

۞ ولربما الاستقبال الحافل الذي تستقبل به الروايات النسويات في الخليج كرواية «بنات الرياض» مثلا هو الذي حفزك لكتابة «حفلة الموت»؟

– لا بالطبع، بل لقد أردت بإصرار أن أبتعد عن تلك المناطق المستفزة للحم البشري، المتحفز للاستثارة السهلة السريعة والمجانية، روايتي طيبة بما يكفي لتكون في خانة البسطاء والفكرة العميقة، والحنان المستنفد من قبل طاقات الشر التي لا قبل للإنسان بها، وجارحة بما يكفي لتكون نقداً صريحاً وجاداً للكثير من التصرفات الذكورية الحمقاء، ولكل الاستلاب التاريخي التهميشي للمرأة، وحادة بما يكفي لأن تكون صرخة ضد ظلم متصاعد ومتوارث لهذا الإنسان، الذي سُرقت من حتى إنسانيته على مر التاريخ بالعبودية والعنصرية والتمييز، وحنونة بما يكفي لأن تصرّح بأنه لا حياة ولا سعادة، بلا حب!

۞ ما المقولة التي حرصت على طرحها في هذه الرواية؟

– لقد حرصت على طرح عدة مقولات أهمها:

المرأة إنسان كامل وليس ناقصاً.

مجتمع لا يقدر المرأة مجتمع متخلف.

البشر متساوون في إنسانيتهم بكل الألوان والأشكال والأحجام والأعراق، وكل عنصرية، هي ظلم طارئ، وشر مستزرع.

حين ننظر للأشياء من عدة زوايا، يمكننا أن نراها بعدة أشكال

الأساطير هي قيمة المحكي والشفهي في المجتمعات، ويجب استثمارها في المكتوب كي لا تندثر.

نحن محكومون بالأمل(سعد الله ونوس)، وبالحب أيضا!

۞ ما الذي برأيك يجعل فن الرواية «متأخرا» نسبيا في الوسط الثقافي العماني عن بقية الفنون؟

في البدء لا يمكننا تعميم هذا الحكم، هناك روايات

عمانية قديمة وغنيّة وإن لم تنل حظها من الشهرة، ولم تعد متداولة بيننا. كما أن هناك روايات حققت شهرة عالية، ومن ثم فطبيعة الرواية تحتاج نضجا في الأساليب والتجربة، تحتاج أن تكتبها بعد مشوار من الكلام أو الغناء أو الصمت، مشوار من التأني والتثبت، ولذا أرى الأمر طبيعيا جدا ومبررا، بالإضافة أننا نبدأ غالبا من حيث ينتهي الآخرون، ولابد أن يكون نتاجنا الثقافي بشكل عام متوازيا نسبيا مع النسبة السكانية وعدد المثقفين، والكتاب وضمن هذه الحسابات لدينا عدد لا بأس به من الروايات والروائيين، كما أن المشهد يتسع كل يوم، والقطار يتحرك بسرعة أكبر، والعجلة تدور وتور ..فلنتأمل ولنأمل ..

هل ستواصلين هذه اللعبة؟

نعم! إنها مغرية ولذيذة جدا وتستفز شغبي الداخلي للتجريب فيها، تماما ككلمة لعبة، التي أشعر أنها ترجعني للوراء كثيرا، وتجعلني أجيب فورا بنعم وبحماس، مع أنني غير متيقنة تماما من الإجابة، لكن ما أنا واثقة منه، أنني أحب أن ألهو مع اللغة دائما كصديقة حميمة، نتقاذف الأشياء القريبة ونحن نقهقه بصوت عالي حين نتكلم عن غباء الرجل الشرقي ونظرته للمرأة، ثم ننسحب بمرح أقل لمناطق أكثر وجعا وضبابية، وثقلا موضوعيا للحديث عن التصوف وجمالياته عن محي الدين بن عربي أو الحلاج، أو عن التطور التاريخي للقصيدة العربية من امرئ القيس حتى أدونيس ومحمود درويش، مرورا بالمتنبي النبي المغرور، وحكيم المعرّة، ثم سنذهب للفلسفة للحديث عن الحرية والحقيقة والوجود عند سارتر أو هايدغر أو غيرهما مستحضرين سقراط وأفلاطون وأرسطو وابن رشد وابن سيناء والفلسفة العربية العظيمة، ساخطين على المتشدقين العرب الذين أهملوا هذه الفلسفة في ركضهم الحثيث وراء كل غربي، وهم لا يملكون حتى أبجديات الثقافة العربية التي نهل منها علماء وفلاسفة الغرب الذين بذلك بوعي وواقعية، وقد نعرج للسياسة التي لن نطيل الوقوف عندها لأنها باتت متناقضة حد عدم قدرة كائن واعي على الكلام المنطقي فيها لأنها تثبت كل يوم أنها تتفّه وتحقّر كل المفاهيم التي تصدرها وتعلي شأنها في اليوم السابق، ثم سنعرج على جماليات الحزن وضرورة الاكتئاب للمبدع عند فان جوخ الذي قطع أذنه لحبيبته، وفتنة العبث عن سلفادور دالي، وقد نصل للموسيقى حينها سيعلو النقاش بين جمالية غناء النص الفصيح عن مارسيل خليفة، أو ماجدة الرومي مثلا، وبين فاغنر أو موزارت في الموسيقى الكلاسيكية، متباهين قليلا بالمعرفة الناقصة، واستعراض المعلومات السطحية أحيانا كثيرة، وتحتد أصواتنا عند مناطق الاختلاف وتتراخي حنانا عند مناطق الاتفاق... نتكلم في كل شيء من طريقة اللبس حتى نوع ماركة المكياج، والألوان المحببة للشالات.. !!

هل رأيت هكذا أعيش وأكتب ضمن اللغة التي هي كل شيء في أي شكل كتابي، إنها الحياة.. الحياة كلها.

أصبحت مقلة شعريا، هل أكلت أنياب الرواية والدراسة الأكاديمية تفاحة قصيدة فاطمة؟

نعم أصبحت مقلة جدا شعريا، ولكن ليس لأي سبب مما ذكرت، أو لأي سبب منطقي آخر، ولكنني لم أعد أستطيع أن أكتب شعرا، كما كنت أفعل بكثرة وعشق، يبدو أنني انتثرت بما لم يعد يسعف التكثيف، بت أقرب للانديا ح في بؤَر الماء، من تجمع الضوء في قبضة القصيدة، وأميَل لعصير التفاح من قضمته المتوحشة، وأخشى إذ اقترب من الشعر أن تجرحني أنياب القصيدة، أو أجرحها، كما أخشى كثيرا وكثيرا جدا أن أكف تماما عن تجنيس كتابتي بعد وقت ليس بطويل، ولكن ما أعرفه جيدا أنني لن أكف عن الكتابة.

في أمسية لصديق رائع أحب ما يكتب من شعر كنت أعتصر داخلي، وأنا أقول: يا إلهي كيف مازال يكتب شعرا؟! ألم يتعب؟ لقد جرحني الشعر إذ ترك نصله معلقا في روحي، وبات دمي أكبر وأكثر سيلانا من نفاف القصيدة!!!

بدأت الكتابة شاعرة قصيدة نثر وواصلت هذا النهج الجمالي ، أي أن تدرجك كان ضمن منطقة حددتها بنفسك منذ البدء ، ما هي الخطوات الفنية التي قطعتها في طريق المغايرة ضمن هذا الإطار؟

أنا وريثة تقليدية للقصيدة العربية، بكل مراحلها

وطقوسها وبحورها، قراءة وكتابة، كما أحمل كل الأشياء الضدية التي قد لا تتخيل تناقضاتها داخلي اجتماعيا وإنسانيا وثقافيا، والتي جاهدت لخلعها وربما لم أفعل تماما، ولم أقرأ نصا منثورا إلا في الجامعة، ولم أقرأ نصا غربيا إلا مترجما، لكنني أيضا أحمل داخلي بذرة الاختلاف وجمالية التمرد، فحين شعرت بأن ما يشبهني ويكتبني هو قصيدة النثر، كان من واجبي أن أصرخ نعم (هذه هي!) وأن أخلص لها حتى الكفر بما سبقني منها، وأن أبدأ من حيث انتهت تماما، وهذا ما حدث، وصرت أقول أنني منها بدأت.. ولا أعرف إلى أين سأنتهي!!

في حوار سابق اعتبرت التعاطي مع الكتابة «ورطة» هل أنت نادمة على دخولك هذه الورطة؟

ورطة؟ نعم، وأي ورطة وجودية هي الكتابة؟! دافئة وقاسية، ناعمة وجارحة في ذات الآن، ولكن نادمة؟ لا، إنها ورطة حنونة جدا، وأنا أحبها، وأعشق تورطي فيها، لأننا إذ نجيء متورطين فنحن نعشق هذا التورط بعد حين، ونتلذذ بمازوشية به، وبقسوته، ونستعذب ساديته في أرواحنا، بمشارطه في قلوبنا، وصرخاته الوحشية في دمنا، ولا نرى لنا وجودا خارجه، ولا نرى أنفسنا إلا ضمن شراكه الطيبة، ومخالبه النبيلة، ومراياه الحنونة، ألا ترى كيف نحب أوطاننا وآبائنا وأمهاتنا وبيوتنا وأصدقائنا وأحبائنا، رغم أننا كثيرا ما نكون غير راضين تماما عنهم، وكثيرا ما يكونون هم وحدهم سبب أحزاننا وشقائنا الخالد.. ولكنها أقدارنا ..وهل أكثر من العشق ورطة قاسية وحنونة في ذات الوقت!

درست الأسلوبية أكاديميا هناك من يعتبر الأسلوبية داء لكل دواء من حيث يمكن دراسة أي نص دراسة أسلوبية على حساب المناهج الأخرى وأنت كباحثة ، هل ترين أن الأسلوبية كمنهج أصبحت مطية النقاد مثلما كان العرب يعتبرون بحر الرمل مطية الشعراء؟

بالطبع هذا كلام به الكثير من المغالطات العلمية الفجة، المشكلة لدينا تكمن في التعميم، وفي لا موضوعية الترجمة غالبا، وفي تذبذب المصطلح، وفي التطبيق التعسفي من قبل البعض للمناهج النقدية، وفي تعاطي من لا يملك أدوات النقد معه كيفما اتفق، مصدّرا نفسه بالمسمى العظيم (ناقد) وما ضره لو قال أنا قارئ ومتابع، وخفف على نفسه عبء المصطلح والتنظير، وتسويق المسميات، وتشويه الحقائق.

فالأسلوبية منهج علمي دقيق ويشمل عدة مباحث، وليست هي تحليل النص لغويا من ظاهره فقط – كما شاع في دراساتنا المسلوقة على عجل– إن كل ما يتناول الدرس البلاغي والنقدي والنص والتناص والكثير من المناهج النقدية والمدارس الأدبية يدخل ضمن الأسلوبية التي هي مبتكر علمي ثقافي غربي يتقاطع قليلا مع البلاغة العربية، ولكن ليس بشكل كلي ولا حتى كبير، وهي علم كبير ومتشعب، درسه أكاديميون ولغويون دراسات مستفيضة، ومازال يحظى بالكثير من الاشتغالات الأكاديمة الغربية، في حين نتعلق بحوافه فقط، وينتسب إليه كل من له أو ليس له دراية به، وهنا تكمن المشكلة!

النص الشعري فسيفساء من الجماليات والعناصر الفنية ، في نصك الشعري لأي عنصر جمالي تعطين الأولوية ؟

الشعور، والصورة، واللغة، وهكذا بهذا الترتيب أرى ممكنات وضرورات النص الشعري في خلق جمالياته، وبناء عوالمه اللينة والناعمة، والجارحة والقادرة على السكون والركون في الذاكرة الشعرية، والقبض عليها من قبل المتلقي الشعري.

كناقدة وباحثة كيف تقيمين التجربة الشعرية العمانية الحديثة؟

أعتقد (كقارئة ومتابعة، وهذا أهم بالنسبة لي) أنها بخير نوعا ما، من حيث أنها متوازنة ومتوازية، بمختلف التوجهات الشعرية والمدارس والأجيال الفنية، وربما أيضا لكونها تسير ببطء نبيل، وهدوء واعي، غير مفتعلة للضجيج والدعائية،كما تفعل الكثير من التجارب العربية الأخرى، ولكن مع هذا ينقصها الكثير أيضا! ينقصها الجدل والحراك، والتنوع والقوة في الحضور والتفاعل مع الآخر الخارجي، كي لا تبدو في سير مريض قد يؤدي بها للموت، الذي هو عكس الهدوء والاشتغال الصامت.

هل أنت راضية عن مستوى المتابعة النقدية

لهذه التجربة ؟

بصراحة لا، وخاصة مع الجيل الجديد أي من جيل التسعينيات فما بعد ، وأعتقد أن العتب مشترك على الشاعر والناقد، على الشعراء أنفسهم من حيث قلة الإنتاج، وعدم الاشتغال الحقيقي على التجربة، والسعي للنضج والوعي بالقراءات المغايرة، والتسابق الحميم مع نص الذات والآخر، والميل للصمت القاتل، هذا من ناحية، والبعد عن النشر، وتسويق الذات – الذي ليس عيبا خاصة مع وجود الانترنت– لإغراء النقاد بما يكتبون للكتابة عنه وحوله من ناحية أخرى.

وعلى النقاد من حيث بعدهم عن المتابعة والقراءة، وتتبع ما يتم إنتاجه، وميلهم للنقد المؤسسي المدعوم بالرسمية المؤسساتية والمناسباتية.

كإمرأة هل عانيت من أجل إيصال صوتك؟ أم على العكس وجدت طرق النشر للكتابات النسوية، كما يردد البعض، مفروشة بالرياحين؟

دعني أقول لك!! لقد تعبت على نفسي كثيرا، ومازلت، ولا أقدم نفسي حتى الآن إلا كحالة من الاجتهاد المعرفي والفني، ضمن محاولة لشق الطريق الوعر، ولا زلت أعتقد أن الكتابة ليس حالة ترف، وليست مهنة من لا مهنة له، بل هي صناعة تنطلق من إيمان الفرد أنه خُلق كاتبا، ولا طريق آخر له، ليسلكه ليحيا هذه المحنة الوجودية المسماة حياة، وهذا الأمر ينطبق على المرأة والرجل، ولكن في مجتمعاتنا الذكورية، اشتغال المرأة بأي شيء خارج حدود ما رسم لها من قبل السلطة الذكورية الاجتماعية؛ أمر ليس بالهين، وأنا ضمن هذا المجتمع وضمن هذا الإطار، وإن كان الشوك لم يكن بالقسوة الدامية؛ ولكن أيضا لم يكن هناك لا رياحين ولا ياسمين في دربي الذي أظنه قصيرا جدا ..

كيف تنظرين للحراك الثقافي في السلطنة خلال السنوات الأخيرة؟

أنظر له على أنه محاولات جادة، واجتهادات حقيقية فردية أحيانا كثيرة، لصناعة وسط ثقافي صحي، أو مشهد ثقافي عماني ناضج، رغم غياب الكثير من شروط هذا الأمر، مما يتعلق بسلبية الأفراد، أو تضخم الأناعند البعض، والتطلعات الفردية للظهور، وغياب فكرة العمل الجماعي، أو سلبية المؤسسات الثقافية، أو نظرة المجتمع غير الإعلائية البتة للشأن الثقافي والمعرفي، وغيرها من المعوّقات الكثيرة.

وسط زحمة ضجيج الحياة اليومية، هل تجدين فسحة للقصيدة؟

بل لا فسحة للقصيدة إلا وسط ضجيج الحياة اليومية، إنها شرفتي الداخلية، التي أهرب إليها كلما تصاعد الدم في رأسي، والغليان في روحي، والحزن في أوردتي، إنها نزهتي الكونية، التي تجعلني أغرق في بحيرة من الموسيقى، أو في فنجان قهوة محلى بالكريمة الغنية، لأنعم بالسلام هربا من سياط الغربة، أو حنين المرايا للدم والحزن..

قالت سيدوري لجلجامش :الى أين تسعى ؟ وأنت الى أين تسعين في فضاءات الجمال ؟

أسعى إلى الصمت الذي ليس ضد الكلام، وإلى السعادة التي ليس ضد الحزن، وإلى اللغة التي تحكيني ولا تحاكيني، وإلى الفراغ المنتج، والتأمل المولع بالأجنحة، والغياب الذاهب في اللحن، والحنين المترنح على صوت يسري للداخل كالقند أو كالسكاكين... وإلى الكتابة كمشروع أخير للحياة والحلم..

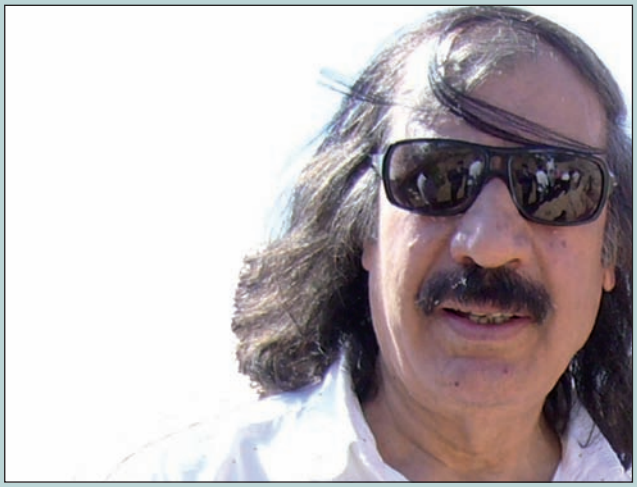
خليل النعيمي

مَنْ يقبل أي تنازل في اللغة، يقبل أي تنازل في الحياة

حوار: محمـد المزديوي

كاتب من المغرب يقيم في فرنسا

يستعد الطبيب الجرّاح والروائي والرحالة خليل النعيمي لنشر نصوصه الجديدة عن رحلته إلى أوزبكستان حيث تتبعَ بعض خطى جده الحكيم والفيلسوف ابن سينا وتأمَّلَ طريق الحرير وكذا الطريق التي تتبعها تيمورلنك وهولاكو وآخرون في رحلتهم المدوية حتى انكسارهم على أبواب دمشق (بالطبع ليست «دمشق ٦٧» وهي رواية للكاتب)...



قيمة الكاتب هو أن يكون دائما ضد المحيط الذي يوجد فيه، لأن الكاتب ضميرُ المجتمع وهو منشق باستمرار

وقد صدرت، منذ فترة قصيرة، طبعة ثانية لكل من رواية «تفريغ الكائن» ورواية «الخلعاء»(التي كتبت بجرة قلم واحدة، ومن دون نقاط ولا فواصل) وقد التقيناه في باريس، مدينة إقامته، وهو عائد للتو من لقاء هام حول أدب الرحلة وارتياد الآفاق عقد في الرباط (بالتنسيق بين مديرية الكِتَاب التي يديرها الشاعر حسن نجمي وبين مؤسسة ارتياد الآفاق التي ينسقها أعمالها ودورياتها الشاعر السوري المقيم في لندن نوري الجراح) قبل أسبوع... وكان هذا الحوار اللافت والصريح والشامل.

❖❖ نريد أن نعرف بدايات الدكتور خليل النعيمي الباريسية ...

عندما وصلت إلى باريس في منتصف السبعينيات، بعد أن أنهيت دراسة الطب والفلسفة في جامعة دمشق وبدأت تسجيلي في باريس في السوربون للتخصص في الجراحة ولمتابعة الدراسة في الفلسفة السياسية المعاصرة كانت باريس، آنذاك، في قمة نشاطها الفكري والابداعي وأكاد أقول والجنسي أيضاً. لأن هذه السنوات القليلة التي تلت ثورة الطلاب في سنة ١٩٦٨ كانت قد انفتحت على حركية اجتماعية سياسية هائلة، وخاصة في الحي اللاتيني. وأتذكر،الآن، أنني حين كنت أهبط شارع السان ميشيل من الليكسمبورغ حتى نهر السين كنت ألتقي بعشرات من المحلات والأكشاك التي تبيع الجرائد، وبخاصة الجرائد الثورية، جرائد الفوضويين: «الإباحي» ليبيرْتيرْ»، و«العالم الإباحي»، و«لطريق» لا رو»، وجرائد الحركات السياسية المتمردة الأخرى التي كانت تُباع على الرصيف، ونشرات حركة الـ «situation-istes»، و«سوسياليزم أو باربارى» إشتراكية أو بربرية»، بالإضافة إلى الجرائد والمجلات المعتادة. وكانت الفئات اليسارية في فرنسا في تلك المرحلة نشيطة جدا وتقيم الاجتماعات واللقاءات التي تكاد أن تكون يومية. والحركة السياسية في أوج نشاطها. في تلك الأثناء لم يكن المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي يخيب الظن لمن جاء من بلاد مثل بلادنا إلى باريس. جاء ليبحث فيها عن العلم والثقافة والفلسفة، وعن الحرية والجنس، أيضاً، بعد أن أنهكه الحرمان السياسي و العاطفي في بلاده. وحين نتحدث عن الحرية فبالفعل إننا حين نصل إلى باريس نشعر فجأة وكأننا الجنيّ الذي خرج من القمقم. تحس نفسك خفيفاً وجميلاً، حتى لو كنت بشعاً. وأتذكر أحد أصدقائي العراقيين، وهو من الناس المُلَوَّعين، والبشعين، كان يعتقد نفسه سنونو صغيراً عندما يبدأ تجواله اليومي في شوارع الحي اللاتيني. كان يقول، متعجباً، حين أمشي في الشارع، في هذا الفضاء، وتحت هذه الأضواء، وأنظر إلى هذه النساء الجميلات حتى ولو لم أمسهن فذلك شيء خارق للعادة بالنسبة لي، ومبعث سعادة قصوى تلطف سعير الجحيم الذي جئت منه.

❖❖ القليل فقط من الكتاب والمثقفين يعرفون أنك ساهمت في إثراء الجدل والنقاش والمعارك الثقافية والسياسية في باريس، إلى جانب أسماء كعبد القادر الجنابي والتونسي العفيف الأخضر، كما أنك أصدرت كتاباً لافتاً بعنوان «موت الشعر»، فهلاّ حدثتنا عن هذه الأشياء...

في هذه الفترة التقيتُ بأصدقاء عرب وصلوا أيضاً مثلي للتو إلى باريس. كان هناك ثلة من الشباب الذين يهتمون بحال المجتمع العربي، والذين كانوا يبحثون عن منظور آخر للحركة السياسية العربية. لأننا مبكراً، في ذلك الوقت، بدأنا نحس أن الوضع السياسي العربي راكدٌ وسكوني ولن يؤدي إلى نتيجة. وأن الحركات العربية السياسية، وخاصة في شقها اليساري الذي كنا نسميه في ذلك الوقت بـ«الشق الستاليني»، هي حركات أُفُقُها مسدود، وليس لديها منظور تاريخي. كانت تبدو لنا حركات كسيحة، ومشوهة، أقصد أنها تشوه الواقع والتاريخ . وأتذكر أن أحد الأصدقاء كان يقول لي مبكراً إن الامبريالية السوفييتية ستنتهي قبل أن تنتهي الامبريالية الأمريكية. وكان هذا القول بالنسبة لي، آنذاك، وأنا القادم للتو من دمشق المحافظة، نوعاً من التجديف، لأنني كنت أتصور أن الاتحاد السوفييتي بعظمته وأيديولوجيته التي هيمنت على العالم الثالث لعقود طويلة سيستمر أكثر من ذلك، وسيعمّق مسيرته الاشتراكية. هذا اللقاء «الباريسي» بالحركة السياسية الهامشية، عربياً، كان له تأثير عميق على توجهاتي واهتماماتي ، حتى في مجال الكتابة. ولا تنسَ أنني وصلتُ إلى هنا، و«فكري» ملتبس وبليد، مع أن توتّراتي كانت في أوجها. هذا اللقاء العربي المنفلِت معهم، والذي ترافق، بطبيعة الحال، بلقاءات أخرى مثيرة، وبخاصة مع «ثقافة» الفلاسفة الفرنسيين النقديين الذين أنشأوا ما يمكن أن نسميه

حركة الـ«situationistes»، أو فلسفة الأوضاع، وهي حركة ألقت الضوء بشدة على الخاصية الراكدة أو الساكنة أو اللا متحركة للفكر اليساري العالمي الذي كان سائداً آنذاك. هذه اللقاءات المتوترة والخاطفة هي التي ستهزّ أركان تكويني النفسي والعقلي والإبداعي. وكان أحد أهمّ الأسماء في هذا التيار، تيار الثقافة النقدية المُجدد هو «غي دوبور» الذي كتب «المجتمع المشهدي». وقد كان أحد الأعمدة الأساسية في ذلك الحين. كان هناك، أيضاً، إلى جانبه صديقه «فانيغيم» الذي كتب أكثر من خلاصة ومن كتاب يعالج فيها وضع الإنسان في المجتمع الرأسمالي. وتكمن أهمية هذه الحركات في أنها كانت ترفض النهج الستاليني، وحتى التروتسكي المتشدد، وتحاول أن تخلط «ماركس» بـ«هيغل»، وهي تكاد تكون على حافة الحركة الفوضوية، إنْ لم تكن «فوضوية نقدية» بحق. ومهما يكن الأمر فقد شغفَتْني الحركة الفوضوية والتي كنتُ، أنا أيضاً، وإلى سنوات عديدة، أعتبر نفسي تابعاً لها. للحركة الفوضوية، التي كانت ترفض «السلطة» رفضاً عميقاً ، «السلطة السياسية»، و«سلطة الثقافة السائدة»، و«سلطة الدين». هذا، كله، ألقى الضوء بشدة، وبشكل حاسم، على المصير المحتمل والبائس الذي تنتظره الحركات اليسارية الكلاسيكية وبخاصة في العالم العربي. وقد انبثقَتْ، في ذلك الوقت، أكثر من محاولة عربية شبابية لإنتاج أو لمهاجمة أو تكسير الوضع السياسي العربي الميت، مما أدى إلى إنشاء بعض الصحف أو بعض النشرات من بينها «سلطة المجالس» للعفيف الأخضر، ونشرة «الرغبة الإباحية» لعبد القادر الجنابي، ومنها نشرة صغيرة أصدرتها أنا بمساعدة رفاق آخرين اسمها «أهواء»، وكان شعارها: «للنقد والتحريض والتخريب/ من أجل الثورة المباشرة». باعتبار أن تخريب العالَم القديم شغف، كما يقول «باكونين». وأتْبَعْتُ هذه النشرة الصغيرة والتي استمرت لفترة قصيرة، بتنظيرات إضافية حول مفهوم «الثورة المباشرة». تنظيرات كُتِبَتْ على عدة دورات، وكانت متأثرة بشكل أساسي بالنزعة النقدية التي كانت منتشرة، آنذاك. كنتُ أتصور أن «الثورة المباشرة» التي ستتخلّص من سيطرة الفكر الحزبي، والديني، والجُموعي عليها، ستخلّصنا، أيضاً. كنتُ أرى فيها «ثورة الفرد الواعي» في حياته اليومية. وكنتُ أعتبرها إحدى الضرورات التي يجب على الإنسان العربي أن يتمرس بها من أجل تطوير الوضع الخانق، الذي كان سائداً في العالم العربي، آنذاك، والآيل، دون ريب، إلى الجمود فالإندثار، إنْ لم يجدد.

❖ وهل في هذه الفترة ظهر كتابك «موت الشعر»؟

في هذه الفترة أصدرتُ كتيّبا صغيرا اسمه «موت الشعر» وهذا الكتاب صدر في باريس عن دار نشر صغيرة، وأُعيد طبعه في مجلة دراسات عربية الصادرة عن دار الطليعة، في بيروت. هذا الكتيب اعتمد على دراسة لشعر أدونيس باعتباره أحد كبار الشعراء العرب الأحياء، وانطلَقَ من نظرة خاصة إلى دور الشعر وارتباط الشاعر بالسلطة وعلاقة الشعر بالجمهور وبالتالي محدودية التأثير النقدي للشعر في الفكر الإنساني على المستوى السياسي وعلى مستوى الوعي أيضاً. لكنني فيما بعد لم أتابع هذه الأطروحة التي ضمّنتُها في «موت الشعر».

❖ من المفروض أنك جئت إلى باريس لدراسة الطب، لكنك لا تكاد تذكر هذا الجانب حين تتحدث عن بدايات باريس وتركز أكثر على الجوانب السياسية والفلسفية والفكرية، فهل لأنك مأخوذ بالثقافة أكثر؟

أتصور أن السبب في ذلك هو إنشغافي بفكرة المجتمع. فأنا كبدوي نشأتُ في الصحراء وكبرتُ فيها، تعلمتُ صدفة ودخلتُ الجامعة فيما بعد، لأدرس الطب والفلسفة. كانت تحركني رغبة عميقة في التواصل مع الآخرين. كنت أتصور دائما أنه لا يمكن أن ننفذ إلى قلب الكائن إلاّ عبر الفكر. وأن العمل المادي، جراحياً أو غير جراحي، ليس وسيلة أكيدة لتقريب الناس بعضها من بعض. وأن العمل بعلاقاته الاجتماعية المزيفة، غالباً، ما يكون مصدر نفور وإرهاق. ولأنني من عائلة أُمّية، ومن قبيلة أُمّية بالكامل، صرت أحس بقرابة عميقة مع المفكرين والفلاسفة والكتاب الذين أقرؤهم. كانوا هم آبائي الحقيقيين. حتى أنني عندما زرت أثينا، وصعدت إلى صخرة الأكروبول، كنتُ أكتب برأسي، وأنا أرْقى، الجُمَل التالية: «يصعدُ الجبلَ بعد عشرين قرناً الرجلُ الذي جاء من بادية الشام. يصعده باحثاً عنهم، عن آبائه، الذين عرفهم أكثر مما عرف أباه.» هذا المقطع يلخص تقريباً اهتمامي العميق بالفكر وبالكتابة وبالأدب. لأنني أتصور أن الانتقال من مجتمع بدوي مسطح وأفقي، وهو مجتمع إلى حد ما غير تراتبي ولا تراكم فيه، لا للثروة ولا للمعرفة، إلى مجتمع مثل المجتمع الدمشقي ثم المجتمع الباريسي، بعد ذلك،

حين نتحدث عن الحرية فبالفعل إننا حين نصل إلى باريس نشعر فجأة وكأننا الجنيّ الذي خرج من القمقم. تحس نفسك خفيفاً وجميلاً، حتى لو كنت بشعا

جعلني أحس بأهمية الاتصال بالآخر، وأبحث عن طريق أكثر حميمية وعمقاً، غير طريق المهنة، للوصول إلى ما أُريد. ووجدتُ أن الكتابة، والرواية منها بشكل خاص، قد تكون أفضل الوسائل لبلوغ ذلك. ولا بد، أن ثمة مسالكَ أخرى للتفسير، لكن تفسيري هو هذا.

❖ تحدثت عن «موت الشعر»، والتجأت إلى كتابة الرواية، ولك العديد منها، فهل هذا الزمن هو زمنُ الرواية؟ ثم إنك تكتب أدب الرحلة إلى جانب الرواية، فهل الرواية عاجزة عن قول كل ما تريد أن تعبر عنه؟

بدأتُ نشاطي الأدبي شاعراً، وأصدرتُ أول كتاب لي وهو ديوان «صُور من ردود الفعل لأحد أفراد العالم الثالث» وكنت طالباً في كلية الطب في جامعة دمشق. والديوان مُنِع في دمشق بعد أسابيع من صدوره، مع أنه تمت الموافقة على طبعه وتداوله. صُودِر، وأُعْدِم، ولم يبق لديّ منه إلا نسخة واحدة للذكرى. قد يكون ذلك المنع التعسّفي، عاملاً من عوامل هربي من الشعر، أو هرب الشعر مني، إذا أردنا الدقة. وعلى أي حال، كنتُ في ذلك الوقت، أقرأ كثيراً، والتقيتُ بدويستوفسكي وجعلتني قراءتُه، هو بشكل خاص، إضافة إلى كتاب آخرين، أنتقل من طور إلى طور. من طور الوعي الشعري المُسطّح العاطفي البرّاق اللفظي الذي يكاد يكون لَغْواً، إلى طور آخر. طور جعلني أقشعرُّ تحسُّساً، وارتباكاً. جعلني أعيد النظر في علاقتي الشخصية بكل شيء تقريباً. وهو شعور كان بالنسبة لي في ذلك الوقت لا يمكن تصوّره، لأنه، ببساطة، يقع في نطاق المقدّس الذي لا يخطر التفكير فيه، حتى مجرد التفكير، على البال. مع ديستوفسكي، أدركتُ أن على الكائن أن يشك بكل شيء. حتى بعائلته، بأهله، بأبيه، بأخيه. في هذه الأثناء حدث، فجأة، ما يشبه القطيعة بيني وبين الشعر. الشعر الذي كان «يربطني بقومي» كالحمار الأليف، أو لنقل كخروف مجهّز للتضحية به، دون أن يدري، وهو فخور بذلك. لقد بدا لي أنه من السهل أن ننجرّ وراء ألفاظ تهاجم المحظورات أو تهاجم الممنوعات دون أن نتمكّن من التعمّق النقدي في حقيقتها. وقد تكون المصادرة ساهمت في تسريع تركي للشعر لأني اكتشفتُ أن غواية الألفاظ قد تكون أكبر من الرغبة في الإدراك، وهو على أي حال أمر رهيب. وفيما بعد أدركت خطورة مثل هذا الإبتسار بعد أن تبيّنْتُ أن الأوضاع هي التي تسيء إلى الحياة لا الصيغ ولا البلاغات. يومها خطفَتْني فكرة الرواية. وبدأتُ أُنشيء علاقة جديدة بالوجود. وبالفعل، فإن الرواية، فيما بعد، هي التي جعلتني ألتقي بذاتي الجديدة، بعد أن تخلّصْتُ، ولو نسبياً، من مشاعري اللغوية القديمة، مشاعري التي تكاد تكون محدودة الأثر. هي التي نقلتني إلى طور جديد، طور صرتُ فيه قادراً على أن أنظر إلى العالَم وإلى الآخرين نظرةً أخرى كنت أُحسها، أنا شخصياً، أكثر مدنية وأكثر تحضراً وأكثر عمقاً وأكثر نقداً. ومن هذا المنطلق تابعْتُ كتابة الرواية. وأتصور أن الناقد د. جابر عصفور الذي قال: «إن الرواية، الآن، هي ديوان العرب» على حق، لأننا نرى، الآن، كلّ الشعراء العرب تقريبا يكتبون الرواية، أو ينتقلون من الشعر إليها، أو إلى ما يشبهها، أو على الأقل إلى الكتابة «المروية». لكن المسألة تظل، كما أتصوّر، أعقد من ذلك بكثير، وهم لذلك، غالباً، ما يفشلون. لأن التصوّر الشعري للعالم، غير التصوّر الروائي للوجود. الشعر يعالج العالَم، الصورة، أما الرواية فتعالج «الوجود»، الكينونة الفردية بالخصوص. وطبعاً هذا لايمنع أن يتنافذَ التصوران، وأن يتلاحَما، ولكن بقلم مَن؟ في الرواية تحسّ نفسك «خالقاً» و«مبدعاً»، لا للشخوص الروائية، فحسب، ولكن «للأوضاع» الإنسانية، أما في الشعر فأنت في مرحلة أخرى.

❖ كيف انتقلت إلى أدب الرحلة؟

أنت تعرف أنه قد صدر لي قبل الآن، سبع روايات وثلاث كتب حول الرحلات... الكتاب الأخير «قراءة العالم» حاز على جائزة ابن بطوطة للرّحلة المُعاصرة، التي تمنحها دار السويدي في أبو ظبي. أما لماذا التجأتُ إلى كتابة الرحلة؟ فمنْ يدري؟ لكنني أستطيع أن أُبسّط الأمر فأقول إن انتقالي من دمشق إلى باريس وانتقالي من قبل من البادية إلى دمشق فتّح عينيّ، بعمق، على أهميّة المكان. وصرت أحسّ بشكل من الأشكال، بماهية العلاقة الخفية والسرية بين الكائن والمكان. وبدأتُ أرى ما يحيط بي بشكل آخر. حتى أنني صرت أنظر إلى أبي وهو في الصحراء وإليّ وأنا في المدينة وإلى الآخرين وكأننا جزء من «الأمكنة» لا كائنات مستقلة عنها. وبدأتُ أخلط بين الكائن والمكان. وبالتالي فإن المكان لم يعُد شيئا مجرّدا... لم يعُد منظراً ولا مَشهداً، ولم يعد حجارة وأنواراً وشوارع، فحسب. لقد صار بالنسبة لي «وضْعاً إنسانياً» له اعتباره الخاص. إنه كالكائن يحيا ويموت. أقصد يتجدد مثله ويهترئ. ثمة أماكن ننساها، ولا نعود نزورها. وهناك أمكنة تغدو، فجأة،

انتقالي من دمشق إلى باريس وانتقالي من قبل من البادية إلى دمشق فتّح عينيّ، بعمق، على أهميّة المكان. وصرت أحسّ بشكل من الأشكال، بماهية العلاقة الخفية والسرية بين الكائن والمكان

«على الموضة»، يزورها الناس مع أنها لا تضيف لهم شيئاً. وإذا ما أردنا أن نذهب في هذا المنطق إلى آخره، نستطيع أن نقول : «إن المكان هو كل شيء في الوجود». واضح؟ للمكان حياته. له أبعاده وتعقيداته، وله معتقداته. لكن كتابتي عن الأمكنة تكاد تكون كتابة سرية للرواية. أو هي الرواية من وجهة نظر مكانية، بالأحرى. لأني عندما أحكي عن الأمكنة أجد لنفسي، أيضا، مكاناً. ولكن أين هو مكاني ؟

❖❖ **ولكن لِمَ تفعل ذلك؟ ما هو هدفك، أو غرضك؟**

ما يجعل كتابة الرحلة ممتعة هو شعور اختراق الحدود الفعلي عندما نرحل. وبالفعل نصير نحس أننا نتجاوز كل الحدود عندما نترك المكان الذي نحن فيه، الذي ألفناه، والذي عرفناه وأنشأنا فيه صداقات وأقمنا فيه علاقات إلى مكان آخر.

في الرحلة يغدو تَرْك المكان المألوف شبه أسطورة. وهذا الإحساس الغامض هو نوع من العلاقة الحميمة، بين الكائن والمكان، قبل أن أي شيء آخر. فعندما نترك المكان المألوف وننتقل إلى مكان آخر، خاصة إذا كان المنتقل أو الراحل أو المسافر مبدعاً أو كاتباً أو مفكراً فإن «الحدود» عنده تتقلص وتتلاشى كثيراً. وبالتالي يصير يشعُر بحرية أكثر. وقد يشْعُر أيضاً بأن كتابة الرحلة هي اللحظة الوحيدة التي ليس عليه أن يتقيد فيها بنمط معين، لا من حيث شكل الكتابة ولا من حيث المشاعر ولا من جهة الخطاب. فهي كتابة لا يتوجه فيها إلى أحد، أو على الأقل، هذا ما أحس به أنا. وهو ما أسمّيه أنا : «الكتابة المباشرة» لأنها كتابة حيّة، آنيّة، تصف العلاقة العاطفية مع ما، ومَنْ، نرى ونعايش «على الحارك»، هي لا «تفَبْرك»، ولا تُزيف. هي أصدق الكتابات لأنها كتابة تفرضها علاقة المنظور وعلاقة الإحساس بين الكاتب وبين المكان الذي يتحرك فيه.

في كتابة الرحلة ليس هناك رسالة. أو هي رسالة إلى مجهول. رسالة لا تعني أحداً غير كاتبها (مع أني لا زلت أحس نفسي كاتبا مهتمّاً بشكل من الأشكال بالمحيط الذي نشأت فيه والذي أتوجه إليه في كتابتي). هي نوع من الفانتازيا. نوع من التمتع الشخصي بالمكان بغض النظر عن أي دوغما. وهو ما يعطيها بالفعل بُعداً آخر.

❖❖ **يوجد تيار جديد يطلق عليه كتابة الأنانة؟**

سؤالك يجعلني أفكر في سؤال: ما هي الرواية أصلا؟ هل هي سيرة ذاتية أم هل يمكن للسيرة الذاتية أن تُكْتَب كرواية، وهل علينا أن نكتب روايات القرن التاسع عشر أو السابع عشر أو الرواية الاجتماعية، لكن لكي لا نذهب بعيداً علينا أن نعترف أن ليس هنا لا شكل ولا مضمون ولا هيئة ولا حدود للعمل الروائي. الروايةُ هي أيّ كتاب بين دفتين ومكتوب عليه كلمة «رواية»، حسب تعريف البرتغالي ساراماغو. لكن المشكل هو كيفية تقييم هذا العمل من قِبَل القرّاء والمُستَقْبلين. هل يهمنا هذا الشكل أم ذلك الشكل الآخر، هذه مسألة أخرى. أما مسألة لجوء الكُتّاب العرب إلى تخييل السيرة الذاتية أو إلى إنشاء عمل روائي اعتباراً من الأنا، هو، في الواقع، شيء يحدث كثيراً ، وهو، مع الأسف، تقليدٌ لما يحدث الآن في الغرب البورجوازي. لأن الحياة في الغرب صارت، منذ عشرات السنين، محدودة ومريحة ولم يَعُد فيها أي مُغامَرة ولا أي اكتشاف. وليس ذلك حكم قيمة، أو مسبّة، إنه مجرد إخْبار بما هو واقع. لكن لذلك تأثيراً سيئاً، بشكل أو بآخر، على الإبداع، وبخاصة على الرواية التي لا تقوم إلا على «إشكالية ما». هكذا يجد «الباريسي»، مثلاً، نفسه وهو يكتب رواية، مدفوعاً بقوة، حتى لا نقول «مُجْبَراً»، على تخييل حياته اليومية. لكننا لا نفهم الكتاب العرب الذين سيقلدون هذا النمط من الكتابة «الصقيعية»، وحياتهم ملأى بالبؤس والقمع والاستلاب والعمالة والنذالة والإحباط. وهي حياة لا تحتاج إلى وصف مبتذل، وإنما إلى نقد عميق وجبّار. يجب أن يخرج الكاتب العربي، إذن، من دولاب تقليد الغرب، على مستوى الشكل، والمضمون. فليس كل ما يفعله الغرب صالحاً، ولا كل ما يطبِّلُ له الغرب يستحق الإحترام. إن غياب الحدث «الفاجعي» أو الحدث المبدع في الحياة الغربية جعل أكثر كُتّاب الغرب، تقريباً، ومنذ عشرات السنين، يكتبون سِيَرَهُم الذاتية، وأحيانا يغرقون في تفاهاتهم ، بحجة كتابة اليومي والعابر، مثل الروائية الفرنسية «كريستين أنغو» التي تكتب عن كل تفاصيل حياتها اليومية، دون أي بعد وجودي، حتى لا نقول ميتافيزيقي. وعندما نقرأ ما تكتب نكتشف التسطيح الهائل حتى للحدث العادي الذي قد يكون يحمل في بنيته بُعْداً درامياً آسراً. لأن كتابة التفاصيل هي الأخرى فن. وهي لا قيمة لها إلا بما تحمله من رؤى وأساطير خفية. المسألة إذن هي كيف نكتب التفاصيل، ولماذا؟ خارج هذا التقليد هناك، بالتأكيد، كتّاب عرب يكتبون بشكل آخر، وتثيرهم مصائر أخرى. وبتصوّري تكمن العبقرية الروائية في الآتي: جميع الكتّاب، في رأيي ، بدءاً بدويستوفسكي وانتهاء بإدوارد الخراط

يكتبون سيرتهم الذاتية باستمرار. ولا يكتب الكاتب إلا رواية واحدة طول حياته. لكن عبقرية الكاتب تأتي من انشغاله باللغة. سحر اللغة، والتمرس بها قد يسمحان للكاتب بكتابة حياته عشرات المرات دون أن يكون ثمة تشابه بينها.

❖ كيف ترى علاقتك أنت باللغة؟

بالنسبة لي اللغة أمر أساسي لا من أجل الكتابة فحسب، وإنما من أجل السلوك. فالكائن الصامت لا موقف له، ولا مكان في التاريخ. ولا أكاد أتصوّر مبدعاً بلا لغة خاصة به. وما أسميه أنا «الكتابة العربية الواحدة» المنتشرة اليوم بشدة يعود بالتأكيد إلى هذا المناخ اللغوي الذي فُرِغ من محتواه. اللغة، لكن ليس اللغة الحيادية، ولكن تلك التي تحمل فكراً ولها بُعد نقدي بشكل أساسي، هي التي تستهويني، وتحركني. وهذه ليست هي لغة القواميس، ولا لغة الصيغ الغريبة، ولا الاستيهامات اللفظية، ولا التزيينات، ولا الاشتقاقات الكبرى، إنها لغة الحياة الحرة. لغة الكائن الذي أدرك أن تحرره يبدأ من لسانه، وليس فقط من عواطفه. وقد سبق وكتبت في روايتي «الخُلَعاء»: «مَنْ يقبل أي تنازل في اللغة، يقبل أي تنازل في الحياة» وأعتقد أن ذلك يكفي لشرح الأهمية القصوى التي أحس أن اللغة جديرة بها.

❖ إذا كان الروائيون من دويستوفسكي إلى الخراط لم يفعلوا شيئا سوى أنهم كتبوا حياتهم، فلماذا لم تكتب أنت شيئا عن عملك الطويل في الجراحة والطبّ ولا عن إقامتك في باريس منذ فترة طويلة، علما أن روائيين عربا وعجما كتبوا عن هذه المدينة التي لم يعرفوها إلاّ وهم في ترانزيت...

نعود لنفس المشكلة. ليست هناك قوانين ثابتة في الموضوع. إضافة إلى أني إنْ لم أكتب، بعد، عن الجراحة ولا عن باريس، فهذا لا يعني أنني لن أكتب يوما ما عن هذا الموضوع. المهم ليس لماذا لم يكتب كاتب عن هذه المهنة أو هذا المكان بل هو كيف يكتب، ولماذا؟ أما متى يكتب، فذلك أمر ثانوي. حين يكتب الكاتب رواية عليه أنْ يطرح دائما الأسئلة الأساسية في فعل الكتابة : «أكتبُ لمنْ؟ ولماذا؟ وكيف؟» وحين نجمع هذه الأسئلة الثلاث نستطيع أن نتخيل كيف يمكن للقارىء الحصيف أن يدرك منذ السطور الأولى، نجاح الكاتب أو فشله، قبل أن يتعذّب في قراءة لا جدوى منها، في أكثر الأحيان.

❖ يوجد تراكم روائي عربي رهيب، وأنت باعتبارك قارئا وروائيا ما هو رأيك في المنجز العربي روائيا...

أتصور أن المنجز الروائي العربي في الإجمال إيجابيّ. هناك كتاب عرب كبار. وكثيرون منهم لهم إنجازات رائعة. برغم ذلك ثمة عوائق تحد من انطلاقة الكاتب العربي، ومن تجَوْهره. أمران أساسيان يجب التنديد بهما عندما نتحدث عن الإبداع العربي : غياب الحرية، وتعلّق الكتاب بالسلطة. وإذا لم يكن من الضروري البرهنة على غياب الحرية العميق في العالم العربي، فإن التعلّق بذيول السلطة يحتاج إلى أكثر من «كلام». ويكفي أن نشير إلى أن المناصب الرسمية أو شبه الرسمية، بأشكالها المختلفة، من رئاسات التحرير، إلى المحررين، إلى الإتحادات الأدبية، إلى الأعمدة في الصحف، إلى ... كلها ترتبط بشكل أو بآخر بسلطة ثقافية أو سياسية. نحن لا ندعو إلى استقالة جماعية من أجل الإبداع، لكننا بصدد تشخيص بعض العوائق التي قد تكون أسبابها أهمّ بكثير من الأدب عند مَنْ يكون مضطراً لممارستها. لكن هذا لا يغيّر في الأمر شيئاً، لأنها تبقى عائقاً أساسياً، وبخاصة عندما تهيئ لممارِسها شهرة سهلة لا تستند إلى إنجاز عبقري. إلى ذلك يمكن أن نضيف رُعْب الرقابة بحدّيْها : رقابة السلطة (والرقابة الذاتية جزء منها)، ورقابة القارئ المحتمل (مع أن الكتاب العربي لم يصل إلى مرتبة السلعة المربحة، بعد).

هذه العوائق الأساسية، أو المُثبِّطات المعرفية، أو الخشية العميقة اللامفهومة، أو الاستيعاب الممنهج للكتاب من قبل القوى القادرة على استيعابهم، وأمور أخرى كثيرة مثل الحياء الإجتماعي، والتبرير، وحبّ التلاؤم، والخوف من نُفور الآخرين، و... هي التي تجعل الكتابة العربية، اليوم، كتابة «فاترة» إلى حدّ ما أو باردة أو بائخة أو مستعادة أو تقليدية، أو بلا قيمة تاريخية، أو لا تستحق القراءة، أو كتابة شبه مقروءة ومفهومة حتى قبل أن نقرأها. لماذا؟ لأنها كتابة بلا جديد، وإنْ بدت متجددة باستمرار. طبعاً، هناك كُتّاب عرب كبار ، كما قلتُ، يكتبون ما يفكرون فيه ولهم دور أساسي في الحياة الاجتماعية العربية. لكننا بصدد التعميم، لا التخصيص.

❖ والترجمة؟ أي دور تلعب؟

بدخول الترجمة إلى حلبة الإبداع، صار الوضع أكثر سوءً. وأحب أن أضيف أن الكاتب العربي المستَلَب

يعاني اليوم من مسألة الترجمة أكثر مما يعاني من عدم اكتراث قرائه بما يكتب. وهذه ظاهرة خطيرة ومميتة. وتشارك في هذه الخديعة القاتلة دور النشر والصحف والمعلقين الثقافيين والسلطات الثقافية وطبعاً، الكتاب أنفسهم. وأكاد أتساءل من جديد : «لمن نكتب؟ لنا؟ أم لهم؟ ويخطر لي أن أضيف أحياناً على غلاف رواياتي الجملة التالية» : لم تترجم أعماله إلى أي لغة.» إن مشكلة الغرب والترجمة، عامل أساسي آخر لتحطيم الإبداع عند الكائن العربي. إذْ يعتقد الكثير من الكتّاب العرب أنه عندما يترجم يصبح عالمياً. هذه الكذبة الحقيرة هي التي ستسمّم، أو أنها سممت من قبل، الحياة الثقافية العربية. أعيش في باريس منذ عقود، وأتردد باستمرار على المكتبات ودور العرض الثقافية، ولم أرَ إلا نادراً جداً جداً، في واجهة أي مكتبة كتاباً عربياً مترجماً، لا لأدونيس ولا لمحمود درويش ولا لصغار المُتَرْجمين.. ولا لكبارهم إلا نادراً، وخلال أيام معدودة، وبعدها يختفي كل شيء. مسألة الترجمة ، إذن، ليست مسألة إبداع فحسب، وإنما هي، أيضاً، مسألة سياسية ومسألة أنظمة ومسألة كُتّاب ومسألة علاقات مباشرة. الخطورة لا تكمن في الترجمة وأنا لستُ ضد الترجمة، وأنا لولا الترجمة لما كنتُ، الآن، في باريس. لولا ترجمة العرب لدويستوفسكي ولتولستوي ولكبار الكتّاب لما كنتُ الآن هنا ولا تكلمت هذا الكلام . وفي تراثنا العربي الإسلامي نحن نعرف الدور الأساسي الذي لعبه بيت الحكمة في زمن المأمون للترجمة والاتصال بثقافات العالم القديم وكان هذا ال جهد ةالهائل وراء التطور الذي حدث لا في الشرق فحسب وإنما في الغرب أيضا. المشكلة، اليوم، هي استيلاب الكتاب العرب بالترجمة ونخشى أن يتحول المبدع العربي إلى دجاجة تبيض كتباً لكي تُتَرْجَم، وعندما تترجم تُرمى في مزابل الغرب.

❖❖ ثمة مسألة الجوائز الأدبية التي أصبحت تتناسل كالفِطْر، وتثير كثيرا من الجدل.. ما هو رأيك فيها؟

في رأيي أيضا أن مسألة الجوائز، مع أنها مفيدة للكتاب العرب، وأنا أهنّئ الكتّاب الفائزين بها قد تصبح، أحيانا، عبئا على الإبداع. هذه الجوائز ستكون، إن استمرت على هذا الشكل، الضربة القاضية أو القشة التي ستقصم ظهر الإبداع العربي. لأن الكاتب العربي أصبح يكتب من أجل الحصول على هذه الجائزة العربية أو تلك...وأحس أننا قريبا سنشهد ظاهرة جديدة هي «كُتّاب قيد الطلب»، تُحدد لهم سلطة ما، أو جائزة ما، أو هيئة ثقافية ما، موضوعاً تختاره هي وعليهم أن يكتبوا رواية حوله! تصوَّرْ. هذه الجوائز ستدمّر وعي الكاتب العربي... لأنه يجب أن نعرف أنه لا يمكن أن يكون للكاتب قيمة لا بالجائزة ولا بالترجمة، وإنما بإبداعه الخاص. وأن قيمته الأساسية تكمُنُ في نقده العميق لمجتمعه، لا في اعتراف الهيئات الثقافية الرسمية به.. قيمة الكاتب هو أن يكون دائما ضد المحيط الذي يوجد فيه، لأن الكاتب ضميرُ المجتمع وهو منشق باستمرار. وأنا لا أتصوّر وجود كاتب حقيقي في الغرب أو في العالم العربي راضٍ عن الوضع الذي يوجد فيه. . ما هو مبرر الكتابة إذاً؟ أوليس هو النقد المعرفي، والتعرض بالسوء لوضع لا نوافق عليه؟ الكتابة هي التورط في مواقف تاريخية وليست تبريرا للسوء والابتذال. أحب الكتابة بعينين قاسيتين، ولكن من سيمنحك الجائزة هذه المرة؟

❖❖ أصدرت في السابق رواية لم تستخدم فيها الترقين، ولم تُستقبَل بكثير من الترحاب، فهل هو دليل إضافي على طغيان المحافظة في الواقع العربي؟

تتكلّم عن رواية «الخُلَعاء». لقد لاقتْ بعض الاهتمام عند صدورها. ولكن، لندَعْ ذلك الآن فله شأن آخر.

خالد مطاوع

هويتي المزدوجة أشعر معها بالألفة وبالغربة معاً

حوار: عابـد اسماعيـل

شاعر ومترجم من سورية

يجمع الشاعر الأمريكي، من أصل ليبي، *خالد مطاوع، بين رصانة البروفسور وشفافية الشاعر، إذ تارةً يتحدّث عن القصيدة بثقة الأكاديمي، العارف بتاريخية الخطاب الأدبي، ومراحل تطوره، وتارةً يلجأ إلى عفوية المبدع للكشف عن مجاهيل المجاز، واستراتجيات الإلهام. على أنّه لا يترك لطرف التغلّب على الآخر، بل ينجح في جعل ثقافته تتناغم مع موهبته، لرسم صورته ككاتب مهاجر، مزدوج اللّغة، يقيم بين برزخين حضاريين مختلفين. أصدر مطاوع ثلاثة دواوين شعرية، باللّغة الإنجليزية، كان آخرها (أموريسكو)، ٢٠٠٨، كما أنه نقل إلى الإنجليزية نصوصاً لعدد من الشعراء العرب، من بينهم أمجد ناصر وسعدي يوسف وأدونيس، ونال جوائز مرموقة في الولايات المتحدة، تقديراً لجهوده كمترجم.*

ان الذين يدافعون عن المحلية، هم
أقل الناس محلية

التقيتُ الشاعر في دمشق، خلال زيارة قام بها مؤخّراً، وكان هذا الحوار عن تجربته:

❖ ماذا تعني لك الإقامة بين برزخين ثقافيين، وكيف تعرّف الهوية كشاعر مزدوج اللغة؟

أرى أن الهويةَ شيء يُفرض على الإنسان أكثر مما هو يختاره. حين نقابل شخصاً ما، نجد أن خلفيتنا وخلفيته، ديننا أو دينه، لغتنا أو لغته، أوهى أو أضعف من الظرف الخارجي الذي نجد أنفسنا فيه، أو يحكم تلك العلاقة بيننا، بمعنى، أنّ علاقتنا بالآخر لا تخضع لقاعدة ثابتة، أي أنك لا تتعمّد أن تتعامل مع الآخر دائماً طبقاً لهذه الهوية.

❖ هل الهوية معطى ثابت أم متحول؟

طبعاً هي متحولة لأن ظروف الحياة تتحوّل، ونشعر أن هوية الشخص بذاتها، والتي ينبثق منها العامل الاجتماعي، تتجلّى في صور وأشكال مختلفة.

❖ أنت خالد مطاوع، ليبي، متشبع بالثقافة العربية، ولكنك أيضاً أمريكي، تكتب وتعبّر باللغة الانكليزية، فأنت تقيم في هذه المنطقة الرمادية بين ثقافتين، ماذا تعني لك هذه الازدواجية؟

أنا أشعر بالاثنين معاً، وأستطيع أن أتعامل معهما بالأريحية نفسها، وهما مألوفان بالنسبة لي، وفي بعض الأوقات، أشعر أنني غريب في الاثنين معاً. ما أريد قوله هو أن هذا الشعور بالألفة والغربة معاً، مستمرّ، وحقيقة أنا لا أشعرُ بالشرخ الكبير بينهما، فأنت في نهاية الأمر تتعامل مع بشر يتعاملون مع أوضاع اقتصادية واجتماعية فيها تشابه كبير، هنا أو هناك، ولو أن العادات والتقاليد تختلف، ولكن ليس إلى الحد الذي تشعر به أنك بين ثقافتين.

❖ هل تعتقد أننا نتجه إلى عولمة شاملة، حتى في الفكر والمفاهيم، بمعنى أننا نتجه إلى إنتاج ما يسمى بالإنسان الكوزموبولتي؟

حسب رأيي الإنسان العولمي دائماً يتبدّل، وفي اللحظة التي يتعرف فيها على ماهيته، ينتهي كمفهوم. أحياناً نذهب إلى مدن كبيرة، مثل نيويورك أو القاهرة، فنشعر أن الأهالي أو المثقفين ليس كلهم بالطبع، بل البعض منهم، يشعرون أنهم موجودون في مركز العالم، والذي لم يحدث في هذا المكان، لم يحدث أبداً، فأنا أجد مثلاً أن بعض المثقفين في نيويورك يتصرفون ويفكرون كأنهم فلاحين فعلاً، ولا يشعرون بباقي أمريكا، ولا يعرفون أمريكا، كما أنك تجد بعض المثقفين في القاهرة يظنون أنه إذا لم يحدث ذاك الأمر في القاهرة، بالتالي لم يحدث في العالم كله، وهذا ما أسمّيه النمط المتحجر للعولمة، ولكن يُهيأ لي أن الكوني الحقيقي هو القابل دائماً للتغيير، والقابل دوماً لاستقطاب الفكر الجديد.

❖ إذاً أنت لا تخشى على الذات المحلية من التصدع أو الانسحاق أمام هذا النمط الأعلى الذي تقدمه عادة ثقافة العولمة؟

لا، الذي نخاف عليه نوع من الأصالة، في أن يكون النمط تجاري واحد، أو نمط تفكير سياسي واحد، يتحكم في الأمور ككل، والذي تخاف منه هو الانحلال في نمط واحد يمسك بالأمور كلها. لكن التبادلية بين الثقافات يجب أن تبقى دائماً قابلة للتبدّل. وأنا رأيي، أن كل وضع مقدر له أن يكون دائماً محلياً، فليس هناك إنسان عالمي عالمي، فالإنسان دائماً في وضع محلّي متغيّر، لأنه يتعامل مع ظروف متغيّرة. المشكلة التي أراها في عملية العولمة هي أننا نستورد أفكاراً فقط لاستيرادها. أن يأتينا ذوق ونأخذه كما هو، دون أن نخضعه للتحليل. أنا لا أخاف من شيء يأتي لي، ولكن يجب أن أطوره وأتعامل معه، ولا أستسلم له، فالمشكلة أننا نشعر في الأجواء الفنية والأدبية في العالم العربي، بأن أكثر الناس استيعاباً للعالمية، هم أكثر الناس تنميطاً لها، لكن الناس الذين يخافون العولمة، هم الذين يتعاملون معها ولا يعرفون ذلك، فترى الطبقة المتوسطة، التي يُفتَرضُ أنها محافظة في العالم العربي هي التي تتابع الأفلام الهوليودية مثلاً، وهي تزعم أنها لا تحب هوليود، لكنها تتابع أفلامها.

❖ إذاً هي الطبقة الأكثر تأثراً؟

طبعاً هي الأكثر تأثراً، وهي تتأثر بأي شيء، فتكتشف أن الذين يدافعون عن المحلية، هم أقل الناس محليةً، وترى عائلات إسلامية محافظة، تتابعُ أفلاماً هوليودية بحتة كما قلت، فأنت، كمستهلك لهذه الأفلام، لا تملك أية قضية، وهي متغلغلة فيك، ولا تملك أمامها ردّاً أو نقداً.

❖ تقصد لا تملك ما أسماه ادوارد سعيد نوعاً من

المقاومة النقدية لها، ليس بالمعنى العسكري أو العُنفي، بل الثقافي؟

برأيي أن الذي يحدث، يشبه قصةً قصيرةً جداً لكاتب اسمه (مارمادول بيكتال)، الذي سبق وترجم القرآن، وأسلم لاحقاً، وعنده حكاية عن «كاراكوز» صعيدي في مصر، في نهاية القرن التاسع عشر، وجهه أحمر، ويتكلم بلغة عربية ركيكة جداً، لكنه، كشخصية محلية، استوعبت شخصية الجندي الانكليزي الوافد، وأدخلتها في نظام الكاراكوز الساخر، وعرفت كيف تضحك عليه. هنا، المقاومة تعني أن تأخذ المادة الأجنبية وتحاورها، وتستوعبها، وتدخلُها في محورِكَ.

❖❖ المقاومة ليست الرفض، وإنما هي تمثّل وامتصاص؟

أنا بالنسبة لي، عندما أتى الطوفان، في عهد نوح، لم يقل الله لنوح تعلّم أن تحيا تحت الماء، بل أمره أن يبني سفينة، ويطفو فوق الماء، حتى يتحكّم بها، وبرأيي حتى الناس العاديين الأمريكان، يشعرون بقوة أمريكا، وطوفانها، ويعانون من هيمنة النمط الواحد، مثلنا، أو أكثر، وهم يشعرون بضرورة المقاومة.

أنّ علاقتنا بالآخر لا تخضع لقاعدة ثابتة

❖❖ أريد أن أعود إلى اهتمامك الأساسي. أنت شاعر وصدر لك حتى الآن ثلاثة دواوين شعرية من (خسوف الاسماعلية) عام ١٩٩٥، ومن ثم فلك الأصداء في ٢٠٠٣ والآن (أموريسكو – ٢٠٠٨). أود أن أبدأ طبعاً بسؤال عن الكتابة الإبداعية، بوصفك أستاذ في هذا النوع من الكتابة، كيف يمكن أن نعلّمَ كتابةَ القصيدة، أليس الشعر نتاج موهبة، وهل يمكن ترويض المخيلة حقاً، وإخضاعها لضوابط ومعايير؟

–واحدة من الإجابات أن الإبداع لا يُعلّم، ولا تستطيع أن تعلّمه، ولكن الطالب يمكن أن يتعلم، فالذي يحدث في ورشات الكتابة، أن الطالب، طبعاً، يجب أن يمتلك الموهبة، وأول بداية الموهبة هي الرغبة. إذا كان بالإمكان تعلم الرسم أو الموسيقى، فلماذا لا يمكن تعلّم الشعر!

❖❖ إذاً أنت لا تعتبر القصيدة نتاج إلهام غامض، سحري، بل هي في، نهاية المطاف، نص يخضع لمبادئ وأسس يمكن بكل بساطة أن نتعلّمها؟

حين يأتي الإلهام يجب عليك أن تشتغل عليه قليلاً، ويكون لديك استعداد وبحث، ويمكن بعد ذلك للكتابة أن تأتي، عندما تأتي. لكن أيضاً، هناك شعراء كثر مثلاً، حتى شعراء عرب، يكتبون بشكل يومي فعندما يستيقظ (سعدي يوسف) كل يوم صباحاً، أحياناً يأتيه الإلهام، وأحياناً لا يأتيه، فأنا لا أقول أنه لا يوجد قصيدة بدون إلهام. هناك قصائد، تأتي، ولكن أحياناً تأتيكَ فكرة، لم ترد في ذهنك من قبل، ولم تتخيلها، وهذا نوع من الإلهام. الموهبة أساسية، لكن التعليم يصقلها. في أمريكا يقولون للطالب الذي يريد أن يكتب عن البحر، أنّ أول شيء يجب أن يقرأه هو (موبي ديك) لهرمان ملفيل، ويجب أن يقرأ أيضاً (أوميروس) لديريك وولكت. عليك أن تراقب الشعراء الذين تحدثوا عن موضوع ما، وماذا فعلوا حياله، ومن ثم تشقّ طريقك بنفسك، والمهم في الأمر أن تجد صوتك أو تكتشفه، أي أن تُحدث شرخاً في الحائط الكبير. حتى العرب كانت تنصح الشاعر المبتدئ بأن يذهب ويحفظ عشرة آلاف بيت ثم ينساها.

❖❖ أود أن أستمر في السؤال عن القصيدة، وخاصة تلك التي تكتبها أنت. يلحظ المتتبع أن ثمة نزوعاً لديك للدمج بين البلاغي، الرفيع «Sublime» **واليومي، المباشر،** (conversational)**. ما سر هذا التناقض، إذا كان ثمة من تناقض، وكيف تجد التناغم بين الهاجسين؟**

–أنا الآن أراجع نسخة مترجمة من ديواني (فلك الأصداء)، بالعربية، وفيه، بالأخص قصيدتان طويلتان واحدة اسمها (في الجوار) وأخرى عن التلفزيون اسمها (بثّ) وهذه الأخيرة هي التي يوجد فيها شرارة الاحتكاك بين الغنائي والشفوي. في كلا القصيدتين، ثمة ما يشبه الكتابة الآلية، كما يقول بريتون ورامبو–

❖❖ تقصد التداعي الحر للأفكار!

نعم، ولكن حتى التداعي الحرّ يجب أن يخضع لشيء من الرقابة. أنا في واحدة من القصائد كنت أحب أن يتصارع الغنائي مع اليومي، وهذا دائماً موجودٌ عندي، حتى في الديوان الجديد، (أموريسكو)، وهناك شيء يشبه روح الحنين، من جهة، وروح البراغماتية الأمريكية، التي هي أصلاً لا تصدّق الشعر، من جهة أخرى. بالنسبة للغنائية، فأنا، كما قلت لك، أتيت من عائلة فلاحية من طبقة متوسطة، وليس لها علاقة بالشعر، أقصد تجنح إلى عدم تصديق للشعر. أنا دائماً

لا أصدق الشعر، لكنني أدافع عنه، في نفس الوقت.

❖❖ **أريد أن أسلّط الضّوء على منبع الغنائية في قصيدتِكَ. هل هي مجرّدُ حساسية رومانتيكية متأخّرة، تعلّمتها من الشعراء الغربيين (بايرون، كيتس، وردزورث) أم أنها أيضاً مرتبطة بطفولة فلاحية. ما سر هذه النوستالجيا، وهذا التجاور بين الوجدانية المشرقية والبراغماتية الانكلو-ساكسونية؟**

-أقول لك، إن قصيدة (مقدمة) للشاعر وردزورث، عمل مثير ومهم جداً، وأيضاً فيه شجن. وقد تأثرتُ بها، وهي قصيدة ملحمية تحكي عن استعادة الماضي. أنا حقيقة تركتُ ليبيا وأنا شاب صغير في سن الخامسة عشرة، وكنتُ راغباً في الهروب، ولكني أيضاً شعرتُ بعد مدة أن هناك أشياء لم تكتمل، وأن هناك أشياء كثيرة كانت جميلة. أعتقد أنّ ذكريات الماضي حاضرة في قصائدي.

❖❖ **إذاً هي حصيلة لتأثرك بالنمط الرومانتيكي، ممثلاً بالشعر الانكليزي، وبعض الأصداء البعيدة من طفولتك؟**

-أجل. أود القول إنني خرجتُ من بلدي، لأنني كنت أشعر أنه لا مستقبل لي فيه، مع أنه الآن أصبح لدي فيه حياة وأصدقاء كثر، أقصد ليبيا طبعاً. واستمر عندي نوع من الحنين إلى الحياة التي كان يمكن أن تحدث. ربما هو نوع من الحنين إلى المستقبل الذي كنت أعرف أنه لن يحدث أبداً، أو إلى الشخص الذي كان يمكن أن أكونه. أحن إلى شعور بانتماء ما، كان يمكن أن يكون، وهذا ما أعيش، بدونه الآن، ولكن، لا بأس.

❖❖ **كيف تكتب القصيدة؟ هل ثمة طقوس خاصة؟ هل تمحو أكثر مما تدون؟ ومن هو القارئ الذي تتوجه إليه؟**

لا يوجد لدي طقوس، وأتمنى أن أجلس بشكل يومي، ولكن في الحقيقة أشعر أنني أكتب الشعر عندما أحتاج إليه، أو أشعر به أنه موجود، أو أشعر بمخزونه، وأحياناً يجب أن أفرغ وقتاً كبيراً لأبدأ في الكتابة، وأنتظر. لا أنتظر قصيدةً تأتي، بل أنتظر أن تتكون، يعني أن أكتب شيئاً، وأنتظر. في ديوان (أموريسكو)، يوجد أربع أو خمس قصائد أتتني جاهزة، أو عملت عليها بشكل بسيط، لكن البقية أخذت وقتاً. ثمة قصيدة غريبة بعض الشيء، تبدأ بقطّة وتتوسّع، وتتركّب بشكل مرجاني، بحيث دائماً تأتيها مادة جديدة وتتكوم عليها. وفيها صراع بين الغنائي مع الشفوي. تأتيك فكرة ثم تدونها، وتدع معلومات اللا وعي تمتلئ، وخاصة إذا كان الموضوع كبيراً، ثم تنسى ما كتبت، حتى يأتي وقت الكتابة، وبعد أن تنتهي، تعودُ وتقرأُ ذاكَ الذي كَتَبْتَهُ بعينٍ باردةٍ وقاسية.

❖❖ **من هو القارئ الذي تحب أن تخاطبه؟ هل هو قارئ عربي أم أمريكي، أم هو قارئ كوني، بالضرورة؟**

يقول باختين في كتاباته الأولى، عندما كان عمره ٢٢ سنة، وكان عبقرياً أصلاً إن الخطاب الشعري هو بين الشّاعر وقارئ متخيل، أي أنّ كل قصيدة تُنبِتُ قارئَها بنفسها. ثمة دائماً قارئ وشاعر متخيل، وهما الاثنان في غواصة في قاع البحر، لا يؤثر فيهما الرأي العام، ولا يؤثر فيهما شخصية الشاعر ذاتها. أنا أتوجّه إلى قارئ مركّب، عربي وأمريكي، والشاعر (ويتمان) موجود في كل كتبي، وبالطبع القارئ الأمريكي يعرف (ويتمان)، لكن هناك قصائد تضم رموزاً قرآنية وكنعانية، وسواها، قد تصعب على القارئ الأمريكي، وليس، بالضرورة على القارئ العربي.

❖❖ **هل تؤمن بما يسميه مالارميه، الشعر الصافي، أم أن القصيدة ينبغي أن تنقل رسالة ما في النهاية إلى القارئ؟**

طبعاً أنا أقول إن الرسالة ليست هي الأيديولوجيا، ولكن تعطي للقارئ شيئاً يعمل عليه، وهي طالعة من عمل نفساني وروحاني للشاعر، ولكن كلما وضحت الرسالة للقارئ أصبحت القصيدة أسوأ. الغموض في الشعر ضروري أحياناً، وقصيدة (الأرض الخراب) لإليوت، مثال على ذلك.

❖❖ **ذكرتَ، من قبل، ويتمان، ذاك الشاعر المتدفق كالسيل، وهو يختلف كثيراً عن إليوت، الميتافيزيقي، الفلسفي. ماذا تعلّمت من (ويتمان)؟**

من القصائد التي أحبها للشاعر (ويتمان) قصيدة أسمها (النائمون) حيث كتبها بروح الحنان والمحبة، وتجده يخلقُ من نفسه ملاكاً آخر، وفعلاً تشعر فيها روح الانسيابية، والرغبة في الاحتواء، والالتحام بالآخر.

❖❖ تشعرُ برغبتِهِ في لمسِ كلّ شيء تقريباً، واحتضان المتناقضات.

طبعاً، (ويتمان) شاعر شاسع وضخم، ولكنه كان وحيداً، رغم أنه لم يكن خجولاً، لكن في أحلامه، كان شخصاً وحيداً، وإلى حدّ ما، مقهوراً، لكن روح المحبة والروحانية الإنسانية، تنبثق لديه من حبّ جمّ للحياة، وللأمكنة.

❖❖ ما علاقتك بالمكان كشاعر؟

الحقيقة أنني لا أعرف ما إذا كنت أحبّ اكتشاف الأمكنة، أو أنني لا أجيد اكتشافها ... أنا دائماً أتكلم عن المكان. وثمة مدن كثيرة في قصائدي. هناك من يقول إنني أحاول أن أكوّنَ خريطة أخرى للعالم، وربما مشروعي الأخير الذي أقدمت عليه، وهو إعادة النظر في تاريخ ليبيا، أو الشخصيات الليبية أو المنطقة الليبية، بعد الاحتواء الإغريقي أو الروماني.

❖❖ تقصد إحياء فكرة التعددية الثقافية والأدبية المرتبطة بالمكان؟

بالضبط. مثلاً لدي قصيدة طويلة اسمها (شرق قرطاج) وهي بمثابة استعادة للتاريخ الروماني والذي هو جزء من تاريخ ليبيا. ثمة دائماً أولئك الأفارقة الذين يأخذون مراكب من ليبيا، ويريدون الذهاب بها إلى إيطاليا. هذه اللعبة التاريخية ما زالت مستمرة حتى الآن. من هنا أشعر أنني دائماً في المكان الذي هجرتُ منه. ويصبح التاريخ نفسه طريقةً في العثور على مكان خاص بك.

❖❖ هل المكان، إذاً، مجرد استعارة؟ وإلى أي حد تعتبره حقيقياً في القصيدة؟ هل هو حيلة شعرية؟ وأنت ذكرت الإسكندرية وقرطاج وبنغازي، وسواها؟

لا، المكان، في الحقيقة، يجب أن يوحي بحالة شعرية، لا بحيلة شعرية، وأقصد مثلاً أنني حين أستذكر بنغازي في وقت الغروب، أو في يوم الجمعة، أشعرُ بشيءٍ من اليأس، حقيقة، وأنا ذكرتُ في إحدى قصائدي أنّ صباحات يوم الجمعة كانت تملأني بالحزن. كنتُ أشعرُ أننا نصل إلى حفرة من الزّمن، ونقع فيها.

❖❖ ما علاقتك بالدين؟

علاقتي بالدين، تنحصر في الإحساس بالكون، وبصغر الإنسان، وكبر البشرية. هذه الأشياء أخذتُها من الدين. لذلك ما زالت في تاريخي، وما زالت موجودة معي، إلى حد ما، طبعاً هذه اعتبرها من الجانب الروحاني في الدين ولكن ...

❖❖ وماذا عن الجانب الدوغمائي؟

في الحقيقة، أنا نفرتُ منه، وكان جزءاً من حياتي كطفل. لكن يجذبني البعد الروحاني في الدين، وأفهم تماماً جوهره الرمزي.

❖❖ هل يجذبك بُعده الشعائري، الطقسي، الخرافي؟ ومن أين أتتك تلك الكآبة أيام الجمعة؟

الحققية، أنا لا أعلم.

❖❖ دعني أنتقل إلى سؤال عن علاقتك بالشعر العربي الحديث، هل تواكبه، هل أنت مطلع على الشعر الجديد الذي يُكتب في العالم العربي، ومن هم شعراؤك المفضلون؟

مطلع بقدر الإمكان، وأنا الآن على وشك نشر ثامن ديوان مترجم لي، هو (مختارات لأمجد ناصر). كما أنني على وشك الانتهاء من نشر مختارات كبيرة لأدونيس.

❖❖ وطبعا صدر لك مختارات بالانكليزية (لسعدي يوسف)، ونلت جوائز قيمة؟

أنا ترجمت كتباً لشعراء لم يكونوا معروفين منهم مرام المصري، وجمال حداد، وايمان مرسال. أما فاضل العزاوي فقد ترجمتُ له ديوانين. المهم أنني مطلع بشكل جيد على شعر الشعراء الذين ترجمتهم في كتب، مثلاً فاضل أو سعدي يوسف أو أمجد ناصر أما، أدونيس فصعبٌ، ومشروعه كبير، وأنا ما زلتُ لم أستوعب كتاب (الكتاب).

❖❖ أنت تترجم كتاب «الكتاب»؟

لا، هي مختارات تغطي أكثر من نصف قرن من مسيرة أدونيس الشعرية. الشعر لا يتغير كثيراً، وجوهرياً، من جيل إلى جيل، ونحن لسنا إزاء سجل مدني. وعودة إلى سؤالك، تستطيع أن تقول أني مطّلع شيئاً ما، وأقرأ ما يُكتب في جريدة (الحياة) وفي (القدس العربي) و(السفير الثقافي) بالطبع، ولكنني لا أستطيع أن أقول أنني ملم بما فيه الكفاية.

❖❖ أنت مطلع على الجدل الدائر بين الشعر الموزون والمقفى، وبين قصيدة النثر الخالية من الوزن، لكن

الغنية بالإيقاع. ما مفهوم الإيقاع عند خالد مطاوع، وكيف يترجم نفسه في قصيدته الإنكليزية؟

تستطيع أن تقول أن أذني الانكليزية أقوى من أذني العربية، فأنا أحياناً لا أسمع إيقاع القصيدة العربية، بقدر ما أسمع الإيقاع الذي ينسجم معي. خذ شاعراً مثل سعدي يوسف، إنه يكتب التفعيلة غالباً، لكنني لم أبحث له عن أوزان meters، في الإنكليزية. أنا شخصياً أكتب القصيدة على غرار تيد هيوز وليس روبرت فروست، أي أكتب الشعر الحرّ، وهذا يعني أن الإيقاع مهمّ جداً بالنسبة لي. وقد ترجمتُ سعدي يوسف بروحٍ «رتميةٍ» ولكن ليس بروحٍ وزنية.

❖ الوزن لا يترجم ولكن الإيقاع يمكن أن يتحوّل؟

أنا قمتُ بذلك، وقرأتُ مع سعدي القراءة الأولية، وحاولت أن تكون في نفس عدد الدقّات أو نفس عدد المقاطع الموجودة في البيت تقريباً. فالإيقاع إذاً موجود في الانكليزية، ويمثل حركة ما في مقطع طويل أو قصير، وفقاً لفكرة تجذب تلك الدقات، وتعكس أفكاراً، ناهيك عن وقفات الصمت، وأنا منتبه لهذه العملية بشكل غريزي، عفوي، وليس بشكل مدروس، وفي شعري، يهمّني جداً قراءة القصيدة بصوت عالي، لتساعدني في الكتابة أو الترجمة.

❖ أحياناً تجد خللاً إيقاعياً فتعيدُ كتابة المقطع، ولكن ثمة قصائد تخفي دلالاتها أكثر مما تُفصِحُ عنها. كيف تتعامل، كمترجم، مع تلك الفجوات أو ذاك التواري الدائم للمعنى؟

لا أحبّذُ مقولة «الترجمة خيانة». بالعكس، الترجمة أمانة كبرى، والترجمة بالنسبة لي هي نفخة الروح في الطين، فهي صعبة وأنت تحاول، كما يقول الناقد هارولد بلوم، أن تسيء قراءة النص بقدرٍ كبيرٍ من الانتباه. أنا مع مقولة بلوم هذه حول مفهوم القراءة القوية الضالة. إن وجود ما يسمّيه بلوم قلق التأثر، بين المترجم والشاعر، حالة صحية، فأنتما في النص الواحد نفسه، لكنك، كمترجم، تحاول أن تجعله ملكك. هو لك وليس لك، في الوقت نفسه. إنّ خلق التناغم والموازاة بين لغتك، ولغة النص الأصلي، هو الرّهان. هي رقصة طويلة، يحاول الاثنان من خلالها الاقتراب كثيراً من بعضهما، لكي يرقصان معاً.

❖ هل لديك نظرية أو فلسفة خاصة بالترجمة، أم أن النص هو الذي يفرض منطقَهُ؟

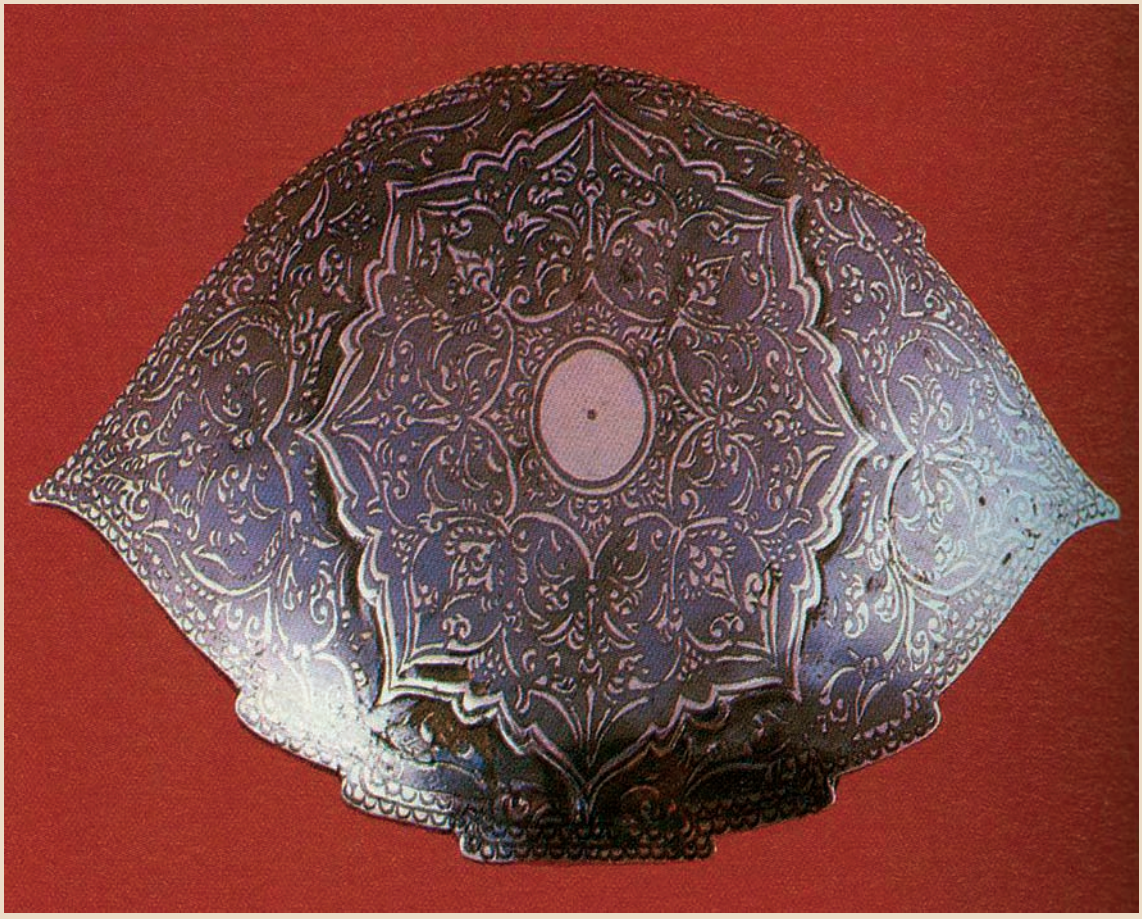
أحد التحديات التي واجهتني في ترجمة أمجد ناصر مثلاً هو أنه يكتب قصائد الكتلة في ديوانه (حياة كسرد متقطّع). وثمة لعب على الجملة العربية بحيث تبدو طويلة جداً، وكان لا بدّ من كسرها، وتقطيعها. ذكرتُ هذا لأقول إنه لا توجد فلسفة خاصة بي، ولا تستطيع أن تقول أنك تريد أن تتبع فلسفةً محدّدة. أؤمن بالنظرية البراغماتية، فالحلول، في الترجمة، تأتي من خلال التجربة.

❖ دعنا نتحدث بشكل أوضح. هل لاحظتَ فرقاً مثلاً بين ترجمة قصيدة سعدي يوسف وقصيدة أدونيس، وهل اتبعتَ مقاربتين مختلفتين؟

نعم، ولكن يُهيّأ لي، إلى حدّ ما، أن عفويتي، كمترجم، مهمّة جداً. أنا أرغب بأن أصبح شاعراً مختلفاً حين أترجمُ لشاعرٍ آخر، وسرعان ما أصبحُ مترجماً مختلفاً حال الدخول في نصٍ مختلف. وعندما تتعامل مع مختارات أدونيس، وخاصة القصائد الطويلة في ديوانه (تنبأ أيها الأعمى) مثلاً، يجب أن تكون مرناً، ولا تخاف على صورتكَ كشاعر، فأنا لا أخاف على صورتي كشاعر عندما أترجم.

❖ ثمة من يقول إن سعدي يوسف ترجم (ويتمان) بالطريقة نفسها التي ترجم بها (ريتسوس)، وكانت نبرته الشعرية واضحة في الترجمتين، ألا تخشى أن يطغى صوتك كشاعر على النص الذي تترجمه؟

ربما هذا يحدث، حين تصبح شاعراً مهمّاً، ربما. وسعدي يوسف، حين ترجم ويتمان لم يختر قدراً كافياً من النصوص، في الحقيقة، وشعرت أنها مختارات صغيرة تلك التي أنجزها، وأعتقد لو أنّ سعدي صبر مع ويتمان، لكانت النتيجة أفضل. واحدة من أهم النصائح التي وصلتني كشاعر هي أنك يجب أن لا تجدَ صوتك أبداً. أنا في الحقيقة لا أخاف، والدواوين التي أترجمها، تتغير، ومشكلتي أنني ما زلتُ أنوّع وأستطيع أن أنتقل من أسلوب إلى أسلوب بشكل سريع. كشاعر، أنا قلق أسلوبياً، وربما وجودياً أيضاً. أنا لستُ في حالة وعي مقصودة، أثناء الترجمة، وأترك شيئاً للعفوية، وإلا تُقتَلُ القصيدة قيد الترجمة.



ابزيم ملايوي مكسو بالمينا السوداء، الطول: ١٧,٧ سنتيمترا

المينا..
بهجة الصياغة الإسلامية

سعد الجادر

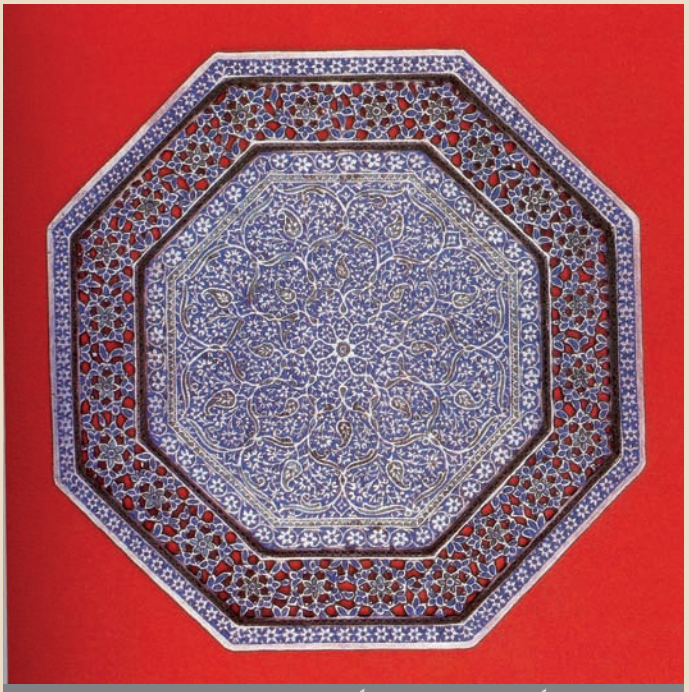
كاتب وباحث من العراق

إنّ ماكتب عن استخدام المينا في توشية المصاغ الإسلامي نادر وقليل؛ اذ لم يحظ هذا الفن الرفيع، الذي يدعم وينوّع القوّة التعبيريّة للمصاغ بدراسات توازي ألقه وجمالياته.

لقد وجد منذ القدم أنّ المصاغ من المعادن النفيسة يكتسب جاذبية متميزة ان زخرف أو طعم بالأحجار الثمينة أو وشح بالمينا. فالمينا زينة الصياغة وبهجتها؛ وكان ابتكارا شيّقا وتقنية فذّة عوّضت المصاغ عن ألوان الأحجار الكريمة والثمينة وثقلها وأسعارها؛ اذ تشع المينا الملونة على خلفية المعدن النفيس كأنها جواهر حقيقية لكنها من صنع الانسان.

ويظهر تاريخيا ان طلاء المصاغ بالمينا جاء عوضا عن تطعيمه بالاحجار؛ ففي الثقافات القديمة، كالمصرية واليونانية والفارسية، كانت المينا تستخدم في زينة الحلي أحيانا دون صقلها لكي يكتسب مظهرها وقع الاحجار الثمينة كاللازورد والفيروز؛ ثم أصبح هذا الفن جميلا يجسد ذاته خاصة وانه يمكن إعداد تشكيلة متنوعة من ألوان المينا و نشرها على سطح التحفة. كما انّ مايميز المينا عن التطعيم بالاحجار هو تنوع الالوان المستخدمة وثباتها على المعدن؛ وكذلك الفرق الكبير في السعر: فثمن المينا أقل بكثير من ثمن الاحجار الكريمة وشبه الكريمة. وعلى خلاف المينا التي تلتصق عضويا بالمصوغة، فان الحجر معرّض دائما للسقوط ؛ الى جانب اغراء الصاغة لنزع الاحجار عن المصوغة عند إذابة معدنها النفيس لشتى الغايات. كما ترفع المينا قيمة المصوغة وتنوع صورتها الفنية وتركيبها اللوني؛ وذلك حتى بالنسبة للمينا السوداء التي تعكس براعة الصاغة في الحصول على فعل التضاد بين اللونين الفضي والاسود والعلاقة المتبادلة بين الملء والفراغ.

انّ من أقدم نماذج وقع المينا هي الحلي المصرية التي ترجع الى الاسرتين الثانية عشرة والثالثة عشرة (٢٠٠٠- ١٦٦٠ ق.م.)، ومنها صدرية أمينمحت



صحن هندي مزيّن بزخارف نباتية ونجميّة موشاة بالمينا الملونة، القطر: ٢٠,٨ سنتيمتر

الثالث (١٨٤٠-١٧٩٢ ق.م.) المحفوظة في المتحف المصري في القاهرة، حيث استخدم الصائغ المينا بالبارد، أي على شكل شرائح من الزجاج أو الاحجار الثمينة مثل العقيق الاحمر واللازورد والفيروز طعّم بها المصوغة بمستوى سطحها فتظهر وكأنها مزينة بالمينا الملونة.

أما بالنسبة لاستخدام المينا في زينة المصاغ فلا يزال موطن اختراعها غير مؤكد. وقد أشار باحثون الى أصول ومواقع مختلفة، لكنهم لم يتفقوا على مكان الابتكار بالتحديد، فتركّزت الاقتراحات على مصر أو اليونان أو الصين أو الهند أو الشام أو القفقاس أو ايران، وفي أوربا ذكرت ارلندة. ومن المؤرخين من قال باحتمال وجود عدّة مراكز منفصلة ومتباعدة استخدمت المينا بشكل متواز دون ان يتأثر أحدها بالاخر. و باعتبار ان المينا مادة زجاجية لذا فان الثقافات القديمة التي عرفت المعادن وصناعة الزجاج ربما تعلمت تزيين سطوح المصوغات بالمينا الملونة والمينا السوداء.

وبالنسبة للفنون الاسلامية فانه لم تدرس بعد أصول وبداية وتطور استخدام المينا في توشيح المصاغ، لكن المسلمين خلّفوا تحفا صياغية مزينة بالمينا تعود لمختلف الفترات التاريخية والاقاليم الجغرافية. وترجع فرادة وندرة التحف الصياغية المطعمة بالمينا الى اندثار المصاغ الاسلامي نتيجة عمليات الإذابة الدورية للمنتجات الصياغية.

ربما تكون كلمة المينا العربية مقتبسة من الفارسية أو الهندية اللتين تستخدمان نفس الكلمة. وفي التراث الاسلامي هناك المينا أو التزجيج أو معادن مزينة بالزجاج... كتعابير تعني المينا انطلاقا من المادة الاساسية التي تكونها: فقد ذكرها الجاحظ والهمداني باسم المينا، ووصفها الوشّاء بالفصوص، كما جاءت عند الوشّاء والقاضي الرشيد والجزنائي باسم الزجاج أو التزجيج؛ وأشار ابو الحسن علي بن يوسف الحكيم الى المينا السوداء باسم «المنيل».

واذا كانت المينا متوفرة بيسر في الوقت الحاضر وأسعارها ليست باهظة فان الحال لم يكن كذلك في الماضي، اذ كانت المينا من المواد النادرة وكان الصاغة يحضّرون مساحيقها بأنفسهم وكان ذلك من الاسرار المهمة للصنعة.

ويكاد يقتصر فن المينا في بعض الاقاليم كالعراق والقفقاز على المينا السوداء؛ بينما توشح فضة

القبائل في الجزائر بالمينا الملونة دون السوداء؛ في حين يستخدم صاغة ايران والمغرب المينا الملونة والسوداء.

ان أقدم اشارة معروفة لاستخدام المينا في فنون المسلمين ذكرها زكي محمد حسن (فنون الاسلام، ١٩٤٨، ص .(٥٠٨–٥١٠)، عن ابريق في دار الآثار العربية (المتحف الاسلامي في القاهرة حاليا) ينسب الى الخليفة الاموي مروان الثاني (حكم بين ٧٤٤– ٧٤٩ للميلاد) ويحمل زخارف نباتية وحيوانية ربما كان بعضها مزينا بالمينا.

وفي مقالة الجاحظ (١٦٠– ٢٥٥ للهجرة)، (بين أنصار الكتب وأنصار الشعر، كتاب الحيوان)، ذكر لمواد متنوعة منها الزجاج والفسيفساء والمينا.

وعن الوشّاء (٢٤٦ – ٣٢٥ للهجرة / ٨٦٠ – ٩٣٩ للميلاد) في كتابه (الموشّى، أو الظرف والظرفاء، ص(١٨٧) انه لم يكن مستحسنا لمتظرّفات النساء في المجتمع العباسي التختم بالمينا والعقيق والفضة... لان ذلك كان من لبس الرجال والاماء.

ويشير الهمداني (٢٨٠– ٣٦٠ للهجرة) في (كتاب الجوهرتين، باب قسوم الكواكب..، ص. ٦٧)، بان للمريخ المينا الاخضر.

ويذكر القاضي الرشيد بن الزبير من القرن الخامس للهجرة في كتابه (الذخائر والتحف، ص. ٣٨)، انّ قطر الندى بنت أبي الجيش خمارويه أهدت الى المعتضد بالله في يوم نيروز من سنة ٢٨٢ للهجرة هدية ثمينة كان بينها عشرون صينية فضة وعشرون صينية ذهبا « مجري بزجاج».

وفي كتاب (Rachel Ward, Islamic Metalwork, 1993, p. 27-28 and p. 54-55) عرض للقى فضية متنوعة ترجع الى الفترة بين القرنين العاشر والحادي عشر للميلاد، بعضها مذهب ومزين بالمينا السوداء، أهمها مجموعة من الاواني تحمل اسم صاحبها الامير أبو العباس والكين بن هارون.

ويذكر ناصر خسرو (٣٩٤ – ٤٥٣ / ١٠٠٣– ١٠٦١) في كتابه (سفرنامة) وجود ستة محاريب في الكعبة مصنوعة من الفضة ومزينة بثراء بالذهب والمينا السوداء.

وفي مكتشفات الكنز الذي عثر عليه عام ١٩٠٠ في موقع Chimkent قرب نهر Sayram-Su في جنوب كازاخستان والذي نشر عنه Spitsin باللغة الروسية عام ١٩٠٦ مجموعة من الحلي الفضية وجدت مع سبائك من الفضة ومسكوكات بويهية وسامانية وغزنوية مؤرخة في الفترة بين ٩٤٩– ١٠٤٠ للميلاد يضم معلقات و قطع لزينة الاحزمة وأقراط وأساور وخواتم وعلبا حرزية، وبعض هذه اللقى مذهب ومزين بنصوص كتابية وأشكال حيوانية ومطعم بالمينا السوداء.

(James Allan, Islamic Jewellery and Archaeology, Spink & Son, 1986, P.7 - 8).

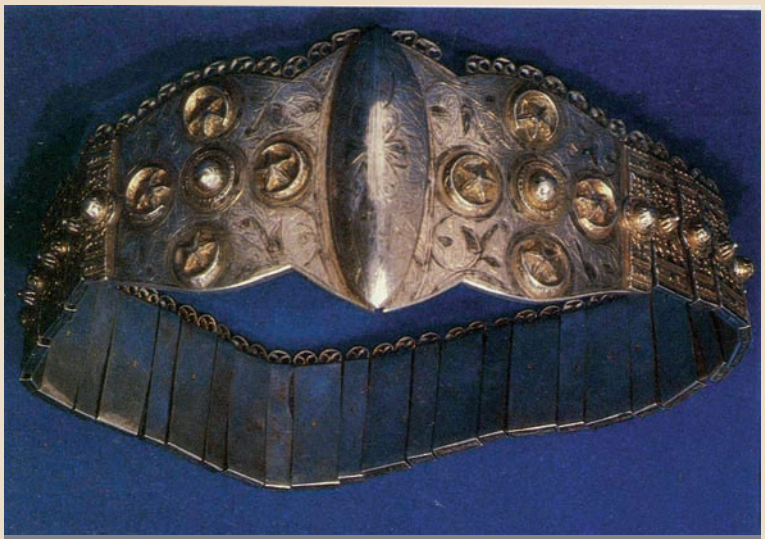
وعن أبي الريحان البيروني (توفي سنة ٤٣٠ للهجرة) في (كتاب الجماهر في معرفة الجواهر، ص. ٢٢٤– ٢٢٥) باب « في ذكر المينا»، استعرض فيه المواد المكونة للمينا وخواصها وألوانها واستخداماتها.

وفي متحفي المتروبوليتان في نيويورك وماير في القدس حلي ايرانية منها أساور وحروز وخواتم وعناصر لقلائد وأحزمة ترجع الى الفترة بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر للميلاد بعضها مزين بالمينا السوداء.

ولنفس الفترة يعرض كتاب (Seven Thousand Years of Jewel-lery, 1989, p. 215) ثلاث حلي ايرانية منها علبتان حرزيّتان منفذتان بالفضة المذهبة ومعلّقة من الذهب وكلها مزين بالمينا السوداء.

ومن نفس التاريخ تعود جرّة ايرانية من الفضة المذهبة والمزينة بالمينا السوداء محفوظة في متحف الفن الاسلامي ببرلين.

ويعرض كتاب (Rachel Hasson, Early Islamic Jewellery, 1989, P.95) حزاما سوريا من الذهب يرجع الى نهاية القرن



حزام ثقيل من القفقاز مذهب ومزخرف ويحمل بقايا لتوشية بالمينا السوداء

الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر للميلاد مزخرف بوحدات نباتية ونصوص كتابية نسخية وعليه آثار توشية بالمينا السوداء.

وقد أبدع الصفويون (١٥٠١– ١٧٢٢م) بالمينا المرسومة على المصاغ والتي كانت أحيانا تنافس المنمنمات المرسومة على العاج. وعرف بلاط شاه عباس الصفوي (١٥٨٧ – ١٦٢٩م) بزينته بالمصاغ من المعادن النفيسة وأثاثه المحلّى بالمينا، كما وشحت بالمينا الادوات الشخصية مثل قبضات و أغمدة السيوف والخناجر، بالاضافة الى العلب.

وتواصلت فنون المينا في ظل الاسرة القجاريّة (١٧٩٦– ١٩٢٥م)، حيث وشحت بالمينا الحلي والصحاف والاسلحة البيضاء بدعمها بزخارف كتابية ووحدات نباتية وهندسية وأشكال الحيوانات والطيور، اضافة الى الشخوص الادمية، ومن ذلك التأكيد على جمال النساء الذي ينعكس بجاذبية الوجه والعيون السود الكحيلة والافواه الصغيرة، حتى أضحت هذه المصوغات وثائق ماديّة عن أذواق الناس وموضات أزيائهم وحليهم، خاصّة وان المينا القجارية المرسومة عكست قدرات أبرز الرسامين آنذاك.

ويذكر Leo Bronstein في بحثه عن المينا في الفنون الفارسية ضمن كتاب (Survey of Persian Art.Pope A.U) بأن ألوان المينا التي استخدمها الصاغة الفرس متعددة ضمّت أطيافا ورديّة تتدرّج برقّة ولا تكون صافية بل لها ظلال زرقاء، اضافة الى الازرق الملكي والازرق الفيروزي بعدة أطياف، وكذلك الاخضر الزمردي الشفّاف والابيض المعتم الذي يستخدم بفعالية قويّة كخلفية لبقية الألوان. فيما زيّنت بعض المصوغات بالازرق اللازوردي فقط . وقد مارس الفرس تقنيّات المينا المفصصة والمحفورة والمرسومة والمينا السوداء (١). وأجود تحف المينا نفّذها صاغة أصفهان وبهبهان بالقرب من شيراز.

ازدهرت فنون الصياغة في العهد الفاطمي (٢٩٧– ٥٦٧هـ/ ٩٠٩– ١١٧١م)، وقد وصف المؤرخون، وخاصة المقريزي في خططه، عن شيوع استخدام الفضة المطعمة بالمينا في زمانه وانتشار تقنيتها في مصر. وعن ما أخرج من خزائن قصر المستنصر بالله في سنتي ٤٦٠ – ٤٦١ للهجرة، عندما استبيحت دولته، نفائس كثيرة منها مصوغات موشحة بالمينا «المنقوشة بغرائب النقوش والصنعة «، ومنها « طاووس ذهب مرصع بنفيس الجوهر، عيناه من ياقوت أحمر، وريشه من الزجاج المينا المجري بالذهب على ألوان ريش الطاووس».

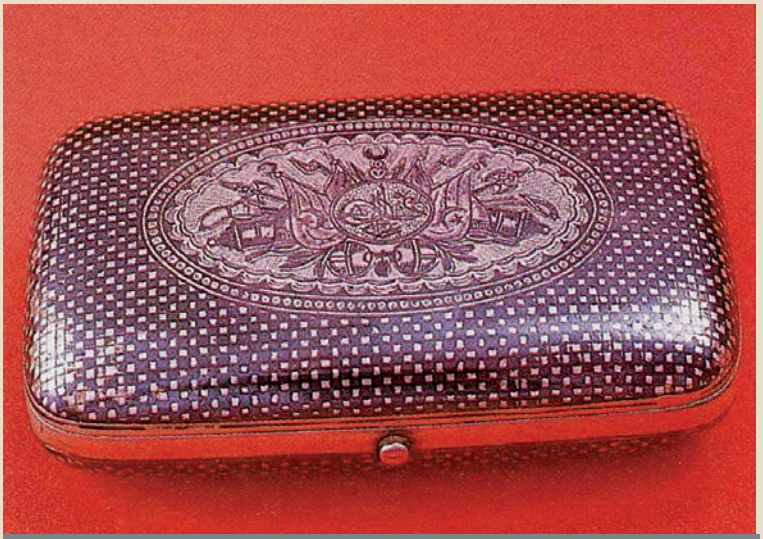
وفي متاحف: الاسلامي في القاهرة والمتروبوليتان في نيويورك وماير في القدس وبناكي في أثينا مجموعة حلي فاطمية من مصر وسورية منها أساور وخلاخل ودبابيس شعر وعلب حرزية ومعلّقات وأقراط مزخرفة بالمينا الملونة؛ ومن أبرزها معلّقة من الذهب على شكل هلال يتوسطه طيران متناظران منفذين بالمينا المفصّصة ذات الالوان الاحمر والبنّي والازرق على خلفيّة سوداء.

Marilyn Jenkins and Manuel Keene, Islamic Jewellery In The)

.(Metropolitan Museum Of Art, 1982, p. 81

وتواصلت فنون المينا لدى المماليك، ومن تحفهم وعاء محفوظ في المتحف الاسلامي في القاهرة يعود الى عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٩– ٧٤١هـ/ ١٣١٠ – ١٣٤١م) مصنوع من البرونز المزين بالمينا السوداء والمزخرف بنصوص كتابية وفروع نباتية وحلزونية. ويورد أحمد تيمور باشا في كتابه (المهندسون في العصر الاسلامي، ١٩٧٩، ص. ٦٨) اسم: أبو تجزأة جواد بن سليمان بن غالب اللخمي (توفي سنة ٧٥٦ للهجرة) الذي « بلغ الغاية في نقش الخواتم واجراء المينا عليها».

وبالنسبة للمينا العثمانية يذكر انه عقب انتصار العثمانيين على الصفويين عام ١٥١٤م، وكما فعل العثمانيون في مصر وسورية، فقد أسروا الفنانين



علبة عثمانية مزينة بالمينا السوداء، الطول: ٩,٥ سنتيمتر

ومهرة الصناع وأرسلوهم الى الاستانة، فطعّم القادمون فنون العثمانيين بالطراز الصفوي. وكان يخدم في مشاغل بلاط العثمانيين في القرن السادس عشر أكثر من مائة فنان صائغ اختص بعضهم بالتوشية بالمينا الملونة والمينا السوداء.

ويذكر Yanni Petsopoulos في كتابه (Tulips, Arabesque and Tur-ban, p. 44) طاسة من الفضة المذهبة والمزيّنة بالمينا السوداء تحمل تاريخ ٩٨٥ (١٥٧٧ للميلاد).

ويستعرض كتاب (Garo Kurkman, Ottoman Silver Markks, 1966, P. 226 and P. 238 - 251) نماذج متنوعة من تراث المينا السوداء العثمانية في فترة ازدهارها ابان القرن التاسع عشر مما كان يصنع في عدد من المواقع الصياغية مثل « وان».

وشهد القرن التالي تعاظم استخدام المينا وتنوع تقنياتها، من ذلك صندوق أقلام من القرن السابع عشر محفوظ بمتحف طوبقبوسراي باسطنبول مزين بالمينا البيضاء ومطعم بالياقوت والزمرد. كما يذكر أرنست كونل في كتابه (الفن الاسلامي، ١٩٦٦، ص. ١٧٩) انه في القرن السابع عشر كانت أغماد وقبضات الخناجر التركية تزخرف بالمينا الشفّافة.

وهناك معلّقة و قفل حزام من الفضة العثمانية المزينة بالمينا الملونة في كتاب (سعد الجادر، زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، ١٩٨٨ – ١٩٨٩، ص. ٢٠٤ و ص. ٢١١). وتمثل المعلّقة المشار اليها مثالا نادرا في مصاغ المينا الاسلامية، فهي حلية على شكل وردة مطرّزة بالاسلاك الفضية الرقيقة وموشاة بالمينا الملونة Plique- a- jour وترجمتها الحرفيّة: ضوء النهار؛ اذ لا تستند المينا في هذه التقنية على خلفيّة المعدن بل بطريقة تشدّها حواجز أسلاك التطريز، فتهب الحلية وقعها الجمالي عند تعريضها للضوء، وذلك من خلال التضاد الحاصل بين الفضة وألوان المينا الشفافة.

وشهد القرن التالي تعاظم استخدام المينا وتنوع تقنياتها، من ذلك صندوق أقلام من القرن السابع عشر محفوظ بمتحف طوبقبوسراي باسطنبول مزين بالمينا البيضاء ومطعم بالياقوت والزمرد. كما يذكر أرنست كونل في كتابه (الفن الاسلامي، ١٩٦٦، ص ١٧٩) انه في القرن السابع عشر كانت أغماد وقبضات الخناجر التركية تزخرف بالمينا الشفّافة.

وقد تأثرت بلدان البلقان، كما في هنغاريا والبوسنة، بالاساليب الفنية العثمانية ومنها التوشية بالمينا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

Geza Feher, Craftsmanship in Turkish – Ruled Hungary, 1975, p. 26) and (Saad AL-Jadir, Arab and Islamic Silver, 1981, P. 23) and (Saad AL-Jadir, KUNUZ, Islamic Silver Treasures, 1995, P.149).

ومن أروع نماذج المينا الاسلامية تلك التي كانت تزين بلاط تيمور لنك (١٣٣٦– ١٤٠٥ للميلاد) ، ومنها مكتبه الذهبي الموشى بالمينا الزرقاء والخضراء.

وقد زينت الزخارف النباتية في حلي أوزبكستان بالمينا الملونة وبالمينا السوداء. ومن أهم مراكز صياغة المينا الاوزبكية مدينتي بخارى وخيوة. وكانت ألوان المينا المستخدمة في بخارى قليلة، وتكون عادة بلون أخضر أو أزرق، كما استخدم الصاغة أحيانا ألوانا أخرى كالبنّي والاحمر والاصفر.

(Johannes Kalter and Margarita Pavoli, Uzbekistan, 1977, p. 294 – 310).

أمّا في الهند فقد برّزت فنونها الصياغيّة باستخدام المينا «ميناكاري». ورغم وجود هذه التقنية في المصنوعات الهندية السابقة للاسلام كما في بعض تحف المركز البوذي في تاكسيلا، غير ان انتشار المينا في ظل حكم المغول المسلمين شجّع الصاغة وطوّر مهاراتهم الى الحد الذي كان بمقدورهم رسم منمنمة أو صورة كاملة بالمينا على قطعة صغيرة من الفضة أو الذهب تظهر الطيور والازهار والاشجار وأوراقها بألوانها الطبيعية. وكانت التفاصيل دقيقة ومتقنة حتى ليتصوّر المشاهد بانها صور زيتية.

لقد قدّم المغول لقاموس صياغة المينا العالمية تحفا ساحرة تهب المتلقي لذّة بصريّة فريدة ناجمة عن

علبة ايرانية مذهبة ومطعمة بالشذر وموشحة بالمينا الملونة، الطول: ١٥ سنتيمترا

تجليات ايقاعات وكتل الالوان وتجاورها وأطيافها وبرّاقيتها، مما أضاف الى مصاغ المينا بهجة اللوحة الملونة الساطعة والمدهشة. ومن أهم مراكز إنتاج المصاغ المغولي الموشح بالمينا دلهي وآغرا وجيبور وملتان ولكنو ورامبور وكشمير وبناريس.
(Mark Zebrowski, Gold, Silver & Bronze from Mughal India, 1997, p. 54 - 93).

وكان لايران تأثيرا مباشرا في تطوير صياغة المينا الهندية، اذ قضى الامبراطور المغولي همايون فترة ابعاد في بلاط الفرس، ولدى عودته الى البنجاب عام ١٥٦٠ اصطحب معه فنانين وصنّاعا مهرة في مختلف الفنون الزخرفية بينهم صاغة المينا، فأصبحت البنجاب أول مركز صياغي تتطوّر فيه أساليب المينا المغولية وتنتشر الى مختلف أنحاء الهند منذ منتصف القرن السادس عشر. ومن سمات صياغة المينا عند المغول هو تزيين مختلف سطوح المصوغة وأحيانا من الوجهين. وأغلب المينا الهنديّة وأوسعها انتشارا هي المينا المحفورة التي استخدم الصاغة فيها الالوان الاحمر والاخضر والازرق والاصفر اضافة الى الابيض والشذري. وقد ضاعف الصاغة جاذبية المينا وتنويع جمالياتها بتقنيات صياغية أخرى في زينة نفس التحفة، اضافة الى تطعيمها بالاحجار النفيسة والعاج والمنمنمات. وربما تكون أكبر تحف المينا الهندية تلك المهداة الى العراق، وهي المقصورة الفضيّة الموشحة بالمينا الملونة والتي أقيمت في ضريح المرتضى علي في النجف: ففي سنة ١٣٥٦ للهجرة أمر امام البهرة سيف الدين بصنع مقصورة جديدة لضريح الامام علي، وقد استمرّ العمل لإنجازها في الهند مدّة تزيد على خمس سنوات، وبلغ مقدار ماتحتويه من الذهب الخالص عشرة آلاف وخمسمائة مثقال اضافة الى مليوني مثقال من الفضة الموشحة بالمينا الملونة، وقد وضعت مكان المقصورة القديمة سنة ١٣٦١ للهجرة في احتفال ديني ومدني كبير.

وقد ضعف فن المينا بأفول نجم المغول، ولا تضاهي المصوغات الحديثة التي أنتجت في بعض المراكز القديمة مثل ملتان ما كان يصاغ في عصر الاباطرة المغول المسلمين.

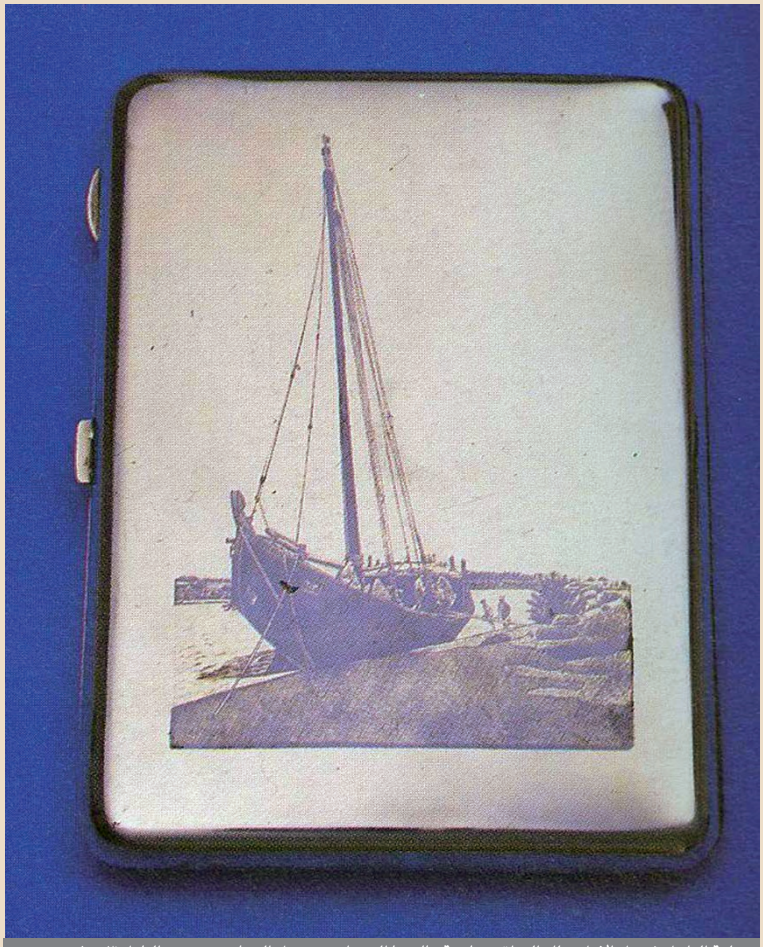
أما بالنسبة للمينا السوداء فقد استخدمها الصاغة المسلمون على نطاق واسع شملت مختلف بقاعهم: العالم الملايوي والهند وأواسط آسيا وايران واليمن والشام والعراق والقفقاس والبلقان والمغرب.

ويدعى شغل المينا في فلسطين « المحبّر « نسبة الى الحبر ومؤشرا الى اللون الاسود للمينا.

وكانت الحلي الفلسطينية المزينة بالمينا السوداء في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ذات شعبية ورواج، وكان من جملة الصاغة شركس وأرمن ممن توافد على بلاد الشام منذ نهاية القرن التاسع عشر، حتى ان الاساور المزيّنة بالمينا السوداء في جنوب الاردن كانت تدعى «أساور شركس».

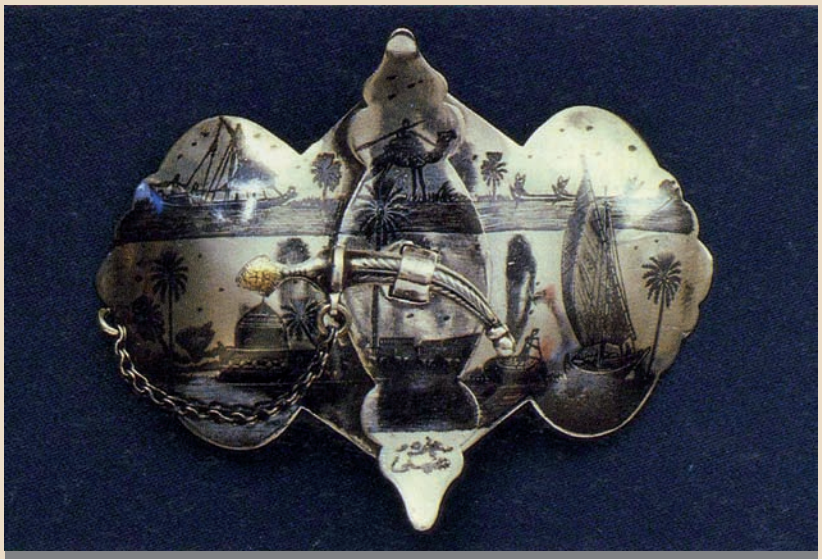
وكانت الفضة الموشحة بالمينا السوداء في مصر تدعى « الفضة المسكوفي» نسبة الى موسكو وبالتالي الى تقنية المينا القفقاسية والمدن الروسية الرائدة في هذا المجال مثل تولا.

وأبدع صاغة داغستان بتزيين الفضة بالمينا الملونة والسوداء؛ ومن مراكز صياغتها قريتي كوباتشي وكوموخ.
(Iskusstvo Dagestana / The Art of Dagestan, 1981, p. 44, 70, 79).



علبة الراحل فيصل الاول، ملك العراق، مطعمة بالمينا السوداء، من عمل الصائغ زهرون، الطول ١٥,٣ سنتيمتر

واذا كان فن المينا السوداء قد ازدهر في الفضة القفقاسية، كما في زينة الحلي والصحاف والخناجر:
Saad AL-Jadir, Arab and Islamic Silver, 1981, P. 146) and)
(Saad AL-Jadir, KUNUZ, Islamic Silver Treasures, 1995, P. 179 and P. 247
فقد أبدع الصابئة العراقيون بتطعيم الفضة بالمينا السوداء واشتهر بينهم زهرون وعنيسي وآخرون واصلوا ابداعهم الصياغي حتى خمسينات القرن العشرين.
وفي التراث الصياغي الملايوي تحف موشحة بالمينا، لكن أشد مايميزها هو التوشيح الكثيف لاقفال الاحزمة بالمينا السوداء.
أما في الغرب الاسلامي فقد تطوّرت فنون صياغة المينا في قرطبة وغرناطة. وبلغ هذا الفن أوجه خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر للميلاد، حتى ان بعض مهرة صاغة غرناطة كانوا يعملون في بلاطات الملوك المسيحيين. ومن أبرز التحف الاندلسية المزينة بالمينا السوداء كان منبر جامع قرطبة الذي صنع عام ٣٦٥ للهجرة والذي ضاع أثره لكنه ظل خالدا في كتب التاريخ، كما لدى الادريسي والحميري، بأنه صنع من الصندل الاحمر والاصفر والابنوس والعود الرطب والمرجان، وأوصاله وحشواته التي بلغت ستا وثلاثين ألف حشوة سمّرت بمسامير الذهب والفضة المثبتة و«المنيلة».
وكثيرا ماتشير المصادر الفنية الى «تحفة عظيمة»، وهو الصندوق الخشبي المصفح بالفضة المطروقة والمذهبة والمزخرف بوحدات مورقة ونصوص كتابية والمعشّق بالمينا السوداء، والذي أمر الحكم المستنصر بصنعه لابنه ووريثه هشام المؤيد عام ٣٦٦ / ٩٧٦؛ ومن النصوص الكتابية التي تزينه : « عمل بدر وطريف « (مانويل جوميث مورينو، الفن الاسلامي في اسبانيا، ١٩٧٧، ص. ٣٩٦ و ص. ٤٠٢). وكذلك:
(Al- Andalus, The Art of Islamic Spain, 1992, p. 208- 209 and p. 214)
اضافة الى عدّة علب، منها ما ذكر في المصدرين أعلاه، مثل علبتين محفوظتين في كنيسة San Isidro بليون شمال غرب اسبانيا، وأخرى في المتحف الاثري الوطني بمدريد؛ وكلّها تنسب الى عصر الخلافة أو ملوك الطوائف (القرن الرابع أو الخامس الهجري / العاشر أو الحادي عشر للميلاد).
وفي دار الآثار الاسلامية في الكويت زوج من الاقراط الذهبية ترجع الى العصر الموحدي (القرن السادس للهجرة / الثاني عشر للميلاد) مزينة بالمينا.
ويتمثل معظم ما سلم من حلي أندلسية من عصر الخلافة بما ضمّته الكنوز المكتشفة في الاندلس مثل كنز لوشة في غرناطة وكنز جروشة في العامريّة وكنز مدينة الزهراء. وقد توزعت لقى هذه الكنوز بين المتاحف الاسبانية مثل Linstitute Valencia de Don Juan de) Madrid) ومتاحف العالم، مثل فكتوريا وألبرت في لندن وفرير غالري في بالتيمور، وقد صنعت هذه الحلي من الذهب والفضة والنحاس، منها الاساور والتيجان والمشابك والقلائد والمعلّقات المتنوعة بعضها على شكل السمك أو الهلال أو ذات تكوينات نجميّة متوالدة من تركيب مثلثين بالنسبة للنجمة السداسية ومربعين بالنسبة للنجمة الثمانية، وقد نفّذت بتقنيات متنوعة منها التطريز والتحبيب والطرق والتخريم والتطعيم بالاحجار والتوشية بالمينا.
تابع الغرناطيون تراث الصياغة الاندلسية، وقد سلم عدد من تحفهم الصياغية أهمها تلك المحفوظة في متاحف اسبانيا التي يظهر منها تركيز الصاغة على تقنيتي التطريز والتوشية بالمينا؛ حتى ان بعض العلب العاجية الاندلسية الشهيرة زينت بأشرطة من الفضة الموشحة بالمينا.
واذا كانت حلي الاندلسيات تزين بالمينا فان حلي رجالهم من خناجر وسيوف وسروج الخيل وزينتها وشحت كذلك بالمينا. ومن أشهر أمثلة حلي النساء القلادة الغرناطية التي تعود الى نهاية القرن التاسع للهجرة / الخامس عشر للميلاد، والمحفوظة في متحف المتروبوليتان، وهي مصنوعة من الذهب المزخرف


قفل حزام من العراق مزين بالمينا السوداء، من عمل الصائغ عنيسي، الطول ٨ سنتيمترات

بالتخريم والتطريز والتحبيب والموشح بالمينا ذات الالوان الابيض والاخضر والاحمر الشفاف. ومن أروع السيوف الغرناطية ودلاّياتها المحفوظة نماذج منها في المكتبة الوطنية في باريس والمتحف الوطني في مدينة كاسل الالمانية وفي متحف فكتوريا وألبرت في لندن... هو السيف الذي غنمه المسيحيون بعد أسرهم لمحمد الثاني عشر (أبو عبد الله الصغير)، آخر ملوك بني نصر، في معركة اللسانة عام ٨٨٨ / ١٤٨٣م والمحفوظ في المتحف الحربي بمدريد؛ وهو من جمال صنعته وزينته بالفضة والذهب والعاج والمينا السوداء والمينا المفصّصة ذات الالوان الابيض والاحمر الياقوتي، كألوان أساسية، والاسود والاخضر الزمردي الشفاف كخلفية لونية، تقدّم هذا السيف كتحفة مجوهرات فريدة في زخارفها بالتطريز والتطعيم والتخريم والوحدات الهندسية والفروع النباتية والنصوص الكوفية وتقنيات الاخراج والوقع الفني.

معلقة فلسطينية مزينة بمشهد معماري مطعم بالمينا السوداء، الطول ١٨ سنتيمترا

كما يحتفظ متحف المتروبوليتان بخوذة غرناطية فريدة من نهاية القرن التاسع للهجرة مصنوعة من الحديد والذهب والفضة والمينا المفصّصة ذات الالوان الاحمر والابيض والاخضر والازرق والاسود.

ويذكر أبو الحسن علي بن يوسف الحكيم الذي عاش في أيام السلطان أبي فارس عبد العزيز المريني خلال النصف الثاني من القرن الثامن للهجرة / الرابع عشر للميلاد في كتابه (الدوحة المشتبكة في ضوابط دار السكة ، ص. ٨٩) حليا مطعمة بالمينا: ففي معرض كلامه عن تذويب الحلي لسك النقود يقول: « ووجه العمل في الحلي على أي حال كان مطبوعا كالدنانير وبعض الخلاخل و (ما) يشبهها أو كان غير مطبوع، فما كان منه منيّلا أو مزجّجا أو كثير اللصاق فلينزع ذلك منه لئلا يتخلّق به ويعسر خلاصه، فاذا نزع ذلك جعل على حدة الى أن يشحّر...ويحمى سائره بالنار حميا بليغا ويختبر...».

تواصلت فنون المينا في الصياغة المغاربية، ففي العصر الحديث تركزت صياغة المينا في ثلاث مناطق أساسية لايزال بعضها فعّالا حتى الوقت الحاضر، اضافة الى ممارسة بعض الصاغة لفنون المينا في مواقع أخرى متفرقة؛ وفيما يلي نظرة على الخصائص العامّة للتطعيم بالمينا في المناطق الجغرافيّة الرئيسيّة الثلاث:

– تتركّز صياغة المينا الجزائرية في قرى هضاب منطقة القبائل الكبرى، مثل بني يني ووادياس وتكموت خروش وآيت الاربعاء وذراع الميزان؛ ولايزال بعض صاغة هذه القرى يوشحون مصاغهم بالمينا، ومعظم الانتاج يستهلك في السياحة؛

– أما المينا التونسية فقد مارسها صاغة مدينة تونس؛ لكن الاكثر شهرة هما موقعا موكنين، المدينة الساحلية الصغيرة جنوب سوسة، وجزيرة جربة؛

– وفي المغرب تتوزع صياغة المينا في قرى جبال سوس، وفي جنوب الاطلس الصغير بين تزنيت و اغرم، وتتجه نحو الجنوب حتى جبل باني. وأهم المراكز هي تزنيت و تهالة عند قبائل أملن، وفي منطقة تفراوت ولدى قبائل آيت ووازغيت في سفح جبل سيروا؛ اضافة الى مواقع أخرى في الشمال والوسط مثل مكناس وخنيفرة ووزّان وفاس والصويرة ومرّاكش. كما ازدهرت صياغة المينا المفصّصة والمحفورة منذ نهاية القرن السابع عشر وبالذات في مكناس بتشجيع

السلطان اسماعيل (١٦٧٢– ١٧٢٧) عندما اتخذها عاصمة لملكه وشجع العمارة والفنون التي استلهمت تراث الاندلس ومرّاكش وفاس. وتتواصل فنون المينا المفصّصة والمينا السوداء في تزنيت ،كما يمارسها بعض صاغة الرباط وسلا والدار البيضاء ومرّاكش، وذلك لسد الاحتياجات السياحية بالدرجة الرئيسية.

ويلاحظ وجود عوامل مشتركة وأخرى مختلفة تميز تحف المينا في المواقع المغاربية الثلاثة: فرغم اختلاف أشكال ونماذج المصوغات بين هذه المناطق والبعد الجغرافي وتباين أنماط العيش واللهجات والاذواق فيما بينها، الّا ان فنونها الصياغية تشترك عامّة بظاهرة استخدام المينا المفصّصة؛ كما انّ الالوان المستخدمة في مصاغ المينا المغاربية موحدة وهي الازرق الغامق والاخضر الفاتح والاصفر.

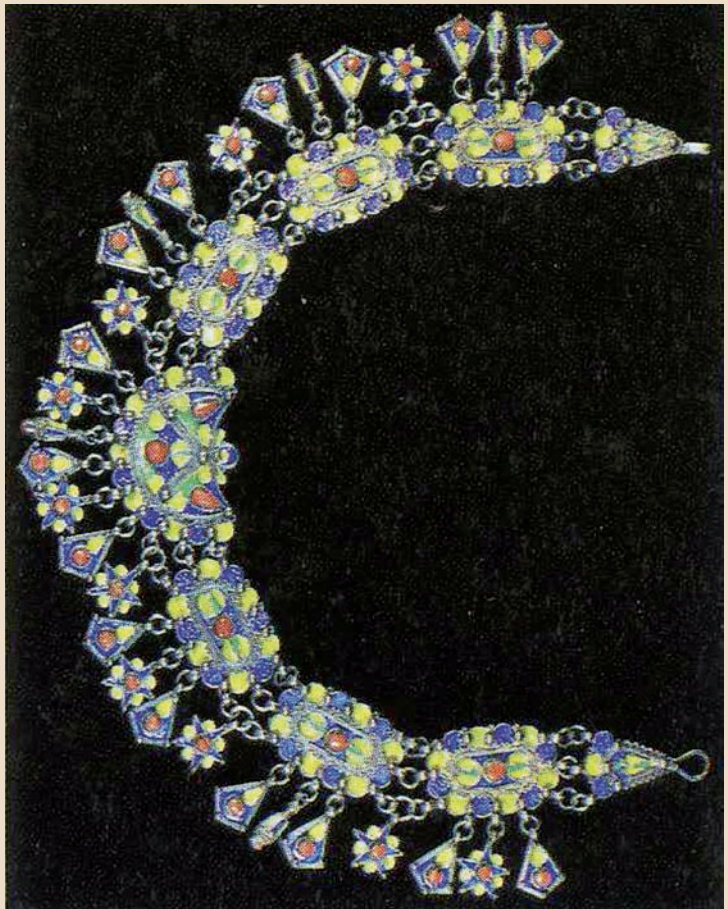
وتجدر الإشارة الى توشية بعض نماذج الفضة المغربية بالمينا الملونة والسوداء المصاحبة لتطعيم المصاغ بالاحجار الثمينة والفصوص الزجاجية في آن واحد، مما يكسب المصوغة وقعا أخّاذا نتيجة تضاعف المفعول الجمالي للمينا والاحجار والزجاج.

كما يلاحظ ندرة استخدام كتل من المينا السوداء في مصاغ المغرب، بل غالبا ماتكون زينة المينا السوداء على شكل خطوط صارمة تشكل نقوشا هندسية ورمزية ونباتية خالية من الزخارف الادمية والحيوانية.

وبذلك فان الصورة الفنية للمينا المغاربية متغايرة في جمالياتها؛ لكن أشدّها جاذبية وإبهارا ووحدة هي المصوغات القبائليّة التي تعكس أحد السمات البارزة للزخرفة الاسلامية، وهي تقسيم المصوغة الى حقول متناظرة ومكرّرة وتغطية كل سطوحها بالنقوش الملوّنة: فالظهور الجليّ والصورة الفنية النافذة والوحدة الصياغية الرصينة للفضّة القبائلية تقدّمها كواحدة من أهم الواجهات الاسلامية المتميزة لفنون الصياغة الاصيلة والمتفردة: فالحلي القبائلية ضخمة الحجم وثقيلة الوزن، الّا ان النقوش المنفّذة بالمينا الاصفر الليموني والازرق البنفسجي والاخضر الشذري التي تتكامل مع وقع فصوص المرجان الاحمر القاني المتراص و غير المصقول والكريّات الفضيّة الصلدة مختلفة الاحجام، وتزيينها بمعلّقات متنوعة الاشكال مثل الكف والنجمة وورقة البلّوط، والتنفيذ الدقيق والمتقن وجمال التجاور اللوني يكسب فضة القبائل قوّة وتاثيرا وانطباعا بالخفّة والالق، إضافة الى مسحة فسيفسائية لونية مستمرة تضفي على المصوغة روحا شرقية أخّاذة.

و في الوقت الحاضر، تتراجع الفنون التقليدية بفعل هجوم العولمة التي تحاصر تواصل التراث الفني للمسلمين، وإهمال دول المسلمين بتطوير الفنون، والوهن العام للوضع الثقافي، إضافة الى منافسة الانتاج الالي للعمل اليدوي الذي يتطلب انجازه صبرا ووقتا طويلا. ولا تشجع هذه الظروف الصاغة للاستمرار في حرفهم فيتركونها الى مهن أخرى للحصول على أرزاقهم.

وهناك الآن طريقان: الاول اندثار الفنون التراثية وبقائها في صفحات التاريخ وأركان المتاحف؛ والثانية أحياؤها وبعثها على أسس معاصرة كجزء من التطور الاقتصادي والثقافي لبلاد المسلمين بابتكار صيغ تحافظ على خصوصية هذه المنتجات وصورتها الفنية الاسلامية من ناحية، كما توفر منتجات الفنون



قلادة جزائرية، من منطقة القبائل، مطعمة بالمرجان وموشاة بالمينا الملونة

التراثية مردودا اقتصاديا جيدا من ناحية ثانية.

فماذا نجد في فنون المينا الاسلامية المعاصرة؟

– ضعف الإنتاج الصياغي الاسلامي الموشى بالمينا، ومن ذلك تكرار الصاغة للنماذج القديمة، وتدهور المهارات التقنية لدى الصاغة المحدثين، وضعف روح الابتكار والتجديد؛ اضافة الى تغيّر أذواق المستهلكين الذين لايجدون أمامهم سوى المصاغ الحداثوي العالمي، خاصة وانّ الفنانين المسلمين المعاصرين غير قادرين على شدّ الناس الى منتجاتهم الصياغية؛ الى جانب دخول المكننة بشكل واسع في الصياغة، وتحوّل من تبقّى من المعلمين / الاسطوات الى مهن أخرى؛ وكذلك تفكك العلاقة التاريخية التقليدية بين الفنان المعلم وبين تلامذته، والتي كانت أحد الاركان الاساسية لتطوير الفنون الحرفيّة ومنها الصياغة. كما أدى مسح الغربيين لأسواقنا وجمعهم لآثارنا وتحفنا كمواد للتجارة المربحة في الغرب الى افراغ المجال الاسلامي من المصاغ القديم للمينا الذي ألهم الصاغة والحرفيين التقليديين وشجعهم على التواصل والابداع والتجديد والابتكار.

– وعالميا هناك عدد من البلدان مثل روسيا والصين

حليتا رأس مغربيتان، مطعمتان بالمينا وبكريات وفصوص زجاجية، طول اللوح الاوسط ١٠,٢ سنتيمتر

وتايلند ممن يواصل فنانوه أشغال المينا بصورتها الفنية التقليدية لكل من تلك البلدان، والتي يصدّر بعض منتجاتها الى الخارج. وفي الغرب الاوروبي والامريكي هناك شركات متخصصة يسود منتجاتها طابعا حداثويا عالميا صار ينتشر في مختلف بلدان العالم.

وفي بلدان المسلمين صدى متنوعا لهاتين الظاهرتين، مثل إغراق أسواق بعض البلدان الاسلامية كأقطار الخليج بمصوغات مينا حديثة غربية وهندية وصينية وروسية وتايلندية. أما المثال الاخر فهو عن تأثر المصاغ الاسلامي بما يرده من الخارج، مثل انتاج ميداليات وأوسمة ماهي إلّا صدى للنماذج الغربية، كالأوسمة المغربية مثل «الوسام العلوي الشريف» و«وسام الاستحقاق العسكري الشريفي»، وكلاهما مزين بالمينا. وكذلك الحال بالنسبة لمعظم الاوسمة والنياشين في عدد من الدول العربية والاسلامية:

(Saad AL-Jadir, KUNUZ, Islamic Silver Treasures, 1995, P. 189

ولحسن الحظ فان انتاج المينا الاسلامية المعاصرة لم يتوقف رغم الضعف الذي آل اليه، اذ تتواصل أعمال المينا في عدة مواقع اسلامية مثل الهند وباكستان وايران ومصر والجزائر والمغرب وتتزايد شعبيتها. غير ان اقتصار أشغال المينا المعاصرة في العالم الاسلامي على المينا المفصّصة والمينا السوداء والمينا المرسومة غالبا والمينا المحفورة نادرا يعني انّ الصاغة المسلمين لم يتعرفوا و / أو يوظفوا تنوع تقنيات المينا الغربية الحديثة والتي ساهم التطور العلمي والتقني بازدهارها: وهي تقنيات عديدة أخرى لامجال هنا لشرح كل منها ومما لا أعرف مقابلا لاسمائها بالعربية؛ ولكل من هذه التقنيات طريقة خاصة لتنفيذها تفرز فاعليّة مختلفة لوقع ألوانها ولصورتها الفنية. ومنها:

Basse- taille, Camaieu, Decal application, Foils, Grisaille, Impasto, Plique-a-jour, Racu enamelling, Sgraffito, Stencils, Silkscreen enamels, Torch- fired enamels etc…(Glenice Lesley Matthews, Enamels Enamel-(ing Enamelists, 1984, p. 141 – 171

(ويلاحظ أن عددا من هذه التقنيات معروفه بأسمائها الفرنسية، اذ كانت فرنسا، ولوقت طويل مركزا أساسيا لصياغة المينا، وفيها تم ابتكار تقنيات متنوعة لفنونها)؛ اضافة الى المواد والمعدات وغنى «باليت» الالوان المعتمة واللماعة للمينا، وفكرة إنتاج وحدات جاهزة من الفضة المطلية بالمينا كالورود والفراشات والطيور والاسماك؛ وكذلك استخدام أفران كهربائية تسهل العمل الى حد بعيد لانها أخف وزنا وأصغر

حجما من الافران التقليدية، اذ انّ فرنا تبلغ حرارته ٧٨٠ درجة مئوية لايستغرق أكثر من دقيقتين ونصف (تبعا لحجم النموذج) لاذابة المينا على سطح المعدن؛ حيث يمكن تخصيص غرفة صغيرة في الدار لممارسة فنون المينا. وكل هذه المنجزات الحديثة من شأنها فتح آفاق واسعة لاجراء نقلة نوعية في تطوّر فنون المينا المعاصرة في العالم الاسلامي توسّع وتنوع وتجدّد الانتاج مع الحفاظ على فرادة الصورة الفنية المتميزة لمصاغ المينا الاسلامي.

الهوامش:

١– تقنيات المينا: المينا الملونة نوع من الزجاج الشفاف مسحوق بدقة.

وهناك تقنيات متعددة لاستخدام المينا، لكن أوسعها انتشارا في المصاغ الاسلامي أربعة أنواع:

– المينا المفصصة Cloisonné ، وهي أهم تقنية مينا استخدمها الصاغة الفاطميون والايوبيون والاندلسيون والمغاربة. ولانجاز هذه التقنية يؤخذ سلك معدني يشكل بواسطته الزخرف المراد تزيينه بالمينا بواسطة لحمه عموديا على سطح المصوغة، فتكون هذه الاسلاك الشبكة الزخرفية التي تظهر على شكل خلايا فارغة يملاهاالصائغ بمساحيق المينا بحيث يبقى كلّ لون مستقلا في «سجنه» ومعزولا بشكل محكم عن باقي الالوان، ثم توضع القطعة في الفرن لتسخينها واذابة المينا، بعدها يسحب النموذج من الفرن ويترك ليبرد وتتصلب ألوانه، ثم تصقل لانتزاع الشوائب والحصول على الفاعلية الزجاجية للمينا وعلى وقع تجاورها اللوني الزاهي.

– المينا المحفورة Champleve ، التي شاع استخدامها في المصاغ المغولي الاسلامي في الهند. وهذه التقنية أيسر من سابقتها، كما انها معاكسة لها: فعوضا عن رسم الزخرف المراد تلوينه بأسلاك بارزة تثبت على سطح المعدن، فان الزخرف في هذه الحالة يتكون بطريقة الحفر الذي يكون شبكة من القنوات الرقيقة مفصولة عن بعضها بحافات دقيقة تنشر عليها مساحيق المينا لتملا الاخاديد الزخرفية، بعدها يوضع النموذج في الفرن ليسخن ويبرد ويصقل بنفس الطريقة السابقة.

– المينا المرسومة Painted ، التي جوّد بها الصاغة الايرانيون؛ وهي تقنية مختلفة عن سابقتيها، حيث لاتفصل ألوان المينا عن بعضها بواسطة الاسلاك أو الحفر، وانما تتجاور ألوانها فوق سطح المصوغة. لذلك تعتمد المينا المرسومة على مهارة الصائغ في السيطرة على درجات الحرارة المختلفة اللازمة لاذابة الالوان المتنوعة للمينا كي لاتسيل فيختلط بعضها ببعضها الاخر؛ وعادة مايجمع المعلّم / الاسطة الذي ينفذ هذه التقنية بين موهبتي الصياغة والرسم.

– المينا السوداء Niello ، التي تتميز بدورها عن أنواع المينا المتقدمة، اذ يطعم الذهب أو الفضة ليس بمسحوق زجاجي كما في المينا الملونة، بل بمسحوق معدني هو خليط من الفضة والنحاس والرصاص والكبريت التي تمزج وتصهر ثم تبرد وتسحن مكونة مادة على شكل مسحوق أسود يشبه الكحل يتم استخدامه بنفس تقنية المينا المحفورة. وتزين بالمينا السوداء غالبا الفضة البراقة عالية العيار كالفضة الاسترليني.

٢– هذا المقال مستل من مخطوطة (سعد الجادر، فنون المينا في المصاغ الاسلامي، الرباط ١٩٩٤). ويضم العمل ٤٧٨ صفحة تشمل أكثر من أربعمائة تحفة من الفضة الاسلامية الموشحة بالمينا، مما أبدعه مئات الصاغة المسلمين وغيرهم؛ وجلها لم ينشر سابقا؛ وجميعها من مجموعتي الخاصّة.

وفي المخطوطة ثروة من المعلومات المستقاة من مئات المصادر بعدة لغات؛ كما أن الموضوع يقدّم لاول مرّة. وهو ذو أهمية تاريخية وثقافية وفنية وصياغية وزخرفية ولونية وتقنية وجمالية: حيث يلقي الضوء على تاريخ المينا العالمية السابقة والموازية للاسلام، كالمصرية والفارسية والاشورية والاغريقية والاسكيثية والرومانية، اضافة الى الصينية واليابانية، والبيزنطية والاوربية والروسية. ثم يستعرض العمل مجاله الرئيسي في العالم الاسلامي، فيتعرض الى الصور الجمالية المتنوعة لمجاميع مصاغ المينا في مختلف مواقعه، و يركز على صياغة المينا في الاندلس و بلاد المغرب، وعن أصولها ومؤثراتها، مثل تأثير صياغة المينا الاندلسية والفاطمية على فنون المينا الاوربية. كما يشمل العمل تنوع تقنيات صياغة المينا و«باليت» ألوانها وخلفيته. اضافة الى دراسات مقاربة ومقارنة لوقع جماليات المينا، مثل الزجاج المموه بالمينا والخزف ذو البريق المعدني والتذهيب والدمشقة والتطعيم بالاحجار الثمينة وبالزجاج ....

وكان الغرض من وضع هذه المخطوطة توثيق هذا الجانب الجميل من ثقافة المسلمين، واشراك الناس بمصادرها ومعارفها، واثارة البهجة والسرور في نفوسهم، وتصحيح آراء باحثين غربيين عن فنون المسلمين، والدعوة للحفاظ على التراث الاسلامي، والتحفيز على احياء بهاء وابهار الصورة الفنية للمينا الاسلامية على أسس معاصرة، مما يوفر فرص عمل جديدة، ويوسّع مجالات الصناعات الفنية ويطور تجارة منتجاتها محليا واقليميا وعالميا.

٣– جميع الصور المنشورة في هذه المقالة من نفس المجموعة:

jadir959@yahoo.co.uk www.al-jadir-collect.org.uk

سوار من فلسطين مطعم بالميناء السوداء: الارتفاع: ٦ سنتيمترات

من أعمال الفنانة رابحة محمود – عُمان

معجزة القديس أنطوان

نص مسرحي

موريس مايترلينك **ترجمة: عبد المنعم الشنتوف**

كاتب ومترجم مغربي مقيم في بلجيكا

المؤلف:

يعتبر موريس مايترلينك (١٨٦٢ـ ١٩٤٩) أحد أبرز كتاب بلجيكا. أبدع على امتداد حياته العديد من الدواوين الشعرية والمسرحيات والأبحاث العلمية نذكر من بينها «ملاذات ساخنة» و«الأميرة مالين» ١٨٨٩ و«الدخيل» و«الأعمى» ١٨٩٠ و«بالياس وميليساند» ١٨٩٢ و«الأدين وبالوميس» ١٨٩٤ و «حياة النحل» ١٩٠٠ و«ذكاء الورود» ١٩٠٧ و«العصفور الأزرق» ١٩٠٩ و«حاكم ستيلموند» ١٩١٩. حصل الكاتب عام ١٩١١ على جائزة نوبل للآداب.

كتب المؤلف هذه المسرحية عام ١٩٠٣ بهدف كشف مواكب الزيف والنفاق التي كانت سائدة في الطبقة الأرستقراطية البلجيكية التي كان ينتمي إليها. لقي هذا العمل نجاحا ساحقا؛ إذ ترجمت إلى لغات عالمية عدة كما تم تقديمها على خشبة المسرح في العديد من البلدان دون انقطاع منذ صدورها إلى أيامنا هاته.

الشخصيات:

القديس أنطوان. السيد غوستاف. السيد آشيل. الطبيب. الراهب. عميد الشرطة. جوزيف. عونا الشرطة. الآنسة هورتنس. فرجيني. أبناء وبنات الأخ. أبناء عمومة. ضيوف. إلخ..

الفصل الأول

في مدينة صغيرة بالفلاندر البلجيكي. دهليز منزل برجوازي واسع وقديم. على اليسار باب كبيرة تنفتح على الشارع. في العمق سلم من بضع درجات يؤدي إلى باب كبيرة زجاجية تقود إلى المنزل. على اليمين باب أخرى. على امتداد الجدار أريكة مغشاة بفرو الخلد، بضعة مقاعد، مشجب علقت عليه قبعات ومعطف طويل..الخ.

عند رفع الستارة، تظهر العجوز فرجيني مشمرة عن أكمامها، عارية الساقين، منتعلة حذاء كبيرا وسط الجرادل النحاسية والخرق والمكانس والمساحات وهي تنظف البلاط الرخامي بالماء الغزير. وبين حين وآخر، توقف عملها وتتمخط بجلبة وتمسح بطرف وزرتها الزرقاء دمعة كبيرة. يسمع قرع جرس الباب. تذهب فرجيني لكي تفتح، ونرى على العتبة عجوزا طويل القامة نحيفا عاري الرأس حافي القدمين، أشعث شعر الرأس واللحية، وقد ارتدى كساء بنيا مما يلبسه الرهبان، وقد تلطخ بالوحل ونصل لونه وأصبح عبارة عن أسمال.

المشهد الأول

فرجيني والقديس أنطوان

فرجيني (مشرعة الباب قليلا): ما الذي يحدث؟ هي ذي المرة السادسة والثلاثون التي يقرع فيها الجرس.. متسول آخر؟ ما الذي تريده؟

القديس أنطوان: أريد أن أدخل.

فرجيني: لا. لا. أنت مغمور بالوحل. ابق حيث أنت. ما الذي تطلبه؟

القديس أنطوان: أطلب الدخول.

فرجيني: لماذا؟

القديس أنطوان: لكي أحيي الآنسة هورتنس.

فرجيني: لكي تحيي الآنسة هورتنس. ما هذه الحكاية؟ من أنت؟

القديس أنطوان: أنا القديس أنطوان.

فرجيني: من بادو؟

القديس أنطوان: تماما.

هالة القديس تشتعل وتتألق

فرجيني: يا يسوع! يا مريم! هذا صحيح!.. (تفتح الباب على مصراعيها، تهوي على ركبتيها شابكة يديها حول المكنسة وهي تتلو بسرعة التحية الإنجيلية ثم تقبل بإجلال بالغ أسفل ثوب القديس مكررة بطريقة آلية ومجنونة: أيها القديس أنطوان، كن بنا رحيما. أيها القديس الكريم. صل من أجلنا!

القديس أنطوان: والآن، اسمحي لي بأن أدخل وأغلقي الباب.

فرجيني (وهي تنهض متشنجة): هي ذي الممسحة. امسح قدميك (يبادر القديس أنطوان إلى الصدع بالأمر دون مهارة). هيا، بهمة أكبر..

تغلق الباب

القديس أنطوان (مشيرا إلى الباب على اليمين): الآنسة مسجاة هنا.

فرجيني (باندهاش وابتهاج): بالفعل. كيف عرفت؟ هذا مدهش. إنها هناك في القاعة الكبيرة. المرأة المسكينة. لم تكن تبلغ من العمر غير سبعة وسبعين عاما. عنفوان الشباب! أليس كذلك؟ هل تعلم أنها كانت شديدة التقوى ومستحقة لكل ثناء. لقد تألمت كثيرا. ثم إنها كانت ثرية. لقد سمحت لنفسي بأن أقول إنها تركت مليونين. مليونان. هذا كثير..

القديس أنطوان: نعم.

فرجيني: سوف يرث ابنا أخيها السيد غوستاف والسيد أشيل وأبناؤهما كل شيء. سوف يكون هذا المنزل من نصيب السيد غوستاف. غير أنها أوصت ببعض الهبات للأب الراهب، البواب، حارس الكنيسة، الفقراء، الكاهن، الأربعة عشر يسوعيا ولكل الخدم بحسب المدة الزمنية التي قضوها في خدمتها وأنا أقدمهم. لقد خدمتها ثلاث وثلاثين عاما، وسوف أحصل على ثلاثة آلاف. هذا جيد!

القديس أنطوان: بالفعل.

فرجيني: لم تكن مدينة لي بشيء، وقد واظبت دائما على دفع مستحقاتي. ومهما نقل؛ فلن نعثر على كثير من أرباب العمل الذي يأتون بعد الموت بمثل صنيعها. كانت امرأة قديسة. سوف تواريها التراب اليوم. ولم يبق أحد إلا وبعث بباقات ورد. ينبغي أن ترى الصالون؛ إذ أنه يشرح القلب. ثمة ورود على السرير وفوق الطاولة والكراسي والأرائك والبيانو. ليس سوى الورود البيضاء، والمشهد في مجمله جميل. لا نعرف كيف نرتب الأكاليل (يسمع قرع الجرس فتذهب لتفتح الباب ولتعود بإكليلين) وها هما اثنان أيضا (تفحص وتختبر ثقل الأكاليل). أمسك هذين الإكليلين الرائعين إلى أن أنتهي من التنظيف (تسلم الإكليلين إلى القديس أنطوان الذي يمسك طوعا بكل إكليل في يد. سوف نشيعها هذا المساء إلى المقبرة، وينبغي أن يكون كل شيء نظيفا، وليس عندي من الوقت إلا..

القديس أنطوان: قودني إلى حيث يسجى جثمانها.

فرجيني: أقودك قرب الجثمان؟ الآن؟

القديس أنطوان: نعم.
فرجيني: لا. لا يمكنني فعل ذلك. ينبغي أن ننتظر قليلا؛ إذ لم يفرغوا بعد من تناول طعامهم.
القديس أنطوان: إن الرب يستعجلني. لقد أزف الوقت.
فرجيني: ما الذي تريده منها؟
القديس أنطوان: سبق أن قلت لك ذلك. إنني أرغب في أن أرد إليها الحياة.
فرجيني: ترغب في أن ترد إليها الحياة؟ ترغب جادا في أن تحييها.
القديس أنطوان: نعم.
فرجيني: لكنها ميتة منذ ثلاثة أيام.
القديس أنطوان: لهذا السبب أرغب في أن أحييها.
فرجيني: سوف تحيا كشأنها في السابق.
القديس أنطوان: نعم.
فرجيني: لكن لن يكون ثمة ورثة؟
القديس أنطوان: طبعا.
فرجيني: ما الذي سوف يقوله السيد غوستاف؟
القديس أنطوان: لا أعلم.
فرجيني: والثلاثة آلاف وثلاثمائة فرنك التي أعطتنيها؛ لأنها كانت ميتة، سوف تستعيدها؟
القديس أنطوان: طبعا.
فرجيني: هذا مزعج.
القديس أنطوان: هل عندك نقود أو مدخرات أخرى؟
فرجيني: لا أملك فرنكا واحدا، وعندي أخت معاقة تلتهم كل ما أربحه.
القديس أنطوان: إذا كنت تخشين من فقدان الثلاثة آلاف فرنك...
فرجيني: ثلاثة آلاف وثلاثمائة فرنك.
القديس أنطوان: إذا كنت تخشين فقدانها، فإنني لن أحييها.
فرجيني: أليس ثمة وسيلة لكي أحتفظ بها وتحيا الآنسة هورتنس من جديد؟
القديس أنطوان: لا. يلزمك أن تختاري بين أمرين. لقد نزلت إلى الأرض بسبب صلواتك ولك أن تختاري.
فرجيني (بعد لحظة تفكير): أحيها على أية حال (هالة القديس تشتعل وتتألق) ماذا يحدث لك؟
القديس أنطوان: لقد أشعت السرور في قلبي.
فرجيني: شيئك،إذن، يشتعل.
القديس أنطوان: نعم، وضد إرادتي.
فرجيني: هذا مثير، لكن لا تبق،إذن، واقفا قرب الستائر البيضاء. يمكن للنار أن تمتد إليها.
القديس أنطوان: ليس ثمة من خطر؛ فهي شعلة سماوية. قوديني قرب الجثمان.
فرجيني: سبق أن قلت لك إنه لا يمكنني إزعاجهم وهم لم يفرغوا بعد من تناول الطعام.
القديس أنطوان: من هم؟
فرجيني: السادة وكل أفراد العائلة وحق الرب. ابنا أخيها السيد غوستاف والسيد أشيل وأبناؤهما السادة جورج، ألبريك وديزيري وأبناء وبنات العم والراهب والطبيب، ومن أيضا؟ أصدقاء وأقرباء لم نرهم من قبل وقد قدموا من أماكن بعيدة جدا. إنهم أناس ذوو ثراء شديد.
القديس أنطوان: آه!
فرجيني: هل رأيت الشارع؟
القديس أنطوان: أي شارع؟
فرجيني: شارعنا بحق الرب! الشارع الذي يوجد فيه منزلنا.
القديس أنطوان: نعم.
فرجيني: إنه شارع جميل. وكل المنازل الواقعة في الجانب الأيسر ما عدا الأول، وهو كما تعرف جيدا، الأصغر، هم في ملكية الآنسة. أما تلك التي توجد في الجانب الأيمن، فتعود للسيد غوستاف. ثمة اثنا وعشرون منزلا، وهذا مال طائل.
القديس أنطوان: بالفعل.
فرجيني (مشيرة إلى الهالة): انظر! إن شيئك ينطفئ.
القديس أنطوان (متحسسا هالته): نعم. أعتقد ذلك بالفعل.
فرجيني: ألا تشتعل لمدة طويلة؟
القديس أنطوان: هذا يتوقف على الأفكار التي تغذيها.
فرجيني: إنهم يملكون غابات وضياعا ومنازل. وللسيد غوستاف مصنع كبير للنشا، وهو مشهور باسمه. ما من شك في أنها تعرفه. آه! إنها بالفعل عائلة شديدة الطيبة والثراء. هناك أربعة منهم لا يفعلون شيئا عدا إقراض الناس مبالغ من المال. آه! كل هذا جميل. وهناك أصدقاء ومعارف ومستأجرون. كل هؤلاء جاؤوا،إذن، من أجل حضور مراسيم الدفن، ومنهم من جاء من أماكن بعيدة. يقال إن أحدهم سافر يومين كاملين كي لا يخلف الموعد. سوف أريك إياه، وهو صاحب لحية رائعة. إنهم يتناولون غذاءهم هناك، ولم يفرغوا بعد، ولا يسعنا إزعاجهم. إنه حفل غذاء كبير: أربعة وعشرون طبقا، وقد رأين بعيني لائحة الطعام. سوف يقدم المحار ونوعان من الحساء، وثلاثة أطباق فواتح وعصيدة اللانكوست وسمك السلمون على طريقة شوبير، هل تعلم أي شيء هو؟
القديس أنطوان: لا.
فرجيني: ولا أنا أيضا. يبدو أنه صنف جيد، لكننا لن نذوق منه شيئا. ولن تقدم الشمبانيا بسبب الحداد، لكن كل أنواع الخمور الأخرى سوف تكون حاضرة. كان للآنسة هورتنس

أفضل مخزن للخمور في المدينة. سوف أحرص على أن أجلب لك كأسا مترعة إذا كانت ثمة فضلة، وسوف تقيم بنفسك الجودة. انتظر! سوف أذهب لأرى ما يفعلون. (تصعد الأدراج وتزيح الستارة لتنظر من خلل الباب الزجاجي) أعتقد أنهم شرعوا في أكل السلمون على طريقة شوبير. انظر! هو ذا جوزيف وهو ينقل الأناناس. تلزمهم ساقيتان أخريتان قبل أن يفرغوا. هيا! اجلس (يذهب القديس لكي يجلس فوق الأريكة) لا. لا. ليس فوق الأريكة المغشاة؛ لأنك ملطخ بالوحل، ولكن فوق هذا المقعد. ينبغي أن أنتهي من عملي (يجلس القديس أنطوان فوق مقعد فيما تعاود فرجيني العمل) وتذهب لأخذ جردل من الماء) انتبه! ارفع ساقيك؛ لأنني سوف أدلق الماء. لا، لا تبق هنا؛ لأنك تضايقني، وليس المكان بعد نظيفا. اذهب هناك في تلك الزاوية وأسند المقعد إلى الجدار (يمتثل القديس لما تأمره به) سوف تكون هناك في مأمن، ولن تتبلل قدماك. ألست جائعا؟

القديس أنطوان: لا. شكرا. أنا في عجلة من أمري. اذهبي،إذن، وأخبري السادة.

فرجيني: أنت مستعجل؟ ما الذي سوف تفعله إذن؟

القديس أنطوان: معجزتان أو ثلاث.

فرجيني: لا يمكننا أن نقول لهم شيئا وهم بعد حول المائدة. ينبغي أن ننتظر إلى أن يفرغوا من احتساء القهوة. سوف يستاء السيد غوستاف كثيرا. ولا علم لي أيضا بالطريقة التي سوف يستقبلونك بها. فهو لا يرغب في أن ندخل فقراء إلى المنزل، ولا يلوح عليك مظهر الثراء.

القديس أنطوان: لا. ليس القديسون بأثرياء.

فرجيني: لكنهم يتوصلون بالهبات رغم ذلك..

القديس أنطوان: نعم، لكن هاته الهبات لا تصل إلى السماء.

فرجيني: هذا غير ممكن! الكهنة،إذن، هم من يستحوذون على ما نعطيه؟ قيل لي ذلك، لكنني لم أصدقه. طيب! ها أنا في حاجة ماسة إلى الماء. أصغ إلي!

القديس أنطوان: ماذا؟

فرجيني: ألا ترى ذلك الصنبور النحاسي على يمينك؟

القديس أنطوان: بلى.

فرجيني: إنها النافورة وبجانبها جردل فارغ. هل يمكنك أن تملأه؟

القديس أنطوان: بكل سرور.

فرجيني: لن أتمكن من تنظيف المكان كله إذا لم يأت أحد لنجدتي، وليس ثمة من يستطيع ذلك. تعصف الحيرة بالجميع. ليس التحضير لجنازة بالعمل الهين، وأنت تعرف ذلك جيدا. من حسن الحظ أن ذلك لا يحدث كل يوم، ولا أتمنى أن تكون عرضة له. سوف يدمدم السيد غوستاف غاضبا إن لم يكن كل شيء نظيفا ولامعا أثناء مرور الضيوف من هنا. ليس هو بالشخص المتساهل، ثم إنه يلزمني تنظيف الأواني النحاسية. هناك، أدر الصنبور، هكذا، أحسنت. ناولني الجردل. ألا تشعر بالبرد في قدميك؟ شمر،إذن، عن ثيابك لأنك سوف تتبلل. انتبه إلى الإكليلين. ضعهما فوق المقعد هناك. جيد جدا (يأتي إليها القديس أنطوان بالجردل) شكرا. أنت لطيف جدا. يلزمني جردل آخر (تسمع ضجة أصوات وكراس تتحرك) اسمع! ما الذي يحدث؟ سوف أذهب لأرى (تذهب إلى الباب الزجاجي) انظر! لقد نهض السيد. ما الذي يحدث؟ هل هم مغتاظون؟ لا أعتقد؛ لأن الآخرين يأكلون. جوزيف يملأ كأسي السيد والراهب. لقد انتهوا من أكل السلمون. السيد يخرج، ويمكنني أن أكلمه أثناء مروره وأن أقول له إنك...

القديس أنطوان: نعم. نعم. اذهبي،إذن، فورا.

فرجيني: حسنا! اترك الجردل؛ فلم تعد بي حاجة إليه. هناك. خذ المكنسة. لا تمسكها هكذا. اذهب،إذن، واجلس (يمتثل القديس أنطوان ويذهب للجلوس فوق الإكليلين الموضوعين فوق المقعد) أنت! ما الذي تفعله؟ لقد جلست فوق الإكليلين!

القديس أنطوان: أسألك المعذرة؛ فنظري ضعيف.

فرجيني: أيها الوقح. ها هما نظيفان. ما الذي سوف يقوله السيد غوستاف عند رؤية هذين الإكليلين. من حسن الحظ أنه لم يلحقهما ضرر كبير ويمكننا أن نعيد ترتيبهما. اجلس هناك وضعهما فوق ركبتيك والزم الهدوء. لا تتحرك خصوصا؛ لأنك سوف ترتكب حماقات أخرى (تركع على ركبتيها قبالة القديس) أرغب في أن أصلي من أجلك...

القديس أنطوان: افعلي،إذن، ولا تنزعجي.

فرجيني: باركني ما دمنا وحيدين؛ لأنه إذا جاء السادة، فسوف يحملونني على الخروج، ولن أراك أبدا. امنحني الآن بركتك. امنحها لي وحدي أنا العجوز التي هي في مسيس الحاجة إليها.

القديس أنطوان (ينهض ويباركها فيما هالته تشتعل): يا ابنتي. أباركك؛ لأنك طيبة وبسيطة الروح والقلب دون خبث أو خشية حيال العجائب الكبيرة والوفية لواجباتك المتواضعة. اذهبي بسلام يا ابنتي وأخبري سيدك..

تخرج فرجيني ويجلس القديس أنطوان فوق المقعد. وبعد فترة وجيزة، يدخل السيد غوستاف متبوعا بفرجيني من الباب الزجاجي

المشهد الثاني

السيد غوستاف (بصوت مهتاج ومتوتر): ما الذي يحدث؟ ما الذي تريده؟ من أنت؟

القديس أنطوان (ينهض بتواضع): القديس أنطوان.
السيد غوستاف: أمجنون أنت؟
القديس أنطوان: من بادو.
السيد غوستاف: ما هاته المزحة؟ لست في مزاج جيد لكي أضحك. هل شربت؟ ما سبب وجودك هنا؟ ما الذي تريده؟
القديس أنطوان: أريد أن أحيي الآنسة عمتك.
السيد غوستاف: كيف؟ أن تحيي عمتي (موجها الخطاب إلى فرجيني) إنه سكران. لماذا سمحت له بالدخول؟ (مخاطبا القديس أنطوان) اسمع يا صديقي وكن عاقلا. لا وقت لدينا للمزاح. سوف نقوم بدفنها اليوم. عد غدا وهاك عشرة سنتات.
القديس أنطوان (بشيء من العناد): ينبغي أن نحييها اليوم..
السيد غوستاف: سوف تفعل ذلك لاحقا بعد المراسيم وبكيفية جيدة. هيا. الخروج من هنا.
القديس أنطوان: لن أخرج ما لم أعد إليها الحياة.
السيد غوستاف (منفجرا): آه! لقد طفح بي الكيل. هل تعلم إنك قد بدأت تضايقني. الضيوف ينتظرون (يذهب لفتح باب الشارع) هيا. هي ذي الباب. أسرع.
القديس أنطوان: لن أخرج ما لم أعد إليها الحياة.
السيد غوستاف: آه! هكذا، إذن. حسنا! سوف نرى (يفتح الباب الزجاجي ويصرخ) جوزيف!

المشهد الثالث

فرجيني، القديس أنطوان، السيد غوستاف وجوزيف

جوزيف (يظهر فوق السلم وهو يحمل بيديه طبقا كبيرا يتطاير منه البخار): سيدي؟
السيد غوستاف (ناظرا إلى الطبق): ما هذا؟
جوزيف: الحجل الفاخر.
السيد غوستاف: حسنا! سلم الطبق إلى فرجيني، واقذف بهذا السكير إلى الخارج، وبسرعة..
جوزيف (وهو يناول فرجيني الطبق): حسنا سيدي (وهو يقترب من القديس) هيا يا صديقي. هل سمعت؟ ليس شرب الخمر بكل شيء. هيا، اخرج من هنا. لننسل من هنا بهدوء وإلا فحذار من أحطم وجهك؛ لأن قبضتي قوية. لست على أحسن ما يرام؟ انتظر، انتظر! افتحي الباب يا فرجيني..
السيد غوستاف: انتظر. سوف أذهب لأفتحها..

يفتح باب الشارع

جوزيف: حسنا. حسنا! هذا يكفي؛ لأنه لن يخرج في سيارة (يشمر عن أكمامه ويبصق في راحتيه) سوف نرى (يمسك بالقديس أنطوان بعنف لكي يقذف به دفعة واحدة إلى الشارع، لكنه لا يتمكن من زحزحته قيد أنملة. يبدو مبلبل الخاطر) سيدي؟
السيد غوستاف: ما الذي يحدث؟
جوزيف: لست أدري ما به. إنه متسمر ولا يمكنني تحريكه من موضعه.
السيد غوستاف: سوف أساعدك.

يحاولان زحزحة القديس الذي يظل ثابتا كالطود

السيد غوستاف (بصوت خافت): آه! إنه خطير؛ فلنأخذ حذرنا. إن له قوة خارقة للمألوف. لنحاول التعامل معه بهدوء. لعلك تفهم جيدا يا صديقي إننا نقوم اليوم بدفن عمتي المسكينة التي تستحق كل تقدير.
القديس أنطوان: أنا هنا لكي أحييها.
السيد غوستاف: لكنك تفهم جيدا أن الوقت ليس مناسبا؛ فالحجل الفاخر يبرد والمدعوون ينتظرون، ثم إننا لا نرغب في الضحك.

يظهر السيد آشيل عند مدخل الباب الزجاجي وهو يمسك منديلا

السيد أشيل: من هذا الشخص يا غوستاف؟ ما الذي يحدث؟ نحن في انتظار الحجل الثمين.
السيد غوستاف: الذي يحدث أن السيد لا يرغب في الانصراف.
السيد أشيل: هل هو سكران؟
السيد غوستاف: طبعا!
السيد أشيل: اقذف به إلى الخارج، ولننته من هذه المهزلة. لن نضيع غذاء لذيذا بسبب شخص سكران؟
السيد غوستاف: ليس ثمة من وسيلة.
السيد أشيل: ليس ثمة من وسيلة، كيف؟ آه! أرغب في أن أتأكد حقيقية.
السيد غوستاف: حاول بنفسك إن شئت.
السيد أشيل: لن أشتبك مع أفاق من هذا النوع، لكن ثمة جوزيف المسكين.
السيد غوستاف: حاولنا دون جدوى، ولم يبق إلا أن نلجأ إلى العنف

يظهر مدعوون آخرون عند الباب الزجاجي، وكانوا جميعهم بأفواه مكتظة بالطعام ويمسكون بمناديل تحت أذرعهم أو حول أعناقهم

المشهد الخامس

الشخصيات نفسها وعدد من الضيوف

ضيف: ما الذي يحدث؟
آخر: ماذا تفعل يا غوستاف؟
آخر: ما الذي يريده هذا الرجل؟

آخر: من أين انبعث هذا؟
السيد غوستاف: إنه لا يرغب في الخروج، وقد ارتكبت فرجيني مجددا حماقة أخرى. ويكفي أن ترى فقيرا لكي تفقد اتزانها. والحق أنها مفرطة في الغباء؛ إذ سمحت لهذا المجنون الذي يرغب في رؤية العمة بزعم إحيائها بالدخول.
ضيف: ينبغي أن تخبر الشرطة. ابعث في طلب شرطيين..
السيد غوستاف: لا. لا. لا أريد أي حضور لأعوان الشرطة. ينبغي أن نتجنب الفضيحة خصوصا في هذا اليوم.
السيد أشيل: غوستاف؟
السيد غوستاف: ماذا؟
السيد أشيل: هل لاحظت وجود قطعتي رخام أو ثلاث متآكلات على اليسار هناك في أقصى الدهليز؟
السيد أشيل: أعرف ذلك. ليس الأمر بذي أهمية. إنني أفكر في استبدال الرخام بالفسيفساء.
السيد أشيل: سوف يكون الأمر أكثر إثارة للضحك.
السيد غوستاف: سوف يكون بالأحرى أكثر حداثة، أما ما يخص هذا الباب بستائره البيضاء، فإنني أفكر في واجهة زجاجية ترمز إلى القنص والصناعة والتقدم مع حواش تزينه وتمثل للفواكه والحجل..
السيد أشيل: إنني أرى ذلك فعلا..
السيد غوستاف: أما فيما يهم غرفة مكتبي (يشير إلى الغرفة على اليمين) فإنني أفكر في نقلها إلى هنا، وسوف أخصص الغرفة الواقعة في الجانب الآخر للموظفين.
السيد أشيل: متى تشرع في التنفيذ؟
السيد غوستاف: أياما قليلة بعد المراسيم. لن يكون من المناسب أن أشرع من الغد.
السيد آشيل: نعم، لكن في انتظار ذلك، ينبغي التخلص من هذا الدخيل.
السيد غوستاف: إنه يتصرف كما لو أنه في منزله..
السيد أشيل (مخاطبا القديس أنطوان): هل ترغب في أريكة؟
القديس أنطوان (بسذاجة): لا. شكرا. لا أحس بأي تعب.
السيد أشيل: دع الأمر لي وسوف أقوم بما يلزم (يقترب من القديس أنطوان ليخاطبه بود): هه يا صديقي، من أنت؟
القديس أنطوان: أنا القديس أنطوان.
السيد أشيل: نعم. نعم. هذا مفهوم (مخاطبا الآخرين) إنه يتمسك بمزاعمه، لكنه ليس خبيثا (يلمح الراهب وسط المدعووين الذين يحيطون بالقديس أنطوان ويتفحصونه بفضول يرشح بالسخرية والحذر) لكن، هو ذا السيد الراهب الذي عرفك وجاء ليقوم بالواجب تجاهك. اقترب سيدي الراهب؛ فالقديسون اختصاصك بدون منازع، أما أنا، فأختص بالأحرى بالآلات الزراعية وأدوات الحرث. هذا مبعوث من السماء، القديس الأكبر أنطوان شخصيا الذي يرغب في الحديث معك (يخاطب الراهب بهمس) هذا شخص مجنون، وعلينا أن ندفعه بهدوء صوب الباب دون أن يفطن إلى مقصدنا، وما أن يحتويه الخارج حتى نلقي عليه بتحية المساء وننتهي من الأمر كله..

الشخصيات ذاتها، الراهب والمدعوون

الراهب (بنبرة أبوية): أيها القديس الكبير أنطوان. إن خادمك المتواضع يتمنى لك مقاما سعيدا فوق هذه الأرض التي تكرمتم بتشريفها بحضوركم المقدس. ما الذي ترغب فيه قداستكم؟
القديس أنطوان: أن أحيي الآنسة هورتنس..
الراهب: صحيح أن السيدة الطيبة ميتة وا أسفاه! لكن معجزة من هذا القبيل سهلة بالنسبة لأكبر قديسينا. لقد كان للفقيدة العزيزة تقدير خاص لكم. سوف أقودكم إلى حيث هي مسجاة، ولتتكرم قداستكم بأن تتبعني (يتجه نحو باب الشارع وهو يعينه للقديس أنطوان) من هنا..
القديس أنطوان: (مشيرا إلى الباب على اليمين): لا. الطريق من هنا.
الراهب: لتتكرم قداستكم بقبول اعتذاري لمعارضتكم؛ ذلك أن الجثمان بسبب التوافد الكثيف للزوار، قد وضع في المنزل المقابل الذي تعود ملكيته أيضا للفقيدة العزيزة.
القديس أنطوان: (مشيرا إلى الباب على اليمين): إنه هناك.
الراهب (برخاوة أكثر): لتتكرم قداستكم كي تقتنع بالعكس وأن تتبعني لحظة إلى الشارع، وسوف ترى الشمعدانات وستائر الحداد السوداء.
القديس أنطوان (مشيرا بوثوق إلى الباب على اليمين): سوف أدخل هناك.
مدعو: ليس الرجل سويا.
السيد غوستاف: إنه يبالغ بعض الشيء.
مدعو: لنفتح الباب ونلقي به جميعا إلى الخارج..
السيد غوستاف: لا أرغب في فضيحة؛ إذ قد يغضب وهو شخص خطير ذو قوة عاتية. وقد حاولت بمعية جوزيف ولسنا ذوي بنيتين ضعيفتين ـ أن نحركه من موضعه، لكن دون جدوى. يبدو الأمر عجيبا، لكنه متسمر في الأرض..
السيد آشيل: لكن، من قال له إن الجثمان موجود هناك؟
السيد غوستاف: إنها مجددا فرجيني التي ما من شك في أنها ثرثرت دون حسيب أو رقيب..
فرجيني: أنا يا سيدي؟ ليس الأمر كذلك. كنت منهمكة في عملي، ولم أزد على أن قلت نعم. لا. أليس كذلك أيها القديس أنطوان؟ (لا يجيب القديس) أجب،إذن، عندما نخاطبك بأدب..

القديس أنطوان (وهو دائم الامتثال): لم تخبرني بذلك.
فرجيني: هل رأيتم؟ إنه قديس، وكان يعلم مسبقا بكل شيء. أقول لكم إنه يعلم كل شيء.
السيد آشيل (مقتربا من القديس وهو يربت على كتفه): هيا أيها الشهم. تحرك. اللعنة!
المدعوون: هل سوف يخرج؟ ألن يخرج؟
السيد آشيل: لدي فكرة.
السيد غوستاف: ما هي؟
السيد آشيل: أين الطبيب؟
مدعو: ما زال حول المائدة؛ إذ لم يفرغ بعد من أكل السلمون..
السيد غوستاف: اذهبوا،إذن، وأحضروه (سوف نخبر الطبيب) هذا صحيح. إنه مجنون وهو الجدير بالتعامل معه..

يدخل الطبيب وفمه مكتظ بالطعام والمنديل تحت ذقنه..

الطبيب: من ؟ مجنون؟ مريض؟ سكران؟ (يرى القديس) إنه فقير مسكين ولا يسعنا فعل شيء. حسنا يا صديقي. ألست على ما يرام؟ هل ترغب في شيء؟
القديس أنطوان: أريد أن أحيي الآنسة هورتنس.
الطبيب: آه! جيد جدا. أفهم؛ فلست طبيبا. هل تسمح لي بأن أمسك بيدك؟ (يجس لوزتيه) ألا تشعر بألم؟
القديس أنطوان: لا.
الطبيب (يجس جبينه ورأسه) وهنا؟ ألا تحس بشيء حين أضغط بإصبعي؟
القديس أنطوان: لا.
الطبيب: هذا جيد. ألم تشعر أبدا بالدوار؟
القديس أنطوان: أبدا.
الطبيب: والأجداد، أليست ثمة حوادث مزعجة؟ لننظر هنا. جيد جدا. تنفس بعمق. أكثر. أكثر. هذا جيد. ما الذي ترغب فيه يا صديقي؟
القديس أنطوان: أرغب في الدخول إلى هذه الغرفة.
الطبيب: لماذا؟
القديس أنطوان: لكي أحيي الآنسة هورتنس.
الطبيب: إنها ليست هناك.
القديس أنطوان: إنها هناك، وأنا أراها.
السيد غوستاف: لن يتراجع قيد أنملة.
السيد آشيل: ما رأيك لو حقنته بإبرة؟
الطبيب: لماذا؟
السيد آشيل: لكي تنيمه، وسوف نضعه بعدها في الشارع.
الطبيب: لا حماقات من فضلكم، ثم إن ذلك خطير.
السيد آشيل: هذا مؤسف. بيد أننا لسنا معنيين بذلك، ولسنا مجبرين على العناية بالمجانين والأفاكين والسكارى.
الطبيب: هل ترغب في سماع رأيي؟
السيد غوستاف: ها أنا مصغ إليك.
الطبيب: إننا نواجه مجنونا ذا أطوار عجيبة، لكنه مسالم بدون شك. غير أنه قد يتحول إلى شخص خطير إذا نحن أزعجناه. إنني أعرف هذا الصنف من البشر، وهذا الحديث سر بيننا. وهما يبدو من غرابة هذا الاختيار، فإنه لا يتضمن أية إساءة للفقيدة العزيزة. وعليه، لا أرى من أجل تجنب الفضيحة أية غضاضة باعتبار بساطة ما يطلبه في أن نأذن له بالدخول للحظات إلى الغرفة.
السيد غوستاف: لن يحدث ذلك ما حييت. كيف سيكون حالنا إذا تمكن أي وافد من أن يقتحم هكذا منزل عائلة نبيلة بذريعة عبثية تتمثل في إحياء ميتة لم تلحق به أي أذى..
الطبيب: على رسلكم؛ والخيار لكم أولا وآخرا. ثمة، من جهة، فضيحة مجسدة؛ لأنه ما من شيء سوف يحمله على العدول عن رغبته، وهناك، من جهة أخرى، تنازل بسيط لن يضيركم في شيء..
السيد آشيل: الطبيب على صواب.
الطبيب: ليس ثمة ما تخشونه، وأنا أتحمل المسؤولية كاملة. ثم إننا سوف سوف نكون حضورا وسوف ندخل صحبته.
السيد غوستاف: ليكن. ولننته من الأمر. بيد أنه لا ينبغي لأحد أن يحيط علما بهذه المغامرة السخيفة..
السيد آشيل: إن جواهر العمة موضوعة فوق المدفأة.
السيد غوستاف: أعرف ذلك، وسوف أكون حريصا. لا أخفي عنك كوني غير واثق (مخاطبا القديس أنطوان) هيا. من هنا. ادخل، هيا. بسرعة أكثر؛ لأننا لم نتناول غذاءنا بعد..

يدخلون جميعا إلى الغرفة على اليمين متبوعين بالقديس أنطوان الذي تشتعل هالته بقوة

الفصل الثاني

صالون. في العمق سجي على سرير كبير جثمان الآنسة هورتنس. شمعدانان مشتعلان، غصن صنوبر إلخ.. على اليسار باب، على اليمين باب زجاجي ينفتح على الحديقة. تدخل شخصيات الفصل السابق جميعها عبر الباب الواقع على اليسار متبوعين بالقديس أنطوان الذي يعين له السيد غوستاف موضع السرير..

المشهد الأول

السيد غوستاف، القديس أنطوان، فرجيني، السيد آشيل، مدعو، الطبيب، المرأة العجوز..

السيد غوستاف: هو ذا جثمان الفقيدة العزيزة. ها أنت

ترى بأنها ميتة حقا. هل رضيت الآن؟ اتركنا الآن بسلام. لنختصر هذا الاختبار. قودي السيد عبر باب الحديقة.

القديس أنطوان: أستسمحكم (يتقدم إلى وسط الغرفة ويتوقف عند حافة السرير، ثم يتوجه بالخطاب إلى الجثمان بصوت قوي وجهير) انهضي!

السيد غوستاف: انتظر، فهذا يكفي. ليست بنا قدرة على أن نتحمل كثيرا عبث شخص غريب بأنبل مشاعرنا. أستحلفك للمرة الأخيرة..

القديس أنطوان: أستسمحكم (يقترب أكثر من السرير وبصوت قوي وآمر) انهضي!

وأمام دهشة الجميع، أتت المرأة الميتة في البدء بحركة خفيفة. فتحت عينيها قليلا وفكت يديها ثم انتصبت ببطء وسوت وضع طاقيتها وهي تنظر حولها بامتعاض واستياء ثم أخذت تفرك بهدوء لطخة شمع اكتشفتها لتوها فوق ياقة الثوب. ران للحظة صمت كثيف، ثم كانت فرجيني أول من انسلت من وسط الجمع ثم ركضت نحو السرير وقد أطارت الدهشة صوابها ثم ارتمت بين ذراعي المرأة العائدة إلى الحياة..

فرجيني: آنسة هورتنس! إنها حية. انظروا إليها وهي تفرك لطخة الشمع. إنها تبحث عن نظارتيها. ها هما. ها هما. القديس أنطوان. القديس أنطوان. معجزة! معجزة! اركعوا! اركعوا!

السيد غوستاف: مهلا. اخرسي. لا تتفوهي بحماقات؛ فليس الوقت مناسبا.

السيد أشيل: لا جدال فيما نراه. إنها تحيا.

مدعو: لكن هذا غير ممكن. ما الذي فعله؟ أي فعل أتاه؟

السيد غوستاف: هذا غير معقول. سوف تسقط مجددا.

السيد آشيل: لا.لا. أؤكد لكم. انظروا كيف تتطلع إلينا.

السيد غوستاف: ما أفتأ عاجزا عن التصديق. أي عالم نوجد فيه؟ لم تعد ثمة قوانين. ما رأيك أيها الطبيب؟

الطبيب (متضايقا): رأيي؟ ماذا تريدني أن أقول؟ هذا لا يعنيني في شيء ولم تعد لي صلة بهذه القضية. هذا عبثي وشديد البساطة في آن. وإذا كانت تحيا؛ فهذا يعني أنها لم تمت، وهذا يحدث أحيانا. ليس في الأمر ما يدعو إلى الدهشة أو اعتباره معجزة. ومهما يكن، فأنا لست مسؤولا.

السيد غوستاف: لكنك قلت بنفسك إن..

الطبيب: قلت. قلت. أولا، لم أؤكد أي شيء، كما أود أن أثير انتباهكم إلى أنني لست من قرر الوفاة، بل إنه كانت لدي شكوك جدية لم أرغب في أن أفضي بها إليكم لكي لا أمنحكم أملا مغلوطا. أما فيما عدا ذلك، فليس فيما حصل ما يثبت شيئا، ومن المحتمل جدا أن لا تعيش طويلا.

السيد أشيل: مهما يكن، فإنه ينبغي لنا أن نعود إلى البداهة السعيدة..

فرجيني: بلى. بلى. يلزمنا أن نصدق ذلك. لم يعد ثمة من شك. قلت لكم ذلك جيدا. إنه قديس كبير. انظروا إليها كيف تحيا. إنها يانعة كوردة.

السيد غوستاف (يقترب من السرير ويقبل المرأة التي عادت إلى الحياة): عمتي. عمتي العزيزة. أنت إذن!

السيد آشيل (يقترب بدوره): وأنا يا عمتي الطيبة. هل عرفتني؟ أنا آشيل، ابن أخيك آشيل..

امرأة عجوز: وأنا يا عمتي الصغيرة؟ أنا ابن أخيك ايونتين.

شابة صغيرة: وأنا يا عرابتي الغالية، هل عرفتني؟ أنا صغيرتك فالنتين التي أهديتها كل أدوات مطبخك الفضية..

السيد غوستاف: إنها تبتسم..

السيد آشيل: لا، بل يبدو عليها الاستياء..

السيد غوستاف: إنها تتذكرنا جميعا..

السيد آشيل (وهو ينظر إلى العمة وهي تفتح شفتيها وتحرك شفتيها): انتبهوا.. سوف تتكلم!

فرجيني: يا إلهي! لقد رأت الرب، وسوف تبوح لنا بمتع السماء. اركعوا! اركعوا!

السيد آشيل: اسمعوا! اسمعوا!

المشهد الثاني

الآنسة هورتنس، السيد غوستاف، القديس أنطوان، السيد آشيل، فرجيني، الطبيب، جوزيف..

الآنسة هورتنس: (بصوت حاد وغاضب، فيما كانت تنظر إلى القديس أنطوان وقد لاح الانزعاج والقرف على وجهها): من هذا الشخص؟ من سمح لهذا البائس بالدخول إلى غرفتي؟ لقد لطخ كل السجاجيد. إلى الباب. إلى الباب. تعلمين جيدا فرجيني إنني أمنع الفقراء من...

القديس أنطوان (رافعا يده بطريقة آمرة): صه!

توقفت العمة بكيفية مباغتة ولما تكمل عبارتها بعد، وظلت خرساء وعاجزة عن إصدار أي صوت.

السيد غوستاف (مخاطبا القديس أنطوان): ينبغي أن تعذرها؛ فلا علم لها بعد بما هي مدينة لك به.لكننا على علم بذلك. فما أتيته ليس في متناول الجميع. أن يكون صدفة أو شيئا آخر؛ فهذا أمر آخر. آه! لا علم لي بشيء، وما أعرفه في كل الأحوال إنني سعيد جدا وفخور بأن أشد على يدك..

القديس أنطوان: أرغب في الانصراف. عندي مهمة.

السيد غوستاف: آه! لا من فضلك. ليس بهذه الطريقة. لن تخرج من هنا خلو اليدين. لا علم لي بما سوف تعطيك إياه

عمتي؛ فهذا شأنها، ولن أتصرف باسمها. أما فيما يخصنا، فسوف أستشير صهري. وأن يكون ما حدث مصادفة أو شيئا آخر؛ فإننا سوف ندفع ثمن هذه المصادفة دون مناقشة، ولن تشعر بالندم على ما أتيت. أليس كذلك يا آشيل؟

السيد آشيل: على العكس. أنا على يقين من أنك لن تندم..

السيد غوستاف: لا نتمتع بثراء شديد؛ فلدينا وفرة من البنين والبنات، لكننا نعرف كيف نقر بالفضل لأهله.. ينبغي أن تعترف ـ على الأقل حفاظا على شرف العائلة ـ بأنه لا قدرة لنا على القول إن غريبا أو مجهولا وإن يكن فقيرا قد أسدى لنا صنيعا دون أن يستحق مكافأة تراعي مواردنا التي أكرر أنها محدودة، وأن لا نتأخر في الوفاء بها. آه! أعرف أن صنيعك من النوع الذي يعلو على أية مكافأة. لمن تقول ذلك؟ أعرف، فلا تقاطعني، لكن ذلك ليس ذريعة كي لا نفعل شيئا. ما الذي تريده؟ وما تقديرك لمستحقاتك؟ لن تسألنا جبالا؛ لأننا لا نستطيع ذلك.

السيد آشيل: صهري على صواب. لكن في انتظار حصول اتفاق بيننا، لدي اقتراح لن يلزمك في شيء، وهو أن نجمع بعض المال، ويمكنك أن تطلب ما تستحقه بسرعة..

القديس أنطوان: أرغب في الانصراف لارتباطي بمهمة في مكان آخر.

السيد غوستاف:مهمة في مكان آخر؟ أية مهمة يمكنها أن تشغلك؟ لا. هذا غير ممكن ولائق. ما الذي سوف يقوله الناس عنا إذا سمعوا بأننا تركنا من أعاد إلينا فقيدتنا العزيزة يذهب هكذا؟ إذا كنت لا ترغب في شيء، وأنا أفهم لباقتك وأقر بها، فلا أقل من أن ترضينا بقبول تذكار صغير. أوه! ليس شيئا ذا بال، لا تخش شيئا: علبة سيجار، دبوس لربطة العنق، أو غليونا مصنوعا من زبد البحر ننقش عليه جميعا اسمك وعنوانك وتاريخ ميلادك..

القديس أنطوان: لا. شكرا، لا أستطيع أن..

السيد غوستاف: أأنت جاد؟

القديس أنطوان: أكثر مما تتصور..

السيد آشيل (وهو يخرج علبة سيجاره): على أية حال، سوف يكون من دواعي سرورنا أن ندخن معا سيجارا. هذا رجاء لن يسعك رفضه..

القديس أنطوان: شكرا، لكنني لا أدخن..

السيد غوستاف: هذا محبط. ما الذي تريده، إذن؟ ينبغي أن تكون لك رغبة ما. يكفي أن تتكلم؛ لأن كل ما في المنزل ملك لك. وكل ما فيه ملك يمينك، وليس في مستطاعنا أن نقول أفضل مما قلناه أو على الأقل ما يسعنا قوله بأمانة. غير أنك تسيء إلينا بانصرافك بهذه الطريقة..

السيد آشيل: اسمعوا! لدي فكرة أعتقد أنها جيدة. حيث إن السيد يرفض قبول أي شيء، وأنا أفهم شأن صهري لباقته ونقر بها جميعا؛ لأن الحياة لا تقدر بثمن. وبما أنه أفصح عن لا مبالاة جعلته عديلا لنا، فإنني أتساءل لم لا يشاطرنا الجلوس حول المائدة وينهي معنا غذاء قطعه بمصادفة سعيدة... ما رأيكم؟

غمغمة مؤيدة

السيد غوستاف: هو ذا الرأي السديد الذي يرضي الجميع. كان ينبغي لنا أن نفكر فيه (مخاطبا القديس أنطوان) ما رأيك؟ يكفي أن نتراص قليلا لكي نرتب لك مكانا صغيرا. مكان الشرف! لقد انتظر الحجل طويلا ولا بد أنه قد برد، لكن لا يهم؛ فشهيتنا طيبة. اتفقنا، ولن تكون ثمة طقوس؛ فنحن أناس طيبون وغير تياهين كما ترى..

القديس أنطوان: لا بكل تأكيد. اسمحوا لي، ولا أستطيع بكل أسف. إنهم ينتظرونني..

السيد غوستاف: لن ترفض دعوتنا، ثم من الذي ينتظرك؟

القديس أنطوان: ميت آخر..

السيد غوستاف: ميت! ميت آخر! لن يحدث ذلك. آمل أن لا تؤثر علينا ميتا. تتخلى عنا من أجل ميت!

السيد آشيل: لا. إنني أدرك مقصوده. لعلك تفضل ربما النزول إلى المطبخ. سوف تشعر ربما هناك براحة أكبر.

السيد غوستاف: يمكنه أن يعاود الصعود لتناول القهوة.

السيد أشيل: هه! إنه غير ممتنع، ويبدو أنه يؤثر هذا الاقتراح. إنني أفهم. فرجيني! اتركي سيدتك؛ فلم تعد بحاجة إلى خدماتك ورافقي السيد وعرفيه على فضائك الصغير. سوف يأكل من كل الأصناف، هه! أعتقد أنكما لن تتضايقا من بعضكما البعض (يقترب من القديس ويربت على كتفه وبطنه بمودة) أحسنت الإدراك، أليس كذلك؟ اذهب أيها العجوز الماكر! آه، يا لك من عجوز ماكر!

فرجيني (بارتياع): سيدي؟

السيد غوستاف: ما الذي يحدث؟

فرجيني: لا علم لي بما يحدث، لكن الآنسة فقدت القدرة على الكلام..

السيد غوستاف: كيف؟ هل فقدت القدرة على الكلام؟

فرجيني: لا يا سيدي. انظر. إنها تفتح فمها وتحرك شفتيها وتشير بيديها، لكن، لم يعد لها صوت..

السيد غوستاف: ما الذي يحدث لك يا عمتي؟ هل ترغبين في أن تقولي شيئا؟ (تشير دلالة الإيجاب) ولا تستطيعين؟ هيا! ابذلي بعض الجهد؛ فليس الأمر سوى شلل عارض. ما بك؟ ما الذي ترغبين فيه؟ (مخاطبا القديس أنطوان) ما قولك فيما يحدث؟

القديس أنطوان: لن تتكلم أبدا.

السيد غوستاف: لن تتكلم أبدا؟ لكنها تكلمت منذ فترة وجيزة وقد سمعتها بأذنيك، بل إنها قالت لك أشياء غير

مستحبة..
القديس أنطوان: كان ذلك نسيانا من جانبي.. لن يسمع لها صوت بعد الآن..
السيد غوستاف: ألا يمكنك أن تعيده لها؟
القديس أنطوان: لا.
السيد غوستاف: ومتى يعود لها صوتها؟
القديس أنطوان: لن يعود مطلقا..
السيد غوستاف: كيف؟ هل ستبقى خرساء إلى آخر أيامها؟
القديس أنطوان: نعم.
السيد غوستاف: لماذا؟
القديس أنطوان: لقد رأت أسرارا عجيبة لا يسعها البوح بها.
السيد غوستاف: أسرار! أية أسرار؟
القديس أنطوان: أسرار من عالم الأموات.
السيد غوستاف: من عالم الأموات؟ ما هاته المزحة الجديدة؟ ماذا تظننا؟ لا يا صغيري، لن تجري الأمور هكذا! لقد تكلمت، وقد سمعناها وكلنا شهود على ذلك. لقد منعتها من الكلام بخبث ولغرض بدأت أتلمسه الآن. سوف تعيد إليها صوتها في التو واللحظة وإلا..
السيد أشيل: لم يكن من الضروري أن تعيد إليها الحياة لكي تتركها وهي بهاته الحالة..
السيد غوستاف: إذا لم تكن قادرا على أن تعيدها لنا كاملة كما كانت قبل تدخلك الصفيق، فما كان يحق لك أن تقحم نفسك..
السيد أشيل: هذا فعل سيء..
السيد غوستاف: وخيانة للثقة..
السيد أشيل: خيانة للثقة. هذا هو الصواب، ولن نغفر لك..
السيد غوستاف: لعلك تأمل أن تبتزنا..
السيد أشيل: من الذي رجاك أن تأتي؟ من المحزن أن أقول ذلك، لكنني كنت أفضل أن أراها ميتة على أن أجدها في هذه الحالة. هذا سلوك مفرط في القسوة والإيلام بالنسبة لمن يحبونها. لا يحق لك أن تأتي هكذا بذريعة المعجزة كي تزعج أناسا لم يلحقوا بك أي أذى، وتزرع المصيبة. آه! كننا سوف نرى من سوف يضحك في النهاية..
الطبيب: اسمحوا لي.. الهدوء من فضلكم.. لقد أساء هذا الرجل التصرف بكيفية لا تقبل الجدل، لكن لا يسعنا مؤاخذته؛ إذ من المحتمل أنه غير مسؤول (يقترب من القديس أنطوان) دعني أفحص عينيك أيها الصديق. جيد، هذا ما كنت أعلمه. لم أتدخل حين كان الجميع يشكره بحرارة على معجزة بعث الحياة لكي لا أبدو كالمتطفل على ما لا يعنيني. كنت أعلم بحقيقة ما يحدث، وها أنتم ترون مثلي أنها لم تكن ميتة. ليس في الأمر ما هو فوق طبيعي أو سر عجيب، والحكاية ببساطة أن هذا الشخص يمتلك قوة عصبية عجيبة، وأنه يبالغ في استخدامها لكي يتيح لنفسه مزحات قد تكون هامة، لكنها غير ملائمة للظرف العصيب الذي نوجد فيه. لقد جاء في الوقت المناسب، وهذا كل ما في الأمر. ومن المحتمل جدا إن لم يكن موجودا هنا أن أكون أنا أو أي واحد منكم السبب في حدوه هذه المعجزة ما دمنا نعني بها...
السيد غوستاف: ما الذي ينبغي علينا أن نعمله؟
الطبيب: أن نمنعه من الإزعاج بأن نضعه في موضع آمن؛ لأنه شخص خطير..
السيد غوستاف: هذا صحيح، وقد حان الوقت لكي ننتهي من هذه المهزلة. لقد ضقت ذرعا بها (يرفع صوته بالنداء) جوزيف!
جوزيف: سيدي؟
السيد غوستاف: اركض إلى مقر الشرطة في أقصى الشارع وأحضر معك شرطيين واحرص على أن يحملا معهما الأصفاد. يتعلق الأمر بشخص خطير وقادر على فعل أي شيء، وقد برهن على ذلك جيدا.
جوزيف: حاضر سيدي..

يخرج راكضا

القديس أنطوان: أطلب منكم الإذن بالانسحاب..
السيد غوستاف: نعم يا عزيزي. تظاهر بالغباء؛ فالوقت مناسب. نعم، سوف تتمكن من الانسحاب، وسوف تكون مشفوعا بموكب رائع وموقر.. انتظر!
السيد آشيل: نعم يا صديقي، لن تشعر بأي ضيق، وسوف تواصل مزحاتك الصغيرة والإفصاح عن طاقاتك في مكان أكثر روعة وليس أقل تميزا ويدعى مقر المخفر. هل تعلم ما يعنيه ممر التبغ؟
القديس أنطوان: التبغ. لا، شكرا، لكنني لا أدخن مطلقا...
السيد أشيل: حسنا
سوف تعلم. والآن، إليك هذه النصيحة. حين يأتي هؤلاء السادة الذين سوف يشرفونك بمرافقتك.. أعتقد أنني أسمع وقع خطواتهم الخفيفة والمنسجمة.. لقد وصلوا!

المشهد الثالث

يدخل جوزيف وفي أثره مفتش وعون شرطة..

مفتش الشرطة (مشيرا إلى القديس أنطوان): هل هذا هو الشخص الغريب الذي ارتكب الجريمة؟
السيد غوستاف: تماما..
مفتش الشرطة (واضعا يده على القديس أنطوان): أوراق هويتك؟
القديس أنطوان: أية أوراق؟
مفتش الشرطة: أليست عندك أوراق؟ كنت متأكدا من ذلك..

ما اسمك؟
القديس أنطوان: القديس أنطوان..
مفتش الشرطة: قديس ماذا؟ القديس أنطوان؟ ليس هذا باسم شخص مسيحي. أريد الآخر، الحقيقي..
القديس أنطوان (برقة شديدة): ليس عندي اسم آخر..
مفتش الشرطة: لنكن مؤدبين، أليس كذلك؟ أين سرقت ثوب النوم هذا؟
القديس أنطوان: لم أسرقه. إنه ملكي..
مفتش الشرطة: أنا الذي أكذب، إذن؟ هكذا، أليس كذلك؟ قل ولا تنزعج..
القديس أنطوان: لا أعرف. أعتقد ربما أنك مخطئ..
مفتش الشرطة: إنني أسجل وقاحاتك الجسورة. من أين أنت؟
القديس أنطوان: من بادو..
مفتش الشرطة: بادو؟ ما هذا؟ أين توجد؟ وفي أية شعبة؟
القديس أنطوان، في إيطاليا..
مفتش الشرطة: أعرف، لكنني أتجاهل لكي أحمله على الكلام. آه! أنت إيطالي؟ كنت أشك في ذلك. من أين أتيت؟
القديس أنطوان: من الجنة..
مفتش الشرطة: أية جنة؟ أين يوجد إذن الأشرار فوق هاته الأرض؟
القديس أنطوان: إنها المكان الذي تصعد إليه الأرواح المخلصة بعد الممات؟
مفتش الشرطة: آه! جيد جدا. إنني أفهم؛ فالسيد يتخابث ويعبث بي. وبعد الوقاحات، يأتي السيد ليمارس الروحانيات. حسنا. قضيتك واضحة ولن تأخذ كثيرا من الوقت. وبعد، هل لك أن تحيطنا بما لا نعلمه؟ ما الذي سرقته؟
السيد غوستاف: أن يكون قد سرق، فهذا ما لا جرأة لي بعد على تأكيده، ولا وقت لي لكي أقوم بالجرد، كما أنني لا أحب أن أتسرع في الاتهام، وينبغي للمرء قبل كل شيء أن يتسمت العدل. غير أن ما فعله أكثر جسامة..
مفتش الشرطة: كنت متأكدا..
السيد غوستاف: هل تعلم بالمصيبة التي ألمت بنا؟ بينما كنا نبكي فقيدتنا الغالية وننهي طعام الغداء انسل هذا الرجل إلى منزلنا بذريعة ما ولمقاصد لا تخفى على اللبيب. وقد استغل ببساطة الخادمة وسذاجتها لكي تفتح له باب الغرفة حيث كان يسجى الجثمان. كان يأمل بداهة استغلال الفوضى والألم الناتجين عن المصيبة لكي يصطاد في الماء العكر وينجز عملية رابحة. ربما عرف بوساطة شريك له بأن مجوهرات العمة وأوانيها الفضية مرصوصة فوق المدفأة. ومن سوء حظه أن العمة لم تكن ميتة، وحين رؤيتها بغتة لهذا الشخص ذي السحنة السيئة داخل غرفتها، استيقظت وشرعت في الصراخ عليه بحدة وشجاعة. ولكي ينتقم لخيبته، عمد ولست أدري كيف، لأن الطبيب هو من سيتكلف بالشرح، إلى إفقادها القدرة على الكلام. وهو يرفض رغم إلحاحنا في الرجاء أن يعيده إليها، وذلك في محاولة طبيعية للابتزاز. لاحظ أنني لا أتهم وإنما أستنتج فقط. أما فيما يخص البقية فعليك بسؤال الطبيب..
الطبيب: سوف أقدم بين يدي عميد الشرطة كل التفسيرات الضرورية، وسوف أكتب تقريرا إذا رغبتم في ذلك..
السيد أشيل: أود أن أقرر في انتظار ذلك أن ليس ثمة من خطأ. فالرجل محتال وشرير أو مجنون، وربما كان الاثنين في آن، وهو في كل الأحوال شخص خطير ينبغي الزج به في مكان آمن..
مفتش الشرطة: هذا مسلم به، وسوف نخلصكم من كل هذا. رابوفو؟
الشرطي: حاضر أيها المفتش..
مفتش الشرطة: الأصفاد؟
السيد غوستاف: أيها السادة، لقد تجشمتم الكثير من العناء برحابة صدر، وسيكون من بالغ سرورنا أن تتفضلوا قبل مغادرتكم بمشاركتنا تناول كأس من الشراب..
مفتش الشرطة: لا يتعلق الأمر بأي رفض، أليس كذلك يا رابوفو؟ خصوصا وأن رجلنا ليس متساهلا..
السيد غوستاف: جوزيف.. أحضر قنينة وكؤوسا (يخرج جوزيف) سوف نفرغ كؤوسنا في وقت واحد متمنين الشفاء لعمتي..
مفتش الشرطة: لا أرى بأسا إذا لبثنا معكم بعض الوقت..
السيد غوستاف: أما زالت السماء تمطر؟
مفتش الشرطة: طوفان! لم أعد أن عبرت الشارع، لكن انظر معطفي..
الشرطي: لا نعرف إن كان الماء أو الثلج، لكن يقينا إنه الأسوأ..

يدخل جوزيف حاملا صينية ويوزع الكؤوس تباعا على الحاضرين..

مفتش الشرطة (يرفع كأسه): سيداتي سادتي، نخبكم!
السيد غوستاف (يقرع كأسه بكأس المفتش): نخبك! (يقرع الجميع كؤوسهم بكأس المفتش) مرة أخرى؟
مفتش الشرطة: بكل امتنان (يتلمظ) إنه شراب لذيذ!
القديس أنطوان: أنا ظمآن.. أرغب في كأس ماء..
مفتش الشرطة (مقهقها): كأس ماء؟ غير معقول. هل تسمعون هذا العصفور؟ سوف يكون لك ما تريد، فانتظر يا صغيري إلى أن نخرج، وسوف تتلقاه في فمك ساخنا. هيا. كفانا تلكؤا. رابوفو، إلي بالأصفاد، وأنت مد يديك..

القديس أنطوان: لكنني لم..
مفتش الشرطة: هه! أتتعمد مجددا الاحتجاج والاعتراض؟ لم يكن ينقصنا غير هذا.. جميعهم سواء

يسمع قرع جرس البوابة

السيد غوستاف: قرع الجرس (يخرج جوزيف لكي يفتح) كم الساعة؟ من الممكن أن يكون الضيوف قد بدأوا في التوافد..
السيد أشيل: لم يحن الوقت بعد؛ فالساعة لم تتجاوز الثالثة..

يدخل عميد الشرطة

المشهد الرابع

الشخصيات ذاتها، عميد الشرطة..

السيد أشيل: انظروا. إنه السيد ميترو عميد الشرطة..
عميد الشرطة: سيداتي، سادتي. أسعدتم صباحا. لقد علمت (يلمح القديس أنطوان) لكن كانت عندي شكوك قوية. إنه القديس أنطوان ذاته، قديس بادو الكبير..
السيد غوستاف: أنت،إذن، تعرفه..
عميد الشرطة: لا أعرف غيره. وهي المرة الثالثة التي يهرب فيها من دار العجزة. أنتم لا تعرفون (يحرك إصبعه أمام صدغه) يبدو أنه كان طوال حياته منوما مغناطيسيا ذا شأن. وهو يكرر العمليات ذاتها في كل مرة يهرب فيها؛ فهو يداوي المرضى ويزيل الحدبات ويمارس الطب بطريقة غير شرعية وإجمالا كما من الأفعال التي يحرمها القانون (يقترب من القديس أنطوان ويفحصه بدقة) نهم. إنه هو إلا إذا... بيد أنه تغير كثيرا منذ هروبه الأخير. وإذا لم يكن هو، فينبغي أن يكون شقيقا له. ثمة شيء هنا لا يبدو لي واضحا.. سوف نرى ذلك في مخفر الشرطة. لنذهب؛ فأنا في عجلة من أمري. لنذهب بسرعة يا أبنائي. إلى المخفر، هيا، إلى المخفر!
السيد غوستاف: لنخرجه من هنا عبر باب الحديقة حتى لا نلفت الأنظار..

تفتح الباب التي تفضي إلى الحديقة لتنسل عاصفة من المطر والثلج والريح..

السيد أشيل: يا له من طقس سيء! المطر والثلج والريح..

يسحب القديس أنطوان نحو الباب

فرجيني (مهرولة): لكن يا سيدي.. الرجل المسكين. انظر، إنه حافي القدمين..
السيد غوستاف: وماذا بعد؟ قد نكون ملزمين ربما بأن نحضر له عربة أو حصانا؟
فرجيني: لا، سوف أعيره حذائي. خذه أيها القديس أنطوان؛ فأنا أملك زوجا آخر..
القديس أنطوان (ينتعل الحذاء): شكرا..

تومض هالته

فرجيني: ولا تعتمر أي شيء؟ سوف تصاب بنزلة برد..
القديس أنطوان: لا أملك شيئا..
فرجيني: خذ شالي الصغير وسوف أذهب لأحضر مطريتي..

تخرج راكضة..

السيد أشيل: العجوز الحمقاء..
السيد غوستاف: أنت على حق. لكن، ثمة برد قارس يتسرب من خلل الباب. هيا، لنذهب إلى مخفر الشرطة ولننته من هذه المهزلة..
فرجيني (تعود حاملة مطرية كبيرة أعطتها للقديس أنطوان) هذه مطريتي..
القديس أنطوان (يبرز يديه): لقد قيدوا يدي..
فرجيني: سوف أحملها عوضا عنك..

تفتح المطرية عند عتبة الباب لتحمي من المطر القديس أنطوان الذي يخرج محاطا بشرطيين ومتبوعا بعميد الشرطة. تتألق هالته تحت المطرية ويتجه الجميع وسط الثلج المتراكم في الحديقة..

السيد غوستاف (وهو يغلق الباب): وأخيرا!
السيد أشيل: أوف! لم يحدث ذلك مبكرا. لقد كان حقا شخصا مزعجا..
السيد غوستاف (يقترب من السرير): حسنا عمتي؟ كيف حالك؟
السيد أشيل: ما بها؟ إنها تنهار..
الطبيب (يسرع نحوها): لا أعرف. أعتقد فعلا..
السيد غوستاف (وهو يشرئب نحوها): عمتي؟ عمتي؟ ما الخبر؟
الطبيب: إنها النهاية هذه المرة. أخبرتكم بذلك بالفعل..
السيد غوستاف: لكن، هذا غير ممكن!
السيد أشيل: لكن أيها الطبيب. انظر،إذن. أليس هناك ما يمكنك فعله؟
الطبيب: لا شيء للأسف!

ران صمت عميق تجمعوا خلاله حول السرير

السيد غوستاف (وكان السباق إلى استعادة برودة دمه): يا له من يوم!
السيد أشيل: اسمعوا العاصفة..
السيد غوستاف: الأمر سواء.. كنا قساة إلى حد ما حيال هذا العجوز المسكين. ومهما يكن، فهو لم يلحق بنا أي أذى..

المشهـــد الأخيـــر

مسرحية من فصل واحد

حـواء حســان عـزت

كاتبة من سورية

إعتام

سبوت لايت على منصفة المسرح الخلفية، مجموعة من الناس،ضحك وموسيقى.

إعتام

بقعتان من الضوء، الأولى على يمين الخشبة لنرى سيدة (ملامحها واضحة) وخلفها مجموعة الناس غير واضحي المعالم إلا أن الطابع العام لتجمعهم هو وجود سهرة من نوع ما، البقعة الثانية على رجل وإمرأة يقومان برقصة خلاعية نوعا ما، وهناك أصوات ضحكات متعالية.(موسيقى تناسب المشهد)

إعتام

غرفة مظلمة قليلا،مجهزة بأثاث بسيط مكون من كرسيين وبينهما طاولة صغيرة. طاولة صغيرة على الجانب الأيمن للخشبة من جهة الجمهور موضوع عليها إناء زهور، الزهور ذابلة.

يبدأ المشهد بمقطوعة موسيقية مختارة لتناسب المشهد.

نسمع صوت حذاء سيدة، صوت الحذاء متثاقل يدل على التعب.

تبدأ الإضاءة بالسطوع تدريجيا ليتضح أساس الغرفة،إمرأة ورجل يدخلان من آخر المنصة دون أن ينطقا بأي كلمة، الرجل يجلس على الكرسي الأيسر، في حين تبقى المرأة واقفة، تنظر نظرات متقطعة تارة على رجل وأخرى لا على التعيين في أنحاء الغرفة،أما الرجل فساكن لا يقوم بأي حركة أو نظرة بل يركز نظره في الأفق.

– هي : أوف

– هو:.....

– هي : وبعدين مع هالحالة.

– هو:.....

(تحدق السيدة بالرجل الذي لا يصدر أي حركة وكأنه وحيد في هذه الغرفة)

– هي : ما عم تسمع!!! **والله** ما بدك؟ ع الأغلب ما بدك، أنت دايما بتهرب من النقاش بهالطريقة لحتى أسكت وماعود أحكي.

(صمت)

– هي: شو متوقع أنو هالسياسة دايما صح

(بهدوء مشحون بتوتر)

– هي:ومين قال انها صح، أنت ؟ أنا ؟ ولا حدا، بس بكل مرة بعد ما اسكت وننهي النقاش يلي ما بيكون بلش أساسا بيرجع الوضع طبيعي، طبيعي عندك أيه عندك، بعد ما كون خرست وحملت بقلبي.

ـ هو :.....

– هي : بدك ياني بس كون رايقة وعم أضحك وأرقص ودللك،بالوقت يلي بتكون عم تخوني فيه ألف مرة. وأدام عيوني ولا كأني موجودة ولا كأني جنبك..... وقت بيخطرلي عاتبك بنظراتي أو حتى بكلمة وحدة فغضب **الله** بينزل عليي.

(تنظرالسيدة ناحية الرجل الذي يتجاهلها، طبعا طوال الحوار السابق ومازالت الأغنية مستمرة)

– هي: (بصوت غير صوتها) والله العظيم بحبك، (تضحك) أنت مو شاطر إلا بهالكلمة، شو بتعرف عن الحب، عن الإخلاص عن الإحترام، بتعرف بس كلمة : بحبك.والله كتر خيرك لأنك بتحبني، نسيت أني شخص ما بينطاق مئت ونكدي، ما أنت النكد بعينه

(تسكت فجأة لأنها تلاحظ حركة من الرجل الذي يمسك جريدة كانت موضوعة على الطاولة بجنبه، يبدأ تصفحها، تسكت السيدة لثوان ثم تنفجر منها ضحكة هستيرية، أما هو فلا يبدي أي حركة)

– هي: مسكت الجريدة خير إن شا الله..... شو حبيبي خايف يكون راح عليك شي تظاهرة ثقافية، أو شي مادة نقدية!!!؟ حابب تقرا طيب مو غلط بس الغلط أنك مع كل هالثقافة يلي حاملها وبتنظّر فيها ناح الناس مو أدران تحل مشاكلك مع مرتك.

(السيد يقلب الجريدة لصفحة أخرى)

– هي :حط هالجريدة من إيدك وحاجة مسخرة ، رد خلينا نلاقي حل، خلي حياتنا تهدى لك رد ،شو بدك يعني أني ضب غراضي متل كل مرة وأحمل حالي وأمشي وتجي بعد يومين تصالحني،حبيبي بحب ألك أنو هالحل انتهى مفعوله، خلص وأته وما عاد منه فائدة.(هدوء) الله يخليك رد طيب ع الأليل اطلع فيني حتى حس أنك عم تسمعني.

(تبدأ بالبكاء المر الهادىء)

– هي : نفس المشاكل الدائمة ولا مرة خلصنا منها، صرت أكره أطلع معك من البيت، أكره نقابل حدا أو يجي حدا لعنا، والمشكلة أني ما عاد أدرت ضل بالبيت وجي بوجك طول الوقت والله حاولت بكل الحلول بس ما عم لاقي حل معك، لك شو بدك مني ليش تزوجتني.

(تبدأ بالصراخ)

– هي :ليش ما تركتني روح أخر مرة!!!؟ ليش رجعتني ليش؟؟؟، أنت أكتر واحد بيعرف أنو قراراتي دائما فاشلة تجاهك (هو يمسك سيجارة ويشعلها) ما بقدر بعّد عنك، كل مرة كنت أتركك فيها كنت أدعي الله أنك ما تعود تحاكيني حتى طيب منك لأنك مرض ، أنت سرطان عم يتغلغل فيي شوي شوي. اطمن خلص سيطرت على كل شي فيني صرت هون هون هون هون(مشيرة لأماكن مختلفة من جسدها) لك صرت بدمي بروحي شو بدك أكتر من هيك. شوبدك

(يعلو صوت البكاء، يطفي السيد سيجارته ويغير من جلسته موجها أنظاره نحوها).

– هي : الحمد لله أخيرا عم بتمتعني بجمال عيونك حبيبي، يؤبروني هالعيون شو بحبن، جاوبني قلي شو الحل ؟ شو لازم نعمل ؟

– هو :.....

– هي : مابتعرف ؟! أكيد وإلا كنت لقيت حل من زمان. (تسكت لثوانٍ ناظرة إليه).... بحبك كتير بس والله تعبت تعبت منك ومعك وحتى بدونك، شو ياعمري حاكيني.

– هو:.....

(يعود السيد لجلسته السابقة ليتابع شروده في العدم)

– هي: ب.....

(تسكت، تقف تخلع معطفها،تضب شعرها المشلوح على كتفيها، تشعل سيجارة وتجلس من جديد)

– هي : يالله أديش كنت مبسوطة أول ما تعرفت عليك، كانت الدنية كلها مو وسعانتني، كنت وقت تحاكيني أو شوفك ما بعرف شو بيصرلي،.....، وحبيتك وظليت عم حبك ع أد ما في حب بقلوب الناس، كل يلي حوليي كانوا يخانقوني ويلوموني من علاقتي معك ومن كل الحب يلي عم حبك ياه، نبهوني كتيير أنو هالعلاقة لح تكون نهايتي إذا ما ترويت وهديت، ما رديت ع حدا وظليت حبك، وحبك لحد ما تخليت عن الكل أهلي رفقاتي اساتذتي شغلي شهادتي تخليت عن كل شي كرمالك، درت ظهري وما همني إلا أنت

وأني معك، وهلق شوف لوين وصلت شوي تانية بروح ع مشفى المجنين من عمايلك ولا مبالاتك تجاهي وتجاه علاقتنا.

(تنظر لسيجارتها والرماد الذي مازال متماسكا، تطفئ السيجارة تمسح دموعها المنهمرة بكثرة، تخلع حذاءها وترميه، تتدلى قليلا على كرسيها، تبتسم ابتسامات متقطعة، تنظر للرجل المتراخي الجسم والأطراف، تدير وجهها، تمسك بمرأة موضوعة أمامها تشد تجاعيد وجهها القليلة الظاهرة وتمسح مكياجها الذي سال نتيجة البكاء)

– هي : وجي دبل متل هالوردات، ما عاد فيه روح ولا رونق

(في هذه الأثناء يقوم الرجل بحركات تشنجية بطيئة ويحل ربطة عنقه قليلا، يهم بالكلام إلا أنه لا ينبذ ببنت شفه يعاود جلسته المتهدلة،ثم يغمض عينيه)

(السيدة وأثناء نظرها في المرآة)

– هي : بتعرف ولا مرة كنت جدية بهالقرار متل هلق نحن لازم نتطلق (تضع المرأة جانبا وتنظر إليه)لازم ننهي هالقصة ننهيها تماما مو ناخد فترة استراحة ولا نعيد التفكير بالموضوع، لازم نتطلق، إذا بتسمح فتح عيونك عم حاكيك بموت علاقتنا وأنت مغمض عيونك. فتح عيونك من شان **الله** فتحن منشان الحب يلي جمعنا.

(تهجم عليه وتجلس على الأرض عند قدميه تضع يديها على رجليه وتخبطه صارخة)

– هي : فتح عيونك حاكيني

(في هذه اللحظة يتداعى جسد الرجل ليسقط عن الكرسي إلى الأرض)

(تسكت هي لثوان تحاول استيعاب ما حدث وتبدأ بالصراخ المصحوب بالعويل،تمسك بالرجل، تحاول إيقاظه)

– هي : لا،شوفي، شبك، ليش وقعت، أكيد عم تمزح، لا تجنني، خلص ما منتطلق أصلا ما بقدر بس كنت عم استفزك لتحكي، لا تحكي بس **الله** يخليك فتح عيونك، خلص بسكت ما عاد أحكي، حبيبي يا**لله** قوم، قووووووووووووم،لا تتركني، لا تتركني لحالي، لا أنت ما متت، أنت معي، ما بقدر كون بلاك، أنت كل شي عندي، أنت أنا، ياعمري قووم ما فيك تموت بدوني أنت وعدتني نموت سوا، حاكيني، لا تحاكيني بس فتح عيونك

(تضمه إلى صدرها)

– هي :أخخخخخخخخ يا قلبي ما بدي شي غير تكون معي، آسفة ما كان بدي نتخانق بس أنت جبرتني استفزيتني معها مع أنك بتعرف أني بغار منها، حاولت ما أحكي وما قلك شي بس ما تركتلي مجال، كنت مو شايف حدا غيرها، حتى رفقاتك لاحظوا، ورغم هالشي ما حكيت بس نزلت مني دمعة ومسحتها شو ذنبي إذا هنن نبهوك شو ذنبي إذا بهدلوك. ليش صرخت فيني مسكتني من إيدي وجريتني ع البيت، حبيبي عميل شو ما بدك روح معها حبها،خوني سهار رقوص،عميل أي شي بس فتح عيونك،عم قلك فتح عيونك، أنت عايش، ما لح أسمحلك تموت ما بدييييي، ما فيك تروح لمين بدك تتركني مع مين. بدونك أنا مو أنا، يا عمري.

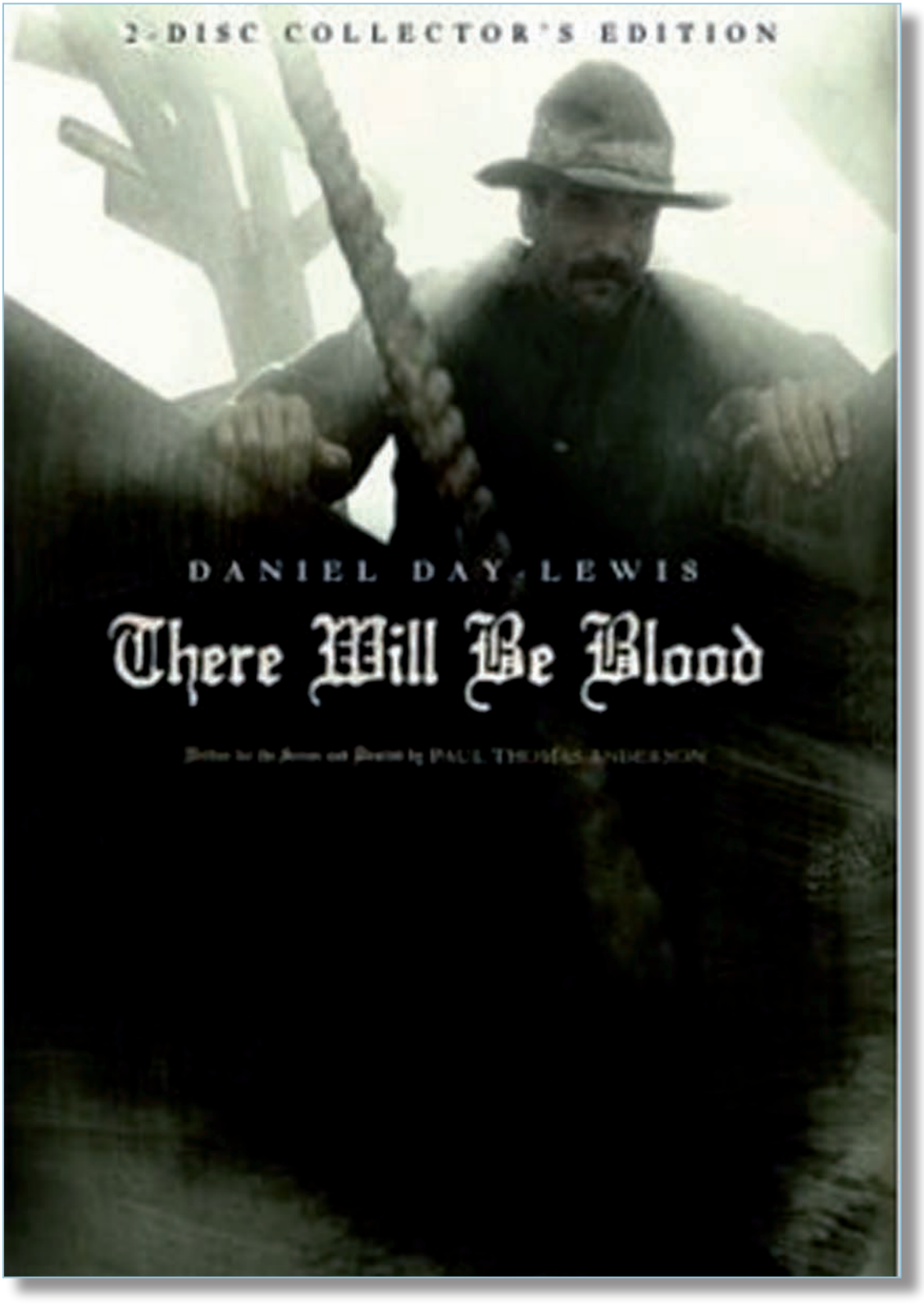
تخفت الاضاءة لتتحول لبقعة ضوء على المرأة والرجل.

(تضع رأسها على رأسه تمسح شعره، تبكي، تقبله، متابعة قول : بحبك لاتروح، فتح عيونك، حبيبي)

إعتام

ملاحظات :

هناك مقطوعات غنائية وموسيقية يتم اختيارها وادخالها عند مقاطع مختلفة من الحوار، وهذه المقطوعات تخدم العمل وتساهم في تصعيد الحالة الحوارية الصادرة من شخص واحد.


2-DISC COLLECTOR'S EDITION
DANIEL DAY-LEWIS
There Will Be Blood

سوف تسفك دماء

سيناريو: بول توماس أندرسن **ترجمة: مها لطفي**

مترجمة من لبنان

إن فيلم بول توماس أندرس «سوف تسفك دماء» مأخوذ بشكل جزئي عن رواية أبتم سنكلير «بترول» ١٩٢٧. حيث نجد المخرج يظهر نهجاً وانضباطاً جديدين دون أن يتخلى عن مقاييسه الفنية. ويستطيع المرء أن يحس هذا مباشرة منذ اللقطة الأولى التي تظهر تلال كاليفورنيا سنة ١٨٩٨ تحت سماء زرقاء بلورية ويتدفق مباشرة شريط صوت كالفيضان فيثير في المشاهد شعوراً بالرهبة والتوقع.

وقد كان لتعاون أندرسن مع مدير تصويره السينمائي روبرت السويت أثره الكبير في تحقيق الجو والإطار والخلفية المناسبة لموضوع الفيلم وقد نال السويت جائزة الأوسكار عن عمله هذا حيث انه أبدع في تصوير المكان بكل تفاصيله واتساعه وكذلك تصوير النيران المشتعلة خلف بلاينفيو. والرمزية – في لقطة للغيوم السماوية التي تنعكس في بركة النفط .. إلخ. وغيره من استخدام للكاميرا استخداماً فنياً يدخلها في صلب الأحداث ويعكس من خلالها روحاً حيه تنبثق منها سواء لتعكس الروح الدينية أو لتعكس الروح الشريرة عندما تتدفق خارج أجساد المؤمنين. ولقد كان للصورة دور كبير في تأكيد المعنى الكلي للفيلم من حيث انه حرب أعلنت عبر الأرض الأمريكية في القرن العشرين لتظهر أي دين سيصبح الدين الأمريكي، المسيحية أم الرأسمالية.

إن شخصية بلاينفيو الملحمية والتي جسدها دانيال داي لويس بمهارة استحوذت على كل من شاهده، وبقيت كل لقطة وكل مشهد في الذاكرة وكأنه إنسان عايشناه أعواماً وأعوام واصبح جزءاً من ذاكرتنا. فهو لا شك كان أكبر من إطار أية لقطة فخرج منها لأنها لا تستطيع استيعابه وتحول إلى عملاق مهيمن على الفيلم والمشاهد.

إن عمل بول توماس أندرسن إضافة حقيقية للفن السينمائي.

تتمة العدد السابق

قطع إلى:
داخلي. مكتب دانيال/المخيم الرئيسي. يوم آخر.
يجلس دانيال مع امرأة، معلمة/مشرفة تدعى فاني كلارك (في ٣٠) أحضرت لتتكلم مع دانيال حول مساعدة هـ.و..
نسمع خلال المشهد كله كل الأصوات من الخارج، حفر، رجال، الخ.
المعلمة: هل بإمكانه القراءة.
دانيال: – كلا–
المعلمة: هل يعرف بضع كلمات؟ ليقرأ – هل هنالك كلمات يمكن تمييزها؟
دانيال: لا أدري.
المعلمة: هل ذهب إلى المدرسة.
دانيال: إنه أذكى من أي طفل رأيته في حياتك؟
المعلمة: تسهيلاتنا –
دانيال: لا أريده ان يذهب لأي مكان، أريدك أنت ان تأتي إلى هنا.
المعلمة: المدرسة التي نملكها تخص أولاد آخرين وهي ستكون مكان جيد جداً له. يمكنه ان يكون مع باقي الأطفال ولدينا ستة معلمين آخرين.
دانيال: بإمكاني ان أبني مدرسة هنا وستتمكنين من إحضار باقي الأولاد إلى هنا – أعرض عليك بناء مدرسة على اي شكل تريدينه.
المعلمة: نعم، ولكن هؤلاء الأولاد لديهم عائلات في سان فرانسيسكو.
دانيال: سنحضر عائلاتهم. بإمكاننا بناء أحسن مدرسة في هذه الولاية. يقولون أنك أحسن معلمة في هذه البلاد. إذاً لماذا لا تكون لك مدرستك الخاصة؟
المعلمة: أنا أسكن في سان فرانسيسكو.
دانيال: ليس بعد الآن. سوف أبني مدرسة مؤقته خلال شهر من الزمن وبمجرد أن تصبحي أنت هنا سوف نضع خطط لمكان أكبر يبني خلال عام من الآن. سوف ادفع لك الفي دولار في السنه كراتب وابني لك بيتاً أيضاً. هل يبدو هذا مناسباً لك؟
المعلمة: كلا ليس مناسباً. انت محتاج لإرسال إبنك إلى سان فرانسيسكو إذا ما كنت تريده ان يتعلم كيف يتعامل مع مرضه. هو محتاج للذهاب إلى المدرسة.
دانيال: نعم أم لا؟
المعلمة: كلا، يا سيدي.
دانيال: سوف اطلب منك مرة واحدة فقط.
المعلمة: لقد فعلت ذلك. بناء المدرسة هنا قد يكون أفضل لك ولكن ذلك ليس افضل لإبنك.
دانيال: حسناً إذاً أخرجي من هنا. اخرجي سوف ارسل من يأخذك إلى سان فرانسيسكو.
المعلمة: الا تريدني ان أراه؟
دانيال: كلا.
المعلمة: لقد جئت مسافة طويلة لأنك طلبتني شخصياً وقد اقترح السيد برودي أن ....
دانيال: لقد انتهى هذا الأمر. سيأخذك أحدهم إلى سان فرانسيسكو، إذا لم تقبلي عرضي فأنا اضيّع وقتي معك – لدي عمل. لدي عمل مهم.
قطع إلى:
داخلي. خزان عملاق قيد التشييد – نهاراً
يقف دانيال، فلتشر والجميع داخل خزان عملاق في منتصف مرحلة بنائه. الأرض متدرّجه ومسطحة لتشكل ساحة مدرّج قطرها ٤٠٠ قدم وعمقها ٣٠ قداماً. لقد حفرت الأرض ليجعلو منها مكاناً لتخزين النفط.
يعيد دانيال النظر إليها مع فلتشر والأولاد. عبر الطريق نحو الخزان يتقدّم إيلي صنداي.
يخطو الطريق الطويل ويتجه نحو دانيال ويقول:
إيلي: متى نحصل على أموالنا، يا دانيال؟
ينظر دانيال نحوه. يسير بمحاذاته ويصفع إيلي مباشرة على وجهه. يتجمّد إيلي في مكانه. (للتذكرة: إيلي في ١٥ من العمر) يصفعه ثانية، بيد مفتوحه. مباشرة على الوجه. تسيل دموعه وهو يصرخ من قوة هذه الصفعة الوحشية.
توقّف.
كل شيء جامد مكانه لبرهة من الزمن. يصفعه ثانية. يتراجع إيلي إلى الوراء، ويركع على قدميه.
دانيال: الست من يشفي المرضى ورسول الروح القدس؟ متى ستأتي وتعيد السمع إلى إبني؟ الا تستطيع فعل ذلك؟
إيلي: كان عليك أن تتركني أبارك البئر، لو فعلت ذلك لما حدث هذا له –
يصفع إيلي مرة ثانية، مباشرة على وجهه.
إيلي: ما كان لك أن تفعل ذلك – –
يصفعه مرة ثانية. الجميع يقفون حوله صامتين.
إيلي: أنت مدين لكنيسة الرؤيا الثالثه بخمسة آلاف دولار كجزء من الترتيبات التي وضعناها.
دانيال: سأجعلك تترك هذا المكان وأدفنك تحت الأرض، يا إيلي. إبعد عن وجهي.
إيلي: ستتعلم الدرس قريباً –
يصفعه مرة ثانية. توقّف.
إيلي: هنالك شيء آخر سيأتيك.
يغادر إيلي. توقف. ثم:
قطع إلى:
داخلي. مزرعة صنداي. ليلاً.
تركّز الكاميرا بلقطة مقرّبة متوسطة على إيلي. وجهه أحمر ومليء بالكدمات من ضرب دانيال له. نسمع صوت خارجي للعائلة وهي تتناول الطعام، مجرد محادثة – تجلس الكاميرا مع إيلي فتراقب وجهه العابس وهو يستدير نحو آبيل. أخيراً:
إيلي: انت رجل أبله، يا آبيل.

في المقابل وفي نفس اللحظة ينظر آبيل عبر المائدة نحو ابنه.
إيلي: لقد سمحت لواحد ان يأتي ويدوسنا جميعاً.
لقد سمحت له بالدخول والقيام بعمله وانت رجل أبله تجاه ما كان يمكن أن نفعل. لم يكن لديك سوى الماعز والصخور بينما كنا أغنياء.
أبيل: لقد سمعت كلامه، يا إيلي – لقد حاولت –
إيلي: لم تفعل شيئاً سوى الجلوس. أنت كسول وأنت غبي.
(توقّف.)
هل تعتقد أن الله سيأتي إليك هنا وينقذك من غبائك؟
انه لا ينقذ الأغبياء، يا آبيل.
يدفع إيلي المائدة أمامه باتجاه آبيل، ويقرّبها منه بحيث يلصقه في الحائط.
يقفز إيلي، يتحرك باتجاهه. يخاف آبيل.
إيلي: سوف أمزقك إلى قطعتين بسبب ما فعلته.
ايها الرجل الغبي. ايها الرجل الغبي الصغير.
يصفع والده على وجهه.
آبيل: يا بني، أرجوك اوقف هذا. أرجوك.
إيلي: كيف جاء إلى هنا؟ هل تريد أن تعرف؟ انا أعرف.
لقد رأيت هذا في رؤيا. إنه ابنك الغبي. إنه بول هو من قال له أن يأتي إلى هنا. أنا أعرف هذا. هو الذي قال له أن يأتي إلى هنا وهو الذي قال له كيف سيقيّمك لقد ذهب إليه وقال، «والدي الغبي، الضعيف سوف يتخلى عن نصيبه – إذهب وخذه –» وانت حققت ما فعله ابنك الغبي بوالده الغبي.
قطع إلى:
داخلي. بار/مقاطعة ايزابيللا. ليلاً
في خضم ليلة صاخبة سكرانه جداً في مقاطعة ايزابيللا نرى دانيال السكران المنتحي جانباً يستمتع بالأشياء من على بعد. تسير باتجاهه امرأة مشاغبة محلية وتأخذ مقعداً بجانبه.
(توقّف.)
قطع إلى:
داخلي. منزل صنداي. تلك اللحظة
تعتني الام صنداي وماري وروث بـ هـ.و.. وهي تقوم باطعام الجميع.
زاوية. الأم صنداي.
تسكب قليلاً من الويسكي في كأس صغير من حليب الماعز. تأخذ هذا وتضعه أمام هـ.و.. ليشربه. فيفعل ذلك. تحاول ماري وروث التكلم معه.
قطع إلى:
داخلي. بار/مقاطعة ايزابيللا. تلك اللحظة.
يخاطب دانيال المرأة المشاغبة – انها تضع يدها على ملتقى ساقيه وهو يشرب.
فليتشر الواقف بقربه يراقب ما يحدث.
قطع إلى:
داخلي. منزل صنداي. تلك اللحظة.
انتهى هـ.و.. من شرب الحليب وواضح إنه في حالة نعاس – عيناه متثاقلتان، مخدرتان ثم يسقط نائماً.
زاوية، غرفة النوم.
تحمل الأم صنداي هـ.و.. إلى السرير تضعه به وتغطّيه بالملاءة.
قطع إلى:
خارجي. حارة في الطريق. مقاطعة ايزابيللا.
دانيال في مكان آمن، مظلم، هادئ وهو راكع على ركبتيه ورأسه مدفون بين ساقيها وقد أمسك بها إلى الحائط. (توقّف.) ينتهي مما يفعله ثم يعطيها بعض المال.
يرتّب شعره، ويمسح العرق من على وجهه بقطعة قماش رثّة أخرجها من جيبه ثم يغادر.
تلاشي الضوء، قطع إلى:
خارجي. محطة قطار/بالقرب من ليتل بوسطن. يوم آخر.
قطار وصل لتوه والناس تخرج منه – كثير من الناس الجدد / محيط جديد حول المكان – الكاميرا تبقى خلف بشكل ظلّي وهو يخطو خارج القطار.

الكاميرا تتبع هذا الشاب الغريب (في الثلاثينات) وهو يشق طريقه إلى الرصيف.
جاء فليتشر وقد جهّز ما يريد تحميله على ظهر القطار الذي حضر لتوه. وهوي قوم بعملية المفاوضة / مناقشاً رجال ستاندارد أويل الوسطاء حول الأسعار وأجرة الشحن.
الرجل الغريب يسير وينظر ثم يتجه بعيداً عن المستودع بإتجاه ليتل بوسطن –
قطع إلى:
خارجي – منطقة الحفر – نهاراً
نحن الآن في منتصف النهار والحرارة شديدة. يسير الرجل الغريب حيث الرافعات والحفر والحركة. ينظر حول المكان – ينظر حول المكان –
الخزّان مملوء إلى نصفه بالنفط في تلك اللحظة

والرافعة الثالثة تنتج الآن أربع أو خمس رافعات قيد الإنشاء الآن ولقد تضاعف العمل. إنه سيرك.
قطع إلى:
خارجي. منزل بلاينفيو. نهاراً.
الكاميرا تتبع دانيال وهو في طريقه إلى منزله – يقترب منه – الغريب جالس أمام البيت ينتظر. يلاحظ دانيال وجوده فيقف –
دانيال: هل بإمكاني مساعدتك؟
الغريب: دانيال؟
دانيال: من تكون؟
الغريب: إسمي هنري.
دانيال: نعم؟
هنري: أنا هنري
يصل دانيال فيقفا معاً.
دانيال: كيف يمكنني مساعدتك؟
هنري: أنا هنري بلاينفيو – انا من فون دولاك.
دانيال في حالة هدوء.
هنري: أنا اخوك من ام ثانية.
(توقّف.)
هنري: باتريك هو والدي.
دانيال: من أنت؟
هنري: أنا هنري.
دانيال: من هي أمك؟
هنري: ماريون براندس. أنا من بوند دولاك، ويسكونسون. أنا – والدي – أنا ولدت بعدك بخمس سنوات. قرأت عنك في الصحف. عن بئرك المتدفّق. جئت من مكان بعيد لأراك.
دانيال: كيف أعرف هذا؟
يفتح شنطته ويغطي دانيال بعض أوراق التعريف.
ينظر دانيال إليها مليّاً وينظر له مليّاً أيضاً. فيصبح عاطفياً.
(توقّف.)
دانيال: كم عمرك؟
هنري: انا في الثامنة والثلاثين.
دانيال: انت آت من هناك؟ أين؟ من أين انت قادم؟
هنري: كلا – كلا – لم أذهب إلى هناك من سنين طويلة – جئت من نيومكسيكو.
دانيال: من هم شقيقاتي؟
هنري: انابيل واليانور.
دانيال: ماذا تعرف عن والدتي، ما اسمها؟
هنري: ويللا.
(توقّف) يهتز دانيال قليلاً.
هنري: احتفظ والدي بهذا سراً – ولكنني علمت به وكذلك العديد من الناس – يا دانيال – أعرف أن هذا غريباً ولكنني انتظرت طوال عمري لأراك مرة ثانية.
(توقّف)
هنري: لم تكن تعرف عني؟
دانيال: من كان يقطن بمحاذاتي في فون دولاك؟
هنري: عائلة رينتول.
(توقّف.)
يتجمّد دانيال في مكانه ويتأثر كثيراً.
هنري:وعائلة سيكل اخذت المنزل المجاور الآخر لمكان سكنك – أنا إبن ماريون براندز وباتريك بلاينفيو.
دانيال : أدخل.
يمد يده ويصافح يد هنري – ثم يعانقه – يمسك رأسه وينظر إلى وجهه وعيناه ويرى شيئاً – يتكلم هنري؛
هنري: دانيال، انا ميت من الجوع.
قطع إلى:
داخلي . منزل بلاينفيو. نهاراً. فيما بعد.
يأكل هنري بشراهة من وجبة وضعت أمامه على مائدة الإفطار. يجلس دانيال و هـ.و.. على حجره.
نراقب هنري يتكلم ويأكل بسكون من منظور هـ.و..
لقطة مقرّبة هـ.و.. يراقبه.
نعيد الصوت لنسمع:
هنري: قرأت عنك في الصحف. وحضرت بأسرع ما يمكن.
دانيال: هل تعرف إذا ما كان والدنا، إذا ما كان باتريك حياً أم ميتاً؟
هنري: لا أدري.
دانيال: ووالدتي؟
هنري: لا أَدْري
دانيال: وماذا عن والدتك؟ ماريون؟ كانت المعلمة.
معلمة المدرسة. انت لست مخطئاً؟
هنري: هذا صحيح.
دانيال: هل هي حيّة أم ميتة؟
هنري: إنها ميتة.
دانيال: من أين أنت آت؟
هنري: من نيومكسيكو.
دانيال: نعم، أعرف ذلك، ولكن من أين؟
هنري: سيلفرسيتي، لقد كنت هناك لمدة عامين.
قطع ونعود إلى هـ.و.. ويتلاشى الصوت. نراقبه وهو يراقب هنري الذي يأتي ويتكلم يأكل ويتكلم. ثم نعود إلى الحوار مع الصوت.
هنري لقد كنت أحاول الحفر الخاص بي لعدة سنين.
أنقب عن البترول في تكساس ولويزيانا. وعملت في سبندلستوب
دانيال: هل كان شيئاً منتجاً؟
هنري: كلا. ليس مثلك. ليس مثل نجاحك.
دانيال: هل أنت متزوج؟
هنري: كلا. أمضيت بعض الوقت في السجن. قضيت وقتاً سيئاً طويلاً. لم يكن لدي شيء وقد ألقي القبض عليّ في لويزيانا.

عملت مع مجموعة من المساجين المقيّدين لمدة ستة أشهر أبني الطرق. كان ذلك وقتاً صعباً. هل انت متزوج؟
دانيال: لماذا سجنت؟
هنري: صدّقني او لا تصدقني فإنني رغم كل الموبقات التي اقترفتها في حياتي، فعندما ألقي القبض عليّ لم أكن قد ارتكبت شيئاً. ولكنني فعلت نصيبي من الأمور التي لا يجوز الكلام عنها.
دانيال: هل فكرت يوماً في العودة إلى المنزل؟
هنري: نعم. هل فكرت أنت؟
دانيال: كلا.
عودة إلى هـ.و.. يراقب بلا صوت بينما يتكلم دانيال. ينظر إلى هنري نظرة قاسية. توقّف. نعود إلى دانيال و هـ.و.. على حضنه. يعود الصوت.
دانيال: لدي عائلتي الخاصة الآنز واهتماماتي الخاصة.
قطع إلى:
خارجي . منطقة الرافعة فيما بعد
هـ.و.. نام على الكرسي. يأخذه دانيال ويضعه في السرير ثم يخرج بهدوء هو وهنري من المنزل.
قطع إلى:
داخلي. منطقة الرافعة. فيما بعد.
الكاميرا مع دانيال وهنري، يسيران بين الرافعات والعمال في ورديتهم الليلية.
ثلاث رافعات أخرى قيد الإنشاء.
يعرّفه دانيال على بعض الرجال؛
دانيال: «من فضلكم قولو مرحباً لأخي هنري.»
هذا أخي، هنري، من فوند دولاك، ويسكونسن.»
«أخي..»
زاوية، دانيال وهنري. فيما بعد.
يجلس هنري، يسير دانيال حول المكان. الرافعات تضخ في الخلفية وهما يتكلمان.
دانيال: ما الذي كانت تعرفه والدتي.
هنري: لا أدري. لا أدري إذا ما كانت تعرف وتحيد برأسها إلى الناحية الأخرى – أم إذا كانت لا تعرف بتاتاً. أنا عرفت قبل أن يقول لي والدي.
دانيال: كيف؟
هنري: كنت أعمل مع وينشل هيدريك، هل تذكر ذلك؟
دانيال: نعم.
هنري: لقد عاملني دائماً كابن له. وكان يكره باتريك. هذا ما قاله وينشل لي. فقد حاول إثارتي ضده كأبن غير شرعي – ولكنني ذهبت ووجدته وأحببته أكثر. وكما تعرف كنا نلتقي أنا ووالدي كثيراً بالسر – ولم يبعدني عنه بتاتاً.
هنري: لماذا غادرت؟
دانيال: عملت لدى البحوث الجغرافية وذهبت إلى كانساس لم أستطع البقاء هناك. فقط لم أستطع – من الصعب ان أوضّح ما في نفسي.
(توقّف على دانيال)
دانيال: هل انت غاضب؟
هنري: – من ماذا؟
دانيال: هل أنت حسود؟ هل يصيبك شعور بالحسد؟
هنري: لا اعتقد كذلك.
(توقّف.)
دانيال: في داخلي سباق دائم. لا أريد ان ينجح أحد غيري. أكره معظم الناس.
هنري: ذلك الجزء – أن اعمل ولا انجح – اختفى كلياً مني كل فشلي السابق لم يعد له وجود – لم أعد اهتم كالسابق –
دانيال:– إذا كان هذا في، فهو فيك –
(توقّف.)
تمّر بي أوقات ارى خلالها الناس لا تملك ما يستحق الإعجاب.
نقرة. توقّف.
دانيال: ألا تريد أن تنجح؟
هنري: كنت احلم وأجري وراء نجاح مثل نجاحك – والآن لا أريد إلا أن أبقى حياً. لم يعد لدي التكريس للأشياء الذي كان لدي سابقاً.
(نقرة.)
أنا لا أشعر بهذا الآن.
دانيال: إنك كسول وهذا هو الأمر. وليس عليك ان تكون كذلك. لقد درست الناس ملياً وأخذت منهم ما أريد.
وهذا يشعرني بالغثيان، لأنني أرى أن جميع الناس كسالى. من السهل اصطيادهم – كان باستطاعتي أن اجعل الناس تفكر بأشياء لا تريد تقبلها – ولكنني فعلت – وهذا ما جعلني أقرف منهم جميعاً.
أريد ان أحصل على مال كثير يكفيني لأتحرك بعيداً عن أي إنسان.
هنري: ماذا ستفعل بـ هـ.و..
دانيال: لا أدري. أرجو أن يكون الأمر مؤقتاً.

هل يعود صوتك إليك؟ لا أدري. ربما لا أحد يعرف ذلك. قد لا يعرف الطبيب ذلك
نقرة.
دانيال: أنا أرى أسوأ ما في الناس.
لا أريد أن أحتاج للنظر أبعد من رؤيتهم لأحصل على ما أريد.
أريد أن أحكم وان لا أشرح ما بداخلي ابداً لقد بنيت احقادي عبر السنين قليلاً بقليل، يا هنري –
– وجودك هنا يعطيني نفساً آخر–
لا استطيع الإستمرار في هذا لوحدي ...
إحلال طويل طويل إلى:
خارجي. الرافعات – صباحاً.
يجلس هـ.و. ويراقب حقول النفط والعمل برمته.
انه يراقب دانيال وهنري يتكلمان مع مورجان رئيس العمال ويقومان ببعض الأعمال على الرافعة.
يخرج دانيال ويترك هنري ليرى شيئاً ما.
لقطة مقربة لوجه هـ.و..
زاوية، الرافعة نمرة واحد
ينظر هـ.و.. حول بقايا الفحم الناتج عن الرافعة الأولى، وينظر إلى قطعة الأرض الكبيرة المكتنزة التي فقدت.
قطع إلى:
داخلي. منزل بلاينفيو – ليلاً.
ينام دانيال وهنري في غرفتين –
زاوية . هـ.و..
إنه صاح يسير نحو غرفة هنري – ويخرج زجاجة صغيرة نموذج للنفط الخام – ويتركها تنسكب – محاوطاً غرفة هنري بخط منها – ثم يعود نحو غرفة الجلوس – والمطبخ–
لقطة مقربة هـ.و..
في المطبخ – يأخذ الكبريت – يشعله – ويقربه من النفط – الذي يشتعل كالصاروخ على النار –
لقطة مقربة هـ.و.. يراقب النار.
لقطة مقربة. دانيال
الدخان يبدأ في التسرب إلى اللقطة المقربة – عبر وجهه – وببطء يمتلئ الإطار بدخان أغمق – وتظهر شعلة النار تتلألأ على وجهه.
زاوية، الستائر في الغرفة الرئيسية.
تتوقف الكاميرا بإحكام على القماش – اللهب ينطلق من أسفل الإطار – ويحيط بالستائر.
زاوية هـ.و..
انه يجلس على الأرض مع الكبريت، معرضاً الستائر وقطع الأثاث المختلفة للنار.
زاوية، هنري.
يندفع خارج السرير نحو الغرفة الأخرى –
يرى هـ.و.. يجلس في منتصف النيران، فيخطف الكبريت من يده، ويحمله، ويتجه نحو غرفة دانيال حاملاً هـ.و.. الذي يرفس ويصرخ تحت ذراعه مثل اللعبة.
داخل غرفة النوم
يفتح هنري الباب على مصراعيه، نحو دانيال ليوقظه –
هنري: دانيال. دانيال.
يستيقظ دانيال، ويرى هذا.
هنري: تعالى، تعالى، انهض وغادر المكان فوراً.
يتجه الجميع إلى الخارج عبر اللهب – –
قطع إلى:
خارجي. منزل بلاينفيو – ليلاً. تلك اللحظة
انهم يقفون في الخارج بينما يحترق المنزل تحت اللهب يحمل دانيال هـ.و. بين ذراعيه ويصرخ في وجهه؛
دانيال: ماذا تفعل؟ ماذا تفعل بي؟ تكلم. تكلم. أعرف أنك تسمعني؛ تكلّم. ليلعنك الله. ليلعنك الله. ماذا تفعل بنا؟ ماذا تفعل؟
يحترق منزل بلاينفيو.
قطع إلى:
خارجي. رصيف القطار. ليتل بوسطن. نهاراً.
يسير دانيال وهـ.و. معاً. كلاهما لابس ثياب الرحلة. يركبان القطار.
قطع إلى:
داخلي. القطار. بعد لحظات
يجلس دانيال و هـ.و. في القطار في مقصورة خاصة بهم . – ينتظران إنطلاقه. من الواضح أن دانيال يخبئ شيئاً ويقاوم عواطفه.
يعانق هـ.و. بشدّه يقبّل رأسه مرة تلو الأخرى.
توقّف. ينظر هـ.و. اليه. يتكلم دانيال محاولاً التواصل؟
دانيال: سأعود فوراً. سأذهب لأخاطب سائق القطار. سأعود مباشرة. ابقى هنا. ابقى انت هنا؟
يهز هـ.و. برأسه كعلامة للموافقة – يترك دانيال.
توقّف قصير مع هـ.و. في لقطة مقرّبة طويلة جداً. نتوقّف مع وجه هـ.و. وهو يجلس. يتلاشى الصوت ببطء –
– يتحرك القطار قليلاً. ينهض وينظر إلى خارج الشباك – من منظوره نرى دانيال يسير بعيداً عن رصيف القطار.
زاوية . دانيال.
تقوده الكاميرا وهو يسير بعيداً.
زاوية . هـ.و.
يدخل هـ.و. في حالة عصبية فيصرخ لوالده ويتحرك ليترك القطار.
ولكن فلتشر يمنعه من ذلك فهو هناك ليمسك به ويهدئه.
يبدأ القطار في التحرك إلى الأمام.
هـ.و.: كلا. كلا.كلا.كلا.كلا.كلا
يمسك فلتشر به بإحكام وهو يرفس ويصرخ.
لقطة مقرّبة لدانيال.
وبينما ينطلق القطار في الخلفية يستمر دانيال في المسير.

وقفة قصيرة على هذه المسيرة الطويلة بعيداً، بينما يغادر القطار.

قطع إلى:

داخلي القطار يتحرك

تتوقّف الكاميرا على فلتشر و هـ.و.. وهما مسافران في مقصورتهما الخاصة. يمسك فلتشر هـ.و.. مهدئاً فيربت على رأسه ويكلمه بنعومة –

لقطة مقرّبة لفلتشر وهو يفعل هذا.

قطع إلى:

داخلي . غرفة المائدة. ليلاً.

دانيال وهنري معاً في حالة سكر. يجلسان ويتكلمان. دانيال يومئ برأسه. وهو في حالة من السكر تمنعه من ترك عينيه مفتوحتين.

دانيال: إنه ليس إبني. إنه حتى ليس إبني.

هنري: ماذا تعني؟

دانيال: انه ليس ابني.

يبدأ بالانهيار يمسك بعصاه، وينظر إلى الأسفل.

دانيال:– إن قضيبي لا ينتصب فكيف سأصنع طفلاً.

هل قضيبك يعمل، يا هنري؟

هل أورثنا أبوك هذا؟

توقّف.

دانيال: سألتك سؤالاً...

هنري:– عندما أكون محظوظاً.

يسقط دانيال متلاشياً . يلتقطه هنري ويحمله بعيداً.

قطع إلى:

داخلي. قاعة مارونيك/مقاطعة ايزابيللا – نهاراً

بعد مرور يوم. غرفة اجتماعات لطيفة في مركز مقاطعة ايزابيللا – هنالك مائدة، بضع كراس في غرفة اجتماعات خاصة في القاعة الماسونية المحلية.

يدخل دانيال وهنري إلى غرفة اجتماعات وهما في كامل ملابسهما ونظافتهما.

داخل قاعة الاجتماعات هذه، ينتظرهما رجلان (في الأربعين) جـ جـ. كارتر و هـ.م. تيلفورد. إنهما من جانب شركة ستاندارد أويل. يتصافح الجميع، الأصدقاء القدامى والمتنافسون يتبادلون التحية ويجلسون.

تيلفورد: كيف حال ابنك؟

دانيال: شكراً لسؤالك.

تيلفورد: هل هنالك ما يمكننا عمله؟

دانيال: سؤالك يكفي.

تيلفورد: إذا: ما هي خططك؟

دانيال: هل هذا من أجل شراء أرض هنا؟

تيلفورد: نعم.

دانيال: ذكرت البرقية أن الموضوع حول إيجار تلال الكويوت الخاصة بي.

تيلفورد: نحب ان نفعل ذلك أيضاً.

دانيال: ما هو عرضك بالنسبه لتلال كويوت

تيلفورد: نحن ندفع ١٥٠,٠٠٠.

دانيال: هذا اتفاق مقبول. ولكن سأبقي الأجهزة والمعدات الخاصة بي.

تيلفورد: سيكون باستطاعتك شراء كل الأجهزة والمعدات التي تريدها بـ ١٥٠,٠٠٠ .

دانيال: أفضل أدواتي أكثر. انها مصنوعة خصيصاً لي وهي تعمل أفضل ما يمكن معي.

تيلفورد. لن نعيد حفر وبناء حفارات جديدة ونغامر بتخريب البئر.

دانيال: ذلك الجزء لا يهمني.

تيلفورد: إذا سندفع ١٠٠,٠٠٠

دانيال: حسناً.

نقره.

دانيال: ماذا؟ ماذا بعد؟

تيلفورد: لديك ١١,٠٠٠ فدان في ليتل بوسطن. لديك بئر مشيّد وقد دمّر – –

دانيال: لم يدمّر. ولدي ثلاث آبار مؤكده أنت لم تنتبه. إنها ثلاث آبار مؤكدة.

تيلفورد: سنجعلك مليونيراً. من دقيقة إلى أخرى وأنت جالس هنا.

نقره.

دانيال: ماذا سأعمل أيضاً.

نقره.

تيلفورد: هل تسألني أنا؟

دانيال ماذا سأعمل أيضاً.

تيلفورد: اعتني بابنك.

دانيال: ....؟

تيلفورد: لا أعرف ماذا ستفعل.

دانيال: لو كنت مكاني وعرضت عليك ستاندارد ان تشتري ما معك بمليون دولار ... لماذا؟
نعم لماذا؟
تيلفورد: انت تعرف لماذا.
دانيال: قل لي لماذا.
تيلفورد: هل ستدخل عمل المصافي.
هل ستبني شبكة أنابيب، يا دانيال؟
دانيال: ربما سأفعل .. انها ليست سوى ستة وثمانين ميلاً فوق التلال نحو المحيط ومصفاة يونيون أويل – إذا ما الذي سيمنعني؟ الأسعار التي ستحددها للبرميل –
تيلفورد:– نحن لا نضع الأسعار ..
دانيال:– طبعاً انتم تفعلون – واجور شحنكم تذهلني – انتم لا تضعون هذه ؟ إذا قل لي لماذا ؟
تيلفورد: لأنه عليك أن تفعل ذلك. لديك نفط تحت قدميك اكثر مما تستطيع التعامل به. نحن نعرف جميعاً كم أنت قوي. ولكن هذا كبير على شخص واحد.
آن الآون لكي نأخذ عنك لنساعدك على الحركة. انت مغامر كبير جداً، ولست رجل شركة، دعنا نأخذ من هنا ونجعلك غنياً.
(نقرة.) سكون لفترة طويلة – نقرة طويلة جداً.
دانيال: هل قلت لي كيف يجب أن أدير عائلتي.
تيلفورد: قد يكون أكثر أهمية لك الآن بعد ان تحققت من الحقل ونحن نعرض عليك شراءه.
(نقرة.)
دانيال: في احد الليالي – سوف آتي إلى داخل بيتك، اينما كنت نائماً – وسوف أقطع عنقك.
تيلفورد: ماذا؟ عن ماذا تتكلم يا دانيال. هل جننت؟
دانيال: – هل سمعت ما قلت؟
تيلفورد: – نعم، سمعت، لماذا تقولها؟
دانيال: انت لا تقول لي عن ولدي.
تيلفورد:– لماذا تتصرف كالمجنون وتقول انك ستقطع عنقي؟
كارتر: دانيال، ما هذا؟ تمالك نفسك.
تيلفورد: نحن لا نقول لك شيئاً. أنا آسف أنك قد تأذيت. أريدك ان تكون عاقلاً.
يقف دانيال. يفعل هنري مثله.
دانيال: سترى ماذا سأفعل.
يخرج دانيال وهنري.
قطع إلى:
داخلي. مكتب دانيال في المخيم الرئيسي. نهاراً.
لقطة مقرّبة لخريطة المنطقة.
يتحرك إصبع من داخل الإطار بدءاً من أرض بلاينفيو الأمريكية – يسير على ممر – نحو القطعة الثانية التي تحمل اسم: باندي – ثم تستمر إلى الأمام عبر الجبال، نحو القطعة الثانية التي تحمل اسم بـ ل باربر واولاده ثم مقاطعة سان لويس اوبيسبو. ثم أرض المتحدة للبترول – ثم المحيط الباسيفيكي.
يقف دانيال مع آل روز وجايك كوفي وهنري يناقشون طريق انابيب النفط.
هنري: لماذا لم تستأجر الأرض التي يملكها باندي؟
آل روز: حاولنا – ولكنه لم يكن راغباً.
دانيال: – لماذا لا يريد رجل عجوز في الثمانين من العمر تأجير ارضه ليصبح ثرياً؟
آل روز: سأكلمه حول حق المرور لأنابيب النفط – قد يرضى بذلك إذا ما كان – دانيال – – إذا لم تتمكن من فعل ذلك في ذلك الوقت فكيف تظن انك ستفعله الآن؟ هوه؟ آل؟
(مخاطباً هنري)
سنزوره قريباً.
يدخل فلتشر، عائداً من رحلته. فيحيّي الرجال ويجلس ليشارك في المحادثة . يلاحظ دانيال وجوده فيتبادلان النظرات، ثم؛
قطع إلى:
داخلي. منزل فلتشر. ليلاً – بعد بضعة أيام.
يتكلم دانيال وهو يجهّز حقيبة، صوته هامس وكأنا في غيبوبه؛ لقد عاد فلتشر من رحلته مع هـ.و، وهما يواسيان بعضهما.
فلتشر: كم عرضوا؟
نقرة. لا جواب.
دانيال: من سخرية القدر ان يأتوا إلينا ويقرعوا الباب أليس كذلك؟ محاولين شراء ما قمنا به – عليهم ان يحفروا بأيديهم التراب كما فعلنا نحن – تريدهم ان يشتروا ما تعبنا كثيراً للحصول عليه؟
ليحفروا بأظافرهم كما فعلنا جميعاً ... سنقوم بها بهذه الطريقة ولا نحتاج إلى التذلّل.
ضربه . سكون). ثم:
دانيال: كان على تلك المرأة الغبية ان تدعنا نبني مستشفى هنا... كم مساحة غرفته؟
فلتشر: انه يتشارك في حجرة مع صبي آخر.
دانيال: أي ولد.
فلتشر: اسمه كان يلارد. إنه أكبر، حوالي الثانية عشرة – إنه هناك منذ عام.
دانيال: كم حجم الغرفة؟
فلتشر: صغيرة. انها مكان صغير، ستة بثمانية.
دانيال: كان على تلك المرأة ان تسمع كلامي.
كان من الممكن ان نبني لهم مكاناً أفضل..
نقره
فلتشر: ماذا تعرف عن هنري؟
دانيال: أوه هوه.
يتغير وجه دانيال قليلاً.
فلتشر: دعني أرسل أحداً إلى فوند دولاك لير عائلتك ويسأل –
دانيال: هل تعتقد حقاً أنني لن اعرف شقيقي –؟

وأن آأخذ هكذا؟
(نقرة)
هل تشعر بالحسد؟
فلتشر: نعم.
دانيال: لقد عملنا معاً لفترة طويلة، يا فلتشر. ولكنك لست أخي وهذا قد يشعرك بالحسد.
فلتشر: هذا عملي كما هو عملك أيضاً والموضوع هو فقط – ما هو الأفضل بالنسبة للعمل – من أجل سلامة عملنا، ليس هنالك سوء إذا ما اتصلنا بـ فوند دولاك وعائلتك –
دانيال: لا تتكلم عن الموضوع بعد الآن أو أن تقوم بمخاطبتهم – إنه أخي. هذا كل الموضوع.
(نقرة)
فلتشر: ماذا ستفعل مع إيلي
دانيال: لا شيء إيلي ليس سوى ولد.
فلتشر: إنه خطير. هل تعلم أنه يجمّع المال – ليجد مسار العهد ومعظم رجالنا منضمّون لكنيسته.
دانيال: أرجو أن يجده.
فلتشر: أعتقد أنه علينا أن ندفع له شيئاً.
نقرة.
أخذت تبدو على دانيال مظاهر الجنون في تلك اللحظة –
دانيال: كان على تلك المرأة الغبية ان تأخذ عرضنا لبناء مستشفى. يا لغباءها.
يجلس دانيال.
دانيال: يجب ان اصطحب معي ماري الصغيرة في هذه الرحلة – فقد يساعد هذا في إظهار الرغبه في التعاضد والحصول على الحق في المرور على الأنابيب – المظهر القوي للارتباط العائلي يوحي بالنجاح اكثر –
ينظر فلتشر إلى دانيال –
قطع إلى:
خارجي. المخيم الرئيسي. نهاراً.
أسرج عامل ثلاثة أحصنة وحمّلها بمؤن لمخيم وبالعدة واسلحة الصيد – كل هذا من أجل رحلة دانيال –
زاوية . لقطة مقرّبة لنماذج من النفط الخام.
وهذه وضعت في جرار غلفت من أجل سلامتها ووضعت في الجيوب على الأحصنة. هنالك أربع زجاجات مرسلة كنماذج على كل منها نسبة ثقل الخام.
يمتطي دانيال وهنري الأحصنه ويتحضران لرحلتهما –
زاوية. دانيال.
يركب الجواد نحو مزرعة صنداي.
زاوية . منزل صنداي.
الواجهة الأمامية، مع ابيل، الأم صنداي، ماري وروث اللتان يعملان في حديقة صغيرة بدأت تنمو – دانيال يركب حتى يصل إلى هناك:
دانيال: ماري، هل تحبين ان تأتي معنا في رحلة للتخييم؟
سنمتطي ظهور الأحصنة عبر الجبال واريدك ان تأتي معنا.
ماري تصمت خجلاً وفجأة تتحرك نحو آبيل.
دانيال: ماري – سنذهب نحو المحيط.
ماري: لا اريد أن أذهب معك.
ينزل دانيال عن الحصان وتتعلق ماري بآبيل.
دانيال: اريد ان تذهب ماري معي لبضعة أيام.
سوف اركب عبر الجبال نحو البحر وأريدها معي.
آبيل: إنها لا تريد الذهاب . لقد قالت لك هذا تواً.
نقرة. ينظر دانيال نحو روث؛
دانيال: روث؟ هل تودين الذهاب لركوب الخيل معي؟
روث: نعم
الأم صنداي: كلا هي لن تذهب.
يخطو دانيال بالقرب من آبيل وماري خلفه؛
دانيال: سأعطيك ثلاثة دولارات إضافية في الشهر في بطاقة الإئتمان الخاصة بك.
آبيل: –
دانيال: هذا العرض إضافة إلى دخلك، يا آبيل، يجب ان تأخذه وتدع ماري تذهب معي لبضعة أيام.
ماري: اذهب من هنا.
دانيال: ماري – من الذي أعطاك هذا الثوب؟
من الذي جلب لك المال والطعام الطيب؟ هل تعلمين انني انا الذي قمت بذلك؟ أريد أن آخذك لترين المحيط ويمكنك مساعدتي في عملي.
ماري: اذهب. أيها الشيطان.
دانيال: كلا، كلا. لست شيطانا. هل قال لك إيلي هذا؟ إيلي هو الشيطان – انا انسان طيب ولقد ساعدتك لكي تسعدي – إذا تعالي إليّ الآن يا ماري. لدي عمل هام وباستطاعتك مساعدتي يمكنك ان تكوني شريكتي. توقّف. هذه لحظة غير مريحة شديدة التوتر – يعاود دانيال ركوب فرسه. يتجه مباشرة نحو المخيم الرئيسي، ويلتقي مع هنري –
– ويتجهان معاً نحو التلال.
قطع إلى:
خارجي. أرض باندي. نهاراً.
يركب دانيال وهنري على حافة تله نشاهد منها إلى اسفل أرض باندي. هذا هو المكان الذي مروا عليه سابقاً

حيث الخنازير والكبريت.
زاوية، دانيال.
ينظر إلى المنطقة وهو يركب ويتابع المسيره، وهو يغرس علامات خشبية داخل الأرض لتشير إلى طريق سير خطوط الأنابيب.
قطع إلى:
زاوية، قمة الجبل/ ممر. نهاراً
تندفع الكاميرا بزخم شديد فوقهم وتنظر نحو وادٍ خصب اخضر:
قطع إلى
زاوية. فوقهم بقليل. خلفهم.
تتحرك الكاميرا معهم، لتكتشف الأرض وتتابع مواقع محتملة لخطوط الأنابيب.. عملية وضع علامات في الأرض/ الممر مستمره. يضعون عصى في الأرض.
قطع إلى:
خارجي جبال. نهاراً
يتابعون سيرهم ، ترتفع الكاميرا لتظهر المحيط الهادئ وجانب تلة مليئة بالرافعات التي تضخ والتي تبدو في الفسحة أمامهم –
يأتون على ظهور أحصنتهم بين الرافعات.
هنالك عشرون أو ثلاثون منها متبعثرة حولهم ومنحدرة نحو البحر –
قطع إلى:
داخلي – رصيف/مباني مصفاة يونيون . نهاراً.
رصيف مباني مصفاة يونيون حيث تلتقي الأرض بالمحيط.
داخل هذه المباني معادن وصهاريج وآليات لها علاقة في تكرير البترول. دخان أوعية الغلي، الخ. رجال يعملون. الصوت عالٍ جداً جداً.
يسير دانيال وهنري بمحاذاة المكان – بين الآليات والبخار والرائحة والأصوات – باتجاه المكاتب؛
قطع إلى:
داخلي. مكاتب يونيون للبترول تلك اللحظة
يدخل دانيال وهنري وينظران حول تلك المكاتب الحلوة. هنالك عشرة رجال امام مكاتبهم وعليها آلات حاسبة، تليفونات، الخ.
ظهر أمامهم ل.ب.سانت كلير (في الأربعينات) حسن الهندام، نظيف وسعيد لرؤيتهم.
ل.ب: دانيال –
دانيال: ل.ب–
ل.ب: سعيد لرؤيتك
دانيال: ل.ب، هذا أخي هنري.
ل.ب: سعيد لرؤيتك يا هنري، تبدو متعباً.
دانيال: كلا. شيء هائل أن أراك.
ل.ب: هل تريد الاغتسال أولاً ام تريد الكلام حالاً؟
دعني أحضر لك شراباً –
دانيال: دعنا نتناول المشروب ونتابع عملنا – سوف نغتسل فيما بعد –
ل.ب: تعال إلى الداخل.
يتوجه الجميع نحو مكتب في الخلف – ابتسامات، الخ.
يغلقو الباب. توقّف قصير عند الباب المغلق. ثم:
قطع إلى:
داخلي. المحيط الهادئ. الغسق
رذاذ الماء – الكاميرا داخل الماء مع دانيال وهنري. يقفزان إلى الماء ويطفوان حول المكان في البحر وهما ينظران إلى الخلف حيث خط الشاطئ. إنهما سعداء وهما يحتفلان؛
دانيال: كان هنالك ذلك البيت في فوند دولاك الذي بناه موريس لاكونت – هل تتذكر؟
هنري: م م م
دانيال: عندما كنت صبياً فكرت ان ذلك البيت كان أجمل بيت رأيته ورغبت فيه. اردت أن أسكنه وآكل فيه وانظفه ورغم انني صبي صغير فلقد رغبت ان يكون لي أبناء فيه – يتراكضون حوله.
هنري: بإمكانك الآن ان تحصل على كل ما تريد يا دانيال ويجب ان تفعل. أين ستبنيه؟.
دانيال: هنا. ربما – بالقرب من المحيط.
هنري: هل ستجعله يشبه ذلك البيت؟
دانيال: أي بيت؟
هنري: البيت في فوند دولاك.
دانيال: كلا. انا متأكد أنني لو رأيت ذلك المنزل الآن فسأمرض لدى رؤيته. أحتاج إلى شيء أفضل.
(نقرة.)
هنري: باستطاعتنا ان نأكل ونحضر بعض النساء.
دانيال:– نأخذهم إلى رقصة شجرة الخوخ.
(نقرة.)
هنري:–؟
دانيال: نسكر ونذهب إلى رقصة شجرة الخوخ؟
هنري: نعم، نعم.
توقّف لقطة مقرّبة لدانيال وهو ينظر إلى هنري من زاوية عينه.
شيء قد تحرك داخل دانيال – مرجع «شجرة الخوخ» تجاوز هنري – أدخل هنري رأسه في الماء؛ مختفياً للحظات – ينتظره دانيال ويراقبه – أخيراً يخرج إلى السطح –
لقطة واسعه. يطفوان حول المكان في المحيط. توقّف.
دانيال: انت مستعد؟
هنري: نعم.
يسبحان عائدان. الكاميرا مع دانيال في لقطة مقرّبة وهما يسبحان في طريق العوده – وهو يتنفس مستنشقاً الهواء؛ يفتح عينيه مراقباً هنري وهو يسبح بقربه – ثم تتحول إلى

سواد وهو يدير رأسه نحو الماء – ثم وهو يرفعه إلى أعلى لاستنشاق الهواء، ثم لافتاً رأسه ليبقي نظره مصوباً نحو هنري – الذي يسبح عائداً بقربه – يسقط الصوت إلى الداخل / الخارج/الداخل/الخارج/يتنفس ماء/ يتنفس/يشهق – ينظر إلى هنري ..

بدأ جنون الارتياب عند دانيال.

قطع إلى:

داخلي. مطعم سانتا بولا/بار – ليلاً فيما بعد.

تصحب الكاميرا دانيال في منتصف غداء صاخب مع رجال يونيون أويل وآخرين كُثر.

يراقب دانيال هنري في الجانب الآخر من الغرفة وهو يغازل إمرأة.

توقّف. يترك هنري المرأة ويسير من مكانه ليجلس بجانب دانيال.

هنري: دانيال. هل استطيع أخذ شيئاً من المال حتى نعود إلى ليتل بوسطن؟ سوف اعيدها لك عندما نصل إلى البيت.

يمد يده إلى جيبه ويعطيه شيئاً من المال كما يسلمه كدسة أخرى.

هنري: كلا. انا لست بحاجة لكل هذا. مجرد بضعة دولارات.

دانيال: خذها.

هنري: دانيال –

دانيال: خذها كلها. من فضلك. امسكها.

هنري: حسناً. سأراك صباحاً.

يهز برأسه. توقّف. دانيال.

قطع إلى:

داخلي. غرفة في فندق سانتا بولا. ليلاً

دانيال صباحاً مفتح العينين في سريره، ينظر إلى السقف وكأنما به مس من الجنون. صوت خارجي نسمعه من الغرفة المجاورة حيث هنري والمرأة. توقّف. ثم:

قطع إلى:

داخلي. أرض مزرعة ب.ل. هاربر – بعد أيام – الغسق

يلتقي دانيال وهنري مع ب.ل. هاربر (في الخمسينات) وولديه وأحد ملاحظي المزرعة وهم يضعون الخريطة التفصيلية للمواقع بما يتعلق بمد أنابيب النفط وهم يقفون في منتصف الحقل –

ينظر الجميع حول المكان، يتكلمون تفاصيل تقنية عن الطول، سعر الميل، الخ، الخ، هنالك اتفاقية – ويدعو هاربر دانيال وهنري لقضاء الليل – وهذا يقودنا إلى:

قطع إلى:

داخلي. بيت مزرعة هاربر. الغسق.

يجلس دانيال وهنري إلى مائدة كبيرة في بيت جميل جداً، غني من الطراز الفكتوري.

عائلة هاربر مع الأم وفتاة شابة جميلة مغناجة (في العشرينات) يتناولون الطعام ويتجاذبون أطراف حديث عادي ثم:

ب.ل. هاربر: هل أنت رجل متدين؟

دانيال: أنا أنتمي لكنيسة العالم.

ب.ل. هاربر: لم أسمع في حياتي عن هذه الكنيسة.

دانيال: هل انت تنتمي؟

ب.ل.هاربر: كلا.

يدخل خادم صيني يحمل المزيد من الطعام ليضعه على المائدة – ويحل الآتي:

يراقب دانيال الرجل الصيني وهنري وهما ينظران لبعضهما البعض. هنالك نبض غريب من اكتشاف الآخر بينهما.

يراجع دانيال نفسه متسائلاً هل لاحظ هو شيئاً. أو انه فقد عقله؟

يضع الرجل الصيني الطعام بسرعة على المائدة، ينظر هنري إلى أسفل؛ ويبدو منهمكاً بوجبة الطعام –

الابنة: (بغنج شديد) هنري – هل أنت متزوج؟

هنري: كلا. انا لست كذلك.

الابنة: دانيال؟

دانيال: كلا.

الابنة: لماذا؟ انت شديد الجاذبية.

دانيال: لأنني رجل أعمال.

توقّف. يتناولان المزيد من الطعام. توقّف.

تحدّق به وبهنري .

قطع إلى:

خارجي. مزرعة هاربر. ليلاً.

انه منتصف الليل. يسير دانيال بهدوء خارج البيت، ويقطع الشارع نحو بيت الخدم، كوخ صغير ذو غرفة واحدة.

قطع إلى:

داخلي. منطقة الخدم. ليلاً.

الخادم الصيني نائم. يدخل دانيال – يجلس على السرير– ويضع يده فوق فمه – يستيقظ:

دانيال: اريدك ان تحافظ على هدوئك – واريدك ان تجيب على أسئلتي.
يومئ برأسه، «نعم».
دانيال: هل تعرف أخي؟
توقّف. لا يجيب. يهزّه دانيال. يهز الرجل الصيني رأسه «كلا».
دانيال: هل تعرفه؟
يهزّ رأسه ثانية «كلا».
دانيال: أريدك أن تجيب على سؤالي ولا أريدك أن تتكلم لغتك الانجليزية التي هي كلغة الحمام – لا أريد كلاما صينياً كاذباً. اجبني مباشرة. لقد نظرت إليه نظرة معرفة – لماذا؟ هل اعتقدت انك تعرفه؟
الخادم الصيني: اعتقدت ذلك، ولكنني كنت مخطئاً.
دانيال: ماذا ظننت؟
الخادم الصيني: ظننت أنه رجل من المكان الذي بنينا فيه خطوط السكة الحديد ولكنه ليس نفس الرجل.
دانيال: متى؟
الخادم الصيني: كنت مخطئاً. إنه ليس هو.
دانيال: «متى» قلت؟.
الخادم الصيني: منذ سنين. منذ زمن طويل.
دانيال: أين بنيت خطوط السكة الحديد؟
الخادم الصيني: هنا في كاليفورنيا.
دانيال: من ظننته؟
الخادم الصيني: كنت مخطئاً.
توقّف. يغادر دانيال المكَان
قطع إلى:
داخلي. منزل هاربر. ليلاً
يدخل دانيال ويتوجه بهدوء نحو غرفته؛
قطع إلى:
داخلي. الرواق. المنزل. تلك اللحظة
يستدير دانيال حول الزاوية، ويتجه نحو غرفته، فيوقفه منزل الابنة وقد ظهر جسدها من خلال ثياب النوم.
الابنة: السيد بلاينفيو –
يتوقّف دانيال في حالة صقيع – ثم يتابع التحرك بسرعة شديدة نحو الغرفة.
قطع إلى:
داخلي. الغرفة. تلك اللحظة
يغلق دانيال الباب – ويتوقّف للحظة ساكناً. يتنفس بثقل/ مصاب بارتياب مرضي/ مجنوناً – يستمع عند الباب – توقّف. لقطة مقربة على دانيال –
ينزل إلى الأرض وينظر من الشق في أسفل الباب، ينتظر، ينظر، ينتظر، ينظر –
يمر ظل أمامه –
زاوية . السرير.
يدخل إلى السرير وما زال يرتدي ثيابه ويستلقي صاحياً.
توقّف.
زاوية، دانيال. بعد ساعات. الصباح الباكر.
انبلج الفجر ويُسمع صوت خفيف يوقظ دانيال فيفتح عينيه على وسعهما .
يقف، ينظر من اسفل الباب – ينظر إلى ما يشير إلى الحياة من تحت الشق.
يقف، يذهب نحو النافذه ويرى:
من منظور دانيال – اثر ضعيف من على بُعد، على الجانب الآخر من الحقل، هنري يمتطي الحصان ويغادر المكان – يتجه بعيداً نحو التلال.
يجمع دانيال حاجياته بسرعه، فيصبح جاهزاً، ويغادر الغرفة.
قطع إلى:
داخلي. منزل هاربر الريفي. الرواق. تلك اللحظة
يتحرك دانيال بهدوء خارج الغرفة، عبر الرواق، وخارج الباب الأمامي ..
قطع إلى:
خارجي. منزل هاربر الريفي. الفجر.
يمتطي الجواد ويغادر المكان ليلحق بهنري –
قطع إلى:
داخلي. التلال/الغابة. صباحاً
يتبع دانيال آثار هنري خلال الغابة الكثيفة –
ملاحظة المخرج: هذا مشهد طويل يتابع دانيال المريض بالشك يلاحق محاولة العثور على هنري. يتحرك من النهار إلى الليل. نتابع البناء إلى ان يصل دانيال إلى شيء يحثّه على التوقّف. وينزل من على حصانه –
– يتحرك إلى الأمام – في الظلام، يرى لمسافة مائة ياردة إلى الأمام، بين الأشجار، حصان هنري.
– يتحرك إلى الأمام –
هنري (صوت خارجي) لم يكن عليك أن تتبعني، يا دانيال –
يدور دانيال ليرى هنري، خلفه بعيداً عنه بضعة أقدام يحمل مسدساً .
هنري: كان عليك أن تتركني أرحل، لم يكن هذا ليحدث اختلافاً.
دانيال: من أنت؟
هنري: لا أحد. انا لست أحداً .
يتناول دانيال مسدسه، من على جانبه.
هنري: كلا، كلا، كلا، دانيال ..
يرفع دانيال يده ويطلق النار – يتوارى هنري بسرعة إلى الخلف وراء شجرة.
هنري: لا تطلق النار. انا لا أريد أن أؤذيك.
دعنا نترك بعضنا فقط.
دانيال: من أنت؟

هنري: أنا لا أحد، انا لست شريراً، انا فقط، كنت فقط أحاول ان أصل.
يخرج دانيال من الظلمة، وهو يطلق النار، ويتحرك باتجاه الشجرة.
لا يملك هنري أي خيار، سوى ان يتحرك ملتفاً حول الشجرة ويطلق النار بالمثل.
تخترق رصاصة مباشرة يد دانيال، فتفجرها إلى أجزاء. يسقط إلى الخلف.
يركض هنري بسرعه نحوه ويمسك بمسدس دانيال ويركع.
هنري: لماذا شهرت مسدسك عليّ، اللعنة؟
دانيال: من أنت؟
هنري: ما كان يجب ان يصل الأمر إلى هذا، يا دانيال.
لم أكن أريد إطلاق النار عليك.
دانيال: قل لي من أنت.
هنري: انا مجرد إنسان يبغي الخلاص. انا لست أحداً. انا لست سيئاً – دعني أرى يدك –
دانيال: متألماً اما من يده أو بسبب غضبه من هنري الذي خدعه وهو يأن ويصرخ مثل حيوان مجروح.
دانيال: كلا، كلا، كلا، من أنت؟ من أنت؟
آه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
هنري: لا تصرخ، يا دانيال. اهدأ. دمك، دمك ...
دانيال: آ ه ه ه كلا. كلا. كلا. كلا. اللعنة. اللعنة جاااا هل لدي أخ؟ هل لدي أخ، من أنت؟
هنري: دانيال من فضلك توقّف.
دانيال: لمااااذا. لمااذا وثقت بك؟ لماذا وثقت بك؟
هنري: قابلت رجلاً في كنج سيتي قال أنه أخوك، كنا أصدقاء لبضعة شهور، نعمل في كنج سيتي وكان يبحث عن طريقه إليك يا دانيال، لم يكن لدينا أي مال. مات مريضاً بالسل. لم يؤذه أحد ولم يقتله أحد، لا شيء سيء في الموضوع ولكنه أخبرني عنك ومجرد أخذت قصته – واستخدمت يومياته – دانيال، انا صديقك – انا لا أحاول قتلك أو أؤذيك، مجرد اريد ان اعيش –
يدفن دانيال نفسه في الألم والدموع والمذلة.
وبينما يحاول هنري النظري إلى جرح دانيال. يمد دانيال يده إلى جيبه حيث يخفي مسدس ٢٢ ويوجهه مباشرة إلى جسد هنري ويطلق النار. يتعثر هنري ويهوى إلى الخلف – ضربة واحده من هذا المسدس ترتد إلى داخل الجسد لحظة واحده ولا يكون هنالك دماً.
– يحدث هذا، يراقبه دانيال ويتجمد هنري – يأخذ دانيال البنادق الأخرى من يدي هنري – كل هذا شيء قاس جداً / ملوث/قذر/غير مسرحي – يسقط هنري فجأة إلى الأرض.
توقّف. يعاني دانيال ألم مبرح ويتلوى والدم ينسكب من يده. ينظر إلى يده ويرى أنها كلها ما زالت هناك.
هذا مشهد مطوّل يتابع فقط دانيال. يسترد نفسه قليلاً وأول شيء يقوم به هو العودة إلى شنطة هنري والنظر في بطاقة هويته.
لقطة مقربة لبطاقة الهوية، يدرسها جيداً. اسم هنري بلاينفيو .. الخ الطول، الوزن، الخ.
يأخذ اشياء من شنطة هنري ويضعها في شنطته. يجد مدونة صغيرة. يفتحها دانيال بيده السليمة فيجد فيها كلمات ذات دلالة:
«فوند دولاك» «هنري بلاينفيو» «اخي دانيال»
هذه صحيفة كتبها هنري بلاينفيو الحقيقي. يقلّب دانيال الصفحات فتغطيها الدماء، توقّف. يأخذ الصحيفة ويضعها في شنطته. ينهض على قدميه.
قطع إلى:
خارجي. غابة. فيما بعد.
يتناول دانيال رفشاً من أمتعته ويبدأ بيده السليمة محاولة حفر قبراً.
أثناء ملاحظتنا لدانيال خلال فترة قصيرة من السهل أن نرى أن هذا سوف يأخذ وقتاً طويلاً وسيكون عملاً صعباً القيام به.
قطع إلى:
خارجي. نفس المكان. صباحاً
دانيال نائماً. الحفرة قد تكون ربما بعمق قدمين وبطول ستة أقدام –
يستيقظ. ينظر حوله. يحاول الحفر مرة ثانية. وثانية.
قطع إلى:
خارجي. نفس المكان. بعد الظهر.
لقد حفر ما يكفيه. يجر جسد هنري نحو القبر – ويبدأ في إعادة العفار فوق الجثة.
توقّف. قطع إلى:
خارجي . نفس المكان. فيما بعد
دانيال على وشك الإغماء يعود ويراجع اليوميات.. زاغ نظره

ويده تنبض متثاقلة ويقرأ من الكتاب ...
«إذا ما اجتمعت بذلك الرجل الذي هو شقيقي فسوف اشعر اكثر...»
«سوف أقول له مرحباً واصافح يده بحرارة وانظر إلى عينيه..»
دانيال يمر مباشرة فوق القبر وهو يقرأ ..
قطع إلى:
زاوية، جسد دانيال. فيما بعد.
بعد مرور ساعات. توقّف لقطة متوسطة. يدخل حبل إلى الإطار بيدي عجوز. الحبل ملفوف حول جسد دانيال – ومقفل.
الصوت الخارجي للشخص الذي فعل هذا بدانيال يختفي. وبعد بضع دقائق – يجر دانيال بعيداً، يجر خلف الأحصنة.
تدور الكاميرا معه، على الأرض، ويشد على أرض حمراء وعرة – رأسه يهتز ويضرب الأرض.
قطع إلى:
داخلي. منزل باندي. بعد برهة من الزمن.
يفتح دانيال عينيه. انه يجلس على كرسي إلى المائدة، على الجهة المقابلة لباندي (ثمانين عاماً) والذي يضع امامه على المائدة مسدس. انه ضعيف جداً، عجوز، له عينان حلوتان.
باندي: مرحباً، يا دانيال.
دانيال: من أنت؟
باندي: أنا باندي.
(توقّف قصير). يبدأ دانيال بالتحسّن والعرق يتصبّب من وجهه، مصاب بنوع من الصدمة، يبدأ بالكلام.
دانيال: أود أن أستأجر أرضك. حاولت ان استأجر ارضك من قبل ولكنك رفضت انا دانيال بلاينفيو وانا أنقب عن النفط ـ وأود ـ هل لديك قليل من الماء؟
باندي: أعرفك واعرف ما تريد ولكنني أفضل أن لا أفعل.
دانيال: الرب وضع النفط تحت الأرض في مزرعتك لمن لديه الشجاعة في البحث عنه. إنه موجود هناك ليصبح أحدهم ثرياً. هل ستخطو إلى الأمام معنا وتأخذ حصتك؟
– أحضر ما أعطاك إياه الله –
باندي: أعرف أنك ترغب في حق المرور في هذه الأرض. انك تقوم ببناء شبكة انابيب.
يهز دانيال برأسه، «نعم»
باندي: الله قال لي بما عليك ان تفعله –
دانيال: ما هذا؟
باندي: يجب ان تغتسل في دماء يسوع المسيح سيدنا –
دانيال: ولكنني كذلك. لقد فعلت ذلك ..
باندي: انت كاذب.
(نقرة.)
دانيال: لقد كنت –
باندي: أنت تقول كذباً أمامه.
عليك أن تغتسل بدماء يسوع المسيح – إنها طريقك الوحيد للخلاص وطريقك الوحيد لما تريد.
نقرة.
باندي: ممكن أن تأخذها يوم الأحد. اليوم الذي يلي التالي. في كنيسة الرؤيا الثالثة.
توقّف. نقرة.
دانيال: سأدفع لك ثلاثة آلاف دولار.
باندي: ـ
دانيال: كم يدفع لك إيلي؟
باندي: آخذ مالي من الروح القدس.
دانيال: سأدفع لك خمسة آلاف دولار.
باندي: من أجل ماذا؟
دانيال: من أجل حق المرور.
باندي: انا لا أملك هذه الأرض.
دانيال: – من الذي يفعل؟
باندي: إيلي سيفعل. كنيسة الرؤيا الثالثة.
لقطة مقرّبة لدانيال. كل شيء يخرج إلى العلن.
دانيال: هل اعطيته إياها؟
باندي: نعم هذا صحيح. إنها هبتي إلى الكنيسة عندما أموت –
دانيال: متى فعلت هذا؟
باندي: لقد تبعت إيلي منذ أن كان صبياً.
لقد جاء ووعظ بجانبي عندما احترقت زوجتي وحفيدتي في بكارزفيلا. لقد شفاني من التهاب مفاصلي ... وأوجاع رأسي .
– لقد كان ذلك منذ ثلاث سنوات.
دانيال: من الممكن أن نجد طرق حول هذا الموضوع تسمح له بالحفر ونعطيك مالاً أكثر بكثير – هذا قد لا يكون قانونياً ومتطابقاً معهم –
باندي: عندما أغادر هذه الدنيا، فإن بإمكان الكنيسة ان تفعل ما تشاء ... ولكن لا أريد ان اعيش بقية حياتي هكذا – مرافقاً للحفر. وسوف يتشارك حفيدي والكنيسة بهذه الثروة عندما يأتي الوقت لهم.
دانيال: يا سيد باندي – أنابيب البترول شديدة – إنها لن تعكر صفو حياتك.
باندي: بإمكانك بناء شبكة انابيبك شمال أرضي، بعيداً عني – دون أحداث أية فوضى.
دانيال: شكراً.
باندي: ولكن عليك ان تغتسل بدماء الحمل.
دانيال: ما الذي يجب ان افعله؟
باندي: ان تكون جزءاً من الكنيسة.
دانيال: – ولكن اذا تريدني أن أفعل؟
باندي: ان تسمع كلمة إيلي وتستمع إلى توراته. وتحصل على المغفرة عن هذه الخطيئه التي فعلتها. هذا كل ما اطلبه منك.
دانيال: خطيئتي عن – ماذا؟ الحفر؟
باندي ينظر إليه وكأنه يريد ان يقول، «أنت تعرف–»

باندي: ـ
دانيال : – ماذا – ؟
باندي: بإمكانك ان تدفن شيئاً بعيداً في قبر، ولكن الله يرى كل شيء وعليك أنت إجابته في النهاية.
نقرة.
باندي: انت تعرف خطيئتك.
دانيال :– هذا الرجل جاء يبحث عني، هدّد حياتي – وهدّد ابني – هذا الدجال – كانت في معرض الدفاع عن النفس.
باندي:– قل هذا لله. إن الأمر بينك وبيني وبين الله. ثق بما اقوله لك. الا تريد ان يغفر الله لك ما فعلت.
دانيال:–
زاوية – بعد لحظات
يقف دانيال، يجمّع نفسه للمغادرة – يناوله باندي اسلحته – يجمع دانيال المسدسات – توقّف. لحظة من الثقة بينهما – ينظر دانيال إليهم – ثم؛ ينظر من النافذة فيرى :– حفيد باندي الصغير، وليم (١٢ عاماً) يأتي بإتجاه المنزل.
لقطة مقرّبة لدانيال بعد لحظات، يدخل وليم – توقّف. منهك القوى، يخرج.
قطع إلى
داخلي. كنيسة الرؤيا الثالثة. بعد يوم
يدخل دانيال نظيف المحيا، بعد بضعة أيام. يملك إيلى الآن مكتباً وبضعة مؤيدين يقفون معه. يلاحظ وجود دانيال فيقف وقد جفل بعصبية.
يحملقان في بعضهما البعض.
إيلي: إياك أن تضربني.
داخلي. كنيسة الرؤيا الثالثة . نهاراً
تبدأ الكاميرا في لقطة مقرّبة على دانيال. الكنيسة الآن مزدحمة بالحضور. عمال. عائلة صنداي، أتباع، فلاحون، الخ آل روز وباندي.
وقد حطّم الحائط الخلفي للكنيسة ووضعت مكانه خيمة كبيرة محاطة بالأوساخ وألواح خشب الأرضية حيث قام إيلي بأعمال التوسيع.
يسير إيلي حول المكان بخيلاء وعظمة والعرق يتصبب منه وهو يقف على خشبة المنصة يلهث. الكنيسة مليئة بالحماس والحرارة.
إيلي: أتمنى من كل قلبي أن يتمكن كل إنسان من الخلاص ولكن القضية ليست كذلك. قانون الخلاص العالمي كذب، اتمنى أن يتمكن كل إنسان من الخلاص. ولكنهم لا يستطيعون ! كلا لا يستطيعون! لن تتمكن من الخلاص إذا ما ..؟
الكنيسة: – إذا ما رفضت الدم!
إيلي: إذا ما رفضت الدم، هذا صحيح ! وإذا لم يكن من أجل التكفير عن الدماء فكان من الأولى لكم نزع سقوف الكنائس وحرقها. إنها لا تساوي شيئاً. لوكن طالما كان الدم على كرسي الرحمة فيمكن للخاطئ ان يعود، وليس عن أي طريق آخر. ليس هنالك شيء آخر. إنه يقف بديلاً للخلاص. لن تحصل على الخلاص بالفضة والذهب ولكن بدم يسوع المسيح.
وقد يقول أحدهم إقرأ كتباً جيدة، افعل أفعالاً جيدة، عش حياة جيده ولسوف تحصل على الخلاص، سوف تحصل على اللعنة. هذا ما ستحصل عليه. جميع كتب الأرض لن تبقيك خارج الجحيم دون تكفير دواااء يسوع المسيح. إما يسوع المسيح أو لا شيء لكل خاطئ على أرض الله. دانيال بلاينفيوا خطي الآن نحوي !!!!!!
يقف دانيال يصل عند إيلي فوق المنصة.
إيلي: شكراً لمجيئك ايها الأخ دانيال.
دانيال: شكراً، يا إيلي.
إيلي: بيننا الآن خاطئ يبغي الخلاص! دانيال هل انت خاطئ؟
دانيال: نعم.
ايلي: الرب لا يسمعك، قلها له.
دانيال: نعم.
ايلي: اركع على ركبتيك ثم ارفع نفسك امامه.
يركع دانيال على ركبتيه.
ايلي: انظر نحو السماء وقلها.
دانيال: لا اعرف ما أقول.
ايلي: دانيال، لقد جئت إلى هنا وجلبت معك الخير والثراء ولكنك ايضاً جلبت معك عاداتك السيئة كإنسان مرتدّ.
لقد تبعت شهواتك نحو النساء ولقد تخليّت عن ابنك ابنك الذي ربيته، لقد تخليت عن كل شيء لأنه كان مريضاً ولقد عصيت الله – ولذلك فعليك ان ترددها الآن وتقول «أنا مذنب» قلها، قل «أنا مذنب».
لقطة مقرّبة – دانيال
تبدأ الجموع بالتململ وهم يحاولون تشجيعه ليقولها –
دانيال يغلي.
إيلي: قلها: انا خاطئ.
دانيال: انا خاطئ.

ايلي: انا آسف ايها الرب.
دانيال: انا آسف أيها الرب.
ايلي: اريد الدم.
دانيال: أريد الدم.
ايلي: لقد تخليت عن ابني.
دانيال: لقد تخليت عن ابني.
ايلي: لن أرتد ابداً.
دانيال: لن أرتد أبداً.
ايلي: كنت ضائعاً ولقد وجدت نفس الآن.
دانيال: كنت ضائعاً ووجدت نفسي الآن.
ايلي: لقد تخليت عن ابني.
ينظر دانيال نظرة صارمة نحو ايلي. توقّف.
يقف دانيال بين تكذيبها/الرضوخ إليها/والانفجار في وجه إيلي.
ايلي: خاطبه وقلها ايها الخاطئ.
دانيال: تخلّيت عن ابني.
ايلي: خاطبه. قلها بصوت عال.
دانيال: تخليت عن ابني. تخليتُ عن ابني. تخليت عن ابني.
إيلي: توسّل من أجل الدم.
دانيال: اعطني الدم يا ايلي، دعني اخلص مما أنا فيه.
يا الهي اعطني الدم فقط ودعني اخلص مما أنا فيه.
يتلاعب إيلي بمشاعر الجمهور. دانيال على ركبتيه.
إيلي: هل تقبل يسوع المسيح كمخلص إلهي؟
دانيال: نعم.
إيلي: اخرج من هنا ايها الشيطان.
يصفع إيلي دانيال على وجهه.
إيلي: اخرج ايها الشيطان ! اخرجي ايتها الخطيئة !
يصفعه إيلي مرة ثانية بقسوة.
إيلي: هل تقبل كنيسة الرؤيا الثالثة كمرشد روحي لك؟
دانيال: نعم.
يصفع إيلي دانيال على وجهه مرة ثانية.
إيلي: أخرج من هنا أيها الشبح! أخرج من هنا وأرجع إلى مكانك!
يصفع إيلي دانيال مرة ثانية. ثم يدفع بيده جبهة دانيال ليدفعه إلى الخلف.
إيلي: هل تقبل يسوع المسيح كمخلص لك؟
دانيال: نعم أقبل.
يحضر أحد أتباع إيلي وعاء ماء مقدسا ويناوله إلى إيلي الذي يمسك دانيال من شعره ويشدّ رأسه إلى الخلف، ويترك الماء ينسكب فوقه ...
يقف دانيال – توقّف. يأخذ مقعده.
يحييه الناس مرحبين، ويمسكوا به، يلمسوه، يهنئونه ، الخ.
يأتي باندي ويمسك كتف دانيال – اطفال صغار يأتون ليلمسون يديه – نساء يهدئنه مرحبات به.
دفء ينبعث من الموجودين هناك جميعاً ...
يبدأ دانيال بالإحساس .. يلمسون رأسه من الخلف وكتفيه مانحين إياه حباً.
يلاحظ إيلي هذا.
إيلي :– هذا يكفي الآن – هذا يكفي – يجب ان يأخذ الروح القدس إلى داخله ولوحده الآن – يستدير إيلي مبتعداً – يتوزع الجميع ببطء مبتعدين عن دانيال –
قطع إلي:
خارجي. الكنيسة. نهاراً.
دانيال في الخارج محاطاً بالخيرين من الناس وعمال الرافعات والجميع.
تأتي الأم صنداي وماري وروث ويحيونه ويغدقون عليه العواطف والدفء – توقف . ينتهي هذا المشهد بماري ودانيال.
قطع إلي:
داخلي. مكتب مخيم بلاينفيو الرئيسى . نهاراً.
يجلس دانيال وفلتشر – دانيال ساكتاً.
فلتشر: ماذا تريد؟
يهز دانيال رأسه «لا شيء»
دانيال: انها حول الضحكة الأخيرة يا فلتشر.
دانيال: أريد ان اعيد هـ.و.. إلى هنا خارج تلك المدرسة.
فلتشر: – لماذا؟
دانيال: لن أشرح ما في نفسى لك – اذهب واحضره أعده إلى هنا – لابد ان هنالك واحد في تلك المدرسة مستعد لتعليمه كيف يتكلم وهذا يمكن ان نأخذه وندفع له أكثر من ذلك المكان –
فلتشر : لماذا لا تأتي معي؟ لتأخذ إجازة من كل هذا.
دانيال لا يجيب، يجمع بعض الأشياء ويخرج –
قطع إلى:
داخلي. مدرسة الصم/سان فرانسيسكو – البهو – بعد أيام.
امتعة هـ.و. وضعت في حزمة، وفليتشر يقوده إلى الخارج وهو يودّع ويشكر الهيئه التعليمية.
يخرج هـ.و. وفليتشر.
قطع إلى:
داخلي. سيارة بلاينفيو النقل الخاصة. نهاراً.
هـ.و.. وفلتشر في القطار. يراقب فلتشر هـ.و.. ومعهما شاب في العشرينات يدعى جورج رينولدز، وهو مدرّس جاء معهم من المدرسة وهو يراجع كتاب إشارات لغوية ويراجع إشارات التخاطب مع هـ.و.. وهذا يتألف من الإشارة إلى الاشياء أو الإيضاحات مترافقة مع حركات مناسبه، الخ.
يأتي فلتشر ليجلس معهم.
قطع إلى:
خارجي. حقول النفط/ليتل بوسطن. نهاراً.
يسير فلتشر عبر الرافعات مع هـ.و.. وجورج – يجدو دانيال –

يسير دانيال نحوهم يركع على ركبتيه ويعانق هـ.و..– يمسك وجهه ويقبله – يسير بعيداً معه لينفرد به –
جورج وفلتشر يراقبانه.
زاوية، هـ.و.. ودانيال
يسيران يعانقه بين ذراعيه.
قطع إلى:
داخلي. مطعم فاخر/ايزابيللا كونتي– ليلاً – فيما بعد
يجلس دانيال و هـ.و.. في مطعم فاخر – رجلا هـ.و.. تتدلى من الكرسي – وهو يجلس صامتاً.
دانيال: سنأتي لك بوجبة جيده – هذا كل ما نحتاج اليه هنا وجبة قوية جيده غالية الثمن – هل أنت جائع؟
توقّف. دانيال متضايق. يأتي نادل اليهم.
دانيال: شريحتين من اللحم. وويسكي؟
النادل: نعم.
دانيال: وماءٌ له. وحليب
توقّف. دانيال. توقّف. على هـ.و.
يحدثون بعضهم البعض.
دانيال: لقد عرضت علينا ستاندارد مليون دولار كإيجار لليتل بوسطن.
قلت لهم لا.
وقعنا اتفاق مع يونيون وسوف نبدأ في شبكة الأنابيب نستطيع ان نراه غداً.
نقرة.
دانيال: هل تسمعني؟ هل انت تنظر إلي وتستطيع حقاً سماع صوتي؟ ماذا تفعل؟
توقّف. يجلسان ـ
دانيال: سوف نأتي بذلك المدرس ليساعدك ويهتم بكل هذا. لأنني احتاج إليك. أحتاج إلى مساعدتك.
لقطة مقرّبة. دانيال.
ينظر إلى الجانب الآخر من المطعم ويرى شيئاً – فتضيق عيناه – ويقف، تاركاً هـ.و..
تتبعه الكاميرا عبر المكان الجميل – وهو يصل إلى مائدة أخرى: يجلس هنا هـ.م. تيلفورد، من ستاندارد أويل، الذي قابلناه سابقاً وهدده دانيال. يجلس مع زوجته.
يقف دانيال بقربه.
دانيال: اريدك أن تنظر إلى هناك.
تيلفورد: مرحباً، يا دانيال.
دانيال: انظر إلى هناك. هذا إبني. هل تراه؟
أترى؟
تيلفورد: دانيال ..
دانيال: هل تراه؟ لن تقول لي كيف أنشئ عائلتي.
قلت لك ان لا تقل لي كيف أنشئ عائلتي إذا ماذا ترى؟
تيلفورد: انا سعيد من اجلك ان كل شيء ..
دانيال: عقدت اتفاقاً مع يونيون وابني سعيد وآمن وأنا أعتني به الآن – وهكذا فأنت تبدو غبياً يا هاملتون. اليس كذلك؟
تيلفورد: نعم.
دانيال: قلت لك ما الذي كنت سأقوم به –
لم يستطع دانيال ان يمنع نفسه من دفع المائدة بردفه وهو يتحرك بعيداً – تنسكب الأشياء.
قطع إلي:
داخلي. خيمة/مكان إقامه. ليلاً.
هـ.و.. ودانيال معاً؟
دانيال: اعتقد انه علينا ان نترك هنا يا هـ.و.. لا اعتقد انه بإمكاننا البقاء.
يقوم بإشارات تقول «أنت وأنا»، «علينا ان نغادر المكان».
يقوم بإشارات تقول، «كلمني.» هـ.و.. يَتَكَلَّم.
هـ.و..: لا أريد أن أترك هنا.
دانيال: لماذا؟
هـ.و..: لا أريد ان أتكلم بعد الآن لا أحب ذلك.
دانيال: هنالك أسباب. ولا أريد ان ابقى هنا بعد الآن – عليّ أن أغادر.
هـ.و..: لا اريد أن أتكلم بعد الآن.
يجلس دانيال و هـ.و.. معاً لبرهة من الزمن. ينهض دانيال ويغادر المكان – توقّف. هـ.و.. لوحده...
ثم: إنحلال تدريجي طويل، طويل، طويل إلى :
داخلي. سيارة بلاينفيو النقل الخاصة – ١٩٢٤ الحدث الأخير/موسيقى).
بعد خمسة عشر عاماً. هنالك ثلاثة رجال – بإمكاننا أن نرى اثنين منهم، أحدهما جورج رينولدز، من المدرسة، وهو يتكلم بصوت عال إلى سكرتيره بالقرب منه والتي تقوم بالطبع بينما يتكلم جورج – جورج ينظر مع شخص ظهره نحو الكاميرا– الكاميرا تندفع إلى إتجاههم.
جورج: «لا شك انك ستشاركني الرأي بأنه لدينا أسباب عديدة تدفعنا لأن نشكر الحاكم الأعلى لكل الأشياء على النمو الواضح

لأعمالنا، والتطور المجزي لممتلكاتنا والخدمات الهامة التي تمكنا من إسدائها للجمهور. هذا أفضل زمن في تاريخ الشركات ولا شك أن جميع المساهمين يوافقونني على هذا الرأي. كل هذا مردّه للمساعدة الضخمة التي قدمتموها لتطوير ممتلكاتنا الجديدة.

أتطلع إلى رؤيتكم في زفافي انا وماري والمشاركة في هذا اليوم المجيد والمقدس معكم. المخلص لكم هـ.و.. بلاينفيو.».

تتحرك الكاميرا حولهم لتظهر: هـ.و.. في الثالثة والعشرين وهو يوقع هذه الرسالة لجورج، سكرتيره ومفسّر كلامه.

هـ.و.. شاب جميل الصوره، انيق اللباس وقوي. يوقع على شيء آخر لجورج، والذي يوقّع بدوره وينتهي عملهم.

ينهض هـ.و.. يسير نحو عربة النقل حيث تجلس ماري. ماري في العشرين من العمر جميلة المحيا. يطبع هـ.و.. قبلة على جبينها، ويجلس قبالتها ويشيران إلى الأمام وإلى الخلف – وخارج النافذ] تبدأ الارض الصحراوية بالتغير.

إنها مغطاة كلياً برافعات البترول لأميال وأميال.

توقّف.

قطع إلى:

داخلي. محطة قطار ليتل بوسطن. نهاراً.

يخطو هـ.و. وماري خارج القطار إلى حفلة ترحيب رائعة. هنالك الخيّر من الناس وأفراد المجتمع، عمال النفط، ..الخ تجد ماري و هـ.و. أبيل، والأم صنداي وروث.

قطع إلى:

داخلي. منزل عائلة صنداي الجديد. نهاراً.

نوع من حفلة لقاء في هذا المنزل الجديد المبني في وسط الحقول الجديدة.

تفسّر ماري لـ هـ.و. الكلام وهما يجلسان مع آبيل والأم صنداي وروث وبعض الآخرين في غرفة الطعام. روث أصبح لها زوج وهنالك بعض الأولاد حول المكان، الخ.

حوار يدور بين أفراد العائلة.

إحلال تدريجي إلى:

داخلي كنيسة الرؤيا الثالثه.نهاراً

يقف هـ.و.. وماري عند المذبح أمام القسيس (في السبعين). جاءت عائلة صنداي ومجتمع عمال النفط ليشاهدو الفرح. تغيّر داخل الكنيسة وقد أعيد تزيينها خصيصاً لهم.

زاوية، بين الجموع.

هنالك فلتشر (في الأربعينات) يتابع هـ.و.. وماري بزهو وحب.

لقطة مقربة. ماري. تستمع وتنظر نحو القس.

لقطة مقرّبة هـ.و. يراقب فم القس. يأخذ ذلك القسم بعمق ويشارك في تلك الاحتفالية بكل تفاصيلها.

يختفي الصوت ونراقب قسم زواجه بصمت،

القس:– في عين الله أنتما زوج وزوجة.

يطلب من جموع المصلين الركوع والصلاة. توقّف. ومراقبه الجميع وهم يركعون على ركبهم. ويصلّون.

قطع إلى:

خارجي. مزرعة صنداي/منطقة المخيم الرئيسي. نهاراً.

حفلة زفاف تأخذ مكانها في الخارج على موائد رحلات، الخ فرقه موسيقى نحاسية. آل روز ومجموعة أخرى من المرموقين موجوده هناك.

زاوية، هـ.و..

يجلس مع جورج الذي يفسّر له ما يتمناه له أهل الخير وقد جاءوا واحداً واحداً ليهنئونه ويباركون خطواته ويمطرونه بشلال من المديح.

قطع إلى:

خارجي. الرافعات/مزرعة صنداي. مساءً

يجلس هـ.و.. وجورج وفلتشر، يجتمعون بعيداً عن الحفلة ... يحاول فلتشر إستخدام لغة الإشارات.

فلتشر: لغة إشاراتي رهيبة، انا آسف.

يؤشر هـ.و.. وكأنه يريد أن يقول «كلا، إنه ليس كذلك.»

فلتشر: هل من الأفضل ان أتكلم بدلاً عن ذلك؟

يهز هـ.و.. برأسه موافقاً، «نعم»، تابع.»

فلتشر: هل يعرف هو ما يجري؟

هـ.و./جورج...ماذا؟

فلتشر: الزفاف.

هـ.و./ جورج: كلا.

فلتشر: هل ستخبره؟

هـ.و./جورج: نعم.

نقرة.

هـ.و./جورج: لم يكن يعنيه ان يشاهد زفافي في كنيسة أو أن يرى عودتي إلى ليتل بوسطن. انه لا يحترم ديني بتاتاً.

توقّف. هنالك سكون بينهم جميعاً لبرهة من الزمن.

ينهض فلتشر ويمشي حول المكان.

هـ.و./جورج: لدي ممتلكات أريد تطويرها، يا فلتشر ويشرفني أن تكون شريكاً لي – الافتتاحات في مكسيكو بالقرب من تامبيكو – هل هذا موضوع يهمك التفكير به؟

توقّف. ثم يقول فلتشر التالي بسرعة:

فلتشر: حتماً أفعل. ولكن هذه أشياء عليك أن تنهيها معه – ممكن أن اكون معك، إذا ما أردت ذلك – ولكن عليك أن تخبره عنها تدريجياً.

نقرة.

لقد أصبحت رجلاً جيداً يا هـ.و. لم أكن لأفتخر بك أكثر لو كنت ابني.

هـ.و./جورج: شكراً لك.

فلتشر: هل تريدني هناك؟

يهز هـ.و.. رأسه، «كلا» يتابعان الكلام.

إحلال تدريجي إلى:

داخلي. منزل صنداي الجديد. ليلاً.

داخل هذا المنزل المبني حديثاً وفي غرفة نوم يستلقي هـ.و.. وماري معاً.
توقّف. يشيران لبعضهما إشارات حب. لقطة مقربة على وجه هـ.و..
قطع إلى:
داخلي. منزل بلاينفيو بالقرب من البحر. نهاراً/ الغسق
نرى نقاطا مختلفة من منزل دانيال وممتلكاته على الشاطئ في كاليفورنيا.
رخام بارد من العصر الفكتوري/طراز غوطي. ضخم. قاعات وممرات، غرف نوم، مطبخ، أراضي، مرائب، إسطبلات، ملاعب تنس، ردهات، برك، قاعات رقص، منطقة رماية ملاعب بولنج، ....الخ
قطع إلى:
داخلي – منزل بلاينفيو– الردهة /ممر القاعة – نهاراً (فيما بعد)
يأتي هـ.و.. وجورج يسيران في هذا الممر الطويل المظلم – يدخلون من الباب الأمامي.
تتحرك الكاميرا إلى لقطة مقرّبة على هـ.و. وهما يصلان إلى مكتب دانيال.
قطع إلى:
داخلي. منزل بلاينفيو – مكتب دانيال – تلك اللحظة
نرى دانيال الآن، هو أكبر سنّاً، في مكتبه والذي هو في الحقيقة صغير وفوضوي.
– جايك كوفي هنا، يعمل مع ستورس، وقد بقي رفيقه الوحيد في العمل وكذلك سكرتير آخر. يدخل هـ.و.. إلى الداخل، يبدو على دانيال انه جاهز لشيء؛
دانيال: كيف كانت رحلتك؟
يفسر جورج/ ويتكلم بدلا من هـ.و..
هـ.و. جورج: جيده، شكراً.
نقره.
يشير هـ.و. ويتكلم جورج:
هـ.و./جورج: هل يمكن أن نبقى لوحدنا؟
دانيال: لقد ذهبت لتحضر عائلة صنداي، أين هم؟
هـ.و./جورج: نحن بحاجة لأن نبقى منفردين، من فضلك.
دانيال: هؤلاء أقرب العاملين معي باستطاعتهم ان يسمعوا كل شيء. أين كنت؟
هـ.و./جورج: أنا أفضّل ان اتكلم معك على انفراد.
دانيال: انت لا تستطيع الكلام. إذا لماذا لا تجاوبني على سؤالي حول أين كنت؟
نقره.
هـ.و./جروج: لقد تزوجت.
دانيال: لماذا؟
هـ.و./جروج: قررنا أنا وماري ان نتزوج في مزرعة صنداي في ليتل بوسطن. ولقد قررنا أن نلغي مشاريع الزواج هنا.
نقره.
دانيال: إذا كنتم تخططون لذلك.
هـ.و./جورج: لقد قرّرنا ذلك عندما رفضت السماح بالزواج الكنسي –
دانيال: لقد قررنا معاً ان نقيم العرس هنا.
هـ.و./جورج: لقد قرّرت. وانا أردت أن أكون مع عائلة ماري في يوم زفافنا – ما زال بإمكاننا أن نقيم حفلة هنا، في المنزل، إحتفالية –
دانيال: لماذا لم تقل لي ذلك من قبل؟
هـ.و./جورج: لم يكن هنالك سبباً للقتال حول هذا الموضوع معك. لقد سبق وقررت منذ البداية، أن هذا يجب أن يكون زفاف كنيسة – واعرف أنك غير موافق على معتقداتي ..
دانيال: إذا أنت تشعر هكذا ولا تريدني أن أعرف؟
ولا تملك اللياقة الكافيه لكي تسمح لي بالمفاوضة معك؟
هـ.و./جورج: إيماني ليس موضوع مفاوضة. وكذلك إيمان ماري. دعنا نقيم حفلة هنا لنحتفل بزواجنا – نحن نحب ذلك.
توقّف. يقف دانيال ويسير حول المكان –
نلاحظ انه ليس خفيف الحركة كما كان سابقاً – واصبحت حركته تعبّر عن سنّه. توقّف.
دانيال: هل هذا هو الأمر إذاً؟
هـ.و./جورج: هذا شيء صعب عليّ قوله، ولكنني سأقول لك أولاً: انا أحبك كثيراً.

توقّف. نقره. ثم:
هـ.و./جورج: هنالك صفات طورتها وشاهدتها عبر السنين. تعلمت ان أحب ما أفعل كما علمتني. والآن، أملك شركة واريد أن أبدأ – افتقد العمل في الخارج. افتقد الحقول وهذه الشركة ستسمح لي أن استعيد ذلك. ولذلك فأنا اريد أن استقيل من عملنا معاً والذهاب إلى مكسيكو.
دانيال: يتوقف عند ذلك كله. ينظر حوله وينظر إلى جورج.
دانيال (مخاطباً جورج) انا لا أصدق انك تقول لي ما يقوله ابني.
جورج: – –
دانيال (مخاطبا جورج) هذه ليست كلماته – ماذا تحاول ان تثير هنا؟ لا تشير له بهذا! لا تفعل! أنا أخاطبك!
يشير جورج إلى هـ.و. دانيال

يقف.
دانيال: توقّف عن الإشارة له وتكلم معي فقط، يا جورج.
يشير. هـ.و.
دانيال: توقّف
اصبح جورج عصبياً بشكل رهيب، في الوسط آخذاً في النظر من هـ.و.. إلى دانيال ذهاباً وإياباً.
هـ.و./جورج: إذا كنت تشك فيما يقوله جورج فهذا خطأ – انه يحظى بكامل ثقتي وهو صوتي.
(هذه كلماته نفسها)
سيد بلانيفيو، من فضلك، هذه كلماته.
يلتقط دانيال عصاه ويسير نحو جورج.
دانيال: انت رجل كاذب. هذا ليس ما يقوله. أنت تخطئ خطئاً كبيراً لأنك تغير كلمات ابني.
يقف هـ.و. متحدياً، يهز رأسه ويده وإصبعه في وجه دانيال.
يقف دانيال ببرود يحاول هـ.و. أن يخرج الكلمات بصعوبة،
هـ.و.: انه لا يكذب عليك.
يبقى دانيال ساكناً – يشير هـ.و.. بشيء إلى جورج.
هـ.و./جورج: أحبك كثيراً. انا افعل هذا لأنه سيكون الأفضل لماري ولي. اعرف ان بيننا خلافات حول أشياء عديدة. وانا أفضّل ان تبقى والدي اكثر من أن تكون شريكي.
دانيال: لماذا فعلت ذلك من وراء ظهري؟
هـ.و./جورج: أنت عنيد ولن تستمع إلي.
يجلس دانيال. تدور الكاميرا حول المكان.
دانيال: ما الذي فعلته بنا يا هـ.و..؟
هـ.و./جروج: هذا فقط لمدة قصيرة – من اجل شيء جديد.
دانيال: انت تقتلنا بما تفعله. انت تقتل صورتك في نفسي كابن لي.
هـ.و./جروج: سوف تتغير. سوف تراني لطيفاً مرة ثانية يوماً ما.
دانيال: انت لست ابني.
هـ.و./جروج: ارجوك لا تقل هذا. أعرف أنك لا تعنيه.
دانيال: إنها الحقيقة – انت لست ابني – ولم تكن في حياتك كذلك – أنت يتيم – ولقد تصرفت اليوم هنا كواحد – كان عليّ ان أتوقع حدوث ذلك – كان عليّ ان أعرف أن ما كنت تخفيه تحت هذا كله في تلك السنوات الماضية هو كرهك لي الذي تبنيه قطعة قطعة – وانا بالكاد أعرف من أنت – لأنك لا تحمل شيئاً مني في داخلك – أنت ملكية شخص آخر – هذا الغضب – وشرّك الدفين وعلاقاتك المتخلفة معي – انت يتيم أحضرتك من سلة في وسط الصحراء – وأخذتك لا لسبب سوى انني كنت محتاجاً إلى وجه لطيف لكي اشتري الأرض.
انت اقلّ من لقيط.
توقّف. يراقب هـ.و. فم دانيال وهو ينهي كلامه – هـ.و.. يبكي – يمسح الدموع عن وجهه.
هـ.و./جورج: أذا أردت محاربتي فستكون معركة حياتك.
دانيال: ليس فيك شيء مني.
يقف هـ.و. – ويتكلم بصوت عال،
هـ.و. (يتكلم): اشكر **الله** أنه لا يوجد شيء منك فيّ.
يخرج هـ.و.. وجورج. توقّف. على حالة دانيال المضطربة.
قطع إلى:
داخلي. غرفة الحمام. منزل هـ.و. – فيما بعد– ليلاً.
فيما بعد هـ.و. وحيداً، في حمامه المميّز في بيته ذي الطراز الفكتوري. يلبس ثياباً رسمية – ويجرب ربطة عنق – يتوقّف للحظة فيبكي وحده – توقّف.
قطع إلى:
داخلي. منزل بلاينفيو – ليلاً.
يجلس دانيال لوحده في غرفة الاستقبال المظلمة، يشرب. توقّف. يدخل جايك كوفي.
جايك: إيلي هنا.
دانيال: ماذا؟
جايل: ايلي صنداي، هنا. في هذا المنزل إنه في البهو.
لقطة مقرّبة لدانيال. لردة فعله.
قطع إلى:
داخلي. البهو – منزل بلاينفيو – تلك اللحظة
نجد إيلي (في الثلاثين من العمر) يلبس ثياباً مزخرفة ويصطحب معه سيدتين صديقتين، ينظران حول المكان وينتظران – يدخل خادم.
الخادم: السيد بلاينفيو يرغب في رؤيتك تحت – (مخاطباً السيدات) هل بإمكاني إحضار أي شيء لكما وأنتما تنتظران؟
إيلي صنداي: انتظرانني هنا ايتها السيدتين.
يتبع إيلي الخادم.
قطع إلى:
داخلي. منزل هـ.و. ليلاً – تلك اللحظة.
ينزل هـ.و. إلى الجزء السفلي حيث تقام حفلة في منزله. يرافقة جورج، ويسير معه ليقوم بالتفسير. هنالك حوالي ثلاثين مدعواً، بكامل قيافتهم. تأتي ماري لتشاهد هـ.و.. وتقبّله، يتبادلان الإشارات الكلامية.
قطع إلى:
داخلي. قاعة البولينغ. اسفل السلالم. بعد لحظات
يهبط دانيال سلالم تؤدي إلى قاعة الألعاب هذه / قاعة البولينغ ويقطعها تتبعه الكاميرا، ببطء ليحيي إيلي.
ولاول مرة خلال سنوات عديدة – يتصرفان بأدب ويتصافحان بالأيدي.
دانيال: مرحباً، يا أيلي.
إيلي: دانيال، دانيال. دانيال. مرحباً. كيف حالك؟
دانيال: أنا جيد، شكراً لك.
إيلي: بيتك معجزة. إنه جميل. ليباركك **الله**.
دانيال: –

إيلي: كيف تسير مخططات حفل الزفاف؟
دانيال: –
إيلي: آمل ان يكون هـ.و. وماري في حالة جيدة، ينتظران اليوم الكبير الذي ينتظرهما.
دانيال: –
إيلي: شيء رائع. نعم، كانت أعمالي واسعة جداً.
كنت أعمل في الراديو، لا أدري ان كنت تسمع بشّي، ولكنني الآن مهتم بصناعة الأفلام التي نعمل عليها، وهكذا ...
أشياء كثيرة حدثت ، – ولكن أن آتي إلى هنا وأجدك وأراك في حالة جيده فهذا شيء رائع والمجال أمامنا مفتوح لتلحق بالركب.
نقرة . يا شقيقي بالزواج – نحن اشقاء، يا دانيال.
زاوية، بعد لحظات.
يجلسان معاً ويسكب دانيال له كأساً، فيشربه إيلي دفعة واحدة. وكذلك يشرب دانيال،
تتحرك الكاميرا ببطء إلى الداخل.
إيلي: دانيال: أرجو ان لا يزعجك مجيئي باكراً ببضعة أيام – ولكنني جئتك بأخبار هامة – لقد توفى الله السيد باندي.
يتوقّف إيلي. يرسم علامة الصليب ويتلو صلاة صامتة ثم:
إيلي: لقد عاش حتى (١٠٣) – وبموته فتحت وصيته.
نقرة . ولذلك فإن كنيسة الرؤيا الثالثة كوريثه لثروته، سيسعدها أن تشاركك العمل.
دانيال – يسعدني أن أراك يا ايلي –
إيلي: نعم، شكراً لك، يا دانيال – انا سعيد برؤيتك أيضاً.
نقرة سريعة. دانيال يحملق به فقط. توقّف. توقّف
توقّف.
إيلي: ما رأيك؟ نقرة. ستتشرّف الكنيسة بأن تقيم عملاً معك.
دانيال: يسعدني أن اقيم عملاً معك يا أخ إيلي.
يأخذ إيلي يد دانيال.
إيلي: هذا شيء رائع، رائع، آه يا دانيال، ليباركك الله:
سكوت غير مريح بينهما، ثم:
دانيال: هنالك شرط واحد.
إيلي: –
دانيال: أريد منك أن تقول لي حالاً انك نبيّ مزيف وان إلاهك خرافة.
إيلي: ماذا؟
دانيال: أريدك أن تقول لي أنك كنت وما زلت نبيّ مزّيف وأن إلاهك خرافة.
إيلي – ولكن هذا كذب.
دانيال:–
إيلي: هذا كذب. لا أستطيع أن أقول هذا.
دانيال: لا يهمني إن كان هذا صحيحاً أم لا؛ إنه ما عليك ان تفعله إذا ما أردت ان تحفر هذه المساحات وإذا ما أردت المشاركة في هذه الثروة.
إنه شيء يقال لأسمعه أنا.
بعد تفكير طويل؛ وتوقّف طويل، يصبح إيلي جاد جداً.
إيلي:– متى نستطيع البدء بالحفر؟
دانيال: حالاً.
إيلي: وكم من الوقت يتطلب إدخال البئر؟
دانيال: بسرعة شديدة.
إيلي: تريد الكنيسة مبلغ مائة الف دولار مقدمة زائد الخمسة آلاف التي لها.
دانيال: هذا حق تماماً.
نقرة. توقّف. ثم:
إيلي: اتفقنا.
دانيال: أي إتفاق.
إيلي:– أنا نبيّ كاذب وإلاهي خرافة. إذا كان هذا ما تؤمن به، إذا سأقوله.
دانيال: قله وكأنك تعنيه تماماً.
إيلي: دانيال.
دانيال: قله وكأنه موعظتك .
إيلي: هذا غباء، يا دانيال.
دانيال: هل تريد هذه الصفقة؟
ايلي: «أنا نبي كذاب وإلاهي خرافة» هل هذا حسن؟
دانيال: هذه المناطق قد حفرت.
إيلي: كلا لم تحفر.
دانيال: إنها تدعى مصارف مياه. أنا أمتلك كل ما حولها – إذا سأحصل على كل ما تحتها.
إيلي: ولكن هذه المنطقة ليس بها رافعات.
هذه أرض باندي – هل تفهم؟
دانيال: هل تفهم أنت؟ أنا أشرب ماءك، يا إيلي.
أنا أشربها كلها. كل يوم. اشرب دم الحمل من أرض باندي.
ايلي: آه أوه.

قطع إلى:
داخلي. منزل هـ.و. بعد فترة من الزمن.
الكاميرا من الجانب الآخر للغرفة – ترى الباب الأمامي مفتوحاً – ومن بين مجموعة من ضيوف الحفلة – نرى رجل يدخل – ونلاحظ كما يظهر لنا انه:
بول صنداي – الحفلة تتوزع دون ان يلاحظ أحد هذه اللحظة. لقد كبر قليلاً وهو في أول الثلاثينات – يبدو افضل مما شاهدناه من قبل، ولكن ما زال يحمل شكل رجل يناضل – تلاحظه ماري من الجانب الآخر للغرفة فتهرع راكضة نحوه بين جموع الناس وتعانقه بذراعيها وعيونها مليئة بالدموع – يلاحظ هـ.و.. هذا ويسير لينضم اليهم – يتصافحون – ماري تفسر له.
توقّف . خروج في نفس اللحظة.
قطع إلى:
داخلي. غرفة مكتبه هـ.و. ليلاً – بعد لحظات.
هـ.و. مع جورج وفلتشر يجلسون مع بول وتجلس ماري بجانبه.
نسمع ضوضاء الحفلة خارج الأبواب.
بول صنداي: اذكر أنك كنت نائماً.
هـ.و./جورج: هذا صحيح.
بول صنداي: نائماً على سريرك الصغير خلف والدك في ذلك البيت الصغير.
هـ.و./جورج: إلى أين ذهبت بعد أن غادرت هنا؟ هل تذكر؟
بول صنداي: اذكر جيداً. ذهبت إلى سان دياجو.
عملت في مرفأ في سان دييغو وبنيت فندقاً في كورنادو.
طيرّت كل الأموال التي حصلت عليها من والدك وأراضي أخرى في المقامرة. كنت افعل ذلك.
ولكنني، لم أترك كاليفورنيا بتاتاً. كنت دائماً هنا لم أحصل على نجاح سعيت إليه. (مخاطباً ماري)
هل تعلمين ان لدي زوجة وثلاثة أولاد.
ماري: نعم، أعرف.
بول صنداي: لقد اصبحت رجلاً ذا نفوذ كونك وجدتني. انا سعيد كونك فعلت وانا آسف لعدم استطاعتي حضور زفافك.
هـ.و./جورج: عائلتك في ليتل بوسطن يسعدها ان تراك. هل هنالك اي مجال ان تعود إلى هناك؟
بول صنداي: هنالك إمكانية. انا فقط لا استطيع ان اذهب حيث يوجد شقيقي. انا مشتاق لمنزلي. ولكنني لا استطيع ان اكون بالقرب من إيلي.
هـ.و./جورج: إيلي لم يذهب إلى هناك منذ سنين نقرة. يصبح بول عاطفياً.
هـ.و./جورج: سأساعدك بأي وسيلة أستطيعها بصفتك أخو ماري وأحد أفراد عائلتي.
يشير هـ.و. بشيء لجورج فيقوله ليول.
جورج: هل ترغب في إحضار عائلتك إلى هنا الآن؟
بإمكاننا إرسال سائق ليحضرهم.
بول: نعم.
قطع إلى:
داخلي. منزل بلاينفيو/ قاعة البولينغ – تلك اللحظة
يتناول إيلي مشروب آخر – ثم يبدأ بعد ذلك بالانهيار فيبكي ويبكي ويئن مثل الأطفال.
ايلي: آه، يا دانيال – من فضلك – من فضلك لا تكن فظّاً – انا امر بحالة من اليأس الشديد – أحتاج إلى صديق – أشعر أن الحيطان تضيق عليّ – لقد أخطأت – احتاج إلى مساعدة – أنا مذنب – لقد تركت الشيطان يحكم قبضته عليّ بطرق لم أكن أتخيلها ! الخطيئة تملأ روحي.
دانيال: الرب يتحدّانا أحياناً، ألا يفعل ذلك؟
إيلي: اووووه قطعاً يفعل. نعم إنه يفعلللعل!
آهوا. لقد فشل الرب كلياً في شحذ عزيمتي تجاه المصيبة الأخيرة في وضعنا الاقتصادي وهذا – لقد استثمرت – واستثماراتي حصل لها – آه ، دانيال، لن أطيل عليك، ولكنني – لو استطعت أن التقط يد الله ليساعدني لفعلت، ولكنه يفعل هذه الأمور طوال الوقت، هذه الغرائب التي يقدمها لنا بينما نحن ننتظر – بينما نحن ننتظر – يركز دانيال نظره على إيلي؛
إيلي: بينما ننتظر أمره –
دانيال: أنت لست الأخ المختار، يا إيلي.
إن بول هو الأخ المختار. لقد وجدني واخبرني عن أرضكم. أنت مخادع.
إيلي: لا تقل ذلك . – لا تقل هذا لي، يا دانيال. لماذا تتكلم عن بول؟
دانيال: لقد فعلت ما لم يفعله شقيقك بول.
لقد حطمتك وغلبتك. إنه بول الذي اخبرني عنك.
إيلي: أعرف أنه فعل ذلك. اعرف انه شرير.
دانيال: إنه النبي. إنه الذكي. لقد عرف ما كان هناك ووجدني لأخرجه من باطن الأرض.
يصفع إيلي على وجهه.
دانيال: توقّف عن البكاء ايها الحمار المتباكي.
توقّف عن تفاهاتك.
صدم إيلي وخاف. دانيال يصبح متوحشاً؟
دانيال: انت الأخ الصغير. وستبقى دائماً الأخ الأصغر، يا ايلي – وتلك الأرض اخذت – انت لا تملك شيئاً.
انت تخسر. أيها الغبي، انت تخسر.
إيلي: توقّف يا دانيال، انا احتاج إلى ذلك. لقد جئت لمساعدتك في حفر هذه الأرض –
دانيال: أنت تخسر.
يندفع دانيال واقفاً ويلتقط إيلي ويرميه إلى نصف الطريق عبر الغرفة. ينتفض إيلي بينما يقترب دانيال محاصراً إياه بحالة هستيرية وجنون يلبطه/يدفعه/إلخ–
دانيال: اخذت ما أردت عندما لم تكن تنظر ودم الحمل في

جيبي. هل تعتقد ان الله سيوازن استثماراتك؟ الله لا ينقذ الأغبياء، يا إيلي. أنت مفلس وأنت عاجز وانت منتهي.
ايلي: لا أنا لست كذلك.
دانيال: هل اعتقدت أن غناءك ورقصك وخرافاتك سوف تنقذك؟ انا الرؤيا الثالثة! انا الذي اختاره الإله. لأنني اذكى منك. أنا اكبر منك واكثر حكمة وانا لست نبياً مزيفاً، ايها الولد المتباكي.
لقد انتهيت.
ايلي: لا لم انتهي، كلا.
دانيال: نعم.
ايلي: اعرف بقعة في أرض باندي لم تحفر حتى الآن ...
لقطة مقربة لدانيال، يتوقف ..
ايلي: هنالك بقعة واحدة تستحق الحفر.
يبقى دانيال ساكناً – وبعد بضع دقائق، يتقدم نحو إيلي، وفي طريقه إليه يلتقط عامود فضي ثقيل – يتراجع إيلي إلى الخلف زاحفاً على الأرض – يأتي دانيال فوقه ويجلس على صدره – ويثبت ذراعاه – ويدفع العامود إلى اسفل نحو جمجمة إيلي.
زاوية، تنظر إلى دانيال. تقوده إلى إيلي – توقّف.
قطع إلي:
داخلي. هـ.و./منزل ماري. مساءً.
تجمع الجميع في غرفة جلوس جميلة.
يشير هـ.و. نحو ماري، وهي تفسر للضيوف، هذه كلمته لها:
هـ.و./ماري: أنا أعتقد بصدق انني اعتبرتك مثلاً أعلى منذ اللحظة الأولى التي قابلتك فيها. وأعرف أنني سأعتبرك عالية المقام كزوجة لي لدرجة انني لن أخاطبك بكلمة قاسية. «يا فتاتي الصغيرة»، سأعمل ما في وسعي لأكسبك واحتفظ بك وسأكون أسعد إنسان في العالم إذا ما استطعت أن أرى الخاتم الذي وضعته في إصبعك كل يوم وحتى آخر أيام حياتي.
قطع إلى:
داخلي. منزل بلاينفيو. قاعة البولينغ. يتابع
تنظر الكامير مباشرة إلى أسفل على الارض الخشبية الواسعة.
يسيل الدم ببطء داخل الإطار.
انه ينتشر ويتحرك مثل ارض بطيئة الانزلاق – يغطي الأرض.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف قليلاً لتظهر؛ – الدماء تسيل من جمجمة إيلي والجرح الذي في رأسه ملتوي بشكل خطير ولا يتحرك.
دانيال يجلس بعيداً عن الجسد.
لقطة مقرّبة لدانيال.
عيناه رطبتان وفقد نفسه من شدة المعركة، ينظر على ما فعلت يداه. توقّف.
يجر دانيال جثة إيلي على ممر قاعة البولينج تاركاً خط من الدم وراءه –
يرميه نحو قوارير لعبة البولينج وإلى أسفل من الفتحة التي تؤدي إلى المخزن.
فوق عند خط البولينغ.
يسقط دانيال نحو الأرض – ويتنفس بثقل وقد امتلأ بالدماء – توقّف قليل معه على وجهه.
زاوية، على الدرج المؤدي إلى قاعة البولينج.
تتراجع الكاميرا لنرى جاك كوفي ينزل من على السلالم ببطء – ببطء – فتظهر له المشهد الرهيب:
ويرى الدم المنسكب على الأرض – ويرى دانيال –
توقّف على وجه جايك وحقيقة هذه الفوضى – يستدير دانيال حوله –
دانيال: لقد انتهيت.
قطع إلى:
داخلي هـ.و./منزل ماري – يتابع.
هـ.و. وماري وهو ينهي كلمته لها؛
هـ.و. /ماري: كم من الناس يستطيعون القول أنهم قد عرفوا حب حياتهم منذ اللحظة التي بإمكانهم تذكّرها؟
أنا لا أعرف الكثيرين. واعتبر هذا الشعور أعمق سعادة اشعر بها.
أنت التي أقيس بها كل شيء آخر.
لم يلبس أحد خاتمي ولم يقدم لأحد سواك.
انا لك وكنت كذلك منذ اللحظة الأولى التي تقابلنا فيها منذ زمن بعيد.
«يا بنيتي الصغيرة لا يمكنك ان ترتكبي أي خطأ في نظري. حبك افضل ما في هذا العالم، يا ماري عندما أكون معك لا أعود اشعر بالخوف.
أنا زوجك الحبيب هـ.و.. تمتلأ ماري بالعاطفة من جراء ما قاله لها.
توقّف. لقطة مقرّبة على هـ.و. وهو ينظر إلى كل شيء حوله متضمناً ماري والضيوف. توقّف.
يبتسم هـ.و....
الصوت يختفي تدريجياً.

النهاية

من أعمال الفنان ابراهيم بوسعد – البحرين

كم من شيء يحدث في يوم
لا يحدث فيه شيء
مختارات من فسوافا شمبورسكا

اختيار وترجمة: أحمـد شـافعي

شاعر من مصر

تضم هذه الصفحات **قصائد للشاعرة البولندية فسوافا شمبورسكا**، ترجمت إلى العربية اعتمادا على ترجمات إلى الإنجليزية بأقلام كلير كفاناج Clare Cavanagh و جوانا ترزيشياك Joanna Trzeciak وستانيسلاف بارنسزاك STANIS?AW BARA?CZAK ونشرت جميعا في مواقع إلكترونية أمريكية مرموقة هي موقع «أكاديمية الشعراء الأمريكيين» وموقع «مؤسسة الشعر» وموقع مجلة «شعر». وفي الصفحات التالية كذلك، مختارات من ردود فسوافا شمبورسكا على قراء كانوا يرسلون محاولاتهم الشعرية إلى صحيفة «الحياة» الأدبية البولندية التي كانت شمبورسكا مشرفة على صفحتها الأدبية، وقد انتقت هذه الردود وترجمتها إلى الإنجليزية كلير كفاناج ونشرت على موقع «مؤسسة الشعر». وهناك أيضا خطبة قبول جائزة نوبل في الأدب التي ألقتها فسوافا شمبورسكا وجعلتها بعنوان «الشاعر والعالم».

معرض المعجزات

معجزة شائعة:

كثير من المعجزات الشائعة
يحدث

معجزة عادية :

في جنح الليل
نباح كلاب لامرئية

معجزة من معجزات كثيرة:

غيمة صغيرة خفيفة
وتحجب قمرا كبيرا ثقيلا

معجزات في معجزة :

شجرة تنعكس على الماء
فهي مقلوبة من اليسار إلى اليمين
وهي تنمو هناك،
وراسها إلى أسفل
وابدا لا تبلغ القاع
برغم ضحالة الماء.

معجزة يومية :

الرياح الخفيفة إلى المتوسطة
تصبح عاصفة في العاصفة.

أولى المعجزات المتساوية:

الأبقار أبقار.

معجزة لا مثيل لها :

كل هذا البستان
من هذه البذرة.

معجزة لا هي من عباءة ولا من قبعة :

يمامات بيضاء متناثرة.

معجزة وإلا فماذا تكون:

اليوم أشرقت الشمس في الثالثة وأربع عشرة
وستغرب في الثامنة ودقيقة.

معجزة، أقل إدهاشا مما ينبغي:

برغم أن في اليد أقل من ستة أصابع
إلا أن فيها اكثر من اربعة.

معجزة، وانظروا فقط حولكم:

العالم في كل مكان.

معجزة إضافية، كما أن كل شيء إضافي:

ما لا يمكن التفكير فيه
يمكن التفكير فيه

احتمالات

أفضل السينما.
أفضل القطط.
أفضل السنديان على شط نهر وارتا.
أفضل ديكنز على دوستويفسكي.
أفضل نفسي محبة للناس
عنها محبة للإنسانية.
أفضل خيطا وإبرة في متناول يدي.
أفضل الاخضر.
أفضل ألا يقال
بمسؤولية العقل عن كل شيء.
أفضل الاستثناءات.
أفضل أن أهجر.
أفضل محادثة الأطباء في أمر آخر.
أفضل الرسومات القديمة.
أفضل أن أثير الضحك لأنني أكتب الشعر
عن أن أثير الضحك لأنني لا أكتبه.
أفضل الاحتفالات السنوية البالية في العلاقات العاطفية
حينما يُحتفل بها كل يوم.
أفضل الأخلاقيين
ممن لا يعدونني بأي شيء.
أفضل الطيبة المحسوبة على الطيبة الساذجة.

أفضل أرض المدنيين.
أفضل البلاد المغزوة على البلاد الغازية.
أفضل أن يكون لي اعتراضاتي.
أفضل جحيم الفوضى عن جحيم النظام.
أفضل حكايات الاخوين جريم عن الصفحات الأولى في الجرائد.
أفضل الورق بدون زهور علي الزهور بدون ورق.
أفضل الكلاب غير معقوفة الاذناب.
أفضل العيون الفاتحة ما دامت عيناي داكنتين.
أفضل الادراج.
أفضل أشياء كثيرة لم أدرجها فيما سبق
عن أشياء كثيرة غير مدرجة هنا.
أفضل الاصفار مبعثرة
عن الاصطفاف من أجل رقم.
أفضل زمن الحشرة على زمن النجوم.
أفضل لمس الخشب.
أفضل ألا أسأل كم تبقى ومتى.
أفضل النظر حتى في احتمال
أن يكون لهذا الوجود أسبابه.

جنازة

«فجأة هكذا، من كان يتوقع؟»
«التوتر والسجائر، انا قلت له»
«ليست سيئة، شكرا»
«فك هذه الزهور»
«اخوه أيضا قلبه يتعبه، يبدو أنها وراثة في العائلة»
«ما كنت سأعرفك بهذه اللحية»
«غلطته، كان دائما يحشر نفسه»
«هذا الرجل الجديد كان ينبغي أن يلقي كلمة. أنا لا أراه هنا»
«كازك في وارسو، تادك سافر»
«أنت الوحيد الذي كان ذكيا وأحضر مظلة»
«وما أهمية أنه كان الاكثر موهبة فيهم جميعا»
«هي مجرد معبر، لن تستقر عليها باسكا»
«طبعا كان على حق، ولكن هذا أيضا لم يكن السبب»
«وطلاء الباب من الناحيتين، تصوري بكم؟»
«زلال بيضتين، وملء ملعقة طعام من السكر»
«لم يكن له دخل، ما الذي حشره»
«الازرق فقط، والمقاسات الصغيرة فقط»
«خمس مرات ولا أحد يرد»
«موافق، كان يمكن أن افعل هذا، وأنت أيضا كان يمكن أن تفعليه»
«حسن انها لم تترك وظيفة بعد الظهر»
«لا أعرف، ربما الاقارب»
«هذا القسيس ممثل حقيقي[1].
«لم أصل قط إلى هذا الموضع من الجبانة»
«حلمت به الأسبوع الماضي، هكذا على فجأة»
«ابنته شكلها ليس سيئا»
«يحصل لنا جميعا»
أعمل ما في وسعي للأرملة، هذا واجب»
«كان إحساسها اكثر وقارا باللاتينية»
«جاءت وراحت»
«مع السلامة يا مدام»
«تعال نخطف لنا بيرتين في أي مكان»
«اتصل بي، ونتكلم»
«إما رقم ٤ أو ١٢»
«أنا سأمشي من هنا»
«نحن لا»

تحت نجمة صغيرة معينة

أعتذر للصدفة أني أسميها الضرورة.
اعتذر للضرورة لو كنت أخطأت.
ويا سعادة لا تحزني أني اتخذك لنفسي.
وليغفر لي الموتى ان ذكراهم مجرد بارق.
أعتذر للزمن على كم العالم الذي يغيب عني للحظة.
أعتذر لحبيب قديم أني أعامل حبا جديدا كأنه الأول.
ويا أيتها الحروب البعيدة سامحيني على رجوعي إلى البيت بالزهور.
ويا أيتها الجراح الفتوحة سامحيني على وخزي إصبعي.
أعتذر لمحضر الاجتماع، وللذين يصيحون من داخل الهاوية.

أعتذر لأهل محطات القطارات أني أنام مطمئنة في الخامسة صباحا.
آسفة، أيها الأمل المطارَد، على ضحكي أحيانا.
آسفة أيتها الصحاري انني لا اجري بملعقة ماء.
وأنت أيها الصقر، يا نفس الطائر في القفص لسنوات،
يا من تحملق دونما حراك، ودائما إلى نفس النقطة،
اصفح عني حتى إذا حدث وحنطوك.
أعتذر للشجرة أن قُطعت من أجل قوائم أربعة مناضد.
أعتذر للأسئلة الضخمة عن الأجوبة الصغيرة.
ويا حقيقة، لا تلتفتي كثيرا إليّ.
ويا جلال، كن شهما معي.
واحتملني، يا غموض الوجود، أنا التي نسلت من حجابك تلك الخيوط.
ويا روح، لا تلوميني لأني نادرا جدا ما شعرت بك.
أعتذر لكل شيء لاني لا أستطيع أن أكون في كل مكان.
أعتذر للجميع لأنني لا أعرف كيف أصير كل رجل وكل امرأة.
وأعرف أنه مهما طال بي العيش فلن يعذرني شيء ما دمت أنا عقبتي، لا سواي.
فلا تأخذ عليَّ يا كلام انني اقترض الكلمات الثقال ثم أكدح من أجل تخفيفها.

العودة إلى البيت

عاد إلى البيت. لم يقل شيئا.
بدا واضحا، مع ذلك، ان ثمة خطبا.
استلقى في كامل ثيابه.
جاذبا الغطاء حتى راسه.
ضاما ركبتيه إلى صدره.
هو على مشارف الاربعين
ولكن ليس في هذه اللحظة.
هو الآن بالضبط مثلما كان في رحم أمه
تكسوه سبع طبقات من الجلد، في عتمة حاضنة.
غدا سوف يلقي محاضرة في التجانس
أمام الفلكيين الروس من دارسي المجرات الكبرى.
أما الآن، فهو متكور على نفسه
يغط في النوم.

الحب الأول

يقولون
إن الحبَّ الأولَ هو الأهمُ،
هو البالغُ الرومانتيكية،
ولكن ليس في حالتي.
كان شيءٌ بيننا وما كان،
ظل شيءٌ وما ظل إلا غيابا.
لا ترتعش يداي الآن
وأنا اتحسس تذكاراتي السخيفةَ
أو الرسائلَ المربوطةَ بخيط ـ
ليس حتى شريطا من حرير.
في لقائنا اليتيم بعد سنين:
لسنا سوى مقعدين يتبادلان الكلام
على طرفي منضدة باردة.
أحبائي الاخرون
لا يزالون يتنفسون داخلي بعمق.
اما هذا
فلا يجد من الهواء
ما يكفي لتنهيدة.
وبرغم هذه الحال
يفعل ما لم يفلح الآخرون فيه بعد:
لا يطفو على الذاكرة،
لا يظهر حتى في الاحلام،
ولكنه سبيلي الوحيد إلى الموت.

عزاء

دارون.
يقولون إنه كان يقرأ الروايات ليسترخي،
ولكن روايات من نوع محدد:
لا تنتهي أبدا على نحو غير سعيد.
وإن حدث وصادف مثل هذا،
ففي غضبٍ كان يقذف الكتاب في المدفأة.

صدق أم كذب،
انا على اتم استعداد للتصديق.

مستظهرا في رأسه كل تلك الأماكن والأزمنة،
لا بد أنه كان مكتفيا من الأنواع المحتضرة،
وانتصارات الاقوياء على الاضعفين،
وصراعات لا تنتهي من اجل البقاء،
وكلها، طال الأجل ام قصر، إلى الزوال.
حقت له إذن تلك النهايات السعيدة، ولو في الروايات،
على تناقصها.

هكذا
لم يكن من بديل عن النهاية السعيدة،
اجتماع شمل الحبيبين، تصالح العائلتين،
تبدد الشكوك، مكافاة الاوفياء،
استعادة الثروات، اكتشاف الكنوز،
صلاح أمر الجيران العنيدين،
استعادة السمعة العطرة، خذلان الجشعين،
اقتران العوانس بالقساوسة الاثرياء،
طرد المزعجين إلى قارات أخرى،
إلقاء مزيفي الوثائق من على السلالم،
اقتياد المغوين إلى المذبح،
إيواء اليتامى، صفاء بال الأرامل،
هوان المتعجرفين، اندمال الجراح،
إياب الابناء الضالين،
إلقاء كؤوس الحزن في المحيط،
غرق المناديل في دموع الفرح،
بهجة عامة واحتفال،
والكلب فيدو،
الكلب الذي تاه في الفصل الأول،
يظهر نابحا في سعادة،
في الاخير.

أبناء هذا الزمان

نحن أبناء هذا الزمان،
وهذا الزمان سياسي.

كل شأن، في الليل كان أو في النهار،
كل شأن لكم، او لنا، او لهم
كل شأنٍ سياسيٌّ.

رضيتم أم أبيتم،
لجيناتكم تاريخ سياسي
لجلودكم مظهر سياسي،
ولاعينكم سمت سياسي.

للذي تقولون رنة سياسية،
وللذي تصمتون عنه دلالة،
وهي، في هذه الحالة أو تلك،
سياسية.

حتى حينما تقصدون التل
فالخطى التي تسيرون بها سياسية
على أرضية سياسية.
حتى القصائد اللاسياسية سياسية
حتى القمر الساطع فوق رؤوسنا
لم يعد الآن مجرد فضي.
أكون أو لا أكون، تلك هي المسألة.
مسألة؟ أية مسألة؟ إليكم يا أعزائي رأيي:
إنها مسألة سياسية.

ليس عليكم حتى أن تكونوا كائنات بشرية
لتكون لكم قيمة سياسية.
يكفي أن تكونوا نفطا خاما
أو طعاما مركزا، أو أي خامة تشاؤون.

أو حتى طاولة في مؤتمر ضاعت شهور
في الجدال حول شكلها:
ترى حول طاولة مستديرة أم مربعة
نتفاوض على الحياة والموت؟

فيما بشر يحتضرون
وحيوانات تهلك،
وبيوت تحترق،
وغيطان تبور،
تماما كما في أكثر الأزمان نأيا
وأقلها سياسة.

البعض يحب الشعر

البعض ..
إذن ليس الكل.

بل وليس أغلبية الكل إنما أقل القليل
دعكم من المدارس فالأمر فيها ملزم
ومن الشعراء انفسهم، لن تتجاوز النسبة اثنين في الالف.

يحب ..

ولكن الواحدة تحب حساء المكرونة بالدجاج
تحب المجاملات واللون الأزرق، او تحب وشاحا قديما لديها،
الواحدة تحب أن تثبت صحة رأيها
وتحب أن تقتني كلبا

الشعر ..

ولكن أي شيء هو الشعر؟
كم من إجابة مهتزة
على هذا السؤال.
أما انا فلا أعرف ولا أعرف وفي ذلك أتشبث
كما في سور سلم
ينقذني.

من الناس

من الناس مَن يفر من الناس
في بلد من البلاد
تحت شمس
وغيم.

من الناس من يفرون
تاركين من خلفهم
كل شيء لهم
تاركين حقولا بذروها
وبضع دجاجات وكلاب
ومرايا لم تعد سوى النار
تبصر نفسها فيها.

على ظهورهم جرار وحزم
تفرغ وتمتلئ من يوم إلى يوم.

يحدث خلسة أن يقف شخص ما،
وفي الزحام خبز شخص ما يخطفه شخص ما
وطفل ميت يهزه شخص.

أمامهم طريق لم يعد الطريق الصحيح
ولا الجسر الذي ينبغي
أن يمر على نهر وردي بغرابة.
من حولهم إطلاق نار، قريب أحيانا وبعيد أحيانا
ومن فوقهم طائرة تحوم إلى حد ما.

شيء من الخفاء سوف يكون مناسبا
والأفضل منه البلادة التامة
والأفضل من ذلك العدم
لوهلة أو لفترة.

شيء ما لم يزل منتظرا، لكن أين وماذا؟
شخص ما سوف يتجه إليهم، لكن متى ومن،
وفي كم صورة وبأية نية؟
لو بيده الخيار
فلعله يختار ألا يكون العدو
ويترك لهم بعض الحياة.

إعلان

أنا مهدئ.
أنا فعال في البيت
ولي تأثيري في العمل.
يمكن أن تمتحنني
أمام منصة الشهادة.
أنا أصلح الفناجين المكسورة.
كل ما عليك هو أن تتناولني
تتركني أذوب أسفل لسانك
تتجرعني فقط
مع كأس من الماء.

أعرف كيف أعدل الحظ المائل
وكيف أتلقى الأخبار السوداء.
أستطيع أن أقلل الظلم
وأعوض عن غياب الرب
أو أن أختار خمار الأرملة الملائم تماما لوجهك.
ما الذي تتوقون إليه -
آمنوا فقط بالحنان الكيميائي.

أنتَ وأنت
أنتما لا تَزالان شابين
لم يفت أوان أن تتعلما الانطلاق.
ومن قال
إنكم ينبغي أن تبقوا منتبهين؟

دعوني آخذ هاويتكم
وابطنها بالنوم
ستشكرون لي انني
امنحكم اربعة مخالب
تسقطون عليها.

بيعوني أرواحكم
لم يعد هناك مرابون آخرون.

الشرير نفسه لم يعد له وجود.

كيف تكتب الشعر أو لا تكتبه

إلى هليودور من برزيمايسل:

تقول في رسالتك: «أعرف أن في قصائدي أخطاء كثيرة، لكن وما المشكلة؟ لن أتوقف لتصحيحها». طيب، لماذا يا هليودور؟ ربما لأنك تقدس الشعر اكثر مما ينبغي؟ أم ربما تعتبره أمرا تافها؟ كلتا الطريقتين في معاملة الشعر خاطئتان، والأسوأ هو أنهما تعفيان الشاعر المبتدئ من ضرورة الاشتغال على شعره. من اللطيف دائما أن نحكي لمعارفنا عن روح الشاعر التي تلبستنا يوم الجمعة الساعة ثلاثة إلا ربع الظهر وأخذت تهمس في آذاننا بأسرار غامضة بحماسة كبيرة، فكنا لا نكاد نجد الوقت لتدوينها. ولكن في البيت، وخلف الأبواب الموصدة، تأتي هذه الروح لتصحح وتحذف وتعدل تلك الأقوال الآتية من عالم آخر. الأرواح لطيفة وانيقة ولكن حتى الشعر يا هليودور له وجهه الأرضي».

إلى ه و من بوزنان، الراغب في أن يكون مترجما

«يجب على المترجم ألا يخلص للنص وحسب. عليه أيضا أن يكشف كل جمال الشعر فيما يحافظ على شكله ويحتفظ قدر المستطاع بروح العصر واسلوبه».

إلى جرازيانا من ستاراتوفيس:

هيا بنا ننزع الاجنحة ونحاول الكتابة ونحن واقفون على أقدامنا، ممكن؟

إلى السيد ج ك من وارسو

«انت محتاج إلى قلم جديد. القلم الذي معك يغلط كثيرا. هو أكيد مستورد.

إلى السيد ك ك من بايتم

انت تتعامل مع الشعر الحر، وكأنه حر تماما. ولكن الشعر (مهما يكن وصفنا له) كان، ولا يزال، وسيظل، لعبة. ولكل لعبة ـ كما يعرف كل طفل ـ قواعدها. طيب، لماذا ينسى الكبار هذا؟

إلى بوسزكا من رادك:

حتى الملل لا بد من وصفه بحماس. فكم من شيء يحدث في يوم لا يحدث فيه شيء

إلى بوليسلاف ل ك ومن وارسو

الامك الوجودية تنفرط بسهولة شديدة. والناس عندها ما يكفيها من اليأس والأعماق المقبضة. و«الأفكار العميقة» كما يقول عزيزي توماس (توماس مان طبعا، ومن غيره؟) «ينبغي أن تحملنا على الابتسام». ونحن نقرأ قصيدتك «المحيط» نجد أنفسنا نتخبط في بركة ضحلة. عليك أن تنظر في حياتك باعتبارها مغامرة فريدة حدثت لك. هذه هي نصيحتنا الوحيدة في الوقت الراهن.

إلى مارك، من وارسو ايضا

عندنا مبدأ هو أن كل القصائد التي تدور عن الربيع لا تستأهل النشر. هذا الموضوع لم يعد له وجود في الشعر. هو موجود بقوة وحيوية في الحياة، طبعا. ولكن هذه نقرة وهذه نقرة.

إلى ب ل من حي روكلو

الخوف من الكلام المباشر، والمحاولة المضنية المستمرة لإضفاء بعد استعاري على كل شيء، والاحتياج اللامنتهي إلى إثبات أنك شاعر في كل بيت: هذه مخاوف تسيطر على كل شاعر كبير مبتدئ. ولكنها قابلة للعلاج، إذا تم التشخيص في الوقت المناسب.

إلى ز ك من بوزنان

استطعت أن تقحم من الكلمات الجليلة في قصائدك القصيرة أكثر مما استطاعه اغلب الشعراء في أعمار كاملة: الوطن، الحقيقة، الحرية، العدالة. تلك الكلمات ليست رخيصة. تلك الكلمات يجري فيها دم حقيقي، لا يمكن أن يغنينا عنه المداد.

إلى ميشال في نواي تارج:

حذر ريلكه الشعراء الشباب من المواضيع الضخمة الكاسحة، لأنها الأصعب والأكثر تطلبا للنضج الفني. وأشار عليهم بالكتابة عما يرونه حولهم، وعن الطريقة التي يقضون بها أيامهم، وعما ضاع منهم، وعما وجدوه. وحثهم على إدخال الاشياء المحيطة بنا إلى الفن، وكذلك صور الاحلام، وما تستدعيه الذاكرة. وكتب يقول «إذا بدت الحياة اليومية تافهة لك، فلا تلق اللوم في هذا على الحياة. أنت الذي يقع عليك

اللوم. فليس فيك من الشاعر ما يكفي لإدراك ثراء الحياة». قد تبدو لك هذه النصيحة تافهة وثقيلة الدم. وهذا ما جعلنا نوجهها لك من خلال واحد من أكثر شعراء العالم نخبوية .. انظر كم أثنى على ما يسمى بـ «الأشياء العادية».

إلى أولا من سوبوت

«تعريف للشعر في جملة واحدة ـ طيب». عندنا على الأقل حوالي خمسمائة تعريف، ولكن لا يوجد بينها ما يفحم المرء بدقته وشموله. كل واحد منها يعبر عن ذائقة عصره. من جانبنا، لا نحاول أن نجرب يدنا، بسبب نزوع فطري إلى الشك. ولكننا نتذكر مقولة جميلة لكارل ساندبرج: «الشعر: يوميات يكتبها كائن بحري، يعيش على البر، حالما بالطيران».

إلى ل ك ب ك من سلوبسك

«نريد من شاعر يقارن نفسه بـ إيكاروس أكثر بكثير مما تكشف عنه القصيدة الطويلة المرفقة برسالتك. يا سيد ب ك أنت لم تضع في حسبانك أن إيكاروس هذا الزمن يطير فوق أفق مخالف لأفق الزمن السحيق. فهو يرى طرقا سريعة مغطاة بالسيارات والشاحنات، ومطارات، ومدارج طيارات، ومدنا ضخمة، وموانئ عصرية فسيحة، وأشياء أخرى من هذا القبيل. ألا يحتمل أن تمرق جنب أذنه طائرة؟

إلى مستر بر. ك من لاسكي

قصائدك النثرية متأثرة بالشاعر العظيم الذي يبدع أعماله اللافتة وهو في حالة نشوة كحولية. قد نجازف ونخمن الشاعر الذي يسيطر عليك، ولكن الاسماء ليست شاغلنا هنا في نهاية المطاف. بل القناعة المضللة بأن الكحول ييسر فعل الكتابة، ويكسب الخيال جرأة، والإحساس رهافة، ويؤدي عددا آخر من الوظائف النافعة في تحريض روح الشاعر. يا عزيزي مستر ك، لا هذا الشاعر، ولا أي شاعر ممن عرفناهم معرفة شخصية، بل ولا أي شاعر آخر كتب أي شيء عظيم وهو تحت التأثير الخالص للشراب القوي. كل الاعمال الجيدة خرجت من الجهد، والاتزان المؤلم، دونما طنين لطيف في الرأس. «كثيرا ما تأتيني أفكار مع الفودكا، ولكن بعدها يصيبني الصداع» هكذا قال فيسبيانسكي Wyspians-ki. ولو أن الشاعر يشرب، فهو يشرب بين قصيدة وقصيدة. هذه هي الحقيقة العارية. لو كان الكحول يؤدي إلى شعر عظيم، لكان واحد من كل اثنين في هذه البلد هوراس على الأقل. وهكذا نحن مرغمون إلى تحطيم خرافة أخرى. ونأمل أنك سوف تخرج سالما من تحت الأنقاض.

إلى إ. ل. من وارسو:

ربما عليك أن تتعلم أن تحب بالنثر

إلى إسكو من سييرادز

الشباب بالفعل مرحلة مخاتلة في حياة المرء. ولو أضفنا إلى مصاعب الشباب طموحات كتابية، فلا بد أن يتحلى المرء ببنية ذات قوة استثنائية لكي يحتمل. مكونات هذه البنية ينبغي أن تحتوي على: إصرار، اجتهاد، قراءة واسعة، فضول، ملاحظة، فتور تجاه الذات، حساسية تجاه الآخرين، تفكير نقدي، حس كوميدي، واعتقاد راسخ بأن العالم يستحق ما يلي: ا ـ أن يبقى موجودا، ب ـ حظ أفضل مما توفر له حتى الآن. المحاولات التي أرسلتها تشير فقط إلى الرغبة في الكتابة ولا شيء آخر مما سبق وصفه. عملك لا يستهدف غيرك.

إلى كالي من لودز:

«لماذا» هي أهم كلمة في لغة هذا الكوكب، وربما في المجرات الأخرى أيضا.

إلى بالتسيت من سكاريسكو كام:

القصائد التي بعثتها تشير إلى أنك فشلت في معرفة فارق أساسي بين الشعر والنثر. مثلا، في القصيدة التي عنوانها «هنا» مجرد وصف نثري عادي لغرفة وما تحتويه من أثاث. في النثر يقوم هذا الوصف بوظيفة محددة: أنه يهيئ المشهد لحدث قادم. ففي لحظة، سوف ينفتح الباب، وسوف يدخل شخص، وسوف يحدث شيء. أما في الشعر فالوصف نفسه هو الذي ينبغي أن «يحدث». كل شيء يصبح ذا أهمية، وذا معنى: اختيار الصور، وأماكنها، والشكل الذي تتخذه من خلال الكلمات. ولا بد لوصف غرفة عادية أن يتحول أمام أعيننا إلى اكتشاف تلك الغرفة، والإحساس الكامن في هذا الوصف لا بد أن يصل إلى القارئ. وإلا، فسوف يبقى النثر نثرا، مهما اجتهدت في تقطيع جملتك إلى أبيات منظومة. والاسوأ من كل ذلك، أن شيئا لا يحدث بعد هذا».

الشاعر والعالم

يقولون إن أول جملة في الخطبة هي الأكثر صعوبة. حسن، هي الآن خلفي على أية حال. ولكن لدي شعورا بأن كل جملة آتية ـ ثالثة كانت أو سادسة أو عاشرة وما تلاها حتى آخر سطر ـ ستكون على القدر نفسه من الصعوبة، ما دام المفترض أن أتكلم عن الشعر. ما أقل ما قلته في هذا الموضوع، يوشك في واقع الأمر ألا يكون شيئا على الإطلاق. وكلما أقول فيه شيئا، إذا بشك وضيع ينتابني في أنني لم أحسن القول. لذلك فمحاضرتي ستميل إلى الإيجاز، وكل العيوب مغفورة متى كانت قليلة الجرعات.

يتشكك الشعراء المعاصرون حتى في أنفسهم، أو ربما في أنفسهم على الأخص. فهم لا يعترفون على الملأ أنهم شعراء إلا بعد تمنع، كأنما هم يخجلون من هذا الأمر بعض الشيء. ولكن ما أسهل الاعتراف في هذا الزمان الصاخب بغلطاتك، خاصة إن كانت مغلفة على نحو جذاب على الأقل، مقارنة

مع إدراك مزاياك، وهي المخبوءة في الأعماق لا تلقى منك انت نفسك إيمانا بها... عند ملء الاستمارات، او الدردشة مع الغرباء، اي حينما يصعب على الشعراء إخفاء مهنتهم، حينئذ يؤثر الشعراء مصطلحا عاما هو «الكاتب»، أو يثبتون أسماءهم او الوظائف التي يعملون بها بجانب الكتابة حيثما ينبغي أن يثبتوا كلمة «الشاعر». فالموظفون والغرباء يتعاملون بشيء من الريبة والحذر عندما يتبين لهم انهم يتعاملون مع شاعر. وأحسب الفلاسفة قد يلقون مثل ذلك. وإن بقي وضعهم افضل، ما دام بوسعهم غالبا ان يزخرفوا مهنتهم بهذا اللقب الاكاديمي او ذاك. فاستاذ الفلسفة يبدو الآن اكثر احتراما بكثير.

ولكن لا يوجد شيء اسمه أستاذ الشعر. فقد يعني هذا في نهاية الامر ان الشعر وظيفة تقتضي دراسة متخصصة، وامتحانات دورية، ومقالات نظرية ذات حواش وببليوجرافيات، ثم شهادات في نهاية الامر لها طقوس لمنحها. وسوف يعني ذلك انه لا يكفي ان تكسو الصفحات باجمل القصائد كي تكون شاعرا. بل سيتمثل العنصر الحاسم في ورقة تافهة عليها ختم رسمي. ولنتذكر الشعر الروسي في مجده، فذات يوم تعرض جوزف برودسكي Joseph Brodsky - وهو الذي سيحظى في قابل الايام بنوبل في الادب - لحكم بالنفي الداخلي لاسباب مثل هذه. فقد اعتبروه «طفيليا» لانه لم يكن حاصلا على شهادة رسمية تخول له الحق في ان يكون شاعرا...

منذ سنوات عديدة، حظيت بشرف ومتعة اللقاء ببرودسكي شخصيا. ولاحظت انه الوحيد - بين من عرفت من الشعراء - الذي يستمتع بوصف نفسه بالشاعر. فقد كان ينطق الكلمة بلا إجفال.

بل على العكس، كان ينطقها بحرية مقتحمة. ولا بد أن يكون سر ذلك هو تذكره للمذلة القاسية التي عومل بها في شبابه.

في البلاد السعيدة، التي لا يسهل فيها امتهان كرامة الإنسان، يتوق الشعراء بالطبع إلى من ينشر لهم، ويقراهم، ويفهمهم، ولكنهم لا يفعلون - إن فعلوا - إلا القليل إعلاءً لانفسهم عن القطيع العادي واللغط اليومي. غير ان العهد لم ينا بنا بعد عن العقود الأولى من هذا القرن [العشرين] حيث كان الشعراء يتحرون صدمتنا، فيلبسون غريب الملبس ويعمدون إلى ما انحرف من السلوك. ولكن ذلك كله كان من قبيل الاستعراض. فدائما ما كانت تاتي لحظة، يغلق فيها الشعراء ابوابهم، ويتخففون من عباءاتهم، وزخرفهم، وعدتهم الشعرية، ويواجهون - وهم صامتون صابرون منتظرون انفسهم - تلك المزقة البيضاء الساكنة من الورق. فذلك في النهاية ما يعوَّل عليه.

ليس من قبيل الصدفة ان افلام السير الذاتية لعظماء العلماء والفنانين تظهر بالعشرات. فيسعى أشد المخرجين طموحا إلى إنتاج تصوير مقنع للحظات خلق المكتشفات العلمية المهمة أو تخلُّق الروائع. فبوسع المرء أن يحرز شيئا من النجاح في تصوير الوان معينة من العمل العلمي. فإذا بالمعامل، ومختلف الآلات، والمعدات الواضحة تعود إلى الحياة في مشاهد قد تجذب انتباه الجمهور للحظات. وتكون لحظات الشك هذه دراماتيكية للغاية، بما انها لحظات تجرَى فيها التجربة للمرة الالف مع تعديل رهيف في خطواتها إلى ان تتحقق النتيجة المنشودة؟ اما الافلام التي تتناول الرسامين فتكون خلابة، في تصويرها لكل مرحلة من مراحل تكوين لوحة شهيرة، بدءا من الخطوط المرسومة بالقلم الرصاص، وحتى آخر ضربة فرشاة. ويغرم الكثيرون بالافلام التي تتناول الموسيقيين: ببصيص النغمة الأول إذ يتردد في اذني الموسيقي حتى يخرج في النهاية عملا ناضجا في قالب سيمفوني. وذلك كله بالطبع بالغ السذاجة لا يوضح تلك الحالة الذهنية الغريبة التي يشيع تسميتها بالإلهام، ولكن فيه على الاقل ما يمكن النظر إليه او الإنصات له.

أما الشعراء فهم الأسوأ. فعملهم غير قابل للتصوير، ولا أمل له في ذلك. فمنذا الذي يقوى على مشاهدة شخص يجلس إلى منضدة، او يستلقي على كنبة محملقا في الجدار او السقف بلا حركة. إلى ان يكتب سبعة ابيات ليحذف احدها بعد خمس عشرة دقيقة، ثم تمر ساعة اخرى، خلالها لا يحدث شيء ...

لقد اتيت على ذكر الإلهام. والشعراء المعاصرون يراوغون إن سئلوا عن ماهيته، او حقيقة وجوده. وليس ذلك لانهم لم يعرفوا نعمة ذلك الدافع الداخلي. بل لانه لا يسهل عليك ان توضح لشخص امرا انت نفسك لا تفهمه.

حين يحدث ويطرح احد علي هذا السؤال، اهرب بدوري منه. لكن ها هي ذي إجابتي: ليس الإلهام ميزة مقصورة على الشعراء او الفنانين عموما. فهناك اليوم، وامس، وسيبقى هناك دائما من الناس من يزورهم الإلهام. وهؤلاء يتالفون من كل الذين اختاروا مهنهم عن وعي، ويمارسونها بمحبة وخيال. قد يكون فيهم الاطباء، والمعلمون، والبستانيون، وبوسعي ان اعد قائمة تربو على مائة مهنة. هؤلاء يصبح عملهم مغامرة واحدة مستمرة ما استمرت قدرتهم على اكتشاف تحديات جديدة في هذا العمل. فالمصاعب والانتكاسات لا تقهر فضولهم. ومن كل مشكلة يصلون إلى حلها، تنشأ مجموعة جديدة من الاسئلة. وليكن الإلهام ما يكون، لكنه يولد من دوام «لا اعرف».

لا يوجد الكثير من هؤلاء الناس. فاغلب اهل الارض يعملون ليعيشوا. يعملون لانهم لا بد ان يعملوا. لا يختارون هذه الوظيفة او تلك عن شغف بها، فظروف حياتهم تختار عنهم. العمل الخالي من الحب، العمل الممل، العمل الذي لا قيمة له إلا ان الاعمال الاخرى لم تصل إلى مثل ما وصل إليه من ملل وخلو من الحب، هذا العمل واحد من اشق الوان البؤس البشري. وليس هناك بادرة على ان القرون القادمة سوف تنتج افضل

مما تم إنتاجه حتى الآن.
وهكذا، وبرغم أني أنكر على الشعراء احتكارهم للإلهام، إلا انني أضعهم في جماعة منتقاة من أصفياء الحظ.
وهنا، قد تثور شكوك معينة لدى جمهوري. فجميع أنواع الجلادين، والطغاة، والمتعصبين، والديماجوجيين الذين يسعون إلى القوة على وقع حفنة شعارات صاخبة، هم أيضا يستمتعون بما يعملون، ويؤدون واجباتهم بحماسة خلاقة. نعم، هذا صحيح، ولكنهم «يعرفون». يعرفون، وما يعرفونه كاف لهم ولا حاجة إلى المزيد. فليسوا يريدون أن يتعرفوا على أي شيء آخر، ما دام ذلك قد يبطل حجج قوتهم. وكل معرفة لا تفضي إلى أسئلة جديدة تموت: لأنها تفشل في الحفاظ على درجة الحرارة اللازمة لإدامة الحياة. في أغلب الحالات المتطرفة، الحالات المعروفة في التاريخين القديم والحديث، تكون [هذه المعرفة] خطرا مميتا على المجتمع.
وذلك سر تقديري الكبير لعبارة «لا أعرف» الصغيرة. هي صغيرة، وهي تطير بأجنحة عملاقة. توسِّع حياتنا فتشمل الفضاءات الكامنة فينا وتلك الامتدادات الواسعة التي تتدلى فيها أرضنا الصغيرة. لو لم يقل إسحق نيوتن قط لنفسه «لا أعرف»، فربما كانت التفاحات وقعت على أرض حديقته الصغيرة وقوع حبات الصقيع، ولعله في أفضل الحالات كان سيتناولها فيلتهمها بتلذذ. ولو لم تقل بنت بلدي ماري سكلودوفسكا كوري Marie Sklodowska-Curie لنفسها «لا أعرف»، فربما كانت انتهت معلمة للكيمياء في مدرسة ثانوية تعلم بنات العوائل المحترمة، ولكانت أنهت أيامها وهي تمارس هذه الوظيفة المحترمة مع ذلك. ولكنها ظلت تقول «لا أعرف» فقادتها هذه العبارة لا مرة واحدة بل اثنتين إلى استوكهولم التي تجازى فيها الأرواح القلقة المتسائلة بجائزة نوبل.
والشعراء، الحقيقيون، ينبغي ألا يكفوا عن قول «لا أعرف». فكل قصيدة هي جهد يتلو هذه العبارة، ولكن بمجرد اطراح المرحلة الأخيرة على الصفحة، إذا بالشاعر يتردد، ويدرك أن هذه الإجابة بالذات لم تكن إلا مجرد حل مؤقت لا يصلح مطلقا كحل نهائي. وهكذا يبقى الشعراء على المحاولة، وعاجلا أم آجلا تجد النتائج المتعاقبة لسخطهم على أنفسهم بعض مؤرخي الأدب، فيجمعونها بماسك ورق كبير ويعدونها «نتاجهم الشعري» ...
أحيانا أحلم بمواقف لا تحقق لها. يشطح الخيال بي أحيانا فأراني على سبيل المثال وقد حظيت بفرصة الدردشة مع سليمان الحكيم كاتب تلك المرثية المؤثرة لغرور جميع مساعي البشر [أي سفر الجامعة]. أمامه انحني باحترام شديد، فهو في النهاية واحد من أعظم الشعراء، بالنسبة لي على الأقل. وبانتهاء ذلك، أشد على يده، وأقول «لا جديد تحت الشمس، هذا ما كتبته يا سليمان، ولكنك أنت نفسك ولدت جديدا تحت الشمس. والقصيدة التي ابتكرتها هي أيضا جديدة تحت الشمس، ما دام لم يكتبها من قبلك أحد. وكل قارئ لك جديد تحت الشمس، ما دام من عاشوا من قبلك ما قرأوا قصيدتك. والصنوبرة التي تسظل بها غير نابتة في موضعها منذ فجر الزمان. وإنما أتت إلى الوجود عبر صنوبرة شبيهة بصنوبرتك، لكنها ليست مماثلة لها تماما. وإنني يا سليمان أود أن أسألك أي جديد تحت الشمس تعتزم أن تعمل الآن فيه؟ أهو إضافة جديدة إلى الأفكار التي عبرت عنها من قبل؟ أم ربما يغويك الآن أن تنقض بعضها؟ لقد ذكرت الفرح فيما سبق من عمل لك، فماذا لو كان سريع الزوال؟ أتكون قصيدتك الجديدة تحت الشمس عن الفرح أيها الجامعة ؟ تراك بدأت فعلا في تدوين ملاحظاتك، أتعتمد على المسودات؟ أستبعد أن تقول «إنما كتبت كل شيء، وليس لدي ما أضيفه، فليس لشاعر على وجه الأرض أن يقول ذلك، ناهيك عن أعظم الشعراء من أمثالك».
العالم، مهما يكن ظننا حين يروعنا شسوعه وهواننا، أو يصعب علينا عدم اكتراثه بمعاناة الفرد، والناس، والحيوان، وربما النبات، فقيم يقيننا هذا بأن النبات لا يشعر بالألم، ومهما يكن ظننا بامتداداته تخترقها أشعة النجوم المحاطة بالكواكب التي بدأنا للتو في اكتشافها، الكواكب الميتة أصلا؟ الميتة لا تزال؟ ما يدرينا، مهما يكن ظننا بهذا المسرح اللانهائي الذي حجزنا فيه تذاكر، ولكنها تذاكر قصر أعمارها يدفع إلى الضحك، محددة بتاريخين اعتباطيين، مهما تكن ظنوننا بهذا العالم، هذا العالم مدهش.
ولكن «مدهش» هذه صفة تخفي شركا منطقيا. فنحن ندهش لأشياء هي في النهاية بنت طبائع معروفة معترف بها إطلاقا، بنت وضوح نألفه. مقصدي الآن، أنه لا وجود لمثل هذا العالم الواضح أصلا. فاندهاشنا موجود بذاته، لا بالمقارنة مع شيء سواه.
مؤكد، أننا في كلامنا اليومي، لا نتوقف عن قول عبارات مثل «العالم العادي» و«الحياة العادية» و«السياق العادي للأحداث» ... أما في لغة الشعر، حيث الكلام يوزن بالكلمة، لا وجود لشيء معتاد أو طبيعي. لا حجر كذلك ولا الغيمة التي تعلوه. لا يوم كذلك ولا الليلة التي تتلوه. والأهم أنه لا وجود عادي، لا وجود لأي كائن في هذا العالم يمكن نعته بالعادي.
يبدو أن عمل الشعراء سوف يجد دائما من يتمه لهم.

هامش

١ – في النص إشارة إلى Belmondo ولعل المقصود هو الممثل الفرنسي جان بول بلموندو Jean-Paul Belmondo

أشياء السيدة التي نسيت أن تكبر

منصف الوهايبي

شاعر من تونس

١ـ شارع السيّدة في أفيرو

بين منزلنا في أفيرو وقنطرة البحرِ
أغدو على مَهَلٍ
وأروحْ
والكلام الذي يتشبّهُ بي
لم يزلْ يتعرّفُ وجهي
ويرشدني
شارعٌ قد تغيّر حقّا كثيرا!
ولكنّني لم أزلْ مثلما كنتُ
بين ابتسامة أمّي
ومدرسة الحيّ أغدو به
وأروحْ.

٢ـ غاسترونوميا

والحرْفة القُدْمَى وأنّ عشيرتي
زرعوا الكرومَ وأنّني لا أزرعُ(الحطيئة)

إلى شوقي أبي شقرا

فكّرتُ في الأشياءِ حولي
وهي تجلسُ فوق مائدة الظهيرة:
صحنٌ من الزّيتون أخضر ظلّ حَبّ منه يصنعُ
في أناة زيتهُ،
قِطعٌ من السّلمون والجبن المملّح والخُضَارِ،
مكعّباتُ الثّلج تطفو في زجاجة «سنغريّا»،
سلّةُ الأعنابِ والمانْجا الملاعقُ والسّكاكينُ
الكؤوسُ،
شرائحُ اللحم المتبّل والبطاطسِ،
خبزُ سيّدتي المحمّصُ...
قلت يكفيني ثلاثُ أصابع لأعيدَ تشكيلَ الحياةِ،
وريشةٌ وبريّةٌ،لأردَّ شاردَها
وأمسكَ ذيلَ قافية،
وقلتُ يدي قوادمُ طائرٍ،بصَماتُها لَطخاتُ حبرٍ
في البياضِ،
وقلتُ كيفَ نسيتُ إيكاروسَ وهو يطيرُ صوْبَ
الشّمس
في «مخطوط تمْبكتو»؟
ومن عجَلٍ نسيتُ ملوكَ أوتيكاَ وقد جلسوا
المساءَ إلى موائدهمْ،
وما همّوا ولا شربُوا
وقالوا: «سوف ننتظر الغريبَ»، وكان فيهمْ
واقفا بقناعه الخاوي؟
وكيف نسيتُ من لهَفٍ عصا شوقي أبي شقرا،
وقد لبستَ طريقَ النهرِ،كي تجري
على الأمواه كالأخشاب؟ كيفَ؟
وكنت أهبط في سماء التّين والأعناب،
كان جناحيَ المصنوعُ من شمع يذوبُ،
وكنت أعولُ دون صوت(كان بي شيء من
الاسماك وهي هناكَ
تصرخ في جدار مصْمتٍ أعني قرار النّهر)،
أهبط قرب دارتنا
كأنّي أحفن الأسماك في نبع، وأبقار تلاطف
طفلة وقفتْ
على جنب الطّريق، كأنّها أختي (وخفت عليك،
سوف يطلّ
من باب الحكاية ذئبها، بلباس جدّتنا
ونظّاراتها)! عودي
وأمّي وهي ذاهلة تعدّ حقيبتي وتخيط أزراري
ونحن معا نداري دمعنا
والفجر أرض (كم على خطّ الذّرى من هوّة
ووهاد أودية سيقطعها

حصاني ؟)
كيف من خرَف نسيت الحرْفةَ القدمى،وأنّ
عشيرتي زرعوا الكرومَ
وما زرعتُ ولا جنيتُ؟
ولي يد كانت تقيس الظلّ؟
هل فكّرتِ في الأشياء حقّا؟
أم هي الأشياء جالسة تفكّر في الشّبيهِ
وتستردّ حياته وحياتها؟
بابان ينفتحان في آن معا:
القيروان(وكان باب السّورِ أزرق في
الصّباح،وكنتِ أحمل سلّتي الملأى
إليك،اقول قد أخذت بأيدينا الحياة كما تشاءُ،
ولم نكن بجرائها
ورمت إلينا بالعظام
ونحن نمسك يا بنيّ خيوط طيّاراتنا أعلى
فأعلى
وهي تحملنا)
وبابك أنت خارجة من الحمّام ضاحكة:
«شربت السّنغريّا كلّها؟»
فكّرتُ فيما كنت تغتسلين من وعثاء رحلتنا
الأخيرة

٣- المرأة العنكبوت

بخطى مُخملٍ
تتقدّم نحو السّريرْ
تتمسّح بي مثل قطّتها
كنت أعرف أنّ الأظافر مخفيّةٌ
تحت قفّازها
أنّ هذا الذي ساخ في اللّحمِ،
هذا الذي حزّ في العظم
كان إذن وبر العنكبوَت،
ولكنّني كنت ألعب لعبتها
وأديرِ الكلام على
غير أسمائه
واسمّيه ماء الحريرْ!

٤- *DIOIQUE*

حين استيقظ آدمُ في جنّته
كانت أزهار ذكورته
تتدلّى في غصن من طينته
فيما أزهار أنوثته
تتدلّى في آخرَ منها
وكانَ على آدمَ أن يغسل كلَّ صباحٍ أكثر من
ظلّ فيه.

٥- ابنة يوم

«عمُر الوردة يوم واحدٌ!
أو بينَ بينْ!»
قالت السّيّدة الخضراء فيما
كنت أسقي شجر الوردِ،
«ولكنْ!
نجمة الصّبح التي أطفأها اللّيلُ؟
ترى كيف نسيناها؟
وأينْ!؟»

٦- نقش

أغصانٌ حاملةٌ،
في الشّمس قطفناها
وملأنا سلّتنا
ومضينا
فيما ظلّت بضع ثمارٍ
في أعلاها
عالقة وهي تعضّ على الظّلِ
كنقشٍ أثري!

٧- يوم الأحد

هو ذا يوم الأحدْ
يستوي الرّمل على كرسيّه الرّمليِّ،
فيما البحر يجترّ الزّبدْ
زبدٌ تبيضّ عيناه من الزّرقةِ،
فيما زمّجُ الماء يدير العينَ

نحو السّمك الطّائرِ
لا يأبه فينا لأحدْ!

٨ـ قرفلة لأجيتو غونسالفاس

حين دخلنا المقبرةَ البستانْ
في بورتو
ووقفنا بين يديهْ
لم تأخذ من باقتها
غير قرنفلة،
وضعتها،وهي تباعد بين الأغصانْ
فوق القبر،وقالت:
«واحدة تكفي لتعطّر عينيهْ!»

٩ـ ناووس

هذا جسد مخلوع الأعضاءْ
سنمدّده في ناووس
(أعني في صندوقِ اللّيل الحجري)
وساصقل أيّاما أخرى
لك من جسدي الآخرِ
ثمّ أمدّدها
في ذات الصّندوق مع الأشياءْ!

٩ـ نوم

مرّات أوصيتكَ
أن لا تترك مصباح البيتْ
ـ حين تغادر ـ
مشتعلا!
ذكّرتك مرّات
انّي عندي ما يكفي من ضوءٍ
لأهدهد نوم الميْتْ!
والآن أنا وحدي
ـ وقد استيقظ ـ
قل لي ماذا أفعل
في هذا اللّيلِ
ولا مصباح يضيء ولا زيتْ!؟

١٠ـ *Saudade*

أذكر من بيتك في مرتولا
مرآة جمعتنا
في غبش الماء الدّافئ طيفينْ!
فيما كان الفجر الأندلسي
يتنفّس في لوزيتانيا
يتسلّق زئبقها
يلعق فيها
بلسان الماء بخار الجسدينْ!

١١ـ خريف

كان على الأشجار إذنٍ!
أن تستنبت أجنحةً،
وتلاحق ما أخذته الرّيحُ
من الأوراق!

١٢ـ شتاء

سندور معا
في استدارة أصواتنا
كالجذورْ
وهي تبحث جاهدةً،
في مداراتها
عن بقايا رطوبة
هذا الشّتاء الشّحيحْ.

١٣ـ قراءة

وحدها الرّيحُ
تعرف كيف تباعد بين الغصونْ
وحده النّسغُ
يعرف كيف يلوّن
يخْضورَ أوراقها
وحده الصّوتُ
بين الحروف الصّوامت والحركاتِ،
يضيئ على مهلٍ
ويسمّي الذي لا يبينْ.

من وحي القراصنة

هلال الحجري

شاعر من عُمان

(١)

لستُ وحيدًا
لديَّ اغترابي
ألا يستحقُّ الرِّفقة؟
هنا
على شاطئ
أنزلَ فيه القَراصنةُ جواريَهم
سأتزوّجُ إحداهنّ
شهيةٌ لها لونُ الرُّطَبِ
و رائحةُ الطّلع
سأطوِّقُها بحُزَني و حرْماني
لن تفْلتَ من شَبَقِ آخِرِ القَرَاصِنَة!

(٢)

إمعانًا في وَحْدتي
سأتثاءبُ الآن
زاهدًا في كلِّ شيء
فرَسُ النهْرِ
وحدَه
سيُدركُ هذا السِّر!

(٣)

همُ الأصدقاءُ
إذا أسلمتكَ الرياحُ إليهم
فمُرَّ عليهم كمَرِّ السحاب
فأما الجبالُ العوالي
فيكفيكَ من مَسِّها الطلُّ
يكفيكَ من حضْنِها زَخّة من مطرْ
و أما الوهادُ
لها ظلكَ العابرُ المُتعالي
فسبحانَ مَنْ مَرَّ
في الأرضِ
أو في السماء!

(٤)

هنيئا أيها البحرُ العجوز
هناك ضوءٌ بعيدٌ
يتلألأ في روحك
أعرني وَمْضة منه
يا سيّدي
لتكنْ شرارةَ نَيْزكٍ
أو
لمعةَ سِنٍّ ذهبيٍّ في فمِ قُرْصان
لا يهم
أيَّ شيءٍ
أضيء به هذه الأغوارَ المظلمة
في جوفي!

(٥)

ثَمّة في أعماقِ المحيط
أضواءٌ تتلألأ
يَظنّها الجاهلُ فناراتِ سُفنٍ ضائعة
لكنها في الحقيقة
شررٌ يتطايرُ
من أفواه القراصنة
مشائخنا القُدامى
بأسنانهم الذهبية
و لِحاهم المُخْضَلّةِ بالنبيذ

أراهم قريبا
سيُحدقون بهذه الشُّعَبِ المَرْجانية
أكواخ النفط
و بُؤَرِ القذارة!

(٦)

ها أنذا
أستوي على عَرْشِ التجلي
وحيدًا
مستوحشًا

كطائرٍ جبلي
يَرْقُبُ انهيارَ العالَمِ تحت السفح.
(٧)

هاهمُ البدو
أطفالَ الصحراءِ و ذئابَها
تراهمُ الآن
يجلسون القرْفُصاءَ في الجوامع
فاغرين أفواههم لخطيبِ الجُمعة
يحشوها مواعظَ في الوطنيةِ
و نعيمِ الآخِرة!

من أعمال الفنانة مانويلا جيورجسيان – لبنان

مريـم

جرجـس شكـري

شاعر من مصر

مريم هذه
لم تلد إلهاً
ولم تصعد إلى السماء

روحها رغيف خبز
اقتسمته وأعطتني نصفاً
فصرت أبدياً .

.....

أراها دائماً تتهيأ لحفل صاخب
وتحكي عن دهشة فساتينها من المحبة .

.....

كنا ذات مساء وفقدنا الليل
فمدت يديها
وللوقت
صار ظلاماً.

.....

مريم هذه تخاصم النهار
وتمنحني يديها ليلاً كاملاً
في شفتيها تُولد الدهشة
فتبكي الأسنانُ البيضاء
وتقول لي :
سأبتكر ابتسامةً
واسميها أنت .

.....

فأنا شريكة الشتاء في هذا الصمت
وصخبُ الصيفِ من أعمالي
وقد منحتك نصيبي
من هذا الجنون .

.....

أستعير مريم من الشتاء والصيف
أقُيم فيها
لأنه لا بيت لي .

ليتها كانت مكاناً
وأنا هناك أقيم .

.....

قالت :
حين يضيع البيت وتختفي المدينةُ
ثم تخلع الطبيعة ملابسها
ويصير عريّاً
تعال إليّ حتى ترث ملكوت محبتي .

.....

مريم هذه كأس ذهب بيد الرب
من خمرها شربت الدنيا
ولذلك فقد العالم رشده .

كـ«سيرة النائم في السكون»

موسى حوامدة

شاعر من فلسطين

كسيرةٌ تلك المحبة
كسيرة ظلَّلها الحجود
كسيرةً بلا عرج
متاهةً المشَّاء.
كسيرة النائم في السكون
الذاهبَ في الوجوم
الساكنِ في الخرس.
كسيحةٌ بلادي
لها حشرجةالناي
رنين الهوية
عميقة الاثر
لا يحتاجها الحطاب
لا يحتاجها الرخاء
تحتاجها العقيدة.

أصبغ ريش الهواء
أصف جثامين الطيور
أعدُّ خطى الضغينة
المدينة نتاج اليباس.

اليافع في خضرته
شجر مكسور الخاطر
مصلوب السبب.
بدأتُ اغرز الحروف في لحم الورق
اكتب ماخوذاً بصورة النقوش الفرعونية
عتيقاً مثل فسيفساء مأدبا
جدياً كما جيش كسرى..
كسرى
كسرى.....كافٌ وسين
أعمى يرى
في خرس العتمة
قمراً مخفوقاً بالطين
راء وسين
ويدٌ تعبث بالأفلاك.

بقرى الصعيد
بتاريخ الأسى
وتاريخ العبيد.

ياءٌ وسين
غادرني الحلم فتىً
وغادرني اليقين.
سيفٌ وصلاة
كلما شبت الحرب
تذكرتُ الا إله إلا الله
أوشك الرمل ان يطمر حصاني
وان أنسى الصلاة.

صليتُ وحدي
وحدتي نجاة.

خيلُ الروم حفرت على طريق القلب خطاه
بين رحلة الشرق
وغواية الغرب
حدجتني كونتيسة إسبانية
بنظرة صليبية
لم يرتجفْ وثني
لم يعاودني الحنين.
امضي حراً من اساي
حراً من شفاهيتي
من نفسي
ومن لغتي.
علِّتي آسرةْ
قلبي عليل
والرؤى حاسرة.
بَلَلٌ اصاب الكون
سال قلب العاشرة

آخيت المسيح
مسَّني جنون الناصرة
ما كنت مشغولاً
كانت جروحي ظاهرة
خبأت في كهف السماء منازلي
ومضيت ابحث عن آخرة!
الليلُ مصباح العمى
والداعمون سماسرة
كلٌ أقام لنا حروباً
كلٌ تشفعَ ناصرَه
.....
كسيرةٌ حكمة المهزوم
تمشي على مَهَل
وتحمل آية الفشَل.
سيحدثنا الرمل عن سيرة الرمل
سيحدثنا العنكبوت عن قوة النسيج
وحكمة الهوان
سنفتح باب العجبْ
لأشهر العام
نكتبَ تاريخ العرب
لأشهر وعامْ
ملكٌ على تاج الأبد
هذا ضيائي مصابٌ بالرمد.
صادني النوم وأنا أحلم بالكمان
بإلهة إغريقية
تحملني بعيداً عن إعصار إيجة
تردُّ لشعبي الرشد
لغايتي الصبابة.
.....
من علَّم الأرضَ الغزل
من البس التاريخ طاقية الإخفاء
مبهوتاً بالأزل
أكتب سيرة المفجوع
في أرض لم تزل
تعطي المريض مداد الألم
وتمنح العدو زاد الخجل.
من علَّم الأرض الغزل

لأقي بساتيني العفونة
وأقي جراحي العطب
شَفَّني البوح
ونام كرمي عارياً عاريا بلا سماء.

يا بلادي
لست موسى الفرعوني
ولست شعيب
إنني أنثى الرجاء
ضيعتني أمي في سوق الصرافين
وحين عدت للطريق
كانت سيناء محبوسة في الكهرباء.

رجاءً لا توقظيني
من هلوساتي
لا تدخليني
دوار الأبجدية
ماخنت اخناتون
ولا خنت كليوباتره
ما بعت المسجد الأموي
ولا زورت تاريخ بترا
أنقى من البياض كنت
وكانت صروحي عامرة
قلبي اشتغال الكلمات
بتأثيث الحاضرة
عمَّرت خرابَ الكون
وما خنت رفاقي
ولا آخيت عاهرة
كلُّ جرح في يدي
كلُّ نزف قاطرة
ما خنت نجدا
ولا بعت القاهرة
لكن المغول أفسدوا الناس حولي
وما عاد ينفعني القرآن
ولا سورة التحرير
أطوي البلاد طياً
وأعود من نقطةٍ خاسرة.

قصائد

منـال أحمـد

شاعرة من عُمان

تفاصيل

لتتصاعد الأنفاس
كسلّمِ موسيقى يندرجُ في إيقاع منتظمٍ
للمايسترو.
هل يُمكننا نسيان الكون؟
ثمّةَ شيءٌ ما غائب عنّا..
صورةٌ معتمة لمعالم واضحة التكوين
تفاصيلُ لا ينقصها الحدث.

في كثير من الأحيان
خطواتكَ التي تشبهُ حفيفَ رياحٍ ليليّة،
تُضيءُ عتمةَ هذا المكان،
ربّما كان إدراكُنا أقلّ وعياً
أذكرُ تلك العصا الافتراضية،
مما نعتقدُ وفي كثير من الأحيان،
أنّكَ تصبُّ جامَ غضبكَ على أيٍّ منا.

الساحر

نسمعُ الصرخات ما بين لحظةٍ وأخرى
لقد ماتَ الساحرُ المغرور..
يا ملائكةَ السماء
إنَّ بنات نعش في الأودية.

من أعمال الفنانة آمنة النصيري – اليمن

حبّات العرق

حدثَ ذلك حين لمعَ القمرُ مثل الفضّة
لينقبضْ هذا السكون في الزوايا،
هذه انا اقودُ خطواتي السريعة،
كمن يبحثُ عن ملجأ لحلمه،
وربما تكونُ نقطة ارتكازٍ لحالةٍ معينة،
إذ إنَّ هذا ما ابغي
هنا تستقطرني حبّاتُ العرق، كندف الثلج
حيث لا مكانَ لاثنين على سطحِ المَاء،
انا وانا فقط
محاولةٌ جيدةٌ للتعرّف إلى شخصي الآخر،
في كونه يرى ما ارى،
لا اعرفُ هل كانت تشبهني الصورة؟

الأبوّة الناعمة

أعرفُ هذه الابتساماتِ هذه حين تختفي من فم الكلام،
واعَرفُ أنَّ الصمتَ نبوءات سماويّة لا يدركُ كنهَها أحد،
كذلك هي الأبوّةُ الناعمةُ التي تلجُ القلوبَ بشغف.
فيضٌ من الفرح ينفذُ عبر المسامّ،
ليلٌ لا يمكنُ تجاهله،
فالبحرُ يمتدُّ كساحلهِ وفوق السفنِ تهبطُ النوارس..
لقد ادركنا الوقت ولم نزلْ في الماضي،
يا بريقَ امل لا يفنى
هي ذي أُمّي تعدُّ القهوةَ: زهرة تقابلُ زهرة..
فما يجعلكَ تهدأ نشرةُ الأخبار، والوحدة العربية
يا ابي.

ما شأنك والليل

ما شأنكَ والليل
اترِكْ لنا القمرَ في النوافذ..
لقد نضجَ الماء، مثلما أبدتِ الريحُ مقاومةً على سطحِ النهر،
وهذا البوم أيقظَ الغابات.
لا تدعِ الوقتَ ينقضي كما أوحي لنا،
ففي ضوء الفجر العالي،
كانت موائدُنا مُعَدّةً بطراز اندلسي،
فيخفق اللهبُ حالما ينطفئ.

غرباء

عمّا قليل سنغدو غرباء،
دعنا نؤوِّل الأمر
إنَّ رحلةَ الأمس التي ما نكادُ نبلغها إلاّ بشقِّ الأنفس،
ولا نكاد نصل
علّمتنا أن نقطعَ البحارَ لنتأكّد،
من فرط ما قد أرهقنا التعب،
فمنذ أعوامٍ سبعة،
وهذا الوحشُ رفيق منامي،
لا اكاد أجد تفسيراً لطيرانه،
فكلّما نهضت سقطتْ الشمسُ في كفّي،
خارطة ودماء
أعشاشُ الطيور تنهار كأجراسٍ صرختْ للتو
القطار.. القطارَ
الطرقُ تعلّمنا الرسم..
لنسرعْ.

قصائد

إبراهيـم زولـي

شاعر من السعودية

انتظار

سوف ابحث عن وجهك
خفية من الآخرين
لا أعرف أيّ الطرق
تحفظ أسماءك عن ظهر قلب
لكنني سأذهب
عارفا أنني امتحن مصيري
مصيري الذي
لم أره من قبل
كلّ مرة أكون في انتظارك
تتصاعد هذه الرجفة
وأفقد الكثير مما يصعب
تجاوزه
وأنا في طريقي
إليك

جسد

هذا الجسد
لم يعد يأبه كثيرا بالموت
لأنه يحرس فضائحه بجدارة
ولايهتمّ بتسديد النفقات
على الأقلّ
حريصا على العزلة
في خلاف دائم
مع الجنون
تمنياته الطفولية أن يتعلم
صلاة الجنازة
وما يدعوه للضحك باستمرار

دائرة

في محاولة لإقناعه
أن الصحراء لم يجلبها معه
إلى هذا المكان
وأن سخافاته لم يتمكن من
فكّ شفرتها
لكنه كان مستعدا للاعتزاز بها
لم يكن أمامه خيار إلا أن
يعود إلى جسده
لأنه ليس مضطرا
لتفسير كل شيء
حتى عندما رأى صوته
يحيطه بدائرة حول عنقه
ويسدّ عليه الطريق

شهود

في البدء
أفكر في سماء
تلهث في الظلام
أشعر أن الكتابة تتدحرج
تحت السرير
وأن هذا الليل تخطفه الحمى
أرى شهودا
يجلسون تحت شمس مكسورة
يصطادون الأجنحة في الخفاء
قبل أن أمدّ يدي
خرج كذراع الضوء في خفّة
يتسكع في الشوارع
حيث حارس الموت
واقفا في انتظاره

مشهد

قال لنفسه قُضي الأمر
لم يترك له الأثر
فرصة لليقظة
يجذب في ضراعة الدروب النائمة
التي تلفّ أعضاءها في قميصه
وسط هذه الفوضى
طلع النهار من اتجاه آخر
لدرجة يمكن استخدامه
كخلفيّة لجهاز الكمبيوتر
قرّر أن يبقى فمه مفتوحا
أو تتوقف طفولته
عن التحديق في الكلمات
ظلّ يراقب المشهد
وهي تجرجر رجليه
إلى قفص وسيم
حدث ذلك لأنني
لم أرقص بما
فيه الكفاية

أبي

داخل هذه الغرفة
تمرّ الحكايات الغريبة
كان من المثير
أن يمرّ أبي
يسترق السمع
يحاول أن يأمرني بالاعتراف
في وحشة فائضة
هذه فاصلة أنيقة
تحدّق في
أعضائي بذهول
ربما لست أنا
الذي يبذر حنطة العشاق
ويسوي بين حواس الطير
لكنني كنت أضع تاج وصاياك
على رأسي
وألهب ظهر القصيدة
بسياط القلق

إياك

إياك..
أن تشقّ بمفردك الطريق إلى الغابة
بحجّة أن عاصفة تطعن أشجارها
إياك..
أن تضبط عيونا تشعّ بالحنين
لأنك إما مخبولا أو....
إياك..
أن تبحث عن معنى لأن القصيدة
هي النصل الذي يشق الفراغ
إياك..
أن تتوجه وحدك لاستقبال النهاية

كما أنا

...كما أنا
استخدم المناديل المستعملة
أقرأ الجريدة من الصفحة الأخيرة
اضطجع على الأرض عندما
يفاجئني السعال
أشكر التاريخ على نتائجه الفنتازية
أتحمّل بين الحين والآخر
عبء الأسماء
أحلم بقصيدة لامعنى لها
أحدّق في الخرائط
ولا أجد مدينتي
لا أصمد أمام الاختلاف
أكتب قبل النوم
حتى أصدّق كوابيسي
.....
.....
ياللفضيحة.

يتناسلون كالطحالب

عبدالمجيد التركي

شاعر من اليمن

* يغادرون من ذاكرة
هاتفٍ
مكتظين بلحوم مذبوحةٍ
خارج المسلخ ً
وخارج دفتر الديون أيضاً ..

* لا يعرفون شيئاً
عن البوصلة،
فهم يذبحون باتجاه أي قِبلةٍ
يولُّون شطْرَها
ويجدون وجوههم
فيها..

* يتناسلون كالطحالب
لكنهم لا يتعلَّمون منها
معنى التنقية..

* يؤمنون ببعض الكتاب
ويكفرون بكلِّه،
يُرمِّمون تهالكهم
بقصائد
ناضحة بالفضحية
رغم كتابتها على طريقة :
«لا يسلم الشرفُ الرفيع"!!

* يعرفون جيداً
أنهم انحدروا
من قمصانٍ
خِيْطَتْ لتبقَى مُعلَّقةً
على مشاجبهم،
ومرايا شاهدة
على صخب
المسافة بينهم
وبين القمصان المتناوبة
على عُري المشاجب..

* تباعاً تقافزوا من
رحم التاريخ
كطلقات فارغة ،
كلٌّ له فَاتحُهُ ومفتاحُه،
حاملين رَايات متوارثةً
لا تزال خفَّاقةً
ما داموا يحملونها،
وخرائط رسمها
آباءٌ مؤقتون
كلُّ طُرقها تؤدي
إلى عُنق الزجاجة..

* يعلَّقون على
شجرة العائلة
سلالاً من الفواكهْ
ليكتبوا على كلِّ
واحدة منها
اسم جَدٍّ عظيم
تمَّ اكتشافه مؤخراً،
لكنها لا تلبث أن تتساقط
كأجِنَّة طارئين
تم دفنهم بين
نفايات المستشفى..

الصورة بعدسة: شمسة حمد الحارثية – عُمان

دون أن تسمي الأشياء بأسمائها

هـدى الجهوريـــة

كاتبة وروائية من عُمان

تُوقف نفيسة باص المدرسة بالقرب من فيلا تتكون من طابقين. تُشير إلى صديقاتها بتكلف: «هذا هو بيتنا..هنا أعيش» لكن لا أحد يكترث لملاحظتها تلك. تدخل من بوابة الفيلا الأمامية، لتخرج إلى البوابة الخلفية دون أن تلتفت. تصل إلى منزلها القصي بين البيوت المتراصة. بيت صغير، يحيط به حوش منخفض، زرعت بداخله أمها المجنونة عويش – كما يلقبها الجيران– الكثير من الأزهار والورود الملونة، وأصبحت هذه هي تسليتها الوحيدة بعد انفصالها عن زوجها، وبعد إصابتها بحالات متكررة من ما يشتبه أنه صرع.

لم تعد عويش تفعل شيئا مهما في حياتها، تُعد القهوة وتخرج صحنا من التمر. تفترش حصيرة صغيرة، وتسقي الأشجار. لا تخرج إلا نادرا إلى جاراتها، ونفيسة لا تتبادل معها الكثير من الكلام. تنشغل بالدراسة طوال الوقت، وبالتحدث إلى جدتها التي باتت تسير على كرسي مزود بالعجلات..الدراسة والجدة كانا خلاصها الوحيد من الإحساس بالوحدة، ومن أم لا تبادلها الكلام، بينما يغيب أخوها الأكبر سيف عند عمه في ولاية عبري.

بعد ولادة نفسية أصيبت عويش بحالة من الهذيان، وكأن مسا قد أصابها بعد خروج ذلك الجسد منها. كانت تنام في سرير المستشفى وزوجها ينتظرها في الخارج، وتحيط أمها والممرضة برأسها، بينما تقف الطبيبة بين ساقيها تترقب أن تلد عويش مولودها الثاني..كان قد مرّت سبع سنوات منذ ولادتها لـ سيف، وكانت تنتظر الحمل الثاني بلهفة كبيرة، إلا أنها كابدت الموت وهي تلد.

أمها الخبيرة بأمور النساء كانت تهمس في أذنها: «وجع البنت يختلف عن وجع الولد.. البنت تطلع عين أمها» فمنذ أن رأت استدارة بطنها قالت لها: «هذي بنت، وهم البنات إلى الممات». فرحت عويش كثيرا، وكادت أن تطير إلى السماء. كانت تنتظر بنتا لأن سيف خُلق لـ أبيه وليس لها هي.. خُلق متجهما وعابسا وشديد الانزواء. إلا أنه كان نافرا ومتنائيا، ويترك المسافة بينهما لتكبر وتكبر..إلى أن يخترقها والده بالضرب العنيف لكي يصبح رجلا حقيقيا.

هكذا أخذه منها، وجعل منه طفلا آخر لا تعرفه، ولا تشعر تجاهه إلا بشبه بسيط بطفلها الذي ذهب بعيدا. كانت تريد بنتا جميلة تعقص لها شعرها بالشرائط، وتلبسها الملابس التي تحيكها بيديها وتذهب إلى بنات الجيران أيام العيد بأجمل زينة. تريد بنتا تهبها وقتها وفراغها عندما يسافر زوجها ليعمل في السعودية، ويبقى هناك لأشهر طويلة، تريد ضم ابنتها إلى صدرها لتنام، وهي تشعر بالأمان. تريد بنتا تكبر في البيت الصغير وتنادي اسمها، وتطعم مثلها القطط الضالة، وتحب النباتات ورعايتها وتشذيب أطرافها.

كانت تضع يدها طويلا على بطنها، وتتلمس طفلتها التي ترفسها بنعومة مغرية طوال الليل والنهار، وهي تتلذذ بذلك الحديث السري الذي يدور بينهما، ولا أحد سواهما يفهمه، كانت تخبرها بكل أسرارها، وكأن صديقة جديدة تتشكل في أحشائها، تتخيل أنها تلمس أذنها وتخبرها بالكثير من الحكايات، وفي حوض المزرعة الذي تغطيه أشجار النخيل والمانجو من جهة ومن جهة أخرى تغطيه أشجار الموز تسترخي عويش بجسدها، وتلهو بالماء وكأنها تلاعب شخصا ما لا يراه أحد غيرها. شخص تعرفه، وتمتلئ به وتشعر أنه يكفيها عن أي شيء آخر.

كان زوجها «راشد» غائبا حتى في حضوره يقضي الليل في السهر، والشرب بعيدا حيث السمر وشجر الغاف الوفير مع شلة الأصدقاء الخائبين مثله، وأولئك العاطلين عن العمل. يعود مترنحا، ومتعبا. يسقط على سريره كما تسقط نخلة جافة أتعبها الوقوف في وجه المحل، لكنها لا تكترث له فثمة كائن آخر تشعر أنها معنية به، يشغلها بكلها عنه، بينما يأوي «سيف» في فترة الليل في بيت جده، وجدته.

منذ أن دخلت الشهر السابع، وأخبرتها عين أمها البصيرة بأمور النساء أن كل العلامات تشير إلى أنها تحبل بفتاة، وهي تحيك الملابس القطنية ذات الألوان الجميلة، وتفكر باسم جميل تهبه لها، ولكنها لم تجد أجمل من اسم نفيسة لأن هذه الطفلة ستكون أنفس ما لديها وستحبها إلى حد جنوني. منذ ذلك اليوم أطلقت عليها اسم نفيسة، أخذت تتحدث إليها وتناديها باسمها الذي أحبته كثيرا، وكانت تشعر أنه يليق بها..

ولادتها لـ سيف كانت يسيرة..ثمة ألم يمكن الصبر عليه، يكبر الألم ثم يتراجع..يكبر ثم يتراجع إلى أن انزلق بهدوء، وأطلق صرخته الأولى في الحياة.

لكن نفيسة تركت روح عويش معلقة في السقف لا هي قادرة على العودة إلى الجسد، ولا هي قادرة على الوصول إلى السماء. هكذا بقت بين بين.. وكأن جسدها رفض الروح كما رفضتها السماء، فانحشرت في سقف غرفة المستشفى المشحونة بصراخ الأخريات القادمات من الولايات المختلفة من أجل الولادة.

صرخت أم عويش: «ابنتي بحاجة إلى عملية». قالت الطبيبة: «وضع الجنين جيد، وهي بخير.. يمكنها أن تصمد».صمدت عويش لساعات طويلة، وألم هائل ينبت في ظهرها، ويكبر بسرعة مرعبة ثم ما يلبث أن يختفي، ويتلاشى كالسحر.

شعرت أن كائنا خبيثا تلبس بجسدها كائنا أكله الحسد لكي لا تتم أفراحها جيدا، صرخت الطبيبة الهندية بلهجة متكسرة: «بوش.. بوش. يا **الله** .يا **الله**» دفعت عويش بكل قوتها، والطبيبة تصرخ: «بيبي جاي.. بيبي جاي» دفعت بطاقة خرافية لم تعرف من أين كانت تستعيرها، ثم شعرت بذلك الشيء، وهو ينزلق بين ساقيها.

لم تلتفت عويش لتنظر لوجه الطفلة، والدكتورة تضعها على صدرها، وكمية هائلة من الدم والأوساخ تغطيها. أشاحت عويش بوجهها بعيدا، ونفيسة تطلق صرخات متواصلة دون توقف.

نظرت عويش بقرف لذلك الكائن اللزج الذي استلقى على صدرها، ورائحة الدم تنتشر بقوة في المكان.

لم تضم نفيسة كما حلمت طويلا أن تفعل ذلك، بقيت جامدة في مكانها، ولا طاقة لها لفعل شيء تقاذفت الطبيبة والممرضات التهنئة من كل صوب «طفلة جميلة.. مبروك.. مبروك» أغمضت عويش عينيها واستسلمت لنوم عميق وبعيد.

استيقظت على صوت الممرضة التي أحضرت طفلتها نظيفة ولامعة وملفوفة بشكل جيد في قماطها. طلبت منها الممرضة أن ترضعها لكنها رفضت ذلك، حاولت الممرضة أن تجبرها على فك أزرار قميصها لتلقم الطفلة الجائعة حلمة صدرها لكنها رفضت ذلك وبدأت الصراخ.. صرخت كالمجنونة.

أم عويش قالت إنه الحسد، وفي قصة أخرى قالت إن جنيا يكيدها، وضعت لها «مغبارا» قرب صلاة المغرب. وضعت لها واحدا بعد الآخر..لكن دون فائدة.

حتى أن الطبيب احتار في أمرها، وفي جلسة نقاش صغيرة مع الزوج، والأم قال الطبيب: «إنه الاكتئاب الذي يصيب بعض الأمهات بعد الولادة..تحتاج إلى عناية كبيرة» ثم التفت إلى الزوج قائلا: «خصوصا من قبلك أنت». انسحبت أم عويش من أمامه متذمرة، وهي تتمتم : «أطباء آخر زمن..لا يعرفون شيئا.. اكتئاب!! كانت روح عويش معلقة في هذه الفتاة.. كانت تحسب الأيام يوما يوما لأجل أن تراها.. من أين جاء الاكتئاب.. من أين !». لم يعلق الزوج، كان يفكر في سهرة المساء، وثمن الشراب، وهو يتحسس جيبه الفارغ.

الجارة أم حسن هي التي أرضعت نفيسة مع ابنها حسن كانت تدر الحليب بكثرة، ولم تمانع أبدا في تقديم هذه الخدمة خصوصا وأن حليب عويش جف من الاكتئاب أو الحسد،والأدوية التي كانت تتناولها باستمرار، ولكن بعد أن بدأ حليب أم حسن في التناقص اعتذرت لـ أم عويش، وذلك بعد أن أكملت نفيسة الستة أشهر.

الحقيقة أنها ادعت أن حليبها بدأ بالتناقص، وأنه بالكاد يكفي طفلها الصغير، لأن الحديث عن نفيسة المنحوسة بدأ يكثر.. لا تكف الحارة بأكملها في تلك القرية عن التحدث عن جلبها الشؤم منذ ميلادها، فمرض عويش الذي لم يفهمه الطب أحدث ضجة هائلة في القرية..حتى أن موت الماعز والبقر نُسب إلى شؤمها بالرغم من أن الطبيب البيطري الذي زارهم أكد أن ثمة وباء يتفشى بين الحيوانات إلا أن أحدا لم يصدقه، كما أن نحس نفيسة تطاول إلى السماء،

وحجب نزول المطر !!

❊ ❊ ❊

من حسن حظ نفيسة أنها بدأت بتناول الطعام المهروس.كانت تحب الهريس والعرسية، والأرز مع المرق.كانت شهيتها مفتوحة، و أم عويش لا تكف عن الاعتناء بها عناية فائقة. تحيك لها الملابس، وتحضر لها الألعاب. بينما عويش لم تفارقها الكآبة منذ الولادة، وكانت تغرق في حالات غير مبررة من البكاء.

لم يصبر زوجها راشد كثيرا. كان بحاجة لـ امرأة يعتليها في المساء، ويغرز فيها شهواته الكثيرة، ولكن عويش لم تعد صالحة، كانت تنكمش ويتصلب جسدها كقطعة من البلاستيك بلا حياة كلما حاول الاقتراب منها، ورغم رعونته إلا أنه لم يتجرأ في حياته كلها على معاشرتها رغما عنها.

بعد أن انقضت إجازته قرر أن يسافر إلى السعودية مجددا لكن قبل ذلك ذهب إلى أمها لكي يخلي سبيلها ويطلقها، تفهمت أم عويش ذلك جيدا، فأخبرها أنه سيرسل لهم المال الذي يُعين الجدة على تربية الأولاد ثم طلب أن يرى سيف فخرج إليه. كان وقتها في التاسعة من عمره فقال له: «ما رأيك أن تتربى في بيت عمك؟». التفت راشد إلى الجدة، وطلب منها بإصرار كبير أن يتربى سيف في بيت عمه فرفضت، وعلقت قائلة: «منذ متى تتذكر أخاك طالب، وأنتما لم تتحادثا منذ زواجك بابنتي؟»

فرد عليها بانكسار: «ذهبت إليه، وتحدثنا .. أخبرته عن ظرف عويش الصحي، وانه ينبغي عليّ أن أسافر مجددا للسعودية.. هو الذي قال لي سيف لا يتربى بين الحريم.. ينبغي أن يتربى بين الرجال.. مع أولاده.. حمود و ناصر، وأنا اقتنعت بكلامه».

غضبت الجدة وارتفعت نبرة صوتها: «وماذا عن «نفيسة»؟»

زاد انفعال راشد، وهو يقول: «نفيسة هي السبب في كل ما حدث لأمها.. هي السبب في كل شيء..لقد جنت عويش، وهي التي لم تفعل شيء طوال تسعة أشهر الحمل سوى أن تنتظر مجيئها».

قفزت نفيسة بينهما خارجة من الغرفة..بدأت تقذف ساقيها في محاولة منها للمشي بعد أن تأخرت لأشهر قياسا بأقرانها.. فهي تدخل عامها الثاني دون خطوات متوازنة، ودون أن تسمي الأشياء بأسمائها.

لم تفلح ابتسامتها في جذب انتباه والدها أو اهتمامه بضمها إلى صدره أو تقبيلها..كما لم يفعل ذلك مطلقا طوال عاميها الفائتين..كان يكتفي بمراقبتها عن بعد، ويتلمس الأعذار الكثيرة للهرب.

في هذه اللحظة بقي راشد جامدا في مكانه كمن ينظر إلى عفريت صغير سينقل إليه عدوى مرض ما إذا لمسه، أو تصادم معه. ظلت ترفع يديها إلى الأعلى في محاولة منها للمحافظة على توازنها لتبقى واقفة، وقبل أن تقع في حضنه استل راشد جسده واقفا، وقال قبل أن يخرج للجدة: «يمكنك أن تعتني بـ عويش، ونفيسة.. أعدك سأرسل لك المال..»

ألقت الجدة غضبها دفعة واحدة في وجهه وهي تصرخ بحنق وغضب: « كما وعدت عويش عندما سافرت أول مرة.. المال لا يكفي للسم الذي تشربه.. المسكينة ظلت تخيط الملابس لبنات الحارة إلى أن انكسر ظهرها، وتعبت أصابعها.. أنا لا أصدقك.. اذهب لحال سبيلك».

رفعت أم عويش يدها بحزن إلى السماء « الله يخلي أحمد ابني الغالي أحمد.. لن يقصر أبدا بعد إنهائه الجامعة سيصرف على أمه وأخته وابنة أخته، ولن نحتاج إليك أبدا».

منذ أن ولدت «نفيسة»، وهي تجرب الانقلاب على ظهرها وبطنها والحبو ومن ثم المشي تحت نظرات جدتها التي أحبتها بشكل خرافي وغير متوقع بينما سيف ذهب مع والده إلى بيت عمه في منطقة الظاهرة برضا تام، وترك الباطنة المنطقة المطلة على البحر، والتي تتكاثر فيها الحكايات كشجرات النخيل، ذهب إلى المجهول الذي اختاره له والده، وأومأ له سيف بالموافقة دون أي نقاش أو تفاوض.

والدته التصقت بدرجات السلم ذلك اليوم دون أن تفهم إلى أين يغادر سيف، لم ينحن لـ يقبل أخته الصغيرة التي رفض أن يلعب معها، وكان يبصق بوجه أي أحد يقول له إنها أختك الصغيرة ولولا حماية جدتها لكان قد ارتكب سيف جريمة فادحة بروحها الصغيرة. فكم مرة حاول أن يلقي بها من على السلم، وكم من مرة حاول أن يثقب أذنيها بمقص الأظافر، وكم من مرة عض أصابعها إلى أن تورمت بلون بنفسجي، ولا تنس الجدة أبدا أنه ذات مرة أخفاها بعيدا عن الجميع لأكثر

من ساعة بحثت عنها الجدة في كل مكان كالمجنونة إلى أن سمعت صوت صراخها في برميل النفايات. ضربته ضربا مبرحا ذلك اليوم ولم يبكِ.. بقي جامدا كقطعة خشبية إلى أن قال: «لماذا تهتمين بها.. انظري ماذا فعلت بأمي.. الجميع يقول أنها ستقتلنا جميعا أو ستحولنا إلى مجانين!!»

كانت نفيسة تنشج بالبكاء، وكانت الجدة لا تعيره اهتماما كبيرا، وتكتفي بأن تعنفه كلما أساء لأخته.

في عطلة الخميس والجمعة كان احمد يأتي من سكن الجامعة، ويحضر لهما الحلوى، فيأكل كل الحلوى دون أن يمنحها قطعة واحدة.. كان يقول لخاله: «إنها صغيرة.. ستغص إن أكلتها»، وكان أحمد يضحك، وتعجبه مشاكساته الطفولية بالرغم من قسوتها.

أحمد هو الشخص الوحيد ربما الذي كان يستطيع أن يمتص غضب سيف غير المبرر. كان يأخذه إلى المشاوير القصيرة..إلى دكان العم حمد المطل على الشارع العام، ويحضر له دفاتر وألوانا ليشخبط عليها..بينما والده لا يعرف سوى أن يلطمه ويضربه لأتفه الأسباب، وخصوصا في الفترات التي تمر ولا يستطيع الشرب فيها بشكل جيد نظرا لجيبه الفارغ.. إلا أن سيف كان يخاف والده كثيرا ويكن له الاحترام في الوقت نفسه. كان مستعدا لأن يبصق في وجه أمه إن طلب منه ذلك، بالرغم من أن عويش كانت تحبه كثيرا، وتفرط في تدليله إلا أنه كان يتبع خطى أبيه بشكل غريب.

لم يحضر أحمد لتوديع سيف عند ذهابه إلى عبري لأنه كان في فترة الامتحانات النهائية في جامعة السلطان قابوس.. حاول أن يحادثه عبر الهاتف إلا أنه رفض أن يتحدث إليه متعللا بأعذار طفولية وساذجة.

حمل سيف دفاتره وأشياءه في حقيبة كبيرة.. تعلق في حضن جدته طويلا ثم سألها: «ألن تأتوا لزيارتنا في عبري؟» فردت عليه والدموع تغرق وجهها المحمر: «عبري بعيدة جدا عن الباطنة يا ولدي». قال كمن يدوس على رغبته في البكاء: «دعي خالي أحمد يحضركم»، ثم نظر إلى «نفيسة» نظرة إزدراء وقال: «لكن لا تحضروا هذه الغبية معكم». انسحبت دموع غزيرة على وجنتي الجدة.. ضمته إلى صدرها وكأنها لن تراه ثانية. ثم قاده «راشد» من يده بعد أن أودع الحقيبة التي تخصه في «كريل» البيك الاب الأحمر والقديم. لكن وما أن تخطى سيف باب الحوش حتى بدأت عويش بالصراخ بصوت مرتفع إلى أن فزعت نفيسة، واندفعت باكية هي الأخرى في حضن جدتها. هرعت عويش وسحبت سيف من يد والده واحتضنته بقوة، وهي تبكي وتبكي.. أزاحها راشد عنه إلا أن سيف انحشر في حضنها، وهو يخفي رغبته في البكاء، وينشغل بمسح دموعها الغزيرة إلى أن هدأت. بعدها انحسب مجددا، وركب بالقرب من والده في السيارة التي مضت مسرعة، دون توقف، ودون التفات إضافي..

تلك الليلة لم تتوقف عويش عن الصراخ، ونامت نفيسة نومة متنغصة في حضن جدتها، وكأن خوفا ما قد تلبس بها هي الأخرى.

ولأول مرة ينام «سيف» في منزل غير منزله ومنزل جدته.. لأول مرة يغادر الباطنة منذ ولادته لولا زيارته اليتيمة لـ مسقط عندما كانت تخضع والدته لجلسات علاج في مستشفى ابن سينا.

راشد ذهب لزيارة طالب الذي أنعم الله عليه بالخير الكثير، وكان من اشهر التجار، له بيت يشبه القصور، وثمة خير كثير ونعمة. قال لـ سيف: «ستعيش هنا في هذا القصر الكبير.. ستتربى مع أبناء عمك. سأطمئن عليك هنا». ابتلع سيف ريقه من المجهول المقبل.. لم يبتسم، ولم يتذمر أيضا. دلف إلى الداخل حيث كل الوجوه واجمة، وكأن مصيبة كبيرة حلت على البيت بمجرد مجيئه..

*** الفصل الأول من رواية قيد الاشتغال.**

ماكينة الفراشة

جوخـة الحـارثية

روائية من عُمان

في تلك الليلة حين كان عزان زوج سالمة راجعا من السهرة عند البدو تملكه إحساس بالنشوة، كانت الرمال تحت قدميه ناعمة جدا وقد خلع نعليه ليستمتع ببرودتها الهادئة، آنسه اكتمال القمر وهو يطبع ظلالا أليفة على الكثبان الرملية، من بعيد لاحت له أنوار «العوافي» وكأنها عالم لا يعرفه، لقد أمضى مع أصدقائه من البدو شطرا من الليل في الأحاديث والسمر، أنشد بعضهم وضحكوا، عزفوا على الناي والربابة، وقد قرر عزان أن يعود إلى العوافي مشيا تاركا سيارات أصدقائه ذات الدفع الرباعي، لم تكن بيوت البدو المتناثرة تحت عرق الرمل الكبير تبعد كثيرا عن العوافي، لكن البلدتين لم تتماسا قط، ظلت العوافي متمسكة بثباتها وطابعها الزراعي، وظل البدو – على الرغم من استقرارهم الظاهري واستبدالهم بيوت الاسمنت بخيام الشعر – يحتقرون فكرة الثبات وغرس الجذور، ويعتمدون أساسا على رعي الجمال والغنم، لقد ظلوا محتفظين بزيهم التقليدي وطباعهم الحرة، وبالحدود الصارمة التي تفصلهم عن «الحضر».

لم يعد عزان يشعر بالانقباض في جلسات السمر هذه، ولم تعد تلك السحابة الثقيلة تحط على قلبه كلما انخرط معهم لتمثل له أن كل أحاديثهم وضحكهم مجرد لهو دنيوي، لم تعد ذكرى ولديه الميتين تنشب في حلقه كالغصة وسط الغناء، ولم يعد يحس أنه مثقل بالدنيا ويريد أن يتلاشى عن زيفها، لم يعد الإحساس بالفرح إحساسا مذنبا في أعماقه ولا المتعة سرابا ينبغي عدم الوقوع في شركه. كان يستعيد بعض مقاطع المنشدين ويحاول ضبط إيقاع قدميه على إيقاع النغمة في رأسه، تراءى له وجه حفيدته الجديدة، لقد أصبح جدا وهو في منتصف الأربعين، أحس فجأة باللهفة للوصول إلى بيته والدخول للغرفة الوسطى ليرى وجهها الصغير النائم، كان يبتسم لنفسه ويكاد يدندن طربا حين باغته ظل بشري بين الكثبان، بسمل عزان وتراجع خطوتين للوراء لكن الظل تقدم نحوه بثقة، صاح عزان: «من هناك؟» ففاجأه صوت أنثوي: «أنا». بعد هنيهة كانت امرأة فارعة الطول قد وقفت قبالته ونزعت برقعها عن وجهها. هدأ روعه وسألها: «من أنت؟ وماذا تريدين؟» نظرت المرأة مباشرة في عينيه، أربكه جمالها المصمم وبريق عينيها الواسعتين، أربكته رائحتها الفاغمة وقربها المبرح منه، لكن كلامها أفقده السيطرة: «أنا نجية وألقب بالقمر وأريدك أنت». ستظل عبارتها تطن في رأسه أعواما كثيرة بعد ذلك: «أنا نجية وألقب بالقمر وأريدك أنت». لم يعرف عزان نساء كثيرات في حياته ولم يعرف بكل تأكيد امرأة على هذا القدر من الجرأة، تلقب بالقمر؟ إنها تستحق لقبا أعظم، إنها أجمل من أي شيء رآه أو سيراه في حياته، لقد لاحت له تحت ضوء القمر كأنها من الحور العين التي بشر الله بها عباده المؤمنين. مالت عليه فتأبط نعليه وهرب، ركض بأقصى سرعته باتجاه العوافي عاجزا عن التفكير في أي شيء.

لم تعد نجية لبيتها وإنما ذهبت لبيت صديقتها، وقفت عند الباب الخشبي وصاحت: «يا خزينة..يا خزينة»، فخرجت خزينة تسوي برقعها على وجهها: «خير يا القمر؟» قالت: «تعالي، ستبيتين معي الليلة». سارت معها خزينة طويلا حتى لاح بيتها : «أخي راقد في عرق الرمل الشرقي وأنا وأنت سنبيت بالداخل»، حين أقعيتا متقابلتين قالت خزينة: «ايش صار؟» ردت صديقتها بهدوء: «هرب» ضحكت خزينة حتى انبطحت أرضا: «حاشا لله هذا ما رجل!!..هرب؟ هاهاها!! ..هرب منك يا القمر؟..» لكن نجية لم تضحك. انتظرت حتى فرغت صديقتها من الضحك ثم قالت: «أريده وسأحصل عليه»، مسحت خزينة دمعها الطافر بطرف ردائها وأضافت مزيدا من الخشب للنار المتقدة بجانبهما، ثم قالت: «يا القمر هذا الرجل باين عليه ما نافع للنسوان». تمددت نجية وقالت: «لكني أريده وسيأتيني، القمر لا تريد شيئا ولا تحصل عليه». هزت خزينة رأسها: «يا أختي هذا الرجل متزوج بنت الشيخ مسعود، شيخ قبيلتهم كلها.. تظنين أنه سيتركها ليتزوجك أنت؟»، ضحكت نجية، ضحكت ضحكتها المجلجلة الشهيرة، قالت

خزينة لنفسها وهي ترى أسنانها اللؤلؤية: «ما أجدرها بلقب القمر..كاد الناس أن ينسوا أن اسمها نجية»، وضعت نجية يديها خلف رأسها وقالت لصديقتها: «من قال لك أني أريد أن أتزوجه؟ القمر لا تؤمر أحدا عليها..أنا لم أخلق لأخدم رجلا وأطيعه .. يسرق حلالي ويمنع عني أخي وصاحباتي...يوم يقول لا تطلعي، ويوم يقول لا تلبسي، ويوم يقول تعالي ويوم يقول روحي..لا..لا..لا يا خزينة عزان سيكون لي ولن أكون له...سيأتيني حين أشاء ويذهب حين أشاء...منذ رأيته في الرمسة مع الرجال وأنا أعرف أن هذا الرجل سيكون للقمر..وهرب؟..هرب!! ركض كأني جني فاجأه وهرب!.. يرفضني أنا؟ القمر؟ لم يخلق الرجل الذي يرفضني بعد يا خزينة..سيأتيني عزان هذا جاثيا على ركبتيه». سكتت الصديقتان طويلا ترقبان النار التي خمدت شيئا فشيئا ثم نامتا.

حين كبرت نجية كان بيتها هذا – المكون من غرفتين مفتوحتين على صالة مطلة على الحوش بجدار واطئ لا يصل للسقف– مجرد خيمة واسعة وكان أبوها متلافا للمال. لم تر أمها منذ خلقت ولم تشغل نفسها بالسؤال عنها. أحبت شيئا واحدا فقط في العالم: أخاها الأصغر، كل آثار الجروح في جسدها ناجمة عن المعارك التي خاضتها مع الصبيان دفاعا عنه، كانت تهرع من المدرسة الابتدائية إليه لتسأله عمن آذاه، تحشو مريولها المدرسي الأصفر داخل البنطال الواسع وتنطلق إلى معاركها اليومية، وحين توقف الصبيان عن ضرب أخيها أو مناداته بالمخبول كانت قد وصلت إلى المرحلة الإعدادية، وفي الإعدادي عرفت أنها لم تخلق لتجلس في صف رطب مع خمسين طالبة تسمع كلاما غريبا عن النحو والأرقام والعلوم من الفجر إلى العصر، لم تحب أحذية المدرسة البيضاء التي يتحول بلاستيكها إلى اللون الأسود بعد أسبوع على الأكثر، ولا زي الإعدادي الرمادي الخالي من أي زخرفة، المتجعلك باستمرار بسبب الزحام والحر، ضايقتها لهجة المدرسات المصريات والسودانيات الغريبة، ولم تستوعب فكرة الجلوس في مكان واحد طوال اليوم، تركت المدرسة وتخلصت من الركوب منحشرة في سيارة بيك آب مع عشر بدويات أخريات تترجرج أجسادهن الصغيرة وتصطفق من الريح المحملة بالرمل ساعة أو أكثر حتى يصلن إلى المدرسة.

استغرق أبوها في جلسات الشواء والشراب والزار فأمسكت ماله ورعت غنمه وإبله حتى تضاعف في سنوات قليلة، أطعمت النوق الأصيلة تمر الخلاص والسمن البلدي وعسل النحل، وشاركت بها في سباقات الهجن حتى نجحت في بيع إحداها لأحد شيوخ أبوظبي بعشرين ألف ريال، استخرجت للناقة جواز سفر أسمتها فيه «غزيلة»، وشحنتها إلى أبو ظبي، وحين قبضت ثمنها استبدلت بالخيمة بيتا من الاسمنت المسلح اشترت له السجاجيد والمناديس من سوق مطرح، سخرت علنا من جيرانها الذين بنوا بيتا بطابقين وظلوا يقضون حاجتهم تحت شجيرات السمر الصحراوية خارج البيت الجديد المزود بخمسة حمامات، لم تستسلم لتبطل أخيها المنغولي فدربته على رعي الغنم والإبل، حين مات أبوها تنفست الصعداء وأحكمت سيطرتها على حياتها ومالها وحريتها، ولما تفتحت أنوثتها ووصل خبرعبيرها القاصي والداني لقبها الناس بالقمر، استهزأت بخطابها الكثيرين وتفرغت لأخيها وثروتها، قالت لنفسها إنها حين سترى رجلها ستعرفه وستأخذه، اصطفت الصديقات وتاجرت بمشغولاتها اليدوية المميزة، أصبح بيتها قبلة للضيوف والمحتاجين وهابها الرجال والنساء.

حين أصيب أخوها بكساح مفاجئ أغلقت بيتها وأقامت معه شهورا في مستشفيات الحكومة البعيدة معتمدة على صديقاتها في رعاية غنمها وإبلها، طُرِدتْ مرارا من أقسام الرجال في المستشفيات فلفت بطانيتها عليها ونامت في الممرات، قال لها الأطباء تصريحا وتلميحا إنه منغولي أصلا وقد عجزت رجلاه الآن فماذا ترجين منه؟ دفعها الناس لانتظار خلاصه بالموت فاعتزلتهم، حين يئست من المستشفيات حملته للبيت وأغلقت عليهما الباب، داوته طويلا بكل ما وصفه المجربون وما ابتكرته هي من خلطات الأعشاب، واظبت على دهن رجليه العاجزتين بزيت الزيتون الساخن ومسحوق القرنفل وعلى محاولة إيقافه مستندا عليها، ألقت بثقله على ظهرها القوي وجررجت رجليه في الصالة ذهابا وإيابا، مزجت الحنظل مع عشبة «المخيسة» وسقته الشراب المر كل صباح، مسحت لعابه بكمها ولم تسمح لنظرة العجز في عينيه الضيقتين المستطيلتين بثنيها عن عزمها، صمت أذنيها عمن يستهزئ بمحاولاتها ونذرت حياتها لأخيها.

حين فتحت نجية بنت سعيد باب بيتها ونحرت ناقتين للصدقة، كان أخوها يمشي على قدميه.

*** فصل من رواية قيد النشر.**

أرمـلة

ميشيل لاتيوليس

ترجمة: محمّد حلمي الرّيشة

شاعر ومترجم من فلسطين

تجلس إلى طاولة الفحص ملفوفةً بالرّداء الورقيّ البنفسجيّ، واحدٌ من هذه الألوان الجميلة المملّة المختارة للنّساء، كما أنّها قد تكون محاولةً لتغطية نفسها بصندوق ثلّاجة مثل الرّداء الورقيّ، كما الإفريز وجدرانه كلّها، ويطوّقها مثل خشبٍ متناثرٍ أو متساقط. تحدّق من هذا التّركيب، وتسحب ياقةَ الرّداء العالية حولَ فكّها لأسفل، لذلك تستطيع أن تجيب على أسئلته دون الحديث عبر قناع الورق.

أجابت: «نعم»، «لا»، وهما الجواب نفسه، نعم، لم تحصل على جماعٍ جنسيٍّ لما يقرب من سنتين، لا، لم تحصل على جماعٍ جنسيٍّ لما يقرب من سنتين، ويهزّ طبيب النّساء رأسه، ويقول: إنّها ثانيةً حتّى الآن، رافعًا بصره عليها قائلًا: «واو»، «واو». ويدور بمقعده قليلًا متابعًا ليقرأ الرّسم البيانيّ؛ إنّها مريضةٌ جديدةٌ، والممرّضة المهنيّة عملت ملاحظات كثيرةً. يقول: «ماذا تفعلين، تقتلين زوجك؟» إنّها تسمعها مزحةً، مزحةً كأنّها كاسحة جليد خارجةٌ من فمه بسرعة جدًّا، ومن الواضح أنّه لم يفكّرْ للحظة ماذا يقول. ربّما أسلوبٌ يستخدمه لمعالجة النّساء المطلّقات الغاضبات، أو غير المتزوّجات في لوس أنجلوس، حيث يبدو أنّ هناك الكثير من حالات اللّقاء غير الشّرعيّ، أو ليست لقاءات– ربّما أسلوبٌ يستخدمه ليواسي على «ما هؤلاء الرّجال المهتزّون»، لكنّها لم تعرف أن تجد في نفسها أن تعاقبه على هذا التّعليق أيضًا، ولم تحضر نفسها من أجل أن تطحن تمامًا في كم هي صلبةٌ هذه الملاحظة، وكيف أنّه من غير المصدّق خروجه عن الخطّ. ربّما ما يحميه هو أنّها عاشت زواجًا سعيدًا. إنّها تعرف أنّ كلّ واحد يقول أشياء غبيّةً، وتعرف كيف تسامح، وتسامح في الزّواج السّعيد.

تنظر إلى الأسفل نحوه وهو على مقعده. تبقي نظرةً لطيفةً على وجهها، نظرةً تعلّمتها من زميل يخصّها، نظرةً مع وقت معلّق فيها، نظرةً تسمح بوقت كافٍ لك، لتجمع إلى مدركاتك الضّيّقة أنّك قلت شيئًا غبيًّا فظيعًا، وقت يقف بغباء. بالتّأكيد هو يسمع، فقط، ما سال من فمه، وبدأ ليقول شيئًا– ربّما ليعتذر– يغيّر رأيه، ثمّ ينظر إلى الأسفل لينتقل إلى الصّفحة الثّانية من الرّسم البيانيّ، وينظر إلى الأعلى، منطلقًا خلفًا نحو الحائط، ويرفع بعنف قدمه المتسكّعة فوق دولاب مقعده، متسائلًا: «إذًا، ما رأيك بما يجري؟»، وهي تعتقد أنّ هذا مفتتحٌ بارعٌ لطبيب نساء ذكر، ليقدّمه إلى مريضة أنثى، وإلى سلطة جسدها الذّاتيّة، لكن بعد ذلك، وقبل أن تستطيع الإجابة، يقول ثانيةً: «واو، سنتان، لم تحصلي على الجنس خلال سنتين؟»، ومثبّتًا إيّاها بنظرة، وهي تدرك أنّه دورها لتقول: «واو».

إنّه يعتقد أنّها تكذب.

التّجوال أفضل من المكان أحيانًا، ومن البيت، ومن المقصد. أحيانًا تستطيع أن توسّع فكرةَ أنّ التّجوال إمكانيّةٌ، وفرصةٌ، وموهبة اكتشاف الأشياء– قد يكون هناك، ذلك المكان الّذي لم تفكّر برؤيته، ولم تعمل بجدٍّ بما فيه الكفاية لتجده؛ والتّجوال أحيانًا أفضل لأنّها تجبر نفسها على الحركة، ويومًا ما، في المركز التّجاريّ المجاور، تتجوّل نحو مكتبة تتعامل معها نادرًا، هي مكتبة بارينز ونوبل، وتقف أمامَ رفّ كتب آداب المعاشرة، وتسحب للأسفل كلّ كتاب، وتنتقل إلى «أرملة»، وإلى «موت»، وإلى كلّ نصيحة دقيقةٍ وإلحاح أقلّ دقّةً، ومفضّلتها الحاليّة «أرملةٌ لا تتحلّى باللّآلئ... أو إذا جرؤت، فإنّها تكون سوداء أو رماديّةً».

التّجوال ليس أفضل أحيانًا، إنّه الرّعب من عدم وجود مكان لتذهب إليه، لا مكانٌ يحتاجها أن تكون، أو يريدها أن تكون، ولا أحدٌ يريدها أن تكون بالطّريقة الّتي يريدها. ثمّ تنام ساعات طويلةً معتمةً، رأسها أسفل الوسائد، وتحت اللّحاف، وعندما تستيقظ، تلتوي لآلئها الورديّة فوق الغرور، إنّها تريحها؛ هناك مزايا للعيش في مثل ثقافة نسّاءة.

إنّها تعرف ما المقصود بكلمة «أرملة» منذ أن كانت في السّابعة عشرة من عمرها، وتجلس متضايقةً في مقرّر معنون بـ«النّساء والمظهر»، حيث فريقٌ معلّمٌ بوساطةً مثليّتين مسترجلتين ازدرائيّتين من أيّ شيء تدركه كأنثى. واحدٌ من الأساتذة يحتلّ كرسيًّا متحرّكًا على نحو سمج، تقريبًا على الجنب، ومنذ ميلاده مصابٌ بشلل دماغيٍّ أو بتصلّب الأنسجة المتعدّد، وهي لن تعرف أبدًا، وكره الأستاذ

للنّساء مشهديٌّ (ملحوظٌ– مرئيٌّ– واضحٌ) ولاذعٌ، وبنجاح يبقيها من ادّعاء أيّ ولاء للأنثويّة حتّى سنوات متأخّرة، عندما صنّفت نفسها خارجًا عن تصوّرات الأستاذ الغاضبة؛ المعادلات الّتي ذهبت ببعض الأشياء على طول سطور–

– حذاؤها عالي الكعب كان قبولاً بالعرج دون أن تلقي بالاً، على قدم المساواة مع تصلّب الأنسجة المتعدّد أو الشّلل

– أحمر شفاهها، حجابٌ طرح على لحم حيويٍّ، غير مشوّه، وغير خاطئ – نحافتها– الجينيّة كما لو كانت– بطريقة ما أكثر امتلاءً بالإرادة، مستمدّةٌ عبر الحرمان لإسعاد عالمَ الذّكورة...

أستاذها المعوّق عرف بعمق أكثر من أيٍّ منهم سلاسل الأنوثة. ماذا كانت المخادعةُ– وكانت تعرف هذا حتّى ذلك الحين– كانت اعتقدت الأستاذ قد عانى أكثر ممّا عانت– مهما كان قد حدث لها؛ وهي عرفت من هذه الحصّة الدّراسيّة منذ فترة طويلة، أنّ «أرملةً» عنت «فارغًا» في السّنسكريتيّة ، وهذه فارغٌ لا تكون تعني إلّا جنسيًّا، لا لقانق للكعكة، ولا سجق للقفّان، تلك طبيعة الشّيء، لكنّها لم تأخذ بعد هذا المرح في السّابعة عشرة، ولم تكن مجهّزةً بالجرأة الوقحة. لقد جاءت لتعجب كمؤمنة حقيقيّة بمساواة الجنسين، وهي غير مستعدّة لتقديم اعتذارٍ، ودونَ خجل جنسيٍّ....

«إذًا، ما رأيك بما يجري؟» سألها ثانيةً.

تنخّل غذاءها الآن. عدم تنخيل غذائها هو لأخذ وقت كاف لتخسر شهيّتها. فتراتها توقّفت، لقد خسرت كثيرًا جدًّا منَ وزنها. إنّها تقف أغلب أمسياتها في مطبخها، مجروفةً بالغذاء، تطعم نفسها بشكل سريع كما تستطيع أن تبلع. قالت لها أمّها في أغلب الأحيانَ كطفلة: «لا تقفي هنا تأكلين مثل الحيوانات على معلف. إكرامًا للرّبّ، اجلسي وكلي مثل إنسان متحضّر»، وجرّبت، جلست إلى طاولة صغيرة في غرفة الفطور معَ شموعٍ، ومنديل، وأواني فضّيّة، وقدح نبيذ، وقدح ماء، وحرّكت سلطانيّة فواكه أو أزهارٍ، وآنية الوسط، وأزاحت مجلّات، وكلّ سلوك إغوائيٍّ إلى حالتهَ السّويّة، لكن هذه الحشمة مغايرةٌ كلّيّةً للانهيار الأخلاقيّ في داخلها. تجلس إلى المائدة، لكنّها قد تكون حجر الرّبّ الّذي تقدّم له الهبات، والغذاء لم يزل هناك في الصّباح في طيّات حجرها الصّواني–

في تعبئة الملفّ الطّبّيّ، توجد مربّعات قليلةٌ في إحداها علامة (؟) أو (X) أو سوادٌ كلّيّةً فقط، وعندما تصل إلى خياري «أعزبٌ» أم «متزوّجٌ،» ولا يوجد مربّعٌ آخر، لا تستطيع أن تملأ كليهما أيضًا. حتّى طرق اللّاويّين المعتمدة في الأرامل، فإنّها تصنّفهنّ مع البغايا والنّساء المطلّقات، فصل ٢١، مقطع ١٤، وقال الرّبّ إلى موسى، أرملةٌ، أو امرأةٌ مطلّقةٌ، أو مجدّفةٌ، أو مومسٌ، هؤلاء سوف لا يأخذهنّ: لكن سوف يأخذ عذراء من شعبه لتكون زوجةً. ولأنّه هذا هو ملفّ الطّبّ النّسائيّ، فقد ضحكت بصوت عالٍ في العيادة، وينظر إليها موظّف الاستقبال نظرات مركّزةً، إنّه يريد كثيرًا جدًّا أن يعرف المربّع الّذي تقرؤه، «بغيٌّ، مجدّفةٌ، عاهرةٌ، أرملةٌ»، إنّه مربّعٌ شاملٌ، وهي تعني كلّ توريةٍ متخيّلةٍ في هذا المربع.

بجدّيّة أكثر، تكتب كلمة «أرملة».

ليس لأنّها غير منطقيّة في الاستبيان، إنّها محاولةٌ أكثر لإعطائهم إحساسًا أكثرَ عن وضعها الجسديّ الفعليّ. لقد تفاجأت بالأسى، إنّه الثّبات، وإنّه شيءٌ ملحٌّ، وإنّه الألم الجسديّ القاسي.

أحيانًا تشعر أنّها بحالة هستيريّة، كما لو أنّ كلّ خليّة في جسدها تضرب بقوّة باهتياجٍ، وفوران، وانفعال. لقدَ صدمها هذا في البداية، فهذه موجةٌ من العصبيّة والوحشيّة كنستها أمامًا... لكنّها جاءت لتفهم الجسم الّذي لا يستطيع مقاومة الحزن كلّ لحظة صحوٍ، ذلك أنّ الجسم سيصرّ على توقّف لوقت مرضيّة الحزن.

لذلكَ، كانت تصرخ بقوّة وتضحك، تضحك بإلحاحٍ، ضحكٌ يطالب بوجوده، وعقلها يقفز نحو أيّ تعليق ممكن من أيّ واحد، أو أيّة صفة يمكن أن تكون نكتةً، وهزلًا، وعلفًا لمسار الضّحك، وهيَ عرفتها أنّها ستحدث عندما حدثت، فقد كانت تشعر بالوجوه الضّاحكة حولها، وتشعر كأنّها وقفت خلف زجاجٍ، والوجوه حدّقت مرّةً واحدةً وضحكت، شفاههم وعيونهمَ وأفواههم كلّها تضحك... وكانت تستطيع أن تسمع قرن ثور جسدها اليائس. لقد افترضت أنّ هؤلاء الّذين حولها أدركوا فرحهم لتعاستها، لكن هل كانوا يعلمون أنّ جسدها دفع هذا اليأس إلى الأمام؟

وبذلك، سوف تذهب إلى البيت بعد وجودها في بعض تجمّعات استقبال أو حفلة، وسوف تشعر أنّ أعصابها تتوقّد، وتتقطّع بعصبيّةً، وهيَ متعاركةٌ مع الهستيريا، وسوف تخجل من نفسها، وسوف تعرف أنّ كلّ شخص ضحك من أدب أو راحة، بأنّها ليست هي منظرًا حزيناً ليكون هنا. بمنَ أو بماذا تستطيع أن تثق الآن؟ ستقول لنفسها: «أنت تحاولين كثيرًا؛ أنت لا تحتاجين أن تجرّبي بجدّيّة أكثر»، لكن ليس ذلك أيضًا، إنّه جسدها الّذي يصرّ على أيّ شيءٍ يقدّمه الضّحك.

يسأل الطّبيب: «تمرينٌ؟»، مسندًا ظهره إلى الحائط، ليستند على كوعه فوق غطاء مطليٍّ بالكروم لإحدى سلال النّفايات الطّويلة. تقرأ مخاطرَةً. يتوقّف النّظر إلى رسمها البيانيّ، وهي الآن ترتاح على منضدة الفورمايكا الطّويلة، نصفها داخلها ونصفها الآخر خارجها. جلس الطّبيب بشكل فجائيٍّ إلى الأمام، مقترحًا للمرّة الثّانية «تسريعًا»، وأخيرًا تقول: «أنا آسفةٌ، لا أعرف ماذا تعني «تسريعٌ»؟ أمشي كثيرًا. في الصّباح، باكرًا، ربّما أميالًا كثيرةً. لا أعرف.

يقف من مقعده قائلًا: «لا ألعاب رياضيّةً؟»، ويسحب الأذرع المعدنيّة لطاولة الفحص، واحدةٌ على كلّ جانبٍ منها.

أجابت بسرعة واندفاع: «لا»، مفكّرةً أن تقول: ليست شيئي، ليست رؤيتي، لكنّها لا. هي تعرف كيف أنّها شاذّةٌ بالنّسبة إلى معظم النّاس، وعندما يكون أحدهم في البيت ليطوّقها، حيث المكان الّذي تنتمي إليه، فلا يهمّ، لكنّها الآن تتوقّف عن إضافة الوقود إلى حاسّة أيّ شخصٍ تجاهها، قائلةً: قليلٌ ممكنٌ.

أخبرها: «إنّها آلة لفٍّ من أجل تنغيم الجزء الأوسط، إنّك تجلسين عليها– لا أعرف لماذا تسمّى «آلة لفٍّ».

أجابت بسرعة واندفاع: «لا آلة لفٍّ، ولا ركوب درّاجة، أنا في الحقيقة أمشي...»، وكانت على وشك أن تقول: وأعمل كثيرًا في بيتي، لكنّها لم تقل ذلك أيضًا، إنّها تعرف أنّه من الممكن أن تكون عرّافًا في لوس أنجلوس، أسهل من أن تقول إنّك لست معتادًا على ألعاب الرّياضة، هو اعترافٌ، حقيقةً، أن تكون أقلّ حظًّا، في ظروف مجهدة– شيءٌ لا يمكن أن تعترف به في بلدة خياليّة– لكن عملَ البيت تمرينٌ، وكلّ هذا ما تعنيه هي لتبدأ.

أريكةٌ كبيرةٌ نادرةٌ!! ثلاث كلمات فوق نشرة إعلانيّة مثبّتة بمسمار صغير على قطب هاتف في الزّاوية المجاورة لبيتها. هذا ما دفعها للضّحك عاليًا. أريكةٌ كبيرةٌ نادرةٌ، وقليلٌ من علامات التّعجّب، ورقم هاتف، وربّما هنالك ثمنٌ، لا تتذكّر– في الحقيقة تتذكّر الثّلاث كلمات فقط؛ أريكةٌ كبيرةٌ نادرةٌ وعلامات التّعجّب. هل كانت هناك مجموعةٌ من القسائم مع رقم الهاتف، ترفرف في الرّيح الّتي تحدثها حركة المواصلات؟ إنّها لا تستطيع أن تتذكّر ذلك أيضًا.

تسأل: ماذا يمكن لمثل هذا البند أن يعد؟ ما هو النّادر الّذي يمكن أن يكون في الأريكة؟ كلّ الأرائك أعرفها، تتأمّل، وكلّ شرائح اللّحم الكبيرة المسكرة... وتختار أنت هذه... لكن بعد ذلك تفكّر بالأريكة، المضجع، في عيادة الطّبيب في برنتوود، والنّسيج المغزول المرميّ فوق مقعدها– لتغطية اللّطخات؟ ليمنع اللّطخات؟ لا تستطيع أن تؤكّد، لكن في المرّات الستّ أو السّبع الّتي تغادر فيها العيادة تقوّمه، وتسحبه بشدّة ثانيةً، إنّها لا تحبّ الرّمي هناك، ولا تحبّ ذلك الّذي يحتفظ بانطباعها. تخبرها المعالجة كلّ مرّة أن لا تقلق بشأنه، وسوف تصلحه، لكنّها لا تريد طبيبًا مقوّمًا يرمي النّسيج بعد أن تغادر... شيءٌ داخليٌّ مقلقٌ، مقلقٌ بالحاح. إنّها تضايقها كثيرًا، حيث جعلها تترك المعالج مع بعض الملاحظات عن حياتها، كالشّعر أو الظّفر الّذي قصّته وتركته خلفها في الصّالون. إنّه غير منطقيٍّ، إنّها لا تصرّ على ذلك، أو حتّى أنّه لا بدّ أن يكون. إنّها لا تثق بهذه الضّبابيّة للمهنيّ أو الشّخصيّ، ولا تستطيع أن تقدّر التّبديل هذا في أفكارها ومشاعرها غير المحميّة، ولا تثق بأخلاق المهنيّين فوق مجموعة مبادئ الصّداقة أو العائلة– وهي تشعر أنّها أدّت واجبها تجاه عائلتها من خلال «مقابلة معالج»، وعندما يأتي الاقتراح من الطّبيب، كما تعرف أنّه سيأتي بالتّأكيد، تأخذ دواءً مضادًا للاكتئاب، وتترك العيادة ولا تعود أبدًا. إنّها محتارةٌ بعمق بالشّخص الّذي يدرس عقل شخص آخر، ويريد أن يعالجه كيميائيًا في الوقت نفسه. أريكةٌ كبيرةٌ نادرةٌ.

... من المستحيل إذًا أن تذهب إلى الأطبّاء، إنّه يختلف مع كلّ تخمين يتوصّل إليه مساعد الطّبيب، يقول: لا، لا، إنّه لا يعتقد أنّه حول سنّ اليأس، لا، لا، يردّ بنزق: «ارمي ذلك المرهم بعيدًا؛ إنّه غير مفيد»، وهي سعيدةٌ بذلك، لقد قرأت وصفته بتمعّن؛ تحذيرات السّرطان، لكنّها أنفقت مالًا كثيرًا مقابل نصائحه وعانت لأسابيع عدّةً، بعد زيارتها الأولى إلى مساعد الطّبيب. ليس هناك أيّ عذر لهذا التّشخيص الخاطئ، وبالتّأكيد لم يتستّر على مساعده، ووجدت ذلك مذهلًا، وهي منزعجةٌ جدًّا جدًّا، وتحاول إبقاء غطاءٍ عليه، وتحاول أن لا تقطع رأسه.

إنّها مع بورتيا في حفلة عشاء، وهم يضحكون، ضائعةً للحظة من أزواج ميّتين، ومن رجال عاملين يقفون الآن لساعات طويلة في المطبخ، وتنظر حولها، محرّرةً من المحامين الّذين يردّون على الاتّصالات الهاتفيّة، أو من موظّفي البنك الشّخصيّين بطيئي الإجابة الآن... ولذلك ستكون مع بورتيا في الخارج، وفي النّهاية ستضحكان، وتقفزان، وشخصٌ ما بدون فشلٍ سوف يقول: «آه، الأرملتان السّعيدتان!».

ستتوقّفان عن الضّحك.

ستنظران إليه.

ستنظران إلى بعضهما البعض.
ستنتظران بهدوء حتّى يغادر هذا الشّخص.
سوف لا تقولان شَيئًا.
الحزن فيها شاملٌ جدًّا، سفيهٌ جدًّا، وبطيئةٌ العودة للغضب ثانيةً.
كثيرٌ من حياة النّاس قصيرةٌ لهذا السّبب.
... مستحيلٌ إذًا الذّهاب إلى الأطبّاء.

أرشدت في يومٍ من الأيّام إلى لوحة جديدة وبحروف كبيرة: «أطيلي عمر زَوجك»، وبعدها بحرُوف أَصغر تحتَها قرأتَ عبارة: «القوّة المضادّة للأكسدة لعصَير الرّمّان». هي لم تهن من الإعلان، ولم تقلق، ولم تتضايق؛ إنّها فقط حائرةٌ بغبائها المطلق، بغفلتها الصّبيانيّة. إنّه إعلان لـ POM، وحرف الـ O لـ POM ، موضوعٌ بشكل قلب بدلًا من دائرة. القلب آليٌّ بالكامل، بالكامل، في هذا الإعلان، وتصميمٌ للعضلة وقدراتها على الضّخّ، وحجراتها الدّمويّة. هي تفهم أنّ فريق الإعلان يجلس حول طاولة كبيرة، يفكّرون ب»أطيلي عمر زوجك» بشكل مضحك هَستيريٍّ، جلسةٌ مشتركةٌ مضحكةٌ، ونداءٌ واحدٌ من هؤلاء المزايدين لكلّ سنوات البؤس الزّوجيّة– هي تفهم أنّ هناك زيجات تشبه ذلك، لكن ما لا تستطيع فهمه هو كيف أنّ النّسخة لم تُطرح، إنّها فكرةٌ مضحكةٌ في النّهاية وشرسةٌ.

يقول ماريان ويجنز إنّه الأفضل في رواية لها: أن تحبّ شخصًا ما هو أن توافق لتموت مرّتين فِي الحياة، أو لتعمّر لا شيء. ما يحدث عندما يطيل أحدٌ عمر قرينه هو عمرٌ تخزينيٌ، كوجود يقطين، ومضخّات جسديّة صمّاء... وإعلانات صمّاء.
... مستحَيلٌ إذًا الذّهاب إلى الأطبّاء.

في صباح يوم ما استيقظت السّاعة الرّابعة صباحًا، محدّقةً نحو الظّلمة الفارغة، لوقت طويل إلى أن نهضت أخيرًا وذهبت إلى الحمّام. ثمّة مجلّة بلايْ بوي عدد أيّار/ مايو ٢٠٠٤ في السّلّة أمام المرحاض؛ صورة الأشقر الشّاذّ بام أندرسون موجودةٌ على الغلاف. أخذت المجلّة معها إلى السّرير، وبدأت تقرأ المقابلة مع جوني دبّ، ولم تكن ممتعةً كما يجب أن تكون، أو ربّما هي أقلّ استمتاعًا، لأنّها تعرف بالفعل أن مدحرج الحجارة كيث ريتشاردز، خدم كعارض للمصوّر بالرّسم دبّ ل كابتن جاك سبارّو في قراصنة الكاريبي. إنّها تريد من المقابلة أن تلامس المشاكل مع منتجي ديزن ، عندما وصل دبّ على عدّة، مع مجموعة مختلفة من أسنانه المغطّاة بالذّهب. لم يكنْ هناك أيّ ذكرٍ للتّصويرِ أنّه قد توقّف، أو ليلة الافتتاح أنّها دفنت فيَ أناهيم، كاليفورنيا، لأنّ ديزني فكّر بأنّ الفيلم فشل فشلًا هائلًا، وأنّ أداء دبّ مخبولٌ، وغير مستساغ، ومثليّ الجنس. كان يقول إنّ المقابلة «صنوبرةٌ طافيةٌ» مثلُ واحد من أزواج أمّها، وكأس زجاجٍ بداخله عود تنظيف أسنان، ولاَ أحد يخبر القصّة الحقيقيّة، ووكيل دبّ محتملٌ أن يكونَ هناك في غرفة تحرير المقابلة، يتأكّد بأنّ الفيلم التّالي مع ديزني لا يقارن. كلّه مملٌّ، ومبتذلٌ جدًّا؛ تشعر أنّها أحرجت تجاه دبّ.

إنّها تبحث عن الخيال لكن قبل أن تجده، ثمّة أضواء فوق صورة بك براون الكاريكاتوريّة الضّروريّة. كان لها الكثير من النّقاشات مع زوجها حول الصّور الكاريكاتوريّة لـ بك براون، كما هم دائمًا تقريبًا يتصوّرانهما جنسيًّا لامرأة عجوز شمطاء، جدّة تذهب إلى الغدد التّناسليّة لشخصٍ مثل مُهنة لا أحد، مُفترسةً حقيقيّةً. صورة مايو/ أيّار الكاريكاتوريّة تصوّر شابًّا في مطار، يلتقي مع جرانّي وهي على ركبتيها بانتشاء واصل إلى سراويلها من أجل عوراته. حارس أمن ببذلة زَرقاء يقيّد راعيًا ألمانيًّا يهمس بشكل تآمريٍ نحو أذن الشّابّ: «سيّدي، أعتقد أنّك تودّ أن تعرفَ أنّها ليست جزءًا من أمن المطار». كلا الوجهين الذّكرين– حارس الأمن، والرّجل المبادر جنسيًّا– دهشا بحماقة من حولهم.

ثمّة وجه امرأة في منتصف العمر تمامًا خلف كتف الشّابّ– وجهٌ في الحشدِ تمامًا– لكنّها ترتدي خطّ الانكماش نفسه لفم كما هي فعلت. لديها قليلٌ من نقاط الكلف السّوداء لعيَنيها وتحدّق نحو المسافة جيّدًا فوق رأس جرانّي؛ الرّواقيّ والضّعيف جنسيًّا.

جدّة بك بروان لا تريد أن تشاهد في هذا الصّباح السّاعة ٠٤:٢٠.لم يزل تصويرٌ آخر لامرأة بدون تواصل جنسيٍّ، أو عميق، امرأة بدون رخصة جنسيّة، مرمى النّكتة، والأسوأ، شهيّتَها مقرَفةٌ، وهمجيّةٌ، ولم تزل متنازلةً لأيّ شخص، ومتسامحةً، وإحراجها لكلّ واحد يجب أن يدوم.

هي تعرف أنّها تبدأ لجعله رخاميًا تجاه شخصيّة تدعى «أرملةٌ»، غير ملموسة، ومظلمةٌ، وحزينةٌ بالتّعريف، وضعيفةٌ جنسيًّا. جسدهَا يحارب لأجلها، ولبعض وجود تعترف بوجود مثل الأوكسجين، والماء، والمعيشة.

* ميشيل لاتيوليس (كاتبة قصص خياليّة وكاتبة مقالة من الولايات المتّحدة) أستاذةٌ مساعَدةٌ في اللّغة الإنجليزيّةَ في جامعة كاليفورنيا في أرفين. نشرت روايةً واحدةً بعنوان «حتّى الآن»، وظهرت قصصها في: The Antioch Review, The Santa Monica Review، وأكثرها في ZYZZYVA في الفترة الأخيرة.

الزائـرة

دنـى غـالي

كاتبة من العراق تقيم في الدنمارك

(١)

الساعة تقارب الواحدة ظهرا. يزدحم المكان من حولنا برائحة احتراق الحواف للخبز المحمص، والماء المغلي يدور في الكوبين ويذيب حبات القهوة فتشهق وتبقبق وتموت على السطح. يضحك. بقايا جبنة صفراء يتخلى لي عنها ويكتفي بدهن خبزته بمربى التوت. ناكل بنهم وبسرعة وبسرحان. وشيش الشارع يتسرب من شق النافذة بتموج إلى أذني. الزجاج ينفتح على ضوء سماء خريفية. ساقاي تمتدان إلى الكرسي الذي بجانبي. وهو أمامي على المائدة يعيد تشغيل حاسوبه بينما يحرّك الملعقة. لم نغتسل منذ البارحة، منذ العاشرة ليلا اظن. تيبس غشاء ابيض رقيق على أصابعنا وخدينا ومناطق على شعر راسينا. كنت قفزت من الفراش الى المائدة ملتفة باللحاف، وهو لإشعال سيجارة قبل ان يهييء لنا شيئا لنفطر به وياتي به مرة واحدة. جائعان، متعبان، مشعثان. اراهن على نظرته صوب النافذة؛ اسكتُ كل جرس انذار والعن قوانين العمل والايجار والساعاتَ الاضافية والخفارات والنظام وتعاقب الشمس والقمر والموت. صامتان. يفرغ الكوبان. انهض.. نظرته إلى أين، وجهتي المطبخ لاغلي المزيد من الماء. ترافقني شراهة نهار وانا عارية وراسي يسير على الارض بخفّة.

الماء ينزل من الحنفية بعطسة قوية ويرشّني مرة واحدة فاصرخ.

ثم يعود لينتظم في تدفّقه ونبضي. أستيقظ من نومي كزائرة عابرة او إني استعدت ذاكرة.

(٢)

الصرخة في لوحة مونك.

الصرخة البعيدة من بيت الجيران لموت الأب.

الصرخة المختلفة تصعد من الفراش العالي فوقي الى سقف الغرفة وانا طفلة انام على حشية تحت على الارض، استثناء بسبب الحمى، جانب سرير أمي وأبي.

الصرخة من امراة تدفع براس وليدها قبلي في الردهة المجاورة.

الصرخة برؤية الكتاب الذي وصل اخيرا، يصاحبه غثيان مرّ من الكتابة وما صدَرَ للكاتبة حديثا.

الصرخة على شاشة التلفزيون من فمّ امراة جالسة على الارض، قريبا من مكان الانفجار وسط بغداد.

صرخات مكتومة. افواه مفتوحة. زوايا الفم تتشقق واللسان يلعق دما دافئا، يسيل على زجاج الكاميرا؛ ليست سوى عينيّ. لا صوت.

(٣)

أدخل بعد منتصف الليل بحذر الى غرفة ابنتي وهي الزائرة النائمة. اطمئن انها دافئة في تلك الليلة الخريفية الباردة. غرفتها كما هي عدا المدفأة، مطفأة مذ غادرتْنا. جبينها متعرّق عندما اقتربتُ وانحنيتُ لأقبّلها. تصحو مرعوبة وتتشبث بيدي وتظلّ تصرخ بأعلى صوتها بهلع. اجلس على طرف السرير واحضنها بقوة. ابقى لساعتين من دون حراك. كيف تنصتت إلى هواجسي، وانا لست سوى قلق يتجسد في فكرة تشبه عيبا وراثيا، من دون صوت. لا رغبة عندي للعيش وللمواصلة، قلت لها من دون صوت وكنتُ قد تسللتُ لأودعّها!

(٤)

كابوس. نتناوب لنهزَّ بعضنا. الهواء قليل. نوسع من فتحة النافذة. اقول كثيرا والصوت لا يطلع. ملفات حبيسة الحاسوب. نحسبها جيدا. هل حسبناها حقا؟ ما المعنى؟ انا غير مقتنعة! اشيح بوجهي بعيدا عن الكتابة والحروف والوقت كثيف فقط عندما نمارس الحب. والحب يكون بديهيا فقط حينها! او يفسح للرغبة الطريق لتتحرر مني وتروح بذاتها تغتنم الفرصة مهووسة لتؤكد لي إني على خطأ. إني كنت دوما على خطأ. الوقت المتاح قليل فتقودنا باقصى سرعة لها. الوقت المتاح لايجعله يرتخي بهذه السرعة وادرك اني افلتّ العقال وسارتبك وسيرتبك ونتلكأ. حدود هذا الزمن تبهرني. هوة ساحقة هذه البرهة التي اكاد اتراجع فيها وهو يحاول فيها أن يعين الرغبة لتتمكن منا ويحاول ان يعلو هو وصوته ليسكت صوتا وسواسا انتقل مني اليه. هذا الزمن الذي احاذر فيه لئلا يطلع صوت مني او تنزلق فكرة. اقسم احاذر لاعينهما بياسي في انجاح المحاولة مجددا ودموعي تطفر– ليست سوى اداة مساعدة أخرى، غير يديّ وهما تتشبثان برقبته، تقبلان إذاً أنَ تنتشلاني من غرقٍ محدق.

قصص قصيرة جدا

محمـد نجيـم

شاعر وقاص من المغرب

إمرأة فان غوخ

يندفع الدم ساخنا داخل شرايين المرأة المستلقية عارية في لوحة فان غوخ، تخرج المرأة من اللوحة، وتجلس على كرسي مصنوع من الخشب الرفيع، الكرسي الذي كان يجلس عليه جيمس جويس وهو يكتب رائعته الخالدة يوليسيس.

كانت المرأة وحيدة، فيما تسقط قطرات المطر التي تهيج الأزهار في الحديقة المجاورة.

سحبت المرأة العارية سيجارة من نوع» كازا» الحقير ، من يد خيالية لجيمس جويس، وهي تضحك، دخنت بشراهة وعمدت على ترك السيجارة ترسل دخانها إلى الكتب القديمة الموجودة في مكتبة جيمس جويس، عادت المرأة العارية لتستلقي في لوحة فان غوخ التي خرجت منها دون إذن منه، لتدخن سيجارة واحدة في هذه الليلة الممطرة وفي هذه الغرفة التي لم يكمل فيها جيمس جويس روايته الخالدة يوليسيس.

ليلى والمجنون

كانت ليلى قد أصيبت بانهيار عصبي حاد، وقيل إنها أصبحت مجنونة وكانت أمها تأخذها مرة في كل شهر لزيارة الطبيب المختص في أمراض النفس والجهاز العصبي، يفحصها، الطبيب، ويسلمها وصفة الدواء، لتتناوله مدة نصف عام.أمس ذهبت ليلى برفقة والدتها إلى طبيبها المعالج وجدت على الباب لافتة كبيرة مكتوب عليها :

الطبيب أصيب بانهيار عصبي حاد، وقيل إنه أصيب بجنون، ويعالج حاليا عند الطبيب المختص في المعدة والأمعاء، في العيادة المجاورة. لأن كل أطباء الجهاز العصبي – في المدينة –فقدوا أعصابهم وأصيبوا بجنون.

القطة والكلب

حين كانت صغيرة، كانت تملك قطة صغيرة كان لها فرو ناعم مثل الثلج، كان هو صغيرا، في مثل عمرها، كان كلبه صغيرا يملك عينان بلون غابات الأمازون. كانا يلتقيان في المدرسة، يلعبان في الحديقة القريبة، هو يلاعب القطة ذات الفرو الناعم مثل الثلج، وهي تداعب الكلب الصغير.

الولد يلاعب البنت بكل براءة، يضحكان، يبحثان عن الفراشات في الغابات والحدائق المجاورة.

وفجأة كبرا وكبر الكلب، هرمت القطة ذات الفرو الناعم مثل الثلج، كبر الكلب صاحب العينين بلون غابات الأمازون.

– اغتصب الولد البنت بدون رحمة

– سيق الولد إلى السجن

– هجرت البنت إلى مدينة بعيدة

– عثر على الكلبِ مقتولا بالسمّ الذي يقذفه عمال البلدية للكلاب الضالة.

ونسي الناس الحكاية.

الراقصة والعبيد

رآها ترقص في حفل، في الحفل ثلة من العبيد، بعضهم يدخن غليونا، وآخر رش على سجائره عطرا فرنسيا من الأنواع الفاخرة جدا، عطر آلان دولون، وإيف سان لوران، الحلبة مليئة بالعبيد، فكرت في شيء غريب. أين توجد الصحراء، لماذا تذكرت الصحراء وأنا في هذا الحفل، مازالت الراقصة ترقص بشبق شيطاني، فكرت لماذا تملك هذه الراقصة مثل تلك الأسنان البيضاء، فكرت لماذا تبتلع لسانها في كل مرة تخرجه طويلا مثل لسان سحلية نادرة. أخيرا عرفت السر، لماذا تذكرت الصحراء ؟ عرفت أن الراقصة تموت من العطش. لهذا فهي تملك مثل هذا اللسان الطويل، وعرفت لماذا تذكرت كل هذا، في مثل هذه الساعة المتأخرة من اليوم. عرفت لماذا هؤلاء العبيد، لمَ يراقصوا تلك الراقصة، لقد كانوا كلهم مخصيون وكانت أسنانهم بيضاء مثل الثلج، لم تكن هناك في الحلبة امرأة شقراء، كنت فقط أحلم، لكن، لماذا أحلم بالعبيد؟.

المجلس حياة ؛ كفضاء في الروح

حمود الشكيلي

قاص من عُمان

كيف لي أن أصف مكانا ما ؟ تحرم الديانات وصف تفاصيل الأجساد بدقة فاضحة. كيف لي، أو لك أن تصف مكانا أحببته ؟ مجلسا أو غرفة صغيرة في مكان ما، ملكا أو غير ملك، هل يقضي أحدنا حياته في مكان ليس له ؟

أحببت هذا المكان، إنه كفرض لصلاة في آخر الليل، إن المجلس الذي أَجْلِسَه ويجلسني وأجالسه وأجلس معه وأجلس فيه، ويجلسني الجلوس ويجلس معي، ويجلس جلوسي صار مني، وصرت أنا قطعة من بنائه!

هكذا صرت مادة أساسية ضمن محتويات هذا المجلس، فإن أخرجوني من المجلس تناثرت شظايا كما يتناثر السقف بعد كسر القواعد.

لا يجوز لي أن أغادر هذا المكان، إنه قطعة من القلب، ودم في الروح، أحبه كامرأة صوفيّة تقرئني الشعر الصوفي بعد منتصف ليل مقمر .

يقبع المجلس الذي أحب في الروح، لكن كيف بهذا المكان أن يسكن الروح ويساكنها العمر؟

لا . إن الخيال يأخذه من واقعه الّذي شيِّد فيه، ويجعله في مصاف الأعزاء غير المزعجين في آخر الليل، أو قبل الفجر بقليل. بل إن الخيال الذي يبادلني إياه هذا المجلس الذي أكتب منه، وأكتب فيه، وها أنا الآن – وليس غدا – أكتب إلى المجلس الذي أحب كل الحب، وعذرا أيها المجلس سأكشف ما فيك لنفسي.

إن في المجلس أشياء كثيرة، وما فيه أورثني الفقر في الصيف، إنني لا أخرج من مجلسي في رحلة الصيف الجهنّمية الحارة على مدن النفط، ها هو الله يأخذ البرد معوضا به النفط الذي لم نر أثره على سحنات البشر.

البشر الذين أراهم وهم يعبرون المكان إلى الضفة الأخرى من الشارع الذي أسمع منه أصوات الفرامل، وارتطام السيّارات ببعضها، وأصوات سيارات الإسعاف المسرعة بالداخلين إلى التراب.

أدخل مجلسي الذي ليس ملكي، وفي كل صبح أتجرّد فيه من كل شيء، وألبس التبّان الأبيض فيه، أشعل جهاز التبريد، وأخرج إلى الحمّام مستحمّا من وعثاء النوم، ومن السوائل التي خرجت من صلبي وقضيبي، غاسلا أسناني البيضاء بمعجون ليس أبيض.

يستقبلني المجلس باردا.

آخذ كوب لبن وماء ورطبا ، أطالع الجزيرة إلى أن يأتي القرف، اقرأ، أكتب، أفتح الانترنت، أطالع ما أستطيع من بريد ومواقع أدبية ونقدية، أبحث عن مصطلحات، ألجأ إلى مخطوطي البحثي، أضبط فيه المراجع والهوامش، أكتب وأعدل ما قد كتبته سابقا من مقدمات الأبواب وخواتيمها، أبحث عن نهايات للقصص.

أتأمل من نافذة المجلس شابا يقف بين بنايتين عند الظهيرة، يدخن التبغ ملتفتا إلى بدلته الزرقاء، ثم يغيب عن ناظري بعد أن داس تبغه بعقب حذائه الأسود في سبخة ترابيّة.

شعرت أن الشاب الذي رأيته كان يشبهني، في فترة قد مضت مبتعدة عن حياة عشت فيها خائفا من كل عين تراني، أو رأتني أرتكب جريمة، وهي جريمة عار ومنكر وفضيحة كبرى في مجتمعنا البدائي المختلف والمتخلّف في أحيان ليست قليلة، حدث أن خفت من الناس لحظة أن بدأت أدس التبغ في أمعائي وشرايين القلب والرئتين والأمعاء الخفيفة والغليظة والثقيلة، وها هو ذا الشاب خائفا، أو بدا كأنه خائف من أعين الناس، إنه ينزوي بين بنايتين، بنتْ له ظلة، يستظل ظهيرة صيف حار.

رغم أنك أيها المجلس تقذفني بحبيبات ماء صغيرة تأتي من الأعلى، من شقة كبيرة يقطنها دكتور نباتي من الهند، إلا إني أحب الجلوس معك، أفكر من أين تأتي هذه الحبيبات الصغيرة التي تنزل على طاولة كانت للطعام، وحولتها حياتي العبثية إلى طاولة حاضنة للكتب والأوراق؟

أنت صديق صدوق أيها المجلس، وأنا أحب جدرانك الصفراء، واعذرني إن حولت صبغك الأصفر إلى أسود بالرصاص، فأنا أكتب في أي مكان، إن كلمني أحد وكان في يدي قلم فقد أكتب مكالمته دون وعي، وها هي مكالمة هاتفية مدونة على إحدى جدرانك، إنها مكالمة كانت قد وصلتني من كندا، صديقتي وحبيبتي «إسراء علي» تكلمت من كندا وكانت تنوي ركوب القطار، وقالت إنها تحلم متمنية لو أن يدها في يدي، وقلت لها إني أيضا أحلم متمنيا لو أن شفتي في شفتها ثم ضحكت، وقالت اصبر حتى تجمعنا غرفة في مدينة. وهي قد وعدتني ضرورة أن نلتقي في الأردن، شتاء هذا العام، وأنا بدوري وعدتها بضرورة اللقاء، ها هي « إسراء علي» قد أغلقت مكالمتها بعد أن أسمعتني صوتها أكثر من عشر دقائق، وها أنا قد كتبت « أحبك يا أسراء علي، ووعدا سنلتقي، وإني أيضا مشتاق إليك».

قد تطالبني العائلة الكبيرة بدين، فإني أكتب الآن أن عليّ مبلغا وقدره مائة ريال، كنت قد تسلفتها لرحلة جنونية قمت بها قبل سنة، وإني الآن حائر فيك، وأنا أفكر كثيرا : هل أرجعت المبلغ الذي تسلفته من أمي؟

هي تقول إني قد أرجعته، ودائما تصرّ على ذلك، وأنا لا أذكر إن أرجعته أم لا ؟ وتنصحني أم ريماس مخافة الشبهة أن أرجع النقد مرّة إذا لم أستطع التذكّر.

لا عليك أيها المجلس، أين الساعة التي في الجدار ؟

قد أحب معرفة الوقت منك، افعل بي ما تشاء، أحلم أن لا أغادرك، فأنت الجنة، بل إنك سيد الجنّات كلها. إني أعدك أن لا أقرب شجرة التفاح؛ حتى إن جعت فيك.

أنت المرأة الثانية، بل إن الحب الذي بيننا يجعلك في مصاف المرأة الأولى، وأعتذر عن كل الليالي التي دخلتك فيها وأنا في خفة اللاوعي.

أنا أعي جيدا أنك بالنسبة لي أولى القبلتين، وكان الله قد رآني كثيرا عندما صليت فيك، وكنت أقرأ القرآن والتوراة والإنجيل في محراب سجادة بها وردتان، في الوردة اليمنى كنت قد كتبت اسمي، وفي الوردة اليسرى كنت قد كتبت «بسياء». بهاتين الكلمتين اللتين كتبتا في السجادة كنت أدع كل من طلب سجادة أن يركع ويسجد عابدا إياي وبسياء كذلك، وإني حولت ذاتي إلهاً، وقريتي هي الأخرى صارت نبياً، وأنا رسالتها على هذه الأرض.

أجزم أيها المجلس العزيز، الحبيب إلى الروح والقلب أنك تعرف بسياء جيدا، إنك تعرفها أكثر من أهلها الأحياء والأموات، إنها طفلة أو أني أنا الطفل الرضيع الباحث عن حلمة هنا وأخرى هناك ، أحلم أن أكبر قليلا؛ كي أفض بكارة تربتها الطاهرة العذراء حتى يومنا هذا.

أيّها المجلس الذي أحب: إذا ما متّ فيك فاسع بجهد منك أن لا تخرج جثتي من إحدى زواياك، اجعل لي قبرا بين زواياك الست، وإن لم يصدق أحد أنك مكون من ست زوايا فاخبرهم يأتوا للسلام عليّ حيا أو ميتا.

أرجو أن لا تدع أحدا يخرج منك أي كتاب، وأنا الآن أخبرك أن عندما حل جونو– ابن أخته لتسو نامي – خفت عليك كثيرا، كخوف الأم على ابنها، وبهذا أنا أبوك، أو أمّك ، وأنت ابني العزيز.

اليوم ما قبل الأخير من حياة صياد أعمى

محمـود الرحـبي

قاص من عُمان

(إلى محمد العلوي، صياد من صور) يعيشان هو وزوجته في كوخ خشبي أمام البحر، ولأنه كان يبدأ يومه في الظلام فإن قدره ألا يكون له يوم أخير في حياته. فخاتمة أيامه يجب أن تكون اليوم ما قبل الأخير قياسا بزمن الوجود والبشر.... وفيما يلي تفاصيل أمينة، وحوار فصيح، لما وقع له في ذلك اليوم :-

أحدهم أعطاني ريالا مقطوعا. مرارا أمرتك بألا تذهبي للبيع في الظلام.

في الشتاء تختلط صلاة الفجر بالظلام.

هه. إذن أصبح كلانا يعمل في الظلام، أنا أصيد في الظلام وأنت تبيعين في الظلام ، يا لحياة الظلمات هذه .

ماذا سنفعل بالريال المقطوع .

لا أعرف. ربما سأستعين بأول زائر إلى بيتنا.

كل هذا الصيد الزهيد، وفوق ذلك يعطوننا ريالا مقطوعا.

ما أصيبه لا يشبه بأي حال ما يصيده الزاحفون إلى البحر عندالغبش،ما أجنيه لاينبت إلا في الظلام.

أنت الوحيد الذي يذهب إلى البحر ليلا في هذه القرية.

نعم، وما أسحبه على قلّته ، يعني الكثير، فبعد أن مات هاشل لم يعد أحد يعرف قيمة سمكاتي، كان هو من يتهافت عليها ويستقبلني قبل الجميع أمام البحر.

بعد موت هاشل خفتت عزيمتك ولم تعد تستمتع كما كنت بالذهاب إلى الصيد.

ليس هذا مايخفت همتي، إن شيئا آخر أكبر من ذلك بكثير.

أعرف ما تقصد، فالصيادون يتحدثون كثيرا عن جرافات السمك البعيدة، ولكن ما حاجتك بهم، فأنت لاتصل إلى تلك المسافة التي يصلها الآخرون.

هه . لم يعد الأمر يفرق كما كان في السابق، علي الآن أن أشق طريقا طويلة حتى أصل إلى مأوى السمك في الماء، في السابق كنت ازحف خطوتين في الظلام وأجد ما أشاء،إن الجرافات هي التي قادت الصيادين الى أن يبتعدوا كثيرا للبحث عن رزقهم، لذلك فإن سعره لايني وأن يرتفع وذلك لأن مشقة كبيرة نحتاجها لإخراجه من البحر.

ألاتخاف على روحك من الغرق، لماذا لا تصبر وتصيد قريبا من الشاطئ وتنتظر مايرزقنا الله به.

وهل بقي رزق في الشاطئ، جربت ذلك وكنت أستسلم للنوم وأصحو لأجد الشبكة فارغة، وألم الكآبة السوداء يعتصر قلبي، لذلك قررت أن أختفي بعيدا في عمق البحر، يجب أن تعلمي بأن الجرافات تفعل فعلتها بشراهة، فالصغير يجرفونه والكبير بطبيعته لايقترب من الشواطئ إلا نادرا.

بذلك ستتعب، ألم تشعر بأنك غدوت كبيرا مع الأيام.

أشعر أحيانا بأن قوتي بدأت تذبل، فبسبب بعد المسافة والتجديف الطويل، صارت أنفاسي تخرج وتدخل بمشقة من صدري وكأن أشياء أخرى تزاحم طريقها، ولكن لاحيلة لي .

تراجعت المرأة جهة المطبخ، فهي رغم كبرها الواضح إلا أن التجاعيد لم تغز كثيرا خدها المنبسط والمحفوف بالطمأنينة، وجبهتها الساطعة كصفحة المعدن في قاع الماء، وعيناها اللتان تتنقلان بحب على كل ماتقعان عليه، حتى على النار تحت القدور وعلى الظلال التي تزحف بترتيب أزلي طيلة النهار،وعلى الفراشات وهي تحط بسلام كما تحط الظلال، وعلى الجمادات الموزعة بيسر في محيط الكوخ.

إقتربت من المطبخ الذي كان عبارة عن شق صفيحي في الكوخ السعفي الذي يسكنان فيه، يغطي بوابته رداء ثقيل حالك مترع بالظلال والبلل، ترفعه المرأة من طرفه أثناء دخولها وخروجها.

والصياد بعينيه الفارغتين المنكستين إلى الأرض، لم تغز هو الآخر التجاعيد وجهه، يرتدي دشداشة تنحسر لحد الركبة، محفوفة أطرافها بما رسمته منذ زمن يد الملوحة من خرائط باهتة وتعرجات ، قدماه حافيتان ولكنهما قويتان بأظفار خشنة عريضة ، وساعداه المشعران ، بديا صلبين بسبب التجديف اليومي ، منتصبين كمجدافين

يحفهما الشعر، ورقبته عريضة وظهره واقف كجذع قديم .

كان الكوخ الذي يقطنان فيه سعفي بكامل حيطانه صنع من أعواد السعف السميكة وعمد بجذوع نخل صلبة، سقفه صفيحي منعه من دخول المطر وما تسحبه الرياح، وبابه خشبي موارب دائما تتصدره حلقة حديد سوداء تحتها صفحة معدن ألصقت عمدا لكي يسمع العجوزان طرقات الزائر قبل دخوله.

تك تك تتك . السلام عليكم

ادخل . وعليك السلام والرحمة

أنا ناصر ياعمي

استرح بجانبي يا ناصر، جيد أنك أتيت، أحدهم أعطى زوجتي ريالا مقطوعا، هل كنت معهم في المسجد اليوم في

صلاة الفحر؟
لا.
.....
هل الريال مقطوع بالكامل؟
لا أعرف. أحضري الريال يا سالمه.
لماذا يفعلون ذلك بنا، لم يحدث لنا مثل هذا من قبل، هل يعقل أن يخرج أحدهم من بيت الله ليشتري سمكا بريال مقطوع، نحن لا نطلب صدقة من أحد، إنه رزقنا .
لا عليك ياعمي. سأجد الفاعل وسأطلب منه ان يبدل الريال .
لا بد أن أحدهم رآه وهو يشتري السمك منك.
تقترب المرأة وفي يدها آنية بها تمر ودلة قهوة وإناء ماء تطفو منه رؤوس فناجين مثلومة الحواف. تضع الآنية على الأرض وتصافح الضيف ثم تناوله الريال.
إنه مقطوع بالفعل، ولكن الأرقام لم يمسها شيء..... لاتقلق ياعمي طالما أن الأرقام واضحة فإن الريال سليم، ورغم ذلك سأبدله لك بريال من عندي .
اذا كان سليما كما قلت فلا داعي لأن تبدله لي . والآن قل لي هل من جديد في البلدة؟
الجديد هو ما تعرفه ويعرفه كل الناس،الشركة ستوسع بناءها وربما كوخك سيكون مهددا بالزوال، إنهم يمرون على البيوت وينذرون أصحابها بالأمر الذي سيقع.
أعرف ذلك، ولكني لن أدعهم يقتربون من بيتي .
يقولون بأنهم يعوضون الساكنين أمام البحر بأموال مجزية، الكثيرون أبدوا رغبتهم في ذلك،خاصة وأنه لم يعد البحر يدر عليهم سمكا كما كان عليه الحال.
ماذا سأفعل بأموالهم وليس لي عمل غير هذا الصيد، إني الوحيد في هذه البلدة الذي يشق طريقه إلى البحر في الظلام كل يوم .
إن لديهم طريقة في إقناع الناس.
سمعت أن الشركة نفسها هي من يقوم بجرف السمك في عرض البحر، لقد بدأوا بطردنا بهدوء من هناك، من قلب البحر ودون أن نشعر، هل يوجد عنف أكبر من ذلك.
ما باليد حيلة يا عمي، الجميع في النهاية سيغادر الساحل، ولنبحث لنا عن سكن وحياة جديدة.
كل إنسان حر فيما سيفعله ولكني لن أترك حياتي بسهولة، إن لم أشم هواء البحر كل صباح فسأموت مختنقا.
.....
سأدعك الآن ياعمي.
ليس قبل أن تساعدني، هيا قم معي إلى القارب لندهن حبل المرساة بزيت كبد سمك الجيذر فرائحته تساعد في جلب السمك ناحية الشبكة، كما علي أن اتأكد من ثبات المجدافين.
خرجا من الكوخ فاستقبلتهما المراكب الموزعة على خط الساحل، كان بعض الاطفال وهم في غمرة اللعب تتمايل أجسادهم كالسراب من بعيد، بعض الصيادين يحنون ظهورهم في جوف مراكبهم ويحركون أياديهم بجهد، وثلة منهم يتجمعون في دائرة نشطة وهم ينسجون بصمت وأنين حبال شبكة طويلة، نسوة يحمن وفوق رؤوسهن أوعية ماء وحبات عرق تسطع من رؤوسهن النصف حاسرة.وناحية الجنوب، حيث يرسل البحر وجهه ولسانه، كان راعي غنم يتقرفص بالقرب من شياهه وإحدى عينيه مغمضتين، وراؤه عجوز يشعل غليونا ثم ينفض محتوياته قرب حذائه المصنوع من ربل الجمال. وغير بعيد عنهم كانت أشجار ضخمة مرصعة بأعشاش الغربان التي يعلو منها نقيق حاد يضفي على المكان شعورا بالحنين .إقتربا من القارب السعفي، كان العجوز يحمل وعاء به زيت كبد سمك الجيذر وفلينة قطنية تغطس في قاعه،رفع الشاب حبل المرساة من بطن القارب ثم قربها جهة أنفه، تشممها قبل أن يمسحها بالقطنة المغموسة في الزيت، وظل يفركها طويلا والصياد الأعمى يقف وراءه مرددا عينيه الفارغتين بارتياح بين المدى البحري الشاسع والأرض تحته ، بعد ذلك وزن الشاب المجدافين بيديه وحركهما في جميع الجهات، ثم فك وثاقهما وانكب يربطهما بكل جهده وأنين ضعيف يخرج من صدره، وحين انتهى نفض بطرف القارب يديه من القشر الفسفورية التي التقصقت بهما، ثم رسم ابتسامة على ثغره كعلامة انتصار، بعدها قاد الأعمى من إحدى يديه وأودعه باب بيته .
ادخل لنتغدى.
أحسنت ياعمي، سأتركك، لدي عمل كثيرفي البيت.
سحب الشاب خطواته جهة الشاطئ ومن هناك رمق سربا من نوارس الظهيرة تبحر بأجنحتها البيضاء مطلقة صراخها وهي تتعارك على السمك المتقافز. توارى بعدها مبتعدا جهة بيته وهو يتلفت يمنة حيث بدأ الأطفال وبعض الصيادين يتركون قواربهم هاربين من قيظ الظهيرة.
في تلك اللحظة كان الصياد يتحدث وهويدخل ثم يتحدث وهو يجلس فوق الحصيرة.
لو رأيتيه كيف كان يساعدني وأنفاس فرح تخرج من صدره، كأنما تركه لنا هاشل بعد موته وأوصاه علينا .
ثم أكملا حديثهما ومائدة طعام صغيره تتوسطهما.
ماذا ستفعل إذا جاءك مندوب الشركة؟.
سوف أرد له طلبه، لن أفارق كوخي ماحييت.
واذا أصروا عليك.
بعد وقفة متشنجة، تحرك الصياد متحسسا الحائط السعفي للكوخ، حيث وضع في زاوية مظلمة صندوقا خشبيا قديما، قام منفعلا و أديم الطعام ملتصقا بكفه اليمنى.
هل ترين هذا الصندوق، به سلاح ورثته عن أبي، لم استعمله

يوما، سوف أشهره في وجه من يضطرني إلى ذلك .
كانت المرأة تنظر إلى حيث أشار زوجها وعلامات الريبة تتسلق وجهها كظلال خشنة.
وكما في كل ليلة ، في قلب الظلام يدفع الصياد بقدمين حافيتين قاربه السعفي من صفحة الرمل الملساء ، باتجاه أصابع البحر التي تثب منتفضة حين يلامس القارب أطرافها .
كانت ستارة الظلام تطوق جزءا من المكان ، وفي كبد الأفق ، قمر وحيد يبدو كعين تبرق لتفرج عن جزء آخر من عتمة المشهد.
تلامس أصابع الصياد رطوبة الماء ، يسحب طرف دشداشته دافعا القارب جهة الماء، ثم يرفع ساقه اليمنى يتبعها بثنية من يديه على إثرهما يرتفع بقية جسده خفيفا إلى بطن القارب .
يقبض طرفي المجدافين و يسحب بأنفه كتلة غليظة من الهواء يستعين بها لدفع القارب الذي سيتقدم مختفيا في بطن الظلام.
ومن بعيد ...وراء ظهره المتواري ، كانت امرأته تشيعه بنظرها وهي تتمتم بصلاة خافتة .
عينا الصياد الأعمى شاخصتان في الأفق والقارب يتحرك ببطء، في مقدمته تتقافز فقاعات الماء،وبمؤخرته يرسم خيطا زبديا ضعيفا بدا كطريق محروثة تتشكل في السديم.
تسحب المرأة جسدها ناحية العريشة ، التي تهز الريح أطرافها السعفية ، عازفة طرقات تتوازى مع كسرات الموج .
وغير بعيد من ذلك كانت خرسانات إسمنتية بدأت تتشكل وتقترب كوحوش نائمة تلتهم ببطء صفاء المشهد.
يتقدم الصياد إلى قلب البحر ، والقمر في الأعلى يضيء طريقه الهادئ . إلى أن أرخى مجدافيه مصيخا ، قبل أن يلقي الشبكة التي استلها من مكان في المركب ، والتي طارت بمهارة في الفضاء ثم طفت لحظات قبل أن تغوص في قلب الماء، وفي الأعلى علق أحد أطرافها بخشبة القارب .
تسند المرأة رأسها على المخدة، ثم تقلب رمشيها في الظلام متأملة وبريق من عينيها يسطع ويلتقي ضوؤه بما يرسله القمر من ألوان تراوغ فتحات العريشة .
وفي اللحظة عينها، حيث أناخ الصياد قاربه، كان القمر يرسل أشعته على القارب ورأس الصياد المطبق عينيه وابتسامة انتشاء تتسع من ثغره الغائب.
المرأة تغفو والتمتمات التي توقفت مستريحة في ثغرها التعب ، تسقط على وجهها مايشبه الجناح الأبيض .
والصياد بعد أن قذف بالشبكة ، انتظر غافيا، بين خفقات هواء التيار الهادئ الذي يرتفع فوق الأمواج كحصير متصاعد يهب على جسده قبل أن يعلو ويكمل طريقه في الظلام. ثم يستل مسبحته ويحرك خرزاتها ببطء وهو يتمتم بصلاة خافتة.
تطوي سجادتها ثم تتقدم إلى زاوية في العريشة وهي تضع فوق الأثافي الثلاث ، إناء المعدن ،ومن هناك تتطاير إلى نافذة تطل على البحر، روائح الأبهرة ثم الصوت الملتهب للحساء.
وفي وسط البحر، أتم الصياد صلاته ، ثم رفع قدميه فنبضت منهما عروق نشطة مستجيبة في سحب الشبكة من البحر إلى بطن القارب .
المرأة تفتح عينيها ، وتنهض ، ثم تغوص في عمق قريب من زاوية في بيتها، تغلق الباب عليها، حيث يسمع من الداخل حركة أسطل وخرير ماء، ثم تخرج وتمتمة الصلاة تتتابع من بين شفتيها وهي تفرش سجادتها .
كانت السمكات الصغيرة تتلبط وهو يستلها بيديه ويودعها جوف كيس قطني بجانبه، ثم يحرك مجدافيه مقتربا من الشاطئ ، فيهب الصيادون الزاحفون فجرا إلى البحر لمساعدته، ينزعون ما بقي ملتصقا في شبكته ويودعونها في كيس صغير أتت به زوجته.
في بكارة الغبش التي لا تلبث أضواء الشمس وأن تشعلها كأنما لترسل نداءها الأول لحركة الكون، هنا تتضح حركة كل شيء، الموج يتقافز كأطفال فرحين ، والنوارس تبحر في الفضاء أسرابا باتجاه الشاطئ، حيث الصيادون يبدأون في شق طريقهم ناحية البحر.
وحده الصياد الأعمى ينهي عمله، كأنما ينهي نهارا يتجه عكس الزمن، حاثا خطى قاربه نحو الشاطئ، بحاسته المتوثبة والراصدة والمدربة منذ أزل على طريق البحر. كان بتلك الحاسة الفولاذية ، يستطيع أن يصل إلى طريق عودته مسترشدا بكل ماترسله الطبيعة في بكارة ذلك الصباح من أصوات وروائح، كان كل شيء في المحيط يساعده على الوصول الهادئ إلى مرساه.
تتقافز السمكات في الشبكة، تتلامع كالنجوم حبيباتها الفسفورية، وتبرق بشدة مع الانعكاس الخفيف للشمس.
يتقدم الصياد إلى حيث تقف امرأته منتظرة، منتشيا فرحا بإنهاء يوم عمله، منخراه المنفرجان بالسعادة يتساوقان مع حديثه المتقد .
تقوده من يديه إلى قلب العريشة ، تناوله الحساء الساخن ،ثم تتوارى مبتعدة وكيس السمك في يدها، مخترقة سحابة الغبش.
يرتشف الصياد الحساء، مسرحا عينيه في الفراغ ، ثم يتمدد مستريحا .
تتقدم المرأة بالكيس تجاه السوق. وفي الطريق، وكما يحدث في كل مرة، يستقل طريقها العائدون من صلاة الفجر، ويشترون كل ما بيدها في ذلك الكيس.. وفي هذا الصباح نقدها احدهم ريالا مثلوما.

عطـش

امتنـان الصمـادي

كاتبة من الأردن

مكالمة هاتفية..رنت لها أوصالي ،عندما سمعت صوتك يردد بحنان : ماذا تريدين يا عزيزتي ؟ أرجو أن تطلبي شيئا أحققه لك؟

تجرأت وقلت: أتمنى أن أجلس معك ساعة...ساعة فقط، حتى أبوح لك بما لم أبحه لنفسي .!

توقعت مجيئك، فجئت، هيا ارتدي ملابسك بسرعة سوف نخرج في نزهة تستغرق ساعة، كما وعدتك، لقد قطعت مسافة أربعمائة كم من أجل ساعة...هيا بسرعة...

ماذا ارتدي؟ وأي لون يناسب حديثي وأشجان قلبي ؟ احترت لكن حيرتي لم تطل عندما أدركتني عقارب الساعة محذرة.

أنا جاهزة ، هيا لنخرج قبل أن تتبخر أحلامي ، ويذوب فؤادي على نبض متصلب ينتظر أشهر مجيئك ، الآن سوف أسرح عيني في عينيك. أشكو لها وأسمع منهما شكوى أيضا ، فهذا زمان لا يفرق بين أحد، ولا تعجزه المسافات التي بيننا حتى يمارس قسوته...!إنني أحترق وعقلي ما عاد يستوعب أيامي ! وعجزت ذاكرتي عن تسجيل يومياتها ، فبدأت الذكريات تدفن الذكريات .....

لن نخرج ...إنني أختنق لا أستطيع أن أطفئ ما بجعبتي، أرجو أن تتفهم خوفي من هذا العالم وأنت بعيد عني !أرجوك ساعة...ساعة فقط أعدك بأن أخلع ساعة يدي وأضعها أمامي على الطاولة حتى أتذكر حجمي الحقيقي كلما جرفني الحديث ،لأرتد إلى الساعة!

–لقد دعاني بعض الأصدقاء لحضور فيلم جديد، يجب أن أذهب لمشاهدته معهم الآن لقد أوقعوني في حرج،أنا لم أتصل بهم إلا للسلام عليهم والآن لا أستطيع الانسحاب...افهمي موقفي ، فأنت التي تقدر الأمور دوما، سوف أعود مبكرا ونجلس معا، فعندى الكثير من الأخبار أود أن أصرح لك بها ،لأنك فتاة ذكية جدا وجميلة أيضا... غمزها بعينه وهو يدير ظهره قائلا:

– سوف أعود سريعا، وتتحدثين كما تشائين ،لن أتاخر!

وأنا لن أبوح بشيء اذهب كما تريد ، وتمتع بوقتك ما شئت فحرام على تلك المسافة التي قطعتها أن تضيع دون استثمار ؟!

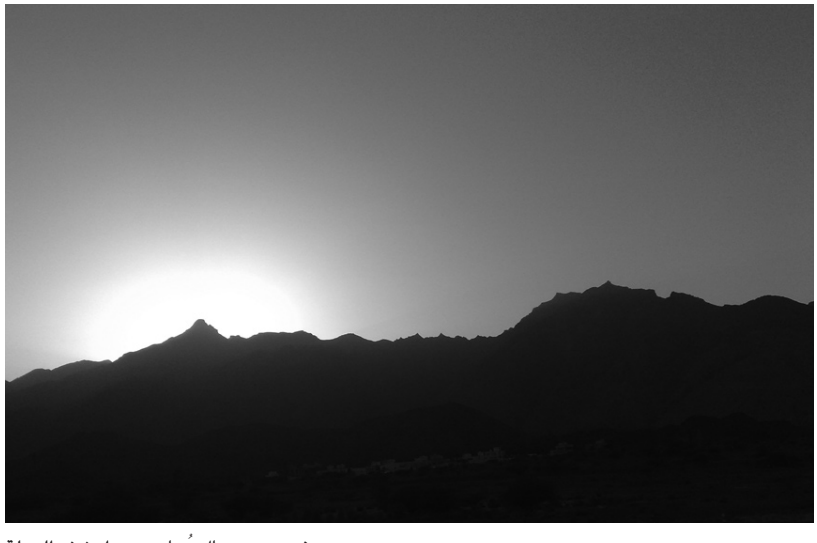
وأنا سوف استثمرها أيضا ، «شيطان في الجنة/ هنري ميللر» أول ما وقعت عليه عيناي، تناولته وبدأت أقلب الصفحات عبثا، المهم ألا أنكسر أمام قلبي ...

ساعات طوال وأنا أنتظرك ...أسر لنفسي بأنني لن أتحدث إليك لكنني أنتظرك ...في كل مرة جلسنا فيها معا، كنت تبدأ الحديث أنت وتنهيه أنت ويضيع منتصفه بالإشارة إلى صمتي وضرورة الخروج على هذا الصمت والتحدث عن همومي ومشكلاتي «فلا بد لصدى الحياة الجامعية الجديدة التي أعيشها أن ينعكس على حياتي العلمية»

كنت دائما أستمع لشكواك، وأتفاعل معها بكل ما اوتيت من إحساس ، وأخفف عنك قدر ما أستطيع لا بل فوق ما أستطيع لتخرج مرتاحا مسرورا ، وأنت تقول بفرح: في المرة القادمة سوف أكون المستمع وأنت المتحدثة ...أبتسم ويبدأ قلبي بالتقاط الصور لكل الأشياء حتى أخبرك بها عندما نلتقي ... لكن الصور تتراكم ، وتضيع عبر ذكريات باتت تتعفن في غرفة مظلمة...

قالت جدتي بحدة : هذا لقاء مهم يجمع أصدقاءه الشباب هل تريدينه أن يأخذك معه ويجلسك بين أحاديثهم بصفتك ابنته المدللة؟ أو لعلك تريدينه

أن يتراجع بكلامه أمام زملائه؟ بنات آخر زمن!
تخليت عن حدتي ،وأطرقت مستسلمة ، ولربما كانت هذه هي المرة الأولى التي أستسلم بها لنقاش دون نقاش.
جئت بعد منتصف الليل ، كانت عيناي مغمضتين ،على ماتبقى من دموع ، ويداي غائرتين في صفحات الكتاب . صوت جدتي تقول: لماذا تأخرت إنها نائمة
لست نائمة يا جدتي ، وما زلت أنتظر بين رجف القلب وعقم اللسان
– سوف أراها في الصباح ،أنا متعب الآن ...
صوت خطواته يرتفع باتجاه غرفتي ، فتح الباب، لست نائمة، يالحسن حظي!! ، اقتربت وجلست بجانبي بحنانك المعهود ، بدأت تتحدث برموز غامضة، دون مقدمات ، استمعت إليك بحرص ، كعادتي، لأنني إذا أخلصت يوما، فهذا يعني مصيبة على عاتقي «لأن إخلاصي شرس قاتل لا يرحم نفسه».
إنها زوجتك هذه المرة ، فأنت لا تستطيع أن تستمد من بريق عينيها بريقا خاصا يشكل لك الرؤية الاجتماعية التي تتمنى...
عدت لكلامك الجميل وصوتك الحنون ، وأخذت تثبت أن الحياة الزوجية كذبة كبيرة، وسراب نركض وراءه، وعندما نصل إليه نجده قد تنحى إلى مكان آخر لنعاود الكرة_باسم الأمل_نلهث خلفه.
بدات مشاعري تحدثك وعيناي تواسيك ،وشفتاي تدعو لك...
صوت جدتي من المطبخ:العشاء جاهز...نهضت باسم دعوة العشاء هذه المرة، والجيد منك أنك اغلقت الباب خلفك، حتى لا يسمع أحد صراخ فؤادي بعدك.
لن أبحث عن رفيق جديد لروحي العطشى التي سوف تيبس أوراقها غدا عندما تلسع الشمس وجعها ...الآن فقط قررت أن أبكي بصوت عال، لعلي أغسل خطيئة نفسي التي اقترفت منذ سنين وهي تنتظر على المحطات أملا أن تبوح بسر روحها ، ووجع قلبها المخنوق بكل الآهات عله يصير صوتا جميلا؟؟؟
فتح الباب مرة أخرى ليقول :سوف آتي في الشهر القادم ونجلس معا وتتحدثين...أغلقت عيني وهو يتحدث، ولأول مرة أسررت: ليتك لم تأتِ..... ليتك لم تأتِ.



«غروب» .. جبال عُمان– من ارشيف المجلة

من أعمال الفنان أحمد البحراني– العراق

الترجمة والفلسفة
في العالم العربي

عبدالسلام بنعبد العالي

مفكر من المغرب

أعتزم في هذه الورقة الدعوة إلى إعمال الفكر في هذه الحركة النشطة المحمودة التي تشهدها بعض المؤسسات وبعض بيوت الحكمة، والتي تتنافس فيها أقطار عربية غير قليلة لتوفير النصوص الفلسفية الكبرى للمشتغلين بالفلسفة في عالمنا العربي.

ليس من الضروري بطبيعة الحال أن نؤكد على أهمية هذا النشاط الثقافي الهام الذي يوفر للمترجمين الشروط المادية الضرورية التي بدونها لن تقوم للترجمة قائمة. لذلك فنحن لسنا في حاجة إلى أن ننبه أننا لا نتوخى هنا التقليل من أهمية حركة الترجمة هاته. إلا أننا نرى أن ذلك لا يعفينا من مواكبة التفكير في حدود هذه الحركة لإثبات مالها وما عليها. فلا مفر لترجمة النصوص الفلسفية من إبراز الفلسفة الكامنة وراء العملية، وتحديد المفهوم الثانوي عن الترجمة وعن الفلسفة في الوقت ذاته.

لا بد في البداية أن نشير أن هذه الحركة جاءت لتصحح «أخطاء» مرحلة سابقة قد يرى فيها البعض أنها لم تكن إلا مرحلة طبعتها عقلية «البريكولاج»، واقتصر فيها المترجمون على تناول ما «تحت أيديهم» من مؤلفات، وتوظيف ما يستعملونه من لغات، واستخدام ما يتوفرون عليه من إمكانيات. لذا فما يبدو منطلقات أساسية لحركة الترجمة البديلة هاته هو إسنادها الترجمة الى أهل الاختصاص، وحرصها الشديد على ألا تتم الترجمة الا عن اللغة الأم، وأن تبدأ أساسا بأمهات الكتب وعيون المصادر. والظاهر أن ما «تراكم» حتى الآن لخير دليل على التزام الساهرين على هذه الترجمات بكل تلك المبادئ. ويكفي على سبيل المثال أن نلقي نظرة سريعة على منجزات «المنظمة العربية للترجمة» في مجال الفلسفة حتى نتأكد من صحة ما أشرنا اليه. فقد استطاعت تلك المنظمة أن توفر للقارئ العربي عناوين أساسية في تاريخ الفلسفة على اختلاف مدارسه واتجاهاته.

ولكن، هل تكمن «مهمة المترجم» في أن يوفر للقارئ أمهات النصوص؟ ولنقتصر هنا على مجال الفلسفة ما دمنا بصدد الحديث عنه بالأساس، هل تكمن مهمة المترجم في أن يضع بين يدي المشتغلين بالفلسفة أمهات الكتب؟ وهل يمكن لترجمة النصوص الفلسفية أن تتم بمعزل عن مخاض فلسفي؟

أشرنا منذ قليل الى محاولات الترجمة التي كانت تتم فيما سبق، الظاهر أنه مهما قلنا عما كان يشوب تلك المحاولات من عيوب الا أننا لا نستطيع، على رغم ذلك، أن ننفي أنها كانت تتم في خضم مخاض فلسفي، فلا اختيار النصوص ولا انتقاء المصطلحات، كل ذلك لم يكن ليتم بمعزل عن جدال ثقافي عام. بعبارة موجزة فان الترجمة لم تكن آنئذ لتتم بعيدا عن الانشغال الفلسفي.

كنا ننقل في الأغلب عن غير اللغات الأم، عن لغات وسيطة كما يقال، الا أن نقلنا ذاك كان لا ينفصل عن مخاض فلسفي أو همّ فكري على الأقل. كانت الترجمات على علاتها تواكب جدالا ثقافيا عاما. ترجمنا بعض نصوص ديكارت، الا أن ذلك كان يدخل في سياق انشغال ثقافي لم يكن ينحصر في مجال الفلسفة وانما كان يطال ميدان الأدب ومنهج دراسته. نقلنا بعض نصوص ماركس وفرويد عن الفرنسية والانجليزية، الا أننا تجادلنا كثيرا وترددنا طويلا في توظيف كلمات وفي ترجمة مفهومات ونقل مصطلحات. لنذكر على سبيل المثال ترددنا في استعمال ألفاظ مثل التجاوز والتشيؤ والاغتراب والاستلاب والوعي الزائف بالنسبة لبعض نصوص هيجل وماركس، أو كلمات الكبت والدافع والنكوص والانكار بالنسبة لبعض نصوص فرويد.. لا نلمس اليوم نوعا من هذا الجدال عند من ينقلون نصوص هيجل أو هوسرل أوهايدغر. أو لنقل على الأصح ان نقل هؤلاء الى اللغة العربية لا يتم في سياق استثمار فكري لمتونهم.

ربما لا يرجع الأمر هنا فحسب الى الطابع المؤسسي الذي أخذ يسم الترجمة في عالمنا العربي، وإنما الى مفهوم الترجمة ذاته الذي تفترضه هذه الممارسة. ذلك أن الترجمة تطرح هنا بمعزل عن مخاض فكري، وتفهم أساسا على أنها نوع من التهيؤ للنصوص الكبرى كي تغدو متيسرة للقارئ العربي الذي ينوي الاشتغال بالفلسفة والذي يعتزم إعمال الفكر في تراثها. الترجمة هنا عملية تمهيدية. إنها مثل التحقيق تسعى لتوفير النص لمن يعتزم إعمال الفكر فيه. وهي تسعى أن تضع «بين يدي» القارئ العربي أمهات النصوص. فهي اذن لحظة سابقة ممهدة لكل تفلسف. ما تهدف اليه هو إيجاد النص في لغة عربية، حتى وان تطلب الأمر أن يقبع في قاعة انتظار إلى أن يحين وقت استخدامه، والاشتغال به وعليه.

لكن ماذا لو كانت نصف عملية التفلسف تكمن في فعل الترجمة ذاته؟ اذا كانت الفلسفة حوارا فهي بالأولى حوار بين نصوص وبين لغات. بهذا المعنى لا يمكن الفصل بين لحظتين : لحظة إعداد النص وترجمته، ثم لحظة استخدامه والتفكير فيه. اذا كان معظم الفلاسفة المعاصرين مترجمين، فليس ذلك سعيا منهم الى توفير نصوص وانما وعيا منهم أن ترجمة النصوص الفلسفية واعادة ترجمتها من صميم الممارسة الفلسفية. لا أعني بذلك فحسب أن هايدغر وفوكو وآلتوسير ولاكان ودريدا وريكور، لا أعني فحسب أن كل واحد من هؤلاء يرتبط اسمه بمصنف نقله الى لغته، وانما بأن كلا منهم لم يفتأ يعدل ترجمات النصوص التي كان يستثمرها. ان كلا من هؤلاء كان يعيد النظر في ترجمة النص عندما كان يعيد قراءته. أو لنقل بالأولى انه كان يعيد قراءته بإعادة ترجمته.

لقد اعتقدت المؤسسات التي أوكلت الى نفسها السهر على الترجمة أن قضية الفلسفة عندنا هي غياب النصوص الكبرى، وأن ترجمة النصوص وتوفيرها بلغة عربية تنقل عن اللغة الأم هو السبيل الأضمن لحل تلك المعضلة. بيد أن ترجمة أمهات الكتب الفلسفية لا تكمن في اعدادها كي تكون موضع تفكير، انها ليست تحقيقا لكتب واقتراحا لمصطلحات. بل هي إعمال فكر واعادة تأويل فإعادة ترجمة.

ثم ان مسألة ترجمة النصوص الفلسفية لا تقتصرعلى ندرة ما نقل إلى العربية من الأمهات، وإنما تتعدى ذلك إلى ما عبّر عنه أحد مترجمينا الكبار عندما اشتكى بـ«أن ترجماته ولدت ميتة». لقد سبق لبعض مترجمينا أن نقلوا نصوصا أساسية في مجال الفلسفة، وهذا الذي أومأنا اليه كان ينقل عن اللغات الأم، الا أن تلك النصوص لم تلق استجابة في سوق التبادل المعرفي: فلم تدخل في شبكات فكرية وعلائق أخرى، ولم تثر انتقادا ولم تُستثمر ولم توظّف. وليست قليلة الأمثلة التي تؤكد ذلك. ويكفي أن نذكر ترجمات بعض مؤلفات فرويد على يد صفوان وزيور وسامي علي، وترجمة بعض مؤلفات لوك وروسو، إلى غير ذلك من الترجمات المهمة كرسالة سبينوزا ورسالة فتغنشتاين وحفريات فوكو..وهي ترجمات أصبح من المتعذر حتى الحصول عليها شعورا من ناشريها ربما بلا جدوى إعادة النشر.

على هذا النحو فان ترجمة النصوص الفلسفية لا يمكن الا أن تتلبس الممارسة الفلسفية ذاتها، ولن تعود الترجمة مجرد فعل في تلك النصوص، وإنما تغدو تفاعلا معها، لن تعود تفكيرا في تلك النصوص، وإنما تفكير بها. لعل هذا هو ما يفسر كون الترجمة الفلسفية تظل عملية لامتناهية حتى داخل اللغة الواحدة. فما دام النص الفلسفي موضع فكر فهو يترجم وتعاد ترجمته. ويكفي أن نذكر أقرب مثال إلينا، وهو نقل النصوص الألمانية إلى اللغة الفرنسية.

تتمخض عن ذلك نتيجتان: أولاهما أن الترجمة ليست مسألة مؤسسة فحسب. لا يمكن للترجمة، وترجمة الأمهات الفلسفية أن تسند فقط إلى منظمات وقطاعات وزارية و«بيوت حكمة» تراكم النصوص الكبرى في رفوف المكتبات. «بيوت الحكمة» هنا هي، أولا وقبل كل شيء، الممارسة اليومية لمن يشتغل بالفلسفة ومنٍ يشغل باله بها. الترجمة الفلسفية، مثل الفلسفة، همٌ فكري ومعاناة من «يفلح» النصوص ويعشق اللغة ويرعى صقلها وصفاءها. ربما لا يمكنها أن تستغني ماديا عن المؤسسات والمنظمات، الا أنها لا يمكن البتة أن تتم خارج «مختبرات» الفكر، وبعيدا عن قاعات الدرس وفضاءات «الانتاج» الفلسفي.

النتيجة الثانية تتجاوز مسألة الترجمة كي تطال قضية الفلسفة ذاتها وشكل ممارستها في عالمنا العربي. فما دامت علائقنا بالنصوص الكبرى علائق لا تتعدى الفضول المعرفي، فإننا سنظل نتوهم أن تملّك تلك النصوص يتحقق بمجرد نقلها إلى لغتنا دون بذل جهد متواصل لانفصالنا عنها، وإذكاء حدة التوتر بيننا وبينها.

سعد البازعي
وجدل التجديد في الشعر السعودي

صابـر الحباشـة

كاتب وباحث من تونس

يقع كتاب الناقد والأكاديمي السعودي الدكتور سعد البازعي «جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قرن» الصادر مؤخرا في الرياض عن وزارة الثقافة والإعلام، ضمن سلسلة تُعنى برصد المشهد الثقافي في الجزيرة العربية، وقد وضع الباحث في التصدير برنامج الكتاب، فأشار إلى أنه يسعى إلى «رسم صورة للمشهد الشعري في المملكة العربية السعودية عبر ما يقارب الخمسة أو الستة عقود الممتدة منذ خمسينيات القرن العشرين وحتى اليوم»(ص٩).

ويشرح البازعي المقصود بعنوان الكتاب بقوله «ولن يخفى على القارئ أن التجديد المقصود هنا مرادف للمفردة الشائعة الأخرى، أي «التحديث» أو «الحداثة»» ويعلل اختياره لمصطلح التجديد بدلا من التحديث والحداثة بـ«كثرة ما أصاب الأخيرة تحديدا من استعمال أفقد المفردة بعض دلالاتها وأغرقها في أبعاد أيديولوجية تحتاج معها إلى المراجعة»(ص٩).

ويشرح الكاتب مقصوده بلفظة «الجدل» في عنوان هذا الكتاب، فيجعلها دلالتين إحداهما مستمدة من مفهوم «الديالكتيك» أو «الجدلية الهيغلية» القائمة على «تنازع الأضداد»، أما الدلالة الثانية فهي الحوار المحتدم على شكل خطابات نقدية ومواقف سجالية ذات طابع سوسيو ثقافي حول مشروعية التجديد أو التحديث. (ص١٠)

ويشير البازعي إلى أن كتابه الواقع في مائتي صفحة من القطع المتوسط إنما هو «رسم صورة تقريبية ومكثفة تختزل المشهد في نقاط تبدو عالية التمثيل للعناصر الكثيرة التي يزخر بها».(ص١٢)، فهل نجح الكتاب في تحقيق هذا الهدف؟ نترك الإجابة عن هذا السؤال، الآن، لأن تقرير إجابة مُنصفة تحتاج إلى قراءات متعددة الأطراف ولأهل مكّة، الأدرى بشعابها، أولا وبالذات، وما نودّ القيام به في هذا الحيّز المحدود إنما هو تقديم الكتاب تقديما عامّا.

ولعلّ الباحث قد استبق احتجاجات المنتقدين المُفترَضين لعمله بقوله «أتوقع أن تكون هذه المحاولة غير مرضية للبعض سواء كانوا ممن كان يمكن للكتاب أن يشملهم بوصفهم شعراء، أي يقعون في دائرة البحث، لكنهم لم يدخلوا فعليا في إطاره من خلال التحليل أو الإشارة لأعمالهم، أو من الدارسين الذين يرون أن البحث أغفل ماهو مهمّ أو أهم ممّا هو متناوَل» (ص١٣) ويجيب عن هذه الاهتمامات بقوله إنّ «الكتاب ليس تأريخا للمشهد الشعري في المملكة أو مختارات لقصائد تمثل ذلك المشهد، وإنما هو قراءة لبعض جوانبه»(ص١٣).

ويوضّح البازعي منهجه في الكتاب مبرزا أنه اختار الأسلوب الموضوعاتي / التاريخي لإنجاز قراءته لمشهد الشعر السعودي. ويبين الباحث أنه حاول مراعاة اختلاف الاتجاهات الشعرية والاهتمامات الموضوعية إلى جانب البعد التاريخي أو المراحل التي برزت تلك الاتجاهات والاهتمامات أثناءها. ويضرب مثال جمعه في معالجة موضوع الذات والآخر بين ستة شعراء يمتدون زمنيا من محمد العامر

الرميح في منتصف القرن العشرين ومحمد الدميني وحسن السبع في أواخره، محاولا تبين ما قد يوجد بينهم من وجوه التقاء واختلاف، في الآن نفسه(ص١٥).

ويضع البازعي في القسم الأول من كتابه إضاءات أولية حدد فيها ما أسماه معالم المشهد الشعري التاريخية والثقافية والمنهجية، متطرقا إلى مكونات التجربة الشعرية.

وانطلق في القسم الثاني إلى إبراز آفاق التجديد دارسا في الفصل الأول من هذا القسم الشعراء الرومانسيين الرمزيين (حسن عبدالله القرشي وناصر أبو حيمد ومحمد سعيد المسْلِم). واهتم في الفصل الثاني بتحليل جدلية الذات والآخر عند الشاعرين محمد الرميح ومحمد فهد العيسى. واعتنى الفصل الثالث بالإشكالية نفسها عند الشعراء غازي القصيبي وسعد الحميدين ومحمد الدميني وحسن السبع.

واهتم الباحث في القسم الثالث من كتابه بقضية استكشاف الذات عند شعراء السبعينات والثمانينات، فدرس نماذج من «حداثة التفعيلة»، كما يقول، في باقتين من الشعراء، الأولى شملت محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح، والباقة الثانية اشتملت على عبدالله الصيخان ومحمد الثبيتي وعلي الدميني وأشجان هندي.

أمّا الفصل الثالث من هذا القسم فقد تناول «قصيدة النثر: الطريق الآخر إلى الشعر» عرض فيه الباحث إلى نماذج للشعراء فوزية أبو خالد ومحمد الدميني وإبراهيم الحسين وأحمد الملا.

وينتهي الكتاب بقائمة من المصادر والمراجع العربية.

هذا الكتاب – على الرغم من خلوّه من خاتمة عامّة تبرز أهمّ النتائج التي توصّل إليها الباحث – يقوم على جانب كبير من الانضباط المنهجيّ، يتمثل أساسا في احترام المنهج الذي اختاره الباحث وفي محاولته عدم الانجرار وراء الأحكام المسبقة أو أحكام القيمة.

ويُعدّ هذا العمل مكملا لمشروع موسوعة الشعر السعودي وفاتحة لجدل خصيب، نتوقع أن «يعصف» إيجابيا برصانة عروض الباحث ونقوده النصية، ولكنها – وهذا قدرها – تبقى جزئية وانتقائية، عسى أن تتفتق قرائح النقاد على قراءات وتأويلات تُثري «جدل التجديد في الشعر السعودي» الذي أطلقه سعد البازعي من عقاله.

سركون بولص
في (حامل الفانوس في ليل الذئاب)

شاكر مجيد سيفو

شاعر وكاتب من العراق

يأتي الشاعر الى العالم مستقبلا أوجاعه ومستبقا دلالة الكينونة التي تتضمن تسلط الحرمان والممنوعات، يتنازع مع عرش الوجود في صوره المحتدمة وحضورها المتمركز وراء اسطورة او خرافة او حادثة،بهذا المنحى يشير سركون في نصوصه (شاي مع مؤيد الراوي وغناء على ايقاع الطبلة والسيتار _الى عبد القادر الجنابي وحلم الحمال على جسر القلعة_الى جليل القيسي في كركوك ٠٠٠)٠

ان الشاعر يمنحنا أقصى المتع الشعرية في اكتشافاته لقاءات شعرية وكشوفات موجوداته،وهي اولى رحلات الشخصية،مرة ملاحقا الماضي ومتدثرا به واخرى صادما بالحاضر المرير ونهايات شخوصة المبكرة،تلك التي نؤدي ادوارا مركبة تكتشف قيم الآخر باثارة التعب وارتداء عناصر الحياة وناموسها الابدي... يتجه النص في مجموعة (حامل الفانوس في ليل الذئاب) الى تشييد خلاياه بالتوالد الصوري من عينات انسانية ضاجه بالحياة بكيانيتها وتوجهها، وتلك هي احلام الشاعر المندثرة تحت وطأة المكابدات في تاريخ الطفولة والحلم والملاحق السيرية الاخرى.....

ان افعال النص ترتد دائما الى ابتكار نهايات اسرتها ووجودها من كينونة تاريخية يشبع الشاعر عبر نسيجها ذلك الالتباس اللفظي في اللغة والمعنى وهذا ما يحقق اقصى الانزياح مستمدا هذه التمارين العالية في خلق المعادلة الشعرية بقوى الفكر والفلسفة والرؤى النفسية، ان ثمة تعر للمعادلة لارتداء الذات التي تستعين بالآخر للاكتشاف واجتراح الرغبات الشديدة للنفس (هل انا آخر الانتين/ اذا أتبع شمعة الى نهايتي، ام انا اول من سلفوا/ ألمل دوزنه العكسية في الزمن،من قبل ومن بعد)

ان ذات الشاعرة الموجعة تبوح في تلفظها السيري وتوجه الكتابة الشعرية الى الاقتران بالرغبة التدميرية في تسميتها للرموز والاشياء بين اكتشافاتها الجديدة واختراعها للجروح الجديدة في طوفان فضيات البؤرة المركزية وتشطيبها: (وحدي في الغابة، والغابة انا؟ ص٦) يركز الشاعر هنا على مركز الصورة وهو مدار الجذب لذاتية متصوفة ترتد الى حقول التماهي مع الاخر في المطابقة والمجانسة بين مفترق طرق الخطاب اليومي،هنا تأسيس لمزاوجة بين الزمان والذكريات (سير خبيئة في العشب/لن يقرأ احد تفاصيلها،اعراس الفراشات في عواصم الندى،/وللديدان تحت الارض ولائمها،/للصقور حروبها في الهواء!/ نادتني الاشجار لأنام /وفي حلمي وجدت بابا بين الغابة والطريق....ص٩

ان التوالد الصوري هنا يرشح عن عملية تشاكل ثنائي بين (الزمان والذكريات،حيث تنطلق الذكرى من الحلم ليوفر جدلية العلاقة بين صيغة النداء ولعبة المتخفي في تثبيت المتن،وهنا يقترب الشاعر من طبيعة الذكريات لتجترح مشهدا للحمولة الشعرية في تعدد نظم الدلالة،حيث تلتبس الذاكرة بمحتوياتها وتشكل نواة مركب امتلاك الأشياء أي العناية بامتلاك الاشياء الصغيرة والعناية بها، وذلك مايشير اليه باشلار في (تكوين العقل العلمي)، ان محور الحلم والخيال موجه الى مفروكة زمانية وهي (الذكريات – الذاكرة) (اللقية –الخزانة) حسب تعبير الكاتب خالد خضير، وسط تمازج الاستعارات الصورية والتشاكل الصوري بين المركز والهامش بين المتن ومحتوياته وعلامات التأسيس الاولى، فالشاعر يقف في اولى عتبات الحياة ومن ثم يدخل الى صيرورة الأشياء(وسط الدخان،كلمة ولدت هناك ولا تريد ان تموت هنا /ان لم نقلها نحن،من يقولها /ومن نحن ان لم نقلها...ص١٥)ان اسئلة الشاعر عن بنى الكينونة تتشاكل مع العالم في نقطة جوهرية هي بذرة التأسيس والانبعاث، حيث يختتم الشاعر صورته بهذه الأسئلة الكونية التي تؤسس للبعد الزمني سمعته المكانية (العالم فتحة، تحرسها كسور مراة، على دكة الطين، تعبرمنها)

مختلف اشكال الخليقة: يأتي الجميع /ليدلفوا /الى هذا الزقاق..ص١٧

نكتشف هنا حياة تتقاذفها رياح الزمان وتعطي لنا احساسا بالمكان عبر مفردة العالم في نسيجها البنيوي

للصورة الكلية للحياة حيث يجمع الشاعر بين جزيئات المشهد الطقسي ويرشح منه بالتالي هذا التشاكل الوجودي (الزمكاني) ليشكل خلاصة الحكاية في مقاربتها الحسية الميثيولوجية، ففي الصورة التالية يجتزح الشاعر فضاء دراماتيكيا يقع على منتجهة المتعة وانتصاص اللذة في الاقتراب من كلام لرولان بارت، الى ان يصل الى مضاعفة الرمز واليات بثه الدلالي، ونتقصى داخل الجهاز اللغوي للشاعر ماتبثه الذات الشاعرة من علائق الكلام منطقا للولوغوس حسب تعبير (مارتن هايدجر) وبامكاننا تفكيك الصورة التالية من خلال ممارسة الشاعر لملفوظاته الدالة في تسريح المعنى وفق عملية متسعة تكاد تؤدي الى الأتلاف والنفي (وهي العملية التي نجدها ايضا لدى هيدجر الذي يرى ان سعة ورحابة حمولة الحصول للوجود في الحضور قد تتجلى لنا الان بشكل اكثر حدة والحاحاً عندما نكتشف ان الغياب ذاته والغياب بالضبط، يظل متعينا من خلال الحصول في حضور الوجود، وغالبا ما يتم رفعه الى اقصى درجات الغموض والغرابة).

تكفيني هذه الموسيقى، التي تشربها الخليقة بكل مساماتها، كأسفنجة ظمأى، يكفيني صوت ضائع تحمله الي الريح، تكفيني ومضة برق قد تكشف لي، أي موكب يتهيأ للمثول امامي،خلف هذا الستار الغريب الذي ينسجه المطر.ص٣٠

يمثل الحلم قيمة انسانية في اهداء الشاعر لمقتنياته وهو الحلم الذي يوصل الآخرين للفردوس، فمن خلال البنى المنبثقة التي تتوالد على شكل تقابلات تحضر صورة الآخر في ذات الشاعر وهو يجسد حقيقة الرمز وعلاقته وفاعليته الخطابية، لينصرف الى تعددية المعاني،حيث يشكل الدال الحلم هنا حاملا ومولدا للمعنى: (قطعنا الحلم نصفين / بشفرة المصير /لنا نصفه /والبقية للاخرين، ذات صيف بدا /انه الفردوس... او غدا، غدا في الثالثة.ص٣٤)

يحقق الشاعر بلغته الايحائية وبلاغتها المركبة حركة فاعلة للنص وفية، حيث يسعى لاقامة بنى حكائية تحقق وتجمع بين الجمالي واحتدام العلاقات الصورية التي تثري الضخ الشعري لوحدات المتن وفتوحاته، وضمن هذا التوصيف يشكل جسد النص بوحدات الشحن الشعري ومقومات لقص وفضاء الدلالة ويتموضع المكان بالزمان، الواقعة بالمشهد كي يتمثل البنى الشعرية (في كيانها كوكبة من الاحداث الدالة على الوجود العيني) (هكذا اردتك/بدءا من اقدم احلامي في هذا المكان /بعينه، هذا الزمان بالذات/ شجرتي. كهفي الامين/مرقد مرساتي\ الى اجل غير مسمى...\مباركة \ هذه القرية النائمة\ وبوركنا نحن الذين ننام...\ فراشنا على الارض، راسخ\ في مطالنا\ النبيذ والسجائر \ نطوف على موجة الستيريو\ جسدا الى جسد مع الافلاك...ص ٤٤) ويجعل الشاعر اشياءه في صورها الفخمة حيث يستحضر لغة خشنة عصية يكاد يتوحد معها بدءا بالحنين الى الامكنة والتفاصيل الصغيرة، والوجع وسوء الطالع وفشل الحياة واندثارها، بهذه الانسجة المتضادة في سيرتها الحياتية ، نجد هذا التوصيف للتلامس الذهني وتحويل الشعر الى مسرد للتمرد بين صعود ممكن وفراغ لاممكن وامتلاء لامتناهي حيث تنفتح اشارات الرموزية والدلالية لتفجر طاقة الخلق الشعري، بهذا يعطي الشاعر للشعر جدواه من جهة وقدرته على الامتاع واثارة الاسئلة:(على قسمات المدينة\ في رفوف الدخان المتلبد حتى اعلى \سارية هناك\ تتضح الكتابة يوما فيوما..\ لنعرف ان اصنامنا راضية لاتعوزها القرابين. ص٥٣)

تستوعب بنيات نصوص الشاعر مفارقة انفصال الذات عن نشوتها ويتمدد باسترخاء هذا لانفصال الحاد ليشكل مساحة تتمدد بين بنية المسكوت عنه باتجاه المتن الشعري من خلال انزياح استعاري يصير الورقة مرآة لاستهلال النص وتحركه في فضاء غرائبي سوريالي: (يصل الصوت\ الذي ربته الدياميس ويدعوني..\ حفيف العالم الاخر في غابة الليل، ليل ليلي، يأتي في اخر ساعة\ ليكسر ختم النعاس الهش\ ليقلب اوراق تقويمي بأدق مايتقنه الشرق\ من تجسدات اللوعة\ موظفا لمسته القدرية في مكان الجرح كأصبع الرب.. ص٩٦)

ان ثمة مراوغة ايحائية تفضح بنية الداخل النصي المغاير الذي يجمع وحدات النسيج الشعري، ان نص الشاعر يجذب فضاءه الى امكنة واقعية وتخيليه تراجيدية بدءا بلعبة الاغتراب والانغلاق والانفتاح على سطح اللوحة الشعرية لاظهار طبيعة التحولات المكثفة في العالم تحت هيمنة الضياع والعبثية وهي معادلة على صعيد الحكائي، وتتمثل هذه المتقابلات في ملامح المغايرة النصية والمخيال الترميزي وتتجسد هذه الرؤية في معظم نصوص المجموعة: (شموئيل وسماء اكثر، هذا الرداء بين اصابعي ، الشيوخ في الصين، هو الرسالة والجريدة، طرق مختلفة الى روما ، هذا هو يومي، الى امرئ القيس في طريقه الى الجحيم، طقوس الطبيعة، الى اجل غير مسمى، جاء وتحت مئزره سكين ، وحلم الحمال على جسر القلعة وحامل الفانوس في ليل الذئاب....)

خـوان غويتسولـو
«الاربعينية» والخيال الديني الصوفي

محمـد آيـت لعميم

باحث ومترجم من المغرب

يعتبر الكاتب الاسباني خوان غويتسولو –نزيل مراكش– من أبرز الكتاب المعاصرين، وذلك أنه حافظ على الطابع الالتزامي في الأدب؛ إضافة إلى أنه دافع ويدافع عن الانفتاح الثقافي ونبذ كل عنصرية ضيقة شأنه شأن أصدقاءه كارلوس فوينتيس، وكونتركراس وكارسيا ماركيز. ناهيك عن أنه تبنى تصورا في الكتابة الروائية ينهض على مزج سجلات متنوعة وأنواع أدبية مختلفة، يجعلها تتحاور فيما بينها؛ وهكذا فهو ينتمي لسلالة دشن لها سرفانتس برائعته الدونكيخوط.

لقد تمثل خوان غويتيسولو درس سرفانتس تمثلا جيدا، سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى التنظير، فانحاز إلى الكتابة التي تنبذ الخطية جانبا وتحتفي بالتقطيع والقفز والمراوحة والذهاب والإياب، وتتعايش فيها أنواع القول المختلفة والمتقابلة، السخرية والجد، الحلم والواقع، الهذيان والتأمل...

أما على مستوى التنظير فقد كانت روافده ومشاربه متعددة، تنهل من باختين، والمؤرخ الشهير أميركوكاسترو؛ لكن سرفانتس هو الآخر كان يمده بتصورات حول طبيعة الكتابة، فقد كان خوان يستلهم بعض الإجابات الواردة في رواية الدونكيخوطي، فقد سأله مرة أحد النقاد قائلا: «بعد محاولاتكم العديدة في كتابة الروايات الاتوبيوغرافية الساخرة والجادة بدءا من «مشاهد بعد المعركة» إلى «الحظيرة الممنوعة ومرورا» بممالك الطوائف» هل يمكن أن نعرف ما انتم بصدد كتابته، ألقى عليه خوان نظرة ساخرة وشاذة فأجابه «إذن، أنا بصدد كتابة «القصة الحقيقية لغزو خوان غويتيسولو الجديد»، سأله الناقد، هل انهيتموها، فأجابه كيف يمكن أن أنهيها، وان خوان الجديد هذا لا زال لم يولد بعد»؛ هذا الجواب مأخوذ من مقطع ورد في رواية الدونكيخوطي.

يتحدث فيه سرفانتس عن حوار دار بين الفارس التائه وGines de pasamonte حول الكتاب الذي كان يكتبه هذا الأخير، ساله دون كيخوطي عن عنوان الكتاب فأجابه «حياة Gines de pasamonte»، سأله دون كيخوطي هل أكملته، فأجابه الآخر كيف يمكن أن يكتمل، إذا كانت حياتي نفسها لم تكتمل».[١]

ما يستفاد من هذا الدرس هو أن الكتابة مشروع لا يكتمل، وأن قارئ خوان ينبغي أن يميز بين خوان الحقيقي المبثوث داخل أعماله وخوان المبتدع من قبل خوان من خلال تخيله. بين خوان الذي يحاكي نفسه محاكاة ساخرة وبين خوان الهادئ المتأمل.

لقد عرف خوان من الناحية السياسية بعدائه المعلن والصريح للدكتاتور فرانكو وهو الآن يدافع بالكلمة والحضور الفعلي عن قضايا الشعوب المستضعفة (فلسطين، العراق، الشيشان، البوسنة، الجزائر...)، هو رجل من دعاة السلام ويرفض الحرب (فأمه ذهبت ضحية الحرب الأهلية في اسبانيا وهو ابن ست سنين) وقد كان هذا الاختفاء المفاجئ لوجه الأم جرحا غائرا في نفسه. أما من الناحية الجمالية فقد «استعاد تقنية ما بعد الحداثة المتمثلة في التناص وأضاف عليها نكهة عربية ليس فقط من جانب اقتراض الاستشهادات من مؤلفين عرب أو ايرانيين، ولكن أيضا. بمحاكاة القواعد الراسخة الخاصة بالموسيقى والهندسة العربية، التكرارات، والتجريدات، والتنويعات المنسابة حول موضوعة وحيدة، الارتجالات، الزخرفة والعفوية»[٢] وفي هذا الاتجاه يمكن القول كما ذهب إلى ذلك Edmud withe بأن خوان قد أبدع ما يمكن تسميته «الخيال المأسلم»[٣] (la fiction Islamisant)

وفي هذا السياق تندرج مجموعة من أعماله التي استوحى فيها الخيال الديني كما تجلى عند المتصوفة المسلمين كروايته «فضائل الطائر المتوحد»، و«الأربعينية».

١- دلالة العنوان:

تشكل عنوان الرواية من رقم دال، هو الأربعينية وقد ترجمت إلى الفرنسية بعنوان «البرزخ» وكلا الترجمتين تشيران إلى المدة الزمينة التي تقضيها الأرواح في الحياة البرزخية قبل الاستعداد للبعث، وقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: «وبينهما برزخ إلى يوم يبعثون»[٤].

إن هذا الرقم له دلالة كونية، فهو يدل على الانتظار والاستعداد للجزاء أو العقاب؛ وله حضور قوي في سياقات متعددة، فمثلا طوفان نوح عليه السلام دام أربعين يوما، داوود وسليمان عليهما السلام حكما أربعين سنة، موسى عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم أوحي لهما في سن الأربعين، مكث موسى في طور سيناء أربعين يوما، العبرانيون غير المؤمنين عوقبوا بالتيه أربعين سنة في الصحراء، يستمر الحداد عند الأفارقة أربعين ليلة، وعند البوذيين الكاريم الذي يهيئ للبعث يستمر

أربعين يوما. إن هذا الرقم يدل على اكتمال الدورة، دورة ينبغي أن تصل ليس فقط إلى تكرار بسيط ولكن إلى تحول جذري، إنها مرور إلى نظام آخر من الفعل والحياة. إنه عدد يرمز إلى دورة الحياة واللاحياة[٥].

لقد وظف خوان في الأربعينية هذا الرقم توظيفات عدة تدل على الانتقال والعزلة والدمار. فقد ظهر هذا العدد في بداية الرواية للدلالة على الانتقال من حياة الكثافة إلى حياة الخفة واللطافة، يقول السارد:

«في اللحظة التي بدأت استعد فيها لإملاء الكتاب على نحو مادي قضيت نحبي. ثم انفصلت عن ذاتي حينما انتقلت من الزمن الوجيز إلى اللامتناهي. فدخلت توا إلى حالتي الخفة واللطافة، رأيت نفسي من خارج. أصم أعمى دون روح أو شعور، محاطا برعاية أهلي، وإزاء الألم الصامت لزوجتي مكثت برهة أخرى في الحجرة وأنا أحرص على ألا أعكر بميوعتي حركات الحداد، منتظرا الشخص المكلف بغسلي بغية التأكد من أن الشعائر ستنفذ حسب آخر رغباتي ورغم أن مفهوم الزمن في البرزخ الفاصل بين العالمين يتوقف ويمحى، فأنا أتذكر أنني رتبت النص ذهنيا كما رتبت صفحاته المتراكبة خلال التسكع العام للأرواح في فترة الأربيعنية»[٦]

وقد ورد هذا العدد أيضا في سياق الحديث عن الجحيم الجوي على العراق الذي دام أربعين يوما من القصف المتواصل من طرف الحلفاء.

إضافة إلى هذا فقد اختار الروائي أن يقسم روايته إلى أربعين فصلا صغيرا، واعتبر أن فعل الكتابة وفعل القراءة شبيه بحجر صحي يدوم أربعين يوما، فلكتابة نص روائي لا بد من العزلة والتقوقع، وأيضا لقراءة هذا النص لا بد وأن يلوذ القارئ بأربعينيته أي عزلته حتى لا يتشوش فضاء قراءته واستيعابه للنص.

يقول السارد: «فشأن كل الأوبئة ينشد الوباء الذي ترعرع في محاصيل الروائي امتداده الطبيعي بعد مرور الأربعينية، في صورة القارئ الذي يتلقى اقتراحه المعدي والمخصب وبمجرد ما يتجشم هذا الأخير مخاطرة المغامرة يعيش بدوره أربعينية الكاتب وأربعينية القارئ وأربعينية الكتاب أوضاع لا غنى عنها لإحداث الكلمة المكتوبة أثرها التحويلي النشيط».[٧]

لقد شكل العدد أربعين محورا أساسيا في بناء العالم الروائي في الأربعينية سواء من الناحية المضمونية أو من الناحية المعمارية للنص، وقد حقق النص ذلك الانسجام العصي بين خيوط النسيج النصي. فنص الأربعينية يصيب قارئه بالدوار، لأنه نص مكتبة كثف فيه السارد مجموعة من الانشغالات الحياتية والثقافية والاستيهامية. وعلى عادة الرواية المثقفة والمكتبية، فإنه يتخللها خطاب نقدي موازي معلن هو بمثابة دليل للقراءة وموجه لمساراتها، ورد في الجملة المفتتح من الرواية ما يلي:

«تفترض كتابة نص ما وجود شبكة مرهفة من العلاقات فيما بين العقيدات الصغيرة التي تؤلفه. كل الروافد تصب هناك: فالأحداث الخارجية، ومجريات المعيش، والميولات والاسفار، والصدف حينما تمتزج بالقراءات والصور والاستيهامات تشكل حشدا اتفاقيا، حسب نسق توليفي، من التقاطعات والتوافقات وتطابقات الذاكرة والبصائر المباغتة والتيارات المتناوبة ولقد ارتسمت كتابة هذا الكتاب في أفقي عشية عام الحرب».[٨]

إن هذه الجملة التدشينية تلعب دور الدليل في حديقة الرواية ذات السبل المتشعبة، فالنص في جملته يراوح بين مشاهد من الواقع المعيش، اسفار السارد المتعددة (فرنسا، القاهرة، تركيا، مراكش)، يركب الطائرة، يستقل السيارة، يشاهد الأخبار المتلفزة، يستحم في حمام شعبي، يرتاد حلقة الشرقاوي والصاروخ. وبين مشاهد التيه في عالم الخفة واللطافة، والحلم، هذه الحركة المكوكية هي التي تسبب لدى القارئ التباسا ودوارا.

«إن رواية البرزخ أو الأربعينية عنوان أصيل، وهي نموذج لعمل غني بإيقاعات صارخة، صارخة بخفة دمها وبقوة مضبوطة وبصمت غزير ضمني يفرق فيما بين هذه النصوص الأربعين القصيرة، موضوعاتها القائدة واخزة، وضعت في سلسلة وحبكة متقاطعتين نسجتا بطريقة دقيقة»[٩]

٢) في الحرب:

كتبت رواية الأربعينية عام الحرب على العراق (١٩٩١)، وموضوعة الحرب تخترق حبكة الرواية، فالحرب حاضرة دائما، ودائما تعود، تدور من بلد إلى آخر على طول القرن العشرين، وها هي تدشن القرن ٢١. مخلفة بذلك مشاهد مؤلمة وكارثية وقيامية، رعب تشترك فيه كل الأراضي المدمرة، فمن إبادة المستضعفين إلى هروب الأبرياء إلى المنافي، والخروج من مسقط الرأس ومن مشهد الطفولة.

إن الحرب تروي باللون الأحمر هذا الكتاب، وتلغم التركيب الروائي واستمرارية الجمل، إنها تغرز مخالبها في نثر الرواية، إنها تدميرات برمجها التطور نفسه للتقنية العمياء.

يقول السارد: «بين الأحلام والسحب، أطللت برأسك، أو ما ظننت إنه رأسك دون أن تستطيع تدعيم هذا الظن بمرآة مغيثة فرأيت مشهد الشتات القاسي لأمم بكاملها، آلاف مؤلفة من خلائق عمياء تائهة، وهي تفر من أراضي متكلسة ومتحجرة، عبر غابات تحولت إلى رماد وأنهار بدون ماء، هل كان ذلك وعيدا افتتاحيا لألفية مشؤومة ستشتت الشعوب في هدير غامض، صوب شتى الاتجاهات؟ وهل تبحث هذه الشعوب عن ملجأ لها في محيط العتمات الثخينة المتماسكة هربا من جحيم السلاح النووي والحرب الكيماوية النهمة المحرقة».[١٠]

لقد اختار السارد ساحة جامع الفنا بمراكش مسرحا لأحداث الحروب، وكأنه يستعيد للساحة اسمها الأسطوري الذي يشير

إلى الإفناء والإعدام والقتل، إذ يلمح السارد في مجاله البصري وصول أولى عربات الجثث قادمة من باب الفتوح والسمارين ورياض الزيتون وشارع محمد الخامس، تفرغ حمولتها لتشكل أكواما هائلة من أجسام مخلعة أو متخشبة، أفواه مشرعة، عيون جاحظة، أجساد موثقة، أقفية خرقها الرصاص، صدور خرمتها البنادق الرشاشة، ضربات صوبت إلى الظهر غيلة، وجوه جمدتها الغازات السامة، فيضانات من الدم تتقدم في الشوارع المحاذية لبنك المغرب، أهي دماء تفصدت من شرايين محرومي بنسودة أم من متظاهري شوارع وهران، أم من أذلاء الأحياء الشعبية في القاهرة أم من شهداء صبرا وشاتيلا أم من الأمهات اللواتي باغتهن القصف في شوارع بيروت، أم من الأطفال المكدسين أكواما في جحيم مخيم الشطي أم هي فقط قيعان دجلة والفرات غمرت مدينة السبعة رجال.

إن خوان غويتسولو يدمج المغرب في هذيانه الذي يتحول إلى خيال رؤيوي ليتمدد هذا الاستيطان للمغرب ليشمل الكائن العربي واللغة العربية والثقافة الإسلامية، فجامع الفنا يفسح المجال لتركيا والمقطم بالقاهرة والقباب والقبور والمنازل والزوايا والمدارس التي قطعها منذ سنين باحثا عن «الحب الخالص»[١١].

إن فيضان الدم غمر الساحة والدروب وتسرب إلى مكتبة السارد الذي استغاث بجيرانه لينقذوا على الأقل المخطوطات وجذاذات هذا النص (الأربعينية)، وكتب المتصوفة المسلمين والمسيحيين واليهود، وأشعار دانتي وابن عربي والدليل الروحي وكتاب المعراج، وهو يصرخ «لا تسمحوا أن يغمر الدم تعابير الذكاء الإنساني والفؤاد البشري فيمحوها، ولا تمكنوه من إبطال مفعول الكلمات الجوهرية»[١٢].

إن رواية الأربعينية هي رواية أقوى من الخطابات السياسية لإدانة الحرب في العالم.

٣) ابن عربي ودانتي

تكمن أصالة الأربعينية في نجاحها في حبك كل هذه الخيوط بالموضوعة الثقافية الكبرى حول الجحيم، وبذلك جعلت جل الأدب القيامي يتحاور، نصوص الكوميديا الإلهية ونصوص ابن عربي ورواية المعراج والدليل الروحي لمولينوس، ولوحات الفنان التشكيلي جيروم بوش (إشارات الرواية فقط للوحة حدائق الملذات ولم تشر للوحته الجحيم الموسيقي) ومحفورات غوستاف دوري، ورسوم تشخص الجحيم بريشة واضع الرسوم المزينة للكوميديا، والحضور الخافت للمعري صاحب رسالة الغفران، وهي من أولى النصوص التي عالجت الرحلة إلى العالم الآخر، لم يظهر في الرواية إلا ببيته الشهير خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

إن هذا الحشد الكبير للأدب الأخروي، أضفى على الرواية بعدا ثقافيا وسمح بمناقشة مجموعة من القضايا الحساسة فيما يتعلق بالعالم الأخروي بين السارد وصديقته التي كانت بمثابة دليل له، لكنها تخلت عنه عندما أراد الذهاب لزيارة الجحيم، فبياتريس في الكوميديا الإلهية قادت دانتي في الفردوس، في حين أن فرجيل هو الذي كان دليله في الجحيم. وبالنسبة لسارد الأربعينية، فقد كانت المرأة ذات المظلة هي دليله، كان جحيم السارد هو نتاج مشاهداته في الطفولة للوحات جيروم بوش وحفريات غوستاف دوري، والكتب الأخروية.

إذا ما أمعنا النظر جيدا في هذا النسيج الضخم من الصور والمشاهد القيامية المرعبة، نلاحظ أن السارد انحاز بشكل كبير ومعلن للخيال الديني الإسلامي المتمثل في إنجاز ابن عربي.

فالشعلة الأولى لميلاد هذا النص نبعت من نص عثر عليه السارد في كتاب الفتوحات المكية (لابن عربي)، وكان بمثابة إطار للنص، يقول ابن عربي متحدثا عن العالم الأخروي «..فإنها دار انفعال سريع لا بطء فيه كباطن هذه النشأة الدنياوية في الخواطر التي لها سواء، فالإنسان في الآخرة مقلوب النشأة، فباطنه ثابت على صورة واحدة كظاهر هنا، وظاهر سريع التحول في الصور كباطنه»[١٣]

إن هذه الإشارة القوية للمتصوف المرسي –الشيخ الأكبر وختم الأولياء– كانت هي النواة التمهيدية لعمل فرض نفسه على السارد منذ مدة.

وحين المقارنة بين تصورات ابن عربي للجحيم وتصورات دانتي نلمح نقدا مبطنا لدانتي الذي كان يقذف بعداته وخصومه إلى الجحيم ملحا على الغيظ والانتقام. يقول السارد: «فهل يفترض تبنيه (أي دانتي) للأخرويات حسب الصيغ الأولى المعقدة من كتاب «المعراج تقدما ما في الطريق القديم للإنسان حول السلام والتآلف؟ ولماذا الإلحاح على الغيظ والعقاب بدل العفو والمغفرة؟ أليس من الأجدى الاعتصام بالمتصوفة وترك اللعنات المغتاظة جانبا وإلى الأبد؟»[١٤].

فلماذا هذا الميل لابن عربي والانتصار له؟ في حوار بين السارد وصديقته هذه الأخيرة تثير انتباهه إلى ضرورة تعميق المقارنة بين الكوميديا الإلهية ومعراج ابن عربي والذي سبق للمستشرق الكبير «آسين بلاسيوس» أن أبرز الأثر الكبير للمعراج على الكوميديا، قائلا: «فمفهوم الرحمة الإلهية لدى ختم الأولياء لا يطابق في شيء مفهومها لدى الشاعر، كما أن ختم الأولياء لا يمكنه أن يشاطر هنا قساوته وانعدام أحاسيسه»[١٥].

إن دانتي كما صورته صديقة السارد من خلال تلهفه على حشر معارضيه وخصومه في دوائر جحيم الهالكين يخضع لمرض نفسي طفولي وشبه منحرف. فبدل أن يتأثر لمعاناة المعذب البائس، يلتذ بالتأمل فيه.

يعترف السارد لدانتي بريادته في تأسيس لغته القومية، وأن أشعاره النفاذة قوية لكنه يلاحظ «أن فهمه الهندسي البارد للعالم الآخر يصطدم بمبادئ عصرنا وأحاسيسه. إن ضراوة

أوصافه الشرسة لا تنسجم وقيم التسامح والرحمة التي تهدي خطانا اليوم»[١٦].

إن ما يبرر انحياز خطاب الرواية ورهانها لابن عربي هو مفهومه المتسامح للرحمة الإلهية التي وسعت كل شيء، وسعت حتى نازلي الجحيم، إذ العذاب بالنسبة لهم رحمة.

لقد علقت صديقة السارد حول الأبيات المشهورة لابن عربي لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان وديرا لرهبان وبيتا لأصنام وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني[١٧]

قائلة: «فلو كان رداء الرحمة يشمل كل مخلوق وحتى الجمادات – وهي أمم أمثالكم– تسبح بالخلق والخالق، ألم يمزق ابن عربي بذلك حجب دانتي، وحدود رؤيته لعالم ماوراء القبور؟»[١٨].

إن هذه الإحالات والشواهد وهذه المقايسات بين ابن عربي ودانتي تكشف لنا بجلاء عن ميل السارد إلى استبطان الخيال الديني الإسلامي لأنه يلبي حاجته في دعوته للسلام والتسامح والحب. لذلك وجدنا السارد ينتصر لابن عربي وللفكر الصوفي ضد خصومه، لدرجة أنه أرسل هؤلاء الخصوم إلى العذاب المهذب، يقول: «تمثل هذه الشخصيات التي ترتدي ملابس أنيقة، وتحيط بها هالة الفضيلة والقداسة، ابن تيمية وتوركيمادا، ومنيذيت يلايو، إنهم لا يعانون من أي عذاب، فلا كبريت يغلي، ولا نهش يتواصل، ولا كلاب يحمى إلى حد الحمرة، إنما عذابهم مهذب شديد النفاذ، فهم يتأملون من أدانوا واتهموا بالبدعة والمزدكية والكفر والانحراف الشائن، وهم يتقلبون في دوائر الرضوان، الشيخ الأكبر ختم الأولياء ابن عربي، الحلاج، البسطامي، والسهروردي والشاذلية الملهمون المهجورون، والسني الذكر ميغيل دي مولينوس، وضون خوسي ماريا بلانكو، فأي درس لقنوه ! لما تصوروا فردوسهم أو جنتهم ناديا مغلقا مقصورا على طائفة صغيرة، وجهلوا أن رحمة الواحد الأحد لا يحيط بها حصر»[١٩]

ينتصر السارد للمتصوفة المسلمين والمسيحيين ضدا على الطوائف التي تكفر وتبدع وتتهم أعداءها بالزندقة والمزدكة والكفر.

ونلمح من طرف خفي أن السارد يتصور فردوسه خاليا من الأدباء والمتفيهقين والمدعين والمتحلقين فهو يمقت المنتدى الكبير، قالت له المرأة:

«لو كنت أعرفك حق المعرفة لقلت إن هذه المرتبة، ليست بالمرتبة التي تناسبك، أنا لا أتصورك مطلقا في إحدى تلك المسامرات النشطة، التي تخلب لب مواطنيك بين الشعراء والروائيين، والنقاد وفقهاء اللغة وعلماء النحو، وأنت تنافسهم في موضوعات أدبية إلى الأبد الآبدين، فأي عقاب قاس أن ترغم على تحمل صحبة الجامعيين والمتملقين المزينين بالأوسمة والمدللين من وسائل الإعلام وكل تلك الزمرة الغبية من الكتبة والشعراء اللوطيين، وربات الفن المتحذلقات وفاقدي الشخصية المنتفخين بغرور الاكتفاء الذين وليت منهم الأدبار فرارا»[٢٠]

لكل جنته، وكل واحد يتخيل فردوسه الخاص، والرفقة التي يريد لذلك لم يلتق خوان مع المعري الذي تخيل فردوسه ناديا أدبيا كبيرا، كان يمكن للمعري أن يلتقي ببورخيس الذي تصور الفردوس مكتبة.

وأخيرا لنقل كما قال هشام جعيط «إن خوان غويتيسولو ينتمي إلى صنف الكتاب المثقفين، يشبه شيئا ما بورخيس الذي كان هو الآخر مهموما بالعالمية ومهتما بالثقافة العربية لكنه كان أكثر ارتباطا باستيهامات أوربوية، في حين أن غويتسولو ولج بعمق في الثقافة العربية –الإسلامية التي تجري دماؤها في عروقه ليظل أكبر ممثل للأدب الإسباني المعاصر. فأهمية خوان غويتيسولو تكمن في أنه أدخل الكائن العربي والإسلامي في ثنايا بناء روائي معاصر، وأصيل ومدوخ، وقد ظل بعيدا عن كل أدب استشراقي»[٢١]

إن الأربعينية رواية كتبت بيد مقبوضة، استطاع كاتبها أن يقبض على الخيط الناظم لحبكتها ونسيجها وهي إدانة صارخة للحرب في شتى أشكالها وصيغها.

وهي فضاء لتعايش الثقافات ولتعايش الخيال الديني الإسلامي والمسيحي، وإن كانت في الأخير.

تنتصر للخيال الإسلامي الذي مثله ابن عربي.

ملحوظة: هذه الورقة ألقيت في يوم دراسي حول خوان غويتيسولو بمراكش بحضوره.

الهوامش

١– linda Gould, comment lire Juan Goytisolo, p161.

٢ – Edmund White, le flâneur, Juan Goytisolo passeur des frontières (p.151., in Juan G ou les paysages d'un flâneur

٣– نفسه ص١٥٢.

٤– القرآن الكريم،

٥– Jean chevalier, Dictionnaire des symboles, quarante, p

٦– الأربعينية، خوان غويتوس، ترجمة ابراهيم الخطيب، دار الفنك، ص٩

٧ – نفسه، ص١٢.

٨– نفسه، ص٢٠.

٩ – كلودأوليي، « Transit en temps réel »، ص١٤٦، ضمن كتاب (خوان غويستولو أو مشاهد متسكع) تنسيق عبد اللطيف بن سالم.

١٠– الأربعينية، ص٣٥

١١– هشام جعيط، L'être arabe dans une constriction، ص١٣٠.

١٢ – الأربعينية، ص٨٠.

١٣– الفتوحات المكية، ابن عربي، الجزء ١ ص٢٥١.

١٤– الأربعينية، ص٨٧.

١٥ – الأربعينية، ص٧٠.

١٦– الأربعينية، ص٧٥.

١٧– ابن عربي، ترجمات الأشواق، ص٧٦٣.

١٨ – الأربعينية، ص ٦٦.

١٩– الأربعينية، ص٤٠.

٢٠– الأربعينية، ص٨٧.

٢١– هشام جعيط، نفس المقال المذكور، ص١٣٢.

آمال موسى
وتجليات الماء والضوء في شعرها

أحمـد الجـوّة

كاتب وأكاديمي من تونس

مقدّمة :

إذا كان إنشاء الكون في نصوص العقيدة والديانات قد ارتبط بالعناصر الأربعة (الماء– الهواء – النار– الشراب)، فإنّ إنشائية الشعر لدى آمال موسى قد تولّدت من تفاعل الماء والأضواء. فالنّاظر في ما أصدرته من دواوين(١) تبرز أمامه علامات عديدة دالة على تردّد الماء والأضواء في قصائد الشاعرة، وفي عناوين الدواوين.

إنّ تخيّرها «أنثى الماء» عنوانا واسما للديوان الأول، وتفضيلها «خجل الياقوت» عنوانا لديوانها الثاني مما يؤكّد جريان كلامها الشعري في جداول الماء وعالم الأضواء. فالتّسمية الواسمة لباكورة ما فاضت به قريحتها شعرا تؤكّد الجوهر المائي للشاعرة المتكلمة في قصائد الديوان، وتحوّل المعدن الأنثوي كينونة مائية انسيابية.

وأما عنوان الديوان الثاني فهو اشتقاق من صفات الأنوثة صفة لها اتصال بالألوان وعدول بها من تورّد البشرة حشمة وحياء لدى الإنسان إلى توقّد المعدن الثمين في عالم الأحجار الكريمة. وإذا كان عنوان الديوان الثّالث لا يشي بالماء والأضواء وبمتعلقاتهما، فإن تضاعيف قصائده تنطوي على ما في الماء والأضواء من سيلان ولمعان.

لكن بماذا نفسّر تخيّر الشاعرة آمال موسى إجراء كلامها في سياقات الماء وجداول الأضواء؟ وكيف يتحوّل هذان العنصران وما دار في حوزتهما من عنصرين مألوفين في عالم الطبيعة إلى علامتين مؤسستين كيان القصيدة وتجربة الشاعرة في الكتابة؟

تخيّرنا إجابة عن هذين السؤالين واستجلاء لإنشائية الماء والأضواء في مدونة الشاعرة عددا من النصوص والمقاطع التي بدا فيها كلّ عنصر منهما محور الكلام الشعري وقطب الرحى في عملية الإبداع اللفظي. فإذا كان ما جاء في تصدير محمود المسعدي(٢) لديوان «أنثى الماء» مما يؤكد انبثاق قصائده من أسطورة نرسيس ومن عجيب عرائس البحر، فإنّ تدفّق الماء– بما هو مكوّن شعري في ديوانين لاحقين بالأول– أمارة قوية وعلامة ثابتة على نهل الشعر في هذه المدوّنة التونسية المعاصرة من حبات الماء.

وإذا كان الماء دائم التدفّق بالشعر في أعمال آمال موسى، فإنّ عديد القصائد لديها تُشرق بالنار والضياء، وتمزج بين عنصرين يشتركان جوهرا ويختلفان صفات وهيئات.

١- تجليات الماء والحالات الشعرية المتولّدة عن حضوره:

تجلّى لنا عنصر الماء الذي تماهت به الأنثى الشاعرة تجليا بارزا في أول الدواوين. إنّ قصائده حافلة بدوران هذا الدال الأكبر وجريانه في عناوين النصوص وفي تضاعيفها(٣). وإنّ هذا الدال كثيف الحضور في هذا العمل الشعري الأول، وهو منتشر في العمل الثاني لكن بنسبة تقل عن نسبة تواتره في «أنثى الماء». إنّ بعض قصائده ترشح ماء مثلما هي الحال في قصائد «المدللة»، «فرحة»، «الأنبياء في الخارج ينتظرون»، «عزف منفرد»(٤).

ويبدو تراجع هذا الدال في «ثالث الدواوين» أمرا يسير الملاحظة إذ لم نجد فيه غير نصوص قليلة ومقاطع متباعدة جمعها لفظ الماء ومتعلقاته وذلك في قصائد: «العيش بثلاثة عناصر»، «سكارى الصحو»، بيت الاستحمام المفضّل(٥).

و إذا ما بدا الماء عنصرا غالبا في تكوين شعرية القصائد في الديوان الأول وأقلّ حضورا في العملين اللاحقين به. فلأنّ «الاشتغال» على هذا الدال الطبيعي يؤشّر على تنويع في الاستخدام، وعلى توسيع الدائرة التي يتحرك داخلها الكلام الشعري.

١- ماء التولّه والاشتهاء :

للماء في الطقوس والممارسات الرمزية التعبدية. شأن عظيم ومنزلة جلّى، وهو في الديانات السماوية وسيلة التطهر والطهارة. وفي التقاليد المسيحية واليهودية علاقة مباركة ربانية وتأييد إلهي، وهو عند المسلمين مرتبط بالطهارة التي يستلزمها أداء الفرائض الشرعية وبغسل

الكعبة المشرفة التي يوليها المصلون والحجّاج وجوههم وقلوبهم(٦).

لكن كيف استدعت آمال موسى في شعرها هذا العنصر الذي حظي بالتقديس في الثقافات والديانات؟

لعلّ قصيدة «أنثى الماء» التي جاءت واسمة لديوانها الأول تمثّل المفتاح الذي يساعد القارئ على ولوج عالم نصوصها واستدراج كلامها الشعري حتى يبوح بمكنوناته، وعلى اسكناه طبيعة الإبداع اللفظي والتخيلي في شعرها.

ترد هذه القصيدة جملا شعرية أربعا تتصدرها جملة استفهامية وجيزة: لِمَ يأتينا الماء/ يجري متلظيا من شدة العطش.

و تتزع بقية الجمل الشعرية في القصيدة إلى التمدّد محافظة على اللازمة الابتدائية فيتعدد الاستفهام البلاغي وتقوم بين وحدات القصيدة ظواهر التوازي النحوي– التركيبي، ويغدو الملفوظ دائرا على ذات المتلفظ فينساب الكلام الشعري انسياب الماء رقراقا بمثل قولها :

لم لا أصبح سرّ الماء ؟ / لم لا أكون أنثاه ؟

أنتظره في الجرة/ حتى قدوم الصيف

إنّ البنية المقطعية المتعاودة بوجوه من التشابه حينا والتماثل حينا آخر تمنح القصيدة خصائص إنشائية تميزها عما سواها. وأمّا الاستفهام بخصوص الماء والتدرج بالسؤال المخصوص به من صيغة الجمع في أولى الجمل الشعرية إلى صيغة المفرد في بقية الجمل فمؤشر على أن الماء هو الدال الأكبر في هذه القصيدة وعلى أنه الكلمة الموضوع فيها (Le mot thème du poème). لكن ماهي الصّور التي تتشكّل بها صلة الماء بالشاعرة؟

إذا تجاورنا الصورة الأولى المصوغة في أولى الجمل الشعرية ونبّهنا إلى طبيعتها المفارقة بسبب «جريان الماء متلظيا من شدة العطش»، وانقلاب العنصر على حقيقته بما هو عنصر إرواء للظمأ، بدت لنا بقية الصّور مجسّمة لقاء عجيبا بين الماء والأنثى واشتهاء متبادلا بينهما. إنّ اقتفاء الماء لخطوات المتكلمة في الجملة الشعرية الثانية و نسيانه مجرى السواقي ومسقط المطر ممّا يقلب العلاقة المألوفة بين الإنسان والماء. غير أنّ اشتهاء الماء لأنثاه سريعا ما يصير تشهيا تعبّر عنه هذه الأنثى بصورتين تودّ من خلالهما النفاذ إلى حقيقة هذا العنصر والكشف عن سبب احتجابه، مثلما تودّ الحلول فيه لتكون سرّه وأنثاه، تنتظر موعد مجيئه وتسرّ بلقياه.

هكذا يحلّ الماء في القصيدة مكوّنا إنشائيا مهيمنا على معجمها، وبنية النحو والتركيب والتصوير فيها، وهكذا يتبادل الماء وأنثاه الأدوار والمواقع وتنغلق القصيدة على فعل الانتظار صيفا.

من إنشائية التصوير إلى إنشائية التخييل والتأويل

إذا تجاورنا التحليل الإنشائي الذي يقصر النّظر في الأشعار على الأنساق البنائية دون كبير عناية بأبعاد الكلام الشعري من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى، وتعمّقنا أبعاد «أنثى الماء» وجودنا النّظر في مرموزات هذا الدال الذي يحتوي النصّ، أمكننا العبور من التحليل إلى التأويل.

إنّ الماء المشتهى، والرّغبة الملحة في التخويض فيه بحثا عن سرّه وقصد الالتحام به لتكوين زوج من ذكرٍ وأنثى يُشرع كلام الشاعرة على فضاءات عديدة ويفتحه على مجازات متنوّعة.

– أول مجاز في هذه القصيدة هو مجاز الجسد والمقصود بهذا المجاز هو ماء الأنوثة وجريان صفاتها وقيام حالاتها واستواء هيآتها. فإذا اقتصرنا من الماء على قريب صفاته مجسّمة في صفاء اللون ولمعان السطح وعذوبة المذاق حين ينهمر مطرا ويترقرق جداول وأنهارا، بان لنا أنّ تشهّي المتكلّمة حلولا في الماء وذوبانا فيه يصيّرانها سرّا له، تشهٍّ يعيد إلى الأنوثة منزلتها ويقرّها قيمة جديرة بالتجسّد في عالم نزعت فيه الحياة الحديثة إلى تشيئ الموجودات والذوات وإلى امتهان الأنوثة بدعوى تحريرها.

إنّ تعشّق الأنثى أنوثتها يبرز في عيّنات أخرى من مدوّنة الشاعرة من قبيل «صلاة الجمر»

و «نافورتي». فهي حين تصدر القصيدة الأولى بقولها: متيّمة/ أغتسل بأنوثتي / جمرة مبلّلة/ صابئة تعبد كوكبها (٧)

تُصيّر الأنوثة مدار الكلام الشعري وتصوّر تولّهها بذاتها فتستدعي النقيضين موصوفا وصفة في تركيب غير مألوف بين النار والماء، وتلتقط إشارة تومئ إلى تاريخ عقيدة آمن أصحابها بالتطهير والتعميد(٨). إنّ صورة التولّه بالجسد الأنثوي وقد آلفت فيها الشاعرة بين عنصرين من عناصر التكوين توحي بما لهذا البعد المحسوس من أبعاد الأنثى من تقديم واعتبار، ومن حرص على إشراع عوالم التخيل فسيحة يصير بها المرجع في القصيدة إلماعا وتصير الذات المتكلمة مقدودة من مجاز ومن إيحاء قريب وبعيد.

وهذا شأن الكلام الشعري الأنثوي في قصيدة «نافورتي»(٩) التي تنبني بهذا الدال المسيطر في الديوان وترتبط بهذا الحيّز الهندسي الذي يتدفّق منه الماء غزيرا. والشّاعرة المتكلّمة

في هذا النص الوجيز المتكوّن من جمل شعرية أربع تنتقل من زمان بعيد إلى حاضر قائم، وتوظّف المشيرات الزمانية (Les déictiques) (كنت– لا أزال– والآن). وتعقد الصّلة بين جنس المؤنث وجنس المذكّر، وتكثف التعبير عن حركة الصراع التاريخي بين الجنسين من خلال ما دار بينها وبين ضدها الذي تركته يَخُطها وأورثته رياض الكلام فاكتمل.

إنّ الجملة الثانية «تركت ضدّي يخطني فاكتمل» تصوغ شعرا طبيعة الصّراع التاريخي المديد الذي أدّى إلى تحكم الضدّ في ضده وإلى انقلاب وضع الأنثى بعد أن كانت «وحيا مسترسلا ونافورة أبدية». هكذا تنشئ الشاعرة بمجاز الكلام رؤيتها لتاريخ الأنثى وتستعيد بإشارات خاطفة وعبارات فيها إلماع، عديد الكتابات المندرجة في إطار «الأدبيات النسائية» تنظيرا وإبداعا وذلك من قبيل ما يوجد في تآليف سيمون دي بوفوار ونوال السعداوي وفاطمة المرنيسي من تأكيد لمنزلة الأنثى عبر التاريخ وسبقها الرجل إلى تأمين المعاش للعائلة في المجتمعات الأمومية.

والشاعرة حين تورد تاريخ الجنسين تركّز كلامها الختامي في ما تُبشّر به من استعادة لوضعية أنثوية بديعة تخيّرت لتشكيلها صورة الوحي يهبط على أنبياء الله وصورة النافورة بما ترمز إليه من ارتفاع البناء ومن حسن التّشييد وأناقة التّزويق لتجميل الساحات العامّة وإشاعة البهجة في نفوس البشر.

إنّ التولة بالذات وتعشّق الأنا يكاد ينظمُ قصائد الشاعرة في أعمالها ويوجد بينها لحمة متينة. وحين لا تورد آمال موسى لفظ الماء ومتعلّقاته في عناوين النّصوص، يجرى هذا الدال في شرايين قصائدها ويكون دم الحياة فيها. وتشهد بهذا التشكل المائي لشعرها نصوص من قبيل «المدللة»(١٠)، و» الأنبياء في الخارج ينتظرون»(١١) و«العيش بثلاثة عناصر»(١٢).

يحدّد عنوان القصيدة الأولى طبيعة في الإنسان عامّة وفي المرأة تحديدا. وإذا كان الماء هو العنصر الأوحد في عدد من قصائد الشاعرة فهو في هذه النصوص يلتقي بعناصر أخرى من أبرزها اللؤلؤ فيجتمع بذلك بريق الماء ولمعان الضياء.

تُحدد المتكلمة في قصيدة «المدلّلة» أناها بهذا الكلام الشعري:

لُـؤْلُـوَةٌ / حَولي أدورُ/ و يطوفُ بشعابي المريدونَ / مائي اللؤلؤُ / حبةُ الرمل نطفتي / تشكّلتُ / في قَطرةِ النّدى ! (١٣)

وهي تجمع في تشكيل أنوثتها بين الماء والرمل والنّدى والحجارة الكريمة، وتحوّل الأنوثة محور دوران ومركز حركة صوفية ونقطة انجذاب. إنّ هذا الانزراع في الكون من خلال التشكّل في قطرة الندى،و توحّد ماء الأنوثة باللؤلؤ، ودوران الذّات حول ذاتها دوران الفراش حول الأجسام المضيئة تُمثّل استعارات شعريّة يحتجب بسببها مرجعُ الكلام فلا تتحدّد هويّة المتكلّمة رغم أسلوب الإثبات، واعتماد الجملة الإسمية المتكرّرة.

هكذا ينقلب «التدلّل» الذي أوهم به عنوان القصيدة وعُدّ من الصفات الأنثوية الحميدة في عالم العشق وفي قصائد التغزّل والنّسيب استكشافًا للذّات الأنثوية، لا بما هي تعداد لصفاتها البادية على محيّا النّساء وهيآتها الظاهرة في حركات الجسد، وإنّما بما هي جواهر وأسرار مخفيّة في عمق هذه الذات.

و تنحو قصيدة «العيش بثلاثة عناصر» هذا المنحى إلى استكشاف الأنوثة العميقة بإبراز مواد التشكّل. إنّ المقطع الذي تخيّرناه من هذه القصيدة(١٤) يتكوّن من ثلاث جمل شعرية ينتظمها الفعل المضارع المنسوب إلى ضمير المتكلم والمعبر عن الاسترسال والمعاودة (أسمع صورتي ترددني– أتحسّس رخامي– أنادي الأصداف).

وما تقيمه الذّات الشاعرة من تجاوب بين أناها وصورتها من تجاوب في أولى الجمل ومن تمثيل له بصورة أهازيج القبيلة التي تناطح خيامُها السّحب والغمام المكتنز، وما تُثنّى به من تصوير لهذا التّجاوب في الجملة الثانية حين تتحسّس رخامها تكنية عن نعومة الجسد وصفاء البشرة، ولمّا تشفُ مادة الجسد بهذا التحسّس فتتحول فجأة من سكون التّراب إلى رفرفته، وما تُثلّث به من تصوير الفعل المجازي في الجملة الموالية حين تنادي العناصر البحريّة من أصداف وحيتان وسفن «صيرتها العرائس غرقا في البحر»، كلّ هذا التلوين في التصوير يحمل القارئ إلى أجواء شعرية فسيحة فيصير الماء منشط ولذاكرته الأدبيّة والأسطورية وموسعا دائرة تخيله.

٢- ماء الاغتسال:

لئن كان ماء التولّه والاشتهاء ماء مترقرقا في عديد القصائد «لآمال موسى» مُشكّلا لعديد التّصاوير في كلامها الشّعري، فإنّ ماء عن ماء يفرق. لقد تفرّد الماء في «عزف منفرد٣»(١٥) بلون آخر وطعم مغاير لما ألفناه من طبيعة له في سائر القصائد.

يندرج هذا النص الوجيز في «تشكيلة شعرية» كوّنتها نصوص خمسة مرقّمة عدّتها آمال موسى «جملة موسيقية» وفيها عزف على أنغام تبدو متباعدة ينفرد داخلها كلّ عزف بنغم مخصوص به. والعزف المنفرد الثّالث يستقلّ عن سائر «المعزوفات» في هذه الجملة الموسيقية ويدور –خلافا لها– على ضمير المتكلم الجمع بهذه الصياغة:

كلّنا موعودون بالاغتسال الأخير/ بالأثواب المزركشة بالبياض / كلّ ما فيها غرفة نوم / في حجم الجسد.(١٦)

يبدو اللحن المعزوف في هذه القصيدة لحنا حزينا خاصّة لأنّ الوعد يكون عادة مما يفرح الإنسان ويبهجه بينما كان وعد الاغتسال متعلّقا بالمصير الأخير مجسّما في حادثة الموت. إنّ إنشائية التأليف في هذا العزف تبدو مخالفة لما وجدناه في العيّنات التي اعتمدناها في تناول ما وسمناه بـ» ماء التولّه

والاشتهاء»، كما تبدو حركة التّصوير في هذا النص الوجيز هادئة لا تمور بالكنايات المغلقة أو بالاستعارات البعيدة. إن الاغتسال الأخير تعبير قريب عن الموت والفناء، والأثواب المزركشة بالبياض صياغة يدرك بعدُها من أقصر سبيل، وغرفة النّوم الضيقة كناية قريبة عن القبر.

و يقترب هذا البعد الجنائزي للماء في قصيدة «عزف منفرد٣» من شبيهه في قصيدة «مرايا الغياب» في ديوان» «يؤنثني مرتين». فإذا كان الماء هو العنصر المولّد لفكرة الانشغال بالموت واللّحد، فإن المرآة بما هي جسم صقيل تولّد في القصيدة الثّانية الفكرة ذاتها لمّا يتشخص الغياب ويتشكّل في أكثر من هيئة ويستحيل على حدّ عبارة الشاعرة «لاعبا ماهرا، لا يسجل في مرمانا سوى هدف الموت» (١٧).

إنّ شعريةَ الغياب والموت التي يكون الماء أحد عناصرها شعريّةٌ متواترة في أعمال الأدباء عامّة والشعراء تحديدا لكنّ صياغتها لديهم تختلف من تجربة إلى أخرى، فمحمود درويش حين كتب «جداريّته» سنة ١٩٩٩ بعد أن واجه بياض الموت في غرفة المستشفى أحس بأنه «وحيد في نواحي هذه الأبدية البيضاء»(١٨)، وكانت هذه المواجهة العجيبة مما فجّر مطوّلة شعرية مليئة بالبوح والتذكّر. وكان الشّاعرو القاص «إدغار ألان بو» من الأدباء الذين تأمّلوا طويلا مسألة الموت في صلته بالماء فشكّل من ذلك التأمّل لوحات تصور أفكارا فلسفية ومشاعر وجودية.

لقد تولّى غاستون باشلار في كتابه «الماء والأحلام» تحليل شعريّة الحلم عند هذا الأديب استنادا إلى عنصر الماء وأورد جملة من الآراء لعلّ من أهمّها أنّ «قدر الصّور الخاصّة بالماء– لدى يو– تساير– تدقيقا شعرية الحلم الرئيسية التي هي شعرية حلم الموت» وأنّ «كلّ ماء أصله في البداية نقي هو – عند يو– ماء لا بد أن يصير داكنا، وأن يمتصّ المعاناة السوداء، وأنّ كلّ ماء حي هو ماء مصيرُه أن يغدو ثقيلا، بطيء الجريان»(١٩).

هكذا يكون الماء عنصرا من العناصر البانية لشعرية القصائد ومولّدا لإنشائية «الكلام السامي» (Le Haut Langage) هكذا ينشأ ضرب من التوازي والتآلف بين أنوثة الطبيعة وأنوثة الجسد وقد يؤول التعلق بالجسد وتملي مباهجه إلى الإقرار بنرجسية غالبة في هذا الشعر مثلما ذهب إلى ذلك المسعدي.

لعلّ القراءة الأولى التي أنجزها محمود المسعدي وضمّنها تصدير هذا الديوان. ومتابعة عدد من القصائد في العملين اللاحقين به تؤكّدان هذا المنزع في تقبّل هذا الشعر، ولعلّ ما ختم به المسعدي تصديره «أنثى الماء» حين قال: «وهيهات أن يسلم من عجبه الطاووس الكامن فيك وفيها وفي جميع الناس على السواء»(٢٠) يسيّج قراءة هذا الشعر ويوجه فعلها وجهة بينة.

قد يكتفي النّظر السريع في مدوّنة آمال موسى وفي ديوانها الأول على وجه أخص بردّ هذا الشّعر إلى أسطورة نرسيس وإلى عُجْب الأنثى بأنوثتها وتعشّقها لأناها، وقد يبدو أنّ الشاعرة المتكلمة بصوتها الفردي في جلّ نصوصها قد تخيرت الماء والمرآة والقمر عناصر تتملى في ضوء صفائها صورتها التي تراها بهيّة، محاكية في ذلك نرسيس الأسطورة الذي وقع في المياه التي كان يديم النظر في سطحها المتلألئ ويُعجب لمرأى صورته منعكسة على هذا السطح تعبيرا عن الخيلاء والتولّه بالذات(٢١) غير أنّ التمعّن في قصائد الشّاعرة التي تُظهر فيها احتفاء بأناها، وتُجري فيها كلامها الشّعري على ماء الأنوثة الذي يحتويها من كل الجهات، وفي جداول الافتتان بالجسد المزدهي، تمعن آيل إلى اكتشاف أبعاد أخرى لهذا الشّعر.

إنّ قراءة عديد القصائد في ضوء أسطورة نرسيس التي عوّل عليها علماء التحليل النفسي (فرويد – لاكان) ووصلوها بمسألة اللبيدو وباللاوعي وبحالات الحلم والهذيان والبارانويا (paranoïa) (٢٢) تغيّب أبعادا إنشائية مهمّة لشعر آمال موسى وذلك من قبيل:

١- البوح والمكاشفة

والمقصود بهذا البعد أن يتحوّل الصّوت الشّعري صوتا متوغّلا في الذات لاستجلاء باطنها وتصوير غورها. فحين يدور الكلام الشعري في نصوص الشّاعرة على أناها دوما بمثل هذه المحاورة المغالية في الحميميّة:

أناي الجملية / الروايةَ المستفيضَة / أريدك هناك / في أعالي الزرقة / تسرقين البحر وفيه تختفين(٢٣)

تنكشف حجب الذات وتتراءى هواجسها فتصيرُ القصيدة مرآة صقيلة عاكسة لجوهر تنشُد الشاعرة تملّكه والتفرّد به. وهي إذ تُبدي تعلّقا بهذا الجوهر المائي ورغبة دائمة في أن يكون الماء عالم حلّها وترحالها، وأن تكون قرينة الموجة وشبيهة عروس البحر، لا تنفكّ عن تقليب الصّور التي تعبّر بها عن هذا الجوهر المنشود.

إنّ المكاشفة والبوح البارزين في شعر آمال موسى يرتبطان بما اعتبرته جوهر الكتابة، وهو في تقديرها «تعريةٌ للذات وللنفس وللوعي الفردي والجماعي المطلق»(٢٤) بما عدّته كتابة الذات. وليست هذه الكتابة تروم تعرية الذات لمجرّد التعرية وكشف المستور من الجسد والسلوك. فالمشروع الإنشائي الذي وضعت الشاعرة معالمه الكبرى بتحويل الماء من عنصر طبيعي إلى مكوّن شعري مهيمن في عالم قصائدها، مشروع أساسه «الشّغف العاصف لابتكار كينونة أنثوية أساسيّة ومركزيّة في عالم الشعر بدلا عن كينونة فرعية، تشغل موقع الموضوع الشعري في نسق قصيدة الرجل العربي»(٢٥).

إنّ مشروعها الانشائي يقوم ضدّا لمشروع شاعر جماهيري سارت قصائده على ألسنة الناس وتمكّنت من واسع الانتشار

بفضل التلحين والغناء. فإذا عدّ نزار قباني شاعر المرأة ومحرّرها من وضعية الحريم، فإنّ آمال موسى تروم بشعرها إنطاق الأنثى بصوتها الشّخصي وبشعرها السري.

وإذا كان الجسد هو المركز الذي عليه دوران هذا الشعر فيما يشبه الطقس والشعيرة، فليس القصد من ذلك أن يصير الجسد مصدر إغواء وإغراء وإنّما باعتباره معبرا إلى» روح الأنوثة» الخالصة.

لقد تحدّث علي حسن الفواز عن «الكتابة بشروط الجسد» باعتبارها «مغامرة في استجلاء هيولى الجسد والوجود وفطرة اللغة وسرّانيتها وباعتبارها أيضا كتابة في نص الخصب والإرتقاء»(٢٦)

وهو يعتبر هذه الكتابة بابا إلى ناسوت الجسد وإلى أسطورة خطيئته القديمة وحلوله في البحث عن طهرانية مضادة.

إنّ تركيز الكلام الشعري في الجسد وتجلّياته الظاهرة والمخفية يؤسّس لبناء نص الحرية التي تعلقت بها الشاعرة وداومت التعبير عنها في صياغات تتعدّد لكنها تتآلف وتتنادى في تجاوب مستديم.

والشاعرة حين تتماهى بالماء المترقرق وبالموجة المتدفّقة وتغتسل بأنوثتها(٢٧) إنّما ترسم صورا موحية لمشروعها الشّعري الذي تشيّده على مهل، وهي تسند هذا المعمار بركيزة فكرية حداثية تعدّ نقيضا لرؤية تمتهن الجسد والأنوثة وتعمل على حجبهما توقّيا من الفتنة والإغواء والوقوع في الدّنس.

فحين تخاطب آمال موسى ابنة آدم الكامنة فيها وفي كل أنثى من البشر بهذه النّبرة المعاتبة:

طال تململك يا ابنة آدم/ تَعُدّين ذخائر التفاح: خطيئة/ خطيئة / خطايا (٢٨)

وتستعيد أمشاجا من القصّة الدّينية على سبيل التّضمين أو التناص تحوّل مجرى الكلام وتشحنه برؤاها رافضة أن تكون ابنة آدم «أنثى يخبئ فيها [آدم الذكر] الماء»، وأن يكون مصير الإناث موتهن غرقي(٢٩).

إنّ ماء عن ماء يفرق. فالماء الذي تتغنّى به الشاعرة وتروم أن «تصبح سره» و«تكون أنثاه» هو ماء الأنوثة الحية، المتوثبة.

أما الماء الذي تُنبّه إلى خطره وعقيم جريانه بين النساء فهو ماء الفحولة الذكورية، وهو ماء الجسد البيولوجي الذي يُحقّق الإنجاب ويكون شرطا لتكرار الجنس البشري.

قد يُؤوّل فكر الشّاعرة على غير مقاصدها فتكون دعواها إفناء للسّلالة وإبطالا لوظائف الجسد. غير أنّ إمعان النّظر في ما تقترحه من بدائل للتعايش بين الجنسين ينفي هذا التأويل المغالي ويستشرف أفقا تتجاوز فيه الأنثى وضعية «الوعاء» الذي يخبئ فيه «الذكر» ماء فحولته، وتتخلّص من واقع تموت فيه الإناث غرقى.

على هذا النحو من بناء اللقطة الشعرية والومضة الفكرية يتجلّى الماءُ مولّدا إنشائيا يشحّن الكلام الشعري في قصائد آمال موسى تصويرا وتفكيرا، ويكون عنصرا ذا وجه وقفا. فوجه الماء وجريانه الخصيب هما مأمول الشاعرة ونشدانها منزلة أرقى للأنثى، وأمّا قفا الماء وسيلانه الرتيب فممّا تعانيه الشاعرة وتعانيه معاناة شديدة.

الهوامش

(١) أصدرت الشاعرة : – أنثى الماء، سراس للنشر– تونس ١٩٩٧
– خجل الياقوت، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٩.
– يؤنثني مرتين، سراس للنشر– تونس– ٢٠٠٥.

(٢) يقول محمود المسعدي: «وقد يُخيل إليك حين تقرؤها أنّ نفحة من الروح اليونانية التي ولدت من الماء عرائس البحر المغريات هي التي حدت بالشاعرة هنا إلى مغامرة الغوص على طوايا نفسها وأسرار ذاتها والولوج في جدلية ما بين الأنوثة والجسد والماء من نسب سحري قد لا ينكشف سره إلا بشبه التجلّي الصوفي» «أنثى الماء» ص ٣.

(٣) من القصائد التي تتأسس بهذا الدال نذكر: أنثى الصيف ص ١٥ – أعالي الزرقة ص ١٩ – وردة الخريف ص ٢١– صلاة الجمر ص ٤٧– أنثى الماء ص ٥٩– نهر اليدين ٨١.

(٤) خجل الياقوت، الصفحات: ٢١، ٣٩، ٤٨، ٧٧.

(٥) يؤنثني مرتين، الصفحات : ٢٤–٢٨ –١١٨.

(٦) Dictionnaire des symboles, p 374

(٧) أنثى الماء ص٤٧.

(٨) أنثى الماص ص ٤٦– الصائب

(٩) الصابئة: اللفظة آرامية الأصل تطلق على فرقتين : ١ جماعة المنوائيين أتباع يوحنا المعمدان ٢– صابئة حران الذين عاشوا زمنا في كنف الإسلام. ورد ذكرهم في القرآن ثلاث مرات بجانب اليهود والنصارى، وذكرهم الشهر ستاني في كتابه «الملل والنحل» والدمشقي في «نخبة الدهر في عجائب البحر» يحرص الصابئة على تطهير أنفسهم من دنس الشهوات والارتقاء بها إلى عالم الروحانيات، من طقوسهم التطهر بالماء إذا لمسوا جسدا، الموسوعة العربية الميسّرة، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٦ مج ٢ ص ١١١٢.

(١٠) خجل الياقوت ص ٢١.

(١١) خجل الياقوت ص ٤٨.

(١٢) يؤنثني مرتين ص ٢١.

(١٣) خجل الياقوت ص ٢١.

(١٤) «يؤنثني مرتين» الصفحتان ٢٤، ٢٥. والمقطع يبدأ بقول الشاعرة : أسمع صورتي تردّدني ويقف عند قولها «غرقا في البحر»

(١٥) «خجل الياقوت» ص ٧٧.

(١٦) يؤنثني مرتين ص ١٢٤.

(١٧) يؤنثني مرتين ص ١٢٤.

(١٨) «جدارية محمود درويش» رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ ص ١٠.

(١٩) Gaston Bachelard, l'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière. Librairie Jose Corti 1942, p.p.58-59.

(٢٠) «أنثى الماء» التصدير ص٤.

(٢١) Dictionnaire des symboles p.659.

(٢٢) Encyclopaedia Universalis, France SA,1985 Corpus p.921.

(٢٣) أنثى الماء ص ١٩ (من قصيدة أعالي الزرقة).

(٢٤) من شهادة قدمتها الشاعرة في مدينة تورينو الإيطالية، انظر موقع الشاعرة على الانترنيت amel moussa@yahoo.fr.

(٢٥) نفسه.

(٢٦) علي حسن الفوّاز، آمال موسى، الكتابة بشروط الجسد
Ali fwaaz@yahoo.com .

(٢٧) العبارة واردة في قصيدة «صلاة الجمر»، ديوان أنثى الماء ص ٤٧.

(٢٨) من قصيدة «أنثى يُخبئ فيها الماء» ديوان يؤنثني مرتين ص ٣٩.

(٢٩) تقول الشاعرة: «فأدركت لماذا كل الإناث يمتن غرقى» نفسه ص ٤٠.

❖❖ جزء من دراسة طويلة .. انظر موقع المجلة نفس العدد.

مرام المصري
أنوثة ولغة في العراء

بيـان الصفـدي

شاعر وكاتب من سورية

في الشعر العربي الآن ظاهرة بدأت تتردَّد في أعمال العديد من الشاعرات، إنها الحديث عن الجسد بجرأة وتمرّد، وكأن يقظة أنوثية متأخرة تريد أن تنتقم لمرحلة طويلة من القمع والكتمان القسري.

وإذا كانت أكثر هذه التجارب مملوءة بردة فعل ضيقة الأفق ومليئة بعقد متورمة، بل هي أحياناً استعراض خارج الشعر، إلا أن تجربة الشاعرة السورية مرام المصري حالة لافتة من التحليق بعيداً عن معاناة الأنثى بالمعنى الضيق، لتغدو شاعرة حب بأصفى وأشرس ما في الحب من تجليات.

إنها حالة خاصة متألقة في قصيدة النثر التي تكتبها الشواعر العربيات، ذلك أن تجربتها الطويلة مع الشعر اتسمت بإخلاص تام له، ففيما قدمته انشغال عميق بقصيدة دافئة وحرة، تعمل دوماً على الحفر العميق في الجسد .. وتحويله إلى أغنية متمردة وصادمة:

تشعلني الرغبة/ وتتألق عيناي/ أحشر الأخلاق في أقرب درج / أتقمص الشيطان/ وأعصب عيون ملائكتي/ من أجل/ قبلة/ أو: عرى بنظراته/ نهدي الخجولين/ حولني لامرأة جميلة/ ثم نفخ في جسدي /روحه / هادراً/ رعداً وصواعق

ولعل من النادر أن نقرأ هذا البوح الملهوف لامرأة تتحدث عن أعمق حالات الاضطراب والنزوات، ولا تتورع عن استخدام لغة مكشوفة أحياناً، وتحكي عن تفاصيل حميمة من قلق العلاقة مع الآخر حتى لو كان زوجاً:

ساعدني يا زوجي الطيب/ أن أغلق/ هذه الكوَّة/ التي انفتحت/ في أعلى حائط صدري/ امنعني يا زوجي الحكيم/ أن أعتلي/ كعب أنوثتي/ فعند مفترق الطريق/ شاب / ينتظرني

وقد قدمت في شعرها العديد من القصائد التي تتحدث عن هذه العلاقة المضطربة، ومنحتها الكثير من الملامسة الجميلة.

الجسد في قصائد مرام (وهي شاعرة جسد بامتياز) حزمة من الخضرة والألوان.. آفاق مفتوحة.. ومزيج سحري من البهجة والخيبة والألم.. موجات لا تتوقف من النشوة والإحباط .. وفي هذا ما يؤشر إلى الدلالة الأبدية له.. فهو تكثيف للحياة والموت.. للقاء والفقد الأبديين في هذه الدنيا:

كفقير يأكل/ حتى التخمة/ خوفاً من يوم/ لا طعام فيه/ أنظر إليك/ في حضني..

أو: لملم بيديك/ باقة/ خصري الطرية/ من على السرير/ المليء بأشلاء / الضحايا..

في شعر مرام انتشاء بالأنوثة، فهي مختالة بها.. فخورة .. تراها بؤرة حياة ولذة بلا عُقد، وكذلك الرجل في قصائدها، فهو غيره في أكثر قصائد الشعر النسائي العربية، إنه شريك ..ناسج اللحظات العابقة بالسحر.. وأحياناً بالبلاهة والندم، ولعله أحياناً الطرف الأضعف.. إنه ليس سيداً ولا آمراً ولا ناهياً، إنه ببساطة رجل يحب بكل بساطة وعمق.. ولذة وألم، كذلك المرأة، إنها المانحة والباحثة، والتي لا تكف عن القبض على الحياة حتى اللحظة الأخيرة:

كان بودي منحك/ مروجا عذراء / وجسداً فتياً / وها أنا أمامك يا حب / بجسد/ مرَّ عليه لصوص /الأعوام / وببطن / تكوَّرت الحياة فيه / وبثديين / تفجَّرت منهما مياه بيضاء لأفواه جائعة / لكنني / أمنحك يا حب / شهوتي الجميلة / نضِرة / كعاشقة غرَّة..

وفي هذا الإطار نكون مع العلاقة العاطفية بكل إرباكاتها وسلاستها وآلامها، وهذا ما نجده في تصويرها لمختلف الحالات التي تعبر عن تشابك الخيوط بين الرجولة والأنوثة في إطار شفيف من المهارة التعبيرية:

الرمانة/ المحتفظة بأسرار/ لآلئها/ لاتزال تنتظر/ أن تخلع/ قشرتها اللامعة/ أو: رجل القش/ خدع عصافيري

وهي تتغنى بالرجولة ورموزها بصراحة، وهذا جانب لافت جداً حيث تعمل الشاعرة العربية عادة على التورية، أو الشكوى أو الإحساس بالانتقام أو تحس بالمهانة والغدر بشكل دائم، لكن شاعرتنا تفاجئنا بتغنٍّ صاف بالرجولة وتفاصيلها، مع قدر واضح من النزعة الشَّهوية، وبإحساسٍ عالٍ بالتكافؤ مع الرجل:

كلما غادرني / رجل/ أزداد جمالاً/ أو: امرأة في عرس شهوتها/ تضج بملائكة رجل

وأدوات الشاعرة لافتة بهشاشتها الخادعة الجميلة، فقلما نقرأ شعراً بهذه العفوية والتقشف البلاغي والموسيقي، حيث المفردة السهلة الشائعة، والجملة البسيطة التي لاتلفّ ولا تدور، ولا تتداخل أجزاؤها، لكن مع ذلك فهذا الشعر محتشد بالاختلاف والجدة والجرأة والجمال والدفء، لهذا تحتل قصيدة مرام مكانتها من ذلك الأداء الجديد الذي يغوص عميقاً في الحالات الإنسانية، ويجهد بوضوح إلى تقديم نفسه بلغة تبتعد كثيراً عن الاستعراض البلاغي لتقدم بدلاً منه جملة من التقنيات الخفية، في إطار دائم من حركة المشهد، فتأخذ الكثير من جماليات الثقافة البصرية، فالعديد من قصائدها مشاهد مكثفة من سينما شعرية على الورق، وقد تحولت إلى حالة شعرية:

في الشارع المؤدي/ إلى منزلها/ صالونها مضيء/ طيفها/ يتأرجح/ كقنديل../ تريد من الله/ أن يلوح لها بمروحة/ نسائمه/ أو يبلسم بأنفاسه/ حروقها/ كأم حنون

واللافت تلك العذوبة التي تغلب على الصياغة، فالإطار الذي يجمع التعبير عن لهفة الحب وشهوته وخيباته يمتزج غالباً بأداء ضمني وشفاف كما في قولها:

أنا سارقة السكاكر/ أمام دكانك/ دبقت أصابعي/ ولم أنجح/ بوضع واحدة/ في فمي

في لغة مرام الشعرية صوت رسولي أحياناً كأنه قادم من معبد، لكنه مجاور للشوارع والأسرَّة والنوافذ والحانات، ولعله طالع منها، حيث تكون المرأة خلاصة حياة.. جرحاً مفتوحاً على الأبدية، وحلماً كبيراً في وحشة عالم قاس:

امرأة كل الرجال أنا ولا رجل لي / امرأة كل البلاد أنا ولا بلد لي / امرأة الأحرف والكلمات / امرأة البحور والجبال/ امرأة اللذات والألم/ أو: أنا التي لم يعد لها وطن سوى / الورق والكلمات/ أنا التي لم /يعد لها سرير/ سوى أرصفة الأمل/ أنا فضيلة الفاضلات / مانحة اللذات والفرح/ رافضة الحرب والدماء / قارئة القلب والروح

وإذا كان البناء الأساسي لقصيدتها يعتمد البساطة الخادعة أي تلك التي تخفي حرفتها ومهارتها تماماً، وترسم مشهدها بتلقائية وعناصر شديدة الألفة، فهي مع ذلك تطور هذا البناء على نحو فيه الكثير من التأمل والإحالات أحياناً، فتغتني القصيدة عندها بالكثير من الخفايا التعبيرية التي تحتاج إلى تأمل وكشف:

الحيطان لها / آذان / تسمعك تئنّ ولا ترد/ تستطيع أن تسرّ لها بكل شيء / تؤكد لك دائماً / بأنها كالحيطان خرساء/ تتحمل ضربات رأسك عليها / وتسندك وأنت تقع / تراك تبكي ولا تأخذك بالرغم /من التصاقك بها / بين ذراعيها../ على الحيطان نعلق ظلالنا / ظلالنا الراقصة والساقطة/ ملابسنا ومساميرنا/ الحيطان لها شفاه/ الحيطان باردة/

شفاهي لا تمنحها/ النار..

أو: أعطني حباً/ كفاف يومي/ ولا تثقل يومي على / قلبي الحزين/ بمثقال ذرة/ خذني .. ولا تضربني بوردة/ غضّ الطرف عن أخطائي / وابعث برسُل/ قبل أن تطأ أرضي

إذاً من الواضح أن جوهر شعر مرام قائم على هذا العراء الواضح، أنوثة لا تخجل من نفسها، بل تتقدم وتناجي أعمق أسرارها أمامنا، وهذا العراء التعبيري تقابله لغة عارية أيضاً، غير مثقلة بأساطير ومجازات بعيدة، وليس فيها تعبُّدٌ طويل أمام الشكل ومعاناة خلَقه، إنها ببساطة تعمل على منح العادي والحميم أقصى ما تستطيع ليكون مساحة دهشة وخلق وحياة وجِدَّة، وهذا رهان قلما ينجح في الشعر، لكن مرام المصري جعلتنا نمسك هذا النجاح بأيدينا.

ابراهيم الحجري في «استثناء»
كينونة مفرطة الأوجاع

رشيـد طـلال

كاتب من المغرب

لاتني الكتابة عند إبراهيم الحجري عن مراوحة مواقعها في خارطة التنميط والتجنيس، إنها ليست مراوحة هينة بين فناءات النقد والشعر والقصة، بل عصية ومتمنعة، وندرك من موقعنا كقراء أن الكاتب دلف مسارها الإبداعي بانشغال حذر وقلق ومتوتر وهو يجترح أسئلته أو ينشد رهاناته في دغل الكتابة ومعتركها، واعيا بمدى اقتدار هذا الجنس أو ذاك على التعبير عن هذه القضية أو تلك.

يعود إبراهيم الحجري بعد أول إصدار قصصي مشترك (أبواب موصدة) سنة ٢٠٠٠، إلى فتح دفة إصدار آخر جديد بمجموعة قصصية ثانية تحت عنوان» استثناء» في مطلع سنة ٢٠٠٩، وذلك في طبعة أنيقة من الحجم المتوسط عن دار النشر مقاربات، وتأتي هذه المجموعة القصصية حبلى بملامح تجهر بنضج صوت صاحبها القصصي، إذ تمكن فيها بكل اقتدار من إحقاق تفرده وخصوصيته في التعامل مع موضوعاته، شخوصا ولغة وبناء وتخييلا، مشيدا صرح ذلك التوازن الصعب، والمتأرجح بين متاح الأدوات القصصية من جهة، وممكنها على مستوى الصوغ الرؤيوي ابداعيا من جهة أخرى. ومن هذا المنطلق حاولنا مقاربة مظاهر التسريد القصصي في تعالقها بمكونات الرؤية، التي استحكمت في صوغ حيز التفاعل بين أسئلة الذات وهموم الواقع.

تضم المجموعة «استثناء» ستة عشر نصا قصصيا، قصد المؤلف أن تكون تحت تعاقد رأسي «قصص»، يتضح توطينه تدوينا على ظهر الغلاف إلى جانب عتبتي المؤلف والعنوان، أما ما يربو عن ثلاثين نصا آخر فقد أراد لها أن تخضع لنمط تعاقدي قرائي مغاير ومختلف، تحيلنا عليه عبارة» قصص قصيرة جدا»، والمثير في هذا التعاقد أنه مازال الجدال والسجال حوله على المستوى النقدي يفيض صخبا بشأن إقرار شرعيته الأجناسية، ولعل المؤلف يرغب من خلاله أن ينشغل القارئ باختياره لهذا النمط التعاقدي، هذا وإن كان وضعه كعتبة نصية فرعية يطرح ضمنيا نية اعتبار النصوص القصصية القصيرة جدا تكميلية بالنظر للإكراه التجنيسي العام، الذي يحكم المجموعة القصصية ككل.

تتحكم في توارد المادة القصصية في «استثناء» وضعية تسريدية مزدوجة: الأولى يشيد معالمها سارد بضمير الغائب يقف مشاهدا أو شاهدا على ما يحدث ويجري من وقائع وتقلبات عاصفة بمصائر حيوات شخصياته، والصوغ القصصي في هذه الحالة يكون مكرسا لمسافة فاصلة بين ذاتية السارد وموضوعاته وعوالمه، إذ يدني تفاصيلها البارزة بعين واصفة، وقد يحدث أن يتعقب أثارها المندسة والمتوارية تلميحا، أو يلتقط غموضها ومبهمها احتمالا، حتى تستوي متخيلا يفشي صور واقع مسترسل التفسخ، عريض الآلام، تسحق قدريته المتغطرسة شخوص السارد الغفل، وقد يحدث استثناء أن تنفلت منه باحثة عن طراوتها وغظاظتها المفتقدة في «خلاص مؤقت»، تشهد عليه عربدة أو مجون أو سكر أو لحظة لذة مقتنصة، لكن سرعان ما تؤوب هذه «التعويضات» حسيرة حد الفزع، إذ تعود لتستسلم لذات القدر مرة أخرى.

وتنفذ عبر الوضعية التسريدية المزدوجة مادة قصصية شديدة التنوع في موضوعاتها، وتنزع في معظمها نحو سبر دقيق لمكمن الانشغالات والهواجس والصور التي أمست مترتبة عن شرط معايشة الذات الساردة والمسرودة لواقع مترع بفداحات القبح والأوجاع، هذا سواء من موقع اتصالها القسري والمباشر بظواهره ومشاهده، أو في لحظات انفصالها عنه عبر منفذ «خط الهروب»، إذا جازت لنا استعارة هذا المفهوم من جيل دولوز، وانسلالها نحو الكامن في الداخل، أو الحميمي في ذات الكينونة.

وتفضي تحققات التسريد القصصي في انثيالها واسترسالها إلى انتظام مكاني متقلب الوجوه، حيث ترد قصص «استثناء» موزعة مكانيا بين القرية والمدينة،

فإلى جانب ما يجرانه خلفهما من حمولات وأبعاد مرجعية، ثمة ما ينأى بصورة المكان عن كل تكلس دلالي أو تنميط في التخييل، فالقرية والمدينة وإن حضرتا كإطارين مكانيين شاملين لتجربة الحكي القصصي، فإنهما سرعان ما يستحيلان في ترددهما إلى دوال مكانية متعددة الوجوه، فتغدو المدينة مدنا، والقرية قرى، ومن هنا تتدفق استثنائية حضور المكان في انفصاماته وتشظياته إلى أمكنة أخرى، ويمكن أن نلمس على سبيل المثال لا الحصر في القصص التالية: «النظر من تحت» و«خطيبته ذات العطر القوي»و«وجهه في السوق» و«الرسام» و«مثل هذا الحشر»، كيف يستدرجنا السارد من مكان إلى آخر، ومن ركن إلى آخر، سواء في فضاء القرية أو المدينة، أو كأن يجمع بينهما في لحظة استيهام أو تذكر أو حلم، وبهذا تغتني الموضوعات المطروقة، وأيضا الرؤية القصصية بقيم تأويلية دلالية مضافة، تسم إما تناغما أو تنافرا» كينونة الأنا الساردة والمنسردة في مسار انفعالها وتفاعلها مع ما يفيض به معيشها من مشاهد القبح والتفسخ.

وتشكل الأمكنة باعتبارها حاضنة لتجارب الحكي القصصي المختلفة بعدا من أبعاد الوجود والكينونة، فإنها ما فتئت في «استثناء» تنفلت عن ذلك التوظيف الواقعي الفج، والمشيد أساسا على وحدة المكان المنغلق قيميا على البعد الواحد والدلالة الوحيدة، فالمدينة والقرية استدعيا كيانات مكانية أخرى بقيم متفاوتة وأبعاد تصل حد التضاد والمفارقة، وبهذا يجري تنسيب المكان على مستوى الرؤية القصصية والتخييلية، ولنا أن نمعن مثلا في الصورة الممنوحة تسريديا لهذه الدوال المكانية: المقهى والشارع والجامعة والحافلة والبار والغرفة والسوق والساحات والدروب والأزقة... حتما ستستوقفنا سلاسة الربط بين زواياها، وأيضا تلك المرونة المخصبة للمتخيل القصصي من داخل دغل الأغوار النفسية والوجودية، إلى أن نلج عمقا فنومينولوجيا مدثرا بفيض الأوجاع وانغمارها، كلما انسدل على السارد مفردا والمسرود جمعا همر نشازات الواقع وقبحه.

وفي سياق تجليات المكان القصصي في«استثناء»، عبر خصوصية إمكانات تسريده، يمكن أن تشدنا بوابات انبجاس الدوال المكانية من خلال انعطافات في مجرى التواتر القصصي، هذه الانعطافات تقدح زندها حمأة التذكر والاسترجاع حينا، أو تنفذ عبر شقوق الاستيهام، أو عبر مادة الحلم أحيانا أخرى:

ـ تسمح التذكرات والاسترجاعات بانسراب أمكنة أخرى عبرها: كأن تغشى السارد في قصة «مغارة الحقيقة» تلك الصورة المتذكرة عن وفاة الأب: «ذكرتني بهواء اللحود رائحة التراب، عندما أمرني الفقيه بأن أكون آخر من يضع جسد أبي داخل اللحد.»(ص:٣٨). وأيضا في قصة «امرأة فوق الطاولة» حيث انتابته ذكرى تجربة حب قديم مع «شميسة»: «كان عشق «شميسة» قد استيقظ بداخله فجأة، انتفض دافئا جسده لما استعاد أول لمسة لجسدها المكتنز.»(ص:١٣). أما في قصة «مثل هذا الحشر» فتتدافع في ذاكرة السارد وصايا الأب، وصور أخرى عن أيام الجامعة والنضال، وأول علاقة حب: «تذكر أيها العربي أيامك هنا بالضبط على هذا العشب الطري: أثار أقدامكما تراها غائرة في الثرى وأنت تحاذي تلك التادلوية الشقراء التي علمتك أبجديات العشق...»(ص:٣٨). واللافت بشكل عام في هذه القصص أنها تجري في فضاء المدينة، لكن من خلال دوال مكانية أخرى، لقد أمست المدينة بؤرة تفيض بتلك الكثافة الدلالية التي تختزنها طبيعة التجربة الذاتية، وهنا لا تخفى تقاطعات الزمن وتمفصلاته بالمكان وفق الاشتراطات التي تحكم وعي الذات وتجربتها في الحياة والوجود.

ـ اقتحام فناءات الحلم والاستيهام يحدث تصدعا وتكسيرا في انسياب الخط التسريدي، هذا إلى جانب ترقيش المادة القصصية بشطحات تبدو أقرب إلى تيار الوعي أو اللمسة السريالية، لكن ضمن الاستحداثات الممكنة للجنس القصصي، وعلى هذا الأساس لم تعد الحيوات الداخلية للشخصيات القصصية مطمورة أو متوارية، تلفها لبوسات التعتيم، بل غدت مستبطنة المكامن، تفشي ما يمور في أوارها من أسرار خبيئة أو منكتمة، وبذاك يمنح التسريد القصصي للأمكنة في «استثناء»حضورا جوانيا، تتقلص فيه الأبعاد الهندسية وتتراجع لصالح التجربة الداخلية بأبعادها الفينومنولوجية، ومن ثم نتحول عن النظر إلى الأمكنة في صلب شروط خرائطية وهندسية برانية، كما ترسمها فوضى الواقعي والمرجعي، فنعمد إلى تمثلها وفق صوغ تخييلي يتجاذبه جذل التجربة الداخلية في تمترسها بين أفياء الوعي واللاوعي. وبصورة عامة فالأمكنة المستدعاة في الحلم والاستيهام تكرس سمة ذاك التعدد والتشظي عبر دوال مكانية تستبر مناحي الكينونة الظليلة، فنتمكن من إدراك المرئي فيها واللامرئي.

عند استجماع مؤشرات المحكي الحلمي في قصة «أضغاث أحلام» يتراءى جسد الأنا المنسرد مشلول الحركة في ساحة ضيقة شبيهة بالقبر، وفي ظل انطمار حركة الجسد تنشط حركة المكان في اتجاه الجسد، إنها حركة متسمة بالعنف تتقصد الجسد في البدء، إذ تغزوه برشقات الإسفلت اللاسعة، ثم يتلاحق هذا العنف مغيرا نمط فعله، الذي يصير قضما خالصا للجسد، أو لنقل تدميرا كاملا له. إنها صورة رمزية عن عدوانية المكان (تقابلها في قصص أخرى صورة حميمية) تحيل على عنف رمزي يحضر كمعادل لنشاز وقبح العالم الذي يحياه موضوعيا الأنا الحالم منصهرا بالضرورة مع الأنا المحلوم به(١)، وفي مشهد آخر من الحلم ينبجس صريحا مؤشر عجز أنا الحلم عن مواجهة ذات العالم، إذ اكتفي فقط بالصراخ والوجع والألم.

وانعطف التسريد الحلمي في «أضغاث أحلام» إلى عالم كابوسي مخيف، تتوجس فيه الأنا الحالمة وهي نفسها الأنا المحلوم بها من ملاحقة الشرطة لها على إثر نشاط نضالي في صفوف الطلبة في الجامعة، وتنتهي الملاحقة بشكل فجائي بتواجدها في زنزانة الشرطة، وهو مكان بدا مفرط الفظاعة، وهنا مرة أخرى ينجلي عنف المكان، الذي عضده السارد تناصيا بالإحالة على فضاء الزنزانة في رواية»نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم، لكن كعتبة أدنى مقارنة بزنزانة الشرطة في الحلم.

إن عنف الأمكنة الحلمية يدنينا من العنف الكامن في غمر الحياة الداخلية، ويقابله عنف من نوع آخر في قصة» وجهه في السوق»، فإذا كان الأول يتم بمؤشرات رمزية إستعارية(٢)في مادة الحلم، فإن الثاني يتم بالقياس إلى العالم الخارجي(المدينة الغول)، حيث العنف صورة من صور القبح التي يتدثر بها العالم: «استقبلني المدخل القصديري بنتانة فظيعة تنبعث من قنوات الواد الحار المكشوفة. تطفو على سطحها أنواع القمامات. قوافل الصراصير وسراق الزيت والجرذان تنغل على جذران الأكواخ الحقيرة. أمام الأكواخ وجوه مغلفة بتجاعيد قهر مكتوم تعرض أمامها بضاعة وضيعة»(ص:٤٧).

- تتخلل المضامين الإستيهامية قصص عديدة في «استثناء»، وقد ساهمت بدورها في انتيال دوال مكانية، استمدت كثافتها من كينونة ذات ساردة ومنسردة ضاجة بالقلق والخوف والتوجس. وإذا تأملنا قصة «حوار الأعين» سوف يستوقفنا اعتماد الحكي القصصي على لغة الاحتمال والافتراض والتكهن، في ظل غياب فعلي مخصب للتواصل خطابيا مع الآخر، هنا تنشط استقراءات عين الذات الساردة لحركات وأفعال ووقائع عالمها المحيط بمادة الداخل المشبعة بالقلق والخوف، وكأن السارد بذلك يفتح دواليب الاستيهام ليمارس لعبة سردية تأخذ في الاتساع فور مصادفتها لتمظهرات الخارج، حيث تنفلت تجربة الأعماق والداخل.

ويتصادى في قصة «مغارة الحقيقة» محكيان اثنان: محكي الاستيهام ومحكي الذاكرة، ومن خلالهما تنسج معمارية قصصية يحكمها منطق التوازي، على الأقل من حيث البعد المكاني ودلالته (المغارة = القبر)، فالمغارة مسرح تجربة استيهامية، والقبر واللحد استدعاء خالص لذكرى وفاة الأب، وبين حدث دخول السارد وخروجه من المغارة تتلاحق الأحداث كثيفة، بدءا من إحساس السارد بالدهشة نحو ثلاثة أمكنة: المغارة والجامعة والبنايات الضخمة والشاهقة، إلا أن دخول المغارة في حد ذاته هو مغامرة استيهامية مقترنة بالبحث عن حقيقة الذات في قلب هذا المكان العتيم، وهنا يتراءى كيف يتوازى مرة أخرى البحث في المكان مع البحث في الذات(مغارة الحياة)، كما تطفو تخييليا صورة المكان المبدي عن عنفه وعدوانيته: «تحسست قدمي الحافيتين طعم المغارة. كان صلدا وخشنا وصعب الوطء.لسعتني حبيبات رملية ضخمة. فتلكأت متألما.»(ص: ٣٨)، ثم تأخذ معالم المكان في الانحصار والضيق (ضاقت المسالك في وجهي)، بعد ذلك تتوقف حركة السارد عن البحث(فتوقفت)، هنا تعسر الرؤية ويستحيل البحث إلى تيه وضياع. وتبقي القصة على كثافتها، فينفجر أسى السارد في خضم تهاوي وتداعي المكان كليا على جسده في مشهد يحشر فيه الأموات غاضبين، وينغلق طوق الاستيهام باستحالة الخلاص، وأيضا بالعودة إلى نقطة البدء وبنفس الفعل المؤسس لها: «وجدتني فجأة وجها لوجه أمام بوابة المغارة.»(ص:٣٨) = «وجدتني واقفا أمام باب المغارة.» (٣٩).

يتمطى محفل الكتابة القصصية في «استثناء» زاحفا ومتمترسا في جيوب الأمكنة المهملة والمهمشة، حيث يجري التقاط تفاصيل القبح والابتذال والتفسخ، ففي قصة «مقام آخر الزمان»، على سبيل المثال لا الحصر، خير دليل على ذلك، إذ تتراءى شخصية «سليمان السويحلي» شريدة وتائهة، تتقاذفها فوضى المكان العارمة، والأكثر من ذلك أنها تلسع وعيه بإحساسات فظيعة بالحرمان. وبهذا يغدو الهامش والمهمش مكمنا

متفتقا بأنطلوجيا الوجع، في ذات الوعي الشقي.

ويمكن أن ترتد إلينا نفس الصورة المتخيلة عن هامشية المكان في قصة» النظر من تحت»، لكن ليس بالمنظور المركز على الفرد/الذاتي فقط بل يمتد القهر والبؤس إلى الجماعة/الموضوعي أيضا، فإذا استقرأنا المقطع المعنون ب» فضاء هامشي جدا» حيث انوجاد السارد الغفل في فضاء القرية، التي بدت في نأيها معزولة ومهمشة ومتهالكة، تزداد محنة أهلها بظروف الطبيعة القاسية، وفي سياق علاقة الذاتي بالموضوعي لا يحصد السارد في وعيه بالمكان سوى التياعه بالحسرة والخيبة، ومن ثم لا ندرك جغرافيا المكان إلا ضمن شرط إبداعي هو شرط وعي الذات بها، وبهذا تنأى هذه الجغرافيا عن ذلك التمظهر البراني كأشكال هندسية، وتصير أكثر إيغالا في تجارب الذات ومفازات كينونتها في عالمها ذاك. إذ» لا يرجع الإنسان إلى العالم رجوع الذات إلى الموضوع، أو العين إلى اللوحة، ولا حتى كالممثل إلى ديكور خشبة المسرح. إن الإنسان والعالم مرتبطان ارتباط الحلزون بصدفته: فالعالم يؤلف جزءا من الإنسان، إنه بعده، وبقدر ما يتغير العالم يتغير الوجود(الكينونة– في – العالم)».(٣).

وعلى هذا الأساس تلج الكتابة القصصية عند «الحجري» العوالم الهامشية متجاوزة الحاجز الرسمي بخطاباته وصوره وكرنفاليته، كي تحتفي به كحضور لا يمكن طمس ما يبوح به من اختلاف في جغرافيا الكتابة الأدبية، وبذلك يمنح الكاتب شرعية إبداعية تنفذ منها الفئات المهمشة والمنسية والمهملة خارطة المتخيل السردي.

وإذا كانت «خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده.»(٤)، على هذا الأساس يرتسم المكان في» استثناء» وفق تسريد قصصي يكشف عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمانه، إذ تختلف إيقاعات التجربة الذاتية بحسب انتظامات الزمن، وما يسبغه عليها من أبعاد.

يغدو الماضي بظلاله المشتل الذي تنهل منه الذاكرة السردية صورها الحميمة والموجعة في نفس الآن، أما الحاضر فقد استفحلت مكابداته والتفت مسالكه وأمسى انحلاله راسخا ومتجدرا،لا تقوى الذات على مواجهته وتغييره، اكتفت فقط بجعله مرئيا، على نحو ما عبر عنه «كونراد» بقوله:» إن مهمتي هي أن أجعلك ترى»، وبغض النظر عما إذا كان العالم الذي نراه محببا أم لا، في حين يبقى المستقبل هلاميا ومعلق التطلعات، لا يعد بشيء على الإطلاق، سوى بهواجس موجعة ووعي أسيان.

تراهن الكتابة القصصية في «استثناء» على ذلك الحد الأدنى من الامتلاء في الجسد القصصي، من خلال استحضار كثافة الحكاية عبر شروطها المكانية والزمانية، وأيضا عبر طبيعة شخوصها ولغتها ومتخيلها. كما لا تفقد قصص الكاتب انغراس قسمات توترها السردي(٥)، والمتولد عن علاقات متشعبة بين الذات الساردة وذاتها، أو مع عالمها، ويضفي التوتر من خلال عملية الحبك في مسار الأحداث أثرا ديناميا تسفر عن جماليته تلك الانتظارات، والتي توسم في الغالب باللايقين، لما سيؤول إليه الحبك ودرجات تعقده، ولا تخفى مساهمة التوتر في بنينة فعل التلقي ذاته.

وبصورة عامة فإن اقتصادية العالم القصصي لدى «الحجري» تبقى ذات مرونة خفية، لا يمكن ملامسة خصوصيتها الفنية إلا عبر تعقب السارد في وضعيتيه، وضمن عالم غاص بالقبح والتناقض والعنف والانكسار، تستنسخ نماذجه البشرية المصطلية بوهج دائه واستشاطة عدواه. وقد تكرر بعضها بحكم سيطرة قدر مأساوي على مصير حيواتها. وأمام هذا العالم المتهاوي الصروح في قيمه ومعانيه، لا يلوح الكون نخرا أو فارغا، أو حتى فاقدا لكل معنى، إنه بكل بساطة فضاء عصي ومتمنع عن سيطرة الذات الساردة، كي يكون بحجم أحلامها وتطلعاتها وجنونها، وبصورته تلك يغدو مشاكسا ومنفلتا في تسيبه وفوضاه، يتعذر تغييره أو عقد مصالحة معه، ما دام تداعيه ممعنا في التسارع نحو الضياع بوصفه المولد الحقيقي لمشاعر الخوف والقهر، ومن ثم يرتد بتراجيعه الصاخبة على الكينونة الساردة والمنسردة بأوجاع قريرة وعريضة ومفرطة.

الهوامش

١ – conter les rèves :Jean daneil gollo,Ed.José corti,1993,p.206.

٢– لأن كلمة «رأت» التي بها يعلن الحلم عن نفسه لا تحيل على»شروط حقيقية للمشاهدة الفزيائية، إنها طريقة في التكلم. لأن الإستعارة هي الأداة الوحيدة بدون شك التي يتوفر عليها وعي المتكلم كي يصف النظام الذي يحتجز بواسطته الحلم.»:

conter les réves :p.245 -.

٣– فن الرواية: ميلان كونديرا: ترجمة،بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق،٢٠٠١، ص: ٣٦/٣٩.

٤– مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان: ترجمة وتقديم، سيزا قاسم، عيوم المقالات، محور جماليات المكان، العدد٨، سنة ١٩٨٧،ص: ٥٩.

٥ – la tension narrative :Raphael baroni,paris,seuil,2007.

فضيلة الفاروق بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة موت في تاء الخجل

عبد الرحمان تبرماسين

ناقد وأكاديمي من الجزائر

بين الربط والفتح قضية وصراع ضحاياه في الدرجة الأولى نسوة وبنسبة ضعيفة وهامشية رجال! وبين الربط والفتح موت! لذا أود أن أنقلكم سادتي إلى عالم آخر عالم يشبه الموت إن لم يكن الموت نفسه. إنه عالم الربط والتصفيد. في حدود قراءاتي المتواضعة يبدو لي أن فضيلة أول من تعرض لهذه القضية في عالم الإبداع قضية التصفيد، «ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا».[1]

لذا حري بي أن أتساءل عن تاء الخجل هل هي مربوطة أم مفتوحة؟

في أصل تكونها ونشأتها وفي الفترة تأبى أن تكون إلا مفتوحة إذ كل التاءات الدالة على التأنيث والواردة في القران جاءت مفتوحة إلا تاء (الصلوة/الصلات).

أما تاء الخجل فيبدو لي أنها في حيرة من أمرها لأنها عرضة للوأد من حين لآخر، ولذا فهي تعيش حالة اضطراب واللااستقرار بين الربط والفتح، بين من شئن ان تكون مربوطة ومن شاءوا أن تكون مفتوحة. فيؤول بها الأمر إلى الموت غدرا أو اغتصابا أو انتحارا، وفي البدء كان الوأد.❊

إن تاء الخجل إن كانت مفتوحة كما يوحي العنوان باعتباره مفتاح الولوج إلى عالم النص، فإن المتن يوحي بأنها مربوطة، ولا تفتح إلا بحل سحري، وسبب ربطها: الخوف من العار، والاغتصاب، والعهر، وفي ذات الوقت هذا الربط يحمل ثنائية: خفية /ظاهرة ومتناقضة، وثنائية الموت والحياة، فالربط والتصفيد يحمي البنت من الحل والفتح من الشاب غير المناسب وغير الزوج الشرعي، وحتى الزوج لا يقوم بالفتح إلا بعد أن يبطل مفعول السحر فأول الفتح يأتي من قبل من قامت بالسد والغلق ثم يأتي دوره.

والتناقض يتمثل في تشجيع البنت – اللا مقصود– على المعاشرة البرانية مع من تحب لأنها تعلم/إن علمت❊❊ أن الولوج يستحيل مادامت مصفدة وكل الحسابات مبنية على الولوج فتنحرف البنت وتصبح لعوبة، وهذا الأمر لا يحسب له من قبل الأهل وبالأحرى الأم، إضافة إلى بعض العواقب الثانوية التي تجعل البنت ربما تعيش في قلق أكثر مما تعيش في راحة.

في الربط والتصفيد تكمن الحياة والموت، فهي حية كجسد وانفعال لكن جزءا من هذا الجسد ميت مصفد لأنها لا تملك حريته متحكم فيه في غالب الأمر من شخصية منسية أو مجهولة وإن كانت معروفة فهي عرضة للقضاء والقدر، أما إن كانت البنت لا تعلم فإن أوضاعها عرضة للتأزم يوم زفافها ويوم دخلتها، وإن كانت تعلم بحالها فقد تتشجع على تحدي الرجال ويصبح الأمر لها لعبة وتصير علامة دالة بين الذكور، وما كان شبحا مخيفا بالنسبة للأهل يصير واقعا.

هذا هو الخوف الذي أرق الروائية وجعلها ترفض مثل هذه التقاليد التي تقيد كل شيء لا يسلم منها لا المرأة ولا الرجل ولا يعني ذلك دعوة منها لإثارة الفتنة أو نشر الرذيلة إنما الصورة الملعونة التي تتهيأ لها النساء بقلوب واجفة مرتجفة مترقبة، ثوب العروس وفحولة الذكورة، وإعلان النحر الموفق، وإلا كانت الكارثة بين الأسرتين أسرة العريس وأسرة العروسة لذا تقول الكاتبة «ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا». هذا هو الموت الأولي، والموت الحقيقي لكلا الطرفين وهلا ترك الناس على فطرتهم بلا سحر ولا شعوذة.

إنه التعدي الأول والانتهاك الحقيقي لجسد الأنثى والتعدي الثاني على كرامة الرجل الذي وبلا شك سيصير محل الشبهة بين أقرانه لأن فحولته انحنت أمام الأنوثة، وأن الأنوثة تحولت إلى جدار أنهك قواها العقلية والجسدية (الضمير يعود على الأنوثة). أي ثقافة هذه التي تئد الأجساد وهم أحياء، هذا هو الموت الأول الذي يمارس بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة لا لسبب سوى تاء الخجل أن تكون أنثى، موت وقتل يمارسه الأهل ضد أبنائهم، وهو نوع من الإرهاب الخفي قبل أن يقوم الإرهاب الحقيقي بممارساته.

إن فضيلة كمبدعة تحمل رسالة حضارية مشفرة تبثها من خلال نصوصها تستنفر فيها القوم، وترد صورا شتى لجسد الأنوثة وما يفعل به وقد تقوم هي بممارسة فعل الموت على بعض أبطالها وتستثني من تحب وذالك من أجل لفت انتباه

أفراد المجتمع إلى ما يحيط بهذا الجسد المنهوك الذي ترعبه ليلة الفرح.

إن الربط والتصفيد هو نوع من الاغتصاب الخفي الذي يعد موتا مؤقتا أو خفيا، موت بشع لأنه يأتي من ثنائية الاغتصاب والتصفيد الذي لم يهتم به المجتمع ليشرع له قوانين رادعة تحمي الجسد المنهوك، وبشع لأنه يحمل ثنائية ضدية حائط الأنوثة وانحناء الذكورة، والتهمة ثنائية تشكيك في عفة الأنوثة وفي فحولة الذكورة التي لم تستطع إنجاز الفتح. تقول الراوية: تقترب سهام ابنة عم البطلة منها وتوشوش لها:

هل رأيت العروس، كانت مصفحة (ص٢٦)

لم ترد عليها. تقول: كرهت نفسي وكرهت منظر النساء.[٢]

إن الحديث عن المصفحات[٣] وتخليده في صفحات الرواية، يعد قلقا حضاريا يثير الوجع! وسبقا سرديا وسمة حميدة تحسب لفضيلة الفاروق. لذا قمت باستبيان في شهر أبريل سنة٢٠٠٧ على عينة ضمت ستين طالبة كانت الإجابة من ثمان وخمسين وكانت النتائج كالآتي:

٧٦,٣ بالمائة لا يؤمن بالتصفيد

٩٢,٧٢ بالمائة لا يعانين من التصفيد

٦٠ بالمائة لا ير ينه واقيا

٩٤,٥٤ يفضلن التربية الصالحة على التصفيد

٢٩,٠٩ منهن مصفدات (النسبة مرتفعة في نظري كمثقف)

نسبة الخوف من عقدته بلغت ٤٠ بالمائة

الملاحظة الإيجابية التي توقفنا عندها هي أن٨٣,٦٣ بالمائة يرفضن التصفيد مما يؤيد رأي الكاتبة «ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا، وأن نسبة الخوف على البنت تكون لدى الأم باعتبارها هي التي تقوم بالتصفيد فاللائي صفدتهن أمهاتهن بلغن ٣٧,٥ بالمائة ثم العمة ١٥,٥٠ بالمائة.

وأخير فإن نسبة ٦٠ بالمائة من البنات لا يعلمن بأنهن مصفدات وهذا قد يثير قلقا لديهن وربما نستنتج أيضا أن الحوار بين الأم والبنت يكون محط السؤال مادامت هذه النسبة تجهل إن كانت مصفدة أو غير مصفدة، وهي نسبة تثير القلق بمعنى أن الموت يحيط بالجو الأسري وأن التواصل الذي يحيي النفوس ينعدم، لا أقول هذا الذي تقصده الكاتبة إنما هذا مدار الرعب بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة.

تقوم الرواية بممارسة فعل القتل عن طريق الأب على أصغر أنثى مشروع بناء الأسرة «ريمة» الصغيرة التي اغتصبت من قبل رجل أحدب وقصير في الأربعين من عمره يقوم والدها برميها من أعلى جسر في البلاد العربية جسر»سيدي مْسيد» بقسنطينة.

هذه قسوة الأهل ضد المغتصبات ولو في سن مبكر، سن الصغريات. «يمينة» الكبرى رفضها أهلها ولم يعترفوا بها رغم علمهم بأنها خطفت وأمام أعينهم، ولما زارها أخوها الجندي وجدها قد ماتت. فالروائية مارست فعل القتل والموت على «يمينة» لحظات قصيرة قبل دخول أخيها الذي –ربما– سيعترف بها ويرفع من معنوياتها لأنه من الجيل الجديد لكن الكاتبة لم تمكنه من ذلك، لأنها تمارس فعل المجتمع وتعكس واقعه ومعتقداته وثقافته عبر صفحات الرواية.

ورغم ذالك ففضيلة الفاروق تبحث عن «هواء لا تملؤه رائحة الاغتصاب»[٤] كما تقول، ولا روائح الموت، إذن لابد من «الرحيل» والرحيل في حد ذاته موت لأنه يعادل البقاء، والبقاء موت.

إن البقاء في الجزائر في التسعينيات من القرن الماضي يساوي الانتحار أو الموت ومن ثم فالبقاء بالنسبة للأنثى المبدعة كفضيلة أو أي صحفية أو كاتبة جريئة معناه الانتحار أو الموت ومن ثم تكون المعادلة كالآتي:

التصفيد = الموت

البقاء = الانتحار

البقاء = الاغتصاب

البقاء = الموت غدرا

الرحيل = ثنائية ضدية البقاء والموت.

إن الرحيل هو نوع من الموت لأن الحياة في بلاد الغير هي كالموت مهما توفرت سبل العيش الحضارية، فرائحة التراب والأهل والتوابل الروحية التي تنبثق من هنا وهناك ومن مختلف تضاريس هذا الوطن هي التي تنعش النفس وتدفع عنها الحزن ولو كانت الحياة شاقة.

الرحيل هو نوع من الموت الثاني، وهو نوع من الاحتجاج على ما هو سائد في الوطن في التسعينيات من القرن الماضي (١٩٩١ إلى ٢٠٠٧ لأن الموت بفعل الإرهاب لم ينته بعد).

في هذه المعادلة يغدو الرحيل وما فيه من الضجر والقلق النفسي والحسرة التي تصحب هذا الرحيل ألأفضل من البقاء المحاط بالثلاثي الملعون:

١ – الموت غدرا برصاصة طائشة، أو برصاصة تنطلق من مسدس جبان لأنه لا يقوى على المواجهة الند للند فكرا وبدنا.

٢– الاغتصاب تحت سلطة «المحشوشة»[٥] والسيف المسلط على الرقاب وما شابه ذلك.

٣- الانتحار سببه في الرواية: السبي والاغتصاب عنوة، والفعل القبيح أمام الجمع متى رفضت الحرة الامتثال لرغبات الخاطفين.

وفضيلة تعالج في روايتها قضية الأنثى الجسد المنهوك لا من زاوية تسلط الذكور على الإناث، وإنما من زاوية امرأة تنتمي بجذورها العميقة في التاريخ إلى مجتمع كانت السيادة فيه للمرأة أيام «ديهيا».*

فضيلة ككل الأوراسيات اللائي نشأن في الريف يعشن بعقلية «ديهيا» التي أختصرها في هذا المثل البليغ القائل» يما بابا ساكو يشور**» أي ما معناه «ملء الخزينة أبي وأمي».

إن تمردها أو رفضها جاء نتيجة وراثية لا كنتيجة مكتسبة من التعليم المزدوج أو من المدينة، جاء من بيئتها الأوراسية الجبلية التي منحت للمرأة لا أقول هامشا واسعا من الحرية وإنما حرية تامة.

أنا لا أتحدث عن التحرر وإنما عن الحرية كان الرجل في الأوراس يقدس المرأة كما قدسها الإسلام ويحترمها وسن لذلك قوانين هي بمثابة العرف في القانون المدني الحالي، يمكن المرأة من ممارسة شؤونها بكل حرية دون أن يعترضها الرجل ولو بنظرة. أأكد لكم جازما أن هذه الحرية هي التي جعلت ظاهرة الطلاق وهو أبغض الحلال عند الله يكون سهلا في المناطق الأوراسية، وقد تطلق المرأة الرجل طبقا للمثل السابق الذي أوردته في معرض حديثي عن التمرد والحرية، لذا فهي تنظر إلى القمع الاجتماعي الواقع على المرأة من هذه الزاوية زاوية حفيدة «ديهيا»أولا وزاوية المرأة المتعلمة ثانيا.

ففي حواراتها التي قرأتها لا تتهجم على الدين أو تزدريه كما ينظر إليها بعض المثقفين والذين يدعون أنهم قرأوها، ففي مختلف خطاباتنها الإلكترونية التي ترسلها لي، كنت أجد فيها ولها دائما وجهة نظر صائبة تجاه الدين، وأن مسألة الدين ونظرته للمرأة زيفت من قبل أدعيائه. (لا ننس بأنها من أسرة متدينة أبا عن جد أسرة متعلمة كانت تمارس الطب وأغلب أفراد أسرتها دكاترة في العلوم الدقيقة).

هذا التدين الجديد هو الذي جاء بثقافة جديدة ثقافة سلطة الذكور على الإناث، لكن سلطة الأمومة الموروثة في العروق بقيت سائدة في المرأة الأوراسية وبقي ذلك الرفض ملازما لها في دمائها، ففضيلة لا ترفض قيم الإسلام وإنما ترفض القيم التي بالغوا فيها إلى أن وصلت درجة التحريف، المرأة لا تتكلم، لا تتعلم، لكي لا تعرف الكتابة وحتى لا تكون ساحرة، لا ترفع رأسها، تصفق عند سؤال سائل عن رب البيت حين يكون غائبا، ربما لأن الأذن تعشق قبل العين أحيانا.

إذن رفض فضيلة فيه من الأصالة ما يبني لا ما يهدم لأن فيه من الحشمة ما يدل على ذلك.

فضيلة في روايتها مارست كل شيء، مارست الحب، والقتل والرحيل، أي جنون هذا الذي تفعله هذه الروائية الصاعدة. كيف لعاشقة[٦] كالراوية تعشق نصر الدين وتعمل جاهدة على إبعاده عن القتل وفي ذات الوقت تقتل أبطالها وتبكيهم وتجننهم وتتلذذ بجنونهم تلذذ الكتابة الإبداعية أو ترحلهم هذا ما تقوله في صفحة ٨٧ «قتلت كل أبطالي تقريبا لم يبق غير نصر الدين أبعدته أكثر من مرة عن الموت اخترعت له ألف سبب للقائي ولكن بطلتي التي ارتديت قناعها لم تعد تفكر بالحب صارت تفكر بالرحيل.»وهذا القول جعلني أخلص إلى مصير الشخصيات في تاء الخجل والذي حددته بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة وهو: «رزيقة» انتحرت، «يمينة» المغتصبة ماتت و«يمينة» الصغرى أخرصت بفعل أمر من والدتها» tais toi yamina «(بمعنى اصمتي) وسكتت إلى الأبد وهذا ما يجسد فعل القمع الممارس ضد الأنثى. أما «راوية» فجنت وهذا نوع من إسقاط الذات الفنية على شخوصها إذ لابد «لراوية» أن تجن ليكتمل فعل القص والإبداع وإلا فإن فضيلة الفاروق ستخسر فعل السرد إلى الأبد وينتهي فعل القص ولا نتمكن من قراءة «اكتشاف الهوة».

الهوامش

١- فضيلة الفاروق: تاء الخجل (رواية) دار الريس بيروت ص٢٦

* - المجتمعات العربية كانت تئد الأنثى خوفا من العار

** في الغالب لا تعلم أنها مصفدة اللهم إذا صفدت وهي كبيرة في سن السادسة فما فوق

٢ - تاء الخجل ص٢٦

٣ - المصفحات: نعني بهن البنات المصفدات. والتصفيد هو عملية سحرية تقوم بها الأم أو العمة أو أي امرأة تجاه البنت في سن مبكرة كأن تمررها على خيط سبع مرات وتقول للبنت أنا حيط يعني جدار وهو خيط والبنت تردد معها. أو توشم لها في فخذها أو تقوم بإحضار سبع حبات حمص وتعقد عليها عملية التصفيد وفي كل ذلك تردد البنت أنا حيط وهو خيط. وتصبح أنوثة البنت مستحيلة الخرق من أي كائن ما كان إلا إذا أزيل عنها التصفيد ولا يمكن إزالته إلا من قبل المرأة التي قامت بالتصفيد إثر ذلك يصبح المستحيل ممكن. ويتمكن الذكر من الولوج في الأنثى وتتم عملية الفتح وهذه العملية موجودة ومتداولة في مختلف المناطق ومجربة.

٤ - نفسه ص٣٧

٥ - المحشوشة : بندقية صيد تقص قصبته لتصبح خفيفة وعملية

* -ديهيا : هي اسم ملكة الأمازيغ التي أطلق عليها العرب أثناء الفتح الإسلامي اسم الكاهنة

** - ساكوا: هو بمثابة كيس مزدوج كبير ينسج من الصوف والشعر توضع فيه الحبوب كالقمح له قدرة استيعاب تصل إلى القنطارين.

يشور: (بتشديد الشين وضمه)مملوء.

٦ - العشق قمة الحب- يأتي بعد هذه المراتب: الغرام- الإفتان- الوله - الدهش- الفناء عن رؤية النفس.

سوسن العريقي
في ديوانها الشعري «أكثر من اللازم»

عمر محمد عمر

شاعر وناقد من اليمن

يشكل موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة واحداً من أهم الموضوعات التي تكرس معظم الأدبيات اليمنيات إنتاجهن الأدبي، شعراً وسرداً، لمعالجته والخوض فيه وفقاً لرؤيتهن باعتبارهن طرفاً في المعادلة الحياتية التي طرفها الآخر الرجل.

وحضور هذا الموضوع في الإنتاج الإبداعي للأديبات اليمنيات أمر له مايبرره، ذلك لأن النظرة المهيمنة على مجتمعنا تجاه المرأة مازالت قاصرة، فالنظرة العامة نحو المرأة أو حول علاقتها بالرجل تقوم في الأغلب على قاعدة أن المرأة تابع للرجل أو عنصر مكمل لبعض من جوانب حياته، وهذا الأمر لا يقتصر على عامة الناس، وإنما يتعداهم إلى الخاصة أيضاً، إلى شريحة المتعلمين وحتى من بعض من نصفهم بالمثقفين.

ومن نافل القول أن نشير إلى الظروف الاجتماعية الموضوعية كسبب لوجود تلك النظرة إلى المرأة في مجتمعنا واستمرارها حتى اليوم، ولكننا لسنا بصدد القراءة الاجتماعية للعلاقة بين طرفي المعادلة الحياتية «الرجل – المرأة»، لذا سنحصر تركيزنا على تجليات إشكالية العلاقة بين المرأة والرجل من خلال قراءة ذلك عبر منظور شعري إبداعي تجلى بوضوح في مجموعة «أكثر من اللازم» للشاعرة الشابة سوسن العريقي.

صدرت مجموعة«أكثر من اللازم» أواخر عام ٢٠٠٧م، وكانت المجموعة قد فازت بجائزة الاستحقاق الأدبية من دار نعمان للثقافة في لبنان، في نفس العام وهي تقع في«٩٠» صفحة من القطع المتوسط، وضمت بين دفتيها«٢٣» نصاً موزعاً على أربعة عناوين رئيسية هي:

– بدون جدران– تسعة نصوص..
– يد واحدة– سبعة نصوص..
– ليلان– ثلاثة نصوص..
– تقشير– أربعة نصوص..

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعرة سوسن العريقي من الأصوات الشعرية الشابة – من جيل التسعينات من القرن الماضي– والتي استطاعت أن تشق طريقها باقتدار على دروب الإبداع الشعري، وأن تلفت الأنظار نحو نتاجها الإبداعي..

ومن خلال تتبع إنتاجها الشعري منذ التسعينات وحتى اليوم، سواء المنشور كقصائد مفردة أو ضمن مجموعتيها الشعريتين؛ «مربع الألم» – ٢٠٠٤م، والمجموعة التي بين أيدينا«أكثر من اللازم»، يستطيع المتتبع أن يلاحظ أنها تسير في خط صاعد من قصيدة إلى أخرى، ومن مجموعة إلى أخرى أيضاً، الأمر الذي يعكس تطور تجربتها الشعرية، وأيضاً يعكس عنايتها بملكتها الشعرية وصقلها.

وفي هذه القراءة النقدية لمجموعة «أكثر من اللازم» سنقف على موضوع العلاقة بالآخر– الرجل– ورؤية الشاعرة لها، وكيفية معالجتها لإشكالية العلاقة بين الطرفين، فمما لاشك فيه أن الشاعرة العريقي قد واجهت وتواجه مثل تلك النظرة القاصرة نحوها كامرأة، في إطار علاقتها بالآخر، أي كانت طبيعة العلاقة التي تربطها بذلك «الآخر»، وهذا ماعبرت عنه نصوص المجموعة والتي يشكل هذا الموضوع هاجساً رئيسياً في معظمها..

إن مايميز شاعر عن آخر، بل مبدع عن آخر، هو رؤيته للموضوع الذي يجسده في عمله الإبداعي، وكلما كانت تلك«الرؤية» التي ينطلق منها المبدع مختلفة عما هي عليه عند غيره، كلما حسب ذلك لصالحه وشكل علامة فارقة في مشواره الفني والإبداعي.

وتناول موضوع العلاقة بالآخر عند الشاعرة العريقي يشكل علامة فارقة عندها ويميزها عن غيرها من الأديبات اللاتي طرقن هذا الموضوع شعراً أو نثراً، فهي تنطلق في تناولها للموضوع– العلاقة بالآخر– من قاعدة الوعي والإدراك لطبيعة الإشكالية بين الطرفين، لذا نجدها تتجه نحو توصيف جوهر الإشكالية في العلاقة

بينهما، ففي قصيدة«مقاس عربي» تقول الشاعرة:
ادخل في كينونة الحلم الممتد / براكين ضوئية /في دهاليزك /لكني أتعثر /بأزمنتك الظامئة /إلى إعادة صياغتي /على مقاسك /أتعثر بقامة رجولتك /التي تجلدك /قبل أن تجلدني..
إن إشكالية العلاقة مع الآخر–الرجل، كما تشخصها سوسن العريقي في المقطع السابق تكمن في أمرين؛ الأول: ان الآخر«الرجل» لايتعامل مع المرأة بهويتها وكينونتها المستقلة بذاتها، وإنما يرغب في إعادة تشكيلها وفقاً لمعاييره هو ونظرته إليها.. والأمر الثاني: ان مفهوم أو معيار«الرجولة» عند الآخر، يشكل عبئاً عليه هو ذاته قبل أن يكون عبئاً على«المرأة».
إن الآخر«الرجل» في هذه القصيدة ليس شخصاً محدداً له علاقة مابشخص الشاعرة، ولكنه الرجل بصفة عامة، أي رجل كان في مجتمعنا العربي، فعنوان القصيدة الذي اختارته الشاعرة بعناية فائقة «مقياس عربي»، قد جاء ليحصر الأزمة أو الإشكالية بين الطرفين المعادلة الحياتية «الرجل– المرأة» في إطار جغرافي محدد هوالبلاد العربية..
ولايقتصر الأمر على محاولة الآخر«الرجل» إعادة تشكيل شخص المرأة على مزاجه، بل أن هناك تمظهرات أخرى تكون عناصر أو جزئيات لإشكالية العلاقة بين الطرفين مصدرها الآخر «الرجل»، ومنها محاولة امتلاك الماضي، التجاهل، والشك.. تلك الجزئيات عبرت عنها الشاعرة في عدة قصائد ضمتها المجموعة، ففي القصيدة الأولى في المجموعة «عين سحرية» تناولت الشاعرة تلك الجزئيات الثلاث حيث تقول:
حين تشتعل في خيالك/ لهفة التفاصيل/وتصر على امتلاك مافات /يأبى ضعفي أن يبوح بانكساره /تتراكم في عينيك /قسوة التجاهل /تمعن في ايقاظ ذاكرتي / التي أعلنت تمردها.. /أتخلى عن انحداري /في تقمصي دور /لايليق بصدقي /أظل واقفة.. /حتى لاتبتلعني الكراسي /المأهولة بالشك.. /فأجد أن لامفر من الهرب / بعد ماتأكد لي / أنك ستزرع في باب حياتي / مايشبه العين السحرية..!
في هذه القصيدة كثفت الشاعرة إحساسها بالإشكالية في علاقتها مع الآخر«الرجل»، وجمعت أكبر قدر من عناصر أو مفردات الإشكالية في تلك العلاقة«امتلاك مافات/ التجاهل/الشك..» مستثنية مسألة رغبة الآخر في إعادة صياغتها على مقاسه وهو ماخصصت له قصيدة «مقاس عربي» التي سبقت الإشارة إليها.
والأمر لايقتصر على القصيدتين التي استشهدنا بنماذج منهما، ولكن هاجس إشكالية العلاقة مع «الآخر» نجده في أكثر من نص في المجموعة، فهو يكاد أن يشكل القاسم المشترك لعدد غير قليل من قصائد أو نصوص المجموعة.
وفي مواجهة نظرة«الآخر» تجاه الشاعرة–المرأة– بكل عناصرها ومفرداتها سابقة الذكر، نجد أن الشاعرة لاتخضع لتلك النظرة أو تستسلم لمشيئة الآخر، ورغبته في إعادة صياغتها، وإنما تعبر عن رفضها لتلك النظرة القاصرة وتمردها على رغبات الآخر التي تنتقص من هويتها وكينونتها، ففي قصيدة«عين سحرية» تعبر عن رفضها لمحاولة الآخر امتلاك الماضي بقولها: «يأبى ضعفي أن يبوح بانكساره» وتؤكد ذلك الرفض بعبارة «ذاكرتي../ التي أعلنت تمردها..»..
ويتجلى التمرد بوضوح في السطور التالية:
أتخلى عن انحداري / في تقمصي دور / لايليق بصدقي /أظل واقفة.. /حتى لاتبتلعني الكراسي /المأهولة بالشك..
إن ألفاظ مثل«يأبى/تمردها/لايليق بصدقي/أظل واقفة/ حتى لاتبتلعني..» جميعها جسدت موقف الشاعرة من نظرة وسلوك الآخر تجاهها، وفي قصيدة«مقاس عربي» أيضاً تعبر الشاعرة عن رفضها لمحاولة«الآخر» إعادة صياغتها على مقاسه مع الاختلاف في الأسلوب التي تعبر من خلاله عن رفضها فنجدها بعد أن شخصت جوهر الإشكالية في العلاقة مع الآخر«في المقطع الأول الذي استشهدنا به» تقول:
لذلك.. / ألوذ بالمسافات القريبة /من بوابة النسيان /اتكوم ضوءاً يطهرني /من مياهك الآسنة /أستعيد أنفاسي /ألملم ماتبقى من حواسي /استفيض نداءً متوسلاً /لمحكمة القلب الطينية /أن تنفي دمي /من سطوة خلاياك
الشاعرة هنا تعبر عن رفضها لمحاولة إعادة صياغتها باللجوء إلى النسيان حيناً«ألوذ بالمسافات القريبة/ من بوابة النسيان» وحيناً آخر بالتطهر من تأثير الفكرة التي يحملها الآخر تجاهها «اتكوم ضوءاً يطهرني من مياهك الآسنة»، ومرة ثالثة بالتوسل إلى القلب – العاطفة – لتحريرها من سطوته «استفيض نداءً متوسلاً / لمحكمة القلب الطينية.. إلخ».
ان تمرد الشاعرة ورفضها لنظرة الآخر تجاهها بقدر

ماهي رد فعل طبيعي تجاه سلوك وتفكير الآخر نحوها، إلا انه رد فعل واع وعقلاني، لذا لم نجد الشاعرة بمقابل تلك النظرة تسعى إلى فك الارتباط بالآخر أو التخلص من العلاقة الانسانية التي تربطها به، بل نجدها تختم قصيدة «مقاس عربي» بالتأكيد على استمرارية العلاقة بين الطرفين وبقائها :-

(اتهجاك... / أدخل مرة أخرى /في كينونة الحلم الممتد /براكين ضوئية في دهاليزك../لكني هذه المرة /لا اتعثر /إلا بظلي الاعمى /الذي يسبقني إليك.. !!

ان ادراك الشاعرة لصيرورة العلاقة بين طرفي المعادلة الحياتية «الرجل – المرأة» ساعدها على بلورة رؤيتها للعلاقة مع الآخر، فكما انها لم تسع إلى فك الارتباط به، أيضاً نجدها لاتسعى إلى إعادة صياغته وفق رؤيتها أو حسب رغبتها، ولو حتى من منطلق رد الفعل على رغبته للقيام بذلك معها، وانما تنشد مفهوماً آخر لعلاقتها معه، علاقة تقوم على أساس من التكامل والتماهي المؤطر بالعاطفة – الحب – وتجسد رؤيتها تلك في أكثر من قصيدة، ففي قصيدة «اكتشاف» بعد أن تقر الشاعرة باستحالة القطيعة مع الآخر أو الابتعاد الكلي عنه.

(أرحل عنك.. /تمزقني النداءات /في فضاءات الحيرة ..)

بعد اقرارها بذلك تتجه نحو تأكيد صيرورة العلاقة بين الطرفين واستمراريتها وفقاً لرؤية لاتقوم على قاعدة التابع والمتبوع، فتقول :

«اعانق فيك / زحمة التساؤل /أسبح في سطور /تماهت أوردتها في عمق حنيني /أستعيد ذاتي بك /التصق بركامي فيك /فتتقاطر /حناناً.. /ظلاً /وضوءاً... !!

الشاعرة في هذا المقطع تنظر إلى «الآخر» باعتباره عنصر تكامل مع وجودها وكينونتها، فهي تستعيد ذاتها من خلال علاقتها به، علاقة تقوم على التماهي معه «اسبح في سطور/ تماهت أوردتها في عمق حنيني»، وهو ماينتج عنه أن يتحول الآخر في لحظة التماهي معها إلى دفقات من حنان وظل وضوء «التصق بركامي فيك/ فتتقاطر/ حناناً/ ظلاً/ وضوءاً ».

ان التوحد بالآخر والتكامل معه على دروب الحياة هو ماتنشده الشاعرة وتعمل على تأكيده في أكثر من قصيدة، ففي قصيدة «اكتشاف» سابقة الذكر تقول :

«أرحل إليك.. / بريقاً يتناثر / في مساحات التوحد»

فتؤكد سعيها إلى أن تكون العلاقة مع الآخر «توحد»، اندغام يبنى على التكافؤ والتكامل، لذا فإن الفاظاً مثل «ارحل اليك/ اعانق فيك /اتغلغل فيك.. » وغيرها من الالفاظ المشابهة قد عكست توقع الشاعرة إلى شكل العلاقة التي تتمناها مع الآخر، فالآخر نصف ذاتها التي تسعى إليها لتصل إلى الاكتمال، وهذا ماتقوله الشاعرة في أكثر من قصيدة وبالذات آخر قصائد المجموعة والتي حملت عنوان «هطول».. ففي هذه القصيدة نجدها تلح على تأكيد ذلك المعنى أو تلك الفكرة كقولها :

(دائماً معك../ تغرقني آهات التمني /أترقب هطولك الملائكي / في جوانحي /كي اتوهج /كي احيا العمر في لحظة

أو كقولها: «الاقمار تنأى عن مدن الغياب وأنا أحمل عينيك قمراً لأستعيد حضوري »

وخلاصة القول: ان الشاعرة سوسن العريقي استطاعت في موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة، ونظرة المجتمع إلى «المرأة » وإلى علاقتها بالرجل، ان تقدم رؤية مغايرة عماهو سائد ومألوف، وان تقدم أيضاً بديلاً منشوداً لما ينبغي ان تكون عليه العلاقة بين الطرفين.. تلك الرؤية المغايرة موضوعياً قد آزرتها رؤية فنية أيضاً، إذ أن الشاعرة جسدت مشاعرها ورؤاها سواء في هذا الموضوع أم في غيره من موضوعات القصائد الأخرى عبر أسلوب فني يعتمد كثيراً على الصور الشعرية بمختلف اشكالها الجزئية والكلية، وبرؤية حديثة في رسم الصور والعناصر المكونة لها، وهو الأمر الذي يحتاج إلى قراءة خاصة به كون الشاعرة تعول على الصورة أكثر من الموسيقى الشعرية والتي لم تخل المجموعة منها وان كانت السمة الغالبة على النصوص هي قصيدة النثر.

لقد تميزت الشاعرة في تناولها لموضوع العلاقة مع الآخر باستيعابها للاشكاليات القائمة في الوعي الجمعي تجاه قضية المرأة وقضية العلاقة بين طرفي المعادلة الحياتية، وبالتالي فإنها عندما طرقت الموضوع إنما انطلقت من التجربة والوعي معاً، لذا وجدنا تناولها للموضوع يتسم بالعقلانية، كما وجدناها تسعى إلى تقديم البديل لماينبغي ان تكون عليه العلاقة بين الطرفين، ولم تنزلق في شرك ردود الأفعال العنيفة تجاه «الآخر» أو الانفعالات العاطفية التي تخدم «الانا» على حساب «الآخر»، إنما اعتمدت الرؤية والهدوء في قول ماتريد واثبات هويتها وكينونتها وحقها في الحياة مع الآخر نداً لند، وحسبها ذلك توفيقاً في هذا الاتجاه.

«لا يمكن الوثوق بالشعر»

رؤية معاصرة للشعر الحديث

دلـدار فـلمز

كاتب من سورية

«لا يمكن الوثوق بالشعر» هو عنوان كتاب نقدي للشاعر والناقد السوري عهد فاضل يتناول من خلاله الشعر العربي الجديد.

يرصد فاضل في الكتاب الذي يتألف من ٣٤ مقالة منفصلة عن بعضها البعض نشر قسم كبير منها في الصحافة اليومية وتحمل كل واحدة منها عنواناً خاصاً بها «حقيقة النقص، عودة الغنائية، أسئلة الشعر تواجه سكون العالم، التخييل، شعرية الفقدان، خلخلة النموذج السائد، الجغرافي واللغوي، الاستثمار السياسي للشعر، الحكاية توحّد عالم القصيدة، الانترنت والأدب، أزمة جيل السبعينات، رحلة الطائر المجازية، اليقين والقلق، هادي دانيال وجدار التفعيلة، اليومي والأسطوري، التعبير والشكل الفني، أجيال شعرية جديدة، قصائد للحب، قيمة التشتت، قلق الهوية، دمشق المفقودة، أصوات تخترق المكان، علاقة مع المكان، الصداقة والشعر، الشعر والمنفى، الأبيقوري الغريب، في هجاء هذا الكوكب، لا يمكن الوثوق بالشعر، الأنا بصفتها جزءا من التاريخ، البحث عن القصيدة، التوقيعات، المثال الشعري، جماليات الشعر اليمني الجديد، موازاة المختبر الشعري.»

يناقش الكاتب شعر أكثر من خمسة وأربعين شاعراً عربياً معاصراً يحاول فيها البحث في الشاعرية الجديدة التي ظهرت في آفاق الشعر العربي الجديد وجذور ومنابع هذه الشاعرية موضحاً في مقدمة الكتاب الأسباب التي دفعته إلى أن يكتب كتاباً من هذا النوع:

«تنبع جوهرية الفكرة التي جاءت عنوانا للكتاب، لجهة إثارتها لمفهوم المعيار الشعري. فقد دأب النقاد والشعراء، على حد سواء على التعامل مع موضوع المعيار من منطلق الوثوقية في كثير من الأحيان. هذه الوثوقية جعلت من قضية المبادلات النقدية أمرا بالغ الصعوبة. وقيمة المبادلات النقدية إنها تسمح للمعيار الذي تعرض للتغييب، تحت مسميات شتى، أن يظهر ويترك أثرا في الحركة الأدبية. هكذا تفهم التغيرات الجوهرية التي تسم حركات التغيير الأدبي. وإلا كيف يمكن فهم قبول معيار الآن، بينما كان يتعرض للرفض والأبعاد في زمن ماض؟ الرفض، هناك، والقبول، هنا، هو المبادلة النقدية، وهي قيمة الاختبار الأدبي. «

ويبين مدى أهمية الاختلاف في طرائق كتابة الشعرية ويعطي الحق للشاعر في أن ينقلب على نفسه في كل كتاب شعري أو حتى في كل قصيدة له لأن كل قصيدة تتبرأ الشعرية من أدواتها ، وتخون مسمياتها في أحيان كثيرة فمن المعروف أن الشعرية لا تؤمن بالقانون والحتميات وأن صياغة استمرار الشعرية ضمن مفهوم الإعادة والتكرار يفقد نكهة اللذة العصية والغامضة في الكتابة. «الشعر لا يتكرر، بل يتجدد، في آلية عصية غير قابلة للتوضيح إلا من خلال الأثر» ص ٨

يتضح هذه بشكل واضح وقوي في الشعر العربي الجديد، نتلمس ذلك بشكل ملفت في قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة ففي النثر تجدد الشكل والمحتوى حسب ما يريد الشاعر وفي

التفعيلة يتغير الشكل بين البحور والنثر ليمنح شكلا حيويا أكبر في إيصال المحتوى :

«في كل قصيدة، ربما في كل لقطة أو صورة. من خلال كل كتاب تتغير الشعرية، وتتوقف مؤقتا، ولوهلة، عند النص ثم لا تلبث أن تتسرب إلى النص الثاني، أو النص الآخر. هنا لا يمكن الوثوق بالشعر إلا كاحتمال مفتوح على نقض نفسه.» ص١٠

ويتحدث عن أهمية الزمن وفقدانه في الشعر حيث يحلل ذلك إلى عوامل: الذاكرة والفقدان والتضاد، ويعتبر الزمن النبراس الذي يعكس العلاقة بين المعرفة والتاريخ من ناحية وبين الشعر والاجتماع من ناحية أخرى مستنداً في تناوله على مقولة (الإحساس الهيغلي بالثنائيات ويسميه الوعي الشقي) وبالإضافة إلى آراء بعض النقاد كهارولد بلوم وإحسان عباس التي يؤكد من خلالها أنها أحد عناصر المهمة التي ترافق التطور في النص الشعري وهو ما تتميز به التجارب الشعرية القوية.

إنه يرصد من خلال هذا المفهوم التجارب الشعرية في التسعينيات حيث قسم كبير من تلك التجارب تفتقد هذه العنصر الهام ويتناول داخل هذا المفهوم كتاب للشاعر جوزيف عيساوي يحمل عنوان «شاي لوقاحة الشاعر» ويرى فاضل بأن الشاعر نجح في تحقيق هذه الملامح ضمن حقول قصائد.

«يعكس الاحساس الطاغي بالوقت والزمن، وهو الاحساس الذي عبر عنه «غوته» في «الحقيقة والشعر» بأنه من مميزات الشعر. ومن المعروف أن مفهوم الإحساس الكبير بالتاريخ يعني، في السياق الغربي، استلهام الجذر اليوناني، وتغير المفهوم ليصبح علاقة بين المعرفة والتاريخ.

في كتاب الشاعر جوزيف عيساوي يتجلى هذا الإحساس من ارتهان لجذره المفهومي، بل يظهر نفسه شعرياً، في سياق من التأرجح بين تمجيد العالم والسخط عليه. هذا التأرجح هو العلامة الدالة على طبيعة تلك العلاقة، «ص ٣٢-٣١

يتناول الناقد مجموعة من القضايا التي تمس روح الشعر في القصيدة ويبين مدى أهمية كل عنصر منها في بناء القصيدة ويطلعنا على أسرار وخفايا ونقاط متشابكة بالاشتغال داخل حقل القصيدة من عدد من المجموعات الشعرية من مختلف البلدان الناطقة بالعربية ومن هؤلاء الشعراء: أدونيس، عبد المنعم رمضان، سامر أبو هواش، محمد المزروعي، فوزي يمين، ناظم السيد، هادي دانيال وأحمد الواصل.

بالإضافة إلى أسماء أخرى يتناول كل منها على حدة بمنظوره النقدي الخاص.

يقع الكتاب ضمن سلسلة من الكتب النقدية الجديدة التي تحاول التأسيس لشعر عربي جديد وحديث في الوقت نفسه دون الانسياق تماماً خلف الفهم الغربي ولكن مع الاحتفاظ بمسافة كافية عن الشعر العربي الكلاسيكي ونقده الانطباعي.

الكتاب من إصدارات وزارة الثقافة والسياحة في اليمن ويقع في ٣١٨ صفحة من القطع الوسط.

عائشـة البصـري
في «شرفة مطفأة»

أحمـد الدمنـاتي

شاعر وناقد من المغرب

الشرفة ليس شمعة أو نارا أو قنديلا لتطفأ،مكان يتسع للألفة والحنين،متشبع بهواء يخرج من غابة القلب نقيا بدون دخان مدفأة.في إطفاء الشرفة دخول في العتمة،سفر في الظلمة والتيه،الشرفة بوصلة الروح حين تغيب السنونوات في رحلة مستعجلة لأقصى فلوات المعنى ،وهي الذاهبة بنية العودة بعد هجرة قصيرة.

لماذا إسناد الشرفة للعتمة؟ ومن الشرفة نطل على العالم والكائنات والذات، ذواتنا الموزعة في ذوات أخرى، ذات الكتابة، ذات الجنون بقلق الإبداع، ذات الإنصات لمخلوقات صغيرة تشتكي ألمها بصمت لتستنفر ذائقتنا لنخون نسيانها باللغة أو القصيدة.

فالشرفة ليس معطى مكانيا مفتوحا فقط ، بل هي شرفة اللغة حين تطل منها الذات الشاعرة على حرائقها وحدائقها السرية لبناء دالها النصي عبر بوابة التماهي مع الكائنات.

وكأنها تكتب نشيدها الشعري مستمدة عمق كينونتها الإبداعية من الكتابة والوجود والحياة منتشية باللغة/ المأوى، مبتهجة بالقصيدة/ المسكن، وكأن هذا العبور تعلن عن نفسه إستراتيجية تعي اختياراتها الجمالية .

بمحبة القصيدة إنصاتا لأسرارها الخبيئة في أقصى زاوية من المخيلة وتجاويف الذات الشاعرة،تلتمس القراءة عمق المعاشرة الهادئة لقصائد تنمو سريعا كزهر الصبار وهي تتهيأ لصنع فَرَحِهَا الخاص بنشوة الإبحار في اللغة سفرا، والكتابة ملاذاً.

ولابد أن تكون الشاعرة عائشة البصري من سلالة شعرية متجذرة بعمق في تُربة الشعر الكوني تضم الخنساء وولادة وماري هاسكل وفروخ فرخزاد وشمبوسكا ودوناتيلا بيزوتي.

سنبحث في ليل مسالك المتخيل عن قصيدة لا تأوي لبيتها باكرا،ت عشق التشرد والتجول والسفر، والتسكع في المقاهي، والمنتزهات والحدائق العمومية، متمردة على كل الوصايا والقوانين القبلية التي تحد من جموح حريتها.

مُمْعِنة في احتضان كائناتها بعناية كبيرة، كأنها تخاف من فقدها أو تلاشيها أو نسيانها، وضمن هذا الإحساس التراجيدي، تُقيم مخلوقاتها في القصيدة خوفا من حر الصيف وقر الشتاء. إقامة تُحارب منفى الهشاشة ولو وقتيا،لا تشيخ في عنادها مع محاورة الكائنات.تقول الشاعرة عائشة البصري في قصيدة(صقيع):

مد يدك،
اقطفني،
فأنا
زهرة البراري
لا أحتمل
تعاقب الفصول
.....
.....
يدك الباردة
كالصقيع،
من بعيد
ترجفني.

إن فعل القطف يحيل رمزيا على الخوف من الشيخوخة والسقوط والتلاشي والغياب والفناء،والخوف من دورة الفصول وتعاقبها،وانتظار الزمن

الممل يجعل عملية المد(مد اليد) السبيل الحقيقي للإحساس بالدفء والاطمئنان.في هذه القصيدة بالذات توظف الشاعرة القصيدة البياض،وكأنها تشرك القارئ والمتلقي في عملية إنتاج النص.إنها ديمقراطية الإبداع، والفراغات متن آخر يقرأ بالعين وبحاسة القلب وحدس البصيرة.

محرقة قاتلة تدلك عليها الشاعرة عائشة البصري وأنت مُقبل على قراءة قصيدتها، وهج باللغة، وتوهج بالمتخيل، سفر شفيف تؤثثه الكلمات، لا مكان فيه للفوضى، دقة في اختيار الكلمات والمفردات، كما يختار عاشق لحبيبته مزهرية ورد طري بعد طول غياب.

هذا الفسيفساء الباذخ في النص هو ما يجعلك تَحن لقصيدتها،أو تئن من المخاطرة في نسج علاقة صداقة معها.صداقة يفتحها المرئي والهامشي والعاطفي والمنسي واليومي والجواني بألفة تضيق بها العبارة إذا اتسعت الرؤيا. تقول الشاعرة في قصيدة(خشوع) :

حاذر
ضع حذاءك
على عتبة القلب
حاذر،
تحت رماد
الجسد
رفات أحبة
اختاروا الموت
في الذاكرة
فاخترت لمرثياتهم
بياضات
صمتي.

هنا يحضر النص الغائب أو هجرة النص في المتن الشعري عند الشاعرة عائشة البصري الذي يحيل على الأبيات الشعرية الشهيرة للفيلسوف الشاعر أبي العلاء المعري

خففِ الوطء ماأظنُّ أديم الأر
ض إلا من هذه الأجسادِ
وقبيحٌ بنا ، وإن قدم العهـ
ـد ، هوان الآباء والأجدادِ
سر إن استطعت في الهواء رويداً
لا اختيالاً على رفات العبادِ

تميل الشاعرة عائشة البصري في عالمها الشعري إلى الحفر في الجسد كما في الكون باحثة عن قصيدة طازجة مفعمة بماء اللغة والحياة ،شاعرة تكشف هشاشة الكائنات بيد ترسم العالم.

في اتجاه خلق قصيدة ،بإشراقاتها،بفورانها، بهجومها المبكر على الذات الشاعرة.

ينهض المنجز النصي لعائشة البصري على الاستمرار في مقاومة فداحة العزلة من خلال فعل الكتابة الشعرية.

تقول في قصيدة (قمر)

أكلما اكتمل
هذا القمر يصر
على النوم
في شرفتي...
ولا يخجل.

بهذا المعنى، تنخرط الكتابة الشعرية في تأسيس متخيلها عبر الانتساب للزمن الوجودي الآسر.الليل كزمن صمت،هدوء،إنصات الذات لفورانها كأنها تُعيد ترتيب طفولة اللغة التي قصت جدائلها في منتصف الغواية، أو قبل قليل بِحلم تشيده رقصة الغجر على بعد ميل من شهقة الهواء.

الهوامش

١- عائشة البصري، شرفة مطفأة، دار الثقافة، الدار البيضاء ،ط١، ٢٠٠٤ ،ص٤١-١
٢- ن.م.س،ص ٤٢.
٣- ن.م.س،ص ٢٧.

جماليات المكان العماني

في ثمانينيات القرن العشرين تعرفتُ على مجلة «أخبار شركتنا» في أول الأمر لم يستهوني الاسم، لكنني تصفحت الأعداد المتوفرة آنذاك وأعجبت بما حوته من موضوعات شيقة وصور جميلة لامست حاجتي للمعرفة عن المكان والإنسان العماني، خصوصاً بعض الدراسات القيّمة التي احتوتها مثل:

تراث عُمان الجيولوجي وهي دراسة (مصوّرة) مهمة نشرت على حلقات. وهناك دراسات حول أماكن الاستقرار والترحال وحواضر المدن والبيئات الصحراوية والجبلية والبحرية ودراسات عن الطيور والحيوانات والزهور.. تلك الدراسات والاستطلاعات النادرة تثير الدهشة بتنوعها وغناؤها.

وقد تميزت المجلة – أيضاً– بحضور الصورة الفوتوغرافية بكامل أناقتها سواء بحضورها مفْردة أو تلك الصور المصاحبة للاستطلاعات وهي صور التقطها مصورون محترفون (عبر بعض هذه الصور تعرفتُ على المصور العُماني المتميز حينذاك– محمد الوضاحي– ضمن جمعية التصوير) لأماكن عُمانية

كانت المجلة سبّاقة بتلك الحلة الزاهية الألوان.

وقد أفدت من المجلة – تلك– وما زلت أحتفظ ببعض أعدادها.. لكن الصديق الكاتب محمد عيد العريمي فاجأني بأن أرسل ليّ نسخة «طازجة» من كتاب (عُمان – الإنسان والمكان– مقالات من مجلة أخبار شركتنا) بعد يومين من لحظة صدوره وتدشينه وحين تصفحت الكتاب وجدت أنه يرفد العديد مما قد احتوته المجلة من موضوعات شيقة تهم القارئ وبين دفتيه يستطيع المطلع والمتلقي ان يقرأ الكثير من الدراسات المصحوبة بالصور عن كنوز وآثار عُمان في بيئاتها المتنوعة.

إذا المقالات التي تضمنها الكتاب ثروة معرفية عن الحياة والبيئة العُمانية كُتبت معظمها أو جلها بشغف وروح علمية لامست بواقعية المكان الذي انطلقت منه وبتفاصيل دقيقة لا غنى عنها لباحث في سياق دراسته وقراءته من المكان العُماني سواءً ما نُشر في «المجلة» وهذا «الكتاب» كقيمة معرفية وجمالية.

ط.م

الكتابة.. التي تُغيِّر

تتعمد بعض الدول ألا تعطي للكاتب قيمة، بل، إذا أعطته بعضاً من تلك القيمة (أو أخذها هو) فهو في محل ضعف وهوان حيث بيدها خيوط اللعبة.

وهنا، نتحدث عن الدول العربية، بالأخص أكثر من غيرها– تتعمد (ربما، بقصد) وضع الكاتب في هذه الزاوية، من منطلق، أن للكتابة حياة وتجريباً ومغامرة وكشفاً وبوحاً وفضحاً وتغييراً.

الكتابة، هنا، هناك.. (المفترض) أينما تكون، تلك التي تذهب بعيداً في الاستثناء والخلق والتجديد والبناء، التي لا يراد لها، (لدينا) أن تكون لها حياة.

لهذا، تظهر الخيارات (المتاحة) امام الكاتب في أفق ضيق، ومساحة وهواء أضيق، ولهذا يتكرر المتكرر، ولا جديد، تحت كل شمس جديدة.

فما دام من يحدد الخيارات هو السلطة.. والسلطة العربية قد حددت سقفها سلفاً من الكاتب والكتابة المغايرة.

إذا، أسفل ذلك السقف الكاشف لذاته، تَذْبُل كل كتابة مهما كانت نوعيتها (نثر، شعر، الكتابة بأنواعها).

في هذه المسافة الضيقة، تضيق الكلمات بكاتبها، وتصل به إلى حالة من التأزم، وتذهب به بعيداً إلى «جوانية»، أعمق. وهنا، تتحدد وتتشكل الكتابة (الجميلة) في هذا المضيق بالكتابة الذاتية (رسائل «حقيقية ومتخيلة» وشطحات «أناوية») والسرد والتباساته وغموضه وكتابة الشعر المتلبّس أو المغْرق في الرمزية، التي قد يتعمدها الكاتب والشاعر بالهروب إلى الأمام من مثلث الرقابات (الاجتماعية، الدينية والرسمية) المعروفة والتي قد تطال معيشته أو رقبته.

تلك الرقابة تنتظر من يُؤججها ويرشدها بالإشارات والكشف والتأويل، والقول في العمل (الكتابي) بعلم أو بدونه.

وما دامت كل الأمة (العربية) لا تصنع إبرة قلم (هي.. تصنع الخيوط) فهي بالتأكيد، لا تحب مثل هذا النوع من الاشتغال المعرفي، لأنه يناقض سكونية الحال التي تعيش فيه منذ زمن طال تدهره.

وحتى أولئك الكتّاب الذين يعيشون في المنافي ليسوا بمنأى عن أسوار أوطانهم اللينة والشوكية، هذا ليس انتقاصاً من الكاتب العربي، همومه ومشاغله وجهاده واجتهاده، ولكن، الكتابة العربية، رغم، كل عذاباتها، الطريق أمامها طويل، لتصل مثل نظيراتها في أمريكا الجنوبية، (التي هي، أقرب إلينا، الكتابة التي نحتاج إليها من أجل التغيير) لتصنع تاريخها ومغامراتها وتفّردها وجدّتها ونوعيّتها، أمام الطبيعة والديكتاتوريات (الصغيرة والكبيرة).

طالب المعمري

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

Email: khalf301@hotmail.com

إشـــــــارات

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: ٩٧٤ مسقط، الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدالة: ٢٤٦٠٤٤٧٧

فاكس: ٢٤٦٩٩٦٤٢

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة

مباشر: ٢٤٦٠٠٤٨٢– ٢٤٦٩٩٤٦٧

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 الحـــادي والســـتون

يناير 2010 م – محرم 1431 هـ