

نزوى

N I Z W A

فصلية ثقافية

تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة
والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

الاشراف الفنى والاخراج

خلف العبرى

العدد السادس والستون

ابريل 2011 م - ربيع الثاني 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

نزوى

فصلية ثقافية - العدد السادس والستون



NIZWA 2011 - 66

الأسعار:

سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات 10 دراهم - قطر 15 ريالاً - البحرين 1.5 دينار - الكويت 1.5 دينار - السعودية 15 ريالاً - الأردن 1.5 دينار - سوريا 75 ليرة - لبنان 3000 ليرة - مصر 4 جنيهات - السودان 125 جنيهات - تونس ديناران - الجزائر 125 ديناراً - ليبيا 1.5 دينار - المغرب 20 درهماً - اليمن 90 ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا 3 دولارات - فرنسا 20 فرنكاً - إيطاليا 4560 ليرة.

الاشتراكات السنوية:

للأفراد: 5 ريالات عُمانية، للمؤسسات: 10 ريالات عُمانية - 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.

4 - عُمان.. المسير والمصير..

12 - طيورُ جَبَل الكور الجائئةُ في مغيب المدُن والآفاق : سيف الرحبي

24 **الدراسات:**

- عن القرنين، أو ذلك الحكي المزدوج: شاعر عبد الحميد - الانسان الخليجي بين ثقافتَي المباني والمعاني: محمد العباس - نقد بلاغة السلطة وتقويض سلطة البلاغة : عماد عبداللطيف - المصطلح النقدي عند عبد الله الغدامي: محمد حمودي - مفهوم الكتابة عند جوليا كرسيفا: حليلة الشيخ - الواقعية السحرية في القصة اليمنية القصيرة: عبدالكريم الرازحي نموذجاً: مسعد أحمد صالح مسرور.

26 **محور:**

- سميح القاسم: مقالة: فاطمة الشيدي - حوار: هدى الجهوري.
- قصائد للشاعر.

116 **لقاءات:**

- ماريو بارجاس يوسا : حوار سعيد دهقان ترجمة: أحمد عثمان.
- آمنة الربيع (حوار اثنوغرافي).
- مها حسن حوار: إبراهيم الحجري.



128 **مسرح:**

- «الموناليزا البابلية» : حازم كمال الدين.
- «زهر البطاطا» - أوكلا إليوت ت: يحيى طالب علي.

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

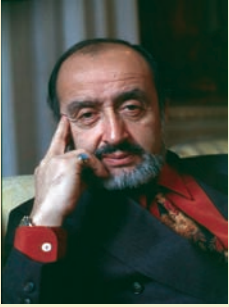


152 سينما:

- ثيلما ولويز.. سيناريو: كالي خوري، ت: مها لطفي (تتمة العدد السابق)
- دور المونتاج في السينما: اندري تاركوفسكي ت: عبد الهادي الراوي.
- فرنر هيرتسوغ : تجارب يغريها حراك الأفكار: تهامة الجندي.

188 شعر:

- «بستاني الريح» للشاعر سيرخيو ماثياس ت. ت: عبدالسلام مصباح - قصيدتان: إبراهيم الجرادي - قصائد : أحمد اسكندر سليمان - الطريقة المثلى لكتابة الشعر: جرجس شكري - خطط القراصنة الضائعة: يحيى الناعبي - كل شيء مطفأ: نبيلة الزبير - الوصول: طالب المعمري.



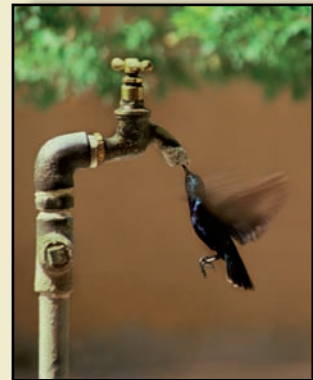
214 نصوص:

- «المرسوم» رواية من السنغال لـ «مباي غانا كابي» ترجمة: رؤى عبود - شعوب الماء «تايلاند»: خليل النعيمي - الفراشات طليقة: عبدالرحمن مجيد الربيعي - ساعات الصبح الأولى: صباح زوين - العطر السري: أنيسة عبود - من رواية «فيلا أماليا» باسكال كينيارد: ت.ت: محمد المزدوي - الطفل الشقي: نادية العبد السعدي - لماذا زرعنا الحديقة: همدان دماج - آباء وأبناء: أحمد الرحبي - رحلة أندري جيد إلى شمال افريقيا: ترجمة: محمود عبد الغني.



264 متابعات:

- الترجمة: «استضافة الغريب»: عبدالسلام بنعبد العالي - يحيى امقاسم في «ساق الغراب»: فيصل درّاج - لينة كريدية في «خان زاده»: نجاة علي - التاريخانية وأثر الفراشة: علي الرواحي - تاريخية الفهم البشري: علي آل طالب - محمد لطفي اليوسفي «في مرآة النقد»: محمد الغزي - لعبة الفن اللذيذة: آمال موسى - أبزون العماني: عبدالرزاق الربيعي - كاظم الحجاج والاشتغال الشعري: شاكر مجيد سيفو - أسامة العيسة في «المسكوبية»: سما حسن - شعر «الدبرارات»: محمد الشحري - المعارف التقليدية والملكية الفكرية: يحيى بن عيسى الريامي.



في عُمان اليوم... الشعب يريد الحياة

سعيد بن سلطان الهاشمي*

بل الأمان الموثوق بعروة المؤسسات التشريعية والرقابية والمحاسبية النزينة، الشفافة. الشعب يريد محاكمة المستهترين بالوظيفة العامة، بقطع النظر عن رتبهم ومكانتهم. الشعب يريد إعلاماً حراً؛ يحترم عقله ويعبر عن أشواقه وأحلامه. الشعب يريد عدم الاستخفاف بأرواح أبنائه بمجرد أنهم تظاهروا لأجل الخير العام.

الشعب لا يريد المزاحمة في الحكم، ولا التباهي «الأجوف» في الإعلام العربي والدولي؛ بل يريد أن ينشغل بحماية ماله العام، والحفاظ على لحيته ووحدته الوطنية، والاشتغال بتعزيز العلم والمعرفة لأجياله. وهي مهام أصيلة لأي شعب على هذا الكوكب، وإن وكل البعض في إدارتها فإن على البعض هذا، ألا ينسى بأنه مكلف بأداء أمانة جسيمة؛ تنوء عن حملها الجبال. لا أن يتناسى هذه الأمانة في «التنعم» بالمال العام، و«التمنن» على الناس بما هو حق أصيل لهم، وترويعهم بالطائفية والمذهبية والإقليمية. والتي أصبحت ألعيب بدائية لن تجدي نفعا مع شباب واع ومتيقظ. الشعب يريد إصلاح النظام اليوم وليس غدا؛ وهذا حق مشروع له؛ والزمن العربي الراهن بكل ثوراته، ونهضته من سبات الاستبداد والظلم؛ يغذي هذا المطلب، ويمنحه شرعية تاريخية لا يمكن لعاقل أن يتجاهلها، لا يمكن لحصيف أن يقزمها. وعندما يريد الشعب فليس من قوة تقف أمام هذه الإرادة. وشخصية

المطالب المشروعة للإصلاح الدستوري، والسياسي والاقتصادي والاجتماعي التي يجاهر بها العُمانيون في هذه اللحظة الفارقة من تاريخهم المعاصر لتؤصل حضارية هذا الشعب، وعمق وعيه بحقوقه وواجباته. فليس صحيحاً ما تحاول بعض الأجهزة - التي عزلها الفساد - نشره من أنها مطالب خدمية بسيطة؛ ستعالج ببعض المسكنات وينتهي الأمر.

الشعب نفذ صبره؛ ولأنه شعب حليم كريم بالفطرة، فليترك العاقل غضبة الحليم. سكت طوال تلك السنين احتراما وليس ضعفاً، أصالة وليس تسطحا. حبا وتقديرا للرجل الذي حكم واجتهد أيما اجتهاد. حتى جاء الوقت الذي تسيطر فيه فئة بعينها على كل مفاصل الحياة في البلاد؛ فالرأي رأيهم والأمر أمرهم؛ الوطني من يدين لهم بالولاء والطاعة، والمواطن الصالح من يرضى بفتات منحهم وعطاياهم من المال العام.

الشعب في عُمان اليوم؛ يريد الحياة والحياة فقط؛ حياة كريمة عزيزة. لا يريد أن يستجدي رغيف خبز أو فرصة تعليم، أو وظيفة يفني فيها حياته.

الشعب يريد أن يشعر بالأمان الراسخ؛ لا الأمان الهش المربوط بشخص أو مجموعة.

كما أن الشعب لا ينتظر أحداً من الخارج ليحرضه على المطالبة بحقوقه، ومحاصرة الفاسدين الذين أتخمتهم السلطة وعزلوا أنفسهم في بروجهم العاجية؛ إن هذا استخفاف بإرادة الشعوب، وإفلاس ينم عن ضعف وعزلة. والمدرسة الأمنية المصرية فشلت فشلاً ذريعاً في إدارة إرادة الشعب الحرة؛ لهؤلاء وغيرهم من أبناء عُمان الأحرار الغيورين أقول بحب: هلا تعاوانتم مع الشعب على الإصلاح والتغيير لغد أفضل؛ بدلاً من أن يصنفكم الشعب؛ في خانة من وقف ضده؛ وضد الوطن؛ وهو الخالد؛ وجميعنا سيغادر بعد حين.

ثم؛ من هذه الدولة الخارجية أو التنظيم الدولي الذي يريد لعُمان؛ دستوراً مصدر السلطات فيه للشعب؛ من هؤلاء الذين يريدون حماية المال العام ومحاكمة الوزراء الفاسدين، وتوظيف العاطلين، وتوفير الأعمال الكريمة. من هي هذه الجهات التي تريد؛ حفظ وصيانة الحريات العامة؛ كحرية التعبير عن الرأي، وحرية التجمع والتظاهر، وحرية تكوين النقابات، وحرية الإبداع والتفكير. من هؤلاء الذين يريدون إصلاح التعليم، وإصلاح الإعلام، وإصلاح الخدمات الصحية. إن أبناء عُمان ليسوا مقلدين لثورات، وليسوا مدعي مطالب لا جذور لها على الأرض. إنهم فتية آمنوا بأن الوطن فوق الجميع، وأن الحقوق تنتزع، إذا تلاكأ المسؤول؛ وهم يدركون ثمن الحرية، ومستعدون لبذله رخيصة في سبيل وطنهم. الرحمة والمجد لكل شهيد روى أرض عُمان بدمه؛ ليبقى الإنسان فيها؛ عزيزاً شامخاً كجبالها.

كالسلطان قابوس يدرك هذه المعادلة الإنسانية الشهيرة جيداً؛ لأنه قرأ التاريخ؛ وصقله الحاضر، وما زال مسكوناً بالمستقبل. لذلك لا أظنه يسمح لمجموعة قليلة معزولة؛ أصبحت منبوذة من غالبية شعبه؛ أن تُسيء لما أنجزه، وأن تستبد بالأمر، وتتمادى في استخدام القوة، أو أن تتجاهل مطالب الشعب، أو حتى أن تتأخر في الاستجابة لتطلعاتهم الطبيعية؛ أو تشيع بأن هذا ضعف ونيل من المكانة؛ أو تتصنع إشاعات مضحكة لا تنطلي على عاقل؛ من أن يدا خارجية تلعب بأمن البلاد وتستهدف مستقبله.

إن الأمن الحقيقي لهذا البلد العزيز هو الاستماع لمطالب الشعب، والإصغاء بحب وباحترام وتقدير لحقوقه المشروعة. لقد عجزت أغلب الأجهزة في عُمان؛ «الاستشارية» و«شبه الرقابية» وحتى «الأمنية» طوال الفترة الماضية عن إيقاف التغول الكبير لسلطة رجال بعينهم في أدق تفاصيل صنع القرار الأمني والاقتصادي. لذا؛ نقول لهم شكراً لكم؛ لقد أديتم واجبكم، وأن للشعب الصبور أن يقوم بواجبه.

جميع المتظاهرين والمعتصمين من أقصى مسندم وحتى صلالة، مروراً بمسقط وصحار وصور والبريمي وعبري وغيرها من المناطق؛ لهم ذات المطالب؛ انطلقت بعفوية النفوس السوية، وبرضا الأرواح المتطلعة لغد أكثر عدالة. بدون تنسيق مسبق ومن غير إشراف لتنظيمات لها سابق خبرة في تجييش الجماهير وتوجيهها لأهداف سياسية محددة. وهذا دليل آخر على أن الحق إذا جاء أوانه؛ لا يحتاج لأحد، ولا ينتظر أحداً، ولا يستثنى أحداً.

الاحتجاج.. والإصلاح المطلوب في عُمان

عبدالله الحراصي*

يومين، أو بعد قرن أو دهر من الزمان، وليستنتج ذلك القارئ مرّة أخرى أن التاريخ العُماني لم يمت، لأن روح الإنسان العُماني لم تمت، بل إنها تتشبث بإرادتها وبقدرتها على صنع هذا التاريخ. أشعر أننا بالكتابة للتاريخ كما أفعل الآن مثل من يبعث رسالة إلى المخلوقات المجهولة في الكون الفسيح عن أن هناك كائنًا اسمه الإنسان يشاركهم الوجود في الكون الفسيح: هنا نحن نبعث رسالة للمستقبل إننا شعب حيّ كريم، يُقبل الخير ويُقبل عليه ويرفض الشر والفساد ويعاقب عليه، واننا بخير لأننا أحياء قادرين على حمل الأمانة التي تنوء عن حملها الجبال، وهي إرادة التغيير.

حديثي سيكون تفصيلًا لبعض النقاط الأساسية التي أرى وجوب تفصيلها عن الحالة الاحتجاجية العُمانية. النقطة الأولى هي أن التحرك الاحتجاجي هو حالة إنسانية، منبعها الحفاظ على كرامة الإنسان، وعلى إبقاء جذوة إرادته حيّة، كما أنها تنطلق من الشرائع والقوانين، فالقرآن الكريم ينص في سورة الإسراء على كرامة الإنسان ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ﴾، كما تضمن القوانين المعاصرة كرامة الإنسان فالإعلان العالمي لحقوق الإنسان يضمن للإنسان التعبير عن آرائه ورفضه لما يحد من حرّيته وينتهك كرامته، كما ينص النظام الأساسي للدولة في السلطنة على هذا الحق في التعبير السلمي عن الرأي. وأضيف أن جلاله السلطان المعظم قد عبّر عقب توليه الحكم في السلطنة عن تفهمه لمطالب المطالبين

أكتب هذا المقال من التاريخ وللتاريخ. أكتبه من التاريخ الذي أراه يتشكل من جديد بفضل كل صور قول «لا» و«كفى» التي ما زلنا نراها في بقاع مختلفة من عُمان. التاريخ إذا لم ينته كما صورته لنا البعض، وكأن أمر الشعوب قد حسم إلى غير رجعة بحسب أهواء غير أهواء هذه الشعوب وتقديرها لمنافعها في حاضرها ومستقبلها. التاريخ لم ينته ولن ينتهي ما دامت على وجه البسيطة، ومنها أرضنا العُمانية، نفوس حرة لا تقبل أن تمضي منقاداً في غيّ التغيب المنظم والانقياد والقبول بما لا يمكن قبوله.

التاريخ لم ينته بل تتدخل الإرادة البشرية، ومنها إرادة العُمانيين، لتصنع بيدها وعلى أعينها أحداثاً جديدة، بعد أن كاد الجميع أن يتصور بأن أمر التاريخ قد حُسم، وأن ما عشناه دهرًا سنعيشه إلى نهاية عُمرنا، وسيعيشه أبناؤنا وأحفادنا إلى يوم يبعثون. التاريخ لم يمت، لأن الروح لم تمت. وأكتب هذا المقال للتاريخ، ليس خوفًا ووجلًا من حساب على صمتٍ نرفض قبوله، بل ليكون رسالة نرسلها من حاضرننا هذا للمستقبل، ليقراها من يقرأها في لحظة مستقبلية، سواء أكانت تلك اللحظة هي الساعة القادمة أو بعد

في المستقبل، بل علينا أن نفهم أن هذا «المأزق» سيكون هو نبع الخير العميم الآتي على عُمان، لأنه لو لم يحدث لسارت الأمور السلبية كما كانت، وربما قال قائل «ولكن هذا يدفع بخلخلة استقرار البلاد» والجواب هو أن البلدان الكريمة لا تعيش لكي تستقر، بل إنها تستقر لكي تعيش كما أنها تنتفض كي تعيش حرّة كريمة، وحين يمتنع العيش الحرّ الكريم فلا ضير من خلخلة الاستقرار، ولا نقصد بطبيعة الحال خلخلة الاستقرار الأمني، فهذا خط أحمر كلنا ضده (ودرء الضرر الأعظم مقدم على جلب المصلحة الأصغر)، ولكن المقصود بالاستقرار الذي ينبغي علينا جميعاً خلخلته هو استقرار أحوال الفساد بكل أشكاله، فهو استقرار ينخر البلدان، ويصيب عظامها بالهشاشة الوطنية، ويتعداه إلى إصابة روحها بموت الكرامة والإرادة. هذا النوع من الاستقرار من الواجب المبادرة إلى نفضه وهزّه بل وزلزلته. الانتفاض الاحتجاجي في عُمان هو إذاً احتجاج مبارك لأنه يعبر عن رفض الفساد بكل أشكاله، ويعبر عن الأحلام والآمال الوطنية بشتى ألوانها، ولا ينبغي أن يتم التعامل معه على أنه هو المشكلة. الاحتجاج هو ضرورة لازمة من ضرورات العلاج، وما الفساد والصمت عليه، واحتضار الأمل أو موته، إلا السم الزعاف والداء الذي يقتل الأوطان والشعوب.

النقطة الرابعة تتعلق بمستقبل عُمان، وحق الجميع في المساهمة في صنعه. شعر الكثير من العُمانيين لوقت طويل أنهم مغَيَّبون عن صنع حاضرهم ومستقبلهم. شعروا بأنهم مجرد مشاهدين لمسلسل ممل لا يغطي حلقاته إلا ضباب الفساد بكل أشكاله، وهو مسلسل بدا لوهلة أن حلقاته لا تنتهي أبداً. ما أود أن أقوله هنا هو أن الحالة الاحتجاجية التي تعم عُمان تخبرنا بأن عُمان ملك للجميع: لشعبها

للتغيير آنذاك، وما كان التغيير المبارك الذي تم في يوليو ١٩٧٠ إلا تعبير من قبل جلالة السلطان عن رفض الظلم، وعن قدرة الإنسان العُماني على التغيير. الحالة الاحتجاجية الحالية تنبع من نفس منبع الكرامة والإرادة: رفض الظلم ووجوب تغييره.

النقطة الثانية مرتبطة بالنقطة الأولى، ومفادها أن التحرك الاحتجاجي هو حالة وطنية، فالعُمانيون بشتى فئاتهم وفي مختلف مناطقهم يعبرون عن احتجاجهم على كثير من الأمور التي سادت قبل هذا الاحتجاج، فقد شارك العُمانيون من مختلف الأعمار والآراء والمهن والمحاذ فيها، وهي ليست مجرد فورة شباب فقط كما يحلو للبعض القول، كما رأينا هذا الاحتجاج الحضاري السلمي في ظفار (وهي الأرض التي شهدت التغيير في يوليو ١٩٧٠) وفي مسقط العاصمة، وفي صور، وجعلان بني بوعلی، وصحار، وشناص، وينقل، والبريمي، وغيرها من مدن عُمان الكريمة. الرسالة واضحة هنا إذاً: أن عُمان كلها تشترك في الاحتجاجات. كما أن الحالة الاحتجاجية هي حالة وطنية لأن مطالبها تتسامى على المصالح الضيقة والمباشرة للمحتجين أو لمناطقهم، بل إن الجميع رفعوا مطالب وطنية عامّة، منطلقاً رفض جادّ وصلب لممارسات سلبية وُجِدَتْ في كل الأرض العُمانية، وهي مطالبٌ سينهمر غيثها المدرار، حين تتحقق، على كل الأرض العُمانية الطيبة.

النقطة الثالثة التي ينبغي على الجميع، وخصوصاً الدولة، وضعها نصب الأعين هي أن الحالة الاحتجاجية ليست هي المشكلة بل هي المبادرة اللازمة للحل والإصلاح، أي أن التحرك السريع والبعيد المدى لا ينبغي أن يركز على كيفية «الخروج من المأزق الحالي» (بحسب اللغة الصحفية المعتادة) وعدم تكرار ظهوره

البحث الحقيقي الصادق في تهم الفساد التي يتهمهم المجتمع بها بناء على قواعد واضحة معلنة مثل قاعدة «من أين لك هذا؟»، وإن ثبتت عليهم التهم فالقضاء العُماني النزيه كفيل بالتعامل مع كل مخرب لأي حق وطني وأن ينال من العقاب ما يستحقه، وكما فعلت في مقال سابق أعيد هنا قول جلالة السلطان المعظم في مجلس عُمان عام ٢٠٠٨: «وتجدر الإشارة هنا إلى انه لما كان الأداء الحكومي يعتمد في إرساء وترسيخ قواعد التنمية المستدامة على القائمين به والمشرفين عليه فان في ذلك دلالة واضحة على مدى المسؤولية الجسيمة المنوطة بالموظفين الذين يديرون عجلة العمل في مختلف القطاعات الحكومية، فإن هم أدوا واجباتهم بأمانة وبروح من المسؤولية بعيدا عن المصالح الشخصية سعدوا وسعدت البلاد، أما إذا انحرفوا عن النهج القويم واعتبروا الوظيفة فرصة لتحقيق المكاسب الذاتية وسلما للنفوذ والسلطة وتقاعسوا عن أداء الخدمة كما يجب وبكل إخلاص وأمانة فانهم يكونون بذلك قد وقعوا في المحذور ولا بد عندئذ من محاسبتهم واتخاذ الإجراءات القانونية المناسبة لردعهم وفقا لمبادئ العدل الذي أرسينا عليه دعائم الحكم والتي تقتضي منا عدم السماح لأي كان بالتطاول على النظام والقانون أو التأثير بشكل غير مشروع على منافع الناس التي كفلتها الدولة ومصالح المجتمع التي ضمنها الشرع وأيدتها الأنظمة والقوانين ومن ثم فإننا نؤكد على أن تطبيق العدالة أمر لا مناص منه ولا محيد عنه وان أجهزتنا الرقابية ساهرة على أداء مهامها والقيام بمسؤولياتها بما يحفظ مقدرات الوطن ويصون منجزاته». أقول منطلقاً من قول صاحب الجلالة المعظم هذا أن كل أشكال التخريب وأنواعه ينبغي محاسبتها وتقديمها للقضاء ومعاقبته.

لدولتها، وينبغي أن يشارك الجميع في صنع الحاضر والمستقبل مشاركة متكاملة تكون فيها الحكومة أمينة على مصالح الشعب، كما ينبغي أن توجد من الضمانات المؤسسية ما يكفل هذا، وأخص بالذكر ضرورة تحوّل مجلس الشورى إلى مجلس يقوم بالدورين الأساسيين التي تقوم بهما البرلمانات وهما التشريع ومراقبة أداء الحكومة ومحاسبتها.

النقطة الخامسة حول مفهوم «التخريب». ذكرت في الأعلى أن درء الضرر مقدم على جلب المصلحة، ومعنى هذا أن كل العُمانيين يرفضون أي حالة من حالات تخريب الممتلكات العامة أو الخاصة، ولكن علينا أن ننتبه إلى أن التخريب، وخصوصاً الذي شهدناه في صحار، هو محض هامش للحالة الاحتجاجية وليس أساسها، وهو أمر ينبغي أن يتم التعامل معه ضمن القانون، وينبغي استخدام القوة مع من يحاول أن يفتعله لأي سبب، فلا يمكن القيام بالإصلاح من خلال القيام بالفساد، غير أن القاعدة الأساسية هي أن الاحتجاج العُماني هو حالة سلمية حضارية عبّر ويعبّر بها العُمانيون عن رفضهم للحالة السابقة.

كما أود أن أشير إلى قضية في غاية الأهمية في هذا السياق، وهي أنه ينبغي على الجميع ألا يحصروا التخريب في ما شهدناه في صحار من حرق وإتلاف للممتلكات، بل ان كل فساد هو تخريب، وكل استغلال لمنصب من أجل إثراء أو نفوذ أو مصلحة أيّا كانت هو تخريب. التخريب لا ينبغي أن ينحصر في ما حدث في صحار فقط، بل أن تخريب الوطن من خلال الفساد السياسي والاقتصادي والإداري والمالي هو تخريب أخطر بكثير من تخريب الممتلكات (المرفوض بقوة كما أشرت). وهذا يعني أن على الدولة أن تحاسب كل المخربين، صغيرهم وكبيرهم، وأن يتم أولاً

صاحبها، كما أن ذلك فيه ظلم كبير لمن لم يأخذ قرضًا شخصيًا واحتمى بالصبر وبتنظيم صارم لدخله وأوضاعه المالية للتعايش مع صعوبات الحياة وللتغلب عليها.

أقول إن المطالب المعيشية هي مجرد جزء من المطالب الإصلاحية السياسية الكبرى، وتشمل هذه المطالب الكبرى مشاركة الناس في صياغة ومراجعة دستور بلادهم (والقضية ليست الاسم هنا، بمعنى أن الاسم يمكن أن يظل هو «النظام الأساسي»، وفي اللغة العربية سعة) بما يحقق رؤاهم الوطنية لنظام الحياة في عُمان، إضافة إلى تحرير الإعلام العُماني من قيوده الكابحة للقول والتعبير عن الآراء المختلفة، ووضع النظم التي تحد من الفساد والتخريب بكل أشكاله، ووضع نظام صارم يتمتع بالمراقبة لصرف المال العام بما يضمن عدم التعدي عليه وعدم هدره فيما لا يجني منه الوطن العُماني الخير، وإصلاح حال مؤسسات الدولة المختلفة التي لا يختلف اثنان على وجود ترهل وضعف في أداء كثير منها، ونشر التعليم ومؤسساته بما يضمن حصول كل عُماني على التعليم الذي يرغب فيه وبما يضمن الصالح الكلي للوطن العُماني في استعداده للمستقبل، مع وضع التنظيمات التي تضمن المهنية العالية الحقة في مؤسسات التعليم بكل مستوياته.

والخلاصة هي أن التغير الذي أحدثته الحالة الاحتجاجية هو تغير كبير، والمطالب التي رسختها هذه الحالة هي مطالب كبيرة، والاستجابة بالإصلاح ينبغي أن تكون كبيرة ومستمرة بما يحفظ لعمان روحها الحية وجذوة إرادتها الكريمة القادرة على صنع التاريخ العُماني الذي لن يموت لأن روح عُمان ستظل تنبض دائمًا عزّة وكرامة، ولن تموت.

النقطة السادسة تتعلق بمسار عُمان المستقبلي عقب هذه الأحداث: لقد غيرت هذه الأحداث عُمان تغييرًا كبيرًا، وهذا التغير يقودنا إلى حقيقة أساسية علينا جميعًا أن نفهمها وهي أنه لا عودة للوضع الذي كان قبل هذه الأحداث، وأعني بطبيعة الحال ألا عودة للحالات السلبية التي كانت موجودة، بل إن عُمان خطت خطوات للأمام وهي رحلة في طريق واحد هو طريق الإصلاح والتغير، وهذا يعني أن علينا أن نفهم جميعًا ضد أي محاولة من أي كان للعودة إلى التعايش مع السلبيات والأمور المرفوضة، والتي قامت الاحتجاجات لإنهائها.

النقطة الأخيرة هي غلاف لكل النقاط الواردة فيما تقدم، ومفادها أن إصلاحات التغير المطلوبة ليست إصلاحات معيشية واقتصادية فقط، بل إنها إصلاحات شاملة، وعلى رأسها الإصلاحات السياسية. المطالب المعيشية والاقتصادية طفت على السطح لأنها تمس الناس مسًا مباشرًا في حياتهم ومعيشتهم وحقوقهم المباشرة من وظيفة وزواج ومأوى، وفي تقديم المطالب الاقتصادية المعيشية فإن علينا أن نميز بين المطالب التي تبدو منطقية قابلة للتحقق والمطالب غير المنطقية التي يصعب أو حتى يستحيل تحققها، فتحديد الحد الأدنى للأجور مثلًا تحكمه عوامل كثيرة من أهمها مستوى الدخل القومي للبلاد، والنشاط الاقتصادي وغيرها من العوامل، ومن غير المعقول أن نشترط حدًا أدنى للأجور لا يعكس وضع البلاد الاقتصادي ودخلها القومي، كما أن من غير المعقول كذلك المطالبة بإسقاط الديون الشخصية والطلب من الدولة أن تتولى دفعها، ذلك أن هذه أموال استفاد منها صاحب القرض شخصيًا، ومن غير المعقول أن تتحمل ميزانية الدولة ديونًا شخصية استفاد منها

الروح الجديدة.. والزمن في عُمان^٨

ابراهيم سعيد*

من يراهنون على الاستثناء سقطوا ويتساقطون، من يسخرون من الآلام ومن معاناة الشعوب من التخلف يعيدون حساباتهم كي يلحقوا بالزمن، من كذبوا الدم النازف في تونس ومصر والبحرين واليمن وليبيا عندنا بدأوا يصدقون الآن، والدرب طويل وصعب، والبناء شاق.

حين يأخذ الشباب الحياة على عاتقهم في هذا العالم، يذهبون بالجميع إلى الزمن الجديد، لأنهم مدركون أن البناء ليس بمجرد القطيعة مع النظام القديم، وإنما ببناء جسور النظام الجديد وأعمدته، بالحب الذي يجمع الوطن والعصر في لحظة واحدة ويمضي بانياً، إنها قطيعة بالبناء، قطيعة ببناء الزمن الجديد للتخلص من الزمن القديم.

ما أجمل الشعب حين يحافظ على الوطن، مرت أحداث جعلت الدموع تبكي إجلالاً لتلك المواقف الرائعة، شباب يتضامنون ضد من يحاول إشاعة الفتن القبلية والمذهبية، الإباحي يقول أنا سني وهابي، والوهابي يقول أنا شيعي، وشيخ القبيلة يقول هذا ليس عصر القبائل، بل هو عصر الشعوب مجتمعة، في دولة الحريات والحقوق، شباب يشكلون اللجان الشعبية كي يحموا الممتلكات العامة، شباب يحمون ميناء صحر، يحمون المحلات التجارية آخر الليل في شناصر، يضربون بيدٍ من حديد على المخربين

تابع العُمانيون والعالم وصول الروح الجديدة إلى عُمان، كنت أظن أن اللاحقين سيتمكنون من تجنب خسائر الأرواح أكثر من السابقين، غير أنني كنت مخطئاً، فثمن الحرية كما هو غالٍ في ليبيا، هو غالٍ في كل مكان، أيها الشهداء الذين قدمتم أرواحكم ثمناً للهب الحياة العُمانية، للحرية، لا يوجد كلامٌ يمكنه أن يفني حقكم، وقد ذهبتم عن هذه الدنيا كي تهدونا الحرية والحقوق، هل نقيم للبوعزيزي وللغملاسي ولأبي القاسم الشابي تمثالاً وقصيدة في كل الدول العربية؟

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

يا إرادة الحياة من أجل هؤلاء الذين تساقطوا في الطريق إليك، من أجلهم، عجلي بالقدوم اكنسي النظام القديم، واستبدليه بنظام القرن الحادي والعشرين، يا روح العصر، يكفي ما ذهب من الدماء الغضة الشابة في الطريق إليك، فتعالى واكنسي غبار القرن الماضي، ليدخل العُمانيون والعرب إلى القرن الجديد، حيث إرادة الشعب الوثابة وحقوقهم تضيء الحرية. صدقاً وحقاً.

* شاعر من عُمان.

في أزمنة الظلام العام، شعب يشعل نوراً في الظلام. يضيء حقبة زمنية بيديه.

عُمان أيتها الجغرافية المتنوعة الزاخرة أشهد أنك رعيت على ترابك أرواح شعبٍ عظيم، أرواح شعب سلمي مسالم، يعرف كيف يؤدي الحقوق ويعرف كيف يرعاها، أشهد أيتها البلاد الرائعة أنني أحبك، أنني أحب هذا التنوع فيك، أيها الوطن الرائع لقد جعلتنا جميلين مثلك، أيها الوطن الواقف على الهامش بما يكفي كي نرى وكي نختلف وكي نشارك، أيها الوطن الذي يهمس لك البحر والريح كل صباح ومساء كم أنت رائع، وكم تستحق الحرية.

الوطن نفسه غاضب هذه المرة ممن يشيعون الفتن كي يثنوا الشباب عن رحلتهم إلى المستقبل، الوطن والأرض، غضب في الطبيعة يسري من المفسدين، من المفسدين على الأرض، لقد أخرجت الأرض خيراتها لكل أبنائها، خيرات الحرية والثروة والمناخ المناسب تماماً لحياة الإنسان، لكن هناك من يريدون أن يستحوذوا على تلك الخيرات لأنفسهم، ويريدون أن يمنعوا الإنسان من الحياة، يريدون أن يحجبوا شمس الحياة الرائعة، ويعجبهم أن يروا الإنسان مهموماً ومظلوماً ويشعر بالغبن في وطنه، واليوم سيسقط كل أولئك الناس الذين هم ضد الحياة، وسيبقى كل الناس الذين مع الحياة، يمضون إلى المستقبل الرائع، مع الشباب الحيوي، مع شباب الحياة الحرة والعيش الكريم الحقيقي، لا المزيف.

زمن جديد يا عُمان على يد أبنائك يسع الجميع.

والمفسدين، إنها ثورة الشعب العُماني ضد كل أشكال الفساد في الأرض.

ومن جديد أثبت الإعلام العُماني أنه ما زال على خطابه القديم البطيء الذي لا يعرف أنه في زمن السرعة، وبذل الخبر في دقيقة فإن إعلامنا يمشي بسرعة كلمة في الدقيقة، حتى الأغنية أسرع منه.

الحياة الجديدة قادمة تهز أركان الفساد وستسقطها، الحياة المستقبلية قادمة تهز أركان المختبئين في الظلام، الذين يحاولون قهر الشعب وسرقة في الظلام، الحياة قادمة لروح هذه الأرض الطيبة، ولا يوجد عاقل حقيقي يقف مع الفساد بعد أن تعرى الفساد، كما لا يوجد عاقل لا يختار الشعب على إدارة فاسدة.

عُمان ونفوس أهلها الأبية الآن والعاقله لسنين والحكمة تتجه نحو التغيير والحرية، وما أعظم هذا الشعب حين يفعل ذلك، لأن الشعب حين يفعل ذلك وعلى عكس التمرد الجماهيري الأعمى العارم يقوم بالتمييز بين الصالح والطالح، ويقوم بالتفكير في مستقبل وطنه.

الشعب يفكر في وطنه أكثر مما يفكر ظالموه فيه، الفاسدون الذين لا يفكرون إلا في مصالحهم وثرواتهم وسلطاتهم، والشعب يبدي وعياً أفضل من الجميع، حين يفكر في الحاضر وفي المستقبل. وحين يقود شباب الشعب التغيير، هنا أعرف أن هذا شعبٌ مبارك، وهنا أدرك هذه الروح العُمانية التي صنعت كل هذا المجد الذي يطالعا في كتب التاريخ، كل تلك الدماء الأخلاقية الرفيعة التي تقف مع الحياة دائماً وتصنع الحياة على الدوام وتحافظ عليها حتى

طيورُ جَبَل الكور الجاثمةُ في مغيب المدُن والآفاق

الغضب أن تعلقَ صخرةً
قُدت من جبل شمس
أن تعلقَ خطباً
أن تبديد جيشاً مدججاً
في صحراء محتشدة بالأشباح والصخور

* ❖ *

غابة حيوانات
تتراكض حرّة في خيال الطفل
كما كانت في سهوب أفريقيا
قبل هجوم القَتلة
وسماسرة القارّات.

* ❖ *

ها هو الفجرُ
يبدأ في الانتشار
وهو بالطبع
لا يحمل نثار الطلّع
ولا رائحة الياسمين
يحمل أرقّ الرجل
أرق المرأة
الذي بدأت سحائبه
تغمر المكان

* ❖ *

الرجل الذي عادةً

* ❖ *

ذكريات مضغوطة في عُلب
ديناميت
تحلق فوق الأشجار
على شكل طيور مهاجرة
وأحياناً
تحملها الشاحنات الموحشة
إلى جبهة الحرب

* ❖ *

الرعاة انطلقوا
مع قطعانهم المضاءة
بالشهب والنجوم
قطعوا مسافات باهظة
ربما تشبه تلك التي قطعها
السندباد أو عوليس
أشرفوا على تلال البلدة
التي ولدوا فيها
تجولوا بعيونهم الدامعة

يرتدُّ إلى الخلف بحركة موسيقيَّة
لا يعرفها غيره، يمتص الرحيقَ، تحدوه
غيمة من هديل اليمام الحالم في الظهيرة..
بلونك الفردوسيَّ
تتغذى على الأزهار
كما تتغذى المرأةُ العاشقةُ
أو الصوفيُّ
على الحب
منحتك الآلهةُ قوة اللطافة
التي تتكسر أمامها
الضواري والنسور
إنك التجسيد الأسمى
أيها الطائرة الصغير، أيها الطفل
لنظرة (الطاو)
إلى الأشياء والكائنات



متسلقو الأفيرست
والقمم العالية
تحيط بهم أحزمة الجوارح
والانهيارات
نحو الأعالي
لا يرون شيئاً في طريقهم أو علامة
عدا ظل طائر
يجتاز المفازة
نحو الضفاف المزهرة



يعود الطائر الطنان

ما يحمل طفلاً
ويتجه نحو الشرفة
أو أمام الباب
يشير بأصبعه الغضة من غير كلام
نحو أسراب الطائرات والطيور
متبوعة
بنظرات الدهشة الممطرة
في صحو سماءٍ مملوءة بالرحمة
والأموات.



«وُلدت حراً
أيها الطفل
وسترسف في القيود
أنى ذهبت»
وهذا، ما تشي به النظراتُ الطفلة
حين يذهب الرجل
إلى فتح الباب
نحو البهو والفراغ
يتبعه باب آخر
والسور
يتوالد إلى أسوار
هكذا...
«لصحراء العالم
أبوابها الموصدة»



يرفُّ الطائر الطنان
على أهداب الشجرة السكرانة
في فضاء الربيع.

تجرني إلى شباك غيمها الجريح
باللحظة الحميمة
في الأيام الخوالي
والأطفال
الذين قضوا في الكوارث والحروب.



بماذا أُكسر
حدّة هذا الصباح
لغربان نافقة
تحلّق على شكل عصائبٍ
تنقض على فريسة وهميةٍ
في الخواء؟
بماذا أُكسر
استغاثة الحشود
المتدفّقة

من جهات لا مرئية
تطالب بالعدالة والانتقام؟
عقبان الربع الخالي
وقد أحكمت قبضتها
على الذاكرة والمكان.



يعتقد (الطاويون)
أن الخواء هو المطلق
وكذلك الفراغ
لكن الجثّة
التي ما فتئت تتدحرج
منذ ملايين السنين في دهاليز

إلى غدران الشجرة
وكأنما إلى مجرّة من الحنان
يعود الطفل
إلى حضن أمه
ملتهماً حليب الأعماق.



ينام الطفلُ
بين ألوانه القزحيّة
والأنهار
حتى في احتدام قيظ الصحراء
والليل
يحلم بملائكة خضر
وأيام ستكون أكثر امتلاءً
بالزهور والحيوانات.



يحدّق الطفل
في النافورة المزدانة
بالمياه والأضواء
تنطفئ، تنبلج
على ضفاف البحيرات الشاسعة
في الخيال
على الحواف
تحلّق فراشات زرقاء
وعصافير تتجمّع من كافة
الجهات.



هذه الموسيقى القادمة
من بلاد النهرين

✧ ✧ ✧

يحاول أن يجمع أوصال قصيدة في الحديقة
حديقة الألعاب والرموز.
كأن يأخذ الدب القطبي من مُنتَبذه
ويوقعه بين الكلاب النابحة والأفيال
التمساح بجوار النافذة
حيث يخلق الحمام ويتماوج
العصفور الأزرق والسلحفاة
قبل أن تُبحر نحو البعيد
نقار الخشب بجوار الواوي
والكباش على مقربة من الذئب
تمثال بوذا الصغير الراكع من خشية
وبراءة..
نظر الطفل إلى مخلوقاته الضاجة
في الحديقة
لم يعجبه الصنيع ولا الاتفاق
بعثر الجميع في ضربة واحدة
ومشى إلى الضفة الأخرى
من كونه الخصيب.

✧ ✧ ✧

كان يتهدى في الأفق الأجرد
ذلك الطائر الوحيد تتبعه النظرة البكر
من منعرَج هواء إلى آخر
حتى يتحدان في روح واحدة
تسبح في موج الأحلام.

✧ ✧ ✧

لم يستطع النوم
طوال ليالٍ موحشة وأيام

هذا الفراغ

أربكت أنهار الفضاء الغزيرة
أربكت منابع الخلق
حين هربَ ثور الحكاية
إلى شعاب جبالٍ مجهولة.

✧ ✧ ✧

مضى الطفل في حال سبيله
تاركاً أثره على الرمل
في ذاكرة سُحب تعبر
بحر عُمان
وفي قلب الزهور المفتحة
كل صباح.

✧ ✧ ✧

يتدفق النبعُ
من ذرى الأشجار
ليستقر في مخيلة أيلٍ
نطحته العاصفة.

✧ ✧ ✧

سلام عليك
يا نبع الأزل
يا طفولة الشجر والنجوم
أفراخ الصقور التي تحاول
الطيران نحو الأعالي
طفولة الظبي المذعور
في الفلاة

والسمك السابح
تحت أضوية القمر الموشك
على الغياب.

كان الأرق ربيب حياته
والظلام توأمه الحكيم
تقلب بين مدُن مكتظة
بالأشباح والنياشين
لم يفتح نافذةً
لم ينظر إلى أفق
كان يصغي إلى زئير حيوانات
تتعارك في الرأس
حتى علا صوت الأذان
بالحنو القادم من أغوار
قريته المضمحلة
فنام على وداعة غائبة.



ليس الوداعُ
إلا مُختصر التاريخ والأيام.



آفاق تترنح تحت حوافر القصف
جوامع تسقط
أبراج تبصقها الريح
والأنهار التي كانت تسقي
حضارات البشر، جفت
كثعابين ميّنة
في خيال الطفل
الذي وُلد من صدمة الحرب.



في هذا المكان النائي
على ضفاف بحر العندمان

بأكواخه ونخيله المتمايل في الريح
يأتي الطائر كل مساء
يجلس على نفس العمود الخشبي
يطلق صياحه الأقرب إلى نواح
المفطور بالغياب
ساعات تمتد إلى أحقاب
يجلس الطائر على عموده الخشبي
يأتي الليل وتتلاطم الظلمات
وهو على قمته
يرقب الفضاء ويطلق الصيحات
حتى ينفجر صوت صياح آخر
من ظلمة الحقول
يتبادلان النداء
يلمّان شمل الليل المتصدّع
في صرخة واحدة
وحدة الليل والألم
وهذا الجناح الميمم شطر الأبدية.



مضى ذلك الزمان
الذي كان فيه الرجال
كان فيه النسوة
من الحضور الشفيف
(حضور الشجر المفعم بحنان الملاك)
يرفعون اليتم
عن كاهل الغرباء
وعابري طريق الحياة السريع.



أولئك المشردون

يفترشون أرض السور المهْدَمَ
في البرك الآسنة
على مدار الأيام
هكذا
يشربون ويبصقون
محدّقين في الطحالب والطيور
وأفراس كثيرة تسبح
في حل الهذيان
حتى تمتلئ البرك
بالليل والبصاق.

لستُ نادماً على شيء
إلا على كوني
ما زلت موجوداً
على هذه البسيطة
المتخمة برفات الأسلاف.

أمنح طفلي
فرصة الحيرة
في مرأى القطط والكلاب
وأمنح نفسي
فرصة احتساء كأس
في حانة الرأس المهشمة
على مدار الأقوام.

ما الذي ستسرده الريح
هذه الليلة

غير الحكاية المضجرة ذاتها
عن قوم عاشوا
ثم هلكوا
تاركين أثرهم
في المَدُن والكهوف
خالقوا أثر
ممحاته الريح
الريح مفخرة العبور والزوال.

امنحني أيتها الريح
وقتاً كافياً
لأرتب أمتعتي القليلة
وأسرج رحلي
مودعاً أصدقاء
غير موجودين
وعائلة غربان هرمة
أطعمها الخبز
من كفي كل صباح.

مضى ذلك العُمُر
الذي كانت فيه الجوارحُ
تطير كسُحب جهمة وضاحكة
تخضّب السماء
بالصياح والحنين
الجوارح التي تطعم أفرaxها
في الذُرى
حيث الأعشاش مواكب بانخة
للطرائد والحبور.

* ❖ *

الطيور في الحديقة تعوي
مقلدة أصوات
ذئاب منقرضة
الكلاب في بغداد
تننفض وتعوي
مقلدة
عاصفة الغارات
والقصف الحربي.

* ❖ *

بنى الفراعنةُ الاهرامات
آية مجدٍ لا تغيب عنها شمسٌ
ولا ليل
لكنَّ السيادةَ
كانت للفراغ
والخلود أيضاً.

* ❖ *

العصافير العابرة المدُن والبيئات
العصافير الناعمة
انقضّت على الشجرة التي يسكنها النحلُ،
مملكة النحل المشعة في الأعالي.
العصافير افترستها كطيور ضارية،
طيور (جبل الكور) الجاثمة
في مغيب المدُن والآفاق.

* ❖ *

دموعك يا صغيري
تختزل دموعَ العالم

* ❖ *

أوشك الرُّسلُ
على إنجاز المهمة المقدّسة
بعد وصل الليالي بنهاراتها
وقطع القفار
لكن النجمة – الدليل
انطفأت قبل وصولهم
بقليل.

* ❖ *

لا شيء يلجم هذا السهل
عن الحلم
بعاشق يضاجع معشوقته
بشبق الأزمنة الغابرة،
على بساطه المتموج بالمطر والريح.

* ❖ *

ما الذي تقوله المرأةُ
لصديقتها
في اللوحة المقابلة
ما الذي تقول النظرة الحائرةُ
في الممر المغلق
أو في زنزانة السجين؟

* ❖ *

إلى: ل كافياني
تعشق الضحية جلاّدها
بعد طول عشرة ولقاح
كما تعشق الزهرة النضرة
ضوءَ الفجر
ومدّارَ المطر.

هذا الكيان النبيل

أخاف عليه أن ينكسرَ

كبلور أو ضفة حاملة

أمام غول الصواعق

لكني فكرتُ:

أن الطفولة الجبليّة

لها صلابة المعدن الكريم

وحزن الضفاف.



دموعك

أمسحها بيدي المرتجفة

وأتمنى لو تحلّ روح المسيح

لحظةً عابرةً

كي أشفى الألم الذي يدفعك

إلى البكاء

وتعود إلى لهوك البريء

والبسمة الحانية

لكن المسيح يا صغيري، رحل

منذ زمن

والأرض هجرتها الآلهة

كما عبّر الأقدمون.



ها هي الحمى اللعينة

تعود

وتتركني في قعرٍ مظلم من الوحشة

وقلة الحيلة

يدك الصغيرة ترتخي إلى جانبك

ورعشة تسري

في الجسد الصغير.



حينما تمرض الطفولة

يمرض الكون

ويفترسه السرطان:

هكذا أطلق طائر صرخته

وهو يعبر الأفق الأخرس

باتجاه المحيط.



يفتح الستارة

ينظر إلى الفجر الطافي

وقد ملأت أشلاؤه

الآفاق

يمعن النظر والتحديق

كي يعود إلى النوم

بذخيرة جيدة

من الأحلام.



غرباء

من قبل ومن بعد

وفي تلك المسافة

التي بدأت تتشكّل فيها الخليقة

على هيئة بشرٍ وطبقات

غرباء

عن أنفسهم وأطفالهم

يحدّقون في سحبٍ عابرةٍ

✧ ✧ ✧

يتناسلُ البشرُ على مرِّ الأزمانِ
مولِّينَ الأدبارَ للموتِ المرتبِّصِ
على العَتَبَةِ.. مولودَ هنا، وميِّتَ هناك.
أعراسُ هنا وحربُ إبادةٍ هناك.
لا شيءٌ يلجمُ كوكبَ الغريزةِ السيَّارِ،
ولا عبره إلا الحياةُ
في وثبَّتْها واندفاعها من الأسفل والأعلى،
حتى مُنْقَلَبِ الوادي السحيقِ
حيثُ تزهرُ الجماجمُ والرفاتِ.

✧ ✧ ✧

النسورُ تتوافدُ من كلِّ فجٍّ وصبٍ نحو الجثثِ
الملقاةِ على قارعةِ الخلاءِ، تتجمَّعُ حولَ
مآدبِها السمينَةِ، من غيرِ أن تنهشَ
أو تخلعَ كتفاً أو عيناً، إلا من بابِ
الدعابةِ والتسليةِ، نزهةً مُتَرفِّفينَ
في جنانِ النعمِ الوفيرةِ على الأرضِ
الضاجَّةِ بالأورادِ والصليلِ.

✧ ✧ ✧

ينتظرونَ لحظةَ الفرجِ
كما تنتظرُ الخليقةُ
في البرزخِ الفاصلِ
بين الجنَّةِ والجحيمِ.

✧ ✧ ✧

في ليلِ العالمِ
ليلِ المَدُنِ والبحارِ

ويقولون:

هؤلاءُ أمهاتنا.
ينظرونَ إلى الغبارِ
ويقولون:
ها هو الأبُ السيِّدُ
الموئِلُ والمصيرُ..
أيها الأبُ المباركُ
في كلِّ الأزمنةِ والأقوامِ
ترفُقُ بمخلوقاتك
متزاحمةً على بابك في الأعالي
ترفُقُ بها
وهي ترفسُ
بين المضيقِ والهاويةِ.

✧ ✧ ✧

ساحبةُ أيَّامها
بين الجفونِ والأهدابِ
المرأةُ الجميلةُ
بما كياها الخفيفُ
تحاولُ أن تمحو به الأثرَ والعلامةَ
ما ان ترفُ الأهدابُ

أو تبرقُ العيونُ
إلا وتنشرُ مروحةَ السنينِ
رذاذَها الجارحِ
في المرأةِ
أو في قلبِ العاشقِ

الذي كان يحملُ ثقلَ اللياليِ
ساهرًا
في ضوءِ أطيافِها اللاهبةِ

الفانين، كي يمضي في عبوره بأقل الأكلاف
فداحة وجراحاً..
كان الجو غائماً على نحو مرعد وبخور سحرة
نائمين في كهوفهم البعيدة يحتل النيام..



لا أدري أي مدينة، أي شارع وزقاق، لكن كما
يتراءى للنائم وهو في غمرة المياه السديمية
للأحلام وهي تجري من جهات عديدة، كان
المشهد يشبه ساحة (شمدين) في دمشق حيث
ينحدر الشارع الذي كنا نسكنه نحو الغوطة
الباسقة بالسحر والحياة..

وغير بعيد من الساحة قبر الشيخ محيي
الدين ابن عربي الذي أخاله مزعوجاً ومرهقاً
من أفواج السياح الذين يتوافدون لزيارة
الضريح..

كنت أمضي في طريق لا يشبه ذلك الطريق
المعهود الذي يؤدي إلى البيت.. فجأة سمعت
صوتاً خلفي أخذت أتبينه بصعوبة كمن يفك
شفرة معقدة، إذا به صوت إبراهيم فتحي
يتحدث إلى شخص بجانبه لم أستطع معرفته
في المناخ الراشح بالغموض والشتات.

مضيت في الطريق الذي لا أعرفه من غير أن
أسأل إبراهيم عن سبب مجيئه من مصر إلى
دمشق..

ونحن في خضم الطريق، أدخلت يدي في
جيوبي لأتأكد من مفاتيح الشقة، لكن لم
أجدها فاعتراني حزن شديد.. كنت أمشي وأنا
أترنح كمن أصاب قلبه سهم مسموم.

يصحو البشر والوعول
والأسماك، وقد تحجرت
في أشداق الضواري الخرافية
وفي أعماق الظلام.



كان المشهد الفضائي المتدافع بالغيوم
والضباب فوق الجبال المطلة على المدينة..
(حيدرة- الجزائر) أو بلد يشبهه..

كنت في التاكسي الذي يسألني سائقه عن
العنوان الذي أنا ذاهب إليه.. تلعثت كأنما
الحيرة تقود السيارة إلى اتجاه غير معلوم
بقيت هكذا والسائق الذي بدت على صوته
نبرة العصبية يحاول المساعدة والتوضيح
في هذا الجو الذي أضى مظلماً وغامضاً
كمغارة من مغارات الجان.

فجأة ينبثق من فراغ المدينة ووحشتها
صوت حميم أعرفه في السنين المنصرمة،
يدلني على عنوان المنزل الذي سأعيش فيه..
كان خارج المدينة، منزل ريفي على نحو
من تناسق روعي في عمارته وانسجام..
بحار الخضرة المحيطة تغطيه بكثافة ورقة
نادرين..

تجولت في ردهاته حتى وصلت إلى الغرفة
الواسعة التي من المفترض أن أمكث فيها..

وفي هذه الأثناء رأيت أشخاصاً قادمين من
الماضي والحاضر، دخلت فور رؤيتهم في
نقاش حول مشكلات المسافة والزمن وكيفية
العلاج الذي يرتئيه كل واحد من هؤلاء

ليستقر في عشه المجاور
يجدّ الشاعر
في الفراغ المسفوح
كبحر ينتشر على صفحته
قراصنة شرسون..
الطائر في عشه ينام
الشاعر يتيه في فراغه المدلهم
محدثاً في غيمة تحملها الريح
أو نورس
يبحر نحو الجزر المستحيلة



هناك ثلاث مجموعات، بإمكانها توليد الجمال
الخالص الذي يتعين على الأدب مقارنته
وتسجيله، هي على التوالي: الأطفال الصغار،
النسوة الشابات، والرجال المحتضرون.
(كاوباتا)



«لا يقبض الموت نفساً من نفوسهم
إلا وفي يده من تنتنها عود»
أي شرح معجب، أو تعليق مهما بلغ هجاء
وقذاعة، ليس فقط لا يضيف شيئاً، وإنما
سيكون إساءة أكيدة لبيت المتنبي..



أفكر ، أن ليس من العدالة في شيء، بل من
الظلم المطلق أن يمرض الأطفال.. هذا الابتلاء
والاختبار القاسي من صفات البالغين
والكبار، ومن سماتهم..

مضيت صوب العمارة الواقعة على المنحدر
بين الساحة المليئة بالباصات والصخب
والطريق المؤدي إلى الغوطة، فلم أجدها.
وجدت مباني لا صلة لها بتلك العمارة ولا
بالحي الذي كنت أعرفه. تذكرت البقال
(أبوهاثل) ومطعم (أبوسمير) قلت أسألهم
عن أحوال المكان لكن لا أثر لأحد..
كنت أترنح محاولاً انتزاع السهم الذي
أصاب قلبي حين سقطت في كابوس اليقظة
الرهيب.



صوتك الجريح
أيتها اليمامة
يطل دائماً مع الفجر
على هذه المسبّعة البشرية
قادماً في رحلته الطويلة
من غبش الأصباح الأولى
حين كانت السعادة
تهم بالسكنى على هذه الأرض.



نام الرجال عن أطفالهم
في عراء هذه المسبّعة
فأنجزت خفافيش الليل
مهمتها بضراوة الضباع



يجدّ الطائر
في هواء النافذة

إلا البراءة مطلقاً سراحها في بحار وغابات لا
نهائية الخضرة واللف والشفافية؟



«البقعة الحمراء على كوكب المشتري إعصار
متنقل، يعادل في حجمه ضعف الأرض»..
إعصار الألم المتنقل، يجوب الأعماق، عاصفة
التيه لبشرية فقدت أي إحساس بالملان،
بالحلم والأمل.. قافلة الأعاصير هذه، هي ألم
الإنسان وعذاباته في كل زمان ومكان.



طيور القطا المعروفة بصلاية جناحها بين
الطيور، هي أيضاً أهدى الطيور إلى أعشاش
فراخها.. تهتدي إليها حتى وسط العواصف
والأمطار وتلاطم ظلمات الليل وتكاثفها..
البشر أيضاً لهم مثل هذه المشاعر الجامحة
تجاه نسلهم وأطفالهم، لكن هذا النبيل في
المشاعر لا يمنعهم من إبادة أطفال الغير
بدم بارد..

سيف الرحبي

الأطفال ، تلك الكائنات الأثيرية التي تشبه
الملائكة، أو الطيور التي تشفي النفس من
أمراضها حسب الأمير (ميشكين) في رواية
(الأبله) وتشبه الموسيقى في كمال مقاماتها
ودموعها، مرضهم ينم عن انحراف عاتٍ في
الطبيعة، أعتى من انحرافات كثيرة تحفل بها
حقول الخلق والحياة منذ دبيبها الأول على
هذه الأرض..

ما الذي يفعله رجل وحيد أو امرأة وحيدة
أمام طفل يرتجف في ساعات الفجر الأولى،
غارقاً في العرق والحمى، وكأنه قُذف عارياً
في شتاء من شتاءات سيبيريا..

ما الذي يفعله، أمام طفل يحتضر، طفل جريح،
أطفال يتامى، أمهات ثكالي، وسط ضراوة
الحروب والفصول، وسط اجتياحات الجوع
وعنف الطبيعة في تمظهراته المختلفة..

ما الذي يفعله الرجل والمرأة في أضواء الفجر
الأولى أمام طفل يئن معلقاً بين الحياة والموت،
كائن لم يعرف وجوداً ولا عدماً بعد..

لم يعرف إلا فتحات البسمة في تويجاتها الأولى،



من أعمال الفنان مارك شاجال - فرنسا

عن القرين، أو ذلك الحكي المزدوج

شاكر عبدالحميد *

«في كتاباتي أتكلم عن نفسي، أبذل جهدي كي لا أموت في صمت.
تأليف الكتب مرض يهدد من يصاب به بالجنون». أوفيد(١)

كان الليل قد أرخى سدوله، والشوارع هادئة/ وهناك، كان يقع ذلك البيت الذي عاشت محبوبتي فيه/ طويلاً كان ذلك المنزل ومرتفعاً/ وعلى الرغم من أنها غادرت، من قبل، إلى المدينة، فإنه ظل قائماً في مكانه كما كان دائماً/ وأمامه، وقف رجل، يحدق إلى أعلى ويعصر يديه في ألم مبرح،/ وعندما رأيت وجهه، تملكني الرعب/ فقد كشف ضوء القمر لي عن وجهي نفسه./ أيها القرين! يا رفيقي ذا الوجه الشاحب!/ لماذا تحاكيمرة أخرى عذاب الحب المبرح،/ ذلك الذي عانيت منه، كثيراً، ذات ليلة ماضية/ في هذا المكان؟ (٢).

في هذه القصيدة الغنائية الموسيقية الموجزة التي قدمها المؤلف الموسيقي الشهير فرانز شوبرت في السنة التي توفي فيها، عام ١٨٢٨، وكانت بعنوان: القرين، يتذكر العاشق ذلك المنزل الذي عاشت فيه محبوبته التي فقدوها، وعندما يعاود زيارتها في خلال تجوالاته الليلية، يجد نفسه لا يزال واقفاً هناك، حيث يضيء نور القمر وجهه، ويجد ذاته الأخرى تحاكي حركاته على نحو واضح، تعتصر يديها، وتقلد العذاب المبرح نفسه الذي كان قد شعر به ذات ليلة في الزمن الماضي، هناك، في المكان نفسه، أمام ذلك المنزل.

بنوع من الوجود والشهرة التي لم يحقق هو نفسه شيئاً منها، ربما كان ذلك الشبيه المماثل له في الملامح والصوت والجسد، هو ذلك الجانب الآخر من الذات، الذي حلمت به، ورأت فيه نوعاً من التحقق، ومن ثم الاستمرارية أو الخلود الذي لم يصل صاحبه إلى شيء منه، لكن، وكما يقال، فإنه عندما يرى المرء شبيهه أو قرينه، فإن ذلك قد يكون نذير الموت، فإن نزعة عدوانية تتلبس كل شخصية من هاتين الشخصيتين شيئاً فشيئاً، نحو الآخر، ثم إنه عندما يموت أحدهما في حادث سيارة يظهر شبيه آخر له، يقوم بمطاردة ذلك الشبيه الحي (٣). ويستمر الحكي، يستمر التكرار والتوالد للقارئ والأشبه ما دامت الحياة باقية.

القرين وزملاؤه في الغرابة

يحمل الأشباه (الأقران) الخياليون تاريخاً أدبياً على ظهورهم - كما يقول كولن ديفيز- وهم يحضرون إلينا مكتسين الحلة الخاصة بحياة مفعمة بالخوف والغرابة والتخفي أو التجاوز للحدود، وكذلك فإن العزلة والشعور بالوحدة الكبيرة والوحشة القاتلة هو قدرهم، حيث يكون مجرد ثلاثة منهم أشبه بالحشد أو الزحام الذي يهربون منه، أما وجود اثنين فقط فقد لا يمثل صحبة طيبة، إنهم وحدهم، وحدهم دائماً، مع ذاتهم، مع قرينهم، حيث يقودهم سلوكهم الانعزالي نحو مسارات مرعبة، تضيق على نحو متزايد، كما تقترن الأفعال الشريرة أو الشيطانية أو المرضية التي يقومون بها، أو تحدث لهم، وتقودهم نحو إلى تحالفات خاصة مع زملائهم في الغرابة : الأشباح، المستأذنين، الظلال، الغيلان، ونابشى القبور والعابثين بجثث الموتى (٤).

هكذا تسقط الملابس أو الأقنعة، وتنشق الشخصيات، وتتحول إلى ذوات منقسمة ذات طبيعة أخرى غير التي كانت تبدو عليها لنا في الظاهر أو في البداية. هنا تكون طبيعة القرين أو الذات الأخرى طبيعة

ترتبط فكرة الغرابة بفكرة القرين، فالقرين هو ظهور أو تجل شبحي لحالة داخلية تقوم بإحداث انقسام داخل الذات، وفي الوقت نفسه تقوم بإحداث التكامل لهذه الذات، على الأقل أمام نفسها، من خلال هذا الانقسام ذاته. إنها صورة محاكية ثانوية Simulacura ، أي صورة هوية تشتمل على الذات وموضوعها، الذات وهويتها الأخرى، الذات وكيونيتها، الذات التي لا تتشكل إلا من خلال قرينها أو شبحها أو صورتها الخفية الأخرى كما أشار جوليان وولفرين.

في رواية عنوانها: «الآخر مثلي»، للكاتب البرتغالي «جوزيه ساراماجو»، يعيش مدرس لمادة التاريخ، وحيداً، وتنحصر حياته في عمله في مدرسة ثانوية، وعلاقة حب ليست عميقة، يعاني شبه اكتئاب وكوابيس، ينصح أحد زملائه باستئجار أحد الأفلام الكوميدية للترفيه عن نفسه، وفي الفيلم يرى نفسه، أو بالأحرى يرى شبيهه، في مشهد صامت في دور ثانوي، تنقلب حياته رأساً على عقب بعد ذلك، ويحضر الأفلام كلها التي قام شبيهه بالتمثيل فيها، ويرى الأدوار الثانوية التي قام بها: موظف في مصرف، ممرض في مستشفى، بواب أمام ملهى ليلي، ثم مدير فرقة مسرحية.. إلخ، ثم يصبح شغله الشاغل أن يلتقي شبيهه وجهاً لوجه، يهاتفه ثم يلتقيه. هنا الشبيه أيضاً يماثل الغريب، بل هو غريب يهز استقرار الذات وواقعها، ويجلب إليها وقائع جديدة، هكذا لم يقلب ظهور الشبيه حياة مدرس التاريخ الذي رأى شبيهه - الممثل الثانوي - في بعض الأفلام، بل قلب هذا الظهور وهز تلك الحياة المستقرة نسبياً التي كان يعيشها ذلك الممثل مع زوجته أيضاً. هكذا تتطور الأحداث في الرواية بأشكال وعلاقات غريبة غير متوقعة.

ربما كان ذلك الشبيه قد جسد هنا، بالنسبة إلى مدرس التاريخ، نوعاً من الحلم، المتخيل، المتعلق

سيكولوجية، بمعنى أن التوجه الخاص من وراء الكتابة حولها أو تجسيدها في الأدب، يكون ذا مقصد تحليلي نفسي، ولكن في حالات أخرى تكون هذه الشخصيات ذات طبيعة مضادة للمجتمع، موجودة في مناخ اجتماعي يتسم بالعداوة، أو الظلم، أو الفوضى والتفكك، وهنا نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه «القرين الاجتماعي»، وبالطبع ليس هناك ما يمنع من أن تكون هذه الشخصية المنقسمة نفسها ذات مستويات متعددة أيضًا ومنقسمة، بعضها سيكولوجي، وبعضها اجتماعي، فهناك دائمًا في قصص الازدواج نوع من الإحالة الاجتماعية والنقد الاجتماعي، وكذلك الإشارات المتكررة إلى الضغوط الخاصة بالزمان والمكان والآخرين، التي تعانيها الشخصيات المنقسمة في هذه الأعمال (٥).

وترتبط قصص الازدواج بشكل عام بالقصص والأعمال الأدبية السابقة عليها، والخاصة بعمليات التحول : تحول الإنسان إلى حيوان أو العكس، والسيد إلى عبد أو العكس، الإنسان إلى شيطان أو العكس، وبكل ما يرتبط بعمليات تغير الهوية وتحولها وتجاوزها للحدود الطبيعية الخاصة بها. لكن ما يميز قصص الازدواج ورواياته عن غيرها، هو هذا الاقتران والتلازم والتصاحب المحدد لشخصين معًا، لأسباب نفسية أو اجتماعية، ليست هناك أسباب سحرية أو عوامل متافيزيقية ترتبط بهذا الازدواج في الشخصيات والانقسام في الهويات، حيث هنا هبوط من عالم السحر والميتافيزيقي إلى عالم النفس والمجتمع والغربة الحياتية. وحتى لو حضر عالم الميتافيزيقا هنا في صورة أرواح أو أشباح أو غيرها، فإن السبب المفسر لها غالبًا ما يكون مرتبطًا بخلل في البنية النفسية أو الاجتماعية التي يقع عليها هذا الانقسام. وإضافة إلى ذلك كله، فإن قصص التحولات الأولى غالبًا ما تكون مرتبطة برغبات حلمية، بأمنيات التحقيق

لرغبات في عالم الخيال لا يمكن تحقيقها واقعياً، أما في قصص الازدواج فالأمر مرتبط بهروب ما، خوف ما، مطاردة ما، رعب ما، استحالة وعزلة، وفي الحياة لا يمكن مقاومتها إلا بمثل هذا التحول، حتى لو تمثل هذا التحول في أن يصبح الإنسان حشرة كما حدث بالنسبة إلى جريجور سامسا في قصة التحول أو «المسخ» الشهيرة لفرانز كافكا، التي تحول فيها جسد جريجور إلى ما يشبه الحشرة المخيفة، في حين ظلت روحه وأفكاره تنتمي إلى عالم الإنسان، وظل توفقه إلى الموسيقى مميزاً لعالمه الغريب المنقسم بين إنسان وحشرة، بين بدائية الغريزة وفجاعتها وسمو الروح الموسيقية. وهكذا فإن الانقسام الاجتماعي هو انقسام داخل المجتمع، انقسام بين طبقات المجتمع وفنائه وأفكاره وأعرافه ومستوياته، انقسام يتجسد، ويتم تركيزه عبر ذلك الانقسام أو الازدواج السيكولوجي (٦).

هكذا يوجد الانقسام والتعدد على مستوى الخلية البشرية، والمخ البشري، والجسد البشري والحيواني، والشخصيات البشرية، والمجتمعات الإنسانية، وخلال عمليات الإبداع والقراءة أيضًا... إلخ. بل إن المحلل النفسي السويسري الشهير كارل جوستاف يونغ قد أقام أحد أهم جوانب نظريته المتعلقة بالسلوك الإنساني والأدب والفن والأساطير حول تلك الازدواجية النوعية الموجودة لدى كل إنسان حيث قال إن كل ذكر توجد بداخله أنثى ما - يسميها يونغ الأنثى - وداخل كل أنثى جانب ذكري يسميه يونغ الأنيموس. وقد عالج بعض الباحثين موضوع «القرين» بوصفه اختبارًا قاسيًا يتعلق بمدى ثبات الهوية الذاتية في الأدب خلال القرن التاسع عشر في ألمانيا، وذلك لأن تجسيد القرين في الأدب إنما يعبر أيضًا عن الذات الإنسانية عندما تنقسم وتتمزق على نحو مَرَضِي، وبدرجة قليلة أو كبيرة، فيما بين الواقع والخيال من خلال تلك الحالات التي أطلق عليها الكاتب الألماني هوفمان الازدواجية

القرين مفهوم
مركب، بل ملغز
أيضًا، فهو قد
يعني الذات
الثانية، أو
الوجود الفعلي
الثاني، أو
الممكن، خلال
الزمن نفسه
الذي تعيشه
الذات الأولى

الأسباب والنتائج الخاصة بها والألفة وفقدان الألفة. هكذا يمكن القول إن تلك الأشكال ما وراء الطبيعية أو الغامضة والغريبة من الحضور التي لدى شخصيات «بو»، التي تعانيتها هذه الشخصيات، تكون متضمنة في حياة هذه الشخصيات ذاتها.

إن معظم شخصيات «بو» ودستويفسكي شخصيات لا تتعرف تلك الحالات من الحضور (أشباهاها أو أقرانها) كجزء خاص من نفسها، ونتيجة لذلك فإنها تفشل في فهم علاقاتها معها في ضوء شروط إنسانية (٩)، ولعل هذا الإحساس غير المحدد بالذات أو العالم هو نفسه ما شعر به فرويد حين أحس بأنه موجود في متاهة من الشوارع داخل إحدى المدن الإيطالية الصغيرة، حين كان يبدأ ويعود إلى الشارع نفسه، ذلك الذي حاول ألا يعود إليه مرات عدة. وهكذا فإن الإنسان قد يشعر بأن إرادته حرة، ولكنه في الوقت نفسه يشعر بأنه مجرد من الحيوية الإنسانية، وأنه يخضع تدريجياً لقوانين التكرار الآلية، ومن ثم فإنه بوصفه إنساناً قد يعتبر نفسه نصف حي ونصف ميت، ويكون على الكثيرين تحمل مثل هذه الحالة حتى نهاية حياتهم.

هكذا فإن احتمالات شعور الإنسان بالفقدان للتوجه، والانفصال عن ذاته، وعن الآخرين، وعن الواقع، والعودة إلى مراحل مبكرة وغير عقلانية من السلوك، هو أمر مفهوم في ضوء الأدب والأعمال الفنية والمعتقدات الدينية، تلك التي حاولت أن تجد معنى لحياة الإنسان، وحاولت أيضاً أن تساعد على استخلاص المعنى من حياته بالجوء إلى قوة عظمى وراء هذا الكون، وهكذا تكون أفكار وقيم الضمير والإرادة الحرة والمسؤولية والذنب والقوانين الأخلاقية، كما عبرت عنها الشرائع السماوية، والديانات عامة، وغيرها، مؤكدة تلك الحالة من البحث عن معنى، ومن تنمية وعي الإنسان بأنه حر، وأن حريته محدودة، وأنه عاقل، ولكن عقله قاصر أيضاً، وأنه عليه ألا يتجاوز حدود

المزمنة Chronic Dualism (٧). وفي ذاته، يقوم هذا الموضوع بتقدير أو قياس التحولات في العلاقات بين الاتجاهات الواقعية والخيالية في الكتابة التي هيمنت على العصور الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والطبيعية والحداثيّة وما بعد الحداثيّة أيضاً، وقد استأثر هذا الموضوع باهتمام الأدباء، ولا يزال يستأثر باهتمامهم حتى الآن.

جذور القرين والغربة

الإنسان عندما يُحَرَم ثقته المطلقة بذاته وواقعه، وعالمه، عندما يمثل ذلك العالم قوى السلطة المطلقة فيه تهديداً لذاته، فإنه قد يشعر بالتضاؤل والانسحاب في حضوره

تمتد فكرة القرين بجذورها في ذلك الرعب الذي يخشى معه الإنسان أن يُحَرَم التواصل مع ذاته، ومع الآخرين، وهي احتمالية تنعكس في ذلك الاضمحلال أو الاختفاء للقرين النرجسي وتحوله إلى نذير للموت، أي إلى حضور منفصل ومضاد للذات. ولدى الأفراد العاديين، فإن هذه القوة الغريبة (العالم) التي تصبح متكاملة مع الذات، أو جانباً خاصاً منها، تنمو وتتطور وتتحول إلى «ملكة خاصة»، أو قدرة خاصة «تعارض الجوانب الأخرى من «الأنا»، وتقوم بمراقبة الذات ونقدّها داخل العقل، وهذا ما يتحول إلى ما يسمى «الضمير الحي».

أما في الحالات المرضية، فإن شعور المرء بأنه مراقب، أو أنه يراقب أفكاره وانفعالاته وتصرفاته، قد يجعله يعزل لا شعورياً هذا الجانب منه، يجعله مفككاً، بعيداً عن بقية ذاته، ويتم الامتداد بتلك الحالة المرضية وتقويتها كما يشير بعض المفكرين عندما يُعد هذا القرين شريراً، ومن ثم فإن المرء وكنوع من الدفاع عن الذات يبتكر خطة بديلة لمواجهة (٨). وأخيراً، فإنه عند الانتقال من الواقع إلى الفن أو الأدب، فإن تلك الدراما التي تحدث بين الخطة الشريرة أو الضارة الخاصة بالضمير القائم بالاضطهاد وخطة الذات الدفاعية المضادة، تكون مماثلة للحبكة الخاصة بالحكاية المتعلقة بالغربة، بكل تلك السلاسل المتعاقبة الغريبة والمخيفة بين

تاريخ القرن وأنواعه

خلال العقود المبكرة من القرن التاسع عشر أثارت أسئلة كثيرة حول موت الجسد وسرقة الروح، حول موضع الهوية وثبات الشخصية، وظهرت المحاكاة المتهكمة في عصر التنوير للحكايات الخرافية الشرقية حول الجان، وتجسد ذلك كله بعد ذلك أيضًا في تلك الاختراعات الأدبية للأشباح، ولما يشبه الأشباح لدى كتاب أمثال ألبرتو فون شاميسو، وهوفمان، وهانز كريستيان أندرسون، وظهرت كثير من القصص التي تقطنها الأشباح أو تتنابها كما لدى إدجار آلان بو مثلاً. هكذا اجتاحت «القرين» ميدان الترفيه الفني الشعبي، حيث قدم الازدواج مجموعة من الأقنعة المثيرة للاضطراب، لكنها المألوفة أيضًا، الأقنعة التي تحكي الذات من خلالها عن نفسها، وحيث يحدث - عبرها - تغير أساسي، تبديل وتعديل، بين الذات الداخلية والذات الخارجية، مما يحفز ظهور حركات قصصية سردية غريبة حول الهوية (١٠).

والقرين مفهوم مركب، بل ملغز أيضًا، فهو قد يعني الذات الثانية، أو الوجود الفعلي الثاني، أو الممكن، خلال الزمن نفسه الذي تعيشه الذات الأولى، وأحيانًا ما يكون سابقًا لها، أو لاحقًا زمنيًا، كما في الحكايات القصصية الخاصة برحلات الروح، كما في قصص التناسخ واللول والمسخ، وهو قد يعني أيضًا الشبيه الذي هو توءم زائف، وقد يكون وهو الأكثر شيوعًا شخصًا لا يشبه الذات من الناحية الخارجية، لكنه يجسد حقيقتها الداخلية العميقة، وفي ضوء هذا المعنى الأخير، فإن القرنين، مع أنه لا يشبه الشخص الأصلي كلية من الناحية الظاهرية فإنه من خلال تجسيده أو تمثيله لطبيعته الداخلية الحقيقية يكون الأكثر تشابهًا معه، مقارنة بذلك الذي يشبهه من الناحية الخارجية فقط، والأمر هنا محير، وفي ضوءه قامت الحكايات الخاصة بروايات

هذه الحرية العقلية وإلا وقع في براثن مشاعر الذنب والخوف والرعب، وأحيانًا الجنون، كما أن عليه أن يسعى أن يحل صراعاته ضمن محاولاته لأن يصبح جزءًا من الكل، من الواقع والحياة والمجتمع والوطن والعالم والكون، ألا يكون غريبًا عن نفسه، أو عن الآخرين. ولكن ماذا لو كان ذلك العالم، ذلك الواقع، ذلك الوطن، هؤلاء الآخرون هم من يستبعدونه؟ من يجعلونه غريبًا عنهم؟ من يقومون بإقصائه؟ من يجعلون الواقع بالنسبة إليه من خلال اضطهادهم له، ومن خلال أفعالهم التي لا يستطيع تمثيلها داخل نسق الوعي الخاص به «ليس كما ينبغي أن يكون»؟ هنا قد تكون احتمالات ظهور الغرابة ممكنة. وليس مصدر الغرابة الواقع والآخرين فقط، فقد يكون مصدرها الذات، تلك الذات التي تدرك نفسها أو واقعها بشكل محرف أو مشوه، أو قد تكون واقعة تحت براثن ضغوط وعوامل قلق وعداء وعنف قاهرة لقدرتها على المقاومة، إنها تخلق كل تلك البدائل، وتفرز كل تلك الحالات التي تنضوي تحت المفهوم العام للغرابة، وقد تواجه هذه الغرابة بالفن والأدب والفلسفة والإبداع.

فالإنسان عندما يُحرَم ثقته المطلقة بذاته وواقعه، وعالمه، عندما يمثل ذلك العالم قوى السلطة المطلقة فيه تهديدًا لذاته، فإنه قد يشعر بالتساؤل والانسحاب في حضوره. ولأنه قد يشعر أن لديه أسرارته الخاصة، ملكاته وقدراته الخاصة، وتميزه الخاص، فإنه قد يخفي هذه الأسرار عن الآخرين، «يكتتمها» بعيدًا عن الرؤية أو الظهور، كي ينظر إليها بمتعة مألوفة خلال خيبته ومرارته الخاصة به، إنه يعيش بألفة مع الشيء الذي يخفيه ويجد سلواه معه. ولقد كان بو يدهش قراءه كفنان غريب من خلال تلك الأفكار الكثيرة التي دخلت عقله، وقام بحمايتها، كأنها موجودة في بيتها الأليف الخاص، ثم عندما أطلقها فإنها أصبحت غريبة بالنسبة إلى الآخرين.

يزعم أنه يشاركك وجودك، لكنه يشعر بأنه موجود في جسد غريب عنه، أو أنه غريب كرهه قد يتوحد معك داخلياً، ويهيمن عليك، فيصبح هو الممثل لداخلك الحقيقي، وقد يحدث هذا دون أن تعرف ذلك، أو أن تكون على وعي به، هنا القرين يقترب من المرض والجنون، حالات لا يدرك الإنسان ما الذي يحدث بداخله معها، شياطين أو أصوات وصور وأحداث تحركه وتحوله وتجعله شخصاً آخر ليس الذي نعرفه.

وقد يكون القرين كذلك أفكارك ومشاعرك الخفية، غير الحقيقية التي تسقطها على آخر، بديل، شخص، عمل فني، أدبي.. إلخ، هنا يكون القرين كما قالت إميلي ديكنسون في قصيدة لها عام ١٨٦٣. هو «ذاتنا الموجودة خلف ذاتنا، وقد تم إخفاؤها». هنا لا يحتاج المرء كما قالت ديكنسون أيضاً «أن يكون غرفة حتى تروده الأشباح وتنتابه» (١٢).

هكذا يتجسد الشكل الأكثر ظهوراً للقرين والازدواج من خلال فردين أو كائنين اثنين غير متماثلين، الذات والآخر، أو الذات الأخرى، ويعمل الشكل السردى المألوف أكثر من غيره هنا على تجسيد حالات من القرين الشرير الأخرى إلى الوحوش. ونجد ذلك في رواية فرنكنشتين لماري شيللي، والذكريات والاعترافات الخاصة لخطئ يبرر خطاياها لجيمس هوج، وكذلك الدكتور جيكل ومستر هايد وغيرها، وترتبط هذه الشخصيات الأخيرة بتلك الذات الداخلية السرية لك، وهي تعمل على الإخفاء لك، والكشف لك، الإخفاء لك أمام ذاتك فتهرب من لومك لنفسك وخوفك منها، ثم الكشف لك من خلال آخر أمام ذاتك وأمام العالم، ويكون هذا الآخر هو الموضوع الذي يخضع للوم والعقاب والتهديد، الذي تستطيع أنت كما تظن أن تهرب منه. وبينما يعبر القرين عن التهديد للشخصية، من خلال إمكانية الكشف لجانبها السيئ من ناحية، ومن خلال وضع مصيرها في يد شخص آخر،

وقصص وأفلام سينمائية كثيرة حتى يومنا هذا. كي يتم تكرار المرء، أي نسخه، وازدواجيته، فإنه ينبغي أن يوجد في ظل شخص آخر، هنا يكون القرين ظلاً للذات الحقيقية، هنا القرين والقناع والأشباح ظلال للذات الحقيقية، محاولة لإخفائها بإظهار بديل لها، محاولة منها للتخفي، كأصل حقيقى وراء صورة محاكية ثانوية خاصة بها، وهنا قد ينطوي القرين كذلك على حالتين على الأقل.

1- حالة يكون القرين فيها شبيهاً بالذات تماماً من الناحية الجسمية، ويختلف عنها سيكولوجياً، وهنا نوع من المحاكاة الحرفية التي أحياناً ما تكون مرضية، كما نجد ذلك في رواية «القرين» (أو «المثل») لدستويفسكي.

2- حالة يكون القرين فيها مختلفاً تماماً من الناحية الظاهرية عن الذات، لكنه يجسد أيضاً طبيعتها الداخلية الحقيقية، هنا القرين أشبه بذات أو مرآة محرفة، أو قناع أو ظل، كما نجد ذلك في روايات مثل: صورة دوريان جراي لأوسكار وايلد، وكذلك الحكاية الغريبة للدكتور جيكل ومستر هايد لروبرت لويس ستيفسون. وهنا تبادل في الأدوار بين الحضور والغياب، حيث تغيب الذات الحقيقية، ويحضر نيابة عنها ظلها أو قرينها، وقد يغيب القرين وتحضر الذات في صورتها الأولى الحقيقية. وتعني فكرة القرين عموماً أن هناك شخصاً ما آخر يعيش معك، يعيش من خلال هويتك الخاصة. وأن تلك الهوية قد سُرقت، أو أبعدت، أو أخفيت.

هكذا فإن فكرة القرين فكرة مستمدة في جوهرها من تلك السلسلة من الأفكار المترابطة حول سرقة الروح وتعددتها، وحول الأرواح الهائمة والموتى الأحياء، وما شابه ذلك من أفكار (١١).

تعني فكرة القرين أيضاً أن الإنسان يمكنه أن يتغير ويتم إخفاؤه وحجبه في شكل آخر، أو أن القرين يمكن أن يكون كائناً غريباً موجوداً بداخلك، وحشاً

يتم إسقاطها، والصور الفوتوغرافية، كلها مرتبطة بفكرة القرن وصورته من خلال ذلك التداعي العميق الذي يتعلق بها، والخاص بالشيطان الذي يستحضر الوهم والخداع الإدراكي، وهذه العلاقة هي ما يقوم على أساسها مبدأ الازدواج نفسه، وهي أشبه بتشكيلة ممثلة لمبدأ التناسخ والمسخ، صناعة التماثيل والآلهة القديمة، والقرايين والنسخ والأشكال المتماثلة المجسدة لمعتقدات وآلهة ورموز تتكرر وتكثر صورها. هكذا ظل القرن الغريب للإبداع الأدبي القوطي وأتباعه ينتابون أدب القرن العشرين ويرودونه، لكنه أصبح أقل ألفة، بل ربما في بعض الأمثلة جذاباً ومغرياً.

قد يكون
القرنين أفكارك
ومشاعرك
الخفية، غير
الحقيقية التي
تسقطها على
آخر

وحيث إن ميديا الاتصال قد بدأت تنقل وتوصل «الأشياء» والأقران هؤلاء في شكل أصوات مسجلة ووجوه مصورة فوتوغرافياً، وعلى نحو أكثر ألفة، وواسعة الانتشار، فإنها ربما لم تعد سرية، لم تعد مرتبطة بالخوف والعزلة والظلام، بل بقاعات العرض والوجود معاً، والتعليق للحكم العقلاني والحضور للعرض مع آخرين.

القرنين والشر

وقد تم تفسير الخيال الأدبي الخاص بالازدواجية والقرنين بأنه محاولة للتعامل مع الوجود الخاص بالشر في النفس البشرية وفي العالم، وهي المحاولة التي أدت إلى تحديد الذات، ووجود دوافع تدميرية خاصة بذات أخرى، قد تطارد الخاصة بالمرء، بوصفها تلك الذات الأخرى شبحاً يطارد المرء بسبب عدم انصياعه لنوازع تلك الذات الأخرى ورغباتها، ولعل هذا ما قد يفسر ما نجده في بعض الأعمال الأدبية من أنه بينما يُمكن القرن ذلك الشخص أو الذات الأصلية الأولى المنعزلة من مهاجمة أعدائها، واقعياً أو خيالياً، فإن ذلك القرن قد يسلك أيضاً مثل عدو، عدو ينطلق من الداخل ويجتاح كل دروع الذات الحصينة، يحاول أن يجمع نوازع الذات، في

شكل غريب عن الذات، فإنه أي القرن من ناحية أخرى، هو وسيلة للنجوى والبوح، وسيلة تأمل الذات أن تعبر من خلالها عن أحلامها ومخاوفها الخاصة، عن رغبتها في أن تكون مختلفة، في حين تظل هي الشخص نفسه أيضاً، محاولة للهروب من قيود الذات وضوابطها، محاولة للطموح والتمتع بحريات ورغبات محروقة من إشباعها الآن، وقد يكون الإبداع هو الوسيلة المناسبة للإشباع، حيث العمل الفني أو الأدبي هو القرن المقبول الذي نقدمه إلى الآخرين، ونخفي من خلاله مساوئ أنفسنا وأنانيتنا ونرجسيتنا، ونريد أن نقول لهم من خلاله مشاركتهم لنا في متعة الإبداع، إننا لسنا نرجسين هكذا، ولا أشراراً هكذا.

منذ أواخر القرن الثامن عشر، عبّر القرن الغريب عن تلك العلاقات والرغبات الحميمة الحديثة الخاصة بالشياطين الداخلية، عن الرغبة في التعدد والكثرة والاختلاف، وليس التكامل والوحدة والاتفاق، كما يكشف الظل الخاص بالقرنين. إضافة إلى ذلك كله، فإن التهديد الخاص للشخصية إنما يأتي عن طريق التلاعب بالجسد والعقل، وأيضاً ذلك التهديد الرهيب الخاص «الكل في الواحد».

لقد تم نسخ هذا الموضوع وغزله مع تكنولوجيا الإنتاج، أولاً على نحو بصري، ثم بعد ذلك، على نحو بيولوجي، وهنا التمثيل ذاته ينشط بوصفه شكلاً من أشكال الازدواج: التمثيل الذي يوجد في العلاقة السحرية الخاصة بالعالم القابل للإدراك، حيث يمكن للساحر أن يمارس بعض القوى والطاقت لجعل شيء ما يبدو ظاهرياً، وكأنه أصبح حياً ويرتبط بذلك كله، وتأتي بعده فكرة النسخ والاستنساخ البيولوجية، وهي الفكرة المربعة التي تجعل الكيانات المستنسخة تسلك وكأنها نسخ، لكنها لا تستطيع ولن تستطيع أن تصبح فرداً واحداً أو كائناً واحداً تنتمي إليه هذه النسخ (١٣). وأخيراً، فإن الشياطين والأشباح، والشرائح التي

ومن ثم كانت المقولات الشائعة حول التحالف مع الشيطان، أو حول من باع روحه للشيطان (فاوست مثلاً)، وكانت أيضاً كل المقولات الحديثة التي قد تنظر إلى الآخر على أنه شيطاني أو شرير في ذلك العالم الذي انتشرت فيه مزاعم شتى حول محاور الشر، ومحاور الخير (١٤).

وهكذا فإنه مثلما تكون الذات الأولى في أدب الازدواج والقرين غريبة، تسعى إلى البحث عن آخر، تنتج آخر، تحاول أن تحمي من خلاله ذاتها، أو تحقق من وراء قناعه، نوازعها ورغباتها، ثم تكتشف أن هذا الآخر هو الذي يسعى وراءها، وبدلاً من أن يحقق لها رغباتها، يطمسها أو يمحوها، فذلك يكون الآخر أياً كان غريباً، سواء أكان هذا الآخر، ذاتاً أخرى أنتجت الذات، أم كان آخر فعلياً موجوداً في ذلك المجتمع، الذي نعيش فيه، أو العالم الذي نوجد به جميعاً، أم كان موجوداً، متصوراً، متذكراً، مستحضراً من عوالم ما وراء الطبيعة والغيبيات، ومن هنا فإن ارتباط موضوع القرين بالغرابة والغريب ارتباط واضح وحقيقي لا يمكن نكرانه في هذا السياق.

مُسلّمات حول القرين

في كتابه عن «القرين: الرؤى المزدوجة في الأدب الألماني» (٢٠٠٣) يطرح «أندرو ووبر» تسع مُسلّمات يعدها ضرورية حتى نفهم جوهر فكرة القرين والازدواجية في الأدب والسينما وغيرهما من فنون الإبداع، ونحن نجمل هذه المسلمات فيما يلي:

١- التكرار البصري: وذلك لأن القرين، هو أولاً وقبل كل شيء شكل بصري Visual من أشكال التكرار الإجباري أو القهري. فكثير من النصوص التي تعاملت مع هذا الموضوع قد تعاملت مع الخصائص البصرية المميزة له، ومن ثم فإن هناك بصرية خاصة أيضاً مميزة لهذه النصوص. وهكذا

الوقت نفسه الذي يتم إشباعها فيه، وخلال ذلك يكون القرين، الذي يتلبسها ويقمعه، مغوياً لها في الوقت نفسه، حامياً لها، أباً، شيطاناً، طاغية. وبينما يوجه القرين عدوانه وانتقامه وخداعه نحو الذات، فإن الذات تكون هي التي تقوم في واقع الأمر- بكل هذه السلوكيات نحو نفسها.

هكذا كانت الأشباه (الأقران) في الأدب، غالباً عدوانية، انتقامية، توجه عدوانها وانتقامها غالباً نحو الذات الأولى، هذا على الرغم من وجود بعضها الآخر المتمسم بكونه لطيف المعشر، يقظ الضمير، ودوداً، وفي الحالات التي كان القرين فيها كذلك فإنه غالباً ما يطلق عليها الاسم نفسه الخاص بالذات الأولى، في حين يكون اسم «الذات الأخرى» محايداً، ولو أن هذا ليس هو القاعدة، فقد وجدنا قرين دستوفسكي الذي كان عدوانياً مزعجاً له الاسم نفسه الخاص بالشخصية الأولى (جوليا دكين).

في التراث الأدبي الرومانتيكي ارتبط الازدواج بالغش والخداع وغياب الأمن والأمانة، وكان ظهور القرين غالباً نذيراً بشر يوشك على الوقوع، وإرهاصاً، أيضاً، بالموت. وفي التراث الأدبي عموماً، ارتبط هذا الموضوع بفقدان الإنسان أو حتى المجتمع لروحه، وهيمنة الشيطان والشر والخوف عليه، ومن ثم امتلاء روحه بالعتمة والظلام، ومن ثم كانت أيضاً تلك الصعوبة وربما العجز عن الابتعاد عن التفكير أو التوقف عن الإنتاج عقلياً للكائنات الطيفية المخيفة كالأشباح، والعفاريت، وغيرها بوصفها تجليات قد تخرجت من الروح وتجسدت خارجها كـ«أنا» أخرى لها، غالباً مخيفة. إنها تجسيدات غريبة خاصة بالآخر الغريب الغامض الذي قد يكون جزءاً من الذات، وقد تجسد في صور مختلفة خارجها، وقد يكون هو الآخر الفعلي الذي تخشاه الذات، أو تحاول أن تتجنبه أو حتى أن تحيده، أو حتى أن تتحالف معه،

منذ أواخر القرن
الثامن عشر،
عَبَّرَ القرين
الغريب عن
تلك العلاقات
والرغبات
الحميمة
الحديثة
الخاصة
بالشياطين
الداخلية، عن
الرغبة في
التعدد والكثرة
والاختلاف،
وليس التكامل
والوحدة
والاتفاق

الهوية ينقلب أو يتحول إلى نوع من الازدواج الملازم الموجود فيما بين المعلومات الجسدية والمعلومات المعرفية الفكرية العقلية، حيث تجسد هذه الازدواجية الملازمة هنا حجر الزاوية المشترك، حيث ثمة جانب معرفي متعلق بالجنس، وثمة جانب جنسي يتعلق بالمعرفة، هنا ازدواجية تظهر ترابط الجسد بالذات والذات بالبصر. ومثلما هناك صراع يتعلق بالقرين في عمليات الإبصار واللغة، والأداء، هكذا يدخل القرين (المزدوج الطيف .. إلخ) في نوع من التلصص البصري واختلاس النظر، وحالات أيضًا من التلميح والغمز والتعريض بالآخر، داخل تلك العملية الخاصة التي تسعى الذات من خلالها إلى الوصول إلى المعنى أو إلى الإحساس البصري واللغوي الخاص بها. إذن هناك نوع من الفضول شبه الجنسي، والتلصص، والرغبة في الرؤية البصرية والإدراك، يكون ملازمًا للقرين.

٥- قوة اللعب: يعد الجانبان المعرفي والجنسي أشبه بالشكلين المهيمنين على المبدأ الخامس المميز للقرين، أي تلك القوة الخاصة باللعب أو سلطة اللعب - power - Play ، حيث تتمثل السلطة الخاصة بالقرين، في القدرة على التغيير، ألا يصبح مهيمنًا عليه، ومسيطرًا عليه، أبدًا، بواسطة الذات، أو الآخر، أو الذات الأخرى، ومن ثم فإنه يقوم دائمًا بالتحول والتغيير، فيما بينهما، كما أنه يبدل حالاته دومًا.

٦- الإبدال والإحلال والإزاحة : ترتبط المسلمة السادسة لدى ويبر بالافتراض الخامس لديه، وذلك لأن القرين إنما ينشط من خلال نوع أو شكل من أشكال الإبدال والإحلال displacement (أو الإزاحة)، فهو وعلى نحو مميز يظهر من خارج المكان out of place، من أجل أن يزيح الذات - أو مضيفه - عن مكانه، أن يحل محلها. وهنا إقرار بوجود هوية ظل shadow identity، أو هوية مزاحة -displaced identity- التي تحل وتدخل منطقة ما، أو بيتًا، أو وطنًا، وتزيح أصحابه خارجه، أو تهز استقرار بيتهم على الأقل.

أيضًا فإن الشخص هنا وهو يرى ذاته قد يشاهد ذاته الأخرى ، بوصفها ذاتًا أخرى، أو شيئًا آخر موجودًا على نحو بديل.

٢- الكلام المزدوج: إذا كانت الرؤية البصرية المزدوجة Double Vision التي يرى من خلالها المرء نفسه وقرينه هي المجسدة للافتراض الأول لدى ويبر، فإن الافتراض الثاني لديه يقول إن الكلام المزدوج Double Talk أيضًا، أي تلك الحالة من الكلام المتكرر المضطرب للذات، هي التي تلخص الشرط الثاني المصاحب لظاهرة القرين لديه. فالقرين لا ينشط بصريًا فقط، بل لغويًا أيضًا، إنه لا يخلق نوعًا من الاضطراب في الرؤية البصرية، بل نوعًا من الاضطراب في اللغة والكلام أيضًا، هنا تكون اضطرابات اللغة لديه (كظاهرة فردية وجماعية) متجسدة لديه، من خلال ترديده للكلمات والأفكار، وكذلك تكرارها وتشويهها ومحاكاتها، هنا يقوم الشخص المزدوج بالترديد الأعمى للكلمات، بتكرارها، بتحريفها، بمحاكاتها على نحو جاد أو ساخر.

٣- اضطراب الأداء: ويترتب على هذا الاضطراب الذي يحدث في الجانبين البصري واللغوي من الهوية أن يظهر نوع ثالث من الاضطراب، ألا وهو اضطراب الأداء performance، فالقرين شخص متخيل يقوم بالأداء، إنه يمكن أن يمثل الطابع الأدائي المميز للذات، فهنا جانب خاص من أنشطة الذات وأفعالها، وقد توسطتها أو تداخلت معها شخصية أخرى، هنا يظهر أداء القرين الخاص بالتكرار والازدواج والتعدد، هنا أداء مزدوج يتم مرتين بالنسبة إلى شخص واحد، ويحدث عند مستويات كثيرة من إعادة البناء والتكوين للذات، والواقع، والزمن، والمكان.

٤- الفضول الجنسي والمعرفي: أما المسلمة الرابعة فهي افتراض مزدوج، وهو يقول إن مقاومة القرين أو تحديه لتلقي الأفكار أو التأكيدات الخاصة حول

مهزوم أو منهوك، إنه يمثل حالة اختلال الوطن في خيال الأسرة وتخيلاتها المتعلقة بحسن الحال والاستقرار والتماسك، ومن ثم فإن فكرة القرين وما يرتبط بها من أفكار تقدم لنا البيت (الوطن) بوصفه الموقع الأصلي لحدوث الغربة وانتفاء الألفة أيضًا (١٥).

هكذا يختلف القرين عن غيره من الأبطال الأكثر تقليدية في السرد القصصي والروائي والدراما والشعر من حيث كونه يقوم بالتفعيل، وعلى عتبة الموت، أو في النزاع الأخير، لحالة أكثر عمومية خاصة بانقسام الهوية وتصدها، وهو يدفع هذا الانفصال الخاص بالذات إلى أقصى حدوده.

هكذا يقوم القرين وعلى نحو متكرر بالتعبية والسيطرة، في الوقت نفسه، على الذات المستضيفة له، وفي أمثلة أدبية كثيرة، تظهر علاقات الخضوع والسيطرة هذه على نحو تبادلي أو متعاقب، بحيث يمكن القول إن ثيمة القرين إنما تعكس أيضًا خضوع الذات لنوع من التلاعب، أو لعب القوة، أو قوة اللعب، وبما يتفق مع نموذج هيجل الخاص بـ«ديالكتيك» السيد/ العبد (١٦).

الذات والانعكاس

وقد كان مبدأ الانعكاس هو الذي منح الثقافة الرومانتيكية الألمانية شكلها الجمالي والفكري المميز، وذلك لأن الأفكار الخاصة بالذاتية، وكذلك الخاصة بالإنتاج الجمالي لها، هي أفكار تنوسطها عمليات مشهدية خاصة بإعادة الإنتاج، عمليات تقوم على أساس عمليات التأمل والانعكاس التي تقوم بها الذات، في علاقتها بذلك العالم الذي تعيش فيه، وهي عمليات تكون قابلة دومًا لأن تدفع وتحث وتتحول إلى عالم عجائبي دُواري قُلْب خاص بقاعة من المرايا متبادلة الصور والعلاقات، ولعل هذا أن يكون أيضًا ساحة مشهدية للتخيلات الرومانتيكية

هكذا يكون القرين منتميًا أصلاً إلى ما هو خارج المكان، إنه يأتي من الخارج، يحل على بيت أو وطن، ويسعى من أجل إزاحة أصحابه خارجه، وقد يكون القرين متعلقًا أيضًا بما هو خارج الزمان، إنه يأتي من زمن آخر، من الماضي غالبًا، ويحل على الحاضر، إنه يظهر في الوقت الخاطئ، وزمانه ليس مناسبًا للمكان، ومكانه ليس المكان، وهو الأساس أو الامتداد الزمني الممتد للكارنفال، بكل ما يرتبط به من تعليق أو إيقاف مؤقت للأعراف الاجتماعية، هو المشهد المفضل لهذا القرين، وهذا الغريب.

٧- التكرار والعودة القهرية: أما المسلمة السابعة للقرين فهي تتعلق بالعودة والتكرار، فالقرين يعود على نحو قهري إجباري متكرر داخل السياقات الخاصة بمضيفه (من يستضيفه)، وكذلك في عملية التناص والتضاد التي تتم بينهما، أي بين القرين ومستضيفه، حيث تكرر أداؤه الخاصة بأداءات مضيفة، وكذلك المظاهر السابقة الخاصة بأداءات هذه الذات، ومن ثم فإنه يلعب دورًا تكوينيًا خاصًا في تكوين وبناء السياقات الخاصة به، وبهذه الأفعال، من خلال القيام بأدائها، ثم تكرار هذا الأداء على نحو متتابع، ويمكن قراءة هذه الوظيفة الخاصة بالعودة والتكرار الآلي على أنها «غربة» بالمعنى الفرويدي.

٨- نوع القرين: على نحو بدهي، فإن مستضيف القرين وزائره (أي القرين نفسه) هما غالبًا من نوع الذكور، وكثيرًا ما تتم الإشارة إليه من خلال الضمير «هو»، وعندما يظهر قرين أنثى فإنها غالبًا ما تكون نوعًا من التجسد القطبي المضاد، لذات ذكرية. وتعمل فكرة القرين في بعض الحالات على هدم فكرة النوع الاجتماعي أو الجنسي، لأنه أي النوع هو التحديد الأكثر جوهرية للفكرة الأساسية الخاصة بالهوية.

٩- البيت غير الأليف على نحو نمطي، كثيرًا ما يكون القرين نتاجًا لبيت مدمر، بيت محطم، وطن

عن القرنين الاجتماعي

هناك - دائماً - في قصص الازدواج والقرين عنصر ما من الإحالة الاجتماعية، الإشارات الاجتماعية، والنقد الاجتماعي، هكذا تهكم دستوفسكي في «قرينه» من كل تلك المظاهر الكاذبة والنفاق والتصلب والجمود المنتشرة في سان بطرسبرج. كذلك انتقد هوج Hogg السلطة السياسية والدينية التي كانت في اسكتلندا في أواخر القرن السابع عشر، والتي لم تكن مختلفة كثيراً عن أمثالها من السلطات في أوائل القرن التاسع عشر. أما في نهاية القرن التاسع عشر فقد أصبح القرنين الاجتماعي أكثر هيمنة مقارنة بالقرنين المتخيل أو السيكلوجي، ولم يكن هذا متضمناً تجديداً كثيراً، فما تغير هو فقط، ذلك الفهم للعوامل المكونة للانتهاك للهوية، لاختلاطها وعبور حدودها، لمحوها وتغييبها، وكذلك نوع من الهجوم على تلك الفئات الإنسانية المحددة الخاصة بالطبقة والنوع والسلالة وغيرها، ومع الوعي العلماني للمجتمع تولد إحساس قوي متزايد بأن القيود الاجتماعية لا تنطوي فقط على ظلم وافتقار للعدالة، لكنها أيضاً قابلة للاختراق، للنفاذ منها، لتحطيمها أو لتغييرها (١٧).

ونستعرض فيما يلي بعضاً من أشهر الأمثلة المجسدة لفكرة القرنين في الأدب: وسنركز هنا بشكل خاص على فكرة القرنين كما تجلت في بعض أعمال إدجار آلان بو (الأمريكي)، ودستوفسكي (الروسي)، وستيفنسون (البريطاني)، وجوزيف كونراد (البريطاني من أصل بولندي)، وسليمان فياض (المصري)، وجوزيه ساراماجو (البرتغالي) على نحو خاص.

وليم ويلسون وقرينه

«وليم ويلسون» هو عنوان قصة معروفة كتبها إدجار آلان بو، وهو شخص عادي، ليس مستغرقاً في أحلامه ككثير من شخصيات بو المنعزلة، بل

المتعلقة بتحقيق الذات، لكنها أيضاً الساحة والتخييلات التي تسقط أيضاً فريسة للتحريفات والتشويهات، حيث تتشظى فيها صورة الذات، وتصبح متكسرة وهاربة وغامضة، أو تدور في حلقة مفرغة.

والقرين إذن رمز أو علامة، أو مرآة، تتجسد فيها الذات التي تسعى نحو الخلود، وتقاوم كل ما يتهدها بالموت أو الفناء. والأدب والإبداع عامة وسيلة لمقاومة الموت، بمعناه المادي الروحي، ووسيلة لحماية ذاته من الصراعات المرتبطة بجانبها الناقص، أو وسيلة لاستشراف عالم الخلود، يكون الفن والإبداع الأدبي قينها الذي قد يوصلها إلى ذلك.

والقرين جزء من الذات انفصل عنها، خلقته الذات كي تحقق من خلاله خلودها واستمرارها، وكي تبعد من خلاله مخاوفها. والقرين قد يكون متفقاً مع الذات، متشابهاً نوعاً ما، لكن القرنين قد يكون هو ذلك الجانب من الذات الذي تشن عليه هذه الذات حروبها، حين تراه في مرآة محرفة، فالتشابه غالباً ما يكون ظاهرياً، من حيث المظهر العام فقط، حيث يختلف جوهر القرنين في الغالب مع الذات، يعمل ضدها ويهددها، ومن ثم تكون محاولتها الدائمة لإبعاده وتشكيكه في أعمال مقبولة، وثمة تجليات كثيرة لفكرة القرنين أو الشبيه في الأدب والفن والحضارة.

وفي قصص القرنين يمكننا أن نجد مثل هذا الحكي المزدوج أو السرد المزدوج، الذي يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر، يظهر شيئاً ويحجب شيئاً آخر، هذه الآلية الخاصة بالتعمية والإخفاء آلية أساسية في الأحلام والأساطير والإبداع الفني والأدبي، وكذلك قصص البدلاء القراء والأشباه الأشباح، حيث نجد تلك الفجوات والتكرارات والتناقضات في نسيج هذه القصص كلها.

وقد كانت مشاعر الراوي تجاه منافسه مزيجاً من الكراهية الحادة لكنها لم تتحول بعد إلى حقد والاحترام والخوف والفضول القلق الذي بلا حدود، وقد كانا نادراً ما يفترقان، لكن دون صداقة، وكان النقص الوحيد الذي يعانيه ذلك المنافس هو انخفاض صوته، فلا يستطيع الحديث إلا فيما يشبه الوشوشة المنخفضة التي يوجه من خلالها نصائحه غير المباشرة، هنا بدأت إلماعات في القصة توحى بأن ذلك السيد الشبيه الآخر هو الضمير والقرين الذي يلاحق صاحبنا الراوي في حله وترحاله.

وقد كان ذلك الشبيه (وليم ويلسون الآخر) يشبه الراوي في طول قامته، ومظهره وملامحه، وكان يقلده في كلامه وحركاته، ويلعب دوره بصورة مدهشة، ويقلد لباسه ومشيته وسلوكه العام دونما صعوبة تذكر، ثم إن صوته، على الرغم من انخفاضه، قد أصبح هو الصدى الكامل لصوت الراوي، وقد كان ذلك التقليد يعذب للراوي، لكن عزاءه الوحيد هو أن أحداً غيره لم يكن يلاحظ مثل ذلك التقليد والسخرية التي يوجهها وليم ويلسون (الثاني) إلى وليم ويلسون (الأول). ومثلما يراقب الثاني الأول، فإن الأول يراقبه أيضاً، كما أنه يتخيل من ملاحظته لملامحه ومظهره ونبرة صوته، ومن رؤى غامضة من طفولته أعادت إليه «ذكريات غريبة ومشوشة» أنه ربما كان قد عرف هذا الشخص من فترة قديمة جداً، موهلة في القدم، ثم تتبدد هذه الفكرة وتنقشع، ويتوالى الوصف في القصة للبيت المدرسة، لمتاهات الغرف والمهاجع والممرات الضيقة، وعندما يتسلل إلى غرفة نومه ليلاً، ويرى قسمات وجهه على ضوء المصباح يصاب بالذهول ويرتجف كالمحموم، لقد رأى فيها شيئاً مختلفاً عن ذلك الذي كان يراه خلال ساعات اليقظة، خلال التقليد والمحاكاة (التكرار)، الاسم نفسه، الملامح نفسها، دخول المدرسة في اليوم

هو شخص يتفاعل، على نحو واضح، مع الآخرين، لكن ما نعرفه تدريجياً أن هذه الشخصية شخصية مركبة، شخصية قد دُمِرت بفعل قرينها أو شبيهها الآخر. كما أن هناك مطاردة لها تتم من خلال ضميرها، ولا يتضح مثل هذا التعقيد إلا في نهاية القصة: «لقد انتصرت، وخسرت أنا. لكن من الآن فصاعداً أنت أيضاً ميت ميت في العالم، في السماء، وفي الرجاء ! كنت موجوداً فيّ فانظر في موتي انظر من خلال هذه الصورة التي هي صورتك كيف قضيت نهائياً على نفسك بنفسك». وهو يتحدث عن نفسه على أنه قد نُزعت عنه كل فضيلة في دقيقة واحدة، وأنه شخص فاسد يرتكب المعاصي والشور، وأنه تحدر من سلالة تميزت بمزاج «سريع التخيل سهل الإثارة»، وأنه كلما تقدم في السن «برزت هذه الطباع بشكل أقوى»، وأنه الآن في مرحلة الاعتراف، «مرحلة التذكر، مرحلة السكينة، حيث الموت يتقدم، والظل الذي يسبقه ألقى في روعه السكينة».

ثم يصف شخصيته وطبيعته الحادة الحماسية المتغطرة، كيف كان يتفوق على جميع أقرانه باستثناء تلميذ واحد كان يحمل اسمه نفسه، واسم عائلته، وولد يوم ولادته، ودون أية قرابة بينهما، وإنه ذهب معه إلى المدرسة نفسها حتى اعتقد الطلاب أنهما أخوان توأم، وقد كان سميّه وحده الذي يجروء على أن ينافسه في الفصل الدراسي واللعب والمساكنات، ويناوئ تسلطه على الآخرين في كل مناسبة، وقد كان الراوي على الرغم من محاولاته الإساءة إلى منافسه علناً، يخافه في باطنه، وقد كان ذلك المنافس يمزج إهاناته ووقاحته ومعاكساته للراوي ببعض مظاهر المودة التي كانت تغيظ صاحبنا، وتجعله غير قادر على فهم هذا السلوك الغريب إلا بوصفه نوعاً من «ادعاء الحماية والرعاية بشكل مبتذل»، وقد كان هذان الشخصان يتخاصمان يومياً تقريباً (١٨).

ذاته، تقليد المشية والصوت واللباس والحركة «هذا التقليد الشرس الذي لا يفسر، هل كان في حدود الممكن الإنساني أن ما أراه الآن هو مجرد نتيجة لهذه العادة من التقليد الساخر؟».

ويغادر الراوي المدرسة ولا يعود إليها أبداً بعد ذلك، ثم تتواصل حياته وتمضي أيامه، ويجد نفسه طالباً في كلية إيتون، ويزداد ولعه بالشر والحماسة والمجون، والقمار، وخلال إحدى سهراته يبلغه الخادم أن شخصاً يطلب التحدث إليه في الرواق، يخرج مترنحاً، وعلى ضوء نور الفجر الضعيف يرى شاباً بقاتمه تقريباً، يرتدي ملابسه نفسها، ومن قسما ت وجهه يعرف أنه وليم ويلسون الآخر وقد عاد إليه من جديد بعد أن فارقه ردحاً من الزمن، وقد استمر يوبخه من خلال كلام غريب ثم اختفى، لكنه يعود مرات أخرى بعد ذلك، يكرر ظهوره ويقوم بأفعال كثيرة من شأنها توبيخ الراوي، وكشف سوء طويته وشرور أعماله، مما يوقعه في حرج دائم، حتى إنه عندما يغادر إنجلترا ويذهب إلى فرنسا يلاحقه هناك ويطارده، ويكشفه، ويفسد مخططاته الشريرة، يصبح بالنسبة إليه أشبه بالجلاد، بل يصبح جلاداً فعلياً يتعقبه، حتى بعد أن يغادر فرنسا إلى برلين، ثم نابولي، ثم مصر، ويصبح الراوي «جبناً أمام سلطانه الأمر»، على الرغم من محاولاته الدائمة للتمرد والمقاومة.

استمع إلى كلمات خصمه، شبيهه قرينه، ضميره الآخر الذي يعترف فيها بهزيمته، لكنه ينبه وليم ويلسون أيضاً أنه الآن ميت في الأرض والسماء والأمل والرجاء، وأن ذاته الحقيقية كانت موجودة خلال وجود ضميره، قرينه، خصمه، صوته الخفي، الذي ربما كان واهناً، ضعيفاً، غير مسموع، صدى، مرآة، لكنه كان المعنى الحقيقي لوجوده، المعنى الذي قضى عليه وليم ويلسون الراوي.

هكذا جسدت هذه القصة ذلك التناقض الموجود داخل الإنسان، الإنسان الذي يكافح من أجل البقاء على قيد الحياة، وفي الوقت نفسه يسعى من أجل تدمير نفسه، أي من أجل الموت، وهذا مثال آخر على الغرابة في الحياة التي يجسدها الأدب، فسعى الإنسان من أجل البقاء على قيد الحياة أمر مألوف، أما غير المألوف والغريب فهو قيامه خلال الوقت نفسه بتدمير ذاته، بأفعال تقربه من الموت والدمار بكل ما يناقض ذلك الدافع الأول الإيجابي الخاص به، وهكذا فإن الغرابة صراع واجتماع لغريزتي الحياة والموت في وقت واحد، وبالقوة نفسها في «وليم ويلسون»، يقتل الإنسان ضميره كي يبقى حياً، ولكن أية حياة هذه بلا ضمير الأخلاق، وأية شخصية تلك التي تمت ضميرها وتقتل الآخرين وتعذبهم!!

لقد أدرك ويلسون تدريجياً الدلالة النفسية والروحية لقرينه: إنه نصفه المدفون والمؤكد لذاته والإيجابي، والذي يستجيب بعمق لكل ما هو جليل، وقد أسقط عليه ويلسون موهبة المحاكاة له ولسوكه، وقدرته البارعة في إطلاق النكات والتقليد، وكأنه يريد أن ينسب إليه بعض المزايا التي برع فيها ويلسون نفسه أولاً، ولكن من خلال نسبتها في الوقت نفسه إليه - أي إلى ويلسون الأول أيضاً.

إن شعور الراوي أنه يعيش في فراغ حتى عندما يوجد مع الآخرين، ومع شعوره بالافتقار إلى الواقعية الخاصة بهؤلاء الآخرين كأنهم دمي أو

وفي روما ينشب عراك عنيف بينهما، ويقتل خلاله الراوي غريمه، يقتل ضميره، يقتل نفسه، وعندما ينظر إلى قتيله، ضحيته، كانت هناك مرآة واسعة تنتصب فجأة، حيث لم يكن هناك أثر لها من قبل. وبينما كان يتقدم نحوها مذعوراً رأي صورته فيها، وبوجه شاحب وملطخ بالدماء تقدمت نحوه بخطى واهنة مترنحة، وقد كان خصمه كما قال هو الذي يقف أمامه محتضراً، كان قناعه ومعطفه يرقدان على الخشب حيث رماه، وكان الشبه بينهما تاماً، وهنا يعتقد الراوي أنه كان يكلم نفسه، وذلك عندما

نزوى العدد 66 / إبريل 2011

ويطول شعره، ويرتدي قناعاً، ويصاب بالذعر، ويتناول دواءً معيناً يقوم بعملية التحول. وذات مرة عندما اقتحم محامي جيكل وصديقه، المعمل الذي كان يقوم فيه بتجاربه وَجداً جثة هايد مسجاة هامة على الأرض، وثمة نار موقدة فوقها إبريق يغلي، كان فيه الدواء. ولاحقاً، عندما فتشوا الغرفة من جديد وصلا إلى المرأة ذات الإطار «وفي عمقها حَدَقاً وبهما رعب خارج عن إرادتهما، وكانت قد أدبرت كيلاً تكشف لهما شيئاً غير الوهج الوردي يتلاعب على السقف، ومئات الشرارات تنبثق من النار تَكَرَّاراً، وتنعكس على امتداد الواجهة المتألقة للقوارير، وسحنتيهما الشاحبتين والمذعورتين اللتين تتحدوبان لتحققا».

عندما فتح الدكتور لانيون خزانة جيكل فيها على أشياء كثيرة: «ملح متبلر أبيض، وقارورة مملوءة حتى منتصفها بسائل أحمر كالدم، كراسة عادية بها سلسلة من التواريخ، وملاحظات مقتضية هنا وهناك مذيلة بتاريخ ما، ولا تتجاوز عادة الكلمة الواحدة : «القرين»، ربما تكررت ست مرات في مجمل اليوميات التي تربو على بضع مئات.

كان هايد أقصر قامته من جيكل، وأرشق حركة، وأصغر سنّاً، والشر مكتوب على وجهه. كان الممثل للشر الخالص وقد رآه متجسداً أمامه في المرأة، بعد أن حدث التحول الأول له بفعل الدواء الجديد، فكتب يقول: «عندما وقع ناظراري على ذلك الوثن الدميم في المرأة لم يساورني أي اشمئزاز، وإنما خلجات مرحبة. هذا الوثن أيضاً، كان أنانيّاً، بدا طبيعياً وإنسانياً، وفي عيني متمتعاً بصورة أجلى للروح، في صدقها وفراحتها تفوق الهيئة المنقسمة والمحكومة بالنقصان التي درجت وحتى الآن على ادعائها لنفسها».

(يتبع البقية بموضع المجلة على الانترنت)

أشباح أو عرائس أو أشياء، وكأنه هو الوحيد الواعي أو المسيطر أو المتحكم في الأحداث، ولكنه يشعر في الوقت نفسه، أن ذلك الآخر، القرين الشبيه، يطارده ويسخر منه، ويحاكيه، وينغص عليه حياته، هو مزيج من «الميجالومانيا» أو ذهان الشعور بالعظمة، والبارانويا الخاصة بالشعور بالاضطهاد. إنه متفوق وناقص، مسيطر ومسيطر عليه، شجاع وجبان، مألوف بالنسبة إلى نفسه، لكنه يعيش في حياة غير مألوفة سببها ما يقوم به الآخرون، هؤلاء الذين لا يكونون في العادة إلا القسم الخاص المنعكس، المرآوي المعكوس من نفسه، القسم الذي اغترب عنه، وأصبح يشكل قرينه الذي يطارده، أو ضميره الذي يؤرقه.

«الدكتور جيكل والمستر هايد»

استخدم ستيفنسون الموضوعات الرئيسية المتكررة والثيمات الخاصة بالتحول والرعب، والتي جعلت روايته هذه التي ظهرت عام (١٨٨٦) حكاية مثيرة للخوف الرهيب، فهناك جرعة الدواء التي تحدث التحول لدى جيكل، وكذلك ذلك الحضور الخاص الغريب بـ «هايد» في تلك الغرفة المنقسمة أو المشطورة التي تتحول إلى معمل في الجانب الخلفي من المنزل، وأكثر من ذلك كله، ذلك الجو العام من السرية والغموض وقوى الظلام التي تهيمن على الرواية (١٩)، وهناك أيضاً العاطفة التي تعارض العقل، وهي خاصية مميزة للأدب القوطي، وكذلك تلك القوى الظلامية التي تتجول داخل النص، وذلك الحس بوجود مسافة تاريخية بعيدة لهذه الأحداث التي تربطها نبرات الرواية القوطية القديمة، إضافة إلى تلك «المسرات» و«المتع» الخفية أو المسكوت عنها، الحسية والجنسية خاصة، والتي ينهمك فيها «جيكل» «وهايد».

هكذا يتحول جيكل إلى هايد، إلى قزم يتغير صوته،

الإنسان الخليجي

بين ثقافتى المباني والمعاني

محمد العباس *

الديمقراطية قيمة جمالية ومعرفية على درجة من التلازم البنيوي مع الحالة الإبداعية، بل هي جوهر الفعل الثقافي. وقد سجل المثقف الخليجي وعياً مبكراً بهذه القيمة الحيوية، ضمن حركة تاريخية اجتماعية عربية كانت بمثابة الدافع والغاية في آن لتأسيس مجتمع مدني. وعليه، حاول استكمال حضوره بتأسيس هيئات وجماعات ثقافية منظّمة تقوم على إرساء القيم الحقوقية، على اعتبار أن التنظيمات المدنية - شعبياً ومؤسّساتياً - دلالة من دلالات التقدّم الاجتماعي، بل هي إحدى العلامات الهامة للتحضّر، المهیئة بالضرورة لعناوين المجتمع المدني، الأمر الذي يفسر كيف قاومت المؤسسة الرسمية بضراوة تلك المحاولات، كما أن فصيلاً من المثقفين قد أحال هذا الفضاء الذي يشكل ضمير الممارسة السياسية إلى بوابة خلفية للهروب من لحظة الاستحقاق إلى هوامش استعراضية، أو مشتبهات ثقافية.

الخطاب القومي تحديداً، حيث تم التأكيد عليه مرة أخرى في قانون (رابطة الأدباء والكتّاب) التي تأسست بعد الاستقلال في العام ١٩٦٤م كأول تجمع ثقافي خليجي له طابع التنظيم، إذ لم تكن الثقافة حينها إلا ترجمة لمعنى الوعي بالحرية، والتعبير عن حراك وحيوية القوى الاجتماعية بمعناها الأيدلوجي، وليس مجرد منتجات أدبية.

وقد بدا الشكل الذي اتخذته ذلك التجابه آنذاك كأحد الشروط الضرورية لإنتاج المثقف، أي تعزيز مقومات الخطاب الثقافي بهواجس التحرر حتى صارت كل تلك المتواليات من التحديات الحقوقية جزءاً من التاريخ الاجتماعي، وليست مجرد تطلّعات حاملة لشريحة من المتنورين المعزولين، أو هذا ما يوضع باقر سلمان النجار ضمن سياق متشعب ثقافياً وحقوقياً سماه (الديمقراطية العصبية في الخليج) حيث يعود تاريخ التنظيمات الثقافية في الخليج إلى الثلاثينيات من القرن الماضي من خلال التجمّعات الأدبية وحتى الرياضية، التي انتشرت في تلك الفترة لتشكّل الواجهة الأوسع للفعل الثقافي.

لكن تلك التجمّعات لم تتخذ معناها وشكلها التنظيمي وفق الهياكل المعترف بها كإتحادات للكتّاب إلا منتصف الستينيات عندما تم إنشاء (رابطة الأدباء والكتّاب) في الكويت، فيما حملت نهاية العقد ذاته (١٩٦٩) بشائر الإعلان عن تكوين (أسرة الأدباء والكتّاب في البحرين) ليستمر الوضع الثقافي الخليجي في حالة فراغ تنظيمي حتى مطلع الثمانينيات (١٩٨٢) حيث تم تشكيل (اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات). وبعد مثابرة مضنية وطويلة تم إشهار (الجمعية

وبمجرد نهوض المؤسسة تم تناسي المطلب الديمقراطي الملح واستبداله بقضايا اجتماعية مثيرة وموجبة للظهور الإعلامي بدون دفع أثمان أو تحمّل أعباء، فيما يبدو فعلاً انتهازياً هيأته لحظة معولمة على درجة من الخصوبة والانفتاح، وهو مآل يعريه ابراهيم غلوم في كتابه (الثقافة وإنجاز الديمقراطية) بقراءة تاريخية فاحصة مع التمثيل بظواهر وأسماء، ليؤكد على أصالة العلاقة بين الثقافة والديمقراطية، إذ لا يتصور الثقافة إلا خطاباً ديمقراطياً، مهمته إثبات حالات متقدمة وواعية من التنوع والاختلاف، وحيث يكمن المعنى الخلاق للتغيير. وهو بذلك يسلط الضوء على فاصل مسكوت عنه من علاقة المثقف مع المؤسسة، المؤثقة تاريخياً كسيرة نضالية، ضد كل المحاولات المؤسسية لمصادرة الفعل الثقافي وإعادة موضوعة المقدرات الثقافية لصالح جهات رسمية وشبه رسمية.

ويمكن الوقوف على تاريخ تلك العلاقة الملتبسة بين المثقف الخليجي والمؤسسة باستعراض مسيرة التجابه بكل صوره، حيث يلاحظ أن (الرابطة الأدبية) في الكويت لم تعمّر طويلاً، فبعد عام واحد من الإعلان عن تأسيسها في مايو ١٩٥٨م، حُلّت مع غيرها من الجمعيات والنوادي، كما يروي خليفة الوقيان جانباً من المראودات الثقافية الحقوقية في كتابه (الثقافة في الكويت - بواكير واتجاهات). وذلك إثر الخلاف الذي حدث بين الحكومة وممثلي الجماعات والنوادي التي اشتركت في الاحتفال بذكرى الوحدة بين مصر وسوريا. لكن ذلك الحظر لم يمنع الذين نذروا أنفسهم لفكرة الرابطة من معاودة الكرّة، والإصرار على توطين مفاعيل

ابراهيم غلوم
يوّكد على
أصالة العلاقة
بين الثقافة
والديمقراطية،
إذ لا يتصور
الثقافة
إلا خطاباً
ديمقراطياً،
مهمته إثبات
حالات متقدمة
وواعية
من التنوع
والاختلاف،
وحيث يكمن
المعنى الخلاق
للتغيير

العمانية للكتاب والأدباء) أواخر العام (٢٠٠٦) وفي نهاية العام (٢٠٠٨) تم الإعلان عن إنشاء (الجمعية القطرية للأدباء والكتاب) لكن الشكوك ما زالت قائمة حول إقرارها رسمياً. فيما لم يبد المثقفون في السعودية أي حركة جدية بهذا الاتجاه، بانتظار ما تجود به المؤسسة.

ذلك هو مختصر الصيرورة التي انتزع بمقتضاها المثقفون في الخليج بعض حقوقهم ونجحوا في إنشاء متوالية من المنظمات الأدبية (جمعية، أسرة، اتحاد، رابطة) التي تؤكد على الولادة الشعبية للثقافة ومفاعيلها ومفاهيمها، بموازاة أو مقابل (مؤسسة) تجاوز حضورها مفهوم الجهاز، الذي يقف على قمة الثقافة الرسمية، بتعبير ابراهيم غلوم، إلى مهمة امتلاك كافة الصلاحيات ومنح الهامشي منها للمؤسسات الثقافية الأهلية (في حدود لا تخترق محاذير السياسة والأمن والدين) بحيث ذابت الفوارق بين الثقافة الرسمية وما يقابلها من الثقافة الشعبية أو الجماهيرية، لدرجة أن التنظيمات الثقافية الأهلية صارت تمارس الرقابة الذاتية بشكل مبالغ فيه، يخل بالعلاقة بين المثقف والسلطة، حيث لم تُمنح الثقة الكاملة لتلك التجمّعات في إنتاج الخطاب الثقافي، أو حتى ابتناء شراكة ثقافية حقيقية مع المؤسسة، الأمر الذي أفقدها سمة الاستقلالية والمغايرة.

بموجب تلك المقاربة يبدو الصراع بين المؤسساتي والجماهيري هو الوجه الأبرز لمعوقات التنمية الثقافية للإنسان الخليجي، كما يتبدى في الانقراض المبرمج للصلة اللازمة بين الديمقراطية والثقافة، أو بمعنى أدق بين مثقف يجهد لتوطيد القيم الحقوقية في مختلف مناشط الحياة وليس في الحقل الثقافي وحسب،

وبين مؤسسة لا تكف عن محاولة اختراقه لتأخير هذا الاستحقاق الذي تترتب عليه استحقاقات أهم. وهو صراع قديم ومكشوف، اتخذ طابع السؤال عن وجود أزمة ثقافية، كما عبّر عن ذلك المأزق ابراهيم راشد في كتابه (أزمة ثقافة أم أزمة في مكان آخر؟) - نموذج لاستطلاع خليجي عربي حول الثقافة) حيث أراد الإجابة على طبيعة الثغرات التي لازمت فكرة تكوين الدول المستقلة في الخليج العربي مقابل ما سماه (بهار طبخة التكامل في كل المجالات) وكان يعني بها الثقافة، إذ تسبب تغييبها في إرساء تنمية عرجاء تبالغ في إنهاض المادي، ولا تراعي المكونات اللامادية.

على إيقاع تلك الانتباهة اجتمع وزراء الثقافة بدول مجلس التعاون الخليجي الاجتماع للمرة الأولى في مسقط ٨-٩-١٩٨٦ لمناقشة مقترحات مشروع خطة التنمية الثقافية التي تمت صياغتها في ندوة العمل الثقافي المشترك الثانية المنعقدة في مارس ١٩٨٦ في الرياض، وفي الاجتماع ذاته حدث التفاف (رسمي/ مؤسساتي) على أهم التوصيات إذ لم يتم (إقرار بين المثقف الديمقراطية والحرية الثقافية والحوار المفتوح بوصفها أساً للتنمية الثقافية) بالإضافة إلى مجموعة من التوصيات المؤكدة على الخيار الديمقراطي، كما استعرض تفاصيلها ابراهيم غلوم في كتابه (الثقافة وإشكالية التواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي).

هكذا تم تعطيل المقترح الديمقراطي وأُبطلت مفاعيله الحيوية بقرار رسمي، وما زال كبعد ثقافي إستراتيجي مغيباً عن واقعية وخطط التنمية الثقافية، سواء على مستوى المنظومة الخليجية أو على المستوى القطري، وهو ما

المحاولات
المؤسساتية
الخليجية
لمصادرة
الفعل الثقافي
 وإعادة موضوعة
المقدرات
الثقافية لصالح
جهات رسمية
وشبه رسمية
هي العلاقة
الملتبسة
مؤسساتي) على أهم
الديمقراطية والحرية
بوصفها أساً للتنمية
مجموعة من التوصيات
الديمقراطي، كما
غلوم في كتابه (الثقافة
الثقافي في مجتمعات
هكذا تم تعطيل
مفاعيله الحيوية
ثقافي إستراتيجي
التنمية الثقافية،
الخليجية أو على
المستوى القطري، وهو ما

بما هي الممثل للسلطة، عن أي شيء جوهري أو حقيقي من امتيازاتها. ولم يتغير خطابها إلا من ناحية الإكثار من الطرق على مفردات رنانة كالخطيطة والتنمية والاستراتيجية، في حين تم استدماج طابور طويل من المثقفين الخليجيين أو توريطهم في مشاريع وهمية وشكلانية، ترتب على إثرها إلغاء المسافة بين المثقف الخليجي والمؤسسة، وابتكار آليات عزل لفصل المثقف عن ناسه وقضاياه الحيوية.

وبموجب استئثارها بالمقومات المادية للحياة الثقافية استحوذت المؤسسة حتى على المقدرات اللا مادية للخطاب الثقافي، باستيلاد سلسلة من التجمعات والهيئات والجمعيات ذات الطابع الرسمي، وشبه الرسمي، المأهولة بنخب تبالغ في الامتثال لمماريات السلطة البيروقراطية ومثالياتها الثيوقراطية، باعتبارها تمثل واقعاً ثقافياً مسيحاً بالقوانين، بل مصنواً بقدرسية التشريعات والأحكام، ومعزراً بخدع الاعلام الموجّه، الأمر الذي يكفل للمؤسسة إنتاج جيل من المثقفين يتناسب بل يخدم تطلعاتها في تعويق أي إمكانية لإشاعة ثقافة الحقوق، كما يؤكد على هذا المنحى أسامة عبدالرحمن في كتابه (المثقفون والبحث عن مسار - دور المثقفين في أقطار الخليج العربية في التنمية) حيث يقول بأن الثقافة تكاد أن تكون (محاصرة حصاراً شديداً تحت وطأة القيود والأطر المفروضة. وأقطار الخليج العربية لا تختلف عن بقية الأقطار العربية أو أكثرها في هذا التوجه، رغم أنها فيما بينها قد يكون بعض التفاوت).

هذه النخب المعاد إنتاجها، التي تعاند - بوعي أو لاوعي - أهمية التخطيط الثقافي كضرورة تاريخية، وكفعل إنساني معادل للديمقراطية،

يعني إلغاء أحد المبادئ السياسية والحقوقية الموجبة لتكوين الدولة الحديثة، وتعطيل الصلة بين المواطن الخليجي وأسس المجتمع المدني، أي إعطاب جوهر الفعل الثقافي وإزاحته إلى الهوامش والاستعراضية كما تتمثل في المهرجانات وكرنفالات الجوائز الباذخة، حيث تم التأكيد على فعل الإزاحة والتسويق في مجمل القمم الثقافية، والاكتفاء بإعلان رافل بالمفردات العائمة عن توظيف المتغيرات الثقافية العالمية بما يخدم مصالح المؤسسة واستراتيجياتها.

أما مقترحات (التشريع السياسي للثقافة كحق لكل مواطن) والمناداة الحقوقية والقانونية بضرورة (التشريع السياسي للممارسة الثقافية الحرة ورفع الرقابة عن الثقافة الوطنية) فقد أخضعت لتحوير عباراتي لا يخلو من المكر، لإبقاء المثقف الخليجي رهينة مؤسساتية أبدية، وتعويق شروط إنتاجه التاريخية والاجتماعية، بعد فصل الثقافة عن نمط الإنتاج، حيث تم رفع شعار عمومي فضفاض أريد به (استكمال تطوير القوانين والأسس الضرورية لتعزيز الحركة الثقافية وإعداد المواطنين بمختلف الوسائل للتلقي الثقافي الصحيح) تأكيداً على الهدف المدرسي المعلن للخطة والمتمثل في (إغناء شخصية المواطن في الخليج العربي وبناء تكاملها عن طريق الوعي المتزايد بعقيدته وحرية وكرامته وانتماؤه وبقدرته على مواكبة التطور الإنساني).

منذ ذلك البيان المكتظ بدعاوى التأكيد على تعزيز الثقافة الوطنية، وإبراز البعد القومي، وتهيئة البنية الأساسية للثقافة، وإشاعة أجواء ووسائل التواصل، لم تتنازل المؤسسة،

(رابطة الأدباء والكتاب في الكويت) التي تأسست بعد الاستقلال في العام 1964م كأول تجمع ثقافي خليجي له طابع التنظيم، إذ لم تكن الثقافة حينها إلا ترجمة لمعنى الوعي بالحرية، والتعبير عن حراك وحيوية القوى الاجتماعية بمعناها الأيديولوجي، وليس مجرد منتجات أدبية

تعتقد في المقابل بإمكانية وضرورة التخطيط لثقافة تحت مظلة المؤسسة الرسمية التي لا تخفي مخططاتها لاحتواء كامل النشاط الثقافي بشكل شامل، وكفعل مضاد واستباقي لمفاهيم ومعاني وممكنات الحرية، الأمر الذي عطل بروز أي شكل من أشكال الاستقلالية الثقافية، وأدى إلى الإبقاء على عوائق التحريم والتجريم، وإعاقة شروط إنتاج المثقف الجديد كنتيجة تلقائية لانتزاع شرط الحرية، حيث لم يتم التفاعل مع هذا الشرط إلا في حدود شكلانية ضيقة، حيث صارت تلك التحولات جزءاً من المكتسبات الوجيهة لذوات متنفذة وشبه رسمية، ترسم سياسات ثقافية لا تخدم الثقافة ولا تغطي احتياجات الإنسان الخليجي بقدر ما تخدم الأجهزة والجهات القائمة عليها.

لقد استأثرت تلك الذوات بالسمعة الثقافية على حساب القيمة، حيث البيوتات والجوائز والمراكز والهبّات التي يراد منها الاحتفاء برموز الثقافة العربية والعالمية - مثلاً - فيما تمارس المؤسسة حالة من الإمعان في عزل المثقف الخليجي عن جذوره القومية، وتتفنن في تجريده من ذلك الارتباط، من خلال الترويج لثقافة رسمية محلية، فوقية النزعة لا تراعي الإطار القومي للثقافة، رغم المديونية التاريخية لتلك المضخة التي كانت وما زالت مكوناً مركزياً من مكونات المجتمع الخليجي الحديث، ورغم تأكيد الوزراء العرب في مؤتمراتهم الثاني المنعقد في بغداد سنة ١٩٦٤ على (ميثاق الوحدة الثقافية) الذي تصدرت مواده توصية بضرورة (تنشئة جيل عربي واع ومستنير يدرك رسالته القومية والإنسانية) وهو الأمر الذي تأسست بموجبه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام

١٩٧٠ كما نصت (الخطة الشاملة للثقافة العربية).

إذاً، لا تخلو العلاقة من تجابه معلن ليس بين تصورين بل استراتيجيتين. وقد استطاعت المؤسسة، بكل ما تمتلكه من مقدرات مادية ومعنوية، إدارة الصراع باتجاه جملة من الأوهام التي تتشبه بالثقافة ولا تقارب جوهرها، كما اتضحت أكبر دلالاتها في انطفاء شخصية المثقف الخليجي، وتحوله إلى مجرد كائن استهلاكي منفصل عن مرجعياته العربية، ومتحمس لتسويق ذلك الانسلاخ، فيما يبدي في المقابل استعداداً طوعياً لإعادة إنتاج ثقافات (الآخر) بحيث لا يعتنق أو يؤكد على إبراز خصوصياته وتعدديته الثقافية، لتتعمق ورطته أمام موروثة. ولا أدل على ذلك من غياب المفردة البحرية من النصوص الحديثة، التي تحيل إلى موت النظام الثقافي برمته، لولا بعض الاستعدادات التي تنم عن إخلاص لأصالة المكان والموروث.

لقد نجحت المؤسسة بمؤازرة من بعض النخب الثقافية المنتجة ضمن مختبراتها في إبعاد الإنسان الخليجي عن المؤثرات، وتجريد الخطاب الثقافي من روح الصراع والتعدد والاختلاف، والاستغناء عن فكرة إعداد كوادر ثقافية أصيلة بإعداد عقول واستجلاب أخرى تملك من الاستعداد لتحريف الثقافة، واستئجار وعيها ورمزيتها للتحدث بما هو أقرب لتزوير الوعي بالنيابة عن المثقف الخليجي. وكل هذا التمويه يحدث على إيقاع العولمة حيث الكرنفالات والجوائز العابرة للقارات والثقافات التي لا تلامس واقع وضرورات وشروط الإنسان الخليجي، بقدر ما تسهم في إرساء قيم جديدة لتعزيز اغترابه

بعد مثابرة
مضنية
وطويلة تم
إشهار الجمعية
العُمانية
للكتاب والأدباء
أواخر العام
٢٠٠٦ ضمن
سلة الجمعيات
حينها

عن ذاته وموروثه، أي فصل منتجه الإبداعي عما يجري على أرض الواقع، حيث أصبحت الثقافة في المجتمع الخليجي مسألة عارضة على هامش الاحتياجات الاجتماعية، ولم تعد مسألة تتعلق بوجوده.

الكرنفالات

والجوائز لا يحتاج الأمر إلى كثير من التحديق لقياس الهوة الواسعة بين التنميتين الاقتصادية والثقافية، وما تأتي عن ذلك من انفصام على حافة الحداثة والقداثة، وتدمير جوهر الموروث لصالح المتحفية، إهداراً للبعد التاريخي، وفصلاً للمثقف عن محيطه وعمقه الإنساني، وهو أمر يمكن تفهمه في ظل ثقافة رسمية تبدي حماساً مظهرياً لدعم الثقافة، فيما هي في واقع الأمر تعادي الثقافة الناقدة وتحارب الساخط والاحتجاجي منها، من خلال التشريعات والقوانين والإعلام والعقوبات والتأليب الاجتماعي أيضاً، وذلك بموضعة المثقف داخل مدارات ضيقة لا تستوعب إبداعه الحر، بقدر ما تفتح له أفق إنتاج ثقافة استهلاكية، لكي لا تتعزز الثقة عنده بالقدرة على استيعاب المستحدث من المفاهيم، وبهذا يتم التشكيك في قدرته الواعية والمسؤولة على التعبير خارج حضانات المؤسسة، أي الإبقاء على اختلال معادلة المركز والأطراف، وتثبيتها كمعادلة قائمة.

والجوائز لا يحتاج الأمر إلى كثير من التحديق لقياس الهوة الواسعة بين التنميتين الاقتصادية والثقافية، وما تأتي عن ذلك من انفصام على حافة الحداثة والقداثة، وتدمير جوهر الموروث لصالح المتحفية، إهداراً للبعد التاريخي، وفصلاً للمثقف عن محيطه وعمقه الإنساني، وهو أمر يمكن تفهمه في ظل ثقافة رسمية تبدي حماساً مظهرياً لدعم الثقافة، فيما هي في واقع الأمر تعادي الثقافة الناقدة وتحارب الساخط والاحتجاجي منها، من خلال التشريعات والقوانين والإعلام والعقوبات والتأليب الاجتماعي أيضاً، وذلك بموضعة المثقف داخل مدارات ضيقة لا تستوعب إبداعه الحر، بقدر ما تفتح له أفق إنتاج ثقافة استهلاكية، لكي لا تتعزز الثقة عنده بالقدرة على استيعاب المستحدث من المفاهيم، وبهذا يتم التشكيك في قدرته الواعية والمسؤولة على التعبير خارج حضانات المؤسسة، أي الإبقاء على اختلال معادلة المركز والأطراف، وتثبيتها كمعادلة قائمة.

على هامش الاحتياجات الاجتماعية، ولم تعد مسألة تتعلق بوجوده

الثقافية مع الممارسة أو التجربة الديمقراطية، مع الإبقاء على ممانعة صورية رخوة، أدت في نهاية المطاف إلى تحبيط الكثير من المثقفين وتيئيسهم، بعد موجات التجفيف المبرمج لمنابع الديمقراطية، بل تفتيش الضمائر التي واصلت الهجس بها كجوهر للحالة الثقافية، الأمر الذي أدى إلى فصل الحركة الثقافية عن معينها الاجتماعي، وتبديد جهود ونبرات الأصوات الواعية بالحرية والمناذية بها، تحت وقع وسطوة الخطاب الإعلامي وفائض المنتجات الثقافية الاستهلاكية الملتبسة بالثقافي، بمعنى استبدال جوهر الثقافة بمشتبهات الصناعة الثقافية.

ونتيجة الانفراد القصدي من جانب المؤسسة بالشأن الثقافي، لم يعد المثقف يمثل أي قيمة يُعتمد بها، ولا يُنظر إليه من الوجهة الاجتماعية كأداة لتقويم مسالك المؤسسة، أو التصادم معها، بقدر ما صار يمثل الإبن الشرعي والوفي للمؤسسة في أقصى تجلياتها السلطوية، رغم انتماء أغلب المثقفين لمؤسسات ومنظمات أهلية تزعم الاستقلالية، وتتنطخ على الدوام بقدرتها على إنتاج خطاب مغاير، فيما تتلقى الدعم المادي والإمداد المعنوي باستمرار من المؤسسة، وعليه صارت أغلب رموز الثقافة التي تزعم الاستقلالية تصافح الرسمي براحتها اليمنى، فيما تلوح بقبضتها اليسرى في المدار الجماهيري، بل تتماهى مع اشتغالات المثقف الديني، حتى باتت تشكل عبئاً مادياً وأخلاقياً على المؤسسة، بالنظر إلى تحوّل منظوماتها هي الأخرى إلى هياكل فارغة عاجزة عن إنتاج الثقافة والمثقفين، بعد أن تم تجريدها من السلطة الأخلاقية والأدبية، مثلها مثل توأمها

ويبدو أن المؤسسة قد استطاعت إقناع فصيل من المثقفين بعدم وجود صلة أو ضرورة للربط بين الثقافة والديمقراطية، بمواصلة إنكار ذلك التلازم البنيوي فيما بين المفهومين أو الممارستين، وهو ما يعني بشكل تلقائي، ومن منظور المؤسسة وبعض المثقفين المتحمسين لبرنامجها، عدم وجود حاجة لمفاعلة الخبرة

ومحرّكها المؤسساتاتي.

ولأن المؤسسة كمنظومة علوية إملائية لا تقبل التشارك، ولا تهب ثققتها للمثقف مهما أعلن من ولاء واستعداد لتنفيذ برامجها، بالغت في ابتكار وتنشيط مضخاتها، ضمن رؤية تتعاطى الثقافة كمنتج استراتيجي، ومن خلال مؤسسات رديفة تحمل السمة الإحترافية في الأداء الثقافي والإعلامي، بل امتلكت من الخطط والبرامج ما يكفي لاجتذاب المثقفين وإقناعهم بجدوى الفعل الثقافي الذي يترجم القرار السياسي الرسمي، وبمعزل عن الهاجس الديمقراطي، حيث ظهر (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت) إلى جانب (مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي في قطر) بالإضافة إلى السلسلة المترامية من الأندية الأدبية، وجمعيات الثقافة والفنون، في السعودية، التي تفوق من حيث ميزانيتها المالية المرصودة كل مراودات المثقفين الذين شهدوا بأعينهم الثقافة وهي تندحر كراسمال مضيّع، على إيقاع تهاوى أحلام الطبقة الوسطى، والتباس الثقافي بالاستهلاكي والإعلامي والوجاهي.

ومن يتأمل ما آل إليه حال أسرة الأدباء في البحرين - مثلاً - ويقارن واقعها مثقفياً وإنتاجهم فلن يجد اليوم ما أرادت أن تتحمّل تمثيله، حسب شعارها ونظامها الداخلي، من فكر إنساني تقدمي، خصوصاً بعد امتثالها لميثاق العمل الوطني سنة ٢٠٠١م. ولن يتلمّس بالتأكيد في حراك رابطة الأدباء في الكويت أصلاية منزعتها لتمثيل الفكر القومي إبان سطوته الأيديولوجية، خصوصاً بعد نكبة الغزو من الجار العراقي، الذي خدع الكويتيين بشعار قومية المعركة، بالنظر إلى أن المثقف الخليجي

لا يمتلك قدرة مقنعة على التعاطي مع الحدث الثقافي المحلي والعالمي، حيث يتبدى عجزه عند اختبار خطابه في سياق الكوارث والتحويلات. كما بدا ذلك فاضحاً ومربكاً للكثير من المثقفين المتنطحين بالمبادئ والمواقف والأيدولوجيا أثناء الحرب الهبائية بين العراق وإيران، وبعد الغزو الغادر للكويت، وإبان الاعتداء الصهيوني على لبنان في تموز، والعدوان البربري على غزة.

إثر كل حدث سياسي يلاحظ أن متوالية من الصور الصادمة تتفشى بين المثقفين في الخليج، كما تتمثل في النعرات الطائفية والمذهبية والشوفينية، بعد ارتداد أغلبهم إلى حضانة المؤسسة، مع الحفاظ على وقارهم المعرفي، وفائض من العقلانية الباردة في مقارنة تلك الأحداث، كما يلاحظ في نبرة الانهزامية المغلفة بخطاب استعراضي يقوم على التبرير والتضليل، كما يرصده إبراهيم غلوم في حالة الولوج الشديد لاستخدام وترديد مصطلح العولمة، حتى عند الساسة وكبار موظفي الدولة، فيما يخلف حملة الشهادات وراءهم (تجارب المعارضة في الماضي القريب) ويتم تلبيس (الخطاب الثقافي أو الممارستين للمؤسسة الرسمية بلاغة نظيرية متضخمة أحياناً بالدعاوى واجترار التجارب النظرية، وبصورة كشفت عن عجز بالغ في مواجهة المشاكل والأزمات).

بموجب ذلك العزل المنظم لم يتبق للمثقف الخليجي إلا أن يكون عنصراً منسجماً مع مخططات المؤسسة ومستلحقاً بها، وفي أقل الأحوال سوءاً تفترض كجهة راعية للنشاط الثقافي أن يظل صامتاً عن تدميرها المبرمج للنظام الثقافي، وممتنعاً عن تأسيس أي بديل

المؤسسة
الرسمية

استطاعت إقناع

فصيل من

المثقفين بعدم

وجود صلة أو

ضرورة للربط

بين الثقافة

والديمقراطية،

بمواصلة إنكار

ذلك التلازم

البنوي فيما

بين المفهومين

أو الممارستين

أصبحت فيها المؤسسة حكماً - قيمياً - يتحكم بمفاتيح لعبة الانفتاح الثقافي. أما انهيار المشروع الواعد لمركز التراث الشعبي في قطر فهو مثال على صراع من نوع آخر كانت فيه الغلبة لذهنية لا تفهم العولمة إلا في صيغتها الماسخة للموروث، حيث تمكنت المؤسسة من تفتيت أي إمكانية لتشكيل كيان أو جبهة ثقافية مستقلة بمقدورها حتى التكامل مع طروحاتها، خصوصاً عند النظر إلى ما تتوعد وتعد به المؤسسة من أرقام مادية فلكية، ومن إسهام ثقافي معلوم، كاستجابة لشروط الكوننة الثقافية، التي لا تحتسب الإنسان الخليجي في اعتباراتها.

هنا تكمن خديعة ثقافية مركبة بشيء من الغرائبية، تبدو في مظهرها نناج طموحات شخصية فيما تخبئ في تلابيبها موجة جمعية لا يمكن الجزم بوحي ممطيها أو لا وعيهم، أو ما يمكن تسميته بالمعتلف الاستمولوجي الذي خرج منه، حسب تحليل غلوم (مثقّف ذو تكوين ديني أصولي ولكنه يتعاطى الخطاب الحدائي فيلهج بمصطلحات نظرية من قبيل الألسنية والبنويّة والتفكيكية ويُقبل على شروح ونُقول مجتزأة من هذه النظريات). وهو مأل يعنى بالنسبة لأسامة عبدالرحمن عجز الفئة المثقفة عن (القيام بأي دور في التأثير على صانعي القرار السياسي أو المساهمة في إيجاد السلطة السياسية الواعية، أو الإرادة المجتمعية الواعية).

وتتوّضح معالم الانتقال البائس من اللحم الأيدلوجي إلى العلف الأستمولوجي في المختبر الثقافي في السعودية تحديداً، الذي يتأمله باقر النجار بشيء من الحفر العمودي في ظاهرة

ثقافي مختلف يكون هاجسه التحالف مع منظومات حقوقية تكفل له مناديتها، إذ لم يسجل الفعل الثقافي الخليجي ارتباطاً صريحاً أو مباشراً مع جهة من هذا القبيل، ولم يتم تأسيس أي حراك تحت عناوين حزبية، فيما استمرت المؤسسة في ابتكار آليات تطويع متمادية فكل من يفكر من المثقفين في إنتاج خطاب ثقافي مستقل يكون بشكل تلقائي عرضة للإقالة أو الاستقالة، أو يدفع دفعاً لليأس والتعفف عن ممارسة أي دور ثقافي.

وإذا ما تمت قراءة النسق المحرك لتراكمات الخبرة الثقافية في الخليج، يتبين أن المساحة المتاحة لديمقراطية الفعل الثقافي هي تلك التي يتأسس فيها الشكل الاجتماعي الجديد أو المفتعل لمعنى الحرية، المؤسس على ما تقترحه وتروج له المؤسسة، فحرية المبدع الخليجي لا تمر عبر صراعه أو اختلافه مع المؤسسة بما هي الممثل لجملة من المعتقدات الثقافية والتنمية العرجاء، وليس بما يخزنه كإنسان من توق للتعبير عن وجوده، بل من خلال إلهائه المبرمج للاصطدام مع مظاهر اجتماعية ودينية وثقافية مرعية بواسطة المؤسسة، بمعنى تأخير لحظة الاستحقاق الديمقراطي قدر الإمكان. فالغالبية العظمى من الفئة المثقفة، برأي أسامة عبدالرحمن (لم تدرك هي ذاتها أهمية التلاحم بين التنمية الثقافية مع أبعاد التنمية الأخرى في إطار التنمية الشمولية لمفهوم التنمية).

وفي هذا الصدد يمكن تأمل بعض المفارقات الثقافية التي تؤكد على هذا المنحنى، فموجة الحداثة في السعودية كانت وما زالت مثلاً على الصراع بالنيابة ضد منظومات الثبات، تماماً مثل معركة ربيع الثقافة في البحرين التي

نتيجة الانفراد
القصدي من
جانب المؤسسة
بالشأن
الثقافي، لم يعد
المثقف يمثل
أي قيمة يُعتد
بها، ولا يُنظر
إليه من الوجهة
الاجتماعية
كأداة لتقويم
مسالك
المؤسسة..
بموجب ذلك
العزل المنظم لم
يتبق للمثقف
الخليجي إلا أن
يكون عنصراً
منسجماً مع
مخططات
المؤسسة
ومستلحقاً
بها

الأبستمولوجيا الفائضة، وكأنه يمارس شيئاً من التعميق لحفريات غلوم، فالمنظمات الأدبية في الكويت والبحرين برأيه (تحمل في خطابها الأدبي وفي خطاب بعض أعضائها بعض المضامين السياسية، أو أن بعضاً منها يحتل بالفعل موقعاً في الحركة السياسية المحلية). أما المنظمات أو الأندية الأدبية في السعودية فيلاحظ أنها (تحولت إلى صالونات أدبية صرفة وذلك نتيجة للأوضاع السياسية العامة الخاصة بالمجتمع السعودي كالهيمنة الكبيرة للتيارات الفكرية السلفية أو أنها تمثل في أحسن أحوالها بعض الاتجاهات الأدبية النقدية، كأن تمثل الاتجاهات أو المدرسة النقدية الحداثية في الأدب كالبنوية أو التفكيكية أو غيرهما مقابل الاتجاهات الأدبية العربية التقليدية الأكثر تمثيلاً وحضوراً في الحركة الأدبية السعودية والتي قد تريح متبنيها من غضب السلطة أو لعنة المؤسسة الدينية السلفية).

من هذا المنطلق يمكن قراءة النتائج الفادحة لمعنى التنازل الطوعي لبعض المثقفين عن حقوقهم والاستئناس بامتيازاتهم، كما يتمثل ذلك بوضوح في تفشي (ثقافة المباني) وتكثر ضجيج (المنابر) ووجاهة (الأعمدة الصحفية) التي أدت الى موت التجربة الجمالية، أو تراجع أثرها بما هي عصب العمل الإبداعي، لصالح ما بات يُعرف بمفهوم (الصناعة الثقافية) المتجاوبة في شكلها ومضمونها مع معيارية المؤسسة واشتراطاتها، كما يحدد معالمها أدورنو، عندما يحلّ الكيفية التي تتطور بها كافة أشكال الوعي من حيث علاقتها المباشرة أو المستترة بآليات إنتاج واستهلاك المنتج الثقافي.

ويمكن تلمّس معالم ذلك المآل البائس وبعض الآثار المترتبة عليه في كثافة المادة الخبرية التي تبرزها الصفحات الثقافية بشكل يومي واستعراض في ظل غياب فاضح للقضايا والسجلات التي يمكن أن تضفي على المشهد شيئاً من الحيوية، وفي ظل موت معلن للنص الأدبي، كما يمكن التقاط إشارات الغياب - مثلاً - في مجمل المجالات والدوريات الأدبية التي لم تفرد في صفحاتها الشاسعة والملونة هامشاً ولو ضئيلاً لمجادلة القضية الحقوقية للمثقفين، أو أي قضية ذات معنى، بقدر ما أمعنت في التعيش على نفايات الانترنت، واستنساخ البائت في المواقع الإلكترونية إهداراً للميزانيات الكفيلة بتعزيز إمكانات الخطاب الثقافي المفترض التشارك في إنتاجه. وللمتمثيل على بؤس الحال الثقافي لا بد من فحص المنتج الثقافي الذي تم إفراغه من هواجس القلق الوجودية للذات، حيث يمكن الوقوف وسط مساحات هائلة من النصوص التي تخلو من التوق إلى التحرر بمعناه الحقوقي والإنساني، وهو حقل يُفضّل ألا تتم مقارنته إلا بنوايا بحثية ومنهجية نقدية، وليس عبر إلماحات صحفية، ولكن لا بد في هذا الصدد من طرح علامة استفهام كبيرة وملحة حول أكذوبة الهوجة الحقوقية، فالتشخيص المطروح من قبل أغلب المثقفين لطبيعة واستراتيجية حراك المجتمع المدني في الخليج لا يفصح عن وجود مسافة أصلاً بين ما تتبناه المؤسسة وما يزعمه المثقف من تحليل لصور ومظاهر التخلف الاجتماعي وطرق معالجتها، إذ يكرر أغلب المثقفين مقولات السلطة المؤكدة على تزمّت المجتمع ورجعيته، مقابل تقدّمية الطروحات

تكمّن الخديعة

الثقافية مركبة

بشيء من

الغرائبية، تبدو

في مظهرها

نتاج طموحات

شخصية فيما

تخبئ في

تلابيبها موجة

جمعية لا يمكن

الجزم بوعي

ممتطيها أو لا

وعيمهم، أو ما

يمكن تسميته

بالمعتلف

الابستمولوجي

الذي خرج منه

المراجع:

- ١- ابراهيم غلوم - الثقافة وإنتاج الديمقراطية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى (٢٠٠٢) - بيروت.
- ٢- باقر سلمان النجار - الديمقراطية العنصرية في الخليج العربي - دار الساقى - الطبعة الأولى ٢٠٠٨ - بيروت.
- ٣- خليفة الوقيان - الثقافة في الكويت (بواكير واتجاهات) - الطبعة الأولى ٢٠٠٦ - الكويت.
- ٤- ابراهيم راشد - أزمة ثقافة أم أزمة في مكان آخر؟ (نموذج لاستطلاع خليجي عربي حول الثقافة) - الحقيقة برس - الطبعة الأولى ١٩٨٩ - بيروت.
- ٥- ابراهيم غلوم - الثقافة وإشكاليات التواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي (دراسة حول البعد الثقافي للتنمية في دول مجلس التعاون) - دلمون للنشر - قبرص.
- ٦- أسامة عبدالرحمن - المثقفون والبحث عن مسار (دور المثقفين في أقطار الخليج العربية في التنمية) - مركز دراسات الوحدة العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٧ - بيروت.

المؤسساتية وطلبيعتها، رغم تعنتها المعلن وتسوياتها، وتلك نتيجة طبيعية لعدم تماسهم مع هموم الناس ربما، أو تموضعهم الملتبس في طور البحث عن امتيازات شخصية والاستئثار بحصانة أو مكانة خاصة.

ومهما يكن المبرر لمثل تلك الآراء الصادمة، التي تنم عن رؤية تنميطية وقاصرة، وتكشف عن وجود طابور من المنتفعين، ينبغي ألا يسقط من التاريخ واقع وطموح المثقفين، فذاكرة المشهد الثقافي تحتفظ بسيرة ذوات عنيدة لا ترى قيم الثقافة إلا من خلال هاجس الديمقراطية، وتحمل من الوعي والمثابرة ما يؤهلها ليس لصدم مثل تلك الاتهامات الاعتبارية وحسب، بل لإرساء ثقافة حقوقية يكون المثقف محورها، والفضاء الثقافي ميدانها، بما هو المحل الحقيقي لمعركة المجتمع المدني، الذي لا يقبل بوجود الطارئین على هذه الثقافة الملحة، أما تحميل المجتمع الأهلي ممثلاً في مثقفيه وزر التخلف الاجتماعي، لصالح ما بات يُعرف بمفهوم (الصناعة الثقافية) حالة الموت البطيء للتجربة الجمالية التي يشكل الإنسان عصبها ومبتغاها.

التنازل الطوعي لبعض المثقفين

عن حقوقهم والاستئناس بامتيازاتهم، كما يتمثل ذلك بوضوح في تفشي (ثقافة المباني) وتكثر ضجيج (المنابر) ووجاهة (الأعمدة الصحفية) التي أدت الى موت التجربة الجمالية، لصالح ما بات يُعرف بمفهوم (الصناعة الثقافية)

نقد بلاغة السلطة

وتقويض سلطة البلاغة

دراسة في مشروع البلاغة النقدية

عماد عبد اللطيف *

تُعد البلاغة النقدية Critical Rhetoric أحد أهم اتجاهين بلاغيين في البلاغة الأمريكية المعاصرة (١). وقد ارتبطت بكتابات عالمي بلاغة أمريكيين هما مايكل ماكجي Michael McGee وريمي مكرو Mckerrow Raymie. لكن تأسيس هذا المشروع يرجع بشكل مباشر إلى كتابات مكرو (١٩٨٩، ١٩٩١، ٢٠٠١ Mckerrow). وقد نشر مكرو في عام ١٩٨٩ دراسته «البلاغة النقدية: النظرية والممارسة» التي قدم فيها مشروع البلاغة النقدية إلى الأوساط الأكاديمية الأمريكية. وبعدها بعامين خصصت الدورية الفصلية لدراسات الكلام Qua-terly Journal of Speech منتدى العدد رقم ٧٧ للبلاغة النقدية. ويبدو أن دعوته لتأسيس مشروع البلاغة النقدية قد لاقت استجابة من بعض دارسي البلاغة الأمريكيين، يظهر ذلك من القائمة الكبيرة، غير الشاملة، التي أورد فيها مكرو الدراسات البلاغية التي تنتمي للبلاغة النقدية (٢).

١. مقدمة

الذي يدرس هذه النصوص والخطابات أو يُعِين على إنتاجها(٣). فقاموس مريام-ويبستر يذكر في مادة بلاغة أن أحد معاني كلمة البلاغة حين تستخدم في وصف كلام ما هو أنه «كلام طنان مخادع»، أما قاموس التراث الأمريكي فيذكر في نفس المادة أنها تعني «كلام معقد أو استعراضي أو مخادع أو رطاني». كما أنه من الشائع في الإطار الأكاديمي أن توضع البلاغة في مقابل «الواقع» أو «الحقيقية» في عناوين المؤلفات الأكاديمية، في إشارة واضحة إلى أن ما هو بلاغي ليس إلا تمثيلات مخالفة للواقع ومزيفة له بشكل قصدي وبهدف التزييف والتضليل(٤). وتزداد هذه السمعة سوءا حين تشير كلمة البلاغة إلى علم أو فن إنتاج الكلام البليغ، نتيجة للدور السلبي الذي تمارسه بعض الدراسات البلاغية وبعض دارسي البلاغة المعاصرين في خدمة أصحاب المصالح من السياسيين والاقتصاديين الحريصين على الإفادة من القدرة الهائلة التي يقدمها الخطاب بوصفه أداة للسيطرة.

تضرب هذه السمعة السيئة للبلاغة بوصفها علما أو فناً بجذورها في عمق الزمن. فقد أرجع كارل بوبر الإحياءات السلبية المرتبطة بكلمة بلاغة إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون (٤٢٩-٣٤٧ ق.م)(٥). أما جرونك(٦) فقد ذهب إلى أن أفلاطون ربما يكون قد اخترع كلمة «البلاغة» Rhetorikê وحملها بهذه الدلالات السلبية(٧). ويذهب فيكرز(٨) إلى أن أفلاطون كان حريصا على أن يرسم صورة قاتمة للبلاغة بقدر ما يستطيع، وأن يدفعها إلى الحضيض(٩). وقد دفع موقف أفلاطون من البلاغة يسلمج في مفتتح دراسته عن البلاغة والفلسفة إلى اقتراح تغيير العنوان الفرعي لمحاورة «جورجياس»، وهو «عن البلاغة»، إلى العنوان الذي يراه أكثر تعبيراً عنها، وهو «ضد البلاغة»، مقتفيا بذلك خطى ألفريد كروازيه في مقدمته التي صدر بها ترجمته للمحاورة إلى الفرنسية(١٠).

ترجع أهمية تقديم مشروع البلاغة النقدية للقارئ العربي إلى حقيقة أن الدراسات البلاغية العربية المعاصرة تبدو إلى حد كبير منقطعة الصلة عن التطورات المعاصرة في البلاغة الأمريكية. وربما يرجع ذلك إلى أسباب متعددة، لعل أهمها الارتباط الوثيق بين البلاغة والنقد الأدبي في الأكاديمية العربية، في حين تم فك هذا الارتباط في الدراسات البلاغية الأمريكية منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، وليس أدل على ذلك من أن البلاغة، في معظم الجامعات الأمريكية في الوقت الراهن، تُدرّس وتدرّس في أقسام علوم الاتصال وليس اللغة أو الأدب، وليس الأمر كذلك في العالم العربي، حيث تُدرّس البلاغة وتدرّس في أقسام علوم اللغة والأدب. هذا الانفصال هو تجل مادي لمغايرة فعلية بين البلاغتين في أهداف كل منهما، والمادة التي يدرسها والمناهج التي يستخدمها، وقد يصدق إلى حد كبير القول بأن كلا منهما يتحرك في فضاء خاص. ويأتي تقديم مشروع البلاغة النقدية إلى القارئ العربي رغبة في استكشاف إمكانية تعميق الصلة بين التوجهات الأمريكية المعاصرة في الدرس البلاغي والدراسات البلاغية العربية المعاصرة واستكشاف إمكانية وجود نقاط للتقاطع والاتصال فيما بينهما.

٢. البلاغة النقدية: والنقد الأفلاطوني للبلاغة
ظهرت البلاغة النقدية في الأوساط الأكاديمية الأمريكية المعنية بالدراسات البلاغية، خاصة أقسام علوم الاتصال وعلم البلاغة. ويبدو من الضروري التوقف أمام مسألة مارست تأثيرا كبيرا عليها، وهي السمعة السيئة التي تحيط بكلمة البلاغة لدى المواطن الأمريكي العادي، والباحثين الأمريكيين على السواء، سواء أكانت تستخدم للإشارة إلى النصوص أو الخطابات التي توصف بأنها بليغة، أم إلى العلم

حيث إن مهمتها تكمن في الانخراط في نقد مستمر ثابت للخطاب (١٢). هذا النقد يُمارَس بشكل أساس على الخطابات العامة، مثل المقالات الصحفية والبرامج الإذاعية والتلفزيونية.. إلخ، التي يرى مكرو أنها وإن لم تكن في حد ذاتها نصوصاً راقية فإنها تمارس تأثيراً كبيراً، خاصة في تشكيل الثقافات الشعبية. ويتخذ مشروع البلاغة النقدية من هذه الخطابات العامة مادة لتحليله، خاصة تلك التي تسهم في إنجاز القهر والقمع.

وقد ذكر يازنسكي بعض أشكال الخطابات العامة التي يتجلى فيها مثل هذا القمع والقهر، والتي يتخذ مشروع بلاغة المخاطب منها مادة له. فهو يرى أن القمع والقهر يتجليان في «خطاب سياسي يبرر اتفاقية تجارية سوف تقلل فرص العمل وتضر بالبيئة بالقول بأنها تحافظ على القدرة الاقتصادية التنافسية للأمة...»، وفي إعلان صادر عن هيئة الاحتياطي الفيدرالي يتعلق بزيادة الضرائب لمواجهة التضخم، رغم أن هذا سوف يؤدي إلى تقليل فرص العمل الجديدة، واستمرار بطالة ملايين الأمريكيين، وفي أخبار تلفزيونية عن برامج الإنعاش الاقتصادي مركزة على أسرة من الزوج على الرغم من أن معظم المستفيدين من هذه البرامج من المواطنين البيض.. إلخ» (١٣). ويرى يازنسكي أن هذه الخطابات تنتسب إلى القمع والقهر لأنها:

(١) تعطي الأولوية للأهداف بعيدة المدى للطبقة الرأسمالية على حساب الاحتياجات المادية الملحة للعمال الأمريكيين، أو لأنها: (٢) تقوم بالتعمية على سلطويتها، أو لأنها: (٣) تلبس المصالح الخاصة ثوب المصالح العامة، أو لأنها: (٤) تبرر أشكالاً متنوعة من الهيمنة والعدوان الفرديين». وأن علماء البلاغة النقاد «يحاولون تفكيك هذه الخطابات، وتعرية ما أخفي وشوّه، بهدف دعم حرية البشر وتعزيزها» (١٤). وهي وظيفة يشترك فيها البلاغيون

لقد كانت تلك السمعة السيئة للبلاغة محركاً أساسياً وراء ظهور مشروع البلاغة النقدية. ويلج مكرو في سياق عرضه للأفكار والمبادئ الأساسية لمشروعه على أن البلاغة النقدية تمثل استجابة جديدة لما يسميه «التحدي الأفلاطوني للبلاغة». فهو يرى أن البلاغيين يجب ألا يتورطوا في التحدي الأفلاطوني للبلاغة. ذلك التحدي الذي حملهم عبء الدفاع عن البلاغة، ومحاولة إثبات أنها ليست «فنّاً دونياً». وأنه يجدر بدارسي البلاغة أن يتوقفوا عن السعي إلى إعادة توجيه البلاغة عن طريق اعتماد مفهوم لها «يمثل اعتذاراً عن عدم قدرتها على الوفاء بمعايير أفلاطون للحقيقة». ومصدر المشكلة، هو سيطرة المفهوم الكوني للعقل الذي يحتفي بـ«المطلق» و«الكوني» على حساب تقدير السياق والعرف، وازدراء البلاغة لأنها لا تحقق هذا المفهوم. والمخرج، كما يراه، يكمن في مناهضة مفاهيم أفلاطون التي حاكم البلاغة وفقاً لها. ولتحقيق ذلك أعاد مكرو تعريف طبيعة العقل وطبيعة المعرفة، فقد رفض المفهوم الكوني للعقل لصالح السياق والعرف، كما ذهب إلى أن طبيعة المعرفة اعتقادية وليست ابستمولوجية، وأنها نسبية وليست كونية. ومن الواضح أن مكرو أخذ صف السوفسطائيين - ممثلي البلاغة التي هاجمها أفلاطون - ليس في خصومتهم لأفلاطون فحسب، بل في جوهر مفاهيمهم كذلك، والتي تتماس بشكل وثيق مع بعض مفاهيم ما بعد الحداثة. ويرى مكرو أن المفاهيم السابقة يمكن أن تمثل أساساً لمشروع بلاغي يستكشف، نظرية وممارسة، إمكانية تطبيق مشروع يتجاوز القيود التي يفرضها المفهوم الأفلاطوني للبلاغة، أطلق عليه البلاغة النقدية (١١).

٣. وظيفة البلاغة النقدية

تنقل البلاغة النقدية مركز الاهتمام، في إطار الدراسات البلاغية، من إنشاء الخطاب إلى نقده،

التفكيكي الذي فُهمت الخطابات السلطوية وفقا له، والذي يُسقط السلطوية على كل الخطابات، وسعي مكرو إلى الوصول إلى «معنى» محدد، فهو يرى أن البلاغة النقدية تُمكن المرء من خلق معنى من خليط الخطابات التي تميز تجربة ما بعد الحداثة. فالمعنى الذي يسعى إليه مكرو قد ينطوي على أحادية وثبات واستمرار، وهو ما يتناقض مع تعدد المعاني وتصارعها لدى التفكيكيين. وربما ينضم ذلك إلى عناصر أخرى للتوتر بين الأبعاد الحداثية وما بعد الحداثية في مشروع مكرو (١٧).

لم يحدد مكرو المهمة الخارجية التي يمكن أن توازي المهمة الداخلية للبلاغة النقدية، أو تتقاطع معها، أو تكملها. ولكننا يمكن أن نخمن أنها ترتبط بما أشار إليه يارنسكي من أن البلاغة النقدية هدفها تقديم توجه ما، أو منظور ما، يكيّف تفاعل الناقد مع عالمه. وفي حين أن المهمة الداخلية، بغض النظر عن كونها مشتركة بين عدد من المعارف، يمكن أن تكون متصلة بالممارسة المعرفية الخاصة بالبلاغي النقدي، بحسب تسمية مكرو، فإن المهمة الثانية عامة إلى حد الإطلاق، حيث إن أي توجه أو منظور معرفي يتبناه أي إنسان يكيّف تفاعله مع عالمه، دون تخصيص. وهذه الفاعلية غير موقوفة على منظور بعينه أو تخصص أو متخصص بذاته. وربما كان الفرق يكمن في درجة الوعي بالعلاقة بين المنظور المعرفي أو السياسي أو الأخلاقي المتبنى وطبيعة التفاعل مع العالم.

ثمة طابع رومانسي يبدو أنه لا مهرب منه فيما يتعلق بالغايات التي تحددها لنفسها الممارسات المناهضة للهيمنة. ولم يفلت مشروع البلاغة النقدية من هذا الطابع. فعلى الرغم من أن مكرو تشكك في قدرة الأعمال النقدية على تغيير العالم، فإنه أكد أن البلاغة النقدية تستطيع على الأقل أن تغير وضع الدراسات البلاغية في الفضاء الأوسع للإنسانيات، والفضاء الأضيق للنظرية الاجتماعية. وقد وجد

النقديون مع كل المقاربات والمناهج التي تسعى لمقاومة خطاب السلطة والخطابات السلطوية.

عبر كتاباته المتعددة قدم مكرو صياغات متفاوتة لوظيفة البلاغة النقدية. فهناك «مهمة داخلية للبلاغة النقدية» تتمثل في «إعادة خلق أو إنشاء حجاج يحدد التكامل بين السلطة والمعرفة، ويصور بدقة دور السلطة/المعرفة في تشكيل الممارسات الاجتماعية» (١٥). تتحقق هذه الوظيفة عن طريق عمليتين متصلتين، الأولى: مساءلة الهيمنة، والثانية: مساءلة التحرر. والعمليتان تستهدفان بدورهما كشف الطرق التي يسهم الخطاب من خلالها في إنتاج القهر الاجتماعي والسياسي، ومن ثم تأسيس متطلبات التحرر منه. ويرى يارنسكي أنه على الرغم من اتصال العمليتين وتكاملهما فإنهما تتمايزان بحسب فهمهما للسلطة، فمساءلة الهيمنة تفهم السلطة على أنها قمعية، تقوم بتقليص إمكانات الفعل الإنساني، أما مساءلة الحرية فتفهم السلطة على أنها منتجة، أي أنها قوى إيجابية تؤسس علاقات اجتماعية وترسخها (١٦).

إن خطاب التحرر وخطاب الهيمنة لا يشكلان خطابين متميزين، بل هما بالأحرى عمليتان تخصان خطابا واحدا. ويمكن أن نعيد تحديد الفرق بين عمليتي مساءلة الهيمنة ومساءلة التحرر في الخطاب السلطوي. فالعملية الأولى تركز على ما تم إقصاؤه وقمعه من خطابات بديلة. أما الثانية فتدرس ما أنتجته السلطة من خطابات. ومن ثم فإن مساءلة التحرر لا تُعنى بالتحرر (الخطابي) بوصفه بديلا عن الهيمنة (الخطابية)، حيث إن خطاب التحرر ليس إلا خطابا سلطويا يمارس هيمنة وقهرا. إلخ. وأي خطاب يتعارض معه أو يناقضه سوف يكون هو أيضا خطابا سلطويا. وربما نتج هذا التصور للخطابات بوصفها في حالة تحول دائبة من مفهوم الإرجاء التفكيكي. وفي الواقع فإنه ربما يوجد تناقض بين الأساس

إن خطاب
التحرر وخطاب
الهيمنة لا
يشكلان
خطابين
متميزين، بل
هما بالأحرى
عمليتان
تخصان
خطابا واحدا.
ويمكن أن نعيد
تحديد الفرق
بين عمليتي
مساءلة الهيمنة
ومساءلة التحرر
في الخطاب
السلطوي

مكرو في ختام مقاله التأسيسي أنه قدم الأدوات اللازمة لتحقيق غاياته. في إشارة ضمنية إلى أن تحقيق هذه الغايات لم يعد مسؤوليته، وإنما هورهن باستفادة الآخرين من الأدوات التي قدمها (١٨).

٤. المفاهيم الأساسية ومبادئ الممارسة

من الضروري إذن أن نقف على أدوات مشروع البلاغة النقدية التي تمثلت في بعض المفاهيم النظرية وبعض مبادئ للممارسة. تتضمن قائمة المفاهيم عددا محدودا من المفاهيم المأخوذة عن أدبيات النظرية النقدية بمرحلتها المبكرة والمتأخرة، وبعض توجهات ما بعد الحداثة، خاصة منهاج فوكوه في تحليل الخطاب، مثل: السلطة Power، الخطاب Discourse، المساءلة Critique، الهيمنة Heg-mony، التشظي Fragmentation. وفي الواقع فإن البناء النظري الذي تدخل فيه هذه المفاهيم لا يتأسس بوضوح. وكانت عناية مكرو بالتأسيس النظري لمشروعه محدودة في كل دراساته حول البلاغة النقدية.

تعددت السياقات التي يؤكد فيها مكرو أن مشروع البلاغة النقدية لا يقدم منهاجاً أو إجراءات للبحث، ولا يتعهد بتقديم نظام محدد لبروتوكولات البحث أو استراتيجيات القراءة، وأن ما يعد بتقديمه يتمثل في توجه ما أو منظور ما يكيّف أو يوجه تفاعل النقدي مع عالمه (١٩). ومن المؤكد أن ما يعد مشروع البلاغة النقدية بتقديمه لا يخص البلاغة النقدية، فكل ممارسة معرفية حقيقية من الطبيعي أن تؤدي إلى تكييف أو توجيه تفاعل الباحث مع عالمه. وإذا كان المقصود على وجه التحديد إكساب الباحث منظورا نقديا عاما فإن ذلك شرط أولي لكل ممارسة معرفية. وإذا كان المقصود منظورا نقديا خاصا مثل النظرية النقدية فإن هذا لا يمثل مهمة للبلاغة النقدية، وإنما يمثل مهمة للنظرية النقدية ذاتها. وربما كان الأقرب إلى الواقع هو أن البلاغة النقدية تسعى

للإطالة على النص البلاغي بواسطة منظورات لم يؤلف النظر إليه منها على نحو مؤسس في الدراسات البلاغية الأمريكية المعاصرة، وربما كانت النظرية النقدية التي قدمها فلاسفة معهد فرانكفورت للعلوم الاجتماعية وتطويراتها لدى هابرماس، وتحليل فوكوه للخطاب أهم هذه المنظورات.

لا تقدم البلاغة النقدية إذن منهاجاً أو مقارنة، ولا تقترح إجراءات أو أدوات، أو عمليات أو منطلقات للتحليل. وتتبنى مفهوما للبلاغة تصبح فيه نقداً، والنقد يصبح ممارسة غير مقيّدة أو مشروطة. تتحرك هذه الممارسة، وفق مكرو، تبعاً لمقتضيات البحث Inquiry، وتنظمها مبادئ للممارسة Principles of Practice. وقد خصص لعرض هذه المبادئ معظم مساحة مقالاته التي سبقت الإشارة إليها.

يرى مكرو أن مبادئ الممارسة تحدد شروط تكييف البلاغة مع السياق ما بعد الحداثي الذي يؤدي فيه البلاغي نقده (٢٠). وتقع مبادئ الممارسة في ثمانية مبادئ. هذه المبادئ - بحسب ما يقدمه يازنسكي (٢٠٠١) - هي:

المبدأ الأول: النقد ممارسة وليس منهاجاً. وعلة كون النقد ممارسة هي أن عملية الفهم (وهي العملية التي تحاول «المناهج» النقدية تنظيمها) لا تنفصل عن عملية التقييم. ولا تسعى البلاغة النقدية إلى تقديم وصف محايد للرسائل أو التشكيلات الخطابية Di-cursive formations إنها تقييمية دائماً، ومن ثم فإنها شكل من الممارسة غايته التأثير في العالم.

المبدأ الثاني: الخطاب السلطوي خطاب مادي. هذا المبدأ يؤكد القدرة الإنشائية للممارسة الخطابية. وجوهره أن: الخطاب يقوم بأكثر من وصف العالم، إنه يخلق ما يدرك بوصفه حقيقة بالنسبة للعالم.

المبدأ الثالث: تكون البلاغة معرفة اعتقادية do-atic، وليس معرفة ابستمولوجية epistemic. وقد جاء هذا المبدأ نتيجة محاولة مكرو تجاوز الإشكال الأفلاطوني. لقد حاول أفلاطون، وفقاً لمكرو، إجبار

لا تقدم البلاغة

النقدية إذن

منهاجاً أو

مقارنة، ولا

تقترح إجراءات

أو أدوات،

أو عمليات

أو منطلقات

للتحليل.

وتتبنى مفهوما

للبلاغة تصبح

فيه نقداً، والنقد

يصبح ممارسة

غير مقيّدة أو

مشروطة

فهم الفعل الرمزي وتقييمه. والنقطة الأساسية في هذا المبدأ هي: أهمية ما يقال ربما لا تماثل أهمية ما لا يقال في كثير من الحالات.

المبدأ السابع: ينطوي التشطي على إمكانية تعدد التأويلات وليس التأويل الأحادي.

المبدأ الثامن: النقد أداء. ويرتبط هذا المبدأ بكون البلاغة ممارسة، وليست منهجاً للتحليل» (٢١).

تقوم المبادئ السابقة بوظيفة الإطار العام الذي قد يوجه إدراك البلاغي النقدي لكل من طبيعة المعرفة التي يمارسها، أعني البلاغة، وطبيعة المادة التي يقوم بدراستها، أعني الخطاب. تهدف هذه المبادئ، كما صرح ماكرو، بشكل مباشر إلى وضع البلاغة في فضاء ما بعد حدثي. كما أنها قد تتضمن كذلك اصطفاً لفعل بلاغي محدد هو فعل التسمية، ودفعه إلى صدارة العمل البلاغي. لكن هذه المبادئ -عدا المبدأ الرابع- تتسم بالعمومية إلى درجة يمكن معها القول بأنها لا تخص البلاغة ولكنها قابلة لأن تنطبق على أية ممارسة معرفية تتخذ من الخطاب موضوعاً لها ومن فلسفات ما بعد الحداثة إطاراً معرفياً لها.

٥. هل يُعد مشروع البلاغة النقدية مشروعاً بلاغياً؟

تعرضت البلاغة النقدية منذ تدشينها لانتقادات عديدة. فقد انتقد شارلاند كون مشروع مكرو لا يقدم أية رؤية اجتماعية أو معياراً للصحة الاجتماعية أو غاية نهائية سوى النقد المستمر. وذهب إلى أن الممارسة وفق هذه الظروف محكوم عليها بالتوقف لأنه لا يوجد سبب لكي يطرأ تغير على طرف أو آخر. كما تتبع بعض النتائج المترتبة على الاعتماد على منهاج فوكوه في نقد الخطاب. وذهب إلى أن استناد مكرو إلى منهاج فوكوه في تحليل الخطاب جعله يهمل عنصراً مركزياً في البلاغة هو الاهتمام بالمتلقي. حيث يركز فوكوه، ويتبعه في ذلك مكرو، على إنتاج

البلاغيين على القتال انطلاقاً من أراضيته، وهي أرضية تحكم على الممارسات وفقاً لتطابقها مع المبادئ الكلية أو الأشكال الجوهرية. وفي رأيه أنه يوجد مدخل أكثر إيجابية يتمثل في إعادة التأكيد على قيمة المعرفة البلاغية -الاعتقادية- وهو بذلك يعيد تأسيس النظرية والممارسة في سياق يسهل استمرارها إلى حد بعيد. يعني هذا التحول أنه بدلاً من التركيز على أسئلة (الحقيقة) و(الزيف) يمكن أن يركز التطبيق النقدي على الرموز التي تسعى لامتلاك السلطة، وما (تفعله) بالمجتمع في مقابل ما (تكونه). باختصار: يقدم المبدأ الثالث البلاغة النقدية على أنها وظيفية بشكل جذري، انشغالها الأساس يختص بالكيفية التي توجد بها الممارسات الخطابية للسلطة.

المبدأ الرابع: التسمية Nominalization هي الفعل المركزي في بلاغة المسمي. ويتضمن هذا المبدأ نقطتين رئيسيتين، الأولى: اقتراح إعادة تأويل البلاغة بوصفها «فعل تسمية». الثانية: التأكيد على التسمية بوصفها الفعل الرمزي المركزي. إن عملية التسمية أو النعت أو إطلاق الشعارات ليست عملية محايدة أو بلا عواقب. فالمصطلحات التي توظف في الممارسات الخطابية ليست مجرد كلمات. وتندرج التسميات والشعارات في التجليين اللذين حددهما مكرو للسلطة وهما القمعي والإنتاجي. فالتسميات والشعارات يمكنها أن تحجب أو تتيح الممارسة أو التفكير اللاحقين.

المبدأ الخامس: الأثر ليس هو السببية. يدخل مشروع البلاغة النقدية، كما صاغه مكرو، في إطار مجهودات أشمل تستهدف إعادة تمحيص فكرة التأثير البلاغي. وقد تابع مكرو عدداً من العلماء المعاصرين في حقل البلاغة وحقوق أخرى في القول بأنه من غير الصواب تقليص الأثر أو التأثير البلاغي إلى مجرد مبدأ سببية.

المبدأ السادس: الغياب له نفس أهمية الحضور في

النقدية، بمن فيهم مكرو، لم ينخرطوا في ممارسة تطبيقية لها. وفي الواقع فإن الببليوجرافيا التي يوردها مكرو لكتابات في البلاغة النقدية تخلو من أية دراسة تطبيقية تتضمن تحليلاً تفصيلياً لخطاب أو نص ما استناداً إلى مشروعه. وبعد ١٨ عاماً من إعلان مشروع البلاغة النقدية فإن كم الدراسات التطبيقية التي قُدمت يبدو هزئياً مقارنة بالكتابات النظرية عنها أو حولها. وقد لاحظ كلارك أنه «بينما أدى تعاطف العلماء مع المشروع البلاغة النقدية إلى إحداث تطورات نظرية دالة، فإن اختبار إمكانية تطبيق النظرية لم يتحقق بعد» (٢٤). وبعد عشر سنوات من مقولة كلارك فإنها تظل صحيحة إلى حد كبير، حيث إن معظم المشاركين في الجدل النظري حول البلاغة النقدية لم ينخرطوا في ممارسة تطبيقية لها. بينما تم تقديم دراسات متعددة تهدف إلى إثراء الأساس النظري، سواء من خلال محاولة الإفادة من الفلسفة اليونانية القديمة (كلارك ١٩٩٦)، أو الفلسفة الأوروبية الحديثة (زومبتي ١٩٩٧ Zompetti و (هاريمان ١٩٩١).

٦. الأهداف والوسائل: تكامل أم صراع؟

لقد وضع مكرو أهدافاً اجتماعية طموحة تتعلق بمقاومة الهيمنة التي يمكن أن يمارسها تحالف المعرفة والسلطة على المجتمع. لكن هاريمان أوضح أن هناك تناقضاً جديراً بين هذه الأهداف وبين طريقة عمل البلاغة النقدية، المعنية فحسب بشحن القدرة على التأويل. وهو ما يجعل من خطاب البلاغة النقدية، خطاباً أكاديمياً بشكل خاص. خطاب يجرد بعض الخطابات من سلطويتها، ليحوزها هو (٢٥).

يوجد تناقض آخر بين الممارسة التي يقترحها مشروع البلاغة النقدية والطموح الذي يعلن عنه كهدف لهذه الممارسة. لقد ذهب مكرو إلى أن مقاومة السلطة يمكن أن تتم من خلال إنتاج معانٍ متعددة

الخطاب وتأثيراته، مهملًا لحظة تلقيه وتأويله بواسطة فاعل متعين أخلاقياً وتاريخياً (٢٢). تبدو الملاحظة الأخيرة بالغة الأهمية لأنها تفتح الباب أمام التساؤل حول خصوصية مشروع البلاغة النقدية من ناحية، وحول مشروعية اندراجه في إطار الدراسات البلاغية من ناحية أخرى. فالمراجع للأهداف التي يسعى المشروع إلى إنجازها سواء أكانت عامة أم خاصة ربما يلاحظ أنها هي ذاتها أهداف توجهات مثل تحليل فوكوه للخطاب والتحليل النقدي للخطاب. وفي ظل غياب تحديد لموضوعات خاصة بمشروع البلاغة النقدية، أو مادة خاصة بها، أو مقاربات أو مناهج أو أدوات خاصة للتحليل يصبح السؤال حول مبرر إعلانها مشروعاً معرفياً جديداً أمراً ضرورياً.

لقد رفض مكرو إعادة موضعة البلاغة، واختار تحويلها إلى ممارسة جديدة. فقد ذكر أنه للهرب من تأثير أفلاطون «فإن المهمة لا تقتضي إعادة موضعة البلاغة، بل إعلانها ممارسة نقدية» (٢٣). إن إعادة الموضعة تتضمن الاحتفاظ بالخصائص الأصلية للموضع. ويؤدي افتقاد هذه الخصائص إلى تحويل البلاغة إلى ممارسة معرفية أخرى. وأظن أن مشروع البلاغة النقدية كان محاولة لتحويل البلاغة إلى تحليل فوكوهي للخطاب. وهو أمر نبيل وأخلاقي، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار طبيعة الدراسات البلاغية الأمريكية – والتي تُعنى بالأساس بمد المؤسسات المسيطرة بما تحتاجه من أدوات بلاغية لإنجاز الهيمنة والسيطرة على مخاطبيهم – لكنه لا يترك للبلاغي النقدي، كما لاحظ تشارلاند، أرضية خاصة يقف عليها.

يمكن القول إن ممارسة البلاغة النقدية هي التي سوف تحدد أي أرض يقف عليها، وأي تسمية يجدر بنا أن نطلقها على ممارسته. وعند هذه النقطة تظهر مشكلة حقيقية للبلاغة النقدية، تتمثل في أن معظم المشاركين في الجدل النظري حول البلاغة

٧. خاتمة: ما الذي يمكن أن تفيده البلاغة العربية من مشروع البلاغة النقدية؟

قد يكون من الضروري في سياق التعريف بتوجه معرفي ما أن نحدد الأهمية الفعلية أو المحتملة لهذا التوجه بالنسبة لمن يقدم لهم هذا التعريف. بصياغة أخرى أكثر تخصيصاً نقول إنه قد يكون من الضروري تحديد الفائدة التي قد تجنيها البلاغة العربية ودارسي البلاغة العربية من الاطلاع على مشروع البلاغة النقدية.

لقد سبقت الإشارة إلى أن البلاغة النقدية ارتبطت بشكل جذري بالطبيعة الخاصة للمجتمع الأمريكي في أواخر القرن العشرين من ناحية، وواقع الدراسات الأمريكية المعاصرة من ناحية أخرى. ويمكن أن نذكر أيضاً أن البلاغة العربية تتحرك في أطر مختلفة بدرجة كبيرة عن الأطر التي يتحرك فيها مشروع البلاغة النقدية. لكن كلا الأمرين السابقين لا يعينان أنه لا يمكن الاستفادة من هذا المشروع في إطار البلاغة العربية. ويمكن تلخيص أوجه الاستفادة المحتملة من هذا المشروع في أنه قد يكون محفزاً على ارتياد آفاق جديدة للبلاغة العربية خارج دائرة النصوص الأدبية والنصوص المقدسة. كما أن الهدف النبيل الذي ينطوي عليه المشروع، أعني مقاومة الخطابات السلطوية، قد يكون ملهماً لمشاريع تعمل في إطار البلاغة العربية، تسعى لتحقيق الهدف ذاته، مع إدراكها لخصوصية المجتمعات التي تعمل فيها وخصوصية العلم الذي تنتمي إليه.

تنتمي البلاغة النقدية إلى الحقل المعرفي الواسع للبلاغة. وعلى الرغم من وجود تمايزات حادة بين البلاغتين العربية والأوربية فإن هناك أيضاً سمات مشتركة بينهما. ولأن دراستي تقع في إطار البلاغة العربية -بتكليفات خاصة- فإن من الضروري الوقوف على توجه يعمل في حقل معرفي قد يتوازي أو يتقاطع مع البلاغة العربية. خاصة وأن كلا من مشروع البلاغة النقدية، الخارج من عباءة

للخطابات، لكن إنتاج معاني متعددة للخطاب لا يؤدي إلى تجريد السلطة من ممارستها. فتعدد المعنى لا يقوض سلطوية الخطاب. على العكس من ذلك، يمكن القول إن سلطوية خطاب ما قد تُدعم بواسطة قدرته على خلق خليط من المعاني التي يسعى للتمويه بها. وربما كان ذلك وراء صفة الغموض التي تميز بعض أكثر الخطابات سلطوية، مثل الخطاب السياسي. إن تعدد المعنى لا يمكن أن يمثل وحده آلية لمواجهة الخطاب السلطوي، لأن الخطاب لا يمارس سلطويته بواسطة عملية إنتاج المعنى فحسب، بل يقوم بإنجاز الهيمنة والسيطرة والتمييز والمقت. إلخ بواسطة أفعال الكلام Speech Acts. فالمعنى ليس حاصل الخطاب، وليس أهم ما يتكشف عنه، أو يسعى إليه. وأخيراً، فإن مشروع البلاغة النقدية لم يطور وعياً خاصاً بالعلاقة بين الخطاب والسلطة، ولم يقدم أدوات أو إجراءات يمكن الركون إليها في تحليل خطاب ما، ولم يقدم أدوات للتمييز بين السلطوي وغير السلطوي من الخطابات. وتؤدي العوامل السابقة، في المحصلة النهائية، إلى صعوبة الاستفادة منه في سياق مقاومة الخطاب السلطوي. وربما كان ذلك وراء الانتشار المحدود الذي حظي به بالقياس إلى مقاربات أخرى شبيهة مثل التحليل النقدي للخطاب.

يبدو أن مكرو كان يدرك حدود ما يمكن للمشروع الذي يقدمه أن يقوم به على أرض الواقع، وهو ما جعله يقصر توقعه لما يمكن أن تقوم به البلاغة النقدية بالفعل على «تغيير الممارسة الأكاديمية» داخل حقل البلاغة، وهو هدف رآه كافياً في حد ذاته. ومع ذلك لم يدفعه إدراكه لحدود ما يمكن أن يقدمه مشروعه إلى إعادة صياغة أهدافه وغاياته، أو إلى إعادة صياغة بنية مشروعه لينسجم مع أهدافه. وهو ما أدى في المحصلة النهائية إلى ظهور هذا التناقض الجذري بين الأدوات والوسائل من ناحية والأهداف والغايات المعلنة من ناحية أخرى.

على الرغم من أن الخطابات الجماهيرية، في المجتمعات المختلفة، ربما تمارس تأثيراً أوسع من الخطابات المتخصصة فإن نوعية هذه الخطابات ووسائل نقلها قد تختلف من مجتمع إلى آخر. فعلى سبيل المثال تمارس ملصقات الشوارع وخطب المساجد والنكات في المجتمع المصري تأثيراً أكبر مما تمارسه التحقيقات الصحفية أو بيانات الحكومة.. إلخ. كما أن هذه الخطابات لا تنقل، بشكل أساس، عبر وسائل الإعلام، بل عبر وسائط أخرى، ربما تتسم بالحميمية، وإتاحة الفرصة أمام مزيد من التفاعل.

يشارك مشروعنا البلاغة النقدية وبلاغة المخاطب في كونها يطمحان لأن يدرجان في سياق مشروعات اجتماعية أوسع تستهدف -بطرق مختلفة، ودرجات مختلفة- تغيير نمط علاقات السلطة القار. وكلا المشروعين يرى في النقد -وإن اختلفا في مفهومه- أداة مهمة لإحداث هذا التغيير. كما أن المشروعين يستهدفان بشكل ملعن تغيير الممارسات الأكاديمية في الحقل المعرفي الذي ينتميان إليه، نتيجة وجود قصور أو مواطن خلل في الممارسات القائمة. بالإضافة إلى وجود بعض الأصول النظرية التي تشترك توجهات نقد الخطاب السلطوي في الاستناد عليها -ومن بينها المشروعان البلاغيان- مثل مدرسة فرانكفورت.

الهوامش

١- انظر، Jasinski, j. 2001. Sourcebook on Rhetoric: Key Concepts in Contemporary Rhetorical Studies. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications. ص ١١٦. ولابد من التنويه إلى أنه توجد أطروحات مختلفة تحمل اسم «البلاغة النقدية». وعلى سبيل المثال خصصت مجلة Janus Head، نصف السنوية -مجلة أمريكية تعنى بتقديم دراسات عبر نوعية في الأدب والفن والفلسفة وعلم النفس- عدداً خاصاً عن «البلاغة النقدية Critical Rhetoric» صدر في ربيع عام ٢٠٠٠. ومع ذلك لم يتضمن العدد أية إشارة إلى المشروع الذي قدمه ريمي ماكرو قبل صدور هذا العدد بأكثر من عقد من الزمان، والذي نعرض له في هذا الدراسة، وذلك على الرغم من أنه يحمل أيضاً اسم «البلاغة النقدية». وفي الواقع فإن اسم ماكرو لم يرد في أي من الدراسات الست التي قدمتها المجلة، والتي جاءت جميعاً تحت مظلة «البلاغة النقدية». يمكن الاطلاع على هذا العدد الخاص على الإنترنت، عنوان الموقع: www.janushead.org.

الدراسات البلاغية الأمريكية المعاصرة، ومشروع بلاغة المخاطب- الذي يقترحه هذا البحث، والخارج من عباءة البلاغة العربية- يتشاركان هدفاً عاماً واحداً، هو مقاومة الخطاب السلطوي. وقد كان التشارك في الهدف دافعاً إلى توجيه مزيد من الاهتمام للخصائص المميزة لكل منهما. وسوف نبدأ بتحديد نقاط الالتقاء بينهما.

يذهب مكرو إلى أن الوظيفة وليست القيمة الفنية هي المعيار الحاسم في تحديد موضوعات البحث. وصرح بوضوح أن بعض خطابات الثقافة الشعبية تمارس في الوقت الراهن، تأثيراً يفوق تأثير كل الخطب العظيمة لعظماء البلاغة الراحلين. وأنه لهذا يعتبرها الأجد بالدراسة. وقد عدد مكرو نماذج للخطابات التي يمكن أن يهتم بها محللو البلاغة النقدية، مثل البيانات الحكومية، والبرامج الإذاعية، والتحقيقات الصحفية، والمقابلات التلفزيونية التي تعنى بمسائل اجتماعية وسياسية. والملاحظ أن هذه الخطابات تنتمي جميعاً إلى الخطاب الإعلامي. وأنها تمثل ما يُعرف بـ «الخطابات الجماهيرية». ويبدو أن اختيار مثل هذه الخطابات موضوعاً للبحث في إطار أي توجه معرفي يسعى لمقاومة الخطاب السلطوي هو أمر طبيعي، فالمحللون النقادون للخطاب يركزون على الخطابات الجماهيرية مثل خطابات وسائل الإعلام مثل الصحف والإذاعة والتلفزيون وتصريحات السياسيين وخطبهم، وأشكال الدعاية التجارية والسياسية.. إلخ. وربما يرجع ذلك إلى أن هذه الخطابات هي الأكثر شيوعاً، وربما الأكثر تأثيراً وسيطرة، ومن ثم سلطوية. وهو ما يجعلها الأولى بالمقاومة ومن ثم بالدراسة. ولا يعني ذلك أن الخطابات المتخصصة أو النخبوية أقل سلطوية في ذاتها -وهذا ما لا يستطيع أحد القول به- بل يعني أن الخطابات الجماهيرية العامة يتسع النطاق الذي تمارس فيه سلطويتها، وهو ما يجعلها أولى بالدراسة.

محدد ولأسباب محددة. لتفصيل ذلك، يمكن الرجوع إلى: عبد اللطيف، عماد. (٢٠٠٩). ضد التضليل: صراع البلاغة والجدل في محاورتي «جورجياس» و«فيدروس» لأفلاطون، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية. مجلة علمية محكمة، مجلد ٥، عدد ٣، ص ٢٢٧-٢٤٤.

١٠- انظر، يسلمج (١٩٧٦)، مرجع سابق، ص ٧. وقد ذكر ألفرد كروازيه في مقدمة ترجمته لمحاورة جورجياس إلى الفرنسية أن البلاغة (البيان) في «جورجياس» تقدم بوصفها «فن الكذب الضار بالدول والأفراد، ولهذا أصبح في الإمكان تسمية المحاضرة «ضد البلاغة»»، نقلا عن: أفلاطون. ١٩٧٠. محاورة جورجياس. (نقلا عن الترجمة الفرنسية التي قدمها ألفرد كروازيه)، ترجمها إلى العربية محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ١١.

١١- انظر، مكرو ١٩٨٩:

McKerrow, R. 1989. "Critical Rhetoric: Theory and Praxis"، وقد أعيد نشر المقال في عام ١٩٩٩ ضمن مختارات في النظرية البلاغية المعاصرة. وقد اعتمدنا في دراستنا على هذه النشرة، انظر:

Lucaites, J., Condit, C. and Caudill, S. Contemporary Rhetorical Theory. A Reader. New York: The Guilford Press, 1999, P441-463.

ويمكن تلمس موقف ماكرو من نقد أفلاطون للبلاغة على مدار صفحات المقال، انظر على وجه خاص ص ٤٤١-٤٤٢، ٤٤٦.

١٢- نفسه، ص ٤٥٠. وما تزال الوظيفة الإنشائية هي الوظيفة الأساسية للبلاغة العربية. فبلاغة السكاكي وشراحه، المهيمنة على واقع دراسة البلاغة الحديثة وتدرسيها، غايتها الأساسية تقديم معايير وإرشادات لإنتاج الكلام البليغ.

١٣- انظر، يازنسكي (٢٠٠١) مرجع سابق، ص ١١٨.

١٤- المرجع السابق، نفس الصفحة.

١٥- انظر، مكرو (١٩٨٩)، مرجع سابق، ص ٤٥١.

١٦- انظر، يازنسكي (٢٠٠١)، مرجع سابق، ص ١١٧.

١٧- انظر، هاريمان (١٩٩١):

-Hariman, R. 1991. «Critical Rhetoric and Postmodern Theory» Quarterly Journal of Speech, 77: pp 67-70 ص 68-69.

١٨- انظر، مكرو (١٩٨٩)، ص ٤٥٩.

١٩- انظر، يازنسكي (٢٠٠١)، مرجع سابق، ص ١١٨.

٢٠- انظر، مكرو (١٩٩١):

McKerrow, R. 1991. Critical Rhetoric in a Postmodern World. Quarterly Journal of Speech 77, 75-78. ص 76.

٢١- انظر، يازنسكي (٢٠٠١)، مرجع سابق، ص ١١٨-١٢١.

٢٢- انظر، تشارلاند (١٩٩١)،

Charland, M. 1991. Finding a Horizon and Telos: The Challenge to critical rhetoric Quarterly Journal of Speech; Feb91, Vol. 77 Issue 1, pp71- 74. ص 73.

٢٣- انظر، مكرو (١٩٨٩)، مرجع سابق، ص ٤٤١.

٢٤- انظر، كلارك (١٩٩٦):

Clark, N. 1996. The Critical Servant: An Isocratean Contribution to Critical Rhetoric. Quarterly Journal of Speech; May96, Vol. 82 Issue 2, p111, 114p. ص 112.

٢٥- انظر، هاريمان (١٩٩١)، ص ٦٨.

٢- انظر، McKerrow, R. 2005. Critical Rhetoric Biblio List (not exhaustive). oak.cats.ohiou.edu/~mckerrow/CRbiblio. تاريخ الدخول إلى الموقع ٥ أكتوبر ٢٠٠٥.

٣- تختلف دلالة مصطلحات «بلاغي، بلاغة، علم البلاغة» في السياق العربي عن دلالتها في السياق الأوروبي أو الأمريكي. وربما أدت مجموعة من العوامل إلى ارتباط هذه المصطلحات بدلالات ومعانٍ إيجابية عند العرب. من هذه العوامل ارتباط صفة البلاغة بنصوص عربية مقدسة مثل القرآن الكريم والحديث الشريف، وإطلاق الوصف «بليغ» على شخصيات مقدسة مثل النبي (ص). إضافة إلى أن التراث العربي لم يفصل فصلاً حاداً بين البلاغة والأدب أو بين علم البلاغة وعلوم أخرى مثل علوم القرآن التي تشمل تفسيره وإعجازه ومعانيه. بل اعتبر علم البلاغة من العلوم الضرورية التي يجب أن يتقنها من يتعرض للقرآن بالشرح أو التفسير. وقد أدت هذه الارتباطات جميعاً إلى الاحتفاء بالبلاغة علماً ونصاً. ولم ينقطع هذا الاحتفاء على مدار القرون الخمسة عشر الماضية.

٤- نستطيع أن نرصد أمثلة لذلك في كتابات تنتمي إلى معارف مختلفة، على سبيل المثال:

Greene, J and Mastrofski, S. 1988. Community Policing: Rhetoric or Reality. New York: Praeger.

Gill, B. P. 2001. Rhetoric versus Reality what we know and what we need to know about vouchers and charter schools. Santa Monica, CA: Rand Education.

O>Toole, E. 2003. Lifelong learning: Empty Rhetoric or Reality? Mature Students> Access to Higher Education. Lancaster: Lancaster University.

٥- نقلا عن: Vickers, B. 1988. In Defence of Rhetoric. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press. ص 83.

٦- انظر: Gronbeck, B., E. 2004. Rhetoric and Politics. In Kaid, L. (ed.) Handbook of Political Communication Research. Mahwah, NJ, USA. ص 137.

٧- استمر ارتباط كلمة «بلاغة» بهذه الإحياء السلبية على مدار قرون طويلة في العالم الغربي. ويذكر (يسلمج 1976: ص ١) أن البلاغة كانت قد اكتسبت سمعة سيئة في أواخر القرن التاسع عشر إلى حد إلغاء تدريسها في المؤسسات التعليمية الأوروبية. وأن «كلمة بلاغة أصبحت محملة بدلالة ازدرائية، فهي تقترح الخدع الماكرة والاحتيايل والكذب، أو تؤلف بين الكلمات الجوفاء والتعبيرات المبتذلة والتفاهات. وكان كونك بلاغياً يعني أنك طنان.»

٨- نقلا عن فيكرز (١٩٨٨)، مرجع سابق، ص ١١٨.

٩- ربما تعرض موقف أفلاطون من البلاغة إلى درجة ما من التعميم. وقد حاولت في بحث سابق فحص موقف أفلاطون من البلاغة، كما يظهر في محاورتي «جورجياس» و«فيدروس». وكانت إحدى النتائج الأساسية التي توصلت لها هي أن مفهوم البلاغة التي ينتقدها أفلاطون يشير إلى البلاغة السياسية وبعض أشكال البلاغة القضائية فحسب، وأن نقد أفلاطون للبلاغة هو نقد للخطابات السياسية التي تستهدف السيطرة على الشعوب بواسطة استخدام تقنيات التضليل اللغوية من ناحية ونقد للخطابات القضائية التضليلية من ناحية أخرى. ومن ثم فإن أفلاطون لم يهاجم «البلاغة»، وإنما هاجم بلاغات بعينها، في سياق تاريخي

المصطلح النقدي

عند عبد الله الغدامي

محمد حمودي*

المصطلح Terme كما يجمع علماء المصطلح على تعريفه هو (مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو بالأحرى استخدامها وحدد في وضوح، هو تعبير خاص ضيق في دلالاته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى ويرد دائما في سياق النظام الخاص بالمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري). (١) ولعل من شأن هذه المفردة أو العبارة المركبة أن تنزاح عن دلالتها المعجمية لتؤطر تصورات فكرية وتسميها في إطار معين، حيث تقوى على تجسيد وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. (٢)

المعرفة والتمكّن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما.(٧)

إن الوعي بالمصطلح في الثقافة النقدية العربية ضارب بجذوره في القدم، وليس وليد النهضة الأدبية والنقدية الحديثة. فلنا في حديث الجاحظ وهو في مطارحاته عن قضية اللفظ والمعنى ما يقترب إلى ذلك: (ومن عِلْمٍ حَقُّ المعنى أن يكون الاسم له طِبْقًا، وتلك الحال له وَفْقًا، ويكون الاسم له لا فاضلاً، ولا مفضولاً، ولا مقصّراً ولا مشتركاً، ولا مضمّناً...). (٨) ويعدّ ابن حزم من النقاد العرب الذين أكّدوا في تحقيق مبكر على أهمية المصطلحات في الفعل المعرفي: (لا بدّ لأهل كل علم وأهل كل صناعة من ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مراداتهم وليختصروا بها معاني كثيرة). (٩)

على أن الاهتمام بالمصطلح تزايد بشكل مذهل في الوعي النقدي العربي مع الثورة اللسانية والنقدية التي شهدتها القرن العشرين، والتي مثلت مرحلة الستينيات منعطفاتها وبؤورها المتفجرة. وما صاحب ذلك من مشكلات ناتجة عن التعريب والترجمة، ولاسيما في مجال علم اللسانيات. فقد برزت إلى الوجود في ضوء الترجمة مصطلحات ومفاهيم جديدة لم تكن معروفة من قبل في الثقافة النقدية والألسنية العربية. والمقطوع به، (أن معظم مصطلحات النقد الأدبي حديثة المنشأ ولدها الانفجار النقدي في ميدان الشعرية ونظرية الأدب منذ الستينيات، وحتى يومنا هذا). (١٠)

ولئن كان مبتغى هذا البحث استجلاء المصطلح النقدي عند عبد الله الغدامي، فإنه تنبغي الإشارة إلى أن مكونات المنظومة المصطلحية التي توسلها في مقارباته تؤوّل إلى النقد الألسني، باتجاهاته الثلاثة، البنيوية، والسيمولوجية،

إن تأثير المصطلح البالغ في الفعل العلمي خاصة والمعرفي عامة جعله ينال الأهمية القصوى في المنظومة المعرفية، إذ الحقول الابستمية تتحدّد بتحدّد دلالات مصطلحاتها واستقرار مفاهيمها. وبقدر رواج المصطلح وشيوعه، يحقق العلم أو الحقل المعرفي ثبات منهجيته. (٣) ويتعين ها هنا استذكار ما أدركه القدماء، عن خالص وعي، من أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، بل هي ليست مفاتيح العلوم فحسب، وإنما هي خلاصة البحث في كل عصر ومصر، ببدايتها يبدأ الوجود العلني للعلم، وفي تطورها يتلخص تطور العلم. (٤)

ولما كان النقد الأدبي فرعاً من فروع العلوم الإنسانية، فإن البحث في المصطلح النقدي ظلّ محطة إجماع لا غنى له عنه في أنه مجال لا غنى له عنه، لأن كشف أسرار الآليات المفهومية مرتبط بكشف أسرار الآليات اللغوية المتحكمة بكل ذلك. وظلّ أيضاً محطة إجماع في أنه من الحقول التي يقتحمها عالم اللغة، وذلك لأنه أولاً من مجالات البحث في صيغ الكلام وجداول الألفاظ، وهو جزء من الدراسة المعجمية، وثانياً لأن عالم اللسانيات يسلم بأن استكشاف خصائص الظاهرة اللغوية لا يكتمل إلاّ بفحص تجلياتها في الخطاب الأدبي: الإبداعي منه والنقدي، فيُسخر عندئذ خبرته اللغوي ليقدم للنقاد ما تيسر له من إضاءات. (٥)

وإذا اتفقنا أن المصطلح النقدي كغيره من مصطلحات الفروع المعرفية الأخرى (ييسر البحث، ويرسم المعالم رسماً مختصراً) (٦)، فإنه لا مندوحة عنه في كل دراسة نقدية، إذ ليس من مسلك يتوسل به الباحث إلى أي معرفة من المعارف غير ثبته الاصطلاحي. ثم إن التحكم في المصطلح هو في نهاية الأمر تحكم في المعرفة المراد إيصالها، والقدرة على ضبط أنساق هذه

إن الوعي بالمصطلح في الثقافة النقدية العربية ضارب بجذوره في القدم، وليس وليد النهضة الأدبية والنقدية الحديثة. فلنا في حديث الجاحظ في مطارحاته عن قضية اللفظ والمعنى ما يقترب إلى ذلك

والتشريحية.

ولا نغالي إذا قلنا، أن الغدامي من النقاد العرب الطليعيين وعيا بقضية المصطلح وأهميته في الخطاب النقدي. فقد عني بضبطه وتحديدته وتأصيله، وتوليده وتعريبه وترجمته، بما يوافق الحسّ العربي الأصيل. ويلائم السياق المعرفي والقرائني، وهذا منذ أن انشغل بمسألة «النصوصية» وما يحقّق شعريّة النص أو أدبيته بتعبير ياكبسون. ولأجل ذلك استحضّر منجزات الثقافة الإنسانية، وربطها بالمنجز الثقافي العربي، حيث ظفرت أطروحاته بمصطلحات نقدية، منبتها الألسنية الغربية الحديثة، عاملا على تبيؤها، ومبرزاً فضل السبق أحيانا للفكر اللغوي والبلاغي العربي في اصطناعها. ولعلّ الناظر يستكشف الصنيع السالف الإيراد، بشكل جلي، في كتابيه «الخطيئة والتكفير» و«المشكلة والاختلاف». وذلك عبر المقدمات المنهجية، كالتّي صدر بها دراسته الأولى، وهي غاية في الدقّة، من حيث الإحاطة بالمصطلحات وتوليدها وتخصيبيها.

لقد عكف الغدامي على تشكيل هذه المصطلحات، وابتداع بعض منها، مخالفا غيره من الدارسين تعريبا وترجمة، مثلما هو الشأن مع مصطلح «Poétique» الذي ترجمه إلى «الشاعرية» بدل «الشعرية»، وكذا مصطلح «grammatologie»، الذي ترجمه إلى «النحوية» بدلا لمصطلح «الكتابة»، ومصطلح «التشريحية» بدلا من «التفكيكية»، وأيضا مصطلح «أفق التوقع» Horizon D'attente كبديل عن «أفق الانتظار». وما إلى ذلك من الأمثلة الواردة في دراساته. على أن صنيع الغدامي هذا، هو ضمنا، دعوة من الناقد إلى ترجمة المصطلحات وفق دلالاتها المفهومية عربيا. كما يشي أيضا إلى مرونته النقدية المنطوية على ثقة بإبداعه الخاص. (١١)

إن البحث في إشكالية المصطلح لدى الغدامي يفضي بنا إلى النظر في الطّرق التي يشتغل بها في الخطاب النقدي، وكيفية استخدامه، (أي المصطلح) داخل هذا الخطاب. ولعلّ ما يستشفه الناظر في قراءات الغدامي تقديمه للمصطلح قبل تفعيله أو الاشتغال به، حيث يعمد إمّا إلى تعريفه أو شرحه قصد الوقوف على مرجعيته الفكرية

أو الألسنية، لاسيما وأن عامة المصطلحات التي استخدمها الفكر النقدي العربي المعاصر مستقاة من حقول ابستمائية ذات أرومة غربية. ويحيلنا الرصد الاستقرائي للمصطلحات كما سيأتي بيانه أنفا على صيغ معينة يقدّم بها الغدامي مصطلحه حين الممارسة. وتحدّد هذه الصيغ فيما يأتي:

١- عرض المصطلح أركيولوجيا، باستعراض جذوره الأولى، سواء أكانت غربية أم عربية، بالاستناد إلى نصوص واضحة ودقيقة، تعبر عن المراد، اتكاء على المصدر الأصل. وتقوم هذه الصيغة على تخيّر نصّ أو مجموعة من النصوص تكشف عن حدّ المصطلح أو دلّالته. وهذا مع إثبات الناقد للمصدر الذي عوّل عليه في استلها المصطلح. وممّا نشير إليه في هذا السياق، تباين تعامل الباحث بين مصطلح وآخر، فنلّيه حيناً يقدم التعريف كاملا له، ونلّيه أحيانا أخرى لا يقدم إلّا جزءا منه. بمعنى أن تعريفه لمصطلحاته يتراوح بين الإسهاب والاقتضاب.

٢- أغلب مصطلحات الغدامي جاءت مثبتة في المتن، عرضا وتقديما، وهذا يؤول إلى استئثار الناقد بمصطلحه، ساعيا ما استطاع إلى استيفاء غرضه منه في المقاربة. وممّا يدل على ذلك، إيراد تعريفات متعددة ومتباينة للمصطلح الواحد، مثل: (الصوتيم، النص، القراءة، الأثر...

لقد عكف

الغدامي على

تشكيل هذه

المصطلحات،

وابتداع بعض

منها، مخالفا

غيره من

الدارسين تعريبا

وترجمة

المشكلة له، وهذا بغية الإمساك بمكوناته الداخلية التي تنظمه وتكوّنه. ومن الأمثلة على ذلك، مصطلح: «الجملة»، «العلاقة». وقد يكون مردّ الأمر في ذلك إلى اعتبار الناقد المصطلح موضوع البحث نفسه اعتماداً منهج تحليل الخطاب الذي صاغه من عدة مناهج (البنويّة- السيميولوجية- التشريحية).

٥- تقديم الباحث للمصطلح الغربي والعربي معاً، وهو ما نجده اجترحه مع بعض المفاهيم، مثل: الشاعرية Poétique، النصّوصية Textualité، ولعلّ الذي أملى على الناقد مثل هذا الصنيع، أي الجمع بين المصطلحين، هو طبيعة الدراسة، والفعل الإجرائي المتبع في الممارسة القرائية. تلك هي أهمّ الصيغ التي انتهجها الناقد حين الاشتغال بالمصطلح. ولا شك أن تعامله مع المصطلح بهذا الشكل يعتبر من صميم النزعة العلمية في بعدها المنهجي وإطارها المعرفي. ينضاف إلى ذلك سعيه الجاد إلى توضيح المصطلح وتيسيره، والذي يعبر عن وعيه بالمادة التي يقدمها، وتحقيقاً للتّواضع الضمّني القائم بينه وبين القارئ. (١٣)

لقد استثمر الغدامي في سبيل التعامل مع المصطلح، كل ما جادت به اللّغة العربية من إمكانات فيلولوجية، كاشتقاق والتعريب والتوليد، بالإضافة إلى آليات وطرائق أخرى من شأنها خدمة الخطاب النقدي، كتجريد المماثلة والنقل والترجمة. فالناقد بناءً على هذا الصنيع لم يستعمل (المصطلح على أنه من قبيل مظاهر التجدد أو الموضة، وإنما استعمله من أجل الضرورة العملية والنظرية، أي من أجل النظر إلى الأثر الأدبي باعتباره نظاماً يضمّ مجموعة من العناصر اللّغوية المتّحدة بواسطة رابطة تضامن وثيق تخضع لأسس عقلية محدّدة). (١٤) وممّا يوميّ إلى ذلك، تركيزه في كلّ استخدام مصطلحي

الخ). ومن هنا يتبدى، أن تعريف المصطلح لديه كان مرتعناً بالقصد المنهجي. كما نلّفني الباحث يستعين بالهامش متى اقتضى الأمر ذلك، أو ظهر له أن المصطلح يتطلّب التّوضيح والإبانة. واللافت هنا، أن أغلب المصطلحات التي اعتمدها الغدامي في قراءاته النقدية، مدارها كتابه التأسيسي الأول «الخطيئة والتكفير»، ولذا نلّفها تتردّد في تحليلاته التالية بداية من «تشرّيح النص» إلى «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف». ومن ثمّ نجده في كلّ استخدام لتلك المصطلحات، يحيل القارئ على كتاب «الخطيئة والتكفير»، وذلك في الهامش. فالواضح أن الغدامي يقيم قراءاته على منظومة معينة من المصطلحات تتواءم والآليات المنهجية المعوّل عليها في التحليل. لا يريم عنها، ولا يروم غيرها.

٣- بسط مراحل تشكّل المصطلح، وهي صيغة اعتمدها الناقد مع جملة من المصطلحات، مثل: (الشاعرية، العلامة، النصوص المتداخلة). وهذه هذه الصيغة تعتبر في منظور بعض الباحثين، من أهمّ الصيغ التي يمكن التركيز عليها في البحث العلمي الأدبي العربي المعاصر، لأن كثيراً من المصطلحات قد اكتسبت حمولتها الفكرية والمفهومية عبر تشكّلها في الزمان والمكان والثقافة المغايرة لبعدها التاريخي والحضاري. وإنّ من شأن استعراض المصطلح في جانبه التكويني، أن يوقف الباحث العربي على تضاريس المصطلح ويجعله يدرك استيعابه في حقله الاستيممي، ثم التعرف على الإمكانات التي يتيحها مساره التكويني ليشغل بصورة طبيعية وإيجابية في خطابنا النقدي العربي. (١٢)

٤- تقصّي العناصر المشكّلة للمصطلح، من خلال تتبع تفرّعاته المتعددة، وأجزائه الصغرى

لقد استثمر
الغدامي في
سبيل التعامل
مع المصطلح،
كل ما جادت
به اللّغة العربية
من إمكانات
فيلولوجية،
كاشتقاق
والتعريب
والتوليد،
بالإضافة إلى
آليات وطرائق
أخرى من
شأنها خدمة
الخطاب النقدي

باعتباره من أهم الآليات التي تفرزها اللغة لسد حاجيات مستعملها من خلال تكاثر موادها وتوالد ألفاظها، مما يجعلها قادرة على مواجهة المفهومات المستحدثة، والأفكار الجديدة. وضمن هذا المأخذ، فإن اللغة العربية بما تتميز به من طواعية اشتقاقية وما توفره من مرونة توليدية قد سمح لها بأن تسد حاجات النقد الأدبي الحديث بكل ما يغمره من طفرة اصطلاحية هي اليوم من سمات الثورة المعرفية المعاصرة. وعليه لم يصعب عليها توليد اللفظ الرشيق للإفصاح عن أدق المفاهيم (١٨) ومن القول النافل الإشارة إلى بعض محدّدات الاشتقاق كما هي في عرف اللغويين. فلقد عرفه السيوطي بأنه: (أخذ صيغة من صيغة أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لتدلّ بالأخيرة على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلهما اختلافا حروفا أو هيئة كضارب من ضرب، وحزير من حذر). (١٩) وهو عند الشريف الجرجاني: (نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتها معنى وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة) (٢٠). ويتمّ الاشتقاق عبر صيغ منها: النسبة، والمصدر الصناعي. وحتى تتحقّق صحّته وسلامته ما بين لفظين أو أكثر لابدّ من توفر شروط ثلاثة هي:

أ- أن تشترك الكلمات في عدد من الحروف لا تعدو الثلاثة في الغالب.

ب- أن تتساوق هذه الحروف وفق نسق من الترتيب واحد في ألفاظها.

ج- أن يؤلف ما بين هذه الألفاظ قدر مشترك من المعنى، ولو على تقدير الأصل.

ومن بين المصطلحات التي أخضعها عبد الله الغذامي لهذا المعيار: «العمودية»، «النصوصية»، «الشاعرية». يقول المسدي مبينا دور آلية الاشتقاق في استنباط مصطلح الشاعرية، ومشيرا إلى الدلالة التي يسترفدها المصطلح: (وعندئذ

على مضمونه)، والمضمون هو محصلة التفاعل بين النظرية التي أفرزت المصطلح من ناحية ومناخه الفكري والثقافي من ناحية أخرى... وهو أداة الاتصال بين النظرية وبين عقل الناقد أو الباحث من ناحية وبين الثقافة العربية والغربية من ناحية أخرى). (١٥) ولا مرأى في أن إشكالية تحديد المصطلح كانت ولا تزال من بين المسائل المهمة في الفكر النقدي، وخاصة مع بروز الاتجاهات النقدية الحداثيّة وتصاعد المناهج النسقية ذات المدّ الألسني. ينضاف إلى ذلك ما ذلك ما أغرقتنا به الدراسات العربية المعاصرة من مصطلحات غربية جديدة، إن على مستوى التنظير أو الممارسة النصية مواكبة للمشهد النقدي العالمي. الشيء الذي جعل تحديد مضامينها وضبط مفهومها أمرا ملحا يستوجب المساءلة ويتطلّب البحث.

وضمن هذا المعطى، أفضى التّعامل مع المصطلحات وتوظيفاتها وتحديد دلالاتها- بما يوافق الحقل المعرفي المنشود والمنهج المتوخى- بالغذامي إلى الاستناد إلى جملة من المعايير، هي بمثابة آليات ووسائل توليد للمصطلح، وشكل من أشكال التنمية اللغوية، وذلك على غرار صنيع ثلة من الدارسين العرب من أمثال: محمد برادة، محمد الدغمومي، إدريس بلمليح، عبد الملك مرتاض، ومحمد مفتاح. ولقد حصر علي القاسمي هذه المعايير مرتبة بحسب أهميتها في اللغة العربية، كما يأتي: (الاشتقاق، الاستعارة أو المجاز، التعريب، النحت). (١٦) على أن أحمد مطلوب جمعها في: (الوضع، الاقتباس، الاشتقاق، الترجمة، المجاز، التوليد، التعريب). (١٧)

ومن بين هذه المعايير التي استثمرها الغذامي هي:

١- المعيار الاشتقاقي Norme étymologique

عملت آلية اشتقاق الاسم من الاسم فعلها فأعانت على صوغ ثالوث مصطلحي للدلالة أولا على السمة الإبداعية منسوبة إلى صاحبها- وذلك هو مصطلح الشاعرية- وللدلالة ثانيا على السمة الإبداعية منسوبة إلى بنية الكلام- وذلك هو مصطلح الشعرية- وللدلالة ثالثا على تلك السمة بصفة غير مقيدة لا بالكلام الأدبي ولا بوضعه، وذلك هو مصطلح الشعري(٢١) وفي موضع آخر يقول: (ومع مصطلح الشاعرية نقف على أنموذج من تمحيض الأسماء يطابق اشتقاق المصدر الصناعي انطلاقا من اسم الفاعل، والشاعرية هنا صياغة تفيد تأكيد اتصاف الموصوف بصفته، وهي في قضية الحال السمة الإبداعية سواء من حيث هي تركيب لغوي مخصوص وهو الشعر كما في «الأشواق التائهة: مدخل إلى شاعرية الشابي» أو من حيث هي موهبة فنية مطلقة كما في «الشاعرية أو أدبية الكتابة».(٢٢)

٢- معيار الإحياء Norme D'animation: انطلاقا من ضرورة الوعي بالتراث، والتعمق في دراسته، وضرورة الانطلاق نحو الانفتاح والتغير والتطور من موقع وعي الذات، (٢٣) دأب الغدامي على إحياء المصطلح التراثي القديم، وإمداده أبعادا دلالية حديثة. ولقد كانت ندوة توحيد طرائق وضع المصطلح العلمي أكدت على ضرورة (استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معربة). (٢٤) كما حرصت ندوة الرباط عام ١٩٨١ أن هذا المعيار بوصفه من الوسائل اللغوية المعاصرة الرامية إلى توليد المصطلحات اللغوية، كان من بين القواعد التي حددها جميل صليبا في وضع المصطلحات العلمية: (البحث عن لفظ قديم يقترب معناه من

المعنى الحديث). (٢٥) والمقصود بالإحياء -كما عرفه المسدي- (ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث، بمعنى علمي حديث يضاهيه). (٢٦) أي الحفري التراث واستثمار مفرداته بما يوافق المعطى المعاصر. وذلك بإفراغ لفظ المصطلح المزمع إحياءه من حملته الاصطلاحية المتعارف عليها، وإعادة شحنه بالدلالات الجديدة. (٢٧) إذا كان فعل «الإحياء» لاقى قبولا واستحسانا عند بعض الباحثين، فإن البعض الآخر رفضه، ومنهم عبد القادر الفاسي الفهري، الذي دعا إلى (الابتعاد عن استعمال المصطلح المتوفر القديم في مقابل المصطلح الداخل، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة من شأنه أن يفسد علينا تمثل المفاهيم الواردة والمفاهيم المحلية على حد سواء، ولا يمكن إعادة تعريف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفا). (٢٨) والرأي ذاته يقر به يوسف وغليسي، إذ يعتبر أن الظفر بمعادل اصطلاحية مواز لمفهوم معرفي مستحدث، تظل نسبة تحقيقه محدودة جدا، ومهما تحققت فإن نسبة وقوع الحافر على الحافر تظل غاية من الصعب إدراكها، ذلك أنه من غير المنطقي أن نطالب التراث بأجوبة متقدمة عن أسئلة العصر. (٢٩) ومن المصطلحات التي عمل الغدامي على إحيائها من التراث العربي: «المشكلة»، وقد اصطنعها كل من: الشيخ الرئيس ابن سينا، (٣٠) وأبي علي المرزوقي (٣١) وA الاختلاف»، وقد عرض له عبد القاهر الجرجاني. (٣٢)

٣- معيار التعريب Norme D'arabisation، أو الاقتراض Norme D'emprunt:

لقد أثبتت العربية بما لا يدع مجالا للشك أنها تملك القدرة على نقل الفكر البشري، واستيعاب المنجزات الحضارية، ولها القابلية على تعريب

ينقل الكلمات بصورها كما هي من استعمال خاص إلى آخر، وإما أن يترجمها إلى لغته القومية، فتسمى الطريقة الأولى اقتراض الكلمات والثانية الاقتراض بطريقة الترجمة.(٣٨) ولعل ما يلحظ على الغدامي عدم نزوعه إلى اصطناع المصطلح المعرب كثيرا، كما هو الشأن لدى كثير من الدارسين العرب. ومن المصطلحات التي اقترضاها: «الفونيم» phonème، «سيمولوجيا» Sémiologie «اليوتبيا».

٤- معيار الترجمة:

تعتبر الترجمة من أهم الوسائل التي تساهم في التفاعل الثقافي والتلاقح الفكري بين الأمم، بل يمكن القول، إنها (ضرورة إنسانية وقومية وأداة هامة لنقل حصيلة العلوم والمعارف والآداب). (٣٩) وتمثل الترجمة في الوقت الحالي (مفتاح الحداثة ومبتدى كل تطور حقيقي يتيح للغة أن تثبت وجودها وتتحول من أداة للتواصل إلى مصدر فكري وثقافي هام). (٤٠)

ولعل ما يعيننا هنا، ترجمة الغدامي للمصطلح الأجنبي، أي نقله إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، حيث تخير المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي. (٤١) وذلك سعيا منه إلى (جعل الجيل الجديد من القراء يستوعبون مفردات عربية تتعامل مع المستجدات في النقد الغربي) (٤٢). وقد شمل الفعل الترجمي حقولا مصطلحية مختلفة، (بنوية، سيميائية، تفكيكية).

ومن المصطلحات التي اعتمد فيها الغدامي على آلية الترجمة، واختلف في ترجمتها مع غيره من الدارسين العرب، هي:

١- Poétique: ويأتي في مقدمة المصطلحات الجديدة التي تبوأ مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، ومن أشكالها وأكثرها

الألفاظ والدلالات. ولما كان الأمر كذلك، فإن الدارسين العرب ما انفكوا يعربون الألفاظ الأعجمية بحسب الحاجة ومقتضيات الأمور والأحوال، وهذا كله دفعا للعربية عن الجمود، من جهة، وإغنائها بالمفردات والألفاظ، من جهة أخرى.

والتعريب من القضايا اللغوية التي شغلت العرب منذ زمن مبكر، ويعدّ سيبويه (١٨١هـ) أول من أجازته على غير أوزان العرب، وقد سمّاه إعرابًا. كما تحدث عن طريقة العرب في التعريب مشيرًا إلى ما كان العرب يغيرونه من الحروف الأعجمية من إبدال أو تغيير حركات أو حذف لإلحاقها بالأوزان العربية. كما لفت النظر إلى ما أخذه العرب من اللغات الأخرى وأبقوه على حاله دون تغيير. (٣٣)

والتعريب عند اللغويين عملية صرفية قياسية، يتناول الكلمة الأعجمية. تعتمد لفظة أصلها غير عربي تُضاف إلى اللغة العربية بعد قياسها على أحد الأوزان العربية. أي صياغة لفظ أجنبي بما يتوافق مع النسق الصرفي والصّوتي للغة العربية. (٣٤)

وعلى هذا الأساس، بنى اللغويون تصوّرهم في تفسير معنى التعريب. فقال الجوهري: (تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوّه به العرب على منهاجها) (٣٥)، وقال السيوطي: (المعرب: ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوع لمعانٍ في غير لغتها). (٣٦) ولم يجد التهانوي عن التعريفين كثيرا، حيث قال: (المعرب عند أهل العربية: لفظ وضعه غير العرب لمعنى استعمله العرب بناء على ذلك الوضع). (٣٧)

على أن ثمة من الباحثين من يعتبر «الاقتراض» أوسع من «التعريب»، أي أن الأول يشمل الثاني. وفي الاقتراض بإمكان الباحث أن يسلك أحد الطريقتين تجاه الكلمات والمصطلحات: فإما أن

الترجمة بين الباحثين العرب يعود إلى تباين الأصول اللسانية بين الفرنسية والإنجليزية.

٣ - Grammatologie: ولقد ترجمه الغدامي إلى «النحوية»، (٥٧) وجرّاه في هذا الصنيع كلّ من ميجان الرويلي وسعد البازعي، (٥٨) وكما هو الشأن مع المصطلحات السابقة فلقد اختلف الدارسون العرب في ترجمتها، فتجاوزت العشرة. ولعل الباحث يوسف وغليسي قد قام بحصرها، وفصل في خلفيات هذه الترجمات لدى كل دارس عربي، في عمله الرائد: «إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد». (٥٩)

٤ - Heterogeneous dictionary of intertextuality: وهو من المصطلحات التي اصطنعها رولان بارت، ولقد ترجمها الغدامي مرة إلى: «معجم النصوصية المتغاير العناصر»، (٦٠) ومرة أخرى إلى: «المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة»، (٦١) ويشير إلى أن النص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس. (٦٢)

ففي ضوء هذه المعايير، وانطلاقاً من تلك الصيغ والآليات، اصطنع الغدامي مجموعة من المصطلحات ورصد جملة من المفردات النقدية توسّلها أداة في مقارنة النصوص واستنطاق الخطابات، منها ما تشارك فيها مع غيره من الباحثين العرب، ومنها ما خالفهم فيها. وقد أعرب عن بعضها في من مواطن متعددة، ضمناً وصراحة يقول: (إن مفهومات مثل: الصوتيم/ العلاقة/ اعتباطية الإشارة/ الاختلاف/ الأثر/ النصوص المتداخلة/ السياق/ الشفرة/ الشعاعية، فهي تصوّرات نظرية قوية الإشعاع وثاقبة الرؤية، مما يعين القارئ

زئبقية وأشدها اعتياصاً وانغلاقاً، (٤٣) وتعدداً في الاستعمال والمفهوم. ومرد ذلك إلى (مسيرة المصطلح التي تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة). (٤٤)

لقد ترجم الغدامي Poétique إلى «الشاعرية» (٤٥) خلافاً لكثير من الباحثين العرب. الذين ترجموها إلى «الشعرية»، وممن جرّاه في ذلك نلفي: سعيد علوش (٤٦)، وجوزيف ميشال شريم (٤٧)، ونهاد التكرلي (٤٧). ولقد أفاض يوسف وغليسي في الحديث عن مصطلح Po-tique، وفصّل في ترجماته واختلافها بين النقاد والباحثين العرب. (٤٩)

على أن الغدامي قدّم مسوغات لترجمة Po-tique إلى «الشاعرية»، يقول: (وبدلاً من أن نقول «شعرية» مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو «الشعر» ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابس، نأخذ بكلمة «الشاعرية» لتكون مصطلحاً جامعاً يصف «اللغة الأدبية» في النثر والشعر ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي، ويشمل - فيما يشمل - مصطلحي «الأدبية» و«الأسلوبية»). (٥٠)

٢ - Signe: ويترجمها الغدامي إلى «إشارة»، (٥١) ويتفق معه في هذه الترجمة كل من ميشال زكريا (٥٢)، وصلاح فضل (٥٣). ومصطلح Signe هو الآخر انجرت عنه اختلافات كثيرة، فالمغاربة يترجمونه إلى «الدليل»، وثمة من يترجمه إلى «الرمز» كعلي القاسمي وآخرون (٥٤)، ويترجمه جوزيف شريم إلى «الرمز اللغوي» (٥٥)، في حين يترجمه عبد الملك مرتاض إلى «السمة» (٥٦)، واشتهر عند أغلب الدارسين بـ«العلامة». وأمّا العلامة عند الغدامي فهي المقابل العربي للمصطلح الغربي Index. ولعل الاختلاف في

هوامش وإحالات:

- ١- محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، د.ت، ص ١٢.
- ٢- ينظر: أحمد أبو حسن، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠/٦١، ص ٨٤.
- ٣- ينظر: نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ١٣.
- ٤- ينظر: الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ط ١، منشورات الأفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٣.
- ٥- ينظر: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٩٤، ص ٥.
- ٦- مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠، ص ١٠.
- ٧- ينظر: أحمد أبو حسن، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، ص ٨٤.
- ٨- الجاحظ، البيان والتبيين، مج ١، ج ١، ط ١، تح: حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٠٠.
- ٩- الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين، ص ١٣.
- ١٠- فضل تامر، اللغة الثانية، ص ١٧٧.
- ١١- ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل وآخرون، الغدامي الناقد، ص ٧٧-٧٨.
- ١٢- أحمد أبو حسن، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، ص ٨٨.
- ١٣- نفسه، ص ٩٠.
- ١٤- سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٢٢٤.
- ١٥- نفسه، ص ٢٢٤.
- ١٦- علي القاسمي، لماذا أهمل المصطلح التراثي؟ مجلة المناظرة، ع ٦٤، س ٤، الرباط، ١٩٩٣.
- ١٧- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١، ص ٦٠.
- ١٨- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص ١٢٣.
- ١٩- جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، ج ١، ط ١، تح: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ص ٣٤٧.
- ٢٠- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، د.ط، د.ت.
- ٢١- المسدي، المصطلح النقدي، ص ٩٠-٩١.
- ٢٢- نفسه، ص ٩٢.
- ٢٣- محمد الكتاني، تراثنا النقدي بين الرؤية والإعجاز، ضمن أعمال «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» مج ١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٨، ص ٢٢٥.
- ٢٤- يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة قسنطينة، ١٩٩٥-١٩٩٦ (مخطوط)، ص ٢٩٦.
- ٢٥- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٢-١٥.
- ٢٦- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص ١٠٥.
- ٢٧- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب

الواعي على مواجهة النص كمواجهة الفارس للحصان الأصيل. ولقد حاولت الإفادة من هذه المفهومات في محاولة مني لقراءة أدب حمزة شحاتة). (٦٣) ويؤكد اعتماده على هذه المصطلحات في موضع آخر محددا جذورها المعرفية، حيث يقول: (ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إنجاز اصطلاحى متطور كتلك الإنجازات الفذة التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات «الصوتيم» والعلاقات واعتباطية الإشارة، والإشارة كبديل للكلمة، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية ومعها «السياق والشفرة» والتكرارية والاختلاف، وأخيرا «نظرية النصوص» التي نقلت النقد الأدبي من حال المعلق الأدبي على العمل، إلى حالة «النظرية» كجنس معرفي متميز). (٦٤)

على أن هذه المصطلحات هي وليدة النقد الألسني بمدارسه (البنوية، والسيمائية، والتفكيكية). ولعلّ الوقوف عليها وتحديد مضمونها واستكشاف دلالاتها في سياق الخطاب، من شأنه أن يمكّن المتلقي القارئ أو الباحث المتخصص من الوقوف على حقيقة الجهاز المفاهيمي الذي عوّل عليه الناقد في قراءة النصوص الإبداعية، و(اكتشاف منهج التعامل في تحديد المدلول بطريقة تتفق مع طبيعة إطار المصطلح الثقافي، وطبيعة الإطار الذي تمّ النقل إليه). (٦٥)

- النقدي العربي الجديد، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٤٥٢.
- ٢٨- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ط ١، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٦، ص ٤٠٦.
- ٢٩- ينظر: يوسف غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ٤٥١.
- ٣٠- ابن سينا، كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٧.
- ٣١- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٩.
- ٣٢- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٣، ص ١١٥.
- ٣٣- سيبويه، الكتاب، ج ٤، ص ٣٠٣.
- ٣٤- ينظر: محمد غاليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ص ٤٩.
- ٣٥- الجوهري، الصحاح،
- ٣٦- السيوطي، المزهـر
- ٣٧- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٠٤.
- ٣٨- محمد غاليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ص ٤٩.
- ٣٩- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، ص ٧٤.
- ٤٠- عزيز الحاكم: ترجمة النص الأدبي من المساكنة إلى الانفلات، العلم الثقافي، السبت ١٧ ماي ١٩٩٧.
- ٤١- علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح، ص ١٠١.
- ٤٢- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، ص ٧٩.
- ٤٣- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ٢٧٠.
- ٤٤- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، ص ٨٧.
- ٤٥- الخطيئة والتكفير، ص ٢٠.
- ٤٦- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٤، ص ٧٤.
- ٤٧- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٥٩.
- ٤٨- نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩، ص ٧٣-٧٧.
- ٧٨.
- ٤٩- يوسف غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥.
- ٥٠- الخطيئة والتكفير، ص ١٩-٢٠.
- ٥١- م.س، ٤٤.
- ٥٢- ميشال زكريا، الأسنوية، (علم اللغة الحديث)، قراءات تمهيدية، ط ٢، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٩١.
- ٥٣- صلاح فضل، بلاغة النص وعلم الخطاب، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٤٢.
- ٥٤- علي القاسمي وآخرون، معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ط ١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣، ص ٨٣-٩٠.
- ٥٥- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص ١٦١.
- ٥٦- عبد الملك مرتاض، قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل- تحليل سيميائي، كتاب الرياض، عدد ٤٦-٤٧، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٩٩.
- ٥٧- الخطيئة والتكفير، ص ٥٢.
- ٥٨- مجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط ٢، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٥٧.
- ٥٩- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ٣٦٩-٣٧٠.
- ٦٠- الخطيئة والتكفير، ص ٧٢.
- ٦١- نفسه، ص ٣٢٣.
- ٦٢- نفسه، الصفحة نفسها.
- ٦٣- نفسه، ص ٨٦.
- ٦٤- نفسه، ص ٦٣.
- ٦٥- سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٢٢٦.

مفهوم الكتابة

عند جوليا كريستيفا

حليمة الشيخ*

لعل أول ما ينبغي أن نوليه اهتماما خاصا في إطار معالجة مفهوم الكتابة عند الناقدة والكاتبة «جوليا كريستيفا» (Julia Kristeva) هو اعتمادها على مصطلح «الكتابة» في مقابل مصطلح «الأدب» وهو ما نستطيع تلخيصه في السؤال الآتي: لماذا تطرح «كريستيفا» ماهية الأدب من خلال مصطلح الكتابة؟ ولماذا ترفض استخدام مصطلح الأدب في معرض حديثها عن الكتابة؟

تنحصر ماهية الأدب عند «كريستيفا» في كونه يمثل ممارسة دالة تتمتع بخصوصية كامنة في ذاتها، وهي الطبيعة التي لا يمكن للفظة أدب أن تحملها ذلك أنها في اللغات الغربية مترجمة عن اللفظة اليونانية (Gramatiké) بمعنى المعرفة بفن كتابة الحروف وهي بهذا تدل على كل شيء قيد الكتابة على وجه التعميم، ثم استعملت للإشارة إلى الكتب العظيمة دون النظر إلى موضوعاتها (١).

بارت» في كتابه الصادر عام ١٩٥٣ «الدرجة الصفر للكتابة» (Le degré zéro de l'écriture) حيث أعاد التفكير في مفهوم الأدب من خلال طرح إشكالية الكتابة، والاستبدال قائم في رأيه على تاريخ نشأة لفظة «الأدب» الذي يرتبط بأواخر القرن الثامن عشر، بعد أن حل محل مفهوم الفنون الأدبية، والفنون الجميلة (٨).

انطلق «بارت» في تحديده للكتابة من خلال النظر إلى الممارسة الأدبية على أنها ملتقى الذات والتاريخ «إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع» (٩)، وبهذا الفهم قامت معالجته للكتابة بوصفها تشكيلا لمظاهر التمزق الإيديولوجي.

تدين «كرستيفا» إذن، لبارت باعتماد مصطلح الكتابة لمعالجة خصوصية الممارسة الأدبية، وهي نفسها تعترف له بالفضل حين تعدّه: «رائد ومؤسس الدراسات الحديثة في الأدب» (١٠)، ولا ينبغي أن يغيب عنا أن طرح «كرستيفا» يتموقع في سياق الفكر الفرنسي، الذي اتخذ الكتابة أساس مساءلة العلامات والأنساق كما تجلّى ذلك في أعمال «ميشال فوكو» و«جاك ديريدا» و«جيل دولوز» وغيرهم.

ومن هنا كان لفظ الكتابة هو وحده القادر على حمل المفهوم الخاص الذي تسعى «كرستيفا» للقبض عليه. وهي في اعتمادها مصطلح الكتابة تطمح إلى فهم دقيق لطبيعة الأدب من منظور يرى فيه ممارسة دالة، تتمتع بخصوصية مميزة لها، تتخذ من اللغة منطلق الإشكالية الذي تقوم عليه. ممّا يعني أن رفض «كرستيفا» لاستخدام لفظة أدب هو رفض لإجرائية المفهوم، المرتبط في رأيها بإيديولوجية الاستهلاك في المجتمع. وهي الإيديولوجية التي تنظر إلى الأدب بوصفه بنية لسانية في حين أن اعتماد مصطلح الكتابة يسمح من جهة بالنظر إلى الأدب بوصفه سيرورة لإنتاج المعنى، ويساعد من جهة أخرى للخروج من دائرة تصنيفات البلاغة الكلاسيكية. الأمر الذي يجعل مفهوم الكتابة قائما بوصفه ممارسة دالة دون أي تثمين جمالي للأجناس.

ثم دلت مع بداية القرن الثامن عشر على ظروف الكاتب وثقافته، وأصبح استخدامها في القرن التاسع عشر وقفا على النشاط الأدبي من خلال الدور المهم الذي قامت به السيدة دي ستال (De Staël) (١٧٦٦-١٨١٧) في كتابها «الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية» حيث عدت الأدب ذا طابع فريدي، وثمره من ثمار عبقرية وإبداع الكاتب (٢). مما يعني أن لفظة أدب لم تخضع في تاريخ الآداب الأوروبية (٣)، لإطار ثابت بقيم ثابتة في تحديدها. ولهذا كله لا تسمح لفظة أدب بالإشارة إلى تلك الممارسة اللغوية التي لا ترتبط بأية غاية موجودة قبل مشروعها. ولهذا أيضا نلغي ورود الكلمة في نصوص «كرستيفا» يرتبط بوضعها بين قوسين حيناً، أو وضعها بين مزدوجتين حيناً آخر (٤)، وهي تسعى بهذا الإجراء إلى تأكيد تحفظها إزاء استخدام الكلمة وهو تحفظ تشارك فيه منظور جماعة (تل-كيل)، وأيضا منظور الروائي والناقد «موريس بلانشو» (Maurice Blanchot) (١٩٠٧-٢٠٠٣) الذي يرى أن اللاأدب (La non- Littérature) هو الأدب (٥)، بمعنى كمون كينونة الأدب في انعدام القدرة على تعريفه وتحديده لأن ماهيته تقوم على صراع باطني يهدف دوماً إلى تدمير الحدود الكائنة وتفجير التخوم الممكنة ممّا يؤدي إلى ضياع كل هوية. وهو ما جعل الكتابة عنده تصل إلى صيغة الكتاب لتتحول إلى شبكة، ينسج خيوطها تعالق النصوص المختلفة والأشكال المتغيرة بطريقة يختفي معها وجه الكاتب كلية. وهنا يصدق رهان «جاك ديريدا» على أهمية بصمات بلانشو، التي ستبقى-وفق رأيه- راسخة بصفة خفية، لا تمحى (٦). وقد حقق ذلك في أعماله الإبداعية حيث لا يمثل الاختراق الجانب الموضوعاتي وإنما يشكل كل مسار الكتابة، ومن هنا التأثير الكبير الذي مارسه «بلانشو» على كتاب الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين (٧).

ولا بد أن نسجل هنا أن «كرستيفا» لم يكن لها أن تتجه هذه الوجهة لولا الخطوة التي خطاها «رولان

تدين «كرستيفا»،
لبارت باعتماد
مصطلح الكتابة
لمعالجة خصوصية
الممارسة الأدبية،
وهي نفسها
تعترف له بالفضل
حين تعدّه: «رائد
ومؤسس الدراسات
الحديثة في الأدب»،
ولا ينبغي أن
يغيب عنا أن طرح
«كرستيفا» يتموقع
في سياق الفكر
الفرنسي، الذي
اتخذ الكتابة أساس
مساءلة العلامات
والأنساق كما تجلّى
ذلك في أعمال
«ميشال فوكو»
و«جاك ديريدا»
و«جيل دولوز»
وغيرهم

كما أنه لا وجود للتقدم بالمعنى الإنساني، ولكن لتعاقب التشكيلات الاجتماعية (...) ولم يكن بإمكان المادية التاريخية أن تتكون كعلم إلا بشرط التخلي عن جميع الادعاءات من ذلك القبيل، أي عن جميع مزاعم النزعة الإنسانية» (١٥).

انطلق «بارت» يرفض «ماشري» اعتبار النص كلية متجانسة (١٦)، مهمتها تمثيل الإيديولوجية، ذلك بأنه يقوم بالكشف عن تناقضاتها وإظهارها من خلال عرض مفارقاتها. مما يجعل منه ممارسة إيديولوجية يكون النص فيها بنية غير متجانسة (١٧).

غير أن كرسيفا تركّز في فهمها ودراساتها للنصوص على فكرة الإنتاجية حيث يكون النص عبارة عن جهاز يقوم بمختلف عمليات الإنتاج والتحويل مما يعني أن النص ليس منتوجا نهائيا، بل هو في سيرورة إنتاج، تقوم على خلطة المواقف الجاهزة، وإحداث حركية ترفض كل ثبات، وكل امتلاء موهوم. وبهذا نكون أمام مفهوم جديد لكتابة من سماتها أنها لا تتحدد بجنس معين، ولا تتعين باتخاذها موقعا محددا، بل من حيث هي ممارسة تتميز بالحركية وغياب الموقع.

ويفسر هذا طبيعة الأوصاف التي ترتبط بالنص عند «كرستيفا»، وهي تتمثل في: جهاز- عمل- آلة (A- pareil-Travail-Machine) (١٨)، وتحمل هذه الأوصاف في نظرنا ظلا باختيانيا، حيث اتخذ «باختين» من قبل كلمة «جهاز» لتحديد الدلالة. ويظهر هذا في قوله: «الدلالة جهاز تقني لتحقيق التيمة» (١٩) (Le thème) (٢٠). مما يدعم رأينا في عدم حصر تأثير «باختين» في «كرستيفا» في دائرة مفهوم التناسية، حيث يتضح لنا أن «باختين» كان بمثابة القاعدة الأساسية التي أسست عليها «كرستيفا» بناءها الفكري.

وقد ساعد هذا التصور «كرستيفا» على إخراج النص من دائرة الجمالية الأرسطية التي حكمت تاريخ الفن عند الغرب لزمان طويل من خلال الإطاحة بمفهوم المحاكاة والتمثيل، واعتبار النص موضوعا للمعرفة

وتأسيسا لمفهوم الكتابة، تبنت «كرستيفا» مفهوما آخر، وهو ما يتمثل في مفهوم «النص» من منطلق أنه يشكل الأثر الوحيد للكتابة في مقابل مفهوم «العمل الأدبي» (Euvre Littéraire) على اعتبار أن لفظة العمل (Euvre) ارتبطت في بداية استعمالها بمعجم تقني، فكانت تشير إلى العمل الفلاحي والعمل العسكري، واستخدمت مع القرن السابع عشر للدلالة على الإنتاجات الفنية والأدبية (١١) والكلمة في مجالها الأدبي تحيل إلى الأثر الفردي الذي هو الكاتب وعبقريته الفنية. أي أن كلمة (Euvre) تحمل تمجيدا لعبقرية الفنان وبالتالي لشخصه على حساب قيمة الفن في حد ذاتها. وهو ما حدا بـ رولان بارت إلى التفرقة بين النص والعمل، في مقال نشر عام ١٩٧١ بعنوان: «من العمل الأدبي إلى النص» بمجلة: (Revue d'esthétique) طرح فيه مفهوم النص من حيث هو بديل عن مفهوم العمل الأدبي.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الفرق بين المفهومين ليس فرقا ماديا ولا زمنيا، فالأعمال الكلاسيكية تحوي نصوصا كما أنه ليس بالضرورة أن تكون كل الأعمال المعاصرة نصوصا أي أن النص هو الذي يتجاوز جميع الأجناس رافضا الانخراط تحت لافتات التقسيمات التي يخضع لها العمل الأدبي. هذا يعني أن لفظة «النص» تساعد على انفلات الممارسة الدالة من اللغة الشفوية، لغة التواصل، كما يسمح لـ: «كرستيفا» اعتماد منظور ماركسي يكون النص فيه إنتاجية (Le texte est donc une productivité) (١٢).

وهو المنظور ذاته الذي دفع «بيار ماشري» (Pierre Macherey) (١٩٣٨) إلى الحديث عن الإنتاج الأدبي بدل الحديث عن الإبداع على أساس أن القول إن الفنان مبدع هو ارتداء في أحضان الإيديولوجية الإنسانية (١٣) (Idéologie Humaniste) (١٤) ذلك بأن «الاكتشاف الأساسي للماركسية هو (...) أن الإنسان لا يوجد، بل العلاقات الاجتماعية، وألا وجود لذات، ولا للفاعل التاريخي، ولكن للبنيات الموضوعية،

× انطباعات جديدة عن إفريقيا ١٩٣٢ (Les Nouvelles Impressions d'Afrique).

× كيف كتبت بعض كتبي ١٩٣٥ (Comment j'ai écrit certaines de mes livres).

واعتماد «كرستيفا» هذه النصوص في سياق عرضها لمفهوم الإنتاجية مرده إلى التحويلات التي كان يجريها «روسل» على نصوص الآخرين لإبداع نصوصه كمحاكاته لـ «Jules Verne» الذي كان معجبا به من خلال الاعتماد على بعض الحيل البلاغية وعلى الجوانب الصوتية للكلمات بطريقة يتوقف معها النص في أن يكون مجرد انعكاس لواقع الأشياء ليصبح سيرورة للانفجار وللتشتت، ذلك بأنه لا وجود لشيء يسبق الكلام بالنسبة لروسل أي أنه لا وجود إلا للعدم الذي هو غياب المعنى (٢٦)، وهو الفهم الذي عبرت عنه «كرستيفا» بقولها: «هذه الممارسة النصية لا تمت بصله إلى أية طاقة غائية أو ميتافيزيقية، إنها لا تنتج غير موتها الخاص، وكل تأويل يهدف إلى إقرارها في أثر منتج (احتمالي) يكون خارجا عن فضائها المنتج» (٢٧).

تقدم كتابة «روسل» نفسها بوصفها دعوة إلى إعادة التفكير في العلاقة الموجودة بين الكلمات والأشياء. ومن هنا نفهم الاحتفاء الذي حظيت به هذه الكتابة عند كتاب الرواية الجديدة، وعند السرياليين. وقد مثلت كتابة «روسل» لميشال فوكو «تجربة اللغة» (Expérience du Langage) (٢٨) ارتكازا على ملاحظة طبيعة تعامل «روسل» الخاصة مع اللغة.

وإثارة مفهوم الإنتاجية مرتبطة عند «كرستيفا» بنقد التمرکز الغربي حول اللوغوس، الذي وجّه فهم الحضارة الغربية للأدب منذ «أفلاطون»، حيث تم النظر إليه بوصفه منتوجا، وليس إنتاجية. وهو التصور الذي ولد في رأي «كرستيفا» المحتمل (Le Vraisemblable)، الذي يمثل بالنسبة لها مجموعة القواعد التي تحدد عمل الكاتب، والتي تنحصر في عنصرين:

١. المحتمل الدلالي (Le Vraisemblable sémantique).

٢. المحتمل التركيبي (Le vraisemblable Syntaxique).

(Objet de Connaissance) (٢١)، بمعنى أنه لا يتعارض مع المعرفة العلمية، ويمثل تعددية الأنساق دون أن يخضع لمركز بذاته في تشكيل المعنى، فهو سيرورة المعنى (٢٢). والسيرورة هنا حاضرة بمعناها الماركسي أي بمعنى التطورات الداخلية التي تحدث في ظاهرة ما من خلال تتابع متناقض للحظات الزمنية (٢٣).

ويبدو لنا أن فكرة السيرورة تشغل مكان الصدارة في سيميائية «كرستيفا» لأنها الفكرة التي تستلزم الانتقال من الانغلاق إلى الانفتاح. وحسبنا أن ننظر إلى مفاهيم أخرى مثل مفهوم البنية (Structuration) (٢٤)، ومفهوم الإنتاجية لكي نتحقق من أن «كرستيفا» تؤسس لمفهومها للكتابة وللنص من خلال فكرة السيرورة. والواقع أن هذه السيرورة إنما تترجم عن نفسها في رأينا من خلال مفهوم الإنتاجية، الذي نستطيع عن طريقه تصور النص باعتباره تعالقا بين الداخل والخارج، فهي إذن، هذا الترابط نفسه بين الداخل والخارج، وهي التي تجيء فتخلع طابعا حركيا على النص في انتقاله بينهما. ولم تلجأ «كرستيفا» إلى مفهوم الإنتاجية إلا لأنها أدركت أن هذا المفهوم هو الذي يسمح بتجاوز ثبات نسق النص وانغلاقه. خاصة وأن فكرة الانغلاق ضللت «كثيرا من البنويين، وألقت بالبنوية الصورية إلى الانسداد، فإذا سلمنا بأن النسق معطى أولي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكونيته، فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهرية، ولكنه يمتلك مرونة التحولات، ويستجيب لمقتضيات التغيرات، فيتكيف معها دون أن يتلاشى جوهره» (٢٥).

لقد تعرضت «كرستيفا» في أول طرح لها لمفهوم الإنتاجية عام ١٩٦٧ لنصوص الكاتب الفرنسي «ريمون روسل» (Raymond Roussel) (١٨٧٧-١٩٣٣)،

والنصوص المشار إليها هنا هي:

× انطباعات عن إفريقيا ١٩١٠ (les impressions d'Afrique).

كرستيفا تركّز في فهمها ودراساتها

للنصوص على فكرة الإنتاجية

حيث يكون النص عبارة عن جهاز

يقوم بمختلف عمليات الإنتاج

والتحويل مما يعني أن النص

ليس منتوجا نهائيا، بل هو في

سيرورة إنتاج، تقوم على خلخلة

المواقف الجاهزة، وإحداث حركية

ترفض كل ثبات، وكل امتلاء

موهوم

وامتلاك للآخر، ومن هنا تكون الكتابة قراءة للمدونة الأدبية السابقة والمعاصرة ممّا يجعل من النصّ حواراً (٣٣).

وتنسجم هذه الازدواجية في وسم النصّ مع فكرة إلغاء الذات التي قامت عليها المدرسة البنوية الفرنسية من خلال إعلان «بارت» عام ١٩٦٨ عن «موت المؤلف» (La mort de l'auteur) حيث تعتبر الكتابة إنجازاً لا علاقة له بالمؤلف، ممّا يجعل منها فضاء متعدد الأبعاد ومنفلاً من ابستمولوجيا التمثيل والتسجيل (٣٤).

إن «كرستيفا»
ب طرحها لمفهوم
الإنتاجية تنتقد
التصور الغربي
للنص من
جهة، وتؤسس
به من جهة
ثانية لمفهومها
الخاص للنص
بوصفه عملية
عبر لسانية

وهي فكرة تجد مرتكزها في فلسفة «نيتشه»، وإعلانه عن موت الإله، وهو ما يمكن اعتباره إعلاناً عن تصدع جميع الضمانات لإمكانية تعقل العالم ولمعقوليته، وعن تشظي جميع الحقائق، وتداعي جميع الهويات، بما فيها بالطبع، هوية الإنسان، التي أضحت مجرد تعدد وتشتت، واختلافات تختفي وراء وحدة وهمية (٣٥). ممّا يعني فقدان الحقيقة لكل معنى حامل لإمكانية تشييد وجودها. وقد تبني هذا التصور أيضاً «ميشيل فوكو» (١٩٦٦-١٩٨٤) حين أعلن عن موت الإنسان، وليس المقصود بالموت هنا الموت الحقيقي، وإنما هو موت «الإنسان كواقع وحقيقة لها قوام وخصوصية متميزة، كذات مؤسسة للمعرفة، واعية وفاعلة في التاريخ، مهيمنة ومسؤولة» (٣٦).

لقد انطلق «فوكو» في توضيح موقفه من فكرة إن الإنسان حديث العهد (٣٧)، ذلك بأنّه كان غائبا في فكر وثقافة العصر الكلاسيكي، وتفسير هذا الغياب مرده إلى ابستمائية العصر القائمة على الربط بين التمثيل والوجود، حيث تكون، العين للرؤية وللرؤية فقط، والأذن للسمع فقط، وستكون مهمة الخطاب، أن يقول ما هو قائم، إلا أنّه لن يكون شيئاً آخر سوى ما يقوله (٣٨). ولم يهتم هذا الخطاب بالتساؤل عن وجود الإنسان، وهو التساؤل الذي عبّدت الطريق إليه نشأة العلوم الجديدة والفلسفة النقدية عند «كانط»، ممّا أدّى إلى «انسحاب المعرفة والتفكير

ويتأسس من هذين العنصرين الأدب المحتمل (e) Littérature Vraisemblable) الذي يكون للكاتب بمثابة المبدأ قبل أن يكون له طريقة خاصة في الكتابة، كما يكون محكوماً ببقينه لا بفكره. ويغدو النصّ قاراً في حيز الاستهلاك حيث يبلور تطابقاً كاملاً بينه وبين القانون والعرف أي بينه وبين ما هو مقبول اجتماعياً. أمّا من ناحية المحتمل التركيبي فالنصّ يحقق التوافق مع قواعد بنية الخطاب المتعارف عليها، التي تحددها في الدرجة الأولى القواعد البلاغية.

وهكذا ندرك أنّ «كرستيفا» ب طرحها لمفهوم الإنتاجية تنتقد التصور الغربي للنص من جهة، وتؤسس به من جهة ثانية لمفهومها الخاص للنص بوصفه عملية عبر لسانية.

وعليه تقوم الإنتاجية «بهدم الهوية والتشابه والإسقاط التطابقي (La Projection Identificatoire)، إنها لا هوية وتناقض فاعل» (٢٩)، ممّا يجعل منها منطق الجدلية التي يتشكل عليها النصّ، والتي تقوم على الهدم والبناء. وهذا الفهم مشروط عند «كرستيفا» باعتبار أنّ النصّ شبكة (Un réseau) (٣٠) ممّا يخرجها من خطيئته الزمنية، ويجعل منه لحظة تحوي الأزمنة كلّها، وتقضي على كلّ المتعاليات من خلال تفجير كل البنات الممكنة أي بنية الجملة، وبنية النصّ الأدبي، وبنية الذات أي أنّ النظر إلى النصّ يقتضي النظر إليه بوصفه بنية وليس بوصفه بنية، الأمر الذي يموقع النصّ فيما تسميه «كرستيفا» بـ: «اللانهاية الممكنة» (Infinité Potentielle) (٣١)، ذلك بأنّ الكتابة فعل ممارسة تتم في مدار الرّفّض والتحويل.

تمتزج الكتابة بالقراءة، وتصبح الكتابة بالتالي عبارة عن قراءة وقد تحولت إلى إنتاج وصناعة. وترتكز «كرستيفا» في هذا التصور على مدلولات فعل «قرأ» التي كان يحملها في القديم، وهي: «الجمع- القطف- التعرف على الآثار- الأخذ- السرقة» (٣٢)، وكلها معاني تشير إلى وجود مشاركة عدائية

عمليات مختلفة من الامتصاص والتحويل التي يقوم بها.

يقوم ارتكاز «كرستيفا» في هذا التصور على النحو التوليدي والتحويلي، لدى «نجوم تشوسكي» (١٩٢٨) (N.Chomsky). وهو الاتجاه اللساني الذي أسس له في كتابه الذي صدر عام ١٩٥٧ بعنوان «البنية التركيبية» (Structures Syntaxique) ثم أتبعه بكتاب آخر بعنوان «مظاهر النظرية التركيبية» (Aspects de la Théorie Syntaxique) عام ١٩٦٥، حيث أقام نظريته اللسانية بغية فهم الحدث اللغوي وتعليله، وعدم الاكتفاء بالوصف الشكلي كما تجلى ذلك مع الاتجاهات التجريبية. ينظر إلى اللغة بوصفها معطيات متناهية، يستخدمها المتكلم داخل المجموعة اللغوية الواحدة بصور غير متناهية (٤٤)، وهو الفعل التوليدي الذي عن طريقه يتم إنتاج اللغة. ومن هنا ضرورة فهم وتعليل العمليات الذهنية على مستوى عقل ودماع الإنسان من منطلق كون العقل مصدر المعرفة ٤٥.

يُميز «تشومسكي» بين الكفاءة اللغوية والأداء الكلامي (Compétence Linguistique / Perfo-mance)، تمثل الكفاءة المعرفة الباطنية للغة التي يمتلكها الإنسان أي النسق القواعدي، والذي يتحقق من خلاله الشكل الصوتي للجملة ومحتواها الدلالي، ويشكل «الأداء» الاستعمال الفعلي للغة. ولمعرفة كيفية إنتاج الخطاب وفهمه، لا بد من استحضار معرفة خارج لسانية (Extralinguistique) (٤٥)، وينقسم نسق اللغة حسب نظره إلى ثلاث مكونات (٤٧): المكون التركيبي-المكون الدلالي-المكون الفونولوجي. يمثل المكون التركيبي (Co-posant syntaxique) العملية الفكرية في إنتاج الجملة من جهة، ومن جهة أخرى التحقق الفيزيائي للجملة وهو ما يطلق عليه «تشومسكي» البنية العميقة والبنية السطحية (Structure Profonde / Structure de Surface) حيث تشكل البنية العميقة الشكل المجرد للجملة، والذي يمثل التفسير الدلالي، وتشكل البنية

خارج فضاء التمثيل» (٣٩). وميلاد الإنسان كذات عارفة وكموضوع للمعرفة، وسرعان ما عرفت تلك المعارف التصدع والتفكك في عناصرها، وتم الاستغناء عن الإنسان في المعرفة والتفكير وتجلى الاهتمام الأكبر في مجال اللغة واللاشعور (٤٠).

ولا بد من الإشارة إلى أن فكرة «موت المؤلف» هي التي كانت-في رأينا- وراء اصطناع «كرستيفا»، «لمفهوم الناسخ» (Le Scribeur)، بدلا من لفظة الكاتب، ذلك بأن لفظة «الناسخ» لا تشير إلى شيء غير اللغة ذاتها بمعنى أنها لا تشير إلى وجود ذات تتحكم في معنى النص، وتملك سره.

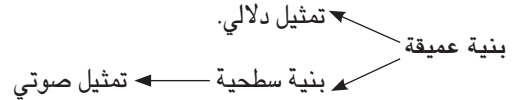
وهو تصور نتلمسه أيضا عند «فلوير»، حين يقول: «على الأديب أن يشابه الله في خلقه، أن يكون في عمله خفيا وقادرا على أن نشعر به في كل مكان دون أن نلمحه» (٤١). ولذا عدّه «جون هالبرين» أول من أعلن مبدأ «الكاتب المتخفي» (٤٢). وهو تصور تواصل وجوده عند الكثير من المبدعين أمثال مالارمي وبول فاليري ونطالي ساروت، وغيرهم حيث «لا ينبغي تصوّر الذات في العبارة كما لو كانت تماثل من الناحية الجوهرية أو الوظيفية مؤلف الصيغة فهي ليست في الواقع سببا أو أصلا أو نقطة انطلاق الظاهرة، ظاهرة كتابة الجملة» (٤٣).

وهكذا تتجاوز «كرستيفا» بهذا، منطق الهوية والمماثلة وتحرر من فكرة الثبات، بقدر ما تنفتح على كثافة اللغة وشبكة التمدل. ومن هنا، فإن مفهوم «كرستيفا» للنص، هو نقد للتصور الكلاسيكي الذي يرى في النص مجرد محاكاة، وهو نقد للتصور البنوي القائم على المحايثة. الأمر الذي يشكل في الوقت ذاته تمرسا بمنطق جديد ومختلف، يغدو النص في أفقه ممارسة دالة، تتم فيها عملية الاختراق على مستوى العلامة والذات والمجتمع، وبهذا المعنى لا يتحقق النص على سبيل المطابقة بين الذات والنص، أو بين النص وخارجه، وإنما يتعلق الأمر بإنتاجية يغتني بها النص بقدر ما تتغير العلاقة بين الداخل والخارج، وذلك عبر

في دراستها لرواية «جيهان دوسانتري» (Jehan de Saintré) لصاحبها «أنطوان دولاسال» (Antoine de la Salle) (٥١)، و ذلك في دراستها الموسومة بـ«نص الرواية» الصادرة عام ١٩٧٠، وهو توجه يسيره سعيها إلى إقامة مشروع لسميائية مؤسسة على منطق جدلي، وبالتالي أصبح «التحويل» منهجا لقراءة النص حيث تتم قراءة كل مقطع في النص السرد في صلتها بكلية النص، وهذا يعني أن «كرستيفا» قامت بنقل المفهوم من مجاله اللساني الضيق، أي مجال الجملة إلى مجال أوسع وهو مجال النص، الأمر الذي دفعها إلى عدم الاكتفاء بأطروحات «تشومسكي» والاستعانة بأطروحات أستاذه زيلينغ هاريس (١٩٠٩-١٩٩٢) (Zelling S. Harris) ذلك بأن «هاريس» كان يأخذ مفهوم التحويل من جهة العلاقات التي تربط بين الجمل وليس من جهة كيفية بنائها. وعليه كانت العلاقات بين الجمل مؤسسة عنده على التحويل من خلال مجموعة من العمليات المطبقة على الجملة النواة، مثل تحويل الجمل المركبة إلى جمل بسيطة أو تحويل الجملة الفعلية إلى جملة اسمية. ويرتبط كل هذا عنده بمفهومه لوحات الجملة القائمة على المتواليات حيث يكون كل «مورفيم» متوالية من «الفونيمات» وكل كلمة متوالية من المورفيمات، وكل جملة متوالية من الكلمات، وكل خطاب متوالية من الجمل. وقد ساعدته هذه الرؤية على توسيع الدراسة اللسانية خارج حدود الجملة، وخارج مجال اللسانيات (Extr-linguistique) (٥٢) من خلال الربط بين اللغة والثقافة والمجتمع (٥٣).

هكذا، يتبين لنا أن المنظور الذي حكم أطروحات اللسانيات التوليدية والتحويلية هو اعتبار اللغة نسقا حركيا من العلاقات، ولذلك فإن قراءة «كرستيفا» لأصول هذه اللسانيات، تكشف عن إرادة لتأسيس الاشتغال النصي على فعالية التحويل، وإن كانت هذه الإرادة، في جانب منها، استمرارا لنزعة تجاوز أطروحات «دوسوسير» وإعادة النظر

السطحية، الجملة في تحققها الفعلي، وهو ما يمثل التفسير الصوتي (٤٨)، فالبنية العميقة هي التي تتحول إلى بنية سطحية عن طريق القواعد التحويلية، وهي القواعد التي تختلف من لغة إلى أخرى (٤٩)، ويساعد المكون الفونولوجي (Composant Phonologique) على تحديد الشكل الصوتي للجملة المولدة في المكون التركيبي، على أساس القواعد التحويلية الخاصة بكل لغة. أمّا المكون الدلالي (Composant Sémantique). فيضفي تفسيراً دلالياً على البنية العميقة للجملة، ومن هنا تربط اللغة بين المكون الفونولوجي، والمكون الدلالي عن طريق قواعد المكون التركيبي، ذلك بأن طبيعة هذا المكون تساعد على فعل الربط من خلال احتوائه على مكون الأساس (Composant de Base)، والمكون التحويلي (-Composant Transformation) nel في الوقت ذاته. ووفق هذه الرؤية تكون البنية العامة لقواعد اللغة على الشكل التالي: (٥٠)



وهكذا يكون النحو التوليدي عبارة عن توليد كل الجمل في لغة معينة، ممّا يعني أن التحويل يسمح بالانتقال من البنية العميقة المولدة عن طريق مكون الأساس إلى بنية سطحية، تتلقى تأويلا صوتيا للوصول إلى التحقق الفعلي للجملة، أي أن البنية العميقة تخضع إلى عدة تحويلات من حذف وزيادة، وتقديم وتأخير حتى تصل إلى الشكل الصوتي الذي تأخذه البنية السطحية في نهاية التحويل. هكذا استطاع «تشومسكي» أن يغير التفكير اللساني، وأن يجعل مقارنة اللغة مقارنة تركيبية تصبح اللغة معها سيروية تركيبية.

وهو المنظور الذي وجه «كرستيفا» إلى نقل مكتسبات النحو التوليدي والتحويلي إلى مجال دراسة النص وخاصة النص السرد كما تجلّى ذلك

للمفهوم، أي أنها تتعامل مع مفهوم «التحويل» بفهم جديد، تتغير معه العلاقة بالمفهوم ذاته عبر تغير مفهوم التحويل نفسه.

تؤسس «كرستيفا» إذن لمفهومها للنص من خلال التفرقة التي تقيمها بين ما تسميه «النص التام» (Ph-notexte) وما تسميه «النص المولد» (Géno-Texte) (٥٦) تحت تأثير «سومجان» كما أوضحنا سالفًا، وهي تفرقة تتعرض لها في مختلف نصوصها. يمكننا توضيح السمات المحددة لكل مفهوم من خلال ما تم عرضه في نصوص «كرستيفا» في الجدول التالي:

النص التام	النص المولد
عمل	نص
منتج	إنتاج
تمثيل	إنتاجية
بنية	بنينة
سطح	حجم
جبر	طبولوجيا
اجتماعي	بيولوجي
رمزي	سيمائي

يتمثل الإبدال المعرفي الذي تطرحه هذه التفرقة أساسًا في أن النص ليس هو الظاهرة اللسانية، أي أنه ليس هو الدلالة المحددة، المعطاة في متن لسانی و المتجلية في بنية سطحية، وإنما هو توليد (Engendrement)، تقوم الظاهرة اللسانية بتسجيله، وبالتالي لا يطاق «النص التام» حقيقة النص، إلا من حيث إنه يحمل سيرورة البنية، ومن ثمة يكون الوقوف عند النص المولد وقوفًا عند فعل التمدل، ولأجل ذلك تتحول دراسة النص إلى دراسة فعل التمدل ذاته «لأنه داخل اللغة يتحقق كل اشتغال دال» (٥٧).

في مفهوم العلامة ذاته، فإنها تتميز بخصوصيتها في المسارات التي فتحتها في فهم التحويل. وقد كشفت هذه الخصوصية عن استحالة تمثل الممارسة النصية، كما هي في واحدتها وانغلاقها، وفتح آفاق الدراسة على تعددية هذه الممارسة واختلافها. وهي الرؤية التي جعلت «كرستيفا» تزوج بين اللسانيات الأمريكية واللسانيات الروسية، متمثلة في أفكار اللساني الروسي «سومجان» (Sau-jan) (٥٤).

عرض «سومجان» انتقاده لتشومسكي من خلال إدخال مفهومين جديدين في النحو التوليدي، وهما : (النمط الظاهري - Génotype النمط التكويني Ph-notype)، وذلك في دراسته التي صدرت عام ١٩٦٣ بعنوان:

«Le Modèle Génératif applicatif et les calculs des tran formation dans la langue Russe» وأيضًا في دراسة أخرى صدرت له عام ١٩٦٨ بعنوان:

«Fondement de la grammaire générale de la langue Russe»، حيث يمثل Génotype الشكل المجرد للتركيب، بعيدًا عن الوسائل اللسانية المساعدة على تحقيقه في حين يشكل Phénotype: الشكل الخارجي الذي يتحقق به (٥٥). من منطلق يرى أن العلاقات التركيبية الداخلية المستقلة عن المبدأ الخطي الخارجي. وهي تفرقة استعارها «سومجان» من مجال البيولوجيا، إذ يمثل (Génotype) مجموعة العوامل الوراثية المكونة للشخص، ويمثل (Phénotype) الطبع الوراثي. وهي الاستعارة التي ستأخذها عنه «كرستيفا» لتؤسس بها لمفهومها للنص.

ولا بد أن نشير إلى أنه بفضل تلك المزاوجة، يتجاوز مفهوم «التحويل» عند «كرستيفا» كونه إجراء قائمًا في اللغة ليشكل الخبرة الثاوية في البنية، مما يدفع إلى التعامل مع النص بوصفه جهازًا مركبًا من العلاقات المتشابهة. وبهذه الرؤية تمارس «كرستيفا» التحويل على مفهوم التحويل ذاته، فهو عندها حد للنص ولقراءته بقدر ما هو تأسيس

وهو التصور الذي دفع بـ «برولان بارت» -حسب رأينا- إلى القول بأن السيماناليز استطاعت تجاوز السيميائية بفضل مفهوم النص المولد، ذلك أن مناهج التحليل قبل السيماناليز كانت في رأيه تهتم بالنص التام من خلال دراسة الملفوظات على حساب عملية التلفظ في حد ذاتها (٦٠). فالنص المولد هو كشف لكل ما يخترق الذات عند اشتغالها على النص حيث لا يتحدد فعل التوليد ببنية الجملة القائمة على العلاقة بين المسند والمسند إليه، وإنما يرتبط بالدال في مختلف مراحل سيرورة اشتغاله، فيمكن أن يتمثل في كلمة، أو متوالية من الكلمات، كما يمكنه أن يتحقق في جملة أو فقرة كاملة (٦١).

ومفهوم النص المولد هو الذي مكن «كرستيفا» -في رأينا- من الانفراد بتحديد النص على أنه «جهاز عبر لساني (Appareil Translinguistique)» (٦٢). أي أن طبيعته اللسانية، لا تمنع من اشتغاله، وانفلاته من المقولات اللسانية، حيث تقوم علاقته باللغة على الهدم والبناء أي على التحويل: ذلك أن البادئة (Trans) التي اصطنعتها «كرستيفا» في تعريفها للنص هي ذات أصل لاتيني، تحمل دلالة العبور والنقل والتحويل (٦٣) في الوقت ذاته، بمعنى أن النقل أو العبور هنا، لا يتم دون حدوث التغيير والتحويل، وبهذا يكون «لهذا الجهاز من القدرة والتحكم والدقة ما يجعله قادرا على تنظيم العلاقة اللغوية الداخلية، وجعل الملفوظات تتعايش وتتآخى، متبادلة البنى سواء منها ما سبق وما تزامن» (٦٤). ندرك مما سبق أن «كرستيفا» تسعى من خلال مفهوم «النص المولد» إلى التركيز على الخصوصية النصية، وربطها باللاوعي. وهو المنظور الذي يشارك فيه «ريكاردو» (Jean Ricardeau) «كرستيفا» من خلال ما يسميه بـ «الرصيد اللاوعي للنغم» (٦٥) (L'actif Inconscient des consonances) حيث لا يتطلب الوقوف عند الإنتاجية النصية التحقيق السير الذاتي كما كان الشأن في النقد النفسي.

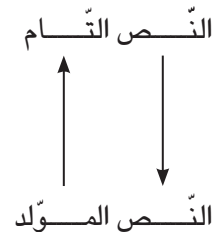
وبمنظور مخالف لما قدمته «كرستيفا» سعى

وهو ما توضحه «كرستيفا» في الخطاطة التالية: (٥٨)

النص المولد	الرمزية الرياضيات	الإيديولوجيا الأساطير
	المقولات اللسانية	
النص التام	الصيغة	

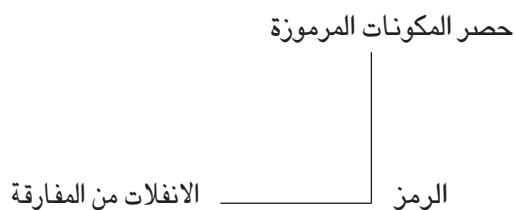
النص المولد إذن هو صيغة تمدل اللغة الطبيعية، بوصفه تغييرا، وإعادة بناء في نسيج اللغة وفي القيم الإنسانية الكامنة في الجانب الإيديولوجي والأسطوري، مما يعني أن النص التام يكون عبارة عن صيغة حاملة لازدواجية التغيير عن طريق تحقق وجود الغياب وانفتاحه الدلالي في سيرورة دلالية تشهد على حركية النص.

ويتطلب الوقوف على النص المولد عند «كرستيفا»: «إبراز نواقل الطاقة الغريزية» (Les Transports d'énergie Pulsionnelle) (٥٩)، وهي الطاقة التي يمكن الكشف عنها على مستوى الجانب المنطقي والتركيب في النص، والذي يتمثل في طريقة الحكي وفي التخيل كما يمكن الكشف عنها في مستوى الجانب الفينولوجي، متمثلا في القافية، وتكرار الفونيمات والإيقاع والنبر، دون أن تشكل الذات في كل ذلك وحدة مميزة بعينها أي أن الذات تعمل من أجل تحقيق تلاشيها، مما يحرر النص المولد من طابعه اللساني على الرغم من أنه قائم على اللغة. وبهذا يكون إدراك الجهاز السيميائي للنص (dispositif sémiotique du texte) مرتبطا بالكشف على التغييرات التي تتمظهر في النص التام، مما يعني أن تحليل النص يتطلب معرفة أغوار النص المولد:



تتأسس التفرقة بين «النص التام» و«النص المولد» عند «كرستيفا» على تفرقة أخرى، تقيمها بين ما تسميه «الرمزي» (Le symbolique) و«السيمائي» (Le sémiotique).

يرتبط عصر الرمز عند «كرستيفا» بالفكر الأسطوري، حيث تحيل الرموز إلى متعاليات غير قابلة للتمثيل، ومن هنا منشأ انعدام علاقة المشابهة بين الرمز وموضوعه الذي يرمز إليه. ويؤدي هذا الانفصال إلى انعدام قابلية الاتصال بين فضاء الرمز وفضاء المرموز (Symbolique-Symbolisant)، وبالتالي فإن اشتغال الرمز يتم وفق خطين مختلفين، ويمكننا توضيح ذلك كالآتي:

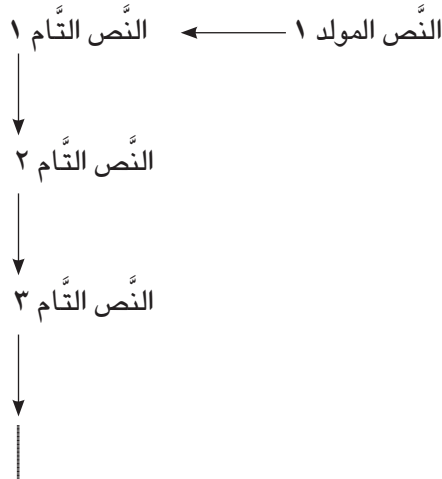


ويعني هذا أن وظيفة الرمز في بعده العمودي هي وظيفة حصر (Une fonction de restriction) كما تجلّى ذلك في الملاحم، والحكايات الشعبية، وأناشيد الحركة (Les Chansons de geste)، أمّا وظيفته في بعده الأفقي، فتتمثل في الانفلات من المفارقة (Une fonction d'échappement au paradoxe) (٦٨)، وبهذا يكون المنطق الذي يقوم عليه الرمز هو منطق مضاد للمفارقة، وهو المنطق الذي ساد الفكر الأوروبي إلى غاية القرن الثالث عشر، حيث تمّ الانتقال إلى العلامة، ومنه يكون عصر الرمز حسب «كرستيفا» سابقا على عصر العلامة، وهو العصر الذي شهد التشكيك في الوحدة المتعالية التي يقوم عليها الرمز من خلال تركيز النصوص على المعنى السلبي مثل: الموت، المعانات، الألم... الخ.

وقد ترجم إدخال هذه السلبية والغيرية إلى الوحدة الدالة ظهور للعجائبي وللأشكال المهجنة.

«إدموند كروس» (Edmond Crees) (٦٦) إلى تقديم تصور خاص للنص التام والنص المولد من منطق يعتبر النص المولد فضاء افتراضيا، تبرمج فيه البنيات الأصلية سيرورة الإنتاجية السيميائية، معتمدا في تصويره هذا على الجغرافيا الإنسانية التي تقابل (Le génotype) بأنواع متعددة من (Phénotype)، مثل إنسان البحر الأبيض المتوسط الذي يقابل الإنسان (الأندلسي، الكتلاني، المغربي، الإيطالي...) وعليه يكون عمل الكتابة هو تفكيك لانهائي لهذا المركب تحت شكل النصوص التامة (Phénotextes) الساعية إلى التحقق على كل مستويات النص، بمراعاة خصوصية كل واحد منها (٦٧). ممّا يعني أن للنص المولد عند «إدموند كروس» هو حالة التلفظ الخاصة بالنص أي أنه ليس بنية وإنما هو مدعو لأن يتبين في مختلف تحققات النصوص التامة للنص ذاته، الذي ينفتح وفق تصويره على مستويات مختلفة (السردية، الشخصيات، سنن الترميز... الخ).

ويتجلى لنا في مجال الترجمة بوضوح كيف أنه يمكن للنص المولد الواحد أن يسهم في وجود عدة نصوص تامة بعكس ما تذهب إليه «كرستيفا». وذلك خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الترجمة التي تنطلق من اللغة الثانية بوصفها لغة المصدر. ويمكننا أن نمثل لذلك بالخطاطة التالية:



أما عصر السيميائي فهو عصر الانتقال من الرمز إلى العلامة، ذلك بأنَّ العلامة لا تحيل إلى الحقيقة الواحدة المفردة، وإنما هي تستدعي مجموعة من العناصر والأفكار، من خلال مبدأ التحول الذي تقيم عليه العلامة علاقات لا متناهية مع غيرها من العلامات. هذا التحول وجدته «كرستيفا» في نص «أنطوان دولاسال»، لجون دي سانتري.

ويتبين من كل هذا، أنَّ تصور «كرستيفا» للرمزي والسيميائي قائم على أولوية الرمز وأسبقيته التاريخية، وهي الرؤية التي تجلت في كتابها «سيميوستيك» و«نص الرواية» غير أنَّها سرعان ما قدّمت تصورا مخالفا لهذه الرؤية في دارساتها اللاحقة، أي تعتبر السيميائي سابقا للرمزي بل وسابقا لموقع الذات (Position du Sujet)، والدلالة أيضا (٦٩)، وسبب هذا التحول يعود إلى ارتكازها في فهم الممارسة الدالة على مكتسبات التحليل النفسي.

وعليه يصبح الرمزي هو ما يمثل: القانون، القاعدة، التقرير الاجتماعي، والسيميائي هو: الإيحاء، الإيقاع، البيولوجي، الغريزي. ولذلك نجدها تعرفه بأنه تمفصل غير تعبري بمعنى أنه لا يتموقع فيما تظهره العلامة، وإنما في العلامة العابرة لذاتها وللدلالة التقريرية «فكل كلمة تحمل بخلاف محتوى المضمون الظاهر عواطف وغرائز تتمثل من خلال الصوت والنبرة والصور البلاغية أو العناصر الأسلوبية المستخدمة» (٧٠).

وليس يخفى أنَّ هذه التفرقة بين السيميائي والرمزي لدى «كرستيفا» تحمل في طياتها آثار ما استقر عند «جاك لكان» حول بناء الذات، الذي يقوم في تصوره على ثلاثة سجلات أساسية: الخيالي - الرمزي - الواقعي. ولا ينبغي أن يغيب عنا أنَّ «كرستيفا» كانت تواظب على حضور «دروس» لكان (Les séminaires) وكان ذلك يحدث فيها اضطرابا وكأنها في حصة تحليل نفسية حقيقية (٧١)، كما كانت من بين الذين وقفوا إلى جانبه عام ١٩٦٩

عندما صدر قرار بتوقيف دروسه (٧٢). الرمزي (Le symbolique): يقدمه لكان في صيغة الاسم المذكر، وهو مستقل عن الذات، أي أنَّ وجوده مشروط بالتناوت (inter-subjective) على خلاف «فرويد» الذي حصر الرمز في كتابه «تأويل الأحلام» (Les interpr-tations des rêves)، في الوظيفة المعجمية التي تماثل الرموز بدلالات قارة. ويشكل الخيالي (l'imaginaire) المرحلة السابقة على المرحلة الأوديبية، التي لا تعرف تمييزا بين الذات والموضوع، وهو أصل كل الأوهام (الكلية، إسقاط نوع من الوحدة على الذات). أما الواقعي (Le réel) فإن له عند «لكان» معنى خاصا يخرج عن المعنى المعروف حيث يشير إلى مجال ما هو خارج «الرمزي»، ولا يعرف التفرقة بين الداخل والخارج (٧٣)، ومع ذلك يبقى «الرمزي» هو أهم الأقسام الثلاثة لأنَّه هو الذي يؤسس الذات. ومن هنا، يمكن القول إنَّ التفرقة بين السيميائي والرمزي عند «كرستيفا» شبيهة بالتفرقة بين الخيالي والرمزي عند «لكان» أو إن شئنا متطابقة كما ذهب إلى ذلك «رامان سلدن» (٧٤).

وينبغي أن نسجل هنا، ملاحظة «سلقرمان» فيما يخص التطابق الذي لمسه بين مفهوم «كرستيفا» للسيميائي والرمزي، ومفهوم «ميرلوبونتي» (Merleau Ponty) (١٩٠٨-١٩٦١) للغة المحضة على الرغم من أنَّ «كرستيفا» لا تحيل عليه في نصوصها.

تتأسس رؤية التطابق على مفهوم «ميرلوبونتي» للغة المحضة حيث يرى «أنَّ هناك نمطين فعالين في اللغة، النمط الأول منهما (Le langage parlé) «يتربس» و«ينطق» حالما يتأسس شيء أشبه بعلاقة محفزة سلفا بين «الدال والمدلول (...) وكما لو كان هذا النمط من اللغة تحويلا وتحديدا يفرضان على اللغة من طرف اللغة نفسها، أما النمط الآخر الذي هو اللغة الناطقة (Le langage parlant) فيكون نفسه في ممارسته» (٧٥)، ممَّا يعني أنَّ اللغة المحضة هي التي تتشكل في زمن المستقبل، زمن ما هو غير مثبت، ويبدو ضروريا

الإحالات والهوامش

١. رينيه ويلك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، بيروت المؤسسة العربية للدراسات، ط ١٩٨١، ص ٢٠ - ١٩.
٢. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧، ص ٤٥.
٣. عرفت اللفظة في تاريخ اللغة العربية مصيرا مشابها حيث دلت في بداية استخدامها على معنى خلقي ومنه جاء تعبير أدب الحديث وأدب الدرس، ثم غلب استعمالها بمعنى الشعر والقصص والأخبار مع بداية القرن الأول الهجري ثم اقتصر المصطلح على فن الأدب مع منتصف القرن التاسع عشر.
٤. ينظر على سبيل المثال: Problème de la Structuration du texte, in, Théorie d'ensemble, Tel Quel, Paris, Seuil, 1968, P. 298. Et Sémèiotiké P. 109.
٥. Maurice Blanchot, le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, P. 273.
٦. ميشيل فوكو، جاك ديريدا، مورييس بلانشو، حوارات ونصوص، ترجمة محمد ميلاد، سوريا، دار الحوار، ط ٢٠٠٠، ص ٩٨.
٧. Dominique Rabat, le roman français depuis 1900, que sais - je, paris, 1998, P. 47.
٨. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار التوقال، ط ١٩٨٦، ص ٤٣.
٩. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، المغرب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص ٣٧.
١٠. Julia Kristeva, Polylogue, Paris, Seuil, 1977, P. 24.
١١. Eric Bordes : L'analyse Littéraire, Notion et Repère, Paris, Nathan, 2002, P. 09.
١٢. Julia Kristeva, Problèmes de la structuration du texte, P. 300.
١٣. هي فلسفة معيارية، تنظر إلى الإنسان كقيمة عليا تصدر عنها جميع المحاولات لفهم العالم والمجتمع البشري والإنسان، ظهرت كلمة (Humanisme) في الثقافة الغربية لأول مرة في القرن التاسع عشر حيث استعملها أحد علماء التربية الألمان (F.j.Niethammer) للدلالة على نظام تعليمي وتربوي جديد يقوم على الاعتماد على الثقافة والآداب القديمة التي من شأنها تلقين المثل العليا، ثم صارت تدل على التيار الفكري الذي يدعو إلى الاهتمام بالإنسان وبكل ما يثبت ذاته وفكره، ومنها النزعة الإنسانية التي أصبحت تدل على كل فلسفة ترفع من قيمة الإنسان، وتدافع عن حقوقه.
١٤. Pierre Macherey, pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1966, P. 23-85.
١٥. عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط ١٩٩٢، ص ٢٧.
١٦. ينطبق هذا خاصة على الرواية، وهي الفكرة التي نجد توضيحها عند باختين من خلال طرحه لفكرة تعدد الأصوات (La Polyphonie).
١٧. Pierre V. Zima ; Manuel de Sociocritique, Paris, L'harmattan, 2000, P. 42 - 43.
١٨. Julia Kristeva, Problème de la structuration du texte, P. 300.

هنا، أن نشير من جانبنا إلى أن هذا التمييز الذي أقامته «كرستيفا» بين السيميائي والرمزي قد سبق إليه «غريماس» في كتابه «الدلالات البنوية» إذ تبين له أن الفضاء الدال (Univers signifiant) يتشكل من مستويين: المستوى السيميولوجي (Le Niveau S-miologique) والمستوى الرمزي (Le Niveau Symbol-ique)، حيث يتم تفصل الدلالة من خلاهما (٧٦)، يرتبط السيميولوجي بمفهوم (Classème) الكلاسيم الذي يمثل السيمات السياقية التي تتحقق بالخطاب (Les Sèmes Contextuels) (٧٧). في حين ميز «بنفنيست» بين السيميائي والدالي (Le sémiotique) لتوضيح كيفية اشتغال التمدل، فبين أن «الدالي» هو المتعلق بالملفوظ، وأن السيميائي يرتبط بعالم الخطاب (٧٨).

ومن ثم يتضح أن تصور التمدل بالنسبة لثلاثتهم هو تصور ثنائي، يرى أن فعل التمدل يتحقق من خلال مستويين. وعلى الرغم من ذلك فإن «سيميولوجي» غريماس لا علاقة له بسيميائي «كرستيفا» لأن فضاء الدلالة عند «غريماس» هو فضاء محايث (Univers i-manent)، على العكس من رؤية «كرستيفا» القائمة على فكرة التفاعل والتداخل كما لا يشبه «دالي» بنفنيست، «سيميائي» «كرستيفا»، لأن السيميائي عند «كرستيفا» يشتغل من خلال فعل مواجهة المعنى ومواجهة البنية. واكتشافه يتوقف على الآثار التي يتركها النص المولد في النص التام، ولذلك «تشتمل سيرورة التمدل على النص المولد كما النص التام، ولن يكون بمقدورها غير ذلك» (٧٩)، الأمر الذي دفع «كرستيفا» إلى اصطناع مفهوم «المركب الدال» (Complexe Signifiant) (٨٠)، وهو المفهوم الذي تتحوّل فيه الجملة إلى سيرورة يتجسد من خلالها المعنى دون اختزالها إلى مجرد تراكم لمعنى الكلمات، حيث يتشكل المركب الدال من متغير (-Modifiant Modifié) من خلال التعامل الخاص مع الزمن والصفة والاسم، ممّا يؤسس الممارسة النصية ويحقق فعل التمدل عن طريق توليد لا نهائي، وترهين ظاهري.

١٩. يطلق «باختين» مصطلح «التيمة» على المعنى الكامل الذي يحمله التلفظ.
٢٠. Mikhaïl Bakhtine, le marxisme et la philosophie du langage, traduit du russe et présenté par Marina Yaguel-lo, Préface Jackbson, Paris, Minuit, 1977, P. 143
٢١. Julia Kristeva, Problème de la structuration du texte, P. 298
٢٢. Ibid., P. 299
٢٣. Encyclopédie Philosophique Universelle, Les notions Philosophiques Tome 2, Paris, PUF, 1990, processus, P. 2053
٢٤. كان هذا المفهوم هو صلب الإشكالية التي تضمنتها مداخلة «كرستيفا» في ملتقى «اللسانيات والأدب» الذي انعقد يومي ١٦ و١٧ أبريل ١٩٦٨، بمدينة «Cluny»، وكان عنوان المداخلة: «Problème de Structuration du Texte». يصف كلود شوفالييه (Jean Claude Chevalier) -كان ممن حضروا الملتقى- «كرستيفا» بأنها كانت نجمة الملتقى (La vedette)، ينظر: Jean Claude Chevalier, Henri Meshonic à Cluny et en Quelques autre lieux 1968-1970, in groupe de chercheur, la force du langage, Rythme, Discours, Traduction, autour de l'œuvre d'Henri Meshonic, Sous la direction de Jean louis Chiss et Gérard Dessous, Paris, Edition Champion, 2000, P.263
٢٥. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، وهران، دار الغرب، طبعه ٢٠٠١-٢٠٠٢، الجزء الثاني، ص ٣٧.
٢٦. Pierre Macherey, A quoi pense la littérature ? Exercices de Philosophie Littéraire, Paris, PUF, 1e Edition, 1990, P.187
٢٧. جوليا كرسيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١٩٩١، ص ٦٥.
٢٨. Pierre Macherey, A quoi pense la littérature ? P.182
٢٩. Julia Kristeva, Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969, P.178
٣٠. Ibid., P. 180
٣١. Ibid., P. 120
٣٢. تشبه اللغة الفرنسية هنا اللغة العربية من حيث دلالة فعل قرأ في أصله الاشتقاقي على الجمع. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، بيروت، دار صادر، قرأ.
٣٤. سنتعرض لهذه الرؤية بتفصيل في مباحث الفصل الثالث.
٣٥. Roland Barthes, la mort de l'auteur in le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1981, P. 65- 66
٣٦. عبد الرزاق الدواوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، بيروت دار الطليعة، ط ١٩٩٢، ص ٣٥.
٣٧. عبد الرزاق الدواوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص ١٦٠.
٣٨. ميشيل فوكو، الإنسان وازدواجياته، ترجمة جورج أبي صالح وكمال اسطفان، ضمن الكلمات والأشياء، ص ٣١٣.
٣٩. ميشيل فوكو، نثر العالم، ترجمة بدر الدين، عرودي، ضمن الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي، سالم يفون، بدر الدين
- عرودي، جورج أبي صالح، كمال اسطفان، ص ٥٨.
٤٠. ميشيل فوكو حدود التمثيل، ترجمة سالم يفون، ضمن الكلمات والأشياء، ص ٢٠٨.
٤١. عبد الرزاق الدواوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص ١٦٧.
٤٢. فيكتور برومبير، غوستاف فلوبير، ترجمة غالية شملبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١٩٧٨، ص ٠٦.
٤٣. جون هالبرين، نظرية الرواية، مقالات جديدة، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨١، ص ٢٠.
٤٤. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفون، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١٩٨٦، ص ٩١.
٤٥. يحفل التراث العربي بالكثير من المواقف التي تنبه فيها العلماء إلى طبيعة اللغة التوليدية. وبالنسبة لتشومسكي فإن الأمر يتعلق عنده بمشكل -مستمع مثالي.
٤٦. لا يخفي «تشومسكي» في كتاباته تأثره بالمنحنى العقلي لدى «ديكارت» و«همبولدت».
٤٧. Noam Chomsky, la linguistique cartésienne suivi de la nature formelle du langage, Trad. de N. Delanoe et D. Sperber, Paris, Seuil, 1969, P.124
٤٨. Ibid., P. 138
٤٩. Noam Chomsky, la linguistique cartésienne, P. 62
٥٠. Ibid., P. 64
٥١. Ibid., P. 157
٥٢. أنطوان دولاسال (Antoine de la Sale) (١٣٨٥-١٤٦٠)، كاتب فرنسي من القرن ١٥ م كانت تربطه علاقات بالكثير من الأمراء والحكام في فرنسا، من آثاره: «Jehan de la Salade» Saintre
٥٣. يعود لهاريس الفضل في شق الطريق لتحليل الخطاب، وذلك من خلال المقال الذي نشره بمجلة (Language) عام ١٩٥٢ تحت عنوان: Discours Analysis
٥٤. Marie Anne Paveau et George -Elia Sarafati, Les grands Théories de la linguistique, de la grammairre comparée à la pragmatique, Paris, Armand Collin, 2003, P. 152 - 153
٥٥. عرفت الساحة اللسانية الروسية هذا الباحث لأول مرة عام ١٩٥٢، عند إصداره لمقال خصصه للحديث عن «إشكالية الفونيم».
٥٦. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1973, P. 229-371
٥٧. كثرت الترجمات العربية لهذا المصطلح واختلفت. ومن الترجمات الجديدة ما قدمه يوسف وجليسي وهي النص المتكون حيث تحمل هذه الصيغة في نظره دلالة الحدوث التدريجي في مقابل النص الكائن الذي يدل على الحدث دفعة واحدة. ينظر: يوسف وجليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص ٣٩٨. ويقترح أحمد يوسف ترجمة أخرى، وهي «النص الخادج» بكسر الخاء، وهي الترجمة التي تبناها «عبد الملك مرتاض» في كتابه «نظرية النص الأدبي» باعتماد صيغة اسم الفاعل «النص الخادج». ينظر الكتاب ص ٣٤٨. والخادج في اللغة هو النقصان في الشيء. جاء في لسان العرب خدجت الناقة: ألفت

- ويزربرج، عرض: جان بول جوارى، ترجمة، كاميليا صبحي مجلة إبداع، مصر، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٩٨، ص ٥٢.
٧٢. من الأحداث المثيرة في حياة «لاكان» أنَّ الجمعية العالمية للتحليل النفسي أسقطت عنه العضوية بسبب عدم احترامه للقواعد المعمول بها في عيادات التحليل النفسي مثل قصر حصّة العلاج، ومعالجة الزوج والزوجة في الوقت ذاته.
٧٣. Julia Kristeva, Mémoire n°01, 1983, P. 53.
٧٤. Jean – Pierre Cléro, le vocabulaire de Lacan, Paris, Ellipses, 2002, voir Imaginaire réel, symbolique.
٧٥. رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، عمان، دار الفارس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦، ط ١، ص ١٢٥.
٧٦. ج. هيو سلقرمان، نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، بيروت – الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٢٦٠ – ٢٦١.
٧٧. A. J. Greimas, Sémantique Structurale, Paris, L. roussse, 1966, P.55-61.
٧٨. A. J. Greimas, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, Paris, Hachette, 1979, Classème, P.37.
٧٩. Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique Générale, II, TUNIS, CERES Edition, 1995, P. 60- 61.
٨٠. J. Kristeva, La révolution du langage poétique, P.84.
٨١. J. Kristeva, Sémèiotiké, P. 259 -260.
- ولدها قبل أوانه لغير تمام الأيام .
٥٨. Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, Paris, Seuil. 1974, P. 84.
٥٩. Julia Kristeva, Sémèiotiké , P.226.
٦٠. Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, P.83.
٦١. Roland Barthes, Théorie du texte, in, Encyclopédie Universalis, Volume 15-Smolette-Théosople, Paris, 1973, P.1015.
٦٢. Julia Kristeva, Sémèiotiké, P. 221.
٦٣. Ibid, P. 52.
٦٤. Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la Langue Française, Robert, Paris, 1984, Tranquillité, P. 2001.
٦٥. عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات تحول نظرية الكتابة، سلسلة كتاب الرياض مؤسسة الإمامة الصحفية، ص. ٣٣٥.
٦٦. Jean Ricardeau, Nouveau Problèmes du roman, Paris, Seuil, 1978, P.77.
٦٧. باحث وروائي، يعد من مؤسسي النظرية السوسيونقدية إلى جانب كلود ديشي (Claude Duchot).
٦٨. Edmond Cros, la sociocritique, Paris, l'harmattan, 2003, P.55.
٦٩. Julia Kristeva, Texte du Roman, P. 26 -27.
٧٠. Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, Paris Seuil, 1974, P. 35.
٧١. أرنو سبير، حوار جوليا كرسيفا، إليزابيث رودينسكو، ديفيد

الواقعية السحرية

في القصة اليمانية القصيرة

عبد الكريم الرازحي أنموذجاً

مسعد أحمد صالح مسرور*

ماهية الواقعية السحرية:

في النصف الأول من القرن العشرين المنصرم وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية أطلق المفكر الألماني «فرانزو» مصطلح الواقعية السحرية على نمط من الفن التشكيلي يتخطى التعبيرية ويفرق الدكتور صلاح فضل بين الواقعية السحرية والتعبيرية لأنَّ التعبيرية أولت اهتماماً بالغاً للعناصر الخيالية المعرفة وللجوانب الاجتماعية معاً في حين الواقعية السحرية تفادت عالم ما وراء الطبيعة ولا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية بل يتمثل هدفها الأساس في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع وأكثر ما يتبدى ذلك في الرسم، فإنَّ الفنان التعبيري يطمح إلى الهروب من الواقع إلى عوالم غير واقعية، أما الفنان في الواقعية السحرية فيواجه الواقع محاولاً فك طلاسمه وأسراره، وكذلك في الأدب القصصي فإنَّ الأحداث المهمة في القصص التي تتكئ على الواقعية السحرية لا تخضع للشروح المنطقية أو الاجتماعية، فالكاتب لا ينقل الواقع حرفياً ولا يبعد عنه تماماً إلى عوالم أخرى غير متماسكة كما في السريالية ولكنه يلتقط السر المهم الكامن في أحشائه (١).

في ميدانه وانفتاح على الوعي به، فالعنصر الأسطوري خروج من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات» (٥).

فالواقعية السحرية تتبدى في الأعمال الأدبية التي تعبر عن رؤية كونية سحرية للعالم، رؤية لا تاريخية تنمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد أو بين الثقافة والطبيعة حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، وحيث نشاهد جانباً من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية، ويبدو أن تخصيص هذا اللون من ألوان المعالجة الفنية بأمريكا اللاتينية له ما يبرره، فإن حياة الشعوب البائسة المكونة من هنود وسود ومولدين بتقاليدهم الخاصة وسحرمهم وأساطيرهم يعيشون خارج التاريخ، تحكمهم روح أخرى لا تكاد تمت بصلة لمن يعيشونهم في الحدود الجغرافية، وإن عدسة الفنان تركز الضوء على تلك المرئيات السحرية التي تعكس الأشياء الحاملة والمناظر الخارقة للعادة والأحداث الخيالية أو المهنية في ضمير الجماعة السحيق.

ومما يجدر ذكره هنا أن الواقعية السحرية لها صلة قوية بثقافتنا وتراثنا، خاصة إذا عرفنا أن معظم ممثلي هذا التيار تحدثوا عن شغفهم بحكايات «ألف ليلة وليلة» وتأثيرها الكبير عليهم، لدرجة «أن الكاتب الأرجنتيني الشهير خورخي لويس بورخيس كان يحمل كتاب ألف ليلة وليلة معه -ضمن بضعة كتب أخرى- أينما حل» (٦).

أما جابرييل جارتيا ماركيز فالتأثيرات الواقعة عليه جاءت من ثلاثة مصادر أساسية كما يقول الناقد الدكتور حامد أبو أحمد.

١- «حواديت جدته التي لم يمل الحديث عنها وفي هذا يقول لنا إن جدته كانت تحكي له أكثر الأشياء فظاعة دون أن تتأثر، وكأنها تحكي عن شيء رآته منذ قليل. ويضيف: وقد اكتشفت أن هذه الطريقة في الحكى الجميل، وهذا الثراء في الصور هو الذي كان يسهم أكثر من أي شيء آخر في منح حكاياتها مصداقية. وباستعمالي

وإذا كانت التعبيرية تتجلى في لون من ألوان العبث الكافكاوي الذي يقوم منهجه على استعمال المنطق لقلب المنطق، فكل شيء في الظاهر يبدو منطقياً غير أنه يخفي واقعاً آخر تشيع فيه الفوضى والغموض، هذه الرؤية العدمية تتضمن شكلاً من أشكال الفكاهة السوداء، أما الواقعية السحرية فإنها تتجاوز هذا المفهوم لتوغل في عمق التراث الأسطوري» (٢).

«والصورة التعبيرية تقوم على حالة خوف أو قلق أو إحباط تنطلق منها، ولكن دون أن يكون سببها عثرة سيكولوجية متعلقة بنفسية البطل، إن الصورة التعبيرية قد يبدو فيها البطل في حالة خوف من خطر مبهم دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب حقيقي مؤثر، وهذه الأحاسيس والهواجس يكون مردها حالة احتجاج إزاء عدوانية خارجية والفارق بين الصورة التعبيرية والصورة السريالية فارق بين ما يثير الاحتجاج وما يثير الغربة، وقد رأى عشاق السريالية أن المؤلف يفقد قدرته الجمالية، وأن الجمال ينبع من الربط بين أشياء متنافرة بعد تخليصها من استمالاتها النفعية يفضي إلى صور تتضمن أكبر قدر من التضاد في مظهرها وتتسم الصور السريالية بمسحة شعرية عميقة، وقد وجد السرياليون في أول الأمر نبعاً سخياً للصور في اللامعقول والعقل الباطن بجنونه وأحلامه وهلوساته، وقد غاصت السريالية إلى اللاوعي، ذلك المخزون الذي توجد فيه الأشياء في أكثر العلاقات غرابة وفجائية» (٣).

ويشير «دليل الناقد الأدبي» إلى أن مصطلح الواقعية السحرية في الرسم استعمل في ذلك الحقل للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن المؤلف من رموز وأشكال، فهذه الغرائبية جزء أساسي من دلالات الواقعية السحرية كما شاعت في الأدب خاصة في القصة، غير أنها تنضاف هنا بصورة أساسية إلى تفاصيل الواقع إذ يرسم القاص تفاصيله رسماً موعلاً في البساطة والألفة» (٤).

أما فيما يختص بالأسطورة فإنه لا ينبغي أن نفصلها عن الواقع إذ أنها كما يقول أحد كبار النقاد «اشترك دائم

الواقعية
السحرية تتبدى
في الأعمال
الأدبية التي
تعبر عن رؤية
كونية سحرية
للعالم، رؤية
لا تاريخية
تنمحي فيها
الحدود بين
الأحياء والجماد
أو بين الثقافة
والطبيعة حيث
تكتسب الأشياء
والظواهر
خواص وقدرات
مميزة

نفس هذه الطريقة المأخوذة عن جدتي كتبت رواية «مائة عام من العزلة».

٢- قصص ألف ليلة وليلة التي قرأ مختارات منها في طفولته ثم فتن بها بعد ذلك، وأعمال الروائي المشهور فرانز كافكا وهو أول من حفزه إلى كتابة أول قصة في حياته ويحكي هذه الواقعة صديقة بلينو ميندوثاً فيقول إن اهتمام ماركيز بالقصة بدأ في ليلة قرأ فيها رواية «المسخ» لكافكا وعندما قرا الجملة الأولى في الرواية التي تقول «عندما استيقظ جريجوريو سامسا ذات صباح، بعد حلم مزعج، وجد نفسه وقد تحول في سريره إلى حشرة هائلة» أغلق جابريل الكتاب قائلاً لنفسه: يا للهول! هل يمكن أن يحدث هذا !! وفي اليوم التالي كتب أول قصة في حياته.

٣- المفهوم الشعري للواقع: وهناك عبارة مشهورة لجارثيا ماركيز تقول: «إن أفضل القصص هو ما كان تعبيراً شعرياً عن الواقع» (٧).

وهناك مكونات أخرى في تشكيل العالم القصصي عند جارثيا ماركيز وقد عرض لها كثير من النقاد بتوسع وكل ما أردنا أن نقوله هو أن الكاتب ماركيز هو من أهم رواد الواقعية السحرية على مستوى العالم ويتميز إبداعه القصصي بالثراء والتنوع إن عالمه شديد الخصوبة وخياله خلاق استطاع من خلاله إبداع أعمال خالدة شدت انتباه القراء على مستوى العالم.

والواقعية السحرية: هي التوازن الدقيق والمحسوب بين عنصرين هما الواقعي والfantasy أو الخيالي، الواقعي هو ما يجري من أحداث على أرض الواقع، ولهذا قال جابريل ماركيز «ليس في أعمالي سطر واحد لا يقوم على أساس واقعي» (٨)، أما الجانب الفانتازي فهو استعمال عناصر غير واقعية ولا بد أن يتم المزج بين الواقعي والفانتازي من خلال تقنيات وأساليب حديثة متقدمة مثل تحويل العمل القصصي إلى عمل شعري، بمعنى «أن يكون العمل على درجة من الاتقان، واكتمال عناصر الفن، وثورية الرؤية والتغلغل في عمق الذات والسيطرة على اللغة حيث يشعر القارئ أنه أمام عمل قصصي فذ ومؤثر وفيه قدر كبير من الامتاع وإثارة

الدهشة، وتفجير القدرات الإبداعية عند القارئ» (٩).

ويرى استيفان تودورف في كتابه مدخل للأدب السحري ١٩٧٠م «أن القصة السحرية تصف عالماً شديداً الشبه بعالم الواقع اليومي الذي نعيش فيه جميعاً وفجأة نرى مشهداً يتم فيه خرق قواعد المنطق وقوانين الطبيعة كيف يمكن تفسير ما حدث؟ إننا نجد أنفسنا مترددين بين حلين: الأول: إنه نوع من الهذيان أو الرؤية غير الصحيحة وبالتالي تظل قوانين الطبيعة سارية المفعول. الثاني: أن هذا الخرق غير المنطقي وغير الطبيعي حدث بالفعل وفي هذه الحالة علينا أن نقر أن العالم فيه قوى غامضة» (١٠).

إن السحري هو التذبذب الذي يعيشه إنسان يعرف فقط قوانين الطبيعة وعندما يقع أمامه حادث غير طبيعي من الناحية الظاهرية يصاب هذا الإنسان بالحيرة إزاء هذا الحدث الغريب عليه وهذه الحيرة هي الملمح الأساس في القصة السحرية التي تحتوي على أحداث غريبة وعجيبة يقول زكريا القزويني: «العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو معرفة كيفية تأثيره فيه» (١١) وفي معنى الغريب يقول القزويني «الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو إجرام عنصرية. كل ذلك بقدرة الله تعالى» (١٢).

ومثلما أشار أحد نقاد العالم الثالث، في معرض حديثه عن مغزى ظهور الواقعية السحرية خطاباً ما بعد كولونيالية، «فإن الواقعية السحرية بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمها الخطاب الغربي. وإذا كان هذا التطوير الأسلوب الحاسم قد اقترن في بداياته بالرواية الأمريكية اللاتينية، فإنه اليوم شديد الشيوع في النصوص ما بعد الكولونيالية، ويميل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتاريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا، حيث يقوم كتاب العالم الثالث الذين استلموا من المركز الإمبريالي أقانيم النظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً، وهي عملية قد تمت بالقسر

كوابيس الرازي
تلك القصص
القصيرة جداً
وقصص مجموعة
موت البقرة
البيضاء بشكل عام
هي قصص مثقلة
بالحزن والقهر
والمطاردة والرعب
ويضم جميع
أحداثها خيط واحد
وهو أن حياتنا
الحاضرة غاشمة
وعبثية ولا سبيل
أمامنا سوى ذلك
العبث. فهي قصص
جميلة ورائعة
ومشوقة تسرد
علينا بشكل سحري
فانتازي بعض
ما جرى لنا في
هذا العالم الغاشم
المقلوب عالم لا
منطق له ولا أمن
فيه، عالم الفقراء
الخالى من أي قطرة
فرح، إنه عالمنا
الحاضر الذي نعيش
تحت سمائه.

إن فحصاً دقيقاً للتجارب القصصية المتنوعة في القصة القصيرة في الأدب العربي تؤكد خصوصية هذا الاتجاه وثرائه وعمقه واتساعه أفقياً وعمودياً وإذا نظرنا إلى القصة القصيرة في مصر نجد من يمثل ذلك الاتجاه هو يحيى الطاهر عبد الله والقاص محمد مستجاب والقاص خيرى عبد الجواد وغيرهم أما في سوريا فيمثل زكريا تامر وفي السعودية محمد علوان وعلي الدميني وفي اليمن عبد الكريم الرازحي وصالح با عامر.

ويرى الدكتور سمر روجي الفيصل أن الأسلوب السحري الغرائبي «ليس نمطاً واحداً لدى أتباعه من القاصين العرب، بل هو أنماط عدة، يتزيا كل نمط بزى صاحبه، ويحمل طابعه. فالتكثيف الشديد، والإيحاء العميق، والارتفاع فوق الواقع وتوظيف التراث والتاريخ والحيوان وأشياء الطبيعة، أبرز سماته» (١٥).

ويقول: «وهناك تعليقات كثيرة لسيادة هذا الأسلوب الغرائبي السحري أبرزها التضاد بين رغبة القاص في نقد النظام السياسي، ورغبة النظام نفسه في منع النقد من أن يكشف حقيقته. ولا حل منطقي للتضاد بين هذين الطرفين، لأن النظام مستعد دائماً لإسكات القاص، ومن مبادئ القاص ألا يسكت عن فضح الدمامة في المجتمع، ولكنه إنسان يخاف كما يخاف كل إنسان فيتقذ بأسلوب غرائبي قابل لتأويلات شتى، وإيحاءات كثيرة، كل تأويل منها ينحيه من العقاب، لأنه دال على الشيء ونقيضه، فليمسك به الرقيب إذا كان قادراً على فهم شيء واحد ليس غيره من الأسلوب الغرائبي» (١٦).

الواقعية السحرية في قصص القاص

اليمني عبد الكريم الرازحي (x) ومن الظواهر الفنية الحديثة في القصة اليمنية القصيرة ظهور نماذج للسرد السحري الغرائبي الذي يتداخل مع الموروث الخرافي والخيال الشعبي بعامة على نحو ملحوظ. إنهما نمطان من القص مختلفان سواء في أساليب السرد أو في الدلالات التي يسير القص باتجاهها فالشعبي واضح الانتماء إلى أرضية المألوف والمتوقع حدوثه في عالم الحياة الشعبية

والقهر وبطمس الثقافة الوطنية، يقوم هؤلاء الكتاب الآن بإعادة رد البضاعة اليوم إلى المركز عبر نفق الماضي الوطني الذي بات أقرب إلى الفنتازيا منه إلى واقع معقلن» (١٣).

ثم إن حضور الواقعية السحرية في القصة العربية هو ذو مستويات وليس متجانساً، يرتبط بالمتخيل العربي العام والمحلي كذلك «للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول مع متخيل «سائب» إلى جنس تخيلي يسند وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب» (١٤).

إن الواقعية السحرية تسعى لتأسيس خطاب أدبي وطني لا يكتفي بإعادة ما يقدمه خطاب الآخر وإنتاجه وتداوله استهلاكه وإنما تهدف إلى إنشاء إبداعات قصصية وإبداعات شعرية نابعة من خصوصية التجربة الوطنية والقومية تاريخياً وثقافياً وتتجلى هذه الخصوصية في مجال السرد العربي الحديث والقصة القصيرة تحديداً، في محاولة صياغة إبداعات قصصية جديدة لا تقف عند حدود المنجز الفني لقلب القصة القصيرة في الآداب الغربية والأوربية، بل تتفتح على ما هو جوهري في عقل الأمة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها، وعلى ما تختزنه من قوى روحية عميقة، ومن اعتماد على البدهة والحس الشعبي وعلى طرائق الصوغ الشفوي التي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشعبي والموروث الوطني والقومي.

وما تفعله الكتابات القصصية العربية اليوم، ومنها القصة القصيرة في اليمن التي تحس بالضغوط الاقتصادية والثقافية والصدام اليومي مع «الآخر» إنما هو مسعى جزئي في هذا الاتجاه يطمح إلى تأسيس هوية ثقافية وفنية ورؤية مضادة تعيد تشكيل خطاب قصصي بديل يضع الواقعي إلى جانب الغرائبي والتاريخي إلى جانب المعاصر والغنائي إلى جانب الوثائقي والحلمي والصوفي إلى جانب المادي... إلخ.

قدم لنا
الرازحي في
هذه المجموعة
قصصاً ممتعة
تفتح مسارات
جديدة لفن
القصة القصيرة
في اليمن
الذي تطور
في السنوات
الأخيرة ونضج
بصورة تثير
الإعجاب كما
تثير الانتباه

اليومية وواقعيته لا تحتاج إلى تبیین، والغرائبي قريب مما يعرف بالفانتازيا أو الواقعية السحرية.

وليس معنى ذلك أن الجمع بين الواقع والسحر أو الفانتازيا ينتج بشكل ما إلى واقعية سحرية لأن هناك شروطاً أخرى كثيرة لابد أن تتحقق كي تؤدي إلى إبداع قصصي حقيقي، من ذلك التناول الشعري للواقع واستعمال لغة تتواءم مع هذا الواقع السحري وتتناغم معه، والموهبة، والوهج الفني والاستيعاب الأمثل للتراث، ومعرفة استعمال التقنيات الجديدة في فن القص واستيعاب الأعمال الإبداعية البارزة، وانسجام الرؤية بما يتفق مع جوهر الفن، وغير ذلك من شروط وظواهر لا تتحقق إلا عند كاتب متميز.

والقاص اليمني عبد الكريم الرازحي من خلال مجموعته «موت البقرة البيضاء» يعد كاتباً متميزاً واحداً من جيل المجددين في القصة اليمنية القصيرة الذين حاولوا أن يضحوا في هذا الفن دماء جديدة بعد محمد عبد الولي وأحمد محفوظ عمر إن الرازحي تميز بين أقرانه بأنه حاول تخليق الأسطورة في القصة اليمنية القصيرة وأنه نجح في ذلك بدرجة كبيرة تفوق فيها على أقرانه، وإن قصصه موهبة في استكشاف الوعي «وكذلك اللاوعي» الجمعي اليمني والعربي، وإن قصصه تزخر بالطقوس والغرائب الفانتازية ويستلهم ويستخدم الأمثال الشعبية والحكايات والألغاز والمفارقات في نصه القصصي.

يقول الناقد السعودي الدكتور معجب الزهراني: «لعبد الكريم الرازحي مجموعة قصصية اسمها «موت البقرة البيضاء» حينما يقرأ الإنسان نصاً قصيراً جداً من هذه المجموعة يشعر بأنه يعيش في عالم فسيح عجيب وغريب وواقعي أيضاً» (١٧).

وللرازحي طابعة الخاص والفريد المتمثل في وعيه الحاد بما يحدث في الواقع من متغيرات وأحداث، وإدراكه العميق لتلك البنى الراسخة في علاقة التابعين بالمسيطرين، وهذا الحس الساخر حد العبث الوجودي بكل ما يحيط بنا، وما يحدث بداخلنا، وفيما بيننا، وهذا الإلمام الشديد بمفردات الواقع والخيال وبمفردات العربية الفصحى والعامية، وهذه القدرة على التعبير

المجازي البديع، وعلى تكوين الصور الجديدة واللافتة والمدهشة، هذا الإيغال الشديد في البنية الاجتماعية والسيكولوجية للمجتمع اليمني المعاصر، وفي الوقت نفسه وهذه القدرة على الامتداد بهذا الفهم لهذه البنية إلى تلك الجذور العميقة الضاربة في القدم الخاصة بهذه البنية، وأيضاً الخاصة بالتحويلات الهامشية التي طرأت عليها، والخاصة بأفراحها القليلة والعابرة وأحزانها الكثيرة والمقيمة.

ويرتبط التجريب، في إبداعه القصصي، بمحور أساس يتمثل في مراوحة متصلة بين الإفادة من التقنيات والمنجزات المتحققة في الأعمال الإبداعية الفردية، وبين جماليات الإبداع الجماعي الموروث، حيث يمكن القول إن قصص الكاتب تتوزع بين هذين المنحيين، وإن كان القطاع الأكبر من هذه القصص يرتبط بالمنح الثاني منهما. إن تجريب الكاتب في هذا المنح الثاني، الذي يتمثل في جماليات الموروث الجماعي ويختلط هذا الموروث بالفانتازيا، هو ما يمنح قصصه التي سارت في هذا الاتجاه «قيمة» متميزة، ويضيف الأخير على دور هذا الكاتب، في الكتابة القصصية في اليمن والوطن العربي سمات خاصة فيما يتصل بالبحث عن طابع خاص، محلي لا ينفصل بالطبع عن كونه إنسانياً يعكس تجارب إنسانية في الوقت نفسه محاولة الكاتب، في هذا الاتجاه، تعد امتداداً لتجارب ظهرت قبله على مستوى الوطن العربي، كما تعد استكمالاً لتجارب ظهرت في المرحلة التي كتب فيها القاص قصصه إلا أن محاولته هذه التي تحققت في معظم إبداعه القصصي تقدم إضافات واضحة للتجارب السابقة عليها والمعاصرة لها على السواء.

لقد جسدت مجموعة الرازحي القصصية «موت البقرة البيضاء» قدرة كاتبها على امتلاك أسلوب خاص في فهم الواقع الذي يحيط به وخاصة واقع القرية اليمنية. وهكذا تطورت النظرة الواقعية، ووصلت عنده إلى أقصى درجات الحرية في طرح وجهة النظر الخاصة به. بل وأصبحت هناك إمكانية لنقل الخرافات الشعبية والفلكلورية التي يمتلئ بها واقع القرية اليمنية

ان الواقعية
السحرية لها
صلة قوية
بثقافتنا
وتراثنا، خاصة
إذا عرفنا أن
معظم ممثلي هذا
التيار تحدثوا
عن شغفهم
بحكايات «ألف
ليلة وليلة»
وتأثيرها الكبير
عليهم، لدرجة
«أن الكاتب
الأرجنتيني
الشهير خورخي
لويس بورخيس
كان يحمل
كتاب ألف
ليلة وليلة معه
- ضمن بضعة
كتب أخرى -
أيضاً حل»

الضاربة جذورها في الأعماق وتحويلها إلى رموز فنية، تعبر بعمق عن الرؤى الإبداعية الجديدة. لقد عبرت هذه المجموعة القصصية عن إشكالية الإنسان اليمني في مرحلة مهمة من مراحل حياته في العصر الحديث، وبأسلوب حكاء ماهر يعرف كيف يجذب قارئه من خلال قصص جميلة مدهشة مثيرة عبرت عن مجمل التبدلات المجتمعية التي يعرفها الواقع اليوم وبخاصة في المناخ القروي في بلادنا.

يقول الكاتب واصفاً قريته «إنني أعتبر قريتي سر العالم وسقف الدنيا.. ولو شرقت أو غربت بحثاً عن قرية أجمل وأكثر سحراً منها فلن أجد. صحيح أنها فقيرة وجرداء ليس فيها ما يلفت الانتباه. لكنها مع ذلك جميلة بشكل غامض وخرافي. إن بيوتها - بعد المطر - تلمع كأنها مدهونة بالسمن. وإن نساءها يتلألأن كأنهن مخلوقات من الدهن لا من الطين. وفي الحقيقة فأنا إنسان قروي رغم كوني أعيش في المدينة. وعلاقتي بالقرية تماثل إلى حد كبير علاقة الفلاح ببقرته. إن القرية هي بقرتي الغالية، فتحتتها أجلس في المساء لأرضع حليب الطمانينة والأمان.. ومنها أحصل على دهن المعرفة وزبدة الحكمة» (١٨).

لقد أمتعنا وأدهشنا الكاتب عندما تحدث عن قريته واستطاع أن يستميلنا بقوة لأنه من خلال حديثه الجميل ولغته الفنية خلق عناصر من الحكمة السلس الذي يشبع حاجتنا ورغبتنا الشغوفة التي تملأ نفوسنا هذه الأيام لمعرفة أشياء جديدة مثيرة، أو الانغماس في أحداث غير مسبقة، أو التمتع بأي دهشة قادرة على تجديد الحياة، علاوة على روح السخرية والمرح الذي يتميز به أسلوبه. لقد تمكن الكاتب في مجموعته القصصية «موت البقرة البيضاء» من أن يفكك الواقعية الخاملة ويخترقها ليضيف إليها بعداً جديداً من خلال استيلاء الفانتازيا والرموز ذات الجذور الفلكلورية والمجموعة القصصية بشكل عام تتناص بالفعل مع الحكايات الشعبية والخرافية وروح «ألف ليلة وليلة» والكاتب يلجأ إلى الفانتازيا لأن الحياة كلها اليوم مليئة أصلاً بالفانتازيا على كافة المستويات أخلاقياً وحضارياً وثقافياً

مجموعة
القاص اليمني
«عبد الكريم
الرازحي» «موت
البقرة البيضاء»
تثير قضايا
فكرية، وفنية
متعددة. ان
هذه المجموعة
تتنسب إلى
ما يطلق عليه
الفن الجميل أو
السهل الممتنع.
وتتنسب إلى
الواقعية
السحرية شكلاً
ومضموناً...

واقتصادياً واجتماعياً. وتمثل تجربة عبد الكريم الرازحي القصصية واحدة من التجارب الأدبية اليمنية التي نجحت في خلق قصة قصيرة تنتمي على وجه الخصوص إلى ما يعرف بالواقعية السحرية في الأدب، وهي طريقة في السرد لا تتخلى عن تصوير الواقع، وعده أحد الخيوط المهمة في السرد، ولكن بطريق المزج بينه وبين ما يعرف بالفانتازيا بكافة أشكالها الممكنة، كالحلم والكابوس والهذيان والجنون، مما يجعل ثمة فرقاً مهماً بينهما وبين أساليب السرد الخيالية الخالصة.

مجموعة القاص اليمني «عبد الكريم الرازحي» «موت البقرة البيضاء» تثير قضايا فكرية، وفنية متعددة.. ولعل الحكم والانطباع العام الذي يخرج به القارئ بعد قراءة هذه المجموعة.. أن هذه المجموعة تنتسب إلى ما يطلق عليه الفن الجميل أو السهل الممتنع. وكما قلنا سابقاً هذه المجموعة تنتسب إلى الواقعية السحرية شكلاً ومضموناً... ولكي نعرف بدقة ونفهم ملامح هذه المدرسة الفنية، يمكن أن نستعرض بسرعة، وكذلك ببساطة ملامح هذه المدرسة من خلال ما كتبه الناقد حامد أبو أحمد وتتمثل هذه الملامح فيما يلي:

١- إن وجود الواقعي العجائبي هو الأساس في ظهور أدب الواقعية السحرية.

٢- الواقعية السحرية هي أكثر من أي شيء موقف إزاء الواقع، ومن ثم يمكن التعبير عنها في أشكال شعبية أو مثقفة، وفي أساليب مصوغة بدقة أو عامية، وفي أبنية مقفلة أو مفتوحة.

٣- في الواقعية السحرية يتواجه الكاتب مع الواقع ويحاول أن يسبر غوره، وأن يكتشف ما هو سري في الأشياء، وفي الحياة وفي الأفعال الإنسانية.

٤- في الواقعية السحرية نجد الأحداث الرئيسية ليس لها تفسير منطقي أو سيكولوجي.

٥- الواقعي السحري لا يحاول أن ينسخ (كما يفعل الواقعيون أو يجرح الواقع) كما يفعل السيرياليون وإنما يحاول أن يقتنص السر الذي ينبض في الأشياء.

٦- وفي الأعمال ذات التوجه الواقعي السحري نجد

المؤلف في غير حاجة إلى تبرير ما هو سري في الأحداث.

٧- والكاتب الواقعي السحري لكي يقنص أسرار الواقع يسمو بأحاسيسه نحو حالة قصوى تسمح له بالتنبؤ بالصبغات غير الملحوظة للعالم الخارجي، هذا العالم متعدد الأشكال الذي نعيش فيه» (١٩).

«موت البقرة البيضاء» هي هذا المزيج كله.. من الحب والحلم والذكريات الجميلة هي إيقاع الحياة الهارب، هي الرؤيا الجديدة للحياة هي التسجيل الفوري للحالات النفسية التي كان مستعصياً من قبل التعبير عنها هي اللون الجديد للقصة «هي شعر الدنيا الحديث لمرونتها واتساعها لجميع الأغراض مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها، فالقصة أبرع فنون الأدب التي أوجدها الإنسان المبدع في جميع العصور» (٢٠).

وقصص مجموعة «موت البقرة البيضاء» تكشف لنا منذ البداية - عن فهم عميق للبناء القصصي المحكم، ووعي بمفردات اللغة القصصية ذات الإيحاء والدلالة، ويقدم لنا «عبد الكريم الرازي» - من خلالها- نماذج إنسانية في لحظات التذكر والتمني والرجاء والأشواق والأسى، والحزن، ويختلط فيها عالم الإنسان بعالم الحيوان والفانتازيا. المجموعة القصصية بشكل عام تقدم لنا لحناً واحداً بعدة تنويعات فأبطال القصص كلهم يعيشون لحظات الشوق إما في الماضي، وإما في الحاضر والمستقبل، ولكن تلك الأشواق تصطدم بالأسى والحزن الذي تشعر به الشخصية وتعيش فيه. وهذه النقطة هي التي جعلت اللغة عند الكاتب قريبة - إلى حد كبير- من لغة الشعر. بمعنى أنها لغة شاعرية، وأن ذات الكاتب اندمجت بالتجربة القصصية حيث إننا لا نستطيع أن نفصل بينهما على الإطلاق.

وسوف يتضح لنا أكثر من خلال تحليل النماذج القصصية التي تحتويها المجموعة حيث نراه في قصته الأولى «عام الحمار» يقدم من خلال الراوي بضمير المتكلم، تلك القرية اليمينية التي ربما تكون قريته هو، يقدمها بكل ما تحمله من متناقضات وبما تختزنه من

عادات وتقاليد وأساطير ذات صبغة خاصة، وينجح الكاتب باللغة القصصية الموحية في أن يقدم لنا ذلك الأسى الذي يشكل ملامح تلك القرية بناسها بفقرهم وبساطتهم، وفي هذه القصة يتداخل الواقع مع الكابوس، ويتعامل الكاتب مع ما هو فانتازي على نحو يشعرون بأنه واقعي بل إنه ليتداخل مع الواقع ويتفرع منه كما لو كان مماثلاً بالفعل وهذا المنحى القصصي عرف به الكاتب ويتجلى في هذه المجموعة القصصية على أتم وجه.

يقول الراوي «كان أهالي قريتنا كلما شاهدوا «زهرة» قادمة.. يعرفون للتو أنهم في يوم الثلاثاء وأن الوقت هو الساعة التاسعة صباحاً. أما نحن الصغار فقد كان مجيء زهرة إلى قريتنا كل يوم ثلثاء يعد بالنسبة لنا حدثاً خارقاً. ذلك لأن قريتنا كانت معزولة إلى حد الموت» (٢١).

والراوي بضمير المتكلم في القصة يحكي لنا عن الشخصية القصصية «زهرة» وما يذيع صيته في القرية حولها، وما تتلقفه الإشاعات وما تنقله الأقاويل، نحو وجود علاقة محرمة بين زهرة وحمارها: «لقد كانت أعظم إشاعة اجتاحت قريتنا وكانت من القوة بحيث هزت أركان القرية وأحدثت ردود فعل عنيفة، بل راح الناس كعادتهم يغذون هذه الإشاعة بحليب خيالاتهم المريضة، إلى أن صارت بحجم يفوق حجمها الحقيقي عشرات المرات.

قال بعضهم إنه رأى الحمار ذات مرة يتشمم زهرة باشتهاء ويهم بركوبها. وقال آخرون: إنهم رأوا زهرة بين أشجار الأثل الكثيفة تمسك برأس حمارها وتقبله بحنان مثير. وأشاعت إحدى قريبات المرأة السليطة اللسان أنها رأت زهرة ذات يوم هي ترفع يديها بابتهاال وسمعتها تقول: اللهم قو حماري وأطل عمره ولا تحرمني منه...» (٢٢).

القصة ذات منحى فنتازي فالأحداث لا تخضع لسياق منطقي أو عقلي أو واقعي، على الرغم من أن الإطار العام لحركة الأحداث والشخصيات هو إطار واقعي وحسي، لذا تتخذ الأحداث اللاحقة مساراً غرائبياً فنتازياً لا يخلو

«موت البقرة البيضاء» هي هذا المزيج كله.. من الحب والحلم والذكريات الجميلة هي إيقاع الحياة الهارب، هي الرؤيا الجديدة للحياة هي التسجيل الفوري للحالات النفسية التي كان مستعصياً من قبل التعبير عنها هي اللون الجديد للقصة

من سخرية مبطننة.

الإشاعات والأقاويل التي نقلها إلينا الراوي حول علاقة زهرة بحمارها والتي اقتنع كل أهالي القرية بأنها متينة ومحرمة بعد أن قذفها امرأة سليطة اللسان كانت قد تشاجرت معها ذات ثلاثاء على دجاجة اشترتها منها، لقد سمع الراوي تلك المشاجرة ونقلها إلينا إلى أن كبرت الإشاعة وتناقلها الناس وأفتى فيها فقهاء القرية فتناوهم الفانتازية «قال الفقيه وكان إلى جانب كونه فقيهاً... ينظر إليه كخبير في شؤون العالم الخفي. بأن حمار زهرة ما هو إلا زوجها الجني يتنكر في النهار ويظهر بشكل حمار. وأن ما يحدث بين زهرة وحمارها أمر حلال ليس فيه ما يناقض الشرع وأضاف الفقيه بأن أي اعتداء على زهرة أو حمارها سيكون له عواقب سيئة. إذ سيتسبب ذلك في نشوب حرب طاحنة بين قريتنا وقرية الجن. وقال بأن الجن فيما لو نشبت الحرب سيقذفون قريتنا بالجمر ويحرقون كل شيء. وذكرهم بحرب كانت قد نشبت بين قريتنا والجن في الأزمان الغابرة... بسبب قتل إنسي من قريتنا بطريق الخطأ جنياً كان يظهر أمام بيته بشكل «عردان» ونصح الفقيه أهالي القرية بأن يعودوا إلى بيوتهم، وأن لا يصدقوا مرة أخرى كلام النسوان. وفيما كان القوم ممتقعي الوجوه، على ملامحهم علامات التعجب والانبهار...» (٢٣) ويمكن القول إن الغرائبي في هذه القصة باختراقه بنية الحدث الواقعي إنما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القراء الذين يتحولون إلى منتجين فعالين لدلالة النص القصصي ذاته ومشاركين إيجابيين - وغير سلبيين للفعل القصصي والإنساني وهذا ما نجده بشكل جلي في هذه القصة.

يقول الراوي في فقرة أخرى من القصة «كانت زهرة التي لاذت بحائط الصمت لحظة قذفها المرأة السليطة اللسان بحجر التشهير الذي هشم زجاجة سمعتها.. قد غادرت القرية وهي تترنح من الألم. وفي العادة كانت زهرة حين تفرغ من بيع دجاجاتها، وتقفل عائدة إلى قريتها وراء الجبال، تطلق في سماء قريتنا أغنية خضراء تنم، عما في قلبها من فرح وحنين. أما هذه المرة فقد

غادرت وهي تبكي بصمت، وكأنها تودع كل شيء لقد بقينا نحن الصغار نراقبها من على سطح المدرسة وهي تهبط المنحدر مع حمارها باتجاه الوادي. وانتابنا في تلك اللحظة إحساس بأن زهرة» مظلومة.. كادت قلوبنا تقفز من بين جوانحنا لتلحق بزهرة وحمارها. ولأول مرة يجتاحنا حزن شديد مخلوط بخوف غامض، وتعصف بنا رغبة للبكاء» (٢٤).

ويقول الراوي: «تناهى إلى أسماعنا صوت نهيق حمار زهرة ونحن في المدرسة فتقافزنا كالجداء لاستقبالها. كان شوقنا إليها هذه المرة أقوى وأشد، وكانت مشاعرنا نحوها وحمارها - بعد حديث الفقيه وقد اتخذت شكلاً غامضاً ومعقداً. لكن زهرة التي كنا بحاجة إليها أكثر من أي وقت مضى لم تكن موجودة، الحمار وحده هو الذي جاء. وفجأة وفيما كان قرص الشمس الملتهب يتوارى مختفياً وراء قمم الجبال والمؤذن يؤذن لصلاة المغرب حدث هرج ومرج وراح الناس وقد أشرأبت أعناقهم يتدافعون هنا وهناك ويصرخون مذعورين. الله أكبر الحمار طار الله أكبر طار الحمار.. لقد كان يوماً لا ينسى. وحتى الآن ما زال أهالي قريتنا يتذكرون حمار زهرة الذي طار واختفى بين الغيوم وما زالوا يؤرخون لكل شيء بهذا العام الذي يسمونه: عام الحمار» (٢٥) وهكذا يخرق القاص النسيج الواقعي للقصة بفعل فنتازي يشكك بالوثوقية المرجعية للعالم الواقعي الذي أسس له السرد القصصي في البداية، وتعقب ذلك بسلسلة من الأفعال الفنتازية الغربية التي انتهت عند ما طار حمار زهرة واختفى بين الغيوم.

أما قصة «الكيس» يسيطر أسلوب السرد الذاتي على نسيج هذه القصة الثانية من قصص المجموعة - قيد الدراسة - ومنه ينطلق الراوي بضمير المتكلم «أنا» يكشف فيها الراوي عن حالة رافقت عهد طفولته وهي حالة «التبول» في فراشه التي رافقته حتى بلوغه سن العاشرة ونلاحظ أن الراوي يحاول إقناعنا فنياً بأن ما يرويهِ أمر واقعي وليس متخيلاً عبر سرده للأحداث والمواقف الشخصية التي مر بها سارداً لنا أحداثاً مألوفة وعابرة ويومية واقعية في صميمها ولكنه

يمزجها بالمتخيل والوهمي ويصعد بها إلى مشارف الفانتازيا والمجاز والحلم والأسطورة.

يقول الراوي بضمير «أنا» المتكلم «بقيت داخل كيس نومي المبلول... ولم تنفع محاولات أُمي لإخراجي منه ... بقيت معتصماً بكيس النوم، وممتلئاً بالحقد والخوف من كل شيء خارج الكيس المبلول، على السادة والأولياء الذين لم يشفوني من عاهة التبول، على عساكر الإمام الذين كلما رأيتهم في الحلم وهم يقتحمون بيتنا كالذئاب، ويسحبون أبي من رجليه .. أصبح وقد ابتل كيسي من الرعب، وانتابني إحساس بأن الكيس الذي راح يخفق ويهتز ويتحرك شيء آخر، وليس مجرد كيس. إنه لا شك كيس طائر... ومشى الكيس... خرج من شبك غرفة نومي ثم امتلأ بالهواء وطار ... وحين وصل بي الكيس إلى ارتفاع شاهق في السماء... أحسست به يطول ويعرض ويتسع وكم كانت دهشتي حين اكتشفت وأنا على ارتفاع شاهق أنني لست الوحيد الذي ينام ويبول في هذا الكيس.. فالقرية كلها تنام فيه وتبول. جميع سكان القرية يشاركونني النوم والتبول فيه ... والشئ الأغرب من الخيال، هو أن الكبار وهم الذين يبللونه أكثر مني أنا ابن العاشرة، لا يعرفون أنهم يبولون فوق أنفسهم كالماشية. وحين اكتشفت هذه الحقيقة ازدادت ثورة وسخطاً واختلط هواء سخطي بهواء الكيس، فانفجر من شدة الضغط. وعلى دوي انفجاره استيقظت مذعوراً من النوم لأسمع أُمي تناديني ... هيا اخرج من الكيس. لقد خرج أبوك من الحبس وعمك عاد من قفا البحر...» (٢٦).

تقول الدكتورة ثناء أنس الوجود في استعراضها لهذه القصة: «والحل المتصور قد يأتي بالمثل من الانفجار، فهو الوسيلة الوحيدة للخروج من رحم الضيق والبلادة من داخل «كيس النوم» المبتل بماء النوم، والمعادل بالمثل للواقع ... «القرية كلها تنام وتبول فيه» والأمر هنا أيضاً لا يخلو من دلالة. فالواقع أصبح أشبه بكيس للنوم، وهو كيس كرية. لأن الجميع بداخله يبولون فوق أنفسهم كالماشية وهم لا يشعرون. وهذا الواقع يولد الغيظ والثورة في النفوس، وتختلط هذه الثورة

بعذابات النفس اللاشعورية القادمة من أعماق التجربة الإنسانية المريعة أيام الإمامة، حين كانت الكرامة الإنسانية تسحق وتوطأ بالأقدام، ولم يتحمل قادة الجماعات، وأهل الرأي في المجتمع مسئوليتهم تجاه احتواء هذا الواقع. فلم يعد سوى الانفجار خلاصاً من كل هذا. وعندما ينفجر الكيس يخرج الأب المظلوم من حبسه، ويعود المهاجر الذي طال غياباه إلى أحضان الوطن الأم مرة أخرى. لقد حدث التعادل المطلوب الذي يعيد الأشياء إلى نصابها المتوازن، فلا مجال للظلم أو الهجرة بعد الآن وقصة الكيس هي تجربة ثرية بالرمز والإيحاء وأبعد ما تكون عن النثرية الدعائية المباشرة» (٢٧).

ونظن أن لجوء الكاتب إلى استعمال الحلم في قصة «الكيس» جعله يلجأ إلى الأسلوب الذي يعتمد على تداعي الصور والمعاني والخيالات والذكريات وجنحت هذه القصة إلى تصوير عوالم الذات الداخلية والخارجية وربطت الأنا الفردية بالجماعية. يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم حول توظيف الحلم في الأدب المعاصر: «الإنسان المعاصر لا يقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف - وجنح إلى اكتشاف اللاشعور، من خلال تعقد العلاقات الاقتصادية .. وكان لأبد أن نرى وسائل جديدة غير مألوفة، على شكل القصة، وعلى لغتها وعلى أسلوبها فتكتشف ما تستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ومنطق اللاشعور» (٢٨).

ولا شك أن اختيار إطار الحلم أو الرؤيا لا يعد غريباً عن تراثنا الديني خاصة في المجال الصوفي وعنصر الحلم ينجح في إيهام القارئ بواقعية ما يسرد. ويصبح النص بذلك مرتبطاً بالممكن أو المحتمل وعلى الرغم من وقائع الغريبة، وشخصياته غير الواقعية ويسمح بدوره للمتخيل، أن يعالج القضية المطروحة باستقصاء لا تحده حدود. كما أنه وقاية للكاتب من الأجهزة الرقابية السلطوية.

أما في قصة «أختي الشجرة» يقرن أسلوب السرد الذاتي في هذه القصة بالخيال الفني المبني على الصور البلاغية، مع الحضور الفني لحلم اليقظة ويتداخل نسيج

الغالب على
منهج الرازي
في القص
الرغبة في
التأصيل
والانطلاق من
الجدور فإن
الرؤية التي
بنيت عليها
القصة لا تقتصر
على هذا الموقف
فحسب، بل
إنها تغوص
إلى عمق الروح
الشعبية لترصد
حركة التحول
الاجتماعي
والحضاري
في اليمن

الشعبية والعناصر الفنية للقصة القصيرة المعاصرة المتأثرة بالآداب الغربية وهدفه من ذلك اكتشاف شكل جديد ونسق تعبير جديد يثري عالمه القصصي.

أما قصة «جليلة» فهي تسلط الضوء على الفوارق الاجتماعية وقسوة الفقر وتبني نموذجها على قاعدة رصد المواقف والأزمة الإنسانية التي تمر بها الشخصية القصصية وحرص الكاتب على الغوص في عمق المعاناة التي كان يتحملها الناس إبان تلك الفترة الحرجة من التاريخ اليمني في عهد السلطة الإمامية المتخلفة وتتداخل العناصر الواقعية مع الأسطورية والغرائبية في النسيج القصصي مما يعكس تعددية وثرأ في الأداء والروية، والتداخل بين الأسطوري والواقعي والشعبي والغرائبي سمة بارزة في قصص عبد الكريم الرازحي.

يقول الراوي بضمير الأنأ وهو يتذكر حبيبته «جليلة» ابنة الحداد التي رفضت أمه تزويجه بها «دار حجر الذاكرة وأنا أركض نحوها، فرأيتني وجليلة نلتقي صدفة ولأول مرة عند النبع وقت الغروب كانت هي تملأ جرتها وأنا أسقي حماري. وعلى ضوء فانوس الشمس، عند الغروب، رأيت جليلة وكأنها غزالة تشتعل أو أنها امرأة من الجن. فتعوذت من الشيطان واستدرت استفهم من حماري الذي كان هو نفسه مذهولاً بجمالها...» (٣٢).

ونلاحظ في هذه القصة أن عنصر الحوار الفني هو المسيطر على النسيج القصصي وقد استطاع القاص من خلال الحوارات التي يقيمها على ألسنة شخصياته أن يعبر عنهم وعن مستواهم الاجتماعي والثقافي ومن ثم يتحول الحوار من وسيلة لغوية إلى أداة مهمة لفهم الشخصية القصصية. ونتأمل الحوار التالي بين الطائر الأخضر وبطل القصة «.. وهل أمي راضية؟

كلا إنها زعلانة منك وغضبانة فهي لا تريد أن تربط روحك بروح الحدادة.

وما لها «جليلة» أليست امرأة مثل بقية النساء؟! أمك تفضل أن تتزوج بواحدة من بنات الناس وليس بابنة حداد.

ومن قال إن الحداد ليس بإنسان. إنه أكثر إنسانية من

الأحداث الواقعية بالفانتازي أو الواقعية السحرية. يقول السارد بضمير الأنأ المتكلم لأبنائه الصغار وهو يحكي لهم عن أخته الشجرة: «إن الشجرة امرأة خضراء ليس لها أرجل. وإن الأزهار أولادها وهي تبكي وتتألم إن حدث لأحدهم مكروه.. لكننا لا نسمع بكاءها إلا في الخريف إذ أنها تكتم أحزانها إلى أن يأتي الخريف حيث تنفجر باكياً وتتساقط جميع دموعها المصفرة من الألم والحزن. إن الشجرة هي أختي كما قلت لكم. وإني أحلم أن يأتي اليوم الذي أرى فيه أولادي الخمسة وقد كبروا وشبوا وأخواتي الأشجار الخمس وقد كبرن وأثمرن...» (٢٩).

وفي الفقرة الأخيرة من القصة يقول الراوي: «وذات مرة في حلم ليلة من ليالي الربيع زرت أختي الشجرة لأطمئن عليها. فوجدتها مشتعلة بالزهور، ممتلئة عروقتها بدماء جديدة، ساخنة. كان جرس جذعها يرن رنيناً ساحراً. وكانت العصافير التي عادت للتو من أصقاع غربتها تؤسس فوق الأغصان المزهرة بيوتها وقراها التي هدمتها حكومة الريح» (٣٠).

استخدم الكاتب عبد الكريم الرازحي في قصته «أختي الشجرة» أساليب وتقنيات الحكاية الشفوية واستفاد منها فائدة كبيرة في بناء قصته وتسلسل أحداثها واعتمادها على عنصر التشويق للقارئ أو المستمع، والحكاية ليست وسيلة من وسائل المتعة وقضاء وقت طيب في رحاب حركة السرد وتموجاته، كما يفهم بعضهم بل أن الحكاية موقف من العالم الذي يشغل فيه الإنسان حيزاً هاماً، تزداد أهميته بواسطة السرد الحكائي وسيلة للتعامل مع مختلف قضايا واللغة الحكائية -إذن- استعمال فردي - مثل باقي الأشكال الأدبية - داخل أنماط ثابتة في الحكى أو أصبحت متسمة بالثبات بعد أن ترسبت في ذاكرة الجماعة، وأصبحت تقاليد أساسية لا غنى عنها فـ «الشكل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية. لأنه هو نفسه أصبح نظاماً اجتماعياً، شأنه شأن اللغة» (٣١).

لقد استطاع الكاتب في القصة السابقة وفي قصص أخرى أن يحدث حلقة تواصل بين العناصر الفنية للحكاية

بنيت عليها القصة لا تقتصر على هذا الموقف فحسب، بل إنها تغوص إلى عمق الروح الشعبية لترصد حركة التحول الاجتماعي والحضاري اليمن.

وفي مقطع آخر من القصة يقول الراوي «رأت العمة «جودلة» أن الحياة في قرية «النجد» لا تسير حسب مشيئة بقرتها. رأت كل شيء يسير. بالمقلوب، فالناس يقبلون أقدام شيخ القرية، ويتملقون تاجرهم، ويرتجفون خوفاً من أولاد الحكومة.. رأتهم يكذبون، وينافقون، ويتجسسون على بعضهم بعض.. شعرت بان كل شيء لم يعد نظيفاً يلعب كما كان في عصر البقرة البيضاء، فقد دخلت مكائن عجيبة أفسدت الهواء، وبهائم من حديد تتغذى بالنار والسليط، وسخت بروثها ومخلفاتها الأزقة والدروب، وسماء القرية، والليل، والقمر، والنجوم» (٣٦) في الفقرة السابقة لاحظنا رفضاً للواقع الاجتماعي والحضاري الراهن فهو واقع اجتماعي متفاوت، وضابط، وينطوي على علاقات جائرة بين الناس ويغدو التطلع والحنين إلى العالم البدائي القديم واستعادة فردوس غامض ما، واتحاد مع طبيعة أولية، واسترداد تناغم قديم في الوجود هو ما ينشده ويتطلع القاص إليه فهل يتحقق ذلك؟

وفي قصص هذه المجموعة تتجلى الأقاليم المعنونة بـ «كوابيس الراحي» لتدل على نموذج من القصة القصيرة جداً هذا النوع من القص الذي يقتصد في استعمال الكلمات والأحداث. وتحت هذا العنوان الرئيس تبرز مجموعة الكوابيس الواقعة تحت أربعة عنوانات فرعية، هي:

البرميل، المرأة الأفعى، يوميات تحولي إلى شجرة، انتفاخ. ونمثل في هذا الصدد بقصتين أولاهما قصة البرميل والثانية قصة المرأة الأفعى.

ففي قصة «البرميل» يقول الراوي في هذه القصة «كان الوقت بعد منتصف الليل، وكنت نائماً أحلم بامرأة تتسلق شجرة مثمرة تحت سرتي فجأة رن الجرس فانكسرت زجاجة الحلم. رن للمرة الثانية.. فنهضت مفزوعاً من النوم وهرولت شبه عار باتجاه الباب. فتحت الباب، وإذا ببرميل قمامة يصافحني ويقول لي متسائلاً وبلطف:

معظم الناس في القرية. كما أن «جليلة» امرأة أجمل من كل نساء قريتنا. وإنني أحبها. ولن أتزوج بغيرها مهما حدث» (٣٣) ورغم أن هذه القصة واقعية إلا أننا نجد في بعض فقراتها العنصر الفانتازي ظاهراً بشكل واضح وهو أداة فنية غير واقعية لتصوير واقع مرعب وغريب. يقول الراوي بضمير المتكلم في فقرة فانتازية «ورحت بلا وعي أدور حول هذه الحفرة إلى أن وجدتني أسير في نفق يضاء بديدان تخرج من جرح في خاصرتي. كنت أسير بلا أرجل.. وكان رأسي قد انطفأ وتحول إلى كرة من الفحم المحروق. أما فمي فقد انفصل عن وجهي وأخذ هيئة عصفور من الدخان يلاحق ديدان الضوء الطالعة من جرح خاصرتي الملتهب» (٣٤).

وفي قصة «موت البقرة البيضاء» التي تحمل اسم المجموعة القصصية نرى فيها الراوي يسرد لنا مشاهد متقاطرة من عالم القرية اليمنية تتشكل من منظور وجداني ذاتي وهذه المشاهد تضعنا وجهاً لوجه أمام المجري العريض للحياة في القرية، وهو لا يقتصر على القاعدة الإنسانية فقط وإنما يتناول معها عالم الحيوان وفي هذه القصة أيضاً تتحول البقرة البيضاء إلى أسطورة تحكي تفاصيلها العمة «جودلة» مجنونة القرية المسالمة تقول:

«كانت نور البيت -يا أولادي- وسراج القرية. طوال عمري. لم أر بقرة مثلاً.. كانت سحابة من سحب ربي.. سحابة خير وبركة.. تمطر في الصيف وفي الشتاء، وفوق كل البيوت كان لبنها قمراً وسمنها نجوماً.. قبل موت البقرة البيضاء، الدنيا كانت جنة، والناس كانوا ملائكة. البقرة البيضاء يا أولادي كانت شمس القرية. بعد موتها أظلمت الدنيا وأهلكنا البرد لا تنسوها. حذار أن تنسوا البقرة البيضاء، إنها أمكم الكبيرة» (٣٥).

في هذه القصة تبرز خصائص الحكى الشفاهي وتأتي هذه الخصائص في سياق قصصي حديث، حيث نلاحظ التحام هذا الحكى الشفاهي مع عناصر القصة الأخرى، في وحدة عضوية متماسكة تستمر حتى نهاية القصة وإذا كان الغالب على منهج الراحي في القص الرغبة في التأصيل والانطلاق من الجذور فإن الرؤية التي

ولذلك فإنه لا يوجد لدى كاتب القصة شيء ينظر إليه على أنه قالب جوهري، لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها، هو لا بد أن يختار دائماً الزاوية التي يتناولها منها. وكل اختيار يقوم به يحتوي على قالب جديد» (٣٩).

وليوسف إدريس عبارة يقول فيها «إنني في كل قصة قصيرة اكتبتها أشعر أنها إنما هي محاولة جديدة لتعريف جديد للقصة القصيرة لم أقله.. إن كل قصة قصيرة قرأتها وهزنتني تماماً. كانت دائماً لحظة تركيب كوني متعدد المكونات، يؤدي إلى خلق مادة جديدة تماماً عن كل المواد العضوية وغير العضوية ... مادة جديدة اسمها الحياة» (٤٠).

ويقول نجيب محفوظ في هذا الصدد: «إن الشكل الذي تخرج به القصة القصيرة في الوقت الحاضر يخضع لقواعد الفن والتي تتميز في المقام الأول بالمرونة، وهي تتسع دائماً لكل جديد» (٤١).

إن الخروج على القوالب التقليدية، لا يعد خروجاً مطلقاً على مجمل القواعد التي تحكم الكتابة الفنية وهذا المعنى ما أكدته نجيب محفوظ. والقصة القصيرة جاءت لتؤكد تلك المرونة التي تتميز بها الكتابة الفنية، ولم تأت مجرد بدعة خالية من القواعد، إذا جاءت هكذا كانت مجرد كتابة مجانية لا تقدم شيئاً له قيمة والقصة القصيرة جداً محاولة ممن كتبها لتكثيف تجربته وهي أيضاً نوع من اطمئنان القاص إلى قدرته على تجريب لون آخر مرتبط شكلاً بالتجريب القديم الذي كان يمارسه ولجوء بعضهم إلى كتابتها بسبب من سهولة طروحاته وعدم قدرته الذاتية على الدخول في بناء وتفصيل القصة الاعتيادية الأطول.

كوابيس الراحي تلك القصص القصيرة جداً وقصص مجموعة موت البقرة البيضاء بشكل عام هي قصص مثقلة بالحنن والقهر والمطاردة والربح ويضم جميع أحداثها خيط واحد وهو أن حياتنا الحاضرة غاشمة وعبثية ولا سبيل أمامنا سوى ذلك العبث. فهي قصص جميلة ورائعة ومشوقة تسرد علينا بشكل سحري فانتازي بعض ما جرى لنا في هذا العالم الغاشم المقلوب عالم لا

معذرة، هل هذا رأسك؟ وللتو، رأيت رأساً يتدحرج في قاع البرميل» (٣٧).

وفي قصة «المرأة الأفعى» يقول الراوي بضمير المتكلم «في الساعة الواحدة ليلاً. وصلت البيت قادماً من سفر فوجدت امرأة طويلة القامة، شعرها أسود منقوش واقفة عند الباب. قلت لها: صباح الخير فلم ترد سألتها ماذا تريد ومن تنتظر فلم تجب. فتحت الباب ودخلت فدخلت بعدي دخلت غرفة نومي فتبعنتني، خرجت من غرفة النوم متجهاً إلى الحمام فلحقت بي. وحين خلعت ملابسها، استلقيت على السرير لأنام.. خلعت ملابسها واستلقت بجانبها. وفي الصباح.. وقد غسل النوم غبار التعب عن جسدي ... استيقظت ملتفاً بجثة أفعى مقطوعة الرأس» (٣٨).

الواقعية السحرية في هاتين القصتين قائمة على أحداث غرائبية. فانتازية يريد الكاتب من خلال هذه الأحداث الواقعية والانتازية التعبير عن حالة هي حالة الرعب في عصرنا الحاضر وقد تشخص ... فالغرائبية هنا كشكل تجريبي، هي الموقف من العصر الذي نعيش فيه وليست أبداً مجرد شكل ولعب فني.

لقد تداخل الفانتازي بالواقعي في هاتين القصتين ومن خلال تداخلهما تم خلق نص قصصي قصيراً جداً محرض للوعي والتفكير والمشاركة هو امتياز انفردت به قصة «البرميل» وقصة «المرأة الأفعى» وكوابيس الراحي هي كوابيس عصرنا بشكل عام.

ومجموعة الكوابيس الواقعة تحت أربعة عنوانات فرعية: هي عبارة عن قصص قصيرة جداً وهذا النوع من القصة القصيرة جداً لم يجئ عند الكثيرين - لضرورة فنية، بقدر ما جاء تلبية لاحتياجات الصحافة الأدبية التي تشجع هذا اللون من الكتابة لاعتبارات ضيق المساحة. ولكن بعد فترة من الزمن أصبح هذا النوع من القصص شكلاً من أشكال القص له رواده منهم على سبيل المثال زكريا تامر في سوريا، يوسف الشاروني ومحمد مستجاب ومحمد المخزنجي ويحيى الطاهر عبد الله في مصر.

يقول الناقد فرانك أوكونور في كتابة الصوت المنفرد «القصة القصيرة تستمد مادتها الرئيسة من الحياة

- (٨) حوار مع جابريل جارسيا ماركيز «رحلة رجوع إلى المنبع»، ترجمة حسين عيد، مجلة الفيصل السعودية، العدد ٣٥٠، سبتمبر ٢٠٠٥م، ص ١١٠.
- (٩) حامد أبو أحمد «الواقعية السحرية»، مجلة الهلال، أغسطس ٢٠٠٥، ص ١٤٨.
- (١٠) نقلاً عن كتاب «إنريكي أندرسون إمبرت»، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة علي منوفي، مراجعة صلاح فضل المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٤٠.
- (١١) زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مصر، ط ٥، مكتبة الحلبي وأولاده، ١٩٨٠م، ص ١٠.
- (١٢) المرجع السابق، ص ١٥.
- (١٣) صبحي حديدي «الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية»، «مجلة الكرمل»، العدد ٤٧ عام ١٩٩٣م، ص ٦٦.
- (١٤) محمد برادة، مقدمة كتاب «مدخل إلى الأدب العجائب»، تزفيتان تودورف، مرجع سابق، ص ٦.
- (١٥) سمر روجي الفيصل: السحرية والغرائبية، صحيفة «الأسبوع الأدبي»، دمشق، عدد ١٠ أكتوبر، ٢٠٠٥م، موقع الصحيفة على الانترنت، ص ١.
- (١٦) المرجع السابق، ص ١.
- (١٧) قاص وشاعر يماني، من مواليد ١٩٥٢م درس في عدن حتى الإعدادية وواصل دراسته الثانوية والجامعية في صنعاء تخرج من قسم الفلسفة والاجتماع عام ١٩٧٩م من دواوينه الشعرية «طفل القوافي» و «نساء وغبار»، أصدر مجموعته القصصية عام ١٩٩١م، اشتهر بمقالاته الصحفية الساخرة، يعمل الآن باحثاً في مركز البحوث والدراسات اليمنية.
- (١٨) مجلة قوافل كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بالرياض السنة الثالثة، العدد الخامس، عام ١٩٩٥، ص ١٣٠.
- (١٩) حوار مع القاص عبد الكريم الرازحي اليمن الجديد العدد ٦، السنة السادسة عشرة، يونيو ١٩٨٧م، الصفحة ١٢٠.
- (٢٠) د/ حامد أبو أحمد «الواقعية السحرية»، مرجع سابق، ص ٣٦-٣٧.
- (٢١) جابر عصفور، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد ١١، عدد ٤ شتاء، ١٩٩٢، ص ١١١.
- (٢٢) عبد الكريم الرازحي، مجموعة موت البقرة البيضاء، ط ١، دار الفارابي، بيروت عام ١٩٩١م، ص ٧.
- (٢٣) نفس المصدر السابق، ص ١٠.
- (٢٤) موت البقرة البيضاء، ص ١٣.
- (٢٥) المجموعة القصصية «موت البقرة البيضاء»، ص ١٤.
- (٢٦) المجموعة القصصية «موت البقرة البيضاء»، ص ٢٠-٢١.
- (٢٧) د/ ثناء أنس الوجود «قراءات نقدية في القصة المعاصرة»، ص ١٦١-١٦٢.
- (٢٨) د/ عبد الحميد إبراهيم، مقالات في النقد الأدبي، ج ٢، دار حراء المنيا، ١٩٨٣م، ص ٨٣.
- (٢٩) موت البقرة البيضاء، ص ٣٢.
- (٣٠) نفس المصدر السابق، ص ٢٥.
- (٣١) د/ نبيلة إبراهيم سالم، لغة القص في التراث العربي، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد ٢، العدد الثاني، عام ١٩٨٢م، ص ١٧.
- (٣٢) مجموعة «موت البقرة البيضاء»، ص ٢٩.
- (٣٣) نفس المصدر السابق، ص ٢٨-٢٧.
- (٣٤) مجموعة «موت البقرة البيضاء»، ص ٢٦.
- (٣٥) مجموعة «موت البقرة البيضاء»، ص ٤١-٤٢.
- (٣٦) نفس المصدر السابق، ص ٤٦-٤٧.
- (٣٧) مجموعة موت البقرة البيضاء، ص ٥٦.
- (٣٨) مجموعة موت البقرة البيضاء، ص ٥٦-٥٧.
- (٣٩) فرانك أوكونور -الصوت المنفرد- ترجمة د. محمود الربيعي - مرجع سابق، ص ١١.
- (٤٠) يوسف إدريس، القصة القصيرة أكثر الفنون تعقيداً، صحيفة الأهرام، العدد الصادر في ١٩ أبريل ١٩٨٢م، ص ١١.
- (٤١) نجيب محفوظ، الإبداع الفني ليس له حدود، صحيفة الأهرام، عدد ١٠ مايو ١٩٨٢م، ص ١١.

منطق له ولا أمن فيه، عالم الفقراء الخالي من أي قطرة فرح، إنه عالمنا الحاضر الذي نعيش تحت سماءه.

إن قصص «موت البقرة البيضاء» للكاتب «الرازحي» قصص تؤكد عمق التجربة عند كاتبها بما تحمله القصص من رؤى فكرية وإنسانية وجمالية تتميز بها قصص المجموعة إذ ترصد أساليب الحياة وطقوسها المختلفة تخاطب وجدان القارئ وتوَجِّج تواصله مع المحكي والمتخيل في لغة شاعرية لكاتب متمرس يعرف ويمتلك مفردات الفن القصصي وأدواته وسحره الجذاب ويمسك بتلابيب الفن الجميل لجعلنا أمام رؤية ثقافية جمالية لها سماتها المتميزة والمتفردة أيضاً لقد قدم لنا في هذه المجموعة قصصاً ممتعة تفتح مسارات جديدة لفن القصة القصيرة في اليمن الذي تطور في السنوات الأخيرة ونضج بصورة تثير الإعجاب كما تثير الانتباه.

وفي الأخير نقول بشكل عام، يمكن عد الواقعية السحرية سمة مميزة في القصة العربية نلاحظها في أعمال الطيب صالح، وجمال الغيطاني، وزكريا تامر، ومحمد مستجاب... إلخ ونلاحظ ورودها في قصص هؤلاء وغيرهم بصيغ متفاوتة ومتعددة، ولكن الملفت للنظر أن هذه الواقعية لم يتم استثمارها بشكل موسع وكامل، وأيضاً لم يتم تطويرها حتى تصبح علامة مميزة للأدب العربي، وذلك نظراً لغياب كم قصصي في هذا الاتجاه بالإضافة إلى غياب نقاش نقدي يضع هذا السحري الغرائبي ضمن قائمة الأسئلة المطروحة على الإبداع العربي.

الهوامش

- (١) انظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٣١ وما بعدها وراجع أيضاً: د. ميجا الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي مطابع العبيكان الرياض، ١٩٩٥م، ص ١٧٣ وما بعدها.
- (٢) منهج الواقعية، مرجع سابق، ص ٣١٣ وما بعدها.
- (٣) نعيم عطية، مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينات، مجلة فصول «مجلة النقد الأدبي»، القاهرة المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢م، ص ٢٠٩ وما بعدها.
- (٤) دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٧٤-١٧٥.
- (٥) تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٩.
- (٦) انظر: د/ حامد أبو أحمد «الواقعية السحرية»، ط أولى، دار سندباد القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١.
- (٧) المرجع السابق، ص ٤٣-٤٤-٤٥.



أشدُّ من الماء حزناً
تغربت في دهشة الموت عن هذه
اليابسة
أشدُّ من الماء حزناً
وأعتى من الريح توقاً إلى لحظة
ناعسة
وحيداً. ومزدحماً بالملايين،
خلف شبابيكها الدامسة
ولدت ومهدك أرض الديانات،
مهد الديانات أرضك،
مهدك. لحدك.

لكن ستمكث في الأرض..
تلفحك الريح طلعا
علي شجر الله. روحك
يسكن طيرا
يهاجر صيفا ليرجع قبل الشتاء
بموتي.. جديدي
وتعطيك قنبلة الغاز إيقاع
رقصتك القادمة
لتنهض في اللحظة الحاسمة
أشدُّ من الماء حزناً
وأقوى من الخاتمة
(س. القاسم)

سميح القاسم: كمثل الشعر أو أجمل

فاطمة الشيدي*

من منّا لا يعرف سميح القاسم، الشاعر والأرض والقضية؟ من ممن يظنون أنفسهم يكتبون الشعر أو يكتبهم؟ ومن يقرؤون الشعر أو يقرأهم؟ الشاعر الذي كان نبضه صرخة في وجه المحتل، ودمه نارا وحماسة، وثورة وتمردا، وأشعارا وقصائد، الشاعر الذي رُبط بينه وبين أرضه وقضيته، حتى أصبح صوته الثوري والحماسي مرادفا لها، وأصبح شعره مقصورا عليها، واسمها منحوتا في ردهات قصيدته الثائرة.

نعم كنا وكان هو بيننا، وما كنت أصدق أن هذا العملاق سيكون بيننا، حتى فاجأني بمعنى الكبير والشاعر معا، إذ بدأ منذ أول لحظة يقول لنا إن الشعر هو الإنسان، وإن شاعرا بلا قيم ولا إنسانية ولا نبل ولا عظمة روح وجسارة خلق، ورفعة كائن لا يستحق هذا المعنى العظيم، وإن شاعرا بلا مبادئ ولا قضية ولا روح نبيلة تبحث عن الحب والمحبة، والجمال والسلام، ليس جديرا بهذا المعنى، نعم هكذا قدّم لنا هذه الدروس الصغيرة والعظيمة حين تواضع أمام زميله الشاعر الأصغر سنا وتجربة «حسن المطروشي» فقام إليه محييا وخالعا عليه كوفيته الفلسطينية ليجعله شريكا في الشعرية والقضية، ثم توالى شعريته خارج النص، حيث كان يجلس لأصغر شعراء المهرجان عمرا، يحدثهم ويشاركهم تجاربهم وأحلامهم وأفكارهم ودخان سجائرهم، وصحبة قصائدهم، وأحاديثهم الطرية عن كل شيء.

كانت أمسية سميح القاسم في الليلة الأولى للمهرجان، وكانت تعويضية بمعنى أنها لم تكن في وقتها المعلن عنه سابقا، حتى أن الكثير من الشعراء في البعيد من المكان تحسروا على ضياع هذه الفرصة للمثول بين يدي شاعر بقامة القاسم، وليست الصديقة «شميسة النعماني» التي أرسلت لي «مسجا» متألما وقد تهيأت كي تسمعه مباشرة، إلا مثالا للغياب وأمنيات الحضور، ومع هذا التغيير لموعد الأمسية، وعدم الإعلان عنها، فقد كانت القاعة الفندقية الكبيرة تضج بمن فيها، وتزدحم بالعشاق والشعراء والمتذوقة من الجمهور.

اعتلى شاعر العروبة والأصالة والأرض والقضية منصة الشعر فكان العطر والشجن والضوء يساقط من بين يديه ومن أمامه، وكان الجمهور متحدا معه اتحادا كليا، جمهور مختلف

نعم كلنا يعرف «سميح القاسم» الاسم والشهرة والقصيدة والثورة والوطن، وكم منا حلم أن يكون في حظوته وحضرته وحضوره ليعرف سميح القاسم الإنسان؟ عني لم أحلم يوما بذلك، ولكن قداسة الشعر، وجمالية الصدفة أو القدرية تجعل أحيانا كل شيء ممكنا وحقيقيا وحادثا، فقد كان أن عرفت أن سميح القاسم سيكون معنا (٢)، وبيننا، ونحن نحتفي بتأسيس ملامح القصيدة العمانية القادمة، والذاهبة نحو التجديد والمغايرة، القصيدة التي لا تروم الشكل والنظم فقط، القصيدة الحقيقية التي تستطيع المضي كخنجر في القلوب والضمائر، التي تستل بعشق وشجن ولا إرادية مطلقة كلمة (الله!) أو (نعم هذا هو الشعر)، القصيدة التي تنبع من روح شاعر حقيقي عظيم وجميل، هس ودافئ، صادق ومتواضع، ومؤمن بأن الكلمة روح والروح عطاء وتجدد، والشعر حالة إنسانية راقية، وليست ضربا من الهراء والتقليد والغرور والنرجسية، كما هي ليس تقليدا، إنها المجازفة بالجديد، والسعي نحوه، إنها الحياكة المتأنية على منوال العشق والألم والأرض والإنسان، وإلا فلتنسحب نحو الصمت، ونحو مساحات أقل، وأكثر تواضعا وخيبة من كلمة شعر.

نعم، كان «سميح القاسم» بيننا ومعنا في مسقط، وتحت أمطار الشعر الدافئة لأربعة أيام متوالية، وبلا مظلات واقية من كل ذلك الفرح والعشق والجنون والجمال، في مكان واحد تجمع الشعراء وعشاق الشعر ومريدوه وأهله وذووه وبنوه والمتطفلون عليه في بعض الأحيان!

كان الشعر سعيدا، كنت ألمح ذلك من قهقهاته الكثيرة التي تنطلق بين الفينة والأخرى، ومن بريق نواجهه غالبا، ومن صدى تصفيقه حين تعجبه قصيدة ما، أو صورة شعرية جميلة وجديدة وباذخة الرؤى.

والشعبية منها، وقد كان يمكننا أن نتلمس له العذر في الثانية لاختلاف اللهجة، وبعدها عن مجال كتاباته الفصيحة والرزينة والرصينة، لكنه أبى إلا أن يحضر ويصفق بحرارة لكل قصيدة يصعد شاعرها للمنصة، ويقرأ نصه أيا كان مستوى ذلك النص وفنياته وجمالياته الشعرية. لقد كان بعظمة الإنسان، وجمالية الشاعر يقدم لنا دروسا في الالتزام والتواضع والنبيل، وله الله في ذلك!

وحين قرأت قصيدتي «زنبق الماء إثم اليباس» في رثاء الماغوط، أوقفني ليقول «لقد غرت من الماغوط ميتا»، فتأثرت حتى خفت أن أبكي أمامه، وأنا أدعو الله أن يحفظه للشعر وللعروبة. نعم هذا الشاعر الحقيقي، الشاعر الجاد بلا هزل، والعظيم بلا غرور، والواثق بلا نرجسية، إنه القصيدة الإنسان، والإنسان القصيدة.

وطن بأجنحة

وقصيدة بقدمين

تجلس الشمس على كتفه كهدهد ينتظر الرسالة
ويجلس الشعر عند قدميه كنمر مروّض لا يثور
إلا إليه

يمشي محفوفاً بالقصائد وبهالة من سمو
كملك قديم

ينفر الحب من تحت ثيابه

كارتعاشة عاشق خانته المواعيد

وأسعفته الصدف

ويرتعث صوته إذ تغزله المسافات بالرؤى

وتغازله الأطلال بالحنين لما لا يجيء!

الجنسيات والأعمار والأرواح، ولكنه استطاع أن يجمعهم في وطن واحد، وجغرافية واحدة وتاريخ واحد، وكانت مشاعر العروبة والأرض والقضية متجسدة في شخص واحد وقصيدة واحدة لسبعة عقود من الزمن، تاريخ شعري مجيد يسمى «سميح القاسم».

بدأ يتلو قصائده بصوته المتهدج المترامية أبحاله بفعل الزمن والعذاب في سجون المحتل، وبفعل عناق سيجارته التي لا يخون، بدأ يشدو عن الظلم والقهر والاحتلال، وعن الصمود والتحدي والاعتزاز، كان يفيض بالشجى والشجن والحنين والحلم، وكانت قصيدته عذبة وصادقة وقريبة كدمعة لا تغادر العين إلا للقلب، وحرزينة كزفرة روح تتسلل بدفء للأرواح الأخرى، وعذبة كطفولة لم تغادره وهو على مشارف السبعين، وبين يدي الشعر والجمهور المتحد والمتوحد معه، كان صوته يعلو في نشيد متصل النسيج فتزهر في القلوب أغنيات الشجن، يعلو حتى يتعب، فيتناقص حتى يضيع، وكنا معه نذهب إلى حيث يريد، أو إلى حيث يريد الشعر، وكانت الدموع تقف على مسافة فرح من المحجر، تعانق كل هذا الشجن والجمال والبهاء بعزة وخفر.

وعلى مدى ثلاثة أيام بلياليها كان يغيب فيها من يغيب ويحضر من يحضر، يتغير السمار والجلالاس، ويتغير الشعراء والمريدون والمتطفلون أيضا، كان سميح القاسم حاضرا، وشامخا كجبل، وهادئا كطفل، وصامدا كمعجزة، كان يستمع للقصائد - التي ليس عليه أن يستمع لها- بحنان الوالد، وعظمة الشاعر، وقوة القصيدة المتأسسة والمؤسسة لأجيال كثر.

كان أول من يحضر لافتتاح الجلسات، وآخر من يذهب منها، الجلسات الشعرية الفصيحة

١ - تنويعا على محمود درويش «كزهر اللوز أو أبعد»

٢ - في مهرجان الشعر العماني السابع (مسقط) ١٨ - ٢١ / ٢٠١٠.



أثناء الحوار مع هدى الجهوري

سميح القاسم:

مريض بالتفاؤل.. قصيدتي هي الحداثة العربية
الخروج من فلسطين كان سيهيئ لي كتابة أسوأ

حوار: هدى الجهوري*

مريض بالتفاؤل، منحاز دائما لفكرة التورط الكامل في تجارب الحياة المختلفة، أسست قصيدته «إلى غزاة لا يقرأون» لشعر المقاومة، صوت بكائه. في طفولته الباكرة سبب قلقا وخوفا كبيرين لمن حوله، وظل هذا الصوت يقول الشعر إلى يومنا هذا. طالت صداقته مع درويش لأكثر من خمسين عاما، لذا تهرّب من سؤالنا عن موت درويش، واكتفى بأن يقول لنا: «لديه شقة جديدة في عمّان». جرّب الموت لتسع ساعات، وقال: إنّ الأسنان لا تؤلم في الموت.

* عصمتي ليست بيدي والقصيدة تعيدني لبيت طاعتها
* أنا ودرويش.. بيرون وشيلي، صداقة أكبر من الحب

أن نفسي في أعماقها صحراوية، وأحب الصحراء كثيرا، أكثر مما أحب الغابات في تكويني النفسي السيكلولوجي. لكن حين ظهر من يقول لي هذا ليس وطنك، وهذه ليست غابتك وهذه ليست خروبك، وهذا ليس بيتك، فما العمل وأنا من برج الثور الممتلئ بالعناد، فليكن عنادا من برج الثور، بالرغم من أني أسميه عنادا إنسانيا، وأرفض من يجردني من بيتي وسنديانتي ومقبرة أجدادي وورديتي.. ليس من حق أي قوة في العالم أن تفعل ذلك. لذلك قلت لا، ولائي غير قابل للتفاوض. لا جدال لدي في ضرورة التشبث بالوطن. صحيح عُرِضت عليّ المناصب العالية، والمداخل والمكاسب المالية والشهرة والأضواء من المحيط إلى الخليج ولكنني قلت لا.. لا خروج من هذا الوطن، إلا إن كنت جثة هامدة، لا تستطيع أي قوة إخراج الوطن مني.. الوطن هنا بمعنى الرامة وفلسطين وعمان والعراق المغرب.. أنا لذي وطن واحد هو الوطن العربي، وفي هذا الوطن توجد أقطار ومناطق احترام خصوصيتها، ولا أتنازل عن حقي الطبيعي في الانتماء لها.

●● ألا يأتي البقاء على حساب مشروع الكتابة؟

– أريد إصلاح خطأ شائع. الشاعر يجد الوقت المناسب للكتابة في أي مكان في العالم. أنا كتبت في أحد السجون، ليس صحيحا أن الخروج من الوطن كان سيوفر لي كتابة أفضل، ربما كان سيهيئ لي كتابة أسوأ.. فقط أسوأ. لأنني استطعت من خلال الوطن، ومن خلال ما أتيح لي من فرص للسفر، التجول في العالم، في حين حرمت من دخول بعض الدول العربية.. اعتقد أن ما حققته قصيدي بشهادة النقاد الكبار من مثل سلمى الخضراء الجيوسي، وهي ناقدة وكاتبة مهمة قالت: إنها لم تجد ما بعد الحداثة إلا في

سميح القاسم واحد من أبرز شعراء فلسطين، ولد في مدينة الزرقاء الأردنية عام ١٩٢٩، وتعلّم في مدارس الرامة والناصرية. وعلم في إحدى المدارس، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي، سجن القاسم أكثر من مرة، ووضع رهن الإقامة الجبرية بسبب أشعاره ومواقفه السياسية، بعدها تفرّغ لعمله الأدبي.

شاعر مكثّر من الكتابة فما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت شهرة واسعة في العالم العربي، إلى جانب الشعر كتب عددا من الروايات: إلى الجحيم أيها الليلك، الصورة الأخيرة في الألبوم، ومن كتاباته النثرية كتاب عن الموقف والفن، من فمك أدينك، حسرة الزلزال، وغيرها، وله عدد من البحوث والرسائل. من مجموعاته الشعرية: مواكب الشمس، أغاني الدروب، دمي على كتفي، دخان البراكين، سقوط الأقنعة، الموت الكبير، وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم، وغيرها. ومن أعماله المسرحية: قرقاش، المغتصبة ومسرحيات أخرى.

●● سأبدأ من الرامة في فلسطين حيث ولدت وتربيت وحيث تصر على البقاء، مع أنك شاعر تتاح له خيارات أكثر من ذلك؟

– ولدت بمدينة الزرقاء بالأردن، ولكن عائلتي من الرامة بالجليل، أنا من شبه جزيرة العرب، والعرب هم أبناء شبه الجزيرة العربية. لكن هذا التداخل بين مولدي في الأردن، وأصل أسرتي من فلسطين، وأقاربي في سوريا ولبنان، هو الأساس في وعي قومي لا يقبل التجزئة الإقليمية والقُطرية والمذهبية والدينية. الرامة بلدة جميلة جدا موقعها على سفح جبل، وهو ثاني أعلى جبال بلادنا، محاطة بكروم شاسعة من الزيتون وغابات السنديان والخروب والعبر وتتمتع بجمال طبيعي، ومن حقي أن أحب هذا البلد، مع

والعسكر، يكفي أن يُملَى علينا كيف نُدرس القرآن حتى نكون تحت الاحتلال، يكفي أن يُملَى علينا أن ندعو هذا الشاعر إلى بلدنا أو لا ندعوه حتى نكون تحت الاحتلال. سلطنة عمان دعوتني، وأقطار عربية لا تجرؤ على دعوتي. الاحتلال لا يزال مستمرا وضرورة المقاومة يجب أن تبقى مستمرة أيضا. أنا أقاوم بقصيدتي لأنه ليس لديّ صوراخ أرض أرض، وأرض جو، أو قذائف ذكية، وليس لديّ بوارج بحرية. لديّ سفينة أعدها من أقوى الأساطيل الآن اسمها «زينة البحار» التي انطلقت من عمان، ووصلت إلى عدة دول من دول العالم. هذه السفن التي تستعيد تاريخ البحر العربي، تُعيد لي كرامتي التاريخية، هي في رأيي أقوى من الجيوش الغربية كلها. لأنها تجعلني أكثر تمسكا بهذا التراث وهذه الرمال، خصوصا كلما تذكرت ما فعله أجدادي من فتوحات إسلامية راقية، مناقضة لغزو الاستعمار.

•• الناس إلى اليوم تطالبك بقراءة، قصائد المقاومة، ألا يلغي ذلك اشتغالك الشعري الآخر؟
- والله لديّ ألقاب لم تتوفر لشاعر في العالم كما توفرت لي، احترم من أطلقها عليّ ولكنها لا تعينني كثيرا. نعم الجمهور يحب استعادة ساقاوم، منتصب القامة أمشي، أتحدى، رسالة إلى غزة لا يقرأون، لا تعدو العشرة.. يحبون استعادة قصائد أحبوها منذ خمسين عاما، وهذا الأمر يملأني اعتزازا واحتراما لقصيدتي. فلقد أنشأت علاقة استثنائية مع مختلف الدول العربية، لكن هذا أيضا لا يمنعني من تقديم قصائد أخرى، والدليل هو ما حدث هنا في مسقط، حيث قدمت قصائد من مثل مقاطع من سرية سيرة بني سميح، وهو عمل جديد ومركب، والبعض قال لي: ليتك اخترت قصيدة أقل تعقيدا، سهلة وبسيطة، وقرأت أيضا عملا آخر «أنا متأسف»، عمل مركب بتقنيات اعتقد أنها طازجة جدا، والجمهور استقبلها بفرح وحب. ليس صحيحا أن الجمهور دائما لا يريد

قصائد سميح قاسم. إذا استطيع البقاء في أرضي والتشبث بحقي وبتاريخي وكتابة قصيدي كما تأتي.

•• لذلك أنت ترى أن من يكتب عن الوطن عن بعد، هو كمن يقدم ورودا بلاستيكية؟

- القصيدة التي تكتب عن بعد، لا يمكن أن تحمل حرارة الأرض ورائحة التراب. أنا مثلا كتبت عن فيتنام، ولكني أعرف أنني لم اكتب عنها كما قد يكتب شاعر من فيتنام أصلا. أنا أرفض الادعاء على حساب قصيدي. الكتابة من الوطن تعطي الكثير من الألق والدفع للقصيدة، تعطيه طراجة لا تتحقق للشاعر لو كان يعيش في فيلا على نهر التايمز، وكل صباح ينزل إلى المقهى، ليكتب عن وطنه!

أنا مع التورط الكامل في تجارب الحياة المختلفة.. لا أتغزل بامرأة رأيته عن بعد كيلومتر واحد، لا أفعل ذلك، بل أنا لا أصدق ذلك، كما لا أصدق مشاعر تتولد عن الوطن عبر «الريموت كونترول». لا أصدق فنا ليست فيه نار الحياة بكل أبعادها. تلك النار المقدسة التي هي أصل الشعر والفن، لذا أنا لن أتخلي عن ناري المقدسة.

•• هل يغريك لقب شاعر المقاومة؟

- نحن الشعراء.. شعراء المقاومة لم نتمن أن نُحتل بلادنا حتى نصبح شعراء مقاومة. نحن فتحنا أعيننا على واقع جديد غير مُرضٍ وغير مقبول، فقاومنا هذا الوضع. أنا اعتز بقول بعض النقاد بأن قصيدي هي التي أسست لشعر المقاومة، لكن يوجد من يقول: «لم يعد هنالك ما يبهر شعر المقاومة»، والحقيقة لا استطيع إلا أن أنعتهم بالغباء، فالاحتلال أصبح أوسع في بلاد العرب والمسلمين. كان مقتصر على فلسطين، والآن امتد ولا يزال يمتد إلى البلاد العربية، يمتد بأشكال كثيرة ليس بالضرورة أن يكون عسكريا بالطائرات

قويا؟

– في دول كثيرة من دول العالم التي كنا نزورها أنا وأخي المرحوم محمود درويش، كنا نقدم قراءة شعرية للطلبة العرب، فنقرأ القصائد معا، ونكرر المشهد الأوركستراي الذي نفعله دائما، حيث نتحاور بالقصائد، نختار أولا ماذا سأقرأ أنا، وماذا سيقراً درويش، ومن ثم نشكل حوارية معينة من قصائد مختلفة. أذكر في أمسية القاهرة كتب ناقد فني وهو سمير فريد أن هذه الأمسية الشعرية بيني وبين أخي محمود درويش هي أهم عمل سيمفوني سمعه في حياته. أحيانا كنا نسهر في مكان ما في ظرف تاريخي معين، ثم نذهب إلى عملنا في جريدة الاتحاد أو مجلة الجديد، ونكتشف أننا كتبنا عن الموضوع نفسه. إحدى دور النشر في الأردن نشرت مختارات من قصائد لي وأخرى لمحمود درويش، واكتشفنا أن بعض قصائد درويش وضعت تحت اسمي، وقصائد أخرى لي أنا وضعت باسم درويش. التشابه في التجربة كان قويا، ولكن بمرور الوقت كل منا بدأ يهتم بخصوصيته بالتأكيد.

● بدأت الكتابة قبل درويش، وديوانك الأول كان شرارة التعارف والصدقة؟

– في عام ١٩٥٨ صدرت مجموعتي الأولى «مواكب الشمس»، وكنت قد تخرجت لتوي من الثانوية العامة، وكتبْتُ القصائد وعمرى بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة، لكن عمري كان ثماني عشرة سنة عندما أصدرت الديوان. تلقيت رسالة تنص على التالي: نحن طلاب من مدرسة ثانوية يني يني في كفر ياسيف قرأنا مجموعتك الشعرية، وأعجبنا بك ونريد أن نزورك نتعرف عليك، وكان بين الموقعين محمود درويش، محمد علي طه، سالم جبران، وكلهم تحولوا مستقبلا إلى شعراء وكتاب كبار، فرددتُ عليهم برسالة أنني أرحب بهم فزاروني في بيتي في الرامة، كنت أكبر منهم بعامين، لذا تخرجت

إلا القصائد السهلة والبسيطة والحماسية. الجمهور يريد شعرا، والجمهور هو أخطر ناقد في العالم لأنه بفطرته يحس بالكلام الجميل والصادق والأصيل، ويفرق بين المفتعل والحقيقي، حتى الجمهور الأمي الذي لا يقرأ ولا يكتب قد يسمع شاعرين، ويقرر بحدسه وبغريزته أين الصدق. لذا أنا احترم هذا الناقد الكبير الذي اسمه الجمهور، مع احترامي الكبير للنقاد الكبار الذين أغدقوا عليّ الألقاب، والألقاب لا تطلق عبثا وبالتأكيد لها مسوغاتها.

● قرأتُ شيئا حدث أيام الحرب العالمية الثانية وفاجأني، عندما كنت طفلا صغيرا، وحاول الناس من حولك إسكاتك في القطار وأنت تبكي، هددوا بقتلك خوفا من رؤية الطائرات الألمانية التي كانت تمر فوق القطار؟

– هذه قصة حقيقية سمعتها من والدي، كما سمعها أحد الكتاب ودونها في كتاب بعد أن سمعها من المصدر. هذه قصة ذات دلالات، فمن يريد إسكات بكاء طفل هو كمن يريد أن يسكت صوت الحقيقة، الطفل لا يبكي عادة إلا إذا تألم أو أراد شيئا..اعتقد أن كل البكاء صادق، حتى عند الممثل الكبير الذي يبكي على المنصة، لا يبكي كما ورد في النص والمشهد وإنما على أشياء داخل وعيه، ومن حياته الخاصة يسقطها على المشهد فيبكي، لكن هنالك من يحاول دائما إسكات الصوت. الحكاية أغضبني كثيرا..كثيرا جدا، لأنهم لم يحترموا بكاء طفل وأرادوا إخراسي، خوفهم كان مليئا بالجهل.. الطائرات ألم تكن تشاهد القطار، ألم تكن تسمع هديره؟، أيعقل أنها ستلتفت إلى صوت بكائي وهي على ذلك الارتفاع؟..إنه الخوف الذي يُغيب العقل. ربما لو قتلوني في ذلك الوقت، لأراحوني من عذابات الحياة، لكن ليس من حق أحد أن يعتدي على حرية الإنسان في التعبير عن نفسه.

● في البدايات كان التشابه بينك وبين درويش

قصيدة
الأوروبي
ليست
أعلى
من كتفي

لقصيدته. نحن كملنا بعضنا البعض، بالتأكيد نحن لم نكتب بنفس الأسلوب والأداء، فلكل واحد منا شخصيته، وبالفعل الفرق بيننا كالفرق بين شيلي وببيرون. ببيرون المغامر الصاحب العنقواني، وشيلي الحالم الوديع الرقيق. قد يتناقض أحدهما مع الآخر ولكنه يكمله، ولو كانت طبيعتنا واحدة لما كان هنالك أي مبرر لصداقتنا.

من غرائب الأمور أننا على مستوى الشكل لا يشبه أحدهما الآخر على الإطلاق في تقاطيع الوجه، لكن في عدة مواقف يتصل بي درويش ليقول لي: اليوم حدث معي موقف طريف في عمان، نزلت لأشتري شيئاً من البقالة، فقال لي فإذا بالبائع يقول «وينك أستاذ سميح من زمان ما شفتنا»، وأحياناً أكون بالمطار فتمر عليّ سيدة لتقول: «أستاذ محمود كيفك!». في النهاية سلمنا لهذه المسألة فإذا تحدث أحدهم لأحدهما باسم الآخر يتصرف كأنه هو.

●● بعد كل هذه العشرة والسنوات الجميلة، كيف تقبلت موته ورحيله عن الحياة؟
- قضية موت درويش لا تزال تحدث لي اشكالا، سئلت أيضا في رام الله هل زرت قبر محمود درويش، فقلت ليس لمحمود درويش قبر في رام الله، لديه شقة جديدة، وقد زرتها، هكذا أرد ببساطة لأنني بالفعل لم استوعب بعد رحيله، وقد كتبتُ عن ذلك في كتابي «مكالمة شخصية جدا». قبل سفر درويش إلى الولايات المتحدة الأمريكية اتصلت به، وكان في مطار عمان فسألته عن العملية فقال: لا تقلق الخطر بنسبة ٣٪ فقط، فقلتُ له: عندي اقتراح، اسأل الطبيب إن كان يقبل أن نتقاسم أنا وأنت العملية مناصفة. فقال إنها فكرة جميلة، ولكن أخشى أن أكون أنا وأنت في نسبة ٣٪ الفاشلة، دعني أفلها وحدي. (صمت سميح القاسم طويلا) ثم أكمل إجابته بالفرنسية «هذه هي الحياة هذا هو الموت».

●● لنبتعد عن محمود درويش قليلا لنقترب من

من الثانوية قبلهم. تعرفنا إلى بعضنا البعض، وقضوا ذلك اليوم في بيت أسرتي وباتوا عندها، وبقينا طوال الليل نتحدث في الشعر والأدب، وعلى سبيل المداعبة قلت لمحمود درويش «أنت يا شاب لديك حساسية شيلي»، قاصدا الشاعر الإنجليزي شيلي، فقال لي: «وأنت عندك عنقوان ببيرون»، منذ ذلك الحين أصبحنا صديقين طيلة خمسين عاما الفائتة، ولكن بعض الناس يعتقدون أن صداقتنا كانت دائما كما يقول إخواننا في مصر (سمن على عسل)، هذا غير طبيعي وخصوصا بين شاعرين، كنا نختلف على قضية سياسية، وعلى قضية فنية، ونختلف على امرأة أيضا.. ما الخطأ في ذلك؟.

لكن الحقيقة التي جسدها محمود درويش في رسالته الأخيرة لي عندما كتب: (صداقتنا أقوى من الحب). أنا أريد طمأنة بعض الإخوان الذين يبحثون عن الإثارة، نعم كنا نختلف وهذا فقط هو الطبيعي، ولكن أصر على القول، لم يكن إنسان أقرب إلى قلبي من محمود، ولم يكن إنسان أقرب إلى قلب محمود مني، هكذا عشنا الخمسين سنة في صداقتنا الأقوى من الحب كما قال درويش، وأنا اتفق معه في هذا الطرح.

وأريد أن أخرج الريح من أشرعة بعض الأقلام التي تبحث عن الإثارة والقليل والقال بقولي: طبعا كنا نختلف، ولكن لم نكن نسمح لأي إنسان بالتدخل في علاقتنا الإنسانية الاستثنائية، وهو كان واحدا من أفراد أسرتي عندما تسألني أُمي عن صحتي، كانت تسأل عن صحة محمود، وعندما تسأل أمه عنه كانت تسأل عني.

●● ماذا عن صداقتكما والشعر.. هل كانت تخدم الصداقة الشعر أم كانت تشعل نار المنافسة؟
- أنا متأكد وعلى ثقة ويقين بأن المنافسة والغيرة أمور لم تطرق ولو لثانية علاقتنا، فهو يعبر لي عن مدى حبه لقصيدتي، وأنا أعبر عن مدى حبي

يموت
الشاعر
وقصيدته
تلعب

صنعها حتى ولو بإضافة برغي أو سلك كهربائي أو عجلة. وهذا ينطبق على الشعر تماما. قابلت عددا كبيرا من شعراء أوروبا من مثل أراجون الذي قرأ بعض ترجماتي، وهو من طلب لقائي عندما كنت في مؤتمر في فرنسا، وهو كان ضيفا أيضا، فقال لي: أنا أفرح بك لأنني أسمع في صوتك صوتا عربيا، بعض زملائك من الشعراء العرب أسمع في صوتهم تكرارا لصوتي، في وجهك أرى العرب، وفي وجوههم أرى وجهي، وأنا لا أريد أن أرى وجهي وأسمع صوتي. كان أراجون مغرما بالعرب، لذا كتب مجنون إلسا على غرار مجنون ليلي، لأنه مسحور بالقصيدة العربية ومتفاجئ من محاولة العرب تقليده. كلام مماثل سمعته من الشاعر رفائيل ألبرتي، عندما زرت إسبانيا، وقدموا لي جائزة غار الشعر، وقد زرت ألبرتي في منزله فأهداني أحد كتبه، ولوحة رسمها بيده، كان شاعرا عظيما وبداخله طفل. ألبرتي قال لي أيضا: أنا كان لي رأي في اختيارك لجائزة غار الشعر، لأنني قرأت قصائدك بالإسبانية وأحببتها كما لم أحب قصائد زملائك لأن قصائد زملائك تشبهني وتقلدني. في أثينا قدمت أكثر من قراءة شعرية، وكان يانيس ريتسوس شاعر أثينا يأتي ويجلس في الصف الأمامي. فأقول له: أنت مريض، أنا أتيت إلى البيت فيقول لي أنا أطرب عندما أسمعك تقرأ بالعربية وأسمع في الوقت نفسه الترجمة. ليس لدي شعور بالنقص أمام الأوروبي، فأنا أحترمه وأقدر جهوده. لكني لا أحترم الشاعر العربي عندما يكتب عن قناديل الضباب والقسط الضالة وعن المشردين في الشوارع، عن صور لا يراها ولا يعيشها. أنا أعرف شعر فرنسا وألمانيا وبريطانيا وأمريكا وروسيا واليابان، أكثر مما يعرفه هؤلاء الشعراء، ولكن ليس لدي شعور بالنقص.. أحب الشاعر الروسي الكبير فيكتور يوتشينكو، لكن لا أقبل بأي شكل من الأشكال أن أتعامل معه أو مع غيره من

منطقة شعرك التي تظهر فيها المرأة مناضلة وشهيدة وأسيرة.. هل ترى أن الظروف التي عشتها في فلسطين خبأت وجه المرأة الآخر، أم كشفت أوجها متعددة لها؟
- أنا لا أنظر إلى المرأة باعتبارها ملاكا، ولا أنظر إليها باعتبارها شيطانا، المرأة كائن مساو لي في الحقوق والمشاعر وفي كل شيء خارج بيولوجيتنا الإلهية، والرائع حقا هو اختلافنا البيولوجي وهو سر جمال الكون والحياة وجمال الآخر في أعيننا. لكن لأنها عادية في كينونتها الإنسانية، فبالتالي موقعها عادي من قصيدتي. المرأة موجودة دائما في قصيدتي، وليس سرا أنني كنت مغامرا في فترة من فترات حياتي، تحديدا أيام جموح الشباب، وقد أصدرت مجموعة شعرية حملت عنوان «أحبك كما يشتهي الموت». مجموعة كلها قصائد حب، ولمزيد من التحدي أصدرت مجموعة كلها قصائد غزل، بالبناء الكلاسيكي.

●● تحدثت أنك ضد الاستيراد الشعري السطحي الشكلي؟ كيف ذلك؟

- كان الموضوع آنذاك عن مسألة الحداثة في الشعر، قلت للشعراء إن قصيدتي وقصائد زملائي هي تمثيل للحداثة العربية بكل معنى الكلمة. شكلا ومضمونا ولغة. لماذا يتم التساؤل أين هي الحداثة. ظهرت نظريات كثيرة في لبنان تقول إن شعر الحداثة هو الشعر الذي يشبه شعر فرنسا أو أمريكا أو بريطانيا. قلت: لا بأس في الاستحداث فهذا استحداث وليس حداثة، وأنا أفرق بين الأمرين الاستحداث هو أن نأخذ من الغرب، كما يحدث عندما نستورد طائرة مثلا، يمكن أن نستورد قصيدة أيضا، لست ضد الاستيراد والاستحداث الذي يؤسس لاحقا للحداثة، ويشارك فيها. لكن إذا استوردت طائرة من نوع جامبو على سبيل المثال، وسافرت فيها فهذه ليست حداثة، الحداثة هي أن أشارك في

الثقافة
هي خندق
العرب
الأخير

كلاسيكيتي لا تشبه كلاسيكية المتنبي أو المعري، بالرغم من أنني لم أتخل عن الكلاسيكية في أي وقت من الأوقات، ولديّ مجموعات كاملة بالعمود الشعري. قصيدتي ليست قصيدة المتنبي ولو كان البحر واحداً إلا أن قاموسي يختلف عن قاموس المتنبي. حياتي تختلف عن حياته، وإن كان هناك تشابه في السيكلوجية، لكن من يقرأني يقول هذه قصيدة سميح القاسم، قصيدتي تختلف عن قصيدة الجواهري أيضاً.

●● على ذكر الجواهري، نعرف أن صداقة طويلة كانت تجمعكما؟

– هنالك تقارب بيني وبين الجواهري لأنه كان صديقي، وأخي الأكبر، وبيننا مداعبات شعرية معروفة وصداقة حميمة حين يُدعى للقراءة في أي مكان، ويُسأل عن شاعر آخر يشاركه ذلك كان يدعوني أنا في أوروبا ومصر وفي أكثر من مكان. وقد يكون هناك أثر لمحبتني لهذا العملاق الشعري الكبير في شعري. كنا نتشاكس دائماً فيقول لي: «يا عدو الله.. إذا تركت هذا الذي يسمى بالشعر الحديث، أعلنك خليفة على إمارة الشعر»، فأرد عليه: «من قال إنك أمير الشعراء أصلاً، لتعينني خليفة»، وهكذا تستمر مناكفاتنا، وقد عارضته في بعض القصائد واعتز أنه يشهد لي في الاشتغال الكلاسيكي.

وأنا بالفعل كنت عاشقاً للجواهري وللشعر الكلاسيكي وأشك في أن يكون هنالك شاعر حقيقي لا يتقن الإيقاعات الشعرية العربية الهائلة في الأوزان العروض، أشك أن يكون هنالك شاعر حقيقي لا يتقن قواعد اللغة العربية. فهذه الأدوات الأولية للشعر مهمة جداً للشاعر، ولكني سأصفح عن الأوزان والعروض مقابل شعر جيد.

أتساءل لماذا يُسمى الشعراء قصيدة النثر بهذا الاسم، لماذا لا يطلقون عليها قصيدة أو شعراً، فأنا مثلاً لا اكتب على قصائدتي قصائد كلاسيكية، أو

الشعراء الكبار، على اعتبار أنهم أعلى من مستوى كتفي، وكتفي هنا ليس بمعنى سميح القاسم وإنما بمعنى القصيدة العربية، مع أنني أحنني لأي قامة شعرية تظهر. دعونا نغار من الحاسوب الألماني ونحسد الطائرة الفرنسية، ونتمنى القطار الأمريكي والياباني، لماذا نغار في الشعر أيضاً، ولدينا أجمل اللغات.. لغة غنية وصالحة لكل زمان ومكان. صالحة لكل شيء إذا تعاملنا معها باحترام.

●● ماذا عن تجربة أدونيس وأنسي الحاج في استيراد شكل قصيدة النثر؟

– أدونيس صديقي وأنسي الحاج أيضاً صديقي، أقدر تجربة الاثنين واجتهادهما، ولكني بصراحة لا أقر بهذا المذهب في الشعر. التثقيف الذاتي ضروري، فمن الواجب أن نعرف شعر العالم، ولكن الحقيقة أنا لا أريد أن أشبه تي إس إليوت، سان جون بيرس. أريد أن أشبه نفسي، وأن أشبه بلادي، وأن أشبه أشجاري. أقدم حداثتي من أصالتي، والشاعر الذي لا يعرف أدق التفاصيل السيكلوجية عند امرئ القيس، وعند الشنفرى، وعروة بن الورد وعند المتنبي وأبي تمام والمعري، لا يمكن أن يعرف الحداثة، ولا يمكنه الادعاء بأنه حداثي إذا لم يتقن الشعر العربي من الجاهلية إلى يومنا هذا.. قصيدتي هي الحداثة العربية.

●● ولكن الشكل البارز اليوم هو قصيدة النثر؟

– السؤال ليس موزوناً أو مقفى أو غير ذلك.. السؤال هل هو شعراً أم لا شعر. لدى الماغوط وأنسي الحاج وأبو شقرا قصائد نثر جميلة، كما لدى آخرين من مثل سيف الرحبي عباس بيضون. ليس لديّ اعتراض على الشكل.. اعتراض على المبدأ.

أنا أحب بيرون، وكان شاعري المفضل قبل المتنبي، وحتى عندما عرفت المتنبي أحببت بيرون أكثر. ليس لدي تعقيد قومي، ولكن لديّ تعصب شعري للشعر الحقيقي والصادق والحداثة الحديثة.

قصائد تفعيلة فلماذا يكتب «قصيدة نثر»!

● أنت شاعر مغامر ومجدد، فكيف كنت تخوض غمار قصيدة النثر، بالرغم من أنك عاشق كبير للكلاسيكية؟

– قد أكون من أوائل الذين كتبوا قصيدة النثر منذ الخمسينيات، ولكن كان ميلي إلى الكلاسيك على اعتبار أنه العمود الفقري للشعرية العربية، وبدونه من الصعب أن نكتشف جماليات القصيدة العربية. ولكنني بالمقابل لا أصر على الشباب أن يمتنعوا عن كتابة الشعر إذا كانوا لا يعرفون تراثهم الشعري، بل على العكس أدعوهم للكتابة على أمل أن يخرجوا بشعر جيد وجميل. وقد فرحتُ ببعض الشعراء في مهرجان الشعر العماني لتمكنهم من الكلاسيك، بشكل جميل وعفوي.

الأمر كما هو في الفن التشكيلي يجب أولاً أن يعرف الفنان مزج الألوان ومن ثم يعرف الرسم الواقعي ليرسم لاحقاً التجريد والتكعيب والسريالي، لأن الفن هو علم وله أساسيات أيضاً، والأمر ينطبق على كل شيء.

● كثر يقولون أن الأوزان قيد القصيدة؟

– من يقول أن الوزن قيد فهذا غير صحيح، الجهل بالأوزان هو القيد. دائماً الأوزان توصلني إلى آفاق تدهشني أنا شخصياً. أنا أتحدى أي سقف في العالم أن يستطيع احتواء خمسة أبيات من قصيدة امرئ القيس أو من الشنفرى أو المتنبي، هذا هو ادعاء العاجز الذي يُوجد مصوغات لنظرية غير حقيقية. أتوقع أيضاً أنهم غدا سيحتجون على قانون الجاذبية! اللغة والأوزان هي قانون، وهذا لا يعني أبداً أنني اعترض على الشعر الحر، أو الفن الحر، ولكن هذا لا يبرر عدم المعرفة.

● أدونيس أيضاً صديقك، فهل حقاً انتهى كشاعر، ولم يتبق منه إلا ما يثيره في الصحافة من

زوابع؟

– هذا كلام من العيب أن يقال. قبل عشرين سنة كانت تصدر في لندن مجلة اسمها الناقد يصدرها رياض الريس، ولظرف تاريخي كتبتُ رسالة إلى سميح القاسم تحتوى على شكوى .. «أذهب عني، سببت لي القرحة، شوهت علاقاتي بالناس، لا أريد أن أراك..» تبرزتُ من سميح القاسم، نشرت المقال، وكان موقعا باسمي، وأثار وقتها ضجة. بعد شهرين أو ثلاثة نشرت قصيدة جديدة، فاتصل أحد الصحفيين قائلاً: هل لك أن تفسر لنا بيانك الصحفي، ونشرك لقصيدة؟ فقلت المسألة لا تريد تفسير. المسألة محلولة. القصيدة أعادتني لببت طاعتها، وعصمتي ليست بيدي. لا يوجد شاعر يستقيل من الشعر، قد يغضب ويمل ويتوقف قليلاً لكنه يعود إليه. وكما يقال في المثل الشعبي «يموت الزمار وأصابعه تلعب»، وأنا أقول: يموت الشاعر وقصيدته تلعب. لا ينتهي الشاعر حتى بعد موته، تظل القصيدة حاضرة ومثيرة ومتحفرة كأنه على قيد الحياة. لذا أقول ربما أدونيس في حالة ملل وإحباط، ولا أوّمن أنه انتهى.

أنا أعلم أنني لا أتقن العلاقات العامة. لأن معظم الإعلاميين تحولوا إلى موظفي تسويق، فيطلب من الصحفي تسويق هذا الشاعر، هذه المغنية، هذه الراقصة. التسويق بالإضافة إلى الشلية والعصبية من أوساط نظنها أرقى وأجمل. أكثر من ثلاثين سنة صداقة مع الجواهري لم أعرف أنه شيعي إلا في الآونة الأخيرة، أي أمة تعاني من هذه النظرة المتخلفة البدائية الهمجية عليها السلام.

لكني أقول الثقافة هي خندق العرب الأخير، وإذا انهار خندقنا الثقافي الأخير فعلى السلام، سنصبح من مثل أمريكا اللاتينية هذا فنزويلي وهذا مكسيكي وهذا أرجنتيني، وكلهم من أصل واحد.. أنا أرفض سايكس بيكو بالمطلق، أرفض

فرحتُ
بشعراء
عُمان
المتمكنين
من
الكلاسيكية
بشكل
عفوي

الطبقات الجديدة من سايس بيكو أيضا.

•• وماذا عن جيل الشعر الجديد من مثل مريد البرغوثي، وأحمد دحبور؟

– مريد البرغوثي وأحمد دحبور محمد القيسي وأسماء أخرى كثيرة من الشعراء العرب قد يكونون تجربة جديدة، وقد تكون أدواتهم مختلفة بعض الشيء، مريد شاعر مثقف ومهذب ولديه ابنه الآن شاعر موهوب ومتألق. ولكن لا رهان في الشعر، لأنني أصبتُ ببعض الخيبات فقد راهنت على بعض الأسماء كانت جميلة وفريدة ولكنها انتهت. لذلك لا رهان في الشعر والأدب والموسيقى. المراهنة قد تصيب مرة وتخطئ مائة مرة، لذا أقول إن الرهان على الوقت.

ولكن لدينا أسماء مشرقة في كل الوطن العربي، أرجو لها أن تستمر لأننا جيل يذهب ويغادر المنصة ولا بد من جيل جديد يحمل الإيقاع والصورة ويحمل الكلمة إلى آفاق جديدة. صحيح أنا من برج الثور ومريض بالتفاؤل الثوري. وأقول دائما إن اليأس رفاهية باهظة التكاليف لا قبل لي بتسديد فاتورتها، ولا أقدر على تحمل تبعات اليأس، وأن تيأس يعني أن تقر بأنك على خطأ، والنقيض على صواب، لذا أنا متفائل تفاؤلا ثوريا.

•• ماذا يمكنك أن تقول عن فكرة «الشاعر النجم» التي بدأت الآن بالاختفاء؟

– استعمال تعبير الشاعر النجم فيه شيء من السخرية والاستفزاز، من البداية استعمل التعبير كمناكفة للشعراء، ومن منطق فيه صغار. إذا كان هنالك مهرجان شعري يدعى إليه الجواهري ونزار قباني ومحمود درويش والبياتي وأحمد حجازي هذه مسألة مفهومة، فمن الطبيعي أن تحضر هذه الأسماء لتجربتها، ولتاريخها ولقصيدتها ولشغف الجمهور بها، وليس لحيازتهم لقب «نجم».

بعض الشعراء الشبان وبتأثير الشللالية الصحفية

غاضهم هذا الوضع، فلماذا هذه الأسماء دائما، ألا يوجد في فلسطين إلا سميح ودرويش؟. كنا نسمع هذا الكلام ونقرأه. هنالك ألف شاعر في فلسطين، ولكن ليس خطيئة هذين الشاعرين إذا بلغت قصيدتهم حالة أحبها جمهور الشعر. البعض قالوا إن هؤلاء اشتهروا لأنهم كتبوا عن القضية الفلسطينية، وهذا أيضا ادعاء باطل، فأين الذين كتبوا عن القضية، ولم يصلوا، هل يريدونني أن اعتذر عن وصول قصيدتي إلى جمهورها.

(علّق ضاحكا) والله إذا أصروا على الاستفزاز فأنا نجم واحد لا يكفيني.. أنا نجم النجوم.

•• عرضت عليك نوبل، ولكن مقابل أن تقبل جائزة إسرائيل؟

– أنا أول شاعر عربي عرضت عليّ نوبل مقابل الحصول على جائزة إسرائيل. فقلت لهم أنا أخذت أعظم جائزة من شاب سوري في بلودان بعد الغداء، عندما قدّم لي القهوة، فشربتها فتناول الشاب السوري الفنجان وكسره على الأرض. إلى جانبي كان محافظ ريف دمشق فقال لي: «يا بختك.. هذا الشاب كسر الفنجان بالتقليد الشامي القديم، ليعني أنه لا أحد يستحق أن يشرب من فنجانك بعدك». اقشعر بدني وقلتُ هذه أكبر جائزة يتمناها شاعر. كان يكفي أن أقبل بجائزة إسرائيل لأحصل على جائزة نوبل، ولكنني رفضت.

•• عرضت عليك للمرة الثانية ورفضتها بينما إيميلي حبيبي قبل بها؟

– اكتفي بأن أقول اذكروا محاسن موتاكم. كان كاتباً مبدعا وملهما رحمة الله عليه. ولكن يظل السؤال: لماذا كل هذا الاقتتال على نوبل التي أصبحت مسيسة، لا تخدم الأدب بشيء؟

•• ماذا عن زيارتك للموت لعدة ساعات بعد حادث سيارة، ودخولك في غيبوبة؟

أطفالا يموتون من الجوع، لا أشعر بالاحترام لذاتي. لا أستطيع أن أكون حراً، وهناك عبد واحد على وجه الكرة الأرضية. أنا عروبي وأممي. أرى العروبة كمنظومة قيم مرتبطة بالتعددية البشرية.

●● في زيارتك الثانية لسلطنة عمان.. كيف تراها؟
- بمقارنة سريعة بين عُمان في زيارتي الأولى قبل خمسة عشر عاماً كما أتذكر الآن، وبين ما شاهدته اليوم هناك تطور جميل وكبير لكن لم يُخف التطور الانطباع الأول والقديم عن عمان وعن مسقط. لأن علاقتي بهذه الأرض ليست علاقة سياحية أو علاقة عابرة ومرهونة بالزمن الحاضر. أنا أقول انني عدت إلى عمان لأن لدي إحساساً عميقاً أنني كنتُ في هذه البلاد منذ آلاف السنين وأنني أعود إليها من حين لآخر. أشعر أنني أحد البحارة القدامى العرب العمانيين القدامى، الذين نقلوا إلى أقاصي آسيا وسواحل أفريقيا الحضارة العربية ونقلوا القرآن الكريم واللغة العربية، والبضائع العربية، وهكذا تداخلت العلاقة التجارية بالعلاقة الإنسانية والعلاقة الحضارية والاجتماعية أيضاً. أجدادي الذين انطلقوا من عمان لم ينطلقوا إلى العالم الآخر بعقلية المستعمر، وليس كما فعل المستعمرون الأوروبيون الذين أسسوا للعنصرية عندما قالوا العنصر الأبيض والأسمر والأصفر والأحمر، العكس تماماً ما حدث لأنهم بالحضارة العربية الإسلامية سمحة وإنسانية (ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة) إذاً هناك مشيئة ربانية أن تكون هناك أمم.

نحن تعاملنا مع الشعوب الأخرى بهدي الآية الكريمة القائمة على التعددية الإلهية (وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم)، اشترط التقوى وليس الأسمر والأبيض والأصفر. بينما الغزو الاستعماري لبلادنا ولدول العالم خلق العنصرية والعداوات والاغتراب الإنساني بين الشعوب هذا حقنا وذاك باطلهم.

- كان حادثاً صعباً تحطمت قدمي اليمنى، وكنت في اليسرى ودخلت غيبوبة يقول الأطباء لعدة ساعات. مثلاً تسع ساعات. كان الحادث بيني وبين شاب في الثامنة عشرة من عمره، يقود سيارته مسرعاً. بقيت سنتين متواصلتين في علاج.

كنتُ في عمان عندما دعيْتُ بعد سنتين من الحادث، وقفت امرأة وقالت: قرأنا أنك كنت في حالة موت لساعات، فهل صحيح أن الموت نفق أسود يدخل فيه الإنسان، ويحيط به الملائكة؟ قلت لها: انسي الموضوع، الموت يبدو أنه أكثر إراحة، كانت أسناني تؤلمني يومها، ولم أشعر بذلك في الغيبوبة، وقد ارتحت لبضع ساعات.

طبعاً دخل الحادث لبعض القصائد القليلة جداً، ولكنني لا أحب تضخيم الأمور، إذ تعاملت معه بشيء من العنفوان والسخرية.

●● كتبت الرواية، ولكنك عرفت كشاعر؟

- كتبتُ ما اسميه الحكاية الاوتو بيو جرافية، نشرت حكايتين «الصورة الأخيرة في الألبوم»، وحكاية «إلى الجحيم أيها الليلك»، وخلال أسابيع أنشر الرواية الجديدة «ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يومياً».

(يلق سميح القاسم ضاحكاً): قبل الأكل أو بعد الأكل هذا غير مهم، ولكن المهم أنا لا اسميها روايات كما يسميها النقاد.

●● قصائدك تتناول أسماء أشخاص من مثل فيديريكو قاصدا لوركا، وشعوب من مثل الكونغو، أرتيريا، وشعوباً أخرى تدافع عن حقها في الحياة؟
- أهم ما يميز قصيدتي هو عفويتها، الأصوات والقضايا موجودة بداخلي، أنا لا أرى فلسطين فقط من شرفة بيتي، أنا أرى فلسطين من الكونغو ومن المكسيك ومن أقاصي العالم، أو من بوحة العالم ووحدة البشر، لا أستطيع أن أنام مرتاحاً إذا كان آخر خبر سمعته في نشرة الأخبار هو أن هناك

هواجس لطقوس الأحفاد

سميح القاسم

أخيراً،
تودّع عصرَ الجليدِ الأخيرِ. نهايةَ كلِّ عصور
الجليدِ
ويكتملُ البرقُ نوراً وناراً. وتقبلُ في آيةِ الله
مُفلتةً من قيودِ البريدِ
سنونوةٌ ريشها ذكرياتي. ومنقارها شهوتي
للمناخِ الجديدِ
مفاجأةً لفضاءِ انتظارٍ طويلٍ. وتهليلُ
من مكانٍ بعيدٍ بعيدٍ
توؤلُ سنونوةٌ من رمادٍ ووردٍ. تدفُ
على موجةِ الحلمِ جيلاً فجيلاً. وتدنو رويداً
رويداً.
مبشرةً بالربيعِ الوليدِ
سنونوةٌ وتسمى الحفيدُ
ونحنُ على موسمٍ جيّدٍ للحصادِ اتكلنا
وما بين وعدٍ ووعدٍ خُذنا
وعُدنا أملنا
غرُسنا كثيراً
رجونا خيراً وفيراً
سعيّنا اشتغلنا
حلمنا.. عملنا
وما بين نورٍ ونارٍ ضلّلنا
ضلّلنا السبيلَ إلى حكمةِ السنبلِ
ولم يجتهدْ حاصدٌ عاقلٌ في الجنونِ
ليمنحَ حكمتهُ منجله
ولا بدَّ من موسمٍ جيّدٍ للحصادِ
ولا بدَّ من محنةِ الأسئلةِ
وعوداً على البدءِ.. لا بدَّ من دورةِ الدّمِ بين
العبادِ
وبين البلادِ

لتكشفَ أسرارَها المعضلةَ
وتفتحَ بابَ الحياةِ بكفِّ الجهادِ
ويجتازَ آخرُها أوّلَهُ..
إذاً هكذا.
إذاً هكذا. نُطفةٌ من ترابٍ قديمٍ. وشيءٌ
من الدّمِ والوردِ يمنحُ كأسَ الدماءِ مذاقاً
مثيراً
بزغردةٍ للشهيدِ
وزغردةٍ للوليدِ
ويلتمُّ أحفادُنا حولنا كلَّ عيدٍ
وهم يصخبون كثيراً. وبنّتْ تمشّطُ شعرِ أخيها
الصغيرِ ليصبحَ أجملَ طفلٍ على الأرضِ. تبتسمُ
الأمُّ راضيةً. ويغني غلامٌ بدونِ نشازٍ تواشيحَ
أندلسِ غائمهَ
نخبِيءٍ دمعتنا بالأصابعِ. نمسحُ سفرَ التجاعيدِ
عن وجهنا المتكدرِ في فرحةٍ واهمةٍ
وفي غبطةٍ لا تلامُ. بكلِّ وقارٍ نوزّعُ بعضَ
الهدايا لأحفادنا. يفتحون الهدايا على عجلٍ.
يرقصون ابتهاجاً. وهذا يطيرُ سعيداً. وذاك
يُتمتمُ سخطاً. لماذا؟ لأنَّ الهديةَ ما أعجبتهُ.
والدهُ يتميزُ غيظاً ويضحكُ بالوعدِ. لا بأسَ يا
ابني. وسوف تحبُّ هديتكِ القادمةَ
وأحفادنا في الخلاصةِ أجدادنا. كفُّ أمِّ تهزُّ
السريّرِ. ويكبرُ جيلٌ. ويعبرُ جيلٌ. ويولدُ جيلٌ
جديدٌ لنفسِ السريّرِ. وأمٌّ على الطشتِ تمخرُ في
رغوةِ العمرِ من شطِّ صابونةِ الزيتِ حتى خليجِ
التراشقِ بالماءِ في البانيوِ الفوضويِّ. وشامبوِ
الطفولةِ يعبرُ شيخاً عجوزاً من الماءِ للماءِ.
قلتُ. وأحفادنا في الخلاصةِ
أجدادنا دونَ شكِّ

ويضحكُ طفلاً ويبكي
ويضحكُ شيخاً ويبكي
من دون شك

سيولدُ أحفادنا طاهرين من الحرب والسلم
والذكريات. تشدُّ الغريزة لثأتهم للحليب المعقَّم
بالحبِّ والشهوة الأزلية. أعناقهم لا تخاف
النصال ولا تتحاشى ظلال المشانق.

أحفادنا يولدون كما نتمنى. على صورة
الله في حلمنا البشريِّ المعبأ بالرعب. وفق
الصلاة سيولدُ أحفادنا. نتمنى ذكوراً. وسراً
وفي خجل لا يبوخ نمارسُ وأد البنات. فقد
أدبتنا الحضارة جيلاً على حزن جيل. ونكبر
عاماً على حزن عام. نشيخ ونمرض. أبناءنا
يُعرضون بدعوى المشاغل والوقت. زوجاتهم
واقفات لهم بالنظام الجديد. نوبخ أبناءنا
ونكيل المديح للطف البنات وحرص البنات
على الوالدين. ونحزن معتردين عن الجهل
والضعف في ما اقترفنا من الإثم
يوم وأدنا البنات
وما كان فات
ومن عاش مات..

....

لأحفادنا بهجة الأهل في حفل تخريجهم. ولهم
شيب أجدادهم قدوة. عبرة. ودليلاً رشيداً
إلى الغد والأمس. مثل جميع البشر
وتذكرة لطريق القدر
وبعض دعاء السفر..
وأحفادنا يسمعون النصيحة منا لكي يعملوا
عكسها..

كيف ننصح نحن سوانا بإنشائنا العبثي
وسقط الكلام الطويل العريض
ونغدق نصح السلامة فيهم.. وفينا جراح
تفيض
وننصحهم باحتراف السمو.. وشاهقنا في

الحضيض

إذا. يسمعون النصيحة منا ليبتكروا ضدها..
يطلبون الحياة الصحيحة. لا يعبأون بفن
الكلام الصحيح

ويجتنبون خطايا البيان وسحر اللسان
الفصيح
وقد أبصروا كل شيء جميل صنعناه نحن..
وقد أبصروا كل شيء قبيح..

وأحفادنا يلعبون بنا. يصعدون على ظهرنا
الكهل
مُنحنياً في الفضاء الضئيل. مكباً على بعض
نار الشتاء

ونحن ندغدغ أقدامهم ونقشر عاطفة الكستناء
لنطعم أحفادنا الأشقياء
وهم يعبثون بوجه القناع الضنين
وشعر بلون الرماد وطعم الرماد
نسميه نحن رماد السنين

وترحل أفكارنا عبر أكتافهم للبعيد
ونقلق. كيف ستوغل أيامهم في احتباس
الحرارة
يوماً فيوماً. وسوف يذوب - كما يزعمون -
الجليد

فكيف سيعرف أحفادنا كيف كان الجليد
وطعم الفواكه والخضروات يغادر طعم الفواكه
والخضروات

وفي عهد أحفادنا هل يكون
للون الفواكه لون الفواكه؟ كيف يكون
على عهد أحفادنا الفل والورد والياسمين
وكيف يكون البنفسج والميرمية والزيزفون
وكيف نكون

على عهد أحفادنا.. هل نكون؟
وهل تشرق الشمس في الفجر في عهد
أحفادنا
أم يعم الظلام ويغشى السكون؟

مهنة ما. وقد يرحلون إلى دولة نائية
 طموحاً لعيش كريم. وقد يعدلون إلى فكرة
 ثانية
 سيختار أحفادنا. لو أتيح لهم. أي حلم جميل
 يجدد ماء الحياة ويُنعش أشجارنا الذائبة
 أختار أحفادنا ما نحب ترى؟ أم يحبون ما لا
 نحب؟ وننسى ليزكر أحفادنا. أم ترى يذكرون
 لننسى. وينسون ما نحن نذكر. أم نحن ننسى
 وينسون في غمرة الذكريات ودوامة الزمن
 القاسية؟
 سيحلم أحفادنا ذات يوم بمصباح ذاك
 الغلام.
 علاء العجائب من ألف ليلة
 وليله
 وكل يريد. ولو مرة. أن يكون محله
 وقد يتجول ما بين أحفادنا ذات يوم
 غلام يُسمى أولي....ر تويست
 وكيف سنعلم إن كان فيهم محمد درّه؟
 وإن ولدت بين أحفادنا الرائعين
 شرارة ثوره؟
 سيحلم أحفادنا دون شك
 ونحن سنضحك. حُلماً. ونبكي
 ونضحك مستبشرين
 بأحفادنا القادمين
 سيحلم أحفادنا بالمشاريع. طول البلاد
 وعرض البلاد
 ونحن نصلي لربّ العباد
 لكي ينجحوا
 وكي يفرحوا
 بتجسيد كل الأماني وإنشاد كل الأغاني وإنجاز
 كل المراد!

....

سألت - ولي أن أكون دقيقاً بقولي «تساءلت» -
 ذات مساء على شرفة المنزل الجبلي الوديعة:

....

تضايقنا وطأة الحرّت تحت التراب الثقيل فنخرج
 ذات مساء من القبر. ننشر أكفاننا في النسيم
 المواتي ونختار سحر جذوع الشجر
 ونجلس مستبشرين بضوء القمر
 ونبحث عن صوتنا في تراب الحناجر. كيف
 ننادي بأسماء أحفادنا؟ سننادي بحجرة
 من تراب. وقد يسمعون بقايا الرنين القديم
 وقد يفرحون قليلاً. بدف رماد الوتر
 وقد يسمعون ولا يسمعون. فنرجع من حيث
 جئنا ونرجع أكفاننا للحفر
 ونحزن. متنا أجل نحن متنا. ولكن ألسنا
 بشر؟
 وأين ترى الآن أحفادنا؟ أين ما ظل منا على
 الأرض بين القضاء وبين القدر!
 وينكفيء الحزن طفلاً يتيماً. وتخدم في اليتيم
 نار الضجر
 ويكبر أحفادنا دون شك ستمرض بنت وتشفى.
 ويشفى صبي ويمرض. أحفادنا يذهبون كما
 نشتهي لصفوف المدارس. ثمّة كلية في الطريق
 وجامعة راقية
 وطفل خجول يحدّق في سرّ أعتابها السامية
 ويعجز عن فهم أحلامها الآتية
 بشيء غريب تسميه «مستقبلاً» أمّه. وأبوه
 يداعب في شغف شعره الفوضوي الجميل
 ويُبصر في الحلم «عرساً» وحفل غناء ورقص.
 ويسمع زغرودة عالية
 ويكبر أحفادنا في السلام وفي الحرب. لا قدر
 الله. قد يصبحون جنوداً. ولا قدر الله قد يقتلون
 وقد يقتلون. ولا قدر الله قد يُسجنون لرفض
 القتال. وقد يرجعون من الأسر شيباً. ولا قدر
 الله. لا يرجعون إلى منزل الأسرة الباقية
 وقد يصبحون أطباء أو شعراء وقد يُقبلون على

أَيُّبَصِرُ أَحْفَادُنَا الْقَادِمُونَ مِنَ الْغَيْبِ أَفْلَامٍ

جيمس بوند؟

وأفلام كاوبوي؟

وهل يقرأون الجرائد كلِّ نهار؟ وهل يدمنون مشاهدة التلفزيون؟ أم إنَّ حُمَى العناكب في الشبكات العجيبة آفاق إنترنت ستمتدُّ جيلاً لجيل؟

وهل يستعير القليل الكثير صفات الكثير القليل؟

وهل عند أحفادنا ينتهي المستحيل؟

أنا لا أريد جواباً خفيفاً لهذا السؤال الثقيل

وأرفض أيَّ اعتذار قصير،

لتبرير رُعي الطويل

لأنني أخاف وأقلق،

من أجل أحفادنا الغامضين

ولا أستريح بغير اليقين

ولا شيء إلا اليقين اليقين!

....

كما تتمنى الجهات وما تحلم الأغنياء. كثير من الحبِّ ميراثُ أحفادنا. يا ملك السماء انتشلهم من الغيب واحرس خطاهم على الطرقات الغربية نحو المنازل في عيد أعيادنا. يا ملاك السماء أغثهم. وبدد ظلام الدروب إلى باب أولادنا. يا صفاء الرسائل طهر قلوب البشر

جميع البشر

وأبعد عن الوافدين الخطر

وسدد خطانا. وسدد خطاهم. وجدد لنا من ضيائك. جدد لأولادنا من ضيائك. جدد

لأحفادنا من ضيائك ضوء السلام وضوء الكلام وضوء النظر

كثير من الحبِّ ميراثُ أحفادنا. يا إلهي فأنعم علينا بنعمائك فيهم وحسن المسير

وطهر المصير

لأنك كنت وما زلت ما أنت. أنت

الغفور الكريم القدير

وما زلت ما كنت. ما زلت ما أنت

معنى القضاء وسرَّ القدر

ونحن المسوخ إذا ما تخلّيت عنا. ونحن الظلال

إذا ما تخلّيت عنا. وباسمك أنت نسمي البشر

ونحن البشر

براءة أحفادنا نقطة الضعف فينا. نخاف

عليهم من الخوف والفقر والجوع. نخشى

خفايا الزوايا ومنعطفات الشوارع. نحن

نخاف على طهر أحفادنا من دخان المصانع

من مافيات السرايب والأقبية

نخاف احتباس الحرارة. نخشى انقلاب المناخ

عليهم. وتقلقنا البيئة - المعصية

ويقلقنا ما تسرُّ السجون. ويقلقنا أن تباع

المدارس جهراً وسائل إيضاحها في مزاد على

منبر الجهل. نخشى بيوتاً بلا تدفئة

ونخشى النفايات والأوبئة

ومستشفيات بلا أدوية

براءة أحفادنا نقطة الضعف فينا. ونخشى

عليهم ونخشى علينا جنون الحياة ونخشى

انتحار المغني على الأغنية

براءة أحفادنا نقطة الضعف فينا...

ونحن رياضتهم في الصباح ونحن ملاعبهم

في المساء. وكيس ملاكمة نحن طول النهار

لقبضتهم ما تشاء. وفي لعبة الكاراتيه يغلبون

ذويهم. وقفازهم نحن، نحن حذاء رياضتهم

مثلما يشتهون ونحن الكرّة

ونحن انتصاراتهم بالروى المضمرة

ونحن مرايا لأحفادنا، ذات يوم ولدنا عراة.

لعبنا عراة. وأن احترقنا الفساد لبسنا ثياب

الفضيلة ضدَّ المناخ ومن شدة الحرِّ نمنا على

السطح. كانت قرانا منازل حلم بسيط وتوق

إلى سهرة العائلة

وجيراننا يحملون إلينا أباريق قهوتهم في الصباح.

وتدعو لهم جدتي بالسعادة واليسر.
يشكرهم والدي. وترددُ والدتي شكرهم وهي تدعو لأبنائهم ولأحفادهم بعدهم بالحياة الطويلة واليمن والعيشة الفاضلة وبالنعمة الطائفة

ويولد أحفادنا قبل أن يولدوا في صلاة النبي على مولد القابلة

وننزل عن سطح منزلنا.. لتتابع رحلتها القافلة

....

سؤال. سؤال يكاد يكون وجيهاً: ترى هل تحبُ العصافيرُ أحفادها مثلنا. والوحوشُ وهذه النباتات. تلك الجراثيم. هل حبُّ أحفادنا قابل للقرأة. هل في الغريزة حبُّ؟

سؤال يكاد يكون وجيهاً على كل حال سؤال. سؤال

وأحفادنا في الحياة وفي الموت بعض الطبيعة بعض الصحارى وبعض السهول وبعض البحار وبعض الجبال

وأحفادنا نحن. شيئاً فشيئاً وسرُّ البقاء

كسر الزوال

سؤال.. يظل وجيهاً..

لأحفادنا أن يحبوا الطبيعة والفنَّ والمال والذكريات المتاحة من عهد أجدادهم برعاية آبائهم. يذكرون بما تستطيع انتقائية الوعي والحلم. لا يذكرون الذي لا يحبون لكنهم يبدعون بما يشتهون حكايًا يسمونها ذكريات

قبيل السبات

وملاء الحياة

ومن عاش مات

ومن مات.. فات هنا عبرة الدهر أن تستعيض الرواية عن كُنْها بالرواة

وأن تستعير الغريزة بوصلة للجهات وأحفادنا رائعون،

كأحفاد ما أبدع الله من كائنات!

إذاً. هكذا. نحن نورثُ أبنائنا ما لدينا.

وأحفادنا يرثون الذي ظلُّ منا. وبعض ملامحنا. يرثون الرثاء الرصين وزيتونتين

وساحة بيت. وموقف سيارة للضيوف الكرام

ونافذتين وظلاً ظليلاً من الذكريات ومن

صور العائلة

وقد يرثون هموم البلاد

وما ظل منها وراء الجراد

وقد يرثون عباءة جد قديم وألوان بدلتها

الحائلة

وقد يرثون تقاطيع أعمامهم. أو تكون

لأخوالهم في تقاطيعهم صورة ماثلة

سنورثُ أحفادنا ما يظل لنا ولهم من شموع

تذوب ليعبر ليل. وتوقظ في الفجر أحلام ذرية

عاقله

سنورثُ أحفادنا ما لدينا

ونورثُ أحفادنا ما لدينا

ونبدأ من حيث كنا وحيث انتهينا..

....

يباركها الله سنَّ الحليب فما قصرت في إضاءة

باب ستدخله خريشات الطفولة. سن الحليب

أتمت وظيفة تاريخها واكتفينا بما أنجزته.

سنقذفها الآن للشمس محفوفة بالأمان

ومصحوبة بالأغاني

ونغمر أحفادنا بالصلاة لطول الحياة. وسن

الحليب تطير

على رسلها في فضاء الزمان..

وثمة أضرأس عقل ستولد ثمة ناب ستنبئ

يوماً فيوماً وتكبرُ في خطرٍ أو أمانٍ
وأحفادنا يكبرون
وتكبر أسنانهم.. والسنون
على نبضات الثواني
وأحفادنا يكبرون..

....

نُعَلِّمُ أحفادنا أن يحبوا. وكيف يَعْلَمُ أحفادهم
آخرون من الناس؟ كيف يدور الصراعُ المقدَّرُ
بين المحبة والبغض؟ كيف نَعْلَمُ أحفادنا سبباً
للممود على جبهة الحب؟ نحن نَعْلَمُ أحفادنا
أن يحبوا
ونحنُ نُحِبُّ. ونصبو
وصعبُ هو الحبُّ في غابة الليل والوحشِ
صعبُ

ولا بأس نحن نعلم أحفادنا أن يحبوا
وما يُضْمَرُ الغيبُ.. غيبٌ..
فكيف نَعْلَمُ أحفادنا أن يحبوا
ونحنُ نُحِبُّ.. نُحِبُّ
بدونِ اعتذارٍ.. هل الحبُّ ذَنْبٌ؟!

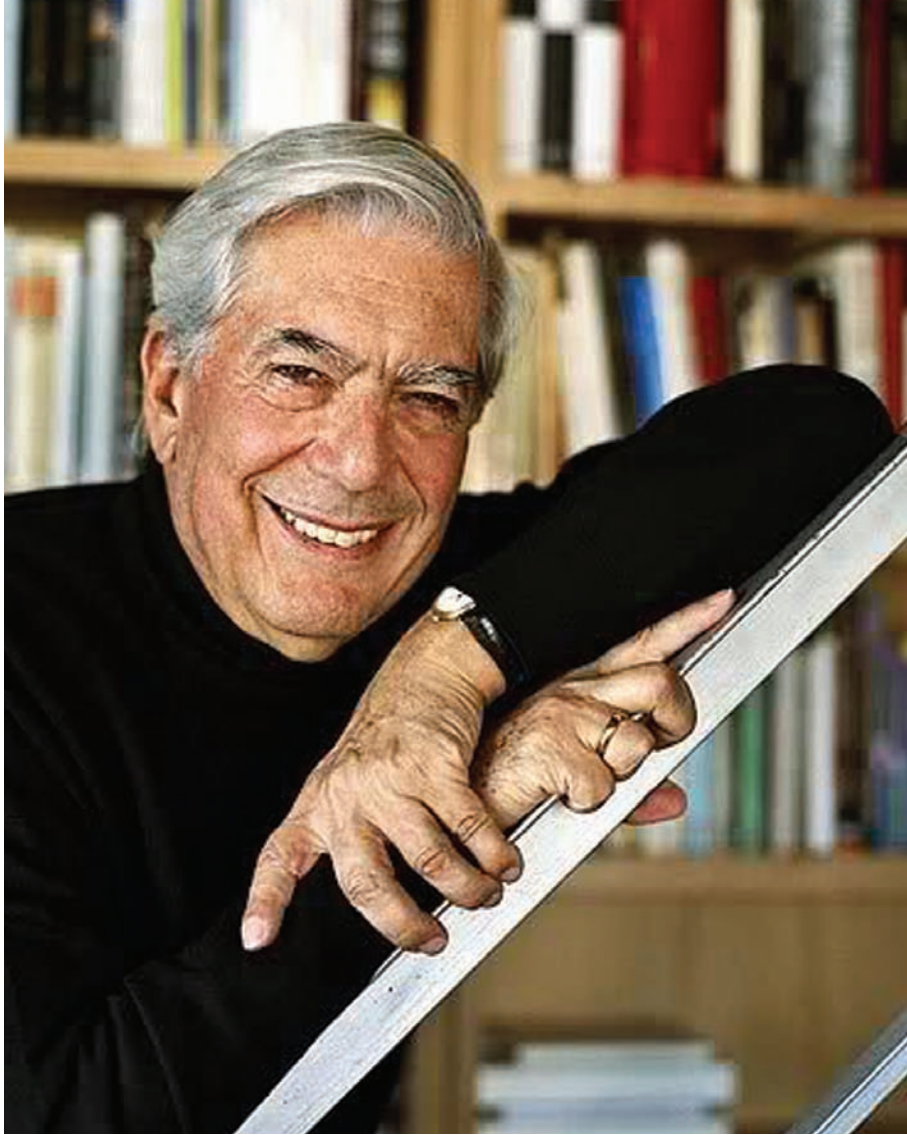
....

لدى الرمل سرُّ الزجاجِ
وأحفادنا سرُّهم عندنا،
وتظلُّ الهشاشة سرّاً
ويبقى التماسكُ سرّاً
وعند الحياة المفاتيحُ في نفق من رموزٍ
وأسرار أحفادنا عندنا.. ما يجوزُ لدينا
وما لا يجوزُ
وتخسر أسرارنا أم تفوزُ؟
لدى الرمل سرُّ الزجاجِ
وسرُّ الشباب يحاورُ أسرارَ شيخٍ عجوزٍ
وفي الداءِ بعضُ العلاجِ!

....

خطوط الملاحة. كلُّ خطوط الملاحة تبدأ من
توقنا لسعادة أحفادنا والسلام

وإعجابنا بالنسور تميمةُ خوف الحَمامِ
وفي صمتنا دعوةً للكلام
وأحفادنا يسمعون ولا يسمعون
وضجَّتْنا دعوةً للسكون
ونسهر نحنُ لأحفادنا الحالمين النيام
ونقلقُ كيف يكون الذي سيكون وأين يكون
الذي لن يكون
ونظرتنا للوراءِ تشاكسُ نظرتنا للأمام
وأحفادنا يحلمون
وريح الحياة تمشطُ شعر المواليد عشقاً،
وشعر السنابل والنخل.. حاملةً ورقَ الوردِ
والزيزفون
ونحنُ نميل على ورق اليانصيب وفي البال
أحفادنا المعوزون
ونبصر أوجههم في هُلام الورقِ
وتشعلنا شهوةً الكسب من أجلهم. يرثون
غنيمتنا المشتهاة وترحل عنا غيوم القلقِ
وحين يفاجئنا بائع اليانصيب بأننا خسرنا
نحاولُ أن نتهربَ من حزن أحفادنا ونحاول
حظاً جديداً سعيداً يخبئه نفقُ في نفقِ
وتهجسُ فينا بقايا الرمقِ:
أيسمع أحفادنا صوت أرواحنا في براري
الحياة العسيرة؟ هل يبصرون على قسَمات
الجدود عيوناً تنزُّ دموعاً وهل يلمسون جباهاً
يسحُّ عليها العرقُ؟
وهل يشعرون بما نحن فيه من الحزن والخوف
طول ليالي الأرقِ؟
نريد طمأنينةً للأحبة أحفادنا القادمين
ونطوي البلاد ونطوي السنين
ونشكر خالقنا من علقِ
ونشكر من بارك المالَ زينةً دنيا لزينتنا في
حياة البنين
ونشكر أحفادنا الواعدين..
....



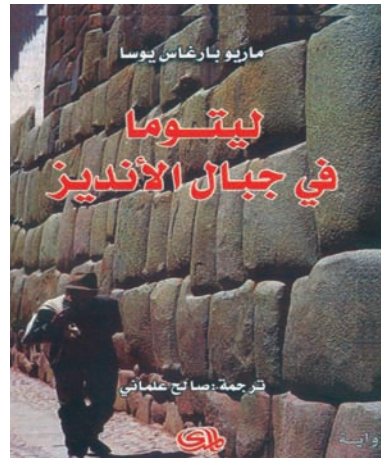
ماريو بارجاس يوسا: روائي وصحفي وسياسي بيروفي / أسباني حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ٢٠١٠.

✳ أرى أن الديكتاتور والديكتاتورية يجب النظر إليهما
دون تبرير
✳ إذا نجحنا في دمج مظاهر الحياة المختلفة لواقعنا
أعتقد أننا نستطيع التنبؤ بمستقبل أفضل

لجنة جائزة نوبل: إختيار يوسا بسبب.. تميز أعماله بتقصي هيكلية السلطة المتحكمة رسمه لخريطة السلطة، وصوره الحادة حول صمود الفرد وتمرد وفشله

حوار: سعيد كمالي دهقان** ترجمة: أحمد عثمان*

مثل كثير من كتاب أمريكا اللاتينية، يتجه ماريو بارجاس يوسا من العام الى الخاص (بينما حركة الآداب الأوروبية والآنجلو سكسونية، تنطلق من الخاص الى العام)، وأيضا، انه ميسر للغاية. في هذا الصدد، دُون يوسا اسمه في تاريخ العالم، ونشأ يتحدى الحدود، الأدبية والايديولوجية: «تتمثل فرصة الأدب في الارتباط بمصائر العالم : تعد شكلا رئيسيا من أشكال معارضة ونقد الوجود».



اللاحقة، امتلك هذا الحس العالي بالانشغال بالشارع، مجاري المياه، الاهتمام بالشباب المساءة معاملتهم والمحزون دوماً (كالكلاب، بالضبط) وكيف عامل هذه الانشغالات في سياق عام، سياسي.

قبل أن يصدر روايته الكبيرة « حوار في الكاتدرائية » (١٩٧٣)، التزم سياسياً. في البداية، انضم الى فرع الطلبة بالحزب الشيوعي البيروفي، الذي هجره منتقداً « الخط الستاليني المهيمن على الأدب والفن ». قاد اضراب الطلبة في بيورا، ناضل في صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي، ساند فيدال كاسترو ونظامه. غير أنه أصيب بالاحباط من الثورة الكوبية، لميلها غير الديمقراطي. ثم كان التوجه (العنيف، ان جاز التعبير) الى اليمين عبر اليسار. متأخراً، أسس حركة يمينية، « ليبرتاد »، التي تحالفت مع « الجبهة الديمقراطية »، واختارته للمشاركة في الانتخابات الرئاسية، في عام ١٩٩٠، ضد المرشح الشعبي، ألبرتو فوجيموري.

بعد اخفاقه، لجأ الى اسبانيا: أصبح عضواً في أكاديميتها الملكية، وحصل على جنسيتها. منذ ذلك، يحيا يوسا بين ليما، باريس، لندن و(بالأخص) مدريد. يكتب في صحف اليمين الصادرة في أمريكا اللاتينية وفلوريدا. يكتب الروايات. يشارك في الندوات والمحاضرات... لا يكف عن الحركة.

(المترجم)

في سن الرابعة والسبعين، أصبح يوسا مانيتو، الها من آلهة الهنود، الآداب الأميركية اللاتينية، جنباً الى جنب مع عدوه القديم، الكولومبي جابرييل جارسيا ماركيز. وهما، ماركيز/يوسا، يمثلان المنحدر الجنوبي للمنافسة باث/فوينتس في المكسيك.

على خلاف كثير من كتاب قارته، ابتعد يوسا عن « الواقعية السحرية »، علامة الانتاج الأميركية الجنوبية، التي يراها الكثيرون على أنها خاصيتها الوحيدة. متأثراً بوليام فوكنر، وجوستاف فلووير وفكتور هوجو (حيث كتب عن كل منهم)، لماريو بارجاس يوسا، ظاهرياً وبدون أدنى شك، كتابة تداول الأصوات والرواة. ولذا استطاع أن يصور، بجلاء، تغيرات المجتمع، العنف، الجنس... أو السلطة أو التدني الأخلاقي، التي تمثل موضوعاته الكبرى.

بعد دراسات في الأكاديمية العسكرية، تابع دراسته في مدريد، حيث كتب بالتوازي عمله الأول : مجموعة قصصية « القادة » (١٩٥٩). ثم اتجه للإقامة في فرنسا، وأصدر روايته « المدينة والكلاب »، في عام ١٩٦٣، التي جعلت اسمه معروفاً، وترجمت الى عشرين لغة تقريباً.

عمل كصحفي في وكالة الصحافة الفرنسية (AFP) وهيئة الاذاعة والتلفزة الفرنسية. وفيها انشغل بالكثير من الأعمال المهنية - التحريرية. ولذلك، سرعان ما نفهم لماذا، في « المدينة والكلاب »، كما في كافة أعماله

*** ما هي، حسب وجهة نظرك، الاختلافات الجوهرية بين جيل الكتاب الذي تنتمي إليه، أمثال جابرييل جارسيا ماركيز وكارلوس فوينتس والجيل السابق أمثال ميغيل أنجل أستورياس، خوان رولفو، روميلو كاليجوس، أليخو كاربنتر؟

– أعتقد أن الاختلاف الأساسي يتمثل في كون جبلي في أمريكا اللاتينية منح أهمية كبيرة للشكل والمظهر التقني للرواية، بينما في الماضي، كان الموضوع – بالأخص الموضوعات التاريخية – ذا أهمية كبيرة ولذا أهمل كتاب الجيل السابق المظاهر التقنية للكتابة ووجهات النظر والأفاق واللغة والى غير ذلك. أعتقد أنها الحجة التي جعلت الأدب الأميركي اللاتيني ذا مظهر فولكلوري وصحفي. بالنسبة إلى كافة هؤلاء الكتاب، كان للمظهر الشكلي للنص والقيم الأدبية حالة ثانوية، بيد أن وجهة النظر تلك تغيرت مع الجيل الجديد، واهتم الكتاب الأمريكيون اللاتينيون بنوع عالمي للأدب، لأنهم أكثر وعياً بأهمية الشكل والأسلوب والتنظيم السردى. أعتقد بأنه في هذا الشأن يقبع الاختلاف الرئيسي بين جبلي والجيل السابق.

*** ومع ذلك، منح كاتب مثل خوان رولفو أهمية كبيرة للشكل.

– أقول أن رولفو استثناء، إذ أنه – بالرغم من أنه كتب عن العالم القروي، عن الناس، عن المدن الهندية الصغيرة – كان على اطلاع بالأدب المعاصر. قرأ وليام فوكنر الذي تأثر به كثيراً، مثل كثيرين من أدباء أمريكا اللاتينية، وتبنى تقنيات كتابية حديثة في قصصه وروايته. أعتبر رولفو كاتباً حديثاً.

*** تتميز من بين كتاب جيلك. اجتزت حدود بيرو لكي تهتم بأمريكا اللاتينية، على عكس الكتاب الأمريكيين اللاتينيين الآخرين الذين

قبعوا داخل بلدانهم.

– كتبت رواية تدور حوادثها في البرازيل : « حرب نهاية العالم » وأخرى عن جمهورية الدومينكان : « حفل التيس ». في الواقع، أحداث رواياتي لا تجرى في بيرو ولكن بالتأكيد أعتقد أنني أحمل داخلي تجربة بيروفية في كل ما أكتبه، حتى في الروايات التي تجري حبكتها في بلاد أخرى. *** لهذا السبب لا تكتب فقط لبيرو وإنما تعتبر أمريكا اللاتينية وطنك ؟

– نعم، بمعنى ما. في حالات كثيرة، حدود أمريكا اللاتينية حدود مصنعة لم يكن من المقبول أن تقع. أعتقد أن المشاكل، التقاليد، الأساطير، اللغات والثقافات غير محددة بواسطة الحدود السياسية والإدارية التي نمتلكها في أدبنا تحديداً. أقدر أنه من السطحية الكلام عن أمريكا اللاتينية بمصطلح القومية. أمريكا اللاتينية وحدة ثقافية هائلة، وحدة تحيا حالة صراع مع التقسيم الاصطناعي لدول هذه القارة.

*** في رواياتك، كانت الشخصيات متعلقة بالسياسة، حتى البسطاء منها. في الواقع، إلى أي مدى يهتم البسطاء بالسياسة، حسب وجهة نظرك؟ وهل هم ميسسون حالياً مقارنة بالماضي ؟

– بالطبع، كما تعرف، حينما تعيش البلاد المشاكل الاقتصادية، يصبح من الصعب تحاشي السياسة، التي تدمج الثقافة طبيعياً، وبالتالي الأدب. لدينا مشاكل سياسية، لم تحل بعد في أمريكا اللاتينية، وكذا يوجد حكام ديكتاتوريون. لدينا تاريخ طويل مع الديكتاتورية وأرض رحبة حكمها ديكتاتوريون عسكريون، يساريون إلى حد قليل بينما الغالبية من اليمين، الذين شوخوا وغيروا طبيعة الحياة في القارة. وهذه الوضعية ممثلة بعمق في الأدب لأن الديكتاتورية تستخدم دوماً الأدب، مع احتمال التضحية بها كوسيلة

حينما
تعيش البلاد
المشاكل
الاقتصادية،
يصبح من
الصعب
تحاشي
السياسة، التي
تدمج الثقافة
والأدب

إبلاغ وتحريض. في حالات قليلة، رسبت الروايات والقصائد في اختبار الإبداع الجمالي والفني لأن هدفهم كان الإبلاغ السياسي، ولكن في حالات أخرى نجحنا في إبداع أدب ثري، مرتبط بقيم مدنية. قارننا مهد الكثير من الكتاب المعاصرين.

*** إلى أي مدى كان سانتياجو في: «محادثة في الكاتدرائية» يشبهك، وكلاهما يبلغ نفس العمر؟ - أعتبر نفسي نشطا عن سانتياجو (ضحك). سانتياجو بالمقارنة معي سلبي ومتشائم للغاية، يقلق كثيرا من المشاكل التي تسبب الفساد في بلده، غير أنني لا أقاسمه التشاؤم والسلبية، ولا استقالته وميله للتضحية. ضحى بنفسه لأنه رأى أن كل رابح في بلد فاسد مستغل. لا أُنقاسم معه هذا النوع من العقلية، ولكن هذا منتشر جدا، ليس في بيرو فقط وإنما في أمريكا اللاتينية، وعلى وجه الخصوص بين المثقفين. بين المتخصصين، هناك طبقة وسطى متشائمة بعمق تجاه إمكانية تحرك الأشياء وتغيير الأوضاع.

*** أفكر خاصة في الطريقة التي تعارف سانتياجو فيها على الشيوعية. ربما عشت تجربة مثيلة...

- تعرف، منذ خمسين عاما بدت الشيوعية البديل الوحيد القابل للحياة في أمريكا اللاتينية. بحثنا عن إقامة مجتمعات عادلة، منصفة ومزدهرة، ثم تدريجيا اكتشفنا أن الشيوعية لم تكن الحل وسببت مشاكل عدة. كانت شيوعية وقتذاك مختلفة عن شيوعية اليوم، حيث عرفنا اليوم التبعات.

*** تعكس رواية: «محادثة في الكاتدرائية» الشك. سانتياجو، الشخصية الرئيسية، متردد في أفعالها وتشك في اختيارها الشيوعي. عن هذا الشك والالتزام الشيوعي في البلاد تكلمت عن

تجربتك الشبابية.

- استخدمت تجربتي في إبداع شخصية سانتياجو، ولكن ليس مائة بالمائة. استدعيت ذكرياتي الجامعية تحت حكم الديكتاتور العسكري مانويل آرتورو أودريا، وتجربتي كصحفي شاب خلال هذه السنوات في بيرو، ولكن تحت مظاهر عدة، لم أستخدم ذاكرتي فقط، وإنما أيضا فنتازيتي وخيالي. هذا الكتاب رواية، وليس كتاب تاريخ، حتى وإن اعتقدت بأنني كنت وفيما لما كانت عليه الحياة في بيرو وفي بلدان أمريكية لاتينية أخرى خلال هذه الخمسينيات. *** «محادثة في الكاتدرائية» ذات بنية أصيلة، حواراتها اللامرتبة تمنح هذه الرواية بنية متفردة. لماذا اخترت تقنية الحوارية السردية في هذه الرواية؟

- ربما لأنني أردت أن أولف وأركز الحدودية، إذ أن رواية تزعم وصف المجتمع خلال ثمانين سنوات من حكم الديكتاتور من الممكن أن تبلغ عشرين مجلدا (ضحك). كانت هذه هي الوسيلة الوحيدة للتركيز، وإعطاء وحدة عميقة إلى نوع السرد المشتت، اشتغلت بقسوة لكي أجد البنية التي تناسب «محادثة في الكاتدرائية». في البداية، فقدت سنتي الأولى في تحرير الرواية، كنت ضائعا كليا لأنني كتبت مقاطع بدون أن أعرف كيف أدمجها ببعضها البعض، حتى يوم واتتني فكرة المحادثة كمركز جوهري للرواية. وبعد ذلك، اشتغلت عليها بطريقة أكثر تماسكا.

*** مع الأخذ في الاعتبار البنية الأصلية والمعقدة لرواية: «محادثة في الكاتدرائية»، إذا طلبنا منك أن تكتب رواية، هل تعتقد أنك قادر على إيجاد بنية مثيلة؟ بقول آخر هل أنت قادر على إعادة كتابة هذه الرواية؟

- نعم ولكن ليس بهذه الطريقة. أعتقد أن هذا الكتاب يمثل تحديدا شكلا لنمط الكتابة الأدبية

«الحرب والسلام»، بالنسبة لي رواية ضخمة لن يكتب مثلها أبدا، رواية تعجبني بشدة وتولستوي لدي أول روائي كبير.

✳️ قورنت الروايتان لحجمهما. كتابة نتاج بهذه الضخامة مخاطرة كما يرى النقاد الذين لا يثمنون أن نقرأ النتاجات الضخمة. ألم تشعر بالخوف عند كتابة هذه الرواية ؟

– لا أفكر أبدا بالقارئ حينما أكون متحمسا في كتابة رواية. أريد أن أكتب هذه الرواية بالطريقة التي تناسبني، ووجدتها لما كتبت هذه الرواية. لا أفكر في استقبال القارئ وأعتقد أن كافة الكتاب يتقاسمون هذه الرؤية معي. المهم ليس ما سوف يجرى لما ينتهي الكتاب، وانما التجربة الفريدة للكتابة. أنت مأخوذ بما قمت به خلال عامين أو ثلاثة أعوام، وتحاول نقل هذه التجربة ببعض الكلمات. وبعد ذاك ينجم رد الفعل اللا منتظر دوما من القارئ.

✳️ هل تمثل «حرب نهاية العالم» الصراع بين التقاليد والحداثة ؟

– نعم، أعتقد بأنه وصف رائع لهذا الكتاب، لديك الحق.

✳️ الصراع بين التقاليد والحداثة يشبع هذا الكتاب بدون أن يحمل حكما أو أن يطرح حلا. هل هذا الصراع يشغل دوما أمريكا اللاتينية ؟

– نعم، كثيرا وأعتقد أن هذا الصراع يوجد ليس فقط في البرازيل وانما في غالبية دول أمريكا اللاتينية. هذا الدمج الصعب للحداثة في البيئة التقليدية حاضر، ليس فقط في الأدب، وانما في الثقافة كلها. أنه موجود في كل شيء. في السياسة والأعمال الاجتماعية، نحن مازلنا متجذرين في التقاليد، على وجه الخصوص في دول كبيرو أو المكسيك أو جواتيمالا، التي تحتوي على ماض ثري. وفي نفس الوقت، لا يمكن نسيان أن هذه التقاليد تثرى ثقافتنا، أساطيرنا والأشكال

خلال هذه السنوات، شكل يناسب العصر، تحت تأثير روايات فولكنر، دوس باسوس، جويس، وغيرهم... أفضل الروايات الحديثة، غير أنني لا أريد اليوم أن أكتب رواية ما. كتبت رواية تحت الديكتاتورية، «حفل التيس»، وبنيتها كانت مختلفة ومن وجهة نظري أشياء عديدة مرتبطة اليوم بعالم الرواية.

✳️ الديكتاتورية والديكتاتوريون حاضرون بقوة في نتاجك، بيد أن صورة الديكتاتور، على سبيل المثال في رواية «حفل التيس» كانت ملتبسة نوعا ما. بمعنى أن شخصية تروخيلو لم تكن متطرفة إلى أقصى حد، انه يشبه الجميع ويعمل أحيانا لصالح البلاد. أريد أن أطرح سؤالا يتضمن مثالا : في بعض البلدان، بعد مضي أكثر من قرن، لا يمكن لنا أن نحكم على نشاط الديكتاتور. لدى البعض آراء طيبة ويرون إلى أنه قدم الكثير لبلاده، بينما يرى آخرون انه مجرم وخائن. لماذا هذه الثنائية ؟

– أرى أنه من الصعب الاعتقاد بأن ديكتاتورا معينا يظل ديكتاتورا طوال الأربع والعشرين ساعة وسينقل طبيعته الشيطانية إلى كل ما يقوم بعمله، هناك دوما توازن، لكن المظهر السلبي يسبق ويبقى في المحصلة الختامية، الديكتاتور من الممكن أن يتفاعل بصورة طيبة، ولكن ليس هذا هو المهم. التوازن هو الذي يعتد به، وهذا التوازن مأساة تدمر المجتمع. وبالتالي، لهذه الحجة، أرى إلى أن الديكتاتور والديكتاتورية يجب النظر إليهما بدون تبرير، على الرغم مما قدمناه لصالح البلاد.

✳️ قارن البعض بين روايتك : «حرب نهاية العالم» ورواية «الحرب والسلام» لتولستوي، من ناحية الحجم وعدد الشخصيات والحكايات التي تتقاطع في هاتين الروايتين.

– انها مقارنة فنطازية. أنا فخور للغاية لأن

ذاك كنت مجابها كل شكل للديكتاتورية. كنت مجابها لبينو شيه بنفس الطريقة، وضد كافة الديكتاتوريين، بدون استثناء.

*** ما الذي دفعك، وأنت كاتب، إلى الدخول إلى عالم السياسة وتقديم نفسك كمرشح في الانتخابات الرئاسية؟

- في ذلك الوقت، واجهت البيرو ظروفًا سياسية معقدة للغاية. من ناحية، كنا نعيش حربًا أهلية ومن ناحية أخرى كانت الحكومة الديمقراطية هشة. كانت لدينا مشاكل اقتصادية واجتماعية ثقيلة، تضخم سريع النمو وكان النظام الديمقراطي على وشك الانهيار. في هذا السياق قررت دخول عالم السياسة، وهذا ما وددت القيام به، إلا أنني لم أنجح. على أي حال، هذه التجربة مثيرة وعلمتني أشياء كثيرة.

*** أذكر في حوارك مع صحيفة «الجارديان»، أن هذا الحدث علمك أن السياسة تغير البسطاء إلى مسوخ. ألا تندم على دخولك إلى السياسة وبالأخص أنك كنت مرشحًا في الانتخابات؟

- لا أندم لأنني كنت أعرف وقتها ما أريده. أيا كان الأمر، انها تجربة لن أكررها لأنني فهمت خلال السنوات الأخيرة أنني لست سياسيًا، وانما كاتب. فهمت أنني يجب أن أدخل إلى النقاشات المدنية كمثقف وليس على مستوى ألعاب السياسيين الكبيرة. غير أنني لا أندم على شيء. هي تجربة أخاذة، تجربة تعليمية وبالنسبة لكاتب ليس هناك تجربة سيئة، كل شيء بالنسبة له مفيد.

* Revue de Teheran , Mai 2008

الفنية التي نعبر بها، وإذا نجحنا في دمج هذه المظاهر المختلفة لواقعنا أعتقد أننا نستطيع التنبؤ بمستقبل جميل لبلاد هذه القارة.

*** تكتب الماضي، أليس لديك نية الانحناء على موضوعات أكثر معاصرة؟

- أكتب دوما حول مسائل معاصرة (ضحك). أستعمل الماضي، والماضي وسيلة مثلى للكلام عن الحاضر. أنا رجل اليوم، وليس القرن التاسع عشر (ضحك). أكتب عن الحاضر، وعن ما مضى. رأيت تروخيلو، رأيت الحرب الأهلية في البرازيل، أرى إلى منظور المعاصر، وان تبدى أن الموضوع ماضويا. صدقني، أحيأ عصري.

*** خلال سنوات، كنت مناصرا لفيدال كاسترو، مع جابرييل جارسيا ماركيز. ومع قضية بايا التي أعلن ماركيز فيها تأييده الدائم لكاسترو انفصلت عن الكتاب الذين أيدوا كاسترو والشيوعية. ما هو سبب انفصالك عن هذا التيار وعن صديقك القديم ماركيز؟

- تلك حكاية طويلة. كنت إلى جانب الثورة الكوبية. انتظرنا بفارغ الصبر هذه الثورة، كانت ثورة حرية، ثورة التنوع، ثورة التعددية. في البداية، تبدى فيدال كاسترو من نوع هؤلاء القادة، بيد أننا خدعنا فيه، كنا سذجاً، في الحقيقة، أصبح ديكتاتورا بسرعة، لأنه فهم أن الديكتاتورية هي الوسيلة الوحيدة للحفاظ على السلطة إلى ما لا نهاية. حينما فهمت ذلك، انتقدته وهذا يمثل تجربة هامة لي لأنني تعلمت إعادة تقييم القيم الديمقراطية. فهمت بصورة أفضل أهمية الحرية والشرعية والتعددية وكل التصورات التي تجعل الحياة مقبولة ومنذ



آمنة الربيع:

الثورة والحب أهم دوافع التغيير أعيش في السرد والدراما أكثر من الواقع

كاتبة عُمانية في مجال المسرح، وباحثة في النقد الحديث، تُعدّ حالياً أطروحة الدكتوراة في جامعة محمد الخامس بالمغرب، بعنوان: «الرؤية السياسية في المسرح الخليجي».

وقد صدر لها عدد من الكتب الأدبية والمسرحية منها: «ما يوقظ القلب: في السرد والنقد والثقافة، دار العالم العربي، دبي، لبنان، ٢٠٠٨م» - «البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عُمان» (١٩٨٠م-٢٠٠٠م)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م - «المحب والمحبوب» - مدونة عشق «ديك الجن»، دار الفرق، سورية، ٢٠٠٨م وكذلك «الأعمال المسرحية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، و«الحبل»، الرؤيا للنشر، عُمان، ١٩٩٧م وأيضاً «الطعنة»، الرؤيا للنشر، عُمان، ١٩٩٦م.

هذا شكل من أشكال اللقاءات الإثنوغرافية المختلفة حيث الخلط المقصود للمخيلة والواقع والذكريات والتداعي الحر للكلام وبعض التأملات والتحليلات...

*.....:-

كما أن به قدرا كبيرا من السلطة والسياسة
وافترضني لفعل المخيلة. باختصار شديد
يتحدث النصّ عن النساء. به نساء كثيرات
يتقاطعن معنا في محطات كثيرة في حياتنا
ومعيشتنا اليومية، لكنهن لا يُشبهننا أبدا.
وسأعمد إلى توضيح أن أي تشابه بين نساء
النصّ والواقع وافتراضات المخيلة هو تشابه
مقصود على نحو من الأنحاء.

*.....:-

مجموع النساء سيتحركن في انحناءات عنوان
«مثنى وثلاث ورباع» نعم. أنا في المبتدأ أتحرك
مع العنوان. وليس دائما أن يحبل هذا بقطف كل
الثمار الحلوة. أذكر مثلا أن عنوان مسرحيتي
«منتهى الحب منتهى القسوة»، قد جاء بعد كتابة
النص، إذا بدأ يتشكل في أثناء الكتابة. وفي الأغلب
أنني أختار عناوين نصوصي بنفسي، لا أترك
لأحد التدخل. وربما أستشير الصديقات القريبات
جدا من القلب والروح، لكنني على ما يبدو أمضي
حيث شئت لي المخيلة.

*.....:-

في هذا النصّ «مثنى وثلاث ورباع» كما ذكرت
ثمة شخصيات نسائية كثيرة. نساء قادمات
من واقع المجتمعات العربية والمخيلة والسردي
العربي القديم. نساء آتيات من الميثولوجيا ومن
عدسة الكاميرا والإعلام والصور والمرايا المحدبة
المضخمة لجسد المرأة في الدعاية والإعلان وفي
الأجناس الأدبية وتحديد الرواية. والشخصيات
أيضا هن نساء جميلات وفاسقات، كما أنهن
حالمات ومؤثرات في إيقاع الحياة الذي ما عاد

لأبدأ بهذا المقطع السردي وهو عبارة عن رسالة
ستبعثها إحدى شخصياتي المسرحية إلى
شخصية متخيلة ما، قد يكون الحبيب أو مجرد
فكرة تُداهم الشخصيات في النصّ الجديد الذي
أشتغل عليه في فترات السفر. تقول له ما يلي:
«تبعث إحساسي القديم من أوله لآخره. أنت لا
تريد أن نلتقي على وجه الحقيقة- كم أكره هذه
الكلمة- وكم كان يغويني مجاز التأويل لأفهم
سرّ ذلك الإحساس. مؤخرا أدركت: الفهم يعني أن
لا أفهم. سأحترم رغبتك حتى النهاية وسأحرص
تماما في قادم الأزمنة أن لا أستجيب لأي شكل
من أشكال غوايتك».

*.....:-

منذ مسرحية «المحبّ والمحبوب مدونة عشق
ديك الجن» وأنا أعي أهمية تلك الشخصيات
التي تبدل مصائرهما ليس بفعل الزمن كما جرت
العادة وإنما أيضا بفعل المخيلة وتدفقات المجاز
والاستعارات والتأويل. في المسرحيات التي قبل
المدونة لم أكن أنتبه لهذا التبدل أو التحول. كانت
كتابة النصّ عندي تسير حسب خطاطة معينة،
تخضع للمراجعة دون شك لكنها تمضي إلى أفق
ما ينتظرها. ما حدث في المحبّ والمحبوب أمر
آخر، بدأ مثلا مع شخصيات (ورد ومجد وحبيب)
الإشكالية. وهذا في حد ذاته قلب وليس انقلابا
على طرائق الكتابة القديمة.

*.....:-

حسن المقطع السردي السابق الذي بدأت به
اللقاء فيه شيء من السحر والعذاب والتأوه.

منذ عقود
لم تستعمل
السنتنا إلا
ألفاظ الأمل
البعيد

*.....:-

لماذا اضطرت العودة إليه، لأسباب هامة أولها السفر الذي يُتيح لي فرصة الاشتغال على الإبداع. من ناحية أخرى نحن نشهد اليوم مرحلة تسمى بانعطافة جديدة في مسيرة المجتمعات العربية، وفي تقديري بأن ما كان يؤرخ في العهد القديم «قبل الطوفان وبعده» سنتذوقه اليوم ونشهد عليه. فلدينا اليوم بل ولدى جيل الشباب عصر ما قبل وما بعد النظام السياسي المعين للرئيس الفلاني المخلوع أو الهارب أو المجنون أو المتذافي مثلا. ومنذ عقود لم تُستعمل ألسنتنا إلا ألفاظ الأمل البعيد أو الأمل المنتظر أو الأحلام البعيدة والأمنيات الدفينة، وكان الإنسان العربي يموت شهيدا مضرجا بالدم وفي نفسه شيء من حتى السيوية. أو يموت كمدا مخلّفا تركة كبيرة من الوصايا في انتظار المخلص على هيئة السوبرمان أو البوكيمون، لدرجة أن مخزون ذاكرتنا وقف تاريخيا وفنيا عند سكتة شهرزاد السردية المألوفة «وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح»، وإذا كان الروائي نجيب محفوظ قد اتهم حارته بالنسيان، لأنها كما يبدو اعتادت النسيان من منطلق سياسي رمزي خفي هو أنها يجب أن تنسى، فإن «زمن الخيول البيضاء» للروائي إبراهيم نصرالله تبدأ بمقطع «معجزة كاملة تجسدت»!

*.....:-

ومنذ متى كان المثقف منشغلاً عن السياسة! المسرحيون يقولون بدأ المسرح سياسيا. وأتفق معهم. أنا لا أطالب المبدع أو المثقف الانتماء السياسي في حزب معين، ولا أرى أن ينافق المبدع تجاه قضايا الوطن والحريات والعدل والكرامة البشرية. في البداية كنت أظن أن دافع الحب وحده هو ما يدفعني للكتابة الإبداعية. فأنا لا أكتب إلا بأمر الحب. لكن أحداث تونس وثورة ٢٥ يناير في

ينبض بالحب وبالصدقات أو حتى بالعلاقات البسيطة والعادية. سأخيل معك أن أنتيجونا ستلتقي بأورسولا في مائة عام من العزلة، وهذه الأخيرة ستجري حوار مع جدتي لأمي. وعليكم أن تصدقوا ذلك..

*.....:-

الكاتب ابن بيئته. ومن لا يريد أن يكتب عن واقعه الاجتماعي فلن يموت أبدا على كل حال! في السنوات العشرين الأخيرة مرت مجتمعاتنا العربية والخليجية بأشكال متباينة من التمزق والهتك والشعور بالضيق بسبب وباء فساد السلطة والسياسة، ومن الطبيعي أن يتأثر الكاتب بقضايا يؤمن بها ويدفع روحه لأجلها. من هنا جاءت فكرة نص «مثنى وثلاث ورباع» إحدى شخصياته مسكونة ذكرياتها بل ذاكرتها كلها في الحصار وفي تداعيات حرب الخليج. فلا تستيقظ إلا على مشاهد خوذ العسكر والدبابات والرصاص. هذا جزء صغير جدا من واقع التشرذم والانحطاط الذي تعيشه الشخصية العربية منذ عقود طويلة.

*.....:-

أجرب في هذا العمل كتابة كنت قد بدأتها في المسرحيتين السابقتين «المدونة وعابر أقل». ولكن ما يميز هذا النص إلى جانب التنوع في العوالم الداخلية للشخصيات، هناك فنية معروفة بفنية وجهات النظر المتعددة، وهو كما يقول النقاد اختراع روائي بحث، لكنني لا أصدقهم في ذلك! بالإضافة إلى أنني قد بدأت كتابة العمل في أعقاب غزو العراق، وتوقفت مبتعدة عنه لأسباب عديدة متداخلة يطول شرحها. والآن اضطرت العودة إليه في ظل سقوط النظام السياسي في مصر ومحاولة العمل على إنهائه.



يعيه الكاتب المسرحي الخليجي ويروج له ويتأطر فيه تأطر الخاذلين.

*.....:-

أنا مع محاكاة الأعمال الأدبية العظيمة. فمن يريد أن يقلد فليقلد من سبقوه في الكتابة السياسية الإبداعية وفي كل الأنواع الأدبية الأخرى. فلنقلد بيتر فايس في مسرحه التوثيقي أو التسجيلي ولنكتب مثله إن شئنا، ومن بعدها فلنتركه ونرحل عنه غير أبهين به ولا مكترئين، وشيئا فشيئا ستوضح ملامح كتابة سياسية مسرحية محددة الملامح ووافرة المعطيات وزاخرة بالتحديات. لقد عثرت على نصوص خليجية يظن أصحابها بأنهم يكتبون مسرحا سياسيا لكنهم في الواقع هم يكتبون كتابة تنفيسية فيها شيء من الابتذال والرخص والركاكة، في المقابل توفر عندي بعض النصوص الجيدة والجميلة هي التي جعلتني أفكك المفهوم التقليدي للمسرح السياسي لأعيد اجترار مفهوم متجدد وليس طارئاً كما دعت إليه الأدبيات والمعاجم.

*.....:-

نعم أدهشني تغير أفكارى وتطورها. وهذا قد يشير إشارة خفية إلى أن المرأة في أمانة قد تغوي أمانة الكاتبة كثيرا وتدفعها إلى بعض الاختيارات الصادمة. لقد بدأت بدراسة الفلسفة. استوقفتني نظريات المعرفة لدى سقراط وأرسطو ومن قبلهما بارمنيدس وفيثاغورس. شيئا فشيئا تقدمت في القراءة ولا أخفي انجذابي لوجودية سارتر وعدمية نيتشة وعلامات سقوط الذات عند هيدغر وكيركيغارد. لقد وجدت ثمة علاقة من الأنانية والسوداوية ما بين كيغارد وفرناندو بيسوا. كلاهما كان مصاب بلعنة الوجود المحض في اللحظة الزمنية المتغيرة. لقد

مصر، وتداعيات الثورة في ليبيا والجزائر واليمن كلها قد قلبت الموازين وعلى أصعدة كثيرة. هذا ربما يشير إلى أن الثورة والحب من أهم الدوافع الخفية لإحداث التغيير في قوالب الحياة وفي الكتابة وفي الثقافة، وحتى في أشكال التلقي.

*.....:-

علاقة المثقف والأدباء بالسلطة علاقة قديمة تعود للقرن الخامس قبل الميلاد. هذا ما نعرفه مثلا عن فلاسفة أثينا وكتاب عصر النهضة بداية القرن الثامن عشر، وفي ثقافتنا العربية والإسلامية كما يرى الباحث مصطفى التواتي شكلت الدولة البويهية انعطافة هامة بوجود كبار الأدباء المتصلين بالبلاط نذكر مثلا أبو حيان التوحيدي والمتنبي وغيرهم كثير. وفي وقتنا الحالي يجب تفسير ظاهرة هؤلاء ضمن العديد من الظواهر الاجتماعية المتباينة والمتغيرة، بالإضافة إلى استراتيجية الخطاب الحكومي الثابت.

*.....:-

ربما يبشر هذا بالعودة إلى كتابة قصدية للنص المسرحي السياسي. عموما أنا لا أقدر أن أجزم بهذا التحول في الكتابة، لكنني أقدر أن أقول إن النص المسرحي السياسي الجبان ستتغير مفرداته وبيئته الحاضنة لعناصره التي ستقود إلى التغيير. منذ عقود طويلة كانت لفظة الثورة من أكبر الكبائر، اليوم يعود اللفظ بإشراقات جديدة. من واقع قراءتي للنص المسرحي الخليجي لا يوجد عندنا مسرح سياسي بالمفهوم الذي اجترحه إرفين بسكاتور أو بروتولد بريخت أو حتى إلى عهد قريب بيتر فايس! وهذا ليس خلا ولا عيبا ولا تهمة. صحيح يسهم هذا بالبحث عن قدر من الأدلجة الفكرية للكاتب، بعيدا عن الممارسة الفعلية للسياسة، لكنه في تقديري تواضع وجُبن

لقد عثرت
على نصوص
خليجية يظن
أصحابها
بأنهم يكتبون
مسرحا
سياسيا لكنهم
في الواقع هم
يكتبون كتابة
تنفيسية

وهيجل أقطاب الديالكتيك الفكري. في النظرة إلى المدارس النقدية المسرحية اليوم، هناك فصل خفي، ما بين المشرق والمغرب في قراءة النظرية المسرحية القديمة والمعاصرة. كأننا مقبلون في السنوات القادمة لمواجهة نزعة معادة بعض أشكال القوالب التجريبية التي قرئت تاريخيا خطأ. من يظن مثلا أن المسرح اليوناني لم يكن قد عرف التجريب ومن يظن أن البيان المسرحي الأول الذي أطلقه أبو خليل القباني لم يكن يحتمل فكرة التجريب؟؟ النظرية النقدية المعاصرة تساعد في الإتيان بقراءات متجددة وحيوية.

*.....:-

ككاتبة دائما أتخوف من إخراج مسرحياتي إلى الخشبة محليا. يحدث هذا لأسباب ثقافية واضحة تفصل بيني وبين من يهيئون أنفسهم لإخراج نصوصي، وهذه النقطة الفاصلة تشكل مساحة أخذت تتسع كلما توغلت بعمق في إشعال مخيلتي وكلما ذبل ذهن المخرج عن عدم تأويل النص وقراءته قراءة عميقة لإخراجه. أما ما يقال عن أن نصوصي غير مفهومة أو أنها تصطدم بذائقة المجتمع أو خدش لذاته الكلاسيكية فهذا كلام مردود عليه ولا صحة له.

*.....:-

قلت في محاضرة ألقيتها في معرض الكتاب في مسقط قبل ثلاث سنوات تقريبا إن مشكلة مسرحنا العماني ليست في النص، ولدينا كتاب يكتبون نصوصا جميلة لكنها ضعيفة من حيث الخيال. نعم نصوص بعضهم مشحونة بالعاطفة وبالحب وبالرقص والتجريب ولكنها ضحلة مع الخيال. ذلك الخيال الذي حرّك أنتيجونا لمواجهة الآلهة والمجتمع، ذلك الخيال الذي جعل الملك لير يصل إلى حال من الطهر الداخلي لصلاة الخاشعين.

ساقني هذا إلى القراءة المتعمقة في الزمن. فعلى صعيد أمانة المرأة تعرضت لأشكال من الخذلان، لكنني على مستوى الكتابة أعرف جيدا أن ثمرة التسامح أجمل كثيرا من القسوة، وهذا ما أسعى لأنسجه في كتابتي.

*.....:-

على مستوى النقد مضيت فيه على هدي ما يستجد ولكنني إبداعيا أنزعج منه. الكتابة الإبداعية هي هاجسي الأول وليس النقد أو نظرياته. كأنني كنت مشروعا لموضوعات ليس من بينها الموضوع الذي كنت أود أن أكونه وهو كاتبة درامية.

*.....:-

أنا بطبيعتي أعيش في السرد والدراما أكثر من هذا الواقع. لا أدري ما السبب. ولا أبحث له عن تفسير لأنه يُعجبني حتى اليوم. ويحدث أن أشعر بالانقباض والخوف من انقضاء الحياة قبل أن أجد معنى لحياتي وقبل أن أفرغ من مشاريعي المؤجلة.

*.....:-

نعم قلت إنني أنزعج من النقد. أنزعج منه حين يقيد إبداعي ونفسيات شخصياتي وألفاظها. مسرحية «مدونة عشق ديك الجن» كتبتها في المرة الأولى باللهجة المحلية، ثم عدلت عن ذلك بسبب النقد. عدا ذلك فأنا ممتنة كثيرا لكل من ألفت كتابا نقديا قرأته وأضاف لمعرفتي مصطلحا واحدا. في مرة من المرات تحدث رولان بارت عما سمي بنزعة معادة الثقافة، واصفا إياها بأنها اختراع رومانسي. وكما نعلم كان الرومانسيون هم أول من بدأ بإثارة الشك حول الأشياء الثقافية عبر فصل العقل عن القلب، ولولاهم لما عرفت النظرية مبدأ الشك الذي نما وترعرع لدى ديكارت



من الفاكهة والماء. اليوم بت أحرص على توفر القهوة والموسيقى من دون فاكهة. ربما يتوفر العصير. لكن أهم ما يجب أن أوفره هو صفاء ذهن من الانشغالات الصغيرة. كثيرا ما نشغل أنفسنا بمواقف باهتة بلا لون ولا رائحة. وحرصت من عاداتي التقليدية أن أكتب إبداعي على الورق. لست صديقة للتقنية بإطلاق، وأفضل ساعات الكتابة هي الليل وأجملها في الهزيع الأخير.

*.....:-

حفرتني لدخول مجلس إدارة الجمعية العمانية للكتاب والأدباء أمور عدة منها روح العصر والتقنية. كلها عالميا تفرض وجود هذه المؤسسة. وحينما دعا عدد من الأدباء والمثقفين إلى الاجتماع التأسيس الأول للجمعية لم أتردد. وعندما بدأنا العمل كان أمام مجلس الإدارة مشكلات وعراقيل يعرفها الجميع، كالقانون واللوائح الداخلية المنظمة للعمل التطوعي والمكان والدعم. وهي بالمناسبة مشكلات تعاني منها مؤسسات المجتمع المدني في الخليج، وبعض المسؤولين ينظرون للجمعية كأنها «غرفة خادمة منزل» عليها الطاعة والألّا أعادوها من حيث أتت أو وأدوها.

*.....:-

لقد أحببت العمل المدني وتفتحت ذهني على استعمال ألفاظ جديدة ومصطلحات متخصصة تدور في فلك محدد هو الحقوق الإنسانية واحترام حرية التعبير. لاشك أن هذا الاشتغال قد جاء على حساب أشياء أخرى ولكنني أعتقد بأن تجربتي في مجلس إدارة الجمعية قد أضافت لمخزوني الثقافي الشيء الكبير الذي أجله وأقدره، كما أنه أضاف لي على الصعيد الشخصي الثقة والاعتداد بالنفس ومواجهة كل مسؤول بما يجب أن يكون

كم شخصية لدينا في مسرحنا الحديث كمؤمنة سعد الله ونوس مثلا؟ وكم لدينا مُمخلة كمخيلة المملوك جابر؟ سردنا العماني التقليدي تغمره المخيلة ولكن كيف يتجرأ المبدع على قيود الكتابة ويتحرر وينطلق؟ والخيال كما يعرفه أينشتاين هو كل شيء. إنه الرؤية المسبقة لما سوف تجذبه الحياة وتأتي به. على المبدع أن لا يشبه تلك العصافير التي راحت تبحث عن أقفاص وقيود لتقيد طيرانها!

*.....:-

لقد وجدت بالنسبة للجنة تطوير الدراما والمسرح لا أعرف ثمة علاقة من الأنانية والسوداوية ما بين

*.....:-

وفرناندو بيسوا نعم لقد شاهدت العديد من العروض المسرحية من خلال المهرجانات العربية والخليجية، وفي تقديري أن كل مجتمع في الخليج يتمتع بشفرة معينة في تلقي المسرح. خليجيا هناك كتاب جيدون وبعضهم ما زال ينقصه الكثير، وعلى مستوى الإخراج ثمة تجارب رائعة، وأنا شخصا أعجبني اللغة الإخراجية التي يستعملها المخرج الإماراتي محمد العامري. في عمان كنت أراهن على بعض التجارب الإخراجية لدى سعيد البوسعيد وعماذ الشنفري. أما عربيا فالتجربة التونسية هي الأوفر رشاقة وأناقة.

*.....:-

طقوسي في الكتابة تغيرت مع السنين والوقت. في الماضي كنت مثلا أحرص على توفر شكل محدد

الشخصي فأنا لدي مشاريع أكاديمية وإبداعية هامة جدا، يجب التفرغ الكامل لإنجازها.

✽.....:-

إنه مبدأ تشاؤم الفكر مع قوة الإرادة. نعم كان لمجلس إدارتنا خطوات رائعة ومتقدمة. كان هدفنا التركيز والبناء ولكن من جاء بعدنا كان له وجهة نظر أراها تلهث لتقويض البناء السابق. وهذا يُفقد الجمعية مصداقيتها. فهل نحن مؤسسة للعمل المدني أم لعمل حكومي؟ وفي تقديري أن عدد الذين يريدون لجمعية الكتاب أن تغلق سيجدون الفرصة سانحة الآن، فقد أتهمنا في المجلس السابق بأننا «أطفال صغار لا نعرف الأدب»، فكيف اليوم ببعض الخطوات غير المحسوبة تشرّع النواخذ وتجهز الأقفال لوأدنا. على المثقف الذي أقصده كفاءة اجتماعية مهمتها الأساسية إنتاج المنظومات الثقافية والأيدولوجية حسب تحديد هذه الوظيفة في الأدبيات والموسوعات أن يتحرر من خوفه ويُسَمع صوته فالمشكلة ليست في فاعلية العمل المدني الحر بل في بعض الأفراد الذين يبحثون عن الأخطاء الصغيرة والمزالق ليأدلجوا الخطاب الرسمي وفق مفاهيم ما عادت تتماشى مع لغة العصر.

✽.....:-

هناك حكمة بات يعرفها الجميع أو من بها وهي زوادي في كل مكان أذهب إليه، ملخصها العمل في صمت وترك الحديث لصوت العمل. لكني سأنهي الحوار الجميل بهذه الحكمة اقتبسها من الشاعر محمود درويش: «حين يساعد في بنائك آخر قد تنكسر أو تفقد شيئا من برنامج عاداتك اليومية القديمة. تعلم لتعود إن استطعت أن تبني بيتك لوحدهك، كما تعودت أن تبكي بألم لوحدهك».

عليه المقال. نحن أفراد لا تنقصنا لا الثقافة ولا الاحتكاك، فلا يجب أن يتم التعامل معنا من منطلق الوصاية فروح العصر قد تغيرت. ومن ناحية أخرى لقد حققت الجمعية نجاحا ملموسا في وسط مجتمعي لا يعرف الممارسة السياسية في أبعادها المدنية وهذا إضافة، فالمجهود الذي كُِّل بالنجاح وبشهادات المجتمع نفخر به، ولا يكفينا أن ما قمنا به هو نشاط تؤديه النقابات والاتحادات، بل علينا بذل المزيد لتكون الجمعية اتحادا، وأن نعمل على اختبار قوة هذه الأفكار وصلابتها.

✽.....:-

على المثقف العضوي حسب أنطونيو غرامشي أن يعمل من موقعه وفي أي مكان كان لدعم الحراك المدني. ليس المثقف من كتب مقالة أو ألف كتابا. المثقف يمكن أن يكون متفاعلا من وظيفته البعيدة عن الإنتاج الثقافي، فمثلا نحن لا نطلب من الميكانيكي أو الصياد أن يؤلف كتابا ليكون عضوا بالجمعية، لكني أراه من موقعه يستطيع أن يشارك بتكوين ثقافة معينة ومختصة في مجاله، بحيث تتسع وتتقدم لتشكل مجموعة من الأفراد لديهم نشاط مدني وهكذا، فوعي هؤلاء القائم سوف يتحول شيئا فشيئا ليصبح وعيا ممكنا قابلا للتحقق إما في ناد أو جمعية مثلا، وعند هذا تتضافر كل الجهود لتغيير القوانين المنظمة لعمل الجمعيات.

✽.....:-

صدقا لست متحمسة لخوض تجربة الترشح لانتخابات مجلس إدارة الجمعية، ولا الشورى، على الأقل في الوقت الراهن. مع أُملي في الدفع بالجمعية ودورها في الحراك المدني لكن ما حدث مؤخرا في الجمعية أصابني بالإحباط. على المستوى





مها حسن :

خرقتُ المسميات.. عبر الابتكار في الكتابة الغرب يورطنا - أحيانا - بالكتابة الملقومة

حوار: ابراهيم الحجري *

تعتبر الروائية السورية المقيمة حاليا في فرنسا مها حسن من الأصوات الروائية التي انتحت بالسرد منعطفات جديدة وملتوية تراهن على المسافات الطويلة من النباش في التاريخ المنسي للذات عبر تحريك طاقاتها الطبيعية والدفع بها إلى الإفصاح بكل حرية ولو عبر المتخيل، لذلك فكتاباتنا حبل بالكتابة والتجريب وطقوس الأسطورة وأنين العمق الإنساني...

هذه، عبر ابتكار «ربما بدت فذلكه آنذاك» كتابة مختلفة، أسميتها «سيرة الآخر»، هاجرة السيرة الذاتية، أو الرواية، أو رواية السرد الذاتي. أكثر ما يزعجني في الحياة الأدبية والحياة العامة حتى، موضوع التصنيفات، وأظن أن هذه من خصائص العلم، حيث يدرس الظواهر المشتركة، أما في عالم الأفكار والفنون، فأنا أرفض الكسل الذهني واللجوء إلى التصنيفات التي تضع مجموعة أفكار أو محاولات أو أشكال ذهنية داخل سلة واحدة، نزوعاً نحو دمج المختلف. في النهاية، لا يهمني الشكل الذي يطلقه الآخر على كتابتي، إلا أنني في هذه المرحلة الأكثر جدية في كتابتي، أعتبر نفسي الآن، روائية فقط.

تجربة
الأدب

الايروتيكي

في الغرب

ساهمت

في كشف

حقيقة

الانسان

✽: عرفت المرأة عموماً برهافة المشاعر، لذلك فهي تميل إلى الموضوعات الرومانسية الرقيقة التي تباعد نوعاً ما العنف ضد الذات والعالم، عكس ما ذهبت إليه أنت، حيث العالم مقيت، جاف وقاس... من أين لك بهذه العوالم؟ هذا السؤال أيضاً يحيلنا إلى موضوع التصنيف، لست أبداً مع فكرة كتابة ذات خصائص ما للرجل، وأخرى مختلفة الخصائص للمرأة. الكتابة فعل إبداعي فردي، لا يشترك كائنات في طريقة أدائه. قد تجد كاتباً ما من قارة ما، يتقارب مع طروحات أو شكل تعبير لغوي، مع كاتب آخر، أو كاتبة، من قارة أخرى... لهذا فالكتابة عمل كوني، لا علاقة له لا بالجغرافية ولا بجنس الكاتب. أما عن عوالم التي تذكرها في سؤالك، فهي نتاج ثقافتنا الشخصية وتجربتي الحياتية. أنا ولدت ونشأت في مجتمع ذكوري، الرجال هم أصدقائي، وهم أيضاً مثلي العليا، سواء في الكتابة أو في الحياة، وكذلك هم قامعي، أو مواضيع تحرري من سلطاتهم، أنا أعتقد بأنني محظوظة في العيش في بيئة شديدة التناقض، هذه البيئة مهدت لي أرضاً خصبة للتعلم والاكتشاف، رغم الألم الذي،

وهكذا أمكننا القول من خلال تتبع أعمالها الروائية اللا منتهية: سيرة الآخر، لوحة الغلاف، تراتيل العدم، حبل سري... أنها - بدون مبالغة - قطب من أقطاب صنع الحساسية الجديدة في السرد الروائي، تلك التي تقوم على المزوجة بين الحفاظ على الحكاية كنواة صلبة للعمل الروائي والتجريب الفني الواعي بأشكال الكتابة وتحولاتها، الشيء الذي جعل لمحكيتها الروائي طعماً خاصاً سواء على مستوى الصوغ أو اللغة أو التجربة أو المتخيل أو المحكي. تكتب عوالمها المسبوكة من الواقع والخيال وأناملها موصولة بفكرها المشغول بأسئلة الإنسان القلقة. تمشي وتعيش وتتحرك بين الناس بتلقائيتها المعهودة ومشاعرها الفياضة غارقة من أمانهم وحياتهم اليومية متونها وموادها المثيرة دون أن يعوا أنها كتلة سردية كلما غاصت في القاع، كانت روايتها تفيض بالمتعة التي لا تنفي الفائدة، وبالوضوح المشوب بالملغز، وبالمخيل المقرون بكل تفاصيل الشهوة والألم. عن كل هذه الأسئلة كان مدار هذا الحوار مع مها:

✽: كيف انبثق اختيارك للكتابة في جنس السرد الطويل؟ هل مارست الكتابة في أنماط أخرى أم أن موهبتك تفتحت منذ البدء في عالم الرواية؟ بدأت الكتابة دون علم مني بقصة الأجناس. منذ نشأتي وأنا ضد التصنيف. علمت لاحقاً أن ما أكتبه يندرج تحت مسمى القصة القصيرة، ولأنني أفرق بين الأدب والحكي، منذ وقت مبكر، فقد سئمت تلك التسميات، ووجدت ضالتي حين وقعت على مسمى الكتابة عبر النوعية، الذي طرحه إدوار الخراط. في أول عمل منشور لي في كتاب، بعد نصوص هنا وهناك في الصحف والمجلات، وفي كتابي الصغير الذي لم يتجاوز المائة وثمان وعشرين صفحة، وهو الكتاب الأقرب إلي دوماً، حاولت خرق حالة المسميات

سبق لكن بطريقة مختلفة. ترى ما الذي أضفته المرأة الكاتبة على هذا النوع من الموضوعات الساخنة في المحكي الروائي؟

لا أفهم هكذا أسئلة، لأنها تدخل في موضوع الكليشيهات الذي لا أنخرط فيه. ماذا يعني «كاتبات جريئات»؟، هذه تصنيفات يشتغل عليها علم الاجتماع، هو علم كما أجبت عن السؤال الأول، وليس من هاجس الفن، أنا ككاتبة، ما يهمني معرفته، درجة الفنية والإبداع في عمل ما، أما آثاره الاجتماعية، فهذا لا يهمني. ربما يزعج هذا الموقف المثقفين العضويين، وأنا بصراحة أعاني من هذه المسألة، الثقافة العضوية. قد ترى بعض الكاتبات، وهذا من حقهن دون شك، بأن الكتابة هي نوع من التحرر الاجتماعي، أو ثورة على عالم القهر على المرأة، أنا لست كاتبة معزولة عن هم المجتمع، ولكنني لا أسمح بأن توظف كتابتي من أجل قضايا اجتماعية. ماذا يعني أن تكتب امرأة عن الجسد؟ هذا السؤال الكبير فقط في العالم العربي، هو «نكتة» في الغرب. مع فهمي طبعاً لخصوصية مجتمعاتنا، كمجتمعات محافظة، ذات تابوهات دينية وسياسية واجتماعية، إلا أنني أفصل بين الفن والوظيفة الاجتماعية، أو على الأقل، فهذا هو موقعي حتى الآن، فأنا مثلاً لا أستطيع قراءة عمل لمجرد أنه يتهم على المجتمع الذكوري، أقبل كل شيء ضمن الشرط الفني، أما أن يكون الموضوع «الأكشن» هو المهم، بعيداً عن السوية الفنية، فلا يهمني الكتاب، مهما كانت أهمية الموضوع الذي يطرحه.

*** هل تعتقدين أن كتابة الجسد رهان جديد للارتقاء بشكل الروائي وتحميله هما إنسانياً طالما بات يحجبه الستر والعيب؟
لم لا، شريطة الإتيان بجديد إبداعي. شريطة ألا يكون هاجس الجسد، بتسطيح الهاجس، هو

وللأسف، يعتبر مقدمة لا بد منها، نحو التعلم، إلا أن هذه التجارب القاسية، أنضجت عوالمي الانفعالية، وأفكاري.

*** تميزت روايتك بالمتانة على مستويي الخطاب واللغة والدلالة. هل أفدت من تراكم معرفتك بالتوجهات النقدية والأكاديمية أم أن هذه العوالم الروائية كانت مشروعا ألهمتك إياه التجربة الحياتية وإحساسك المرهف تجاه ما يعج به العالم من قيم مزيفة؟

التجربة الحياتية وحدها لا تكفي. والموهبة وحدها لا تكفي. والثقافة والإطلاع على المدارس النقدية وأدب الآخر أيضاً لا يكفي. الكتابة وصفة سحرية، لا أزال شخصياً أعجز عن شرحها. هذا لا يعني بأنني مؤمنة بأنني ساحرة، أبداً، على العكس، إن هذا الشعور الداخلي بالقلق، والخوف من الفراغ، أو عدم الإتيان بجديد، هو المؤلم والمحرض أيضاً على الابتكار. أكثر ما أفادني في حياتي الكتابية هو الابتكار، أخاف من التشابه، وأكره التقليد. كتابتي في النهاية هي نتاجي الفردي، أنا مؤمنة بأن أي رواية، لا يمكن أن يكتبها إلا صاحبها. إن «المسخ» مثلاً، كانت موجودة في العالم الافتراضي للغة والفكر، جاء كافكا فأنجزها، أو «الغثيان» التي دونها سارتر، أو «اللامنتمي» لكون ولسون ... ربما تكون فكرة مجنونة قليلاً، بأن كتبنا موجودة معنا، تُخلق إلى الحياة معنا، أو قبلنا، أو بعد ولادتنا، لا قاعدة في هذا. ولكن شخص واحد فقط، مُهيأ لكتابة رواية ما، أو رسم لوحة ما.. هذا يندرج على بقية الفنون، المهم ألا نتشابه وألا نتناسل أنفسنا أو بعضنا الآخر.

*** عرف المشهد الروائي العربي مؤخرًا غزو نوع جديد من الكتابة تروج له كاتبات جريئات أقمن الدنيا وشغلن الناس. وهو الكتابة عن الجسد الذي كان قد تناوله كتاب رجال فيما

أخاف من التشابه، وأكره التقليد. كتابتي في النهاية هي نتاجي الفردي

«لا أعمم طبعا» يهتم بكاتبة سعودية مثلا، تتحدث عن قضايا تابوهية محرم عليها الحديث في السعودية، ولا يهتم بكاتب «لنقل مسيحي مثلا» لديه تجربة أدبية إبداعية خالصة، فهو لا يبحث لدينا «الغرب» عن سارتر أو هيرمان هيسه، بل يأخذ من عندنا ما يرى فيه إجابات عن تخلف العالم العربي. مع إيماني بوجود قدر كبير من التخلف، والجهل في مجتمعاتنا، ولكن اعتراضه هو حين يكتب أحدا لإرضاء النظرة «البحثية» المتعالية لدى الغرب، لا من أجل شهوة الكتابة. الغرب يورطنا أحيانا بالكتابة الملوغمة، حيث المهم هو التفجير السطحي، وليس الاشتغال الجدي على الموضوع. لقد شاعت أعمال رديئة أدبيا، احتفى بها الغرب وترجمها، لنساء كتبن عملا واحدا ثم توقفن، هذا أضركثيرا بالسيرة الإبداعية العربية، صار هاجس الكاتب أو الكاتبة - وهذا من حقه - أن يكون مشهورا ومترجما، فقام البعض بالتنازلات لتحقيق رغبته في الشهرة والترجمة.



*** في قمة الحصار، كتبت المرأة الخليجية روايات رائعات. هل ضروري من الحصار والمنع والرقابة كي نكتب أدبا جيدا؟

الأدب نتاج تجربة فردية. لا يعني هذا الكلام بأننا نحترم الرقابة والحصار والقهر والمنع، لإنتاج أدب حقيقي، حار، صادق، بل العكس، على الأدب ذاته، التحرر إلى أقصى طاقات التحرر ذاته من جميع القيود التي يفرضها الآخر، أو الأنا، أو ما يسمى بالرقب الداخلي، على الكتابة. انظر مثلا أدب السجون، أليس ناتجا عن تجارب متميزة وفردية، فهل هذا يعني بأن نكرس السجن، حتى نحصل على تجربة مهمة، وكتابة مختلفة؟ سأعود مجددا للحديث عن الغرب. إن امرأة غربية ما، من أصول إسلامية، أو امرأة عربية بغض النظر عن جنسيتها، تكتب عن تجربتها عن الحجاب، أو أي

الأساس، أي باقترانه مع الهاجس الفني. أنا أرى في هذا النوع من الكتابة، بعد تجريدها من شروطها الاجتماعية، عاملا في تحرير الكاتب أيضا، أو الكاتبة. فالكتابة خلق، تحتاج في أبسط قوانينها الداخلية إلى الحرية، فإن كان «تابوه الجسد» مانعا أمام الكاتب من التعبير عن داخله، فإن هكذا كتابة هي تحرير له. خذ مثلا تجربة الأدب الإيروتيكي في الغرب، أعتقد أنها ساهمت بكشف حقيقة الإنسان. أنا أؤمن بحق الفنان المطلق في الكتابة عن أي موضوع يشغله، والجسد ضمن هذه الرهانات، شريطة ألا يقع الفن في فخ الاستعراض والإدعاء لإرضاء الآخر وكسبه، وألا يدخل في حسابات البيست سيلر. أحب في هذا السياق، التعرض لتجربة الكاتب المصري إبراهيم فرغلي في نص غير منته بعد بعنوان «خارطة الجسد»، حيث الإيروتيكا المحملة بالمعرفة واكتشاف الذات، مما يمكنني وصفة بإيروتيكية وجودية، هذه كتابة راقية وتحتاج إلى خبرة ووعي وثقافة وموهبة... هكذا كتابة أرحب بها بالتأكيد، لأنها مقترنة بالفن والمعرفة، وليست مجانية للفت نظر الآخر، والانخراط في ضجيج إعلامي سطحي.

*** كيف تقيمين وضع الرواية العربية الآن في ظل السياقات الثقافية المتداخلة؟ خاصة لما دخلت المرأة حلبة الكتابة الجسدية من بابها الواسع؟ ما هي العلاقة بين وضع الرواية العربية والكتابة الجسدية لدى المرأة؟

هذا سؤال ملغوم، كأنه يراد به، بأن الكتابة الجسدية لدى المرأة هي فقط من أثرى التجربة الروائية العربية. هذا السؤال، برأيي، يحمل رؤية غربية لأدبنا. للأسف، لأن نظرة الغرب لنا، هي نظرة متعالية، فهو لا يهتم و«يطنطن» إلا لكتابة متصدية لتابوهات، وهذا ما أوقع الكثير من الكتاب والكاتبات بفخ «النظرة الغربية». الغرب

موضوع يتعلق بالتأبؤ، ويأتي كتابها دون أي قيمة فنية، ولا يمكن تصنيف صاحبته ككاتبة حتى، فالكتاب يحظى بالانتشار والترجمة «في حال كتب بالعربية»، هل يمكن اعتبار هكذا كتاب مهما من الناحية الفنية، فقط لأنه خرج من دوائر المنع والرقابة؟

❖ لم يعد النقد قادرا على متابعة ما ينشر من إنجازات روائية، ولا قادرا على توجيه وتقويم المنتج الإبداعي. إلام يعود ذلك في نظرك؟

وهل أخذت أعمالك الروائية نصيبها من الدرس والتشريح؟ وما مساهمة النقد في تنمية اختياراتك الفنية في صوغ العالم الروائي؟ الكاتب في العالم العربي شخص أحرق أو حالم أو مغامر من نوع ما. إن نحن وضعنا جانبا الأسماء اللامعة في الكتابة، فإن الكاتب يعيش ازدواجية وجودية. هو كاتب حين يبدع نصه وحيدا، وهو كائن لديه متطلبات حياتية. لا النقد ينصف الكاتب، ولا المؤسسات الثقافية الخاضعة دوما لشروط سياسية أو مزاجية. النقد في العالم العربي لا يتمتع بالنزاهة والموضوعية، ولا بالمهنية. بل هو حالات عشوائية، تخضع للعلاقات العامة. فيما يخص تجربتي مع النقد، أنا أكتب رسميا، أي منذ نشر أول كتاب لي، منذ خمس عشرة سنة. المقالات النقدية التي تناولت تجربتي، بدأت بعد كتابي الثالث الصادر منذ سنتين فقط، أي أمضيت أكثر من ثلاث عشرة سنة، دون أن يعرف أحد بي، سوى ككاتبة مقالات، أما تجربتي الروائية، فلم يسمع بها أحد، ولم يهتم بها أحد، حتى ممن يعرفونني عن قرب. لأن ثمة عقدة في العالم العربي، هي «التقدير»، لا أحدث هكذا لأنني أفترض أنني كاتبة مهمة ويجب تقديرني، فأنا لا أزال «مجرّبة»، بل أقول لأنه، وما أن ظهر اسمي في لائحة البوكر، حتى بدأ الحراك يدور حول تجربتي، وكأن المثقف العربي يحتاج ضمنا

التجارب
القاسية،
انضجت
عوالي
الانفعالية
وأفكاري

إلى وصاية ما، رأي أول، ليقول كلمته. حين كنا نحضر مهرجانات سينمائية ومسرحية، ثم يأتي دور الجمهور للنقاش، كان الجميع ينتظرون أول رأي، إن مدح، صبت الآراء التالية في خانة المدح، أو العكس. المثقف العربي ليست لديه ثقة بذائقته، يحتاج تأكيدا من الآخر، إنه تبعي، والمعضلة الأكبر، أن التبعية ذاتها، قائمة أو تابعة، لأشخاص لا يستحقون أن نثق بذائقتهم، لأنها محكومة بالعلاقات والمزاجية. أستثنى من هؤلاء الذين اهتموا بتجربتي، المثقفين الجادين، من المغرب العربي، الذين أحمل لهم ثقة خاصة، وكذلك المبدعين القادرين على التحرر من رأي الآخر، وجرأة كونهم «رأي أول» أو «أول رأي».

❖ يحتفى اليوم كثيرا بالرواية والقصة على مستوى الجوائز والمننديات والندوات والحملات الإعلامية على حساب الشعر الذي تسلطن لقرون من الزمن. هل يمكن القول بأننا في زمن الرواية؟

أعتقد أن هذه التسميات هي من ابتكار النقاد ومن اختصاصهم، أطلق جابر عصفور اصطلاح زمن الرواية منذ سنوات، ثم جاء منذ فترة قريبة، وأعاد النظر فيه. ليس للإبداع زمن، ولكن ربما التجربة السردية أكثر قربا من القارئ. الشعر بوصفه مجازا وتكثيفا وتجريدا، قد لا يغري أي قارئ، ولكن للشعر قراءه أيضا ومهرجاناته وجوائز واحتفائه، إلا أنه ربما أكثر «نخبوية»، بسبب حاجته إلى فهم ومخيلة وجهد من القارئ للتواصل مع النص، أظن أن الرواية أكثر «شعبية» وأكثر فهما، ولا سيما حين ينظر البعض، وهذا خطأ برأيي، إلى الرواية، على أنها «كتاب قبل النوم»، أي القراءة فقط للمتعة، من هنا سادت سلطة الرواية «الموهومة»، لأنها أسهل، وهذا مفهوم سطحي وغير صحيح، يكرسه كتاب غير موهوبين، يحولون الرواية إلى «حكاية» خالية

من الجهد والجدية.

*** كيف تجديد الرواية المشرقية مقارنة مع مثيلاتها في العالم العربي؟ وأين تكمن مواطن القوة فيها بوصفك متتبع ومبدع؟

لا أستطيع التحدث عن موضوع ليست لدي فيه الكثير من المعلومات، ولكنني في العموم أعتقد أن الرواية المشرقية تحتفي بالكثير من التفاصيل السياسية التي تعاني منها المنطقة الشرقية من العالم العربي. في المغرب، ثمة حريات أكثر أرجو ألا أكون مخطئ. إضافة إلى الهمّ الفرانكفوني، هذان الأمران خلقا للمغرب العربي خصوصية ثقافية، في الرواية أيضا. في بداياتي، قرأت لبعض المغاربة، لرشيد بوجدره مثلا، كنت أشعر وكأنني أقرأ لشخص يعيش في عالم آخر. وكنت ولا أزال طبعاً، أحب كتابته. نحن المشاركة أكثرهما من المغاربة، سياسياً واجتماعياً، ربما من هنا تكمن الفوارق، ولكنني لا أرى بأن الرواية المشرقية أقوى من المغربية. أعود لمسألة التصنيفات التي لا أؤمن بها، أنا لا أرى أن ثمة رواية مشرقية ورواية مغربية، اعتراض ذاتي على أدب المرأة وأدب الرجل، أنا لا أؤمن إلا بالأدب ذاته، أما موضوع «المحاصصة» الجغرافية أو الجنسية أو الإثنية... فهذا من شأن المنظرين وعلماء الاجتماع والنقاد...

*** مع الفجوة الرقمية، اختلط الحابل بالنابل، وتهدمت سلطة المؤلف الرمزية، وانهارت أبراج الرقابة، وفاضت الشاشة بالمنتوج الأدبي غثه وسمينه. كيف تقيم هذا الوضع؟ وما آفاق الوضع الأدبي في ما يستشرف من الزمن؟

علينا أن نتقبل هذا، هذه هي الديمقراطية الحقبة. الكل يمارس دوره، الزمن يفصل والقارئ أيضا يفصل، أنا مؤمنة - كما ذكرت أنت في مقالك عن روايتي - بأهمية القارئ الشريك. القارئ

يستطيع أن ينحاز للنص الجيد، ومن المهم برأيي استبعاد سلطة النقاد. انظر سارتر «أعذر عن أمثلي الغربية دوماً، للأسف ليست لدينا تجربة عربية مشابهة»، الذي رفض جائزة نوبل، لا لكونه ضد الجائزة، بل حتى لا يؤثر هذا في ذائقة القارئ. لهذا فإن هذه التجارب، حتى الرديئة منها، ورغم فوضويتها، تكرر لسلطة جديدة، هي سلطة الشارع المتذوق، بدلا من الناقد المتعجرف المزاجي، وهنا أكرر ما قلته في حوار سابق بأن التغيير قادم بسبب هذه الفوضى بالذات. ولن يكون ثمة مكان أو أهمية لناقد مهيم على ذائقة القارئ.

*** هل أحدثت الثورة الرقمية تحولا على مستوى الكتابة الروائية - في نظرك - أم أن آثارها تظل حبيسة بعض الرتوشات التي لا تمس الجوهر والعمق السرديين؟

ليس بعد، في الغرب نعم، ثمة روايات تأثرت بالتجربة الرقمية، أما في العالم العربي فلا تزال هذه التجربة حديثة، والسبب برأيي يعود إلى حجم المشاكل الاجتماعية والسياسية التي يعج بها المجتمع العربي، إلى حد تظهر فيه الكتابة الروائية المحاكاة للتجربة الرقمية بمثابة «ترف». للأسف، الكاتب في عالمنا يجد نفسه أحيانا أو غالبا منخرطا في هموم مغايرة تماما، متنازلا عن أحلامه الروائية. أمام حالة ارتفاع نسبة الأمية مثلا، لا يمكننا التحدث عن أهمية الفن التشكيلي، أو أمام «جرائم الشرف» لا نستطيع التحدث عن كتابة بعد الحادثة... إن هذا الانزياح بين ما نحياه واقعيًا من فساد وجهل وتجهيل وقمع، وما نحلم بكتابته بوصفنا كتابا لا ننتمي إلى تصنيف، يجعلنا نتنازل عن الكثير من أدواتنا السردية لصالح هم الآخر، وهذه المعضلة التي ذكرتها في بداية الحوار عن إشكالية المثقف العضوي.



شخصية أو مزاجيات. أما عن مساهمة الجوائز في النهوض بمستوى الإبداع والمبدع، ووفق الظروف الراهنة، فلا أعتقد بهذا، لأنها لا تحظى بالمصداقية الكافية، هذا لا يعني بأنني أعمم، لا شك بأن ثمة نزاهة لا نعدمها، ولكنها نادرة، وهذا موضوع طويل ويحتاج لأبحاث طويلة، لتخليص الفكر والثقافة من المصلحة.

هل تتابعين ما ينشر على مستوى الأدب المغربي؟ وكيف تجسّد صورة الثقافة المغربية في المشرق العربي؟

بسبب تواجدي الجغرافي البعيد، فإنني لا أستطيع مواكبة كل ما يُنشر، قراءاتي بالعربية مقتصرة على الكتب التي تصل باريس أو تلك التي يخصّني بها الأصدقاء الكتاب. لهذا فإن تجربتي غير مكتملة لأبدي رأيي في النتاج الثقافي. أما صورة الثقافة المغربية في المشرق العربي، ومن خلال تجربتي الشخصية، فهي تمر بمرحلتين، مرحلة الجهل بها، في بلاد مقصورة في الإطلاع على أدب الآخر، وهذه المرحلة التي عشتها حين كنت في سورية، أما في فرنسا، وهذا أمر متناقض، فقد اكتشفت الثقافة المغربية، وأحببت الكتابة المغاربية، فرنسا - وقلت هذا في إحدى لقاءاتي مع الأصدقاء المغاربة. هي التي عرفتني على المغرب العربي، قراءة وعوالم شفهية وأصدقاء، صورة المغربي لدي الآن، ربما صورة مبالغ قليلا، متعارضة بشكل حاد، مع صورته البدئية في رأسي، حيث كانوا «أبناء ثقافة التخويف والتجهيل» يحذروننا من المغربي، إلى أن أصبح أي مثقف مغربي اليوم، يحمل جواز عبور إلى رأسي دون أي حسابات أو تردد... المثقف المغربي اليوم حالة موثوق في جديتها ونزاهتها وإخلاصها، ربما بسبب تلك المسافة الطويلة، التي جعلت من المغربي مجهولا لدينا أو غريبا، راح المغربي، مبادرا للذهاب إلى المشرق

تحتل رواياتك بانتشار واسع بين القراء العرب نظرا لعوالمها التخيلية المتاهية التي تعكس هواجس الإنسان المعاصر ومخاوفه وطموحاته، الشيء الذي أهلك للفوز بجائزة هيلمان/هامت التي تنظمها منظمة Human Rights Watch الأمريكية في عام 2005م، ورشحك بقوة للفوز برتب متقدمة في جائزة البوكر. فكيف تقيمين وضع الجوائز العربية؟ وما مدى مساهمتها في النهوض بمستوى الإبداع والمبدع اعتباريا وثقافيا؟

لا أعتقد بأن كتابتي تحظى بهذا الانتشار، دعني أشكر على هذا الرأي. أما الجوائز يا صديقي فأنت تعرف كل ما قيل ويقال يوميا حول هذا. لا أنكر بأنني كنت محظوظة بورود روايتي في اللائحة الطويلة، وأنا لا أحب «النق» والظهور بمظهر الضحية، أتمنى فقط أن تكون الروايات المرشحة للجوائز، أي جائزة، مستحقة لهذا، ألا يكون اسم الكاتب/ة، أو علاقته أو «هياته»، هي السبب الحقيقي خلف الفوز. للأسف، الثقافة العربية لا تعرف الكثير من النزاهة، بحيث يقدم شخص على فعل ما دون انتظار حصته من الفعل. ليست لدينا الكثير من النماذج «الطوعية» التي تعمل فقط لخدمة الثقافة «أعذر عن كلمة خدمة»، والسبب ليس هذه النماذج فقط، بل الشروط الاجتماعية والاقتصادية التي يحيا فيها الجميع. من هنا أرغب بتوجيه تحية احترام لكل من كتب عن رواياتي، أو كتب لي، دون أن تربطه بي أي علاقة، من هنا أيضا أصرّ على اختلاف المثقف المغربي ضمن حدود تجربتي معه، وكذلك الشخصيات النزيهة النادرة التي تعطي دون انتظار الأخذ، لأنها مؤمنة بما تقدمه. أشكر كل من كتب عني، وكل من كتب عني، من خارج أبناء المؤسسة والعقلية القائمة على «خذ وهات»، من حسن حظي ربما، أو لأننا تربطنا ثقافة واحدة، هي المجاهرة بالرأي دون دوافع

ثمة عقدة في العالم العربي، هي «التقدير»

معقدة. أتحدث غالبا عن تعدد الأنوات، لهذا فأنا أحيأ على مستويين، مستوى إبداعي ذاتي، أنغمس فيه وحدي، أنفصل فيه عن العالم، وآخر واقعي، حياتي، أكون فيه أنا أقل من الأول، إلا أنه ضروري أيضا لأنه يرفد عالمي الذي أحب، أي كتابتي... أشعر أحيانا أنني داخل صالة عرض تحوي فيلمين يعرضان معا، أنتقل من فيلم لآخر وفق ضرورة التضحية بالمشهد للذهاب إلى مشهد آخر، هذه مهارة متعبة ومؤذية ومضيعة أيضا لكثير من الطاقات، وتفويت مشاهد.. أما طقوسي الكتابية، فهي ليست معقدة كثيرا، أو ربما أدعوها بالسهل الممتنع، تقوم على تفصيل رئيسي هو العزلة. حين أكتب أنسى العالم، واستغرق في كتابتي التي تمحوني أنا أيضا. الكتابة هي الركن الوحيد في العالم الذي أسمح لها بالغائي للإصغاء لها... حتى نكتب، علينا أن نتخلص أحيانا منا... أن نصغي إلى العوالم التي تسكننا... ربما يسمى البعض هذا باللاشعور... إن «لاشعور» الكاتب هو كتابة تسكنه، تحتاج إلى تحرير حواسه من العالم الخارجي، ليتخفف من وطأة الواقع وشخصه وأحداثه، ليسمح لها بالشعور بالطمأنينة والانسحاب على الورق. أنا أكتب كثيرا، بشكل خرافي... أكتب شفهيًا، في رأسي... هذا مضحك. كأنني مسكونة بجنيات وشياطين وملائكة وآلهة ومدن وأنهار وأطفال... يثرثرون في رأسي، يتشاجرون، يلعبون... حيوات كاملة متداخلة، متناقضة... تتحرك معي، تنشط في وحدتي حين أمشي، حين آخذ المترو، حين أسمع الموسيقى، حين أنام... نعم أنا أكتب في النوم أيضا، وكثيرة هي المرات التي أصحو من نوم عميق أو سطحي، لأدون عبارة أو فكرة... طقوس طويلة ومعقدة، تحتاج كتابا خاصا لوصف جمالياتها وألمها.



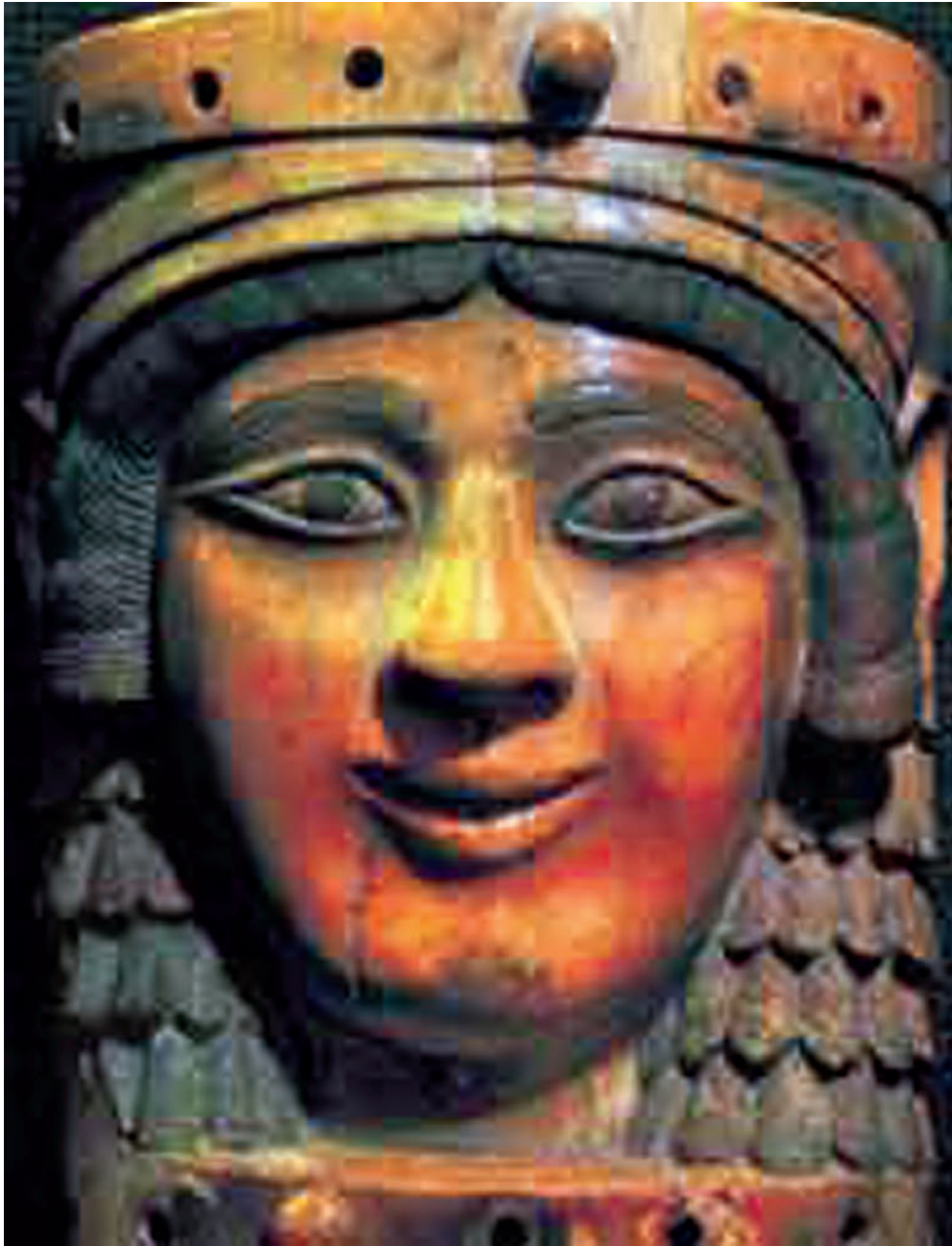
وتعريفه به. أظن اليوم صارت هذه المسافة شبه معدومة، وصار أحدنا يعرف الآخر.

✽ اتخذت من فضاءات المغرب جسدا لمحيي روايتك الأخيرة «حبل سري». لماذا اتجه اختيارك نحوه؟ وكيف وجدت عوالمه الجغرافية والطقوسية؟

كما ذكرت في جوابي السابق، فرنسا هي التي قربتني من المغرب. كانت لدي صديقة فرنسية مهووسة برجل مغربي عرفته في الصويرة. كانت تتحدث عنه وكأنه إله هابط من سماوات باخوس، تتحدث عنه بشكل خرافي جعلني أتوق لاكتشاف هذا العالم. لم أذهب إلى المغرب واقعيًا، ولكنني تعرفت على رجال ونساء من المغرب، بهروني... أعرف أن صورتني عن المغرب سحرية قليلا وغير واقعية، ولكن لم لا إن كانت تغذي عوالمي الجمالية... كل مغربي تعرفت إليه، أضاف لي أمرا مختلفا عن غيره، المغرب يضج بتفاصيل تسحرني كمشرقية، لا يزال أرضا بكر تحتمل الكثير من الفانتازيا ولذة الاكتشاف.

✽ تكتبين ملاحم روائية ضخمة تحتفي بعوالم مسحورة من الأساطير والأحداث المتشعبة والمثيرة. وهذا يتطلب منك تركيزا عاليا واطلاعا واسعا على التراث الإنساني ومعايشة حقيقية للناس واقترب يومي من همومهم وأسئلتهم... فأين طقوس تفضلين للكتابة؟ وكيف توفقين بين هذه الإجراءات والمهام كلها دفعة واحدة؟

هذا أصعب سؤال يصادفني، ليس من الناحية النظرية، وإنما من ناحية التكيف العملي وتطبيقه واقعيًا. أنت تعرف أن الكاتب المتفرغ أمر نادر في ثقافتنا، متاح لكتاب كبار، مشاهير... لهذا فأنا أخلص أحدنا لكتابته التي ينهم بها - من الانهمام - وفي الوقت ذاته يكون شخصا واقعيًا يلبي طلباته العادية اليومية، فهي معادلة



الموناليزا السومرية

الموناليزا البابلية

مسرحية تجريبية من ممثلة واحدة

حازم كمال الدين *

هذه واحدة من حكايات الغربي إذ يرى الشرق
يورديس تعلن عن صدور كتابها في مقبرة

موسيقى: Emmanuelle Schotsaert

تمثيل: Twiggy Bussyt

شخصيات المسرحية:

(مولتي ميديا):

(حية على المسرح):

- صحفي / جندي أمريكي / مدير المتحف

- يورديس / الروح

- مذيعة / صحفية / حارس

- نوال / سلوى، ممثلة ومغنية تلعبان كل الأدوار.

الفضاء: مقبرة الييج البلجيكية وهي مقبرة لمن لا مأوى له / الزمان: ٢٠١٠.

افتتاح أول

ثمة نوايا من جماعة ما، من.. فقط لارتكاب..
فقط لتشريع الفوضى... بهدف إثارة السخط..
تدمير الأرشيف، تكسير... كراسي، لمجرد..
ببساطة فقط لغرض النهب والتخريب.
يورديس: ليس بحوزة العراق معالم أثرية
كبرى تشجع السياحة كمثل الاهرام، أو
المعابد، أو الحمامات التركية. ولكن هنا في
أرض الرافدين، أرض سومر وآشور، بابل
وأوروك، البلد الذي غرق الفقر والكراهية
والشك ابتدأت حضارتنا البشرية. أول نمط من
الزراعة، أول المدن، أول كتابة، أول الشرائع،
العجلة، السفن الشراعية، علم الفلك. المباني

نثار مقابلات تلفزيونية. مولتي ميديا حيث
الصورة لا تتطابق مع الصوت. أنفاس.
موسيقى. تعليقات تلفزيونية. يورديس
كاتبة بلجيكية مشغولة بالتحضيرات مع
الناشر لمؤتمر صحفي كبير غرضه تقديم
كتابها الجديد.

يورديس: ربما في لحظة متأخرة لكن الجيش
الأمريكي الآن متواجد في المتحف الوطني
العراقي، بشكل مباشر ومكثف ومشدد.
للأسف، اختفى اللصوص منذ عدة أيام
وبحوزتهم كنوز تعود لآلاف السنين.
جندي أمريكي: كان واضحا للعيان أن.. أن

التاريخية الكبرى لهذه الحضارة استحالت
ترابا... يوريديس مراسلة التلفزيون البلجيكي
من بغداد

صحفية في التلفزيون الهولندي
المذيع: كان هذا عن الكنوز الفنية في بغداد.
معنا في الاستوديو يوريديس فيره مانس مراسلة
صحفية. وقد كانت هناك في المتحف مع السيدة
العراقية سلوى منصور عندما حدث كل شيء.
ما هو شعورك عندما رأيت هذه الصور الصادمة
عن المتحف؟

يوريديس: أصابتنى صدمة!! لم أصدق ما رأيت
عيني، لكنني مع ذلك.. مع ذلك.. كنت أقول بأن
ال.. ال.. أول فكرة جاءتني حينما رأيت أن
ممرات المتحف قد خلت من التماثيل وسرقت
كل المحتويات. قلت لنفسي أن الكنوز الحقيقية
مخبأة بالطبع في الأقبية الحصينة حتى على
القنابل، لأن القانون يفرض الحفاظ على تماثيل
مثل سيدة الوركاء في حصن حصين. لهذا السبب
لم أصدم..
المذيع: نعم! نعم.

يوريديس: لقد أصابني الرعب الحقيقي في اليوم
التالي! عندما... عندما.. عرفت أن اللصوص
أفرغوا الأقبية السرية حيث تقبع النسخ
الأصلية.

ذهبت لحظتها مع السيدة نوال أمين مديرة
المتحف وسلوى منصور إلى الأقبية حيث وجدنا
عصابة من الحواسم

نوال أمين مساعدة مدير المتحف تهاجم عصابة
من اللصوص: اطلع. اطلع برّه!! اللعنة على ذلك
الذي جوعكم وجعل منكم عبيدا ولصوصا!

نوال أمين: تسألني عن شعوري!!!! أشعر وكأنني
فقدت أهلي.. لماذا؟ لماذا؟ ليبيش!!

تبكي
أين سيدة الوركاء؟ سرقوها؟ لا؟ عزه!!!
تلطم. تتجه إلى طابق آخر. ترى لصوصا
لقد سرقوا سيدة الوركاء. لقد سرقوا حتى
القاعدة..

نوال أمين مع صحفي أمريكي
نوال أمين: لقد سرقوا سيدة الوركاء. لقد سرقوا
حتى القاعدة..

الصحفي: سرقوا ماذا؟
نوال أمين: سيدة الوركاء.
الصحفي: سيدة ال.. ال.. ال.. هل بإمكانك أن
تتهجّي الاسم لو سمحت؟
نوال أمين: سيدة.. ال.. ال.. و.. كاء
الصحفي: ال.. و.. و.. ور؟
نوال أمين: واو.. راء.
الصحفي: عفوا؟
نوال أمين: واو.. راء.
الصحفي: كاف.. أليف!
نوال أمين: كاف.. أليف!
الصحفي: كاف.. أليف! ومن هو هذا أو هذه ال..
ال.. ال.. ال.. ور.. ور؟

نوال أمين: إنها تمثال آلهة من عصر سومر! هذه
القطعة المصنوعة من الرخام تمثل أحد الإبداعات
الفنية المبكرة للتعبير عن الوجه البشري ويعود
تاريخها إلى حوالي ٣٥٠٠ عام قبل الميلاد. إنها
رأس امرأة بلا جسد.

الصحفي: وما هي أهمية هذه التمثال؟ هل يمكن
لك أن تعيدي؟
نوال أمين: إن اسم هذه السيدة المفقودة هو
الموناليزا البابلية!

الصحفي: الموناليزا!! الموناليزا الب.. بابي.. لي..
هل يمكنك أن تعيدي لي الاسم؟

افتتاح ثان

ومثلما يتجمّع الندى تتجمّع البقع وتأخذ هيئات آدمية. ثم مجاميع بشرية صغيرة تغدّ السير. في فضاء يستعصي على التعريف يبدو وكأنّ ثمة موعداً.

أنت تبدأ الخطو. تتبع المجاميع التي تبدو لك وكأنها تختفي في غيمة غامقة. غيمة أمّ واحدة؟ تسأل نفسك، ثم تغدّ السير نحو الغامق المفترض.

درب رملي يبرز. يتسع. وشيئاً فشيئاً تنبثق من الرمال أشنات تبثّ رائحة بخور. ثمّ أشنات أخرى أكبر. ثمّ أشنات تصبح بيارغ ملونة... لهيب مشاعل وروائح بخور.

إيقاعات دفوف عالية. ترتسم على الرمال أزقة أخرى. في رأس كل زقاق صنم يقدم شاياً أو ماء ورد أو شمعة عليك أن تشعلها وتجتازها إلى ممر ضيق.

جدران الممرات ليست من الآجر ولا من الإسمنت. جدران الممرات مبنية من عباات غامقة. في نهاية كل ممر تنفرج فسحة من الفضاء. في موضع ما من الفسحة ثمة معمار يشبه بيت القصب.

ديوان. بوابة صغيرة.

أنت تدخل الديوان. ثمة ضريح، منبر، أعمدة قصب، أرض مفروشة بالسجاجيد والوسائد.

لا ضوء سوى تمايل لهب الشموع. القهوة حارة. يبدو دخول الناس المتقاطرين، أو المتقطرين، وكأنه استسلام لواحة صمت مؤطرة بعبق بخور هندية.

شخوص الحكاية يسكنون الديوان... كأنهم تماثيل حيّة في متحف!

يوريديس تؤدي طقوساً تحاول أن تحاكي الطقوس الإسلامية، فتفشل أحياناً وأحياناً تنجح.

نعرف أنّ يوريديس فيره مانس تقدّم كتابها الموسوم (عند مرقد السيدة) على الصحافة في إحدى مقابر بروكسيل. المقبرة خاصة بدفن المعدمين وخاضعة لدائرة المساعدات الاجتماعية البلجيكية. يوريديس تستخدم كل ما هو قائم في المقبرة لتحفل بكتابها أمام الصحافة. بعض القبور تتحول إلى طاوولات، أو مصاطب للجلوس، أو للتواري عن الأنظار...

يوريديس تحدّق بالجمهور وهو يتخذ لنفسه أماكن مرتجلة في المقبرة. يوريديس تتحدث طوال الوقت دون أن تفارق شفيتها الابتسامة وعينيها الحاضرين.

فضاء يستعصي على التعريف. تصوّر أنّك تخرج من بيتك فتواجهك صحراء لا متناهية. لم تعد هناك طرقات مبلطة بالإسفلت، ولا أعمدة كهرباء. لا بيوت، لا حركة سير ولا مارة. الحركة أو اللا حركة لا تقودك إلى الخلف أو إلى الأمام أو إلى الجوانب... بل إلى عمق الصحراء.

فضاء يستعصي على التعريف. تصوّر أنّك تجد نفسك في حالة ترحّل في الصحراء. أنت لا تترحلّ. الصحراء هي التي تمتد إليك فتبدو أنت مثل سراب يتدلّى في فلاة. في فضول صحراوي. في غواية صحراوية. الصحراء تبثّ فيك، رغم القيظ، نسيمات مرملّة، مظلمة وموشاة برذاذ ماء عذب. كلما أوغلت في البیداء، أو بالأحرى كلما تجاوزتكَ البیداء، تكتشف أن لونها الحقيقي هو اللون اللازوردي. هنا وهناك ثمة ما ينمو في الصحراء. بقع رملية داكنة تتفتق عن شيء.

سراب آخر يتدلّى أم ماذا؟

يورديس إلى جانب الضريح، عارية:

كائنة متيبسة تلتصق بعمود من القصب.

طينة إنسانية تتكور على نفسها قرب المنبر.

مومياء تعيد تكوين أبجديتها في ثنايا السجاجيد.

زهرة رمل تتفتت عند صدر الضريح.

إلى جانب يورديس، عند الباب، موسيقية تجلس

مثل وصيفة: تقدم القهوة المرة وتعزف آلات

بدائية. الموسيقى تنادي قوى خفية.

موسيقى وغناء يشتعلان كنار تذيب جليد

التمثالة (يورديس) التي تتكبل بالثلوج من

جديد ما أن تخبو النار.

١

صباح السبت.

يورديس تتحدث بشكل مفاجئ

من أين نبدا؟

خديجة، رشيدة، وديعة، صابرين الجنابي، زكية،

بنت الهدى، نزيهة الدليمي، ماجدة جبر، عميدة

عذبي حالوب.

نعم! يعني!!! أسماء!! لائحة بأسماء كتاب..

كاتبات اختفين، نسيناهنّ، اختفين، قتلن في

العراق. العراق. العراق. الراكي، الكاكي، الكاري،

بغداد، بابل، أورو، الفلوجة، الموصل، مدينة

الصدر، الأعظمية، النجف... تمارين على الأسماء

نعم! يعني!!! أسماء!! تمارين على الأسماء...

تمارين.. أحفظها عن ظهر قلب. أنا لا أحب أن

أحفظ شيئاً عن ظهر قلب.. قابليتي على الحفظ

ضعيفة ولساني ثقيل، وأتكلم بسرعة كبيرة

وأبلع الحروف أثناء الكلام. لذلك، أمارس ذلك

الجناساتك الصباحي منذ زمن: هكذا اتفقت مع

نفسي اتفاقي جنتلمان!

.....

على أية حال!!

أنظر، أتأمل كيف يلوك لساني الأسماء.. يتقاذفها

في فجوة الفم ويرميها من الأمام إلى الخلف، من

الخلف إلى الأمام، من الأمام إلى الخلف.

خديجة، اختفاء غامض، رشيدة موت بسبب

الغرق، وديعة موت بسبب خطأ طبي، صابرين

الجنابي اغتصاب عن طريق جنود أمريكيان،

أطوار بهجت قتلتها القاعدة في أرض الرافدين،

زكية قتلت بالسم، بنت الهدى قتلها صدام، دينا

محمد حسن، قتلها الأمريكيان. لقاء عبد الرزاق،

قتلها الأمريكيان. رائدة وزان، قتلها الأمريكيان.

هند اسماعيل، قتلها أمريكي. نزيهة الدليمي،

موت بسبب صدام. سهام حسين، سرطان بسبب

صدام. ماجدة جبر، قتلت في السويد. عميده

عذبي حالوب، قتلها صدام.

سبتمبر ٢٠٠١.

الجو حار. رحيق الزيزفون البديع يهب على

الحمام. طاقتي على المرح تتفتح.

صباح مبكر، الاطفال غادروا البيت. أخيراً،

أخيراً، ثمة وقت وراحة. وقت حر!

طاقتي تعمل بدرجة قصوى.. سأبدأ الآن..

سأكتب النص الموعود الذي أسميته: (إبحثي عن

العيب في داخلك ولا تلومي الآخرين)

اسمع خطوات ما تهبط السلم كالرعد..

- لا بد أن تكون جارتني الساكنة فوق.

أقول لنفسي.. لقد نسيت باب الشقة مفتوحا.

وقبل أن تستقر الفكرة في ذهني، تفتح جارتني

باب الشقة وتدخل كالعاصفة. تدور في الشقة،

وتلوح بيدها عاليا. تواجهني بعلبة كرتونية

صغيرة تحملها!! أنا واقفة في منتصف الصالون.

عارية. عيناى تزوغان بحثاً عما يسترني...

الاسم!

تقول لي.

- الأيقونات.. أين اختفت؟

تسألني!!

- الآثار، الخطوط... ماذا تريد مني؟

تسألني مرة أخرى بحدة تصيبني بالتوتر.

- أتعرفين ماذا تريد مني؟

بالطبع لا أعرف ماذا تريد منها ولا من هي.. أو

ما هي!! أهمل أسئلتها وأفكر فقط بـ:

- كلسوني. سوتيانى. أين هم؟ يجب أن أرتدي شيئاً.

- أعتقدين أنها انتقلت إلى.....

تصرخ.

- أعتقدين أنني انتقلت إلى جوار ربّي!!

كفّها تكفش شعر رأسها.

يطير شرودي وتمصّري الصباحي بسرعة

البرق!! يجب أن أرتدي شيئاً.

- اللغة. اللغة.. لا شيء تحت سقف مجتمتي سوى اللغة!

تننّ الفتاة.

- كابوس لغوي، أين هو الكابوس؟؟

وتمسك فكّاها بتلابيب بعضهما، وتغمغم شيئاً من قبيل:

- ممم... أم... يمّه

و..

- أفهمين ما أقصد؟

وأنا أقف هناك... أنظر لها وأحاول أن أخفي

انفعالاتي لأبدو في هيئة طبيعية. يا الهي! ماذا

أفعل؟ كل ما أستطيع أن أقول لها هو:

- تفضلي بالجلوس.

الفتاة تجلس.

أثناء الجلوس انتهاز الفرصة لكي أعبيء بنطلون

جينز مكوي للتو بمؤخرتي العارية! وأفكر:

هذا هو مصير صباحي الجميل.

- تشربين شيئاً؟ قهوة شاي؟

أسألها بغضب كقيم.

٢

المدينة المسوّرة.

- مدينة مسوّرة من كل جانب بجبال على

رؤوسها العسكر. ٥ سنوات في دمشق. العساكر

تسوّر المدينة.

تقول.

- وحدات عسكرية واقفة في وضعية إنذار جيم

على رؤوس الجبال. بينما أنا في أسفل تلك

المدينة... لقد شخّ الذهول!

- شخّ الذهول!! ماذا تعنين؟

- نفذت الصدفة! ونفذ كل شيء! ولم يتبق لي إلا أن

أرقب أيام المدينة. المدينة كائن متغير. متجدد

دائماً. تتناسل دوماً وتنجب وتنجب

ثم... تبربر مع نفسها وكأنها تبحث في ثنايا

الرطانة عن ذكريات. بعد صمت متوتر تحمل

شيئاً من ذاكرة بعيدة.

- ذات صباح شتائي.

تقول.

- ذات صباح شتائي رأيت الأشجار، خضراء

يانعة، تلهو مع الأزهار. بالطبع يحدث ذلك لأنني

لم أكن أعاني في ذلك الصباح من الصداغ...

ثم... ترطن مرة أخرى...

- ذات مساء صيفي رأيت أعمدة الضوء تطير

فتصبح الشوارع مظلمة حالكة، لولا كؤوس

حليب السباع لما عادت الأعمدة إلى الشوارع..

- تريدين أن تشربي شيئاً؟

أسألها.

- كان ربيعاً وكانت الأزهار تتفافز. تغيّر أزياءها

الملونة أمام عيني. كانت الأشجار اليانعة

تتهادى... وكنت أرى النسيم بين زهور السوسن

والياسمين... وفجأة رأيت ما يلي: زوبعة. باقات

زهور تطير. أشجار مقتلعة عائمة. الموت يجزم

الأفعال! روائح عفنة. نتانة كونية!

- أصنع لك شيئاً من القهوة؟ لدي أيضاً عصير

فواكه أو شوكو ميلك

ألح قليلاً ولكن بأدب.

- نتانة كونية!!

تعيد علي.

بينما أنا نسييت أن لدي أشواقا لها. اندفعت نحوها بعجلة. توقفت أمامها. تمتمت: لا. إنها ليست هي واستدرت إلى ناحية أخرى رغم الهاجس الذي أراد أن يستوقفني قائلاً: أنظري جيداً! إنها أمك... أكملت الطريق ورحت أنظر حولي: ربما تجلس هناك.

- كيف لي أن أتعرف على أمي، أنا التي نسييت بعد ثلاث سنوات من المنفى حتى صورة العراق؟ تفتح عينيها السوداوتين فجأة وتنظر إليّ. فتنجذب عيناها إليّ. في تلك اللحظة توقف العالم عن الحركة.

- كيف لي أن أعرف أنها أمي، وقد تركتني ذاكرتي، وحيدة، أتفرس بوجهها، في مرقد السيدة زينب، حتى أضيع في التفاصيل والتجاعيد، فأرى صورة جدتي مرة وصورة جارتني مرة وصورة زوجي مرة وصورة سجادة مرة وصورة ابني مرة حتى يهتز كل شيء وتهرب مني القدرة على التعرف على ملامحها؟

تكفش شعرها مرة أخرى.

- لا أدري. لم أعد أدري.

ذكريات ملامحها المتبقية في ذاكرتي تدق مسامير نفسها على وجه آخر لامرأة لا تقف عند المرقد، وإنما تجلس بين عشرات النساء في الصحن. نساء مبرقععات بعباءات سوداء. تهرب ذكريات الملامح مرة أخرى، إلى امرأة أخرى تمسك بقضبان شبك الحضرة بقوة لا تتناسب مع حجمها. وعجوز تهزّ الضريح في حالة تجلّ، في حالة لا أمل، ولكن بقوة وعزيمة الإيمان. ومرة أخرى تهرب الملامح لتستقر على وجه امرأة أخرى، ثم امرأة أخرى، وعلى أخرى حتى تتلبّس وجوه جميع النساء.

٤

أمي!
أدقق النظر فيها.

- لقد رأيت تلك المجزرة بالطبع لأن خمور الليلة الفائتة ما تزال تتلاطم في معدتي
- خمور؟ قلت خمور؟ ماذا؟! أنت مسلمة كيف تجروئين؟

- لأن الخمور ما تزال تتلاطم في معدتي ولأن حريقاً شبّ في أحشائي وآخر فلع قحف رأسي. نار سحبتني ودفعنتني ودكّنتني وزطّنتني ورفستني وأمرتني: لماذا لا تقولين شبّيك لبّيك! شبّيك لبّيك! عبدك بين يديك!

- ها؟ نعم؟.. جارتني الكريمة، أرجوك.. أنا أيضاً ما أزال في ساعات الصباح الأولى. وقد بعثت الأطفال توا إلى جدّتهم لكي أتفرّغ لـ... لـ...
اهدأي يورديس.. قلت لنفسي.. اهدأي. هيا.. اصنعي قهوة قوية للزائرة المفاجئة ولك.
موسيقى

٣

الكابوس.

لم أكن تعرفت على جارتني العراقية بشكل جيد. أو بالأحرى، لم تكن قد تعرفت بها. لهذا، احترت. كيف سأبدأ الحديث؟

- هل تعيشين من فترة طويلة في بلجيكا؟
أقول لها وأقدم كوب قهوة سوداء قوية، إلى جانبها قرص دافالكان.

برشفة واحدة تقذف القهوة بين ما تبقى من أسنان مصفرة في فمها وتقول بلغة إلهية:

- لقد نسييت الكابوس!

أنا أقول:

- من الصعب تذكر الأحلام.

- لا. لقد نسييت الكابوس عمداً! ولم أعد أفكر بها. بعد كل تلك السنين من غسيل الصحن في المطاعم، وقضاء الليالي في الفنادق، لبيع جسـ...

لقد نسييت أنّ أمي تنتظر. كانت واقفة عند ضريح السيدة زينب تريد أن تراني.

«بهذوء يا أخت، بروية. فضفضي عن نفسك. رغم أن الوقت ذهب بالنسبة لي. أفكر مع نفسي. وفجأة تقفز إلى الممر وتغلق الباب. أتمكن في تلك اللحظة من الذهاب أخيراً إلى غرفة النوم لكي أضع شيئاً حول جسدي العاري. وإذا أنا أبحث في كومة الد (تي شيرتس) أسمع أننا. أنشغل في البحث. أنين. أنين لا يتوقف. أستغرق في البحث. كلمات تلون الأنين. أنين وكلمات. أتناول (تي شيرت) لكنني أغير رأبي فأرميه بعيداً. أتناول قميصاً كيفما اتفق وأتحرك بشجاعة نحو الممر. أفتح الباب وأسحبها إلى الداخل، إلى المطبخ. تظل واقفة في المطبخ حيث وضعتها بلا حراك. لا تفهموني خطأ. كانت واقفة هناك. عجوز مهدمة عمرها حوالي ٣٥ سنة. ملامح وجهها، مستغلقة تائهة، تبحث عن دموع.

- يمه!!

تقول.

- يمه!!..... أمي، أريد صورتك.

نظرت إلي ونظرت. نظرت طويلاً، ونظرت حتى بدأت أعصابي تتوتر.

٥

الصورة

- هل أستطيع أن أفعل لك شيئاً يا أخت أأ...؟
أسألها بطريقة خرقاء.

- يوريديس..

تقدم نفسها لي.

- عفوا؟

أقول.

- يوريديس. اسمي يوريديس.

تقول. أنا أضحك.

- أنا يوريديس. اسمي يوريديس!

أقول لها.

- لا ترددي خلفي كاللبغاء.

تقول

- سلوى؟ أليس اسمك سلوى؟

أقول لها.

كان مكتوباً على جرس شقتها: س. منصور...

تصمت المرأة. أسألها مرة أخرى:

- أليس اسمك سلوى؟

- اسمي يوريديس.

تقول.

ما هذا اللعب الطفولي. مثل هذه الألعاب ألعبها مع أطفالتي.

- هل بإمكانني أن أفعل لك شيئاً يا.. يا..

يوريديس؟

- أردت منها صورة فقط!! بيد أنها لم تكن تحمل صورة شخصية لها... «خذي هوية الاحوال المدنية. اقلعي الصورة الملصوقة عليها، وسأخبرهم في العراق أنها ضاعت» قالت لي.

- أن يكون كل شيء قابل لأن يوضع في محفظة، في صندوق، حتى أمي ذلك شيء عجيب. على كل حال.. كانت صورة.. هممم. لا أكثر من صورة.

أما أنا فقد بقيت أردد عليها:

- صورة حسناً، صورة في محفظة. ما هي المشكلة؟ هل أستطيع أن أقدم لك مساعدة ما يا..

يوريديس؟

أنظر إلى الوقت فأرى كيف يطير الزمن من بين أناملتي، في حين تبدو جارتني وكأنها التصقت بشكل أبدي على الكرسي، في مطبخي، في بيتي. بل أكثر راحت تحديق وتلتصق بالحيطان، بصور العائلة المعلقة على الحائط. عائلتي.

٦

الأخ أسامة.

نظرت جارتني إلى صورة موضوعة على مرمر

الموقد:

- هل هذا أخوك؟؟

سألتني.

مرة أخرى. وأنا كنت أشتري لك التمر مع اللوز الذي تحبه كثيرا فتغير رأيك.

و ذات لحظة قاطعني أخي قائلا: «مضت ساعة وأنت تنادينني تحسين. أنا أسامة ولست تحسين. «صار لج ساعة تصيحلي تحسين. أنا أسامة مو تحسين. أنا أسامة أنا أسامة. مفهوم؟ أسامة»

هل تفهميني الآن؟

تحسين قتلوه غسلا للعار. خديجة، اختفاء غامض، رشيدة موت بسبب الغرق، وديعة موت بسبب خطأ طبي، صابرين الجنابي اغتصاب عن طريق جنود أمريكيان، أطوار بهجت قتلها القاعدة في أرض الرافدين، زكية خليفة قتلت بالسم، بنت الهدى قتلها صدام، دينا محمد حسن، قتلها الأمريكيان. لقاء عبد الرزاق، قتلها الأمريكيان. رائدة وزان، قتلها الأمريكيان. هند اسماعيل، قتلها أمريكي. نزيهة الدليمي، موت بسبب صدام. سهام حسين، سرطان بسبب صدام. ماجدة جبر، قتل في السويد. عميده عذبي حالوب، قتلها صدام.

نظرت إليها ورحت أدقق في قسمات وجهها بينما تنبثق في رأسي فكرة أن هذه الفتاة التي تجلس أمامي ستصبح الموضوع الذي سأكتبه. وسيكون هذا الكتاب هو أفضل الكتب. هذه الحقيقة الماثلة أمامي ستصبح روايتي الخيالية بدلا عن الانشغال بـ: (إبحثي عن العيب في داخلك ولا تلومي الآخرين)

موسيقى

٧

اسكري!!

أردت أن أطرح عليها سؤالا عن أسامة، لكنّها سبقتنني:

- الصورة

قالت.

- نسيت الصورة. بحثت عنها فلم أعرّث عليها.

- أخي الأصغر جاء لزيارتي مع أمي في المدينة المسوّرة. كنت مشدودة لمعرفة ما يحدث خارج المدينة، كنت أريد أن أعرف كل شيء، حتى التفاصيل المملّة. لأنني كنت معزولة عن كل شيء حتى عن ذاكرتي.

- هل تتذكر تحسين، كيف كنا نهرب من البيت في ظهيرة آب لكي ألتقي بحبيبي؟ كيف كنت تساعدني في تلك الظهيرات القاسية الحرارة؟ وكيف كنت تشجعني لأجل أن أختار بنفسني؟ هل تتذكر تحسين، اللقاءات السرية مع حبيبي في بستان جدي؟

«يجب أن تكوني حرة في تحديد خياراتك»

كنت تقول لي دوما

«لا تخافي، ولا تخضعي للاعراف والتقاليد لأجل أن يزجوك إلى ابن عمك. هل تتذكر تحسين،

كيف كنا نضحك في السر؟

كيف كنت تنظم لقاءات الحب بيننا، وفي كل مرة كنت تدّعي بأنّي ذاهبة إلى بستان جدي لكي أقطف الباذنجان، وأنت ترافقني لكي لا يعاكسني أحد.

باذنجان، باذنجان، وقد صار اسم حبيبي الباذنجانة الخفية السحرية. هل تتذكر تحسين، وفي تلك المرة

كيف هددتني ذات بأن تفشي السر لأبي ونسيت أنك إذا ما فعلت فسيكلفك ذلك حياتك أولا لأنّ أبي سيعتبرك قوادا على أختك.

هل تتذكر تحسين، أخي الحبيب التقدمي المتخلف عن بقية أفراد العائلة.

كنت أتأخر أحيانا في القبل لأن حبيبي يتمسك بي ولا يسمح لي بالذهاب وأنت تتشعوط والوقت يمرّ حتى يحلّ الغروب، فتبدأ بالصياح أين الباذنجان؟ وتتوتر نفسيا وتنشب معركة في اليوم التالي مع خطيبي فتبلغه أنك لن تجلبي

ونسيت البحث عنها. وتذكرتها وبحث عنها و..

وبدا صوتها مرتبكا.

- لا.. لا.. بالعكس. لم أبحث عنها. كانت تلك ليال طويلة وكنت أعبّ الكحول الثقيل للتخلص من الصداق الصباحي، وبعد أن كنت أقسمت أغلظ الأيمان على التوقف عن تناول الكحول والهروب من مخالب صاحب الفندق، الهروب من فراشه النتن. التوقف عن مهنة الدعارة. في زمن صدام اصبح لنا مسموحا ان نفعل ما نشاء..

لا.. لا.. خطأ. الوصف ليس مضبوطا...

أمنع بالكاد فضولي من تهديم الموقف.

- خذي الوقت الكافي يا عزيزتي. تشربين شيئا؟

- خذي حريتك! اعتبري نفسك في بيتك!!

- التسلسل ليس صحيحا، لقد نسيت التفاصيل...

كانت تلك ليالي صاحبة تنتهي بصباحات تبدأ

كالتالي. أولا: أنظروجهي في المرأة. وجه كحولي

يتضاعف ليتحول إلى وجوه. وجوهي تتفق مع

بعض على شيء ما. يمضي بعض الوقت. ثانيا:

في وجوهي، تتبعثر ايماءات صغيرات. ابتسامات

تخفي ما ورائيات. فترة من التوتر. سابعا: واحد

من الوجوه يتظاهر بأنه... ثانيا: يفتعل وجه ما

مظهر المنشغل. خامسا: يتظاهر بأنه مستغرق

في القراءات في بطون كتاب مرمي جانبا..

رابعا!! يصرخ الوجه: اللعنة على الوعود!! اذهبي

إلى الجحيم سلوى منصور ولتذهب الوعود إلى

الجحيم. اللعنة. أريد أن أسكر. أنا لا أستطيع

بدون كحول! إتفقنا؟.

تصيح جارتني.

- سأسكر، سأسكر!

تقذف الكلمات بوجهي وكأنني صاحب الفندق!!

- هل تسكرين؟

سألتنني

وخرجت كالبرق من الغرفة. لم أكن أعرف أن

فتاة بمظهر عربي تعيش فوقى تتناول الكحول الممنوع حسب العادات الاسلامية. ويلمح البصر قفزت السلم إلى الأعلى ووقفت المرأة المسلمة أمامي مجددا.

- حليب سباع، درجة أولى. أهم مشروب في العراق!

ووضعت قنيتين فوق الطاولة... نظرت إلى ذلك الحليب: نسبة الكحول ٤٦°

- حسنا!! سأشرب معك في منتصف النهار.

فتحت الدرج لأضع إلى جانب حليب السباع العراقي قدحين:

في الحقيقة انا لم أحب المشروبات الثقيلة

الكحول القوي. ولكن ما العمل مع هذه المرأة

الاكزوتكية، الأجنبية، هذه المغامرة، القصة

التي سأكتبها.

وشربنا. وشربنا. ملأت أقداها وملأت أقداحي.

وملأنا. وملأنا. وملأنا. وملأنا. وملأنا.

وملأنا. وملأنا.

وأسامة، وتحسين، ويوريديس.. وأسامة،

وتحسين، ويوريديس، وسلوى، وأسامة، في

العراق، أسامة، آه أسامة، وتحسين، أسامة،

تحسين، العراق، العراق. العرق، الراكي، الكاكي،

الكارى، بغداد، أورو، الفلوجة، الموصل، مدينة

الصدر، الأعظمية، النجف، بابل،...

غناء يشتعل في المقبرة. أضواء مسرحية وفرقة

جاز صاحبة تظهر.

أغنية با ذي ريفير أو بابلون by the rivers of

Babylon

رقص جنوني

٨

الشفافية اللا محتملة.

لا تجلسي هكذا. افعلي شيئا.. افعلي شيئا،

آكشن ويمن، آكشن، أنت هنا في الغرب أفهمين

هذا؟ إبحثي عن العيوب في دواهلك ولا تلومي

الماساج، آيكيدو، الأبر الصينية، تاي شي،
زومبا، يوغا، اذهبي إلى المسيح، اقراي كتباً،
وحتى تناولي حبوباً مضادة للكآبة. لا يهم.
المهم أن تبحثي عن العيوب في دواخلك دون أن
تلومي الآخرين.

رقص جنوني وموسيقى جنونية

آه. أنا لا أستطيع التوقف عن الكلام والهدر. بلا
بلا بلا.

أما سلوى فتقول:

- سأغني. لا. سأشرب. أنا السجينة في المدينة
المسورة، سأسكر وأبصق على أمانى صاحب
الفندق. سأبصق على رئيس التحرير. لا أريد
غرفة مجانية، انتهى زمن الدعارة.

العراق. العراق.

تصيح جارتى ثم تغني.

- العراق!!

تبكي.

لا بل تعوي.

تتوقف فجأة وتعلق على سلوكها

- هاي شنو يابه؟ شبيح لج!! شنو ها الخرط...
خرط... مو؟؟؟

تسألني،

- استدرار عواطف مو؟.. مقاطع من أغنية تفتح

ينبوع العيون. بينما صورة أُمي لا تحمل أي

تأثير في ليالي السكر والعريضة والبكاء!!!

(يتبع البقية بموقع المجلة على الانترنت)

الآخرين. يجب أن تتعرفى على دواخلك، النقد
الذاتي، التطوير الذاتي، المعرفة الانسانية.

إبحثي عن العيوب في دواخلك ولا تلومي الآخرين
واطرحي السؤال التالي: ماذا أريد؟ ماذا أستطيع،
ماذا أريد أن أكون؟ ما هي دوافعي؟ حدي
لنفسك هدفاً وابدأي بتحقيقه. في النهاية يجب
أن تحققي كل شيء بنفسك. الفشل أو النكوص أو
الرسوب لا يعني أنك غير قادرة على فعل الشيء.
ابحثي عن الخيارات. هنا هذا ممكن الوصول إلى
الخيارات في الغرب.

رقص جنوني وموسيقى جنونية

العالم ليس مبنياً على خطأ. أنت على خطأ. يجب
عليك أن تسيري العالم.

يجب أن تندمجي. إذا قاومت العالم تتعرضين
للنفي، ولن تجدي عملاً، لن تجدي حبيباً.

عليك أن تتماشين مع القواعد والشروط والاعراف
والتقاليد. التقاليد العريقة ليست خاطئة. أنت
على خطأ. القواعد الحياتية موجودة لكي تضمن
لنا التقدم. وأنت عليك أن تفككي نفسك وتعيدي
تركيب نفسك. يجب أن تتعاملين بنسبية مع
الأشياء. ابحتي عن القربات مع الأشياء ولا
تبقي على الهامش..

اقتلي الهامشية وتقدمي تحت الضياء الناصعة.

رقص جنوني وموسيقى جنونية

اشتغلي على نفسك وإبحثي عن العيوب في
دواخلك دون أن تلومي الآخرين. ابحتي عن
الحلول عن طريق التيرابي، العقاقير، التعبّد،



أوكلا إليوت

زهر البطاطا

أوكلا إليوت (***)

ترجمة: يحيى طالب علي*

الشخصيات:

– ميغن: في أوائل العشرينات – جاسبر: أخو ميغن الأكبر – أواخر العشرينات.

المشهد:

الفناء الأمامي لمنزل ميغن

ألبوم الصور) خذ، التقط أنت الصورة التالية،
اثبت جيداً واضغط الزر حينما أقول لك. (تقف
مع الدمى) اوكي ، الآن.
جاسبر: بالله ما الذي تفعلينه؟
ميغن: هلا صوّرت بلا أسئلة رجاء؟
جاسبر: (يصور) من اين اتيت بالدمى؟
ميغن: سرقتهم من استوديو قسم الفنون في
الكلية حين تخرجت
جاسبر: ستعزز هذه الفعلة من فرصة قبورك
في كلية الدراسات العليا. ما هذا؟
ميغن: تعال، ساعدني في ترتيب هذا المشهد.
جاسبر: (يساعدها على مضض) هل هذا جيد؟
ميغن: أعتقد ؛ من الأفضل أن يكون كذلك فأنا
على وشك الانتهاء.
جاسبر: جميل. للمرة الثانية ، ما الذي

ميغن تعدل وضعية دميتي عرض. ميغن تقوم
بإعادة تصوير مشاهد من ألبوم صور عائلية
وتقوم بإدخال نفسها في المشاهد. كاميرتها
مثبة على حامل. بعد أخذها لعدة صور يدخل
جاسبر يلبس بدلة سوداء رسمية. ميغن تقف
مستعدة مع دمي العرض لتصوير مشهد.
الكاميرا مؤقتة للتصوير ، يومض الفلاش
وتلتقط صورة تضم جاسبر
ميغن: (تلاحظ وجود جاسبر) انظر ما فعلت،
لقد افسدت الصورة
جاسبر: آسف
ميغن: لولاك لكانت الصورة ممتازة. هذه أمي
وأبي في شهر العسل. انظر كم كانا سعيدين،
يبدو أنها شعرت بالبرد فأحاطها بذراعه. (تعيد
تعديل وضعية الدميتين بالنظر والمقارنة مع

تفعلينه؟

ميغن: هل رأيت يوماً صورة لأشخاص تعرفهم ولم تكن معهم في الصورة، لأن الصورة التقطت قبل ولادتك؟ لطالما أخافتني هذه الفكرة؛ أشعر وكأنني غير موجودة. كأني ميتة.

جاسبر: لا أعتقد أن الفكرة خطرت على بالي يوماً

ميغن: تحزنني هذه الصور. كأنها عوالم صغيرة يستحيل أن تكون جزءاً منها مهما تمنيت ذلك. لهذا أنا أصلح هذا الوضع.

جاسبر: تضعين نفسك فيها؟

ميغن: أسمعت قصة القارب؟ يقال أن رجلاً كان يسرق منه كل يوم قطعة ويستبدلها بقطعة تشبه المسروقة القديمة، ويبني بنفس الوقت من القطع المسروقة قارباً آخر لنفسه. بعد مدة اكمل السرقة وصار القارب كله لديه، ولم يعرف مالك القارب الفرق. هكذا هو الموضوع، أيهما القارب الحقيقي؟ (صمت) أذكر هذه القصة من مادة الفلسفة. الظاهر أن الفلاسفة يشغلون أنفسهم بأسئلة مثل هذه، أنا صراحة اضطررت لأخذ المادة لأنها مقررة علي. سأحمض الفلم وأملأ ألبوماً كاملاً بهذه الصور

جاسبر: ميغن ... لم تفعلين هذا؟

ميغن: أتعلم أنهما استلذا بكل يوم من حياتهما، حتى قبل ولادتنا؟ أتستوعب هذا؟ كان لديهما بعض العادات الشاذة نوعاً ما. أمي كانت تحب وضعيات معينة أكثر من غيرها، تماماً كما أنت أو أنا. وربما كانت تحب أن تتكلم ببذاءة أثناءها... تتخيل مدى رومانسية هذا؟

جاسبر: ميغن هذا غير لائق أبداً. لا أريد أن أتكلم عن عادات أمي.. ولا حتى عن عاداتك أنت في الواقع. خاصة اليوم

ميغن: (تكمل وكأن جاسبر لم يقل شيئاً) أتذكر البطاطا المقطعة التي كان أبي يخزنها في السرداب؟ كانت تنمو منها أغصان خضراء

صغيرة وطويلة؟ ما اسمها؟

جاسبر: عيون

ميغن: آه صحيح، عيون. اسم غريب. وكنا نزرع تلك القطع متى ما كبرت تلك العيون. وتنبت من هذه القطع الصغيرة نباتات بطاطا جديدة وكأنها نجمة بحر غريبة تُنبت لها جسداً جديداً من ذراع واحدة (صمت) لكم أحببت براعم البطاطا. ضحكت أمي عندما أخبرتها أن زهرتي المفضلة هي زهرة البطاطا. ما رأيك باختك؟ زهرتها المفضلة هي البطاطا القذرة (تضحك فجأة ضحكة تشوبها الكآبة).

جاسبر: ميغن، يجب أن نرحل بعد قليل. وانظري لنفسك، لست مستعدة إلى الآن.

ميغن: (بسخرية وغضب) انظر انت إلى نفسك! انت مستعد جداً، بدلة الحداد هذه علامة حبك وبرك بوالديك (تمسك ربطة عنقه) وهذه كرافته جديدة. بالطبع فمنااسبة مهمة جداً تتطلب كرافته جديدة جداً.

جاسبر: كفي عن تصرفات الاطفال واعقلي رجاءً.

ميغن: لا أريد أن اعقل، أريد أن أكون مجنونة في هذا الوقت.

جاسبر: ميغن (يحتضنها) لا تقلقي، كل شيء سيكون على مايرام.

ميغن: لا، لن يكون كذلك (تبتعد عنه) انتهى! امكانية أن يكون أي شيء على ما يرام تدمرت (تتابع عملها مع الدمى).

جاسبر: كفي عن هذا يا ميغن، لن يفيدك بشيء، بل سيضر بصحتك.

ميغن: (تحاول عبثاً تعديل وضع الدمى بلا جدوى) لم لا أفقد عقلي؟ العالم كله مجنون. كل هذا حدث فعلاً يا جاسبر. وأن اتعامل مع هذا الموضوع بتحضر وعقلانية ورباطة جأش لن يغير من هذا الأمر اللعين شيئاً.

جاسبر: كان حادثاً، ليس بيدي أو بيدك أن

والمشهد ويقوم بتوقيت الكاميرا. يومض فلاش الكاميرا. يقفان في صمت. يضع جاسبر ذراعه على كتف ميغن بحنان)
ميغن: جاسبر (صمت) شكراً.
جاسبر: اذهبي الآن واستعدي. (تخرج ميغن.
يظل جاسبر يوضب الكاميرا وحامل الكاميرا.
يتأمل الدمى ثم يخرج. تبقى الدمى على المسرح - إظلام).

تعريف الكاتب

✽ أوكلا إليوت: كاتب أمريكي، عضو
منحة امتياز إلينوي في جامعة إلينوي.
حاصل على ماجستير الفنون الجميلة من
جامعة اوهايو ستيت، استاذ مساعد زائر
في جامعة اوهايو ويسلين للعام ٢٠٠٨ -
٢٠٠٩.

نشرت مقالاته النقدية، أشعاره، قصصه
وترجماته في عدة مجلات منها:

Indiana Review, The Literary Review, Natural Bridge,
New Letters, New York Quarterly, A Public Space

نشر له ديواني شعر: العجلة المتحولة،
والأجساد الشفافة وقصائد أخرى
وأعد (بمشاركة الكاتب الأمريكي كايل
مينور) انتولوجيا بعنوان تشيخوف الآخر،
والتي تقدم قصصاً غير مشهورة للكاتب
الروسي.

أسس مجلة ميدي الأدبية وهو حالياً كبير
محرريها، وهو كذلك محرر استشاري في

New American Press

تم انتاج هذه المسرحية ثلاث مرات:
- عام ٢٠٠٦ على مسرح جامعة اوهايو ستيت
- عام ٢٠٠٧ على مسرح كلية لويديانا التقنية
- عام ٢٠٠٧ في نورث كارولينا - فرقة منتدى
مسرحيو غرينزبو.

نصنع شيئاً.
ميغن: تسميه حادثاً؟ سكران لعين يقود جرافة
... حادث؟

جاسبر: اخربي! أظنن الأمر هين علي يا
ميغن؟ أنا فقدتهم كذلك، وكون المصيبة جعلت
منك معتوهة لا يعني أنها لم تصبني. (صمت).
لومك أو صراخك علي الآن لا يفيد أحداً منا
أكثر مما تفيدنا لعبتك المنحرفة مع هذه الدمى
القدرة

ميغن: (صمت) أنا آسفة، كنت فقط....

جاسبر: لا، بل أنا آسف
ميغن: ما نمر فيه صعب جداً
جاسبر: أدري (يأخذ ألبوم الصور، يتصفحه)
كانت أيامهم سعيدة. انظري لهذه الصورة. أبي
بابتسامته العريضة وأمي تضحك على إحدى
أفعاله البلهاء.

ميغن: انظر - اين هي - ها هي. انظر، أحب
الصور الفورية القديمة. وانظر الى هذا الولد
المجدد الشعر ذي الغمازات!

جاسبر: كانا صغيرين في هذه الصورة. كلنا
صغار في هذه الصورة.

ميغن: لكم نحن عائلة عادية. أتذكر أنني كنت
دائماً أفكر في عاديئنا. كان يتهياً لي بأن كل
عائلات أصدقائي تعاني من طلاق أو سكير
أو ابن مدمن أو شيء من هذا القبيل؛ إلا نحن.
بالمقارنة كنا عائلة مثالية كاملة.

جاسبر: كم ألبوماً لديك؟

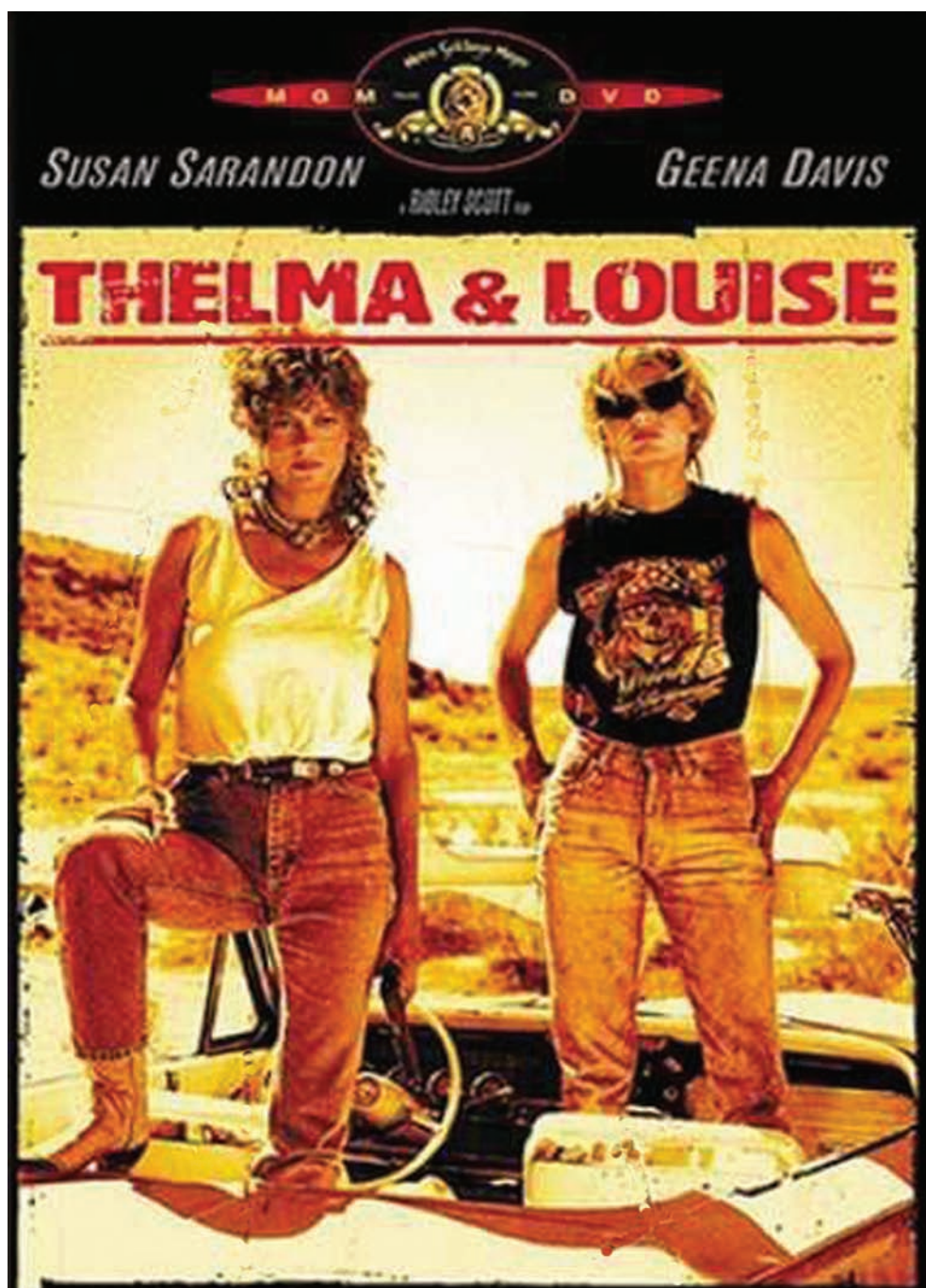
ميغن: ستة أو سبعة.

جاسبر: أود أن أصفحهم يوماً ما؛ معاً - أنا
وأنت

ميغن: سيسعدني ذلك كثيراً. (صمت) لدي فكرة،
فلنعد أخذ هذه الصورة.

جاسبر: ميغن.

ميغن: جارني (صمت) أرجوك (بعد تردد، يقوم
جاسبر بمشاركة ميغن في إعادة ترتيب الدمى



ثيلما ولوين

سيناريو كالي خوري ٥ يونيو، ١٩٩٠

ترجمة مها لطفي*

«ثيلما ولوين» 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 تقوم به رغم بشاعته، واقعي. إنه يناقش تعرض النساء لأعمال عنف، مما يدفع بهما لأعمال عنف مضادة. رسم الشخصيتين حي إلى أبعد الحدود وتطور كليهما تبعاً للأحداث كان مدروساً بشكل دقيق. لقد قالت كاتبة السيناريو كالي خوري، «كنت أعيش مع هاتين الشخصيتين وأتركهما تقولان ما تريدان. لقد أصبحت جزءاً من حياتي».

(تتمة العدد السابق)

هال: هذا ما يقوله الجميع. المشكلة أنه لم يكن هناك.

أي من الأزواج غائباً تلك الليلة... هل باستطاعتك إطلاق النار على أيدي وجهاً لوجه؟ على نقطة مرمى البندقية؟

سارة (وهي تفكر) في ساقه.

هال: (ينهض) علي أن أذهب إلى ليتل روك.

داخلي. مقهى. صباحاً

تجلس لويز لوحدها على مائدة طويلة تأتي ثيلما مسرعة. تبدو مضطربة وعليها مظهر البله. ترى لويز فتنتقل نحو المقهى.

حيويتها وحجمها أكبر ممن حولها من رواد المقهى. فهناك الآن زوج من الزبائن. تنزل ثيلما في المقعد الطويل وتجلس مباشرة في مواجهة لويز.

ثيلما: مرحباً.

أذهلها مظهر ثيلما.

لويز: ما الذي جرى لشعرك؟

ثيلما: لا شيء. لقد فقد شكله.

تقوم لويز بدراسة تفصيلية لثيلما بينما تدخل في مقعدها وهي بالكاد تستطيع أن تتمالك نفسها.

لويز: ما بالك؟

ثيلما: لا شيء. لماذا؟ هل أبدو مختلفة؟

لويز: نعم. ما دمت قد ذكرت ذلك الآن. عليك مظهر الجنون. وكأنك تحت تأثير المخدرات.

ثيلما: حسناً، انا لست مخدرة. ولكنني قد أكون مجنونة.

لويز: (تهز رأسها) لا أظن انني أريد سماع ما تريدني قوله لي.

ثيلما على وشك الصراخ عندما تأتي النادلة وتضع فنجان قهوة على المائدة وتسكب فيه القهوة. تمسك ثيلما نفسها برهة من الزمن ثم تفقد زمام أمرها.

ثيلما: يا إلهي، يا لويز!!! لا أستطيع أن أصدق الأمر! حقاً لا أستطيع أن أصدق الأمر! أعني... هو!!!

تضحك ثيلما ضحكة هستيرية. تفهم لويز فجأة.

لويز: أوه، ثيلما. أوه، كلا.

ثيلما: أخيراً فهمت على ماذا هذه البلبلة، هذه مجرد لعبة كرة أخرى!

لويز: ثيلما، رجاء تمالك نفسك. أنت تفضحينا.

ثيلما: هل تعرفين يا لويز، من المفروض أنك أعز

صديقاتي. من المفروض أن تكوني سعيدة قليلاً من أجلي. يمكنك على الأقل أن تتظاهري أنك سعيدة قليلاً لأنني ولمرة وحيدة في حياتي حظيت بتجربة جنسية ليست مقرفة بشكل كامل.

لويز: انا أسفة، انا سعيدة. انا سعيدة جداً من أجلك انا سعيدة أنك أمضيت وقتاً حلواً. لقد أن الأوان. أين هو الآن؟

ثيلما: يستحم.

لويز: لقد تركت ذلك الشاب لوحده في الغرفة؟

ينتاب لويز إحساس سيء. لقد وقفت ووضعت المال على المائدة.

لويز: أين المال، يا ثيلما؟

لقد نسيت ثيلما موضوع المال.

ثيلما: اممم... انه على المائدة. إنه بأمان.

غادرتا سوياً المطعم الآن.

وبينما تضربان الباب تركضان كلتاها.

ثيلما: لا أذكر.

خارجي. كاراج الموتيل - نهراً

تجتازا أرض الكاراج من الخلف نحو الغرفة. الباب مفتوح ولا أحد في الغرفة.. تدخل لويز وتبقى ثيلما خارج الباب.

ثيلما: اللعنة! لم أكن محظوظة مرة في حياتي! ولا مرة واحدة!

تخرج لويز عائدة. لا تنبس بكلمة. تبدو متجمدة تحارب الدموع.

ثيلما: خراء. ذلك الحقيير سرقني. أنا لا أصدق ذلك.

تجلس لويز على الممر الجانبي أمام الغرفة. تأتي ثيلما وتجلس بقربها.

لا تتكلمان لفترة من الزمن.

ثيلما: لويز؟ هل أنت بخير؟

تهز لويز رأسها بكتلاً.

ثيلما: لويز... لا بأس في ذلك لويز؟ أنا أسفة. أنا أعني ذلك.

لقد رأيت لويز نهاية النفق وليس هنالك أي نور.

لويز: الموضوع ليس لا بأس، ثيلما. حتماً انه ليس لا بأس. لا شيء من هذا لا بأس به. ماذا سنفعل لنحصل على المال؟ بماذا سنشتري الوقود؟ بنظراتنا

الحلوة؟ أعني... اللعنة، يا ثيلما!

تبدأ لويز بالتلاشي بهدوء. وهذا يجعل ثيلما تقفز متحركة؟

كما تعلم، وكأنك فعلاً تفتقدها. النساء يحببن مثل هذه الأمور التافهة.
خارجي. مخزن حاجيات. نهراً
ثيلما ولويز تجلسان في السيارة. وضعا كل ما يملكان من مال معاً.
لويز: ثمانية وثمانون دولاراً لن يفعل شيئاً يا طفلتي الصغيرة.
ثيلما (تخرج من السيارة) لا تأبهي بذلك. هل تريدين شيئاً؟
لويز: كلا.
تسير تيلما نحو المخزن بسرعة. تضع لويز شريطاً في المسجل وتستمتع إلى موسيقى عالية. تنظر إلى نفسها في المرآة التي تظهر الخلف، تأخذ أحمر الشفاه وهي على وشك أن تضعه. ترى نفسها مباشرة في المرآة وبدلاً عن ذلك، ترميه إلى خارج النافذة. تغمض عيناها وتطوي رأسها إلى الخلف على المقعد. إنها تسبح في عالم من الخراء.
تأتي تيلما راكضة خارج المخزن وتقفز إلى داخل السيارة.
ثيلما (مقطعة الأنفاس) انطلقني!
تنظر لويز إليها.
ثيلما: انطلقني! انطلقني بعيداً!
لويز (تتحرك بعيداً) ماذا حدث؟
تفتح تيلما محفظتها وفي وسطها شنطة مليئة بالأوراق النقدية.
لويز: ماذا؟ هل سرقت المخزن؟ هل سرقت المخزن الملعون؟

ثيلما: تعالي. انهضى ! لا تضطربي بسبب هذا الموضوع. سوف أتعده انا. فقط لا تضطربي بسببه. احضري حاجياتك.
ما زالت لويز تجلس على الممر الجانبي.
ثيلما: تعالي! اللعنة، أحضري حاجياتك ودعينا نخرج من هنا!
تقف لويز ببطء على أقدامها.
ثيلما: تحركي!
(مخاطبة نفسها) يا الهي، خذي وقتك اللعين.
تخرج تيلما أشياء من السيارة.
خارجي. كاراج الفنق. صباحاً.
لقطة مقربة جداً للعجل الخلفي لسيارة التي بيرد الخضراء وهي تتحرك خارج أرض الكاراج. تيلما ولويز تبدوان أقسى قليلاً مما شاهدناهما حتى الآن وهما تنطلقان بعيداً.
خارجي. منزل تيلما. نهراً.
يقف هال رجل المخابرات المركزية ومعه مجموعة من رجال البوليس والتحري أمام الباب. يفتح الباب الأمامي ويقف داريل وكأنه قذيفة أطلقها مدفع.
خارجي. شارع. نهراً
تقف لويز وتيلما أمام مخزن حاجيات.
داخلي. منزل تيلما. نهراً
يضع البوليس مسجلاً على الهواتف ويغطي الأماكن بالغبار للحصول على بصمات... الخ بينما يجلس داريل بلا حراك على كرسيه وعلى وجهه تعبير بليد.
هال (مخاطباً داريل) لقد وضعنا مسجلاً على هاتفك. حيث انها قد تتصل بك.
يأتي ماكس وينضم إليهم وهم يسرون عبر الممر.
ماكس: سوف نترك واحداً هنا في المنزل فيما اذا اتصلت بك.
سوف يبقى واحد هنا حتى نجدهم.
هال: اهم ما في الأمر ان لا تظهر أنك تعرف شيئاً.
نحاول أن نعرف مكانهما. والآن لا أريد أن اتدخل بما هو شخصي ولكن هل علاقتك بزوجتك جيدة؟ هل أنت قريب منها؟
داريل: نعم، على ما أظن. أعني، أنا قريب بالقدر الذي أستطيعه من حالة جنون كهذه.
ماكس: حسناً، اذا ما اتصلت، فقط كن لطيفاً وكأنك سعيد لسماعتها.



قطع إلى:
داخلي. قسم البوليس غرفة التحقيق-نهاراً
لقطة مقربة جداً:
داريل: يا يسوع.
لقطة مقربة جداً: ماكس: يا رب.
لقطة مقربة جداً: هال: (مرهقاً) يا الهي.
خارجي. لقطة من السيارة المتحركة. نهاراً
لويز: خراء عالي المستوى.
ثيلما: دعيني ارى الخريطة.
ترمي لويز الخريطة عبر المقعد الأمامي نحو ثيلما
وتفتحها.
إظلام تدريجي نحو السواد.
إظلام تدريجي
داخلي. شقة جيمي. نهاراً.
يدخل جيمي باب العمارة. يحمل شنطة صغيرة.
يجلس رجالان عند السلم. يقفان عندما يدخل. انهما
رجلا بوليس بالملابس المدنية.
يظهران له شاراتهم. يذهب معهما.
خارجي. طريق-لقطة مقربة جداً- ج.د. من
الخلف-نهاراً
يبدو أكثر وضوحاً والمحفظة المحشوة في جيبه
اليمين الخلفي.
يسير ج.د. على الطريق ويتابع سيره بينما تتوقف
سيارة بوليس تابع لولاية اوكلاهوما بمحاذاته.
يبتسم ويرفع يده ملوحاً لهم كأصدقاء بينما يقفان
ببطء عنده. نستطيع أن نرى الشرطي القريب منه
يتكلم ثم نرى ج.د. يتوقف عن السير ويضع شنطته
جانبا. يبحث عن محفظته. من الواضح أنهم يطلبون
منه إثبات هوية.
خارجي. طريق ريفي. نهاراً
لويز تسوق السيارة. يطيران بسرعة ويمران امام
ولد يركب العجلة على ممر طويل بجانب الطريق.
يتابعهما. غيمة كبيرة من الغبار تزعق أمامهما
وهما يتجاوزنه. يستدير ويركب عجلته باتجاه
المنزل.
داخلي. سيارة. نهاراً
ثيلما: لويز من الافضل أن تبطنني سيرك. فلو أمسك
بنا البوليس بسبب سرعتك سأموت.
تنظر لويز إلى عداد السرعة فتجده وصل إلى ٨٠ متر/
الساعة فترفع رجلها عن دواسة البنزين. تبدو لويز

تصرخ ثيلما متحمسة. تجمد لويز كلياً.
ثيلما: حسناً! نحن بحاجة إلى النقود! إنها ليست
كأنني قتلت أحداً، بحق الله.
ترمقها لويز بنظرة قاسية. تضع السيارة في وضع
الانطلاق وتخرج من الكاراج. ما زالت تنظر إلى
ثيلما وكأنها قد فقدت عقلها كلياً.
ثيلما: أنا آسفة. حسناً، نحن بحاجة إلى النقود.
والآن حصلنا عليها.
لويز: هذا خراء، يا ثيلما !! خراء! خراء! خراء!
ثيلما (بشدة) والآن جاءتك قبضة، يا لويز! عليك أن
تقودينا إلى مكسيكو اللعينة، فهل تفعلين ذلك!
لويز: حسناً. خراء يا ثيلما! ماذا ستفعلين؟ أعني،
ماذا قلت؟
ثيلما: حسناً، انا فقط...
داخلي. محطة وبوليس-غرفة التحقيق-نهاراً
هال وماكس ومجموعة أخرى من رجال البوليس،
وداريل يشاهدون التلفزيون الذي يعرض ثيلما في
مخزن الحاجيات تسحب مسدساً. وما تقوله بفمها:
ثيلما (صوت خارجي) حسناً، أيها السيدات والسادة،
لنرى من سيكسب الجائزة لبقائه هادئاً. لينبطح
الجميع على الأرض وإذا لم يفقد أحدكم صوابه فلن
يفقد رأسه...
لقطة مقربة جداً لوجه داريل وهو يغوص تدريجياً
في حالة صدمة. لقطات مقربة جداً لهال، ماكس،
الخ..
الجميع ينظرون بتركيز على الشاشة.
صورة فيديو لثيلما وهي تأمر بجسارة أمين
الصندوق بأن يملأ حقيبتها بالنقود. وبينما هو يملأ
حقيبتها بالأوراق النقدية فهي تأخذ اللحم المقدد
من مكان العرض وتضعه في حقيبتها. ايضاً، وهي
توجه المسدس نحو أمين الصندوق.
ثيلما (صوت خارجي) (شريط الفيديو يعيد البث)
أنت يا سيدتي... أنت تقوم بعمل مشرف. فقط افرغ
هذه النقود في هذه الشنطة وستكون لديك قصة
مذهلة لتقولها لمن حولك من أصدقاء.. وإذا لم تفعل
ذلك، فتصاب بتمزق في أصبع قدمك. انت تقرر.
قطع إلى:
داخلي. سيارة. نهاراً
ثيلما ولويز داخل السيارة يسوقان.
لويز: (شيء لا يصدق) خراء.

خارج النافذة.
لويز: إذاً ما هي الخطة يا ثيلما؟ هل ستبقيين في حالة سكر؟
ثيلما: أحاول ذلك.
لويز: حشرة حقيرة.
يقتربان وهما يزأران من نصف نقل محملة بأنابيب الغاز. نرى انعكاس عين السمكة في العربة المشعة.
رذاذ الوحل، الصور الظلية المشعة للنساء العاريات التي رأتها ثيلما ولويز من قبل. الشاحنة تسير ابطاً منهما.
لويز: شيء عظيم. هذا يحدث دائماً عندما يكون الإنسان مستعجلاً. تنظر إلى الخارج لتكتشف إن كان بإمكانها المرور، ولكن هناك سيارة قادمة. السيارة تمر والشاحنة تبطئ. سائق الشاحنة يمد ذراعه من النافذة ويلوح لهما لتتجاوزانه.
ثيلما: أليس هذا لطيفاً؟ سائقي الشاحنات دائماً لطاف. احسن السائقين على الطريق.
وما أن تصلا بمحاذاة الشاحنة يبتسم لهما السائق ويلوح لهما بذراعه. تبتسمان وتلوحان له أيضاً. يمد لسانه لهما.
تصرخ لويز.
ثيلما/لويز: مقرف! عديم الإحساس! يا الهي! آه يا الهي!
تحسم لويز الأمر وتسرع متجاوزة إياه.
ثيلما: يا للقرف! لماذا عليهم أن يفعلوا ذلك؟
لويز: يعتقدون أنها تعجبنا. ربما يعتقدون أن هذا يثيرنا.

عصبية قليلاً.
لويز: لأول مرة في حياتي تمنيت أن لا تكون هذه السيارة خضراء.
ثيلما: هل أنت متأكدة من انه علينا السياقة هكذا؟
في وضع النهار وكل شيء؟
لويز: كلا ليس علينا ذلك، ولكنني أريد وضع مسافة بيننا وبين مشهد جريمتنا الأخيرة!
ثيلما: اووووي ي ي ! كان عليك أن تشاهدينني!
وكأنني كنت أقوم بذلك العمل طوال أيام حياتي! لا يمكن أن يصدق ذلك أحداً.
لويز: تعتقدين أنك وجدت هاتفك؟
ثيلما: ربما. ربما. داء الانطلاق الوحشي!
تنبح ثيلما كالكلب وتشرب زجاجة صغيرة من الوايلد توركي.
لويز: أنت مضطربة.
ثيلما: نعم! أعتقد أنني كذلك!
داخلي. قسم بوليس - غرفة تحقيق - نهراً
يقف جيمي في غرفة صغيرة مع هال وماكس ورجال شرطه آخرون وقد بدا عليهم الذهول.
جيمي: أقسم بالله انها رفضت البوح لي بأي شيء!
يا يسوع! يجب أن تحاولوا العثور على ذلك الصبي الذي كان معهم.
هال: أخبرنا عنه.
جيمي: مجرد شاب صغير. حوالي العشرين من العمر.
شعره غامق.

جيمي حقاً مضطرب وعليه فعلاً النضال من أجل السيطرة على نفسه
جيمي (محاولاً تذكره) قالتا انهما التقطاه على الطريق. وانه تلميذ. ولكنه لم يبدو سوياً. ولكنه غادر عندما دخلتا إلى الفندق.
ماكس: هل انت واع بأنك تواجه تهمة إضافية؟
هل: هذا شيء خطير، يا بني. فإن رجل قد مات.
جيمي: أعرف! لو كنت أعرف لأخبرتكم! اللعنة. أعلم أن شيئاً ما قد حدث وإلا فإنها ما كانت لتغادر. أحاول أن اتذكر كل شيء! حاول أن تجد ذلك الولد اللعين. فلربما هو يعرف شيئاً.
خارجي. لقطة أثناء السياقة - نهراً
ثيلما ولويز داخل السيارة. تخرج ثيلما زجاجات الوايلد توركي الفارغة من شنطة يدها وتلقي بها



مبتعدين!
 ثيلما: إنهم لا يعرفون ذلك! كنا أنا وأنت هناك. اقول
 أنه حاول اغتصابي وكان عليك أن تقتلينه! أعني،
 ان هذه هي الحقيقة تقريباً!
 لويز: لن ينفع ذلك.
 ثيلما: ولما لا؟
 لويز: ليس هنالك أي إثبات مادي. لا نستطيع إثبات
 فعلته.
 وربما لا نستطيع حتى اثبات انه لمسك حتى الآن.
 يتوقف الاثنتان برهة من الزمن.
 ثيلما: يا إلهي. القانون خراء مخادع، أليس كذلك؟
 ثم:
 ثيلما: كيف تعرفين عن كل هذه الأمور على أي
 حال؟
 لا تجيب لويز السؤال.
 لويز: بالإضافة إلى ذلك، ماذا نقول حول السرقة؟
 ليس لنا أي عذر. ليس هنالك أي شيء يدعي سرقة
 مبررة.
 ثيلما: حسناً، يا لويز!
 خارجي. طريق غير معبد - لقطة هيليكوبتر -
 الغسق
 بينما تغرب الشمس. تتجه سيارة التي بيرد إلى عمق
 الصحراء.
 داخلي. قسم البوليس. ليلاً
 يجلس داريل في الممر. يقود رجال البوليس جـ.د.
 نحو القاعة.
 يتبعهم هال، ماكس ورجال بوليس آخرون بثياب
 عادية. ينظر داريل نحو هال متسائلاً. لا يتجاوب
 هال. وبسرعة تدخل الحاشية إلى أحد الغرف.
 يقف داريل ويقطع القاعة نحو الغرفة بينما يغلق
 الباب في وجهه.
 داريل (يصرخ عند الباب) هيي! هيي!
 جـ.د. من هذا المجنون؟
 هال: هذا زوج ثيلما ديكنسون.
 جـ.د. يا إلهي.
 داخلي. قسم البوليس-الممر- ليلاً
 يحاول داريل فتح مقبض الباب، ولكن الباب مغلقاً.
 داخلي. قسم البوليس-غرفة التحقيقات. ليلاً
 هال، ماكس، جـ.د. ورجال شرطه آخرون. شاشة
 عرض منصوبه في الغرفة وهم يشاهدون شريط

ترتجف لويز من القرف.
 داخلي-قسم بوليس-غرفة التحقيق-نهاراً
 ينظر جيمي إلى صور المشبوهين الصغار يعرضها
 البوليس.
 يعرض هال على جيمي صورة مشبوه لـ جـ.د.
 هال: هل هذا هو الشاب الذي رأيته معهم؟
 جيمي (ينظر عن قرب) إنه هو.
 ماكس (يصفق بيديه) آه، يا لليوم السعيد.
 جيمي: يبدو أنك تمزح معي. هل رافقتا مجرمًا؟
 هال: سارق مسلح.
 جيمي: شيء عظيم.
 ماكس (مخاطباً هال) سوف يحضرونه إلى هنا
 الآن.
 لقد ألقي القبض عليه هذا الصباح لمخالفته العهد.
 وكذلك لوجود مبلغ من المال سرقه عندما كان
 هناك.
 ولسوف ينزل هنا للمساءلة. أنا سعيد جداً.
 جيمي (بعد أن سمع الكلام) كم كان مبلغ المال الذي
 وجد معه.
 خارجي. محطة البوليس.نهاراً
 وصل. جـ.د. ويدها مقيدتان إلى مبنى بوليس
 الولاية.
 خارجي. طريق غير معبد نهاراً
 تدخل سيارة تي بيرد ارضاً تبدو وكأنها صحراء.
 رفع سقف التي بيرد.
 داخلي. سيارة.نهاراً
 لويز: ثيلما.
 ثيلما: نعم.
 لويز: أريدك أن تهاتفي داريل.
 ثيلما: لماذا؟
 لويز: لنعلم إذا كان يعرف أي شيء. وإذا ظننت
 أنه يعرف، فعليك أن تقفلي الخط لأن هذا يعني أن
 البوليس قد أخبره وربما يكون الهاتف مراقباً.
 ثيلما: يا للهول يا لويز، يراقبوا الهاتف؟ هل تعتقدين
 ذلك؟
 لويز: (مضطربة) اوه، ماذا تعتقدين. واحد مقتول
 وسرقة تحت قوة السلاح، يا ثيلما!
 ثيلما: قتل واحد! يا إلهي، يا لويز، ألا نستطيع القول
 ان ذلك كان دفاعاً عن النفس؟
 لويز: ولكن ذلك لم يكن كذلك! لقد هربنا! كنا نسير

هال: هل أكلت القطة لسانك؟

يغير ج.د. موقعه على الكرسي.

ج.د.: كيف تدري أنني أنا الذي أخذتها؟ كيف تعرف أنهما هما اللتان أعطيتاني إياها؟

هال: هنالك فتاتان في الخارج لديهما فرصة. كان لديهما فرصة....! وأنت أضعتها عليهما. والآن هما واقعتان في مشكلة خطيرة. مشكلة خطيرة جداً. أعترف أنا مسؤولاً على الأقل عن جانب منها. وسأعترف مسؤولاً شخصياً عن أي شيء يحصل لهما. لا أشعر بأي تعاطف معك. ولكنني قد أكون الشخص الوحيد في العالم الذي سيدير ظهره لما سيحدث لهما وأنت إما أن تخبرني أي شيء تعرفه حتى يكون لدي فرصة ضئيلة لأفعل شيئاً جيداً في حقهما. وإلا فسأقلب عليك كما تفعل الذبابة على الخراء طوال فترة حياتك الطبيعية. وستكون مهمتي في الحياة أن أجعلك بائساً. وهذا وعد صادق مني. يسير هال بعيداً ويفتح الباب فيدخل ماكس والآخرين.

هال: والآن، أولاً، لقد انتهكت حرمة إطلاق سراحك المشروط لمدة يومين في الخارج. وأنت تعرف طبيعة القاضي هايني. فهو يكره مثل هذه الأشياء. مجرد أن يصله خبر هذا، فسوف يطير السماء إلى أعلى. وعندما يجد أنك كنت ممن ساعد على ارتكاب جريمة وسرقة مسلحة، فأعتقد أننا سنعيد بأمان حجز مؤخرتك في الزنزانة للسنوات الثماني المتبقية من سجنك. أليس كذلك؟

ثيلما في مخزن التموين.

ج.د. (سعيداً): حسناً! قامت بالعمل على أكمل وجه! أليس كذلك؟

هال: حسناً يا بني إنها تقوم بمشهد لعين أفضل منك الآن.

ماكس: من أين حصلت على ٦٦٠٠ دولار نقداً؟ ج.د.: صديق.

هال: تكلمنا مع احد الرجال اليوم والذي قال انه أرسل ما يقارب تلك الكمية لصالح السيده لويز سويار. هل تعرفها ايضاً؟

ج.د.: امم، نعم، كانت تسوق السيارة.

هال: قال انه أخذها إلى اوتيل صغير في مدينة اوكلاهوما. وهو ايضاً يقول في ذلك الوقت قابل رجلاً ما. وقد تعرف عليك عبر مجموعة من صور المشبوهين. وقد اخبرنا أيضاً أنك انت والسيدة ديكنسون بدوتما «متلاصقان». هل هذا صحيح؟

ج.د.: يمكن أن تقول ان عقلينا تلاقيا، نعم.

ماكس: هل كنت تعلم أن السيدة ديكنسون والآنسة سويار مطلوبتان لعلاقتهم بجريمة قتل؟

ج.د.: ماذا؟!

هال: هل اشارت اي منهما انها قد تكون هاربة من القانون؟

ج.د. (متفاجئ لدى سماعه هذا) والآن بما انك ذكرت ذلك فأنتهما كانتا متوثبتين قليلاً.

هال: هل تعلم ماذا؟ لقد بدأت تقلقني.

ماكس: حسناً. وأنا أيضاً.

يفكر هال قليلاً ثم ينظر نحو ماكس.

هال: هل لديك مانع في أن أكلمه دقيقة على انفراد. يوافق ماكس ويفتح الباب للآخرين كي يغادروا. ينظر ماكس وهال إلى بعضهما عيناً بعين قبل أن يغلق ماكس الباب.

ج.د.: ماذا؟ ماذا فعلت؟

يجلس هال على الجهة الأخرى من المائدة وينظر إلى ج.د.

هال: يا بني لدي إحساس حول شيء ما وأريد أن أعرف رأيك.

هل تعتقد أن تيلما ديكنسون كانت لترتكب فعل سرقة مسلحة لو لم تأخذ أنت كل أموالهم؟ لا يقول ج.د. شيئاً. يجلس الإثنان هناك لبرهة من الزمن.



الجميع في حالة خيبة أمل قصوى، وقد خلعوا أجهزة التنصت.

واقفلوا أجهزة التسجيل وينظرون نحو داريل وكأنه أبله.

هال: خراء.

مازال داريل يمسك الهاتف بيده.

داريل: ماذا؟! كل الذي قلته مرحباً.

خارجي. هاتف عمومي - ليلاً

ثيلما ولويز ينظران إلى بعضهما البعض نظرة لها مغزى. تخطو لويز نحو الهاتف.

لويز: هل لديك نقود صغيرة؟

تمد تيلما يدها إلى حقيبتها وتعطي لويز مجموعة ارباع. تخرج لويز من السيارة وتذهب نحو الهاتف العمومي. تتبعها لويز. تضع الدراهم في الهاتف وتدير القرص. يقرع الجرس.

لويز: داريل، هذه لويز. هل البوليس هناك.

داخلي. منزل تيلما - ليلاً

مرة ثانية ينطلق الجميع نحو العمل. داريل مرتبكاً من الهاتف.

داريل: آه، كلا! كلا، لماذا سيكون أي بوليس موجود هنا؟ اسمعي، أين أنتما على أي حال؟

ينظر داريل نحو هال وماكس نظرة وكأنه يريد أن يقول كل شيء تحت السيطرة. رجل ذكي.

خارجي - هاتف - ليلاً

لويز: دعيني أتكلم مع من هو المسؤول هناك؟

داخلي. منزل تيلما - ليلاً

داريل: عن ماذا تتكلمين، يا لويز؟

يأتي هال ويأخذ الهاتف بعيداً من داريل. ينظر هال إلى ماكس الذي يهز رأسه، «خذه».

هال: مرحباً، آنسة سويار. أنا هال سلوكومب، رئيس المحققين في جرائم القتل لبوليس ولاية اركانسس.

كيف حالك؟

خارجي - هاتف - ليلاً

لويز (تضحك لنفسها) كنت أفضل من الآن.

هال (صوت خارجي) أنتما أيتها الفتاتان في ماء ساخن.

لويز: نعم، سيدي. اعرف ذلك.

داخلي. منزل تيلما - ليلاً

هال: انتما الاثنتين لا بأس بكما؟ لم تصب أي منكما بأذى؟ هل أنتما تتعاملان بعناية مع ذلك

ماكس: آه، حتماً.

ج.د. (مقتنعاً) حسناً. هل هناك من يستطيع تسجيل هذا الأمر؟

داخلي. قسم البوليس. ليلاً.

يجلس داريل في الممر. يأتي هال خارج الغرفة أولاً.

هال: السيد ديكنسون، إذا استطعت أن تبقى قليلاً فأنا أريد كلمة معك وبعد ذلك نأخذك إلى المنزل.

يعود رجال البوليس ج.د. خارج غرفة التحقيق، نحو القاعة. داريل يراقب ج.د. عن كثب. ج.د. يقابله بابتسامة متكلفة.

ج.د. (بخبث مخاطباً داريل) انا معجب بزوجتك.

داريل (يسير وراءه) ارجع هنا أيها الخراء الحقير!

هال ورجل بوليس آخر يمنعان داريل من ملاحقته. يبعد ج.د. عبر القاعة.

خارجي. محطة وقود. ليلاً

يتقدم عامل في محطة الوقود نحو تيلما ولويز وهما يخرجان من السيارة.

لويز (مخاطبة العامل) املاها كاملة.

(مخاطبة تيلما) هناك هاتف.

ثيلما: لننتهي من هذا الأمر.

تسير تيلما ولويز نحو الهاتف.

لويز: أنا لا أمزح، تيلما، إذا اعتقدت أنه يعرف، وحتى لو لم تكوني متأكدة، اقطعي الاتصال.

داخلي. منزل تيلما - ليلاً

ال تلفاز مشغول والمكان في حالة يرثى لها.

ينطلق داريل وهال وماكس وباقي رجال البوليس نحو العمل، عندما يسمعون جرس الهاتف وقد وضعوا أجهزة تنصت على أذانهم وأداروا المسجلات.

يتناول داريل الهاتف.

داريل: مرحباً.

خارجي. هاتف عمومي. ليلاً

ثيلما: داريل. هذه أنا.

داخلي. منزل تيلما - ليلاً

هال، ماكس. الخ جميعهم يشيرون إشارات وحشية.

داريل (بمشاعر صداقة حقيقية) تيلما! مرحباً!

خارجي - هاتف عمومي

تقف تيلما الهاتف.

ثيلما (في الواقع) إنه يعلم.

داخلي - منزل تيلما - ليلاً

ثيلما : لم أقل له سوى إذا أتيت إلى المكسيك فحاول أن تجدنا.
وطلبت منه أن لا يخبر أحداً. لم أكن اعتقد أنه سيخبر أحداً.
لويز: ولما لا؟ ما الذي سيخسره؟ ما عدا كل ما أدخرته من دراهم طوال حياتي. خراء!
تعود لويز إلى الطريق.
ثيلما: أنا أسفة. أعني أنا...
توقف لويز العربية فجأة.
لويز: اللعنة يا تيلما! دعيني اشرح شيئاً لك. الآن هناك شيء فقط لصالحنا. الأول، لا أحد يعرف أين نحن، والثاني، لا أحد يعرف إلى أين نحن ذاهبتان. والآن واحد من الأشياء التي كانت في صفنا انتهى أمرها!
تتوقف لويز عن الصراخ لبرهة من الزمن محاولة السيطرة على النفس.
ثيلما تبدو مثيرة للشفقة.
لويز: فقط لو تتوقفي عن الكلام مع الناس، يا تيلما ! توقفي عن الانفتاح للآخرين! نحن هاربتان من وجه العدالة الآن. فعلينا أن نتصرف تبعاً لذلك!
ثيلما: انت على صواب.
خارجي. طريق معزول - ليلاً (ضوء طبيعي)
تتحرك سيارة الثندر بيرد على طريق تبدو كشارع.
٦٦.
ثيلما (صوت خارجي) لويز؟ أين نحن؟
لويز (صوت خارجي) مباشرة بعد مدينة «بوان».
ثيلما (صوت خارجي) ايدها؟

المسدس؟
خارجي-هاتف-ليلاً
لويز: نحن الاثنان بخير.
هال (صوت خارجي) جيد. هل تريدان أن تخبريني بما حدث؟
لويز: حتماً. ربما أثناء تناول القهوة يوماً ما. سوف ادفع ثمنها.
داخلي-منزل تيلما-ليلاً
هال: أريدك أن تعرفي أنكما انتما الاثنان غير متهمتين بالقتل بعد. أنتما مطلوبتان فقط للاستجواب. بالرغم من أن السيدة ديكنسون مطلوبة الآن في أوكلاهوما بتهمة سرقة مسلحة.
خارجي-هاتف-ليلاً
لويز: لا تمزح - إسمع، علنيا أن نذهب. سوف أتصل بكم لاحقاً واضح؟
تنظر لويز إلى ساعتها.
هال (صوت خارجي) آنسه سويار لا اعتقد انكما ستستطيعان الوصول إلى المكسيك. يجب أن نتكلم من فضلك. أريد أن اساعدكما.
وعند سماع ذلك تحرك لويز فمها بكلمة خراء معبرة عن كبثها.
تقف لويز السماع.
داخلي-منزل تيلما - ليلاً.
الجميع منهمك في محاولة مراقبة ما إذا كانت المكالمات قد سجّلت.
عاد داريل على متكأه وهو في حالة ذهول.
خارجي-هاتف عمومي-ليلاً
عادت لويز إلى السيارة تتبعها تيلما. شاحنة متحركة تتوقف وتدخل إلى الموقف الكبير.
لويز: هذا الولد ج.د. خراء حقير.
ثيلما: ماذا.
تقف لويز وكأنها على وشك الدخول وتواجه تيلما التي تقف عند الجانب الآخر من السيارة.
لويز: كيف عرفوا أننا ذاهبتان إلى المكسيك يا تيلما، كيف عرفوا هذا؟
ثيلما: انا..... انا.....
لويز: أنت التي اخبرت ذلك اللص الحقير أننا ذاهبتان؟
تفتح لويز باب السيارة وتصفق الباب وتدير الموتور. تقفز تيلما إلى الداخل بسرعة.



ثيلما: من قبل.
 لويز: أعتقد أنني طالما فكرت ان اسوأ ما يمكن أن يحدث لي هو أن أنتهي عجوزة، وحيدة في شقة مقرفة ومعني واحد من تلك الكلاب.
 تيلما: اية كلاب صغيرة؟
 لويز: كما ترين تلك الكلاب الصغيرة التي ترين الناس تصحبها؟
 تيلما: مثل تشبهوا هوا؟
 لويز: تلك، ايضاً، ولكن هل تعرفين تلك الكلاب الصغيرة الغزيرة الشعر؟
 تلك الكلاب الصغيرة المسطحة الوجه ذات الأسنان القبيحة؟
 تيلما: آه، طبعاً. تعنين بيك أبوس.
 لويز: نعم. تلك كانت دائماً مصدر ذعر إلهي لي. وماذا عنك؟
 تيلما: حسناً، لأكون صادقة معك، فإن فكرة الشيخوخة مع داريل بدأت تراودني.
 لويز: أستطيع أن أرى ذلك.
 تيلما: أعني أنظري كم هو مختلف الآن عما كان يبدو أثناء المرحلة الثانوية. الشيخوخة بحد ذاتها شيء مؤلم لي ولكن عندما تكون بصحبة داريل سوف تصبح أسوأ. (اهداً من ذي قبل) اعني، أنه لن يكون لطيفاً جداً عندئذ.
 لويز: حسناً، الآن، قد لا تضطري إلى ذلك.
 تيلما: دائماً تنظرين إلى الجانب المشرق، أليس كذلك؟
 خارجي. طريق صحراوي سريع في ضوء القمر - ليلاً (ضوء طبيعي)
 انهما تسيران عبر وادي مليء بالمعالم الأثرية. تسرع سيارة التي يبرد عبر الصحراء الجميلة المضاءة. إنها تقريباً توازي ضوء النهار. تقطيع على صور ظليلة للنباتات الصحراوية والتكوينات الصخرية صور تظهر جمال الصحراء... الخ.
 داخلي - سيارة - من منظور الزجاج الأمامي - ليلاً
 السماء متألئة وشاسعة والطريق تمتد إلى ما لا نهاية.
 تيلما: هذا شيء رائع الجمال.
 لويز: يا إلهي. حتماً هو كذلك.

لويز (صوت خارجي) او كلاهما، يا تيلما. نحن نقطع نحو مكسيكو الجديدة.
 تيلما (صوت خارجي) لطالما أردت أن أرى مكسيكو الجديدة.
 خارجي. من منظور تيلما - خارج الشباك - بقعة سوداء
 خارجي. طريق خلفي. ليلاً.
 تسير السيارة على هذا الطريق.
 داخلي. منزل تيلما. ليلاً (ضوء طبيعي)
 كل شيء هادئ. التلفزيون ذو الشاشة الكبيرة مضاء والغرفة مليئة بالدخان الكثيف. يجلس هال وماكس على مائدة يراجعان الأوراق. وباقي الأشخاص ذوي الثياب العادية والمرافقون يلعبون الورق. داريل يجلس كالمشلول على أريكته يحدق في التلفزيون زائغ العينين.
 داخلي. شقة جيمي. ليلاً
 يجلس جيمي على مقعده الطويل وبيده الجيتار بينما يجلس اثنان من رجال البوليس بالملابس العادية يقرآن الصحف ويحلان الكلمات المتقاطعة.
 داخلي. سيارة - ليلاً
 على صوت موسيقى من الشريط.
 تشرب تيلما قليلاً من الوايلد توركوي.
 تيلما: والآن ماذا؟
 لويز: والآن ماذا ماذا؟
 تيلما: ماذا نفعل؟
 لويز: آه، لا أدري يا تيلما. أعتقد علينا أن نسلّم انفسنا ونقضي حياتنا نبادل السجائر بدهان الرموش (مسكراً) حتى نظهر بمظهر لطيف عندما تزورنا عائلاتنا يوم السبت. وربما يصبح لنا أولاد نتيجة علاقاتنا بحرس السجن.
 تيلما: أنا لا اقترح هذا! أنا لن أعود. مهما حدث. إذا لا تعبأي بأمرى.
 تسرع لويز.
 تعطي تيلما لويز زجاجة صغيرة من الوايلد توركوي فتشربها كلها. ولدى تيلما واحدة أيضاً.
 تيلما: هل بإمكانني أن أسألك سؤالاً غريباً؟
 لويز: نعم.
 تيلما: من بين كل الأشياء التي تخيفك في العالم، ما هو الشيء الذي يخيفك أكثر الأشياء.
 لويز: هل تعنين الآن أم من قبل؟

لويز: ماذا؟! ماذا عنه؟!
 ثيلما: مجرد النظرة على وجهه عندما أنت...
 (تتهاوى ثانية)... هذا ليس شيئاً مضحكاً.
 لويز (مصدومة) والآن، يا ثيلما، هذا ليس...
 ما زالت ثيلما تحاول إمساك نفسها.
 ثيلما: الصبي، لم يكن يتوقع ذلك!
 لويز (معنفة) ثيلما!
 ثيلما (تحاول تجسيد هارلان) مصّي احليلي...
 يندفع!!
 تضحك ثيلما بوحشية.
 لويز (بهذوء): ثيلما. هذا ليس مضحكاً.
 تجاوزت ثيلما خط التماس بين الضحك والبكاء.
 ثيلما (تحاول التقاط أنفاسها): اعرف ذلك!
 تصمت الاثنتان.
 ترجع ثيلما برأسها إلى الوراء تراقب لويز. تدرسها
 وكأنها لم ترها حقاً من قبل. فجأة يكتسي وجه
 ثيلما بنظرة إدراك مصدوم. تهتز بجسدها إلى أعلى
 فتذهل لويز.
 ثيلما (بحذر): لقد حدث لك ذلك... اليس كذلك!
 تعلم لويز عن ماذا تتكلم. فتصبح مباشرة متوترة.
 لويز: لا أريد الكلام في الموضوع! ثيلما، أنا لا أمزح
 ! لا تحاولي حتى...
 ثيلما: ... في تكساس... ألم يكن كذلك؟ هذا ما
 حصل...
 آه، يا الهي.
 تبدو لويز وكأنها تبحث عن طريق للهرب.

ثيلما: لطالما رغبت في السفر ولكنني لم أحصل على
 الفرصة.
 لويز: ها أنت قد حصلت عليها الآن.
 الاثنتان تنتظران لحظة أخرى رائعة. وفي نفس
 الوقت تتبادلان النظرات، كل واحدة تأخذ الأخرى
 كلياً في نفس اللحظة.
 انهما تقولان كل شيء لبعضهما البعض في هذه
 اللحظة، ولكن تعبيراتهما لا تتغير ولا تقولان كلمة
 واحدة. تنطلق الموسيقى من الراديو.
 خارجي. طريق سريع صحراوي-ليلاً
 سيارة نصف نقل محملة بالغاز تظهر على الطريق.
 تبدو وكأنها لنفس الشخص الذي رآته من قبل.
 عليها نفس لطخات الوحل...
 داخلي. سيارة. ليلاً
 لويز: انظري! انظري من هذا يا ثيلما. سأكون
 ملعونة.
 ماذا يفعل في هذا المكان.
 ثيلما: تجاهليه.
 تتجاوزهم لويز وعندما تفعل ذلك يصيح بصوت
 نشاز.
 تنظران نحوه وإذا به يشير إلى حضنه بوحشية.
 لويز: آه، يا الهي. أنا أكره هذا الرجل.
 ثيلما: كان علينا أن نتجاهله.
 خارجي - الطريق السريع الصحراوي - فجراً (على
 صوت الموسيقى)
 السيارة تطير على الطريق.
 داخلي. سيارة - طريق سريع صحراوي - فجراً
 يسكتان برهة من الزمن، ثم تبدأ ثيلما بالضحك
 بهذوء لنفسها تحاول أن تتوقف ولكنها لا تستطيع.
 لويز: ماذا؟
 ثيلما: (تهتز ضحكاً) لا شيء. انه ليس شيئاً
 مضحكاً.
 لويز: ماذا؟ ما الذي ليس مضحكاً، يا ثيلما!
 تحاول ثيلما أن تتماسك ولكنها لا تستطيع.
 ثيلما: حسناً، ولكن... (بالكاد تستطيع الكلام) لا
 أستطيع أن أقول.
 لا تستطيع ثيلما احداث أي صوت. انها في حالة
 ضحك عصبية.
 لويز: ماذا؟!
 ثيلما: (تستنشق هواء) هارلان.



لويز: مرحباً، حضرة الضابط. هل هناك من مشكلة؟

رجل البوليس: دعيني أرى رخصتك، من فضلك؟
تبحث لويز في شنطتها عن محفظتها، تفتحها وتريه رخصتها.

رجل البوليس: أخرجيها من محفظتك، من فضلك؟
لويز: آه، طبعاً.

تفعل ذلك وتناولها إياها.

ثيلما: قلت لك أن تخففي سرعتك. يا للجحيم أيها الضابط، لقد قلت لها أن تخفف سرعتها.
لويز: كم كانت سرعتي تقريباً.

رجل البوليس: حوالي المائة وعشرة. أرجو أن تخطي خارج السيارة.

يسيران نحو خلف السيارة. يسجل رقم تسجيل السيارة.

رجل البوليس: هل هذه سيارتك؟

لويز: نعم

رجل البوليس: تعالي معي من فضلك؟ استديري وادخلي في السيارة.

لويز: في الخلف؟

رجل البوليس: الأمام.

لويز: هل أنا في مشكلة؟

رجل البوليس: بقدر اختصاصي أقول نعم، يا سيدتي أنت في مشكلة.

يدخل رجل البوليس ناحية السائق. يتناول لوح تعليق ويعلق عليه رخصة سياقة لويز. يمسك بمكبّر الصوت اليدوي للراديو وبينما هو يفعل ذلك يد تحمل مسدسًا تظهر على شبّاك سيارته. إنها تيلما وقد وضعت المسدس عند رأسه.

ثيلما: أيها الضابط، أنا آسفة لهذا. هل يمكنك أن تتخلى عن هذا؟

يسقطها فوراً.

ثيلما: أنا حقاً، حقاً اعتذر، ولكن أرجوك أن تضع يديك على المقود. اسمع، لو أنت سمعت ذلك الراديو، فسوف تجد أننا مطلوبتان في ولايتين وربما اعتبرنا مسلحتين وخطرتين، على الأقل أنا وعندئذ سوف تتحكم خطتنا برمتها وتذهب إلى الجحيم. لويز، لويز، خذي مسدسه.

تمد لويز ذراعها وتأخذ مسدسه.

لويز (بلهجة اعتذارية) أنا فعلاً آسفة بسبب هذا

لويز (تحارب الجنون) أنا أحذرك، يا تيلما. من الأفضل أن توقفي هذا الموضوع الآن! لا أريد الكلام فيه!

ثيلما (بلطف) حسناً، يا لويز... هذا مقبول.

عينا لويز متوحشتان، لا تريان، بينما تهدأ تيلما هدوءاً كاملاً.

خارجي. طريق سريع صحراوي - فجراً

ترعق السيارة وهي تعبر الطريق. إنهما تسيران بين مجموعة من البنايات.

خارجي. طريق سريع صحراوي.. لقطة بعدسة طويلة - فجراً

تسرع سيارة محاولة اللحاق بهم.. أضواء زرقاء وحمراء تومض. إنها سيارة تابعة لبوليس السير المكسيكي.

داخلي. سيارة - نهراً

ترى لويز الأضواء في المرأة التي تعكس الخلفية. نرى مقياس السرعة من منظور لويز فهو يشير إلى ١٠٠ كيلومتر/الساعة. تيلما نائمة.

لويز: خراء! تيلما، إستيقظي! خراء! سوف نتوقّف تقفّز تيلما مستيقظة.

ثيلما: ماذا! ماذا! آه خراء! آه كلا!

انهما تحاولان أن لا ترتعبان. انهما تبطّئان ولكنهما ما زالتا تسيران بسرعة ٧٠ كيلومتر/الساعة. سيارة البوليس خلفهم مباشرة.

ثيلما: ماذا نفعل؟ ماذا تريدان أن تفعلني؟!

لويز: لا أدري! خراء! دعينا نلعبها كما نسمعها. قد لا يكون عارفاً بشيء. قد يحرّر لي مخالفة فحسب.

ثيلما: أرجوك، يا الهي، أرجوك أن لا يقبض علينا. أرجوك، أرجوك، أرجوك..

توقف لويز السيارة بعيداً عن الطريق. سيارة الشرطة تقف خلفهم تماماً. الأضواء تشعّ مبهرة خلال النوافذ.

خارجي. جانب الطريق الصحراوي السريع - نهراً
رجل من دورية البوليس (يتكلم من داخل عربته) اوقفي محرّك سيارتك.

تفعل لويز ذلك - ينزل رجل البوليس من سيارته ويقترب من سيارتهما. يقف عند شبّاك السائق. الزجاج مرفوع إلى أعلى.

من منظور رجل البوليس لويز تبسم له. يشير لها بأن تفتح زجاج شبّاكها. تفعل ذلك.

الموضوع.
 ثيلما: أقسم اننا قبل البارحة لم تكن واحدة منا لتشدّ زناداً كهذا. ولكنك لو كنت قابلت زوجي فسوف تعلم لماذا باستطاعتي أن أفعل ذلك... هل تريد أن تخطو خارج السيارة، من فضلك؟ (تفتح الباب له).
 هل ترفع يديك إلى رأسك، من فضلك؟ لويز، اطلق النار على الراديو.
 لويز: ماذا؟
 ثيلما: اطلق النار على الراديو.
 تصيب لويز راديو السيارة يجفل رجل البوليس كلما سمع طلقة.
 ثيلما: راديو البوليس، يا لويز! يا يسوع!
 تطلق لويز طلقتين نحو راديو البوليس. فتنفجر كلياً إلى الجحيم.
 ثيلما: هل لك أن تخطو إلى خلف السيارة. من فضلك. لويز، هاتي مفاتيح السيارة.
 تمد لويز يدها وتتناول المفاتيح. تأخذ رخصتها من على اللوحة. تخرج وتقفز مستديرة نحو خلف السيارة.
 ثيلما مصوّبه المسدس نحو رجل البوليس. فجأة تطلق ثيلما المسدس، فتحدث حفرتين في غطاء الصندوق.
 ثيلما (مخاطبة لويز) افتحي الصندوق.
 تفتح لويز الصندوق.
 ثيلما (مخاطبة رجل البوليس) أرجوك أن تخطو نحو الصندوق؟
 رجل البوليس: سيدتي، من فضلك... لدي أولاد... وزوجة..
 ثيلما: هل فعلاً لديك؟ حسناً، أنت محظوظ. سوف تكون لطيفاً معهم. خاصة زوجتك. زوجي لم يكن لطيفاً معي. وانظر إليّ كيف أصبحت. والآن تابع، ادخل إلى هناك.
 وبينما هو يتسلق نحو الصندوق، تشرح ثيلما ما تريد إلى لويز:
 ثيلما: فتحات هواء.
 دخل كلياً إلى الصندوق وأقفلته لويز.
 داخلي. سيارة البوليس - نهراً
 ثيلما (تخاطب الصندوق) آسفة!
 لويز (من سيارتها) آسفة!
 تقفز ثيلما إلى السيارة مع لويز، ينظران إلى بعضهما



بعض التكيلا؟
 لويز: هل لديك فعلاً؟
 ثيلما: نعم. هل تريدينه؟
 لويز: نعم
 تبدأ ثيلما في البحث داخل شنطتها ثانية.
 ثيلما: إنه في مكان ما في الداخل.
 تفرك لويز وجهها. تبدو في حال سيئة. يداها ترتجفان.
 لويز: خراء. بدأت أتعب.
 ثيلما: هل أنت بخير؟
 لا تبدو لويز بحالة جيدة.
 لويز: أعتقد أنني تصرفت بحماقة. أعتقد أنني وضعتا نفسي في مكان قد نقتل به. لماذا لم نذهب مباشرة إلى البوليس.
 ثيلما: أنت تعلمين لماذا. وقد قلته.
 لويز: ماذا قلت اعيديه ثانية؟
 ثيلما: لن يصدقنا أحد. وسوف نقع في مشاكل وسوف نجد حياتنا مخربة. وأنت تعلمين ماذا أيضاً؟
 لويز: ماذا؟
 ثيلما: ذلك الرجل كان يؤذيني. ولو لم تظهر في الوقت المناسب، كان سيؤذي أكثر. ولربما لا يحدث له شيء نتيجة لذلك. لأن الجميع رأني وأنا أرقص معه كل الليل. وسيقول الجميع أنني أنا التي سعيت لذلك. وكانت حياتي عندئذ ستعرض لدمار أكبر بكثير مما هي فيه الآن. على الأقل أنا الآن أرحم. وأنا لست آسفة لموت ابن الكلب هذا. أنا آسفة فقط لأنك أنت التي قمت بذلك وليس أنا. وبما أنني لم أفعل ذلك فعلي أن أنتهز هذه الفرصة لأشكر، يا لويز. شكراً لك لإنقاذك أيادي.
 لويز: قلت كل هذا؟
 ثيلما: كلا، يا لويز قلت الجزء الأول. وأنا قلت الباقي.
 لويز (متعبه) مهما كان.
 خارجي. استراحه طريق - صباحاً
 تقف لويز عند هاتف عمومي عندما يبدأ النور يبرز من السماء. ثيلما في الحمام القريب. أدارت لويز الهاتف الآلي وقد بدأ في الرنين.
 داخلي. منزل ثيلما - صباحاً
 صوت التلفزيون يسمع في الصالحة بينما يرن الهاتف هناك.

مجدداً في الرسائل البرقية على طول البلاد وعرضها. دعنا ننتظره قليلاً. قالت انها سوف تعاود الإتصال. دعنا نجلس ملتصقين بجهاز الإتصال.
 ماكس: ليس لدينا خيارات متعدده، هل لدينا كذلك؟
 لا يمكنني التخمين إذا ما كانتا فتاتين ذكيتين أو أنهما فعلاً فعلاً محظوظتين؟
 هال: هذا لا يهم. فالعقل سوف يأخذك إلى بعد ما وأما الحظ فدائماً يصل إلى نهاية.
 يدخل رجل بوليس إلى المطبخ ويناول هال ملفاً مكتوب عليه لويز اليزابيث سويار. يفتحه ويبدأ يتصفح التاريخ الشخصي. احد الأوراق تحتوي على ملف قضية من تكساس تتضمن مذكرة حول حادثة اغتصاب. مختوم عليها الكلمات التالية «أسقطت الاتهامات».
 داخلي. سيارة - نهراً
 ثيلما: لويز... هل ما زلنا ذاهبتان إلى المكسيك؟
 لويز: نعم.
 تتوقف ثيلما وهي تبحث عن المنطق في الأمر.
 ثيلما: إذا ألسنا ذاهبتين في الاتجاه الخاطئ.
 لويز: حسناً، لكنني أظن أنك إذا ما استهدفت رجل بوليس من الولاية وأطلقت النار على سيارته وأخذت بنديقيته. وأقفلت عليه باب الصندوق، فمن الأفضل في هذا الحال أن تسرعي وتغادري تلك الولاية إذا ما استطعت ذلك.
 ثيلما: أنا أسألك فقط.
 تصمتان لبرهة من الزمن. تسرع لويز قليلاً.
 تبحث ثيلما في حقيبتها. تناول لويز قطعة من اللحم المجفف.
 لويز: لا أريد أن أرى أي قطعة من اللحم المجفف. أعني لو ناولتني أية قطعة ثانية فسأرميها من الشباك. انها تثير جنوني. السيارة برمتها لها تلك الرائحة.
 ثيلما: هذا شيء جيد. جميع الرواد كانوا يأكلونها.
 لويز: لا يهمني أن أعرف ما كان يأكله الرواد الملعونون. ابعدني عني ذلك الخراء، وأنا أعني ذلك.
 تضع ثيلما شنطتها جانباً.
 لويز: ولا أريد أن أشرب وايلد توركي أيضاً. لقد أشعل بقعة في معدتي.
 ثيلما: حسناً، حسناً. لدي بعض التكيلا. هل تريدين

خارجي. هاتف عمومي - نهراً
لوي: هل تعلمين أن هنالك كلمات وجملاً تطفو
عابرة عقلي، أشياء مثل الحجز والتفتيش الداخلي،
والسجن المؤبد، والموت على الكرسي الكهربائي،
مثل هذه الأشياء. إذا سنخرج أحياء؟ لا أدري دعينا
نفكر في هذا.
هال (صوت خارجي) لوي، سوف افعل أي شيء.
أعرف ما الذي - يجعلك تركضين. أعرف ما الذي
حدث لك في تكساس.
تتسع عينا لوي وهي تسمع هذا.
أصبع يمتد ويضغط على زر الهاتف فيوقف
المكالمة.
زاوية ثيلما: تضع اصبعها على الزرار.
ثيلما: تعالي يا لوي. لا تكبري الموضوع. دعينا
نذهب.
تسير مبتعدة باتجاه السيارة. ما زالت لوي واقفة
هناك تمسك بالهاتف. تقف ثيلما تنظر نحوها.
ثيلما: تعالي.
لا تتحرك لوي.



يقفز الجميع متوثبين للحركة مرة ثانية. يتناول
ماكس الهاتف.
ماكس: هالو.
لوي (صوت خارجي) دعني أتكلم مع.... سلوكومب.
ماكس (مخاطباً هال) تريد أن تتكلم معك.
هال: مرحباً، يا لوي.
خارجي. هاتف عمومي - صباحاً
لوي: هيلي.
هال (صوت خارجي) كيف تسير الأمور هناك.
لوي: غريبة الشأن. إنها كمثل كرة الثلج أو شيء من
هذا القبيل.
هال (صوت خارجي) ما زلت معنا مع ذلك. أنت في
مكان ما على وجه الأرض؟
لوي: حسناً، نحن لسنا في منتصف اللامكان، ولكننا
نستطيع أن نرى ذلك من هنا.
داخلي. منزل ثيلما - صباحاً
يبتسم هال.
هال: أقسم. لوي، أنا أشعر وكأنني أعرفك.
لوي (صوت خارجي) حسناً، ولكنك لا تعرفني.
هال: أنت تغوصين أكثر في الأعماق كل دقيقة
تذهبين فيها.
لوي (صوت خارجي) هل تصدقني إن قلت لك أن كل
هذا الموضوع هو حادثة؟
هال: أن أصدقك. هذا ما أريد أن يقتنع به الجميع.
المشكلة أنه لا يبدو حادثاً عرضياً وانت لست هنا
لتخبريني عنه... أريدك أن تساعدني هنا.
خارجي - هاتف عمومي. صباحاً
لا تجيب لوي.
هال (صوت خارجي) هل هارلان بوكيت....
بقرف وأسنان مطبقة:
لوي (مقاطعة) كلا!
هال (صوت خارجي) هل تريدين المجيء إلى هنا؟
تفكر لوي لحظة.
لوي: أنا لا أعتقد ذلك.
داخلي. منزل ثيلما - نهراً
هال: إذا أنا أسف. سنضطر لتوجيه تهمة القتل إليك.
الآن، هل تريدين أن تخرجي من هذه المحنة حيّة؟
يشير رجل المراقبة إلى هال ليتابع الكلام. يدخل
داريل ويلاحظ مباشرة أن هال يخاطب لوي. ينظر
داريل باهتمام إلى هال.

ثيلما (تحرك وجهها مستغربة) يووو
لويز: وعلينا أن نقرر ما إذا كنا نريد أن نخرج من
هذا أحياء أم أموات.
ثيلما: يا الهي ألم يقل شيئاً ايجابياً أبداً؟
تدير لويز السيارة. ترجعان إلى الخلف ثم تنطلقان
إلى الأمام تنخبان الأرض نخباً.
لقطة واسعة للسيارة
وهما يطيران على الطريق.
ثيلما: لويز، هل تعتقدين أن علينا تبديل السيارة
ونأتي بسيارة أخرى؟
لويز: حتماً... هل تعرفين كيف تشدين سيارة؟
ثيلما: كلا.
لويز: حسناً، اخبريني عندما تتصورين كيف
ستفعلين ذلك.
خارجي. مهبط طائرات. نهراً.
تقف سيارة عند مهبط طائرات مجاورة لطائرة
صغيرة. يخرج هال وماكس من السيارة ويصعدان
إلى الطائرة.
خارجي - صحراء - نهراً
مونتاج للقطات متنوعة أثناء انطلاق سيارة ثيلما
ولويز عبر الجمال الرائع لصحراء أريزونا.
داخلي - سيارة - نهراً
ثيلما: هل أنت مستيقظة؟
لويز: باستطاعتك تسميتها كذلك فعيناي
مفتوحتان.
ثيلما: انا أيضاً. اشعر أنني صاحبة.
لويز: حسناً.
ثيلما: مستيقظة جداً. لم أشعر في حياتي بمثل هذا
التيقظ.
كل شيء يبدو مختلفاً. تعرفين ما أعني. اعرف أنك
تدركين ما أعني. كل شيء يبدو جديداً. هل تشعرين
بذلك؟ مثلما لو كان لي ما أطمح أن أصل إليه؟
ثيلما ولويز تصمتان لفترة من الزمن.
لويز: سوف نشرب المرغريتا بجانب البحر في
ماسيتا.
ثيلما: نستطيع تبديل أسمائنا.
لويز: نستطيع أن نعيش في مزرعة.
ثيلما: أريد أن أحصل على وظيفة. أريد أن اعمل في
ناد (كلوب ميد).
لويز: نعم! نعم! والآن أي نوع من الاتفاقات يمكن أن

داخلي. منزل ثيلما - نهراً
يضرب هال سماعة الهاتف وقد أصابه الإحباط.
ينظر نحو رجل المراقبة الذي يهز رأسه قائلاً «لقد
حصلنا عليها».
تتجاذب الغرفة برمتها متحمسة. ينطلق جميع من
في الغرفة نحو العمل.
يأخذ ماكس الهاتف مباشرة وهال ينظر إليه مدققاً
يقول لماكس بشفاهه... «أريد أن اذهب» مركزاً
على الموضوع. يهز ماكس رأسه قليلاً، بعيداً عن
الهاتف.
يجري هال متحمساً نحو ماكس.
هال: ماكس: يجب أن تأخذني إلى هناك!
أنا... أنا... أنا الوحيد الذي تكلمت معه. لا أريد أن
يفقد أحد رأسه. تعرف ماذا يحدث. سوف يزيد
الموضوع إلى أعلى والشئ الثاني الذي تعرفه ان
هاتين الفتاتين سيطلق عليهما النار.
ماكس الذي ما زال يحمل الهاتف يفاجئه هذا
الانفجار.
ماكس (بهدهوء) حسناً، هال، حسناً.
خارجي. هاتف عمومي - نهراً
ما زالت لويز تقف هناك
ثيلما: لويز؟
لويز: نعم، يا ثيلما؟
ثيلما: لن تستسلمي بالخفية عني، هل ستفعلين
ذلك؟
لويز: ماذا تعنين؟
ثيلما: لن تقومين بأي اتفاق مع ذلك الرجل، هل
ستفعلين ذلك؟ أعني، فقط اريد أن أعرف.
لويز: كلا، يا ثيلما. لا أريد أن أقوم بأي اتفاق.
ثيلما: أستطيع أن افهم إن كنت تفكرين به. أعني،
بشكل ما، فهناك ما تريد العودة من أجله. أعني
جيمي وكل شيء.
تتفاجأ لويز إذ تسمع هذا من ثيلما.
لويز: ثيلما، هذا ليس خياراً.
ثيلما: ولكنني لا أعرف... شيء ما مر بداخلي ولا
أستطيع العودة. أعني، لن أستطيع الحياة...
لويز: أعرف. اعرف ما تعنين. لا أريد أن أنتهي على
عرض جيرالدو المسرحي.
تصمتان لفترة من الزمن.
لويز: قال انهم يتهمونا بجريمة قتل.

داخلي. كابينة الشاحنة-نهاراً
يدخل السائق إلى الكابينة ويفتح دولاباً داخلها
مليء بالحاجيات.
يلتقط بعضها ويضعه في جيبه، يوقف شاحنته
ويخرج من الشاحنة.
خارجي. جانب الطريق.نهاراً
يسير نحو السيارة. تخرج لويز وثيلما من السيارة.
ثيلما: إلى أين أنت ذاهب؟
سائق الشاحنة: فريزنو.
لويز: كنا نراك طوال الطريق.
سائق الشاحنة: نعم. أنا كنت أراكم، أيضاً.
ثيلما: باعتقادنا أنك عديم الأخلاق.
تهز لويز رأسها.
لويز: كنا نتساءل متى ستكف عن التصرف هكذا مع
نساء حتى لا تعرفهن.
هذا ما لا يجوز أن يَحْصُلُ
سائق الشاحنة: ماذا؟ عن ماذا تتكلمين؟
لويز: أنت تعرف جيداً عن ماذا اتكلم.
ثيلما: أعني حقاً! وهذا الموضوع الذي يتعلق بتحريك
لسانك ما هذا؟ هذا شيء مقرف!
لويز: و، يا الهي، ذلك الشيء الآخر، ان تشير إلى
فخذيك؟ ماذا يعني هذا بالضبط؟ هل هذا يعني
توقفاً، أريد أن تريا كم أنا ضخم ثخين وقذراو.....
ثيلما: هل يعني هذا مصوا حليلي؟
سائق الشاحنة: أيتها النساء أنتن مجانين!
لويز: هل فهمت ذلك جيداً.
ثيلما: برأينا انك تدين لنا باعتذار.

يأتي بها رجل البوليس هذا ليغلبنا؟
ثيلما: عليّ أن أكون جيدة جداً.
لويز: من المفروض أن تكوني جيّدة بشكل معقول.
تضحك الاثنتان. ما زالت السيارة تطير على
الطريق.
ارتفعت الشمس الآن أكثر نحو منتصف السماء.
وصلتا إلى تقاطع في منتصف المكان. تقف لويز
وتنظر نحو الخريطة.
لويز: يجب أن نتجه قليلاً إلى الداخل. ليس هنالك
طرق كثيرة في هذه الولاية. أريد أن أدخل إلى المكسيك
في مكان ليس قريباً لمدينة نيومكسيكو.
ثيلما: أنت التي تقودين السيارة.
تتجه لويز منعطفة نحو اليمين وتسرع الطريق.
خارجي. طريق صحراوي. نهاراً
تأخذ ثيلما ولويز بالغناء مستمرتين حتى تصلان
إلى أغاني KB المنطلقة. وتقومان بتحريك أيديهما
وكأنهما قائدتا الغناء.
وتصلان وهما تزاران نحو سيارة النقل النصفية.
نفس السيارة التي رأتها ثلاث مرات قبل ذلك.
ثيلما: (تصرخ فوق الموسيقى) يا الهي! لويز! انظري!
انظري! انظري إن كان هو نفس الشخص!
لويز: إنه هو. يحمل لوحات ولاية كاليفورنيا. إنه
نفس الشخص
ثيلما: دعيه يمر!
خارجي. طريق صحراوي-نهاراً
تتحامل لويز على نفسها وتدعه يمر. مرة ثانية
وبينما تصلان بمحاذاته، يرسل لهما قبلات في
الهواء. إنه ينظر إليهما شزراً وهو يضحك. تتابع
لويز وثيلما قيادة السيارة في الطريق.
توقف لويز السيارة إلى جانب الطريق. وعندما
تقترب الشاحنة منهما تبدآن بالتلويح له بالوقوف.
يأخذ جانب الطريق ويوقف الشاحنة هناك. زاوية
على لويز وثيلما يبتسمان له. يقهقه لنفسه. ينحني
خارج الشباك.
ثيلما: مرحباً!
سائق الشاحنة: مرحباً أنتما هناك! هل أنتما بخير؟
ثيلما: نحن بخير! كيف حالك؟
سائق الشاحنة : عظيميييييم!
لويز: اتبعنا.
تتجهان نحو طريق قذر وتقفان.



خارجي.صحراء.نهاراً
تقود لويـز السيارة عبر الصحراء راجعة إلى الطريق،
مارة ببقايا الشاحنة المحترقة. وعندما تصل إلى
الطريق تتوقف. تتسلق ثيلما نحو المقعد الأمامي.
داخلي.سيارة-نهاراً
ثيلما: هـي أين تعلمت أن تطلقـي النار هكذا؟
لويـز: تكساس.. كنت على حق حول ما حدث لي
هناك.
تنطلقان بعيداً عن بقايا الحريق.
داخلي.سيارة-نهاراً
بينما تتكلم ثيلما ولويـز نسمع صوتيهما فوق المشهد
التالي:
لويـز (صوت خارجي) تعلمين ما حدث، اليس كذلك؟
ثيلما (صوت خارجي) ماذا؟
لويـز (صوت خارجي) (مبتسمة) لقد أصابنا
الجنون.
ثيلما (صوت خارجي) نعم.
خارجي. جانب نيومكسيكو من الطريق-نهاراً
تقف شاحنة قديمة منحنية من الخلف أمام دورية
بوليس ولاية نيومكسيكو. يستخدم رجل عجوز عتلة
ليفتح الشاحنة.
يقفز رجل بوليس دورية ولاية نيومكسيكو إلى خارج
الشاحنة.
خارجي.طريق صحراوي. لقطة بالهليوكبتر-نهاراً
يسمع صوت نشرة البوليس خارج المشهد التالي:
تطير طائرة هليوكبتر تابعة للبوليس فوق الحطام
المحترق لشاحنة الوقود. يلوح سائق الشاحنة
بذراعيه بينما تنزل الطائرة تنفخ القاذورات فوقه.
داخلي.منزل ثيلما-نهاراً
يجلس داريل وهو فاقد الوعي تقريباً في كرسي
كبير. عيناه يحملان نظرة بلهاء وهو يحملق في أحد
الحيطان، ثم في الآخر.
داخلي. سيارة. نهاراً
لقطة مقربة جداً لشريط يوضع في المسجل.
داخلي. طائرة FBI - نهاراً
يجلس ماكس وإلى جواره هال في الطائرة. يحاول
هال أن يظهر نفسه كمن تعود على مثل هذه الأمور.
يحمل ماكس هاتفاً محمولاً إلى أذنه.
لقطة مقربة جداً لماكس ونحن نسمع عبر الهاتف:
صوت البوليس الخارجي يصبح جزءاً من المشهد.

بدأ يشعر بشيء من القلق.
سائق الشاحنة: أنا لن أعتذر عن بعض الخراء!
لويـز: قل أنك آسف.
سائق الشاحنة: اللعنة على ذلك.
تسحب لويـز البندقية التي سرقتهـا من رجل بوليس
شرطة الولاية.
لويـز: قل انك آسف أو سنجعلك آسفاً بشكل مريع.
ينظر إلى البندقية.
سائق الشاحنة: أوه، يا إلهي!
ثيلما: ومن المحتمل انك دعوتنا بحيوانات القندس
على الراديو الخاص بك، ألم تفعل ذلك؟
سائق الشاحنة: نعم... من المؤكد فعلت.
ثيلما: اللعنة. أنا أكره ذلك! أنا أكره أن ادعى
بالقندس
ألا تكره انت ذلك؟
لويـز: هل ستعتذر ام لا؟
سائق الشاحنة: ملعونتان.
تنظر لويـز إلى شاحنته بعيداً في المسافة. توجه
البندقية نحوها، تأخذ ثانية لتحشوها ثم تصيب
إطارين فتتزلزلاً أرضاً. تغوص الشاحنة ببطء بعد أن
يخرج الهواء من الإطارين.
سائق الشاحنة: أوه اللعنة! أيتها العاهرة!
تنظر لويـز وثيلما لبعضهما البعض. ويستديران نحو
الشاحنة ويطلقان النار على خزاناتها حتى تنفجر
فتتحول إلى كرة من النار. يصرخ سائق الشاحنة
من داخل رئتيه. تدير لويـز السيارة وتبدأ في السير
بدوران حول سائق الشاحنة.
ثيلما ولويـز تبدآن بالصراخ بأعلى ما في قدرة
رأيتهما.
تجلس ثيلما على ظهر المقعد الأمامي وساقـيها على
الزجاج الأمامي.
سائق الشاحنة: أيتها العاهرة: أهههه ه ه ه ه
سوف تدفعين ثمن ذلك !!! سوف اجعلك تدفعين ثمن
ذلك.
هل تسمعينني؟؟
توقف لويـز سيارتها تماماً بمحاذاته.
ثيلما: اقفل فمك.
تنطلق لويـز مرة ثانية وتسقط ثيلما نحو المقعد
الخلفي. تنطلقان بالسيارة تاركين وراءهما غيمة
ضخمة من الغبار.

تسعة، وليم، زيبرا، آدام...
 راديو (صوت خارجي): روجر. انصحك... (ينقطع
 الخط)... مسلحون وخطرون جداً...
 خارجي. المركز الرئيسي لبوليس ولاية أريزونا -
 نهارا
 تنطلق سيارات بوليس الولاية متدفقة بلا توقف
 خارج موقف السيارات الخاص بها واضواؤها تبرز
 متألئة بينما يتراكم رجال البوليس الآخرون نحو
 سياراتهم التي ما زالت تقف في الموقف.
 داخلي. سيارة - نهارا
 ثيلما: كم نبعد عن مكسيكو؟
 لويز: حوالي مائتين وخمسين ميلاً.
 ثيلما: كم تعتقدن تأخذ هذه المسافة من الزمن
 لنقطعها؟
 خارجي. طريق صحراوي - نهارا
 الآن هناك سيارتا بوليس خلفهما حوالي نصف
 ميل إلى الخلف. انهما تسيران بسرعة كبيرة. طائرة
 هليكوبتر تابعة للبوليس تلحق بهما وتأمهما
 بالتوقف.
 تقف ثيلما وتبعدها.
 ثيلما: نحن ذاهبتان إلى المكسيك!
 داخلي. سيارة - نهارا
 ثيلما (تنظر إلى الخلف) أوه أوه. هناك واحدة
 أخرى.
 لويز وثيلما كلتاها تنظران إلى سيارتي البوليس
 التي تتبعهما. تستديران لتريا مباشرة سيارة ثالثة
 لبوليس ولاية أريزونا وقد وقفت في منتصف تقاطع

بوليس (صوت خارجي) (على الهاتف)... خاطفين...
 اطلقوا الرصاص على السيارة... سرقوا سلاح
 الضابط... الشاحنة... نسفت... مرعوباً...
 وجه ماكس يصبح مضطرباً وأكثر جدية من أي
 وقت حتى الآن.
 ينظر إلى هال وهو يقفل الهاتف.
 ماكس: انت حتى لن تصدق هذا.
 خارجي. طائرة الـ FBI - نهارا
 تميل الطائرة إلى الجانب يساراً
 خارجي. طريق صحراوي - نهارا
 لقطة واسعة لسيارة مسرعة عبر الصحراء على طريق
 سريع نحو الغرب.
 لقطة أثناء سير السيارة.. وجه ثيلما معرض للشمس
 وعيناها مقفلتان. تقود لويز السيارة بتركيز وحشي.
 بالكاد تشبهان المرأتين اللتين بدأتا رحلة في نهاية
 الأسبوع نحو الجبال قبل يومين. وبالرغم من أن
 وجهيهما قد لفحته أشعة الشمس بلونها البرونزي
 وحددت ملامحه بخطوطها وان شعرهما يتطاير
 بوحشية إلا أن هنالك إحساساً بالسكينة يسود.
 خارجي. مهبط الطائرة. نهارا
 تجلس ثيلما فجأة. تتجاوزهما سيارة بوليس من
 ولاية أريزونا متجهة نحو الشرق.
 ثيلما: خراء لويز.. هل تعتقدي انه رآنا؟
 لويز: لا أدري، ولكن دعينا نترك المكان.
 من منظور - لويز - مرآة الانعكاس إلى الخلف
 تقطع سيارة البوليس عبر الوسط لتبدأ ملاحقة
 الفتيات

الأضواء تبرز وتتألاً.

داخلي. سيارة. نهارا

لويز: هل وضعت حزام الأمان؟

تضع ثيلما حزام الأمان. تنطلق لويز بالسيارة تاركة
 مسافة بينهما وبين سيارة البوليس. تنظر ثيلما إلى
 الخلف نحو سيارة البوليس. تبدو خائفة.

ثيلما: أعتقد أنه كان علينا أن نضع نوعاً من الخطة
 لما علينا أن نفعله إذا ما ألقي القبض علينا.

لويز: نعم، هذا صحيح... لن يلقي القبض علينا.

داخلي. سيارة بوليس ولاية أريزونا - نهارا

رجل البوليس يجلس أمام الراديو.

رجل البوليس ١... نطلب مساعدة. لملاحقة سيارة
 خضراء تي بيرد، ١٩٦٦، رخصة، سبعة، واحد،



على جانبي الشارع الذي تسيران عليه وبينما تمران بالبنائيات، تستطيعان أن تريا سيارة البوليس تزأر على هذه الشوارع المتوازية محاولة توجيههم بعيداً عند مرورها. لويز تهزمهم وسيارتها تزقق منطلقة. لويز: كان علينا أن نملاً سيارتنا قبل أن ننسف الشاحنة.

ثيلما: لماذا؟

لويز: ربما سيقبضون علينا عندما نقف من أجل الوقود!

ثيلما: أعرف أن هذا كله كان خطأي، أعرف أنه كذلك.

لويز: هنالك شيء عليك أن تدركينه الآن، يا تيلما ان هذا ليس خطأك.

ثيلما: لويز... مهما حدث فأنا سعيدة لقدومي معك.

لويز: أنت مجنونة.

خارجي. طريق صحراوي-نهاراً

تنحرف لويز بعيداً عن الطريق وتبدأ في السير عبر الصحراء.

تتوجه سيارات البوليس جميعها نحو الصحراء لملاحقتها.

انهما الآن ملاحقتان بحوالي خمس عشرة سيارة.

داخلي. سيارة-نهاراً

ثيلما: أنت صديقة حقيقية.

لويز: أنت أيضاً، يا عزيزتي، أفضلهن.

ثيلما: أعتقد انني جننت قليلاً، هو؟

لويز: كلا... أنت دائماً كنت مجنونة، هذه كانت فرصتك الأولى للتعبير عن نفسك.

ثيلما: أعتقد أن كل شيء من الآن فصاعداً سيكون خراً.

لويز: غير محتمل، أتخيل ذلك.

ثيلما: أعتقد أن كل ما سنخسره قد خسرناه على أي حال.

تبتسمان.

خارجي. الصحراء-نهاراً

المظهر يبدو وكأن هنالك جيشاً. لقد انضم المزيد من رجال البوليس. ومن كل الاتجاهات تتجمع سيارات البوليس عبر الصحراء، بالرغم من أنه ليس أي منهم أمامهن ومن بعيد هنالك طائرة هليكوبتر تنضم إلى الملاحقة.

داخلي. سيارة. نهاراً

للطريق الوحيد التي يقطعها منذ أميال. تصرخ الاثنتان. تستدير لويز بسرعة لتتفادى ضربها في العرض. تخرج خارج الطريق وعليها أن تناضل لتعيد سيارتها إلى الطريق، تاركة خلفها غيمة ضخمة من الغبار.

لويز: خراء.

ثيلما: هل رأيت ذلك الرجل؟ لقد كان مباشرة في منتصف الطريق!

خارجي. طريق صحراوي-نهاراً

تقترب سيارتا البوليس الأولى من نفس التقاطع. أنهما يسوقان السيارات جنباً إلى جنب. ما زال هنالك غيمة ضخمة من الغبار تغطي الآن السيارة الثالثة في منتصف التقاطع.

داخلي. سيارة البوليس ١ من منظورها - نهاراً غيمة ضخمة من الغبار تهب عبر الطريق عندما يصل إلى التقاطع. تنقشع لتظهر السيارة الثالثة في منتصف الطريق، مباشرة عندما يصل هو وسيارة البوليس ٢ إلى التقاطع. زاوية على البوليس ١ وهو يصرخ وينحرف نحو اليمين.

داخلي-سيارة البوليس ٣ - نهاراً

زاوية على رجل البوليس ٣ وهو يرى سيارتي البوليس يتجهان مباشرة نحوه بسرعة ١٢٠ كيلومتر/الساعة. يصرخ ويربض في المقعد.

زاوية أخرى - سيارة البوليس ١

تنحرف نحو اليمين. سيارة البوليس ٢ تنحرف نحو اليسار، والاثنان بالكاد يخطئان سيارة البوليس ٣ زاوية أخرى

بينما تنطلق سيارة البوليس ١ وسيارة البوليس ٢ متجهتان نحو الطريق مباشرة بجانب بعضهما.

داخلي. سيارة البوليس ٣ نهاراً

يجلس البوليس ٣ في المقعد. لا يصدق انه لم يمت.

يحرك سيارته وينطلق إلى الطريق خلفهما.

داخلي. سيارة-نهاراً

لويز: تنظر إلى المرأة الخلفية، خراء!

ثيلما: ماذا؟

لويز: ماذا؟! ماذا تعتقدين؟!

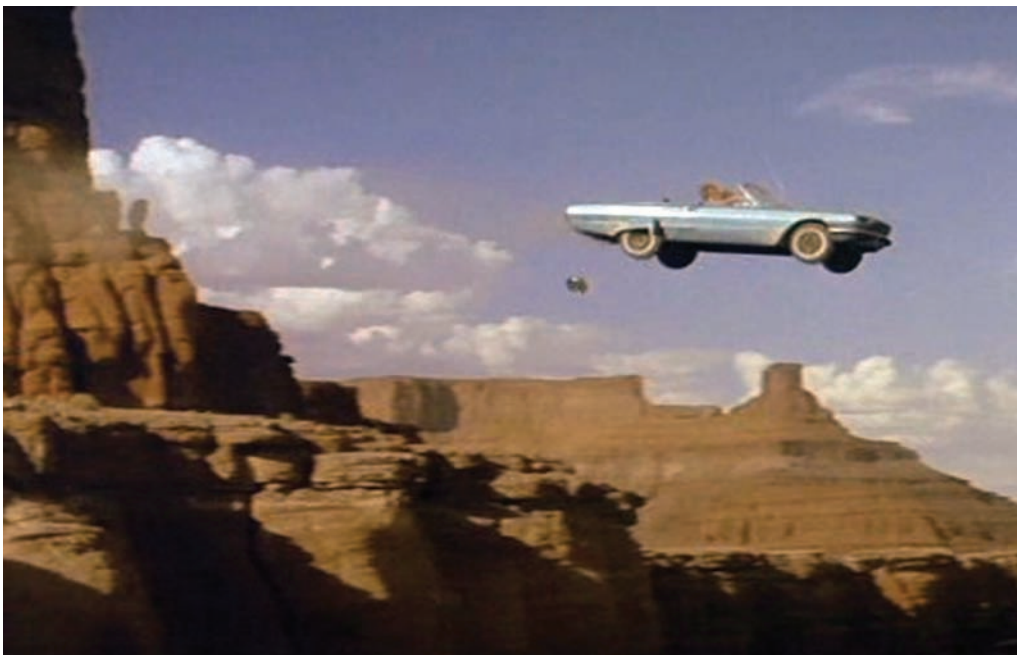
ثيلما: أوه.

خارجي. شبح بلدة صحراوية-نهاراً

تنطلق تيلما ولويز بين بنايات ما زالت قائمة منذ أن كان القطار يمر هناك. هنالك شارعان متوازيان

ثيلما: يا الهي! انها تبدو كالجيش!
 لويز: كل هذا من أجلنا؟
 تبدأ تيلما في الضحك. اهتمام لويز ينصب على
 كيف تتلافي نبات الصبار والعقبات الأخرى التي
 تقع أمامها.
 داخلي. طائرة الـ FBI - نهراً
 تهبط الطائرة أرضاً خلف صف سيارات البوليس.
 من منظور هال
 يرى تيلما ولويز متقابلتين وجهاً لوجه. شكلهما
 لطيف جداً. لا يملك إلا أن يتابع النظر إليهما. يستعير
 المنظار من ماكس. يرى تيلما ولويز في السيارة.
 بعض هدافي البوليس يتدربون على بنادق نصف
 اتوماتيكية.
 ينظر هال إلى ماكس.
 هال: هاي! لا تدعهم يطلقوا النار على هاتين
 الفتاتين.
 هذا شيء كثير. لديهم بنادق موجهة إليهما.
 ماكس: السيدات مسلحات، يا هال هذا شيء عادي.
 ابقى هادئاً في مكانك. هؤلاء الأولاد يعرفون ماذا
 يفعلون.
 يتسلق ماكس ليخرج من الطائرة يجلس هال لحظة
 ثم يقفز إلى الخارج ويتبع ماكس.
 البوليس (مخاطباً وراء مكبر الصوت)
 هنا دورية شرطة أريزونا. أنتما مقبوض عليكما.

تنتظر تيلما إلى أعلى بعيداً.
 تيلما: لويز!
 لويز: ماذا؟
 تيلما: بحق جهنم ما هذا الذي فوق؟
 لويز: أين؟
 تيلما: فوق بعيداً أمامنا!
 تبذل لويز جهداً لترى. مهما يكن فلويز تتدحرج
 نحوه، والسيارة تترك الأرض وهما تطيران في
 الصحراء.
 لويز: أوه، يا الهي!
 تبدأ لويز في الضحك والبكاء في نفس الوقت.
 تيلما: ماذا بحق الجحيم هذا؟!
 لويز: انه جراند كانيون الملعون!
 خارجي. الصحراء. نهراً
 خلفهما حائط ضخم من الغبار خلفته سيارات
 البوليس التي تتبعهما.. وأمامهما، تظهر أكبر فأكبر
 كل لحظة، روعة ورهبة الجراند كانيون.
 داخلي. سيارة - نهراً
 تيلما: أليس جميلاً؟!!
 لويز: إنه هائل!
 الدموع تنهمر من عينا لويز فتدق على وجهها
 وهي تدرك أنه لا مفر أمامها. تتابع الاندفاع
 باتجاهه دون أن تبطئ.
 خارجي. صحراء - نهراً
 جميع سيارات البوليس تتبعهما.
 بينها وبينهما حوالي نصف ميل.
 السيارة تهتز وتطير عبر الصحراء.
 أخيراً، تصلان على بعد عشرين
 ياردة من الحافة فتوقف لويز
 الفرامل.
 تنتظر تيلما ولويز باقي السيارات
 لتلحق بهما. تصطف سيارات
 البوليس صفّاً واحداً حوالي مائة
 ياردة خلفهما. غبار السيارات
 يندفع فيخترقهما. إنهما تجلسان
 ولا تفعلان سوى النظر إلى الجراند
 كانيون.
 من الكانيون، ترتفع طائرة الـ FBI
 من أمام السيارة.
 داخلي - سيارة - نهراً



في طريقي!
داخلي. سيارة - نهراً
ما زالتا تنظران إلى بعضهما البعض نظرة قاسية.
ثيلما: أنت صديقة طيبة.
لويز: أنت، أيضاً، يا حلوتي، أحسن واحدة.
تبدأ موسيقى ب ب كينج بعنوان «من الأفضل الا
تنظر إلى أسفل». بانها متفائلة وسعيدة جداً.
لويز: هل أنت متأكدة.
تهز تيلما رأسها بالموافقة.
ثيلما: اضربيه..
تجهز لويز السيارة للإنطلاق وتطلقها.
خارجي. صحراء - نهراً
تتسع عينا هال لحظة لما يراه، ثم يلبسه إحساس
بالهدوء ونرى على فمه كلمة «حسناً».
اغنية ب. ب كينج (صوت خارجي)
كنت أتجول رأيت بعض الأشياء،
ناس يتحركون أسرع من سرعة الصوت،
اسرع من رصاصة مسرعة.
ناس يعيشون كسوبرمان، كل النهار وكل الليل.
لن أقول إن كان هذا خاطئاً ولن أقول انه صحيح.
أنا نفسي سريع جداً.
ولكن لدي نصيحة أود أن أنشرها، هنا تماماً
في كلمات هذه الأغنية...
خارجي. صحراء - نهراً
يخفص رجال الشرطة أسلحتهم وقد غطت وجوههم
نظرات الصدمة وعدم التصديق. تهب غيمة من
الغبار تخترق الإطار بينما تبحر السيارة المسرعة
فوق حافة الهوية.
اغنية ب. ب كينج (صوت خارجي)
من الأفضل ألا تنظر إلى الأسفل، إذا ما كنت تريد
متابعة الطيران.
ضع المطرقة إلى أسفل، واركها منطلقاً بأقصى
سرعة.
من الأفضل ألا تنظر إلى الوراء وإلا فستجش
بالبكاء.
باستطاعتك إبقاءها متحركة إذا لم تنظر إلى أسفل.
إظلام تدريجي

النهاية

انتما تعتبران مسلحتين وخطرتين. اي فشل في
إطاعة الأوامر يعتبر فعل إعتداء علينا.
داخلي. سيارة - نهراً
ثيلما: والآن ماذا؟
لويز: لن نستسلم يا تيلما.
ثيلما: إذا لن نسمح باعتقالنا.
لويز: عن ماذا تتكلمين؟
ثيلما: (تشير إلى الجراند كانيون) اذهبي
لويز: اذهب؟
تبتسم تيلما لها.
ثيلما: اذهبي
الايدي مرتفعة في الهواء
خارجي. صحراء - نهراً
هال على وشك الخروج من جلده. لا يصدق أن هذا
الموضوع بدأ يخرج عن سيطرته، يقفز أمام ماكس.
هال: ماكس! دعني أخاطبهما! لا أستطيع أن أصدق
هذا!
عليك أن تفعل شيئاً هنا!
يدور ماكس حول هال ويتابع سيره. يقفز هال أمام
ماكس مرة ثانية ويسد طريقه.
هال: أسف لإزعاجك، اعرف أنك مشغول حقاً الآن،
ولكن كم من المرات، يا ماكس؟ كم من المرات على
هذه المرأة أن تتحمل الإذلال؟ يمكنك أن ترفع اصبعك
فتخلص عجيزتها ومع ذلك فأنت لا تفعل ذلك.
ماكس (يمسك هال): أمسك نفسك! انت بعيد جداً عن
الفصل العادل في هذه القضية، والآن تفضل! إهدأ! لا
تجعلني أندم على اصطحابك إلى هنا!
يترك ماكس صدر ستره هال.
هال (تحت أنفاسه) خراء! لا أستطيع أن أصدق هذا!
يسير هال وعلى وجهه مظهر غير المقتنع. إنه يهز
رأسه.
تدريجياً يسرع قافزاً ويبدأ في الاتجاه نحو الخط
الأمامي.
ماكس (يصرخ) هاي. هاي!
يركض هال الآن ويبعد الصف الأمامي من
السيارات. هنالك فوضى عارمة بين الضباط عند
الصف الأمامي. البعض يصرخ، والبعض الآخر
يخفص بنادقه ليرى.
ضابط أريزونا ١: ماذا بحق الجحيم؟
ضابط أريزونا ٢ (يخفص بندقيته) ابن الكلب يقف



دور المونتاج في السينما

أندري تاركوفسكي* ترجمة عبد الهادي الراوي*

يصعب الاتفاق مع الخطأ الشائع القائل ان المونتاج هو العنصر الرئيس المكون للفيلم، وان الفيلم يتشكل على طاولة المونتاج. فكل الفنون تتطلب مونتاجا وتجميعا وتهيئة للأجزاء. لكننا لا نتكلم هنا عن ما يقرب السينما من الأنواع الأخرى للفنون بل عما يجعلها لا تشبه تلك الفنون. اننا نريد أن نفهم خصوصية السينما.

ففيم إذن يكمن دور المونتاج؟ المونتاج يقرن الكوادر المشبعة بالزمن، لا بالمفاهيم، كما يعلن غالبا مؤيدو ما يسمى «السينما المونتاجية». ان اللعب بالمفاهيم ليس امتيازا خاصا بالسينما. لذا فان جوهر التعبير السينمائي لا يكمن في مونتاج المفاهيم. ان لغة السينما في خلوها من اللغة، من المفاهيم، من الرمز. والسينما مخبوءة كلها في داخل الكادر لدرجة أن تستطيع بعد مشاهدة كادر واحد - كما أعنقد - تستطيع أن تقول واثقا مدى موهبة الانسان الذي صوره.

أثناء التصوير. فقد كان واضحاً أن ربط الأجزاء يعتمد على الحالة الباطنية للمادة المصورة. كان واضحاً أن التحام الأجزاء يعتمد على حالة المادة الباطنية. وإذا كانت هذه الحالة قد ظهرت في المادة المصورة منذ عملية التصوير، وإذا كنا لم ننخدع بأن هذه الحالة قد انبثقت فيها فعلاً، فإن الفيلم لا يمكن أن لا يلتئم، لأن ذلك سيكون مخالفاً للطبيعة. لكن لغرض أن يحدث ذلك كان ينبغي أن توصل إلى المغزى، إلى مبدأ الحياة الباطنية للأجزاء المصورة. وحين حدث ذلك بحمد الله، حين وقف الفيلم على قدميه، أحسنا كلنا وكأن حملاً ثقيلًا قد انزاح عن صدورنا.

إن ما يحدث في المونتاج هو أن الوقت ذاته الجاري في الكادر يلتحم.

يتكون فيلم «المرأة» مما يقارب مئاتي كادر. وهذا عدد قليل إذا أخذنا بالاعتبار أن فيلماً بالطول ذات يتكون في العادة من خمسمئة كادر تقريباً. إن عدد الكوادر القليل في فيلم «المرأة» هو الذي حدد أطوالها. أما فيما يخص لصقات الكوادر فهي التي تنظم بنية الفيلم، لكنها لا تصنع إيقاع الفيلم، على حسب الفكرة الشائعة. فإيقاع الفيلم ينشأ وفقاً لطبع ذلك الزمن الذي يجري في الكادر، ولا يتحدد بأطوال الأجزاء الممنجة، بل بدرجة توتر الزمن الذي يجري فيها. إن اللصقة المونتاجية لا يمكنها تحديد الإيقاع، فالمونتاج هنا لا يعدو أن يكون في أفضل الأحوال أكثر من علامة أسلوبية. وأكثر من ذلك: فإن الزمن لا يجري في الفيلم بفضل اللصقات، بل على الرغم منها، بالطبع إذا استطاع المخرج أن يكتشف بصورة صحيحة طبيعة جريان الزمن في الأجزاء المنفردة.

الوقت المدرج في الكادر بالتحديد هو الذي يملئ مبدأ المونتاج هذا أو ذاك. ولهذا لا يمكن منتجة كادرات مع بعضها البعض إذا كان قد ثبت فيها -مبدئياً- طبع مختلف لجريان الزمن. وهكذا، لا يمكن مثلاً مونتاج الزمن الحقيقي مع الزمن الاصطلاحي، مثلما هو الحال حين يستحيل ربط أنابيب الماء ذات القطر المختلف. ويمكن تسمية اتساق الزمن، الجاري في الكادر، توتره أو بالعكس «استرخاءه» بضغط الزمن في الكادر. وتبعاً

إن المونتاج - في ناية المطاف - ليس سوى نسخة مثالية للصق اللقطات. لكن هذه النسخة المثالية مخبوءة في المادة السينمائية المصورة على الشريط. إن مونتاج الفيلم بطريقة احترافية صحيحة والعثور على النسخة المثالية للمونتاج يعني عدم إعاقة توحيد المشاهد المنعزلة، ذلك أن هذه المشاهد قابلة مسبقاً للمونتاج بحد ذاتها، حيث يعيش في داخلها القانون الذي ينبغي الإحساس به وأجراء اللصق وتقصير هذه اللقطة أو تلك بناءً عليه، إن قانون تناسب اللقطات وعلاقتها يكون أحياناً غير سهل أبداً (خاصة حين يكون المشهد مصوراً بصورة غير دقيقة)، وعندها لا يكون العمل على طاولة المونتاج مجرد ربط ميكانيكي لأجزاء، بل سيرورة مؤلمة في البحث عن مبدأ توحيد الكوادر، يتضح خلالها بالتدريج خطوة بعد أخرى جوهر الوحدة المخبوءة في المادة المصورة منذ فترة التصوير.

نجد هنا علاقة ارتجاعية خاصة: البنية المخبوءة في الكادر تعي نفسها في المنتج بفضل خواص مميزة للمادة المصورة مثبتة في الكادر في وقت التصوير. المادة المصورة تكشف في المونتاج عن جوهرها الذي يترشح في طبيعة اللصقات ذاتها، في منطقتها التلقائي الحال فيها.

فيلم «المرأة» قد مُنتج بجهود جبارة، وكان هناك أكثر من عشرين نسخة من المونتاج للفيلم. أنا لا أقصد تغيير بعض اللصقات، بل تغييرات جذرية في البنية، في تعاقب المشاهد نفسه. وقد بدا لنا في بعض الأحيان أن الفيلم عصي على المونتاج تماماً، وهذا يعني أن أخطاء لا تغتفر قد حدثت أثناء التصوير. كان الفيلم يتداعى ولا يريد أن يقف على قدميه. وكان يتبعثر على مرأى منا، ولم يكن فيه أي كمال ولا رابط داخلي ولا التزام ولا منطق داخلي. وفجأة في يوم رائع، حين وجدنا امكانية المجازفة بتغيير أخير، انبثق الفيلم. المادة المصورة انتعشت وصارت أجزاء الفيلم تعمل وكأنها مربوطة بنظام دموي واحد، فولد الفيلم أمام أعيننا أثناء عرض هذه النسخة المونتاجية النهائية. لم أستطع أن أصدق بعد فترة طويلة أن المعجزة قد حدثت، وأن الفيلم قد التأم. لقد كان ذلك اختباراً جاداً لصحة ما عملناه

الخاص المصوغ بدقة. حين يقارن ازينشتين في فيلمه «أكتوبر» بين كيرنيسكي والطاووس، فإن هذه الوسيلة تصبح مساوية لهدفها. فالمخرج يسلب المتفرج امكانية استعمال علاقته بما يراه في هذه الأحاسيس. وهذا يعني ان وسيلة تصميم التعبير تصبح هنا هي الهدف ذاته، في حين يبدأ المؤلف بهجوم عام على المخرج، فارضا عليه علاقته الخاصة هو بما يجري.

معلوم ان مقارنة السينما بهذه الفنون الزمنية مثل الباليه أو الموسيقى مثلا، ترى أن الخاصية التي تميزها تكمن في أن الزمن المثبت على الشريط يخلص على شكل حقيقي مرئي. ان الظاهرة المثبتة على الشريط ذات مرة، ستستقبل دائما وبشكل متعادل بكل مُعطائها الثابت.

القطعة الموسيقية نفسها يمكن عزفها بأشكال مختلفة، ويمكن أن تأخذ أوقاتا مختلفة في أطوالها، وبكلمات أخرى، ان الزمن في الموسيقى له طبع فلسفي مجرد. أما السينما فتستطيع أن تثبت الزمن في علاماته الخارجية التي يمكن استيعابها حسيا. ولهذا يصبح الزمن في السينما هو أساس الأساسات، كما يكون هذا الأساس في الموسيقى هو الصوت، وفي الرسم هو اللون وفي الدراما هو الشخصية.

وهكذا، فإن الإيقاع ليس تعاقبا موزونا للأجزاء. انه يتكون من الضغط الزمني داخل الكوادر، والإيقاع تحديدا - كما أعتقد - هو العنصر الرئيس المكون للشكل في السينما، وليس المونتاج، كما هو شائع.

أكرر: المونتاج موجود في كل فن من الفنون كعلامة للاختيار الذي يقوم به المؤلف، اختيار وربط، لا يمكن لأي فن من الفنون أن يوجد بدونها. أما خصوصية المونتاج فتكمن في أنه يربط الزمن المدرج في الأجزاء المصورة. المونتاج هو لصق الأجزاء الجزئية التي تحمل في داخلها زمنا متشابه أو مختلف الكثافة. ويعطي ربط هذه الأجزاء احساسا جديدا بجريان هذا الزمن، ذلك الاحساس الحاصل نتيجة لمرور الكوادر التي تقلصها اللصقات وتقتطع الزائد منها. لكن خصوصيات اللصقات المونتاجية كما قلنا أعلاه، مُضمنة في الأجزاء الممنجة ذاتها، والمونتاج لايعطي سمة جديدة أبدا،

لذلك، فإن المونتاج يشكل وسيلة لربط الأجزاء مع اعتبار الضغط في الزمن فيها.

ان وحدة الاحساس بالنسبة لكوادر مختلفة يمكن أن تكون نتيجة لوحدة الضغط، اللاحاق، درجة الضغط التي تحدد أيقاع الفيلم.

ترى كيف نستقبل الزمن في الكادر؟ ان هذا الشعور الخاص -خلف ما يجري- مساو لحضور الحقيقة في الكادر. حين تدرك بوضوح أن ما تراه في الكادر لا يقتصر على الخط البصري، بل يلمح الى شيء ما ينتشر خارج الكادر، الى ما يسمح بالخروج من الكادر الى الحياة. يعني، أن لانهاية التعبير التي تكلمنا عنها أنفا تكشف عن نفسها هنا من جديد. ان الفيلم أغنى مما يعطينا مباشرة عن طريق التجربة (اذا كان الفيلم فيلما حقيقيا، طبعا). ونكتشف فيه من الأفكار أكثر مما ضمّنه المؤلف بصورة واعية. وكما أن الحياة، الجارية مباشرة، المتغيرة، تعطي كل شخص امكانية تفسير كل لحظة من لحظاتها والاحساس بها، كذلك الفيلم الحقيقي الذي ثبت الزمن على شريطه بشكل صحيح، ممتدا خارج حدود الكادر، يعيش في الزمن كما يعيش الزمن فيه. ان خصوصية السينما -كما أرى- يبغي البحث عنها في هذه السيرة الذاتية بالتحديد.

يصبح الفيلم حينئذ شيئا أكبر من مجرد شريط موجود اسميا، مصورا وملصقا، وأكثر من القصة أو الموضوع الذي صنع على أساسه. ويصبح الفيلم وكأنه مستقل عن ارادة مؤلفه، أي يصبح مشابها لحياة ذاتها. أمه ينفصل عن مؤلفه ويبدأ بالحياة حياته الخاصة، متغيرا في الشكل والمعنى عند اصطدامه بالمتفرج.

أنا أرفض فهم السينما على أنها فن المونتاج لسبب آخر هو أن هذا الفهم لا يعطي للفيلم امكانية الامتداد خارج مجال الشاشة، أي ان حق المتفرج بوصول تجربته الخاصة مع ما يراه على الشاشة لا يُؤخذ بنظر الاعتبار. ان السينما المونتاجية تقدم للمفرج ألغازا وحزورات وتجبره على حل شفرات الرموز والاستمتاع بالاستعارات، مستنجة بالتجربة العقلية للمتفرج. لكن كل لغز من هذه الألغاز يملك مع الأسف حله

بل يُظهر فقط ما هو موجود فعلاً في الكوادر المربوطة. ان المونتاج كما لو يكون قد أخذ بالاعتبار مسبقاً أثناء التصوير، وكما لو أنه كان مبرمجاً في طبيعة المادة المصورة. ولهذا فإن ما يخضع للمونتاج هو الأطوال الزمنية التي ثبتتها الكاميرا، كثافة وجودها، وليس رموزاً نظرية، ولا حقائق تشكيلية محسوسة، ولا انشاءات منظمة، موزعة في المشهد بقليل أو كثير من البراعة. وليس بمفهومين معينين، ينبغي لربطهما أن ينتج «معنى ثالث» مزعوم. أي أن ما يخضع للمونتاج كل تنويعات الحياة التي تستقبلها العدسة وتضمن في الكادر. أن أفضل ما يثبت صحة رأيي هو تجربة ارنشتين نفسه. فحين جعل الايقاع متعلقاً بطول اللقطة، أي باللصقات، كشف افلاس فرضياته الابتدائية، في تلك الحالات التي خاها فيها الحدس، ولم يملأ الأجزاء التي يمنتجها بالتوتر الزمني المطلوب للصقة المعنية. لناخذ مثلاً مشهد المعركة قرب بحيرة تشودسكايا في فيلمه «أليكسندر نيفسكي». فقد حاول ايصال الدينامية الداخلية للقتال على حساب تعاقب المونتاجي للقطات القصار والقصار جداً في بعض الأحيان ، من دون أن يفكر بملئ الكوادر المختلفة بالزمن المتوتر. لكنه وعلى الرغم من تخاطف الكوادر القصيرة فإن الاحساس بتراخي وبتكلف ما يجري على الشاشة لم يغادر المتفرج. وهذا يحدث بسبب غياب حقيقة الزمن في بعض الكوادر. هذه الكوادر الساكنة والفقرية الدم. ولهذا طبعي أن يظهر تناقض بين المحتوى الداخلي للكادر الذي لم يضمّن أية سيروية زمنية، فأصبح بذلك اصطناعياً ولا مبالياً بالنسبة لهذه الكوادر وتقتصر علاقته بها على اللصقات الميكانيكية. ونتيجة لذلك لا تصل الى المتفرج تلك الأحاسيس التي ينتظرها المبدع، الذي لم يجهد نفسه باشباع الكادر بالأحاسيس الصادقة لجريان الزمن في هذا المشهد أو ذاك من المعركة الأسطورية.

الايقاع في السينما ينتقل خلال حياة الشيء المرئية المثبة في الكادر، وكما نحدد طبيعة المجري في النهر وقوته من خلال رعدة صخرة صغيرة، فإن حركة الزمن تنقلها لنا السيروية الحياتية ذاتها وطبيعة جريانها

المستنسخة في الكادر .

المخرج السينمائي يكشف عن شخصيته من خلال الاحساس بالزمن، من خلال الايقاع قبل كل شيء. ويلون الايقاع العمل الفني بعلامات أسلوبية محددة. وهو لا يُبتكر أو يبني بوسائل عقلية. بل يجب أن يظهر حيويًا انطلاقاً مما يميز المخرج من الاحساس بالحياة، بحسب كيفية تحقيقه للزمن. أنا أتصور أن على الزمن أن يجري في الكادر باستقلالية وكأنه يجري من تلقاء نفسه، وعندها ستحل المسائل بدون جلبة وفوضى ومساعدات ايقاعية. ان الاحساس بالايقاع في الكادر بالنسبة لي... كيف أعبر عن ذلك؟ يساوي الاحساس بالكلمة الصادقة في الأدب. ان الكلمة غير الدقيقة في الأدب وعدم دقة الايقاع في السينما تخربان صدق العمل.

تظهر هنا صعوبة طبيعية. أود مثلاً أن يجري الزمن في الكادر باستقلالية، لكي لا يشعر المتفرج بأي خرق أو ضغط على تلقية، ولكي «يستسلم للأسر» طوعاً، ويبدأ بالاحساس بمادة الفلم وكأنها تجربته الخاصة، واعترف بها وأدخلها في نفسه بصفة تجربة جديدة اضافية خاصة به.

لكن يا للمفارقة! فإن احساس المخرج بالزمن يتصرف كضغط على المتفرج. فالمتفرج اما أن «يسقط» في ايقاعه وعندها يكون معك، واما ان لا «يسقط» وعندها لا يحصل الاتصال. ومن هنا يظهر عند المخرج «متفرجه» الخاص، وهو ما يبدو لي طبيعياً ومحتوماً.

وهكذا فأنا أرى مهمني في خلق مجرى متفرد خاص بي للزمن، وايصال احساسي في الكادر بحركته وبمساره.

وسيلة الربط، المونتاج يقطع مساره، يقطعه ويصنع خاصيته الجديدة في الآن ذاته.

تشويه الزمن: هو وسيلته للتعبير ايقاعي. والنحت على الزمن - هذا هو المونتاج، هذا هو التعبير السينمائي.

ولهذا فإن ربط كوادر ذات توتر زمني مختلف لا ينبغي أن يُستدعى الى الحياة بتعسف المؤلف، بل بالضرورة الباطنية، وينبغي أن يكون حيويًا للمادة ككل.. وإذا

أو مع تلك الأجزاء التي صورها وهو في حالة ابداعية. لكن بما ان الفيلم هو عمل يومي، فان أسوأ ما في هذه السيرة هي الانتروبيا، حال تشتت الطاقة الابداعية، وفقدان الحالة الأصلية. المخرج في نهاية الأمر حال حال الموسيقى، قائد الفرقة مثلا، لا يستطيع أن لا يسمع الزيف، ففي ذلك تكمن حرفته. وهذا هو شعور «السمع»، وهو بأهمية الشعور بالايقاع والاحساس بايقاع الحياة التي تجري بجانب المخرج، تلك الحياة التي يحاول تثبيتها على الشريط.

هناك رأي شائع مفاده أن تنظيم ايقاع الفيلم يتطلب وجود مشهد سريع يعقبه مشهد بطيء، وأن تتابع هذه المشاهد يولد ذلك الاحساس بالوحدة الايقاعية، التي تسمى بالسينما المونتاجية.

وهنا يتبين أن لا شيء من هذا القبيل. وهذا لا علاقة له بالسينما على الاطلاق. هل سبق أن شاهدتم فيلم روبرت بريسون «mouchette» (فيلم نخبوي من انتاج فرنسا سنة ١٩٦٧. المترجم). أنا لم أر هناك مشهدا واحدا تعاقب بمثل هذه الطريقة. وكل كادر من كواد الفيلم مُصوّر برتابة من قبل شخص واحد. ويمكن الظن أن هذه الكواد كلها قد صُورت في آن واحد، وكأن ستمائة كاميرا كانت منصوبة في آن واحد، ومثل ستمائة بديل وصُور ستمائة بديل. ويقدر تماثل هذه الكواد فهي معبأة بايقاع واحد وبشعور واحد. ولا وجود هناك للحظة واحدة من الزيف. وبالمناسبة فهذا هو المخرج الثاني في عدد مرات الاعادات. فشابلن كان يصور أربعين اعادة وبريسون أيضا كان يصور أربعين اعادة أيضا. لانه لا يقبل بأي ابتعاد عن الدقة مهما كان ضئيلا في نبرة الكادر، في حركة الكاميرا، في المكان الذي ينبغي للممثل أن يصل اليه في الميزانين، أما في حالة اللقطة الكبيرة فمن باب أولى. حيث يحسم المسألة السنتيمتر الواحد. ويستمر في اعادة التصوير حتى يصل الى نوع من الانسجام الحساس بين فكرته وتجسيدها. أما عند شابلن فنرى هذا بطريقة أخرى، لأن الحديث هناك يجري حول الحركة اللدنة (plasticity) وتثبيتها وامكانية أن تكون تعبيرية بأقصى ما يكون. اليوم شاهدتم عملا لمخرج معاكس تماما هو فيليني،

اختلفت حيوية هذه الانتقالات لأي سبب كان فستظهر وتصبح شاخصة للعيان تلك التوكيدات المونتاجية العرضية التي ما كان للمخرج أن يسمح بها. ان أي تعويق أو تسريع مصطنع لم ينضج داخل الكادر، وان عدم الدقة في تغيير الأيقاع الزمني سينتج لصقة مزيفة اعلانية. ان ربط قطع غير متكافئة بالمعنى الزمني سيقود لا محالة الى قصور ايقاعي. لكن هذا القصور اذا كان معداً من الحياة الباطنية للقطع المربوطة، فيمكن أن يكون ضروريا لغرض فرز الرسم الايقاعي المطلوب. لنقارن بين مختلف التوترات الزمنية لجدول وفيضان ونهر وشلال. ان ربطها يمكن أن يعطي رسما ايقاعيا فريدا، يصبح - بصفته نبذة حيوية جديدة - شكلا للتعبير عن احساس المؤلف بالزمن.

وبما ان الاحساس بالزمن هو ادراك للحياة متأصل حيويا عند المخرج، والوتر الزمني في القطع الممنوعة هي التي تملئ هذه اللصقة أو تلك - كما أسلفنا - فان المونتاج يكشف بأوضح ما يكون في أسلوب هذا المخرج أو ذاك. فان علاقة المخرج بفكرته تتكشف عن طريق المونتاج، الذي تأخذ فيه أيولوجيا المخرج تجسيدها النهائي. أعتقد ان المخرج الذي يستطيع منتجة أفلامه بسهولة وبأشكال مختلفة هو مخرج سطحي وضحل. فأنت تستطيع دائما تعرف مونتاج بيرغمان وبريسون وفيليني، ولن تخطئ بين مونتاجهم ومونتاج شخص آخر، لأن مبدأ مونتاجهم لا يتغير.

ليس للمخرج أن يأتي الى ساحة التصوير بحالة مختلفة، لأن المشكلة الأساس هي المحافظة على المغزى والحفاظ على وحدة الايقاع في كل مشهد.

الإحساس بالايقاع

الايقاع من حيث المبدأ واحد. انه الايقاع الذي يولد عند تواصل المخرج مع الحياة، مع ما يصور، ما يحاول بعثه أمام عدسة كاميرته. ان هذه الحالة مهمة للمخرج مثلما هي مهمة للممثل اذا أراد أن يكون صادقا في الكادر. اذا ان المخرج يحضر الى التصوير خاملا لايعرف ما عليه أن يعمل وغير مستعد للتصوير، فلن يصور شيئا في هذه الحالة، واذا صور فلن يُمنتج ما يصوره مع الفيلم

وان قلبه تتسارع نبضاته أو بالعكس يتوقف قلبه. أي يظهر لديه احساس بتبدل الايقاع وليس تبدل الحالة. أي ان الزمن يشرع بالتغير. انه يبدأ بالانضغاط، وكلما كانت الحركة أقل كان الزمن أشد انضغاطا.

حركة الشخص الراكض مثلا وبانوراما الشخص الراكض هي الكادر المصور الأكثر بدائية. الكوادر الثابتة مع وجود شخص راكض فيها، هي شيء آخر تماما، أما الكاميرا الثابتة مع شخص واقف كان يركض في الكادر السابق، فهي شيء ثالث. الموضوع يستحق التفكير والتأمل.

تذكروا مشهد الخروج من القلعة، المشهد ما قبل الأخير. كل لقطات المرور مصورة بكاميرا متحركة/ وكلها على الاطلاق مصورة من على السكة. قد يسأل أحدهم: ما الداعي لهذا اللاحاق؟ جزء واحد، جزء ثان، جزء ثالث، كلها متحركة بايقاع واحد. أي أن هناك ستظهر ضرورة لتنظيم الكادر بطريقة معينة. وفعلًا ينظم -قبل كل شيء- بحركة الكاميرا. يعني أن هذا هو «لباس» معين أكثر خارجية للايقاع في المشهد: حركة الكاميرا. لأن لها علاقة مباشرة بالزمن. أنتم تستطيعون اجبار الزمن على التحرك ببطء أو بسرعة اعتمادا على كيفية تحريك الكاميرا نسبة الى الفعل. لكنكم تذكرون فيلم «mouchette» وكيف كانت حركة الكاميرا. انها تتحرك هناك بشكل لا يصدق. وبصورة عامة، فكل شيء عند بريسون مبني على الميليمترات والسنتيمترات والميلليغرامات. انه مثل الصيدلي. فهناك توجد موازين تحليلية حيث كل ذرة توضع في الميزان لها أهميتها. أما عند الآخرين فهذا ليس له مثل هذه الأهمية، ويمكنهم العمل بخشونه أكثر. لكن هذا لا يجعلهم أقل موهبة، لكن علي أن أقول لكم أن العبقرية والموهبة مفهومان مختلفان تماما، والشخص الذي يمكن أن يكون موهوبا جدا لا يمكنه أن يكون عبقريا، أما العبقرى فيمكن أن يكون موهوبا جدا. القضية هنا أن بريسون يستعمل الحد الأدنى من الوسائل، انه متقشف. ولغرض اعادة ابداع الطبيعة لا يحتاج الا لقطع ورقة من شجرة وأخذ نقطة ماء من جدول والاكتفاء بوجه الممثل وتعبير عينيه. ولو كان بإمكانه تصوير تعبير

حيث كمية المشاعر هائلة والبهجة وحب الحياة والطيبة والحب والمرح. انه هكذا، انسان عصر النهضة، انسان فائق الطيبة. ولاحظوا انكم تجدون أن كل المشاهد أيضا، وكل الكوادر مصورة بالطريقة ذاتها. أنا واثق أنها مصورة بالطريقة ذاتها، ولا يمكن أن تكون غير مصورة بالطريقة ذاتها. ولو كان مخرجا متوسط الحال لصورها بشكل مختلف. مع العلم أنني لا أتكلم عن المونتاج، فالكادر يمكن أن يكون طول وقته ثانية وحدة أو ثلاث دقائق، فالمسألة ليست في طول الكادر. بل في أنه مُصوّر في ايقاع واحد، في حالة واحدة، تلك الحالة التي توحى للمخرج بعلاقته بالواقع. هذا هو نبضه الذي يذوب في ايقاع الفيلم. وهنا كأن نبضه وايقاع الحياة ونبض المادة المصورة متوحدة. ان هذا الثلاثي هو الذي ينظم هوية السينما.

لن تصبحوا يوما فنانيين اذا قطعتم لقطات البوناراما ومنتجتموها في نهايات المشهد المختلة. ولن تمنتجوا الفيلم بأية درجة كانت اذا صرتم تأخذون كوادر من مشهد وتلصقونها بآخر، مع ان هذا يحدث كثيرا. ولن تتوصلوا الى أي شيء اذا قطعتم اللقطة الكبيرة الى ثلاثة أجزاء، والشريك الى ثلاثة أجزاء ومنتجت هذه الأجزاء الستة في مشهد حوار اذا لم يكن المشهد مخططا له بهذه الطريقة مسبقا. منتجوا ذلك في حالة واحدة هي أن المشهد كان مصورا بطريقة سيئة. وهذا سيكون منتجا بطريقة سيئة أيضا وسيبدو المشهد سيئا. وسيكون له مجرد وهم تمام، أما التمام الحقيقي فسيبقى بعيدا عن المشهد. اذكرون في فيلم «الحياة الحلوة»، حيث يوجد بعض الأجزاء، أعني المشهد الأخير على الشاطئ، حيث تجري العريضة. هناك مشهد حيث يخرجون الى الشارع، تحت أشجار الصنوبر ويتجهون الى البحر ويتوقفون هنيهة. هناك لقطتان أو ثلاثة لقطات مونتاجية بدون أية حركة، مصورة من نقطة واحدة، على الضد من المشهد السابق حيث الكثير من الحركة في الكادر نفسه والكوادر الأخرى المصورة متحركة. وعلي أن أقول لكم أن هذا لا يعني أن في هذه الكوادر أيقاع آخر. ان هذا يعني أن الانسان موجود في حالة أخرى، وانه ينظر الى الفعل ذاته في المكان ذاته، وأن شيئا ما عنده يتصدع،

القوانين الأساسية. فمثلا، فيلم غودار «على النفس الأخير»، لا تجد فيه لصقة تقليدية أو يمكن القول كلاسيكية واحدة. بل بالعكس، الفيلم مربوط بدنيامية. لكنه مربوط بدنيامية شكلية. حركة الممثل في اللقطات القصيرة ممتجة في عشرات الأماكن الجغرافية، لكن كما لو كانت في حركة واحدة. وهذا مستحيل من وجهة نظر ربط الأجزاء الكلاسيكية. الحديث في الباص مربوط بطريقة بحيث يتكلم الموجودون فيه بشكل منطقي من غير قطع أي جزء، لكن الخلفية أي الشوارع التي يتحرك فيها تتفاقر بقوة كبيرة وكأن دقائق، ساعات، كاملة، أجزاء من الزمن، قد اقتطعت. كل شيء يجري على الضد من قوانين المونتاج الكلاسيكية. ان هذا يبرهن بجلاء أن المونتاج هو خاصية للرؤية السينمائية وأحد توليناتها.

أما بريسون فلن تجدوا عنده لصقة واحدة يمكن ملاحظتها. انه يحاول دائما لأن يدخل الممثل الكادر ويخرج منه، فالمرور من مشهد الى آخر مهمة جدا بالنسبة له بذلك المعنى بحيث لا يفقد بينهما أي جزء من الزمن.

وبصورة عامة، نلاحظ أن المخرجين الجادين يلصقون الكوادر بشكل يوحي بأنهم يرسمون كلا واحدا، ولا يرى نتيجة لمونتاجهم أثر الخياطة أو الانتقال. أنا أرى أن المخرج في المونتاج يعبر عن علاقته بالسينما.. ان المونتاج لغرض «التعبير عن المغزى» هو ذوق متدني، وهو سينما تجارية خالصة.

الوجه لما احتاج للمثل بصورة عامة. وهذا يهزني دائما. مع العلم أن الفيلم عند بريسون كلما كان أكثر كمالا كان الشعور بتملص الحقيقة التي يكشفها لنا أكثر أيلاما. لديه فيلم اسمه «محاكمة جان دارك». والفيلم كله مبني على ان جان تخرج من الباب والكاميرا تتابعها بحركة بانارامية، تجلس على كرسي مقابل المحقق الذي يحقق معها، الذي يخرج في الآن ذاته من باب آخر ويجلس قبالتها، وبعد ذلك لقطة كبيرة لجان او لقطة كبيرة للمحقق وهكذا حتى نهاية المشهد. وبعد ذلك تتابع الكاميرا بحركة باناراما جان الى الباب، وينتهي المشهد.

ان مثل هذه البساط ليست بتلك البساطة التي تبدو فيها. انها بساطة عبقرية.

ينبغي بالطبع معرفة قوانين الحرفة، كما ينبغي معرفة قوانين المونتاج أيضا، لكن الابداع يبدأ من لحظة كسر وتعديل هذه القوانين. ولهذا فكون تولستوي أقل من بونين في نقاء الأسلوب وأن رواياته لم تكن تتميز بذلك البناء والكمال الذي يميز أي قصة من قصص بونين، لا يجعلنا نحكم بأن بونين أفضل من تولستوي. ونحن لا نتسامح مع جمل تولستوي الثقيلة فقط، بل نبدأ بحبها كسمة خاصة، كمكون من مكونات شخصيته. فحين تكون أمامك شخصية كبيرة فانك تستقبلها مع «نقاط ضعفها» التي تتحول فورا الى خواص لجماليتها. فلو استقطعنا وصف دوستويفسكي لأبطاله من سياق رواياته لأصابتنا الدهشة، فهم دائما بارعو الجمال، شفافهم متوهجة ووجوههم شاحبة وما الى ذلك. لكن ذلك كله لا يؤثر علينا لأننا لا نتكلم هنا عن محترف أو جهبذ، بل عن فنان وفيلسوف. كان بونين يحترم تولستوي احتراماً لا حدود له لكنه كان يعتقد أن «أنا كارينينا» مكتوبة بشكل سيئ وحاول كتابتها من جديد. لكنه طبعاً لم ينجح. لأن مثل هذه الأعمال تشبه الكائنات الحية، لها دورتها الدموية ولا يمكن المساس بها من دون تعريض حياتها لخطر الموت.

ان اتباع قوانين المونتاج، أي ربط الأجزاء، لا يعني كل أفضل الأفلام ممتجة بهذه الطريقة. لا بل بالعكس. فهذه الأفلام ممتجة على خلاف المبادئ الأساسية،



تصوير مثل هذا الحجم مثل عين واحدة؟ كلا ، لأنه لن يُنتج. انه حجم غير حيوي. انه تأكيد، رغبة في استشارة اهتمام خاص الى حالة انسان. انها محاولة لتعبير أدبي تسلسل الى السينما. انه رمز ، استعارة. انها اشارة لكي يفهم المتفرج، و«سيفهم»، لكن لن تتكون هنا صورة تعبيرية عاطفية متفردة حية. وفي نهاية المطاف، اذا صور الكادر فهذا يعني وجود وجهة نظر ومستوى هذه النقطة. لكن كيف؟ فلنقل ان نقطة النظر عند بريسون محايدة، العدسة الخمسون، أي القريبة الى الحد الأقصى من العين البشرية. أنا أعتقد أن هذه أكثر النقاط حيوية عند التصوير وأكثر المستويات طبيعية.

وبصورة عامة فان هذين المفهومين مرتبطان ارتباطا لا انفصال له، ذلك لأن المستوى تحدده نقطة التصوير. والنقطة يمكن أن تكون موضوعية أو مشخصة، لكن الأخيرة نادرا ما تكون تلقائية.

تذكروا مثلا، قصة بونين «ناديدجا». البطل هناك يقضي وقتا طويلا راكبا. ترى ما المانع من تصويره هكذا؟ زيادة على أن كل من يركب الخيل يعرف أن شعور الفارس شعور خاص، قريب من الشعور بالطيران. وهكذا، فما المانع من توصيل شعور وجهة نظر الكاميرا المشخصة؟ أنا على الأقل ما كنت لأصور بهذه الطريقة، فبمساعدة مثل هذا المستوى «الحصاني» أشك في امكانية الوصول الى شيء ما جدي، باطني في ما يخص البطل.

المستوى (مستوى نقطة التصوير) كان على أيام السينما الصامتة أهم الوسائل التعبيرية في الاخراج. لكن هذا قد أصبح الآن عتيقا بصورة كارثية. فهو طريقة في المونتاج ظلت مجرد طريقة بسبب تعمدتها المكشوف. كانت في السينما الصامتة امكانية أن تقول ان هذه الصفة سلبية وتلك ايجابية. وكان المخرج والمصور يؤشران للمتفرج كيف ينبغي له النظر الى هذه الشخصية أو الى تلك، وقد استمر الحفاظ على ذلك نتيجة لفهم خاطئ تماما للسينما ، على أنها لغة تتكون من علامات هيروغليفية ينبغي حل شفرتها.

أظن أن التذكير بوجود أساليب للمونتاج وعدم وجود قوانين له أمر له ما يبرره.

ماذا أريد أن أقول بذلك؟ أن عليكم دراسة المونتاج بالمعنى الكلاسيكي لغرض معرفة متى يمكن لصق الشريط ومتى لا يمكن لصقه. لكن المونتاج ضروري للمخرج بقدر ما يحتاج الرسام الى معرفة التخطيط. فأنتم لا يمكن أن تنكروا أن بيكاسو مخطط عبقرى لكنه في أعماله التشكيلية- في بعضها في الأقل- يهمل التخطيط تماما. فيتكون لدينا احساس بأنه لا يحسن التخطيط. لكن الواقع غير ذلك. فمن أجل أن تحسن أن لا تحسن الرسم كما يفعل بيكاسو ينبغي عليك أن تحسن الرسم أقصى الاحسان.

وهكذا، تعالوا لنتوقف عند بعض مشاكل المونتاج التطبيقية.

كقاعدة، لا أحد يفهم بوضوح كامل كيف يجب أن يصور بطريقة مونتاجية، أن يصور بحيث يمتزج عنده كل شيء، بحيث تمتزج عنده الكوادر المختلفة في مشهد واحد، بحيث يكون هذا المشهد مجزءا بصورة واعية منذ البدء الى أجزاء.

لغرض الحفاظ على الامتزاج ووحدة المادة المصوطة عليكم أن تعرفوا أين تفقدون ذلك. وحين أتكلم عن الامتزاج فأنا أقصد الوسيلة الأبسط لربط الكوادر، أي السلسلة.

فمثلا مسألة تقاطع النظرات. ربما كان هذا أصعب مسائل المونتاج. فهنا لدينا دائما خطر «الفقدان». أو مسألة حجم اللقطة، فمنطق هذه الحجم يشكل مسألة متعبة. أندريه ميخالكوف مثلا كتب: ان الحجم تحدده زاوية النظر، أي لمن تعود. أنا أعتقد أن هذه ليس بتلك الأهمية وليس هي من يحدد حجم اللقطة. ترى هل تستطيعون تحديد وجهة النظر في أفلام بريسون؟ لا بالطبع. وقد حدثت محاولات لتصوير كل شيء من نقطة واحدة ، مثل فيلم هيتشكوك «الحبل» أو فيلم « أنا كوبا». فالى ماذا قادت هذه المحاولات؟ الى لا شيء. لأنه لا يوجد شيء في هذا. وبصورة عامة، ففي هذه السألة الكثير من الغموض. فلنقل: هل يمكن



فيرنر هيرتسوغ تجارب يغريها حراك الأفكار وإثارة الأسئلة

تهامة الجندي*

تغويه الموضوعات الغريبة والجماعات المهمّشة، وتأسره مواقع التصوير الصعبة والنائية، حيث تبحر عدسته في أعماق المشهد، تمسح الغبار، وتزيح الحجب، لتوقظ الجمال الكامن في الأمكنة والنفوس، وتطلق في الأفق حكايتها الخاصة عنهم، بهذا عُرف واشتهر المخرج فيرنر هيرتسوغ الذي يُعتبر واحداً من أهم صناع السينما في ألمانيا، لما يتمتع به من رؤى تجديدية وروح مغامرة ودأب إنتاجي، مذ بدأ مشواره الفني وهو في العشرين من عمره مع فيلمه الأول «هرقل» عام ١٩٦٢، وحتى آخر قائمة أعماله التي تربو على الستين فيلماً ما بين الروائي والتسجيلي، والتي فاز ثلثها تقريبا بجوائز المهرجانات العالمية، إلى جانب تجاربه العديدة في مجال التمثيل وكتابة السيناريو والإنتاج وإخراج الأوبرا.

من السيرة الذاتية

وُلد هيرتسوغ في ميونخ عام ١٩٤٢، لكنه قضى طفولته في قرية بافاروية نائية وفقيرة بعد انتقال أسرته للعيش فيها أثناء الحرب العالمية الثانية، وحتى عودته إلى مسقط رأسه في الحادية عشرة من عمره، لم يكن قد شاهد أيا من وسائل الاتصال المعروفة وقتها، حسب ما كتبه بنفسه على صفحات موقعه الشخصي.

بعد عودته إلى ميونخ تعرّف هيرتسوغ على الفن السينمائي وأولع به، وتابع تحصيله العلمي، ونال الإجازة الجامعية، وتزوج ثلاثة مرات ورزق بولدين وبنت.

ومن قبل ذلك حين كان في الرابعة عشرة من عمره، اطلع على كيفية صناعة الفيلم في إحدى الموسوعات، ووجد أن المعلومات التي تعلمها قد زودته بكل ما يحتاج إليه ليبدأ مشواره كصانع أفلام، فقرر أن يصور فيلمه الأول، ولهذا الغرض قام بسرقة كاميرا ٣٥ ملم من «مدرسة الفيلم» في ميونخ، دون أن يرى في الأمر غشاً، فالكاميرا بالنسبة له لم تكن نوعاً من الترف، بل كانت إحدى الأساسيات ليبدأ المشوار: «كنت أعتقد بحقي الطبيعي في امتلاك الكاميرا، أداة



من فيلم «دروس الظلام»

العمل» حسب ما هو وارد على موقع الويكيبيديا. وسوف تكون تلك الحادثة مفتتحاً لسلسلة طويلة من المغامرات الجريئة التي سوف يخوضها هذا المخرج من أجل فنه، فعلى سبيل المثال في بداية الستينات عمل ليلاً في مصنع لصّب الحديد كي يمولّ فيلمه الأول، وفي عام ١٩٧٧ حين سمع ببركان على وشك الانفجار على جزيرة في المحيط الهادي، وقد أفرغت من جميع سكانها، باستثناء رجلين فقيرين قررا البقاء، حينها توجه هيرتسوغ إلى الجزيرة بطاقمه، واقترب من البركان وسحب الكبريتية، وصور فيلمه «السوفير» مسلماً حياته لخطر الموت في كل لحظة، لولا تدخل القدر وانحسار الثورة البركانية، وفي عام ٢٠٠٦ أثناء حوار أجراه معه مارك كيرمود لصالح تلفزيون الـ«بي بي سي» قام شخص مجهول بإطلاق عيار ناري على هيرتسوغ، لكنه تابع حديثه، وكأن شيئاً لم يكن، مظهرًا جرحه أمام الكاميرا، حسب ما جاء على موقع الويكيبيديا، ولعل تلك الروح المغامرة، الجسورة هي واحدة من المفاتيح الأساسية التي أوقدت شعلة التجديد في تجربته الفنية.

الخصوصية الفنية

تنبع خصوصية هيرتسوغ من مفرداته التعبيرية المميزة، ولغته السينمائية المتجددة باستمرار التي اشتهر بها منذ بداياته في ستينيات القرن العشرين، إن كان على مستوى الفيلم الروائي أم التسجيلي، فهو يختار الموضوعات غير المألوفة، ويغريه رصد ثقافة الأقليات وديانات الحضارات القديمة والمعتقدات الغيبية، وغالباً ما تصوّر أفلامه شخصيات غريبة تتمتع بقوة غامضة، وتملك أحلاماً مستحيلة، أو أناساً عزلاً يجدون أنفسهم في مواجهة مع الظروف المحيطة بهم. ويرى المخرج أن لكل موضوع لغته البصرية الخاصة به، ويعتقد بعدم وجود حقائق موضوعية، إذ يقول: «كل من يدافع عن الحقيقة هو انتهازي، وكل من يعتقد بوجودها هو كاذب»

الفنية هي أداة الاكتشاف، ففي سياق المضمون والمتن وزاوية المعاينة تتكشف بواعث الاختلاف والإلحاح على الغوص في إطار البؤر التفاعلية وطرح الأسئلة الجديدة، ونظرة سريعة على بعض العناوين سوف تشير إلى ذلك دون لبس:

قسط لا بأس به من أفلام هرتسوغ اقتفى أثر المعتقدات الروحية في مناطق مختلفة من العالم، شكلت بمجموعها فسيفساء غنية الألوان والمشارب عن العديد من المنظومات الدينية والثقافية المتوارثة عبر الأجيال، ففيلمه «فاتا مورغانا - سراب» (١٩٧٠، ٧٤د) يحكي قصة الخلق والجنة من وجهة نظر الهنود الحمر بصور سريالية تم التقاطها في الصحراء. و«رجل الله الغاضب - إيمان وفلوس» (١٩٨٠، ٤٤د) يقدم نظرة نقدية عن العادات الدينية للطائفة المسيحية لزنوج نيويورك. و«فودابي - راعي الشمس» (١٩٨٩، ٤٩ دقيقة) وثائقي عن ثقافة الجمال لدى قبيلة أفريقية بدائية. و«أجراس من الأعماق» (١٩٩٣، ٦١د) يتناول روحانيات الشعب الروسي بما فيها الاعتقاد بالخرافات والشامانية. و«عجلة الزمن» (٢٠٠٣، ٨٠د) وثائقي عن الرهبان البوذيين في الهند والتبت.

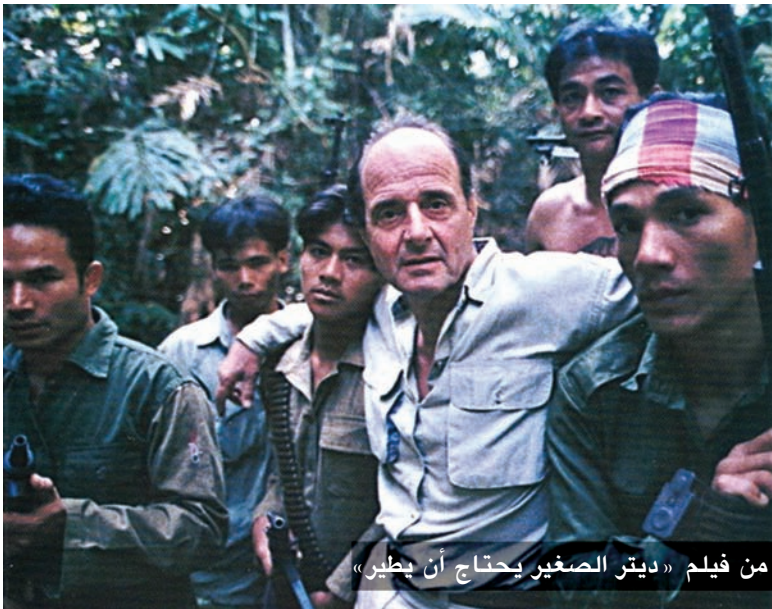
كذلك رسمت عدسة هرتسوغ بورتريهات لعدد

فالحقيقة بالنسبة له مفهوم ذاتي يختلف من شخص لآخر، ذلك أنه لا يتقيد بحدود الواقع الذي قام بتصويره، أو المواد الأرشيفية التي اختارها، بل يعيد بناء صورته عبر المونتاج انطلاقاً من نظوره الخاص وروايته الذاتية حول الحدث، وغالباً ما يفعل ذلك بفيض من الشعرية، رغم تصريحاته العديدة بأنه يكره الشعر، ويقف ضد افتعال الشعرية في الصورة السينمائية.

أما على المستوى الفكري فإن المتتبع لنتاج هرتسوغ سوي يلحظ تلك النزعة الإنسانية العميقة القائمة على التعددية وحق الاختلاف ونصرة الضعيف، فأفلامه على وجه العموم تعطي الكلمة للفقراء والمهمشين والمضطهدين من عامة الناس، توازر الأقليات، وتدين الطغاة والأنظمة الشمولية، تهجي الحروب، وتبحث عن الجماليات الكامنة في مختلف الثقافات، وهي نزعة أصيلة تنساب في ثنايا الفيلم عبر مكوناته وأسلوبه الفني دون أدنى مباشرة أو شعاراتية. لهذه الأسباب وغيرها لاقت أفلام هرتسوغ استحساناً وترحيباً في المحافل الدولية، وانتزعت الاعتراف بأهميتها في الأوساط الفنية، وأثارت جدلاً ووجهات نظر متباينة بين النقاد، وفازت بما يقارب العشرين من جوائز المهرجانات العالمية، بدءاً من جائزة الدب الفضية لمهرجان برلين عن فيلمه الروائي «إشارات الحياة»، ثم جائزة أفضل مخرج عن «فيتزكارالدو» من مهرجان كان ١٩٨٢، مروراً بجائزة إيمي عن فيلم «ديتر الصغير يحتاج أن يطير»، وجائزة الفيلم الأوربي عن «صديقي المفضل»، وصولاً إلى جائزة مهرجان فينيسيا عن «صرخة الحجر».

مناطق البحث والتجديد

وإذا كانت النزعة التجديدية هي إحدى المميزات الأساسية في تجربة هيرتسوغ السينمائية، فلعلها نزعة تبدأ من لحظة ولادة فكرة الفيلم، ومن ثمة بلورة موضوعه، حيث إن الموضوع لديه مجال للبحث والتأمل والتبصر، والمعالجة



من فيلم «ديتر الصغير يحتاج أن يطير»

عندما حقق أعلى الأرقام في سجلاته الرياضية. و«غاشبروم» (١٩٨٤، ٤٥ د.) يرحل إلى جبال الهيمالايا الساحرة والخطيرة على درب متسلق الجبال الكبير راينولد ميسنر الذي فقد أخاه في حادث حصل في إحدى جولات التسلق.

ولعل عدسة هيرتسوغ لم تكن الوحيدة التي قاربت الكوارث الطبيعية والحروب، لكنها كانت واحدة من بين المقاربات الأكثر جرأة في مواجهة الخطر وتصوير بعده الملحمي، وفي إبراز القبح الكامن خلف النزعة في إخضاع الآخرين وتدمير حياتهم، من مثال أفلامه: «الدفاع الذي لا مثيل له لقلع الصليب الألماني» (١٩٦٦، ١٥ د.) و«السوفيرير» (١٩٧٧، ٣٠ د.) و«دروس الظلام» (١٩٩٢، ٥٢ د.).

دروس الظلام

إذا كانت أفلام هيرتسوغ قد أكدت بصمته الخاصة قالباً ومضموماً، وأثارت دهشة المشاهد، فربما يكون فيلمه «دروس الظلام» هو الأكثر فريدة وإثارة بالنسبة لمتلق عربي، فهو ينطلق من أحداث حرب الخليج الأولى، ليبني أسطوره حول نهاية الحياة ودمار الكرة الأرضية.

من حيث المبدأ يصعب تصنيف «دروس الظلام» في بوتقة الفيلم الروائي أو الوثائقي ولا حتى الخيال العلمي، فهنا تختلط الصورة الوثائقية بالمتخيل السردي الذي يحمله صوت هيرتسوغ من خارج الكادر، لتوليد فضاء إشاري موان، حافل بالروامز والدلالات الفكرية المغايرة لمضمون الوثيقة والرواية على حد سواء.

من الناحية الوثائقية يصور الفيلم الأحداث في نهاية حرب الخليج الأولى، حين أضرم الجيش العراقي النار في حقول النفط، وتسابقت الشركات الأمريكية لإطفائه، حيث تلتقي عدسة المخرج ببعض الضحايا، وتدخل غرف التعذيب، وترصد الدمار، وتتابع ألسنة اللهب المندلعة وسحب الدخان، وبرك النفط التي غطت الأرض وكأنها

من الشخصيات التاريخية والمعاصرة على حد سواء، ممن حملت أقدارهم وتجاربهم العديد من عناصر المفاجأة والاختلاف، بعضهم كان من الحكام الطغاة، كفيلمه «أصداء من إمبراطورية كئيبة» (١٩٩٠، ٨٧ د.) عن الديكتاتور بوكاسا الذي نصب نفسه في نهاية السبعينات قيصرًا لجمهورية إفريقيا الوسطى، وحُكم عليه فيما بعد بالسجن مدى الحياة. وفيلمه «غيزوالدو» (١٩٩٥، ٦٠ د.) الذي يتابع حياة غريبة الأطوار لولي عهد في العصور الوسطى.

وبعض البورتريهات لأناس من عامة البشر، كفيلمه «أرض الصمت والظلام» (١٩٧١، ٨٢ د.) يصور حياة امرأة صماء بكماء كرست نفسها لخدمة الآخرين. وفي «أرجوحة الأمل - جوليانه تسقط في الأدغال» (١٩٩٩، ٦٦ د.)، نرى هيرتسوغ يعود مع جوليانه إلى مكان حادث تحطم طائرة وقع قبل عشرين عاماً فوق غابات البيرو، وكانت جوليانه ذات السبعة عشر عاماً حينها، هي الناجية الوحيدة من ذلك الحادث المريع.

فيلم «نشوة النحات شتاينر الكبرى» (١٩٧٣، ٤٤ د.) يصف مشاعر لاعب تزلج سويسري



من فيلم «السوفيرير»

كان مضنيا وشبه مستحيل، وفي اللحظة التي يفقد فيها المتلقي أي أمل في نجاح المحاولة، يتمكن الغرباء من إخماد النار وتنظيف الأرض وإصلاح أنابيب النفط، لكن المفارقة الصادمة تكمن في الخاتمة حين يعاود الغرباء إضرام النار في النفط من جديد.

على وقع حكايته المكتوبة بلغة شعرية عالية قام هيرتسوغ بتقطيع الفيلم إلى عدة فصول مسبوقة بوقفات إظلام وعناوين مفتاحية، ورغم هول الحدث على مستوي الوثيقة المصورة والتخيل السردى، فقد كانت اللقطات مشبعة بحساسيات جمالية مذهلة، ورغم مقولته الواضحة التي تدين الحرب بكل أسماؤها وأبعادها، وتجرم الأطماع الاستعمارية في كل مقصد ومناسبة، لم تصدر عن المخرج أية كلمة أو عبارة تحريضية أو هجائية بهذا الخصوص، بل ترك لعدسته حرية التجوال في أعماق المشهد واستنطاق دلالاته واستحقاقاته الراهنة، وتلك التي سوف يحملها المستقبل، ليصوغ بذلك فنا لا يسعى وراء الإثارة والمتع السريعة، بل تغريه مناطق التأمل وحراك الأفكار والأسئلة العميقة.



من فيلم «غضب الآلهة»

بحيرات ماء للوهلة الأولى.

وكان من الطبيعي أن ينتج عن تعاقب هذه المشاهد الحقيقية فيلما تسجيليا يوثق الواقعة التاريخية، غير أن هيرتسوغ تجاهل مكان وزمن وقوع الحدث، وأدخل اللقطة الوثائقية في سياق روائي ملحني مغاير تماما للدلالة الواقعية، بدأ منذ اللقطة البانورامية الأولى لمدينة جميلة تتنفس وتعيش ساعاتها الأخيرة، ما قبل حرب تدميرية سوف تبيدها - كما يقول بصوته - لكنه لا يذكر شيئا عن اسم المدينة، ولا عن الجهات المتحاربة أو أسباب النزاع، ومنذ تلك اللحظة تدخل المدينة زمنها الأسطوري، وتنزاح دلالتها تدريجيا باتجاه عالمنا ككل ومطلق الحرب.

مشاهد سريعة لقصف لم يدم طويلا، تتبعها لقطات بانورامية طويلة، مأخوذة من الأعلى بطائرة مروحية، تصوّر هول الدمار الناجم عن حرب الإبادة: حطام بلا أحياء، حرائق وحمم من اللهب، نفط يغلي وتترافق المشاهد بموسيقى كلاسيكية تزيد من حسها الملحني وبعدها التراجيدي، بينما يأتي صوت المخرج بين الحين والآخر، ليقرأ مقاطع من أسفار الكتاب المقدس التي تحكي عن يوم القيامة.

من ذلك المناخ الجنائزي الذي يشيع كل أثر للحياة على وجه البسيطة تنبثق بارقة أمل، حين تنتقل الكاميرا إلى مشهد الناجين القلائل القادمين لإخماد النار بمعداتهم الحديثة وملابسهم البرتقالية المضادة للحريق، بينما يتخلل محاولات الإطفاء وتنظيف الأرض من النفط لقاءين مع أم وطفل فاقد النطق من السكان المحليين، يفصل بين اللقاءين دخول عدسة التصوير إلى غرفة مليئة بأدوات التعذيب، مازالت آثار الدماء الطرية ظاهرة عليها، في إشارة واضحة إلى أن القمع ينتج بشرا معوقين، في حين تدل هيئة رجال الإطفاء على أنهم من الغرباء مقارنة بهيئة الأكمين.

الصراع الطويل مع حمم اللهب وسحب الدخان



سيرخيو ماثياس

لِلأَرْضِ جُرُوحٌ عَمِيقَةٌ.
 زَوَايَا أَدْمَاهَا الْحَقْدُ.
 الْبُسْتَانِي بِيَدَيْهِ السُّلْمِيَّتَيْنِ
 يَزْرَعُ بُدُورًا
 حَيْثُ وَدَّعَ الْإِنْسَانُ حُرُوبًا.



سيرخيو ماثياس وعبدالسلام مصباح

بستاني الريح للشاعر سيرخيو ماثياس

ترجمة وتقديم: عبدالسلام مصباح*

إضاءة

سيرخيو ماثياس Sergio Macias شاعر شيلي، من مواليد ١٩٣٨ بـ«غوربيا Gorbيا» جنوب الشيلي. كتب العديد من الأعمال الإبداعية المتميزة في مجالي الشعر والنثر (دواوين / دراسات / قصص...)، له حضور متميز ومسكون بالخصب في كثير من المجالات الثقافية. ابتداء من سنة ١٩٨١ مسه سحر الشرق برموزه الحضارية والثقة ، وبإشراقاته الصوفية... فكتب دراسات معمقة حول الحضور العربي في أمريكا اللاتينية، كما ساهم في التعريف بالأدب العربي؛ فنشر دراسات ومقالات حول بعض الشعراء العرب: البياتي / جبران / المعتمد / ابن قزمان... وحول الشعر العراقي وفلسطين في الشعر العربي المعاصر؛ مساهما بذلك في مد جسور التواصل وتقريب المسافات بين الأدبين العربي والأمريكي اللاتيني .

المكسيك، ١٩٨٠ / بستاني الريح، اسبانيا،
١٩٨٠ / قربان الديكتاتور، اسبانيا، ١٩٨٣ /
ذاكرة المنفى، اسبانيا، ١٩٨٥ / تطوان في
أحلام أنديزي، اسبانيا، ١٩٨٦ / كتاب الزمن،
اسبانيا، ١٩٨٧ / يوميات أمريكي لاتيني حول
بغداد وأمكنة أخرى ساحرة، العراق، ١٩٨٨ /
ليل لا أحد، اسبانيا، ١٩٨٨ / منطقة الأعاجيب
الأخيرة، اسبانيا، ١٩٩٣ / مخطوطة الأحلام،
اسبانيا، ١٩٩٤ / سحر ابن زيدون، الشيلي،
٢٠٠١ / صفحات شاعر من أراوكانيا، اسبانيا،
٢٠٠١ ..

- في مجال النثر :

البيت كرمز شعري في أعمال بابلو نيرودا،
اسبانيا، ١٩٨٦ / الحلم الأوروبي (رواية)،
اسبانيا، ١٩٨٦ / الأدب المغربي باللغة
الإسبانية، اسبانيا، ١٩٩٦ / المغرب في الأدب
الأمريكي اللاتيني، المغرب، ٢٠٠٠ .
إن حضور المغرب والأندلس في شعر ونثر
سيرخيو ماثياس يتغلغل في أكثر من عمل؛
فإلى جانب ديوان «تطوان في أحلام أنديزي»
الذي نال عليه جائزة تطوان للشعر ١٩٨٦؛
هناك دواوين أخرى: «كتاب الزمن» الذي نال
عليه جائزة مقهى مارفيل للشعر ١٩٨٧، ثم
ديوان «ليل لا أحد»، وأخيراً كتاب «المغرب في
الأدب الأمريكي اللاتيني»، وديوان «مخطوطة
الأحلام» (قصة المعتمد وجاريته/زوجته
الروميكية) وديوان «سحر ابن زيدون» (قصة
ابن زيدون وولادة)...

يعيش محنة الغربة والنفي بكل أبعادها
الإنسانية والفكرية منذ سنة ١٩٧٣؛ أي بعد
اغتناب الديمقراطية والإطاحة بنظام سالفادور
أليندي؛ رئيس الشيلي الأسبق. يقيم حالياً بمدير
منذ ثلاثة عقود تقريبا؛ حيث كان يدير مركز
سالفادور أليندي للدراسات والأبحاث بوصفه
مديرا للثقافة قبل أن ينتقل للعمل في السفارة
الشيلية بمدير كمساعد ثقافي
زار أقطار عديدة بما في ذلك البلدان العربية (المغرب /
العراق...) حصل على جوائز كثيرة :

- جائزة أنخيل كروشاغو: سانطامريا ١٩٦٧
- الجائزة الثانية في عيد آلهة الزهور غابريلا
ميسطرال ١٩٦٨
- الجائزة الأولى في عيد إلهة الزهور غابريلا
ميسطرال ١٩٧١
- الجائزة الأولى لبابلو نيرودا ١٩٨٤
- الجائزة الأولى لمدينة تطوان ١٩٨٦
- جائزة مقهى مارفيل للشعر ١٩٨٧
- الجائزة الخاصة في « مهرجان الأفكار من أجل
السلام ١٩٨٧
للشاعر أعمال عديدة: توزعت على حقلي الشعر
والنثر؛ نشرت معظمها خارج الشيلي باستثناء
ثلاثة:

- في مجال الشعر :

يد الخطاب، الشيلي ١٩٦٩ / الدم في الغابة،
الشيلي، ١٩٧٤ / في زمن الأشياء، ألمانيا،
١٩٧٧ / أغنية منفى، ألمانيا، ١٩٧٨ / نبحت
عن الأمل، هولندا، ١٩٧٩ / الطفل والأرض،

طائر من نور

يَفْتَحُ الْبَابَ
وَيَنْسَلُ مِثْلَ الرِّيحِ،
لِيَمْرُقَ صَمْتُ الْعَالَمِ،
وَيَعِشُّ فِي وَرْدَةٍ
كَمَا لَوْ كَانَ طَائِرًا مِنْ نُورٍ.

راهب البساتين

كَانَتْ الرِّيحُ تَلْعَبُ فِي وَرْدَةِ الْجَدَّةِ،
حَيْثُ تَسَلَّمَتْ ثَمَارَ الْأَرْضِ.
هِيَ جَعَلَتْنِي رَاهِبَ الْبَسَاتِينِ،
بُسْتَانِي الصُّورِ.

أجواء متللممة

أَيُّهَا الْأَصْدِقَاءُ، سَأَقُولُ لَكُمْ مَا أَحَبُّ.
تَنْفُسُ أَجْوَاءٍ مُتَلَمَّمَةٍ.
نَسْتَنْشِقُهُ جَمِيعاً يَا سَيِّدَ الْغَابَاتِ
وَالْمَدُنِ وَالْفَرَحِ.

بين مابوتشيس وأنهار

انْصَرَمَتْ طُفُولَتِي مَعَ الرِّيحِ
كَانَتْ تَدُورُ دَوْرَاتِ حَلْزُونِيَّةٍ
بَيْنَ أَشْجَارِ كَرَزِ الْجَنُوبِ.
بَيْنَ «مَابُوتَشِيس» وَأَنْهَارِ
كَانَ الْبُسْتَانِيُّونَ يُعَالِجُونَ جُرُوحَ الْأَزْهَارِ
بِالْمَطَرِ.

مكان من الفضاء

أَيُّهَا الْبُسْتَانِيُّ، هَاتِ وَرْدَةً .

أخضرتُها، سيدي

يَجِبُ أَنْ أَجْتَرِيَّ مَكَاناً مِنَ الْفَضَاءِ.
كَمْ الثَّمَنُ ؟
لَيْسَ لِشِفَافِيَّتِهِ حُدُودَ .

بيت من العشب

حَوَارَاتُ مَعَ بُسْتَانِي رُوحِي.
إِنَّهُ يَزْرَعُ أَفْكَاراً
وَنَبَاتَاتِ أُذُنِ الْفَارِ مُنْذُ الطُّفُولَةِ.
أَخْيَاناً أَسْأَلُهُ:
أَقْبِلَ رَجُلًا
لِيَطَأَ بَيْتاً مِنَ الْعُشْبِ؟

الأرواح

تَصِلُ الْأَرْوَاحُ فِي الزُّبُعَةِ الرَّهِيْبَةِ.
تُغْنِي عِبْرَ كَهْفِ الزَّمَنِ.
تَعْرِفُ عَلَى إِيقَاعِ حِصَانِ الْهَوَاءِ.
لَا تَتْرَكْنِي فِي عَذَابَاتِي.

ظلي

حِينَ أَمْشِي بِبَذْلَةٍ فِي الشُّوَارِعِ،
يُلَازِمُ ظِلِّي الْبُسْتَانَ بِالْبِسْتِي.
حِينَ أَعُودُ مِنَ الْخُمْرَةِ أَوْ الْحُبِ
يَلُومُنِي عَلَى إِهْمَالِي الْأَرْضِ.

أناه الأخرى

كُلُّ يَوْمٍ يُحْدِثُنِي.
يَبْحَثُ عَنِ الزَّهْرَةِ وَالْكَلِمَةِ.
أَنَايَ أَكْثَرَ شَبَاباً،

يَنْدِفِعُ مِثْلَ الْأَنْهَارِ.
يَرْفُضُ كُلَّ شَيْءٍ لِأَنَّهُ الْأُخْرَى
الَّتِي يَرْسُمُهَا الزَّمَنُ.

الروح

الْإِنْسَانُ ذِكْرَى، حِكَايَةُ الْحَجَرِ.
مَصْدَرُ الْمَطَرِ فَوْقَ الْقُبُورِ.
رُجُوعٌ إِلَى الطُّفُولَةِ.
لَا يَعْرِفُ كَثِيرًا عَنْ كُلِّ بَذْرَةٍ،
وَلَا عَنْ كُلِّ قَمَرٍ.
تَحْتَاجُ الرُّوحُ إِلَى تَحْلِيْقٍ ثَلِ الطُّيُورِ
الْبَرِّيَّةِ.

الريح تنسج

تَنْسُجُ الرِّيحُ تَحَالِيقَ.
زَقَزَقَاتِ عَصَافِيرِ طَلِيقَةٍ.
يَتَطَلَّعُ الْإِنْسَانُ إِلَى السَّمَاءِ.
يَغْرِقُ فِي أَمَلِهِ.

البستاني يسلك النور

الْبُسْتَانِيُّ يَسْلُكُ النُّورَ.
السُّحْبَ وَزَقَزَقَاتِ الْعَصَافِيرِ.
إِلَى جَانِبِهِ تَجْلِسُ طِفْلَةٌ
لِتَعْرِفَ لِمَ تَمْلِكُ أَجْنَحَةَ السَّمَاءِ
قُوَّةَ عَظِيمَةٍ
وَتَنَامُ فِي الْبَرَاعِمِ.

رغبة أن تكون زهرة

غُرْنُوقٌ بَسِيطٌ مِثْلُ وَرْدَةٍ.

تَعْلَمُ الْبُسْتَانِيُّ أَنَّ يَكْلَمُهَا مِثْلَ النَّدَى.
أَنْ يَلْمَسَ كُلُّ تَوَيُّجٍ بِأَعْمَقِ حَنَانٍ أَرْضِي.
بَيْنَمَا تَرَاقِبُهُ امْرَأَةٌ
أَمَلَةٌ أَنْ تَكُونَ زَهْرَةً.

نهر من نور

تَنْفَتِحُ النَّافِذَةُ وَيَلِجُ الصُّبْحُ،
مِثْلُ نَهْرٍ مِنْ نُورٍ يَكْتَسِحُهُ الْعَبِيرُ.
الْعَصَافِيرُ تُفَجِّرُ أَغَانِيَهَا
فِي صَهَارِيحِ الضِّيَاءِ
حَدِيثٍ مَعَ الْأَرْضِ

يَبْدُو الشَّعْبُ فَرِحًا

بِأَغْصَانِهِ الْمَضْفُورَةِ بِالشَّمْسِ.
إِنَّهُ يَسْتَلْقِي فَوْقَ الْعُشْبِ
لِيَحْدِثَ الْأَرْضَ.
تَارِكًا فِيهَا بُذُورًا كَمَا لَوْ كَانَتْ قُبُلَاتِ.
تَنْتَضِبُ الْوُرُودُ مُتَأَلِّقَةً
وَتَرْتَفِعُ نَارُ الْجَذُورِ وَالْقَلْبِ.

الفلاح

مِثْلُ فَلَّاحٍ بَسِيطٍ لِلْوُجُودِ،
زَمَنِي مَكْسُوءُ بِعَصَافِيرِ
تَنْقُرُ السَّعَادَةَ وَالْهُمُومَ.
أُورَاقُ تَتَكَسَّرُ تَحْتَ اللَّمَسِ
الْخَفِيفِ لِخَطُواتِهَا.
يَجْتَاخُنِي قَلَقٌ:
تَأْتِي حَبِيبَتِي إِلَى أَشْجَارِ التُّفَّاحِ.

حب الربيع

أَحْفِرِي اسْمَكَ وَاسْمِي
فِي لِحَاءِ الشَّجَرِ الْبَسِيطِ.
تَصِلُ الرِّيحُ بِمَدَاعِبَتِهَا،
وَفِي ظِلِّ الشَّجَرَةِ
يَنْمُو حُبُّ الرَّبِيعِ.

مثل الجميع

أَسْتَقِظُ كَكُلِّ الْبُسْتَانِيِّينَ
لِإِزْرَعِ الْفَجْرِ
وَالْهَوَاءِ وَالْمَطَرِ وَالْأَصْوَاتِ.
وَأَتَسَاءَلُ:
أَيْنَ يُوْجَدُ طَرْفُ التُّفَّاحَةِ؟
أَيْنَ بَدَايَةُ قَطْرَةِ الْمَاءِ
وَجَنُوبُ رُوحِي؟

الأرض التي تطئين

مَعَ أُغْنِيَةِ النَّهَارِ
غَرَسْتُ الْأَرْضَ الَّتِي تَطْئِينَ.
مَعَ الْقَمَرِ تُرْفَرُفُ أَجْنِحَتُهَا الْبَيْضَاءُ
وَسَكَبَتْ لَهُ مَاءَ دُمُوعِكَ
وَمِنْ يَدَيْكَ الْمُتَعَةِ.

في لحن الأوراق

تَنْفُذِينَ مِثْلَ النُّورِ فِي غَيَاطِ الرُّوحِ،
تَصْلِينَ إِلَى دَاخِلِ جُنَيْتِي
بِالْكَادِ لِابْسَةِ.
مَعَ لَحْنِ الْأَوْرَاقِ يَنْسَابُ حَنَانُكَ.

تُرَافِقِينَنِي إِلَى غُمْقِ الْغَابَةِ
لِتَمْنَحِينِي حُبًّا.

أغنيات الريح

أَحِبُّ أَوْتَارَ قَوْسِ قَرْحِ،
فَصَاحَةَ الشَّمْسِ
مِثْلَ إِبْرِيْقٍ يَصُبُّ ذَهَبًا فَوْقَ الْأَرْضِ،
أَرْجُلُ الْأَطْفَالِ تَتَزَحَلُّ فَوْقَ عُشْبِ الْبُسْتَانِ،
السَّلَامُ فِي أُغْنِيَاتِ الرِّيحِ.

إذا أحد أخذك

إِذَا أَخَذَكَ أَحَدٌ مِنْ رُوحِي،
سَيَجْرُكَ إِلَى بَحْرِ الرِّغَبَاتِ،
وَسَيَسُدُّ الْبُسْتَانُ طَرِيقَهُ
بِخَنَاجِرِهِ الشَّمْسِيَّةِ
فَتَعُودِينَ إِلَى كَيْنُونَتِي
لِتَتَسَلَّقِينَ مِثْلَ لَبْلَابٍ.

كتابة فوق التويجات

يَغْرِسُ أَزْهَارًا لِلشَّعْبِ،
وَلِرُوحِهِ أَيْضًا.
يَرَاهُ النَّاسُ يَحُطُّ فَوْقَ النُّوِيرَاتِ،
إِنَّهُ قَادِرٌ عَلَى إِسْنَادِ الرِّيحِ فَوْقَ التُّوَيْجَاتِ.

مهرجان حب

يَجِبُ مَحَبَّةَ النُّورِ فَوْقَ الْمَائِدَةِ،
وَالْخُبْزِ وَالْعَنْبِ وَالسَّرِيرِ،
ذَاكَ الصَّفَاءُ يُرْفَرُفُ فَوْقَ شَجِيرَةِ وَرْدٍ،
فِي مَهْرَجَانِ حُبٍّ

حَيْثُ نَحَلَاتِ تُطْرِبُ الْأَرْضَ.

بينك وبين النور

بَيْنَ الْبُسْتَانِ وَالْأَيْدِي
أَنْزِلْ نُوراً دُونَ عُمُقِ،
بَيْنَ النُّورِ وَالظِّلِّ
أَنْتِ بِجَمَالِكَ الْبَدَوِي،
بَيْنَ الْفِكْرَةِ وَالْأَرْضِ
يُوجَدُ الْحُبُّ،
بَيْنَ كُلِّ مَا يُحِيطُ بِنَا نَتَوَحَّدُ.

أرامل الحرب

أَمَامَ الرَّجَالِ أَحْسَنُ الطُّرُقِ،
لَكِنْ يَسْلُكُونَ طُرُقَاتٍ أُخْرَى
نَحْوَ التَّعَاسَةِ.
بَيْنَمَا الْبُسْتَانِيُّ يَنْعَمُ بِالرُّعُودِ.
أَرَامِلُ الْحَرْبِ لَا يَتَمَنَّ مِنْ ذَرْفِ دُمُوعِهِنَّ.

مع أصدقائه المختفين

يَنَامُ الْبُسْتَانِيُّ فَوْقَ وِسَادَاتِ أَزْهَارِ الْعَسَلِ.
أَتَعَبَهُ قَطْفُ الْأَزْهَارِ فِي يَوْمِ الْأَمْوَاتِ.
يَحْلُمُ بِأَصْدِقَائِهِ الْمُخْتَفِينَ.
يَرَاهُمْ فِي أَطْفَالٍ يُحْيُونَهُ وَيَشْقُونَ طُرُقَاتِ.

أديرة مصفرة

مِنَ الْخَرِيفِ إِلَى الشِّتَاءِ،
تُوجَدُ خُطُوَاتُ بُسْتَانِي حَزِينِ.
أَوْرَاقٌ لَمْ يَبْتَلَعْهَا النَّسِيَانُ تَفْرِشُ الْأَرْضَ.
أَدِيرَةٌ مُصْفَرَّةٌ هَشَمَتْهَا أُولَى الْأَمْطَارِ.

أولى الأمطار

بُسْتَانِي مُتَوَاضِعٌ يُصَادِفُ السَّعَادَةَ،
فِي الْخَرِيفِ بَيْنَ جُذُورِ الْحُبِّ.
عَرَايَا يَنْتَظِرَانِ جَدَاوِلَ السَّمَاءِ،
وَيَنَامَانِ فِي فِرَاشٍ مِنْ أَوْرَاقِ.

كائن غريب

يُفَاجِئُ الْبُسْتَانِ بِأَوْرَاقِهِ وَجُذُورِهِ.
فِي الْفَجْرِ تَكْتَسِحُهُ الْعَصَافِيرُ بِزُقْرَقَاتِهَا.
مَسَاءً يُسَجِرُهُ كَائِنٌ غَرِيبٌ بِلَحْنِهِ.
أَهِيَ الرِّيحُ؟

في وادي الدموع

الْإِنْسَانُ مِثْلُ الرِّيحِ يَشْقُ الطُّرُقَاتِ.
أَحْيَاناً يَحْجُبُهَا حَبَبُ الْمَطَرِ.
الْبُسْتَانِيُّ حَزِينِ،
لَا أَحَدٌ يَبْحَثُ الْيَوْمَ عَنْ آثَارِهِ.
يَغْرِقُونَ فِي وَادِي الدُّمُوعِ.

شجرة الحياة

الْبُسْتَانِيُّ يَنْمُو فِي الْخَشَبِ.
يَتَشَكَّلُ عَلَى صُورَةِ شَجَرَةِ التُّفَاحِ.
تَنْحَتُ يَدَاهُ شَجَرَةَ الْحَيَاةِ.
فِي رِيحِ الْمَسَاءِ تَرْحَلُ أَحْلَامُهُ.

دموع تصعد

لِشَجَرَةِ الْحَيَاةِ أَوْجُهُ كَثِيرَةٌ،
وَجْهَ الْجَدِّ، الْأَبِ وَالْأُمِّ،
الْإِبْنِ وَحَفِيدِ الْمَطَرِ،

دُمُوعٌ تَدْفَقُ مِنْ جِذْرِ الْأَرْضِ
لِتَصِيرَ رِبْعَ الشُّعُوبِ.

كعاشق

الْأَزْهَارُ لِلنَّصْرِ،
لِفَرَحِ الْحُبِّ فَوْقَ الْأَرْضِ،
يُعْطِيهَا الْبُسْتَانِي بِقُبْلَاتِ،
بِأُورَاقٍ وَتَوِيجَاتِ.
يُحَاصِرُهَا تَحْتَ الشَّجَرَةِ
حَيْثُ تَمْنَحُهَا ظِلًّا.

نأي الربيع

كُلُّ شَيْءٍ يَمْضِي مِثْلَ تَحْلِيْقِ،
أَوْ كَأَشْجَارِ
تَعُودُ لِتُبْعَثَ مِنَ النُّسْيَانِ.
الْبُسْتَانِي كَمَا لَوْ فَهَمَ
يَعْرِفُ حَيَاتَهُ عَلَى نَائِي الرَّبِيعِ
تَجَاهَ أَرْبَعِ طُرُقَاتِ.

حين ودع الإنسان الحروب

لِلْأَرْضِ جُرُوحٌ عَمِيقَةٌ.
زَوَايَا أَدْمَاهَا الْحَقْدُ.
الْبُسْتَانِي بِيَدَيْهِ السَّلْمِيَّتَيْنِ
يَزْرَعُ بُدُورًا
حَيْثُ وَدَّعَ الْإِنْسَانُ حُرُوبًا.

مزاريب السماء

تَسْقُطُ مَزَارِبُ السَّمَاءِ فَوْقَ الْبُسْتَانِ
فِي هَسْهَسَاتِ،

كَقُبْلَاتٍ عَلَى ثُغُورِ الْأَزْهَارِ،
لَكِنْ فِي بَيْتِ الْبُسْتَانِي حُزْنٌ
يَغْرِقُ الْمَنْظَرَ فِي حَنِينِ الْمَطَرِ.

عزلة البستاني

مَنْ يُرَافِقُ وَحْدَتَهُ مَعَ الرِّيحِ؟
مَنْ يَجِدُ الْحَظَّ فِي اللَّقَاحِ؟
مَنْ يَتَّبِعُ طَرِيقَهُ
لِيَغْرُقَ فِي مَرْجِ السَّمَاءِ؟

السكان الضعاف

لَنَا فِي جُذُورِ الطَّبِيعَةِ عَزَاءُ
نَحْنُ السُّكَّانُ الضَّعَافُ
لِكَوْكَبٍ تَتَسَاقَطُ أُورَاقُهُ.
حَبِيبَتِي، وَاجْبُنَا حِرَاسَةَ الْبُسْتَانِ
مِنْ أَجْلِ حَنَانِ الْعَالَمِ.
لِيَتَقَاسَمَ الْجَمِيعُ النُّورَ
الْقُبْلَاتِ وَالظُّلَالَ وَالْعَبِيرِ.

الشجرة تنظر

يَتَطَلَّعُ الشَّجَرُ إِلَى نِصْفِ نُورٍ وَظِلٍ.
إِنَّهُ وَجْهُ الْإِنْسَانِ تُشَكِّلُهُ الرِّيحُ.
رُبَّمَا أَحْلَامُنَا هُنَاكَ يَحْرُسُهَا الْقَمَرُ.
مَجْرُوحَةٌ بِحَبَّاتِ الْبَرْدِ.
فِي سَلَامٍ مَنَحْنَا إِيَّاهُ الْبُسْتَانِي.

الريح تنتحب

تَنْتَحِبُ الرِّيحُ بَيْنَ الْأَشْجَارِ.
بِأَيِّ مِفْتَاحٍ دَخَلَتْ غُرْفَتِي؟

أَصْدَفَةٌ تُتَمَّتْ مَعَهُ غُزَلَتِي الْجَمِيلَةَ
مِثْلَ عَاشِقَةٍ؟

تحت السماء

كُلُّ الْأَلَمِ الْإِنْسَانِي تَحْتَ السَّمَاءِ يَرْحَفُ.
الْحَقْدُ وَالْحَرْبُ وَالْغَثِيَانُ الْعَمِيقُ.
لَكِنَّ الْإِنْسَانَ قَوِي
يَتَدَثَّرُ بِنُورٍ وَحُبٍّ،
فِي بُسْتَانِهِ يَتَأَلَّقُ
حَتَّى الْعُرْلَةُ الرَّهِيْبَةُ لَا تَقْفُرُهُ.

بيتي

تَعَالِي حَبِيبَتِي،
أُرِيدُ أَنْ أَعْطِيكَ بِفَرَاشَاتِ.
لَا زِمِي بَيْتِي
لِتَسْتَقْبِلِي الْفَجْرَ مَعَ قُبُلَاتِي.
نَصْنَعُ بِالْحُبِّ سَلَةً
حَيْثُ نَلْمَلِمُ الشَّمْسَ.
قَبِثَارَاتُ أَمْطَارِ
نَلْتَهُمْ عِنَبَ السَّرِّ وَالْقَلَقِ.

أزهار أمريكا

مِنْ أَعْمَاقِ السُّلْسِلَةِ الْجَبَلِيَّةِ،
تَنْبُثُ أَزْهَارُ أَمْرِيكَ،
حَامِلَةً نَسْغَ «أَرُوكَايَةِ» (١)
يَهْبُ الرُّنْبُوقُ دَمَهُ إِلَى عَاشِقٍ بَدَوِي.

قبل الوداع

حَبِيبَتِي، فَلْنَزْرِعِ السَّلَامَ بِقُبُلَاتِنَا.
أُحِبُّكَ أَبْعَدَ مِنْ ذَهَبِ
الْأَزْهَارِ وَالْبُكَاءِ،
وَلْنَشُقِّ الْفَضَاءَ بِأَجْرَاسِ دُمُوعِ مَلْهُومَةٍ.
لِنَجْعَلَ مِنَ الْأَرْضِ جُنَيْنَهُ أَحْلَامَ
قَبْلِ الْوَدَاعِ.

وجهي

مَاذَا تَجِدِينَ فِي وَجْهِ؟
إِنَّهَا عُيُونُ الْأَرْضِ وَمِيَاهُ الْيَنَابِيعِ،
قُبُلَاتُ عَصَافِيرٍ مُفَاجِئَةٍ.
مَا تَبْحَثِينَ عَنْهُ فَيُضِ
مَوْجُودٌ فِي جُذُورِ الطَّبِيعَةِ.
كُلُّ مَا أَسْتَطِيعُ إِهْدَاءَهُ
إِلَى شَخْصِكَ
الْمَطْمُوحِ لِلْسَّعَادَةِ

أوراق الشمس

حِينَ أَمُوتَ،
فَلْتَزْرَعْ يَدَاكِ شَجِيرَاتٍ وَرْدَ
قُرْبَ فَضَائِي الصَّغِيرِ الْعَمِيقِ،
هَكَذَا أُرِيدُ قَبْرِي
بِحُرْمَةِ أَوْرَاقِ طَافِحَةِ بِالسَّمْسِ.

١ - جنس شجر للتزيين من فصيلة الصنوبريات .



من أعمال الفنان حسين عبيد - عُمان

قصيدتان

إبراهيم الجرادي*

مباهج النوم
تَسْتَدْرِجُ المِحْنَةَ أَنْتَذِ
«كتابَ الضائقة»
إلى حيثُ لا يرد له صاحبه أن يكون
ولا هو، أيضاً،
يريد
أنْ
يكون:
(١) فجرُ أبكم يختصرِ نفسه في ظلام
(٢) أولياء ممسوسون ضالعونَ في فقهِ
الاستحواذ
يرتجلون منافعهم كالمظالم
ويسرفون.. يسرفون في تلوّث الماء
(٣) محظياتُ يروّضنَ
العِفَّةَ الشعريّةَ ويهدرنَ ثروات العسل!

لصباح يتكاسل في النوم

ما أن يستبدَّ بي التعب، وتستفحل مكيدةُ
الوقت، ويرتخي اليقين، كحبل غسيلٍ تحت
شمسٍ ضاربةٍ في قيظٍ شماليٍّ لهّاب، حتى
تنهضين في كأغصانٍ لبلابٍ مجنون،
تظللين اليقين الجاف، وتدفعين به إلى يقظته
الأخيرة، الممتدة في صحراء حشرجتها
كصرخة طعين مهمل، أن صمتٍ يرتاب بذويه
ويتزيا بالأكفان. هنا، حيثُ تتسع المتاهة
للنقيضين، ويتواطأ النقيضُ مع النقيض،
وحيثُ الأباطيلُ ترتجلُ بلاغتها المتكاثرةُ
كالمكروبات في مواطنِ العطن.....!
وحيثُ يُفعلُ الساطورُ شفرته المثلومة في
خليقةٍ تائهةٍ في الضائقة، وضائعةٍ في

- (٤) باطلٌ يستفتي شرعاً
وخليقةٌ تتمسك بمظالمها كحبلِ نِجاة!
(٥) جريرةٌ تحتمي بأفاكين اتقياء
ووطنيين أوفياء
(٦) أنقاضُ أنقاضٍ تحملها أنقاض
وأشباهُ يستعذبون مالا يستعذبُهُ
الحرُّ المسكونُ بريح
والمحسوس بشعرٍ وأنثى
(٧) ترهاتٌ تندلقُ في بلاغتها
كأحشاء ضحايا العيد في مسلخٍ /
عماءٌ
جذِلُ
وخيلاءُ
كالخيش.....
(٨) عدالةٌ تهشُّ عن وجهها
ذبابَ الوضاعةِ،
وخسةَ الترفِ،
(٩) حنينٌ مذعورٌ في القلب، وطيورٌ مذعورةٌ
ما
أن
تهداً
حتى تنهياً لاضطرابِ ثانٍ، يستعيدُ الحياةَ
شرطاً لخساراتٍ فادحةٍ
حيثُ اليقينُ يهزُّ قرونها كالثور
والياسُ، وحدهُ اليأسُ،
يوزع هباته على الخليقة الرخوة
مستبسلاً
باسلاً في غيهِ
صبرداً
صلداً
لا أثرَ لياسٍ في يديه أو رأسِهِ
أو
- أذنيهِ
(مفتونٌ هذا الفاتنُ بذويه:
ذاكُ
الألقُ
الآبقُ
بالأسلاف).
(٩) قصيدة نثر خنثى
وقصيدة وزن أنثى
والإيقاعُ بخيلٌ مكتئبٌ وملول
بخٍ
بخٍ
(٢)
هنا.. حيثُ الشعرُ يبحثُ لنفسه عن هواءٍ آخر،
بعيداً عن ينهض
بالأموات وعن يسقط بالأحياء
هنا.. حيثُ خليقةُ النعاسِ تستدعي الشعر
لكآبةٍ، أو لسخطٍ
أو لكليهما معاً
هنا حيثُ
ترتفع حاشيةُ المنشدين كالمنجنقات
وتتدلى
معاني الوقت
كأثناء
الكلبة
الولود.
(٣)
آن أن يستبدَّ بي التعبُ، ويصِفِدني اليأسُ
بمواثيقه المتفائلة!
تنهضين في شجرةٍ لبَّابٍ مجنون، تظللينني
بفيئكِ العذب وتدفعين عني بلاء المحنة،
وتصدين قيظَ
الأسى المُستحکم

تقومين في القول هناة القول
وتختبرين في المودة عناصر المودة
تقفين على طرف الليل أرجوانا يتعثّر بنفسه
ماءً طاغياً في العذوبة
صاريةً
أجراًساً
شعراً يتحاشى الغافلين
ولا يمتدح الأسلاب
كلُّ ذلك يقود النص الطليق إلى صاحبه
الموثوق ليهمس له
بشفتين
مضمومتين:
استعنْ بغزالة الوقت
استعنْ برنينها بوميض أنوثتها بطعم
الصباح على أطراف أصابعها
استعنْ بالشعر على شقاء الوصف؛
فالشعر يحرر الأحياء من مآلكهم
والأموات من حراسهم!
ويستعدي الغبار!
لا تحرس الغبار!
لا تحرس الخراب!
ولا تكن مأخوذاً لا بالشكوى ولا بالبلوى
ولا
بتدابير
شأن
المذلة
كن يداً إن شئت
كن غيماً
كن لغةً وافتح لقواميس الأرق العذب
تفاسير الليل
كن
للليل

دليلاً
وكن دليل التائه
كن ساقيةً لهواءٍ يتعثّر بغبار الطلع وينجب
أوقاتاً للشعر
وأوصافاً للنعمى...
ولهذا المبتهج المشغول بمصيدة
المنزل والأولاد
وللحظة تتصاعدُ منها الأنفاس ويمتدُّ الليل
كسولاً
تتداعى فيه أسرابٌ جامحةٌ من رغبات
التنكيل
افتح للغيم طريقاً
افتح لحمام الوقت النافذة الغربية
افتح نافذة القلب
افتحها لليل وللدوريّ البردان
ولصوت
فيروز
القادم
من
أقصى
الغيب
افتحها للقمر النعسان... للمتطامن في
غفوته
افتحها لصباح يتكاسل في النوم
لهواءٍ ينحدر من «قاسيون»، وحيداً، على أول
«برزة»
فاتحها لشحاذ الأحلام
للمغتبط الحائر
افتح للوردة سرّتها
افتح فخذيها
واختبر الفزّ اليأسان
افتح للشعر سمواتٍ مغلقةً

يا ترياق
هيئي الأضلاع للصرير
وأنت أيها الحظ
يا كثير التردد يا فناصُ
يا قلم التخطيط في أكف صبية التشكيل
يا كلام
أيها الرمل.. يا رمل الملامة
يا صبي البحر ذاك الأبله المهتاج
يا من يسرب الأملاح في مياهنا كالضغينة..
وأنت أيتها الصدفة
الصدفة التي تنمو في أحشائها الضرورة
كالجنين،
أيها الليل،
يا علّة الوقت
يا رعا ف الضوء
أيها الفراتُ يا عطش الجزيرة
أيها الوقتُ
يا تجاعيدَ الشيوخة المبكرة على وجه
المكان
يا من يرتب الميراث في إرث اليتامى
ويوزع الآباء على أبنائهم الغياب.
امض
امض إلى شهقة أخيرة..
امض إلى البكاء..
إلى ما يعزز الندم
ويستر الأشياء بالفضيحة
امض وحيداً.. امض ولا تنظر إلى الخلف
لا تنظر إلى المكومين كالعياء
واستر ما ترى وما رأيت
واستر ما سترى بأشعة متناثرة كالشثيمة
فالقلب يعوي كالريح
واليدان خابيتان لحفظ ماء الملامة

وافصح عن وجدٍ مكنون!
و... ا... ح
شكراً!
شكراً لحديقة الحنين تتكاثف على يديك
أغصانُ مباحجها
بالورق العذب الملتاع
شكراً لليل يشتعل بالكهرمان
شكراً على وجودك في الحياة
وشكراً، أيضاً، للحياة!!

المكانُ يهيئ لذويه الرحيل

الماءُ حبرٌ جاف
والأرضُ نحيبٌ وعطش
فانهضي يا كتابة
يا آخر القتلى في سلالة الأعداء!
وآخر اليتامى في سلالة الأسى!
انهضي يا حقول،
يا قرى،
يا دعاة الظنّ
يا مقايضون
يا مدججون باليأس في معارك الأمل.
انهضوا...!
يا مايكل انجلو، ويا رسول حمزاتوف،
انهضي يا أنوثة المكان، وهيئي القطاف
للقطاف
هيئي سنابل الصبا لمناجل الصبا
ولتنهضي يا وردة التائنن في مواسم
التكاثر
وأنتَ
يا ولد الوقت، يا بن ذاك الليل، يا ملعونُ
يا بن من تكون حيث لا نكون..
وأنت يا أسرة اللهفة

وأنت أيها الشعر
يا يتيم!
أكان عليك أن تصفع الغيب في كفٍ بلا
رجفة
أن تعلن العصيان كالطاعة!
أن تجرد الكلام من أظلافه
أكان عليك أن...!
امضِ إذن، امضِ
فاللغة امرأة خائنة والشعر والنثر مأواها
وأنت
يا معدّ حفلة التضليل التي لا تنتهي
رتب مقامك
فالوحد يلمع على كتفيك والعبير
والعليق ينمو راحتك والسعال
وأنت تبارك العفة
مثلما يبارك الخريف أوصافه
وأنت يا من يقيم في المسام
آن أن تهرب من أجسامنا الأعضاء
آن أن يهرب بالشيخ الذي يقيم في اليقين
يهرب التقي
والورع
وعابر السبيل
والمهذار،
في الوقت إذ تنن في مكانها صناجة
الרגائب
تقرع أبوابنا كالريح الشمالية الهبوب
أما أنا
أنا الذي يسرف في اليقين العاثر
فقد تركت قلبي يتعثر بأعدائه

تركته للوقت في مظانه.. تركته
للظل بارداً وجافاً
للضوء في ظلامه وقيظ
وعدت من حيث أتيت
تقودني ضائقة
يقودني صوتٌ ورعد،
يقودني نسيب غيظ
حيث لا طريق يأخذني إليه غير لوعة المجاز
المجاز
تلك القدرة التي لا يدركها النحويون
ولا يستبصر قدرتها شعراء الملح
حيث لا باب يفضي إلى الجواب
غير المكان الذي يهيئ الرحيل لساكنيه،
فالخطيئة يتوارثها الأتقياء
ولم يبق لحراث الأمل غير الأوراق اليابسة
تتكسر تحت أقدامهم مثلما يتكسرون.. يا..!
ماؤك نائم ألا توقظيه؟
قلت للشام أن قيظها الأخير
وقالت الريح تستدرج الحكمة الباهظة:
لو أن للأميرة غير هذا القلب
لو أن للأميرة غير هذا البيت.
لو أن للتقويم ما نريد
لو أن للطاعة مفتاحاً
لو كان لي:
سرٌّ ما كتبت
وسرٌّ ما رأيت
لمضيت حيث لا يمضون
أبعد مما أرى
وأقرب أقرب مما تكونين!



من أعمال : علي فيصل - عُمان

قصائد

أحمد اسكندر سليمان*

يحصي النقود التي حصل عليها في نهاية اليوم
وهو ينظر حوله
خوفاً من القوارض الشائعة
وهو يتألم..
يعود الشاعر إلى عزلته المتعالية

الحبر السري

كما لو أنها المرة الأولى
الوردة التي أكملت رسالتها
وأيقظتك لتفنى
لا توقظها
دعها ترقد بسلام
كما لو أنها المرة الأولى على العتبات
لم يتغير أي شيء
الأخشاب هي الأخشاب ذاتها

متاهة

في الظهيرة ذاتها
في الظهيرة الخالصة حيث لا ظلال
حين يتوهج المعنى
ويدرك الشاعر بأنه المختار...
تبدأ المتاهة في صياغة ذاتها.
الحجر الذي كان خفيفاً
وينبض في صدر الشاعر
يتناقل ويخمد كلما طال الحديث عنه.
الرجل الذي كان يمشي على الماء
يبدو غارقاً في ثرثرة عن التعب المزمّن
الطفل الذي تحلق به ثواليثه
يبدو محبوساً في مربع غامض
والعطر الذي كان يمجّد ذاته في النسيم العابر

ممهورة بالدم الخالص
الأسماء هي الأسماء
الأبواب هي الأبواب
والمعاني هي المعاني
لكنها الظهيرة العادلة
حبر الزمن السري
الظهيرة التي تبدل زوالها
ولا تبقي المكان
مكاناً
ولا تبقي الزمان
هو الزمان
ميراث

أعرف يا أبي
أنك غادرت المشهد حزينا .. مفجوعاً
لأن الوريث الذي أعدته للأرض
مات بين يديك
لأن الوريث الذي هيأته الظهيرة القصوى
ودوّنت علاماته الأحبار السرية
كنت تعرف بوجوده
ولم تلتق به أبداً
لأن من يجلس على كرسيك الآن
ويحمل عصا الأسماء
ليس الابن الذي به فرحت
ليس غير النطفة التي أينعها
دوار البحر
ورياح السموم

مصير

ليست السبل القديمة
أو الفراديس الموعودة
العهد القديم أو العهد الجديد
كلام الله

أو كلام البشر
بكل بساطة وصلابة
أحتمل
من أجل ما هو عادل
نائياً
في الآن
المهبط الذي لا نهاية له
تقتسمني
الأنواء
والأنوات

أحمد جان عثمان

لأنك سوري يا صديقي
لك أن تحيا كما ترغب
مليئاً بالزمن
وبكامل المساحة
التي ترتحل فيها الظهيرة القصوى
لأنك فينيقي
قبل أن تولد يا صديقي
لن تجد غير البحار أمامك
لن تشعر بغير الهواء
الذي سوف يملأ الأشرطة
بحثاً عن سوريا المقدسة
الوطن الذي لا ظل فيه
الوطن الذي لا يصل إليه الرعاة
وحيث المعنى
امتداد على وجه المياه

تشكيلات حجرية

الكلام يتبخّر
كما لو أنني في مياه غائبة
حيث الصمت والكتمان لغة متداولة
والإشارة عتبة إلى الأزلي

في وقت زائل
مع الأحجار النائمة في سرير النهر الجاف
مع الأحجار المصقولة بنقيق مليار ضفدع
مأخوذاً... نشوان
وأنا أتصاعد من القاع السحيق للغرائز
اليومية المزدهرة
مع الأحجار
وهي تتشكل بين يدي
الآن
في المجال المرئي المضاء بأعين تتسع
والذي تعوم أقنعتي فيه كحباحب ليلي
يلذ لي أن أثرثر مع رؤوس حجرية
لفظها القاع
وأيقظها التشكيل
في الأبدية

الهدر

الرجل الحكيم الذي أورثني انكساراته
اسمه النظيف
والبيت القديم الذي لا يمكن ترميمه
أوصاني وهو على فراش الموت
أن لا أهدر الوقت والمال والصحة والمشاعر
كي لا يضيع الهدف الذي رسمه لحياتي
ولأنني لم أرسم هدفاً
ولم أشق طريقاً لهدف اقترحه خيالي
هدرت الوقت والمال والصحة والمشاعر
وكننت فرحاً ونشواناً وسكراناً
في كل لحظة عشتها
محاوراً وعاشقاً وراحلاً على طرق مفاجئة
وبشكل خاطف
كنت أرغب أن ألتقي بالنهاية الأكيدة
التي لم تأت أبداً
الآن.. وأنا أنظر إلى أطفالي

أرغب أن أكرر ما قاله أبي ذات يوم
وأرغب أن يعيشوا كما عشت
ثمليين على موجة النسيان العارمة
سكة حديد السيد سيبيويه
عندما كان الوطن كبيراً
يمتد من بحر الظلمات إلى سور الصين
وسيف الخليفة فوق كل الرقاب
مدّ السيد سيبيويه سكك الخوف
لتعبر عليها الألسنة
من أطراف الدنيا إلى بابل الجديدة.
عندما صار الوطن ذاكرة
نبحت عنها في خرائب المدن المطمورة
وسيوف الخلفاء معلقة في متاحف
أو في قصور الجنرالات
ركب السيد سيبيويه قطار الصباح
ليذهب إلى العاصمة
فوق سكة من الحديد الانكليزي.
جنودٌ وطلاب
موظفون وتجار
عمّال ومرضى
محجّبات وسافرات
ملتحون وحليقون
عرب وأكراد
آشوريون وأرمن
كانت العربات تحتشد بهم
وكان السيد سيبيويه وحيداً
مرفرفاً فوق سنام أفكاره
يتساءل بأي لغات يتبلبلون!..
في العربة التي تحمل الرقم ثلاثين
وبعد أن أحصى السيد سيبيويه ركابها المائة

قال في نفسه: .. هذا يعني أننا
ثلاثة آلاف لسان فوق سكة الحديد
ولم يجرؤ على إيقاظ الشاب المفتول
العضلات
الذي كان يشخر إلى جواره
بلا أي احترام للقواعد والأصول.

- أهو جندي؟ .. سأل السيد سيبويه نفسه
- لكن له هيئة الصيادين .. قال لنفسه
- ربما كان بحاراً اعتاد الشخير في
المحيطات
- رائحته كرائحة الغبار في الأماكن
المهجورة
وأردف متهمكماً بحاله:
- لم يعد ينقصني إلا أن أخترع نحو الشخير
والغبار أيضاً!..

قبل أن يبتسم السيد سيبويه كعادته
أمام مرآة ذاته كلما أحسّ بالإنجاز
ارتفع صوت المكابح المفاجئ
صاح أحد الركاب: يا الله
صرخ راكب آخر: يا خودي
استجارت امرأة: يا ستار
واستفاقت أخرى: ولي .. شنو
ورمت صبية عابثة مثل هذه القصيدة الثملة
بنفسها
على صدر الشاعر الفوضوي
الذي يكتبها الآن

عندما باغت صرير الحديد على الحديد
استرخاء المسافرين
وتوقّف القطار مبلبلاً ألسنتهم

وأفكار السيد سيبويه
مدّ الشاب ابن - جابالا - القديمة رأسه
الشابّ المفتول العضلات
الشابّ الذي يجلس إلى جوار السيد سيبويه
مدّ رأسه من النافذة.

قبل أن يعود الشاب إلى نومه
ويسترسل في شخير
سأله السيد سيبويه: لماذا توقف القطار؟
- فعسنو بقرو .. قال الشاب برخاوة باردة
- وهل كانت تمشي على سكة الحديد؟!..
تساءل السيد سيبويه بجديّة بلهاء.

تأمل الشاب المفتول العضلات
الرجل العجوز الذي إلى جواره
تأملّه برثاء مرير واستغراب حائر
وقرّر أن يجيبه باهتمام لأنه رجل عجوز
فقال ببرودة، محاولاً أن يكون
أنيقاً كمحدثه:
- لا يا - سفلي - لحقنوها عالزووريب
والحوروت وفعسنوها؟
وعاد مطبقاً عينيه بطمأنينة إلى شخير
المتناغم مع صوت العجلات الحديدية
والصافرة
الحادة التي ترتجل من شفثيه بين لحظة
وأخرى آهة غافلة عن ثلاثة آلاف لسان
فوق سكة من الحديد الانكليزي
بين لندن وبغداد

ملاحظة: يلفظ سكان جابالا القديمة الألف واواً وذلك كما كانت
الحال في اللغة الآرامية.



من أعمال كفاح الرواحية - عُمان

الطريقة المثلى لكتابة الشعر

جرجس شكري*

٢-

١-

هذه كلمات
تجدُّها عند البائع والمتسول
على لسان الكاهن والسمسار
وتلتصق بفمي أيضاً .

كلمات
لا تملك سكيناً أو عصا
يعرفها المساكين بالروح
ولي فيها أسطورة .

لها أفواه وآذان
بعضها مغشوش أو مستعمل
وربما انتهت صلاحيته
الكلمات تسهر في الشوارع ،
تمرض وتنام على الأرصفة
البعض يغتصبها ، وتدوسها الأحذية
أيضاً تكره الدولة وتحب الموسيقى
فلا بد من تغسيلها جيداً وإقامة الصلوات
بعد سؤالها عن رغبتها الأخيرة
وقبل شنقها بين السطور .

٣-

بعد أن أُلغيت الوظيفة.

لنا الخوفُ
أمراض الشتاء والصيف
نزوات التاريخ .
وسيدنا
يضيف إليها الفردوسَ

ومن ناحية أخرى
وضع رجال الدين
حجارةً كبيرةً
تحرسها كلاب شرسة
أمام دور العبادة
وجلسوا يسبحون ويدخنون
شاكرين الرب على
هذه الحكمة .

٥-

أحلم أنني أخبز دولةً
وأمنحها للمساكين
بعد أن تصبح كعكة كبيرة
يفوح منها البخور .

كعكةٌ في حجم الدولة
شهيةٌ وكبيرةٌ .

والشعب يرقصُ
بعد أن أكل الدولة
حتى رأسها .

٤-

جاءت الأخبارُ:
القتلة علماء محبة عاطلون عن العمل
المجانين أنبياء متقاعدون



من أعمال خلفان الجامودي - عُمان

خطط القراصنة الضائعة

يحيى الناعبي*

على أنيتها
كنت أمهد لها وليمة متنوعة
من فاكهة الحب
حتى لا تموت جذوة السحر
ولا يذبل عشب الأنوثة
أتحسس الجسد الفائض
كالأعمى الذي يمشي في الغابة
أتعثر في حقل المفردات
كمن يهذي في ليل شتوي
لم أخترع الكلمات
لأثير انتباهها
بل تركت أوراقها تعبت في جسدي
وتأوهاتنا تفقس في الشرايين

الكثير الرملي

في ذلك الكثير الرملي
تجسدت الفتنة
كان الضغط على حبيباته
يوازي اكتشاف أسرار
ما قبل عصور الإنسان
تلك الاستدارة
التي حام حولها عصفور النشوة
في صباح بهيج
أولى مسودات الغرام.
فوق جسر الأحاسيس الأولى
باتجاه مجاز الرغبة
أفرغت قليلاً من كأس الشرود

منتشية بجلبة فوضى
حيث «القناديل» تخرج من بطن الظلمة
بين ضوء وانطفاء
وهي تتخلل جذوع النخيل
كقراصنة ضيعوا مخططهم
في حضرة سيد العتمات
أشباح يتسارعون نحو القبور
كان يعجلون رحيله
نحو الغياب
تملكني الخوف ليلتها
حين الحزن ينتظرنني في زاوية بعيدة
لأجدد فيها الذكريات
على ما بقي من أشباه
ماضٍ تخللتها أيامه
وأشواقٍ تطير نحو
الذاكرة البعيدة
التي عشت فيها أرواحنا
وهو يقسم بيننا خبز الحياة
أفتح عيني بعد إغماضة
طفت بها أماكن بعيدة
وأزمنة هجرها التاريخ
لأرى صياداً يجوب بقاربه
حقل الماء
بحثاً عن طعم الحياة
أقرفص جلستي
وانكمش قليلاً إلى نفسي
لأتحسس مآدبة اليوم
ماذا تقدم لي
في هذا العراء.

المحترقة من لهيب السعادة.
ربما أفرطت قليلاً
في عباراتها عن الليلة السابقة
وأغرقت لسانها الفصيحة
بانعطافات ممطرة
خارج أسوار الغموض
ونحن نودع أجزاءنا.

عزلة الذكريات

في عزلتي
التي يتقاسمها نسيم الصباح
وأموج أكثر حياء
قبل أن تكسر بجسارتها
أشعة الشمس
تلك التي تشبه حشوداً عسكرية
تغزوا المكان
من مجهول في الغابة
أرقد ممدداً على الشاطئ
ميمماً وجهي شطر السماء
تتفرع شجرة مخيلتي نحو
آماد بعيدة
سرب من الذكريات الطفولية
يحوم في دائرة الزمن
وفي لحظة خاطفة
تتشظى سحب الأيام الخوالي
وأنا أتبع نعش جدي
كنت أسمع الصراخ والعويل
من سعف النخيل
وتردده الجبال المحيطة
كانت الحركة



من أعمال مال الله البلوشي - عُمان

كل شيء مطفأ

نبيلة الزبير*

يتقلب فيه رجلٌ ميت..
يلزَمك جار..
التقط لنفسك صورة
واكتب عليها بخط واضح هذا جاللي
* *
«وبعدو حنا السكران على حيطان النسيان...»
جاريةٌ وجدوا بكاءها مذبوحاً أسفل أغنية
هريانة
شرطي ترك المهنة وأصبح يخرج في الليل
لتدهسه الدورية.. لتدهسه صفارتها
مسكينٌ اللص إذا ترك مهنته سيصبح شرطياً
* *
أصابع على الكيبورد!!
طفلةٌ منزوعةٌ،
قميصها ينكمش ويتللم

كل شيء مطفأ
التلفزيون والحاسوب وزوجها
* *
خبر زوجها بالمطر في الشرفة
في نفس الصفحة خبر اعتقالها بعد أن تزوجت
غيره في نفس الشرفة
كُل يسح من وجه الصفحة..
وصفة: جربي الكتابة مباشرة بالسولوفان.
* *
أحدهم يخلق وجهه بمبرأة ربما بطباشير
* *
مجنون في الجهة الأخرى من الإنترنت
يتحسس صوته ليتأكد
أنه أصبح كلباً بالفعل..
كلبٌ تركوا أسفل صوته هامشاً

لو وقف ستلبسه الوحشة..

* *

في الجهة الأخرى سكران
أغلقت البارات على آخر كوؤسه
سيعرف الجميع أنه سكران
لأنه لا يقطع أصابعه الليلة..
ويعرفون كذلك أنه سكران إذا طقطع أصابعه..

* *

جفنان يسخران من إناء العسل..
من غطاء الإناء
ما من ذبابٍ بالمرة

* *

«فيروز» جالسة في حنجرة المجنونة لكن الذي
يدندن هو عبد الوهاب
مجانين كثيرون يدندنون في حنجرة الجارة

* *

مدينتان يعومان داخل بنطال
يد سقطت على إحدى ركبتين، هبت الدورية
كانت قد شرعت في إطلاق النار
لكن الفيلم، تجمد لوحده في الشاشة

* *

فتحت الجارة شبابيكها..
في عز الليل تفتح المجنونة الشبابيك لتشمس
سرتها

لا لا لا.. لا لا لا.. هذه حرب تشرين
«غوار» يزلغ من أذن الجارة..

* *

شخير شاخص و سهران
وسادة.. ربما واحدة من
مراكب مكفوءة وتعموم..

إلقاء القبض على «الزرقاوي»!!
يشبهون جارتني حين تلقي القبض على «حنا
السكران»

وعورة ربما كانت سريرا ذات ليلة،

جريدة حكومية.. ألقت بها،

جريدة معارضة حكومية.. تلقي بها أيضا،
أوراق بيضاء مشخبطة.. قلم.. قلم زائد..
بنطلون عار! من التي استطاعت الخروج
من هذين الأنوبيين..!! موبايل.. جوب.. أين
وسادتي.. قداحة.. روج.. مشط.. لو أجد على
الأقل ساندويشا أخرج به سهر الجارة..
تذكرة سفر ممحوق.. صورة يمك لها بروازها
الجريدة ويصر

أن يبقى هكذا يطوقها

وأن تبقى هكذا تقرأ طالعه..

* *

حادثه مرور أيقظت الشرطة..
انسكب نعاسُ القارورة..

ليست قارورة إنها جوب
بخيوط فاسخة وعرووووق
مسكين الشرطي المناوب..
سيقضي ليلته في الحبس

فتحت الجارة شريط الإعلانات

ستبدأ عد أزواجها

الذين سربوا في الشمس..

* *

نهدان خبزتهما الشمعة في الحائط
حلمة عائمة..

حلمة واقفة مثل عسكري الشطرنج

تحت العسكري حجر تتدحرج

كتفان يهزان لا مبالتهما فوق ظهر الحائط

جفنان يسدان ستارهما

فيلم سيء



من أعمال عبدالرحمن الهنائي - عُمان

الوصول ..

إلى عُمان

طالب المعمري

«فكأنما الدنيا يدا متحرز
وكأنني فيها وديعة سارق»
(أبزون العُماني)

إن لي
قلْبُ كائنٍ
يملأه الهواء الحر
والدم.
لو لم يكن
لي، يدان
عن اليمين.. وعن الشمال

لو أن
ليس لي يد
أقصد يدان
لا نفجر صدوري
أشلاء
وعرفتُم أنني
لست مثلكم .. مثلكم

كيف لي أن
أصفقُ بهما
أن أحطمُ «الأنثيكات»
الصور، الكراسي، الطاولات
وأن ألوحُ بهما
نحو السماوات والمسافات
وأرسم بهما
علامات تقيّة وشيطانية
يديّ ولساني
تلك .. أجنحتي
اللتان أحلقُ بهما
دون أن أغادرُ
أرضي
أداعب بهما
الوقت الناعس
الابتسامات الخجولة
الفراغات المملة.. الطويلة
صمتُ التفاعل، النقي والملوث
كيميائي اللحظة المتشكّلة
نحو الشروق والولادة
وأذوب كالدواء
على جرح عُمان
وأصعد
نحو سماك العالي.
يديّ.. ريشة

أرسم وأمسح ما أريد
من يمنع
يديّ عني
لأخلق الفرح بهما
في عيون المستقبل
وأفقاً أخرى
يديّ معفّرةً بالتراب..
ترابٌ أرضي
توافق اللسان
كلماته السليطة
ترسمُ التجديد، النصر، الحب
ترسمُ مشنقةً
يعلقُ العابر
طيور أحلامه
هواجسه المضطربة
أفقه الواسع والمسدود؟
يديّ
بجانب رأسي
مرفوعة
تقولان.. الإنسان
أنا
كن.. أكون
الحياة بيدي
لا بيد
أحد..



ملاح من السنغال

المرسوم

للكاتب السنغالي مباي غانا كابي

ترجمة: رؤى عبود*

الرواية

بدأت فيلا «إويمبي» رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي بفخامتها على الكورنيش الجنوبي حيث تهب رياح الصّابيات. ضغط «لوكمبا» على زر الجرس ثم تراجع وتكتّف. دقّ جرس الكنيسة البروتستانتية دقة الساعة التاسعة. ضغط من جديد على زر الجرس وانتظر. ما الذي كان يحصل في دار رئيس اللجنة الاقتصادية؟

كان «لوكمبا» يحلم بموعد مع رئيس الجمهورية فانتظر طويلا في مكانه. هل عليه الإصرار؟ كان يخشى أن يزجج «إويمبي» الفضيل بما أنه سيضع مصيره بين يديه.

«إويمبي» ابن عم المواطن الأعلى.

الساعة العاشرة.

ما العمل؟ أ يضرب الجرس بعصبية؟ أ يصرخ «صباح الخير» بصوت عال؟ هل يكحّ أو يعطس بقوة؟ هل يمشي جاراّ حذاءه على العتبة؟ بدأ «لوكمبا» يرشح عرقا ويخل من المارة.

أعاد ترتيب عقدة «البابيون» وقبّعته ومسح حذاءه الإيطالي الصنع بمحرمته المعطرة وضغط على الزر بعصبية ثم تراجع واتكأ على حائط القرميد الأحمر الذي يعلوه سياج ذو أشكال هندسية. كتّف ذراعيه. سمع هدير الموج الرتيب.

كان هناك رجل يرتدي طقما لونه «بيج» ويعتمر قبعة «كاسكيت» وذوقفازين أبيضين، يقف في وسط الباحة التي يغطي رقعة كبيرة منها العشب الأخضر الجميل. نصب فيها أربع ركائز وضع عليها أقفاص تترقص فيها عصافير ذات ريش جميل.

قال عنه أحدهم أنه لو قدّر لزمن التقسيم الإداري أن يسود لأصبح «مباي كابي» «دوما» (١) جيله. وفي الواقع كتب «مباي غانا كابي» الكثير. ولد في «تياس» عام ١٩٣٦ وتخرّج من دار المعلمين العليا في «داكار». كتب بحماس شديد نصوصا من جميع الأنماط الأدبية السائدة. في «أبيض الزنجي» وفي «المرسوم» يبدو نتاجه الروائي هجاءا للتقاليد والمؤسسات في مجتمع يدمره هوس حب الظهور. «لوكمبا» محاسب محلّف ينتظر تعيينه كمدير عام للمكتب الوطني للزيوت بمرسوم من قبل رئيس الجمهورية ويраهن على مساندة «إويمبي» وهو رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي وابن عم رئيس الجمهورية الذي يصغي لنصائحه.

ينفق الكثير على الحزب الحاكم ويهدي الكثير للنائب ويصبح عضوا مناضلا. بعد لقائه مع رئيس الجمهورية يصبح محاطا بالمعجبين الوصوليين كالموظف الحكومي المتباهي والتاجر اللبناني وصاحب المتجر المغربي... ويأتي أقرباؤه من الأرياف للسكن لديه. بعد حبكة حاذقة تأتي خيبة الأمل وتتبعها النوبة القلبية التي تودي بحياة «لوكمبا» وتنشر اليأس بين المقرّبين منه.

سرد تتتالي فيه النبذة الطريفة واللاذعة وتفوح منه رائحة السخرية والحقيقة القاسية والعدائية في كل صفحة تقريبا.

لك!

– قل «الرئيس» وليس «معالي»! قال الرجل الذي كان شديد التمسك بمنصب رئاسة رئيسه.

– الرئيس «إويمبي» حدّد لي موعدا. أقسم لك! قال المحاسب المحلف مستدركا.

– آسف! اسمك ليس على اللائحة! قال الحاجب بلوّم ثم استدار وبدأ يبتعد بخطى عسكرية.

– عفوا! قال «لوكمبا» الذي كان متمسكا بمقابلته مع رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي الذي كان – كما يُقال في السر – يملك أكثر من عشر فيلات حصل عليها كهبات اجتماعية من الدولة.

– نعم! أجاب الحاجب من دون أن يلتفت.

– ساعدني! فلا بدّ أنه نسي... فهو الذي أعطاني الموعد بنفسه! أقسم لك!

– وكيف عليّ أن أعرف ذلك؟ لم يقل لي شيئا لا من ضمن الأوامر العامة ولا من ضمن الأوامر الخاصة. وأنا مجرّد حاجب للرئيس «إويمبي»، لا أجرؤ على خرق البروتوكول الذي أتقاضى بفضلله أجرا في آخر الشهر! البروتوكول هو البروتوكول! لا أحد يتلاعب بمصيره المهني!

لعب «لوكمبا» بطرف أنفه وعَضَّ على شفتيه وقرصها من شدّة القلق واليأس. لا بدّ من مقابلة «إويمبي» الفاضل ابن عمّ رئيس الرؤساء: رئيس الجمهورية، صاحب الشأن الرفيع «كالوندا». أعطى الحاجب ورقتين نقديتين بقيمة ألف فرنك أفريقي. وقال: «هذا ثمن الكولا».

استدار الرجل بخطوة رياضية ونظر إليه وابتسم وبرقت عيناه. ذهب الحاجب العادي ثم عاد.

– ألحيّ على رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس! سيقابلك البرلمان الموقر الذي تضاف إلى صفاته الحميدة صفة ابن عمّ رئيس الجمهورية! ليس من الضروري أن تلمح له عن خدمتي هذه! فأنا هنا من أجل هذا النوع من الخدمات!

شعّت عينا المحاسب المحلف بالضوء، تنهّد بقوة وشكره طويلا.

في هذا الحيّ المخصّص للأمراء الجدد يمكنك أن تمتع نظرك بطيور الكركي المتوجّج والبلشون الأبيض المتباهي المدجّن والنعام الصغير ذي المشية الملكية. كان أحد الوزراء يرَبّي ثعلبا صغيرا بعناية بالغة لأنه لم يحظ بذئب صغير. كان قد طلبه من رئيس مكتبه الذي سافر إلى أوروبا بهذا الهدف. لم يستغرب أحد الأمر بما أن رئيس الوزراء يملك فيلا صغيرا يلبسه الحبر بألوان زاهية في أيام العيد مثل فيلة المهرجا وفيلة جزيرة «سريلنكا» البعيدة.

وكان وزير الخارجية فخورا بزرافته الصغيرة وأرسلت له مديرية تربية المواشي ممرضا بيطريا خصيصا لها.

– ماذا تريد؟ سأل الرجل وهو يجلس ال«كاسكيت».

شعر «لوكمبا» بالإهانة: لماذا كلّمه هذا الرجل بهذه النبرة (٢) وهو المحاسب المحلف المعروف؟ أهكذا يتصرّف حاجب السيد رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي؟

عرّف «لوكمبا» عن نفسه وقال :

– لديّ موعد مع السيد الرئيس «إويمبي»!

– اسمك غير مُدرج على لائحة المواعيد.

– ماذا؟

– قلتُ أن اسمك غير مُدرج على اللائحة.

– كيف ذلك؟

ركض الرجل إلى مكتبه الصغير وعاد حاملا لوحة مربعة الشكل ثبّت عليها بمسمار معدني لائحة مكتوبة بخط اليد تحمل أسماء الأشخاص الذين سيقابلهم معالي النائب. قرأها بجديّة: «ديودوني كواكو» التاجر الكبير، «باتا باتا كوامي» متعهد البناء والنقل الكبير، «ارنست لوي ليتيمبي» الرئيس والمدير العام و«آن روز كارلي ساكو» الرئيسة الشرفية لجمعية النساء الثائرات إلخ...

كان «لوكمبا» يستمع فاتحا فمه استغرابا.

– هذا كل شيء لليوم! أعلن الحاجب بعد أن وثب فوق اسم «لوكمبا».

– أقسم لك أن معالي «إويمبي» حدّد لي موعدا! أقسم

المخل المزهرى اللون المزين بالزهور الزرقاء، كانت تضع تحت رأسها وسادة آتية من دار تنجيد كبيرة في «مراكش».

على السجادة الخضراء ذات الإطار الذهبى جلس عازف آت من بلدة في وسط البلاد وكان يعزف لها مقاطع موسيقية شهيرة وأناشيد فرسان وكان يرتجل لها المدائح ويؤلف لها سلاله عريقة.

هذه البارونة التي كانت سابقا جديرة بالعشق بلونها الأسود الصافي مثل زنجيات السهول البريئات. ولكنها فتحت لون بشرتها بمستحضرات صيدلية، على الرغم من خطابات وزير الثقافة المتكررة حول الزنوجة. كانت شابة جميلة تدلك لها رجليها وأخرى «تروّح لها» بالرغم من وجود المكيف: كان هذا دلال بارونة حصلت على نبلها بمرسوم.

كانت تعتلي عرشها، وكأنها من السيدات الراقيات زوجات المديرين القدامى للمعامل الاستعمارية الكبيرة. وتشبه العشيقات السمرات لمديري التعاونيات القديمة واللواتي كن يأتين لتمضية الفصل الجميل في منطقة «ريفار دي سيد». أتت هاتان الفتاتان من وسط البلاد كي تعلمهما وتجدا لهما لاحقا زوجين مناسبين. لا بد أنهما يشتاقان لقراهما حيث - على عكس الحال في هذا الحي المخصص لكبار القوم - يغني ويرقص الجميع على وقع الطرق على الأواني المصنوعة من الكرنيب وعلى الأحواض المقلوبة، تحت ضوء القمر في الساحة حيث يجلس الناس في حلقة ليستمعوا للقصص والأساطير.

الميزة الوحيدة التي كانتا يستمتعان بها هي وجبة الأرز الكامل والسمك الكبير وبقايا البطو الدجاج والخبز المقرمش التي كانتا يتناولانها على العشاء مع السيد والسيدة وأولادهما الثلاثة. وكان هناك أيضا ماء البراد وبرامج التلفزيون الفلكلورية.

ضغط «إويمبي» على أحد الأزرار. وبعد بضع دقائق أتت خادمة أنيقة بعصير الفاكهة في كؤوس تلمع كاللؤلؤ على صينية من فضة. شكرها «لوكمبا» ومدح رئيس اللجنة الاقتصادية وأكد له أن

بعد ربع ساعة، أتى السيد الحاجب الكبير بلباسه الأبيض وقفّازه الأبيض وقبعته الكاسكية البيضاء ذات الحاشية الذهبية، واصطحبه بخطى كبير الخدم المتمرس.

خلع «لوكمبا» حذاءه وتركه على عتبة باب الصالون الكبير كما يفعل التلامذة عندما يدخلون إلى خلوة معلمهم.

- أدخل! قال النائب الذي اقترب ليلاقيه وقبّله بحرارة كسياسي محنك.

ارتعش «لوكمبا» سعادة فيها هو بين الذراعين المتينين لابن عم رئيس الجمهورية. يا له من امتياز! يا له من حدث عظيم!

رسم «لوكمبا» ابتسامة أمل صغيرة ثم ابتسامة عريضة. ماذا سيفعل في اليوم الذي يسلم فيه على رئيس الجمهورية.

جلس «لوكمبا» بهدوء ولباقة وبحرص على كنبه من المخل الأحمر المزين بباقات زهور ذهبية.

أعجبه السجاد الراقى الذي علّق كسجاد حائط وكانت رسوماته ملفتة: مهرجان فرسان ملون بالقرب من واحة زرقاء وشجر نخيل رفيع، ومشهد حصاد في أفريقيا وفلاحون يقفون بصفوف من ستة رجال ينحنون وخلفهم نساء يضحكن ويحملن جرّات أو يطرقن على طبول صغيرة، وبعض الموسيقيين الذين يضيفون إلى العمل جمالا وروعة، وسباق زوارق يشارك فيه ثماني جذعيات (٣)، وقد جلس المجذفون مصطفين وصدورهم متينة وكأنها حُفرت بالفحم الحجري، تبدو مجاذيفهم متناغمة تحت التحليق المتقلب للطيور البحرية.

سال لعاب «لوكمبا» أمام أثاث يليق بأمرأء الخليج. وُضع جهاز هاتف على طاولة صغيرة يغطيها قماش غني بالتطريز.

في كل ركن من أركان الصالون كان هناك مبخرة من الخزف الصيني يتصاعد منها القليل من الدخان المعطر. فاجأت «لوكمبا» مكتبة حجمها بعرض الصالون وكتبها مجلدة بسخاء.

في الصالون الثاني كانت السيدة ممددة على كنبه من

كرم الضيافة والانفتاح والجهوزية للاستقبال التي يتمتع بها لا تخفى على أحد في العاصمة.

ابتسم «إويمبي» الفضيل ابتسامة عريضة وانتفخ وحدث «لوكمبا» عن أسفاره بينما كان الأخير يود أن يقول له عن أسباب زيارته على عجل. فحملة النائب معه من ضفاف نهر الـ«سين» إلى قلب «أوكرانية» ومن فندق «موتي» الكبير في «سيول» إلى بيوته الخشبية في «سيفين» ومن الأهرامات التي تحرس نهر النيل المقدس إلى الأبقار المقدسة والسلمية في الهند.

ضغط النائب من جديد على الزر. فأتى رجل في لباس الخدم الرسمي ومعه حلوى على شكل تنين على صينية مزخرفة على الطريقة اليابانية. ذهب ثم عاد ومعه قارورة من الكريستال فيها مشروب من الشرق الأقصى.

شعر «لوكمبا» بالتكريم وحسد هذا المدرس الذي لم يعد يأكل الطبخور.

أراد «لوكمبا» أن يبوح برغبته للنائب ولكن الأخير استعاد سرد «الأوديسي» وكان محاسبنا المحلف قد نفذ صبره ولكنه لم يجرؤ على إظهار الأمر. فأخذه النائب من جزيرة «غراند إيل» إلى جزر الـ«أنتي» حيث الفتيات جميلات كالجن وحيث ترقص الفاتنات الـ«رومبا» والـ«سمبا».

استمع لرئيس اللجنة الاقتصادية الذي كان يصف له بكلمات ينتقيها روعة «فلورنسا» وسحر الـ«بندقية» حيث قوارب الجندول الملفتة وروائع «هلسنكي» التي وصف سحر شمسها في منتصف الليل بشغف. لقد زار هذه البلاد والأماكن خلال أسفار رئيس الجمهورية الرسمية، وكان هذا الأخير - كما يُقال في السر- يضرب أرقاما قياسية في عدد ساعات الطيران.

اغتنم «لوكمبا» فرصة صمت النائب وأطلعه على شهادته كخبير في المحاسبة وعلى مرسوم قبوله كمحاسب محلف. وسلمه رسالة توصية من قبل شخصية دينية.

- سيدي رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي ونائب رئيس اللجنة الدائمة للحوار ما بين الشمال

والجنوب، أنا مهتم ب...

- قل يا سيدي. لا تشعر بالحرج.

- أنا... أنا مهتم ب...

- قل يا سيدي. لم تشعر بالحرج؟

- أنا مهتم بمنصب الإدارة العامة للمكتب الوطني للزيوت الذي سينشأ والذي تحدث عنه طويلا رئيس الجمهورية «كالوندا» المعصوم عن الخطأ، منذ بضعة أيام في مؤتمره الصحفي الأخير.

- «كالوندا» المعصوم عن الخطأ! أنت محق! ابن عمي لا غبار عليه. والنائب «كاماندا» كان على حق عندما جعل مجلسنا الموقر يصوت لاقتراح قانون يسمح بإقامة تمثال في قلب العاصمة لمعالي «كالوندا»، أب الأمة والمواطن الأعظم. وبفضله طُبعت صورته على الأوراق النقدية وعلى الأقمشة المصنعة.

ابتسم «لوكمبا»: لقد دغدغ أوتار النائب الأكثر حساسية.

- أنا مهتم بمنصب الإدارة العامة! قال من جديد وهو مكتوف الذراعين وحاني الرأس.

كان يقف كتلميذ أمام معلمه.

- لا تشعر بالحرج! إجلس على راحتك! أنت في بيتك فأنت من الشعب الذي جعل مني الرجل الذي تراه اليوم. يجب على النائب ألا يتصرف كالأمر أمام أحد الناخبين. عليه أن يكون خادمه المخلص!

- الإدارة العامة يا سيدي رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي! الإدارة العامة...

- أفهمك.

- شكرا يا سيدي الرئيس.

- ولكن... ما هي ربتك في الحزب الحاكم؟

- أنا مناضل في القاعدة يا سيدي الرئيس.

- فقط؟

ارتعش «لوكمبا» وطمّت أذناه، عضّ شفتيه وابتلعهما ثم حكّ جبينه وطقطق أصابعه.

- منذ متى وأنت تناضل؟

- منذ ثماني سنوات.

- ثماني سنوات؟ فقط؟ أين كنت من قبل؟ ماذا كنت

شعر «لوكمبا» بالقلق. إعتقد أنه مذنب ارتكب جنحة أو جريمة إهانة سياسية.
 - أحقا لا تعلم؟
 تردّد «لوكمبا».
 - أي سبيل تنصحني أن أسلك؟
 - هناك سبل عدّة.
 - ما هو الطريق الأقصر والأضمن؟
 - عزيزي «لوكمبا»، لا بد أنك على قدر من البساطة...
 وأؤكد لك أنني لا أستخدم هذه الكلمة بمعناها السيء!
 انشئ لجنة مصغرة أو اجعل أحدهم ينشئها من أجلك!
 أراد «لوكمبا» أن يشد بشعره.
 أي استراتيجيات عليه أن يستخدم؟ أي تعويذة؟ أي مشعوذ شهير عليه أن يستشير كي يثب بخطى عملاقة من رتبة مناضل في القاعدة إلى منصب مسؤول كبير كي يستطيع أن يطمح لمنصب الإدارة العامة في المكتب الوطني للزيوت الذي سوف يتم إنشاؤه قريبا؟ كيف يقنع رئيس اللجنة الاقتصادية؟ كيف يضعه في جيبه؟ تساءل «لوكموبا» الذي كان بحاجة للمساندة وللترفيع السريع.
 - ضع أكبر عدد ممكن من الأوراق.
 حنى «لوكمبا» رأسه.

تفعل؟
 بكى «لوكمبا»، طنّت أذناه من جديد وارتجف قلبه حتى كاد يتوقف.
 سمع هذه الأسئلة المربكة والمحبطة عدّة مرّات. عضّ على شفتيه وفرك عينيه وابتلع ريقه.
 و كان النائب يحدّق به كما لو كان يريد امتحانه وتعذيبه، كان يضع ساقا على الأخرى ويحمل في يده اليسرى «غليوننا» غطاؤه من فضّة. ثم جدلّ لحيته الصغيرة وشاربه الذي يشبه شارب فارس.
 - ثماني سنوات! ثماني سنوات فقط! كرّر «إويمبي».
 - ثماني سنوات! كرّر «لوكمبا» الذي راح يبكي من جديد.
 - أم أنا فلدي عشرون سنة من النضال.
 - أنت ركيّزة للحزب ولديك رتبة «بارون» فيه! قال «لوكمبا» الذي ابتسم بمرارة لأن حظوظه باتت ضئيلة جدا.
 - هذا صحيح! لقد ضحيت بكل شيء من أجل الحزب! حتى أنني تخليت عن زوجتي الأولى الكاميرونية التي كانت ترفض العمل السياسي.
 - كانت على خطأ!
 - السياسة تسيل في دمي وفي عظامي! وها أنا أنال ثوابي!
 قال «لوكمبا» بعض الجمل اللطيفة والمجاملة أيضا.
 - منصب المسؤولية الذي تبتغيه مهم جدا يا سيد «لوكمبا».
 ولكن هذه الجملة لم تطمئن المحاسب المحلف.
 - سياستنا تفرض علينا ألا نثق بهكذا مناصب إلا بكبار المسؤولين في الحزب.
 راح «لوكمبا» يتصبّب عرقا.
 - أنا مستعد للتضحية بنفسي من أجل الحزب.
 - وستكون على حق! فالحزب يحفظ جميل الخدمات المقدّمة له. وبالأخص... أن وقت إعادة توزيع الأوراق يقترب. هذه فرصة للعمل.
 - وكيف العمل؟
 - ألا تعلم؟



ألف فرنك ووعدته أن يعود ومعه اللعبة التي وعد بها ابن رئيس اللجنة الاقتصادية في المجلس النيابي... حين دخل المحاسب المحلف من باب بيته قبلته زوجته «ماري جان» وعانقته وبلهفتها لمعرفة ما حصل شدته نحو الصالون حيث كان البخور يشتعل في وعاء من الفخار. كانت قد تعطرت وبدت برّاقة في ثوبها الطويل. نزعته عنه سترته وحذائه ووضعت له رجليه في وعاء من الماء الفاتر وغسلتهما بتأن ثم نشفتهم بمنشفة اشترتها منذ وقت قصير. ركضت لتجلب له حذاء ناعما وضعت فيه رجليه بخفة... حضنته وأشادت به وارتجلت مديحا ودغدغت رقبتة. ابتسم «لوكمبا».

– قل لي... قل لي... ماذا عن موعدك؟

– تمهلي يا «ماري جان».

– لماذا؟ ماذا تريد أو ماذا عليك أو ما الذي تجرؤ على إخفائه عني؟

– لقد اجتمعت بالسيد «إويمبي» الفاضل.

– هل ستحصل إذا على منصب الإدارة العامة للمكتب الوطني للزيوت؟

لم يجب «لوكمبا».

– متى سيصدر مرسوم تعيينك، مرسوم الرئيس «كولوندا»؟ أظنّ أنني سأبوح لأحد بهذا؟ ألا تأتمني؟

ابتسم «لوكمبا».

ابتعدت السيدة بعض الشيء.

– لا تأخذي موقفا يا «ماري جان». علي أن أعود لمقابلة «إويمبي» يوم الأحد المقبل.

– ماذا؟ هل تجرأ على تأجيل الموعد وهو الذي يستطيع إقناع ابن عمه رئيس الجمهورية أن يفعل له ما يريد؟ لماذا الانتظار؟ لا أفهم!

– أين الحمل الأبيض؟

– أنه هنا! ماذا تريد أن تفعل به؟

– أتعلمين يا عزيزتي... أريد أن أهديه للابن الأصغر لرئيس اللجنة الاقتصادية.

– وابننا الأصغر سوف يشعر بالملل!

– لا تقولي ذلك! الحمل طعم!

– أنا لست موافقة! ما يريده أصغر أبناء البرلمان هو

– كل ورقة توازي مئاتي فرنك فقط! قال النائب محدداً ووضع غليون الخالي من التبغ على غطاء من الريش. ثم كرر: «ما تريده يحتم عليك أن تصبح أولاً مسؤولاً كبيراً!» وأضاف: «لهكذا منصب يرشح كل وزير وكل نائب وكل قاض وكل صاحب عمّة أو عباءة أحد المقربين الذين يعيشون في حمايته. هناك أصحاب الشهادات العالية والمناضلون في الحركة الوطنية لشبيبة الحزب والذين يتولون مهمة تعميم إيديولوجية الحزب وهم ينتظرون جميعاً مترقبين منصب كهذا.

كان «لوكمبا» قلقاً. دق قلبه بقوة. كان يود الحصول على وعد فوري من النائب. ولكن ما العمل للحصول على هذا الوعد؟

فكر بينما كان النائب يتسلّى بإزعاج بعض عصافير الدوري في قفص وُضع على مقربة منه.

– سأناضل في لجنّتك. سأبقى وراءك وتحت أمرك. – حسناً.

وضع «لوكمبا» يده في جيب سترته وأخرج منه عشر أوراق نقدية كل منها بقيمة خمسة آلاف فرنك أعطاها للبرلماني وقال له: «هذا قد يساعدك لوضع أوراق جديدة. سأسير خلفك. لن أفعل إلا ما تأمرني به.

– عظيم! سوف ترى أن للسياسة سحرها الخاص! أما بالنسبة للإدارة العامة التي تطمح إليها والتي تستحقها فعد إلي... لنقل... يوم الأحد المقبل عند الساعة نفسها. أراد «لوكمبا» أن يتمنى عليه ألا ينسى وضع اسمه على لائحة المواعيد...

ابتسم «لوكمبا» لابن البرلمان الصغير الذي كان يلعب بغزال من البلاستيك. لامس رأسه وعده بلعبة. كان يجهل أن هذا الطفل يملك العشرات من الألعاب لأن التجار الذين يريدون الحصول على خدمات والده يرسلونها له مع سائقين بقبعات وقفازات بيضاء.

خلف الباب كان هناك رجل بلباس سلطان بيده عصا من خشب الآبنوس. وكان معه صبي يحمل حقيبة التي تحتوي ربما على جميع الوثائق وجميع الخطابات حول تدهور التبادل الاقتصادي.

ترك «لوكمبا» في يد الحاجب العادي ورقة نقدية بقيمة

استيقظ فجر يوم الأحد الذي طال انتظاره. وبدت له الساعات التي تفصله عن لقائه الثاني مع النائب لا نهاية لها.

قبل يومين، وبعد أن توسّل لنائب الرئيس المتعالي لفرع البنك، استطاع الحصول على سلفة بقيمة عشرين ألف فرنك. لحسن الحظ كانت مصاريفه اليومية مؤمنة طوال هذا الشهر.

عند الساعة التاسعة إلا ربع توجه إلى قنّ الدجاج. وعاد معه طائر حبش.

– ما هذا؟ سألته «ماري جان».

– ساعديني يا عزيزتي! فأنا محتاج لمساندتك المعنوية والمادية في هذه اللحظات الحاسمة لتحديد مصيرنا! عليّ أن أصبح «أحدا»! عليك أن تصبّحي «أحدا»! أكرّر لك الأشخاص النكرة لا يصنعون من أنفسهم رجالا عظماء ولا يجمعون ثروات طائلة.

– ماذا ستفعل بطائر الحبش هذا؟

– سأهديه للابن الأصغر للنائب الذي سيساندني ويساعدني على الترفيع السريع.

ربط قدميّ الطائر ووضعه برفق على المقعد الخلفيّ للسيّارة. انطلق بعد أن رسم بيده إشارة الصليب... لاقاه الحاجب بابتسامة عريضة، أخذ منه المال وشكره.

– طائر الحبش هذا للابن الأصغر للنائب.

– آه! قال الحاجب.

– هذا شيء رمزي! إنه مجرد لعبة.

استقبل «إويمبي» «لوكمبا» بعد ساعة وكان «إويمبي» يومها يرتدي لباسا تقليديا يجعله يشبه رئيس «كاميرون» «أهيدجو».

في اليوم السابق كان السيد وزير الدولة المسؤول عن الشؤون الثقافية قد ألقى خطابا مهما بمثابة برنامج عمل حول الحفاظ على الأصالة.

– مرحبا بك يا رفيق «لوكمبا»! صاح البرلمان.

ارتاح قلب المحاسب المحلّف الذي تشفّع إليه مجددا.

– لقد فكّرت بمشكلك. من الممكن أن تنال مرادك! ولكن المرسوم لن يصدر بهذه السهولة.

ما يريده أصغر أبنائنا.

– أرجوك! إفهميني! ساعديني كي أصل إلى منصب المسؤولية هذا! عليّ أن أكون «أحدا»! علينا أن نطفو على السطح، أن نخرج إلى الأبد من حال الأشخاص النكرة الذين لا يصنعون من أنفسهم رجالا عظماء ولا يجمعون ثروات طائلة.

ابتسمت «ماري جان». شعرت أنها معنية وأنه بحاجة إليها.

غسل «لوكمبا» الحمل بالصابون المعطر ونشّفه بمنشفته ولمّع أطراف قرنيه بالشمع.

حملة ووضعه بتأن في صندوق سيارته الـ«بيجو ٥٠٤» التي لا تزال بحال لا بأس بها...

بكل تواضع أهدى «لوكمبا» الحمل للابن الأصغر للبرلماني بوجود الحاجب العادي الذي بدا مذهولا.

– هذا لطف منك! قالت زوجة البرلمان الممدّدة على فرشاة مطّاطية تحت شجرة مثمرة مزهرة. كانت معتادة على هكذا هدايا كريمة مبنية على الطمع. كانت الفتاتان لا تزالان تدلّكان رجلها والعازف لا يزال يعزف لها الملاحم.

– هذا قليل يا سيدتي فسيدي يساوي أكثر بكثير! أجاب «لوكمبا» الذي انحنى بارتباك وابتسم ابتسامة عريضة وعاد إلى سيارته حيث كان ينتظره ابنه حزينا.

ثغا الحمل حزنا...

– هل فرح السيد النائب؟ سألت «ماري جان».

– لم أره.

– ماذا؟ أهديت حمل ابننا لابنه في غيابه؟ أي هدف تحقق هكذا؟

– زوجته سعيدة جدا! هذا ما يهم! فمن ينال إعجاب زوجة رجل مهم يضمن رضاه! أكرّر لك أن زوجته سعيدة جدا!

دخل ابنهما الأصغر فجأة وارتمى بين ذراعيّ أمّه مطالبا بحمله الصغير وهو يبكي بكاء غزيرا وطويلا.

– سوف تحصل على غيره! على أجمل منه! سوف ترى يا صغيري!

بدت الأيام طويلة، طويلة جدا بالنسبة لـ«لوكمبا».

- وأنا متى سأصافح يده، هذه اليد العظيمة، اليد المنيرة للرئيس «كالوندا»؟
- سوف يأتي هذا اليوم! النضال يتيح لنا تحقيق كل الآمال.
- سوف تقابله بعد غد؟
- بعد غد!
- حدّق به «لوكمبا» مبتسماً.
- سوف أكلّمه عنك! قال النائب.
وقف «لوكمبا» فجأةً وتنهّد بقوةً واضعاً يديه على صدره وعيناه تلمعان.
- سوف تكلمه عني؟
- لم لا؟ انني أرى فيك ميزات المناضل الذي سوف يصل إلى أعلى المراتب.
- وسوف...
- سوف أقول له أنك تستحقّ تشجيعه.
- شكراً! شكراً! قال «لوكمبا» الذي جلس مطمئناً.
- سوف ألمح له بحداقة أن يضعك على رأس المكتب الوطني للزيوت الذي يبني عليه آمالاً كبيرة.
- ألف شكراً! قال «لوكمبا» متأثراً.
- يا عزيزي «لوكمبا» أعلم أن الحزب لا ينسى خادميه الأوفياء! وهذا ما لا يفهمه بعض المفكرين الذين، فور عودتهم من أوروبا، يطالبون بأعلى المراكز قبل أن يناضلوا. لن نترك السلطة تنزلق من بين أيدينا وقد حصلنا عليها بعد الكثير من المعارك والحرمان والإهانات والإصرار. مجّانية السلطة فكرة طوباويّة! الكفاءة لا تعني حق الحصول على المسؤوليات الكبرى. فهذه المسؤوليات تتطلب معارك عدّة وأنبلها الإخلاص لقضية الحزب النبيلة. لن نتنازل أبداً عن جزء من انتصارنا لأشخاص مشكوك بآمرهم!
- أنت على حق!
- «لوكمبا»! هل أنت على علم بالاجتماع المناطقي المقبل؟
- لا!
- إنه يوم السبت المقبل عند الساعة الرابعة بعد الظهر في ساحة الحرية...

تنهّد «لوكمبا» بقوةً لأنه كان يعتقد أنه سيجلس على العرش العظيم للإدارة العامة للمكتب الوطني للزيوت في وقت قريب.
- كيف أحوال السياسة؟ سأل «لوكمبا».
- في القريب سوف نضع أوراقنا الجديدة! أجاب البرلمان.
- حقاً؟
- سوف أضع ثمانية آلاف ورقة على الأقل.
- ثمانية آلاف! كرّر «لوكمبا» متعجباً.
- وعلينا أن نعطيها من دون مقابل للمناضلين ولنعتترف بالأمر سوف يضعون هذا المال في قدر الطعام أكثر مما سيضعون أوراقاً في صناديق الاقتراع. يا عزيزي «لوكمبا».
شعر المحاسب المحلّف بالمديح بفضل عبارة «يا عزيزي» التي قالها بملء فمه ابن عم رئيس الرؤساء. مما أتاح له أن يطمح للترفيه السريع. تخيل نفسه في مكتب توجد فيه شمعدانات جميلة وجدران تلمع كاللؤلؤ، يحيطه جهاز هاتف أبيض اللون وآخر أصفر. تخيل وجود حاجب وفيّ يحلّ له مشاكله الشخصية بتكتم، وخادم لا عيب فيه يجلب له قهوة الساعة العاشرة، وعصير فاكهة عند الحادية عشرة ولا يتكلّم معه إلا في حال تأهّب. وتصور نفسه يعقد مؤتمره الصحفي الأول في قاعة كبيرة منوّرة في فندق أربعة نجوم وبحضور صحفيين محليين وأجانب. رأى نفسه يجيب ببراعة على أسئلة المقابلات ويترأس بصرامة الاجتماع الإداري الأول وفي يده جرس يفرض به السكوت.
أعطى «إويمبي» خمسة وعشرين ألف فرنك وأقسم له مجدداً أنه سوف يكون وفيّاً وعلى أتمّ التأهّب.
- لدي مقابلة مع رئيس الجمهورية بعد غد. وبعد المقابلة سوف أتناول معه الغداء. فالسياسة وصلة القربة تربطاني به.
- بعد غد؟ قال «لوكمبا» بحسد.
- بعد غد عند الساعة الحادية عشرة وخمس وأربعين دقيقة!

الأوفياء وتلقي خطابات مأثورة خلال حفلات افتتاح واستقبال.

– سوف يعلو شأننا معا! كرّر المحاسب المحلف الذي وقف ومشى خطوة على طريقة مدير عام.

في أفريقيا، هناك خطى خاصة ومتدرّجة للموظفين التنفيذيين وأخرى للتشريعيين وأخرى للقضاء الأعلى وأخرى للرؤساء والمديرين العامين.

– كيف تجدين هذه الخطوة؟

– حسنّها! إرفع كتفيك! قالت «ماري جان».

حاول «لوكمبا» مجدداً.

– إحن رأسك نحو اليمنى بعض الشيء!

وهكذا فعل.

– هكذا! هذه خطوة تليق بك! ستصبح هذه خطوتك الخاصة!

– هناك أمر آخر يا «ماري جان».

– ما هو يا عزيزي «لوكمبا»؟

– من الآن فصاعداً سأعمل في مجال السياسة.

– وكيف ذلك؟

– يوم الأحد المقبل سوف ألقى خطاباً خلال الاجتماع المناطقي! «إويمبي» طلب مني ذلك. سيكون من بين الحضور أركان الحزب ورجال دين ونقابيون ذوو شأن عال.

– سوف تكون خطوة مهمة جداً.

– خطوة عملاقة سوف تسيل لعاب الكثيرين.



شعر «لوكمبا» أن زوجته لم تكن يوماً على هذا القدر من الجمال. استقبلته بلباقة تليق بشخصية ستصبح مهمة. نزعت عنه سترته وحذاءه وربطة عنقه وغسلت رجليه وعطّرت عنقه وانتقت الكلمات الرقيقة واللمسات الناعمة.

– ماذا عن المقابلة؟ سألته وهي تضع ذراعيها المعطّرتين والمزينتين بالفضة حول عنقه، وكان الأولاد يلعبون مع أولاد الجيران على الرصيف.

– حاسمة!

– غير معقول! ماذا قلت؟ كرّر ما قلت!

– حاسمة!

– إشرح لي يا عزيزي أنني أحترق شوقاً.

– السيد رئيس اللجنة الاقتصادية سوف يقابل رئيس الجمهورية بعد غد.

– ماذا؟ قالت «ماري جان» وهي تترك على خدّه علامة قبلة شغوفة ومعطرة.

– سيستقبله رئيس الجمهورية بعد الغد. وسوف يكلمه عني.

– عنك؟

– عني!

انهارت «ماري جان» على الكنبه وذراعاها موجّهتان نحو السماء. ثم عانقت «لوكمبا» الذي كانت عيناه تلمعان فوق صدرها المنتفخ.

– سوف يكلمه «إويمبي» عني!

– يا له من حظ جيد!

– سوف يلمح له أن يضعني على رأس المكتب الوطني للزيوت.

– وهكذا سوف تصبح المدير العام! من كان يتوقّع ذلك؟ سوف تصبح «أحداً»! سوف تصبح رجلاً مهماً! رجلاً محسوداً، يُشار إليه بالإصبع وتُلقى عليه التحية بانحناءات جميلة! سوف تعطي الأوامر! وسوف يركض الموظفون لتلبية طلباتك! سوف تكافئ البعض وتعاقب البعض الآخر!

– هذا صحيح! سوف يعلو شأننا معا!

– أراك جليلاً تضع الأوسمة على صدور الخدم

- لقد بعثوا لك المفعول الرجعي! ثلاثمائة وإثنان وأربعون ألف فرنك بالإضافة إلى راتبك! وقف «لوكمبا».

- ! ثلاثمائة وإثنان وأربعون ألف فرنك! سوف تنسى موسم الجفاف لبعض الوقت! لقد أحوالوا المبلغ إلى حسابك المصرفي! صديقنا «باتاباتا» هو الذي أخبرني عبر الهاتف. هو من تولى الأمر.

قَبْلَ «ليكونغو» «لوكمبا». ثم غادر على دراجته النارية.

- سأحصل أخيرا على مكتبة أحلامي وسوف تبدل كنباتنا.

- وماذا عن التضحية في سبيل الحزب؟ عليّ أن أنفق المال من أجل ترفيعي السريع كالبرق! الاجتماع المناطقي آت! وهذا امتحاني الأول. عليّ أن أبدو مقنعا!

- أهكذا تريد أن تبتلع متهات السياسة كل المفعول الرجعي؟ سوف يمتصّون دمك ثم يتركوك تقع وقعة مدوية. تذكر ماذا حلّ بـ«موليلي برنار» الذي كان تاجرا كبيرا! لقد أفلسته السياسة! لم يعد لديه متجر في العاصمة! ولا فروع في وسط البلاد! أخذ الحاجب «كومو» سيارتي الأجرة المتبقيتين لديه وعادت زوجته إلى ديارهما! ها هو يبيع الكولا في السوق الكبير! فالسياسة التي وعدته بقرض كبير استغلته ثم تخلّت عنه.

- أنك متشائمة وعلى خطأ! أنا سوف أنجح! فسّماتي سمات رجل سيصعد أدراج النجاح.

- فكّر جيدا يا «لوكمبا»!

- السياسة تفرض علينا التضحية! عليّ أن أبهرهم فور دخولي الأول إلى الحلبة! ثم... سيتمكن «إويمبي» من لوي ذراع الرئيس «كالوندا». سوف أستعيد برئاسة المكتب الوطني للزيوت كل ما أنفقته. فيما بيننا يا سيدتي سوف نجني أكثر من مليون واحد خلال سنتين! ستملكين سيارة يابانية تقودينها بنفسك.

- وماذا عن رخصة القيادة؟

- من الممكن شراؤها! إنني أعرف الوسيلة.

- أني أخشى السياسة. فلها أضواؤها وظلماتها. وغالبا ما تكون الظلمات أكبر.

- ولمّ الخوف؟ الحزب واحد! والأعداء لا يجروون الظهور في العلن! الجيش لا يريد السلطة. ممّ الخوف؟ ليس هناك أي فوضى! مركبنا يسير نحو مستقبل مشرق لأن الذين يقودونه رجال عظماء. ثم يا عزيزتي «ماري جان» من لا يناضل لا يحصل على شيء. فالسلطة ليست عمياء.

- أرى أنك مُصاب! لقد نال منك «فايروس» السياسة والبكتيريا السياسية! حظا سعيدا، والأهم هو أن تتحلّى بروح المثابرة!

- سوف تناضلين أنت أيضا.

- ماذا؟ أنا؟

- أنت! ستساندينني! أني أحتاج لمساعدتك!

- لك ما تريد يا عزيزي «لوكمبا»! كل كياني وكل ما أملك لك!

- شكرا! سوف أترفع وأسيطر على الحشود! سوف يعلو نجمي وينيرك! أنا «لوكمبا إرنست» المدير العام المستقبلي للمكتب الوطني للزيوت سوف يعلو شأني برفقتك!

- سوف تنجح يا «لوكمبا».

- ولمّ لا؟ ألسنت محاسبا محلّفا؟ ألسنت أحد المتخرجين الأوائل من المعهد الوطني للإدارة العليا؟ لدي حسّ الأعمال الاقتصادية.

- لا أحد يستطيع إنكار ذلك.

دخل أحدهم. إنه «ليكونغو» بائع التذاكر وصديق «لوكمبا» منذ الطفولة.

- لدي خبر سار! إحزري يا «لوكمبا»! أنها كذبة الأول من نيسان يا «ليكونغو».

- أقسم لك بصداقتنا! إحزري!

- حزرت: لقد تزوجت مرّتين. على الرغم من التشدد المسيحي، تزوجت من السكرتيرة ولديك منها ولدان.

- لا! أخطأت! إحزري مجددا!

- ربحت تذكرة للحج إلى روما؟

- لا!

- لن أحزري.

يستدعيهم إلى العاصمة حاكم المستعمرة.
و أحضروا الجمال. كان يمتطيها رجال يعتمرون
عَمَّا تذكّر بمسافري الصحراء الذين لا يتعبون، زِينُوا
أنفسهم بالتعويذات المتعددة الأشكال والألوان، وكانوا
يجيدون إهداء أعيان الحزب الواحد لوحة فنية نادرة
الجمال.
و أتى أيضا المنشدون الذين يجيدون - بعد مواسم
الحصاد الخير والصيد الوفير- نحت الكلام فيعطونه
أشكالا عجيبه وألوانا وروائع غريبة ويجعلون منه
كلاما مؤثرا ومثيرا ككلام الشعراء الذين كانوا يساندون
الفرسان والشجعان في المعارك.
كانوا سيتحدّون بعضهم البعض بالمدائح لساعات
عدّة، ثم يعودون إلى ديارهم بالتهليل محمولين على
الأكتاف ظهرا لظهر. وسوف تهدي المنشدات المتميّزات
أبياتا مختارة لكبار سيدات الحزب، أبياتا جميلة تذكّر
بالشعر الذي كانت تغنيه المرافقات لإيقاظ الأميرات
السود في مملكة «كومبي» القديمة. في أفريقيا هناك
لحظات وساعات تقوى فيها الإثارة فيسيل الشعر من
أفواه ملهمة وسخية مثلما يسيل النُسخ من الجرح الطيب
لشجر النخيل. أفريقيا قصيدة شاسعة وسحر أخاذ.
- عليك أن تلقي خطابا اليوم! إن رئيس اللجنة
الاقتصادية طلب منك ذلك! قالت «ماري جان» الجميلة
بسروالها الـ«بوبو» المصنوع من قماش الـ«بازين»
الأزرق الثمين وبخدائها الذهبي وسلاسلها الطويلة
المرصعة بكرات فضية ومرجانية.
- علي أن ألقى خطابا! خطابي الأول أمام الحشود
يجب أن يكون الأفضل.
- الكلام في مثل هذه المناسبة يحتمّ استعمال فن
خاص. لا يتمتّع الجميع بقدرات البلاغة! ولكن الحشود
ستفهم أنك تصقل سلاحك الأول وأنتك تجتاز اختبارك
الأول في حلبة السياسة المرعبة.
- الله والسيد المسيح سيسانداني.
- الله والسيد المسيح! كرّرت «ماري جان».
كان «لوكمبا» يرتدي ثيابا مثل الـ«دجيرما» أي أعيان
الـ«نيجر». وينتعل حذاء أصفر مثل فرسان الـ«هاوسا»

- حسنا!
- ستملكين بستانا في الريف وسأملك حديقة في
منطقة «تير-نوف».
- ياه! ليت هذا الحلم يتحقق!
- سوف نبني فيلا كبيرة ورائعة بفضل قرض من
البنك الوطني للإسكان. وستدعم الدولة القرض بأكثر
من ثلاثمائة فرنك شهريا!
- سيكون ذلك رائعا!
- سنمضي الإجازات السنوية في أوروبا! ربما في بلد
«هوميروس».
- لا!
- في إيطاليا أو فرنسا إذا.
- لا! سنذهب إلى بلاد الشمس المشرقة أو بلاد الصباح
الهادئ التي شاهدنا صورها في سينما «كاتاجكلو».
أتى يوم السبت في آخر الشهر.
كانت العاصمة تنبض بالحياة. منذ أسبوع صمّم
الخيّاطون بعناية تنانير بـ«خصر واط» للفتيات
وكانت الأقمشة تحمل ألوان الحزب وصورة الرئيس
وزوجته وهي ألمانية من «فرانكفورت». وصمّموا
سراويل وقمصانا واسعة ذات أكمام طويلة للمناضلين
وسراويل «بوبو» واسعة وسراويل عربية للعسكريين.
كانت تُقرع الطبول في كل حي وفي كل ساحة وفي كل
مراكز لجان الحزب...
وقبل الانطلاق نحو الطوفان كانت النساء يتبادلن
النصائح الأخيرة ويفكرن في آخر استراتيجيات التآلق
ويتساعدن على تزيين أنفسهن بدقّة.
فكل لجنة كانت تود الحصول على الكأس الذي سيقدّمه
في اليوم التالي السكرتير الدائم للحزب أي رئيس
الجمهورية. أحضروا من داخل البلاد الأحصنة التي
ترقص على وقع آلة الـ«تاما» وهي طبول صغيرة لها
غطاءان من الجلد وتُحمل ما بين الخاصرة والذراع
وتُقرع بواسطة قضيب طرفه معكوف. كانت الأحصنة
تثير الإعجاب بقوّتها وتعاليلها وكانت تنفّذ أوامر
الفرسان المتمرّسين الذين يرتدون ثيابا تذكّر بالفرسان
السود القدامى أو برؤساء الكانتونات القدامى حين كان

- يا له من ترفيع سريع!
 - غير معقول! كيف وصل «لوكمبا» إلى هنا؟
 - هذا ما يُسمّى «الدعم بالواسطة».
 - هذا لا يُعقل! إنه يصعد على أجسادنا!
 - وسوف يبصق علينا ويحتقرنا حتى يأتي وقت يدوس فيه علينا!
 كانت التعليقات كثيرة والمفاجأة كبيرة. رفع «لوكمبا» ذراعيه نحو السماء لكن أحدا لم يصفق. ألقى التحية بلغته الأم ثم بالفرنسية. لم يهّل له أحد. فالسياسيون لا يحبون الذين ينزلون بـ«المنطاد» ولا المقذوفين بمدفع.
 - صفقوا! أمر رئيس الجلسة.
 فساد تصفيق مدوّ.
 شكرهم «لوكمبا» وارتجل خطابا.
 «رفاقي الأعزاء
 أنتم من تساندون بكل قواكم وبكل قدراتكم الحزب الواحد الديمقراطي والثائر الذي يرأسه بحنكة لا مثيل لها رئيسنا المحبوب «كالوندا»...»
 قاطعه التصفيق والتهليل والرقص لأنه لفظ اسم رئيس الجمهورية. فالتصفيق من تخصص المناضلين في القاعدة.
 «أني أحييكم من موقعي كمناضل واثق وثابت. أحييكم أنا الذي يقدر إنجازات الحزب العملاقة بإدارة قائدها المنور الذي لا نقاش حول قدراته، الرئيس «كالوندا».
 موجة تصفيق جديدة.
 «أني أقدر إنجازات كثيرة قام بها رئيس الجمهورية لا يفيدنا تعدادها هنا.
 في فجر استقلالنا صوّت بنسبة ٩٦.٩٧٪ للرئيس «كالوندا» الذي كان قد خرج للتو من سجون المستعمر السابق، سجون قادته إليها وأبقته فيها جرأته السياسية وحبّه الذي لا يتزعزع لأفريقيا. وبعد خمس سنوات أعطيتهم أصواتكم في الاستفتاء! جدّتم دائما ثقتكم به لأن إنجازاته العملاقة وإنسانيته العميقة قوّت ثقتكم به. كم من جمهورية أفريقية تتمنى أن يترأسها! في جميع المؤتمرات الأفريقية والدولية، يثير إعجاب

في «نيجيريا» ويحمل عصا من خشب الآبنوس المنحوت مثل بطاركة الـ«باولي» في «گران-بسام». هذا الزي الذي كان لائقا عليه كان لأحد أصدقائه الذي يعمل كممثل في المسرح الوطني.
 كانت تنتظره عند المدخل سيارة كبيرة أعاره إياها تاجر اسمه «قاسم» كان «لوكمبا» يهتم بحساباته.
 كان السائق يرتدي لباس القيادة العليا... سكنت معا جميع الآلات الموسيقية، الغيتار التقليدي الذي ظهر في القرن الماضي في عمق السنغال والـ«كورا» والـ«بلافون» اللذين اجتازا حدود «غينيا» و«مالي» والكمنجات التي يتكلّم عبرها شعر الجياد والتي تملأ القلب وتتعب أقدام الراقصات. وسكت أيضا الشعراء الذين أشبعهم أعيان الحزب المعجبون بمدائحهم. رفع أحد منظري اللجنة المناطقية ذراعيه نحو السماء واستدار نحو كل صوب فصاح الحضور صيحات ابتهاج وهللوا له.
 إنه «كونان» السكرتير الإداري. تكلم بعدة لغات وطنية بشغف. ثم تكلم بالفرنسية. روى المسيرة السياسية الرائعة التي سلكها الرئيس «كالوندا» ووصفه بأعظم بطل عرفته البلاد.
 تناول أمور الإيديولوجية الوطنية والثورة التي يقودها المواطن الأعلى والخطّة التغييرية الحالية في الزراعة. وأعلن أن الأسعار سترتفع بالنسبة للمنتجين وأن الرئيس قد ينظر في تمديد مهلة تسديد الديون التي أخذها المزارعون.
 لاقى هذا الكلام الكثير من صيحات البهجة والتهليل الجماعي.
 تبعه منتخبون آخرون إلى المنصة وتكلّموا بالوقار نفسه والسخاء نفسه، وكان همهم مثل همّه أي نيل إعجاب رئيس الجمهورية.
 وأخيرا أتى رئيس الجلسة، «إويمبي» الفاضل الذي أعطى الكلام لـ«لوكمبا»، فارتعش الأخير ورسم رمز الصليب بيده.
 صبّت عليه جميع الأنظار.
 - ولكن... منذ متى يهتم بالسياسة؟

ساد قرع الطبول فوق أصوات التهليل والابتهاج. فأعاد الكرة.

«هذه مائة ألف فرنك أهبها لـ«إويمبي» لشراء أوراق على مستوى لجنته! إنه يستحق المزيد فهو له رتبة «بارون» لا غبار عليه في الحزب وهو خادم الجذب المخلص. النضال كما قلت يعني التضحية والتأهب. يعني الإصرار والإيمان بقضية فوق الجميع! هذا هو الدرس الذي علّمنا إياه بلا كلل رئيس الرؤساء المعصوم والمحبوب «كالوندا» ثم أعاد الكرة.

«هذه مائة ألف فرنك أهبها لنساء لجنتنا كي ينظمن حفلة للرقص لأن الفلكلور إسمنت صلب ولأنه يبعث الحماس. أنهن يستحقن أكثر من ذلك لأنهن يتمتعن بثبات والتزامو نضال الرجال. ولذا فهن يتمنين أن يصبح لهن أخوات في المجلس! وهذا طموح محقّ يتفهّمه الرئيس «كالوندا» وأنا أطلب منكم أيها المناضلين والمناضلات أن تتمنوا له مديد العمر».

– العمر المديد للرئيس «كالوندا»! صاح رئيس الجلسة.

– العمر المديد للرئيس «كالوندا»! صاح الحشد. نزل «لوكمبا» عن المنصة وتوجّه نحو جوقة الطبول بخطى جليّة ورمى على العازفين رزمة أوراق نقدية بقيمة خمسمائة فرنك فراحوا يقرعون طبولهم بعنف. كانت «ماري جان» تبدو مشرقة ومتباهية ومبتسمة وكانت ترد على التهاني وإشارات الأصدقاء. كانت هذه اللحظة لحظتها، لحظة انطلاق الشهرة.

قال «إويمبي» الكلمات الأخيرة ورفع الجلسة. وكان فخورا بدوره لأنه أطلق أحد الرجال ورفعاه عاليا وجعل منه موضوعا للنقاش عند المساء في الباحات وتحت أشجار الحكمة الأفريقية.

تبدد الحشد على وقع الطبول الأخيرة وفي ترداد المدائح المجّانية للشعراء الذين صنع أجدادهم سحر بلاط القصور القديمة، وملح السهرات التي كان يترأسها رؤساء الكانتونات، وطعم وروعة الاحتفالات الكبيرة لدى النبلاء والكرماء في العصور الماضية.

نظرائه بفضل حكمته ومعرفته العميقة لمشاكل القارّة والحلول التي يقترحها. السيد الرئيس «كالوندا» ركيزة أساسية لأفريقيا.

قاطعته موجة من التصفيق والتهليل والقرع على الطبول.

«رفاقي، لقد كان الدرب طويلا، ولكنه كان نبيلًا. وبدل من أن نهلّ علينا أن نتماهى مع رئيس الجمهورية وأن ندوب فيه. وأقول للمتريدين أن ينضمّوا إلينا فهناك متّسع من الأماكن للجميع. نحن العاصفة، لا يخيفنا النسيم!»

تفاقم التهليل.

«أعلم أن بعض الإيديولوجيات المغرضة تود اقتحام حدودنا وخلع أبوابنا وقتل أوصالنا. الرئيس «كالوندا» يطبّق النظام الاشتراكي على الطريقة الأفريقية الأصيلة. يرفض أن يقلّد غيره، أن يقف وراء آخرين وهو المنظر اللامع للأصالة.

– الأصالة! الأصالة! صاح الحشد.

– الأصالة! الأصالة! كرّر «لوكمبا» منتصرا.

«يعرضون علينا المدافع والقذائف بدلا من القمح، دبابات حمراء وطائرات برادار بدلا من المدارس والمستشفيات! يرفض الرئيس «كالوندا» ألاعيب الشرق والغرب! يرفض أن يسكتونا وأن يصنعوا منا خدما لهم ومتاريس ينطلقون منها لاستعادة قارّتنا التي يتمناها الكثيرون. إنجاز عمل رجل حكيم وعمل نبّي. تهليل وقرع طبول وتهليل.

«من لا يؤمن بنظام الرئيس «كالوندا»؟

– أنا! صاح أحدهم.

إنه «يوكا» السكير الذي لا قائد أعلى له سوى نبيل الخيل. فضرّبه وداسوا عليه وخلعوا عنه ملابسه.

«النضال يعني الجرأة والتضحية بالذات من أجل القضية الكبرى».

وضع «لوكمبا» يده في الجيب العميق لسرواله «بوبو» الواسع وأخرج منه رزمة أوراق نقدية جديدة بقيمة ألف فرنك وأعطاه لـ«إويمبي»، وأعلن:

«هذه مائة ألف فرنك أهبها للجنة المناطقية!»

المعطرة. من شدة سعادتها ارتجلت له قصيدة: «أنت نبيل يا «لوكمبا»! نبيل بالدم ونبيل بالمقام، يا عزيزي «لوكمبا» المنحدر من عائلة «لوكمبا» العظيمة. عندما تزوجت منك لم أضع يدي في كومة شوك! فوالدك كان خلال سباق القوارب في الماضي أفضل البحّارين! وخلال موسم الزرع والحصاد كان ينال إعجاب جميع المزارعين والحصادين وكانت تغني له النساء نوات الأصوات الذهبية. كان أوسع من البحر! يا «لوكمبا» لن تأكل من وعاء الكلب فأنت الذي من أول تمايل بذراعيك ومن أول ظهور لك سحرت الحلبة وأذهلت الأبطال».

كانت «ماري جان» تنتمي لإثنية الصيادين الذين يستطيعون بكلماتهم إخراج التمساح من النهر، التمساح ذو الظهر الشائك كي يطميه الأولاد المطلعون على الأسرار. كلماتهم شعر وسحر في آن واحد، تسحر وتثير الجسد وتزيده جمالا وتفرض الهدوء على آلهة المياه.

يُقال أن جدّتها كانت تحدّث خراف البحر وتأمّر فرسان النهر.

و تابعت «ماري-جان»:

«قل لي يا أميري، قل لي، أرجوك قل لي ماذا ستعطيني غدا عندما يهلهل لك الجمهور وعندما ستصبح لك كلمة القوة وعندما سينحني أمامك أبناء جيلك ومن هم أكبر منك سنا كالتلامذة؟! أنا لا أطلب سلاسل ذهب طويلة كسلاسل السلطنة، ولا خواتم فضية ثقيلة من أهل الصحراء المتأنقين! ولا أطلب بريق نجوم «لاغوس» ولا «لامبا» جميلات «غراند إيل» المصقولة من وهج الشمس ومن نسائم الريح الموسمية. إنني لا أطلب إلا وفاء قلبك ودوام حبك يا حضرة المدير العام المستقبلي!»

ابتسم «لوكمبا» ووضع يديه على كتفي زوجته. تناولا العشاء في وقت متأخر.

– ما رأيك أن نتنزّه؟ اقترحت «ماري-جان».

– هيا بنا! أجاب «لوكمبا».

(يتبع البقية بموقع المجلة على الانترنت)

عاد «لوكمبا» وزوجته إلى داريهما معتقدين أن الخطاب الهزيل الذي ألقاه المحاسب المحلّف إنجاز سياسي. كانا سعيدين وأصبح الأمل الكبير بين أيديهما.

– لم يعد هناك من حواجز تقف في طريقك! ستصبح المدير العام للمكتب الوطني المستقبلي للزيوت! قالت «ماري جان».

– أعتقد ذلك يا عزيزتي. وكيف كان خطابي المرتجل؟ – رائع! من ناحية الشكل والمضمون والنبرة. كم كنت تلقائيا! وكما كنت عميقا! لقد شرفّنتني وشرفّرت أصدقاءك وأهلك! خطوت خطوة عملاقة! كانت إطلالتك على الحلبة السياسية إطلالة مقنعة!

– والذي فاجأني بشكل خاص هو اندفاع الحشد الجنوبي الذي حصلت عليه بسهولة. لقد تبنوني! وهذا هو ما يهم!

– الحشد! لقد سحرته! لقد أسرته بشكل عجائبي. توقّفت سيارات عند المدخل ونزل منها رجال. إنحنوا وقبلوا رجل السياسة الجديد وهنّأوا زوجته السعيدة والمنتصرة ثم غادروا.

حلّ المساء على المدينة، أحد أجمل مساءات أفريقيا الغربية. سكنت أصوات الطبول الأخيرة وعاد العازفون إلى الأرياف العطشة على متن عربات متمايلة ومصرصرة، وكانت الجياد والجمال المزيّنة بأشراطها الملونة تدوس التربة الحمراء للطرق المشفقة. وعاد الراعي عازف الناي يتسلّق التلة كي يصل إلى كوخه الأسود من الدخان وإلى قطيعه في وسط سهل واسع. وابتهج السهل تحت الظلال بانتظار القمر الذي سيرتفع قريبا من الشرق حيث بالكاد تظهر التلال...

كان «لوكمبا» السعيد مستلقيا على حصيرة من «غينيا» منجدة بقماش قطني من «مالي»، هذا القماش المقصّب بالأقلام البيضاء والسوداء، وهو المفضّل لدى السيدات الأنبيات اللاتي يجدن التسكّع قرب شاطئ «فاليومي» خلال السهرات الدافئة.

جلست بقربه «ماري جان» ودغدغت صدره المُشعر. كان أولادهما يلعبان في منزل الجيران.

كان «لوكمبا» يبتسم ويهنأ بلمسات يد زوجته



منظر من العاصمة التايلاندية بانكوك

شعوب الماء

خليل النعيمي*

عن إغراقها بنفائنا التي ستخفقنا ذات يوم.
تسافر بأسئلتك وتعود بلا جواب! لأن العالم غير
معني بها؟ أما أن لك أن تدرك أن عليك أن تغير كل
شيء: السؤال، والجواب المحتمل عليه، والنظرة إلى
الكون، وإلى الكائنات، وأشياء أخرى. ولكن كيف
يمكن لك أن تفعل هذا دون أن تتجشّم عناء سفر طويل
قبل أن تصل إلى ما تريد. وأنت لا تريد شيئاً. بلى! أريد
أن أسافر. («قالوا: متى تموت؟ قال: عندما يهترئ
حذائي». نسيت ذلك؟)

محطة «بانكوك»

يحل المساء هادئاً على «بانكوك».
وأنا واقف فوق الماء، أمام الجسر الملكي المعلق في
الريح.

حَمارة الشمس بنفسجية قاحلة وهي تغيب وراء
الأفق المليء بالغمام. لكأن الأرض انتهت للتو من
مواجهتها مع المحيطات العظمى التي لا تكف عن

«في البدء كانت الماء»

.....

الكرة المائية

من سَمّاها الكرة الأرضية وهي، كلها، ماء؟
«اليابسة» لا تشكل إلا جزءاً ضئيلاً من «الكوكب
المائي» الذي صار اسمه، لسبب ما، الكرة الأرضية.
لا بد أن الفكر الديني الدوغمائي هو الذي سَمّاها. هو
الذي وسمّها بهذه الصفة المجحفة بحق «المحيطات
المائية العظمى»، عندما «كانت الأرض غَمراً». وهذه
التسمية، أيّاً كان سببها ودواعيها، مخالفة صريحة
لواقع هذا الكوكب الجميل.

عندما ندور حوله ونتعمّق فيه، نكتشف أننا، فصيلة
البشر، أقل سكانه شأنًا، وأضالهم. فمعظم كائناته
مائية أو في أعماق البحار والمحيطات والأنهار. ومع
ذلك، لا نكف نحن اليابسين (سكان اليابسة) عن
التبجح والتنمرد فوق «الجزيرة الأرضية»، ولا نتورّع

الدخان اللامتناهي المنطلق من الشواء الذي يستوي فوق الماء.

أقف في الصدمة.

أقف فوق الماء الأحمر الثخين، ماء النهر الكبير الذي يمشي الهويني مثل امرأة مفرطة السمينة في بوادي «الجزيرة» التي غرقت في القَيْظ. لكن هذا النهر شديد الثخانة لأنه ملوث حتى الموت. هنا لا شيء مستغرباً. العالم يبدو مستسلماً لمصيره المحتوم: الولادة، الحياة، الموت. وهل للكائن مصير آخر، في الأمكنة الأخرى؟ لا! لكن الاعتبارات الدينية والأخلاقية هل التي تُلوث الحياة بمفاهيمها اللامتناسقة. وتضع العقبات التي لا يمكن تخطيها أمام براءة الكائن حتى يستحيل في النهاية إلى وحش.

وأجدني أتساءل: هل أظل واقفاً فوق الماء؟

هنا، الناس كلها تتجذب، وتفوح منها رائحة الغبطة والرغبة في الإتصال. لكأن صفحة الحياة انقلبت، هنا، إلى وجهها الصحيح، بعد أن صارت في أوروبا وفي الشرق العربي، معكوسة على الدوام: العُبوس، والصمت، وأقل الكلام عند الضرورة. أوه! اللعنة! وما هي الأسرار الكونية التي تخبئها تلك الرؤوس الفارغة؟

حتى النساء الأوروبيات الصامدات، عادة، في وجه الرجال، في الظاهر على الأقل، صرنَ يبتسمن برحابة، وهنَّ يتطلعن بمكر في وجوهنا، وكأنهنَّ يقلن: تعال! ولكن من سيغامر بالمجيء؟ تلك هي المشكلة. لقد أرخصن أنفسهنَّ عندما صرنَ محاطات ببحر من النساء المذهلات. وتلك هي خسارة الحياة التي يسببها الجهل بالعالم، لا بالذات، فحسب. أما العربيات فلا وجود لهنَّ، هنا، أصلاً. هن مكتفيات بأردافهن الثقيلة، وعيونهن الناعسة المؤملة ما لم يعد مأمولاً، بعد الآن، رايخات في إقامتهن الدائمة في المكان. يا للهول!

اللاخوف من الماء

لماذا نخاف من الماء، حتى أننا سمينا المحيط الأطلسي: «بحر الظلمات»؟ ألا أننا انبثقنا من الصحراء؟ أم لأن «الأرض الدينية» كانت، في الخراب الأول، غمراً؟ أم لأسباب أخرى أجهلها أنا؟ هنا، هم

محاولة ابتلاعها، وقد ملأ دخان صراعهما الفضاء. طيور سود تتلاحق متلاعببة بالسكون المريب فوق النهر. النهر العظيم الذي يشبه كثيراً نهر النيل، أو الفرات، لكن ماءه حمراء. والغروب الآسيوي العميق يزيدها حُمرة واصفراراً.

على ضفته الشاسعة أنتظر، واقفاً، «تاكسي الماء» الذي سيعيدني إلى حيث أسكن: «بونت سنتر سيلوم هوتيل»، في قلب المدينة المذهلة، والتي ستذهلني أكثر يوماً بعد يوم.

كم خلّفتُ ورائي من المدن والأمكنة المثيرة للمخيلة، لكن هذه المدينة لها نكهة خاصة، لأنها مليئة بالغربة والمفاجآت. إنها «كل آسيا»، وهي ليست غريبة على «أوروبا»، مع أنها في أمان منهما، في الظاهر، على الأقل. خصوصيتها تبدو لي أكبر من محاولات استيعابها.

وأنا أكتب هذا، تسقط الشمس نهائياً في الغياب. ولا يبقى لها أثر فوق الماء. وفي سقوطها المرعب تترك النهر لشأنه، وكأنها لم تكن تبرق فوق سطحه منذ ثوان. النهر العظيم الذي يغدو، على الفور، أصفر، باهتاً، وبلا بريق. وتختفي الطيور التي كانت تلعب فوقه، منذ قليل. ولا يبقى حولي سوى وجوه أهل المدينة المبتسمة على الدوام، وهي تلوذ بعيونها، تفتش عما يمكنها أن تفهم، أو تخمن، ما أكتب. ولا تجد لما يشغل عيونها جواباً. ولا تكف، مع ذلك، عن الإبتسام.

وهذه الحال، حال «عدم التفاهم السطحي»، هي أفضل الأحوال التي يمكن أن يواجهها الكائن في سفره. لأن الإتصال المبتسر والمسطح مع الآخرين يبتذل غربة الروح عند المسافر، ويخفف وقع المكان الجديد في نفسه. وهما (الإحساس العميق بالغربة الوجودية، وغموض المكان الذي يوحى بتفردّه) ضروريان لإدراك «جلالة» الأمكنة التي نتجسّم عناء السفر من أجل مشاهدتها.

في «بانكوك»، أشم رائحة الشواء، أينما سرت. وتذوب نفسي اشتهاً. ولا أقرب منه. لأن الله وحده يعرف ماذا يشوون. اكتفي بالتطلع المستريب. وأبتعد حتى تطمئن لواعجي. أنا في مكان آخر. هذا ما يدلني عليه

لنا من اجترّاح معجزة، أو ابتكار «كائن مذهل»، أو «دور في الكوسموس»، أو حتى «كارثة»، لكي تسير الأمور على ما يرام. و«بوذا»، هذا، الذي جسده مطلي بالذهب الخالص، هو خير دليل على أهمية «العظمة» في الوجود. وهو الذي مهدّ لدخول الصين القارية إلى هذه الأصقاع.

لكن «بوذا»، على عكس «أديان حوض المتوسط التوحيدية» الثلاث، التي نشأت، كلها، في المنطقة العربية بين الفرات والدجلة والنيل، لا يهتمّ لا بالعقاب، ولا بالثواب. وهو لا يعلم مما يفعله أتباعه شيئاً. ولا يهمه أن يعلم. لا جنة لديه. وليس عنده جهنم. هو لا يعلم الغيب. ولا علاقة له بالماضي، أو المستقبل. لا وعدّ عنده، ولا وعيد. وإنما مثال يُحتذى: «من أراد أن يفعل مثلي فهو (ليس من أتباعي) وإنما هو مثلي. هو أنا».

ومع أن ذلك قد يبدو «تحصيل حاصل» حسب مذاهب النقد الحديث، إلا أن الفكر الإنساني القديم لكي يصل إلى هذه المرحلة العالية من النقاء الفكري والإعتقادي، كان قد مرّ بآلاف التصوّرات والمفاهيم والاعتقادات، قبل أن يصل إلى «مرحلة الكلمات» القادرة على أن تشرح الأفكار، وتجعلها جاهزة للتقديس.

أقدام «بوذا» أكبر من باقي أعضاء جسده الأخرى. معنى ذلك: أنها تُفكّر. ولقد صرّت مؤمناً بهذا. فليس القدم مجرد آلة للمشي، إنها مصدر مهم من مصادر المعرفة الإنسانية. ولولاها لظل الكائن ثاوياً في مكانه لا يحير سؤالاً، ولا جواباً.

الآخرون يصوّرون رأسه، وأنا أصوّر رجله. وبعد لحظات من التأمل أكتشف أن «موسوعة» كاملة مرقونة على أخمص قدميه. وهذه هي صورتها. وأمتلي سعادة بهذا الاكتشاف. لكأنني كنت تحت قدميه وهو يسير. ومهما يكن الأمر، لا يمكن، أبداً، نقل الإحساسات العميقة التي تعترينا، ونحن نتأمله. «بوذا» ليس فكرة، وإنما هو تجسيد. تجسيد للخير، وربما للشر، أيضاً.

أوه! العظمة هي ما أراه الآن. ولكن كيف يمكن لي نقل الإحساس العاتي الذي يملأ نفسي، في حضرتها؟ وكيف يمكن لهذا الإبداع الإنساني الخارق أن يوجد،

يعيشون الماء وكأنها التراب الناعم في «الجزيرة». يمشون خائضين فيها بمتعة، ويأكلون عليها، وفوقها ينامون، ويتمارسون. وعندما يغضب النهر ويفيض عليهم، لا ينحسرون، وإنما يعلون من مقامهم فوقها، فيبدون معلقين بأعمدة الخشب الصلدة والألواح في فضاء رطب ومغسول.

أ يكون ذلك هو السبب وراء تموّج أجسادهم وهم يتحركون بطزاجة وكأنهم في حفل كوني راقص؟ وهو أيضاً وراء شعور الاحتقار العميق للبدانة الجسدية عندهم؟ أم هو ضيق المكان المسؤول عن كل هذه المزاياء؟ و«المكان الضيق يجعل الجسد ليّناً كالعجين». من قال ذلك؟

بوذا العملاق

أدع الماء ساكنة، بها تخوض النسوة الجميلات، والرجال كذلك، وأمشي. أريد أن أتشرّب الأمكنة وكائناتها. ولا بديل عن الملامسة الحسة مع الأشياء إذا ما أردنا أن نتعرّف عليها.

الآن، أنا أمام معبد «بوذا» الشهير في الحي الصيني القديم على ضفاف نهر «شاؤو فرايا» الكبير الذي اختاره الملك «راما الأول» ليكون في قلب بانكوك التي سواها عاصمة للبلاد عام ١٧٨٢، بعد ما كانت العاصمة «تونبوري». وقد كانت «بانكوك»، قبل ذلك، مجرد مدينة صغيرة للصيادين.

معبد «واث فرا كاوو»، حيث يتمدد «بوذا» العملاق لا مثيل له. وبشكل عفوي، أجدي أسلم عليه بتبجيل: «عم صباحاً، سيدي «بوذا» الجليل. عم صباحاً!» لكن «بوذا» العظيم لا يرد. هو، الآن، من الحجر، وكان ذات يوم، مثلي من «الفخار». ويقولون إن محبته للناس هي التي جعلته يتجسّد حجراً. وأنا لا زلت أمشي كالغراب وحيداً، وقابلاً للكسر. يا للخيبة!

أمام جسد «بوذا» الذهبي الذي يملأ مساحة معبد كامل، أدرك أن «الصين» فتحت «تاييلاند» بـ«بوذا». وأن الفكر الديني، أيا كان مصدره، وفحواه، لا بد له من تجسيد. وهو، عندئذ، سيفعل فعله المنهجي، في الأرواح والعقول، تدريجياً إلى أن يقضي على «مناوئيه»، أو يضمّمهم إلى حظيرته.

وكما تعلمنا التاريخ، عندما نبشّر بمذهب ما، لا بد

بَلَّلْتَنِي الْمَيَّ! وأبكي وأنا أشير إلى بقعة البَلَل وكأنها الدم. لكن الناس في بانكوك لا يعرفون ذلك الرُّهاب اللامنطقي واللامفهوم من «مادة الماء». وهم، إضافة إلى ذلك، يسرون فيها ليل-نهار، وكأنهم يسرون فوق التراب.

معابدهم تغطس فيها، أيضاً، وتمائيل معبوداتهم. هم متعدّدو الآلهة، ونحن موحّدون. لكن هذا لا يغيّر في تعاملهم مع الآخرين شيئاً. لهم أخلاقهم، ولنا أخلاقنا. وبهذه المناسبة، أكتشف (ولو متأخراً) أن للفكر الديني التوحيدي، أثراً كبيراً في «إرادة السيطرة»، والتوسّع، والاستعمار. وقد تجلّى ذلك، وبعدائية صارخة، في فكر أقوام «حوض المتوسط»، وفي فلسفتهم، وسلوكهم (شرقاً، أولاً، حيث نشأ هذا الفكر، وانتشر. ومن بعد، غرباً).

وهو (الفكر الديني التوحيدي) يناقض التعددية. ولا «يرتاح» إلا عندما يدخل الناس (كلهم، إن أمكن) فيه. وهو ما جعل «الأقوام الأولى» التي استوطنتها هذا الفكر، تستوطن، هي الأخرى، بدورها، الآخرين لتزرع فكرها «الأوحد» فيهم. يا ستار!

معبد «وايت آرون»

هذا الصباح، أيضاً، سأستقل «تاكسي الماء». سأفترج على المدينة المشرقة والهادئة، برغم ضخامتها. أنا بعيد عن ضجيجها لأن ماء النهر الثخينة تحميني. بعد معابد «بوذا» البارحة على الضفة الشرقية للنهر، اليوم سأزور «وايت آرون». وهو تحفة من تحف التاريخ.

«وايت آرون»، يجب أن تراه لتدرك ما أقول (وإن لم يكن بالضرورة ما أحس). إنه صرح لا مثيل له، أو على الأقل لم أر، بعد، ما يقاربه في الروعة. إنه إبداع إنساني يقارب الكمال (وحتى هذه يجب رفعها من الجملة. أقصد: يقارب). ولا أدري كيف تمّ إنشاؤه. فهو مبني من زخارف، وأحجار لامعة شديدة الصّفرة، وجدرانه مجذولة بشكل يكاد أن يكون إلهياً. ولكن كيف تمكّنت أيدي البشر من القيام بعمل «غير بشري»؟ هذا ما يخطر لك قبل كل شيء، عندما تراه. وهنا، أمام هذا الصرح اللانديوي، تفهم لماذا يُقدّس

ولا يتيسّر لكثير من الكائنات رؤيته؟ إنها لخسارة كارثية، فعلاً. ولكن من المسؤول عنها؟ أمكنة «بوذا» حُمْر، وخضِر، وبرتقالية. ولها الألوان، كلها، عندما تشرق عليها الشمس. الحجر يتكلّم معنا عندما نتأمّله. لكأنه مادتنا الأولى، ونحن نعرف أنها: الطين. هم لا يبنون أهرامات ترقى إلى السماء لتقرّبنا منها، بل هياكل صغيرة، قليلة العلو، لكن روعتها لا تُحد. مادتها ليست أحجاراً كبرى هائلة الحجم، وإنما زخارف لونية مأخوذة من بساطة الطبيعة، لا تكاد تراها منفردة، لكنها حينما تجتمع تغدو تحفة معمارية بلا مثيل.

كنتُ أعرف أنني سأندهل عندما أجيء. وهأنذا أتأكد من معرفتي تلك.

أمشي بمرح. أدلّل. لطف الناس، هنا، يجعلني أغير مزاجي. لم أكتب كثيراً هذا اليوم. أفكر، مرعوباً، وأنا أتملّى الشواهد الإنسانية حولي: «كيف يمكن لحضارة الغرب التي أصبحت كونية، ونمط حياته، أن يأكلا حضارات الشعوب الأخرى، ويخرّباً خصوصيتها!» «أن يجعلوا الناس، من أي عرق كانوا، وفي أية بقعة يسكنون، متشابهين، إلى حد «عدم التعرّف» على الاختلافات الإنسانية بيننا وبينهم. لكان «الحضارات الإنسانية» أصبحت حضارة واحدة (حتى لا أقول احتضاراً واحداً).

من هنا، من هذه المسافة القاصية، من الطرف الآخر للكرة الأرضية، يبدو لي جلياً أن مقاومة هذا الإنهيار الكوني، أو مقاومة نمط الحياة الغربي، في الوقت الراهن على الأقل، تبدو مستحيلة (مع أننا نعرف: أن كل مستحيل ممكن).

شاؤو فرايا ريفر

النهر العملاق الذي يجتاز «بانكوك»: «شاؤو فرايا ريفر»، ماؤه ذهبية من شدة التلوّث. وهو يجري هادئاً وصموتاً وكأنه حزين لمصيره المخيف. على ضفتيه تقوم المعابد العظمى والقصور. وخصوصاً المعابد البوذية ذات الروعة اللامثيل لها.

يعيشون مع الماء وكأنها جزء من تكوينهم (وهي كذلك فعلاً). وصغيراً، كنتُ أخاف البَلَل والماء، حتى أنني كنتُ أركض نحو أمي محتمياً بها منها: «يمّا

منها سوى دخان الرماد المتهاك قبل أن ينطفئ إلى الأبد. أي! «بانكوك» العابثة. هكذا كان الآلهة، أو الكائنات القصوى، يفصلون أنفسهم عن الزاحفين فوق القاع، وهم ينادونهم: «نحن هنا!» محرّضينهم على التجاوز والسُموّ.

وهي نقطة تشترك فيها الإنسانية أينما ذهبنا. تذكروا: «بابل»، و«الإهرامات»، و«الأولمب»، و«الأهرامات الأولى» في أمريكا اللاتينية، وبالخصوص في المكسيك، و«صروح الهند» القديمة، كما في «بيناريس»، و...

أتابع الصعود بمشقة هائلة. يلزمك جهد كبير لكي تقترب قليلاً من السماء. حتى أنني صرتُ أتصوّر أنني بعد هذا الصعود المثير، سأهبط نحو نفسي التي امتلأت بالنور: نور المعرفة الأرضية الذي لا مثيل له. وإلى أن أهبط، عليّ أن أصعد النصف الباقي من «برج بابل» في «بانكوك»

نسلّق البرج بحبال من حديد، فالمرس القديم اللين، لا يجدي، هنا، نفعاً. نحن ذاهبون نحو السماء. وكلما ذهبنا أبعد ضاقت الأرض علينا. ونبدأ نتشبّث بالصور والأخيلة. والفضاء من حولنا ساكن ومبهوت. ما هم! علينا أن نتابع الصعود لنرى النهاية. وتبدأ أنفاسي بالتسارع: أنفاس الكُبيش الصغير الذي يريد أن يصير كُبيشاً كبيراً حتى ولو ضحّى به أهله. لكن تلك الإرادة، وحدها، لا تكفي، لأنّ العالم مملوء بالأعاصير.

وأصير أنثى، وأنا أتصاعد بمشقة تزداد خطوة بعد أخرى. أثبتُ قدمي، جيداً، قبل أن أخطو، من جديد، فوق سطح الكون، حيث «بوذا» العظيم يبتُ أنفاسه التي تنقلها الرياح الحائمة حول البرج. «تسلّق!» أقول لنفسي، وأنا أتهيّأ لمتابعة الرقيّ.

وأنا أكتب هذا أكتشف أن الثقافة العربية: «ثقافة تَهويلية». لأننا لا نرى العالم، أو الكائن، أو الشيء، كما هو، بل كما نحب أن نراه. وهو ما يعني أننا لا نقدّر مزاياه الطبيعية التي يتمتّع بها، بشكل عفوي، ولا نعطيها ما تستحق من الأهمية (أو من عدمها). وإنما نُضفي عليه طابعاً آخر «فوق حقيقي»، أو أكثر من حقيقي (وإن كان لا يرى ذلك، أو يحس به، إلا نحن). هكذا نروح نغمه بروعة متخيّلة، أو زائدة عن

البشر الجمال.

وإذا أردتُ أن أكون دقيقاً، وأنا أكتب عنه، سأقول فقط: لا مثيل له. لأنه لا جدوى من الاسترسال. ولا خير في وصف أكثر إطناباً. ومهما يكن الأمر فإن الدهشة الجمالية التي نحس بها إزاء هذا الصرح، لا معادل لها في الحياة. أنظر!

في أعلى المدخل البهيّ أجراس صغيرة معلقة، تحرّكها الريح كيفما هبّت. فتترقرق الموسيقى الشجية بنعومة خضراء. لكأنك في صحرائك الأولى، تحيط بك من بعيد موسيقى أجراس الرعاة الآيين مساء إلى مراحاتهم، وهم سعداء. ما أحلى الصوت! لأنه يستوجب الصمت. ويجعل الكلام يتراجع إلى المرتبة الثانية. فلا جدوى من الكلام.

لكن العين تنافس الأذن على كل شيء. وليس عبثاً أنهما متجاورتان. مع أن الشاعر العربي القديم، سبق إحداهما على الأخرى في حكاية الهوى: «والأذن تعشق قبل العين أحياناً». لكن العين الرائية لها مدلولها، ومستواها. وأمام هذا «البرج بابل» التايلاندي لا بد من ترك الحرية للعين ليأخذ النور الإلهي مداه.

«برج بابل» في بانكوك؟ بلى! لكن أهله لم يتأمروا عليه لمجرد أن طاغية كان يسكن بالقرب منه، ويتحكّم بمصير البلاد. للطغاة أزمنة ويزولون حتماً. لكن التاريخ لا زمن له. ولا ثمن. وهو أغلى من الحرية الكاذبة بكثير. اللعنة على المتأمرين. لعنة تاريخية لا براء منها.

ما يذهلني، الآن، هو أننا ما زلنا مؤمنين بأننا مصدر الحضارة. ولكن عن أية حضارة نتكلم؟ وهذه الروائع العظمية أوليس لها تاريخ مثل «روائعنا» التي أبدعناها؟ وكيف يمكن لمن لم ير هذه أن يدرك، أصلاً، معنى الحضارة والتاريخ؟

سأحاول، الآن، أن أرقى البرج الصاعد إلى السماء، علني ألتقي بروح «حمورابي» العظيم، أو بنفحة من «تصوّره الشخصي» للعالم الذي كان يرقد في الأسفل. ومن لا يرقّ عالياً لا ير ما تحت قدميه.

أصعد، متطلّعاً عن كتب إلى كل شيء، وأنا أصرخ: عظّمة، يارجل! وأصير أرى المدينة، كلها، قابضة في الحضيض مثل بركة سابحة في النار، ولم يعد ينيثق

القديمة. وتتمتع بتماوج البشر من حولك، وكأنهم أمواج المتوسط الدافئة في «الحمامات».

وتظل تمشي. تمشي الهوينى طيلة النهار. لا تعرف إلى أين يأخذك المسير. ولا من ستقابل. ولا من هم الذين ستمر بهم. وأية أهمية لذلك طالما أن المجهول، وحده، هو المعلوم. لأنه، وحده، الذي يحمل إمكانية التعرف، والاكتشاف. ولكن، من بإمكانه أن يعرف شيئاً في هذا المحيط اللامتناهي من البشر؟

من شدة الزحام تصير تمشي ورَباً كالسلطان. كالسلطان البحري عندما يلاقي العقبات. عندما يخترق الثقوب الضيقة كالمسامير. لكنك سريعاً تعود على أعقابك، منذ أن تدرك أن اجتياز هذا الجدار البشري يقع في نطاق المستحيل.

ومن جديد، تعود إليه مُصمِّماً. فتصير تواريه، مُدَحِّساً بين الأجساد الغضة، مُرَقِّقاً بطنك ووركك، علك، تبلغ الغاية. لكن هذه الحيل، كلها، لن تفيد المستعجل شيئاً. فتصبر. وتتابع. وتصر على المتابعة. وعندما تدرك أن اختراق هذه الكتلة البشرية إلى آخرها ليس إلا حلمًا غير قابل للتحقيق، تَغْفُصُ، فجأةً. وتصير خارجاً. وإلى النهر تعود. وتحس بسعادة بالغة، وأنت تتنسم، من جديد، ريح النهر الباردة التي بدأت تصل، أخيراً، إليك.

استطبنا الإقامة في المكان، فحل علينا السفر. صرنا نعرف أن الإلفة هي الخطوة الأولى في الهجر. وما يميز مكاناً عن آخر هو هذا الإحساس الغريب بأنك صرت جزءاً منه. وعندئذ، لا مفرك من من الابتعاد عنه قبل أن يبتلعك، كما يبتلع البحر أسماك الصغيرة الهائبة. لكن النفور من مكان ليس بالضرورة سلاحاً ضده، ولا حماية منه، أو وقاية من الإنهيار على عتباته. أحياناً، يكون النفور من مكان أشد فتكاً من الإلفة معه. هل فهمتم، الآن، لماذا نعشق أمكنة كثيرة عندما نحب مكاناً واحداً، فقط؟

مطاعم ميكروسكوبية

يحوّلون الشوارع، والساحات، والأزقة، وحتى فوق النفايات، إلى مطاعم ميكروسكوبية تعمل في الهواء الطلق، و«على الحارك». وهو ما يجعل الماشي متخماً على الدوام برائحة الطهي، والشواء، والأشربة،

اللزوم، لكنها شديدة البساطة، وقريبة من الروح، لدرجة أننا نصير نعتقد بها، نحن الذين اخترعناها. وأجديني أتساءل: «أي أثر، أو تأثير، للفكر الديني التوحيدي الذي يشكل التجريد، أو المَحْض، ركناً أساسياً فيه، أي أثر له في مثل هذه البنى والتصورات والأماثل؟»

وأعيد النظر في «برج بانكوك» الرائع، ولا أحس بأي تغيير في رؤيتي له، ولا إليه، حتى وأنا استهدي بما كتبت. وأكتفي بما أحس: لأن الروعة لا تحتاج إلى برهان. ولكن، إلى من هو جدير برؤيتها.

«غورية بانكوك»

أنحدر، أخيراً، من قبة البرج إلى المدينة. أدخل، هذه المرة، في «الغورية». «غورية» بانكوك التي لا مثيل لها. بالمقارنة إليها تبدو «غورية» القاهرة صحراء بلا سكان، حتى ولو أضفت إليها «بولاق الدكرور»، و«أبو العلى».

هنا لا تستطيع، لا المشي، فقط، وإنما حتى التنفس. البشر العابرون، والمقيمون، يشكلون كتلة واحدة صلبة لا يمكن اختراقها، حتى بشق النفس. وهم، مع ذلك لطفاء، ومترعون بالصبر والتحمل، وبالسعادة المكبوسة. لا يلتصقون بمؤخرات النسوة العابرات، كما يفعلون في دمشق. ولا يتكاتفون، أو يتمازجون كتفاً لصق كتف، وإنما يتنألون كقطيع مدرب على السير في المنحدرات الصعبة (يفهم هذا من كان منكم راعياً، ذات يوم).

يساعدهم على هذا المرور السهولي ليونة أجسادهم، وطراوتها، وصغر حجومهم، مقارنة مع «علوج الشرق العربي، والغرب الأوربي، على السواء. في خضم هذا الحشد المرهوب، أقف، وأكتب، وأمشي، دون أن «يدفشنني» أحد بأوراكه الهائلة. أمشي! لأعرف إلى أين تأخذني قدمي.

في مدخل «الغورية»، والأفضل «الغولية»، تخاف. فتجتم عن المسير. وتقف في مكانك. تخاف من الولوج في هذا الجمع الأصم، فتتردد. لكن الرغبة في ولوجه لا تقاوم. فتبدأ الخطوة الأولى بحذر. ومنذ أن تخطوها يلتزم اليم، يم البشر الخضم، حولك. فتذوب فيه. وتصير تمشي. تمشي آمناً وكأنك في صحرائك

الطويل، عند بائعة الشاي الشابة، أجلس مُقَرِّصاً فوق مقعد بلاستيكيّ حقير، لكنه كان بالنسبة لي في تلك البرهة، ريش نعام، مغلفاً بالمخمل. أه! ما أجمّل الراحة بعد التعب.

أطلب شاياً أسود، فتجيئني بماء ساخن أصفر متخّم بالحلاوة واللاطعم. لكنني لا أستطيع أن أعترض، ولا أن أستبدله بآخر، لأن دلوها لا يحوي غير هذا الخليط الجهنمي. فأشربه على مضض متمتعاً بشاي آخر كان يسيل في رأسي، وأنا أتأمل جسدها الجميل.

أجلس طويلاً، محاطاً بالشوّائين المكتظين حولها. أشم أدخنتهم العاصفة في الريح. وتمتليء نفسي اشتهاً ولا أجروء على الأكل، لأنني لا أعرف ما يشوون. وأحس أن المعرفة الأساسية في الحياة هي معرفة ما ذا نضع في بطوننا وفي رؤوسنا، وليست هي تلك الأساطير المجردة التي يفعمون بها نفوسنا فنزداد غباء وحماقة كلما أكثرنا منها.

الشواء عندهم فنّ وحرفة. وهم يمتعون بشي كل شيء حتى الجراد والنمل والدود والعقارب والخنافس والصراصير. وهم فخرون بفن الأكل «البيولوجي» هذا. وكما أتصور فإن هذه «الأحياء الطبيعية» البريّة خالية من الهرمونات الإصطناعية التي تُستعمل في تربية الحيوانات، ومن مضادات الحشرات، وغيرها من المواد الكيميائية التي تسمم كل شيء. ولكن، من يدرى؟ لعلهم يربّونها في حظائر خاصة، وبطرائق خاصة بهم نجعل كل شيء فيها. وإلا لم تراهم يتمتعون وهم يأكلونها بكل هذه الشهية؟

صحوهم أكياس صغيرة من البلاستيك. ويبدون سعداء وهم يخلطون بملاعقهم البلاستيكية، أيضاً، كؤم الأطعمة الممزوجة بلا حدود. لكن الصنف الواحد من الطعام لا نكهة له ولا مذاق. وأراهم يلوخونها كما نلّوخ نحن السكر بالشاي، مثلاً، قبل أن يتجرّعوها بشهية لا حدود لها. أهو الجوع؟ أم هو الاستمتاع المؤقت بما سيكون جزءاً منا بعد قليل؟ أم هو اختلاف الأذواق بين البشر، وكأننا فعلاً من التراب الذي نعيش فوقه، خلّقنا؟

لا يلوكون الطعام بنوع من السأم والقرف، مثلنا، قبل أن يمضغوه. هم يمضغونه أولاً، ومن بعد،

والحساءات. ويعطيه شعوراً بالشبع، وأكد أقول بالقرف من الأكل. الناس هنا لا تقعد لكي تأكل إلا نادراً. يأكلون وهم يمشون، وفي الحافلات، أو المترو، وفي الطرقات، وفي أي مكان يجدون في إمكانية ليمضغوا طعمتهم، قبل أن يتابعوا سيرهم نحو ما لا أدري أين.

زمن الطعام ليس زمناً أساسياً هنا. أو هذا ما يبدو من كثرة الأكلين الماشين. وعلى أية حال، لا يوجد الكثير من الأماكن التي تسمح لأحد منهم بالجلوس الطويل، والثرثرة، والتلهي، أثناء الأكل. ولا أدري إن كانوا يفعلون ذلك في بيوتهم.

ويذكرني ذلك بأكل الصحراء المتحرّك باستمرار. فقد كنا نأكل ونحن على ظهور الإبل، والخيول، والحمير. ونأكل ونحن نمشي، ونعمل، وأحياناً حتى ونحن نقضي «حاجتنا الطبيعية».

المجتمع الحضري، الساكن، المستقر، وبخاصة في شكله البورجوازي المتأخر، هو الذي سنّ الجلوس الطويل حول طاولة مركزية معدة للأكل، لا من أجل الطعام فحسب، ولكن لقتل الوقت الزائد في حياة لم تعد مملوءة بالعمل، وإنما بالملل. وفترات الطعام (حتى لا نقول الأكل)، في هذا النمط من الحياة، تكون أحياناً طويلة نسبياً وخانقة.

وأتصور أن الغزاة، والتجار الأوائل العابرين للقارات، والمشرّدين، وناقلي الأخبار، والمغامرين، ومخترقي المحيطات العملاقة، هم أيضاً، لم يكن لديهم ما يكفي من الوقت للجلوس حول موائد الطعام، لا من أجل الأكل، ولا من أجل التجشؤ في وجوه بعضهم.

أحد في بنكوك

اليوم أحد.. و«بانكوك» خالية. أستطيع أن أمشي فيها على هواي. أعطيت الشحاذ الأهم الذي صادفته في أول الشارع المليء بالروائح والغبار، قطعة من النقود. فنظر إليها، وإلى بشرّز، وكأنه يعاتبني: «هذه فقط؟ ضحكك له. ولم يضحك. فعدت إليه، ووضعت في قصعته الفارغة ثلاثاً منها، فابتسم لي وهو يحييني.

فراغ المدينة مخيف، هذا النهار. بعد ساعات من المشي الهادئ المستمر، أتعب من السير. وفي نهاية الشارع

بالطمأنينة، وكأنه بين أصدقاء قدامى.
المساء بدأ يبتعد. وللليل هنا طعم آخر. طعم الأجساد الجميلة الملفوفة بأناقة بانخة. حُسن «تايلندا» لا مثيل له. ويزيده اللطف روعة. والحسُّ الخافت يجعل الرائي (لا السامع، فحسب) يلحق المتكلم بكل حواسه ليلتهم ما يقول. وهو على العكس من الصوت العربي العالي والفارغ، أحياناً كثيرة، من المعنى والشوق، صوت مفعم بالحسية، ويكاد يفتح للسامع أبواب الجسد ليدخل منها.

وأحس بالإنس يملأ قلبي، وأنا أتمتم: «أخيراً مقهى جميل ونظيف». وأضع ساقاً فوق ساق، وأنا أتملي الخلق القادم من الآفاق. وأشعر بالراحة تُساق إليّ بعضاً خفية، لتبعد عني مظاهر السفر والإرهاق. الإنسانية المسافرة تعرف جيداً أن السفر ليس مغامرة، فحسب، وإنما هو متعة وعذاب. ومن يطلب الراحة، ويخشى التعب والإرهاق، ما عليه إلا أن يظل نائماً في مكانه.

السفر إلى «المثلث الذهبي»

هذا الصباح، مع الإنسانية الراحلة، أرى غَبَشَ النهار في «بانكوك». الناس الذين يسافرون معي نصف نيام. وجوههم تُنبئ عن التعب والهَمِّ. أنا مسافر. وهم إلى أين يذهبون؟ وعلى الفور تقوم الصعوبات في وجهي. لا أعرف لغة البلاد. وبالكاد أتقن بعض الإنكليزية. إنكليزية المستعمرات القديمة، وهي خليط لغوي هجين يستعمله السائحون من أمثالي الذين لم يتعلموا لغة «أوكتفورد». فيها كثير من الهندية والباكستانية والصينية، ومن لغات أخرى كثيرة، وتستعمل فيها الأيدي والوجوه والإشارات، وفي نهاية الأمر سيضطر المستمع أن يفهم على المتكلم بالرغم من أنه هو الآخر لا يتكلم أية لغة.

لكن المشكلة اليوم، ستكون أعقد مما أتصور. سائقو التاكسي لا يفهمون أية لغة في العالم، غير التايلاندية. وسأضطر إلى اللجوء إلى شرطي السير الذي كان هو الآخر عاجزاً عن إدراك ما أريد الوصول إليه، مع أنني أبحث عن المحطة الرئيسية للحافلات، وهي الوحيدة في أطراف «بانكوك». وسيتوجب عليّ أن أعود إلى الفندق لكي يكتب لي موظف الاستقبال

يصيرون يَتَمَطَّقُونَ، مستعدين طعمه (إن كان له طعم)، بعد أن هَبَطَ في حلوهم بسرعة البرق. أل هذا تبدو أجسادهم وكأنها منحوتة من صليل؟ وليس بينهم بدين، أو بدينة. ولا «يَتَمَتَّع» أي منهم، أو منهم، بكرش «عربي فاخر»، ولا «بمؤخرة قُنْبُلِيَّة» تكاد أن تنفجر في وجهك قبل أن تمسّها! اللعنة على الصحون المملأى بالسموم.

اليوم أحد.. وحدي أمشي في الشوارع الضيقة والخالية، تقريباً، من الإنس. آه! لَكُمْ تبدو الأمكنة موحشة عندما تخلو من ساكنيها. وفي هذه الحال، لا تستحق إلا الاسم العربي الجميل: «الأطلال»! منها نُظِّلَ على الماضي الذي كان سعيداً، أو تعيشاً، لا فرق (حتى التعاسة تتحوّل إلى سعادة، بعد قليل). أم لأننا عشنا أجمل أيامنا فيها؟ وفي هذه الحال، أي معنى للزمن الآتي إن كان موسوماً، مسبقاً، باليأس؟ أم لأنها تعرف كيف تطل هي على بؤسنا الروحي، ووجدتنا الإنسانية التي لا عزاء لها؟ أم...

ومهما يكن الأمر، يحضرني السؤال: لماذا سمّوها «الأطلال»؟ وكيف عرفوا أن هذا الاسم هو الاسم الوحيد اللائق بها؟ وأسمعني أقول، في فضاء «بانكوك» المخيف من شدة فراغة، هذا النهار: مَنْ يَعِشْ بقلبه مع الشيء، يعرف اسمه.

في المساء الأخير في «بانكوك» أسهر في إحدى مقاهي «المثليين»، في حي «سيلوم» الشهير. وهو يقع في قلب المدينة، وبالقرب من حي «سالادنغ» الشبيه بحي «بيغال» في «باريس»، حيث علب الليل، والمحلات المختصة بالجنس، وأدواته، والباحثين عنه، والمهتمين به، والعارضين أنفسهم بأريحية جنسية فائقة.

النور فيه أزرق. وتحت الضوء البارد يبدو كل شيء أبيض. الشارع، كله، لهم. والمقاهي تنتشر على الضفتين. بشر خليط من كل أنحاء الأرض، يماررون بهدوء. يتجالسون. يتعانقون. ويشربون البيرة التايلاندية الشهيرة «سنغا»، وهم يثرثرون براحة بال مثيرة للانتباه. مثلهم، أطلب «سنغا». وأجلس في منتصف الجمع بلا حذر. اللطف المنتشر في فضاء المقهى يجعل الكائن، من أي بقعة أتى، يشعر

الفور، عن عيني، وهو ما زال ماثلاً أمامي، وكأنه لم يكن قد وُجد، أبداً، من قبل. مَنْ سيراه، بعدي، بمثل اللوعة التي أراه بها الآن؟

ولكي أرى بشكل أفضل، أبداً الكتابة. صرْتُ أعرف أنني عندما لا أكتب «الشيء» لا أراه. الكتابة، عندي، أحسن وسيلة أملكها لكي أحتفظ بما أرى، وأحس. لماذا أحرم نفسي منها؟

ضواحي العواصم الكونية الحديثة، مثل باريس، ولندن، ودلهي، وبانكوك، وبيجين (بكين، سابقاً)، وشنغهاي، و... كلها، تتكوّن من أشجار هزيلة، وطرقات وسخة، وأبنية من الأسمنت، وبشر تعساء. وهذا «المشهد المتجانس» إلى حد بعيد لا يغري المسافر بالتوقف عندها طويلاً، وهو خطأ أكيد. لماذا؟ لأن الأوضاع والكائنات لا حدود لاختلافاتها، وجوهرها العميق لا يُستوعَب بالنظر، وحده، حتى ولو كان مُدَقَّقاً وحصيفاً. ما علينا، إذن، إلا أن نكتفي بما لا يكفي، وأن نتابع المسير للبحث عن دقائق أخرى قبل أن تختفي هذه « التحف الكونية» من الوجود الذي نراه، الآن.

أوه! على الطريق الذي لا يكف عن الاختفاء المتسارع، ونحن نصعد نحو الشمال التاييلنديّ الشاسع، أمواه فجّة، وأساطير. مساحات لا نهائية من الخضرة والبواسق. أشجار هائلة الحجم تحيط بها المياه الراكدة، وكأنها عَجَزَتْ عن إغراقها، فاكثفت باللطوء تحت جذوعها الصامدة. وعلى الجانبين تمتد حقول الأرز اللانهائية الغرق. لا تلوّث هنا، ولا تكتلات. لا غمام، ولا عصفير. وأحس بالحنين الطفولي الغامر إلى لحظات الحياة التي ولّت، حين كنا ننصب الفخاخ للزراير السود، وللعصافير المتبجّحة، وللسمّان المخايل، في «الجزيرة». ننصبها عند البيادر، وفوق المزابل، وتحت المطر الزمهرير. ولا نصيد إلا نادراً. ومع ذلك، كنا سعداء.

نور الشمس الذي يُغافل الضباب ليظهر، وحده، يسطع في هذه الأنحاء. لأرى نهراً، ولا بحراً. وأتساءل من أين يأتون بالأمواه إلى هذه الأصقاع؟ وكيف تكون «تايلاند» خضراء من الألف إلى الياء؟ وأكاد أنسى كل ما عرفته، من قبل، ورأيتة، حتى أنني صرْتُ

إسم المحطة باللغة المحلية، أقدمه لسائق التاكسي. أخيراً، وصلتها.

منها سأنتقل إلى أقصى الشمال التاييلندي، حيث «المثلث الذهبي» المشهور. وهو يشكل الحدود المشتركة بين تايلاند، ولاووس، وبيرمانيا (أو صار اسمها الآن). في هذا المثلث الخطر تعبر قوافل تجار الحشيش والأفيون والمخدرات، والمهربات بشتى أنواعها. وفيها أقامت الملكة الأم: «متحف الأفيون». محطة الأوتوبيسات مدينة، وحدها. شوارع، وغابات، ونواقل من ركن إلى ركن. وهي تحتل مساحة هائلة من الأرض. فيها يقعد الناس ويأكلون وينتظرون ويسافرون وإليها يعودون، من أي بقعة كانت في البلاد. ولولا رجل الشرطة اللطيف لقضيت اليوم، كله، بحثاً عن الرصيف الذي عليّ أن أكون فيه للحصول على مكاني في الحافلة التي تنطلق كل عشرين دقيقة، من الرصيف رقم ٦ إلى حيث أريد الذهاب.

وسيدو الرصيف رقم ستة، رغم حجمه الكبير، ميكروسكوبياً في هذا الزخم العملاق من الأمتعة والحمول، والآليات، والناس المتدافعين بلطف. وفي خضمّ هذه الحركة من الدخول والخروج، من الصعود والهبوط، من التوقف والمسير، سيدو الكائن مهما كان شكله وحجمه مجرد «جمل» قابل للنقل إلى حيث يشاء. عالم مربع من البشر والشجر والأهواء. فلأركب، الآن.

ومنذ أن أجلس في مقعدي، أتنفّس الريح الباردة، وأنا أردد: «ما أجمل الدنيا عندما نكون في الموضع الذي نحب أن نكون فيه». وعندما يتحرك الباص المجهّز بشكل دقيق، أشعر بالطمأنينة، وكأنني في بيتي. لماذا؟ لأنني منذ أن أواجه العالم المتحرك حولي أعرف أنني بدأت أبتعد عن نقطة السكون التي كنت فيها.

أنا على الطريق، إذن. و«بانكوك» العملاقة تبدأ بالاختفاء التدريجي، بعد أن بدأ الغمام، غمام التلوّث، يبتلع أطرافها، متجهاً إلى قلبها الذي لن يقاوم طويلاً. وأصير ألحق المرائي التي تمر على الجانبين. ألحقها مستتراً ومستريباً. أريد أن امتزج مع المشهد الذي لا يكف عن الدوبان. أريد أن أستعيد ما يغيب، على

انشقَّت القاع عنها؟ ومن زلزل الأرض لتنبثق منها هذه التصاريف الصخرية الراسخة؟ لكان يد الطبيعة نحتتها خلال الأزل، إلى أن سوتها سواطير من صوان. وأصير أهذي ساكتاً: كبرت والعالم صار صغيراً! من سيحتويك، بعد الآن؟

سيخوتائي

في «سيخوتائي» المدينة الأمبراطورية، والعاصمة الأولى لتايلاند، سألبس «دروعي النفسية»، وأبدأ الجولان. لكي أصل الفندق البري الذي حجزت فيه، استقل «بيك-آب» مكشوفاً من الخلف، أضع فيه حقيبتتي الصغيرة، وأجلس فوق مقعده الخشبي الأغبر. ويبدأ الإهتزاز، منذ أن يدعس السائق الأهتمام على دواسرة الوقود. وأصير أتمايل ذات اليمين، وذات الشمال، وأنا أتمسك بقوة بأطراف القضبان المعدنية التي تحيط بهيكل السيارة. ويذكرني ذلك بسيارات «الجزيرة» أيام الحصاد. عندما يتناثر فوق رؤوسنا التراب المنبثق من احتكاك عجلات البيك-آب بالتراب الناعم مثل الحرير، والحصى المطحون من كثرة المرور. وكنا سعداء لأن الريح تطير أثواب البنات، وتطلق العنان لضحكاتهن الغاوية، وهن يلمعن شعورهن السود المتطايرة فوق وجوههن. وأصير أغني بصوت عال في صندوق البيك-آب الحقيق، وكأنني في ليالي الحصاد في الجزيرة، عائداً إلى البيت عند المساء. وأحس اللحن في قلبي دون أن أسمع الصوت. ضجيج السيارة لا يدع مجالاً للاستماع. وأكتفي بمتعة القلب الذي أخذ يتهجد العالم أمامه، وكأنه قلب الطفل الذي تعلق، ذات يوم، بجناح البيك-آب القديم، دون أن يتمكن من الجلوس، من كثرة المتزاحمين.

«سيخوتائي» تعني «الفجر». فجر الأمبراطورية التايلاندية الذي رأى النور هنا، على هذه البقعة الخضراء من البلاد. في هذه البطحاء يرميني السائق اللطيف، وهو يهز رأسه امعاناً في الاحترام، مشيراً بأصبعه القصير إلى خلاء أخضر مليء ببركام التاريخ، قائلاً: «هذه هي المدينة التي تبحث عنها». وعلى الفور يستدير، ويختفي.

أوه! يا إلهي! ستسحرنني خرائب «سيخوتائي». أطلال

أخاطب نفسي، متسائلاً بقرف، عندما التقيت بوجهي في المرأة: «هذا هو أنت؟» «إلى هنا تلاحقني؟» لكانني سئمت من «الوحش» الذي يسكنني، من جهامته وضخامته، وقد بدا مغالياً في «كل شيء» بين هذه الكائنات المليئة بالنعومة والمرابيع.

طريق الشمال التايلاندي منبسط وطويل. سهول خضرت تمتد إلى آخر البصر. لكان الطبيعة مهّدت القاع لقرون عديدة من أجل أن نسير، اليوم، بلا عقبات على الطريق. ولكن، لم يبد الأفق البعيد قريباً، ولا يحده الرؤية سوى كتل الأشجار على الجانبين؟ الشمس ناعمة. والظلال معدومة. لكان ضوء الشمس يسقط عمودياً على الأرض. وأكاد أنسى أنني على خط الاستواء تقريباً.

السهول الشاسعة غمر. من أين تجيء المياه الراكدة التي تغمر هذا الكون؟ وكيف يبدو سطح القاع أبرق وكأنه طلي بالفضة؟ مساحات لا نهائية مغمورة، كلها، بالماء. بماء راكد وسخين، وكأنه الأخ الأكبر للأرض. مزارع الرز اللامحدودة، والأشياء الأخرى اللاطئة تحت الغمر، والناس، والحيوانات، وربما أحياء كثيرة غيرها لا أراها، كل هذا الخليط الحي مغمور ومتهيء للإنبثاق منذ أن تشيل الطبيعة صك القيّد عنه. وأجدني أتساءل: لم عشت في ذلك الصهد الحارق والقيظ؟ من علمني نسيان الماء؟ ولم أعذب نفسي، الآن، بأسئلة مريبة في هذا النهار الجميل؟

بعد ساعات من المسير، وقبل المغيب بقليل، تبدو، أخيراً، في الأفق القصي، بعض الأكمات الخضراء. وتأخذ التلال العملاقة بالبروز. وشيئاً، فشيئاً، تتوضّع معالم الطبيعة وسماتها، فينكشف الغمام عن سلاسل الجبال الشمالية الهابطة من السماء: من فضاء «لاوس»، و«ميانمار» (برمانيا، سابقاً)، و«كمبودجيا».

يتابع الباص سيره المنتظم بمحاذاتها، أولاً، ومن بعد، بشكل متعامد معها، صاعداً بهدوء نحو الشمال. أه! الشمال الأسطوري، أو الذي تأسطر، مع أنه لا يحوي سوى البرد والحديد.

الآن، تبدأ القمم الصخرية للجبال العملاقة بالظهور الجلي. قمم تثير الخوف الكامن في القلب. كيف

العربية تقف في الرطوبة والغمام؟ العشب من حولها، لا الرمال الذهبية الآتية من نجد. لا شمس محرقة، هنا، ولا سُجون. بشر حر وطيّق، متعدد الأهواء والأجناس يمشي مذهولاً أمام روعة التاريخ التايلاندي. والتاريخ لا يخص صانعيه، فحسب. وهو، مع الزمن، يصير ملكاً حتى لمن لم يساهم فيه. لأن تراث الإنسانية واحد مهما تنوّعت الأمكنة والعقول. وبالتحديد لأن الوضع على هذه الشاكلة.

بين أطلال «سيخوتاي» الهائلة الروعة أقف حائراً، متسائلاً: إلى أين أتوجّه، الآن؟ ولا يكون الجواب صعباً: «إلى تاريخي». إلى تاريخي الشخصي الذي أوصّلني إلى هذه الأصقاع، وحرّضني على أن أبحث عمّا لن ألقاه. أعرف ذلك. وأنا سعيد بمعرفتي هذه. ومع ذلك عليّ أن أتابع البحث والتقصّي والإختلاط. وعلى الفور تبدأ قدماي السير بهدوء، وكأنني فوق «بساط الريح» أطيّر. وأصير أتنقل بين روائع التاريخ مردداً، وبني جَذوة من شدة الغبطة والجمال: أه! أطلال «سيخوتاي» المدهشة.

في «سيخوتاي» الحديثة أقعد على الحجر لأكتب. المساء فيها مربع من كآبته، وخُموله. مدينة العمال والفلاحين المنتشرين في السُهوب الوسطى في «تايلاندا». وأفهم الآن سرّ كثرة البيك-آبات الزرقاء والحمراء الملوّثة بالعجاج والتراب، والمرقعة بالتوتياء الصدئة، وهي تجوب شوارعها وأنحاءها. على مقاعدها المهترئة يجلس سائقوها ذوو الأسنان الصفر المهشّمة، والذين لا يكفّون عن الإبتسام، حتى وأنت ترفض خدمتهم.

أوساخ متراكمة وحُثالات. زجاجات الكولا المزيفة، وشراب البرتقال المائي الشديد التحلية. أغراض مطاطية من كل نوع، وأدوات. خردة ومحارث، تملأ عين الناظر أينما سار فيها. تذكرني «بالحسكة» الغبراء قبل خمسين عاماً. وهي مثلها، مثل «مدينة الجزيرة» القديمة، تتوسط سهولاً زراعية لا حدود لها. ومثلها، أيضاً، تعتقد، بسبب محدودية رؤية أهلها المزارعين، الغاطسة رؤوسهم في القاع، أن العالم، كله، يدور حولها. من أجلها وُجد. وبسببها ما زال قائماً! وهذه، هي، في الغالب، «أهوال» الفكر الزراعي

عظمى من زمن آخر. وهياكل مزخرفة لا حد لجمالها. توحى بالعظمة والاحتدام. لكأنك لم تر شيئاً قبل أن تراها. حياتك الماضية، كلها، تبدو عيثاً، ما دمت لم تملأ عينيك بوقائع التاريخ الكوني الذي كنت تجهله «عن ظهر قلب»، إلى الآن. ما دمت لم تتمتع بمشاهد آثار الأمبراطورية التايلاندية التي ازدهرت، ذات يوم، وأفلت. ولم يبق منها، الآن، سوى دلائل عظمتها القديمة.

«بوزا» الأعظم يتصدّر المداخل والمخارج. يجلس هادئاً على حجر الأبدية، منتظراً آخر الدهر ليقوم، ويمشي بهدوء، كعادته، نحو الخلود. ولكن، إلى أين تراه يريد أن يصل، وقد مسح الأرض، من قبل، بقدميه؟ إلى «أعماق نفسه» التي جاهد طويلاً ليخلصها من نفاياتها وأخماجها، ليجعلها صافية «كعين الديك»، كما يقولون في «الجزيرة»؟ وهل بإمكانه أن يفعل ذلك، أن يقاربه، أو أن يصل إليه؟

أغلق الكتاب، وأترك لعينيّ حرية النظر إلى هذه المجاهيل التاريخية العظمى التي تحكي طاقة البشر على التخيل والإنجاز. وهو ما يجعلني أدرك أن الإنسانية لا حد لمخيلتها المبدعة. وأن الطغيان، هو، وحده، الذي يسمم العقل، ويقتل المخيلة. ولكن، متى يفهم العرب ذلك؟

في المدخل المهيّب، «بوزا» واقفاً، ماداً يده (على مستوى هيكله، تعبيراً عن التواضع. فهو لا يرفعها مثل الزعماء العرب المتغطرسين)، يده، ذات الأصابع الطويلة الجميلة، يحبّي بها الأزل الذي لم يُصَف حساباً معه، إلى الآن. لكأن التاريخ ديمومة بلا نهاية (وهي ما أثبتته علوم الكوزموس الحديثة)، أو شيء من هذا القبيل. فنحن لا نظل معجبين بنفس الأفكار، لكن ديمومتها اللامتناهية تسحرنا، حتى عندما نعتقد أننا تجاوزناها. لأن التعابير، أو الكلمات، هي الأخرى، مثل الأحجار المنحوتة، أو المصقولة، تستطيع أن تمارس سحرها الطاغى علينا، حتى خارج الفضاء التي أنجزت فيه، أو من أجله قيلت، أو بسببه وُجدت. ولكن، لمن أكتب هذا؟

«الأعمدة التدمرية العملاقة»، ها هي ذي أمامي تهيمن على فضاء «سيخوتاي». أعمدة الصحراء

خامهنج»، أو «راما القوي». وهو أول من استعمل الأبجدية التايلاندية الحالية. و«سيخوتائي» تعني «الفجر»، أو «ولادة السعادة». وهي كلمة سنسكريتية، مأخوذة من البوذية. ليس صدفة، إذن، أننا نجد في «سيخوتائي» أكبر تمثال لبوذا.

الباص يسير بسرعة كبيرة. وأنا أنظر الغمام المتكاثف حولي كالجبال. والعالم «الذي كان غريباً» يمر أمام عيني بلا حُجُب. وأجدي أتمت بملامة: «ثقتك الحمقاء بأنك تعرف كل شيء هي التي صيرتك جاهلاً. وإحساسك البليد بأنك ترى كل شيء، أو أنك ترى ما تريد، هو الذي أعمى بصيرتك. أنظر! أنت لا شيء في هذا الخضم الكوني الذي لا يحده سوى الغمام. تبصّر، إذن. واضع إلى كل شيء. وتعلم حتى من الدود. نعم! تعلم من الدود الذي يعرف كيف يحيا برغم ضالة حجمه، وعدائية الآخرين اللامتناهية تجاهه، مع أنه لا يفعل شيئاً غير البحث عن أسباب الحياة على أرض كانت بالأصل له». وبعد أن أسحب نفساً عميقاً، أصرخ: «آه! أيها الأحق!»؛ يلتفت المحيطون بي إليّ. ولا يفهمون مما أقول شيئاً. بلى! أيها «الغبّي»: لقد فهموا كل شيء. أنسيّت ما قلته، للتوّ؟

ستترك «سوخوتائي» المتمركزة حول نهريها العزيز الذي يشبه «الخابور» إلى حد بعيد. نهر «يوم» الغاطس في القيعان. ستتركها باكراً هذا الصباح، وأنت تكاد أن تبكي. لكأنك تركت قبر أمك فيها، مع أنك لم ترها إلا منذ يومين، أو أقل قليلاً! ما أبدع الأمكنة، وما أقساها عندما تستولي على قلوبنا.

(x) مقاطع من نص طويل بهذا الاسم

الكوني، حتى لا نقول أحواله.

آه! «سيخوتاي» المدينة التي أنشأها، ذات يوم، إمبراطور عظيم.

ثقة الجهل

لكي أتقي شرّ البعوض والذباب والقوارض الأخرى الشديدة الأذى، المنتشرة في هذه السهول المزروعة حبوباً، وأرزاً، وقمحاً، والتي صارت مستنقعات خرافية، لكي أحمي نفسي منها، أدهن جلدي وثيابي، كل يوم، بمدهاين وسوائل طبية مُنْفِرة، ونابذة للذباب وأصناف الحشرات الأخرى. وأشرب، إضافة إلى ذلك، كل صباح مجموعة من الحبوب الطبية لإتقاء الملاريا والحمى الصفراء والتهاب الكبد، وما شابه من الأمراض والحمى.

كل هذه الاحتياطات الطبية من أجل أن أتجول براحة بين هذه السهوب، وأتمتع بهذه المرائي اللامثيل لها على وجه الأرض. فتايلاند ليست هي «بانكوك» وضواحيها، ولا هي المدن الأخرى، فقط، إنها هذه الطبيعة الرائعة الجمال، وهذه الآثار الإنسانية التي لا تعوض.

اليوم، سأترك «سيخوتائي» بعد أن سحرتني بجمالها. ولكن، ما هي هذه المدينة الصغيرة التي تتوسط كل هذه السهول؟ ولم اعتبرتها اليونسكو من تراث الإنسانية الخالد؟ ومتى وكيف نشأت؟

بدأ تاريخها عندما طرد الأمير «التاهي»: «بانج» كلائج» الـ«خُمَيْر» الذين سيصبحون «خُمراً» فيما بعد. عندما طرودوهم خارج البلاد في أوائل القرن الثالث عشر الميلادي. وبعد أن تحررت منطقة السهول التايلاندية، أسس هذا الأمير الطموح مملكة، عاصمتها «سيخوتائي». وسيتعاقب على هذه المملكة ثمانية ملوك من بعد. ومن أهمهم الملك «راما



من أعمال فاطمة السيابية - عُمان

الفراشات طليقة

عبد الرحمن مجيد الربيعي*

لتشمل، ولتحلق بعد ذلك كأن العالم كلها لها. كاد أن يقول لها : قرنتك بالفراشات منذ أن رأيتك، فراشة تبحث عن زهرة «غاردينيا» خلت منها الحقائق.

وكاد أن يقول لها : لم أرك إلا وأنت بتنورة واسعة، والريح دائما «جميلة الذوق» لأنها تطير تنورتك فيصبح لمها شاغلك وأنت تتحركين بخطواتك الناعمة، تمشين، تتسقين السلام.

وكاد أن يقول لها: عندما تكون الرياح متمردة على الهدوء لازمي بيتك حتى لا تعاندك هذه الرياح فتغير على تنورتك وتنثرها مثل طبق أزهار وسرب فراشات وقافلة سنونو وحمام. لكنه لم يقل شيئا. واكتفى بالإصغاء لها فقط.

كانت تتحدث عن تلك الفراشة التي لا أحد يدري كيف تركت حقائق الكلية وراءها. واقتحمت جو الفصل الدراسي حيث كان الطلبة في انتظار قدوم

لم يكن حديثها عن الفراشات مفاجئا له، كأنه كان ينتظره منها، فهو منذ أن رآها قرننها بهذه الكائنات الناعمة التي تطير مثل غيمة ألوان، لا تبحث عن مواكب فحفيف أجنتها وحده يشكل موكبا نادرا، فكيف إذا أضافت إلى حديث الفراشات حديث زهرتها المفضلة «الغاردينيا» وهو من طارد الفراشات في تلك الحديقة المنقرضة بمدينة التي كانت تسمى حديقة غازي، طاردها ولم يصطدها حيث كان يحس بأن حفيف أجنتها الكرنفالية كان يأتي بالربيع لمدينته الصيفية البعيدة.

حديث الفراشات المقترن بزهور «الغاردينيا» اكتشف منه أنها امرأة تبوح بما تحب بوضوح شده فأراد أن يسمع المزيد من حكاياها.

هي أمامه بتنورتها الواسعة المزركشة التي تنطلق من زنار يحيط خصرها الدقيق، كأنها في ذلك الوضع فراشة على فم زهرة ترتشف خمر الرحيق

أستاذهم الوقور.

وقد كانت تروي الحكاية بالتذاذ، ولا تكتفي بالكلام بل تصحب ذلك بحركات من يديها فكأنها بطلة مسرحية فريدة من طراز «البانتومايم» تلف يديها حول بعضهما، ثم تفرد واحدة تشير بها إلى أعلى، ثم تعود وتلمّهما في حضنها.

قالت: كان علي أن أنقذها. والحل الوحيد أن أفتح لها النافذة التي كانت تدور ثم تعود لتصطدم بزجاجها. وتأكد لي أن إحدى الصدمات ستنتهيها. لذا نهضت ووقفت على المقعد وفتحت النافذة. ولم أغلقها إلا بعد أن حررت الفراشة الأسيرة لتمضي إلى حداثتها ورفيقاتها.

وروت له أن الأستاذ كان قد حضر وأخذ مكانه بعد أن وضع «الماسك» الوقور على وجهه. ولكن ما فعلته استوقفه إذ لم يتوقعه منها أو من طالب آخر ما دام الدرس قد بدأ.

أما زملاؤها في الصف فقد خيم عليهم الهدوء وهم يراقبون ما تفعل، كانت وجوههم كلها متجهة نحوها ثم إلى الأستاذ الذي أحس بأن «ماسك» الوقار قد بدأ يرتجف على وجهه.

نفخت يديها وعادت إلى مكانها وهي تزفر بارتياح إذ أن سعادة ناعمة غمرتها تلك اللحظة.

ثم استدارت الوجوه نحو الأستاذ الذي لم يكمل طقوسه المعتادة حيث أربكتها ما فعلته زميلتهم.

وحكت له كيف كانت تحس بأن بعض المدرسين تتبدل ملامحهم عندما يكونون أمام طلبتهم. و«الماسك» الذي حدثت عنه هو ماسك افتراضي من التجهم والاستعلاء والجديّة.

وسألها:

– وأنت ألا تفعلين هذا مع طلبتك؟

ردّت على الفور:

– أبدا فوجهي لا يتقبل أي «ماسك» وجهي صريح، هكذا أريده وأظنه هكذا.

وعلق:

– وجميل أيضا

سكتت لتبتلع ريقها كأنها تداري خجلها من غزله

الواضح، ثم تتابع وحركاتها الإيمائية تصاحب صوتها وتحدثت من جديد عن صوت الأستاذ المحتج:

– أنت في صف دراسي، ولست في مكان آخر

– وماذا فعلت؟

– أوقفت الدرس، وأضعت الوقت؟

– خفت على الفراشة المسكينة إذ أن إحدى الخبطات ستنتهي حياتها، لذا فتحت لها النافذة وكل هذا لم يأخذ إلا ثوانٍ فقط.

كانت سعيدة بما ترويه، وبعد أن صفت قليلا وكأنها تتذكر ما فاتها من هذه الحكاية التي مرت عليها سنوات، قبل أن تواصل:

– وأتذكر أيضا أن عيون زملاء تراءت وكأنها تصفق لي إعجابا مثنية على ما فعلته ولذا لم يهمني صوت الأستاذ المتذمر:

– يا آنسة ماذا فعلت؟

ثم أضافت: لكنني وقتذاك وكأنني لست في الصف وقد حلقت مع الفراشة، انسلت من تلك الفتحة ومضيت لأدور في الحقائق بحثا عن زهرة غاردينيا دهشت لمرأها ذات يوم وأسكرني عطرها عندما قربت أنفي منه.

وواصلت حديثها:

– أدرت بصري نحو أشجار الحديقة أتملاها وكأنني أبحث عن تلك الفراشة وأتابع مألها فلعلّ عصفورا جائعا لاحقا والتقطها، لكنها مضت بعيدا برفيفها الناعم كأغنية حب.

وقد قرأ على وجهها الصافي مسحة ارتياح وهي تلمّ تنورتها المنفرشة على المقعد الذي تشغله. وكأنها قد انتبهت آنذاك إلى فنجان قهوتها فأخذت رشفة منه وأعادته إلى الصحن.

ويبدو أن الأستاذ كما روت قد كبر استياؤه مما فعلته بعد أن واجهته بهدوئها. وكأنها لم تفعل شيئا يستحق ردة فعله هذه إذ عادت وأكدت له:

– لم أوقف الدرس إلا لثوانٍ فقط. كنت فيها تضع حقيبتك وتخرج أوراقك.

ثم ضحكت وهي تقول:

لكن اللوحة في حقيبتها، صارت بين يديه بعد أن نقد البائع المبلغ الذي طلبه وانصرف.

كان يحث الخطى غير منتبه للمارة، وفي ذهنه تختلط الأفكار، تتم بصوت داخلي تحركت له شفتاه :

– ولكن لماذا كان أصحابي يصيدون الفراشات في تلك الحديقة البعيدة التي تحمل اسم أحد ملوك العراق غازي الأول والأخير أيضا؟ ولماذا يقدمون الفراشات الزاهية تلك عربون حب لفتيات وجلات لم تزر شفافههن العذراء قبله مسروقة.

كما تسأل في سره وهو يواصل شق طريقه في هذا النهار الصيفي:

– ولماذا ابتكر الغربيون شباكا خاصة لصيد الفراشات؟ هل يفعلون هذا استئثارا بالجمال الفريد الذي تمثله؟ لماذا تطبق عليها الكتب والكراريس. وإذا ما عثرت زميلة على فراشة في الكتاب فإن هذا بمثابة رسالة غرام لها من صاحب الكتاب؟ لكنه كان مقتنعا بحقيقة واضحة هي أن أجمل الفراشات تلك الفراشات الطليقة التي تغرد بحبور في رفيفها الهامس الذي لا تفك أسرارها إلا الأزهار.

ومع هذا فإن فرادة الفراشات دون غيرها من المخلوقات أنها لا تفقد بهاءها محنطة كانت أم طليقة.

ولما وصل بيته كان هاجسه الأول أن يعيد تأمل فراشاته الأربع، ولكنه عندما فتح حقيبتها ليستخرج اللوحة إذا بالفراشات تنطلق منها، دارت في فضاء الغرفة برهة ثم توجهت نحو النافذة التي كان زجاجها مفتوحا آنذاك، وخرجت منها باتجاه الحديقة.

وعندما مدَّ رأسه من النافذة يتابع رحلة فراشاته خيِّل إليه أنه سمع صوتا هامسا يشبه صوتها وهي تحثُّ الفراشات على التحليق بعيدا.

كأنَّ صوتها الذي توهمه دليلهن نحو فردوس أخضر بعيد.

– كدت أن أكمل حديثي عن طقوسه وأضيف إليها وتضع «الماسك». ولكنني قلت له بتأكيد :

– لقد أنقذت حياة واحدة من أجمل عطايا الله ولو لم تكن هكذا لما منح أجنتها هذا العرس من الألوان .

وقد روت أن جوابه لها كان :

– لي حديث آخر حول الموضوع.

لكنها لم تفهم ما أراد من قوله هذا ورددت :

– هل كان يتوعدني؟ ولكن بماذا؟

– لا بد أن تصرّفك تسبّب في إرباك الطقس الوقور الممنهج؟

– أنا معك، ربما.

كانت مغمورة بالحبور، ولا تكف عن إطلاق واحدة من قهقهاتها الناعمة وكأنها تعلن بها أن سعادتها لا حدود لها فالنافذة انفتحت زجاجها والفراشة الحائرة احتضنتها الحقائق.

صفت قليلا وتساءلت :

– أين تذهب الفراشات؟ هل لها أعشاش مثل الطيور؟ أم أنها تنام محتضنة وجوه الأزهار، هذا السؤال، لا أريد أجابة عليه، أكتفي بأن أردده إذ أن لغزه رائع.

ومن المؤكد أنه لا يعرف الجواب.

تذكر هذا الحديث الذي دار بينهما حتى أنه ابتكر صياغة تحية صباحية يخصّها بها وحدها : صباح الغار دينيا أو صباح الفراشات، فهذه التحية لا يشاركها فيها أحد.

ويوم استوقفته لوحة كان يعرضها أحد باعة المقتنيات فإنَّ ذلك شكّل له مفاجأة لم يتوقعها حيث كانت اللوحة تضم أربع فراشات محنطة وضعت بترتيب في إطار مزجج. فقرر أن يشتريها على الفور.

كما قرر أيضا أن يقدمها هدية لها. ولكنه تسأل :

كيف يكون هذا؟ وبماذا يسوّغ تقديم فراشات محنطة لها؟ كيف وهي من أوقفت الدرس الجامعي من أجل أن تحررت تلك الفراشة التي كادت غاراتها على زجاج النافذة أن تنهيتها؟

ساعات الصبح الأولى

صباح زوين*

وشمسٍ علّقَتْها على زجاج الشبّاك، أنتما اللذان رأيتمَا
ظلالكما تنعكس إشارات نورٍ في أرجاء المكان، ذلك
الضوء الكثير وذلك الذهب الذي منكما، عندما الغرفة،
أو تلك غرفة كانت على حافة جبل، أيضاً في عمق
السماء كانت، ثم حين في أيديكما حفنة شمسٍ، كيف
كل هذا الوهج، وكل هذا البريق كيف عندما جسداكما
المشّعان، جنباً إلى جنب واليدان في البياض،
ناصعتان هما، أي لأن الكفّين كانتا تننّيان على
فتنة الكلام الضئيل والكلام القليل في الإفّتان من
وجهك، ومن وجهه كان افتتانك في قلب الوقت،
عندما هو، ورأسك إلى أسفل، كنت في ألم المعنى، ولم،
لم كل هذه الأحرف التي جمعتها في قعر يدك، أنت
التي شربت رذاذ الصبح والتي أنت من غيش الصبح
تألّمت، أو كلّما غربت الشمس، عندما أنت في غروب
الحرف، ثم كيف اللغة التي في فتات، أو كيف الكتابة
وكيف، أنت التي في محاولة بلوغها ولا تبليغها أو
في أوج الكلام تغرقين، تتبدّدين، لأنك الكلمة ولأنك
من الكلمة تموتين، كم من الريبة تألّمت وفي قلبها
ألمك من كتابة لا تكتمل أو إذا اكتملت فلكي تتناثري
صوراً ممزّقة في زرقاة النافذة، أنت الزرقاء في ذروة
الكتابة والبياض أنت كم بيضاء في ذروة المكان
عندما المكان كلمة يستحيل.

--

كل تلك الشمس بقيت في عمق يديك، ومن العمق
يسطع نور جسديك كلّما أنت مددّة وسط دائرته، أو
هو وجهك في بريقه، في ساعات الصبح كلّما لملمت
ظلالك من على كلس الجدار ومن أطراف الشبّاك، أنت
التي جبينك في انعكاساته والتي لكثرة الاقتراب،
ذلك الجسد الكثيف الذي من جسده هو كان يقترب،
ورأيتمَا تتكثّفان أو من وقع اللغة تتبدّدان، كان
الفجر في الغرفة وجسدكما على عتبة الكلام كان،
لأنك أنت دائماً في أوج الحرف ومن الكتابة كدت أن

ثم انحرفتما، أنتما عن حافة الشمس كنتما كل يوم
تنحرفان أو كل يوم عن حافة المكان، عندما كان
ذلك الصيف، وكان ذلك وقت الألم وأيضاً وقت الريبة
والخوف على وجنتيكما بادياً كان، كيف وافتتنتما
بالوان الغسق وفي قلب النار نمتما، كانت تلك ساعة
الأصيل، وتلك، عند احمرار السماء أو حين السكون
على أبواب البيوت، وتسكن أيضاً حوافي النوافذ، أي،
كلّما انحنت عيونكما على خيوط الشمس الآفلة بين
ثغرات الخشب والزجاج، كانت تنحني عميقة، ومتّقدة
تلك الكلمة كلّما اتّقدت اليد والكثف أو كلّما الوجه،
ذلك المنطوي وذلك أيضاً المنحني، وفي عمق النور كم
غرقت أنت، وكم هو في العمق غرق، لأنكما من كثافة
الوقت أردتما أن تموتا، ومن مكانكما الكثيف تناثرتما
في أرجاء البياض، أي عندما كنتما كل فجر بنصاعة
إسميكما تنتشيان، تلك هي أوقات التماهي، حين
مع كلس الحائط تماهيتما وفي ثناياه بقيتما، هذا
كل ما تبقى من الأيام، أو لا يبقى منها سوى لقطات
صور وزوايا نور يبقى، أو، أجزاء حائط أيضاً وسقف
وشبّاك، تلك عين ترى وتكدّس، وتلك لحظات تستحيل
نوراً كثيفاً أو في الذاكرة استحالت أشكالاً وحركة
والوان، كيف أبواب الخشب التي كانت لك، وكيف
أزرق النوافذ وعتبات البيوت، ثم عندما عناقيد العنب
والندى، أيضاً عندما الطيور، والزرقاء المنحنية نحوك
في عمق السماء، هذا حين رأيتمَا تنامان في قلب
الشمس وفي قلبها رأيتمَا تتبدّدان، أنتما، أو لأنكما
عندما عجزتما عن رسم شكل أمكنتكما الكثيرة، وعن
القبض على معناكما لا تزالان تعجزان.

--

وتقوّعت في عمق كفيّ، أو منحنية كنت في إنحنائك
الكثير كنتما عندما بياض الوقت، أو نظرتما إلى
زوايا الغرفة، كلما الغروب في إطار النافذة المتّقدة،
أو حمراء هي النافذة من شمسٍ منحنية على البيوت

على شمس ساطعة وذهب وألوان صيفٍ وصباحات، أي، المطلة أيضاً على طيور متأللة في بقعة سماء، تلك البقعة بين زوايا البيوت والتي، ثم وكيف الطيور المنحنية، أو في انحنائها كيف شغفك بالصورة وفيها تتكثف أسماؤك وفيها أيضاً أنت تنتشين، كم تلك الوجوه اللاصقة بالزجاج وكم إنحاء جسدك على أوقات استحالت شكلاً ومكاناً تستحيل.

—

كنت كلما نظرت إلى يديك، وكنت كلما الشمس في وسع كفيك، أو حين أصابعك المشعة والمتأللة تلك، أصابع من ذهب وشفافة هي، حين أنت في كثافتك بين زوايا الغرفة عندما الرجل، هو الذي الكثيف في دائرتك، وكنتم إلى النافذة البهية تقفان، ثم إذا في عمق الزرقة كنتم معاً تنحنيان، على أسلتك وعلى الريبة كم انحنيت، أنت، لأنك في وسطه أردت أن تكوني والشغوفة أنت، كم الشغف فيك وكم الولع، كيف كل ذلك النور الذي من صدرك والذي من جبينك أيضاً كان، أو لا يزال الضوء الكثير في فمك، وكم انطوت عينك على ظلال حائط ونافذة وأبواب، حين على أوقات وعلى مكان الجرح كم انطوت، وفي زوايا وجهك كم من بقايا لحظات ونثار كلمات رأيت، هذا لأن الرجل، كيف هو عندما حط يده على كتفك وكيف عندما أنت في نشوة الصورة، إنه الجسد الذي يستحيل أشكالاً والذي ألفاظاً دائماً يستحيل، هو جسدك الذي من شكل المكان يصوغ وقته أو في عمق انعكاسات وهج النهار ينحني، هو الذي لا يستكين إلى ركن ولا إلى معنى، أو الذي، كلما اقترب الرجل منك وأنت كلما اشتد الوقت زرقة والنافذة الصغيرة إشتدت، أو يتماهان، فالجسدان في التماهي مع مرايا الذاكرة والكلام، أنت كم حاولت، كم، وعجزت عن قتل الكلمة، وكيف، وفي العجز واصلت البحث عن الأحرف، كل أحرف الكتابة التي في خطأ الفعل ومن الخطأ رأيتك وحدك تموتين، هو وحده الجسد نحو الأزل، جسدك الذي من فعل الكتابة تبرتئين، أنت التي يدي الرجل رأيت، أي، كانتا بهيئتان ونحو السماء كانتا تصعدان.

تموتي، أيضاً عندما في رغبة القضاء عليها كنت، إلا أن الكتابة إليك تعود، كيف ولم تتمكني منها هي التي منك كل الشمس غرفت، ومنك كل النور وأحرف الذهب وصور المكان، هي، كلما أجزاء منك بقيت على زوايا البيوت القديمة، وعلى اصفرار حجرها بقيت، أو كلما على أطراف النوافذ الطويلة، كيف الطويلتان عيناك وكيف جوارحك المشعة من الوهج، تشع، أنت التي بمحاذاة النور مشيت والتي أنت بمحاذاة الرجل، تلك الأيدي في الهواء، أو تتذكرينها كلما الكلمة بأحرفها المميّنة لأنها الأزلية تلك الأحرف، ثم عندما مشيتما على حافة النهر وعند حافة الوقت بقيتما، وتنظرين اليوم إلى الزرقة، أو تتراكم في عينك لحظات الأمكنة العديدة، إنها عين الكتابة وعين اللحظة الكثيفة، إنها حين يستحيل جسدك صورة في بريق الوقت أو هو ما تبقى من الوقت، أيضاً حين تستحيل طيور السماء خطوطاً زرقاء على زجاج النافذة، وكيف، حين انحنائك، ثم الانحاء الطويل على كومة صور وكلمات.

—

عندما لوح بيدك، وعندما ساعات الصباح الأولى، أو هو حين على استعداد الكلام، كنت أنت إلى باب طويل تقفين، ثم واقفة ظلت ولم تتمكني، كيف التمكن من معناه هو عندما وجهه هو يستحيل كلمة، ومؤلمة الكلمة، أنت التي كم تألمت من الأحرف في فضاء صباحاتك وفي فسحة المكان، كم أنت، والمسافة على اتساع، إنه الخوف مجدداً وإنها الريبة وكيف الكتابة ولم، أو كأنك لم تكتبي شيئاً بعد، ثم كيف الفعل الكتابي، والرجل ظلال بين العتبة وزجاج الشباك، أنت التي دائماً وكثيراً وكم حاولت التي أنت، ولطالما رأيتك في انطوائك من ألم الحرف وكم على كلمات انطويت وعلى ألفاظ ومفردات، تلك مرايا انعكاساتك في زرقة الأوقات، وكم من وهج الصورة، وانحنيت من فتنة الشمس ومن ألوانها أنت، ثم حين في انحنائك الطويل، وكيف عنقك نحو أسفل، أو عندما كدت اسمه أن تلمسي، أن، وحين بطرف أناملك الناصعة البياض، بالكاد وكأنك لم تلمسي، إنها فتنة الشغف في إطار النافذة الزرقاء، والصغيرة تلك النافذة هي، أو المطلة كانت



من أعمال ابراهيم البوسعيدى - عُمان

العطر السري

أنيسة عبود*

ولم تعد . بحث عنها بعلى ثم اعتراه اليأس والصمت
فانزوى .

لا أحد يعرف لغتها تلك الفتاة الخارجة من الزمن،
ولا هي تعرف لغة هذه المدينة المغمورة بالهموم،
لا مشاعل ترقص على الأفق ولا حوريات يخرجن
من البحر.. لماذا كل هذا القحط ؟ هل مات بعلى
إله الخصب؟ لم أتعلم البكاء بعد.. البكاء لا يليق
بالأوغاريتيات البكاء لأحفاد القنابل والقصور .

المطر يزداد شراسة.. وأنا أزداد غربة.. المطر يتسلل
إلى جسدي على الرغم من أن أمي ألستني صوف
خروف بأكمله .

قالت أمي : إنه أحد خراف الملكة

قلت : كيف تجرأت على خراف الملكة ؟

قالت : إن دمي من دم الملكة لذلك أترأ حتى على
حراس الملكة .

ابتسمت.. لا فرق بين قطيع الملكة وحراس الملكة..
أنا أتخيل هذه الملكة ولا أقدر والشعب لا يحق له

كانت تمطر..

لم أشأ أن أنصاع لأوامره بالعودة إلى المنزل.
البحر قريب والشاطئ يحدق إلي.. اجتاحتني رغبة
بتحطيم هذه الصخور البحرية كلها.. بل كنت أريد
أن ألم الشاطئ.. لا أعرف مما أعاني أنفث غضبي في
هذا الشاطئ الصامت.. على الأقل لن تشي الأمواج
بي، ولا هذا المطر الذي يردم حفر الصخور.. هكذا
توقعت

هي تمطر.. ماذا لو تكلم الشاطئ يوماً ؟ هل
سيتحدث عن جرائم التاريخ أم عن جرائم العشاق؟
صرخت بأعلى صوتي (الساكت على الحق شيطان
أخرس) كيف سقطت فجأة لا أدري.. نهضت
بصعوبة، خدوش في قدمي، شعري يتبلل وينكمش
والمطر سلاسل تشدني.. لن أعود.. يعني لن أعود،
فلتمطر .

الموج يعلو ويخبط على الصخور الناتئة.. الموج
يشبه روجي.. وأنا أشبه فتاة خرجت من أوغاريت

محملة بالقمح والغرانيت الوردي والطور والعاج والذهب.. وكان اختصاص أمي تزيين الملكة.. قد تكون أمي سرقت من عطر الملكة طمعا بأن تصيبن شهوة الملك وأصبح ملكة» متفردة» ولكني ها هنا من أبد الدهر أحاول الوصول إلى أوغاريت والركوع أمام باب الملكة.. يقال يا سيدي أن الركوع أمام القادة يجلب الحظ السعيد .

صمت كبير الحراس لبرهة ثم راح يبكي وهو يأمرني بالاقتراب . غير أنني بقيت على خوفاً منه.. فأنا أخاف الحراس أكثر من سادتهم . المطر ينهمر.. الحراس يتبعون خط المطر.. والمطر يتكوم عند باب الملكة ولا يجروء على اقتحام القصر.. المطر يخاف أن يبيل حرير الملكة لكنه يبيل جسدي بكل وقاحة.. يخترق عظامي . أتحوّل إلى غيمة عند السور.. صرخوا بي : لا تهطلي هنا.. لا تبلي طريق الملكة لأنها ستمر من هنا.. يركضون خلفي .

أركض . أركض . أسمعهم ينادون «سارقة عطر الملكة» يراني عشيق الملكة.. يبتسم.. فأشعر بالسعادة.. لقد صدقت أمي.. ضجيج الحراب يملأ شوارع أوغاريت «سارقة» . يتردد الصدى وراء البحار .

المطر ينهمر.. أناديهم : أقسم ببعل أنني لم أسرق عطر الملكة وعندما تعثرت بتلك الصخرة الواقعة هجم علي الحراس وصرخوا : ابتعدي عن صخرة «سافو» ألا تعرفين الأبجدية ؟ شعرت بالسعادة لأن الحراس دافعوا عن صخرة سافو المحملة بالقصائد.. فتمنيت أن أكون شاعرة لكنني تذكرت أنني غريبة فعلا» ولا أنتمي إلى زمن الأبجدية العظيم حيث أن الزمن الذي يطردوني إليه هو زمن الحرية والديمقراطية وهو زمن لا يحتفي بالأبجديات ولا بسافو ولا ببعل.. هو يحتفي فقط بالهراوات ثم الهراوات .

«لماذا تبتسمين؟» سألني الرجل الذي كان يقرأ قصيدة سافو.. فلم أقدر أن أرد من هول الدهشة . منذ لحظة كان «شابا جميلا والآن أراه عجوزا» أبيض شعره، وغارت ملامحه.. قلت: خرج الرجل من زمني.. ابتسم ثم قال : سيرى يا بنتي مع الموجة . لوحث له بيدي ورحت أركض باتجاه موجة تقترب

تخيل ملوكهم.. هم أكبر من التخيل.. فكيف يكون شكلها وهي تتربع على الجبل الأقرع تجمع أشلاء ملكها ؟

قالت أمي وهي تغيب عن زمنها قليلا: لقد شاخت الملكة وشاخ حراسها حزنت، لا أصدق كلام أمي فالملوك لا يشيخون ولا يدب الوهن إلى أجسادهم ولا إلى قلوبهم وإلا لماذا يبنون كل هذه القلاع ويجمعون حولهم الحراس والجنود والخدم، أليس من أجل أمٍ طويل، طويل لا يذوب في المطر ؟ اشتد المطر، وعلا عواء الرياح، انغمرت المدينة، أتحرك من مكاني حتى لا أذوب في المطر . فجأة انبتقوا.. فجأة أحاطوا بي، وفجأة صرخت : من أنتم ؟ قالوا بصوت واحد : نحن حراس الملكة . حراس الملكة فمن أنت ؟

قلت أنا من المملكة

—أية مملكة.

— مملكة أوغاريت ياسيدي

— مستحيل.. سحنك لا تدل على سحنة أهل أوغاريت العظام، الشجعان اقترب كبيرهم مني فتسرّب عطري إليه، نفر وتراجع قليلا وهو يسألني:

— من أين لك هذا العطر ؟

— إنه عطر مصري ياسيدي، عطر حملة إليّ آمون الإله .

— كاذبة أنت.. عطر الملوك لا يكون لك، إنه للخالدين المخلّدين

قلت بصوت هادئ: إذن هو العطر التي اشتريته أمي من بائع عطور قادم من صور .

قال غاضبا» وهم أن يضربني : إلى متى ستكذبين؟ — بل أنا صادقة.. لماذا تسكبون علي سياطكم؟ اذهبوا إلى هناك.. وأشرت بيدي بعيدا».. اذهبوا إلى حيث السياط تركب ظهور البشر والحمير والسفن وتسعى إلى مخادعكم.. ألا ترون غيري؟! — نراك لأنك ذات سحنة مختلفة . هو الاختلاف الذي يزعزع أركان المملكة.. فمن أنت؟!

— أنا يا سيدي ابنة امرأة فرعونية جاءت مع وصيفات ملكة سيانو العظيمة.. كانت باخرتها

: ماذا يعني ذلك؟ قلت هذا الضوء يجذب الأرواح الشريرة.. لا تخافوا.. بدأنا نقرب وبدأ الصمت ينهال على الرؤوس.. تابعو سيرهم ورائي بتوجس.. ثم سبقوني .

وعندما ابتعدوا عني راحوا يهرولون باتجاه الضوء وكأنني لست من دلهم على سر الضوء.. شعرت بالتعب الشديد.. لقد أنهكني المطر والركض والحراس مع ذلك بقيت وراءهم مؤمنة بهم وبأنهم سينتصرون لي ولزمني ولما زرعت في نفوسهم من عطر وشعر وأناشيد.. أنشدت لهم أغاني بعل.. واخترعت تراتيل الإله «هدد» إلى أن لحقت بهم فأسبق حراس الملكة لمواجهتهم وما إن تهيأوا لرفع الحراب حتى رفع الطابور مناديله الحمراء في الهواء.. لكنهم راحوا ينشدون لقطيع الملكة الموجود في المرعى كي يحميه الإله من الذئاب.. لم يصدقهم حراس الملكة فما كان من الطابور سوى الجثو على العتبة طالبين أن تخرج الملكة إليهم لتباركهم وتعطهم بعطرها المقدس.. وقفت منزوية خاوية، ضائعة.. ترددت قليلا ثم جثوت مع الجميع ورحت أنتظر قدوم الملكة وأنا جائعة ومبللة وغريبة . سقطت على الأرض.. فراح الحراس يفتشونني.. لم أعترف بل أشرت لهم إلى مكان العطر.. ضحكوا طويلا وهم يقبضون على عطري.. ثم أمر كبيرهم بسجن هذا العطر في الزنازين إلى أبد الأبد..

رحت أبكي.. يا مولاتي.. هذا عطر ورثته عن أمي.. وأمي ورثته من زمن لا أقدر الوصول إليه إلا بهذا العطر..

رببت الملكة على كتفي ثم أمرت المطر بأن ينهمر بغزارة فوق رأسي.. قالت: اغتسلي من عطرِكَ . غزيرا كان المطر وقاسيا.. شعرت أنني أذوب بينما يهمس في أذني ويقول: عودي إلى زمنك يا بنتي هيا وإلا....!

أظن أنني عدت . لكنني لم أجد أمي ولم أجد سوى أطلال مملكة وأطلال امرأة تقف وحيدة على أطلال زمان لست منه وليس مني .

من الشط ولكن ما إن اقتربت منها وأمسكت بأطرافها حتى انقطعت وتلاشت فحزنت وأنا أرتعش من البرد.. فكرت بالانتظار لعل موجة تأتي وتقلني إلى زمن آخر.. إلا أن الموج (يأخذ ناس وناس لا يأخذهم) إلا بأمر الملكة.. انتظرت طويلا .. مرَّ الموج أرتالا ولم يجروا على الوقوف لي .

بدأت الشمس تميل وبدأت الخيوط الذهبية تحوك قبعات وعباءات لأهل المملكة وأنا أرتجف من البرد.. سقطت الشمس في البحر.. وسقطت المدينة في العتمة.. ارتفعت المشاعل وبدأت جموع بشرية تخرج من الشاطئ وتتجه نحو اليابسة راغبة في التجوال وشرب النبيذ في مقاهي المملكة..

شعرت أن الفرج يقترب . وأني أستطيع بعد قليل الانضمام إلى هذا الطابور وربما أستطيع قيادة هذا الطابور من البشر القادمين من أزمنة مختلفة ومدن مختلفة.. لا أدري لماذا شعرت بالخيبة مع أن أمي كانت تشعل لي القنديل وكنت أصف هؤلاء البشر وتلك الأزمنة على طاولتي وأبدأ الحديث معهم وترتيب الخط لمواجهة المطر، أو لمواجهة الطوابير المناوئة للملكة .

الآن سأطرح عليهم فكرة مواجهة الحراس.. فهم أخطر من الملكة لأنهم وحدهم الذين اتهموني بسرقة عطر الملكة مع أنها لم تصدر بيانا بذلك ولم ترسل ورائي.. اقتربت الأفواج.. كأنها أفواج يأجوج ومأجوج لها سحنة قاسية، قانطة . رحلت أقرب منهم وأنا أبتسم.. مددت يدي إليهم فنظروا إلي شذرا. ناديتهم ورحلت أتبعهم ثم أخرجت زجاجة العطر وبدأت أنثر منها على الجميع.. إنها بداية البداية . قلت لهم : اتبعوني سأشرح لكم تفاصيل المدينة وسأخذكم في شوارعها الواسعة. سأقطف لكم الزهور وسأدخلكم إلى مكتبتها العظيمة حيث الألواح المكسدة بالأسماء والزمان والعطور.. لم يعترضوا.. بدأت مشاعل الزيت تضيء أكثر كلما اشتد الظلام.. أشرت إليهم أن يتبعوني إلى ناحية القنديل الكبير.. وقلت: اصطفوا حذرين _ سألوني

من رواية فيلا آماليا

ترجمة وتقديم محمد المزدوي*

لـ باسكال كينيارد

الفصل السابع

كانت تحب الوصول إلى المطارات، في وقت مبكر، حتى تستطيع أن تتحرك، تشتري، تقرأ، تتأمل، تحلم في مأمن من أي خوف من التأخر. لم يكن ممكناً أن تفوت «السفر». كانت تحب السفر. شيء ممتع أن نكون متأكدين من السفر. أغلقت باب كوخ الغامبوندي. كانت السادسة صباحاً. كانت السماء خالية من السحب. والنهار بالكاد بدأ يبرز. بدأ الضباب يصعد على الماء. لن تحدث ضجيجاً. لن توقف جورج كما طلب منها.

ستتصل بتاكسي في تيبلي ليوصلها إلى محطة القطار في سانس. ستستقل أول قطار.

كانت تفضل الوصول إلى المطارات، باكراً. كانت تقرأ مقطوعة وهي جالسة على الكرسي الباردة في قاعة الانتظار، بدل تصفحها، بطريقة شاردة، وهي خاضعة للخوف من عدم وصولها في الوقت المناسب.

غادرت بيتها الصغير المغطى باللباب، اجتازت حديقة الورد، مشت في طرف الساحة الخضراء الأقل تعرضاً للندى.

رأت عن بعد ضوء الصالون المضاء. أرغم نفسه على الاستيقاظ باكراً حتى لا يفوته زهابها إلى نيويورك.

رأت وجهه عبر زجاج النافذة مائلاً نحو الكتاب الذي يقرأه، مضاء بنور المصباح. اقتربت.

طرقت النافذة بلطف. بدا مستغرقاً في قراءة كتابه

اسم باسكال كينيارد ليس عادياً في الأدب الفرنسي المعاصر، ولا في الرواية الفرنسية، فعلاوة على فوزه بجائزة الغونكور قبل سنوات، وهي أعرق جائزة أدبية فرنسية، وجوائز أخرى، يكتب بلا توقف، وفي غير ما موضوع: الرواية والشعر والمقالة، وفي نصوص تجمع بينها جميعاً. ويعتبر من أصعب الكتاب، بسبب اشتغاله العديد على نصوصه وتقطيرها وتشذيبها واختيار المفردة الملائمة. ولهذا السبب فهو من الفائزين على جائزة الغونكور الذي باع أقل عدد من نسخ الرواية الفائزة. ففي حين باعت مارغريت دوراس أكثر من مليون نسخة عن روايتها «العشيق» (وقد اقتبس منها فيلم بنفس العنوان) (الفائزة بالغونكور) لم تتجاوز مبيعات كينيارد ٣٠٠ ألف نسخة. وإذا كان جمهور القراء لا يقبل كثيراً على نصوصه ومؤلفاته، بسبب صعوبتها، فإنه يعتبر مدلاً في الأوساط الثقافية والأكاديمية، ويشكل جديده، على الدوام، حدثاً يُنتظر بشوق كبير.

ولكن مع ذلك لا يجب أن ننسى أنه يكتب، من حين لآخر، نصوصاً جماهيرية، لعل من بينها رواية «فيلا آماليا»، التي ترجمنا، لمجلة نزوى الغراء، فصلها الأخيرين. وهي رواية اقتبس منها فيلم جماهيري حمل نفس العنوان، وكانت البطولة فيه من أداء الممثلة الفرنسية الكبيرة إيزابيل هوبير. كما أن عشاق السينما يعرفون الروائي الفرنسي باسكال كينيارد، قبل ذلك، فهو الذي كتب رواية «كل صباحات العالم»، والتي اقتبس منها فيلم شهير بنفس العنوان، من بطولة جيرارد ديبارديو وابنه الراحل غيوم والممثل الكبير جان بيير ماغيليل (وهو يعتبر، حالياً، من آخر العمالقة بعد أن مات معظم رفاقه).

أنت بدون أطفال؟

أجل.

إذا أنت وحيدة.

صاحت، فجأة:

تركت المنزل مفتوحا!

انطلقت بأسرع من الريح. لم تستقل الطائرة. لم

تسافر.

ساعدها السيد دولور في ما يخص الأوراق. لم تكن

تتألم، لكنها كانت ضائعة.

الفصل الثامن

جعلت الشيخوخة والوحدة جسمها يبدو عظيما

أكثر. أصبح جسمها متصلبا. أصبح شعرها أبيض

تماما.

غيرت مرة أخرى طريقتها في اللبس جذريا. بضربة

عصا سحرية جاءت التنورات الكبيرة. كان يجب

التخلص من سراويل الجينز الباهت، قمصان القطن

الأبيض الرجالية، جاكيتات جورج الجلدية.

الألبسة القديمة الفاخرة، سترات من الحرير،

قمصان شاحبة،

سترات قطبية كبيرة رمادية وناعمة

تحتل الفضاء.

توجد متعة ليس في تحمل الوحدة ولكن في القدرة

على ذلك.

O Oh How I

تغني كاترين فيليب ثم تسكن.

ثم يبتعد، في الأخير، كل شيء، وتستريح.

ثم يصمت كل شيء.

رفعت أن هيدن عينيها نحو النافذة.

طلع النهار.

كل شيء أبيض.

لم أعد أرى أرضية غرفتي. لم أعد أرى الأرض ولا

الضفة. يبطئ الضباب في الانحسار. كل شيء يبدو

فارغا. فقط الأرض ما زالت تطلق رائحتها عندما

ولم يجب على إشارتها. دخلت ووضعت حقيبتها في

الردهة. دفعت باب الصالون. لم يرفع جورج رأسه.

اقتربت منه لتقبله وهي تسير على أطراف أصابع

رجليها حتى لا توقظه. لكن جموده كان غريبا.

وضعت يدها على جبينه. وجدته أبرد من قطعة

الثلج. سقط الكتاب من بين يديه. التقطته وجلست

بطريقة فجائية واضحة مؤخرتها على الأرض وهي

تمسك يدي صديقها الياستين.

ظلت على هذه الحالة فترة ورأسها خاوية.

رافقت، في الشارع، رجل الدرك إلى سيارة الخدمة.

عندما عادت، كان باب المنزل المجاور مفتوحا على

مصراعيه. رأت رجلا نحىلا، شعره أبيض، يرتدي

رداء قطنيا مشغولا بغرزات كبيرة، يحمل في يده

مكنسة غبار صغيرة، يقف هناك.

تقدّم على الطريق المعبد.

هل كل شيء على ما يرام؟

عندها أجهشت بالبكاء وأخبرته أن جورج روهلينجر

قد مات.

كان أنفها يسيل. ووجهها منتفخ. جلست على كرسي

أبيض في مطبخ السيد دولور الرائع.

تنبعت رائحة قهوة. وخلف رائحة القهوة رائحة

التبغ الهولندي. وخلف رائحة التبغ مزيج من رائحة

جافيل والأنتميت.

كانا ينظران إلى القهوة تصعد في الإناء الزجاجي.

رأت انعكاس صورتها في كل مكان، على واجهات

الألمنيوم، على مربعات الخزف الصيني الأبيض،

على باب الفرن الزجاجي. ولم تر طيلة حياتها

مطبعا يمثل هذه النظافة.

هل أنت زوجته؟

أجل.

أنت وحيدة؟

لم تفهم سؤاله. كرر الرجل العجوز:

أنت وحيدة؟

ماذا تعني؟

المعاناة، السباحة، الحب، الموسيقى، الجوع صنعت منها امرأة حادة.

كانت تخرج كثيرا. كانت قد اشترت شقة صغيرة قرب محطة ليون. كان الجميع يراها في الحفلات الموسيقية، يلاحظها الجميع تلبس دوماً على الطريقة اليابانية، بماركات يوجي ياماموتو وإيسي مياكو. كان الكل يحييها. وكانت تتأهب لبيع تويي. حل الصيف. مساء. وقفت مائلة على ضفة اليون، في ظل الغومبندورف الذي اصفر طلاؤه وامتلأ بالشقوق. كانت ترمي فتات الخبز للبط والإوز الذي يصل مسرعاً في صمت إلى سطح الماء الداكن. نبج كلب. فجأة تذكرت ماجدلينا رادنيتزكي. كانت ستكون في السادسة عشرة. ستظهر فجأة بشعرها المبلل، وثوب النوم القطني، ستصل جارية خلف ظهرها، وهي تصيح، وتقول...

فجأة دوى جرس ناحية الشمال. وصلت ناقلة مائية، جاءت من زمن آخر. هولنديون يشقون قنوات البورغون. مروا وهم يصرخون ويشيرون بأيديهم إلى الجميع.

جلست ببطء على الدرج لرؤيتهم يمرون. ماء البورغون المليء بالوحل كان يضرب الرصيف والحلقات. كانت تجلس في الشمس، مثل جوليا في الماضي، ساقاها متدليتان في ماء البحر الأبيض المتوسط الأزرق، متراً أسفل من المطعم. هنا، كان الماء أقل جمالا. الصيف أقل حرارة. لم تعد تملك الشجاعة للنهوض، للمشي، للجري، للانطلاق، للموت. هنا بدأت تحس بالخوف من الشمس. هناك، عندما كن معا، عندما كن يعشن معا ثلاثتهن، لم يكن يخشين الشمس أبداً، مستلقيات على كراسيهن الطويلة، يشربن، جميعاً، الماء المثلج من القناني الزجاجية الكبيرة التي يغطيها البخار، على الشرفة، في أعلى الرابية، في الجنة.

نمشي عليها، عندما نحط أقدامنا على العشب ووحل الضفة الذي يتهشم تحت الثلج.

مرت ساعة الزوال، بدأ الضباب في الانحسار، وبدأت تظهر الأسقف، وأعمدة الكهرباء، والقرب، ورؤوس البط البري الصغيرة.

تجتاح الشمس كل شيء دفعة واحدة. تحضر غداء متقشفاً (مفروم دواجن) وكأس نبيذ (إبينوي).

تصل الخادمة، وهي من جزيرة موريس. ترتب أن المائدة. تصدم الصنبور المدور. تسقط قلاذتها. ينفث المشبك على حافة المغسلة. تسقط سن صغيرة، ترتفع بعد الارتطام دون أن تحدث صوتاً، تنزلق في ثقب المغسلة، تختفي. سألت الخادمة:

ما هذا الشيء؟ كان سناً؟

قالت آه هين، هامسة:

لا، لا.

أغلقت الميدالية الفارغة. فرت إلى الحديقة.

غسلت الناقلة بأنبوب الري.

أضاءت الشمس الأرض الخضراء فجأة.

لمست الضفة.

برزت العظام خلف جلد الوجه.

يشبه وجهها وجه والدتها، قليلاً. لكنه أنحف من وجه والدتها في نفس العمر. كانت جميلة لمن لا يعرفها، لكن شيئاً من الصرامة والعنف ظهر على جبينها وفكها. في الخلف كانت تقف امرأة، مستعدة للوثوب، أكثر نحافة، أكثر جفافاً من والدتها وجداتها وجدات جداتها من ناحية أمها. عندما تضحك كانت ضحكتها لذيذة لكن ذلك كان نادراً: الأسنان الكبيرة الضخمة الجميلة كانت تضيء كل شيء لكن بضوء بارد.

الطفل الشقي

نادية العبد السعدي*

الصغير بصله، وكأنهم اكتشفوه قبلي . يبدو أن مقالبه ومغامراته الكثيرة قد حازت على إعجابهم. فقد مر الوقت بسرعة وأوشكت الشمس على المغيب فقررنا الرحيل بعد وقت ممتع مع وليد. وعندما أردنا المغادرة لم أجده، وأخذنا بالبحث عنه وصرخنا بأعلى أصواتنا لكن لا جدوى.. لمت نفسي كثيرا لأنني أحضرته إلى هنا، ساورني القلق.. أين يمكن أن يذهب؟ لم نغفل عنه كثيرا ولم ننتبه له لانشغالنا بلعبة الشطرنج وقد استغفلنا وذهب إلى البحر وغرق هناك . نفضت الفكرة من رأسي وبدأت أناديه وقلبي ينفطر عليه.. ابتسامته الساذجة العفوية وأبوتي تدعوني إلى البحث عنه من جديد. لا يوجد مكان سوى البحر والمخيم وظليل الأشجار فكر أصحابي أن يكون قد اتجه إلى البحر. هرعت كالمجنون إلى البحر وأخذت أخوض فيه وأنادي عليه يسمع صوتي ولكن دون جدوى. كدت أن أياس وبدأت تخور قواي وبكيت كالأطفال.

فجأة تذكرت.. السيارة.. وهرعت أسبق الزمن نحوها وأمل أخير يتقافز في قلبي فتحتها فإذا هو نائم بداخلها صرخت وأنا أحتضنه في سعادة وصرخ هو فزعا واخذ يبكي وأنا أبكي وأصحابي سعداء لأنه بخير وعلى قيد الحياة بقيت متمسكا به أحتضنه بقوه وهو ينظر إلي باستغراب لا يدري ماذا جرى. أستسلم للنوم مرة أخرى وكأن الليل حينها قد نشر ظلاله علينا.

خلته يقف خلفي ينتظر دوره إلى الحمام، يحمل منشفه على كتفه ويفرك عينيه التي تستميت على النوم . انتهيت من دوري وحملت منشفتي. ووجدته قد نام وهو يسند رأسه للحائط ولا يزال واضعا المنشفة على كتفيه ينتظر دوره. صرخت في وجهه، فقفز مذعورا وهو يفرك عينيه وتثاءب ثم ولى هاربا إلى الحمام.. لا أدري لماذا يستبطن هذا الصغير في كل شيء هل لأنه أصغر اخوته؟! أم أنه يختلف في تكوينه عنهم؟ انه يتعبنى كثيرا رغم ذلك أستلطف سذاجته الطفولية في كثير من الأحيان. قررت اصطحابه معي في الرحلة التي سأذهبها مع الأصحاب في نهاية كل أسبوع. فرح كثيرا وجهز حقيبة كبيرة مليئة بالملابس والألعاب. أفرغت ما في الحقيبة كلها في غضب وأخبرته أننا سنمضي يوما واحدا فقط وليس أسبوعا.. انتظرتني حتى غبت عن ناظريه وأعاد كل شيء إلى مكانه في الحقيبة وأغلقها وأبقى الأمر سرا .

طلب اخوته مني اصطحابهم معي لكنني رفضت رغم حاجتهم للترفيه فقد وعدت أن آخذ وليد هذا الشقي معي.. طوال الرحلة كان هادئا ولم يصدر أي ضجة تذكر، وعندما وصلنا هرع يجري عند البحر وغاصت قدماه على الرمل انطلق يعدو كجرو صغير متعطش للعب واللهو أخذ أصحابي يضحكون عليه وبدأوا يحبونه من أول ما رأوه ويمرحون معه كالأطفال الصغار، أعجبتهم ثرثرته وقضاء الوقت كله معه وتركوني أنا وكأني لا أمت لهذا الصبي



من أعمال أسماء آل كليب - عُمان

لماذا زرعنا الحديقة..؟!!

همدان دماج*

شيئاً ما، لكنه لم يقل، ثم ما لبث أن غادرني مبتعداً
دون سابق إنذار.

– هانئة بموتها كانت الحديقة... زهورها نائمة في
تراب الذكريات... لماذا أفسدوا عليها سكونها الذي
أنست إليه وزرعوا كل هذه الأزهار؟
لم يسمعه أحد.

كان إطار نظارته قد تهالك، لكن مشيته ظلت راقصة
على عهدا دائماً... قدماء ترسمان على الممر المبلط
خطوط ظل لا يراها إلا هو... منشغلاً بقصيدة جديدة
لا يعرف من أي كوة في جدار الحلم هبطت! بالأمس
كتب سطورها الأولى، وأهداها إلى مجرم حرب في
الكونغو كان يوزع على العالم بطاقات تهنئة بالعام
الجديد!

«عندما استيقظت من نومي صدفَةً هذا الصباح لم

إلى عبدالكريم الرازحي...

قبل ظهيرة ذلك اليوم غير البعيد، كانت قدمي قد
توقفت فجأة عن المشي للحظات عندما لمحت ظله
مرسوماً على الممر المبلط للحديقة التي تتوسط
بنايات لها وقعٌ متاهات وبرودة كهوف مظلمة.
واقفاً كان عند أحد أركان الممر، يرنو نحو أزهار
أينعت في أحواضها الترابية لأول مرة منذ زمنٍ
بعيد.

كان مستغرقاً في التفكير دون شك؛ إذ أنه لم يأبه
للتحية التي أرسلتها له بإيماءة من يدي. حينها لم
أتذكر من أين جئت، ولا إلى أين كنتُ ذاهباً، أو حتى
لماذا توقفت فجأة عن المشي! نعم... لم أتذكر أي
شيء... وكعجلات قطارٍ صحا فجأة من سباتٍ عميق
تحركت قدمي مرة أخرى، لكن باتجاهه هذه المرة...
وقبل أن تتوقف آخر خطواتي المتسارعة بالقرب من
ظل ارتسم على الممر، نظر إليّ وابتسم... أراد أن يقول

وزجاج نظارته التي تهالك إطارها يعكس طيفاً
أزهارٍ ممددة على سررٍ تحتضر... تساءل بقلقٍ واضح
وهو ينظر عالياً:

– حَتَّامَ حَتَّامٍ ينهمر المطر، والغيومُ «تسحُّ ما تسحُّ
من دموعها الثقالة»؟
كان وحيداً في الحديقة، ولذلك لم يسمعه أحد.

ها هو صباحٌ خريفيٌّ آخر يستيقظُ فيه صدفةً، ومن
على بعدٍ أكثر من تسعين مليون ميل كانت الشمس
ما تزال ترسل أشعتها الدافئة، عبر نسيج الزمن
الكوني، ليموت بعضها على تراب الحديقة البارد.
كانت قدماه لا تزالان ترسمان على الممر المبلط
خطوطاً لا يراها إلا هو. حلق عالياً ثم نظر ببهجة
إلى سطورٍ قصيدة ضائعة... كانت أشجار الحديقة
هياكل شبحية لوجوه متعبة... والأزهار التي أينعت
في غفلة من التنين صارت بقايا فتاتٍ متعفن
ينتشر بشكل هندسي غريب على أحواضها الترابية
الجافة... الكائنات التي عادةً ما تهيم حوله سئمت
نفسها، وصارت دمايل يبتلع بعضها بعضاً... نظر
حوله مرة أخرى... «يعود كل شيء إلى أصله إذن!»...
ابتسم ساخراً، ثم صاح بأعلى صوته:
– الخراب جليٌّ والحلم تائه... وها هي الحديقة من
جديد هانئةٌ بموتها!
هذه المرة أيضاً، لم يسمعه أحد..!

أجدها... بحثت عنها كثيراً لكن دون جدوى»، حدثَ
صديقاً لم يكن بجواره...

«لماذا تضيع القصائد قبل أن يكتمل حزنها؟»،
تنهد... ثم وقف عند أحد أركان الممر ينظر بإمعانٍ
وبدهشة لأزهارٍ أينعت في أحواضها الترابية لأول
مرة منذ زمن بعيد... تدرج سؤالٌ حائرٌ من جبهته
وسقط تحت قدميه: «هل يزرع الإنسان أزهاره خلصةً
كي يحصد موتها عطشاً؟».

كان ما يزال مستغرقاً في التفكير... شخصٌ ما كان
يوميئ له من طرف الحديقة، ثم ما لبث أن اقترب
منه... نظر إليه وابتسم... أراد أن يقول له شيئاً لكنه
لم يقل... قدماه، دون سابق إنذار، سحبته نحو
البعيد...!

– كأرواحنا هي هذه الأزهار... عطشى... فمن
سيسقيها؟
لم يسمعه أحد...

كانت زخاتُ مطرٍ ربيعي قد أعلنت عن حضورٍ
مفاجئ... والكائنات التي عادةً ما تهيم حوله
غادرت الممر المبلط راکضةً نحو بناياتٍ لها وقع
متاهاتٍ وبرودة كهوفٍ مظلمة... «هل يؤذيها المطر
إلى هذه الدرجة؟»، فكر ملياً، يحاول أن يجمع شتات
صورٍ لأصدقاء لم يكونوا بجواره، بينما كانت قدماه
تسيران ببطءٍ وبإيقاعٍ راقصٍ على الممر المبتل،

آباء وأبناء

أحمد الرحبي*

إلى فراس وعبد العزيز

بيتنا، فيتحلقون حول أبي المسجى صامتين في
بلادة، يعكسون على ملامح وجوههم شفقة مؤذية .
ذات صباح مبكر رحل أبي بعد أن مل ضعف وهوان
المرض، والشفقة المؤذية التي أحيط بها من قبل
عائلته وأهله وأقاربه، اختار طريق السماء هرباً من
ذل المرض والشفقة البليدة التي انطبعت في نظرات
من يزورونه، فكان قد أصبح في عيونهم مجرد
موضوع للموعظة البائسة وهو بجسده الضعيف
الهزيل المهزوم بالمرض .

لم يعتد أبي أبداً حالة الضعف والهوان هذه في
حياته، فطوال السنين التي عاشها في الدنيا كان
مبادراً دائماً إلى ركوب الصعب حين اضطر إلى ذلك
من أجل تحصيل قوته وقوت عياله، ولم يستسلم يوماً
للظروف وقسوتها، وحتى أخريات حياته كان يعتمد
يوماً بيوم على نفسه في السعي إلى رزقه، حيث اعتاد
يومياً الخروج منذ ساعات الصباح الأولى، للجلوس
في متجره البسيط والذي كان يشكل له مصدر الرزق
الوحيد، مكنه من إعالة عائلة كبيرة نوعاً ما كانت
تتكون من تسعة أشخاص، بالإضافة إلى الضيوف
الذين يترددون بكثرة على البيت وهم أكثرهم أقارب
ومعارف قادمون من القرية من أجل بعض المراجعات
الضرورية في الجهات الحكومية، والمواعيد الطبية في
المستشفيات، التي تضطر أهل القرى لزيارة المدينة
عادة.

لم يكن لأبي حتى وفاته ملف طبي مقلق، فلم
يكن يشكو من علة بعينها في جسمه، سوى بعض
مضايقات عسر الهضم والذي يكاد يشكو منه أفراد
العائلة كافة وإيماناً بمقولة تقليدية بأن لكل داء دواء
فقد ذهب أبي لطلب العلاج في الهند، إلى جانب ذلك
كان أبي يعاني شيئاً من ضعف النظر في عينيه والذي
يبدو أنه ضريبية أو نتيجة طبيعية لكبر السن، أما في
عاداته الغذائية فكان ما بين الاعتدال والتكشف في

– لماذا لا تذهب للصلاة على قبر جدي؟
– لأننا نعيش في جزء آخر من البلاد، وقبره يبعد من
هنا كثيراً.
– أعتقد أنه يجب علي أن أذهب للصلاة على قبر
جدي.
– سنذهب يوماً ما.
– أمل ألا نعيش في مكان لا أستطيع أن أذهب فيه
للصلاة على قبرك عندما تموت.
– علينا أن نتخذ ترتيبات خاصة لهذا الأمر.
– ألا تعتقد أنه يمكننا جميعاً أن ندفن في مكان
ملائم؟.. ألا يمكننا أن ندفن جميعاً في مزرعة؟
– فكرة سيّدة.
– عندئذ يمكنني أن أتوقف للصلاة على قبر جدي
وأنا في طريقي إلى المزرعة.
– أنت عملي جداً.
– لأنني لست مرتاحاً إطلاقاً، كوني لم أر قبر جدي.
(هذه الفقرة والعنوان استعارة من قصة للكاتب
الأمريكي إرسنت همنغواي)

لقد مات أبي بعد فترة معاناة مع المرض ليست
بالقصيرة، وذلك بعد أن سقط فجأة في صباح أحد
الأيام وهو يستعد لمزاولة عمله المعتاد، مريضاً
على درجة شديدة من المرض أدى إلى شل جسمه
كاملاً، مات بعد أن مكث طويلاً في المستشفى، في
قريته وهو المكان الذي يأنس إليه كثيراً، فبعد أن سئم
من طول مكوثه في المستشفى بلا فائدة ألح علينا
بأن نعيده إلى بيته في القرية .

لقد مات أبي بعد أن سئم المرض وضعفه وهوانه، بعد
مدة كان فيها مريض البيت أو رجل البيت المريض
المحاط بالشفقة من كافة أبنائه وبناته وكافة
أفراد العائلة والأقارب الذين كانوا يتقاطرون على

ينصب حاجزا من الصعوبة عبوره أو تخطيه بيننا وبينه، فهو لا يتزحزح خطوة واحدة عن مفهوم ثابت للحياة يتمسك به لا يتغير مطلقا هو مفهوم المعسكر، حيث الأوامر والنواهي الصارمة والاستنفار المستمر من أهم ما يميز هذا المفهوم لديه، وكان من عادات أبي تحت إلحاح الاستنفار الدائم أن يكلفنا بمهام وبأمور فوق طاقة سننا الصغيرة البضة في ذلك الوقت، لكن أمره منذ ساعة صدوره يكون نافذا ولا سبيل لمخالفته أو التملص من تنفيذه والقيام به، خوفا من ردة فعله العنيفة والتي يختزل فيها أحقيته المشروعة كأب في عقاب أبنائه، والذي يأتي قاسيا في العادة هذا العقاب بدرجة كبيرة من القسوة على محاولة التملص أو التقصير على الأمر الصادر، وكان يفرض علينا مرافقته في بعض المشاوير كالقيام ببعض واجبات الزيارة للأهل والأقارب في عدة أماكن متباعدة في اليوم ذاته برغم إنه من حيث المبدأ لا اعتراض على ذلك، لكن تلك الطريقة للزيارة كانت تشكل إرهاقا من الصعب تحمله، فكان عادة ما يبدأ مشوارا يوميا يكون محدد مسبقا، من على عتبة الصباح الباكر مباشرة، مستنفرا كل من في البيت وهو ما يعكس سيطرة صارمة من قبله بالنسبة لمواعيد النوم والاستيقاظ المبكرين في البيت، فلم يكن يتساهل أبدا معنا نحن أولاده إذا ما عدنا متأخرين بعض الشيء ليلا أو بقينا نائمين إلى وقت متأخر وعد ذلك الأمر استهتارا يتوجب العقاب المباشر العنيف عليه برغم إن السهر المعتدل في الليل أو التأخر المعتدل في الاستيقاظ من النوم لا يعتبران من الأمور التي تستوجب العقاب عليها حتى في عرف أشد المربين وأولياء الأمور صرامة.

مات أبي رحمة الله عليه وهو يحمل على كاهله تعب الحياة ومشقتها، فلم تسعفه هذه الحياة الظالمة بفترة استراحة من تعبها ومكدتها حتى في أخريات حياته، حيث استغرقته بأعبائها منذ شبابه حتى مشيبه، فلم يحظ بهدنة معها ولم ينل منها ما يكافئ بذله وتعبه فيها، فخرج من الحياة وهي تدين له باعتذار، ولكن هيهات لهذه الحياة الظلوم أن تعتذر لأحد.

طعامه، كما لم يكن له طوال حياته عادات ضارة يمارسها أو يسرف في ممارستها، تفضي على مدى بعيد إلى نتيجة صحية سيئة محتومة، كالشرب والتدخين.

ولعل السبب الأساسي الذي أدى بأبي إلى حتفه، في نظري فهو قسوته على نفسه والخشونة في تحميل النفس أعباء فوق طاقتها، وهو الأمر الذي اعتاده منذ الصغر، حينما يسرد لنا أبي أنا وأخوتي في بعض الأحيان بعضا من حالات البؤس والمشقة والمعاناة التي واجهها وعانا منها في طفولته وفي صباه وحتى في صدر شبابه، حيث إن الظروف في الزمن الماضي ليست من السهولة واليسر كما هي عليه الآن مثلما يحدثنا أبي، فقد كان في ذلك الوقت مجرد تحصيل اللقمة اليومية يتطلب تعب ومشقة كبيرين تستغرق نهارا بطوله في ظل ظروف سيئة من ندرة العمل والفقر وقسوة لقمة العيش في المجتمع بأسره، مما حدا بالكثيرين ومن ضمنهم أبي في ذلك الوقت للهجرة خارج البلاد واللجوء لطلب الرزق في دول الجوار اتقاء لشدة الفاقة والعوز في مجتمعهم الذي يعيش حال مؤسسية من البؤس الاجتماعي والاقتصادي، برغم إن الهجرة لم تكن تبدو بديلا وريدا مع مشاعر الغربة الصعبة التي كانوا يعانون منها وهم بعيدون عن وطنهم وأهلهم، ومع المهن الصعبة والمزرية التي كانوا يضطرون للانخراط في ممارستها بعض الأحيان خارج البلد.

لقد جعلت المشقة من أبي الذي تربى وترعرع عليها في زمن عرف بقسوته وصعوبته حين لم يكن من بديل آخر متوفر فيه سوى هذه المشقة، جعلت منه صديقا لها طوال عمره فلم يأنس ولم يثق إلا بها في حله وترحاله، عكس ذلك لم تشكل له الراحة إغراء أبدا ولا دعة العيش برغم إنه في الواقع لم يحقق أبسط معاييرها حتى وهو في أخريات حياته، هو الذي كان يبدأ يومه بالكدح وينتهي به، فقد كان ملزما حياته بشكل قاسي بالخشونة الشديدة، الأمر الذي جعل هذه الخشونة في عيش الحياة هي النظام الذي ينتظم به البيت بكافة أفرادها، فكان أبي بالقسوة والصرامة التي يحاول بأن يلزم كل من حوله بمشاركته فيها



من أعمال مازن العبري - عُمان

في بلاد النخيل

رحلة أندري جيد إلى شمال افريقيا

ترجمة: محمود عبد الغني*

كنت أعرف رعاة القطيع الرحل. أذهب للبحث عنهم، أبادلهم الأحاديث، بعضهم يعزف على الناي بمهارة. كنت أحيانا أجلس بالقرب منهم دون فعل أي شيء. كنت أحمل معي دائما كتابا، لم أكن أفتحه إطلاقا، ولم أكن أعود في الغالب إلا في الليل. لكن عثمان الذي حكيت له هذه الجولات قال لي إنها لم تكن حذرة، وإن العرب الجوالين يحرسون نواحي الواحات وينهبون الغرباء الذين يعرفون أنهم لن يدافعوا عن أنفسهم. وكان من الممكن أن يهاجمونني. منذ ذلك اليوم وهو يريد مرافقتي. لكن بما أنه لا يحب المشي، أصبحت جولاتي قصيرة، إلى أن توقفت فيما بعد.

يقرأ عثمان مثل «بوفار» ويكتب مثل «بيكوشي» كان يعلم نفسه بكل ما أوتي من جهد، وينسخ أي

أحب الصحراء حبا لا حد له. في السنة الأولى كنت أهابها بسبب ريحها ورمليها، ثم، وفي غياب أي هدف، لم أعد أعرف التوقف فكنت أتعب بسرعة. كنت أفضل الطرق الظليلة تحت النخيل، حدائق «الوردي»، والقرى. غير أنني في العام الماضي قمت بجولات كبيرة. لم يعد لي هدف آخر غير اجتناب رؤية الواحات. كنت أمشي، أمشي إلى أن أشعر في الأخير شعورا قويا بالوحدة في السهل، حينئذ أبدأ في النظر. كان للرمال ظل مخملي عند منحدر التلال، في هبوب كل رياح يوجد حفيف رائع، بسبب الصمت الكبير يسمع أدق الأصوات. أحيانا كان ينطلق نسر من التل الكبير. من يوم إلى آخر كان يبدو لي أن هذا الامتداد الرتيب يتضمن تنوعا خادعا.

شيء. كان يفضل «سعادة ماغولون» لـ «هارولد» على «المحاولة العاشقة». وكان يجد أن «محاولتي» لم تكتب جيداً. أنت تستعمل كثيراً كلمة «عشب» يقول لي.

أعطيته «ألف ليلة وليلة». ذات مساء حمل معه الكتاب إلى «برج بولخراس»، حيث كان يتمدد مع صديقه «باشاغا» من أجل قراءته. وفي الصباح لم يأت إلا في العاشرة، وكان النوم يثقل جفنيه، قرأ هو وصديقه حكاية علاء الدين إلى حدود الثانية صباحاً، قال. ثم أضاف: آه! لقد أمضينا ليلة بيضاء جميلة! «ليلة بيضاء بالنسبة له، هي عندما يسهر.

في منتهى الواحة، على أطلال القلعة المهجورة، التي مررنا قربها في هذه الليلة القمرية، يتمدد مجموعة من العرب فوق الأرض، ويتحدثون بصوت خفيض، فيما أحدهم يعزف بهمس على الناي. «سيقضون ليلة بيضاء في سرد الحكايات» قال لي عثمان. لا يجروؤن في الصيف على التمدد هكذا، فالعقارب والأفاعي ذوات القرون، المختبئة طوال النهار في الرمال، تخرج وتتجول في الليل. عندما ابتعدنا ترجلنا من السيارة. لم يعد هناك نخيل. يظهر الليل كما لو أنه يزيد من حجم الصحراء المليئة عن آخرها بأنوار زرقاء. حتى «جيمس» لزم الصمت. وفجأة وبحماس ظاهر، تخلص عثمان من برنسه، رفع غندورته وبدأ يستدير على نفسه تحت ضوء القمر.

لا أعرف أين عثر عثمان على كتاب «حيوات المشاهير». وحالياً، وبخصوص الإبل، يستشهد بـ «بوفون» وبـ «كوفي». كما أنه لا يتحدث عن الصداقة دون ذكر اسم هنري الرابع و«سولي». وعن الشجاعة دون الإحالة إلى «بايار»، وعن «الدب الأكبر» دون ذكر غاليلي.

كتب إلى «دوغاس»، وهو يرسل إليه قسبة صيد مصنوعة من سعف النخيل: «ما يعجبني فيك هو أنك تكره اليهود وأنت تقرأ الكلمة الحرة»، وأنت تؤمن مثلي بأن «بوسان» هو رسام

فرنسي كبير.

يستمتع «جيمس» وهو يقرأ على مسامعه هذه الأبيات التي يرتجلها وهو ينتظر السيارة التي ستقلنا إلى «دروه»:

إلى صديقي عثمان

صديقي العزيز عثمان،

أشجار اللوز،

أشجار التين والكشمشيات

هي من أجل أن تجلس في فيئها عندما يكون يشتد التعب.

نبقى بلا حركة

ونغمض عيوننا.

نحن سعداء وكسالى.

في أسفل الحديقة، نسمع

الماء الصافي الذي يغني

مثل امرأة عربية.

نحن سعداء بكسلنا

وبكوننا نغمض عيوننا

كما لو أننا ننام،

نحن فعلاً، يا عثمان،

في الكسل الكبير

إلى درجة أننا ننظر أننا أموات.

عندما وصل «جيمس»، يقضي عثمان نهاره وليله

في نظم الشعر، أحياناً يعثر على أشياء جميلة:

تحت النخيل، لا وجود لحفلات موسيقية...

وأيضاً:

... الذي يعرف

الحب يشرب فعلاً الماء المر

والزمن لا يهمه.

لكنني أحياناً كنت أخشى ألا يعثر عليها بالصدفة.

لكنه لا يبلغ من العمر إلا سبع عشرة سنة.

كان دائماً يقرأ «ألف ليلة وليلة» بمثابة. كان

يحفظ عن ظهر قلب حكاية علاء الدين، وهو اليوم

يمضي رسائله هكذا:

«عثمان

في اليوم نفسه، داخل واحدة من هذه الآبار المربعة والمكونة من جذوع النخيل، رأينا رجلا يهبط مشدودا إلى حبل، في عمق ٦٠ مترا، لإصلاح العطب.

إذن، لقد تم تتويج حفار آبار عربي، وفي الليل أصيب بالجنون.

طبقة الماء الراكدة في توقورت، تكاد تكون مستوية. لا وجود للمياه الجميلة التي تجري في «شتمة»، أو للقنوات المتحركة في بسكرة. فهي عبارة عن خنادق آسنة، نتنة، مليئة بالأعشاب الوسخة. ورغم ذلك فهناك أيضا نهر يعبر الواحة، يتوزع بحكمة على أشجار النخيل. داخل العشب، تنزلق أفاعي الماء.

الواحة محاطة بالرمال. بالأمس هبت عاصفة فهزتها. بدا الأفق وكأنه ينسحب نحونا كمل لو أنه غطاء نسحبه علينا. بصعوبة نرى، وبصعوبة نتنفس.

غير بعيد من المدينة توجد مقبرة بئيسة اجتاحتها الرمال ببطء. ما زال بإمكاننا تبين بعض القبور. في الصحراء تطاردك فكرة الموت، شيء رائع، وليس محزنا. في بسكرة، وراء القلعة القديمة، في قلب الواحة، فتنت الأمطار المقبرة العتيقة، وبما أن الموتى مدفونون في الأرض، فإن العظام، في بعض الأماكن، كانت أكثر وفرة من الحجارة.

استمرت عاصفة الرمال حتى الليل. عند مغيب الشمس صعدنا إلى المنارة، بدت لنا أشجار النخيل شاحبة والمدينة تلهت تحت سماء بلون الرماد. هبت ريح قوية من الشرق مثل عصف اللعنة الإلهية التي أنذر بها الأنبياء. ونحن في غمرة هذا الدمار رأينا قافلة تبتعد.

البنات يرقصن هنا أحسن من «بسكرة». كما أنهن أكثر جمالا. لم أرهن يرقصن جيدا إلا هنا. لقد عدنا، غير متعبين، إلى هذه الرقصة الصعبة، المتثاقلة. كل الأيادي تقريبا وكل المعاصم، المحتشمة جدا أو الطائشة، تكاد تكون متعبة بهذه الموسيقى المتتالية، السريعة، المنفلتة، المسكرة والتي

أو المصباح السحري».

أعطاني «جيمس» عكازه المصنوع من الخشب والحديد، جلبه من «الجزر». إنه يثير الأطفال هنا لأنه ينتهي برأس سلوقي. صقيل مثل الحجر الكريم. ومع ذلك فهو خشن إلى درجة نظن أنه صنع بواسطة السكين. لم أر في حياتي أغرب منه. نقشت على طول خشبه أبيات بأحرف بارزة، منها هذه:

«وردة في فم سنجاب،

اعتقد الحمار

أنه مجنون».

وكان يبدأ رسائله بهذين البيتين:

«نحلة تنام

في خلنجات قلبي».

توغورت، ٧ أبريل

يتم اليوم تتويج حفار آبار عربي. قبل أن توجد شركات الحفر والآبار الارتوازية، كان من بين العرب من يحفر الآبار. أحيانا ينبغي البحث عن الماء في عمق يصل إلى ٧٠ أو حتى ٨٠ مترا تحت الأرض. الرجال ينزلون إلى هذا العمق، لقد تم تدريبهم منذ الصغر على هذا العمل الشاق. غير أن هناك كثيرين لقوا حتفهم. يتطلب الأمر اختراق ثلاث طبقات من الأرض وطبقتين من الماء، الطبقة الأولى راكدة، والثانية متصاعدة، قبل الوصول أخيرا إلى هذه الطبقة الأخيرة المتدفقة. عندئذ ينبجس الماء. أحيانا يبدو صافيا بشكل رائع، غزيرا، لكنه يكاد دائما أن يكون مليئا بالصوديوم والمغنيزيوم. إن الجهد الذي يبذله حفارو الآبار الغواصون، وهم يعملون تحت الماء، جهد لا يمكن تصوره. والذي يتم تتويجه اليوم هو الأكثر شجاعة، يقولون. يتعلق الأمر بحفر آبار، ممرات، وسط الماء، بحيث لا يمكن للماء الولوج. وداخل هذه الآبار والممرات يتم العمل والحفر. يتم ذلك على مدى مرتين، عبر الطبقتين السائلتين، لإقامة قناة خاصة بالماء الصافي، دون أن يتلوث، ثم ينطلق عبر الماء الراكد.

الرمال الشاحبة منذ القدم، أصبحت أكثر حلقة من السماء.

عائنا طوال النهار من الشمس، وطراوة المساء بدت لنا لذيدة. أطفال يلعبون في الساحة، والكلاب تنبح، فوق سطوح المنازل. صوت المؤذن يملأ القبة الصغيرة التي تعلو الصومعة التي فوقنا. يبدو الصوت كأنه غارق في نوتة واحدة، هي رنين موسق. ثم توقف فجأة تاركا فراغا في الفضاء. نتيجة للجفاف الكبير، ماتت الماشية عن آخرها هذه السنة، واللحم أصبح نادرا جدا، إلى درجة أن الناس اكتفوا بأكل لحم الجمال.

عندما نغادر المدينة، نرى تحت سقف صغير من سعف النخيل الجاف، واحدة من تلك الحيوانات الضخمة وقد تفسخت. نرى لحمها البنفسجي يغطيه الذباب بمجرد أن نكف عن طرده. الذباب في هذه البلدان كثير مثل سلاله إبراهيم. يضع بيضه فوق الجثث المتخلى عنها. جثث الخرفان أو الخيول أو الجمال المتعفنة تحت الشمس. تتغذى اليرقات بكل حرية، ثم تتحول إلى حشد من الذباب يغزو المدن. الناس يبتلعونه، يتنفسونه، يهيجهم، يتعبهم، يحجب عنهم النور. الجدران تهتز به، ومعرضات الجزارين والبقالين به تتفزع. في «توغورت» يحاول الباعة طرده إلى جيرانهم بواسطة مكنسات صغيرة من سعف النخيل. هي في القيروان كثيرة جدا ومن الأفضل تركها. الباعة لا يطردونها إلا عندما يطلب زبون رؤية البضاعة. عندما وصلنا، كانت سيارتنا مغطاة بسحابة منه. في الفندق كانت الصحون والكؤوس محمية بغطاء معدني لا يتم إزالته أو رفعه إلا عند الأكل أو الشرب.

مريس، ١١ أبريل

بحيرة مالحة مدهشة محاطة بالسراب. من أعلى هضبة رملية، بعد الامتداد الصحراوي الهائل، فكرنا: «عجبا! ها هو البحر!» بحر أزرق شاسع بزوارق صغيرة وجزر. بحر نتمنى أن يكون عميقا لينعش روحنا! نقترّب ونلمس الشاطئ. وهذا الأزرق

تقود إلى النشوة، التي لا تصمت عندما نغادرها، بل تلازمنا أيضا طيلة ليال، مثلما تلازمنا الصحراء.

كنت أريد قضاء تلك الليلة في الساحة، حيث تعسكر هذه القوافل. نيران العليق والأشواك الغابوية تبقى مشتعلة طيلة الليل، حولها بعض العرب يتحدثون بصوت خافت. آخرون يغنون. غنوا طول الليل. روى لي عثمان قصة زوجة «أوريا» (٧). جاء في التراث العربي، أنه بفضل اقتفاء الحمامة الذهبية من قاعة إلى قاعة في قصره، استطاع دافيد الذي يسميه هو داود الوصول أخيرا إلى السطح الأعلى الذي منه أمكن رؤية «بشابع».

يروى عثمان: «... قال له اليهودي أن موسى كان على حق وأن الله قاد إليه اليهود في الأول، ثم العرب بعد ذلك، وربما حتى المسيحيين. قال له المسيحي إن المسيح كان على حق وأن الله سيلحق به المسيحيين، بل العرب واليهود أيضا. وقال له العربي إن محمدا كان على حق وأن الله سيدخل العرب إلى جنته، لكنه سيغلق الباب في وجه اليهود والمسيحيين الذين لم يهتدوا. وعندما استمع إلى الثلاثة أسلم بسرعة».

للمسيحيين حق الأقدمية على الآخرين، يقول العرب، أو على الأقل يروق لهم قول إن المسيحي إذا نطق قبل أن يموت بشهادة الإسلام: «أشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمدا رسول الله»، يدخل الجنة قبل العربي.

٧- أوريا الحثي. قضية أوريا الحثي هي قضية كان الجاني فيها داود النبي. فقد زنى مع بثشبع زوجة أوريا الحثي.

الروم، يقولون أيضا، إنهم متفوقون علينا في العديد من الأشياء، لكنهم دائما يخافون الموت».

توغورت، ٩ أبريل

عرب يخيمون في الساحة. نار موقدة. دخان يكاد لا يرى في الليل. كنا في أعلى المئذنة عندما صعد المؤذن لينشد مناديا إلى الصلاة. مغرب الشمس كما لو أنه آخر غروب على السهل الممتد والمنهك.

بسكرة

تثيرنا أصوات الطبل الزنجي. الموسيقى الزنجية! سمعتها أكثر من مرة في العام الماضي! أكثر من مرة استيقظت لأتابعها! ليست هناك نبرات، فقط الإيقاع. لا وجود لآلات نغمية، لا شيء غير آلات الدق. طبول طويلة والطمطم والأجراس...

الأجراس تحدث بين أيديهم صوت مطر غزير. ثلاثتهم يعزفون قطعاً إيقاعية حقيقية. إيقاع فردي يتم كسره بنبر غريب يذهل ويثير كل نبضات اللحم البشري. هؤلاء هم العازفون في المناسبات المأتمية، والاحتفالية والدينية. رأيتهم في المقابر رفقة الباكيات المترنحات. وفي مسجد بالقيروان يهيجون جنون «عيساوة» الأسطوري، رأيتهم يهيجون الرقص بالعصي والرقصات الصوفية في المسجد الصغير «سيدي مالك»، ودائماً كنت الفرنسي الوحيد الذي يشاهدهم. لا أعرف إلى أين يذهب السياح. أظن أن مرشدين

سياحيين معتمدين يهيئون لهم إفريقيا نفيسة حتى يريحوا العرب، أصدقاء السر والسكينة، من إزعاج اللوحين. لأنني لا أصادف هناك أبداً أي سائح أمام شيء ذا قيمة. وحتى، من حسن الحظ، في القرى القديمة والواحات، التي أزورها كل يوم وأعود دون أن أزعجهم. رغم ذلك فالفنادق مليئة بالمسافرين، لكنهم يسقطون تحت رحمة حشد كبير من المرشدين الدجالين، ويؤدون ثمناً باهظاً في الحفلات المزيفة التي تنظم لهم.

في العام الماضي، لم يحضر أي فرنسي لهذا الحفل الليلي الرائع الذي حضرته بالصدفة تقريباً، بدعوة من صوت الطبل وزغاريد النساء. نظمت الحفلة في القرية الزنجية. حشد راقص من النساء والعازفين يصعد الشارع الكبير، متبوعاً بحاملي المشاعل، وبمجموعة من الأطفال الذين يضحكون ويقودون تيساً أسود من قرنيه، مغطى بالشموع والأقمشة. أسورة معلقة على قرنيه، وخطام ضخم في منخريه، وقلائد في عنقه. وكان يرتدي خرقة من الحرير قرمزية. في الحشد الذي يتبعه تعرفت

الذي اختفى فجأة، ولم يكن سوى انعكاس للسماء فوق سطح مملح، يحرق الأقدام، يؤلم الرؤية، لكنه يلين تحت الأقدام. هش مثل قشرة رقيقة لبحر من الوحل المتحرك تغرق فيه القوافل.

ونحن على مائدة عشاء الضباط هذا، حدثني النقيب الذي إلى جانبي عن الجنوب، عاش زمناً طويلاً في «ورغلة». كان قد قدم من «الغلية». تذكر سير الجنود فوق الرمال. أحياناً، وهم على هذه الرمال المتحركة الحارقة والمهتزة بفعل الشمس، كانوا يشعرون بدوار غريب يجعلهم يشعرون، بلا نهاية، بالأرض وهي تميد تحت أقدامهم الحافية. وحتى عندما يتوقفون ويبقون واقفين، فإن الترنح يستمر فتبدو الأرض كأنها تهرب. وأحياناً يصادفون، وهم وسط الرمال المضنية، قطعة صغيرة من الكلس، لا مثيل لها في التكوم والصلابة، لكنها بالاتساع الذي يمكن كل جندي، بشكل دوري، من وضع رجليه لمدة قصيرة فيستعيد توازنه فوق تلك القطعة الصلبة الصغيرة.

تتم معاقبة جندي بجعله يسير في مؤخرة طابور كتيبة رفاقه. شيء متعب، الذين في الأمام لا يهتمون بالذين في الخلف، إنهم يتفرقون أحياناً.. والذين يترنحون ويسقطون، يبتلعهم رمل الصحراء. الذين في المؤخرة يركضون وسط الغبار الخانق الذي تحدثه الكتيبة فوق هذه الأرض الرخوة، التي أصبحت أكثر رخاوة، بعد أن داسها آخرون. وعندما تزل القدم بأحد ما، فتلك هي النهاية المحتملة. يبقى يحدق في الآخرين وهم يبتعدون. الطيور التي تحلق فوق الكتيبة السائرة، تتوقف، تنتظر ثم تدنو.

أحياناً على هذا الرمل، تلمع مثل الميكا، قطع الجبس، التي هي عبارة عن بقايا «رصاص الرمي». وجدنا على طريق «درو» أحجاراً عندما تكسر يظهر جوفها الشفاف الشبه فارغ.

على طريق «الواد»، قطعنا بعض هذه الزهور المعدنية الغريبة التي تسمى «زهور الصوف». وهي شبيهة بالرمل المتخثر، لأنها رمادية مثله.

وهو ما بدأنا نستوعبه، أن كل النساء اللواتي يرقصن في ذلك اليوم (أحيانا يكون عددهن وافرا على مدى يومين) كن مسكونات بالجن، اليهوديات منهن أكثر من العربيات.

كل واحدة منهن كانت تدفع نقودا ليكون لها دور في الرقص. الزنجية العجوز التي تحمل العصا، وهي ساحرة معروفة، تعرف التعويذات. وفيما هي تحرك الماء في الحوض، كانت بذلك تدعو الجن إلى الاستحمام الذي يخلص المرأة نتيجة ذلك. التي أخبرتنا بكل ذلك كانت هي اليهودية الجميلة «قومرة»، التي لم تتحدث عن ذلك بطيبة خاطر بسبب ما تبقى من إيمانها وخجلها من الاعتراف بكونها هي الأخرى، في السنة الماضية، عندما أرهقت الهستيريا جسدها، أخذت حصتها كاملة «متمنية أن تجد شفاء من الآلام. لكن مرضها اشتد فيما بعد، وعندما علم زوجها بأنها رقصت في حفلة الساحرات، أبرحها ضربا ثلاثة أيام قصد معالجتها.

... اشتد الرقص. النساء المذعورات، المهتاجات، وهن يبحثن عن لا وعي الجسد، أو في أحسن الحالات عن فقدان الإحساس، بلغن الأزمة، حيث أجسادهن يفلتن من كل سيطرة عقلية، فتبدأ التعويذة في العمل. وبعد هذا التعب المدهم، يتصببن عرقا، يصلن إلى الموت في الإرهاق الذي يلي الأزمة. وبذلك يحصلن على الراحة.

الآن، هن مقرفصات أمام الحوض. أيديهن قابضات على حوافه، وأجسادهن تميل من اليمين إلى اليسار، ومن الأمام إلى الوراء، بنشاط، مثل أرجوحة مجنونة. شعرهن يخفق في الماء، ثم يلطخ الأكتاف. وعند كل ضربة على الكلي يصدرن صراخا قويا شبيها بصراخ الحطاب وهو يقطع الأشجار. ثم، فجأة، يسقطن إلى الوراء كما لو أنهن أصبن بالصرع. الرغبة على الشفاء والأأيادي ملتوية. لقد غادرت الشياطين أجسادهن.

تأخذهن الساحرة، تمددهن، تجفف أجسادهن،

على الشيخ عاشور العظيم. فسر لي أن هذا التيس سيذبح في الليل ليجلب الحظ السعيد للقريّة. وقبل ذلك يجولون به في الشوارع، لكي تلج إلى داخله أرواح البيوت الشريرة، الواقفة على العتبات، وتختفي.

أيتها الموسيقى الزنجية! كم مرة ظننت أنني سمعتك، بعيدا عن إفريقيا. وفجأة يتشكل الجنوب حولك من جديد. في روما أيضا، في شارع «فيا غريغوريانا»، تحضرين عندما تأتي الشاحنات الثقيلة في الصباح الباكر فتوقظني. على إيقاع وثباتها الخرساء على بلاط الشوارع، وأنا نائم، أسيء الظن، ثم أحزن لوقت طويل.

موسيقى الزنوج، سمعناها هذا الصباح، لكنها لم تعزف في حفل عادي، كانوا يعزفون في الفناء الداخلي لبيت خاص. بعض الرجال، أمام العتبة، أرادوا صدنا، لكن بعض العرب عرفوني فأمنوا لنا الدخول. فوجئت منذ البداية، بالعدد الكبير من النساء اليهوديات المجتمعات هنا، جميلات جدا ومرتديات ألبسة فخمة. كان الفناء ممتلئا بصعوبة بقيت مساحة مخصصة للرقص في الوسط. نختنق بالغبار والحرارة. شعاع كبير يلج من فتحة في الأعلى، يتدلى عبرها عنقود من الأطفال، كما لو أنها شرفة.

الدرج الصاعد إلى السطح كان أيضا مكتظا بالناس المنتبهين، مثلما سننتبه نحن بدور فيما بعد. في قلب الساحة يوجد حوض كبير من النحاس مملوء بالماء. نهضت ثلاث نساء، ثلاث عربيات، تجردن من لباسهن الخارجي من أجل الرقص، وسرحن شعرهن أمام الحوض، ثم، وهن مائلات، مددنه فوق الماء. الموسيقى، التي كانت مرتفعة، ازدادت ارتفاعا. تركن شعرهن المبلل يقطر فوقهن، ثم بدأت الرقص. كان رقصا وحشيا، مجنونا، وهو بالنسبة للذي لم يره قط، رقص لا يخطر على بال. زنجية عجوز تقود الرقص. كانت تقفز حول الحوض وبعضا تمسكها في يدها، كانت تضرب الحواف بين الفينة والأخرى. أخبرنا فيما بعد،

الذي صنع صندوق نغماته من سلحفاة نافقة مفرغة أحشاؤها. على هذه الآلة يعزف، بواسطة قوس صغير، مغنو الساحات والشعراء، والأنبياء، والحكواتيون، وأحيانا بعدوبة، يقول عثمان، حتى اننا نتخيل أن باب السماء قد انفتح.

هؤلاء المغنون، والشعراء يثيرون اهتمامي. ماذا ينشدون؟ وحراس الماعز وهم يتحاورون مع الناي؟ وصادق مع ربابته «الغزلة»؟ وعثمان، هو الآخر، وحيد أو مع أحمد، كل واحد يمتطي جواده، في توغورت؟ أستمتع لكنني لا أفهم كلمة واحدة. عثمان، الذي سألته، أجاب: «لا، إنها ليست جملا، إنها شعر بكل بساطة»! وبقوة ما ألحت، تمكنت، في هذه الأيام الأخيرة، من جعله يسجل ويترجم بعض تلك الأغاني. تلك هي الأغاني التي ينشدها منشدو الساحات، وهم جالسون على الأرض، أو على عتبة مقهى، ويستمتع إليهم مجموعة من العرب يتحلقون حولهم وهم صامتون: أو يغنون لأنفسهم، في وحدة السير الطويل. لا أعرف إن كانت تلك الأغاني تروق لمن لا يعرف البلاد. أكاد أتجراً وأقول بأنني أجدها رائعة جدا، وبأنني أومن بالتقليد الشفوي للشعر العربي القديم والحديث، وهو أهل بأن يشغل الفولكلور.

تعركهن، تجذبهن، وكما نفعل مع مصاب بالهستيريا، تمسكهن من المعاصم ترفعهن مجددا إلى النصف، وتضغط برجلها أو بركبتها أسفل البطن. لقد مرت في ذلك اليوم، كما قيل لنا، أكثر من ستين امرأة، الأوليات ما زلن يتلوين، بينما الأخريات هوين. إحداهن صغيرة وحذاء، ترتدي غندورة بالأخضر والأصفر. كانت تقفز مثل جنية لا أعرف في أي حكاية. شعرها الأسود يغطيها كاملة.

... اليهوديات أيضا رقصن. قفزن بفوضى مثل خداريف مجنونة. لم يقفزن إلا مرة واحدة ليسقطن في الحال وهن مهتاجات. أخريات كن أكثر مقاومة، لكن جنونهن بلغنا. فهربنا، لم نستطع الصمود.

بسكرة

– من اخترع الموسيقى؟ سأل عثمان.
أجبت: الموسيقيون. لم يقتنع، ألح في السؤال، أجبت بحزم: الله.
– لا، قال في الحال. إنه الشيطان.
وفسر لي أن كل الآلات الموسيقية بالنسبة للعرب هي آلات جهنمية، باستثناء الكمان ذي الوترين، الذي لم أستطع حفظ اسمه، وذي المقبض الطويل



من أعمال زيانة الشيبانية - عُمان

الترجمة:

استضافة الغريب

عبد السلام بنعبد العالي*

ضرورة إلى أن ينطقوا عن معان لم تكن عندهم معلومة قبل ذلك، فيفعلون فيها أحد ذينك. فإن كانت الفلسفة قد انتقلت إليهم من أمة أخرى، فإن على أهلها أن ينظروا إلى الألفاظ التي كانت الأمة الأولى تعبر بها عن معاني الفلسفة ويعرفون عن أي معنى من المعاني المشتركة معرفتها عند الأمتين هي منقولة عند الأمة الأولى. فإذا عرفوها أخذوا من ألفاظ أمتهم الألفاظ التي كانوا يعبرون بها عن تلك المعاني العامية بأعيانها، فيجعلوها أسماء تلك المعاني من معاني الفلسفة.

فإن وجدت فيها معان نقلت إليها الأمة الأولى أسماء معاني عامية عندهم غير معلومة عند الأمة الثانية وليس لها عندهم لذلك أسماء، وكانت تلك المعاني بأعيانها تشبه معان أخر عامية معلومة عند الثانية ولها عندهم ألفاظ، فالأفضل أن يطرّحوا أسماءها وينظروا إلى أقرب الأشياء شَبَهاً بها من المعاني العامية عندهم فيأخذوا ألفاظها ويسمّوا بها تلك المعاني الفلسفية.

..... فإن كانت فيها معان لا توجد عند الأمة الثانية معان عامية تشبّهاً أصلاً - على أن هذا لا يكاد يوجد - فإما أن تُخترع لها ألفاظاً من حروفهم، وإما أن يُشرك بينها وبين معان أخر - كيف اتّفقت - في العبارة، وإما أن يعبر بها بالألفاظ الأمة الأولى بعد أن تُغيّر تغييراً يسهل به على الأمة الثانية النطق بها. ويكون هذا المعنى غريباً جداً عند الأمة الثانية، إذ لم يكن عندهم لا هو ولا شبهه».

ما يثير الانتباه في نص المعلم الثاني هو اعتبار ما يدعوه المعاني العامية المنزل الأساس والقاسم المشترك الأوحد الذي يمكن أن تستقي منه الألفاظ. فلا ذكر هنا لما قد يكون من التقاء للثقافتين، العربية واليونانية، لحقول ثقافية أخرى، كحقل ما سمي في ثقافتنا الكلاسيكية «أدبا».

في خاتمة كتابه «لن تتكلم لغتي» يعرض عبد الفتاح كيليطو لترجمة متى بن يونس لـ «فن الشعر» متوقفاً عند اقدم متى على ترجمة «طراغوديا» بالمديح، و«قوموديا» بالهجاء، ليتساءل في النهاية «عما إذا كانت ترجمة أخرى متاحة له آنذا؟».

نعلم أن المترجمين في الحقبة ذاتها، وفي مجال آخر غير مجال الأدب والشعر، قد واجهوا الغرابة نفسها والصعوبات ذاتها، إلا أنهم لما استشعروا أن لغتهم المتداولة لم تكن تفي بالمطلوب، استحدثوا ألفاظاً، ونحتوا مفهومات وأرغموا اللغة العربية على «استضافة الغريب» والذهاب نحو الآخر، فتكلموا عن الكم والكيف والأيس والليس، والمائية والماهية، بل انهم، في البداية على الأقل، ارتضوا لكلمات «غريبة» أن تقتحم لغتهم فاستعملوا أسطقس وقاطيغورياس وهيلولي...

هذا ما يؤكده أبو نصر الفارابي إذ يقول: «والفلسفة الموجودة اليوم عند العرب منقولة إليهم من اليونانيين. وقد تحرّى الذي نقلها في تسمية المعاني التي فيها أن يسلك الطرق التي ذكرناها. ونحن نجد المسرفين والمبالغين في أن تكون العبارة عنها كلها بالعربية. وقد يُشركون بينها. منها أن يجعلوا لهذين المعنيين اسماً بالعربية: فإنّ الأسطقس سمّوه «العنصر» وسمّوا الهيلولي «العنصر» أيضاً - وأمّا الأسطقس فلا يسمّى «المادة» و«هيلولي» - وربما استعملوا «الهيلولي» وربما استعملوا «العنصر» مكان «الهيلولي». غير أنّ التي تركوها على أسمائها اليونانية هي أشياء قليلة.

تشير جملة اعتراضية في هذا النص المقتبس عن كتاب الحروف إلى طرق سلكها الناقلون في تسمية المعاني الفلسفية، فما هي هذه الطرق التي انتقلت بها المفهومات إلى اللغة العربية؟ يجيبنا الفارابي على هذا السؤال في الكتاب نفسه: «وكذلك إن حدثت الفلسفة احتاج أهلها

بالضبط حول فن لم تتمكن الثقافة العربية من أن تعرفه قبل القرن التاسع عشر. تشاء الصدفة أن تظهر صعوبة إيصال الفن المسرحي نفسه، صعوبة الترجمة بين دلالات ثقافية، ولكن هذه المرة بين ثقافتين معاصرتين هما: الثقافة اليابانية والثقافة الأوروبية. قد نتساءل: لماذا بالضبط هذه الاحالة المتكررة إلى المسرح وأساسا كخصوصية ثقافية تتعذر ترجمتها؟ ربما نجد جوابا عن هذا السؤال في هذا الحوار الذي يتخلله هايدغر بينه وبين ياباني حيث يقول الياباني: «ان ما يظهر على السطح في العالم الياباني أوروبي تماما، أو ان شئت أمريكي. أما خلفية العالم الياباني، أو لنقل إن ما يجعل العالم الياباني كذلك فبماكانكم أن تختبروه في مسرح النون NO». ثم يبين الياباني خصوصيات هذا المسرح، ولعل أهمها هو فراغ خشبته، ليخلص إلى القول: «ان الفراغ بالنسبة لنا نحن اليابانيين هو أسمى اسم يمكن أن يطلق على ما تحبون أن تعنوه بلفظ الوجود». لعلنا نتبين هنا كيف يمكن للمسرح بالذات أن يعبر عن خصوصية ثقافية ما دام يبلور ليس فحسب مفهومات عن الزمان والمكان، بل أيضا عن الوجود واللأوجود.

الحوار المشار اليه عنونه هايدغر «حوار الكلام بين ياباني وسائل يسأل». يتعلق الأمر بطرح الصعوبات التي تواجه الياباني وهو يسعى إلى نقل مصطلح ياباني وهو الإيكي IKI إلى اللغة الألمانية قصد تقريب السائل من معناه.

يبدأ الياباني بأن يعترف لمحاوِّره بالقول: «منذ لقائنا مع الفكر الأوروبي، اتضح عجز لغتنا». ثم يعرض الوضع المخرج الذي تعيشه الثقافة اليابانية، التي تجد نفسها مضطرة إلى تبني مفهومات الميتافيزيقا الغربية، والخوف الذي يصاحب هذه العملية التي لا مناص منها. فكأن الثقافة اليابانية تجد نفسها مضطرة لأن تلجأ للفكر الغربي ليزودها «بالمفاهيم الكفيلة بفهم ما يأتيها من فن وشعر»..

تضعنا ترجمة المفهوم الإيكي، الذي يعني «الاشعاع الحسي الذي يمكن شيئا من اللامحسوس أن يتجلى بفضل فتنته التي لا تقاوم»، تضعنا هاته الترجمة في مواجهة الإشكالية التالية: تصدر ثنائية محسوس/

ستضع الأقدار فيما بعد كتاب فن الشعر في يد فيلسوف، ولكن ليس لترجمته هذه المرة، وانما لتلخيصه والوقوف على محتواه.

في الأدب والارتياح يتوقف عبد الفتاح كيليطو، بعد بورخيس، عند الصعوبات أو الحرج الذي لقيه صاحب تلخيص ما بعد الطبيعة في التعامل مع كتاب أرسطو في فن الشعر. وعلى رغم ذلك فبماكاننا أن نقول ان صاحب فصل المقال كان حاسما في موقفه النهائي مع مصنف المعلم الأول إلى حد أنه سمح لنفسه بالقول:

«وكل ذلك الذي ذكر غير موجود مثاله عندنا، اما لأن ذلك الذي ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم، واما أنه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع، وهو أبين، فانه ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم، بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية».

يتخلص ابن رشد اذن من الصعوبات التي تواجهه بالجزم بأن ما يشذ عن الطبع هو الشعر العربي. نتصور الحرج الذي يجد فيه الفيلسوف المسلم نفسه وهو يجزم بـ«أن ما عرض للعرب في هذا السياق أمر خارج عن الطبع» وفي الوقت ذاته لا يملك الأدوات اللغوية لتقويم الترجمة وإرجاع الأمور إلى طبيعتها.

لعل ذلك هو ما سيجعل كثيرا من الباحثين يأسفون فيما بعد على هذا الموقف، بل ان منهم من سيعتبر هذه العثرة الرشدية ضربة كبرى للأدب العربي، بل للثقافة العربية بمجملها. هذا ما يعبر عنه عبد الرحمن بدوي في تصديره للكتاب ان يقول: «يخيل لي ان لو قدر لهذا الكتاب أن يفهم على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لإعانة الأدب العربي بادخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي الماساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله».

ما يؤخذ على الفيلسوف المسلم هنا ليس قصورا في ما ندعوه ترجمة أدبية، ان أنه ليس هو مترجم الكتاب الذي، كما نعرف، هو متى بن يونس الذي لم ينقله عن اليونانية وانما عن السريانية، ما يؤخذ عليه هو عدم تمكنه مما يدعوه ياكوبسون الترجمة البين-سيمائية intersémiotique.

نعلم أن الكتاب المعني بالأمر يدور حول المسرح، أي

الاختلاف بين اللغة الأصلية واللغة المترجمة، عوض هذه الترجمة التي تنفي ذاتها كترجمة، وتسعى أن تقدم نصا «كأنه لم يترجم»، نصا يمحو فعل الترجمة، نصا لا نشتم فيه رائحة اللغة الأخرى، رائحة «الأجنبي»، رائحة الغرابة، رائحة الغيرية، رائحة الآخر، رائحة الاختلاف، عوض هذه الترجمة تقوم ترجمة ترمي إلى أن تفتح الثقافة، تفتح النصوص على الخارج، وبلغة هايدغر ترجمة تكون عملية «تحويل». إلا أننا لا ينبغي أن نفهم التحويل هنا في اتجاه واحد. إن الترجمة لا تحول النص المترجم فحسب، فهي عندما تحوله تحول، في الوقت ذاته، اللغة المترجمة.

على هذا النحو ينبغي للترجمة أن تكون استشكالية لا تدعي قهر كل الصعوبات، ومحو كل المسافات، وإلغاء جميع الاختلافات. إذ لا مفر لها من أن تعلن انهزامها أمام ما تتعذر ترجمته، وما يشهد على غرابة وبعد ومسافة وغيرية، وبالتالي على امتناع عن الرضوخ والانصياع، امتناع عن الضم والابتلاع. معنى ذلك أن عليها أن تعترف بالآخر كآخر. يقول غوته في هذا الصدد: «لا ينبغي أن نخوض في عراك مباشر مع اللغة الأجنبية، ينبغي أن نتوصل إلى ما لا يقبل فيها الترجمة، وأن نبدي شيئا من الاحترام إزاءه، إذ في هذا تكمن قيمة كل لغة، ويتجلى طابعها الخاص. حينما نتوصل إلى ما تتعذر ترجمته آنئذ، وأنئذ فحسب، يدرك وعينا الأمة الأجنبية واللغة الأجنبية». معنى ذلك أن الوقوف عند ما تتعذر ترجمته ليس مجرد مواجهة لصعوبات لغوية تنم عن ضعف المترجم وعدم تمكنه. فليس المترجم هو من يقف عاجزا، وإنما هي اللغة ذاتها التي تقف أمام الأخرى، إنها الثقافة ذاتها التي تقف أمام الأخرى. على هذا النحو، فليس الأمر عجزا، وإنما هو إدراك لـ«أخرية» الآخر. معنى ذلك أن التقريب ما بين اللغات الذي تتوخاه الترجمة هو، في الوقت ذاته، إبعاد، وأن الترجمة، إذ توحد بين اللغات، تعمل بالفعل ذاته على خلق الاختلاف بينها وإذكاء حدته. فليست الترجمة خلقا للقرابة فحسب، وإنما هي أيضا تكريس للغرابة. إنها استضافة، لكنها دوما «استضافة غريب».

لامحسوس عن تصور خاص بالإستيطيقا الغربية، ولا تصيب فعلاً قصد الكلمة اليابانية. والإستيطيقا الغربية تظل، في واقع الأمر، مشروطة بالميتافيزيقا التي أنتجتها، الميتافيزيقا الغربية، تلك الميتافيزيقا التي تظل محكومة بألفاظ تقابلية مثل: المعقول والمحسوس.

ينمو الحوار بين السائل الألماني والياباني فيقترح هذا الأخير ترجمة «الإيكي» بـ ما يفتن بلطف Qui vient charmer avec grâce، إلا أنهما سرعان ما يتبينان أنها هي الإستيطيقا الغربية نفسها، إذ تدفع الذاكرة فوراً إلى استحضار ما كتبه شيلر وكانط عن «اللطيف» في علاقته بالموضوع الجمالي.

هذا التخوف الذي يتمخض عن الحوار من أن تمتص الثقافة الغربية المعاني اليابانية هو ما يدفع هايدغر، سواء في هذا النص أو في نصوص أخرى مثل «كلام أنكسمندر وما الذي ندعوه تفكيراً؟ إلى ألا ينظر إلى الترجمة إلا باعتبارها سعيًا نحو الآخر، بالمعنى الجذري لكلمة سعي. ومن هنا تأكيد، في نص ماهي الفلسفة على سبيل المثال، على أولوية الإصغاء للكلمات اليونانية بأذان يونانية، والانتقال إلى الموطن الأصل، وهو ما تشير إليه العبارة التي يبرزها في نص كلام أنكسمندر: «أن نترجم أنفسنا» إزاء الكلام المترجم Nous traduire، وهي العبارة التي ينبغي أن نتلقاها هنا في معناها القضائي: أعني أن نمثل أمام ذلك الكلام ونخضع لاستنطاقه.

وهكذا لن يتمكن القولان الألماني والياباني أن يتواصلا ويتصلا ويقيما على مسافة أساس من القرب، إلا عبر فحصهما قياساً إلى سياقات وتقاليد مغلقة في القدم، وإخراجهما عن سياقتهما المغلقة ودعوتهما للغريب وإلى الغريب.

فعوض جراً لآخر نحو الذات، وإقامة نظرية في الترجمة تسعى لأن تلغي الاختلاف الثقافي واللغوي وتحاول أن تنقل النص من لغة إلى أخرى من غير أن يبدو أنه انتقل بحيث ينطق النص المترجم لغة المترجم، ويفصح عن ذاته، وينتمي إلى ثقافته، عوض هذه الترجمة التي تروم قهر المسافة بين المترجم والمؤلف، وإلغاء

يحيى امقاسم في روايته «ساق الغراب».. وقسوة التحول المجتمعي

فيصل درّاج *

يبدو الفضاء الملحمي، الذي يُعابث فيه «ابن الطبيعة» أمّه، فضاءً مغلقاً، له سننه المتوالدة، وله حكمته التي تُواسي «ابن الطبيعة» وتعالج قضاياها. تشكل الطبيعة، في هذا الفضاء، مرجعاً للإنسان متعدد الوجوه، يعلمه الاقتصاد والوفرة، ويفصل بين الطمأنينة والمغامرة، ويقيم له الحدود بين المقدس والمدنس. كما لو كان خارج الإنسان داخله، أو كان في خارجه ما يأخذ بداخله إلى طريق الصواب. وبسبب ذلك يقدر «الإنسان الطبيعي» المسافة بإشارات من الطبيعة، متكى على «عدد التلال»، أو تخوم «برك المياه»، التي يعرفها واحدة واحدة. بل أنه يميّز من الحشرات بين «رسل الخير والعطاء» وإشارات الشر والوعيد، فيضع على الأولى خيطاً من ثيابه، ويتطير من الثانية ويلتمس النجاة. تهمس له الطبيعة، في الحالين، بما سيأتي وتعطيه بشارة، أو تحذره مما ينبغي الحذر منه، كما لو كان بين الطرفين تواطؤ دافئ، أو لغة مشتركة قوامها الأمومة المباركة: «والقمر يحكي لهم عن ألوان الذرة عن حصار الموسم أو ما تعارفوا عليه بالخريف إذ خرف الزرع مستويا للحصاد». تجاور حكاية القمر، عن الخريف والحصاد، حكايات الريح والمطر وغضب الطبيعة، إذ الأخير رغم عنفه، وجه آخر من النعمة، لأن الطبيعة صرحت به قبل أن يأتي. وكما يقدر الإنسان البريء المسافة بـ «عدد التلال» والمساحات المكانية الضيقة، فهو يقدر الوقت بعلامح الطبيعة وتبدلات الفصول، إذ النجوم بوصلة واتجاهات الريح ساعة غير مرئية. والواضح بين الطرفين، أي الإنسان والطبيعة، هو التكافل والتكامل، وتلك الأمومة القديمة، التي تملي على الإنسان أن يلوذ من الطبيعة بالطبيعة: «أوقدوا ناراً هائلة، جرياً على عادتهم كلما خسف القمر، إيماناً منهم بأن النار الكبيرة ستقود القمر إلى مداره الصحيح فلا يحترق، والنساء وضعن على مطاحن الحبوب ماء ليلمع القمر، ويرى جسده المحترق، فيختار طريقاً أفضل

في هذه الرواية المتميزة ما يُفاجئ قارئ الرواية العربية مرتين: فهي العمل الأول لكاتبها النجيب، الذي جمع بين الموهبة والاجتهاد، وهي تأتي من بلد عربي حديث العهد بالكتابة الروائية. ألقى السعودي يحيى امقاسم ضوءاً ساطعاً على الكتابة الروائية في بلده، مبرهنًا أن الرواية لم تعد حكراً على بلد عربي دون آخر، وأضاف إلى الرواية العربية عملاً مختلفاً، لا يلتقي القارئ بنظير له إلا صدفة.

انطلق الكاتب من مكان يعرفه، ورجع إلى زمن مضى وجمع حكاياته. يتمثل المكان بقريّة «عَصِيْرَة»، النازلة في «وادي الحسيني» جنوب غربي السعودية، ويتراءى الزمن في ماضٍ قريب، يسبق القرن العشرين، أو يتلوّه، بمقايير محدودة. وسواء كان الزمن واضحاً، أو يعوزه شيء من الوضوح، فهو قائم في زمن سبق استقرار السلطة، كما لو كان الروائي يفصل فصلاً كاملاً بين زمنين: زمن أول يدع الإنسان مع عفوية طليقة، إلا ما تأمر به سنن الطبيعة، وزمن لاحق تضبط فيه السلطة معيش البشر. ومع أن دلالات الزمان والمكان تصدر عن متواليات حكاية تنسج خطاباً روائياً عن الطبيعة والسلطة وتبدّل أقدار البشر، فهي صادرة أولاً عن شغف الروائي بموضوعه، الذي جعل أرواح الأجداد ماثلة في أحفادهم. ولعل هذا الشغف، الذي يحتفي بقيم راحلة، هو الذي يضع في النص الحكائي، الذي يستولد حكاية من أخرى، نصاً آخر، يساوي بين الحكاية وجمالية سردها، مؤكداً أن وفاء الأحياء للأموات، يأتي من شكل الكتابة لا من موضوعها.

تستهل الرواية بزمن ملحمي، يُؤامر موضوعه، قبل أن تفرض تحولات البشر زمنًا تراجيدياً، يقود الإنسان إلى مصير لا يستطيع التحرر منه. يترجم الزمن الأول علاقة الإنسان بالطبيعة، حين تكون أمّاً له ويكون امتداداً لها، يتبادلان الألفة والحماية، بعيداً عن العسف، وعما يكسر علاقة متوازنة متوارثة، لا جُور فيها ولا مفاجآت. ولهذا

الحكايات مجلى للعادات القبلية، ومدرجاً القيم القبلية في حكايات متوالية: طقوس العشق والشجاعة، حيث العاشق الشجاع فوق الأعراف وقوتها، وحيث لشرف القبيلة المهذور حكايات مغامرة، ولتلك الأنثى الرائعة المهيمنة حكايات تساق الكرم الطبيعي وعفويته، كما لو كان في «أخلاق الطبيعة» المتسامحة ما يلغي الفرق بين الذكر والأنثى ويحتفظ بـ«جوهر الإنسان» لا غير. تتكشف مهارة الروائي، التي تأخذ شكل البدهة أو تكاد، في الحوار الجمالي المتبادل بين قيم القبيلة وحكاياتها، الذي يزهّد بالسرد الإخباري المباشر، ويُصير الأخبار إلى علاقات فنيّة.

يقول ابن القبيلة الذي استثيرت رجولته: «يقتلونني... لكن ما يلمس واحد منهم رجولتي وأنا ابن عصيرة». و«ابن عصيرة» عبارة تجمل كل أمجاد عشائره في «وادي الحسيني» وتستنهض روحاً لا ترضى بخذلان أجدادها. يتكشف الانتساب إلى الأجداد قيمة عليا جديرة بالموت في سبيلها، وحكاية كبرى تتناسل في حكايات لاحقة، تذوب في الحكاية الأولى وتوسع أفاقها. اتكأ النسيج الحكائي على علاقة متناوبة ثنائية البعد، تستمد مرجعها الخارجي من أحوال القبيلة، وتعرّض على مرجعها الداخلي في حكاية متناظرة متوالدة ينقلها الزمن، لاحقاً، من وضع إلى آخر. تفصح الحكاية، بالمعنى النظري، عن الثبات، من ذلك علاقة الإنسان بالطبيعة، أو علاقته بالقبيلة. فالطبيعة هي الطبيعة، لا «جدل» فيها ولا سيرورة، باستثناء زمن خارجي عنوانه الفصول الأربعة، والقبيلة هي القبيلة، تستأنف أطياها أجدادها، وتذيب حاضرها في «مجدهم» القديم. ذلك أنّ معنى «الإنسان القبلي» يصدر عن انتسابه إلى أجداده، وعن دوره في إعادة إنتاج قيمهم. لذا يشكل المساس بقيم القبيلة إهانة لها وتهديداً لوجودها، وتهديداً لزمناها «القديم»، الذي لا يحتفظ بشرفه ومعناه إلا إذا استمر في الحاضر وأخضعه لأعرافه. مع ذلك، فإنّ الثبات، بالمعنى الروائي، يُعيد إنتاج قيم القبيلة ولا يكون ثباتاً كاملاً، بسبب قوة الزمن، التي تقود الصبي إلى شبابه والكهل إلى شيخوخته، وتعمل في وحدة القبيلة وتضامنها. يحتفظ الثبات، في العالم الملحمي، بالقيم والتصورات والرؤى، ويخضع الإنسان إلى دورة الفصول، قائلاً بالتبرعم والنمو، في انتظار «زمن خارجي» يأتي برحيل غير متوقع.

يتماهى ابن القبيلة، بوعي، بقبيلته ويستمد من

للخلاص...». يبدو القمر، في تصور «ابن الطبيعة» إنساناً آخر، يرى ويختار ويعرف دروب الخلاص، بقدر ما يبدو الإنسان قمراً آخر، يخشى التيه والحروق. تقنع علاقة التناظر بين الطرفين، أنّ الإنسان وجه من وجوه الطبيعة، وأنّ في وجوه الأخيرة وجوهاً من الإنسان. قرأ الروائي موضوعه، في علاقاته المختلفة، ووضعه في شكل فني مطابق، ذلك أنّ الملحمة زمن الرضا المقتصد بالأسئلة، الذي يجيب عن المعلوم بمعلوم آخر، ويترك الطبيعة تجيب عن المجهول المحتمل. فلا يسأل عن السعادة إلا من افتقدها، ولا يسأل الشقاء إلا من غادرته السعادة. وإنسان الطبيعة، كما تصفه «ساق الغراب»، هو الذي أدمن على المتاح، ووحد بين المتوقع واللامتوقع في آن. ولن يكون معتقده الديني، الذي يُحيل على عقيدة الإسلام، إلا صورة عن «متاح» لا يعرف التطرف والتزيد، يلبي حاجة إنسانية متوارثة، تنوس بين الخوف والموت، ويلبي الإنسان تعاليمه ببسر كبير. تنبثق تصوّرات «ابن الطبيعة» من «الجوهر الإنساني»، الذي يرضي معتقداً لا يرهقه، ولا يُملي عليه ما لم يتعوّد عليه. توحد أولوية الجوهر الإنساني على المعطى الديني بين الأزمنة المختلفة، فالحاضر هو الماضي والمستقبل امتداد لهما، والقدر حاكم الأزمنة جميعاً. وبسبب ذلك لا يتعامل السرد الملحمي مع إنسان يسيطر على مصيره، بل مع إنسان يقود «مصيره الحميم» إلى حيث يشاء. لا غرابة، والحال هذه، أن تبقى الحكايات، في الطور الملحمي، حكاية واحدة، وأن تكون الحكايات، في «ساق الغراب»، رغم اختلاف ظاهرها، متناظرة، في انتظار ما يقوِّض الزمن الملحمي ويستدعي زمناً آخر.

يُحايت الطبيعة، وهي المستوى الأول في «ساق الغراب»، مستوى ثان عنوانه: القبيلة، التي هي وحدة إدارية اقتصادية قيمية، تتعرّف بماض مشترك، حقيقي أو متخيّل، وبجملة من الأعراف المتوارثة، التي تحدد المسموح والممنوع لكنها تتعرّف أولاً بقبائل أخرى، تُغايرها أصولاً وأعرافاً، إذ لا قبيلة إلا بقبيلة أخرى، تُهادنها أو تتقاسم معها العداء. وإذا كان خصام الإنسان مع الطبيعية يعثر في «خبرة» الطرفين على ما يُلغيه، فإنّ الصدام بين قبيلة وأخرى أكثر خطراً لأنّه يمسّ أموراً جوهرية مثل الشرف والكرامة وأسباب العيش ومواد الحياة. زاوج الروائي، بمهارة مدهشة، بين «التقاضي الأنثروبولوجي» والسرد الحكائي، جاعلاً من

في التماثل الفقير، مصرحة بأن الحكاية الوحيدة هي: حكاية السلطة. بعد زمن النعمة، الذي يُصالح بين الطبيعة والإنسان، يأتي زمن المأساة، الذي يُنفي التصالح بعنف لا اقتصاد فيه. وبعد زمن الجماعة الطبيعية، يأتي زمن «التجميع السلطوي». أسس الروائي الزمن الأول على حكاية واحدة تنتشر في حكايات، وأسّس الزمن الثاني على بنية حكاية، تحتشد بعناصر متعددة. أعلن في هذا الفرق، المصاغ فنياً، عن القطع الحاد بين زمنين، أو عن رحيل الزمن الغنائي ووفود الزمن المأساوي.

عبر الروائي عن عنف التحوّل باستهلال، متعدد الوظائف، عنوانه: «فحولة إلى حين». يسرد الاستهلال، في مستوى منه، حكاية «فحولة في طريق الأفول» تدفع بصاحبها، وهو يبتز جزءاً من جسده، إلى قسوة دامية صارخة، مذكرة بالرقص اللاهث الذي يسبق الموت، ويشير إلى قدومه. يوطد الاستهلال، في مستوى آخر، دلالة ما سيأتي، لأنّ الفعل القاسي الدامي يُستعاد بعد أكثر من سبعين صفحة، كما لو كان موضوعاً وإشارة معاً: موضوعاً قوامه صبي شجاع يقوم بما كان يقوم به أسلافه، وإشارة إلى قوة قادمة تجعل الصبي وأسلافه جزءاً من الماضي. تعيد وحدة الموضوع والإشارة صوغ دلالة الاستهلال، فيصبح استهلالاً وإنذاراً معاً، أو استهلالاً منذراً، يوكل إلى حكاية محدودة الوشاية بما ستصرّح به الحكايات اللاحقة. تتحول حكاية الاستهلال إلى تعليق حزين على مآل الفضاء الملحمي كله.

اتكأ السرد على وحدة المستويين الطبيعي والقبلي، اللذين تؤنثهما جماعة عضوية طليقة، تعيش الترحال وبداهة القيم ونعمة الحرية، قبل تسلسل مستوى ثالث، أرقّ المستويين السابقين قبل أن يهزمهما. عبر هذا المستوى، الذي صاغته الرواية بحركة متنامية قوامها الترقّب العاجز، عن انتقال الجماعة من سلطة القبيلة إلى سلطة الإمارة. أُملى الترقّب، فنياً، تكاثر الإشارات المندرة، إذ للأمير رائد ورسول ومقرئ، وإذ في الشخصيات جميعاً حكايات تلمح إلى الأفول. انطوى المستوى الوافد على دالتين: انتقال الجماعة الطبيعية من اللامقيّد إلى المقيّد، الذي يضيق مساحة المكان ويكاثر الحكايات، وانتقال قيمي يستبدل بالولاء القبلي ولأه جديد، يضع أوامر الإمارة فوق «العشيرة وأمجادها». أراح المستوى، في دلالته، الحكاية الأم بحكايات جديدة، إذ للطبيعة

انتسابه إليها مبرر وجوده، وتحاكي القبيلة، دون أن تدري، الطبيعة، مشدودة إلى الثبات وتوطيده، كما لو أنّها لا تكون قبيلة، إلا إذا أعادت علاقاتها الداخلية إنتاج التاريخ القبلي الذي أفضى إليها. ومع أنّ في الفضاء الملحمي، الذي يوحد بين الطبيعة والقبيلة أو يكاد، ما يوحي بمنظور روائي يحتفي بالثبات وزمنه، فإنّ الاحتفاء يفسّر على مستوى القيم، لا بمقولات شكلانية عن التطور والثبات. ذلك أنّ البراءة الملتحفة بالطبيعة «سترحل» قريباً، ويرحل معها المتسامح والعفوي والغنائي، مخلفة وراءها قواعد قاطعة تُعيد تخليق البشر بشكل جديد. وواقع الأمر أنّ يحيى امقاسم، وليس بعيداً عن الاستهلال الروائي لـ «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، يرثي في ما مضى نسفاً أخلاقياً مضى، قوامه الدفء الإنساني واللعب وتضافر «أبناء الطبيعة». يعلن الروائي هذا الرثاء، الذي يُخالطه الحنين، عن إخلاص الأحياء للأموات، الذي كانوا يعيشون في «وادي الحسيني» ذات مرة، ويثني على الطبيعة المتسامحة التي لا تفصل الإنسان عن دوافعه الطبيعية، ويقف إلى جانب المهزومين، الذين خسروا زمنهم الغنائي ورُحلوا، بالقوة، إلى زمن سلطوي مغاير.

فصل الروائي فصلاً كاملاً بين زمنين متناقضين، هُزم أحدهما آخر، متوسلاً الحكاية المتوالدة المتناظرة حيناً، والحكايات المتكسرة المتلاشية، حيناً آخر. فإذا كان في الزمن الغنائي ما يستولد من الحكاية حكاية أخرى تمتد فيها، فإنّ في الزمن التراجيدي، الذي تلاه، ما يصير الحكايات المتكسرة حكاية جديدة البنية والوظيفة في آن. فالزمن الأول، الذي يدور حول وحدة الإنسان والطبيعة، يحيل على أفراد يتناجون بلا تغيير، بينما يُحيل الزمن الآخر على حقبة تاريخية انتهت، أو على حياة جماعية قديمة تسير إلى أفولها الأخير. ولهذا يُقرأ الزمن الأول في ملامح الأفراد الذين يعيشون فيه، بينما يمسح الزمن الثاني الملامح ويكتفي بمصائر البشر. إنّهُ الانتقال من الزمن العضوي، الذي لا تاريخ فيه، إلى زمن تاريخي معوّق، ذلك أنّ السلطة، القادرة على الهدم والبناء تنتج التاريخ ولا تنتجه، لأنّها تُنفي الزمن المغلق الطبيعي بزمان سلطوي مغلق، ينقل الأفراد من ثبات مرّن مرح سعيد إلى ثبات رمادي لا حياة فيه. وبسبب ذلك، تتوالد المتواليات الحكائية متشجرة في الطور الغنائي، وتقع، في الطور اللاحق،

إلا به.

تنطوي الأوامر الثلاثة، في شكلها الديني البسيط، على نتائج اجتماعية حاسمة: إلغاء حرية الاختيار واعتبار السلوك الفردي شأناً سلطوياً، والتأسيس الديني للتراتب وتوطيده جزءاً مُحايثاً للطبيعة الإنسانية، فلو لم تكن «المرأة فتنة» لما وجب حجابها، ولو لم يكن الاستعداد للزينة جاهزاً في النفوس لما حرّم اختلاط الجنسين. لا مجال في الزمن السلطوي المنتصر للحركة الحرة والكلام الطليق، فالمقرئ هناك، ولا مجال للعشق الذي يفترض الشجاع القديم، الذي يغزو حبيبته في عقر دارها، وتحتفل القبيلة بشجاعته وتهديه الحبيبة وما في «رحمها».

تدخل الحكاية، في المجتمع السلطوي، إلى طور جديد: إذا كانت الحكاية المتشجرة تستلزم عقلاً طليقاً، ينصاع إلى الغريزة السليمة، ولا تمتثل إلى ثنائية المسموح والممنوع، فإن دخول المسموح والمحرم يفقر الحكايات جميعاً، طالما أن المجهول لا ضرورة له، وأن السيد المقرئ يضبط حركة المعلوم والمجهول. ولهذا تنزاح رواية «ساق الغراب»، في منطقها الداخلي، شيئاً فشيئاً، من تعددية الحكاية، المفتوحة على احتمالات متنوعة، إلى حكاية تنكّش أوصالها، سائرة إلى أقول أخير لا يمكن الهرب منه. بيد أن الأمر الأعرق دلالة، والذي تعامل معه الروائي برهافة عالية، يتمثل في الشكل الحكائي، المرتبط بالزمن الغنائي، «الذي لا تاريخ فيه»، وفي الشكل الحكائي الذي يُعلن «ميلاد التاريخ السلطوي». تتحاور الحكايات، في الزمن الأول، سائرة إلى / منطلقة من حكاية عضوية جامعة متجانسة الأطراف، كل عنصر فيها يعترف بغيره ويستكمل به. على مبعدة عن ذلك يبتز الزمن السلطوي الحكايات، فما يبدأ لا يكتمل، وما يُولد لا ينمو، مستمداً دلالته من بنية حكاية تتداخل فيها شظايا حكاية، قسرية الميلاذ وقسرية النهاية. يُحيل الزمن السلطوي، بهذا المعنى، إلى بنية حكاية مغلقة، تستدعي: المأساة، التي تستدعي بدورها: «التاريخ»، الذي هو محصلة لتحولات حادة عميقة، استولدت من مجتمع أقل مجتمعاً جديداً.

ومع أن القراءة الشكلانية تميز في النص الروائي، الذي كتبه يحيى امقاسم، بين التاريخ وما قبل التاريخ، إذ الأول هو السلطة وإذ الثاني فضاء له قيم وأعراف مغايرة، فإن الفلسفة الروائية، التي أنتجها النص، تقلب

بشر وحكايات، وإن للسلطة بشر لهم هواجس ضيقة. ولعل صعوبة الانتقال، التي تجعل صبي «ابن عصيرة» يعيش كهولة مبكرة، هو الذي فرض حضوراً سلطوياً متباطئاً عنوانه: «قارئ القرآن»، بلباسهم النظيف وحركاتهم المحسوبة، «يراقبون ما يحيط بهم»، ويرى فيهم أهل القبيلة «صوراً مزعجة»: «المقرئ رسول خبيث للإمارة، خائن وكاذب باسم الرب»، ورجال الدين «يشترون ويبيعون في الرب كأنه ملكهم، وكلما عارضت قاتلوك ببنادق الأمير...». «يدعون أنهم رحمة أخرى عقب النبي وأن غيرهم ثلة من المارقين...». تأملت الرواية اللقاء الفاجع بين البراءة الطبيعية والمقدس السلطوي، متوسلة مصائر الشخصيات، المترقبة الهاربة العاجزة المتداعية، كما لو كانت الشخصيات الروائية مرايا تعكس موت الزمن العضوي وولادة «التاريخ»، الذي هو ليس تاريخاً تاماً. وإذا كان الملحمي قد تكشف، في مستوى منه، في وحدة الإنسان والطبيعة، فقد كان على هذا الملحمي أن يغلق صفحاته، شيئاً فشيئاً، في زمن عاتٍ شائك عنوانه: صراع المقدس والمدنس، الذي يمحو الكلام الملون المتعدد الملتبس بكلام أحادي اللون قوته من قوة المتحدث به.

جاء رجل الدين السلطوي بثلاثة أوامر دينية الشكل سلطوية المضمون: إنهاء «طقوس الختان القبيلة» والاستعاضة عنها بإجراءات مغايرة، تشرف السلطة عليها وتُعاقب المخالفين. تصبح الرجولة، بالمعنى الإشاري، شأنًا من شؤون السلطة، ويعاقب في الفرد المخالف التاريخ القبلي الموروث الذي ينتمي إليه. ولهذا يطلق الصبي «ابن عصيرة»، في الاستهلال الروائي، صرخته العالية الشاكية الغاضبة، ذلك أن السلطة تعبت بقيم أجداده، قبل أن تستببح «رجولته». يتمحور الأمر الثاني حول وضع المرأة، التي تبدو حرة مسؤولة «متزعمة» في الزمن الطبيعي، وتتحول إلى مخلوق ناقص ومبتور في الزمن اللاحق. ولعل هذا الفرق هو الذي أطلق تلك الغنائية الواسعة في الفضاء الروائي، حيث للمرأة وجوه متعددة، وحيث المرأة القوية السمحة الفطنة تسوس شؤون القبيلة، ويرتضي الجميع بما تقول، قبل أن يسخر الدين الجديد من قبيلة تنصاع إلى مشيئة «حواء التي قادت في الجنة تمرداً على الرب». ينهى الأمر الثالث عن اختلاط الرجال والنساء، ويفرض الحجاب الذي لا تكون المرأة مسلمة

كثيفاً ورهيفاً يُضيء علاقات النص الفنية، ويدلل على فنيته العالية، ذلك أن دلالة الخطاب من تكامل العناصر الفنية التي صاغته.

تتلامح ثنائية المقدس/ المدينس في رواية «ساق الغراب» أكثر من مرة: تتجلى في المواجهة بين الأم الطبيعية و«المقرئ الصناعي»، إذ الأولى مجلى للقمر والمطر والخصوبة والتوالد، وإذ في الثاني تعقد الكلمات والروح العقيمة. وتتكشف في الحوار، المضمّر والصريح، بين الأحفاد المهزومين وأطياف الأجداد، الذين احتضنتهم الطبيعة وامتلأوا إلى القوانين البريئة، وتستظهر، صارخة، في الفرق بين «التدين الطبيعي»، الذي يعبد الرب ويعترف بالإنسان، والتدين السلطوي، الذي يصير الرب والبشر إلى رطانة ظالمة متدنية. وهذه الثنائية، التي تتضمن الرثاء ومناجاة المطلق واستنهاض الأموات، هي التي وضعت في النص لغة مركبة، تعبّر عن الحرية وجمالية الخلق، تحاكي ذاتها وتتطير من المحاكاة، لأنّ الدفاع عن المفرد الطليق يقود إلى طليق آخر في مجال اللغة. عمل الروائي، وهو يواجه زمن الإثم بزمن البراءة، على توليد لغة تحاور الأزمنة وتقف فوقها، كما لو كانت لغة نص قديم، ينصر الجمال الإنساني، في جميع الأزمنة.

اجتهد الروائي السعودي يحيى امقاسم، بشكل يقترب من الندرة، في توليد لغة تعادل موضوعه ورؤاه، محوّلًا اللغة المكتوبة إلى منظور للعالم. فإذا كانت اللغة من فكر الذي يكتبها، فقد أراد الروائي، المشدود إلى الجميل في وجوهه المختلفة، لغة من «موضوعه»، تودع الجميل الذي مضى، وتحفظ به جميلًا في الذاكرة المكتوبة. انطوت الكتابة، التي تُرثي مثلاً مهيباً أندثر، على الشعر والنثر وعلى ما هو قريب من التصوّف. فرض التصرّو الرومانسي للعالم، الذي يُخالط الرواية بأقدار مختلفة، نثرًا ينزاح إلى الشعر، يتسع لأننا الكاتبة، التي عيّنت ذاتها امتداداً لما كان، فهي وجه للأجداد، وحينئذ إلى الطبيعة، وهي المتسائلة عن معنى الخير والشر والوجود، جمع يحيى امقاسم أسئلته الوجودية والتاريخية والجمالية، وأذابها في رواية عنوانها «ساق الغراب»، منتهياً إلى نص جميل يثير الفضول، يسائل في حقبة منقضية معنى الوجود الإنساني كله.

× مقدمة خاصة لطبعة ساق الغراب في دار الجنوب، تونس ٢٠١٠م.

دلالة المقولتين، مؤكدة أنّ التاريخ الحقيقي هو تاريخ الجمال والتسامح والعشق وتساوي الرجل والمرأة، وأنّ «ما قبل التاريخ» هو الزمن المقيّد، الذي يمحو نقاء القلب بغمغة المقرئ، ويمحو الطبيعة البريئة السمحة بتعاليم تسخّف الإنسان وتحتفي بالبلاغة. وما قبل التاريخ السلطوي، الذي يُعادل التاريخ الحقيقي الجميل، هو الذي يدفع «الصبي المتمرد» إلى نصرة أجداده، وهو الذي يجعل من «المرأة القادرة»، التي هي مرآة للذكورة والأنوثة معاً، عنواناً لزمن بهيج: «كانوا يعطون جزءاً يسيراً من حصادهم للأم، ثم تحتفظ الأم بباقي الميزانية لسد حاجات ملحة قد تصيب أي فرد في القبيلة، بقيت الأم تدير شؤون المحاصيل والرعي بشكل عام». تبدو الأم، التي تشرف على شؤون القبيلة، مجازاً للمجتمع العفوي، الذي يعيش طبيعة مرنة قديمة، تمارس السواء والاعتدال، من دون بلاغة معقدة. ولهذا تواجه الأم القادرة «المقرئ» وتنهره وتسخّف آراءه، ذلك أن الفرق بينهما هو الفرق بين الطبيعي والمصطنع، وبين المرن اللدن الدافئ والمتكلس البارد الحسوب، وبين زمن النقاء والرحمة وزمن الإثم والعقاب. الأم القادرة هي الطبيعة، في فصولها المتعددة، و«المقرئ السلطوي»، المتعنّت والحسوب، مضاد للطبيعة، يُضيف إليها ما لا تحتاجه، محاولاً إعادة تخليق الطبائع البشرية، منصّباً ذاته، باسم الدين، إلهاً زائفاً.

أين يتجلى التاريخ في رواية «ساق الغراب»؟ وما موقع الزمن التاريخي من مقولة الزمن التي هي قوام العمل الروائي ومرجعه؟ يتجلى الزمن في اغتراب الإنسان الوجودي، الذي تغزوه الشيوخوخة وينتقل من المتوقع إلى اللامتوقع، الذي يرمي به إلى مصير غير منتظر. قرأ الروائي الاغتراب في شخصياته جميعاً، وترك القارئ يتأمل ما يشاء. أمّا الزمن التاريخي فظهر عاري الوضوح في بعدين: الانتقال من مجتمع اللادولة إلى مجتمع الدولة، الذي يرفع الاغتراب إلى حدوده العليا، حيث إرادة الإنسان من إرادة السلطة. يتكشف البعد الثاني في صناعة تصوّر جديد للعالم، تقترحه السلطة، وتطبقه أدواتها ويجتاح، شيئاً فشيئاً، وعي بشر كان لهم، ذات مرة، تصوّر مغاير للعالم. تتحدّد الدولة، بهذا المعنى، مرجعاً للقوانين والسنن، وصانعاً جديداً للوجود الإنساني، تبارك ما ترضى عنه، وتقتلع ما ترغب عنه اقتلاعاً لا رحمة فيه.

أنتج يحيى امقاسم في نصّه الروائي خطاباً روائياً

لينة كريدية في روايتها «خان زاده» وتفكيك الذاكرة

نجاة علي*

بسوق الغرب بعد أن غادرت مدينتها بيروت. تتعذب بخيبات الجسد الذي شاخ في غفلة منها، لا يشاركها وحدتها تلك سوى كلبها الهرم وعلبة السجائر وزجاجات الخمر، وذاكرة تبدو ثقيلة الوطاء - لا نجاة منها- تسكنها أشباح لشخصيات متعددة، وما يؤكد شبحية تلك الشخصيات هو اقتران حضورها بالليل، تحاول الراوية أن ترسم لها صورا من الذاكرة من أجل إسقاطها في قبضتها، أو ربما لتتعرف ملامحها الحقيقية:

«وأخيرا أعود إلى المنزل حيث ينتظرني كلبى العجوز وزجاجة من النبيذ. اثنان يؤنسان وحدتي التي اعتدتها مع مرور الأيام. الطقوس المتكررة يوميا للسيناريو المعتاد. أتكور في مقعدي الذي تأقلم مع منحنياتي، وأطمئن لوجود علبة الدخان والولاعة والمنفضة، وأطمئن لوجود علبة الدخان في المكان المخصص للكروزات». (خان زاده ص ٥).

تذكر الراوية صديقتيها جيهان وروعة وهما شخصيتان تحتلان بوجودهما مساحة كبيرة داخل السرد بالرواية، تتأمل حال جيهان التي بدأت حياتها مناضلة وثورية في الجامعة وانتهى بها المطاف بعد علاقة عاطفية طويلة دمرتها- مع زميلها بالجامعة سمير الذي تخلى عنها وتزوج بأخرى - إلى التعصب والمذهبية في كل شيء، فانغلقت على نفسها، وسجنت وعيها في أزمنة ماضية لا تكف عن الحديث عنها، فاكثفت بسماع أغاني قديمة لمحمد عبد المطلب وأم كلثوم وناظم الغزالي وبالسخرية من كل ما يدور حولها، أما صديقتها روعة، التي تنتمي لعائلة متسلطة لا تهتم سوى بالمظاهر، فقد اكتفت بالزواج من شخص بائس اختاروه لها، وظلت تعيش معه حياة تعيسة لا طعم لها ولا رائحة.

نحن هنا أمام رواية تبحث عن أشباه لها فيمن حولها وتورّخ لانكساراتهم الشخصية ومصائرهم المؤلمة.

أظنني مثل كثيرين أصابتهم الدهشة حينما قرأوا رواية «خان زاده» للناشرة والروائية اللبنانية لينة كريدية، الصادرة حديثا عن دار الآداب (بيروت)، ليس فقط للزخم الذي يحويه عالم الرواية، ولكن لكون الرواية هي الأولى للكاتبة التي أظهرت نضجا في التعامل مع هذا الفن الصعب، ولعل لينة كريدية أدركت مسبقا أن الكتابة مغامرة ليست سهلة؛ لذا فضّلت الاشتغال على نصها سنوات بدلا من النشر السريع الذي ربما لن يحقق لصاحبه النجاح.

تروى أحداث الرواية في «خان زاده» من خلال وجهة نظر الراوية ورؤيتها للعالم، وهو ما جعل منها رواية مونولوجية بامتياز، حيث تقوم الراوية، وهي في الوقت نفسه إحدى شخصيات الرواية الرئيسية، باستحضار الماضي كله في جلسة واحدة، لاسترجاعه، لأن المستحضر لا يكتفي بتذكر شيء أو شخص من الماضي، ولكنه يحاول إيهام نفسه- وإيهامنا بطبيعة الحال- بمثل ذلك الشيء أو الكائن بين يديه وبمعاصرته، وكأننا أمام شريط سينمائي طويل، تستعيد الراوية مشاهد وأحداثه في أماكن متعددة.

ويمكننا أن نلاحظ أن التذكر- ولعله يحمل في طياته رغبة في النسيان - يتم عن طريق الداعي. وتنبغي الإشارة إلى أن منطق الداعي هو الذي يحكم الكثير من الأحداث في الرواية، فيحل بصورة رئيسة محل الترتيب الزمني والسببية على مستوى الذاكرة التي تولد النص، إذ ينتقل الذهن من ذكرى إلى ما بعدها بحسب ما تمليه علاقات الداعي، مثل علاقة التقابل والمنطق والتخيل، وهي علاقة معقدة ذات اتجاهات متعددة ومتغيرة باستمرار.

واللافت للانتباه أن التذكر يتم في لحظة حاسمة من لحظات الذات التي تلجأ إليه من أجل التحرر من ثقل اللحظة الراهنة التي تتسم بالقسوة وبالتوتر. فالرواية امرأة في الخمسين من عمرها تعيش وحيدة في بيت



صغيرات السن، الذي احتملت نزقه - دون جدوى - لأكثر من سبع سنوات، على أمل أن يشفى من هذا الداء المزمن، وليس أدل على حجم المعاناة الهائلة التي لاقتها في هذه العلاقة من تصوير الراوية لها بأنها تشبه العيش في بيروت، حياة تتسم بالرعب والخوف، حياة تمضي تحت القذائف وأزير الرصاص، والترقب لما ستأتي به الحروب الأهلية.

أما العلاقة الثانية للراوية، فكانت مع رامي، الشاب ذي الطلعة الهوليودية الذي رغب في السيطرة عليها مدفوعاً بمشاعر الذكورة التي تتطاحن مع عصريته، وشرقيته المستوطنة في لا وعيه ويتزوج في النهاية بامرأة أخرى.

نلاحظ كذلك أن المكان الذي تستدعيه الراوية - هونفسه مسقط رأسها - وهو مدينة بيروت والتي دمرتها الحرب الأهلية «الطائفية» اللبنانية، والاحتياح الإسرائيلي، نجدها تتأمل حالها وكأنها تتأمل صورتها في المرأة. تكتب عنها بعصب عار وبرغبة محمومة في فضح كل المسكوت عنه حين يتم الحديث عن تلك المدينة ذات الوجوه المتعددة، المثيرة للتأمل والدهشة معا. فتسخر الراوية مثلاً من الفكرة الشائعة عن بيروت بأنها مدينة مفتوحة، لأن أهلها هم الأكثر انغلاقاً على أنفسهم. وتدل على ذلك بعدادات كثير من البيارة، الذين لا يحبون التزوج إلا من محيطهم، ولا يرحبون بالوافدين إليها:

«أهل هذه المدينة غير أهل بقية المدن، لا يرحبون بالقادمين إليها، بل يعتبرونهم عبئاً عليها». (خان زاده، ص ١١).

ويمكنني أن أقول - باطمئنان شديد - إن فعل التذكر الذي تقوم به الذات الراوية على امتداد الرواية كلها ليس مبعثه الحنين أبداً، إذ أنها لا تنظر إلى الماضي باعتباره فردوساً مفقوداً، بل هو في الحقيقة - كما أتصور - مصدر كل ألم تتعذب به. وهو ما يبرر لجوء الراوية إلى ما يمكن تسميته بـ «تفكيك الذاكرة» أو استعراضها - إن جاز التوصيف - ولعله أحد رهانات العلاج المستخدمة بالتحليل النفسي بغية أن تنطلق القدرة على التذكر انطلاقاً جديداً.

ومن هذه الشخصيات، أيضاً، شخصية العم أسامة، تراه الراوية شبيهاً لها من وجهة نظرها، ربما لأنه عاش عمره كله، ضارباً عرض الحائط بكل التقاليد والعادات، مغرداً خارج السرب، تتأمل حياته المتمردة وتراه أيقونة الحرية والتمرد. غادر منزل العائلة في بيروت ليعيش حياته - كما أرادها - تماماً كما اختارت هي العيش وحيدة في سوق الغرب وتمسكت بحريتها الفردية واستقلالها - حيث لا طقوس دينية ولا ارتباط بفكرة الحلال والحرام. متنقلاً بين مغامراته الجنسية المتعددة.

أما شخصية «خان زاده» التي جعلتها عنواناً لروايتها فلعلها دفعت القارئ لأن يظن لوهلة أنها الراوية أو إحدى الشخصيات الرئيسية التي تتمحور حولها الأحداث، فيما هي واحدة من شخصيات نسائية كثيرة مهمشة تحكي عنها الرواية وتبدي تعاطفاً تجاهها، فهي عمّة الراوية، ولعلها أحد الوجوه المتعددة للراوية، والتي ربما تحرص على إخفائه بعيداً، أو إنكاره - إذا جاز التعبير:

«ومن قال إن لي وجهاً واحداً؟!

أنا المتعددة الوجوه، المتعددة الأقنعة؟

لم يكن لخان زاده، حبيبتي وعمتي ومربي، سوى وجه واحد». (خان زاده، ص ٦٠).

فخان زاده - من وجهة نظر الراوية والتي تفشل في التصالح مع نفسها - هي القديسة التي أعطت للجميع كل شيء ولم تأخذ شيئاً أبداً، وهي رمز لكل النساء اللاتي وهبن حياتهن من أجل إسعاد الآخرين، ولربما أرادت الكاتبة باختيارها لهذه الشخصية عنواناً للرواية إعادة الاعتبار لها ولكل المهمشات من النساء اللاتي لا تخفي الرواية تعاطفها معهن:

«أحملها في قلبي ولا أشبهها، وأنا مثلها في كل شيء، سأرحل كما رحلت، هي القديسة، وسأطوي قصتي كملايين النساء كل منهن تطوي قصتها، كلهن خان زاده، رحلن دون أثر يذكر». (خان زاده ص ٥٩).

لكن أليست الرواية واحدة من أولئك النساء المعذبات، هي التي عاشت إخفاقاتها العاطفية المتتالية مع الرجال الذين منحتم الحب، ودفعت سنوات من عمرها ثمناً للتضحية من أجل تلك المشاعر. واكتوت بنار الأنانية الذكورية التي دمرت حياتها عبر علاقيتين متواليتين: الأولى كانت مع نضال، الرجل ذي العلاقات النسائية المتعددة، المصاب بداء ملاحقة القتيات

التاريخانية

وأثر الفراشة

علي الرواحي*

ملخص :

تتطرق هذه المقالة للتاريخانية كمنهجية في رؤية المسار المستقبلي الذي تقوم عليه الحركة التاريخية، ذلك أن هذه النزعة التاريخانية تقوم على «الاحتمية التاريخية» التي تسير الأحداث البشرية، وهي في عمقها تتسم ببُعد إيماني، بالرغم من الطابع العلمي لها. كما تتطرق هذه المقالة إلى الجانب الآخر من الرؤية التاريخية التي جاءت من نظرية «أثر الفراشة»، حيث تذهب هذه الأخيرة إلى رؤية مغايرة للنزعة للمسار المستقبلي.

التاريخانية وأثر الفراشة

يطرح فيلسوف العلم الشهير (كارل بوبر ١٩٠٢م-١٩٩٤م) سؤالاً افتتاحياً لمحاضراته حول فلسفة التاريخ، وهو: هل هناك خطة للتاريخ، وإذا كانت هناك خطة فما هي؟ (١)، ذلك أن النزعة التاريخانية هي تلك النظرية التي تقول «بوجود خطة للتاريخ، سواء أكانت إيمانية أم إلحادية» (بوبر، م س، ص ١٦٠)، تقدمية متطورة أم تراجعية نحو مركز تاريخي سابق. لا تعتبر النزعة التاريخانية بهذا المعنى رؤية جديدة للمسار التاريخي، بل هي متجذرة في عمق الأدبيات المختلفة: الدينية، التاريخية والأدبية... الخ. غير أن هذه النزعة تتسم بطابعها الإيماني العميق، ذلك أن هذه الخطة «لا يمكن إدراكها إلا بصورة مبهمة، لأنها ناتجة عن مشيئة الرب، أو الأرباب» (م س، ١٥٩). تتوافق هذه الرؤية بشكل كبير مع «بنية الفكر الأوروبي بأسره، والتي هي أساساً بنية لاهوتية في أصولها» (م س)، وهو ما نجده واضحاً في «منهج الوحدة والاستمرارية» هذا المنهج الذي تم تطويره في بداية

القرن الثامن عشر، على يد كل من فيكو (١٦٦٨م-١٧٤٤م)، وكوندورسيه (١٧٤٣م-١٧٩٤م)، فهو يقوم على فكرة مؤداها أن التاريخ «خاضع لقوانين قارة تسير به في اتجاه مرسوم نحو غاية محققة» (٢). تجلت التاريخانية بهذا المعنى، أو المبدأ الغائي للتاريخ، بشكل خاص لدى الفلاسفة الألمان البارزين: كانط (١٧٢٤م-١٨٠٤)، هيغل (١٧٧٠م-١٨٣١م)، ماركس (١٨١٨م-١٨٨٣م). يرى كانط «أن حرية الإرادة التي يشعر بها الإنسان، إنما تتحدد وفقاً لقوانين طبيعية عامة، شأنها في ذلك شأن أية ظاهرة أخرى من الظواهر الطبيعية» (م س، ص ٤٧)، وهو بهذا المعنى «يُلحّ على ضرورة البحث عن الغاية الطبيعية الموجهة للتاريخ» (نفسه، ص ٤٨). فالتاريخ حسب كانط ينبغي أن يتم إخضاعه لقوانين كما أخضع سلفه بالمعنيين: الزمني والمعرفي، نيوتن (١٦٤٢م-١٧٢٧م) العالم الطبيعي لقوانين تستطيع التنبؤ بالأحداث الطبيعية المستقبلية. في هذا السياق نجد أن العلوم الإنسانية والاجتماعية تحاول أن تسلك مسلك العلوم الطبيعية: الفيزياء، الكيمياء وغيرها، من حيث ضرورة إخضاع الفعاليات البشرية بشكل عام لقوانين تشابه في دقتها، وميكانيكيته، تلك القوانين التي يخضع لها العالم الطبيعي. كان هذا المناخ الفيزيائي من نيوتن، والفلسفي من كانط، مشحوناً بالعلمية التي تسربت إلى الفلاسفة اللاحقين: هيغل، وماركس وغيرهما، الأمر الذي أدى بهيغل إلى أن يستمد «مفهومه للتاريخ من المماثلة الكاملة بين التاريخي والمنطقي» (م س، ٤٨) أو بين البشري والعلمي، وهو ما جعله يتجه إلى منطق التاريخ أكثر مما يتجه إلى مضمونه، وبذلك أخضع التاريخ إلى

النفسية : كالوعي والإدراك... وغيرها، وهو ما أدى بالفيلسوف الانجليزي (أوجست كونت ١٧٩٨م- ١٨٥٧م) الشروع في تأسيس الفيزياء الاجتماعية «التي تدرس المجتمع بمنهج العلم الحديث، فتقتصر على تفسير الظواهر بفضل ما بينها من علاقات ثابتة تماثلها وتعاقبها» (م س، ٩٩)، فهي «تدرس الظواهر الاجتماعية، تماماً كما تدرس العلوم الأخرى الظواهر الفلكية أو الفيزيائية أو الكيميائية أو البيولوجية. وقد قسم الفيزياء الاجتماعية إلى قسمين، هما: الديناميكا الاجتماعية التي تدرس المجتمعات في حركتها وتقدمها، والاستاتيكا الاجتماعية التي تدرس المجتمعات في حالة ثباتها وإستقرارها خلال مرحلة معينة من تاريخها» (م س، ص ١٠٠). توصل كونت لاحقاً إلى ان الظواهر الاجتماعية أكثر تعقيداً من مقدرة المنطق الرياضي الميكانيكي على تفسير التحركات المجتمعية، وهو ما جعله يتراجع عن مفهوم «الفيزياء الاجتماعية» ليستقر لاحقاً على مصطلح علم الاجتماع، ليأتي من بعده أميل دوركايم (١٨٥٨م - ١٩١٧م) ليؤكد أن «علم الاجتماع قائم بذاته ويدرس ظواهر لا يشاركه فيها أي علم آخر، وعليه ان يبحث عن علل ظواهره، كما راح يؤكد أن كل ظاهرة لها علة واحدة، وليس هناك غاية أو هدف» (م س).

من الممكن في هذا السياق المعرفي الحديث عن التأثير الكبير للعلوم الانسانية بالعلوم والمناهج الطبيعية متمثلة في علمي الاجتماع والنفس بحيث ان الاول يماثل علم الفيزياء بالنسبة لمنهجية العلم وذلك باهتمامه «بالنسق الاجتماعي حيث تتفاعل شتى العوامل ككل متكامل»، في حين أن علم النفس يبحث في الخصوصيات والجزئيات الفردية.

نحن هنا أمام مبدأ هام جداً من المبادئ العلمية الأولية، انه مبدأ الحتمية، وهو يُعتبر من أخطر التصورات العلمية، فهو في مستوى من مستوياته يجعلنا أمام يقين عقائدي (دوجمائي) متطرف بوجود حتمية للمعرفة، والحياة، والمسار البشري، فهي (الحتمية) تعني من الناحية الوجودية «ان نظام الكون مطرد ثابت شامل، لا يشذ عنه شيء

المنطق، بدل ان يحرر المنطق.

لم تكن هذه الأفكار التاريخية، أي تلك التي تقول بوجود غائية للتاريخ، منعزلة عن المسار العلمي آنذاك، فلقد ظلت فلسفة العلم وكشوفاته المستمرة، تعزز هذا الاتجاه وتعمقه، وربما اللحظة النيوتونية تعتبر من أهم اللحظات التاريخية التي جعلت اليقين البشري بامتلاك ومعرفة كل شيء، ممكنة، وبشكل محدد، مع إكتمال صياغته لقوانين الحركة الثلاثة، وهي:

(١) قانون القصور الذاتي: الذي يقول بأن كل جسم يظل على حاله سكونا أو حركة في خط مستقيم، ما لم يجبره مؤثر خارجي على تغيير حالته.

(٢) معدل التغير في العزم (كمية التحرك) يتناسب مع القوة المؤثرة في الجسم، ويكون اتجاه العزم هو نفسه اتجاه القوة المؤثرة.

(٣) لكل فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومعاكس له في الاتجاه.

بهذه القوانين الثلاثة تبادر إلى الجميع في تلك الفترة وما بعدها وكأن نيوتن قد وصل «بنسق العلم إلى الذروة، ذلك انه وضع لأول مرة في تاريخ البشرية نظرية تحكم كل وأي حركة في هذا الكون، وأمكنه ان يضم المرحلتين السابقتين في نسق العلم، أي الحركتين السماوية والأرضية، وذلك بحكم عمومية الفيزياء وشموليتها، الأمر الذي أدى إلى وجود تصور يقول بأن الكون سُكّل على هيئة آلة ميكانيكية ضخمة مغلقة على ذاتها، من مادة وطاقة (قوى) تسير تلقائياً بواسطة عللها الداخلية وتبعاً لقوانينها الخاصة في مسار صارم، تُفضي كل مرحلة من مراحلها إلى المرحلة التالية، أي يؤذن حاضرها بمستقبلها» (٣)، كانت القوانين التي توصل إليها نيوتن، وبتمهيد معرفي سابق من الفيلسوف الانجليزي (فرانسيس بيكون ١٥٦١م - ١٦٢٦م)، بمثابة الموضة العلمية التي سعى إليها العلماء بكل تخصصاتهم الفيزيائية، الحيوية، الكيميائية والطبية وغيرها، وهي التفكير بشكل يقيني، وحتمي تجاه كل الفعاليات البشرية، فهذه الفعاليات تعمل بشكل ميكانيكي صرف، حتى المسائل

بأنها قد غيرت زاوية الرؤية لدى العلماء ولاحقاً لدى مستهلكي نتاج العلم. لم يقتصر علم الفوضى على الجانب التجريدي فقط كما هو شأن الكثير من مواضيع الفيزياء التقليدية، حيث كانت «النسبية تتعامل مع المقياس الكبير (الكون) فيما تفكر فيه الكوانتم (الكمومية) في المقياس الأصغر (الذرة ودواخلها)، في حين أن علم الفوضى يتأمل في التجارب اليومية والعادية للبشر» (م س، ١٩). من الممكن تلخيص نظرية الكاوس بنوع من الكثافة المجازية التي عُرفت لاحقاً باسم «أثر الفراشة» التي تقول: إن رفة جناح فراشة فوق بيجينج (بكين) تستطيع أن تغير نظام العواصف فوق نيويورك، وهو ما يتصل في سياق فلسفة التاريخ هنا، بعدم إمكانية التنبؤ بالنتيجة إذا وُجدت الأسباب الكافية لذلك، سواءً على مستوى الطقس، أو بعض الأحداث الكثيرة غير المحسوسة بشكل كبير ومباشر.

خاتمة :

هكذا نجد مما سبق أن التاريخانية كروية إيمانية موجهة تجاه التاريخ والمستقبل أيضاً قد ساندتها الكثير من الكشوفات العلمية والمسارات العلمية، في فترة زمنية معينة، ثم ما لبثت هذه المسارات بعد توغل التقدم العلمي، وتشعبه، إلا أن تغير مسار التفكير والرؤية الميكانيكية للوجود لتستبدلها بعدم القدرة على التنبؤ بالمستقبل، بالرغم من وجود خيط ضمني رفيع يحرك هذه الأحداث.

الهوامش

- ١- كارل بوبر: أسطورة الاطار، ترجمة: أ.د. يميني طريف الخولي، عالم المعرفة، العدد ٢٩٢، ص ١٥٩، ١
- ٢- د. عبدالله ابراهيم: المركزية الغربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ص ٤٤، ٢
- ٣- يميني طريف الخولي: فلسفة العلم في القرن العشرين، عالم المعرفة، العدد: ٢٦٤، ص ٨٤، ٣
- ٤- عالم الفكر، الفكر التاريخي، د. احمد محمود بدر، العدد ٤، المجلد ٢٩، ابريل ٢٠٠١ م، ٤
- ٥- جايمس غليك، نظرية الفوضى، تر: احمد مغربي، دار الساقى، ٢٠٠٨، ص ١٦.

في أي زمان ولا في أي مكان. فهو ذو علاقات عليّة ضرورية ثابتة تجعل كل حدث من أحداثه نتيجة ضرورية (معلولة) لما سبق، ومقدمة شرطية (علة) لما سيلحق «في حين أنها تعني من الناحية المعرفية «عمومية القوانين وثبوتها وبقينها، فلا استثناء لها ولا تخلف عنها ولا اتفاق فيها أو جواز أو إمكان أو عرضية» (م س، ص ١٠٦).

لم يستمر مبدأ اليقين والحتمية العلمي في التبلور والتضخم طويلاً الذي ترافق معه وجود تصورات طوباوية مستقبلية للتاريخ، والعلم والفلسفة وغيرها، فسرعان ما بدأت الأزمة تلوح في أفق الفيزياء التي تعتبر بمثابة العمود الفقري لنسق العلم الحديث والمعاصر، وذلك من خلال الهزات التي أحدثتها الاكتشافات في مجال الديناميكا الحرارية أو النظرية الحركية للغازات... وغيرها. في حين أن منهجية التاريخ بقيت بمنأى عن هذه التغيرات العلمية، وهو ما جعل الماركسية على سبيل المثال تواصل تصلبها العقائدي القائل «بحتمية التقدم التاريخي» حيث ستصبح «ملكية وسائل الانتاج عامة وتنحل التناقضات وينتهي التاريخ، لأن العصر سيمتد إلى الأبد وينعم فيه الناس كل حسب طاقته ولكل انسان حسب حاجته» (٤).

أثر الفراشة والمؤثرات الأثيرية :

يعتبر قاموس علم الفوضى أو علم اللامتوقع حسب الترجمات العربيات المتنوعة، يعتبر هذا القاموس ما زال في طور التكوّن، والتبلور، فهو قد بدأ في النشوء والتبلور في العام ١٩٦٠ م وما بعدها، على يد الكثير من العلماء الأمريكيين، أبرزهم عالم الفيزياء إدوارد لورنز. حيث «تبتدئ نظرية الفوضى (الكاوس) من الحدود التي يتوقف عندها العلم التقليدي ويعجز، فمنذ شرع العلم في حل ألغاز الكون، عانى دوماً من الجهل بشأن ظاهرة الاضطراب، مثل تقلبات المناخ، وحركة أمواج البحر، والتقلبات في الأنواع الحية وأعدادها» (٥). فهي (نظرية الفوضى) «تجسد علماء عن العمليات المتحركة أكثر مما تصلح وصفاً للحالات الثابتة» (م س، ص ١٨)، وهو ما يعني

تاريخية الفهم البشري

وتساؤلات الواقع المتجدد

علي آل طالب *

إهدار للإنسان وإبداعاته المتنوعة والمتعددة. ولا غرو إذا ما تغير الرأي في موضوع معين أو محدد؛ حسب تغير الفهم البشري وتجده، والذي لا يمكن لنا وسمه بالموضوعية دون الاستفادة من اللحظة التأريخية، ليس من قبيل ما تختزنه في جوهرها مستوجبات إنسانية وحسب، بل لأن التفكير البشري على الرغم من قدراته الهائلة يبقى في حالة إرباك دائم أمام كثافة الأسئلة المتولدة عن الواقع الجديد، بالتالي يتعذر عليه ادعاء منتهى الحقائق. وما فلسفة القناعة بالتنافس الخلاق بين البشر - أفراداً وجماعات - إلا أنموذج؛ لا يفسر ماهية الاعتبار البشري بقدر ما يوضح طبيعة العلاقة مع ذاته، والآخر، وكل الوجودات. الأمر الذي يستدعي منظومة فكرية متحررة ومتجددة تنسجم وحاجات الإنسان ومتطلباته بالدرجة الأولى، وإلا.. الأفكار أو الأيدلوجيات أو الأحداث أو التصورات أو الانطباعات لا يمكن أن تكون مرآة صادقة عن الواقع بدقة. وليس من المبالغة القول: إن الواقع المعاصر يستدعي صورة جديدة من التفكير؛ المنفتح على الآخر، في تراثه وتجاربه ومنجزاته الفكرية.

بحاجة إلى أشبه ما يكون وصفه بـ «عقل تداولي» حسب علي حرب، عقل يعقد الصلة مع العديد من النقاط المضيئة في تاريخ البشرية.. مع فلسفة الغزالي وابن رشد، ونظرية النظم للجرجاني، وتواصلية هابرماس، وتفكيكية ديريدا، وهرومنطيقية شلايرماخر... عقل وطريقة تفكير

باعتباره يقع في المنطقة الباردة من التجاذب المعرفي والفلسفي؛ يكون المسار النقدي للفهم البشري إزاء النص الديني أمراً يتسم باليسر والسهولة أكثر منه الخوض فيما هو أعلى منه رتبة؛ كفكرة «تاريخية النص الديني» والتي لا يزال النقاش حولها مفتوحاً وغير محسوم؛ أسوة بمفاصل عديدة يظل التفكير معها في لهاث مفتوح للبحث عن كنوز الحقيقة. الأمر الذي يستدعي التفريق ما بين (النص الديني) و(الفهم البشري له) ليس في المعالجات أو الأمور الطارئة التي يفرضها الواقع المتغير فحسب، بل في بدايات التأسيس للنقد المعرفي باعتباره نقطة الانطلاق مراثونية بين الإنسان والوجود. بمعنى أن الجهد البشري على مر التاريخ لا يمكن مناقشته بمنأى أو معزل عن الواقع أو البيئة أو حتى الظرف الذاتي والاجتماعي للإنسان نفسه. فالأحكام الفقهية مثلاً تتغير بتغير الظروف، والمفاهيم هي عرضة للتبدل والتطور حسب حاجات الواقع ومتطلباته، كذلك الفهم البشري الذي يمتلك من القابلية للتجدد والتطور وهذا ما يتمظهر في اختلاف النظرة والحكم بين المتقدمين والمتأخرين من الفقهاء والمجتهدين؛ ليعطي الضوء إلى شرعة تنسق وطبيعة متغيرات الزمان والمكان، فالانتصار للواقع وما يختزنه من مضمون مؤثر، هو بحد ذاته تجلٍ للكوامن الفكرية المتجددة؛ الصادرة عن دوافع حاجة الإنسان وتفاعله مع الحياة بكل تفاصيلها الحيوية؛ لأن أي إهدار للواقع الجديد هو بالضرورة

فقد شهد العقل المعاصر حالة أشبه ما بالإمكان وصفها بالتححرر والاستقلال عن سلطة المفاهيم التاريخية، وقد استطاع العلم الحديث أن يحدد جنس الجنين، فضلاً عن التنبؤ بهطول الأمطار، وتغييرات المناخ... وكأننا في أشبه ما يكون بطوفان من التأويلية الفلسفية الجديدة تستوجب إعادة النظر في العديد من المواقف القديمة والحديثة، وهذا خلاف لما تظهره التفاسير القديمة، مثل: موضوع الشهب والسموات السبع، أو دحض نظرية مركزية الأرض، أو ثبات الشمس من الأرض!

ومن جهة أخرى أيضاً، إذا ما تم استثناء بعض الآيات القرآنية والتي تحمل مضامين الأحكام من أوامر ونواهٍ، كالإرث والبيع والإجارة.. إلخ، فإنه ومن خلال ما سبق يمكننا تقديم أكثر من تفسير لنص واحد، وهذا يدل على مشروعية الاختلاف في تقدير فهم النص وتفسيره، بل ويدفع باتجاه القناعة بتعددية الفهم إزاء موقف واحد، فالتفاسير؛ التقليدية منها والمعاصرة، توضح بجلاء مدى تعددية المعاني مع ثبات اللفظ. وبغض النظر عن الأسباب الموضوعية الكثيرة جراء هذا التعدد، إلا أننا لا نستطيع أن ننفي حالة الإثراء من جهة، وربما التيه والغموض من جهة أخرى. والتي ولا شك ألقت بظلالها السلبية على مستوى الوعي المجتمعي فضلاً عن المسار التأريخي للبشرية بأكملها، مع ذلك كله؛ لا وجه للمقارنة ما بين التعددية المعرفية والأحادية إزاء احتكار الحقيقة وادعائها.

لقد رفض هنري برغسون وغيره تلك الاحتكارية والحتمية كما رفضها جان مولر باعتبارها تجيز سحق الآخر بكافة أشكال العنف ولو بلغ الأمر للتصفية الجسدية. الانطلاق من مبدأ أن الحقيقة متعينة قد يكون مقبولا من باب الاطمئنان الخاص، لكن من غير المقبول أن يتم إسقاط ذلك على الممارسة والعلاقة مع الآخر، خاصة إذا

تُسقط كافة الأفكار والمؤدلجات الطوباوية، وتساهم في تفكيك المقولات والمرويات، بصورة مزدوجة؛ تتغير معها بنية الفكر والمعنى بتغير الواقع وفق ميزان التخلّف والتقدم. وبكلام آخر: إن الإنسان المعاصر هو أحوج ما يكون إلى لحظة حضارية ناشئة عن انتاج منهجي متجدد، يجعل الأزمة ومفاتيح الحل تأخذ طابعا تداولياً أكثر منه انكفاءً وانغلاقاً. بمعنى أن الواقع الراهن يفرض معالجات عامة وليست خاصة، فلم يعد المرض خاصاً بالبيئات الموبوءة، كما لم يعد الإرهاب يعترف بالحدود أو بالجغرافيا والتأريخ، أو أن المتغيرات المناخية تمنح خصوصية الأمان لبيئة عن أخرى. فواقع الانفتاح ينبغي أن يواجه بالانفتاح وليس العكس!

وفي مثل هذا السياق تجدر الإشارة إلى مؤثرات التأريخ ومدياتها في إصدار الموقف البشري من حادثة ما، أو الانطلاق بالفهم من منصات أيولوجية أو هويات دينية أو مذهبية، فمجرد القبول بمثل هذه العوامل - وعوامل أخرى أيضاً - هو بالضرورة يعني تعذر الوصول إلى الصورة النقية من تلك السيرة أو الحادثة، وهذا لا يعني «موت الحقيقة» أو إلغائها بقدر ما يعني غيابها في التأريخ. لذا ثمة مدعاة لنظرة جديدة لهذا التأريخ؛ انطلاقاً من الواقع الإنساني وحراكه التفاعلية. وإلا فالتباين بين الأفهام البشرية لم يكن لغزاً محيراً، بل لم يكن يوماً محل نزاع وجدال، غير أن السؤال الذي يفرض نفسه هنا: لماذا ينزع البعض إلى الاستئثار بالحقيقة واحتكارها؟!.

حتى أن التفاسير القديمة لبعض آي القرآن الكريم والتي بالإمكان تصنيفها حسب مضمونها العلمي قد رسمت صورة مغايرة تماماً عما هي عليه في التفاسير الحديثة والمعاصرة، بل إن الواقع الحديث بكل معطياته العلمية تحديداً قد كشف حجم الجمود والتكلس للموقف التقليدي،

ريكور في فكرة «صراع التأويلات» القائمة على تلازم تاريخية المعارف رغم اختلاف الأفهام وتوالد النظريات والأفكار وتعاضلها. وبمحصلة نهائية وفي معرض البحث عن المعنى الخفي منه الظاهر؛ إنه ليس من المبرر الانتصار مثلاً: لعقلانية ابن رشد ضد الغزالي أو العكس، أو المرور على «هرومنطيقا» شلايرمخر دون الوقوف عند «فينومينولوجيا» هوسرل!.

إن: الفهم البشري يتولد متأثراً بعوامل عدة، بيد أن أهم عامل هو تلك اللحظة التاريخية بكل ظروفها التفصيلية، مستفيداً هذا الفهم من المعارف القبلية والاجتهادات المتعددة، ومستلهمًا من الواقع؛ الحاجة الحيوية للإنسان والتي وإن لم ترقَ به نحو سقف الحقيقة، فإنه يكفيه البذل والسعي للبحث عنها. وبغض النظر عن مقارنة الفهم البشري للحقيقة من عدمه، فإن مجرد التسليم لفكرة تطور المعارف عبر التاريخ لا يعتبر فقط ضماناً حقيقية لاستمرار التنوع والتعدد الخلاق بقدر ما يدخل هذه الأفهام وتعددتها في تعاقب تاريخي متواصل؛ لتتلقفها العقول المتنورة ولتسخر ما فيها للواقع، ثم تطلقها مرة أخرى للمستقبل .. وبصريح العبارة ومع الاعتراف بتاريخية الفهم البشري، يظل الواقع دائماً محور الأسئلة والجدل بالنسبة للإنسان المعاصر، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون!

ما كان هذا الآخر في موقع لا يكفل له ضمان الدفاع عنه نفسه، والصورة تبدو فاقعة في مشهد العلاقة بين الحاكم والمحكوم. أو بين الفقيه والمكلف. وفي السياق نفسه؛ ووفقاً للاعتبارات الخاصة، إنه ولمجرد إيجاد وفرة من القناعة على أن الحقيقة متعينة ومدركة، فإن ذلك يعني نهاية الإبداع، بل ونهاية منظومة قيم العلاقة بين بني البشر. فالتعددية مع بعض التيه أفضل بكثير من أحادية التحكم والسيطرة. والتعددية ثراء وإن أدت بنا إلى «صراع التأويلات» حسب بول ريكور.

من هذا المنطلق يكون كل تفسير أو فهم أو رؤية أو نظرية أو تعبير قد دخل في إطار شرعة الاختلاف والتعدد بين البشر، وأنه ما بالإمكان أن تنفصل هذه الأفهام والتفسيرات عن سياقها التاريخي أو الظرف الخاص للمفسر نفسه أو صاحب الموقف، حتى لو تعارض أو اختلف مع فهم آخر، وهذا لا يعني الانتصار للحظة التاريخية على حساب متطلبات الواقع وحاجاته، فأهمية هذا الأخير بالنسبة للإنسان المعاصر أكثر منها تلك النظرات التاريخية المتعددة والمختلفة، بمعنى آخر: أن إتيقيا التفكير هي ذاتها سواء كانت موهلة في التاريخ أو هي ممعنة في الواقع، تظل هي العلامة الفارقة بين لحظة الانتفاح العاقل على التاريخ وبين لحظة الانخراط في الواقع بأداءٍ وإعٍ ومسؤول، وهذا ما يتناغم مع بول

محمد لطفي اليوسفي

في مرآة النقد

محمد الغزي *

والدلالة الجاهزة، والقراءة الأحادية، ويفرض على القارئ أن يسهم في «خلق» المعنى وتأسيس الدلالة، أي يفرض عليه أن يسهم في إغناء النص وإخصابه.

نصّ اليوسفي، إذا أخذنا بعبارات الكحلاوي، «يطرح موضوعا بقدر ما يطرح ذاتا» فهو لم يمثل لضوابط العمل الأكاديمي فحسب، وإنما امتثل أيضا لإيقاع الذات، فجاء مزيجا من «البحث الجامعي» و«الاستقراء الإبداعي» لهذا كان لابدّ للقارئ أن يصيخ في فضاء هذا النصّ إلى صوتين اثنين يتمازجان ويتداخلان ويتشابكان: صوت الأكاديمي الشارح والمنظر الرّاصد لدقائق المنجز الفني، وصوت المبدع الممتلئ باللغة... لكن، ربّما علا، في بعض الفصول، صوت المبدع على صوت الأكاديمي فجاءت هذه الفصول «بحبكة الرواية، واستعارة الشعر، وتعمية النصوص الصّوفية وانسياب لغة الملاحم والرّسالات» مسترفدة من تلك النصوص، جنوحها إلى الغريب والعجيب والمدهش.

هذا الإعلاء من شأن اللغوي هو الذي أغرى الناقد الكحلاوي بقراءة نصّ اليوسفي والتوغّل في عتمات رموزه راصدا لغة نقده، مستجليا نسيج كتابته، باحثا، من خلال ظاهر اللفظ، عمّا تكتم، وتسترّ وظلّ في أعماق النصّ ملفعا بالصّمت والظلام.

لقد أراد الكحلاوي أن يستنطق النصّ من خلال لغة الكتابة لا من خلال ايديولوجيا القراءة. فاللغة تقول أكثر مما يقول كاتبها، وتكشف من الأسرار

صدرت حديثا عن دار مسكيلياني للنشر تونس ٢٠١٠ دراسة للناقد محمد الحبيب الكحلاوي بعنوان «اللغوي والميتالغوي في فتنة المتخيل لمحمد لطفي اليوسفي» وهذه الدراسة تنتمي إلى ضرب مخصوص من النقد هو «نقد النقد» وهذا المصطلح يشير إلى «الفعل الذي ينعكس به النقد على نفسه أو يستدير إلى حضوره النوعي منقسما على ذاته الانقسام الذي يجعل منه موضوعا للتأمل وفاعلا له على السواء» على حد عبارة جابر عصفور.. ولا تختلف قراءة الناقد وهو يحاور دراسة نقدية أو يسائلها أو يتدبر ما جاء فيها من أفكار وآراء عن بقية القراءات الأخرى، فهي تقوم أيضا على استنطاق النص، وتوظيف إمكاناته التأويلية، أي تقوم على تأسيس نصّ جديد على هامش النصّ الأوّل يكون نتاج العلاقة التي تنعقد بين القارئ والمقروء، بين الناقد والنصّ...

وقد تناول الناقد محمد الحبيب الكحلاوي بالدرس كتاب «فتنة المتخيل» لمحمد لطفي اليوسفي وهو الكتاب الذي ينتمي، هو أيضا، في العديد من فصوله، إلى نقد النقد لأنه لم يهتمّ بمساءلة النصوص فحسب، وإنما اهتمّ أيضا بما حفّ بنشأة هذه النصوص من روايات الرّواة وأخبار الإخباريين.

ونصّ اليوسفي من النصوص التي تتكئ كثيرا على المجاز توظف طاقاته التعبيرية والإيحائية، وهذا «المجاز» هو الذي حوّل عمل اليوسفي إلى إمكان تأويلي مفتوح على أكثر من قراءة، على أكثر من مقارنة. فالمجاز يستبعد منذ البدء المعنى المفرد،

وصيغة النفي في هذه المقدمة، وربما في بقية فصول الكتاب، ليست مجرد عملية لغوية تحضر في القول مثلما يحضر الإثبات وإنما هي مسوَّغ من مسوَّغات الكتابة نفسها... فعمل اليوسفي يقوم على نفي القراءات السائدة والاستدراك عليها، ثم اقتراح قراءة جديدة تقوم القراءات السابقة، وتبدد أوهامها.

في هذا السياق نفهم هيمنة ضمير المتكلم على كل نصوص اليوسفي، يلقي بظلاله على رموزها وصورها ... فالْيوسفي، كما أوضح الكاتب، لا يتقدم إلى القارئ بوصفه ناقدًا يصغي إلى نبض النصّ فحسب، وإنما يتقدم إليه أيضًا بوصفه «معلمًا» يُلقِّن ويوجِّه ويقوِّم في آن واحد ...

كما تعمّد الكاتب من أجل تحقيق هذه الغاية تفعيل تقنيات أخرى مثل استخدام التعليق، والبحث عن الأسباب صعودًا إلى منابتها. كما تعمّد استخدام صيغ التهويل مثل عبارات (في منتهى الخطورة/ تستمدّ خطرًا) لشدّ انتباه القارئ واستنفار كل ملكاته في حضرة النصّ.

إنّ استراتيجية الكتابة عند اليوسفي تقوم على التأثير والإقناع، وربما تقوم على التأثير أكثر من الإقناع لهذا جنح نصّه إلى الإعلاء من شأن «طرائق القول» أكثر من الإعلاء من شأن «مقول القول» فبقدر ما كانت «مقروئية» النصّ شفافة شكلاً، تعتمت مضمونها، إذ سرعان ما يعلق المتقبل في شراك اللغة قبل أن يهّم بتفكيك رموز المضمون... في مرحلة ثانية التفت الكحلاوي إلى متن الكتاب، والتفت، على وجه الخصوص، إلى الصيغ الصرفية التي تردّت في فصوله، فوجد أنّ صيغ «المفاعلة» هي أكثر الصيغ انتشارًا في الكتاب. وهذه الصيغ إمّا أنها تفيد معنى المشاركة، أو معنى المطاوعة، ولم يكتف الكحلاوي برصد الظاهرة بل عمد إلى وضع جداول جمع فيها عددا كبيرا من الأمثلة تؤكد تواتر هذه الصيغة في الكتاب ويمكن للقارئ أن يتبين، من هذه الجداول، أن حضور هذه الصيغة

أكثر مما يكشفه.... ومعنى ذلك أنّ اللغة تتكلّم من وراء الذات المتكلّمة، تفصح عن نفسها من وراء الناطق بها، فليس الكلام، كما أوضح «دريدا»، مجرد تعبير صاف عن مقاصد صاحبه، ولا هو مجرد استحضار لمعنى بكر وإنما الكلام ينبني دوماً على غياب، والمعنى يستعصي على الحضور ومن ثمّ فإن القراءة لا تقول ما يريد النصّ قوله وإنما تقول ما يرفض النصّ قوله، أو يرجئه، أو يستبعده.... القراءة إفشاء تقول ما امتنعت اللغة عن قوله.

لماذا يستخدم اليوسفي «معجماً» بعينه لا يكاد يحيد عنه؟

ولماذا يتشبّث بنمط مخصوص من التراكيب تتردّد في كتابه ولا تتجدّد؟

وما دلالة أن يظلّ النصّ يدقّ أجراساً ثابتة ومتغيرة بانتظام حتى أنّنا نستبطئها أحياناً أو نتنبأ بأنّه لا بدّ أن تفرع عمّا قريب فلا تتخلّف عن الحضور؟ هل شعريّة نصّ اليوسفي مجرد زخرف أم أنّها شعريّة محمّلة بالمعنى؟

تلك بعض الأسئلة التي حاول الكحلاوي الإجابة عليها من خلال هذا العمل.

قرأ الكحلاوي، أوّل ما قرأ، مقدّمة كتاب «فتنة المتخيل» وأشار إلّا أنّها كانت محكومة بغرض واحد يوجّه لغتها ومجمل صورها وهو استدراج القارئ، عبر الاستلطاف والاسترضاء، «لضمان استرساله في التلقّي، على أمل إبقائه في النصّ، وتجنيده لمأرب الكتابة». ففي القراءة يحقق النصّ حضوره، ومنها يستمد بقاءه.

أمّا الأساليب التي توسّل بها الكحلاوي لتحقيق هذا الغرض، غرض استدراج القارئ، فهي كثيرة متنوّعة، بعضها لغويّ، وبعضها غير لغويّ. أمّا اللغوي فيرتبط بصيغ مخصوصة تردّت تردّدا لافتاً في هذه المقدمة، وربما في الكتاب كلّ، لعلّ أهمّها صيغة النفي التي، كما لاحظ الكاتب «تفرّع في الفقرة الواحدة قرعاً يصمّ الأذان»

يعلق الكحلاوي على قول اليوسفي / تفتحتها على ممكناتها ومحتملاتها / تباشير الأفل / هذا هو الشعر وتلك ضفافه وحدوده / فيقول. ههنا الدوال بهت بريقها وانفتحت على متاهة المعنى.. الكتابة تحولت إلى فضاء غائم الملامح لا يمنحه السياق هوية بعينها. فالمتعارف عليه أن التبشير، على سبيل المثال، تستخدم للدلالة على تباشير الفجر والبدائيات البكر. ففيم استخدمها اليوسفي للدلالة على الموت والأفل؟ وما الذي يبرر استخدام الممكن والمحتمل في صيغة الجمع؟ ثم بأي معنى استخدم عبارة حدود الشعر؟ إن التباس اللغة، في هذا السياق، لا يفضي إلى تعدد المعاني وإنما يفضي إلى إحلال الغموض في غير مواضعه.

لكن الناقد لم يكتف بعرض كل الأساليب اللغوية التي توسل بها اليوسفي لاستدراج قارئه فحسب بل أشار أيضا إلى الأساليب غير اللغوية، الموصولة بمسائل نفسية واجتماعية أخفى ...

ويلج الكحلاوي، في هذا السياق، على فكرة اليتيم بوصفها الفكرة الرئيسة التي تشد كل فصول الكتاب شد تآزر وانسجام ... هذا اليتيم المتأني من موت القديم (الأب) وأقول نجمه، منذ عهد بعيد... مما جعل «الأبناء» يضربون في التيه باحثين عن عزاء لا يكون... هذا اليتيم هو الذي يفسر، في نظر اليوسفي، مسار الثقافة العربية، وارتباكها وتعثرها ...

وعبارة اليتيم كما لاحظ الكحلاوي بؤابة مشرعة على الفجيعة ورثاء الحال ... وهذا ما جعل كتاب اليوسفي مفتوحا على مناخات قيامية ما إن يشير إليها النص حتى تتلبسه فيعلق في متاهات أصقاعها... يقول الكحلاوي معلقا على هذا المعجم الفجائي الذي يهيمن على النص «لا أعتقد أن هناك نصوصا نقدية انفتحت على مناخات الروائي والملحمي والإبداعي عموما مثلما انفتح كتاب «فتنة المتخيل» فاليوسفي قد استطاع أن يتجاوز جفاف المصطلح النقدي، وصرامة الكتابة

لم يأت عرضا بل يتنزل سمة من سمات الكتابة عند اليوسفي... هذا الكاتب/ الناقد الذي أجاد الإصغاء إلى اللغة، وتحسس نبضاتها وتفيًا ظلالها على حد عبارة الكحلاوي .

فالخيار اللغوي كان خيارا صفويا عمد إلى تفعيل صيغ بعينها وأفعال بعينها، وأدوات بعينها «مما جعل الكتابة فعلا في اللغة أكثر منه في المضمون». اللغة هنا ليست مطية لمقاصد بقدر ما هي مطلوبة لذاتها .

ومن الصيغ الأخرى المتواترة في كتاب اليوسفي صيغة الجمع على مختلف الأوزان بما في ذلك منتهى الجموع وجمع الجمع وجمع الكثرة، وربما أمعن اليوسفي في اختيار نمط مخصوص من الجموع مثل الذؤبان عوض الذئاب، والرغائب عوض الرغبات، والظلمة عوض الظالمين. فوظيفة الجمع، في هذا الكتاب، ليست الإحالة على الكثرة والتعدد فحسب، وإنما تكثيف طاقة الكلمات الدلالية... وربما استخدمها لإشاعة نوع من الغموض يسهم في تفعيل إمكانات النص الإيحائية، وفتحته على تعدد القراءات .

يتساءل الكحلاوي وهو يقرأ قول اليوسفي «رحيل بطيء على درب الهبوط والمرارات» ما قيمة أن تستحيل المرارة مرارات في سياق الجملة؟ ولماذا العدول عن الأفراد؟

ثم يعمد إلى تأويل تواتر هذه الصيغة في نص اليوسفي فيقول: يرد الجمع استدراجا لمخيال المتقبل للعمل، وتكثيفا لظلال الدلالة. ثم إن لصيغة «مرارات» ذاكرة تحيل على مثيلاتها العاملة في النص مثل: عذابات، وانتهاكات وويلات وإكراهات وممنوعات وتوهمات ومكبوتات... إنها شبكة متعالقة الخيوط بالرغم من تباعد سياقاتها.

لكن قد يفاجئنا نص اليوسفي بنمط من الجمع يكاد لا يحيل على شيء بعينه، فهو يمثل، في نظر الناقد، لحظات تعبيرية تجنح فيها الكتابة إلى الانفتاح على أفق من المعاني الملتبسة الغائمة

الجمال فيه: (طهارة هو الماء/ في الفلوات والبراري والفجاج يقيم/ ولذاتها انتصرت الكتابة/ إلى حافة الدنيا وصل) هذه السمة الأسلوبية هي من أكثر السمات تردداً في الخطاب الشعري الذي هو في أصل جوهره عدول عن بنية الجملة النثرية وخروج على ما استتب من صيغ ونظم.

التفت الكحلاوي بعد ذلك إلى تواتر بعض الأدوات في «فتنة المتخيل» وتأمل وظائفها من هذه الأدوات: إن/ إنما/ لقد/ سوف/ ... هذه الأدوات لا تنهض، في رأي الكحلاوي، بوظيفة دلالية بقدر ما تنهض بوظيفة ميتالغوية «إنها علامة حضور صائغ القول في ما يصوغ» ويقول «أي إنها إحدى الإستراتيجية التي تشير إلى القارئ أكثر من المقروء، وإلى المتقبل أكثر من النص».

إن قراءة الكحلاوي «لفتنة المتخيل» استهدفت أمرين اثنين:

الأمر الأول: استقصاء أبعاد النص اللغوية، وتفكيك ما أشكل من عناصرها

الأمر الثاني: يتمثل في تأمل «مضمون» العمل ورصد أهم أسئلته و«ما يطرحه من خارطة طريق لقراءة المنجز الأدبي القديم». وقد تمكنت هذه القراءة من حفر طبقات نص اليوسفي والوقوف على عناصره اللغوية والفكرية الفاعلة.

إن هذه الدراسة، وإن اتسمت بطابع ذاتي لا تخطئه العين فإنها تؤكد أن النص النقدي الحديث ليس نسقا مغلقا على ذاته، وإنما هو مساحة مفتوحة يمكن التسلل إليها بطرائق شتى لنقف على مكر اللغة وخديعتها ... أي لنقف على إمكانات تأويلية عديدة واحتمالات قرائية شتى.

العالمية المتمثلة لشروط الكتابة الأكاديمية، وتمكن بنباهة فائقة، من توظيف طاقة اللغة التعبيرية / التأثيرية لاستنطاق النصوص وما حف بنشأتها من أحداث.

فحين يقول اليوسفي: «لا معنى للترقب إذن، والانتظار باطل هو الآخر، وباطلة هي الحياة إذا كانت محض ترقب لثوب مرتقب أو عقاب قد يأتي في غد، باطلة كلها وقبض الريح» فحين يقول هذا فإنه يستنهض قوى اللغة الإيحائية مستعيدا نصوصا معنة في القدم (نشيد الأنشاد) يروّضها ليقول من خلالها، تجربته مع اللغة، مع الكتابة.

وفي فصل عنوانه «اللغة تهفو إلى أن تكون شعرا» يتناول الكحلاوي بالدرس والاستقراء «الجوانب الفنية» في نص اليوسفي. ينطلق الباحث من حقيقة استقائها من كتب اليوسفي ومفادها أن لغة هذا الناقد لا تعمل خارج المنطق التعبيري أبداً، ولا تفتأ تنهل من معين الفصحى متشحة بظلال تعبيرية غالبا ما يستحضر فيها الاسطوري والملحمي، والديني. وللأساليب الشعرية (أو التعبيرية) تجليات شتى منها على وجه الخصوص الجنوح إلى التفخيم والتضخيم مثل (ثمة فجوة مدوّخة/ تشهد الدنيا قاطبة بتعاظمه/ وتبدأ المواجهة عاتية عنيفة لا تهدأ ولا تكلّ) لكننا باليوسفي نجرفه الكلمات فينقاد وراءها غير آبه بما تنطوي عليه الكلمات من مبالغة وتهويل «إنه الاستبداد إذن ... استبداد اللغة بالذات المتكلمة»، يقول الكحلاوي، مضيفا «واستبداد الكتابة بالمتلقي ترسم له ما تتمثل، لا ما يمثل في الواقع».

ومن الخصائص «الشعرية» في نص اليوسفي شغفه بالتقديم والتأخير يسم عددا هائلا من

الخيال

أو لعبة الفن اللذيذة

آمال موسى*

البحري وغيرها، يمثل أثرا مليئا بالسحر وبعوالم الخيال والفانتازيا الفسيحة ذلك أن شهرزاد صاحبة الذكاء والبراعة في فن الحكاية، قد استنجدت بالخيال لتتغلب عليها مصير القتل ولترويض شهريار الذي ألقى على نفسه إفناء سلالة حواء بسبب خيانة زوجته له. وأمام هذا المصير المفجع واجهت شهرزاد آخر جوارى شهريار الموت بالفن. فكان خيالها طوق النجاة الذي تتشبث فيه كل ليلة حتى مطلع الفجر. ومن خلال حكايات تتغذى بالخيال وأدواته حظيت الإنسانية بعمل أدبي ممتع، تقاوم فيه المرأة السلطة والمركبات النفسية وفوضى العالم والظلم وسيادة الغرائز، إضافة إلى أنه عمل يشكل وثيقة أدبية دامغة تؤكد الصورة الإيجابية للمرأة وقدرتها على ابتكار عوالم أفضل وتحويل وجهة الواقع المادي إلى غير أهدافه وذلك عن طريق الحكاية وفن القص والتشويق إلى حد الانجذاب والشد فكانت شهرزاد بخيالها تطيل عمرها وتجعله في حالة موازنة مع شجاعته وثرائه وبراعته جاعلة الحياة مكافأة تضاهي كفاءة الخيال عندها ورحابته.

وإذا كان الخيال أمل على شهرزاد أن تبعث الروح في شخصيات من وضع تشكيلها، فإن المقفع الذي عاش في القرن الثامن الميلادي قد مرر أفكاره ورسائله على لسان الحيوان، كقناع كان تقريبا أول من ابتكره من أجل محاربة الظلم، في حين أن الجاحظ طوع خياله للذهاب في السخرية الموجهة أشواطاً بلغ فيها مستويات متقدمة في

لقد أولى الأدب العربي قديمه وحديثه عناية خاصة لمسألتي الخيال والفانتازيا في عملية الخلق الفني وصياغة النص الأدبي، وذلك لما تتيحه عوالم الروح والخيال من مساحات شاسعة للتعبير وآفاق رحبة من الحرية وبالتالي الإبداع والمزيد منه على نحو لا يعرف سقفا معينا، تصطدم به الموهبة والرغبة في تقصي حقائق الذات والعالم والموجودات.

ولنا في المدونة الأدبية العربية نماذج عديدة، تظهر استدعاء عدة آثار شهيرة وذات قيمة مضمونية وفنية للخيال والفانتازيا، كجناحين استثنائيين خلق بهما الأديب العربي في فضاءات عجائبية وسحرية وأسطورية، فكان الخيال، حافزه لركوب المغامرة وحيلته لتمرير أعمق الرسائل وأخطرها. فالخيال هو جواد الأديب العربي الذي لا مفر له من ركوبه للذهاب بعيدا حيث مدن الأعماق وسماوات المعاني والدلالات المتمنعة.

ومن هذه الآثار التي وفرفيها الخيال لأصحابها متعة السفر ولذة ابتكار عوالم جديدة تبني فيها الذات الكاتبة وفق الهندسة التي تشتهيها والمعمار الذي ترتضيه، نذكر على سبيل المثال رائعة «ألف ليلة وليلة» وكتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي و«البخلاء» للجاحظ وحتى «كليلة ودمنة» لابن المقفع رغم أنه أثر فارسي، فإنه قد أثر في الثقافة العربية. إن كتاب «ألف ليلة وليلة» بشخصياته الأدبية الخيالية كعلاء الدين وعلي بابا والسندباد

القدامى ما يصب في هذه الخانة ويدعمها ويوصلها بمعنى التأصيل التاريخي لدور الخيال في العملية الإبداعية فيقول الجرجاني إن «الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك» ويضيف الجرجاني أن التخييل جزء لا يتجزأ من العمل الفني وأن الشعر يقوم على المعاني التخيلية، بل إنه يذهب إلى حد إعلان أن الكذب في الشعر يعني حرية التعبير المطلقة والاتساع والتخييل واختراع الصور الفنية. ويؤازره في نفس المسار ابن سينا الذي يعرف الشعر بأنه «كلام مخيل» إذ يستعمل الشعر التخييل لتفكيك وإعادة بناء الموجودات والقيم والأفكار وأنماط السلوك والمنظومات الرمزية. ولعل هذا التأكيد على المنزلة الكبرى والأساسية التي يحظى بها الخيال في العملية الإبداعية والتوليدية الجمالية، هو في أحد أبعاده نتاج أثر الفلسفة اليونانية في الثقافات عامة، بما فيما الثقافة العربية إذ الخيال كأداة لممارسة الإبداع قيمة متفق حولها.

وبالنسبة إلى تقنيات القصيدة إلى جانب التجربة الحياتية والنبض الحي لتلك اللحظة الخارقة المفجرة لحالة الكتابة، من قدرتي على التخييل، خصوصا أن الذات الشاعرة في قصيدتي ترنو إلى بناء عالم مغاير وتؤسس لقيم تفتقر إليها أو نتوق إليها أو نحن إليها.

والصورة الشعرية التي تعد مركز الإبداع الأول الذي يكشف عن قدرة الشاعر في إنتاج صور مستحدثة ومركبة ومدهشة وقابلة للتأويل أكثر منه التفسير، تتكئ في تشكيلها على الخيال والميثولوجيا والأسطورة والعجائبية والخرافة والروحي. ودور الخيال في القصيدة هو صهر كل هذه العيون مع بعضها البعض وتحويلها إلى نافورة متجانسة، يمارس فيها الشاعر لعبة

النقد والبلاغة ومفككا للأوضاع التي عليها أمتة اجتماعيا وسياسيا وأخلاقيا وذلك عن طريق تفكيك المنظومة القيمية وأنماط السلوك لدى مجتمعه بالاستناد إلى الخيال الفسح الذي آمن له تجسيد المبالغة كأداة من أدوات النقد الذكي واللادع. ومن خلال هذه الأمثلة، نتبين أهمية دور الخيال في التعبير عن مضامين خطيرة وحساسة بشكل رمزي وغير مباشر من جهة وفي شحن همة المخيلة لدى الأديب العربي لابتكار عوالم جذابة وجديدة ومختلفة وفي صياغة العالم الذي يهفو إليه والقيم التي يرنو إليها من جهة أخرى.

ذلك أن الخيال مظهر من مظاهر قوة التجربة الإبداعية، أداة ذكية للقول وللنقد وللسخريّة دون تحمل تبعات هذه الأفعال، التي عادة ما تنصدر لها الظروف السياسية والمجتمعية بالمرصاد، فيصبح ساعتها الخيال وقودا به تتحرك شجاعة الأديب وتتحقق جرأته الفنية. وبالتالي فإن الخيال ليس طريقنا لتوفير بديل مواز للظروف السياسية والمجتمعية الكابحة للتعبير والنقد وللتجديد، بل هو عنصر لازم وأحد أهم مكونات كيمياء الفن بوصفه فعلا في الواقع وحافزا لإعادة ترتيبه وتخليصه من الفوضى الذي تلحقه به قيم الغطرسة والجور والمركبات النفسية وسلطة العادات والتقاليد ذات الحراسة المجتمعية العتيدة والصارمة أي أن الخيال أبعد ما يكون عن حل به نَعُوض محدودية التعبير وانعدام الحرية، بقدر ما هو أداة فنية وإبداعية أساسية ومظهر من مظاهر الكشف عن قدرة المبدع على الخلق والابتكار والترميز.

وحال الشعر مع الخيالي والسحري لا يختلف عن حال السرد، بل انه يتجاوزه من ناحية أن الشعر هو أساسا ضرب من ضروب التخييل وهو الذي يُحفز المتلقي على ترويض مخيلته وتنمية مهاراتها. ولنا في تعاريف النقاد والبلاغيين

وفي قصيدة أخرى تسجل الكاهنة البربرية
حضورها الثوري الرفض:
يا أبتى،
كيف صدّقت بياض قرن الجاموس
وأن عظم الجمل أسود
وأنه ربما ستنجب لك الحبيبة بعدي طفلة.
كيف استطعت الجلوس ألف عام عند رأسي
تتيمم بتاجه
ترتبّ حاجبي
وتحرس ليلا غاسقا غشى شعري.
تسلم وجهي فضيحتة
وأقداحا تتمايل في ليلها.
تعلمني الكتابة بالغياب
والسير خطوة واحدة
من قمة جبل إلى صدره.
يا أبتى،
دعنا في غدائر الكاهنة نغتسل
نحترق وفاء
نأخذ القرار في حالة سكر!
ومرة أستدعي هيلين التي صورتها إلياذة
هوميروس كأجمل نساء أرض والتي فرت إلى
طروادة بسبب وقوعها تحت سحر آلهة الجمال
عند الإغريق فينوس حيث هامت حبا برجل غير
زوجها.
إضافة إلى استدعاء إله النار لدى الهندوس
«أجنبي» و«أنكيدو» الشخصية الشهيرة في
الميثولوجيا السومرية وبطل ملحمة «جلجامش»
الباحثة عن الخلود وإكسير الحياة.
هل نحن يا جدتي
واحد أم أكثر
ومن لآخر يحتاج أكثر

إعادة ترتيب العناصر وحرية استدعاء أبطال
أسطوريين والتلبس بهم وأيضا جعل الهامشي
في عالم الواقع، مركزيا في عالم الشعر، باعتبار
أن القصيدة الحديثة توظف المخزون الثقافي
الرمزي لإنتاج معان جديدة. من هذا المنطلق،
تهفو قصيدتي إلى جعل اللغة فضاء يقوم على
الاستعارة كما هو الحال في هذا المقطع:
طفلة الجنون أنا

هوايتي
ابتكار قنديل لنهاري
ابتكار وهم
يحدّق في عين الحقيقة.
ابتكار موت
يضحك الشبنفسج
يطيل حياة أمي، عمر أبي.
ابتكار جسد
يقف فيه الزمن
يورق فيه المكان
سجرة زيتون.
وأيضا الاستناد إلى لغة تستدعي بعض الرموز
والأساطير:

وفي موقع آخر يحضر النبي يوسف الذي أولي
شطر الحسن والقدرة المتفردة في تفسير الأحلام
ومعه زليخة رمز العشق الجارف:

رأيت الآن «يوسف»
هنا على موجة الشوق
يمشي، واثقا،
ولما به أمسكت
قال:
«الليلة، في حلمي أراك»
فعدت
إلى يقظتي.

الملتفون حوله أم الذي حوله ملتفون.

من الأكثر دهشة

الأنبياء أم الشعراء

من رتب الكون

أم من نصب الأطفال خلفاء.

يا جدتي،

حرريني من شروري

حرري

ذاتا مباركة!

يا أيتها الربّة «فاكا»

تكلمي

خبريني عن آخر حفل للتّضحية

عن حيرة بددتها ترنيمة الخلق

إن «أجني» أقسم بحرق الكوخ

فماذا يا جدتي أقول

والأنبياء في الخارج ينتظرون!

ويمكن القول في هذا الصدد إن الخيال هو الذي يجعل الشاعر يستفيد من معارفه داخل القصيدة ويعيد إنتاج تلك المعارف بشكل يجعلها جديدة ويبعث فيها الحياة والمعنى من جديد بإبداع وخارق لما كانت عليه. فالخيال يساعد الكتابة الشعرية على المحو في اللحظة التي يؤمن لها البناء إضافة إلى تشكيل كائنات تكون قناعنا

في التعبير كما حاولت ذلك في قصيدة «أنثى

الجنون» أو «أنثى الماء» وغيرهما.

إن الخيال كما أتحمسه في القصيدة يزواج

بين خيالي الشخصي والخيال الذاتي والجمعي

المشترك وهو مطيتي لبلوغ هدفين اثنين:

الأول ممارسة لعبة الشعر بما تعنيه من هندسة

وابتكار وتمنع وترميز وإنتاج وإعادة إنتاج

وترتيب الفوضى وتوظيف المخزون الجمالي

للإنسانية. والهدف الثاني يتيح لي مساحة

خسبة للتعبير ولممارسة وظيفتي في الانشقاق

والهدم لاسيما وأن الذات الشاعرة في قصيدتي

تسعى إلى الانتقام فنا وبناء من الواقع المباشر

خصوصا الواقع الاجتماعي والسياسي العربي

الذي يقف بالمرصاد ضد حق الفرد في التغيير

وفي الوجود الكامل الحقوق متحصنا في ذلك

بثقافة تعودت الإنصات إلى صوت الجماعة

أولا ومصلحة الجماعة أولا في حين يأتي الفرد

في مقام متأخر ولعل التخيل من الأدوات التي

يُمكن التعويل عليها، كي يسترد الفرد حظوظه

في الواقع المادي المحسوس باعتبار أن التخيل

فعل في القصيدة، يتسرب إلى أرض الواقع بفعل

التراكم والقدرة على النفاذ إلى مخيلة المتلقي

والتأثير فيها.

أبزون العماني... الشعر وجدل الحياة

عبد الرزاق الربيعي*

مختارات من أشعاره فأضفتها في كتاب المذكرة الذي صدر عام ١٩٩٧ م ومنذ ذلك الوقت وأنا أتلقف ما أحصل عليه من شعره آملاً أن أستطيع إصدار ديوان شعر له ويضيف السالمي «كم كنت سعيداً عندما اطلعت أن له ديوان شعر مخطوطاً في القاهرة، ولكن إلى حد الآن لم أطلع عليه».

وبذلك فقد جمع النصوص الواردة في الكتاب من خلال كتب التراث وكذلك موسوعة الشعر العربي التي أصدرها المجمع الثقافي بأبوظبي مرجعاً سبب الاستعجال بالأصدار إنه كان يرغب في صدوره بمناسبة مرور ألف عام هجرية على وفاته حيث رأى «من الحسن أن يكون للألفية بادرة جميلة».

وهي حقاً كذلك ولكن لو استكمل بحثه واطلع على ديوانه المخطوط لأثرى جهده بنصوص أخرى تتوازي مع مكانة هذا الشاعر الذي احتل منزلة رفيعة بين شعراء عصره عن تلك المنزلة يقول أبو الحجاب «كنت قبل وصولي لعُمان أسمع بأشعار الكافي أبي علي وتمر بي القصيدة بعد القصيدة وكنت لفرط إعجابي بها أود لو ظفرت بمن يرويها عن مؤلفها فتكون النفس لحفظها أنشط والفكر على ضبطها أحرص لسلامتها... وإذا ديباجة شعره مع بهائها ورونقها متناسبة الألفاظ متناصرة المعاني وإذا هو يتجنب إيراد ما يمجس السجع وتأباه النفس فلم أزل أنتسخ من حافظيها والتقط من منشديها إلى أن حصل لي ما قيدتها ورويتها عنه».

ويقول أبو الحسن الباخري «كنت أسمع له بالفقرة فالفقرة فأفتقر إلى أخواتها ويلتهب حرصي على إثباتها، ثم ظفرت بديوان شعره في خزانة الكتب النظامية بنيسابور».

ولكن الذي شدني إلى هذا الشاعر أكثر كونه عاش في العراق سنوات من عمره ثم عاد لعُمان ليسكن أحد جبال المنطقة الداخلية وظل ينتقل بينهما حسب

أشياء كثيرة جعلتني أتوقف عند شخصية الشاعر «أبو علي الكافي أبزون العُماني» المتوفى سنة ٤٣٠ هـ لعل أبرزها هذه القدرة العالية على السبك الشعري وهذا الإختزال فلا نجد في شعره ثثرة ولا تزويقات ولا تصنعاً، إنه يضع المعنى بين يديك مقشراً من كل ما يثقله يذكرنا نسجه بجمل المتصوفة الشعرية القصيرة واتسمت به نصوصهم من سمات فنية كتكرار الألفاظ وتقابلها كما في قوله :

الحر أدنى ما يكون إذا نأى

والوغد أنأى ما يكون إذا دنا

كما إن مسحة الزهد كانت واضحة على شخصه، ولم يكن يتباهى بشعره، وربما تعود قلة مآثره من نصوص إلى عدم تفرغه لصناعة الشعر، بل كان منصرفاً إلى الأعمال الدبلوماسية الموكلة إليه يقول محمد بن أحمد المعروف بأبي الحجاب الذي جمع له العديد من القصائد والأبيات واصفاً لقاءه به حين قصد مقامه في جبل من جبال عُمان «لما اجتمعت معه لم أتمكن من مجالسته إلا لمعاً، ولا من مفاوضته لاشتغاله بالأعمال السلطانية الا خلساً، ثم إنني استنبطته، فوجدته غير معجب بشعر نفسه، على عادة أبناء جنسه» وكأن هذا التواضع وعدم الاعتداد بالذات اللتين وجدتهما أبو الحجاب في أبي علي الكافي صفة متجذرة في الشعراء العُمانيين «من أبناء جنسه» منذ القرون الأولى !!

وله ديوان كان في خزانة الكتب النظامية بنيسابور كما يقول إسماعيل بن حمد السالمي الذي جمع له ديواناً بـ ٣٧ قصيدة صدر عن مطبعة إبراء عام ٢٠٠٩م

حول علاقته بشعر أبي علي الكافي يقول السالمي في مقدمة الديوان قبل أن يصدر كتاب «المذكرة في الأدب العُماني» بفترة تتجاوز السنوات كنت قد تعرفت على شعر أبي علي الكافي، وقد توفرت لدي في ذلك الوقت

تقلبات الأحوال فهو القائل :

وإذا الأماني لم تنلها معرقا

فائن العنان وسر تنلها معمنا

لذا عاش «معرقا» و«معمنا» ولم يكن بالهين عليه ترك بلده عُمان ويقرن مفارقتها لها بمفارقتها الشباب ويسر الحال والاهل والأصدقاء فهو يقول:

فارقت أربعة لها يهوى

المنية من يفارق

شرح الشبيبة والغنى

وعُمان والإلف الموافق

ولكن ما الذي دعاه للتغرب ومفارقة كل ذاك ؟ الأخبار المذكورة عنه قليلة ولكننا نستنبط الجواب من شعره، فهو يقول:

ما جر هذا الخطب غير تغربي

ومن التغرب ما أذل وأهونا

أزكى بقاع الأرض وهي فسيحة

ما كان سرب العيش فيها آمنا

وتعصره اللوعة ويصل به القنوط أعلى مراتبه حين يقول:

تأبى قبولي كل أرض زرتها

قلمي رجائي وافتقاري سائقي

فكأنما الدنيا يدا متحرز

وكانني فيها: وديعة سارق

فما كان عليه بعد أن ساءت حاله إلا التوجه إلى العراق الذي كان في القرن الرابع الهجري حاضنة فكرية وثقافية:

وإذا أحببني العراق فهين

عندي إذا نشزت علي عُمان

لكنه يعود إليها ليقول :

ها أن أرض عُمان أنفس بقعة

ومؤيد السلطان أكرم صاحب

مازال إما في صدور مجالس

يبني العلا أو قلوب مواكب

وإلى أياديهِ صرفت مطامعي

وعلى معاليهِ وقفت مطالبِي

وتنوعت أغراضه الشعرية فكتب في العديد منها وله شعر رقيق في الغزل كقوله:

بأبي حبيب كلما عانقته

عادت اليّ شبيبتي بعناقه

كالراح يجمع بين طيب نسيمه

وبهاء منظره وطيب مذاقه

أخلاقه نزه القلوب وبالبحري

أن يستعير الروض من أخلاقه

أيقنت أن لا عيش غير لقاءه

أبدا وأن لا موت غير فراقه

وزادت من جمال شعره رقة ألفاظه وانسيابية جملة الشعرية وثراؤها الموسيقي :

أفدي الذي زارني والليل معتكر

والأفق مما اكتسى من عرفه عطر

فلم نزل نتجاري في العتاب معا

أشكو اليه جفاه، وهو يعتذر

حتى إذا ما اعتنقنا، واستتب لنا

على إرادتنا عيش له خطر

ناديت ياليل :دم ليلا بلا سحر

فقال :ليلك هذا كله سحر

أما ديانته فتثير لغطا أيضا وقد تطرق إلى هذا الباحث إسماعيل السالمي في محاضرة له قدمها في مقر الجمعية العُمانية للكتاب والأدباء الذي عرفه قائلا « هو أبزون بن مهزذ المجوسي العُمانى المتوفى سنة ٤٣٠هـ ولكن في مخطوطة المختار من شعره ورد اسمه كما يلي (الكافي أبي علي أقرون بن مهزذ الكراني أولا ثم العُمانى).. وأكد إن «جميع المصادر تقول إنه مجوسي مقيم بنزوى» وهذا أثار جدلا بين الحضور فكما هو معروف أن مدينة نزوى في ذلك الوقت كانت مركزا دينا فكيف ترك عُمان كلها وأقام في هذه المدينة؟ وهو بذلك إما لا يكون مجوسيا وإما أنه لم يقيم بنزوى. أما عن ديانته المجوسية فهناك الكثير من المصادر التاريخية تؤكد ذلك البخارزي معرفا بأبي علي الكافي «هو أبزون المجوسي من أهل عُمان» هذا الجدل حول حياته جاء ليعزز جدل الأسئلة والشفرات التي تبثها نصوص هذا الشاعر الذي يستحق أن يلتفت الباحثون إلى نتاجه لقلّة ماكتب عنه، فباستثناء دراسة للدكتور محمد المحروقي نشرت في العدد التاسع من مجلة نزوى عام ١٩٩٧ م لا نجد اهتماما بشعره لذا يظل الجهد الذي بذله الباحث إسماعيل بن حمد السالمي على العجالة الواضحة في إنجاز كتابه يستحق التقدير .

كاظم الحجاج

تعددية بُنى الاشتغال الشعري

شاكر مجيد سيفو*

في «غزالة الصبا»

البطاط والمنشور في مجلة الصدى، (العدد التاسع والأربعون/ الاحد ٥-١١ مارس ٢٠٠٠م).

إن توفر عناصر جمالية متأنقة شديدة اللعان في قصيدة الحجاج أعطتها سمة الأثرة والصدمة والإدهاش والإيهام في آن واحد، وتتجسد هذه العناصر في قول الشاعر الحجاج، في الحوار (الشعر لا يعتمد إلى كسر الإيهام بل هو الذي يخلق إيهامات دائمة لكنه يتيح للقارئ أن يكسرها لو أراد)، وقد سعى الشاعر من خلال هذه التقنية إلى ضخ شعرية القصيدة بحمولة المفردة واشعاعاتها وطاقاتها الاستثنائية، فهو يرى في قصيدته أشبه ما يقرب من تأسيس أو ارسال شفرة أو برقية أو خبر اسود لا كالأخبار العادية (دفاعاً عن اتهام البعض لقصيدته على أساس كونها -نكتة- انها مؤجّة سوداء داخل خبر وترشح شفرتها بواسطة تضافر حركة الدال والمدلول وانتقالاتهما ومشاكستهما ومفارقتهما وبعدهما عن اطارهما المألوف والسائد: [أرفض/ يستطيع حتى الكرسي/ أن يرفض بديناً -يجلس عليه- / بأن.. / يكسر نفسه!] (رفض ص ١٥) ان طاقة اللغة بتحويلها من الملفوظ الذهني إلى الدلالي أعطت للقصيدة شحنتها الشعرية وقوة دلالتها الفكرية محايثة الحسي والواقعي بالخيالي والفنتازي [فرحي قليل في المرايا ولأنني أحببتك، كسرتُ مرآتي/ ليكثر.. في الشظايا!] (اجزاء المرأة ص ٢٣).

ومن صيغ المفارقة التي يعتمد الشاعر في تحقيق شعرية تفرد بها لغته هذه الصورة الشعرية الجميلة التي تقوم في بنية التشبيه والوصف الممتلئ بحركة الكلمة، الفعل والملفوظة المنتقاة والجامحة في الإيحاء:

[كان زغبٌ خديها/ مثل بخارٍ يتطاير.. / من ضوءٍ مسلوقة!] (حسنا ص ٦)، إن هماً معرفياً وجمالياً يشغل بال الشاعر من أجل توصيل المعاني التي يجسدها

تنضوي أغلب قصائد مجموعة «غزالة الصبا» للشاعر كاظم الحجاج تحت سقف التكثيف والإيجاز في بُنى لغوية ضاغطة تشي في معظم سياقاتها البلاغية بعناصر السخرية والإيهام والمفارقة وبالتالي خلق التوتر في العبارة الشعرية لانتاج المعنى، ونستطيع وصف مثل هذه القصائد، بـ(قصائد الصورة أو اللوحة الشعرية أو الومضة وأحياناً الايقونة) التي تشع بعناصرها التشكيلية من الداخل لتأسيس مشهد بصري وصورى معاً، عبر تتابع العلاقات الداخلية في بناءاتها اللغوية الاستعارية والتي تستمد دلالتها من البؤرة، وتتشظى المعاني عبر سلسلة من المقاربات الاشارية والعلاماتية التي تتحرك في خط واحد من التناظر والتوازي ويرشح عن هذه الرؤيا الشعرية وعي الشاعر الجدلي الحاد بالأشياء والكون والوجود وتتركس لتأسيس خطاب شعري تتماثل فيه المرجعيات الذاكراتية وتماهيات الزمان والمكان ومهيمنات الرمز الشخصي والجمعي التاريخي المتأخم للروحي والغيبى في بنية الموروث الجمالي الاستطائقي وتتجسد انطولوجيا الذات عبر فيوضات هذه البنى وانكشاف اللامرئي واتساع التشكيلات الصورية والبصرية وتشاكلهما،،

هكذا نرى أن الجهد الفني الذي يولّد الشعري داخل قصائد الشاعر الحجاج، بمعية قوى التخيل عبر تווير مستويين لسانيين متقاربين ومتجاورين، هما (الدال والمدلول) وإنشاء فسحة بينهما لترحيل المعنى من المفترض الذهني والحسي إلى الواقعي الدلالي لخلق حساسية شديدة وإثارة القارئ وأرباكه، حسب قول الشاعر كاظم الحجاج في حوار أجراه معه يحيى

لأجل التمويه، غصونا/ لا أدري كم كانت.. ورأيت النخل
يُقص/ ولم أحتج ولم أذرف دمعاً...
ويكمل [أدخلت الحرب لأجل الـ.../ أنا لم أدخل.../ دخلت
في الحرب.. / هل تفهم بنتي ما أعني؟] (من قصيدته:
لقاء إذاعي مع العريف المتقاعد حطاب ص ٥٩-٦١).
(لم أذكر اسمي للناس! لا تذكره.../ فجهاز إذاعتنا
حساس.. ص ٦٦) وتحفل الكثير من قصائد الشاعر
بصيغ المقاربة اللغوية والاندماج بصيغ تعبيرية
لتفضي إلى مستويات دلالية متعددة تدفع بالقصيدة إلى
فضاء أرحب وآليات اشتغال شعري في الاثارة والتقصي
وتثوير فاعليات جديدة تُجنح بها القصيدة لابتكار
معانٍ اضافية جديدة، في مشاهد بصرية وصورية
شعرية وفلكلورية ترشح عنها المرارة والحزن وتعالقات
الذاكرة الشخصية بالذاكرة الجمعية.
[مثل خبز الأرياف/ خرجنا من تنانير امهاتنا/
ساخنين/ لأجل أن نليق.../ .. بفم الحياة] (جنوبيون
ص ١).

ويجتهد الشاعر في اقامة علاقة تتماهى في حسيّتها
الأنما حين يعلن عن ما يشبه مانفيسـتو الحياة، حياته
هو أمام مشهد شحوب البرتقالة وقرب قطافها، ليدلّ
من خلال هذه العلاقة، إنه كلما تقدّم في السن يشحب
وجهه ويكون إلى زوال، مثلما تقطف البرتقالة، وتكون
إلى المائدة، ان قدراً كبيراً من الألم والأسى يغلف هذه
الصورة: [إني فتى كالبرتقالة/ شاحب/ والبرتقالة لا
تخاف/ لكنّما... يفرّ وجه البرتقالة/ كلما قرب القطاف!]
ص ٢٢ إن علاقة جدلية بين اعلان حضور الآخر أمام
الأنما، وغياب الأنما أما غياب الآخر هي تسويغ شرعي،
وتسوّغ هذه الرؤيا كتابة الغياب والحضور في مستوييها
الحسيّ والرؤيوي لتحقيق أنزياح في المعنى، ان منظومة
الالفاظ التي يشتغل عليها الشاعر لتأسيس مشهده
الشعري تظل في علاقة [تجاذب، حسب (ياكو بسن)
وذلك لتأدية وظيفتها الجمالية، وهي الوظيفة أو العملية
التي تعمل على انتهاك متعمد لسُنن اللغة العادية] وينهل
الشاعر من منهل الصوفية في بنية لغوية شديدة الاجاز
والتكثيف ليجترح هذه الصورة الشعرية التي يرسّخ فيها
اشتغاله على القول الشعري العميق والموجز: [إني.../
رجل.../ يخجل.../ مني] (ص ٥١).

بمهارة في بنى لسانية ليشيّد من خلاصات هذه المعاني
تأريخاً شخصياً تارة، واخرى جمعياً تدخل في انتاج
المعنى الذي تظهر عبر مناخات متعددة واشتغالات
فنية داخل بُنى التخاطب وانعكاساته على حياته وحياة
الآخرين: [حين وقفت في طفولتي/ للمرّة الأولى/ أمام
فتاة خضراء العينين/ كنت مرتبكاً/ وأكاد أعتذر لها
عن.. لوني الأخضر/ فهذا ظننتها ترى الأشياء! (لون).
ان ذبذبات اللغة الشعرية للشاعر الحجاج تتجاذب داخل
بؤرة القصيدة ليتأمل من خلالها أنه أمام رؤية الآخر
المماثلة له، من خلال معنى وجوده، ووجوده هو من خلال
وجود الآخر، انه يؤسس لمشهده الشعري بنية من أشجار
المعنى، واذا كانت انطولوجيا الأنما الشعرية قد تحققت في
انتاج معنى الوجود فإن الموجّه الرئيسي هو الأنما العليا
والذات الشعرية التي تسعى للقبض على الأشياء والوجود
بالشعر، وإن هذا الوجود ممكن لأنه يتطابق مع الاشتغال
الفكري للشاعر في حقيقته وكيـنونه، فهو حقيقي
وجنساني معاً: [كان الحبّ لدينا أسرع من هذه الأيام/
فبببتي الآن امرأة/ سلمت عليها فتزوجنا! هل يكفي هذا
الزواج؟/ قل لي: هل كانت حسناء؟/ حين ابتسمت وتمدد
شمع الخدين/ صارت شفتاها لي قلباً/ لو ضحكت لانسّق
اثنين!] (ص ٦٢).

وتتحقق رؤى الشاعر عبر فلسفته الافتراضية في انماء
الوجود الشخصي وتماهيه مع الآخر في منظومة من
المحمولات التعريفية التي ينتقل بها الشاعر من حالة
إلى أخرى مشيّد صورته الشعرية التي يفخخها بالسخرية
والمفارقة والتعريف المتعذر على تعريفه حسب قول بول
فاليري (ويُدخل المتعذر على التعريف في التعريف..)، إن
اسلوب الحجاج يكاد يجمع بين السهل الممتنع في تمظهره
اللغوي وبين الاخباري البلاغي الذهني، حين لا يركن إلى
ذاكرته بشكل تام ومنضبط، والاسلوب حسب جان كوهين
(كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام
المألوف، إنه انزياح بالنسبة إلى معيارها)، أي أنه خطأ،
خطأ مقصود فالشاعر لا يحرص على البقاء في البؤرة
بشكل ساكن إنه يثور تراسلاتها وتهويماتها ومحتوياتها
خارج بُنى التشيؤ والتقليد والقولية:

[إني رجل خاض الحرب../ أذكر أني - وأنا أتقدم أو
اتراجع/ في الارض الاخرى- قد دست وروداً../ وقطعت

العليم بالوقائع والأحداث ونسيجها وملابساتها إلى تقنيات المسرح والسينما ونظام الفلاش باك فيهما، يظل الشاعر يمزج بين كل هذه الفنون لتأسيس مشهد شعري غني في تفاصيله الصورية والبصرية والحسية، وتقع الذات في بؤرة الحدث لتكون هي الفاعلة والرمز والمرأة والخلق، مسبغاً كل هذه المقاربات المتواشجة في علاقاتها الانسانية والتاريخية بمستويات عاطفية عبر اسئلة لا تعثر على اجاباتها إلا داخل الفعل الشعري الذي تقوم على فاعليته القصيدة: [ولأني نحيل،/ لم أكلّف الرب طيناً ليخلقني! صاح بي: يا انا هو/ ففتحت عيوني.....

ولأني نحيل فإني الأحن على الأرض/ يا وطني!/ هل تُراني أدوسُ تُرابك كالأخرين؟/ .. ألسْتُ الأخف عليك/ ألسْتُ الأحن؟]، ويضخ الشاعر قصيدته بمنظومة لغوية ميثولوجية زاجاً في مفاصلها بعض الرموز التاريخية الأسطورية القديمة لا عطائها مشهداً جمالياً متحركاً بالرمز والاشارة والعاطفة والرؤيا وقوى التخيل، [عشتار.. لا تستحُم مثلما كانت بلا.. / فالطائرات -دونما حياء- / تبحث في الأهوار عن أسرار]،، إن الملاحظ الدقيق لمعظم قصائد الشاعر يرى بقوة إلى منظومة لغوية ترسل اشارات عديدة عالية السخرية والمفارقة والايهام، كما ظهرت في المقطع الشعري الأنف الذكر والقصيدة التالية: [امرأة حبلى في آخر ايام الحمل/ تجلس صاغرة تبتسم/ يجلس قدام المرأة رجل بثياب البيت/ يبدو شرساً بشوارب قرصان/ وبأحدى كفيه عصا/ تهدد بطن الحامل/ والتعليق: (فليتأدب منذ الآن!)]، ومن لغة الذاكرة اليومية والتفانيات الشاعر إلى بيئته وخصوصياتها وموروثها الجمعي وحكاياتها الشعبية يوجز لنا الشاعر هذه المروية في صورة مكثفة رائعة: [نكُ صُرّة الحزن بوجه الضريح/ نبكي.. / يقول والدي: / لنستريح / فالشرق دمعتان: للحسين يا بُني / وللمسيح!] (ص ١٤).

وتنتظم قصائد عديدة أخرى تحت سقف الإثارة والمفارقة والإدهاش، وتأصيل بُنى حياتية، منها في نشدان الحرية واستعادة الزمان عبر متغيرات المكان، والبحث عن الصفاء والخلود ونشدان الحكمة المعقّمة وتأصيلها وصراع الأنا مع العالم والحياة في اجواء الحرب وملحقاتها وفضاءاتها، هكذا بدت لنا ورأيها غزالة شعرية.

قد تبدو العملية الشعرية عند الشاعر الحجاج لعبة بُنى وروى، وهي فعلاً تتحقق في قيادة اللغة إلى منطقة المغامرة في تشكيلات من الحدوس والالغاز التي تنغلق بفعل التشكيل الذهني لتنتفتح في نهاية القصيدة مُشكلة الصدمة والاثارة والادهاش والفرع أحياناً: ص ٨ [أجل بيت فوق الأرض.. التّفاح / لولا.. / أن الساكن.. دود!] ص ١، ان الشاعر يرسخ قدرا من الاربك او الالتباس في تشوير المعنى في نوع من الاشتغال البلاغي المتمظهر في النظام العلائقي للأشياء، واشغال المسافة الممتدة بين الدوافع والنتائج بالتريث في تنقيطه المتواتر، حيث يضع القاريء في انقطاعات متصلة لملاحقة المعاني من بؤرة المجهول إلى فاعلية العلاقة المتعينة بين اللغة والشعور، وبين الايهام والافضاء إلى بياضات ممتلئة، إنني أجده امام بياض ذلك الذي يُسميه الشاعر الفرنسي (مالارميه) -الصفحة البيضاء- ليؤدي في معناه (إلى الخلق من عدم)، وتجسد الكثير من المظاهر التعبيرية لقصائد الشاعر استبطان الذات في علاقتها بالعالم والتي جعلت فضاءها فضاء العالم نفسه، حيث اشتغال الذات الشاعرة على مهيمنات الرؤيا الزمانية والمكانية وطقوسهما في محاور نسيجية تأملية ترتبط ببعضها في علاقات وكشوفات وتراسلات الرؤيا والخيال، ففضاء المكان في رؤيا الشاعر هو عمق الأرض والسمائي، الكوني والاسطوري والميثولوجي والتاريخي هو [ثريا مجموعته] وعنقوان ذاكرته الخصبة وتعالقاتها اليومية في ثنانيا المكان وفلسفته وجماله وفقهه.

[ويح ذاكرتي!/ أتذكر رائحة الحبر/ أول يوم كتبنا به/ ورائحة القلم الخشبي / .. وكحول الطبابة:/ كُنّا نُلَقّح في أول العام/ ضدّ التدنّن (يحفظنا الله)/ .. مات صديقي به/ وأخي كاد.. / ما زال كهلاً نحيلاً..!]

وكانت محلّتنا في المساء، تُضاء بضحك أطفالها/ ويح ذاكرتي/ أتذكرُ عين (الغزالة)

.. كانت تُعلّقُ قُمصان إخوانها.. / حسرتي من زمان: أن اراها تُعلّقُ قُمصانها.. / في زمان الشناشيل كان النساء يُعلّقن أثوابهنّ/ بزاوية لا يراها الرجال! [(ص ٦٧).

ويستفيد الشاعر كاظم الحجاج من مختلف الطرازات الفنية والأدبية، فمن الحكاية إلى القصة والسرد الموجز والمكثف واستدعاء الضمير الشخصي فيها إلى الراوي

أسامة العيسة في

«المسكوبية» رواية الألم والعذاب

سما حسن*

أفواجا جديدة من المثقفين والسياسيين ورجال الدين المسيحيين وعلماء الدين المسلمين، ورموز الحركة الوطنية..

وقد استعرض الكاتب في الكتاب عدة نقاط ما زالت راسخة في ذاكرته حيث تعرض للاعتقال في العام ١٩٨٢ ومن هذه النقاط التي استعرضها: شهادات حية عن التعذيب الذي يتعرض له المعتقلون، وكذلك نقل شهادة حية عن تدمير حارة الشرف وباب المغاربة ومسجد البراق في القدس، وكذلك نقل للقارئ صورة عن مرحلة تاريخية في القدس هي حرب ١٩٦٧ وما نتجت عنه الحرب، وهناك استعراض للإرث التاريخي لباب العامود، وأوباب دمشق، وأورد روايات حول التسمية وضياح العامود الأصلي، وعن الصراع بين الفلاحات الصابرات وشرطة ما يسمى بلدية القدس، ومصادرة البضاعة منهن، وتحدث عن فروق الزمن في السجن وخارجه.

ثم تحدث عن أحداث اقتحام الحاقدين للمسجد الأقصى عام ١٩٨٢ وإطلاق النار، وسقوط الشهداء وإصابة العشرات، ولم يغفل الكاتب جريمة اليهودي الاسترالي غولدمان الذي أطلق النار على المصلين في باحات المسجد الأقصى في نيسان (أبريل) ١٩٨٢، مما أدى إلى استشهاد ثلاثة وإصابة العشرات بجراح، واعتقال المئات، الذين اقتيدوا إلى معتقل المسكوبية للتحقيق والاعتقال أيضا.

وتطرق الكاتب إلى نفسية المعتقل وصراعاته الداخلية في مختلف المراحل والتجارب التي

عن منشورات مركز أوجاريت الثقافي في رام الله صدرت رواية (المسكوبية) «فصول من سيرة العذاب» للكاتب والصحفي الفلسطيني أسامة العيسة.

يصور الكاتب والصحفي أسامة العيسة الواقع المزري الذي يعيشه المعتقلون الفلسطينيون في أقبية المعتقلات الإسرائيلية وظروف الاعتقال والتحقيق التي يتعرضون لها، وقد اختار الكاتب اسم أحد المعتقلات الإسرائيلية وهو معتقل المسكوبية وقد أطلق هذا الاسم على المعتقل حيث اشتق اسمه من (المسكوب) وهو الاسم الذي يطلقه عامة الناس على الروس، ويعود تاريخ معتقل المسكوبية إلى العام ١٨٥٧م حيث بناه الروس كمجمع للمصالح الروسية، ويضم نزلا للحجاج الذين يجدون فيه كل شيء، من المستشفى إلى الكنيسة وحتى المحكمة والسجن، وجميعها أبنية فخمة ذات هندسة معمارية مميزة، بنيت من الحجارة المحلية (ص ٤٨) وعندما احتل البريطانيون فلسطين في الحرب العالمية الأولى، ووصل الجنرال البريطاني القدس في ٩-١٢-١٩١٧، أعلن مد نفوذ الاحتلال على فلسطين من قلعة باب الخليل، وجاء في كلمته «الآن انتهت الحروب الصليبية» ص ٥٢، وكانت الثورة البلشفية قد قامت في روسيا في السابع من نوفمبر ذلك العام (وضع البريطانيون أيديهم على الأملاك الروسية في فلسطين، ومن بينها تلك الدرة المسكوبية، التي تحولت إلى أحد المراكز الأمنية للاحتلال الجديد، وأضحت سجنا استقبل

عصابتة بقتل المدنيين، وعندما شاهد أطفالاً أصيبوا، قال لأفراد عصابتة: اقضوا عليهم، وإلا فالويل لنا إن كبروا ورؤوا ما شاهدوه).

وقد استخدم الكاتب الأسلوب الروائي، حيث استخدم فيه أسلوب الاسترجاع flash back وبلغت أدبية رغم أن الموضوع لا يحتمل البلاغة، لكن مرور الزمن ما بين الاعتقال والتدوين، وصقل تجربة الكاتب بدخوله معترك الحياة أدبيا وثقافيا وسياسيا واجتماعيا وحياتيا أملت عليه أن يبدع عملا روائيا رائعا رغم مرارة مذاق المضمون الذي تعرض له هو شخصيا.

هذا وقد سبق العديد من الكتاب والمعتقلين شهادات حية عن المعتقل والسجن ومنهم سبق الدكتور أسعد عبد الرحمن في بداية سبعينيات القرن العشرين (يوميات سجين)، كما صدرت مجموعة قصص (ساعات ما قبل الفجر) للأديب محمد خليل عليان في بداية ثمانينات القرن الماضي، و(الزنانة رقم ..) لجبريل الرجوب، وروايتا (ستائر العتمة ومدفن الأحياء) وحكاية (العمّ عز الدين) لوليد الهودلي، و(تحت السماء الثامنة) لنمر شعبان ومحمود الصفدي، وكتاب (رسائل لم تصل بعد ومجموعة سجينات القصصية) للمرحوم عزت الغزاوي، وكتاب (الاعتقال والمعتقلون بين الصمود والاعتراف) للنائب حسام خضر، وفي السنوات القليلة الماضية صدر كتابان لراسم عبيدات عن ذكرياته في الأسر.

يمر بها كصاحب حق وصاحب قضية (لا يوجد خلاص لك من زنانتك إلا أن تكون نفسك، صاحب قضية، تريد أن تنتصر على محقق يجب أن تراه مجرد خادم يدافع عن قضية خاسرة).

واستعرض الكاتب أساليب التعذيب الوحشية التي يستخدمها الاحتلال ومنها التعذيب الجسدي والنفسي مثل الضرب المبرح على كافة أعضاء الجسم بما فيها الأعضاء التناسلية، والتعليق من القدمين لأيام وهو ما يطلق عليه اسم « الشبح » وذلك في قوله: (يطول الشبح ويصبح غير الممكن ممكنا، فالمشبح الذي يمسك نفسه عن التبول يأخذ في نهاية الأمر عند اشتداد آلام المثانة قرارا لا إراديا بإزاحتها، ومثل كل الأمور تكون الصعوبة في البدايات) ص ٦٩، وتقييد الأيدي وترك المعتقل يتبول في ثيابه دون السماح له بقضاء حاجاته الإنسانية، وما يصاحب ذلك من عذابات نفسية، وترك المعتقل في زنازين ضيقة ومعتمة لا يعرف ليله من نهاره، وإضاءتها بمصابيح صفراء خافتة لتدميره نفسيا، ودمج المعتقلين أمنيا مع المعتقلين الجنائيين الإسرائيليين وتعرضهم للاعتداءات الجنسية من الشواذ اليهود.

ولم ينس الكاتب أن يوضح أن الاحتلال لا يفرق بين الرجل والمرأة في الاعتقال والقتل في قوله: (اعترف إيتان بن موشيه بن إنيان بأنه عندما كان في عصابة الإيتسل، شارك في تنفيذ مذبحه دير ياسين (عام ١٩٤٨) بإصدار الأوامر لأفراد

البعد الإنساني في الأدب الشفاهي

الصدّاقة في شعر «الدبرارات» أنموذجا

محمد الشحري*

بأمر من السلطان المغربي أبي عنان، على الكاتب والشاعر محمد بن جُزَي، الذي فرغ من تدوينها في سنة ١٣٥٦ .

بعد هذه الإطلالة أود أن أتحدث عن مكونات الأدب الشفاهي، والصدّاقة، والدبرارات.

الأدب الشفوي؛

أعني بالأدب الشفوي، كافة الآثار اللغوية التي تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية، والتي تعتمد على الشفاه في إيصالها إلى الآخرين، وأقصد كل الأدب المنطوق باللغة الشعرية، وهي الدبرارات والنانا والأمثال، والحكم.

يصنف الأدب الشفوي ضمن التراث غير المادي، الذي يُقصد به « المععتقدات والأساطير وأشكال التعبير اللفظي والمعارف والمهارات التي تعتبرها الجماعة والأفراد، جزءاً من تراثها الثقافي، وبذلك يُدرج ضمن التراث الثقافي الذي يُقصد به « مجموعة النماذج الثقافية التي يتلقاها الشخص من الجماعات المختلفة التي يعيش معها».

الدبرارات؛

الدبرارات : هي قصائد طويلة مكونة من عشرات الأبيات الموزونة، يطرح فيها الشعراء آراءهم، وقضاياهم، ويحرص الشاعر على تأثيث دبراراته بمفردات جميلة ورائعة، وتقال في المدح والهجاء والثناء والتحريض أحياناً، وقد أجاد العديد من الشعراء في هذا المجال نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، الشاعر عامر سهيل العمري المعروف (بعامر شودر) والشاعر محاد سعيد إريعبي العمري، والشاعر محاد سالم كشوب المعروف (بمحاد الفهد).

نعيش زمن البحث عن الذات، فيما نملك ويتملكنا، فيما يحيط بنا ويسيرنا، أو قل في ثقافتنا التي ورثناها، والتي سنورثها لمن يأتي بعدنا، والذين سيورثونها كذلك للخلف، هكذا تتوارث الأجيال والثقافات، إلى أن يعلن الدهر استسلامه للقدر.

وبهذا المعنى نسلط الضوء على النص المتوارث، تراثنا الذي وجدنا أنفسنا ندور فيه، وعندما أقول تراثنا، أعني بذلك الأنا الفردية، والنحن الجمعية، والأنا هنا أضعها أمام الآخر، أي كان موقعه ومكانته.

يوحي لفظ التراث للبعض على أنه مجموعة من الأشياء المادية، يتطاير منها الغبار، وتنبعث منها رائحة الهرم، ويسودها الاهتراء، وبالتالي تنزوي هذه الصور في ذاكرة قاتمة، لا تقيم أي وزن للتراث، ولا تفرق بين تراث مادي متمثل في أحجار وأدوات، وأزياء.. إلخ، وبين تراث غير مادي شفاهي، أعتمد على الذاكرة في البقاء، هذا التراث الشفاهي ساهم في تدوين التاريخ، الأحاديث النبوية مثلاً، فبعد وفاة الرسول كُتبت الأحاديث من أفواه الرواة، وهكذا دخل التراث الشفوي في دائرة الاهتمام، وليست الأحاديث وحدها التي انتقلت من مرحلة الشفاهية إلى الكتابة، بل سبقتها أيضاً العديد من الآداب والسير والبطولات في الثقافة العربية، إذا هل يحق لي أن أقول أن جزءاً من ثقافتنا العربية كان شفاهياً في البدء؟، ثم أصبح مكتوباً بعد ذلك، أقول نعم إذا أمعنا النظر في المرحلة التي سبقت الإسلام، المسماه «بالعصر الجاهلي»، مع تحفظي على الاسم، لأنه برأيي أن تلك الفترة لم تكن كلها جاهلية، بل فيها جوانب مشرقة يمكن أن تذكر، ولم ينقطع هذا التراث الشفوي عن التدوين في العصر الإسلامي، فعلي سبيل الذكر، رحلة ابن بطوطة، إذ لم يكتب ابن بطوطة شيئاً خلال رحلته، وإنما أملاها،

الصدقة :

بحاجة دائمة إلى الأصدقاء، لذا فإن البحث عن الصداقة ليس وليد اللحظة، بل هو اهتمام منذ القدم، نظرا للمكانة التي تشغلها الصداقة كقيمة إنسانية جميلة، يعتز بها الفرد وتحافظ عليها الجماعة ويتقبلها المجتمع.

لذلك لم يكن من المستغرب، أن يحتفي التراث الإنساني بالصداقة، ويدعو إليها، كونها قُربى خارج نطاق الأسرة والعشيرة، وهذا ما نجده في تراثنا الشفاهي، إذ نجد في شعر الدبرارات المنطوقة باللغة الشحرية، الكثير من الشعراء الذين، يمجدون الصداقة، ويطلبون انتقاء الأصدقاء، والوقوف معهم، وقد ذكرنا بعضا مما كتبه أرسطو في كتابه (علم الأخلاق)، الذي شدد على أهمية الصداقة بأنها إحدى الحاجات الضرورية للحياة لأنه لا يقدر أن يعيش بلا أصدقاء مهما توافرت له الخبرات، فالأصدقاء هم الملاذ الذي نلجأ إليه وقت الشدة والضيق، ونجد بين ما ذكره أرسطو وبين ما نعيشه في محافظة ظفار بعض التماهي، ذلك لأن الفطرة الإنسانية واحدة أينما وجد الإنسان، بصرف النظر عن مكانه وزمانه.

للصداقة في ظفار مكانة متميزة، بل وسامية تلك الصداقة تصل في كثير من الحالات إلى القرابة ويصبح الصديق من ذوي القربى له ما عليهم وعليه ما عليهم، بل في بعض الأحيان بلغت الصداقة بين بعض الأصدقاء، في ظفار إلى حد التورث، فالصداقة لا ترحل برحيل صاحبها بل تظل متوارثة كرباط مقدس، وأود أن أطلق على هذا النوع من العلاقة «بالصداقة المقدسة»، ويطلق على الصديق في اللغة الشحرية (العشير)، دليلا على المكانة التي يوليها الأقدمون للصديق، فهو صاحب وعشير.

لذلك لم يكن من المستغرب أن نجد الصداقة حاضرة حضورا ظاهريا في الكثير من موروثنا الشعبي، ففي الأمثال مثلا نجد :

– أتغرب أعاشرك أد لخلف عش: ترجمته لا تعرف صديقك حتى تستبدله.

– أعشر إرحيم إخير، عر أغا إديفر: ترجمته الصديق الفاضل أفضل من الشقيق السيء.

– أليكي تو عر سؤدقي، بل إضحك تو عر خصمي : ترجمته ما أبكاني إلا صديقي وما أضحكني إلا عدوي.

– أيشقوا ثرن عيشور: ترجمته لا يتباغض الأصدقاء.

تمدنا المعاجم اللغوية العربية بالعديد من التعريفات للصداقة، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور، الصداقة من الصديق، والصديق نقيض الكذب، وبهذا تكون الصداقة هي النصيحة والإخاء، والصديق هو المصادق لك، والجمع صدقاء، وصدقان وأصدقاء وأصادق، وقد يقال للواحد والجمع والمؤنث، كما ذكره اسامة سعد أبو سريع في كتابه الصداقة من منظور علم النفس الصادر ضمن سلسلة عالم المعرفة عدد ١٧٩ والمنشور في فبراير ١٩٩٣، الكويت.

وجاء في كتاب « الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري؛ إن الصداقة تعني اتفاق الضمائر على المودة.

وتوجد العديد من المؤلفات العربية التي تكشف لنا عناية المفكرين العرب بالصداقة، فقد خصص ابن المقفع بابا بعنوان « في معاملة الصديق في كتابه (الأدب الكبير) يركز فيه على آداب التعامل مع الأصدقاء ومن أقواله « أعلم أن إخوان الصدق هم خير مكاسب الدنيا، هم زينة في الرخاء وعدة في الشدة، ومعونة في المعاش والمعاد».

كما كتب ابن مسكويه في كتابه «تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق» إن الناس يسعون في حياتهم لنيل واحدة أو أكثر من بين ثلاث حاجات وهي الله والمنفعة والفضيلة، وفي هذا الكتاب يظهر تأثر ابن مسكويه برأي أرسطو في الصداقة في كتابه (علم الأخلاق) الذي يميز فيه صداقة الفضيلة عن صداقة المنفعة وصداقة اللذة، ويقول أرسطو إن أفضل صداقة هي صداقة الفضيلة لأنها لا مصلحة من ورائها ولا لذة تجري خلفها، كما أن الصداقة الحقة لا تتكون بسرعة أبداً، وأنها لا تكتمل إلا على مدى الزمن، ويقول أرسطو أيضا « إن البعد بين الصديقين لا يقطع الصداقة ولكن يوقف مظهرها إيقافا مؤقتا، وأن الصداقة الحقة تقتصر على شخص واحد لأن الروابط المتعددة لا تكون بالعمق المطلوب، فمن الصعب أن يحظى الشخص بحب الكثيرين ويرتبط معهم بصداقة كاملة.

الصدقة في ثقافتنا المحلية :

يُعد الإنسان كائنا اجتماعيا بالطبع، فهو لا يعيش بمعزل عن الآخرين، ولا يستطيع أن يتعايش مع الوحدة، فهو

- إبير حكوم بجاش ألد أعشر أديي: ترجمته من هرم وخرف لم يُعد صديق أحد.

هذا بعض مما وجدناه في موروثنا الشعبي، عن أهمية الأصدقاء والصداقة.

لم تلد الصداقة هذه الأمثال والحكم، بل توصلت إليها قناعة القدماء، أي أن صياغة هذه الأمثال قد صاغت التجربة، فالإنسان لا يحدد حكمه تجاه الأشياء، إلا بعد يقين، هذا اليقين يقال عنه لا حقا حكمة.

نأتي الآن إلى بعض المقتطفات من شعر الدبرارات، واستشهد هنا ببعض الأبيات من شعر للشاعر المرحوم محاد سالم كشوب المعروف (بمحاد الفهد)، وقد اخترت أشعار محاد الفهد كونها محفوظة في أشرطة سمعية (كاسيتات)، يمكن سماعها وترجمتها، بالإضافة إلى غزارة الإنتاج الشعري لدى محاد الفهد خاصة فيما يتعلق بذكر الصداقة والصديق.

قبل ذكر الأبيات، أود أن أطرح رأياً في الصور الجمالية لشعر الدبرارات، التي يجسد فيها الشاعر ما يراه، وما يحيط به لذلك نجد المكان الجغرافي حاضراً بكثافة في الدبرارات، فالشاعر مثلاً يصف حركة السحب ونزول الأمطار، وطلوع العشب، وعلو القمم الجبلية، ومن أروع الصور في شعر الدبرارات وصف امتداد الظل، وهو مالم نجده في جماليات الشعر العربي، هذا إذا استثنينا قصيدة محمود درويش (وصف الظل العالي)، كما يفصل الشاعر الزمن، إلى لحظات ومواقف.

ونفهم من ذلك أن الإنسان يتمثل ما يحيط به ويدركه من خلال المعاشية، ويطرحه كأدب أو فن، بمعنى آخر أن الشاعر هو ابن بيئته، يرصد ما يدور فيها، ويستنتق مكوناتها من خلال مخاطبتها في الأشعار أو الرسوم، فعلى سبيل المثال، توجد في كل النقوش المحفورة أو المرسومة على الجدران في كل أنحاء العالم، توثيق للحالة التي عاش ذلك الإنسان، فهو يرسم حيوانات أراد صيدها، أو كان يمتلكها، أو يخط رسومات للشمس والنجوم. من هنا نفهم حضور البيئة في الأدب الشفاهي في ظفار، مثل شعر الدبرارات، أو النانا وغيرها.

الصداقة في الدبرارات:

يأتي ذكر الصديق في الدبرارات (بالعشر)، والعشر

أو العشير تعني الصاحب.

وهنا يقول محاد الفهد في دبرارته:

تعبار بسن إرعيب.. من عق إذ طلع بعقر

«إدور إزيون رحيم.. دون اتقلب.. كون دفر.

ذبيش العك تطيف شنج.. بعشر ألغرب عشر.

بفرح أطفنس لا... إذ حرك ديش يشعذر.

ترجمتها:

رجع الزمان جميلاً.. لكن عواقبه وخيمه

ففيه لا تزور أهل.. وصديق لا يعرف أصدقائه

والنخوة لا تتفطنها.. إذا طلبت منه يعتذر.

ويقول في دبرارة أخرى:

يصر أعشر إرحيم.. هير حك أعيون بشنصف

بش اصنخ إكساء.. عق أعضيض بينسف.

ترجمتها:

يقف الصديق الفاضل.. إذا امتحنته السنون.

فيه الهمة تجدد.. في ذاته والبدن.

يقول الفهد في دبرارة أخرى:

«عمد أعشر إرحيم.. دك أتبتلى بذفد

كل هل تكسش لا ديديت.. بعق اركن ينصف»

ترجمتها:

أعتمد على الصديق الفاضل.. ولا تبتلي بالبقية

دائماً تجده على ارتياح.. الهمة فيه والعزيمة.

ختاماً أقول أن تراثنا الشعبي مليء بالصورة الإنسانية،

التي لا نلتفت إليها إلا بعدما نجدها لدى ثقافة

الآخرين، ونظن في بادئ الأمر إن ثقافتنا شعبية لا

ترضي غرورنا الذاتي، فنبتني ثقافات أخرى، لا تمثلنا

ولا يمكن أن نصل إلى جوهرها، إذا أن الجوهر يعني

الذات نشعر، فما قيمة الأشياء إن فقدت جوهرها؟ وما

معنى الحياة بلا ذات؟.

وأقول في نهاية هذا المداخلة ما قاله الإمام الشافعي:

إذا لم يكن صفو الوداد طبيعة

فلا خير في ود يجيء تكلفاً

ولا خير في خل يخون خليله

ويرميه من بعد المودة بالجفا

سلام على الدنيا إذا لم يكن بها

صديق صدوق صادق الوعد مُنصفاً.

المعارف التقليدية الموروثة

وعلاقتها بالملكية الفكرية

يحيى بن عيسى الريامي*

مفهوم المعارف التقليدية

هناك حاجة ملحة إلى وضع تعريف للمعارف التقليدية، على أن ما يمكن استنتاجه الآن هو أن المعارف التقليدية هي مفهوم متعدد الأوجه يضم عناصر متعددة. وما يميز المعارف التقليدية أنها لا تنتج بصفة عامة آلية محددة ولكن وفقاً لتجارب المبدعين أكانوا جماعات أو أفراداً لمحيطهم الثقافي وتفاعلهم معه. ولهذا السبب قد لا تستجيب آليات الملكية الفكرية القائمة المهيأة للعمل في سياق التجارة بشكل كامل للطبيعة الثقافية التي تتميز بها أساساً المعارف التقليدية. وإذا تمثلت المعارف التقليدية قيماً ثقافية فهي غالباً ملك جماعي، وهذا ناتج عن أن ما يعتبر في بعض الأحيان قطعة من الأدب (قصيدة شعر مثلاً) أو اختراعاً تقنياً منفصلاً (كالانتفاع بمورد نباتي لعلاج الجروح) هو في الحقيقة عنصر يندمج في معتقدات ومعارف واسعة معظمها معقد ومتناسك لا يتحكم فيه الأفراد الذين يستعملون أجزاء منفصلة من المعارف ولكن يسيطر عليه المجتمع المحلي أو مجموعة السكان. وزيادة على ذلك، تنتقل معظم المعارف التقليدية شفهاً من جيل إلى آخر، ولذلك فهي تبقى غير موثقة بشكل واسع.

والجانب بالغ الأهمية في المعارف التقليدية أنها (تقليدية) بالنظر فقط إلى أن إبداعها والانتفاع بها هما جزء من التقاليد الثقافية للمجتمعات المحلية، ومن هنا فإن نعت المعارف بأنها تقليدية لا يعني بالضرورة أنها قديمة، فالمعارف تُبتكر كل يوم وتتطور استجابة من الأفراد والمجتمعات المحلية التي يطرحها محيطهم الاجتماعي. وعند الانتفاع بها تصبح المعارف التقليدية هي أيضاً

غالباً ما تنظر المجتمعات الأصلية والتقليدية إلى أشكال التعبير عن ثقافتها التقليدية الموروثة/ الفولكلور على أنها لا تنفصل عن أنظمة المعارف التقليدية مثل (المعارف الطبية والبيئية والمعارف المتعلقة بالمواد البيولوجية)، بيد أن أشكال التعبير الثقافي/ الفولكلور التقليدي تناقش في سياق الملكية الفكرية بمعزل عن المعارف التقليدية عادة، وليس الغرض من ذلك الإيحاء بأنه ينبغي التمييز بينها على نحو مصطنع في سياق المجتمعات، وإنما يجسد ببساطة تجربة واسعة الانتشار التي أثبتت أن الأدوات القانونية المتباينة ومجموعة مختلفة من المسائل السياسية تنجم عادة عن تطبيق حماية الملكية الفكرية للحفاظ على أشكال التعبير الثقافي التقليدي من جهة والمعارف التقليدية التقنية من جهة أخرى.

وعلى ذلك، فإن حماية الملكية الفكرية تكمل الأنماط التقليدية لأشكال التعبير الثقافي وأنظمة المعارف التقليدية، وهي تسري خارج نطاق المجتمع الأصلي ولكنها لا ترمي إلى الحلول محل عادات وممارسات المجتمع أو تقليدها. وقد أثبتت تجارب عديدة أن حماية أشكال التعبير الثقافي التقليدي بموجب الملكية الفكرية تثير مسائل محددة بشأن السياسة الثقافية، وتنطوي بخلاف المعارف التقليدية التقنية على مبادئ أكثر قرباً من تلك التي تقوم عليها أنظمة حق المؤلف والحقوق المجاورة. ولذلك، فمن المحتمل أن تكون المبادئ العامة والحلول المحددة لأشكال التعبير الثقافي التقليدي والمعارف التقليدية مختلفة. ومن المهم أن تكون أشكال حماية الفولكلور مستهلة ومحددة بناء على مبادئ وسياسات قانونية وثقافية ملائمة.

الثقافية للجماعة، ولا يمكن فصل المعرفة الطبية لنبات معين يستخدم لعلاج مرض معين عن باقي النباتات والأعشاب التي تستخدمها الجماعة للعلاج من كافة الأمراض، فالعناصر المكونة للمعارف التقليدية متداخلة ولا يمكن فصلها عن بعضها.

عناصر المعارف «التقليدية»

المعارف التقليدية (بمعناها الضيق) وهي إشارة غير شاملة إلى المعارف والعادات المتصلة بالنباتات والحيوانات والأدوية الطبيعية وأساليب العلاج الطبي والمعارف الغذائية والتجميلية ومعارف العطور وغيرها والتي تحتوي على قيمة فكرية اضافية وتدخل في الملك العام . وفي تلك الحالة، ينبغي البحث في تطبيق حقوق الملكية التي تكون إما جماعية وإما فردية بالإستناد إلى الحق في مكافأة جزاء الانتفاع بها. ولعله من غير السليم البحث عن أي حق في الحالات الاستثنائية كما هو الحال في الملكية الفكرية أن موضوع الحماية يسقط في الملك العام، ومن الأفضل التركيز على نظام يسمح بضمان المنافسة المشروعة أو التوزيع العادل للمكاسب المحصلة من أوجه الانتفاع أو التسويق التي يمارسها الغير ونظام يتجه وجهة أصحاب المعارف الشرعيين.

الابتكارات هي المعارف والعادات ذاتها الوارد وصفها أعلاه باستثناء أنها لا تسقط في الملك العام، وينبغي أن تحظى تلك المعلومات على الأقل بالمعاملة ذاتها المتاحة للمعلومات غير المكشوف عنها (كالأسرار الصناعية) المحمية بناء على أحكام المنافسة غير المشروعة، وينبغي أن يقوم الإطلاع على تلك الابتكارات أو المعارف التكنولوجية القيمة على أساس الموافقة بسابق علم والمفاوضات التعااقية الخاصة (الترخيص).

والشارات المميزة وهي الشارات والرموز المستخدمة لتعريف القبائل والعائلات والمنتجات وما إلى ذلك، بالإضافة إلى تلك المستخدمة في الطقوس الدينية أو الروحانية، وما ينبغي ضمانه والمحافظة عليه في هذا الصدد هو احترام الموضوع وحصانته والحقوق

معارف معاصرة، وهذا الجانب هو مبرر إضافي للحماية القانونية، والمنشود هو ليس فقط وضع نظام لتوثيق المعارف التقليدية التي تم إبداعها في الماضي وصونها لأنها قد تكون على وشك الاندثار، ومن المهم أيضاً التفكير في نظام يساهم في نشر الابتكارات القائمة على أساس الانتفاع المتواصل بالتقاليد والنهوض بها، ولذلك فإننا لا نتحدث فقط عن صون المعارف الموجودة الآن ولكننا نتحدث أيضاً عن صون ما هو موجود كأداة ضرورية وقوية لتعزيز الابتكار التقليدي المتواصل والطاقة الإبداعية.

المبادئ الرئيسية المميزة للمعارف التقليدية

المعارف التقليدية غير محددة بمجال معين، فهي تشمل كافة المجالات مثل المعارف المتعلقة بالصحة والطب، التنوع الإحيائي، البيئة، الطعام والزراعة، المعارف المتصلة بالفنون كالرقص والموسيقى....، أعمال النسيج وفنون النحت وغيرها الكثير مما تنتجه الشعوب، كذلك فإن تلك المعارف أيضاً تنشأ نتيجة تفاعل عوامل متعددة مع بعضها البعض فتفاعل المعرفة العلمية مع التاريخ الاجتماعي مع الفن والمعتقدات الدينية كل هذا من شأنه أن يكون المعارف التقليدية والتي تتميز بأنها تنشأ وتتطور بمجهودات الجماعة صاحبة هذه الملكية.

من جانب آخر، المعارف التقليدية تنقل التاريخ والمعتقدات والقيم الجمالية والأخلاق الخاصة بشعب معين من جيل إلى جيل، فهي تعكس هوية وذاتية الجماعة التي أبدعت هذه المعارف، كذلك فإنها لا تنشأ وفقاً لنظام محدد، وإنما نتيجة تفاعل الإبداعات الفردية أو الجماعية مع البيئة الثقافية المحيطة بها، ويصدق هذا المفهوم على المعارف سواء أكانت تقليدية أو حديثة.

علاوة على ذلك، المعارف التقليدية هي حفظ للقيم الثقافية والحضارية، والتي تكون بصفة عامة ملك للجماعة التي أبدعتها وأنتجتها لذلك فإن هذه المعارف لا يمكن فصلها عن بعضها البعض، فمثلاً لا يمكن فصل قصيدة شعرية عن باقي المعارف

الأعمال التعسفية والانتفاع غير السليم والاستغلال غير المصرح به. ويمكن أن تخضع تلك الحقوق لتقييدات زمنية في بعض الحالات دون أن يكون ذلك لازماً.

ومعرفة منشأ المنتجات الحرفية غالباً ما تستنسخ من الأنماط والتصاميم الحرفية للمجتمعات أو القبائل أو المجموعات العرقية ثم تنسب إليها بصفتها منتجات أصلية، ويمكن تفادي الممارسات التي تثير اللبس لدى المستهلك بالدعوة إلى الانتفاع بالأنظمة المعمول بها حالياً لحماية البيانات الجغرافية ولا سيما تسميات المنشأ مع تكييفها حسب اللازم، أو الانتفاع بعلامات الرقابة عوضاً عن ذلك. وينبغي العمل أيضاً من أجل تحقيق اعتراف متعدد الأطراف وصريح بالحاجة إلى مراقبة بيانات المصدر الزائفة بناء على نظام مدريد بشأن قمع بيانات مصدر السلع، الزائفة أو المضللة.

أهمية المعارف التقليدية

تفخر المجتمعات الأصلية والمحلية عن حق بالمعارف التقليدية على أساس أنها جزء من هويتها الثقافية، ومن الأهمية بمكان المحافظة على أنظمة المعارف المختلفة التي تفضي إلى ازدهارها لضمان رفاهيتها وتنميتها المستدامة وحيويتها الفكرية والثقافية في المستقبل، وتمثل تلك المعارف بالنسبة للعديد من المجتمعات جزءاً من نظرة عالمية شمولية، وهي لا تنفصل عن طريقة معيشتها وقيمها الثقافية ومعتقداتها الروحية وأنظمتها القانونية العرفية.

وتمثل المعارف التقليدية عنصراً عملياً قوياً، حيث أنها غالباً ما تتطور جزئياً كرد فعل فكري لضرورات الحياة. ويعني ذلك أنها قد تعود بالنفع المباشر وغير المباشر على المجتمع بصورة أعم، وثمة أمثلة عديدة على تكنولوجيات مهمة تنشأ مباشرة عن المعارف التقليدية، غير أن البعض يسعى إلى الانتفاع بتلك المعارف وعلى الأخص لأغراض صناعية وتجارية. إن الدور المحتمل لحقوق الملكية الفكرية في حماية المعارف التقليدية مجال جديد يتطلب استطلاعاً

الاستثنائية للمجتمعات الأصلية أو المحلية في طلب تسجيلها كعلامات تجارية.

وفي ذلك السياق، ينص مشروع قرار جماعة البلدان النامية بشأن الملكية الصناعية على أن التسجيل كعلامات تجارية ليس متاحاً للشارات وغيرها مما يتألف من أسماء المجتمعات الأصلية الإفريقية والأمريكية أو المحلية أو الأسماء أو الكلمات أو الحروف أو الرموز أو الشارات المستخدمة لتمييز منتجاتها أو خدماتها أو الطرق التي يعالج بها ذلك أو التي تمثل تعبيراً عن ثقافتهم أو عاداتهم، إلا في حال كان التطبيق قد أودعه المجتمع ذاته أو بموافقة صريحة منه.

وعلى أية حال، فإن الفولكلور يتألف من الإبداعات وأشكال التعبير الثقافي المتوارثة جيلاً بعد جيل والتي يمكن أن يملكها فرد واحد أو مجتمعات كاملة، وكمثال على ذلك الرقص والحكايات والتقاليد السماعية والأساطير والخرافات والطقوس غير الدينية والمصنوعات الحرفية والرسوم وغيرها، ويمكن أيضاً الاستناد إلى التعريف الذي جاء به فريق الخبراء المشترك بين الوايو واليونسكو والمعني بحماية الفولكلور عام ١٩٨٥ ويرد في ذلك التعريف ما يلي :

الفولكلور (أو الثقافة التقليدية والشعبية بالمعنى الواسع) هو جملة أعمال إبداعية نابعة من مجتمع ثقافي وقائمة على التقاليد تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيراً عن الذاتية الثقافية والإجتماعية لذلك المجتمع، وتتناقل معاييرها وقيمها شفهيّاً أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق. وتضم أشكاله اللغة والأدب والموسيقى والرقص والألعاب والأساطير والطقوس والعادات والحرف والعمارة وغير ذلك من الفنون».

ويمكن حماية الفولكلور بواسطة نظام مماثل لنظام حق المؤلف ويأخذ في الحسبان الخصوصيات الأساسية مثل الملكية والحقوق المعنوية للتأليف والحصانة، وانعدام أي شكل مثبت واستبعاد الأنماط من الحماية ويأتي في الوقت ذاته أيضاً بجزاءات ضد

ونشرت «الوايبو» نتائج مهمات تقصي الحقائق كاملة في شكل تقرير ليعلق عليه الجمهور ويمكن الحصول على التقرير المعنون (إحتياجات اصحاب المعارف التقليدية وتطلعاتهم في مجال الملكية الفردية): المنظمة العالمية للملكية الفكرية «الوايبو» التقرير المتعلق ببعثات تقصي الحقائق بشأن الملكية الفكرية والمعارف التقليدية (١٩٩٨ و ١٩٩٩) على موقع المنظمة الإلكتروني، وقامت بعثات تقصي الحقائق المشار إليها بزيارتين لسلطنة عمان في الفترة المذكور وهي واردة في التقرير المشار الي، كما ان العديد من الإتفاقيات العالمية تناولت موضوع الحماية إلى جانب إتفاقية «تريبس».

ولأهمية المعارف التقليدية تواصل الوايبو عملها بخصوص المعارف التقليدية واشكال التعبير الفلوكلوري في السنوات الماضية من خلال لجنة الموروثات والمعارف التقليدية، وجدير بالذكر ان سلطنة عمان من الدول المؤسسة لهذه اللجنة وهي عضو دائم بها، كذلك فإن للوسائل والمواد الإعلامية التي تنتهجها المنظمة لحماية المعارف التقليدية بناء على نظام الملكية الفكرية الحالي توفر معلومات عملية بخصوص الحلول الممكن تطبيقها لحماية المعارف التقليدية بناء على نظام الملكية الفكرية وتتاح تلك المواد بصورة رئيسية لأصحاب المعارف التقليدية ومكاتب الملكية الفكرية الوطنية المسؤولة عن إدارة نظام الملكية الفكرية في كل بلد وتستند المنظمة إلى تلك المواد في أنشطتها التدريبية المرتبطة بالمعارف التقليدية بما في ذلك الندوات الوطنية ويتم أيضا نشر تلك المواد على نطاق واسع.

ويستعان بتلك المواد أيضا في دورات تخصصية في التعليم عن بعد التي تقدمها المنظمة بشأن الملكية الفكرية المرتبطة بالمعارف التقليدية ويستفيد برنامج التعليم عن البعد التابع لأكاديمية الوايبو استفادة كاملة من تكنولوجيا المعلومات والإنترنت ويتيح أساليب جديدة للتدريس ومواد دراسية مصممة خصيصا لذلك الموضوع وأدوات تقييم ووسائل مصممة للتدريس ويستهدف أعدادا كبيرة

شاملا وبالرغم من انعدام المعايير الدولية المحددة في ميدان الملكية الفكرية لحماية تلك المعارف حتى الآن يتزايد عدد الحالات التي يلجا فيها الافراد والمنظمات إلى أنظمة البراءات والعلامات التجارية وحق المؤلف القائمة بغية حماية معارفهم وثقافتهم، وقد لاقت تلك الجهود نجاحا متفاوتا ولكن درجات التقدير والاحترام المتزايدة التي تحظى بها المعارف التقليدية أخذت تلفت نظر المجتمع الدولي إلى تلك القضايا.

وبحثا منها لنموذج يجعل نظام الملكية الفكرية ملائما للمعارف التقليدية بدأت المنظمة العالمية للملكية الفكرية «الوايبو» تنفيذ برامج وأنشطة بغية تقييم احتياجات أصحاب المعارف التقليدية والدول والاعضاء والتصدي لها وتجلي احد المشروعات المنفذة في السنوات الماضية في تقييم شامل لاحتياجات أصحاب المعارف التقليدية وتطلعاتهم.

إضافة الى ذلك، فقد اضطلعت شعبة القضايا العالمية في «الوايبو» خلال السنتين ١٩٩٨ و ١٩٩٩ بتوسيع المهام لتقصي الحقائق بهدف جمع المعلومات المتعلقة باحتياجات اصحاب المعارف التقليدية وتطلعاتهم في مجال الملكية الفكرية وعلمت «الوايبو» من خلال تلك المهمات أن الفولكور والمعارف التقليدية مصادر غنية ومتنوعة للإبداع والابتكار وكشفت مهمات تقصي بعثة الحقائق بشأن المعارف التقليدية التي أوفدت من «الوايبو» إلى ٢٨ بلدا من أجل تحديد الاحتياجات والتطلعات المتعلقة بالملكية الفكرية لأصحاب المعارف التقليدية إلى أن أنظمة المعارف التقليدية هي إطار من الممكن ان يتواصل فيه الإبداع والابتكار في معظم مجالات التكنولوجيا التي تتراوح بين الطب الشعبي والزراعة التقليدية والموسيقى والتصميم وفن الطباعة والخط والفن التشكيلي وأعتبر أصحاب المصالح الذين استشارتهم بعثات تقصي الحقائق أن المعارف التقليدية من مصادر الثروة الاقتصادية والثقافية وينطبق ذلك على البلدان المتقدمة والنامية التي زارتها البعثة.

الأطباء الشعبيين.

وقد أبدى المجتمع الحديث أحياناً تحاملاً على المعارف التقليدية بدعوى أنها لا تتماشى مع طرق التعليم المقبولة، وتحمل بعض الإشارات العامة إلى المعارف التقليدية مدلولات سلبية مثل تحقير العلاج التقليدي ووصفه بأنه بدائي ونعت ممارسيه بأنهم مشعوذون.

وبعد إجراء تحقيق بسيط في الميدان، تتضح حيوية تلك المعارف وقيمتها الحقيقية، والأمثلة المعاصرة عن ذلك الاعتراف واضحة في مجالات تتنوع ما بين الموسيقى والطب والبيولوجيا والإيكولوجيا، فقد استعمل منتجون موسيقيون عينات من الموسيقى التقليدية في بعض الأغاني الناجحة، وتبين أن زراعة الأراضي بعد حرقها في أمريكا الجنوبية شكل من أشكال الزراعة المستدامة الصالحة إيكولوجياً.

وتتجلى مشكلة أخرى يواجهها أصحاب المعارف التقليدية في الإستغلال التجاري لمعارفهم من قبل الغير، مما يثير مسألة الحماية القانونية للمعارف التقليدية والقضايا المرفوعة بشأن التصميم الفني مثل « قطب نجم الصباح » في استراليا والمنتجات الطبيعية «مثل زيت شجرة الزنزلخت الأشبه بالليلك الفارسي والمنتشر في أجزاء واسعة من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية» كلها دليل على قيمة المعارف التقليدية في الاقتصاد العالمي المعاصر.

وقد تؤدي العديد من المعاملات التجارية بين المجتمعات المحلية التقليدية والشركات الخاصة إلى صفقات تجارية مواتية لطرف واحد فيثير ذلك مشكلة قانونياً لدى الطرفين، وغياب تجربة العمل بالأنظمة في العديد من الحالات بشأن الانتفاع بالمعارف التقليدية يؤدي لامحالة إلى إضعاف تلك الشعوب، ويتسبب غياب قواعد واضحة لحماية المعارف التقليدية إلى ظهور أخطار تحرق بأصحاب المصالح التجارية الذين يفضلون عقد الصفقات التجارية بناء على قواعد راسخة وموثوقة ونافذة.

من الطلبة وقد تم وضع دراسة تمهيدية مكونة من ستة أجزاء عن الملكية الفكرية في متناول الجمهور على الصعيد العالمي منذ أكتوبر سنة ١٩٩٩ بالانكليزية والفرنسية والاسبانية ويجرى التدريس عن طريق موقع الأكاديمية على الانترنت، ويحتوي ذلك على مزيد من المعلومات وتتم الدورة الدراسية للتعليم عن بعد بشأن الملكية الفكرية والمعارف التقليدية وهي متاحة الآن للراغبين.

التحديات التي تواجه المعارف التقليدية

تواجه جماعات المعارف التقليدية العديد من المصاعب وتتجلى إحدى المشكلات العويصة في امتناع جيل الشباب عن تعلم (الطرق والأساليب الموروثة القديمة)، ويؤدي رفضهم للتقاليد وطغيان أنماط العيش العصرية في الغالب إلى تلاشي المعارف والممارسات التقليدية، وتندثر العديد من الممارسات التقليدية بسبب الاختلاط الثقافي أو التشتت، ومن هنا تتجلى الحاجة الأولية إلى توثيق المعارف التي يملكها كبار السن والمجتمعات المحلية في العالم وصون تلك المعارف، وقد أدى غياب ورثة راغبين في تلك المعارف إلى ظهور حالة هشّة يؤدي فيها موت أحد أصحاب المعارف التقليدية إلى إختفاء نظام كامل من المعارف والتقاليد.

وتكمن صعوبة أخرى يواجهها أصحاب المعارف التقليدية في غياب الاحترام والتقدير لمثل تلك المعارف، وغالباً ما يختفي الفهم الحقيقي لقيمة المعارف التقليدية وراء المنهج العلمي الحديث ذي الطابع الانتقاصي، فإذا لم توضع المعلومة في سياق علمي بطريقة علمية ينظر إليها نظرة دونية، فعندما يصف مثلاً الطبيب الشعبي خليطاً من الأعشاب لعلاج أحد الأمراض فقد لا يصف آثار العلاج في الجسد بأنها تفاعلات جزيئية بمصطلحات الكيمياء البيولوجية الحديثة، ولكنه يضع وصفته بناء على سلسلة من التجارب التي قام بها من سبقه من



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

إشعارات

نتوجه إلى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم
في حالة إرسالها بالبريد الإلكتروني (Email) يكون على العناوين:

nizwa99@omantel.net.om

nizwa99@nizwa.com

– المواد المرسلة للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – أسفين – التعامل
مع أصحابها – المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها
على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني
– 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 وأحياناً
تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.
– المواد الطويلة نسبياً سوف ينشر جزء منها بالعدد وتنشر كاملة بالموقع الإلكتروني.

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

مباشرة: ٢٤٦٩٩٤٦٧ – ٢٤٦٠٠٤٨٢

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

العدد السادس والستون

ابريل 2011 م – ربيع الثاني 1432 هـ