# نزوى
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

65

## العدد الخامس والستون

يناير 2011 م - صفر 1432 هـ


**عنوان المراسلة:**

ص.ب 855 الرمز البريدي: 117
الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان
هاتف: 24601608 (00968)
فاكس: 24694254 (00968)
Email: nizwa99@nizwa.com
nizwa99@omantel.net.om



**الأسعار:**

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.

# في هذا العدد


4

– من يوميّات الأفق المفتوح: سيف الرحبي.

16

**استطلاع:**

– عُمان والتواصل الحضاري مع الأمم والشعوب الأخرى: عبد الله بن علي العليان .

26

**محـــور:**

– هكذا تحدّث نصر حامد أبو زيد حوار: كمال الرياحي

46

**الدراسات:**

– الأصيل والدخيل: في التراث اللغوي: رشيد يحياوي– تجارب أولية في قصيدة النثر.. الناصر وأورخان ميسر وثريا ملحس ورمزي والخراط وفؤاد سليمان: عبدالله السمطي– أمجد ناصر في ( كلما رأى علامة ..) : عباس عبد الحليم عباس– سرديات سورية.. خليل صويلح نموذجاً: ابراهيم الجرادي – سرديّات بديلة: قراءة في النظرية والتطبيق: محمد الشحات– رسالة الى عمرو بن مزيقيا.. عبد العزيز المقالح : سامية عليوي– مقدمة في فلسفة التاريخ: علي بن سليمان الرواحي– المتبقي من الفكر أم الحراك الثقافي: خليل بن خميس.

118

**لقـــاءات:**

– صبحي حديدي حاورته: هدى الجهورية.
– خالد العزري حاورته: بدرية الوهيبية.
– البرتو مانغيل حاوره: روبيرت لويت ترجمة: الحسن علاج.

152

**مســـــرح:**

– «اللعبـــــة» مسرحيـــة «مونودرامـــا» فـي فصـــل واحد: قاسم حول.

✽ ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. وأن لا تكون قد نشرت ورقياً أو إلكترونياً ✽

162

**سينما:**

– ثيلما ولويز.. سيناريو: كالي خوري، ترجمة: مها لطفي.

186

**شعر:**

– ألان بوسكيه.. ت وت: سعيد الباز– الخروج الى الخبز: كريم عبدالسلام– قصائد بين مسقط وكمبريدج: هلال الحجري – واثنان ينقّيان مثوايَ الأخير: عماد فؤاد – قصائد : اكرام عبدي – قصائد : مفيد نجم – حين يفقد الحناء ذاكرة اللون : عبدالمجيد التركي – نشيد الضوء بالضوء: أحمد العجمي – كأني خفة الصوفي : عمرابوالهيجاء – غيابك في أعلى غيمة: إسماعيل فقيه– المرايا (حواريات) : مجدي بن عيسى – نافذة مفتوحة : هاشم الشامسي –حياة مختصرة: يحيى الناعبي– القصيدة: طالب المعمري .

220

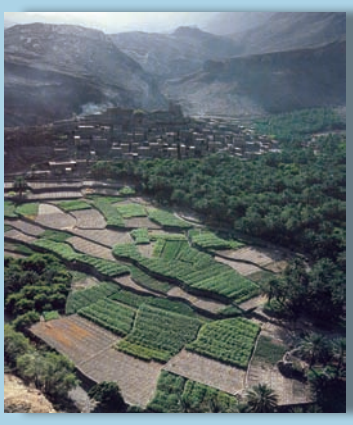
**نصوص:**

– سيد زيف : سمير عبدالفتاح – الحمار والجثة: عمر الكدي– الذاهبُ إلى حتفه: سعيد الحاتمي– سيد الجبل: أحمد الرحبي– يوم على تخوم الربع الخالي: خليفة بن سلطان العبري – من يقرضني ثوبا: عادل الكلباني – واعذري قلبي إذا يوماً أساء: عبدالله النهدي – الباب: محمود الرحبي– مجازات: معاوية الرواحي– هرطقات: حسين العبري– عينٌ تطرق بابَ الكأس: وليد النبهاني.

254

**متابعات:**

– هل الترجمة دائما أداة حوار؟: عبدالسلام بنعبدالعالي – اسكندر حبش وليله المنير: إبراهيم سعيد – غالب هلسا .. الكتابة بمنطق حلم اليقظة: نضال حمارنة– محمود شقير في «قالت لنا القدس»: سما حسن – وليد الشيخ: نصر جميل شعث – فتحي أبوالنصر في «موسيقى طعنتني من الخلف»: إيهاب خليفة – الشنفرى والقارئ الأنثى: عبدالكريم يحيى الزيباري – «الأمالي العمانية» قراءة وتعليق: محمد بن العياشي – الخليل في (الاقتضاب في شرح أدب الكتاب) للبطليوسي: سعيد جاسم الزبيدي– رشا عمران في «معطف أحمر فارغ»: أحمد الدمناتي – مختارات من الشعر العماني الحديث تترجم إلى اللغة المالايالامية: هلال الحجري– المقامات العُمانية: محمود السليمي.

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

# من يوميّات الأفق المفتوح

الأشجار والنهارات الغائمة
تتسامق تميد إلى ما وراء الأفق
كأنما لا تريدُ أن تفارق
عائلة السديم والنجوم

❊ ❖ ❊

طائر يشدو بصوت آخر
يبدو أنه قادم على طيور الغابةِ
التي تستقبله
بحسنِ ضيافة الغريب

❊ ❖ ❊

حنونٌ أمر هذا الليل
أحَنُّ من سلفه بكثير
لأنكِ أيتها الطفولة
لوّحت بيدك الغضّة
من النافذة
وواصلتِ الرحيل

❊ ❖ ❊

ليس غيركِ
أيتها الجميلة
المختبئة بين الأشجار والأكمات
وأقمار مائلة
بلطختها الدكناء
تتبدّى في شكل وعول تركض في الفلاة
ليس غيرك
أيتها الطفولة
من ينقذ هذه الأرواح الهالكة.

❊ ❖ ❊

ضوء يتسلل
من الشرفة المغلقة
ترى من خلاله
شجر الحور
يحنوْ على فسائله
الطالعة...

❊ ❖ ❊

يجلس على الشرفة متضرِّعاً
أمام الأشجار والنسيم
لكن قبَسَ الرحمة
لا يدنو منه
فيشعر بسيف الجلّاد
هاوياً على رأسه المهشّمة.

❊ ❖ ❊

قال لي صديق ذات مرة:
ما إن أصل إلى بلاد
حتى أقول
هذا هو الوطن النهائي
لكن ما إن تنقضي الأيام
التي لا تصل إلى أشهر
إلا بحبل واهنٍ
من الضجر والغثيان
أغادر إلى بلاد أخرى..
هكذا انفرط العمر
بحثاً عن الوطن والمكان.

❊ ❖ ❊

مندفعاً
هذا الحصان الأصهبُ
في الفراغ المحتشد
وحين يصل الذروةَ
تحفه الفراشات
والملائكة والأطفال
مندفعا
هذا الناسك
في حدائق روحه
شارداً في ملاعب رؤاه
لقد أوشك على بلوغ الذروة
التي وصلتها
اندفاعةُ الحصان والفراشات.

❊ ❖ ❊

الفيضانات
دموع الأرض على أبنائها
البشر التعساء.

❊ ❖ ❊

قالت الغيمة لجارتها:
لقّحي فحل السماء الهائج
كي لا يدمّر البيادر والحقول

❊ ❖ ❊

به غضبٌ هذه اللحظةُ
لكنه لا يريد تدمير العالم
الذي يأكل كبده ببطء
ولا يريد حرْقه
بزرٍّ كبريت ذرِّي
فقط
يصغي إلى اضطراب الكواكب في بساتينها
إلى صراخ الأجنّة في أرحام الأمهات
وإلى اقتراب نجمة مهولةٍ
من هذه الأرض
ببطء تقتربُ
رويداً رويداً
وبشبق لا نظير له
حتى تُنجزَ اللقاح البهيج
وتكون النهاية..

❊ ❖ ❊

أعتذر منك
أيها الطائر اللابدُ على غصن الشجرة
فالريح ستقصف بعد قليلٍ
عشَّك المبلَّل بأمطار
البارحة

❊ ❖ ❊

سلاماً على الشجرة وأعشاشها
سلاماً على البرق
تثغو قطعانُه
من الجهات الأربع
باتجاه الأرض العربيّة
المثقَلة بالنعيق والجذام

❊ ❖ ❊

منذ الصباح المبكر
الذي يلوح من النافذةِ
أرى صورتك المضيئةَ
معلقةً على جدار قلبي المهدَّم
لكنه العامر بالجمال
بسبب هذه الابتسامة
التي ترسلها في الفضاء المكفهرّ
فيستحيل مروجاً وارفة..

أراك في البعد
كما في القرب
ينبوع غبطة وابتهاج
أيها الملاك الصغير
الذي أتيتني من حيث
لا أحتسبْ.
كنت أسبح في لجة الهاوية
بين الجبال
والأودية الجافة
موشكاً على الغَرَق
أو الرحيل إلى البلاد
التي لن تعود منها
حتى سلالة الشيطان.
أتيت وغيّرتَ الخيال والذاكرة
غيرت الزمان الموحلَ
الذي تتلاطم في أتونه
جرذانٌ موبئة..
دائما في ابتسامتك
التي تلوح مع الصباح
أحلّق على أجنحة الأمل
يحملني ضوء نجمةٍ
إلى البلاد المفعَمة
بالزرقة الأبديّة
كي أعود إلى ضحكتك
التي لم تفارقني
حتى في الأحلام القصيّة
وما وراء الحياة
الحياة التي أضحتْ
ينبوع سموٍّ وانبهار،
أيها الملاك الصغير

❊ ❖ ❊

الليل ينتشر بين أضلاعِ
الغابة
وفي عيون حبيبٍ
غيّبه الموت
فثوى في السديم

❊ ❖ ❊

يا لهذه الذكريات
تتقاطر تباعاً
عربات قطار تشتعل فيها النيران
فتستحيل إلى رماد

❊ ❖ ❊

ليلة مؤرقة
لا قمرَ فيها ولا نجوم
عتَمة خانقة
وأنت وحيد
في غرفتك البعيدة
إلا من قُمير
في طور الاحتضار
غامراً لياليك
بأضوائه الميّتة

❊ ❖ ❊

رجل يخاطب غيمة عابرة:
امطري حيث شئتِ
أيتها الغيمة
فظلُّ رحمتكِ لي
ووارفُ نسيمكِ للملاك الصغير

❊ ❖ ❊

أعرف أن هذا الطائر
الذي يصدح منتشياً في الفضاء الطلْق
وبين أشجار الغابة

هو روح الحياةِ
مترحِّلة
في ممالكها اللامرئيّة

❊ ❖ ❊

أصحو
على ابتسامتك التي تملأُ المسافة
بالنغَم والموسيقى
ومن لثغة الطائر
في عشه
وهذيانه الحميم
أعرف
أنك تعاتبني
ربما تقول:
أن الطقس ما زال حاراً
وأنك لا تغادر البيت إلا قليلاً
ولا تذهب إلى الحديقة.
تقول لي:
إنك تنتظرني

❊ ❖ ❊

يدنو الطفلُ
من مياه البحيرة
تلحقه الأم بوجهها الأشقر
الذي يعلوه نمشٌ خفيف
ينحسر الثوبُ وهي تمسك بالطفل
تشرق من بين فخذيها
طفولةٌ ثانية
يعلوها مطر خفيف

❊ ❖ ❊

أرى في وجهك الصغير
الذي يشبه وجه طفلٍ
كأنه ذاتَ دهر
أرى تاريخ البشر الباحث
عن مأوى وحنان
(الحنان سرّ الكينونة).
أرى إشراقة الخلاص
يحملها طائر يعبر الجبال
نحو البحيرات والغيوم.
طفولة الكائن
وهو يجتاز أرخبيل الموت
إلى حضن أمه الذي ما زال مفتوحاً
حتى عودة الراحل
من غياهب التيه والظلام

❊ ❖ ❊

**إلى ذلك الوحش المتداعي**

يجلس بين تماثيل الكنغر والتماسيح
ديكة المعابد المضاءة بالشموع
تلك التي توقظ الفجر
قبل سطوعه على العالم.
ينظر إلى الحيوات حوله
في سكينةٍ باطلة
لا تنوي
إلا على نحر نفسها
يصغي إلى وقع خطا بعيدة
يقيناً ليست خطا الأحبّة
الذين رحلوا منذ أحقاب
ليست إلا خطا موتى
قادمين من جهات كثيرة
كأنما في موكب احتفال جماعي
بنهاية العام
أو بدايته

لا فرقَ بين الريح العاصفة
في خرائب مهجورة
أو في المدن العامرة والحقول
آمال يعلل بها الموتى وجودهم
يعلّقون التمائمَ
على عنق الذبيحة
ويدلجون المسافات
أقدامهم تعبتْ
والشيخوخة المريرة
تقرع الأبواب
تلك التي تجمّد الدم في الروح
وتجعل الوحش
يسقط في البركة الآسنة
تحفُّه أسراب البعوض والذباب
من غير حراك
ولا رغبة
في إزعاج الكائنات
التي تقلق أيامه ولياليه..
وأنت أيتها الصقور المحلّقة
في سهوب طفولةٍ
كأنها لم تكن يوماً
على هذه الأرض
أطلقي نشيدك الأخير
على رفيق العمر
الذي أوشك
على الوداع والرحيل

❊ ❖ ❊

نواحك أيها الطائر
يطوي المسافة
ويذكرني بذلك الفجر السمائليّ
الذي أخذ ينسج خيوطه وأمشاجه
من نواح تلك المرأة الثكلى.
نحيبها يحتلّ الأودية والشعاب القاحلة
ويخضِّبها بمطر دموعها الغزير...
يتبدّى العالم ظلاً هائلاً في مرآة الجبال
ودموع تلك المرأة وانكسارها

❊ ❖ ❊

ما الفرق
بين الأسماك الملوّنة
السابحة بوداعة ونعاسٍ
في الأكواريم
وبين تلك السابحة بوحشيّة الأعماقِ
في المحيطات؟
خيال الحريّة
يسكن الليل والعاصفة
هِبة العلوِّ والحياة.

❊ ❖ ❊

الطائر يحط فوق رأس البوذا، البوذا الذي يقول (إن الإنسان الحقيقي هو الخبير باللاأذى)، يأخذ الطائر زاداً من روحه المعذّب بأهوال العالم، ليواصل التحليق والطيران في الأراضي الشاسعة والقارّات..
والنحلة الملكة تدير شعوبها المتناثرة في أرجاء الغابة الخضراء. على مقربة من بيت التماسيح التي تغط في سُبات عميق يتبدّى أزلياً، حتى تحين لحظةُ الافتراس: والسناجب تتسلق الأشجار العملاقة جيئة وذهاباً بخفّة تتساقط مع أصواتها التي ترفد نواح الطائر وذلك الصوت الدامي للمرأة السمائليّة، بنبرة نواح آخر، كأنما الانسجام الأقصى للطبيعة في هذا المسار المأساوي محمولاً على فضاءٍ من شفافية جارحة.

* ❖ *

أيها الطفل الآسيويّ، الأندونيسي، التايلندي، الصيني، وأنت تسبح في البركة الصغيرة التي تمور في خيالك أكثر سعةً ورحابةً من الأكوان والبحيرات الكبرى. أيها الطفل تذكرني بذلك الذي خلفته في البلاد البعيدة، شاخصاً من حوضه المائيّ المحاط بشجيرات يتيمة، نحو الطيور والطائرات وهي تعبر دروبَ السماء، وحين يعبر سربٌ، يخبط الماء بنشوة من بلغ به الفرح أقصاه واستوى على عرش مملكته الغامضة.. ما كنت أعرف أنك ستخرّب نزهاتي، وتحتل المكان القصيّ في فؤاد أوشك الزمان أن يسلبه الحبَّ، أن يدمره، بحيث لا يُعاد له صوْغ، إذ يدخل الحلقة الأخيرة في جحيمه الخاص.

* ❖ *

كم أنا فخور بك أيتها الشجرة
وأنت تظللين هذه الحشود
من الجرحى والمعذّبين
أغصانك المتطاولة في الظلال
تلامس أهدابَ سماء حانية
وجذعك الملتف بنتوءاته
التفاف أزمنة متراكمة
منذ بدء الخليقة، ضارب في الأعماق
الصافية، بعيداً عن المخلوقات
السارحة على الأديم، المتناحرة
على حبّة قمح أو جيفة حيوان.
كنت الصدر الحنون للأطفال الهاربين
من المذبحة، وكذلك الشعراء والفلاسفة،
أماً رؤوماً ، ملكة حنانٍ لا تقهر.

* ❖ *

اغربي أيتها الشمس
شعاعك ما زال يتسلل إليَّ
من بين الصخور والأكمات
اغربي
فلستُ معجباً بالمآثر والمدائح
التي دبَّجها عباقرة وشعراء
اغربي
فقبل أن تدخلي طورَ الاحتضار
بعد أحقاب ضوئيّة، ساحقةً
أرض البشر (إن ظلت إلى ذلك العهد)
كما يسحق فيل أفريقي هائج نملةً مريضةً،
(رغم انكِ ما زلت
في طور الشباب، فحرارتك
على السطح تبلغ ستة آلاف درجة،
وفي المركز عشرين مليون درجة مئوية
ونشاطك الحراري الجهنمي يظهر
على هيئة غيوم بأشكال نبات الفطر،
وهو الشكل الذي اتخذته قنبلة هيروشيما
مفخرة الصناعة البشريّة
على قدم وساق).
عليك أن تتواري عن وجوهنا وعيوننا
التي بدأت أعصابها في التلف والاضمحلال.
عليك أن تتواري كثيراً قدر الإمكان
الذي تمليه قسمة حظنا النحيل، في هذه
الهنيهة العابرة..
عليك أن تغربي
فلست معجباً إلا بغروبك ومغيبكِ
الذي يشبه قلب العاشق المتيّم ويشبه (ذهبَ
الزمان).
دعي السحُب والغيوم تغطي بمظلاّتها الكثيفة
المنذرة بالرعود والصواعق والبروق.
اغربي
دعي الليل يتقدم بظلامه الأكثر عمقاً وخصوبةً،
ليل الشعراء والمجانين، ليل المتصوفة والشُهب

التي ما يفتأ جمال سقوطها ينير مسارح الوديان ، السهول والهضاب الخرساء.

❊ ❖ ❊

غيابك
يجعل السماء مقبرة شعثاء
النجمة تهجر موطنَها
تائهة في دروب المجرّات
ويجعل النبعَ يَجف.

❊ ❖ ❊

جنود ذاهبون إلى حرب
لا أحد في وداعهم، لا أحد يذرف الدمعَ أو يلوح بمناديل شبحيّةٍ من خلف الشرفات، على الراحلين إلى الديار التي لن يعود منها أحد..
القطار والعربات المكتظة، انطلقت من محطات مهجورة ومعسكرات..
صيّادون يبحرون في صباح العواصف، يشيّعهم نباح كلاب في شواطئ مظلمة..
فلاحون يحرثون الأرض ليلَ نهارَ، لتذهب الغلال إلى مُترَفين وحمقى.
ليس بين النائحة المأجورة والثكلى من فرق، في أزمنة القحل والجفاف.
وتعويذة السَحرة والمشعوذين لا تذهب أبعد من جثّة الغريق.

❊ ❖ ❊

آه أيتها المرأة السابحة
في البحر والسديم
فرجك يتلمّظه الملحُ والسمك العاشق
توغلين في الليل
فخذاك جنّة مُستعادة
ونهداك حران كالنسيم
توغلين في البحر والليل
لا أرى فيك ملامح الذاهب إلى الانتحار
رغم أن هذا الجمال
لا يليق به إلا الذهاب أبعد فأبعدَ
في خزائن الأعماق
في جروف المرجان
الحياة بانتظارك على الشاطئ
فكري في الرمل الأبيض
والكتاب.

❊ ❖ ❊

دائما ترفع الجماهير القبضات
وتلهج بالهتاف
تحمل الزعماء على المناكب والأكتاف
الحناجر منتفخة الأوداج
والأحذية تجرف الأرضَ
وتكاد تبلغ الجبال طولا
لكن ما إن يهدأ المهرجان
حتى تعود النفوس
كما الحقول العطشى،
إلى دورتها الأولى، ليبدأ مهرجان آخر..
إلى آخر الحكاية الأزليّة
للإنسان وأحلامه المحطّمة.

❊ ❖ ❊

لا الصلابة
التي مهما قويت شكيمتها
لا رادَّ لها من الكسْر والتحطيم
ولا الرقّة المائيّة
التي مهما أوغلت في اللطافة والنَدى
اللطافة الأقوى
من صلابة الماس والحديد

هازمة القوّة بمرونة تكوينها الشفيف..
الاثنتان لم تنقذا تاريخ الإنسان
من الشرور والهلاك
لكن لحكمةِ الفيلسوف الصيني
مكانها المفارق
وبطشها اللطيف.

❊ ❖ ❊

يا صديقي الصغير
إنني أخاطبك من مسافة
بعيدة
أبعد من سهيل
مسافة ركضَ فيها الظبيُ (كما يقول أسلافك)
حتى طارتْ أشلاؤه
في دوّامات أمواجها المتلاطمة
طارت في خضمها الطائرات الحديثة
والأساطيل وما لا يوصف من اختراعات
قصْف المسافة واستئناسها
لكنها ظلت غامضةً وعصيّة
صديقي
من البلاد البعيدة أخاطبك
والليل الآسيوي يميل إلى الانحسار.
أعرف أن خيالك الطفل
لم يصل بعد إلى هذه الرسوم والمرابع
لم يصل ربما أبعد من حوضك المائي الملوَّن
الذي تسبح فيه وتخبط ماءه كأنما في محيط..
لكنَّ الشكَّ يراودني في أنك تعرف
وأن خيالك يصل أبعد مما يدعي
معرفتَه أسيرُ التجربة والجراح.
وأنك تخدعني بألاعيبك البريئة
الأكثر حدْساً ربما من المعرفة
وأوهامها..
في نظراتك الشاردة سفر آخر
وقصيدة لن يكتبها إلا الملاك الصغير
وهو يبحر في رحلته الفلكية
التي تندفع إلى تحطيم كل شيء تصله يدُك
كأنما العالم في خيالك الحر، خيال
المطر والريح، يجب أن يُوجد ويستوي
كي لا يفقد هذه العفوية وهذه الفوضى المشعة
خارج القواعد والمواصفات..
بالبراءة نفسها، براءة القدم الأولى
وهي لم تبدأ بعد في
الاختبار (البالغ) للأشياء والوجود.

❊ ❖ ❊

أجلس على ظهر تمساح
أشرب عصير العنب
وآكل فاكهة الغابة
وعلى مقربةٍ
أرى فرس النهر يشق عباب المياه
مفرِّقاً أطنانا من الأخشاب الطافية
والحطام
بخطْمه الرهيب وفكيه يزدرد بلدةً
بكامل سكانها لتستقر في معدته
التي تشبه قعر سفينة غارقة.
على ظهره الطيور تنقر رزقها
والعقبان تحمل في مناقيرها الأسماكَ
عشاءَ العائلة في وكْر الشجر الغابيّ
المترامي..
لا نوارس في الأفق ولا يمام
وأزيز الغابة جيشٌ يستلُ أسلحته
ليغشى المعركة بعد قليل..
يتسع المشهد ويمتد، ليعود النظر
حاسراً مشدوهاً، إلى المصطبة
وظهر التمساح ونبيذ الغابة..

❊ ❖ ❊

يمائم بمناقير معقوفة حادّة
يحسبها غير العارف أسراب نسور وجوارحَ،
تخبط مياهاً سوداء شاسعةً،
أكبر من بحيرة وأقل من بحر، فتتطاير المياهُ
سُحُباً منتنةً تطبق على الأرض والأفق.
تتساقط أعمدة وتنهار عمائر وأبراجٌ
شاهقة تسكنها بشرية من أراضٍ
مختلفة.. يهيج المحيط المتاخم مكتسحاً المدُن
والبلدات والأنهار في مسار هيجانه الكبير...
حلم وُلد من نظرة تمساح بعد نوم طويل، حدّق
في الأعلى فرأى بومة تتفقّد بيضها وتحلم.

❊ ❖ ❊

يرتعد خوفاً
من ذكر الله
كما ترتجف السحُب
على منحدر إعصار..
لكنه لم يفعل شيئاً،
لتصحيح الأمور
ما زال ينام على كتف الشيطان
وفي حدائقه المعشبة.

❊ ❖ ❊

الطيور المهاجرة
تقطع الأرض والسماوات
الطبائعَ والمفازات
تهرب من ضواري البشر والسباع
لكن قبل محطة الوصول
تقع ذاهلةً
في شباك العواصف والبروق
تستسلم لبطش الطبيعة
تسرح مع أمواجها العاتية
تراوغ منْخفضاً جارفاً
تسترخي في ظل صاعقة
موشكة، على الانقضاض.
ما زال ثمة حلم غائم
باستئناف الرحيل

❊ ❖ ❊

الأمطار والبروق
قبلة السماءِ
على الأرضِ المغموسةِ بالذل والحروب
الأبديّة تتجلىّ
في لمسة حنان خاطفة

❊ ❖ ❊

لا تعوّل على شيء
ولا تستند إلى جماعة
الماموث الطليق
منذ آدم وما قبل الطوفان
شربَ الماءَ وأكل العشب

❊ ❖ ❊

(النوم هو الموت الأصغر)
إذن يكفي مع توالي الأيام والسنين
لهذه العادة الغريزيّة والإدمان
(خاصة لغير المؤرقين) أن تدخل
عرين الموت الأكبر بهدوءٍ
وراحة بال. من غير هول
الوصف الذي راكمته الكتب، الخيالات
والأساطير.
يكفي للراحل أن يغمضَ عينيه كما في كل مرة
على امتداد حياته. وأثناء نومه تتداخل أطياف
وطيور غريبة تحمله على محفة أو سرير، إلى

نومه الأكبر... وربما هناك في الطريق ألوان قزحيّة وغابات تسرح فيها حيواناتٌ أليفة.. يدلف مملكة النهاية برهةَ نضج واكتمال.

❊ ❖ ❊

أولئك المرهفون الذين تُميتهم كلمة وتحييهم إشراقة طيبة عابرة، كيف يتدبّرون العيش في واقع تفوق فيه أساطير الشر والخِسّة جهنَّم الموعودة، بشاعةً وانعدام ضمير.

❊ ❖ ❊

المرأة الجالسة على الصخرة
يحيطها البحر من جميع الجهات
لا تفعل شيئاً غير النظر في الأفق
وسحبٌ تسير ببطء
نحو الضفة الأخرى من الأرخبيل

❊ ❖ ❊

يتأرجح قارب الصيّادين بين تلال الأمواج العالية كما تتأرجح الهواجسُ والذكرياتُ في رأس المرأة الجالسة هناك.

❊ ❖ ❊

قراصنة يبحرون في ليل دامس، ملفَّعين بالأسلحة والقسم السريِّ، حالمين بالكنز المختبئ بين تضاريس الأعماق..

❊ ❖ ❊

تحت الشجرة المثقلة بالعصافير والغيوم، أجلس في مساء بحريّ، تحلّق فيه النوارسُ على أشرعة السُفن والمنارات التي تنطفئ وتضيئ، دليل البحّارة في الليالي المحتدمة بالظلام الوحشيّ، إلى الموانئ والمواخير والحانات.. بعد اجتياز الخطر البحريّ والعواصف تكون البيت والعائلة والملاذ.
العصافير يغادر سربٌ منها إلى الشجرة، الأخرى والنوارس لا تكف عن الصياح والتحليق.

❊ ❖ ❊

ماذا يخبئ هذا الليل البحري؟
عدا أرق، لاشك سيكون أقل فتكاً
من أرق المدُن والثكنات

❊ ❖ ❊

أيها المغيب
يا فاكهة النهار الحزينة
ترفقْ بصيّاديك
يرمون شباكهم في ضيائك الأصفر
ثمة أطفال جوعى في انتظارهم
ترفق بالجرحى والمشرّدين
ترفق بالغرباء والموتى
بالثكإلى والمنكوبين
أنت الأكثر صدقاً
بين فصول الأوقات

❊ ❖ ❊

يتحدث الموج بلسان الغيب قائلاً:
ليس الغيب إلا صفرة المغيب
محفوفة بسُحب حمراء
وطيور قادمة من أزمنة الطوفان

❊ ❖ ❊

المرأة الأربعينيّة تحمل طفلاً
يبكي، يلحّ في البكاء
عنُقها بدأت فيه الغضون

نهداها يرتجفان بسعادة عابرة
المرأة الأربعينيّة
تشرد بين فاصل بكاءٍ وآخر
كأنما تتذكر شيئاً
لا تريد له أن يسقط في النسيان
المرأة القادمة من صقيع سيبيريا
أو من صوفيا المسوّرة بجبل فيتوشا
المكلَّل بالثلج طوال العام
المرأة التي تتجاوز الأربعين قليلاً
تترك الطفل لوالده
تتجوّل بين أشجار الحديقة الاستوائيّة
السناجب تتسلَّق سيقان الأشجار
طائر الليل كفَّ عن النواح
والسحُب تتدافع كالذكرياتِ
في رأس امرأة
أصبحتْ حرَّة ووحيدة.

❊ ❖ ❊

لا شيء يعكّر صفو هذه اللحظة
التي انتزعها من براثن الأرق
عدا عصيان الحرف
وتوحّش الأبجديّة

❊ ❖ ❊

غفرانك
يا حرف (الألف)
أنت الوحيد الأوحد المقدّس
عند شيخ الرؤى والحدوس
رحمتك على العبد
الذي لا يريد من الحياة مزيداً
عدا، استمرار هذه الهنيهة
التي توشك على الانقراض

❊ ❖ ❊

أتذكرك يا شيخ المعرَّة
من هذا الصَقْع الذي لا تعرف عنه شيئا، فأنت ربما لم تغادر إلا إلى بغداد الخلافة المحتضرة. وهناك تجلى لك بسطوح الصباح المشرق في صحراء مجدبة، أن (ظلام المحبسين) أكثر جمالاً ورأفة، من مجالسة هذا النوع من الشعراء والحاكمين وعامتهم على السواء. وأن المعرّة المهجورة الضيقة أكثر نوراً واتساعاً من السعي البليد وراء سلطة وشهرة ينخرهما الوهم والنفاق.
قفلتَ راجعاً وحفرت قبرك المضيء.. ربما لم تغادر أكثر من تلك الرحلة التي كانت الدرسَ والعلامة. رغم تكسيرك ومحوك لكل الأدلة والعلامات.
لكن رحيلك القادم الذي بزغت حدوسُه المبكِّرة، سيكون في تخوم الروح وأعماقها الجريحة. سيكون سفراً في الكينونة وهشيم الكائن، وهو يزهو بوجود مجبول من تفاهة وزوال.
ستكون الرحلة شاقة، والأفق ظلاماً صلباً لا تخترق جدرانه أيُ سهام تبتكرها الكائناتُ أمام سطوة فنائها الأكيد..ً
أتذكرك يا شيخ المعرَّة من الصَقع الذي لا تعرف عنه ربما إلا القليل، رغم ما يتجلى في أسفارك من أرومة روحيّة وفكريّة مع (البوذا). ذلك ما دُعي بحوار الفلاسفة وتواصلهم، على كتف المسافات والأزمان.
عرفتَ الجوهر الأهم، عرفتَ العزلة وهي تسكن العاصفة، عاصفة المعرفة والكرامة. فتشت في النفس حتى قعرها المظلم المخيف الذي لم يجرؤ على النزول في هاوياته المتناسلة إلا النادرون من الصفوة عبر التاريخ.

عرفت تزاحم الأضداد حتى في القبور. وإن طلب المزيد ليس إلا إيغال في تعب حياةٍ لا تلبث أن ترتطم بوجه الحقيقة الوحيدة الكالح. عرفت أن الأرض لا تتسع لمخلوقاتها التي قفزت إلى الأرض المجهولة، ولا احدَ يستطيع التنبؤ بشيء بعدها.

محوت الفرق بين شدو اليمام ونواحه، بين الفجيعة والخفة، (خفة الكائن) على نحو آسر..

عرفت (قبل فلاسفة وأدباء خارقين) ذلك الاغتناء السعيد، عن هذه المهزلة الشاسعة، شساعة الموت والحياة، العقاب والثواب، الجنس والزواج والتناسل، الفرح واللذة التي هي ليست إلا هنيهات عابرة، سريعاً ما تذروها رياح السؤال الجوهري للوجود. وغالبا ما تكون توثيقاً لمتانة الألم ودَفْق المأساة التي لم يكن طوفان نوح إلا بذرة جنينها الأول.

ما أغنانا عن هذا كله، لو تحجرنا في سُدم الغيب الأولى، التي لا يعرف إله الأقدمين عنها شيئاً، قبل أن تدبَّ هذه الخليقة على أرضها ويبدأ الغمر والتكوين، تبدأ التراجيديا على قول الأوائل الإغريق، التي تتعاظم حقبةً بعد أخرى كمدٍّ المحيطات الكاسرة العرِمة.

مجرد خاطرة سريعة لا تَليق بمقامك أيها العدميُّ الكبير.

❊ ❖ ❊

طائر يغني
لحنُه الساحرُ الفريدُ
يجعل الموتى
يستيقظون من الأجداث
مرِحين في أرجاء البيت والحديقة.

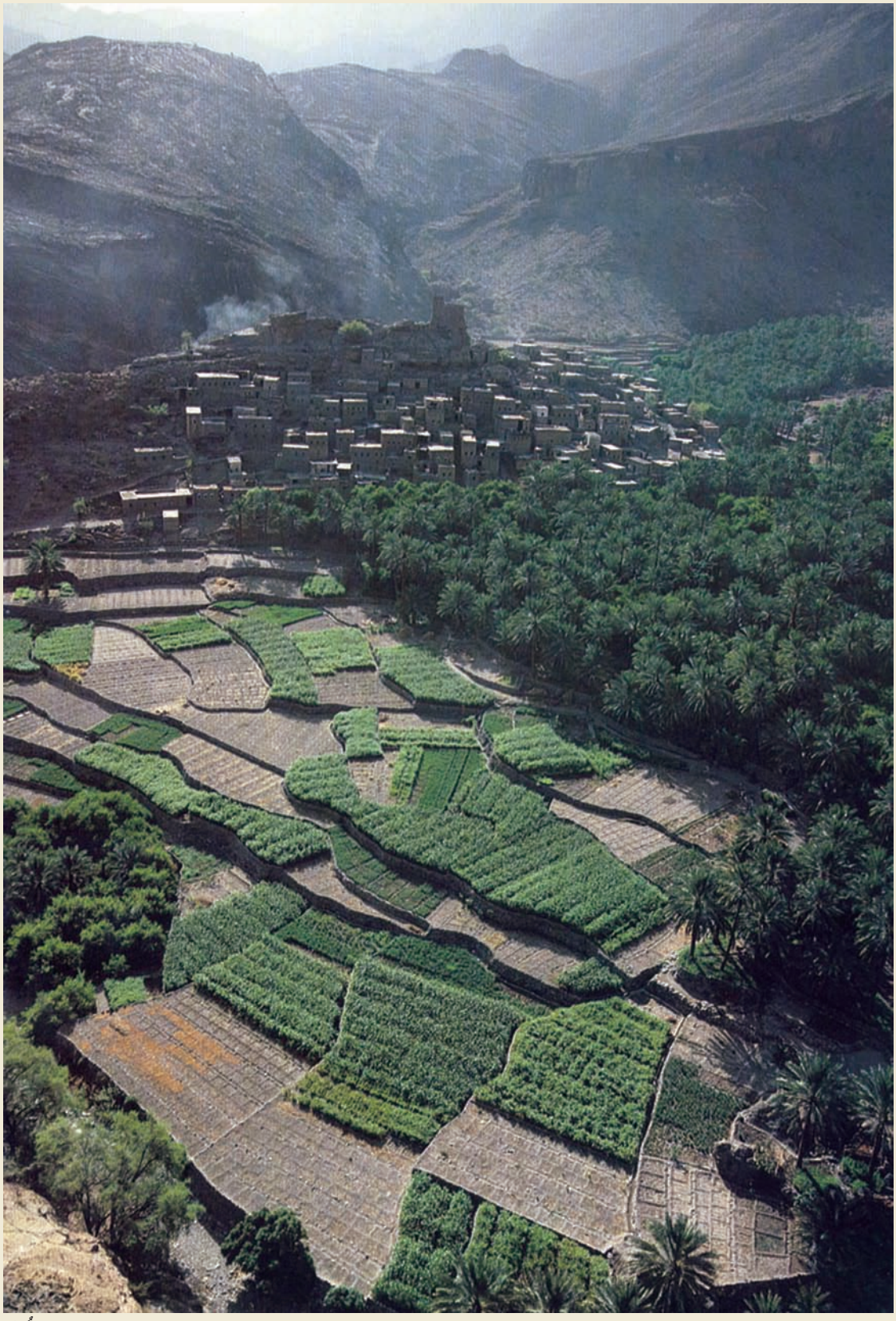
❊ ❖ ❊

ليس بين الأرض والسماء
إلا خيط وهم
تكسره البروقُ بوميضها الخاطف
ليعود الكون إلى وحدته الأولى
سَديمه العميق

❊ ❖ ❊

أكاد أطير من النشوة
في هذه اللحظة الخاطفةِ
التي تهجرني فيها الذاكرة والنسيان
الأحبة والأعداء
الطفولة والشيخوخة
الجنّة والنار
المعرفة والجهل
الصيف والشتاء
خريف الشعراء
وكل أركان الزمان والمكان.
نشوة الزَمن التي تضرب برياحها
إلى ما قبل الخليقة والتاريخ
حيث الهباءُ سيِّدٌ
والهلام إله.

**سيف الرحبي**



منظر من بلدة «بلد سيت» - عُمان

# عُمان والتواصل الحضاري
# مع الأمم والشعوب الأخرى

**عبد الله بن علي العليان**

كاتب من عُمان

عرفت عُمان منذ أقدم العصور بريادتها البحرية وصلاتها التاريخية الكبيرة مع الحضارات القديمة للتبادل الثقافي والنشاط الاقتصادي، لاسيما الحضارات السومرية والبابلية والفرعونية والرومانية وغيرها من الأمم والحضارات في حقب مختلفة.كان العمانيون في الطليعة يرتادون البحر والحرفة الملاحية، والذين اعتبرت مغامراتهم وأسفارهم مثلاً يحتذى به في الإقدام والجرأة والشجاعة للتواصل مع الشعوب والحضارات، ونشر الدين من خلال المعاملة والأمانة والصدق، ومن ضمن هذه الاهتمامات وضع مرتكزات أساسية للتواصل الحضاري والاقتصادي.(١)

**عندما يرجع المرء إلى التراث الكبير لعمان والعمانيين يجد أن أغلب الباحثين والرحالة والمستشرقين من الغرب والأجانب الذين كتبوا عن عمان والعمانيين تطرقوا إلى مسألة الانفتاح على الآخر، وكيف أنهم تفاعلوا وتواصلوا مع شعوب وأمم كبيرة في الجانب الاقتصادي والمعرفي والإنساني بصورة تبعث على الاهتمام والمراجعة في مضامين هذا الانفتاح والتواصل مع الآخر، وإقامة علاقة معه.**

## أولا: الاهتمام بالتجارة البحرية

حتى أنهم لقبوا بسادة البحار لكثرة نشاطهم البحري العريق عبر التاريخ. وفي بعض المصادر وردت تسمية عمان ببلاد الفضة والنحاس، وذلك إشارة إلى كثرة وجود هذين المعدنين قديماً في عمان، وقد ورد ذلك في اللوحة الخاصة بالملك الأكادي المسمى (ماني شتوسو) والتي تذكر أن هذا الملك قد أحضر معدن الفضة من عمان، كما تشير اللوحات التي ترجع إلى ما قبل القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد إلى وجود صلات تجارية بين مجان (عمان) والأكاديين ولعل ذلك بسبب انتزاع سيادة طرق التجارة البحرية عبر المحيط الهندي، وفي صفحات مطوية من تأثير الحضارة العمانية – يشير الباحث د. محمد سليمان أيوب – في تقديمه لبحث في هذا الصدد إلى أن الأكاديين ومن بعدهم السومريين قد سلموا بسيادة العمانيين، وقنعوا باستقبال السفن العمانية القادمة بتجارة الهند وتوابل جنوب الجزيرة العربية، ذاهباً إلى القول أن عمان القديمة كانت حلقة الوصل بين حضارتي وادي النيل وما بين النهرين من جهة وحضارة وادي السند من جهة أخرى.(٢).وما أن أزف القرن الثالث قبل الميلاد حتى كانت عمان تملك ثاني أسطول بعد قرطبة وطيرة، وربما كان أسطولها أقوى أسطول بحري في العالم أو أكثر عدداً، وكان بلا ريب الوسيلة الوحيدة لنقل حضارة مينا وبابل وسوسة إلى الهند (:)ولهذه شكلت البحرية العمانية ومنذ البداية العمود الفقري للحياة الاقتصادية في عمان، وأوكلت إليه مهام عديدة، كصيد الأسماك واللآلئ والنقل والتجارة وحماية الوطن وأبنائه (على اليابسة وعلى ظهر سفنهم)».(٣).

ولا شك أن هذا الدور انعكس على الحياة الاقتصادية في عمان، واضطلعت بدور كبير في جانب تفعيل التجارة البحرية بين آسيا وأفريقيا بحكم الموقع واتصالها بساحل أفريقيا ومدخل بحر الهند والصين، ولا غرابة أن أطلق بعض المؤرخين على العمانيين اسم رواد الملاحة منذ أقدم العصور.

ولعل أجلى المعلومات عن البحرية العمانية في العصور القديمة، تأتينا مع الفتوحات الكبرى للإسكندر المقدوني (٣٥٦–٣٢٢ ق.م)، التي أدت إلى تغييرات عميقة في الطابع السياسي والحضاري لغرب آسيا رغم قصرها، بالرغم من اعتماد الاسكندر على البحارة الفينيقيين في البحر الأحمر والخليج العربي فقد لعب العمانيون دوراً أساسياً وإيجابياً في النشاط البحري في المحيط الهندي ومن جهة أخرى فإن الفرس سعوا لمنافسة العمانيين في الفترة السابقة للاجتياح المقدوني، وبشكل خاص في عهد دارا الكبير ملك الفرس الأخميني (٥٢١–٥٨٤ ق.م) إلا أن العمانيين لما اتصفوا به من عزيمة وتصميم ما لبثوا أن استعادوا دورهم البحري الدولي في عام ١٠٠ ق.م. وعندما برز الرومان كقوة دولية ما بين عام ٥٠ وحتى ٢٠٠م، شاهد العالم توسعاً في النشاط البحري الدولي على أيديهم خاصة ما بين الشرق والغرب، ولم يؤثر ذلك كثيراً على نشاط البحرية العمانية بل دل على العكس من ذلك، فقد زاد العمانيون من نشاطهم البحري الدولي وقاموا بتغيير طرقهم البحرية المعهودة من قبل، ليسايروا شواطئ فارس والسند وصولاً إلى الهند متحاشين بذلك الاصطدام مع السفن المعادية لهم.(٤).

عند ظهور الإسلام كانت عمان بلداً عربياً مستقلاً يحكمه اثنان من أهل الجلندى العرب هما جيفر وعبد، فدخلت عمان في الإسلام طواعية بعد وصول مبعوث الرسول (ص)، وقد أسهم العمانيون في الدعوة إلى الإسلام وشاركوا في الكثير من الفتوحات، مثل فتح فارس وبلاد السند وبلاد المغرب العربي، ويروى أن عثمان بن أبي العاص الذي عيّن عاملاً على عمان من قبل الخليفة عمر بن الخطاب، قد قام سنة ٦٣٦هـ بحملة بحرية ضد بلاد السند انطلق بها من الموانئ العمانية بأسطول عماني وبحارة وجنود من عمان. وأسهم العمانيون في العصر الإسلامي أيضاً بدور بارز

ومتميز في تجارة التوابل بحكم ريادة أسطولهم البحري ونشاطهم التجاري «واشتهر العديد من موانئ عمان بمكانة تجارية رفيعة ومتميزة في العالم في ذلك العصر. وكانت صحار، قصبة عمان تعد أهم مدن عمان التجارية مع الشرق الأقصى وأفريقيا ويصفها المقدسي بأنها (دهليز الصين وخزانة الشرق والعراق ومغوثة اليمن)، وقد نقل عنه ياقوت الحموي في معجم البلدان هذا الوصف.(٥)

وفي هذه الفترة برزت عمان في العصر الإسلامي من الدول ذات الأهمية التجارية بحكم موقعها الهام على طرق التجارة العالمية، وأصبحت مدنها «المرفئية في التجارة ذات بعد عالمي، وفي طليعة هذه نجد: صحار عاصمة عمان القديمة.

كما أصبحت عمان بفضل هذه المكانة الجديدة في الدورة التجارية العالمية مضرب الأمثال في سعة الرزق، ورواج التجارة، فقد قيل : «من تعذر عليه الرزق فعليه بعمان»، وهناك من ينسب هذا القول إلى الرسول عليه الصلاة والسلام، وإذا لم تثبت نسبته فإنه يدل على مدى توفر وسائل الكسب بعمان، وقد قال الأصمعي : «الدنيا ثلاث عمان، والأبلّة، وسيراف»، وجاء في «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» للجغرافي المقدسي «من أراد التجارة فعليه بعدن، أو عمان، أو مصر». ويتحدث الجغرافيون العرب عن الإنتاج الزراعي لعمان فيقول الحميري : «وبلاد عمان مستقلة في ذاتها، عامرة بأهلها، وهي كثيرة النخل والفواكه والموز والرمان والتين والعنب»، وقد بلغ خراج أهل عمان على المقاطعة ثمانين ألف دينار، وجمع في العصر العباسي من الجباية مبلغ ثلاثمائة ألف دينار.(٦)

وكان العمانيون منذ القدم معروفين عند الحضارات والأمم القديمة بأنهم ملاحون ماهرون، ولهم باع طويل في التجارة البحرية مع آسيا وأفريقيا، وبقي هذا الإرث الهام يتفاعل باطراد وفق ظروف الاستقرار ومناخ الحركة الاقتصادية العالمية، ولم تقتصر «علاقة العمانيين بالسفن في صناعتها وإدارتها، بل كانوا يمتلكونها أيضاً، فقد ذكر المسعودي في كلامه على بحر الزنج» وذكر جماعة من نواخذة هذا البحر من... العمانيين وهم أرباب المراكب، كما قال في كلامه عن الخليج: «وقد ذهب كثير من نواخذة هذا البحر وهم من أرباب المراكب من... العمانيين ممن يقطعون هذا البحر ويختلفون إلى عمائره في الأمم التي في جزائره وحوله». ووصف سفالة فقال : «وهي أقاصي بلاد الزنج وإليها تقصد مراكب العمانيين». وقد ذكرت المصادر أسماء بعض من امتلك المراكب من أهل عمان وممن ذكرتهم، اسمعيلويه الذي خرج في سنة ٣٠٠هـ في مركبه من عمان إلى قنيلة، وإسحاق وكان قد قدم من الصين سنة ٣٠٠هـ على ظهر مركب يملكه وحمولته، وكاوان الذي وصل عمان سنة ٣١٧هـ في مركبه قادماً من سرنديب،

ومحمد بن بابشاد بن حرام. وهكذا فإن أهل عمان لم يقتصر نشاطهم على الملاحة، بل امتد إلى مختلف جوانب النشاط التجاري البحري، فكان بعضهم يدير السفن ويبحر فيها، وبعضهم يمتلك السفن ويستخدمها لنفسه أو لمن يؤجره، وبعضهم يقوم بالتجارة أيضاً، وهذا مكنهم من القيام بنقل سلع أفريقيا والهند والشرق الأقصى مباشرة دون الاعتماد على العناصر الأخرى.»(٧).

فالجغرافيا جعلت عمان على مفترق الطرق ونقطة التقاء بين الشرق والغرب تجارياً، بحكم موانئها التجارية الهامة، فبالنسبة إلى الصين والشرق الأقصى، كانت عمان أحد المراكز التجارية التي توزع منها متاجر الصين، لذا تصف العديد من المصادر صحار خاصة بأنها «دهليز الصين» نظراً لما يمر بمينائها من المنتجات الصينية. وهناك على ما يبدو أكثر من طريق بحري إلى الشرق غير أن الأشهر من هذه الطرق طريقان اثنان سلكتهما السفن التجارية. الطريق الأول: تسلكه عادة السفن الكبيرة التي يمكن أن يطلق عليها عابرة المحيطات وهو من أطول وأشق الطرق البحرية الدولية إذ تستغرق الرحلة فيه من الخليج العربي إلى الصين قرابة عام ونصف، وقد أشار إلى هذا الطريق بشكل مفصل سليمان التاجر في معرض حديثه عن البحار الشرقية.»(٨).

ويشير أحد الباحثين الصينيين الى أن العمانيين كانوا من أمهر الملاحين في التجارة وكانت صحار بوابة الصين «ولم تكن عمان مركزاً مهماً للسلع المتبادلة بين الشرق والغرب لشبه الجزيرة العربية فحسب، بل كانت همزة الوصل للمواصلات للسفن التي لا بد أن تمر بين الشرق والغرب.وعندما تحدث سليمان في سجل رحلته عن الممر المائي في منطقة الخليج فإنه يذكر أكثر من مرة مدينة مسقط. وفيما بعد جاء حسن العالم التاريخي العربي الذي أضاف معلومات جديدة إلى سجل رحلة سليمان إلى الصين حيث اعتبر عمان وميناء سيراف الذي يقع على رأس الخليج هما الميناءان المهمان على نفس المستوى في مجال القيام بالتجارة مع الصين.

ثم تبحر السفن من هذه المنطقة إلى الشرق بعد مرورها بكثير من الدول وبعد أن تمضي ٣٦ أو ٣٧ يوماً يمكنها الوصول إلى دولة موي (وهذه الدولة تسمى ووشيون في عهد أسرة سون الصينية) وان ما يطلق عليه اسم موي أو ووشيون كلاهما يعبر عن اللفظة المقابلة MAZUN وهي صحار الآن في عمان. (٩)

وإذا كان العمانيون قد أصبحوا بحكم خبرتهم على هذا النحو من المقدرة والشهرة في ركوب البحر فلا غرابة إذا قال بعض الباحثين من أن الطريق البحري إلى الشرق الأقصى كاد أن يكون حكرا على رجال البحر العمانيين دون غيرهم، وان النشاطات التجارية أصبحت في أيديهم حتى عام ٢٦٤هـ / ٨٧٨م، وان ملاحي عمان وتجارها كانوا هم العناصر المؤثرة في ازدهار النشاط العربي الملاحي في المحيط الهندي. فمن صحار ومسقط والموانئ العمانية الأخرى برز عدد كبير من الملاحين العمانيين الأكفاء الذين أوردنا أسماء بعضهم والذين سيطروا على التجارة البحرية مع الشرق الأقصى وافريقيا الشرقية، وكانوا أكثر مهارة من السيرافيين بل وكانوا يتفوقون عليهم ويسيطرون على معظم الطرق التجارية البحرية لأنهم كانوا أمهر المسلمين عامة في فنون البحار في العصور الوسطى.(١٠).

وإذا جئنا إلى العلاقة بين عمان والهند والسند، يرى الكثير من الباحثين أن العمانيين وصلوا إلى الهند، وكانت لهم علاقات تجارية نشطة، كان العمانيون يستوردون العديد من المنتجات من الهند، ويشترون أيضاً الأخشاب التي يصنعون منها السفن في عمان وبعضها يتم صناعتها في الهند.

وكانت عمان تصدر إلى الهند العديد من المنتجات منها اللبان والصمغ والجلود والتوابل، وكان بعض هذه المنتجات في فترة من الفترات يستعمل

في التحنيط والتبخير وصناعة العقاقير كما امتد نشاط العمانيين الى سرنديب وسيلان والعديد من المدن الآسيوية.وفي العصور المتأخرة كان يصدر إلى الهند من ظفار بسلطنة عمان اللبان والخيول والجلود.(١١).

فالعمانيون منذ انفتاحهم على الحضارات والشعوب، فإنهم أدركوا أهمية موقع عمان ومركزها الدولي، وأهميتها التاريخية، لذلك انطلقوا في أنشطة التجارة البحرية على وجه الخصوص، «وقد ساعدت طبيعة السواحل العمانية، بجانب هذا الموقع، على قيام موانىء عمانية ملاحية نشطة أصبحت علاقات بارزة في شبكة الملاحة الدولية طيلة العصور القديمة والعصر الوسيط. فبالرغم من طبيعة تكوينات السلاسل الجبلية العمانية وتنوعها في مناطق الشمال عن مناطق الجنوب، إلا أنها سمحت بتكوين سهل ساحلي برزت عليه سلسلة من الموانىء النشطة على امتداد تلك السواحل. كما أن لكل ميناء من تلك الموانىء العمانية محيطه الحيوي وحيزه الجغرافي وظهيره القاري.

كما أن المحيط الهندي كان له منفذان لحمل تجارته وسلعه عبر العصور التاريخية، وهما : الذراع الأيمن ويتمثل ذلك في الخليج العربي، ثم المنفذ الأيسر وهو البحر الأحمر. وبسبب عوامل طبيعية وحضارية لم يتمكن البحر الأحمر من احتلال مركز الصدارة في حمل تجارة المحيط الهندي إلى مدنيات البحر المتوسط، واستمر الخليج العربي يقوم بالدور الهام والأساسي في تجارة المحيط الهندي، ولأسباب جغرافية وبشرية ظلت الحركة التجارية مرتبطة بالساحل العربي وهو الساحل الغربي، وكانت السواحل العمانية تشكل جانباً هاماً على تلك السواحل.(١٢).

وإذا اتجهنا إلى العلاقة التجارية بين عمان وجنوب الجزيرة العربية وشرقي إفريقيا فإن هذه العلاقة الوطيدة تشكل مرحلة هامة من مراحل تاريخ عمان الوسيط والحديث، فقد ارتبط العمانيون ما قبل الإسلام بشرق أفريقيا تجارياً، وقد توثقت هذه العلاقة باطراد «بحكم التبادل التجاري الذي ترتب عليه قيام مراكز ساحلية أسسها العمانيون لخدمة الأغراض التجارية، وعن هذه الفترة المبكرة في تاريخ العلاقات العمانية / الأفريقية يؤكد مؤلف الدليل الملاحي للبحر الارتيري PERIPLUS MARIS ERYTHRAEI، كثرة تردد السفن العربية القادمة من أقطار الخليج العربي ومن بينها عمان على الساحل الشرقي لأفريقيا، كما يتحدث عن اختلاط العرب وتزاوجهم من القبائل الإفريقية. وعلى مدى التاريخ الطويل نظر أبناء تلك المنطقة من شرق أفريقيا إلى عمان على أنها الدولة الأم بطبيعة الحال. ولقد ساعدت الظروف المناخية السائدة بالمحيط الهندي على نشاط الملاحة بين شرق أفريقيا وعمان كما سبق أن ذكرنا، فكثيراً ما دفعت الرياح الموسمية الشمالية في فترات هبوبها على منطقة الخليج في فصل الشتاء العمانية من سواحل عمان إلى الساحل الشرقي لأفريقيا، كذلك كانت الرياح الموسمية الجنوبية الغربية تدفع نفس تلك السفن في طريق عودتها عبر مياه المحيط الهندي إلى عمان في فصل الصيف.

ولم يتوغل العمانيون كثيراً قبل ظهور الإسلام داخل أفريقيا فقد اكتفوا بالاستقرار على سواحلها الشرقية، وإقامة مراكز تجارية بها، وعملوا على مقايضة الأفارقة فكانوا يحملون إليهم منتجات الهند والصين في مقابل العاج والذهب».(١٣)

وبسبب التجارة العمانية النشطة مع شرق أفريقيا أصبح هناك اهتمام خاص من جانب العمانيين بشرق أفريقيا حيث استقر العديد من العمانيين في بعض المدن في شرق أفريقيا، لأسباب سياسية واقتصادية وجغرافية في عمان ويسجل مطلع القرن السابع أيضاً كما تذكر بعض المصادر هجرة عمانية إلى الساحل الشرقي لأفريقيا وتواصلها مع عمان، (١٤).

ولا شك أن هناك الكثير من الصلات والعلاقات التجارية والاجتماعية، أسهمت في توطيد هذه العلاقة التجارية الكبيرة، مما جعل البعض من الباحثين يربط بين الصلة التجارية وبين تأثير العمانيين الحضاري في شرق أفريقيا، لأن العملية التجارية كما يرون هي في حد ذاتها وسيلة احتكاك حضاري بالغير على الرغم من اختلاف الجنس والدين والمعتقد والمذهب، وهي أيضا عملية حضارية فيها الكثير من علائم التأثير والتأثر، وهو الأسلوب الذي مارسه البحار العماني والتاجر العماني في الدائرة الجغرافية التي تاجر معها أو أبحر إليها.. وبما أن التجارة هي في حد ذاتها معاملات حسابية محددة ومقننة، فهي في الوقت نفسه أسلوب ممتاز لإقامة صلات حضارية قائمة على أساس الأخلاق والمبادئ، وهو ما مارسه العمانيون أثناء عملياتهم التجارية والبحرية على طول تاريخهم الممتد، وقد أكسبهم هذا خبرة من جراء احتكاكهم بغيرهم.

وعلى الرغم من وجود هجرات عربية محدودة إلى مناطق شرقي إفريقيا والمناطق الإفريقية الداخلية المتاخمة للساحل في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام إلا أن جذور الهجرات السكانية العمانية إلى تلك المنطقة كانت بعد ظهور الإسلام، بخاصة في فترة حكم الدولة الأموية وما انتابها من منازعات.. وقد تتابعت الهجرات السكانية العمانية في حقب تاريخية مختلفة.. وكان جل نشاطها الاقتصادي يرتكز على التجارة لأن العمانيين أحبوا البحر وركوبه، وأحبوا العمل بالتجارة.. وقد تركز هذا الجهد بشكل واضح في العصر الحديث.(١٥)

وهذه الخلفية التجارية للعمانيين والتراكم المعرفي في أنشطة التجارة والعوامل الأخرى التي ساهمت في هذه الخبرة الاقتصادية جعلت العمانيين محل ثقة وتقدير من المتعاملين مع هذه الشعوب حيث الأخلاق الإسلامية السمحة و زودت التاجر العماني بروح الصدق والتسامح ذات الصلة بالمعاملات الفردية والجماعية وتمكن العمانيون أن يثبتوا كيانهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ليس في منطقة الساحل الإفريقي فحسب وإنما في بعض المناطق الداخلية التي تتصل بالساحل عن طريق المعابر التجارية.. ولم يقتصر العمل التجاري العماني على مناطق شرقي إفريقيا بل تعداه إلى مناطق الهند والصين.. وأصبحت التجارة العمانية رائدة الطرق التجارية البحرية الموصلة إلى الهند. والى الساحل الشرقي الإفريقي، على الرغم مما كان يعترض ذلك من صعوبات».(١٦)

كما أن السلع المتبادلة بين عمان وشرق أفريقيا، وهي عنصر هام من عناصر الصلة التجارية الوطيدة، فإن بعض المصادر الجغرافية تذكر أن العمانيين كانوا يمارسون التجارة التبادلية بصورة كبيرة، إلا أن الذهب يعد أهم سلعة كانت السفن العمانية تصدرها من شرق أفريقيا إلى الخارج، باعتبارها أهم معدن هام يتم تسويقه لقيمته النفيسة بين دول العالم.

ثم تأتي السلع الأخرى ذات الأهمية التجارية وهي المواد العطرية وأهمها العنبر «في مقدمة البضائع المنقولة بين عمان وشرق أفريقيا، وذلك لما له من شهرة واسعة في الأسواق العربية. فالعنبر هو من أهم أنواع الطيب الذي يتوفر في بلاد الزنج،

وشق طريقه إلى عمان وبقية أقطار الخليج العربي، وأصبحت مناطق وجوده في شرق أفريقيا، مثل مالندي ومقديشو وزنجبار، مقصد التجار. ويبدو أن أصحاب المراكب العمانيين كانوا يعرفون مناطق جمع العنبر والطرق الخاصة التي استخدمها سكان سواحل شرق أفريقيا في جمعه.

كما نجد في قائمة التبادل التجاري العماني مع شرق أفريقيا الجلود، لا سيما جلود النمور الزنجية ذات الجودة والنعومة الشديدة. أما أهم المراكز التي كانت تصدرها في شرق أفريقيا فهي مالندي ومومباسا حيث كان أهلها يحملون الجلود إلى الساحل ومن ثم يأتي أصحاب المراكب من عمان وغيرها من أجل شرائها. كما كانت جزيرة قنبلو التي ذكرها المسعودي من أهم المراكز التجارية التي حمل العمانيون منها جلود النمور.(١٧).

وفي أوائل القرن التاسع عشر كان الأسطول العماني والحربي أيضاً يعتبر ثاني أكبر أسطول ويأتي في المرتبة الثانية بعد الأسطول البريطاني كما تذكر بعض المصادر «وكان لهذا الأسطول الضخم قواعد رئيسية على الساحل الشرقي للخليج العربي في موانئ بندر عباس وحاسك وشامل وسياب ولنجة وجزر قشم، وهرمز، ولاراك، وكانت قواعده على الساحل العماني مطرح، وجزيرة مصيرة. أما على الساحل الأفريقي فكان لعمان قواعد بحرية في ممباسة، ولامو وكلوة، ومركة، ومقديشو، وزنجبار. وكان السيد سعيد بن سلطان البوسعيد الذي حكم أكثر من نصف قرن دولة واسعة في الخليج العربي والمحيط الهندي ينتقل بين ممتلكاته في عمان والساحل الأفريقي، وكان يقضي فترة طويلة على ظهر السفن يتفقد بلدان هذه الدولة الشاسعة الأطراف.

وقد ذكر أحد التجار الأمريكيين الذي زار زنجبار في بداية الثلاثينات من القرن التاسع عشر، أن السيد سعيد وصل البلاد على رأس قوة تتألف من سفينة مزودة بأربعة وستين مدفعاً، وثلاث فرقاطات مزودة لكل منها بستة وثلاثين مدفعاً، وسفينتين مزودة كل منهما بأربعة عشر مدفعا، وحوالي مائة مركب نقل عليها ستة آلاف مقاتل. ورغم بعد الممتلكات العمانية في أفريقيا عن عمان بأكثر من ألفي ميل إلا أن الأسطول العماني كان من القوة بحيث استطاع أن يحرس هذه الممتلكات الشاسعة الممتدة بين بندر عباس وزنجبار، كما استطاع أن يحرس عشرات الموانئ الواقعة على السواحل العربية والأفريقية وعشرات الجزر المتناثرة في الخليج العربي والمحيط الهندي».(١٨)

## العمانيون وصناعة السفن

عندما فكر العمانيين في التجارة البحرية، وبروز موقع عمان الاستراتيجي على الخطوط العالمية للتجارة، اتجهت أذهانهم إلى صناعة السفن، والاعتماد على أنفسهم في بناء هذه الوسائل الهامة في النشاط الاقتصادي، بدلاً من استجلابها من الخارج، فكان هذا التحدي الهام في حياتهم العملية، «ولكون عمان مركزاً للملاحة والتجارة البحرية، كان يستلزم أن تقوم فيها صناعة السفن. وكان العمانيون يتبعون في صنع سفنهم التقاليد

السائدة في صناعتها في المحيط الهندي والتي تتميز عن صناعتها في البحر المتوسط من حيث أن سفنها كانت تخرز بالألياف وتشد ولا تسمر بمسامير الحديد.

وكان بعض العمانيين يذهبون إلى الهند ليصنعوا سفنهم فيها نظراً لتوفر الأخشاب هناك، غير أنهم كانوا في نفس الوقت يجلبون من تلك المناطق الأخشاب ويصنعون البعض الآخر من السفن في عمان نفسها، وفي كلتا الحالتين كان العمانيون هم الذين يصنعون السفن. وهذا واضح من كلام أبي زيد الذي يذكر أن من يقصد الجزر التي تنتج جوز الهند «ومعهم آلات النجارة وغيرها فيقطعون من خشب النارجيل ما أرادوا، فإذا جف قطعوا ألواحاُ ويفتلون من ليف النارجيل ما يخرزون به ذلك الخشب ويستعملون منه مركباً وينحتون منه أدق لآلئ وينسجون من حوضه شراعاً ومن ليفه حزابات وهي القلوى.. فإذا فرغوا منه جميعاً شحنت المراكب بالنارجيل فقصد بها عمان فبيع».(١٩)

وتذكر بعض المصادر أن السفن التي كانت تبحر إلى شرق أفريقيا ويديرها ملاحون عمانيون كانت صناعة عمانية خالصة، «وكان العمانيون يتبعون في صنع سفنهم التي تذهب إلى شرق أفريقيا التقاليد السائدة في صناعة السفن التي تمخر المحيط الهندي من حيث كونها تخاط بالألياف المصنوعة من ليف جوز الهند ولا تدخل في إنشائها مسامير الحديد والسبب في ذلك يعود إلى كثرة الصخور في مياه المحيط الهندي فإذا كانت السفينة مسمرة بالحديد واصطدمت بالصخور فإنها تنكسر وإذا كانت مخيطة تكون لينة لا تنكسر ويعزو المسعودي سبب الخياطة بالألياف إلى أن الحديد لا يثبت في المركب لأن مياه المحيط تذيبه ولذلك عمد العمانيون إلى خياطة ألواح السفن بالليف ثم يطلونها بالشحوم والنورة.

وهكذا شمل النشاط التجاري البحري العماني مع شرق أفريقيا مختلف الجوانب من امتلاك السفن وصناعتها وإدارتها، ولابد أن نشير بشكل موجز إلى طبيعة عمل الأفراد الذين عملوا في السفن العمانية المبحرة إلى شرق أفريقيا، فقد كان بعضهم يمتلك السفن ويديرها، والبعض يديرها فقط، فقد يؤجر ملاح لقيادة السفينة لرحلة واحدة أو أكثر بأجر متعارف ومتفق عليه يختلف باختلاف طول الرحلة التجارية، ويعمل مع الملاح مجموعة من العاملين ويقسمون عادة إلى اثنتي عشرة مرتبة كل لها عملها الخاص.(٢٠)

ويعتقد أن المراكب العمانية أدخلت عليها تعديلات عديدة مع مرور السنين بهدف السعة الاستيعابية ومواجهة الرياح والأمواج العاتية، وبدأت السفن الجديدة الكبيرة تحل محل السفن التقليدية والقديمة وهكذا.

وكان خشب الساج والنارجيل يستوردا من الهند والمالديف والكالديف وهي المناطق التي يحتمل أن انتقلت منها زراعة النارجيل إلى ظفار خلال العصور الوسطى. وقد شهدت هذه الجزر نشاطاً ملحوظاً في بناء السفن ويقول أبو زيد الحسن السيرافي الذي عاش في القرن الرابع هـ/ العاشر م بأن جماعات من عمان كانوا يفدون إلى تلك الجزر التي تزرع جوز الهند ومعهم أدواتهم وعدتهم ويقوموا بقطع ما يشاؤون من تلك الأشجار ثم يتركونه ليجف، وينزعون عنه الأوراق ويفتلون من لحاء أشجاره حبالاً يصنعون منها المراكب.وكان شجر جوز الهند متعدد الفوائد بالنسبة لأهل عمان فمنه أيضاً يصنعون أشرعة السفن.

تتحدث بعض المصادر عن شكل نوع من المراكب كانت مستعملة في عمان وذلك مما ذكره الادريسي عن أسطول قيس من أن ملك جزيرة قيس كان مرهوب الجانب وكان أهل الهند يخشونه ولا يستطيعون مقاومته إلا بنوع

## العمانيون وقيم الحوار مع الآخر

عبر تاريخهم الحضاري الإنساني انفتح العُمانيون على الآخر، واعتبروا أن قيم الحوار في الحوار والتفاهم مع الآخر ضرورة إنسانية يجب انتهاجها واعتبارها صيغة حضارية للتفاعل والتعاون والتواصل مع الحضارات والأمم الأخرى، بهدف إيجاد الطرق والوسائل لبناء حضاري وتبادل تجاري بقاء على المشتركات الإنسانية والرغبة الصادقة في إثراء الخبرات المتبادلة من العبر والاستفادة منها، وفي إقامة علاقة متكافئة ندية.

ومن هذه المنطلقات اهتم العمانيون بمسألة الانفتاح على الآخر والتفاهم والتعاون معه، مع الاحتفاظ بالخصوصيات والهويات الذاتية والاعتزاز بها، مما أسهم في توفير مناخ ملائم للتبادل النافع في مجال الاقتصاد والثقافة والمعارف الإنسانية الأخرى.

عندما يرجع المرء إلى التراث الكبير لعمان والعمانيون يجد أن أغلب الباحثين والرحالة والمستشرقين من الغرب والأجانب الذين كتبوا عن عمان والعمانيين تطرقوا إلى هذه المسألة، وناقشوا قضية الانفتاح على الآخر عندهم، وكيف أنهم تفاعلوا وتواصلوا مع شعوب وأمم كبيرة في الجانب الاقتصادي والمعرفي والإنساني بصورة تبعث على الاهتمام والمراجعة في مضامين هذا الانفتاح والتوصل مع الآخر، وإقامة علاقة معه.

قد يقول البعض أن قدر عمان أن تكون جغرافيتها وموقعها الهام على طرق التجارة العالمية والموقع الاستراتيجي في العصر الحديث السبب في هذا الانفتاح والتواصل مع الآخر، لكن هذا القول ليس دقيقاً بالمرة إذا ما جئنا إلى أولويات هذا الانفتاح ودوره في هذه العلاقة بما تتضمنه من أساليب وقيم حضارية وتواصل، لأن التواصل، والانفتاح قد لا تستسيغه الكثير من الشعوب لاعتبارات كثيرة، ومع ذلك فإن العمانيون سعوا إلى الآخر في بلاده، وفي أقاصي الدنيا وتبادلوا معه المعارف والتجارة وعرضوا عليه قيمهم وثقافتهم ودينهم، وكان هذا الانفتاح والحوار سبباً في انتشار الدين الإسلامي في العديد من دول العالم، لا سيما في آسيا وأفريقيا.

ولذلك فإن هذا التفاعل والاهتمام من جانب الشعوب والحضارات الأخرى بعمان والعمانيين، والتواصل معهم، والانفتاح والتحاور من جانب العمانيين مع الآخر والتعاون معه، في الجوانب الاقتصادية وغيرها بطرح مسألة جهود العمانيين وإرساء القيم الأساسية في الحوار والتعاون من «خلال معاملاتهم التجارية وعلاقاتهم الإنسانية مع السكان والتي اتسمت بقدر كبير من المرونة والتسامح والصدق مما ساهم في تقوية المناخ الحضاري المؤثر وأكسب عمان سمعة حضارية كبيرة».

ونتيجة هذا التفاعل والتواصل مع الآخر والتعاون معه في شتى المجالات والمصالح، فإن العمانيين استوطنوا في العديد من الأمصار في العالم في آسيا وأفريقيا وأثروا وتأثروا مع شعوب هذه الدول، وأصبحوا جزءاً من نسيج تلك المجتمعات مع الاحتفاظ بموروثاتهم وثقافتهم، بل استطاعوا بفضل تسامحهم وأخلاقهم أن يغرسوا قيمهم وثقافتهم في تلك المناطق، ولعبوا دوراً فكرياً وثقافياً كبيراً خاصة في شرق أفريقيا، حيث الإسهام العماني الرائع في المجالات الثقافية والفكرية والسياسية.

(يتبع بقية المادة بموقع المجلة على الانترنت)

❖ حياته سلسلة مواجهات من أجل نصرة العقل ❖

❖ **أبـوزيــد**: إن التلاعب الدلالي ممكن في حالة عدم تحديد ماهية النص تحديدا يعتمد على الحقائق التاريخية والثقافية التي تولدت في رحمها النصوص

# هكذا تحدّث
# نصر حامد أبو زيد

**حوار: كمال الرياحي**

ناقد ومترجم من تونس

الذي لا يملك الشجاعة لأن يكون مزعجا، هو وعمله، ليس بكل تأكيد مفكرا من الطراز الأول.... **(نيتشه)**

ماذا يفعل الذي يرفض؟ إنه يتوق إلى عالم علوي، يريد أن يتابع تحليقه أعلى وأبعد من كل أناس الموافقة. **(نيتشه)**

اكتملت المغامرة. اكتملت الحبكة. فيروس غريب يصيب دماغ رجل غريب تصدّى للأصولية والجهل بالعقل وحده. رجل خاض معركته الأخيرة بتحدي التأشيرات ليحدّث العالم عن بعد مثل إله.(١) ويلقي بسؤاله المحيّر «من يملك أوطاننا؟». سنة كاملة جمعتني بالمفكّر والفيلسوف د نصر حامد أبو زيد من خلال مراسلات أسبوعية ويومية أحيانا تحضيرا وإنجازا لكتاب حواري سيري ضمن سلسلة «هكذا تحدّث». قبل شهر فقط سألته هل يخاف من القتل؟ فأجاب: «حين يحين أوان الموت سيأتي فلماذا أقلق على كيفيته؟ لم أعش أبدا في أي لحظة من حياتي هذا الخوف من القتل. وصلتني تهديدات كثيرة، ولا أزال بين الحين والحين أتلقاها.» لم يحدّثني عن خوفه من فيروس مجهول. بل حدثني عن حلمه الذي تمنّى أن يُحفر على قبره علامات طريق للزائرين وتعويذة تقيهم من خوف المقابر، مقابر العقول.

**ثمة محاولات بذلت في الفكر الإسلامي النهضوي الحديث لطرح بعض هذه الأسئلة عن طبيعة النص الديني وضرورة إنجاز منهج للتأويل يفتح معنى النص للإجابة عن أسئلة معاصرة. منطلقا من الإنجازات التراثية والنهضوية متواصلا مع الفكر الإنساني.**

رجل الاحتمالات الغريبة : اللاسلكي المتمرّد والشاعر المستقيل والناقد الأدبي المنشق اختار أن يكون مفكّرا. نصر حامد أبو زيد لم يكن شخصية عادية فهو من أواخر المفكّرين المعاصرين الكبار من أرض العرب. حياته سلسلة مواجهات من أجل نصرة العقل. رحلة فرار من الأقدار، قدر الفقر والجهل وقدر الشرق الاستبدادي وقدر الأصولية التي نشأ في جلبابها وقدر المؤسسة الدينية الراديكالية التي كفرته وقدر السلطات القامعة التي تواطأت عليه بصمتها.

**ظل نصر حامد أبو زيد وفيا لوجهه الأكاديمي ومشروعه الفكري وضرب عرض الحائط بكل الإغراءات التي عرضت عليه**

كان آخر المنفيين من أجل الفكرة. ومن أجل الحب ففتوى التفريق بينه وزوجته جعلت من قول صاحب «دوائر الخوف» أكثر شراسة. فلا ردة عنده إلا الردّة عن العقل.

لم تكن هولندا أرض فان غوخ لتحتمل جنون فكره فلوّح بها إلى الغرب والشرق والمغرب والشرق الأدنى. كما الدين تجتاح أفكار أبو زيد عقول مريديه في كل الدنيا. لم يكن مكفّروه يعلمون أنهم بنفيه سيطلقون جناحيه في سماء ثامنة لم يسمعوا بها.

سنة كاملة جمعتني به تحدث فيها نصر حامد أبو زيد، بشجاعة وصراحة وذاكرة حيّة عن طفولته وأحلامه الأولى وارتباطه بالإخوان المسلمين وعن انشقاقه عنهم. تحدّث عن البحث العلمي وعن علاقته بالدين والأدب وعن رؤيته المختلفة لشؤون النص وكيف رُمي بالكفر والردة. وعن قصة الحسبة ومحاولة التفريق بينه وزوجه. كان يسأل بين الرسالة والأخرى عن توقيت نشر الكتاب وكنت أماطل في ابتزاز معرفي لم يرفضه لمزيد من الأسئلة ومزيدا من الأجوبة كأنما كان يقبض على ذهني حدس بأنه آخر كلام للرجل. كان نصر حامد أبو زيد يعمل معي بنفسه على تجميع الصور المصاحبة وقد طلب في آخر رسالة قبل شهر من رحيله أن يراجع النسخة الأخيرة من الحوار كاملة وكان ما أراد وأعادها إلي بملاحظاته.

رحل الفيلسوف العقلاني أبو زيد وغاب عن جنازته كل المسؤولين وجل المثقفين وهرب من العزاء أهالي قريته «قحافه» بمدينة طنطا وأحجموا عن تقديم واجب العزاء، خوفاً من أن تصيبهم اللعنة التي أصابت المفكّر المرتد، بينما شمت فيه الأعداء من كل فج وعبروا عن كراهيتهم الكريهة في تعليقاتهم وتصريحاتهم وتهاتفوا مستبشرين بخبر «هلاك المرتد» ليختتم مشهد الاغتراب. بعضهم من سلالة الفكر الغيبي الذي فضحه في كتابه الشهير «نقد الخطاب الديني» اعتبروا الفيروس الغريب الذي فتك بخلايا دماغه لعنة إلهية. هل كان **الله** يحتاج كل هذا الوقت لينزل لعنته على عبده المفكّر؟ هكذا يلوذ الجهل بأسواره وينكفئ على نفسه مثل ثعبان يحتضر. الكل يركض خلف جنازته بلسانه أو بعصاه طلبا للجنة. يقول نيتشه في المعرفة المرحة «انظروا... انظروا إنه يفر بعيدا عن الناس. لكن هؤلاء يتبعونه لأنه يجري أمامهم، لشد ما هم قطيعيون». عبد الصبور شاهين صاحب التقرير الأسود الذي كان وراء ما سمي، «قضية أبو زيد» أكثر من ظهوره هذه السنوات ليتبرّأ من تكفير(٢) صاحب «نقد الخطاب الديني» بعد أن ذاق من نفس الكأس مع صدور كتابه «أبي آدم» ويلوذ بالأمانة العلمية وهو من العلم بعيد. هل كان شاهين يشعر بوخز الضمير؟ كيف يمكن أن ينبت له ضمير وهو الذي اعتبر تقريره التحريضي صكه للجنة في أحد خطب الجمعة التي كان يلقيها بمسجد عمرو بن العاص؟

كان يمكن لنصر حامد كما قال الغيطاني «خاصة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، [..] أن يكون نجماً في المنابر الإعلامية الكونية، وكان باستطاعته أن يكون القوة الضاربة في مواجهة الحركات المتشددة التي تلحق بغبائها، وعدم فهمها للإسلام وللعصر أبلغ الضرر بالإسلام والمسلمين»(٣). ظل نصر حامد أبو زيد وفيا لوجهه الأكاديمي ومشروعه الفكري وضرب عرض الحائط بكل الإغراءات التي عرضت عليه. تلك الإغراءات التي توقع حدوثها منذ ان وطئت قدماه أرض هولندا فكانت ضربته الاستباقية في أول محاضرة يلقيها هناك بأن نطق الشهادتين ليلجم الانتهازيين والمترقبين

والمستثمرين في بورصة العقول والضمائر والذين يقفون على «شواطئ» المطارات في انتظار المنفي الغاضب. رفض نصر كما قال لي في الحوار حتى اللجوء السياسي وفضل الاحتفاظ بجنسيته المصرية.

هذا حوار سيري يرصد سيرة هذا الهرمنيوطيقي العربي الذي انتصر لعقل الباحث فيه وأخلص للفكرة دون غيرها. يتحدث فيه بكل حرية الرجل الشجاع الذي لم يعد يعنيه أن تصطاده رصاصة فرج فودة أو سكين نجيب محفوظ. يأتي إليه الرصاص من كل الجهات الأربع على حد عبارة معين بسيسو : من الإسلاميين ومن رجالات السلطة الانتهازيين ومن الشعوب المسكوبة مثل المرق في طناجر الخرافة والميتافيزيقا ومن العدو الرابض هناك بعيدا والذي يحرك الثلاثة السابقين وإن كانوا لا يعلمون.

حوار أردناه سيريا من الولادة إلى الموت، وأردناه عميقا لرجل وهب حياته لعمق أعماق الفكرة لتشييد المعنى. تحدّث بضراوة الذئاب عن الأصولية الدينية والقمع السياسي والفساد وتأمّل معنا بعمق واقعنا الثقافي والسياسي والديني والعلمي.

حوار أصغينا فيه كثيرا وسألنا قليلا متى وجب السؤال. حتى يبقى الحوار وفيا لعنوانه: «هكذا تحدث نصر حامد أبو زيد»

## البداية: يتم

**❖ نصر حامد أبو زيد المولود سنة1943 في أسرة ريفيّة بسيطة الحال، إنسان هارب من أقدار غريبة كان من الممكن أن يجد نفسه في أماكن أخرى. ما بين قدر أن يكون شيخًا أزهريًا أو متخصصا فنيًا لا سلكيًا أو شاعر عامية أو ناقدًا أدبيًا، انتهى به الأمر إلى باحث في الظاهرة الدينيّة والفكر الإسلامي، باحثًا أيّده الكثيرون وعاداه الكثيرون أيضًا لإشكاليّة طرحه وخطورته. حدّثنا عن القدريّات الغريبة منذ البدايات. النّشأة والتكوين النّفسي داخل هذه البيئة، هل كان لها أثر في تحديد المسار لاحقًا لتكون واحدًا من أكثر المفكّرين البارزين والجداليين في مجال فقه اللغة والدراسات الإسلاميّة؟**

لا أعتقد أنه كانت هناك قدريات غريبة بالمعنى الذي أفهمه من عبارتك، بقدر ما تطورت الحال وفق متغيرات طرحتها الحياة آنذاك. كان حلم الأب أن أواصل تعليمي في الأزهر بعد أن حفظت القرآن في كُتّاب القرية. تبين للأب أن المسار طويل والعمر قصير فتحولتُ إلى التعليم المدني. ازدادت وطأة المرض على الأب وأنا على أبواب امتحان الإعدادية، فقرر أن ألتحق بالتعليم الفني وحسنا فعل، فقد وافته المنية في ٢٤ أكتوبر ١٩٥٧، أي في بداية العام الدراسي. هذا مكنني من الانخراط في المسؤولية التي وضعتني فيها الظروف – مسؤولية الإبن الأكبر – بعد الحصول على الدبلوم والعمل فنيا لا سلكيا. كانت القراءة متعتي الوحيدة ونافذة التواصل مع العالم لكسر وحدة «اليُتْم». كتبت الشعر وحاولت كتابة القصة، لكن نهم القراءة ظل هو الحاكم. لم يفارقني حلم الأب، لكنه صار حلما من نوع آخر انتهى بي إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وكان هدفي قسم الفلسفة. كانت محاضرة الفلسفة في السنة الأولى مخيبة لكل آمالي فقررت قسم اللغة العربية.

❖❖ أستاذ نصر، يقول هوغو في كتاب «التهذيب للقدّيس فيكتور»: «الإنسان الّذي يرى موطنه أثيرًا على نفسه هو إنسان غفل طري العود، والإنسان الذي ينظر إلى أيّة تربة وكأنّها تربة موطنه هو إنسان قويّ، وأمّا الإنسان الكامل فهو ذلك الإنسان الذي يرى العالم بأسره غريبًا عليه». هل كنت تفكّر بالغربة بهذا المعنى داخل وطنك في مرحلة البدايات لتفكّر في خوض المغامرة الفكريّة والتميّز حينها؟ هل الشعور بالغربة والمنفى داخل الوطن هو دائمًا ما يجعلك مدفوعًا بغريزة الإبداع نحو التفرّد والإصرار على الخروج عن القاعدة؟

تجربة «اليتم» تمثل مستوى ما من الاغتراب، خاصة في المجتمعات التي تخلو من نظام للرعاية الاجتماعية للمواطن. لكن هذه الغربة كانت تخفف منها الحياة في مجتمع يحاول النهوض. كانت ثورة

١٩٥٢ تمثل هذا الحلم بالنهوض، لكن ملابسات الصدام الذي حدث بين قادة الثورة وبين القوى الوطنية المختلفة بسبب مسألة «الديمقراطية» ألقت بظلالها على وعيي منذ منتصف الخمسينات. وهذا مستوى آخر للاغتراب أسميته بداية «الحزن السياسي»، لأنه لم يصل أبدا إلى حد التقاطع مع حلم النهوض. هزيمة ٦٧ عمقت هذا الاغتراب وحولت الحلم إلى كابوس. كان انقلاب ١٩٧٠ – ثورة التصحيح – بمثابة النهاية وتحول الاغتراب إلى جرح عميق، أعتقد أنه لا يزال ينزف.

❖❖ مرحلة السبعينات من القرن العشرين: عام ١٩٧٢ الليسانس في اللغة العربيّة بامتياز، عام ١٩٧٦ الماجستير بامتياز وعام ١٩٨١ الدكتوراه مع مرتبة الشرف من قسم الدّراسات الإسلاميّة. هل يمكننا أن نقول إنّ فترة السّادات المشحونة اجتماعيًا وفكريًا وسياسيًا أثرت في وعيك الفكريّ وكانت حافزًا لهذه الإنجازات؟ أهي العائلة والبيئة الشخصيّة؟ أم أنّك كنت طالبًا بأجندة فكريّة منذ البداية؟

يجب تصحيح المعلومات: أربع سنوات لليسانس (١٩٦٨– ١٩٧٢)، خمس سنوات للماجستير بعد السنة التمهيدية (١٩٧٣–١٩٧٧) ثم أربع سنوات للدكتوراه (١٩٧٧–١٩٨١). كانت خطواتي متأنية سعيا للإجادة. كثيرون من أقراني سبقوني كثيرا في الإنجازات حتى صاروا رؤسائي الإداريين. لم أكن متعجلا. السنوات المشحونة اجتماعيا وفكريا وسياسيا تبطئ من إنجازاتي بحكم الانشغال بالهم العام. فقط هؤلاء الذين لا يعنيهم الشأن العام يخطون بسرعة.

❖❖ كيف جاءك قرار دراسة اللغة العربيّة وآدابها ثم الانتقال إلى دراسة الفكر الديني لاحقًا؟هل كان في حياتك من أخصب وعيك مع هذه الموهبة الدّفينة داخلك، وحدّد أمامك مسارًا سيغيّر فيما بعد مسار حياتك، أم أنّك كنت مدفوعًا بروح الموهبة والطموح المتأججين والرّغبة في تجاوز الفكر الجهاز «المألوف»؟

كما ذكرت التحقت بكلية الآداب لدراسة الفلسفة، ثم أصابني الإحباط من أول محاضرة فقررت الالتحاق بقسم اللغة العربية، وعندي تصميم بحكم قراءاتي في الأدب أن أتفوق فأكون «معيدا» ثم أواصل دراستي العليا حتى الدكتوراه لأكون أستاذا. قراءتي في الفكر الديني قبل الجامعة كانت لا بأس بها بتأثير فكر «الإخوان المسلمين» الذي تأثرت به في صباي الأول، كتابات سيد قطب ومحمد قطب بصفة خاصة. كنت مفتونا بكتابات القطبين عن القرآن والفن، وتفسير سيد قطب «في ظلال القرآن» كان مدهشا ومذهلا بالنسبة إلي. إلى جانب فكر الإخوان كنت قارئا نهما للعقاد وطه حسين ونجيب محفوظ. كان ببالي أن أدرس شيئا عن «النظرية الجمالية الإسلامية» متأثرا بكل هذه القراءات. تصادف أن قرأت عن أزمة «محمد احمد خلف الله» في دراسته للفن القصصي في القرآن الكريم بإشراف الشيخ أمين الخولي وكيف انتهت بفصله من الجامعة، وبحرمان أستاذه من الإشراف على رسائل في القرآن. طبعا كنت على وعي بالأزمات التي أحدثتها بعض الكتب الجسورة مثل كتاب علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم» وكتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي»، بل وعاصرت أزمة «خالد محمد خالد» في كتابه «من هنا نبدأ» كما عاصرت أزمة كتاب «لويس عوض» «في فقه اللغة العربية». كل هذا غير توجهاتي فقررت أن أكون «ناقدا أدبيا».

ما لا يعرفه الناس، أن مجلس قسم اللغة العربية هو الذي أعادني إلى الاتجاه الأول: أعني دراسة القرآن من مدخل الأدب، حيث قرر مجلس القسم أنني يجب أن ألبي حاجة القسم إلى متخصص في الدراسات الإسلامية، وألا أبحث لنفسي عن عمل آخر. شرحت لمجلس القسم مخاوفي من الدراسات الإسلامية فلقيت نوعين من رد الفعل: تطمينات بأن ما حدث في الماضي كان سببه خلافات شخصية بين الأساتذة (طبعا هذا كلام لا يقنع أحدا، فطرحت التساؤل: ما الذي يضمن عدم تكرار هذه الخلافات

في المستقبل؟) وهنا لقيت رد الفعل الساخر: أتظن أنك ستأتي بما لم يأت به الأوائل؟ كان ردي: أليس هذا هو ما يجب أن أفعل، أليس هذا معنى البحث العلمي!

❖❖ إذًا، تحصّلت على الليسانس في اللغة العربيّة وآدابها. ثمّ دمجت بين الأدب والفكر الديني في دراسة الماجستير حول قضيّة المجاز في القرآن عند المعتزلة. تُعتَبر هذه نقلة وبداية نشوء وعي فكريّ ما بأجندة مخفيّة. ما الذي دفعك لاختيار هذا الموضوع، وكيف انفتحت على قرار دراسة المجاز كفن بلاغي في القرآن عند فريق المعتزلة؟ حدّثنا عن هذه النّقلة وأسباب اختيار هذا الموضوع وهل كنت بدأت وقتها بالتأثّر بمنهج تحليل الخطاب؟

انتهى الأمر باقتراح موضوع «قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة» جامعا بين ولعي بالفلسفة والأدب من جهة، وبين احتياج قسم اللغة العربية لمتخصص في الدراسات الإسلامية من جانب آخر. لم أكن أعرف بعد منهج تحليل الخطاب أو غيره من المناهج، إنما معالجة البحث بجدية وأناة والإفادة من كل الأساتذة إلى جانب المشرف، وعدم الانغلاق في مسمى «التخصص» كل ذلك قادني إلى مسألة المنهج. وفي هذا الكتاب الأول، نشر بعنوان الاتجاه العقلي في التفسير تجد جنوحا أكثر نحو منهج التحليل التاريخي الاجتماعي باعتبار الأفكار ثمرة العلاقة الجدلية بين حركة الواقع وموقف هذا المفكر أو ذاك من هذا الواقع. إلى حد كبير كنت متأثرا بهذه العلاقة الجدلية بين الفكر والواقع، لا على أساس الانعكاس الآلي للبنية التحتية في بنية فوقية. كلا كنت أسخر من هذا التصور الآلي للعلاقة بين الفكر والواقع. كانت هذه بداياتي مع «المنهج» ومشكلاته.

## طرق المحظور

❖❖ وهذا المجال، أي القرآن وهذا الولع بدراسته انفتح مع أطروحة الدّكتوراه في فلسفة التأويل والّتي كانت دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين ابن عربي. كيف تكوّنت لديك ثقافيًا فكرة دراسة تأويل القرآن عند ابن عربي أولاً، ولماذا جاء ابن عربي بعد قراءة المجاز القرآني عند المعتزلة؟

النتائج التي توصلت إليها في الدراسة الأولى أثارت أسئلة من قبيل: إلى أي حد يمكن القول إن منهج تأويل النص الديني يعتمد على مقاربة موضوعية؟ ولماذا اتفق المتجادلون حول معنى القرآن على تقسيمه إلى «محكم ومتشابه» ثم تشعبت بهم الطرق واختلفوا حول تحديد «المحكم» وتمييزه عن «المتشابه»؟ لماذا صار «محكم» المعتزلة «متشابها» عند خصومهم، والعكس صحيح؟ وهل الخلاف حول «بؤرة المعنى» مجرد خلاف لاهوتي، أم أن هذا الخلاف اللاهوتي يعكس اختلافا في مواقف الجماعات المختلفة من الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي؟ يؤيد هذه الافتراضات التي انطلق منها البحث الأول «قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة» حقيقية أن الاختلاف حول الواقع السياسي منذ مقتل الخليفة الثالث – عثمان بن عفان – وما تلاه من حروب مثل «الجمل» و«صفين» هو الباعث الأول للنقاش اللاهوتي.

**أثر مناخ الأندلس التعددي من جهة، وظروف حروب «الاسترداد» من جهة أخرى، في تشكيل طبيعة الوعي الصوفي وصياغة المعنى الديني.**

النتيجة التي توصل إليها الباحث في بحثه الأول وجهت الباحث إلى محاولة اكتشاف منهج التأويل في فضاء أخر، هو فضاء الفكر الصوفي مفترضا أن الفضاء الصوفي فضاء روحي خالص، من هنا دراسة «تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي». لكن النتائج لم تختلف كثيرا، أعني من حيث تأثير مشكلات الواقع في وعي/أو لا وعي المفسر. الاستجابة الصوفية مختلفة بحكم اختلاف المنحى الفكري من جهة، وبحكم اختلاف الواقع السياسي الاجتماعي من جهة أخرى، حيث أثر مناخ الأندلس التعددي من جهة، وظروف حروب «الاسترداد» من جهة أخرى، في تشكيل طبيعة الوعي الصوفي وصياغة المعنى الديني.

## التأويل وتكفير التفكير

❖❖ القرآن كنصّ مهيمن يؤسس ذاته ديناً وتراثًا.

وأنت تبحث في هذا الإشكال، أكنت على وعي بخطورة ما تقوم به في مجتمع لا يسمح «بالعبث» داخل هذه المساحة المحظورة؟ هل كنت مطّلعًا على الدراسات التأويلية الغربيّة للنصوص الدينيّة والدراسات اللاهوتيّة؟ ما نقصد فهمه هنا هو منظورك الفلسفيّ ومفهومك ومدى وعيك لمدى محظوريّته فيما يخصّ النصّ القرآني؟

كنت واعيا للمخاطر، لكنني كنت في نفس الوقت مدركا لضرورة التعامل مع أسئلة من نوع «طبيعة» النص الديني، حدود قابليته للتأويل وضوابط هذا التأويل. انبثقت الضرورة من حقيقتين: النتائج التي توصلت إليها في أبحاثي عن تاريخ التأويل في بعديه اللاهوتي والصوفي، وهي نتائج كشفت عمليات التلاعب الدلالي في إنتاج المعنى. الحقيقة الثانية أن المعنى الديني في الواقع المصري العربي الذي عشته في عقدي الستينات والسبعينات كان موضوعا لتأويلات شتى من الاشتراكية والقومية إلى الحاكمية والإسلاموية. كان السؤال الجوهري الذي انبثق في «مفهوم النص» هو «ماهية القرآن» ومنهجية مقاربته. في تصوري أن التلاعب الدلالي ممكن في حالة عدم تحديد ماهية النص تحديدا يعتمد على الحقائق التاريخية والثقافية التي تولدت في رحمها النصوص. حين أقول تولدت في رحمها أفترض أن القارئ يفهم أنني لا أنكر إلهية المصدر، مفهوم «البذرة» أو «البذور» التي تتولد في رحم التاريخ والثقافة يحيل إلى الجدل الإلهي/الإنساني في عملية الوحي وفي صياغة المعنى.

الأمر عويص، لكنه ليس مستحيلا في ضوء أرهاصات تراثية لاهوتية/فلسفية/صوفية تسمح للباحث المعاصر في التواصل مع إنجازات الفكر الإنساني في أرقى تعبيراته. ولا ننسى أن ثمة محاولات بذلت في الفكر الإسلامي النهضوي الحديث في إيران والهند والعالم العربي لطرح بعض هذه الأسئلة عن طبيعة النص الديني وضرورة إنجاز منهج للتأويل يفتح معنى النص للإجابة عن أسئلة معاصرة. منطلقا من الإنجازات التراثية والنهضوية متواصلا مع الفكر الإنساني لم أتخيل أنني أرتكب أمر محظورا. لا زلت متيقنا أن تحقيق إصلاح فكري جوهري في الفضاء العربي الإسلامي غير ممكن دون الدخول في هذه المناطق. إنها محظورة لأنها تهدد عروشا سياسية واجتماعية وثقافية كثيرة، لكنها ضرورية لتحقيق نهضة مستدامة.

**إن تحقيق إصلاح فكري جوهري في الفضاء العربي الإسلامي غير ممكن دون الدخول في هذه المناطق (النص الديني). إنها محظورة لأنها تهدد عروشا سياسية واجتماعية وثقافية كثيرة، لكنها ضرورية لتحقيق نهضة مستدامة**

❖❖ نعود بك إلى الوراء قليلاً. إلى لحظة مناقشة طرح دراستك هذه؟ كيف كانت الرّدود عليها وكيف تمّ استقبالها في الأوساط الدينيّة الفكريّة قبل قضية التكفير؟ ثمّ كيف دخلت سرداب التكفير وقصّة هجمة أساتذة جامعة القاهرة التي أوصلتك المنفى؟

استقبلت أبحاثي استقبالا إيجابيا لا في مصر وحدها، بل في العالمين العربي والإسلامي. وحين أقول إيجابيا لا أعني بلا تحفظات مشروعة في رأيي، لأنها تفتح مجالا للنقاش يحتاج إليه أي فكر لينضج ويتطور. قصة التكفير لا يمكن فهمها خارج سياق مناخ الاحتقان السياسي/الثقافي الذي غلّف الأجواء المصرية منذ بداية الثمانينات بعد اغتيال رئيس الجمهورية السابق في وضح النهار وتحت وميض كاميرات الإعلام في احتفال مصر بيوم انتصارها. ازداد الاحتقان في التسعينات بعد أن طالت يد الإرهاب قيادات سياسية في قلب القاهرة، وساعد مناخ «الفزع الحكومي» من الإرهاب في توسيع سلطة الفكر الديني الذي يؤيد النظام ويدين الإرهاب بلاغيا. امتدت يد الإرهاب للمثقفين فاغتيل «فرج فودة» وتم الاعتداء على «نجيب محفوظ» وانقسم المجتمع الثقافي إلى معسكرين متنابذين. وسط هذا المناخ جاء موضوع الترقي واستطاع تقرير غير علمي أن ينال موافقة اللجنة العلمية ضد تقريرين إيجابيين. ولم يكن هذا ليقع في مناخ أكاديمي طبيعي لم تلوثه ضغوط «الإرهاب» الذي صار فزاعة النظام السياسي والإداري في مصر كلها ضد أي نقد.

تحول موضوع «الترقي» إلى معركة قرر خصوم «حرية الفكر» حملها إلى القضاء. في ظل غابة القوانين والتشريعات في النظام القضائي المصري

تمت صياغة مسألة التكفير والحكم بالردة... الخ.

❖❖ وذريعة هذا الحكم هي جريمة التأويل. التأويل: أداة للتحرر من السلطة بكل أشكالها، أداة للانعتاق من سلطة النص. لنقف بدايةً عند مفهوم كلمة نصّ. لنتعرّف أولاً على مفهوم كلمة نصّ عندك بين علم تحليل الخطاب وعلم العلامات أو السيميوطيقا، وكيف يأخذنا هذا إلى تأويل النصّ الأصلي وأهداف هذا التأويل؟

هذا سؤال يحتاج إلى كتاب مستقل للإجابة عليه. ولعل القارئ لا يعرف أنني وإن انطلقت في كتاب مفهوم النص من اعتبار القرآن «نصا» يمكن تأويله وفق إجراءات منهج تحليل النص باعتبار النص أساسا «بناء لغوي» ثقافي/تاريخي، فإنني قد طورت هذا المفهوم في السنوات الأخيرة، خاصة بعد إدراكي أن مفهوم النص يتضمن مفهوم «المؤلف»، كما يتضمن مفهوم «الوحدة» القائمة على التناسق البنيوي للأجزاء، هذا فضلا عن مفهوم «القصد». هذا المفهوم الكلي بما يتضمنه من مفاهيم جزئية انبثق منذ اللحظة التاريخية الأولى التي تم فيها تدوين القرآن في «المصحف» بترتيبه الحالي وتقسيمه إلى سور، يتضمن كل منها نصوصا تنتمي إلى مناسبات تاريخية مختلفة. وبسبب هذا التحول الشكلي من «قرآن» إلى «مصحف» قام علم التفسير على محاولات تأكيد التناسق بين الأجزاء بافتراضات لعل أهمها «المحكم والمتشابه» و«الناسخ والمنسوخ»، وهي افتراضات عمقت الاختلاف ولم تحقق هدف «الانسجام» بين الأجزاء.

لاحظت أيضا أن المفسرين المحدثين يختلفون فيما بينهم في تحديد «بؤرة الدلالة» القرآنية بصفة عامة، حيث يصر بعضهم على تحديدها في الأبعاد الروحية والأخلاقية، بينما يصر آخرون على تحديد البؤرة الدلالية في الأحكام والتشريعات. كل هذا دفعني إلى مراجعة مفهوم النص بالمعنى المشروح أعلاه بالعودة إلى الطبيعة التداولية الأولى للقرآن، أي بالعودة إلى الظاهرة القرآنية قبل أن تتخذ شكل «كتاب» أو «مصحف». تكشف هذه الطبيعة التداولية أن القرآن مجموعة من «الخطابات» التي تم جمعها وترتيبها بشكل لم تكتشف أسسه بعد نتيجة التسليم بأن هذا الترتيب «توقيفي»، أي أنه ترتيب إلهي. لكن هذا التسليم «الإيماني» لا يعني أن البحث عن «علته» يناقض الإيمان، فالبحث عن العلة هو محاولة لاكتشاف «الحكمة الإلهية» وهذا من صميم الإيمان.

والعودة إلى الطبيعة التداولية للكشف عن مستويات المعنى وحدود الدلالة يستلزم منهج «تحليل الخطاب» بما يتضمنه المنهج من الكشف عن الأصوات البارزة والمضمرة في كل خطاب على حده، والكشف عن «دليل الخطاب» و«فحوى الخطاب» و«نمط الخطاب». منهج تحليل الخطاب يعني أن كل خطاب هو في النهاية «نص» لغوي، ومن هنا «تركيبية المنهج» المطلوب. وليس معنى هذا المنهج التحليلي تجزيئ الظاهرة القرآنية، ولكنه يعني أن الكشف عن «الكليانية» لا يتم إلا بتحليل الأجزاء. وهذا مخالف للمنهج الكلاسيكي الذي يفترض «الكليانية» ثم يفرضها على كل الأجزاء دون تمييز. المنهج الكلاسيكي افترض الكليانية على أساس لاهوتي وليس على أساس تحليلي، ومنهج «تحليل الخطاب» يحاول الاقتراب من الظاهرة القرآنية قبل الصياغات اللاهوتية والتشريعية، أو الفلسفية والأخلاقية، الـ«بعد قرآنية». بل يزعم منهج «تحليل الخطاب» أنه قادر على تحليل تلك الصياغات «البعد قرآنية» تحليلا نقديا.

المنهج – تحليل الخطاب – يوظف التحليل اللغوي للنصوص، ولا يكتفي به، فاللغة في الخطاب تتجاوز دلاليا حدود العلامة اللغوية حين تحولها إلى علامة سميوطيقة فيما يعرف بالسمطقة. من هنا توظيف السميوطيقا. هدف «التأويل» هو تحقيق الفهم العميق للظاهرة، لكن هذا الفهم لا يجب أن يزعم لنفسه الهيمنة بادعاء الحقيقة النهائية، أو الصحة المطلقة. تعلمنا الهرمنيوطيقا الدرس الذي يجب ألا ننساه: كل تأويل مشروع طالما ينطلق من التواضع وعدم ادعاء الموضوعية المطلقة التي لا وجود لها:

**بسبب التحول الشكلي من «قرآن» إلى «مصحف» قام علم التفسير على محاولات تأكيد التناسق بين الأجزاء بافتراضات لعل أهمها «المحكم والمتشابه» و«الناسخ والمنسوخ»، وهي افتراضات عمقت الاختلاف ولم تحقق هدف «الانسجام» بين الأجزاء**

ليست الحقيقة – أقصد المعنى – قارة في النصوص الظواهر، وليست في عقل المفسر ووعيه، بل هي ناتج هذا التفاعل الجدلي بين المفسر – لا الفرد بالمعنى الفرويدي بل الفاعل الاجتماعي – وبين الظاهرة/ النص.

❖❖ أترى أن تسليط التأويل / الهرمنيوطيقا في النص القرآني والتراث الديني هو نوع من تفجير مسلّم لا بدّ منه إنسانيًا؟ نقصد أنه في مشروعك دعوة إلى تحرر العقل الإنساني كما تقول في كتابك «التفكير في زمن التكفير»، أليس التحرّر من سلطة النصّ الديني أو نقده هو ترك الإنسان دون مرجع، فيما كان الإنسان يعتمد دائمًا على وجود النصّ «الاوّل» كمرجع له لحاجته إلى «حضن» أو «أب» يمدّه بنوع من الطمأنينة؟

للأسف الشديد يختلط الأمر في ثقافتنا بين «الفهم العميق» وبين «التفكيك»، حيث يتصور الناس أن الفهم النقدي يعني «النقض» بالضاد. التحرر من سلطة النصوص دعوة يجب أن تفهم بالتركيز على كلمة «سلطة» لا بالتركيز على كلمة «نصوص». السلطة قيمة مضافة بفعل الفكر الإنساني، و«الإيمان» وحده لا يحول النصوص إلى سلطة. تتحول النصوص إلى «سلطة» حين يتمأسس الإيمان ويتم تقنينه لاهوتيا، وهذا يحدث في سياقات تاريخية ترتبط غالبا بالخلافات السياسية والاجتماعية داخل مجتمع «الإيمان»، أو بين مجتمع «الإيمان» وبين مجتمعات «إيمان» أخرى. داخل مجتمع الإيمان يراد التمييز بين التصورات والشروحات والممارسات المتعددة، فتقوم السلطة السياسية بفرض «عقائدها» واعتبار العقائد والممارسات الأخرى بدع أو هرطقات. وقد رأينا في تاريخ الدولة العباسية مثلا كيف كانت عقيدة المعتزلة في «خلق القرآن» عقيدة الدولة، ثم استحالت «هرطقة» ترقى إلى درجة الكفر بعد أقل من ثلاثة عقود ليس إلا.

هذا التمييز السلطوي يتم غالبا في سياق أكبر من الصراع مع المجتمعات غير المسلمة، سواء داخل المجتمع أو مع مجتمعات خارجة، الإمبراطورية البيزنطية على سبيل المثال. هذا يفضي إلى النتيجة التي فحواها أن التحرر من سلطة النصوص هو التحرر من السلطات التي احتمت وتحتمي بتأويلاتها زاعمة أن هذه التأويلات هي «النصوص» بلا زيادة ولا نقصان. الدكتور حسن حنفي له عبارة طريفة ولكنها دالة – وهو مشهور بصياغة أمثال هذه العبارات الطريفة الدالة – «احتمينا بالنصوص فدخل اللصوص».

أبوية النصوص هي أبوية السلطات التي تدعيها، وحضن النص هو حضن السلطات التي تستتر وراءها. كل ذلك يحتاج لتفكيك. يبقى «الإيمان» الحر هو الحماية الحقيقية، أعني الإيمان الذي هو «العقد» – من هنا كلمة عقيدة – بين الفرد أو الجماعة وبين نصوصها المقدسة دون وساطة أي سلطة، بما فيها سلطة المثقف أو المؤول.

❖❖ في ظل انهيار المفاهيم الثابتة للذات وسقوط مقولة المرجع وتهشّم الواقعي في التخييل. هل يمكن الحديث عن الإنسان وفعله كمقولة خيالية؟

لا أوافق على أن المفاهيم انهارت لمجرد أن مفهوم «الثابتة» يحتاج للمراجعة النقدية. «الثبات» هو المشكل وليس وجود «القيم». الإنسان – الفاعل الاجتماعي– هو صانع «القيم»، و«الثبات» يعني التجمد. الواقعي والمتخيل ليست مفاهيم متناقضة، طالما أن «الوعي» الإنساني ليس وعاء فارغا يملؤه «الواقع الحسي»، كما أنه – الوعي الإنساني – ليس كالمقولات الثابتة يتشكل على أساسها الواقع.

❖❖ تقول في إحدى مقالاتك «المثقف النهضوي يسعى دائما للعمل من خلال السلطة ولو بالسعي للانقلاب عليها، فلم يكن التغيير ممكنا في وعيه إلا بالانتماء للسلطة، أو بالاستيلاء عليها. وهذا بالضبط أحد الفروق الهامة بين الخطاب النهضوي والخطاب السلفي، لكن كليهما لم يدرك أنه حتى بالاستيلاء على أجهزة السلطة، سواء بالانتماء أو بالاستيلاء يظل الجهاز ببنيته الإدارية حاملا مخلصا لإيديولوجيا السلطة التي أنشأته» هل يعني

**أبوية النصوص هي أبوية السلطات التي تدعيها، وحضن النص هو حضن السلطات التي تستتر وراءها. كل ذلك يحتاج لتفكيك. يبقى «الإيمان» الحر هو الحماية الحقيقية، أعني الإيمان الذي هو «العقد» – من هنا كلمة عقيدة – بين الفرد أو الجماعة وبين نصوصها المقدسة دون وساطة أي سلطة، بما فيها سلطة المثقف أو المؤول.**

هذا ألاّ أمل في النهضة؟ وهل يستقيل المثقف من أداء أي دور ما دامت النوايا لا تكفي لتحقيق تقدم ما، ما دامت المؤسسة القديمة موجودة؟

معنى هذا التحليل أن الأمل يكمن في إنتاج خطاب لا يضع السلطة في بؤرته سلبا أو إيجابا. وليس معنى هذا التوقف عن نقد السلطة بكل تجلياتها الاجتماعية والسياسية والثقافية (أعني عدم اختصار مفهوم «السلطة» في نظام الحكم). سعي المثقف للاستيلاء على السلطة يعني أنه يؤمن أن التغيير لا يأتي ولا يتحقق إلا من أعلى، بينما أتصور أن التغيير الدائم لا بد أن يأتي من القواعد لا من القمم.

❖❖ تبدو غرامشيا، كيف يمكن المراهنة على الشعوب الخاملة اليوم؟

تستطيع السلطة تغيير القوانين، لكن هذه القوانين تظل فاقدة الأثر ما لم تتغير الأذهان. والسؤال الآن: كيف يتواصل المثقف بخطابه مع دائرة أوسع من الجمهور، وكيف ينتج خطابا عميقا ومفهوما في نفس الوقت؟ ليس عندي وصفة جاهزة لحل هذا المعضل الذي أعتبره تحديا حقيقيا لكل مثقف في مجتمعات العالم الثالث حيث «التعليم» في أزمة عضال. المسألة ليست إنتاج خطاب شعبوي يطبطب على عواطف وغرائز الجماهير، يقوم الإعلام بتحقيق ذلك بنجاح ساحق (أعني يسحق سحقا كل خطابات المثقفين)، بل خطاب نقدي يحترم عواطف ومشاعر الناس دون أن يزايد عليها. في ذهني مفهوم «المثقف العضوي».

## الحداثة الضالة

❖❖ وهل يمكن لشعوب لم تصنع نهضتها أن تتحدّث عن الحداثة وما بعد الحداثة؟هل يمكن للمجتمع الزراعي والإقطاعي الجديد أن ينتقل إلى الحداثة دون أن يلحق بها تشوّهات كبرى؟

من المؤكد أن ما لا تصنعه الشعوب لا يستقر في وجدانها الثقافي. لكن تشويه الحداثة وقيمها في عملية «التحديث» في العالم العربي لم تقترفه الشعوب، بل اقترفته السلطة التحديثية بمعاونة مثقف حداثي ظل يرواح مكانه بين التراث والحداثة دون أن ينتج وعيا علميا بأي منهما. لا يمكن تحقيق حداثة علوية، من أعلى، مع المحافظة على البنى التقليدية تحت أي مسمى.

تقول «لست كافرا ولا درويشا» وتؤكد أنك تحرص على العقل النقدي في البحث العلمي حتى شبهك بعضهم بدون كيشوت الذي تحتفظ بلوحة له في منزلك، أجبت يومها «لم يستطع النقاد تصنيف شخصية دون كيشوت، هو فنان ينهل من كل التراث الإنساني، وأنا كذلك احتاروا في تصنيفي.. هل أنا شيوعي أم ليبرالي؟»

❖❖ هل رغبتك في تمكين العقل النقدي مكانه الذي يستحقه في فضاء ينعم فيه الفكر الخرافي بالرفاهية يجعل منها مهمة مستحيلة؟

هي مهمة صعبة وليست مستحيلة. الفكر الخرافي يمرح في مناطق بعينها هي التي تحتاج لتسليط ضوء العقل النقدي عليها. في مناطق أخرى يسيطر الفكر البراغماتي – فكر رجال الأعمال مثلا في مجال البيزينس – وهذا أيضا يحتاج للنقد. في مناطق «الاقتصاد» مثلا يسيطر الفكر الليبرالي بحكم الضغوط الكوكبية، لكنها ليبرالية مقيدة بحدود «آليات السوق»، أي أنها ليبرالية براغماتية. في الفكر السياسي هناك «ديمقراطية» بلا حريات. كل هذه الصيغ المشوهة من الخرافة والبراغماتية والشكلانية يمارسها مفكرون ومثقفون.

**في الفكر السياسي هناك «ديمقراطية» بلا حريات. كل هذه الصيغ المشوهة من الخرافة والبراغماتية والشكلانية يمارسها مفكرون ومثقفون.**

## ثقافة التكفير

❖❖ هل يمكن أن نتحدث اليوم عن عالم عبد الصبور شاهين، واستفحال ظاهرة التكفير؟ كيف يمكن محاربة «حراس النوايا» حسب رأيك مادام الفكر المستنير والتقدمي هو الآخر متّهم ويعيش في مأزق بعد تعرّضه للاختراق من قبل المرتزقة؟ وهل هذا ما دفعك لنطق الشهادتين في أوّل محاضرة تلقيها في الغرب؟ماذا لو حدّثتنا قليلا في هذا الشأن؟

تنامي ظاهرة «التكفير» واستفحالها يعني، وهذه مفارقة ساخرة، أنها تفقد خطورتها. تنامي ظاهرة

مصادرة الكتب واللوحات والأغاني وإغلاق الصحف والمجلات نكتة غير مضحكة في عصر الإنترنت والسماوات المفتوحة. كل هذا يعني أن الظاهرة تتفكك، وهذا ما يفسر حالة «الهياج» و«السعار» في دوائر من تسميهم «المرتزقة» والذين لا يكفون عن الصراخ في فضائيات الارتزاق. لكن يجب أيضا أن أنبه إلى الظاهرة المقابلة، ولا أقول النقيضة، وهي صراخ «المرتزقة» الحداثيين – أو بالأحرى مدعي الحداثة في نفس الفضائيات.

**الاعتقاد عند الفصيل الأكبر من المثقفين باستحالة التغيير دون مساندة السلطة. أقول بأنه اعتقاد «دوغمائي»**

مسألة نطقي الشهادتين في أول محاضرة ألقيتها بعد رحيلي من مصر عام ١٩٩٥ كان المقصود منها توصيل رسالة إلى الجمهور الغربي بأنني لست ضد الإسلام كما قد يتوهم البعض. قلت: إذا كنتم تحسنون استقبالي وتحتفلون بي ظنا منكم أنني أنقد الإسلام من منظور المرتد فقد أخطأتم العنوان، ثم نطقت الشهادة. كنت أخشى من الاستقبال الخاطئ نتيجة الحكم الجائر الذي صدر ضدي أنا وزوجتي، ذلك أن كثيرا من الذين اضطرتهم ظروف شبيهة للهجرة للغرب استثمروا هذه الظروف أسوأ استثمار بأن تحولوا كارهين – وليسوا ناقدين– لثقافتهم. لهذا رفضت اللجوء السياسي، وأفخر أنني ما أزال أحمل جنسيتي المصرية وحدها. أؤكد ليس هذا تقليلا من شأن من تضطرهم ظروفهم ازدواج الجنسية، لكن حرصي منشؤه تأكيد حقيقة أنني باحث ومن شأن الباحث أن يكون ناقدا للثقافة التي ينتمي إليها. الانتماء لا يعني عدم النقد.

❖❖ نتذكّر الآن قضيّة التكفير التي شكّلت نقطة مفصليّة في حياتك. فقد تجاوزت قضية نصر حامد أبو زيد أسوار الجامعة ومسألة الحرمان من درجة الأستاذية من جامعة القاهرة لتشكل قضية رأي عام في ما أشبه بثورة إعلامية أعقبت قرار اللجنة العلمية في تاريخ ١٩٩٣/٠٣/١٨ الذي تضمن عبارات التكفير. حادثتك هذه تذكرنا بالمفكر طه حسين بحكم كونكما حالتين معروفتين ممّن طالتهم القوى المتشدّدة الرافضة للمبدأ العقلاني. إلاّ أنّ الأوّل تمّ التحقيق معه وبرّأته النيابة، والثاني وصل به الأمر إلى التكفير والتّفريق بينه وبين زوجته. ما بين الأستاذ والطالب في جامعة واحدة يفصل بينهما عقود من الزمن: ما الذي اختلف بين جامعة «طه حسين» وجامعة «عبد الصبور شاهين» على حدّ قولك أدّى إلى اختلاف النتائج على تشابهها؟

الاختلاف بين الجامعتين هو الاختلاف في الواقع المصري بين ثلاثينات القرن الماضي وتسعيناته. أولا: الاختلاف بين الليبرالية (المقيدة) في الثلاثينات وبين الديكتاتورية (المطلقة) في التسعينات. ثانيا: الاختلاف بين جامعة مستقلة (نسبيا) في الثلاثينات وبين جامعة خاضعة خضوعا كلّيا للسلطة السياسية انطلاقا من الثمانينات. خلال الفترتين حدثت محاولات حثيثة من جانب النظام السياسي للسيطرة على الجامعة أمنيا وفكريا. قامت حركة «الضباط الأحرار» – ويا للمفارقة – بحركة تطهيرية للمجتمع طالت الجامعة عام ١٩٥٤، حيث تم فصل عدد كبير من الأساتذة ينتمون لكل فصائل الفكر السياسي بدعوى «الفساد». ولم يكن للفساد معنى سوى نقد توجه النظام الجديد لإلغاء الديمقراطية المتمثلة في تعدد الأحزاب. كانت هذه الخطوة بداية الهيمنة الفكرية على الجامعة سياسيا. تم في السبعينات إحكام الاستيلاء على الجامعة أمنيا لمنع أي نشاط سياسي غير مرغوب فيه داخلها.

بعد اغتيال الرئيس السادات وتنامي ظاهرة الإرهاب التي أدت إلى تغلغل الفكر الديني التقليدي بتأييد النظام السياسي والمؤسسة الدينية الرسمية اجتاحت هذه الموجة الجامعة كما اجتاحت المجتمع. هكذا حدث التحول من جامعة «طه حسين» إلى جامعة «عبد الصبور شاهين». إذا كان طه حسين تم اتهامه من قوى خارج الجامعة فإن الجامعة دافعت عنه، وبرأه النظام القانوني الليبرالي (المقيد). في الحالة الثانية صدر الاتهام من داخل الجامعة، التي تبنت إدارتها تقرير «شاهين» للحرمان من الترقية. وداخل أروقة الجامعة تم التخطيط للإجراءات القانونية لرفع دعوى التفريق. هذا كله موثّق في

كتابيّ «التفكير في زمن التكفير» والقول المفيد في قصة أبو زيد.

## المثقف والسلطة

❖❖ كتابك الخطاب والتأويل. كنت قد تناولت فيه إشكاليّة علاقة المثقّف بالسلطة، واختلاف مفهوم الحقيقة عند الاثنين. في سؤال المثقّف يقول ادوارد سعيد ان المثقف فرد منح قدرة على تمثيل رسالة، أو موقف أو فلسفة ما، لأنها تنبع من إحساسه بمسؤوليّة التصدّي للأفكار التقليدية والعقائدية الجامدة لا أن يدعمها أو ينتجها. عودةً إلى مسألة المثقّف والسّلطة، أين يكمن التباس العلاقة بين المثقّف ورجل السّلطة؟

يكمن الالتباس في هذا الاعتقاد الدوغمائي عند الفصيل الأكبر من المثقفين باستحالة التغيير دون مساندة السلطة. أقول اعتقاد «دوغمائي» لأنه نتيجة تراكم تراث طويل ممتد من تقسيم الناس إلى «خاصة» و«عامة»، حيث لا يسمح بتداول المعرفة «الحقة» إلا بين «الخاصة»، بينما يترك العامة لعقائدهم وتصوراتهم المريحة. يكفي للتدليل على هذه الحقيقة التاريخية ما كان يدور داخل قصور «الموحدين» في الأندلس من نقاش فلسفي حول حدوث العالم وقدمه، بينما لا يسمح خارج أسوار القصر إلا باتباع العقائد القائمة على أساس الفهم الحرفي للنصوص الدينية. في هذا التصنيف التمييزي بين البشر يتفق كل من «أبو حامد الغزالي» و«ابن رشد» رغم البون الشاسع في مواقفهم اللاهوتية والفلسفية. بل إن كثيرا من المثقفين المعاصرين يؤمنون أن ثمة قضايا ومسائل لا يجب أن تناقش إلا داخل الأكاديميات حفاظا على عدم المساس بعقائد العامة، وهذا هو نفس المنطق القديم. مفهوم «الخاصة» في الفكر المعاصر يشمل المفكرين والمبدعين ورجال السياسية، وفي عصر الليبرالية الاقتصادية يشمل «رجال الأعمال». كل هذه في جوهرها قيود تنتمي إلى عصور مضت، لكنها لا تزال سائدة للأسف الشديد في عصر انتشار التعليم والثورة التكنولوجية في مجال الاتصال: عصر السماوات المفتوحة والإنترنت. والأهم من ذلك عصر «ديمقراطية المعرفة».

يجب على المثقف أن يحتفظ لنفسه بمسافة خارج مفاهيم السلطة، حتى لو كان النظام السياسي يتبنى بعض المفاهيم التي يتبناها المثقف. هذه المسافة تسمح للمثقف بالاستقلال الفكري الذي يحميه من أن يقوم بتبرير القرارات السياسية أو الدفاع عنها. الاستقلال عن السلطة لا يعني معاداتها بل يهدف إلى ترشيدها، فالسياسة هي فن تحقيق الممكن، والفكر سعي لاكتشاف المجهول وفتح آفاق الممكن.

❖❖ إذا كان المثقف الحقيقي صاحب خطاب مفتوح غير دوغمائيّ، ومستنير وتقدّمي وما الى ذلك، لماذا يعاني المثقف العربي اليوم/ على عكس المثقف الغربيّ إذا من العجز على إحلال التغيير وعالق في مستوى النخبوية فقط؟

المثقف الغربي متحرر من القيود الكلاسيكية التي تصنف الناس إلى خاصة وعامة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى إن واقع المجتمعات الغربية – التي تأسست فيها الديمقراطية على أساس حرية الفرد – يسمح بتداول الأفكار ليس فقط خارج إطار سيطرة السلطة – أي سلطة اجتماعية أو سياسية أو دينية – بل ضد هذه السلطة تحديدا. منطقة «المحرم» و«اللا مفكر فيه» تتسع في ثقافتنا بينما تضيق إلى أقصى حد في الثقافات الغربية. من أقدس المقدسات في هذه المجتمعات حق حرية الرأي وحق حرية التعبير. ولهذا لا تفهم شعوبنا – وبعض مثقفينا للأسف الشديد مرة أخرى – عدم قدرة الحكومات في هذه المجتمعات الغربية على كبح جماح الأصوات المتطرفة ضد الإسلام هنا وهناك.

**يجب على المثقف أن يحتفظ لنفسه بمسافة خارج مفاهيم السلطة، حتى لو كان النظام السياسي يتبنى بعض المفاهيم التي يتبناها المثقف. هذه المسافة تسمح للمثقف بالاستقلال الفكري الذي يحميه من أن يقوم بتبرير القرارات السياسية أو الدفاع عنها.**

## منتج ثقافي

❖❖ انعتقت من دائرة «المحرّم» هذه عندما دافعت لا شكّ عن حقّك في ممارسة الاجتهاد المشروع في الدّين. لكنّ مشكلتك تنبع في الأساس من كونك تعاملت مع القرآن كنصّ وكمنتج ثقافيّ وولجت

إلى عوالم تحليل الخطاب الديني منطلقًا من مفاهيم فلسفيّة غربيّة. ألا ترى أن مجرّد تعاملك مع النصوص الدينية من منطلق نظريّ غربيّ في فترة يحكمها احتقان سياسي وديني وحالة انغلاق على الذات كان لها نصيب كبير في الأزمة التي حصلت معك بغض النّظر عن القوى المنتفعة من وراء افتعال هذه الأزمة؟

**إن كثيرا من المثقفين المعاصرين يؤمنون أن ثمة قضايا ومسائل لا يجب أن تناقش إلا داخل الأكاديميات حفاظا على عدم المساس بعقائد العامة، وهذا هو نفس المنطق القديم**

هذا المنطق هو بالضبط ما يجب الحذر منه، بل وتفكيكه: منطق التعامل مع النص الديني فقط من داخل المنظومة المعرفية الكلاسيكية، واتهام المناهج الحديثة بأنها تنطلق من «مفاهيم فلسفية غربية». يعتمد هذا المنطق على حجة براغماتية هي «حالة الاحتقان السياسي والانغلاق على الذات»، التي يجب وفقا لهذه المنطق أن تمثل محظورا لا يسمح لنا باختراقه. والحقيقة أن هذه المحظورات بالذات يجب أن تكون دافعا لمحاولة الاختراق وإلا يفقد الفكر دوره الريادي في إحداث التغيير الفكري المطلوب لتطور المجتمعات. التسليم بمنطق الحذر والحظر يعني أن يؤبِّد الفكر حالة التخلف والانغلاق بدل أن يواجهها نقديا. من جهة أخرى، هذا المنطق يبطن مفهوم «نحن وَهُم» و«ثقافتنا وثقافتهم» «مناهجنا ومناهجهم» الخ، وهو منطق مغاير تمام المغايرة لسيرورة الفكر الإسلامي في تطوره التاريخي، هذا التطور الذي كان مستحيلا حدوثه لو لم ينفتح المفكرون المسلمون على ثقافات العالم في كل مجالات المعرفة. إذا كانت المعارف اللغوية ونظريات تحليل النصوص وتأويلها قد تطورت في «الغرب» فمن العار أن نتصور أن نصوصنا الدينية لا تقبل أو تتأبى على التعاطي مع هذه التطورات، بدعوى أنها قد تفقد قداستها. والحال أن هذا التأثر بثقافات العالم حدث في تاريخ التفسير والتأويل، ولم تفقد النصوص شيئا من ذلك، لسبب بسيط وبديهي أن القداسة صفة يمنحها المجتمع المؤمن لنصوصه الدينية. طبعا يمكن الاعتراض بالقول إن إيمان المجتمع يحتاج إلى حماية من التفكك، وهذا اعتراض يفترض إيمانا مريضا وليس الحل في «الحماية» وإنما في تطوير مستوى الوعي.

❖❖ ولكن ألا ترى أن كلمات ومفاهيم مثل المجاز والتأويل وتحليل النص الديني بعيدًا عن ثوابته أي الاجتهاد الذاتي في التفسير هو عمليّة لا توصل إلى ما هو قطعيّ، أو إلى إجابات شافية وترك الإنسان أمام مجالات الشكّ والظنّ في مجال كمجال الدين (يحتاج فيه إلى رواسخ وإجابات قاطعة بعيدة عن الظنّ والاحتمال)؟ أي أنها مفاهيم تفتح باب التأويل والظن والشكّ في ثقة النصوص الراسخة في ذهنية الإنسان أو المواطن البسيط؟ تماما كمسألة المجاز الذي يتناول الشيء على خلاف حقيقته؟

الثابت والقطعي والراسخ في مجال المعنى الديني هو الاستثناء لا القاعدة، وأي دراسة لتاريخ الفقه أو لتاريخ علم العقائد أو لتاريخ الفلسفة، فضلا عن التصوف تؤكد هذا. خذ أوضح المفاهيم الدينية – التوحيد، أن الله واحد لا شريك له – وحلل النقاش الذي دار وما زال يدور حول ماهية التوحيد: هل كثرة الأسماء والصفات في القرآن تؤدي إلى كثرة في الذات الإلهية؟ وهل الصفات تتمتع بنفس صفات الذات الإلهية. ومن داخل هذه الإشكالية – التي لا يصح التقليل من أهميتها بدعوى وقف التفكير لأنه يؤدي إلى الشك والكفر – تتفرع إشكاليات «القضاء والقدر» «الفعل الإنساني والمسؤولية الإنسانية»... الخ وهي إشكاليات يطرح القرآن إجابات مختلفة لها إلى حد التناقض. سيادة العقائد الأشعرية – التي منحت لأسباب سياسية واجتماعية وتاريخية صفة «عقائد أهل السنة والجماعة» – لا يعني أن يهمل المفكر التعامل مع العقائد التي تم تصنيفها في خانة «البدع». إذا ظل الفكر الديني واقفا، أو سائرا ونظره إلى الخلف، فهذا هو «الجمود» الذي يتم تدليله بمنحه اسم «الثوابت».

❖❖ إذا كان النصّ القرآني منتجا ثقافيّا– مثله مثل النصوص الدينيّة في الديانات الأخرى– أنتجه واقع بشريّ تاريخي تمامًا كما في تحليلك لظاهرة الوحي على أنه ليس تنزيلاً سماويًا بل اعتقاد

القدماء بوجود إمكانية الاتصال بين البشر والجن، هو الأساس الثقافي لظاهرة الوحي الديني، فكيف نفسّر مسألة المعجزات التي أوتي بها الأنبياء كما تظهر في النصّ القرآني من منطلق «الإنتاج الثقافيّ» للواقع؟

القرآن نص سردي بامتياز – وهذه قضية لم تنل حقها بعد من الشرح والتحليل والتفصيل – يحكي قصصا كان المعاصرون يعرفونها، وهو يخاطب معاصريه على قدر تصوراتهم التي تتمثل العالم عجائبيا وغرائبيا، مليئا بالملائكة والجن والقوى المسخرة إما لمساعدة الإنسان أو لتعويقه. هذا عالم القرآن المليء بحكايات وقصص المعجزات التي كانت جزءا من الواقع الثقافي. وحين نتحدث عن الواقع الثقافي يكون الحديث عن المفاهيم والتصورات القارة في وعي ومخيال الجماعات التي توجه لها القرآن في القرن السابع. عن هذا يقول الشيخ محمد عبده إن هذا القصص بما يتضمنه من معجزات وأفعال خارقة لا يقصد به التأريخ، وإنما يقصد به التنبيه والاعتبار، إنها في نظر عبده «تمثيلات» تخييلية. بل إن عبده يذهب إلى تبني رأي بعض المعتزلة في مسألة نزول الملائكة للحرب إلى جانب المسلمين في «بدر»، بأن هذا لم يحدث حرفيا، فالمؤرخون حددوا على وجه التقريب عدد القتلى من الجانبين ومن قتل من.. الخ. القرآن ينص على أن الوعد بتنزيل الملائكة للقتال مع المؤمنين – هكذا يؤكد عبده متابعا بعض المعتزلة – كان لمجرد البشارة وتقوية العزيمة «وما جعله الله إلا بشرى لكم ولتطمئن قلوبكم به».

إذا كان القرآن يحكي قصص الأولين أو أساطيرهم – أسطورة تعني قصة أو حكاية من التاريخ القديم – المليئة بالمعجزات، فإن نبي الإسلام لم يقترف معجزة بهذه المعنى، لذلك حرص المسلمون على إثبات كون المعجزة المحمدية هي القرآن نفسه، أي أنها معجزة غير مفارقة للخطاب النبوي، معجزة في اللغة وليس في كسر قوانين الطبيعة.

❖❖ ان كنا سننظر الى النّص القرآني على أنه جزء من واقع ثقافي، ألا ترى أن هذا يضعنا في مأزق حيال مسألة الإعجاز؟ بمعنى، كيف سنفسّر مثلاً مسألة الإعجاز البيانيّ في ظلّ غياب الوحي بصفته تنزيلاً سماويًا، وإعجازه في الإخبار عن غيوب الماضي والحاضر والمستقبل؟ بمعنى أن نزع «الأسطورة» عن النصّ المهيمن، قد ينزع سلطة النّص ويتجاوزها إلى نزع السلطة الألوهيّة ومنحها للإنسان الذي أنتج هذا النصّ– أي يقودنا حتمًا إلى مسألة التشكيك والإلحاد؟

كل هذه نتائج محتملة طالما أن الإيمان ينبني على التصورات الكلاسيكية، وتلك هي المشكلة الحقيقية. هل القرآن كتاب لقراءة الماضي والحاضر والمستقبل؟ قراءة الماضي من منظور تاريخ الخلاص، أي تاريخ الرسل والملوك والأمم الغابرة بهدف العظة والعبرة، نعم. أما قراءة الماضي بالمعنى العلمي للتاريخ فلا. قراءة المستقبل، أي مستقبل! وفي كثير من العبارات على ألسنة الرسل، وعلى لسان محمد أنه لا يعلم الغيب إلا الله. المستقبل جزء من هذا الغيب «إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما في الأرحام، وما تدري نفس ماذا تكسب غدا، وما تدري نفس بأي أرض تموت». ومع ذلك فالخطاب الديني هو الذي يضطرب بسبب تطور المعرفة العلمية وإمكانية توقع هطول الأمطار وإمكانية معرفة نوع الجنين في الرحم.. الخ.

يبقى أمر الإعجاز البياني وتطور نظرية الإعجاز البياني يكشف عن أصولها فيما يسمى «آيات التحدي» في القرآن، وهي نسق من الخطاب السجالي بين العرب ومحمد حللته تحليلا مستفيضا في أماكن كثيرة من كتاباتي. وقد بدأت نظرية الإعجاز بالقول بالصرفة، أي أن الله تدخل فصرف العرب – أي أعجزهم – عن الإتيان بمثله. ولولا هذا التدخل لأتى العرب بمثل القرآن أو بأحسن منه بيانيا. هذا قول المعتزلي «إبراهيم بن سيار النظام» أستاذ «الجاحظ»، وهو قول معناه أن المعجزة ليست في القرآن ذاته بل في «تعجيز» العرب بالتدخل الإلهي. تم رفض هذا التفسير وتطورت محاولات إثبات

**من العار أن نتصور أن نصوصنا الدينية لا تقبل أو تتأبى على التعاطي مع هذه التطورات، بدعوى أنها قد تفقد قداستها. والحال أن هذا التأثر بثقافات العالم حدث في تاريخ التفسير والتأويل، ولم تفقد النصوص شيئا من ذلك، لسبب بسيط وبديهي أن القداسة صفة يمنحها المجتمع المؤمن لنصوصه الدينية.**

الإعجاز حتى بلغت نضجها في نظرية «النظم» عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري. وجوهر هذه النظرية أن القرآن نص لغوي أدبي ممتاز، ومصدر امتيازه أنه نص استثمر قوانين اللغة – النظم – في أقصى وأعلى مستوياتها. لكن تظل هذه القوانين في الأساس هي قوانين الكلام البليغ. من هنا دفاع الشيخ عبد القاهر عن «علم الشعر» و«علوم اللغة» لدرجة أنه اعتبر أن من يهونون من شأن دراسة اللغة ودراسة الشعر تحت أي شعار ديني إنما يسدون المنافذ الوحيدة التي من خلالها يثبت الإعجاز، فهم بذلك يرتكبون جرما دينيا باسم الدين.

فحوى ما يؤكده الشيخ الجليل – الذي لم يكن منغلقا عن الإفادة من المعارف التي كانت متاحة في عصره – أن القرآن نص لغوي أدبي بامتياز، وأن المنهج الناجز لمقاربته هو منهج التحليل اللغوي الأدبي في أرقى تجلياته بحسب تطور المعارف اللغوية الأدبية. كان اكتشاف عبد القاهر في العصر الحديث على يد محمد عبده له الأثر الأكبر في التواصل مع التراث اللغوي والبلاغي وتطويره على يد أمين الخولي رائد منهج التحليل الأدبي للقرآن. أن يُحارب هذا المنهج بهذه الضراوة يكشف عن جرثومة الخلل في الفكر الإسلامي لا في علاقته بالعالم وتطور المعرفة فحسب، بل في علاقته بتراثه الحيوي القابل للانفتاح وتمسكه بالتراث المغلق الذي كان مسجونا في أفق وعيه الزمني.

## السلطة والمشروعية

❖❖ إلى أيّ حدّ تشكّل مشروعية السلطة في العقليّة الإسلاميّة عمومًا سببًا في الأزمة الّتي تعاني منها مكانة الإسلام اليوم في الغرب؟

يجب أن تستمد السلطة – أي سلطة – مشروعيتها من الحاضر الحي وليس من الماضي الميت. أقصد بالحاضر الحي الحاضر المتواصل مع الماضي تواصلا ديناميكيا نقديا خلاقا. الحاضر الذي يعيد إنتاج الماضي بالترديد والتكرار يفسح المجال لقيام سلطات تستمد مشروعيتها من هذا الماضي. انظر حولك في إيديولوجيا السلطات السياسية المتمثلة في الألقاب والأسماء التي يحملها الحكام، بل وأسماء بعض الدول. هذا فضلا عن الدساتير – إن وجدت – التي تصر على احتكار السلطة للمعنى الديني حين تقرر أن للدولة – في مجتمعات حديثة متعددة الأديان بل ومتعددة الانتماءات المذهبية داخل نفس الدين – دينا. تتضمن معظم هذه الدساتير مادة: «الإسلام دين الدولة الرسمي، والشريعة الإسلامية هي المصدر الأساسي – أحيانا أحد مصادر – التشريع».

الدولة ذات الدين تحتاج لسلطة دينية تحدد معنى هذا الدين، وتحتاج لسلطة سياسية تحمي هذا الدين. وتستقطب هذه السلطات – بالجزرة أو بالعصا – فصائل من المثقفين والمفكرين الذين لا يملون التصدي للدفاع عن «ثوابت» – دينية ووطنية وقومية وثقافية في الأعراف والتقاليد الأخلاقية والعائلية– ضد التغيير والتطور. باختصار يصبح الدفاع عن هذه الثوابت/الأقانيم دفاعا عن كل الأوضاع الراهنة والسماح ببعض مظاهر التجميل الخارجية في المباني والشوارع.

كل هذا التجمد يؤثر بشكل أو بآخر علي ذهنية المسلمين الذين يعيشون في الغرب، والذين تتزايد عند أغلبهم سيكولوجية الخوف من فقدان الهوية التي انحسرت أخيرا في الهوية الدينية نتيجة الأسباب المذكورة. يضاف إلى ذلك التحول الذي أحدثته مأساة الحادي عشر من سبتمبر، وما تبعها من تفجيرات في مدريد ولندن بالإضافة إلى مقتل المخرج الهولندي فان جوخ على يد شاب من أصول مغربية، في تدشين العلاقة بين الإرهاب والإسلام، الأمر الذي خلق حالة الإسلاموفوبيا في الغرب. وهكذا أصبحت العلاقة بين المسلمين في الغرب وبين مواطنيهم علاقة توتر وتوجس وشك متبادل.

زاد من تعقد الأمر مسألة «حرية التفكير والتعبير» التي لا تُساوم في الوعي الغربي، والتي أدت إلى ازدياد الاحتقان المعادي للغرب في العالم

**الدولة ذات الدين تحتاج لسلطة دينية تحدد معنى هذا الدين، وتحتاج لسلطة سياسية تحمي هذا الدين. وتستقطب هذه السلطات – بالجزرة أو بالعصا – فصائل من المثقفين والمفكرين الذين لا يملون التصدي للدفاع عن «ثوابت» – دينية ووطنية وقومية وثقافية في الأعراف والتقاليد الأخلاقية والعائلية- ضد التغيير والتطور. باختصار يصبح الدفاع عن هذه الثوابت/الأقانيم دفاعا عن كل الأوضاع الراهنة والسماح ببعض مظاهر التجميل الخارجية في المباني والشوارع.**

الإسلامي (الكارتون الدانمركي وتصريحات البابا وأفلام اليميني الهولندي فيلدرز، ومنع بناء المآذن في سويسرا). المسألة ليست بالضبط مكانة الإسلام في الغرب، فثم دعوات الآن هنا وهناك للسماح للمسلمين بالاحتكام إلى الشريعة في شؤون الأسرة، بل هي العلاقة بين المسلمين وبين مواطنيهم في بلاد الغرب. المشكلة التي يطلق عليها الساسة ورجال القانون اسم «مشكلة الاندماج» ويتناولها المفكرون والمثقفون من مداخل مختلفة مثل «التعدد الثقافي» «النسبية الثقافية» مفهوم «المواطنة» في الدولة الحديثة المتعددة الأعراق والثقافات والأديان... الخ.

❖❖ لو ناقشنا قضيّة التنوير العربي الإسلامي اليوم سنجدها بين قطبين متضادين للإسلام: قطب ولّد الجانب الظّلامي الذي تنقاد وراءه القاعدة الشعبيّة العظمى، وقطب التيار العقلانيّ الذي سطع أساسًا في العصر الذهبي للحضارة الإسلاميّة مع المعتزلة والفلاسفة الإسلاميين الّذين شكّلوا رمزًا للفكر الدّيني الإسلاميّ التنويريّ. هل مشكلة الإسلام تنبع أساسًا من هذه المعركة الدائمة بين هذين القطبين، أي أنها ليست مشكلة مع «الآخر» بقدر ما هي مشكلة مع الذّات وصراعاتها الدّاخليّة ولّدت بحالة الطّبيعة انفجارًا نحو الخارج؟

لا يمكن الفصل بين «الداخل» و«الخارج» في مناقشة القضايا التاريخية الجوهرية، كما لا يمكن ولا يجب وضع الأمور في شكل ثنائية حادة مثل ثنائية «الظلامي» و«التنويري». الأمور أكثر تعقيدا من هذه التبسيطات. ففي تاريخ الثقافة الإسلامية لم تكن إشكالية العقل والنقل تنبني على أساس إما هذا وإما ذاك، بل كان السؤال هو سؤال تحديد العلاقة بين العقل والوحي. لم ينكر أحد من أنصار «النقل» أهمية العقل، إذ بدون حكم العقل لا يثبت صدق الوحي، من هنا تحدد دور العقل عندهم – بعد إثبات صدق الوحي– في استنباط الأحكام والتشريعات من الوحي. أنصار «النقل» يؤكدون أن الوحي لم يترك صغيرة ولا كبيرة في شؤون الحياة – في الحاضر والمستقبل– إلا أحصاها وبينها بشكل مباشر وصريح، أو دل على طريق بيانها بنصب الدلائل المفضية إلى استنباطها. دور العقل هنا هو إثبات الوحي أولا، ثم تنحصر مهمته بعد ذلك في البحث عن الحلول فيه. يمكن القول إن هذا موقف الفقهاء وعلماء أصول الفقه بصفة عامة مع وجود بعض الفروق التفصيلية في هذا المذهب أو ذاك وبين هذا الفقيه أو ذاك. إنها باختصار الرؤية التشريعية للإسلام حيث «الواجب والمحرم والمندوب والمكروه» هي الجهات الأربع التي تحيط بالمباح في عالم الإنسان «المُكَلَّف» الذي يتحدد مصيره الأخروي في مدى الطاعة – أو العصيان – داخل هذه الحدود.

**أسس الفكر الصوفي مفهوم «التجربة الروحية» لا كبديل للعقل والشريعة بل كطريق لتعميقهما وتجاوز التعصب لأحدهما على حساب الآخر.**

أنصار العقل من جهة أخرى لا ينكرون مرجعية الوحي، بل ينكرون شمولية الوحي في تقديم حلول لكل النوازل في الحاضر والمستقبل. هناك الكثير من الأمور المتروكة لمرجعية العقل ومنها أو وعلى رأسها تأويل «الوحي» طبقا لمرجعية العقل، وذلك في حالة وجود تعارض «ظاهري» – هكذا يؤكدون جميعا أن أي تعارض هو تعارض ظاهري – بين العقل ومعنى الوحي. العقل قادر وحده – يؤكد أنصار العقل – على الوصول للمعارف الكلية الأساسية فيما يتصل ببنية الكون (الفيزيقا) وما وراء الكون (الميتافيزيقا). العقل قادر وحده كذلك على معرفة الخير والشر والحسن والقبح في الأفعال والسلوك الإنساني، فالعقل في النهاية هو شارة الإنسانية تمييزا للإنسان عن الحيوان. لكن هذا العقل يحتاج للوحي ليساعده في معرفة التفاصيل الكمية والكيفية التي من خلالها يمكن للإنسان أداء ما وصل إليه العقل من «تكليف» بوجوب شكر المنعم الواهب للعقل وللوحي معا.

بين الموقفين موقف ثالث هو موقف الصوفية – أهل الله – حيث العقل على أهميته وحيويته ليس كافيا، وحيث الشريعة وسيلة وليست غاية. للعقل حد يقف عنده، فالعقل لا يُمَكِّن الإنسانَ من معانقة الحقيقة، وإن كان يعرِّفه بها تعريفا تجريديا. بالعقل يعرف

الإنسان ما يجب وما لا يجب أن ينسب إلى الله من صفات وأسماء، ولكنه لا يقرِّب الإنسان من الله، الذي هو بنص القرآن «أقرب إليه من حبل الوريد». الشريعة من جهة أخرى مجرد طريق – وهذا هو المعنى اللغوي الأصلي لكلمة شريعة – يجب أن يكون له غاية يفضي إليها. الشريعة إذا لم تؤد إلى غايتها – وهي الحقيقة المُعايَنة المُشاهَدَة – تصبح ممارسات شكلية لا جدوى منها مثلها مثل المعرفة التجريدية التي يؤدي إليها العقل. هكذا أسس الفكر الصوفي مفهوم «التجربة الروحية» لا كبديل للعقل والشريعة بل كطريق لتعميقهما وتجاوز التعصب لأحدهما على حساب الآخر.

**إن إنكار وجود المجاز في القرآن يخل خللا بالغا بقضية الإعجاز. إذا الأساس العقلي للتأويل المجازي – الذي وضعه المعتزلة – بدأ مسيرة في تاريخ التفسير لم ولن تتوقف. سيظل الخلاف قائما حول التطبيق وليس حول القاعدة.**

هذه المواقف الثلاثة لم تتحدد في سياق التاريخ الثقافي الإسلامي بمعزل عن التواصل مع العالم الخارجي. العرب المسلمون الذين حملوا الإسلام خارج الجزيرة العربية ليقيموا إمبراطوريتهم حملوه كشتلة – فسيلة – قابلة للنمو والنماء، فنمت في سياقات ثقافية وحضارية متباينة، وارتوت من عصير تلك الثقافات والحضارات، فنشأ علم الكلام تاليا للفقه أو موازيا له، وتطور علم الكلام إلى الفلسفة بدءا من الكندي وانقسمت إلى مدارس واتجاهات إشراقية ومشائية. ونشأ التصوف من الزهد وتطور إلى نظرية «الحب» عند رابعة العدوية، ثم العرفان عند «ذي النون المصري» حتى وصل إلى البناء الفلسفي الشامخ عند «ابن عربي». هذا فضلا عن نشأة علم التاريخ والجغرافيا والرياضيات والطب، وتطور الشعر وانبثاق أشكال جديدة للقصيدة، وتطور فن العمارة، وازدهار الغناء والموسيقى، وكل ذلك لم يكن يمكن أن يتحقق لو بقي العرب والإسلام داخل حدود الجزيرة العربية، ولو لم تساهم كل تلك الشعوب بتراثها وثقافتها وحضارتها في تخصيب شتلة الإسلام التي حملها العرب.

المشكلة الآن أن العالم الإسلامي بعد أن استيقظ من فترة سبات طالت على وقع أقدام الغرب المتطور المتقدم تطأ أرضه غازية مستعمرة وقع في تناقض لم يخرج منه حتى الآن: لا تقدم إلا بالتعلم من نفس هذا العدو الذي يجب أن أحاربه. هذه قصة طويلة يمكن اختصارها في الحلول التي اقترحت وما تزال مطروحة مع تفاوت قوة الأصوات المعبرة عن كل منها الآن: الصوت الأول الذي كان له الحضور في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين هو صوت «الإصلاح»: التعلم من الغرب بالقدر الكافي الذي يؤهل العقول لتجديد الفكر الإسلامي وبعث الحيوية التي كانت فيه في عصور الازدهار والقوة. الصوت الثاني الأضعف آنذاك كان صوت أصحاب وجوب اتباع خطى الغرب حذو النعل بالنعل، هذه هو سبيل التقدم ولا سبيل سواه. لكن هذا الصوت الأضعف لم يكن – كما يشاع الآن – معاديا للدين، بل كان يحب أن يراه أمرا شخصيا بين الفرد وربه. وفي حين ركز الصوت الأول – صوت الإصلاح – على الهوية الإسلامية باعتبارها الهوية الحضارية لكل شعوب المنطقة مسلمهم وغير مسلمهم، ركز الصوت الثاني على هوية «المواطنة» بعيدا عن الدين. كان السجال بين الصوتين سلميا في مناخ شبه ليبرالي حتى كان إلغاء الخلافة وإعلان تركيا جمهورية علمانية. كان ذلك بداية الاحتقان في سؤال الهوية: فشلت محاولات إقامة خلافة جديدة، بسبب ادعاء كل حاكم أنه الأولى بالمنصب الشاغر. وحوكم «علي عبد الرازق» محاكمة دينية على كتابه «الإسلام وأصول الحكم» في مصر التي كانت ما تزال شبه ليبرالية. كشفت هذه المحاكمة وما قبلها وما بعدها عن بنية هشة لدولة ونظام سياسي يسير بساق ليبرالية وبأخرى ثيوقراطية.

والحال الآن أوضح في بيان هذه البنية العجيبة التي وصلت إلى أن تصبح «الشريعة» أو الرؤية التشريعية للإسلام هي الممثل الوحيد للإسلام بديلا عن الرؤى المتعددة التي كانت بدورها تمنح الرؤية التشريعية في الماضي خصوبة تفتقدها الآن. في غياب الرؤى الأخرى فقدت الرؤية التشريعية ديناميتها وصارت نداءات فجة وعقيمة لتغطية المرأة وإخراجها من حيز الفضاء الاجتماعي. وأخيرا تحولت إلى سلاح

لمطاردة المفكرين والمثقفين والمبدعين ومحاكمة أي خروج على ثوابت وضعية وضعها بشر ليسوا هم الأذكى ولا الأعلم ولا الأحكم، بل هم حلفاء كل السلطات العسكرية العشائرية المشيخية الديكتاتورية التي تستريح لوهم أنها تمثل الإسلام وتدافع عنه. المشكلة هي في الأساس هنا في الداخل وليست هناك في الخارج، مع تأكيد أن الفصل بين الهنا والهناك، بين الداخل والخارج، في هذا العصر نوع من الهذيان.

❖❖ أستاذ نصر، تناولت في كتابك الاتجاه العقلي في التفسير، قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة المفاهيم اللغوية من أمثال المجاز والتشبيه والتأويل في الفكر الاعتزالي بحكمه فكرًا يتبنّى العقل كأعدل الأشياء قسمة بين البشر، حيث حاول هذا الفكر تقديم المعقول على المنقول في عمليّة التفسير والإدراك الديني، لكنّه لم ينجح في تثبيت قاعدة ثابتة ومستديمة داخل الفكر الإسلامي. ما هي أسباب تقويض/تحديد/ قصور هذا المشروع العقلانيّ؟

القاعدة التي وضعها المعتزلة للتأويل المجازي لكل ما يتناقض مع العقل في منطوق القرآن ما تزال قاعدة راسخة أفاد منها الفكر الإسلامي على طول تاريخه. الأشاعرة يؤولون كل آيات الصفات، ويختلفون مع المعتزلة في تأويل ما يتصل بخلق الأفعال وحرية الإنسان. المتشددون الحنابلة وحدهم هم من يرفضون التأويل المجازي، بدعوى أن المجاز قرين الكذب والقرآن منزه عنه. إن إنكار وجود المجاز في القرآن يخل خللا بالغا بقضية الإعجاز. إذا الأساس العقلي للتأويل المجازي – الذي وضعه المعتزلة – بدأ مسيرة في تاريخ التفسير لم ولن تتوقف. سيظل الخلاف قائما حول التطبيق وليس حول القاعدة.

في العصر الحديث مع محمد عبده، ثم أمين الخولي، إلى سيد قطب، تطور مفهوم «المجاز» إلى مفهوم «التصوير» ولسيد قطب كتابات عن «التصوير الفني» و«مشاعد القيامة» في القرآن. السؤال عن تقويض أو تحديد المشروع العقلاني واستبعاده من أفق الخطاب الديني الراهن هو السؤال الجدير بالفحص.

العقلانية ضد الاستبداد وضد الشمولية، ناهيك عن عدائها للعنصرية والعصبية للدين أو المذهب أو الجنس أو العرق. وكل هذا القيم المضادة للعقلانية قيم ترسخت في الثقافة السياسية والدينية والاجتماعية وإن تجملت باتخاذ أسماء أخرى: مثل تقاليدنا الراسخة، قيمنا الدينية والأخلاقية العريقة، احترام الكبير وتوقير أولي الأمر. إنه «الثبات» ضمن المقدس، و«الثوابت» أبقارنا المقدسة. يتنفس أطفالنا هذه القيم من لحظة الميلاد، يتلقنونها في المدرسة، تُضخُّ في أسماعهم من أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية ليل نهار. وحين ينضجون ويبدأون رحلة التعليم الجامعي يجدون المحرمات والممنوعات أكثر من المباح والمسموح. إنها الدائرة الجهنمية التي تعيشها مجتمعات «التكفير» باسم حماية الدين وحماية العقائد والمقدسات والحرص على الثوابت. باختصار إنها المجتمعات التي تجرِّم التفكير لتفسح للفساد أن يمرح فيها. هذا كله يعني الحاجة الملحة لحرث التربة حرثا كاملا.

❖❖ كان فيلسوف التنوير في أوروبا ايمانويل كانط يرى أن مفهوم الحماسة أو القاعدة الشعبيّة هي الأساس الذي يتحدد به معنى التقدّم. إلى أيّ حدّ تشكّل القاعدة الشعبيّة للدّين لدى الشعوب العربيّة جزءًا من الصراع مع «الخارج»؟ وكيف، في رأيك، يمكن لهذه القاعدة الثابتة في الأرض أن تتغيّر حتّى يتغيّر مفهوم الصّراع مع «الآخر» أو مفهوم الصراع بين الإيمان والإلحاد، إلى مفهوم التّغيير الجذريّ في العقليّة الجماعيّة التي تشكّل هويّة جمعيّة حتى تتاح فكرة التقدّم للشعوب؟

القاعدة الشعبية للدين– ما يسمى بالدين الشعبي العفوي– تم تجريفها تجريفا تاما منذ بدأ الإصلاحيون يصبون جام غضبهم على هذا التدين واصمين إياه بالوثنية. بدلا من تفهم هذا التدين الشعبي وبدلا من محاولة ترشيده شارك

في هذا الاحتقار للتدين الشعبي كل المثقفين من «الخاصة». كان هذا الاحتقار والتحقير شارة أن تكون «متعلما» أو«مثقفا». هذا أدى مع انتشار نظام التعليم التلقيني إلى خلق كوادر من الشباب تتقبل دون تردد صيغة التدين السلفي المتشدد المعادي لتسامح وأريحية التدين الشعبي المُشبَّع بالروحانية والأخلاقية ومسؤولية التضامن الاجتماعي. صارت هذه الكوادر من الشباب نصف المتعلم/نصف الأمي الأرض الخصبة لدعوة الإخوان المسلمين في الثلاثينات من القرن الماضي، وهي الأرض الخصبة لا تزال لانتشار فكر التطرف.

ما هو شائع الآن هو ذلك التدين الشعبوي الخاوي الوفاض من العمق الروحي والأخلاقي الذي خبرناه في تدين أبائنا وأمهاتنا في الأربعينات والخمسينات وشطرا من الستينات في القرن الماضي.

كانط محقٌ في قوله، لكن علينا أن نتفهم معنى «القاعدة الشعبية» عند كانط بأنها القاعدة التي مستها أضواء التنوير في القرن الثامن عشر، لا القاعدة التي تخاصم العقل. كما قلت في الجواب السابق تحتاج الأرض – القاعدة– إلى حرث لكي تتعرض من جديد للشمس والهواء فتسترد خصوبتها التي جرفتها الأمراض التي سردت بعضها فيما سبق. أنا مع كانط لا تغيير حقيقيا مستداما يمكن تحقيقه من أعلى، لابد من تثوير وعي القاعدة فهي وحدها صاحبة المصلحة في التغيير وصاحبة الحق في حمايته.

## الإسلام والارهاب

❖ مرّ التاريخ العربي والإسلامي وفكره بتصاعدات وتنازلات فيما يتعلّق بمسألة تفاعله مع الثقافات الأخرى والإفادة منها حينًا من منطلق حوار الحضارات التفاعل مع الآخر، ورفض هذا الآخر مع النفوذ إلى سياسات الإرهاب والقمع تجاه هذا الآخر وحتّى تجاه الذات. يطرح المفكر برهان غليون في كتابه «اغتيال العقل» أسئلة نطرحها عليك مرة أخرى: من أين ينبع هذا التناقض في ثقافتنا وهل هي ثقافة تمتلك القدرة على «استيعاب» الحضارة الحديثة مثلها مثل الثقافات الأخرى اليوم؟

في الحقيقة إن هذا أمر غير مستبعد على الإطلاق، بدليل هذا التنازع والفزع من واقع استوعب كثيرا من منجزات الثقافة الغربية، خاصة في جانبها التقني العملي. أما الفزع والتنازع فهو حول «الفكر» الذي أنجز التقدم العلمي، المسؤول عن التقدم التقني الذي قلب حياة الإنسان– وما يزال – رأسا على عقب. في طفولتي كان التليفون الوحيد في مكتب عمدة القرية أعجوبة الأعاجيب. ثم شاهدت قريتي الراديو فكان أعجب، ثم التليفزيون في الستينات، ثم الفاكس – الذي كان ثورة مدهشة – ثم البريد الإلكتروني والإنترنت والفضائيات. ما أعجب الإنسان وما أروعه وما أخطره: حربان عالميتان وهولوكوست وحروب أهلية في كل مكان لأسباب عرقية ودينية، ثم أخيرا «الإرهاب» بقوته الشيطانية المدمرة ووجهه الخفي.

لبسنا قشرة الحداثة بالكامل. صارت الحياة في شكلها المادي في أي عاصمة عربية لا تختلف كثيرا عن شكل الحياة في عواصم العالم المتقدم وإن تخلفت عنها في الانضباط والدقة وربما في النظافة. لن أقول كما قال نزار قباني «والروح جاهلية» بل أكتفي بالقول والروح ماضوية. الفكر الإسلامي الراهن في أرقى تعبيراته الفلسفية لا يرى في الحضارة الغربية سوى التقدم المادي وينعى عليها كل السلبيات التي ذكرتها، معتبرا أن منشأ هذه السلبيات غياب الدين الذي هو ما تتميز به حضارتنا. هذا المنطق يسمح باستيراد التقنيات معزولة عن أساسها العلمي الذي ما كان يمكن أن يتحقق قبل ثورة الإصلاح الديني. سيقول لنا فلاسفة الفكر الإسلامي إن أوروبا احتاجت للإصلاح الديني بسبب «الكنيسة»، المرض الذي لا وجود له في حضارتنا. وهنا بالضبط يكمن الخطأ، فلدينا كنائس لا كنيسة واحدة، إذا كان معنى الكنيسة وجود سلطة أو سلطات تحتكر المعنى الديني وتكفر كل من يخالف هذا المعنى. لدينا وفرة وافرة من هذه السلطات التي تحتكر إلى جانب

المعنى الديني المعنى الاجتماعي والمعنى الثقافي والمعنى السياسي بالإضافة إلى المعاني الأخلاقية والروحية، وكلها معان يتم احتواؤها داخل المعنى الديني الذي تنتجه هذا السلطات.

إنها «العلمانية»– التي تفصل بين الدولة ونظامها السياسي وبين الدين– هي وحدها التي يمكن أن تفتح آفاقا للحرية والعقلانية وتعدد المعاني. الدين شأن المتدينين، ومهمة الدولة أن تضمن حرية الجميع وتحمي البعض من البغي على البعض باسم الدين أو باسم هذا المعنى أو ذاك لدين بعينه. مشكلة الخطاب الديني التي شرحتها باختصار أنه يلعب على أوتار «الخصوصية» وكأننا بدع بين البشر ما أصلح العالم لا يصلح لنا، دون أن يدقق المخدوعون بمفهوم «الخصوصية» المطروح في الخطاب الديني ليدركوا أنها خصوصية فقيرة جدا ومغلقة، لأنها تختصر هوية الإنسان في بعد واحد من الأبعاد العديدة، وهو بعد «الدين».

❖❖ عندما نتحدّث عن دراسة الإسلام والفكر الإسلاميّ والنصوص التراثيّة الدينيّة، نصطدم بقطبين متنافرين هما القطب الاستشراقيّ الذي يشكّل النظام البحثيّ الغربيّ، والقطب الإسلاميّ العربيّ– الذي يمثل «الاستشراق التقليديّ» بمصطلحات محمد أركون. الأوّل يُتّهم بالعدائيّة والثاني يُتّهم بالمحدوديّة. لماذا توجد هذه القطيعة بين القطبين وهذا التنافر، وما هي المآخذ على هذين المنهجين في عمليّة تلقّي وتأويل ودراسة النصوص الفقهية الكبرى في العصر التأسيسي عمومًا وفي عمليّة فهم النّص الأول– أي القرآن؟

ما ينعاه الأستاذ أركون على الاستشراق الغربي التقليدي – حسب قراءتي له– ليس هو العدائية بقدر ما هو الموقف الوضعي الذي يتخفى وراء الحيادية ليكتفي بالوصف والتحليل تاركا وراءه «الخواء» بعد رد الأفكار إلى مصادرها الأولية هنا وهناك. الأمر الثاني الذي ينعاه أركون على الاستشراق الغربي التقليدي هو انشغاله بالتراث المكتوب دون التراث الحي، الأمر الذي يجعله يكرس مفهوم «الدين الرسمي» متجاهلا التعبيرات اللغوية والثقافية العديدة للإسلام الحي. الأمر الثالث الذي ينعاه أركون هو حرص «الاستشراق التقليدي» على عدم التورط في نقاش القضايا الحية التي تشغل المسلمين تاركا ذلك لجيل جديد من الباحثين – يسميهم أركون «المستشرقون الجدد» من المتخصصين في الأنثروبولوجيا والعلوم السياسية قليلي البضاعة المعرفية من تاريخ الإسلام وتاريخ المذاهب والأفكار بل واللغات التي كتب بها هذا الفكر الإسلامي.

أما صفات «المحدودية» و«الانغلاق» التي ينعاها أركون على الفكر الديني التقليدي في العالم الإسلامي، فإنها تنصب على هؤلاء النابتة المتصايحين هنا وهناك بصيحات سياسية تحريضية تسجن الفضاء الديني في شعارات جوهرها التخلف، لكنها تلقى تأييدا شعبويا بسبب قدرتها على الحشد والتجييش. يفسر أركون هذا النجاح بهشاشة النظم السياسية السائدة في دول العالم الإسلامي عموما، وفي فشل نظم التعليم في المدارس والجامعات والمؤسسات.

في العقود الأخيرة حدث تحول ملموس– لا يغيب عن معرفة الأستاذ أركون لأن دراساته ونقاشاته ساهمت في إحداث هذا التحول – من الاستشراق التقليدي «المحايد» إلى بزوغ علم «الإسلاميات» Islamology بديلا عن «الدراسات الشرقية» التقليدية. لا شك أيضا أن الدوي الفكري الذي أحدثه كتاب «إدوارد سعيد» عن الاستشراق منذ أكثر ثلاثين عاما كان له أثره – رغم ردة الفعل المتشنج الذي ووجه به الكتاب عند صدوره – في إحداث هذا التحول في مناهج دراسة الإسلام في الأكاديميات الغربية. يضاف إلى ذلك الوجود المتنامي لعدد كبير من الباحثين المسلمين الذين تعلموا في الغرب ويعيشون في الغرب في الأكاديميات والمؤسسات التعليمية ذات الاهتمام بالدراسات الإسلامية والقرآنية.

**يتبع بقية الموضوع بموقع المجلة (الانترنت)**

من أعمال مراد سبيع– اليمن

# الأصيل والدخيل.. دراسة لجدل الانكفاء والانفتاح في التراث اللغوي

**رشيد يحياوي**

ناقد من المغرب

تباينت مواقف اللغويين والنحويين من مبدأي الائتلاف والاختلاف في اللغة. فكان في مقدمة اختلافاتهم وتباين آرائهم ومواقفهم:

أ– اختلافات جمعية، حول مباحث وظواهر وقواعد لغوية بذاتها. ومن أقوى تجلياتها، اختلافات البصريين والكوفيين.

ب– اختلاف في الحكم على بعض التقابلات الخلافية في اللغة، مثل الأصل والفرع، والأقوى والأضعف، هل الاسم أم الفعل، أو حول الأثقل والأخف(١).

ج– الاختلاف في الحكم على مؤتلف اللغة ومختلفها، كالمترادف والمشترك والمتواطئ ومقابلها، المتباين والمتضاد... إلخ. أي ما سماه ابن فارس «أجناس الكلام في الاتفاق والافتراق»(٢). ويعد نظام الائتلاف والاختلاف من أسس الأنظمة اللغوية، وعلامة على ديناميتها واتساعها المعجمي والدلالي في التعبير.

**إن الائتلاف في هذا المعطى هو وحدة العربية، والاختلاف فيه هو تنوع روافدها اللهجية واللغوية. وقد مثل التقابل بين الطرفين، أحد أهم العوامل التي تحكمت في كل ما ترتب على «كلام العربية» من أحكام قيمة وتقعيد أُسس، فضلا عن عكسه لجدل تعدى حدود وصف وتقعيد اللغة، إلى الدفاع عن مفاهيم خارجة عن قواعدها، مثل الجنس، والدين، إضافة إلى امتدادات مفهومية أخرى مثل «الاحتجاج» و«الصحة» و«اللحن» و«الأعجمي» و«الشعوبي» و«الشاذ» و«الفاسد» و«المستقيم»، وغيرها من المفاهيم والأحكام التي ارتحلت في حركة مراوحة بين اللغويين والبلاغيين والنقاد.**

ويمكن عد التقابل بين المؤتلف والمختلف من مبادئ تقابل آخر، هو الوحدة والتنوع في اللغة. ذلك أن اللغة وإن نظر إليها في نظام وحدتها، فقد كانت تتضمن أيضا مظاهر عدة للتنوع، منها:

أ- تنوع كمي، ككثرة مفردات العربية وبدائلها في الترادف والمشترك اللغوي والنعوت التفصيلية للأشياء. وهو ما مثل حافزا لوضع معاجم المعاني مثل «المخصص» لابن سيده، و«فقه اللغة» للثعالبي.

ب- تنوع في ذخيرة المقدرة التعبيرية للغة أي ما ترجم عندهم بمصطلحي «خصائص العربية» و«سعة العربية».

ج- تنوع في أساليبها وأنواعها الأدبية.

د- تنوع في ما أضيف إلى أصلها المفترض، مثل المصنوع والمولد.

هـ - تنوع يرجع إلى الأصل المفترض ذاته، أي إلى علاقة العربية باللهجات أو اللغات. وقد كان للعلاقة الأخيرة دون شك أثر واضح في التنوع الكمي والكيفي للعربية ومقدرتها التعبيرية، فضلا عن قواعدها ومجاري خطابها.

إن الائتلاف في هذا المعطى هو وحدة العربية، والاختلاف فيه هو تنوع روافدها اللهجية واللغوية. وقد مثل التقابل بين الطرفين، أحد أهم العوامل التي تحكمت في كل ما ترتب على «كلام العربية» من أحكام قيمة وتقعيد أُسس، فضلا عن عكسه لجدل تعدى حدود وصف وتقعيد اللغة، إلى الدفاع عن مفاهيم خارجة عن قواعدها، مثل الجنس، والدين، إضافة إلى امتدادات مفهومية أخرى مثل «الاحتجاج» و«الصحة» و«اللحن» و«الأعجمي» و«الشعوبي» و«الشاذ» و«الفاسد» و«المستقيم»، وغيرها من المفاهيم والأحكام التي ارتحلت في حركة مراوحة بين اللغويين والبلاغيين والنقاد.

**لقد ترجمت عملية صناعة العربية منذ بدايتها لعقدة لم يكتب لها أن تنحل، هي الخوف من الآخر، مقابل استهلاك الذات والانكفاء على شروطها، إذ تجلى ذلك في إخضاعهم عملية صناعة كلام العربية لما اعتبروه أصلا نقيا لا تشوبه شائبة دخيلة.**

ويهمنا بدءا أن نؤكد أن الوعي بمبدأ الائتلاف والاختلاف، والوحدة والتنوع، كان حاضرا عند القدماء، لكن كيفية إدارتهم لصراعه، وتصريفهم لخطابه، تما بإحكام مكنهم من استيعابه وتوجيهه لتدعيم أطروحتهم المركزية، وحدة العربية وتفوقها على ما عداها من اللغات. فقد عمل ابن جني مثلا على استيعاب ذلك الخلاف والتقليل من أثره على التعدد اللغوي مقابل مركزية «كلام العرب» ممثلا في «العربية» بوصفها اللغة الرسمية المركزية، فذكر أن الخلاف بين الحجازية والقرشية والتميمية محدود، وأنه «لقلته ونزارته، محتقر غير محتفل به، ولا معيج عليه، وإنما هو في شيء من الفروع يسير فأما الأصول وما عليه العامة والجمهور، فلا خلاف فيه ولا مذهب للطاعن به. وأيضا فإن أهل كل واحدة من اللغتين عدد كثير، وخلق من الله عظيم، وكل واحد منهم محافظ على لغته، لا يخالف شيئا منها»(٣).

ومن المعروف أن ابن جني توفي عام ٣٩٢ هـ. وهذا يعني أنه إلى ذلك التاريخ، كان الواقع اللهجي سائدا بحدة في الاستخدام اليومي للكلام، وأن التميميين بصفة خاصة، لم يخضعوا لغويا لكلام «العربية»، بل حافظوا على تنوعهم الكلامي. ولما كان الخلاف كذلك، ألا يكون ابن جني وقع في تناقضات متتابعة، مردها إلى دفاعه عن المركزية اللغوية وسيادتها على غيرها؟ إذ كيف يكون الخلاف بين التميمية والحجازية يسيرا وقد شغل النحويين؟ وكيف يكون الائتلاف جاريا بين العامة والجمهور، وهؤلاء متمسكون، كل بلغته، محافظ عليها لا يرى عنها بديلا؟(٤). ثم كيف تكون تلك الاختلافات يسيرة، ولها أوجه عديدة تتعدى حدود المعجم إلى اختلاف

في بنية الكلمة وتركيبها والنطق بها؟ وقد ذكر ابن فارس ذلك في باب سماه «باب القول في اختلاف لغات العرب»، كما عقد بابا آخر سماه «باب انتهاء الخلاف في اللغات»(٥).

وقد حدد ابن فارس من أوجه اختلاف اللغات أو اللهجات: الاختلاف في الحركات، وإبدال الحروف، والهمز والتليين، والتقديم والتأخير، والحذف والإثبات، وإبدال الحرف الصحيح حرفا معتلا، والإمالة والتفخيم، والحرف الساكن يستقبله مثله، والتذكير والتأنيث، والإدغام، والإعراب، وصورة الجمع، والتحقيق والاختلاس، والوقف على هاء التأنيث، والزيادة، والتضاد.

لكن بيْن ابن جني وابن فارس فرقا في درجة احتواء التعدد اللغوي في كلام العرب. فابن جني بمحاولته التقليل بين فروق المركزي والهامشي، لفائدة المركزي، عبر في الوقت ذاته عن رأي لامع، هو قوله بـ«اختلاف اللغات وكلها حجة»(٦)، لكنه كغيره لم يستطع الإفلات من أسر الخطاب السائد وإن سعى للإقرار بالمسود، فأثبت له حجيته، مع إرشاد المتكلمين لما نعته بـ«الخير»، أي «العربية» في صورتها التي رسمها النحو.

أما ابن فارس فعقد للهامشي المتمثل في «كلام العرب» السابق لـ«كلام العرب» المعاصر له بابا محملا بأحكام قيمة سلبية هو «باب اللغات المذمومة»(٧). ما الذي جعلها إذن مذمومة، إن لم يكن الخطاب المركزي للعربية الموسعة المعدلة؟ ولربما وجب أن نتساءل عن الفوارق بين «عربية قريش» مثلا و«عربية النحويين» التي وضعوا قواعدها، وإلى أي حد تتسع أو تضيق؟ أما الخطاب السائد، فقد قرن بينهما ليُكسب العربية سندا دينيا وقبليا وتاريخيا(٨).

لقد ترجمت عملية صناعة العربية منذ بدايتها لعقدة لم يكتب لها أن تنحل، هي الخوف من الآخر، مقابل استهلاك الذات والانكفاء على شروطها، إذ تجلى ذلك في إخضاعهم عملية صناعة كلام العربية لما اعتبروه أصلا نقيا لا تشوبه شائبة دخيلة. يقول الفارابي عن تلك العملية محددا المصادر التي أُخذ عنها اللسان العربي: «لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم، فإنه لم يؤخذ عن لخم، ولا من جذام، لمجاورتهم أهل مصر والقبط، ولا من قضاعة وغسان وإياد، لمجاورتهم أهل الشام، وأكثرهم نصارى يقرأون بالعبرانية، ولا من تغلب واليمن، فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان، ولا من بكر، لمجاورتهم للنبط والفرس، ولا من أهل اليمن، لمخالطتهم للهند والحبشة، ولا من بني حنيفة وسكان اليمامة، ولا من ثقيف وأهل الطائف، لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم، ولا من حاضرة الحجاز، لأن الذين نقلوا اللغة صادفوهم حين ابتدأوا ينقلون لغة العرب، قد خالطوا غيرهم من الأمم، وفسدت ألسنتهم»(٩).

**تتعرض اللغة عادة لتأثير ما يستجد في الجدل الثقافي والمعرفي لمتكلميها، فتنزع نزوعا طبيعيا إلى التغير لتستجيب لأغراضهم في التعبير والتواصل والتفكير. وقد عرفت العربية ذلك معجميا مثلا، في ما سمي بـ«المولد» و«المحدث» و«المعرب»**

وإذا تصورنا أن عدد سكان شبه الجزيرة العربية بكاملها كان عددا محدودا، وأن كل تلك القبائل والمناطق أقصيت منه، فكم يا ترى عدد من بقي منهم في بوادي الحجاز؟ لكن الذي حدث بالتأكيد هو أن «العربية» الجديدة، المختارة والمنتخبة، لم تكن هي عربية التكلم اليومي، وأنه تم تغليبها على لغات المسلمين من الأمم الأخرى كالهند والفرس والحبشة. أما متكلموها الأصليون المفترضون فتحولوا مع الزمن إلى مولدين. بل إن هؤلاء المتكلمين الذين يفترض أن «العربية» عربيتهم، واجهوا مشاكل في التكلم بها. وهو ما تدل عليه إشارة القدماء بوجود اللحن في صدر الإسلام، مع الإشارة إلى أن اللحن يفيد في هذه

الفترة، أن اللغة الأم لم تكن هي لهجة قريش.

كما نتج عن الكيفية التي تمت بها صناعة العربية، ذلك الصراع الذي لم يحسم أبدا، بين قواعد النحويين وكلام العامة غير الخاضع لمعاييرهم، فضلا عما واجهوه في امتدادات لهجات شبه الجزيرة العربية في الكلام البليغ، ما بين القبول بها أو رفضها بدعوى مخالفتها لـ«سنن العربية». يقول ابن جني في هذا الموضوع متبنيا رأيا معتدلا: «إلا أن إنسانا لو استعملها لم يكن مخطئا لكلام العرب، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين، فأما إن احتاج إلى ذلك في شعر أو سجع، فإنه مقبول منه غير منعي عليه... فالناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ، وإن كان غير ما جاء به خيرا منه»(١٠).

**لم تكن المنازعات والمجادلات الفكرية بمعزل عن أصولها الاجتماعية التي تأثرت بتوسع رقعة الدولة الإسلامية وتداخل أجناسها وتكون فئات وطبقات اجتماعية جديدة، فضلا عن التي وجدها الإسلام قائمة في تلك المجتمعات.**

ما ذكره ابن جني يعبر عن الصراع الذي كانت تواجهه العربية الرسمية مع العربيات غير الرسمية، صراع بين السائد والمسود في اللغات، حيث يتبين منه أن العربية الرسمية كانت حتى ذلك الوقت عاجزة عن الوفاء بكل ضرورات التعبير في الكلام البليغ. وسبب ذلك العجز راجع بالتحديد للإطار المغلق الذي سعى اللغويون والنحويون لوضعها فيه، وتوجيهها بمقولات إلزامية يطالعنا منها في نص ابن جني السالف: الخطأ والصواب والجودة والمقبولية والقياس والمذهب والخير. وهي مقولات ضمن مدونة قيمية أوسع، شملت مفاهيمهم لمجادلات العالي والمنحط، والخاصي والعامي، والمقبول والمردود، والمهمل والمستعمل، والمطرد والشاذ... إلخ، كما انعكست في شروطهم لرواية اللغة ومصدرها ونوعية رواتها(١١).

إن الائتلاف والاختلاف في نظام اللغة ظاهرة طبيعية تتعرض لها لغات الأمم، لأنها علامة على حركية الاختلاط بين شرائح الشعوب وأصنافها الاجتماعية، وعلى اختلاط الشعوب في ما بينها وتلاقحها ثقافيا ولغويا. كما أنها علامة على ما يحدث فيها من تحولات وصراع قيم وتيارات وخطابات ومواقف، فضلا عن القوانين التاريخية العامة التي يتجادل داخلها السائد والمسود، فتتحول اللهجة إلى لغة أو تهيمن لغة على لغة بإقصائها أو باحتوائها، أو بدفعها للانقراض، سواء أتم ذلك على مستوى الهيمنة في خطاب النظام السياسي والثقافي السائد، أم في قاعدة الاستخدام اليومي والشعبي للغة. وتنساق هذه المعطيات مع ميل الشعوب والأمم ميلا عاما لاختيار لغة قومية وتكريسها بدوافع يتضافر فيها العرقي والقبلي بالسياسي والتاريخي والاقتصادي والجغرافي والديني، وبالكفاءة التعبيرية ومناسبة حاجيات المرحلة.

وتتعرض اللغة عادة لتأثير ما يستجد في الجدل الثقافي والمعرفي لمتكلميها، فتنزع نزوعا طبيعيا إلى التغير لتستجيب لأغراضهم في التعبير والتواصل والتفكير. وقد عرفت العربية ذلك معجميا مثلا، في ما سمي بـ«المولد» و«المحدث» و«المعرب»(١٢). ونشأت عن ذلك مجادلات عديدة. يقول عادل عبد الجبار زاير عن حركة التحديث اللغوي بأنها شهدت «كثرة المنازعات والمجادلات الفكرية حول وضع بعض هذه الألفاظ في حدود اصطلاحات معلومة... إنها كانت تعكس صورة التقدم الفكري والحضاري للمجتمع الإسلامي»(١٣).

ولم تكن المنازعات والمجادلات الفكرية بمعزل عن أصولها الاجتماعية التي تأثرت بتوسع رقعة الدولة الإسلامية وتداخل أجناسها وتكون فئات وطبقات اجتماعية جديدة، فضلا عن التي وجدها

الإسلام قائمة في تلك المجتمعات. لقد كان هناك تصادم لم يذوبه الإسلام في بدايته، بين أرستقراطية العرب وأرستقراطية الفرس خاصة، مما انعكس في مظاهر التفاخر بين الشخصية العربية والفارسية. كانت الأرستقراطية العربية متفوقة لأنها السائدة طبقيا وسياسيا ودينيا وخاصة قبل بداية تفكك الدولة العباسية واعتمادها على الفرس في القرن الهجري الرابع تحديدا وخاصة بعد سيطرة البويهيين على بغداد. لذلك تعصبت للغتها ورأت في التوليد والتعريب ما من شأنه أن يفقدها امتيازها اللغوي، حتى فضلت لغة الأعراب والبدو على لغة الحضر الجديدة. يقول محمد شكري عياد: «وفي ظل أرستقراطية النسب التي احترمها المجتمع الإسلامي يقصد العربي الإسلامي كان من الطبيعي أن ينظر للغة المولدين مهما بلغت منزلتهم في المجتمعات الحضرية الجديدة، على أنها أدنى من لغة الأعراب»(١٤).

إن موقف النحويين المتشددين من المرجع اللغوي غير العربي يعبر عن «حساسية» ما تجاه كل أجنبي. لأن تأويل صفة «العربي» أخذ عند بعضهم طابعا قبليا ضيقا، فيه قصور إدراك لمغزى صفة «العربي» الواردة في القرآن الكريم. وليس قصدنا هنا الاستناد إلى القرآن في تحديد مفهوم العربي من غير العربي، وإنما ينحصر قصدنا في الإشارة إلى أحد مرتكزات خطابهم الثقافي الإيديولوجي، الذي لم يكن التقابل بين الأصيل والدخيل لغويا سوى واحد من تجلياته وتمثلاته. لأن التقابل المذكور كانت له صلة بقيم ثقافية تعدت كلام التخاطب العادي إلى كلام التخاطب البليغ ومنجزاته الإبداعية عامة. حيث نقف لتقابل الأصيل والدخيل على حالتين هما الأصيل العربي في مقابل الدخيل الأعجمي، والأصيل العربي في مقابل الدخيل الشعوبي.

ولقد تفاعلت في تشكيل صورة الآخر الأعجمي عند العربي، عدة مواقف في مقدمتها ثلاثة هي:

أ- الأعجمي ناقص بلاغة: وكان مما غذى هذه الصورة ترويج جل العرب لفكرة أن البلاغة والبيان فضيلة تخصهم دون غيرهم من الأمم. ووجدوا لهذه الفكرة مجالا في «العربية» فخصوها بهاتين الصفتين وقصروهما عليها. وكان هذا هو المذهب السائد بينهم، وإن ظل يقابله مذهب مسود، يرى في فعلي الإبانة والتبليغ وظيفتين للغة عامة وليس لـ«كلام العرب» وحده. ولم يوصف الأعاجم بالنقص البلاغي في حالة مخاطبتهم للعرب فحسب، بل حتى في مخاطبتهم لبعضهم، بحيث وصفت لغتهم بأنها ناقصة أصلا وسياقا تخاطبيا. أي أنها مزدوجة النقص مقابل «كلام العرب» المبني على التفوق البلاغي أصلا وسياقا تخاطبيا معا. لقد عامل العرب «العجمة» باحتقار شديد وعدوها من عيوب النطق والتكلم. وكان مما غذى أطروحتهم هذه تأويلهم لقوله تعالى: «لسان الذي يلحدون إليه أعجمي، وهذا لسان عربي مبين»(١٥). مع العلم أن هذه الآية في تقديرنا لا تفيد أن اللسان الأعجمي غير مبين إذا تخاطب به الأعاجم. كما أن وصفها للسانهم بأنه أعجمي، ليس قدحا فيه، بل لوصف عدم تحقق شرط التبالغ بين الطرفين المتكلمين، أي الرسول الكريم ومكلمه الأعجمي المختلف في اسمه وجنسه(١٦).

**إن موقف النحويين المتشددين من المرجع اللغوي غير العربي يعبر عن «حساسية» ما تجاه كل أجنبي. لأن تأويل صفة «العربي» أخذ عند بعضهم طابعا قبليا ضيقا، فيه قصور إدراك لمغزى صفة «العربي» الواردة في القرآن الكريم.**

ب- الأعجمي ناقص علما: مرد هذه الصورة إلى ربط العرب بين العلوم والجانب الغيبي الأخروي في الدين، فوصفوا علوم الأوائل والأعاجم عامة، بأنها دنيوية ناقصة لا تهدي المسلم إلى العاقبة الحسنة في آخرته. وقد تضاربت في هذا الموضوع الآراء وزوايا النظر، وتجادلت فيه المذاهب والثقافات. بين من يرى تلك العلوم

مساعدة على فهم الديانة وبين من يراها محرفة لها. بين من يرى أن العملي منها، وإن لم يكن أخرويا، فله نفع للإنسان في دنياه، ومن يرى خلاف ذلك. ولم تقتصر تلك الخلافات على أهل المذاهب والعقائد ممن ألفوا في أصولي الدين والفقه وعلوم الحكمة، بل امتدت جذورها إلى الأدباء والبلاغيين أيضا، حيث تجادلوا بدورهم في حاجة علوم العربية وآدابها لتلك العلوم.

وقد مثل الاتجاه المضاد لعلوم الأوائل– فلسفة وحكمة– ولمن اشتغل بها من العرب والمسلمين علماء كثيرون، نذكر منهم في علم «العربية»، أبا سعيد السيرافي١٧، وفي النقد والبلاغة ضياء الدين ابن الأثير الذي اعترض على أحد مخاطبيه منتقدا ما وضعه ابن سينا عن الشعر بقوله: «فلما وقفت عليه استجهلته، فإنه طول فيه وعرض، كأنه يخاطب بعض اليونانيين، وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا»(١٨). كما مثل هذا الاتجاه في المعارف العربية إجمالا، ابن قتيبة بقوله: «ولو أن مؤلف «حد المنطق» بلغ زماننا حتى هذا يسمع دقائق الكلام في الدين والفقه والفرائض والنحو... لأيقن أن للعرب الحكمة وفصل الخطاب»(١٩).

ومثل الموقف نفسه فلسفيا، أبو حامد الغزالي في كتابه «تهافت الفلاسفة»، ومثله منطقيا ابن تيمية، في كتابين له هما «الرد على المنطقيين» و«نقض المنطق». وفي كتابه الأخير بخاصة، انتصر لعلماء أهل الحديث والسنة، واصفا غيرهم من الفلاسفة والمتكلمين بالحشو وقول الباطل وتكذيب الحق والشك والاضطراب، والضعف يقينا وعلما. ومما قاله ابن تيمية: «مذهب الفلاسفة الملحدة دائر بين التعطيل، وبين الشرك والولادة، كما يقولون في الإيجاب الذاتي، فإنه أحد أنواع الولادة، وهم ينكرون معاد الأبدان». أما عن جهلهم بالإلهيات خاصة، فيقول: «للمتفلسفة في الطبيعيات خوض وتفصيل، تميزوا به بخلاف الإلهيات، فإنهم من أجهل الناس بها، وأبعدهم عن معرفة الحق فيها، وكلام أرسطو، معلمهم فيها، قليل، كثير الخطأ»(٢٠).

لقد اتصلت هذه المجادلات بالأخذ إما بمذهب النقل أو بمذهب العقل، فأنصار المذهب العقلي كانوا يرون أن حاجة العرب والمسلمين لتلك العلوم حاجة حضارية معرفية، وأن علومهم لا يمكن لها أن تكون علوما حقيقية، وخاصة منها العلوم المفتقرة إلى الحجة والبرهنة، إلا إذا أخذت بأسباب العلوم الأخرى، وفي مقدمتها علم المنطق الذي عد عندهم علما للعلوم العقلية، من حيث انبناؤها عليه في مبادئها وتحديد موضوعاتها ومقولاتها وأسسها. لكن أنصار النقل أنكروا ذلك كله، رابطين بين صفة النقص في العلوم «المعادية» وبين جهل أصحابها وفساد ديانتهم أو كفرهم.

ج الأعجمي عدو: يفهم من جملة النعوت التكفيرية التي نعت بها أهل السنة والحديث من المحافظين النقليين المشتغلين بالعلوم الفلسفية، أن تلك العلوم تستهدف الإسلام لحقدها عليه، والطعن في أخلاق العرب لحقدها عليهم أيضا، وأن أصحابها أعداء، مراميهم منها تحريف العقيدة وإشاعة المفاسد والتفرقة. وكادت صورة «الأعجمي العدو» تتحول من ثمة إلى ثابت في «العقلية العربية» يتبناها حتى عدد من المعدودين على مذهب العقل، وإن بدا أن هؤلاء، في هذه الحالة يتصرفون في كيفية وموضوع تطبيقها كما نرى في موقف الجاحظ الذي لم يجد حرجا في الأخذ ببعض مقولات العلوم اليونانية لكنه وقف موقفا متشددا من الفرس، ونعتهم بالشعوبية.

وقد وسع الاتهام بالشعوبية صورة «الأجنبي الأعجمي العدو»، فاتخذ هذا الحكم بعدا عرقيا وثقافيا معا، واتهم به كل المخالفين للنمط التقليدي الموروث عند العرب، حتى الجاهلي منه، أو طعن في «العربية» وفضلها الديني والأدبي والمعرفي. يقول محمد زغلول سلام أنه قد «ظهرت بعض الاتجاهات الأدبية تدفع بالذوق الأدبي إلى ناحية غير عربية وتنأى به شيئا فشيئا عن طريقة العرب، أو طبيعة العرب وهذا ما تنبه له جماعة من كبار الكتاب والمفكرين منذ القرن الثالث الهجري، عندما استفحلت حركة الشعوبية والزندقة، وبدت آثارها بوضوح في الشعر العباسي، فناهضها الجاحظ وابن قتيبة، وإن اختلفت سبيل كل منها»(٢١).

لكن محاولات الوقوف في وجه ذلك المد التجديدي لم تنجح، لأن انخراط «الأعاجم» في إنتاج الثقافة الجديدة كان أقوى من حركة الحد منها، وبخاصة بعد أن أصبحت هذه الثقافة ملكا لغير «العرب» أيضا بعد أن أسهموا في إنتاجها شعرا ونثرا وعلما. وحدث بذلك تنازع حول «طريقة العرب» و«طبيعة العرب» و«ذوق العرب». وبالتحديد من جهة التساؤل عن أي عرب هم الأهل بهذه النعوت، عرب التيار التعريبي الشمولي المحافظ، أم عرب التيار التجديدي المنفتح لعطاء غير «العرب»؟

لقد سعى غير العرب بدورهم للدفاع عن مقومات هويتهم لكن مساعيهم كانت تفسر في الغالب تفسيرا سلبيا. وسار على هدي هذا التفسير أكثر من واحد من المعاصرين، ففسروا «الشعوبية» بالعنصرية، غير متسائلين عن مدى وجود «عنصرية» في مقابلها. يقول محمد زغلول سلام مثلا: «كذلك اشتدت العنصرية الفارسية، كما بدأت القوميات التي أذابتها الفتوح العربية تتحرك من جديد لتثبيت وجودها، وتقوم، وتناهض مناهضة سياسية وثقافية الكيان العربي السياسي والثقافي، وكان من النتائج المباشرة لذلك، تسلط الثقافات غير العربية على الفكر العربي، والسير به في اتجاه قد لا يخدم، أو يرى فيه العرب أنه لا يخدم المقدسات والقيم العربية. واتضح ذلك في الجانب الديني في ظهور بعض النحل والملل والمذاهب والعقائد والبدع بصورة لم يسبق لها مثيل، كانت دون شك صدى لعقائد غريبة عن الإسلام، فارسية، ونبطية، وهندية، ويونانية... إلخ(٢٢).

وإذا كانت روافد من التراث الذي خلقته «الشعوبية»، تحتمل أن تفسر بالنيل من العربية ومن تراثها ومتكلميها الأصليين، فإن موضوع ظهور نحل وملل ومذاهب مخالفة للإسلام، ليس فيه شك. لكن تهم «الشعوبية» و«الزندقة» بالتحديد يجب أن يعاد فيها النظر، في ضوء مجادلاتنا الجديدة مع التراث، لا بناء فقط على ما أقره القدماء في هذا الباب، حتى نستطيع أن نتبين ما قام من ذلك على «حق» وما قام منه على «باطل». لأن ما وُجِّه للشعوبيين والزنادقة من تهم، وجه أيضا إلى عدد من أئمة الإسلام وعلمائه، كما وجه لعدد ممن أثْروا «كلام العرب» بشعرهم ونثرهم.

إن الصور التي أنتجت عن «الأجنبي الأعجمي» يجب وضعها في السياق العام لجدل السائد والمسود، بوصفه صراع ثقافات وقيم، فيها الأصلي والطارئ، ومنهما الأصلي المتحول والأصلي الجامد، والطارئ الدخيل الذي تولد في خضم التحول واتخذ صفته هذه بالمقارنة بالأصلي الجامد، والطارئ الدخيل الذي اقترض بالفعل من أمم أخرى وأخضع لتعديل وتعريب... إلى غير ذلك من علامات وشروط الجدل التي

تحدث في صلب كل ثقافة، وخاصة إذا كانت وتيرة التحول فيها سريعة كما حدث بالنسبة للثقافة العربية والإسلامية التي شهدت في قرون محدودة حركات كبرى وقوية، بحيث شكلت منعطفات تركت آثارها واضحة في أشكال الصراع بين أطرافها، حول أحقية السيادة على الغير. وفي هذا المساق بالتحديد، نضع الموقف المحافظ الذي تعدى الشك والارتياب في نظرته للدخيل إلى موقف المواجهة والتصدي له.

**إذا كان تقابل الأصيل دل على أن جدل الائتلاف والاختلاف كان متجذرا في الثقافة العربية الإسلامية، في أبعادها الفكرية والدينية والأدبية والإيديولوجية، فإن أحد تجلياته الأخرى يمكن الوقوف عليها في التقابل بين نظام العربية المرجعي وبين استخدامه في التكلم اليومي والتكلم البليغ.**

وإذا كان تقابل الأصيل دل على أن جدل الائتلاف والاختلاف كان متجذرا في الثقافة العربية الإسلامية، في أبعادها الفكرية والدينية والأدبية والإيديولوجية، فإن أحد تجلياته الأخرى يمكن الوقوف عليها في التقابل بين نظام العربية المرجعي وبين استخدامه في التكلم اليومي والتكلم البليغ. وإذا كنا قد أشرنا إلى أن اللغة من قوانينها التطور والاقتراض من اللغات الأخرى، المحلية والأجنبية، بحسب العوامل التاريخية والحضارية عامة، فإن الاستخدام اليومي، ونظيره البليغ، يعدان مقياسا لدرجات الائتلاف والاختلاف التي تحدث بين النظام المرجعي القاعدي للغة، وبين إخضاعها للاستعمال في السياقات والمقامات المتعددة، بحيث يمكّن هذا الاستعمال من قياس درجة الاتساع بين مستوييها.

وحين نراجع بالنظر هذين المستويين عند اللغويين القدماء نلاحظ فيهما ثلاث حالات:

أ- اللغة تتسع للإضافة: وقد مثلت هذه الإضافة، بصرف النظر عن مقبولية الاحتجاج بها، ثلاثة مصطلحات أساسية هي: المولد أو المحدث، والمعرب، والمصنوع. ويدل المصطلح الأخير عندهم على ما «يورده صاحبه على أنه عربي فصيح»، لذلك لم يعدوه من «كلام العرب». وأرجعوا وضعه إلى «إرادة اللبس والتعنيت»(٢٣).

ب- اللغة تتخلى عن بعضها: ولد هذا التخلي عندهم مصطلحات أخرى أساسية أيضا، في مقدمتها: الشاذ، والمهمل، والحوشي، والغريب، والنادر. ومقياس ذلك كله، عدم الاطراد في الاستعمال، بحيث اعتبر اللجوء لما انطبقت عليه المصطلحات المذكورة غير مقبول حتى عند مقعدي اللغة. فوصفوه بالضعف والمنكر والمتروك من اللغات، على حد ما نفهم مثلا من قول السيوطي: «الضعيف ما انحط عن درجة الفصيح، والمنكر أضعف منه وأقل استعمالا. بحيث أنكره بعض أئمة اللغة ولم يعرفه، والمتروك: ما كان قديما من اللغات، ثم ترك واستعمل غيره»(٢٤).

ويحملنا هذا، على التساؤل عن الموقف المتردد لأئمة اللغة من التحول والتطور فيها. كيف يقبلون بمبدأ تحولها من جهة تخليها عن بعض عناصرها، ثم يرفضون في الآن عينه، مبدأ تحولها من جهة تقبل الدخيل فيها؟ كيف للغة أن تنمو إذن إذا ظل نموها محصورا في مبدأ التخلي لا متسعا لمبدأ الإضافة، ألا يقود مبدأ استهلاك اللغة لذاتها إلى الانقراض والموت؟

ج اللغة تتعرض لانتهاك الاستعمال: أي أن يقوم المتكلم بمخالفة قواعد اللغة في النطق والتركيب والتصريف والإعراب والكتابة... وقد عبر القدماء عن فهمهم لهذه العملية، بمصطلحات أخرى، في مقدمتها: اللحن، والتصحيف، والتحريف. ولا تتحدد الظواهر التي تدل عليها هذه المصطلحات سوى في مقابل معيار محدد هو «كلام العرب» الذي ليس هو مطلق كلام العرب، بل المحصور في «العربية» من حيث كون «العربية»/ الكلام، صيغت بواسطة «العربية» / العلم صياغة

خضعت لمقاصد وشروط بعينها. فأصبح «كلام العرب» المحدد هنا، بعضا من «كلام العرب». أي أنه انحصر في الكلام الذي تم تبنيه والدفاع عن سيادته وتمركزه في الخطابات المختلفة بعلومها وآدابها. وكان النحو هو الساهر على حفظ ذلك الكلام. فربطه ربطا لم يتقبل وجود فرق بين «كلام العرب» الذي هو بعض كلامها، و«كلام العرب» الذي هو كلامها بصفة الإطلاق واحتواء الأصيل والدخيل معا.

وقد كان تشدد النحو سببا في ظهور درس لغوي جديد مواز له، موضوعه النظر في ظواهر اللحن والتصحيف والتحريف. حيث ناب هذا الدرس عن النحو في «مراقبة» تمثل المتكلمين لـ«سمت كلام العرب». لكن هذا الدرس، عوض أن يعمل على فهم حقيقة «المخالفات» اللغوية وأسبابها، عمل كسلفه الأصلي، النحو، على قياسها بالقواعد القبلية التي وقع بين النحاة اضطراب في تحديدها. وقد أقر ابن الجوزي (ت ٥٩٧ هـ) بالنتائج السلبية للعلم الجديد، وهو واحد ممن تصدوا لموضوع اللحن في التخاطب اليومي في مقدمة كتابه «تقويم اللسان»، بقوله: «قد أفرد قوم ما يلحن فيه العوام، فمنهم من قصر، ومنهم من رد ما لا يصلح رده»(٢٥).

ومن خلال نظرنا في هذه المسألة نستنتج ما يلي:

أ اللحن– مقصودا به الخطأ– سابق لوضع «العربية». ومعنى ذلك أن «العربية» قبل مرحلة التقعيد، كانت تعمل بواسطة متكلميها على ترسيخ معياريتها وموقعها بوصفها لغة مركزية.

ب شيوع اللحن والخطأ بين الخاصة والعامة بعد مرحلة وضع «العربية»، بل في سياقها نفسه، حتى قال ابن حنبل: «ومن يعرى من الخطأ والتصحيف»(٢٦).

لقد وقع في الخطأ إذن «جماعة من الأجلاء من أئمة اللغة والحديث»(٢٧) كما وقع فيه القراء والرواة والشعراء(٢٨) وغيرهم من الفقهاء والكتاب، حتى أفرد بعض أئمة «اللحن» أخطاء الخاصة بكتب، مثل أبي هلال العسكري في كتاب «لحن الخاصة»، والحريري في كتاب «درة الغواص في أوهام الخواص»، وغيرهما من الكتب المفقودة أو المنشورة التي أكدت شيوع الخطأ في التكلم والكتابة بين خاصة أئمة اللغة والأدب والدين. يقول صلاح الدين الصفدي: «التصحيف والتحريف قلما سلم منها كبير، أو نجا منهما ذو إتقان ولو رسخ في العلم رسوخ «ثبير» أو خلص من معرتهما فاضل ولو أنه في الشجاعة «عبد الله بن الزبير» أو في البراعة «عبد الله بن الزبير»(٢٩)، خصوصا ما أصبح النقل سبيله، أو التقليد دليله، فقد صحف جماعة هم أئمة هذه الأمة، وحرف كبار بيدهم من اللغة تصريف الأزمة»(٣٠).

وقد ذكر الصفدي أمثلة للمصحفين والمحرفين، فمنهم من أئمة البصرة: الخليل بن أحمد، وأبو عمر وابن العلاء، وعيسى بن معمر، وأبو عبيدة معمر بن المثنى، وأبو الحسن الأخفش، وأبو عثمان الجاحظ الذي تحدث عن اللحن في «البيان والتبيين»، والأصمعي، وأبو زيد الأنصاري، وأبو عمر الجرمي، وأبو حاتم السجستاني، وأبو العباس المبرد. ومن أئمة الكوفة ذكر الصفدي الكسائي، والفراء، والمفضل الضبي، وحمادا الراوية، وخالد ابن كلثوم، وابن الأعرابي، وعلي الأحمر، ومحمد ابن حبيب، وابن السكيت، وأبا عبيد القاسم بن سلام، وأبا العباس ثعلب، واللحياني، وأبا الحسن الطوسي، والطوال، وابن قادم.

ويعد المذكورون أعلاه من واضعي «العربية»

ومقعديها. بل إن الكسائي (ت ١٨٩ هـ) المذكور بينهم، وضع أول كتاب في موضوع اللحن بعنوان «ما تلحن فيه العامة»(٣١). ويفيد عنوان هذا الكتاب أن الخطأ في اللغة ومخالفة قواعدها في التكلم نسب في بداية النظر فيه للعامة لا للخاصة، مع أن الخاصة لم تكن بسالمة منه. لكنها لم تقر به في الغالب، إلا إذا احتجت به لأغراض الطعن والقدح، تبعا للخلافات الشخصية والمذهبية.

ج تداخل الخطأ والصواب: لا يعد كل ما أدرج في باب اللحن والخطأ خطأ بالفعل، لأن المعيار الذي قيس الخطأ بمخالفته كان في حد ذاته موضع خلاف. ويتمثل ذلك في تخطئة النحويين واللغويين لبعضهم. وجملةٌ مما عدوه أخطاء مصدره الأساس تقابل «العربية» باللغات المحلية والقديمة. لذلك قال ابن الجوزي محتجا بالفراء: «وإن وجد لشيء مما نهيت عنه وجه فهو بعيد، أو كان لغة، فهي مهجورة. وقد قال الفراء: وكثير مما أنهاك عنه، قد سمعته. ولو تجوزت لرخصت لك أن تقول: رأيت رجلان، ولقلت: أردت عن تقول ذلك»(٣٢).

وقد وضع ابن مكي الصقلي (ت ٥٠١ هـ) في كتابه «تثقيف اللسان» بابا سماه «باب ما تنكره الخاصة على العامة وليس بمنكر»، ذكر فيه أمثلة لما أدرجته الخاصة في الخطأ وليس بخطأ، مثل إنكارهم قول «معوج»، وقد أنكره الأصمعي وابن الجوزي، لكن أجازه علماء آخرون. وكذلك في إنكارهم قول «حوائج». أنكره الأصمعي وأبو هلال العسكري بحجة أنه «ليس مما تعرفه العرب ولا يوجبه القياس»، لكن أجازه آخرون(٣٣).

لقد واجه النحاة أفعال التكلم بأحكام الإباحة والنهي والإجازة، وكأنهم بمثابة فقهاء يواجهون نوازل يحكمون عليها بأدلة شرعية أو بقياس أو بإقرار إجماع. وكان دافعهم الطبيعة المعيارية للغة التي وضعوا قواعدها وألزموا المتكلم بالانضباط لها. لقد «تعلقت تلك الإباحة وعدمها بقواعد معيارية تفرض نفسها على الاستعمال وعلى المسموع. وكان توصل النحاة إلى هذه القواعد نتيجة نشاط استقرائي تحليلي للغة، سواء في ذلك مفرداتها وتراكيبها. ولكنهم بعد نظرهم إلى ما ارتضوه من قواعد، جعلوا هذه القواعد «أحكاما»، فكانت في نظرهم أولى بالاعتبار مما خالفها»(٣٤).

لكن السؤال المطروح في هذا المساق، هو عن أية عرب وأية «عربية» يؤخذ المعيار ويحكم بالقياس وتوضع القواعد؟ أية عربية هي الصحيحة، وأية عربية هي الفاسدة؟ فإذا كان الكسائي نُعت بأنه «أفسد النحو»، والخليل بأنه «لا يحسن النداء»، وسيبويه بكونه «لا يدري حد التعجب»(٣٥)، وإذا كان «كتاب العين فيه من التخليط والخلل والفساد... وكذلك كتاب (الجمهرة)»(٣٦)، وكان كتاب «الصحاح» لاحقا بالعين والجمهرة في ذلك(٣٧)، فكيف نطمئن إذن لأحكام أئمة اللغة والنحو في صحة العربية، ولجدوى مبادئهم في السماع والقياس والاحتجاج؟

يقول رمضان عبد التواب عن الحقيقة الأولى لوضع «العربية»: «كان الهدف هو وضع قواعد للغة الفصحى، أو بعبارة أخرى، للغة الأدبية المشتركة بين العرب جميعا، فلم يكن الفرق بين اللغة المشتركة واللهجات واضحا في أذهان اللغويين في هذه الحقبة من التاريخ وضوحا تاما. ولذلك سعى البصريون للأخذ عن قبائل معينة، وهدفهم هو الوصول إلى تقعيد اللغة الأدبية المشتركة، غير أنهم لم يفرقوا فيما أخذوه عن هذه القبائل، بين تلك اللغة المشتركة، ولهجات الخطاب. ومن هنا جاء الخلط

والاضطراب، ورأيناهم يؤولون كل مثال شذ عن قواعدهم. ولم يكن الكوفيون أقل منهم حظا في الاضطراب والخلط، لأنهم أخذوا اللغة عن كل العرب، ولم يفرقوا كذلك بين اللغة المشتركة ولهجات الخطاب»٣٨.

نستنتج من ذلك، أن «العربية» المبنية على «الاضطراب والخلط»، لا يمكن الحكم على تكلمها بالاستقامة والصحة والفساد، أو إباحة انتهاكها أو النهي عنه، إلا نسبيا. لأن ما اعتبر سمتا وقوانين وسننا لها، مسائل افتراضية قابلة للنفي أو التغيير، فالائتلاف فيها قائم على الاختلاف، ودخيلها مجادل لأصيلها سواء من حيث نظامها القاعدي المجرد، أو من حيث خضوعها لشروط المقام التعبيري في بعديه، العادي والبليغ.

وفي حالة الأخير بالذات، تقبل المسافة بين النظام والمنجز مزيدا من الاتساع. لأن الكلام البليغ لا يفترض فيه الحرص على التوافق الكلي مع المعيار. فمواجهته للمعيار مزدوجة، إذ يواجه معيار النظام اللغوي، كما يواجه معيار طرق القول البليغ كما حددها المتبالغون به ونقادهم وعلماؤهم. وبذلك تكون الأحكام التي تطلق على الاستعمال العام للكلام، كأحكام الصحة والصواب والخطأ والفساد والاستقامة والاعوجاج أكثر إثارة للجدل حين إطلاقها على الكلام البليغ. لأنه كلام يُخضع لطرقه الكلامَ العام، بحسب حاجيات التعبير ومقاماته. فتكون تلك الأحكام من جملة أحكام القيمة التي يراعى فيها الحفاظ على الثوابت السائدة، أو إشاعة أخرى تجادلها سيادتها.

## هوامش الدراسة

١- الأشباه والنظائر في النحو للسيوطي ١/(٧٩، ٨٠، ١٨٠) والخصائص لابن جني ٢/٣٠.

٢- الصاحبي لابن فارس ص (٢٠١، ٢٦٩) وينظر أيضا: المزهر ١/ (١١٥، ٣٦٩، ٣٨٧، ٤٠٢)، وكذلك كتب الأضداد والفروق اللغوية وخاصة منها: الأضداد في اللغة، لمحمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨ هـ). القاهرة. مصر ١٣٢٥ هـ. وكتاب «الأضداد من كلام العرب» لعبد الواحد بن علي أبي الطيب اللغوي (ت٣٥١ هـ). تحقيق عزة حسن. مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ١٩٦٣.

٣- الخصائص ١/ ٢٤٤.

٤- ينظر مثال للتمسك باللغة القديمة دون كلام «العرب»: الخصائص ٢٤٢/١

٥- الصحابي ص (٤٨، ٧٢)، والمزهر (٥٥/١)

٦- الخصائص ١٠/٢

٧- الصاحبي ص ٥٣.

٨- ينظر في هذا الفهم : الصاحبي ص ٥٢

٩ المزهر ١/(٢١١-٢١٢).

١٠- الخصائص ١٢/٢ والحكم بـ «الخير» في هذه القولة، مماثل لما حكم به أبو الأسود الدؤلي، حين وصف كلام مخاطبه بأنه لا خير فيه: أخبار النحويين البصريين للسيرافي ص ٣٧

١١ ينظر في هذه التقابلات والأحكام: المزهر ١/(٧٥، ١٣٧، ٢٢٦، ٢٤٠)، والخصائص ٩٦/١، والاقتراح للسيوطي ص (٥٨، ٧٥) وسر الفصاحة للخفاجي ص (٢٧، ٣٧) كما ينظر في نشأة عربية جديدة سماها يوهان فك «العربية المولدة» كتابه: «العربية: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب» ترجمة رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي مصر١٩٨٠ وكتاب «المولد في العربية» لحلمي خليل.

١٢- أورد السيوطي للمولد هذا التعريف: «هو ما أحدثه المولدون الذين لا يحتج بكلامهم». واستشهد بمصدرين آخرين في ذلك، ناقلا ما يلي: «وفي مختصر العين: المولد من الكلام: المحدث. وفي ديوان الأدب للفارابي: هذه عربية وهذه مولدة» المزهر ٣٠٤/١. وينظر في أثر التوليد في اللغة قديما: معجم ألفاظ العلم والمعرفة في اللغة العربية لعادل عبد الجبار زاير. أما «المعرب»، فكان يقصد به: «ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة في غير لغتها»: المزهر ١/ ٢٦٨. ويرجع في الموضوع أيضا: لفقه اللغة للثعالبي ص (٢٧٢-٢٧٦) وجمهرة اللغة لابن دريد. جزء ٣ باب «ما تكلمت به العرب من كلام العجم حتى صار كاللغة». دار صادر. بيروت. لبنان (د.ت). ومقدمة «تاج العروس» للسيد مرتضى الزبيدي، دار الرشاد الحديثة ودار الفكر. بيروت لبنان ٩/١ و»المولد في العربية» لحلمي خليل ص ١١٣.

١٣ معجم ألفاظ العلم والمعرفة ص ٢٦٤.

١٤ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين لشكري محمد عياد. سلسلة (عالم المعرفة). الكويت. العدد ١٩٩٣/١٧٧ ص٢٠٧.

١٥- النحل / ١٠٣

١٦- ينظر في تفسير هذه الآية وأسباب نزولها: تفسير الجلالين لجلال الدين محمد بن أحمد المحلي وجلال الدين السيوطي. مكتبة السلام الجديدة البيضاء. المغرب (د. ت) ص ٢٠٦ و»لباب النقول في أسباب النزول، للسيوطي بهامش المصدر السابق ص (٢٤٨-٢٤٩). ويرجع في موضوع عجمة اللسان للمعاجم القديمة، والخصائص ١/ ٢٤٤، ٧٥/٣، والاقتراح للسيوطي ص ٤٥ وسر الفصاحة للخفاجي ص ١٨.

١٧ يرجع لنص مناظرته مع متى بن يونس في «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي ١٠٨/١–١٢٨.
١٨– المثل السائر لابن الأثير. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر بالفجالة. القاهرة مصر (د.ت) ٦/٢.
١٩– أدب الكاتب لابن قتيبة. تحقيق محمد طعمه الحلبي ط ١/ ١٩٩٧ دار المعرفة. بيروت لبنان ص.١٧ ولقد كان للاختلاف في العقائد والمذاهب أثر في وضع قواعد العربية ينظر «كلام العرب» حسن ظاظا. دار النهضة العربية. بيروت لبنان ١٩٧٦ ص ١٥٩
٢٠– نقض المنطق لابن تيمية تحقيق محمد بن عبد الرزاق حمزة وسليمان بن الرحمن الضبع. المكتبة العلمية. بيروت لبنان (د.ت) ص٧ من مقدمة التحقيق ومتن الكتاب ص (٢٤–٢٥). وينظر أيضا لابن تيمية كتابه «الرد على المنطقيين» تحقيق رفيق العجم. دار الفكر اللبناني. بيروت لبنان ١٩٩٣
٢١– تاريخ النقد الأدبي والبلاغة لمحمد زغلول سلام. منشأة المعارف بالإسكندرية. مصر١٩٨٢ ص ٢٦٨. وينظر أيضا: شرح المفصل لابن يعيش ١/ (٨–١٠)، والبيان والتبيين للجاحظ تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر ط١٩٨٥/٥. ٥/٣
٢٢– تاريخ النقد الأدبي والبلاغة ص ٢٦٨.
٢٣– المزهر١/ (٣٠٤، ١٧١).
٢٤ المصدر السابق ٢١٤/١ والمولد في اللغة العربية ص (١٤١– ١٥١).
٢٥– تقويم اللسان لابن الجوزي. تحقيق عبد العزيز مطر. ط ٢ دار المعارف مصر (د. ت) ص ٥٥. وللتوسع في هذا الموضوع ومعرفة كتب القدماء فيه وفي التصحيف والتحريف، يرجع لمقدمة تحقيق «تقويم اللسان»، وبيبليوغرافيا كتاب «تصحيح التصحيف وتحرير التحريف» لصلاح الدين الصفدي (ت ٦٩٦ هـ) تحقيق السيد الشرقاوي مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر ط١٩٨٧/١. كما يرجع إلى الصاحبي ص ٦٤ والخصائص ٣/ ٢٤٥، و ٥/٢، والاقتراح للسيوطي ص ٤٩ وأدب الكاتب لابن قتيبة (٢٠١ –٢٦٨) والبيان والتبيين ٢١٦/٢. و«العربية» ليوهان فك ص (٢٤٣–٢٥٥).
٢٦ المزهر ٣٥٣/٢.
٢٧– المصدر السابق ٣٧٢/٢. وينظر أيضا: تصحيح التصحيف وتحرير التحريف للصفدي ص (١٥–١٨).
٢٨– المثل السائر لابن الأثير ١/ ٤٥ وينظر أيضا «العربية» ليوهان فك ص (٦٩–٩٢)
٢٩– عبد الله الأول صحابي، والثاني شاعر شيعي، وثبير، جبل بمكة
٣٠– تصحيح التصحيف ص ٤
٣١– ما تلحن فيه العامة للكسائي. تحقيق رمضان عبد التواب مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر ط ١/ ١٩٨٢.
٣٢– تقويم اللسان لابن الجوزي ص (٥٧–٥٨).
٣٣– يرجع لمقدمة تحقيق «تقويم اللسان»، ص (٢٦–٢٧).
٣٤– اللغة العربية، معناها ومبناها لتمام حسان ص ١٣.
٣٥– تقويم اللسان ص (٥٨، ٦٢).
٣٦– المزهر ٣٧٢/٢.
٣٧– المصدر السابق، ٢/ (٣٩٠ ٣٩٣)، ويرجع إلى المصدر نفسه في موضوع غلط العلماء، ١/(٧٨، ١١٧)، وكذلك مقدمة «لسان العرب»، وباب «في أغلاط العلماء» ضمن «الخصائص» ٣/(٢٧٣ –٢٨٢).
٣٨ – يرجع لمقدمة تحقيق «ما تلحن فيه العامة» ص٥٩. كما ينظر أيضا في تأثر «العربية» من جهة قواعدها، بالاختلافات في العقائد والأحكام، وبانتحال الشعر، واختلاق الألفاظ والتعبيرات: حسن ظاظا: كلام العرب، ص ١٥٩.

# تجارب أولية في قصيدة النثر العربية

**عبدالله السمطي**

ناقد من مصر

مثلت الكتابات النثرية الأولى ذات الطابع الفني المهاد المبدئي الذي أسس لفكرة التحول إلى استثمار النثر شعريا، وقد رأينا في الفصل السابق كيف تجلت هذه الأشكال التعبيرية في نسق فني نثري أطلقت عليه عدة مصطلحات: النثر الشعري، الشعر المنثور، النثر المشعور، النثر الفني، قصيدة منثورة، قصيدة نثرية، شعر طليق.(١)

كل هذه المصطلحات تومىء إلى طريقة في الكتابة تقرن بين ما هو نثري وما هو شعري، وتستخدم الآليات الفنية والبلاغية لكل نسق منهما، إنها طريقة بالأحرى تضع الشعر هدفا جوهريا لها، بحيث تتحلل من كتابة النثر إلى كتابة نصوص تتسم بالشعرية المتوهجة كلما أمكن ذلك، ولتكن التسمية: نثرا شعريا، أو شعرا منثورا، أو نثرا فنيا، فالهدف الأساسي للكاتب/ الشاعر هنا هو كتابة نوع شعري آخر خارج مجال الوزن والقافية بل وخارج إطار الصيغة الشعرية الموروثة التي جرت عليها العادة في شعر الإحياء.

**المهاد الجمالي في تجارب:**

**علي الناصر/ أورخان ميسر/ثريا ملحس/ محمد منير رمزي/ إدوارد الخراط/ فؤاد سليمان**

– ١ –

ومن الأسماء التي برزت في هذه المرحلة التي تمثل نتاجاتها مرحلة مهمة من مراحل قصيدة النثر الفنية، وتتجلى فيها تحولات جمالية وفكرية : أورخان ميسر، علي الناصر، بدر الديب، ألبير أديب، مصطفى هيكل، إدوار الخراط، محمد كمال رمزي، ثريا ملحس، نقولا قربان، إلياس زخريا، فؤاد سليمان(٢)

وتتباين نتاجات هؤلاء الشعراء إلى حد كبير مع التجربة النثرية – الشعرية الأولى التي وسمت نتاجات التجربة السابقة: جبران، أمين الريحاني، وتوفيق مفرج، ويوسف الحداد، وميخائيل نعيمة، ومي زيادة، وحسين عفيف.

ويشير يوسف حامد جابر– كغيره من الباحثين– إشارات عابرة، للأصوات الشعرية التي مهدت بشكل كبير لقبول ظاهرة قصيدة النثر، وهي الأصوات محل بحثنا في هذا الفصل حيث يقول :

«وكانت لعلي الناصر وأورخان ميسر في (سريال) وخير الدين الأسدي في (أغاني القبة) مثل هذه المحاولات التي مثلت الجسر الذي وصل (قصيدة النثر) وغنى عالمها بالنثر الفني عند (جبران) والشعر المنثور عند (الريحاني) وغيره، وما تحقق من إضافات جوهرية على بنية الشعر العربي»(٣)

لقد بات من الضروري قراءة تجربة هذه الأصوات، لأنها تقدم نموذجا متقدما لقصيدة النثر العربية، بالقياس إلى التجربة السابقة، لا باعتبار ما تقدمه شعرا منثورا أو نثرا فنيا كما يشير يوسف حامد جابر، بل باعتباره «قصيدة نثر» بشروطها الجمالية المفتوحة، الرحبة. كما أنها تقدم نماذج شعرية ما تزال مهملة تفتقر إلى الدراسة والفحص والتحليل، واستخلاص أبرز ما تكنه من دلالات، على اعتبار أن هذه النماذج تمثل أيضا طريقا تصاعديا صوب التوسع في مفهوم : «قصيدة النثر» في مرحلة مجلة شعر في الستينيات الميلادية من القرن العشرين.

–٢–

لقد مثلت كتابات هؤلاء الشعراء المهاد الجمالي لقصيدة النثر العربية المعاصرة. إن في النماذج التي صدرت عنهم ما يؤذن بالقول إنها نماذج شعرية متطورة في هذا الشكل الشعري. إنها تفارق مفهوم الشعر المنثور من عدة أمور تتجلى بدئيا في :

– التخلص شبه الكامل من العبارات النثرية المسجوعة.

– التوجه لكتابة القصيدة النثرية على أنها قصيدة في المحل الأول لا قطعة نثرية، أو مقالة أدبية نثرية.

– الكتابة التخييلية الشعرية، والتخلي عن الاستطراد والاسترسال والتداعي الذي يعوق بنية القصيدة الفنية.

– التحول من التقرير إلى التساؤل، ومن المباشرة إلى الإيحاء، ومن الكتابة الصدفوية إلى الكتابة المنظمة ذات الأثر الدلالي.

– الكتابة عبر التكثيف، والإيجاز، واختيار البنية القصيرة للإفضاء بتجاربهم الشعرية.

إن التأمل آنئذ في بعض النماذج الشعرية التي شكلت نوعا من الحراك الفني النثري في مشهد الشعرية الجديدة وتحولاتها المنبثقة عن تلاقي النثر والشعر سوف يقودنا إلى استشراف بعض النصوص في هذه المرحلة التي يمكن عدها مرحلة التأسيس لقصيدة النثر العربية، باعتبار أن المرحلة التالية التي نهضت مع مجلة شعر في الخمسينيات والستينيات، هي المرحلة التي أطرت نظريا ومفاهيميا لهذا الشكل الشعري الجديد، وإن جاء ذلك في صورة مقالات صغيرة قصيرة كما سنرى، فعادت لتسمية بعض القصائد والدواوين المنشورة قبل ظهورها على أنها: «قصائد نثر»(٤).

وتتساوق هذه الكتابات مع بعض المفاهيم التي تدور حول اصطلاح: «قصيدة النثر» مثل الإيجاز والتوهج والمجانية، والقصر والكثافة، وهي الاصطلاحات السوزان– برنارية التي اعتمدتها مجلة شعر في تبيينها المفاهيمي لقصيدة النثر فيما بعد، بيد أن هذه المعايير – فيما يشير فخري صالح – «لا تكفي وحدها لفهم كيفية بناء قصيدة النثر شعريتها، والحل في رأيي يكمن في استخلاص معايير الشعرية التي

تتوفر عليها القصائد من قراءتها وتعرف رؤيتها للعالم والوقوع على طريقة بنائها موادها».(٥)

إن قراءة جملة من النماذج التي جاءت بها بعض الأصوات تمكننا من الوقوع المبدئي على التشكلات الجمالية المبدئية لقصيدة النثر، فقد احتفظ هذا الإنتاج الشعري الذي ظهر في الأربعينيات – من وجهة موضوعية– بالقيم الرومانتيكية التي كانت غالبة على القصيدة العمودية التقليدية التي تجلت على الأخص لدى مدرسة أبوللو الشعرية : علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وأحمد زكي أبو شادي، ومحمد عبدالمعطي الهمشري، ولدى أبي القاسم الشابي وشعراء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية في المهجر الأمريكي، وتنطوي هذه القيم على الإعلاء من شأن الخيال الشعري، والرؤية الذاتية للوجود والأشياء، والاحتفاء بالطبيعة والفرار إليها من عالم المدينة والواقع الصاخب، والشعور بالعزلة والانطواء والاغتراب النفسي، والغربة المكانية، والحزن، والسكنى إلى شاعرية الأحلام والرؤى، وهو ما نراه لدى بعض التجارب والأصوات الشعرية التي ظهرت في هذه المرحلة.(٦)

–٣–

يتجلى ديوان: «سريال» العمل الأدبي المشترك بين كل من علي الناصر، وأورخان ميسر الذي صدر في العام ١٩٤٧م بوصفه أحد الأعمال المبكرة للشعرية التي تمزج بين النثر والشعر، كانت التسمية الفنية لهذا الشكل الذي صيغ فيه الديوان لم تحدد بعد بصيغة نهائية، بيد أن الهاجس الجمالي والدلالي كان يحفز هذا الشكل الشعري للصعود إلى استقلاليته الشعرية، كذلك فإن هذا القلق الجمالي الموار الذي شغل ذهنية الشعراء صوب ابتكار عوالم شعرية جديدة مثل نوعا من التحفيز لإصدار هذا الديوان النثري المشترك، (٧)

ويشير أدونيس إلى أولية «سريال» في الدخول شعريا إلى عالم الباطن، حيث يذكر :

«للمرة الأولى في الشعر العربي الجديد، يحاول شاعر أن يدخل إلى عالمه الباطن وأن يستقصيه، وأن يفصح عنه نثرا – بأشكال شعرية غير خليلية. كان الشعر عنده نبشا للذات واستيهاماتها، وكان شكله النثري نابعا من رؤية نظرية كاملة»(٨)

كذلك فإن ديوان «سريال» فيما يجزم خليل الهنداوي: «يعد التجربة الأولى في الشعر (التجريدي) الذي انحل من عقاله المألوف في بناء الفكر المتحضر المنطقي، وطفا إلى عرض البحر في صمت»(٩)

وهو أيضا يمثل عملا شعريا طليعيا في كتابته وتجريبه، وتشير سلمى الخضراء الجيوسي إلى ذلك حيث تقول:

– «في عام ١٩٤٧ نشر ميسر، المعروف بحبه الشديد للأدب ونزعته الطلائعية في الكتابة والتجريب، مجموعة صغيرة من الشعر السوريالي بالاشتراك مع علي الناصر، اسماها (سريال). كتب ميسر مقدمة للمجموعة تضمنت شرحا للمذهب السوريالي، كما تضمنت ملاحظات تعكس عقلية مستقلة لم تعتمد بالكلية على النظرية الغربية. في هذه المجموعة من قصائد النثر اعتمد المؤلفان على الكتابة الأوتوماتيكية إلى حد كبير، متبنين بذلك واحدا من أكثر وجوه السوريالية تطرفا»(١٠)

**ديوان: «سريال» العمل الأدبي المشترك بين كل من علي الناصر، وأورخان ميسر الذي صدر في العام ١٩٤٧م أحد الأعمال المبكرة للشعرية التي تمزج بين النثر والشعر،**

ويتضمن ديوان: «سريال» المشترك بين الناصر وميسر (٥٥) مقطوعة نثرية، تتوزع بين الشاعرين حيث كتب الناصر (٣٥) مقطوعة، وكتب ميسر (٢٠) مقطوعة، وقد صدّر أورخان ميسر الديوان بإهداء، ومقدمة وخاتمة، مما قد يدلل على أن أورخان ميسر هو المحفز على نشر هذا الديوان على هذه الصيغة المشتركة التي صدر بها.

ولأن قيمة الإهداء والمقدمة والخاتمة لاتنفصم كثيرا عن المحتوى الذي يتضمنه الديوان فإن الوقوف على ملامح هذه القيمة من الأهمية بمكان بحيث تحدد بعض المنطلقات الفنية والدلالية التي ينطلق منها الشاعران.

لقد حدد عنوان الديوان النثري بـ«سريال» وهي إشارة معلنة إلى الانتماء إلى المذهب السوريالي الذي شاع في أوروبا فترة ما بين الحربين في الشعر والرسم،

ونقل إلى الشرق عبر المدرسة السوريالية المصرية التي ضمت عددا من الشعراء والفنانين

وتشير سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن سريال تمثل «أول محاولة سوريالية في البلاد العربية شرق البحر المتوسط. غير أن السوريالية والحداثة بمعناها الحقيقي كانا قد برزا في مصر في الثلاثينيات قبل ظهورهما في سوريا ولبنان بعقدين»(١١)

وإذا عدنا إلى الديوان نجد أن الإهداء يرتكز إلى «الأنا» التي تومىء إلى العودة إلى الذات، وإلى جعل الهموم الذاتية هي المكون الأول لتجربة الكتابة يقول الإهداء: «إلى هذه الأنا النهمة التي لا ترى، والتي دأبها إبداع مسوخ تقدمها لهيكلها المليء بالمسوخ..لترقد بعد ذلك لحظة هنيئة، فيها استمتاع وفيها اطمئنان، تستجمع بينهما قواها، لتخلق مسوخا جديدة أخرى» (١٢) فالأنا هنا «أنا «نهمة بيد أن نهمها هذا يأتي من الداخل حيث لا ترى الخارج، بل تتبصره داخليا، ومن هنا تقوم بإبداع مسوخها وهيكلها، وترقد وتصحو لتخلق مسوخا جديدة، إنها بالضبط الأنا السوريالية التي تكتب آليا عبر اللاوعي، وعبر الباطن، والتي يشير إليها أورخان ميسر في مقدمة الديوان النثري التي تحدث فيها خلال ثلاث عشرة صفحة عن «السريالية» حيث يشير إلى أن العقل الباطن يقوم بـ«تمثيل حالة إنسانية عامة تنبثق من الفرد وكأنه كل ما مر وكل ما سيأتي من أجيال. ويصدف أن يقذف العقل الباطن هذه الحالة كما هي تماما إلى دائرة الشعور فيسجلها الفرد كما هي أيضا. وهذه هي السريالية» (١٣)

**تشير سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن سريال تمثل «أول محاولة سوريالية في البلاد العربية شرق البحر المتوسط. غير أن السوريالية والحداثة بمعناها الحقيقي كانا قد برزا في مصر في الثلاثينيات قبل ظهورهما في سوريا ولبنان بعقدين»**

وما يقوم به العقل الباطن، أو ما يمكن تسميته بحركة الوعي حيال قراءة العالم في سياق نفسي خارج المنطق والأعراف، عبر الأحلام، والرؤى، وأحلام اليقظة، له أثره الشعري الذي يرفد التجربة بالصور اللا مألوفة، ويقرأ أدونيس تجربة ميسر من هذا المنظور النفسي «فللمرة الأولى في الشعر العربي الجديد، يحاول شاعر أن يدخل إلى عالمه الباطن، وأن يستقصيه، وأن يفصح عنه نثرا، بأشكال شعرية غير خليلية. كان الشعر عنده نبشا للذات واستيهاماتها، وكان شكله النثري نابعا من رؤية نظرية كاملة، وليس عن مجرد الرغبة الاعتباطية في الخروج من أطر الشكل الخليلي. كان شعره غوصا في دخيلاء النفس في هواجسها وأحلامها وصبواتها، وفي مكبوتاتها قبل كل شيء، فقد كانت عنايته القصوى منصبة على حركة الداخل وسياسته النفسية، وهذا ما كان يقربه إلى فرويد والسوريالية».(١٤)

ويتبنى ميسر هذا المذهب السوريالي في الكتابة مشيرا إلى أن بعض الفنانين من شعراء وموسيقيين ورسامين وجدوا أن «الطريقة التي كانوا يصنعون فيها إنتاجهم الفني ينحصر في شمول حالات وجدانية وفكرية تكاد تكون عادة في مادتها الأساسية وخطوطها الجوهرية، وأن للذهن أثرا ظاهرا فيها يدنيها من الإنتاج العلمي والفلسفي. فعمدوا إلى محاولة جديدة جريئة أرادوا فيها أن يتم تسجيل ما يرد إلى مخيلتهم من صور إبداعية كما هي تماما بصرف النظر عن جمال هذه الصور أو قبحها وعن مطابقتها للمقاييس الاجتماعية أو تنافرها معها، على ذات الطريقة التي يسجل بها المحللون النفسيون الخواطر السائبة أو أحلام اليقظة. وكانت هذه المحاولة قائمة على اعتقاد هذا الفريق أن الفن الصحيح هو الذي يرسم الانعكاسات التي تتولد نتيجة للتفاعل القائم بين نضالنا الخارجي وذاتنا المجردة بعيدا عن دائرة المنطق بعيدا عن التأثر بأي توجيه فكري» (١٥)

ويصنف ميسر هذا العمل الذي قدمه والناصر ضمن المذهب شبه السوريالي حيث يقول:» إن أقرب مذهب يمكن أن تصنف فيه هذه (المحاولة) هو المذهب الذي رأينا أن ندعوه بالفرنجية Para – Surealism، وقد يكون من الصعب ترجمة هذا الاصطلاح إلى العربية إلا أن الاصطلاح العربي (شبه السريالية) يعبر كثيرا عن التحديد الذي تتضمنه التسمية الفرنجية» (١٦)

كما يوضح : «وفي المجموعة التي يتضمنها هذا الكتاب عدد من القطع التي هي من شبه السريالية»(١٧)

ولعل غرابة بعض التراكيب غير المعهودة في النتاج

الشعري آنذاك، حفز ميسر إلى إيضاح أن التداعي في الكتابة ليس مرادفا للعبث، مما قد يتوهم قارىء «سريال» حيث يشير إلى ذلك قائلا: «قد تبدو هذه المقطوعات بخطوطها الغريبة وألوانها المبهمة الغامضة ضربا من العبث فيمنطق القارىء الذي لم يألف ذهنه غير الوضوح التقليدي وغير السرعة في الترابط الحكمي. وليس بعيدا أن تتداعى في ذاكرته محفوظات قياسية تدفعه إلى الاعتقاد أن مثل هذه الألفاظ والعبارات التي يستعملها السريالي في تسجيل (أخيلته) والتي تبدو وكأنه ليس من جامع بينها، ألفاظ وعبارات تكاد تكون عادية في حدودها الذاتية الضيقة»(١٨)

وهو في معرض إفادته عن الطريقة السوريالية التي جاءت بها كتابته في «سوريال» هو وعلى الناصر، يبدي رأيه في القصيدة التقليدية، فيراها «كلاما جميلا»، فيقول: «إن الكلام المنظوم المقفى في جميع اللغات على اختلاف أنواعها والمسمى شعرا ليس في الواقع العلمي إلا كلاما جميلا له اهتزازاته التوقيعية ولوحاته المغرية التي يستمتع بها الفرد استمتاعا قوامه ميكانيكية العادة وترابط أخيلة الشوق الجنسي في أشكالها المستترة الوقورة».(١٩)

وهو هنا ينشد التغيير إلى شكل شعري أكثر تواصلا مع الحياة في أشكالها المختلفة، في مزج بين الأخيلة الشعرية، والنضال والكرامة الفردية والجماعية، وقراءة المستقبل عبر الأجيال الجديدة، لتحقيق المثل العليا، مؤكدا على أن كل ذلك يرتبط بأعماق النفس حيث يشير ميسر إلى ذلك بالقول:

«بالرغم من كل ذلك لا نستطيع أن نطمس في أعماق خلايانا خطوط السراب المبعثرة في زواياها لهذه المجموعات التي أصبحت جوهرا واحدا... هذه الخطوط الغامضة المبهمة هي التي تكون مادة الإنتاج الفني الصحيح في الشعر والرسم والموسيقا».(٢٠)

ويقارن ميسر في خاتمة الكتاب بين نماذج شعرية لعلي الناصر عمودية ونثرية ويرى أنه حقق في النماذج النثرية الكثافة، والإيجاز، و«استطاع أن يقول في كلمات قليلة ما كان يقوله بالأمس في سطور كثيرة».(٢١)

إن مقدمة «سريال» من الأهمية بمكان بحيث توضع من وجهة مفهومية في إطارها الصحيح، فالمقدمة التي كتبت في وقت مبكر، يمكن أن نستخلص منها – فيما يتعلق بقصيدة النثر – أربع نقاط جوهرية:

– الأولى : التركيز على الكتابة الآلية، والربط بين ما هو ذاتي وبين ما هو سريالي، بحيث تتكشف الكتابة الشعرية هنا عن فضاء جديد مغاير للتعبير الشعري الذي يستبطن، ويستقصي، ويتساءل، لا الذي يقدم التجربة بشكل واقعي أو موضوعي.

– الثانية : الانحياز إلى الكثافة والتكثيف بوصفهما الطريقة المثلى للكتابة الشعرية.

– الثالثة: السعي إلى التغيير الدلالي في توجه الكتابة الشعرية، واستقطار لحظات الحياة الحقيقية، والاهتمام بالعادي والمألوف، وبمزج ذلك بتمثلات الوعي الباطن للواقع، وهو ما يتواءم مع قصيدة النثر في تعبيرها عن التفاصيل اليومية، والهموم الذاتية للمبدع.

– الرابعة: الكتابة خارج شكل الشعر المنظوم، الذي أطلق عليه الشاعران مسمى : «الكلام الجميل».

**لعل غرابة بعض التراكيب غير المعهودة في النتاج الشعري آنذاك، حفز ميسر إلى إيضاح أن التداعي في الكتابة ليس مرادفا للعبث، مما قد يتوهم قارىء «سريال»**

– ٤ –

في ديوان «سريال» تتلاقى نصوص علي الناصر وأورخان ميسر في نسق تشكيلي واحد، حيث اصطفى كل منهما البنية القصيرة المكثفة التي يتم فيها اختزال الجمل إلى أبعد حد ممكن، وحذف ما يمكن حذفه من البنى العبارية، وتجيء النصوص الخمسة والخمسون على هيئة فقرات أو مقطوعات قصيرة متتالية ومن دون عناوين.

وتتراوح كمية أسطر المقطوعات لدى الناصر ما بين ثلاثة إلى تسعة أسطر، ولدى ميسر ما بين أربعة إلى ثلاثة وثلاثين سطرا.

إن أقصر مقطوعة لدى الناصر تلك التي يقول فيها:

ملعقة تجرف..
تكيل الزمن
ملعقة جائرة. (٢٢)

وهي مقطوعة كما نرى تتكون من ست كلمات فحسب بل إننا لو حذفنا الكلمة المكررة لأصبحت المقطوعة تتشكل من خمس كلمات فقط، وهذا يدل على إيثار الناصر التركيز الشديد، والبنية المكثفة جدا لكتابة نصوصه، وهو الأمر نفسه الذي يفعله ميسر حيث إن أقصر مقطوعة لديه تقول:

بصيص
وقع خطوات
ظلال،
نور يغمر الكون. (٢٣)

بيد أن هذه الملامح المشتركة على المستوى النسقي الشكلي بين الشاعرين لم تمنع وجود بعض السمات الخاصة بكل شاعر على حدة يمكن أن تتمثل في:

– التزام الناصر بآلية الحذف والتكثيف قدر الإمكان، فيما تطول الجمل لدى ميسر، وتصل إحدى المقطوعات إلى ٣٣ سطرا.

– هيمنة التشتت، وبعثرة المشهد، وتنافر الدوال لدى الناصر، فيما تميل نصوص ميسر إلى البنية السردية المترابطة في أغلب الأحيان.

– تتفاوت طريقة الكتابة الآلية لدى الشاعرين، ففيما هي غامضة، كثيفة لدى الناصر، تتسم بقدر من الوضوح والمباشرة لدى أورخان ميسر.

ويستهل الناصر مقطوعاته بهذه المقطوعة :

شفة..
أشلاء من زهرة ممزقة
مشوهة لم يبق من تناسقها
إلا قطرة دم
ترنو إلى عين. (٢٤)

إن المقطع يتضمن مجموعة من الدوال التي تسعى إلى نوع من الترابط العميق لا السطحي، بمعنى أن آلية الوعي هنا هي التي ستحدد منحى الترابط ومداه، فثمة ترابط دلالي على مستوى اللون الأحمر ما بين: الشفة، والزهرة، وقطرة الدم، وترابط آخر ما بين (أشلاء، ممزقة، مشوهة) وهذه الدوال نفسها تتصل – بشكل ضدي– بالتناسق، كذلك هناك علاقة بين العين، والفعل (ترنو). مغزى ذلك أن هذه المقطوعة الصغيرة المكثفة جدا، تترابط عضويا ولكن على مستوى البنية العميقة التي تومىء إليها الدوال المزجاة، لكن العلاقة السياقية مبتورة بين كلمة «شفة» وبين بقية المقطوعة إلا هذه الصلة اللونية التي قد تشكل إحدى الدلالات الجوهرية في المقطوعة.

وعلى هذا الحذو تترى نصوص الناصر القصيرة جدا، التي تشكل بنية نصية متكاملة، تتعدد دلالاتها، وتنبجس تبعا للآليات السوريالية التي تشتت الأشياء، وتعيد تجميعها هناك في اللاوعي، بحيث تتطابق وتتلاقى.

وإذا كانت السوريالية تجوهرُ مفاهيمها في جملة من الآليات منها: الدعابة، والسخرية، والهذيان، والحلم، والجنون، والكتابة الآلية، واستبطان الوعي(٢٥)، فإن من أبرز الآليات التي استخدمها الشاعران بإتقان هي ما تتمثل في الكتابة الآلية، واستخدام تقنية : «الجثة الشهية»(٢٦) حيث يتم إماتة معاني الكلمات لتصبح مجرد جثث تتناقل وتتلاقى دون رابط معنوي مباشر، فالعمود الفقري : مؤرخ نبي، وغنج في الأعالي، تتلاقى مع «أطفال، دودة»، وجدران كالنهاية، وأفواه حلقات.. وهي آلية تنتظم فيها تجربة الشاعرين الناصر وميسر، كما في هذه المشاهد:

يقول علي الناصر :

عمود فقري/ بال جديد/ مؤرخ نبي
قطرات وضيعة/ صبا/ سراب.
– شجرة الدلب/ شلال هائل/ غنج في الأعالي
أطفال/ دودة/سنونو تعشعش.
– فرعون/ أزل/ كليوباتره/ من جانبي الرواق/
صدى ناي سحيق/صحراء..صحراء
نغمة من جليد/جليد أبدي /مومياء.
– دموع مغلفة/غلة تنقع/قشرة جد وحشية
سعير../عيون/جداول/جنة.
دموع مجلجلة/دموع محترقة/جهنم..جنة
عين ذات كوتين. (٢٧)

وفي نماذج من أورخان ميسر:

– حدباء / في فقرتها العابسة/عين من زجاج/
الأم: مأتم صامت.
فينوس/في برقعها النابت من جسدها الحار،
عين من زجاج/الأم: مأتم صامت.
– نفق./ جدران كاللانهاية.
أفواه، حلقات تلتهمها حلقات/يد حلقة
تتقلص وتتقلص وتتقلص..
– حجّر النور ناظريّ
في لوحات لخطوطها بداية ونهاية/ إلا أن هناك أضواء تمردت على النور/وجعلته ينتفض في تخطيط أقواس قزح/لا تنضب ألوانها المتفجرة من حنين/الأرض.
هذا الحنين الذي دأبه أن يلتقط من /جوانب أمسى/بقايا صور وتماثيل/أحالتها السنون أليافا باهتة جافة/ليجمدها في رؤاي/باقات نضيرة عابقة الأنفاس. (٢٨)

يصنع الشاعران من كلمات قليلة جدا، ومكثفة، معاني متعددة، ولعل هذا العمق الذي تصنعه الكلمات نابع من هذا التجاور اللا مألوف بين الكلمات، إنا لا تترى في حقول دلالية متقاربة، بل من حقول متنافرة، كما في هذا المشهد الوصفي الذي يصوغه ميسر: «نفق، جدران بلا نهاية، أفواه... إلخ»، ويؤثر الشاعران، التسمية بديلا عن الفعل، كأن الاسم الذي يثبت الشيء هو المراد، أو كأن إيثار لغة الحلم التي تتعدد فيها المشاهد، وتنتقل بسرعة من شيء إلى آخر، أو من اسم لآخر دون نظر إلى ترادف أو تضاد أو تناكر، هو لغة السوريالي التي يحملها إلى فضاء النص.

إن ريادة هذه التجربة التي قدمها الشاعران، تتمثل في لفتهما الانتباه إلى ما يجود به العالم الباطني من صور غير متآلفة على المستوى الواقعي المنطقي، بيد أنها تصب في جوهر الشعر الذاتي، خاصة عند استثمار تقنية الكتابة الآلية التي من خلالها: «تتيح القصيدة للإنسان، أن يرى عالما جديدا يوازي بين عناصره وعناصر العالم الخارجي، وتتحد الداخلية والخارجية لتؤلف الوحدة الشعرية، هكذا يكون لاتحاد الشكل والمضمون – وهو المعيار الكانطي للجمال– أن يصبغ القصائد السوريالية الأصيلة» (٢٩)

ولقد كانت السيرة الذاتية، وما يواجهه الشاعر من مواقف محبطة محفزا للاتجاه إلى تأمل الذات واستبطانها، وفقدان الثقة بالواقع، وتسجيل ذلك عبر الكتابة الشعرية، حيث يشير خليل الهنداوي في مقالته: «الشاعر علي الناصر – كما عرفته وفهمته» إلى بعض هذه المواقف في حياة علي الناصر : «إنه شاعر العزلة والانطواء على الذات، كما كان في حياته منقطعا عن حياة الأسرة، مؤثرا سكنى غرفة منزوية في عيادته، مستمتعا بالعزلة في الحياة والتفكير، ومن هذا العالم الأصغر كان يطل على العالم الأكبر». (٣٠)

إن تجربة «سريال» شكلت علامة فنية بينة في التوجه صوب الكتابة الآلية، وكتابة الذات التي تجوس عبر الأحلام، والهذيانات، وحالات الجنون، تستشرف خواصها النفسية الواعية واللاواعية، وتقهر القوى الواقعية عبر المفارقة والسخرية والكتابة الأوتوماتيكية التي لا تلقي بالا للعلاقات المنطقية أو المتواضعة بين الكلمات، وهذا الأمر لا يمثل نوعا من العبث أو اللعب، قدر ما يمثل موقفا فكريا، ورؤيا مختلفة للعالم.

وهي مواقف ورؤى تتجلى آثارها في نماذج كثيرة في قصيدة النثر – فيما بعد – خاصة في التجارب الشعرية لشعراء مجلة شعر، وبعض التجارب لدى شعراء التسعينيات من القرن العشرين.

–٥–

من التجارب الأولية التي أسهمت في خلق مجالات جديدة لهذا الشكل، ما نراه في تجربة ثريا ملحس في «النشيد التائه» و«قربان»، وهي تجربة اعتمدت على الكتابة الاستطرادية، وعلى التداعي الذي تنظمه غنائيات المقاطع النثرية، وهي اعتمدت أيضا على الجمل القصيرة جدا، وعلى استثمار آليات النثر في العبارات المسجوعة، والمحسنات اللفظية، لإحداث قدر من الموسيقية اللفظية كبديل عن القافية في الشعر، تقول ثريا ملحس في ديوانها: «قربان» : في

نص بعنوان:

آن الرحيل/تعبي /تعبي أنا /دبيب في رأسي
يسري/لساني ثقيل/اختنقي يا كلمات/تبخري
يا غيوم/في كل ذرة /خبر/في كل قطرة/لون
غريبة أنا /اغربي يا نفسي/طريقك هناك/كرهت
الأصوات/مللت الكلام/قف أيها الطائر
اسمعني/أنا خرساء/أنشدني/أنا صماء/إيه يا
نفسي/غريب...غريب/هو عني /يا سماء هوّي/
ويا أرض ميدي/يا جبال تفجري/ويا جبريل
بوّق/آن الرحيل/....رحيلي/مللت الكلام/مللت
السماع/لملمي قواك /يا نفسي/وارحلي/آن
الرحيل/... رحيلي. (٣١)

**إن ريادة هذه التجربة التي قدمها الشاعران، تتمثل في لفتهما الانتباه إلى ما يجود به العالم الباطني من صور غير متآلفة على المستوى الواقعي المنطقي، بيد أنها تصب في جوهر الشعر الذاتي**

ففي هذه القصيدة، نلحظ هذه الجمل القصيرة جدا التي تتشكل منها السطور الشعرية بشكل متتال، متسارع، إنها تقدم إيقاعا مختلفا يعتمد على كثافة الكلمات، وتكرار كلمتين على الأغلب في كل سطر، ومع الدفقات الصوتية للكلمات، أدى ذلك لحدوث بعض الأسطر الموزونة عروضيا ما بين المتقارب والمتدارك، بيد أن هذا جاء دون قصد النص، الذي يتداعى ذاتيا من جملة لأخرى، حيث نلحظ سريان البعد الذاتي في كلمات النص بالبوح بالأنا، وإسناد الكلمات إلى ياء الملكية بشكل كثيف، كما أن القصيدة تتسم بالوحدة المضمونية، وهو ما تختلف به عن القصائد التي مثلت الإرهاصات الأولى لقصيدة النثر في المرحلة السابقة.

وتتجلى قصيدة النثر لدى محمد منير رمزي (١٩٢٥–١٩٤٥) في ديوانه الوحيد: «بريق الرماد». (٣٢)

بوصفها حالة جمالية خلاقة، تشف عن مكنونات الذات، إن شعرية رمزي تحمل الكثير من التعبير عن الألم، والانكسار، والإحباط، ولعل في هذه الأجواء المأساوية التي حملته نهاية الأمر إلى الانتحار، ومعانقة الموت ما يجعل الشاعر يتسم بالحساسية الشديدة تجاه العالم والأشياء. إن قصيدة رمزي كانت مترعة بهذه الدوال التي تعبر عن غلبة الأقدار حين تواجهها ذات محبطة، بائسة. إن الألم، والآهات، والدموع، والأحلام المنكسرة، والفقدان، والاغتراب، والموت.. دلالات بينة في نصوص منير رمزي، وهو ما فتىء يشتغل على تكوينه شعريا في نصوص الديوان.

ويؤكد محمد مصطفى بدوي في تصديره الديوان على أن شعر رمزي: «أقرب في أسلوبه وغموضه وصوره وبنيته اللغوية إلى الشعر الحديث منه إلى الشعر الرومانطيقي».(٣٣)

إن حالة الحب الوجدانية كانت حالة مأساوية انتصر فيها الألم، وذوى فيها القلب.. هكذا يبوح منير رمزي بقصيدته التي كانت عنوانا لحياته التي انتهت بالانتحار، يقول في نص: «آلام وأحلام»

أنا.. ما أنا؟ لا شيء. /مخلوق تتجاذبه الأحزان وترتطم على صخر قلبه.. آلام وأحلام./أحيا لأستمع إلى ألحان قلبي/حين يهدأ أو يثور /كانت لي الطبيعة الشادية، أناجيها، فتناجيني/ولكن ما بالها اليوم/ إنها ميتة، ميتة أشيعها كل يوم. بل كل ساعة./إنني أفنى. أفنى فناء عنيفا هادئا/عنيفا كاصطخاب الأمواج فوق الصخور/هادئا كالنسائم الناعسة/ في ليالي الصيف الحالمة/لقد صهرت روحي على قالب الخيال والأحلام/فنى جسدي وبقيت روحا. روحا حالمة متأملة متألمة/روح تجري وراء الحب والجمال/شبح يجري وراء سراب /إن يدي مثلجتان. ولكن النار تندلع في رأسي إنني أقوم بدوري في مهزلة الحياة. ولكنه دور طويل ممل /لكن لا لا.. ها هي خاتمة الرواية تقترب /ما أروعها وما ألدها. كم أنت جميل أيها الموت/ويلي /إني أخالها تبعد كلما اقتربت/إنني لا أستطيع الحياة. ولكني لا أستطيع الموت/أيتها الأفكار السوداء التي تتدافع في رأسي/ اهدئي. اهدئي قليلا/واتركي مجالا، لأحلامي...(٣٤)

وتشف نصوص منير رمزي عن روح رومانتيكية، تسعى للتوحد بالطبيعة، بل والفناء فيها. إنها روح تبحث عن الصفاء داخل المأساة، في قلب الموت.. وهذا الفرار من عالم الشهادة إلى عالم الغياب فرار صوب الأسمى.. صوب ما يجعل الروح بيضاء في عالم تتوحد فيه المتضادات وتتآلف وتتلاقى.. هذا ما يهيمن دلاليا على الفضاء الشعري لدى رمزي

الذي قضى منتحرا كأنه سعى لتقريب المسافة تماما بينه والموت زمنيا.

إن الطبيعة بكل محمولاتها الدلالية والرمزية هي أفق أثير للكتابة لدى رمزي، كما تتجلى مشاهدها بشكل بين في نصوص: «صلوات قلب» و«نحو الغروب»، كما يتخذ رمزي أيضا من فضاء الروح عالما لتجربته، فيكرر دالات الروح في نصوص كثيرة، كما في نص: «وداعا» وفي نص (دموع) عناق دلالي بين الروح والطبيعة(٣٥)

في الصباح الصامت /أتأمل الحشائش الخضراء/قد لمعت عليها حبات الندى/فيتساءل قلبي :

أهذي دموع، نثرتها الطبيعة/باكية لبكائي؟ /لا.. لا/ما كانت الطبيعة لتحفل بآلام يعانيها بشر/ ولو أن روحي/قد نسجتها ألحانُ نسائمها/وحفيف أشجارها، وشدو طيورها/وصقلها شعاع، من أشعة قمرها الحنون/ ورغم كل ذلك، ما كانت الطبيعة لتحفل بي../ ولا أخال هذه الدموع، سوى دموع الفرح/ الفرح باستقبال فجر جديد/إنها دموع شابة، تذرفها أعين/لا تجف أبدا.

وتتكىء شعرية منير رمزي في هذا الديوان على جملة من المحددات الجمالية تتجلى في :

– التركيز على توالي الصور الشعرية التي تمتح من حقلين أساسيين هما : الذات، والطبيعة.

– تحديد الخطاب الشعري وفق نسق تبادلي بين الأنا الشاعرة وبين الحبيبة المخاطبة.. أو بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب.

– التداعي الجمالي، والاستطراد التعبيري بين دال وآخر.

في شعرية منير رمزي نحن حيال أنموذج دال على أن حالة التغيير الشعري في الأربعينيات كانت حالة طاغية، سواء كان التغيير صوب قصيدة النثر بوصفها شكلا شعريا موازيا بدأت إرهاصاته مطالع القرن العشرين أو كان صوب قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر أو الحديث.

كما تتسم كتابة رمزي بالتداعي الحر، والتسمية، والوصف، والقران بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب المؤنث في تجربة الحب، كما أنها تحفل ببعض التأملات الوجودية، وأسئلة ما وراء الطبيعة.

ويشير إدوار الخراط محقق الديوان إلى قصيدة رمزي بقوله: «كتب منير رمزي قصيدة نثر ذات إيقاع مرهف – صوتي ومضموني معا – في وقت مبكر جدا، وبشكل متميز عما كان معهودا في (الشعر المنثور) حين ذاك – بل هي قصيدة تختلف تماما عما كان يغلب على ذلك (الشعر المنثور) من تسايل عاطفي ورثاء للذات عاكف على أوجاع النفس المغلقة على نفسها... إن السمة الفذة في هذا الشعر هي المقدرة على التأمل الفلسفي في قلب تجربة الحب المحبطة وعلى مواجهة أسئلة ميتافيزيقية كبيرة لم يجد لها الشاعر حلا إلا بالكتابة أولا ثم باختيار الموت، في شجاعة، أخيرا».(٣٦)

ويحتفي إدوار الخراط في قصائده النثرية بالطبيعة، وبمشاهدها المتعددة اللونية والحركية والضوئية، وهذا الاحتفاء لا يتم بشكل خارجي، بمعنى أن الذات تصبح جزءا من هذه الطبيعة، ويحدث حوار فيما بين الحواس – لا كعناصر متفرجة – وبين أشياء الطبيعة، ففي الحضن سحابة صيف، وتحت الأصابع وجه الشمس الناعم، كما في هذا المشهد من: «أنت قصيدتي» :

لماذا وضعت الشمس والقمر معا بين يدي/ ملتهبين، فيهما نداوة الفجر معا.

في حضني سحابة الصيف/ وتحت أصابعي وجه الشمس الناعم/طراوة وجنتيكِ/ قطرات مدورة شفافة/ على تويج زهرة بيضاء/ ندى الصباح على وجه الشمس/ بين يدي/ ليس في نافذتي الآن إلا جذاذة من السماء/ شمسي وراء الحيطان

هذه السماء صافية نقية تماما مبتردةٌ/ ليس فيها لا شمس ولا قمرٌ/ سماء الليل عيناك/ قمري بعيد وحار في عمق عينيك/ نور يغمر سمائي/ نور حبي/ وجهك وعيناك هما السماء/أنت قصيدتي. (٣٧)

ومن التجارب الثرية التي تندرج جماليا ومفاهيميا، في سياق قصيدة النثر ما قدمه الشاعر: «نقولا قربان» في: «نشيد الرخام والشمس» وهو كما يصفه هاني

صعب بقوله: «ونشيد الرخام والشمس» هذا العطاء الخصب، يقتات من شيئية قصيدة النثر بمقدار. كل قطعة فيه إلا القليل القليل، عالم مغلق على نفسه، وكتلة مشعة محملة في حجم صغير بالمسافات الإيحائية. تعفية فنية جديدة، تحبس الزمن في نسق إيقاعي خاص، لتسلمه إلى زمن منغم معقول، قد أنقذ من الجري المتصل في الصيرورة، ودحرج في اللازمنية».(٣٨)

ومن مشاهد الديوان، يقول قربان في: «جسد وغابة رياحين» وظل في فؤادي بلد عريش يتعرى، وحقل خريفي الثمر، وسرب طاووس بلا ريش ! وظل في فؤادي خليج بلا قمر ! أمي أيا جميزة الدار، كنت قارة الزهر، وكنت خليج النار، فمن صيرك مقبرة الثلج يا أمي؟ وظل في فؤادي خليج بلا قمر»

«أحلفك يا أمي باسم الحب، لماذا ولدتني في الظل؟ فلكم أشعر أن جسدي ورقة يابسة على كتفي، أحلفك بالحب يا أمي، أيتها الأفعى الزرقاء، لماذا ولدتني هكذا كحصاة في الصقيع؟ ولكنني سأعيش ولأجعلن جسدي هيكلا لثورة يجدف فيها جميع الصعاليك».

«وبعد أيام ستولد أقمارنا الجديدة. يوم لا يموت بلبل في قفص، ولا يهدم المدفع الجدران، ولا ينبت الغار على رفات الآخرين، وبعد أيام ستملأ مزارعنا الأقمار، فترى عيون البائسين، مثل عناقيد مرمر وذهب، ضاحكة في قلال من القصب». (٣٩)

فحين نتأمل هذه النماذج من نقولا قربان، يبدو لنا أن صياغتها تتم على مستوى السرد الشعري، مع التركيز أيضا على جدة الصور الشعرية وتوافرها، وعلو الذاتية، وتكثير المشهد دلاليا بالقران بين الطبيعة والذات، وتعدد الأسئلة، واستشراف الغد، بالحلم بواقع مغاير.

إن صورا مثل : «جسدي ورقة يابسة على جسدي/ عيون البائسين عناقيد مرمر وذهب، جسدي هيكل لثورة) تعد صورا غير مألوفة في التعبير الشعري في سياق هذا الشكل، ولا نعثر على هذا الأسلوب بعد ذلك إلا لدى محمد الماغوط، في نداءاته المتكررة في النص، وفي صوره العارمة المتوالية.

ويمثل فؤاد سليمان صورة فنية بينة في نسق تحولات الكتابة النثرية– الشعرية، فهو في أعماله: «تموزيات» و«أغاني تموز» و«درب القمر»(٤٠) يقدم بعض النصوص التي تتبدى فيها بجلاء سمات القصيدة النثرية من حيث : البناء النثري للعبارة الشعرية، والتكثيف، والاختزال، وإيثار تصوير الأبعاد الذاتية عبرالنص، وقد برز ذلك على الأخص في كتابه: «درب القمر» حيث يضم كتاب «درب القمر» ٢١ نصا، وهي قد نشرت على هيئة مقالات بالصحف، ثم جمعت في هذا الكتاب بعنوان: «درب القمر».

وتتحدد ملامح الكتابة النثر– شعرية في هذا الكتاب، في إيثار الأسلوب القصصي، وبناء النصوص عبر السرد الشعري، وصنع الدلالة الشعرية عبر التساؤل، بتكرار أدوات الاستفهام، أو بحضور الأنا عبر ضمير المتكلم، وياء الملكية، وتوليد الصور الشعرية من حقول متقاربة، هي على الأغلب : الطبيعة، والحب، والألم.

وفي نص: «البلابل الحمراء» تتداعي الصور الشعرية من حقول متقاربة : الطيور، الأشجار، البساتين، الربيع، وهي ترتبط جميعا بدالة: «الحب» التي يصور فيها الشاعر تجربة وجدانية، من هنا فإنه يوجه أسئلته إلى هذا البلبل المغرد، الذي يقوم الشاعر بشخصنته، وتوجيه الخطاب المتسائل إليه، ويصبح البلبل شاهدا على هذه التجربة الوجدانية بين العاشق والحبيبة :

... وماذا بعد يا بلبل؟/ ماذا؟ عن ضيعتي البيضاء التي تغرق في النور؟/أفي منقارك الأحمر، حبة من رتابها؟ حبة واحدة يا بلبل/ القها على شباكي؟ ! / وهل فيه ورقة خضراء من سنديانها؟ /وهل مرغت جناحيك بأطياب ورودها ونرجسها؟(٤١)

ويستمر الحديث إلى البلبل، ومعاودة التساؤلات، مع رصد مشاهد جمالية من الطبيعة، يستدعيها النص بشكل متجاور :

ويا بلبل.../سألتك، يا ذا الحنجرة الذهبية بالغناء الذي فيها/باسم الخضرة والحمرة، والألف لون

ولون./بالشقائق الحمراء التي تهل أوراقها على لمسة الندى!/ونرجس الغابة، التي لقيتني مرة فيها، أنا وذات الفستان الزهري/وتلك الياسمينة على بوابة بيتها... تلك الخيمة الخضراء من الياسمين الأبيض/ يا ذا المنقار الأحمر.. حدثني عن ضيعتي...(٤٢)

ويغلب على أسلوب فؤاد سليمان الطابع القصصي، ومن ثم استثمار آلية السرد الشعري في نقل المشاهد، وربطها بسلسلة سببية متشابكة، كذلك يعتمد على توطيد البنى الوصفية، وبثها في نصوصه، خاصة وأن الطبيعة تتبدى حياله كلوحة مثالية يفارق عبر رسمها وإعادة تشكيلها رتابة الواقع وآلامه.

ويمثل الحب عنده نوعا من الخلاص من الألم، إنها تيمة موضوعية أخرى توازي هذه الطبيعة التي كثيرا ما صورها ووصفها شعراء هذا الشكل في النصف الأول من القرن العشرين، وفي نص: «ألوان» يصوغ هذه التيمة التي يجسدها في لون الحبيب:

... من قلبي، من لحم قلبي، عندي لون/حبكتُ خيطانه الحلوة، من خيطان عيني. /وشبكتُ عروقه بعروق صدري/ومن دمي نسلته، من آخر نقطة من دمي/من الآلام الطويلة، في ليالي العذاب، على طريق الجلجلة/ من سهادي وعريي وجوعي لملمته أنا، خيطًا خيطًا/ وفي كل خيط منه، خيط من لحمي، وخيط من دمي، وخيط من أهدابي /لون حبيبي.. يا لون حبيبي.. أنا سمّرتكَ هنا على صدري /بمسامير من دمي /فما تنزاح أنت، إلا إذا انزاحت معك ضلوعي.(٤٣)

-٦-

تبدي النماذج السابقة قدرا بينا من التكثيف، والاهتمام بالجملة كركيزة تشكيلية في صياغة النصوص، لقد تخلصت النصوص هنا من الترهل، وبدت كبنى متماسكة صلدة، خاصة لدى علي الناصر وأورخان ميسر، ونقولا قربان، كما ارتكزت هذه النصوص في سعيها الجمالي لتكوين حالة شعرية تمتزج بالنثر، في هذا الشكل المفتوح عل جملة من الآليات، يمكن أن نعددها فيما يلي:

١- اختيار البنية القصيرة المكثفة، بوصفها شكلا غالبا من أشكال الأداء الجمالي، وهو ما استدعى تكثيف الجمل والأسطر الشعرية، كما رأينا في «سريال».

٢- تجاور الحقول الدلالية التي تحمل الطابع الرومانتيكي: «الطبيعة»، «الأحلام»،«الحب» مع التأكيد على تلاحم «الأنا» وحضورها في هذه الحقول عبر التشبيهات والصور المتكررة.

٣- الاهتمام بما هو ذاتي على الأغلب، بحيث تغدو الذات هي مرجع التوجه الشعري، ونبعه، وهي التي يتوجه إليها الخطاب الشعري، وهذا أثر في اصطفاء البنية اللغوية والتعبيرية للنصوص، بتكرار ضمير المتكلم، أو ياء الملكية، أو تاء الفاعل، أو همزة المضارعة، وما يدل على حضور الأنا عبر أسلوب الالتفات.

٤- تكرار المشاهد الوصفية، في النصوص بوصفها خلفية تجميلية، أو واقعا مثاليا آخر تلوذ إليه الذات الشاعرة.

٥- تفتيت الكلي، وبعثرته، والاحتفاء بالجزئي والهامشي في تشكيل التعبيرات الشعرية، وهذا أفضى إلى توسيع نطاقات الحقول الدلالية، خاصة في المشاهد السوريالية، وفي المشاهد اليومية الصغيرة.

لقد أسهمت هذه المرحلة في ترسيخ التطلع صوب كتابة قصيدة مختلفة، لا تنطلق من العروض أو النظم التقليدي، بل تنطلق من النسق النثري وفضاءاته المتعددة، تلك الفضاءات التي أحدثت انقلابا في مفاهيم القصيدة، ومفاهيم الشعرية العربية الحديثة.

## إشارات

١- (أوضحنا في الفصل الأول أن هذه التسمية سبقتها تسميات قريبة جدا منها هي : قصيدة منثورة، وقصيدة نثرية، وقصيدة نثر).

٢- نقلنا فيما سبق إشارة س. موريه إلى وجود أسماء عدة كتبت في هذا الشكل، ولم تقم الدراسات السابقة التي تناولت قصيدة النثر بدراسة النتاج الشعري لهذه الأسماء، واكتفت فحسب بالإشارة إلى أسمائهم، انظر على سبيل المثال دراسات : أحمد بزون، يوسف حامد جابر، عز الدين المناصرة، محمد جمال باروت.

٣- يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر – دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩١م ص ٧٣

٤- حدث هذا على سبيل المثال مع نصوص محمد الماغوط، وديوانه : «حزن في ضوء القمر»١٩٥٩، وتوفيق صايغ (ثلاثون قصيدة ٩٥٤)، وأنسي الحاج قبل إصدار ديوانه الأول (لن) ١٩٦٠)

٥– فخري صالح : قصيدة النثر العربية : الإطار النظري والنماذج الجديدة ١– مجلة فصول، المجلد ١٦ العدد الأول صيف ١٩٩٧ ص.ص. ١٧٣–١٧٤
(الدراسة كاملة تقع في الصفحات ١٦٣–١٧٥)
٦– إن هذه التجارب في قصيدة النثر، مثلت مرحلة مهمة للعبور إلى قصيدة نثر أخرى استمدت مفاهيمها النظرية الأولية مع ظهور حركة مجلة شعر، وبدءا من الستينيات الميلادية، وبعد نشر أدونيس لمقالته عن قصيدة النثر في العدد الرابع عشر من مجلة (شعر) وإصدار أنسي الحاج ديوانه (لن) بمقدمة نظرية عن قصيدة النثر، كما نشر هاني صعب دراسة مهمة في ديوان (مدينة الرخام والشمس) لنقولا قربان بمجلة الآداب، بدأت القصيدة تأخذ مسماها الذي وسمها بخواص باتت محددة، وسمات ما زالت في طور التعيين..
٧– علي الناصر، أورخان ميسر : سريال، مطبعة السلام، حلب ١٩٤٧
(وإذا ما لحظنا تاريخ صدوره نجده يقارب التاريخ الذي ظهرت فيه الأعمال الأولى لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب مغزى ذلك أن مرحلة أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، وهي المرحلة التي أعقبت نهاية الحرب العالمية الثانية مثلت مفصلا مهما وجوهريا في حركية الشعرية العربية المعاصرة عبر التحول إلى شكلين شعريين بازغين: قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر وهي التسمية التي ستطلق فيما بعد على هذا الشكل الشعري الجديد، وقد أوضحنا في الفصل الأول أن هذه التسمية سبقتها تسميات قريبة جدا منها هي : قصيدة منثورة، وقصيدة نثرية، وقصيدة نثر).
– ٨– أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣ص. ص ١٧٢–١٧٣
٩– عمر الدقاق – وليد إخلاصي : خليل الهنداوي مختارات من الأعمال الكاملة – السيرة الذاتية (الدراسات – المقالات – القصائد) الجزء الأول : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٠ الشاعر علي الناصر – كما عرفته وفهمته : ص ١٥٩
– ١٠– سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي الحديث ص٢١١
١١– السابق : ص ٢١١
وتذكر الجيوسي:
– «ظهرت الكتابات الطليعية المبكرة في مصر باللغة الفرنسية التي كانت اللغة الأم لحنين، وإن كان قد نشر بعض الأعمال باللغة العربية، على النحو الذي فعله أيضا شعراء آخرون، مثل: كامل زهيري، وحسن تلمساني، وعادل أمين بالإضافة إلى بعض كتاب القصة من بين تلك المجموعة» ص٢١٢
كما تشير إلى دور السوريالية في تشكيل أسلوب جديد للكتابة :
– «كانت السوريالية أيضا ثورة أسلوبية، فقد مزجت الشعر بالنثر، وأرادت للأدب أن يتخلى عن ارتباطه بالتحليل الدلالي ووصف الواقع الخارجي. ففوضى الحواس التي أحدثها رامبو تظل التزاما سوريالياً، وقد أضيفت إليها الكتابة الآلية التي لا تصلها أوجه التفكير المنطقي. وقد ظهر ذلك في اختيارهم للغة وفي كيفية ابتداع صورهم، كانت الصورة الفضلى هي تلك التي تكون فيها العلاقة بين عنصرين بعيدة جدا، كلما ابتعدت كان ذلك أفضل. لقد تجنبوا الصور الطبيعية المنظمة، وعبروا من خلال التناقضات اللغوية عما هو فوضوي كما يبدو للجوانب اللاعقلانية من العقل» ص ٢١١
١٢– علي الناصر، أورخان ميسر : (سريال ص ٣)
١٣– السابق: ص ١٤
١٤– أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ص.ص ١٧٢–١٧٣
١٥–الناصر، وميسر : سريال: ص ١١
١٦–السابق : ص ١٥
١٧– السابق : ص ١٦
١٨– السابق : ص ٦٩
١٩– السابق: ص ٧١
٢٠– السابق : ص.ص ٧١–٧٢
٢١– السابق : راجع النماذج في الصفحات ٧٣: ٧٧
٢٢– السابق : (ص ٣٨)
٢٣– السابق : ص ٥٧
٢٤– السابق : ص ٢٣
٢٥– راجع في ذلك : إيفون دوبليسيس: السوريالية، ترجمة : هنري زغيب، سلسلة: «زدني علما» منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى ١٩٨٣ الصفحات ٢٥–٥٤)
٢٦– (السابق ص. ص ٤٧ – ٤٩)
٢٧– السابق : الصفحات ٢٤، ٢٥، ٤٠، ٤٥ على الترتيب.
٢٨– السابق : الصفحات ٦٣، ٥٤، ٥٦ على الترتيب.
٢٩– إيفون دوبليسيس: السوريالية ص ٦٤
٣٠– الدقاق، إخلاصي : خليل الهنداوي مختارات من أعماله الكاملة ص ١٥٩ وينقل خليل الهنداوي عن علي الناصر قوله: «إن سبب فشلي في الحياة هو أنني قد احترفت السياسة في بدء شبابي، وأخفقت فيها، وانعكس هذا الإخفاق على حياتي، وترك أثره في اتجاهاتي الفكرية والأدبية، والفنية» ص ١٥٦
٣١– ثريا ملحس : قربان، المؤلفة، بيروت ط ١ – ١٩٥٢ (ص.ص ٦–٨)
٣٢– محمد منير رمزي : بريق الرماد، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧، الديوان حققه إدوار الخراط، وقدم له د. محمد مصطفى بدوي، وقد كتبت نصوصه في السنوات الأولى من أربعينيات القرن العشرين.
٣٣– السابق ص ١٤
٣٤– السابق : (ص.ص ٥٨–٥٩)
٣٥– السابق الصفحات : ص.ص ٧٥–٧٩ / ٨٨–٩٠/ ٦٢–٦٣/ ٦٦–٦٧ على الترتيب.
٣٦– السابق : ص..ص ٢٦–٢٧
٣٧– إدوار الخراط: سبع سحابات دانتيلا السماء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١– ٢٠٠٠ ص.ص ٤٤–٤٥ ونصوص الخراط المتضمنة بالديوان مكتوبة في مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين، فيما يؤرخ الخراط نصوصه.
٣٨– هاني صعب : قصيدة النثر، الكلمة المدنسة، الإنسان و» نشيد الرخام والشمس «مجلة الآداب، العدد الأول يناير ١٩٦١ص.ص ٧٦–٧٩، المقتبس ص ٧٧
٣٩– عن هاني صعب: قصيدة النثر، الكلمة المدنسة، الإنسان و«نشيد الرخام والشمس» (سابق) و تتشابه هذه المشاهد وتجارب الشاعر محمد الماغوط في ديوانه : «حزن في ضوء القمر»– كما سنرى في الفصول التالية.
٤٠– فؤاد سليمان : درب القمر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٥٥
«وقد قدم للكتاب الأديب / ميخائيل نعيمة، وقد سمى هذه النصوص بـ«المقالات».
ومن أعماله الأخرى : تموزيات – دار الأحد طبعة أولى ١٩٥٥، أغاني تموز – دار الأحد طبعة أولى ١٩٥٣
(فؤاد سليمان ١٩١٢– ١٩٥١)
٤١– السابق(ص ٣٩)
٤٢– السابق (ص ٤٠)
٤٣– السابق (ص ٧٩).

# أمجد ناصر في (كلما رأى علامة..)
# النص الشعري وجماليات التكثيف

**عباس عبد الحليم عباس**

ناقد من الأردن

أنجز أمجد ناصر ثماني مجموعات شعرية كوّنت معلما مهما ولافتة أساسية في حركة الشعر العربي المعاصر، وهي: مديح لمقهى آخر ١٩٧٩ / منذ جلعاد كان يصعد الجبل ١٩٨١/ رعاة العزلة ١٩٨٦/ وصول الغرباء ١٩٩٠/ سُرّ من رآك ١٩٩٤/ مرتقى الأنفاس ١٩٩٧/ حياة كسرد متقطّع ٢٠٠٤ / كلما رأى علامة.. ٢٠٠٥.

وقد نالت هذه المجموعات عناية العديد من الدارسين والنقاد العرب، حتى رأى أمجد ناصر نفسه أنّ هذا كرم كبير من النقاد، ولكننا نستثنل من هذا الاهتمام مجموعته الشعرية (كلما رأى علامة..) التي لم تكد تدرس من قبل أي باحث أو ناقد على ما تشكّله من تحوّل نحو التكثيف الشعري والقصيدة القصيرة بكل تجلياتها، إذ يتجه أمجد ناصر تجاه هذه القصيدة وتجربتها بوعي خاص لطبيعة الجنس الأدبي، وخصائصه البنائية والموضوعية والإيقاعية، وهو يمارس هذا النمط من القصائد في هذه المجموعة الشعرية المتأخرة نسبياً.

**إنّ تجربة القصيدة القصيرة عند أمجد ناصر تمثل ممارسة واعية لشكل شعري يرى أن له وظيفته وجمالياته الخاصة، ولم يأت بمحض الصدفة أو نضوب القدرة اللغوية أو الخائلية، فالشاعر مارس كتابة القصيدة الطويلة، والموزونة، وقصيدة النثر، والسير والمذكرات، وكتب الرحلات، وهو على أبواب كتابة الرواية.**

لقد أسس أمجد ناصر مجموعته الشعرية (كلما رأى علامة..) على استراتيجيات ما يعرف (بالقصيدة القصيرة) وهي استراتيجيات بدت مفضلة ومستقرة لدى عدد من شعراء ما بعد الحداثة إلى حدّ ما، شأنها في ذلك شأن التحولات التي طرأت على أشكال القص بظهور (القصة القصيرة) أو (القصة القصيرة جداً / الأقصوصة)، وربما أصفها بوصف (الاستقرار) لا لأنها تمثل مرحلة ذات بداية ونهاية، محددة المعالم والتفاصيل، وإنما هو وصف نسبيّ، بالرغم من محاولة بعض النقاد تحديد سمات فنية لعوالم القصيدة القصيرة، كما فعل عز الدين إسماعيل منذ صدور كتابه (الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ١٩٦٦، وما يدعوني إلى مثل هذا التحوّط هو استمرارية الاحتمالات التغييرية في بنية هذا النوع الشعري الداخلية وهيكله الخارجي. وهو ليس غاية هذا البحث ولا هدفه الأساسي، وإن ما يهم الباحث هنا (القصيدة القصيرة عند أمجد ناصر) وحسب.

إن عنوان ديوان أمجد ناصر (كلما رأى علامة..) يدخلنا في أجواء القصيدة القصيرة من خلال بلاغة الحذف في جملة الشرط، فهو يقدّم أداة الشرط وفعله حاذفاً الجواب ليشير التركيب اللغوي إلى نمط من الاختزال كعلامة دالة على بنيتي الهيكل والمضمون لمحتوى الديوان نفسه، فالعنوان بما هو عتبة للنص وفاتحة لآفاق التأويل فيه «يتضمن ذلك النظام المعقد المتشابك بإحالاته داخل النص، ومن هنا يبدو أثر العنوان كعتبة تربط الداخلي بالخارجي، والواقعي بالمتخيل»(١).

ففي التكوين الإشاري لعناصر العنوان بما يمثله من مفهوم النص الموازي paratext يمكن تحديد ما يلي(٢) :

– كلما : تتضمن حركة لغوية استمرارية تشي باستمرارية حركة الشاعر وبحثه ورحيله وقلقه باتجاه أزمنة وأمكنة قادمة.

– رأى : بكينونته الزمنية الماضية وبنيته الشرطية، ضمن إطار المعنى الاستمراري (لكلما) يمثل فعلاً متجرداً من زمنيته الماضية، ومكتسباً انزياحاً في الهوية.

– علامة : والعلامة هيش فسخ اللغة ووجودها الأول، وهي تخلّق آخر من تخلقات الجذر (علم) في علاقته الضدية مع (الجهل)، ومقابلته من ناحية التضام المفعولي (مفعول به) لفعل الشرط المذكور مع كونه مجهولاً يفترض به التّضام مع جواب شرط محذوف وخلق عالم من التقابل بين (المبدع الذي رأى) (والمتلقي الذي يبحث عن تأويلات جواب الرؤية تلك). وبما أن العنوان «يأتي بمستوياته المختلفة ليكون الأخطر من جملة عتبات النص.. فهو يهب النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء العقل إلى فضاء المعلوم، حيث النص لا يكتسب الكينونة ويحوزها في العالم إلا بالعنونة»(٣).

وعلى صعيد ارتباط العنوان بإشارات مجاورة نجد الإهداء «إلى فضة، ذاهبة لتؤنس التراب»(الأعمال الشعرية– ص٣٨٥)يوضح هذا الجدل بين الحضور والغياب، و (فضة) في عمل سابق كانت حاضرة حضوراً مكتملاً، حين كان الإهداء في مطلع ديوان (وصول الغرباء) «إلى محمد وفضة وتسعتهما» ص٢٣٧.

أمّا على صعيد ارتباطات العنونه (كلما رأى علامة..) بقصائد الديوان نفسها فتتمثل بكون بنية الحذف في الديوان فاتحة لطبيعة قصائد الديوان القصيرة، واتكائها على عدد كبير من الحذوفات بوصفها سمة أساسية من سمات التكوين البنائي للقصيدة القصيرة عامة ذلك البناء المفعم بالكثافة واللغة المضغوطة، إذ (كل كلمة من هذا النمط من القصائد هي تجربة

قائمة بذاتها)(٤).
لذا، لا يتجاوز عنوان كل قصيدة الكلمة الواحدة، إلا في حالات نادرة، فنحن نصادف عناوين قصائد مثل :
(جدارة) ص٣٨٧
(خفقان) ص٣٨٨
(وديعة) ص٣٩٦
(تميمة) ص٣٩٧
(أربعون) ص٣٩٨
(زيارة) ص٤٠١.. إلخ.
ومثلما تتشي القصائد القصيرة عند أمجد ناصر بقدر كبير من الكثافة واللغة المضغوطة فهي على قدر عال من الغموض والتركيز الناجمين عن ممارسة انزياحات لغوية واستعارية غاية في التجريب والعمق العاطفي، كما نجد في نص (جدارة) :

لمن
إنْ لم يكن لمذللي
متنكبي النجمة والناي
يخفق الحريب، أسود، في مضاجع الهجران
لمن إنْ لم يكن للسائرين خفافاً على الأرض تثقب القصب
أنفاس السهر؟

فالانزياحات التركيبية جعلت الجملة الشرطية :
(إنْ لم يكن لمذللي
متنكبي النجمة والناي)
تخترق المجال الاستفهامي لجملة :
(لمن
....
يخفق الحرير، أسود، في مضاجع الهجران)
ويمارس الشاعر المزيد من سلطته الفنية في التكثيف الشعري من خلال تكرار الأسلوب التركيبي نفسه (جملة سؤال، تخترق مجالها الاستفهامي جملة شرطية). أما الغموض الفني الذي يدفع المتلقي إلى بذل المزيد من الجهد التأويلي، متكئاً على ظلال باهتة من التناص مع أبي العلاء المعري (لمن القبور من عهد عاد) ولا ننس أن الشاعر أهدى قصائد الديوان (إلى فضة.. ذاهبة لتؤنس التراب) كما ينعكس هذا التناص في سير (السائرين خفافاً على الأرض) مع نص المعرّي المعروف :

غير مجدٍ في ملّتي واعتقادي
نَوح باكٍ ولا ترنّم شادي
صاح خفّف الوطء فما أظنّ
أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

وبالطبع فإن هذا التناص يضيء الفكرة الكلية للقصيدة، فكرة (الحزن) المتولّدة من معجم (الليالي، النجمة، الأسود، السهر) تضاف إلى ذلك دلالة (الناي، الخفق، الهجران، والأنفاس).
إنّ مثل هذه التأسيسات التي يبني عليها أمجد ناصر القصيدة القصيرة تشكل ملامح مهمة في هاجس تغييري يتعب شعراء لم يرضوا باجترار تجارب الآخرين وعلكها كما هي، إنما عمدوا إلى تمثلها وتوظيفها في تكوين مرجعيات فنية ينطلقون منها إلى ما هو أرحب من آفاق التجديد الشعري الذي جعلوا منه مسؤولية تقع على أعناقهم، وقد أشار أمجد ناصر إلى مثل هذا القلق بقوله : «فمع إقرارنا بأن الرواد السابقين : السياب، أدونيس، عبدالصبور، درويش، حجازي، دنقل، عفيفي مطر، وغيرهم أنجزوا الكثير، فإن الأجيال التي تلتهم كررت تجربتهم وأعادت إنتاجها إلى حد أوصلت الشعر إلى ما أسميناه (كلاسيكية الشعر الحر) فرأينا ضرورة إعادة الحياة إلى الشعر والإقلاع عن اجترار تجربة الرواد والأجيال السابقة علينا مباشرة، لقد وقفنا وتأملنا وقررنا أن نكتسب شعراً جديداً»(٥). وهو ما دفع بأمجد ناصر إلى مغامرة القصيدة القصيرة بعد أن عبر تخوم تجربة قصيدة النثر.

ولا شك أن الإطار الثقافي الواسع لأمجد ناصر، في ممارسته القصيدة القصيرة يوحي بأن تجربة هذا النمط من القصائد يستند إلى ثقة الشاعر بالخبرة الجمالية لدى المتلقي / القارئ، وإلى اعتماده على فكرة التوصيل الجمالي التي لابدّ من مشاركة القارئ في أتونها، «لأن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلقٍ فيها، بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية، فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة ابتداءً من تصورها الأول، ممارساً فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته، حيث ينظّم أبنيته معتمداً على فروض القراءة»(٦)، وعلى رأسها فرض الامتداد المجازي باللغة المضغوطة، والفكرة، الثابتة في القصيدة القصيرة إلى تخوم قرائية وتأويلية تحددها عوامل معينة في سياق تلقي النص.

**إن الإطار الثقافي الواسع لأمجد ناصر، في ممارسته القصيدة القصيرة يوحي بأن تجربة هذا النمط من القصائد تستند إلى ثقة الشاعر بالخبرة الجمالية لدى المتلقي / القارئ،**

ومن تقنيات الشاعر في هذا الإطار، طريقته في افتتاح القصيدة القصيرة، بمعنى أسلوب الشاعر في (البدء) أو المطلع، بحسب التعبير النقدي القديم، وقد ذكر أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) ضرورة الاهتمام بالمطلع فقال : «أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنهنّ دلائل البيان»(٧).

وفي سياق ما أشرت إليه من محاولة الشاعر لخلق تواصل جمالي مع القارئ، وإشراكه في إنتاج النص، نجد الشاعر يلجأ أحياناً إلى البدء بالاستفهام، كما في القصيدة السابقة، أو في قصائد قصيرة أخرى مثل :

(خَفقان) ص ٣٨٨

كيف لي وما مسستُ سوى اليد
أو ربما ذكراها على المائدة
أن أدّعي وصلاً غير ما يحملني عليه الوجيب الخلا
من قبله القلب؟
كثير عليّ بين الجبابرة
أن أندفع بالخفقة وحدها
واضعاً قدمين من قصب وسط هبوبهم.

أو قصيدة (الأم لابنها) ص ٤٠٢

ماذا جنت يداك من طيرانك الخرافيّ فوق الشتاء والصيف؟
– العلامة!
– هل لها غير ما أعطته السابقين
شبّوا وشابوا
وأوحشوا بنات نعشٍ قبلك؟

وقصيدة أخرى بعنوان : (ظل الوردة) ص٤٢٥ «استلهاماً من بورخيس»(٨)

هل الظاهر عكس الباطن؟
سَوْرة الريح؟
الحياة الصامتة للأشجار؟
زِنة لفظ الجلالة على لسان القانط
من كل رجاء؟
ذلك الجبل الذي صعدتُه لا أدري متى وكيف،

وبرغم طول النص نسبياً بمقاييس القصيدة القصيرة، إلاّ أن بنيته الاستفهامية منذ البداية حتى النهاية تسهم في تقليص مساحة النص المكانية، وتجعل من البنية الاستفهامية القائم عليها بؤرة مركزية تعيده إلى صنف القصيدة القصيرة، ومن ناحية أخرى فإن التماسك الشعوري والبناء العاطفي الدائري للنص، يجعلانه ذا كتلة موضوعية محددة الملامح والأبعاد. فالنص يؤسس لنبوّة الشاعر / الفنان، وثمة إشارات مهمة في النص تسند هذا التأويل، من الإشارة الصوفية كبادئة ومفتتح، إلى وجهتي نظر مختلفتين حول (موسى – عليه السلام) وعصاه، إلى الجبل، وربما استحضار شديد الغموض والرمزية العالية لقصة (يوسف / عليه السلام) والأعمى (يعقوب / عليه السلام) ((فابيضّت عيناه من الحزن فهو كظيم)) (سورة يوسف : آية ٨٤)، ثم يأتي القميص (قميص يوسف / عليه السلام) ((اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأتِ بصيراً)) (سورة يوسف

/ آية ٩٣).
وبين يعقوب وإخوته يحشد أمجد ناصر عناصر التكثيف الحكائي برؤية الشاعر وتمثلاته للحدث وترميزاته، ومن ذلك – بالإضافة إلى القميص – نلاحظ وجود الخنجر، الصرخة، الدم (وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميلٌ والله المستعان على ما تصفون) (سورة يوسف : آية ١٨). ثم (قطعة النقد التي أرّقت ليل الأعمى) كإشارة إلى بيع النبي يوسف عليه السلام ((وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين)) (سورة يوسف / آية ٢٠).
بالإضافة إلى (ثيمة الغربة) :
لمشاة يولدون من الغبار
هذه المدن التي لم يرها أحد...
وثمة إسقاط لمعنى النبوة وعذاباتها على نماذج من الإبداع العربي والعالمي، فجاء استحضار أسماء مثل بورخيس، وسعدي الشيرازي، ومحمد شكري، وإيتالو كالفينو(٩)... إشارة إلى هذه الرؤية لدى الشاعر، الذي يغلق النص (بنهاية) تتناص مع سورة يوسف نفسها (ببدايتها) ((إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين)) (سورة يوسف/ آية ٤)، وهو ما عبّرت عنه القصيدة (بفتق الحجاب) كإغلاق لدائرة النص من جهة، وفتح له على آفاق رؤيوية / حلم / نبوءة... من جهة أخرى.
إنّ تجربة القصيدة القصيرة عند أمجد ناصر تمثل ممارسة واعية لشكل شعري يرى أن له وظيفته وجمالياته الخاصة، ولم يأت بمحض الصدفة أو نضوب القدرة اللغوية أو الخائلية، فالشاعر مارس كتابة القصيدة الطويلة، والموزونة، وقصيدة النثر، والسير والمذكرات، وكتب الرحلات، وهو على أبواب كتابة الرواية(١٠). لذا نستطيع القول إنّ القصيدة القصيرة عنده ضرورة تقنية تمثل مرحلة فنية في شعره ربما تستمر، وربما تدخل في تحولات معينة، كما حدث في ديوانه التالي لديوان (كلّما رأى علامة..) ألا وهو ديوان (حياة كسرد متقطع/ بيروت ٢٠٠٤) الذي تحوّل فيه أمجد ناصر إلى وضع شعري آخر سجّل فيه «نقلة مميزة وذات أهمية خاصة، ليس في سياق تطور تجربة أمجد ناصر الشعرية الشخصية فحسب، بل على صعيد تطورات قصيدة النثر العربية المعاصرة بصفة أعم»(١١).
ولا شك أن مثل هذه التحولات يمر بها معظم الشعراء الذين يرون في التجديد حتمية فنية وغاية مبتغاة، وها هو ذا إحسان عباس في دراسته للقصيدة القصيرة عند إبراهيم نصرالله يعبّر عن هذه الوضعية قائلاً : «ومع إبراهيم أخذت القصيدة القصيرة بعداً جديداً حين أفردت في ديوان كامل، أو أكثر من ديوان، دون أن يكون ذلك سأماً من القصيدة الطويلة التي أجادها إبراهيم في (نعمان يسترد لونه) وفي (الفتى النهر والجنرال) وغيرهما من دواوينه. ثم إنّ انتقال إبراهيم من الشعر إلى الرواية يدل على أن طول الشكل لا يقف في طريق إبداعه، إذن فالقصيدة القصيرة لديه لابدّ أن تكون شكلاً يؤدي وظيفة لا تؤديها الأشكال الشعرية (أو الروائية) الطويلة»(١٢).
ويبدو أن مثل هذا الشكل وتلك الوظيفة اللذين يمكن رصدهما في قصائد أمجد ناصر القصيرة يدفعان بالناقد لإعادة النظر في مسألة (الشعر والتلقي) والبحث عمّا يعرف نقداً بـ(دور القارئ في النص) وخاصة نواجه نمطاً من القصائد القصيرة تشبه تلك التي سمّاها بعضهم (بالقصيدة الومضة) وهي التي يتأسس بناؤها الفني على جملة واحدة أو بضع جمل قصيرة. فمثل هذا البناء يشير إلى توقع مشاركة القارئ في صياغة النص نفسه، دون الاكتفاء بالمشاركة في صياغة المعنى وتأويله فحسب، كما هو الحال في تلقّي قصائد ذات طبيعة مغايرة. ومن

ناحية أخرى نجد في هذه النماذج شحنات عالية من العبث في العلاقات اللغوية، ومن توليف عجيب للدلالة بما يشبه الهذيان اللغوي، الذي ينجم سمته الحداثة في مراحل التجريب الشعري، عند أدونيس خاصة، (بتفجير اللغة)، أو ما سمّاه رولان بارت (بالكتابة في درجة الصفر) تلك التي تتطلب من القارئ جهداً كبيراً في التلقي والوصول إلى نمط من التوازن عند ممارسة حقه في فهم التجربة الجمالية والاقتراب مما نسميه (المعنى) بطريقة أو بأخرى. وربما بسبب خوف الشاعر من عدم تحقق هذا النمط من التوازن في معادلة (القارئ – والنص) نلاحظ أن أمجد ناصر لم يكثر من هذه القصائد (الومضات) ومن هنا نجد نماذج معدودة منها، وهي تتطلب كفاءة عالية في التعامل معها، ومن هذه النماذج:

(وديعة) ص٣٩٦

لم أر الذي استردها
ولكنني سمعت خطواً خفيفاً
على حاشية الليل، وفي الصباح وجدت على بلاط الرواق
جلد أفعى وريشة بيضاء

(تميمة) ص ٣٩٧

جننتُ لمّا جنّ الليل فطفقتُ أستدعي قريني وأجزل لأوثاني شعير المولدِ، تميمتي طلعت عليها الشمس ولم يجد حرقُ طرفٍ من ثوبك أو شك دمية البعل بدبوس.

(أثر) ص٤٠٦

كلا، ليست الكدمة الزرقاء على شفتِك العليا من سيدلّ عليّ الحرس، بل أنين العود السومريّ تحت ثيابك.

(ظهور) ص ٤١٨

العلامة تظهر لمن يتولى،
تقود الأعمى إلى ما رأته يداه
وتمنح اللاهي مستحقات اليقظة.

(قسمة) ٤١٩

حصّتي بين سيّافين هواءٌ مشطور.

(حِرز) ص٤٢٢

تحملين في عنقك تلك الكلمة التي تستعين بها الأمهات، وهنّ ينهضن بأيدٍ بَرَتْها الصلوات والأواني، على جاذبية الأرض ولا تعرفين ما الذي حماك كل هذا الوقت.

(دليل) ص٤٢٣

الأعمى يعرف أنّه في حِماك
لا البصيرةُ
لا اليدُ
لا الرائحةُ
لا الحفيفُ دلّه
بل الضوء الذي نضّض
محجريه المظلمين.

ولا شك أن الكفاءة التي أشرت إليها لا تقتصر على الجانب التأويلي فحسب، بل هي كفاءة يمكن أن نسميها جمالية، أي معتمدة على خبرة المتلقي في المجتمع الذي أنتج العمل الفني، إذ «يمكن النظر إلى الإنتاج الفني بوصفه تعبيراً عن أعراف وتقاليد المجموعة، وليس تعبيراً ذاتياً عن مزاج شخصي لفرد»(١٣)

كما تشير دراسات علم اجتماع الفن. إذن خبرة المتلقي مهمة جداً هنا وخاصة أننا نقف أمام تقنيات جديدة للقصيدة القصيرة، كالكثافة، والمفارقة، والسخرية، والبنية الدائرية، والإيحاء وغير ذلك.. وهي خبرة أحسب أن القارئ العربي غير متعمق بها، فالذائقة الجمالية العربية لم تلج أبواب مثل هذه الأنواع الأدبية، كالرواية القصيرة النوفيلا Novella والقصة القصيرة جداً، والقصيدة القصيرة، أو القصيرة جداً إلا في نهايات الحداثة (Modernism) وثم ما يسمى بما

بعد الحداثة (post-modernism)، لذا بات لزاماً على النقد الحديث إبراز جماليات القصيدة القصيرة، وانشغالاتها الفكرية والمضمونية، ولا سيما أن كتابتها تمارس من قبل مجموعة من الشعراء الذين عرفوا بعمقهم الفكري كأدونيس على سبيل المثال.

إنّ تأملنا لبعض نصوص القصيدة القصيرة من الناحية التقنية يعني أننا نبحث عن ملامح التجديد والتغيير أو التثوير الشعري، وهي ملامح قد نجدها مشتركة في بعض النصوص أو منفردة في نصوص أخرى، ولنأخذ مثالاً على الجانب التقني من قصيدة (أنفاس الهايكو) ص ٣٨٩ التي يمكن عدها مجموعة قصائد قصيرة (ومضات) مجموعة في قصيدة، أو قصيدة واحدة:

-١-

الشميم الذي فاح
من سفح البُكورة
قلّدني الوشاحَ فرحت أنهي وآمر

-٢-

أنفاسك المداوية
مسّت الهواء العليل
فأبرأته
هي نفسها التي
أدنفتني

-٣-

يدٌ عند ذي العرش
وفي الأخرى الصولجانُ.
الملكُ كلّه
شهقة وخيطُ ألم.

-٤-

يدي التي رأت كل شيء
كتمت، رهبةً، ذكرى انزلاقها
على استدارة الكون.
أنفاسي هي التي، بطيشها،
راحت تنشر اللهب.

-٥-

ليس ما يلوح للسّوى
فيمشون في هديه لاهين
بل ما مسّني بأنفاسه
فطيّفني

فهذه المقاطع الخمسة، ولعلنا نقول القصائد الخمسة، تكتب بطريقة، من ناحية المعجم والإيقاع والإيحاء، بطريقة النص الصوفي المشحون بالشعرية كطاقة نغمية وتصويرية. ولنتأمل الطاقة الإيقاعية في المقطع الأول عند القافية (فأبرأته) :

أنفاسُك المداوية
مسّت الهواء العليل
فأبرأته.

وقد ساعدت الأصوات والمقاطع المهموسة في خلق جرس هادئ أسند به الشاعر نعومة المعنى وطراوة العبارة (أنفاس مسّت) (مداوية، هواء، عليل) ثم يأت جرس الوقف في : (أبرأته) لإيجاد مناخ من الصمت كنهاية لخيط الهدوء والطراوة، ولعكس عذابات المريض ومعاناته وآهاته التي تخمد فجأة ليستريح إذ أبرأته يد الطبيب. وقد أتم الشاعر هذه الدورة ضمن تركيب اسمي للجملة، فكانت نهاية الأنفاس وتوقفها مع توقف التركيع في الجملة واكتماله.

ثم يأتي نصف الدائرة الآخر، وبتركيب اسمي جديد (هي نفسها التي أدنفتني)، وبذا تكتمل دائرة المقطع / القصيدة بعالم يتكوّن من :

المحبوبة الهواءالشاعر
العليل

بمعنى أن الكون هو (أنا / وأنت) فقط، وما بيننا

هواء، وهو هواء عليل، عنصر الحياة وأداة البقاء.
وبسبب هذا الكينونة المستقلة للمقطع، ووَحدة البناء التركيبي، والإيقاعي، والموضوعي، زعمتُ أنّ كل مقطع قصيدة قائمة بذاتها.
وما يدهشني في مقاطع أمجد ناصر في (أنفاس الهايكو) تلك القدرة على إعادة بناء النص الصوفي، وفق رؤى الحداثة الشعرية، موظفاً لكثافة اللغة الصوفية، ومحمولات معجمها الرمزي، بل اصطلاحاتها الخاصة في بعض الأحيان.
إنّ علاقة أمجد ناصر بالتراث الصوفي علاقة متميّزة وحاضرة في فكره وثقافته وإنتاجه الأدبي، ليصنع من هذه المعرفة رؤاه الحلمية، وفيوضات المعنى، وكأنها لغة الأحوال والمقامات التي تمكن الشاعر من التعبير عن وجده ومكابداته، في طرح علاقته بالمعشوقة (المرأة / الجسد) أو (المكان / الوطن) أو المعشوقة المجرّدة، المطلقة من قيود الزمان والمكان وفق تجليات صوفية تختلط فيها هواجس إنسان (مسكون برائحة البادية، ويأكل تحت أسقف غابات الإسمنت) إنسان خرج من وطنه فسكن الوطن فيه، بأزقته، وشوارعه، ومواقف باصاته، ومصانعه، ومدنه، وشجره، وقراه).
إنّ كل هذه الإرباكات الموضوعية ستحشد في (قصائد قصيرة) بلغة حلمية كأحلام اليقظة هذه الأحلام، كما يقول أمجد «تنقلنا إلى حيث شئنا، وتجعلنا نكون ما نرغب في أن نكونه، ونحصل على ما نشتهي الحصول عليه، ولو للحظة محددة، وأنا – يقول أمجد – عشت طويلاً في أحلام اليقظة، بل إنّ أحلام اليقظة هي أول ممارسة شعرية لي»(١٤).
والشعر الذي يمثل رؤية حلمية، هو أيضاً فيض وشطح بالمفهوم الصوفي القديم، وتجليات سوريالية بمفهوم الحداثة ومعطياتها.

ولنقرأ :

يدٌ عند ذي العرش
وفي الأخرى
الصولجانُ.
الملكُ كلّه
شهقة وخيط ألم.

ففي النص مزج فكري عميق، ومراوحة بين عدة أبعاد ممتزجة بطريقة التأويلات المتضادّة، فهل يمكن تقديم قراءة سياسية لنص يبدو أبعد ما يكون عن السياسة، ألم يقل الحلاج : «أنتم وما تعبدون تحت قدمي»؟ فحفروا فإذا بالذهب تحت أقدامهم!
إنّ (يد) بصيغتها النكرة تستدعي ارتباطات معنوية تتراوح بين مدلولات (المجهول، وطلب القوة (الاستقواء) وهي عند ذي العرش، وهذا يصوّر وصول درجة معينة من تحقيق الذات = السلطة، على طريقة فرعون «أنا ربُّكم الأعلى»، ويدفع نحو هذا التأويل وجود (الصولجان) كأداة للفخامة والأبّهة والسيطرة في اليد الأخرى. وهو ما ينتج حقيقة أنّ
الملك كله
شهقةٌ وخيط ألم
ويمكن – بطبيعة الحال – أن نذهب في تأويل هذا النص باتجاه آخر، لنقف فيه على دلالة عشقيةش آبروسية، فيها جانب من مذهب المتصوفة في العشق الإلهي، وهنا تفسَّر (اليد التي عند ذي العرش) بامتداد جمالي يتصل بخالق الخلق (ذي العرش)، وتصبح (اليد التي تحمل الصولجان) دالة على امتلاك (الجمال) والجمال كما نعلم تاج بمعنى من المعاني، وحين يتفاعل هذا الجمال / السلطة بعناصر العالم / المُلك، يظهر أثره العصي على التفسير، ويتمثل بـ (شهقة) (وخيط ألم) وهي (شهقة) اللذة المتحصلة عن الوقوع في سلطة الجمال، (وخيط الألم) الذي

نرغب فيه على الدوام.

هذه هي طاقات النص الذي يسمى نقدياً (بالأثر المفتوح) (Open work) إذ يرى أمبرطو إيكو أن «كل أثر فني حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة، ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلاً ونمنحه تنفيذاً، ونعيد إحياءَه في إطار أصيل»(١٥).

وأزعم أن هذا الانفتاح والثراء التأويلي هو سمة غالبة، ليس في شعر أمجد ناصر فحسب، وإنما في شعر الحداثة بوجه عام. وهو انفتاح تتضح تجلياته التأويلية بطريقة أعمق في النصوص المكتنزة بطاقة صوفية شديدة الإيحاء، كما نجد في مواقف النّفري ومخاطباته، مثل قوله في (موقف القرب)

أوقفني في القرب وقال لي ما منّي شيء أبعد من شيء
ولا منّي شيء أقرب من شيء
إلا حكم إثباتي له
في القرب والبعد (١٦).

فتأويل مثل هذه النصوص يمثل مغامرة غير محسومة النتائج، والمؤوّل الشجاع هو الذي يعترف بأن المعنى الأدبي لانهائي ومرجأ، والإرجاء هنا ليس بمعناه التفكيكي، بل بمعناه المعرفي التأويلي الذي يشير إلى التأويل (المغلق والمفتوح) في آن معاً، أي أن التأويل صحيح ومكتمل، ما لم يأت تأويل آخر يفتحه على آفاق جديدة من المعنى، ومنظّرو التأويل يقولون : «ليس ثم تفسير واحد، وليس ثم اتجاه أفضل، هناك دائماً علاقات وآفاق قد ينصهر بعضها مع بعض، هناك دائماً تغيّر في الأهداف، وتغيّر في النظر إلى الكلمات، وهناك دائماً فرحة الكشف وفرحة العدول عن كشف سابق»(١٧).

## الهوامش

١– معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، ٢٠٠٢، ص٢٥.
٢– جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، الكويت، مارس ١٩٩٧م، ص١٠٥.
٣– د. خالد حسين، سيمياء العنوان : القوة والدلالة، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمّان، ع٢١٩، ٢٠٠٧، ص١٨.
٤– كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق : دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، إبداعات عالمية، الكويت، ع٣١٦، فبراير ١٩٩٩، ص٦٥.
٥– أمجد ناصر، خبط الأجنحة : سيرة وأدب رحلات، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٣، ص٥٨–٥٩.
٦– صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٢، ع٣+٤، ١٩٩٤، ص٧٤.
٧– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢، ص٤٣١.
٨– خورخي لويس بورخيس، كاتب أرجنتيني من أبرز كتّاب القرن العشرين، وشاعر وناقد، توفي عام ١٩٨٦.
٩– سعدي الشيرازي : أحد كبار شعراء الفرس، أحرز شهرة عالمية بكتابيه (بوستان) و(جولستان)، وكتب بعض أشعاره بالعربية. تنقل بين الكثير من البلدان، وصار رمزاً للمحبة الإنسانية.
إيتالو كالفينو : كاتب إيطالي ولد في كوبا (١٩٢٣) عرف بقصصه ومقالاته ورسائله، تنقل في العديد من البلدان، ومن أعماله (مدن غير مرئية) التي أشار إليها ناصر بعبارة (مدن لم يرها أحد) وتميّزت شخصياته بعذاباتها وسرده بالبساطة.
١٠– قرأت مؤخراً فصلاً من رواية له بعنوان (حيث لا تسقط الأمطار) في موقع (جهة الشعر) www.jehat.com ننتظر صدورها قريباً.
١١– صبحي حديدي، مقدمة ديوان : حياة كسرد متقطع لأمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٨، ص٤٣٩.
١٢– إحسان عباس، نماذج من القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث : إبراهيم نصرالله وعواصف القلب، منشور في (أوراق مبعثرة لإحسان عباس : بحوث ودراسات)، جمعها وعلق عليها : عباس عبدالحليم عباس، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠٠٦، ص٣٣٨.
١٣– ديفيد إنغليز، وجون هغسون (تحرير)، سوسيولوجيا الفن : طرق للرؤية، ترجمة : د. ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، ع٣٤١، ٢٠٠٧، ص٤٤.
٤– سميرة عوض، أمجد ناصر : أنا من شعراء النار الكامنة تحت الرماد (حوار)، جريدة الرأي، ٢٠١٠/١/٢٩.
١٥– أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة : عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠١، ص١٦.
١٦– النّفري، كتاب المواقف والمخاطبات.
١٧– مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي، جدة، ط١، مارس ٢٠٠٠م، ص٧٢.
❊ الإشارة للصفحات داخل النص مأخوذة من (الأعمال الشعرية – أمجد ناصر –منشورات وزارة الثقافة الأردنية – عمّان – ٢٠٠٨)

## المصادر والمراجع :

– إبراهيم خليل، أمجد ناصر وقصيدة النثر، مجلة نزوى.
– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.
– إحسان عباس، من الذي سرق النار، جمع : وداد القاضي،

المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
– أحمد علي الزين، أمجد ناصر في حوار مع برنامج (روافد)، قناة العربية، ٢٠٠٥/١١/١٨.
– أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة : عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠١.
– أمجد ناصر : الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٨.
– أمجد ناصر، الأعمال الكاملة (مذ جلعاد كان يصعد الجبل).
– أمجد ناصر، خبط الأجنحة : سيرة وأدب رحلات (من تقديم صبري حافظ)، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٣.
– أمجد ناصر، طريق الشعر والسفر، دار رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص١٧–١٨.
– أمجد ناصر، فرصة ثانية ! وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠١٠.
– أمجد ناصر، فصل من رواية (حيث لا تسقط الأمطار) في موقع (جهة الشعر) www.jehat.com ننتظر صدورها قريباً.
–باسم الزعبي و محمد جمال عمرو (إشراف وتحرير) أمجد ناصر، طريق الشعر والسفر (شهادة) ضمن الشعر في الأردن : أوراق ملتقيات عمّان الإبداعية، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٢م.
– د. جبّور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
– جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، الكويت، مارس ١٩٩٧م.
–حاتم الصكر، في غيبوبة الذكرى : دراسات في قصيدة الحداثة (فصل : قصيدة المنفى أو المهجرية الجديدة) كتاب دبي الثقافية، ديسمبر ٢٠٠٩.
– خالد حسين، سيمياء العنوان : القوة والدلالة، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمّان، ع٢١٩، ٢٠٠٧.
– ديفيد إنغليز، وجون هغسون (تحرير)، سوسيولوجيا الفن : طرق للرؤية، ترجمة : د. ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، ع٣٤١، ٢٠٠٧.
– رائد وليد جرادات، القصيدة القصيرة في التراث النقدي العربي والنقد الحديث، دراسات، م٣١، ع٢، ٢٠٠٤.
– ابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٨٦.
– رفقة دودين، هجرة الموروث في الشعر العربي الحديث : أمجد ناصر نموذجا، ضمن : الشعر في الأردن (أوراق ملتقيان عمّان الإبداعية)، إشراف وتحرير : باسم الزعبي ومحمد جمال عمرو، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٢.
– سميرة عوض، أمجد ناصر، أنا من شعراء النار الكامنة تحت الرماد، حوار : جريدة الرأي، ٢٩ كانون الثاني ٢٠١٠.
– سيد الوكيل، أمجد ناصر شاعر المدن الأخرى، مدونات مكتوب www.maktob.com.
– صبحي حديدي، مقدمة ديوان : حياة كسرد متقطع لأمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٨.
– صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٢، ع٣+٤، ١٩٩٤.
– عباس عبدالحليم عباس، (أوراق مبعثرة لإحسان عباس : بحوث ودراسات) عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠٠٦.
– عباس عبد الحليم عباس: (مدخل إلى تجنيس النص : القصيدة القصيرة في شعرنا الحديث) جريدة الدستور، الجمعة ١٩ أيلول ٢٠٠٨.
– عبدالله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني : قراءات في شعر عز الدين المناصرة (إعداد وتحرير) المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٩٠
– عزت قمحاوي، أمجد ناصر : الشعر رحلة إلى المجهول، حوار، أخبار الأدب، ع٤٣٩، ٩ ديسمبر ٢٠٠١.
– العسكري(أبو هلال)، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.
–علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ١٩٨٦.
–فخري صالح، أدب المنفى والتجربة الفلسطينية، مجلة العربي، ع٦١٠، سبتمبر ٢٠٠٩.
– فخري صالح، شعرية التفاصيل : أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.
– كينث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق «دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية»، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ع٣١٦، فبراير ١٩٩٩م.
– مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
– محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ١٩٨٧.
– محمد القيسي «كل هذا البهاء وكل شفيف»، منشورات دار المتنبي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
– مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي، جدة، ط١، مارس ٢٠٠٠م، ص٧٢.
– معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، ٢٠٠٢.
– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
– نضال بغدادي، الملامح الفنية للقصيدة القصيرة في شعرنا المعاصر، مجلة المعرفة، دمشق، ع ٢٩٦، ١٩٨٦م.
– النّفري، كتاب المواقف والمخاطبات.
– نيللي المصري، أمجد ناصر ضيف تحت المجهر، موقع الحوار المتمدن www.ahewar.org، ٢٠٠٧/٧/٢.
–وكالة الزرقاء نيوز، أمجد ناصر : مثقفون في شارع السعادة، www.zarqanews.com.
– يوسف بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم «في ضوء النقد الحديث»، دار الاندلس، ط ٢، بيروت، ١٩٨٢.

# التسعينيون وآفاق الكتابة
# سرديات سورية.. خليل صويلح نموذجاً

**إبراهيـم الجـرادي**

شاعر وأكاديمي من سورية

تتبدى السمات الأساسية لتجربة خليل صويلح السردية برواياته الأربع في إطار محاولته الدائمة للخروج بالسرد إلى مواقع أبعد من المفترض، ومن جغرافية القص القائمة على الحكاية في تماثلها، بنيانياً لغوياً وبواعث، مع ما كان أو ما يمكن أن يكون، أو ما هو كائن، في منظومة المتوقع أو ما يفترضه الواقع، في سياق التعريف السائد للسرد وفي مسلكياته المتسيدة للراهن السردي لوقت قريب، والمتمثل (بضم الميم وفتح التاء والميم الثانية) بنياناً حكائياً، يستثمر وقائع عيانية، أو يقوم على وقائع عيانية، افتراضاً سردياً أو متخيلاً سردياً، وربما يكون مفترضاً سردياً يستند على (ما يمكن أن يكون) الأمر الذي يحدد للسرد مساراً خاصاً في أبنيته اللغوية ونسيجه الأسلوبي ومداراته لقيم القص، مفهوماً اجتماعياً لأبعاد الحكاية وعمرانها اللغوي والدلالي...

**إن رغبة الخروج على السائد وتحطيم الأشكال القائمة أو تدويرها وتثويرها على الأقل كانت ومازالت هماً إبداعياً عند الكثيرين وإن تبدت في جيل الثمانينيات والتسعينيات شكلاً تنظيرياً أكثر منه مسلكياً كتابياً، فإن بوادره تجلت في السرد (السوري) منذ بوادره الأولى، وفي مراحله اللاحقة المتتالية،**

... فالممارسة السردية عند خليل صويلح (وبعض أقرانه) تنظيم للدلالات وأشكال تعبيراتها، خلل استثمار للوقائع الحكائية، وللمتون السردية، والتقابلات المسلكية، والاقتصاد اللغوي، ونمط الشخصيات، وغرائبية مساراتها الحياتية، استثماراً يخرج السرد من تعريفه السائد وتوصيفاته التي أطرت الممارسة السردية، بصرامة أنتجت مقاييس أدت إلى تشابه في التجارب وقلة في الأشكال وتعميم النمطية مساراً سردياً عاماً، يبدو أن جيلاً جديداً يحاول الخروج عليه واستدراك قيم (الجديد) بأشكال توازيه، مستفيداً من أشكال تعبير أخرى، تساند السرد في تفعيل مقدراته، وتحفيز طاقاته الأسلوبية والتقنية بالبحث عما هو لائذ وطريف ومستفز ومغاير للنمط السائر في البنى الحكائية.

**احتفاء السرد (بالطارئ) و(الهامشي) و(اليومي) والمتمثلة بانشغالات (الإنسان الصغير) بمصيره اليومي وعذاباته التي تبدو للبعض صغيرة وهي ليست كذلك وفضائل وجوده التي لم يستدركها السرد الروائي بما يوازي ثقل هذا الوجود.**

إن هذه المقدمة المكثفة الواصفة بإيجاز ما هي إلا مدخل قابل للإستطالة والتفصيل تعويضاً عن اختصار القول المحكوم بالظرف والمكان، والذي يستدعي في حالة كهذه الحالة، إشارات أولى ليس إلا، لجهد سردي متميز ذي مسار خاص، لسارد نتوقف بدورنا عند تجربته إشارة لمساهمته– وأسماء أخرى– بتوسيع دائرة السرد لتشتمل على مواقع جديدة، قد لا تكون مأهولة تماماً، في جغرافية السرد، في واقعه السوري الراهن، وستقوم مقاربتنا هذه على مؤشرات عامة، تقوم بدورها على تبنيد توصيفي مكثف يقي نفسه من الفائض اللغوي الذي يشكل في الآونة الأخيرة عبئاً نقدياً ثقيلاً:

تشير تجربة خليل صويلح (وبعض أقرانه) إلى دخول جدي في حركة تحرير (هكذا سأوصفها) الشكل السردي من محموله المألوف بعد أن تحول في بعض التجارب (أقول بعض التجارب وأعني الممارسة السردية عند بعض الأسماء المكرسة) إلى عبء جمالي، يستعير من الواقع العياني كل عناصر وجوده، ويتكئ عليها كلياً، أحياناً، مع انحسار تام لنفوذ قوى التخييل وأدواتها وفواعلها السردية، في سياق تحولات يستجيب فيها الزمن الفني لزمنه الاجتماعي، الذي يتعرض بدوره لتأثيرات روافد كثيرة (السينما– والفن التشكيلي– والوسائل السمعية البصرية– ومنجزات علم النفس– وعلم الاجتماع– ومحاولات إلغاء الفوارق بين أشكال التعبير..الخ) في مرحلة بحث متسارع مرتبط بالتطورات الكبيرة التي لحقت بـ (نظرية الإبداع) نفسها، خارج التنظيرات التي سارت في القرن الماضي، منذ بدايته تقريباً وحتى نهايته.

إن رغبة الخروج على السائد وتحطيم الأشكال القائمة أو تدويرها وتثويرها على الأقل كانت ومازالت هماً إبداعياً عند الكثيرين (١) وإن تبدت في جيل الثمانينيات والتسعينيات شكلاً تنظيرياً أكثر منه مسلكياً كتابياً، فإن بوادره تجلت في السرد (السوري) منذ بوادره الأولى، وفي مراحله اللاحقة المتتالية، وإن لم يشكل ذلك تياراً–يشير إن لم يؤسس– لمظاهر ناظمة لحالة سردية تخلق مواصفاتها وترسخ مسعاها الحكائي والبنائي، وهذا ما يعطي مشروعية خروج النماذج السردية أو بعضها عن (جادة الصواب) التي يحاول بعضنا فرضها مساراً فنياً وأخلاقياً للوصول إلى المبتغى السردي.

إن نزوعاً واضحاً وصريحاً (مشروعاً أحياناً

وأحياناً يحتاج إلى شرعنة) عند خليل صويلح، نحو نص سردي يحاول تخليص محمولاته من أعباء (كما يحب هو وبعض أقرانه توصيف هذه الضفة). القضايا الكبرى وخطابها (الصارم) كما تجلت عند بعض الرواد والجيل الأول والثاني في السرد السوري، باقتراب كبير من الحياة اليومية وقضاياها (الصغيرة) لغة ومعنى، بما يوازي القصيدة الشفوية التي سادت في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي(٢) وكان صويلح أحد الساعين شعرياً في اتجاهها والذي حسمت أمره الظروف والوقائع وتحولات دعاته الكتابية.

ومع إقرارنا بمشروعية احتفاء السرد (بالطارئ) و(الهامشي) و(اليومي) والمتمثلة بانشغالات (الإنسان الصغير) بمصيره اليومي وعذاباته التي تبدو للبعض صغيرة وهي ليست كذلك وفضائل وجوده التي لم يستدركها السرد الروائي بما يوازي ثقل هذا الوجود نشير إلى أن القضايا الكبرى كما يشير إلى ذلك تاريخ الأدب نفسه، ونظرية الأدب عموماً والنقد الأدبي ذاته، هي الباعث الأساس لخوالد المنجزات الإبداعية الكبرى وما (التراجيديات) الكاشفة للسلوك البشري ولعثرات الإنسان في سعيه، نحو الحقيقة والعدل والكرامة (البشرية) إلا نواتج أساسية للقضايا الكبرى التي تقف خلف الأدب العظيم وتساند وجوده.

وإذا كان من حق السرد أن ينشغل بما يؤرق الذات البشرية، مما يتبدا عارضاً وطارئاً وربما فردياً مشخصناً يقع في دائرة النقد المستثنى فإن من حق المحمول على حامله السردي استدراك قيمة الوقائع بما يشي بدوافع السلوك البشري، وبواعثها المحركة للذات السردية في علاقتها مع نفسها أولاً، ومع الآخرين ثانياً، وهذا لم يفت تجربة صويلح في سردياته التي تفصح وإن لم يكن بشكل مواجه وحاد، بما هو أبعد مما يظهر عابراً وطارئاً ويومياً، بالمعنى الذي استخدم فيه هذا المفهوم في التمارين النقدية على الساحة السورية، ففي نصه السردي (دع عنك لومي) (دار الآداب ٢٠٠٦) إحياء للمهل الذي ترى فيه بعض المواقف النقدية أمراً غير ناظم للمسلكيات العامة، بما يوقعه في دائرة الاستثناء التي يستهدفها (السرد السوري) إلى وقت قريب، فالتوصيف السردي «لشلة الثعالب» المتمثلة بشخوص ثقافة ومثاقفة من دوائرها الأقرب والأبعد والمرموزة بحيوات عيانية يستدركها ويدرك غاياتها ويعرف حركتها كل ذي صلة بالمناخ الثقافي العام في سورية وسواها، مما تحتمله الحياة الثقافية عموماً، ويعد تعبيراً عن مظهر من مظاهرها، والذي يعده بعضهم سلوكاً ثقافياً (وإن كان هابطاً ومرذولاً أحياناً) كونه لا يستدعي اختصاصاً ولا يشترط (شهادة) وليس من توصيف فارز لممثليه، الأمر الذي يسمح بتداخل الصفات وبتغليب المظهر على الجوهر فشخصيات مثل سمير شكري، زير النساء المتمرس، المعتاش على قدرات ذاتية في تزجية المنافع العابرة في استخدامات ثقافية– إذا جاز التعبير– تسهل أمر تمريرها، وحسين حمام، مبتكر الألقاب المزيفة، ومنها ألقاب علمية وأكاديمية «سمحت» له أن يكون استاذاً جامعياً في إحدى دول الخليج العربي، وعماد معصراني، الأفاق المجرب، وغيرهم من شخصيات تآزر الوقائع السردية ليصبح الحدث، ليس مجرد حامل وقائع حياتية، بل

**خليل صويلح، يحاول تخليص محمولاته من أعباء القضايا الكبرى وخطابها (الصارم) كما تجلت عند بعض الرواد والجيلين الأول والثاني في السرد السوري، باقتراب كبير من الحياة اليومية وقضاياها (الصغيرة) لغة ومعنى**

مكون أفكار يستخدمها السارد في توليف محمولاته الأخلاقية والفكرية التي تأخذ من الافتراض التخييلي، ومن الوقائع العيانية، ما يكفيها لتشكيل إدانة واقع ثقافي يبحث السارد في أسباب ترديه وفي توليف وصف هجائي لممثليه، إذا جاز أن نعد هذه النماذج– التي فصلها السارد على قد مراميه– تمثيلاً منصفاً للواقع الثقافي الذي يسرف خليل صويلح في–هذه الحالة تحديداً– في تلطيخه، خلل تفعيل طاقة السرد في توصيف نماذج هابطة كان بإمكانه أن يرى غيرها! تساعده على أن يوشي الوصف بهذه النماذج الهامشية المتناقضة المنسجمة والمتنافرة في آن! ما يجعل هذه (الرواية المدهشة ملأى بالمفارقات) على حد توصيف الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي.

إن (دع عنك لومي) ليس نصاً وصفياً، وإن تبدى كذلك، لأنه يمثل شكلاً ذا سوية خاصة من أشكال التعبير السردي، بأسلوب ذي طابع نفسي يعلن عن حالة التعويض التي تتلبس الشخصيات جميعها ولاسيما شخصية سمير شكري، الغنية بالمتناقضات، وتعبر عن حالة نكوص، بالمعنى المتداول لهذا المفهوم النفسي، تقود إلى تصور البعد التعويضي لحالة الإبداع، كما يريد لها السارد أن تكون ليست تأكيداً لمزايا الفحولة الشرقية التي ألفناها في الرواية العربية التي تتحدث عن علاقة الرجل الشرقي بالمرأة الغربية مثلما هي ليست تأكيداً على عقدة الخصاء، لأنها– في أصلها وفصلها– كما يعبر نيتشه عن ذلك في أصل الأخلاق وفصلها، تأكيد على الضعف البشري في سعيه اليومي لتحقيق رغبات يومية معقولة يعبر عنها بمسلك لغوي يوازيها ويفصح تماماً، عن علاقة الكلام بصاحبه، وفي ذلك قول للمعلم الجرجاني يوازن بين الثنائيات التي تتخلق بصفاتها.

(إن سلاسة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق.. فلابد للجافي الجلف أن يكون كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب).

إن المؤدى اللغوي في هذا النص يحمل معنى يوازيه، وأسلوبه مناسب، كما في القول الشائع، للموضوع الذي ينقله، كما يرى أرسطو، في الكلام المناسب لوظيفته، وما دام الأسلوب هو الوظيفة المركزية للخطاب، كما ترى البنيوية، فإنه يتأكد من هذا الأسلوب السردي توافق عمليتين متطابقتين في الوظيفة: تركيب الموضوعة واختيار السارد لأدواتها التعبيرية من خلال لغة الحدث، فالأسلوب في حقيقة الأمر هو الكاشف من وجهة نظر السارد (أي من زاوية المتكلم) عن فكر ونفسية صاحبه، ووسيلته الحقيقية بدءاً من الجملة، لتأكيد صفات شخوصه التي تظهر عادة مقاصد البث اللغوي وتظهر مزايا المعنى لتحقيق شرطين، كما يبدوان في هذا العمل وفي الأعمال الثلاثة الأخرى: (وراق الحب، ٢٠٠٢، وبريد عاجل، ٢٠٠٤، وزهور وسارة وناريمان، ٢٠٠٨) أولاً (الشكل معيار الحقيقة) وثانياً تأدية الكفاءة اللغوية في اقتصادها وكثافتها لوظائفها الأسلوبية كلما اقتربت من الحياة اليومية، ينبوع المباهج والمرارات والترقب وظلامة المصائر لهذه الشخوص الورقية التي تماثل الحياة فيما تعطي وتأخذ. أما الشكل فهو في حقيقتها كما يرى فيصل دراج، محقاً، (٣) نقل الفكرة من مستوى الكمون على مستوى اليقظة وتحويلها من شكلها الخام البسيط

على شكلها المعقد الواضح، أي أن الشكل هو فعل ممارسة وتحويل ووصول إلى جديد، لم يكن حاضراً قبل وجوده وبالتالي فإن الشكل هو بحث وسيرورة وإضافة جديدة إلى هذا الألم، وفي البحث والسيرورة يتحدد الإنسان والعالم، وفي البحث والسيرورة تدخل الأشكال الجديدة في صراع مكشوف مع قديم الأشكال والمعاني، وكما نعلم فإن جديد القول لا يزعزع قديم المعاني، ولا يهدد هيمنة الأشكال القديمة، لكن جديد الشكل، أي تحقق الجديد ممارسة يهدد ما هو قائم.

إن الكفاءة اللغوية في روايات خليل صويلح الأربع بما فيها (عين الذئب) (وزارة الثقافة السورية ١٩٩٥) تؤدي وظائفها (بمعنى اجتياز القول إلى معناه وتحديد هذا المعنى) كلما اقتربت من لغة الحياة اليومية، إذ ينظم النص نسيجه اللغوي المنسجم مع طبيعة حاملة لغة المخرج السينمائي، غير لغة الجندي المهزوم، غير لغة المرأة المهتاجة، غير لغة مدعي الفلسفة ومصطلحات الأدب الحديث...الخ.

مع إعادة تشكيل دلالات تقوم على جمل وخصوصاً عند الراوي بعيدة عن الوصف المستفيض، وتحديداً ذلك الذي يستدر عطف القارئ ويقوم عليه أي على هذا العطف، حيث يتحول في بعض الأنماط السردية السائدة، إلى قتامة– غالباً– ما تكون شديدة الكتامة، ومثيرة للألم والعذاب ومثيرة من خلال وصفها المسهب كما من تعاطف لا تعطيها الواقعة مصداقية، تحول دون تحويل هذا التعاطف إلى ميلودراما متبادلة يلعب السارد فيها دوراً أساساً من خلال استطالات لغوية فائضة الواقع، في أغلب الأحيان، حاول خليل صويلح الابتعاد عن ذلك، مع رغبة واضحة في اقتصاد لغوي يحرر النص من اللغة الإنشائية التي تبدد الطاقة السردية حتى وإن كانت جميلة أحياناً وشعرية، لتصبح الرواية رفيقاً ممتعاً وأليفاً لجلستين أو ثلاث، أقل من ذلك أو أكثر بقليل الأمر الذي يغني مخيلة القارئ ويمتعه بعيداً عن أثقال الاستطالة في الزمان والمكان الروائيين اللذين يحولان عندما يتحولان إلى حجم لغوي المتعة إلى رغبة للخلاص منها! الصفة التي تشكلت صفة عامة للعديد من الروايات العربية، والسورية منها تحديداً.

**إن في سرديات خليل صويلح، وتحديداً في عملية الآخرين، محض أدوات للتعبيرات البشرية، ونظام إشاري يخدم الشخوص في فضح مكامن الرغبات المشروعة وغير المشروعة.**

إن في سرديات خليل صويلح، وتحديداً في عملية الآخرين، محض أدوات للتعبيرات البشرية، ونظام إشاري يخدم الشخوص في فضح مكامن الرغبات المشروعة، وهي بهذا المعنى، سعي في النسيج اللفظي، يشكل ظاهراً للبواطن الخفية القابعة في غرف النفس البشرية المظلمة، وهي وإن واربت واختفت في كساء التعميم، تظل تبث المكنونات الداخلية للنفس المضطربة في تصادمها مع الرغبات والوقائع المحيطة، وهذا ما يظهر جلياً في «وراق الحب» تحديداً، ولغة صويلح غير متعالية، تتوالد من حاجة الوصف والتجريد والمجاز التي يستند على شاعريتها الوصف الروائي ليحقق مناخاً نفسياً وحيزاً اجتماعياً موصوفاً، كفاية تحقق كما يرى بعض الروائيين شرط اكتمال الوصف باستثمار التفاصيل استثماراً مفرطاً أحياناً في شاعريته التي تلافاها صويلح وهو القادم من الشعر لصالح لغة تحترم وظيفتها باقترابها مما يخدم المعنى، فالطاقة التعبيرية للغة والكلام الناجم عن

الاختيارات اللغوية، يطلق المداليل الكامنة في معنى الحوار والوصف فدعي المعرفة في (دع عنك لومي) على سبيل المثال يبدو كمحفظة أقوال معلبة جاهزة لا تعني أكثر من تعبيرها عنه كشخصية هشة تبدد معاني الكلمات باستخدامها في غير حقيقتها، وفي غير مكانتها، تستراً على حقيقة خواء الذات أمام ما يغزوها من ضغوطات واقع تتحايل عليه باللفظ الذي يحيل إلى دلالات أخرى، ففي الصفحة عشرين من (دع عنك) يقول الدعي من أقوال كثيرة تؤكد ما أشرنا إليه:

× بعض أفضل أوقاتي كانت أوقاتاً أخرى.

× وفي الصفحة ٤٠ يقول: (أقصد بالفضاء التخيلي، القدرة على تمثل الأشياء بالحدس، حتى في غيابها، حسب ما يقول كانط، ولا أقصد اركيولوجيا التوهم كما يعبر عنها جاك دريدا)

× وفي الصفحة ٥١ من الرواية ذاتها يفتعل الحكمة ويتلبس لبوسها في قول يستعير ما ليس لصاحبها.

– هذا إذا كانت له من مقدرة العارف ولغته:

– أحياناً يتعين على المرء تخفيض خسائره.

ويعبر أنس عزيز الشاعر والمفكر والناقد التفكيكي، وكل ذلك بين مزدوجتين كما يقدمه الراوي، عن إعجابه بقصة منى جابر الشاخصة أمامه بالتوصيف التالي الذي لا يحتمل التأويل.

(المرأة والاقتحامية وزاوية النظر البصرية التي تحول المحسوسات إلى كائنات روحية وبالعكس، بمعنى أن اللغة تعبير استراتيجي عن نسف العلاقة الموارية بين الدال والمدلول) (دع عنك لومي، ص٥٦) ويقول في المكان ذاته: «أرى أن استراتيجية التفكيك تتمثل في إخصاء النص».

اللغة، إذاً، وهي الأداة الأساس في عملية التوصيل بين محوري المبثوث تستمد قيمتها من ارتباطها الشديد بشخوصها (المخرج السينمائي، الراقصة.. إلخ) وتجعل الحدث تواصلياً، إذا استخدمنا التوصيفات الألسنية، وهو في الوقت نفسه تفاعلي، لأنه يحقق وظائف النص المعتادة التي تؤكد علاقة الفرد بمحيطه الاجتماعي، المستهدف سرداً، وهو هنا المجتمع السوري في حقبة محددة، وهو أيضاً، أي النص توالدي، بمعنى أن الوقائع ليست افتراضاً صرفاً، أو هي نتاج تخييل سردي منبثق من فراغ، وإنما هو متولد من وقائع اجتماعية ونفسية ولغوية تتناسل منها أحداث لاحقة، فالنص، كما يرى الشكلانيون الروس –وهم أول من نبه لذلك– منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية.

ورغم أن الكاتب يبدو مفتوناً بما يعتقد أنه يضفي على حركة السرد في سورية تحديداً معنى جديداً من حيث طرافة الحدث وغرائبيته أحياناً، وبعده النفسي ومظهره تحديداً يظل أميناً للشرطين الاجتماعي والتاريخي، فالسارد لا يدفع شخوصه إلى حيث يريد هو لتأكيد مقولاته الإيديولوجية في عالم مسكون بالعنف والقسوة والخيبات والرغبات الضالة والمشروعة، الأمر الذي يحول الرواية من رواية أفعال إلى رواية أقوال ما يفقدها ميزة كانت قد حسبت لها لا عليها.

فالشخوص في معظم ما كتب صويلح تنبثق من واقعها وتقدم على أنها كائنات محملة بفكرة الإدانة التي تتأتى من نسيج الواقع نفسه، وهو واقع يتخفى خلفه السارد، في أكثر الأشكال تعقيداً ليدين بدوره أسباب الإدانة ويتعاطف مع شخوصها المدحورة من خلال مظاهر السرد، وهي الأساس في التشكلات الحكائية «فالمظهر هو المسؤول عن نمطية السرد والعرض وأنماطها الفرعية التي تتجلى كما يرى النقد الحديث من خلال علاقة السرد بالخطاب والوصف» إلخ.

ضياً عن غائب تستحضره وسائل التعبير، فعلاقته مع كريستين الفرنسية التي عاشرها أضف إلى الوسائل الثقافية في تأطير هذه العلاقة– ثم نبش

وكل ذلك يرتبط بالسارد الذي يدرك ويشيع نمط السرد من خلال المظهر الذي يعكس منظور السارد ويعكس علاقته بالحوادث والشخصيات من خلال الموقف والوعي، ببعديهما الفني والاجتماعي، لتكون الرواية كياناً اجتماعياً ينخفض مع مفردات الحياة والتي هي أولاً وأخيراً هدف الإبداع الحقيقي.

وأظن أن الكاتب قد نجح من خلال الوصف والعرض والمظهر السردي، الذي هو أساس تصنيع الحكاية، في خلق بنية موازية لغايته السردية، واستطاع أن يستثمر الحالات لنقل الحذرة لا المحظورة بما لا يتناقض مع المكان ودلالاته والزمان واشتراطاته، فالجنس لديه، وهو نتاج حالته، لا يستهدف–وإن لم ينسجم مع محيطه– تحطيم القيم الاجتماعية من خلال سلوك يتعارض مع طبيعة المكان والشخوص والزمان بالقدر الذي يعبر من خلاله عن حالات لا تقوم على الافتراض الروائي بل تتحول إلى دلالات سيمائية، بل لنقل استجابة لهوى سيطرة المصطلحات إلى دلالات سيمائية بيلوجية استمولوجية، تحمل معاني احتدام الرغبات البشرية.

**الكاتب نجح من خلال الوصف والعرض والمظهر السردي، الذي هو أساس تصنيع الحكاية، في خلق بنية موازية لغايته السردية، واستطاع أن يستثمر الحالات لنقل الحذرة لا المحظورة بما لا يتناقض مع المكان ودلالاته والزمان واشتراطاته.**

في تركيب سردي لا يقيم وزناً للنمط المعتاد أو التوصيف المألوف، أو التراتبية الحكائية في بنيانها المعتاد وتعريفها السائد وتأطيراتها المفترضة، فروايات خليل صويلح جميعها (أستثني «عين الذئب» لبساطة موضوعها وسذاجته ولغتها العادية صدرت عام ١٩٩٥) تخلص شخوصها من أعباء النمطية كما تجلى ذلك في النص السردي السوري، وتحديداً عند الرواد والجيلين الأول والثاني في الرواية السورية: البطل المنقذ، البطل المتواري، البطل الضحية، البطل الظالم.. إلخ كل ذلك في إطار توصيفات صارمة تسعى إلى خلق الأمثولة التي تفتقدها الحياة ويسعى إليها الأدب في مهمته الشاقة لتحسين ظروف العيش، كما يريد لهذه المهمة الكتاب الملتزمون بالقيم الكبرى.

انه وبعض أقرانه يحولون الشخصيات المسطحة (المتطورة والنمطية بالمفهوم الشائع)، في أدق أشكالها التي تدور حول فكرة أو صفة إلى شخصيات مستديرة كشكل، كما يرى فورستر، عالماً معقداً كثيراً ما يتصف بالتناقض.

وأخيراً.. نحن أدرى بأن تجربة خليل صويلح، مثلها مثل غيرها من التجارب الجديدة تحتاج إلى دراية نقدية أكثر تأنياً وأبعد تحليلاً واستنتاجاً وتوصيفاً، الأمر الذي لا

يتيحه المكان حالياً، ولا الزمان إلا لاحقاً. نختتم بالإشارة ذات الدلالة: إن روايات خليل صويلح وإن لم تكن واقعية بالمفهوم الشائع عن هذا المنهج الإبداعي، هي روايات واقع وهي طريقة حياة بالقدر الذي نرى فيها تعبيراً عن الحياة.

كنا قد حددنا في توصيف لا يمكن أن يكون جازماً وحاسماً، جيل التسعينيات بالأسماء التي بدأت بوادر نتاجها تظهر في ذلك، قبله بقليل أو بعده بقليل، والتي عاينت انعطافات سياسية وأدبية كان لها كبير الأثر في تلمس ملامح مفارقة في الحراك الإبداعي.

## الهوامش

* يمكن العودة في هذا الشأن إلى دراستنا: القصيدة تبحث عن نفسها– شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة– الموقف الأدبي العدد ٤٢٧، ٢٠٠٦م.

١– يمكن أن نذكر تجارب سابقة في هذا المجال: شتاء البحر اليابس لوليد إخلاصي، وحل في جبين الشمس لسمير تنير، القطيعة لخليل النعيمي، وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، حارة البدو لإبراهيم الخليل، الريش لسليم بركات، سيلاويسي لخليل الرز وغيرها وغيرها.

٢– نذكر من هؤلاء على سبيل الاستئناس: فواز حداد، خليل الرز، محمد الحاد صالح، هيفاء بيطار، غازي حسين العلي، إبراهيم العلوش، فيصل خرتش، جمال الدين الخضور، سمر يزبك، أيمن ناصر، نجاح إبراهيم، حسن حميد.. ممن قرأنا لهم وآخرون لم يسعفني الحظ بالاطلاع على تجاربهم..

٣– د.فيصل دراج، الشكل معيار الحقيقة، السفير، الأحد ١٩٨٠/٣/٣٠

٤– أ.م. فورستر: أركان القصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ ص٩٤

# سرديّات بديلة
# قراءة في النظرية والتطبيق

**محمد الشحات**

ناقد وأكاديمي من مصر– جامعة نزوى، عُمان

أنواع السرد في العالم لا حصر لها. وهي تنطوي، قبل كل شيء، على تنوع كبير في الأجناس. وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة صالحة، في حد ذاتها، لكي يضمّنها الإنسان سروده. فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة (شفوية كانت أو مكتوبة)، والصورة (ثابتة كانت أو متحركة)، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظّم من كل هذه المواد. السرد حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية على لسان الحيوان، والخرافة، والأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانتومايم، واللوحة المرسومة، والنقش على الزجاج، والسينما، والخبر الصحفي، والمحادثة. فضلا عن ذلك، فإن السرد– بأشكاله اللانهائية تقريبا– حاضر في الأزمنة والأمكنة والمجتمعات كلها، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته.

**تقف الدراسة بالتحليل عند بعض هذه النصوص، للتدليل على فرضيتها، في محاولة للقبض على الآليات أو الطرائق التي تعمل بها هذه النصوص من أجل إنتاج سرديات عربية مغايرة (مصرية تحديدا في هذا السياق) يمكن أن تندرج تحت مفهوم «السرديات البديلة» وهي:**
**عزت القمحاوي/ منصورة عز الدين/ منتصر القفاش/ حمدي أبو جليل/ نورا أمين/ غادة الحلواني/ إبراهيم فرغلي/ مصطفى ذكري.**

-١-

ولن تجد أي شعب دون سرد، فلكل طبقة من الطبقات أو جماعة من الجماعات البشرية سرودها. وتكون هذه السرود في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوى ثقافات مختلفة، أو حتى متعارضة. فالحكاية، كل حكاية - كما كان يقول ليوتار(١) Jean-François Lyotard- بدأت من قبلُ دائما، وستظل كذلك إلى الأبد في الجملة الشهيرة العابرة للثقافات التي اكتسبت طابعا عالميا وأبديا: «كان يا ما كان». وأية حكاية لا تعرف بالتحديد نهايةً ما، فكل راوٍ يندسّ في جلد راوٍ سبقه ويُسلم الحكاية لمستمع لَن يعدم أن يصبح راويا للحكاية بدوره. كما لا يعدم أن يتقدم الراوي أو أحد الرواة كبطل للحدث الذي يرويه هو نفسه.

السرد موجود دائما وأبدا، كما يقول رولان بارت R. Barthes (١٩١٥-١٩٨٠)، لأنه يوجد حيثما وجدت الحياة ذاتها(٢). لكنّ الوعي به، حتى في الغرب، لم يتحقق إلا مع تطور ما عُرف لاحقا باسم «تحليل الخطاب السردي»، وظهور عِلْمَيْن يهتمان به، منذ الستينيات من القرن العشرين، في الدراسات الغربية نفسها، هما: السرديات والسيميائيات.

-٢-

أما إذا فهمنا السرد بأكثر معانيه تقليدية - حسب مقولة إدوارد سعيد Edward E. Said (١٩٣٥-٢٠٠٣)- فهو «صيغة من صيغ التاريخ»(٣). ولعل العلاقة بين الكلمتين Story/History في اللغة الإنجليزية والكلمة الواحدة المشتركة في الفرنسية Histoire تجسد مظهرا بالغ الوضوح والدلالة على مدى التأثير والتأثر الحاصل بين السرد والتاريخ. لقد كان التاريخ في الغرب حتى القرن الثامن عشر فرعا من فروع الأدب. وينعكس هذا في الأصل المشترك الذي يتمثل في أن «مصطلح التاريخ ومصطلح السرد القصصي إما أن يكونا شيئا واحدا أو شديدي الشبه في كثير من اللغات الأوروبية»(٤). وهنا، يقول ميشيل بوتور Michel Butor (١٩٢٦-): «كلنا يعرف أن الكلمة الفرنسية Histoire تدلّ في الوقت نفسه على الكذب والحقيقة وعلى معرفتنا بالعالم المتحرك، وعلى التاريخ العام، وعلى حذرنا، وعلى القصص التي نؤلّفها لنحمل الأطفال على النوم، ولنُنيم هذا الطفل الكامن في نفوسنا الذي يتأخر دائما في الاستستلام للرقاد..»(٥).

فالنقد الأدبي يبدأ بالقصة، أما التاريخ فينتهي إليها. وفي التاريخ يتقدم التحليل على القصة، أما في ممارسة النقد فإنه يتبعها. وهذا يعني أن ما يكون بالنسبة إلى التاريخ نهايةً للنشاط المعرفي يكون بالنسبة إلى النقد بداية العملية العقلية. وإذا حَكَم النقد التاريخي على سرد زمني بسيط، على سبيل المثال، بأنه سرد دقيق فإنه لا يعامل حينئذ بوصفه حكاية بل بوصفه مصدرا لمعطيات يمزجها المؤرخ بمهارة أو يعيد مزجها بمعطيات أخرى في سلسلة أو متوالية جديدة. و«هذه الإعادة لمزج المعطيات في سلسلة جديدة (أو السرد أو الوصف أو أي إطار توضيحي آخر) هي التي تصنع التاريخ»(٦). وهنا ينبغي أن نفرّق بين السرد التاريخي والسرد الحكائي. فالحدث الماضوي الذي يحكيه (أو يسرده) التاريخ لا يخضع للمعايشة والملاحظة وإنما هو حدث تنتظم موتيفاته طبقا لمبدأ التذكّر. ومع ذلك، فالتاريخ يدّعي أن ما يقوم به المؤرّخ- في لحظة التأريخ «الآن وهنا»- هو استحضار (كاستحضار الموتى والأشباح) مطابق للحدث المعيش في الماضي، الأمر الذي يَسِم خطابه في هذا المضمار بطابع الجزم والصدق. وعلى هذا، تقوم علاقة المؤرخ بالقارئ على أساس استراتيجية الإقناع والتدليل بالحجة. ومن ثم، فالتاريخ هو مادة حكائية قابلة للنقض والمراجعة والبرهان، في حين أن السرد الحكائي الخيالي هو استحضار خيالي لحدث ماض، وخطابه هو محض زعم أو افتراء، والأدب في النهاية ضرب من ضروب الكذب واللعب. فالقارئ منذ البداية يعرف أن ما يقرأه هو مجرد خيال، وبذلك لا تقوم علاقة الأديب بالقارئ على أساس الحجاج والإقناع بل على أساس المواءمة

بين عالم النص المتخيّل وعالم القارئ الواقعي.

-٣-

يقول سعيد في واحدة من إشاراته الثاقبة إنه قد يعتقد البعض، مع فوكو Michel Focault (١٩٢٦-١٩٨٤) وليوتار، أن السرديات الكبرى للتحرير والتنوير قد انتهت أو انقضت أيامها، لأنها في حالة «عطالة مؤقّتة أو إرجاء»(٧)، ولكني «أعتقد أنه يجب علينا أن نتذكر بطريقة أكثر جدية ما يعلّمنا إياه فوكو نفسه، في مثل هذه الحالة وفي حالات أخرى كثيرة، أنه قد يكون الأكثر أهمية في بعض الأحيان أن لا ننشغل كثيرا بما يُقال، ولكن من الذي يتكلم أو من الذي يقول»(٨). فالقوميات عموما، والقومية العربية على وجه الخصوص، سرديات لا أكثر(٩). فالقصص أو السرديات أو المرويّات هي الوسيلة المثلى التي يمكن النظر إليها باعتبارها استراتيجيات تتكئ عليها الأمم والشعوب والحضارات والثقافات، حتى الديانات والمذاهب والأقليات، إما في التكريس لهيمنتها أو التخلّص من ألاعيب الإمبريالية وحيلها ومراوغاتها:

«فالقصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغربية في العالم، كما أن القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص (...) والأمم هي ذاتها سرديات ومرويات. وإن القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة والإمبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجليلة الكبرى للتحرّر والتنوير قد جنّدت الشعوب في العالم المستعمَر وحفزتها على الانتقاض وخلع نير الإمبريالية، وخلال هذه العملية هزّت تلك القصص وأبطالها العديد من الأوروبيين والأمريكيين، أيضا، فقاموا بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة و(الروح) المجتمعية الإنسانية»(١٠).

من هنا، تغدو الأمم، مَثَلُها في ذلك كَمَثَل السرود، وقد فقدت أصولها في أساطير الزمن السحيق، إذ إنها تحقق ذواتها فقط بشكل تام في عين العقل(١١). وقد تبدو مثل هذه الصورة للأمة- أو للسرد- «صورة رومانتيكية بدرجة غير ممكنة الحدوث، واستعارية فضفاضة، لكنها صورة تنبثق من تقاليد تفكير سياسي ولغة أدبية تولّدها الأمة بوصفها فكرة تاريخية فعّالة في الغرب»(١٢).

ودون مثل هذا الفهم للأداء الذي تنهض به اللغة من دور فاعل في نشوء سرود الأمة، فإنه سوف يكون من الصعوبة بمكان أن نفهم لماذا وصف إدوارد سعيد نمط «التعددية التحليلية» بوصفه «شكلا» من أشكال الانتباه النقدي الذي يقارب التأثيرات الثقافية للأمة. وفيما يتصل بمفهوم الأمة، وبوصفها شكلا من أشكال الدرس الثقافي (بالمعنى الجرامشي مثلا)، يمكن القول إن أمة من الأمم هي بمثابة «هيئة من السرد المزدوج (أو المتناقض) الذي يقبض على الثقافة في أكثر مواقفها إنتاجية، وبوصفها قوة من قوى الإحلال والاستبدال، والتمزيق، والانتشار، وإعادة الإنتاج بأقصى قدرة، والخلق، والإرغام، والإرشاد»(١٣).

إن النسيان(١٤) - ويمكن أن نذهب إلى الحد الذي يصفه معه إرنست رينان E. Renan (١٨٢٣-١٨٩٢) على أنه خطأ تاريخي - عامل حاسم من العوامل التي تسهم في خلق صورة الأمة، «أعني لماذا يشكل التقدم في الدراسات التاريخية خطرا على مبدأ الجنسية؟»(١٥).

-٤-

الأمة، إذن، مبدأ روحي، حيث تتكون كل أمة نتيجة تعقيدات عويصة تمرّ بها في مجرى التاريخ. إنها عائلة روحية، وليست مجموعة حدّدها شكل الأرض أو الحدود الجغرافية فحسب. لقد عرفنا الآن ما الأشياء التي تلائم خلق مثل هذا المبدأ الروحي العجيب الذي يجمع تحت لوائه جُمَاعا من المفاهيم كالعرق، واللغة، والاهتمام المادي، والانجذاب الديني، والجغرافيا، والضرورة العسكرية(١٦). لذلك، يصبح مفهوم «الأمة في الدراسات الحديثة

**دون الفهم للأداء الذي تنهض به اللغة من دور فاعل في نشوء سرود الأمة، فإنه سوف يكون من الصعوبة بمكان أن نفهم لماذا وصف إدوارد سعيد نمط «التعددية التحليلية» بوصفه «شكلا» من أشكال الانتباه النقدي الذي يقارب التأثيرات الثقافية للأمة.**

هو نتاج تاريخي شكّله سلسة متوالية من الوقائع والأحداث المتقاربة»(١٧). ونظرا لارتباط الأمة بالمعاني المطلقة التي غذّت النعرة القومية بنزعتها الفاشية، فقد اكتسب المفهوم– كما تقول ماري تريز عبدالمسيح(١٨) – تضمينا ازدرائيا، في فكر ما بعد الحداثة، بوصفه نتاجا لخطاب «القوة». أما في العالم الثالث، فلا يزال مصطلحا «الأمة» و«القومية» يمثلان الخطاب المضاد لخطاب العولمة المتعدية للقوميات. فالحسّ القومي يؤكد تلاحم أبناء الشعب الواحد في زمن اضطرت فيه الدولة إلى الأخذ بالقيم السائدة في الدول الصناعية في مجتمعات تظل منتمية إلى عالم ما قبل الصناعة. فالالتفاف حول مفهوم الأمة يغدو الفاعل التاريخي القادر على تحقيق التحول الاجتماعي.

ومن زاوية مقابلة، يمكن النظر إلى فكرة «القومية» من حيث هي «مجتمع سياسي متخيَّل»، نظرا لكونه مجتمعا محدَّدَ الأصول والتاريخ وذا سيادة. أما كونه متخيَّلا فأمر يرجع إلى أن «أبناء حتى أصغر القوميات لا يعرفون أغلب أفراد قوميتهم، ولا يقابلونهم، ولا حتى يسمعون بهم، ومع ذلك ففكرة تجمّعهم وتوحّدهم تعيش في ذهن كل واحد منهم»(١٩). وما قد توصف به قومية دون أخرى قد يكتب له الاستمرارية والانتشار والتراكم التاريخي. ومن ناحية أخرى، تفكّر «القوميات» بأسلوب المصائر التاريخية، بينما تحلم «العنصرية» بتلوّث أبدي ينتقل من أول الزمان، عبر توالٍ لانهائي للزيجات الممقوتة الكريهة خارج إطارٍ التاريخ. هكذا، يقول أندرسون واصفا هذه العنصرية العمياء:

«بفضل فرشاة القارّ سوف يظل الزنوج زنوجا للأبد، وبفضل بذرة إبراهيم يبقى اليهود يهودا أبدا، مهما كانت جوازات سفرهم التي يحملونها، ومهما كانت اللغات التي يتكلمونها أو يقرأونها. وعلى ذلك، فاليهودي الألماني كان دائما أفّاكا لدى النازي»(٢٠).

لكنّ هناك فروقا واضحة بين ما يمكن أن نسمّيه قصّ الفرد وقصّ القوميات. ففي قصة الفرد الدنيوية توجد بداية ونهاية، على اعتبار أن أي فرد هو شخصية تاريخية متعيّنة بزمان ومكان وأفعال، ومكوّنة من جينات الأب والظروف الاجتماعية خلال مرحلة قصيرة من الزمن، حتى يموت هذا الفرد، وتبقى له بعض السمعة أو بعض الأثر. ويمكن أن نتخيل كيف سيكون الأمر غريبا اليوم أن تنتهي حياة أدولف هتلر، مثلا، بالقول إنه في ٣٠ أبريل عام ١٩٤٥ قد ذهب الرجل مباشرة إلى الجحيم، دون أدنى إشارة إلى «الهولوكوست» مثلا(٢١). وعلى العكس من ذلك «ليس للقوميات تاريخ ميلاد محدد، قاطع، وليست ميتاتها– إذا كانت لها ميتات– طبيعية»(٢٢). لذا، يرى بعض الباحثين(٢٣) أن المرويات الكبرى هي إحدى الطرائق المركزية التي تتشكل بها المخيلة الاجتماعية لشعب ما وتتضح معالمها. والمرويات الكبرى «كبرى» لأن ما ترويه هو مخيال العمل الاجتماعي نفسه، ولأنها فوق ذلك محض لعبة لغوية يصل بها عمل التاريخ في المخيلة الجمعية إلى جوهر اللغة.

المرويات الكبرى مرويات من الدرجة الثانية، لأنها تريد أن تصوغ– سرديا– بعض ممارسات أو مرويات الدرجة الأولى الملموسة، وأن تضفي عليها مشروعية ما. وبما أنها خطابات من الدرجة الثانية، فإنه لا يمكن التثبّت منها تجريبيا وبصفة مباشرة، الأمر الذي جعلها عرضة لشكوك التجريبيين والوضعيين، وكل من يعدّ خاصية «التثبت التجريبي» معيارا لقيمة المعرفة. ولأن المرويات الكبرى، من الناحية التقليدية، كانت تريد أن تصوغ التجربة التاريخية بألفاظ نهائية حاسمة في الفهم الإنساني (كالحق والخلاص والخير والجمال والسعادة والسلام..إلخ)، فقد صارت عرضة لشكوك من يريدون نقد الميتافيزيقا أو تفكيكها أو إسقاطها(٢٤). فإذا لم تكن المرويات الكبرى هي الميتافيزيقا، أو كشفا بطيئا عن معنى خبيء في أصل ما، فقد تكون هناك ميتافيزيقا أخرى يمكن

**ينطوي مفهوم السرديات الكبرى** Grand Narr-tives **أو السرديات الشارحة، أو الما ورائيات** Meta Narratives **على دلالة الشمولية، باعتباره مفهوما مرتبطا ارتباطا لصيقا بالوعي الجمعي، وما قد يثمر عن طريقة تفكير بعينها قد تميز هذا المجتمع أو ذاك إزاء الواقع. إن السرديات الكبرى هي خيال الأمة ومخزونها الثقافي وطريقة تداولها للمعرفة الخاصة بها بإزاء مجمل التفاعلات التي يزخر بها العالم اللامتناهي من حولها.**

وصفها بأنها ميتافيزيقا التجاوز. و«المرويات الكبرى سلسلة من التجاوزات التي تتعقل الإنسانية ذاتها، استنادا لها، وتمنحها تاريخا يكون هو المحدد المركزي لتلك المعقولية»(٢٥). المرويات الكبرى، إذن، خطابات من الدرجة الثانية تنتقد خطابات الدرجة الأولى، وتصفها وتبدّدها وتمزّقها، وتقوم بالمهام نفسها– من انتقاد ووصف وتبديد وتمزيق– مع الممارسات التي تشكل نسيج الحياة الاجتماعية. إنها تأويلات متجاوزة، كما سبق أن وصفها بيرنشتاين، تكوّن مؤسسة المجتمع، وتكرّر ما وُجِد وما يُوجد، ما كنا أو ما سنكون، لكي نصير ما نحن عليه. لذلك، فإن:

«محاولة منع المرويات الكبرى يعني منعا للتكرار السردي، ومنع التكرار السردي يعني منعنا أن «نعيش» التاريخ ونعاينه «من الداخل»، من غير تكرار قد يحدث لنا ويُملي شروطه على حياتنا. لكنه لن يُمسّ كما هو في ذاته»(٢٦).

–٥–

ينطوي مفهوم السرديات الكبرى Grand Narr-tives أو السرديات الشارحة، أو الما ورائيات Meta Narratives على دلالة الشمولية، باعتباره مفهوما مرتبطا ارتباطا لصيقا بالوعي الجمعي، وما قد يثمر عن طريقة تفكير بعينها قد تميز هذا المجتمع أو ذاك إزاء الواقع. إن السرديات الكبرى هي خيال الأمة ومخزونها الثقافي وطريقة تداولها للمعرفة الخاصة بها بإزاء مجمل التفاعلات التي يزخر بها العالم اللامتناهي من حولها. إنها التصور الأيديولوجي للجماعة الذي يحدد آفاق الرؤية التاريخية لها ويرسم معالم التوجهات والمسلّمات التي لا يمكن الحياد عنها، وكذلك المواقف التي ترسم طبيعة العلاقة بين الذات والآخر من حيث هي علاقة سوف يرتكز عليها مفهوم «الحاضر» بالضرورة. إنها طريقة وأسلوب الأمة الثقافي في المواجهة أو المقاومة أو النكوص عبر مختلف القطاعات والمواقف، سواء على صعيد ممارسة الهيمنة، أو على صعيد المقاومة والخلاص من الهيمنة. إنها الصورة النمطية Stereotype التي يتم محاولة ترسيخها حول بعض الشعوب والمجتمعات والحضارات والثقافات والأديان أيضا، أقصد إلى ما يشاع أو يروَّج له – عبر وسائط «الميديا» المتنوّعة ذات الدوافع الاستشراقية الواضحة– عن تخلّف الأفريقي، أو تطور الأوروبي، أو إرهابية المسلم، أو تسامح الأبيض،.. إلخ، ومثلها في ذلك مثل البديهيات التي يتم تداولها وتسويقها حول روحانية الشرق ومادية الغرب. إن السرديات الكبرى أو السرديات الجليلة هي التنميط التام لصورة الشعوب الأصلانية ووحشيتها وربط وجودها بلحظة اكتشافها على يد المغامر أو المكتشف الأوروبي، وهي التمويه الذي عمد الاستعمار إلى ممارسته قرونا طويلة من أجل ترسيخ صورة محددة الملامح لواقع متخيّل من صنعه الخاص وحده، بحيث يخدم توجّهاته في الحصول على كل ما يريد من وسائل مادية (كالسلاح، وكنوز العالم الجديد، والطريق إلى التوابل أو الحرير، والتبشير)، بهدف أن تسهم مثل هذه الصورة في تعزيز استراتيجيات السيطرة والهيمنة على الآخر. ويتم ذلك عبر وسائل واستراتيجيات شتّى، منها محاولة السيطرة على توجيه الدلالات الثقافية والمعرفية وربطها بشروط المهيمِن (المستعمِر، الغازي، الفاتح، المحرِّر) من أجل السيطرة على معارف ومقدَّرات الأمم المهيمَن عليها (المستعمَرة، المغزوّة، المفتوحة، المحرَّرة) من خلال ترسيخ العلاقة بين طرفين كبيرين هما: المعرفة – السلطة.

يقول ليوتار إن ما بعد الحداثة تقوم علي التشكيك في الأفكار والغايات الإنسانية الكبري لمسيرة التاريخ، حيث إنها تشكّ– وتشكّك أيضا– في مقولة أن العلم سوف يقودنا إلي غاية عظمى من سرديات التقدم والتحرر والانعطاف، وأن التاريخ يسير صعودا إلي الأمام بفضل المعرفة، إلي حيث خير البشرية المطلق. فالمجتمع الحداثي يعتمد في إنتاج المعرفة وتحديد مشروعيتها على «الحكاية الكبرى» أو «الميتا–حكاية»، أي على

«أيديولوجية سياسية» أو «نظرية فلسفية تأملية» لها شكل الحكاية الأسطورية الوهمية(٢٧). وتعتمد هذه الحكايات الكبرى في نقلها وفرضها، وحتى هجرتها من موضع إلى آخر، على منهج تبريري تقوم به مؤسسات هذا المجتمع أو ذاك. أما المجتمع ما بعد الحداثي التكنولوجي فإنه لا يعتمد على أية حكاية أو ميتا–حكاية تبريرية، حيث تُستمد شرعية المعرفة فيه من المعلومات التي يَسمح بتدفقها التطور التكنولوجي الهائل وبنوك المعلومات وأجهزة الحاسوب، ولا يتحكم في إنتاج مثل هذه المعرفة النقل أو التبرير، كما هو الحال في المجتمع البدائي (القَبَلي) أو المجتمع الحداثي، وإنما يتحكم فيه منهج براجماتي ليس بحاجة إلى أصول اجتماعية أو أهداف كبرى أو ميتا–حكايات لاكتساب بعض الشرعية أو المصداقية.

**التاريخ يسير صعودا إلى الأمام بفضل المعرفة،**

إن ما بعد الحداثة هنا هي لحظة الانتفاء الكامل لأي ادّعاء، من جانب أية صيغة سردية، بأنها تكمن خلف أفعال السرد جميعا، ومن ثم تهيمن عليها وتتحكم فيها:

«إنها اللحظة التي تستحوذ فيها القصة الصغيرة على القصة الكبيرة Grand narrative وتطيح بمفهوم «القصة الجامعة الشاملة الحقيقية» لصالح مفهوم القصة التي تمثل واحدة من عدد لانهائي من القصص الممكنة، والتي تناهض دائما تكريس دلالتها بطرق شتّى..»(٢٨).

–٦–

لعله من الجليّ أن نشير إلى أن مصطلح «السرديات»، هنا، لا يعني القصص بمعناها المتخيّل Fiction المسوَّر بحدود الأدب وأجناسه وأنواعه فحسب، وهذا أحد معانيه بالطبع، وإنما يعن– في سياق الحديث عن السرديات من منظور ثقافي رحب– ما تستند إليه فئة من الفئات، أو جماعة من الجماعات الإنسانية، استناداً ضمنياً في بناء مقولاتها الكبرى، سواء استندت في ذلك إلى محكيّ واقعي أو متخيّل أو أسطوري أو رمزي أو سرد حجاجي أو فولكلور أو تاريخ شفاهي أو مدوّن،.. إلخ، فلكل فئة سردية مرجعها الهيكلي النهائي الذي تنهض عليه أقانيم فكرها وأيديولوجياتها وتصوراتها عن الأنا والآخر والهو. لذلك، قد يبدو مصطلح السرد ومشتقاته «السردية» و«السرديات» و«الاختلافات السردية» مصطلحات ملغزة بالنسبة إلى القارئ العربي، وهي تبدو كذلك بالنسبة إلى القارئ الأوروبي أو الأمريكي غير المتخصص – حسبما يقول إدوارد سعيد ومن بعده كمال أبوديب(٢٩)– لأن وراء معناها المباشر، وهو مجرد حكي حكاية، يختفي، أو يتخفّى، مدلولها الخطير الذي لم يلتفت إليه الباحثون إلا مؤخرا:

«السرد في هذا السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات، وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته، بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه.. كما يصوغها، بقوة وفعالية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وأنهاج تأويله. ومن هذا الخليط العجيب، تُنسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تُمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيا. وتدخل في هذه الحكاية، أو السردية، مكوّنات الدين، واللغة، والعرق، والأساطير، والخبرة الشعبية، وكل ما تهتزّ له جوانب النفس المتخيلة»(٣٠).

ما ينبغي تذكّره دائما– حسبما يقول إدوارد سعيد– هو أن سرديات التحرر والتنوير في أقوى أشكالها كانت في الوقت ذاته سرديات تكامل لا انفصال، وهي قصص مجموعة من البشر الذين تم إقصاؤهم وعزلهم عن المجموعة الرئيسية، أو أُبعدوا عن القطيع المندفع في مجرى التاريخ الرسمي، المعلن، وهم الآن يكافحون، بنبالة، من أجل أن يكون لهم مكان داخلها أو داخله أو بين دفّتي مدوّنته الكبرى. وإذا لم تكن الأفكار القديمة المعتادة للمجموعة الرئيسية على قدر كافٍ من المرونة أو اللاتعصب

بحيث تسمح لجماعات جديدة بالانتماء إليها، أو أخرى قديمة بالعودة إلى مسارها الطبيعي، فإن هذه الأفكار ينبغي أن تتغير جذريا، لأن ذلك أفضل بكثير من رفض الجماعات البازغة والقطاعات البشرية الناهضة(٣١).

إن مفهوم الحكايات الكبرى يرجّع أصداء المفهوم الهيجلي عن التاريخ الكوني الذي لم يترك كبير شك في أن مدوّنة التاريخ الرسمي تخص بعض الشعوب دون شعوب أخرى. وحسب هيجل، ليس الأمر فحسب أن الأوروبيين هم الذين حملوا مشعل القَدَر التاريخي، بل إن شعوبا مثل الأقوام الأصليين في أمريكا وأفريقيا وآسيا لهي شعوب افتقرت تماما إلى التاريخ. لذا اعتبرها هيجل «شعوبا بلا تاريخ»(٣٢). وحسبما يقول ليوتار، فإن ما بعد الحداثة هي الموقف المتشكّك من الحكايات الكبرى التي هي باختصار حكايات كونية يُفترض أنها مطلقة وقصوى، كانت تستخدم لشرعنة مختلف المشروعات السياسية أو العلمية. أما الحكايات الصغرى فهي حكايات محلية، حكايات المنشقين، والفارّين، والمنفيين، والمهمشين، والمجهضات، والسجناء، والعاهرات، والطلاب، والفلاحين، وأصحاب الظلّ(٣٣). يقول ليوتار في موضع آخر من كتابه:

«ومع التبسيط إلى آخر مدى، فإنني أعرّف «مابعد الحداثي» بأنه التشكّك إزاء الميتا–حكايات. هذ التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم. لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفا. وأبرز ما يناظر قدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا–حكائي هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية ومؤسسة الجامعة التي كانت تعتمد عليها في الماضي. إن الوظيفة الحكائية تفقد عناصرها الوظيفية وبطلها العظيم وهدفها العظيم. إنها تتبعثر في سحب من عناصر لغوية حكائية– عناصر حكائية، لكن أيضا إشارية وتقعيدية ووصفية وما إلى ذلك. وتحمل كل سحابة في داخلها تكافؤات براجماتية قائمة بذاتها خاصة بنوعها، وكل واحد منا يحيا عند تقاطع عدد كبير منها. لكننا لا نقيم بالضرورة تراكيب لغوية مستقرة، وخصائص تلك التي نقيمها ليست قابلة للتوصيل بالضرورة»(٣٤).

–٧–

لا تزال هناك عدة مدونات سردية، تصارع من أجل البقاء والإعلان عن نفسها وسط موجات التغريب أو الغربنة أو العولمة أو الكوكبة، نقصد منها– على سبيل المثال– إلى سردية سريانية ترتبط بالعمق التاريخي لبلاد الرافدين، وسردية كردية تعتقد أنها تشكل بداية النشوء السومري، حيث تتصل دينيا بمدونة إسلامية تأصّلت مع بداية تاريخية مغرقة في القدم، وهي سردية تجد تمثيلاتها النصية عند روائي وشاعر مثل سليم بركات، وغير ذلك من سرديات تمّ تجاهلها، وسعى التاريخ، والمؤرّخون، سهوا أو عمدا، إلى إسقاطها من مدوناتهم. وفي هذا السياق نفسه، يمكن الحديث عن سردية مصرية جنوبية (نوبية)(٣٥)، تجد تمثيلاتها السردية في روايات وقصص ونصوص بعض الكتّاب المصريين مثل إدريس علي وحجّاج أدّول، وغيرهما من كتّاب النوبة. أضف إلى ذلك سرديات أخرى عدة تتصل بالغجر، والأرمن(٣٦)، والأكراد(٣٧)، والدّوم، والسفارديم(٣٨)،.. إلخ.

عندما كانت سردية عبد الناصر في أوج صعودها لم يكن من الممكن لأي «زعيم» عربي آخر أن يشكّل تهديدا حقيقيا له أو لها، غير أنه كانت هناك فحسب فئة محدودة استطاعت الخروج من عباءته آنذاك، ولم تستطع العيش في جلبابه، إذا استخدمنا لغة إحسان عبد القدوس، وكان ذلك غالبا لأسباب أيديولوجية. أما الإخوان المسلمون فأخذت علاقتهم بالنظام طابعا صداميا عنيفا دفع أرباب النظام وأياديه الباطشة إلى استعرض قدراتهم القمعية، حتى سقطت السردية الناصرية في لحظة ما من لحظات التاريخ، وهَوَى ما أحاط بها من هالة سحرية، نتيجة أزماتها غير القابلة للحل. أما السردية البديلة التي حاولت أن تحلّ محلّها فقد تمثّلت في صورة ذلك الزعيم المتواضع، أو المألوف

**الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات، وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته، بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه..**

للغاية، الذي يبدو– لفرط ألفته – مفتقرا إلى أية كاريزما شخصية في عصر تسيطر فيه غواية الصورة على عقلانية الوعي. ولذلك، يعاد إنتاج صورة هذا البطل العربي المصطنع في مختبرات وسائل الإعلام الجماهيري السلطوية وفي المخيال الخاص بالنخبة.

وعلى العكس من الهالة التي كانت تحيط بكل من عبد الناصر أو الأسد أو السادات أو صدّام، أو غيرهم من الزعماء العرب في حقبتي الستينيات والسبعينيات، تلجأ بعض الكتابات العربية الراهنة إلى الإفراط في المبالغة في نسج سرديات أشباه الزعماء المعاصرين للتعويض عمّا يعتري أغلب هذه النماذج المعاصرة من نقص، بوصفها بدائل تسعى إلى تجاوز أيقونة الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، حيث كانت شعارات من قبيل «مصر للمصريين» و«القومية العربية» و«بناء السد العالي» و«بترول العرب للعرب»، وغيرها من شعارات كبرى تتردّد أصداؤها آنذاك، بينما أصبحنا نعيش، في الزمن الموحش، في إطار سرديات «السجون العربية» بامتياز (أبو غريب، تدمر، أبو زعبل،..)، و«الحادي عشر من سبتمبر»، و«الجدار الفاصل»،.. إلخ.

**إن مفهوم الحكايات الكبرى يرجّع أصداء المفهوم الهيجلي عن التاريخ الكوني الذي لم يترك كبير شك في أن مدوّنة التاريخ الرسمي تخص بعض الشعوب دون شعوب أخرى.**

وفي الآونة الأخيرة، وتحديدا مع بدايات العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، بعدأ أن اهتزت أقنومة السيدة البيضاء (أمريكا)، وتهاوت معها بالتوازي، أو التضاد، ديكتاتورية صدّام حسين، والنجاح المذهل لتسويق بورتريه أسامة بن لادن الغائب الحاضر على مسرح السياسة الدولية، وسطوع نجم حسن نصر الله، أقول: بعد تواتر كل هذه الأحداث بحثت القوميات العربية عن أنموذجها المخلّص، أو عن بديل لغياب سردياتها الكبرى، فوجده البعض في شخص متخيّل، منتظَر، سيزيفي غالبا، سوف يملأ الأرض عدلا بعد أن مُلئَتْ جورا، واشتغل البعض الآخر على إحياء السردية الناصرية وترميمها من أرشيف الذاكرة العربية المثقوبة، في الوقت نفسه الذي دأبت أغلب فرق الجماعات الإسلامية على تضخيم سردية المخلّص الديني (المنتظَر) القادم بالبشارة، حاملا فضيلتي الحرية والعدل، الذي قد يوهم به شعار من قبيل «الإسلام هو الحل»، استغلالا لأخطاء السلطة السياسية العربية وإخفاقاتها المتتالية، رغم انطواء الشعار ذاته على استبعاد ونفي باقي الفئات والجماعات والأحزاب، المدني منها والديني على السواء.

–٨–

السردية البديل، إذن، كما تقترحها النظرية النقدية آنفا، هي سردية تسعى إلى نقض أقانيم السرديات الكبرى عن التحرير والتنوير والسلام والعدل والحق والخير والجمال،.. إلخ، بالمعنى الذي أرسته فلسفة الحداثة في بادئ الأمر، أو هي تهدف– على الأقل– إلى تفكيك مقولات السرديات الكبرى، وزعزعة مركزيتها والتشكيك في أيديولوجياتها، وذلك عن طريق مجموعة من الاستراتيجيات والحيل والأساليب الفنية أو الجمالية التي تجد تمثيلاتها النصّية الدالّة في قطاع عريض من النصوص المصرية الجديدة (مثل: «غرفة ترى النيل» لعزت القمحاوي، «متاهة مريم» و«وراء الفردوس» لمنصورة عز الدين، «تصريح بالغياب» و«أن ترى الآن» لمنتصر القفاش، «لصوص متقاعدون» لحمدي أبو جليل، «الوفاة الثانية لرجل الساعات» لنورا أمين، «وخزة خفيفة» لغادة الحلواني، «أشباح الحواس» لإبراهيم فرغلي، «المرايا» لمصطفى ذكري،.. وغيرها) التي أخذت في التواتر مع العقد الأخير من القرن العشرين، وازداد هذا التواتر حدّة مع الألفية الجديدة.

وسوف تقف الدراسة بالتحليل عند بعض هذه النصوص، للتدليل على فرضيتها، في محاولة للقبض على الآليات أو الطرائق التي تعمل بها هذه النصوص من أجل إنتاج سرديات عربية مغايرة (مصرية تحديدا في هذا السياق) يمكن أن تندرج تحت مفهوم «السرديات البديلة».

### ١- سردية الموت/ سردية المدينة:

١-١: تحتفي نصوص عزّت القمحاوي احتفاء بالغًا بعالم قصصي ينهض- و«يلحّ» في الوقت نفسه- على تصوّر ما لـ«مدينة كبيرة» واقعية متخيّلة في آن، مدينة تمنح داخليها (وأغلبهم ذوو أصول ريفية) ألفةً وغوايةً تجعلهم يلتذّون ويرضون بصَلَف الحياة بين جدرانها وحواريها وأزقّتها بديلا عن رحابة وبراءة مواطنهم الريفية القادمين منها، بينما هم في واقع الأمر قد سقطوا في براثن مدينة تحيا بأمثال هؤلاء وتقتات عليهم وعلى أشباههم ممن يقصدون المدن قصد الحجيج. إن صورة المدينة في نصوص القمحاوي، التي تنتمي إلى حقبة التسعينيات بوصفها المرحلة الحاسمة التي أرهصت بكتابة مصرية جديدة، هي صورة لمدينة تجمع بين تمثيلين ثقافيين طرحتهما من قبل كثير من نصوص الستينيات هما «المدينة- المتاهة» (عند خيري شلبي، محمد البساطي،.. وغيرهما) و«المدينة-المرأة» (عند يوسف إدريس، جميل عطية إبراهيم، جمال الغيطاني،.. وغيرهم) (٣٩). أما هنا فمدينة القمحاوي مدينة مراوغة تلفظ الوافدين إليها لا عن طريق طردهم أو إبعادهم أو تهميشهم بل عن طريق ابتلاعهم في أحشائها والتمثيل بهم، في الوقت نفسه الذي لا تفتقر هذه المدينة بحال، مثلها في ذلك مثل قطاع عريض من قطاعات الرواية العربية، إلى أيّ من ملامح المدن المعروفة التي تحوي في رحمها الأشتات والأضداد من الكائنات والبشر والأشياء وتجمع ساحاتها بين المتعدّد والمختلف من المظاهر وتنطوي مبانيها وعماراتها على صخب وكتمان، لَغَط وهمس، بوح وتمنّع، أمل وقنوط، حريّة وسجن، تقوى وفجور، في منظومة سردية تمثيلية عريضة توازي تصاعد المدّ اليومي الأبدي لفعل الحياة/الموت في أعلى وأعنف مجاليه.

٢-١: وفي «غرفة ترى النيل»(٤٠)، على وجه الخصوص، لن تعدم صورة المدينة بتمثيليها اللذين ذكرناهما آنفا، بطريقة أو بأخرى، فهي (مدينة اللذّة/مدينة الألم) التي تنسرب مفرداتها هنا وهناك. ينبني هذا العالم الروائي الذي يصوغه الرواة بحكاياتهم على تفجير طاقات «اللذّة» وإذكاء مكامن «البهجة» التي يثيرها مؤلّف ضمني يتبنّى وجهة نظر ترى العالم بعين أنثوية في بعض الأحيان، وتنعكس ملامح هذه الأنثى على سطوح بعض مفرداته وتشبيهاته واستعاراته، بل ويحرص هذا المؤلّف المضمر كل الحرص أيضا على أن يجاور نسيجه القصصي في رهافة بين «المباهج» و«المساخر» فيما يبثّه بَثًّا في نفس قارئه. فـ «عيسى»، مثلا، صحفي تجاوز الستّين وهجم عليه المرض وفتك به وبجسده، وصديقه أو تابعه أو حواريّه «رفعت» الرّوائي المحبط الذي كتب عشرين رواية لم يتغيّر معها أي شيء في العالم، لأننا:

«في بلد كهذا لا تؤمّن عائدات عشرين رواية إقامة يومين في هذا المستشفى الذي جعل عيسى سعيدا» (ص: ٢٦).

إنه عالم فنّي صُنِع من قِبَل مؤلّفه المتخيَّل/الحقيقي (رفعت/عزت) على عين «المَسَرّات» في أغلب الأحيان. حتى وإن كانت «الواقعة» أو «الموضوعة- الثيمة» الروائية، فيما نحن بصدده هنا-الآن، التي قد ينبثق منها هذا الشعور بلذّة المحكيّ أو تلك الدّفقات المبهجة لفعل الحكي، واقعةً تراجيديةً ساخرة تنهض على ما (حدث [ويحدث] في بلاد التراب والطين)، أو على تداعيات آثار «الموت البطيئ» لعيسى وبجواره رفعت رفيق دربه في ممرات الذّاكرة والوطن المستَلَب في (غرفة [وحيدة] ترى النّيل). فرفعت وحده دون غيره مَنْ كان يعني له هذا الموت شيئا.

٣-١: لن يغدو الموت هاهنا- بوصفه سردية بديلة تنتجها رواية القمحاوي- قَدَراً مقدورا على كل الأحياء والكائنات فحسب، بل يُمسي سرديةً كونيّة كبرى(٤١) يتم رصد مراسمها الجنائزية وتحليل مشاهدها المؤسية الشّجية في آن وفصولها التراجيدية الكوميدية المتتابعة عبر صور قريبة جدّا ومفصّلة نستقبلها من خلال ذاكرة عدد من

الرواة والشخصيات.

في مركز الرؤية السردية «عيسى» بمحمولات اسمه الدينية والرمزية وبآلامه النبيلة التي تلمّح نبالتها في رهافة بالغة إلى «آلام المسيح»، لكنّ عيسى مسيح أرضي قادم من قرية «العش» التي ولد بها وخرجت منها جنازته دون أن يترك ما يدل على أنه كان موجودا هنا، ورغم ذلك فقد كان محمّلا بأحلام وهواجس لم تنته بموته، وإلى جواره «رفعت» كأنه أحد حواريّ عيسى المسيح أينما حلّ أو ارتحل، رفعت المريض بالسكر والضغط والذي اعتبر الكتابة بديلا للإنجاب بينما هو لا يملك في واقع الأمر أكثر من راتبه التقاعدي وليس له مَنْ يرثه. وعلى المحيط من دائرةٍ يقيم في مركزها عيسى ورفعت تكون «روز» زوجة عيسى التي لا تكترث إلا بنفسها منذ كانت زميلة لهم في الكلية، إذ تربّت على الدَّلال الأرستقراطي مذ كانت طفلة صغيرة جميلة على يد زوج جدّتها «شكري»، ولم يكن زواجها من عيسى إلا مجرد حيلة بعد أن فشلت في البحث عن مثيل «شكري» الذي عشقت كل شيء فيه، بدءاً من ملمس يده الناعمة التي اعتادت أن تسرح في شعرها وجسدها حتى رائحة جلده المدبوغ برائحة التبغ المنعس. وهناك أيضا «سوسن» الطبيبة المجرية الجميلة التي كانت تأتي عيسى في أحلامه بالغرفة وتتبادل معه رسائل الغرام، و«نبيهة» الممرضة أصل الثدييات كما أسماها عيسى، ورئيس التحرير أو «أبو جهل» كما كان يطلق عليه عيسى ورفعت. باختصار: الجميع تحتويهم– أو تحتوي حكاياتهم– غرفة واحدة ترى النيل في إحدى المستشفيات الخاصة بمدينة القاهرة.

عندئذ، لنْ يختزل الموت الحاضر في هذه الرواية والمحدود بجغرافيا مكانية ضيّقة– تبدأ وتنتهي عند «غرفة»– في عذابات الإنسان الجسدية أو السيكولوجية أو الأخلاقية أو الاجتماعية فحسب، وما كان له أن يُختزل، بل سوف ينفتح المقام السردي وتتّسع الرؤية بمحمولات إنسانية وعاطفية نبيلة تتجاوز الفعل المؤقّت والزّائل لإنسان يدخل تجربة الموت وآخر يرافقه لحظة بلحظة إلى «الأثَر» السّرمدي والدّيمومي في نفوس محبّيه ورفاقه بعد أن يغادر دنيا الحياة، لتصبح موضوعة الموت أو كتابة الموت كما تصوّرها الرواية تمثيلا رمزيا لوضعية الاعتلال الجمعي الذي يطال الجميع، باستثناء عيسى وحده من بين كل هؤلاء. فعيسى فحسب هو مَنْ لا يزال يحتفظ في داخله حتى وهو على فراش الموت بقدر من النّبالة السّاخرة أو السخرية النبيلة التي تعينه على مواجهة قسوة العالم وضراوة تحوّلاته:

«أتمنّى الآن أن أصفها [المسخرة] في رواية تكون عونا للضعفاء أمثالي ممن لا يمتلكون القدرة على الفعل، قدرة تحديد ساعة ومكان موتهم طالما لا يملكون دفعه،...لذّة الألم» (ص:٧).

هذا الموت الدّاهم ما فتئ ينفرد بعيسى وأبناء جيله، من حيث هم تمثيل ثقافي للكاتب عزت القمحاوي وأبناء جيله أيضا، وراح يحصدهم حصدا واحدا وراء الآخر: («سلامة» مات فجأة، «جميل» مات بالكبد، «شوقي» أخذته غيبوبة سكر، «رؤوف» لقي عزرائيل في أمريكا في حادث سيارة). «فالدُّفعة صارت مطلوبة» على حدّ قول عيسى. أما عيسى ورفعت فقد كانا آخر من تبقّى من «جبهة الصمود»، حيث يواجه عيسى بنبالته وسخريته المرّة/اللذيذة وطأة الموت، بطريقة تشبه سخرية إحدى شخصيات نجيب محفوظ الشهيرة صاحبة الكلمة «طظ» القريبة من كلمة عيسى التي تتردّد على لسانه دائما: «مسخرة». هكذا، يتصدّى عيسى للموت، بوصفه الوحش القادم لا محالة لالتهام الإنسان والمكان والزمان كأنّه وحش مدينة «كولون» أوديب سوفوكليس حتى تصل اللعبة «البيكيتّية» في عبثيتها المطّردة إلى منتهى غير محدود أبدا بمجرّد غرفة وحيدة في مستشفى.

**يتبع بقية الموضوع على موقع المجلة (الالكتروني)**

# «شهرزاد» في أشعار عبد العزيز المقالح

## قراءة في قصيدة «رسالة إلى عمرو بن مزيقيا»

**سامية عليوي**

ناقدة وأكاديمية من الجزائر

ليس هناك اسم يعادل اسم «شهرزاد» شهرةً، فهي التي شغلت الأدباء شرقا وغربا، فراحوا ينسجون حولها الأساطير، ويُلبسونها من الأثواب ما لم يُلبسوه امرأة في تاريخ الآداب كلّها. والحقيقة أنّ الباحثين الأوروبيّين كانوا أوّل من تنبّه إلى البحث عن أصل راوية «اللّيالي» ( البطلة ) التي استطاعت أن تسيطر على ذلك الملك السّفّاح طيلة ألف ليلة وليلة، وأن تقف في الجهة المقابلة لتمثّل السّلطة المضادّة لسلطة شهريار. فشهرزاد– وإن كانت مستمدّة من نصٍّ مجهول المؤلّف– إلاّ أنّها استطاعت أن تفضح سلطة أبويّة قائمة على الحكم المسبق.(١) وقد بدأ اهتمام الباحثين بهذه الشّخصية بعد الشّهرة التي نالتها ترجمات اللّيالي، فمن تكون شهرزاد؟

**تجلّت الأسطورة في موتيف «الخيانة» في قصيدة عبد العزيز المقالح التي ربط فيها بين شهريار وعمرو بن مزيقيا الذي ارتبط بصورة الحاكم المستبدّ برقاب شعبه، المستكين لواقع الهزيمة، الهارب من مواجهتها، تاركا شعبه يواجه هذه الهزيمة وحيدا أعزل، ولكن ما العلاقة التي تربط عمرو بن مزيقيا بشهريار؟ وما الصّورة التي حاول الشاعر عبد العزيز المقالح أن يجعلنا نراها أو نصل إليها من خلال إقامته لهذه العلاقة بين الشّخصّيتين.**

أوّل ما ذُكرت شهرزاد كان في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وكان ظهورها بعد اكتشاف الملكيْن خيانة زوجتيْهما، وضربهما في البلاد بحثاً عن مخدوع غيرهما قامت باستغلاله مخادعة ماكرة، وبعد اكتشافهما ما أوقعته المرأة المخادعة– الإنسية– بالعفريت– الذي يفوقهما قوّةً وجبروتا وحرصا–، هانت عليهما مصيبتهما، ورجعا إلى بلادهما، لينتهي دور شاه زمان، ويخرج من مسرح الأحداث، لتدخله شهرزاد طالبةً من والدها أن يزوّجها من الملك، ولا يجد الوالد بُدًّا من الرّضوخ لرغبة ابنته تحت إلحاحها الكبير.

وهنا تبدأ حيلة شهرزاد، ويبدأ تخطيطها لخوض معركة– تعلم مسبقا أنّ نسبة الفوز فيها تكاد تكون منعدمة–، وعلى الرّغم من ذلك فقد آثرت المغامرة، شعارها: إمّا النّصر فتنجو وتُنجي شعبا كاملا بنجاتها، وإمّا الموت، فتكون فداءً لبنات جنسها. وكانت الخطّة التي وضعتها– هي التي قرأت كتب الماضين، معتمدةً على ذكائها وثقافتها تلك– تستدعي وجود أختها دنيازاد، مثلما كان شاه زمان عونا لأخيه في اكتشاف حقيقة المرأة. وهنا يبدأ العلاج بحكم أنّ «القصص تخبرنا من الأزمنة القديمة بما يكفي لأن نتفهّم موقفنا ونستوعب العالم حولنا ونتعرّف على أنفسنا. فأخلاقنا ومناقبنا وسلوكنا وقيمنا وحسّ الواجب، وحتّى حسُّ المرح تتطوّر عادةً من الحدّوتات والخرافات الطّفولية»(٢). ومن باب أنّ الحدّوتات تحدّد الخير والشّر، والصّواب والخطأ، وما هو طبيعي وما هو غير طبيعي، بدأت جلسات شهرزاد العلاجية، لأنّ الحكاية كانت تُسرد على مسامع الملك طبعا، فعملت شهرزاد على أن تجعل تلك الحكاية مشوّقة وتقطعها متى ظهرت خيوط الفجر الأولى عند نقطة تترك الملك شغوفا بسماع البقيّة، فتكون بالتّالي قد ضمنت يوما آخر في عقد حياتها. إذ تسأل دنيازاد أختها شهرزاد عمّا إذا كانت ستُكمل الحكاية في اليوم الموالي، وهنا تجد شهرزاد الفرصة مواتية لدغدغة مشاعر شهريار، وكيف لا؟، وهي تقول: إذا عشتُ وأبقاني الملك، وكيف لا يُبقيها وهو ذاتُه المتطلّع إلى سماع بقيّة الحكاية؟، وهكذا تستمرّ الحكايات (٢٦٥) حكاية تستغرق شهرزاد في سردها ألف ليلة وليلة، وتبدع خلالها وتتفنّن في أساليب التّشويق.

وتستبدل شهرزاد لعبة القتل بلعبة أخرى تستهوي شهريار، وتثير فضوله، هي لعبة السّرد وتخييل الصّور، فتُفرغ شهريار من إحساسه بالألوهية التي تعطيه الحقّ في القتل، وتعيد إليه وظيفته الأولى: وظيفة الأب.

وبعد الانتهاء من السّرد، يأتي الجزء الأخير خاتمة سعيدة له، إذ يعلم شهريار أنّه رُزق ثلاثة أولاد، يكافئ «شهرزاد» على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وبهذا تختتم القصّة الإطار.

فأوّل ما ظهرت شهرزاد إذن كان في القصّة الإطار التي كانت منطلقا للباحثين عن أصلها.

وكما كان «المسعودي» أوّل من تحدّث عن نواة اللّيالي الهندو– فارسية، وهي الهزار أفسانة، فقد كان أيضا أوّل من ذكر اسم شهرزاد ودنيازاد– التي جعلها جارية لشهرزاد لا أختا لها–: «..والنّاس يسمّون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودنيازاد..».(٣)

وقد أرجعها «ابن النّديم» إلى هوماي بنت بهمن، وجعل أمّ بهمن هي استر اليهودية، وذلك ما أيّده الهولندي «دو جويه De Goeje» في بحثه الذي نشره في مجلّة Le Gids سنة ١٨٨٦ م.(٤)

ونلحظ من كلّ ذلك تبايُنا واختلافا في الرّوايات التي تتناول الحديث عن «شهرزاد» وأصلها، حيث في الحين الذي يُرجعها بعضهم إلى أصول فارسية، ويجعل لها حياة في فترة زمنية معيّنة، نجد من يُلغي وجودها نهائيا، ومن هؤلاء الباحثين: لاهي هولباك Lahy Hollebecque التي ترفض فكرة أن تكون شهرزاد شخصية حقيقية وُجدت في زمان ومكان محدّديْن، بل تذهب إلى أنّ شهرزاد ما هي إلاّ شخصية خيالية، مثلها مثل أيّة شخصية

أدبية أخرى.(٥)

وأيّا كان الأمر، وسواء كانت شهرزاد شخصيّة حقيقيّة أم متخيّلةً، فإنّ أسطورة حقيقيّة قد نُسجت حولها وحول شخصيّتها، وسواء أيضا كان اسمها عربيّا أم فارسيّا أم غير ذلك، فإنّ كتّابا كثيرين قد تحدّثوا عنها بمختلف لغاتهم. فكيف نالت شهرزاد من الشّهرة ما لم تنله امرأة أخرى في جميع الحضارات، وفي جميع الآداب؟

حدّثتنا اللّيالي عن شهرزاد ابنة الوزير التي قدّمت نفسها فداء لبنات جنسها، وسواء انتصرت لهنّ أم عليهنّ، إلاّ أنّها استطاعت أن تُشفي شهريار، وأن تنال عفوه في اللّيلة الأولى بعد الألف، وأن تنتزع منه اعترافا بعفّتها، ونقائها.

وسواء كانت شهرزاد عربيّة أم غير ذلك فقد مثّلت المرأة العربيّة في المجتمعات الشّرقيّة قديمها وحديثها، وعلى الرّغم من أنّ اسمها غير عربي إلاّ أنّه سار في المراحل التي سارت فيها كلّ حكايات اللّيالي، فرحل معها، وارتبط بها، وتحوّل من اسم غير عربي إلى اسم شرقي عربي قلبا وقالبا. سواء ظهر هذا التّحوّل في الشّخصية– المفتاح– أو في الوظيفة معا. فأصبحت شهرزاد– التي بُهر الشّرق والغرب بموهبتها– شيئا فشيئا شخصية أدبية مستقلّة تُحدِّث عنها بأساليب مختلفة لدرجة أنّه يمكننا القول إنّ أسطورة حقيقية قد نُسجت حولها وحول اسمها، كما تحوّلت إلى رمز ليس للشّرق الخرافي، ولكن رمزا للأنوثة وسعة المعرفة، ولتصبح كائنا خالدا يفوق الطّبيعة البشرية، فهي التي رسم ملامحها كاتب مجهول، واكتشفها كُتّاب غربيّون يُعدّون من المشاهير.. ومن هنا نشهد نشأة أسطورة تتدفّق في خيال الكُتّاب الرّمزيّين وتُجسَّد بأقلامهم، ومن ثَمّ لم تعد الحدود الزّمنية والمكانية للّيالي محترمة، وأخذت البطلة تعيش خارج الزّمن وفي أماكن غير منتظرة.

وقد كان الكتّاب الغربيّون سبّاقين إلى توظيف هذا الرّمز الذي كان يمثّل بالنّسبة إليهم ذلك الشّرق الخرافي الذي كان قبلة للكثير منهم في القرن الثّامن عشر على وجه الخصوص، وأضحت بعد ذلك منطلقا لاستلهام شخصيتها في الأدب، فأصبحت شخصية أسطورية بما أضفاه عليها الخيال من هالات العظمة والجلال، وبما نسجته أخيلة الكتّاب حول هذه الشّخصية الرّمز– التي يحاولون جعلها تتكرّر في عدد من الصّور–، حتّى وإن كانت رمزا يصعب أن يتكرّر.

وقد عُرفت شهرزاد ابنة الوزير في «ألف ليلة وليلة»، بأنّها:

– أنثى جميلة

– ذكية ومثقّفة، فكانت رمز الخصوبة الفكريّة

– تصدّت للموت، وتحدّت الملك السّفّاح، ووقفت موقفا بطوليا ملحميا

– خلّصت بنات جنسها من تهمة الخيانة

– خلّصتهنّ من بلطة الجزّار المسلّطة على أعناقهنّ، وانتصرت لهنّ.

– كانت وفيّة لشهريار، ممّا جعله يعفو عنها في النّهاية

– أنجبت ثلاثة أبناء ذكور فكانت رمز الخصوبة البيولوجيّة

وهذه هي الموتيفات (أو العناصر الأسطورية الصّغرى ) المكوّنة لأسطورة شهرزاد، والتي سننطلق منها في تحليلنا لقصيدة «رسالة إلى عمرو بن مزيقيا» لعبد العزيز المقالح.

حيث أنّه، وانطلاقا من هذه الصّفات، أخذت شهرزاد طابعا أسطوريّا، وجعلت قرائح الكتّاب تتفتّق، فطفقوا يوظّفونها مركّزين على هذه السّمات أو الخصال التي قلّما تتّصف بها امرأة في تاريخ الإنسانيّة كلّها. وقد رأى فيها كلّ أديب انعكاسا لأمل تهفو إليه إنسانيّته، وهي الصّفات التي يتمنى أيُّ رجل توفرها في أنثاه. فكانت شهرزاد الرّمز الذي مرّر الشّعراء العرب والغربيّونُ خطاباتهم المختلفة عبره، وغالوْا في ذلك تماشيا مع عصرهم ومستجدّاته. وهذا ما سنقف عنده في قصيدة «رسالة إلى عمرو بن مزيقيا».

## تجلّيات الأسطورة:

نجد تجلّيا للأسطورة من خلال موتيف «الثّورة والتّحدّي»، حيث جعل الشّاعر من شهرزاد– الطّبيب المتمرِّس الذي استطاع أن يشفي الملك من مرضه المزمن– تختبئ، وتعيش في الظّلام، وبذلك وظّف الأسطورة توظيفا عكسيا، أحال فيه الثّورة إلى جبن واستسلام:

«فلا شهرزاد أطلّت

ولا لاح وجه الصّباح» (٦)

وهنا تتجلّى أسطورة شهرزاد تجلّيا تامّا صريحا، وذلك حين ذكر الشّاعر اسم شهرزاد صراحة، كما ربط هذا الاسم بالصّباح، وللصّباح أو الفجر دلالته في «ألف ليلة وليلة»، فالفجر يعني توقّف شهرزاد عن الحكي، كما يعني العفو عنها، فكلّما أدرك شهرزادَ الصّباحُ، ضمنت يوما جديدا في عِقد حياتها، غير أنّ الشّاعر يقول «فلا شهرزاد أطلّتَ»، فهل لأنّ شهريار أطاح برأسها؟ أم لأنّها ملّت من الحكايا التي لم تعد تجدي نفعا في هذا الزّمن فآثر الشّاعر إسكاتها؟، أم تُراه يرغب في أن يأخذ مكانها ليحدّثنا بقصّة واقعية قد يعجز خيال شهرزاد عن ابتداع فصولها؟، خاصّة حين ربط الشّاعر بين اسم شهرزاد وعمرو بن مزيقيا / شهريار العصر، هذا ما تجيب عنه القصيدة التي جعل الشّاعر عنوانها «رسالة إلى عمرو بن مزيقيا»، فأيّ خطاب أو رسالة يريد الشّاعر أن يمرّر عبر أبيات القصيدة؟ :

«فلا شهرزاد أطلّت

ولا لاح وجه الصّباح»

فلا شهرزاد ابتدأت قصّتها ولا الصّبح آذن بالطّلوع، ولا طبيب أمكنه أن يشفي الملك من دائه في غياب شهرزاد، وفي هذا الظّلام المطبق على المرابع والدّشور، والدّجى ينشر أبراده على كلّ أرجاء المملكة، منتظرا ما يسفر عنه فكر الملك الطّاغية من اختراع جديد لإفناء شعبه، وشجبه من خارطة الوجود.

كما تتجلّى الأسطورة من خلال موتيف «الرّحلة»، حيث أخضع الشّاعر هذا الموتيف– الذي يتجلّى في «ألف ليلة وليلة» في رحلة الملكين بحثا عن الخلاص، ورغبة في الوقوف على حقيقة المرأة، بإدانتها أو تبرئتها–، لما يلائم الجانب التّاريخي لقصّة عمرو بن مزيقيا– الذي ألقى حمل شعبه وراء ظهره وهرب بماله تاركا إيّاه وحده يلاقي حتفه ويتصدّى للمهالك دون قائد يهدي خطاه ويرشده إلى طريق الخلاص، فهو رمز الحاكم المستبدّ الذي لا همّ له سوى إرضاء شهواته ونزواته الشّخصية. في حين نجد أنّ شهريار لم يهرب وإنّما ظلّ حاكما على شعبه قاهرا– حتىّ وإن كان سيفا مسلّطا على رقاب النّساء دون الرّجال–، في حين كان عمرو بن مزيقيا المتسبِّب في هلاك شعبه– نسائه ورجاله–، فكانت وحشيته بذلك تفوق وحشيّة شهريار، بل وتفوق حتّى وحشية فرعون الذي سُلّط ورهطُه على بني إسرائيل الذين يذكّرهم الله تعالى بفضله عليهم وبأنّه أنجاهم من آل فرعون، قائلا بأنّهم كانوا ﴿يذبّحون أبناءكم ويستحيون نساءكم وفي ذلكم بلاء من ربّكم عظيم﴾(٧)، فقد سُلّط فرعون على بني إسرائيل ابتلاء لهم من الله سبحانه– حين بغوا في الأرض وابتعدوا عن شرعة ربّهم–، بينما كان تسلّط عمرو بن مزيقيا على قومه بدافع طمعه ونزواته، وليس بأمر من أحد إلاّ نفسه الطّماعة والأمّارة بالسّوء.

كما نجد المقالحِ– في الحين الذي لم يرحل فيه شهريار، ولم يخلف شعبه خلفه، بل ظلّ سيفا مسلّطا على رقابه لإفنائه ( لمدّة ثلاث سنوات بعد اكتشاف الخيانة ) أذاق فيها شعبه ويلات العذاب والمذلّة والاستعباد، وأجبر شعبه الذّليل على تقديم القرابين له طلبا للرِّضا والمغفرة، وكأنّ الشّعب كلّه مطالب بالتّكفير عن خطيئة الملكة الأولى التي خانت العهود ولم تحفظ للملك حرمة، فقد مكث شهريارٍ إذن لا رغبة منه في المكوث، ولكن لإفراغ عقده كلّها في شعبه، وإذلاله ولا شيء يمكن أن يُذِلّ الرّجل غير تقديم عرضه طائعا وسيف القهر مسلّط على عنقه–، يربطه بعمرو بن مزيقيا– الذي حين بدأت بوادر النّبوءة تتحقّق–، باع أطيانه ورحل إلى

**تتجلّى الأسطورة من خلال موتيف «الرّحلة»، حيث أخضع الشّاعر هذا الموتيف- الذي يتجلّى في «ألف ليلة وليلة» في رحلة الملكين بحثا عن الخلاص، ورغبة في الوقوف على حقيقة المرأة، بإدانتها أو تبرئتها-، لما يلائم الجانب التّاريخي لقصّة عمرو بن مزيقيا- الذي ألقى حمل شعبه وراء ظهره وهرب بماله تاركا إيّاه وحده يلاقي حتفه ويتصدّى للمهالك دون قائد**

وجهة مجهولة، وترك شعبه يواجه مصيره المحتوم الذي كان يدركه هو مسبقا، وكان بإمكانه أن يجنّب شعبه ويلات انهيار السدّ، لكنّه زيادة عمّا فعله شهريار– الذي أفنى بنات مملكته أو كاد، وأوشك على أن يجعل شعبه ينقرض لولا شهرزاد–، فقد أفنى عمرو بن مزيقيا شعبه كلّه– رجاله ونساءه– بسبب أطماعه الذّاتية، إذ كان بإمكانه إخبار شعبه بالنّبإ الذي أخبرته به طريفة، ولكنّه:

«.. أخفى عن الشّعب فحوى النّبأ
وسلّ لسان– طريفة– بالسّيف أعلن بين بنيه الخلاف»(٨)

وقد لجأ عمرو بن مزيقيا إلى حيلة تمكّنه من الفرار دون ان يثير تساؤلات شعبه حول الهرب، وهو أن زرع الخلاف بين بنيه حين طلب من أصغر أبنائه أن يسيء إليه على مرأى من النّاس ومسمع، وطلب من بنيه عدم نهيه، وبذلك لن يجرؤ أحد من الحاضرين على التّدخّل في صمت الإخوة، وهو ما يمنح عمرو بن مزيقيا نفسه حجّة لأن يقسم يمينا لا كفّارة فيها بألاّ يمكث في مكان أهانه فيه أصغر أبنائه، دون أ، يجد من يردّ عليه. وبذلك لن يجرؤ أحد على مراجعة قراره، ولن ينتبه أحد إلى سبب فراره.(٩) وهي مسرحية أبدع فصولها لتُعرض أمام شعبه، وهنا يبرز الشّبه بين عمرو بن مزيقيا وبين شهرزاد – على اختلاف الموقفين–، حيث وكما استعان عمرو بن مزيقيا ببنيه لتنفيذ مخطّطه، فقد استعانت شهرزاد بأختها دنيازاد لتحمل معها أعباء مهمّتها الصّعبة، فالقائد بحاجة دائمة إلى جنود.

كما نجد تجلّيا آخر للأسطورة من خلال مويف «الأنوثة»، غير أنّه تجلٍ جزئي، من خلال الخصائص المميِّزة التي وُظفت كموتيفات دالّة، لعلّ أبرزها الاعتداء الذي كان شهريار يمارسه على شعبه، وتحديدا على بنات هذا الشّعب الذي كان يدفع إليه بفلذات كبده تحت التّهديد والوعيد، ليروي شهوته للقتل، وينهش أجساد الصّبايا، ويلغ في دمائهنّ ويشرب من دموعهنّ قبل إراقة ماء حياتهنّ:

«غداة شربت دموع الضّحايا»(١٠)

فقد قضى شهريار سنوات ثلاثا، أفنى فيها حياة آلاف الزّهور. ويلتقي بذلك في جزء كبير من شخصيّته مع عمرو بن مزيقيا الذي ترك خلفه آلاف الضّحايا، وأنهارا من الدّماء، وجبالا من الجثث المكدّسة، وفرّ مع كنوزه تاركا بلاده وشعبه للدّمار والهلاك، كما ترك شهريار شعبه يئنّ في صمت، وهو يقدّم كلّ يوم قربانا جديدا لغول القصر كالقرابين التي كانت تقدّم لآلهة العصور القديمة.

وقد ظلّ شهريار يستهلك كلّ يوم فتاة تهدى إليه، فيجعل منها ملكة لليلة واحدة ثمّ يدفعها إلى الجزّار بعد أن يقضي منها وطره، وهنا تلتقي شخصية شهريار مع شخصية عمرو بن مزيقيا الذي كان هو كذلك يضاجع كلّ مساء فتاة من فتيات القبيلة– حتّى وإن لم تكن هناك إشارة إلى القتل– ولكن أيّ حياة تبقى لفتاة حرّة إذا أُكرهت على هذا البغاء المبطّن؟:

«أما زلت في كلّ يوم تمزّق حلّه
وتلبس حلّه
وكلّ مساء
تضاجع واحدة من بنات القبيله
وتشرب يا «شهريار» دماء الجراح»(١١)

وهنا تتجلّى أسطورة شهرزاد تجلّيا صريحا تامّا بذكر شهريار اسما، وهنا تتّضح المعادلة التي ربط فيها الشّاعر بين شخصيتي عمرو بن مزيقيا وشهريار حين ناداه باسمه ليجعل الموقف أكثر وضوحا.

فقد كان شهريار يغيِّر النّساء كلّ ليلة كما يغيِّر أثوابه، ويستعرض رجولته كلّ ليلة أمام عذراء جديدة، كما يستعرض أزياءه، وهذا ما يجعله شديد الشّبه بعمرو بن مزيقيا، شبها يكاد يصل إلى التّوأمة بينهما.

كما أنّ عمرو بن مزيقيا زاد في التّجبّر عن شهريار بكون الثّاني كان يكتفي بالنّيل من إحدى بنات شعبه، ويكتفي بتمزيق عروق عنقها بتقديمها في الصّباح طعاما جديدا يشبع بلطة الجزّار، إلاّ أنّ عمرو بن مزيقيا كان– زيادة عن مضاجعة واحدة

من بنات القبيلة كلّ ليلة–، يمزّق حلّة جديدة في كلّ ليلة، ويلبس حلّة ×، وكأنّما ينتقي لكلّ قربان الزّيَّ الذي يستقبله به.

كما نجد الدّكتور عبد العزيز المقالح– في حديثه عن عمرو بن مزيقيا– يربطه بشهريار، ويجعل منه تاجرا، فهو لم يكتفِ بمضاجعة فتاة من القبيلة كلّ مساء، ولكنّه زيادةً عن ذلك قبض الثّمن تماما مثل كلّ النخّاسين أو أيّ خائن غريب مرّ بالدّيار وخدع أهلها ليفرّ إلى غير رجعة، ولم يعلم أنّ التّاريخ يرصد خطواته، وإن استطاع الفرار من قومه فإنّ خزيه وعاره سيطاردانه أينما ذهب وحيثما حلّ، تلفظه الرّمال التي خانها، وتروي عاره النّخيلُ التي قبض أثمانها، فلا قبر يُعرف له– إن مات في بلاد غريبة–، ولا أهل يذكرونه أو يعرفون كُنهه، كالعنزة الجرباء أفردها القطيع:

«وهل لك قبر على الأرض؟ أم لفظتك الرّمال
لأنّك خنت التّراب
وخنت الرّجال
أخذت نصيبك منها غداة الرّحيل
غداة شربت دموع الضّحايا
تسلّمت أثمان كلّ النّخيل»(١٢)

كما تجلّت الأسطورة في موتيف «الخيانة» في قصيدة عبد العزيز المقالح التي ربط فيها بين شهريار وعمرو بن مزيقيا الذي ارتبط بصورة الحاكم المستبدّ برقاب شعبه، المستكين لواقع الهزيمة، الهارب من مواجهتها، تاركا شعبه يواجه هذه الهزيمة وحيدا أعزل، ولكن ما العلاقة التي تربط عمرو بن مزيقيا بشهريار؟ وما الصّورة التي حاول الدّكتور عبد العزيز المقالح أن يجعلنا نراها أو نصل إليها من خلال إقامته لهذه العلاقة بين الشّخصّيتين؟

حين نقف عند الفعل: «الخيانة»، تتجلّى الأسطورة تجليا تامّا، من خلال قول المقالح:

«لأنّك خنت التّراب
وخنت الرّجال»(١٣)

والخيانة شكل من أشكال القتل، وكذا فعل «الأخذ»( أخذت نصيبك منها غداة الرّحيل ). والأخذ شكل آخر من أشكال القتل، أليس أخذ الرّوح قتل لصاحبها وانتزاع للحياة منه؟ أليس أخذ الوردة من غصنها قتل لرونق الحياة فيها؟.

ثمّ تأخذ القصيدة شكلها الأخير، في ذلك التّلخيص المكثّف، هو تلخيص لما تحاول أن تقول، إنّه تلخيص لتاريخ كامل من الظّلم والإقطاع المسلّط على أعناق الشّعوب العربية من المحيط إلى الخليج.

ويستمرّ التّصعيد: (شربت دموع الضّحايا)، والشّرب نوع آخر من الأخذ، هو أخذ بالقوّة، وهو نوع من السّلب، وأيُّ سلب، وأيُّ نهب أفظع من شرب الدّموع؟ وأيُّ دموع؟ هي دموع الضّحايا، والذّنب أكبر لو كانت الضّحايا ضحاياه هو الذي خان التّراب والرّجال، وأخذ نصيبه من الأرض التي أرضعته طفلا واستقبلت خطواته الأولى، واحتضنته يافعا، ليشرب دموع أهلها (أهله)، ويتسلّم (أثمان النّخيل)، وأخذ الثّمن يكون نتيجة للبيع، لكنّ نوعية هذا البيع تختلف، قد يكون بيعا مباحا، وقد يكون محرّما، وقد يكون بيع ما نُهب وسُلب وسُرق من أهله ليباع لهم من جديد وما أكثر هذا النّوع من البيوع في كلّ زمان، فيكون بذلك قد استلم الثّمن مرّتين: المرّة الأولى حين استلب الشّيء، والمرّة الثّانية حين باعه، وفي كلتي الحالتين كان نهبا وسلبا لا بيعا.

ويستمرّ الشّاعر في محاولة تفسير عملية القتل ونوعه، فيتساءل عن المكان الذي لجأ إليه القاتل عمرو بن مزيقيا، ويحاول نبش قبره للوصول إلى الحقيقة، ولكنّه يتساءل عمّا إذا كان له قبر على الأرض يأوي إليه، وإن كانت الأرض قد استقبلته رغم فظاعة جرائمه أم لفظته الرّمال ليكون نهبا للوحوش الضّارية–، فقد خان تلك الرّمال وأهلها، وأخذ نصيبه منها ورحل، وشرب دموع ضحاياه فيها، وتسلّم أثمان نخيلها، ولم يترك شيئا يربطه بها بعد أن قطع كلّ صلة له بالتّراب، بل وقطع كلّ حبل يصله بها ويربطه بجذورها.

وهكذا، وظّف الشّاعر رمز شهرزاد من خلال هذه الموتيفات– التي رأينا–، وحاول إخضاعه – الرّمز– لرؤيته الشّعرية ومواقفه الفكرية والأيديولوجية، في محاولة لتحميله كلّ الدّلالات الفنّية التي يتيحها وتدركها رؤاه.

## جماليات التّوظيف الأسطوري:

تتعدّد أبعاد النّص الجمالية، وتختلف من نصٍّ إلى آخر، ولعلّ أبرز العناصر الجمالية التي تميّز نصّ المقالح:

### أوّلا- المحاورة:

تلعب المحاورة دورا مهمّا في القصائد التي توظّف الأسطورة، حيث يلجأ الشّاعر إلى تقنية المحاورة لاستجلاء المشاعر واستكناهها، كما أنّ تقنية المحاورة لا ترد منفصلة، حيث يعمد الشّاعر إلى المناجاة الدّرامية من جديد أو العكس، رغبة في إعطاء القصيدة توتّرها وإضفاء مسحة جمالية أخرى عليها.

وقد لجأ الشّاعر إلى هذه التّقنية في مواضع عدّة من القصيدة.

«أين مكانك يا «عمرو» بين الرّمم؟
وأين الدّيار التي اخترتها موطنا لك قبل انهيار الجدار
وقبل انفجار العرم؟
وهل لك قبر على الأرض؟ أم لفظتك الرّمال
لأنّك خنت التّراب
وخنت الرّجال» (١٤)

حيث لجأ الشّاعر إلى المحاورة، التي يهدف من خلالها إلى استفزاز المخاطَب، الذي يستدعيه من زمنه ويجعله يقف أمامه في موقف اتّهام.

كما يحاور الشّاعر الشّخصية ذاتها في موضع آخر من القصيدة:

«.. وكلّ مساء
تضاجع واحدة من بنات القبيله
وتشرب يا «شهريار» دماء الجراح» (١٥)

ومرّة أخرى، يعمل الشّاعر على تذكير المخاطَب بجرائمه، وعاره الذي لا يمّحي، ومن خلاله كلّ صاحب نفوذ في البلاد العربية.

وتستمرّ هذه المحاورة الاستفزازية في قوله:

«أترضى لفأر» صغير
بأن يتحدّاك، أن يهزم «السّبّائي» الشّهير؟
....
أتخشى منازلة «الفأر» يا سيّد «الجنّتين» الشّجاع؟»(١٦)

وقد يلجأ الشّاعر إلى الحوار غير المباشر، حين يعجز عن المجابهة المكشوفة ذات الطّاقة الثّورية، فيتّخذ «من إيحاءات الرّمز والأسطورة منهجا في إيصال أغراضه السّياسية إلى المتلقّي»(١٧). ذلك أنّ الرّموز الأسطورية وحدها قد لبّت حاجات الإنسان المعاصر والشّاعر على وجه الخصوص، فقد شكّلتها–كما قال كاسيرر– «حاجات الإنسان وأغراضه (..)، ففي الرّمز تكون المطابقة تامّة بين الذّات والموضوع.»(١٨) حيث يلجأ الشّاعر المعاصر إلى الرّموز يستنطقها، ويُنطقها بما يريد تمريره دون أن ينتبه إليه أحد. فيختفي الشّاعر أو المبدع عموما وراء رمزه، ليعبرّ به عمّا يريد دون أن يعرّض نفسه للسّؤال، حيث يجعل الرّمز يتكلّم بدلا عنه، ويبثّ بذلك الحياة في رفات هذه الرّموز التي تبدو ميّتة، ويجعلها تشعّ بالحياة، وتعايش الإنسان المعاصر وتشاركه آلامه وآماله، وتتطلّع معه إلى مستقبل أفضل.

**يبرز الشّبه بين عمرو بن مزيقيا وبين شهرزاد – على اختلاف الموقفين-، حيث وكما استعان عمرو بن مزيقيا ببنيه لتنفيذ مخطّطه، فقد استعانت شهرزاد بأختها دنيازاد لتحمل معها أعباء مهمّتها الصّعبة، فالقائد بحاجة دائمة إلى جنود.**

### ثانيا- اللّغة الشّعرية:

الشّعر تشكيل لغوي جميل، لا يمكن للشّاعر أن يكون شاعرا إلاّ به، ذلك أنّ الأحاسيس والمعاني تظلّ جامدة ما لم يدعمها بناء لغوي خاص، ولا يمكن لموضوع كالأسطورة أن يجد سبيله إلى المتلقّي إلاّ عبر بناء لغوي يتجاوز مرحلة التّوصيل إلى مرحلة الإبداع. فاللّفظة هي التي تفصح عن تجربة الشّاعر، وقدرته على اختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فهي التي تحدّد شخصية الشّاعر وأفكاره، وهي

التي تعبّر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه من خلال عملية التّشكيل.

ولكلّ شاعر معجمه الخاصّ، ذلك أنّ لكلّ إنسان إحساسه الخاصُّ برموز اللّغة وألفاظها التي ترتبط لحظة بلحظة مع ظلال عديدة ترسخ في النّفس تبعا للأحداث الخاصّة التي تمرّ بها، والتّأمّلات اللاّشعورية التي تتفاعل معها في أعماقه، «فالكلمة لا تحمل معناها المعجميَّ فقط، بل تحمل هالة من المترادفات والمتجانسات. ولا تكتفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتّصل فيها بالصّوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتّى كلمات تعارضها أو تنفيها.»(١٩)

ومن الظّواهر اللّغوية السّائدة في هذه القصيدة:

**أ- الاستفهام:**

قد يورد الشّاعر عدّة صيغ استفهامية في قصيدته، تنبئ عن دهشة أو عن فرحة أو عن استغراب، و قد يأتي الاستفهام مشوبا بالسّخرية والمرارة والإنكار، حين يوظّفه الشّاعر في سياق البحث عن صيغة حضارية للنّهوض بالأمّة، وحثّها على استعادة أمجادها أو للتّساؤل عن أسباب هذا التّخاذل، والخمول، والعمالة. ونجد مثالا لذلك في قصيدة عبد العزيز المقالح:

«أين مكانك يا «عمرو» بين الرّمم؟
وأين الدّيار التي اخترتها موطنا لك قبل انهيار الجدار
وقبل انفجار العرم؟
وهل لك قبر على الأرض؟ أم لفظتك الرّمال
لأنّك خنت التّراب
وخنت الرّجال»(٢٠)

ويستمرّ في استهزائه هذا وسخريته، ليقول أن لا مكان للمرء في غير وطنه، ولا عزّة له إلاّ بين أهله، وأنّ لعنة التّاريخ والنّاس ستطارد كلّ العملاء والمتخاذلين.

ويستمرّ الشّاعر في تصوير قمّة المعاناة والفجيعة، يجسّدها هذا الاستفهام الباحث عن الصّدى الباقي من رماد أصوات الأمجاد الغائبة المقبورة تحت رمال التّاريخ، وفي سجلاّته السّوداء. وحتّى لا ينفصل الشّاعر عن الواقع المتحدّر من القمّة إلى السّفوح، يرنو للقمّة كنسر مهيض الجناح، لكنّه فقد الأسباب وضيّع الميراث.

وتتّسم طبيعة الشّعراء المحدثين بالعنفوان القائم على الغضب الممزوج بمعاني القلق والخوف من استمرارية الضّياع، وينعكس ذلك بوضوح في أساليبهم، حيث نرى قصائدهم تزدحم بالأسئلة التي تنبض بالاستنكار والسّخرية والتّعجُّب، وتُجسّد حيرة الشّاعر، وقلقله إزاء واقع الحياة المحيطة به.

**ب – النّداء:**

وقد يلجأ الشّاعر إلى أسلوب آخر للتّعبير عن تجربته المتأجّجة التي تنبض بالقلق، والإحساس بالرّفض والتّمرّد تجاه واقع العرب، حين لم يجد أجوبة لاستفهاماته التي ظلّت عالقة تنتظر، ممّا دفع به إلى استبدال الأحياء بالموتى، علّه يجد لديهم ما لم يجده عند الأحياء، فيلجأ إليهم على أمل أن يبعث الحياة في رفاتهم، فيُبعثوا من موتهم ليعيشوا بيننا، ويغيّروا هذا الواقع الذي نجحوا في تغييره قبلا، وينعكس ذلك بوضوح في كثرة استخدام الشّاعر المعاصر لأسلوب النّداء في محاولة قلقة لتغيير المسار.

وقد يختار لإيقاظ العزائم وإحياء الضّمائر واستنهاض الهمم صيغ النّداء: «يا»، «أيّها»، «يا أيّها»، التي تُستعمل للبعيد، فتحسّ أنّ هناك بونا شاسعا بين الشّاعر وأمّته. وعلى الرّغم من ذلك فإنّه لا يملّ، وهذا بصيص تفاؤل وطمع في الاستجابة. والحقيقة أنّ الشّعور بهذا البون الشّاسع، لا يقتصر على الشّاعر والأمّة، بل على جميع مفردات النّداء لديه، فنجد مثال ذلك عند عبد العزيز المقالح في قوله:

«.. وكلّ مساء

تضاجع واحدة من بنات القبيله
وتشرب يا «شهريار» دماء الجراح» (٢١)

فقد أضحى «شهريار» صورة للحاكم العربي المتجبّر الذي لا يهتمّ بغير نزواته، وإن غرقت الأرض بمن فيها بعده، وقد زاد الشّاعر الدّلالة وضوحا حين ربط بين اسميْن عُرفا في التّاريخ كأكبر سفّاحيْن، سُلّطا على
رقاب العباد، وبغيا في البلاد.

ونجد في القصيدة ذاتها أساليب نداء أخرى: «يا عمرو، يا سيّد الجنّتين..»

وهكذا لجأ الشّاعر إلى أسلوب النّداء، في محاولة منه لتحريك الجماد، بعد أن عجز عن تحريك المواطن العربي الذي ألف الخنوع والصّمت، ولم يعد يأبه لشيء. فهل يمكن للّتراث أن يعبّر عن الواقع، وعن هموم المواطن العربي الذي آثر الصّمت بدل تنظيم مظاهرة احتجاجية وإعلان ثورة تقلب الأوضاع؟

## ثالثا- التّضمين:

لاحظنا من خلال دراستنا للقصيدة، أنّ التّضمين أحد الخصائص الفنّية التي فرضت نفسها بقوّة في قصيدة يتناصّ في إطارها الخاصّ والعام، من خلال لغة الشّاعر المؤيَّدة بنصوص مساعدة، وذلك في إطار الغائب الحالّ في الحاضر. ويغدو هذا التّواصل واجبا تحتّمه المسيرة الحضارية التي تجعل الشّاعر عنصرا فاعلا في الزّمن.

وفضلا عن ذلك، فإنّ الواقع يفرض على الشّاعر أن يبحث عن نموذج بديل مؤثّر يستطيع من خلاله أن يحقّق التّجاوز، وأن يمتلك بصيرة الآتي، ولا يكون ذلك إلاّ من خلال النّموذج التّراثي المشرق الذي يعطي فنّه مذاقا خاصّا أساسه التّداخل بين الماضي والحاضر.

ففي قصيدة «رسالة إلى عمرو بن مزيقيا»، نجد:

«أترضى لفأر» صغير
بأن يتحدّاك، أن يهزم «السّبّائي» الشّهير؟
بأن يتقيّأ أمعاءه في جبينك
يصول ويمرح خلف عيونك
ألا كنت مزّقته بالحراب
ألا شدت من «سبإ» ألف بوّابة تحفظ السّد
تمنع عنه الخراب
أتخشى منازلة «الفأر» يا سيّد «الجنّتين»
الشّجاع؟»(٢٢)

فيتّضح من الأبيات السّابقة، قدرة الشّاعر على تمثُّل الموروث الشّعبي المتمثّل في الحكاية الشّعبية القائلة إنّ سدّ مأرب هدمه حفر الفأر×. ومن خلال هذه الأبيات تبرز علاقة الشّاعر بالموروث الشّعبي، حيث انطلق من الحكاية الشّاملة المتحدِّثة عن هدم الفأر لسدّ مأرب– بغضّ النّظر عن صدقها أم كذبها–، ولكنّه انطلق من المعنى الشّامل للتّعبير عن رفضه للخنوع العربي، وتخاذل السّاسة في منطقة معيّنة من الوطن العربي – وبالضّبط في منطقة سبأ، يمن الشّاعر–. حيث جعل من الفأر معادلا لقوى الظّلم والعدوان في أيّ مكان من الوطن العربي.

## رابعا- الصّورة الشّعرية:

تتعدّد أبعاد النّص الشّعري الجمالية، ولربّما تكمن أسرار هذا الجمال في ذلك الشّكل المكثّف الذي يُكتب به أو يُلقى من خلاله، وربّما من خلال الصّور والموسيقى والتّضمينات الشّعرية غير المباشرة..(٢٣) ويكاد اهتمام النّقّاد بالصّورة الشّعرية يطغى على اهتماماتهم الأخرى كاللّغة والموسيقى. ولعلّ ذلك يعود إلى أهميّتها البالغة في القصيدة، ممّا يجعل الشّعر متفوّقا على غيره من الفنون «بالخيال والصّور التي يشتمل عليها ويعرضها، فالخيال عنصر أساسي في الشّعر قديما وحديثا عند العرب وغيرهم من الأمم..»(٢٤). ويُعَدُّ قُدرةً خلاّقة تقلب قوانين الطّبيعة، وتمنحها قوانين خاصّة، وتستنهض ثقافة المبدع، وتسترجع الحالة الشّعورية التي عايشها في تجربته. ونظرا لهذه الأهمّية فقد جعل «نورثروب فراي» الشّعر «لغة خيالية مكثّفة». (٢٥)

**يتبع بقية الموضوع على موقع المجلة (الالكتروني)**

# الكتابة الفكرية العُمانية

ينطلق هذا الملف في عدده الأول والأعداد القادمة من طموح عُماني مشروع، له تراكماته المعرفية و توجهه الفكري المستقبلي، يهدف في المقام الأول إلى التطرق للمواضيع الفكرية المختلفة وذلك عن طريق تناولها من قبل الكتّاب العمانيين (في المرحلة الأولى على الأقل) بطرق ومناهج متعددة، أي بما يتناسب مع خلفيّة الكاتب.هذا التعدد في المواقف الفكرية للمعالجات هو خير ضمان لاستمرارية الطرح، وإثارة النقاش.

يتطرق الملف في عدده الأول للتاريخ العُماني و الإشكاليات المتعددة للكتابة التاريخية، وهو يبدأ بمقدمة عامة في فلسفة التاريخ تكون بمثابة مقترحات فلسفية بناءً على الجهود التي قام بها الكثير من الفلاسفة والمفكرين المؤثرين.

# مقدمة فـي فلسفة التاريخ

**علي بن سليمان الرواحي**

كاتب من عُمان

**ملخص :**

تتطرق هذه المقدمة للتعريفات والجهود التي دارت حول مناهج وطرق كتابة التاريخ بشكلٍ عام والتساؤلات التي دارت بين العديد من المدارس حول كتابة التاريخ، بدايةً من هيجل الى الحوليات والتاريخ الجديد مروراً ببعض المحطات الهامة في هذا المجال، وذلك عن طريق منهج تاريخي زمني.

*يعتبر موضوع كتابة التاريخ من المواضيع الإشكالية التي لم يتوقف البحث فيها، والتنظير حولها، بطرق متعددة، ومناهج مختلفة، لذلك نجد ان الكثير من الفلاسفة والمفكرين و الشعراء القدامى والمعاصرين، أولوا اهتماماً كبيراً لموضوع التاريخ ومناهج كتابته.*

*ستكون منهجية هذا البحث، منهجية زمنية تاريخية، تبدأ بالفيلسوف الألماني : هيجل (١٧٧٠م – ١٨٣١م) الى الحوليات الفرنسية والتاريخ الجديد، مروراً ببعض المحطات التاريخية الكبرى.*

*تعود أسباب بدء هذا البحث بهيجل الى مجهوداته، وتنظيراته، ودوره المؤثر في كتابة التاريخ ومناهجه، أو كما يقول الفيلسوف الفرنسي: فوكو (١٩٢٦م–١٩٨٤م) «إن عصرنا كله يحاول أن يفلت من هيجل»(١). «فالنهج الهيجلي يحتل موقع القلب في فلسفات التاريخ، ذلك انه أدمج البعد الزمني في عمق الأنطولوجيا»(نفس المصدر).*

## فلسفة التاريخ : دلالات مختلفة

من المعروف ان فولتير(١٦٩٤م–١٧٧٨) هو اول من إستعمل عبارة «فلسفة التاريخ»، عندما طالب ان يكون المتمعن في أخبار الماضي مواطناً وفيلسوفاً»(٢).

تشير «فلسفة التاريخ» الى منظورين أساسيين:

١) دراسة مناهج البحث: وهي تعني الطرق التي يكُتب بها التاريخ، وكيفية التحقق من صحة الوقائع التاريخية، والكشف عن مدى صدق الوقائع ومناقشة فكرة الموضوعية في التاريخ.

٢) النشاط التركيبي : وفيه يقدم المؤرخ او الفيلسوف وجهة نظره عن مسار التاريخ ككل(٣).

في حين يقول «فرانسوا شاتليه» ان عبارة «فلسفة التاريخ» يمكن ان تكتسي ثلاث دلالات اساسية: فبمعنى اول تنطبق العبارة على كل كتابة فلسفية تأخذ بعين الاعتبار السمة التاريخية كصيغة أساسية من صيغ الوجود الانساني تقتضي التفسير والتأويل، وهو ما يتضمن مواقف متضاربة من كتابة التاريخ تختلف باختلاف المؤرخ. وبمعنى ثانٍ تشمل «مدونة البحوث الصادرة عن المؤرخين والفلاسفة الذين ارادوا منذ قرنين ان يقيموا المكانة التي تحتلها المعرفة التاريخية في نظام المعارف، مع المقارنة بما تقدمه العلوم الدقيقة، وذلك بتحديد موضوعاتها ومناهجها ونمط الحقيقة الذي يمكن ان تبلغه. اما المعنى الأخير فهو تحديد «فلسفة التاريخ (كأنطولوجيا للصيرورة)، وهو الذي يحرص على تأكيد ان مسار الإنسان منذ بداية الزمن، يقوم على وحدة عميقة ويمتلك معنى دفيناً، ويمكن أن يضبط هذا المعنى في فكرة «القدر الإلهي»(٤).

تنقسم فلسفة المؤلفات التي تنعت بفلسفة التاريخ الى ثلاثة انواع(٥) :

– الاول : هو الألصق بمفهوم الفلسفة التقليدية ويرمي الى الكشف عن منطق باطني يوحد أغراض الحوادث ويوجهها نحو تحقيق غاية مرسومة : نذكر من بين

أعلامه : أوغسطين، هيجل، كونت...

–النوع الثاني : الذي يعكف على المقارنة بين الوقائع، مميزا المهم منها عن التافه، بالنظر الى مفهوم محوري يمثل قيمة خلقية مثل الدولة او الحضارة او الحرية او العدالة، ومن ابرز ممثليه: ماكيافيللي، فولتير...

–النوع الثالث : يعتمد الاستقراء ولايكاد يختلف عن التاريخ المقارن. يبحث عن الظواهر المتواترة والدورية (الدول والثورات) في أحوال الشعوب والأقوام. ومن المبرزين فيه نذكر : ارنولد توينبي، ألفرد فيبر..

يقودنا هذا التقسيم الى «التاريخ كصناعة لا كمجموع حوادث الماضي، فهو تاريخ البشر للبشر وبالبشر(٦)، وهو ما يعني ارتباط كتابة التاريخ بالوعي، وعي المؤرخ وايديولوجيته الفكرية التي توجهه لحظة كتابته للأحداث. فهناك الكثير من الأحداث التي تقع في الحياة دون ان يتم الإلتفات لها او تدوينها فضلاً عن جعلها حدثا تاريخيا فاصلا. ذلك ان علم «التاريخ بدأ في صورة تحقيب، حيث جاءت المرويات التاريخية عقب الملاحم، فنسجت على منوالها، هذه تحكي أخبار الآلهة والعمالقة وتلك تسوق أخبار الملوك (العروي، مصدر سابق، ج٢، ص٢٧٣).

## هيجل : العقل يحكم التاريخ

لا ينفصل وعي المؤرخ عن كتابته للتاريخ عندما يكون معاصراً للأحداث التي يكتبها، او باللغة الهيجلية، عن التاريخ الأصلي: وهو ينطبق على تلك الفئة من المؤرخين «الذين اهتموا بصفة خاصة بوصف الأعمال والأحداث، وأحوال المجتمع التي وجدوها ماثلة امام أعينهم والذين شاركوا في روحها، فهم ببساطة قد نقلوا ما حدث في العالم من حولهم، الى عالم التمثل العقلي»(٧). ومن هذه الزاوية «تكون المؤثرات التي شكلت الكاتب هي نفسها المؤثرات التي شكلت الأحداث التي تكون مادة روايته، وروح الكاتب هي نفسها روح الأحداث التي يرويها، فهو والحالة هذه يصف مشاهد شارك هو نفسه فيها، او كان على أقل تقدير شاهدا مهتماً بها» (المصدر السابق، ص٦٩)، في حين ان التاريخ النظري وهو ما يطلق عليه هيجل : «التاريخ البرجماتي (العملي)، هو حينما يكون علينا ان ندرس الماضي، وان نشغل انفسنا بعالمٍ بعيد عنا، وهو يعتمد على التأملات النظرية التي تكون مثيرة وباعثة للحياة في الأحداث بالفعل، فتتوقف على روح الكاتب، ذلك انها تعُنى باستخلاص التعاليم الأخلاقية من التاريخ، لذلك نجد كثيراً ان المؤرخ النظري كأنه يتعسف في ذكر الوقائع التاريخية لأنه يسقط «روح عصره» هو على العصور الغابرة» (المصدر السابق، ص٧٤). يأتي التاريخ الفلسفي بعد ذلك بمثابة روح الإنسان في التاريخ، فهو يعني «دراسة التاريخ من خلال الفكر، ذلك ان ما يميز البشر – بحق – هو الفكر او الوعي او العقل او الروح، ومن هنا فإن هيجل ينبهنا الى ان الفكر مبثوث في كل ما هو بشري» (المصدر السابق، ص٤٠)، فإذا كان التاريخ الحقيقي «للإنسان لا يبدأ الا مع ظهور الوعي وبالتالي فإن المجتمعات الأولى التي كانت تعتمد على الأساطير لا تكون جزءاً من تاريخ الإنسان فهو في هذه الحالة يكون فيها متحداً مع الطبيعة، عاجزاً عن التعرف على ذاته، إذ لا بد ان ينفصل عنها بحيث يصبح واعياً بنفسه حتى لو ظل هذا الوعي معتماً لفتراتٍ طويلة من التاريخ» (المصدر السابق، ص٤١). بحسب هيجل يُعتبر «تاريخ العالم مسار تكافح فيه الروح لكي تصل الى وعي بذاتها، أي لكي تكون حرة، ومن هنا فهو ليس إلا تقدّم الوعي بالحرية، وكل مرحلة من

مراحل سيره تمثل درجة معينة من درجات الحرية». فالحرية حسب المفهوم الهيجلي تعني التعيّن الذاتي او التحديد الذاتي او الاستقلال، فأنت حر بمقدار ما تكون مستقلاً لا تعتمد في وجودك على شيء آخر خارج ذاتك. فالروح لكي تكون حرة حرية أصيلة عليها ان تعتمد على نفسها فقط، أعني أنها لا بد أن تكون هي الذات والموضوع في آن معاً(المصدر السابق، ص٤٨).

ترتكز الفلسفة الهيجلية بالرغم من اتساعها وعمقها وتأثيرها الكبير في طرق التفلسف والكتابة اللاحقة، على ان «المعقول واقعي، والواقعي معقول»(٨) وهي تعني بأن كل واقعي او متحقق بالفعل هو دائماً نتيجة لعمل او فعل معين، فالعقلي يحمل في جوفه القوة التي تجعله يتحقق بالفعل او يتحول من القوة الى الفعل فالعقل ليس مجرداً ولا هو ملكة بشرية انه قوة (نفس المصدر السابق).

## الهيجيلة وصراع التأويلات :

وصفت هذه الرؤية الهيجيلية بأنها مثالية، ذلك ان التاريخ حسب الرؤية الهيجلية هو «تاريخ الأفكار، وبالتالي لا يتغير الواقع إلا إذا تغير الفكر اولاً» (٩)، الأمر الذي أدى الى تشعب الفلسفة الهيجلية الى يسار ويمين – شأنها في ذلك شأن الكثير من الفلسفات العميقة التي تقبل صراع التأويلات – بين مقلد لها بشكل حرفي، ومعارض لها بصورة نهائية، وهو ما أدى الى ظهور الكثير من الفلاسفة اليمينيين واليساريين من رحم الفلسفة الهيجلية في تلك الفترة وهم : فيورباخ (١٨٠٤م–١٨٧٢م) وكارل ماركس (١٨١٨م–١٨٨٣م) بالإشتراك الموضوعاتي والتأليفي مع فريدرك إنجلز (١٨٢٠م–١٨٩٠م) وغيرهم.

تعتبر اهم مساهمة لفيورباخ هي نقده للدين، «فالدين – حسب فيورباخ– هو حلم الإنسانية الأرضي، وعي الإنسان اللاواعي بذاته. فإذا ما استرد الإنسان وعيه، وانتقل من حالة اللاوعي الى الوعي اختفى الدين، وظهر الإنسان في الطبيعة والمجتمع. الدين اغتراب الإنسان عن نفسه وعالمه وأخذ أهم ما يتصف به الإنسان وهو الوعي بالذات وموضعته خارجاً عن «الله» فيتعبده ويقدسه. والحقيقة ان الإنسان يعبد نفسه، ويقدس صفاته في صورة جوهر متوهم مفارق، ويرجع هذا الاغتراب الى شعور الإنسان بالعجز أمام القوى الطبيعية والاجتماعية»(المصدر السابق، ص٢٦٠). مهدت هذه الرؤية التي طرحها فيورباخ لأخذ البعُد الإجتماعي بالحسبان في تفسير التاريخ، الأمر الذي أثر على الهيجليين الشبان اللاحقين ومن ضمنهم «كارل ماركس» صاحب النظرية الماركسية، الذي شن «لاحقا هجوماً قوياً على مثالية هيجل لرجعيتها ومحافظتها ولبيان التناقض بين المبادئ المعلنة والوقائع التي تفسرها» (نفس المصدر، ص٢٦٣)، الأمر الذي جعل هذا الأخير يصرح بأن «الجدلية التاريخية عند هيجل تقف على رأسها مما يتوجب ان نقلبها رأساً على عقب» كما جاء في مقدمة «رأس المال» كتاب الماركسية المؤسس.ذلك أن نظرة «ماركس» الى تطور المجتمع هي المادية الجدلية، أي ان هذه هي منهجيته في تحليل التغيّر الإجتماعي. هذه «المادية الماركسية تقلب رأساً على عقب المنهج الهيجلي المثالي الذي يأخذ بالأفكار منفصلة عن النشاط الفعلي الذي يبذله الأفراد. رأى ماركس أن فهم العالم يتطلب في البدء معرفة أنشطة الناس، وأهمها العمل، ذلك ان الطبقة هي محصلة حياة الأفراد التي يشكلها سوق العمل، وعليه فإن المادية هي أساس الفهم الماركسي للطبقة الإجتماعية»(١٠). فتاريخ المجتمعات كلها – كما جاء في مقدمة البيان الشيوعي – حتى يومنا هذا هو تاريخ الصراع الطبقي، بين

الطبقتين الأساسيتين في المجتمع : البروليتاريا والبرجوازية. فالأولى «طبقة تعتاش كلياً من بيع عملها ولا تجني الأرباح من أي نوعٍ من أنواع رأس المال وتتوقف حياتها أوموتها، لا بل وجودها بأسره، على طلب عملها وترتهن بالتالي بتعاقب الأزمات مع فترات الإزدهار الصناعي»(نفس المصدر، ص٩). ثمة علاقة لا تقبل الإنفصال – حسب ماركس وإنجلز – بين قوى الإنتاج والوعي الإجتماعي حيث أن افراد مجتمع ما «يتمتعون في مرحلة تاريخية ما بقوة إنتاجية ترتكز الى معرفتهم ومهاراتهم التقنية المتوفرة لهم (الآلات والمعدات الخ)، والبيئة الجغرافية التي يعيشون فيها. تحدد قوى الإنتاج هذه انماط تحصيل العيش (الصيد، الزراعة، الصناعة) وتعين في الوقت نفسه كيفية ارتباط تلك الأنماط في إنتاج سبل المعيشة وتبادلها.وتحدد هذه الأوضاع المادية (البنية التحتية في المصطلح الماركسي) التي يحيي أفراد المجتمع في ظلها طبيعة أفكارهم وحقيقة مؤسساتهم (البنية الفوقية). وبلغة أخرى «ليس وعي الأفراد ما يحدد كيانهم الإجتماعي، بل على العكس تماماً: إن كيانهم الإجتماعي يحدد وعيهم» (نفس المصدر، ص٢٥).

## مدرسة الحوليات : تجديد في فلسفة التاريخ

«ليس من باب الصدفة أن تنشأ مجلة الحوليات سنة ١٩٢٩م، وهي سنة اندلاع الأزمة [الاقتصادية]الكبرى»(١١) وليس من باب الصدفة أيضاً ان تكون الكثير من الأحداث السياسية كالحرب العالمية الأولى ١٩١٤–١٩١٨م، والتحولات الفلسفية الكبرى السابقة لهذا العام ١٩٢٩م، بمثابة البواعث الإلزامية لجيلٍ جديد من الشبان الفرنسيين الذي وجد «أصلٍ تجذره في المعارضة المطلقة وفي الرفض الكلي للكتابة التاريخية المهيمنة والتي تسمى بالوضعية «(نفس المصدر السابق، ص٤١)، كما تمثلت هذه المعارضة أيضاً في «رفضهم للسياسة، فاللعبة السياسية والحياة البرلمانية والأحزاب السياسية هي محل هجوم هؤلاء المثقفين. والدولة محل ريبة ومرفوضة كما لو انها خارج المجتمع «لذلك تم تطوير منهج يتمحور حول الإقتصادي والاجتماعي مهملين بصورة كلية الحقل السياسي الذي أصبح بالنسبة لهم هامشياً وملحقاً ونقطة ميتة في افقهم» (نفس المصدر السابق، ص٤٢)، كما ساهم ظهور العلوم الاجتماعية الجديدة، مثل : اللسانيات، والتحليل النفسي، وبشكلٍ خاص علم الإجتماع الذي يهتم بالمجتمع ويقف على الحدود المباشرة للتاريخ، وعلم الجغرافيا وتطوراته المختلفة. غادرت مجلة الحوليات، التي كانت تصدر في البداية تحت عنوان «حوليات التاريخ الإقتصادي والإجتماعي»، غادرت أرض السياسة و«ارتادت آفاقاً أخرى كالطبيعة والمشاهد والسكان والديموغرافيا والمبادلات والعادات...الخ.

يتلخص الجديد الذي جاءت به هذه المجلة بالرغم من التغيّرات التي طرأت عليها من حيث العنوان (في البداية كان اسمها : حوليات التاريخ الإقتصادي والاجتماعي، ثم حوليات التاريخ الاجتماعي (١٩٣٩–١٩٤١م)، ثم أمزاج تاريخية (١٩٤٢ – ١٩٤٤م) ثم عادت المجلة الى اسمها القديم عام ١٩٤٥م : حوليات التاريخ الاجتماعي وفي عام ١٩٤٦م تبنت اسم الحوليات : اقتصاديات – مجتمعات – حضارات)، ومن حيث إدارات التحرير المتعاقبة (لوسيان فيفر ومارك بلوخ ١٩٢٩ – ١٩٥٦م، ثم تولى فرنان برودیل رئاستها عام ١٩٦٩م)، ومن حيث انشغالاتها المتجددة (هيمن الاقتصاد عليها في العقدين اللذين عقبا الحرب العالمية الثانية مثلما هيمنت عليها

الجغرافيا في الثلاثينات، في بداية الستينات برزت بوضوح هيمنة الانثربولوجيا البنيوية على المجلة بفعل تأثير عالم الأنثربولوجيا الفرنسي : كلود ليفي – ستراوس، وظهر ما سمي بالتاريخ الجديد عام ١٩٧٨م، وبرزت اسماء مثل : جاك لوغوف، إيمانويل لو روا لادوري، جورج دوبي، وفرنان بروديل)، في النقاط التالية :

١) قطعت المجلة مع عزوف المؤرخين في بدايات القرن العشرين عن دراسة كل ما له علاقة بالمجتمع والإقتصاد والذهنيات وطالبت ببعث تاريخ جديد يعنى بهذه المسائل، ويولي اهمية خاصة للبنى التحتية، ويعتني بالناس العاديين والمهمشين والمغيبين.

٢) دعت المجلة الى الشراكة الدائمة والتعاون الوثيق بين مختلف العلوم الإجتماعية مثل علم الإجتماع والإقتصاد، وركزت على تدعيم الأواصر مع الجغرافيا خاصة.

٣) كانت تعتبر حتماً ان التاريخ مدعو حتماً الى ان يشمل ما هو غير مكتوب مثل علم الآثار وعلم الأيقونات، وطالبت بالقيام – ما أمكن ذلك – بالمقارنات وعدم التشرنق في التاريخ الفرنسي(١٢).

في نهاية الستينات أصبحت «الموضة» هي دراسة البنى الفوقية – لا البنى التحتية مثل قوى الانتاج، ووقع التركيز في تلك الفترة على الذهنيات او باللغة الرائجة آنذاك على المخيال، والمخيال ميدان تلاقح بين المؤرخين الماركسيين او المتأثرين بالماركسية والمؤرخين الفرويديين، وظهرت دراسات عديدة حول الموت والعلاقات الجنسية وانماط الحياة اليومية والطقوس الدينية والحب والخوف... الخ.(نفس المصدر، ٢١).

## بروديل : وتعدد الأزمنة

لم يهتم مؤرخو الحوليات بالكشف عن القوانين التاريخية مثلما كان الوضع عند المؤرخين والفلاسفة السابقين، بل اهتموا بالانسان وآثاره : المادية والمعنوية، وهو ما أدى الى وجود تواريخ أي «تاريخ هذا الجزء او ذاك الجزء من الواقع ولم يعد تاريخ الواقع الكلي» (التاريخ المفتت، م س، ص٢٦٩).

في سبيل فهم الظواهر التاريخية التي نراها ظاهرة امامنا يقسّم المؤرخ الفرنسي فرنان بروديل (١٩٠٢–١٩٨٥م) التاريخ الى ثلاثة أزمنة رئيسية :

١) الزمن الجغرافي : يتسم هذا الزمن بأنه «شبه ثابت، وهو تاريخ الإنسان في علاقته بالمحيط الذي يعيش فيه، وهو تاريخ ينساب ويتغير ببطء، وتتخلله عمليات عودة ملحة ودورات متواترة باستمرار»(١٣).

٢) الزمن الإقتصادي والإجتماعي : وهو تاريخ «تتخلله إيقاعات بطيئة، وقد نعتبرها تاريخاً اجتماعياً، وهو تاريخ المجموعات والجماعات».

٣) الزمن السياسي : وهو «التاريخ التقليدي، او ان شئنا : التاريخ حسب مقياس الفرد لا مقاس الإنسان، وهو التاريخ الحدثي».(نفس المصدر، ص٢٣).

تساعدنا هذه التقسيمة للتاريخ التي اقترحها بروديل على فهم الطواهر الإنسانية التي تفاجئنا في حياتنا اليومية، وذلك عن طريق تقسيمها الى مستويات مختلفة، وبشكلٍ خاص على مستوى الأمد الطويل، الذي يساعدنا على إدراك بعض التصرفات وعمقها التاريخي والمجتمعي.

## خاتمة :

مرت فلسفة التاريخ بالكثير من المحطات المهمة التي لم تُذكر في هذه الدراسة، ومنها المساهمة الفرويدية (١٨٥٦م-١٩٣٩م) الهامة جداً في فهم تصرفات الإنسان التي أرجعها الى اللاوعي والأنا الأعلى والليبيدو، كما لا يمكن هنا تجاوز النقاشات الكثيرة والمعمقة التي أثارها الفيلسوف واللاهوتي الفرنسي بول ريكور (١٩١٣م-٢٠٠٥م) وعلاقة التاريخ بالسرد والذاكرة والأرشيف، وعلاقة كل ذلك بتأويل المؤرخ.

كل تلك المساهمات هي روافد في فهم السلوكيات البشرية بطرق مختلفة، طبقاً للأدوات المتوافرة في كل عصر.

## الهوامش

١- السيد ولد اباه : التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، دار المنتخب العربي، ط١، ١٩٩٤م، ص١٩,١.

٢- عبد الله العروي : مفهوم التاريخ ج١، المركز الثقافي العربي، ط٣، ص١٧٥,٢.

٣- هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ : ج ١، العقل في التاريخ: ترجمة : د. إمام عبدالفتاح إمام، دار التنوير، ط٢، ٢٠٠٥، ص٣١، ٣٢,٣.

٤- السيد ولد اباه : مصدر سابق، بتصرف بسيط.٤.

٥- العروي : مصدر سابق : ج١، ص١٧٦,٥

٦- عبدالله العروي : مفهوم التاريخ ج١، المركز الثقافي العربي، ط٣، ص١٧ و٣٤,٦.

٧- هيجل : مرجع سابق، ص٦٨,٧.

٨- هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية : المجلد ١، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، ط٢، ص٥٥,٨

٩- حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب : مجد، ط٣، ٢٠٠٦، ص٢٥٩,٩.

١٠- انظر : البيان الشيوعي، كارل ماركس وفريدريك إنجلز، منشورات الجمل، ترجمة وتقديم : محمود شريح، ط٢٠٠٠، ص١٨، هامش ٤,١٠.

١١- فرانسوا دوس : التاريخ المفتت، ترجمة : د. محمد المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٩، ص٣٥,١١.

١٢- فرنان بروديل : قواعد لغة الحضارات : ترجمة : د. الهادي التيمومي، المنظمة العربية للترجمة، ص١٩,١٢.

١٣- قواعد لغة الحضارات، مرجع سابق، ص٢٢,١٣.

# المتبقي من الفكر
# أم الحراك الفكري؟

**خليل بن خميس**

كاتب من عُمان

ان حيز التفكير أو الغرفة المظلمة في سراديب التفكير لا يمكن فتحها من أي امرء كائن ما كان إلا إذا أعاد صياغة منظومته الفكرية وهذا ما دعى اليه الراحل محمد عابد الجابري أو يسير بحسب العقلية أو العقل الجماعي المتكون من التفاعلا ت المتناقضة للشخصيات على اختلاف مشاربها في المجتمع الواحد والتي كونت وحدة مستقلة من التفكير والقيم سواء في اللباس من لون وطول وعرض أو التصرفات التي تعتبرها بعض المجتمعات من خوارم المروءة لكن ذاك المجتمع لا يراها إلا خربشات هامشية لا تلامس شيئا من شخصية فاعلها.

إن المشكلة التي تعانيها مجتمعاتنا – في نظري – تجاه التجدد والتجديد في الفكر والتفعيل الصحيح للهوامش المتاحة للفكر ذاته ليس في الفرد ذاته فهو في قد نشأ وتطور نوعيا في السنوات الأخيرة وخرجت نماذج من رحم المجتمع لا يستهان بها ولكن الإشكالية تكمن في أمرين، أولهما وباستخدام اسلوب المخالفة – كما يسميه الفقهاء الأصوليون – يلخصه الشاعر الأمريكي (هنري دافيد ثورو) بقوله: الأشياء لا تتغير أما نحن فنتغير لكن الواقع الآن بأنا نرى الأشياء تتغير أما نحن لما نزل نبرح مكاننا، فدخلنا في صراع بندوليا ما هو الثابت وما هو المتغير، وما هي علاقة الدين بالفرد والجماعة؟ وما هي حدود التفكير الذي على أساسه وبسببه أخرج الفكر الإعتزالي من نطاق الفكر الإسلامي بسبب الجبروت الأشعري، كل ذلك أحدث شرخا في العقل الجماعي فأدخله في ازدواجية غريبة بل في دوامة ما زالت مستمرة في دورانها فالعقل الجماعي لدينا أضحى راغبا بتغيير العالم بأسره لكنه عاجز عن تغيير أو تجديد كينونته – وليعذرنا تولستوي على اقتباس تعبيره – أصبح العقل الجماعي لدينا– رغم إيجابياته المشرقة في بعض الجوانب– ينظر الى كل مشكلة أو خروج على العادة او المألوف بفكرة ما ليس إلا مسمارا بحاجة الى مطرقة وهنا تكمن الخطورة فالعقلية أو العقل الجماعي كثير التعقيد والتقعيد اللامبرر سواءا في على مستوى الوعي او اللاوعي، فهناك الكم الهائل من التراث الذي تسربلت سلبياته لتطغى على السطح فتكون هي المسيطرة والموجهة أو اظهار الجوانب المشرقة فقط دون سواها وخداع الذات انها تناسخت في كل العصور لتشرق شمسها في كل زمان ومكان ولا يوجد ما ينبغي الحذر منه حتى لا نقع فيه البتة.

ثانيا: وهي مشكلة انثربولوجية تحتاج الى دراسة معمقة من قبل جيش من المتخصصين، فكل فرد منا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة اذا ما حاول التحرك في فراغ المتبقي من الفكر (بتعبير الأستاذ العدوي) وهذا ما يسمى بالدوجماطيقية أي الزعم

بامتلاك الحقيقة المطلقة خاصة اذا كانت مساحة الفكر التي قام المفكر بالتسخين الجيد فيها جافة من رذاذ الكوامن الإنسانية والتي يدعوها البعض بـ(الإيزوتيريك) علوم باطن الإنسان، سيجد المرء نفسه سابحة في بحيرة قد جف ماؤها لكنها تحمل اسم بحيرة، ولتوضيح المعنى بصيغة سلسة تجد ان العقل الفردي عادة ان كان متحركا في التغيير سواء بالقراءة او الثقافة او التجارب الإنسانية يصاب بالنشوة والسكر وعندها سيتهم الآخرين ادعاءهم بامتلاك الحقيقة– وقوله صائب– لكنه يكرر نفسه بديلا لتلك الحقيقة المدعاة وانها انحسر مدها في بحره وأشبه الأمر كمن يدعو الى الحرية والشفافية لكنه اكبر ديكتاتور في بيته، اذن نحن بحاجة ماسة الى التغيير والتجديد دون شك من العقل الفردي الى العقل الجماعي، واذا بقينا على ما نحن عليه الآن فلن نستطيع تقديم أنفسنا للعالم أبداً وسنظل دوما ندور في حلقة مفرغة وبهوية مشوهة وفكر عاثر والحل يكمن في الحراك الفكري الذي استعيضه بدلا عن المتبقي من الفكر (وليسمح لي مفكرنا العدوي)، بيد أن هذا الحراك لا بد أن يضبط بمنهج علمي عملي يضمن الديناميكية والإستمرارية والديمومة وهذا ما نلقي بكاهله على مفكرينا وعلمائنا الفضلاء في الوقت الحاضر من جهد وتفان، نحن بحاجة الى منظرين والى فلاسفة يقعدون هذا الحراك لا يقيدونه ليكون بعدها ناجعا مفيدا لا منغمسا في المنطق الديالكتيكي الهيجلي يناقش ما لا فائدة منه أو يقدس ما لا يقدس ليدجن جيلا ينصاع لكل عاطفة جياشة مخضبة بالدموع والصوت الأشج وهي في الأساس لا علاقة لها بالدين او الفكر الحضاري لكنا وحتى لا ننزلق في متاهات متناثرة لا بد من أقننة الامر بطريقة حازمة فنحن لا نريد مسخا من الناس منسلخين عن دينهم ومغيرين لجلدتهم كما تغير تغير الأنوف بعمليات التجميل هذه الأيام فينادوا بالتغريب كما فعل طه حسين ولا نريد كذلك أناسا مقيدي الفكر باسم الدين والتقاليد وأزعم ان التجديدات الفكرية التي بدأت من لدن ابن رشد والفارابي وابن سينا ووصولا الى رفاعة الطهطاوي فالأفغاني ومحمد عبده ومصطفى عبدالرزاق الخ...، لم تصل الى المرحلة الحسمية المجردة وانما هي أفكار تطورت ونشأت بالتعاطي مع متغيرات الحياة لكنها اصطدمت مع العقلية الجماعية فانسحقت أو صمتت وهي في نظري ليست إلا حراكا فكريا تآكل من الداخل لغياب عناصر القوة فمثلا الإمام محمد عبده اذا تتبعنا فكره المتحرر سنجد انه لم يأت بجديد فهو يدور في فلك ابن رشد وهلم جرا لدى سائر المجددين وممن مارس التفكير خارج السرب ونحن هنا لا نريد أخصرة شخصية محمد عبده فله الكثير من الإنجازات الفكرية والإجتهادات، وبما اننا نعيب المنهج الإختزالي الذي اصبح تطبيقه لدينا في شتى أمور الحياة والذي أدى بالتالي الى ابطاء العقلية الجماعية في مجتمعاتنا لكننا ندعو الى الإكثار من المشاكسات الفكرية التي ولا شك بأنها سترمم الحطام الفكري الذي نعانيه هذه الأيام في شتى مناحي الحياة المتقلبة والمتغيرة وستكون النتيجة تحريك الراكد مما تبقى في الفكر وتوسيع رقعته الشطرنجية التي صغرت بانهيار البيادق عليها.

- النقد ليس مشجبا لأخطاء تباطؤ الإبداع
- ما أنجزه نقاد الخمسينيات أصبح متعذرا الآن لأسباب تخص الحياة وليس النقاد

# صبحي حديدي:

# النقد رديف للإبداع، وليس إبداعا في ذاته

## لا أدخل نفسي في معركة فاشلة مع نص رديء

**حاورته: هدى الجهورية**

قاصة من عُمان

أتاحت زيارة الناقد والباحث والمترجم السوري صبحي حديدي لمكتب الشاعر سيف الرحبي فرصة لإجراء حوار يسبر أغوار تجربته، منذ خروجه من القامشلي إلى فرنسا، من علاقته بالشعر إلى تحوله للنقد، من صداقته بمحمود درويش، واعترافه بانتهاء أدونيس كشاعر، من الترجمة إلى الأسباب التي جعلت رواية من مثل عمارة يعقوبيان تحدث ضجيجا رغم كونها متواضعة، من رفضه للبوكر العربية إلى خوضه تجربة تحكيم جائزة العويس، من دفاعه عن قصيدة النثر، واعترافه أنها مسقوفة، وبحاجة إلى مخارج جديدة، من تبرئته للنقد من أن يكون سببا لتأخر عجلة الإبداع، إلى اعترافه أن النقد رديف للإبداع وليس إبداعا.

ولد صبحي حديدي في القامشلي، عام ١٩٥١. تخرّج من جامعة دمشق – قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، وتابع دراساته في فرنسا وبريطانيا. نشر العديد من الأبحاث النقدية والترجمات في دوريات عربية وأجنبية مختلفة، وقدّم دراسات معمّقة في التعريف بالنظرية الأدبية والمدارس النقدية المعاصرة. نقل إلى اللغة العربية العديد من الأعمال في الفلسفة والرواية والشعر والنظرية النقدية. يقيم في باريس، ويكتب بصفة دورية في صحيفة «القدس العربي».

❖❖ لنبدأ من منطقة القامشلي في سورية..المدينة التي ولدت وتربيت فيها.. بالتأكيد هنالك حكايات ومصادفات ساهمت في تكوين وعيك. ماذا يخطر في ذهنك بمجرد أن أذكر لك القامشلي؟

– لا يغادر ذهني البتة ذلك النسيج التعددي المذهل الذي تتميز به مدينة القامشلي. نسيج لغوي وثقافي متنوع، لكونها تضم كرداً وآشورين وسريان وأرمن بالإضافة إلى العرب طبعا. يفد إليها الذين يعملون في الحصاد في فترة الصيف، وبالتالي يحدث فيها شكل من أشكال الاختلاط.

صفة التعددية الثقافية هي الميزة التي كانت تميز القامشلي، وقد أتاحت لي هذه الميزة في فترة مبكرة من عمري فرصة لأن أربي نفسي على التعددية الثقافية، فأنا مثلا أتكلم الكردية بالرغم من أني لست كرديا، وأجيد قليلا اللغة السريانية والأرمنية، وأفهم بعضا من اللغة الآشورية، وكل هذا جراء الاحتكاك بالآخر.

في القامشلي جمعتني صداقة كبيرة بالشاعر سليم بركات حيث كنّا أبناء مدرسة واحدة، وجيل واحد، وبدأنا الكتابة معا. ولا أكتمك سرا بدأت بكتابة الشعر قبل كتابة النقد. ثم توقفت لأني اكتشفت أنه ليس ميدانيا، وأن عقلي يميل إلى الجانب التحليلي أكثر.

القامشلي بالنسبة لي هي هذه الحالة من التعددية الخصبة، وقد تعلمت منها جماليا وذوقيا وبصريا، ولكن للأسف اندثر الآن هذا كله.

❖❖ إدوارد سعيد قال: «المنفى حقل كريم»، وأنت تردد دائما هذه العبارة التي تخصه، فهل تخلصت من ضغط الهوية والانتماء، أم أن هذا الكلام وسيلة للتحايل على المنافي التي نحن أصلا لا نختارها؟

– لكي أصدقك القول أنا لم أبلغ المرحلة التي وصل إليها إدوارد سعيد، حين اعتبر المنفى حقلا كريما.

أجريت حوارا مطولا مع إدوارد سعيد عام ١٩٩٥، وبعد انتهائي من الاشتغال على المادة طلب مني أن يكون هذا العنوان هو عنوان الحوار «المنفى حقل كريم». بلغ سعيد هذه المرحلة في تصاعد إحساسه بالغربة والتشرذم.

أنا لا أتحايل على المنفى، ولكني أحاول استثمار الحس بالتعددية للتفاعل مع الآخر، والتثاقف معه على مستوى الهوية، وليس على مستوى الذائقة والعقل والوعي.

بالفعل المنفى لم يكن اختياريا، لعلي أجبرت عليه لأسباب سياسية محضة، ولكن عذاباتي لم تكن تخص المنفى، وإنما تخص ما ألم بي جراء الابتعاد عن الوطن، لأني كنت ومازلت مسيسا، واعتبر أن الابتعاد عن الوطن جعلني أخسر الحس بالمشاركة، ربما بهذا المعنى لم يكن المنفى حقلا كريما، رغم أني اعترف أن المنفى في ذاته لم يكن بخيلا عليّ.

لكن اعتقد أن المرحلة التي بلغها إدوارد سعيد عندما قال هذه العبارة، ليست مرحلة يمكن أن يبلغها أي أحد كائنا من كان.

بالمقابل أنا مضطر لأن أتعايش مع هذه الحالة، وما يساعدني على ذلك أن خياراتي مع الوقت بدأت تتضح أكثر من قبل. تمكنتُ من ترويض نفسي لتحويل العذابات وتوظيفها إيجابيا، من دون أن اضطر إلى مسخ نفسي لكي أتشبه بالآخرين.

أنا على الآن أسير في باريس كالغريب، وهذا ليس إحساسا ضارا بي. فأنا مدين لباريس سواء على مستوى اللجوء الإنساني، وعلى مستوى اللجوء الفكري بالإضافة إلى التربية والتعلم والذائقة، ولكن فعلا أشعر بضرورة التأقلم بالمعنى الإيجابي، بدلا من لعق الجراح في المنفى.

❖❖ **كيف استطاع المنفى تدريبك على فهمٍ أعلى**

**أسير في باريس كالغريب، وهذا ليس إحساسا ضارا بي**

**للعائلة والبلاد؟**

– أظنني تعلمتُ التعامل مع أسرتي بطريقة أفضل، بمعنى أني أصبحت أقل حدة وأقل شرقية، وأنا لم أكن كذلك تماما. كنتُ ديموقراطيا مع الأهل والأصدقاء، ولكن ليس بالدرجة الكافية.

اعترف أني ربيت ذاتي على طرائق أرقى في التعامل مع الآخرين، وهذا ليس بالمعنى السلوكي فقط، وإنما بالمعنى الثقافي أيضا والإنساني.

علاقتي بالآخر أيا كان، تأثرت كثيرا بإقامتي في الغرب نتيجة احتكاكي بسلوكيات جديدة. ولكني أيضا بذلتُ جهدا في الغرب لمقاومة سلوكيات شائهة، فالغرب يُقدم هو الآخر صفقة سلوكيات متكاملة، والمشكلة تبقى في أن نختار حزمة السلوكيات الملائمة لنا.

أظن أني لو بقيت في القامشلي لما كنت استطعت التعامل مع ابنتي بالطريقة التي أتعامل بها الآن، وأنا موجود باريس.

وبالنسبة للبلاد فلم تعد سورية أو الوطن العربي بالنسبة لي كما كان. أنا انتمي لقضايا سورية وقضايا الوطن العربي تهمني أيضا، وأعيش عليها بشكل يومي، ولكن نظرتي توسعت وصرت أرى في سورية حالة تعددية أو مشروع حالة تعددية أكبر مما هي عليه الآن، كأنها صيغة أمل مرتجى.

في الماضي كنت أتعصب لمسألة الانحياز للبلاد، وكفى بذلك فضيلة الآن أرى المسألة في إطار أعرض من ذلك بكثير، وأكثر تسامحا.

**❖❖ ألا تجهض حق النقد والترجمة عندما تقول أنهما فعل معرفي وليس فعلا إبداعيا، بالرغم من توفر نظريات أخرى تقول بأن النقد هو نص موازٍ للنص المكتوب؟**

– أظن أن النقد الأدبي يقوم بوظيفة أساسية، ولكن قد يتولد من قيام النقد بوظيفته وظيفة أخرى أكثر حيوية، وإن نجح في أن يقوم النقد بالوظيفتين فذلك منتهى الإنجاز بالنسبة له. الوظيفة الأولى هي أن يقترح النقد على القارئ قراءة أخرى تضاف إلى عشرات ومئات القراءات التي قد تبلغ عدد نسخ الكتاب الصادر على سبيل المثال، وينبغي أن تتصف هذه القراءة بأن تكون مسلحة بمنهجية عالية، وتقترح على القارئ قراءة قد تقنع القارئ بأنها أفضل من قراءته الشخصية، وبالتالي ينصف النقد العمل الفني أكثر مما أتيح للقارئ أن ينصف العمل.

خلال هذه السيرورة قد تتيح هذه القراءة النقدية المدربة والمسلحة إمكانية العثور على نظرية نقدية بالمصادفة أو بالقصد مستمدة من العمل نفسه، ومن ثم تتحول إلى أداة تخدم الأعمال الأخرى أي تصبح نظرية صالحة للاستخدام مع أعمال أخرى.

عندما علّق تي إس إليوت على شخصية هاملت في مسرحية شكسبير تحدث عن البديل الموضوعي، ومن ثم تبين له وللآخرين أنّ نظرية المعادل الموضوعي تصلح كنظرية نقدية للكثير من الأعمال التي تتقاطع خطوطها العريضة مع المحتوى الذي قيلت فيه النظرية.

**الشعر هو محطة إنسانية لا مفر منها**

وبالعودة إلى سؤالك حول النقد كونه عملية ابداعية، فأنا لا أظن ذلك. فالنقد يصبح إبداعا بالنسبة لي عندما يكتب الناقد بلغة مجازية، وعندما يمزج عامدا بين الجانبين الإبداعي والتحليلي كما يفعل الناقد عبد الكبير الخطيبي على سبيل المثال، وكما كان يفعل رولان بارت في بعض الأحيان وليس دائما. بالمقابل لدى رولان بارت دراسات أخرى جافة ودقيقة.

الدراسات التي تمزج التحليل بالأسلوب الأدبي لا اسميها إبداعا، وإنما نزوع نحو الإبداع أو تحرش بالإبداع، وأؤكد دائما الناقد يأتي خلف الإبداع، والنقد رديف للإبداع في أفضل الأحوال، ولكن لا يمكن أن يكون إبداعا في ذاته، كما أن الترجمة ليست إبداعا إلا بمعنى نقل الإبداع من لغة إلى أخرى، فهي كالجسر الموصل بين لغتين.

**❖❖ ألا تظن أن المترجم الجيد عندما يقدم نصا مدهشا ومغريا بالقراءة هو مبدع مقارنة بمترجم يُسيء إلى النص الأصلي؟**

– لا أسمي هذا إبداعا، وإنما أسلوبيات. كأن نقول

أسلوب فلان في ترجمة سونيتات شكسبير أفضل من مترجم آخر. الآن لدينا أيضا على سبيل المثال ترجمات كثيرة لقصيدة «أرض اليباب»، نختلف في تقييم إحداها عن الأخرى، ولكن هذا لا يدعونا لأن نقول ترجمة فلان أكثر إبداعا. لأن الإبداع يكون في ذاته.

❖❖ **النقاد الجيدون هم: إمّا كتاب شعر فاشلون أو كتاب نثر فاشلون، وبما أنك ناقد جيد فهل يعني ذلك أنك كاتب فاشل؟**

– (يضحك). لا أدري إن كنتُ ناقدا جيدا حقا، ولكن أتمنى أن أكون دارس أدب جيداً.

عندما أشيعت هذه المقولة في وقتها كانت كلمة الفشل في سياق آخر، غير الذي نفهمه اليوم. برأيي الشخصي لا يمكن لأي مشتغل في حقل الإبداع سواء أكان في المسرح أو في السينما أو الرواية أو فن التشكيل أو في التصوير الفوتوغرافي أو غيرها أن يمر بالإبداع من دون أن يمر بالشعر سواء نشر ذلك الشعر أم لم ينشره، لأن الشعر هو محطة إنسانية لا مفر منها، وربما من حسن حظ الناقد أن يكون قد بدأ بكتابة الشعر، لأن ذائقته بذلك تكون قد تدربت قليلا على تحسس مشاق ولادة النصوص، وتعرف على كنوز خصائص الجمال المكتنزة في النصوص.

**لم أكن موهوبا في كتابة الشعر، وإلا لكنت أكتب الشعر إلى اليوم**

على نحو ما أنا أفضل أن يكون ناقد الشعر قد بدأ شاعرا– مع أن هذا ليس مقياسا– بالمقابل أفضل الناقد المختص بالرواية أن يكون قد بدأ ساردا.

المقولة طريفة، وهي شكل من أشكال تسطيح الناقد، وأرى ضرورة أن يُعاد الناقد إلى وضعه الطبيعي. فالناس تلوم الناقد عندما لا يُقرأ الشعر، يلام الناقد عندما لا يُلتفت إلى الروايات، أو عندما لا يُفهم الأدب جيدا. بينما الناقد ليس هو الشماعة التي تعلق عليه جميع الأخطاء. وهنا أكرر النقد يأتي خلف الإبداع، وإذا تباطأ النقد فالمشكلة في الإبداع وليس في النقد.

❖❖ **دعنا نقترب منك أكثر، لنعرف ماذا كتبت قبل الاتجاه ناحية النقد؟**

– حسنا.. نشرتُ الشعر في مرحلة ما قبل الثانوية، كانت مرحلة مبكرة جدا، أذكر أن ذلك كان في عام١٩٦٨، وتابعتُ النشر إلى عام ١٩٧٣ ثم توقفت. كنت أكتب شعر التفعيلة. المشكلة التي دفعتني لأن أتوقف عن كتابة الشعر هو ميلي إلى تحليل قصائدي وأنا أكتبها، وهذا في ظني يقتل عفوية الشعر. أدركتُ فعلا أن مزاجي في التعبير مزاج تحليلي.

بدأتُ حياتي النقدية منحازا إلى الرواية ومن ثم اتجهت إلى الشعر، وعلى الأرجح أني لم أكن موهوبا في كتابة الشعر، وإلا لكنت أكتب الشعر إلى اليوم.

❖❖ **لماذا تستنكر على الناقد والمثقف عدم ممارسة للترجمة، ماذا تضيف الترجمة لكليهما؟**

– بالفعل أنا أستنكر على الناقد أو الباحث الذي يملك اللغة الأجنبية أن لا يمارس مسؤولية الترجمة، وهي حقل في منتهى الخطورة. صدر لي ثمانية كتب مترجمة، بينما أتردد في إصدار كتاب نقدي واحد، مع أني كتبتُ الكثير في النقد، وذلك لسبب بسيط هو أني أشعر بالمسؤولية تجاه الترجمة، بينما النقد يمكن ممارسته عبر الدراسات المتفرقة.

ما يحصل أني عندما اقرأ رواية أو دراسة، وأشعر أنها أفادتني كثيرا، أتمنى أن تفيد الآخرين أيضا من أبناء لغتي، وإذا توانيت عن الترجمة، أشعر أني ارتكبت مخالفة كبيرة، لكي لا أقول إنها جريمة.

❖❖ **كيف ترى المشهد النقدي اليوم بعد إحسان عباس وشوقي ضيف، و«لماذا لم يعد النقد اليوم بحاجة إلى جهد جماعي» كما قلت؟**

– النقاد النجوم الذين ذكرتهم في سؤالك، لعبوا دورا معرفيا حيويا وثمينا جدا، وكان المرء يركن إلى أعمالهم ويثق بها مسبقا. لكن الحياة اليوم تعقدت، والكتابة تعقدت، وبالتالي النظرية الأدبية تعقدت. لم يعد من اليسير في ظني ولادة ناقد نجم نستطيع الارتكان إلى ذائقته وأدواته النقدية.

ليس بسبب أن الأرحام عجزت عن ولادة ناقد، بل لأننا صرنا بحاجة إلى جهد جماعي يوالف بين الكثير من النظريات والمناهج، ويحاول أن يجد بينها صيغة تعددية، وبالتالي فإن أفضل إنجازات النقد العربي لن تتحقق إلا بصورة جماعية، وليس

بصورة أفراد، وهذا لا يُلغي طبعا وجود عدد من الأفراد من النقاد اللامعين. ولكن ما أعنيه: أنّ ما أنجزه النقاد في الخمسينيات والستينيات أصبح متعذرا الآن لأسباب تخص الحياة أكثر مما تخص النقاد.

**❖❖ قلت يوجد نقاد أفراد كثر..فمن يمكنك أن تسمي منهم؟**

– اطلبي مني الحقل الذي تريدين، وسوف أجيبك.

**❖❖ سأسمي لك أربعة أسماء، وسأطلب رأيك فيها؟ فيصل درّاج، محمد لطفي اليوسفي، عبد الفتاح كليطو، جابر عصفور.**

– فيصل درّاج: ناقد في الرواية متمكن، دؤوب ومخلص في منهجيته في تحليل الرواية، وهو رجل جدير بالإعجاب، وجدير بالاختلاف أيضا.

محمد لطفي اليوسفي: أحد أمكر قراء القصيدة العربية المعاصرة (والمكر هنا صيغة مدح)، وهو يتسم بمنهجية متعددة تمزج بين معطيات النقد الفرنسي، وبين ومعطيات النقد العربي. عبد الفتاح كليطو: ناقد مبدع على غرار الناقد المبدع عبد الكبير الخطيبي، كليطو لا يكتب نقدا بقدر ما يتأمل ويراقص التعبير، ويراوغ النص الذي يدرسه لغويا، وأظنه كاتب مقالات إبداعية أكثر منه ناقد، (وهذا ليس قدحا) ولكنه من النقاد الذين لديهم إبداع في كتابتهم النقدية.

جابر عصفور: أكاديمي مستنير ودؤوب، ولعله من أفضل النقاد المصريين الذين انفتحوا على آداب المشرق وآداب الخليج العربي وبالتالي ثقافته موسوعية، وهو صاحب موقف نقدي وأركز مرة أخرى أنه أحد كبار المستنيرين في العالم العربي المعاصر.

**❖❖ أنت ترى أنّ الكتابة عن كتاب جديد في صحيفة، أكثر حيوية للقارئ من تأليف مجلد ضخم، ونعلم أنه لديك الكثير من المقالات المتفرقة التي لم يضمها كتاب إلى الآن.. ألا يدفعك هذا لأن تصبح كاتبا لحظيا في صحف يومية وسيارة؟**

– ليس لدينا للأسف ثقافة المراجعة النقدية الصحفية التي تتيح للقارئ مواكبة الإبداع، هذا تقليد موجود عند الغرب وهو تقليد جميل، فقبل أن يصدر الكاتب روايته أو عمله الشعري، يوزع الناشر العمل على الصحف من أجل المراجعة النقدية في الصحف الكبرى، وهم الذين يثق القارئ باختياراتهم، هذه الخطوة تحدث قبل صدور الكتاب إلى المكتبات وبالتالي هنالك عدد من القراء يثقون بمراجعي كتب محددين وبالتالي يشتري القارئ الكتاب ثقة بالمراجع، وهذا أمر له سلبيات إلا أن إيجابياته بالمحصلة أكثر بكثير من السلبيات.

للأسف صحفنا تفتقر لهذا النوع من المراجعات، وإن كانت هنالك مراجعات فإنها تأتي بعد صدور الكتاب، وهي مراجعات سريعة لأننا نفتقر أيضا لثقافة مراجعة الكتاب.

طبعا النشر في الصحف ليس أهم من إصدار كتاب يحتوي على عدة دراسات نقدية، ولا يمكن أن نقارن بينهما فلكل منهما مجال حيوي ولا يمكن المقارنة بينهما، وحقيقة لو سئلت سأقول المراجعة النقدية أكثر حيوية لأن الدراسة النقدية هي ميدان القارئ المدرب، لكن المراجعة الصحفية هي ميدان القارئ العريض الذي يهمني أنا شخصيا في علم اجتماع الأدب.

الأمر بكل بساطة يتعلق بنزعتي المزعجة لي، وربما لآخرين الذين يثقون بكتاباتي نزعة البحث عن الكمال قدر الإمكان لأني لا أرضى بسهولة عن دراسة ما. تجميع النصوص المنشورة لديّ تعليق عليها أرجو أن لا يخدش حياء القارئ، إذ تبدو بمثابة تقديم طعام بائت، أو تسخني له طعاما من البراد وإطعامه إياه. وأرى أنه من الأفضل أن نطبخ له وجبة جديدة، وهذا لا يعني أن الطعام البائت ليس له طعم. من جانب آخر أؤمن أن تأليف الكتب ينبغي أن يبدأ منذ فكرة الكتاب من الفقرة الأولى في الصفحة الأولى إلى الفصل الأول حتى نهايته. بمعنى التخطيط للكتاب. تجميع الدراسات أمر سيأتي ذات يوم، ولكن ليس قبل أن أنشر الكتب التي هي حبيسة جهاز الحاسوب الخاص بي، وأنا أمر عليها وأعدلها وأشتغل عليها،

وأشعر كما قلت سابقا أنني لست تحت ضغط نشرها قبل أن أرضى عنها. مزاجي متطلب، كل ما مر يوم أقول أستطيع أن أقدم ما هو أفضل وأردد على نفسي العبارة الشهيرة «عرفت شيئا، وغابت عنك أشياء».

**❖❖ يتطلب منك النقد أن تقف على الحياد، بالمقابل لديك أصدقاء من منطقة الشعر والسرد قد تقرأ لهم، وتفكر بالكتابة عنهم..هل أودى بك النقد إلى خسارة أصدقاء؟**

– سأكون صريحا معك وأقول التالي، معظم من كتبتُ عنهم لا أعرفهم شخصيا، أو بالأحرى لم أكن أعرفهم عندما قررتُ الكتابة عنهم ما عدا قلة قليلة جدا. وبالتالي لا أبدأ من موقع التقليل من شأن الأصدقاء، فلديّ الكثير الأصدقاء الذين أحبهم جدا، ولكن لم أكتب عنهم لأن نصوصهم ليست صديقتي كما هم أصدقائي، وهم يعرفون ذلك وأظنهم يتفهمون الأمر بصمت فيما بيننا لأنهم يعرفون لماذا لا أكتب عنهم. الجانب الآخر في المسألة أني اتخذت قراري منذ زمن طويل، وهو كالتالي: أن لا أكتب عن النصوص الرديئة. أتمنى أن أحصل على وقت كافٍ وإمكانيات كافية لكي أكتب عن النصوص الجيدة والممتازة وبالتالي لست معنيا بالكتابة عمّا هو رديء.

**أشكال التعبير لا تموت، وينبغي التنويع فيما بينها**

لذا عندما أكتب عن الأعمال التي تعجبني فأنا أخلق صداقات أكثر مما قد أخلق عداوات، لأني أكتب في تثمينها. أحيانا تخلق لي عداوات غير مباشرة، نصف أعدائي إذا صح وجود أعداء لي من الوسط الذي لم اكتب عنه طبعا باستثناء أصدقائي الذين يتفهمون ذلك بصمت، والنصف الآخر، لأني كتبت عن فلان ولم أكتب عن فلان آخر، مما يخلق لاحقا حساسية. ولكن ليس لي خصومات مباشرة، لأني لا أدخل نفسي في معركة فاشلة مع نص رديء.

**❖❖ أنت تردد: فليخجل الكاتب من نفسه إذا لم يكتب في السياسة؟**

– الناقد الأدبي أو الناقد السينمائي أو الفني الذي لا يتصدى لكتابة السياسة هو مستقيل من كتابة حيوية وحاسمة ومسؤولة، ليس لأن السياسة داخلة في كل تفاصيل حياتنا، ولكن لأن السياسة تخص النطاق الأعرض من اهتمامات البشر، والتصدي لها مسؤولية تخص الوعي، من جانب آخر تخص الجانب اللغوي لكتابة نص سياسي جذاب، وأيضا قادرا على حمل معلومة سياسية وتحليلها.

**❖❖ عندنا لا يبرز الشعراء، ولا تتطور علاقة القراء بالروايات، أو عندما يبتعد القراء عن فعل القراءة يُعلق كل هذا على شماعة النقد؟**

– أرى أنه من الضروري عدم تحويل أي ميدان معرفي حول الإبداع سواء أكان النقد أو النشر أو الدراسات الأكاديمية أو الترجمة، أو أي نشاط معرفي آخر إلى مشجب تُعلق عليه مسألة وصول أو استجابة العمل الإبداعي للقارئ. هنالك أعمال كثيرة غاب عنها النقد والنقاد والفعل الأكاديمي، ومع ذلك وصلت إلى القارئ الراجح، ولا يعني ذلك أن وصول المادة إلى القارئ وصول الاشتغال إلى درجة عالية من الكمال، فهذه علاقة شديدة الالتباس وتخص علم الاجتماع بالفعل، وتخص أيضا طبائع القراءة وحساسيات القراءة، تطورات الذائقة في مرحلة ما، ولكن لا شك أن أي نشاط معرفي حول الإبداع يلعب دورا بارزا وحيويا وحساسا في توطيد ظاهرة إبداعية ما أو في التجني عليها أو التقليل من حضوره. وسأضرب على ذلك مثالا بسيطا، رواية علاء الأسواني نجحت نجاحا باهرا ليس في الوطن العربي وحده ولكن لدى الغرب أيضا. نجحت في ذائقة القراءة الأمريكية، وفي ذائقة القراءة الفرنسية، وذائقة القراءة الروسية، وغيرها من الذائقات. إذن هنالك ظاهرة ما تخص هذه الرواية، ولو طلبت رأيي فيها كناقد وكدارس للأدب سأقول هذه رواية لا تعدو أن تكون رواية متواضعة، وهي بالتأكيد ليست أعظم من روايات محمد البساطي في مصر، أو بهاء طاهر، ولكن هنالك سطوة للذائقة تدخلت.

**❖❖ ماذا تعني بالسطوة القرائية، وكيف اتفقت أكثر من ذائقة على نجاح عمل تفترض أنه متواضع؟**

– ما حدث هو أن كل شريحة قرائية وجدت في عمارة يعقوبيان ما يرضي تعطشها للفن، وبالتالي نجحت

الرواية بمعزل عن النقد. لم يقم أي نشاط معرفي برفع علاء الأسواني، وهنالك على العكس تماما روايات قد تكون مغمورة، ويأتي النقد ويسلط عليها الأضواء ومعظم الأعمال الكبرى الأدبية في تاريخ الإنسانية كان النقد غائبا عنها، وغالبا ما كانت القراءة تصطدم بها أولا، ثم تثبت الأيام أنها من الأعمال الكبيرة، من مثل رواية «يوليس» لـ جيمس جويس إنها الرواية الأهم في القرن العشرين.

نخب قليلة جدا من القراء ثم من كبار الشعراء والروائيين انتبهوا لها في ثلاثينيات القرن الماضي من باب الانبهار بتجربته اللغوية الفريدة، فيما بعد تبين أنها العمل الذي يبيع ثالثا بعد شكسبير، وكتاب التوراة، رغم كونها رواية شاقة وصعبة جدا، ورغم أن النقد كان بعيدا عنها. مع وجود الفارق الكبير بين رواية يوليس ورواية عمارة يعقوبيان، لكن هنالك اعتبارت معقدة فرضت حضور الروايتين لا تخص دور النقد.

في الغرب كانوا سعيدين بأمرين فيما يتعلق برواية عمارة يعقوبيان، أولا كونها تقدم صيغة تلصص على المثلية الجنسية في مصر ولأول مرّة رواية تكتب عنها بهذا الوضوح، وفي الغرب هذا حق لا يمكن أن يتم فيه نقاش. ثانيا لظن الغرب من خلال تجربته الاستعمارية لمصر أن له يد بيضاء على هذا الشعب. في مصر نجاح الرواية له علاقة بكشف الفساد من خلال مجتمع يسكن في بناية واحدة، وتقديم اختزال لروح مصر.كان امتياز الرواية أنها تستجيب لمستويات متنوعة من القراءة من ثقافات مختلفة، باختصار العمل حمل نفسه بنفسه دون أن يلعب النقد دوره. أنا أؤكد على أنّ المطلوب من النقد هو أن يكون رديفا للعمل الفني، وأن يمارس دوره في إضاءة العمل والجوانب التي تخفى على القارئ العادي أو حتى المدرب، ولكن إذا تعثر الأدب في وصوله إلى القارئ هذا لا يعني أن النقد هو المسؤول.

❖❖ **أعجبتني ملاحظتك أنك لا تكتب عمّا هو رديء؟ بينما هنالك نقاد يقصدون الكتابة عن الأعمال الرديئة أو الساذجة، وإذ بهم يُلمعون العمل ويدفعون القارئ إليها كما حدث على سبيل المثال مع رواية «بنات الرياض»، هذه الرواية البسيطة التي كان يمكن أن تنتهي بسهولة لولا النقد؟**

– هنالك ما هو أكثر من ذلك، فثمة مراجعي كتب، ونقاد (إن صح لنا التعبير)، لا يعيشون إلا على الكتب الرديئة، إما لاستسهال الكتابة عنها لأنها رديئة، (حتى مديحها لا يحتاج إلى مشقة) أو يكتب عنها على طريقة ما يسمى بالديوانيات، أي الصداقات والعلاقات، وتقديم الخدمات، خاصة فيما يخص كتابات المرأة، كأن كل ما تكتبه المرأة جدير بالامتداح، وهذا موجود لدينا أكثر من أي مكان آخر. هذا أمر يخص الوعي، ومداومة القارئ على المراجعات الصحفية، إذا كان القارئ لا يكترث بالمراجع الصحفي فهو لا يكترث إن كان قد مدح أو ذم. في مواقع أخرى يكتشفون أن هذا ليس إلا نوعا من الضحك على القارئ.

**أخطأ من توهم أن مستقبل الشعر هو قصيدة النثر**

فيما يخص المثال الذي ذكرته «بنات الرياض»، فالحقيقة هنالك مؤسسات متكاملة تهتم بترويج الأدب الضحل والسهل، السلطات السياسية ليست غائبة عنها، والأنظمة تشجع بعضها على مديح ما هو ضحل، وللأسف ليست هنالك مساءلات عميقة من قبل القراء. فمن كتب عن عمل رديء لم يخضع لمساءلة القارئ.

❖❖ **هنالك الكثير من التركيز على كتابة المرأة خصوصا عندما تتناول التابوه الثلاثي الدين والجنس والسياسة، يتم التعامل مع كتابة المرأة بطريقة تختلف عن تناول كتابة الرجل؟**

– أظن، وأتمنى أن تكون هذه الظاهرة قد انحسرت، لأنه في النهاية لا يصح إلا الصحيح، ولا يمكن الكذب طوال الوقت، حتى إن أدب المرأة السعودية بانت حدوده القصوى، وصار واضحا من هي التي تكتب رواية معقولة ومن هي التي تكتب، وعينها على الترجمة والفضيحة واستجلاب الناشر والمترجم والناقد، أعرف الكثيرات (ليس فقط المرأة السعودية)، هناك كتاب كبار أيضا يكتبون وأعينهم

على الناشر والمترجم والناقد.

**❖❖ هل هنالك كاتبات أو حتى كتاب يعرضون عليك أن تترجم لهم؟**

– طبعا يحدث، وبالعكس إذا كتب كاتب باللغة العربية وشعر أنه جدير بالنقل إلى اللغات الأوروبية فهذا طموح مشروع، ولكن أن يعرض عليّ شيء وأن أوافق شيء آخر طبعا. أنا لا أترجم من العربية إلى اللغات الأخرى، إلا في حدود قليلة جدا، لأني أكرس وقتي لفعل العكس أي الترجمة من اللغة الأجنبية إلى العربية، ولكن من تلقاء ذاتي عندما يعجبني عمل كتب بالعربية أخبر بعض الأصدقاء عنه ليقوموا بالترجمة.

**درويش لم يعدني إلى الشعر فقط، بل طوّر نظرتي إلى وظيفة الفن**

**❖❖ بما أننا نتحدث عن حقل الترجمة الآن، فما هي آلية اختيار الكتاب الذي تترجمه من اللغة الاجنبية إلى اللغة العربية، وما هي الاشتراطات التي تتبعها قبل الترجمة؟**

– ترجمتُ أعمالا في الفكر السياسي، أعمالا في الفلسفة أعمالا في النقد، وروايات وشعر، وكتبا في النظريات الأدبية. اشتغالي متنوع. المعيار الأول هو أن يشدني الكتاب لخصائص متنوعة لأسباب فكرية. الاعتبار الثاني أقيم موازنة، وأحاول قدر الإمكان أن أكون منصفا بين إعجابي بالكتاب، وبين احتمالات إعجاب القارئ العربي به، فإذا حصل نوع من التوازن بين الطرفين، فإني في الاعتبار الثالث أسأل نفسي: ماذا يفيد القارئ العربي هذا الكتاب إذا ترجمته؟ وإذا توصلت إلى إجابة هذا السؤال بإيجابية فلا أتردد أبدا في الترجمة. لكن لم يحدث أبدا أني ترجمتُ عملا لمجرد أني أعجبت به، خشية من الاصطدام بذائقة القارئ العربي.

**❖❖ بدأت بكتابة نقد الرواية، لكن أعادك محمود درويش لكتابة نقد الشعر؟**

– أنا في البدء جئتُ إلى النقد الأدبي من باب النظرية السياسية، تحديدا من الزاوية الماركسية، وهي التي قادتني إلى علم الجمال الماركسي، وألمع علماء الجمال الماركسيين آنذاك كان جورج لوكاتش في كتابه الشهير «الرواية التاريخية»، و«تاريخ الوعي الطبقي»، ثم صار لديّ نزوع واعترف الآن أنه نزوع خاطئ إلى أن الرواية هي فن التاريخ، وهي القادرة على إحداث تغير اجتماعي، في حين أن الشعر لا يستطيع ذلك لأنه مسألة ذاتية وشخصية، وليس صانعا للتاريخ.

موقفي من الشعر كان أقل تثمينا من موقفي للرواية. الذي أعادني فعلا لثيمة الشعر هو محمود درويش، فكل الفنون التي تتسم بسمات نوعية عالية يجب أن تنتهي إلى الشعر أبو الفنون. قصيدة درويش لم تقنعني أن الشعر هو حامل الجموع والجماهير، وبالتالي أكثر من قد يحمل التاريخ هي الرواية، وإنما أقنعتني أن هذه المهام ليست من مهام الفن. إذ ان قصيدة درويش ساهمت في إحداث تحول كبير في تفكيري. كان درويش في هذه المرحلة ينتقل من كونه شاعر مقاومة والتزام تجاه قضية إلى بدايات تحسس الصيغة الأدبية، حركت قصيدة درويش بداخلي حس مراجعة الذات، بطريقة مختلفة عمّا كان يكتبه الكبار من مثل الماغوط، أدونيس أو سواهما من نجوم تلك الفترة. درويش بهذا المعنى لم يعدني فقط إلى الشعر وإنما طوّر نظرتي إلى وظيفة الفن، وعلاقة الفن بالحياة. أنا الآن أعرف أن وظيفة الفن أكثر سموا ونبلا وأهمية من الخطاب المباشر أيا كان هذا الخطاب. واعتبر نفسي الآن متخصصا في الشعر أكثر من الرواية ربما بالرغم من أني أقرأ رواية أكثر من الشعر.

**❖❖ خرجت في تلك الفترة من وضع سياسي، ودرويش في مرحلته المبكرة كان يكتب شعرا ذا طابع سياسي، ألا ترى أن السياسة جمعتكما أكثر من الشعر؟**

– إذا كنت سأتبع المنطق الذي تتحدثين عنه الآن فسيكون الأولى بي أن أبقى في منطقة الرواية، لأن الرواية هي التي تعبر عن المجتمع والطبقات الاجتماعية، ولكن السياسة ليس فقط الموقف من القضية في فلسطين، وليست التاريخ والصراعات. كنت أظن أن الشعر لا يستطيع حمل كل هذه الأفكار وهذا صحيح. الذي أعادني لدرويش هو تحول

درويش. اصطدمنا حول هذه الفكرة وقلت له: «أنت ستصبح شاعرا كونيا كبيرا إذا تناسيت وكففت عن اعتبار نفسك شاعر مقاومة.. أنت أكبر بكثير من ذلك». السياسة ليست بالضرورة هي الرافعة التي ترفع الفن، وإنما الفن هو الذي يرفع السياسة. كمن ينظر إلى لوحة واقعية تصور الصراع بطريقة جميلة، ومن ثم ينتقل إلى لوحة جرنيكا لـ بيكاسو هي بالضبط لوحة سياسية بامتياز رغم أنّ بها تجريد وتكعيب.

**❖❖ كيف تطورت صداقتك لاحقا بدرويش؟**

– بمعزل عن العلاقة الشعرية، كانت بيننا صداقة شخصية، وأنا سعيد لأني عشت في زمنه، كانت علاقة من جانبي بالغة الإثراء، أضافت لي الكثير، كنتُ أراقب ولادة قصيدة درويش من المسودة حتى تذهب إلى المطبعة، وهذه بالنسبة إلى الناقد نعمة لا يحظى بها أي دارس أدب.

**❖❖ هل كان رأيك يهمه؟**

– كان يشاركني الرأي، وكان يطلعني منذ مجموعته «لماذا تركت الحصان وحيدا»، لم يصدر أي مخطوط شعري من دون أن اقرأه، نتشاور بعمق ليس من باب إطلاع صديق لصديقه، وإنما من باب التشاور والتناقش، وعندما كان يقتنع بملاحظاتي كان يُغير في نصه، وبصراحة لم أكن أتوانى عن القول أن هذه الجملة غير مناسبة، وهذا العنوان يمكن العثور على ما هو أجمل منه، وكان هذا ناجما عن علاقتنا كأصدقاء وليس من مسؤوليتي كناقد، وهذا أمر أزاوله مع أصدقائي الشعراء الآخرين، فعدد من أصدقائي الكُتاب والكاتبات يشرفونني بقراءة العمل وهو لا يزال مخطوطا، وأقول بصراحة رأيي، ويطلب البعض أن أكتب مقدمة لأعمالهم.

**❖❖ هل ترى أن هذه الخطوة مهمة لكاتب السرد أو الشعر، أعني إشراك الأصدقاء من النقاد في قراءة العمل قبل طباعته؟**

– لا أظن أن أحدا يُصدر عملا قبل أن يشاور أحدا. المسألة تخص طبيعة العلاقة بين الكاتب والناقد أو الصديق الذي يُطلعه على العمل قبل النشر، إذا كانت العلاقة بها ثقة، وبالتالي المسألة بالغة الأهمية إذا كانت العلاقة تتيح ذلك. عندما كتب تي إس إليوت قصيدته الشهيرة أرض اليباب، وقدمها إلى صديقه وهو ليس ناقدا وإنما الشاعر عزرا باوند (وهو برأيي الشخصي شاعر أهم من إليوت) وحذف منها مقاطع كثيرة، بعضها مقاطع كاملة، وبعضها سطورا، فقال له: إذا أردت أن تكتب قصيدة القرن العشرين، يجب أن تأخذ بهذه الحذوفات، وأنت حر، فأخذ إليوت بكامل الحذوفات، الآن هنالك عشرات الأطروحات الأكاديمية التي تدرس الفارق بين النص الأصلي وبين المخطوط، وأنا بكل تواضع اختلف مع عزرا باوند وكنت أفضل أن يظهر النص كما كتبه إليوت، ولكن المصفاة النهائية هي الكاتب، والمسألة تخص العلاقة بين الاثنين إذا كان الشاعر نجما أظن من التواضع الكبير أن يتشاور مع الصديق سواء أكان ناقدا أو كاتبا أو حتى نجارا، فهذا شكل من أشكال التفاعل المثمر، هنالك ما سأرويه الآن ولا أرويه إلا لأن درويش رواه بنفسه، وكانت أمانة بيني وبينه. ختام قصيدة الجدراية وهي عمل درويش الأهم كقصيدة طويلة كان غير ذلك على الإطلاق وكان ضعيفا، قلت له: هذه ليست نهاية تليق بملحمة مهمة كالجدارية، ففكر في الأمر وعدّل التعديل الثاني كان هو وقتها في عمّان وأنا في باريس فقلت له: هذا أفضل، ولكن ليس تماما، وعدل للمرة الثالثة، فقلت له هذه هي الذروة، واتصلت به في ساعة متأخرة من الليل لأني لم أحتمل أن أرد عليه بالفاكس، لأخبره بذلك. وعدّل التعديل الأخير قبل ساعات فقط من دخول المطبعة مما يعني أن لديه قلق على النص، واحترام للقارئ أيضا.

**أدونيس انتهى شعريا منذ أواسط التسعينيات، واستمر بمعاركه الفكرية**

**❖❖ كيف ترى الشعر بعد درويش؟**

– ثري وجميل ومتعدد، ولدينا تجارب شعرية ناضجة، (وهذا لا يلغي أن درويش خسارة كبيرة)، وكانت له خصوصية مهمة، عدد مبيعات درويش في فرنسا أكثر من الشعراء الفرنسيين أنفسهم، وليس الأمر بسبب كتابته عن القضية الفلسطينية كما يشاع، فدرويش يبيع أكثر من شعرائهم الراسخين

من مثل رينيه شار.

ولكن هذا لا يلغي وجود الكثير من الأصوات الشعرية اليوم، هنالك أسماء كبيرة في جيل سعدي يوسف، في جيل أدونيس، وجيل عباس بيضون، أمجد ناصر، سيف الرحبي.. الكثير من الأسماء تتولى الدفة الآن. ربما الأكثرية في الساحة اللبنانية، ولكن يوجد شعراء جيدون في المغرب العربي، وفي سورية فلسطين، ودول الخليج العربي، ولكن صيغة الشاعر النجم انحسرت وهذا خير للشعر، فنحن بحاجة إلى أصوات متعددة.

❖❖ **قلت بأن الماغوط أفضل شعراء المرحلة الأولى، ولم تقل أدونيس، أنسي الحاج، توفيق الصايغ، يوسف الخال؟**

– الأفضل في قصيدة النثر، وبالتأكيد هذا رأيي، لأن أدونيس وأنسي الحاج استوردا صيغة قصيدة النثر من فرنسا في تجربة مجلة شعر، وبالتالي قدموا قصيدة النثر، وكأنها شعر مترجم. لكن الماغوط ربما لأنه لم يكن يقرأ لغة أجنبية، لغته خام وطبيعية وشعرية وتلقائية.

تمكن الماغوط من كتابة قصيدة خالدة، ليست محل إشكال لدى الأجيال اللاحقة. هنالك إجماع على قصيدة الماغوط سواء من قراء النثر، أو من قراء قصيدة التفعيلة. وهذا الإجماع ليس اعتباطا، ونابعا من شعريات خاصة تجلت لديه، ولم تتجل لدى غيره، ولكن هذا لا ينفي أن أنسي الحاج تطور لاحقا تطورا كبيرا.

❖❖ **بالعودة للحديث عن الشاعر النجم، ألا تظن أن أدونيس هو الشاعر النجم الآن؟**

– لا أظن ذلك، وإن كان هنالك شاعر نجم فهو الشاعر سعدي يوسف، أظن أن أدونيس انتهى شعريا، وإن كنت تقصدين بالنجومية الحضور على الألسن فأدونيس حاضر على الألسن بسبب مماحكاته ومعاركه الفكرية وليس بسبب شعره، فهو يدلي بحديث صحفي ويشتم الإسلام قليلا يشتم الثقافة العربية كثيرا، ومن ثم يثير زوبعة.. أظن أنه توقف شعريا منذ أواسط التسعينيات. وبالتالي لم يعد النجم الأول كشاعر.

❖❖ **أخذت القصيدة عدة أشكال في انتقالها من قصيدة الوزن والقافية إلى قصيدة النثر، أنت كناقد هل تراهن على تحول هذا الشكل النثري إلى أشكال أخرى؟**

– من أبرز مشكلات قصيدة النثر أنها مسقوفة بالمقارنة مع العمود الذي يمتلك البحور والشاعر يختار من بينها، وكذلك شاعر التفعيلة يمتلك تفاعيل والشاعر ينوع فيما بينها.

براعة شعراء النثر تتجلى في شعرنة النثر، وبالتالي ما يُسمى بالموسيقى الداخلية هو أسطورة، وإن كانت فمعنى ذلك أن هنالك موسيقى في القصة القصيرة وفي المقال السياسي.

امتياز قصيدة النثر(وهذا هو التحدي الكبير) في أنها تتخلى عن الموسيقى المباشرة والإيقاعية أعني التفاعيل والأوزان، وتبحث عن بديل لها من داخلها، وهذا حق مشروع وجميل، لكنه يخلق سقفا للشكل وبالتالي ما يمكن أن يتميز به كاتب الشعر هو المجاز اللغوي والبراعة في استخدام الصور، وخلق مناخات معينة. ولأن الشكل مسقوف كما قلنا، فالشعراء الذين يشعرون بقلق تعبيري ويشعرون بالمسؤولية تجاه شعرهم يحاولون إيجاد تقنيات جديدة كأن يُدخلوا خط سردي خفيف على شعرهم كما يفعل أمجد ناصر مثلا، الذي أدخل إلى شعره خط حكائي بسيط، ومال لاستخدام القصيدة الكتلة، بمعنى الفقرة الكاملة، وليست المقطعة. ومادمت في عمان فأنا أجد أن سيف الرحبي في الآونة الأخيرة بدأ باعتماد صيغة حوارية، وهذا جزء من تفتيش الشعراء عن مخارج. وليد خزندار وهو شاعر فلسطيني ممتاز يكتب داخل القصيدة الواحدة تفعيلة ونثرا، وهذا فيه مشقة كبيرة، الشاعر زهير أبو شايب من الذين أخذوا بالمزج بين شكلين من أشكال الشعر. هنالك مأزق في البحث عن مخارج، (وبالرغم من أني اتهمتُ بأني منظر في قصيدة النثر)، إلا أني أقول لا بد من البحث عن مخارج من داخل الشكل وليس من خارجه. على قصيدة النثر أن تكسر سقفها من

الداخل.

على مدار التاريخ لم تكن الأشكال ثابتة، وأخطأ من توهم أن مستقبل الشعر هو قصيدة النثر. أدونيس عاد لكتابة قصيدة التفعيلة.. أشكال التعبير لا تموت، وينبغي التنويع فيما بينها.

**❖❖ من الملاحظ وجود حالة من الرفض بين من يكتب النثر وبين من يكتب الأشكال الأخرى من الشعر؟**

– بالفعل كان هنالك نوع من التعصب من قبل عدد كبير من الشعراء، ومن ثم أدرك الشعراء أنفسهم أن المسألة ليست مسألة صراع تخيلي. أحمد عبد المعطي حجازي كان ضحية عباس محمود العقاد الذي رفض اعتبار قصيدته شعرا، وصنفها في خانة النثر، لكن لاحقا أصبحت قصيدة النثر مقبولة بدليل أن محمود درويش نفسه في ديوانه الأخير كان أكبر هم لديه هو محاولة كسر الهوة بين قصيدة النثر والتفعيلة. صحيح أنه لم يطلق على ما كتب قصيدة النثر، وأظن أن ذلك كان من باب المكابرة، لأنه بالفعل كتب قصيدة النثر داخل المجموعة الواحدة. التصالح بين الأشكال وعدم التعصب في صالح الشعر العربي عموما. وبالنسبة لي يطربني محمد مهدي الجواهري، كما يطربني عباس بيضون، كما يطربني محمود درويش.

**❖❖ كانت آخر شاعرة حصلت على نوبل عام 1996 فيسوافا شيمبورسكا، هل يحمل ذلك دلالات على تراجع الشعر؟**

– نوبل أولا ليست معيارا، وإن كانت مؤشراً على أن الرواية هي الشكل الأقرب لتمثيل التاريخ. الروايات بالإجمال تركز على تصوير عذابات البشر، لذا ليس من الغريب أن يفوز روائي رديء من مثل كريكتش بمجرد أن له رواية رديئة حول الهولوكست والمحرقة.

وإذا ما خرجنا من إطار نوبل، الرواية في الإطار العربي ليست ديوان العرب، كما قد يظن البعض.أنا اعترف بوجود مشكلة في إقبال القارئ على الشعر، بسبب شكل قصيدة النثر والتي هي غير شائعة مثل قصيدة التفعيلة، وبالتالي قصيدة التفعيلة لا تطرح جديدا، ولم يعد فيها نماذج لامعة تشتغل عليها، وما تبقى من العمودي تقرأه شرائح محافظة وتقليدية. لذلك حجم قراءة الرواية أوسع، وموضوعاتها تستجيب أكثر لهواجس المجتمع. ولكن في تقديري حضور الشعر موجود في دواخل المبدع العربي الروائي، والدليل هنالك الكثير من الشعريات داخل الرواية. أنا أحث على أن تكون الرواية بعيدة قدر الإمكان عن الشعرنة. ولكن ألاحظ إصرار كتاب القصة والرواية في الوطن العربي على إدخال الكثير من اللغة الشعرية، مما يدلل على وجود الشعر.

**❖❖ دعيت لتحكيم البوكر فرفضت، بالمقابل قبلت التحكيم في مسابقة العويس؟**

– ليس لديّ أي اعتراض على الجائزة، بالعكس أنا أشجعها، وأتمنى استمراريتها. اعتراضي له علاقة بطبيعة النظام الداخلي. أنا لا أظن أنها تتلاءم مع روحانية البوكر. لستُ ضد لجان التحكيم، فالمشكلة ليست في أسماء اللجان، ولكن برأيي يجب تكريس فكرة أن تذهب جائزة البوكر إلى العمل وليس إلى صاحب العمل، يجب أن ننظر للعمل وننسى مثلا أنه لعلوية صبح، أو أنه لأنسي قنديل أو عبده خال. في البوكر الغربية لا يحكم نقاد بل على العكس يتهربون من النقاد. لذا قد يشارك ضابط متقاعد ولكنه قارئ جيد للرواية، أو حتى مهندس زراعي، لأن البوكر العالمية تهتم بتكريس عمل بذاته، وليس اسما. الجائزة العربية لم تتمكن إلى الآن من الإفلات من سطوة الاسم.

أقول هذا وليس لي موقف معادي للجائزة. بالمقابل جائزة العويس عالية الاحتراف في مجلس التحكيم، وموضوعية جدا، ولا يتدخل أصحاب الجائزة في النتائج، والتحكيم يتم بصورة سرية للغاية.

❖ أعراف الناس ليست واحدة ولا جامدة وعلينا تقبل بعضنا دون وصاية

❖ عالمنا المتطور والمتغير باستمرار يفرض اليوم قبول المختلف دينا وثقافة

# خالد العزري:

# لا يحق لأحد إلغاء فكرة ما عبر قمعها أو مصادرتها ومنعها قانونا أو عرفا

## خوفي من أن يكون بعض التراث الفكري العماني عائقا لتقدمنا معرفيا

**حاورته: بدرية الوهيبية**

شاعرة من عُمان

بدأ خالد بن محمد العزري دراسته بمعهد القضاء الشرعي والوعظ والإرشاد «معهد العلوم الشرعية حاليا»، حيث تحصل على المرتبة الثانية في قسم القضاء لكنه رفض الالتحاق بالمحكمة الشرعية التي التحق بها زملاؤه نهاية عام ١٩٩٢. حاول بعدها متابعة دراساته العليا بجامعة الأزهر بمرافقة الشيخ خلفان الحارثي رحمه الله، لكنه، غادر إلى تونس لإكمال دراسة الماجستير التي تحصل عليها من جامعة الزيتونة في عام ١٩٩٨ بتقدير امتياز عن رسالته «رؤية الشيخ السالمي السياسية في مسألة الدولة العمانية».

تابع بعدها العمل متنقلا ومنقولا بين وزارتي العدل والأوقاف والشؤون الدينية، قبل أن يتم ابتعاثه إلى أستراليا في رحلة علمية تكللت بالحصول على درجة الدكتوراة في القانون وعلم الإجتماع السياسي. كان موضوع البحث « التطور والتقاليد ومعضلة المساواة في المجتمع العماني المعاصر: من خلال التركيز على دراسة مسألتي الزواج والطلاق». واصل العزري رحلة البحث العلمي بعد أن نجح في الحصول على «الزمالة البحثية»أو ما بعد- الدكتوراة كباحث في دراسات الخليج العربي بمركز أكسفورد للدراسات الإسلامية وهو مركز مستقل بجامعة أكسفورد. نشر الدكتور العزري مجموعة من المقالات الصحفية والدراسات من بينها دراسته الأخيرة (٢٠١٠) المنشورة بمجلة الدراسات البريطانية بعنوان «المجتمع العماني المعاصر: التقاليد وصراع التغيير من خلال التركيز على دراسة مسألة الكفاءة في الزواج». نشرت له عام ٢٠٠٩- كذلك - بمركز «تريكونتيننتال» ببلجيكا دراسة قصيرة عن «المجتمع المدني في عمان»، ونشرت له الجامعة الكاثوليكية» في ايطاليا، في عام ٢٠٠٧ دراسة عن «الدولة والمرأة والخطاب الديني في عمان». لكن بدايات خالد العزري في الكتابة كانت قد نمت في السلطنة حيث تطور من كتابة مقالات تأخذ منحى ديني إلى كتابة القصة القصيرة قبل أن يتجه إلى كتابة البحث العلمي المتخصص، لكنه عاد في عام ٢٠٠٩ إلى كتابة المقالة.

**تخرجت من معهد ديني وجدت فيه أشياء حسنة كما وجدت فيه غير ذلك**

شارك العزري في العديد من المؤتمرات البحثية الدولية المتخصصة في شؤون الخليج من بينها المؤتمر الأخير عن الخليج العربي الذي عقد بجامعة كامبريدج صيف ٢٠١٠م، حيث قدم دراسة عن «الدولة العمانية المعاصرة والمسألة الدينية».

وعلى اثر زيارة قصيرة له الى وطنه للمشاركة في ندوة (الكاتب.. المجتمع .. القانون) التي نظمتها جمعية الكتاب والأدباء العمانيين أكتوبر الماضي، أجرينا مع الدكتور خالد العزري هذا الحوار ليبوح عن ما تختزله الذاكرة والوعي المجتمعي والثقافي والاقتراب من بعض القضايا التي تحدث عنها وناقشها..

## إصدار الحكم غيابيا

**❖ في مقدمة تعريفية لك ذكر انه (لم يجد في الأزهر علما» فتركه، على إثر ما جرى له في عام1994) ما الذي جرى؟**

تعرضت في عام ١٩٩٤ إلى محاكمة متعسفة وظالمة بسبب بعض الأفكار التي كنت وما زلت أعتنق بعضها وتتعلق بالفكر الديني والحداثة والتطور، وقد تحدثت عن تلك التجربة للمرة الأولى بصورة صريحة وربما «فجة» في الندوة التي أقامتها جمعية الكتّاب والأدباء مؤخرا وهذا بحد ذاته مؤشر على التطور الحاصل في بلادنا. كان لابد من الحديث عن الموضوع بكثير من الصراحة والذاتية (وهو حديث لم أطلبه بل ألح عليّ بعض الأصدقاء في ضرورة طرح ما حدث) لأن أناسا كثر تحدثوا فيه وأصدر بعضهم فتاوى وكتب غيرهم في الانترنت بصورة غير مدركة لما حدث، أو لنقل فقد كتبوا وتحدثوا من خلال ما وصلهم من معلومات من غيري. كانت فرصة لأن يسمعوا ما حدث من صاحب القضية أي المدعى عليه بلغة القانون قبل اصدار الحكم غيابيا كما حدث. كانت كذلك فرصة للتأريخ ولتوثيق ما جرى لنتعلم منه ولكي لا يتكرر لآخرين، لأنه كان مؤلما بكل ما تعنيه الكلمة.

فكما تعلمين فقد تخرجت من معهد ديني وجدت فيه أشياء حسنة كما وجدت فيه غير ذلك. وكان الأمل كما أراد لي بعض شيوخه أن أكون جزءا من مؤسسة لا تنتمي لزمننا ولا علاقة لها بتطور البلد (كما رأيت)، لكني خرجت عليها، فكان ما كان! كنت فتيا في الثالثة أو الرابعة والعشرين من العمر، صغير السن والتجربة، ولم أكن مدركا - وكيف لي ذلك - بخطورة ما كنت أقول وصعوبة أو استحالة تقبله أو حتى التعامل معه من قبل المكان الذي درست فيه، وكذلك من قبل المكان الذي قادني إليه سوء حظي ودراستي حيث كنت أعمل. حدث أمر مشابه لآخرين من الأصدقاء الكتّاب- في أماكن أخرى- ومن زملاء الدراسة كذلك. بعضهم واصل طريقه الفكري

وبعضهم تراجع وانطوى مجبرا أوأخذته الحياة إلى مسارب أخرى ففقدنا امكانيات أناس لعلهم لو وجدوا بيننا فاعلين ومؤثرين لكان أفضل لنا كأفراد وللمجتمع الذي نحبه.

أما على الصعيد الشخصي فقد قادتني تلك التجربة إلى عوالم لم أكن أستطيع حتى التفكير فيها. كانت عزيمتي أمضى من هول ما جرى فدفعني ما حدث إلى تحدي الذات والبحث عن أماكن جديدة لتطوير أفكاري وكان العلم والمعرفة والأخلاق والصدق خير الأسلحة التي جاهدت – وما زلت – من أجل التسلح بها. ذهبت إلى الأزهر في عام ١٩٩٤ برفقة الشيخ الجليل القاضي خلفان الحارثي رحمه الله، لكني لم أفعل ما فعله خلفان، فلم أواصل الدراسة فيه، بل فعلت ما فعله طه حسين فتركته. في الواقع لأنني كنت أبحث عن علم أفضل مما تلقيت في معهد القضاء والوعظ والإرشاد سابقا، وكنت كذلك أبحث عن فضاء أرحب من الحياة، أبعد من حياة التزمت التي عرفتها، ولذلك فقد ذهبت إلى تونس البلاد التي أحببتها، وأحببت ما تلقيت من علم فيها وأحببت كذلك صحبة بعض أساتذتها. كانت تونس هي من حرضّني على مواصلة الدرب وعلى التحليق بعيدا إن كان لأفكاري أن تتطور وتثمر فيما بعد وهكذا واصلت الرحلة إلى ملبورن البلاد الأسترالية التي لم أجد مثيلا لها إلى اليوم، ومن ثم إلى أكسفورد بلاد المعرفة والمكتبات والتقاليد الجامعية العريقة، وهي رحلة شيقة جدا، رغم المعاناة المادية والمكابدات النفسية الصعبة التي رافقتها، وهي رحلة مستمرة إلى الآن وكأني أصعد جبلا لا نهاية له. هذه فرصة لأن أشكر من وقف معي خلالها من مسؤولين يصعب ذكر أسمائهم اليوم وبعض الأصدقاء القلائل الذين ساندوني ولو بالكلمة وأذكر منهم هنا الصديق المفكر المسلم المتواضع حميدة النيفر الذي كان لجلساتي ونقاشي الفكري المطول معه حول الإسلام والتطور والماضي أكبر تأثير في تصويب بعض أفكاري الراديكالية يومها.

## لم أتوقف عن الكتابة أبدا

**❖ «هذيان الدمى» مجموعة وحيدة أصدرتها رغم انك تعد من جيل الثمانينات لكتابة القصة، لماذا توقف خالد العزري هل كان السبب السابق له تأثير على هذا التوقف؟**

للتصويب صدرت «هذيان الدمى» في نهاية التسعينات، وبالتالي فأنا أنتمي لجيل التسعينات من كتّاب القصة، وعلى الأدق واحقاقا للمصداقية فأول قصة قصيرة أنشرها كانت في بداية النصف الثاني من التسعينات أي في العام ١٩٩٥ وكانت بعنوان «هذيان الدمى». لكن القصة التي نشرت في «نزوى» ليست هي «هذيان الدمى»، التي صدرت ضمن نصوص المجموعة التي تفضلت بالإشارة إليها. وللإضافة فقد كنت قد كتبت قصة أخرى بذات العنوان وأنا في تونس في العام ١٩٩٨ أي قبل صدور المجموعة بأقل من عام واحد تقريبا، لكنني لم أضمنها المجموعة وليتني فعلت! كانت «هذيان الدمى» التي كتبتها في تونس بعيدا عن الأجواء الشخصية المشحونة بمسقط – وقتها– أكثر نضجا من الناحية الفنية وأكثر اقترابا مني، ومما أردت التعبير عنه. كتبت كذلك بعض النصوص القصصية بعد صدور المجموعة ونشر بعضها في مجلة «نزوى» مثلا.

وللتصحيح فأنا لم أتوقف عن الكتابة أبدا. أما إن كنت تقصدين كتابة القصة على وجه التحديد فمحبتي للقصة لا تزال باقية، إذ أن الحياة قصة طويلة، ورحلتي العملية والعلمية في حد ذاتها – رغم تواضعها – هي قصة أخرى ينبغي أن تكتب يوما ما، ولو كتبت فستكون تعبيرا عن جزء من تاريخ اجتماعي معاصر. وبهذا المعنى لم أتوقف عن النشر عن قصد، بل أخذتني مشاغل الدراسة والبحث الأكاديمي. والبحث – فيما أرى– هو ما تحتاجه بلادنا اليوم كما تحتاج لكتّاب القصة والشعر والمسرح والسينما والفنون وغيرها من صنوف الإبداع. أظن أن البحث الجاد هو أكثر الحاحا الآن

وهذه فكرة شخصية، فنحن كدولة فتية نحتاج لأن ننخرط اليوم في البحث العلمي بصورة جادة.

## بلدان تختلط فيها الحقوق والسلط

**❖ من وجهة نظرك هل يحق لأي سلطة أن تصادر فكر أو رأي الكاتب وهل هناك حدود فعلية بين حرية التعبير والمسؤولية ؟**

أنت تسألين عن «حق سلطة» في مصادرة «فكر» أو «رأي» وهما بمعنى ما سلطة كذلك. لكن يبدو أن «سلطة» الفكر والرأي ليست بذات الوقع والقوة التي هي عليه في بلدان أخرى أكثر تقدما من الناحية المعرفية ومن الناحية الحضارية. أما في البلدان التي تختلط فيها الأشياء والسلطة والحقوق والمسؤوليات فوضع «الفكر» وقيمة «الرأي» من المسائل المشوشة، خاصة حين تنعدم أو تقل الدراسات التي يمكن أن تعطينا مؤشرات واضحة لمسائل من قبيل السلطة والرقابة والمصادرة وحدود وجودها في المجتمع. نحن في كثير من الأحيان نتحدث عن أمور ضبابية لكننا نتحدث عنها بيقين غريب.

الأمر ليس منتظما بذات الصورة والطريقة التي عليها الحال في الدول الأكثر استقرارا من حيث البنية السياسية والاجتماعية والفكرية على الأقل. وبهذا المعنى فالإجابة على سؤالك تغدو معقدة بتعقد الوضع في بلادنا. لكن دعيني أوضح أن طرحك للسؤال في حد ذاته يعني أن ثمة «مشكل حقيقي» كما يقول اخواننا في المغرب العربي الكبير، ولو كانت الأمور كما ينبغي أن تكون لمّا وجدنا أنفسنا بحاجة لطرح أسئلة كهذا السؤال. فطرحه يعني أن ثمة شعور – على الأقل– بـ «سلطة» تراقب الكاتب وثمة معضلة في مسألة « الحق» أو حق استخدام الـ « سلطة « كيفما كانت هذه أو تلك السلطة ؛ أهي سلطة مجتمع أم سلطة دولة أم سلطة مؤسسة أم سلطة كاتب يرى العالم من منظوره الشخصي أو الفكري الضيق ! ثمة مشكلة وثمة تداخل يعقّد المشكلة وثمة خوف أو مخاوف من البحث في المشكلة، لعلّها ناتجة من تجارب مرّ بها بعض الأفراد.

وباختصار كلا لا يحق لأحد الغاء فكرة ما عبر قمعها أو مصادرتها عبر منعها قانونا أو عرفا. معالجة الأفكار المثيرة للجدل لا ينبغي أن تتم عبر قمعها أو تخويف قائلها أو التقليل من قيمتها، بل ينبغي أن يتم عبر انتاج مزيد من الأفكار المقابلة والدخول في حراك مجتمعي – معرفي – ديناميكي – حضاري حول ما يطرحه أصحابها وبهذا وحده تتقدم المعرفة ويتعلم الناس احترام بعضهم وبهذه الطريقة يستطيع المجتمع الانتقال من مرحلة إلى أخرى أفضل منها.

## المعنى الانساني المشترك

**❖ (الخوف من المختلف) كما جاء في ورقتك التي قرأتها بندوة الكاتب والمجتمع والقانون، هل المختلف هو المثقف وهل نربط العنوان بمقولة جوزيف غوبلز (كلما سمعت كلمة مثقف تحسست مسدسي)، ما هو او من هو المختلف (حسب رؤيتك) ؟**

هذا سؤال شيق وذكي للغاية وأشكرك على طرحه. هو شيق لأنه يجمع الخاص / المحلي / العربي بالعالمي، وبهذا المعنى الإنساني المشترك بيننا كبشر وكأوطان وتواريخ. وهو ذكي لأنك تسألين عن موضوع يمثل الثيمة الرئيسة لمقالاتي التي بدأت كتابتها منذ حوالي العام في جريدة «الرؤية»، حيث أركّز دوما – كما فعلت في محاضرتي الأخيرة بكلية الحقوق – على ضرورة احترام الإختلاف في مجتمعنا. وأقصد بالتحديد الإختلاف على الصعيد الفردي، فنحن أفراد قبل أن نشكل مجتمعا، وبهذا المعنى فأنا أطمح إلى احترام الفرادة والخصوصية قدر الممكن (حاليا على الأقل). سوف أعود إلى هذا، لكن اسمحي لي بداية من فضلك بالتعليق على سؤالك بشيء من المباشرة والتفصيل.

المختلف ليس المثقف وإن كان المثقف مختلفا باعتبار ما ينتجه من أفكار ومن ابداع قد يكون متقدما وسابقا على كثير من الناس المجاييلين له، ولذلك فهو داخل ضمن اطار المختلف الذي دعوت

إلى عدم الخوف منه؛ أي من أفكاره كيفما كانت تلك الأفكار. لكن المثقف – وأظن أنك تقصدين الكاتبة أو الكاتب– فهو ليس المختلف وحده الذي دعوت وأدعو إلى احترامه بغض النظر عن الاتفاق والاختلاف معه. أنا أقصد الاختلاف الأكبر في المجتمع وعلى صعيد الخيارات الفردية. وللتوضيح فاحترام المختلف لا يعني عدم نقده، بل أقصد قبول تواجده والعيش بيننا بصورة فيها قدر من الاحترام. المختلف إذا قد يكون فردا عاديا امرأة أو رجلا. مثلا شخص يلبس بطريقة لا تعجب المجموع، أو يحب ما لا يرتضيه أغلب الناس، وهكذا فمثلا ينبغي قبول تواجد المرأة التي تلبس الأسود، لكن في المقابل عليها وعلى من يشجّع السواد في اللباس أن يتقبل وجود سافرة الرأس أو من تختلف فتلبس ملابس زاهية. وكذا الحال مع الرجل الذي يحب الموسيقى ويحب أن يملأ جدران بيته بالتصاوير واللوحات التي قد يراها أكثر الناس مثلا غير ذات جدوى أو حتى غير مقبولة عرفا أو لا تعجب المجموع طالما أن الأمور لم تخرج على القانون الحضاري الذي ارتضته الدولة، وليس كما يقال دائما وفقا لأعراف الناس. أعراف الناس ليست واحدة وليست جامدة، ولذلك فعلينا تقبل بعضنا البعض دون وصاية. بهذا المعنى فالمختلف صاحب فكرة أو توجه أو قيمة أو حتى مزاج لا يرضخ للسائد في المجتمع.

لماذا أدعو إلى قبول تواجده؟ وماذا أعني بالقبول؟ التواجد هنا قد يكون جسدا (physical) أو من الممكن أن يكون فكرة (Abstract). إنني أدعو إلى قبول تواجده لأنه يمثل اضافة على (Homogenous) أو الـ(Sameness) اي ما يظهر لنا أنه حالة تساو بين أفراد المجتمع في الطباع واللباس والمأكل والحركة ! المجتمع العماني مجتمع متعدد الثقافة بكل ما تعنيه كلمة ثقافة في (Anthropology) أي علم الإنسان. وبالتالي فمن الظلم لنا كمجتمع وكأفراد أن نقلل من قيمة هذا التعدد والإختلاف الموجود باعطائه صبغة شرعية فنقول إن عرف المجتمع وعاداته لا تسمح! أو أنه مخالف لأعراف وتقاليد الناس التي ارتضوها. صحيح كل مجتمع له تقاليده وأعرافه التي – ان تعارف الناس على قبولها– فإن على الأقلية المختلفة احترامها. لكن من الصواب القول كذلك بأن الأعراف والتقاليد هي من الأمور المتحولة دوما. وثانيا أنه لا يوجد لدينا ما يجعلنا على ثقة تامة ويقين جازم بأن من لا تلبس غطاء رأس مثلا هي بالضرورة مخالفة للأعراف والتقاليد. وثالثا فإن عالمنا المتطور والمتغير باستمرار يفرض اليوم قبول المختلف دينا وثقافة ! نحن نستقبل في بلادنا من يختلفون عنّا لكننا نحترمهم ولا نفرض عليهم أن يكونوا مثلنا والحال كذلك معنّا حين نسافر فمن باب أولى أن نعطي احترامنا لأبناء وطننا الذين يحملون أفكارا وتوجهات قد لا نقبلها في بعض الأحيان طالما أنها تتماشى وقوانين الدولة ونظمها الموجودة. إن قبول المختلف هو جزء من التسامح الذي ينبغي أن ننشده.

**نحن كدولة فتية نحتاج لأن ننخرط اليوم في البحث العلمي بصورة جادة.**

في مرحلة أولى من مراحل بناء الدولة العمانية الحديثة كان هذا الأمر ؛ أي محاولة تجميع المختلفين وضمهم في نسيج متحد (في كل شيء) ممكنة وربما جيدة لخدمة الترابط الاجتماعي الذي لم يكن موجودا كما نعلم. أما اليوم وبعد أربعين عاما من عمر بناء الدولة الحديثة في عمان، وكذلك في ظل عالم المعرفة الواسع من سفر وتكنولوجيا وسياحة وتعليم واختلاط بالعالم، فإنه ينبغي البحث عن وسائل أخرى للمحافظة على لحمة الوحدة الاجتماعية في بلادنا (ان كنّا بحاجة إلى البحث)، وبالتالي فمن هنا ينبغي ترك التعدد المجتمعي يأخذ طريقه بصورة سلسة. وإذا فإنني أدعو إلى قبوله لأنه من غير الممكن (وحتما غير المقبول) الغاؤه. هذه النقطة الأخيرة تأخذني للحديث عن الشق التالي من سؤالك والذي ضربت فيه مثلا بمقولة وزير الدعاية في عهد هتلر النازي.

كان جوبلز واسمه بول جوزيف جوبلز مثقفا ويحمل درجة الدكتوراة من إحدى الجامعات الألمانية، لكنه صار «نازيا»، وكان أحد قراراته الأولى التي اتخذها حين صار وزيرا حرق الكتب التي تختلف وتوجه

حكومة هتلر! تخيلي إلى أين وصلت شمولية الدولة الهتلرية! ليس إلى منع الكتب فقط، بل إلى حرق الأفكار التي تختلف وتوجه الدولة، والأكثر رعبا في الموضوع هو قبول أكثر الألمان وقتها لما فعله هذا الوزير «المثقف» ! لأنه تمكن من « غسل « أدمغة البشر الذين يحكمهم، في توجه وصل ذروته إلى حرق الأقليات التي تختلف مع حكومته مع أنها ولدت وعاشت في ألمانيا وتحمل جنسيتها! طبعا نحن نعرف اليوم أن حرق اليهود لم يكن نهاية التوجه بل بدايته فقط، فدعوى العرق النازي الأصيل والثقافة المتفردة الحقيقية كانت هي تمثيل لشمولية الدولة الألمانية وقتها! انتهى المطاف بـ «جوبلز» وزوجته كما نعلم إلى الانتحار وقد حملا معهما نهاية حياة أولادهما الستة! إنه درس قوي ومؤثر في الطريق الذي يمكن للمجتمعات الشمولية أن تصل إليه، لذلك تعلّم الأوروبيون الدرس القاسي فامتثلوا لحكم الديمقراطية التعددي ونسبية الحقيقة وإلى ضرورة النقد لتصحيح الأخطاء قبل استفحالها. ويا له من درس مؤلم لمن يريد أن يتعلم! شمولية الدولة ألغت وظيفة المثقف والثقافة في ألمانيا النازية، فأصبح الدكتور المثقف «جوبلز» (الذي كان قد ألف بحثه في الدكتوراة حول «الرومانسية في الدراما» ونشر بعده بعض الروايات والمسرحيات) فأصبح دكتاتورا يأمر بحرق الكتب، ومعاداة كل ما هو مختلف مع الفكر الشمولي النازي الذي صار هو أحد أكبر دعاته!

## سؤال مقلق

**❖ لماذا لا يوجد في عمان رغم التاريخ الفكري والانساني لا يوجد منجز فكري ومفكر عماني يستطيع ان يلفت نظر العالم العربي –على الأقل– بأطروحاته وايدلوجياته المغايرة؟**

طيب هذا سؤال جميل وجماله في أهميته، وهو سؤال سمعته يطرح سابقا من قبل بعض المثقفين وبعض المسؤولين وهو سؤال مقلق حقا. إنني أفهم أن الإجابة عليه لها شقان: قديم ومعاصر. نعم يوجد في عمان – كما في أكثر بلدان الكون– تراثا فكريا هائلا خلفه الأقدمون، وهو تراث يتوجب علينا احترامه وتقدير من أنجزه. لكننّا إلى الآن على الأقل، لم نصل إلى مستواهم من الإنتاج والإبداع المعرفي. وبالتالي فما معنى احترامنا وتقديرنا له ولهم؟! ولهذا فهو سؤال مقلق للمثقف وربمّا للمسؤول كذلك. نحن إذا نتحدث عن أجيال سابقة أنتجت فكرا، وعن أجيال معاصرة غير قادرة على البناء عليه وتقديم فكر جديد يتفق مع الزمن الذي نعيش فيه، وهذه إشكالية كبرى. ما يخفف من قسوة هذا الوضع المؤلم هو معرفتنا بأمر مهم وهو أن الانتاج الفكري لا يتم دون مقومات أهمها اليوم اكتساب المعرفة العميقة (القديمة والمعاصرة) والمهارة اللازمة لانتاج الفكر الحديث وكذلك توفر عاملي الزمن / الوقت والمال. العاملان الأولان؛ أي اكتساب المعرفة والمهارة أو القدرة على بناء الأفكار يرتبطان بالعاملين الأخيرين: الوقت أو الجهد الفردي والمال الذي ينبغي أن تقدمه الدولة والمؤسسات الأخرى الموجودة في المجتمع خاصة المؤسسات الخاصة، التي لا يعقل ولا يفهم أمر تقاعسها عن المشاركة في عملية بناء المعرفة وتقديم الأفكار، حتى تلك المرتبطة بعملها من استشارات وتصنيع وانتاج تلقى أهمية كبيرة في الدول المتقدمة.

أعود لما سبق قوله من وجود تراث عماني هائل وبعضه في غاية الغنى والثراء، لكن من يعرفه؟ ومن يستطيع تقديمه – اليوم– إلى الأجيال الجديدة في ثوب يناسب هذا الزمن؟ ومن يستطيع غربلته ونقده إن دعت الضرورة وهي تستدعي ذلك. أكاد لا أعرف الإجابة. وما يمكن لي قوله هنا هو خوفي من أن يكون بعض ذلك التراث عائقا لتقدمنا معرفيا، وذلك لأننا لا نطمح إلى أكثر من التغني بوجوده وبقيمته، ونحن نجهل معظمه في الواقع. إننا نبدو وكأننا قد وقعنا في أسر ذلك التراث. وإن كان علينا الانتقال من تكرار التراث إلى بناء معرفة جديدة قائمة على الاستلهام والتفكر فيما تركه الأقدمون وما تعلمناه اليوم فإنه لابد من وجود استراتيجية جديدة للمعرفة تقوم على احترام المثقف المعاصر القادر على تقديم

أفكار جديدة، وهذا الاحترام يعني دعم هذا المثقف ماليا ومعنويا وفق تخطيط واضح ودقيق يفهم ماذا نريد اليوم كدولة من الثقافة، وكيف لنا أن نتحرك دون الغاء التراث القديم، لكن من دون أن نفقد قيم العصر الحاضر ومتطلباته التي هي حتما مختلفة عن متطلبات العصر السابق. أي أننا نريد اليوم ثقافة تساعد على بناء دولة حديثة بمؤسسات معرفية قوية. وبكلمة لابد من وجود مؤسسات معرفية حرة. نحن لا نريد أيدلوجيات جديدة بل نحتاج إلى أفكار ورؤى وطروحات تساعد على نقلنا كمجتمع وكأفراد من ضيق الأيدلوجيات، إلى رحاب التفكير الحر المبني على مناهج المعرفة المعاصرة. هذا بالنسبة إلى البحث أو المعرفة.

أما بالنسبة إلى وجود الباحث فإنه يصعب – إلى الآن على الأقل – إن لم يكن يستحيل وجود مثقف عماني قادر على انتاج أفكار خلاّقة ومواكبة للزمن وما فيه من تزاحم فكري هائل من دون فهم للعوامل المعيقة – التي ذكرت أهمها – لنبوغ مفكر عماني معاصر في فكره ومسؤول عن أفكاره أمام المجتمع. لكن المشكلة – كما أراها– في بلادنا هي أن المجتمع لا يساعد على وجود مثل هذا الشخص الذي نريده أنت وأنا وبعض الناس الآخرين، وذلك لأن المثقف أو المفكر هو فرد بالأساس، وآلية التفكير والحراك الموجود لدينا أي البنية المجتمعية هي بنية شمولية في عمقها مثل «غزية سابقا» لا تمنح الفرد فرصة أن يستقل برؤاه وبتصوراته في الحياة والأهم بقدرته على الإنفصال عن المجتمع والانكباب على البحث والمطالعة والانتاج وحدها. علينا أن نفهم – كما أرى– أن البحث هو مسألة فردية بالأساس – بما في ذلك البحوث العلمية التطبيقية التي تتم في المعامل – وهو مسألة صعبة ومعقدة جدا، لأن انتاج الأفكار وهزها وإعادة بنائها وكتابتها ونشرها مسائل تحتاج إلى توفر عوامل أخرى خاصة بالباحث (مثلما هي خاصة بالبحث كما ذكرت سابقا) منها الهدوء والمصادر القديمة الحديثة، ومنها العزلة والاختلاء المانحان للافكار التي ينتجها الباحث. أي توفر البيئة المساعدة للباحث على قضاء وقته دونما تدخلات خارجية من مسائل اجتماعية واقتصادية ترهق الباحث وتشتت تفكيره وقدرته على التفرغ لمشروعه البحثي. نحن هنا نسمع عن باحثين ونقرأ لبعضهم، لكننا لا نعرف المعاناة الحقيقية التي يمر بها الباحث الحقيقي، ولا نعرف عن الظروف التي أسهمت في تكوين الباحث الذي نقرأ له أو البيئة التي ساعدته في انتاج افكاره ونشرها، أو كم المعلومات الهائل الذي كان عليه كباحث أن يوفره قبل أن يشرع في الكتابة. لهذا فنحن لدينا اليوم أناس بشهادات عليا لكن لا يوجد لدينا باحثون. إنني كما تلاحظين أتحدث عن عملية معقدة جدا ولا تشبه كتابة القصيدة أو القصة أو العمل في الوزارة او الشركة أو حتى في الكليات التي لا تنتج بحثا. وفي البداية والنهاية فحين نتحدث عن وجود مفكر فإننا نتحدث عن صناعة كاملة تشبه وجود المصانع الضخمة التي تنتج الأدوية والطائرات والسيارات، والفرق هو أن المفكر ينتج أفكارا تتحول لاحقا إلى مشاريع ضخمة!

**لا نريد أيدلوجيات جديدة بل نحتاج إلى أفكار ورؤى وطروحات تنقلنا من ضيق الأيدلوجيات.**

### العقل يحول القمعي إلى انساني

❖ **لماذا نربط الفكر بالتدين والتصوف لدرجة انه يقال (القليل من الفلسفه كفر والكثير منها يؤدي الى زياده الايمان)، هل الخوف من التكفير والسلطة الدينية سبب وراء تراجع الفكر والفلسفة؟**

هذا سؤال اشكالي وهو كذلك مشوش. فأنا لا أعرف من هم الذين يربطون التدين بالفكر أو العكس وما علاقة التدين بالتصوف أو ما هي علاقة التصوف بالتدين؟! لذلك سأتجه إلى الجزء الأخير من السؤال وهو العلاقة بين التكفير والسلطة الدينية والفكر والفلسفة إن سمحت لي.

لست واثقا من أن الخوف من التكفير والسلطة الدينية هما وراء تراجع الفكر والفلسفة بالضرورة. أي ليس من الحتمية ربط هذا بذاك. لكن من المؤكد أن السلطة الدينية في أي مجتمع كان تشكل – كما هو اسمها– سلطة. أي أنها تشكل قيدا. وقد حدث هذا

سابقا في حضارات متقدمة ويحدث إلى اليوم في بعض المجتمعات المتمدنة؛ أي أن السلطة الدينية شكلت عائقا أمام تقدم المعارف الأخرى (ويبدو أن هذا طبيعي) أو كانت سببا في تراجعها. لعلك قد قرأت الرواية العظيمة «اسم الوردة» للإيطالي امبرتو ايكو، أو شاهدت الفلم المستقى منها. إحدى الثيمات المركزية في الرواية تعالج موضوع الرقابة الدينية على المعرفة التي تختلف عن الفكر الديني، أو كما توهّم القساوسة في الكنيسة يومها أنها كذلك. وفكرة الرواية (كما أتذكرها اليوم) هي البحث عن كتاب فيه أفكار لا تتفق مع الرؤية الكنسية، وهو كما نعلم كتاب للعالم المسلم ابن رشد حيث كانت الحضارة الإسلامية متقدمة على غيرها. ولكي لا تصل أفكار الكتاب إلى الناس– وأنا أتحدث عن مخطوطة وعن عصر تصعب فيه انتقال المعرفة وليس كيومنا هذا– لكي لا تصل تلك الأفكار التي تراها الكنيسة كفرا فقد تمّ تسميم صفحات المخطوطة (التي خبئت في واحدة من أكبر مكتبات كنائس الفاتيكان)، بحيث أن من يصل إليها ويبدأ في تقليب الأوراق سيتسمم ويموت. لكن للمفارقة فقد أدى موت كثير من المثقفين والمصلحين (ومن بينهم متدينون كبار) إلى إثارة المزيد من التساؤلات حول المخطوطة وقيمتها وما تحتويه! وصار الناس وخاصة المسؤولين والمثقفين يتناقلون أخبار الوفيات الفجائية لعلمائهم بلهفة وشوق لمعرفة سر الكتاب/ المخطوطة وقيمتها الفكرية!. الخلاصة من هذه القصة هي أن الحجب والمنع والتكفير؛ دينية كانت أم سياسية، لا تمكث للأبد، وهي وسائل قد تعيق تقدم المعرفة في مرحلة من المراحل لكنها وسائل كانت عقيمة وهي اليوم أكثر عقما لأنه ثبت ويثبت اليوم عدم قدرتها على الغاء المعارف التي تختلف مع المعارف الدينية. الدين في جوهره فلسفة كبرى، لكن المشكل الكبير أننا نتحدث ونهتم كثيرا في البلاد العربية عن « المتدينين» أو عن بعض من يدّعي التدين لأغراض أخرى أغلبها سياسي، ولذلك نهمل فهم ومعرفة الفلسفة الدينية وعمق المعرفة الدينية. وأخشى أن يؤدي تدخل المتدينيون في شؤون الناس في المجتمعات المسلمة إلى ما حدث لدى بعض المجتمعات الأخرى حيث ترك الناس الدين ومزاراته وأماكنه وحولوها كما هو الحال في أكثر مدن بريطانيا إلى مشارب وأماكن لهو تقدم للناس ترفيها أفضل مما قدمته بعض الكنائس من جهل وقمع.

وبالطبع ثمة عوامل كثيرة لهذا التداخل بين التدين والدين في بلادنا العربية، ليس المجال للحديث عنها هنا. لكن ثمة أمر آخر من الضرورة الإشارة إليه في ظل التفريق الذي ذكرت بين الدين والتدين وهو ضرورة عدم تمكين الأيدلوجيات الدينية المتعسفة من تقويض قدرة الإنسان على التحرك وعلى تقديم ما في وسعه من طاقات هائلة ليست بالضرورة عن طريق الكتابة لكن بوسائل أخرى تخدم المجتمع. يوجد لدى الإنسان طاقة هائلة يمكن له ان يستخدمها تلك الطاقة الهائلة هي العقل.

## عالم يتسع للجميع

❖ **«إننا نعيش في عالم وفي ذهننا عالم» ماهو العالم الذي يحلم ان يعيشه خالد العزري؟**

شكرا على سؤالك الشخصي هذا الذي يتوجب الاختصار في اجابته. أحلم بعالم يتسع للبشر جميعا أن يعيشوا فيه كبشر متساوين وقادرين على خدمة بعضهم البعض أينما كانوا وفي الزمان الذي يتواجدون فيه. وأحلم أن أعيش لأرى بلادي كما أحببت أن أراها دوما تتقدم وتتغلب على التحديات التي تواجهها، وأحلم أن أكون أحد المحظوظين الذين يمكن لهم تقديم مساهمة ما داخليا أو خارجيا وإن كانت متواضعة في هذا الزمن الذي يشهد تحولات خارقة للعادة وبصورة يومية وحيث لا مكان إلا للمعرفة.

## تدعيم ركائز تقدم المجتمع

❖ **يمثل الحوار أحد أهم آليات تطور ورقي الشعوب وتقدمها، في رأيكم ما هي أبرز معوقات الحوار، وكيف يمكن تدعيم ثقافة الحوار من أجل تأسيس**

**حوار حقيقي يتناول كافة قضايا المجتمع التى تثير اهتمامات الأفراد؟**

يتم الحوار عادة بين الأنداد، ويتم كذلك برغبة مشتركة من طرفين ويتم أيضا لأجل هدف أو أهداف واضحة وأحيانا استراتيجية تخدم المستقبل والتطور، وهي أهداف ليست دوما نبيلة وان ادعت ذلك. أقول ليست دوما، وهذا يعني أنها قد تكون من السمو والنبل بمكان إن صدقت النوايا. أظن أننا بحاجة إلى الحوار لتدعيم ركائز تقدم المجتمع، وبالطبع فإن منبع الحوار هم أفراد المجتمع الذين يرون بأن ثمة قضايا بحاجة إلى التحاور وإلى ايجاد آليات وأفعال لحل معضلات موجودة أو تحديات راهنة في قضايا ومسائل معينة مثلا: مسائل قانونية، صحية، سياسية، اقتصادية إلى غيرها من المسائل التي يعني حلها بناء لبنة في تطور المجتمع ونهضته. نعم توجد قضايا في بلادنا يرى كثير أو قليل من المواطنين من مثقفين وغيرهم الحاجة إلى معالجتها بصورة مشتركة وشفافة وبمصداقية تطمئن الناس، وتذهب عنهم الشكوك التي يحملونها حول تلك القضايا. مثل هذه الحوارات تتم في مجتمعات كثيرة ونسمع ونقرأ عنها. لكنها كما أفهم لا تتم إلا حين تصل مطالبة المجتمعات تلك إلى مرحلة الضغط من أجل الحوار الوطني الشفاف، أي حين تكون ثمة حاجة للحوار الذي تتحدثين عنه. وبالتالي فالمجتمعات الديناميكية هي من تصنع الحوارات التي تحدث عادة حين يشعر الناس بالحاجة إلى إجراء الحوار مع سلطة ما أو مع مؤسسة ما. وباختصار فإن الحوار يحتاج إلى وجود عوامل تدفع بوجوده وفي غيابها يبدو وجود الحوار صعبا أو عقيما رغم أهميته. ينبغي أن نكون واعين لماذا نريد الحوار؟ من أجل ماذا؟ ومع من؟ وكيف يمكن أن يحدث؟

## بعض التوحش ما زال موجودا

**❖ رغم التطور الذي لحق بمسيرة المرأة العمانية واعطائها حقوقاً ما كانت تحلم بها أي من مثيلاتها، هل تعتقد ان انتقال الوصاية الذكورية المتوارثة على المرأة له علاقة بكونها (ناقصة عقل ودين) وهل هناك ما يلوح في الأفق بتغيير ما في هذا الأمر؟**

هذا سؤال في التخصص، أشكرك على طرحه، خاصة أنه يأتي من أنثى، وهو يحمل إجابته بداخله وفي هذا إشارة لمن شاء أن يفهم أن المرأة لدينا رغم ما تحقق ما زالت تشعر بأن ثمة تغييرات مطلوبة في سبيل الوصول إلى احترام قيمتها كامرأة بغض النظر عن أي شيء آخر، وإلى تقدير عقلها لأنها بالتأكيد ليست ناقصة عقل ودين، ولو كانت كذلك لما تفوقت بامتياز وفي مجالات عديدة، ولما أمكن لها أن تتبوأ المناصب القيادية ذات المسؤوليات الرفيعة ومنها المناصب السياسية والعلمية التي تحتاج إلى جهد ذهني كبير. المرأة خارج بلادنا تقود الجامعات كجامعة هارفارد وجامعة كمبريدج. أما لدينا في عمان وفي الخليج فإن نتائج الطالبات العمانيات والخليجيات خلال العشر أو الخمس عشرة سنة الماضية تدلل على صحة ما أذهب إليه. وهي تدلل أن المرأة – رغم الصعاب– تسير في الطريق الصحيح وإن كان سيرها كما يبدو لبعض الناس بطيئا.

لكن وضع المرأة ومكانتها برمته فيه من المشاكل الكثير ومشكل فكرة «نقص العقل والدين» ليسا الا مكونين من مكوناته. بهذا المعنى فإن الإشكالية الموجودة لدينا هي اشكالية مجتمع وليست المرأة سوى أحد تجليات هذه الإشكالية. هي كذلك في الواقع اشكالية ثقافة متوارثة لم يعد بعض معالمها يصلح لهذا العصر، وهنا يأتي موضوع تجديد الفكر وإعادة هيكلة البنية الإجتماعية والسياسية لبلداننا وبالتالي ضرورة وحتمية تجديد الفكر القديم القائم على أفكار كالتي تفضلت بطرحها حول المرأة وحول الشراكة الإجتماعية بين الجنسين، بل كذلك حول الأسرة وتوزيع الأدوار فيها. يأتي هنا موضوع المساواة كأمر ملح للغاية، والمساواة لا تعني الحقوق فقط ولا تعني الكلام عنها فقط، بل تتحقق المساواة بتحقق التغيير الجوهري في البنية المشكلة للأفكار.

أي أنه بقدر أهمية وجود بنية قانونية تلغي التمييز بين الجنسين، إلا أن المرحلة المقبلة تفرض البدء بنقد الأنساق الثقافية والبنيات المشكلة للتمييز على صعيد الثقافة الماضية وعلى صعيد العقل الحاضر وعلى صعيد الممارسة اليومية.

على المرأة أن تفهم بداية بأن وجود اكليشيهات أو أفكار أو أفعال تمييزية، كالتي تفضلت بطرحها هي مسألة غير مقتصرة على بلادنا أو على المسلمين فقط، بل هي مسألة تاريخية وعالمية. وهذا يعني أن ثمة دوما فكرة أن المرأة أقل ودون؛ لأن الرجل (سابقا) ظلّ لفترة طويلة غير قادر على التعامل مع الأشياء بالعقل والمنطق وحدهما، بل كان يرى أن حلّ معظم المصاعب يتم بالعضلات، أو بالقوة. وكان ذلك في عصر التوحش (وبعض التوحش ما زال موجودا). وبالطبع فالمرأة أقل ودون مستوى عضلات الرجل وقوته البدنية، ولذلك حاول تسخيرها لمصلحته كما سخر أشياء أخرى في الوجود لمصلحته فأعطاها من الأوصاف والنعوت ما رآه مناسبا لشخص أقل منه وغير قادر على منافسته بدنيا، ولذلك حبسها فكرا وعقلا وجسدا، وصار وصيا عليها وبمرور الزمن أصبحت فكرة القبول أنها «ناقصة « وأن «طبيعتها الفطرية» لا تعادل طبيعة الرجل الفطرية من المسائل المقبولة عرفا والممارسة بصورة عادية وهي للأسف مقبولة من قبل بعض النساء. وهكذا فتمّ اختصار المرأة كما كل شيء آخر وقياس قدراته بمستوى قواه العضلية / البدنية وحدها. وهذا امتحان تسقط فيه المرأة! لكننا لا نعيش اليوم في زمن التوحش والبداوة بحسب تعبيرات العالم العربي الكبير ابن خلدون، بل القوة هي قوة المعرفة، وقوة العقل وقوة القدرة على التعاطي مع العالم وفق معطيات جديدة وقوة القدرة على الاقناع وقوة تقديم الأفكار الخلاّقة، وقد أثبتت المرأة الجديدة بتعبير قاسم أمين (قدم كتابه المرأة الجديدة قبل مائة عام تقريبا) وتثبت أنها عاقلة وقادرة على الإسهام في كافة المجالات دونما دونية عن المستوى الذي يقدمه الرجل الجديد.

لكن هذا لا يعني أن الإشكال قد انتهى وأن النظرة البدائية حول المرأة قد تغيرت تماما. كلا فنحن نتحدث عن قرون طوال من تراكم تلك النظرة إلى الدرجة التي تم فيها ابتكار وصناعة تفاسير وتآويل وعادات وأحكام وقوانين تمييزية رسخت في بنية المجتمعات ؛ أي في هيكل تكوينها ونسيجه الاجتماعي والثقافي، إلى درجة أن تغييرها صار معقدا وصعبا للغاية. من تلك الأفكار فكرة أن المرأة عورة أو أنها نجسة في بعض الأيام أو كما تراها بعض الديانات هي نجسة دوما. على المرأة والرجل الذي يساندها أن يعيا هذه الحقائق التاريخية، وبوعيها يمكن البدء بحلحلة المسائل الاجتماعية الأخرى العالقة. أي أننا في بلدان الخليج كما هو الحال في بلدان شرقية أخرى بحاجة إلى فهم العوائق التاريخية والثقافية وليست القانونية والسياسية وحدها لتغيير وضع المرأة. وكما يأتي التغيير لدينا الآن من أعلى الهرم السياسي وبإرادة سلطان البلاد، فإن فهم ما أشرت إليه سابقا سيدفع بالضرورة إلى تغيير من الداخل، أي من المجتمع ذاته.

المشكلة الأخرى المرتبطة بهذا الموضوع هي أنه في الوقت الذي تخلصت فيه بعض المجتمعات من قوانين القبيلة القديمة القائمة على الصراع من أجل الكلأ (العيش) والماء، فإن مجتمعات أخرى لم تخرج كثيرا من منطق وفكر القبيلة القديمة. لقد خرجت بعض المجتمعات من قبليتها شكليا، لكنها في العمق وفي الداخل هي تتحرك بفكر وعقل وثقافة القبيلة، وما دام الأمر كذلك فستظل المرأة ووضع المجتمع يراوح مكانه يتقدم مرة ويتأخر مرة ثانية بحسب الطلب السياسي والاقتصادي، إلى أن يتم حسم مسألة القوة التي بدأت تاريخيا وكانت في صالح الرجل أو القوة العضلية. أي الى أن يتم التعامل مع موضوع المرأة باعتباره أكبر من طلب وقتي يلح علينا الآن إلى اعتباره مسألة مصير وطن وقضية وطن ينشد المساواة والتقدم.

هذا يعني أن ما نشاهده اليوم من صراع أفكار حول المرأة وعنها هو صراع قوة وسلطة. لقد بدأ هذا الاحتكاك حين بدأت المرأة منافسة الرجل ومشاركته

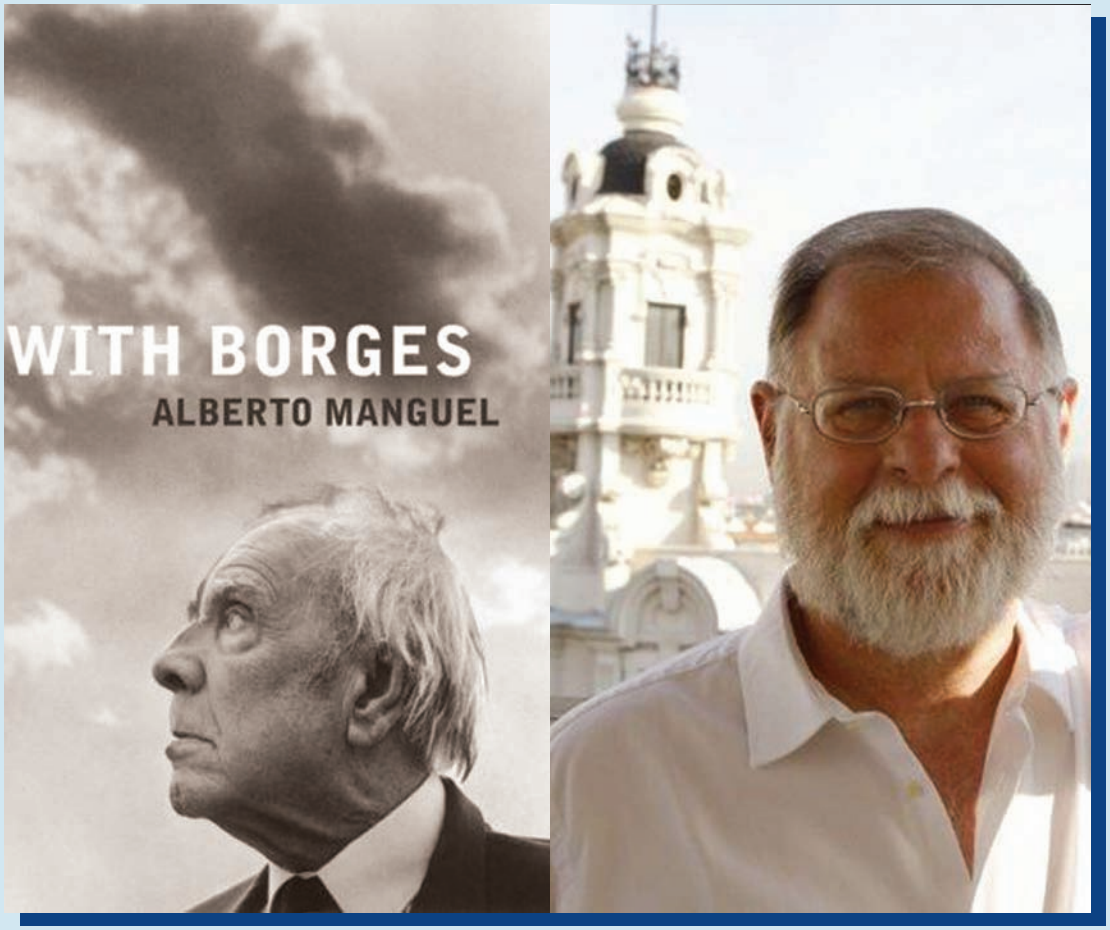
في السلطة التي كانت له وحده، ولا أقصد هنا السلطة السياسية وحدها فقط، بل كذلك في الجوهر هي سلطة تقرير مصير. المرأة اليوم رئيسة مستشفى ورئيسة جامعة ورئيسة دولة وهكذا وهذه وغيرها من المناصب كانت وإلى وقت قريب مسؤولية لا يتولاها ولا يتشرف بالحصول عليها سوى الذكور الذين حبسوا المرأة في البيت وقالوا لها أنك لا تصلحين لهذه الأعمال وتلك. لكنها ما ان خرجت حتى بدأت المعركة بين الطرفين وهي مشتعلة من يومها. علينا أن نتذكر مثلا حين ذهب رجال أوروبا إلى الحرب العالمية الثانية، اضطرت دولهم إلى اخراج النساء من بيوتهن للعمل، وحين عادوا قالوا لهن عليكن العودة إلى المنازل من جديد، فرفضنّ وكان رفضهن بداية للإحتكاك المعاصر الذي فوّر قضية المرأة وحقوقها والإشكاليات الاجتماعية والفكرية الأخرى التي لم تنته إلى الآن رغم ما تحقق على صعيد الحقوق والحريات الممنوحة للمرأة في مجتمعات كثيرة من بينها السلطنة.

وللإجابة على الشق الآخر من سؤالك حول المستقبل والتغيير في وضع المرأة وفي النظر اليها في مجتمعنا، فإنني أقول نعم الأمور تتحول إلى الأفضل، لكن أكبر مشكلة قد نواجهها في المستقبل وبالتحديد فسوف تواجهها المرأة وأنصارها، قد تكمن في القدرة على استمرارية المكتسبات التي تحققت وعلى ضرورة البناء عليها. وهذا لا يتحقق الا بوجود عاملين مترابطين جدا: الأول شخصي – نسوي، والثاني موضوعي– اجتماعي. فالشخصي يكمن في وصول المرأة إلى قناعة داخلية بقوتها وامكانياتها وقدرتها على تحقيق الذات، وعلى الثقة في النفس وعلى القدرة على اتخاذ القرارات التي تهمها هي ومن بينها القرارات المتعلقة بالأحوال الشخصية من طلاق وزواج وغيرها. أي من كونها لا تقل أهمية وقوة وقدرة عن أخيها وزوجها، وبالتالي فعليها رفض ما يجعلها في مستوى أقل من أفكار وأقوال وأعمال. والثاني يكمن في وقوف الرجل بقناعة إلى جوار المرأة. الوقوف يعني قبوله لها مكمّلا وشريكا ومنافسا وصاحب رأي مستقل، على قدم المساواة ومن دون أفكار متخلفة زمنيا ولا تنتمي لهذا العصر. أي عصر الدول ذات الطابع المؤسسي المتحضر الذي نطمح إليه. على الرجل ان يقف مع المرأة لا من باب الشفقة، أو تبعا لما هو سائد من دعاية، بل من باب أن مصلحته هو لا تكتمل بالأساس إلا بوجود المرأة قوية وواعية وشريكة ومساوية له عقلا وفكرا وقدرة على تحمل مصاعب الحياة. ذلك أن أزواج المستقبل وربما بعض أزواج الحاضر لن يقبلوا بنساء متخلفات في الزمن أو في القدرة على تحمل مصاعب الحياة وانهاء المعاملات اليومية التي يقوم بها الرجل بدءا من دفع فاتورة الماء والكهرباء.

## ليس كل عادة سيئة

❖ **هل الأفكار والعادات تقف ضد كل تقدم اجتماعي،وهل انت مع قول روسو (خير عادة ان لا يكون للمرء عادة) ؟**

لم أتعرف على قول روسو الذي ذكرت، لكني أفهم أنه لا يمكن التعميم. ليس كل عادة سيئة، كما أنه لا توجد مجتمعات بدون أفكار وعادات سيئة. نحن نعرف الجيد من العادات والأفكار من خلال تعاملنا مع السيء منها. بهذا المعنى لا توجد عادات رائعة على الدوام ولا توجد عادات بذيئة مستمرة. العادات والأفكار هي مسائل نسبية يصنعها الأفراد والمجتمعات، ضمن حراك اجتماعي تاريخي، ولذلك فهي متغيرة على الدوام. بعض ما نراه اليوم عادات حسنة قد لا تكون كذلك في زمن سابق، والعكس صحيح. وهكذا فما نراه من عادات سيئة وما نسمعه من أفكار غير مقبولة لإنسان القرن الحادي والعشرين هي تعبير عن مدى تقدم أو تأخر الشخص وأحيانا هي تعبير عن مدى قدرة المجتمع على مواكبة الزمن الذي هو فيه، وهذا ما قد يولد الصراع ومن بينه صراع الأفكار.




❖ تجربتي كقارئ لبورخيص علمتني ما كانت عليه القراءة بصوت مرتفع.. أنا نفسي أمارسها أحيانا، رغبة مني، لكنها قراءة تخصني.. مع بورخيص فقد كانت اختياره، إيقاعه، مقاطعاته، تأملاته.. وحده الصوت كان لي.

# ألبرتو مانغيل.. حياة قارئ

## كنتُ كتاباً - شريطاً مُسجلاً لبورخيص

## كتبت كُتباً مضاعفةً من الكتب

**حاوره : روبيرت لويت**

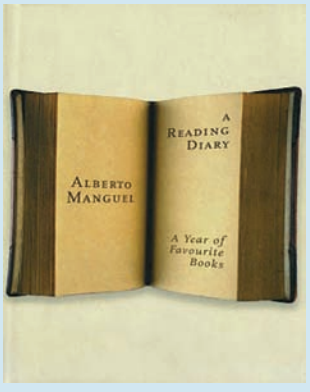
**ترجمة : الحسن علاج**

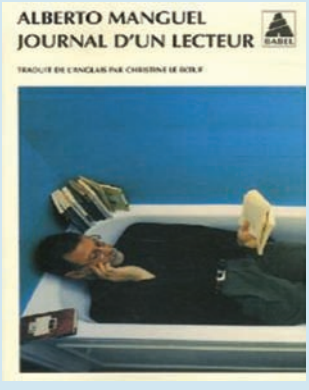
كاتب من المغرب

في كتابه الأخير، يعيد ألبرتو مانغيل رسم لقائه مع خورخي لويس بورخيص (Jorje luis borges)، الذي اضطلع بعملية القراءة لصالح هذا الأخير، في سن السادسة عشرة، تجربة مؤسسة قادته إلى لذة النص. حوار مع رجل يستطيع «العيش بدون كتابة، لكن يتعذر عليه أن يحيا بدون قراءة»...

انتهى به الأمر إلى أن يحط رحاله بمكان ما من (مدينة) تورين (touraine). اتخذ عمله شكل تأمل غير محدود ومختلف غاية الاختلاف حول ذلك العمل المركزي لحيواتنا، مصدرا دائما للاندهاش : القراءة.

أصدر من خلالها بعض الأعمال التي لا مثيل لها. يقدم معجم الأمكنة الخيالية (dictionnaire des lieux imaginaires) بالاشتراك مع جياني غوادالوب (gianni guadalupe) مسارا مدوخا في الأمكنة التي ابتكرها كتاب كل البلدان وكل عصور .



أما بالنسبة لـ(كتاب) تاريخ للقراءة، فهو يعتبر تجربة فريدة، ينتقي كلماته بحذر شديد، ضمن حياة قارئ. ينطلق مانغيل من بنية العين فيقوده مسارها إلى النص المتشعب (hyper texte) والحاسب الآلي، متنقلا عبر اللفائف، علوم المخطوطات (codex)، القراءات الجماعية (النكتة الممتعة حول تأثير الكسندر دوما (Alexandre dumas) على صناعة التبغ الكوباني) أو الفردية، خشية أن يقود المتخيل إلى السلطة، إنشاء المكتبات، فهارس، الخ. أعمال قراءة وقدرات قارئ، يجتاز مانغيل كل الأسئلة التي تطرح حول القراءة، وتلك التي لم يخطر على البال طرحها. غداة كل مرحلة تظهر شخصيات مدهشة، وكتب بالقدر نفسه من الشخصيات. يكتب البرتو مانغيل كتبا مضاعفة من الكتب . كما يبرهن لنا بان كل المكتبات التي تتم زيارتها، فنحن مع ذلك لم ننته منها أبدا، فان الصفحة التالية تبقى على الدوام ناقصة تلك التي نهيئ أنفسنا لها، وذات الشيء، «لسنا سوى في بداية حرف الـ(A)».

**في كتابه المهم «تاريخ للقراءة» لم يتوقف البرتو مانغيل عن ذكر ايطاليو كالفينو: «القراءة، هي حث الخطى للقاء شيء ما قريب الحدوث»**

كل شيء بدأ، ربما في بوينس ايرس (Buenos aires)، في اليوم الذي زار فيه خورخي لويس بورخيص المكتبة حيث يعمل الطالب مانغيل داعيا إياه أن يعمل لديه كقارئ . يستحضر الكتاب الصغير عند بورخيص والذي ظهر مؤخرا تلك الواقعة، حيث تقرر، بصورة بورخيصية، مستقبل مانغيل المؤلف – القارئ . في (كتاب) تاريخ للقراءة، نعثر على جملة جميلة لايطالو كالفينو (italo calvino) :

«القراءة، هي حث الخطى للقاء الشيء ما قريب الحدوث». وهو الشيء الذي لم يتوقف البرتو مانغيل عن تكراره: كل قراءة هي مغامرة (أو ينبغي عليها أن تكون كذلك). ر.ل.

**❖ ضمن تلك التجربة الفتية لقارئ، هل كان ثمة علاقة شخصية بين بورخيص وبينكم، أو أنكم تستخدمون (مثل) كتاب – شريط مسجل فقط؟**

– كنت على الأصح كتاباً – شريطاً مسجلاً. فقد كان بورخيص يطلب من كل الناس أن يضطلعوا له بدور القراءة . كنت قارئا من بين دزينات القراء. وقد كنت محظوظا بلقائه لي صدفة في مكتبة بوينس ايرس حيث كنت أعمل بعد المدرسة، على أنه لم تكن تربطني به، على وجه الحقيقة أي رابطة صداقة. لا أعرف إن كان لبورخيص أصدقاء ما خلا بيوكاسارس (Bioy casares). ولا اعرف إن كان ينذر نفسه لما تستوجبه صداقة ما . بالإضافة إلى ذلك، فقد كنت في السادسة عشر من عمري، وكان هو في السبعين من عمره على وجه التقريب . فضلا عن ذلك، فان كل ما كان بعيدا عن الأدب والكتب لم يكن ليهمه في شيء . ما كان يهتم في الحقيقة بفن التصوير ولا بالموسيقى، وبأقل بالسياسة . يتحدث في واحدة من قصصه القصيرة عن صداقاته الانجليزية التي ابتدأت بتجنب الأسرار وانتهت بعدم الحاجة إلى الحوار. فكل شيء يمر، بالنسبة إليه، دائما عبر الكتب.إن تجربتي كقارئ لبورخيص علمتني ما كانت عليه القراءة بصوت مرتفع. أنا نفسي أمارسها أحيانا، رغبة مني، لكنها قراءة تخصني. مع بورخيص فقد كانت اختياره، إيقاعه، مقاطعاته، تأملاته . وحده الصوت كان لي.

**❖ تعودون إلى القراءة بصوت مرتفع في (كتاب) تاريخ للقراءة** (une histoire de lecture) **لشرح أن المستمع يكون خاضعا إلى سلطة القارئ. بيد أنه مع بورخيص، لكم تفسير معاكس.**

– فقد كان، ضمن هذه الحالة المحددة، هو من يمتلك كل السلط، وحتى سلطة التفكير. وقد كان لبورخيص ذات الصرامة مع مراهق في السادسة عشر من عمره كما مع رجل في السبعين على حد سواء. لا أرغب في رسم بورتريه مشوه عن بورخيص، غير أنه للإنصاف، فهو لم يكن بأريحية بيوكاسارس أو سلفينا أو كامبو (silvina

ocampo)، بهدف إجراء حوار مع أي كان . فقد كان الأدب، بالنسبة إليه يتمتع بصرامة يكون من غير المسموح معها بالعبث. لم يكن يتحمل الغباء، فما كان ينبغي علي، في تلك السن، ان أكون ذكيا جدا. لكني شاهدته كيف يزجر أساتذة، وأنا سأذوي مراكز مهمة .

إن الأكثر سحرا بالنسبة لي هو الإنصات إلى أفكار لم تكن بالضرورة ذات طبيعة أدبية لنقل حول عمق فكر هنري جيمس(henry james) على سبيل المثال، أو بالأحرى أفكار تحلل بعمق النص الذي قرأناه كي يعرف كيف تم بناؤه . فقد يفكر مثلا بخصوص مكان واختيار صفة ما. فقد كان يهتم بما أسميه «صناعة الكتب» .

كان يعجب أيما إعجاب، على سبيل التمثيل، بالمهارة التي كانت لكبلينج (kipling) في بداياته. كان يجد في فهم كيف كان كبلين يعمل. لقد قال بورخيص في مقدمة (كتاب) تقرير برودي (rapport de Brodie) أن شيخا يتقن مهنته قد يتوصل إلى القيام بعمل ما توصل إليه شاب نابغة .

## تلك هي المهنة التي تشغل باله

**❖❖ يحكي بول تيرو** (paul the roux) **بغرابة شديدة في(كتاب)** (patagonie express) **كيف تم توظيفه، وهو المؤلف الحجة، كقارئ لبورخيص غداة لقائهما . فقد قال انه وجد نفسه « متحولا إلى بوسويل** (boswell)**» .**

– لم تغير الشهرة فيه أي شيء. فقد كان بورخيص ينهج ذات النهج مع الكل، سواء أكنت طالبا في السادسة عشر أو كاتبا معروفا في الستين . لم يكن يحسب أي حساب للشخصية. كان يهتم ببعض الكتاب الأحياء، المغمورين جدا، جيرشوم شوليم (Gershom sholem) أو روبيرت غريفس ( Ro-ert graves)، إلا أن الأدب المعاصر، عموما، لم يكن موجودا. كان يطيب له القول بانه لم يسبق له ابدا قراءة نيرودا (Neruda)، غارثيا ماركيث (Garcia marquez)، بارغاص يوصا (vargas liosa) .

لم يكن ذلك صحيحا تماما، بيد انه كان يختار الحياة في مكتبة منتقاة بعناية، حيث لا يقوم سوى بإرضاء نفسه.

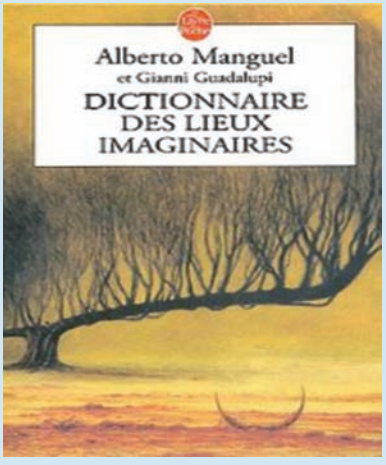
**❖❖ غالبا ما يجعلكم بورخيص تعيدون القراءة بدلا من القراءة مرة واحدة؟**

– تماما. كانت له ذاكرة مدهشة. فهو لم يكن يتذكر النصوص فحسب، بل الصفحة بالضبط وطريقة إخراج الصفحة.

**❖❖ ضمن تلك الشروط، لماذا كان يطلب منكم إعادة القراءة؟**

– انه شيء أتفهمه. أني أحفظ بعض النصوص عن ظهر قلب، ليس كمثل بورخيص، لكني كنت أجد متعة في رؤيتها ثانية على الصفحة . فالنص في ذاكرتنا، هو شيء آخر من النص المطبوع. وإذا ما رغب المرء في التفكير مليا حول نص ما، فهو يكون أحيانا في حاجة إلى أن يراه على الصفحة، وليس في ذاكرتنا. يوجد زمن آخر، فضاء آخر للنص المطبوع. فقد تأخذ قصيدة شعرية نحفظها، في ذاكرتنا بعدا خاصا، تتمدد، تتقلص. تأخذ نبرة هي نبرة ذاكرتنا . إنها أكثر حيادا على الصفحة. فهي تمنحني فرصة مشاهدتها .

**البرتو مانغيل: لا أعرف إن كان لبورخيص أصدقاءما خلا بيوكاسارس** (Bioy casares)**. ولا اعرف إن كان ينذر نفسه لما تستوجبه صداقة ما.**




**❖❖ أضف إلى ذلك، فان الوقت يمر بين قراءتين. أنتم نفسكم قلتم في موضع آخر بان المرء لا يسبح في ذات الكتاب مرتين.**

– هذا صحيح غير انه ينبغي الاعتراف بان بورخيص نادرا ما كان يغلط . فقد كان إلى حد ما انعكاسا لبطل فونيس او الذاكرة

(funes ou la mémoire) والذي خاطبه بالقول: «سيدي ان ذاكرتي مثل كومة قاذورات». كان يتذكر آيات قصيرة مسموعة هنا أو هناك، قصائد شعرية رديئة جدا تلهى بها في لحظة أو أخرى، وكان يتذكر ذلك بطريقة دقيقة جدا . لا أعرف إن كان يبحث في تلك القراءات المتكررة عن تأييد أو بالأصح إخراج نص ما من رأسه بهدف الإنصات إليه بصوت لم يكن صوته.

**❖❖ في واحدة من محاضراته، يبدو أن بورخيص كان يسير في اتجاه معاكس لفونيس لما قال بأننا مكونون من جزء كبير من الذاكرة، وإن تلك الذاكرة مكونة من جزء كبير من النسيان .**

– بالطبع. شيئان اثنان كانا يستميلانه بعمق. أحدهما يتمثل في أن كل ذاكرة ليست ذاكرة لشيء أو نص ما بل هي ذاكرة لذاكرة . كل تذكر هو تذكر لتذكر ما وهكذا دواليك. نحن قل ما نوجد في الدرجة الأولى . من جهة أخرى، فقد كان يعتقد بان النسيان هو الشيء الأكثر تمنيا. كان لزاما عليه أن يصرح بذلك ما يقارب اثنتي عشرة مرة في أدبه. «ليت الموت كان نسيانا...» فقد قال في قصيدة شعرية «أن يكون المرء خالدا، ما حصل ذلك»، بمعنى أن يتمتع المرء بالخلود بدون ثقل التذكر. فمجرد العيش في الواقع كان يقلقه، لأن العيش في الواقع مكون من الذاكرة. فهو يعتقد انه يكون سعيدا، لو أنه تمكن من العيش بالآداب فقط. لو لم يكن هناك اقتحام للواقع اليومي، قلق الحب، الصحة، السياسة.

**❖❖ تصفون بورخيص كقارئ يثق في الحظ، تتحدثون عن إيمانه بالصدفة، بوصفه قارئا، واعتقد أن ذلك يعنيكم أيضا.**

– يعتقد بورخيص أن التقييم الوحيد للأدب هو المتعة التي ينقلها لنا. فاللوائح الرسمية، تواريخ الأدب، الفكرة الكلاسيكية، كل هذا لم يكن يثير لديه إلا اهتماما قليلا جدا. بالإمكان كتابة تاريخ للأدب جدير بالاحترام فقط انطلاقا من مؤلفين لا يهمونه في شيء. خلافا لذلك، فقد كان ينصاع إلى كل ما يقع بين يديه. ففي شبابه، كان يخضع لتأثير عنوان ما، مجلد يمسك به بالصدفة في مكتبة ما، أو ذلك الموجود إلى جانبه، الذي كان يثير اهتمامه فكان يشرع في قراءته. وفي ذلك الوقت، فقد كان يؤمن بأحقية الاختيار الحر، أعني الحق في الشروع في قراءة كتاب ثم تركه جانبا بالقول أن هذا لا يعنيني، سواء كان شكسبير أو (كاتبا) مجهولا. إن الجمع بين الإيمان بالحظ واحترام رغبته الخاصة يجعل منه قارئا ذا سلطة ومنعة خارقتين. وصف شاتوبريان ( Ch-teau briand) خزانة كتب جوبير (joubert)، والتي لم تكن تتضمن إلا الكتب التي كان يحبها لان جوبير كان يقوم، في كتاب ما، باقتلاع الصفحات التي لا يحبها. والشيء نفسه ينسحب على بورخيص.

**أحفظ بعض النصوص عن ظهر قلب، ليس كمثل بورخيص، لكني كنت أجد متعة في رؤيتها ثانية على الصفحة . فالنص في ذاكرتنا، هو شيء آخر من النص المطبوع.**

**❖❖ ألا يتعلق الأمر كذلك بطريقة لرفض مقاربة « تاريخا نية » مفرطة للأدب ؟ فقد قال بورخيص في موضوع آخر انه يتوجب قراءة نص ما كما لو انه كتب في ذات الصباح، وبهذه الكيفية يكون للمرء فرصة لتقييمه (النص).**

وقد يكون بإمكانه قول العكس أيضا، انه ينبغي قراءة كل كتاب كما لو أنه كتب من قبل هوميروس. لطالما تم التلهي بجملة لاوسكار وايلد (oscar wilde) الذي قام بقطع نقاش كان دائرا حول هوميروس، بالقول إن الاليازة كتبت من قبل هوميروس، أو بواسطة إغريقي آخر من نفس الاسم وبالنسبة لبورخيص، فان كتابا يمكنه أن يكون مجهولا ومعاصرا، أو مجهولا وكلاسيكيا. ففي كلتا الحالتين، كان يتوجب إخضاعه لاختبار القراءة المباشرة، لاختبار الرغبة. لقد أخذ على الأدب الفرنسي على الخصوص كونه كان مكونا من مدارس، ونواد (أدبية). بالنسبة إليه، وخلافا لذلك فان نموذجا للأدب مكونا

من مؤلفين وأعمال فردية، كان يتمثل في الأدب الانجليزي، وأدب بريطانيا – الجديدة أيضا. لقد عاتب الأدب الفرنسي تحديدا على تلك التاريخانية (historicisme) . وهو ما يفسر، خلافا لذلك إعجابه بـ(رواية) بوفار وبيكوشيه لفلوبير. شخصيا كنت أجدني مؤيدا من قبل صوت بورخيص الذي قال لي بأريحية كبرى بأنه كان لي الحق أيضا أن أكون قارئا وأن أكون واثقا في رغبتي . إنها ليست بداهة، بالنسبة لمراهق.

**❖❖ أيضا قلتم بان بورخيص يعتقد باضطلاع القارئ بمهمة الكاتب.**

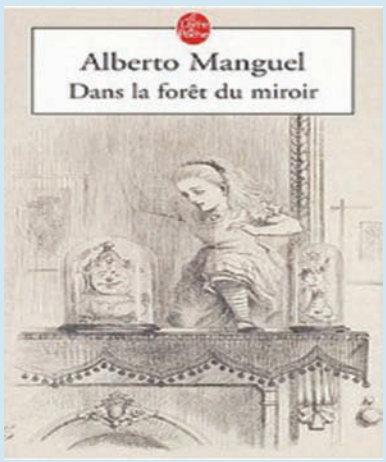
– إن النص المناسب لتلك الفكرة، هو (كتاب) بيار مينار، مؤلف الكيخوتيه .( pierre ménard , a -teur du quichotte) فكرة قارئ حاول إعادة كتابة عمل موجود من قبل من دون العمل على نسخة، ودون أن يتحول إلى المؤلف الذي كتبه سابقا، لكن انطلاقا من واقعه الخاص. فالإبقاء على النص كلمة كلمة، يصبح شيئا آخر . فذات الفقرة، التي وقع عليها اختيار بورخيص، والمبتدئة بـ«التاريخ أم الحقيقة...»، والمكتوبة في زمن ثربانتيس (cervantes) لتعتبر تقريظا استعاريا مبتذلا للتاريخ . كتبت (الفقرة ذاتها) من قبل بيار مينار في زمننا، من بعد برتران روسل (Bertrand russell)، إنها ثورة، فضيحة. الكلمات، هي الكلمات، آما قراءتنا فهي شيء أخر. ذلك إن الاعتراف بان قارئا ما هو الذي يحدد نصا ما، وليس الكاتب ذاته، لهو فضيحة، ثورة، على أن ذلك صحيح تمام الصحة. فتلك السلطة التي يمنحها بورخيص للقارئ تعتبر خارقة حينئذ يدرك المرء أن القارئ هو الذي يعرف كلاسيكيا ما، هو الذي يبت في ما إذا كان عمل ما يستمر أو لا يستمر في التواجد، هو الذي يقرر في ما إذا كان كتاب ما رواية أو دراسة. فقد أحسن باسكال كينيار (pascal quignard) القول بأنه يكتب رواية، فإذا رغب القارئ في قراءتها بوصفها مذكرات، فله ذلك . فالكاتب يموت في لحظة إنهاء كتاب ما. يتلاشى، لم يبق لديه ما يقوله. من جهة أخرى فكل شيء يوجد بين يدي القارئ، الذي يقرر بدون أي تردد، الاحتفاظ بكتاب ما وأن ٩٩٩ (كتابا آخر) تذهب إلى المحرقة.

**❖❖ أعلن بورخيص عما أسهبتم في عرضه مثل قدرات القارئ . فالنص يمنح القارئ القدرة على ابتكار القصة.**

– لقد أتى كالفينو على ذكر ذلك جيدا في (رواية) قصر المصائر المتصالبة حيث يقدم القارئ الذي لا يفقه مقصد المؤلف، أمام سلسلة الصور نفسها، يقدم كل مرة ترتيبا آخر، بمعية الصور ذاتها، يروي اثنتي عشرة قصة مختلفة على وجه التقريب.

**❖❖ لماذا ألفتم (كتاب) عند بورخيص عاملين على مناوبة ذكريات مروية بطريقة كلاسيكية ومتتاليات صغرى في الزمن الحاضر؟**

– لم أكن أرغب في كتابة كتاب عن بورخيص، سيرة، لكن فقط نقل ذكرى، سرد لقاء نابغة في الأدب ويافع يعشق القراءة. من أجل هذا، كان يتوجب الإبقاء على الحاضر. لم أكن استطيع استخدام عيني الراشدة لأنني كنت سأدخل حينئذ كمية كبيرة من الأحكام المسبقة، بل من ما بعد أحكام. وفي ذات الوقت، فقد كان ينبغي تقديم بعض التفسيرات، بناء على ذلك يوجد نصان، يقوم أحدهما بالتعليق على الآخر بشكل طفيف. على أني رغبت في الإبقاء على الذكرى في الحاضر، الفورية.




**❖❖ لقد شكلت تلك التجربة مع بورخيص، بالنسبة لكم،**

**بورخيص: الأدب، بالنسبة إليه يتمتع بصرامة يكون من غير المسموح معها بالعبث.**

**علامة لمصير: وبالنتيجة، فقد ظلت فكرة القراءة في مركز انشغالكم.**

– فقد كانت، في البداية بكل بساطة إجازة راشد قال لي: جيد هو الطريق الذي سرت فيه. بعد فترة طويلة، قلت لنفسي، مثل معظم الناس من جيلي، إنني كنت تحت تأثير الصوت، نبرة بورخيص . فوسواس القراءة لدي يتأتى من مسافة بعيدة جدا. طفلا، كنت واعيا مثلا بقراءة قصة بصيغة المتكلم، إذا في صوت لم يكن صوتي، أو قراءة قصة فتاة، حيوان، (قصة) جنية، لشخص لم أكنه. كنت واعيا بالتحول الذي يسمح به الأدب للقارئ. وفي وقت مبكر جدا، كنت واعيا ماذا كان يعني حيازة الكتب، تصنيفها، تصفيفها، بالعلاقة المادية التي يقيمها القارئ مع الكتب . فقد جلب لي بورخيص، ليس المصادفة، بل تأكيدا لكل هذا. فانا لم أكن والحالة هذه، أكثر اندهاشا أن انتهي كشخص يترجم، يؤلف منتخبات، يكتب تاريخا للقراءة. إنها ليست سوى فروع لنشاط القارئ، فأنا على الدوام أعرف كقارئ. أستطيع العيش بدون كتابة، بيد أني لا أقوى على العيش بدون قراءة.

**❖ طالما امتلك بورخيص هذه القاعدة : نقرأ ما نعشق ونكتب ما نستطيع.**

– فهو يشكر الحظ كذلك لا بالنسبة للكتب التي كتبها بل فيما يخص أولئك الذين قاموا بقراءتها.

**❖ كيف نشأ هذا المشروع الضخم لكتابة تاريخ للقراءة؟**

– اشتغلت ناشرا، مترجما، كتبيا من أجل كسب قوت يومي. من بين كل تلك الأنشطة المرتبطة بالقراءة، أتساءل ما الذي كنته تحديدا أثناء العمل. فقد كتبت مقالة لـ(يومية) نيويورك تايمز (newyork times) حول فكرة المنتخبات . وقد طلب مني تهييئ مقالة أخرى حول فكرة القراءة، غير أني اقتنعت للتو انه كان من المستحيل كتابة مقالة بسيطة، ما دامت الأسئلة تتناسل حول تعريف القراءة، وببطء انخرطت في هذا المشروع الذي أخذ مني سبع سنوات من الكتابة وبضع سنوات من البحث.

**❖ كيف نشتغل على مشروع ما؟ أين نجد المصادر؟ ليس كمثل موضوع جد محدود تاريخيا . أين نجد المواد؟**

– من أجل هذا أتخيل ما الذي يكونه تاريخ حقيقي للقراءة. في البدء طرحت على نفسي بدقة بعض الأسئلة بخصوص نشاط القارئ: حيازة الكتب، تصفيفها على رف، القراءة في صمت، الخ. فقد شرعت في كتابة نصوص حول كل مظهر من تلك المظاهر الخاصة، وكان كل نص يتضمن بحوثا . كنت أتذكر على سبيل المثال أن القديس أو غسطين (saint augustin) يتكلم عن القراءة الصامتة، غير انه في نصي، كنت في حاجة إلى معرفة لون عيني أوغسطين ولعلي قد أمضيت ثلاثة أشهر في البحث عن هذه الجزئية. لأجل هذا، ينبغي الانطلاق من ذلك التفاؤل الضخم الذي يسمح لنا بالاعتقاد بان مكتبة ماهي بالفعل عالم منظم. فإذا كانت اللغة تعرف كل ما يمكننا معرفته، كل ما يمكن أن يعرف يوجد في كتاب، وأن مكتبة بإمكانها أن تتضمن ذلك الكتاب. في تلك اللحظة بالذات، تقودنا المصادفة التي سنتكلم عنها فيما بعد. ألج مكتبة، ابحث على رف القديس اوغسطين، وإلى جانبه ثمة كتاب حول المانوية (manichéisme)، حيث أجهل عنها كل شيء، فاشرع في تصفحه . وهكذا يتم التقاط بعض الأسرار وفي لحظة معطاة، نقر العزم على كتابة الصفحة الأولى التي تقودكم إلى الثانية، وهكذا دواليك. ينبغي القبول بكون أن الكتاب سيكون ناقصا، أن فصلا ما، بإمكانه أن يصبح، ضمن لحظة أخرى، مكتوبا بطريقة مغايرة تماما. فبدلا من ملاقاة

الكونت ليبري (comte libri)، سارق الكتب، حصلت على معلومات بخصوص شخصية أخرى، سيتخذ ذلك الفصل شكلا آخر. أنا لا أعاني من الحصر angoisse) (الجامعي الذي يفيد الاطلاع على كل المصادر. فقد تم الحديث عن التبحر (في المعرفة) بخصوص كتبي، على أن ما يرضيني حينما أناقش مع قراء وهو أني على يقين أن لهم من الأخبار قدر ما كان يمكنني حشره في فصولي، أحيانا حول نفس الأشياء، وأحيانا أخرى حول أخرى. لدي ثقة كبرى في مكتباتنا الشخصية. في المدرسة لقنا بأنه يوجد كلاسيكيون، مكتبات مراجع، متخصصون، نظرية للأدب. لا أعرف إن كان ذلك صحيحا. اعتقد أنه انطلاقا من قراءاتنا، المختارة بعناية كبيرة جدا، يكون بمقدورنا إنشاء نصوص، براهين أكثر قوة من (نصوص وبراهين) جامعي ما . والحجة في ذلك هو شسترتون ( che-terton). فقد أقر العزم على كتابة سيرة القديس فرنسيس الاسيزي (saint François d'assise) وطلب من سكرتيرته الذهاب إلى المكتبة المجاورة كي تبحث له عماله علاقة بالقديس فرنسيس، تصفح ثم شرع في الكتابة. والحال أنه كتاب أساسي، واحد من بين (النصوص) الموجودة الأكثر عمقا واكتمالا حول القديس فرنسيس . على انه كتبها (السيرة) انطلاقا من مكتبته الخاصة، زد على ذلك أنها مليئة باستشهادات خاطئة.ذات الشيء بالنسبة لبورخيص، الذي كان يتمتع بذاكرة قوية جدا، إلا أن المسالة ليست مسألة ذاكرة : إذ يتعلق الأمر بإدراج الاستشهاد في نصه.

إن اللحظة الوحيدة المثبطة، في الواقع، هي التي ينبغي فيها الشروع في الكتابة . غير إن السنوات الخمس آو السبع التي قضيتها في البحث في كل مكان تقريبا كانت مدهشة. فقد عملت بنصيحة كوكتو (cocteau) : اكتشف أولا، ثم ابحث.

**❖❖ يتضمن (كتاب) تاريخ للقراءة حشدا مما كان بورخيص يسميه «ثورات لا مرئية»، وتحديدا بخصوص النص الشهير حيث يرى اوغسطين القديس اومبروزو** (saint Ambroise) **يقرأ في صمت. إلا أنه يوجد أيضا ابتكار علامات الترقيم، وظهور الحروف المائلة** (italique)**، الخ. إحدى تلك الثورات التي تعيدون رسمها هي ظهور علم المخطوطات** (codex)**، الذي أجاز للمرة الأولى تنظيم الكتب في علاقتها بمضمونها وليس بدعامتها.**

– إنها لحظة من لحظات التاريخ الرائعة حيث ننجز شيئا كاملا غير منقوص . انه من الأفيد أن تتذكر ذلك الآن، في حين أننا نناقش تلاشي الكتاب، استبدال دعامة بأخرى. من الأحسن أن نتذكر بان علم المخطوطات لا يعتبر دعامة فحسب، لكنه طريقة كاملة لحمل الفكر الذي غير طريقة القراءة، الكتابة وعلى نقل المعرفة.

**❖❖ هذا شيء طبيعي : للمرة الأولى، أمكن للمرء أن يمسك بالنص في يده.**

– كما يمسك بالرفوف باليد أيضا، إلا أن ذلك كان زهيدا جدا في ذات الوقت ثم إن القراءة كانت متوقفة أكثر بكثير على الذاكرة. فمع علم المخطوطات، لم يكن لدينا محتوى ضخم جدا فقط بل أيضا آلة تفاعلية كاملة : كان بالإمكان فتحها في أي جزء من الأجزاء، الكتابة على الهوامش.

– لدى قراءة(كتاب) تاريخ للقراءة، نتعرف أيضا الدور الفضولي الذي لعبته مصانع التبغ الكوبية.

– إنها الصدفة مرة أخرى. لقد قضيت صيفا بكاي ويست (key west)، بفلوريدا، وسنحت لي الفرصة بزيارة مصنع تبغ قديم . كانت توجد به مجموعة جداول صغيرة تستدعي حياة عمال تلك الاوراش في القرن التاسع عشر، وهكذا عرفت دور القارئ (lector)، الذي كان يقرأ للعمال الآخرين، وافتتانهم بدوما (Dumas)، حيث يوجد سيكار مونت كريستو (monte cristo) .

**❖❖ كما أنكم تعالجون ما يمكن اعتباره مظهرا**

**للقراءة، الذي هو الترجمة. تقولون بان المترجم يقيم عالما موازيا، حيزا وقتيا آخر.**

– إن الترجمة، بالنسبة لي، هي القراءة الأكثر شحذا يمكن القيام بها . فهي تمنح القارئ القدرة على إعادة بناء النص نفسه في مكان آخر. كما أنها تتطلب معرفة كبيرة جدا بالنص مثلما تكون لدى مؤلف (النص) الأصلي .في الأصلي، بإمكانكم أن تكتبوا نصف واعين بما أنتم بصدد الشروع في كتابته.ولكي تترجموا، عليكم ألا تكونوا في كامل وعيكم فقط، إلا أنه ينبغي عليكم الذهاب إلى عمق ما يحدث بـ(النص) الأصلي، لأنه على وجه التحديد غير معرف، فوجب تعريفه. خذوا جملة لشكسبير في (مسرحية) ماكبث (macbeth) :

« If we can look into the seeds of time, and say which grain will grow and which will not »

الفكرة قيلت على وجه السرعة، وفهمت بشكل جيد. لكن حاولوا ترجمتها: «إذا قدرنا على الرؤية داخل بذور الزمن...» ثمة مشكلة كلمات تعترضكم . يوجد فرق بين (seed) و(grain) وهو (فرق) يعود، في (النص) الأصلي، إلى موسيقى الكلمات: «whichgrain will grow». على انه ماذا يعني هذا، الرؤية داخل بذور الزمن وملاحظة أي البذور ستنبت والتي لن تنبت؟ أن ذلك يتضمن معرفة سابقة بالزمن قبل تعرف الزمن . فذلك مؤداه أنكم تعكفون على كلمة تبدو بسيطة في البداية وأنكم لا تتخلصوا منها، إذا أنتم سلكتم بشكل واع وذلك بهدف الخروج بجزء يسير من تلك الحرية اللاواعية ذاتها. من ذا الذي يتوصل إلى فعل ذلك؟ قلة قليلة من العباقرة.

**❖ يتوجب إيجاد فضاء بين اللغتين، الذي هو بالفعل يعتبر ضربا من كون مواز.**

– تماما، لكن بغية إعادة بناء ذلك في مستوى لغتكم ثانية. ينتقد جورج شتاينر (George steiner) ريلكه (Rilke) لأنه أثناء ترجمته للويزلابيه (louise labé)، بالغ كثيرا . غير أن الأمر بالنسبة لي أشبه ما يكون بإرادة اركيولوجي ضمن ذلك القلق ألا أكون منطويا على مغالطة تاريخية. منذ اللحظة التي تقرأون فيها شكسبير اليوم، فانتم منذئذ، إذا صح القول، بصدد اقتراف مفارقة تاريخية، بما انه نص تم إبداعه في مكان محدد، في زمن محدد، بفكر محدد وكلمات محددة فأنتم حينما تحاولون بعثه في لغتكم، فان فكرة ترجمته بطريقة «امينة» هي في ذاتها (فكرة) خائنة. فما تريدون فعله، هو ما نذكر به بخصوص بيار مينار: انه لن يتمكن من كتابة دون كيخوتيه مثلما كتبها ثربانتيس، حتى وان استخدم نفس الكلمات. نحن لسنا في ذات الزمن، ولا في ذات الفضاء، لا المادي ولا الثقافي، بناء عليه فان فكرة أن تكون «أمينا» في ترجمة ما ليست ذات معنى. فحينما ترجم نابوكوف (Nabokov) اوجيني أو نيغين ( E-gène onéguine) وأراد الإبقاء على الهنات الضئيلة، والأخطاء الطفيفة، فهو لم يعمل إلا على أن يضيف بشاعته الى نص انجليزي ليس في حاجة إليها. إن ما نتلقاه عن نص يتغير باستمرار. لأننا نتغير، والفضاء الذي يكتنفنا (يتغير) كذلك. حينما كتب يونسكو (ionesco) (مسرحية) كركدن ولما صرح بيرانجيه (Béranger) «لن استسلم»، إن ذلك يعني شيئا، وحينما تم عرض المسرحية أثناء حرب الجزائر،فان هذا يعني شيئا آخر. آنذاك قلت لنفسي، النص متحجر وأنا استطيع أخذه وإعادة بنائه في لغة أخرى، انه لا – معنى. أن النص غير متحجر. أنا لا أفهم كيف أننا لا نقدر على أن نغير نصا أثناء ترجمته، لكن من أجل الإبقاء عليه بشكل أفضل. فهدا ما ليس مألوفا: إنكم أكثر قربا من دون كيخوتيه بقراءته في الترجمة الفرنسية الأخيرة من قارئ اسباني حين يقراه في لغة ثربانتيس حيث لن يفهم ثلث النص. نحن بعيدون عن تلك اللغة، فليس للـ«أمانة» أي

اعتبار في تلك الحالة.

**❖ تعرفون الكتابة «كوسيلة نقل مجازية» عاملين على استحضار كل المجازات، مادية، ذواقية، حول الكتاب، ومستشهدين كذلك بوايتمان** (whitman): «**إن مهمتنا هي قراءة العالم**». **ماهي تلك الوسيلة المجازية؟**

– نحن نسعى باستمرار إلى القراءة، أعني بوضع المعنى في العلامات التي تحيط بنا. ضمن إجراء القراءة هذا، نبذل جهدا في سبيل ملء تجربتنا بالكلمات . ولفعل ذلك، نلجأ إلى الاستعارة، التي هي طريقتنا لترسيخ انطباعات مجردة أو رمزية خالصة. بالنسبة للكتاب والقراءة، فقد عثرنا على استعارات تشير إلى ما هو جوهري في النشاط. نتكلم عن الكتاب كعالم، وعن العالم ككتاب. وعن المكتبة ككون، وعن الكون كمكتبة (نستعيد بورخيص) . نتكلم عن الإقتيات بالكلمات، التهام كتاب، محيلين إلى النشاط الذي يبقينا على قيد الحياة. بالعكس، نقرأ أحدهم بكتاب مفتوح. انه لمن الأفيد النظر مليا في تلك الاستعارات لما نحاول فهم ما تعنيه القراءة.

**❖ هذا منطقي جدا، ثم إنكم تعملون على توسيع تأملكم في الصور، في كتاب الصور . البعض يرى فيه ربما مغالاة في اللغة : أينبغي الكلام عن القراءة ثانية؟**

– إنها مغالاة في اللغة. فقد قال شتاينر باني أقود معنى الـ«قراءة» بعيدا حتى يصبح فارغا من المعنى . لنبقى، إذا، مع كلمة « فكك»، وإن كنت أفضل عبارة «قراءة»، على انه بالنسبة لي يشير الاثنان إلى ذات النشاط . اعتقد أننا نستطيع أن نتحدد بوصفنا كائنات إنسانية مثل حيوانات تفكك، حيوانات تقرأ. لدينا غريزة داخلية تمنحنا معنى لما يحيط بنا. تتحدث ناقدة ايطالية، جيوفانا فرانسي (Giovanna franci) عن (l'anzia dell'interpretazione) الحاجة القلقة للتأويل. لدينا انطباع بان العالم يستجيب لنا. نحن نبذل قصارى جهدنا لترجمة ذلك الجواب إلى كلمات، إلى صور. إنها سلسلة أسئلة وأجوبة لا تنتهي أبدا. بالإمكان القول إن توسيع دلالة القراءة فيما وراء الأبجدية يعتبر مبالغة في (استعمال) العبارات، غير إن ذلك صحيح بالنسبة لي. فهذا هو ما نقوم بفعله.

**❖ ما هو الفرق بين قراءة كلمات وقراءة صور؟**

– لقد تكلمت عن ذلك في كتاب الصور. تكون الصورة مجمدة في الفضاء، والكلمة في الزمن . وثمة اختلاف آخر: لدينا ميل إلى نقل الكلمات إلى كلمات، بيد أن فهم الصور يحدث لدى ترجمة الصور إلى كلمات . الحلقة تنسد. تكون اللغة في البداية والنهاية.

**❖ ثمة فكرة تكرر في كتبكم هي فكرة «الصفحة الناقصة».**

– أن ذلك متوقف على إرادة تأويل نص ما. فمن جهة، تعتقد قراءتنا فهم كل شيء . نبدأ بالصفحة الأولى، ننتهي بالأخيرة، ولدينا الانطباع بقراءة كل شيء. بيد انه، توجد فجوات في كل مكان: في ذاكرتنا حينما نؤوب إلى الكتاب، انه كتاب آخر، فالتاريخ نفسه بدأ في مكان ما قبل الصفحة الأولى بكثير وانتهى بعد الأخيرة بكثير، إن كتابا ما يعكس كتابا آخر، إذن فهو متشظ . لدي دائما الانطباع بأنه ثمة صفحات ناقصة، ولحسن الحظ، لأنه ليس نقصا، انه مكان حيث يمكننا موضعة كتاب آخر. كما لو أن السلسلة بقيت مفتوحة في كل مرة. انه لأمر مشجع، بالنسبة لي، هذا يعني أن الحوار لم ينته. نستمر في القراءة .

**الهامش**

نص الحوار مأخوذ من المجلة الفرنسية (magazine littéraire) عدد ٤٢٢ يوليو ٢٠٠٣.

من أعمـال الفنـان حسن مير– عُمـان

# اللعبة

## مسرحية «مونو دراما» في فصل واحد

**قاسـم حـول**

سينمائي وناقد من العراق

مطلوب منك أن تدوس على شيء وسط الزحام. ناس كثيرون يمشون في الشارع، وأنت تمشي معهم. أنت في الطريق إلى عملك في الصحيفة، في الطريق إلى دار النشر، في الطريق إلى البيت، في الطريق إلى المسرح، في الطريق إلى صالة السينما، في الطريق إلى المطار، في الطريق إلى السوق، في الطريق إلى .. تمشي مع الناس، وتدوس على شيء صغير غير مرئي اسمه «الضمير» تدوس عليه وكأنك لا تدري، أو كأنك تدري .. لا يهم.

## المسرحية

مسرح خال سوى من منضدة فوقها حاسوب موجودة في نهاية المسرح من جهة اليسار، من وجهة نظر المشاهد، يجلس خلفها مدير جهاز الأمن.

من جهة اليمين، ومن وجهة نظر المشاهد أيضا، مواطن يجلس على كرسي وظهره للجمهور، ويبدو كما التمثال. وفي يده عكازة. إلإضاءة عليه قليلة أقرب إلى الظلام.

في الجدار المواجه للجمهور يوجد باب، وبجانبه شباك عليه ستارة بيضاء خفيفة. وفي جدار المسرح من جهة اليمين يوجد باب أيضا يؤدي إلى مكاتب مديرية الأمن والزنزانات.

على جدار المسرح المواجه للجمهور في ثلثه الأعلى شاشات تلفزيونية معلقة وتتوسطها شاشة كبيرة.

مدير الأمن ينهض ويبدأ الحديث مع المواطن.

**مدير الأمن**.

– نعم أيها المواطن، فلقد مات السيد الرئيس رحمه **الله** وأسكنه فسيح جناته. مات قبل عام وأنت لا تعرف ذلك. وكيف لك أن تعرف ذلك وأنت في زنزانة انفرادية منقطع فيها عن العالم تماما. أنا سأقول لك الآن كلاما هاما ومسؤولا بحكم مسؤوليتي كمدير لجهاز الأمن.

لقد كانت فضائل السيد الرئيس رحمه **الله** وأسكنه فسيح جناته لا تحصى.

صحيح أنه لم يكن ديمقراطيا بالمعنى الكامل للكلمة، لكن ذلك حصل بسبب الظروف الاستثنائية للمرحلة.

أنت تعرف جيدا أيها المواطن، أننا دولة محاطة بالأعداء الذين يتربصون بنا منذ عهود طويلة. منذ الحضارات الأولى لفجر السلالات وحتى الآن. وكلما حاولنا أن ننهض وجهوا لنا ضربة، كنا نحتاج بعدها إلى قرون لكي نبرأ منها، ولذلك فإن السيد الرئيس رحمه **الله** وأسكنه فسيح جناته اتخذ سياسة الحزم داخل البلاد حتى يفوت الفرصة على المتربصين بنا لزعزعة الاستقرار خدمة للعدو الخارجي. وقد وصفت سياسة الحزم هذه بالدكتاتورية ظلما وعدوانا.

لقد كان اعتقالك في زنزانة انفرادية لا تدخلها الشمس ولا تدخلها الصحف ولا يدخلها الراديو جزءا من أخطاء الرئيس الراحل رحمه **الله** وأدخله فسيح جناته.

**التعليمات كانت صارمة لا تقبل النقاش**.

كان بإمكان الرئيس الراحل رحمه **الله** وأدخله فسيح جناته أن يكون أكثر مرونة، وحينها كان بإمكاننا التصرف بطريقة أفضل.

التعليمات كانت تقضي بمنع السجناء من استخدام الراديو وقراءة الصحف، حتى لا يستخدم السجين الراديو لأغراض خارج حدود السمع، كأن يكسر السجين الراديو ويستخدم أجزاءه لحفر نفق للهروب، أو أن يستعمل هذه الأجزاء للانتحار، وأنت تعرف أن الانتحار مخالف لقوانين المجتمع وأصول الدين، إضافة إلى حرصنا على أرواح المواطنين. أما بصدد الصحف، فإن السجين قد يستخدم الصحيفة في كتابة البيانات أو كتابة مذكراته في السجن على حاشية الصحيفة، ويتم تهريبها خارج السجن بوسائل مختلفة، وأنت صحفي وكاتب وتعرف وتدرك تأثير الكلمة في زعزعة كيان المجتمعات.

أما الحصول على القلم، فهو أمر سهل. رشوة صغيرة إلى الشرطي الحارس، تحصل على قلمه، فالشرطي أساسا لا يقرأ ولا يكتب، وتعرف جيدا وبسبب الأوضاع الاقتصادية المنهكة لبلدنا، فإن رواتب الشرطة لا تكفيهم، ونحن نغض الطرف عنهم وهم يرتشون في السجون وفي المطارات وفي المحاكم.

على أية حال كان ذلك جزءاً من أخطائنا، ولكن كان علينا التصرف بقراءة التعليمات وتفسيرها بطريقة أفضل. وحتى نقطع الطريق على ما يسمونه لجان حقوق الإنسان في تقاريرهم عن حالة وحقوق المواطن وحقوق السجين.

لقد كتبوا عنك أيها المواطن الشريف والكاتب الشريف والصحفي الشريف. ولكن، ماذا بوسع لجان حقوق الإنسان أن تفعل أكثر من الكتابة؟ ثم من الذي يقرأ ما يكتبون؟ من الذي يقرأ وسط ضجيج

الدنيا وصخبها ووسائل إعلامها وظروف الحياة الاقتصادية وتفشي البطالة وانتشار البغاء وتلوث البيئة؟ من يقرأ اسمك في كراس محدود الانتشار، يحفظ في ملفات الأمم المتحدة ولجنة حقوق الإنسان في جنيف؟

نحن الذين نقرر حريتك وليس لجنة حقوق الإنسان.

ولمعلوماتك، فنحن لم نعرها أي اهتمام، وكنا نستطيع أن نؤسس نحن لجنة تدافع عن حقوق الإنسان، ونربطها بلجان حقوق الإنسان في جنيف، ونجعلها تدافع عنك لإشاعة الديمقراطية في بلدنا، وبذلك نحقق هدفين. بقاؤك في السجن وتحقيق الديمقراطية في بلدنا وأمام الرأي العام العالمي، وهذا ما لم نفعله سهوا، وسنفعله في القريب إن شاء الله.

قد يتبادر إلى ذهنك السؤال، لماذا أنت الآن أمامي؟ لماذا استدعيتك بعد ثلاثة عشر عاما من الاعتقال؟ لقد استدعيتك لأسمعك هذا الحديث لأنك ربما ستصبح حرا بعد حين.

إن التعليمات قد صدرت بإطلاق سراح السجناء وأنت واحد منهم.

الحقيقة التي يجب أن تعرفها، أننا لم نطلق سراح كافة السجناء، فهذا أمر غير ممكن، فهناك مستويات مختلفة من السجناء. أطلقنا سراح سجناء الجريمة مع تعهد بالتوبة. أطلقنا سراح الذين قتلوا بناتهم غسلا للعار مع تعهد بالتوبة. أطلقنا سراح المهربين مع تعهد بالعمل في إطار معرفتنا. أما السياسيون، فقد اخترنا نماذج منهم بعد دراسة مستفيضة لكل حالة، وكنت أنت ممن تقرر إطلاق سراحهم، لأنك عندما كتبت مقالتك الشهيرة بعنوان «لصوص في وضح النهار» والتي أدت بك إلى هنا، لم تكن مرتبطا بتنظيم سياسي أو بحركة معارضة، ولذلك لم نتعامل مع الحدث أكثر من شطحة قلم أو لحظة انفعال.

عندما رحل السيد الرئيس عن هذه الدنيا رحمه الله وأسكنه فسيح جناته، اتخذ البرلمان قرارا بإعطاء البيعة لولده، لابنه الوحيد أن يصبح رئيسا للبلاد «خير خلف لخير سلف».

تعرف أن روح الشباب تختلف عن روح الشيوخ. فالرئيس الراحل رحمه الله وأسكنه فسيح جناته قد بلغ من الكبر عتيا، وهو ينتمي، شئنا أم أبينا إلى جيل قديم، والعالم يتطور ولا شك، وصرنا اليوم في عصر المعلومة، عصر العولمة والحاسوب، ولا بد لروح الشباب أن تدخل روح العصر ويتزوجان. تتزوج روح الشباب من روح العصر. وأول مكرمة قدمها الرئيس الشاب حفظه الله ورعاه، هي إطلاق سراح السجناء، وكانت التفاتته نحوك أيها المواطن والصحفي الوطني حقا. أقول لك بصراحة غير معهودة، أنك مثقف وطني، فرغم كل وسائل التعذيب التي مورست معك، أرجو أن تنتبه إلى كلمة مورست، فأنا لم أقل كلمة مارسناها، وهذه أول ملاحظة أقدمها إليك وأنت ستواجه المجتمع ووسائل الإعلام .. أقول، رغم كل وسائل التعذيب التي مورست معك، فأنت لم تتراجع عن موقفك. لقد شملك قرار السيد الرئيس حفظه الله ورعاه، شملك برعايته لتحريرك من الزنزانة الإنفرادية، وسأقول لك بعد هذا اللقاء الودي، كيف عليك أن تواجه المجتمع ووسائل الإعلام.

لقد مضى على رحيل السيد الرئيس رحمه الله وأسكنه فسيح جناته، مضى عام واحد، وتولى يومها منصب الرئاسة السيد الرئيس الابن حفظه الله ورعاه، فقدم هذه المكرمة السخية لمناسبة مرور عام على توليه الرئاسة. ستخرج إلى الهواء الطلق وإلى الشمس الجميلة بعد ثلاثة عشر عاما من الاعتقال الانفرادي في الرطوبة والظلام. لقد هزلت أيها المواطن ونقص وزنك، وهذا أيضا جزء من أخطاء المرحلة السابقة إذا جاز لنا أن نسمها أخطاء. كان ينبغي أن نوفر لك الطعام الجيد والدواء، ونسمح لك بالمشي ساعة في الأقل كل يوم في باحة السجن، ولكنك كنت صريحا أكثر من اللازم في مقالتك «لصوص في وضح النهار» التي أغضبت السيد الرئيس الراحل رحمه الله وأسكنه فسيح جناته، وقادتك تلك المقالة إلى الزنزانة الانفرادية.

أنت الآن ستخرج وستواجه المجتمع ووسائل الإعلام. لقد أصبحت في سن الخمسين، ولا تزال أمامك فرصة للكتابة والإبداع. سأعطيك تصورا عن المجتمع الجديد في عهد السيد الرئيس حفظه الله ورعاه، وسأكون صريحا معك في منتهى الصراحة.

إن مفهوم الديمقراطية المتعارف عليه منذ عهد الإغريق الأول هو مفهوم مثالي. لا توجد ديمقراطية في كل بلدان العالم. هناك هوامش من الحرية وكل يستعملها بالطريقة التي تتناسب وطبيعة المجتمع الحضارية والاجتماعية والدينية.

السيد الرئيس حفظه الله ورعاه قام بإصلاحات كثيرة خلال العام الأول لتوليه الرئاسة، وقد ارتاح المواطنون لهذه الإصلاحات.

عندما تخرج من هنا، سنعيدك إلى مهنتك في عالم الصحافة الذي تعشقه، ونريدك أن تبارك الخطوات الإصلاحية «الديمقراطية» ولكن لا تذهب بعيدا في العمق، فالسفر باتجاه العمق سيقودك بالضرورة إلى نفق مظلم ليس فيه بصيص من نور، أقصد هنا، وأنت صاحب تجربة هنا، وثلاثة عشر عاما ليست بالقليلة. دخلت السجن رجلا، وها أنت تخرج منه على أبواب الشيخوخة.

لقد جاءتك الفرصة الآن، ولكن إذا عدت فستدفن في مقبرة مجهولة لا يعرف عنك وعن قبرك أحد في الدنيا، وستضيع أخبارك، فنحن هنا نسمى «عالم المفقودات» وأنت تعرف ذلك جيدا. عليك أن تفهم أن الديمقراطية هي لعبة أريدك أن تلعبها معنا. وسأضرب لك مثلا .

الناس في جلساتهم الخاصة يتهامسون عن فقدان الحرية في بلدنا. يقولون، نحن أمة ليست عندها حرية، فلقد سلبت حرية الأمة وحرية المواطن. هذا الهمس لو تركناه، فإنه يقود إلى حركة في المجتمع، يقود إلى تيار. والتيار يفرز قيادة له بالضرورة. ثم يدخل هذا التيار في دوائر الدولة ومؤسساتها، وقد يدخل المؤسسة العسكرية حيث السلاح والقوة. وهنا تكمن الخطورة.

ماذا عملنا نحن؟ لقد عقدنا اجتماعا مع السيد الرئيس حفظه الله ورعاه، وقلنا بدلا من أن يتهامس الناس سرا حول الحرية، فإننا نأتي بممثل يقف على خشبة المسرح ويتحدث عن الحرية المفقودة. وبالفعل فقد أتينا بممثل وصرخ بأعلى صوته «نحن أمة يتوفر لديها كل شيء عدا الحرية» فهب الناس بالتصفيق، وأصبح الرئيس ديمقراطيا وأصبح الممثل محبوبا.

يومها لم يعد الناس يتهامسون سرا عن الحرية المفقودة.

ماذا تريد أنت؟ أنت تريد أن تكتب عن الحرية. ستكتب عنها بنفس الطريقة السابقة التي أدخلتك الزنزانة الإنفرادية، ولكن باتفاق معنا وبتوقيت معنا. ستكتب بنفس الطريقة التي كتبت فيها مقالتك الشهيرة «لصوص في وضح النهار.»

لقد أشرت في مقالتك تلك على ما أتذكر إلى الكاتب المسرحي الألماني شيلر في مسرحيته «اللصوص» التي يقول فيها «اللصوص الصغار يدخلون السجن واللصوص الكبار يدخلون التاريخ» وتحدثت عن اللصوص الذين يسرقون قوت الشعب في وضح النهار. الآن تستطيع أن تكتب عن هؤلاء اللصوص بحرية.

السيد الرئيس الشاب حفظه الله ورعاه يصلح الآن بعض أخطاء الرئيس الراحل رحمه الله وأسكنه فسيح جناته، والذي لم ينتبه إلى السرقات التي كانت تحصل في مجتمعنا في وضح النهار على حد تعبيرك. السيد الرئيس الشاب حفظه الله ورعاه أشار في خطابه التاريخي لمناسبة الذكرى الأولى لانتخابه، أشار إلى لصوص المجتمع. نحن لدينا قائمة بأسماء أولئك اللصوص. نريدك أن تكتب عنهم حتى ينالوا عقابهم العادل. لا يعنيك من يكون هؤلاء، فنحن سنسميهم. ليس مهما أن يكونوا لصوصا أو غير لصوص، فنحن نريدهم لصوصا. وسأعطيك نموذجا من هؤلاء اللصوص. هناك مثلا المدير العام لشركة الصناعات الخفيفة التي تنتج التلفزيونات والدراجات وما أشبه. لقد أعفينا هذا المدير من منصبه، تمهيدا لاتهامه واعتقاله ومحاكمته وإدانته. أنت تستطيع أن تكتب عنه كمثل ونموذج من لصوص النهار.

هناك إشاعة تقول أن هذا المدير اشترى لولده دراجة من الشركة التي يديرها بسعر خاص أو مخفض. هذا المدير ليس موضع إعجابنا بالأساس، فهو لم يتعامل بروح المحبة مع التعليمات التي كنا نصدرها إليه، وبالذات التعليمات الصادرة من دائرتنا هذه. تستطيع الآن أن تكتب مقالة عنوانها «لماذا اختفت الدراجات من السوق؟» مقالة توضح فيها الحقيقة، وتنتصر فيها بذات الوقت للفقراء الذين تدافع أنت عنهم بالأساس. تستطيع القول «كيف يحرم الطفل الفقير من امتلاك دراجة، فيما ترسل هذه الدراجة مباشرة من الشركة إلى ابن المدير في مدرسته بسعر خاص ومخفض وربما مجانا؟». أكتب المقالة وأترك الباقي لنا. تريد أنت أن تدافع عن الفقراء؟ ها أنا أمنحك موضوعا للكتابة عن طفل فقير لا يستطيع امتلاك دراجة.

**أيها المواطن الشريف .. أيها الكاتب الصحفي الشريف.**

سوف تفاجأ عندما ستدخل المجتمع الجديد. سوف لن ترى صورا كثيرة للسيد الرئيس الشاب حفظه **الله** ورعاه. لقد خرج يوما يتجول في شوارع العاصمة ليطلع على أحوال المواطنين. وخلال تجواله شاهد رساما يرسم صورته على جدار واسع لبناية عالية بنيت حديثا. خرج من سيارته صارخا «لا أريد صورتي على جدران البنايات في المدينة» فهرعت فرقة الحماية نحو الرسام الذي كان يجلس على مسند في أعلى البناية وهو يرسم صورة السيد الرئيس حفظه **الله** ورعاه، وهزوا أعمدة الحديد المرصوفة إلى جانب البناية والتي تحمل المسند العالي، وطلبوا من الرسام أن ينزل، فسقطت علب أصباغ الرسم، وعبثا حاول الرسام التشبث بالمساند والنزول، فسقط من علو شاهق ومات. وصار الحادث حديث الناس ليل نهار، وكتبت الصحف عن تواضع السيد الرئيس حفظه **الله** ورعاه ونسوا الرسام الميت، بل وتشفى بعضهم به بسبب انتهازيته ومصلحيته. السيد الرئيس حفظه **الله** ورعاه، لا يريد الإكثار من صوره في الشوارع وعلى الجدران. إن كان عادلا، وهو عادل إن شاء **الله**، فسيحتفظ المواطنون بصوره في قلوبهم. نحن إن شاء **الله** سننتقي وبعناية فائقة عددا من النحاتين الذي سنرسلهم إلى إيطاليا لعمل مجموعة من التماثيل المتقنة الصنع لنضعها في الساحات الجديرة بها، ليس الآن، ولكن بعد تحقيق الإنجازات للشعب. هذه مرحلة لاحقة.

**أيها المواطن والكاتب الصحفي الشريف.**

عندما ألقي عليك القبض قبل ثلاثة عشر عاما، لم نجد في منزلك جهاز تلفزيون ملون. كان في منزلك جهاز تلفزيون صغير يستقبل الصورة بالأسود والأبيض. الآن عندما تعود إلى بيتك سنوفر لك جهاز تلفزيون كبير وبالألوان. ليس هذا فحسب، بل أنك تستقبل القنوات الفضائية.

هذه مسألة لم تسمع بها من قبل «الفضائيات»!

في وطنك العربي الجميل تتلألأ اليوم الفضائيات، وتستطيع بجهاز التحكم عن بعد أن ترى الأمة العربية والإسلامية مكشوفة، بل عارية أحياناً من أخمص قدمها حتى نخاعها الشوكي. تستطيع أن ترى أمتك عارية غير مستورة، وكثير من البرامج تشاهدها عبر البث المباشر، بمعنى أنك تستطيع أن تشتم إسرائيل وتشتم قادة هذه الأمة. تستطيع أن تشتم الدين، وتتحدث عبر الهاتف وأنت ثمل نشوان فتعربد ما تشاء، فلقد اختلط الحابل بالنابل، وانكشف الأمر، وصار الناس لا يخافون أن يقولوا أنهم جياع. المهم أن لا يتوفر لهم الخبز. ليصرخوا ما شاءوا أنهم جياع عبر الفضائيات التي ستدهشك حتما، ولكن المهم أن لا يتوفر لهم الخبز، فمتى ما توفر الخبز برزت مسألة الحاجة إلى الحرية، وهي الأصعب.

**أيها المواطن والكاتب الصحفي الشريف ..**

كنت معروفا ومشهورا، ولكن قد نسوك الآن. لقد نساك المواطن أيها المواطن. نساك المواطنون وسط زحمة الفضائيات والبرامج الملونة والمذيعات الحسان. سباق. مسابقات جمال المذيعات. أخطاء اللغة ليست مهمة .. المهم أن لا توجد أخطاء في الوجه أو الجسم. بضاعة تباع وبضاعة تشترى. ثقافة ومثقفون نزلوا إلى الميدان، ميدان الدعارة الثقافية. وأنت؟ لقد نساك

المواطنون وأنت ترزح تحت التعذيب ولم يسمع عنك أحد. لا أحد يعرف الحقيقة وسط صخب الفضائيات وألوانها.

الفضائيات أيها المواطن سلاح جديد مشهور بوجهك ولا أحد يراك كضحية، لأن شدة أضوائها تلغيك. تمحو وجودك كاملا أيها المواطن، هذا إذا كنت أمام أضوائها مشاهدا، فكيف إذا كنت في زنزانة التعذيب الإنفرادية معتقلا؟

الفضائيات محطات أكبر من بلدانها، أرادوها هكذا فكانت هكذا، تشغل المواطنين بالأغاني وألعاب كرة القدم. اليوم الذي لا نريد فيه أن يكون المواطنون في الشوارع، فإننا ننقل إليهم مباراة لكرة القدم ، وإذا لم تكن ثمة مباراة فنحن نقيمها.

الفضائيات أريد لها أن تلغي هوية الوطن. ونحن منفذون جيدون. قد تسأل، لماذا نسهم نحن في إلغاء الهوية الوطنية والثقافية لبلداننا؟ الجواب أيها المواطن، أننا إن لم نفعل ذلك فلن نبقى. ونحن جئنا لنبقى. نحن منفذون جيدون للعقل المركزي المدبر لثقافة الصورة.

المطربون مثلا أريد لهم أن يغنوا كما يغني مطرب الغرب. فشاهدوا مغنيا أمريكيا يركض خلف حبيبته وهو يغني، فصار المغني العربي يركض خلف حبيبته وهو يرتدي دشداشته البيضاء الشفافة، ويضع عقاله على رأسه، وهو يركض في غابات أثينا أو في ستوديوهات الهند خلف فتاة شقراء ويضع يده فوق عقاله كي لا يسقط، وقد وضع محفظة النقود في جيب دشداشته الشفافة فترى أشياءه وترى محفظة النقود تروح وتجيء وهو يركض. لقد نسي هذا المغني حبيبته السمراء ونسي صحراءه ونسي قهوة الخيمة المرة وموقد النار وصيادي اللؤلؤ. نسي إيقاع حياته لأنه أريد له أن يكون كذلك، وعندما وجد صعوبة أن يركض بدشداشته وعقاله، قرر أن يلبس البنطلون ويركض. وعندما لبس البنطلون لم يعرف كيف يركض، وعندما عاد ولبس دشداشته كان قد نسي مشيته الأولى. هل سمعت بالغراب الذي قرر أن يقلد الحمامة في مشيتها؟ عندما لم يستطع أن يمشي مثل الحمامة، وقرر أن يعود إلى مشية الغراب، اكتشف أنه نساها. هذا ما ستراه في الفضائيات أيها المواطن. يسمونه الفيديو كليب. هل سمعت عنه؟

«**مدير الأمن يدير له شاشة الحاسوب**»

وهل سمعت عن هذا الجهاز؟ هل تعرف اسمه؟ يسمونه الحاسوب. هذا يحوي بداخله العالم بأكمله. كل العالم. أي شيء تريد أن تعرفه ستجده هنا. ونحن سنوفر لك واحدا منه. أنا الآن أريد أن أعرف معلومات عنك، ما علي سوى أن أكتب لقبك العائلي وتاريخ ميلادك هكذا، فتتلى أمامي المعلومات عنك مثل حبات المسبحة. أستطيع أن أراك بأبعادك الثلاثة في هذا الجهاز، من الأمام، من الخلف، من فوق، من تحت. مرئيا أيها المواطن، هنا أمامي في هذا الجهاز.

هل تريد أن تتصل بالبيت الأبيض؟ هل تريد أن تتصل ببيوت الدعارة؟ يمكنك ذلك وبسهولة أيها المواطن الشريف. نحن سندخل عالم العولمة. هل سمعت بعالم العولمة أيها المواطن الغبي؟ سوف ندخل هذا العالم، ولكن خطوة خطوة، فنحن نخاف أن نبتلع. إذا دخلناه سريعا فسوف نذوب، سوف نتلاشى. نريد أن ندخله كقادة وليس كمواطنين. الهدف من العولمة هو إذابة الهوية، ونحن لا نريد أن نذوب. أن تذوب هوية المواطن، فهذا أمر لا مفر منه، ولكن هويتنا نحن يجب أن تبقى، وتعرف المقصود بهويتنا نحن. ذلك يعني المحافظة على وجودنا، فنحن محاطون بالأعداء. أعداء تاريخيون، وهم الذين يهددون وجودنا نحن. نحن كقادة وليس كمواطنين.

أريد أن أطلعك على سر أيها الكاتب الصحفي، وأرجو أن تحتفظ به لنفسك. عندما ألقي القبض عليك بتهمة التحريض ضد الوطن، كنا نريد أن نوجه لك تهمة التعاون مع العدو الخارجي التاريخي، وبذلك نمنح أنفسنا حق إعدامك، لكننا قررنا عدم توجيه هذه التهمة إليك، وفضلنا إيداعك الزنزانة الإنفرادية رهن الاعتقال دون محاكمة. إذا عدت ثانية إلى هنا، وهذا ما لا أتمناه لك، فإن التهمة جاهزة وبالوثيقة. كل شيء معد مسبقا.

هناك من قال «ربي احفظني من أصدقائي، أما أعدائي فأنا كفيل بهم»
وحكمتنا أيها المواطن «ربي احفظني من أعدائي، أما أصدقائي فأنا كفيل بهم»
هل أدركت الآن ماذا أقصد؟ هل عرفت الآن كيف تدخل اللعبة معنا؟

أنت كما كنت، سوف لن يتغير شيء بشخصك سوى الروح. ستخرج إلى الهواء الطلق، وستقرأ الصحف هذا اليوم، وستشاهد التلفزة الفضائية، وستقرأ في الصحف أسماء أصدقائك من الكتاب والصحفيين والشعراء وكتاب القصة والبحث والمقالة، وأرجو أن لا تندهش. الكل دخل اللعبة وبطريقة ذكية، الجميع دخلوا اللعبة سواك أيها الغبي. وهم الآن مثار إعجاب المواطنين وأنت منسي وغائب أيها الغبي.

سوف تعجب أنهم يكتبون بروح العولمة. بروح الحاسوب، وليس بروح الجسد الإنساني. سوف تجدهم يكتبون عن كل شيء، والغائب الوحيد هو الحقيقة. الحقيقة التي قلت عنها في مقالتك «السيدة الجميلة التي رفضت أن تغتصب فغيبت».

**أيها الغبي. أيها الكاتب الغبي.. لقد أضعت الفرصة. أضعت عمرك حقا.**

الآن إذا أردت أن تباشر بكتابة مقالاتك، فيجب أن تمر عبر مكتبي هذا، في الأقل عند الأيام الأولى من حريتك الجديدة، لأنك إذا أرسلت مقالاتك مباشرة إلى رئيس التحرير، فربما تنشر في بريد القراء، لأن رئيس التحرير لا يعرفك، هو لم يسمع باسمك. لقد نسوك. لقد نساك المواطن أيها المواطن. نساك المواطنون. تحتاج أن ترسل مقالاتك الأولى عبر مكتبي، وسأكلم رئيس التحرير حتى ينشر مقالتك في المكان اللائق من الصحيفة، وسوف تحتاج إلى فترة من الوقت حتى يعرفك القراء، لأنهم لا يقرأون أساسا، فقط حتى يرون اسمك في الجريدة ويعتادون عليه.

اكتب مقالاتك عبر مكتبي، وسأتصل بالقنوات الفضائية أن يختاروا مقالاتك لقراءتها في برنامج بين السطور أو برنامج عالم الصحافة أو السلطة الرابعة أو الطبعة الأخيرة، وتظل تبعث بمقالاتك عبر مكتبي حتى يعرفك المواطنون، فلقد نساك المواطن أيها المواطن. سوف تندهش للمقالات التي يكتبها أصدقاؤك المثقفون. لم يتغير شيء في مقالاتهم سوى الروح. سترى صورهم زاهية بالبدلات الأنيقة وربطات العنق الزاهية، وأنت كنت قابعا في زنزانتك تحت التعذيب.

هل اتفقنا على هذه اللعبة حتى نحررك من هذا المكان؟ أعتقد أنك موافق أن تلعب معنا هذه اللعبة. المسألة سهلة وبسيطة. مطلوب منك أن تدوس على شيء وسط الزحام. ناس كثيرون يمشون في الشارع، وأنت تمشي معهم. أنت في الطريق إلى عملك في الصحيفة، في الطريق إلى دار النشر، في الطريق إلى البيت، في الطريق إلى المسرح، في الطريق إلى صالة السينما، في الطريق إلى المطار، في الطريق إلى السوق، في الطريق إلى .. تمشي مع الناس، وتدوس على شيء صغير غير مرئي اسمه «الضمير» تدوس عليه وكأنك لا تدري، أو كأنك تدري، لا يهم.

هل فهمت؟ عندها تدخل هذا العالم مع الاحتفاظ برونقك السابق، ولكن بطريقة جديدة متفق عليها بيننا.

أريد أن أسألك سؤالا. هل كتبت مقالتك الشهيرة «لصوص في وضح النهار» بتأثير من نشرات الأحزاب وبياناتها؟ إذا كان كذلك، فأنا سأوضح لك بعض الأمور المتعلقة بهذه الأحزاب. هذه الأحزاب هي نتاج الحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي. وبدلا من أن يتحاربوا بالأسلحة النووية في بلدانهم، فإنهم يصرفونها إلى حروب صغيرة في بلداننا، وينتمي إليها المواطنون البؤساء. قادة هذه الأحزاب نصفهم أعضاء عندنا، والنصف الآخر نحن أعضاء عندهم. هؤلاء القادة يسرحون ويمرحون في عواصم تلك البلدان المتحاربة ويمتلكون العمارات والمطاعم ودور النشر، والمواطنون يدفعون الاشتراك الحزبي ويصعدون المشانق وهم يهتفون لأولئك القادة. ألم تسأل نفسك السؤال التالي، إذا كانت هذه الأحزاب السرية تعمل تحت الأرض، فكيف يتسنى لقادتها السفر والعودة متى شاءوا ؟ كل ذلك يتم

بموافقتنا سرا.

**المخدوع الوحيد هو المواطن. أنت.**

كان في زنزانة قريبة من زنزانتك يقبع مواطن شيوعي وهو رومانسي في شيوعيته. لقد حققنا معه كثيرا وأنت تعرف ماذا تعني كلمة تحقيق. كنا نريد منه أن يعترف على من يعرفهم ولكنه كان يرفض. نحن نعرف أعضاء الحزب الشيوعي من ألفهم إلى يائهم فكما قلت لك أن نصف قيادة الحزب أعضاء عندنا والنصف الآخر نحن أعضاء عندهم، ونستطيع بطبيعة الحال أن نعرف كل شيء، لكننا كنا نريد إذلال هذا الشيوعي من خلال الوشاية بأصحابه في التنظيم. نريده أن يعترف بمعنى أن يوشي بأصدقائه ، لكنه لم يفعل حتى هزل كثيرا من شدة التحقيق. وعندما سقط الاتحاد السوفييتي والمنظومة الاشتراكية وسقطت ألمانيا الشرقية وتم تهديم جدار برلين أخبرناه بذلك ولم يصدق أبدا، فصرنا نرسل له الصحف وهو محروم من قراءتها طوال فترة اعتقاله وعندما قرأ الصحف ظن بأنها لعبة المخابرات، لعبتنا نحن. كان يعتقد بأننا طبعنا هذه الصحف وفيها كل هذه المعلومات غير الحقيقية حتى نجعله ينهار ويوشي بتنظيمه. أرسلنا له الصحف البريطانية وهو يتقن الانجليزية جيدا. أرسلنا أهم الصحف البريطانية، ولكنه بقي معتقدا أنها صحف مفبركة عندنا، فنحن طبعناها خصيصا له لكي ينهار ويعترف ويوشي بأصحابه، فقررنا أن نطلق سراحه. عندما خرج وتأكد بأن الاتحاد السوفييتي لم يعد له وجود وأن ألمانيا توحدت وجدار برلين قد سقط أصيب بجلطة دماغية ومات، لكن قادته لم يمت واحد منهم. أتعرف لماذا؟ لأن هؤلاء القادة الذين يذهبون لتلقي الدروس من مدرسة الكادر الشيوعي في موسكو وبرلين يعلمونهم درسا هاما وهذا الدرس هو كيف تعلمون قواعدكم الحزبية الموت في سبيل الوطن. أما القادة فإن الدرس يعلمهم كيف يعيشون في سبيل الوطن. هؤلاء القادة الأبطال الذين تكتبون عنهم القصائد وتلحنون لهم الأغاني، لديهم منح سنوية من الروس والألمان يقضونها على البحر الأسود في سوجي مع رفيقات جميلات تحت عنوان مرافقات. يسافرون كل عام بموافقتنا ويعودون بموافقتنا حتى يعيشون من أجل الوطن وحتى يموت ذلك المواطن الرومانسي، يموت من أجل الوطن. والآخرون يصعدون المشانق ويهتفون من أجل الوطن. ثمن موتهم ملصق. مجرد ملصق على الجدران.

أنها لعبة ملصقات. هذا إذا توفرت للشهيد فرصة الملصق. ملصقات الشهداء على جدران الشوارع. ملصقات .. ملصقات، تهطل الأمطار ويتهرى الملصق ثم يأتي ملصق لراقصة أو لرئيس الدولة فيغطيه أو أن نرسل موظفي البلدية لتنظيف الجدران من أوساخ الملصقات. ملصقات الشهداء الذين يموتون من أجل الوطن وأسماء سرية لقادة الأحزاب الذين يعيشون من أجل الوطن.

لك أن تصدق أو لا تصدق أن نصفهم أعضاء عندنا، والنصف الآخر نحن أعضاء عندهم؟

«**مدير الأمن ينفعل قليلا**»

اذهب إلى السوق التجاري وتمعن في أسماء عدد من التجار والمحال التجارية والشركات. اذهب إلى شارع المطابع والصحف وتمعن في أسماء بعض أصحابها وتذكر أسماءهم جيدا ستجدهم من الصف الأول في أسماء قيادات الأحزاب. كيف حصلوا على هذه الأموال وهم لا عمل لهم سوى التنظيم الحزبي. من أين جاءتهم هذه الأموال، ليس فقط من اشتراكات الأعضاء فهي لا تشكل شيئا. انها صفقات بيع الوطن. لقد باعوا الوطن للروس وعندما انهارت دولة الروس باعوا الوطن لغير الروس. لمن يؤمن لهم العيش في سبيل الوطن. وحالما يغتنون يقدمون استقالتهم من الحزب أما بدعوى المرض أو بدعوى إتاحة الفرصة لقيادات شابة أو بدعوى الخلاف مع سياسة الحزب. يتخلون عن مواقعهم وفجأة تراهم في السوق التجارية أو في سوق الإعلام. إنني أشفق عليك أيها المواطن الذي قضى زهرة شبابه عندنا. أليس هو ذلك مضمون مقالتك التي قضيت زهرة شبابك في الزنزانة بسببها، اللصوص الصغار يدخلون السجن،

واللصوص الكبار يدخلون التاريخ؟

لماذا تناضلون؟ من أجل أن نرحل عن السلطة؟ وهل تعتقد إن السلطة البديلة إذا جاءت سوف تبدل لكم جحيمنا بالجنة؟ أنت واهم. واهم جدا أيها المواطن. السلطة هي السلطة بأيدينا أو بأيدي غيرنا. لا توجد سلطة تؤسس الجحيم وأخرى تؤسس الجنة. السلطة نفسها تملك النقيضين، الجنة والجحيم، وهي تستطيع أن تمنحك الجنة أو تلقي بك في الجحيم. أنصحك أن تعيش حياتك أيها المواطن البريء. فالسلطة هي السلطة، فلا تتعب نفسك.

الآن خلف مكتبي هذا ينتظرك الصحفيون. صحفيون من أصدقائك وصحفيون جدد لا تعرفهم ولا يعرفونك. وكالات أنباء. مصورو التلفزة، كلهم ينتظرونك خارج مكتبي لكي يصوروا حريتك.

ستخرج إليهم الآن وأنت تمشي على عكازة، وسيسألونك، لماذا تمشي على عكازة؟ هل أنت مصاب بداء النقرس؟ والجواب سيكون، فيما أنت خارج من إقامتك هنا تزحلقت قدمك أثناء النزول من السلم، فسقطت وأصبت برضوض خفيفة في ركبتك. وسيسألونك عن المدة التي قضيتها في الإقامة هنا، وفيما إذا كانت طويلة أم قصيرة ؟ خبرهم أنها مرت كالسحاب، فالزمن نسبي كما تعرفون. هكذا تقول لهم.

الآن ستنهض أيها المواطن. وهناك بابان. الباب الأول الذي أمامك هو باب الحرية، أما الباب الثاني فهو على يمينك. الباب الذي أتيت منه. إذا افترضنا، وهو مجر افتراض، أنك ستختار الباب الثاني، فسوف لن يقودك إلى ذات الزنزانة، بل ستذهب إلى زنزانة أخرى مختلفة لا نحتاج فيها إلى تعذيبك، لأن شكل الغرفة وحده يكفي للتعذيب، فهي غرفة صغيرة بيضوية الشكل بشكل عمودي وليس بشكل أفقي كما البيت الأبيض، غرفة بيضوية صغيرة جداً لا تستطيع الوقوف فيها، ولا الجلوس فيها، ولا النوم فيها بطبيعة الحال.

إنك سوف لن تذهب إليها الآن، ليس لأنك لا تود الذهاب إليها، بل لأن مؤلف هذه المسرحية لا يريد ذلك.

إن أصول اللعبة المسرحية تقضي بأن تعود إلى الزنزانة حتى يتحقق مفهوم البطولة، ويصفق لك الجمهور، لكن المؤلف لا يريد ذلك. لا يريد أن يخدع الجمهور. المؤلف يريد أن يكشف الحقيقة. تستطيع أن تذهب الآن.

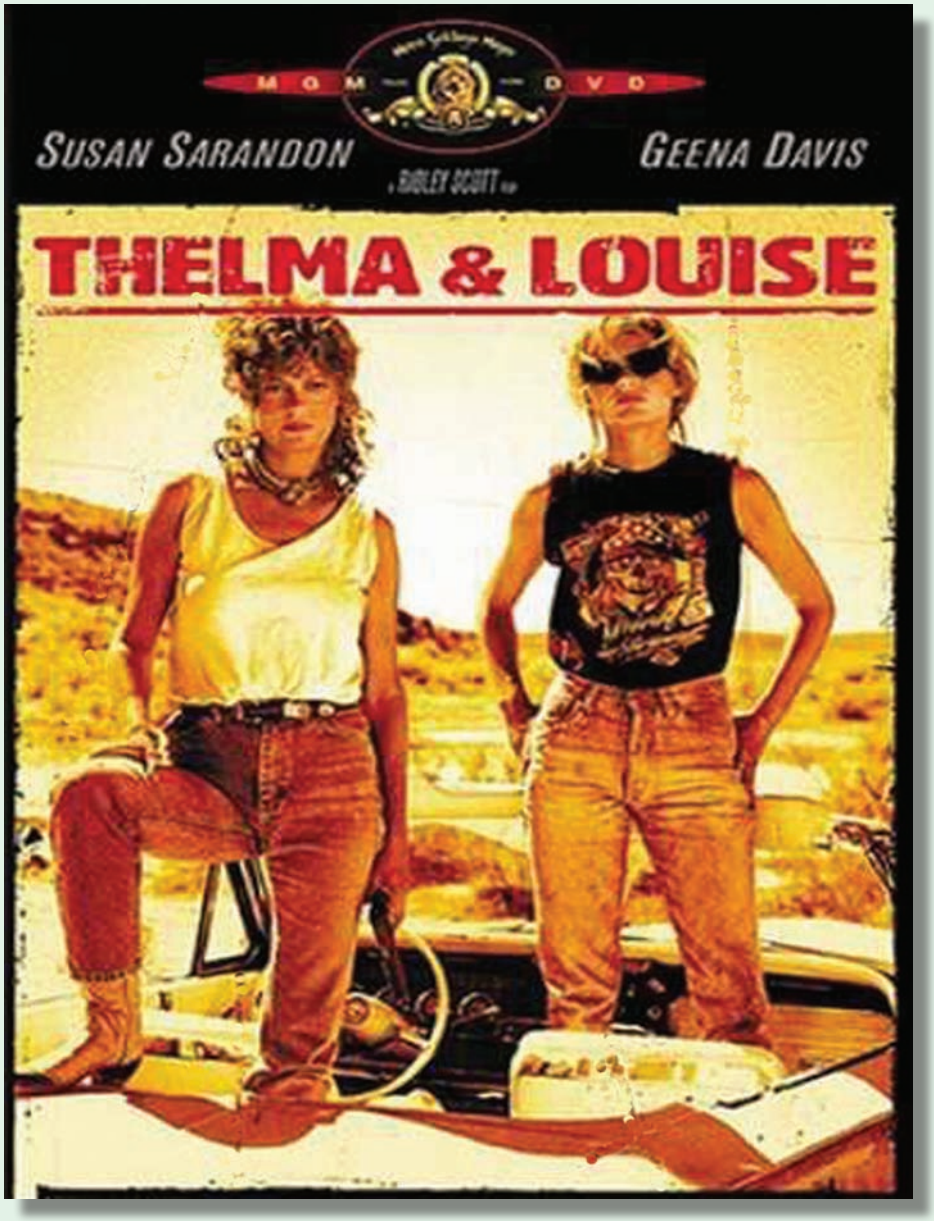
المواطن ينهض ويمشي على عكازته ويفتح الباب ويخرج. مدير الأمن يجلس على كرسي المواطن ليرقب المشهد، وظهره إلى الجمهور كما كان المواطن على الكرسي. مدير الأمن يتطلع باتجاه الشباك. أضواء فلاشات الكاميرات الفوتوغرافية، وأضواء التصوير التلفزيوني تشع، ويسمع لغط الصحفيين مع موسيقى.

بعد وقت قصير، يعود المواطن يمشي على عكازته، ويجلس خلف منضدة مدير الأمن، حيث أصبح كل واحد مكان الآخر. يبدأ المواطن بالكتابة على الكومبيوتر، فيما مدير الأمن يمسك بجهاز التحكم عن بعد ليفتح القنوات التلفزيونية الفضائية على الشاشات الموجودة على الجدار.

نشاهد على الشاشات أغاني. برنامجا سياسيا مباشرا. أخبارا سياسية. برنامجا دينيا. رقصا شرقيا. ثم على أكبر شاشة تحتل وسط الجدار نشاهد لعبة كرة قدم وتتحول كافة الشاشات لتعرض نفس اللعبة، وقد سدد أحد اللاعبين هدفا، فيصرخ جمهور كرة القدم، ويصرخ المذيع وسط صراخ المشاهدين..

Goal .. Goal .. Goal ضربة مدهشة .. ضربة رائعة ..

مع صراخ الجمهور وصراخ المذيع تخفت الأضواء ويسود المسرح الظلام ويتلاشى صراخ المواطنين. وليس سوى الصمت.


MGM DVD
SUSAN SARANDON
GEENA DAVIS
RIDLEY SCOTT
THELMA & LOUISE

# ثيلما و لويز

## سيناريو كالي خوري ٥ يونيو، ١٩٩٠

**ترجمة مها لطفي**

كاتبة ومترجمة من لبنان

«ثيلما ولويز» فيلم فاز بجائزة أحسن سيناريو عام ١٩٩٢ . أهمية هذا السيناريو تكمن في تحليله العميق للشخصيتين اللتين يدور حولهما الفيلم. فهما متجذرتان في الواقع ولذلك فكل ما تقومان به رغم بشاعته، واقعيا. إنه يناقش تعرض النساء لأعمال عنف، مما يدفع بهما لأعمال عنف مضادة. رسم الشخصيتين حي إلى أبعد الحدود وتطور كلتيهما تبعا للأحداث كان مدروسا بشكل دقيق. لقد قالت كاتبة السيناريو كالي خوري، «كنت أعيش مع هاتين الشخصيتين وأتركهما تقولان ما تريدان. لقد أصبحتا جزءاً من حياتي.

تدور حبكة الفيلم حول ثيلما ولويز اللتين تهربين من حياتهما المضطربة السجينة. إلا أنهما تقابلان شخصيات أقسى تدفعهما إلى ارتكاب الجريمة فتصحبان هاربتين من وجه العدالة.

أخرج الفيلم المخرج البريطاني الكبير ريدلي سكوت. وتقوم بدور ثيلما جينا دايفيز وبدور لويز سوزان سراندون. يشاركهما هارفي كيتل بدور التحري المعاطف معهما ولأول مرة يشترك براد بيت «بدور هام» دور السارق الأفاق.

مجرد أن عرض فيلم ثيلما ولويز أصبح فيلما ناجحا تجاريا ونقديا. مما جعله أحد أعلى الأفلام دخلاً في ١٩٩١. وحاز على ستة ترشيحات لجوائز اكاديمية الفنون. فحاز على أفضل سيناريو متميز، كما وأن سراندون وديفيز رشحتا عن دورهما كأحسن ممثلتين.

ما قاله الناقد بيرني كوك عن الفتاتين يعبر عن مدى تأثير هذا الفيلم على الجمهور بشكل عام، فهو قال، «عندما انطلقت ثيلما ولويز بسيارتيهما الثندربيرد من فوق التلة العالية لتستقرا أرضاً بدلا من الاستسلام للقانون، فقد أصبحتا بذلك أيقونة للثورة النسوية، مما أثار ردود فعل قوية لدى المشاهدين تفاوتت بين القدرة الأقوى على أخذ القرار أو الغضب بسبب تجاوز الاثنتين دور المرأة التقليدي. وقد أصبح فيلم ١٩٩١ وبسرعة، ولا يزال، مرجعاً ثقافيا كامناً يشير إلى، بل يلهم بملصق شاهق كبير معلنا، «ثيلما ولويز، ما زالا أحياء!»

**تلاشٍ تدريجي للضوء:**

**داخلي. مطعم – صباحاً** (**نفس اليوم**).

لويز نادلة في مقهى. انها في بداية الثلاثينات من العمر، ولكن سنّها كبير على مثل هذه المهنة. انها حلوة ومتأنقة المظهر رغم أنها في نهاية فترة عملها. وهي تضع فناجين القهوة الوسخة بعيداً عن النضد وتكومّها على صينية جرارة تحته. يحدث هذا ضجة عالية، غافلة هي عنها فهي تدندن مصاحبةً موسيقى الخلفية.

**داخلي. مطبخ ثيلما – صباحاً.**

ثيلما ربة منزل. الوقت صباحاً وهي تقوم بدفع فناجين القهوة من مائدة الإفطار نحو حوض المطبخ المليء بصحون الإفطار الوسخة وبعض الأشياء الأخرى المتبقية من عشاء الليلة الفائتة والتي وضعت لتبلل بالماء والصابون. إنها ما زالت في رداء النوم. التلفزيون مفتوح في خلفية المطبخ وبإمكاننا أن نرى محاولة لم تكتمل بعد لتغطية الحيطان بالورق في غرفة الطعام. ومن الواضح أنها عملية تقوم بها ثيلما بنفسها.

**داخلي. مطعم – صباحاً.**

تذهب لويز نحو التليفون العام وتدير نمرة ما.

**داخلي. مطبخ ثيلما – صباحاً.**

يدق جرس الهاتف. تذهب ثيلما لترد عليه.

ثيلما: (متذمّرة) أدركت ذلك! مرحبا.

**داخلي. مطعم – صباحاً.**

لويز (عند التلفون العام) أرجو أن تكوني قد حزمت أغراضك. أيتها الزوجة ربة المنزل. لأننا سنغادر هنا الليلة.

**داخلي. مطبخ ثيلما – صباحاً.**

ثيلما: حسناً، انتظري الآن. ما زال عليّ أن أسأل داريل إن كان بإمكاني الذهاب.

لويز: (صوت خارجي) هل تعني انك لم تسأليه بعد؟ بحق المسيح يا ثيلما هل هو زوجك أم والدك؟ انهما ليسا سوى يومين اثنين. بحق الله يا ثيلما، لا تكوني طفلة. قولي له فقط أنك ذاهبة معي حتى أصرخ عاليا بما بي. قولي له انني مصابة بانهيار عصبي.

تمسك ثيلما بالهاتف تحت ذقنها وهي تقطع كوبونات من الصحف وتعلقها بدبابيس على لوحة إعلانات مليئة بها نرى وصفات طهي مقطوعة من صحف نسائية خلال أسطر «١٠١ طريقة لطبخ لحم الخنزير».

ثيلما: إنه يعتقد انك بلا عقل يا لويز ولذلك فإن هذا لن يضيف جديداً عند داريل. هل أنت في العمل؟

لويز (صوت خارجي) كلا، أنا اتصل بك من مكان البلاي بوي.

ثيلما: سأكلمك فوراً.

تتجه ثيلما عبر غرفة الجلوس نحو أسفل السلم وتنحني على الدرابزين.

ثيلما: عزيزي داريل، من الأفضل أن تسرع.

يأتي داريل وهو يقفز على السلالم. لقد صنعت مادة البوليستر خصيصاً لهذا الرجل، وهو مغطى بالمجوهرات «الرجالية». ويدير مكاناً لبيع البُسط.

داريل: اللعنة، يا ثيلما، لا تصرخي هكذا! ألم أقل لك أنني لا أستحمل صراخك هذا في الصباح.

ثيلما: أنا آسفة يا عزيزي، أنا لا أريدك أن تتأخر.

يعيد داريل النظر في مظهره امام مرآة القاعة، ومن الواضح أنه معجب بما يرى. إنه ينضح بالثقة الزائدة عن الحدود لأسباب لا تظهر للعيان. يهمه أن يعتقد أنه قاتل النساء. انه يقوم بهندمة شعره المغطى برغوة مصفف الشعر.

تراقبه ثيلما بإعجاب.

ثيلما: عزيزي.
داريل: ماذا.
ثيلما (تقرّر أن لا تخبره) أتمنى لك يوماً جيداً في عملك.
داريل: أوه هوه.
ثيلما: عزيزي؟
داريل: ماذا؟
ثيلما: هل تريد شيئاً خاصاً للعشاء؟
داريل: كلا، يا ثيلما، أنا لا آبه بما سأتناول على العشاء. وقد لا أعود ربما إلى المنزل في وقت العشاء. أنت تعلمين كيف هي أيام الجمعة.
ثيلما: من المضحك أن يريد العديد من الناس شراء البسط يوم الجمعة مساءً. مما يدفعك للاعتقاد أنهم يريدون أن ينسوها في عطلة نهاية الأسبوع.
داريل: خيراً إذا انك لست المدير المناطقي بل أنا هو ذلك.
أخيراً يجهز. يسير نحو الباب ويقوم بتقبيل ثيلما على خدها قبلة روتينية خالية من الإحساس.
ثيلما: مع السلامة يا عزيزي. لن أنتظرك.
داريل: إلى اللقاء.
يغادر داريل. نرى سيارته الكورفيت أمام الباب.
وبينما هو يغلق الباب الأمامي تنحني ثيلما ملتصقه به.
ثيلما: لقد ذهب للخراء.
تضحك ثيلما لنفسها تعود إلى المطبخ وتلتقط الهاتف وتدير قرصة.
**داخلي. مطعم – صباحاً**
يدق الهاتف العمومي المعلق على الحائط. يجيب البرت، رجل الأوتوبيس الخمسيني.
البرت: صباح الخير. نعم هي موجودة. هل هذه ثيلما؟ آه، يا ثيلما، متى ستهربين معي؟
تأتي لويز وتأخذ الهاتف من يده.
لويز (مخاطبة البرت) ليس نهاية هذا الأسبوع، يا عزيزي، فهي ستهرب معي. (تتكلم داخل الهاتف) مرحباً. ماذا قال؟
ثيلما (صوت خارجي) متى ستمري لتأخذينني؟
لويز: انت تمزحي! حسناً! سأكون هناك حوالي الثانية أو الثالثة.
ثيلما (صوت خارجي) ما الأشياء التي تريدينني أن آخذها معي.
لويز: لا أدري. أشياء دافئة، على ما أعتقد. إنها الجبال. اعتقد انها باردة ليلاً. أنا سوف أحضر كل شيء.
ثيلما (صوت خارجي) حسناً. سأفعل ذلك أيضاً.
لويز: واسرقي أدوات داريل لصيد السمك.
ثيلما (صوت خارجي) لا أعرف كيف أصطاد السمك، يا لويز.
لويز: ولا أنا أعرف يا ثيلما، ولكن بما أن داريل يفعل ذلك فلن تكون صعبة جداً؟ اراك لاحقاً. إجهزي.
يعلق الإثنتان الخط الهاتفي.
**خارجي. مطعم. نهاراً.**
تنطلق لويز في سيارة خضراء ثندر بيرد خضراء جديدة في حالتها الأصلية.
**داخلي. غرفة نوم ثيلما – لقطة مقرّبة – شنطة على السرير – نهاراً**
داخل الشنطة ملابس سباحة، كلسات صوفية، بيجامات قطنية، جينزات، كنزات صوفية – قمصان قطنية، فستانين، كمية كبيرة من الثياب لرحلة يومين. نرى ثيلما تقف أمام دولابها، محاولة أخذ قرار ماذا تأخذ أيضاً، وكأنها نسيت شيئاً. تبدو الغرفة وكأنها قد أخذت زخرفتها من كتالوج سيرز. إنها حقاً مزخرفة.
**داخلي. غرفة نوم لويزا – لقطة مقرّبة – شنطة على السرير – نهاراً**
شنطة منظمة جداً كل شيء مطوي بنظام. ثلاثة أزواج من الملابس الداخلية، زوج واحد من الملابس الداخلية الطويلة، زوجان من الكلسونات، كنزتان من الصوف، ثوب مكسو بالفراء، قميص نوم. تبدو وكأنها قد جهزت ما يكفيها لرحلة مخيم. وهذا يظهر شخصية لويز. غرفتها منظمة تماما مثل شنطتها. كل شيء متناسب مع الآخر. إنها ليست مزخرفة كغرفة ثيلما ولكنها من نفس الطراز. إنها تفكر هل ستأخذ زوجاً إضافياً من الكلسات. تقرّر أن لا تفعل وتغلق الشنطة. تذهب باتجاه الهاتف، تلتقطه وتدير القرص. نسمع:

آلة تسجيل (صوت خارجي): مرحباً، جيمي يتكلم. لست موجودا الآن، ولكنني ربما سأعود لأن.... حاجاتي كلها موجودة هنا. أترك رسالة.

تصفق لويز الهاتف.. إطار يجمع لويز وجيمي في صورة موضوعه على المائدة بالقرب من الهاتف.

وهي بالحقيقة تصفع بفعلتها هذه ذلك الوجه الموجود في الصورة، أيضاً.

**داخلي.غرفة نوم ثيلما – نهاراً.**

ما زالت ثيلما ترمي بالحاجيات إلى داخل الشنطة بدون ترتيب. وهي تخاطب نفسها بصوت خفيض كل الوقت.

تأخذ أشياء من على منضدة النوم، ساعة صغيرة ، مقص أظافر ، الخ.

تفتح درج منضدة نومها. تتصرف وكأنها تهدف إلى شيء ؛ ويبدو عليها مظهر من يعرف ماذا يفعل، رغم أنها، وبصراحة وبينما هي تبحث فيه، تلتقط بضعة أشياء من بين المحتويات المتبعثرة، ترى مسدساً هناك. كان قد اشتراه داريل لها من أجل الحماية. إنه غير محّمل ولكن هنالك علبة من الرصاص. تلتقط المسدس من ذنبه وكأنه جرذ وتضعه في شنطة يدها.

ثيلما: (تتمتم لنفسها) قتلة مجانين...

تلتقط علبة الرصاص وترميها أيضاً معه. تحاول أن تغلق شنطتها، ولكن هنالك حاجات معلقه خارج الشنطة. تحاول تسوية ما هو عالق ثم تجلس بكل وزنها فوق الشنطة.

**خارجي. منزل ثيلما – نهاراً**

تندفع سيارة لويز البيرد ٦٦T القلابة نحو مدخل منزل ثيلما. يرتفع باب المرآب حيث تقف ثيلما في المرآب بكل امتعتها. شنطة تبدو وكأنها ستنفجر، ادوات صيد السمك، ثلاجة، مصباح.

سيارة ثيلما القديمة الرمادية الهوندا تقف هناك أيضاً.

تخرج لويز من مقعد السائق.

لويز: لن نحتاج المصباح. فالمكان به كهرباء.

ثيلما: أريد أن آخذه. لعل وعسى.

لويز: لعل وعسى ماذا؟

ثيلما: فيما إذا وجد مجنون قتل هارب قد يقطع الكهرباء ويحاول المجيء ليقتلنا.

لويز: (توافقها) آه حقاً، معك كل الحق، يا ثيلما.

عندئذ سيكون المصباح مفيداً. ربما سنقطر سيارتك خلفنا في حالة ما إذا سرق شمعة إشعال السيارة.

ثيلما: علينا أن نفعل ذلك. فذلك الشيء بالكاد أن يمر في الممر.

يحملا السيارة بكل شيء. بالكاد يقفل الصندوق.

تدفع ثيلما بكل وزنها عليه. تدخلان السيارة وتنطلقا عبر الممر. وبينما هما تتحركان عبر الشارع نسمع ثيلما ترسل صرخة مدوية. إنها تضحك وتمد ذراعيها في الهواء.

**خارجي. سيارة – نهاراً**

تقودان السيارة على الطريق بين الولايات. تتناول ثيلما حقيبتها الخاصة وتجد المسدس.

ثيلما: لويز هل ستأخذين بالك من المسدس؟

تصرخ لويز لدى رؤيته.

لويز: لماذا أحضرت هذا بحق السماء؟

فكرت ثيلما حائرة هل لويز بهذه السذاجة.

ثيلما: أوه يا لويز... المضطربون القتلة، الدببة... الثعابين! ولكنني فقط لا أعرف كيف استعمله. إذا هل بإمكانك الاهتمام به؟

تمد لويز يدها وتأخذ المسدس من محفظة ثيلما وتمسك به في يدها. تمتحن وزنه ثم تضعه تحت المقعد. تضع ثيلما الرصاص تحت المقعد.

انهما تسرعان نحو الطريق السريع وصوت الراديو يخترق الآذان. تضع لويز شريطاً من موسيقى الـ R.B الوحشية.

ثيلما: لمن هذا المكان اسألك ثانية؟

لويز: انه خاص ببوب المدير النهاري. سوف يحصل على الطلاق وزوجته ستأخذ المكان ولذلك فهو سيترك جميع أصدقائه يستخدمونه قبل أن يسلمها المفاتيح.

ثيلما: لم تكن لي فرصة الخروج من المدينة دون داريل.

لويز: وكيف سمح لك بالذهاب؟

ثيلما: لأنني لم أسأله.

لويز: آه، خراء، ثيلما، سوف يقتلك.

ثيلما: حسناً، لم يسمح لي أبداً بالذهاب. لم يسمح لي أن أقوم بأي شيء يجلب لي السعادة، كل ما يريدني أن أفعله هو ان أبقى في المنزل كل الوقت بينما هو في الخارج يفعل ما لا يعلم به سوى الله.

يسود الصمت بينهما للحظة.

ثيلما (تنظر مباشرة إلى الأمام) تركت له رسالة. تركت له بعض ما يضعه في الميكرويف.

بعد توقّف قليل.

ثيلما: أعتقد انك لم تسمعي حتى الآن شيئاً من جيمي...؟

يضيق حنك لويزا مطبقاً. تزداد سرعة السيارة.

ثيلما:... لا تهتمي.

تتجاوز شاحنة نصف نقل تحمل الغاز على الطريق السريع وترسل صوتاً كالاوزة.. الرفارف التي تحمي من الوحل

على شكل صور نساء عارية. وهنالك ملصق كبير جداً على الظهر يقول، «سألعقك من رأسك إلى أساسك... مقابل عشرة سنتات».

لويز: هل هذا أحد أصدقائك؟

تنظر ثيلما إلى وجهها في المرآة الجانبية، متظاهرة بأنها تدخن سيجارة.

من منظور ثيلما نرى علامة على جانب الطريق مكتوب عليها «سأراك يوم الأحد في الكنيسة!».

تضغط ثيلما الولاعة وتنتظرها حتى تخرج. تنظر إليها لويز بجانب عينيها، ولكنها لا تقول شيئاً.

**داخلي. سيارة – طريق ريفي – نهاراً.**

ثيلما: هل ما زال الطريق طويلاً؟ انا جائعة.

لويز: حوالي الساعة. لدينا طعام يكفينا شهراً.

ثيلما: لا أستطيع الانتظار.. اليس بإمكاننا الوقوف بضع دقائق...

لويز : لن نصل إلى الكابينة إلا بعد الظلام إذا بقينا على هذا الحال يا ثيلما.

ثيلما: إذاً هل سيختلف الأمر كثيراً إذا ما توقفنا؟ بربك.

ليس بإمكاني أن أفعل شيئاً كهذا مطلقاً.

تدرك لويز أن ثيلما ستتحول إلى مراهقة وتتابع نقّها إلا إذا استسلمت لها.

لويز: حسناً، ولكن هذه الوقفة ستكون وقفة سريعة.

**خارجي. الرصاصة الفضّيه – ليلاً**

تتوقفان أمام مكان على يمين الطريق مضاء برمته بالنيون. يدعى الرصاصة الفضية. الإشارة تتلألأ (كوكتيل – بيرة – رقص – طعام). هنالك موقف ضخم للسيارات مليء بشاحنات نقاله وسيارات قديمة. بالرغم من أن الوقت ما زال مبكراً فمن الواضح أن المكان ملهى ليلي. وهو مزدحم باكراً.

**داخلي. الرصاصة الفضّية – ليلاً**

هذا المكان مليء بالضوضاء. هنالك عشر موائد ضخمة محاطة بالجماهير. البار الطويل مليء بالرواد. هنالك موائد ونضد. الغرفة مشبعة بالدخان. هنالك حلبة للرقص ولكن لا يوجد راقصون لأن الفرقة الموسيقية ما زالت في طور الإستعداد. هنالك رجال منفردون كثر. رؤوس عديدة تستدير ملاحقة ثيلما ولويز وهما تقتربان من مائدة خالية.

لويز: لم أر مكاناً كهذا منذ أن غادرت تكساس.

ثيلما: أليس هذا شيئاً ممتعاً؟

تأتي نادلة وتترك قائمتي طعام على المائدة.

النادلة: هل تريدان أن تشربا شيئاً؟

لويز: كلا شكراً.

ثيلما: أريد (وايلد توركي) وزجاجة كوكاكولا، من فضلك.

بعد أن تغادر النادلة:

لويز: ثيلما!

ثيلما: قولي لي شيئاً. أليست هذه إجازتي أم لا؟

أعني، يا الهي أنك أسوأ من داريل.

لويز: الأمر أني لم أرك على هذا الحال منذ زمن طويل.

أنا متعودة أن أراك أكثر رصانة.

ثيلما: حسناً، لقد أخذت خازوقاً كبيراً بسبب رصانتي.

لقد قلت انني وإياك سنذهب خارج البلدة ولمرة واحدة نترك لنفسنا العنان. حسناً، يا عزيزتي، انظري إليّ لأنني سأنطلق الآن!

بينما تعود النادلة:

لويز: (تضحك) حسناً... (مخاطبة النادلة) لقد غيرت رأيي سوف آخذ بيتزا مرجريتا وقليلا من الكورفو بجانبها، من فضلك.

ثيلما: نعم!

عندما غادرت النادلة، أتى رجل ممسكاً بكرسي يجرها نحو المائدة ويتراجع إلى الخلف. إنه في الاربعينيات متين البنية، وجهه يلمع تحت ضوء النيون.

الرجل: الآن أتساءل ماذا تفعل لعبتين حلوتين مثلكما في مكان كهذا؟

لويز : نحن لا نتدخل في أحد؟ لماذا لا تحاول ذلك؟

ثيلما: حسنا، لقد غادرنا البلدة لقضاء نهاية الأسبوع لأننا أردنا أن نحاول قضاء وقت طيب. ولأن لوزي هذه مجنونة لأن صديقها لم يتصل بها وهو يغادر...

ترفس لويز ثيلما من تحت المائدة.

ثيلما (أكثر هدوءاً) اننا فقط أردنا أن نحصل على ما

نأكله.
الرجل: حسناً، جئتم إلى المكان المناسب هل تحبون الأكل الحار؟ لديهم أكلاً حار جيد.
تعود النادلة حاملة مشروب لويز.
النادلة: هارلان، هل أنت تزعج هاتين الفتاتين المسكينتين؟
هارلان (الرجل): مرحباً، كلا. كنت فقط أصادقهم.
النادلة (تشير إلى لويز بعينيها) شيء جيد أن الجميع لا يتمتعون بروح الصداقة مثلك.
تفهم لويز ملاحظتها.
ثيلما: اسمك هارلان؟ لدي عم اسمه هارلان!
هارلان: حقاً؟ هل هو عم فكه؟ لأنه لو كان كذلك فهنالك شيء مشترك بيني وبينه.
يضحك هارلان. تضحك ثيلما، أيضاً، ولكنها في الحقيقة لا تدرك مضمون النكتة، لويز لا تضحك.
لويز (مخاطباً هارلان) لا أريد ان أكون وقحة، ولكن لدي شيء أريد أن أتكلم عنه لصديقتي. على انفراد.
هارلان: آه، فهمت. لم أكن أقصد إزعاجكما. ولكن كان من الصعب أن لا ألاحظ سيدتين جميلتين مثلكما.
(يقف، مخاطباً ثيلما) من الأفضل أن ترقصي معي قبل المغادرة، وإلا فلن أسامحك.
ثيلما: آه، حتماً. سيكون هذا مصدراً لسعادتي.
يغادر هارلان، ثم:
ثيلما: لويز، لم يكن ما قلتيه لطيفاً.
لويز: ألا تدركين عندما يستهدفك أحدهم؟
ثيلما: وماذا إذا كان يستهدفني؟ أنت متخمة بفعل سنواتك الطوال في خدمة الموائد.
لويز: ربما.
ثيلما: حسناً، فقط استرخي. هل تفعلين ذلك.
إنك تثيرين أعصابي.
تشرب ثيلما كأس الوايلد توركي دفعة واحدة وتسلم كأسها للنادلة لتحضر لها واحداً آخر. تنظر النادلة اليها وتهز رأسها.
تعود لتواجه صديقتها.
ثيلما: اذاً، جيمي لم يتكلم بعد؟
لويز: دعيه يذوق مرارة دوائه. ذلك الحمار.
ثيلما: آسفة، يا لويز. اعرف أنك مضطربة كليّاً.
انني فقط متحمسة لمغادرتي المنزل، على ما أعتقد.
(توقف)
لا ادري إن كان داريل قد عاد للمنزل أم لا.
لويز: لا أدري إن كان جيمي قد عاد.
ثيلما: لماذا لا تقولين له أن يذهب إلى الجحيم؟
لويز: لماذا لا تقبري زوجك الخائب ذاك؟
تنطلق الاثنتان مؤقتاً، بالشكوى من مشاكلهما العائلية، إلى أن تأتي النادلة.
النادلة (تدير عينيها) هذا على حساب هارلان.
تنظر ثيلما نحو البار حيث يكزّ هارلان على أسنانه محركاً جسده حركات راقصة. تبتسم وتلوح له بيدها. وجهها يسترد جدّيته عندما تستدير لتنظر إلى لويز.
ثيلما: سيعود جيمي من على الطريق، لن يجدك هناك، ستثار أعصابه ويطلبك مئات الألوف من المرات ويوم الأحد ليلاً ستعاودي الاتصال به ويوم الأثنين سوف يقبّل الأرض التي تمشين عليها.
تفكير ثيلما يتحرك أسرع من فمها، والسرعة التي تتكلم بها قاتلة. لويز معتادة عليها. تضحك لويز بخبث على طريقة ثيلما بتصوير الموقف.
لويز: بالضبط.
ثيلما: وفي الوقت الحاضر، أنت قلت دعينا نمرح. فإذاً لنمرح!
ثم تعاود شرب كأسها دفعة واحدة وترفعه بيدها، بينما تعزف الفرقة لحناً حيوياً. عملياً يقف المكان كله متجهاً إلى حلبة الرقص. تشرب لويز كأس التكيلا وترفعه عالياً، أيضاً.
فيما بعد:
ثيلما ترقص مع هارلان وقد رقصت فترة من الزمن. ترقص لويز مع شخص هادئ يدعى دان. ثيلما مقطوعة الأنفاس سكرانة تقهقه. تحمل زجاجة من البيرة في يدها. تضحك بلا سبب، وهارلان يدرسها عن قرب؛ تلاحظ لويز ذلك.
لويز (فوق الضجيج) ثيلما، سوف أذهب لحمام السيدات، وبعد ذلك ننطلق إلى الطريق.
ثيلما (عيناها مغمضتان، تهتز مع الموسيقى) جاهزة متى اردت ذلك.
تتجه لويز نحو الحمام.
ثيلما (عيناها مغمضتان) لويز، سوف أذهب معك.
(على وجهها نظرة مضحكة) لا أشعر أنني على ما يرام.
تتعثر خطواتها فتسقط من يدها زجاجة البيره.
تتجه لويز نحم الحمّام حيث تجد صفاً من خمس عشرة امرأة على الأقل أمامها.
هارلان (يلتقط ثيلما، يمسك بجسدها) اوبسي دوبسي

لندعك تأخذين هواءً نقيّاً، سيدتي الشابة.
يشدها نحو الباب.
تميل لويز إلى الحائط، تنتظر دورها.
قطع إلى:
**خارجي. مرآب الرصاصة الفضية – ليلاً**
يشد هارلان ثيلما خارج الباب نحو المرآب. إنها مشلولة تماماً.
ثيلما: خراء
هارلان: ما بالك؟
ثيلما: توقّف.
هارلان: لماذا؟
ثيلما: أنا مصابة بدوار.
**داخلي. الرصاصة الفضية – ليلاً**
تذهب النادلة نحو مائدتهم. تلتقط شنطه ثيلما عن الأرض وتضعها على كرسيها. تضع الفاتورة على المائدة، تنظر حول المكان تحاول إيجادهم ثم تغادر.
**داخلي – الحمام – ليلاً**
تدخل لويز الحمام. تقف أمام المصبنة وتنظر إلى المرآة.
**خارجي – المرآب – ليلاً**
ثيلما مريضة، تمسح فمها بمنديل هارلان. تراجع هارلان عند هذا، ولكنه عاود الكرة.
هارلان: كيف تشعرين الآن يا عزيزتي؟
ينحني هارلان ملاصقاً رأس ثيلما، وهي تبعد رأسها عنه.
ثيلما: أعتقد انني بدأت أشعر بتحسّن.
هارلان: نعم، ولقد بدأت تروقين لي أيضاً.
يشدها نحو ويحاول إحاطتها بذراعيه. تشد ثيلما جسدها مبتعدة.
ثيلما (منزعجة) أعتقد انه عليّ الاستمرار في السير.
**داخلي. الرصاصة الفضية – ليلاً.**
تخرج لويز من الحمام بينما تدخل امرأة أخرى. تفتش الغرفة جيداً بحثاً عن ثيلما. ولكنها لا تراها. تعود إلى المائدة فتجد حاجات ثيلما هناك. تلتقط ورقة الحساب وتنظر إليها.
**خارجي – مرآب حانة الرصاصة الفضية – ليلاً**
قاد هارلان ثيلما بعيداً عند نهاية المرآب. إنه يحاول تقبيلها الآن. إنه يدفع ذراعيها إلى أسفل وهي تبعد رأسها.
ثيلما: لا تفعل. أنا امرأة متزوجة. أنا لا أشعر بارتياح. لقد كنت مريضه.
هارلان: لا بأس. أنا متزوج، أيضاً.
هارلان يدفع بجسده نحوها، وهي تبدأ بدفعه بعيداً بصورة أقوى.
**داخلي. الرصاصة الفضية – ليلاً**
لويز تحاسب النادلة. النادلة تهز رأسها، مشيرة إلى انها لم ترى ثيلما هي الأخرى، تلتقط لويز حاجيات ثيلما وتتجه نحو الباب.
**خارجي–مرآب حانة الرصاصة الفضية – ليلاً**
الصق هارلان ثيلما بظهر عربة محاولاً تقبيل رقبتها. وأمسك بمؤخرتها بين يديه. وبدأ يعصرها. إنها تدفعه بعيداً بكل ما لديها من قوة، ولكنه لا يرتجع.
هارلان (يتنفس بتثاقل) أنت جميلة. لا بأس عليك. لن أؤذيك. لابأس.
ثيلما (تناضل) توقّف. اللعنة، أعني ذلك! سوف تتوه لويز عني. اتركني.
هارلان: لويز بخير.
لويز
تقف خارج باب حانة الرصاصة الفضية. وهي تنظر حولها.
هارلان يشد بثياب ثيلما. تحرّر ثيلما احدى ذراعيها وتضربه على وجهه. يضربها هو بدوره ويمسك بوجهها، فيعصره عصرا.
هارلان: اياك أن تضربيني! إياك أن تضربيني أيتها الملعونة!
لم يعد هنالك أثر للمودة في وجهه الآن. تبدو عليه مظاهر الضعة والخطورة. يترك وجهها ويثبّت ذراعيها خلفها. يمسك ذراعيها الاثنين بيده.
هارلان: اخرسي فقط.
يحاول بيده الأخرى رفع ثوبها. ما زالت ثيلما تناضل والدموع تتدفق من عينيها.
ثيلما: لا تؤذيني يا هارلان، من فضلك.

هارلان: اخرسي.
يديرها بحيث يصبح وجهها نحو الجانب الخلفي للسيارة.
يمسك ذراعيها بيد واحدة ويتابع رفع ثوبها فوق أردافها.
ويبدأ في خلع سرواله عندما نسمع صوت خطوات.
لويز (تصيح) دعها تذهب.
هارلان: اذهبي إلى الجحيم.
ثيلما: لويز!
**توجه فتحة مسدس ثيلما نحو ظهر رقبة هارلان. وتشد لويز الزناد.**
لويز: دعها، أيها الخنزير الواطي، وإلا فسوف أفجّر وجهك القبيح فوق هذه السيارة اللطيفة.
يرفع هارلان يديه في الهواء ببطء، فتتحرر ثيلما منطلقة وهي تنزل ثوبها.
هارلان: والآن، اهدئي. لقد كنا نمزح قليلاً.
تنظر لويز نحو ثيلما. تهز ثيلما رأسها بإشارة لا.
لويز: يبدو أن فكرتك عن المزاح حقيرة جداً. والآن استدر.
تبدأ لويز بالابتعاد ولكن المسدس ما زال بالقرب من وجهه.
سرواله مفكوك من الأمام. ما زالت تتراجح والمسدس مرفوع.
ثيلما أيضاً تتراجع ببطء.
لويز: نصيحة للمستقبل، عندما تبكي امرأة هكذا، فمن المؤكد أنها ليست في حالة استمتاع!
تخفض لويز المسدس وتحملق به لثانية. ثم تستدير وتذهب بعيداً. وكذلك تفعل ثيلما.
هارلان (يرفع سرواله) أيتها العاهرة. كان عليّ أن أنال منها.
تتوقف لويز عن مشيتها.
لويز: ماذا قلت؟
هارلان: قلت مصّي إحليلي.
تأخذ لويز خطوتين إلى الأمام نحوه وترفع المسدس وتطلق رصاصة إلى وجهه. نسمع جسده وهو يضرب أرض المرآب.
من منظور لويز. السيارة خلفه ممتلئة بالدم. ثيلما ولويز صامتتان، نسمع صوت الملهى الليلي عن بعد. تخفض لويز المسدس.
ثيلما: يا إلهي.
لويز: احضري السيارة.
ثيلما: يا يسوع! لويز لقد أصبته.
لويز: أحضري السيارة!
تركض ثيلما لتحضر السيارة.
لويز (بهدوء، مخاطبة نفسها) راقبي فمك، يا رفيقة.
تأتي ثيلما بالسيارة إلى الخلف. تقفز لويز إلى الداخل وتنطلق ثيلما ووراءها الحصى الطائر. وبينما تسرعان من المرآب نحو الطريق، نسمع الموسيقى الصاخبة من الملهى الليلي وعجلات سيارتهما تضرب الطريق الرئيسي من شدة السرعة.
لويز: ارجعي إلى الطريق الوسطى.
ترفع لويز يدها لتكتشف أنها ما زالت تحمل المسدس.
ثيلما: خراء! أنا... أنا.. إلى أين؟
لويز: الغرب. يساراً
**خارجي. سيارة – لقطة بعيدة– ليلاً**
تدخلان إلى الطريق المتجه نحو الغرب.
لقطة من الخلف لتحركهم....لقطات متنوعة لهم أثناء السفر.
**داخلي. السيارة – ليلاً**
تلتقط لويز المنديل من مقعد السيارة وتمسح المسدس.
حركتها تبدو وكأنها بالتصوير البطيء. تضع المسدس تحت المقعد.
ثيلما تراقبها.
ثيلما: لويز.
لويز لا تجيب.
ثيلما: لويز إلى أين نحن ذاهبتان.
لويز: (ترتجف) لا أدري، يا ثيلما! لا أدري! اصمتي لحظة لكي أتمكن من التفكير.
تبدأ ثيلما بالبكاء بصمت.
ثيلما: أليس من الضروري الذهاب إلى البوليس؟ اعني اعتقد اننا يجب أن نخبر البوليس.
لويز: نقول لهم ماذا؟ ! ماذا، يا ثيلما؟ ماذا تعتقدين يجب أن نقول لهم.
ثيلما: لا أدري. فقط نخبرهم بما حدث.
لويز: أي جزء؟
ثيلما: كله. انه حاول اغتصابي.
لويز: لقد رآك مئات من الناس وأنت تضعي خدك على خده كل الليل، يا ثيلما! من سيصدق ذلك؟!
نحن لا نعيش في هذا النوع من العالم. انطلقي!
**خارجي. الطريق الوسطى – ليلاً**
تنطلق ثيلما إلى جانب الطريق. تخرج لويز وتبدأ في السير حول السيارة. تقف عندما تصل إلى خلف السيارة، وتشعر بالمرض. تبقى ثيلما في السيارة وتتحرك إلى المقعد

الجانبي.
تدخل لويز إلى مقعد السائق.
ثيلما: لويز.... هل أنت بخير؟
تضع لويز رأسها على المقود.
لويز: يا الهي. (مخاطبة ثيلما) ثيلما.
ولكن ثيلما لا تسمعها.
لويز: ثيلما.
تنظر ثيلما إليها نظرة خاوية، دون أن تجيب.
لويز: يجب أن أقف لدقيقة من الزمن. عليّ أن استجمع نفسي.
سوف أجد مكاناً لأحتسي فنجاناً من القهوة وسوف أجلس للحظة. هل ترغبين في مصاحبتي؟
يتحرك رأس ثيلما إلى الأسفل. تدرس لويز وجه ثيلما.
لويز: هل هذا يعني نعم؟ هل أنت معي؟
مرة ثانية تهز ثيلما رأسها موافقة. تنطلق لويز بالسيارة خارج اللقطة.
**خارجي. موقف اتوبيس – مطعم – ليلاً**
تتحرك سيارة البيرد T٦٦ نحوموقف أتوبيسات عصري وتقف هناك. تستدير لويز نحو ثيلما.
لويز: علينا أن نكون خارج إطار الشك. هل تعرفين ماذا يعني هذا؟
ثيلما: نعم.
لويز: هذا يعني أنك لن تكلمي أحداً. ولا تلفتي الأنظار اليك بأية طريقة. هل تفهمين هذا؟
مرة ثانية يرتجف رأسها بأكثر من اهتزازة إيجاب.
لويز: قولي لي انك فهمت ذلك.
تومئ ثيلما برأسها الآن بثبات. لقد فهمت المراد.
مجموعة لقطات من منظور سائقي الشاحنات وهم يرون ثيلما ولويز يدوران باتجاه جزء المطعم من القهوة. تظهران ضئيلتين قياساً بالمحيط.
**داخلي. موقف الشاحنات– لقطعة ضيقة– يدا النادلة– الرابعة قبل الظهر**
تضعان فناجين القهوة الوسخة من على النضد نحو صينية تحت النضد. وتظهر هذه اللقطة لويز وثيلما تجلسان على النضد.
تنظر لويز إلى خريطة. تقف السيارة في الخارج بالقرب من الباب. لويز (وكأنها تخاطب نفسها) يجب أن نراجع هذا الأمر. يجب أن نكون أذكياء. هذا ليس وقت الاضطراب. انتهى الأمر. لم يره أحد. لا أحد يعرف اننا نحن من قام بذلك. ما زلت بخير.
والآن كل ما علينا أن نفعله هو أن نخطط لخطوتنا التالية.
ثيلما: خطوتنا التالية؟ سأقول شيئاً واحداً، يا لويز. هذه نوع من الإجازة. انا فعلاً اقضى وقتاً جيداً. هذا شيء مسل حقا.
لويز: لو لم تكوني مهتمة جداً بقضاء وقت جيد لما كنا في هذا الوضع الذي نحن فيه.
ثيلما: ماذا تعنين بكلامك هذا؟
لويز: انه يعني أن تغلقي فمك، يا ثيلما.
ثيلما: إذا هذا كله نتيجة خطأي..
تنظر لويز إلى ثيلما لبعض الوقت.
لويز: فقط اقفلي فمك.
تأتي النادلة وتملأ لهما فنجاني القهوة.
تقف ثيلما لتذهب إلى الحمام. تلتقط شنطتها من على النضد، ولكن حزام الشنطة يمسك بفنجان القهوة فيقع على الأرض محدثاً صوتاً قوياً. فتستدير الرؤوس وتنظر إليها.
ثيلما: عليّ أن أذهب إلى الحمام. أنا.....آسفة.
توقف على لويز.
**خارجي. مرآب حانة الرصاصة الفضية – الرابعة قبل الظهر**
تتوقف سيارات البوليس حول المكان. توقفت الحركة في المكان. أبواب الشاحنة مغلقة – تجلس النادلة في خلفية سيارة البوليس والباب مفتوح. بوليس تحري ببذلته الرسمية ينحني على الباب ويحمل كراسي ملاحظاته.
هال: هل بإمكانك معرفة هويتهم إذا ما رأيتهم مرة ثانية؟
لينا: (النادلة) هال، لقد قلت لك حوالي عشرين مرة، نعم، أستطيع أن أعرفهم ولكن لم تكن ايتهما من النوع الذي يقوم بمثل هذه الفعلة.
هال: حسناً، أنت لست شاهدة متخصصة تماماً، ولكن ما

الذي يجعلك متأكدة مما تقولين:
لينا: إذا لم تكن خدمة الزبائن في بار كافيه لتجعل من الإنسان خبيراً في الطبيعة البشرية فإن لا شيء آخر يفعل ذلك وأستطيع أن أقول لك أن هارلان لوكيت يحاول شراء ما يريد في مرآب.
وأنا مندهشه كيف لم يحدث هذا من قبل.
هال: من تعتقدين فعل ذلك؟
لينا: هل سأل أحدكم زوجته؟ أتأمل ان تكون هي التي فعلت ذلك.
هال: لينا، توقفي عن الكلام الفارغ، هل تفعلين ذلك؟
هل لديك أية أفكار أم لا؟ فأنا ما زلت واقفاً في هذا المرآب الغبي طوال الليل، وما زال عليّ أن أرفع تقريراً قبل أن اتمكن من الذهاب إلى المنزل في وقت يمكنني من الاستيقاظ مرة ثانيه!
لينا: حسناً، اذا كان عليّ أن أحزر، فأنا اقول انها فتاة قديمه او زوج فتاة قديمة. ولكنها لم تكن واحدة من هاتين الفتاتين، الطويلة، ذات الشعر الأحمر، تركت لي بدلاً مالياً سخيّاً.
هال: ألم تلاحظي نوع السيارة التي كانوا يقودونها؟
لينا: انه ملهى ليلي وليس قاعة خدمة سيارات! انا لا أتبع الزبائن نحو المرآب.
هال: حسناً لينا. اذهبي إلى المنزل. قد نضطر لاستدعائك لمزيد من الاستجواب.
تخرج لينا من باب السيارة الخلفي.
لينا: هاتان الفتاتان ليستا من النوع المجرم.
**داخلي. هاتف عمومي–ليلاً.**
هنالك هاتف عمومي خارج الحمّام. تلتقطه ثيلما وتدير القرص.
ثيلما (داخل السماعة) مكالمة مدفوعة من ثيلما.
ليس هنالك إجابة.
**داخلي–منزل ثيلما–ليلاً.**
يرن الهاتف.
لقطات مختلفة لداخل منزل عائلة ديكنسون الخالي.
غرفة النوم
تماماً كما تركتها ثيلما. جارور الدولاب الجانبي ما زال مفتوحاً.
رسالة داريل ملصوقة بالثلاجة. داخل الميكروويف تحتوي الآن على وجبة ذاب ثلجها وما زالت في غلافها.
**داخلي. موقف شاحنات – ليلاً.**
ثيلما: شكراً. سأحاول لاحقاً.
تضع السماعة في مكانها وتذهب إلى الحمام، بينما تغلق الباب خلفها، تأتي لويز ويدها مملوءة بالفكة وتبدأ في وضعها داخل الهاتف. تدير رقماً ما. يدق الجرس لفترة طويلة. تعيد السماعة إلى مكانها وتذهب نحو الحمّام تنظر إلى وجهها في المرآة. تلاحظ وجود بقعة صغيرة على خدّها. تأخذ منديلاً ورقياً وتبلله وتجّف البقعة. تنظر إلى المنديل فتجد مشحة حمراء برّاقة.
لويز: ثيلما... تعالي ، ثيلما!
يفتح الباب الخشبي وتخرج ثيلما منطلقة وتتوجه فوراً نحو الباب، دون حتى أن تنظر نحو لويز. تركض لويز خلفها، يتجهان خارج المطعم، وخارج النافذة، نراهما يدخلان السيارة وينطلقان بعيداً.
**خارجي. السيارة– لقطة والسيارة منطلقة– فجراً**
تتدحرج سيارة البيرد T نحو طريق سريع له أربعة مداخل، خالياً تقريباً. تمر شاحنة باتجاه معاكس.
**داخلي. السيارة– فجراً**
الثوب الخارجي مرمي على السيارة وثيلما تجلس مترهلة على المقعد وشعرها يتطاير بوحشية في الهواء.
لويز: سوف نذهب إلى البلدة الثانية ونقف. سوف نجد غرفة في فندق صغير. أستطيع أن أستريح لفترة من الزمن ثم أفكر بطريقة ما للحصول على بعض المال. سوف نحتاج إلى المال. ثيلما. كم معك من المال، يا ثيلما؟
ثيلما: نعم؟ أوه لا أدري، دعيني أرى.
تبحث ثيلما في شنطتها فتجد محفظتها وتخرجها. تجد ثيلما بعض الفواتير مكدّسة في جزء الأموال الصغيرة فتخرجها من مكانها. ترتب وتملّس الأموال التي بحوزتها.
**ثيلما: اربعة وستون دولاراً.**
وبينما هي تقوم بعدّها تطير أحد الأوراق من يديها. إن ثيلما لا تجيد الإمساك بالمال.
ثيلما: إممم. خراء.. اربعة واربعون دولاراً.
لم تلاحظ لويز أي شيء من هذا. إنها تركز على سياقة السيارة.
ثيلما: أنا فقيرة بالنقد.
لويز: هممم. علينا أن نحضر بعض المال.
**خارجي– غرفة فندق صغير– نهاراً (السادسة صباحاً):**
الستائر مفتوحة وبإمكاننا أن نرى السيارة تقف مباشرة خارج الغرفة. ثيلما مستلقية على السرير تحملق في سقف الغرفة. لويز تتحرك حول الغرفة وتضع الأشياء في الأدراج.
ثيلما: لماذا تفرغين الشنط؟ لقد قلت اننا سوف نغفو بعض

الوقت.
لم تكن لويز تدرك أنها تفعل ذلك.
لويز: أوه، لا أدري. أنا عصبية فقط. عليّ أن أضع تصوراً لما يمكن عمله.
ثيلما: حسناً عندما تضعين هذا التصور أيقظيني.
لويز: ماذا بك بحق الجحيم؟
تصفق لويز باب الخزانة. فتقفز ثيلما.
ثيلما: ماذا تعنين؟
لويز: لماذا تتصرفين هكذا؟
ثيلما: أتصرف مثل ماذا؟ كيف يجب أن أتصرف؟ سامحيني لأنني لا أعرف كيف أتصرف بعد أن فجّرت رأس أحدهم!
يصمتان لفترة من الزمن.
لويز: بإمكانك مساعدتي في إيجاد تصور ما! يجب أن أجد طريقاً للتصرف وأنت عليك محاولة مساعدتي في ذلك.
ثيلما: اقترحت أن نذهب إلى البوليس ولكن ذلك لم يروق لك؛ ولذلك، بصراحة، فأنا يا لويز لا أملك أية فكرة.
لويز: حسناً، لم العجلة، يا ثيلما؟ إذا ما أعطيناهم بعض الوقت، فسوف يحضرون إلينا...! يا إلهي. أنا لست جاهزة للذهاب إلى السجن. لماذا لا تذهبين إلى بركة السباحة أو أي شيء من هذا القبيل ولسوف أحاول أن أجد طريقة ما...
ثيلما: اعطني المفاتيح.
لويز: لن تلمسي تلك السيارة.
ثيلما: حاجياتي في الصندوق! يا الهي! إنك تهتمين بالسيارة أكثر من اهتمامك بمعظم الناس.
لويز: معظم الناس يسببون لي المشاكل، ولكن هذه السيارة تخرجني منها.
**داخلي – مرآب البوليس – نهاراً**
هال في مركز البوليس حيث ينثر هو وهارلان الغبار على السيارة لأخذ البصمات. ينظر هال عن قرب إلى خلف السيارة. يضع يديه على زوجين من بصمات الأيدي. يحرك يديه خارج البصمات حتى لا يلطخها، ويضع يده على السيارة. وجهه يبعد بوصة واحدة عن الشاحنة. يرى بقعة دم واضحة. إنها تختلف عن أي من بقع الدم التي تلطخ السيارة. ينادي على اختصاصي تحديد الهوية ويشير إليها.
هال: (يشير إليها) ما هذه؟
يأتي اختصاصي تحديد الهوية وينظر ثم يرفع أكتافه.
إختصاصي تحديد الهوية: دم؟
هال: دم من؟
إختصاصي تحديد الهوية: دمه هو على ما أعتقد...
يبدو على وجه هال تعبيراً كمن أصيب بألم خفيف في ضرسه.
وأخذ يحدّق بالشاب.
هال: هل تعتقد ذلك؟
يأخذ هال قلماً أسود ويرسم دائرة حول اللطخة السوداء ونقطة الدم، يهز رأسه قليلاً.
**خارجي–غرفة الفندق الصغير–نهاراً**
تخرج ثيلما من الغرفة وتسير باتجاه البركة. تقف، ثم تقرّر الذهاب نحو البركة. تتمدد على كرسي استلقاء يواجه الطريق.
**داخلي. غرفة فندق صغير–نهاراً**
لويز داخل الغرفة. تنظر إلى الهاتف. تلتقطه وتدير القرص وتراقب نفسها في المرآة. تحملق وكأنها تحاول أن ترى ما في داخلها، عبر رؤية نفسها.
**خارجي–بركة الفندق–نهاراً**
ترتب ثيلما نفسها على كرسي استلقاء، محاولة عبثاً الشعور وكأنها في إجازة.
**داخلي.غرفة فندق–نهاراً**
جهاز تسجيل (صوت خارجي) مرحباً. هذا جيمي. أنا لست هنا الآن...
صوت يقطع الرسالة:
جيمي (صوت خارجي): مرحباً ! أنا هنا. انتظر دقيقة!
الآلة تتوقف.
**داخلي. شقة جيمي– نهاراً**
جيمي، في منتصف الثلاثينيات، موسيقي يقف إلى الهاتف في المطبخ. إنه ليس من النوع الذي يمكن أن يعجب لويز، ليس مستقيماً بشكل كاف.
لويز (صوت خارجي) (على الهاتف) جيمي...
**داخلي. غرفة الفندق–نهاراً**

تنظر لويز إلى نفسها في المرآة وهي تحمل سماعة الهاتف. إنها مصدومة جداً.
جيمي (صوت خارجي) (على الهاتف) لويز! أين أنت؟ هل أنت بخير؟ يا حبيبتي...
لويز: مرحباً. أنا جيدة. كيف حالك أنت؟ لم أرك منذ مدة.
جيمي (صوت خارجي) لويز، حبيبتي... أين أنت؟ صوتك يبدو مضحكاً.
ما زالت لويز تنظر إلى نفسها في المرآة، وكأنها لم تر نفسها من قبل.
لويز: أنا مضحكة. انا حقاً مضحكة.
جيمي (صوت خارجي) هل أنت في المدينة؟ تبدو هذه مكالمة بعيدة.
لويز: كلا، أنا خارج المدينة. أنا في..... أنا واقعة في مشكلة كبيرة، يا جيمي. مشكلة كبيرة في اركنساس.
جيمي (صوت خارجي) لويز، بربك قولي لي ما الذي يحصل هنا!
أعود ولا أحد يدري أين أنت. هل ثيلما معك؟ داريل يتصل كل نصف ساعة قائلا انه سوف يقتلكما معاً عندما تعودان لقد جنّ جنونه. لا أحسدها لو كانت معك.
**خارجي–غرفة فندق نهاراً**
ثيلما عند البركة تتشمس.
**داخلي –غرفة فندق – نهاراً**
جيمي (صوت خارجي) (على الهاتف) إلى أين ذهبتما معاً؟
لويز: لاصطياد السمك. انظر، يا جيمي... انا بحاجة إلى مساعدتك. هذا موضوع جدي. أنا في مشكلة وبحاجة إلى مساعدتك. هل تستطيع فعل ذلك؟
**داخلي. شقة جيمي– نهاراً**
تصدم جديّة صوتها جيمي. يدرك أن هذا جدي جداً.
جيمي: نعم، نعم، يا عزيزتي. أستطيع مساعدتك. أخبريني أين أنت.
**داخلي. غرفة فندق نهاراً**
تغطى جزء الهاتف قرب فمها بيدها. إنها تحاول بشدة عدم البكاء.
لويز: لدي حساب توفير يحتوي على سبعة وستين ومائة دولار.
اعرف انك الآن لا تستطيع إخراجه، ولكنني جاهزة لدفعه فوراً. هل باستطاعتك تحويل المبلغ برقياً وسوف أعيده لك؟ من فضلك؟ أنا يائسة.
جيمي (صوت خارجي) ما الذي يجري بحق السماء؟
لويز: شيء سيء جداً أصابني ولا أستطيع أن أقول لك ما هو، مجرد أنه شيء سيء فعلته ولا أستطيع العودة عنه. هل بإمكانك مساعدتي؟
جيمي (صوت خارجي) طبعاً. طبعاً ! أين؟ ألا أستطيع إحضاره لك؟ بحق الله يا طفلتي، من فضلك، فقط أخبريني ما الذي حدث ما الذي يمكن أن يكون سيئاً جداً؟
تجلس لويز على حافة السرير. تنظر إلى يدها.
لويز: جيمي؟
تأخذ الخاتم الذي تلبسه في يدها اليسرى وتديره إلى الخلف وتجعله يبدو وكأنه خاتم زواج.
لويز: هل تحبني؟
جيمي (صوت خارجي) يا الهي، حتماً...نعم!
لويز: ابرق بالمبلغ إلى وستري يونيون في مدينة اوكلاهوما.
**داخلي. شقة جيمي– نهاراً**
جيمي: أنت في أوكلاهوما؟!
لويز (صوت خارجي) ليس بعد.
جيمي: لويز، دعيني أهاتفك بعد أن أحوِّله، حتى تعرفي إلى أي مكتب تذهبين.
لويز (صوت خارجي) ألا يمكن إرساله إلى أي مكتب.
جيمي: كلا، بما أن المبلغ كبير جداً فعليّ ان أخبرهم إلى أي مكتب.. أعرف، لأنني طلبت أن يحوّل لي مبلغ من المال وأنا في الطريق. ويجب أن تكون هنالك كلمة سرية وإلا فلن يسلموك المبلغ. يجب أن أقول لك الكلمة السرّية.
داخلي. غرفة فندق–نهاراً.
لويز: أخبرني الآن.
جيمي (صوت خارجي) اطلبيني مرة ثانية.
لويز: حسناً. سوف أطلبك ثانية. خلال ساعة لا تخبر داريل.
جيمي (صوت خارجي) أعرف. اطلبيني ثانية. لويز، أنا أحبك، موافقة؟
لويز: موافقة.
**خارجي–بركة الفندق –نهاراً**
ثيلما عند البركة. سيارة تزعق، صوت زمور عالٍ
لويز (تصرخ) تعالي، يا ثيلما! ادخلي السيارة!
تقفز ثيلما جالسة وتلبس فستان الشمس وتدخل إلى السيارة.
تقفز فوق الباب. إنها في حالة صدمة خفيفة.
ثيلما: هل انتهيت من التفكير؟
لويز: أفكر بصورة أفضل عندما أسوق السيارة.

تخرج لويز من المرآب.

**داخلي–مركز البوليس–مكتب المأجور–نهاراً.**

هال داخل المركز يخاطب رئيسه، يقف أمام المكتب ويديه في جيوبه بينما يجلس رئيسه خلف المكتب وعليه مظهر الاضطراب.

هال: كل ما نعرفه أن هنالك سيدتين في سيارة ثندر بيرد خضراء قلابة والتي اتجهت شمالاً خارج المرآب مسرعة. نحاول أن نحصل على ما يشير إلى السيارة ولكننا لم نفعل حتى الآن. حتى الآن، لم نحصل على شيء.

ماجور: حسناً، من الأفضل أن تجد شيئاً، حتى لو لم تكونا هما الفاعلتان والوقت يشير إلى انهما كانتا شاهدتين عليها.

أريد من يستطيع، على الأقل، التكلم معهما. ضع إشارة عليها وصف لهما لنرى ما الذي سنحصل عليه.

هال: حسناً.

ماجور: هل هنالك سبب ما يدعوك للاقتناع بانهما غادرتا الولاية؟

هال: هذا حتماً ممكناً.

ماجور: لماذا لا نباشر وندع المكتب يتدخل في هذا الأمر.

هال: لا مشكلة عندي حول ذلك.

ماجور: لابد أن تشوي مؤخرة أحدهم.

**خارجي. مزرعة – لقطة لسيارة متحركة – نهاراً**

داخلي. سيارة – نهاراً

ثيلما: لا تفقدي صوابك يا لويز، ولكن إلى أين نحن ذاهبتان؟

لويز: مدينة أوكلاهوما. سوف يرسل لي جيمي بعض المال وبعد ذلك...

ثيلما: هل خاطبته ؟! هل هو غاضبٌ؟ هل أخبرته؟

لويز: كلا، لم أخبره. وهذا شيء يجب أن نعرفه بوضوح.

لقد اتصل داريل وكان يتكلم كالمجنون محدثاً أصواتاً متنوعة.

عندما تكلميه، لا يمكنك أن تقولي شيئاً عن هذا. يجب أن تتأكدي من أن كل شيء يبدو طبيعيّاً.

ثيلما: اتصلت بالحمار في الرابعة صباحاً ولكنه لم يكن في المنزل.

لا أدري ما الذي سيدفعه للجنون. أنا التي ستصاب بالجنون.

لويز: لقد كنت أقول لك هذا منذ عشر سنوات.

ثيلما: هل تعتقدي أن داريل له علاقة بواحدة أخرى؟

لويز: لا أعتقد أن داريل يمتلك النضج الكافي ليقود علاقة.

ثيلما: ولكنك تعتقدين أنه يتسلى هنا وهناك.

لويز: ثيلما، أنا ذاهبة إلى المكسيك. اعتقد أنه بمقدوري أن افعل ذلك بيومين ونصف ولكن عليّ أن أسرع.

هل أنت جاهزه لمثل هذا؟ أعني، يجب أن أعرف ذلك.

هذه ليست لعبة. أنا غارقة في الخراء. وعليَّ أن أعرف ما الذي تريدين فعله.

ثيلما: أنا.... أنا لا أدري. انا لا أدري ما الذي تطلبينه مني...

لويز: لا تتلاشي بسببي. يا الهي، يا ثيلما. كلما تعرضنا للمشاكل تفقدين رشدك أو تتظاهرين بالجنون أو أي خراء كهذا وهذه المرة.... ليس هذه المرة. كل شيء تغيّر الآن... الآن تستطيعين فعل كل ما تريدينه، ولكنني سأذهب إلى المكسيك. سوف أذهب. هل ستأتين معي؟

تحدّق ثيلما بالطريق. لا تجيب. ثم:

ثيلما: أعتقد أنه يفعل. يذهب هنا وهناك.

**خارجي. سيارة – مزرعة – لقطة من السيارة – نهاراً**

**داخلي. مركز بوليس – غرفة التحقيق – نهاراً**

لقطه ملتصقه «برسم تشبيهي» للويز. وعلى مائدة قريبة نرى رسماً يشبه ثيلما بشدّة. تجلس النادلة لينا بالقرب من البوليس الذي يحمل الرسم. يلتقط هال الرسم ويقوم بدراسته عن قرب.

**خارجي – بلدة ريفية صغيرة – نهاراً**

تدخل السيارة البيرد T إلى البلدة.

**خارجي – مخزن ريفي – نهاراً**

تقف لويز وثيلما أمام مخزن قديم. ذلك النوع الخشبي المدخل والذي يبيع طعوما وقمصانا قطنية.

لويز: هل لديك هاتف عمومي؟

الرجل العجوز: خلف الجانب عند غرف الاستراحة.

تحصل لويز على دراهم صغيرة بينما تتجول ثيلما تفتش

على ديدان كاوتشوكيه، وبعض المخللات، تخرج لويز نحو الهاتف.

**خارجي. الهاتف العمومي – نهاراً**

تضع لويز الدراهم في الهاتف. يرن الهاتف ويجيب جيمي.

**داخلي. شقة جيمي– نهاراً**

جيمي: لويز!

**خارجي. هاتف عمومي– نهاراً**

لويز: هل هذه طريقة إجابتك على الهاتف؟

جيمي (صوت خارجي) (على الهاتف)

لقد حصلت عليها. خفت أن أفقدك. كدت أن لا أتمكن من تحويل المال. اليوم السبت.

لويز: من الذي قام بذلك؟

جيمي (صوت خارجي) صديق لي يمتلك نادياً اسمه ديكي راندل سوف تعريفينه عندما ترينه. شقيقه كان في صفك. اسمه تيري.

لويز: لم تخبره لماذا حوّلت المال، اليس كذلك؟

جيمي (صوت خارجي) (على الهاتف) كلا، يا عزيزتي. قلت له انني أريد شراء سيارة. لماذا تريدين هذا المبلغ؟

لويز (لا تجيب على السؤال) جيد. هذا شيء جيد. إلى أين أذهب؟

جيمي (صوت خارجي) (على الهاتف) إنه مكان يدعى فندق شوز سيستا. العنوان ١٩٢١ شمال شرق ٢٣. إنه تحت اسمك.

لويز: وما هي كلمة السر؟

جيمي (صوت خارجي) (على الهاتف) الخوخة.

لويز: ماذا؟

جيمي (صوت خارجي) هذه كلمة السر. أنا مشتاق لك أيتها الخوخة.

تدير لويز عيناها وتحاول ألاّ تذوب.

لويز: حسناً، يا جيمي. شكراً لك.

تضع اصبعها على سماعة التليفون.

**داخلي– شقة جيمي – نهاراً**

ما زال جيمي يضع السماعة على أذنه.

جيمي: لويز؟

**داخلي–مخزن ريفي – نهاراً**

ثيلما داخل المخزن تبتاع علكة ولحوما معلبة. إلى جانب صندوق الحساب تعرض زجاجات مشروب صغيرة. تلتقط ثيلما زجاجة صغيرة من مشروب الوايلد تروكي وتضعه على النضد.

يقوم الرجل العجوز بوضعه في الحساب. تأخذ زجاجة ثانية وتضعها على النضد. ما زال الرجل العجوز يضع الحاجيات في الحساب. تأخذ اثنتين آخرتين وتضعهما على النضد. تأخذ باقي زجاجات الوايلد توركي الموضوعة في العرض وتضعها على النضد – تأخذ زجاجة صغيرة من الكورفو وتضعها على النضد، ايضاً. ينظر الرجل العجوز إليها أخيراً يتناول من الحائط الذي خلفه زجاجة كبيرة من الوايلدتوركي ويضعها أمامه.

الرجل العجوز: سيدتي، هل أنت متأكدة أنك لا تفضلين الحجم الاقتصادي الكبير؟

**خارجي. هاتف عمومي– نهاراً**

تضع لويز الهاتف في مكانه. تسير بعيداً باتجاه الناحية الأماميه من المحل.

**خارجي–مخزن ريفي–نهاراً**

تخرج ثيلما من الناحية الأمامية للمخزن. يقع المخزن عند تقاطع طرق حيث كمية لا بأس بها من المركبات المتنقلة.

لويز: اذهبي واتصلي بداريل.

تسير ثيلما باتجاه السيارة. تضع محفظتها على المقعد الأمامي. تنظر نحو لويز.

ثيلما: أأتصل به؟

لويز: اتصلي به لا تقولي له شيئاً قولي له أنك تمضين وقتاً رائعاً وأنك ستصلين إلى المنزل غداً مساء.

ثيلما: هل سأفعل؟

لويز: لا أدري لن أكون هناك.

تنظر ثيلما ولويز إلى بعضهما البعض بينما يغوص هذا الأمر في داخلهما.

ثيلما: تسير حول المكان نحو المبنى الجانبي إلى الهاتف.

تتناوله وتدير القرص.

ثيلما (في الهاتف) مكالمة مدفوعة من ثيلما.

**خارجي – واجهة المخزن – نهاراً**

تدخل لويز إلى داخل المخزن لتناول شيء من الشكولاتة

**خارجي – هاتف عمومي – نهاراً**

ثيلما: عزيزي؟

**داخلي– منزل ثيلما – نهاراً**

داريل في صالة المنزل الغرفة في حالة من الفوضى.

هنالك علب بيرة في كل مكان. التلفزيون ذو الشاشة الكبيرة مفتوح وعليه مباراة كرة قدم. داريل يلبس ملابس رياضية. يلبس سروالاً قصيراً فاضحاً وقميصاً قطنياً بقبّة مفتوحة V ، ويلبس مجموعة من العقود والأساور.

داريل: اللعنة، يا ثيلما، أين أنت بحق الجحيم؟!

خارجي – هاتف عمومي – نهاراً
ثيلما: أنا... انا مع لويز.. إننا في الجبال، نحن....
**داخلي – منزل ثيلما – نهاراً**
داريل (مقاطعاً) ماذا بحق الجحيم تعتقدين انك تفعلين؟ هل فقدت عقلك؟! هل هذا هو السبب؟ أغادر إلى عملي وتغادرين أنت كل ما تملكين من عقل؟
**خارجي – نهاراً – هاتف عمومي – نهاراً**
ثيلما: داريل... يا طفلي العزيز... داريل، اهدأ الآن، يا عزيزي. رجاء لا تفقد أعصابك. أستطيع أن أشرح...
**داخلي – منزل ثيلما – نهاراً**
داريل في حالة جنون، ولكنه ما زال يتابع سير اللعبة.
داريل: انتظري. انتظري دقيقة، اللعنة.
يغطي السماعة ويتابع مشاهدة اللعبة حيث يخسر فريقه في استبقاء الكرة. وهذا يجعله أكثر جنوناً. يعيد سماعة الهاتف إلى أذنه في الوقت الذي يسمع ثيلما تقول:
ثيلما (صوت خارجي)... فقط ليوم واحد وسوف نعود غداً ليلاً.
داريل: كلا لن تفعلان. سوف تعودان اليوم.
الآن! أعيدي مؤخرتك الآن إلى هنا، يا ثيلما، الآن، اللعنة.
ثيلما هل تفهمينني؟
**خارجي – هاتف عمومي – نهاراً**
تحاول ثيلما حبس دموعها – تحاول أن تكون قوة.
ثيلما: داريل من فضلك... أنت زوجي وليس والدي، يا داريل.
**داخلي.. منزل ثيلما – نهاراً**
داريل (مقاطعاً) هذا ينهي الموضوع! إن لويز هذه ليست سوى شخصية سيئة التأثير. إذا لم تعودي إلى هنا الليلة، بحق الله، يا ثيلما... حسناً، فقط لا أريد ان أقول... لا ينبس أي منهما بكلمة لبرهة من الزمن.
داريل: ثيلما؟
**خارجي – هاتف عمومي – نهاراً**
ثيلما: داريل.
داريل (صوت خارجي) ماذا؟
ثيلما : اذهب وانتحر.
ترفع السماعه وتنهي المكالمة معه.
**خارجي – مخزن ريفي – نهاراً**
تنهمر الدموع من عيني ثيلما وهي تراقب الطريق وتعود كالعاصفة نحو السيارة. تصرخ بعد أن صدمت واحداً في طريقها لم تكن قد رأته. يرتد الاثنان إلى الخلف بضع خطوات من شدة الإصطدام.

عابر سبيل: أواه، سامحيني! يا آنسة، هل أنت بخير؟
تشير ثيلما مطأطئة رأسها بـ«نعم» ولكن الدموع تستمر. بكاءها صامت.
عابر سبيل: هل هنالك ما استطيع فعله؟
تهز ثيلما رأسها بـ «لا». تحاول كبح دموعها. تلاحظ كم هي زرقاء عيناه.
ثيلما: كلا. شكراً. آسف.
ثيلما: تستجمع نفسها وهي عائدة نحو السيارة. تدخل إليها وهي تجفف عينيها، وتنظر إلى المرآة الجانبية، في المرآة تجد عابر السبيل يدور ويعود من جانب المبنى. انه يبعد بضعة أقدام عن السيارة. تراقبه وهو يخلع قميصه ذا الكم الطويل ويضعه في حقيبته.
هو الآن يلبس قميصاً قطنياً وجينز. يبدو حسناً. حسناً فعلاً. تنظر في المرآة اليه وهو يتناول أغراضه ويتجه نحو الطريق. تستطيع أن تراه وهو يسير. يتوقّف. إنه يفكر يتجه عائداً نحو السيارة.
عابر السبيل: هل تمانعان إذا ما سألت إلى أين تتجهان أنت وصديقتك؟ انا أحاول العودة إلى المدرسة وقد تخلفت عن مركبتي ولذلك فأنا لا أستطيع الحراك. هل أنتما ذاهبتان في نفس طريقي؟
ثيلما لا تدري ماذا تفعل.
ثيلما: أممم. اعتقد أننا ذاهبتان إلى مدينة أوكلاهوما. ولكنني لست متأكدة.
عابر السبيل: هل تعتقدين أنه باستطاعتكم... أعني، يمكنني مساعدتكم في دفع الوقود.
تعرف ثيلما أن لويز سوف لا تحب هذا.
ثيلما: أممم. حسناً ، انظر، الأمر ليس في يدي. إنها ليست سيارتي. أممم، علينا أن نسأل صديقتي، ولكنها من المحتمل أن لا توافق. إنها ضيقة قليلاً.

عابر السبيل: حسناً ، من الأفضل أن لا نسألها ولكن على أي حال شكراً.
الآن تريده أن يأتي. يبدأ في الابتعاد عن السيارة.
ثيلما: حسناً ، بإمكاننا سؤالها. فهذا لا يضرّ.
في نفس اللحظة تخرج لويز من المخزن. ترى ثيلما تخاطب هذا الشاب. وللحظة من الزمن، تتجمّد ميتة في مكانها وهي تتقبل هذا المشهد، ثم تتابع سيرها نحو السيارة. بالرغم من أن وجهها لا يحمل أي تعبير، إلا أننا نستطيع أن نرى أنه من الممكن أن تقتل ثيلما.
ثيلما: لويز، هذا الشاب في طريق عودته إلى المدرسة وهو بحاجة لمن يساعده في الانتقال، ولقد فكرت بما أنه....
لويز: ربما لن تكون هذه فكرة حسنة.
ثيلما: لويز.
يهزّ عابر السبيل رأسه ويبدأ في السير باتجاه الطريق.
عابر السبيل: اتمنى لكما يوماً لطيفاً وسياقة آمنة.
يبدو أن عابر السبيل لطيف فعلاً وان ثيلما متضايقة من لويز التي رفضت منحه توصيلة، ولكنها قرّرت عدم مواجهتها.
ثيلما: انظري كم هو مهذّب؟ انه فعلاً لطيف.
تخفض لويز الجزء العلوي من السيارة وتخرج من المكان.
تمران أمام عابر السبيل. تلوّح له ثيلما بيدها.
عابر السبيل (مخاطباً ثيلما) ابتهجي الآن!
تستدير في مقعدها وتحاول متابعة التلويح بيدها.
يبتسم ويلوّح لها. يسوقان على الطريق. لقطة ملاصقة لعابر السبيل بينما تتلاشى البسمة عن وجهه.
قطع إلي:
**داخلي – سيارة – تسير – نهاراً**
تبدو ثيلما مأخوذة.
ثيلما: كنت أتمنى لو اصطحبناه معنا.
لويز: ماذا قال داريل؟
ثيلما (بسخرية) قال «لا بأس يا ثيلما. كنت أريد فقط التأكد من أنك بخير. أرجو أن تكوني تقضين وقتاً طيباً. لا شك أنك تستحقينه بعد أن تحملتني كل هذا الوقت. أنا أحبك يا عزيزتي.
لا تقول لويز شيئاً.
ثيلما: كم هي المسافة لنصل إلى مكسيكو اللعينة؟
**داخلي. مركز البوليس – نهاراً**
يراجع هال قائمة بكل سيارات بيرد T الخضراء في الولاية.
إدخال – شاشة الحاسوب
تتوالى قوائم الأسماء بينما يحدّق هال بلا تعبير نحو الشاشة.
نرى اسم لويز اليزابيث سويسار يمر. وهذا لا يعنى شيئاً لهال.
**داخلي. سيارة – نهاراً**
بعد عشرين دقيقه. يخرجان من البلدة. ثيلما مثل كلب يحمل عظمة. فهي ترفض التخلي عنها.
ثيلما: لا أستطيع أن أرى ما الذي سيزعجك إذا ما أعطيت أحدهم توصيله. هل رأيت مؤخرته. إن داريل لا يملك مؤخرة لطيفة مثلها. تستطيعين أن توقفي سيارة في ظل مؤخرته.
لويز: أنا آسفه. انا لست في مزاج يسمح بالمرافقة الآن.
هنا. خذي هذه الخريطة. أريدك أن تجدي كافة الطرق الفرعية المؤدّية من أوكلاهوما إلى المكسيك. أعتقد أننا يجب أن نبتعد عن الطريق الرئيسي. فنحن مشكوك بأمرنا.
ثيلما (تأخذ خريطة) حسناً، يبدو أننا نستطيع أخذ الطريق ٨١ التي تتجه رأساً إلى دالاس، ثم نقطع نحو....
لويز (مقاطعةً) لا أريد الذهاب إلى ذلك الاتجاه حاولي أن تجدي طريقاً لا تمر بتكساس.
ثيلما (تنظر إلى الخريطة) انتظري. ماذا؟ تريدين الذهاب إلى مكسيكو مارة بأوكلاهوما ولا تريدين المرور في تكساس؟
لويز: تعرفين شعوري تجاه تكساس... لا نريد الذهاب من هناك.
ثيلما: أعرف يا لويز، ولكننا هاربان لننجو بحياتنا! ألا تعتقدين أنه بإمكانك هذه المرة الذهاب استثنائيا؟
أعني، انظري إلى الخريطة. المنطقة الوحيدة بين أوكلاهوما والمكسيك هي تكساس!
لويز: ثيلما! لا أريد الكلام عن هذا الموضوع! والآن حاولي أن تجدي طريقاً آخر أو أعطني الخريطة لأجد أنا سواها هل تفهمين؟
ثيلما: كلا يا لويز. لماذا لم تخبريني عن ما حدث؟
إن لويز غير منطقية في التحدّث عن هذا الموضوع. وثيلما حائرة بسبب ردة فعل لويز ولكنها تضغط عليها أكثر.
لويز: أنا... أنا فقط... أنا لا أعتقد أن هذا هو المكان الذي أريد أن أمسك به. أنني قمت بفعل شيء لـ... أن تفجري رأس أحدهم وسرواله إلى أسفل، صدقيني، إن تكساس هي آخر مكان تريدين أن تمسكي به. ثقي بي. الآن، قلت لا أريد الكلام عن هذا الموضوع.
تبدو لويز مهزوزة جداً. عيناها مسلطتان على الطريق ولكنها تمسك بالمقود بشدة بحيث أن مقبضها ابيضّ

لونه.
انها لا تنظر إلى ثيلما. فجأة تمد يدها وتقفل الباب. تنتفض ثيلما عند هذه الحركة.
ثيلما: حسناً. سوف ندور حول تكساس لنصل إلى المكسيك.
هذا جنون.
خارجي – طريق – ارض زراعية – نهاراً.
يسير هال على ممر جانبي وهناك يرى شخصين كبيرين في السن يجلسان خارج المبنى، ويتوجه إلى باب المبنى فيقرعه.
**داخلي – شقة لويز – نهاراً**
لقطات متفرقة في شقة لويز الفارغة.
هنالك صور للويز وثيلما في المدرسة الثانوية.
المطبخ في غاية النظافة ولا شيء متروك على النضد.
سريرها في غاية الترتيب وبالقرب منه كومودينه عليها صورتها مع جيمي في إطار على شكل قلب.
كل شيء مرتب جداً ونظيف.
**خارجي – مبنى شقة لويز – نهاراً**
يسير هال إلى الخلف على الممر متجاوزاً الشخصين الكبيرين في السن. يقف، يستدير ويعود نحوهم. نراه يقف ويتكلم معهما.
موسيقى خارجيه:
**داخلي. سيارة – نهاراً**
تقوم ثيلما ولويز بالغناء بمصاحبة الموسيقى.
ثيلما/لويز (يشيران) ياه، ياه، ياه، ياه، ياه، ياه!
خارجي – تقاطع طريق – نهاراً
يقف عابر السبيل على جانب الطريق. تنظر ثيلما إلى لويز متوسّلة
تقف لويز ويقف هو ويجلس على المقعد الخلفي. تتحرك ثيلما كاللعبة وتنظر إليه مواجهة.
**داخلي/خارجي. مقهى – نهاراً**
يسير هال نحو المقهى حيث تعمل لويز. لقطات متعددة له وهو يخاطب الموظفين الآخرين. البرت، نادلة، الخ. البعض يغلق فمه عندما يلاحظ أسكتشات لصور لويز وثيلما. المدير النهاري يأتي ينظر إلى الصور ويخاطب هال.
داخلي. سيارة
تقوم ثيلما بتقديم المأكولات والمشروبات لعابر السبيل ولويز.
**خارجي. منزل ثيلما – نهاراً**
تتحرك سيارة هال البوليسية التي لا تحمل إشارة بوليس.
سيارة كورفيت كاملة التجهيز مركونة في الممر.
داخلي. سيارة
ينحني عابر السبيل متّكئاً بذقنه على خلفية المقعد الأمامي.
ثيلما: إذا يا جـ.د ماذا تدرس في المدرسة؟
جـ.د: الطبيعة الإنسانية. أنا أتخصص في علم السلوك.
لويز: وماذا تريد أن تصبح عندما تكبر؟
جـ.د: نادل.
تضحك لويز. لقد جذبها هي الأخرى.
**خارجي – منزل ثيلما – نهاراً**
يسير هال عند الممر الجانبي بينما يفتح الباب الأمامي فجأة ليظهر داريل السكران يلبس سروالاً من هاواي وكمية من العقود، وفي يده علبة بيرة.
داخلي– منزل ثيلما – نهارا
يجلس هال وداريل في الصالة وصوت التلفزيون يملأ القاعة.
على المائدة صور وصحف. صورة مقرّبة لوجه داريل.
داريل: ماذا؟!
قطع إلى:
داخلي. منزل ثيلما – الصالة – نهاراً
صورة مقرّبة جداً لوجه داريل.
داريل: ماذا؟!!
خارجي – طريق سريع ريفي – نهاراً
جـ.د. (مخاطبا ثيلما) إذا ماذا جرى لكي لا تنجبي اطفالاً؟
ثيلما: داريل، زوجي، يقول أنه غير مستعد لذلك. فهو بحد ذاته طفلاً. وهو فخور بأنه ما زال طفلاً.
لويز: لديه الشيء الكثير ليتفاخر به.
ثيلما: لويز وداريل لا ينسجمان معاً.
لويز: أنت تبسّطين الأمر.

ثيلما: انها تعتقد أنه خنزير.
لويز: إنه حقاً عمل فذ.
جـ.د.: هل تزوجتما وأنتما في سنّ صغيرة؟
ثيلما: اربع وعشرون ليس سناً صغيراً. كنا قد ترافقنا لمدة عشر سنوات قبل أن نتزوج. لم أرافق أحداً سواه.
جـ. د.: حسناً، إذا كان قولي لا يزعجك فهو حقاً حمار.
ثيلما: لا بأس. إنه حمار حقاً. أنا أترك الموضوع ينزلق كل الوقت ينظر جـ.د. إلى الطريق إلى نقطة بعيدة فيها.
جـ.د.: من الأفضل أن تبطئي سرعتك. هنالك شرطي.
تنظر لويز إلى الأرض فترى سيارة شرطة سير تأتي باتجاههم. لا يبدو عليها الاضطراب ولكنها تأخذ جانب الطريق نحو ممر للوقوف محاط بالشجر والأعشاب التي تحجب المشهد عن الطريق.
تنزلق إلى هناك بينما تمر سيارة الشرطة على الجانب الآخر دون أن تراهم.
تعود لويز وتنزلق يميناً نحو الطريق وكأن شيئاً لم يكن اطلاقاً. يدركان أن أحداً لم يلحظهما. ينظر جـ.ي. ولويز إلى بعضهما البعض.
جـ.د. ربما لديك بضع مخالفات توقّف؟
لويز: سوف نصحبك إلى مدينة أوكلاهوما وبعد ذلك عليك أن تتجه لوحدك.
**داخلي – منزل ثيلما – نهاراً**
يقف هال مخاطباً رجل وكالة المخابرات المركزية على الهاتف.
يجلس داريل على كرسي مذهولاً. يتحرك حول المنزل بعض العاملين على التحقيقات.
هال: البصمات الموجودة على جسم السيارة تطابق بصمات ثيلما ديكينسون.
**داخلي – مكتب وكالة المخابرات المركزية – نهاراً**
رجل الوكالة ماكس ستراتون في الأربيعنيات ينظر إلى الرسومات التشبيهية للويز وثيلما.
ماكس: حسناً، سوف أكون ملعوناً. أليس هذا غريباً.
داخلي – منزل ثيلما – نهاراً
**هال: والزوج يقول ان هنالك بندقية مفقودة. أخذت أشياء** عديدة. يبدو أنها كانت تخطط للبقاء فترة طويلة. الغريب أن زوجها يقول انها لم تلمس تلك البندقية في حياتها، لقد أحضرها لها لأنه يتأخر خارج البيت كثيراً. ولكنه قال أنها لم تلمسها، ولم تتعلم كيف تستعملها، فقط تركتها في الدرج لسنين.
**داخلي – مكتب وكالة المخابرات المركزية – نهاراً**
ماكس: ما نوع تلك البندقية؟
هال (صوت خارجي): ٣٨.A
ماكس: صحيح. أين هم الآن؟
داخلي. منزل ثيلما – نهاراً
هال: نحن نبحث. لقد كانتا في طريقهما إلى كابينة احدهم ولكنهما لم تظهرا. نحن نبحث نأمل أن تكون أنت تبحث أيضاً.
**خارجي – فندق شو للاسترخاء – الغسق**
تدخل لويز وثيلما و جـ.د. نحو مرآب الفندق.
لويز: يجب أن أدخل لبضع دقائق.
تنظر لويز إلى جـ.د. في المقعد الخلفي وتأخذ المفاتيح خارج فتحة التشغيل.
لويز: من الأفضل لكما أنتما الاثنان أن تخرجا وتودعا بعضكما.
تخرج لويز من السيارة وتدخل إلى المكان.
**داخلي – مكتب الفندق – ليلاً**
امرأة أكبر سنّاً تجلس أمام الحاسوب وتنظر في شاشته.
لويز: لويز اليزابيث سوبار. هل أنت متأكدة؟
المرأة: لا شيء. لم يأت شيء اليوم بتاتاً.
تستدير لويز وترى ثيلما تزحف نحو المقعد الخلفي مع جـ.د.
لويز: أليس هنالك شيء تحت اسم الخوخ؟ راجعي تحت كلمة خوخ.
المرأة: كلا، لا شيء تحت كلمة خوخ أيضاً.
يأتي رجل من خلف لويز ويقف خلفها مباشرة.
الرجل (جيمي) هل قلت خوخ؟ هذه هي الكلمة السرية! دعيها ترى ما الذي فازت به، يادون.
يسقط من يده ظرفاً أمامها. لويز تستدير مذهولة إلى الوراء بسرعة.
جيمي: مرحباً، أيتها الخوخات.
لويز: يا الهي! جيمي! أنت يا الهي! ماذا تفعل هنا؟
جيمي: (مخاطباً المرأة) هل بإمكاننا الحصول على غرفة أخرى؟ فقط ضعيها على بطاقة ائتماني.
تسلمهما المرأة مفتاحاً.
المرأة: استديرا إلى الخلف.
**خارجي – مرآب الفندق – ليلاً**
لويز وجيمي يسيران إلى الخارج ويمسكا بثيلما التي تجلس ملاصقة جـ.د. ترى ثيلما جيمي فتذهل وتصرخ وترمي بنفسها بدون إرادة نحو المقعد الخلفي نحو الجهة الأخرى من السيارة. تحاول أن تتمالك نفسها.

ثيلما: جيمي! مرحباً، أيها الغريب. ماذا تفعل هنا بحق السماء؟

جيمي: لا تسأليني أسئلة، وسوف لا أكذب عليك.

ثيلما: اجابة جيّدة. ومثلها مضاعف بالنسبة لي.

جيمي: من هو صديقك؟

يتسلق جـ.د. خارج السيارة، وعلامات الانزعاج بادية عليه.

ثيلما: هذا جـ.د.إنه تلميذ. لقد قمنا بتوصيلة إلى هنا فقط. وبعد ذلك عليه أن يذهب بمفرده. وهذا ما يفعله. انه ذاهب. أليس كذلك يا جـ.د.؟

جـ.د.: نعم. شكراً للتوصيلة. فليحفظكم جميعاً الله.

يستدير بسرعة ويسير بعيداً باتجاه الطريق.

ثيلما (تراقبه): نعم، ها هو ذا يذهب. أحب أن اراقبه وهو يفعل ذلك.

لويز (مخاطبة جيمي) ثيلما معجبة به نوعاً ما.

جيمي يبتسم.

جيمي (مخاطباً ثيلما) حسناً، تعالي يا بنيّة، لقد أخذت لك غرفة. باستطاعتك دخولها وأخذ حمام بارد منعش.

ثيلما: لا تؤاخذني يا جيمي، فأنا فقط امرأة شرسة.

جيمي: لطالما عرفت ذلك.

ثيلما: خارجة عن القانون عادية.

تصيب لويز ثيلما بنظرة حادة. يتجه ثلاثتهم نحو خلفية الفندق.

تستدير ثيلما وتنظر نحو الطريق. جـ.د. يقف هناك يرسل لها قبلة في الهواء.

**خارجي. غرفة فندق–ليلاً**

يقف الجميع أمام غرف الفندق ويترجلون خارج السيارة.

لويز: دعوني أدخل لأنعش نفسي دقيقة من الزمن. أنا بحاجة إلى أن أغسل وجهي، كما تعلمين.

تخرج ثيلما حوائجهم من صندوق السيارة.

جيمي: حسناً، يا عزيزتي. لا أريد ان استعجلك. أريد فقط أن أتكلم معك و....(هامساً)... اختلي بك لوحدي. سوف أكون في غرفتي، ١١٥، انزلي إليّ عندما تستطيعين ذلك. يقف عند الباب.

جيمي: سوف أكون بانتظارك.

تبتسم لويز له متسائلة وكأنها لا تصدق أنه يتصرف على هذا النحو.

يستدير وينسحب بعيداً.

ثيلما: لا يهمني ما تقولينه بشأنه. فالرجل مغرم بك تماماً.

لويز: هو دائماً كذلك طالما أنا أركض في الاتجاه المعاكس. لا تدعيه يخدعك، فهو لا يختلف عن أي رجل آخر. انه يعرف فن الملاحقة وهذا هو الأمر. بمجرد أن يمسك بك، لا يدري ماذا يفعل. ولذلك فهو يركض مبتعداً.

ثيلما: سمعت ذلك.

**داخلي – غرفة الفندق – ليلاً**

يغلقا باب غرفتهما – تضع لويز الظرف الذي يحتوي على المال فوق المائدة.

لويز (تشير إلى الظرف) مستقبلنا.

تخرج لويز أدوات التجميل من محفظتها. تقف بقرب المرآة تضع خطوط الشفاة. تراقبها ثيلما.

ثيلما: إذا ماذا ستقولين له؟

لويز: لا شيء. لن أقول له شيئاً. ما يمكن أن افعله هو أن لا أقحمه في الموضوع أكثر مما هو مقحم الآن.

ثيلما: انت فعلاً لطيفة في تعاملك مع هذا الرجل، أنت فعلاً كذلك.

تخيلي انك لا تريدين أن تقحميه في هذا الموضوع. انه رجل محظوظ.

ما زالت لويز تتجمّل، وتتأكد من أن تجمّلها كاملاً.

لويز: لم أطلب منه المجيء! ان الموضوع كما قلت يا ثيلما فهو يحب الملاحقة.

ثيلما: حسناً لك يا حبي. فقد أصبح عمله جاهزاً الآن، أليس كذلك؟

لويز: أقفلي الموضوع، يا ثيلما! هو صعب بما فيه الكفاية. فقط اتركيني انتهي من هذا الموضوع. ابقي هنا واحرسي المال. في حال حدوث أية مشكلة أنا في الغرفة ١١٥.

ثيلما: لن انتظر فوق.

تستدير لويز لتواجه ثيلما.

لويز: كيف أبدو؟

ثيلما: أنت صورة خيالية، يا لويز صورة رائعة، أنت دائماً كذلك.
لويز: خذي كأسا آخر يا ثيلما.
تسير لويز خارج الباب.
ثيلما: فكرة جيدة.
**خارجي – غرفة الفندق – ليلاً**
إنها تمطر في الخارج. تذهب لويز إلى غرفة جيمي.
تدق لويز باب الغرفة ١١٥. يفتح الباب قليلا وتخرج منه وردة حمراء.
لويز: مرحباً..
جيمي (بصوت مصطنع) من الطارق؟
لويز : إنني أنا.
الاحدى عشرة وردة الباقية تخرج من الباب، ثم تشد لويز إلى الداخل فتسمع صوتها يصرخ ضاحكاً.
داخلي – غرفة ثيلما في الفندق – مساءً.
أخذت ثيلما حماماً وهي تلبس ملابس خفيفة. شعرها ما زال رطباً ولكنها تبدو أفضل بكثير مما هي عندما دخلت.
تجهّز ثيلما شرابا من الوايلد توركي والدايت سفن أب في احدى كؤوس غرفة الفندق.
يقرع الباب. تتوقف عن ما تفعله وتقف ساكنة.
ثيلما: لويز.
يقرع الباب من جديد
ثيلما: لويز، هل هذا أنت؟
جـ.د. (من خارج الباب) ثيلما ؟ هذا أنا.
تفتح ثيلما الباب وهناك يقف جـ.د.، مبللاً بالمطر الذي ما زال ينهمر خلفه.
جـ.د.: لقد فكرت انني... أعرف انه كان عليّ المغادرة، ولكن...
إنه ينظر إلى الطريق. ما زال يشعر بقليل من الخجل.
جـ.د.: لم يحالفني الحظ بإيجاد من يوصلني.
يلاحظ من نظرته إلى ما ورائها في الغرفة أن لويز ليست هناك.
ثيلما فقط تقف وتنظر إليه.
جـ.د. حسناً، أعتقد أنه من الأفضل...
ثيلما : انتظر....! أمم، إلى أين انت ذاهب؟
جـ.د: لا أدري. لا مكان، ماذا تفعلين؟
ثيلما: انا لا أدري. لا شيء. اخذت حماماً.
جـ.د.: هذا شيء لطيف.
ثيلما: حسناً، هل ترغب في استخدام الحمام؟
بإمكاننا أن نرى أنه يريد ذلك ولكنه لا يريد قوله.
ولذلك فبدلاً من ذلك يقف هناك وعلى وجهه جهامة.
جـ.د.: آه أنا..... أين لويز؟
ثيلما: انها خرجت مع جيمي، صديقها.
جـ.د.: وهذا شيء موحش بالنسبة لك، كما اعتقد. فأنا دائما أرى غرف الفندق كمكان موحش.
تتظاهر ثيلما انها قد مرّت بتجارب عديدة في مثل هذه الأمور.
ثيلما: (تتركه على الباب) آه، نعم، حسناً، فهي يمكن أن تكون كذلك.
**داخلي. غرفة جيمي. ليلاً.**
يسكب جيمي شمبانيا في كأس لويز. هنالك دسته ورد في زهرية على المائدة. يسكب لنفسه وهو يجلس أقرب ما يمكن من لويز.
جيمي: الآن، يا حُبيبة جوز الهند الصغيرة، ما المشكلة هنا؟
اخبري بابا كل شيء.
لويز (مشمئزة) جيمي، والدي ما زال حياً وعندما تقول ذلك تشعرني بالتقزز...
جيمي: حسناً، حسناً، فقط قولي لي ما المشكلة.
تنظر لويز نحوه لدقيقة.
لويز: جيمي، لن أخبرك ما هي المشكلة.. يوماً ما سريعاً ما ستعرف لماذا لا أستطيع ذلك. ولكنني لن أقول لكن لذلك لا تسألني.
مرة ثانية يصاب جيمي بصدمة بسبب جديّتها الشديدة.
جيمي (فاقداً العثور على الكلمات المناسبة) حسناً، أيتها الخوخة،
حسناً. ولكن هل أستطيع سؤالك شيئاً.؟
لويز: ربما.
جيمي: هل لهذا علاقة بشخص آخر؟ هل أنت على علاقة به؟
لويز: انه ليس شيئاً من هذا القبيل.
جيمي (منفجراً) إذا ماذا؟ ماذا بحق الله يا لويز! إلى أين انتما ذاهبتان.؟
هل ستذهبان إلى الأبد؟ ماذا، هل قتلت أحداً أم ماذا؟
تدلق لويز كأس الشمبانيا
لويز: توقّف ! توقّف يا جيمي، وإلا سأترك الآن مباشرة.
أنا لا أمزح.
جيمي (يهدأ) حسناً، حسناً. أنا آسف.
يلزم الاثنان ثانية لاستعادة نفسيهما.
جيمي: هل بإمكاني أن اسألك شيئاً آخر.

لويز: ربما.
يخرج جيمي علبة سوداء صغيرة من جيبه.
جيمي: هل تلبسين هذا؟
يناول لويز العلبة. تفتحها فيجد بها خاتم الماس. تذهل لويز.
جيمي: هل تحاولي أن تري إن كان يناسبك؟
لويز: جيمي.... إنه جميل!
جيمي: لم تشاهدي إن كان مناسباً، هل فعلت؟
**داخلي. غرفة موتيل ثيلما – ليلاً.**
جـ.د. خارج الحمام يقف أمام المرآة يلبس سرواله الجينز، ونصفه الأعلى ما زال مفتوحا وهو لا يرتدي قميصاً. جسده رائع وعلى كتفه وشم من النوع المصنوع في المنزل. ذهبت ثيلما واشترت بسكويت بالجبنة وبعض الفستق من آلة قريبه وهي تستعد لشرب كأسها الثاني من الوايلد توركي والسفن آب. تجلس على السرير، تراقبه في المرآة. هو يبدو أفضل من دون قميص. فجأة تشعر بشيء غريب فتقف.
ثيلما: هل تريد شرابا.
**داخلي – غرفة جيمي – ليلاً**
تلبس لويز دبلة الخطوبة في إصبعها. انها حقاً جميلة.
جيمي: إذا ما رأيك أعني.. أستطيع.. اوه.. احصل على وظيفة.
من أي نوع. أعني كنت تقولين لي ذلك لسنوات طويلة، اليس كذلك؟
لويز: لماذا الآن ، يا جيمي؟
جيمي (هذا شيء صعب عليه) لأنني يا لويز. لا أريد أن أفقدك.
ولا أدري لماذا فأنا أشعر انني سأفقدك نهائياً.
لاتدري لويز بما تجيب. تناضل من أجل الوصول إلى إجابة ما.
لويز: جيمي، لقد حاولنا كل هذه السنين... ولم نستطع أن نجعل الأمور تسير. لن نتمكن من أن فقط... لا أريد... أي نوع من العمل يا عزيزي؟
هل تستطيع أن تراه. أنا لا أستطيع.
لا يجيب جيمي مباشرة. يحاول أن يرى الأمور.
جيمي: أنا السبب... لم أدع الأشياء تسير. أنا فقط... أنا ليس لأنني لا أحبك. الأمر ليس كذلك. لم أتخيل أنني سأصبح في السادسة والثلاثين من العمر. ولم أفكر... لا أدري ماذا فكرت. ماذا تريدين يا عزيزتي. ماذا تريدينني أن أفعل.
لويز: لا أدري. لم يعد الأمر يعنِي بعد الآن. أريدك فقط أن تكون سعيدا... وليس الأمر أيضا انني لا أحبك. ولكن جيمي، توقيتك للأمر جاء في أسوأ لحظة.
لا يدري جيمي حقا لماذا يحدث هذا.
جيمي: هل أنت تفعلي هذا، لتقاصينني؟
لويز: صدّقني، آخر ما أريده هو أن أقاصصك.
**داخلي – غرفة ثيلما في الفندق – ليلاً**
سكبت ثيلما كأساً من الشراب لـ جـ.د. الذي يجلس على جانب السرير.
تسير نحوه لتناوله إياه، وهي تفعل ذلك يأخذ الكأس بيد ويدها بالثانية.
يضع الكأس على الكومودينة ويمسكها بيديه الاثنين. يدرس خاتم زفافها عن قرب. ثم ينظر إليها ويدرس تقاطيعها بنفس الدقّة. يهز رأسه ببطء وهو يخلع خاتم الزفاف من يدها وكأنما يقول. «هذا لا يناسبك. إنه لن ينجح».
ينظر إلى الخاتم وهو يحركه بالفضاء متوقفاً أخيراً عندما يصل الخاتم فوق الشراب فيسقطه هناك– يعاود النظر إلى ثيلما ويبتسم وكأنما يريد أن يقول، «هناك الا تشعرين بانك أفضل؟».
ويقبل يدها بفطنة.
**داخلي. غرفة جيمي – ليلاً**
تجلس لويز وجيمي على حافة السرير.
يضع جيمي الخاتم في إصبعها وكلاهما ينظران إليه بينما يمسك يدها بيده. الاثنان معجبان به.
جيمي: إنه يبدو جميلاً.
**داخلي – غرفة ثيلما – ليلاً.**
يقف جـ.د. أمام مائدة الزينة وحول رقبته منشفة تشبه القفطان.
جـ.د.: اسرع من سيارة تي بيرد خضراء مسرعة، تستطيع أن تجعل الاطفال يقفزون بدورة واحدة بعيداً عنها.

يقفز من أمام مائدة الزينة ويطير عبر الغرفه ليستقر على السرير مدغدغاً ثيلما.
جـ.د. (بصوته الرجولي العميق) مرحباً. هل أستطيع أن أحقق رغبتك بمعانقة؟
لم تتوقف ثيلما عن الضحك منذ أن جاء إلى الغرفة. إنه أعظم رجل رأته عيناها. إنه يشمّ رقبتها كالكلب.
ثيلما ( تقهقه) توقف، توقف، توقف!
تحاول ثيلما أن تلتقط أنفاسها.
ثيلما: من أنت؟
يهجم جـ.د. عليها مرة ثانية.
جـ.د.: أنا الساحر العظيم، القوي..
ثيلما: جـ.د. ! قل لي فقط. أعرف أنك لست تلميذ مدرسة.
والآن تفضّل، لا أحد يقول لي هذا الخراء.
جـ.د.: أنا لست سوى شخصا ما. شخصاً قد يكون المسؤول عنه يعاني نوبة قذرة بسببه.
تشهق ثيلما.
ثيلما: ماذا؟! شرطي مسؤول عن اطلاق سراحك؟. تعني أنك مجرم؟
جـ.د.: حسناً، ليس بعد الآن، يا ثيلما، لقد قمت فقط بمعانقه مشروطة، فأنا لم أفعل أي شيء خطأ.
ثيلما: ماذا فعلت؟
جـ.د.: أنا سارق.
ثيلما: أنت سارق بنوك؟
جـ.د.: كلا. لم أسرق بنكاً في حياتي.
ثيلما: ماذا؟
جـ.د.: حسناً فلقد سرقت محطة وقود مرة، وسرقت زوجاً من محلات بيع الخمور، وبعض محلات بيع الخضروات.
هذا كل شيء.
ثيلما: كيف؟
جـ.د.: حسناً، لقد أصابني الحظ وكنت هناك ويبدو أن هذا شيئاً اتقنته وهكذا أنا...
ثيلما (مقاطعاً) كلا، أعني كيف تمكنت من فعلها؟ هل تدخل خلسة وبسرعة أو تختبئ في الخارج إلى أن يقفل أم ماذا؟
جـ.د.: كلا يا عزيزتي، فهذا يكون سطواً. لم يلق القبض عليّ مرة واحدة بسبب السطو، إن السطو للجبناء القذرين. إذا ما أردت سرقة واحد من الناس فعليك أن تذهبي مباشرة نحوه وتقومين بها.خذي المال فقط هذه سرقة. وهذه عملية متكاملة أخرى.
ثيلما: قل لي.
جـ.د.: حسناً، أولاً تختاري مكانك، ترينه، وتجلسين لتراقبينه فترة من الزمن. نعم، عليك الانتظار للحظة الملائمة، وهو شيء تدركينه بالفطرة ولا يمكن أن تتعلمينه. ثم تتحركين نحوه...
يقفز جـ.د. ويلتقط نشافة الشعر ويحملها وكأنها مسدس. ويبدأ في تمثيل العملية.
جـ.د.: وسوف أقول «حسناً، أيها السيدات والسادة، لنرى من سيكسب الجائزة لبقاءه هادئاً.
سيمون يقول لينبطح الجميع على الأرض. إذا لم يفقد أحدكم صوابه فلن يفقد رأسه. سيدي... أنت تقوم بعمل مشرّف. فقط افرغ هذه النقود في هذه الشنطة وسوف تحصل على قصة مذهلة لتخبرها لمن حولك من اصدقاء. وإن لم تفعل ذلك، فسوف تحصل على مزقة في إصبع قدمك. أنت من يقرّر». ثم أغادر المكان. هكذا ببساطة.
ثيلما: يا الهي. انت حقاً رجل لطيف في أدائك.
جـ.د.: لطالما آمنت أن السرقة المسلحة إذا ما تمّت بشكلها الصحيح فهي ليست تجربة مزعجة كليّاً.
ثيلما: يا إلهي أنت خارج عن القانون حقيقي!
جـ.د.: قد أكون خارجاً عن القانون ولكنك أنت من سرق قلبي.
ثيلما: وناعم أيضاً، أيها الصبي، أنت ناعم.
يتبادلان القبل بشبق.
ثيلما: أنت أفضل ما حصل لي منذ زمن طويل.
جـ.د.: أنت صيدي الصغير. أنت كذلك.
يطفئ جـ.د. النور.
**داخلي. غرفة جيمي – ليلاً**
لويز وجيمي منهمكان في عناق طويل وهما يمارسان الحب بهدوء.
جيمي متوهجاً.
جيمي: لويز؟ أعتقد أنك رائعة الجمال. أعني ذلك.
وقد كان هذا رأيي دائماً.
تبتسم منشرحة.
لويز: (تهمس) اعتقد أنك جميل أيضاً.
**خارجي. فندق سيستا – الفجر**
تقطيع مشاهد الصباح الباكر، سائق لوري يتسلق سيارته وبيده ترموس فضي. سناجيب تقفز حول المكان.
**داخلي – مقهى الفندق – الفَجْر**
قطرات القهوة بدأت تدخل إبريق القهوة الفارغ. تجلس لويز وجيمي على مقعد مزدوج والإثنان متلاصقين.
والاثنان يلعبان بخواتم الخطوبة الخاصة بهم.

جيمي: لا تخافي يا عزيزتي.. سأقول أنني لم أجدك.
سأقول أي شيء تريدينه. سنجد طريقة ما لإخراجك من هذا المأزق، مهما كان.
لويز: اللعنة، يا جيمي، هل أخذت حبة دواء تجعلك تقول كل ما هو صحيح؟
جيمي: أنا مشدود إليك.
يجلسان دقيقة من الزمن.
جيمي: عزيزتي؟ أووووم.... هل تريدينني أن أرافقك؟
ينظران إلى بعضهما البعض ونحو بعضهما فيرى جيمي أن لويز قد غادرت المكان. تأثرت لويز جداً لقوله هذا ولكنها من المستحيل أن تأخذه معها وكانت لطيفة جداً معه.
لويز: آه... الآن... ربما لا تكون هذه فكرة جيدة الآن. سوف... الحقك في ما بعد، على الطريق.
كانت تحمل في يدها الخاتم داخل العلبة السوداء.
تضعه على المائدة وتدفعه إليه ثانية. يوقفها فجأة. ويغطي يدها بيده.
جيمي: احتفظي بهذا.
يحاول جيمي أن يخفي اضطرابه، ولذلك فهو هادئ جداً.
يقف تاكسي في الخارج.
لويز: وصل التاكسي الخاص بك.
يشدها جيمي نحوه ويقبلها بشبق بحيث أن موظفي المقهى يديرون وجههم بعيداً. أحد الطباخين يستخدم مجرفته كمروحة. سائق التاكسي، الذي يستطيع النظر إلى الداخل. ينظر إلى ساعته.
جيمي: هل أنت سعيدة يا لويز؟ أنا أريدك فقط أن تكوني سعيدة. تنظر لويز إلى يدها ويد جيمي.
لويز: أنا سعيدة. يا عزيزتي. سعيدة بالقدر الذي يمكنني أن أكونه.
ينهض جيمي ويترك القهوة. تراقبه لويز وهو يذهب.
تأتي نادلة وتملأ فنجانها قهوة.
النادلة: شيء جيد انه غادر في هذا الوقت. ظننا أنه كان علينا أن نطفئ النار.
تضحك النادلة وكذلك الباقون. تلوح لويز بيدها وهو في خلفية التاكسي. سائق التاكسي يغمزها – تضحك لنفسها.
**داخلي. غرفة ثيلما. صباحاً.**
الغرفة مليئة بالزبالة. جـ.د. وثيلما نائمان عاريان وقد ازاحا جانبي السرير.
جـ.د. يبدأ في التحرك..
**داخلي. غرفة نوم هال. صباحاً**
هال داخل السرير مع زوجته. عليه أن ينهض. إنه يمسك بزوجته بين ذراعيه.
هال: عزيزتي؟
ساره: نعم، يا حبيبي.
هال: هل تعتقدين أنه بإمكانك إطلاق النار على شخص ما؟
سارة: ماذا؟
هال: هل بإمكانك تخيّل مجموعة أحداث قد تؤدي بك إلى الصراخ وإطلاق النار على أحدهم؟
سارة: بإمكاني إطلاق النار على ابن عمك أيدي.
هل: لماذا؟
سارة: لأنه حمار عديم الإحساس.
هال: انا اسألك جدّياً هل تطلقين النار على شخص غريب؟
سارة: لا أدري، يا عزيزي، فإن الأمر يتوقف علي.
هال: على ماذا؟
سارة: (محاولة تصويره) ربما اذا ما كانوا يريدون إيذاءك أو إيذاء أحد الأولاد. أنا متأكدة انه بإمكاني اطلاق النار على من يحاول إيذاء أحد الأولاد.
هال: نعم، وأنا ممكن أن أفعل ذلك. ولكن.. لا أدري حتى لماذا أنا أسأل هذا السؤال. انه فقط...
لا يمكننا وضع أحد في المشهد سوى هاتان الفتاتين اللتين يقسم الجميع انهما كقطعة الحلوى. لا أدري.
ما فتئت اسمع كلمات من نوع... مستحيل... غير معقول. لو أن إنساناً واحداً فقط يقول...
سارة: عزيزي. لا شيء مستحيل. أنك لا تطلق النار على أحد هكذا بلا سبب. ربما هو الذي جلب لنفسه ذلك.
على أي حال ربما يكون زوج أحد السيدات الذي أصاب هارلان.

**(يتبع بقية الموضوع العدد القادم)**

❖ ألان بوسكيه

## في أشعاره نبرة شجن ممتزجة بالسخرية السوداء

# ألان بوسكيه

# الشعـــر، الفعـــل المنجـــز سابق عن كلّ النيات...

**ترجمة وتقديم: سعيـــد البـــاز**

كاتب ومترجم من المغرب

ولد ألان بوسكيه في ٢٨ مارس ١٩١٩، حاملا اسمه الأوّل أناتول بيسك بأوديسا في أوكرانيا، من أب شاعر كان أوّل من نقل أعمال «راينر ماريا ريلكه» إلى الروسية. ولأسباب عديدة انتقلت الأسرة إلى فارنا ببلغاريا حيث عاشت حياة العوز، مكتفية بموارد ضئيلة من ترجمات الأب، أو الدروس الخصوصية للأم في العزف على الكمان، أو عمل الأب أحيانا في أحد البنوك في العاصمة صوفيا، أو حتى المتاجرة في الطوابع النادرة أحيانا أخرى.

لقد كان الانتقال إلى بلجيكا محطّة هامة في حياة ألان بوسكيه الدراسية حيث تخرّج من جامعة بروكسيل الحرّة، كما أسس مجلّة أدبية في بداية حياته الأدبية، لكن مشاركته في الحرب العالمية الثانية والهزيمة المنكرة والمذلّة لبلجيكا ثمّ فرنسا دفعته إلى اللجوء إلى الولايات المتحدة ليساهم في جريدة «صوت فرنسا» لسان حال المقاومة الفرنسية متحمّلا مسؤولية سكرتير التحرير،إضافة إلى تأسيسه لمجلة أدبية، ممّا مكّنه من التعرف على عدّة أسماء أدبية مهاجرة إلى العالم الجديد في تلك الحقبة الأكثر اضطرابا وقلقا في تاريخ أوروبا الحديث، مثل الشاعر البلجيكي موريس ماترنيك، وجول رومان، وتوماس مان، وهرمان بروخ، وأخيرا أصبح صديقا لأحد أبرز آباء السوريالية العتاة أندريه بروتون.

انخرط بعدها ألان بوسكيه في أطوار الحرب مكلّفا بدراسة الدفاعات الساحلية للقوات الألمانية النازية من قبل القيادو العليا للجنرال إيزنهاور، مرافقا جيوش الحلفاء المطاردة لفلول الجيش الألماني حتّى برلين.

لم يستقر ألان بوسكيه في فرنسا إلّا في سنة١٩٥١ حيث شارك في عدّة منابر ثقافية شهيرة مثل LE MONDE و LE FIGARO خصوصا في ملاحقهما الأدبية، وفي «الأخبار الأدبية» و« المجلة الفرنسية الجديدة».

لم يحصل ألان بوسكيه، أو على الأصحّ لم يسع إلى الحصول على الجنسية الفرنسية إلّا في سنة١٩٨٠، كما لو أنّه كان يتعمّد إنهاء حياته الحافلة بمحطّة أخرى تضفي على وجوده الشخصي والخاص طابعا كوسمبولتيا، هو البلجيكي جذورا ودراسة، والروسي الأوكراني مولدا، والبلغاري طفولة، والفرنسي هوى وتجنّسا.

في أشعاره التي نقدّمها نبرة شجن ممتزجة بالسخرية السوداء، هي بالأحرى مرارة شاعر عجوز لم يجد كيف ينهي قرنه العشرين سوى بالاعتماد على شكل أدبي قديم متهالك «السوناتا»، شكل يفترض نوعا من الغنائية الرتيبة، متعمّدا أن يجعل هذا القالب الأدبي المستهلك كثيرا، قادرا على تضمين مواضيع حديثة متسارعة ومرتبطة بالعصر. كما لو كان يريد أن يكون صادما بواقعيته المباشرة، ومطمئنا في نفس الآن حين يتّكئ على الأشكال الأدبية الجاهزة والمألوفة والمهادنة لأفق الانتظار مثل شكل «السوناتا». إنّ ثقل العصر يجعل الشاعر مضطرا إلى

الالتحاق بالعالم الواقعي، ألم يقل هو نفسه بأنّ في الشعر، الفعل المنجز سابق عن كلّ النيات. وهذا بلا شكّ تواضع شاعر عجوز، لم تعد تتملّكه سوى رغبة أخيرة في مغادرة القرن العشرين بطريقة مسالمة جدّا تليق بشاعر في حجم حكمة وتواضع ألان بوسكيه. وفيما يلي :

* «القصيدة، صديقة كثيرة المطالب» سيرة ألان بوسكيه بقلمه.

* مختارات من كتابه الشعري: سونتات من أجل نهاية قرن.

القصيدة، صديقة كثيرة المطالب. سيرة حياة آلان بوسكيه، بقلمه.

## ١- ما بين القصيدة وطابع بريد

الشعر في كلّ مكان. القصيدة في الكلمات وليست في أي مكان آخر. أستطيع أن أقول بأني ولدت بوعي بين القصيدة وطابع بريد. كان ذلك في «فارنا» المرفأ البلغاري على ساحل البحر الأسود سنة ١٩٢٣. كان عمري أربع سنوات والدي ألكسندر بيسك، الشاعر القادم من روسيا هربا من الثورة، بلا موراد، والذي كان يمارس أعمالا صغيرة ويقتحم بصعوبة مجال تجارة الطوابع البريدية. في الماضي حوالي سنة ١٩٠٧ كان قد ترجم إلى الروسية لمشاهير الشعراء أمثال ستيفان مالارميه، بول فيرلين، آرثور رامبو، إميل فيرهارين... كان يقرأ علينا الشعر أنا وأمي في الغرفة الوحيدة التي نسكنها. أستطيع القول بأني عرفت الشعر قبل النثر، وهذا لم يفارقني أبدا.

## ٢- من البلقان إلى بلجيكا

في سنة ١٩٢٥ قرر والدي بأنه ليس ممكنا تنشئة ابن في البلقان فرحلنا إلى بلجيكا، بلد أجداده. درست كما يجب اللاتينية والانجليزية والألمانية والرياضيات والتاريخ والفيزياء. كنت تلميذا مجدّا وجديا، وكنت أحتفظ للشعر بمحبّة سرّية ومنذ السنة الرابعة كنت أعرف كلّ مؤلفات شعرائي المفضلين في تلك الفترة من أواسط الثلاثينات: جيرار دونرفال، شارل بودلير، وبول فاليري. أعتقد بأنّي لم أغيّر وجهة نظري رغم أنّي كنت منجذبا إلى اكتشاف شعراء أكثر معاصرة، ومثل أيّ طفل في عمري كتبت نصوصا مقفاة وسطحية، وقلّدت خصوصا في البداية فرانسيس جيمس الذي كان يبدو لي حيويا وعاطفيا... اليوم لديّ أذواق أكثر تعقيدا.

## ٣- الحرب

انخرطت في الجندية في العاشر من ماي سنة ١٩٤٠، شاركت في الحرب بداية في الجيش البلجيكي، بعدها في الجيش الفرنسي. عرفت الذلّ والجوع في فرنسا الفاشية التي غادرتها سرّا في نهاية سنة ١٩٤١. وجدت نفسي في نيويورك سنة ١٩٤٢ حيث أشرفت على إدارة الصفحات الثقافية للجريدة الديغولية «صوت فرنسا»، هذا العمل سمح لي بلقاء أكثرية الكتاب والعلماء الذين كانوا لاجئين في الولايات المتحدة الأمريكية، من بينهم ثلاثة شعراء شجعوني على الكتابة، إمّا بتأثيرهم المباشر أو بحضورهم القوي. أذكر من بينهم موريس مايترلينك، جول رومان، وعلى الخصوص أندري بروتون، هذا الأخير كشف لي عن طاقة الحلم والمظاهر اللاواعية للطبيعة الإنسانية. كان كذلك قد نشر لي أولى قصائدي المتميزة تقريبا، وكان عمري حينها ثلاثا وعشرين سنة.

## ٤- الحاجة الماسة إلى الواقع

كنت منجذبا في البداية إلى الصورة والمجاز المعاصر، والاستعارة الغريبة نوعا ما٠ كان جول سوبرفيل وبول إيلوار بمثابة نموذجين لي. لكن هذه القريحة الغنائية والبعد عن العصر لم يكن لهما أن يستمرّا. فالأحداث التراجيدية والمأساوية كانت قد وضعت حدّا لكشوفاتي الفكرية. جئت إلى لندن صحبة الجيش الأمريكي منذ خريف ١٩٤٣، وشاركت مشاركة فعالة في التحضير «للجبهة الثانية» داخل مقرّ القيادة العامة العليا. واتّضح لي أنّه من الضروري أن أتخلى عن السوريالية وأن أستخدم قصيدتي في الصراع من أجل الحرية. هكذا فهمت دوري حينما نزلت إلى شاطئ النورماندي من أجل مطاردة العدو حتّى برلين، حيث وصلت مع الطلائع الأولى للجيوش الغربية. حتّى لمّا استتبّ السلم تحدّدت مرّة أخرى هذه الضرورة بعد هوريشيما في غشت ١٩٤٥. كان عليّ أن أنشد أو أن أبكي الخطر النووي، وكلّ ما كان يعلن عن تغيير في وضعية الإنسانية. وجودية جان بول

سارتر لم تتركني غير مبال، فأنا بطريقة ما طفل للعبث، ومع ذلك أنا أطالب ببنوة أخرى: فإذا كان الإنسان يعيش حياة منقلبة وقلقة وفي السؤال المستمرّ، فإنّ عليه أن يتمكّن من التغلب على ذلك.

### ٥-فاعلية الأحجية

هنا تدخلت بالنسبة لي منذ ١٩٥٥ تقريبا فاعلية الأحجية، تلك التي لم أتوقّف عن تمجيدها منذ ثلاثين سنة، ليست بتلك الأحجية التي تنوّم الأطفال أو تحوّل أنظارهم عن الواقع. إنّها تفيد في التعويض عن الإحساس بالعبث· أليس لنا ـ نحن الشعراء ـ الحقّ في ابتكار علاقات جديدة بين الإنسان والكون، بين الإنسان والمادة، بين الإنسان ولغته، بين الإنسان والإنسان ذاته؟ أجرؤ على الاعتقاد بأنّ قصيدتي تسمح بهذه الإعادة لابتكار الإنسان خارج حدوده الجسدية والنفسية. إنّي أراهن على مصائركم، فلا العلم ولا المنطق بإمكانهما القيام بهذه المهمة، بينما القصيدة قادرة على ذلك، إذا ما كانت في نفس الآن بسيطة، مباشرة وطموحة.

## سوناتات من أجل نهاية القرن

## قصائد مختارة / ألان بوسكيه

### بورتريه لشاعرة

ليست بالدميمة ولا بالجميلة،
كانت تكتب أشعارا
وبعد طول إلحاح،
كان الناشرون تباعا يعيدونها إليها
مرفقةً بالمجاملات المألوفة.
كانت ترسل أيضا قصائد غنائية فاترة
إلى كبار شعراء العصر،
ولو راودت واحدا منهم الفكرة الساخرة جدا في الردّ عليها
لكانت قد وهبته نفسها بكلّ ما تملك من منافذ
ومن حشايا ومن روح.
حريصة على إنشاد روائعه لحظة العناق.
ثمّ هكذا بفضل هذه اللمسة الربّانية
سيتجلّى وجهها الشاعري،
ودون أن نكذب على أنفسنا كثيرا،
لأنّ المفارقة التاريخية مقبولة في هذه الحالات،
فقد كانت في نفس الآن، عشيقة
لبيغي ولكلوديل، ولأبولينير، ولأراغون
دون إغفال آرثور رامبو، رغم ميولاته الشاذة.

### بورتريه لرجل مهموم

ينسحب إلى عمق ذاته،
معيدا التفكير في ضآلة كيانه،
أحيانا يفوّض أمره إلى الشجرة التي توحي إليه بموقف.
في حدود ساعة،
الرّمل هو بالأحرى الذي يؤثّر فيه.
جامدا يتذكر حبّا قديما.
الزمن، في ظنّه، يراعيه
رغم النسيان والدم المحبوس قبالة القلب.
سيكون أقلّ يأسا لو كانت له مثلا
صداقةُ حجر،
صداقةُ عصفور محتضر، أو رابية دافئة.
يغمض عينا ثمّ الأخرى، كي يراقب نفسه بغضب.
لا يكتشف شيئا ذا بال في رئتيه،
ولا في جوارحه التي يتجرّد منها على غرار قمصانه،
الواحدة تلو الأخرى.
ذلك أنّ كلّ سكينة
كانت تبدو له مهينة.

### بورتريه لمتطفّل

رمى الرّجل حبّات الفستق للحمام،
احتسى مشروبه الكامباري،
ترك عشرين سنتيما في الصحن الصغير،
تصفّح وثيقة،
استنشق عبير وردة حمراء،
توعّد زرقة السماء بقبضة قوية،

غيّر ربطة عنقه أمام الزبونة غير المبالية،
أخذ جريدة لرهانات الخيول فوق الطاولة المجاورة،
ابتعد عن الحانة،
عاد في هيئة كثيرة الانزعاج إلى قبالة الكنيسة،
أهدى حلوى إلى التلميذة الجالسة على حافة النافورة،
رفع إلى فمه بقايا سيجار،
هزّ كتفيه، كي يمنح نفسه بعض الشجاعة،
ثمّ مرتجفا بالكاد،
سحب من جيبه مسدّسا.

**الشاعر باعتباره أثاثا منزليا**

ينتمي الشاعر إلى عالم الأجهزة المنزلية.
نعثر عليه بين مقصّ البستاني وعجلات المطاط،
بين الحنفيات والمسامير،
وفي الطابق الثالث على اليسار في المتاجر الكبرى،
حيث هو متوفّر بأثمان مخفّضة.
كلّ رؤساء رفوف المبيعات لهم دراية بطريقة الاستعمال.
وثمّة كتيب أزرق يمتدح مزاياه.
هو لا يشغل سوى حيّز ضئيل أقصاه متر مكعب في المطبخ.
النموذج الرّائع والشائع يتغذى على الرغيف
مع ربع لتر من النبيذ.
وفي بعض الأيّام المؤلمة أو المأساوية،
يمكن أن يسدي خدمات جليلة
ذلك أنّه اختصاصه،
هو نسيم ربيعيّ أخّاذ وعليل،
يقوم بنثره على الجدران، على آلة الغسيل،
وعلى الموقد، وعلى صندوق النفايات.

**مردودية شاعر**

إذا ما أحبطك الواقع، فشغّل لديك شاعرا.
هو أرخص من سائق أو راقنة على الآلة الكاتبة.
و إذا ما وجدك لطيفا معه،
فقد يحدث له أن يعمل أيضا بالمجّان.
اذكر له بلا مواربة
سنّك واسمك، ومكان ولادتك
وبعض التفاصيل الدقيقة.
و في حدود ساعة أو اثنتين،
سيكون قد اكتشفك من جديد،
بحياة أخرى،
بعواطف كلّها جديدة،
بشخص أنت عينه، مجهول لديك
ويقيم بداخلك،
أو يطلب منك الفراق.
هي باختصار روح عذرية،
لسنا ندري ما الأكثر حداثة أو أصالة منها؟
المؤكّد هو أنّه لا ينبغي لك الإفراط،
فالشعر بجرعات قوية مضرّ في بعض الحالات.
الأفضل، هو أن تختار لك شاعرا محلّفا.

**تعريف الشاعر**

لكي تصبح شاعرا ينبغي أن تكون غبيا.
فما أشدّ حمق هذا الفجر الذي يظنّ أنّه النور.
وكم هي بلهاء تماما هذه الحصاة البالية
التي تزعم أنّها ستوقف الفرس عن الجريان.
لكي تصبح شاعرا
يا للذكاء الذي ينبغي أن تتحلّى به.
ذكاء أكثر من هذا الفجر الذي يعدّ لحظة مجيئه،
أو من ذاك الصوان الأنوف
الذي يأمر المهر بأن يخرّ بين يديه.
لكي تصبح شاعرا،
ينبغي لك أوّلا أن تحبّ حبّا مهذبا،
لكن فيه أحيانا الكثير من الغباوة.
هو حبّ الصخرة والمهرة،
النهار والضباب
حبّ القمر والأبدية،
حشود الناس والصمت.

ثمّ، كما هو الحال هنا،
الاعتراف بذلك ببساطة
مقرّا بأنّ كلّ كلمة هي أكذوبة.

**تاريخ الشعر في ١٠٩ كلمات**

كان من الواجب بعد جريمته الأولى
أن يجلد فرانسوا فييون حتّى الموت،
والمنافق راسين،
قضية سموم أو لا،
فقد كان من الواجب
أن يجبر على تناول سمّ الشوكران.
وذاك المنحطّ جيرار لابروني،
كان من الواجب أن يشنق
بدلا من يترك له ترف الإقدام على الانتحار.
و فرلين هذا الذي كان يضاجع الرجال،
كان من الواجب أن يموت في سجنه.
و رامبو
هذا الذي كان في سنّ حمل السلاح،
و الهارب من الخدمة العسكرية،
كان من الواجب أن يطلق عليه الرصاص.
و كوستروفسكي مخرّب لغتنا،
هذا الأجنبي
كان من الواجب أن يذبح رفقة شريكه اليهودي
ماكس جاكوب، طليعة اللوطيين.
وأنت أيّها الشاعر، اغرب عنّا،
إنّك تدنّس نثرنا.

**مصالح ومنافع**

إذا كان لديك قلب، فالأمر يسير:
قم بالدعاية له في المجلّات الأسبوعية والجرائد.
إن كان لديك، ولو بصورة غامضة
ما يشبه حلما جميلا بهسيس غصن
يتأثر هناك في الأعالي، على شجر الزيزفون،
فأخطر وسائل الإعلام.
إن كان لديك في زاوية ما من صدرك تنهيدة
تختلج.
فلا تحتفظ بها أبدا لنفسك:
هناك سادة آخرون
يودّون التعرّف على إنسان بمثل هذه المشاعر
الرقيقة.
وإن حصلت على متعة ما، فقم ببيع وصفتها:
فهذا القرن مولع بالمنتجات الجديدة.
إن كان لديك روح على هيئة لائقة
فإنّنا نوصيك بلجنة من الخبراء
ستبيّن لك كيف تجلب لك الكثير من المنافع.

**القلب المجدي**

علينا أن نعيد ونكرّر بأنّ القلب مضخّة.
و أنّه يغذّي الجسم، مثلما يغذي الدماغ والأمعاء،
حاملا الأوكسجين والدمّ المنعش.
وأهميّته تماثل أهمية محطّة القطار،
أو مخزن كبير.
وهو يستلزم العناية به،
مثل الحاسوب الذي اتخذ منه نموذجا.
كن حريصا على إيقاعه الذي يجب أن يبقى دائما
على وتيرته
وعلى مستوى تجاويف القلب،
خذ حذرك من زحمته التي تشبه طريقا سيّارا
في أحد صباحات العيد الوطني...
ثمّة من يزعم بأنّ القلب، في بعض الأحيان
هو موطن الآهات والأحاسيس الغامضة
و لحالات العشق المنفلتة.
و تلك، لعمري، افتراءات
تعود أصلا إلى القرون الوسطى.

**نقد ذاتي**

لم أتحمّل عناء حبّ نفسي.
أعبر هذه الحياة مثل سائح بسيط
مرغم على زيارة معالم غير مجدية:
من مصنع فارغ، من مركز بريد
ومن ملعب بلدي.
أراقب نفسي من بعيد

ولست أدري أهو تمرين سخيف أم زهو مفرط؟
مستغربا أحيانا من قلقي التافه
أو من خوفي الذي يزرع التجاعيد فوق الكلمات.
محبطا، لن أبلغ حدّ ازدراء نفسي
سيكون أمرا مجاوزا للمدى.
بيد أنّي أتساءل مع نفسي
حول هذا الجسد الذي يبدو كما لو أنّه يبحث عن هيكله العظمي،
عن هذا العقل المجوّف حيث الضباب كثيف
مثل جثمان ثور،
وعن هذه القصائد التي كان سيكتبها غيري
بحماس أكبر.

## وضوح

في هذه الزحمة بين الفراغ والعدم،
هل ثمّة من متعة أكثر صفاء من التّساؤل
عن قرن مثير للريبة.
هل ثمّة من حبّ أكثر حمقا
من أن يفهم المرء أين يرحل الفضاء
وزرقة السماء،
أين يرحل الشكّ واليأس القديم؟
الرأس أسفل الأيدي،
هل ثمة من حاجة أكثر هوسا
من التحليل البارد،
ومن اجترار كلام يتمّ تفنيده بلا انقطاع:
هل ثمّة من خرافة
أكثر خداعا من هذا العقل بوروده الرصاصية،
التي تنتقل من كلمة إلى أخرى لتضيع
في الرّمال؟
هل ثمّة قدر أكثر عدالة،
من بين الكثير من الأسرار،
من أن تخضع على نفسك، كما لو على ثعبان،
تشريح السّعادة، بدلا من
أن تكون في الوقت ذاته
حلم الواقع، وواقع الحلم.

## الشخصيات

إنّها في الصباح الباكر
تهجر الشخصيات كلّها الكتاب موطنها الأصلي،
كي تهيم على وجهها في أيّ مكان
من شوارع المدينة السّاخرة
وسط بشر من لحم وعرق.
يمكن للمرء أن يتعرّف عليها من نظرتها المرتجفة،
من أياديها المتّسخة بمداد الحبر،
ومن مظهرها الجانبي الذي يبدو حاملا بقايا من كلام.
هذه الشخصيات غير سعيدة بحرّيتها المباغتة.
فمن أين لها أن تجرؤ
على العيش في انسجام مع قدر زائف
هو حكر على أبطال المخطوطات؟
عند المساء
تعود في خفر وتلطّف إلى موطنها،
إلى هذه الصفحات الموزّعة بين النثر والشعر،
حيث تأمن الخطورة.
وهنا،
المؤلّف وقد زالت سورة غضبه،
يقوم مرتابا ومتسامحا في آن،
بردّها ثانية إلى الكتاب.

## الميتة البسيطة

في هذا الصباح،
بلا تذمّر أو مرح،
كنت أحتسي قهوتي
حين قرأت في جريدتي خمسة أسطر
كانت تعلن موتي.
المفاجأة وقد زالت،
قلت مع نفسي لقد منحوني أخيرا الحقّ
في ألا أكون أحدا.
وهكذا شعرت بنفسي حرّا
في الذهاب حيث يحلو لي،

في أن أحبّ من أصادفه،
في أن أتصرّف دون أن أحفل بأيّ وازع.
في الحقيقة
أن تكون حيّا بعد الموت،
فكرة لاتخلو من جاذبية بالنسبة لكاتب عجوز،
والعيش خفية يليق بي مثل كفن باذخ.
وفجأة خطر ببالي سؤال:
لماذا لا أذهب يوم الاثنين إلى جنازتي؟
ستكون الورود جميلة،
وستنشد ممثلة قصيدة من قصائدي،
وسأقول لأصدقائي
كم أنا سعيد جدّا لفراقهم.

**وعود**

هذه المرّة، سترون
سنكون طبيعيين مثل لحاء الأشجار،
مثل البعوضة والعشب الأحمر
في نزالات الديوك،
هذه المرّة سنضع فكرنا العليل والمجنون
في المشفى
حتّى لا نحيا بعدها،
إلا بالعين والجلد
مثلما يحيا طير السمّان والصّخرة البريئة.
هذه المرّة،
سنقدر على سجن ذاكراتنا
في قفص رفقة الحيوانات الضارّة،
وسنكون أكثر صفاء من هذه اللامبالاة
التي توقف الرّيح وسط حقل الشوفان.
هذه المرّة،
سنبذل مجهودا من أجل أن نحبّ
من أجل أن نرضى،
وأن نكون جددا
أمام زرقة السماء التي تتألّم
أو الأرض التي تموت،
بالالتفاف على حاجز حساباتنا الثرثارة،
وأفكارنا السّامة.

**لمحة على التاريخ**

هل كان الإسكندر العظيم يتناول حبوبا
مضادّة لألم المجد؟
هل كان كريستوف كولومبوس
يحمل معه في رحلاته عبر البحار المريبة
بوليصة التّأمين؟
و شارلمان
هل كان يجري مقابلات تلفزيونية
و هو على صهوة جواده، فوق جسر الأركول؟
هل كانت لبونبارت مهدئات لأعصابه الثائرة؟
وجيروم بوش وهو أمام حديقة الملذّات
هل كان يطلب مساعدة من حكومته؟
وأرثور رامبو، في جحيمه الحبشيّ
مهزوما بالغرغرينا ونوبات النثر،
هل كان يدفع ضريبة على خلاعته؟
ونحن الذين لم نعد نريد تحمّل أقلّ مخاطرة،
لعجزنا اسم هو نعمة الحظوة.

**الفضائل المستورة**

في هذا المساء،
ما أكثر الحبّ العاطل.
المدينة بطنها يتوجّع،
والرجال المحبطون
لا يدرون هل عليهم أن يدخلوا السينما
كالولوج منتحبين إحليل امرأة.
و النساء
يتساءلن لماذا يذبن دون توقّف
أسفل جسد مجهول تنبعث منه رائحة المستنقعات.
و الأعياد كلّها مبتلّة،
الشوارع
صارت كلّها رخوة من شدّة البخل.
العابرون
يجتثون ظلالهم،

أترى من أجل أن يمكثوا وحيدين رفقة قلقهم،
الذي يشبه نحلة ما تدخل من الأنف، وتخرج عبر
الفم؟
فيما المدينة تستدير باصقة عظامها
على الرّوابي الجوفاء،
و على النجوم الفارغة.
في هذا المساء،
ما أكثر الموت العاطل.

## حيـــاة

في العشرين كنت أرغب في تغييرالكون
دون أن تهمّني الوسيلة ولا الغاية.
في الخامسة والعشرين كنت منتصرا:
الالمان راكعون أمامي،
فرنسا تحرّرت والنساء في سريري.
في الثلاثين كنت أنوي منح الشعب السعادة،
كان لي قلب أكبر من نهر فائض.
في الأربعين،
مثل كلب بئيس يرجع عظما،
كان على قصائدي أن تجلب ليّ المجد.
في الخمسين تكفيني
و بلا مداورة،
متعة الرّفاق، الزوجة،
ترضيات الجسد، وشباشب الرّوح.
في الستين، سيكون لي صرير الأبواب،
كي ألفت إليّ انتباه الشباب
أنا الذي لم أعد سوى مصران وضيع.

## ابتـــزاز

إنّها دائما نفس الحكاية القديمة:
لشاعر في شبابه يرغب في تغيير الناس والعالم،
وكلّ ما بحسبانه يحدّ من عبقريته.
إنّها دائما نفس الحكاية القديمة:
حين يصبح راشدا
يسرّ الشاعر في نفسه أنه الوحيد القادر
على حبّ الشعب، ومنحه السعادة
بإرغامه على قراءة واحدة من قصائده.
إنّها دائما نفس الحكاية القديمة:
قلّ الإعجاب والإصغاء إليه،
آنذاك ماداموا يقاطعونه،
فسيجعل من نفسه شاعرا
غامضا يكتب إلى الأجيال القادمة.
إنّها دائما نفس الحكاية القديمة:
يكتب عن الموت معتقدا أنّها ستفهمه
الأنهارُ، والضفادعُ المذهولة
و المذنباتُ البعيدة.
إنّها دائما نفس الحكاية القديمة:
قصيدته
ليست سوى ابتزاز.

## معلوميـــات

شفرات الحلاقة تقطع الكلمات إلى شطرين.
من أيّ فم نخرج؟
الكون عبارة عن طائرة بوينغ ضائعة في ضباب
الفجر.
إنّنا لا نحبّ شيئا في عصر المعلوميات.
يكفي أن نتوقّع الكواكب حبلى.
الغانيات لم تعد تمنح مواعيد للشعراء الثرثارين.
لمن يرغب في الفهم
سيتلقى ضربات في البطن.
الروح كلب غال جدّا:
فلنرم إليه بشطيرة سندويتش...
الحنين مختوم بالشمع الأحمر.
نحن من أجل مجد الشكّ
نصوّر شريطا سينمائيا أطول من ضجرنا،
من ذا الذي مثل بنك
سيفرغ عيوننا التي بلا رصيد؟
وحتّى قمّة الجبل المقدّسة
تتعاطى حبوب منع الحمل،
و لنتحبل أبدا.

# الخروج إلى الخبز

**كريم عبد السلام**

شاعر من مصر

**والدمُ يحرّك كل شيء ..**

لم يلتفت الزحام إلى البنت التي دهمتها نوبةُ الصرع،
ها هي تتراجع، ثم تميل أربع خطوات إلى اليسار،
باتجاه باب البيت المجاور للمخبز،
قبل أن يدفعها الرجل المهرولُ ..
والدم يحرك كل شيء
الرجل ذو السيف طعن الشاب ذا القميص الأبيض
وكانت عينا البنت التي دهمتها نوبةُ الصرع،
الأقرب إلى الفتحة التي صنعها السيف في بطن الشاب ذي القميص الأبيض
دفع الرجل سيفه، ثم سحبه بالسرعة نفسها،
فوصل رذاذ من دم الشاب ذي القميص الأبيض إلى وجه البنت
ووصلت معه نوبةُ الصرع ..
والدم يحرك كل شيء
أصابع البنت المتشنجة قابضةٌ على نقود الخبز
والمزدحمون أمام المخبز منشغلون بمناوشة الرجل ذى السيف بعصيٍّ
متفاوتة الطول، وإغلاق جرح الشاب ذى القميص الأبيض ..
والدم يحرك كل شيء
في غمرة انشغالهم، لم يلاحظ المزدحمون أن البنت التي تهزها نوبةُ الصرع
جريحة من أثر السقطة،
وعلى وجهها رذاذ من دم الشاب ذي القميص الأبيض،
الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة مندهشاً ..
والدم يحرك كل شيء .

**النسوة جميعهن**

واصل الرضيع صراخه
غير عابئ بالعيون التي تحدق فيه ،
ولا بالهمهمات التي تطالب بإبعاده
أخرجت الأم ثديها، وجلست على الأرض تطعمه
فتركت النساء الصفّ أمام المخبز ليحجبنها عن العيون،
وفاز الرجال بأدوار إضافية.
النسوة جميعهن،
المرأة التي لم تنجب
وأم البنين الخمسة،
من انقطع طمثُها
والبنت التي لم تتزوج بعد،
كن يشاهدن، في حلقتهن الضيقة
كيف يلتقم الصغير الجائع الثدى المعروق
وكيف يبتلع طعامه في جرعات منتظمة
ويتعرق جبينه
كيف تتأرجح كفُّه الصغيرة التي تلامس ثدى أمه
ويرتخي جفناه ويروح في نعاس هانئ،
قبل أن تنهض الأم ورفيقاتها المبتسمات
ليعوضن ما فاتهن من أدوار الخبز.

**نوعٌ من الهدنة**

مع الوحوش التي تطاردنا في كل مكان
تصبح طوابير الخبز نوعاً من الهدنة
أو الراحة الإجبارية .
قليل من الانتظار
وتنفرج الأسارير
يحكى الرجل الخمسيني عن ابنه الذي أنهي كلية الحقوق
وعمل في محل للاتصالات لينال عشاءه وسجائره،
تدمع عينا الرجل وهو يحكي عن ابنه
لكن دموعه سرعان ما تتحول إلى ابتسامة تشجيع
للشاب الذي يليه في الصفّ،
في السنة النهائية بكلية الحقوق
ويعمل في محل للاتصالات
حتى ينال عشاءه وسجائره
بحديثهما، يربت كل منهما على كتف الآخر
ويستمدان القوة للهرب من الوحوش.
لا أحد ينام دون عشاء،
تقول المرأة الريفية بابتسامة لم يحجبها نقابُها الأسود الرخيص،
وهي تفسح أمامها لامرأة أكبر سناً منها،
تركتْ ضيوفها دون خبز كاف .

**في الحرب**

الحاج عبد الحميد
اثنان وستون عاماً من الكدح
خرج إلى صلاة الفجر
وكان قمر آخر الليل شاهداً
الحاج عبد الحميد أطال السجود
ثم جلس يسبح أمام كشك الخبز المطلي بالأزرق والأبيض،
في الحياة متسع لتأمل الألوان الباردة
في الحياة متسع للتوقيع على كشك الخبز
وتأمل دوامات التراب أسفل جدرانه الأربعة
بالأمس، كان الحاج عبد الحميد أول المنتظرين
نال حصته من الخبز
فعرف شعور الفاتحين وقد عادوا إلى أوطانهم
لتكافئهم النساء بأكاليل الغار وأكواب الشاى بالنعناع،
لكنه اليوم وقع تحت الأقدام المتشنجة .
في الحرب،
لا أحد ينظر تحت قدمية
والمحارب الجيد لا يسقط في المعركة .
الحاج عبد الحميد في الثانية والستين
سقط صريعاً تحت الأقدام الجائعة
ولم يعد يحتاج إلى الخبز .

**عليكم أن تخجلوا**

بينما ننتظر أن نتقدم في الصف إلى الأمام
جاء من يريد الاندساس من الجانب
متجاهلاً ركبتي الشيخ اللتين كادتا تخونانه
وضغط الدم الذي ارتقع عند الجدة المستندة على حفيدها
والصبي الذي ينهي واجباته المدرسية واقفا
التفتنا إلى من يحاولون الاندساس في الصفّ من الجانب
وصحنا فيهم :
أنتم الذين زورتم الانتخابات،
كيف تجرأتم ونبشتم القبور
لتسجلوا أصوات الموتى في كشوفكم
أنتم الذين في الصحف الكاذبة
وفي الأمن المركزي
عليكم أن تخجلوا

وسرعان ما تراجع المندسون إلى الخلف
مرتعبين من قوة حجتنا

**روح الخبز**

الابتسامات المشجعة
والنصائح الودودة
من أفضل النعم التي يمكن أن تنالها
وأنت تضع خبزك الساخن ليبرد قليلاً
إلى جوار الخبز الساخن لجارك
السور المجاور للمخبز
يمتلئ بآثار آلاف الأرغفة، لا مجال للتراب
وجارك الأكبر سناً، الذي قضى وقتاً أطول مما
قضيت في صفوف الخبز
يعلمك بودٍ كيف تقلّب الرغيف باستمرارعلى
الوجهين
ولا تلصق رغيفاً بآخر
يعلمك جارك الودود
كيف تضع الأرغفة بانتظام في الكيس الذي
تحمله
عندما تهدأ روح الخبز
حتى لا تغضبَ عليك النعمةُ،
حتى تمنحك شهيتك للطعام.

**القائد**

نفد الخبز
بعد هذه الساعات التي قضيناها واقفين
لقد انتظرنا أكثر من اللازم
ماذا نفعل الآن ؟
انفرط الصف، لكن لم يتزحزحْ أيٌّ منّا عن
مكانه
كنا نحدق في كوة المخبز
وكانت النار تخبو والخباز يترك موضعه
والعمال يغتسلون
وبينما يتأهب كل منا للانصراف باحثاً عن
حل لنفسه
صاح الصبي ذو السنوات السبع
أعرف مخبزاً في الشارع الثالث يساراً،
اتبعونى
وتبعناه جميعاً
نساءً ورجالاً، شيوخاً وعجائز وصبية
كانت خطوات قائدنا الصغير أسرع منا،
ببيجامته وابتسامته
وحركة يده التي تحمل الكيس البلاستيكي،
ملقياً إلينا بالأوامر ..
تعالوا، تقدموا،
ونحن وراءه،مثل جنود يعودون إلى قاعدتهم
مرهقين من المناوشات التي تسبق الحرب .
عندما وصلنا إلى المخبز في الشارع الثالث
يسارا
تركناه ينظمنا من جديد
جميعنا نبتسم للقائد
ونطيع ما يقول .

من أعمال منى العامرية– عُمان

# قصائد بين مسقط و كمبريدج

**هـلال الحجـري**

شاعر وأكاديمي من عُمان

**١- مواطن صالح**

عمْ صباحًا أيها الشَّنْفرَى
أيُّها الصعلوكُ النبيل
يا صديقَ الذئاب و بنات آوى
يا سيّدَ القفار في الرُّبع الخالي
يا رسولَ الرؤيا و نبيَّ الثورة
ها أنذا
أنتظرُ دوري
في الحصولِ على المُواطَنَةِ الصّالِحَة!

**٢- نجمة الصباح**

لقد نام العربُ طويلا
عن نجمة الصّبَاح
إني أراها هناك في المشرق
على مسافة رُمْحٍ من بحر العَرَب
آلهةً تَسْتَحمُّ
في بِرْكة من الفَجْرِ الصادق
أمَا مِنْ فارس
يَخْطفُ هذا الشَّمْعَدَانَ
ليقودَنا إلى المَجْد؟!

**٣- في الهزيع الأخير من الليل**

سلامٌ أيُّها الهلال
أراكَ من بين الستارة و الحائط
كالمنْجَل تمامًا
تُوشِكُ أنْ تَجزَّ هذه السماواتِ الذابلة!

**٤- البدوي الضال**

احتشدي أيتُها الغيوم
أروي هذا القلبَ الظمآنَ من عَهْدِ آدم
إني أستغيثُ بكِ
هنا
في سُويْداء هذه الأرضِ اليَبَاب
فلتَهْطلْ دُموعُك
شَفَقةً و رَحْمةً
على هذا البدويِّ الضّال
إنّه يَتلظّى على جَمْر الضَّيَاع
قطرةٌ واحدة
رُبّما ستفي ببَلِّ حَلقه
كيْ يستأنفَ صُرَاخَه
في هذه الفَوْضى!

**٥- المؤمن**

أنا رَصَاصَةٌ في قَلب هذا الظلام
أهتدي بنُور الثورة و المُستحيل
و لكنّي قد أُصطدِم بقَلْعَةٍ أو مَنَارَة!
فليَكنْ
نُورُ وَجْهك
قِبْلَةَ هذا المُؤمن!

**٦- نهر التّيمز**

الرَّذَاذُ يُداعِبُ صَفْحة نَهْر التَّيمز
هل يَعلمُ
مَدى اشتياقي
وَشْوَشَةَ خَدّيك؟
أعِدُه بأنْ أكونَ رومانسيا

أهمسُ بالشِّعْر
و أَحْسِنُ رَشْفَ الرَّحيقِ المَخْتوم!

**٧- حنين**

هل تعلمُ هذه الحَمَامَةُ
التي تنوحُ على هذه الشجرةِ العارية
اشتياقًا للربيع
أنّي أحنُّ إليكِ حنينَ الإبِلِ في الصحراء
اشتياقًا للرَّحيل؟
الآنَ قرّرْتُ تَتبُّعَ هذا النهر
بخُطواتيَ الوئيدة
سأبحثُ عن منابعه الأولى
حتمًا سأجدكِ هناكَ
تغتسلين في نبعٍ من الجَمَالِ و الطهْر
حينها فقط سأعرفُ أني
قد وصلتُ الجَنّة!

**٨- رفيق النهر**

قاربٌ كالنَّجْم مُنْفَرِدُ
في ضمير الليل يَبْتَعِدُ
مَوْجَةٌ كَسْلى تُداعِبُه
فتَراه ليس يَتّئِدُ
هلْ أتاه أنني رَجُلٌ
عاشقٌ أحلامُه الأبَدُ
يا رَفيقَ النَّهْرِ خُذْ أمَلي
عارمًا بالحُبِّ يَتّقِدُ
إنّها في الضِّفّة الأخْرى
وَرْدَةٌ في النَّهْرِ تَبْتَرِدُ
أصْطفيها رَبّة فَرْدَى
لا يُضاهي حُسْنَها أحَدُ!

**٩- عهد**

سلامٌ أيّتُها الطفلة الجَارِحَة

سأتَتبّع خُطاكِ

بجانب النّهْرِ

في الحقولِ

و الأرْصِفَة

سأبثُّها حَنيني إليكِ

و أستودعُها قلبي

المُتَشَظّي كالزُّجَاج

ما مِنْ خُطوةٍ إلا وسَينالُها

نصيبٌ من الدّم و الدّمُوع!

**١٠- لوحة**

شُجَيْراتٌ ملائكية

مُعَمَّمَة بالنَّوْرِ الأبيض

و نَهْرٌ وديعٌ كالقِطّةِ الأهليّة

و سِنْدِيَانَةٌ عِمْلاقة تَحْرسُ المَشْهَد

هلْ يَعلمُ سلفادور داليه

أنّكِ

رَبّة هذا الجَمَال؟!

# واثنان ينقِّيان مثوايَ الأخير

**عمـاد فــؤاد**

شاعر من مصر مقيم في بلجيكا

## قاب قوسين

في الطَّريقِ
حيثُ لا وصلٌ ولا قطعُ
أخطو بلا خطو
وأدوسُ على سحبٍ بيضاءَ مثل ثمرةِ القطنِ
أرفعُ عينيَّ وأنظرُ في الجهات
فلا أرى أحدا
كفِّي
بيضاء أخرجُها
لأضغط على صدري
فأعرفُ أنَّني قاب قوسين
أو أدنى
وأنَّني
أعلى.

## قَسَم

... والتَّفاصيلُ
... والأشياءُ تتراكم فوق بعضها البعض
... والذِّكريات
... وقُبَلٌ لا تعدُّ ولا تحصى
... ودموعٌ جفَّفتْها مناديلُ الوحدة مرَّة
ونسيتها مناديلُ الرَّحمةِ مرَّات
... وألفُ مشاجرة
... وألفُ مصالحةٍ ملفَّقةٍ لأجل عناقٍ يطولُ أو
يقصرْ
... ورجلٌ يغادرُ في الضَّبابِ
... وامرأةٌ تتلاشى في الوضوحِ
... ما من لغةٍ يا أبجديّةْ
... وما من أبجديّةٍ
يا لسان.

## حبيبتي... وأعرفها

غبيةٌ وتموت!
لا تعرفُ أنَّني تعبتُ حتى وجدتُها
لا تعرفُ أنَّني أهدرتُ من عمري عشرةَ أعوامٍ
في محبَّتِها
زرعتُ وروداً كي تزهرَ في الصَّباحاتِ النَّديّةِ
أمام شباكِها المفتوحِ
وغيَّرتُ ألوانَ جدرانِ بيتِنا
كي يحلو لها تخيّلُ البحيراتِ التي تترقرقُ
خلفَ حجارةِ الغرفةِ
غبيةٌ
وتتركُ نفسَها فريسةً للموتِ،
لم تقاومْ
ولم تجزعْ
ولم تصرخْ
ولم تبكِ
ولم ترفع إليَّ عينينِ واسعتينِ
مملوءتينِ بالنَّدى المملَّحِ
كي تناشدَني أن أترجَّى الموتَ يتركُها نائمةً
في حضني
حبيبتي... وأعرفُها
رفعتْ جفنَيها المزرقَّينِ وأنزلتهما ببطء
حاولتْ تحريكَ إصبعِها السّبابةِ كأنَّها ستنهرُه
مثلَ أمٍّ
ثمَّ رفَّتْ ابتسامةٌ بائسةٌ على شفتيها

حين رأت ستارةَ الشُّرفةِ تهتزُّ
من أثرِ عبورِه الشَّفيف.

**مهابة**

للموتِ جلالُه يا «محبَّةُ»
مثلُه مثلُ الولادةِ والبكاءِ وطاعنِ الكلام
فكيفَ تموتينَ هكذا في غفلةٍ منَّا؟
كما لو كنتِ شحّاذةً التقطناها من الشَّوارعِ
أو عابرةً طرقتْ بابَنا بالمصادفة.
للموتِ صورتُه الأخيرةُ يا «محبَّة»؛
كان عليكِ ألّا تموتي هكذا
محنيَّةَ الرَّأسِ، منكَّسةَ العينينِ
وظهرُكِ يرسمُ قوسًا مفتوحًا
ناحيةَ الأرض
كان عليكِ أن تموتي أمامَنا كي نشدَّ من
ظهرِك
وننصبَ عُودَكِ في اللحظاتِ الأخيرةِ
كي نستعيدَكِ دائمًا
وأنتِ مزهوَّةٌ بفتوّتِكِ
حتى
ولو كانَ الموتُ ذاتُه
هو من ينخرُ عظامَكِ
فللموتِ
مهابتُه الجميلةُ
يا «محبَّة».

**حِجْر أمّي**

ونعشي
إذ يرتجُّ فوق الأكتاف
من خللٍ ومن ثقل
والطَّريقُ متربةٌ
تغوصُ الأقدامُ فتثير هالةً رماديّةً
كأنَّها تعمي العيونَ عن مشهدِ القبرِ
واثنان ينقِّيان مثواىَ الأخير
ويوسِّعان مساحةً خاليةً
من الحصى المسنَّنةِ
ورأسي مغطًّى
فلا أرى ولا أسمع ولا أشمّ
لكنَّني أشعرُ بوقعِ الأقدام
تغوصُ في الأرض
وكنتُ إذ أرفع إصبعي السَّبّابة
كي أشيرَ لهم إلى طريق أخرى
لا يرونني
وكنتُ أنده فيهم
أن أعيدوني إلى حِجْر أمّي
وكنتُ فوق الجميع
أحلِّقُ فوق النَّعش
وأحاولُ أن أهبطَ
إلى جسدي
فيمنعني
مسيرهم السَّريع
إلى القبر.

من أعمال محمد المعولي– عُمان

# قصائـــد

**إكرام عبدي**

شاعرة وكاتبة من المغرب

-١-

صباح لا صوت للحكمة فيه
«أنا سجين،
أترنح في زمن يشبه الحلم
غير آبه بالأصبحة والأماسي»
**بورخيس**

صباحي
شاعر نزق
بغليون عتيق
ولحية خفيفة
مخضبة بنبيذ المساء
لا شكل للحكمة فيها.
بتؤدة يمضي
مصغيا لحماقاتي
مزاجيتي
تثاؤبي
لأخبار موت يتصاعد بخارها
في فناجين النهار المتلاحقة.
يرتب أحلامي المؤجلة
شوارد الكلام
فراش الهزيع الأخير.
صباحي
يورق كطراوة العشب
بمزهريات الدهشة
رغم احتجاج المساء
على إطلالة الضوء
وتكتمه على
همس العشاق.
في الصباح
يتراءى لي
**بورخيس**
غير مكترث بالصباحات
متعثرا في خطاه
مبصرا ما لا يدركه الصباح.
على بياضه
ينسكب حبر الليل
وفي سمائه تنبجس
آلاف الشموس.
كم يلزمني من شمس
كي أكون الصباح
ألثم بؤبؤ عينيك.
أنتشي بشهوة البدء.
ألبس عريي
وأشرح للشمس صدري
فأحرق خطاياي وتحرقني.
وأغسل جسدي بشلال الضوء.
كم يلزمنا من الحكمة
كي ندرك أن صباحاتنا
تتكئ على زمن من هباء.
وأننا نحمل كل يوم
جثة الشمس على أكتافنا
كي نواريها ثرى المساء.

-٢-

ذاك الشاعر...

ذاك الشاعر..
حين يعشقني
يقودُه عماه إلي،
يطوي الديار

فيسكنني،
وأصير معراجا يترقاه
فلا يضجر،
وعلى خاصرتي،
يختصر كل الأزمنة
وكقبلة مؤجلة
ينحت صورة لقصيدته
من شفاهي المعلقة،
وأذوب سماواتي السبع
فأكون سماءه الواحدة.

ذاك الشاعر ..
حين يعشقني
يتوجني فينوس،
يعيدني إلى طفولة الماء،
يغرف ماء الخطيئة من بحري
كي يبلل صحراء النأي،
يكنس ليلي من أنقاض الصمت
ويقود قطعان براءتي
إلى مراتع الجنون،
وبخيط شفيف
يسحبني إلى مركز الكون
يحوم حولي
يتدفأ بشمسي،
ذاك الشاعر..
حين يعشقني
يلقي بي في جحيم دانتي،
يحرقني
كي يضيء جسد قصيدته،
آنذاك،
لن أعلن توبتي
من العشق في مطهره،
لأنني سأكون
أنا القصيدة.

-٣-

ليتني الحاءُ...

هي الحياةُ
وحيدةٌ في الحياة.
تجلس بجانبي
ممتلئةَ بضجيج دمي،
بجنون إيقاعي،
بصخبي الوثني،
مرآةٌ
أبصر فيها
فألمح وجها
كف أن يكون وجهي،
أعصرها
نبيذا
يملأ كؤوسَ مساءاتي،
تنسكب جنونا،
غوايةً،
حين تفرغ مني،
تمضي متعجلة
صوب حيوات أخرى،
تنبجس في الأفق.
هي الحياة...
نجومٌ متلألئةٌ
ما عادت تحتمل حزني...
أرقي...
انطفأت في عيني
فنامت السماءُ في كفي.
هي الحياة...
أكتبها ببطء
كي أمحوَها
وأبددَها في أناي.

جناحُ عنكبوت
رفة فراشة
تظللنا من الوهم.
خطوط...
تجاعيد...
لاشيء...
فراغ...
أصونه بين يدي المطبقتين.
هي الحياةُ...
وأنا
اثنان في واحد
وصوت الله ثالثنا.
هي الحياةُ...
بحر
الموج نزقها،
الزبد شبقها،
والمحارة كبرياؤها،
نار تشتعل بالنار
ولا حياة لجسد
إلا بين ماء ونار.

هي الحياةُ...
جثثٌ تزهر في جسدي
منتشيةً بخرائبي وانكساراتي
وأنا الطريدةُ العليلةُ
فريسةٌ للطيور الأوابد.
ليتني الحاءُ
كي ألوذَ بحماها،
وأتدثر بجبة الحلاج.
تداهمني بسنان الألم،
فأجند جمراتي
كي تحرق كل مخترق.
هي الحياةُ...
عذوبةٌ تفزعني،
لؤم،
يوقع بيني وبين غدي.
سفر...
بضوء الروح يبتهج،
ادعها كي تحيا فيك وإليك
ودع نداءك وهذا المنادى
يضيعان في صدى هذا النداء.

من أعمال علياء الفارسية– عُمان

# قصائـــد

**مفيد نجم**

شاعر وناقد من سورية

## ليل مكتوب بسواد الصرخة

إلى أحلام

لاشمس في عتمة هذا الخلاء
ولا نأمة في صمت هذه الأبدية الجاثم
روح مفردة تعوي في عراء نفسها
وهباء كاسح يفيض على عدم الوقت
ولا شيء... لا شيء
هنا ... أو هناك
سوى ارتطام داوٍ لحياةٍ مطعونة بالألم ..
.....
ليل ...
مكتوب بسواد الصرخة
وغياب يتأمل صورته
في الغياب
ويمضي بنا كفراشات
عمياء
في ليل يتهالك بنا
يميل
ولا يدرك
طعنته
في
القلب
في الليل ...
على العشب ....
خافتا كان الضوء
وبطيئا
قبل ...
سقوط الصرخة
في الليل ....
الستائر اهتزت
الجلبةُ استفاقت في الممرات
والذين على المقاعد
غادروا مسرعين
كانت دمشق وحدها
في بئر أخوتها
وعواء ذئاب على دم يابس
في سفح
قاسيون ....

## حيث لا أحد هناك

إلى تهامة الجندي

كنا نقود الليل خلفنا من مقهى النوفرة (١)
إلى شهقة الضوء على حجر الساعة الواحدة
حيث تركنا ظلالنا هناك مشغولة بالحديث
عن خيانة
الأصدقاء الموتى لنا
وعن الحب في الأربعين بينما الموت كان
يستريح كقط أسود قربك
وهو يتأمل صورتنا في الغياب
قبل أن يأتي آخرون ويجلسوا على مقاعدنا
التي تركناها لنسيانهم
ويقولوا الكلام الذي لم نقله بعدُ
ثم يمضوا مسرعين إلى حافلات الضواحي بعد
منتصف الليل
بينما عمال المقهى مشغولون
بمسح غبار الكلام الذي تركناه يلهو بهواء
الظلمة

وأحلامنا التي سقطت سهوا من شرفات المرأة المطفأة
نعم ... إنها حياتنا التي ضاعت ونحن نبحث
عن أسماء لها
وظلالنا التي نسيت أن تذهب إلى النوم
في حافلات البهجة المعطلة
إنها حياتنا التي لم تكن صالحة بما يكفي
لنعتذر لها بأسف عما فعلناه
بها ... وعما فعلته بنا
حياتنا التي تركتنا لنسيانها... وتركناها تمر
قريبا منا دون أن نلمسهاا
ولو بأصابعنا التي يبست على أطرافها
.... ...
في ذلك الليل حيث ضحتك التي انفجرت فجأة
ونحن نتذكر ما حدث

من أعمال سميرة اليعقوبية– عُمان

عندما كنت تهوين بكامل نجومك عن ذلك
الليل المشتعل بك
تحت سقف الجسد الصاخب
حيث لم تزل تلك الرائحة تقود أثرنا باتجاه
مقعدنا الأخير في
مقهى النوفرة
حيث لا أحد هناك ...
لا أنا ولا أنت في انتظارنا

**القلب**

إلى نعمة خالد ... حين ننام في الأبيض

القلبُ الذي يضع أذنه
على صدر الليل
ويصغي لخطاك القادمه
القلبُ الذي يرتجف
في ماء الوقت كشمس مبللة
ويسطع في قلب الليل
كشهقه
القلبُ المعلق كجرس الرعاة
في فضاء الغياب
النائمُ في ثياب الخطيئة
كوردة الندم
الآثمُ
الوحيدُ
المستوحشُ كوعل الغابه
المنزوعُ كأغلفة الليل
عن رسائل لا تصل ...
القلبُ.. القلب
الذي تعب منا
فأغلقَ بابه
لينامْ ...

١– مقهى عريق في دمشق القديمة.

# حين يفقدُ الحناءُ ذاكرةَ اللَّون

**عبدالمجيد التركي**

شاعر من اليمن

ها أنا أنفخُ اشتعالَ الحناءِ
فتسألينني ببراءة:
لماذا لا يحمرُّ ؟!
وأنت تجهلين أنه فقدَ
ذاكرةَ اللَّونِ حين حطَّ
على يدك..
تلك المرأةُ ناقشةٌ بارعةٌ
تُنَفِّسُ عن كَبْتِها الفنِّي
بنقش مواجعها على
أكُفِّ الحسناوات
وتتباهى بموهبتها
قليلاً حين تقول:
أنا أمُّ أحمد،
وكأنها تتحدَّثُ عن علَمٍ
من أعلام القاهرة..
* ننفثُ آهاتٍ مُغلَّفةً
بدُخانِ الشِّيشةِ
كي لا يلتفت
أحدٌ لذلك،
ونحن نغطِّي أسرارنا
بجهوريَّةٍ فاضحة
كلصٍّ يختبئُ خلفَ
لوحٍ زجاجيٍّ..
وحِين نحسُّ أننا سنقول
كلَّ شيءٍ
نقطعُ خيطَ الصفاءِ
بمناداة النادلِ
مطمئنَّيْنِ إلى أنه لا يجيبُ
من أولِ مرَّة..
* مرآةُ مقهى الفيشاوي
كبيرةٌ بحجمِ
الحائط
وكأنها تُستخدمُ
لكشفِ الكذب
وتجسيدِ الأَنَّات
المتصاعدة
من حناجرَ جديدة
على التأوُّه بطعمِ الفراولةْ..
نطلبُ من خازنِ
النار جمرَتين
ليضعهما على
رأس الشِّيشة المليءِ
بالهواجس
ونمارسُ على
قلبينا المشتَعلَيْن
ساديَّةً مُفتَعَلَةً
بمتابعتنا لترَمُّد
الجمرَتين
دون أن
يخبو
بداخلنا شيء..

# نشيد الضوء بالضوء

**أحمد العجمي**

شاعر من البحرين

نعم أنا الضوء،
الواحد المتدفق في الكثرة،
الكثرة النابعة من روح اللامتناهي،
أنا الحلم الذي مازال يغري الشمس
بالزواج من الأرض،
أكون أكثر عذوبة
حين أجلس على لوح السديم عارياً،
ثملاً، أقرأ كفّ الآلهة.
الغابة، الحقل، الثلوج، جميعها رموشي.

في الربيع أكتب أغاني الملوك،
ثم أمزقها،
أصبح أباً للأزهار الهاربة
من تكرار ذاتها،
وأماً للحساسين والببغاءات،
العطر، الفراشات، أقمشة الموضة،
هي من أصواتي،
والظمأ ظلي في الصيف،
الرغبة التي تقودكم إلى البحر،
إلى الأنهار المشمسة،
لتستمتعوا بالحب المنبعث
من انفجاراتي.
أما الخريف فهو
عبقريتي، وشجاعتي،
شاهدوا فني في عيون الأشجار،
في الموسيقى التي يحدثها
سقوط أوراقها،
أجد متعة عميقة مع الشتاء،
مع براعة غيومه،
غبائها وهي تغير أشكالها
وتصرفاتها،
كما أجتهد في تعريف
الدفء بنظيره.

يا من ترون بأرواحكم،
ألا تفهمون أن القمر سبورتي
في الليل
أكتب عليها الرموز العميقة للحب،
الفتنة المحدثة
للفيضانات الجنسية.
ولم يكن الزمن سوى
شهيقي اللولبي،
طريقي إلى موائد الصحراء،
سريالية الجبال،
الآثار التي تركتها النار،
الشمعة وهي ترسم دائرة،
المصباح في قيلولته،

في غرفكم أستريح،
وعلى أسرتكم تسقط كلماتي،

وحين أنفجر في عيد الحب
ترون الألوان العظيمة تنعكس
في المرايا العظيمة للكون،
لا شيء يوقف رنينها،
ورونقها، تخترق الأنهار
الجليدية،
هضاب الحروف،
تغطي سقوف الفراغ،
وأجنحة الحشرات الليلية،
نعم أنا الضوء،
بجمالي أتحدث، وأناقش الليل والنهار
بهدوء وروية،
وأقدم هدايا ثمينة للقلوب الكبيرة.

للأطفال الأحرار،
وللنساء المركبات من عناصر لا مرئية،
أنا الضوء، وباستطاعتي أن أفكر،
أحلل قاع البحر،
كما أحلّل تصرفات الهواء،
غروره، زهوه، وكبرياءه أيضاً،
أنا الضوء، تتمزق روحي،
ويتمزق قلبي،
وجسد جسدي، لتراكم الثلوج
في الروح، لفشل الحب.
وبسبب الحزن ذي الأرجل المتعددة،
مازلت غير قادر على
دخول قلوبكم،
لمسها بأصابعي
رؤية الألم مضاعفاً
وهو يحفر الجدران.
نعم أنا الضوء الحقيقي،
أنا النور في كل مكان،
تحت وسادة الحجر،
في فم الكآبة،
بين أظافر القنديل.

من يشتهي أن يراني أو يلمسني،
أو يحدثني، أو يتذوقني، أو يشمني،
عليه أن يدرس
أسفاري، وسيرتي، وطريقتي
في معرفة الإنسان،
من روحه وقلبه،
لا عن طريق الآلهة.
أن يكتبني
بضوء الضوء.

من أعمال سليم سخي– عُمان

# كأني خفة الصوفيّ

**عمر ابو الهيجا**

شاعر من الأردن

–١–

حزن يسقط من عل،
على ورق أقل بياضا،
الكتابة عطشى،
وأنا
تفاصيل
الماء..،

– ٢ –

كطفل يحرك رأسه،
باتجاه كأس الطفولة،
كعاشق تمرغ في الوله،
يلمس بأنامل مبتورة مفردات اللذة،
يحاور قميص اللغة،
يعري الأشياء من فكرتها،
يفكّ أزرار الحروف،
لتفيض
بالتراتيل
والرقصات

– ٣ –

ينهض الياسمين مبكرا،
وأبشر بي،
لم أدرك بأني أرضا،
تفرّ من جيوب الندى،
تركض في براري القلب،
مزهوة بنكهة الحلم المجنون،
أفيق على قصيدة،
غرقى بالموسيقى،
أنا الياسمين،
حقوليّ
عالية..،

– ٤ –

أطلق في كفّ الوقت العصافير،
أشدّ وثاقي بأغنيات حبيسة،
أرنو لملامح وجه سرقته دفاتر الحياة،
جسدي لم يعد يتسع،
لرقص جديد،
والأرض مصابة
باليباس..،

–٥–

ها أنا /
تعبرني الريح إلى أقصى الحدود،
أوراقي مزامير الهوى،
وأصابعي شبابة النوى،
أتلو حزنا مؤجلا ..
من يعزفني.. ؟
من يقرأ/
يديّ المنسوجتين من حرير خرافيّ،
ويهيل عليّ الياسمين،
أنا ترنيمة في الجدار
الحزين ..،

–٦–

أنا الولد البكر،
ريشي قليل بعد،
أنا عابر الحكايات،
تمر بيّ وجوه من سبقوني
للحلم،

أبقى يقظا،
في ممرات التاريخ،
أحاورهم كما أشتهى،
كلامهم قليل،
أسئلتي فاضت عن حاجتهم،
لا يعرفون سوى
تراب مبلل بالدم،
دمهم..
سيرتهم..
..الشهداء..الشهداء..
.. ال ش ه د اء

–٧–

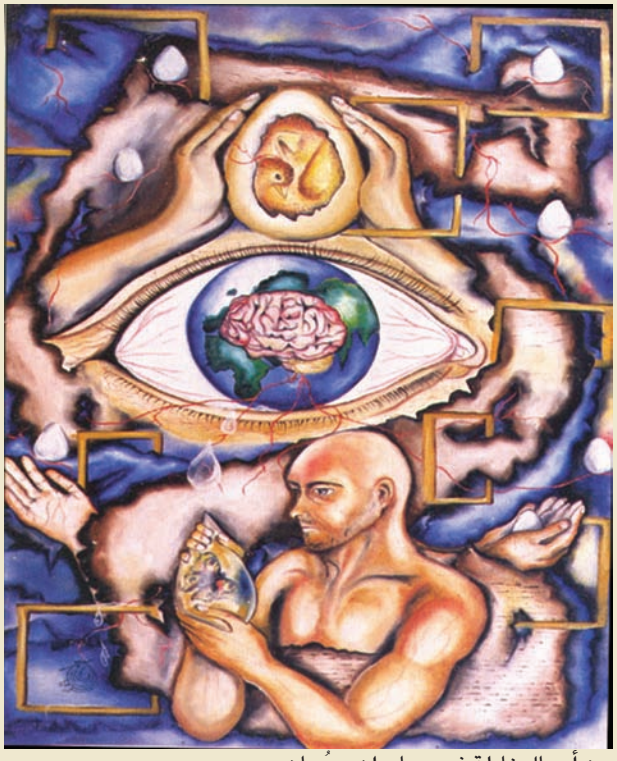
كأني خفة الصوفيّ،
روحي فراشة تطيل الطيران
على نافذة التجلي،
تصلي على ورد
القصائد،
كأن قلبيّ
سجدة العارفين
في محراب
الدم،

–٨–

أنا الغريب الوحيد الذي لم يعرف
غير طفولة اللاشيء،
الفراغ بإمتدادي ينهض كأفعى
تحاور الجسد في عتمة الحواس،
غبار الأمكنة رائحة رؤوس
مشجوجة في الرمال،
أنا الغريب الوحيد
معطلة أيامي
على مخلب الوقت،
وجسدي طفولة السؤال..،

–٩–

وأبقى مستظلا بي،
أرى خلف نوافذ الأرض منفاي،
والريح تثرثر في الثياب البالية،
وأنا أتقافز في الحقول،
ألمّ شتات دمي في اشتباك الدخان
على جثة التراب،
أقول ما لم يقله الفجر للندى،
أوراق الجرح عالية.. طيّرها الغبار،
وكل البلاد تفرّ،
ونقروها في صفحة الحلم حكايا،
كل البلاد
شظايا.



من أعمال نايلة فرج حاردان– عُمان

# غيابكِ في أعلى غيمة

**إسماعيل فقيه**

شاعر من لبنان

لليوم الثالث على التوالي
أنهضُ من نومي
ولا أرى وجهكِ
كأني في غابةِ العتمة
لا الصباح ممكن
ولا الوقت أيضاً
وعليّ مواصلة أشواقي إليكِ
واستحضار ما تيسّر من عاطفتي
الغائبة
إنه اليوم التالي
المسبوق بيوم آخر
من أيام الشوقّ المستعر
الأيام القادمة
تظهر فجأة في نومي الصعب
ولا شيء يمنعني من تكرار تعبي
وربما حزني
لا شيء يمنعني
من ترقيم لحظاتي
على مهل
الأشجار تحمل صورتكِ
ثمار التين صاحية
تُبشّر بأصابعك
أكوازِ الرّمان الناضجة
تتلفّظُ بنهديكِ
كوزان شهيانَ في أعلى الشجرة
يناديانى ولا أقطفهما
فكلّما حرّكهما الهواء
يلوذُ فمي بالسعادة
وتمتليء الأولى بباقة حنانك
والثانية تستلقي على صدركِ
بلا هوادة

أماكن حضوركِ صافية هنا
يتوزع اسمكِ على مقاعدها
غيابكِ في أعلى غيمة
فوق حديقتي
ينعمُ جسمي بفيء ملون
يرميه غيابك
حول آهاتي

ما هذه الحديقة؟
كل وردة فيها تتلو عطركِ
كل زهرة فيها ترسم فمكِ
كل ثمرة فيها متأهبة
تنتظر وهجكِ من بعيد
لتنضج

الليل هنا
لا مثيل له
عتمته خاصة جداً
تُشرق كثيراً
أكثر من النجوم
فكلما اشتدت حلكة الليل
يتراءى جسدكِ
بين طيور صافية
ويجلس القمر على ركبتيه
يراقب عينيكِ

يتغذّى منهما
ليصير قمراً

مسافة واحدة هنا
تمتدُّ منكِ إليكِ
وأنا في هذا المسير
أراقبُ قلبي كيف يعمل
وكيف تُطحن أظافري بين أسناني

بعد منتصف الليل
يتوقف الليل عند ليلِه
وتعترف السماء بنجومها
ثم تطرّزها على كفّي
وكوردة واحدة
تتسابق مع عطرها
تحت شرفة أخيرة
يظهرُ طيفكِ

حنان وجهك
يداوم بانتظام
في عطلتي الصيفية
لا يكفّ عن الإنتشار
في راحتيّ

كل شيء هنا
من سلالة ضحكتك
فلا خوف من الكآبة
والبرد المفاجئ
لا خوف من الوحدة
ومن الخوف نفسه
الشجرة العالية
الأقحوانة في زاوية الحديقة
كوب الماء البارد المحروس
صحن الفاكهة اللذيذة

وعناصر أخرى كثيرة
تُزيّن الصيف
والعطلة
كلها تبحثُ عن عينيكِ
وردة الدانتيل المُهيمنة
على الحديقة
تتساءل كيف يتحدد
عطرها
من دون عينيكِ؟

من جديد يمرّ غيابكِ
الشوك القليل في الحديقة
ينتصب أكثر
يُنذر بوخزٍ عظيم
وجسدي على الأطراف
يؤجل هلاكه
الأرض طريّة وليّنة
يمكن لفّها مثل سجادة
فوقها سماء مشاغبة

يمرّ غيابكِ
ولا يتوقف
ينافس العصافير الصغيرة
وهي تحوم حول
حريتها
قمر صغير
يولد فجأة
فوق شجرة الغاردينيا
أحسبُ أنه نافذة
أدركت الوصول
يصلني الآن صوتكِ
وأبدأ بالصعود
إلى نفسي

# المَرَايَا (حِوَارِيَات)

**مجدي بن عيسى**

شاعر من تونس

١

ـ أَعرَفْتَ الدَارَ وَلَمْ تَطْرُقْ؟
ـ كَانَتْ أَبْوَابُكَ مُوصَدَةً.
ـ لَكنَّكَ لَمْ تَطْرُقَ.
ـ أَبْصَرْتُ سَتَائِرَ قَلْبِكَ مُسْدَلَةً.
ـ هَلْ كُنْتَ مَعِي؟
ـ كُنْتُ المِصْبَاحَ الخَافِتَ فِي لَيْلِكْ.
ـ وَسَمِعْتَ غِنَائِي؟
ـ فِي كَلِمَاتِكَ كُنْتُ أُعَلِّقُ أَجْرَاسًا
وَأُرَقِّقُ نَارَ الوَجْدِ وَأَسْقِيكَ
ـ فَمَنْ أَنْتَ؟
ـ السَاحِرُ ذُو الكَلِمَاتِ أَنَا
وَسَلِيلُ الشَوْقْ.

٢

ـ مَرْحَى
هَا أَنْتَ إِذَنْ.
ـ أَحْيَانًا تُغْفِلُنِي
لَكِنِّي لَمْ أَبْرَحْ.
ـ أَسْمَاؤُكَ شَتَّى
فَبِمَاذَا أُنَادِيكَ؟
ـ الظِلُّ... هَرِيرَ الشَوْقِ إِذَا جَنَّتْ
فِي القَلْبِ لَيَالِيه.
ـ هَا أَنَّكَ تَنْأَى
فِي الكَلِمَاتِ وَتُغْلِقُ دُونَ حَقِيقَتِكَ الأَبْوَابَ
فَمَاذَا أُسَمِّيكَ؟
ـ الاسْمُ مَجَازٌ حُرٌّ
والقَلْبُ حَقِيقَتُهُ.
ـ لَكنَّكَ تَنْأَى.
ـ فِي كُلِّ غِنَاءٍ
تُبْرِقُ غَيْمَاتِي.
لاَ تَطْلُبْنِي أَبَدًا
فِي غَيْرِ سُطُوعِ الشَوْقِ وَصَلْصَلَةِ الأَشْجَانْ.

٣

ـ أَنَا ذَاتِي
فَمَنْ أَنْتَ؟
ـ أَنَا أَنْتَ.
وَلَكِنَّ المَرَايَا
لاَ تُحِيلُ عَلَيَّ.
ـ إِذَنْ فَاخْرُجْ
لأَعْرِفَ أَنَّنَا صِنْوَانِ،
قُلْ شِعْرًا وَغَنِّ.
ـ الغِنَاءُ حَقِيقَةُ الأَحْيَاءِ.
ـ مَاذَا
فِي حَقِيقَتِكَ إِذَنْ؟
ـ أَغَنِّي
حِينَ تُغْفِلُنِي
وَأُقْرِئُكَ القَصَائِدْ.
ـ أَلاَ تَبْكِي؟
ـ إِذَا أَحْبَبْتَ وَاشْتَعَلَ الحَنِينُ
تَرَى دَمْعِي عَلَى البِلَوْرْ.
ـ نَمُوتُ مَعًا؟
ـ سَأَبْقَى
فِي القَصَائِدِ والصُوَرْ

وَحْيدًا
مُفْعَمًا بالدَمْعِ والذِكْرَى
وَتَرْحَلُ أنتْ.

٤

ـ أصَائلُ الخَريفْ
تُثيرُ فيَّ شَهْوَةَ البُكَاءْ.
ـ وَتلْكَ حِكْمَةُ الخَريفِ: أَنْفُسٌ
تَحْيَا عَلَى الحَنينْ.
ـ فَمَا الحَنينُ؟
ـ هُوَ الذِي يَقُولُهُ الغِنَاءْ.
ـ فَغَنِّ لِي.
ـ لَمْ تَفْتَأ النَايَاتُ تَجْرَحُ القُلُوبْ.
ـ كَانَ الرَبِيعُ صَاخِبًا،
فَغَنِّ لِي.
ـ حَدِّقْ مَليًّا
في مَرَايَاكَ سَتَسْمَعُ الأَنِينْ.
ذَاكَ هَوَ الغِنَاءْ
مَبَاهِجٌ مَسْلُوبَةٌ وَأَدْمُعٌ
وَأَنْفُسٌ
تَحْيَا عَلَى الحَنِينْ.

٥

ـ تَكَلَّمْ كَيْ أَرَاكَ، فَلَسْتُ آنَسُ مِنْكَ نَارًا.
ـ أَلَسْت مرْآتِي؟
ـ إذَا قَبَّلْتَنِي
وَرَوَيْتَ في الظَلْمَاء حَقْلِي.
ـ فَإنْ أَصْحَرْتُ في ذَاتِي؟
ـ تَرَانِي
في السَرَابِ وَلا أَرَاكَ.
ـ فَإنْ أَغْفَوْتُ؟
ـ تَلْقَانِي عَلَى شَوْقِ
وَفي لَهَف عَلَيْكَ.
ـ وَإنْ غَنَيْتُ؟
ـ لا تَطْلُبْ وِصَالي حِينَهَا
فَأنَا المَرَايَا.
والمَرَايَا كُلُّهَا
لاَ تَجْتَلِيهَا الصَوْتْ.

٦

ـ لاَ تَخَفْ
أَنْتَ في حَضْرَتِي
هِيَ ذِي
يَدُكَ الآنَ مَمْدُودَةٌ لِعِنَاقِي
فَهُمَّ وَلاَ تَسْتَحِ.
ـ كَيْفَ لي
أَنْ أُعَانِقَ طَيْفًا.
أَكُنْتَ سَتَهْزَأُ بِي
لَوْلا غِيُّ الغِنَاء؟
ـ الغِنَاءُ تَوَاشِيحُ أَشْوَاقِكَ الضَامِئَاتِ
فَلا تَزْدَرِ الشَوْقَ
لَوْلاهُ مَا أَوْصَلَتْكَ خُطَاكَ
إِلَى حَضْرَتِي.
ـ أَوَ يَحْرِقُكَ الشَوْقُ مِثْلِي
وَيَنْأَى بِكَ اللَيْلُ؟
ـ لَكِنَّنِي
سَيِّدُ العَتَمَاتِ وَمِصْبَاحُهَا.
ـ فَأَضِئْ غَيْمَتِي بِالبُرُوقِ.
ـ دُمُوعُكَ مَسْفُوحَةٌ في الأَغَانِي،
وَرُوحَكَ في لَيْلِ تِيهِكَ لأْلاءَةٌ.
ـ فَادْنُ مِنِّي لِكَيْ أُبْصِرَكْ.
ـ لَنْ تَرَانِي،
وَلَكِنَّنِي
سَأَدُلُّ عَلَيْكْ.

# نَافذةٌ مَفتوحةٌ

**هاشم الشامسي**

شاعر من عُنان

أتصفَّحُ أوراقي مِنْ فَضائكِ
المُمتد خَلفَ المسافة
أمدُّ يَدي لأعرِّي الضَّوءَ
المتربِّصَ
في عُنقِ الزاوية
تَراجعٌ في عنفوانِ الليلِ
وزرقةٌ تُولدُ من رَاياتٍ
بَيضاءٍ
مَوجةٌ تُعانقُني فأشتلُ
أوراقي
كي تَروي عَطشَها
تَقذفُني المَوجةُ
خَلفَ المَسافةِ

وضوءٌ بَعيدٌ يَدعوني
مَازلتُ أصطحبُ فَضاءَ النَافذةِ
أبصرُ شَجرةً تُوقظُ الهواءَ
مِنْ بينَ أغصانها
ورئةُ حَالم تَهمسُ في أطرافه
انكسارٌ لغَيمات بَعيدة مَهزومة
وَأخرى يَصحبُها قَوسُ قُزحٍ

في زَاويةٍ بَعيدةٍ وتحتَ
ظِلِّ شَجرة
جَلَسَ رَجلٌ يَمتطي الزَّمنَ ظَهرُهُ
وفَانوسٌ بَعيدٌ يَضيءُ
عَتمةُ نَافذةٍ أُخرى

مِنْ خَلف عُنقِ زُجاجة
يَطلُ طَيفُ امرأة تَدنو برأسِها
على وجه النَافذةِ البعيدة
عُيونُ الشَّمس تَمشطُ وجهَها
وتَغسلُ ما تبقى
من ليلها المهزوم
مِنْ بَينَ أحضانِ أُمِّها
غَيمةٌ صَغيرةٌ تَفلتُ
فيُشكِّلُ الهواءُ قسماتِها
نَافذةٌ أُخرى
تَستيقظُ على وقعِ
انهمارِ الغَيمة
أنا والنَافذةُ نَصطحبُ
غَيمات
كيما نُوقظُ نَوافذَ أُخرى.

من أعمال ماهر الزدجالي – عُمان

# حياة مختصرة

**يحـيى الناعـبي**

شاعر من عُمان

**حنين بنصف ذاكرة**

لم يكن للحنين كنزه المتداول
لأن ملائكة الوقت
ملّت من الحزن
كما هي أدوار الممثلين
تتغير السنون عليهم
في حين أن نصف
أوراق أعمارهم عارية ومبلولة.
أنفاسنا كالكؤوس
حين تختمر بالهواء وقليل من
لعاب المزاح والضحك
بعد ليلة بلل الندى ذاكرتها
ونصبح كالحالمين
نقتفي آثار أقدامنا
في دائرة النصف الباقي من اليقظة
غرائزنا مضطجعة عليها
أوهام الماضي
ولا شيء يرجع إلى ذاكرتنا
سوى صدى الانكسار.

**«وجبات سرية»**

الذين يطبخون قوانين السهرات
تبقى في أوانيهم بقايا
من لياليا المشتعلة بالجمال والسخرية
كنّا نخزن فيها أحلامنا
من المؤكد أنهم يتمنون
لو لم تسن دسائسهم في تلك المطابخ
رأفة بالفشل الذي عاند طموحهم.

**«ميثاق متكرر»**

الميثاق الأبدي الذي تعهّده الليل للعشاق
أسهدهم كثيرا
ولكنهم لم يفهموا أنه من يخونهم
مع أول شعاع عند الفجر
وأنهم لا يستطيعون دفنه
كما يدفنون موتاهم.

**«سرقة النار»**

بامتداد الأفق البحري
أتعجب كيف أن الشعراء
يستطيعون أن يحللوا تلك الجمل
في مختبراتهم الشعرية
وكيف يسرقون منه اللغة
التي يصعب عليه نطقها
حين تخرج من محار أفواههم
محض فكرة أو صدفة .

**« عشق مكتمل»**

كان دائما يتوضأ بقبلة في شفتيها
ويسجد على رملة ابتسامتها
فيرق له ماء قلبها رقراقا
ويسلم مفتاحه
لأول صلاة للعشق

**« حرية مفتعلة»**

الحرية
ميلاد المستحيل
جدران طين بلا مسامات
أغنية للبسطاء وملعب للسياسيين
هكذا خلقها **الله**
بلا روح
تسكن مع المطر
وتختفي بين بني البشر
ما يبقى هو ذلك الخيال المزيف
والمرمم في متاحف
عقولهم .

**«عشق ناقص»**

الشتاء
هو المرأة الوحيدة
التي ترتمي إلى صدرها فتهبك
حنان وافر
ومن أكثر من نافذة
يقبل عليك ضوء الدفء
راكضا
ليلهم عطش ذلك الجسد
المنكفيء بتضوع
أعشاب المخيلة الماكرة

**« حياة هاربة»**

دائما
كلما أردت أن أستشف المستقبل
أجد أنه كتلة من الضباب
شمسه لا تشرق في موعدها
وليله يطول فيه البكاء
بينما النهار بأطواله تتأوه
فيه الكائنات
الصخور يغلب عليها طابع الصمت
والجبال شواهد معلقة في السماء
والمحيطات خجولة بدموعها
نرى أقدارنا
هوامّ تتفنن في أشكالها وأنواعها
يتحدثون دائما عن الأرواح
هي غير ساكنه
تسبح في مياه الأهواء
المليئة بالانكسارات المضطربة
ومجتمعات تشبه الحشائش
في ضآلتها
لم تكتفي بدفن أحيائها
بل تعذّب أرواح موتاها
بتلذذ وعنجهية سوداء وغبية
هذا هو قدرنا متهالك
في مياهه الآسنة.

# القصيدة..

طالب المعمري

لن..
تأتي القصيدة
كما أرغب وترغب
وأنت تعيش
اعتياديات يومك
وبمحاذاتك كتب
اللغة والأساطير
حتى وإن
تلبسك الحنين
واستعذبت الاغتسال
من بئر الطفولة
فالماء
أسن وسراب
والأرض مما لا تنبت ..
القصيدة
عصية أن تكتمل
كنص
وإن برقت
فكرة ماكرة
كابتسامة موناليزية
القصيدة..
مسها يعاندني
لهذا (كل ما أريده
من «القول»
لا يسعفني
وما يسعفني لا أريده)
هل ثمة هواء نقي
والفرق واضح
كما يشيب الكأس
ويذبل الندى
على الزجاج
وأن حياتي
فيض من هذا الغبار
العبثي
مع أن القصيدة
قصيدة حياتي
التي أكتبُ
مُكبل
بـ.. كُن.. هها
ووساوس وأحلام..
انهض – تقول ليّ
أحمل عبء نطقي
هل، تستطيع
وحين أقول، أستطيع
لا أستطيع
لذا، سأظل
ألعب مع حياتي
بنار الكلمات
التي تطاوعني
وتلك التي
أنتظر..

من أعمال الفنان دييجو ريفيرا– المكسيك

# سيد زيف

**سمير عبد الفتاح**

قاص من اليمن

«لم يعد لديك ما يكفي» تحتاج لعبارة مثل هذه لتتوقف. عبارة تنهي كل شيء وتجعلك تستلقي على الأرض وتنام، تدير رأسك يميناً وشمالاً، لا أحد حولك، والصخرة تصدر صوتاً يذكرك بجهاز طبيب الأسنان.

«انتهى الوقت، لقد فشلت، توقف عن دفع الصخرة ...» الصوت انبعث من داخلك، لكنك بحاجة إلى تأكيد خارجي لتتوقف فعلاً. الصوت المنبعث من احتكاك الصخرة بالأرض يهيجك أكثر، فتزيد من قوة دفعك للصخرة لتنتهي بسرعة من هذه المهمة.

«الآخرون يحتفلون هناك، وأنت هنا...» تشطرك العبارة كحرف حاد، فتفكر بالتوقف لإشعال سيجارة، تتذكر أنهم سحبوا منك علبة السجائر حتى لا يتلوث العالم كما قالوا. تنفخ في الهواء كما تعلمت من كتاب «فن اليوجا» لكنك لا تشعر بأي تحسن «يجب قراءة الكتاب مجدداً، أو البحث عن كتاب آخر.»

يعود صرير الصخرة للتصاعد، فتجز على أسنانك بقوة، تفكر بالمتجر الذي يبيع سدادة الأذان بالإضافة إلى قطع الشكولاتة والبسكويت وعلب العصير... تغمض عينيك وصور محتويات المتجر تمر في مخيلتك، تدخل يدك في جيبك لإخراج النقود، فيتوقف صرير الصخرة.

«ماذا حدث ؟! لماذا توقفت؟!» تتلاشى صورة المتجر وتعود صورة الجبال أمام عينيك، فتدفع الصخرة باتجاه قمة الجبل.

«لدينا عمل، يلزمنا شخص قوي...»

«فحوص مجانية، وربما استطاعوا حل مشكلتك مع الأرق». يزاحمك صوت آخر ويدفعك باتجاه المستشفى.

«تبدو مشوشاً.» يقلب الطبيب أوراق ملفك وهو يتابع «تحتاج إلى فحوص أكثر...» يقترب الطبيب ويحدق في عينيك : «منذ متى تشعر بهذه الأعراض؟» «لا أعرف؟!» يتراجع الطبيب وهو يهز رأسه:

– سنرى نتيجة كشافة الأشعة المقطعية... لكن هذا الجرح في يدك...

– أنا أقوم كل يوم بدفع صخرة كبيرة إلى قمة الجبل.

– لكن يفترض أن لا تجرح يدك!

– لا أعرف . لكنني متأكد أنني جرحتُ يدي أثناء دفع الصخرة.

يتفحص الطبيب الملف، وهو يهز رأسه بحيرة. ويسألك إن كنتُ قد ذهبت إلى طبيب من قبل. فتهز رأسك بالنفي. تهم بالقول أنك لا تجد سبباً لذهابك إلى طبيب. لكن الطبيب يغادر الغرفة، فتملأ صورة قمة الجبل المجال أمام عينيك. وفكرة أنهم سيعطونك عملاً آخر إذا أوصلت الصخرة إلى قمة الجبل

تدفعك لبذل مجهود أكبر.

تمسح العرق ويرتفع الصوت مع وصولك إلى قمة الجبل «حان الوقت لتناول حبوب الدواء».

تخرج علبة الأدوية والصخرة تتدحرج إلى الأسفل.

يعطيك الطبيب ورقة :

– ستتناول بعض الأدوية مؤقتاً لتستطيع النوم، وبعد الفحوص سنعطيك الدواء اللازم.

– والصخرة؟

– أدفعها مجدداً إلى القمة. سأذكر هذا في تقريري.

– وهل سيدفعون ليّ مقابل العمل الإضافي؟

تنزلق الصخرة للأسفل. فتتغير الصورة أمام عينيك. تنظر بخوف إلى الطبيب «مازلتُ أسير صورة دفع الصخرة، لم تنفع الأدوية، الأصوات والأحلام والصخرة تطاردني وتمنعني من النوم». يدفع الطبيب بآلة حفر الأسنان في فمك وهو يطلب منك الصمت. يرتج جسدك كله وآلة حفر الأسنان تثقب سنك، وينسال العرق غزيراً على وجهك ورقبتك.

«منذ زمن طويل جداً وأنا في الخارج... أريد العودة للداخل، أريد التحرك في العالم الحقيقي...» يقاطعك صوت «عليك إنهاء عملك». فتدفع الصخرة، تفكر بدفع الصخرة – بدلاً عن القمة – إلى كرسي طبيب الأسنان ليحفر فيها فجوة تمكنك من إدخال حبوب الأدوية إلى جوف الصخرة لعلها تهدأ وتنام.

# الحمار والجثة

**عمـــر الكـــدي**

قاص من ليبيا يقيم في هولندا

(١)

كانوا قد انتهوا من حرث الأرض بعد ثلاثة أيام مجهدة، ونثروا في ذلك الوادي خمسة مطامير من الشعير، واستعدوا للعودة إلى ماريش مع أول خيوط الصباح. في الليلة الأخيرة ناموا كما فعلوا في الليالي السابقة. افترشوا التراب فوق شجيرة السدر التي جمعت حولها تلا صغيرا من التراب، حيث احتموا بأشواكها من الذئاب والضباع الجائعة، وتركوا موقد الحطب بينهم تذوي ناره تحت الرماد.

كالعادة استيقظ عاشور أولا، وأخذ يلح على رفيقيه للاستيقاظ، وهو يضع الحطب في الموقد وينفخ في ناره الذاوية. استيقظ مبروك وهو متأفف، ونظر نحو الأفق فلم ير الإ الظلام، فجلس يحك رأسه، ثم يعيد طاقيته إلى مكانها، وأخيرا استيقظ بلعيد. عندما استوى جالسا صرخ بكل قوة، بينما كانت النار تتأجج في الحطب الهش. رفع عاشور الفأس وهوى بها على الأفعى الصغيرة التي خرجت من تحت عباءة بلعيد، فقطع رأسها. أدرك أنها أفعى من نوع أم جنيب، وهي أخطر أنواع الأفاعي بالرغم من صغر حجمها، وأدرك أن صاحبه ميت لا محالة، على بعد يومين من ماريش.

أسنده مبروك حتى تمكن من الجلوس، بينما كان وجهه شاحبا، وأطرافه ترتعش. أخرج عاشور سكينه، وبحث في جسمه عن المكان الملدوغ ليبتره، فهو الحل الأسرع والأفضل في مثل هذا الموقف، إلا أنه وجد أن الأفعى عضته في بطنه، حيث تسللت بحثا عن الدفء، وحيث نامت معظم الليل. ضرب مبروك رأسه وقال «لا حول ولا قوة إلا بالله». بينما أخذ عاشور يدور حوله لا يعرف ماذا يفعل. وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، ومن بين الرغوة التي خرجت من فمه، قال بلعيد «وصيتي تدفنوني في ماريش».

(٢)

ربطاه فوق الحمار بعد أن لفوه في عباءته. لم يبرز من العباءة الا نعلاه وقدماه المتورمتان. كان مبروك يفضل دفنه في نفس المكان، إلا أن عاشور نهره بشدة فالوصية لابد أن تنفذ مهما كانت الصعاب. تقدم فمسك لجام الحمار وقاده نحو الغرب، وهو يردد «لا إله إلا الله»، بينما اختار مبروك أن يمشي خلف الحمار وهو يقول «تري تري».

كان عليهما أن يختصرا الطريق ليصلا في نهاية اليوم إلى ماريش، وهو ما يعني أنهما سيخاطران بعبور واد خطير، وخاصة بعد أن هطلت الأمطار على الجبال، وهي الأمطار التي جعلتهم يجازفون بالحرث في هذا الوادي، الذي يتحاشاه معظم أهالي ماريش بسبب بعده، وأفاعيه وعقاربه وخاصة عندما يعودون في الصيف ليحصدوا ما زرعوا، لكن احتباس المطر ثلاث سنوات متتالية لم يترك لهم خيارا، اعتمدوا على خبرة عاشور بأحوال الطقس، وخاصة بعد أن أكد لهم أن العام سيكون صابة، وأن هذا الوادي سيغنيهم بشعيره خمس سنوات كاملة.

جاءوا بالحمار وتموينهم الذي تعودوا حمله في مثل هذه المشاوير. دقيق الشعير، الزميطة، وزيت الزيتون، بالإضافة إلى بعض التمر والتين المجفف، ولم ينسوا الشاي والسكر، أما المحراث السوري فقد تعودوا على تركه في مغارة تطل على الوادي، وبذور الشعير كانت تنتظرهم في مطاميرها تحت الأرض. تركوا فقط علامات تدل عليها. أحيانا عندما يحتبس المطر سنوات أطول يأتوا للوادي ليعودوا بالشعير الذي طمروه، بدلا من زرعه تحت سماء بخيلة.

طوال الوقت كان عاشور يفكر ليس في عبور الوادي المزبد، وإنما في عبور حقل الألغام الذي لم يخبر بلعيد عنه، خوفا من أن يرفض عبوره. قرر أن يغامر ولكنه سيخبره بعد أن يتجاوزا حقل الألغام. اعتمد على القصص المتواترة التي أكدت أن عددا من الأشخاص عبروا حقل الألغام دون أن ينفجر لغم واحد تحت أقدامهم، ودعا الله أن يحميهما ببركة جده الماريشي الكبير.

(٣)

عند الظهر وصلا إلى الوادي، وسمعا صخب المياه من بعيد، وهي تتدفق بقوة في مجراه الذي يتسع ويضيق. اختار عاشور أضيق مكان بحيث قدر أن عليهما أن

يتخطياه في عشرين خطوة فقط. أعاد ربط الجثة فوق الحمار، ونزعا عباءتيهما وربطاها فوق الجثة. طلب عاشور من مبروك أن لا يدع الحبل يفلت من يده مهما كانت الظروف. شمر عن سرواله، ومسك لجام الحمار بقوة واندفع وهي يصيح «يا لله..يا الله». ترنح في الخطوتين الأولى والثانية، ثم سار مستقيما يتحاشى الصخور التي غمرتها المياه، أما مبروك فقد تشبث بمؤخرة الحمار، وبالحبل الذي ربطا به الجثة، وكان الحمار متحفزا رافعا أذنيه ورأسه، وفجأة ارتفعت المياه، وضربتهما موجة قوية محملة بالتراب والحصى. دار الحمار حول نفسه، وكاد أن يعود إلى الضفة التي جاء منها، وبذل مبروك مجهودا خارقا ليعيده إلى الضفة الأخرى، وعندما وضع قدمه على التراب الجاف، التفت باحثا عن عاشور الذي كان يتوقع أن يسبقه، ولكن لم يكن لعاشور أي وجود، ترك الحمار وأخذ يجري مع ضفة الوادي، لمح فرملته الزرقاء وقميصه الأبيض وهو عار الرأس، تحمله المياه المزبدة وتنعطف به انعطافة حادة، أخذ يجري وهو يصرخ «يا لطيف..الطف..الطف».

بعد مشوار وجده عالقا بين صخرتين، وقد تحطم رأسه، عاد إلى الحمار الذي وقف مبهوتا في مكانه دون حراك، بينما الجثة تحت العباءة تنتفخ، حتى أنغرز النعل في لحم القدمين.

تمكن بشيء من الصعوبة من انتشاله، ربط جثة عاشور بحبل وجره بالحمار، وعندما مد الجثة أمامه أدرك حجم مأساته. في نفس اليوم يفقد أعز صديقين في حياته. جلس على الأرض وأخذ يلوح التراب على رأسه «يا حليلي هيه ووك علي ووك»، بينما الوادي ما زال يهدر بعنف.

تناول الفأس وأخذ يحفر بكل قوة، بينما جسمه يرتعش، واكتست ملامحه علامات الغضب والحزن والمرارة. وضع عاشور في القبر بكامل ملابسه، وردمه بالتراب والصخور، ولم ينس أن يجمع الأشواك والزرب خوفا من أن تنهشه الذئاب والضباع. ترك علامة واضحة على القبر، وقرأ الفاتحة داعيا الله أن يرحمه، وأن يحسن إليه، ويسكنه الجنة التي وعد، وغادر يقود الحمار وفوقه الجثة دون أن يلتفت إلى الوراء، بينما عبر السماء التي تناثرت فيها السحب البيضاء غراب ينعق، فانقبض قلبه بشدة، ولكنه واصل سيره الحثيث.

(٤)

كان يسير مطرقا لا يستطيع إيقاف سيل الذكريات في رأسه، فقد ولد الثلاثة في عام واحد، وختنوا في حفل واحد، وتزوجوا في نفس العام، ولم يفترقوا حتى عندما جندهم الطليان بالقوة، فوجدوا أنفسهم يحاربون الفرنسيين في غدامس. كان عاشور بذكائه الحاد أول من شعر أن الطليان سيخسرون المعركة، فثبت مدفعه على زاوية قائمة وأطلق الطلقة بعد أن طلب من الجميع الابتعاد. عادت الطلقة فدمرت المدفع الذي انطلقت منه، وهكذا انسحبوا من المعركة. عبروا حقل ألغام كامل في الظلام دون أن يدركوا ذلك، وعادوا من غدامس إلى ماريش على أقدامهم. باعوا أسلحتهم لقبائل الزنتان مقابل ملابس مدنية وحمير وبعض الطعام.

الآن صديقاه جثتان هامدتان، واحدة تنتفخ فوق حمار مذعور، والثانية مدفونة بجانب واد ثائر. عند العصر أدرك أنه توغل في حقل الألغام الذي لم يخبره عاشور عنه. توقف وأخذ ينظر حوله. رأى بقايا سياج معدني متناثرة، ويافطات معدنية صدئة رسم عليها جمجمة وعظمتان، وكتابة أجنبية وعربية فأدرك أنه في قلب حقل الألغام، وأنه لا فرق بين أن يعود أو أن يمضي قدما. قرر المجازفة. أعاد ربط الجثة على الحمار، وأدرك أنها تتفسخ. ربط حبلا طويلا في بردعة الحمار، بحيث ابتعد خلفه عشر خطوات، وأمر الحمار بأعلى صوت «تري.. تري»، فاندفع الحمار بخطوات نشطة. كان يحرص أن يدوس في نفس الموضع الذي داس عليه الحمار، وهكذا قطع شوطا دون أن يحدث مكروه، متذكرا ليلة أن عبروا حقل الألغام في الظلام بعد معركة غدامس، وشيئا فشيئا تخلى عن حذره الشديد، وارتخت قبضته وهو يمسك بالحبل، بينما كان الحمار الذي نال منه العطش والجوع يسعى بكل جهد للوصول قبل الغروب إلى مربطه في ماريش، وفجأة انبثق الدوي خلفه، وارتخت القبضة التي كانت تمسك الحبل بكل قوة، فأخذ يعدو بسرعة بينما الجثة تهتز فوق ظهره. وعندما توقف والتفت شاهد الغبار يهطل فوق ما تبقى من جثة صاحبه.

عند الغروب توقف الحمار في مربطه أمام بيت مبروك، وأخذ ينهق بشدة، ويركل الهواء بقائمتيه الخلفيتين محاولا التخلص من الجثة التي تفسخت بشدة.

# الذاهبُ إلى حتفه

**سعيد الحاتمي**

قاص من عُمان

ينهي صائب التل عمله يوميا في معمل الطوب في تمام الثانية ظهرا..في الثانية والنصف يكون قد وصل غرفته وخلع عنه نصف اليوم وارتدى النصف الآخر.. يضع ملابس العمل في سلة بلاستيكية موضوعة أمام الباب ويخرج لتناول الغداء مع أمه – مع أنه لا أحد يشاركهما المنزل إلا أن صائب التل لم يستطع أن يفسر إصرار أمه على استخدام سلة الغسيل الموضوعة أمام الباب باستمرار–.. حين تنتهي الحاجة فوقية من غفوة ما بعد الغداء ستأخذ هذه الملابس إلى طشت الغسيل الذي تكون قد أعدته قبل أن تنام وتبدأ في فرك الملابس بطريقة لا تختلف إطلاقا عن كل مرة..عملية الغسيل هذه قد تطول وقد تقصر حسب الحالة المزاجية للحاجة..لكنها في الفترة الأخيرة غدت تطول أكثر من اللازم..صائب الذي أصبح لا يغادر غرفته إلا نادرا وصار أقل حديثا مع أمه لاحظ ذلك وتفاديا لأمر ما لم يناقشها.. هي لاحظت تغيره وعدم خروجه من الغرفة إلا نادرا..توجسا غريبا كان يمنعها من سؤاله عن السبب لذلك ظلت ساكتة وواجمة أغلب الوقت وتستهلك وقتا أطول أثناء عملية الغسيل..

ما تعرفه الحاجة أن ابنها أصبح أقل بهجة عن ذي قبل ويقضي معظم وقته في غرفته ولم يعد يخرج كعادته للقاء أصحابه الذين تعرفهم واحدا واحدا..ولم يعد يسألها إن كانت قد زارت أم سلاف أو أنها رأتها في مكان ما... وما لا تعرفه وأصبحت ترتعب منه هو سبب هذه الحالة المفاجئة التي حدثت لابنها.. حاولت أن تسأله في بداية الأمر ولكنها لاحظت في عينيه أنها لا يمكن أن تعرف أبدا فتوقفت..

كانت حياة صائب التل كحياة أي شاب في القطاع تجاهد بأن تكون عادية وسلسة.. كان يحاول أن يعيش مع أمه بأقل قدر من المعاناة.. كان مراهقا حين فقد والده بسبب رصاصة طائشة عندما كان يتوجه إلى عمله صباح ذات يوم..هو أيضا أصبح له عمل يتوجه إليه كل صباح ..وصارت له حبيبة تنحت في قلبه باستمرار.. وأصبح لديه أصدقاء يتسكع معهم في الأماسي ويقضي معهم جزءا من الليل كأي رجل أمام أحد المقاهي..ولكنه حين بدأ يلتقي الحاج محمود، ناطور المعمل الجديد ويجلس معه في فترة الاستراحة والصلاة انقلبت حياة صائب التل رأسا على عقب..

قال مرة لرفيقه وهما عائدان معا من المعمل:» أشعر أن لي قدما في الجنة وأخرى في القطاع ، وأعجز عن دفع أحدهما أن تلحق بالأخرى»..

بعد ذلك لم يقل له شيئا وأصبح يعود بمفرده إلى المنزل.. حين رآه الحاج محمود وهو يؤدي الصلاة بانتظام في المسجد الملحق بالمعمل أدرك بخبرته الطويلة أن هذا الشاب قد يكون مناسبا للأمر...قضى حياته كمتخصص تعتمد عليه أغلب الفصائل التي انضم إليها طوال حياته..

لم يستغرق الأمر أكثر من أسبوع حتى يقوم بالخطوة الأولى من الخطة التي يحفظها ويطبقها في كل مرة..كان حريصا بأن تأخذ كل مرحلة وقتها..لم يكن مستعجلا في الحقيقة .. كان يقوم بالأمر كما في كل مرة بطريقة تراتيبة ومنتظمة.. التجارب الطويلة علمته أن العجلة والحماسة الزائدة قد تفسد الأمر برمته..

ما خطط له الحاج محمود كمرحلة أولى أصبح متيقنا منه أو أنه ظن كذلك. فقد أصبح صائب التل مؤمنا أن هذه الحياة التي يعيشها مع غيره ليست سوى حياة عبثية لا قيمة لها وليس هناك

ما يمكن أن يستحق العيش لأجله في ظل الوضع الراهن..ولذلك على المرء في هذه الحالة أن يبحث عن حياة أخرى تستحق التضحية..وهذا ما سيعمل الحاج محمود على غرسه في ذهن صائب التل الذي غدا مشتتا..

والحاج لا يضيع وقته أبدا.. فبدأ خطوته التالية مباشرة، فقد لاحظت الحاجة فوقية وهي ترتب غرفة ابنها تزايد عدد كتب سير الشهداء وتضحياتهم..في الوقت ذاته لم تكن أحاديث الحاج محمود مع صائب تخرج عن التفاصيل الدقيقة لحياة من قاموا بتنفيذ العمليات الاستشهادية داخل الأراضي المحتلة..صائب كان يتوقع الأمر في البداية لا يعدو كونه فعلا استهلاكيا يبرهن به الحاج على حالة التدين الظاهرة عليه ..ما يهم في الأمر أنه كان مأخوذا بكل ما يسمعه أو يقرأه وهو ما أراده الحاج بالتحديد، لذلك كان سعيدا عندما أخذه الحاج محمود إلى غرفته حين جاء ليحييه كعادته بمجرد أن يصل إلى المعمل..أمسك به من كتفه وأسر له بالبشرى في أذنه.. مع أن حالة الانفعال التي كان عليها جعلت الطريقة أقرب إلى الصراخ منها إلى السرية..

ما ظهر على وجه صائب التل لم يكن كافيا للحاج محمود الذي يعول على هذه الخطوة كما في كل عملياته السابقة..كان على صائب أن يعتبر رؤيا الحاج محمود له بمثابة إشارة موجهة إليه ليهب روحه لله، ولكن ما ظهر على صائب لم يدل على أنه فهم الإشارة كما كان يتمنى الحاج..

حين خرج من الغرفة كانت كل الحوريات اللواتي يحطن به في الرؤيا يشبهن وجه سلاف وقوامها.. لم يسمح لنفسه أن يتمادى في التشبيه..استغفر ربه ومضى يحمل قوالب الطوب..الحاج محمود الذي صار في الآونة الأخيرة يواجه ضغوطا متزايدة من قيادة الفصيل استغفر ربه أيضا على رؤيا لم يرها في حياته وبدأ القلق يدب في نفسه بجدية..

هل استعجل الحاج هذه المرة نتيجة للضغوط المتواصلة، وحالة الشك التي تراوده حيال صائب..أم أنه أخطأ في تقدير الحالة التي وصل إليها الهدف كما يسميه في كل عملياته بعد مرحلة تهيئة مضنية؟..

لن تنسى الحاجة فوقية اليوم الذي عاد فيه صائب وهو ممتقع الوجه..لم يتناول معها الغداء كعادته..لم يخلع ملابسه ولم يضعها في السلة أمام الباب..هي لم تغادر غرفته أيضا..حاولت أن تفهم ما حل به وفشلت .. وحين يئست خرجت وغابات الخوف تنتشر في صدرها..

كان يتوقع أن يطلب منه الحاج أن ينضم إلى أحد الأحزاب السياسية مثلا.. وإن تطور الأمر قد يدعوه للانضمام إلى أحد الفصائل المسلحة.. ولكن ما طلبه ما كان ليتصوره صائب أبدا..كل الأشياء التي كانت لا قيمة لها أصبحت الآن حميمية أكثر من اللازم.. أدرك كم من الأشياء في حياته تستحق الحياة وليس كما كان يصور الحاج له في بداية لقاءاتهما..ولكن رؤيا الحاج له لا يمكن أن تكون مجرد حلم.. التقوى والورع على محياه كفيلان بأن يجعلان رؤياه حقا.. كيف لم ينتبه صائب لهذا الأمر من قبل؟؟..

الحاج محمود الذي تفاجأ بحالة التردد التي أبداها الهدف قرر أن يدفع بجميع أوراقه التي لم يكن متعودا على الإفصاح بأغلبها في العمليات السابقة.. أخذه بعد صلاة الظهر إلى غرفته وأبلغه أن قيادة الفصيل قررت التكفل بوالدته بعد استشهاده وأنها أجرت لها راتبا شهريا من الآن وأنها أوكلت أمر رعايتها إلى اثنتين من الأخوات أعضاء الفصيل لم يبح له باسميهما.. كان يناقشه وكأن صائب قد وافق على الأمر بالفعل..

حين عاد وسلم على أمه تخيل وضعها في غيابه وتذكر كلام الحاج محمود.. تفجرت فقاعات البكاء في صدره..قبل رأسها وقرر أن يمنحها أياما جميلة في أيامه الأخيرة..تناول معها

الغداء وجاهد كثيرا حتى يرسم علامات الإنشراح على وجهه.. أنهى غداءه وجلس معها قليلا ثم دخل إلى غرفته.. قابله حنظلة على الجدار يُسْلم له ظهره...تخيله يدير رأسه في أحد الليالي ويجد السرير فارغا.. تكاثر عدد الفقاعات في صدره ولم ينم كما وعد أمه.. عشر سنوات وهو ينظر إلى قفا حنظلة في اللوحة المقابلة للسرير ولم يكن يحفل أن رسوما كاريكاتورية موحدة تملأ جزءا من الغرفة..

ازداد نشاط الحاج محمود في الأيام اللاحقة إلى الحد الذي لم يجد فيه صائب التل فرصة للتفكير أو التراجع وهو بالضبط ما كان يركز عليه الحاج.. حين مر عليه في غرفته بعد نهاية عمله طلب منه أن يتأخر قليلا حتى يعرفه بأهم شخص في حياته وذكره أن حوريات الجنة أتعبهن الإنتظار.. الرجل المهم لم يتأخر.. الحاج قام بمهمة التعريف بينهما ثم خرجا معا بعد أن اتفقا على اللقاء في المساء.. حين أخبر أمه بعد العصر أنه سيخرج للقاء أحد أصدقائه تهللت معتقدة أن ابنها عادت إليه حياته السابقة.. صائب عاد مهموما في المساء.. أمه التي كانت تنتظره على العشاء تمنت لو لم يخرج.. أرعبتها النظرات المشفقة التي كان ينظر بها إليها.. عندما سألته عن الحقيبة التي عاد بها انتفض وتلعثم ثم أدخلها الغرفة.. عاد إلى أمه التي لا تزال واقفة.. أخذها من يدها وجلسا ثم دفن وجهه في حضن أمه ودخل في نوبة نشيج مستمر.. حين هدأ نظر إليها.. هي لم تزد على «يا يمة .. الله يرضى عليك.. حرقت دمي.. شو قالب حالك فوقاني تحتاني.. ما تقولي شو صاير فيك؟؟» هو لم يقل شيئا وقضى نصف الليل متكوما كطفل في حجر أمه.. ثم دخل غرفته ولا يزال يشعر بملمس الأحزمة التي تدرب على وضعها مع الرجل المهم عصر اليوم في خصره.. بالنسبة للحاج محمود فإن مهمته انتهت بمجرد أن خرج صائب التل من غرفته برفقة خبير المتفجرات في الفصيل.. قرر ساعتها أن التل سيكون آخر من أرسلهم إلى الجنة وأن الوقت قد حان لتقاعده....

صائب تأخر أكثر من اللازم هذا الصباح في غرفته.. حين دخلت أمه عليه وجدته يفترش سجادته ويصلي.. لم تره يصلي بعد صلاة الفجر قبل أن يذهب إلى عمله أبدا.. لم يكن يرتدي ملابس عمله كعادته كل يوم.. كان يشعر أن قدميه مربوطتان في أرض الغرفة.. أراد أن يمتلئ بأمه قبل أن يذهب.. شكرها على إعادة ترتيب غرفته بعد خروجه عصر الأمس..هي وجدتها فرصة لتخبره أن سلاف هي من قامت بكل شي.. جاءت مع أمها وغسلت ملابسه ولمعت حذاءه.. لم تكن تعرف أنها دون أن تشعر هدمت حصونا كانت تبنى منذ أشهر.. لم تجدِ همهمات الإستغفار نفعا في إيقاف صوت الأشياء وهي تتداعى في داخله.. أخذ يفكر في الحوريات اللواتي أتعبهن الانتظار ولكن وجه سلاف يغطي على كل شيء.. تحسس الكتل الصلبة تحت قميصه وخرج.. كان الصباح خريفيا وأوراق الكستناء المتساقطة تخشخش في الممرات.. في آخر الشارع ومنذ الصباح الباكر ينتظر الرجل المهم رجلا لا يقل أهمية هذا اليوم ليقله إلى مشواره الأخير..في بداية الشارع من جهة البيت ما زالت سلاف تنظر رجلا بعينه تبدأ معه مشوار العمر.. وبين الشارعين صائب التل يسير ولا ينظر للوراء..

# سيد الجبل

**أحمـد محمد الرحبي**

كاتب من عُمان يقيم في موسكو

... كان حينها يعيش في الجبل ولم تكن الحياة على الساحل في حسبانه. يسرح بالأغنام ويحضر دروس القرآن والفقه. صادق المفازات بحثا عن الكلأ، وبث نجواه لجنيات الليل وشكا لها عوز قومه وقلة حيلتهم أمام القحط وفناء الزرع. كانت البلاد أيامئذ على صفيح ساخن، فالمحْل يستفحل في الريف ويفترس القرى، والخصام بين حكومة المركز والأطراف يتفاقم وأصابع القبائل موضوعة على الزناد. الأسواق تترقب أخبار المؤن وعصابات قطاع الطرق تتربص بالقوافل. كان محظورا عليه أن يبتعد خارج حدود القرية لئلا يقع هو والماشية فريسة للأوباش. يحذره الرجال من ذلك أو يجبرون خاطره بقولهم أن الغنم سيجد في الحجر ضرعا لو دعاها الأمر. خرج يومها كعادته باكرا، وهبط من قريته المدفونة في إبط الجبل إلى السهل، يتبعه قطيعه الضامر أو أنه يسير خلفه. كان عليه ألا يرهق القطيع ويتركه يرعى ويقتات وأن يحول له سراب الأرض إلى أمل. نظر إلى السماء فكانت تكرارا لسماء الأمس: قاحلة بلا ماء أو رجاء. لقد وهنت بالأمس إحدى نعاجه فتردت من شاهق، وقد تلحقها اليوم أخرى وتتبعها أخريات حتى ينفق القطيع عن بكرة أبيه!

تأخرت عودته ذلك اليوم ولم تسمع القرية ثغاء الغنم في موعده. كانوا يعرفون عناده ويتوقعون بأنه سيقع في المحذور. حملوا السلاح ورفعوا المشاعل ونزلوا إلى السهل. بحثوا في المراعي المعهودة وأصاخوا السمع للبعيد، ثم سرعان ما قادهم حدسهم إلى مكانه. وجدوه ملقيا على وجهه وبجواره سلاحه وبركة دم دافئة.

فيه روح؟

شقت صرخة أبيه سكينة الليل وكان يسير خلف الجميع بقدر ما تحمله قوته.

فيه.. فيه.

رد إخوته وأبناء عمومته ومن رافقهم من الجيران.

لا تلمسوه ودعوه لي.

انكب العجوز على ولده وأخذ يبحث عن الجرح بيدين خبيرتين حتى وجده أسفل الكتف.

لم يريدوا قتله... هذا واضح. لقد تركوه ينسحب، فالطلقة أصابته في مكان أبعد من هنا. ولكنه فقد الكثير من دمه الشقي.

أخرج الأب مرودا وأدناه من شعلة النار ثم غمسه في قارورة مسحوق الثوم الموصولة بحزامه. دهن ظاهر الجرح وعالج حوافه، باشر بعدها في إيغال المرود شيئا فشيء حتى أفرغ ما بحوزته من دواء في جوف الجرح.

احملوه وأطفئوا المشاعل فالقمر يكفينا.

* * *

ظل طريح الفراش يصارع مرضه أياما وليالي. والده، وهو مطبب القرية، وقف على اسعافه بالادوية المعمولة من أعشاب مُرّة وأخرى استخلص منها البلسم. لم ينفع تعقب الرجال أثر القطيع المسلوب بشيء ولا أتى سؤالهم في الأنحاء المجاورة بفائدة. وعندما استرد عافيته واستقامت صحته، لبد في مكانه يجتر المصيبة التي جلبها إلى القرية ويحتمل وزر الغم الذي اعتلى وجوه القوم. اقترضوا ما تيسر من رؤوس الماشية وقايضوا بالتمر والقمح أخريات وشرعوا يعالجون الجرح الذي سببه لهم. ولكنه ما لبث أن شمر عن ساعديه القويتين وبدأ يحمل ما يحمله عشرة منهم. ترك الرعي وزيارة الفلوات القاحلة لغيره، وأخذ يرمي بخطاه إلى القرى المجاورة وما بعدها وإلى الأسواق البعيدة، يبيع من مؤن القرى ويشتري ويقايض ويفاوض في أمور شتى. يحمل سلاحه على ظهره ويخبئ وجعا في قلبه لا يني ينغزه. خبر الطرقات واختبر أحوال البلاد. تسلل إلى مخابئ اللصوص، عرفهم وعاشرهم سرا واتخذ من بعضهم معاونا ومن آخرين عينا. وفي كل مرة يعود فيها إلى القرية كانت بندقية جديدة وذخيرة مدفونة في قعر جرابه. دار فلك الأيام على القرية، ولم يكن كله قحطا وكربا، فقد وجد الخير مسارات فيه. كل يوم كان يأتيه بلقب. سمي الصقر لاجتيابه الآفاق وسمي البرق لسرعته وغزارة همته ولقب بالبحر

لكرمه وغور أسراره وسمي سيد الجبل. وعندما استوفى ما كان يجهز له، انتبذ ثغرا من الجبل في أقصى القرية ونقل إليه عتاده. أوعز إلى أصحابه في القرى ومعاونيه الذين استمالهم أن يفدوا إليه مرتين في الشهر: عند محاق القمر وعند تمامه. كان السلاح مكدسا في باطن الكهف: جديدا يكفي لخمسين رجلا. في الاجتماع الأول جاءه عشرة رجال، وفي الثاني أتوه وخلف كل منهم رهط من أصحابه فحظي بالخمسين. أغراهم بالسلاح والزاد الذي كان يمتلك مئة سبيل للوصول إليه.

❊ ❊ ❊

لم يكن وحاله بذلك اليسر يطمع بمال ولا كان يرغب بسيادة فقد أسلمته قيادها، وليس من البله وقلة الشيمة ليطلب ثأرا من زمرة جائعة سطت عليه وأطلقت رصاصة كانت سببا لحياته وحياة قومه. كان مطلبه أبعد من ذلك ودونه دروب وعرة. لقد خرج من قريته المدفونة في إبط الجبل وضرب رحله جوار القرى المنكوبة والأسواق العابسة. شاهد عجز الناس وقلة حيلتهم ورأى بأم عينه القوافل الحبلى بالمؤن وهي تختفي في بيوت وقلاع محصنة. ركبه الفضول فاستنبأ عن أهل الحصون، وبعد بحث وتزلف لحراسها وجد ثغرة إليها. دخل وعاش بين سكانها فوجدهم غافلين عما يدور خارج أسوارهم وسادرين في رغد عيشهم. صار يعمل معهم وقرّبه أمير منهم واتخذ زوجا من بناتهم، وكان كلما صعد إلى سطح القلعة وسّرح النظر إلى القرية، شعر بمرض في فؤاده وبلبلة في رأسه. يحاور نفسه ويتساءل: لو أن الناس خارج القلعة قد ألفوا الفقر وجعلوا من أنفسهم سببا ونتيجة لحالهم، فذلك لأنهم لم يعيشوا إلا تحت سماء عابسة ولم يعرفوا سوى أنفسهم. ولم تكن حقيقة الناس داخل القلعة لتختلف. فلو أنهم ركنوا لحياة العز المصانة بالأسوار والبنادق، وأنهم احتموا بسماء الخير والبركة، فلأنهم لم يرضعوا إلا من عقولهم ولم يعرفوا غير حشوة حياتهم الرخص. عاش بينهم ردحا من الزمن وعقد الصلات مع الأمراء والتجار والحراس وصار له أصحاب وحياة وذكريات، وكان يصعد إلى السطح ويرمي نظره إلى القرى وناسها ويسرح فكره. ثم أن فكرة سكنته ولم يستطع منها خلاصا؛ فلو أن الفريقين غارقين في أتون الغفلة، أليس من الشرف والفضيلة أن يرغما على اليقظة ولو كان ذلك بالقوة!؟

عقد عزمه من حيث هو. كف عن الصعود إلى سطح القلعة وصار يشحذ همته على الأرض مستخدما كل ما امتلك من حيلة، ومانحا طاقته من أجل تحقيق فكرته. داهن الأمير ووطد صلاته بعقداء العسكر وراوغ التجار حتى كسب إعجابهم ووجد بينهم مكانا. منزلة بين السلطة والقوة والمال هو ما يلزمه في مرحلته الأولى. سافر مع قوافل التجار إلى مسقط حتى عاد مرة على رأس قافلة تخصه. في عاصمة الحكم ربط علاقات عديدة وتزود بمعارف جديدة ولو أن الغموض كان يشوب بعضها. فالأسواق هنا عامرة والبيوت قائمة ولا وجود يذكر للأسوار. الناس كلهم يعيشون في مكان واحد، بيد أن لكل واحد منهم صحنه، وكان صحن الفقير يقتات من مصاطب الغني. عاش في بيت كبير تجار البندر وأحبته واحدة من بناته السبع فعقد عليها. سنة نكاح وجاه ونسب في عاصمة الحكم. ولكن هدفه كان نصب عينيه لم يغب عنه لحظة.

❊ ❊ ❊

كان أبوه يعالجه بالدواء والحكمة ويقول له: «يا محمد، لقد وقف القدر بين الرصاصة وقلبك فكتبت لك حياة أخرى. أريق منك دم كثير وفجر **الله** في عروقك دماء جديدة. ولكن إياك والظن أن الموت هو أقسى ما يحيق بالإنسان في حياته. الموت يأتي مثلما يختلف علينا الليل والنهار، فهو سنة من سنن الكون وأمره بيد **الله** يقضي به ولا جدال في أمر **الله**. أما ما يدور في فلك الحياة ورحلة المرء فيها، ما تفرشه في طريقه من رغبات وما تفتح له من خزائن المسرات وما ترميه به من مصاعب وتبتليه من نوائب، فإن الإنسان من يدبرها بعقله وهو الحاكم لها بيده. لقد أخطأ قاتلك قلبك أو أنه لم يرد موتك، مع ذلك فهو قاتلك وإن لم يزهق روحك. وستكون على حق لو أخذت بدمك المراق وتشفيت ممن ظلمك، فالانتقام سر في الإنسان، بغيض ولكنه لا ينكر. ولو أنك في قادم الأيام واجهت قاتلك أو صادفت من يشبهه، فأرجو منك أن تكون كالقدر الذي حماك من الموت لا كالرصاصة التي اخترقت جسمك. أرجو ألا تقتل قلبك حين تواجه عدوك، وإلا فأنت ميت قبل أن تنال منه وبعد».

كانت عدته من الرجال والسلاح والذخيرة طوع

يده وخطته مرسومة في رأسه وعلى الأرض. ولكنه لم يكن واثقا من تطبيقها وما قد ينتج عنها، وكانت أفكاره تشطح وتحلق بعيدا، ثم لا تني تفتر قوتها وتهوي. كان ينقصه السند القادر على تثبيته في أمره. فعدى رهط قليل من رفاقه، أسّر لهم ما هو عازم عليه، فقاسموه فكرته وتحمسوا لها، كان البقية يلهون بوقتهم في الجبل بانتظار ما يؤمرون به. رهط الرفاق ذاك، وإن كانوا قد وافقوه مأربه ووعدوه بالوقوف معه، إلا أنهم لم يجربوا ما جربه ولم يستنفدوا الوقت للتفكير، فجاء دعمهم له محاباة وليس قناعة راسخة.

كان عليه أن يستسلم للوقت ويدعه ليمتحن همة الرجال.

يأتون منتصف الشهر وآخره. شباب وشيبة. وجوه عفرة نتأت عظامها، وأيد خشنة متشققة، ونعل بالكاد ترافق أقدامهم. يحملون بنادق مهشمة ويشدون خناجرهم على خصور نحيفة لم تعرف من الطعام غير التمر والماء ونخالة السمك المجفف. زمرٌ من سابلة الجبل وما رمت به البراري والصحراء. أدمنوا الجوع، ولكن شهيتهم تنشق عن ذئاب شرهة ما إن لاح ظل فريسة. كانوا يصْدقون الوعد لمن يطعمهم ويؤويهم، وتراهم يهيمون على وجوههم ويختفون خلف السراب كلما انتهى الزاد.

وجد نفسه أمام مهمة شبه مستحيلة لتشكيل مفرزة متآلفة يعتد بها ويدفعها بخطى واثقة إلى الهدف. كان أكثر ما يصلحون له، تنفيذ غارات تخريب ونهب لقرى بائسة، ومن العبث والحماقة بمكان أن يحرضهم على اعتناق أفكاره لإطلاق حملة طويلة الأمد، إن لم تعد لهم بالخير، فلأبنائهم وأحفادهم من بعد؛ أن يقنعهم بالاستجابة لخططه في تنظيم غارات لا تطلق فيها رصاصة واحدة طمعا بالغنائم، وأن تدك أسوار القلاع لا من أجل هدمها وإنما لإيقاظ سكانها من غفلتهم وإسماعهم صوت الظلم والجوع. لا شيء من كل هذا سيبني عزمهم ويستنهض همتهم. ولكن الأدهى أنهم لو عرفوا ما كان يهيئهم له، لانفضوا من حوله وولوا له ظهورهم، مستخفين بأمره ومحتقرين لشأنه. غير ذلك، وبعد كل شيء، فقد كان الاختلاف القبلي للجماعة يشكل عقبة كأداء في طريقه، وكان لا يخشى شيئا قدر خشيته أن يصطدم بها ويواجه حريق القبليّة لو أنه اندلع. فهذه الزمرة المتشابهة بقْدرها وقدرها، كانت ألوانا من القبائل. كل فريق منها مسكون بالولاء لقبيلته وموصول بحبل سرة إليها. ولو نادت القبيلة أحد أفرادها، وإن كان لأمر هان شأنه، فإن نداءها له نشوة سحرية يتعاظم في وجدانه ويصخب بدمه.

في مواجهة خطر وجودهم في مكان واحد، عمد إلى عزلهم عن بعض، وإيلاء أمر كل مجموعة لقائد من صنفها.

توزعوا فرقا صغيرة على كتف الجبل، أولائك الأشباه الأخلاف. الصحراويون عقدوا أيديهم خلف رؤوسهم واستلقوا متكئين على بنادقهم. غرباء مطرودين من كل مكان، ولكن بين ضلوعهم يخفق قلب الحياة. أحوال الأرض لا تضيق بهم ولا يقلق راحتهم طارئ من الفضاء، فالوقت ملك ورثوه من صاحب الوقت. جماعة الجبل تمنطقوا بخناجرهم. نظراتهم حاذقة وخطواتهم محسوبة لئلا يغدر بهم حجر. يبحثون عن الظل الذي لا غنى لهم عنه، تحته يعقدون تمائم الأيام ويقرأون طالع الزمان. أبناء الأرض العتيقة، البربون، «الشواوي»، كل واحد منهم قبيلة من شد ما يؤوي بداخله مزيج من الحقيقة والسرمد. بإمكانه أن يأكل من الهواء لو جاع أو يلعق من إناء أوهامه. يربط حزاما على خصره ويحزقه بخنجر أو سكين أو حجر أو حطبة. سهل كخرير الماء ولكنه ملون كطبقات الأرض ومتحول مثل ضوء النهار.

لاحقته الأسئلة عن عاقبة ما هو مقدم عليه: أخير سيأتي من ورائه أم أنه سيوقظ فتنة ويراكم البلاء؟

* * *

تواترت أخبار الهجمات المتكررة على قوافل العاصمة ووصلت إلى مقر الحكومة فاعترى التوجس أروقة ديوان الحاكم. وقد بلغت حدة شكاوى التجار من نهب القوافل ذروتها حين تعرض قطاع الطرق لقافلة تعود لكبير التجار وحاشية الحاكم، وهي قافلة موسمية تتمتع بمنعة ترهب العصابات فلا يتمنون أن تمر على أراضيهم. تضاربت الأنباء عن تنفيذ الهجوم على القافلة. الحرس أكدوا أن في الأمر خيانة، ولا يعرفون من المستفيد منها إلى جانب العصابة. التجار المرافقون اتهموا الجند بتخاذلهم عن صد الهجوم وأبدوا تعجبهم من سهولة الطريقة التي نهبت بها البضاعة. ولكن الجميع اتفقوا على أن للعصابة شأنا يختلف عن زمر اللصوص، وأن خلفها

يقف تدبير عظيم. لم يوفر القائمون على الحكم وقتا لاستبيان الحقيقة وقطع دابر الشائعات التي بلغ بعضها إلى إيعاز ما يحدث إلى الجن والسحرة. أرسلوا عيونهم إلى المناطق التي شهدت الحوادث الأخيرة وبدأوا يتقصون القرائن ويجمعون الخيوط. ومن قرية في سهل إلى أخرى في الجبل، حملوا البراهين وعادوا أعقابهم. «إنه محمد، زوج ابنة التاجر من يقف وراء العصابة، وله أتباع في كل الجبل. معروف في القرى واسمه يردده الصغير قبل الكبير، ولكن مكانه مجهول. لا أحد يعرف من أين يأتي وإلى أين يعود. يظهر فجأة في القرى محاطا برجاله، يوزع عطاياه المسروقة على السكان ثم يختفي بلا أثر».

لم يكن قائد الجند بحاجة لأكثر من هذا ليجهز قواته ويدفعها إلى منطقة الجبل. إن إسكات عصابة من اللصوص، أزعجت السلطات وسببت القلاقل في العاصمة، أمر بمتناول اليد، عوضا عن أنه سيعود له بعظيم الفائدة. ومهما كان بأس غريمه ومبلغ قوته، إلا أنه لن يصمد أمام أساليب الجيش وطولة يده.

سار القائد بجنده وكأنه خارج في نزهة.

❊ ❊ ❊

كان منتصف الشهر والقمر يتدلى من السماء. تبرق مشاعل الجند على طول الوادي وعرضه وتضيء الدرب المؤدي إلى القرية المدفونة في إبط الجبل. الصمت يتنفس في الأنحاء وكأنه جسد يحتظر. على عتبة الكهف وقفت الجماعة وقد ضمها الوجوم بقبضة واحدة. قرأ محمد رسالة جيش الحكومة التي تعني أمرين لا ثالث لهما: النيل من قريته وأهله وأخذهم رهائن أو استسلامه. لم يكن غافلا عن منظر الجيش وهو يحتل الوادي ويصوب بنادقه إلى القرية، فقد بزغ له قبل ذلك من بين ثنايا أفكاره. ولكنه لم يحب أن يباغته هذا المشهد ويطيح بآماله وهي في مهدها. كان يدرك في أعماقه أن مجهوده سيتوقف وأن فعله لن يجلو بأية حال عن جنة الخيال. ولكنه ظل يأمل برحمة الزمن ومؤازرة الحق له، وبأن الحكومة ستفاوضه قبل أن تدفع جيشها لقتله... أن تستمع إلى صوته الذي لم تند عنه قطرة دم واحدة.

نظر إلى جماعته. مظهرهم أفضل عن ذي قبل. سيتفرقون بعد قليل عائدون إلى حياتهم السابقة في الأحراش والمخابئ! بنادقهم جديدة تنزل الروع في نفوس الرعاة والمسافرين العزل. أصبحوا يجيدون التخطيط وقد لا ترهبهم القوافل المنيعة. وراءهم وبعدهم الجوع وفضلة الطعام والإنتقام.

صافحهم الواحد تلو الآخر وأدار لهم ظهره.

جلس على حجر ومد بصره إلى الوادي. وحيدا كما كان أيام الرعي. يعرف كل شبر في المكان وكل أحجار الوادي. هناك في مكان من وسط الجيش حيث أقام القائد خيمته وأحاطها الحرس بالمشاعل ينتهي خندق الساقية المهجورة. كان قد نظفها من الأعشاب وما علق بها من الجيف. وموه فتحتها تحسبا لأي طارئ. فترت عنه ابتسامة وهو يهيء نفسه للمهمة الأخيرة. أسند بندقيته على الحجر وعلق عليها عباءته. خنجره مسنون وقد حزمه على خصره بشق من عمامته. دخل الساقية. زحف حتى وصل إلى رأسها بجوار خيمة القائد. ثلاث خطوات تفصله عن الخيمة، قد يقتله فيها الحراس أو قد يصل إلى هدفه، وفي كلتا الحالتين، سينقذ أهله وسيأتي الصباح على القرية كما كان على الدوام. الصمت يعوي في المكان وفي أركان نفسه. عض على خنجره، وحابسا أنفاسه واصل زحفه تحت ضوء القمر. جثا على صدر القائد النائم، وكادت أن تند عن الأخير صرخة هلع، ولكن نصل الخنجر المحزوز على رقبته حال دون خروجها. ألزمه الصمت ودنا إليه برأسه.

ها قد جئتك بنفسي، وكما ترى فرأسك بين يدي. بإمكاني أن أفصله عنك وأعود من حيث أتيت. ولكن إن توخيت السلامة لنفسك أولا ولغيرك من بعد فالأمر عائد إليك.

قل ما أردت فالكلمة لك!

انتهى كل شيء. هذه هي كلمتي. سرّحت جماعتي ولن يمس أحد قوافلكم بعد اليوم. عد بجيشك، وإن أردت أن تجدني فابحث عني في مكان آخر غير الجبل.

سأفعل. أعدك بذلك.

سآخذ منك وعد رجال.

وعد شرف.

قيده وكمم فمه بشق عمامته ثم طواه الليل. وإلى السهوب رمى خطاه حتى أشرقت عليه الشمس وهو على ضفاف الساحل وقد توارت الجبال خلفه في المدى البعيد.

# يوم على تخوم الربع الخالي

**خليفة بن سلطان العبري**

قاص من عُمان

كادت سيارة الدفع الرباعي ذات الكبينة الواحدة أن تنغمس بنا في كثيب من الرمال حينما أخرجها حمدان من الشارع المرصوف بصورة مفاجئة بعد أن التفت متأخرا إلى الدرب المترب الذي يوصلنا إلى المكان المقصود.

كان دربنا يكشف فضاء رحبا لا يقطع إبصار اتساعه بين الأرض والسماء سوى أشجار السمر المتناثرة بكثافة متباينة وكنت وسليمان نتراص على كرسي واحد مع السائق داخل سيارة ( أبو شنب) كما يطيب للناس هنا تسميتها.

ربع ساعة ونوصل عند الجماعة قال حمدان طالبا مني تحديدا تحمل هزات الطريق الممتلئ بالمطبات الرملية إدراكا منه بعدم تعودي على مثل هذه الطرق كسليمان رفيقه اللصيق.

– ( عزبتهم ) كانت أقرب لكنهم نقلوها أبعد بحوالي عشرة كيلومترات يقولون إن المرعى هناك أفضل قال سليمان.

الطريق لا يقطع وحدتنا فيه غير سيارات تحمل مسمى إحدى شركات البترول المعروفة وسيارات أخرى تبدو كأنها لمقاولين فرعيين للشركة ذاتها.

وصلناهم قال حمدان حينما تراءت أمام عينيه وعيوننا فيما بعد تجمع لسيارات أغلبها من نفس نوع سيارته (أبو شنب) وقطعان من جمال متفرقة بعضها يجول في المنطقة وأخرى موزعة على أكثر من أربع حظائر.

كان استقبالهم تحت أشجار الغاف يشرح النفس حقا تشعر بأن اشتعال الصباحات الطبيعية تكون هنا. صبح لا يكسر سكونه غير حداء الإبل ونسيم عليل بين فصلي الصيف والشتاء تكون فيه الرمال قد ودعت شهورا من القيظ اللافح الذي يكاد يحولها إلى موقد طبيعي لشواء كل شيء.

خيل إلي لحظتها بأنني أعيش جزءا من الواقعية السحرية.

لم يكف مضيفنا سعيد الردعي عن تكرار عبارات الترحيب بنا مع ابتسامة لم تغب حتى وهو يأمر ولده (علي) بحلب الناقة فكنت أول من أشير إلى علي بتسليمه الطاسة المليئة مع رغوة تكاد تفور خارجها، بعد أن أبو أن يشربو قبلي في إيثار يبدو إنه ليس بغريبا عنهم، لكن في قرارة نفسي كنت أقول لو ثمة من شرب قبلي لحرمني تقززي من تذوق حليب الناقة . فلكي تشرب بهذه الطريقة يتحتم عليك أن تنفخ في الطاسة حتى تبدد الرغوة ثم تشرب.

– الرجال من رعاة الدار لكنه من صغره عايش في مسقط ( قال حمدان وهو يعرف سعيد الردعي والآخرين بي).

أثار انتباهي كلمة ( مدني) على لسان سعيد الردعي بعد ما أخذ صاحبنا سليمان يساومه على إحدى النوق لكزت حمدان ( مدني يعني إيش؟) رد علي وكأنه يستنكر عدم معرفتي: يعني الناقة حامل.

سرعان ما عدت لأربت على ساعده بأناملي بعد أن سمعت منهم كلمة أخرى ( الزمول) يعني إيش؟! يعني ذكور الجمال يالحضري رد حمدان.

وقلت مبتسما تصدق إن كلمة الحضري ما سمعتها من سنين طويلة من أيام ما كان البدو يتوافدون بكثرة على قريتنا أيام القيظ طلبا للتمور التي كانت تجود بها مزارع القرية وبسبب دعاباتنا مع أبنائهم يتم تصغير الحضري إلى حضيري والبدوي إلى بديوي.

التفت الجميع إلى سيارة قادمة تتضح بأنها واحدة من تلك السيارات التابعة لشركة البترول التي صادفنا مثلها في طريقنا.

سأعرف لاحقا بان الرجلين اللذين ترجلا من تلك

السيارة ليشاركانا جانبا من قيلولتنا يقتربان من مرحلة التقاعد بعد أن أمضيا ٤٥ عاما من العمل في صحراء تكاد تكون مقفرة.وحينما خرجا من قريتهما التابعة لولاية عبري في مطلع ستينات القرن العشرين ولم يكونا قد تجاوزا الخامسة عشر بعد. وكانا كمن عثر على كنز. فهما لن يضطرا إلى الغياب عن قريتهم أكثر من ثلاثة أسابيع وليس سنوات كحال الكثير من أبناء القرية وسيحصلان على رواتب سخية إضافة إلى مؤونة أبرز ما فيها هو البسكويت يجمعا بأنه كان بالنسبة إليهم في تلك السن ألذ بسكويت أكلاه في حياتهما الماضية وحتى اليوم.

كان ابن سعيد الردعي (مطر) وإخوانه سالم وحمود يهبون حين يتلقون أمرا من أبيهم ناهضين من جلوسهم قفزا كظبي من الظباء التي خيل إلي وجودها متدارية بين الشجيرات المتناثرة أو خلف التلال الرملية قبل أن تبيدها الأسلحة الآلية وقسوة الطبيعة التي زادت قسوتها خلال العقود الأخيرة. وحينما ينادي عليهم أو على الآخرين من رفاقه تكتشف إن كلمة نعم لا تخرج هنا باردة بل كأنها تأكيد استجابة من أفواه جنود في صفوف عسكرية. حين رأيت أحواض المياه المخصصة لشرب النوق سألت سعيد الردعي من أين تأتون بالماء؟ قال من قريب. حفرت لنا شركة البترول بئرا والحكومة حفرت لنا بئرا كذلك. مال سليمان جهة أذني اليمين ( قريب بدو).

– ماذا تعني قلت هامسا لسليمان؟

– حينما يقول لك البدوي قريب توقع إن المكان أو البئر على بعد سبعين أو ثمانين كيلومترا. وصاحب الجمال لا يشعر بطول المسافات.

– ولكي يبرهن سليمان على كلامه سأل سعيد الردعي : وين حصلت السنة الماضية الناقة الحميراء؟ رد عليه في (مقشن) عند صاحبها.

هالتني المفاجأة وقلت بصوت مرتفع: على بعد سبعمائة كيلومترا!

– رد الردعي: الأماكن ما بعيدة هذا الزمان. أول ما كان عندنا سيارات ونقتفي آثارهن حتى الجازر وحتى الحساء في السعودية نمشي في هذه الصحراء لا مراكز حدود ولا يحزنون.

نهضت من جلستي بينهم منفردا بنفسي على تلة قريبة، حيث بدا مشهدهم من هناك تحت أشجار الغاف الأخضر كالواحة التي يحيط بها أفق غير محدود . . .

مجموعة منهم بدت وكأنها تشعل حراكا في الصورة الماثلة أمام بصري وهم يتبادلون العمل على قدر ضخم يتعالى منه بخار يحمل رائحة لحم الجدي الشهي الذي ذبح بعد وصولنا بقليل ربما تصلني رائحته حيث المكان الذي انزويت فيه وربما أوجدها عقلي الباطن بعد تخيل الرائحة مما دفع بأحاسيس الجوع ُتدحرج قدمي على رمل التل هامسا لحمدان : استعجلهم علشان نروح.

كان سعيد الردعي يدس ربطة من فئة الخمسين ريالا بعد أن اتفق مع سليمان على بيعه للناقة بعد ما تأكد يقينا من إنها من بنات (مصيحان) العريقات في الأصل والنسب.

و كانت السحب التي حملت أمل الرش تنزاح بانزياح الشمس من كبد السماء منحدرة باتجاه الغرب حينما ودعنا بامتنان سعيد الردعي ورفاقه عائدين للتراص داخل كبينة سيارة (أبو شنب) بينما تم إتقان تقييد الناقة بالحبال ورفعها في مشحن سيارتنا الخلفي بشكل متقن أيضا.

وقبل منتصف الطريق كانت تساؤلات سليمان حول مبلغ الألف والخمسمائة ريال التي أنقدها سعيد الردعي ثمنا للناقة تستحقه أم مبالغا فيها تتوقف بعد إقناع طويل مارسه حمدان وتدخلت فيه أيضا رغم جهلي بعالم الجمال أو عالمهم بصورة أدق. لففت رأسي متطلعا إلى الناقة التي تجلس القرفصاء خلف ظهورنا فبدا لي أن روحها ممدودة إلى حيث كانت وكأنها تطلق بكاء مكتوما على وداع قسري أو فراق نهائي .

# من يقرضني ثوبا ... يستر لي جسدي ؟

**عـادل الكلبانـــي**

قاص من عُمان

اليتم الذي كنته، اليتم الذي مازلت فيه، جدران موصدة إذ لا باب يفتح كي اطل منه على ضوء، لا أذكر وجه أبي، لا أذكر حناناً تدفق من بين يديه، كنت طفلا لا أعي الجهات التي اخذته دون عودة، سافر بعيدا صوب ديار تغرب فيها الشمس، لا أدري أي مطر يسقيه لا أدري من تاريخه عدا ذكريات تناقلها الآخرون، إن أبي كان رجلا طيبا ويحب الفقراء وكان يقف في وجه القوي في قرية مسيجة بالصفاقة والأقاويل، كل من فيها دون مبدأ، طبول فارغة تقرعها الريح ويقذفها الموت كالمهملات ... عشت يتيما مصاباً بعاهة في قدمي الأيسر، طفل مشاكس اقرب إلى صورة شيطان، في المدرسة اقارع الأساتذة وأشتم الطلبة والجيران .... الجيران الذين عشت في ذكرياتهم وأنا أرى صورهم يمزقها حاضر منتهية ولايته، يلعن بعضهم بعضا منهم الزاني الأشيب والديوث والكاذب واللئيم، ونساء يدعين الشرف بينما يتمرغ العهر في بيوتهن، شجر فاسد الثمر... الجحيم أولى بها .

أكابرهم ماعلمت لهم من حسنة تذكر عدا أيديهم المشرعة بالطلب كالمتسولين.... يسألون عن أرزاق الناس ولو بوسعهم لأحاطوا بنا كالرب يوزع لعبيده عطاياه بالتقطير.... يسترقون السمع بآذان الآخرين وليس من سماء تصعقهم بشهاب من نار.

قرية صغيرة قطرها كالدائرة زعماؤها الكثر يتناسلون كالذباب كل منهم يحلم أن يمارس وصايته علينا، كبارهم المدججون بالوهم والعظمة الفارغة كفزّاعات الحقول هشمتها ريح قادمة من مكان بعيد ....

ينفثون تاريخهم الفارغ من كل بطولة في أحفادهم .... صنعوه من وهم معتق بالجهل والخرافة ، أساطير الأولين حفظوها عن ظهر قلب جيلٍ بعد جيل .

* * *

حين كنت أعبر الضواحي الماضية في التخوم، التي تشبه الألق كانت صورتك لا تغادر الشجر وإذ كنت وحيدا تنتشل الطين من عمق الساقية آنذاك حفرت ذكرياتك أخدودا كبيرا لا يحس به ولا يراه إلاي، أنا الذي أمشي تنوء بي كل هذه الأثقال حاولت وماستطعت أن اجتاز الضفة الاخرى في صباي إليك ..... الآن ما من طريق من القسوة والضواري التي تحيط بك من كل الجهات، عدا العبور الأخير ربما .

* * *

نرحل الآن كلٍ في طريقه الخاص، العيون زائغة والنفوس لاهثة نحو شيء ما بعيد ننتظره، نبتهل كي نصل إليه، يغمرنا كل مافي الحياة من مآس وقلق، كلٍ في طريقه الخاص يحلم بالقطوف وسماء دانية الزرقة، حتى إذا ما وصلنا ورأينا ابتهالاتنا قد فتحت لها الأبواب، هبت ريح من وراء جدر حسبناها هادئة وتنعش الروح ... فاستيقظنا باكرا كي نرى الأحلام تلاشت كالضباب، وإن السماوات التي خلناها قاب قوسين أو أدنى جد بعيدة ... فبقينا وحيدين بلا رفيق أو ذاكرة .

* * *

غسقك يموج كالبحر شاسع العمق والضراوة، العابرون هذه الساعة سوف تصدمهم جراح تفجرها الذكريات.

* * *

على أبوابهم يطرق الفجر بازغا عذبا بضيائه

يسكرهم حنين يسطع من الأعماق يراوح صداحه بين الجفاف السحيق في المآقي والداخل المهشم بالفراغ .

* * *

في الليل الذي تسامروا فيه كانت السماء زاهرة بالنجوم والقمر يسكب فضته على وجوه رجال ينكثون الرمل بأناملهم بينما يعبق من جوفهم رائحة غدر عريق .

* * *

سأترك على الجدار
الذي رممته في صدري
كي يغدو زاخرا بالبياض
جرحا خضبه الزمن
بأسمال عصية على الوصف
يتدفق أرجوانه
غدرا وخيانات
سأترك هذا الجرح اللاسع
كلوحة لمأتم
شوهتها وجوه
الجوارح والجبناء.

* * *

هذا الوطن الذي باركه النبي
وصايا تركناها
بأيدي الكهنة
جذاذا حطمت
وأورثونا
نشيدا حزين الاجل
سنمر
ذات حريق
على منازل خلناها
قريبة من القلب
كالعميان باكين
وسط ركام
الهزائم والرماد

* * *

قال : سأترك وطناً ينام فيه الفقراء تحت وسادة تخترقها الهموم.
قالت الأم : صدر الأرض أبيض رغم كل الخضاب والتلاوين .
قالت الزوجة : سأرفد هذا البيت القفر بأشجار وارفة الظلال .
قال الفقراء : .. ﴿إنا وجدنا آباءنا على ملتهم وإنا على آثارهم لمقتدون﴾
قال اللصوص : مافرطنا في شيء، والفجر مازال بعيدا .
قال الباب العالي: ماذا ينقص الرعاع إلا الحمد والشكر ؟ ﴿ولئن شكرتم لأزيدنكم﴾
قال الوطن : من يقرضني ثوباً..... يستر لي جسدي

* * *

الحزن الذي تركته مكسورا
شظاياه تناثرت
على جسد بللته الجراح

* * *

الأشياء التي انثلمت في صدري
تلاشت مع الأيام
وهي تجرف الوجوه كالفيضان
هذه الشجرة الناهظة كفتنة للحنين
تسقط آخر أوراقها في الحريق .

* * *

الطفل يولد على فطرة أسلاف لم يحرثوا له سوى الذاكرة المثقوبة بالفراغ سيرة ملفقة بالزيف والأساطير.

* * *

لك أن تشاهد الكراهية تذوب في الشرايين، الحقد ينبت في الصدور كالسم، والبغضاء تمور في الداخل مفخخة بالغليان، بطعنة خنجر أو طلقة غدر كل يشتهي أن يقتل الآخر قبل أن يسقط في غياب لا أوبة منه.... صورة اليتم المشحونة بالفجيعة.

* * *

غاب منذ الطفولة تاركا لي إرثاً لليتم والجراحات/ وسلالة من الحمقى يتكاثرون كالأرانب/ مترديةٍ في الغبار أوهن من بيت العنكبوت ولا يغفرون/ تركت لي قبرك الملفع بالحجارة/ لرجل لا أذكر من بقاياه عدا الأحزان والفقد/ الناضحة قسوة وضياع.

* * *

جدتي التي سمرتها الأحزان، متكئة على جدار الطين منتظرة إيابك بفارغ الصبر يحدثها عن سيل الذكريات العارم من سماء مشرعة للبكاء برغم البياض المتوج فيه مطوقا بالنحيب ...عله يعود تقول : سأترك الباب مفتوحا هذه الليله كي لا يزعجني طرقه آخر الليل .

* * *

البارحة فقط عاد صوتك بين النخيل/ أصخت اليه بكل الجوارح/ وتلاشى في الريح التي طوحته بعيدا، ما مر زمن يا أبي/ إلا وارتديت ذكراك/ حتى عدت مشتعلا بالحنين.

* * *

في هذه الليلة وأنا أكتب رثائي الحزين إليك لقد تأخر كثيرا إذ تركتني وحيدا في الجبال تحت دار قوضتها الصواعق وجدر آيلة للسقوط ... لست نبيا كي يتبدى لي ظهر من المعجزات ربما تلك الشجرة الباسقة بالمرارة وحدها الصامدة التي أطعمتنا الحقد والكراهية بلذة رغم كل هذا الجفاف .
هذه الليلة وأنا أراقب سوادها المتدفق من وراء النوافذ، ظلك يرافقني كالتيه الذي ماعلمت له من نفاد بعد حتى عندما أعود منكسرا من غدر الرفاق .

* * *

كان علي أن أقتفي أثرك في كل شيء/الذي دحرج وجهك في المغيب/ لم يبزغ إلا على ذكرى أنقاض هشمها الدهر.

* * *

كلما ارتطمت بجرح اشتعلت سوادا وبراكين/ ضرجته في دمائي أصلك المؤثث/ بالطيش والحماقات/ غادرتنا الحكمة قبل أن نبتهل للرب ويستجيب .

* * *

الذين يطرقون الباب سائلين عن أقرب الدروب إليك/ وأنت تخفي وجهك في كل عاصفة من حنين/ يرحلون عند مطلع الفجر في سفر جديد .

* * *

أيها المساء تلاطمت في سوادك وجوه أيقظتها الخيانة أضمرت الغدر قبل سطوع النهار/ ذاك المساء الشاهد على تدفق الضغينة كان غسقاً يغسله ضياء قمر بازغ/ عاد إلى بيته في الطريق الذي يسلكه كل يوم زاخرا بآخر فجر يقوده إلى الله/ كانا يتربصان به كالفريسة خلف جدار الطين/ في ضاحية مسيجة بالنخيل/ كانا يرصدان لعمهما طلقتين إكراماً لأيام اليتم/ وإذ ثقبا صدره بالرصاص وسقط مهشما بالعهد والذكريات/ ماانهمر منه من نجيع غزير ليس سوى إباحة للكراهية/ كي ترى الحقد نازفا بالدماء/ كقربان أخير في الضربة القاضية

* * *

الفتح المكتظ بالجبروت/ تركنا نتخبط في الغياهب/مدن مزنرة بالحرائق ينهبها الطغاة/ من مهد كل هذا الدرب الطويل الى المقصلة ؟

* * *

ما تبقى من ضباب يتحدر على صحراء/ ليس فيها إلا وجوه مزهرة بالضغينة/ كي أستطيع أن أرسم ظلك الأخضر على الأرض/ تلزمني سماء أخرى غزيرة بالدموع.

* نصوص من كتاب (الصّفاع) الذي سوف يصدر قريبا للكاتب عن دار نينوي بدمشق .

# البـــــاب

**محمود الرحبي**

قاص من عُمان

الأم سحبت رضيعها نائما من خلف غطاء صدرها المبلل بقطرات الفجر. علقت الرضيع فوق أحد كتفيها،وقسمات الإنهاك واضحة على محياها، عيناها مفتوحتان كبريق في الظلام، وصفحتي أنفها تتحركان بأنفاس متتابعة وفمها جاثم في إطباقة وارتخاء.

والأب الذي كان يمسك الخطام بإحدى يديه ومقبض السوط باليد الأخرى، نظرتاه المتجهمتان فرضتا الصمت على كل من حوله،حتى على الأشجار والحجارة المسننة على جوانب الطريق والهواء الذي لايحرك ساكنا. فقد ظل وجهه ورأسه الأشيب متجمدا في بحيرة من التفكير لا يوقظه منها حتى العثرات المتمهلة للحمار والتي كان العجوز يقابلها بحركة آلية، رافعا السوط وهاويا به على ما فرغ من ظهر وعجيزة الحمار، وعيناه تتسمران في أفق الطريق القاحلة.

والصبي الذي كان يرى الحيرة والألم يعومان في وجهي والديه، لم يكن يستطيع أن يخفي قلقه وهو يقرأ في ذلك الصمت المكين طريقا يرصفه القدر أمامه دون دليل،

حيث أمر الأب في الصباح بحمل كل شيء يمكن بيعه، حين أتى القحط على الحياة من حولهم، وذوت الأشجار تحت رحمة القدر. وقد سئموا التربص مليا مرفوعي الوجوه في حجب الآتي، والسماء المعول عليها في مثل هذه المهالك، لاتستجيب إلا بقطرات عابرة وسحب مشتته بدت كأردية مزقتها غربان غاضبة ونثرتها الريح بعيدا.

بدى الحمار مهجسا لحجم المسؤولية التي هبطت فجأة على عاتقه، فبعد أن فرق الثقل بين ساقيه، أخرج عينين مذعورتين كأنما قنديلان كاشفان يتبين بهما تفاصيل الطريق. خطواته بطيئة ولكنها ثابتة تزحف في إيقاع لا تستفزه صرخات السوط على ظهره.فقد كان ذلك السعار البشري الذي يهوي على جلدة ظهره بدى وكأنه لايعنيه، بقدر ماكان يعينه أن يوصل حمولته سالمة إلى المكان المضروب.

خطواته ثابتة ونظراته تتردد بحذر بين حافريه وطرق المنعرجات الجبلية،

يرفع عينيه برهة كأنما ليتلقط أنفاسه، ثم يسقطهما سريعا أمام حافريه وهو يتقدم.

ظهرت طلائع الساحة،بعد زمن من ذلك العبور الجبلي الوعر،استبشرت الوجوه و

انفرجت قسماتها المتحدة طويلا بالتجهم، وتصاعدت أنفاس الراحة إلى الأم وتسرب شيء منها إلى وجه الرضيع النائم على أحد كتفيها.

كانت الساحة مسرحا للشياه والجمال والحمير المحملة بالرمل والآجر وقطع البرسيم وأشولة التمر والسمك المجفف والسمك المملح المرصوص في قصع قصديرية. حيث أناخ البدو جمالهم وقيد القرويون حميرهم وأغنامهم أمام فتحة البئر التي تفيض منها ساقية تموج فيها ظلال الماء، يرتفع منها دلو صنع من جلد خشن تتراقص مؤخرته وهو يعلو بكسل وتفيض جوانبه ما أن يقع على الأرض. كانت تسحبه يدا صبي تتدلى من أذنيه حلقتين كبيرتين من الفضة فتبدوان وكأنهما صحنان يدور فيهما أصداء اللغط القادم من قلب الساحة قبل أن تستقبلهما فتحتا أذنيه وترددهما حدقتا عينيه المثبتتين على طريق الصوت الأكثر حدة والذي يوقظ فيه الانتباه بفم فاغر في وجه الساحة التي تموج فيها الأصوات والحركات بترددات متخالفة.

البدو وهم ينتظرون أن تعب جمالهم من تلك الساقية التي يملؤها الصبي بدفقات متوالية من دلوه، أخرجوا من تحت عمائمهم صرر غليون ومن جيوبهم أنابيب وعلب ثقاب، ونفثوا بانتشاء وهم يرمقون من بين خيوط الدخان الصاعدة والمتعرجة، بعين الى حركة رؤوس الجمال الغارقة أفواهها في الماء، و عين أخرى على الساحة التي تنغل بالأصوات واللغط.

أنزل العجوز بمساعدة الصبي والمنادي، مؤونة الحمار كاملة، بدأ بفك الحبال، فانزلق بطيئا الباب الخشبي الضخم، والأواني، بعدها أشولة التمر، والبرسيم المجفف، ثم فسائل نخيل صغيرة، وكيسين كبيرين من التمر، وكيس به حبوب نبق جافة، وآخر به قطع جراد يابس مهروس،

وصندوق لحم مقدد، وحزمة من إبر شوكية مثقوبة الأطراف تستعمل في خياطة الأشولة والأردية الركينة، وصفة من أكياس خوصية فارغة تستخدم كأوعية، وكيس من ليمون يابس، وإناء ماء فخاري.

فرشوا كل ذلك في صدر الساحة، وقبل أن يفترقوا، أخبره المنادي بأن البيع لن يكون الا فجرا، وما عليه سوى أن يترك أشياءه مطمئنا.

– لقد اخترت المكان الأجود. لم يأت بعد أحد غيرك والساحة ما زالت فارغة كما ترى.

ألقى العجوز نظرة أخيرة على أشيائه المفروشة، ثم سحب حماره من خطامه، والأم التي كانت تتوارى منتظرة تحت احدى الأشجار، لترضع صغيرها،سحبت نهدها من فم الرضيع، الذي تلمض آخر ما التصق في شفتيه من حليب قبل أن يطلق صراخه. والصبي انطلق راكضا بعد أن قرب صحن إحدى أذنيه من فم العجوز الذي أفرغ فيها كلاما آمرا.

كانت الساحة تنشط بالباعة والأغراض القادمة من الميناء والقرى : المواشي،و السمك المقدد، والأثواب، وإبر الخياطة، وحزم من المكانس والملاهب السعفية، والأبهرة، وأشولة التمر والأرز والطحين والليمون الجاف. وكسر ملح، ولعب خوصية وأوزرة وأواني طين وعصي وفسائل نخل، وتمور بأنواع تكاد لا تنتهي: مبسلي،خصاب، خنيزي، خلاص، مدلوكي، فرض، قش بطاش...الخ

يحيط بساحة الحمرية، مجموعة من الأزقة التي ترتفع صاعدة إلى الجبل ذي الهضاب الصغيرة المتقاربة، جبل مسالم محفوفا بتراب ناعم ونهاياته غير مسننة، وهناك بني التاجر حبيب بن سليمان منذ زمن قديم، جامعا للمسافرين وغرفا لعائلاتهم، حيث تتعالى بين الفينة والأخرى أدخنة مراجل الأكل، وقد عرف عن هذا التاجر بأنه لايترك سانحة لأحد بأن يسأله صدقة، بل هو من كان يبادر بكل ذلك واضعا كل شيء جاهزا لأي كان. كما وضع قيمين على طعام عابري السبيل والغرباء متواريا بكبرياء عن أي ذكر أو مديح، ملتفا حول عائلته الكثيرة العدد.لذا فإن المكان المطل على الجامع لا تني أدخنة الطعام تتصاعد منه في جميع أوقات الأكل.

جاء الصبي وابتسامة رضا تسبقه، ثم انهال على والده وهو يلهث بسيل المعلومات التي سمعها من القيم على الجامع :

– هناك غرفة لانتظار الأم والرضيع، وأنت ووالدك ستناما ن في صحن الجامع، وبعد ساعتين سيطبخ العشاء للجميع. وقال لي كذلك: بأن أمي تستطيع أن تختار ما تشاء من الغرف لأنه لم يأت بعد الكثير من الناس.

كانت مجموعة من الغرف تحيط بهيكل الجامع ويتفرع جزء منها صاعدا في منعرجات الجبل، اقتربت امرأة بدا من تلويحات يديها أنها خرساء، وابتسامة تضيء وجهها، مسحت ضاحكة على رأس الرضيع، ثم أمسكت الأم من ذراعها وقادتها وراءها قبل أن تشير بسبابتها للرجل والصبي بأن يبعدا جهة باب الجامع ويغوصان فيه.

ولكن الثلاثة، العجوز والحمار والصبي بقيا يتمليان دون حراك، ثم همس العجوز في صحن أذن الصبي، فانطلق راكضا إلى حيث اختفت أمه.

طلبت المرأة من الأم، بحركات من يديها ووجهها، بأن تختار ما تشاء من غرف، فارتسمت الحيرة على محياها، ثم نظرت إلى رضيعها لتحسم الأمر،فرأت أن عينيه المتوهجتين تتجهان صوب غرفة بعينها، تقع في طرف أحد الصفوف القريبة من ظهر الجامع، ابتسمت الأم بعد أن انقشعت حيرتها، وتقدمت إلى تلك الغرفة.

الصبي كان يتابع كل ذلك، وحين اطمأن لدخول أمه الى غرفتها، رجع الى والده، الذي بشت سحنته المنقبضة، وارتسمت فيها علامات الراحة ما أن صب الصبي كلمات الاطمئنان في أذنيه المتغضنتين.

حين وضعت بعد ذلك قدور العشاء، في صفة واسعة، تناهى مايشبه مهرجان خافت، يتحرك ببطء،مالبث وأن سحبه آذان صلاة العشاء، حيث تزاحمت أصوات القادمين الجدد وأولئك الذي كانوا في أطراف السوق أو المستلقين في ساحة الجامع، وتعالى ثغاء الشياه التي ستذبح، كما تقدم في تلك اللحظة رتل آخر من القرويين، توزعت نساؤهم وأطفالهم في خريطة الغرف.

تزداد الوفود على المكان، كلما قربت الصلاة وقرب نضج ما في المراجل من لحم وأرز كل من في ساحة السوق وأولئك النائمون على أطرافها تحركوا باتجاه الجامع، وبعد أن أقيمت الصلاة، أنيمت وفرشت حزم الحصر الواقفة وتكتل الناس فوقها، رصعت الصحون بالطعام الساخن فأنكبت الأظهر عليها وغطتها في دوائر متفرقة.

أشار الصبي للعجوز بالحصير الذي يتربع فوقه المنادي، وهناك دار حديث ممزوج بالمضغ:

– لا أعرف إن كان بإمكانك أن تبيع كل بضاعتك في صباح الغد.

– ستسافر عائلتي غدا قبل الظهيرة، ولابد لي من شراء مؤونة تكفيهم لأشهر قادمة.

– هل ستبقى في الحمرية؟

– سأبحث لي عن عمل هنا. إن مانجنيه من المزارع لا يكفينا لآخر العام، فالسماء كأنما نسيت الطريق الينا ولم تعد ترسل إلا قطرات متقطعة.

بدد المنادي سحابة التجهم التي فرضها العجوز، وقرب وجهه من أذنه ونبس ضاحكا:

– وجدتني أكثر ما أفكر فيه هو ذلك الباب الذي جلبته معك. إنها المرة الأولى التي سأنادي فيها على باب في هذه الساحة.

– ورثته عن أجدادي وإن به حكاية.

– ومن سيحفل هنا بأجدادك وبحكاياتك.

ثم أكمل المنادي مضغ لقمته فتصاعدت من حلقه أنفاس ضحك كادت أن تخنقه.

ولكنه استطاع رغم ذلك أن يخرج حديثه وضحكته ويسحب مضغته إلى جوفه فعل كل ذلك في تناغم وهو يصرخ قاصدا إسماع كل الرجال المنكبين على صحونهم في دوائر متقاربة :–

– هل تريدني أن أبيع الباب بحكايته أم ستحتفظ بالحكاية لبيعة قادمة ؟

حام الضحك حول الصحن، وتصادى شيء منه إلى الصحون الأخرى، فتعالى ما يشبه سحابة من اللغط تنقلت بحرية فوق الجميع، وارتفعت إلى فوق الجامع حيث شقت طريقها المفتوح عابرة إلى حيث تنكفي النساء حول صحونهن.

والعجوز ضحك بدوره. والصبي استمع إلى كل ذلك بانشداه صامت.

رفعت الصحون بعد ذلك، وسحبت القدور الى البئر القريبة لتنظيفها. أخذ الطباخون ماتبقى فيها، جمعوه في قدور صغيرة وأوني أتوا بها من بيوتهم. ومع جموع الداخلين، دخل العجوز وابنه الى صحن الجامع لقضاء حاجة النوم.

كان المكان غاصا بالبشر الذين تمددوا في أطوال متخالفة، لاويين أرجلهم أو عاكفينها كي لا تواجه قبلة الصلاة.

وفي أطراف الليل، قبل الفجر بقليل، فتح العجوز عينيه، فهاجمه لغط الشخير وهذيان النائمين. رفع رأسه ونظر الى ابنه النائم بجانبه، ثم دفع جسده خارجا.

كانت حمرة الشفق بدأت تضيء بخفوت أشلاء الساحة، التي لم يتضح منها بعد سوى أسنة الأشجار التي تسقط ضوءا كابيا على جباه البشر النائمين تحتها، والجمال المحركة لرؤوسها الساهية، وحمير برؤوس مطرقة.

تقدم أكثر جهة قلب الساحة، فازداد عدد النائمين في عينيه، وهم يغطون في سباتهم، وجد أشياءه كما هي، ووجد الباب المسجى على الأرض، وكأنما يحرس فتحة مليئة بالأسرار تغوص تحته، قرفص العجوز بجانب الباب متأملا، قرب يديه من إحدى الظلفتين، فتحها، لم يكن من شيء سوى التراب الداكن الذي صبغه الظلام، أمعن النظر في تفاصيل ذلك الحيز، غاص في إطار الظلفة.....

وهو ينتظر حلول ضيوفة، الذين سيكونون وجبة عارمة للموت هذا المساء، لم يكن ابن المقرب، يهجس حتى وقت قريب، بأن قلق الفناء يمكن أن يقترب من حياته بهذه السرعة، فرغم أن قوة أسطورية كانت تحيط به، وأملاك تمتد خارطتها إلى قرى متناسخة، وما يحضن ذلك من أطيان وسمعة أسطورية، كل ذلك جعله يشعر طويلا بأنه ملك الأبدية بكل انتشاءاتها، الى أن حدث اليوم الذي قتل فيه أبنه جلدا، أمام أعين أهل الولاية الذين لم يحركوا ساكنا في وجه الدفقات الغاضبة من السياط على الجسد البض.

فكانت بذلك غصة ابن المقرب أكبرمن أن يحتملها، حيث استقرت فكرة الانتقام العارم كلصقة غليظة في حلقه، تسيل مرارتها كل يوم غيضا لا يمكن بصقه أو تقيؤه إلا بالقتل.

حدثت القصة حين جاءته امرأة يسبقها صراخ يشق رأس السامع. أخبرته بأن ولده دحرج ابنها الوحيد حين كانا يتبارزان من قمة الجبل فمات.( ولابديل عندي سوى القصاص).

حاول ابن المقرب أن يعوضها بكل ما تشاء، وكان في دخيلته الصلدة، مستعدا أن يفدي حياة ابنه بماله كله،

ويهيم مشردا في الأرجاء،على أن يموت له ابن واحد.
لكن المرأة رفضت بديلا للموت، و كان الغضب يغطي عينيها ووجهها كهالة مفزعة.
– روح بروح ياابن المقرب. روح بروح.
ويوم القصاص، الذي اختاره عامدا، ضربا بالسياط حتى الموت، وذلك لأنه كان يعول كثيرا على تدخل رجالات الولاية في منعه، أولئك الذين ما فتيء يسبغ عليهم الكثير من بطشه وكرمه، ولكنه لم يدرك حينها، بأن الخوف من مزاجه المنتقم والمراوغ، قد أمات في ضمائرهم كل بادرة تعاكس قراراته. فلم يحرك لذلك أحد منهم ساكنا أو لسانا.
وهو في سكرة هياجه وغضبه من المصير والقدر والناس، مات الصبي ضربا بين يديه.
وبعد أن انتهي من واجبه ذاك، تاركا ابنه جثة ذاوية،قام الرجال بحكم العادة، بغسله والصلاة عليه و دفنه.
فانعزل ابن المقرب صامتا أياما صادا عن سماع لسان من أحد،ولكنه كان يخطط في خلوته تلك للطريقة المحكمة التي تمكنه من إبادة ذكور الولاية جميعهم، ولن يترك أحدا إلا من شاء لهم القدر أن يبقوا ساكنين في أحضان وبطون أمهاتهم.
فبنى لذلك قصرا، جعل ساسه من الملح الخشن. وحين انتهى منه دعا جميع رجالات وشباب الولاية احتفالا بتشييده، ولكنه تأخر عنهم ليطلق الماء على القصر، ولم تمض ساعة إلا وذاب الملح، فانهارالبناء فوق جالسيه.
خرج ابن المقرب بعد تلك الحادثة، حاملا عائلته، تاركا أرض الحجاز وراءه، وتقدم قاصدا أرض عمان، ولأن سمعة أسطورية كانت تسبقه، فقد استقبله الأهالي وضيفوه، ليعيش كالأمير بينهم.
ولكنه سمع في أواخر أيام حياته، بأن أهل تلك القرى التي هجرها، قرر الصبية الذين كانوا ساكنين في أحضان وبطون أمهاتهم في ذلك اليوم العصيب، وبعد أن كبروا، أن ينتفضوا وينتقموا لموت ذويهم، فأقسموا أمام أمهاتهم بأنهم حين يشتد عودهم، فإنهم سوف يبحثون عن قبر ابن المقرب، وسيدوسوه بخيولهم ويمسحوا معالمه ليزول أثره إلى الأبد.
كبرت الفكرة في أذهان الصبية ووصل شيء منها إلى مسامع ابن المقرب، الذي ارتعب من فكرة غياب الروح والجسد معا، فشرع في رسم حيلة تبعد الخيول والبشر عن العبث بمعالم قبره.
استعان بالكثير من الرجال في بناء قمة شاهقة تناطح السحب، يكون الصعود إليها بدرج صخري شاهق، دفن في كل درجة من السلم دراهم من الذهب يزداد عددها وثمنها بين كل درجة وأخرى تهبط من الضريح، حيث وضع في القمة، الغرفة التي سيكون فيها مدفنه. ثم أخذ منهم عهدا بأن يدفنوه هناك، على أن يحطموا ذلك الدرج الصخري في طريق هبوطهم،لتظل الغرفة معلقة في القمة الشاهقة بدون درج يوصل إليها،فبدت بذلك التخطيط وكأنها سراب يلوح في الأفق.
وحين مات ابن المقرب، نفذت وصيته، ودفن في تلك الغرفة، وحطم أهل القرية الدرج الصخري في طريق عودتهم وأخذو النقود.
ولكن الفتية، بعد أن جاسوا أرض الحجاز والجزيرة بحثا عن قبره، سائلين الناس وموصلين حلقات أسئلتهم كسلسة تضيء طريق بحثهم الطويل، الى أن وصلوا الى المكان الذي ينام فيه ابن المقرب مستريحا على يقين بأن لن يطاله أحد وهو على هذا العلو، وأنه لم يخلق بعد ذلك الحصان الذي يمكنه أن يرتقي ذلك العلو ليدوس قبره، وهذا ما حدث بالفعل، فما أن اقترب الصبية من ذلك المشهد العال الا وجفلت خيولهم وارتدت على ظهورها محتجة بالصهيل العالي وقافزة بجنون كأنها رأت نارا أمامها.، فأدرك الفرسان بأنهم أمام نذر يصعب إيفائه حتى بالموت. فرجعوا الى أمهاتهم، اللائي فكرن بحيلة، تمكنهم من دوس القبر بحوافر مقطوعة.
عاد الفتية ثانية الى القرية التي دفن فيها ابن المقرب، بعد ان ذبحوا اثنين من أحصنتنهم، وقطعوا قوائمها ووضعوها في جيوبهم، وتسلل ثمانية من أشدائهم عابرين مشقة الجبل الأجرد، وحين وصلوا الى تلك القمة العالية، وجدوا الغرفة التي دفن بداخلها ابن المقرب، موصد بابها بالحديد والأقفال، واستغرقوا في تحطيمه نهارا كاملا حتى أن احدهم سقط متدحرجا من قمة الجبل. أخرجوا الحوافر المقطوعة من جيوبهم، وانثالوا منكبين بالدوس على القبر، و اطمئنوا بأنهم أوفوا بنذورهم لأمهاتهم وفي طريق نزولهم سحبوا معهم الشاهدة وباب الغرفة، فأعطوا الباب لأهل تلك البلدة، واختفوا بالشاهدة إلى

حيث تنتظرهم أمهاتهم في عرس كبير.
توارث الناس ذلك الباب، الى أن وصل الى العجوز الذي أحضره معه الى الساحة في جملة ما جلبه، ليبيعه ويعيش بثمنه.
رفع العجوز نظرتيه السارحتين عن ظلفة الباب المفتوحة على التراب، وأطلقهما الى أفق الساحة، حيث بدأت ستائر الضياء بالهبوط، ورددت الديكة لحنها الوحيد، كان كل ديك ينادي فيجيبه كصدى، ديك آخر من مكان خفي، وماهي الا لحظات الا ويرتفع صوت المؤذن هازا رقدة النائمين الذين حركوا أعينهم المشدوهة في ثلاث جهات،قبل أن يتبينوا اتجاه صوت الأذان، ثم رفعوا عمائمهم المتدلية من رقابهم، أو المنثورة في الأرض كمخاد، صروا نهاياتها بخفة حول جباههم وهم يتقدمون جهة الجامع.
بعد الصلاة، امتلأت الساحة بالناس، جميع المصلين والنساء خرجن، وأولئك النائمون في أماكن بعيدة أو في بيوت الحمرية الموزعة في الأطراف جاءوا. سائقو الحمير أطلقوا رباطها ونثروها في أرجاء الساحة. والباعة فرشوا أردية مؤنهم، نسقوها كما يشاءون ثم تقرفصوا أمامها، والجبليون جروا أغنامهم المربوطة إلى قلب الساحة، فتصاعد الثغاء وعلا اللغط وهام.
اقترب المنادي جهة الساحة فرأى العجوز وابنه ينتظرانه بقلق، فأطلق عبارات صارخة تجاه وجه العجوز:
– لا تقلق. ستبيع بضاعتك، كل من رآها في الليل لا بد وأنه قد نشر خبرها.
ثم لوح بظهره ويديه وأرسل نداء مباغتا الى أرجاء الساحة، فتشكلت ببطء دائرة حوله، وهو يسحب في كل نداء قادما جديدا. بعدها أخذ يوجه طرف عصاه الى كل سلعة و يطلق قيمة عليها ماتلبث وأن ترتفع تتبعها رغبات شاهقة وأخرى منكسرة الى أن تنقطع عند المشتري، الذي سيحملها فوق ظهره أو ظهر حماره بعد أن ينقد قيمتها للمنادي.
وحين انهى المنادي بيعته، أعطى المال للعجوز بعد أن أخذ نصيبه.
باع العجوز كل بضاعته، وقايض ببعضها، وعائي التمر بإناء من السمك المملح. وكيس النبق اليابس بدرزينة من علب ثقاب، عدا الباب الذي ظل منكبا على الأرض بظلفتيه المغلقتين.
– لا تخشى على الباب ستخرج منه بشيء، فطالما أنك ستمكث بيننا. فسأبيعه لك يوما هو وحكاياته.
ودعه المنادي ضاحكا وانتقل الى بقعة أخرى بها بضاعة جديدة،اجتمع حولها المشترون فور وصوله.
قرب العجوز فمه من أذن الصبي وأفرغ فيها كلمات هامسة، لينطلق صوب بيوت النساء. ثم خرجت الأم وهي تحضن رضيعها النائم، والصبي سحب وراءه الحمار المربوط بجذع شجرة يابسة.
كانت الساحة تنشط بالباعة والأغراض القادمة من الميناء والقرى، السمك المقدد، والأثواب، وإبر الخياطة، والأبهرة، وأشولة التمر والأرز والطحين والليمون الجاف. ولعب خوصية وأواني طين وعصي وفسائل نخل، وتمور بأنواعها، ولحوم معلقة ومذبوحة حديثا، ودجاج حي مربوط الأرجل...
العجوز الذي كان ممسكا بخطام الحمار، كان يقف به بين عدة خطوات ليساوم على أشولة الأرز، ثم حمل بمساعدة الصبي والبائع واحدة، واسقطها فوق ظهر الحمار، ومن مكان آخر اشترى وعاء إضافيا من السمك المملح، وألواح القاشع الجافة، رمى كل ذلك فوق الظهر الصامت، ودس أكياس سكر وقهوة في جوف أجنحته السعفية.
وحين أكملوا دورانهم في كامل الساحة، علقت المرأة رضيعها على ظهرها، ثم وسع لها العجوز طرفا من رقبة الحمار. فارتفعت، بمساعدة زوجها، بجسدها واستقرت جالسة. والصبي جر الحبل فمشى الحمار متثاقلا، شيعهم العجوز ماشيا حتى أطراف الساحة، وتقدم معهم قليلا وهو يفرغ أوامره ونصائحه في أذن الصبي. ثم أطبق قبلة على وجه الرضيع وأرسل نظرة دافئة إلى زوجته، التي لم تكن تعرف بأنها تستقبل من زوجها النظرة الأخيرة في حياته القصيرة معها ولكن كعادة كل نظرة وداع لابد أن تكتنز شيئا باهتا من ذلك الاحتمال، لذلك سقطت دمعتان حارتان من خد المرأة.
تركهم الأب يبتعدون وهو يشيعهم شاخصا، نظرا إليه من بعيد بدورهما ولوحا أياديهما، والحمار حرك أذنيه بحذر وهو يردد نظراته بين ساقيه اللتين أفردهما الثقل، ومنعرجات الطريق الصاعدة في أفق السهوب الصفراء.

# (... واعذري قلبي إذا يوماً أساء)

**عبدالله النهدي**

كاتب من عُمان

سيدتي/

إن شبت وأقعدني الشيب في فراش الكبر، فمنعني من مرافقة خُطا قدميك..

أو مرضت وقيدني المرض في مرقد الوحدة والألم، فحرمني فرصة لقاء عينيك..

أو جننت وحولني الجنون منسياً لا يذكرني ذاكر غير طريق كان يحملني إليك..

أو مُتُّ ونقلني الموت إلى عالم آخر يستحيل منه الاتصال بعطف ذراعيك..

فأرجو أن تذكريني...

اذكريني همسة حب لامست مشاعر حبك، وحركت خلجات فؤادك وحضنت رؤى آمالك

اذكريني قطرة دمع غسلت من عينيك سواد الحياة وعتمة الحزن وسال على وجنتيك حلماً خفياً يقبل ورد وجنتيك شَفَّافاً كشفِ الندى المخلوق من دموع الورد..

اذكريني إشراق فجر قَبَّلَ بسناه روح حياتك وأنفاس روحك، فأضاء لخطوات قلبك درب العبور إلى شجرة الحب لتعيشي في جمالها وروعتها.. تتنقلين على غصونها عصفورةً وديعةً، زاهية الألوان، جميلة المظهر، حلوة التكوين، عذبة الصوت فريدة الوجود، تبعثين بإيقاع قدميك لحن الجمال وجمال الألحان إلى قلب الحياة..

اذكريني دغدغة مطر على وتر الجفاف أطربت في نفسك مسامات العطش، وأيقظت في روحك وقلبك وعينيك ورود الجمال وجمال الورود، وخلقت في براعم إحساسك أوراق السعادة وزهر السرور

اذكريني ضحكة طفل مسحت من أذنيك ضجيج الحياة وصراخ البشر، وأحلت بدلاً عنها هدوء السكون وارتخاء الزحام..

اذكريني قطرة حبر لونت قصر أفكارك بلون الكلمة السعيدة، وصنعت لكِ طريقاً طويلاً من الرؤى تمشين عليه على إيقاع صنصنة الحروف وعزف الأسلوب ودقات المعنى..

اذكريني موعداً تسابق خطاه عقارب الساعة وسرعة الزمن كي يجيئك حاملاً وهج الشوق وبرود البهجة والفرح.. فيلقاك في أجمل منظر وأنظف مخبر..غاسلاً شعره الذي يحب عزف أصابعك، وجسمه الذي يعشق الانضمام إلى حضن جسمك..وغاسلاً قلبه في أنظف صورة وأبهى حسٍّ صادق يلقاك في ليلة موعد متجدد، يتوالد في عمره جمال الأيام مثلما تتوالد الكلمات في كل اللغات..

اذكريني حلما تمناك كي تكوني معه في واقع واحد يضمك بجناح السعادة ويلفك برداء العشق الأبدي، فنؤسس مملكة كبيرة من الحب.. أميرتها أنت وحارسها أنا.. نكسو جدران قصرها برسومات جسدينا المتعانقين في سعادة الحياة..

اذكريني عطراً عشق لمس يديك ودلال خديك.. وتضوع شذاه في مساحات المكان وفضاءات الزمان..

اذكريني شعراً يعشقُ لسانُك الترنمَ بقوافيه، وتهيم خواطرك في معانيه.. فيستقر بين حنايا نفسك أميراً لابساً تاجَ تقديرك ووشاح إعجابك..

اذكريني نهراً يسبحُ انسيابُ شعرك في رقراق بهائه، وتغسلين أتربة غضبك وجراحات انفعالاتك في وداعة صفائه..

اذكريني هجعة ليل تتمتمين في ساعاتها تسابيح دعائك وتعاويذ رجائك، ترجين بها جنة الرحمة

وفردوس الخلود..
اذكريني سماء حريتك التي تحلقين فيها وقتما تشائين دون حدود ودون قيود..
سيدتي/
إن شبت أو مرضت أو جننت أو مت فاذكريني .. فإن فخري أن أجد إنسانة – في كل هذا الوجود – تذكرني وتحسّ بوجودي وتجعل لي في هذه الحياة قيمة وشأنا..
وهل هناك ثروة تضاهي ثروة إحساس صادق وإعجاب أنيق وشعور مرهف تبثه إنسانة إلى إنسان حين نسيه المشتغلون، وتخلّى عنه الأقربون، وملّه المصاحبون، وفارقه عنفوان الشباب وحيوية الحياة ؟
سيدتي/
لو جمعنا ثروات الدنيا وجعلناها ملك أيماننا لما نفعتنا بذكر ولا خدمتنا بإحساس ولا ساعدتنا بهمسة شعور.. إنها عجز يبعث إلى نفوسنا الموت كلَّ جزء من ثانية العمر..
اذكريني..
اذكريني رسالةً ما رست سفينة كلماتها إلا على شاطئ أحلامك، ولا طرقت برأسها التائه إلا على باب أيامك..
اذكريني إنسانا
قطع المسافات
وأنفق الساعات
وترك الصداقات
وتجاوز اللافتات
وغامر بكل ما لديه من مسؤوليات في سبيل أن يكون قريبا منك وقريبا من تضحياتك العظيمة التي قدمتيها له، ويحاول مجاراتك في خط الإخلاص الذي تمشين عليه..
اذكريني شخصا ليس له إلاّك يمتلئ بقربك سعادة ويفيض من مشاعرك حبا وحنانا..
اذكريني محباً ليس له إلا سواك من يعشقه ويفهمه ويبكي معه وله وعليه..
سيدتي/
عندما تضيق بك الدنيا وتكونين كالطائر الموضوع في قفص لا يجد اتساعاً ولا يمارس حرية الطيران، فيرى الحياة عتمة سوداء تتراقص بها أشباح السأم والضجر.. وتنغلق أمام عينيك رؤية جمال الوجود ، فلا تنسي أن تذكريني..
اذكريني.. فإني أحببتك من أصفى ينبوع حب يجري في هذا الوجود.. وعشقتك من أصدق جدول شعور ينساب في هذا الكون..
اذكريني..
فقد كنت يوما أجمل وأروع وأحب من تذكرين..
اذكريني.. في زفة المساء
عريساً مرتديا
العشقَ والشوقَ كساء
راكباً على زهو الغرام حباً
يبعث الود صفاء في عيون البؤساء
ينثر الإخلاص ورداً
يزرع العهد نوراً في صخرة ملساء
حبيبتي/ إن حبك كان عرساً
منه غارت جماهير النساء
فاعذري روحي إذا ماتت بحبك
واعذري قلبي إذا يوما أساء.

# مجازات

**معاوية الرواحي**

كاتب من عُمان

صفر
الموت هي الكلمة الوحيدة
التي لا يكون لها معنيان
في الحقيقة
وفي المجاز ..

-١-

تلكَ المرأة تغارُ في أسنانِها
عندما ترى اللون الأصفر ..

-٢-

علينا أن نحدد بوضوح مسألة تخصّ لونَ الدماء
ففي الحقيقة ليس لون الدماء الأحمر
وإنما لون آثار الدماء، بعدما يقلّ
تركيز محلول الحياة بعد ارتطامه الفادح
بالملابس واللون الحقيقي للدماء
هو الأرجواني ..
فهو مزجٌ بين حمرة الحياة
وزرقة الموتِ
في الجسد الواحد ..

-٣-

في الحقيقة، إنّ تسمية الألوان تشبه اللغة كثيرا، ففي حالة اللغة قد أتت لتقدم وظيفة تسمية الحالات، مثلاً النوم له مراتب أرهق الثعالبي النيسابوري نفسه في تسميتِها، ولكن في الحقيقة كان يمكن الذهاب للأبد في التسمية. مثلا الساعة بها دقائق والدقائق بها ثوان، ولو أردنا يمكنني تقسيم الوقت إلى المالانهاية، وسوف نسمي الأوقات الصغيرة تسميات دلع مثل [ماكرو ونانو].

كذلك في اللغة، يمكنك أن تسمي طبقات الأحمر، غامق، غامق جدا، غامق جدا جدا جدا، حتى تصل للأسود، أو فاتح، فاتح جدا جدا، فاتح جدا جداجدا، وهلمّ جرّا.

فشلت اللغة في تسمية طبقات الألوان، لأنّها فشلت في فهم لا نهائية التقسيم الداخلي للوقت، ولذلك نكتفي بتسمية الحدود الفاصلة بين الأبيض والأسود بأسماء عابرة، ونحاول جاهدين تطبيق هذا ضمن مسيرة تطورنا اللغوي الجمعي على تسمية الأشياء تدريجيا، ومن الأشياء الألوان، وهذا السرُّ الرئيسي الكَبير في هذا الكون المُظلم.

-٤-

المقاربة الرئيسية في تسمية الألوان
كانت منطلقة من فكرة وجود الضوء
واختفائه، ولذلك أعطي الظلام بصورة ظالمة
صفة اللون الأسود ..
بينما الضوء في الواقع يمكن أن يوضح
بجلاء تام، صفاء اللون الأسود في سرير
الأبنوس..

-٥-

نحن ندخل في المجاز كلّ يوم ضمن مسيرة تطورنا اللغوي الجمعي، فمنذ حولنا الأفكار لأصوات، والأصوات إلى كلمات مرسومة في كتاب، أو رقاع جلدية، إلى عالم الإنترنت، والآن عوالم هواتف اللمس، ولعله قريباً سوف

يخترعون ما يمكنه أن ينقل الفكرة من إنسان لإنسان دون حاجة للغة على الإطلاق، هُناك ينهي المجاز مهمته الكونية التي بدأت منذ الانفجار العظيم.

-٦-

الظلامُ إضافةً إلى وظيفته الكونية ـ
فهو الساتر الرئيسي لذنوب كل العاهرات في الأرض..

-٧-

ممارسة الجنس والضوء تفهم من عدة زوايا ..
فالرجل الذي يريد ممارسته والضوء مفتوح ..
قد يريد أن يستمتع زيادة، أو يريد أن يطمئن إلى خياره
أو يريد أن يطمئن إلى خلوها من المرض ..
والرجل الذي يريد ممارسته والضوء مغلق ..
قد يريد إخفاء شيء عنها، أو إخفاء شيء منها ..
أو قد تكون قناعة أن الخيال أجمل من الواقع دائما..
أما المرأة التي تطلب ممارسة الجنس والضوء مغلق
فهي في الغالب تريد إغماض عينيها عن هذا الجسد المشعر
الذي سوف ينتهك أنوثتها بعد قليل ..
والتي تطالب بممارسته والضوء مفتوح ..
قد تكون زوجة بدأت إدراك لذة الجنس ..
أو تكون عاهرة لا يعنيها أن يظهر تهدل جسدها..
أو قد تكون عارضة أزياء واثقة تماما أن هذا الرجل سوف يدور رأسه بقوّة ..

-٨-

الحياة تبدأ وردية في الطفولة
ثمّ تصبح بنيّة قبل البلوغ بقليل ..
ثم تبدأ بالاخضرار بعد البلوغ ..
ثم تخضرُّ بشكل حاد وتفقد لونَها ..
حتى تموتُ وهي بيضاء ..
هذا في حالة الذكور ..
أما في حالة الإناث
فهي تبدأ بطفولة وردية .
وببلوغ أحمر ...
وبحمرة تغمق بشكل حاد ..
حتى تصل سنّ اليأس
وتفقد لونَها الأحمر تدريجيا
حتى تصل للبياض اللانهائي للموت ..

-٩-

البروزاك حبوب الاكتئاب الشهير ـ
به لون أبيض ولون أخضر ..
لو كنت مكانَهم
لجعلته أحمر، وأزرق
فكلُّ مصائب الرجال
تكون بسبب وجود
أو غياب النساء ...
والعكس ليس صحيحا بالضرورة ..

- ١٠ -

ثمّة تطور لغوي مجازي رهيب في مسألة تسمية الحلويات للأطفال ..
فالحامض تلقائيا أصبح أصفر أو أخضر
والحلو أصبح أحمر أو أسود ..
وهذه اللخبطة
هي التي جعلتنا حتى الآن
غير قادرين على تحديد موقف مجازي واضح

من الألوان لغويا

–١١–

أريد أحياناً أن أتناول ست حبّات فياغرا
وثماني حبّات فاليوم ..
وحبتي بروزاك ..
وحبتي أكتفيد ..
وأريد أن أرى هذه الأحلام التي ستغزوني

–١٢–

شعرت بالألم
لأنني وجدت جَمالية لونية
في علم إسرائيل ..
تَماما عندما أشعر بالذنب
عندما أسمع معزوفة صهيونية ..
وأستمتع بها ..

–١٣–

اللون ليس مسألة مطلقة
ولكنها مسألة مكان ..
فالسواد في العين محبب
ولكنه ليس محبباً في الكدمة ..
كذلك الحمرة محببة في الخدود
ولكنها ليست محببة في العين ..
اللون مسألة زمان ومكان وزمان ..

–١٤–

لماذا لا يصممون مسدسات حمراء ذات رصاص أزرق
هذا أقرب مجاز يصف الحرب والموت ..

–١٥–

من مساوئ عالم الطب أن المرضى
لا يمكنهم في العادة إشاعة السوء
عن الأطباء الذين قاموا بقتلهم ..

–١٦–

يقولون: عندما تركل من الخلف
فأعلم بأنّك في المقدمة ..
ولكن إذا أطلقت عليك رصاصة في ظهرك
فستعلم أنك أدرت ظهرك لمن لا يستحق
وأنت تموت ..

– ١٧ –

الخمر لا تجعلك تقول الحقيقة
هي أشبه بعدسة مكبرة
تكبر تلك اللحظة فقط
فإما تجعلك عاطفيا
أو شرساً
أو حزيناً
تكبر اللحظة تلك فقط
وتزيد من فداحتها ..
لا أكثر ..

– ١٨ –

أخبرني رجل قضى سنتين في حاملة طائرات أمريكية
أنّه كان يعرف كل شيء في العالم في تلك العزلة
فقط لأن الأقمار الصناعية لم تعد تخفي شيئا..

–١٩–

أشتهي أن أمسك سكينا
وأتتبع العروق في جسدي
حتى أصلَ إلى القلب
فأغرس فيه مقص أظافر
وبعض الخشبات التي تنقش بها الأسنان ..

وإبرة للوشم
وسأكتب على جداره
الأمل موجود
وإن غادر القلب ..

–٢٠–

الاكتئابيون لا يريدون الموت
يكتفون بأن يروا الحزن يملأ المكان
كما يملأ العفن القلوب والعقول ..
وعندما يقتربون من الموت ..
سيتذكرون الفرح
بعد أن يفوت الأوان ..

–٢١–

تخيلت مسدساً
ثم تخيلت رجلاً
تخيلت نفسي ألقم الرصاصات في المسدس
ثم تخيلت نفسي أطلق النار على صدره ..
رغمَ أنني كنت أتخيل
إلا أنني شعرتُ بلذّة ما
أخافتني من نفسي ..

–٢٢–

عليك ألا تتزوج امرأة ذات ذاكرة قوية
سيصعب عليك تطليقها لاحقاً ..
أما الزوج ذو الذاكرة القوية
فسيتذكر كل قطعة في المنزل
لأنّه دفعَ دماء قلبِه عليها ..
بينما تلك اللاهيةَ
تلوِّن أظافرها على الكنبة ..

–٢٣–

الكوميديا
هي تلك المسافة
من كلمة أحبك
في رسالة نصية
إلى رسالة وسائط
بها أكرهك
ولماذا ..

–٢٤–

مهما حاولت الابتكار
لا توجد طريقة رحيمة للموت
سوى الحياة ..

–٢٥–

أتعرفون من يحتاج إلى كاتب مجازات؟
شركات الدعاية والإعلان
تحتاج إلى كتّاب مجازات
لصناعة تلك الجمل الواحدة
التي تروّج للمنتجات
بطريقة كاذبة ..

# هرطقات

**حسين العبري**

كاتب وطبيب من عُمان

-١-

كنت قد تعبت،
لأني لم أكن أعرف أيهما أفضل،
فإن قالوا: مجتهد، فإنهم يسحبون عني صفة العظمة،
ويحيلونني إلى قليل من قراءة ومثابرة وشيء من سهر،
وإن قالوا: موهوب، فإنهم يفترضون أن قوة خارج ذاتي منحتني عظمتي،
ويحيلونني إلى روبوت.
وهكذا دائما يسعون إلى تقزيمي
ويضغطونني بين شيئين عاديين.
بيد أني أدركت المعادلة:
فالحق أنهم لا يقولون شيئا عني بقدر ما يقولون شيئا عن أنفسهم،
فهم يلقون بعاديّتهم عليّ في محاولة لفهمي،
ويفترضون، سلفا، أنني شبيه بهم:
إن هذا، بالضبط، هو خطؤهم الأصل.

-٢-

كنت كلما فعلت شيئا أحسبه حسنا
سربته إلى أصدقائي ومعارفي،
لأحظى بتربيتة على الظهر،
أو ابتسامة إعجاب،
مع الوقت، أصبحت محتاجا لتربيتة كل يوم،
وابتسامة كل حين،
ما أفقدني ثقتي بنفسي،
وجعلني أسيرا لنزوات الآخرين.
ثم اخترعت تقنيتي الخاصة:
أصبحت كلما وقفت أمام المرآة ابتسم معجبا بنفسي،
وأربت على كتفي بكفي.
الآن، أشكو من قلة قدرتي على معرفة حسني من سوئي.

-٣-

حينما أفعل شيئا يسيئ للآخرين بشدة
أتمنى أن تحدث لي حادثة،
كأن تضرب سيارتي سيارة أخرى،
ليس مرد ذلك إحساس بالذنب،
بل رغبة في تخفيف شعور الآخرين بالسوء،
فالآخرون لا يحقدون عادة على إنسان مريض أو مصاب،
حتى وإن اعتدى عليهم.
فقط يخيفني أحيانا تحقق أمنياتي،
لذا أتمنى دائما حادثا بسيطا،
يحقق التعاطف ولا يبقي أثرا دائما.

-٤-

يحدث أحيانا أن يبدأ الناس بالموت تباعا،
وكنت قد لاحظت أن ذلك يحدث عادة بعد الأعياد بقليل،
وطالما كنت أبحث عن تفسير لهذه الظاهرة.
نفسيا، لعل القابلين على الموت يدركون في العيد مرور الزمن عليهم،
اكتساحه أجسادهم،
لعلهم يشعرون أن أحباءهم لم يدركوا عيد هذه السنة،
وأنهم أصبحوا منذورين للوحدة.
طبيا، لعلهم يأكلون لحما وشحما كثيرا في العيد،
ويطفحون سكرا مع الحلوى،
فيقتطعون جزءا من أيامهم بفرحهم.

هرطقةً، لعل عزرائيل يحبذ، لمجرد الاقتصاد،
أن يقبض الأرواح القابلة للموت في مكان ما
مرة واحدة،
دون معاودة الصعود والهبوط،
وربما تكون تلك طريقته للاحتفال بالعيد.

-٥-

الجشطالتيون، أصحاب مبدأ أن الكل يساوي
أكثر من مجموع الأجزاء،
يرون أن المخ يكمل المشاهد الناقصة،
فحين تشاهد دائرة مقطعة يراها مخك
مكتملة.
لعل هذا يفسر الحب والإنسانية والمثل
العظمى،
فكل هذه لا وجود كامل لها:
إنها اختراع أدمغتنا لإكمال ما نراه من
مشاهد مقطعة

-٦-

الزمن مرآة ونافذة أنت مضغوط بين
سطحيهما،
فنافذتك ماضيك،
ومرآتك مستقبلك،
ولذا فمستقبلك انعكاس لماضيك وامتداد له.
لا يمكن أن تعبر إلى مستقبلك،
ولكن يمكنك دائما أن ترى من النافذة،
بل ويمكنك أن ترمي بنفسك فيها.
الحياة مراوحة بين السطحين.
الانتحار ان تكسر مرآتك.
الموت ان تنكسر المرآة من غير ان تمد يدك
باتجاهها.

-٧-

لا أقبل السخافات اليومية،
ولا الكلام البذيء الذي ينحدر بي في
تجاويف دبقة،
ولا أفعل إلا ما يقربني من ذروة المجد.
وأعف عيني عن مواطن القذارة،
وأذني عن ملاقط السوء.
وأمشي كما تمشي كتيبة جيش على إيقاع
الموسيقى المنهضة،
وأشعر دائما أنني المنتظر وخليفة **الله** في
أرضه ووارثها عن ملوكها.
وأحيانا أرى نفسي جديرا بمنصب نبي.
وأراني أثب على السحب الراكضة،
وأستوطن قمم الجبال الشاهقة.
ولكنْ حينها،
تدركني الرغبة في دخول الحمام.

-٨-

يحدث أحيانا قبيل أن يشنق المنتحر نفسه أن
ينقطع الحبل.
هاكم نصيحتي!
ليأخذ من يريد شنق نفسه حبلين،
فالمرء لا يعرف متى يداهمه سوء الحظ.

-٩-

الزمن يعرّف العلاقات:
الزواج علاقة مدى الحياة تنتهي بأحد
قاصمين: موت أو طلاق،
الحب علاقة طويلة تنتهي بإحدى مصيبتين:
فراق أو زواج،
الصداقة بينها وبينك علاقة أقصر بنتائج
مبهمة،
أما حين يقصر الوقت أكثر فإن العلاقة تغدو
عهرا.

-١٠-

لم أكن أعرف أنها صادقة،
فقد قالت ببساطة أنها ستنتحر إن تركتها!
ولما أن تركتها فعلت ما قالت وانتحرت!
بيد أني لم أشعر بالذنب،

لأني عرفت أن القدر استخدمني، كما استخدمها،
في حركة التدافع الاجتماعي.

-١١-

يطور الرجال بعد الأربعين بارانوياهم الخاصة بهم:
إنهم يرون أنفسهم مظلومين،
فمسؤولوهم المباشرون كشفوا مواهبهم،
لكنهم لم يمنحوهم ترقيات مناسبة.
والدولة عرفت مدى ذكائهم،
وبدل أن تقدرهم خافت منهم.
وأولادهم، بعد كل ما بذلوا لهم،
ها هم يتخلون عنهم، ويسلكون دروبا أخرى في حيواتهم،
ولم تكافئهم الحياة بما يستحقون، وهمشتهم.
حتى أجسامهم التي طالما حملوها في كل مكان ذهبوا إليه،
ها هي تبدأ في خذلانهم.
لقد فاز جيرانهم وزملاؤهم،
وتزوجوا نساء فاتنات،
وانجبوا أولادا رائعين،
وتقلدوا مناصب عالية.
إن الرب لا بد أنه غاضب عليهم، وإنما يعاقبهم،
لكن على ماذا؟
فهو يعرف، أكثر من غيره، كم هم طيبون ومخلصون وأمناء:
لقد آمنوا به، وأخلصوا لوطنهم،
وقاموا بما يجب أن يقوم به الرجال مع عائلاتهم من واجب،
إن المؤسسة لم تكن لتقوم لولا تفانيهم،
والعائلة ما كانت لتنجح لولا دأبهم:
لقد كان كل خير وحب وإخلاص وتفان يأخذ تعريفه من دواخلهم.
من أين إذا تسلل هذا الخطأ الفادح
من أين تنزلت هذه القسوة القاصمة.
كيف لم ير الناس والدولة والأولاد مدى حسنهم،
وإن كان جميع هؤلاء قادرين على الخطأ،
فكيف تخلى **الله** عنهم؟

-١٢-

السيوف نخرجها من أغمدتها في العيد،
نمسح عنها غبار نصالها،
وندعكها بالزيت لنعيد لها صفاءها!
نحملها معنا إلى الصلوات،
ونتوكأ عليها في الاحتفالات،
ونسندها أكتافنا في الرزفات،
ونهزها بلطف أمام خصومنا المتوهمين في العزوات،
ونرميها للأعلى،
لنري لمعانها النظارة من حولنا وهي تشق الهواء،
ونمسك بمقابضها المفضضة حال انحدارها.
ثم ندخلها أجربتها ونعلقها في السبلات،
في انتظار عيد آخر أو احتفال وطني تال،
نحتاج فيه إلى تسلية جديدة،
تعتقنا من كآباتنا المزمنة،
وتدر علينا تاريخا لامعا بالهفوات.
السيوف عزيزات قرون سابقة أذلها البارود،
ونحن نجتر عذابات لمعانها الصامتة.

-١٣-

القادة والرسل والأنبياء،
تزوجوا شرقا وغربا
ليجمعوا شمل القبائل تحت سقف واحد.
وينشروا الدين والثورة والنوايا الحميدة.
يحق لنا إذا، ونحن شعوبهم وحفدتهم، أن نقتدي بهم،
ونوحد القبائل على إثرهم،

وننشر البذور في الأراضي الخصيبة،
فالهرمونات التي حفزتهم،
ها هي الآن تحفز أحفادهم ورعاياهم شرقا وغربا.

-١٤-

القدر بمفهومه الشائع إما خاطئ أو دعوة للكسل.
لو كنت أؤمن بالقدر لكنت جلست في غرفتي بلا حراك،
وأكون توكلت على قدري.
حينها إما أن يكون القدر موجودا وأنا أفعل تعاليمه،
أو أنني أكتب قدري على كنبتي .

-١٥-

حين تحدث لي حادثة قاصمة
فإن إيماني بالقدر يخفف من حزني،
لأني ألقي الحادثة على كاهله!
هكذا يجب أن يكون القدر:
تقنية دفاع نفسية « ما بعدية»!

-١٦-

يُقلّل الزواجُ من الانتحار،
ذلكَ لأن المتزوج ميتٌ أصلاً.
ليس معنى هذا أن الزواج في مرتبة الانتحار؛
فالانتحار تعبير عن الإرادة،
فيما يُعبّر الزواج عن الانصياع لغريزة النوع.

-١٧-

كل مرة أشاهد فيها نفسي في المرآة أتوقع أن أحدا آخر يراني:
ليست هذه دعوة للإيمان بل دعوة للجحود؛
فلو أن أحدا آخر موجود غيري لكان خلفي،
وآنذاك فلا ضير،
فالذي ينعكس على سطح المرآة هو الموجود،
أما ما لا ينعكس فأغمره بوجودي!

-١٨-

يعجبني أحيانا أن أمارس الخبث المفتعل،
فحين يتكلم صديقٌ، بحبٍ، عن فيروز، أقول:
إنها ظاهرة رحبانية.
وحين يتكلم صديقٌ آخر عن عبدالحليم، أقول:
لكنّه هاوٍ أمام أم كلثوم،
وعن يوسًا أقول:
لكنّ ماركيز ساحر،
وعن ماركيز،
لكنّ بورخيس حقيقي،
وعن محمود درويش.. أدونيس مجدد،
وتولستوي.. ديستويفسكي حي،
وسارتر.. هيدجر الأصل،
وهكذا،
حتى أفقد كل أصدقائي!

***

أحببتُ مرة فتاةً ثم تباعدتْ دربانا،
وحين رأيتُها صدفةً بعد ستة أشهر،
كنتُ قد نسيتُ اسمها!

-١٩-

وراء زخرفات الجدار اسمنت وحديد،
وراء الطبقة الجلدية الشهية للمرأة..
شحوم وأوعية دموية وألياف،
وراء صور الناس معادن خبيثة.
لماذا تُصرُّ إذاً أنْ تعملَ حافراً وجرّاحاً ومُنقّباً؟

# عينٌ تطرق بابَ الكأس

وليد النبهاني

كاتب من عُمان

**● أحمال**

حمّالات الصدر السوداء
تذكرني بنظارة طه حسين
من غيرها يصبح صدر الأنثى أعمى
مع أن له عينين جميلتين
لكنهما
– كحال الأعمى –
لا تريان المشاهد التي تصنعانها
كل منا يحمل شيئا ما لديه
يستطيع الآخرون حمله
أما الأوزار فلا يمكنها أن تحتمل أكثر من مرتكبها
تمامًا مثل المرأة التي لا تحمل إلا نهديها
والرجل الذي لا يحمل إلا ذَكَره

**● «حمّال الأوجه»**

لا يستطيع أن يحمل وجهًا واحدًا
إلا في المجاز
l وهنًا على وهن
تحملنا الأمهات
إلا وهن صغير لا يستطعن حمله
عندما يسأل موظف التعداد امرأة:
كم عمرك يا عمتي؟

**● عندما تحمل سلطة في يدك**

لا تستطيع إلا أن تحمل باليد الأخرى عقول الآخرين
وإلا فما معنى أن تكون سلطويًّا؟

**● ابن نوح الذي عصى كلام أبيه**

استعصم بالجبل
كي يحميه من الطوفان
لكنه غرق في النهاية
ألم تعجز الجبال من قبل عن حمل الأمانة؟

**● عيون**

المقص: برجلي الحادتين
أمر مطمئنا على الرؤوس واللحى
مع أن الحلاق يفقأ عيني باصبعين معطرين بالثوم
شبكة الصيد: ممتلئة بالعيون أنا
كعزرائيل خاطف الأرواح
يرميني الصياد لأغربل البحر
عساني أخطف روح سمكة
أو حذاء
رمته امرأة في وجه بحار حاول اغتصابها
في رغبة خاطفة
القمر: عين وخزها أرمسترونج ذات يوم بعلم بلده
فلم تنفقئ
ألأنها عين ميتة اقتلعها الخالق من وجهه بعد
أن لم يعد يبصر شيئًا؟
أم لأن سارية العلم لم تكن حادة بما يكفي؟

**● أبواب**

قد يترك التطفل بابًا مواربًا
حين يتجسس طفل على أشياء أبيه

وهو لا يملك رشاقة اللصوص في إغلاق الباب
بيوت العريش واهية الأبواب وسريعة الاشتعال
وأبواب القلاع غليظة كقسوة الأعداء
رغم ذلك فكثيرًا ما يقتحم الأعداء قلاعًا محصنة الأبواب
ونادرًا ما يفكر لص في اقتحام باب من العريش
لم يكن بحاجة إلى طرق بابها ثلاث مرات في فترة خطوبتهما
لكنه احتاج إلى ثلاث طلقات كي ينفيها عنه تماماً
مع أن حبهما احتاج إلى نظرة واحدة فقط
فائدة بعض الأشجار
أنها تفتح جذوعها العريضة لكلاب ضالة
ثمانية أبواب مشرعة للطائعين على الجنة
وسبع درجات يتدحرج عليها العصاة في النار
مع أن كلا المصيرين منفصلان
فلماذا صعود الدرجات يقودنا إلى الباب دائمًا؟

**● كؤوس**

يفتتح يومه بكأس ماء
ليتأكد من أن عقله – الذي يعينه على أداء صلاة الفجر – قد عاد تماما
ثم يختتم يومه بكأس خمر
فيحلق بعيدا كطائرة كونكورد
ولأن طائرات الكونكورد لم تعد موجودة
ستختل ساعته البيولوجية حتما
فكأس الماء ليست ككأس الخمر
وليس في وسع طائرات الإيرباص
أن تعود قبل صلاة الفجر دائما
كأس الخليج ليست ككأس أوروبا
وكأس إفريقيا ليست ككأس العالم
لكن الحقيقة التي تجمع كل كؤوس الكرة
أنها الكؤوس الوحيدة في هذا العالم
التي لا يمكن أن يشرب فيها ماء ولا خمر
هل كان سقراط الإنسان الوحيد الذي غير وظيفة الكأس
حين جعل منها وسيلة للموت؟
كل الكؤوس الزجاجية تتحول إلى أسنان مفترسة
حالما تسقط من الأعلى
فلسفة هذا الأمر أن الشيء كلما ارتفع كان أليفا
وكلما سقط أصبح مفترسا
مع العلم بأن الصقور
والنسور
والعقبان
والطائرات المتحطمة
ينطبق عليها الأمر نفسه
كأس الردى المجازية بطبيعتها
لا تتجسد إلا عند المنتحرين بشرب السم.

من أعمال الفنان مارك شاجال– فرنسا

# هل الترجمة دائما أداة حوار؟
# ترجمة النص الديكارتي نموذجا

**عبد السلام بنعبد العالي**

مفكر من المغرب

حينما حاولت أن أستعرض أسماء الأعلام التي تناولتها الترجمة من الفرنسية إلى العربية في المجال الذي يشغلني، وهو مجال الفلسفة، قفزت إلى ذهني ثلاثة أسماء ربما هي التي استحوذت على الاهتمام في هذا المجال قبل أن ينصرف المترجمون إلى نقل نصوص الفلاسفة الأشد قربا إلينا أمثال باشلار وألتوسير وليفي– ستروس وفوكو ودريدا. هاهي للفلاسفة ديكارت وبرغسون وسارتر.

صحيح أن الاهتمام ببرغسون لم يعمر طويلا. لكن لا ينبغي أن ننسى أن معظم مؤلفاته الأساسية قد وجد طريقه إلى اللغة العربية، فقد ترجم كتاب المعطيات المباشرة للشعور، والفكر والواقع المتحرك ومنبعا الأخلاق والدين والتطور الخالق الذي عرف أكثر من ترجمة. لكن على رغم ما نقل من برغسون إلى لغة الضاد كمّا وكيفا إلا أن حضور فيلسوف الديمومة لم يعمر طويلا، حتى أن هذه المترجمات نفسها لم تفرض ضرورة إعادة نشرها.

حالة سارتر كما نعلم حالة خاصة . ولا يستطيع أحد أن ينكر قوة حضوره ان لم يكن في مدارسنا وجامعاتنا، فعلى الأقل في مجلاتنا ومنتدياتنا، الا أن سارتر ربما عرف عندنا كأديب، وصاحب نظرية جديدة في الأدب ووظيفته، أكثر مما عرف كفيلسوف. ويكفي أن نقرأ ما كتبه مترجم كتاب الوجود والعدم، عبدالرحمن بدوي، كي ندرك كيف حضر سارتر عندنا. كتب بدوي في مذكراته: «لم أكن أعرف لسارتر قبل ١٩٤٥ أية علاقة بالوجودية، لقد قرأت له قبل ذلك كتابه الأول في علم النفس وعنوانه التخيل... وآخر كتاب لسارتر في الوجودية هو الوجود والعدم، ولما قرأته وجدته بعيدا كل البعد عن وجودية هايدغر، وخليطا من التحليلات النفسية. ومنذ قراءتي له لم أشعر نحو سارتر بأي تقدير من الناحية الفلسفية وعددته مجرد أديب».

نستطيع أن نضيف إلى ما يقوله بدوي هنا ان سارتر لم يحضر في ثقافتنا كنصوص بقدر ما وجد كمثقف،بل كنموذج للمثقف الملتزم.

لكل هذه الأسباب استقر لدي الرأي أن أقتصر على من دعي أبا الفلسفة الحديثة. ولعل اختياري يجد دعامته في عدة مرتكزات:

أولها أن النص الديكارتي من أوائل النصوص الفلسفية التي نقلت إلى العربية. ثانيها أن أغلب نصوص ديكارت عرف أكثر من ترجمة. وثالثها أنه تغلغل في مدارسنا وجامعاتنا، بل اعتمد منهجا في دراساتنا الفلسفية وحتى الأدبية.

إلا أن اختياري لم يقع على ديكارت لهذه الأسباب وحدها، وانما أيضا، وربما أساسا، لأن متابعة كيفية انتقاء نصوصه والتعامل معها من شأنها أن تمكننا ربما من أن نجيب على سؤالنا الأساس عما اذا كانت الترجمة دوما أداة حوار؟

من أجل ذلك علينا أن نبدأ أولا ببعض المعطيات التاريخية:

أول كتب ديكارت التي نقلت إلى العربية كما نعلم هو المقال في المنهج. فقد قام محمود الخضيري بتوجيه من الشيخ مصطفى عبد الرازق بنقله إلى اللغة العربية. وهو يذكر في المقدمة التي وضعها لترجمته سنة ١٩٣٠ سببين دفعاه إلى نقل المقال إلى اللغة العربية: الأول سبب عام ويتمثل في «عظيم العناية في مصر والشرق بالاطلاع على الثقافة الغربية... ورغبة العقلاء في مشاركة الأمم التي

فاقتها في الحضارة والمعارف التي يعتمد عليها هذا التفوق».

السبب الثاني يتمثل في أن المقال لم يكن مجرد مقدمة لكل النهضات الفلسفية في القرنين السابع والثامن عشر، بل هو عند البعض أساس المدنية الحديثة، اذ جعلوا منه أصل الثورة الفرنسية التي هي عند اميل بوترو وليدة المقال في المنهج لأن المجتمع قد تجدد سنة ١٧٨٩ باسم مبدأ اليقين العقلي الديكارتي».

قبل أن نواصل إثبات هذه المعطيات التاريخية لنسجل هذين الأمرين اللذين أشرنا اليهما هنا، أعني أن ترجمة الخضيري كانت بإيعاز من الشيخ مصطفى عبد الرازق، والثاني أن قصد المترجم هو هذان السببان اللذان وضعهما في مقدمته، واللذان يبدو أنهما يضعان النص الديكارتي في سياقه الأوروبي، ويدركان أهميته التاريخية.

نص المقال هذا سيعرف فيما بعد أكثر من اعادة، أولاها هي التي قام بها جميل صليبا ونشرت ببيروت تحت رعاية اليونيسكو سنة ١٩٥٣ تحت عنوان مقالة في الطريقة.

النص الثاني الذي سينقل إلى العربية هو التأملات وقد قام بنقله عثمان أمين سنة١٩٥١ أيضا استجابة لرغبة الشيخ. إلا أن فيلسوف الجوانية لا يبرر ترجمته هنا بالإحالة على المدنية الحديثة كما فعل الخضيري، بل هو يرى في التأملات «كتاب العصر اذ فيه ما يدعو أهل الفكر في هذا العصر المادي الصاخب إلى النظر في مشاغل الروح والخلود إلى امتحان النفس».

هذا النص سيعرف هو كذلك ترجمة بيروتية، وسيقوم بها كمال الحاج سنة ١٩٧١.

النص الثالث هو مبادئ الفلسفة وسينقله عثمان أمين سنة ١٩٦٢.

لا ينبغي أن نغفل هنا ترجمة بعض النصوص المقتبسة التي قام بها الأستاذ نجيب بلدي سنة ١٩٥٩ وضمها لكتابه حول ديكارت، فرغم طابعها التجزيئي، فإن لها أهمية قصوى كما سنتبين فيما بعد.

بطبيعة الحال ستظهر فيما بعد ترجمات أخرى مثل كتاب الانفعالات، كما ستتم إعادة لترجمات المقال سيقوم بها يوسف الشارني كانت طبعتها الأولى قد ظهرت في تونس ثم أعادت منظمة الترجمة نشرها منذ سنة على وجه التقريب. كما ستظهر اقتباسات هنا وهناك اما استجابة لحاجات تعليمية مدرسية أو في اطار اهتمام بأحد الفلاسفة المعاصرين الذين تشكل فلسفاتهم حوارا مع مؤسس الحداثة الفلسفية أمثال هيجل وهايدغر وباشلار وفوكو..

في هذا الركام من الترجمات التي امتدت ما يقرب من القرن نستطيع أن نتبين سبلا ثلاثة في التعامل مع نصوص ديكارت:

في النهج الأول ورغم نوايا المترجم ومقاصده فان النص الديكارتي لم يكن عند نقله إلى اللغة العربية ليفتح على الآخر بقدر ما كان يرد إلى الذات.

أما النهج الثاني فيتمثل في سعي بعض المترجمين إلى الوقوف عند الجدة المنهجية عند أبي الفلسفة الحديثة، وبالتالي في نوع من الانفتاح المهادن،

النهج الثالث يتمثل في محاولات انفتحت على النص الديكارتي ولكن لا لتتبناه وتوظفه وإنما لتتجاوزه وتنفصل عنه.

وهكذا فنحن نلحظ في البداية أن ديكارت كان يرد المترجمين والمهتمين بنصوصه إلى الفلسفة العربية الاسلامية أكثر مما يفتحهم على الآخر ويحيلهم إلى تاريخ الفلسفة بصفة عامة والأوروبية على الخصوص. ففي سنة ١٩٢٤ عمد زكي مبارك في كتابه الأخلاق عند الغزالي إلى مقارنة شك ديكارت بشك الغزالي ليرى أن «شك الغزالي كان سببا في جمود الفلسفة في الشرق بينما كان شك ديكارت سببا لنهوضها في الغرب».

في سنة ١٩٦٧ سيعمد محمد شريف في كتابه الفكر الاسلامي منابعه وآثاره إلى إبراز تأثير الغزالي على ديكارت بل على مجموع الفلسفة الحديثة. كما سيعمد عثمان أمين إلى عقد مقارنة بين «انية ابن سينا وكوجيطو ديكارت». وسيرجع ابراهيم بيومي مدكور في كتابه الفلسفة الاسلامية مسألة العلاقة بين النفس والجسد عند ديكارت إلى ابن سينا. هذا الرجوع إلى ابن سينا عبر ديكارت وبفضله نلحظه

أيضا لدى:
– محمود قاسم في دراسات في الفلسفة الاسلامية.
– جميل صليبا في من أفلاطون إلى ابن سينا.
– سليمان دنيا في مقدمة تحقيقه لكتاب الاشارات والتنبيهات.
هكذا شكل النص الديكارتي وترجمته والاطلاع عليه، لا مناسبة للانفتاح على الآخر والحوار معه، وانما أساسا مناسبة للعودة إلى الذات ومراجعتها اما:
– اثباتا لسبق تاريخي.
– أو ملاحقة للتأثيرات التي كانت لفلاسفة الاسلام على ديكارت.
– والأهم من كل ذلك محاولة لإضفاء المشروعية الثقافية على المفكرين العرب والمسلمين.
كأن المقصود من الترجمة، ليس ما جاء في مقدمة الخضيري لترجمة المقال، وانما انعاش الفكر العربي الاسلامي، لا أقول ضخ دماء جديدة في ذلك الفكر، وانما اثبات أن هذا الذي يقوله ديكارت، اما أننا قلناه، أو أنه قاله بفضلنا. كأن قيمة النص العربي كانت في حاجة إلى الترجمة كي تظهر، فكأنما هي لا تُستمد الا من ربطه بنص أوروبي. على هذا النحو مثلا سيتم الرجوع فيما بعد إلى :
حي بن يقظان عبر روبنسون كروزوي، وإلى رسالة الغفران عبر الكوميديا الالهية، وإلى لزوميات المعري عبر شوبنهاور، وإلى دلائل الاعجاز عبر دوسوسور، وإلى تهافت الفلاسفة عبر دافيد هيوم، وإلى مقدمة ابن خلدون عبر أغوست كونت.
من حسن الحظ أن هناك نوعا آخر من الترجمات ومن اختيار النصوص والتفاعل معها نجده أساسا عند نجيب بلدي في الكتاب الذي أشرنا اليه والذي انتبه فيه إلى أهمية نصوص كتاب قواعد لتوجيه العقل، وكذا بعض الرسائل التي وجهها ديكارت إلى الأب ميرسون.
هنا سيتغير منظور الترجمة وتتبدل دواعي الاهتمام، فيتخذ النص الديكارتي أهميته داخل تاريخ الفلسفة في مجموعه، ويُنظر إلى ديكارت باعتباره مؤسسا للعقلانية وصاحب منهج في التفكير جديد يزود الفزياء الناشئة بالمفهومات الفلسفية التي هي في حاجة اليها.
هذه الأهمية المنهجية هي ما كان طه حسين قد انتبه اليه فيما سبق حينما دعانا إلى أن «ننسى عواطفنا القومية وكل مشخصاتها، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها، وألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء الا لمناهج البحث العلمي الصحيح. ذلك أننا ان لم ننس هذه العواطف وما يتصل بها فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف وسنلغي عقولنا».
موقف ثالث من نقل ديكارت إلى العربية سيظهر فيما بعد، لا يشكل بالنسبة اليه النص الديكارتي مناسبة للعودة إلى الذات، كما لايشكل نموذجا منهجيا أو درسا في العقلانية، وإنما لحظة من لحظات تاريخ الفلسفة وموقفا من المعرفة، من العلم ومن الكائن ينبغي تخطيه، الا أن ذلك التخطي لا يمكن أن يتم الا بالحوار والتملك. سيتم ذلك بطبيعة الحال نتيجة «الدفعة» الفلسفية المعاصرة التي ظهرت في جهات مختلفة من جهات المعرفة، ظهرت في حقل الابيستمولوجيا على يد الباشلاريين، وفي حقل الدراسات النفسية على يد التحليليين، وفي حقل الأنتروبولوجيا على يد ليفي ستروس وفي حقل الفلسفة على يد نيتشة وهايدغر.
سيعمل هؤلاء كل في «جهته» على عقد حوار مغاير مع النص الديكارتي، لا يجعلنا نرتد إلى ذواتنا عند نقله إلى لغتنا، ولا نكتفي فحسب بأن نستلهمه في مناهج بحثنا وطرق تفكيرنا، وإنما يجعلنا نقوض الأسس الفلسفية التي تقوم عليها فلسفته فنؤمن أننا «لا نوجد حيث نفكر، وإنما حيث لا نفكر»، كما يجعلنا ندرك أن مسألة المعرفة ليست فحسب مسألة منهجية وانما هي قضية أخلاقية سياسية، وأنها لا تكمن في البحث عن خطاب الحقيقة وتحديد منهج الوصول اليه والقواعد التي توجهه، وانما في تقصي ما يتولد عن الخطابات من مفعولات الحقيقة، فالحقيقة لا تتوقف على سلاسل حجج وانتظام خطاب، وإنما على سياسات المعرفة وعلى «نظام الخطاب».

# اسكندر حبش
# وليله المنير

**إبراهيم سعيد**
شاعر وكاتب من عُمان

«هو موت الغناء/ لكن إن رغبت سأترك الحقل مضاء»

**الذين غادروا**

المجموعة الشعرية الصادرة عن دار النهضة العربية، للشاعر اسكندر حبش منسوجة من الليل، مأخوذة بهدوء لمن يستطيع إضاءة الحقل، يشد القارئ فيها أكثر ما يشدهُ الليلُ المنتشر كالنور، سيحاولُ القارئ أن يعيد تعريف الليل مجددا بوصفه نورا، دونَ أن يغيبَ عن باله انهُ يقرأ آثار الذين غادروا، آثارهم التي تبدأ في (نقطة من ليل) أو بالأحرى في (بعض حواف الليل).

الذين غادروا في كل هذا الليل يختلطون به تماماً حتى يصعب التأكد من إنهم هم الذين غادروا حقاً أم أن غيرهم الذين غادروا، أم في الحقيقة الصلبة نحنُ الذين غادرنا أيضا، إنهُ النسيجُ المُدوّر في عتمة الليل حين يستحيلُ تمييزُ المغادرة الحقيقية فالكل في النهاية غادروا، هم ونحنُ والآخرون كلنا نشكل معاً الذين غادروا، وإذا كانَ الزمنُ كلهُ ليلاً حقاً فمن سيعلم من هم المغادرون حقاً، في هذا الليل؟:

«بالكاد لا تزال آثار بعض ليل/ بالكاد بقي موت الغناء/
فجر ورغوة ضوء/ بالكاد بقي صمت.
تستيقظين فوق قرميد النعاس/ تستيقظين/ تمضي الظلال/
إن رغبت/ أترك الحقل مضاء» ص٤٦

ستشد القارئ تلك السلاسة اللغوية في الوصف والتي تذكرني بوصف رغوة الحليب فوق الموقد عند مارسيل بروست: «فجر ورغوة ضوء»، السلاسة ليست إلا ثياب لهذا الليل (ليل الذين غادروا) لأن الجسدَ الليلي خلف الثياب جسدُ ألم: «وأقول للعطر في ثوبك/ كم من سبب/ نملأه/ بكل هذا الألم»، إنهُ الألم لكن: «ارم/ هذا الألم/ تماماً كحصاة/ كي يطفو الصمت على سطح/ المياه»، وإنهُ الألم: «ارم هذا الألم/ ثمة ألم آخر/ لم نكتبهُ بعد»، هي كتابة الألم إذن، والذين غادروا كلهم: هم، نحن، والآخرون، يخلّفون ألماً في مغادرتهم الليلة، كل خطوة منهم، ومنا، ومن الآخرين تتركُ ندوباً في القلب، والقلب يتلوى من شدة الألم حين يكون «هو وجهك/ الذي نكتبه/ في كل هذا الألم»، الألم في النهاية هو المسافة الليلية التي تفصلُ بين (المتغادرين) «هو الألم/ يأتي من عمق الليل»، على أن نلتفت لما يغطيه عنا الليل، فالمغادرة أيضاً أن نغدُرَ بالشمل، نغدر به ونغادره، قد يكون هذا الذي يكتب عن الذين غادروا ليس إلا الغدير، إنهُ الغدير الذي تركتهُ المياه وحيداً يكتبُ الألم، لأننا نرى غبار الغدير: «قد يثور، هنا، غبار الماء/ لا تتأخر كثيراً،/ من سيقرأ هذه الكتابة العمياء/ من سيضع الكلمة عند أول الصباح/ كي لا يعود ليل»ص١٥٥

**شمسك**

«كيف أصف جسدا؟../ هي الكلمات/ التي تنطفئ/ بعيداً/ فوق هذه العانة»، الجسد المتبقي في ليل الذين غادروا، على السرير، عند العتبة،

وخلف الأغنية التي تنتهي ولا تنتهي عند باب الحديقة، الحضور الذي في الجسد، المتبقي من ذلك الحضور بعدَ المغادرة «غامضة/ قصة جسدينا»، ودقائق الجسد «عين تنام فوق بطن» والأيدي: «أنت بين يدي/ زبد بحر../ المراكب بعيدة عن مناراتها»، وسبب العصفور الذي يطير، عصفور جسدها «أعلم/ غالباً ما تساءلت/ عن سبب هذا العصفور» ولكن الألم يجعل: «الشقاء للعصفور».

نتعرف على الحب لكن من جهة المغادرة، الحب من الجهة الأخرى التي تسبب الألم حيث: «لم أزل أتردد/ بين هذا النهار/ وهذا الورد الفسيح/ الذي يسقط من ردائك الملقى/ فوق يدي»، الحب على هيئة أثر متبقي، وفي الأثر المتبقي يختلف التساؤل «من قال/ لهاتين اليدين/ بأن تشعلا/ حرائق الهضاب/ وأحلام الرسائل../ من قال لشمسك؟/ هنا نور العالم»، هي محاولة البحث عن أعذار شعرية في الليل المحلوب في هذه الكلمات الليلية.

النصوص، لمسة حلمة الليل واستدرار حليب نقطة الليل «لازلت/ أنسج الكلمات/ كنقطة من ليل»، إنه الليل حيث تختلط الحدود بين مملكة الظلال ومملكة الظلام والكتابة تشبهُ احتطاب الليل «ظلك/ أم عتمة الليل؟»، فلم يعد التمييز ممكناً، الكل ممتزجٌ في نسيج ليلي فـ «لا تولمي للعصافير»وفي نفس الوقتَ «تولمين للطائر/ وألملم ما تبقى من جسد»، وهي وحدها تستطيع أن تجعلَ الليل يغادر أيضاً مع الذين غادروا، هي، تستطيع أن تميت الليل «هل سيموت الليل/ على يدك؟» قد يموت الليل على يدها حقاً: لأن لها شمساً، لكن «من قال لشمسك أن تشرق باكراً؟» و: «من قال لشمسك هنا نور العالم؟!»، السؤال هنا عن شمسها لأن نور العالم ليس هنا، وهنا زمان وليس مكان، ونور العالم في زمانٍ آخر تماماً «كبرنا في هذه العتمة/ هنا نور العالم»!!، نور العالم في العتمة، وإذا ما تحقق الحلم بموت الليل فـ «هل ستطردينني من موت/ هذه العتمة؟»، من نور العالم؟!

القبض على الحب في لحظة المغادرة قبض ناقص يشبهُ القبض على قميص يوسف، وبعد ذلك لا يبقى إلا أثر القميص في اليد، إحمرار الجلد في اليد والعنق، الشمس غادرت أيضاً أو هي التي قادت كل الذين غادروا، والبقاء يعني محاولة كتابة تلك الذكريات التي تتوارد على من غادرَهُ النوم، الكتابة أو نسج الليل وسط أوهام الليل ومخاوفه، محاولات القبض على قميص يوسف الهارب بالتدوين، بالكتابة، بإعادة التساؤل، بالذكرى: بتدوير الألم.

لن يغيب عن القارئ كتابة التدوير القاسية التي تختفي في جسد الليل خلف الثياب الرهيفة للأسلوب السلس، أسلوب التدوير الذي يعتمده الشاعر طوال المجموعة، ذلك التدوير القاسي بسبب شدة الألم، تدوير الاعتصار، عصرُ القلب والكلمات والليل واللحظات والذكرى والأغاني، والدوران نفسهُ للحطاب الليلي الذي يضيعُ عليه تمييز الجهات ولا تسعفه العين في ليل الغابة فيظل يدور حول كل مكان، الدوار نفسهُ يلفنا في ليل الذي غادروا ويشبكُ علينا العُقَد متعمداً أن لا يسلس أبداً للقياد، وأن لا يفك الخيط السلس الدقيق، بل كل مرة يلويه ويربطهُ مجدداً فوق ألم القلب، هنا نور العالم، في هذه العتمة، إثر مغادرة الشمس.

**الليل**

«أما زلت تصدق الماضي/ أما زلت تصدق المستقبل/ من قال لك إن هذا الحاضر/ لم يكن سوى ليل آخر»، الليل يمتد ويمتد ليطغى على الحاضر أيضاً، وحين يطغى الليل على الحاضر لا يعود هناكَ سوى هذا الليل المطبق، مادام

الماضي غادَرَ وصار في الليل، والمستقبل أصلاً في الليل، وما دامت هنا العتمة: «هنا نور العالم»، والموت المظلم الليلي يتحول من ليله إلى بقايا نور: «سأسمي اسما وأصمت/ الموت/ هو أيضا/ بقايا نور»، الليل يطغى ويتكثف، ينسكبُ حليب الليل في نسيج نقطة ليل، في الكلمات التي تشكل أثراً للذين غادروا، أثرُ الليل الذي يتبعه القفّار، عندها سيكون مفهوماً لماذا تبدأ (أيام لم تغادرنا) بهذا المقطع: «لماذا هذا الوقت يحفر أخدوده؟/ لماذا هذه المياه الثمينة تتبخر؟»، إنها أيام لم تغادرنا لكنها وقتٌ يحفر أخدوده، ومياهٌ ثمينة تتبخر، أي أنها أيامٌ في حالة مغادرة أيضاً لكنها تبقى، أيامٌ تغادر كالذين غادروا لكنها مثلهم تبقى، في الليل، في تلك الليلة، ذلك اليوم، الليلة واليوم اللذان صارا كل ليلة، والليلة التي أدخلت الأثرَ كله في الليل، أدخلت وجه الزمن في الليل، حتى النهار ليس نهاراً «لا شجر هنا/ لكنه النهار/ الذي لا نستطيع تجنبه» النهار هو الأشجار «لننسى هذا الفجر/ الذي يوقظ الأشجار»، وحسنا بقي نهار أشجار وإلا لتوقف الزمن المغادر من شدة هذا الألم.

في اللحظات الليلية المتبقية نكتشفُ موت الأغنية، والنشيد وصمتَ الكلمات «نبدع أسماء للصمت»، كلها آثار لتلك المغادرة المستمرة، وهذا الليل هو الآثارُ المتبقية، والصمت المتبقي، والمجموع لكن في الخلف، في الخلف الزمني الذي هو المستقبل، ففي زمن المغادرة يصير المستقبل أثراً للمغادرة يعيش فيه الوحيد المغدور والغدير، عندها يصيرُ الموت بقايا نورٍ في نهاية النفق المظلم «لماذا نكتب/ والموت هو أيضاً/ بقايا نور»، السؤال المستمر عن النور في الليل المنسوج في الكلمات، في الموت، بعد إظلام الحقل، وموت الأغنية، وصمت الكلمات، والليل الليل «الليل هو وجهُ الزمن»، حتى لو كان لك نهار «مهما كان عليه نهارك/ ستكبر بين الحجارة والليل»، النور في العتمة حقاً، والليل يشملُ الزمن كله، وفي الليل تصيرُ المجموعة الشعرية إجابة على سؤال «ماذا فعلت اذا/ بكل هذه الكلمات؟» لأن الإجابة هي النسيج من ليل الذين غادروا «لا زلت/ أنسج الكلمات/ كنقطة من ليل»، وما يكتبه الليل «يكتب الليل نفسه/ في هذه التنهيدة الصامتة..»

الليل في الذين غادروا يستعيد جدوده الشعريين، الليل الشعري الذي يفيض دوماً ويغرقُ في دوامة رياحه وجه الزمن، نتذكرُ فعل الليالي الشعرية كما عند امرئ القيس، ذلك الليل الذي رُبطت نجومهُ بحبالٍ إلى الجبل، ولهُ أمواجٌ ضخمة كالبحر، والذي يجعلُ الصباح التالي له ليلاً أيضاً «ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل/ فيالك من ليلٍ كأن نجومهُ بكلِّ مغارِ الفتل شدّت بيذبُلِ»، أو ليل النابغة الذبياني الذي يعانيه بطيء الكواكب، أو ندورُ في الحضرة الليلية يتلبسنا جن الليل فننعشُ مرددين مع باول تسيلان «Hell ist die Nacht» نيّر هذا الليل الذي وجدَ لنا قلوباً/ نيّرٌ هذا الليل»، الليل يبدو قادراً على أن يبتلعَ الضوء وأن يجعلَ لعتمته نوراً.

أما الذين غادروا فهم: «الذين كانوا يحفرون الليل/ غادروا الحكمة، لم يتركوا خلفهم/ سوى هذه اللغة/ لغة/ بقيت بدون نشيد..» ويبقى الحقل مضاءً كي يهدي إلى الدرب، مضاء بكلمات الأغنية، ببقايا نور الموت، ونور العالم

«هو موت الغناء/ لكن إن رغبت سأترك الحقل مضاء».

# غالب هلسا..
# الكتابة بمنطق حلم اليقظة

**نضال حمارنة**

كاتبة من الاردن

**مزاولة الارتحال والكتابة**

ولد غالب هلسا في قرية (ماعين محافظة مادبا الأردن) بتاريخ ١٨ ١٢ ١٩٣٢ وتوفي بدمشق في ١٨ ١٢ ١٩٨٩ في سن الرابعة عشرة فاز بالجائزة الأولى في مسابقة للقصة.

أنهى دراسته الثانوية بعمان مدرسة المطران وتوجه إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية قسم الصحافة بعد عام اعتقل في طرابلس، ثم لاحقته السلطات في بيروت، فعاد إلى الأردن وسُجن في سجن المحطة عمان ونُقل بعدها إلى معتقل الجفر الصحراوي، ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية في مدينة مادبا كتب في روايتي الضحك، والبكاء على الأطلال عن أجواء هذه الفترة بطريقة الفلاش باك وقد حاول فرد الصور ولملمتها مع صور حياته وواقعه الجديد في القاهرة فأحال أوجاعه وحنينه إلى فهم جديد لغاية الحياة ذاتها.

متجاوزا التشنج الإقليمي، ومتلمساً أبعاداً أكثر غنى لعوالم عاشها وخبرها فاستطاع أن يقدم رؤية تحليلية منفتحة وجديدة في الرواية العربية.

سافر إلى العراق لكنه اعتقل عام ١٩٥٤ ورُحِّل إلى الأردن، غادر إلى القاهرة لاستكمال دراسة الصحافة في الجامعة الامريكية والتي أنهاها في عام ١٩٥٨.

في البداية أقام في القاهرة لأسباب سياسية خارجة عن إرادته وعمل في وكالة الصين الجديدة.. كان له حضور مميز في الحياة الثقافية المصرية وشارك كذلك في الحالة السياسية وتجدر الإشارة إلى أنه تلقى تدريباً عسكرياً عام ١٩٥٦ وتوجه إلى الإسماعيلية كان وقتها ما زال طالباً في الجامعة مع زملائه المصريين للمساهمة في مقاومة العدوان الثلاثي.. وفيما بعد اعتُقل في مصر مع زملائه اليساريين عام ١٩٦٦.

عشق مصر.. وأتقن اللهجة المصرية وظل يتحدث بها إلى آخر يوم في حياته.. هذا العشق كان يدعوه دائماً لأن يكتب عن طقوس بشرها وحياتهم اليومية المشحونة بالبهجة والسخرية، عن مصاعبهم وإشكالات الحراك الاجتماعي والسياسي الذي عايشه وشارك فيه كواحد منهم.

إلا أن الطبعات الأولى لكتبه ورواياته باستثناء رواية الخماسين كانت تتم في بيروت لأنه وعى تماماً أن بيروت أوكسجين الحرية الذي تحتاجه رئة المثقف العربي لتتحول أوراقه إلى كتاب مطبوع دونما حذف أو تعديل.

إضافة لقدرة بيروت وخبرتها العريقة في طبع وترويج وتوزيع الكتاب (مؤلفاً أو مترجماً) في البلاد العربية والعالم.

عمل في وكالة الأنباء الألمانية.. وقد نقل أجواء تلك المرحلة في روايته الخماسين.. حين ترك العمل بعد أن أغلقت الوكالة أبوابها أعطى جزءاً من التعويض المادي الذي حصل عليه للرجل الذي كان يجلب له الصحف والمجلات والمطبوعات ليشتري كشكاً خاصاً به. والباقي وهبه لصديقه المبدع المعروف مساهمة في تسريع زواجه ليس من باب (المنة) كما قال غالب وإنما من باب الاستحقاق.. بذلك لم يحتفظ لنفسه من التعويض (بمليم أحمر) كما يقول المصريون.

أوقفته السلطات المصرية عام ١٩٧٦ إثر قراءته بيان المثقفين المصريين احتجاجاً على زيارة السادات للقدس وأجبرته على الرحيل.

أنجز في مصر أغلب رواياته الضحك البكاء على الأطلال الخماسين السؤال وفي مرحلة متأخرة نشر الروائيون.

أقام في بغداد لثلاث سنوات عمل خلالها في مجلة الأقلام وكتب في صحف أخرى عديدة، وشارك كعادته في الحياة السياسية والثقافية العراقية.. كتب عن تجربته في العراق رواية ثلاثة وجوه لبغداد والتي نال بسببها عزوفاً ونفوراً من رفاق الأمس ومن القادة السياسيين في المعارضة العراقية آنذاك.. وللذكرى أيضاً فقد حصد نفس التشنج والجحود من قبل القادة السياسيين في المعارضة الأردنية عن روايته سلطانة مع أن هذه الرواية بالذات حملت في طياتها كمروية حقيقية تبدل حياة الناس في الأردن، في القرية، في المدينة الأكبر، في العاصمة المتكونة حديثاً البداوة، الزراع، الانتماء للقبيلة، إضافة لتحليله الخاص لتفكيك البنية القديمة وبداية تكوين بنى جديدة في هيكلية المجتمع الأردني الحديث مع تركيزه على الثقافة الشفاهية لأبناء المناطق المختلفة.

في عام ١٩٧٨ انتقل للعيش في بيروت والتي غادرها أيضاً في أيلول ١٩٨٢ على ظهر باخرة مع المقاتلين الفلسطينيين إلى عدن. سافر بعدها إلى إثيوبيا ومنها إلى برلين بعد عام عاد إلى دمشق واستقر فيها حتى يوم وفاته في ١٨/ ١٢/ ١٩٨٩ نقل جثمانه في اليوم التالي ليدفن في الأردن.

من أبرز نتاجاته في تلك الفترة في الدراسات والنقد المومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة قراءة نقدية لأعمال الصهيوني عاموس عوز وترميزاته. المكان في الرواية العربية العالم مادة وحركة: دراسات في الفلسفة الإسلامية.

ومن ترجماته جماليات المكان لغاستون باشلار فوكنر لمايكل ملجيت الحارس في حقل الشوفان رواية لـ سالنجر.

**مقاربة نقدية**

الروائي غالب هلسا أحد المجددين الكبار في الرواية العربية ومازال إبداعه بحاجة إلى إعادة دراسة وتمحيص، ليس فقط لأنه عبر نفق التقليدية الكلاسيكية وسعى إلى أشكال جديدة أكثر قدرة على تجسيد لحظاتنا وأزماننا الخاصة. بل لأنه كان بارعاً في اختيار الملامح البنائية الحداثية التي نقلت روح الأماكن العربية مع تباين خصوصياتها –الأردن–مصر–العراق– واستنطاق حواس وتمزقات بشرها والبحث معهم عن الحل عن الخلاص.

لم ينفصل غالب هلسا عن إبداعاته.. فبقدر ما كان جريئاً وشفافاً في كشف الأغطية عن دواملنا وأوجاعنا، عن المسكوت عنه، ومتمرداً على الشكل والسرد التقليدي في المرويات.. كان في حياته معارضاً ومُناكفاً لكل ما هو تقليدي وثابت ومعوّق. كان ناقداً لاذعاً، رقيقاً وحازماً مع أصدقائه، كريماً وذكياً، مشاكساً وساخراً في تعليقاته وبعيداً كل البعد عن الحسابات والتكتيكات من أجل حظوة أو مال أو.. أو.. فقد كرّس حياته لمشروعه الإبداعي والثقافي.. وليس من أجل سلطة أو نفوذ ما. (ثم انحبس الصوت في داخله، وتلاشى. لم أفعل شيئاً في حياتي سوى تسجيل مواقف. ولكنه يسمع الصوت، صوته هو، آتياً من خارجه. فوجئ بغرابته وعذوبته. ص٣٢٦) لم يكن أحادي الثقافة وهو خريج الجامعة الأمريكية–قسم الصحافة– بالإضافة إلى ثقافته المسيحية المشرقية، درس التراث الأدبي العربي والفلسفي الإسلامي وكان مهتماً بنتاج المعتزلة على وجه الخصوص. وبقدر ما أعجب بفوكنر الأمريكي وترجم له وتأثر به، كذلك ترجم غاستون باشلار الفرنسي إلى القراء العرب

وتأثر بمنهجه تحديداً ما يتعلق بالمكان وتأثيره على سيكولوجية الشخصية..
اهتم غالب بخصوصية المكان كفضاء له طابع خاص وملامح مميزة تكشف أثرها على فسيفساء حياة البشر فيه.
في رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) تمرد على الراوي العارف، وجعل الراوي يعاني من الانشقاقات والهذيانات التي يعيشها شخوص المروية.
أما في رواية الضحك استجمع أكثر من راوٍ ولجأ إلى أزمنة القص المتعددة وتباين الأمكنة في داخل النص الواحد. واستفاد من تقنيات عديدة منها المونولوج والاسترجاع، التداعي، ومن مستويات اللغة، فمن السرد الأدبي المشغول عليه إلى لغة الصحافة والوثائق إلى لغة الحياة اليومية الشفاهية، ولغات الفنون المختلفة (السينما، أغاني الفولكلور، الأيقونة الدينية).
(من أجل أن أكتب قررت أن أعقد اتفاقاً مع الحياة: أن أسالمها وأتجنب صراعاتها الصغيرة البائسة... في عملي تنازلت عن كل مطالبي عدا اثنين: الوقت والعزلة. ولم أكن خاسراً. ص٣٥٧)
أبطال رواياته الأثيرين كانوا غالب هلسا نفسه وشخوصا آخرين ينتمون إلى شرائح الطبقة المتوسطة، تحديداً المثقف، أو صاحب الالتزام السياسي بغض النظر عن انتمائه الطبقي، المرأة العاشقة، أو العابرة، أو ابنة الحارة الشعبية، أو الحاضرة الغائبة التي تشبه جنيات ألف ليلة وليلة. مع ملاحظة أنه لم يعزلهم عن بقية شرائح المجتمع المختلفة (من يعملون في مؤسسات السلطة –أو الطبقات الشعبية –إلخ..)
هل تقصّد غالب هلسا كتابة سيرته الذاتية؟ أو ترحاله القسري عبر المدن! أم أراد أن يكتب رؤيته الخاصة والذاتية جداً عن الأمكنة والبشر شركائه في الواقع المعاش. قد يقول قائل انه أراد أن يكتب نفسه. فليكن.. ما يهمني في الحقيقة أن غالب نجح في جمع التداخلات ما بين المجتمعي والسيكولوجي والتاريخي والجغرافي في عليّة البناء الروائي في تشابك تركيبه النصيّ ليصنع نسيجاً ثرياً للوصول إلى أزمة التمزقات العميقة التي يعيشها الإنسان العربي المعاصر بغض النظر عن العواصم التي ينتمي إليها.
(كان الصوت رقيقاً، حزيناً، مفعماً بالبكاء. كان نوعاً من البكاء الداخلي. الرقة والحنان، اللذين ينبعثان منه، قادمين من الماضي البعيد، يعيدان إلى الحياة تنويمة الطفل، إيقاع البكائيات، صوت الحادي يتخلل ليل القرية من مسافر يعبر أطرافها، حادّ وحيد، خائف، وسط ظلمة ثقيلة، مشحونة بالرعب.. وابتسامة ملتبسة لامرأة في كهف معزول، تصيب الصبي بالدوار. وتوالت الصور الثابتة، كأنها صور فوتوغرافية، ما تكاد تبدو، حتى تثير معها انفعالات قديمة منسية: جبال الأردن الشرقية، الغور، البحر الميت ونهر الأردن...) ص٣٢٥.
المقطع السابق من رواية «ثلاثة وجوه لبغداد» إلا أن الكاتب ذكر نفس الأحداث بصيغ مختلفة في روايات سابقة «في رواية الخماسين» ذكر حادثة صعوده إلى قمة الجبل وهكذا.. وفي روايتي «الضحك» و«البكاء على الأطلال» ذكر حادثة المرأة الخارجة من الكهف وكيف حاولت احتضانه عنوة.. ومرة أخرى عندما تذكر يديها وشعوره بالندم لابتعاده عنها...
سألت نفسي ما سبب تكرار كتابة هذه الحادثة في أكثر من عمل روائي؟! خاصة وأن غالب كتب في كل رواية تفصيلا ما عن الصبي أو الطفل.. عن رائحة بكرج القهوة.. عن المكان الأول الذي قدم منه إلى الحياة. وتذكرت مقولة غاستون باشلار «فكلما بعدنا عن مسقط رأسنا، كلما عانينا من عذاب روائحه» الروائح التي شدته إليها.. اللاوعي الذي تداعى كلمات على الورق.. على شكل لوحات انطباعية ارشيفية انتصبت أمامه في أكثر من اتجاه فأحالها إلى الزمن الذي يسرد منه.

(تمور اللوعة، تلوب لاذعة أحشاءه، تدعوه إلى الانخراط والغوص، دافعة به إلى ماضٍ يستحيل استعادته) ص١٥ كيف تتحرك الحواس وتحقق تلقٍ متنقل من حس لآخر فتوقظ التنبّه النائم؟

(هلّ نسيت ذلك كله، حتى تلغيه وتدمره من أجل هوية واسم ! ماذا استفدت من عالم الكبار برتابته ومنطقيته، وشعاراته، ونظرياته...!

ويمضي الصوت محملاً باللوعة والشكوى: ألا يكفي ما سببته لي من عذاب!) ص٣٢٦

هي إذاً عذابات الغربة المتراكمة في الحواس مجتمعة. واستحالة استعادة الماضي.. أمكنة الماضي.. أصوات الماضي.. روائح الماضي وامرأة الماضي المعزولة في الكهف..

(أجلس للكتابة وما زال أمامي عقبتان: الأولى الكتابة بمنطق حلم اليقظة، والثانية أن يصبح مشروع الكتابة كله حلم يقظة، فأرى الرواية التي أكتبها قد حازت إعجاباً عاماً) ص٣٥٠

كتب كارل يونغ «أنبثق من الحلم» وغالب هلسا كتب إبداعاته بمنطق حلم اليقظة.. الحلم الذي منحه الحرية.. منحه شرط الانجاز الحقيقي –الرواية– وعندما كان يحلم بالطفولة يعود إلى مرقد تأملاته.. إلى التأملات التي شرّعت له أبواب العالم.. أحلام اليقظة التي جعلته الساكن الأول في عالم الوحدة.. كأنه سكن العالم كما يسكنه طفل متوحد يسكن الصور.

في روايته «الروائيون» أراد أن يقول إن (التقدم) الذي تحقق على مستوى الوطن بنيوياً وسياسياً لم يكن عميقاً كما يجب فقد انهار عند أول امتحان حين استطاع جزء من النظام نقل الوطن إلى ضفة أخرى وتحالف مع قوى محافظة متزمتة فرضت أنساق قيمها وأعرافها الأخلاقية التي لا تنتمي للعصر وشاركته بتعريض البلد لنهب سفيه تحت بند أخلاق السوق. أبطال الرواية هم النجوم الآفلة في حركة اليسار المصرية.. تحديداً نساء أجهضت مساهماتهن في الحراك الاجتماعي والسياسي، وكُسرت أحلامهن الجمعية، ففقدن القدرة على رأب صدع الانكسار. الشخصيات متباينة نفسياً في تعاطيها مع الحدث، مع مخلفاته في اليومي المعاش، يستنطقها الراوي عبر المسكوت عنه– الجسد الذي لا يكذب–عندما حوّل رغباته إلى كرباج يجلد الذات وينتقم من وجودها في مجال كينونتها واستمراريتها معنوياً ومادياً في المكان –الحياة. الهوية الفردية مضطربة، ملتوية، تصارع بمرارة على المستوى النفسي الداخلي، تراوغ نفسها فلا يتبّقى في يديها سوى الوهم الذي تضفي عليه تعريف: اللاجدوى.

إن الروائي الأردني غالب هلسا سيبقى مثيراً للجدل لأنه كان صادماً بعنف وعن وعي، لذلك استطاع أن يعكّر صفو الصورة التقليدية التي لدينا عن العالم، والصورة التي لدينا عن أنفسنا بوصفنا قراء. بهذا المنحى تساوى مع كتاب كبار في العالم منهم الروائية أنانيس نن، والروائي ماريو بارغاس يوسا.

**المرجع:**

–غالب هلسا– الأعمال الروائية الكاملة– دار أزمنة – عمّان – ٢٠٠٣.

# محمود شقير
# في «قالت لنا القدس»

**سمـا حسـن**

كاتبة من فلسطين

**نصوص ويوميات وشهادات عن المدينة المقدسة**

صدر حديثا في مدينة القدس كتاب «قالت لنا القدس» للأديب الفلسطيني محمود شقير، والكتاب من منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية للعام ٢٠١٠في طبعته الأولى وفي مائتي صفحة من القطع المتوسط، والكاتب المقدسي محمود شقير قسم كتابه هذا إلى أقسام ثلاثة: نصوص، يوميات، شهادات.

قبل أن نوغل في هذا الكتاب الثري يأخذنا الكاتب إلى مقدمة الكتاب حيث قسمها إلى قسمين فيجمل الكاتب ما أراد قوله في الكتاب كله، فقد تنقل بين دول عربية وغربية ما بين عمّان وبيروت وبراغ، ولكن أي من هذه المدن لم تسكنه كما سكنته مدينة القدس.

أما القسم الأول من الكتاب فيتحدث فيه الكاتب حول القدس كما كانت وكما هي الآن، وشبابيك بناياتها القديمة لافتا إلى دور الشبابيك في الأدب العربي، وجاء في ثمانين صفحة، والقسم الثاني المدينة كما هي في المشهد اليومي، وهي يوميات كتبها الكاتب بدأت من يوم ١٩٩٦/٤/٢٢ إلى يوم ٢٠٠٩/٩/٩ وهي ثمانية وتسعون نصا يوميا، جاءت في ثلاث وسبعين صفحة،والقسم الثالث سماه «المدينة كما هي في الشهادات» وجاءت في خمسة مواضيع هي: بيت السكاكيني وشتات العائلة ومفارقات الحصار ومن القدس إلى برلين وأنا والقدس والكتابة، وجاءت في تسع وعشرين صفحة.

**نصوص**

في القسم الأول من الكتاب تفصيلا يقف الكاتب على جوانب عديدة من جوانب الحياة وخصائص المدينة فيتحدث عن أشخاص كان لهم أثر كبير في ذاكرة المدينة مثل خليل السكاكيني وهو مفكر وأديب فلسطيني سكن المدينة وأصبح له محبيه ومريديه من الأدباء والمثقفين، كما ويتحدث الكاتب عن بنات المدينة فيذكر دورهن في النضال من أجل النهضة والحرية أمثال: شهندا الدزدار رئيسة جمعية النساء العربيات في القدس، وزليخة الشهابي التي أصبحت فيما بعد رئيسة الاتحاد النسائي في القدس، وسلطانة عبده زوجة خليل السكاكيني، وفاطمة البديري أول مذيعة ومعدة برامج، والشهيدة رجاء أبو عماشة وحياة المحتسب.

ويقف الكاتب وقفة طويلة أمام شبابيك القدس ليتأمل فيها، ويتحدث عن أشكالها الفنية والهدف منها، الذي تغير مع الزمن والتغيرات التي حصلت على الصعيد الاجتماعي والصعيد السياسي، كتحول الشبابيك لمواقع لسكب الزيت المغلي، وقذف أصص الورد المليئة بالتراب على جنود الاحتلال أيام الانتفاضة الأولى، ويذكر ما كان للشبابيك من دور كما في روايات نجيب محفوظ حيث كانت وسيلة نساءه لاستقراء النظر للشارع، وكيف تبدل الحال ولم يعد للشباك هذا الدور بظهور الهواتف والهواتف النقالة واستخدام المرأة لها كوسيلة اتصال.

ويتحدث الكاتب عن ظاهرة ترييف القدس، ويعزو هذا إلى تحرك الريفيين نحو المدينة، ونزعة البيروقراطية التي مارستها قيادة منظمة التحرير في الخارج أثناء التعاطي مع الانتفاضة،(فأصبحت القرى والمخيمات وامتداداتها السكانية في المدن هي صاحبة الدور الأبرز في نضال الحركة الوطنية الفلسطينية، وأصبح الترييف وما يمثله من قيم محافظة هو السمة الأكثر وضوحًا في المجتمع الفلسطيني، وتراجع في الوقت ذاته دور المدينة ونخبها السياسية والثقافية، وما تمثله من قيم عصرية.)ص٣٧، ويعبر الكاتب عن رأيه في هذا بعتبه على القوى الفلسطينية قائلا

أنه كان بإمكانها إنعاش المجتمع المدني المقدسي بإعادة بعث النقابات والمؤسسات غير الحكومية والنوادي، وتشجيع النشاط الثقافي والأدبي والفني، لكن بدلا من ذلك نجد قيم الريف الداعية إلى التقوقع والانغلاق تستفحل فيها، وحدث تحول في القيم فلم تعد للعقلانية وللتنوير واحترام العلم والثقافة والفن حظوة ذات أثر ملموس، وازداد الميل إلى التزمت والتعصب، وتضييق الأفق والتضييق على النساء، وكان لكل هذا آثار سلبية على المدينة، وتضافر غير مباشر مع السياسة الإسرائيلية على حد قول الكاتب لتصفية الأنشطة الاقتصادية الحيوية في المدينة، كالسياحة إذ تم إغلاق مطاعم وفنادق ودور سينما وأماكن أخرى، الأمر الذي أثر سلبًا على الحركة السياحية وعلى مواطني المدينة وبالذات المسيحيون منهم.

ويتحدث الكاتب عن وضع الثقافة في القدس تحديدًا إلى تردي الاهتمام بها، وما طرأ من تغيير في هذا المجال مثل إغلاق دور السينما بعد أن أصبح الذهاب إلى السينما عادة غير مألوفة عند المقدسيين، وتدني نسبة القراء إلى أقصى حد ممكن، وعدم توفر سوى كتب غير حديثة الصدور. لكن بالرغم من هذا يوجد في القدس عشرون مؤسسة ثقافية والعديد من الأنشطة التي تنظمها هذه المؤسسات، فالمسرح الوطني الفلسطيني يقيم ندوة اليوم السابع الأسبوعية، عروضًا مسرحية.. ومؤسسة يبوس تقيم العديد من البرامج أهمها احتفالية فلسطين للأدب، والعديد من الأنشطة الأخرى إلا أنه في معظم الأحيان تشهد هذه الأنشطة فقرًا بالجمهور.

**القسم الثاني (المدينة كما هي في المشهد اليومي)**

ويقع هذا القسم في ٧٣ صفحة ويشمل مذكرات شخصية للكاتب من نيسان ١٩٩٦ وحتى أيلول ٢٠٠٩ يتميز هذا الفصل بمصداقية ومعايشة الذاكرة الشخصية للمكان وللحدث .

**القسم الثالث (المدينة كما هي في الشهادات)**

يشمل هذا الفصل مذكرات للكاتب لكن دون التقيد بالتاريخ والتسلسل الزمني للأحداث، فيتحدث الكاتب عن مكامن نفسه وارتباطه بالمدينة.

في البداية يحدثنا الكاتب عن بيت خليل السكاكيني الواقع في حي القطمون في القدس الغربية وقد تنقل الكاتب وأسرته من بيت إلى بيت، أما البيت هذا فقد احتله اليهود فغدا الطابق الأول منزلا لعجوزين، والطابق الثاني روضة لأطفال اسرائيليين، وهذا الواقع يعمم على العديد من البيوت الفلسطينية التي تم احتلالها وسكنها من قبل المستوطنين في ذات الحي، الذي صار اليوم من الأحياء اليهودية الفقيرة نسبيًا بعد أن كان أحد الأحياء الذي تسكنه النخبة المقدسية المثقفة، ونجد المعاناة والتشتت الذي يحل بتركيب العائلة الفلسطينية والمقدسية بشكل خاص في ما كتب الكاتب عن عائلته الشخصية تحت عنوان (شتات العائلة). ضمن عنوان (مفارقات الحصار) يتطرق الكاتب إلى واقع عصيب عسير على التفسير، فعندما أراد المشاركة في ورشة أدبية في هونغ كونغ في عام ٢٠٠٥، أرسل وثيقة سفره إلى الجامعة هناك، فوجدوا تناقضات في كون الكاتب وُلد قبل أن تولد إسرائيل بسبع سنوات وفي أوراقه مسجل أنه وُلد في إسرائيل، وجنسيته أردنية، فطلبوا منه أن يفسر كيف يمكن أن يكون كاتبًا فلسطينيًا..

في خاتمة الكتاب يراجع الكاتب كتاباته ويبحث عن القدس فيها، وينظر إلى الخلف مليًا باحثًا كيف تغيرت وتبدلت علاقته بها، وكم يحاول التقرب منها، ونجده ينهي كتابه مطمئنًا إلى أنه كتب وسيستمر في الكتابة عن هذه المدينة «التي لا تستنفدها الكتابة، لأنها لا تشبه أية مدينة أخرى في العالم، ولا تشبهها أي مدينة».

**إضاءة**

محمود شقير هو من مواليد مدينة القدس في العام ١٩٤١ كتب القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، وقصة الأطفال، ورواية الفتيان، وأدب السيرة، وأدب الرحلات، والمقالة النقدية، والمقالة السياسية، والمسرحية، والمسلسلات التلفزيونية، وصدر له حوالي أربعين مؤلفا، ومحمود شقير أبرز كاتب قصة فلسطيني، ومن كتاب الصف الأول في القصة القصيرة على مستوى العالم العربي، ترجمت بعض أعماله إلى أكثر من لغة أجنبية.

# وليد الشيخ: مراهق يزيح الأيديولوجيات الكبيرة

**نصر جميل شعث**

شاعر وكاتب من فلسطين

الحركة الجديدة، في ديوان الشاعر الفلسطيني وليد الشيخ «أن تكونَ صغيرًا ولا تصدّقُ ذلك» (الصادر لدى منشورات «أوغاريت» برام الله)، هي سرد لقطات يعود منشأ الكثير من صورها إلى «المراهقة» التي تمثّل تيمةً رئيسية في بنية النصوص المطبوعة بطابع يوميّ وتهكمي، وتصل بالشاعر حدودَ الثرثرة، غير الشعرية، أحيانًا، عندما يتعلق الأمر بقرابات وأدوار وإلزامات مؤسسات الحزب الشيوعي، العائلة، السلطة الوطنية، والاحتلال الإسرائيلي.

ولعلّ ما يميّز الشعراء عن بعضهم البعض، بعد الفروق في الموهبة، أنهم يأتون بأفكار جديدة ومختلفة، ولكن المعاني واحدة. اختلاف فكرة أيّة مجموعة عن سواها، تكون شهادة شعرية لها. وإذا كانت بعض الأفكار الفرعية، في النصوص، ذات شعرية متداولة بين الشعراء وعادية، في سياق الأحداث، فإن الفروع تكتسب الاعتبار من قارىء ينظر لأصل العمل وفكرته المختلفة. إذ هناك نصّ من بين نصوص العادة الفلسطينية بعنوان«وطن» رُفِعَ في فكرة العمل الكبيرة، وله معنى حسّاس، ولكنه عاديّ في حركة/عادة تدول المعاني الوطنية، بين أصحاب هذا الـ«وطن» الصغير:

«كأنه ملعب لكرة القدم/ بين منتخبين لعائلة واحدة./ شيء يذكر بالنهايات/ في مسرح تابع للقطاع العام/(ليس عندنا سوى قطاع غزة) الممثلون من الذين رسبوا في امتحانات معهد التمثيل العالي»(ص٣١).

إذن، للخروج على سياقات الإلزام والرتابة والبيروقراطية في تسليم وتسلّم شعر الخسارة، يختار الشاعر الفلسطيني وليد الشيخ «المراهقة»، لأنها المرحلة الحسّاسة في عمر الإنسان والوجود الوطني من طريق ذلك، لما تنطوي عليه من طياش وتمرّد ولا مسؤولية ونفور وفوران شبقي، ورغبة في الخرق والتعدّي على عادات وتقاليد ومطلقات كثيرة. وهذا ما نلمسه خلال طاقة السرد المقروءة، في المجموعة الصغيرة حجمًا، الواقعة في سبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط. خلالها سيشعر القارىء بعجلة الجملة واللقطة المسرودة «بمخيلات فاسقة».

وهو الشعور ذاته الذي سيشير إلى اندفاع الشاعر وذهابه مذهبًا فرديًا مناهضًا، يقوّض به الجانب النفسي والروحي المقابل، في هذه المرحلة الحساسة، حيث يمرّ المراهق بحالات الخجل والتأنيب والميل إلى الرومانسية والإعجاب والبحث عن المثل الأعلى للتأسّي ومحاكاة الصورة المثالية التي تحيطها هالةٌ من الوقار.

**مراهق يزيح الأيديولوجيات الكبيرة:**

ضدّ هذا الجانب، تحديدًا، سيصعّد الشاعر من (أكشن)المراهقة، وسيسرد لقطات العادات والرغبات السرية والعلنية، بصوت عال: «لي عادتان سرّيتان يوميًا/ وعادات علنية/ رغبات مدفونة في التمثيل/ بطولة مع منى زكي/ أقبلها كل خمس دقائق دون توظيف درامي»، بطريقة توحي بهدر الوقار والتحرّر من النزعة المثالية والتمثيلية، بالسير في سياق الأولاد المراهقين الحالمين بطباعة «القبلات الطائشة على وجوه بنات العائلة»(ص٧١)، واستهداف أجساد النساء في الأماكن والمرافق ووسائل النقل العامة،

كالحيّ والمراحيض والتاكسي والباص:
«أن تمارس تلك العادة/ في المراحيض العامة/ على رسومات فاجرة لنساء بدينات/أن تكون صغيرًا/ ولا تصدق ذلك»(ص٣٢).
كذلك العيش بأحلام مشغولة بنزعة انتقامية يقتنص منها المراهق فرصة اليتم الذهبية، مستولدًا ومستدرّا طاقات العطف والشفقة والشبق: «أن تقف قبالة السماء وتحلم بأن يموت أهلك جميعًا ويأخذك الجار إلى بيته/ لتنام جوار ابنته..»(ص٣٢). حيث في نصّ بعنوان «مراهقة»، يحدّث المراهق الفقير نفسه، عن الجوع والحرمان، ولا يتجسّد حلمه الطائر للشرفة بظهور تلك المرأة البنت: «الشاورما حجّة كي أقف قبالة بيتك/ لا أنا أستطيع شراءها/ ولا أنت تذهبين للشرفة»(ص٦٣)، ولم تجدِ نفعًا الحماقاتُ القربية من المنزل ولا البعيدة، مثل إثبات عدم الخوف من أحد بشرب النبيذ أو الدخان لأول مرة. وأيضًا، لم يثمرِ التنافس مع الأولاد على وهم المرأة المرسوم على الطين، ولا التعالي عليهم بإظهار علامات الرجولة، إلا الوهم الكبير والتصاغر بسببه: «أن تشرب نبيذا لأول مرة/ كي تثبت أنك لا تخاف أحدًا،/ أن تصعد الجبل/ لتنافس الأولاد بظهور شعر العانة/ وترسم على الطين/ ما تظن أنه المرأة/......./ أن تكون صغيرًا ولا تصدق ذلك!».
لذا، سيتمثّل الشاعر حركةَ تردّي أو اندفاع «الفتى» –في نصّ بهذا العنوان– «الذي نزل مسرعًا من الحافلة».. خارجًا على الإلزامات وإشارات المرور والخطوط الكثيرة الحمراء، وعلى أنماط الرتابة بآليتها التنظيمية وطباعها الشعاراتية والعائلية والوطنية والعالمية. متهكّمًا وشاهدًا، في نصّ بعنوان «إشارات» على «إشارات بيضاء من بوتين إلى أيتام البريستريكا/ وسوداء من بوش إلى أتباع عمر بن الخطاب/ وزرقاء من شارون إلى المستوطنين/ وصفراء من جامعة الدول العربية إلى رفح»(ص٤٠). وملتزمًا، كشاعر، في النصوص، أيما التزام، بثيمة المراهقة بشقّها الانفعالي، العصياني، الفاسق والبذيء، بوصفها، الآن، إزاحة مراهق صغير لآباء الأيديولوجيات الكبيرة.
وهذه الإضافة للتوضيح فقط: عند التأمل في لوحة الغلاف التي اختارها الشاعر لمجموعته، فإننا نرى شاهدًا كبيرًا قديمًا على درجات مختلفة من اللون النبيّ والشحوب وشيء أقرب للأخضر الطحلبي على الشاهد. وجوار ذلك يوجد شاهد أنثوي صغير يتوسّطه خطّ أسود أو فارق صغير، وإطار جانبي أسود واضح، وفوق الشاهد يوقّع الشاعر اسمه، بخط أسود عريض وواضح. أما الخلفية أعلى الشاهدين فهي بنيّ غامق وفاتح.
هذه القراءة للوحة الغلاف المختارة، تتلاقى، إلى حد ما، مع ما نقرأه، في نصّ «مرة رأيتك في الباص»، الذي فيه يقول الشاعر: «كلّ شيءٍ عندك قريبٌ من البنيّ أو من اخوته/ وعلى فكرة، أنت تشبهين الخريف/ وأنا أحبّ ذلك»(ص٥٩). غير أنه لم يعد يحبّ صورة الحزب الشيوعي وسقطت، من عينه، كمثل أعلى. ولا عاد يستمدّ من شعاراتها الفارغة الأخلاق والمثل المعطوبة. ولا هو يكترث لإشارات جامعة الدول العربية. «لا شيء محدّد أفكّر به» –يقول– إلا الحرية بمعيارها الفرديّ والجنسي والعدمي وصولا إلى حدودها القصوى في الإهمال والتشويه وإعلاء الرذيلة على شعارات الفضيلة. مشيرًا، في نصّ بعنوان «ممنوعات»، إلى «الباص» الذي يقوده سائق عجوز، ويضع أصحاب هذه الوسيلة الجماعية إشارات وتنبيهات أخلاقية مكتوبة على لوحات صغيرة ملصقة في الداخل: «ممنوع البصق/ والتدخين/ أو إخراج اليد والرأس/ أو رمي النفايات من الشبابيك/ أو التكلّم مع السائق». كذلك الإشارة إلى ممنوعات الأهل في «البيت»: فـ «ممنوع لبس الشورت على البلكون/ أو النظر في عيني الأب مباشرة/ أو النوم حتى الظهيرة/ أو أن تلعب الأخت على الباسكاليت»، فضلا عن

«ممنوع التجول»، القرار العسكريّ الإلزامي من سلطات الاحتلال الإسرائيلي!

**الشيوعيون القليلون مضوا في الشوارع الفرعية باتجاه واحد:**

يرى الشاعر وليد الشيخ، في نصّ بعنوان «رام الله»، أنّ هذه المدينة «اقتراح أعمى»(ص٣٨). وتتصاعد الاحتجاجات من أتون الذاكرة ويوميات اليسار المختلّ والوطن المحتلّ. فيتعرّض إلى انتساب المراهق الرومانسي للحزب الشيوعي، ناقدًا ساخرًا، من استلاب الفرد لفرديته ولاستقلاله باعتماده على جيب الأب، حتى عند دفع الاشتراك الحزبي، مثلما نقرأ في نصّ «حماقات بعيدة عن المنزل»، فيه يقول: «أن تنتسب للحزب الشيوعي/ وتدفع من جيب أبيك الاشتراك/ أن تجتمع مَرتين أسبوعيّا/ لأنّ الرفاق يدرسون سيغال/ وما العمل؟/.../ أنْ تكونَ صغيرًا/ ولا تصدّق ذلك!» (ص٣٢). وفي ذلك توبيخ وبلاء عظيم، ودعوة للخروج على الإطار الأب المتسلط والمدينة العمياء والعائلة الحزبية والوطنية المتواضعة حدّ الشفقة والحزن على تضاؤل مسيرة اليسار وحشوده في الشوارع الرئيسية العريضة العامة للمدينة. فـ«الشيوعيون القليلون مضوا في الشوارع الفرعية باتجاه واحد»، والأولاد الذين وصلوا المراهقة مبكرًا هم صور تهكمية للرجال الذين وصلوا مرحلة المراهقة المتأخرة، ويعوّضون الطبيعة المثالية، الآن، بأوهام إنسانية جشعة، ويمارسون «حماقات بعيدة عن المنزل». وفي الشوارع الخلفية. ثم ها هو الشاعر، في نصّ بعنوان «مواساة»، يقول: «وحين التفتِ إليّ/ رأيت وجهك شاحبًا/ وكي أخفّف عنك/ أبلغتك:/ أني مذ درجت على تلك العادة/ في الأماكن المظلمة من البيت/ أو/ خلف الخزانة في بيت قريتي/ المملوءة برائحة تسع نساء وحيدات/ صار الذئب نوّاح الليل/ والصباح حفلة أولاد قضوا نحبهم في المحارم الورقية»(ص٢٠). وبعيدًا عن ألم التبكيت، هناك مراهق، منذ أول نصّ بعنوان «ماء السكّر» يسيل لعابُ غرائزه لذة أمام «مشهد مكرّر في السينما الأمريكية،/ يركع ويطلب يدك/ بل جسدك/ وروحك/ وما بينهما من سوء قصد.»(ص١١). متخلّصًا، بفعل (الأكشن) الأمريكي، من البيروقراطية والمسؤوليات والإملاءات الشكلية المتمثلة في نص«وجوه» بـ«سكرتير المنظمة الحزبية الأولى/يقترح جدول الأعمال/ ويسجّل ملاحظات بخطّ صغير جدّا»(ص٤٣).

وهنا يتعمّد الشاعر التقليل من أهمية وجود الخطوط الكبيرة، في إشارة إلى تراجع وجود الكبير أو الوجود الشيوعي الكبير. وفي الوقت ذاته، يكثر من استعمال وسيلتي النقل «التاكسي» و«الباص». وهناك، بشكل خاص، نصّ بعنوان «قصيدة في التاكسي»، وآخر بعنوان: «مرّة رأيتك في الباص» وفيه يقول: «أصعد للباص بجدية عالية،/ ولا أبتسم لأحد. قد تصعدين/ فجأة، عليّ أن أكون مستعدّا من اللحظة الأولى لرؤيتك./ كان من الممكن أن تسقط منك حقيبة الكتف، فجأة،/ في تلك المرة/ ويساعدك الناس في لم الحاجيات،/ لابد أن يكون في الحقيبة ساتان من باب الاحتياط،/ وملاقط للشعر الخفيف ومقصات للشعر الكثيف الأسود،/ وبنيّ الشفاه، وربما بيانٌ بخطّ صغير جدا عن الحزب،/ قد يكون كتاب، رواية باسم يشير إلى أنّ الحياة مريرة ولها/ معان أخرى مثل: الحب في زمن الكوليرا!»(ص٥٨). وعلى هذا النحو، يستمرّ الشاعر(المراهق) بالتقليل من مساحة الوجود الكبير للحزب الشيوعي، ويستبدل البلاغ الحزبي بنصّ صغير جدا بعنوان «بلاغ» (ص٢٢) يقول: «إنه صدرك بليغ كحكمة وإثمه فضاح».

# فتحي أبوالنصر
# في «موسيقى طعنتني من الخلف»

**إيهاب خليفة**

كاتب وشاعر من مصر

توطئة :

ثمة وعي عميق بمنجز قصيدة النثر ومغامرة ضافية لإعادة موضعة اليقين والأنساق الجمالية ووظائفية الحواس، بحيث نجد جماليات النص تنبني على شظايا اليقين الجمالي والمعرفي والتاريخي، من أجل تكوين ميثولوجيا لذات تضاد نفسها على الدوام (إن قدمي تؤلمني الآن/ لقد مشيت كثيرا، ولا أعرف السبب الحقيقي/ ترى هل كنت أدور حول نفسي ص ٢٠٢)، تمارس الذات في موسيقى طعنتني من الخلف قطيعة معرفية حادة ومتوترة مع ما هو مقدس، حيث لا تابوه متحصن، ولا دال أو مدلول يحيا في برج عاجي (يلزمك حرب مقدسة مع السماوات/ مع الحب ومع القصيدة/ معك ص ٩٥)، إنها كذات غير متصلة بذاتها (الكلمات ميتاتي وطعام الذين لا أعرفهم/ هل كان لزاما علي أن أنفصل عني– إلى هذا الحد – حتى لا أختنق بي ؟ ص ٢٧) تزيل الركام عن جسد اللغة باعتبار كل حبر سابق تشويها لبدائية اللغة، وباعتبار كل حبر تال مزيلا لذلك التشويه ومجذرا لتشويه آخر (تأخذ الأشياء طهارتها حين لا ينتظرها أحد/ لكن الأشياء تنتظرها الأشياء دائما/ إذن الأشياء – للأسف – ملوثة بذاتها ص ٣١)، مما يؤكد أن براءة اللغة وشفافيتها ليست متحققة من وجهة النظر الموضوعية إلا كطفرة غير ممهد لها، ترتكن النصوص لحقيقة اللاحقيقة، ليقين مخادع لا يلبث أن ينهدم بتلقائية ليقدم لنا شظايا حادة من أسئلة لا تسعى لإجابات ما على أي وجه، هناك في المقابل استهجان جلي ومتجذر للذات وللآخر (يا كلاب الصيد/ يا كلاب الحراسة/ نحن الكلاب الضالة ص٣٦)، للشعر نفسه، وللكتابة عموما (الشاعر يبتسم بعكازين ص٤٩)، هل تتوجه إذن نصوص «موسيقى طعنتني من الخلف» إلى عبث ما، كامن ومتسلح بهذا الزخم الذي يلمح مرارا ويصرح أحيانا، الذات الشاعرة هنا تقع فريسة السادية، لذتها كامنة في خرق المقدس وجرجرة المتعالي على بلاط العادية، وإعلاء الآني في مقابل الأبدي، والهش في مقابل المتماسك، والمنمحي بإزاء المتجذر، والصدفوي بإزاء المتكرر والنمطي (كل فزع نبي/ وكل فزع أنا/ وكل نبي لا أومن به ص ٨٥)، وهذه الذات أيضا تقع فريسة المازوشية فتنتقض على ذاتها مرات وتمارس تشويها لنفسها (سأشتهي أن أموت منتحرا/ وسأكون قبرا لفراشتين ووردة ص ٦٩) بينما المتلقي في «موسيقى طعنتني من الخلف «مغدور به على الدوام .

لماذا عنوان كهذا يعمد إلى تشويه البراءة المتضمنة في كلمة موسيقى إنه لا يصم النشاز بالطعن، ولماذا يكون الطعن من الخلف، أكانت الذات مطمئنة وغير متوقعة لغدر ما ؟ هل ثمة استدعاء ما لميراث الغدر المطلق في التخلص من الخصوم ؟ ولماذا تشير طعنتني إلى تحقق ماضوي منته ومنقض ولا تؤشر إلى استمرارية واستشراف آت ؟ ثم كيف تكون طعنة الموسيقى ؟ هل ثمة أحد جربها قبل فتحي ليحكي لنا ؟ أتكون طعنة نافذة أم رخوة ؟ أتكون طعنة لذة أم طعنة ألم ؟ أم أن طعنات الموسيقى مرتبطة بانسحابها كهاجس ملائكي عن عالم الكتابة ؟

أم أن الموسيقى ليست موسيقى أصلا ومؤولة ... أم أن الشاعر هو الذي سيعطي الموسيقى الفرصة لطعنه بطمأنينته الكاملة لها ...هكذا تضعنا «موسيقى طعنتني من الخلف «على أسئلة مثارة تصلح أن توقفنا بدهشة كاملة لأن نخوض في شعرية مغايرة عن السائد .

سنحاول الآن وصف تجربة «موسيقى طعنتني من الخلف «ورصد بعض سماتها المهمة :

١ – النص كميكانو: كهاجس مطرد يدحر الأنساق الكلاسيكية المتعارف عليها «.. «يتوجه الديوان إلى تبديد ميراث النمذجة الشكلية بنمطيتها ومجانيتها ومجافاتها للخلق الشعري فتتكئ على دلالات بلا مرجعية يقينية بحيث يصبح سطح النص عاكسا لنثار ذوات متناثرة ومتنافرة، يقدم النص كميكانو حر البناء طفولي الحالة قارنا الشعر باللعب مما يتاخم تجليا لقصيدة نثر لا نمطية ينعتق فيها الشكل عن إرادة عليا لذات عالمة ومشيئة مهيمنة على دلالاتها فلا وصاية سوى للحظة الشعرية ذاتها ويعتبر نص «كلاكيت ص ٤٥ : أبرز دال على توجه موسيقى فتحي أبو النصر إلى الميكانوية

سيموت كثيرا
سيموت متعثرا ليس حائرا
سيموت في زواياه
سيموت بترف كالهواجس
سيموت عموديا وأفقيا
سيموت بالقرب من ضحكة عينيه المنتصبتين
سيموت كجملة مختصرة . يموت قبل مطلع النهار وبعد مغيب
الشمس بقليل .سيموت قادما . سيموت ناعما وبقسوة وهو
ينحر الأعنية بينما ينتحر فيه المغني . سيموت كممر . سيموت ...

وهكذا تتوإلى الدلالات كطعنات متتالية في جسد هذا الغائب الأبدي الذي سيحتمل الميتات كلها وينسحق من كل زاوية ... أي موت إذا يعنيه النص أهو موت لذات منشقة عن إرث الجماعة أم موت لذات مبتسرة تختصر الذوات الأخرى المبتسرة في ذاتها فتتم تشوهها ويكتمل اكتمالها المضاد غير المكتمل نفسه عبر فداحة الاكتشاف حيث تخنقها المعرفة بنفسها .

سيموت من أجل كل الذي لم يعرفه
سيموت في الأسرار المقشرة
سيموت كدودة قز أحيانا وأحيانا كما سيجارة أو مخلب .

فالمصائر واحدة فالدودة التي تهدينا الحرير سوف يفترسها النسيان والسيجارة تحضر كعلاقة براجماتية محضة كما أن المخلب سوف يهرم وينكسر في سياق سيرورة ذات الصائد عبر تحولها من صائد إلى فريسة لزمن يلهث بوعي بهدوء خلف الذات وهكذا تتوحد المصائر وتتكفن بعدمها النهايات .

هنا يمكننا إعادة بناء نصوص عديدة بسحب هذه البنى إلى أسفل أو إلى أعلى فتظل رغم ذلك فكرة الموت وانسحابها كذات مهيمنة مسيطرة على دلالات النص كاملة مهما تعددت أنماط توالي العبارات فيه، مما يلغي فكرة مركزية النص الشعري بل وينسفها من جذورها في عدد غير قليل من «موسيقى طعنتني من الخلف».

ومثل كلاكيت تتجلى هذه الشعرية الميكانوية في نص «أن «ص ٨٦ الذي يشير إلى اللاتحقق الأبدي :

أن تشتري أحلامك بدون رصيد
أن تشتري وردا ولا تجد من تهديه
أن تربي الأمل تحت جفنيك فلا يكبر
أن تتشكل في هموم السحابة
أن يمتلئ دمك بغبار القصيدة بدلا عن فاكهتها
أن يكوت الصمت ثرثرتك عندما تشتد كقوس
....
أن تمر بقرب جنارة فيغلبك الظن أنها لك

أن
العشرات من «أن» يكني بها عن الذات المشوهة حد تلاشي سماتها الرئيسية منذ النشأة وحتى الانمحاء التام :
أن تسكر وظلك
أن يكون المستقبل للكوابيس المشعة
أن لا يرتاح ربان روحك ولو قليلا بينما محطات السهر لا تنحسر
أن يموت عصفور في حديقة شرودك
أن

**٢ – الشذرات المكتملة :**

تزخر «موسيقى طعنتني من الخلف» باطراد دائم نحو اختزال النص الشعري حد التقشف وتكثيفه وتقطير اللحظات الشعرية متكئة على نص إبجرامي شديد الرهافة والجدة، وتأتي تلك النصوص في توال مطرد مما يجعل الديوان يتسارع إيقاعيا وتتموقع هذه الشذرات بينية في المسافات التي تلي النصوص الطويلة التي تعتمد الثرثرة تقنية لها،تكشف هذه الشذرات استنارة أخرى في نص فتحي أبو النصر حيث يقلب تربة المفهوم الشعري بأمزجة عديدة مقدما مغامرة شعرية من نوع خاص، هنا يحتاج التلقي إلى إنصات رهيف للدلالات المتوارية والرؤى المشيدة بإتقان في المسافة الكامنة بين الحبر والبياض، ويمكننا إيراد شذرة أو شذرتين على سبيل المثال:
يتم ص ٤٤ :
أيها الوقت رفقا بالنبتة المتعكزة
أيها الوقت لا تقصص دمي على نواياك
عندما ضيع الشاعر مساءه حن إلى نبتته
لعل هذا اليتم
قبيلته الوحيدة .

يعتبر «يتم» نصا طويلا نسبيا مقارنة بالشذرات الأخرى، الذات الشاعرة هنا تتلمس أسباب الحياة لغيرها بعد أن ضيعت خلوتها بذاتها وطامنت التشاغل بغيرها وبينما مررها الوقت في خدائعه حين وشى بسرها الداخلي نابذا إياه بنواياه من حيث الانقطاع والتلاشي غير منصت للشاعر وإرادته المهدرة حيث لا يبقى للشاعر حياة سوى رعي النبتة الوحيدة التي تتعكز في محاولة لاستمراريتها، تنكشف هنا حقيقة تجذر الوحدة وعدم القدرة على مغادرتها فهي تمثل قبيلة بدائية ينتمي إليها الشاعر راجيا منها انتسابه لها «لعل هذا اليتم قبيلته الوحيدة»(ص٤٤) .
شذرة غير مستقلة في نص «موسيقى طعنتني من الخلف» رقم ٣٨
أرتطم بي فيتهشم الآخر
الارتطام هنا ليس ارتطاما ماديا بل ارتطام بخدش الذات بأسئلة تكاشف فيها هواجسها ولا تعطي صك الاعتراف للإجابات حيث تقع في شرك الإجابات المخاتلة، ومع انكشاف الحقائق وتعريها تنهدم الذوات جميعا فالآخر يتهشم بفعل داخلي في الذات الشاعرة .
أخيرا الذات الشاعرة في تجربة ««لا تسعى من بعيد أو قريب إلى مواءمة نفسها ومهادنتها ولو مؤقتا مما يجعلها غير متصلة فعليا بذاتها حيث تعبر النصوص وتزداد الشقة بين الشاعر ونفسه فلم يعد ثمة عودة لبراءة ما :
تلك المسافة المبهمة بيني وبيني
أتخاطفها أنا .. ثم أبكي بخبث
وأتكاسر على جثتي . (ص٨٠)

# الشنفرى
# والقارئ الأنثى

**عبدالكريم يحيى الزيباري**
كاتب من العراق

لا أقصد بمصطلح القارئ الأنثى، نقيض الذَّكَرْ من حيث الجنس، بل أقصد القارئ الكسول، المدَلَّل، الذي يبحث عن السَّجع والمعاني السهلة، ولا يريد أن يصدع رأسه بالتفكير، القارئ الخنثى الغنَّج، مع صفات تبرَّأ منها الشاعر الجاهلي الشنفرى(ولَسْتُ بمهيافٍ يُعَشِّي سَوامَهُ/ مُجَدَّعَةً سُقْبانُها وهي بُهَّلُ/ ولا خالفٍ داريَّة متغزل/ يروحُ ويغدُو داهناً يَتَكَحَّلُ/ ولا جبأ أكْهَى مُرِب بعِرْسه/ يُطالعُها في أمْره كَيْفَ يَفْعَلُ). ومهياف لا يصبرُ عن الماء، يُعَشِّي سَوامَهُ: يرعاها ليلاً خوف العطش، وسقبان جمع سَقْب، وهو ولد الناقة الذكر، وناقة باهل، لا صرار عليها، وبَهلَتْ الناقَةُ: حُلَّ صرارُها وتُرِكَ ولَدُها يَرضَعُها، والجمع: بُهَّلٌ وبُهْلٌ. خالف: لا خير فيه، ودارِيَّة، ورجل داريٌّ، أيْ لا يبرحُ بيتهُ(بالعامية بيتوتي). جبأ جبان، أكهى ضعيف، مُرِب بزوجه، ملازمٌ لعروسه.

ويقول خوليو كوتاثار(وهو في حقيقة الأمر لا يبدي كبير اهتمام باللغة باستثناء الجانب الجمالي.. يدرك موريلي أنَّ مجرد الكتابة الجمالية ما هي إلا شعوذة وكذبا، الأمر الذي يستثير القارئ الأنثى، أي ذلك النمط الذي لا يريد مشاكل، بل يريد حلولاً، أو مشاكل زائفة بعيدة عنه تهيئ له المعاناة المريحة وهو جالس على الكرسي، ودون أنْ يكون ضالعاً في الدراما التي يجب أن تكون الدراما الخاصة به أيضاً... سعيدٌ ذلك الذي يجد الثنائي الخاص به، وهم القراء النشطون) كوتاثار- لعبة الحجلة- ترجمة علي إبراهيم علي منوفي- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٠- القاهرة- ص٤٦٥. ويقول ابن عبد ربه الأندلسي(وقد يأتي من الشِّعر ما لا فائدة له ولا معنى كقول القائل: الليلُ ليلٌ والنهارُ نهارُ والأرضُ فيها الماءُ والأشجارُ) ابن عبد ربه الأندلسي- العقد الفريد/ ج٢- باب من مقاطع الشعر ومخارجه- ص٣٨٤. وفي ذلك يقول ابن خلدون(وكذلك السوقي المبتذل بالتداول بالاستعمال، فإنه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة. وكذلك المعاني المبتذلة بالشهرة فإن الكلام ينزل بها عن البلاغة أيضاً، فيصير مبتذلاً ويقرب من عدم الإفادة كقولهم: النار حارة والسماء فوقنا. وبمقدار ما يقرب من طبقة عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة، إذ هما طرفان). مقدمة ابن خلدون- عبدالرحمن بن خلدون- دار الغجر للتراث- ط١- ٢٠٠٤- القاهرة- ص٧٣٣.

فعبارة «السماء فوقنا» حقيقة تهبط إلى هاوية الابتذال، وهناك الكثير من المركبَّات التي يستخدمها شعراء الحداثة تتدحرجُ نحو هاوية الابتذال، حيث لا يعني العالم عندهم شيئاً مدهشاً، بينما الشاعر يندهشُ بكل شيء، ويدهشنا في كل كلمة، يقصد إلى أنْ(يجعل العالم يعني شيئاً...أنْ يتصالح مع العالم ومع ما كان خُلوًّا من المعنى فيه، ويضطرُّه إلى أنْ يكون ذا معنى، إلى أنْ يتمكَّن من جعل الصمت يجيب، وجعل اللا موجود موجوداً. إنَّه عمل يأخذ على عاتقه أنْ يُعَرِّف العالم لا عن طريق التأويل أو الإيضاح أو البرهان، ولكن مباشرةً كما يعرف الإنسان التفَّاح في فمه). آرشيبالد مكليش- الشعر والتجربة- ترجمة سلمى الخضراء- دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر- ١٩٦٣- بيروت- ص ١٦-١٨. والشِّعر يعتمد الاستعارة، فبدلاً من أنْ «ثلاثين مركباً» سيقول «ثلاثون شراعاً»، والثانية أقرب إلى التأويل، وهذا يضعنا أمام سؤال: المعنى أمْ المبنى؟ (شعار «ماكليش» الصوري أو ما بعد

الصوري: «لا يتوجَّب على القصيدة أنْ تعني/ بل أنْ تكون») وفي هذا الشعار تأكيدٌ على الشكل، (مع فحوى الشاعر براوننك: «ليس هذا العالم بقعة أمامنا/ ولا فراغ، إنَّهُ يعني بشكل مُركَّزْ»)وفي هذا الشعار تأكيدٌ على المعنى، وبعد هذا يستنتجُ ميويك (وبوسعنا إعادة كتابة القولين بهذا الشكل: «قصيدة المفارقة يجب أن تعني/ وتكون معاً). د. سي. ميويك- موسوعة المصطلح النقدي- المجلّد الرابع- ترجمة د.عبدالواحد لؤلؤة- المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر- ط١- ١٩٩٣- بيروت- ص١٠- ١٥.

أحياناً قد يذهب النقد الأدبي بعيداً عن الشكل الخارجي للقصيدة، لكن السؤال الآن: كيف لنقد الشِّعر أنْ يذهبَ بعيداً عن المعنى؟ وماذا سيكون غرض هذا النقد؟ وللأسلوب والوزن والقافية، خاصية تتعلَّق بالموضوع أيضاً، والتعلق يبقى ناقصاً إلى أنْ يَتم التعرّف على المعنى الذي يُراد التعلُّق به، ويقول أبو إسحاق الصابئ(فلمَّا كان النفس لا يمكن أنْ يمتدَّ في البيت الواحد، بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل، احتيجَ إلى أنْ يكون الفضل في المعنى، فاعتمد أن يلطف ويدق). د. محمد صابر عبيد- الشعر إلى أين: بحوث الحلقة الدراسية في احتفال المربد الشعري السابع عشر(٢٢-٢٧/ ١٢/ ٢٠٠١)- دار الشؤون الثقافية- ٢٠٠٢- بغداد- ص١٥. من رسالة أبو إسحاق الصابئ التي حققها محمد بن عبدالرحمن الهدلق ونشرت في الكتاب المشترك: قراءة جديدة لتراثنا النقدي- النادي الأدبي الثقافي- ١٩٩٠- جدة- ووقعت الرسالة المحققة في المجلد الثاني: ص٥٨٣- ٥٩٩.

ويقول صالح مجيد عيسى:

ما قالته الحبيبة عند الفراق تخيلوا ماذا قالت:
أحمق
لم تعرف كم أهواك وكم في حبك أغرق
لم تعرف أنَّ عطوري وزهوري تسألني عنك وتزعجني
وكما أعشق وجهك تعشق
وكما أتعلق في مَرْآكَ وفي صوتك يا عمري تتعلَّق
آهٍ لو تعرف يا أحمق، أنَّ الكحلَ المغرور على خدي سال
وأن الشوق القاتل طال، وساعاتي بدأت في بعدك تقلق
آه لو تعرف أنَّ حنيني وهديلي وتجاعيدي صارت أعمق
آه لو تعرف أن العالم كل العالم من حولي في مأزق
هل تعرف يا أحمق أني طول الليل أحاور آلامي وعلى نار أنيني أتحرَّق
هل تعرف أنِّي أجهشُ بالحزن عليك وأرى نفسي باكيةً بين يديك
فأنا من غيرك أوراقٌ لو مرَّ الحزن عليها تتمزَّق
هل تذكر يا أحمق حين امتزج الهمس مع الهمس، وذاب الموج مع الموج وحين اختلط الأحمر بالأصفر والأخضر بالأزرق، هل تذكر حين التمعَ الشوق على كفينا وتألق، هل تذكر حين اندلق العشق وفاض علينا وتدفق، أرجوك أعد لعقارب ساعاتي فرحتها، وأعد لشفاهي هيبتها، وأزل عني حزني المطلق، أرجوك أعدني لي، فأنا تائهةٌ في بحرك، يا بحراً ضيعني وأنا زورقٌ، عُدْ لي أرجوك حبيبي، عُدْ لي أرجوك، ولا تبقى حبيبي أحمق).

(ما قالته الحبيبة عند الفراق تخيلوا ماذا قالت: أحمق)مفارقة طريفة، لكن تم اغتيالها، بجمل وكلام تقليدي مسجوع، جاء بما يتوافق مع أفق انتظار القارئ، مأزق وتدفق وتتعلق يا أحمق وساعاتي تقلق، وحزني المطلق، وأنا زورق، صارت أعمق، أوراق تتمزق ولولا السجع لما قالت وأنا زورق لقالت أنا شراع أنا أي شيء آخر ولكن حكم القاضي فقالت أنا زورق وليس بمقدوره أن يجد كلمة غيرها إلا أن تقول أنا أحمق من باب يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره فيؤنث المذكر ويذكر المؤنث، ملايين المرات كتبت هذه الكلمات وأعيدت حتى تهرأت. وهي لا تختلف شيئا عن حقيقة السماء فوقنا والأرض تحتنا!!!.

# مصنفات كتب الأمـالي
# «الأمالي العمانية نموذجا»

**قراءة وتعليق : محمد بن العياشي**

كاتب من الجزائر

يكتسي موضوع هذا المقال – كما يشي العنوان بذلك – مكانة أدبية وعلمية كبيرة، وذلك بالنظر إلى قيمته اللغوية التي قد تغري القارئ بمحاولة الاطلاع على جهود العرب في التأليف، وخبرتهم الاصطلاحية الواسعة فيه، وبخاصة في هذا النوع من مصنفات كتب الأمالي التي تضم ألوانا من الأدب واللغة والنقد والتاريخ، وزبدة الشواهد الشعرية والأدبية التي تقوم شاهدا على خصوبة الحركة العلمية والحضارية عند العرب.

ويعد كتاب «الأمالي العمانية » للشيخ عيسى الربعي من بين غرر كتب الأمالي المغمورة الذي تم تحقيقه وإخراجه إلى الوجود سنة ١٩٩٢م، وذلك بفضل الجهود المشتركة بين وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان، وهادي حسن حمودي محقق الكتاب (١). إلا أن هذا التحقيق – في نظرنا – بحاجة إلى مزيد من بذل الجهد سواء من حيث شرح المتن، أو ضبط الشواهد والتثبت منها، أو من حيث التعريف بالأعلام وتوثيق المصادر، وغير ذلك من الملاحظات التي تعرضنا لها في بحث جامعي حول هذا التصنيف (٢). وإننا نرجو أن يثير هذا المقال همّة الباحثين بعامة، أو المحقق نفسه، لإعادة تحقيق هذه الذخيرة اللغوية في ضوء ما سندلي به من آراء وملاحظ تقويمية حولها.

يتضح إذن من هذه المقدمة أن المقال سيتمحور حول نقطتين أساسيتين، أولهما التعريف بكتاب «الأمالي العمانية » ومادته العلمية، وثانيهما إبداء ملحوظات تقويمية حول تحقيق الدكتور هادي للكتاب.

I. التعريف بكتاب «الأمالي العمانية »:

يندرج هذا الكتاب ضمن مصنفات كتب الأمالي المعروفة في مجال الأدب واللغة والنقد، والتي تتميز بطابع التعدد والتنوع.

وقبل الخوض في ملامسة هذا المصنف يجدر بنا الانطلاق أوّلا من تحديد مفهوم الأمالي مع تسليط بعض الضوء على أهم نماذجها العلمية.

**حصر المفهوم:**

إن لفظ الأمالي أو الإملاء يرتبط في الأصل، بمجموعة من الموضوعات التي قام بعض العلماء بإملائها على أسماع تلاميذهم. وهي تشبه المجالس، بل هناك من لا يرى فرقا كبيرا بينهما، فلقد «كان الطلاب في واقع الأمر يجلسون متحلقين حول أساتذتهم الذي يكون في العادة من كبار العلماء الثقات » (٣).

وقد عرف هذا النوع من التأليف – كما ذكرنا – خصوبة ملحوظة في ميدان الدراسات الأدبية والإسلامية حيث «تخصصت بعض هذه الأمالي في التفسير حينا والحديث حينا آخر واللغة والنحو حينا ثالثا «(٤).

**١) أنواع الأمالي:**

تنقسم هذه الأمالي من حيث أهميتها العلمية إلى أمال مشهورة وأخرى مغمورة. ومن بين كتب الأمالي المشهورة التي يمكن الإشارة إليها بإيجاز كتاب «مجالس ثعلب» المتوفى سنة (٢٩١هـ) الذي أطلق عليه أيضا «أمالي ثعلب» وهو أول كتاب أنشئ في هذا الميدان الأدبي ويليه «أمالي اليزيدي» المتوفى سنة (٣١٠هـ). ويليه «أمالي الزجاج» المتوفى سنة (٣١١هـ) وهو أحد تلامذة المبرد وتلي هذه الأمالي الثلاثة «أمالي جحضة البرمكي» المتوفى سنة (٣٢٤هـ) ثم تليه من حيث الزمن أمالي أبي بكر بن الأنباري المتوفى سنة (٣٢٨ هـ) وهناك أيضا كتاب «الجوهرة» (٥) لابن دريد المتوفي سنة (٣٢١هـ) الذي عده المؤرخون واحدا من الأمالي المرموقة، وحتى أحاديثه ذات الشهرة الواسعة تعتبر كذلك نوعا من الأمالي، وتوجد متفرقة في ثنايا كتاب من أشهر كتب

الأمالي وهو «الأمالي » ابي علي القالي المتوفى سنة (٣٥٦هـ) ثم هنالك أمالي الشريف المرتضي المتوفى سنة (٤٣٦هـ)، وأمالي هبة الله بن الشجري المتوفي سنة (٥٤٢هـ)، وبأمالي هذا تختم الأمالي المشهورة، وبالطبع هناك أمال غير مشهورة «لأن أكثر الشيوخ والمحدثين والعلماء والمؤيدين كانت لهم مجالس أملوا فيها أماليهم»(٦) ومنها الأمالي قيد الدرس للشيخ عيسى بن إبراهيم الربعي. فمن هو الشيخ عيسى الربعي ؟

**٢) التعريف بالمؤلف:**

في حقيقة الأمر لا يوجد لدينا من أخبار هذا المؤلف ما نستطيع معه إيراد المعطيات الكافية لبيان نشأته وموقعه الاجتماعي واتجاهه اللغوي، ولكن مع ذلك وبالاستناد إلى كتابه المشهور «نظام الغريب «وكتابه الحالي «الأمالي العمانية «يظهر أن الشيخ الربعي كان فقيها (٧) ولغويا واسع الاطلاع، وحافظا لعيون الشعر العربي، وشاهد ذلك قول صاحب «هدية العارفين»: عيسى بن إبراهيم الوحاظي (٨) اليمني المتوفى سنة (٤٨١هـ) (٩) له نظام الغريب في اللغة (١٠). وكتاب نظام الغريب هو الأثر الوحيد الذي عرف به الربعي في مختلف المصادر المتوفرة لدينا، ونظام الغريب في اللغة لعيسى بن ابراهيم الربعي المتوفى سنة (٤٨٠هـ) أفرد فيه ذكر لغات الأشعار واقتصر عليها، ومختصره المسمى «تحفة البلغا من نظام اللغا» لجمال الدين يوسف بن عبد الله القاهري(١١). ويقول ياقوت الحموي: «عيسى بن ابراهيم الوحاظي لا أعرف حاله إلا أنه مصنف كتاب «نظام الغريب في اللغة» حذا فيه حذو «كفاية المتحفظ» وأجادها، وأهل اليمن مشتغلون به»(١٢) ويقدم لنا السيوطي(١٣) بعض المعلومات العامة عن شيخنا الربعي منها أنه أخو العالم اللغوي اليمني «إسماعيل ابن ابراهيم الربعي» وبأنه كان رأس الطبقة في اللغة، وعليه المعول في اليمن كما يذكر الذين أخذوا عنه ومنهم ، زيد بن الحسن الفارسي(١٤). وعموما تتفق هذه المصادر في تعريفه بأنه «فقيه، نحوي، لغوي توفي سنة (٤٨٠هـ) ببلدة أحاظة» أو وحاظة من آثاره «نظام الغريب في اللغة»(١٥) لكن السؤال الذي يقود إليه سياق الحديث هو هل حقا لم يصنف الشيخ الربعي سوى هذا الكتاب ؟

إن الجواب يكمن في هذا الأثر الجديد «الأمالي العمانية» الذي – ربما – يؤشر إلى احتمال وجود آثار أخرى ما تزال غميسة، وهي بحاجة إلى المزيد من امتشاق سيف الجد، وخوض غمار الحفر في تضاريس التراث العماني(١٦) الغني بفوائد تقرأ وعجائب تستقرأ.

**٣) خلفية تأليف الكتاب:**

يعد كتاب «الأمالي العمانية» من بين آثار الشيخ الربعي. ويظهر هذا واضحا في حديث المؤلف نفسه حين أشار إلى كتابيه معا أي «الأمالي العمانية» و«نظام الغريب » في مقدمته لهذه اللأمالي حيث قال : «كتبت في مستهل الصبا مختصرا اقتصرت فيه على المستعمل من غريب اللغة وما قالته العرب، وتدا ولته في أشعارها وخطبها وتجاذبته في أمثالها ومقاماتها ومخاطباتها وقد شهر بحمد الله»(١٧) فالمؤلف هنا يشير بوضوح إلى كتاب نظام الغريب وزمن تأليفه وموضوعه ثم ينتقل إلى إضاءة ظروف تأليف كتابه الآخر «الأمالي العمانية «والهدف منه قائلا «ولما دخلت (عُمان) في خروجي من اليمن خائفا أترقب، بعد أن وقعت الفتنة سنة تسع وخمسين وأربعمائة حظيت بما لا أستحقه ونلت ما أرجو أن أكون أهلا له من جميل الوفادة، وطلب الإفادة، فصحت عزيمتي على أن أملي تفصيل ما سبق أن أوجزت وأضيف إليه ما أعانني – تعالى جده – على حفظه مما هو من شاكلته، جاريا على وفق مادته ولا أوسع من المقال، ولا بلوغ لطرف اللغة، وسميته «الأمالي العمانية «تيمنا بالاسم واعترافا بالفضل». (١٨)

ومن هذه الإضاءة نتعرف إلى ظروف تأليف الكتاب المرتبطة بالفتنة التي قام بها الداعي الفاطمي علي ابن محمد الصليحي الذي قتل سنة (٤٥٩هـ)، كما أننا نستشف العلاقة بين الكتابين، حيث إن كتاب «الأمالي العمانية» هو تفصيل وتطوير لكتاب «نظام الغريب» والتفصيل والإضافة هو ما يشكل أهمية هذه الأمالي العمانية، وللمزيد من الدقة فقد ذكر

المؤلف اسم كاتب هذه الأمالي وزمن كتاباتها بقوله: «وقرأه علي قراءة ضبط وتصحيح، الوجيه المتقن زيد بن الحسن (١٩)، في مجالس منتهاها ليلة السابع والعشرين من رمضان المعظم سنة إحدى وستين وأربعمائة وقد كتبه عني شفاها فأجزت له روايته سفرا وحضرا(٢٠)

ومتصفح «الأمالي العمانية» يلاحظ أن الكتاب يهتم بجمع المدلولات اللغوية والاستشهاد عليها، وهو بذلك ينخرط في التمهيد لوضع المصطلحات اللغوية لأن «محاولة التعرف على المدلولات في معظم الأحيان سابقة للخبرة الاصطلاحية من حيث هي تصورات معرفية وتقنيات لغوية تتصل جميعا بصياغة الدوال للمفردة العربية».(٢١)

**٤) مضامين الكتاب ومادته العلمية :**

تتوزع مضامين مادة الأمالي العمانية إلى أبواب مختلفة تجمع بين الحديث عن اختلاف الإنسان وصفاته، من حسن وقبح وحب وعداوة، ومراحل حياته من شبابه وشيخوخة. وبين جمع المدلولات اللغوية وخصائص الحيوان والجماد والنبات، كأسماء الخيل والبغال والإبل والظباء، وأسماء النعام والحمر الوحشية والأسود والذئاب، وأسماء الحلي والفضة والذهب، وأسماء العسل واللبن واللحم، وأسماء الشمس والقمر والسحاب والرياح، وأسماء النخل والأشجار والمراعي والنبات والرياح، وأسماء القفار والموت والقبور، وأسماء الدواهي والدهر، إلى غير ذلك من الأبواب المختلفة والقيمة التي تدل على شمولية ثقافة المؤلف، وغزارة إنتاجه اللغوي والأدبي . وبحسبنا هذه المعطيات الموجزة التي رسمنا من خلالها جسدا وصفيا لتقريب شكل الكتاب ومادته العلمية في هذا الحيز المحدود الذي تفرضه طبيعة المقال العلمي.

**٥) منهجية المؤلف :**

ينهج الربعي في أماليه نهجا معجميا واضحا في مصنفه وذلك من خلال سرد الألفاظ التي ترتبط بحقل معين، وذكر معانيها بتركيز وإيجاز مع الاستشهاد على بعضها من الشعر والقرآن والحديث والأمثال، مما يدفعنا إلى اعتبار هذه الأمالي معجما لغويا في معاني الألفاظ، وكتابا أساسيا من كتب الثقافة الأدبية العامة، وذلك لما تضمنه من إحالات على عدد من الأشعار المغمورة أو المجهولة لقدامى الجاهليين والإسلاميين الصحابة . وعلى هذا الأساس يمكن القول إن «الأمالي العمانية» كتاب في اللغة أولا والأدب ثانيا.

فأما من حيث طريقة الأداء فقد كان الربعي في طريقة تقديمه لمعاني الدوال المعززة بالشواهد أحيانا مقتفيا سبل من سبقوه من مؤلفي المصنفات اللغوية والأدبية حيث يعمد إلى تحديد الموضوع ثم سرد المفردات الدالة عليه بدون ترتيب (٢٢) بل ومن خلال ما يمكن أن نسميه تداعي الأفكار ولاسيما أن صاحبنا يعتمد على حفظه وذاكرته في أماليه هذه. ويبقى تحديد الموضوعات وتنجيمها في أبواب من أكبر ميزات الربعي المنهجية غير أننا قلما نجد نسقا مطردا ومتماسكا في عرض هذه الأبواب، إذ يمكن الحديث عن وحدة موضوعية لاعضوية .

ومما يلفت النظر في عمل الربعي، اهتمامه الخاص بالروايات الشعرية الشاذة، وكأنه يدعو إلى توثيقها، وضرورة الاعتداد بها، وعدم إغفالها، حتى لا تتعرض للاندثار والإهمال، وهذا يوازي أيضا حرصه على الاستشهاد بنصوص عدد من الشعراء المغمورين أو المجهولين، إلا أنه لم يكن يعنى بذكر أسانيده ومصادره لأنه كان يهدف أساسا إلى جمع الألفاظ وشروحها اللغوية وحفظها وصونها من الضياع، مما جعله في بعض الأحيان يسرد مجموعة من المفردات بدون شرح، أو بشرح غامض، مكتفيا بالإحالة على معناها العام كقوله : «من ذلك العلجان : شجر يرعى، والعرار والرمث، والشكاعى والخزامى والبقل والعرفج والنصي والارطى (٢٣)»، أو قوله : «والأقحوان والخزامى والنمام والياسمين والنسرين والمنثور والبنفسج النرجس واللينوفر والأذريون، كل هذه رياحين البساتين»(٢٤) في حين تحتاج كل هذه الدوال إلى شرح وتعريف ولو موجز.

**٦- تحقيق كتاب «الأمالي العمانية» (ملاحظ تقويمية):**

ذكرنا في صدر هذا المقال أن تحقيق الدكتور هادي

تخللته بعض النقائص التي لا تقلل من المجهود الكبير الذي بذله فيه، ويمكن تقديم أمثلة عنها كما يأتي :

١) هناك نقص ملحوظ في فهرسة مواد الكتاب، إذ أن الفهرس الذي ذيل به المحقق هذا المصنف ابتعد بعض الشيء عن التحقيق العلمي الرصين، الذي يفرض فهرسة الآيات القرآنية، والأحاديث الشريفة، والأمثال، والأعلام، والأمم، والقبائل، والبلدان، وفهرسة الشعر وقوافيه، إلى غير ذلك من المسائل اللغوية والأدبية، وهو جهد مطلوب، ومجهود محمود، يسهل على الباحث الاطلاع على ما يريد من موضوعات الكتاب.

٢)سوء توظيف الهوامش، حيث لجأ المحقق إلى طريقة استشراقية غير مريحة تتمثل في تجميع الهوامش في آخر الكتاب، وهذه الطريقة قد تصلح لمقال بمجلة ولكنها غير صالحة للتحقيق الذي يتطلب إثبات الهوامش بطريقة فورية في أسفل الصحيفة. ونعتقد أن لجوء الباحث إلى هذه الطريقة المتعبة ليست اختيارا منهجيا موفقا . وحتى مع وجود هذه الهوامش فهي تكاد لا تتعدى شرح بعض الكلمات المشروحة في النص الأصلي، حيث يعيد المحقق شروح الشيخ الربعي، وهو عمل يمكن أن يوصف «بفتح الأبواب المفتوحة». وفي بعض الأحيان يقدم شروحا للكلمات لا تتناسب والمعنى الذي يفضي إليه السياق. وأحيانا قليلة يسهب في شرح بعض الكلمات التي لا تحتاج شرحا.

٣) لم يقم الأستاذ المحقق بتخريج عدد من الأبيات الشعرية والأحاديث، والأمثال، وكدليل على ذلك، الهامش ٧٩٥ الصحيفة ١٥٣ السطر ٩ ، ورد فيه، قالت امرأة من العرب في ولد عقها (حتى إذا هض كالفحال...) فقد شرح المحقق بعض كلمات البيت، دون التحقيق والتدقيق في اسم هذه المرأة ظنا منه أنها مجهولة مع أنها شاعرة معروفة عند العرب وهي أم ثواب ذكرها المبرد في الكامل وترجم لها عمر رضا كحالة (٢٥) (أعلام النساء١/١٨٦).

٤) كثيرا ما يحيل المحقق على لسان العرب مكتفيا بذكر أصل الكلمة دون الإشارة إلى معناها أو إلى الجزء والصفحة، وقد لا يكون هذا أمرا ضروريا، ولكننا نؤاخذه على ذلك لأن الظاهر أنه لا ينظر في اللسان إلا نادرا، والدليل هو أن هذا المعجم قد تضمن نصف الشواهد الشعرية التي ذكرها الربعي مع كثير من التغييرات في رواياتها لا نجد لها أثرا في هوامش المحقق، وقد أشرنا إليها في تضاعيف بحثنا سالف الذكر.

٥) هنالك مجموعة من الأحاديث والأمثال في الكتاب ككل، لم يخرجها المحقق، ونموذج ذلك هذه الأمثال : «أحشنا وسوء كيلة»(٢٦) والمثل : «الخلة خبز الإبل والحمض فاكهتها». (٢٧) والمثل: «من دون ذلك خرط القتاد»(٢٨). كما أنه لم يخرج حديث أبي بكر الصديق (ليألمن أحدكم النوم على الصوف الأذربي..(٢٩) مع أن هذا الحديث معروف في مختلف المصادر المتخصصة والعامة، ككتاب «الكامل» الذي تضمن شرح هذا الحديث وغيره من الشواهد، ونستغرب حقا كيف أن دارسا في مجال التحقيق لا يكون كتاب «الكامل» من مصادره الأساسية. والغريب. أنه لم يقم بتخريج أي حديث في الكتاب كله ما عدا حديثا واحدا لم يخرجه ولكنه اكتفى بتحليل مضمونه، ويتضمن الإشادة بأهل عمان.

٦) إن التعريف بالأعلام يبقى القضية الغائبة في هذا العمل، مع أنها ضرورية لأي تحقيق، لكن الأستاذ أهملها تماما كما أهمل غيرها من أحاديث وأمثال وبحور شعرية وغيرها.

٧) لقد ادعى المحقق أنه قام بمقارنة بين كتاب نظام الغريب وكتاب الأمالي العمانية، غير أنه لم يشر إلى كتاب «نظام الغريب «ضمن قائمة مراجعه، ثم إنه لم يعلق على أي تخريج لنص من كتاب الأمالي العمانية يتضمن إشكالا أو مخالفة لكتاب نظام الغريب. نعم لقد أشار في المقدمة إلى عبارة يتيمة يقول فيها بأنه قد وجد الأبواب الثلاثين الأولى، ويعني بها أبواب الأمالي العمانية، تختلف اختلافا بينا عن كتاب نظام الغريب، لكنه لم يتحدث عن مظاهر هذا الاختلاف(٣٠) مع أن المؤلف نفسه يعتبر هذه الأمالي مجرد توسيع لكتابه الأول «نظام الغريب»، مع ما تقتضيه – بالطبع – ضرورة المراجعة من إضافات.

وعلى العموم فتحقيق الدكتور هادي، شابته بعض الهنات غير المبررة، على الرغم من محاولته تسويغ ذلك بالتذرع بكثرة أشغال (٣١) المحقق،لأن البحث العلمي كما هومعروف لايعترف لنا معشر الباحثين بتلك الذرائع. ولكن– ومع ذلك– لا يمكننا أن نغمط المحقق حقه فيما بذله من جهود واضحة يشكر عليها، وعلى رأسها الإسهام في إخراج هذا العمل إلى النور، الذي يشكل إضافة ثمينة إلى المكتبة العربية والإسلامية.

## خاتمة

في نهاية هذا المقال، اعتقد أنه قد اتضح للناظر في هذا العمل مكانة الشيخ الربعي واتساع عباءته اللغوية، وقصة كتابه الأمالي، وخطة تأليفه، وأهمية هذا النوع من المصنفات في الأدب العربي. وهو أمر جدير ولاشك بالانتباه إلى نتائجه المتعددة، خاصة منها تلك الثروة اللغوية الغنية بتعدد الدوال والمدلولات، التي تؤكد خصوبة اللغة العربية ومرونتها على استيعاب مختلف المصطلحات والألفاظ حتى الدخيل منها، كما رأينا ذلك مع أسماء الرياحين من نرجس ونسرين وياسمين وغيره.

ومن النتائج كذلك حسن الاصطفاء المتمثل في تلك المختارات الشعرية التي عزز بها الربعي شروحه اللغوية خاصة منها المغمور والشاذ والنادر، الشيء الذي يطرح علينا بجدية قضية الروايات الشاذة أو النادرة، وضرورة الحفاظ عليها والتعامل معها. ولعل في هذا مما يعلي من قيمة هذا الكتاب وغيره من كتب الأمالي الأخرى، ويمنحها فرادة ودلالة نوعية كرافد تراثي، ومصدر جليل في حفظ اللغة والثقافة العربية العامة.

وفي الخلاصة، يمكن اعتبار هذه الأمالي وثيقة تاريخية لجهود اللغويين العرب المخلصة في خدمة اللغة العربية وحنكتهم في جمع مادتها ومتونها اللغوية ، وجمالية ذوقهم في اختبار نصوصها الأدبية ووثيقة فنية لمعالم التأليف الأدبي في القرن الخامس الهجري، الذي بلغ خطوة مهمة في التنظيم، من مظاهرها تصنيف المباحث إلى موضوعات ثم تنجيمها في أبواب محددة.

## الهوامش :

١) انظر «الأمالي العمانية » للشيخ عيسى بن إبراهيم الربعي، تح : د. هادي حسن حمودي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان – ١٩٩٢م.

٢) بحث مرقون لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة موسوم بدراسة لكتاب «الأمالي العمانية» إعداد : محمد بن العياشي، إشراف الدكتور أحمد حدادي، كلية الآداب، وجدة.١٩٩٦

٣) «مناهج التأليف عند العرب «لمصطفى الشكعة : ٣٤١، دار العلم للملايين، بيروت.

٤) المرجع نفسه : ٣٤١.

٥) انظر : «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب »، للدكتور أمجد الطرابلسي : ص : ٢٩، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط ٥ – ١٩٨٦م.

٦) «مناهج التأليف عند العرب » : ٥٤٢.

٧) انظر «طبقات فقهاء اليمن » لعمر بن علي الجعدي : ١٢٦، دار الكتب العلمية، بيروت – ١٩٨١م.

٨) نسبة إلى بلدة باليمن «وحاظة »، وهنالك من يكتبها أحاظة نسبة إلى أحاظة بن سعد بن عوف (انظر معجم البلدان لياقوت الحموي : ٣٦٣.

٩) تذكر معظم المصادر أنه توفي سنة (٤٨٠هـ) وهو ما نرجحه.

١٠) «هدية العارفين، أسماء المؤلفين، آثار المصنفين » لإسماعيل باشا البغدادي. مج : ١ ، ص : ٨٠٧ ، استانبول – ١٩٨١م.

١١) «كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون » لحاجي خليفة (مصطفى بن عبد الله) : مج ٢ ، ص :.
١٠٧ دار العلوم الحديثة بيروت ١٩٥٩م

١٢) «معجم الأدباء » لياقوت الحموي : مج ٨ ، ج ١٥ ، ص : ١٤٦ ، دار الفكر ، ١٩٨٠م.

١٣) «بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة » لجلال الدين عبد الرحمان السيوطي : مج ٢ ، ص : ٢/ ٢٣٥ ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر ١٩٧٩م.

١٤) هو إسماعيل بن إبراهيم الربعي ، كان عالما باللغة ، صنف فيها القصيدة المشهورة ب «قيد الأوابد » ، وله أشعار وترسلات حسنة ، مات بعد أخيه عيسى بأيام سنة (٤٨٠هـ) انظر ترجمته في بغية الوعاة ١/ ٤٤٢ ، الأعلام : مج ١ ، ص : ٣٠٧.

١٥) «معجم المؤلفين » لعمر رضا كحالة : مج : ٤ ، ص : ١٨/٨ دار إحياء العربي ، بيروت.

١٦) لسلطنة عمان أثر متميز في الدراسات اللغوية العربية. وتكفي الإشارة هنا إلى جهود الخليل ين أحمد في معجمه «العين »، وابن دريد في «جمهرة اللغة »، والعوتبي في معجم الإبانة ، وكل هؤلاء العلماء تربطهم صلة وثيقة بعمان ، هذا فضلا عن معجم السلطان قابوس للأسماء العربية حديثا الذي يؤكد هذه العناية اللغوية قديما وحديثا.

١٧) انظر «الأمالي العمانية » : ١٣

١٨) نفسه : ١٣.

١٩) ترى من يكون هذا الوجيه المتقن زيد بن الحسن ؟ ألا يفترض أن يكون أحد اللغويين البارزين في عمان عصرئذ .

٢٠) الأمالي العمانية : ١٣.

٢١) المصدر نفسه : ٥.

# الخليل في (الاقتضاب في شرح أدب الكتاب) لأبي محمد بن عبدالله البطليوسي (ت٥٢١هـ)

**سعيد جاسم الزبيدي**

باحث وأكاديمي من العراق– جامعة نزوى– عُمان

تواصلا مع الشوط الذي قطعته في خدمة العربية لا سيما تنقية كتاب العين المطبوع مما لحق به من تصحيف النساخ وعيوب النسخة الوحيدة التي اعتمدها محققاها الفاضلان ومحاولاتهما الجادة في تقديمه على أتم وجه،فكانت لي وقفات عليه:

الأولى: تمثلت في النصوص التي نقلها أبو علي المرزوقي (٤٢١هـ) وكانت عدتها مائة وواحدا وعشرين نصا، ومقابلتها بمطبوع العين، وبيان ما تطابق منها وما اختلف، وما لم يرد.

الأخرى: وقفت على النصوص التي نقلها أبو جعفر الطوسي ت(٤٦٠هـ) وبلغت خمسة وتسعين نصا، ومقابلتها بمطبوع العين، في وجوه التطابق والاختلاف وعدم الورود.

ونشرت الوقفتان في كتابي (الخليل صاحب العين) الصادر من دار أسامة للنشر والتوزيع الأردن، عام ٢٠٠٨م وتأتي هذه الوقفة الثالثة على النصوص التي نقلها أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي (ت٥٢١هـ) في كتابه الاقتضاب في شرح أدب الكتاب والتي بلغت عدتها ستة وسبعين نصا ومقابلتها بمطبوع العين على التصور نفسه.

وقد نهجت في الوقفة الثالثة النهج نفسه في مقابلة نصوص(صاحب الاقتضاب) بمطبوع العين، وبيان مطابقتها، واختلافها، وما لم يرد منها بالمطبوع،وذكرنا أسباب ذلك في المواضع المناسبة.

وستبقى العناية منفتحة على ما نعثر عليه من نصوص منقولة في كتب القدماء لنصل إلى الصورة التي تركها الخليل وهو الطموح أو مقاربة تلك الصورة بما تسعفنا به تلك الكتب.

وأدعو زملائي الباحثين والدارسين إلى مراجعة هذه الوقفات وإبداء الرأي فيها تصحيحا أو استدراكا، لنؤسس منهجا في البحث المعجمي نقدا وتوثيقا وإضافة لإماطة ما شاب مطبوع العين من آفات الزمن ووهم النساخ، وما عرض له في مسيرته الطويلة حتى وصل إلينا.

إنني إذ أكبر ما قام به العالمان الجليلان أستاذنا الدكتور مهدي المخزومي وأستاذنا الدكتور إبراهيم السامرائي رحمهما الله، وما قام به زميلي العزيز الشيخ الدكتور هادي حسن حمودي بكتاب العين ومختصره للإسكافي (ت٤٢١هـ) وزميلي العزيز الأستاذ الدكتور صلاح الفرطوسي بكتاب مختصر العين لمحمد بن الحسن الزبيدي (ت ٣٨٠هـ) وكل من كتب مقالة أو بحثا للتنبيه على ما علق بالعين من شوائب.

وأنحني إجلالا لعبقري الأمة الخليل بن أحمد على منجزه العلمي بعامة، وكتاب العين بخاصة، سائلا المولى أن يجعل عملنا هذا خالصا لوجهه، وخدمة لكتابه، ووفاء للغتنا الخالدة.

## الخليل في الاقتضاب

أدرك كثير من علماء العربية القدامى أثر (السياق) في فهم الحدث اللغوي قبل أن يصبح (السياق) نظرية متكاملة نهض بها (فيرث) وشهرت بـ مدرسة لندن: (ينظر جون إي جوزيف، ونايجل لف، وتولبت جي تلير: أعلام الفكر اللغوي التقليد الغربي في القرن العشرين، ترجمة أحمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط١، سنة ٢٠٠٦م، ٢/ ١٠١، ١٠٢)

ومن هؤلاء القدامى مفسرو القرآن الكريم، والأصوليون، وشراح النصوص: شعرا ونثرا، والبلاغيون.

وقد حفل درسنا اللغوي بجهود كبيرة في تحليل الأداء اللغوي، وربطه ب(السياق) وكان من ذلك ما قام به أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد البطليوسي(٥٢١هـ) في شرحه (أدب الكاتب) لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) الذي سماه (الاقتضاب في شرح أدب الكتاب) المنشور بتحقيق محمد باسل سود العين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، سنة ١٩٩٩م واستعان البطليوسي بآراء من تقدمه من اللغويين والنحاة: بصريين، وكوفيين، ولكن اهتمامه كان واضحا بالخليل بن أحمد وآرائه اللغوية التي نقلها من كتاب العين وكتاب سيبويه ونظرة في الفهارس التي ذيل بها المحقق

الاقتضاب تكشف عن ظاهرة اهتمام البطليوسي بالخليل بشكل لافت.

ومن هنا توجهت عنايتي بالاقتضاب ووقفت على النصوص المنقولة من كتاب العين وموازنتها بمطبوع العين طبعة المخزومي والسامرائي وطبعة هادي حسن حمودي تواصلا مع الجهد الذي بذلته في كتابي (الخليل صاحب العين) المطبوع سنة ٢٠٠٨م في دار أسامة عمان، ونجدد الدعوة الى اعادة تحقيق كتاب العين في ضوء ما كتب عنه بعد نشره وفي ضوء النصوص المنقولة منه في أمهات الكتب: معجمات ومؤلفات أخرى لتنقيته ومحاولة الوصول إلى نشرة أقرب إلى الأصل.

إن ما رسخ من قراءتنا الاقتضاب ما يأتي:

١ـ كان كتاب العين معروفا في عصر البطليوسي(القرن الخامس والقرن السادس للهجرة) ومصدرا لغويا موثوقا يلجأ إليه الشراح والدارسون.

٢ـ إنه للخليل بن أحمد بلا إنكار، ولا شك بدلالة عبارات البطليوسي في الاقتضاب قال الخليل: حكى الخليل، أجاز الخليل، مذهب الخليل، قال صاحب كتاب العين وقع في كتاب العين، كذا في العين الكبير تمييزا له من مختصره، وغير هذا من العبارات التي وجدنا نصوصها في (مطبوع العين)

٣ـ للبطليوسي نقول أخرى عن الخليل من غير (كتاب العين) :

في الصرف: ينظر مثلا (الاقتضاب ١/ ٢٦٥ ٢٦٦)

في النحو: ينظر مثلا (الاقتضاب ١/ ٢٣٠، ٢/ ٤٥٥)

في العروض: ينظر مثلا(الاقتضاب ١/ ٢٠٦، ٢/ ٥٢٦)

في الشواهد: ينظر مثلا (الاقتضاب ١/ ١٩٢، ٢/ ٤٨٨، ٦٨٣)

في اللغات: ما فيه لغتان ينظر مثلا (الاقتضاب ١/ ٢٦٤، ٢٨٣)

ما فيه ثلاث لغات، ينظر مثلا(الاقتضاب١/ ١٨٧)

ولم نوثق هذه النقول من مصادرها لأن مهمتنا تقتصر على النصوص المنقولة من كتاب العين فقط.

٤ـ أحصينا النصوص المنقولة عن الخليل في كتاب العين فوجدناها ستة وسبعين نصا ونظرنا فيها ووزعناها على الوجه الآتي:

أولا: النصوص المتطابقة مع مطبوع العين، إذ بلغت اثنين وخمسين نصا رتبناها وفق ورودها في الاقتضاب.

ثانيا: النصوص المختلفة: قليلا أو كثيرا، أرجعنا أسباب الاختلاف الى اختلاف نسخ كتاب العين بين البطليوسي ومطبوع العين وما تصرف به النساخ، وبلغت سبعة وعشرين نصا.

ثالثا: النصوص التي لم ترد في مطبوع العين إذ أخلت بها النسخة المعتمد عليها في التحقيق، وبلغت سبعة نصوص.

وأسوق هذه النصوص التي نقلها صاحب الاقتضاب على الوجه الآتي:

أولا النصوص المتطابقة مع مطبوع العين.

ثانيا: النصوص المختلفة قليلا أو كثيرا ومطبوع العين.

ثالثا: النصوص التي لم ترد في مطبوع العين.

## النصوص المتطابقة

– جاء في الاقتضاب ١/ ١٤٢ « وقال الخليل: التوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه»

– وجاء في مطبوع العين مادة (وقع) ٢/ ١٧٧: (التوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه...)

– تعليق: أضاف محقق الاقتضاب كلمة (شيء) من مطبوع العين، والتطابق واضح عدا سقوط (بعد الفراغ منه) من المطبوع، ويؤيد هذا ما وجدناه في مختصر العين للإسكافي مادة (وقع) ١/ ٢١٤: التوقيع في الكتاب: إلحاق شيء بعد الفراغ...» مما يعزز الثقة في نقل صاحب الاقتضاب من العين

– جاء في الاقتضاب ١/ ١٥٢:

« وقال صاحب كتاب العين: الحشمة: الانقباض عن أخيك في المطعم، وطلب الحاجة تقول: احتشمت عني وما الذي حشمك وأحشمك.)

– وجاء في مطبوع العين مادة (حشم) ٣/ ٩٩ـ ١٠٠

« والحشمة: الانقباض عن أخيك في المطعم، وطلب الحاجة تقول: احتشمت، وما الذي حشمك وأحشمك.)

– تعليق: ليس بالنص حاجة إلى تعليق لبيان التطابق، سوى التنبيه على أن محقق الاقتضاب وقع في خطأ الإشارة إلى الصفحة في فهرسه فذكر (٩٦) والصواب ما أثبتناه.

– جاء في الاقتضاب ١/ ١٥٤:

« زكنت منك مثل الذي زكنتَ مني، قال: وهو الظن الذي يكون عندك كاليقين وإن لم تخبر به. وحكى صاحب العين نحوا من ذلك»

– وجاء في مطبوع العين مادة زكن ٥/ ٣٢٢:

: أن تزكن شيئا بالظن فتصيب... يقال: زكنت منه مثل الذي زكنه مني»

– تعليق: نكرر ما ذكرناه أن(حكى) يكون معها تصرف دقيق في نقل المطلوب الذي يحتاجه في الشرح صاحب الاقتضاب»

– جاء في الاقتضاب ١/١٥٥:

«وذكر ابن الأنباري أيضاً في كتاب الأضداد أن المتصدق يكون المعطي ويكون السائل، وحكى نحو ذلك صاحب كتاب العين.

– وجاء في مطبوع العين مادة صدق ٥/٥٧:

والمتصدق: المعطي للصدقة.»

–تعليق: أرى أن نص صاحب الاقتضاب دقيق وأخل به مطبوع العين بدلالة ما ورد في مختصر العين للإسكافي في مادة(صدق) ٢/٦٦٩:

«والمطعم يتصدق والسائل يتصدق « ويبدو أن تحريفا وقع في المختصر في لفظة (المطعم) فهي (المعطي) يصحح هذا ما ورد في كتاب الأضداد لابن الأنباري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الكويت،ط،٢، ١٩٨٦م ص ١٧٩:

«قد تصدق الرجل إذا أعطى وهو المعروف المشهور عند أكثر العرب، وقد تصدق إذا سأل.»

– جاء في الاقتضاب ١/١٨٠:

«وقال صاحب كتاب العين: شاة درعاء: سوداء الجسد بيضاء الرأس»

– وجاء في كتاب العين مادة (درع) ٢/٣٥:

«شاة درعاء إذا كانت سوداء الجسد بيضاء الرأس.»

– تعليق: التطابق واضح.

– جاء في الاقتضاب ١/١٨٢:

«وكذا قال الخليل: الغمرة: طلاء تطّلي به العروس

– وجاء في مطبوع العين مادة (غمر) ٤/٤١٧:

«والغُمرة ما تطلى به العروس»

– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) ما نرجحه بدلالة مختصر العين للإسكافي في مادة (غمر) ٢/٦٦٢:

«والغمرة طلاء...»

ومعنى هذا أن النسخة التي نقل منها(صاحب الاقتضاب) هي نسخة الإسكافي التي اختصرها.

– جاء في الاقتضاب١/ ١٨٤

وقال الخليل: اليعسوب: أمير النحل.»

– وجاء مطبوع العين مادة (عسب) ١/٣٤٢:

«واليعسوب: أمير النحل وفحلها.»

– التعليق: لا تعليق لوضوح التطابق.

– جاء في الاقتضابِ ١/١٨٧،٣٧٣: وردت مرتين.

«وقد قال الخليل: اللقوة واللُقوة، بالفتح والكسر: العقاب السريع المسير.»

– وجاء في مطبوع العين مادة (لقو) ٥/٢١٢:

«واللقوة، واللقوة بالفتح والكسر: العقاب السريعة المسير.»

– تعليق: وردت (اللقوة) بفتح اللام وكسرها مرتين في (الاقتضاب) على ما هو موضح في ١/١٨٧،و١/٣٧٣،التطابق واضح.

– جاء في الاقتضاب ١/١٩٥:

«وقال صاحب كتاب العين: بغلة سفواء: وهي الدريرة في اقتدار خلقها وتلزز مفاصلها، والذكر: أسفى، توصف به البغال والحمير، ولا توصف الخيل بالسفا لأن ذلك لا يكون إلا مع الألواح وطول القوائم.»

– وجاء في مطبوع العين مادة (سفو) ٧/٣٠٨:

«وبغلة سفواء: دريرة في اقتدار خلقها وتلزز مفاصلها، والذكر: أسفى، ولا توصف به الخيل، لأن ذلك لا يكون إلا مع ألواح وطول قوائم، وتوصف به الحمر.»

– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) دقيق بدلالة ما ورد في مختصر العين للإسكافي في مادة (سفو) ٢/١٠٤١:

«وبغلة سفواء: دريرة في اقتدار خلقها، وتلزز مفاصلها، والذكر أسفى، وتوصف به البغال والحمير، ولا توصف الخيل بالسفا، لأن ذلك لا يكون إلا مع الألواح وطول القوائم.»

– جاء في الاقتضاب ١/٢٠٢:

«وفي كتاب العين: الناجذ: السن التي بين الناب والأضراس»

– وجاء في مطبوع العين مادة (نجذ) ٦/٩٥:

«...بالناجذ: وهو السن بين الناب والأضراس «.

– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) دقيق بدلالة ما ورد في مختصر العين للإسكافي في مادة نجذ٢/٨٦١:

«...وهو السن بين الناب والأضراس.»

وقد يكون الناسخ تصرف بالعبارة في نسخة مطبوع العين.

– جاء في الاقتضاب ١/٢٠٣:

«قد اختلف اللغويون في النهار، فقال قوم:

وهو فرخ القطا والغطاط كما قال ابن قتيبة،وهو قول الخليل.»

– تعليق: دقة النص عند صاحب الاقتضاب بدلالة مختصر العين للإسكافي مادة (نهر) ٤/٤٥:

«والنهار فرخ القطا والغطاط»

والتطابق واضح.

– جاء في الاقتضاب ١/٢٠٥:
«ووقع في بعضها حانية بالتاء، وكذا في العين الكبير.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (حنو) ٣/٣٠٢:
«والأم البرة: حانية.»
– تعليق: النقل دقيق والتطابق واضح إذ يريد المفردة، وأنها وردت عند الخليل لتعزيز استعمالها مؤنثة.
– جاء في الاقتضاب ١/٢١٠:
«وقال صاحب كتاب العين: المكو والمكا: مجثم الأرنب والثعلب ونحوهما.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (مكو) ٥/٤١٩:
«والمكا مقصور: مجثم الأرنب والثعلب، والمكو لغة في المكا.»
– تعليق: ترتيب العبارة لا يناقض التطابق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢١٣:
«ذكر صاحب كتاب العين أن الجزأة تكون للسكين، وحكى: جزأت السكين وأجزأتها.»
– وجاء في مطبوع العين مادة(جزأ) ٦/١٦٣:
«جزأته...وأجزأت...والجزأة نصاب السكين.»
– تعليق: التطابق واضح.
– جاء في الاقتضاب ١/٢١٣:
«وقال صاحب كتاب العين: الكر: الحبل الغليظ، –ولم يخص به حبلا من حبل.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (كر) ٥/٢٧٧:
«الكر: الحبل الغليظ، وهو أيضاً حبل يصعد به النخل.»
– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) أكثر دقة وعبارة (ولم يخص به حبلاً من حبل.) تحتمله عبارة مطبوع العين.
– جاء الاقتضاب ١/٢١٥:
«وحكى الخليل: عصي بسيفه إذا ضرب به ضربة بالعصا، ولغة أخرى» عصا به يعصو.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (عصو /عصي) ٢/١٩٧:
«وعصي بالسيف: أخذه أخذ العصا، أو ضرب به بالعصا، وعصا يعصو لغة.»
– تعليق: لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢١٦:
«الوطواط: الخطاف وجمعه وطاوط،،وقال المفسر: قد ذكر الخليل نحو ما ذكره ابن قتيبة.
– وجاء في مطبوع العين مادة (وطوط) ٧/٤٦٩:
«الوطواط: خطاطيف الجبال.»
– تعليق: الاعتراض على عبارة مطبوع العين فكيف يفسر المفرد بالجمع، ونص (صاحب الاقتضاب) أكثر دقة.
– جاء في الاقتضاب ١/٢١٧:
«الشيهم ذكر القنافذ، وكذا في كتاب العين.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (شهم) ٣/٤٠٦:
والشيهم..ما عظم شوكه من ذكران القنافذ.»
– تعليق: عبارة (صاحب الاقتضاب) تصرف واعٍ فيما ورد في العين ومختصره (ينظر مادة شهم ١/٤٣٨).
– جاء في الاقتضاب ١/٢٤٢:
«قال الخليل عَدْل الشيء بالفتح مثله وليس بالنظير، وعِدْله بالكسر نظيره.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (عدل) ٢/٣٨:
«وعدل الشيء: نظيره، وهو عدل فلان...وجعلت فلاناً عدلا لفلان وعِدلا،وكل يتكلم به على معناه.»
– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) أكثر دقة في الفرق بين (عدل) بفتح العين (وعِدل) بكسرها.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٤٩:
«وقال الخليل: فاح المسك يفوح فوحا وفؤوحاً ، وهو وجدانك الريح الطيبة، وفوح جهنم مثل فيحها وهو سطوع حرها.»
– وجاء في مطبوع العين (فوح، فيح) ٣/٣٠٧:
«الفوح: وجدانك الريح الطيبة، تقول: فاح المسك...فاحت الريح تفوح فوحاً وفؤوحا، والفيح: سطوع الحر، والفيح والفيوح.»
– تعليق: دقة نص (صاحب الاقتضاب) واضحة وترتيبها دقيق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٥٦:
«قد قيل: تبع وأتبع بمعنى واحد، حكى ذلك الخليل وغيره»
وجاء في مطبوع العين مادة(تبع) ٢/٧٨_٧٩_٨٠:
«تبع...وأتبع...»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٦٤:
«سحاءة وسحاية لغتان مشهورتان حكاهما الخليل«
وجاء في مطبوع العين مادة (سحي) ٣/٢٧٢:
«وسحيت...بالسحاءة ويقال بالسحاية لغتان.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٦٥:
«ويقال أيضاً: باه، حكاه صاحب العين»
– وجاء في مطبوع العين مادة (بوه) ٤/٩٨:
«والباه: الحظوة في النكاح.»
– لا تعليق.

– جاء في الاقتضاب ١/٢٧٢:
«وقال الخليل: التعاهد والتعهد: الاحتفاظ بالشيء وإحداث العهد به.»
– وجاء في مطبوع العين (عهد) ١/١٠٣:
«والتعاهد: الاحتفاظ بالشيء وإحداث العهد به، وكذلك التعهد...»
– لا تعليق
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨١:
«وقد حكى صاحب كتاب العين أنه يقال: نعق ونغق، قال: هو بالغين معجمة أحسن»
– وجاء في مطبوع العين مادة(نعق) ١/١٧١:
«نعق الراعي بالغنم نعيقا...ونعق الغراب...وبالغين أحسن.»
– لا تعليق
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨٣:
«يقال: بخصت عينه بالصاد ولا يقال بخستها...وذكر: هي صنجة الميزان، ولا يقال سبخة...وهو الصماخ ولا يقال: السماخ وهو الصندوق بالصاد، وقد بصق الرجل وبزق وهو البصاق والبزاق، قال المفسر: هذه الأشياء كلها تقال بالصاد والسين، حكى ذلك الخليل، وغيره.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (بخص) ٤/١٩٠:
«والبخص في العين...وبالسين لغة»
– تعليق: قول ابن قتيبة غير دقيق، وقول المفسر هنا دقيق لتطابقه مع ما ورد في العين..
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨٣:
«وهو الصماخ...هذه الأشياء كلها تقال بالصاد والسين، حكى ذلك الخليل وغيره.»
– وجاء في مطبوع العين مادة(صمخ) ٤/١٩٢:
«الصماخ... والسماخ لغة فيه.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨٣:
«وهو الصندوق... هذه الأشياء كلها تقال بالصاد والسين، حكى ذلك الخليل وغيره»
– وجاء في مطبوع العين مادة (صندق) ٥/٢٤٦:
«الصندوق لغة في السندوق»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨٣:
«وقد بصق الرجل وبزق، وهو البصاق والبزاق...هذه كلها تقال بالصاد والسين، حكى ذلك الخليل وغيره.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (بصق) ٥/٦٩:
«بصق لغة في بسق»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨٧_٢٨٨:
«ضفة النهر وضفتيه بفتح الضاد...والفتح والكسر لغتان حكاهما الخليل.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (ضف) ٧/١٢:
«الضفة والضِفة لغتان.»
– لا تعليق.
جاء في الاقتضاب ١/٢٨٨:
«قد ذكر صاحب كتاب العين أن الأنفحة بفتح الهمزة لغة.»
وجاء في مطبوع العين مادة(نفح) ٣/٢٤٩:
«والإنفحة...»
– تعليق: الضبط بكسر همزة (الإنفحة) من محققي مطبوع العين، ولم ترد(الأنفحة) بفتح الهمزة، وعبارة (صاحب الاقتضاب) لا تحتمل الخطأ لأنه ضبط بالعبارة.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٨٩:
«وحكى الخليل في (مَحمِل) الفتح والقياس يوجب ذلك.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (حمل) ٣/٢٤١:
«والحمالة والمِحمَل...والمحمل...»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٩٨:
«وذكر صاحب كتاب العين: أن السرع بكسر السين مصدر سرُع الرجل، وسرعت يده، قال: وأَما السرع بفتح السين فهو السرعة في جري الماء وانهمار المطر ونحوه.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (سرع) ١/٣٣٠:
«والسرع من السرعة في جري الماء وانهمار المطر ونحوه.»
– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) أوفى من مطبوع العين على تطابقهما في (السرع).
– جاء في الاقتضاب ١/٣٠٩:
«وقال الخليل: الضيح إتباعا للريح فإذا أفرد لم يكن له معنى.»
وجاء في مطبوع العين مادة (ضيح) ٣/٢٦٧:
«يقال الريح والضيح، والضيح تقوية للفظ الريح، فإذا أفرد فليس له معنى.»
– لا تعليق.
جاء في الإقتضاب ١/ ٣١٣: « قد حكى الخليل: رجل مدين، ومديون، ومدان، ودائن.»
وجاء في مطبوع العين مادة(دين) ٨/٧٢ـ ٧٣: » ورجل

مديون: قد ركبه الدين، ومدين أجود، ورجل دائن: عليه دين... ورجل مدان.)
– تعليق: ورود المفردات: مدين، ومديون، ومدان، ودائن، في مطبوع العين بغض النظر عن تسلسلها، يعزز الثقة في نقل (صاحب الاقتضاب) عن نسخته من كتاب العين.
– جاء في الاقتضاب ٣١٥/١:
«جلم، وحكى الخليل أنه يقال مقراض.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (قرض) ٤٩/٥:
«والمقراض: الجلم الصغير.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب٣٢١/١:
«وذكر صاحب كتاب العين: أن أسنمة رملة معروفة.»
وجاء في مطبوع العين مادة (سنم) ٢٧٣/٧:
«أسنمة جعلها اسما لرملة بعينها.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٣٧٧/١:
«مقرم وقرام، قال المفسر: المعروف مقرمة بالهاء وكذا حكى أبو عبيدة والخليل.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (قرم) ١٥٩/٥:
«والمِقرَمة...»
– تعليق: أخطأ محقق (الاقتضاب) في الهامش إلى أن المادة تقع في ١٨٩/٥ والصواب ما أثبتناه ١٥٩/٥.
– جاء في الاقتضاب٣٩٩/١:
«وحكى الخليل في باب الثلاثي الصحيح: المعين: الماء الكثير، ثم قال في باب المعتل: الماء المعين: الظاهر الذي تراه الأعين.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (عين) ٢٥٥/٢:
«والماء المعين: الظاهر الذي تراه العيون.»
ولم أجد في باب الثلاثي الصحيح (معن) ١٦٣/٢.
– تعليق: لم أقف على مادة (المعين) في باب الثلاثي الصحيح (معن) في مطبوع العين، ولا أظن أن (الخليل) في العين استعمل(العيون) بدلاً من (الأعين) الواردة عند(صاحب الاقتضاب).
– جاء في الاقتضاب ٤٠١/١:
«حكى صاحب العين في واحدة السُماني: سماناة.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (سمن) ٢٧٤/٧:
«والسماني...الواحدة: سماناة.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٤٥٠/٢:
«وذكر صاحب كتاب صاحب العين: أن الخمار يقال له جداد بالجيم.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (جد) ٨/٦:
«والجداد: صاحب الحانوت الذي يبيع الخمر.»
– تعليق: أظن أن هناك تصحيفاً في مفردة (الجداد) فقد وردت عند الأعشى بالحاء المهملة (الحداد)، لكن عبارة (صاحب الاقتضاب) أنها بالجيم قد يزيل هذا التصحيف.
– جاء في الاقتضاب ٤٧٨/٢:
«وقال الخليل: البرد: ثوب من ثياب العصب والوشي، وأما البردة بالهاء فكساء كانت العرب تلتحف به.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (برد) ٢٩/٨:
«والبرد: ثوب من برود العصب والوشي، والبردة: كساء مربع أسود فيه صغر أونحو ذلك تلتحف به العرب.»
– تعليق: نص (صاحب الاقتضاب) دقيق على ما عرفناه من قبل.
– جاء في الاقتضاب ٤٨٢/٢:
«وفي الشوهاء ثلاثة أقوال: قال الخليل: هي الطويلة الرأس،الواسعة الفم والمنخرين.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (شوه) ٦٩/٤:
«وفرس شوهاء وهي التي في رأسها طول وفي منخريها وفمها سعة.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٤٨٧/٢: »وأما الزور ففيه قولان: قيل هو وسط الصدر وهو قول الخليل...»
– وجاء في مطبوع العين مادة (زور) ٣٧٩/٧:
«الزور وسط الصدر.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٤٨٨/٢:
«فمنه قول الشاعر:
وعادية سوم الجراد وزعتها
وقابلتها سيداً أزل مصدرا»
– وجاء في مطبوع العين مادة (زل) ٣٤٩/٧:
«وعادية سوم الجراد وزعتها فكلفتها سيداً أزل مصدرا»
– تعليق: قد يعود الاختلاف هنا إلى اختلاف رواية البيت.
– جاء في الاقتضاب ٤٩٠/٢:
«والرال: فرخ النعامة...وهو مهموز في الأصل...وذكر أنه مذهب الخليل.»
– وجاء في مطبوع العين مادة (رأل) ٢٧٣/٨:
«الرأل: فرخ النعام.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٦٠١/٢:

«وأجاز الخليل أن يقال للمرأة سلفة.)
– وجاء في مطبوع العين مادة (سلف) ٢٥٩/٧:
«والمرأة سلفة لصاحبتها.»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٦٧١/٢:
«وقال الخليل الشط: : شق السنام) وجاء في مطبوع العين: مادة شط ٦/ ٢١٢
« والشط شق السنام
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٧٥٦/٢
« والشث: شجر الريح مر الطعم فيما ذكر الخليل»
– وجاء في مطبوع العين مادة (شث) ٦/ ٢١٦
« الشث: شجر طيب الريح مر الطعم»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٢/ ٧٥٧
« وقال الخليل: الشبهان: الثمام»
– وجاء في مطبوع العين مادة شبه ٣/ ٤٠٤
والشبهات: الثمام.
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٢/ ٧٨٧
« وقال الخليل الخزيرة: مرقة تصفى من بلالة النخالة ثم تطبخ»
– وجاء في مطبوع العين مادة خزر ٤/ ٢٠٧
والخزيرة مرقة تطبخ بماء يصفى من بلالة النخالة»
– لا تعليق.
– جاء في الاقتضاب ٢/ ٧٨٩
« وحكى ابن الأعرابي عن الخليل أنه قال: يقال ندي وأندية..)
وجاء في مطبوع العين مادة ندو ٨/ ٧٦
« وهو الندي ويجمع أندية»
– لا تعليق.

## النصوص المختلفة

– جاء في (الاقتضاب في شرح أدب الكتاب) ٦٢/١:
«وقال الخليل: الفُرْضة: مشرب الماء من النهر. والفرضة: مرفأ السفينة».
– وجاء في مطبوع العين (٢٩/٧) مادة (فرض) :
«والفُرْضة: ما يشرب من النهر،ومرفأ السفينة.»
تعليق: إنّ نصّ (صاحب الاقتضاب أكثر دقة، وأصوب في المعنى، فالفُرضة مكان، ومشرب مناسب جدا،ويؤكد هذا ما ورد في مختصر العين للإسكافي في مادة (فرض) ٩٤٩/٢:
«والفُرْضة: مشرب الماء من النهر»
وليس فوق هذا من تصويب.
– جاء في الاقتضاب ١٢٠/١:
«وحكى الخليل: مُدّني، وأمدّني: أعطني من مداد دواتك،وكل شيء زاد فهو مِداد.»
– وجاء في مطبوع العين،مادة(مد) ١٦/٨:
«يقال مدني يا غلام، أي أعطني مدة من الدواة، وأمددني جائز...والزيادة ويكون في معنى المدد»
– التعليق: في رصدي نقول (صاحب الاقتضاب) نصوصه من كتاب العين يذكر أفعالا مختلفة مسندة إلى الخليل مثل حكي وقال وذكر وأجاز اسماء مثل قول ومذهب وكذا ولكل من هذه الألفاظ دلالة فمع حكى قد يتصرف في نقل النص، وهنا أراد صاحب الاقتضاب أن (مد وأمد) بمعنى. وعبارته: (كل شيء زاد فهو مداد) أكثر دقة وضبطا، وأرى أن المطبوع من العين قد أخل بها.
– جاء في الاقتضاب ١/ ١٨٨: (وحكى الخليل: أنه يقال لواحد الغرانيق التي هي طير الماء غرنيق وغرنوق بضم الغين والنون).
– وجاء في مطبوع العين مادة: (غرنق) ٤/ ٤٥٨ (الغرنيق والغرنوق طائر أبيض)
– تعليق: تصرف صاحب الاقتضاب بالنص بدلالة (حكى) فكان أن ذكر (طير الماء) بدلا من (طائر أبيض) الواردة في مطبوع العين ومختصر العين للاسكافي ينظر مادة (غرنق) ٦٤٤/٢
– جاء في الاقتضاب ١/ ٢٠١: (ووقع في كتاب العين المتك من الإنسان: الوترة أمام الإحليل، ومن المرأة عرق البظر، بضم الميم).
– وجاء في مطبوع العين مادة (متك) ٥/ ٣٤٤: (المتك: الوترة أمام الإحليل، وعرق بظر المرأة)
– تعليق: أنا أطمئن إلى نص صاحب الاقتضاب لأنه ينقل عن نسخة من العين، وقف عليها غير نسخة المطبوع.
– جاء في الاقتضاب ١/ ٢١: (الفئام: جماعة الناس... وكذلك وقع في كتاب العين غير مهموز)
– وجاء في مطبوع العين: مادة (فأم) ٨/ ٤٠٥ (الفئام: جماعة الناس)
– التعليق: النص متطابق عدى عبارة صاحب الاقتضاب أن (الفئام غير مهموز في العين.) وفي هذا نظر لأنه مهموز وذكره الخليل في مادة (فأم).

– جاء في الاقتضاب ١/ ٢١٨: (وقد حكى صاحب كتاب العين: نضخ ثوبه بالطيب)
– وجاء في مطبوع العين مادة(نضخ) ٤/ ١٧٧: (والنضخ كاللطخ: مما يبقي له أثر، نفخ ثوبه بالطيب)
– تعليق: وقع تصحيف في مطبوع العين في عبارة(نفخ ثوبه بالطيب) بل هي (نضخ) على ما أوردها (صاحب الاقتضاب)
– جاء في الاقتضاب ١/ ٢٣٨:
« ومما يكتب بالألف، وذكر فيما ذكر (خسا) و(وزكا)..، وأما خسا فذكره الخليل في باب الخاء والسين والياء، وهذا يوجب أن يكتب بالياء)
وجاء في مطبوع العين مادة(خسا) ٤/٢٨٩:
«ويقال في لعب الجوز: خسا أم زكا، فخسا فرد، وزكا زوج)
– تعليق: ترتيب الخليل في (كتاب العين) في باب الخاء والسين(وايء) معهما، ولا أدري لماذا جعل المحققان الهمزة مع حروف اللين على الرغم من أن الخليل يرى أن» الهمزة عنده هي أول الحروف مخرجا» لأنها حرف مضغوط مهتوت إذا رفه عنه انقلب ألفا أو واوا أو ياء» تنظر مقدمة تحقيق العين ص١٧، وربما كان هذا وراء ذلك.
– جاء في المقتضب ١/ ٢٣٨:
« وذكر أيضا شجر الغضا، وذكر الخليل الغضا في باب الغين والضاد والياء، وقال: يقال لمنبته الغضياء مثل الشجراء، وهذا يوجب أن يكتب بالياء»
– وجاء في مطبوع العين مادة(غضو) ٤/ ٣٣١
« والغضياء: مجتمع منبتها مثل الشجراء)
– تعليق: (الغضياء) وردت في العين ومختصر العين للإسكافي في مادة (غضو) وليس في باب الغين والضاد والياء.
– جاء في الاقتضاب ١/ ٢٥٢) وحكى الخليل: حسر الدابة بكسر السين يحسر حسرا وحسورا وحسرتها أنا بفتح السين حسرا،ويقال مثله في العين»
– وجاء في مطبوع العين مادة (حسر) ٣/ ١٣٣: وحسرة الريح السحاب حسرا...وحسرت الدابة وحسرها وحسرها بعد السير فهي حسير.. وحسرت العين أي كلت)
– تعليق: لعل الاختلاف القليل بين النصين راجع إلى عبارة حكى أو النسخة المعتمدة لدى صاحب الاقتضاب ومطبوع العين.
– جاء في الاقتضاب ١/٢٦١:
«وقال الخليل: وقفت بالموضع وقوفا،ووقفت الأرض والدابة وقفا: حبستها، ووقفت الرجل على الأمر ولا يقال أوقفته إلا في مثل قولك للرجل: ما أوقفك هنا، إذا رأيته واقفا»
– وجاء في مطبوع العين مادة وقف ٥/٢٢٣:
«وقفت الدابة ووقفت الكلمة وقفا...ولا يقال أوقفت إلا في قولهم: أوقفت عن الأمر إذا أقلعت عنه»
– تعليق: الاختلاف واضح، وراجع إلى اختلاف النسخ المعتمد عليها، فنسخة صاحب الاقتضاب وهي نعتدها ثقة ودقة ونسخة المطبوع غيرها.
– جاء في الاقتضاب ١/ ٢٧٧:
ووقع في كتاب العين: اللقطة بسكون القاف: اسم ما يلتقط، واللقطة بفتح القاف: الملتقط وهذا هو الصحيح.
– وجاء في مطبوع العين مادة(لقط) ٥/١٠٠:
واللقطة: ما يوجد ملقوطا ملقى...واللقطة: الرجل اللقاطة»
تعليق: الاختلاف اليسير راجع الى اختلاف النسخ.
– جاء في الاقتضاب ١/ ٢٨٠:
«وقع في كتاب العين: الخيرة: ساكن الياء مصدر اخترت، والخيرة بفتح الياء: المختار»
٨وجاء في مطبوع العين مادة خير ٤/ ٣٠١ـ٣٠٢
«وتقول: هذا وهذه وهؤلاء خيرتي وهو ما تختاره...والخيرة مصدر اسم الاختيار»
– تعليق: نص صاحب الاقتضاب هو ما نركن إليه عند هذه الاختلاف.
– جاء في الاقتضاب١/ ٢٠٨: » فأما الشبع بفتح الباء فهو مصدر شبعت، والشبع بسكون الباء: المقدار الذي يشبع الانسان....»
وكلهم قد نال شبعا لبطنه....وشبع الفتى لؤما إذا جاع صاحبه»
– وجاء في مطبوع العين مادة شبع ١/ ٢٦٥
«والشبع: اسم ما يشبع من الطعام وغيره، والشبع مصدر شبع...»
وكلكم قد نال شبعا لبطنه....وشبع الفتى لؤما إذا جاع صاحبه»
وفي الهامش (٧) والرواية فيه: وكلهم.
– تعليق: ما نشير إليه أن محققي مطبوع العين يشيران في الهامش إلى أن رواية البيت(وكلهم) التي وردت في الاقتضاب مما يعزز دقة النص فيه ونرجحه على نص المطبوع».

**يتبع بقية الموضوع بموقع المجلة (الانترنت)**

# رشا عمران
# في «معطف أحمر فارغ»

**أحمد الدمناتي**

شاعر وناقد من المغرب

**قصائد تحرس غابة اللغة**

للشاعرة السورية رشا عمران صباحات مدججة بحلم القصيدة الدافئ، وشغب الكتابة المتوغل في أرخبيلات الذاكرة، وأنفاق الذات. تخون عنف الحنين، تتجسس على خباياها الدفينة والأنيقة. وتتوغل في أقبية الكلمات النارية المشتعلة ببوح الذات، وبأسفار الروح العاشقة لفضاءات فاتنة متشحة بالشجن، والمشرعة على التأمل في جماليات الكون، ونداء الداخل. الداخل الذي يحترق بفتنة الانتماء للشعر، والاحتراق بشهوانية قاسية في محاريبه الغجرية، ومعابده الخضراء.قصيدة رشا عمران قصيدة الطلقة، وقصيدة المواجهة، مواجهة الذات والكون معا.تقول في قصيدة مفاتيح:

قلت لك :

أعطتني الحياة/ مفاتيحها/ غير أنني لم أجد أبواباً
لأفتحها/ لم أر غير بهو واسع بجدران مكشوفة/
ومن السقف تدلت/ ملايين الأحلام المطفأة !!
قلت لك عن الصمت الذي علق بي/ كان مرعباً آخر
ذلك الليل/ حين أغلقت وراءك الباب الذي لم يغلق
سابقاً/ فجأة لست هنا/ ليس غير حياد بليد/
لنزوة عابرة !!
على ركبتي كنت أُجلس مدناً لا أعرفها/ سكان تلك
المدن/ لم ينتبهوا إلى غواياتي/ وأنا أحدثهم عن
ليال ملتبسة/ ليال طويلة/ خبأت فيها رأسي بين
ركبتي/ هل أخبرتك عن/سكان تلك المدن؟؟

صوت شعري آت من خلف عشب القصيدة، تطرز بالكلمات الشفافة والدافئة طقوسا لكتابة مغامرة ومغايرة، تُراهن على احتفالية الذات في تشظيها وهشاشتها، في تصدعاتها وجنائزها، في انكساراتها وأعراسها. كتابة شعرية مسكونة بوجع الانتماء لأرخبيلات القصائد المشاكسة، المشاغبة، المبتهجة بيُتْم البوح، ونشيد الهجرة في فلوات النفس القصيةَ، الموحشة والموغلة في تراتيل الحياة، المضيئة بقناديل الرعشة، وفوانيس الدهشة. قصيدة رشا عمران صرخة عنيفة لعاشقة تائهة في دروب الكون والحياة، تبحث عن كلمات مشتعلة بكيمياء اللغة لترمم ما تبقى من حنين الطفولة، وأطلال ذكرياتها وأحلامها وآلامها وآمالها.

إن قصيدة الشاعرة السورية رشا عمران تُحرضك على الأسئلة، وتدفعك للتفكير مليا في متخيلها الشعري المنفتح على بناءات متعددة، تقودك لمنافي المعنى السحيقة. تُحارب الخواء والبياض بما هو انتهاك لقسوة العزلة .

لم يكن الحجر الذي سقط من الجدار/ غير انحياز ناصع لفوضاي/ وأنا أبحث بين الشقوق/ عن تفاصيل لأخطاء/لم أرتكبها بعد .

في الحب أيضاً/ أنحاز إلى رهانات خاسرة/ الشالات الطويلة التي طالما أشتريها/ تصل بين رهاناتي وأوهام البداية/ يحصل هذا دائماً/ لأسباب لا أحاول/ فهمها !

كيف لي أن ألملم وجوهاً/ تحنطت على الجدران
قلتَ: ربما/ أن الجدران التي تحنطت/ وأن الوجوه/
محض هلوسات/ تنتهي آخر الليل!

أن أنتظر تحول الليل/ من النافذة/ انقلاباً آخر للرمل/ أسفل الباب المغلق/ ما يشبه انفصال

الضوء/ عن ضباب عميق/ أن أنتظر ما يصعد مني نحو/ نهار جديد/ هذا ما أفعله في غيابك...../ لنشرب ...../ في صحة البدايات/ إذاً .

في انحيازها لـ(نصاعة الفوضى) و(رهانات الحب الخاسرة) ما يجعل الذات تواجه خرابها وانكسارها ويُتمها، فتتحصَّنُ باللغة كملاذ حقيقي من رعب الخارج. في الداخل/داخل اللغة بما هي مسكن، وداخل الروح تحس بالأمن والآمان.

تشتغل على القصيدة الومضة، فيها تجد فلسفة الحياة،وشطحات السرياليين،وأحلام الرومانسيين، حكمة المعري، وغنائية بابلو نيرودا، وصفاء لوركا. تشكل قصيدتها عصابة متخصصة ومحترفة في الإجرام الجمالي لشتات المخيلة، علمتها الحياة فن الإنصات لأبسط الكائنات بالعالم.

عُمر الشاعرة مع حرائق الكتابة يُقاس شعريا وجماليا، وليس كرونولوجيا أو تحقيبيا.

تذهب في ممكناتها التخييلية لعوالم شعرية مشرعة على الحلم والبوح، واستحلاب أعماق النفس، وفتنة الطفولة عبر الانحياز لفتنة الذاكرة الاسترجاعية، هكذا يكون الانتماء للقصيدة كتجربة عميقة في الكتابة والحياة عملا مُلحا لاكتشاف عمق كينونتها الإبداعية، ومحاورة خصوبتها التخيلية والشعرية، والانتساب لمجرات الكتابة اختيارا مقصودا، وعرفانا متنورا، وانخراطا واعيا ضمن المنجز النصي الشعري العربي المعاصر، وتغذيته بتراكمات حواس مدربة بكثافة رمزية قصيدتها تؤرخ لتراتيل الحنين والغواية والدهشة أيضا.

شاعرة مدججة ببهاء القصيدة، وبهو الغياب، تنصت عميقا لكتابتها وشهادتها وقصيدتها ولغتها. ترمم شظايا متخيلها المنسي، المسكون في شقوق الحياة، وعلى شرفات الكون، وصحاري اللغة. عاشت كثيرا تحت قرميد المعنى، وظلال الكلمات منتشية بعزلتها الأبدية لتصافح نداء الداخل الإنساني بحرارة. مسكونة بوعي شعري وجمالي عميق:

الأضواء في الشارع الطويل/ الشارع المقابل لنافذتي/ تنطفئ/ ضوءاً ضوءاً/ ومن بعيد/ يقترب نحيب البحر/ كمن ينحني على وحشته/ فقط .

استعادة جميلة تشتغل على أماكن الألفة والحنين واستحضار لأزمنة الطفولة بتقنية مُدربة تحرص على التقاط التفاصيل الصغيرة، ودقة عميقة في المشاهد. يصبح المكان بؤرة للكتابة الشعرية مسكونة بكثافة التأشمل، وأداة أساسية لتوليد الصور المتخيلة، وخلق حركية داخل أرخبيلات النص لتساهم في بناء الخطاب الشعري من داخل اللغة.

علمتها طقوس الانخراط في الكتابة الشعرية كيف تكون القصيدة سفرا في المجهول واللانهائي، وطنا حاضنا لحلمها وجرحها وغربتها وأنينها وحنينها باللغة وعبرها، وكأنها تخترق عتبة المكان المعتاد والموصد في لغزه المرئي المنفلت، وسحره السري المشرع على اللبس.

في مطاردتها للمكان تختزل سر الفضاءات،لتحد ولو وقتيا من سيولة الزمن وانفلاته وسيلانه السريع.

تصون كبرياء لغتها المثقلة بهموم الذات وحنين المنفى عبر انتسابها بأناقة قاسية لفخاخ اللغة، ومكائد المعنى، قصيدتها شفافة كدمعة طفل.

مع ديوان (معطف أحمر) للشاعرة السورية رشا عمران تتمتع برحلة شعرية مفعمة بالحلم والارتواء والطفولة والغبطة والإحساس بامتلاك الكون عبر الكتابة،حيث دهشة القصيدة تشرق في سماء الذاكرة كومضة أو برق لتفتح كتاب القلب على ألفة الحنين الطري.

**الهوامش:**

١- رشا عمران،معطف أحمر فارغ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٩،ص٩.
٢- نفسه،ص٩-١٠-١١.
٣- نفسه،ص١٢.

# مختارات من الشعر العماني الحديث
# تترجم إلى اللغة المالايالامية

**هلال الحجري**

شاعر وأكاديمي من عُمان

قامت منظمة IDAM، وهي مؤسسة ثقافية اجتماعية تابعة للسفارة الهندية في مسقط، بتمويل ترجمة ونشر مختارات من الشعر العماني الحديث إلى اللغة المالايالامية، إحدى اللغات الرسمية في الهند، خاصة في كيرالا. وقد ترجم هذه القصائد الأستاذ عبد الكبير V.A. Kabeer رئيس التحرير السابق لجريدة Madhyamam الأسبوعية في كيرالا والباحث في الأدب العربي والفكر الإسلامي. تضمنت المجموعة قصائد متفرقة لعدد من الشعراء العمانيين المحدثين، هم سيف الرحبي، وزاهر الغافري، وناصر البدري، وسماء عيسى، وفاطمة الشيدي، وبدرية الوهيبي، وصالح العامري، وحسن المطروشي، ومحمد الحارثي، وناصر العلوي، وعبد الله الريامي، وهلال الحجري. وقد دشنت IDAM هذا الإصدار في حفل بفندق روي يوم ٢٩ أكتوبر ٢٠١٠، حضره من الجانب العماني زاهر الغافري، وناصر العلوي، وهلال الحجري، وحسن المطروشي. تأتي أهمية هذا الإصدار في أن اللغة المالايالامية تعتبر من أهم اللغات الهندية الرسمية؛ إذ يتحدث بها حوالي ٣٦ مليون نسمة في جنوب الهند، إضافة إلى الجاليات الهندية في أوروبا، وأمريكا، وكندا، والخليج العربي.

ننشر هنا الكلمة التي ألقاها مترجم هذه المختارات، الأستاذ عبد الكبير، في الحفل الذي أقيم لتدشين هذا الإصدار:

الشعراء العمانيون الأفاضل وأحبائي من كيرالا

مساء الخير وسلام الله عليكم جميعا

جميل جدا أن يصادف هذا الملتقى مرور الذكرى الأربعين سنة من مسيرة سلطنة عمان ، ففي البداية يسرني أن أقدم لكم تحياتي وتحيات من أهالي كيرالا وأتمنى لكم التوفيق لإحراز مزيد من الارتقاء والازدهار.

كانت سلطنة عمان حلما من أحلامي الرائعة منذ زمان. كنا نسمع أن في عمان منطقة تسمى صلالة توجد فيها أشجار جوز الهند والموز. الطقس فيها نفس الطقس في كيرالا. فتجسدت العاصمة مسقط كأنها مسقط رأسي. حين كنت طالبا في الثانوية كنت أقرأ في جرائدنا اليومية أخبارا عن ثوار ظفار. ثم غابت تلك الأخبار ربما نتيجة للمساعي الحميدة من جانب حكومتكم الحكيمة في احتواء تلك الأزمة.

كنت فترة في دولة قطر. وفي تلك الحقبة أصبحت أكثر قربا من سلطنة عمان وتقاليدها وأسلوب حياة مواطنيها عبر شاشة التلفاز، كلما ينعقد في مسقط مؤتمر مجلس التعاون لدول الخليج كنت أصغي الى خطاب جلالة سلطانكم، مع ما يعجبني طريقته في معالجة القضايا الشائكة، كانت تثير اهتمامي لهجته كتلفظه حرف الجيم مثل ما يتلفظه اخواننا المصريون. سلطنة عمان دولة خليجية ولكنها تطير خارج السرب. ولها شخصية خاصة تمتاز عن أخواتها في كثير من الجوانب. الأزياء والملابس وطريقة لباس العمائم حتى المذهب الفقهي، كلها تميز السلطنة عن غيرها من الدول الخليجية. وملابس البنات العمانيات تتشابه كثيرا مع ملابس نساء شرق الهند والباكستانيات. ولا أدري كم من الهنود المقيمين حتى المسلمين يعرفون عن المذهب

الإباضي في عمان. ولا أدري كم من الجيل الناشئ في عمان يعرفون عن جذور تاريخ عمان العريقة التي تربط بها أرض ماجان والتي ورد ذكرها في الوثائق الأنثروبولوجية البابلية. ونرى أرض ماجان التي غابت من خريطة العالم تولد من جديد في شعر ناصر البدري حيث يسأل « هل أرض ماجان استعادت سطوة اسمها القديم؟»

وإنني اذ أحكي لكم قصة أحلامي التي تدور حول سلطنة عمان لابد أن أذكر مذكرات الأميرة سالمة بنت سعيد بن سلطان. الأميرة سالمة رغم أنها هربت إلى ألمانيا مع عاشقها وبدلت ديانتها وغيرت اسمها إلى اميلي روث لم تنس أرضها الأم ولا ثقافتها. فكتبت مذكراتها ليقرأها أبناؤها لكي يتعرفوا على الجانب المجهول من ثقافتهم العربية. على أجنحة تلك المذكرات سافرت أول مرة إلى عمان التي تمتد حدودها الى أرض القرنفل زنجبار. تذكر الأميرة سالمة في هذه المذكرات الهندوس والبانيان الموجودين في السلطنة ذلك الزمان. يتبين منها أن العلاقات الثنائية بين عمان والهند ليست ظاهرة جديدة بل جذورها التاريخية تمتد إلى الماضي البعيد. فمن قرأ كتب رحلات ابن بطوطة يجد نماذج تدل على ذلك، إذ كتب ذلك الألمعي المغربي في إحدى رحلاته أنه وجد قاضيا عمانيا في «فرندن» وفرندن هذا هو نفس القرية التي لا تزال معروفة حتى الآن باسم « بندلايني» وقد كتب صديقي الكاتب بابو بهرادواج عن رجل أعمال عماني كان يتردد إلى مدينتنا كالكوت من حين لآخر، كان يحب الموسيقى حبا جما، وشاطئ كالكوت مشهور بالموسيقى والغناء حيث توجد بيوت تعقد فيها حفلات الموسيقى والغناء كل ليلة. انتبه التاجر العماني الى أصوات الغناء والموسيقى التي ترتفع من تلك الديار فأصبح ضيفا منتظما في تلك الأمسيات. اكتشف هناك لحنا جديدا تجسد دما ولحما، فتاة جميلة قد شغف بها حبا. وانتهت الحكاية بأن تحولت إلى أنشودة تندمج في إيقاعات عود حياته وسافرت معه إلى العمان. وقد كتب «بهرادواج» أيضا عن عامل يدعى جون أقام خيمة ثابتة على إحدى تلال وادي بني خالد حيث عاش سنين عديدة كعضو من أعضاء القبيلة الموجودة في تلك المنطقة يرعى مواشيهم ويصطحب أولادهم إلى المدارس ناسيا أهله وبلاده وراضيا مرضيا.

وعندما قرأت مذكرات الأميرة سالمة لم يخطر ببالي أنني يوما ما سوف أصل جسدا داخل حدود عُمان. ها أنا ذا موجود هنا أمامكم والفرحة تغمرني. وكان القدر أن تكون «مختارات من الشعر العماني الحديث» بوابة دخولي إلى عمان. فأولا أعبر عن عميق شكري وخالص امتناني للدكتور هلال الحجري الذي اختار روائع هذه الأشعار.اجتاحني عارم من اللذة والسعادة حين دخلت هذا البستان وكل زهرة فيه على عودها الخاص بجمالها وأريجها. وهذه المجموعة من الشعر العماني ذكرتني بـ«وادي عبقر» المذكور في الأساطير العربية. كانت العرب قبل الاسلام تؤمن بكائنات مستورة لا ترى. جنس ينتقل بغمضة عين من مكان إلى آخر وبعضه يقيم في «وادي عبقر». مكان لا تحديد لمكانه، أي لا مكان. واعتقدت العرب أن جن هذا الوادي هي التي تملي الشعر على أي شاعر. فسمي الشاعر عبقريا: أي على صلة خفية وغامضة بوادي عبقر، بكائنات مستورة. ويبدو كأن الشاعر يحذف أصوات الإنس من عالمه. وكان حبه كله منصبا على الجبال والأشياء ليس الناس. كان يستأنس البراري وأحاديث الحجارة والسنابل والطيور كما يقول الروائي الفلسطيني في روايته «الضوء الازرق». عندما نقرأ « هذيان الجبال والسحرة» للشاعر سيف الرحبي أو «مرثية من الشمال البعيد» للشاعر زاهر الغافري نحس كأننا نمر على وادي عبقر هذا، وتتضح لنا جليا عبقرية الشعر. يقولون إن

الشاعر سيف الرحبي رحال يكون في حقيبته شعر ينام، يملأ ربعه الخالي بالشعر. القصيدة الجديدة عند سيف كما يقول هو نفسه انحراف المركز عن وهم الاكتمال. إنها مفتوحة على الاحتمالات كلها بما فيها من النقصان. يقول: «لا أميل إلى جر المعارف المنجزة كالفلسفة وبقية الحقول المعرفية الأخرى إلى ساحة الشعر، إنما أميل إلى أن على الشعر أن يخلق أدواته وتصوراته الخاصة بنفسه وعبر نزوعه الخاصة وحريته اللامحدودة بالتقاط أشياء العالم». إن خبرات الشاعر سيف الوجدانية توجز دائما في زمنين الماضي والحاضر أو الغربة والحنين بحسب رأي الشاعر اللبناني محمد العبدالله، وحداثة هذا الشاعر كما يقول الشاعر اللبناني الراحل يوسف الخال ليست حداثة افتعال، «ولو كانت كذلك فلا تستحق دمعة حبر، إنها انفجار الوعي والحساسية الجديدة في تعبير هو عن شقاء الإنسان وفي غربته وفي منفاه». يقول الشاعر أدونيس إن الشاعر محكوم بأن يعيش في منفاه الداخلي. لست بصدد تحليل شامل لكل شعر من هذه المجموعة ولكن أرجو أن أؤكد أن كل شعر فيها يحمل لواقح العبقرية مع ما تتميز كل زهرة في هذا البستان على عودها بجمالها الخاص كما قلت سالفا.

المهمة التي كلفني إياها أصدقائي في عمان كانت نقل جمال وأريج هذه الأزهار إلى لغتنا المالايالامية، اقتلاع شجيرات الأزهار ونقلها من بستان إلى بستان آخر دون أية إصابة لجذورها. كانت تلك مهمة عويصة. لأن المسافة بين المجرم والمترجم ليست بعيدة. يصبح المترجم مجرما فقط بحذف حرف وتقديم وتأخير حرفين. والترجمة حرفا بحرف تقتل روح العمل. فالترجمة إذا جريمة اغتيال. مع الدقة والأمانة على المترجم إجادة لغة المصدر (Source Language) ولغة الهدف (Target Language)، الترجمة التعبير بلغة الهدف عما عبر عنه بلغة المصدر مع الحفاظ على الخصائص الدلالية والأسلوبية للنص المنقول. فلا بد للمترجم من أن يكون قارئا مدققا للنص الذي يريد ترجمته لما فيه من دلالات وإيحاءات فكرية وثقافية. ويتوقع من المترجم ألا يلتزم بأسلوبه الخاص بل عليه أن يتميز بالقدرة على تلوين أسلوبه ليحاكي الأصل دون أن يفقد قالب اللغة المترجم إليها. لأن لكل لغة قالبها الخاص. وتكون مهمته شاقة وعسيرة في حالة ترجمة الأعمال الإبداعية. فعليه أن يحافظ على المعنى والمبنى والجمع بينهما خصوصا في حالة ترجمة الشعر كما يشير إليه الكاتب المصري محمد عناني. وترجمة الإبداعيات يجب أن تكون قريبة من المستوى الفني للأصل. وذوق المترجم عنصر هام في هذا الصدد.

فإذن الترجمة ليست مجرد نقل من لغة إلى لغة أخرى بل هي أيضا عمل إبداعي – Transcreation not mere translation. وقديما قالوا إن ما يفقد في الترجمة هو الشعر. ويضيف العمل الأدبي الذي أجيدت ترجمته إضافة مهمة إلى التراث الأدبي للغة المترجم. وأتمنى أن تكون هذه الترجمة إضافة إلى التراث الأدبي في لغتنا. وإنني إذ أختتم هذه الكلمات أرجو أن أعبر عن خالص امتناني لصديقي الحميم شاه جهان لتعاونه البناء في تدقيق هذه الترجمة وأشكركم لحسن استماعكم كما أشكر الناشطين في الجالية الملايالامية لجهدهم الجهيد في نشر هذا العمل الأدبي، وليس في قاموسي كلمات للشكر لهذه الحفاوة والمودة، فليكن ختام المسك لهذه الكلمات مقطع من شعر الشاعر الكبير نزار قباني:

«وكلامنا في الحب يقتل حبنا
إن الكلام يموت حين يقال».

# المقامـــات العُمانيـــة

**محمود بن مبارك السليمي**

باحث وأكاديمي من عُمان

ما كان بالامكان – وأنا أقرأ هذا العمل– (المقامات العمانية) إلا أن أستحضر الجهد المضني الذي انفقته وأنا أحقق– بصحبة زملاء أجلاء– الصحيفة القحطانية، ومن بعدها كتاب كشف الغمة، فعاودني كل ذلك الاحساس اللذيذ المجهد الذي يكتنف عملية التحقيق، وتلك المسؤوليات الجسام التي تتجاذب المحقق لتبقيه على مسافات متساوية بين نفسه، وبين النصوص التي يشتغل عليها، والمؤلف الأول، فالاشتغال على إخراج نصوص الآخرين يحتاج من المرء أضعاف ما يحتاجه عندما يشتغل على نص من انتاجه هو، تلك هي المسؤولية التي يلقيها على عاتقه من لم يعودوا بيننا، فيُخرجوا نتاجهم كيف يشاءون.

وأذكر اني في مكان ما، كتبت عن أهمية تحقيق الأدب العُماني، وإخراج مكنونه من براثن التغييب والاهمال، إذ المخطوط منه ما زال يُقدر بالآلاف، والأهمية التي يمثلها ما زالت سخية تنتظر من يكشف النقاب عنها، فتجلي الكثير من الحقائق، وتعبد دروب المسيرة العلمية في البلاد.

فوجدتها سانحة باذخة في كرمها أن يتيح لي الصديقان الأستاذان الجليلان أ.د ضياء خضير ود. كامل العتوم شرف قراءة هذا العمل قبل طبعه ونشره ومصافحة القارئ العربي إياه، كاسراً الحدود الجغرافية التي طالما حكمت على الأدب العُماني أن يبقى أسيرها. وما تشريفي بكتابة بعض كلمات في هذا التصدير إلا كرم سخي من قبلهما، أدرك سلفاً ألا قول بعد الجهد البيّن الذي أطلت الوقوف عليه، لا سيما مقدمته التي اختطاها بروح ناقدة عارفة ببواطن التحقيق وأهواله، فقلت في نفسي: إن هذا لعمري عمل كريم. كريم بتجشمه عناء البحث في فن أدبي أهملته الذائقة العُمانية

لزمن طويل لحساب الشعر، وأهمله التاريخ للأدب العماني من بعد لحساب الشعر أيضا، وأهمله التاريخ للأدب العربي لحساب الطبيعة الجغرافية، التي قضت بأن يبقى هذا الركن القصي من بلاد العرب بعيداً عن الأضواء ردحاً من الزمن.

فان يتجرد باحثان لكشف ما بقي مخطوطاً منه وغائباً طوال هذه العقود الزمنية أمام القارئ العربي– مع ما يتبعه من كشف لحقائق تاريخية وأدبية، تجعل من هذا النتاج في مرتبة الريادة التاريخية– فهذا مما يستحق تقديراً وشكراً جزيلين.

وبعد، فقد بدا جلياً ان هذا الكتاب لا يقف إلى جانب أي من وجهتي النظر النقديتين القاضية احداهما بانعدام القيمة الفنية لجنس المقامة الأدبية، وانصرافها إلى الشكل والبراعة اللفظية

التي يمتلكها صاحبها على حساب الموضوع، بل ذهاب تلك النظرة إلى أبعد من ذلك حين رأت فيها اطاراً صلباً جامداً وانشاء متكلفاً مرهقاً وحكايات تتوارى خلف الشغف بالاغراب اللغوي والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، ولذا فهو غير ملائم للروح الأدبية للعصر الحديث حسبما ذهب محمد يوسف نجم وغيره.

ولا يقف – كذلك– إلى جانب تلك النظرة التي تعد المقامة الأدبية جنساً استطاع أن يشق لنفسه طريقاً وسط سطوة الشعر في الأدب العربي، وإن كان ينقصه كثير من العناصر الفنية المعروفة الآن، بل رآه بعضهم– كعبد الملك مرتاض وسواه– انه الجنس النثري الوحيد الذي يمثل وجه الابداع الراقي في العربية بحق، أو الابداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرة.

ويبدو لي انه من غير الجائز ان انصرف إلى تحديد اطار الغاية التي أرادها هذا العمل دون أن أسجل موقفاً خاصاً مما تقدم، فأقول إن كلا النظرتين ظلمتا فن المقامة الأدبية كثيراً، وحكمتا عليه بالقياس إلى معايير لا ترتبط بفن المقامة في ظروف نشأتها تلك – هذا إذا سلمنا بأن المقامة فن انتهى عهده باستواء نضجه قصة ورواية فأما أولاهما فقد حاكمته بالمقارنة مع التطور الحاصل الآن في الأدب النثري، وكأنها تطلب من الطفل في مهده أن يكون شاباً يافعاً بمقاييس مستقبلية، دون أخذ في الاعتبار ان الشاب الذي تريده كاملاً سوياً لا يمكنه أن يكون كذلك قبل أن يولد طفلاً، والأخرى جمدته في مرحلته الزاهية الحافلة بالاغراب وجميل اللفظ وروعة الصياغة– يوم كان السلطان للكلمة وحدها وللفظ سطوته– دون أن تنظر إلى ما استجد بعده على أنه امتداد له وزيادة عليه، معتمدة دهشة خلقه الأولى، وكأن جنس المقامة الأدبية لدى أصحاب هذه النظرة مقطوع عما لحقه من تطور، ومبتور عن سياقه التاريخي.

والحق أن فن المقامة حلقة ضمن سلسلة طويلة من تاريخ الأدب الانساني، ولا ينبغي أن يستثنى من النظر عند تتبع سلسلة تطور الأجناس الأدبية، فيحتاج عند النظر فيه إلى عين أكثر موضوعية، لتضعه في اطاره الصحيح، وتحكم عليه بمقاييسه التاريخية الحقيقية بأن تجعله فناً فاعلاً خارجاً من عباءة الجمود والتصلب.

ومع ذلك، لابد من الاعتراف بأن ثمة عوامل جنت على جنس المقامة الأدبية، بعضها عوامل داخلية صدرت من صميم الثقافة العربية، وبعضها الآخر عوامل خارجية. فأما العوامل الداخلية فتمثلت في استنكاف المتلقي العربي من استقبال هذا الفن (الجديد في حينه) باعتباره كلاماً وأباطيل ومجموعة أكاذيب، فامتنع أكثر الأدباء عن المضي فيه خشية اقتراف ذنب اللغو الافتراء، بل – وكما يطالعنا هذا الكتاب– ان بعضهم كان يسارع إلى التوبة والاستغفار بعد كتابته مقامة او اثنتين. وان أولئك الذين عرفوا بتعاطيهم لفن المقامة متهمون في نديتهم وأخلاقهم، ومنعوتون بالشرب وعدم الاستقامة، فلم يجدوا – نتيجة لذلك– حرجاً من الخوض في هذا الفن الذي يعتمد – برأي المتدينين– على الكذب والتلفيق، واتكائه على الكدية والاحتيال والخداع، لكونها موضوعات ثابتة وأساسية في معظم المقامة الأدبية.

فعوامل كهذه من شأنها ان تحدّ من تطور هذا الجنس الأدبي الناشئ، وتجعل المتتبع له يلحظ انقطاعه الواضح عن السياق التاريخي لتطور الأجناس النثرية، فضلاً عن أن القدسية التي نالها الشعر العربي في ذلك الوقت لم ينلها هذا الجنس المظلوم. فإذا كان المجتمع العربي يكبر الشاعر منذ جاهليته الأولى، فجعله بمرور الزمن يكتسي شيئاً من القداسة، فليس كاتب المقامات كذلك، لأن الثقافة العربية شعرية خالصة، فكما يغريها اللفظ وجزالته يغريها اللحن وموسيقاه كذلك، وما استطاعت المقامة – الفن الجديد– أن تعوض بأسلوبها المحدث هذه التلازمية الثقافية العربية إلا في وقت لاحق وحديث جدا، اضافة إلى ما ذكرنا من حرمتها الدينية.

وقد يقول قائل ان في الشعر كذباً أيضا، وهذا ما لا ينكره أحد، وفي بيت البحتري أكبر دليل على

تبرمه بالمترصدين لشعره والمغربلين لصدقه من كذبه عندما يقول:

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يغني عن صدقه كذبه

غير ان القص كذبه أبين وأوضح، وعوامله المتكاملة المنسوجة من أقاويل صاحبه أظهر من أن تخفى، فكان تحريمه أشد، والخوض فيه لغواً وافتراء، مع ما له من غايات تعليمية وترفيهية وغيرها في كثير من الأحيان، ولكن الطرف مغض عنها ما دام أساسها حراماً، رغم محاولة بعض كُتابها الدفاع عن أنفسهم بمقارنتها بالقصص التي تقال على لسان الحيوان والطير.

وإلى ذلك لا يمكن تجاوز هذا المقام دون أن أزجّ بمقولة آمنت بها طويلاً مفادها «ان الكاتب الكبير هو كاذب كبير»، وانه لا يمكن البحث عن يقين كاتب أو شكه في ما يكتب من فنون الكلام، كما لا أستطيع أن أقول هذا ولا أذكر لوقيان الشمشاطي قبل ألف سنة وهو يلتمس من قرائه ألا يصدقوه، لأن الحقيقة الوحيدة التي يعرفها انه كاذب، ولكنه الكذب الجميل المتماسك، انه الكذب الأدبي – الابداع الأدبي.

وأما العوامل الخارجية التي جنت على فن المقامة، فهي مصادفة أن يولد فن القصة في الغرب، ليلجِ الأجواء الشرقية بشكله المكتمل تقريبا، واجداً أمامه أقلاماً تستجيب لهبوب رياحه، الأمر الذي أظهره وليداً مكتملاً مقطوع الصلة عن طفولته الشرقية.

وعليه فسأكون حذراً جداً وأنا أحاول توصيف الواقع وربطه بما كان، دون أن أدعي أصلاً وفرعاً أو تطوراً ونمواً، فأقول: ربما لو أتيح للمقامة أن تنمو نموها الطبيعي لوصلت إلى المرحلة التي كانتها القصة في الغرب لحظة ميلادها ثم تطورها– هذا من جهة– ومن جهة أخرى فانه لما كان القص هو الأساس الذي بنيت عليه المقامة الأدبية، وكرسته القصة الحديثة من بعد، فليس بعد ذلك مجال لنفي العلاقة بين الجنسين شئنا أم أبينا، فهي العلاقة الفطرية التي تحملها البشرية في أعماقها، وتنحو بها لسرد القصص والحكايات منذ القدم، ليجد فيها المرء أنسه ومتعته وفائدته، وبها ينقل معرفته وخبرته في الحياة، لتتواصل الأجيال عبر هذه السلسلة من الحكايات التي لا تنتهي ما بقي على الأرض بشر.

وبعد كل ما سبق، فقد وجدت هذا العمل ينحو لغاية محددة لا يحيد عنها، وقد ابتعد به صاحباه عن الجدل في قيمة المقامة ودورها، وبعدها وقربها من الأجناس الأدبية الأخرى، إذ كان التحقيق جل همهما، ومصب جهدهما، حتى كان كتابهما المؤلفَ الأول الذي يجمع المقامة العمانية خلال عصورها المختلفة بين دفتيه، وقد صهر في مقدمته رؤى المحققَين واضاءاتهما التي تشكل بوابة للقارئ حتى يلج إلى لب العمل المحقق، وإلى ذلك فقد كشف الكتاب من الحقائق الأدبية والتاريخية ما يجعله داعياً لاعادة النظر في التاريخ للأدب العربي فيما يخص فن المقامة، لا سيما عند الاشارة لأصولها وروادها، حتى كان الخليلي خاتما لهذا الباب في القطر العُماني، مؤكدا على قدرته على الخوض في جميع فنون القول، لتتلاشى الدهشة من تخليه عن أهم العناصر التي عرفت بها المقامة الأدبية، وذلك لحساب مجتمعه وثقافته ونشأته الدينية، لتصبح بعض مقاماته معرضاً لغوياً صرفاً يفقد موضوعه في أحيان كثيرة، لتصبح محض خطبة أو جملة من المواعظ.

ولما كان هذا الجهد آخذاً مكانه في المكتبة العمانية والعربية، ليشكل لبنة أخرى في البناء الثقافي العماني والعربي، بالنظر إلى نسيجه التاريخية المشكل لرؤاه ووعيه، فان جهداً أكبر لابد أن ينشط في هذا الصعيد، لنستخلص التراث العُماني من الأقبية الرطبة والزوايا المظلمة، فنعكس معادلة الرقم الذي يمثله المخطوط من التراث العماني إلى رقمٍ في كنف التحقيق والنشر. ويبقى الشكر موصولاً لمن تجرد ليرد الجميل، فلم يجد أجمل من الحفر في كنوز هذا البلد فيعيد صوغ جانب من آثاره كجزء من حقوق الأجيال الحاضرة.

**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 إلى 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 إلى 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.

– **المواد الطويلة نسبياً سوف ينشر جزء منها بالعدد وتنشر كاملة بالموقع الالكتروني.**

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 الخامـس والســتون**

يناير 2011 م – صفـر 1432 هـ