ارتياحات

منشور شهري يعنى بإبداعات وقضايا الأدب والفكر والفن - العدد الرابع - أغسطس- سبتمبر ٢٠١٠م

كتاب العدد

لا ريب أن لي وجهاً آخر

مختارات اليمن - منذر مصري

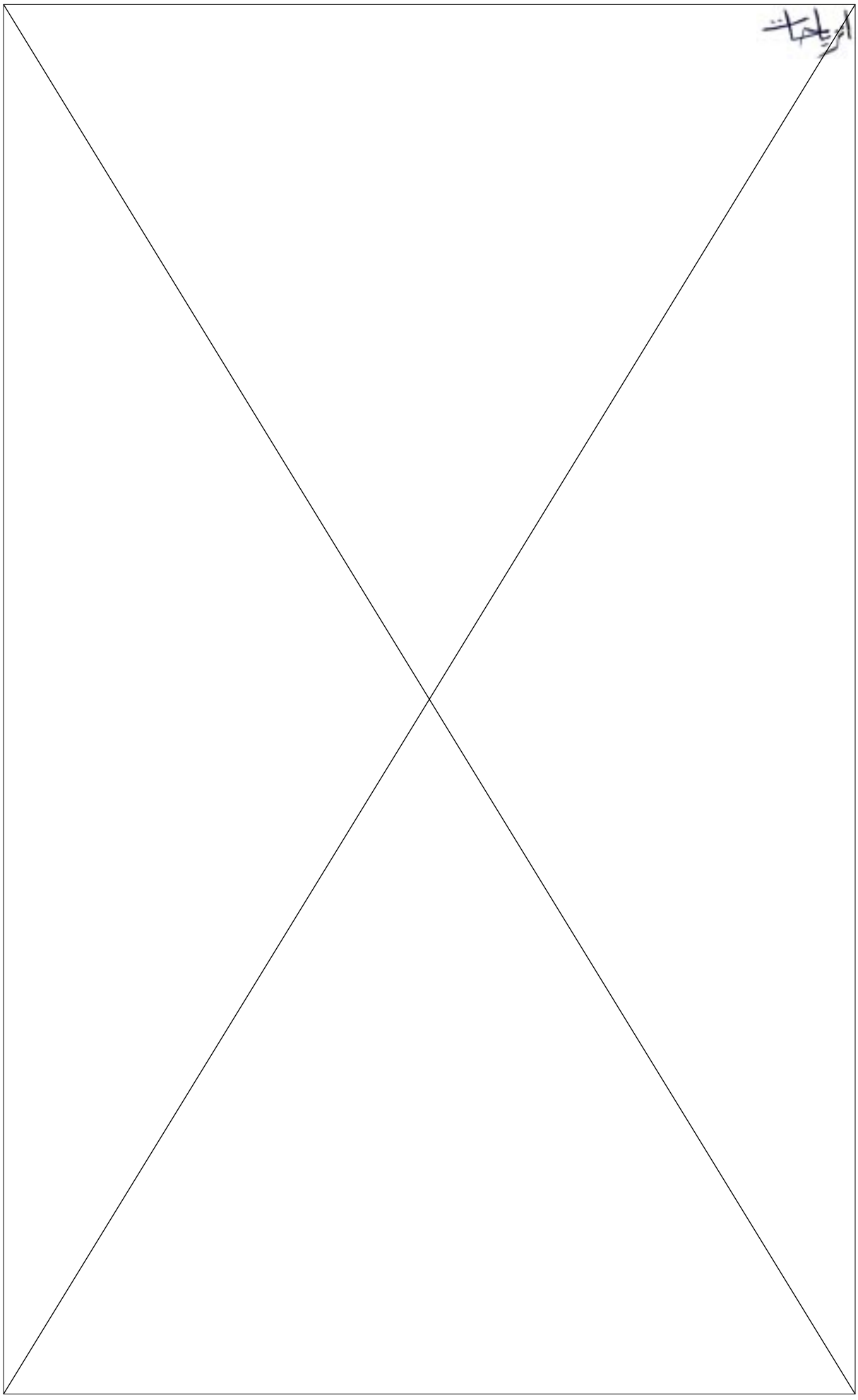
في سؤال النسوية.. ملف العدد

مقاطع من روايات جديدة لـ:

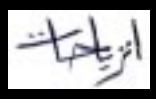
وجدي الأهدل
منصور راجح
الحبيب السائح
مها حسن
جوخة الحارثي

- دفاعاً عن الفلسفة.. دفاعاً عن العقل
- بين الروائي والشاعر
- مارين سورسيكو: المعرفة والشعر
- دون كيشوت: كبسولة الوهم
- في مشهدية الكارثة.. ومحاكمة مأزق الحضارة

مسرحية عن مأساة الدكتور نصر حامد أبو زيد



لا حلم دون عنصره الرئيس: الانزياح. فالانزياح حرية واسعة، لائقة بالجنون. وهو شهوة للتذهين، وطزاجة للانفعال المتجاوز، وبهجة للرؤية الخاصة.. انه التواصل العميق مع الذات؛ فيما يظل هاجساً للفعل الإبداعي بصفته مضاداً للسكون. وإذن: مع الانزياح العنيد فقط، لا تنفذ الآفاق سريعاً، كما تتواصل حركية المخيال الإنساني..



منشور شهري يعنى بإبداعات وقضايا الأدب والفكر والفن

يصدر كل شهرين مؤقتاً عن

مركز إنزياحات للتنمية الثقافية (تحت التأسيس)

رئيس التحرير – المدير المسؤول:

فتحي أبو النصر

أمانة الإدارة والتحرير:

محيي الدين جرمة

مستشارا التحرير:

علوي السقاف - إياد دماج

الإخراج الفني:

محمد علي المطاع

التصميم:

علاء البردوني

المراسلات: باسم رئيس التحرير

00967 733232103

Enzeahat@gmail.com

الموقع الالكتروني:

Enzeahat.tk

الغلاف الأمامي والأخير: عمل تكويني مركب للفنان المصري:

يوسف ليمود

تنفيذ الغلاف:

عارف السامعي

سعر النسخة في الداخل:

٢٠٠ ريال

سعر النسخة في الخارج:

٧ دولارات للنسخة وتشمل أجور البريد

الاشتراك السنوي التشجيعي للنسخة:

٢٥ دولاراً أو مايعادلها للأفراد،

٥٠ دولاراً أو مايعادلها للمنظمات والهيئات والمؤسسات

تشكر إنزياحات كل الأدباء والكتاب والفنانين والمترجمين الذين ساهموا بموادهم ونصوصهم في عددها الرابع

مركز إنزياحات للتنمية الثقافية

(تحت التأسيس)

مركز مدني مستقل، غير حزبي، وغير حكومي، وغير هادف إلى الربح: يسعى إلى إنعاش النشاط الثقافي، ونشر الوعي بالثقافة، عبر تنفيذ برامج وأنشطة تعزز من مبادئ الفكر والفن والأدب، من خلال توفير الخدمة المعرفية والمكتبية في هذا الإطار.. إضافة إلى ترسيخ الأنشطة واللقاءات المتخصصة بتنمية الفعل الثقافي، وإنشاء جائزة سنوية للمبدعين، وإصدار مطبوعات معرفية متنوعة، و تشجيع حركة الإبداع والتأليف والنشر والترجمة، نحو انفتاح الثقافة المحلية على الثقافتين العربية والإنسانية..

الفهـــرســـــت

● كتـاب العدد: لا ريب أن لي وجهاً آخـر ٩-٤٨
منذر مصري

● مـــــســـــــرح: سـكـلانـس ٥١-٦٣
أشرف أبو جليل

● تـرجـــــــمـــــــات: ٦٥-٧٥
مارين سوريسكو - مارك ليفي

● مـلـف الـعـــــــــدد: ٧٧-٩٢
في سؤال النسوية

● قـــصـــائد وقص ونصـــوص: ٩٣-١١٠
محمد اللوزي - نصيف الناصري - آخين ولات - محمود ماضي - ربيعة ريحان - عمرو الارياني - أحـــمـــد الطرس العـــرامي

● مـن روايـات جـــــــديـدة: ١١١-١٣٠
وجدي الأهدل - الحبيب السائح - مها حسن - جوخه الحارثي - منصور راجح

● إنزياحـات فكرية وأدبيـة وفنيـة: ١٣١-١٥٤
جمال حسن - وضاح الجليل - خالد ربيع السيد - مها حسن - ليندا حسين - سعد الياسري - عبدالرحمن السماوي - يوسف ليمود - سامي أمين عطاء

● نوســتـالجـيـا خـضـراء : ١٥٥-١٥٧
محمود درويش - مارادونا

● مـــــتـــــابعـــــات : ١٥٩-١٦٤

● تجـنـيـح آخـــــــــــر: ١٦٥-١٦٧
مـخـتـارات من كـتـاب اللاطمـأنينة لـ فرناندو بيسوا

عن العمل الفراغي «الجوع»

يمثل العمل الفراغي "الجوع" للفنان المصري المبدع **يوسف ليمود**، عملاً مفصلياً في تجربته الفنية الراسخة بالجديد والمبتكر .هذا العمل بالغ القيمة سرعان ما يجعل حواس المتلقي في حالة استنفار كاملة بمجرد مايقع عليه: يبلغ عرضه أربعة أمتار ونصف المتر وارتفاعه متران تقريبا، أي أن مكوناته بالحجم الطبيعي.

ويقول لـ إيلاف الفنان يوسف ليمود المقيم في سويسرا وله أراء نقدية وفنية جريئة ومنشقة في الصحافة العربية: "انه كان إلهاما، لن أنسى أبدا لحظة تجليه في ذهني وأنا أتسكع في شوارع القاهرة وأحيائها الفقيرة وأرى آلاف الوجوه التعيسة الهزيلة الجوعانة لكل ما هو أساسي في الحياة، ففي لحظة واحدة وبعد يوم طويل من المشي والتعب، انبثق العمل كاملا في دماغي كأنه البرق.. كم كنت سعيدا في تلك اللحظة لدرجة أنني، بانفعال طفولي، اتصلت فورا ببعض الأصدقاء أشرح لهم فكرة العمل... الآن تشغلني فكرة توسيع الفكرة لجعلها شيئا بين البيرفورمانس والمسرحية: أقوم بكتابة نص يتزامن إلقاؤه مع أدائي رسم الشخوص على المسرح.. في النهاية يكون العمل قد تم أمام المشاهدين».

صديق إيلاف مبدع هذا العمل المباغت والقدير يكتب لها عنه.. ويكتب عنه ايضا الفنان المصري صلاح بطرس.. في حين تعتز إيلاف بالاحتفاء به كعمل **بمستويات رفيعة وبتصورات جمالية وإنسانية مدهشة التكوين والأبعاد والرؤى**. على أن الصورة الأخرى للعمل هي نموذج مصغر تم تنفيذه بالكولاج في صندوق خشبي بعرض خمسين سنتيمترا وارتفاع أربعين في عمق ثلاثين سنتيمترا تقريبا، تم عرض هذا الانستيليشن في المركز الثقافي "درب ١٧ ١٨" في اكتوبر ٢٠٠٩، كما تم عرضه في المعرض العام بالقاهرة، يونيه ٢٠١٠.

المسافة وهمية في حيز العمل، لكنها واقعية في حيز الواقع

قبل ستين عاما، رسم الفنان المصري الذي رحل في شبابه، عبد الهادي الجزار، لوحة زيتية متوسطة الحجم مستطيلة، يصطف فيها تسعة أشخاص غاية في البؤس والجوع والتشرد، أمام كل منهم، على الأرض، صحن معدني فارغ يحيل على الشحاذة إن لم يكن هو الشحاذة. "الكورَس الشعبي" اسمها، وبسببها سُجن الجزار لتصويره الواقع الذي جرح عين الملك. ولقد، تناول كاتب هذه السطور شخوصَ لوحة الجزار ورسمهم بالفحم على حائط كبير (أربعة أمتار في ارتفاع متر ونصف المتر)، متخلصاً من اللون والبعد الثالث والصحون والتفاصيل الزائدة عن حاجة تجهيزٍ فراغي، وفرشتُ أمامهم مستطيلاً كبيراً من كسارات وبقايا الخبز القديم المتعفن (يُجمع من المطاعم ليقدَّم للبهائم)، فانبجست في المكان طاقة تعبيرية مصدرها التفاعل الحدسي بين عنصريْ الإنستليشن: الرسم بالأسود على الحائط (المريد)، والخبز على الأرض (الشيء المراد). هذان العنصران مفصولان أحدهما عن الآخر بحكم الخامة والتنفيذ: أشباح على الحائط، وخبز على الأرض. المسافة التي بينهما وهمية في حيز العمل، لكنها واقعية في حيز الواقع. س: لماذا تناولتُ بؤساء لوحة الجزار ولم أرسم شخوصاً من واقع الحاضر؟ ج: أنجز الجزار لوحته سنة ١٩٤٨، أي في نهايات الحكم الملكي الاستبدادي، حين أتواصل اليوم مع عمل فنان أصيل انشغل بالحياة الشعبية مثل الجزار، فكأن هسيس سؤال يتسرب من هذا التواصل وهذا التناول الفني المعاصر: ما الذي تغير في منظر الكورس الشعبي بعد كل هذه السنين؟ لن يبالغ من يقول إن المنظر ازداد شناعة وبؤساً، حاسباً استفحال الظلامية والشعوذة والارتداد المريع إلى الايمان بالخرافة وكل ألوان الدجل. والنتيجة حاصلة: الوقوف في طابور الخبز لم يعد مجرد انتظار في الوقت، بل قتال يسقط فيه الأكثر هزالاً.

يوسف ليمود

الخبز... وصدمة المشاهِد

قال يسوع لتلاميذه: "اجمعوا الكسَر الفاضلة لكي لا يضيع شيئ، فجَمعوا وملأوا اثنتي عشرة قفة من الكسَر"..... ثم جاء يوسف ليمود بعد ألفَي سنة ليفرغ تلك القفف ويُلقي بكسَر الخبز على أرضية قاعة المَعرض.

منذ حزمة من السنين تقدر بالأربعة آلاف، كان هناك يوسف ابن وحيد لأبيه. قد أنجب قبله عشرة بنين وبعده واحد. ومازال وحيداً... حبيباً لديه... محبوباً، ومكروهاً في آنٍ واحد... سعيداً وشقياً... مدللاً ومحسوداً معاً.

وها نحن الآن بصدد يوسف آخر... يفصل بين اليوسفين تلك السنون الأربعة الآلاف، مساحة زمنية شاسعة ينصفها المسيح.

كلاهما..... تغرب عن وطنه
كلاهما..... اختبر أشياءً
كلاهما..... بحث عن المعرفة
كلاهما..... تعطش الى الحب
كلاهما..... له موقف مع الخبز

مصر في حياة اليوسفين.. هي محطة وصول وسفر. الاقتياد إليها عبداً مبيعاً. والفرار منها حراً طليقاً

مصر... الاستقرار فيها... والحنين إليها

يوسف هو رجل الخبز... المُلهم بحكمة السماء، المرسل لإنقاذ الانسان، لاستبقاء حياة على الأرض

فكان جوع في جميع البلدان، وأما جميع أرض مصر فكان فيها خبز

الخبز... وصدمة المُشاهد

يوسف ليمود يفاجئنا.. باكوام ملقاة من الخبز

النعمة..... سقطت
الغذاء..... فَسَدَ
القيمة..... لم تع ذات قيمة

من المذنب الحقيقي وراء هذا الإهدار؟

يقيناً أن هناك جريمة.. وجريمة نكراء! من المجرم؟

أهو الفنان؟ أم هو فقط مكتشف الجريمة؟ كاشفاً زيف ما نعيش... فعهد إلى المبالغة لنرى أنفسنا على حقيقتنا

● الفنان يوسف ليمود ●

لأننا عشقنا العمى... وطمسنا أعيننا بطليس من طين وقش... أخفينا أحشاءنا في كانوب من الألبستر.. وجعلنا نحفر ونحفر وتآزرنا يداً بيد نهيل التراب... ولم نرض بأن نساوي الحفرة بالأرض... بل تفوقنا على المنسوب الأرضي... وكوّمنا التراب والبقايا وأقمنا صرحاً... عسى أن يسجله اللاحقون لنا أعجوبة.... ويباهون به أخياباً من بقاع أخرى

كشف يوسف عن شخصه في القديم ومازال يعلن لا في تعالٍ ورفعةٍ بل في ترفقٍ وحنو: "أنا يوسف أخوكم"

صلاح بطرس

إلى محمد آدم وإيهاب خليفة وأسامة الحداد وهشام الصباحي وفتحي عبدالله.. إلى كل شعراء قصيدة النثر الرائعين في مصر تضامناً مع حملتهم التي أطلقوها للإطاحة بلجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة والتي يترأسها احمد عبد المعطي حجازي.

ادفنوه.. يرحمكم الشعر

وعلينا ألا ننتظر الغفران من أحد

-١-

الشاعر الكبير الذي يبدو كبرواز لمشهد السأم، الشاعر الذي لا يؤنب وعيه ويريد أن يحاصر طاقة الشباب بإستراتيجيته غير الصائبة، شاعر العنصريات الفنية الذي "بلا قلب". لا أفق له غير مداهنة السلطات، وسمته الجوهرية أن يظل محصوراً في حس دورانه حول صلعته. لكن منظر صلعته الكئيبة لا يشرح الصدر أبداً، وهو لا يريد أن يفهم. "انه يستعبط على نحو عجيب".

شاعر اللجان العليا الذي يبدو كمومياء، الشاعر الرنان المباهي بتزمته، الشاعر الذي لا يخجل أو يحترم نفسه أو ماضي حداثته الشعرية التي كانت. "يمنح جائزة لنفسه" ويعادي الجديد، بكل ما أوتي من تدليس ثأري، وبما يعكس بؤس رؤيته لقصيدة النثر وفاعليتها وحيويتها.

الشاعر المغلق على أواخر خمسينيات القرن الماضي فقط، الشاعر غير الجدع والتفتيشي الممل. مثلاً من جانب إنساني كلنا تأثرنا لمحنته من حكم قضائي مجحف صدر ضده وأعلنا وسجلنا التضامن، لكن هل من الأخلاق أن يظل يثبت انه شاعر المناصب والتسويات والالتزام البائر والكرامة المقلصة؟.

شاعر الروح الصفراء للأسف من شدة ضغينتها وفهلويتها وغبائها ودعمها للفساد الثقافي ، الشاعر اللئيم والمتخلف والمستخف والجارح واللزج، الشاعر الذي صار يتحفنا بانهياراته الجمالية على نحو مريع، الشاعر الذي ستنفجر لعنات الملاعين حتماً على دماغه، فـ ادفنوه "ادفنوه.. يرحمكم الشعر".

٧-٨-٢٠١٠

-٢-

عموماً ما أروعكم وانتم تنتمون للتجربة بعزيمة مثالية وبدون احتراس: تجربة الموقف الجمالي المعتبر، والتأكيد المحض لحرية الذات الإبداعية.

بينما تنهمرون فيكم، وتفصحون عن معجزة رهانكم بالمستقبل، تؤيدون هوسيات شغفكم الجميل: كل ذلك وانتم تستمدون دوافعكم الشعرية من المبررات الموضوعية للتطور، ساخرين من المسالك الرجعية للمعرفة، ومغامرين بالكبرياء الرافض للاستلاب الرسمي بالطبع.

لذلك لا أظنكم ستهينون ذواتكم النزيهة بالتراجع المتواطئ عن إدانة ذلك التكلس المخيف والمضحك والمثير للشفقة معاً، ولتكونوا في حالة حرب دائمة ضد القبح، ومع محاولات الخلاص الجمالي الآسر.

فالقصيدة مهمة الغايات الملعونة، وهي رغبة الالتزامات الحاسمة من اجل ممارسة معرفية تغذي حس الشاعر ليملك إرادته كانسان لا يعمل ضد نفسه أو يتزيف للعمل المخزي مع السلطة.

وعليه : يكفيكم إحداث الشرخ الرائع في ذهن الانضباط المرير، فهو فردوسكم الخصوصي جداً وسط كل هذا الجحيم القيمي.

على أن اعتبارات النبذ والتحقير والخيبة حتماً ستطالكم ومشروعكم الراهن كأفراد في دوامة جماعات مستفيدة وخانعة ومذلة ومهانة على نقيضكم كلياً، إلا أنكم ستظلون مصدر فرح واحترام كوجهة كشف نبيل نحو شعر منفتح ورغبات ديمقراطية مكابدة ترفض استمرار سيطرة الاستبداد على الحياة الثقافية والمثقفين.

ولأن معنى الشاعر يكمن في مضامينه كتائق تنويري لتحقيق كرامة وجوده فنياً، ولأن أرواحكم الفريدة كشعراء لن تتحقق كما تؤمنون إلا بتعرية قيم الامتثاليات الجاهزة، ورفض كل الاعتبارات التبريرية التي أفسدت الدلالات الإنسانية والجمالية المنبغية للأدب وللشعر خصوصاً: أعلن اعتزازي بكم أيها الأصدقاء كـ"أقلية هائلة" في مواجهة المؤسسة وخراباتها، وعلينا ألا ننتظر الغفران من احد.

٨-٨-٢٠١٠

فتحي أبو النصر

نص البيان التأسيسي لحملة الإطاحة بلجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة بمصر والذي أصدره الشاعر المصري المعروف **محمد آدم** تضامنا مع مؤسسي حملة الإطاحة بهذه اللجنة الحكومية التي تفاقمت الانتقادات لها في الفترة الأخيرة جراء استمرارها في تهميش شعراء قصيدة النثر.

وكان الشاعر إيهاب خليفة ومعه الشاعر أسامة الحداد قد أعلنا حملة على الفيس بوك ضد ديكتاتورية وعي اللجنة وانحياز رئيسها الشاعر احمد عبد المعطي حجازي للأنماط وللأجيال السابقة.

بيان أدم الذي يؤازر مساعي الشعراء الشباب للانقلاب على هذا التابو، يحاول التأسيس لانشقاق حيوي في الساحة الشعرية المصرية الراهنة فيما وقع عليه عدد كبير من الشعراء والأدباء من داخل مصر وخارجها.

الانشقاق الكبير

آن الأوانُ لأن نقوم بحركة انشقاق كبرى في الشعرية المصرية، هذه الحركة ليست رفضا لكل ما سبق من إنجاز، وليست بالمثل قبولا لكل ما سبق من إنجاز، ولكنها تريد أن تعلن بوضوح كامل عن الاختلاف والانشقاق في رؤية الكتابة الشعرية وآنيتها، هذه اللحظة التي تجمع محاولات ظلت في طي التهميش أحيانا والاستبعاد أحيانا أخرى والتآمر العمدي تارة ثالثة، هذه اللحظة الخلاقة هي لحظة قصيدة النثر التي بدأت محاولاتها الباكرة منذ أواسط السبعينيات من القرن الماضي ولا نزال - أنا والأجيال المؤمنة بقصيدة النثر كافة - نؤمن بهذا النوع الأدبي الشعري الذي يخرج عن إطار الواحد إلى المتعدد مما يسمح لكل شاعر حقيقي وموهوب بأن يؤسس لقصيدته الخاصة ولمنجزه الشعري الخاص، بلا سطوة سابقة للغة أو الشعر / النص الذي لا يخضع لنموذج سابق عليه بقدر ما يكون مؤسسا لنموذج مغاير ومختلف، شعراء هذه الأجيال (جيل الثمانينات وجيل التسعينيات) الذين يحاولون بدأب عظيم وكبرياء هائلة الدخول إلى أرض الشعر الحقيقية بعد أن نضبت أو كادت تجف ينابيع الشعر التفعيلي على أيدي رواده ولاحقيه ،لأنهم استنزفوا البئر حتى الثمالة بحيث لم يعد فيها ثمة ماء، وأصبح الشاعر التفعيلي إما مقلدا لذاته أو لذوات الآخرين في نصه، ففقدت القصيدة العربية التفعيلية بكارتها وطزاجتها وفقدت العنصر الأهم وهو الإبداع لدرجة أن معظم القراء عزفوا عن تلقي الشعر واقتنائه، بسبب هذا النموذج التفعيلي المكرور، وظلت قصيدة النثر تكتب على الأرصفة وفي الشوارع ويتداولها جيل موهوب من الشعراء ترفضهم المؤسسة تارة ويرفضهم الواقع الثقافي تارة أخرى رغم أنهم - وفي الحقيقة يمثلون المتن الأمهر في متن الكتابة الشعرية الحقيقية حتى لقد انطلقت معهم الكتابة الشعرية من محليتها المقيتة إلى التجذر في أرض الشعرية العالمية بامتياز، لأنهم تحرروا من وهم الآباء وسلطتهم الفجة وأرادوا الكتابة وكأنما بدءوا الشعر من درجة الصفر، وقد كان انتماء هؤلاء الشعراء لحركة الحداثة المصرية الهائلة والمنجزة في أربعينيات القرن المنصرم على يد جماعة الفن والحرية (جورج حنين، جويس منصور على سبيل المثال) وكان هؤلاء الشعراء بمثابة الآباء الشرعيين لهم أكثر مما كان يمثله حجازي والسياب وبلند الحيدري والبياتي، وكل ما حاولت السلطة الرسمية العربية بنقادها المزيفين أن تصدره لنا نحن الأجيال الجديدة باعتبار أن هذا هو الشعر، وأن هذه هي الشعرية بدا لنا بعد ما يقرب من نصف قرن من القراءة وإعادة القراءة منجزا خاويا وهشا للغاية، وأنه مجرد ثرثرة فارغة لا تفضي إلى شيء، ولم تصنع نصا واحدا يمكن أن يقف مع النصوص العالمية ويصبح إرثا للثقافة الإنسانية عامة، لأنه اتكأ في المحصلة النهائية على نفس البلاغة القديمة - تلك البلاغة التي أصابت الشعرية العربية بالعجز والدوران حول نفسها طوال الوقت. كان علينا أن نعلن تنصلنا الكامل من كل الشعرية العربية المنجزة على النمطية وأحادية الرؤية والإنشادية اللعينة.

إننا الآن نبدأ تأسيسا كتابيا مغايرا أو نحاول أن يكون مغايرا ومختلفا لنؤسس لشعرية المعنى بدلا من شعرية الاستلاب ولشعرية الرؤية بدلا من شعرية الغيبوبة، وإننا بهذا البيان لا ندعي أننا أنجزنا ما لم يسبقنا إليه أحد ولكن فقط نحاول أن نعلن وبصوت صارخ رفضنا لكل النماذج المقولبة وجاهزة التصنيع، لنبدأ حركة كتابة مغايرة تزعم لنفسها أنها تشق طريق المغايرة في الكتابة العربية ولا يفوتني أن أثبت وجهة نظري الخاصة في الأمور التالية:

١ - أن لجنة الشعر هذه قد أهدرت القيمة الحقيقية للشعر بتبنيها مفاهيم زائفة.

٢ - أنها لجنة قد بالغت ومنحت نفسها يقين الأنبياء في فن يخضع دائما لحالة من التشكل الخلاق الدائم ولا يركن للجمود.

٣ - أنه قد تم حذف مصر وتزييفها واستبعادها من خريطة الشعر العربية لصالح مجموعة من الأفراد ذوي المصالح الشخصية.

٤ - ولا يفوتني شهادتي عن مجلة إبداع التي لم تقدم مشروعا إبداعيا راسخا منذ التسعينيات، في حين أنها قدمت في عهد الدكتور عبد القادر القط أعظم إنجاز ملموس لمجلة وكشفت في عهده عن جيل راسخ الشعرية لأنها لم تتعمد إلا على النص الفارق والنص وحده.

٥ - وبالنسبة لجوائز الدولة فقد تحولت لمجموعة من الهبات تمنح لمجموعة من أذناب السلطة وأدعو في بياني هذا إلى استبعاد موظفي وزارة الثقافة من التصويت على الجوائز ولجعل الأمر موكلا للراسخين في الإبداع.

لقد آن الأوان لأن يكون المجلس الأعلى للثقافة جهازا موازيا لحركة الإبداع لا مجرد مؤسسة بالية مكبلة باللوائح التي تضاد رسالة المجلس نفسه.

البيان الثاني لحملة الإطاحة بلجنة الشعر في المجلس الاعلى للثقافة بمصر

لسنا رعاة عزلة ولا نحن حارسِي ظلال

إيهاب خليفة - أسامة الحداد

ثمة إشكاليات جمة تعتري حياتنا الثقافية، إشكاليات نابعة من ردٍّ مُؤسَّسي مشين يعتمد توجهات أحادية الرؤية، نمطية الأداء، مختلة التوجه، غارقة في الجمود والتخلف، توجهات تضع مستقبل الثقافة حبيسا في أدراج السلطة،وتمنح البعض وصاية على الإبداع ممن يزعمون تقديسهم للحرية، وتجذرهم في تثوير الآفاق المغايرة، تلك التوجهات لا تمارس اكتشاف فضاءات جديدة تتخلق منها، ولا إلى التواصل على قدم المساواة مع إبداع نشأ مستقلا مناوئا لأحادية الصوت وقولبة الرؤى.

إن المشهد الثقافي المصري محكوم بتلك التصورات السلطوية التي تقدم أطروحات ميتة وتتخلق من شرنقة المقدس اليقيني مما يجعلها لا تتساءل بقدر ما تجيب، ولا تناوئ بقدر ما تهادن، مما يظهر المشهد الثقافي عاجزا عن مواكبة المشاهد الثقافية العربية التي التفتت إلى ضرورة تبني آليات مغايرة تنبي على اعتراف مستحق بالجديد الجاد حتى وإن اختلفت معه في أطره المرجعية واستنكرت عليه قطيعته المعرفية، ولعل نتساءل لماذا عجز المشهد الثقافي المصري عن تلك المواكبة ؟! وهل هذا العجز ناتج عن افتقار لمواهب جديدة أو نصوص فارقة أم ثمة أسباب أخرى أدت إلى تهميش الإبداع وإقصاء كل تجربة مغايرة؟!

إننا كشعراء نزعم أن لجنة الشعر في مصر كان لها أعظم دور في التأصيل لجمود هذا الفن بداية من احتلالها المجلس الأعلى للثقافة لسنوات تلو سنوات، وإدمانها المقاعد الوثيرة والأضواء البالية على حساب سمعة بلد بحجم مصر، وإن أي انقسام في المشهد الثقافي الآن بين الأجيال المختلفة وبين رموز الجيل نفسه في انشقاقها على نفسها يرجع بلا شك لتلك اليد الماكرة التي تدير المشهد لصالح فرديتها، ونرجسيتها، وتحاول أن تدير عربة الإبداع لتجعلها تنكص باتجاه تبجيل الماضي الزائف، ووثنية اليقين.

إن أحدا لا ينكر الآن أن حملتنا أحدث حراكا حقيقيا في الشارع الثقافي وجذبت الأنظار إليها رغم ثورتها الهادئة العاقلة، وقلة حيلة مؤسسيها: فنحن لا نمتلك منبرا إعلاميا ما، ولسنا أصحاب نفوذ أو حظوة لدى أحد، بل نحن مهمشون حتى النخاع، وبؤساء لكننا ملتحمون بنصوصنا في خندق واحد ومعترك ملتهب نواجه عداوات شرسة من جهات عديدة تفتح النار بلا رغبة حتى في إعادة تفريغ يقينها، وإغراقه في يم من التساؤلات دون إعطائه سترة نجاة، لنرى أيصمد هذا اليقين حين تتشظى في وجهه التساؤلات، أم أنه سينتهي ميتا بإسفكسيا الحقيقة؟!

ليس لدينا توجه عدائي ضد أشخاص بقدر ما لدينا توجه عدائي ضد ممارسات أشخاص أساءوا لواجهة الثقافة المصرية ولا أدل على ذلك من تضامن مبدعين من دول عربية مختلفة مع قضيتنا العادلة (في أكثر من بلد عربي) وانضمامهم الفوري وغير المشروط لحملتنا التي انطلقت ثورية من خلال صفحة يتيمة على الفيسبوك ثم ما لبثت أن تبنتها جهات متباينة مزيلة عنها التعتيم الإعلامي الذي لو كان تم لأجهضت كما أجهض غيرها من ثورات ثقافية أخرى.

إننا لدينا ميثاق شرف فنحن لا نريد أن نحل محل لجنة الشعر، أو نصبح قيمين على جهة ما، أو ننتظر جائزة ترمى لنا كما يرمى الطُعم للسمك المطمئن فإذا به بعد كان صائدا يجد شص السلطة ينتزع رسوخه، ويصحبه إلى حوض سمك ملون في قاعة مكيفة، حيث يستبدل بحريته فتاتا من القمح، وبمحيط إبداعه الشاسع حوضا ضئيلا من الاستنساخ، كما أننا لا نرنو إلى مؤتمر قادم يتحول إلى فتنة أهلية بين منظميه ويمسي فيه الأخلاء بعضهم لبعض عدوا، مستبدلين بالمسافة الكامنة بين الحبر والبياض المهادنة أخرى مليئة بالوخز والطعنات، ثم يجدون الغضب العربي يترصد فشلهم ويدون ذلك في مقالات متتالية تنشر في أول يوم بعد المغادرة ضاغطة بقوة على صدمتها فيمن يديرون المشهد الثقافي وتعتبرهم اللجنة واجهتا الإبداعية البديلة!، كذلك نحن بالأساس ككثيرين من أبناء جيلنا الطعين لا نعول على إصدارات تطبع لنا مجانا رغم أن ذلك حقا مستحقا لنا ولكل مبدع حر لولا أن الثمن سيكون باهظا، كذلك لا نطمح في المثول بين يدي الست وسيلة مقدمين قرابين الولاء لها بعد يأس عارم من نكوص المثقفين عن توجهات وتقنعهم وتنصلهم في اللحظة الحرجة من مواقف كانوا يتبنونها بقوة، فيمسي المثقف الجاد وقد فارق يقينه وثقته في أبناء جيله فلا يجد سوى إلا أن ينتقل إلى جانب آخر لعله يشق بعد سنوات طريقا جديدا للخلاص.

لسنا رعاة عزلة ولا نحن حارسِي ظلال بل نصر على أن كتابتنا هي كتابة ثورية ضد استلاب النص الآني لصالح الماضي، وضد ابتعاث جماليات آتية من قاعة المومياوات، وضد اعتبار الشعر ترفا شخصيا بل الشعر هو رئة الأمة وحبلها السري ومسلكها الوعر إلى الخلاص.

ويكفينا الآن أننا هيأنا الساحة الأدبية لإحداث حراك كبير هائل في وقت كان كل شيء في حياتنا الثقافية راكدا، ميتا، حراك كشف عن الزيف الذي تكرس له المؤسسة، من تضخيمها لذوات إسفنجية تحترف بلاغة النفي وتحكم الشعراء باعتبارهم إرثها الشخصي،ذوات مسخت الشعر وجعلته منتجا من الدرجة العاشرة وجعلت الشعراء ليسوا ممثلين للمشهد الثقافي إلا كديكور مكمل، انتهى هذا الخداع إلى حيث لا رجعة، وارتد الشعر الآن بهذه الحملة "حملة الإطاحة بلجنة الشعر" بصيرا وانتقل من الهامش إلى المتن، ليصبح الحصان الأسود الذي يجب أن تراهن عليه الثقافة المصرية بوصفه نصا جماليا وإشكاليا وتثويريا وتنويريا في آن واحد.

كتاب العدد

منذر مصري
مختلفا ومحفوفا بالحرية

عادة ما توصف تجربته بـ"الخاصة" أو من نوع تجارب تستعصي بانشقاقها، عبر اختيار نمط عزلتها، أو التعالي المعاند عن الملفوظ السياسي الشعري الذي أحاطها خلال البدايات، لتبدو شعريته خارج نطاق "شعرية الاستبداد التي نبذت أسماء ووئدت تجارب في مصهر نظرياتها الشمولية داخل هويتها المغلقة".

تجربة الشاعر السوري منذر مصري التي نعني بها هنا، ربما واحدة من التجارب العربية التي احتدمت كثيراً باللغة وقاسمتها أمداء الحساسية الجديدة باكراً.. وذلك بخيارات شتى من القلق والبوح والتكهنات.. وكأنه لايريد من الشعر سوى الوصول إلى حريته.. كما يمثل شعره: "شعر الحياة مكتوباً بلغة الحياة، لاشعر الشعارات والايدولوجيا.. أو شعر القوالب الجاهزة منها والدارج.. ولا لغة القواميس والمعاجم أيضاً".

من هنا ظل منذر مصري مؤكداً لتطوره المفاهيمي للشعر، بل وفاضحاً أولئك الذين لايشعرون بتبلدهم، فيما إحساسه الواعي تجاه الكتابة ومقتضياتها في التحول، جاء ليمنح ذاكرة التلقي قصيدة حية الحواس بقدرة الالتقاط وفراسة الخبرة وحذاقة المغاير، ورغم ذلك فإنه لا يزال يعيش أرشيف نسيانه داخل التجربة ذاتها والتي يمكن أن يقال عنها وباستحقاق بالغ: تجربة خارج النمذجات، وبخاصة لجهة اقترانها بعدم التماثل مع تجارب أخرى قد تشبه تجربة منذر مصري نفسه، هو الذي لا يطيق إلا أن يكون مختلفاً ومحفوفاً بالحرية أبداً.

لقد اكتسبت أسماء مجاورة لتجربة منذر الكبيرة الكثير مما حققه على صعيد إشتغاله على قصيدة النثر. لكن أقل ما يمكن أن يقال في وصف قصيدته: إنها قصيدة منذر لا سواه.. لأن ذلك هو ما جهد ليجسده في كامل تجربته كإشعاع ظلّ مفرداً.. بعيداً عن الكسل وانكسار القدرة على انزياح المعنى الشعري، كما ظل حال تجارب عديدة واكبته بإلتباس فهمها للتجريب أو التجديد، وحيناً بتزاحمها في أزقة الانشغال غير المجدي برطانة العموميات على حساب جماليات التفاصيل.

غير أن هذه التجربة منذ مساراتها الأولى كانت تكفي للإحالة إلى شاعر ينأى عن شبح السائد التنميطي المكرس.. شاعر يغامر ويصر على إحداث خصوصية تنفي تحوصلها في قوالب التشابه لتدرأ عن القصيدة شبهة ثبات المعطى الذي وقعت فيه تلك التجارب بعينها التي سبقته ورافقته.. شاعر مسك أزميل فنه الشعري بحس متفلت من اضمارات واقحامات الاصطفاف الساذج للمباشرة إن على مستوى الرؤيا أو على مستوى الأسلوب والخيال أيضاً. وبذلك يمكن الخلوص إلى أن قصيدة منذر مصري وفقاً لما صنعته من تأثير على الأجيال اللاحقة في الشعرية السورية المعاصرة تحديداً، قد وسمت في داخله كائنا لاينتظر الفصول.. كائناً تحتشد في لحظته العناصر كما يؤاخي كأساً مثقلة بضجر العزلة بأخرى صاخبة تنتهي بإشتراك كل

من على المائدة برمي كؤوسهم خلف الظهر، إضافة إلى امتهانه تلك الوظيفة: نفي اللامعنى في معناه الخصوصي جداً.

إنه الفتى اللاذقاني الذي وجد نفسه خلال مايقارب من أربعة عقود في سياق تحولات شعريته المتطورة عاجزاً عن الغنائية، وذلك كحال من وعيه لمعنى القطيعة وانسياب تفاصيل اللغة المهموسة مطلاً على تجربته من الداخل عبر شرفة النقد البعيد، هو الذي خاصمته في بداياته "كلبية" النقد المتزيء بشعارات زمن "الجعير" القومي حيث لامكان يليق بأي شكل شعري آخر. ثم أنه وهو مازال يجاهر بجحوده "بأدوات الشعر وأغراضه التقليدية فلا خيال ولا مبالغات ولا ادعاء لبطولة أو تضحية" يحثنا على "أن نبعد الكذب عن شعرنا كما نبعده عن حياتنا".. مضيفاً: "وكأني اكتب شعراً ضد الشعر، وبالفعل كنت عن سابق قصد وتصميم اكتب شعرا مضادا للشعر الذي كان يروج له ويسود في سوريا".

ما يعزز هذا المنحى هو أن منذر مصري ينتشي كثيراً كفنان بسعيه الشغوف لاجتراح شجرة خصوصيته وسط الغابة المتشعبة.. فهو الشاعر الذي نجى من الانشغال المتوتر بكيمياء اللغة.. ومثل عنوان إحدى قصائده يمكننا تشبيهه بـ"بيت مضاء لا يسكنه احد".. ماجعل نقاداً نبهاء يقرون بأنه واحد من أفضل شعراء الحداثة العرب.. كذلك فقد وصل الى التهكم بأسلوبيته كما في قصيدة "تباً.. بات لي أسلوب" في حين أن "ماكان يسميه يأساً، صار يسميه الآن شعراً".. ولذلك فان السمة الرئيسية العميقة لشعره تكمن في البساطة الهانئة ورجاحته الرائعة في التعامل مع العبث محتفظاً بروحه الشعرية دونما تلويث أو استلاب.

ولأنه منذر: يرى كم من المهانة في أن يضطر الشاعر لدفع المال لنشر دواوينه، لذا أصدر في العام /١٩٧٨/ مجموعته الأولى (آمال شاقة) محدودة النسخ حيث قام بتوزيعها للأصدقاء كمنشور سري على حد تعبير أحدهم.. بعدها بعام تشرفت وزارة الثقافة السورية بإصدار (بشر وتواريخ وأمكنة). وأما في العام /١٩٨٤/ فقد أصدر مع أخته الشاعرة مرام مصري والشاعر الراحل محمد سيدة مجموعتهم المشتركة "أنذرتك بحمامة بيضاء" لكنما سرعان ماوجد منذر مصريَ نفسه بين فكي كماشة المؤسسة إذ أن اغرب حادثة مصادرة وقعت لكتاب كان هو بطلها، فبعد أن أصدرت وزارة الثقافة السورية مجموعته (داكن) عام /١٩٨٩/ قامت بمصادرتها عقب الانتهاء من طباعتها مباشرة!

يشير ماسبق إلى أن قصائد منذر مصري: قصائد نشطة تجاوزت كل ذلك الإرث الثقيل الذي طال تأثيره حتى من بقوا من شعراء – تكرسوا كآباء– غلاظاً إلى اللحظة هنا وهناك.. قصائد تشبث من خلالها منذر مصري كشاعر حيوي بجدارة معياريته الفنية رافضاً المساومة وعابراً للحدود لينزع الاعتراف الذي يستحق، فبعد ثلاثة عشر عاماً من التوقف غير الاختياري عن النشر، كان على رياض نجيب الريس كناشر قدير أن يصدر له (مزهرية على هيئة قبضة يد/١٩٩٧)، وفي العام /٢٠٠٤/ (الشاي ليس بطيئاً). حتى مجموعته الأخيرة (من الصعب أن ابتكر صيفاً) عام /٢٠٠٨/.فوق ذلك ثمة مجموعات أخرى لم ترى الضوء مطلقاً..

وعليه فإن صدور مختارات لمنذر مصري عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة (...لأنني لست شخصاً أخر) بداية هذا العام /٢٠١٠/ يعد إنصافاً لهذه التجربة التي تعكس منذ بداياتها إلى ما آلت إليه، سمات المستقبلية الحداثية الشعرية كما ينبغي.

وفي السياق تنشر انزياحات –وباعتزاز بالغ– هذه المختارات الجديدة «لا ريب أن لي وجهاً آخر» التي خصها بها صديقها الكبير منذر مصري مضيفاً لها عدداً من قصائده الجديدة.. وبالتأكيد فإن مجرد خياره الحميم في أن تضم "انزياحات" شعريته في أشد حالاتها خصوصية: مسألة تجعلنا ننفرد بعصياناته الأكثر إدهاشاً.

انزياحات

لا ريبَ أنَّ لهي وجهاً آخرَ

منذر مصري

كنت على وشك أن أعنون كتابي هذا، (مختارات اليمن)، لأسباب شعورية أكثر منها منطقية، أولاً تلبية لرغبتي الشخصية بالتفريق بينها وبين مختاراتي: (...لأني لستُ شخصاً آخر) التي صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة بداية هذا العام. وثانياً اعترافاً مني بفضل، هذا البلد الذي لم أزره في حياتي، ولم يكن لي أدنى علاقة معه، وبالكاد أستطيع الإدعاء أني أعلم عنه شيئاً.. اليمن!. عندما حمل الراحل الكبير عبد الله البردوني، قصيدتي (أمريكا.. أنت تعنين لنا المتاعب) خلال لقائنا الوحيدَ في اللاذقية في نهاية عقد السبعينات من القرن الماضي، ثم بعد فترة وجيزة، أفاجأ بوصول مغلف بريدي يحتوي عددين من مجلة (الحكمة) لسان حال إتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، كما يعرف بها على الغلاف الخلفي، يتضمن أحدهما، عدد /يناير- فبراير ١٩٧٨/، /٦٧-٦٨/ قصيدتي تلك. في حين لم يتح لها النشر في بلدي، لأنها، بعرف رئيس القسم الثقافي في إحدى الصحف السورية، قد تشوش على الموقف السياسي الرسمي تلك الآونة. إلاّ أنني رأيت أن (مختارات اليمن) يصلح أكثر كعنوان ثانٍ للكتاب، ويكون (لا ريبَ أنَّ لي وجهاً آخر)، بعد تردد بين عدد قليل من العناوين التي تصلح أن تشمل تجربتي الشعرية عامة، وتجربتي هنا، في هذه المختارات، خاصة، العنوان الأساسي لها. بكونها لا تشترك مع سابقتها سوى بعناوين المجموعات، التي فكرت بحذفها أيضاً، ولكن لم أفعل، بسبب عدم استطاعتي، رغم محاولتي، تصور أي سياق وهمي آخر يمكن لمختاراتي أن تتخذه سواه. وهذا أمر غريب لحد ما فيما يخصّ شأن المختارات، حيث أنه ينبغي، إن لم تتطابق مائة بالمئة، أن تتشارك في الجزء الأكبر من محتوياتها. ولكن هذا ربما ينطبق أكثر عندما تكون المختارات أفضل الأغاني، تلك التي لاقت نجاحاً وشهرة. ولكن كيف لشاعر أن يحدد قصائده الناجحة أو الشهيرة، والشعر ليس له سوق ولا بورصة!؟ كما أن حكم الشاعر نفسه على قصائده، غالباً ما يعود لأمور ذاتية، مزاج أو ذكريات أو اعتقاد شخصي من غير المحتم أن يشاركه الآخرون فيه، لا بل العكس، فكثيراً ما يخالفونه.

بغض النظر عن كل ما سبق، أريد أن أبين، أن استبعاد كل قصائد (...لأني لستُ شخصاً آخر) لم يكن الاعتبار الوحيد الذي انتقيت به هذه المختارات. بل الحرية، الذي استمديتها من الرغبة الشديدة التي أبداها لي أصدقائي الشعراء اليمنيون لإصدار مختارت جديدة لي دون أي شرط، والجرأة غير المسبوقة التي كانت تشد بي لأستغل هذه الفرصة وأختار القصائد التي تظهر وجهي الآخر، الذي ربما، الأشد إنطباقاً علي. فلطالما كانت قصيدة (في الصيف لا ترتدونَ الملابسَ الخفيفة) واحدة مَن أكثر قصائدي حضوراً في حياتي. حتى أنها، ربما القصيدة التي تختصر تجربتي الحياتية برمتها، وذلك لكونها تخوض بشكل مبكر لدرجة أنا نفسي أستغربها، في طبيعة علاقتي مع الآخر. محاولتي المستميتة أن أكون واحداً من الآخرين، وكل ما ينتج عن هذا من أذى محتم. وذلك لأني منذ وعيت لنفسي كنت أعول على الصداقة وعلى إيماني بالآخرين. وهكذا تأتي قصيدة أخرى في هذه المختارات التي يمكن اعتبارها، بنظرة ما، إحدى أمهات قصائدي: (الناس). أما (جثة ترتدي ثوب السهرة) فهي واحدة من القصائد التي تظهر بجلاء قل نظيره مقترحي الشعري الخاص في كامل تجربتي. ذلك المزيج من الذاتي والعام، السردي والبلاغي، الحقيقي والمتخيل.. وبقية كل تلك الثنائيات المهلكة في الشعر، التي كنت أجد نفسي أخوض بها بقدر ما كان همي التحرر منها.

وأظنه من المهم لفت انتباه قارئي، أن ما يقارب نصف شعري لم يكتب له النشر بعد، لذلك فإن (داكن) و(بولونيزات وتجارب أخرى ناقصة) اللتين تشكلان مع (لمن العالم؟ وبقية المطولات) الجزء الثاني من أعمالي الشعرية، لم تصدر بعد، بينما (الصدى الذي أخطأ) التي لم تصدر أيضاً هي إحدى مجموعات الجزء الثالث الذي، اصدقكم القول، أخاف أن أموت قبل أن يتاح له الصدور. أما مجموعتي الأخيرة (لا تُغلق البابَ جيداً) التي انتقيت منها القصائد التي قمت بنشرها مؤخراً، فهي حتى لم تكتمل.

سوف يلاحظ القارئ أن أكثر هذه المختارات جاءت في المجموعات التي أعتبرها مفصلية، انعطافية، في تجربتي (بشر وتواريخ وأمكنة) و(الصدى الذي أخطأ) و(الشاي ليس بطيئاً)، إلاّ أن الطريق لا تصنعه، على أهميتها القصوى، الانعطافات. فالمسافة التي علينا أن نقطعها لنصل إلى ما نريد أن نصل إليه، تصنعها أيضاً الامتدادات وما يطرأ عليها من هبوط وصعود. نعم المرات التي كبوت بها على هذا الطريق، ثم قمت، وأنا أنفض ما أمكن لي من غبار علق على ثيابي ووجهي، ومضيت. أظنها لا تقل عن المرات التي خرجت بها عن الطريق مصيريةً..

من (كيس البحّارة) أول قصيدة في أول مجموعة: (آمالٌ شاقة)، إلى (فلسطيني وسوداني والثالثُ مَغربي)، (الهيكل)، (ساقا الشهوة) القصيدة الملعونة التي سببت في منع (داكن)، إلى (قبلَك كانَ العالمُ وحيداً)، (.. حلواً ومرّاً معاً بطعم الصدأ)، (أنا دوماً كما أنا دوماً)، (تصادفَ أنّي كنتُ جَناحاً من الحنان)، (خُذْ قطاراً من الصفحة: ١٠٠)، (لَطالما عدتُ ووجدتُ البابَ مفتوحاً) وحتى (الشارع سحّاب بنطال الحاكم) آخر ما كتبت، وأول استخدام لي للشعر في قضايا كنت لا أحرص سابقاً على شيء أكثر من إبعاده عنها، تتوالى القصائد في هذه المختارات وكأنها صور لي التقطها آخرون على غفلة مني، أبدو بها لا كما أرى نفسي دائماً وأنا أقف أمام مرآتي، بذات الزاوية وتحت ذات الإضاءة، أو ربما، أنا نفسي من التقطتها من زوايا عديدة وأنا نائم أنظر إلى وجهي في مرايا حلمي.

اللاذقية-٢٠١٠/٥/٢٧

من (آمالٌ شاقَّة)

- أشدُّ ما أكرهُهُ في اليأس... سُهولتُه.

كيسُ البحّارة

صفَّروا
فرمَيتُ كيسَ البحّارةِ على الدَرَج
وركضت.
○○○
زارَ بطنيَ الأرض
قالَ لها: (آخ... مرحبا)
قالت لهُ: (حجرٌ وبرد
وشوكٌ في اليد)..

خوذةُ الإخفاء

فتَّشوني شبراً شبراً
ولم يظفروا بقرش.
○○○
لأنّي طمرتُ البطاطا في الأرض
وأطلقتُ الأغنيات في الهواء
وألصقتُ على سقفِ حلقي
الحياةَ المدنية
كسُكّرة
تضعُ على رأسِها
خوذةَ الإخفاء..

يضعُ حَصاةً في جيبِه

يضعُ حَصاةً في جيبِه
ليتذكّر
ويربُطُ خيطاً بإصبَعِه
ليعرِف كيفَ يعود
حتى فاضت بالحَصى جُيوبُه
وتشابكت أصابعُهُ بالخُيوط.
...
وضاع..

...حافياً تتنزَّه

إذا رأوكَ
وأنتَ تنتعلُ شاروخاً
سيركُضونَ
ويحرقونَه
لأنكَ... حافياً تتنزَّه
لن تسمحَ لكَ بالابتعادِ
ذُقونُهمُ الشائكة
كما أنَ السَحالي ستجِدُ
حيثُما مررتَ
ما تلعَقُ بهِ ألسنتَها..

الاستيقاظُ باكراً قليلاً

لأرى الدُنيا سوداءَ ابتعتُ منظاراً أسودَ
وغمَّستُ بالحِبرِ الصيني الأشجارَ والبُيوت
ولقَّنتُ لساني وأصابعي نظَراتِ الفلاسفة.
○○○
في حينَ أن الآخرين
لم يتكلَّفوا شيئاً أكثر
منَ الاستيقاظ
باكراً
قليلاً..

الغِربانُ ضُيوفٌ ثقلاء

تسلَّقَت شجَرةُ اللَوز حائطَ قبرِ الوَلي
وبعيداً ما أمكنَ لها
اخضرَّت وأزهرَت.
○○○
للعصافيرِ قالت: (أهلاً وسهلاً
الغربانُ ضيوفٌ ثقلاء)
ولمُريديه أطعمت ثَمراً حامضاً
ولذيذاً.
○○○
لكنهم قبلَ أن يناموا
شحَذوا على طيبةِ قُلوبِهم
فؤوسَهم اليابسة
وسكاكينَهم العائلية..

شِـرّيـر

شرّير
يُحبُّ لنفسه ما يُحبُّ لغيره
حفرَ بئراً لأخيه فوقعَ فيها.
○○○
ندمَ شديداً على الأيّامِ القادمة
وهوَ يبحثُ في قُلوبهم عن أيّامه
القديمة ولا يجدُ لها أثراً.
○○○
وبدَلَ أن يُدلوا لهُ بحبالهم
وقساطلهم كما علَّمَهم
بكَوا واسقطوا عليه
أجاصاتِ
دُموعهم
الثقيلة..

مَن أحرقَ الليل؟

تآمروا ضدّي
وحرَّضوا عليَّ القارسَ والهاطِل
لكن معطفيَ الخاكيَ كَهف
وقُفّازيَ الصوفُ موقِدُ فحم.
○○○
أنا المكّار
الذي سوفَ يبحثونَ في جُيوبِه
عن عُودِ ثقابٍ واحدٍ
فلا يجِدون
والذي سوفَ يسألونهُ ألفَ مرَّة:
(مَن أحرقَ الليل)؟
فيُجيب: (لا أعرِف)..

فوق إشاعاتِ الحرب

فوقَ إشاعات الحرب
تسطَّحتُ كما يفعلُ الآخرون
وحاولتُ أن أُدرِك
لم لا يُبطِلُ هذا العالَمُ عاداته
وكيفَ حينَ تذهبُ دونَ أنَ تعود
...
تعود.
○○○
(عليَّ أن لا أُبالي
مثلُ ذلكَ الأيلِ الأسود
الذي لم يُحرِّك ساكناً
فوقَ نصلِ إحدى أنواعِ السكاكينِ
الألمانية
وهي تزرُبُ
دماً)..

لا أحدَ يمتلِكُ كلَّ ما يتمنّى

صرفتُ سهرةَ عيد الميلاد
وحيداً على الموجةِ المُتوسِّطة
بدعوةٍ ثلاثة شُبّانٍ عرب
أبدلوا عن قَصد
شِفاهَهمُ الصُفر
برِقابٍ معروقةٍ ضاحكة
تضمنُ السعادةَ للجميع.
○○○
(مثلي...
لا أحدَ يمتلك
كلَّ ما يتمنَّى)..

تقليدُ الأبطالِ المجهولين

هل يبدو عليّ
نّي مضَيتُ بعيداً
شوطاً كافياً
لينسى العالَمُ أن يتَّخذَ منّي صاحباً
أو أن يُشيرَ لي لأتبعَه
لأنهُ حتى لا يذكُرُ اسمي.
○○○
هَل يبدو عليّ
أنّي قضَيتُ وحيداً
زَمناً كافياً
لأحفَظَ عن ظَهرِ القلب
كلَّ دُروسِ الوَحدة.
○○○
عندما ألتفتُ صائحاً
وصَوتي
لا يُعطي النَبرةَ المطلوبة
مُحاولاً في الخاتمة
تقليدَ الأبطالِ المَجهولين:
(حَظّاً سعيداً بعدي
أيتُها الحياة).
○○○
تداركوا غيابي بذِكري
تناولوني بلِطف

وتكلَّموا في ظَهري
حُزناً أليفاً
أظُنُّني أستحقُّه..

في الصَيفِ لا ترتدونَ الملابسَ الخفيفة

قالوا لي عنكم
وكنتُ قد فكَّرتُ سابقاً بكلِّ شيءٍ تقريباً
...
الوردةُ التي بينَ أصابعي
وقتَ تشغَلونَ يدي
أعُضُّ عليها بأسناني
وقلمي أشكُلُهُ خلفَ أُذُني.

○○○

قالوا لي عَنكم
وكما المعروفُ عنّي
وكما كانت حساباتي
بشاربي الرقيقِ الضاحِكِ
وقفتُ بينَكم
لنكونَ كَتِفاً بكَتِفٍ لا أقلَّ ولا أكثر
فلستُم أشدَّ طولاً منّي
ولستُم في أيَّة حالٍ أشدَّ تَهَوُّراً.

○○○

قالوا لي عنكم وقفزتُ أمامَكم
متحمِّساً وشَهوتي مفتوحة
حاملاً سُلَّمي بالعرض
ورافعاً عن ساقَيّ أينما وكيفما عبَرت
لكنكم مددتُم أرجُلَكم أمامي
وجلستُم بي فوقي
وقلتُم: (هذا لا يجوزُ ومَن قالَ لكَ
وليس في وقته ومَن تظُنُّ نفسَكَ
وإننا بينما... وإنكَ ريثَما...
فبُطونُ الشُعوب
تذكَّرْ
ليسَت كبُطون الكُتُب).

○○○

تعَجَّبتُ وفي الحقيقة لم أفهَم
لكني إرضاءً لكم تظاهرتُ بالعِلم
وصدَّقت
قلتُ في نفسي: (شارِبي من زَغَب
ورُؤوسُكم صُلع
وإنّي ريثَما... وإنكم بينما...
فبُطونُ الشُعوبِ حقّاً ليست كبُطونِ الكُتُب
وهذا كنتُ أعرِفُه
وهناكَ فيما بيننا كَذا ومَذا).

○○○

مُغلقاً أُذُنَيَّ سَمعتُ عنكم
وسَقطتُ فيكم أسمعُ منكم
كلُّ ما تعِبتُ عليه وتعلَّمتُهُ
أبطَلتُه
وكلُّ ما كنتُ أحلُمُ به
وأستيقظُ في الصباح
وأرويه لخالي وجَدَّتي
نَسيتُه
وكنتُ عندَ حُسنِ ظَنِّكم
أقولُ ما يخطُرُ على بالكم
وأُشيرُ إلى حيثُ تغمِزونَ لي
بعيونِكم.

○○○

تستيقظونَ عندَ الظُهر
كأن أحداً سَرَقَ صَباحاتِكم
فتهرَعونَ إلى المرآة
تُحَملقونَ طويلاً في أُنوفِكم
وعندَ القَيلولة
ترفَعونَ صَوتَ المذياع
ثم تنظُرونَ إلى الغُروبِ بحُزن
وتندَمونَ على الوقت.

○○○

معكم على الجَبَل
لا تُعَمِّرونَ بَيتاً ولا تغرسونَ أشجاراً
وفي البرد لا تُشعلونَ ناراً
معكم على دُروبٍ مَشوا عليها
ورَجَعوا منها
وفي بساتينَ جَنوها وحَطَّبوا أشجارَها
وراءَكم في الصيف
فلا تيناً ولا عنَباً
تقطُفونَ وتأكُلون
ولا ترتدونَ الملابسَ الخفيفة
ولا تذهَبونَ إلى البَحر..

من (بَشر وتَواريخ وأمكِنة)

إلى خالدية

بعدَ قليلٍ سيخرجُ البَدر

بعدَ قليل
سيخرُجُ البَدر
وسيخسرُ كلُّ منّا فُرصتَهُ أن يبقى
وحيداً
وحاجتَهُ أن يندم.
○○○
بعدَ قليل
سيخرُجُ البَدر
وسيخسرُ كلُّ منّا أكثرَ ما بحَوزتِهِ
منَ النُجوم.
○○○
لكننا حينذاك
سنستطيعُ أن نرى شِفاهَنا وهي تهمِسُ
وأعينَنا حينَ تلتقي
وكيف تزحفُ لتتلامسَ
نِهاياتُ أصابعِنا الغامضة..

توقَّفَ فجأةً عن كل ذلك

مرَّةً تحتَ النافذة
تمهَّلَ كثيراً حتى كادَ يقِف
ومرَّةً تحتَ النافذة
أخرجَ لسانَهُ وأدارَ ظهرَه.
○○○
مرَّةً في السينما
كانَ يتلفَّتُ للوراء كثيراً
ومرَّةً في السينما نامَ
ومرَّةً اختفى.
○○○
مرَّةً على المائدة ارتبكَ
ومرَّةً على المائدَة
كانَ يتذكَّرُ بصوتٍ مُرتفِع
ومرَّةً
بصَق.
○○○
مرَّةً في الشارع
كانَ يقرأُ جريدةً
ومرَّةً في الشارع
وقفَ وانتظرَ طويلاً
ومرَّةً
رأوهُ بصُحبة امرأة.
○○○
مرَّةً في الخَندق
كانَ يضحَك
ومرَّةً في الخَندق
كتبَ رسالةً ثمَّ مزَّقَها
ومرَّةً كانَ يضحَكُ أيضاً
لكنَّهُ فجأةً
توَقَّفَ عن كلِّ ذلك..

العشاءُ الأخير

ليكُن عَشاؤنا الأخير
هذا الصباح
بيضاً فاسداً
وحُروباً مُغمَّسةً بالشاي
وأفكاراً معلَّبةً ستغدو جاهزة
بقليلٍ منَ الملحِ والعاطفة.
○○○
ليكُن شَرابُنا شَعرَ المسيحِ السابل
وفاكِهتُنا مريمَ المجدلية
وذكرياتنا التافهة
ونَحنُ نَغسلُ أيَدينا منها بأنانية
ونمسحُ الطَاولة
بالأبطالِ والنُجوم
والأغاني البذيئة..

هذهِ... نصيحتي

في مهرجانات الحقِّ والصَواب
تسمعُهم يُعبِّرونَ بدِقَّةٍ وصوتٍ مُرتفِع
دونَ مشقَّة تُذكَر
وذاكَ بحُكمِ مقاعدهم الدَوّارة
وألسنتهم التي يقُدَّونَ منها
أحذيَتَهم المَطاطية.
○○○
هؤلاء... بقليلٍ منهم
تستطيعُ أن تُنشئَ مدجنة
لكنكَ لن تفوزَ في النهاية
سوى بنَهاراتٍ يُمزِّقُها صياحُ الديكة
وأرضٍ مفروشةٍ بالرائحةِ النَتِنة
لذا
اقتُلهم بحيطانِ أُذُنَيك
هذهِ نصيحتي..

أوراقُ الخريف

أينَ وجدتَني مُمدَّداً ؟
...
نظيفاً وجافّاً
كانَ بِساطُ أوراقِ الخريف.
○○○
قليلاً منَ النَومِ يا ساقان

قليلاً منَ النسيانِ يا قلب
...
ورقة
ورقة
كانت تُدثِّرُني أوراقُ الخريف.

○○○

نَهَضتُ ومضَيتُ ومضَيت
وبقي عالقاً على معطفي
ما لم أستطع نفضَهُ قَطّ
من أوراقِ الخريف..

شاربان من سوقِ البَنفسَج

(عبدالله عبد)

الثالثةَ والأخيرة، صادفتُهُ بها في القاعة الضيِّقة المُخصَّصة لمُديرية الآثار، في الطابق الأرضي لدار البلدية. وتكادُ لفافةُ الأوراق، التي كانت تحزُمُها بلُطف، أصابِعُهُ القاتمة، أن تبدو ساطعة،
(ليسَت أقاصيص) قالَ ضاحِكاً.

○○○

راحَ آنَذاكَ يدورُ ببُطء، حولَ بقايا تمثال روماني، لمُحارِب مازالَ مُحتفظاً برأسه. وقد راعَتهُ لدرجة مُبالغ بها، الدقَّةُ المُتكلِّفةُ في إظهارِ التفاصيل، وخاصة الاختلاف الطبيعي،
في حجمِ الخُصيتَين.

○○○

أمّا ما هَمَّني أنا أن أقول:
(تماماً كالحقيقة يا عبدَ اللّه
تماماً كالحقيقة
مُلقاةً على ظَهرِها
وفاقدةَ الأطراف).

○○○

ضامِراً وبادي السُمرة كان
أشبهَ بقَرنِ خَرنوبٍ مُجفَّف
بشارِبَينِ رقيقَينِ من سوقِ البنفسج
نعم
بشارِبَين رقيقَين من سوقِ البنفسج.
وهذا قد قيلَ مِراراً
حتى كادَ يفقدُ معناه
لكن كلَّ ما فَعلَهُ عندما مات
أكَّدَ صَوابَ ذلك
على نَحوٍ ما..

فلسطيني وسوداني والثالثُ مَغربي

(إلى نعمان كنفاني، وعمر عبدالسلام،
وعبداللطيف عوّاد)

في النصف الأخير من دراستي، اصطفَيتُ لنفسي، ثلاثةَ أصدقاء عَرَب: (فَلسطيني وسوداني والثالثُ مَغربي)
تشاركنا سويةً لعامَين، كلَّ شيء، كلَّ شيء... تقريباً، الطَعامَ والشَرابَ والأسرَّة و.. الصَديقات، ما عدا الآراءَ، كانَ على كلٍّ منّا، حِرصاً على الكمال..
أن يختلف.

○○○

عُمَر عبد السلام
قصَبةُ سُكَّرٍ داكنة، ببزَّةٍ ذاتِ مُربَّعاتٍ بيضاءَ وسوداء
يرتديها صَيفاً وشتاءً كاملةً، صامتُ ومُغلقٌ إلاّ حينَ نُخرِجُهُ عن طَورِه، أو قُلْ، إلاّ حينَ نُخرِجُهُ من جلده
بُركاناً منَ التجديف واللَعنات.
وقد أضَعتُ عُنوانَه، وأكادُ الآنَ لا أذكُرُ وجهَه، غيرَ أنهُ لا فضلَ لي، أن أذكُرَ ما حَييت، كيفَ راحَ يُحاجِجُ اللَجنةَ الفاحِصة، في خاتمةِ رِسالتِنا للتخرُّج
ورائحةُ خَمرةٍ قوية فاسدة، هي كلُّ ما يشتمّونَهُ من كلماته !.

○○○

أمّا المَغربي، فمنَ الأفضل، لو أُريكم صورتَه، كانَ لهُ رأسٌ كبيرة، لا فائدةَ منها إلاّ عندَ المُناطحة، ولحيةٌ رفيعةٌ كأفعى، تعبُرُ من تحت ذَقنِه، وكأنهُ أحدُ أحبار اليهود. كُنّا نُناديه شاتمين: (يا بربري) فيُجيبُنا مُقهقِهاً وقدَ تقوَّسَ ظهرُه: (يا عَرَب)
وما كانَ لأحد أن يُدركَ بدقَّة، ما كانت تعنيه تلكَ الأصواتُ، وقتَ تخرُجُ من فمِه، بقَدرِ ما لم يكُن لأحد أن يُنكرَ، مَقدرتَهُ بتلكَ الطَريقةِ الغامِضَة، على الدفاعِ عن وُجُهاتِ نَظَرِه، ففي وقتٍ واحد، كانَ يروقُهُ مثلاً أن يتباهى، بأنهُ فَوضَويٌ برودوني، وبأن كارل ماركس
خاتمُ الفلاسفة !.

○○○

نُعمان نوعٌ آخَر، بأطراف نمت على نَحوٍ لا يمكن إلاّ ملاحظتُه، ولسان بطول ساقَيه الاثنتَين معاً، لكنني ما كُنتُ أرى، في وجههِ الأصفرِ الناحل، سوى دمعتَينِ كانتَا دائماً، تملآن كُوَّتَيّ عينَيه.
كانَ يُحبُّ الغناء، وكانَ يبدو جَميلاً حينَ يُغنّي. وفي كلِّ مساء، عندما نجلسُ لنأكلَ ونشربَ ونتجادلَ ونَختلف، أو في كلِّ مساء، عندما نجلُسُ ولا شيءَ لَدينا، كانَ يصاحبُ صوتَهُ الجَهوريَّ العريض، ترقرُقُ هاتينِ الدمعتَينِ طويلاً، ثم جريانُهما ببُطء، بمُحاذاةِ
أنفه.

○○○

بعدَ صيف /١٩٧١/ لم ألتقِ بأيٍّ منَ الثَلاثة، كَما لم تصلني منهم، رِسالةٌ أو بطاقة، رَغمَ قَسَمِهم على ذلك.
سمعتُ أن عَوَّاد، حصَلَ على الماجستير في القاهرة
ثم عادَ إلى المَغرب، وعُمَر عبدُ السَلام، رُبما لا يعمَلُ شيئاً، ورُبما في

إحدى زنزانات أمِّ دُرمان، أمّا نُعمان، فلقد وصَلَتني عنهُ أخبارٌ مُتفرِّقة، من كوبنهاجن ومُدُن أُخرى، وقد تَمكَّنتُ مرَّةً من التَعرُّف عليه، بنظّارتَين سوداوَين تَخفيان نصفَ وجهه، في صورة بإحدى الصُحُف، لجنازة فلسطينية، في بَيروت.

○○○

ما زالَ حيّاً، هذا ما أعرفُه، أمّا أين ؟ فهذا ما لا أستطيعُ حتى تخمينَه. لأنهُ كما يُقال،
لا وطنَ لهُ
حقّاً..

بَيروت... جُثّة ترتدي ثوبَ السَهرة

(إنها حياة... تنسابُ وتتلوّى ثم فجأةً تنكسِر)

في الرابعة، عندَ تفتُّق صباح التاسعَ عشرَ من حَزيران وكأنّي مازلتُ أتابعُ حُلماً، وجدتُني أحملقُ بتوجُّس يُغالبُه النُعاس، في زُجاجِ المقعد الخلفي لسَحابة تويوتا بيضاء، تنسابُ وتتلوّى ، ثم فجأةً
تنكسر
فوقَ طريقٍ ضيِّقة لا تُطيقُ انفكاكاً، عن الزُرقة العكرة
للشاطئ الصَخري الموحش.

○○○

ثلاثٌ ثم اثنتان... ثم واحدة، هكذا انقضَت، ستٌّ سنوات غيرُ منقوصة، على حَجِّنا الأخير، أنا وأخي، تحملُنا إيماناتٌ غامضة، إلى بَيروت صَيفَ عام /١٩٧٢/. وقد حشَونا كلَّ ما استطَعنا جَمعَهُ، من نُقود ورقية صغيرة القيمة، في الجَيب الخلفي لبنطال أخي، الجَيب الأسطوري، الذي ما كانَ يكفيه ليمتلئ
أقلُّ من ثلاثة أضعافِها. لكنها كانت كافيةً للتسكُّع، في (الزَيتونة)، ثلاثةَ أرباعِ اللَيل، وفي (الحَمرا)، خَمسةَ أرباعِ النَهار، والنَوم حينَ تقتضي الضَرورة، على مقاعد منشيَّة الصَنايع، وفي صالات السينما ذات العُروض المُتواصلة. وذلكَ بانتظار اللَيلة الثالثة
أو الرابعة، لنقتسمَ سريراً ما، على سطح أحد الفنادق، ولابتياعنا، أو قُلْ، تَبضُّعنا، فهيَ الكلمةُ الأشدُّ دقَّة، لعملية يختلطُ بها، دَفعٌ كامل القيمة أو نصفُها أو.. لا شيءَ منها، الكُتُبَ المحظورة، والمجلّات الخليعة، وأسطوانات الروك الصاخبة، وسَراويلَ رُعاة البَقر الأمريكية، التي تبدو عندما نَفلحُ في حَشر أفخاذنا في فُتحاتها، أنها قد قُدَّت من ذلكَ القُماشِ اللَعين، خصّيصاً لعَصر مؤخَّراتنا، مُفصِّلةً بوقاحة، قليلاً ما بالَينا بها، وكثيراً ما صنعَت المُناسبات التاريخية، لإطلاقَ الألقاب المجَيدة، كُومَ أعضائنا التناسُلية المُستثارة.

○○○

ثلاثٌ ثم اثنتان ثم واحدة، هكذا انقضَت سنواتٌ لا معنى لتعدادها، يُخالُ لكَ بها أن العالَمَ قد أدارَ قَفاهُ دَورةً تكادُ تكتمل، وأنهُ يقفُ مُترنِّحاً على شَفير كلِّ شيء.
كما يحقُّ لكَ أن تخالَهُ، في الحقيقة، لم يجد ما يقومُ به سوى أن يُبدِّلَ بعضَ ألوانه، وهوَ يئنُّ زاحفاً على بطنه، مُجرجراً إرثَهُ الأزليَّ الثَقيل.

○○○

وهذا على دلالته العميقة، لن يعني شيئاً في وقتٍ لاحق، لأن ما يتحكَّمُ به هو، مزاجاتُنا المُتقلِّبةُ، المُتوقِّفةُ بدَورها على فَوضى الطَقس، والأزَمات العاطفية، والتهاب المجاري السياسية، والتعَب، وتساقُطَ الشَعر، والكثير من المطبّات الحتمية.. المُفاجئة، مِمّا منَ التفاهة ذكرُه.
وكلُّ هذا على دلالته أيٍّ كانت، لا يعني شيئاً الآنَ أيضاً، لأنّي بعدَ النَظر إليه مرَّةً ثانية، أحسَبُ أن الآخرين سيرونَ به صَفاقةً، يأبى الشعرُ أن يُلقي عليها

بُردتَه ، أو يُلصِقَ على مُؤخَّرتِها ذَيلَه.

○○○

غيرَ أنّي أعترف، بأن ما أُحسَدُ عليه، تلكَ الطريقةُ التي تندفعُ بها، مُباشرةً إلى القلب، مطالعُ قصائدي، كدُخول ثورٍ إلى الحَلبَة، أو اقتحامِ بيتٍ بركلِ البابِ بالقدم، قد تعذَّرت عليَّ مُنذُ البداية.

مُنذُ أن عبَرنا مصطبات تَجفيف الملح، مُروراً بحُقول القَصَب، وطَرابلُس التي لم تكُن تستحقُّ بنَظَرنا، التوقُّفَ بها ولو للحظات، والقُرى التي اندلقَت بُيوتُها على بطنِ الجبل، وتكوَّمَت عندَ أقدامه، إلى مدخَلِ بيروت الشَمالي، حيثُ حَطَّ بنا الرحال - يا لهُ من مكان - وَسَطَ ساحة البُرج، فوقَ الميناء العُشبي المُحترَق، للساعة الأرضيةِ الكبيرة، ذاتِ الأرقامِ المُحَطَّمة، والعقاربِ الضائعة - يا لهُ من زمن - قُربَ نَصبِ الشُهداء، وقد باتوا يستحقّونَ التسمية،

بعدَ أن امتلأت بُطونُهم بالثُقوب، وبُترَت لهم سواعدُ وأرجُلُ، لم تُجدِهم نفعاً حتى.. بالهَرَب.

كُنتُ أُردِّدُ ما حاولتُ جاهداً، أن أبتدئَ به، شيئاً كما يُقال، تصَهُرُ به الأحاسيس، وتصُبُّها في قوالبَ الكلمات، إلاّ أنّي ارتدَيتُ في ذلكَ القَيظ، ثوباً بليغاً لا يُحتمَل:

(لو رأيتُ وجهاً
لَقُلتُ حَسبي رأيتُ وجهَك
لكنك لست أنت
وإن سَمعتني أُناديَك باسمك)

ثم لا أدرَي ما كانَ يدفعُني لأصيح:

(ليسَ رأساً لا وجهَ له
بل جسدٌ دونَ رأس
جسدٌ ينهَشُهُ الجُذام)

وهوَ مرضٌ سماويٌ لَعين، حفظتُ اسمَهُ من الكتاب المُقدَّس، كانَ اللّهُ في غابرِ الأزمانَ، يمتحنُ به عبادَهُ الصالحين، وخاصة مَن همُ الأشدُّ إيماناً، حينَ تتساقطُ سُلاميّاتُ أصابعهم، في طاساتِ الحَساء.

○○○

لكن هذه النَبرةَ الخَفيفة، التي أتحدَّثُ بها عنها الآن لن تُنسيني:

(أبنيةَ الدُخان المُتحجِّر
المُنتصبةَ كشواهد قُبورٍ عملاقة
النَوافذَ التي يصرُخُ منها الظَلام بأعلى صَوته
الرُكامَ الداكنَ الذي ينتفِخُ تحتَهُ الموتُ مُتململاً
الأرصفةَ التي تجوسُها الحياة بحَذَر)..

الأسى الذي منَ الغباء، كما فعلتُ لتوّي، أن آتي مرَّتَين، وأقولَه.

○○○

كانت الليلةُ قد تجاوزَت مُنتصفَها، وأنا أقفُ مُتَّكئاً بمرفَقَيّ، على حافَّة شُرفةٍ عالية في (بَيت مري) وخلفيَ مَن كنتُ بصُحبتهم، يختمونَ بالقَهقهات، مع آخرِ أطباقِ العشاء، ما جاؤوا لأجله.

أنا مَن جاءَ كصَدىً لنداءٍ قديم، لأجلِ لا شيء، وكانت بَيروتُ مُستلقيةً أمامي، كأن شيئاً لم يكُن، أو كأن ذلكَ السِحرَ الطاغي، يأبى أن يُفارقَها.

لا حَدَّ لها سوى مصابيحِ سُفُنٍ، وأُفقٍ لا يُرى في البحر، ونُجومٍ وامضةٍ وقمرٍ مكسورٍ في السَماء، ولَحافٍ سميكٍ منَ الضَباب، يُغطّيها حيناً وكأنهُ يُريدُ
أن يُغمضَ عُيونَها، فلا تلبَثُ يدٌ كبيرةٌ لا تُرى، أن تُمسكَ به من طرَفه وتشُدَّه، وكُنتُ رَغمَ ذُهولي، مازلتُ أُفكِّرُ بتلكَ القصيدة التي حدَّثتُكم عنها، فما كانَ منّي إلاّ أن همَستُ بصوتٍ مرتفعٍ، تقصَّدتُ به أن يسمَعَني، مَن وقَفَ حينَها بجانبي:

(إنها
جُثَّةٌ مُتلألئة
إنها جُثَّةٌ ترتدي
ثَوبَ السَهرة)..

بيروت - اللاذقية

من (الحُبّ يرهُ ، الكُرهُ أعمهُ)

- لكِ... أنتِ التي تحسَبينَ الكَسرةَ تعودُ لامرأةٍ أُخرى.

عُصفورةُ السُنونو

رسمتُكِ بنَجمةٍ محترقة - على شَرشَفِ سريري الأبيض - فغَضبت أمّي وصاحت - ومرَّتِ الطائراتُ من فوقِ رأسي.

○○○

لا تصفَرّي ولا تخضَرّي - يا مجنونة - أنتِ عُصفورة السُنونو - التي ينكَحُها المسلم - لبطنِها الأبيض وعطرِ
قدَميها..

الوردةُ المشتعِلة

لو كانَ عليَّ أن أكونَ أميراً ثم مَلِكاً
لأعلَنتُ الجمهورية
ولو كانَ عليَّ أن أكونَ
فنّاناً أو شاعراً
لَطعَنتُ لَوحاتي بالسِكّينِ حتى الموت
ومزَّقتُ دفترَ قصائدي
نُتَفاً نُتَفاً
وعَشِقتُ امرأةً واحدة.

○○○

لو كانَ على المرأة - أن تُقيمَ مَعرِضاً - لكلِّ ما لَديها من روائع - لَكانَ على حبيبتي أن تتنَزَّهَ عارية
وهي نائمةٌ على ساقي
كالوردة
المشتعِلة..

مَقهى عُشّاقِ الروح

بقَدرِ ما أُحبُّ الحريةَ
أُحبُّكِ.

○○○

وعندما افتتحتُ مَقهى عُشّاقِ الروح - على طريقِ مَدرستِك - لم أُسمِّها باسمها - أو - باسمِكِ - خوفاً عليَّ من شَوارِبِ الدَرَك - وَخَوفاً عليكِ منَ القيلِ والقال...
واللّه.

○○○

لكنّي
كُرمى لساقيكِ - سأبيعُ المُرطِّبات - صيفاً شتاءً - وسأُفرِدُ على الدرَجِ - جَناحاً خاصّاً للعائلات - لأرى جَمالَكِ - يسبَحُ فوقي - كسَحابةٍ بيضاء.

شَفَتاكِ أجملُ من عينَيّ

منَ الخُمورِ - خَمريَ النبيذُ الأحمر
ومنَ النساءِ - نَبيذيَ الأحمرُ
أنتِ.

○○○

لستُ أنا مَن تعرِفينَهُ بدونِك - ولستُ أنا - مَن يعرِفُ نفسَهُ معَكِ - أقول:
(عندما يكونُ البشَرُ سعداء - لا طَعمَ للفلسفة - لا حاجةَ للذكريات).

○○○

متاعبي في الخارج - تدخُلينَ - أنتِ فقط
ويُغلَقُ الباب
شَفَتاكِ أجملُ من عينَيّ - وجسدُكِ أرقُّ من عَواطفي - أطمَعُ بالقليلِ منكِ - وأنتِ تسكُبينَ عليَّ كلَّ شيء - أقول:
(هكذا الملكُ يجلِسُ على المائدة - وهكذا الفقراءُ
يدخُلونَ الجنَّة)..

البَحّارُ مقامرٌ حزين

هذا ما أقولُهُ - وأنا أخُطُّهُ - وأبصُمُ عليه - أمامَ الجميع
ويُمكِنُكِ - دونَ أيِّ تردُّدٍ - الأخذُ بهِ - كَمرجِعٍ ودليل !.

○○○

أمّا ما تقولينَهُ عنّي - فهوَ - بَحرُ - وعدا عن كَونِ البحرِ ليسَ لهُ أمان...
فإن البَحّارَ
مقامرٌ حزين..

عرَفتُها من حَدَبةٍ خَفيفةٍ

الورقةُ التي كتبتُ عليها: (معكِ وحدَكِ أكرهُ الصُدَف) ولم أُعطِها لها - ما زالَت بينَ دَفَّتَي الكتابِ الذي كنتُ أحمِلُه - في آخرِ مرةٍ صدَفتُها.

○○○

عرَفتُها من حَدَبةٍ خَفيفةٍ - باتت أكثرَ وضوحاً على ظهرِها
لَطالما حلَمتُ بضَمِّها.

○○○

ورَغمَ أن ذلِكَ ما عادَ يعني شيئاً - أو

رُبما يعني - مـا حـاولتُ مـراراً
وتكراراً - أن أقـولَهُ لهـا - ويَومـاً لم
تُصغي.

○○○

فقط - وَقَفنا وتحادثنا كالموتى
كما كُنّا نفعلُ
دائماً..

رَقمُ هاتفٍ بدونِ اسم

صَوتي
لن تسمَعيهِ يُناديكِ بعدَ اليوم
ووجهي
لن تذكُريِ من ملامحه
سوى عينَيَّ المفتوحَتينِ
على اتِّساعهما
وأنا أُقبِّلُكَ.

○○○

لكنني سوفَ أحتفظُ دائماً
بتلكَ الورقة
التي كتبتِ عليها:
(إيّاكَ أنَ تُغيِّرَ رقمَ هاتفكَ
سيبقى مُسجَّلاً في دفتري
بدونِ اسم)..

الشَيطانُ الذي يحيا في فمي

كما حَلَمَت دائماً أنها ستفعل
في أولِ مَوعد حُبٍّ في حَياتِها
أحضرتَ لي وُروداً.

○○○

سألتُها إن كانَ أحداً قد رآها
أجابَت وَجِلةً: (لا.. ربّما)
فقد ابتاعَت منَ الدُكّانِ المُجاور
علكاً تلوكُهُ لتُداري به اضطرابَها
وتبادلت التحيةَ مع أُناسٍ
خُيِّلَ إليها أنهم يعرِفونها
تفاجأت بهم يصعدونَ الدَرَجَ
بجانبِها.

○○○

وقبلَ أن آخُذَ باقةَ الأزهارِ من يدِها
بحركةٍ سريعةٍ مُباغِتة
قبَّلتُها.

○○○

حينَها تعرَّفَ الشيطانُ الذي يحيا
في فمي...
على المَلاكِ الذي يحيا
في فمِها..

الهَيكل

١- لتقُمْ أُختُكِ بتلميعِ قُرصِ النُحاس

أقمتُهُ مَعبَداً لأجلِكِ
هَذا البَيت
بدونِكِ - لا ربَّ يُعبَدُ في هذا
البيتِ.

○○○

لتقُمْ أختُكِ بمَسحِ البَلاطِ - وتلميعِ
قُرصِ النُحاسِ
وأنتِ دَمٌ يملأُ الجُرن - ولحَمٌ مُعَلَّقٌ
في زَوايا المَذبَح.

○○○

أتيتُ ولم أجِدكِ - بدونِكِ لا رَبَّ
أكفُرُ به في هذا البَيتِ - بَدونِكِ
هذا البيتُ
هَيكلُ داسَ الرَبُّ - بقدمِهِ الثقيلةِ
على
قُبَّته.

٢- حَيوانٌ يُغيِّرُ ألوانَهُ

حَيوانٌ يُغيِّرُ ألوانَهُ.. أنا
لكن جِلدي دائمُ السَواد
شَوكَتانِ تحتَ زَهرةٍ فَقأتا عينَيّ
وصرتُ أعمى
فأيُّ لَونٍ منَ الأسوَدِ - أنتِ ؟.

○○○

أنا حَيوانٌ رَخوٌ أضاعَ قَوقعتَه
لأنّي سَمعتُ يوماً صَرخةَ أخي
فخَرجتُ من بَيتي هَلعاً
باتِّجاه الصوت
ولم أجِد أحداً
فعُدتُ ولم أجِد بَيتي.

٣- لا تُعطِني شيئاً منكِ

لا تُعطني شيئاً منكِ مَهما كان
وإن يوماً بلا اكتراثٍ طَلَبتُهُ
وكأنهُ شَيءٌ طَبيعيٌ أنَ تُعطيَني إيّاه
أو كأنهُ في الأصلِ مُلكي
وكلُّ ما أطلُبُهُ
هوَ إعادتُهُ لصاحبه.

○○○

لا تُعطني شَيئاً منكِ مَهما كان
وإن يوماً بلَجاجةٍ وذُلٍّ رَجَوتُكِ
ثم وَقَعتُ مَغشيّاً عليّ
عندما قُلت إنهُ الآنَ... ليسَ معكِ
لا تُعطني شَيئاً منكِ مَهما كان
وإن يوماً مَدَدتُ يَدي
عَنوةً
وخَطفتُه.

○○○

لأنهُ إن كانَ زَيتاً
فقد دهَنتُ به بطني
ومَسَّدتُ به شَعري
وإن كانَ عطراً
فقد ضَمَّخَتُ به ردائي
وسَفَحتُ أكثرَهُ تحتَ إبطَيّ
وهوَ إن كانَ خَمراً
فقد غسلتُ بكوبٍ منهُ قلبي
ثم دَلَقتُ الباقي
بينَ فَخذَيّ.

٤- لا تأخُذي شَيئاً منّي

لا تأخُذي شَيئاً منّي مَهما كان
وإن يوماً أعطَيتُك إيّاهُ
يَداً بيَد
وأقسَمتُ إنّي لا أحتاجُه
وإن لَدَيَّ منهُ اثنَين أو ثَلاثة
أو إنهُ سيفسُدُ عندي
وإنّي سأرميه
إن لم أُعطه لأَحد.

○○○

لا تأخُذي شَيئاً منّي مهما كان
وإن يوماً أرسلتُهُ لك
وقد كتبتُ على مُغَلَّفه اسمي
أو رُبما اسماً غَيرَ اسمَي
أو لم أكتب اسمَ أحد
وإن يوماً قَذَفتُ به في حِضنِك
وركَضتُ
دونَ أن تلمَحي وَجهي
وإن يوماً مُتُّ
لأنك لم تنزَعيه من
صَدري.

○○○

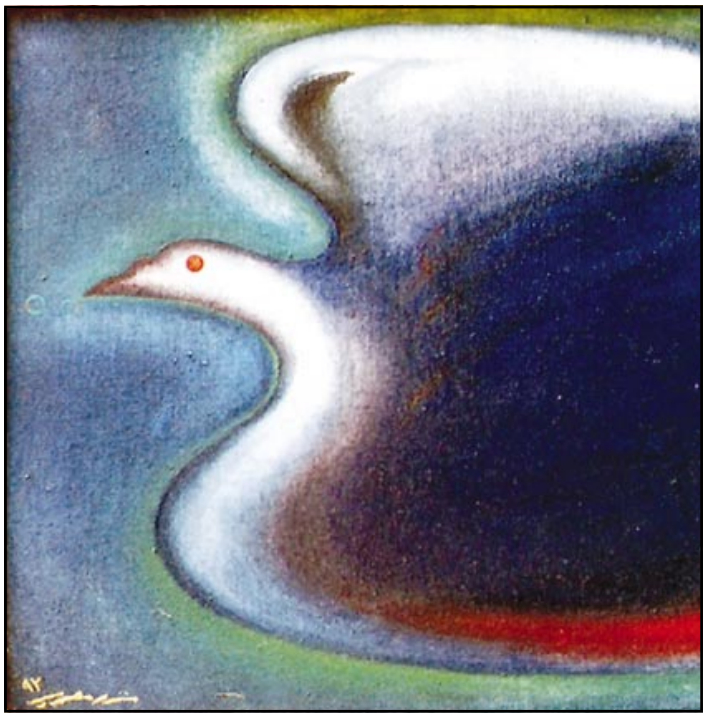
لأنهُ إن كانَ ذَهَباً
سواراً أم عقداً
فسوفَ تَشُدّينَهُ بقَبضتِك حتى
تخلَعيه
ثم ترمينَهُ عندَ قدمَيّ
ليتحطَّمَ ويتناثرَ حَبَّةً حَبَّة
ولكن إن كانَ أزهاراً
ذَبُلَت وذَوَت
فماذا ستفعَلينَ وأنا لا أرضى
إلاّ بأزهاري ذاتِها
زاهيةً ونَضرة
ولأنهُ إن كانَ مالاً أنفَقته
على ما كنت في حاجةٍ مَاسَّةٍ إلَيهُ
فسوفَ تستدينينَ وتُعيدينَهُ لي كاملاً
ولكن إن كانَ زَمَناً
سَنَةً أو سنَتَين
فماذا ستفعلين
وهَل تستطيعينَ أن تُعيديَ الزمَن !
ولأنهُ إن كانَ رَسائلَ
فإمّا أن تجعَكيها وتُكوريها في
قَبضَتك
وإمّا أن تُمزّقيها
نُتَفاً نُتَفاً
وبكلا الحالتين تقذُفينَها في وَجهي
ولكَن إن كانَ قُبلاً
فهَل سترضينَ أن تُعيدي لي
بَعضَ قُبَلي
بَعدَ كلِّ ما أصابَك من فَمي
وماذا ستفعلينَ
إن كنتُ قد أعطَيتُك طفلاً
تاركاً لك حُريةَ
أن تفعلي به ما تشائين
وأنت
قتلته.

٥- أمهرُ كلَّ شَيءٍ بخاتَمِ فَمِك

ليسَ لأجلِ ما يُعبَد
أكتُبُ هذه التَعويذة
بَل لأجلِ مَا يُفنى ويصيرُ هَواءً
لأجلِ الذي يأتي صاخباً
ثم يبتعدُ غائباً عَنِ الأُذُن
وكأنهُ لَم يكُن
لأجلِ الذي يغرُبُ
ويذوبُ في العَين
لأجلِ البَشَر
الذينَ يمضونَ إلى غُبار.

○○○

ليسَ لأجلِ العَظمِ والأسنانِ
ليسَ لأجلِ الأظافر
بَل لأجلِ اللحمِ والشحم
لأجلِ الدم
الذي يستحيلُ إلى صَدأ
لأجلِ الدمعِ الساخنِ
الذي سُرعانَ ما يجفُّ
ويصيرُ ملحاً
فإن لم يكُن يكفي
كلُّ هذه الأعذار الذي هَذَرتُ بها
أمامَك
فهَل يحتاجُ لعذرٍ من أيِّ نوع
أن أهُبَّ فجأةً من مَقعَدي
وأرتمي بكلِّ ثقلي
على فَمك
كَي أمهرَ كلَّ شَيءٍ
بخاتَمِ قُبلَتِك..



من (دعوة خاصَّة للجميع)

- الأسماء التي لا شيءَ دبقاً وشائكاً معاً بقدرها.

أبلهُ دوستويفسكي

(محمد كامل الخطيب)

يا لكَ من أبله
يا لكَ من أبله
أ في صباحٍ كهذا
وقد أسعدَكَ الحظُّ
على غيرِ عادته
بمَقعدٍ خالٍ في آخرِ المقهى
لصقَ نافذةٍ مُشرَّعةٍ
يملؤُها البحرُ
تجلسُ مُنكبّاً على
تصفُّحِ الجرائد !..

سُيورُ أحذيةٍ خفيَّة

(محمد سَيدة)

مَن ينظُرُ إلى جَبينِكَ
يُمكنهُ أن يرى
ستائرَ رَصاصيةً ثقيلة
تحجُبُ مشارقَكَ البعيدة.

○○○

مَن ينظُر بعيداً في عينَيكَ
يُمكنهُ أن يرى
غُيوماً تُمطرُ في حُلمكَ
ونُجوماً تتهاوى على سريرِك.

○○○

ومَن يُطيلُ النَظرَ إلى فمِكَ
لا بُدَّ لهُ أن يرى
شفتَينِ يابستين
أحكمت إطباقَهُما
سُيورُ أحذيةٍ خفيَّة..

بذاتِ الفمِ والقلبِ واليدَين

(محمد سَيدة)

لغيري أن يُقاضيكَ
ولغيري أن يحكُمَ
لكَ أم عليك.

○○○

ولي.. حينَ هذَيتَ وهذَيتَ عنها
وأقسمتَ إنكَ لا تعني
شيئاً آخرَ على الأرضِ
سواها
أن أُصدِّق
أنكَ
بذاتِ الفمِ
وذاتِ القلبِ
وذاتِ اليدَين
كُنتَ تعني
كلَّ شيء..

لا تخبرني مُسبقاً أنكَ ستأتي

(عاصم الباشا)

لا تُخبرني مُسبقاً أنكَ ستأتي
لا حاجةَ للإيقاعاتِ المُبهمة
لا داعيَ للإشاراتِ الغامضة.

○○○

إذا رغبتَ وجئتَ لزيارتي
لا تُبدِل حذاءَكَ
لا ترتدِ أفضلَ ثيابِكَ
إذا وضعتَ زينةً
ربما
لا أعرِفُك.

○○○

أبداً لم يكُن لديكَ عُذر
لأن تقرَعَ جرَسي
وتنتظرَ بُرهةً على بابي
أو أن تحمِلَ باقةَ أزهارٍ لزوجتي
وتقولُ
وأنتَ تمسَحُ نَعليكَ مرَّتينِ وثلاث:
(إنها سببُ تأخُري).

○○○

تذكَّر أنكَ حُلم..

الأحذِيةُ تمُدُّ رُؤوسَها

(خالد نَحلوس)

يمضي الإنسانُ صوبَ النافذة
إلى النور
كالذُباب.

○○○

تحتَ الأسرَّة
في الصَمتِ والعَتمة
الأحذِيةُ تنتظِر.

○○○

عندَ كلِّ حركة
عندَ أيِّ صوتٍ أيِّ نأمة
الأحذيةُ
تمُدُّ رُؤوسَها..

قفزة النور

(محمّد خير علاء الدين)

لا ريبَ أن ثَمَّةَ تغيير
حاجةً استدعت أن يُبَدَّلَ
مسارُ القسمِ الأخيرِ
منَ الدَرجِ الحجري
فبقَيت الشُرفةُ مُعلَّقةً دونَ عَتَبة
على الحائط تحتَ السَقف.

○○○

غيرُ النَظَرات المُحلِّقة
لا يصلُ إليها.

○○○

حيثُ يقفُ النورُ خلفَ قُضبانها بُرهةً
ثم لا يجدُ مَفرّاً من أن يقفزَ
مُنتحراً
كعادته..

جِدارٌ يُنادي اسمي

(منذريوس مصريام)

طويلاً أقمتُ في هذا البيت
طويلاً مكَثتُ في هذهِ الغُرفة
على هذا المقعد
فوقَ هذا السَرير
تحتَ هذا السَقف.

○○○

طويلاً أقمتُ في هذا البيت
طويلاً مكَثتُ في هذهِ الغُرفة
عندَ هذه النافذة
وراءَ هذا الباب
بينَ هذه الجُدران.

○○○

وعندما حزَمتُ حقيبتي وخرجت
ما أن أدرتُ ظهري
حتى سمعتُ
جِداراً يُنادي اسمي..

جريمةُ إلقاءِ تحيةِ الصَباح

(عادل محمود)

حتى وإن لم تكشِف بقصائدكَ
الأُولى
عن اسمكَ الحقيقي
فذَيلُكَ المُستعارُ
كانَ دليلاً كافياً
لنُمسكَ بكَ مُتلبِّساً
بجَريمة إلقاء تحيةِ الصَباح
على مَن كانا
يتبولان على بابِ بيتكَ:
(باكراً على البيرة يا شباب).

○○○

حتى وإن أبدلوا
بفضلِ غبائهم الأزلي
بدايةَ كلِّ مقطعٍ
من أولِ قصيدةٍ نشَرتَها
(للتي)
وطبعوا بدلاً عنها
(ستّي)
وبدَوتَ وكأنكَ رجلٌ يهيمُ غَراماً
بجَدَّته
فإن ذلكَ لم يُثبِط من عَزيمتكَ
على إفهامنا بأنَ الشعرَ
هوَ أن تُفاجئَ الجَميع
بتلكَ العاطفة المائعة
تحتَ قشرتكَ القاسية.

○○○

حتى وإن لم تمُت بعد !
فإن ذكراكَ
باقيةٌ
باقية
كما حينَ يزورُ المُدُنَ المُحرَّرة
وُفودُ الدُول الصَديقة
والغُرباءُ ذَوو النَظّارات السود
(فيجِدونَ في استقبالِهم
بِضعةَ كِلابٍ ودُجاجاتٍ ومُحافظ)

○○○

حتى وإن نفثتَ الضَبابَ
على زُجاجِ النافذة
وكتبتَ بإصبعٍ مُرتجفة
فإنهُ ما زالَ يُقرأ
ما زالَ يُسمَع
(عودي)..

صباحاتٌ مُؤبَّدة

(رياض الصالح الحُسين)

لا أحسُدُكَ
على سماء قميصكَ الزرقاء
ولا على غُيومِ سقفكَ الماطرة
من دُخانِ السَجائر
وبُخارِ أباريقِ الشاي.

○○○

لا أحسُدُكَ على طَلاقة نظَراتك
ولا على مُسدَّسِ فمكَ الآلي
ذي العَشرِ ضحكات.

○○○

لا أحسُدُكَ
على شعركَ (بفتحِ الشينِ أو كسرِها)
الرقيقِ المُنفلش
ولا على نساءٍ لا حصرَ لعددهِنّ
مجنوناتٍ بكَ.

○○○

لا أحسُدُكَ على
قَمرتكَ القزحية في قلبِ العاصمة
ولا على سريركَ العريضِ
ذي الفراشَين والثلاثة أغطية.

○○○

لا... لا أحسُدُكَ على شيء
سوى صباحاتٍ مُؤبَّدةٍ
لا يُفسدُها
صوتٌ مِذياع..

أشياءٌ مُعدّةٌ للفُقدان

(ليلى أبو شامة)

١- أنتَ تعرِفُ هذا وأنا أقولُه

لم يكُن عاماً سيِّئاً
لا لم يكُن عاماً بالغَ السوء
كلانا لم يفقد قليلَهُ الباقي
المُعدَّ للفُقدان.

○○○

لا لم يكُن عاماً سيِّئاً
لم يكُن أسوأ عامٍ عرَفناه
أعوامٌ مرقت علينا
ما كُنّا نُصدِّقُ أننا سنحيا
ونُبصِقُ على مُؤخِّراتها.

○○○

إنهُ ليسَ أسوأ عامٍ مضى
وليسَ أسوأ عامٍ سيأتي
أنتَ تعرِفُ هذا
وأنا أقولُه
ولأجله وحدَهُ
نرفعُ هَذا النَخبَ
ونَجرعُ هذه المرارة
ونرمي خلفَ ظُهورِنا
هذه
الأقداح..

٢- كما يفعلُ الآخرون

ما بالكَ في ليلة رأسِ السنة
تجلسُ ساهماً مُكتئباً
وكأنهُ حقّاً يعني لكَ شيئاً
وَداعُ عامٍ
واستقبالُ
عام.

○○○

قُم افعل كما يفعلُ الآخرون
وهُم يفعلون
كما يفعلُ الآخرون..

٣- فرَضاً أنك الرَجُل

بما أنكَ وحيدٌ الآن
كما كُنتَ في السنةِ الماضية
وكما ستبقى
في السنة الجديدة.

○○○

وبما أنكَ وحيد
كما خُلقتَ وكما ستموت
هذا ما تقولُهُ الأغنية
فأنا أقبلُ
فَرَضاً أنّيَ الفتاة
وفرضاً أنكَ الرَجُل !
وأدعوكَ للرَقص..

٤- اللَيلةَ يصحُّ فيها أمران

لا شيءَ يدعونا هذهِ اللَيلة
أن نَختلف
ففيها يصِحُ أمران:
حُرٌ أنا
أعُبُّ الخمرَ حتى
أصيرَ طيناً
وأرقُصُ
حتى أقعَ مَغشيّاً عليّ
على الأرض
وحُرٌ أنتَ
أن تغُطَّ في فِراشكَ
والساعةُ لم تتجاوز العاشرة
وتطمُرَ رأسَكَ باللِحاف
دونَ أن تُبالِيَ حتى
بسَماع
نشرةِ أخبارِ المساء..

٥- مَن يحسَبُ نفسَهُ يخدَع

لا أكثرَ من افتراض
وَهمٌ علينا أن نعبُدَه
يصرُخُ بنا في التقاويم
والساعات.

○○○

زمنٌ لا يمضي
زمنٌ لا يجيء
مَطّاطٌ صَمغيٌ يسيخُ ويطول
تلتصِقُ به أقدامُنا.

○○○

والعالَمُ حينَ يرفَعُ قدمَهُ الثَقيلة
مُتظاهراً بأنهُ يخطو
من عامٍ إلى عام
مَن يحسَبُ نفسَهُ يخدَع
إنهُ يهبِطُ بها
في ذاتِ المكان..

من (داكِن)

. حتى إنكَ لَستَ لَوناً ، بَل فَقَط.. نَعتٌ لِلَون.

إنها حياة جميلة

(مع ر.ص.ح على الطريق من غرفة ب.ع.ح
بشارع العابد إلى غرفته بالديوانية)

هذه اللحظة
وعندَ هذا الشهيق
إنها حياة جميلة.
○○○
هذا المساء
وعندَ هذه الخَطوة
إنها حياة جميلة.
○○○
هذا الليل
ونحنُ نعبُرُ الجبّانةَ بخُطىً واجفة
نسمَعُ أنفاسَ الموتى
...
إنها حياة جميلة..

شيءٌ ما سقط عليّ

شيءُ ما سقطَ علي
أيُّ حُلمٍ
أيُّ صوت ؟
○○○
شيءُ ما أنضجَني
أيُّ شهوةٍ
أيُّ يأسٍ
أيُّ أغنية.
○○○
شيءٌ ما يلمُسُني
أيُّ أصابع
أيُّ شفتَين
أيُّ عينَين.
○○○
مَن يقطفُني الآن
أيُّ امرأةٍ
أيُّ طفل..

أحِبُّ هذهِ الأغنية.. تنتهي بشهقة

أحِبُّ هذه الأغنية
تبدأ بتنهيدةٍ.. ثم همهمة.
○○○
أحِبُّ هذهَ الأغنية
تأتي بشفاهٍ زائغة
وعيونٍ مغمضة
وتذهبُ بعيونٍ زائغة
وشفاهٍ مغمضة.
○○○
أحِبُّ هذه الأغنية
لا تعرِفُ من أينَ تأتي
لا تعرِفُ إلى أينَ تذهب
التي تنتهي
بهمهمة
ثم تنهيدة
ثم شهقة..

أتظنُّ أنّي أخافُ الموت

أ تظُنُّ أنّي أخافُ الموت
أنظُرْ
إنهُ يرتعُ في حديقتي
يقضِمُ ورودي
ويلعَقُ دمَ أشجاري.
○○○
أ تظُنُّني أخافُ الموت
الواقفَ على شفرةِ سطوري
في ضجيجِ حُروفي
وفي سكونِ نقاطي.
○○○
أنظُرْ
ألا تراهُ يكمنُ لي
في البياضِ الذي
يُحيطُ كلماتي.

كلُّ شيءٍ حَيّ

كلُّ شيءٍ حي
النهارُ يمضي سَحابةَ يومِه
والليلُ يتبَعُهُ كظلِّه.
○○○
كلُّ شيءٍ حيّ
أيقونةُ الأمِّ العذراء
تنسابُ دمعتُها على خدِّ الطِفل.
○○○
على صَدرِ الجدار
تخفُقُ دفّتَا النافذة.
○○○
كلُّ شيءٍ حيٌ

المذياعُ يثرثرُ طَوالَ الوقت
المِصباحُ يضيءُ وينطفئ
عقاربُ الساعةِ تدورُ حولَ نفسِها
بلا كللٍ
سمعتُ أحدّهم يصيح:
(أمسكوا الوقت
لا تدعوهُ ينجو بفعلته).
○○○
المعطفُ يُحرِّكُ كُمَّيه
الحذاءُ يمشي ويبلى
السكينُ يُدمي والكوبُ ينكسر.
○○○
كلُّ شيءٍ حيّ
الكلُّ يتألّم..

من أجلِ كل هذا

من أجلِ هذا
تنتفخُ بطونُ النساء
من أجلِ هذا
تنقلبُ رؤوسُ الأجنَّة.
○○○
من أجلِ هذا
يندلقُ الأطفالُ بينَ الأفخاذ
من أجلِ هذا
تنطلقُ الصرخاتُ الأولى.
○○○
من أجلِ هذا
تتفتَّحُ العيونُ والآذان
من أجلِ هذا
تطولُ الأيدي والأرجل.
○○○
من أجلِ هذا
يسعَدُ ويشقى الرجالُ والنساء
من أجلِ هذا
يعشقونَ ويكرهون.
○○○
من أجلِ هذا يحيا البشر
من أجلِ كلِّ هذا
يموتون..

بينما كنتُ لا أفعلُ شيئاً

بينما كنتُ لا أفعلُ شيئاً
رحت أحاولُ كتابةَ هذه القصيدة
عن لا شيءَ أفكرُ به
رُحتُ أكتبُ هذه القصيدة
لا شيءَ في يديّ
لا شيءَ على حافّة فمي.
○○○
بينما كنتُ لا أفعلُ شيئاً
كانَ الليلُ يوشكُ أن ينقضي
وكانت السماءُ..
قد أضاءَ خدَّها الشرقي
دمٌ معدني
نعم.. أستطيعُ القول
دمٌ أحمرُ معدني.
○○○
بينما كنتُ لا أفعلُ شيئاً
سمعتُ همهماتٍ غامضة
واصطفاقَ أجنحةٍ مضطربة
وأنينَ أبوابٍ ثقيلةٍ
تُفتحُ
وتُغلق.
○○○
كانَ هناكَ
بشرٌ
لمحتُهم ينسلّونَ بصمتٍ
فوقَ أرصفة العتَمة
كأنهم يستعجلونَ النهار
أو ربُما
يريدونَ اللحاقَ بالليل..

الحياةُ أبي والموتُ أمّي

الحياةُ أبي لا الموت
لأن الحياةَ تنادي
والموتَ يأتي
لأنَ الحياةَ تأمرُ وتنهي
والموتَ يعملُ ما بوسعِه
لأجلي.
○○○
الحياةُ هيَ أبي لا أُمّي
لأن الحياةَ تُلقّنُ درساً
والموتَ يدعُني ألعب
لأن الحياةَ تشُدُّ بي
والموتَ يدعُني أذهب.
○○○
لأن الحياةَ بلا جذور
والموتَ سروة
لأن الحياةَ تقعُ وتنهضُ
والموتُ صخرة
لأن الحياةَ ضوءٌ وجلبة
والموتَ قبر
ولأن الحياةَ دلوٌ
والموتَ جب.
○○○
الحياةُ أبي
والموتُ أُمّي
لأن الحياةَ شارعٌ
والموتَ بيت
لأن الحياةَ نبعٌ
والموتَ بحر
ولأن الحياةَ مَنيٌ
والموتَ رَحم..

يسرُّني أنكَ قد أتحتَ لي الفُرصة

يسرُّني أنكَ قد أتحتَ لي الفُرصةَ
لأُخبرَكَ لماذا أُكابدُ كلَّ هذا العناء
كي أكونَ شاعراً
أو فقط
لأكتُبَ هذه القصيدةَ
واسمحْ لي أن لا أبيِّنَ لكَ
الفَرق.
○○○
وسوفَ بالمُقابلِ أجيبُكَ
بما أظنُّهُ سيرضيكَ

وما كان باستطاعتي به
أن أبرِّرَ كلَّ جرائمي
: (إني أفعلُ ذلكَ رِفقاً بالآخرين
فلقد خُلقَ الغناءُ
لمساعدة البشر).

○○○

لكن هذا لا يزيد
عن نصف الحقيقة العاري
وهي تمضي بقدميها العمياوين
على الطريق التي يراها به الجميع
ويسمعُها به الجميع
ولا
يُصدِّقُها أحد..

يقعُ صوتٌ وينكسر

يقعُ صوتُ وينكسر
فألتقطُ بإبهامي وسبابتي شظاياه
أو يقعُ صوتُ وينطفئ
فألمُّه كُرماد
بإصبعٍ مُبلَّل.

○○○

أبداً سوفَ أبقى متردداً
في قطف هذه الثمرة
ذلكَ أن الشمسَ والتُرابَ والريح
لم يقرعوا الجرسَ بعد
ولأن الحكمةَ تقتضي
حينَ ألحظُ سقوطَها
في صمتٍ دامس
دونَ اهتزاز
دونَ صيحة
دونَ وميض
أن أُسرعَ وألتقطَها
قبلَ أن تلمُسَ الأرض.

○○○

وإن استطاعت يداي
فالحكمةُ أيضاً لديها
أوامرُها الجاهزة
بأن أُسارعَ بقضمها
كي لا يسمحَ أحدٌ لنفسه
أن يدَّعي أنها جنتُه
أو أنها حوّاؤه
عندها أستطيعُ أن أثبتَ
مَكشَّراً عن أنيابي
أنها لي
ويحقُّ لي وحدي
إعطاؤها.

○○○

كأن أكتبَ هذه القصيدة:
(قلبُ حامضُ
قلبُ مرّ)
وأترددُ ماذا أقصدُ بها..

ساقا الشهوة

(زَهرٌ وثَمَر، نَشوَةٌ وحَياة، هَذِه أيضاً أعمالُ الجَسَد). من رَدِّ أحَدِ أهالي غلاطية عَلى رِسالة بُولَس الرسول

١- قَميصُ الصَدأ

مثلَ قَضيبٍ من حَديد
مَشلوحٍ على الشاطىء
فأنتَ لا ترينَ سوى شِبرٍ منهُ
أمّا البَاقي
فَقَد طَمَرتهُ الرِّمال.

○○○

إنهُ يغتسلُ كُلَّ حينٍ بالأمواج
وبَدَلَ أن يتعرى
فإن البَحرَ
يوماً بَعدَ يوم
يُلقي عَليه
قَميصاً بَعدَ قَميص
منَ الصَّدأ.

○○○

ولأنك لمَحته
ولأنكَ صَوَّبتَ عَليه قَوسَ عَينَيكَ
وأطلَقتَ سَهمَ نَظرَتكَ
ولأنكَ زَحَفتَ إليه بظلِّكَ
ولمَستَ رَأسَهُ بإبهامِ قَدَمكَ
ولأنكَ انحنَيت
ونَفَختَ في وَجهه
ولأنكَ أسمَعته حَفيفَكَ
أرادَ أنَ يسمعَكَ خَريرَه
ولأنكَ أسمَعته هَسيسَكَ
أرادَ أنَ يُسمعَكَ حَشرَجَتَه
أن يُخرجَ منَ فُوَّهَته بَعضَ الرغوة
بَعضَ الأسماكَ الجَافلَة
ولأنكَ بيدَيكَ الزَبَديَّتَين
نَزَعته منَ الرِّمال
كَخَنجَرٍ من غمد
لا بَل
كَخَنجَرٍ مَن جُثَّة
لا بَل
كجُثَّةٍ من قَبر
ولأنكَ بأصدافكَ
قَضَمتَ صَدَأه
وبلآلئكَ نَهَشتَ
قشرَته
ولأنكَ زَلَقته بينَ نَهدَيكَ
وسَحَبته نُزولاً
على خَيطَ بَطنكَ
مُروراً بزرِّ سُرَّتكَ
حتى أولجَته فَمَ زَهرَتكَ
وبشفَتيكَ الوَرديَّتين
وحشائشكَ السوداء
أطبَقتَ عَليه وعَصَصته
ولأنكَ في فُرنكَ اللاهب
شَويته إلى أن أضاءَ
مَرَّتينِ وثَلاث

ولأنك بحلو رُضابك
مَرَّتين وثلاث سَقَيته
ولأنك بزيتك الثقيل دَهَنته
وبلسانك الأخرس
مَسَحته ومَسَّدته
فَقَد عادَ لَهُ
عُريُهُ ولمَعانُه
دَمُهُ وقَسوَتُه
نَصلُهُ وحدَّتُه
وانغَرَزَ فيك
عَميقاً في جُرحِ فَخذَيك
شَهوةً مُقَدَّسَة
وقَرنَ رَبّ..

٢- إغفاءَةُ الجُنون

كانَت إغفاءَةً قَصيرَة
لا أكثَرَ رُبما من رَفَّة جَفنٍ
حَلمتُ بها أنّي
رَأَيتُ هَذه القَصيدَة.

○○○

يا لجنون ما سأقول
أُقسمُ إنّي حَضَنتُها
وكانَت
عانَةَ امرأةٍ عارية..

٣- عَينا أليعازر

كانَ مَيِّتاً كَغيره منَ
الموتى الذينَ لَم
يتكتَّفوا وينزلوا
بأجسادهم التَعبَة
إلى القَبر... بَعد.

○○○

كانَ مَيِّتاً من أُولَئكَ
الذينَ يفتحُ لهُم وَهجُ الصباحِ
غَصباً عَنهُم كُوّاتِ
أعيُنهم
ثم يجدونَ أنفُسَهُم
يُؤرجحونَ أقدامَهُم
إلى هُنا وهُناك
لتدبير غَرَضٍ ما
أو قَضاء حاجَة.

○○○

كانَ مَيِّتاً كَغيره منَ
المُوتى الذينَ لَم
يجدوا ما يفعَلونَهُ بحياتهم
شَيئاً أفضَلَ مَن أن يتَّخذوا امرأةً
ثم يُنجبوا أطفالاً
ثم يقضوا على الباقي من أعمارهم
وهُم يلهَثونَ خَلفَ
لا يدرونَ... ماذا.

○○○

كانَ مَيِّتاً من أُولَئكَ الذينَ
يئسوا من عَنادهم
وهُم يشُدُّونَ
حَبلاً غَليظاً
قالَ لهُم آباؤهُم
بأن نهايتَهُ التي لَم
يرَها أَحَدٌ قَطّ
قَد عُقدَت حَولَ عُنقِ جَبَلٍ ثَقيل
اسمُهُ السعادَة
فَطَووا صَفَحات أحلامهم وأطماعهم
واصطَفُّوا في طابور
ينتظرون... لا شَيء.

○○○

أو قولي... كانَ مَيِّتاً
كَبَقية المَوتى
المَوتى المَوتى
الذينَ توَسَّدوا
أسرَّةَ المَوتِ المُغَبَّرَة
عندَما
كَريحٍ لَفَحت قَبرَهُ
عندَما
كَعاصفَة كَسَرت شاهدَتَهُ
وهَدَمت جُدرانَه
عندَما كَقَدَرٍ
وَطَأت جُثَّتَه
ودُست على أحشائه
عندَما كَقيامَة
سَقَطَت نُقطَةٌ من رُضابك
على صَفحَة خَدِّه
وانسلَت ببُطء
إلى زاوية فَمه
ثم إلى رَأسِ لسانه
ثم إلى قَلبه
وفَجأةً
فَتَّحَ عَينَيه ورآك
رآك بعَينَيه العَمياوَين الدفينَتين
اللَتين رَأتا كُلَّ شَيء
رآك بعَينيه المَيِّتَتين
اللَتين رَأتا تحتَ التُّراب
ما لم ترَهُ عَينا حَيّ
فأحَسَّ في أعماقه
من قاعِ مَوته
شَيئاً ينتُش
شَيئاً يتفَتَّق
شَيئاً يشُقُّ قشرَتَه
ويبزُغُ برأسه وينبُت
ثم رآهُ ينمو ويكبَر
كعَمودٍ من دَم
كجذعٍ من لحَم
كنَخلَةٍ من شَهوة
وراحَ يرمي ثمارَهُ على
بطنك.

○○○

أيُّ رُوحٍ أنتِ
أيُّ رَبّ
أحييتِه..

من (بولونيزات وتجاربُ أُخرى ناقِصة)

- إنهُ يعتبِرُ صريرَ الأبوابِ موسيقى، وضجةَ الشارعِ في الصَباحِ والظُهرِ والعَشاء، سوناتا كاملةً بثلاثِ حركات.. فما بالُكَ بما يعتبِرُهُ شِعراً..

ضَجَّةُ الضَوء

لا خَبطَةُ البابِ مَرَّتين - كَي يُغلَق
ولا فَرقَعَةُ الضَحكات
التي لا يُمكن الإمساكُ بها
ولا صَريرُ السرير
ولا حتى الحَشرَجات
بَل الضَوءُ
ضَجَّةُ الضَوء
هيَ ما أيقَظَ آندي.

○○○

- (مَن هَذا الرَّجُلُ الغَريبُ يا أُمّي!)
+ (إنهُ لَيسَ غَريباً يا آندي
إنهُ عَمُّكَ الذي حَدَّثتُكَ عَنهُ
قُلْ لهُ هالو يا آندي)
- (هالو يا عَمّ
ولَكن مُنذُ مَتى يا ماما
تنامينَ مَعَ الأعمام ؟)..

وارسو – بولندا

أنتَ أميرُ شوكولا حَقيقي

كانَ هُناكَ وسيلَةٌ واحدَة
قادرَةً عَلى مُساعَدَتي
في أن تقفَ السيدةُ شيفاسكايا
في صَفّي
وترضى بي صهراً مُؤَقَّتاً
يبيتَ بَعضَ اللَيالي المُتقَطِّعَة
في غُرفَة ابنَتها ماغو
دونَ تهديدي بالطَرد
عندَما تصلُ السّاعَةُ إلى
الثانيةَ عَشرَةَ ليلاً
وهيَ أن أُثبِتَ ما يُشاعُ عنِ الكَرَمِ العَربي
ببُرهان مَلموس
وأُحضِرَ لها الكَثيرَ
الكَثيرَ منَ الهَدايا.

○○○

زُجاجةُ النَبيذ
لم تكُن فكرَةً طَيبَة
فامُّ ماغوشيا
نُزولاً عندَ أوامرِ الأطُباء
قد أبطَلَت شُربَ الكُحولِ
مُنذُ سنين
أمّا القَلادَةُ الهنديةُ
(فهيَ أصلَحُ لَلفَتيات منها
للسيداتِ المُتوسِّطاتِ السِّن)
قالَت
وكَذَلكَ حُزمَةُ الأسطوانات
وباقاتُ الزُّهورِ الرَخيصَة
جَميعُها تقَبَّلتها
عَلى مَضَض.

○○○

حتى اكتشَفتُ وَلَعَ السيدةِ شيفاسكايا
بالشُّكولا
فرُحتُ أُحضرُ لها تباعاً
قَوالبَ الشُّوكولا عَلى أنواعِها
حتى وفَّقَني الله
بعُلبَة كاملَة من البَسكويت
المُغَطَّسِ بالكاكاو
ماركَة شوكو برينس الشَهيرَة
أخَذَتها الأمُّ مُتحفِّظَةً كَعادَتِها
ووَضعَتها أمامَها
عَلى الطّاولَة
ولكنها لم تستطع بَعدَ تناولِ
القطعَة الأولى منها
أنَ تمنَعَ لسانَها
من لحسِ شَفَتَيها
مَرَّةً ومَرَّتين وثلاث
وهيَ تقول:
(أنتَ...
أميرُ شوكولا حقيقي)..

وارسو – بولندا

شَفَتها ماغوشيا الفريزيَّتان

تُؤَلِّفُ شَفَتا ماغوشيا الفَريزيَّتان
فماً مَطّاطيّاً زَلقاً
لا تقدُرُ ماغو
عَلى الحياةِ يوماً واحِداً
بدونه
فبواسَطَتِه
تاكُلُ
وتشرَبُ
وتُدَخِّنُ
وتُرَطِّنُ بالإنكليزية
وتُقَبِّلُ
وتعَضُّ
وأُمورٌ أُخرى لا يليقُ ذِكرُها.

○○○

قَهقَهَت ماغوشياً صائحةً
وهي أيضاً

تُقَهقهُ وتصيحُ
بفَمِها:
(لمَ أكُن أعرفُ من قَبل
أن للرجالِ السُّود
عِظاماً سَوداء)..

وارسو – بولندا

خنزير نعَم... ولكن مَن يهودي!؟

بَعدَ أن أنهَينا مُناقَشَةً حاميةً
عن السَلامِ في الشَرقِ الأوسَط
لم نَصل بها إلى نتيجة
كُنتُ فيها أنا و(ريكاردو زيبر)
كالعادة
على طَرَفي نَقيض
لا لشيءٍ سوى لأنني عَرَبي
وهو يهودي
فإذ به
رَغمَ معرفتِه بمُحاولاتي المكشوفَة
لتَجاهُله
يقطَعُ طَريقيَ ألى خارجِ القاعة
ويُخاطبُني وجهاً لوجه:
(قد أختلفُ وقد أتَّفقُ معَكَ
حولَ كُلِّ ما قُلتَ
هَذَه لَيسَت مُشكلَة
وأنَ تَرُدَّ على ما أقولُهُ
دونَ أن تلتفتَ إلَيّ
ولَو بالتفاتةٍ خاطفَة
فهَذَه أيضاً لَيسَت مُشكلَة
ولكنَ ما لا أستطيعُ فهمَهُ هو:
(لماذا كُلَّما أردتَ أن تقولَ شَيئاً
تقومُ عن مَقعَدك
وتقولُهُ واقفاً !).

○○○

نادراً ما يُتاحُ لي أن أُسافِرَ خارِجَ البلاد
وألتَقي بغُرباء
ولكني كُنتُ آنذاك
مُوفَداً إلى بولونيا
عَلى نَفَقَة الأُمَمِ المُتَّحدَة
لأحصلَ على شَهادة الدُّبلوم
في التخطيط الإقليمي
وقد اخترتُ لكُرهي التخطيطَ
بأنواعه كافَّةً
أن أقومَ بتسجيلِ انطباعاتي
عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية
في وارسو !
الأمرُ الذي تتطَلَّبَ منّي
أن أُقابلَ الكَثيرَ منَ النّاس
وألقي عليهم بعضَ الأسئلة
ريكاردو زيبر من تشيلي
الموفَدُ مثلي لذات المَعهَد
اليهوديُ الوَحيدُ الذي تعَرَّفتُ عَليه
كانَ أحدهم
ولم أعرف في حياتي
يهودياً آخَرَ
وأحبَبتُه.

○○○

أرسَلتُ لهُ عن طَريقِ برهانيه
الجالسِ عَلى مَقرَبَة مَقعَدين منّي
ثمَ باكو ثمَ تشيبو الذي يجلِسُ بجانبِه
وَرَقَةً كَتبتُ عَليها:
(يهوديُ خَنزيرُ مثلُكَ)
أعادَها لي مُباشَرَةً
وقد كتبَ عَليها:
(مَن يهودي !)..

وارسو – بولندا

تحتَ سماءٍ مهجورة

(مراكب على شاطئ المريمات)

فان كوخ /١٨٨٨/ زيت.

-١

تحتَ أقدامِ السماء الحافية
أربعةُ مراكبَ فارغَة
اثنان أزرقان
واثنانِ مزركشان
كأنهما زوجانِ من الأحذيةِ البحرية..

-٢

على رمالِ شاطئٍ مهجور
تحتَ سماءٍ مهجورة
هياكلُ عاريةٌ من حبالٍ وصوار
لأربعةِ مراكبَ جانحة
دونَ مَجاذيف
أتمَّت استعدادَها للإقلاع
في بحرِ الهجران..

أرضٌ بأعشابٍ حمراء

(منظر من القرية)

موريس فلامينك /زيت/ ١٩٠١.

ثلاثةُ أعمدة هاتف
ما بينَ أربعةَ أكواخ
تقطنُها روحُكَ المتنقلة
ودربٌ ترابيٌ موحل
يصلُ بكَ بخطواتٍ قليلة
إلى شفيرِ الأفق.

○○○

في الميمنة على بابِ الكوخِ الكبير
يقفُ ليلُ حالكُ
وتستلقي على الميسرة
أرضٌ بأعشابٍ حمراء
تحتَ سماءٍ من الغيومِ الثقيلة
تنقضُّ عليكَ وتقتحمُكَ
كقطيعٍ من الثيرانِ الهائجة.

صباحُ الخير مسيو كوربيه

(صباح الخير مسيو كوربيه) غوستاف كوربيه

/زيت /١٨٥٤/ متحف فابر/ مونبلييه.

لم يكن الكلبُ ولم أكن
أنا
بل التابعُ الوضيعُ وحدَه
من عرفَ حقَّ قدرِكَ
وطأطأ رأسَهُ الصغيرَ خجلاً
وهو يشاركُ الآخرينَ
بتحيتِكَ.

○○○

ولم تكن أنتَ مَن
يغضُّ النظرَ عن ذلك
فلقد خصصتَهُ بنظرةٍ عاتبة
وكأنكَ تقولُ:
ليسَ على هذا النحوِ
يتمُّ لقاءُ الأخوة..

غيرُ مبالٍ بكل الفروق

(كوربيه في سان بيلاجي) غوستاف كوربيه/ غير مؤرخه وغيّر موقعه/ آخر صورة شخصية رسمها كوربيه لنفسه.

بعد أن وجَّهَ الضربات الأخيرة
في رسومِ الأسمالِ والعَجول
والظباءِ الذبيحة
جلسَ بَحافة مؤخَّرته
على الإطارِ السفليِّ البارز
للنافذة ذاتِ القضبان
المُطلَّةَ مباشَرةً
على ساحة السجن.

○○○

الشجيراتُ الثلاث
المُصطفّةُ على نسقٍ
بجذوعها الرقيقة الطالعة
من المَساكب الترابية التي
رُصفَ محيطُها بالأحجارِ البيضاء
لا يُمكنُ أن تعني لهُ الكثير
بل لا يمكنُ أن تعني لهُ
شيئاً على الإطلاقِ لو كانَ يبغي
مقارنتَها
بمناظرِ الأرياف الطليقة
والأحراجِ المتوحشة
التي جابَها
ورسمَ بعضاً منها.

○○○

غيرَ مبالٍ بكلِّ هذه الفروق
راح ينفخُ من فوَّهةِ غليونِه
دُخاناً لا يرى
عاقداً حولَ عُنقِه
شالاً حريرياً ذا
حُمرةٍ صارخة..

ما يسمحُ بحملِهِ شَعرُ الفرشاة

(ليلةٌ مُنجمةٌ ولوحات أخرى) فنسنت فان كوخ.

رسمَها
لكن هذا لم يكن ما يريدُهُ تماماً
ما أرادَهُ هوَ أن
يُدخلَها إلى داخله.

○○○

أن يكونَ للحديقةِ حديقةً
وللناسِ ناساً
وللبيتِ بيتاً
وأن يحيوا بداخله.

○○○

كان ينقلُها
على دفعاتٍ صغيرة
بالقدرِ الذي يسمحُ بحملِه
شعرُ الفرشاة.

○○○

كان يحملُها
لمسةً لمسة
إلى داخله
حيثُ يقومُ بتجميعِها
كحزماتِ حطب
أو كرزماتِ تبنٍ محصود
ثم يقومُ بإضرامِ النارِ بها.

○○○

وهكذا
البيوتُ والطرقُ
وأشجارُ الزيتونِ والسرو
وحقولُ القمح
وأزهارُ عبّاد الشمس
وسربُ غربانِ الزرع
تلتفُّ حولَ نفسِها
صاعدةً إلى الأعلى
كأنّها
لهب..

يا عاريةً دونَ عيب

(سماء بنجومٍ محتشدة) فن موغولي، ١٦٤٩، مجموعة الشاعر الوهمية

يا متلألئة
يا نجوماً تنظرُ دونَ أن ترى
يا عيونَ عُميانٍ يبكون.

○○○

يا نجوماً تطلُّ
دونَ أن تُنادي
دونَ أن تُشير

من فوهة بئر.

○○○

عذراءُ
لا تطالُك أصابع
لا ترتوي منك شهوة
يا عاريةً دونَ عيب
بينَ فخذَي الليل..

وسائدُ التلال

(الحمام) مدرسة كانجرا،
متحف فيكتوريا وألبرت، لندن.

هي المتكئةُ على وسائد التلال
تُحملقُ بعينَيِّ المرآة
إلى وجه حُلمها.

○○○

يُسراها
وقد بانت حناءُ راحتها
تهبطُ بمشطها العاجيَ
على قار شعرها.

○○○

أفاعٍ ذهبية لفت حولَ ساعدَيها
وأثقلت أُذنَيها بأهلّةٍ من فضةٍ
وعلى خشيمها الرقيق
رصّعت دمعةً سوداءَ متلألئة
أيَّ ربٍّ تنتظر..

ليتني كنتُ هذا الكوب

(السيدة مع رفيقاتها)، فن موغولي، ١٦٢٨،
مجموعة الشاعر الوهمية.

هذا الكوبُ ليتني كنتُه
هوَ على راحتها الآن
تحيطُ به أصابعُها ذاتُ الحنّاء
وبعدَ حينٍ سيدورُ على شفاهِ
رفيقاتها.

○○○

ليتني كنتُ هذا الشراب
الذي يكادُ ينفذُ الآن
وبعد حين
سترشفُ آخرَ قطراته
شفتاها
ثم كعادتها
ستلعقُ الراسبُ منه
بلسانها..

لا يُلمَسُ لا يُسمَعُ لا يُرى

(سيدة تنتظر حبيبها)، مدرسة جافرال، ١٧٧٥،
متحف فيتزوليم، كامبردج.

إنها
ليست على موعدٍ مع لا أحد
تحت الشجرة
وإلاّ لَمَا جثمت حتى مَجيءِ
المساء
وهي تلوكُ ساقَ الزهرة
بأسنانها.

○○○

إنها ليست على موعد
مع ريحٍ أو نهرٍ أو صدى
وإلاّ لمَا اضطربت صفحةُ الليل
وتبعثرت نُجومُه
وهيَ تصبو إليها
قلقة.

○○○

لا... إنها ليست على
موعد مع شيء
يُلمَسُ أو يُسمَعُ أو
يُرى..

من (الصدى الذي أنطأ)

- وقفتُ على حافةِ وادٍ، وصحتُ اسماً، فأجابني الصدى اسماً آخر.

على وجهكَ علامات براءتي

(إلى مصطفى عنتابلي)

أنتَ صديقي
عندما أنادي كلَّ الأصدقاء
ولا يأتي أحد
عندما أذهب إلى كل الأصدقاء
ولا أجدُ أحداً
تكونُ أنتَ في طريقك إليَّ
أو
بانتظاري أمام بابِ البيت.

○○○

أنت صديقي
عندما لا يؤمن بي أحد
عندما لا يصدقني أحد
عندما لا أحد يسمعني
عندما أهرُفُ بما لا أعرِف
ويطلبون مني
أن أعيد ما قلته على مهل
عندما أكذب
ولدى الجميع
معروضةً على الملأ
كل الأدلة على كذبي
وعندما صدفة أصدق
ولديهم وحدهم
يخبئونها وراء ظهورهم
كل الأدلة على صدقي
عندما يطلبون مني
أن أجترح معجزة
فأرمي عصاي ويرمون عصيهم
وتبتلع ثعابينهم عصاي
تجمع أنت المصاغ والحلي
وتصنع لي تمثالاً أجوف
من صفائح الذهب
وتعبدني.

○○○

أنت أخي
عندما أتباهى أمامك
(في ثلاثة أيام بددت راتبي)
أو عندما أتباهى أمامك
(منذ ثلاثة أيام أحيا
وليس في جيبي ليرة سورية واحدة)
في كلتا الحالتين
واجبُكَ أن تعطي
وواجبي أن آخذ
وعندما أستعير شيئاً ولا أعيده
أو أشتري على الحساب
ما لا حاجةَ لي به
كعادتي
لأنه إذا أعجبني شيءٌ
أشتريه ولا أبالي
ما إذا كان معي أو ليس معي
ثَمَنُه
وبعد أن يمهلوني فترةً
تطولُ وتقصرُ
حسبَ درجة معرفتهم بي
وحسب كُبرِ المبلغِ أو صِغرِه
لا يجدون مهرباً
من أن يهرعوا إليك
ويطالبوك بتسديد ديوني
وعندما أصرخ أمامَك:
(لا يهمني سوى مصلحتي
وأنه بعدَ اليوم سأجعلُهُ صحيحاً
ما يتكلمونهُ عن أنانيتي)
تضع يدَكَ على جبيني
وتجسُّ حرارتي
ما عادَ أحدٌ يحتملُ مطالبي
وأنتَ تجرجرني على ثقلي
وتمددني على الكنبة
ثم تنزع بيديكَ فردتي حذائي
ما عاد أحدٌ يطيقُ ذِكري
وأنت تبحثُ عني
وتغتبطُ بطول مكوثي.

○○○

كلُّ ما أقولُه
تعطيه كُلتا أذنيك
تفهمه كما يجب
ثم تردده ورائي مرتين
تحفظه حرفاً حرفاً
وتذكرني به غداً
كل ما أفعله
تعطيه كلتا يديك
تنهيه كما يجب
ثم ترفعه وتضعه مكانه
وتوقِّعُ بإمضائي على قاعدته.

○○○

أذهب ولا أدري ما هو الوقت
ربما قبل منتصف الليل
بقليل
ربما بعد منتصف الليل
بكثير
وأقرع بشدة بابك
ودون أن تصيح: (مَن؟)
تفتح لي وتدخلني
لأنكَ تعلَمُ أنه
لا يمكن أن يكونَ هناكَ
مَن يقرعُ بابَ بيتكَ
في وقتٍ كهذا
أحدٌ غيري.

○○○

أسألك إن كُنتَ نائماً
تسألني إن كنتُ قد تعشيت
ورَغمَ أني لا أجيب
تقوم أنتَ
تغلي شاياً وتقلي بيضاً

وتضع صينيةَ الطعام
أمامي على الطاولة
وتقرِّبها منّي
حتى تُلصقَها بركبتي
ثم تأكلَ لقمةً لقمتين معي
كي لا آكُلَ وحدي.

○○○

إن نسيت
أنتَ ذكرياتي
إن أخطأت
أنتَ صوابي
وإن أثمت
أنتَ ندمي
وإن سرقت مالاً
أو قتلت رجلاً
فعلى وجهك
علامات براءتي..

ما لم أكتبهُ من قصائدي

سَوفَ تحُطُّ في هَذا المَكان
طُيورٌ كثيرةٌ
وسوفَ تنقُرُ فُتاتَ الطعام
هُنا.. قَريباً من حِذائي
ولَن تجِدَني.

○○○

سَوفَ يهُمُّون بَأن يُنادوا اسمي
حَرفاً أو حَرفَين
ثم سَوفَ لَن ينتظروا
حتى يسمَعوا رَدِّي.

○○○

سَوفَ يضَعونَ راحاتِهم على
الحجارة
ويُخَيَّلُ إلَيهم أنهُم
يربتونَ على كَتفي
أو أنها تلمُسُ جَبيني
مَرَّةً أو مَرَّتين
ثم سوفَ يشعِرونَ أن ذَلكَ
حَماقَة.

○○○

سوفَ يُغمضونَ عُيونَهُم
ويرغَبونَ بَلَثمِ فَمي
ثم سَوفَ يفتحونَها
وينظُرونَ حَولَهم
وكأنهُم استيقَظوا من
حُلم.

○○○

حَرَصتُ دائماً أن أحمِلَ مَعي
حيثُما أمضي
كلَّ ما يمكنُ أن تضطرُّني إليه رِحلَتي
فَتذكَّروا أنِّي لم أجد بُدّاً
أن أُبقيَ لَكُم
قَصائدَ كثيرةً
لم تتَّسع لها حقيبتي..

قطفُ التفّاحَة وصنعُ مُربَّى

يأكُلُ البَطِّيخَ
والقَمحَ
والبَطاطا
مُزاحماً الخرافَ والأبقار
لا بَلَ يأكُلُ الخرافَ والأبقار
مُزاحماً الذِّئابَ والضِّباع
الإنسَان
...
أُنظُر إلى المرآة
لَديه أنياب.

○○○

لأنهُ يستطيعُ فعلَ كُلِّ شَيء
يفعَلُ كُلَّ شَيء
لأنهُ فَقَط يستطيع
يفعَل.

○○○

ينخُرُ الجبال
وبالحجارَة يرفَعُ الجُدران
ليقطَعَ طَريقَ الرِّيح
ويلوي عُنقَ النهر
يُحَطِّبُ الشجَر
ويوقدُ النار
ليدفَأ
ويسهَلَ عَليه بَلعُ اللحم
فَيدُلُّ على وجودِه
تصاعُدُ الدُّخان.

○○○

الماءُ لم يروِ ظَمَأه
فَعَصَرَ ضُروعَ الماشية
ومَصَّ رُوحَ الكَرمَة
بساقَيه يشُدُّ على ظُهورِ الدواب
والثِّيرانُ
من خَياشيمها يجُرُّ بالسلاسِل
لَديه عَشرُ أَصابع
لَيِّنةٌ وقَصيرَة
فالتقَطَ عَصاً وضَرَبَ بها
وكَي تكونَ ثَقيلَةً
رَبَطَ طَرَفَها بحَجَر
ودَبَّبَ رأسَها كَشَوكَةٍ
كَي تكونَ
جارِحَة.

○○○

سَرقَ سرَّ النار
حَلَّ لُغزَ المَطَر
شَقَّ طَريقَهُ بَينَ النُّجوم
على يمينه الميزان
وعلى يسَارِه العَذراءُ والعَقرَب
كَشَفَ ألاعيبَ القَمَر
عَرَفَ من أينَ تُشرقُ
وإلى أينَ تغرُبُ الشمس
ولأن الأشرِعَة
آخرُ ما يغيبُ في الأُفُق
عَرَفَ أن البَحرَ مُحَدَّبُ
والأرضَ كُرَةٌ
وأنهُ إذا مَضى بذاتِ الاتِّجاه
سَيعودُ حَتماً إلى
حيثُ بَدأ.

○○○

نادى المَخلوقاتِ بأسمائها
وأدخَلَها الحَظائرَ
الجَنَّةُ لم يكُن بها راضياً
قَطَفَ التُفّاحَةَ وصنَعَ مُربَّى
الأرضُ
وجَدَها ناقصَة
فَراحَ يكُدُّ ويشقى
ليجعَلَ منها
جَنَّته.

○○○

بلسانه أعطى لنَفسه وَعداً
وبقَلبَهَ أوفى بوَعَدَهَ
وبيَدَه
أخَذَ..

الشِعر...
شَجرةٌ تعترضُ الطريق

تخَيَّلْ طَريقاً إسفَلتيّاً أسودَ
مُستقيماً وحادَّ الطَّرَفين
ينغَرزُ رأسُهُ كحَربَةٍ في الأفُق
وشَجَرةً
ليسَت سامقَةً وليسَت شُجَيرة
شَجرةً أقرَبَ ما تكونَ
إلى يافعَة
تقفُ بجَذعها الناحِلِ في وسَطَه تماماً
هَذه الشجرَة
هي...

○○○

الشِّعرُ إذَن
شَجرَةٌ تقفُ في وسَطِ الطريق
طَريقِ البَشَر
لأنهُ طَريقٌ إسفَلتيٌ أسوَد
مَرسومٌ بالمسطَرَة على خَدِّ الأرض
طَريقٌ شَقَّهُ ودحاهُ وعَبَّدَهُ
البَشَر
إلى أين ؟
إلى حيثُ ترى الشجَرَةُ أنهُ عَليها
بجذعها الناحِل
أن تعترضَهُم.

○○○

لكن الطريقَ يمضي
حاداً ومُسَنَّناً
إلى ما بَعدها
إنهُ يبدأُ واسعاً في أوله
ويضيقُ شَيئاً فَشَيئاً
كُلَّما مَضى قُدُماً إلى الأفُق
حتى ينتهي بنقطَة
البَشَرُ الماضونَ على هّذا الطريق
البَشَرُ الذّاهبونَ إلى هَذِه النقطَة
الذينَ أبقوا على الشجَرَة
قائمَةً في وسَطَه
البَشَرُ الذينَ حادوا بطَريقهم
عَنها يَميناً
البَشَرُ الذينَ حادوا بَطَريقهم
عَنها يَساراً
لم يكُن يخطُرُ في بالهم يوماً
أنهُم عندَما يصلونَ إلَيها
عَليهمُ أن يتوقَّفوا.

○○○

بأغصانها الوارفَة القَصيرَة
بأوراقها الزرقاءِ المُتَفَرِّقَة
تدعوهُم
وبَعضُهُم أحياناً يقبَلُ الدعوَةَ
للتَمَهُّلِ بقُربها قليلاً
للتّريُّث ولو لَلحَظات
يتفقدونَ خلالَها أفرادَ قُطعانهم
ويُبدلونَ
إذا لَزَمَ الأمرُ
عَجَلات عَرَباتهم
أو حَدَوَات أحصنتهم
ينتظرونَ رَيثَما يَصَلُ أو يقتربُ
أو فَقَط يرونَ خَيالَهُ
وهُم يُظَلِّلونَ أعيُنَهُم بأكُفِّهم
مَن عَليه اللحاقُ بهم
فَتنتهزُ الشجرَةُ الفُرصَةَ
كَي تُقدمَ لهُم كُلَّ ما عِندَها
فَيئِها
الذي لا يُغَطّي رِأساً
جزعها
الَذي لا يسندُ ظَهراً
ثَمَرَها
الذي لا يغني عَن جوع..

الناس

(أمّا هُم فيلعَنون، أمّا أنت فَتُبارِك)
مَزامير:١٠٩:٢٨

بولص الرسول: (شكراً يا ألهي لأنكَ خلقتني ليسَ كباقي الناس) منذريوس مصريام: (شكراً يا ألهي لأنكَ خلقتني كباقي الناس)

لا تَتكلَّمْ هكذا حماقاتٍ عنِ الناس
ماذا أنتَ لولا الناس
ضَعْ هذا الكَلامَ الذي أقولُهُ لكَ الآن
كحَلَقٍ في أُذُنَيك
لا بل كحشَرَة طَنّانة
في أُذُنكَ الوسطى
أنتَ
لا شَيء
لَولا الناس.

○○○

منذُ آلاف السِّنين
سَنُّوا الحرابَ ونَصَبوا الفِخاخ
و وقَتلوا
ولاذوا بالكهوف وأشعلوا النار
ونَصَّبوا القادَةَ ورَضَخوا للقوانين
وعبدوا الآلهةَ وقَدَّموا الذبائح
وارتمى كلُّ رَجُلٍ منهم فوقَ
امرأة
كُلُّ هذا
من أجلِ أن
تَأتي.

○○○

هُم مَن انتَشَلوكَ من بينِ فَخذَي أُمِّكَ
هُم مَن غَسَلوكَ بماءٍ دافئ
وقَمَّطوكَ
وكانوا يستَطيعون
في ذاتِ اللحظةِ التي أخرَجتَ بها رأسَكَ
تَغطيسَكَ بالماءِ البارد
وخنقَك.

○○○

هُم مَن علَّموكَ كيفَ
بلسانكَ وسَقف حَلقكَ وشَفَتيك
يَخرُجُ الهَواءُ من فَمِكَ
حُروفاً وكلمات
هُم مَن لَقَّنوكَ الأسماء
ثم نادَوكَ باسمكَ
فَعَرَفتَ وَقتها مَن أنتَ.

○○○

مَن يغوصونَ في الوَحلِ حتى رُكَبِهم
ليزرعوا الأرُزّ
مَن يتجشَّمونَ مَشَقَّةَ الصُّعودِ

إلى رأسِ الجبَل
ليحقلوا التُفّاح
مَن يُدمون أيديهُم بقطاف القطن
مَن يجدلون الحبالَ الغليظةَ
وبكُلِّ أناة ينسجونَ البُسُط
مَن يرحلونَ إلى أقاصيَ الأرض
ليُتاجروا بالحرير والبَهار
مَن يُذيبونَ التُّراب
وتجحَظُ عُيونُهُم وهُم ينفُخون الزُّجاج
لأجلِ مَن ؟
لأجلِ ماذا ؟
لأجلِ أن تشربَ عندما تجُفّ
وأن تزدَردَ شيئاً سائغاً
عندما يُوجعُكَ بطنُك
لأجلِ أن ترتدي
الثِّيابَ الرقيقةَ المُخَرَّمةَ في الصيف
والصُّوفَ والجلدَ الكتيمَ في البرد
ولأجلِ أن تخرُجَ من بَيتِكَ
وتذهَبُ إلى حيثُ تُريد
صَنعوا لكَ الحذاء
وشَقُّوا لَكَ الطَريق.

○○○

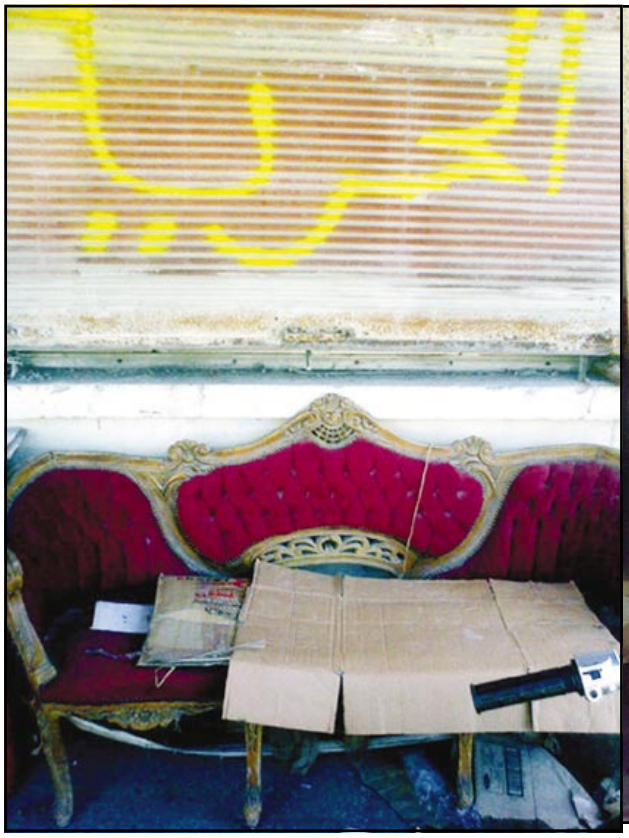
النّاس
الذينَ مُقابلَ أيِّ شيءٍ
حتى الوقتُ
الذي لا قيمةَ لهُ عندَكَ
يُعطُونَكَ نُقوداً
ومقابلَ بعضِ هذه النُّقود
يُعطُونَك أيَّ شيء
حتى الوَقت
والوَقتُ عِندهم من ذَهب
الناس
الذين يقبَلونَ شراءَكَ
بدون ثَمَن
لكنهم إيماناً بكَ
يرفُضون بيعَكَ
إلاَّ
بثَمَن
الناس
الذينَ يعصِرونَ رُؤوسَهم
ويُخبرونَكَ ما هو أفضَلَ لَكَ
وأنتَ حُرّ
الناس
الذين يغفرونَ لَكَ ذُنوبَكَ
دونَ أن يعرِفوها
الناس
الذينَ يستطيعونَ
وأنتَ تعبُرُ الشارعَ ساهياً
دَهسَكَ بالسيارة
لكنهُم ينفُخونَ البُوقَ
الناس
الذين يستطيعونَ التظاهُرَ
بأنهُم لا يرَونَكَ
وأنتَ تقفُ عندَ حافة السطح
الناس الذين يرونكَ
فيقفون برهةً ثم يكملون طريقهم
لأنكَ رُبما ستقضي وقتاً طويلاً
تتردَّدُ فيه بالقَفز
وهم على عجلةٍ من أمرِهم
لا يستطيعون التأخرَ عَن أعمالِهم
ومنهم مَن ينتظرونَكَ
مهما تطلَّب الأمر
لا يُريدونَ أن يُفوِتوا عَليكَ
فُرصَةَ أن تقفزَ
على مَرأى منهم
الناس
الذين بمَقدورِهم
لَو شاؤوا
في المَطعَم أو في البَيت
دَسَّ السُّمِّ في حَسائكَ
الناس
الذين يعيشونَ لتعيش
تصَوَرْ لو ماتَ كُلَّ الناس
ماذا يبقى منكَ !
الناس
الذينَ يمُوتونَ لتعيش
تصَوَرْ لولا يموتُ الناس
ماذا يبقى لَكَ !
الناس
الذينَ بكُلِّ سُهولَة
يستطيعونَ خُسرانَكَ
والحياةَ بدونكَ
لكنهُم لأسبابٍ شَتّى
أغلَبها تافهة
يُفَضِّلونَ الإبقاءَ عَليكَ
والحياةَ مَعَكَ.

○○○

الناس
لا تتكَلَّمْ هَكذا تُرَّهاتٍ
عنِ الناس
لا تَرَدِّد كالبَبَّغاء
ما يقولُهُ الناسُ عنِ الناس
مَن أنتَ لولا الناس
مَن تُلقي عَليه:
(صَباحُ الخيرَ)
فيُجيبكَ:
(صَباحُ الخير كيفَ حالُكَ)
ولا داعيَ لَكَ أن تُجيب
مَن.. تحرصُ أن تكونَ السبّاقَ
في استقباله
ثم تأتي بمائة عُذرٍ
لأنكَ فوَّتَّ وَداعَه
مَن.. تجلسُ وحيداً في جُحرِكَ
فيرُنُّ جَرسَ هاتفكَ
أو يقرَعُ بابَكَ
مَن.. تكتُبُ له الرسائل
ثم تُمَزِّقُها
ثم تكتبُها ثانيةً وتُرسِلُها
لَكنكَ تركضُ وتصلُ إليهِ قَبلَها
مَن تُحبُّهُ كلَّ هذا الحب
وتكرَهُهُ كلَّ هذه الكُره في نفسِ
الوقت
مَن تُعادي وتُعدُّ لهُ المَكائد
مَن تنتصرُ عليه فتحزن
فتدعَهُ ينتصرُ عليكَ ليفرَح
من تكفر به
ثم تصلّي وتطلبَ غفرانَه
لمن تصفحَ وممَّن تنتقِم
بدُون الناس
مَن.. تنتظرهُ ولا يأتي
مَن تتفقدُّهُ وكأنهُ طرفُ
من أطرافك
أو جزءُ من جَسَدك
مَن تنتقي لهُ أجملَ حَصى الشاطِئ
وهو لا يبالي
مَن تسألُهُ كُوباً من الماء
فيُحضرُ لكَ كوباً من الحَليب
مَن يُغَنّي أمامَكَ فَترتبِكُ
مَن يُبكيكَ غيابُه
وبَعدها يُبكيكَ حُضورُه
مَن تُحضرَ لهُ باقَةَ زُهورٍ
لترمي بها في وَجهه
لكنكَ تعودُ وتركَعُ
مُقبِّلاً يَدَيه ورُكبتَيه
مَن تُوَسدُ رَأسَكَ على ساعِدِه
وتُفَكِّرُ بسواه
مَن تراهُ وأنتَ مغمضُ عينيك
ثم لا تراه عندما تفتحُهُما
بدونِ الناس.

○○○

أخبرني الحَلاَّجُ أنهُ عِندما مات
أدخَلَهُ اللَّهُ الجَنَّة
فَوَجدَها خاليةً من الناس
(ماذا أفعَلُ هنا وَحدي)
قالَ في سرِّه
وقَفَزَ عن سُورِها
وهَربَ إلى جَهَنَّم
لأنها مَليئَةٌ
بالناس..



من (الشاي ليسَ بطيئاً)

الشاي ليسَ بطيئاً.. نحنُ سريعون.

قبلكِ كانَ العالمُ وَحيداً

ينامُ بقَسوَة
يحلُمُ بقَسوَة
حَولَهُ لم يكُن سوى حَيواناته وشَياطينه
ومَلائكَته الذينَ يتظاهَرونَ
بأنهُم مَشغولونَ عَنهُ
واللَّه.

○○○

واللَّه
لا بُدَّ أن يكونَ أفضَلُ ما قامَ بصُنعه
هوَ آخرُ ما قامَ بصُنعه
مُتلافياً أخطاءَهُ الكَثيرَة
في المَواد وفي الخَلطَة وفي القالَب
حينَ وَجَدَ العالَمَ وَحيداً
يمشي ذَهاباً وإياباً دُونَ مَقصَد
يلُفُّ حَولَ نفسه بلا نهاية
لَيسَ لَديه ما يَقولُهُ لأحَد
أو لا يقولُهُ لأحَد
لأنه لَيسَ لَديه أحَد
وليسَ لَديه ما يفعَلُهُ اليوم
أو يُؤَجِّلُهُ للغَد
كَي يكونَ لَديه غَد
حينَ وَجدَهُ ناقصاً
النقصُ الضئيلَ
الذي مَهما بَلَغَت ضآلَتُه
يبقيه فارغاً.

○○○

فهوَ يعلَمُ
مَرَّةً خلَقَ مسخاً
لأنهُ لم يضَع في داخله قَلباً
ثم وضَعَ في داخله قَلباً
لَكنهُ لم يضَع فيَ قَلبِه
شَهوَةً
فلم يُطلِق صَرخَةً
ولم يفتح عَيناً
ولم ينتصب منهُ عُضوٌ.

○○○

وتعلَمينَ أنّي رَغمَ جُوعي
فضَّلتُكَ عَن جنَّتي
تاركاً لكَ ثلاثةَ أرباعِ
تفّاحتي..

فراغُكِ يحتلُّهُ هَوائي

أحتاجُ أماكنَك
لا تُحرِّكُ ساكناً
لا يُبَدِّلُ مَكانُ مَكانَه
لا يذهَبُ مَكانٌ إلى مَكانٍ آخَر
بانتظاري.

○○○

أحتاجُ بابَك
مَن كانَ يعلَمُ
ماذا يُخبِئُ لي بابُك ؟
يُفتحُ قُفلُهُ صُدفَةً بذاتِ مفتاحي
ألجُهُ دُونَ أن أتلفَّتَ
يَميناً أو يَساراً
مُتظاهراً بأنّي
أحَدُ سُكّانِ البَيت
أحتاجُ كَنَبَتَك العَريضَةَ
تصلُحُ أن تُحوِّليها
بحَركَةٍ واحدَة
عندَ هُجومِ الرَغبة
إلَى سَرير
نافذَتَك ذاتَ الدَرفاتِ الخَشَبيَّة
والمَزالجَ الصَدئة
يستغرقُكَ
الكَثيرُ منَ الوَقت
وأنتِ تُعلقينَها عاريةَ الصَدر
مَزهَريَّتَكَ
تضَعينَ فيها أيَّ شَيءٍ
الأقلامَ وفَراشيَ الشَعر
ماعَدا الزُّهور
لأنّي لم أُحضِر لَكِ زُهوراً قَطّ
وصورتُكِ
لا يعرفُكَ منها أحَد
لأنكَ في كُلِّ صُورة
تبدَينَ امرأةً أخرى.

○○○

أحتاجُ فَراغَكَ
تحتلُّه أهوائي.

○○○

عَلى خَدِّيَ الأيسَرِ خَمسُ شامات
هذا يعني أنّي سأَموت
بَعدَ خَمسِ إشارات
أخبَرتَني مرآتُك.

○○○

أحتاجُ مَغسَلَتَك
أغسلُ يَدَيَّ بالمَاءِ والصابون
سَبعَ مَرّات
عندما يُؤَذِّنُ للمسك
ثَم أسقي قَدَمَيَّ مَاءً بَارداً
كُلّما صعدتُ إلى السرير
للنوم عَلى فراشك:
(ذَلكَ يجلُبُ السَعادة
ويُطيلُ القَامة) قُلتِ لي
إضافَةً إلى الحفاظ
عَلى طَهارَة الشَراشف.

○○○

أعطني منشَفَتَك
أُمرِّرُها بَينَ فَخذَيك
ثم وَسَطَ دهشَتك
أُجفِّفُ بها وَجهي.

○○○

أحتاجُ شَجَرَةَ تينِك

نَمَت وأثمَرَت في أصيصِ غَفلَتِك
أندَسٌ تحتَها
وبشَفَتَيّ
أقطُفُ حَليبَك..

...حلواً ومرّاً معاً بطعمِ الصدأ

لَستُ حَريصاً عَلى الأخذ
ألمُسُهُ وأعيدُهُ إلى مَكانِهَ
في
قَفَصِه.

○○○

أو رُبما أُعطَى وآخُذُ
ولا أعلَمُ ما إن كُنتُ..
أُعطيتُ
وما إن كُنتُ..
أخَذتُ.

○○○

مثلَما حينَ كُنتُ أنظُرُ
بَاتِّجاه آخَرَ بَعيداً عَنك
دُونَ إنذار
رَميتِ لي قَلبَك.

○○○

مُغلقاً كلتا أُذُنَيَّ بالأغاني
تُثبِتُ لي في كُلِّ مَرَّةٍ
أنِّي عَلى خَطأ
مُردِّداً أمامَك
بأن إكسيرَ المَعرفة
لَقاحُ فَعّالُ
لجَميعِ أنواعِ
التِهابات القَلب.

○○○

كأنه لم يُعرَض عَلَيّ
سوى ما التقَطَهُ الآخَرون
ثم عَضُّوهُ بأضراسِهِم
فوجَدوهُ
حُلواً ومُرّاً مَعاً
بطَعمِ الصَدأ

فرَموه
لأن لَديهم مثلَهُ الكَثير
وقد مَلُّوا من جَمعه
ولأنهُ ما عادَ ينفَعُهُم في شَيء
فقَد شَبعوا من ألمَه
وهذا لَيسَ صَحيحاً
فالحُبُّ والغيرَةُ
وبَقيةُ المَعادن المائعَة
كانَت بالنِّسبَةَ لي
كُلَّ ما يلزَمُني لإقامَة
جَميعِ أنصابي.

○○○

زَمَناً طَويلاً انتظَرتُ وُصُولي
انتظَرتُ وُصُولي زَمَناً طَويلاً
زَمَناً لا يبدأُ ولا ينتهي
زَمناً لَيسَ لهُ زَمَن
زَمناً لَيسَ لهُ ثَمَن
زَمَناً بلا جسم
زَمَناً بلا اسم
وكَأن أحَداً أعطاني كُلَّ الزمَن
أو كَأن أحَداً أخَذَ منِّي كُلَّ الزمَن
لأنِّي في المُقابل
قُمتُ بكُلِّ ما يُعيقُني
تباطَأتُ تباطَأت
خَلَعتُ وارتديتُ مَلابسي أمامَ المرآة
ألفَ مَرَّة
وألفَ مَرَّة رَتَّبتُ الطاولة
فالحَنينُ يُطالبُني
بكُلِّ ما هُو
ضِدُّ الفَوضى.

○○○

وهُوَ أيضاً ما يُبكيني
في ظِلِّ النهار
أستيقَظُ ولا أعرِفُ أين يقَعُ
الوَقت
هَلعاً أتلفَّتُ يَميناً ويَساراً
فلا أجِدُ مَن كُنتُ أحسَبُهُ
يحضُنُني
مَن
بكلتا يَدَيّ
دَفَعتُهُ عَنِ السرير..

يغسِلُ فمَهُ بحَبَّةِ عِنَب

أ أعبُدُه
وإن كانَ حَقّاً مَوجوداً
وإذا وَضَعَ يَدَهُ المثقوبَةَ عَلى ثَديي
وبشَفَتيه الشاحبَتَينِ المُرتعشَتَين
أطبَقَ عَلى فَمي
أ أقَبِّلُهُ
وأُولَعُ ناراً ؟

○○○

يرقُّ مَعي دُونَما سَبَب
ضَاحكاً يستيقظُ قَبلي
لِيُعدَ لي إفطاري
اَلعَسَلُ يُلعقُني بإصبَعه
وعندَ الظُّهرِ أعودُ
فأَجِدُهُ يُمزِّقُ الستائر
ويرمي قُدورَ المَطبَخِ أرضاً
وحين يراني
يخطفُ ما أحضَرتُهُ مَعي
ويدُوسُهُ بقَدَمه.

○○○

لا يرضى بي إلاَّ
عَبداً
غَيرَ راضٍ عَنه.

○○○

إن أرادَ مَديحي يصيحُ هازِلاً:
(أنتَ
مَجنون !).

○○○

يُعطيني فَمَه
وهو يُدبِرُ عَنِّي
وَجهه.

○○○

يهزأُ من صَلاتي
لأن كَلماتي... يقول
تخرُجُ من فَمي
وإذا دَعَوتُهُ من
تحت لحافِ صَمتي
يمُدُّ يَدَهُ
ويجُسُّ بأصابعه قَلبي.

○○○

لي أن آخُذَ عن طِيبِ خاطِرٍ

ما يُعطيني
شَراً وأذيَّةً
لأنِّي أستحقُّه
أما عَطفُه
فأسرِقُه.

○○○

بَعدَ كُلِّ قُبلة
يغسِلُ فَمَهُ بحَبَّة عنَب.

○○○

يلومُني
لم آت ولَيسَ بَينَنا مَوعِدٌ
وهُوَ لَم يأت
لأنهُ اتَّصَلَ بي
قَبلَ مَوعدنا بساعَتَين
أو بَعدَ مَوعِدنا بثَلاثِ ساعات
ولم يجِدني.

○○○

أذهَبُ إلى مَكانٍ آمُلُ رُؤيتَه
فلا أجدُه
أقولُ فَي نَفسي:
(ماذا أفعَلُ هُنا !)
وإذا جاءَ
أوَّلُ ما يقولُهُ لي:
(ماذا تفعَلُ هُنا !).

○○○

فإذا غابَ عَنِّي يومَين
يقولُ: (هذا يعني
أنكَ تستطيعُ أن تحيا بدُوني
سَنَةً)
وإذا غابَ أسبوعاً وبَقيتُ حَيّاً
فهذا يعني لهُ
أنِّي أستطيعُ أن أحيا بدُونِه
إلى الأبَد.

{ { {

يسألُني: (هَل افتقَدتَني ؟)
أُجيبُ: (كَثيراً)
يُهَمهِمُ: (كَثيراً قَليل).

○○○

كُلَّما نَضَجَت بي ثَمَرَةٌ من حُبِّه
أقطُفُها
وأدنيها من فَمه
مُمسِكاً بها منَ غُصنِها
: (ليسَت لي
كُلُها وَحدَكَ)
أو: (خُذها بَعيداً عَنِّي
وكُلها مَع غَيري)
أو رُبما يقول:
(دَعْها آكُلُها غَداً)
فتفسُدُ وتموت
لأنهُ يوماً لم يأت يومُ
وقالَ عَنهُ إنهُ غَدُه.

○○○

إذا فَتحَ لي بابَ بَيته
يشُدُّني من شَعري وَيُدخِلُني
يدفَعُني في الظلام
وهُوَ يقِفُ ورائي
فإذا ارتَطَمتُ بحائط
أو كُرسيٍّ أو طاوِلَة
أمُدُّ يَدَي لأتَمَسَّكَ به
فلا أجدُ إلاَّ الفَراغَ أتَمَسَّكُ بِه
وما أنَ أجلسَ لاهثاً
عَلى طَرَفَ السرير
حتى أسمَعُهُ يزجُرُني:
(أكُلَّما سنَحَت لَكَ فُرصَةٌ
تنتهزُها
إنكَ لم تأت لأنِّي رَجَوتُكَ أن تأتي
بَل لأنكَ تُحبُّ أن تأتي
لا تهُمُّكَ لَذَّتي سوى لأنها
شَرطُ لَذَّتكَ !)
وأنا بجوارِه أتنَفَّسُ
بَصيصَ رائحَة إبطَيه..

التِفاتة قاسية من فوق الكَتِف

(إلى عباس بيضون)

رُبما أستطيعُ بَعدَ لأي
أن أنسُلَ من عُقدَتِه خَيطاً
أحيكُ به
بمسَلَّتي المُقَوَّسَة
ما يستحقُّهُ من مَديح.

○○○

ذَلكَ أن حيلَتي
لاَ تتطلَّبُ أكثَرَ ممّا بَقيَ لَدَي
من إرادَةٍ واهية
لأن أتَّخذَ المُنحَدَرَ الأجرَد
صراطُهُ المُستقيم
الأقصَرُ مَسافةً
والأقلُّ إضاعَةً للوَقت
سَبيلاً يصِلُ بي إلى جُحرِه
حيثُ يقتضي هُبوطي
التَمسُّكَ جَيِّداً برؤُوسِ الصُخور
وأنا أُديرُ باتِّجاهه ظَهري
مُصحِّحاً بَعدَ كُلِّ خَطوةٍ
أو خَطوَتين
بالتفاتة قاسية
من فوقِ الكَتِف
اعوِجاجي.

○○○

وكعادَته سيكونُ هناكَ غائباً
بحُجَّة جَاهزة وعُذرٍ مُحكَم
بأن يترُكَ عَلى التَربيزة
قُربَ الصُّوفا الطويلَة في الصالون
قَدَحاً مَلأهُ بخَلائه
عَلامَةً عَلى أنهُ كانَ مُستلقياً هُنا
بانتظارنا
وكتاباً مَفتوحاً
قَرأَ منهُ عَدَداً من الصفحات
ثم قَلَبَهُ عَلى بَطنه
لأنهُ: (لا شَيءَ يبعَثُ عَلى الضجَرِ
أكثَرَ منَ الشِّعر) يقولُ هوَ
(وخاصةً الجَيِّدَ منهُ) أقولُ أنا
حيثُ المُدُنُ
بَدائلُ ناقصةٌ عَنِ الأحلام
والقَصائدُ
توثيقٌ دَقيقٌ للأكاذيب.

○○○

يشُدُّ الأبصارَ إلى يَد
لِيُخفي ما يفعَلُهُ باليَدِ الأخرى

مُخرجاً من قُبَّعته
ما كانَ قد سَقَطَ فيها
دُونَ أن ينتبهَ لهُ أحَدُ
من فُتحَة كُمِّه
كُلُّ هَذا
وأعمالُ الحُواةِ
بعُرفه
لا تحتَاجُ لمَعذِرَة..

أنا دَوماً كَما أنا دَوماً

(إلى حارِسِ الخَديعَة)

خُذني
إلى حيثُ أُريد
...
لا أعلَمُ أين.

○○○

بَعيداً عَن جُدرانٍ
بلا أبوابٍ وبلا نَوافِذ
عَليها مَساميرُ
ترتدي ثِيابَ مَن كانوا هُنا
وخَرجوا
عُراة.

○○○

الغُبارُ يُلَمُّ عَن البَلاطِ
بِبَواطِنِ الأكُفّ
ثم يُجمَعُ في قَوارير
تُصمَدُ
كَتُحَفٍ نَفيسَةٍ
عَلى الرفّ.

○○○

خُذني إلى مَدينَةٍ
حَلُمتُ مراراً
أنهُ لا يحُجُّ إلَيها سواي
لا أعرِفُ لها طَريقاً
ولا أعرِفُ لها اسماً
ينبُتُ فيها
من شدَّة الرَغبَة
أزهارٌ عَلى الصَدر
وريشٌ عَلى الساعِدَين
وتُخرِجُ المَرايا
من بَريقِها المُعتِم
رِجالاً
للنِّساء اللواتي
يقَضينَ أمامَها الليلَ
عارِيات.

○○○

خُذني... لا أعلَمُ أين
إلى أرضٍ
ذات عُشبٍ مُبَلَّل
تتمَرَّغُ عَلَيه امرأةٌ
بأربَعِ عُيونٍ وثَلاثَةِ أثداء
تُخرِجُ الفاكِهَةَ
من فَرجِها الأخضَر.

○○○

نَسَيتُ اسمي واسمَ مَدينَتي
وتلعثَمتُ
أنقذَتني قائلَةً: (الماضي
عَفشٌ ثَقيل).

○○○

خَديعَتي
دَوماً
أنا دوماً
كَما
أنا دَوماً..

من (منَ المعيبِ أن أبتكرَ ميفاً)

- عِندما كتبَ في أوَّلِ صفحةٍ من مُفكِّرتِهِ السنَوية: (تحتَ وَطأةِ إغواءٍ شديدٍ أن أكونَ حقيقيّاً)، وضعَتْ بالقلمِ الأحمرِ خطّاً مائلاً (/) بعدَ (أكون)، وكتبَتْ فوقَهُ (حَيواناً).

تصادَفَ أنّي كنتُ جَناحاً منَ الحنان

تصادَفَ أنّي كُنتُ
جَناحاً منَ الحنان
تحتَ وطأةِ إغواءٍ لا يُقاوَم
أن أكونَ حَقيقياً
كعُملةٍ أصُكُّها من ذهبٍ خالِص
تزييفاً لعُملةٍ ذاتِ خَتم
صُكَّت من خَليطٍ أشدِّ المعادِنِ
خَساسَة.

○○○

إذا جاءني عَطشاناً
يُقرقِعُ لي بعظامِه اليابسة
أكشفُ أمامَهُ فُتحَةَ بئري
وأسقيه فماً بفَمٍ من دَلوي
وإذا كانَ جائعاً
ومنذُ دَهرٍ- يشكو -
لم يدخُل جَوفَهُ
سوى بقايا طبيخٍ فاسدٍ قذفَ به الخَدَمُ
أُطعمُهُ من خُبزي وبَصلي
ولا أضِنُّ عليه
بنَزرٍ من قَديدي.

○○○

وإذا كانَ ضالاً بلا مأوى
هائماً في الأرضِ
مُعفَّراً وجهَهُ بالتُراب
لا يعرفُ يَمينَهُ من يَسارِه
ولا أمامَهُ من خلفِه
ودَهراً لم يُفتح لهُ بابُ
أو يُقدَّم لهُ كُرسيُ ليجلِسَ ويرتاحَ
أدخلُهُ بيتي
ودونَ أن يغسلَ قدميه
أدَعُهُ بأسمالِه ينامُ على أغطيةِ سريري
وأنامُ أنا على أريكةٍ باليةٍ
كنتُ قد وضعتُها
بعدَ شرائي أريكتينِ جديدتين
على مَبعَدةِ خُطواتٍ من بابِ بيتي
فإذا ما رآها عابرُ
يكونُ بوُسعه
أن يرقُدَ عليها ما طابَ لهُ
ثم يحملَها على ظهرِه
ويمضي بلا استفسار.

○○○

وإذا كانَ بلا ربّ
وإذا كانَ يوماً قد أضاعَ ربَّهُ
بأن وضعهُ
أثناءَ قَضاءِ حاجةٍ
بجانبِه فوقَ حجرٍ على الطريق
فنَسيَهُ هناكَ ومَضى.

○○○

أو رُبما سقَطَ ربُّهُ
من خَرمٍ في جرابِه
ولم يفطُن لهُ
إلاّ بعدَ مَسيرةِ أشواطٍ
حينَ خالجَهُ ذلكَ الشعورُ
بأنهُ أضاعَ شيئاً ما
فراحَ يبحثُ في كُلِّ جيوبِه
ليعرفَ ماذا.

○○○

أو هوَ
عَن سابقِ قَصدٍ
مَن طوَّحَ بربِّهِ على طولِ يدِه
ظنّاً منهُ أنهُ
لن ينفعَهُ حينَ سوفَ يحتاجُهُ
يوماً ما في المُستقبل
كَما لم ينفعهُ حينَ احتاجَهُ
مراتٍ عديدة
في الماضي.

○○○

أو حدثَ يوماً أن ألَحَّ عليهِ سائلٌ:
(من مالِ اللَّه
من مالِ اللَّه رَبّاً)
فأعطاهُ بلا تَردُّدٍ ربَّهُ
وكأن لديهِ ربّاً أو أكثَرَ
فائضاً عن حاجته.

○○○

فلا آخُذَ عبرةً
ونِهايتُهُ أمامَ عيني
...
أُعطيه رَبِّي وأبقى أنا
أتقلَّبُ على ظهرِ الأريكة
التي وضعتُها على مَبعدَةِ خطواتٍ
من بابِ بيتي
أقولُ بيتي
ومَن يُعطي لأحدٍ ربَّهُ
من أينَ يعودُ لهُ
بئرُ
وقديدُ
وبيت.

○○○

كَأن أدخُلَ من بابٍ
عُلِّقَت فوقَهُ يافطَةٌ كُتِبَ عليها
(خُروج)
ولا أجدُ لي مَقعداً
إلاّ بينَ مقاعدِ الصَفِّ الأوَّل
مُعَرِّضاً نفسي
لحُزمةٍ شديدةٍ منَ الارتياب
...
(ماذا أفعلُ
إذا كنتُ الأسعدَ حظّاً
بينَ جميعِ أصدقائي
الموتى) !.

○○○

وعندما حَظَّرت عليَّ
أنَ أُرسلَ لكِ أزهاراً
سَواءً على عُنوانِ بيتِكِ أو مكانِ
عَمَلِك
بحُجَّةَ: (ماذا سأُجيبُ إذا سألَني
أحدُ أخوَتي
أو أحدُ رِفاقي في عملي:
(مَن أرسلَها لكِ ؟
وما المُناسَبَةُ ؟
وماذا كُتِبَ على بِطاقتِها ؟)
...
تذكَّرتُ
أشُمُّ دائماً
عِطرَ الخيانةِ في الأزهار.

○○○

لا فائدَةَ إذن منَ الإدِّعاء
بأنّي أقَلُّ حُزناً
ممّا أحاولُ إخفاءَه
لأنّي يوماً لم أشكُ
في أيِّ نَوعٍ من أنواعِ السعادة
كحُبِّك
الذي يشترطُ لاسترضائه
مُجرَّدَ قُبلةٍ
تدومُ
ثلاثَ ساعات..

هَل تُحِبينَني أكثرَ إذا أحبَبتُكِ أقلّ ؟

(إلى صبحي حديدي)

(أحبُّ هذا
أكرَهُ هذا
ولكِن مَن قالَ لكِ
إنّي...
أكرَهُ الأشياءَ التي
لا أُحِبُّها).

○○○

تُريدينَني
لأنكِ تُريدينَ كلَّ شَيءٍ
وأُحِبُّكِ
لأنني أُحِبُّ كلَّ شَيءٍ
قُلتُ:
(يكادُ شَبَهُنا هذا
أن يكونَ تطابُقاً
لأن مَن يُحِبُّ شَيئاً يُريدُه
ولأن أحداً لا يُريدُ شيئاً لا يُحِبُّه)
ثم أنت قُلت:
(أنهُ في أسوأِ صورِه
اختلافٌ
يُتيحُ لكلٍّ منّا الفُرصةَ
كَي يُسدِّدَ نَواقصَه)
وهكذا لم تكن مُجرَّدَ مُصادفةٍ
أنكِ أنتِ مَن كانَ
دائماً
يأخُذُ
وأنا مَن كانَ
أحياناً
يُعطي.

○○○

اكرَهي أيَّ شَيءٍ أكرَهُه
حتى نَفسي
أحِبّي أيَّ شَيءٍ أُحِبُّه
حتى نَفسي
أحِبّي رَجُلاً آخَرَ
أُحِبُّهُ وأقتُلُه
وإذا جَبُنتُ ولم أفعل
أحلُمُ أنّي..... بِهِ أمامَكِ.

○○○

سألتُكِ:
(هل تُحِبّينَني أكثر
إذا أحببتُكِ أقلّ ؟)
مُلقياً كلَّ ثِقَلي على رِقَّتِكِ
فأجَبتِ أني بهذا لا أُسَهِّلُ عليكِ
كَما كنتِ تأمُلينَ منّي
تَركي.

○○○

لكنكِ رَغمَ كلِّ شيءٍ
تركتِ
ولم أستطِع أنا بدوري
كَما كانَ ينبغي
أن أترُكَ حُبّي
هكذا
بلا أحَد..

على فخذَيكِ كَدَماتٌ غامضة

كيفَ لي أن أُسَمِّيكِ بينَ الطَرائد

وتفوحُ منكِ
رائحتانِ مُتناقضتان
وعلى فَخذيكِ
كَدَماتٌ غامِضَة.

○○○

عِندما علِقتِ في شِراكي

التي نصبتُها على الدربِ الذي
يأخُذُ اتِّجاهاً مُعاكساً لبيتي
كي لا يخطُرَ ببالِ أحدٍ
أنها شراكي
مُغمِّساً رؤوسَ أوتادِها
بالدمِ
ومُدلّياً من سُقوفِها
لحماً حيّاً
وفاكهةً طازجة
ليسَ لكِ وحدَكِ
بل للجميعِ دونَ تَفرقة
لستُ أنا مَن يُميِّز.

○○○

افهَمي هذا بشُعورٍ مُرهَف
كظلامٍ يسيرُ على يَديه
في قاعٍ عَكِرٍ
لا قُدرةَ لي بملَكاتيَ الطبيعية
على رَصدِه
أو مُلاحقة تغيُّراته
وهوَ يحوِّلُ أظافِرَكِ
إلى شِفاه
إذا رَغبتِ
أو بالعكس
حينَ يتبدَّلُ عُضوُكِ
من وَردَةٍ تخجَلينَ منها
إلى شَوكةٍ تُدمي.

○○○

ترُشِّينَ ملحاً فوقَ كلِّ طبقِ طعامٍ
يُوضَعُ أمامَكِ
قَبلَ أن تذوقي طَعمَه
فما بالُكِ بعدَ أن لحَستِ جُرحي
واستغربتِ حَلاوةَ دَمي..

خُذْ قِطاراً منَ الصَفحةِ: ١٠٠

ما أن أقَعَ على ظَنٍ
ولَو من بعيد
حتى أجِدَ نَفسي
مَرميّاً في حُفرَته.

○○○

وكأسلوبٍ استجَدَّ بي
أسمحُ للأشياءِ أن تبقى
حيثُ وَقَعَت
فقَد اكتشَفتُ بالصُّدفةِ
أنهُ مكانٌ ملائمٌ
أن أدَعَ المِقَصَّ
على الأرض
قُربَ قائمَةِ الكُرسي اليُمنى
بَمُتناولِ يَدي.

○○○

سأُفشي لكَ سِرَّ الألَم
إنهُ يبدأُ بشُعورٍ حادٍّ بالضيق
ثم يَصلُ بكِ
بنقلَةٍ مُفاجِئة
إلى حَدِّ الحاجَة
إلى ذَرفِ الدموع
إذا حَدَثَ وسبَقَت نهايةٌ أخرى
نهايتَكَ
ورُحتَ لا تستطيعُ أن تُجَرجِرَ
إلى خَطِّ النهايةِ المُشتركِ
ظِلَّكَ.

○○○

حينَ تأخُذُ تلكَ المَرأةُ
التي وَقَعتَ في حُبِّها
ولم تستطَع بعدَها أن تقفَ
بسببِ كَسرٍ مُتبدِّلٍ في عَظمةِ القلب
قِطاراً منَ الصفحَة: /١٠٠/
ولا تصِلُ أبَداً إلى الصَفحَة
التي تقِفُ فيها بانتظارِها على
الرصيفِ
دهراً
مائلاً على عَمودِ الإنارة.

○○○

ولا كَلامٌ
يأتي على ذِكرِكَ طَوالَ الطريق
ولا مَحَطَّةٌ مُوحِشَةٌ بأضواءٍ خابيةٍ
في آخرِ الخَطّ.

○○○

فإن لم أُصدِّق أنكِ أحبَبتِني
كيفَ أُصَدِّقُ أنكِ
بَعدَ أن أحبَبتِني بلَحظات
تقولين لي: (كَرَهتُكَ)
فقط لأنّي كَسَرتُ أُذُنَ
المَزهرية الخزفية التي أحضرتِها لي
بعدَ عودتِكِ من السَفَر
وأنا أحاوِلُ إخراجَها
لأول مرَّة
من صُندوقِها الضيق.

○○○

أداري خَيبتي
بأن أُكوِّرَ فَمي
وأُصدِرَ منهُ صَفيراً خافتاً
ألاحِقُ به لحَناً لا أذكُرُ منه
سوى ملامحِ وجهِكِ
خلفَ غُبارِ المرآة
ذلكَ لأنّي لستُ في حاجَةٍ
لذَرَّةِ غُبارٍ واحدة
تُصيبُ إحدى عينَيّ
فأفتتِحُ بها
بدونِ مُناسبة
نَهرَ
جَميعِ
دُموعي..

من (لا تُغلِقِ البابَ جيداً)

حيث لا بهجةَ تنبجسُ من نبعهِ، ولا حزنَ ينبتُ على ضفتيهِ، بل مجردُ قاعٍ عميق.

محمد سيدة أيضاً من حقهِ أن يرى ويلمُس.

لستُ أنا من يهتمُّ بالأحصنة، فأنا يوماً لم أعتل صهوة حصان.
آه.. صورتي مع ذلك الحصان الذي التقيت به صُدفة في ساحة عامة أمامَ إحدى محطات القطار في ستوكهولم، كانَ يقفُ داخل مقطورة خشبية صغيرة، تجرُّها عربة سيرك، صُمِّمتَ خصّيصاً لنقلِ راكبٍ واحدٍ بأربعة قوائم.
فمددتُ يدي وداعبت غُرَّتَه.

O O O

لا علاقةَ لي طيبةً مع الحيوانات عموماً، هذا إذا وضعتَ الطيورَ الصادحةَ جانباً، عكسَ علاقتي مع النباتات والأشياء، القادرة، في اعتقادي، أن تنوبَ عني في حال غيابي، فتقولُ ما علي قوله، وتعملُ ما علي عملَه، ربما بأساليبَ أفضلَ من أساليبي، وبالتأكيد، أفضل عاقبة.
رَغمَ أنه، مرةً، في وارسو.. مُنذُ ثلاثينَ سنةً، أغرَمت بي كلبةٌ سلوقيةٌ بيضاءُ مبرقعةٌ بالأسود، كانت تربُضُ بانتظاري منذُ الساعة السابعة صباحاً حتى الثانيةَ عشرةَ ليلاً، على مبعدة أمتارٍ من باب البناء الذي تقعُ فيه غرفتي، في شارع الجميلات وسطَ المدينة، لتستقبلَني في ذهابي وإيابي، بأن تندفعَ صوبي ككلبةٍ مجنونة وتدور حولي لاهثة، وكان كل ما بمقدوري فعله لأجلها، هو أن أمد لها حذائي لتلعقَه.

O O O

ثم هناك قصةُ حبِّ الشاعرِ محمد سيدة مع بعوضة، قطنت مع أبيها وأختها البيتَ المجاورَ لبيته، وبعدَ أن كتبَ لها عدداً من أجملِ القصائد التي كتبَها في حياته، دعاها بكلِّ احترامٍ إلى مائدته، ليسَ وحدَها، بل (برفقة عصفورٍ تعلمَ التغريدَ عندَه)، فرفضتَ، بحُجَّة أنها (لا تُجيدُ أدبَ الجلوسِ عليها)، حسبَ تفسيره، و(وقفت على جلد إنسانيته كبعوضةٍ، كشّها آسفاً، ليُحطِّمَ غرورَها)!.

O O O

نعم، إني أنقُلُ هذا عنهُ حرفياً، قال: (كشّشتُها آسفاً لأحطِّمَ غُرورَها) ولم يقلْ انهلتُ عليها بيدي وسحقتُها، فهو أرقُّ من أن يقسو إلى هذا الحد، غير أن البعوضةَ لم تشعرُ بأية غضاضةٍ من تحطيمِ غرورها، بل فقط شردت بعينَيها برهةً ثم أطرقت برأسها، هي التي لم يكن يغرُّها شيء، حتى جمالُها اللعين، كما أسرَّت لي ذاتَ يوم.

O O O

وبعد هذا، كردَّة فعلٍ يائسة على هذا الانتصار، نقلَ اهتمامَهُ إلى أختها القاصر، التي أغواها ببعضِ الحلَوى الرخيصة، لتهبطَ إلى قبوه، ومن ثم ليُمددَها على السريرِ الذي كانَ محمد ينامُ، ويجلسُ، ويأكلُ، ويقرأُ، ويحُلُّ الكلمات المتقاطعة، ويكتبُ شعراً، ويضاجعُ في خياله أجمل نساء العالم، عليه. وراحَ يتحَسَّسُ، بيده السمراء الخشنة، أجزاءَها الطريَّة.
قلتُ له: (هذه جريمةٌ يا محمد)
ردَّ غاضباً: (وأنا أيضاً من حقّي أن أرى وألمس)..

لطالما عدتُ ووجدتُ البابَ مفتوحاً

إذا عدتُ إلى هذا المكان مرةً، فذلك يعني أني، سابقاً، قد ذهبتُ إليه مراراً، ومراراً كما أفعلُ الآن، تأملَتُ تلكَ البوابات والنوافذ، ومراراً التقطَ أخي صوراً لي وأنا أضعُ ساعدي فوقَ كتفي تمثال المرأة الدميمة قربَ بابِ الأوبرا.

O O O

كيف لي أن أكون متوهماً، أ لم يخبرني أحدهم، دونَ الاسترسال في التفاصيل، بأنها ممثلة مسرحية مشهورة، أو ربما ممثلة غيرُ معروفة على الإطلاق، أو، لماذا عليها أنَ تكونَ هذا أم ذاك، ممثلة لا تختلفُ عن غيرها من الممثلات، قامت بعدد لابأسَ به من الأدوار، سوى أنها كانت تستغلُّ أيةَ فرصة متاحة أثناءَ العرض، وتقفُ عندَ هذهِ الزاوية، في هذهِ النقطةِ تماماً، يلفحُها الريحُ

والبرد، تدخّنُ سجائرها.

○○○

ولكن يا لها من أسمال، الثيابُ التي حرَصوا أن لا تبدلها. مهما كان الدورُ الذي كانت تؤديه.

○○○

أعرفُ نفسي، أعودُ لآخُذَ شيئاً نسيته، هنا على سطح الثلاجة، لا مكان آخر يمكن لي أن أضعه. أبحث في كل مكان ولا أنظر ما إذا كنت أحمله بيدي!. لماذا أخرجته، أين حرصت أن أودعَه، أين رميتُهُ بلا اكتراث. لماذا لَم أُلصق عليه لصيقةً صفراءَ فوسفورية، كما فكرتُ يوماً من كَثرة ما ضاعَ مني، لماذا لم يعنَّ لهم أنَ يخترعوا أشياءً، تُصدرُ أصواتاً، حينَ يناديها أصحابُها.

○○○

قلتُ لكَ يا خالد، عندما تبحثُ عن أيِّ شيءٍ، عليكَ، أولاً، أن تُحدِّد ما هو.. وها أنذا أبحث عن شيءٍ ضاعَ مني، لا أعرفُ متى، ولا أعرفُ أين، وأيضاً لا أعرفُ ما هو!؟. ولكني أعرفُ أني لا أستطيع العيش بدونه.

○○○

يوماً لم أجد شيئاً أضعته ولم أجده.. وها أنذا أضيّعُ فوَقهُ الوقت.

○○○

أفتحُ الثلاجةَ، ودونَ أن أنظُرَ، أمدُّ يدي وألتقطُ المفاتيح.

○○○

كان عليَّ أن أعود
دائماً كانَ عليَّ أن أعود
فلطالما عُدتُ ووجدتُ أنّي
تركتُ البابَ مفتوحاً..

المرضى لا يأخذونَ عُطلةَ نهايةِ الأسبوع.

المرضى الأعزاء، الأخوالُ أو الأعمام، وبالتأكيد الجَدّات!. الذين لم ينجبوا، غيرَ نادمين، أولاداً، من نطافهم وبيوضهن، فليس حولَهم من يدفعَ فواتير هواتفهم المحمولة، التي يحاولون بها أن يبقوا على اتصال مع العالم، ويقرأ لهم الصورَ الشعاعية ولا يخبرُهم منها سوى ما يشُدُّ من عزائمهم.

○○○

المرضى الذين ما عادَ لديهم عُطلة. ظروفُهم تدفعُهم للعمل، ليلَ نهار، في أمراضهم. لا يعرفونَ طعماً للراحة،.. المرضى لا يأخذونَ عُطلةَ نهاية الأسبوع. مرضُهم يعملُ بهم أيامَ الأسبوع كافة، وفي ظنِّهم أنهم يحيونَ عُطلةً دائمة، لا يعرفونَ أينَ أو كيفَ يقضونَها، ولا يعرفونَ متى تنتهي لتبدأ عطلةً دائمةً أخرى بعدَها.

المرضى على أسرَّتهم، يرجونَ مَن حولَهم أن يساعدوهم ليبدلوا وضعيةَ أجسامهم. أن يرفعوهم للأعلى قليلاً، أو يديروهم على هذا الجانب أو ذاك، هم أنفسُهم لا يعرفونَ كيفَ، فيطلبونَ في النهايةِ أن تتركَهم حيثُ هُم.

○○○

المرضى الذين يقطرون قطرةَ الأنف في آذانهم، وقطرةَ الأذن في أنوفهم. المرضى الذين يخطئونَ في اسقاط حبةَ السكرين في فنجان الشاي.

○○○

المرضى الذين يحقّ لهم الاسم، المرضى الذينَ في البقية الباقية من أعمارهم، لم يبق لهم فرصةً، رغمَ أنهم قادرون، قادرونَ بعرفهم، أن يعودا بالزمن، ولو بضعَ سنين، وينجبوا أولاداً، أكثر بِرّاً، لا عملَ لهم سوى أن يقوموا برعايتهم، بقليلٍ من التأفُّف وبقليل من اللطَف، لكن دونَ مقابل.

○○○

المرضى الذين في حياتهم أعطوا كلَّ ما لديهمُ من حُب. أعطوا ما كان لهم منه وما استطاعوا أخذه من غيرهم حتى ما عاد لديهم حباً ليعطوه لأحد، أو إذا بقي لديهم نذراً قليلاً من الحب، فهو بالكاد يكفي ليعطوه لأنفسهم. المرضى الذين ما زال لديهم الكثير الكُره.

○○○

المرضى الذين لَديهم ماضي، كمٌّ كبير من الماضي، الماضي الذي يتمنونَ لو لم يكن لدبهم منهُ شيء، لأنه لا ينفعُهم في شيء، سوى أنه يثقل على قلوبهم.

الفاغرونَ أفواهَهم. المتدليةُ ذقونُهم نتيجةً لثقلِ عظامها. المريلونَ على صدورهم. المتأرجحونَ كالقرود على حبالَ الهواءِ الواهية، رغمَ انعدامِ حيلتهم.

○○○

أقصدُ المرضى الذين يأخذونَ وقتَهم وهم يحكمونَ أحزمتَهم حول خُصورهم. استعداداً للخروج إلى مكانٍ لا على التعيين، فيجمعون حاجياتهم الشخصية كلها، ويحشونها في جيوبهم، فإذ بها فارغة، لأنه ليسَ في نيتهم أن يغادروا إلى أيِّ مكان، ولا في مصلحتهم البعيدة المدى. فكلُّ ما يملكونَهُ إذا أشاحوا بنظرهم عنه لحظةً فسوف يستولي عليه مَن حولهم، أبناءُ الأخ وأبناءُ الأخَت، الذين يكرهونهم لمجرد أنهم سيحيونَ بعدهم، فيمكثونَ حيثُ هم لا يحركونَ ساكناً، يتظاهرونَ بأن كلَّ شيءٍ على ما يرام، أو أنهم فقط يتدربونَ على أوضاعِ الطارئة.

○○○

بانتظار صوت ينادي عليهم بجميع أسمائهم، كيَ لا يكون هناك شكٌّ بهوية الواحد منهم، بأن يرموا كلَّ ما بأيديهم، ويتجهوا إلى الرصيف رقم /٤١/ الحافلة رقم /../، لا يهمهم الرقم، فالحافلةُ ستكونُ هناكَ، كأمرٍ محتّم، المحرك يعملُ، وسيكونُ السائقُ جالساً أمامَ مقودها، ومُساعدُهُ ينادي على الركّابِ وهو يقفُ قربَ

بابها، يحثُّهم أن يسرعوا خطوَهم ويَصعدوا، لا يوجدُ لديكم الكثيرُ من الوقت، يصيحُ بهم. يردونَ على صيحته وهم ينظرونَ إليكَ، وكأنكَ أنتَ مَصدرُ الصوت: (كيف.. ماذاااااااا!؟)..

الشارعُ سَحّابُ بنطالِ الحاكم

ليسَ صحيحاً ما يقولُهُ سليم بركات في مقاله (تشريدُ المكان عن أسمائه): إنَ الساحةَ شَبَحُ الحاكمِ... الساحةُ صفحةُ بَطنِ الحاكم، وشَبَحُهُ هو المجارير، التي هيَ أمعاؤه، تلفُّ وتدورُ وتتمدَّدُ وتتقلَّصُ وتمُصُّ لهُ روحَ كلِّ شيء.

○○○

وليسَ صحيحاً على الإطلاق، أن الشارعَ أزرارُ سُترة الحاكم، كيفَ لشاعرٍ لهُ هذه السُمعة، أن يشبِّهَ الشارعَ الذي يَتَّصفُ بالامتداد والتواصلِ مع الأزرارِ التي لها شكلُ النقاط والدوائر، صغُرت أم كبُرت!. الشَارعُ.. يا شاعر، سَحّابُ بنطالِ الحاكم، أنتبه لدقة التشبيه، سَحّاااابُ بنطاااال الحاكم، لأنهُ منذُ زمنٍ بعيد، ما عادَ يَصحُّ القولُ عن أيِّ حاكمٍ على الأرض، إنه فكَّ أزرارَ بنطاله وأخرجَ خرطومَهُ العظيمَ وبالَ على الجماهير. أو لماذا المبالغة، وكي لا أُتَّهمَ بنشرِ أنباء كاذبة من شأنها أن توهنَ نفسيةَ الأمة، أخرجَ خرطومَهُ المتوسطَ الحجم وبالَ فقط على رؤوسِ ثلّة من المواطنين سمحَ لهم رجالُ الأمنِ أن يقفوا على مسافة محددةٍ من المنصَّة، وذلكَ ضمنَ إعدادٍ مسرحيٍ للمشهد، حيثُ أنهم بتوقيتٍ واحد، سلَّموا اللافتات التي كانوا يحملونها إلى مَن كانوا يقفونَ وراءهم، وأشعلوا قبعاتهم بعد أن رشوا عليها بعض الكحولِ الأتيلي من العلب البلاستيكية البيضاء الصغيرة المتوفرة في الصيدليات. وقد أظهرت اللقطاتُ التلفزيونية كيفَ راحَ المواطنونَ يتزاحمونَ لوضعِ رؤوسهم ذاتِ اللهبِ الأزرقِ تحتَ شلالِ بولِ الحاكم، ليس بغاية إطفائها، كما قد يخالُ لكم، بل لتتبارکَ ببوله، الذي، بأعجوبة، لم يتوقف حتى أُطفأ الرؤوسَ المشتعلة على آخرها. وخرجَ الخبرُ، دون كثيرِ تذويق، أن الحاكمَ سكبَ ما كان يحتويه إبريقُ الماء الكبيرُ الذي كانَ على المنصَّة، وأطفأ حريقاً شَبَّ بالصُدفة بينَ الجماهير، والكلُّ يعلمُ أنه لا عودَ ثقابٍ يمكنُ له أن يشتعلَ، لا ولاعةَ صغيرةَ يمكنُ أن تقدحَ، صدفة، بسبب احتكاكها بأيِّ شيءٍ ، تحت قُبَّعة الحاكم.

○○○

وهكذا ترى أني لا أجدُ مانعاً من موافقتك، إن الدولةَ، برُمَّتها، سماءً وأرضاً وشعباً، قُبَّعتُه. وإنَ الأسماءَ والألقابَ، فُتاتُ خُبزٍ يابسٍ يرمي بها إلى عصافيرِ الزمن، كما تقول.

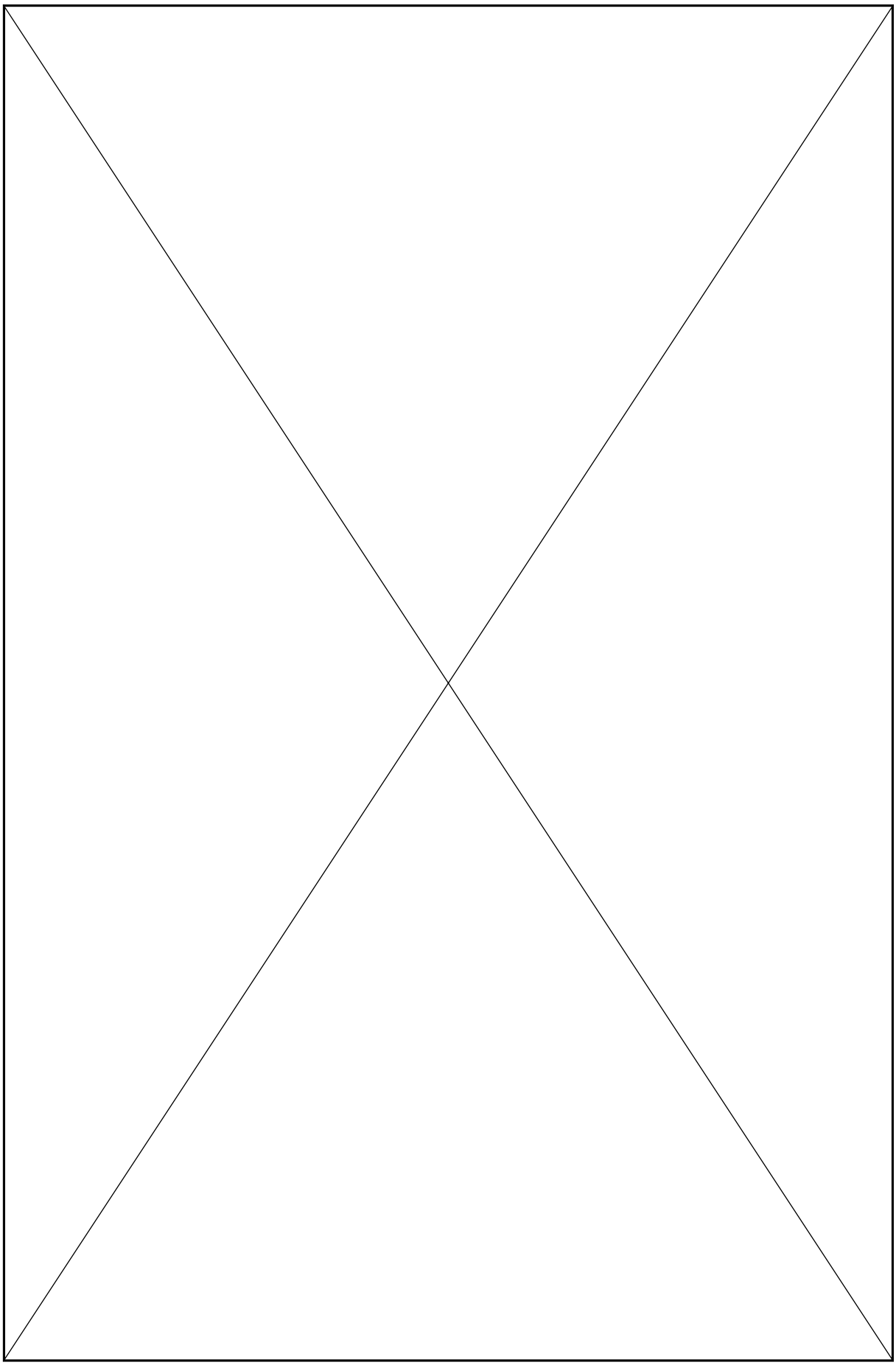
○○○

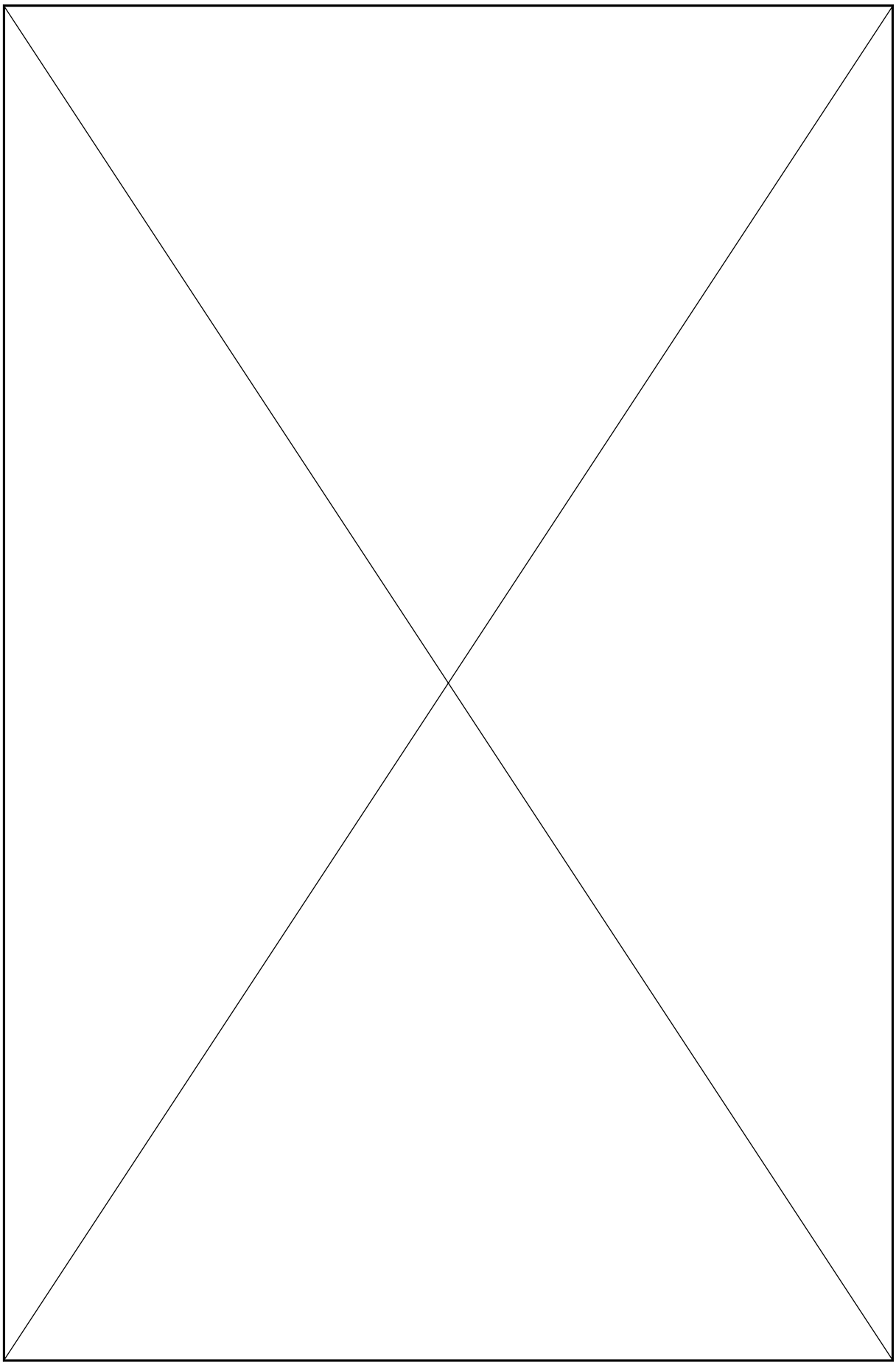
عصافير!، عصافيرُ ماذا، عصافيرُ مَن؟ عصافيرُهُ هوَ، هوَ الزمن..

صدر له:

- (آمال شاقة) إصدار خاص/ ١٩٧٨,
- (بشر وتواريخ وأمكنة) وزارة الثقافة/ دمشق/ ١٩٧٩,
- (أنذرتك بحمامة بيضاء) مجموعته المشتركة مع مَرام مصري ومحمد سيدة.وزارة الثقافة/ دمشق/ ١٩٨٤,
- (داكن) وزارة الثقافة/ دمشق/ ١٩٨٩, صدر وصودر.
- (مزهرية على هيئة قبضة يد) دار رياض الريس / بيروت/ ١٩٩٧,
- (الشاي ليس بطيئاً) دار رياض الريس/ بيروت/ ٢٠٠٤,
- (Les Gens De la cote)مختارت مترجمة للفرنسية/ كلود كرال/ دار Alidades)/2005)
) -المجموعات الأربع الأولى:آمال شاقة- بشر وتواريخ وأمكنة-الحب يرى الكره أعمى- دعوة خاصة للجميع) دار أميسا/ دمشق/ ٢٠٠٦
- (من الصعب أن أبتكر صيفاً) دار رياض الريس/ بيروت/ ٢٠٠٨,
- (انعطافة السبعينات في الشعر السوري) الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية/ ٢٠٠٨
- (... لأني لستُ شخصاً آخر) مختارات شعرية/الهيئة العامة لقصور الثقافة/ القاهرة/٢٠١٠

● جرافيك وفوتوغراف المختارات ريشة وعدسة: منذ مصري.





اثر الياحات
مسرح

هذه المسرحية فازت بالمركز الثاني في مسابقة الإدارة العامة للمسرح في جمهورية مصر؛ وقد طبعت في سلسلة الجوائز الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة..كما قدمتها فرقة سعد الدين وهبة بالنادي الثقافي بالمعادي من إخراج مؤلفها الشاعر والكاتب المسرحي أشرف أبوجليل وبرعاية الجمعية المصرية للتنوير عام ٢٠٠٠ وسط حضور جماهيري تجاوز ١٠٠٠ مواطن.

للمؤلف مسرحيتان تسجيليتان أخريان الأولى عن معركة الدكتور فرج فودة وقد فازت بالمركز الأول في مسابقة التأليف المسرحي بالمركز القومي للمسرح إبان رئاسة الفنان محمود الحديني ونشرها المركز القومي للمسرح في كتاب "الإرهاب وأثره على المجتمع وقدمتها فرقة سعد الدين وهبة من إخراجه في معرض القاهرة الدولي للكتاب لمدة خمس ليال وسط حضور جماهيري طاغ تجاوز الألفي مواطن في إحدى الليالي؛ كما أن له مسرحية لم تنشر بعد عن معركة المفكر المصري الذي تم تشريده أيضا سلامة موسى والذي يعد صاحب أول كتاب عن الاشتراكية لكن يد القهر الفكري قضت عليه وفصلته من عمله وحرمته من مكافأة نهاية الخدمة ليعيش في الظل من عام ١٩٣٠ إلى أن أعاد اكتشافه الدكتور علي الدين هلال عام ١٩٦٨ فقدم عنه ثلاث حلقات في مجلة المصور عام ٦٨م كذلك قدمت المسرحية بنادي المسرح بحزب التجمع والنادي الثقافي بالمعادي أيضا وفي مهرجانين للمسرح في مصر هما مهرجان شبرا المسرحي ومهرجان سمنود المسرحي.

إشارات:

كل ما ورد من آراء على لسان الشخصيات موثق بالنشر بداية من عنوان المسرحية حتى بعض الألفاظ السوقية.

المشهد الأخير لم يكتبه الواقع بعد وأتمنى أن تكتبوه بخيالكم أنتم أما الأشعار الواردة في المسرحية فهي للشاعر ماجد يوسف رئيس قناة التنوير المصرية.

سكالنس

مسرحية تسجيلية وثائقية عن مأساة الدكتور/ نصر حامد أبو زيد

تأليف: أشرف أبو جليل

تنشر بالاتفاق مع المؤلف

المشهد الأول:

صالة في شقة د.نصر حامد أبو زيد تسمع أصوات متداخلة على السلم بينما يدخل فرد ليدير جهاز تسجيل. تصدر موسيقي زفاف بصوت منخفض لا يؤثر على أصوات من سيدخلون بعده أثناء دخوله يردد.

فرد١: سمع هس نسمع شوية مزيكا لأجمل عروسين في مدينة ٦ أكتوبر كلها

(يدير جهاز التسجيل يدخل د. نصر ود ابتهال يونس زوجته تسمع زغاريد ويدخل خلفهم عدة أشخاص).

فرد١: ألف مبروك يا دكتور نصر.

فرد٢: وسلام مربع من قسم اللغة العربية بآداب القاهرة لابن القسم، أسخن عريس (مستدركا وممازحا) أقصد أتخن عريس

فرد ٣: سلام مضلع من قسم اللغة الفرنسية لبنت القسم أرفع عروسه (مستدركا) ثقافة وعلما..

فرد ٤: أيوه وضح كده لاحسن الدكتور نصر يشتغل على كلامك تأويل وتفسير.

فرد ٣: لا يا سيدي كلامي واضح بالنص مكررا (أرفع عروسه ثقافة وعلما) لا اجتهاد مع نص يا دكتور نصر.

د. نصر: إن شاء الله هادرس كلامك تحت عنوان (نقد الخطاب السوقي).

فرد٥: يبقي أضمن على طول هترقي وهتا خد الأستاذية.

فرد ٦: إن شاء الله يا دكتور بالمناسبة أنت تقدمت للترقية ولا لسة.

د.نصر: أيوه يا سيدي اتقدمت.

فرد ٣: أيوه يا عم جواز وشهر عسل في باريس وترفيه جاتنا نيلة في حظنا الهباب.

د.ابتهال: طبعا يا ابني هو فيه حد زيه. دا أخر جوازنا ٦ أشهر عشان يكمل أبحاثه اللى هيترقي بيها

فرد١: أنا من رأيي تحاسبيه الليلة حساب عسير وتخلصي القديم والجديد

فرد ٣: جالك الموت يا تارك الصلاة.

فرد ٢: طيب يالا بينا يا سادة وإلا ناويين تباتوا هنا.

المجموعة: أيوه بايتين ومش متحركين.

د. نصر: والله هتشرفونا وأهوه بالمرة أجرب فيكم أخر بحث كتبته.

فرد: لا دا صدق (ينسحب خارجا)

فرد: لا ياعم دى المدام متدخلنيش البيت (ينسحب خارجا)

فرد: واحنا مش حمل دراساتك

د. ابتهال: أل يعني كنت هسمحلك تقعد تتناقش (بمزاح) ياللا اتفضل (الجميع يسلمون عليها ويباركون لهما زفافهما وينصرفون).

د. نصر: الحمد لله أخيرا يا ابتهال اتجوزنا.

د. ابتهال: أخيرا يا دكتور نصر ياه دا أنت عذبتني.

د. نصر: أنا برضه اللي عذبتك كام سنة عدت وإحنا

في كلية واحدة والظروف مش عايزة تقابلنا ببعض

د. ابتهال: أروح فرنسا أنا. أنت في مصر، أرجع مصر، تسافر أنت لأمريكا، ترجع لمصر أسافر أنا لأسبانيا، أرجع من أسبانيا ألاقيك في اليابان.

د. نصر: لغاية ما جمعنا مؤتمر طه حسين يومها حسيت إن ابتهال هى دى اللى هتفهمني، ربنا يخليك يا سيادة العميد.

ابتهال: من ساعة ما سمعتك في اليوم الاول، وأنا عدت علي أيام المؤتمر هوا، حسيت أنى حبيتك من أول لحظة ما جاش اليوم الثالث إلا وانا ميتة في حبك.

د. نصر: ياه معقولة.

د. ابتهال: يعني أنت ماكنتش حاسس بيا؟.

د. نصر: مش حاسس بيك إزاي. دي هيه شرارة كهربائيه وصلت بينا كل إحساس أحسه في قلبي، الاقيه مرسوم على وشك أنت، فافرح.

د. ابتهال: أنا ما كنتش أعرف أنك رقيق للدرجة دى.

د. نصر: لا لا ميغركيش أني تخين دانا ممكن أحب لحد ما أموت على رأي الشاعر جمال بخيت: أنا ممكن أحب لحد ما أموت وابني لك بدل العش بيوت.

د. ابتهال: أنا سعيدة جدا ببيتنا الصغير ده وحياتنا الهادية على فكرة مدينة ٦ أكتوبر كأنها مبنية لينا هدوء نقدر نكتب ونفكر ونبدع إحنا الاثنين.

د. نصر: بس.

د. ابتهال: ونحب ونعشق ونسمع فيروز والشيخ إمام وبتهوفن.

د. نصر: هتحبني قد ما هاحبك.

د. ابتهال: لا دا أنت هتعيش في دور العرسان بجد.

د. نصر: أصل الرحلة طويلة بجد يا ابتهال، تلميذ في الإعدادية متفوق، أبوه يموت ويسيب له أخوات ومطلوب منه رعايتهم، يضحي بحلم الثانوية العامة ويدخل دبلوم علشان يرعي أخواته وأمه، وبعد ما يأدى رسالته يدخل الجامعة حبه وأمله الكبير ويشم ريحة طه حسين ولطفي السيد وتطير أحلامه في كل مكان، يطلع الاول علي الدفعة يتعين في الجامعة يترقي لأستاذ مساعد، رحلة طويلة أنا تعبت قوى قوى يا ابتهال.

د. ابتهال: الله الله لا يا سيدي عيش في دور العرسان أحسن من السيرة الحزينة دي.

د. نصر: طبعا يا ستي ما هو أنت بنت أستاذنا كمال يونس وجدك باشا تركي، عايشة وفي بقك معلقة دهب، مكتبة في البيت، ثقافة رفيعة، عيشة أرستقراطية على الطراز الفرنسي

د.ابتهال: الفكر يا نصر بيخلى اللى عايش في قصر يتحرق بنار التفكير، كل ما تدرس فرنسا وشعبها وأوربا وتاريخها تحس أنك عايز تمشي في الشوارع تصرخ في الناس وتوعيهم

د. نصر: لا دا أنت عندك طاقة ثورية مكنتش عارفها متكنيش دخلت مظاهرات قبل كده؟

د. ابتهال: ياريت كنت أقدر أهتف في المظاهرات أهو على الأقل كنت قدرت أنفس عن أفكاري المكبوته.

د. نصر: لا يا سيتي دا أنت اللى عايزة تعيشي في دور هتاف في ليلة الدخلة.

د. ابتهال: ما هو أنت فتحتني استحمل بقي (يضحك).

د. نصر: حاسس إنك هتملى فراغ روحي كبير في قلبي يا ابتهال.

د. ابتهال: بحبك يا نصر.

إظلام

المشهد الثاني:

أمام البنك الاهلي فرع جامعة القاهرة د. عبد الصبور شاهين يقف حوله مجموعه يسلمون عليه وبعضهم يقبل يده.

فرد: أستاذي العظيم أنا سعيد إنى شفت حضرتك

د. عبد الصبور: أهلا يا بني.

فرد: البنك منور النهاردة.

د. عبد الصبور: دا نورك.

فرد: شيخ الدعاة ورب الفكر والادب.

عبد الصبور هو المغوار في النوب

د. عبد الصبور: العفو العفو.

فرد: يقبل يد د. عبد الصبور (أستاذي وشيخي).

د. عبد الصبور: أهلا يا شيخ يوسف.

الشيخ يوسف: أنا شفتك يا شيخي في المنام أمبارح

د. عبد الصبور: خير إن شاء الله.

الشيخ يوسف: شفت خير اللهم اجعله خير ملاك نازل من السما ومعاه جلابية بيضا ولبسك وبقيت أبيض في أبيض وقالك أدخل أدخل.

د. عبد الصبور: ربنا يوعدنا ربنا يوعدنا بالجنة تصور إنى حلمت بيك برضه.

الشيخ يوسف: الله أكبر دانا في بالك بقى يا مولانا.

د. عبد الصبور: شفت كإنى قاعد في سيرك زحمة ولاعبين السيرك بيحاولوا يمشوا على الحبل لكن بيقعوا واحدا ورا الثاني لغاية لما ظهرت إنت وحبيت تمشي على الحبل.

الشيخ يوسف: معقول يا مولانا أنا أشوفك داخل الجنة وإنت تشوفني في سيرك، معقول.

د. عبد الصبور: استني يا بني أنا خفت عليك في الحلم قلت يارب احفظه.

الشيخ يوسف: هه وبعدين.

د. عبد الصبور: لقيتك يا ولد طالع تجري على الجبل

من غير أى قلق ولا خوف.

الشيخ يوسف: والجمهور سقف يا مولانا.

د. عبد الصبور: جمهور إيه.

الشيخ يوسف: جمهور السيرك.

د. عبد الصبور: جمهور سيرك إيه دا أنت كنت ماشي على الصراط.

الشيخ يوسف (مقبلا يده) الله أكبر، يارب أوعدنا اسمح لى مولانا السلام عليكم.

د. عبد الصبور: عليكم السلام ورحمة الله.

فرد: أستاذي (يقبل يده وينصرف)

يتقدم د. نصر حامد أبو زيد تجاه د. عبد الصبور يمد الدكتور عبد الصبور يده ظنا منه أن د. نصر أحد المريدين وسيقبل يده ولكن هذا لم يحدث.

د. نصر: أنا د. نصر حامد أبو زيد.

د عبد الصبور: طيب يا أخى مفيش السلام عليكم مفيش احترام للكبير خالص

د. نصر: إزاي يا دكتور عبد الصبور تقول كده دانا باحترم حضرتك من يوم ما قريت لك كتابك (تاريخ القرآن).

د. عبد الصبور: أه طبعا ما أنت مش هتقرأ لى إلا الكتاب ده لا يا سيدي أنا برئ من أفكاري اللى كتبتها في الكتاب ده

د. نصر: معقول يا دكتور.

د. عبد الصبور: أيوه يا سيدي علشان العلمانيين أمثالك مايأخدونيش حجة ويطعنوا في القرآن.

د. نصر: دا أنت عارفني بقى يا دكتور، والله أنا ما كنت أتصور انك تعرف واحد على قده زيي أستاذ مساعد في أداب وأنت مشاغلك كثيرة.

د. عبد الصبور: إزاي بقى (بسخرية) دا أنت كتابك (نقد الخطاب الديني) قرفني، دا فكر دا؟، دي ثقافة؟ يا أخى اتقوا الله.

د. نصر: يا خبر معقول استفزك الكتاب للدرجة دى، معقوله وانت أستاذنا وسابقنا في التحليل العلمى الجرئ؟.

د. عبد الصبور، فيه فرق كبير بين التحليل العلمي الجرئ وبين اللي أنت كتبته، وعلى فكرة قلت أنا تبرأت من أفكاري القديمة اللي في بالك.

د. نصر: وإيه يا دكتور اللى أنا كتبته ومعجبش حضرتك

د. عبد الصبور: أنت عايز تعزل ربنا عن حياتنا وعن أحداث الكون، أنت مؤمن بالنظرية الأوربية اللى بتقول إن الله خلق الكون وسابه يدور زي الساعة والتروس كده يعني كل ترس يدور أخوه وتشتغل الساعة.

د. نصر: أنا اللي قلت كده برضه، أنت جبت الكلام ده منين، وثانيا الكلام ده والمثال ده تحديدا أنا قريته في كتاب (يتذكر) للشيخ يوسف القرضاوى وأنت بتنسبه ليا.

د. عبد الصبور: بقي الاسلام ميقدرش يعمل اقتصاد إسلامي.

د. نصر والله أنا معرفش إنه فيه اقتصاد إسلامى واقتصاد مسيحي واقتصاد بوذي أنا أعرف إن الاقتصاد اقتصاد والديانات ديانات.

د. عبد الصبور ومالها شركات توظيف الاموال، ما له الريان اللى أنت نازل بيه الارض، عملك أيه هو لما شركه إسلامية واحدة تنجح لازم تحاربوها.

د. نصر: أنا معرفش إن الريان شركة إسلامية، اللي اعرفه كويس انه لبس شركته عبايه إسلاميه علشان يخدع الناس وأنا فضحت ده في كتاب نقد الخطاب الديني، وقلت إن أى شركة ممكن الناس تحرص منها، لكن لما تخدع الشركة الناس بشعارات دينية وتكسب قداسة عندهم تقدر تخدعهم وتغيب عقولهم.

د. عبد الصبور: هو كل حاجة إسلامية تقولوا عليها بتغيب عقل الناس، ابوه ما الشيوعيين قالوا الدين أفيون الشعوب.

د. نصر: يا دكتور عبد الصبور إيه علاقة كلامي بكلام الشيوعيين، أنا هنا بانتقد شركة اقتصادية نصبت على الناس

د. عبد الصبور: لا أنت بتنقد الدين

د. نصر (منفعلا) ما هو الدين بقى هو شركة الريان والريان بقى هو الدين، وعموما العيب مش في الشركة ولا في صاحبها، العيب في اللى روجوا للشركة في الصحف والمساجد والتلفزيون.

د. عبد الصبور: عيب يا ولد احترم نفسك إيه أنت ما بتحترمش اللى أكبر منك أنا أستاذك

د. نصر: الله وحضرتك خدت الكلام عليك ليه أنا مش فاهم

تخرج من البنك سيدة

عجوز تلتفت وتدقق في عبدالصبور شاهين:
السيدة: مش أنت عبدالصبور شاهين.
د. عبد الصبور: أيوه (يمد يده لكي تقبلها تمسك يده وتقذفها صارخة).
السيدة: إلهي يخرب بيتك وبيتهم زي ما خربتوا بيتي فضلت تزن في ودان الغلابة (الشركات الإسلامية - الربح الحلال - البركة والخير) لغاية لما صدقناكم وحطينا تحويشة العمر وأتاريها شركات النصب الإسلامي الهي يخرب بيتك حسبي الله ونعم الوكيل (تكررها وهى منصرفة)
د. عبد الصبور: شايف اللى عملتوه في الناس؟.
د. نصر: إحنا؟.
د. عبد الصبور: ايوه ما هو الشيوعيين والعلمانيين أمثالك وأمثال فرج فوده فضلوا يزنوا في ودان الحكومة لغاية ما دمرت الشركة علشان تثبتوا إن مفيش اقتصاد إسلامى لكن الله غالب على أمره ولو كره المشركون.
د. نصر: خليتنا مشركين يا دكتور عبد الصبور لمجرد اننا خالفنا رأيك
د. عبد الصبور: أنا اللى خليتك؟
عموما الازهر محولي كتابك (مفهوم النص) علشان يأخذ رأيي فيه بعد ما الشيخ (الحسيني أبو فرحة) كتب مذكرة بيتهمك فيها بالكفر خدت بالك بقى (ينصرف).
د. نصر: يبقى كفروني خلاص (يقولها بأسى)

جدودنا مش كانوا أئمة
أثروا الامة
اتلموا طربوش على عمه
في حب التغيير
واتلفوا فعلا واتبادلوا
الرأي وناضلوا
لكن مفيش لحظة اتجادلوا
ف حق التعبير
وكلهم كان جيش واعي
لمصر وساعي
ساعة ما يدعيه الداعي
لحرب التحرير
تحرير من الجهل الطامس
مع دليل دامس
وكل واحد كان لامس
حلم التثوير

المشهد الثالث:

في شقة الدكتور نصر حامد أبو زيد مكتبان متقابلان. الدكتور نصر في الداخل ونسمع صوته بينما تجلس الدكتوره ابتهال على مكتب تكتب وترتب أوراقا.
د. ابتهال: زمانه دلوقت بيدور عن علاقتك يا نصر بالست اللي فضحته قدام البنك.
د. نصر: (من الداخل) والله له حق يدور ويشك كمان فيا (يدخل حاملا فنجاني قهوة يضع أحدهما على مكتب ابتهال ويتجه لمكتبه مواجها لمكتبها ويجلس ويضحك ويتحدث) أصل الموقف كان مشتعل جدا والحوار بيننا ساخن وفجأة جت المدام دي كأني جايبها أنا مخصوص عشان تثبت صحة كلامي.
د. ابتهال: متنساش إنك كشفت عصب وضغطت عليه في كتابك.
د. نصر: صدقيني يا ابتهال أنا معرفش إنه كان مستشار للريان أنا كنت بناقش في كتابي فكرة العقل الغيبي اللى بيخلي الناس تنخدع، وأخذت نموذج شركات توظيف الأموال كمثال، الناس نسيت قوانين السوق وقيمة العمل وظنت (بالبركة) ورفع يافطة الإسلام إنها تكسب أرباح خياليه.
د. ابتهال: شوف يا دكتور نصر أنت جبت كذا مثال على العقل الغيبي اللى بيفسر كل الظواهر تفسير مريح، ليه يعني العمارات المخوخة لما تقع في الزلزال يسيبوا الموضوع ده ويتكلموا في أن الزلزال اختبار لإيماننا بالله وده غضب من ربنا علينا وده قضاء وقدر، وبالتالى ما يناقشوش الغش في المباني تتصور إن مفيش ولا مهندس أتحاسب في البيوت اللى وقعت في زلزال ٩٢ رغم إن فيه عشش وبيوت قديمة الزلزال معملش فيها حاجة.
(يدق جرس الباب)
د. نصر: يا ترى مين.
د. ابتهال: أشوف مين (تفتح الباب)
أهلا يا دكتور حسن (من الخارج) دا الدكتور حسن حنفي يا د. نصر اتفضل يا دكتور.
د. نصر: (ذاهبا لاستقباله) يا أهلا، معقوله أستاذي بشحمه ولحمه.
د. حسن حنفي: شحم ولحم أيه يا راجل (ضاحكا وممازحا لهما) دا الشحم واللحم والا بلاش.. أنت بتاكل أكل ابتهال ولا إيه (يضحكون)
د. نصر: والله أنا في غاية السعادة، معقولة حضرتك تزورني وتضرب المشوار ده كله
د. حسن: أعمل إيه يا سيدي مجتش في الفرح وتأخرت عليكم قلت أجي أقول لكم مبروك. عاملين إيه؟
د. نصر: بخير والحمد لله.. على فكرة أنا نزلت الجامعة وعديت على الكلية وسألت عنك بس ملقتكش
د. حسن: طب كويس إنى جيت لك قبل ما تقابلني في الكلية وتقول علي إنه قصرت معاك.
د. ابتهال: (ضاحكا) ما تقوله يا نصر عن الست بتاعة البنك ود. عبد الصبور واللى حصل.
د. حسن: د. عبد الصبور شاهين.. فيه إيه تانى.. طمونونى.
د. نصر: هو كان فيه أولاني ده أول مرة أتكلم معاه وكان لقاء (يضحك) مش ولابد.
د. حسن: أه فيه تانى وتالت ورابع
د. نصر: أوعى يكون راح اشتكانى في الجامعة، والله الست دي أنا معرفهاش.
د. حسن: ست إيه وتعرفها إيه، أنا جاي أتكلم معاك في موضوع مهم جدا.. (ملتفتا الى د. ابتهال) احضرينا يا ابتهال الموضوع لازم يتاخد بهدوء وحكمة.
د. ابتهال: خضتنا فيه إيه.
د. نصر: فيه إيه يا دكتور حسن قلقتني.
د. حسن شوف يا نصر، المسألة باختصار: عبد الصبور شاهين ضمن اللجنة اللى هترقيك من أستاذ مساعد لأستاذ.
د. نصر: الله أكبر.

د. ابتهال: مش معقول.

د. حسن: طبعا فيه ثلاث تقارير مكتوبة اتنين معاك وواحد ضدك طبعا.

د. نصر: طبعا طبعا وإيه المشكلة تقريرين معاية وواحد ضدى.

د. ابتهال: وما تنساش يا دكتور إن القسم في الكلية كتب تقرير ورقاه وإن مجلس الكلية كتب تقرير ورقاه وأدى مجلس الجامعة نفسه اتنين معاه وواحد ضده يعني مفيش مشكلة.

د. حسن: لا يا دكتورة ابتهال أصل الموضوع مش بالشكل البرئ اللى أنت شايفاه الأمور فيها حسابات وتوجهات وتوازنات، أمال ايه هو إحنا في باريس ولا إيه.

د. نصر: يا دكتور حسن أنا مفهمش في التوازنات والحسابات، أنا أفهم في البحث العلمي وأؤمن بالديمقراطية، من غير حق عبد الصبور شاهين أنه يختلف معاي طالما أن الغالبية معاي.

د. ابتهال: وثانيا يا دكتور حسن د. عبد الصبور شاهين مختلف مع نصر لأسباب شخصية دول اتخانقوا قدام البنك.

د. حسن: اتخانقوا إمتى ...؟ إزاى؟ إيه يا نصر الحكاية؟

د. نصر: أبدأ قابلتوا صدفة عند البنك حصلت مناقشة بينا لقيته هاجمني على كتابي(نقد الخطاب الديني) اللي باهاجم فيه استغلال الدين في شركات توظيف الاموال ما إنت قريته يا دكتور حسن

د. حسن: أه أنا قريته.. مفيش مشكلة لكن اللى على راسه بطحة بيحسس عليها وأنت رغم إنك ما ذكرتش اسمه إلا إنك كنت بتفضحه.

د. ابتهال: خلاص تبقى فيه خصومة شخصية بين د. نصر ود. عبد الصبور وبالتالي.

د. حسن: (مقاطعا) عين العقل يا ابتهال وأنا تحديدا جاي وفي دماغي تلات حلول.

د. نصر: أولهم.

د. حسن: أنت تكتب شكوى وتقدمها لرئيس الجامعة توضح فيها إن كتابك بيمس أحد أعضاء اللجنة وبالتالي هذا العضو لا يصلح للحكم عليكم.

د. نصر: وتتحول الجامعة لقسم شرطة ويتحول البحث العلمي الى أسئلة هبلة من عينة: أنت ألفت الكتاب ده.. مين شركاؤك في جريمة التأليف وهكذا، لا يا دكتور حسن.

د. حسن: خلاص يبقي الحل التاني.

د. ابتهال: وإيه هو يا دكتور حسن

د. حسن: اسمعني يا دكتور نصر بهدوء، فيه اقتراح من رئيس الجامعة وهوه بيديك وعد أكيد مضمون إنك ماتترقاش الاجتماع ده وتترقي في الاجتماع اللى جاي.

د. نصر: يا سلام وإيه اللي مخلي رئيس الجامعة يعمل المساومات دي. هو ناسي إنه قاعد على كرسي طه حسين يعني الانتصار للفكر المستنير.

د. حسن: يا سيدي بقولك حسابات وتوازنات وسياسة عليا، عبد الصبور ودكاتره دار العلوم هيحرضوا الطلاب وتلقي مظاهرات وشعارات من عينة: عودي يا جامعة إسلامية.. إسلامية ١٠٠ في ١٠٠ والشعارات اللي أنت عارفها.

د. ابتهال: يا سلام هو الاختلاف في البحث العلمي يتحول للشكل المنحط ده في الصراع

د. نصر: فعلا توازنات سياسية: عبد الحليم موسى وزير الداخلية بيتفاوض مع عبد الصبور شاهين وفهمي هويدي وعمر عبد الكافي باعتبارهم واسطة بينه وبين جماعات الإرهاب وأنت دلوقت جاي واسطة بيني وبين رئاسة الجامعة شايف يا دكتور حسن أمور بلدنا بتمشي إزاي.

د. ابتهال: وإذا رفض د. نصر الاقتراح ده وأصر على أحقيته في الترقية.

د. حسن: يبقي مفيش غير الحل التالت وهو تصعيد الموضوع وتخليه قضية رأي عام وتكتب عنه كل الصحف ويتفضح الموضوع ولكن أنت عارف عواقب ده طبعا.

د. ابتهال: ايه يعني هيحصل إيه أكثر من اللي حاصل.

د. حسن: لا هيحصل أكتر، مكن أقل حاجة يتفصل د. نصر من الجامعة انتهاء بتفكيره على منابر المساجد وفي جامع عمرو بن العاص اللي بيخطب فيه عبد الصبور.

د. ابتهال: وإذا كان وزير الداخلية مخلي عبد الصبور واسطة ليه مع جماعات الارهاب دا معناه انهم هيضحوا بالدكتور نصر ببساطة علشان صفقة الوساطة دي. تتم.

د. نصر: ويبقى مفيش غير النهاية المعروفة شاب طايش منهم يقتلنى زي فرج فوده.

د. حسن: طب يا د. نصر ليه نعقدها ما الحل في ايدينا متترقاش المرة دي وأنا أديلك وعد شرف أنك هتترقي المرة الجاية.

د. نصر: شرف مين؟ شرف رئيس الجامعة؟ ولا شرف مشايخ دار العلوم؟ ولا شرف اللجنة؟ ولا شرفك أنت؟.

د. حسن: لا مش بشرفي طبعا أنا مجرد.

د. نصر: يا أستاذي خلاص موضوع الترقية الوظيفية ميهمنيش، أنا أستاذ غصب عنهم من يوم ما قسم اللغة العربية أداني الأستاذية وكلية الآداب أدتني الأستاذية، قرار الجامعة إداري يعني ها يزيد مرتبي كام جنيه متجبش وجبه غدا لينا.

د. حسن: عموما يا نصر أنت ابني وتلميذي وأى قرار هتاخده ثق إني معاك فيه.

د. نصر:ربنا معانا كلنا يا د. حسن وأنت أستاذي ووالدى وأنا متأكد من مشاعرك ومساعيك كلها عارف أنا لصالحي، لكن أنت متقبلش لأبنك أنه يخضع للباطل وعموما الكلام خدنا أنا هاقوم أعملك قهوتك المخصوصة.

د. حسن: لا لا والله مفيش داعي أنا ورايا موعد في الكلية، سلام.

د. نصر: ألف سلامة يا دكتور..

إظلام

ومصرنا رفاعة وطه
مين وطاها
والثورة رجعت في خطاها
بعد التنوير
الحلم كان بالحرية
لأمة فتية
بتفك أسر العبودية
وظلام النير
والعلم لما في يوم أزهر
كان م الأزهر
والعقل كان أعلى وأظهر
من غير تكفير
وكنا في عز النهضة

مااحناش مرضى
وكان شعاع النور امضي
وحب التفكير
لا شفنا مدفع ورصاصة
بإيد قناصة
بالدم ايديهم متعاصة
مرشد وأمير

المشهد الرابع:

اجتماع اللجنة الدائمة للترقي بجامعة القاهرة يجلس د. مأمون سلامة رئيس الجامعة وأمامهم لافتة على رأس طاولة الاجتماعات أعلى منتصف المسرح، بينما الأعضاء أمامهم صفان يجلس في صف منهم د. عبد الصبور شاهين د. أحمد هيكل د. رمضان عبد التواب وثلاثة آخرون بينما يجلس في الصف المقابل د. محمود مكي د. عونى عبد الرؤوف وأربعة أخرون.

د. مأمون سلامة: انا بشكر ليكم صبركم على مناقشتنا الطويلة لجداول الأعمال وننتقل الان لبند ما يستجد من أعمال.

فرد: يا دكتور مأمون كفاية كده إحنا بقي لنا خمس ساعات ف مناقشات والحمد لله ناقشنا وخلصنا.

فرد: يا دكتور قضية استيلاء الحكومة السودانية على منشآت الجامعة في السودان اللى ناقشناه ده موضوع كبير واستهلكنا وكفاية كده النهارده وأنت شايف معظم المجلس مشي

د. مأمون: يا إخوانا الموضوع اللى باقي مش محتاج إنكم تحضروا كلكم احنا هناقش موضوع ترقية أحد الأساتذة تحديدا تابع لقسم اللغة العربية بكلية الآداب.

فرد: طيب اسمح لنا ننصرف احنا.

د. مأمون: عموما اللى عايز ينصرف براحته، وهناقش الموضوع باللى هيبقي من الأساتذة.

يا اخوانا لازم تقدروا إن إحنا تعبنا في مناقشة موضوع فرع الخرطوم فنرجو إن موضوع ترقية د. نصر حامد أبو زيد ما يخدش مننا وقت كتير.

د. محمود مكي: أنا شايف يا دكتور إن الأفضل تأجيل مناقشة الموضوع ده لجلسة استثنائية لأنه موضوع شائك وحضرتك على علم بتفاصيله.

د. مأمون: يا دكتور مكي اسمح لي أنا مش عايز تفاصيل أنا هدفي من الكلام نخلص من الموضوع بسرعة يعني نسمع تقارير د. عبد الصبور شاهين وتقرير حضرتك وتقرير د. عوني عبد الرءوف أتفضل يا دكتور عبد الصبور.

د. عبد الصبور: بسم الله الرحمن الرحيم الحقيقة أنني أمام أستاذ مساعد ينشر أفكار أشبه بالكفر والإلحاد.

الجميع: يا ساتر يا رب.

د. عبد الصبور: إنني لا أعرف كيف وصل إلى هذا المقعد كيف أصبح أستاذا مساعدا من المسئول عن هذا (بغضب وصياح).

عضو: المسئول عن ده حضرتك يا دكتور.

د. عبد الصبور: إزاي مش معقول أنا (يحس بالحرج)

عضو: أنت ناسي يا دكتور إنك كنت في اللجنة اللي رقته لأستاذ مساعد وقلتوا عن كتبه كلام جميل.

د. عبد الصبور: عموما أنا بعترف إني اتخدعت فيه زي ما مجلس القسم ومجلس الكلية مخدوع فيه برضه.

عضو: ما علينا يا دكتور يا ريت ندخل في الموضوع علشان بقية التقارير.

د. عبد الصبور: خلاصة تقريري إن هذا الباحث لا يستحق الترقية لأنه يصف الإمام الشافعي إنه ملفق في موقفه وإنه انتصر للنقل على حساب العقل وقضي على تعددية الفكر ليصبح فكرا واحدا.

د. أحمد هيكل: (يهز رأسه رافضا ويصدر صوتا من فمه يعني الاستنكار ويصدر تمتمات توحي بالرفض والاستنكار وتصبح رأسه بندولا رافضا نلاحظ أنه كلما قرأ د. عبد الصبور شاهين بعض الفقرات انضم أحد الأعضاء محاكيا حركة هز الرأس بالرفض وإصدار صوت لستني يوحي بالاستنكار مما يدخل الشك في معظم أعضاء اللجنة الا القليل)

د. عبد الصبور: وفي كتابه نقد الخطاب الديني يهجم علي الغيب ويقول إن العلمانية هي الفهم الصحيح للدين.

(تسمع أصوات استنكار) إنه ينتقد الازهر ودور الدولة والحكومة في مواجهة التطرف ويدافع عن سلمان رشدي الكافر (تزداد أصوات اللسان من بعض أعضاء اللجنة) إنه يرفض أن نرد كل الامور الدنيوية الى الله لأننا بذلك نهمش دور الإنسان.

إنه يطالب بعلمانية جديدة لمواجهة الافكار الدينية الارهابية من وجهة نظره، ويطالب بتحرير سلطة الدولة من سلطة رجال الدين. وخلاصة القول إن الكتاب عبارة عن جدلية تضرب في جدلية لتخرج بجدلية تلد جدلية تحمل في أحشائها جنينا جدليا متجادلا بذاته مع ذاته جدلا جدليا مجدولا.

عضو: صلي على النبي – صلي على النبي.

عضو:يؤذن في أذن د. عبد الصبور شاهين ويمسكه)

عضو: لا إله إلا الله محمد رسول الله.

د. عبد الصبور: (وقد هدأ) ولذلك أرى حرمانه من الترقية.

أ. د. محمود مكي: أنا أرى في تقريري الذي أعددته عكس ما قاله د. د عبد الصبور بس مش عارف مين هيهز رأسه بالموافقة منكم أثناء قراءتى لتقريري.

أولا إن الدكتور نصر يحدد منذ البداية إن الدين يجب ان يكون عنصرا أساسيا في أى مشروع للنهضة (يهز أحد الأعضاء رأسه بالموافقة وكلما قرأ كلاما من تقريره يزداد عدد الموافقين بهز الرأس بينما نلاحظ أن المجموعة الرافضة تهز رأسها بالرفض واحدا تلو الأخر فتصبح المجموعتان كلما هز واحدا رأسه موافقا هز المقابل له رأسه رافضا حتى يصبح عدد الرافضين ٦ وعدد الموافقين ٦ وينظر رئيس الجامعة للفريقين مترددا ثم يهز رأسه مع الرافضين في نهاية المشهد).

د. محمود مكي: ولكن الباحث يرى أن الخلاف هل الدين هو الذي يطرحه المشايخ أصحاب المصالح بشكل نفعي أم هو الدين بعد تحليله وفهمه فهماً علميا بعيدا عما علق به من خرافات. والباحث يفرق بين الدين والفكر الديني فالدين ثابت، أما الفكر الديني فهو مختلف من إنسان لآنسان ومن عصر لعصر، وعندما ننقد الفكر الديني عند أحد المفكرين فإننا لا ننتقد الدين، بل ننتقد اجتهادات ذلك المفكر، وخلاصة القول فإن كتاب الدكتور نصر يدل على فكر تقدمي مستنير يقرأ التراث الإسلامي قراءة واعية

رابطا الماضي بالحاضر من أجل تحرر الفكر وتقدم الامة ومواكبة الرقي الحضاري (يهز رئيس الجامعة رأسه مرتين بالموافقة ومرتين بالرفض ويختار على أى الرأيين يقف ولكنه في النهاية يهز رأسه مع فريق الرافضين).

(إظلام)

انتبهوا يا ناس للفتنة
ظاهرة وباطنه
حرية الفكر مناطنا
وحرب التنوير.

المشهد الخامس:

حشد من الناس ولكنهم منقسمون الى فريقين / فريق متعاطف مع الدكتور نصر والفريق الثاني متعاطف مع الدكتور الصبور شاهين.

الفريق الأول: لم يكتب الدكتور عبد الصبور تقريرا عاميا ركيكا فقط بل ألقي خطبة أشد ركاكة في جامع عمرو بن العاص كشف فيها عن ابتذال وفجاجة واضحة.

فريدة النقاش الاهالى ٩٣/٤/١٤

الفريق الثاني: أنا أسلوبي ركيك؟ أركيك أيه يا أخة. لا يوجد أحد يتكلم العربية الفصحى في العالم كله كما أنطقها ياسكلانس

عبد الصبور شاهين الاهالى عدد يونيو ٩٥ ص٤

الفريق الأول: ليس من حق أحد أن يحكم على الأخر بأنه ملحد

ويستعمل سلاح التكفير لمن اختلفوا معه، الله لنا جميعا وليس من حق أحد أن يحتكره لنفسه ويقسم البشر لمؤمنين وكفره.

مصطفى أمين الاخبار ٩٣/٤/١٢

الفريق الثاني: أنه يقول اتركوا النصوص وحرروا العقول أى نص يريدون إلا نص القرآن الكريم.. كفرت ورب الكعبة وكفر كل من يساندك يا ويلكم منا.

ثروت أباظة الأهرام ٩٣/٤/١٩

الفريق الأول: إذا كان هؤلاء المكفر تارية يريدون فرض وصايتهم على المجتمع بالحديد والنار فإن سكوتنا على محاولاتهم يمنحهم المزيد من القوة.

جابر عصفور الاهالى عدد خاص يونيو ٩٣.

الفريق الثاني: للأسف هدم القرآن واتهم الصحابة ثم أراد أن يأخذ بعد ذلك نيشان.. نكتة والله وزمان عجيب.

مصطفى محمود الأهرام ٩٣/٤/١٠

الفريق الأول: إن الجامعة التى كانت قلعة للفكر تقع الان تحت ضغوط. إن التقرير المكتوب بعيد عن البحث العلمي.

غالي شكري الأهرام ٩٣/٣/٢١.

الفريق الثاني: إنه يقول إن سيدنا عثمان تعصب للقرآن المكتوب بلهجة قريش وأخفي القرآن المكتوب بلهجات القبائل الاخري كيف يتجرأ كويفر مغرور على هذا؟

محمد الغزالي جريدة الشعب ٩٣/٥/٤

الفريق الأول: إن الذين يتهمون د. نصر لم يقرأوا كتبه. إنه يحترم الكتب المقدسة وهي القرآن والسنة. أما الاجتهادات الائمة السابقين فهي تقبل المراجعة.

جمال الغيطانى، الأخبار ١٤ /٩٣/٤

الفريق الثاني: أبو زيد يقول إنه لا قداسة إلا لله رب العالمين وللقرآن وما صح عن رسوله الأمين وهذا نفاق نفاق.

جلال كشك، مجلة أكتوبر ٩٣/٧/٢٥

الفريق الأول أغلب ظنى أن د. عبد الصبور صب غضبه عليه لآن د. نصر كشف الخطاب الديني الذي خدع الناس السذج في شركات توظيف الأموال ولذلك ألهب عصب د. عبد الصبور لآنه كان أحد دعامات هذه الشركة.

لطفي الخولي، الأهرام ٩٣/٤/٧

الفريق الثاني: إن العبث بالنصوص الشرعية المتمثلة في الكتاب والسنة ينبغي ان يظل بعيدا عن الذين ينادون بحرية التعبير والبحث العلمي

فهمي هويدي، الأهرام ٩٣/٤/٢٠

الفريق الأول: تقرير عبد الصبور شاهين يتجاهل القيمة العلمية ويلجأ الى سلاح التكفير وليس من الإسلام أن يكفر أحد أحدا.

أحمد عبد المعطي حجازى، الأهرام ٩٣/٤/٧

الفريق الثاني: لقد وصل أبو زيد الى حد الكفر لأنه أنكر معلوما من الدين بالضرورة وسب الرسول والصحابة وأئمة المسلمين إنه يستحق العقاب الرادع مثل سلفه فرج فوده

أحمد أبو زيد الحقيقة ٩٣/٤/١٧/٥/٨

الفريق الأول: هل الاشتغال بعضوية لجنة الفتوى في أكبر شركة للنصب وهى الريان يكسب الحق في اتهام الناس في عقائدهم.

شيخ التربويين / حامد عمار الاهالى ٩٣/٤/٢١

الفريق الثاني يجب أن نرفع دعوى قضائية لإيقافه عن التدريس ونناشد أبناءنا عدم تلقي العلم على يديه.

د. إسماعيل سالم، كتاب نقد مطاعن أبو زيد

الفريق الأول (صوت جماعي) أعمال الدكتور أبو زيد مراجع هامة تثبت له أستاذيته

قسم الفلسفة بآداب سوهاج.

الفريق الثاني: د. محمد بلتاجي دار العلوم

الفريق الثاني: جمال بدوي الوفد

الفريق الأول: حازم هاشم الوفد

الفريق الثاني: فتحي حموده الأخبار

الفريق الأول عبلة الرويني الأخبار

الفريق الثاني: د. مصطفى الشكعة

الفريق الأول: د. جلال أمين

الفريق الثانى: د. بدر الدين غازي

الفريق الأول د. سمير حنا

الفريق الثاني: سناء فتح الله الأخبار

الفريق الأول: ملك عبد العزيز الاهالى

الفريق الثاني: الشيخ يوسف البدري.

الفريق الأول: الشيخ خليل عبد الكريم

الفريق الثاني: محمود النابي الشعب

الفريق الأول: عاصم الفولى الشعب

الفريق الثاني: صلاح الغزالى حرب الأهرام

الفريق الأول: د. أحمد مرسي حريتي

الفريق الأول: د. فتحي عبد الفتاح الجمهورية

الفريق الثاني: مجدى سالم عقيدتى

الفريق الأول: عزة شلبي المساء

الفريق الثاني: رضا عكاشة اللواء الإسلامي.

الفريق الأول: د. يحي الرخاوي الأهرام

الفريق الثاني د. محمد مزروعه

الفريق الأول: المخرج رأفت الميهي الأهرام

الفريق الثاني: د. عبد الوهاب حواس

الفريق الأول: د. سليمان العطار الأهرام

الفريق الثاني: محمد عامر الحقيقة

الفريق الأول: د. فيصل دراج الآداب البيروتية

الفريق الثاني بكر بصقر المسلمون اللندنية

الفريق الأول: محمود الوردانى الحياة اللندنية

الفريق الثاني: عادل حجازى العروبة

الفريق الأول: إبراهيم عيسي روزاليوسف

الفريق الثاني: أحمد حسين الطماوى الأخبار

الفريق الأول: حلمي النمنم المصور

الفريق الثاني: حسن دوح الأهرام

الفريق الأول: د. حلمي بدير الأهرام

الفريق الثاني: شحاته مغاورى الأهرام

الفريق الأول: د. على مبروك الأهرام

الفريق الثاني: محمود حماية الأهرام
الفريق الاول: د. على عبد الفتاح مصطفي الأهرام
الفريق الثاني:د. محمد صلاح محمد.
الفريق الاول: د. صلاح حجازى الأهرام
الفريق الثاني: د. محمد فايد هيكل عقيدتي
الفريق الأول: عبد الطيف وهبة الاهالى
الفريق الثاني د. إسماعيل عبد المتعال
الفريق الأول: جمال سليم الاهالى
الفريق الثاني: أحمد محمود صبحي الأهرام
الفريق الأول: د. حسين نصار الاهالى
الفريق الثاني: د. د عمر عبد الله كامل السعودية
الفريق الأول: جمال ربيع الهدف اللبنانى
الفريق الثاني: نادى أعضاء هيئة تدريس جامعة القاهرة
الفريق الأول: مجلس كلية الآداب بجامعة القاهرة.
الفريق الثاني: جمعية الخلفاء الراشدين.
الفريق الأول: المنظمات المصرية لحقوق الإنسان
الفريق الثاني: جمعية دعوة الحق
الفريق الأول: بيان من المثقفين العرب
الفريق الثاني: (هتاف) احنا الوحى والتنزيل وهما الفكر والتنوير.
الفريق الأول: (هتاف) احنا الفكر والتنوير وهما المطواة والجنزير
الفريق الثاني: (هتاف) عودي يا جامعة إسلامية – إسلامية ميه الميه
الفريق الأول: (هتاف) إحنا في جامعة طه حسين / مش في جامعة عبده شاهين.
(يختلط الهتاف)
يدخل شخص صائحا فرحا..
شخص: خلاص ..... خلاص
اللجنة الجديدة للترقيات في الجامعة قررت ترقية د. نصر لدرجة الأستاذية.

(هتاف) يحيا العدل، (زغاريد في الجانب الأول بينما الاندهاش والغضب في الجانب الثاني، ينصرف الفريق الثاني في تشكيل كمن يقدم العزاء في طابور طويل وينصرفون الواحد تلو الأخر، وينصرف الفريق الأول وملؤه البهجة والزغاريد لا يتبقي سوى أخر فرد في الفريق الثاني يلبس عباءة المحامين بينما تنطلق زغرودة في الكواليس تضايقه الزغرودة فيصرخ).

المحامى: بتزغردي يا ابتهال بتزغردي.. طيب طيب والله وبكسر الهاء لتكوني طالق بالثلاثة منه وأنا وراكم بالمحاكم والزمن طويل.

إظلام

من غير تطاول ومزايدة
أو نار قايدة
أو حقد أعمى مالوش فايدة
وضد الجماهير
الاجتهاد كان ديدنا
حق وطنا
حرية البحث سننا
وهدى التنوير
أما الحوار ليه تقاليده
الكل يريده
ولكل بلبل تغريده
من غير تشهير

المشهد السادس:

نفس المنظر السابق، المحامي يحيط به عشرات من الصحفيين والميكروفونات في أقصى يمين المسرح يدلي بتصريحاته.

المحامي: لقد علمت كل الأمة من خلال ما كتبه كبار علماء الأمة أن هذا الرجل قد ارتد عن الإسلام وبما إنه متزوج من امرأة مسلمة فإن مذهب الإمام أبي حنيفة يعد الردة سببا للتفريق بين الزوجين فورا وبدون حكم القاضي كمان سواء كانت الزوجة مسلمة أو غير مسلمة

صحفي: لكن الدستور بيكفل حرية العقيدة.

المحامى: هذه مقولة حق يراد بها باطل لأن الدستور جعل الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسي في التشريع والشريعة بتقول إنه مرتد عن الإسلام فلا تعارض بين الدستور وهذه الحالة.

صحفية: بس اللي احنا نعرفه إنه رافع الدعوى لازم يكون صاحب مصلحة ذو صفة.

المحامى: لا لا الأمر هنا مختلف لأن المسألة تخص حق ربنا وأي مسلم له مصلحة في الدفاع عن حقوق الله يمكن يرفع على طول قضية للدفاع عن حقوق الله.

صحفي: هل تعرف د. نصر أبو زيد.

المحامى: بصراحة ولا سمعت عنه قبل كده، لكن لما لقيت لطفي الخولى وأحمد عبد المعطي حجازى وغالى شكرى بيكتبوا عنه وبيدافعوا قلت أكيد الراجل ده شيوعي وبسرعة كده قريت على الماشي كتبه ولقيته فعلا مرتد.

صحفي: لكن مفكرين إسلاميين كتير بيقولوا إن حد الردة ده عملوه الفقهاء ومش في الإسلام.

المحامى: مين بقي اللى قال كده من المفكرين الإسلاميين.

الصحفي: المفكر محمد سليم العوا بيقول إنه لا يوجد في القرأن أية واحدة تدل علي عقوبة دنيوية والردة عقوبتها في الاخرة والشيخ شلتوت شيخ الازهر الاسبق قال إن الكفر نفسه غير مبيح للدم وإن حد الردة لا يثبت بحديث الاحاد والمفكر جمال البنا شقيق حسن البنا بيقول إن حد الردة صنعه الفقهاء ولا توجد أية واحدة فيها الردة وبيذكر أمثلة عن حالات ردة في عهد الخليفة عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز ولم ينفذ فيهم حد الردة والشيخ عبد العزيز جاويش خليفة مصطفى كامل قال إن حد الردة لا سند له في الكتاب والسنة.

المحامى: دا أنتم مذاكرين كويس ربنا يهديكم أسمكم إيه

الصحفي: ابراهيم عيسى.

وأنا حلمي النمنم الصحفي

المحامي: ما علينا.. ماهو أنت من روزاليوسف وأنت من الدستور ومعروف اتجاهكم وعموما أنا مابحبش المنظرة ولا كلام الجرايد.

(إظلام)

دي حكمة الباري
لو كان رايد
لخلا كل الناس واحد
من غير تخيير
وربنا قال لنا في الدين
عن يوم الدين
هو الحكم بين مختلفين
في ضمير وضمير
لاسابها لفقيه أو والي
ولا لغزالي
ولا لهوس عاطل خالي
كبير ولا صغير

المشهد السابع:

في أعلى وسط المسرح منصة محكمة وعلى يسار مقدمة المسرح منصة المؤتمر خلفها لافتة تقول "مؤتمرات المثقفين المصريين" بينما يظل المحامي في يمين مقدمة المسرح يدلي ما زال بأحاديثه الصحفية، ويستخدم هنا تكنيك التقطيع في الاضاءة والكلام.... الاضاءة على المحامى وإظلام على المحكمة والمؤتمر، ويتم تقطيع إضائي بين الثلاثة المحامي على يمين المسرح ومؤتمر المثقفين عن يساره والمحكمة في عمق المسرح.

نلاحظ أن القاضي كأنه يردد كلام المحامى بالنص ويحدث تجاوب صوتي بينهما.

المحامى: بناء على طلبي أنا محمد صميده وعبد الفتاح عبد السلام وخمسة محامين اخرين ومحلهم المختار مكتب المحامى محمد صميده برقم ٢٣ شارع جامعة الدول العربية.

منصة مؤتمر المثقفين عليها ثلاثة متحدثين وهناك لافتة أمام كل واحد تعرف به مثلما يحدث على منصة المؤتمرات والندوات (عبد الغفار عودة – المخرج صلاح أبو سيف – الكاتب لينين الرملي)

عبد الغفار عودة: إننى أسألهم هل شققتم عن قلبه لتحكموا عليه بالكفر.

صلاح أبو سيف: إن تدخل رجال الدين بهذا الشكل أمر يرهب المحكمة.

لينين الرملي: إنهم يشغلون المجتمع بقضايا تافهة لشغله عن قضاياه.

تسقط الإضاءة على المحامى

المحامى: ضد السيد الدكتور نصر حامد أبو زيد والسيدة ابتهال أحمد يونس المقيمين بمدينة ٦ أكتوبر المجاورة الرابعة عمارة ١٠ شقة ١.

الإضاءة على القاضي

القاضي: ضد السيد الدكتور نصر حامد أبو زيد والسيدة ابتهال أحمد يونس المعلنين بمحل إقامتهما بمدينة ٦ أكتوبر المجاورة الرابعة عمارة ١٠ شقة ١.

الإضاءة على منصة المثقفين ويجلس عليها سلامة أحمد سلامة (الأهرام) ابراهيم سعده (الأخبار) محمد عبد القدوس (الشعب).

سلامة أحمد سلامة: إنها عملية تسئ الى الإسلام وتحرج القضاء وتضعه في موقف سئ.

ابراهيم سعده: هذه القضية تعتبر مهزلة بكل المقاييس ويجب على نقابة المحامين أن تحاسب هذا المحامى.

محمد عبد القدوس: أنا ضد هذه القضية لأنها غريبة ولم تحدث في مجتمعنا من قبل

الإضاءة على المحامي

المحامي: المعلن إليه الأول ولد في ١٠ /٧ /١٩٤٣ في أسرة مسلمة وتخرج في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة ويشغل ألان أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة وهو متزوج من السيدة المعلنة الثانية.

الإضاءة على القاضي

القاضي: المستأنف ضده الأول ولد في ١٠ /٧/٤٣ في أسرة مسلمة وتخرج في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة ويشغل الان أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة وهو متزوج من المستأنف ضدها الثانية.

الإضاءة على منصة المثقفين وتجلس عليها الفنانة محسنة توفيق، الكاتبة حسن شاه ود. رضوى عاشور.

محسنة توفيق: هذه مهزلة لا يمكن تصديقها ولا يقبلها عقل أو ضمير.

حسن شاه: ليس من حق أحد أن يطالب زوجه بترك زوجها حتى لو أخطأ في تفكيره.

د. رضوى عاشور: لقد انتشر إرهاب التكفير مع إرهاب السلطة واستخدام ألائمة الإسلام رأسمالا في مضاربات الثروة والسلطة.

الإضاءة على المحامى

المحامى: وقد قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقا لما رأه علماء عدول كفرا يخرجه عن الإسلام ويعتبر مرتدا ويتحتم أن تطبق في شأنه أحكام الردة.

الإضاءة على القاضي

القاضي: وقد قام بنشر عدة كتب وأبحاث ومقالات تضمنت طبقا لما رأه علماء عدول كفرا يخرجه عن الإسلام ويعتبر مرتدا ويتحتم في شأنه تطبيق أحكام الردة

الإضاءة على مؤتمر المثقفين ويجلس عليها محمود أمين العالم د. على الراعي، د. الطاهر مكى وكيل دار العلوم سابقا.

محمود أمين العالم: إن هذه الدعوى ضد الدين الإسلامي نفسه وضد الاجتهاد وضد العقل والحب والتقدم والحرية.

د. على الراعي: إن التهديد بإقامة حد الردة تهديد لكل من يعمل العقل في سبيل التنوير.

الطاهر مكى: هذه الواقعة تريد إعادة مصر الى التخلف وهى سمات الشعوب المتخلفة.

الإضاءة على المحامي

المحامى: ولما كانت من أثار الردة التفريق بين الزوج المرتد وزوجته سواء كان الزوجة مسلمة أو غير مسلمة وهذه الدعوى من دعاوى الحسبة.

الإضاءة على القاضي

القاضي: إن من أثار الردة التفريق بين الزوج المرتد وزوجته وطلب التفريق هنا من دعاوى الحسبة.

الإضاءة على مؤتمر المثقفين ويجلس عليه الشيخ خليل عبد الكريم الشيخ سيد داود خالد المفكر الإسلامي جمال البنا.

الشيخ خليل عبد الكريم: لا يوجد نص في أى قانون مصري يخول للمحكمة أن تقول هذا مسلم وهذا غير مسلم.

الشيخ سيد داوود خالد: لا يوجد قانون سماوى أو

أرضي يبيح للأفراد اتهام فرد بالردة.

المفكر الإسلامي جمال البنا: حد الردة صنعه الفقهاء ولا يوجد به نص في القرآن الكريم.

الإضاءة على المحامى

المحامى: لذلك سأطلب من المحكمة الحكم بالتفريق بينهما وإلزام المعلن إليه بالمصروفات وشمول الحكم بالنفاذ المعجل.

الإضاءة على القاضي

القاضي: حكمت المحكمة بالتفريق بين المستأنف ضدهما الأول والثانية وإلزامهما بالمصاريف عن الدرجتين وعشرين جنيها مقابل أتعاب المحامين..

صدر الحكم وتلى علنا يوم السادس عشر من المحرم لسنة ١٤١٦ هجرية والموافق ١٤ يونيه ١٩٩٥.

إظلام

لاشفنا قتل ألابرياء
باسم قضية
بتتنسب للآلوهية
ظلم وتزوير
ولاشفنا دعوى باسم الدين
لفصل زوجين
اختاروا بعضيهم لاتنين
حب وتقدير
دا ربنا قال لنبينا
وهو هادينا
علم النوايا في إيدينا
بس أنت نذير
لا قال له فتش في النية
وطلق ديه
وخلي قتل الناس غيه
لعيل وغرير
الفكر بتواجهه الأفكار
لا حديد ولا نار
أما اللي حاصل فدا عار
ملهوش تبرير

المشهد الثامن:

يدق جرس التليفون مرارا، يدخل للصالة د. نصر أبو زيد ووراءه. ابتهال التى تجلس على كرسي بينما يردد. نصر على التليفزيون.

د. نصر: أيوه يا فتحي لالا العفو يا سيدي أنا اللى بشكرك إنك فاكرنى لالا أنت بس اللى طيب وشايف كده ... يا راجل دا قسم اللغة العربية في كليتي مفكرش يدعيني أناقش رسالة ولا أشارك في ندوة من ساعة ما جيت لهولندا، ابتهال كويسة وبتسلم عليك.

د. ابتهال (بهمس) مين معاك

د. نصر (مخفيا صوته عن السماعة)

فتحي عامر من جريدة العربي، لا يا فتحي ... أنا مش هرجع مصر إلا بعد ما يلغوا حد الردة، عموما الفاكس وصل؟

الخط كويس ظاهر؟ ... طيب الحمد لله عموما أتمني تبعت لي نسخة من الجرنان في البريد، طيب سلام مع السلامة

د. ابتهال: مخلص فتحي ده.

د. نصر: قليل اللي بيفتكر الناس ويسأل عنهم، بيقول هينزل الحوار على ٣ أعداد متصلة وفى العدد الأسبوعي.

د. ابتهال: وحشتني مصر قوي.

د. نصر: مش قد اشتياقي ليها ولناسها وكتابها، حتى المختلفين معاك واللي يشتموك لكن بتحس ساعتها إنك عايش وليك لازمة.

د. ابتهال: إيه يا د. نصر، يعني إحنا هنا ملناش لازمة، طب شوف إنت هنا عامل إيه مع الطلبة الآسيويين والإفريقيين، تحس إنها عايزة تفهم وتناقش وتستفيد.

د. نصر: ما هو ده اللي مفرحنى، وبرغم كده مدرجات كلية الآداب في مصر أدفأ. تحسي بنبض الحياة في كل اللي قدامك، عكس المشاعر الباردة هنا في هولندا.

د. ابتهال: بدأت تحن يا نصر.

د. نصر: يا ابتهال أنا عمري ما نسيت جرحي، عمري ما نسيت إني هنا منفي بعيد عن أهلي ووطني وأصحابي وكتبي وجيراني، واللي مصعب علي الآمر أني أنا ماناقشتش أفكارهم ولا حد ناقش أفكاري.

د. ابتهال أكتر من كده.

د. نصر: هو فيه ندوة ناقشت أفكاري مناقشة حقيقية؟، ده المسألة واحد كفرني ففضل اتباعه يرددوا نفس المعنى بصيغ مختلفة، كافر ... كافر.

وناس قالت لا مش كافر، حرية الرأى حرية العقيدة.

د. ابتهال: طيب دي مصر كلها كانت مشغولة بالموضوع.

د. نصر: مشغولة بكافر ولا مش كافر، هنطلق ولا مش هنطلق.. أنا كان نفسي أناقشهم وأناقش أفكارهم ويناقشوا فكرى.

د. ابتهال: (وهى واقفة وتهم بالانصراف).. وده كان هيحصل إزاى وتلفزيون مصر تاني يوم حكم طلاقنا كان بيهلل لنجاة الرئيس من رصاص الارهاب في أديس أبابا، ومحاولش حتى يربط بين رصاص يوسف البدري وعبد الصبور شاهين ورصاص أديس أبابا. يا سيدي بقولك أيه أنا هدخل أنام.

د. نصر: أنا هاقعد شوية أخلص بحث في أيدي (يجلس على مكتبه يقلب بعض الصفحات.. يريح رأسه على المكتب)

تخفت الإضاءة شيئا فشيئا ليتحول المشهد الى كابوس وتلعب الإضاءة والموسيقي دورا في هذا التحول، بل أتصور أن تدخل ضمن مفردات الإضاءة صور فوتوغرافية (ببرجيكتور متحرك) لعبد الصبور شاهين ويوسف البدري وفهمي هويدي ومصطفي محمود وآخرين، يتماشي ذلك مع تشكيلات حركية لهذه المجموعة وهى تصارع د. نصر ويصارعهم..

أصوات: أنت عايز تناقشنا - أيوه أناقشكم - هنفرمك - أناقشكم وأموت - هتموت هتموت - هاتوا الكتب.

د. نصر في الكابوس مع د. عبد الصبور.

قلت عني إني بقول فيه كذا قرأن لآن كل قبيلة كانت بتقرأ القرأن حسب لهجتها ولا مقلتش

د. عبد الصبور أيوه قلت وإنت تنكر إنك قلت كده.
نصر: مين قال الكلام ده سنة ٦٦ في كتاب " تاريخ القرآن " مين إللي قاله؟ أتكلم.. إتكلم (يصارعه حتى يعترف)
د. عبد الصبور: أنا إللى قلت.
د. نصر: مش إنت إللي قلت إن لكل قبيلة قراية خاصة والرسول وافق على كده فاكر ولا لأ.
د. عبد الصبور: أيوه فاكر ده صحيح هما كانوا بيقرأو القرآن بالمعنى مش باللفظ قدام الرسول.
د. نصر: حد إتهمك إنك كافر.. حد قال عليك إنك بتقول فيه " كذا القرآن " يا جبان يا خاين خنت نفسك وخنت علمك لما لقيت أموال الخطب في الجوامع وبركات السعودية والريان أكتر بعت علمك خنت أمانة العلم.
د. عبد الصبور: لا لا أنت كافر هاتوه المشنقة.. المشنقة
(يقع د. عبد الصبور على الأرض)
(د. مصطفي محمود مع د. نصر)
د. نصر: قلت عني إني بنكر السنة واللي ينكر السنة ينكر القرآن ".
وكفرتني وقلت إني بطالب بالثورة على النصوص وقلت على لساني إن النصوص المقصوده هي الكتاب والسنة حصل ولا لأ..
د. مصطفي حصل وإنت قلت كده
د. نصر: أنا قلت نرمي القرآن والسنة؟؟ جبت الكلام ده منين قريت كتبى اتكلم.. أتكلم
د. مصطفي: لا. أنا قريت كلام د. عبد الصبور ود. بلتاجي عنك
د. نصر: وعملت ليهم دوبلاج. زي برنامجك " العلم و الايمان ورددت وراهم بدون علم ولا إيمان.
د. مصطفي: أنت قلت الكلام ده.
د. نصر: لأ. محصلش، أنا فرقت بين الدين والفكر الديني، الدين من عند ربنا والفكر الديني هو فهمنا للدين.. الدين مقدس أما الفكر الديني ممكن نختلف لأن كل مفكر له رأيه.
د. مصطفي: الفكر الديني هو الدين يا كافر.
د. نصر: الفكر الديني رأى بشر زينا ممكن يبقي صح أو غلط، ولكن اللي زيك عاوزين يبقي كلامهم هو الدين وانا هفضل أكشفكم ... أنتم فكر ديني مش دين..سامع.. فكر ديني مش دين (يصارعه ويضغط عليه)
د. مصطفي: أنا من قبلك قلت كلام زى ده و....
د. نصر: كنت برضه في الستينيات كان ممكن ييجي منك لغاية برضه ما بعت أفكارك لفلوس السعودية، مين كان بينتج لك برنامج العلم والايمان.
د. مصطفي: شركة سعودية.
د. نصر: كنت بتعمل إيه فيه تجيب شرايط علمية فيها كلام مهم تسمعه وتشوهه وتتحول الشرايط العلمية الى (مقلدا د. مصطفي) شوف النحلة يا سلام على جناحاتها ورجليها أهى بتعافر عشان تشفط شوية رحيق وتعمل لنا عسل يا سلام يا عسل أنت سبحان الله سبحان الله " هى دى البرامج العلمية الخطيرة شوهت العلم وخنت العلم وخنت أفكارك.
د. مصطفي: لا أنت مرتد وملحد هاتوا المشنقة.
(يسقط د. مصطفي محمود)
(د. نصر: يواجه فهمي هويدي)
د. نصر: وأنت يا فهمي هويدي هاجمتني واتهمتني بالكفر لأنى قلت على بعض النصوص إنها لها ظروف تاريخية خاصة، واتهمتني إنى بحاول أعطل النصوص الدينية وبأعبث بيها حصل ولا لأ.
فهمي هويدي: حصل وأنت فعلا قلت كده
د. نصر: جبت الكلام ده منين.
فهمي: من تقرير د. عبد الصبور ومن بعض كتاباتك.
د. نصر: سمعني اللي انا كتبته
فهمي: مش فاكر
د. نصر: لأ فاكر بس مش عايز تقول الحقيقة.
فهمي: سيبني سيبني مش فاكر
د. نصر: أنا أسمعك ولا خلاف أن الدين يجب ان يكون عنصرا أساسيا في أى مشروع للنهضة والخلاف يتركز حول المقصود من الدين، هل الدين هو ما يطرحه المستغلون للدين أم الدين بعد تحليله وفهمه فهما علميا ينفي عنه الأساطير ويستبقي ما قبله من قوة دافعة للتقدم " أتكلم يافهمي وقول الدين هوه إيه فيهم، أتكلم الدين الحقيقي هو اللي ما يتعارضش مع العلم، قول يا فهمي قول (يصارعه ويضغط عليه)
فهمي: أنا ضد التعصب الديني صدقنى وضد الخرافات اللي....
د. نصر: أيوه ما انت طول عمرك بتلعب على الحبال، على فكرة ده مش كلامى ده كلامهم عنك لكنك حبيت تراضيهم بعد ما كفروك على حساب مين؟ على حساب نفسك وفكرك أنت بعت نفسك للمتطرفين يا فهمي، بعت نفسك وفكرك يا فهمي.
(يسقط فهمي هويدى)
د. نصر: (موجها حديثه للثلاثة) انتوا بعتوا أفكاركم وأحلامكم ومارستوا الإرهاب على مسلم مؤمن. وانتهكتوا حرمة بيته ومراته وشهرتوا بيهم وشردتوهم بره وطنهم وخليتوا الدين مجرد وقود لنار أفكاركم وحولتوا التفكير والتحليل لتدجيل واليسر لعسر والنعمة لنقمة واللي يخالفكم تولعوا النار حواليه، بس عايز أقول لكم كلمة: نار التكفير اللي انتوا بتولعوها دي هتحرق مصر كلها وانتوا أول اللي هيتحرق بيها نار التكفير اللي انتوا بتولعوها دي هتحرق مصر كلها وانتوا أول اللي هيتحرق بيها

إظلام

المشهد التاسع:

إضاءة كاملة على د. عبد الصبور ود. مصطفي محمود وفهمي هويدي يمسك بكل واحد منهم ثلاثة من أعضاء الجماعات، الملتحى واثنان عن اليمين واليسار وواحد يقف وراءه وهو أعلى منه، تخفت الإضاءة عليهم لتصبح بقعة ضوء تنتقل من مجموعة لمجموعة ويقرأ الثلاثة معا حيثيات اتهام كل واحد منهم بالتقطيع الاضائي بينهم.
المجموعة الأولى المحاصرة لعبد الصبور شاهين بصوت جماعى: وقد تبين لنا أن الدكتور عبد الصبور شاهين قد ألف كتابا أسمه "أبي أدم قصة الخليقة" وقد خرج فيه عن صحيح الدين الاسلامي.
المجموعه الثانيه المحيطة بالدكتور مصطفى محمود.
وقد اتضح لنا أن الدكتور مصطفى محمود قد ألف كتابا أسماه "الشفاعة" وقد خرج فيه عن صحيح العقيدة الإسلامية
المجموعة الثالثة المحيطة بفهمي هويدي: وقد تبين لنا أن الكاتب العلماني فهمي هويدي قد كتب عدة مقالات في الأهرام هدم فيها ثوابت

راسخة في الدين الاسلامى.

المجموعة الأولى: وقد انتهى ويااللعار هذا المؤلف الى نتيجة في كتابه من شأنها هدم ثوابت الأمة وهى ان أدم ليس أبا البشر وأن حواء لم تخرج منه.

المجموعة الثانية: وقد تبين أن الدكتور مصطفي محمود قد أنكر السنة ومن ينكر السنة فقد أنكر القرآن الكريم لأنه رفض أحاديث الرسول التى تقول أنه شفيع أمته يوم القيامه وكلام الرسول وحى يوحي.

المجموعة الثالثة: لقد نادى أن حد قطع يد السارق يجب ألا يطبق في مصر لأن ٤٠٪ منها تحت خط الفقر ونادى الا يحج المصريون عام ٩٣ ليوفروا تكاليف الحج ويتبرعوا بها لمسلمي البوسنة.

المجموعة الأولي: لقد أساء د. عبد الصبور الحديث عن رب العالمين وكذب الأحاديث الصحيحة وأنكر ما هو معلوم من الدين بالضرورة.

المجموعة الثانيه: لقد تطاول على آيات القرآن الكريم وطالب بحرق كتب السنة وادعي تناقض أحاديث الرسول مع القرآن الكريم.

المجموعة الثالثة: وقال عن أحاديث صحيح للرسول إنها لا تصلح إلا لحادثة تاريخية قديمة ولا تصلح لعصرنا الحالى مثل حديث تحية غير المسلمين وحديث تولى المرأة شئون الحكم.

المجموعه الأولى: ولما كان ما فعله أشد خطورة على الإسلام مما فعله طه حسين ونصر ابو زيد وطالبناه بالتوبة فرفض لذلك قررنا رفع قضية تفريق بينه وبين زوجته لإثبات ردته عن الإسلام.

بينما تضاء إضاءة خافته على المجموعه الثلاثة وتتلى قرارات اتهامهم بالإشارة فقط يسمع صوت مقوله نصر حامد أبو زيد " نار التكفير اللي أنت بتولعها هتحرق مصر كلها وانتوا أول اللي هيتحرق بيها تكرر الجملة عدة مرات

الختام

أولا: - المراجع الرئيسية:

قصة أبو زيد وانحسار العلمانية في جامعة القاهرة إعداد د. عبد الصبور شاهين دار الاعتصام بدون تاريخ.

جريدة الاهالى (كتاب في عدد خاص من الاهالى) عدد يونيو ١٩٩٥

ثانياً: - مراجع أخري

مفهوم النص تأليف د. نصر حامد أبو زيد المركز الثقافي العربي يونيو ١٩٩٠.

الامام الشافعي دار سينا للنشر ١٩٩٢ تأليف د. نصر حامد أبو زيد.

التفكير في زمن التكفير تأليف د. نصر حامد أبو زيد يوليو ١٩٩٥ مكتبة مدبولى.

نقض مطاعن أبو زيد تأليف د.إسماعيل سالم دار المختار الاسلامي ٩٣.

نصر أبو زيد بين الكفر والايمان إعداد محمود فوزى دار الرائد ١٩٩٥.

العواصم من قواصم العلمانية تأليف د. عمر عبد الله كامل تقديم عبد الصبور شاهين دار التراث الاسلامي ١٩٩٨.

رأى القضاء في قضية نصر أبو زيد إعداد د. إسماعيل سالم برقم إيداع ١١٦٥١ / ٩٥ دون كتابة دار النشر.

عدد خاص من مجلة القاهرة العدد ١٥٩ فبراير ١٩٩٦.

أبي أدم تأليف د. عبد الصبور شاهين مكتبة الشباب ١٩٩٨.

أبي أدم الخيال الجامع والتأويل المرفوض تأليف د. عبد العظيم المطعني مكتبة وهبة ١٩٩٩.

الشفاعة تأليف د. مصطفي محمود كتاب اليوم يوليو ١٩٩٩.

دفع أباطيل د. مصطفي محمود في إنكار السنة النبوية تأليف د. عبد المهدى عبد القادر دار الاعتصام ١٩٩١.

حوار مع د. مصطفي محمود في الشفاعة تأليف د. طه الدسوقي برقم إيداع ٩٥٥٢ لسنة ١٩٩٩ بدون دار نشر.

عمائم وخناجر أليف ابراهيم عيسي دار سفنكس ١٩٩٣.

عدد خاص من مجلة أدب ونقد العدد ١٢٠ أغسطس ١٩٩٥.

ثالثاً: - مؤنسات القراءة

الاسلام وحرية الفكر تأليف جمال البنا دار الفكر الاسلامي ١٩٩٩.

ظاهرة التكفير شبهات وردود تأليف عبد الفتاح شاهين دار الاسراء ١٩٩٩.

الاسلام السياسي تأليف فرانسوبورجا ترجمة د. لورين ذكرى تقديم د. نصر حامد أبورز دار العالم الثالث ١٩٩٢.

الارهاب تأليف د. فرج فوده ٩٣ طبعة خاصة بالمؤلف.

حوار حول العلمانية دار المحروسة للنشر ١٩٨٧ تأليف د. فرج فوده

قبل السقوط تأليف د. فرج فوده طبعة أولى ١٩٨٥.

لتطبيق الشريعة لا للحكم تأليف خليل عبد الكريم كاتب الاهالى مايو ,١٩٨٧

رابعاً: الصحف والمجلات

الشعب ١٦ /٤ / ٩٣ - ٤ /٩٣/٥

الأهرام ١٠/٤/٩٣ - ٢٠/٤/٩٣ - ١٦/٦- ٢٣/٦ - ٢٨/٤-٣٠/٦-٣١/٣-٧/٤-١٤/٧ - ٢١/٧ - ٢٨/٧-٤/٨-١٨/٢/٩٤ -٢/٢/٩٤.

الوفد ٨ /٤ /٩٣ - ٦/٤/٩٣.

الاخبار ١٦/٤/٩٣ - ٣١/٣- ٧/٤ - ١٢/٤ -١٤/٤- ٥/٥.

الحقيقة ١٧/٤/٩٣ - ٨/٥ - ١/٥-١٠/٤,

أكتوبر ٢٥/٧-١٤/١١-٢١/١١/٥-١٩/١٢- ١٢

عقيدتي ٦/٤.

المسلمون:٣٠/٤

اللواء الاسلامي ١٥/٤ حريتي ٩/٥/٩٣.

العروبة ٢٧/٤ الجيل ٣٠ /٥ /٩٩.

المصور ٢٠/٤ -١٩/١١-١٣/١٢- ٢٤/١٢ - ١٧/ ١٢.

المساء ٦/٤.

الاهالى ٧/٤ - ١٤/٤-٥/٥-٣١/٣-٢٨/٤-١/٩-٢٤/١١ /٨ ١٢ - ١٥/١٢- ٢٦/١/٩٤

الحياة ١٣/٤.

صباح الخير ١٥/٤ - ٢٤/ ٦

الوطن العربي ٢٣/٤

الناقد أغسطس ٩٣

الصحافة التونسية ١١/٤

روزاليوسف ٣/٥- ٢٢/٥- ٢٢/١١- ٢٩/ ١١- ٢٧/١٢- ١/١/٩٩

الهدف ٩/٥ - ٥/١٢

الاداب يونيه ٩٣

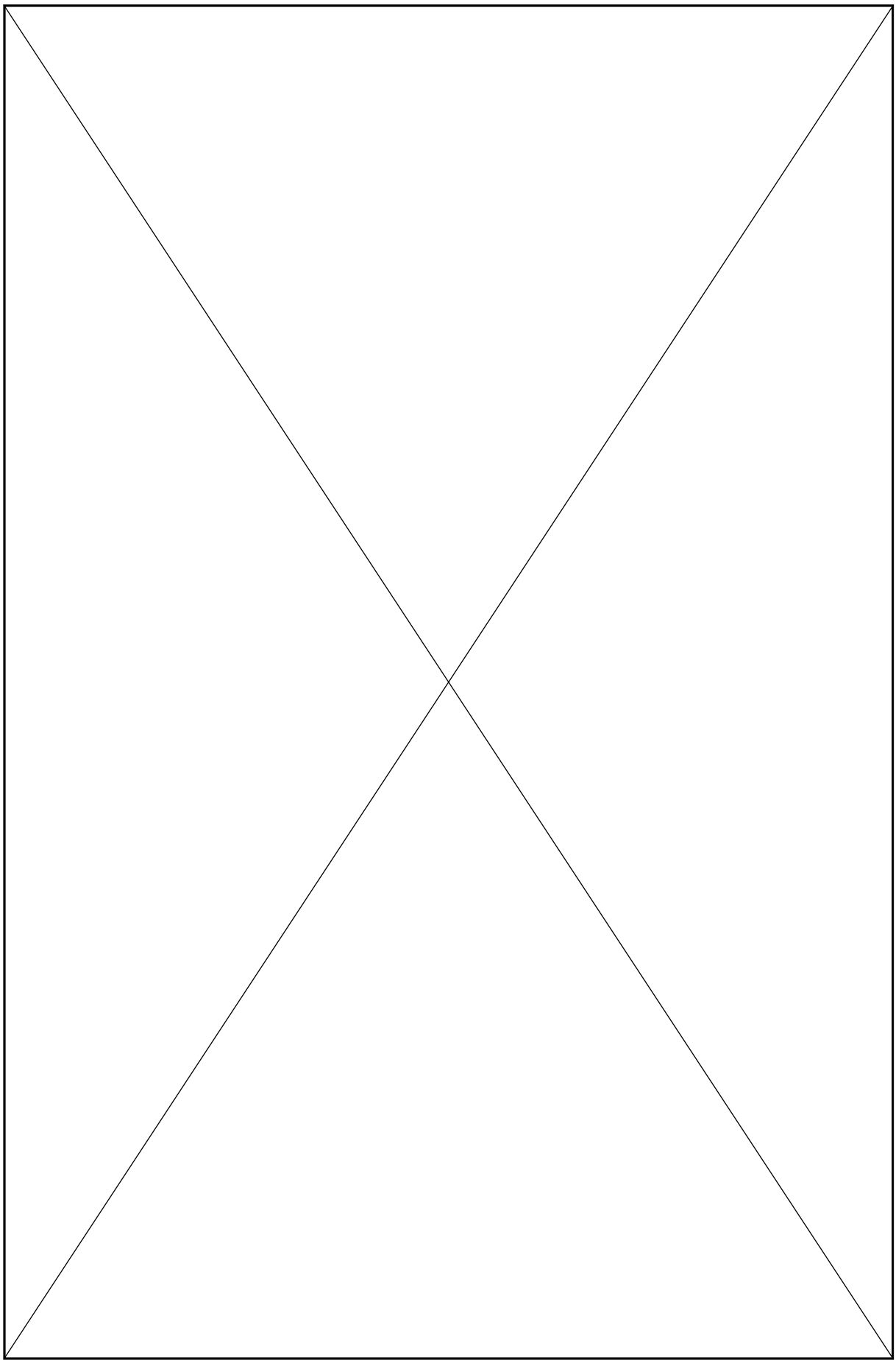
الى الإمام ١٨- ٢٤/٦

الميثاق ٢٧/٦

العربي ٢٢/١١- ١٦/٨/٢٩/١١- ٧/١١- ١٤ / ١١ - ٢١/١١ /٩٩

الشروق ٨/ ١٢/٩٣

الاسبوع ٢/٥/٩٩ - ٢٦/٤/٩٩- ١٤/٦/٩٩



اثر الياحات

تـرجمـــــات

مارين سوريسكو.. منتخبات شعرية

سوريسكو: المعرفة والشعر

ترجمة: عبدالكريم كاصد*
خاص انزياحات

كتبتُ مرّة عن مسرح مارين سوريسكو في مقدمة لأهمّ مسرحياته التي ترجمها الصديق الأديب والفنان كاظم الصبر إلى اللغة العربية عن الرومانية بعنوان "البرد": "في مسرح سوريسكو ثمة تاريخ وواقع ومخيلة تجمع الاثنين معاً وتحيلهما إلى عالم لا يعود القارئ يسأل فيه أيهما تاريخ وأيهما واقع.. عالمٍ تتقاطع فيه الشخصيات والأحداث وتفترق في حركة لا تتوقف عند أحدهما لتعطل مسار الآخر. وهذا العالم رغم خصوصيته وغرائبيته ليس هو نقيض العالم الواقعيّ وتاريخه، مثلما هو ليس مرآته وقد كسر المرآة ليذهب إليه مباشرة بأوهامه وتفاصيله واختلاطاته التي لا تكشف عنها وثيقة أو كتاب، وإنما مخيلة الكاتب في مسرحية تعيد ترتيب الأحداث والشخوص فيحضر ما هو غائب فيها، ويغيب ما هو حاضر فيها، ويصبح الواقع الحقيقيّ في المسرحية هو الواقع ذاته ونقيضه في آن واحد".

وهذا ما ينطبق على شعره الذي لم يكن بعيداً عن المسرح في أجوائه، وموضوعاته أيضاً، رغم قصر هذه القصائد وكثافتها حيث تلتقي تجربة الشاعر بتجربة شعب كامل لديه من الهواجس والعذابات ما لدى الشاعر نفسه، وهذا ما حاول أن يُلخّصه الشاعر شيمس هينيي في قوله إن عجوزاً من الإسكيمو سُئلتْ: "لماذا كلّ أغاني شعبك قصيرة جداً وشديدة الإيجاز؟" فأجابت: "أغانينا قصيرة لأننا نعرف الكثير". غير أن هذه المعرفة الجادة لم تمنع الشاعر من ممارسة سخريته التي أدخلت شعره في تلك المنطقة الخطرة في الشعر، المنطقة الشبيهة بالمسرح ، حيث تتداخل الأشياء : الظلّ والضوء، اللعب والحلم، الفكر والأحاسيس، الوضوح والغموض، في عالم شعريّ واحد.

تُرجم شعر مارين سوريسكو إلى العديد من اللغات الأجنبية ومنها الانجليزية منذ الستينات، في ترجمات مختلفة، واحتفاء واضح. ومن بين الذين أسهموا في ترجمته، ليس عن الاصل بل عبر اللغة الانجليزية الشعراء: شيمس هيني، تيد هيوز، بول ملدن وآخرون وبعضهم اعتمد لغات أخرى في ترجمة سوريسكو كالشاعر الإنجليزي ما يكل هامبرغر الذي اعتمد اللغة الألمانية في ترجمته مختارات من شعر سوريسكو.

وإزاء اختلاف الترجمات وتضاربها أحياناً، رغم اعتمادها الأصل، لم نجد بدّا من تحكيم ذائقتنا وفهمنا لهذا الشعرالذي يتجاوز في عوالمه الشعرية المحكمة البناء اللغة الشعرية ذاتها، على حدّ تعبير مترجمته (آدنا لونغلي) في إشارة لها عابرة حين تقول في مقدمتها لمختارات من شعر سوريسكو إنّ "حكاياته وأمثاله تتخطى تخوم اللغة". وهذا ما فعلناه في ترجماتنا السابقة، فقد ترجمنا مجموعة "قصاصات" لريتسوس عن اللغة الفرنسية، ولم نتقيّد بحرفية الترجمة الفرنسية التي أعوزتها الدقة حتى في العنوان ، غير أن قراءتنا للديوان قادتنا إلى إدراك معنى العنوان الحقيقي لمجموعة ريتسوس الذي هو (قصاصات) وليس (أوراق) كما جاء في الترجمة الفرنسية. وهذا ما أكده ريتسوس نفسه للزميل سمير سعد حين التقاه في أثينا، وأخبره بترجمتي التي اطلع عليها مخطوطة في دار الفارابي، ولكن هذا لا يعني أبداً سلامة الترجمة مهما دقت من الاحتمالات الأخرى والعثرات.

أن الترجمة عن الأصل قد تختلف اختلافاً كبيراً بعضها عن بعض، ويبقى على الناقل من لغة أخرى إدراك عالم الشاعر والاطلاع على هذه الترجمات باختلافاتها ووتناقضاتها أحياناً، للوصول إلى ما يقترب من عالم الشاعر وهذا لا يتحقق إذا كان الشاعر، أصلاً، لا يتعامل مع اللغة بدقّة، حين تحيل القصيدة إلى كلّ شئ ولا تحيل إلى شئ، على التقيض مما نجده في لغة سوريسكو الخالية من الزوائد، والتي تكاد أن تكون صلبة، بل وحيادية، في بعض الأحيان ولكنها تخفي وراء صلابتها اتساعاً يفتحها على العديد من الاحتمالات والتأويلات، لا لأن كلماتها تحيل إلى ذلك بوصفها مفردات قائمة بذاتها بل بوصفها أجزاء من بناء يستوقف كلّ هؤلاء الذين يختلفون في تفسير مدلولاته، ولكن من الصعب أن يختلفوا في رؤية هذا البناء الذي يحافظ على شكله في لغاته المختلفة، مما يدفعنا إلى النظر إلى الشكل

من خلال منظور أوسع من حصره في الألفاظ ذاتها، أو في تداعياتها.

ولا يعني السعي إلى فهم نص الشاعر والاقتراب منه أنّ فعل الترجمة خضوع للنص، بل هو عملية أقرب إلى البحث للكشف عمّا هو أعمق في القصيدة. وهذا البحث يعني الشاعر والمترجم معاً مثلما يعني القارئ أيضاً.

قد يكون الابتعاد مسافة عن النص، أحياناً، اقتراباً منه وقد يكون العكس. ثمة ترجمات أمينة، شكلية، ثقيلة ، وأخرى بعيدة عن النص ولكنها تقترب منه في الجوهر من خلال البعد هذا نفسه. وليس أدلّ على ذلك من ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيّام، وترجمة كولمان باركس لشعر جلال الدين الرومي.

ما هو مهم في الترجمة هو حضور القصيدة ذاتها بعالمها المتماسك، الذي هو ليس بالضرورة ما فكّر به الشاعرتماماً.

ولكي أقرب فكرتي أكثر أورد هذا المثال البسيط لأوضح ما قلته:

لنأخذ قصيدة (ترجمة) الورادة في مختاراتنا وهذا نصّها:

ترجمة
أجلسوني لامتحانِ
لغة قديمة
وكان عليّ أن أترجم نفسي
من إنسان إلى قرد

بدأت الإجابة مسترخياً
في البدء ترجمتُ النص
إلى غابة

لكن
كلّما اقتربتُ من نفسي
أضحت الترجمة
أصعب
وببعض الجهد
وجدتُ ما يقابل
أظفار الأقدام وشَعر الرجلين

وعند الركبتين
بدأت أتلعثم
وارتجفتْ يدي عند القلب
ولطختُ الورقة بالضوء
فحاولت أن أمسحها
بالشَعر الذي في صدري
وتعثرتُ أخيراً
بالروح

في هذه القصيدة سنتوقف عند المقطع الأخير، فمن دون توازنه تختل القصيدة بكاملها. يترجم الشاعر، الذي خضع لامتحان لغة قديمة، نفسه من إنسان إلى قرد، يترجم أوّلا النص إلى غابة ثمّ ببعض الجهد يجد المكافئ المُرضي لما يقابل ظفر الإبهام وشعر الرجلين لكن سرعان ما يتلعثم وترتجف يده عند القلب فيسبب لطخة هي لطخة الضوء وليس الحبر، ومع هذا التلعثم والارتجاف تتلعثم الترجمة وترتجف. أحد المترجمين يترجم بعض الأبيات السابقة كالتالي:

وتركت بقعة على الشمس
وحاولت "تحسينها"
بالشعر الذي على صدري

مترجمٌ آخر يترجمها بشكل مغاير:
وبقّعتُ الورقة بالضوء
وحاولت مسحها
بالشعر والصدر

وكلاهما لم يتمثل جوّ هذه الابيات وعلاقتها بعالم القصيدة. مع الأول سنتساءل ما معنى " تحسينها" وكيف دخلت الشمس في النص. ومع الثاني ستصيبك الحيرة وتتساءل ما معنى مسح البقعة بالشَعر والصدر. لم يدرك المترجم أن المسح سيكون بشعر الصدر لهذا الإنسان سليل القرد الكثيف الشعر وليس بفصل الشعر عن الصدر، وكأنهما شيئان مفترقان. في الترجمتين فوضى في الفهم. يُدخل الأول عنصرين غريبين على القصيدة هما لفظتا (الشمس) و (تحسين)، فالقصيدة لم تنبئ بهما من قبل ولا تتحملهما من بعد، بل أن فعل (تحسين) هو نقيض المعنى الأصليّ. وكلا المترجمين لم يُضمّنا ترجمتهما الارتباك الحاصل في فعل تلطيخ الورقة بالضوء الذي فاجأ الممتحن بعد ظلمة الغابة، لذا آثرنا أن نأخذ البيت الأول من الترجمة الثانية لما للنور من علاقة بالارتباك الحاصل ولما له علاقة بتطور القصيدة والإنسان معاً وبالأخص علاقته بالروح التي ستبزغ في نهاية القصيدة كالضوء والتي سيعثر بها الإنسان الخاضع للامتحان، كما آثرنا ترجمة مسح لطخة الضوء التي بدت غريبة على إنسان القصيدة بشعر الصدر وليس كما وردت في الترجمة بالشعر والصدر وكأنهما شيئان منفصلان.

إنني لا أتحدث هنا عن جودة هذه الترجمة أو تلك.. عن سوء هذه الترجمة أو تلك بل عن الفهم... فهم عالم القصيدة لا ألفاظها المستخرجة من القواميس أو حتى من اللغة اليومية.

مثل هذه الإشكالات تواجهنا كثيراً في قصائد ومقاطع وكلمات لذلك تبدو الترجمة فنّاً واستيعاباً وتمثلا لعالم الشاعر دون التطابق معه، بالضرورة،.فقد يكون للشاعر نفسه قراءته الثانية للقصيدة نفسها.

تحتوي مختاراتنا هذه على قسمين الأول يضم قصائد للشاعر من مجموعاته المختلفة والثاني يضم قصائده التي كتبها خلال شهرين قبل وفاته، إثر إصابته بسرطان الكبد.

ولد مارين سوريسكوسنة ١٩٣٦. درس الأدب والفلسفة في جامعات رومانيا. اصدر العديد من المسرحيات والمجموعات الشعرية منها: قصائد١٩٦٥ ، الساعة ١٩٦٦، غيوم ١٩٧٥، سيراميك ١٩٧٩، نوافيرفي البحر١٩٨٢، الجسر، وهذه المجموعة طبعت بعد عامٍ من وفاته سنة ١٩٩٦ ,والديوان الأخير ضمّ قصائد المرض التي ضمناها القسم الثاني من ترجمتنا.

المترجم

كرنفال

دعينا نتبادل الأفكار أيتها الشجرة
فأنا لا أعرف حتّى اسمك
ومع أفكارك
أعطني أوراقك كلّها
لأضعها على يديّ
وعينيّ
وجبهتي
وفي النهاية
سيكون ثمّة كرنفال للتوديع
كرنفال جميل
وسيرتدي كلّ منّا
قناعه المرح
فأنا نفسي أرغب حقّاً أن أبدو
بقناع شجرة خضراء

إيكاروس اللاعب

أتيتُ أسال الطيور
فوهبني كلّ طائرٍ
ريشة
النسر وهبني ريشة عالية،
طائر الجنة ريشة حمراء
الطنّان ريشة خضراء
الببغاء ريشة ناطقة
النعامة ريشة خجولة،
أوه.. أيّ جناحين صنعتُ لنفسي!
بروحي ألصقتهما
وشرعت بالطيران
طيران النسر العالي،
طيران طير الجنّة الأحمر
طيران الطنّان الأخضر
طيران الببغاء الناطق،
طيران النعامة الخجول ،
أوه.. كيف أنا طرت

الصدفة البحرية

اختفيتُ في صدفة بحريّة
ونسيت أيّة صدفة،
وأنا الآن أغطس يوميّاً
ناخلاً بأصابعي البحر،
لعلّني اجد نفسي.
أحياناً
أفكّر أن سمكة ضخمة ابتلعتني
فابحث عنها في كلّ مكان
لتلتهم الباقي
وإذ يجذبني قاع البحر
ترعبني ملايين الأصداف
التي تتشابه تماماً
النجدة..!
أنا في واحدة منها
كم مرّة اتجه إلى واحدة منها قائلاً:
"هذه أنا"
وإذ أفتحها أجدها فارغة

قدر

الدجاجة المجمّدة التي اشتريتها ليلة
البارحة
عادت إلى الحياة
ووضعت أكبر بيضة في العالم
فاستحقّت جائزة نوبل.
البيضة الضخمة
مرّت من يدٍ إلى يد
وفي أسابيع معدودة
دارت حول العالم
وحول الشمس
في ٣٦٥ يوماً
الدجـاجـة تلقّت من يدري كم من
العملة الصعبة
مقدّرة بأرطال القمح
لا تقوى على أكلها أبداً
ولأنها تُدعى إلى المحافل أجمع
لإلقاء المحاضرات وتلبية المقابلات
التقطتْ لها صورٌ عديدة.
مراراً ألحّ عليّ المراسلون
أن أكون هناك
إلى جانبها لالتقاط الصور
وهكذا، بعد أن خدمتُ الفنّ
طوال حياتي
وجدتني فجأة
وقد أمسيتُ مشهوراً
بصفتي مربّياً للدجاج

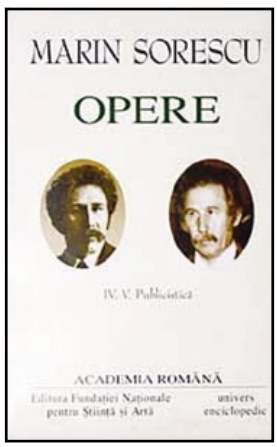
الطريق

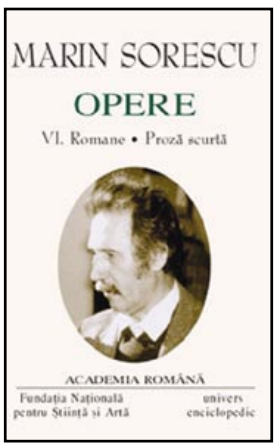
مستغرقاً في التفكير
ويداي خلف ظهري
اسير في سكّة
هي الطريق الأكثر استقامة

خلفي
يقترب القطار
باقصى سرعته
ولا يبصرني

هذا القطار
(وزينون شاهدي)
لن يصلني
لأنني أسير ابداً
أمام الأشياء الفاقدة العقل
وأتقدّمها قليلاً

وحتّى لو دهسني





بوحشيّة
فثمة شخص آخر
سيسير أمامه
مستغرقاً في التفكير
ويداه خلف ظهره

مثلما افعل الآن
أمام هذا الوحش الاسود
وهو يقترب
بسرعة مخيفة
دون أنّ يلحقَ بي ابداً

بلفاع آخضر

بلفاع أخضر
عصّبتُ عيون الأشجار
وسألتها أن تمسكني

مسكتني في الحال
وقد اهتزّت أوراقها من الضحك

بلفاعٍ من غيم
عصّبتُ عيون الطير
وسالتها أن تسكنني
مسكتني الطير
وهي تغني

بعدئذ عصّبتُ والابتسامة على شفتيّ
عَينَيْ حزني
فمسكني
بعد نهار، مشغوفاً بالحبّ.

بالليل عصبتُ عيون الشمس
وسألتها أن تمسكني

أعرف أين أنتَ، قالت الشمس
تماماً خلف ذلك الوقت
لاتتعب نفسك أكثر بالاختفاء

لا تتعب نفسك
قالوا جميعهم
وكذلك قالت كلّ تلك المشاعر
التي عصّبتُ عيونها

شكسبير

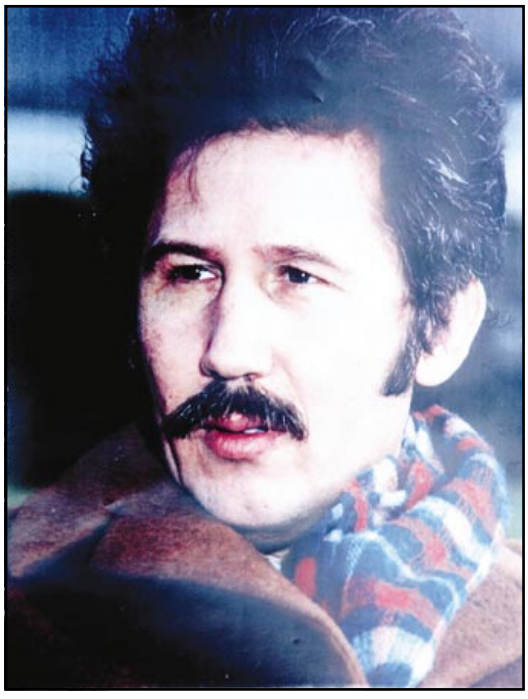
خلق شكسبير العالم في سبعة أيّام
في اليوم الأوّل خلق السماء والجبال،
ومهاوي الروح.

في اليوم الثاني خلق الأنهار،
المحيطات، البحار، والمشاعر
الأخرى التي وهبها لهاملت، يوليوس
قيصر، أنطونيو، كليوباطرة، أوفيليا،
عطيل، وغيرهم،
لتسكنهم وأحفادهم إلى الأبد

في اليوم الثالث استدعى كلّ البشرية
لتتعلّم كيف تتذوّق السعادة، الحبّ،
اليأس،
الغيرة، المجد، وهكذا،
لم يتبقّ ممّا يهبه شئ.
لكن بعد قليل
جاء من تخلّف من الناس
ربت الخالق، وقد ملأه الأسى،
رؤوسهم قائلاً،
أن لا شئ تبقّى لديه ليهبهم إيّاه
سوى أن يكونوا نقّاد أدبٍ
وينكروا صنيعه
اليومان الرابع والخامس كرّسهما
للضحك
فسمح للمهرّجين
بالشقلبة وتسلية
الملوك، والأباطرة، وكلّ التعساء

في اليوم السادس عالج بعض
الإشكالات الإداريّة الصغرى
فأطلق عاصفة
وعلّم الملك لير
كيف يضع على رأسه تاجاً من القشّ
ومن بقايا تخلّفتْ من صنيعه
خلق ريتشارد الثالث

في اليوم السابع تطلّع حوله ليرى
إن كان ثمّة ما لم يصنعهُ



كان مدراء المسرح للتوّ
يلصقون الإعلانات في العالم أجمع
فكّر شكسبير أنّهُ بعد كلّ هذا العمل الشاقّ
يستحقّ هو أيضاً أن يشهد العرض
غير أنّه لكونه مرهقاً جدّاً
استلقى لينام
نومته الأخيرة.

إطارات

حيطان بيتي تغطّت
بإطارات فارغة
أصدقائي لا يرون فيها شيئاً
فيظنّون أنّني وضعتها هناك
لإغاظتهم.

على سريري
فراغ
اعتدتُ أن اراه عندما أفيق
وقد تملّكني شعورٌ غريب
أنّ ثمّة شخصاً يرقبني

وفي الحقيقة
فإنّ في ذلك الموضع الفارغ
ثمّة ضوء
يحرّك أشكاله الدائريّة

لكن ما من مصباحٍ هناك
ما من عين مفتوحة
أو منجم كبريت
مع ذلك
ثمة مخلوق يتنفّس ويتنفّس
على سريري
من يعرف أيّ نجم
يتوهّج، بعيداً، في مكان ما،
روحه تفيض الآن
بفعل الانعكاس الغريب
للأشياء
على حائطي

غداً ساضع إطاراً
هناك
أيضاً.

تحميض صور

اليوم لم أصوّر غير الأشجار
عشر أشجار، مئة، ألف
سأحمّضها في الليل
حين تصبح الروح غرفة سوداء
بعدئذ
سـأرتّبـهـا تبـعـاً للأوراق والدوائر والظلال

أوه.. ما اسهل أن تمتزج الأشجار!
انظر! لم يبق منها غير شجرة
هذه الشجرة ساصوّرها ثانية
وسأرقبها في رعبٍ
إنها تشبهني.

أمس لم أصوّر غير الصخور
وكانت آخر الصخور
تشبهني
وقبل أمس - الكراسيّ -
وكان آخر كرسيّ
يشبهني

كلّ شئ يشبهني
كثيراً
أنا خائف

حلم

كان ثمة حركة غير اعتيادية
أمام منزلي
(أعيش فيه بصحبة نفسي)
فقد تجمّع أصنافٌ من البشر هناك
بانتظار الدخول في قصائدي

كان من الصعب السيطرة على الحشد
ركضتُ هنا وهناك ذاهباً آيباً
والعرق يتصبّب مني بغزارة
موزّعاً بطاقات الدخول.
كان ثمة غابات وجبال وقمر طالع أيضاً
سمعوا الضجّة حول الشعر
فجاءوا على غير عادتهم
ولكي أرضي البشر والطبيعة معاً
انتقيتُ الرجال الأقوى هيأة
وسالتهم أن يتأبطوا بأذرعهم
مع أحزانهم وأفراحهم
شجرة أو جبلاً
فهذه الطريقة الوحيدة
لإدخـالهم جـمـيـعـاً في هذا المقطع الشعريّ أو ذاك
بعض النساء الجميلات جدّاً
أتين وهنّ يحملن صحراء غوبي من أطرافها الأربعة
ويرغبن أن يهدبنها إليّ
فشكرتهنّ متقبّلاً الهديّة وأنا في غاية التأثّر
مع أنّي كنتُ واقعـاً في الحبّ فيـمـا مضى.

ورق كاربون

في الليل
ثمّة أحد ما يضع على بابي
قطعة هائلة من ورق الكاربون
فيظهر، في الحال، كلّ ما أفكّر به
على الجهة الأخرى من الباب.

أناس فـضـوليّـون من كلّ مكان في العالم
يندفعون إلى شقّتي
أسمع كعوب أحذيتهم
وهي تصعد السلّم نحوي
ثمّ تعود هابطة.
طيور شتّى
كلاب حراسة للقمر
دروب
وأشجار سنط هرمة
تعاني من الأرق.

ارتدوا نظّاراتهم
وقرأوني بفضول
أو هدّدوني بقبضاتهم
لأنّ لديّ فكرة جليّة عن كلّ شئ
إلاّ عن روحي
التي تنزلق منّي
بين الأيّام
مثل قطعة صابون
في حمّام

تحفّظ

ساتطلّع إلى العشب
حتّى أنال لقب دكتور في العشب

سأتطلّع إلى الغيوم
حتّى أصبح سيّدا للغيوم

سأسير غلى جانب الدخان
حتّى يعود الدخان
بلا خجلٍ
إلى لهب بدايته

ساسير إلى جانب الأشياء
حتّى تعود الأشياء
تعرفني

انطلاق

اليوم شراعٌ من غيم
وغداً صارية طريق
صنعتُ سفينة
وإذ اكتملتْ حملتها على ظهري
مبتدئاً سيري بالبحث عن الماء
ماء يليق بها

وهكذا واصلتُ سيري حتّى رأيت
طائر نورس
ميّتاً عند قيدومها
كقنّينة شمبانيا

دخلت البحر
مغموراً بالماء حتى الكاحلين، حتى الخصر
السفينة وهي تحنّ إلى الأمواج
تدفعني
وتدفعني

وحين لم أعد قادراً على رؤية نفسي أيداً
فجأة بدأت السفينة
الإبحار كما تشتهي

أوه، حتّى لو ذهبتُ عميقاً
مع كلّ خطوة
فأنا الآن ما زلت أحملها
سائراً في قاع البحر صامتاً
وقد رفعت يديّ فوق رأسي

السائر في نومه

أسير باستقامة في اتجاهٍ مستحيل
تقودني غريزة مؤكّدة
أتقدّم وقد غمرتني المياه
على خشبةٍ طافية
تغرق
غير أنّي في تلك اللحظة بالذات
قفزت إلى خشبة أخرى جوارها
ذاهباً عبر هذا المستنقع اللانهائيّ
الذي كان بحراً مرّةً
أبحرتْ فيه الكلمة.

أنا الذي ينبغي أن يسير على الآمواج الآن
حرّاً كما لو أنّني أسير على طريق معبّد

جمع غفير من الناس يحتشدون غير مصدّقين
على الساحل الذي يبتعد شيئاً فشيئاً
أقلّ هزّة من وجهي تحرّك عاصفة من الصخور
لذا واصلتُ سيري على الماء مثل سائرٍ في نومه
يحملني المستنقع،
هذا الأرضيّة المتخيّلة
هناك في الأسفل الجمهور
برؤوسهم المطأطئة
وقد اصطفّوا جماعاتٍ جماعاتٍ
يتذكّرون مشاغلهم
ولا يؤمنون بالسير على الأمواج
نصحني الكثيرون
أن أغطس قليلاً
فمن الأفضل ان أفعل ذلك
لفترة قصيرةٍ
فغطستُ
في القعر اصطدم الجميع بي
لذا فإني عدتُ إلى السطح
الآن سنرى

اللصوص

واحدة من قصائدي ارّقتني طوال الليل
فأرسلتها إلى جدّي
في الريف

بعدها كتبتُ أخرى
فارسلتها إلى أمّي
لتحتفظ بها في العليّة

وما زلت أكتب العديد من القصائد،
وأعهد بها، والريبة تملؤني،
إلى أقاربي الذين وعدوني بها خيراً.

وهكذا، بعد كلّ قصيدة جديدة
ثمّة شخص ما ليخبئها
طالما أنّ لكلّ واحد من أصدقائي،
صديقاً حافظاً للسرّ.

والآن لم أعد أتذكّر
لمن عهدتُ بهذه القصيدة أو تلك
ولو وقعتُ بأيدي اللصوص
وعذّبوني
فكلّ ما استطيع أن أقوله لهم
هو أنّ تلك القصيدة المثيرة للشك
في مكان أمين
في الريف

ستمطر

ستمطر
قال الربّ متثائباً
وهو يحدّث نفسه،
وينظر إلى السماء
الخالية من أيّة غيمة حتّى ولو صغيرة.
أربعون نهاراً، أربعون ليلة
والروماتزم يزعجني
أجل، مطرٌ سيهطل

نوح، أنت يا نوح
اقترب من السياج
ثمة شئ أودّ أن أسرّك به.

الصفّارة

فجأة تنطلق صفّارة
خلف كلّ عابرٍ في الطريق
فيمتلئ جسده، في الحال، بنشارة الخشب
كشجرة في حافة غابة
يفجؤها منشار

يحسن بي ألاّ ألتفت إلى الخلف
يقول العابر لنفسه _
ربّما تعني شخصا آخر.
فلنأخذ نفساً لبضع خطوات أخرى

الصفّارة تنطلق حادّة
مرّة تلو أخرى
إثر كلّ عابر
حتى استحال العابرون إلى
أرجوانيين، صفر، خضر، حمر.
يواصلون طريقهم متصلّبين
دون أن يلتفتوا إلى الخلف
الكلّ يفكر:
"ربما من أجل شخص آخر
ما قمتُ به ليس سوى حرب واحدة
أو حربين؟
غدا سيكون عرسي
وبعد غد ستضع زوجتي مولوداً
وبعد يومين سأدفن والديّ
لديّ الكثير لأفعله
الكثير الكثير من الأشياء
ليس من أجل نفسي

طفل اشترى صفارة
ومضى إلى الشارع
في الشارع
يصفر عفريتاً
في آذان الناس

ترجمة

أجلسوني لامتحان
لغة قديمة
وكان عليّ أن أترجم نفسي
من إنسان إلى قرد

بدأتُ الإجابة مسترخياً
في البدء ترجمتُ النص
إلى غابة

لكنْ
كلّما اقتربتُ من نفسي
أضحت الترجمة
أصعب
وببعض الجهد
وجدتُ ما يقابل
أظفار الأقدام وشَعر الرجلين

وعند الركبتين
بدأت أتلعثم
وارتجفتْ يدي عند القلب
ولطّختُ الورقة بالضوء
فحاولتُ أن أمسحها
بالشعر الذي في صدري
وتعثرت أخيراً
بالروح

من قصائد المرض:

سلم إلى السماء

خيط عنكبوت
يتدلّى من السقف
باتجاه سريري.
ارقب كلّ يوم
هبوطه البطئ

"انظري" قلتُ لنفسي
سلّم أنزلوه إليّ
للصعود إلى السماء"

أمسيت نحيفاً جدّاً
مجرد شبح،
مع ذلك، اشعر أنّ جسدي مازال
ثقيلاً
لن يتحمّله هذا السلّم الرقيق.

"يا روحي امضي في طريقك"
إشش! إشش!

١٩٩٦- ١١- ١٥

أسعى أن أنفذ عبر الحشد

أصرخ بالحشد:
"طريق!.. طريق!"
لديّ جناحان.

"إن كان لديك جناحان
فلم لا تطير؟"

جناحان للسير فقط ،
لتصليب الروح
فأنفاس الريح القوية العنيفة
تحميني من أصغر زلزال
يفجؤني.

وحين أرغب في الطيران
فأنا أفعل ذلك بطريقة أبسط
أرفع ذراعيّ فوقي وأغوص في الزرقة
التي تحوطني
أغوص في فكرة السماء
في فكرة الطيران

١٩٩٦-١١-٢٨

أتذكّر كلابنا جميعها

اتذكّر
كلابنا جميعها
ساعة الموت
عند الهرم.
تتمدّد مختبئة تحت السقيفة،
تحت معلف الذرة،
وحين نحمل إليها الطعام والماء
تفتح أجفانها ببطء
وقد تتطلع،
وترفع أعينها
نحوك،
لتغلقها ثانية.
غير أنها لا تستطيع
حتى تحريك ذيلها
لتعبر لك عن امتنانها.
كم مفزع هو المرور
في الحظيرة
للبشر وللحيوان معا.

١٩٩٦- ١٢

تحويل

بالمستشفى،
تمرّ سكة الترام
وأمام غرفتي تماماً
يغيّر الترام اتجاهه.
أصبحتُ معتاداً على ضجيج السكة،
لكن أحياناً في الليل
يفجؤني
حين أغفو قليلاً، بالكاد
فيُخيّل لي أن قصفاً هناك
و أنّ رجلاً يهبط من كلّ قطار
ويهرع إليّ
ليزّف إليّ النبأ
فيطرق بابي:
"من أنت؟"، أسأل، وقد غمرني الأمل،
"ادخل!؟
"أنا التحويل
عليّ أن أخبرك أنّ الترام رقم١٤ مرّ أيضاً"

١٩٩٦- ١٢- ٧

● شاعر ومترجم عراقي مقيم في لندن. والمقدمة من كتابه (منتخبات من شعر سوريسكو) المعد للطبع هذه الأيام عن دار (ينابيع) بدمشق.

مارك ليفي:

أعمل برغبة التقدم من رواية لرواية

من اعداد: لوران مارتينيه وماري لو دوران
ترجمة : مصطفى الجبزي•

عن LEXPRESS.fr يونيو ٢٠١٠
خاص انزياحات

يجيب مارك ليفي على اسئلة مرتادي الانترنت على موقع مجلة ايكسبرس الفرنسية. ويتحدث عن عمله الاخير وتطلعاته ووضعه ككاتب روايات "شعبية"

ايزابيل: بالنسبة لروايتك الاخيرة، ماذا كان مصدر إلهامك الأول ؟

مارك ليفي: اولا تحية طيبة. كان لقاءا في حديقة عامة، طفل صغير وجده، يجلسان على كرسي، وند مشاهدة التشابهه بين الاثنين، تساءلتُ "لو ان الطفل الذي كناه قابل البالغ الذي صرناه، هل سيأتلفان بعضهما البعض؟"

ثيبولت: بصراحة ما رأيك بتحويل عملك (ولو كان الأمر حقا Et si c'était vrai) الى فليم من قبل المخرج سبيلبيبرج؟ وهل سيكون هناك افلام اخرى لاعمالك؟ وهل كتاب (سارق الاشباح Le voleur d'ombres) عمل سهل التحويل الى عمل سنمائي؟

مارك ليفي: عليك الاطلاع على قسم الافلام من الرابط التالي http://www.marclevy.info, حيث اتحدث عن الامر باسهاب. واظن ان كتاب (سارق الاشباح Le voleur d'ombres) قد يتحول الى فيلم في فرنسا. اقول ذلك ولكن انا لست مخرجا...

بوازان أيفي: بالنسبة لك، إلى ماذا يعزى نجاحك؟ هذا لأن عددا كبيرا خصوصا من النقاد لا

يحبون اسلوبك ولا قصصك... برأيك ما الذي فاتهم ولا يتنبهوا له؟

مارك ليفي: ليس لدي شيء لاقوله لك بهذا الصدد، ولم اطرح على نفسي هذا السؤال على الاطلاق، انا اعمل بافضل ما استطيع، وبرغبة التقدم من رواية لرواية.

لوتشاتكيبو: سؤال عابر. ان غلاف هذا العمل غير جميل جيدا؟ كيف وقع اختيارك له؟ وهل انت ام الناشر من قام بالاختيار؟

مارك ليفي: انا، واحبه كثيرا...

كوكيكو: اسمح اولا ان اعرب عن سعادتي في أن اقرأك، فانا انتظر بشغف كبير صدور اعمالك. أما عن سؤالي: كلما قرأت رواياتك تولد لدي انطباع بانك تستخدم حياتك المعيشة مستندا، فهل انا على خطأ؟ وشكراً.

مارك ليفي: كلا، اجمالا، فالكتابة وسيللة لمكافحة الخجل الكامن في النفس، لذا اتصور ان من كتاب لآخر...

سكارليت: هل الطفل الذي كنته يفخر بالكاتب الذي صرته اليوم؟

مارك ليفي: يفخر، كلا. فليس من طبعي ان افخر بنفسي، لكني آمل ألا اخذل قيم طفولتي.

نانو: عملت حتى ضقت ذرعا في المكتبة لكني لم اقرأ أي من كتبك. ما الكمال لأحد. ما هي الاسباب التي يمكنك ان تعطيني لحضي على تناول احد كتبتك في هذا الصيف؟

مارك ليفي: لا سبب. الكتاب لقاء. وعليك ان تقرأه ما يجتذبك وما يمنحك رغبة القراءة، قراءة كتاب تقود الى قراءة اخر وهكذا...

على سبيل المثال، لهذا الصيف انصحك بقراءة الطريق لـ كورماك مكارثي La route de Cormack

Mc Carthy

تيوب: تحية سيد ليفي. تبدو انك تنزعك من طريقة استقبال كتبتك من قبل النقاد الفرنسيين. فلماذا لا تتحمل ان لا تكون "كاتبا عظيماً" وكلن كاتب بمبيعات كبيرة، فلأمر اسهل لك. ففي تاريخ الأدب كتّاب كثر اليوم منسيون و"شعبيون" في زمنهم باعوا كثيراً، ما رأيك؟

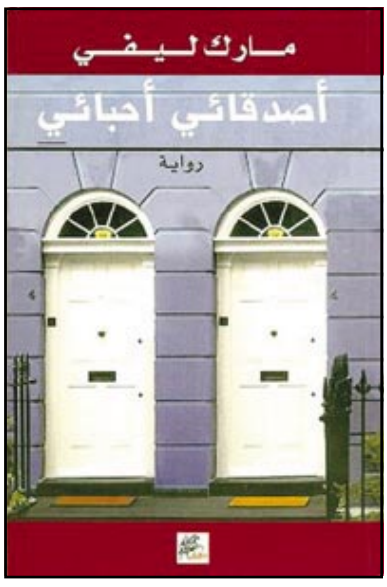
مارك ليفي: اتفق معك تماماً، لكني لم انزعج البته من تلقي النقد، بل على العكس... ثم اني لا اطرح على نفسي سؤال ان كنت كاتباً عظيما ام لا. استفهم نفسي اكثر حول حقيقة اني أب صالحا لاطفالي، زوجا صالحا لامرأتي وصديقا جيدا لاصدقائي.

تشريتشري ٦٤: هل فكرت بان تتوقف عن الكتابة يوما ما؟

مارك ليفي: كلا، مطلقاً.

غيلي: ماذا تصنع قبل الكتابة؟ وما الذي دفعك لكتابة روايتك الاولى؟

مارك ليفي: التحقت بالصليب الأحمر في عمر ١٨ سنة وقضيت فيه ست سنوات. ثم غادرت الى وادي السيلكون لاسس شركة تقنية صغيرة في الثمانينيات، في العام ٩٠ عدت إلى فرنسا. إنها رغبة كتابة قصص للرجل الذي سيكون في يوم ما ابني هو ما قادني إلى الكتابة؟



كليمون: تحية مارك، هل لديك نصائح قراءة لهذا الصيف؟ افكر بكاتبين كلاسيكيين من كتب الجيب قد تنصح بهما دون تردد (مغمض العينين). فضلا عن ذلك، ان قلت لي لماذا، أظن ان الاستلقاء على الشاطي سيكون من دون سباحة. شكرا.

مارك ليفي: الطريق لـ كورماك مكارثي La route de Cormack Mc Carthy، كتاب بانسانية مذهلة، ومع هذا عليك الذهاب للسباحة في كل الاحوال...

اوريان: ألم تسأم من اعتبارك كاتباً شعبياً؟ ألست متحاملا على زمور ونولو (شخصان بارزان في احدى البرامج التلفزيونية الفرنسية التي تستظيف كتابا وسياسيين ووشخصيات اجتماعية ويقدمان نقدا هزليا لاذعا لكل ضيف على البرنامج، المترجم)؟

مارك ليفي: اهاه، لا، ابدا لم اكلّ ابداً. بل اني سعيد جدا بهذا الأمر. ليس لدي مشكل مع الذات، امارس عملي مستمتعا بذلك كثيرا. بالنسبة لي، حرية الكتابة ترتبط بإرادة مشاهدة ما نكتب من عدمها، وارادة مشاهدة النفس عند الكتابة. بالنسبة لي زومور ونولو هما ليسا شريرين.

ايسيستيفريه: هل تحتفظ بكتب في خزانتك ام ان اصدارك يساوي انتاجك؟

مارك ليفي: ليس لدي كتب في خزانتي، وانما افكار وليس كتبا في المقدمة.

بوازون ايفي: سلام سيد لفي، حول ماذا ما زلت ترغب ان تكتب؟ واذا قد تكون مواضيع كتبتك القادمة؟

مارك ليفي: حول اشياء عديدة، انها الشخصيات هي من يرشدني نحو افكاري. ولدي الكثير من الرغبة في الروايات. لكن في الحظة الراهنة لا يمكنني ان اقول لك كثيراً.

ايسيستيفريه: هل للسنما وطريقته في الحكي تاثيرا بالغا على طريقتك في الكتابة؟

مارك ليفي: البته. في الرواية حرية لا تسمح بها الكتابة السينمائية. عنما اكتب في غلاف رواية اليوم الأول: تشيلي، سهل مترفع في اتاكاما، فاني سلفا أضعت كل المنتجين.....:ـ)

بوازون ايفي: اتساءل ان كنت انت من يختار عناوين رواياتك ام انك تترك الأمر للناشر؟ وإن كنت أنت فلماذا تستخدم الصيغة الاستفهامية في كل مرة؟

مارك ليفي: في الحقيقة، تأتي العنوانين احيانا قبل كتابة العمل، او انها تخرج من ثنايا الكتاب اثناء الكتابة... انا أختار العناوين. لماذا الصيغة الاستفهامية؟ لأني احب فكرة تقاسم الاسئلة لكني لم ادعً في مرة اني احوز على الاجابات.

ديلف: في يوم ما وبعد ان قرأت نقدا لاذعا حول روايتك قررت ان اغوص رزمة اعمالك. اكملت قراءتها في يوكيم ولاحظت انها سهلت القراءة وليس في كلامي هذا ما هو قدحي. ببساطة بالقصة بشكل عام فاعلة جدا. ويجد القارئ حاله مشدودا بالشخصيات... فهل ما لا يحبه النقاد هو هذه "البساطة"؟ وهل انت مدرك لهذا الأمر؟ وهل تشتغل كثيرا على الجمل

ام انك تكتفي باول ما يبادرك به الذهن؟

مارك ليفي: افهم تماما ما ذهبت إليه. ولكن صنع اليسير اصعب مما يبدو. ما يطرحه على الذهن في الوهلة الولى مهم بالتأكيد لكن التنقية هي ايضا عمل حرفي معتبر.

سكارليت: كيف يكون شعورك بعد الانتهاء من كتاب؟ وكيف تودّع شخصياتك الروائية؟

مارك ليفي: انها لحظة بلوز عظيمة، انطباع تشيعهم الى المطار في ظل حزن يتأتي من عدم معرفة سألتقيهم مجددا وبالنسبة للبعض منهم انه وداع اخير... اعرف ان هذا يبدو حماقة ولكن بالنسبة لهذه الشخصيات فأنا امضي ليال من القهد في مرافقتها ليقودها المر إلى ان تدخل حياتي.

بوازون ايفي: بصفة عامة ما هو مصدر الهامك الاهم؟

مارك ليفي: الحياة، للحياة مخيلة اوسع مما لدي كل كتاب العالم كافة. الاصغاء والمشاهدة هما طريقتي في العمل.

بلوف: كيف تفسر هذا التناقض. النقاد من جهد يتكالبون ضد اعمالك في حين انك احد الكتاب الفرنسيين الاكثر مبيعاً؟ كما اود معرفة ما ان كنت تقصد ممارسة الاب الشعبي (دون اي دلالات قدحية)؟

مارك ليفي: كما تعرف ان العالقة الصعبة بين النقاد والكتاب موجودة منذ ثلاثة قرون. إلا ان المشكلة في فرنسا تمكن في ان النقاد الباريسيين هم كتاب ايضا. هم اذن بين الغيرة والزمالة. وهذا لا يعد امرا مهما في اخر الأمر.

وعن سؤالك الثاني، انا لا اطرح على نفسي هذا السؤال. اكتب، متحررا من اي احكام مسبقة، ومن دون السعي الى الظهور، فقط من اجل سعادة الكتابة.

ديلف: عندما تكون كاتبا، تتساءل دوما عن التاثيرات... من الذي اعطاك الرغبة في الكتابة؟ ومن هم الكتاب الذين قراتهم كثيراً؟

مارك ليفي: رومان غاري، سانت ايكزيبيير، همنجواي، كينج، بارجيفال، هوجو، جاك بريفية، مارسيل، بانيول.

سكارليت: هل تكتب عير الروايات المصادرة؟ من اجل المتعة، لافراغ الذهن، لتحسس ما اذا مكان هناك مادة لكتابة رواية..؟

مارك ليفي: نعم. يحدث لي هذا.

شارلين: كيف تعمل؟ بأي ايقاع؟ هل لديك اماكن مفضلة للعمل، او طقوس تمارسها حال الكتابة؟

مارك ليفي: اقضي اشهرا طويلة للتعرف على شخصياتي، ثم ما ان اشرع في الكتابة، فاني اعمل سبعة ايام في الاسبوع، وحوالي بين ١٢ و١٥ ساعة في اليوم، وهذا لمدة ثلاثة الى اربعة اشهر. احب الليل، وليس لادي طقوس ولا اماكطن غير مكتبي.

مغالي: كيف حالك؟ الست متوترا كثيرا؟ شكرا على السعادة التي تحملها لقراءك حيث الخيال والرقة والعرفان (العواصف، والنجوم، والمقاومة) تتعايش...

مارك ليفي: اهلاً، انا قلق، ودوما ينتابني القلق عند خروج كتاب، والامر اسواء مع كل رواية. اشكرك على على هذه الكلامات التي اثرت بي كثيرا.

● كاتب ومترجم من اليمن

مارك ليفي، سيرة ذاتية•

مارك ليفي، روائي فرنسي من مواليد الإقليم الباريسي في ١٦ اكتوبر ١٩٦١. في سن الثامنة عشرة التحق بالصليب الأحمر وعمل لست سنوات كان خلالها يواصل دارسته في احدى الجامعات الباريسية في قسم الإدارة والحاسوب. العام ٨٣ أسس شركته الأولى وبعد عام انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليستثمر في وادي السيلكون لكنه لم يفلح في إدارة شركته ليعود إلى باريس ويؤسس مع صديقين له شركة في هندسة المكاتب. يعيش حاليا في نيويورك مع زوجته وابنيه.

في العام ٢٠٠٠ نشر اول رواياته والتي ترجمت إلى واحد وأربعين لغة وحولت إلى فيلم سينمائي. تعد روايته التي تلاحقت تباعا منذ ذلك العام من أكثر الإعمال بيعاً في فرنسا فقد بيعت ١٩ مليون نسخة من روايته التسع (بكل اللغات ودور النشر المختلفة).

على الصعيد النقدي لا تحظى اعماله بترحاب لدة النقاد. ويعدها البعض من كتب المحطات او كتب الشاطيء وأين تصنيفه من الكتاب الشعبيين. اما اعماله فتتسم بمكونات محددة من "الكقولة والحب والصداقة المزوجة ببعضها وكذلك بالمشاعر الطيبة والنهايات السعيدة كما انها تفتقد، حسب البعض لعناصر المفاجاة والتكثيف إلا انها قابلة بيسر لتتحول إلى اعمال سينمائية.

واعماله هي:

٢٠٠٠: لو كان الامر صحيحاً: ...,Et si c'était vrai من اصدار دار النشر روبرت لا فونت والتي حصلها منها على جائزتي غوايا للرواية الاولى وجائزة لوسيان باربير

٢٠٠١: أين انت؟: ? Où es-tu من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٣: سبعة ايام نحو الازلية، ...Sept jours pour une éternité من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٤: المرة القادمة،: La Prochaine Fois من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٥: لقاء قريب، Vous revoir من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٦: اصدقائي، احبائي،: Mes amis mes amours من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٧: اطفال الحرية،: Les Enfants de la liberté من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٨: ك الاشياء التي نستطيع قولها، Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites, من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

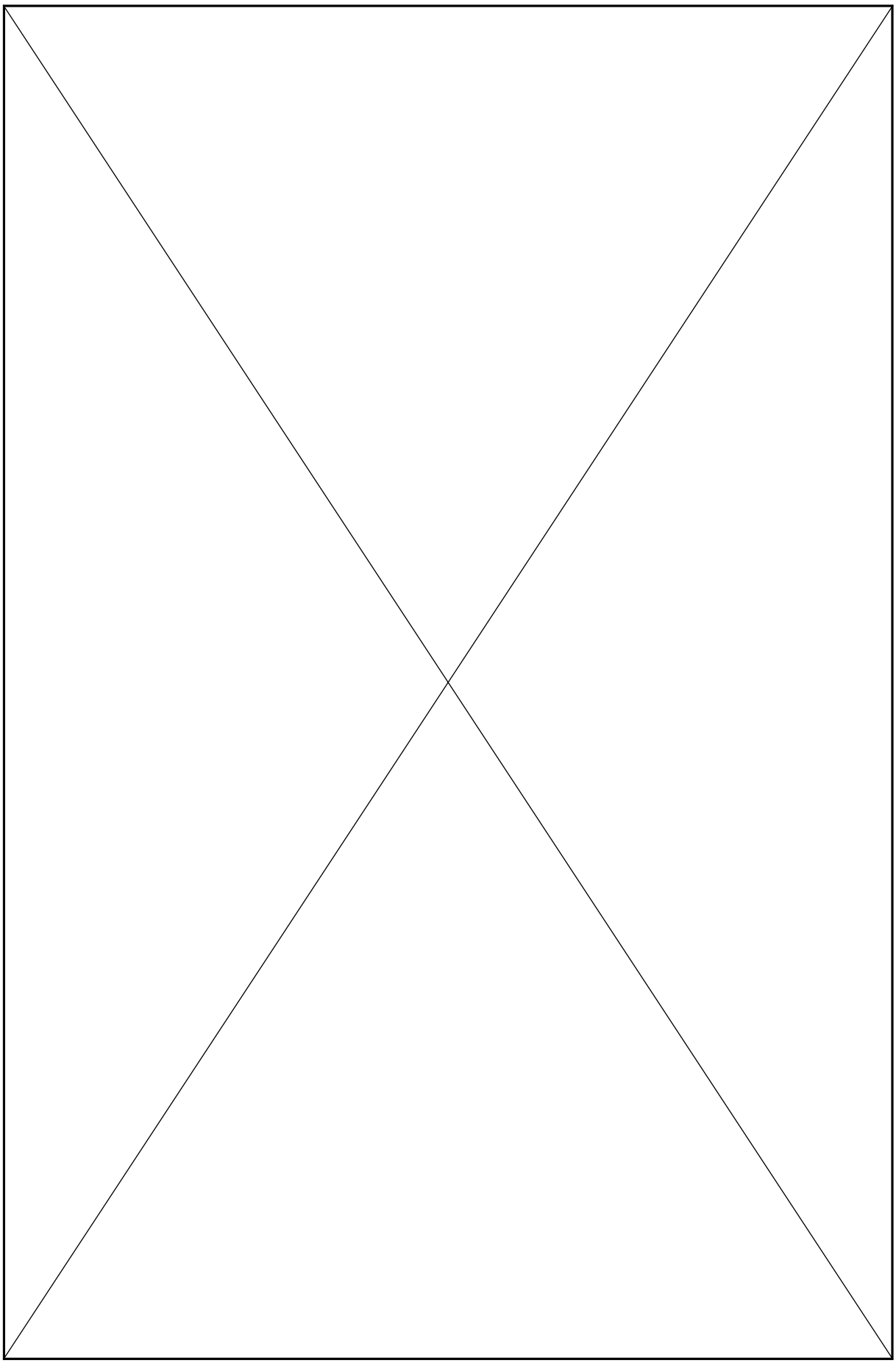
٢٠٠٩: اليوم الأول، Le Premier Jour من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠٠٩: الليلة الأولى، La Première Nuit, من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

٢٠١٠: سارق الاشباح، Le voleur d'ombres من اصدار دار النشر روبرت لا فونت

● من إعداد المترجم

عن ويكيبيديا ومواقع اخرى



اثر

ملف العدد

في سؤال النسوية

ملف خاص من إعداد الشاعر
والناقد اليمني: عصام واصل

لوحات الملف للفنانة المكسيكية العالمية الراحلة: فريدا كالو

هل هناك كتابة نسوية؟!

أ.د. حسين المناصرة•

(١)

نعم، توجد كتابة نسوية!!

توجد كتابة نسوية مختلفة عن الكتابة الذكورية في سياقات عديدة. وكذلك لا يمكن أن نهمش هذه الكتابة النسوية بصفة أن الكتابة واحدة، أو أنّ اللغة لا تنقسم لغتين، أو أنّ بإمكان الرجل أن يكتب باسم المرأة، وأن المرأة بإمكانها أن تكتب باسم الرجل...على سبيل تنميط المشترك وإلغاء أو تهميش الخاص!!

منذ أن أبدعت المرأة أو كتبت في العصور الغابرة، وهي تتشكل في نسق خطابي يختلف إلى حدّ ما أو إلى حدّ بعيد عما يكتبه الرجل، من منظور أن كلاً منهما يختلف عن الآخر في ظروف عديدة، نفسية، وجسدية، واجتماعية، وفكرية، ومعيشية،إلخ.

المسألة هنا- في القول بالكتابة النسوية- ليست مجازفة أو "زعم" أن المرأة تكتب كتابة مغايرة للكتابة الذكورية أو كتابة المجتمع السائدة، ثم ليس كل ما تكتبه المرأة في ظاهره على الأقل هو كتابة نسوية، على اعتبار أنّ الكتابة النسوية تنطلق من نسق إبداعي ثقافي له تضاداته العميقة مع المجتمع الذي يهيمن عليه - في العادة- خطاب ذكوري بطرياركي واضح، ولا مجال للاختلاف على ذلك.

كذلك، لا يمكن الحديث عن غياب الكتابة النسوية، لادعاء المرأة الكاتبة أنها لا تنتمي إلى كتابة نسوية ما، باعتبار نظرتها إلى الكتابة على أنها واحدة لا جنس لها؛ كما يشيع على ألسنة كاتبات عديدات؛ يعتقدن بأنّ وصفهن بكاتبات نسويّات يسيء إليهن بطريقة أو بأخرى، ويحطّ من قدرهن، ويهمش كتابتهن... هذا اعتقاد باطل أو غير صحيح؛ لأن الكتابة النسوية كتابة أصيلة، ولها أبعادها الجمالية التي أسس لها النقد النّسوي؛ الذي غدا أحد المناهج النقدية المعاصرة المعتبرة على وجه العموم.

(٢)

ثمة جماليات تظهر ظهوراً إشكالياً ومميزاً في الكتابة النسوية؛ لأنها كتابة نسوية بالدرجة الأولى، لعل أبرزها:

١- كتابة الجسد بصفة جسد المرأة جسداً مختلفاً، إلى حد أن توصف هذه الكتابة بصفة "كتابة الجسد"، والمرأة - في العادة - تكون محتفية بجسدها في الحياة والإبداع معاً، ومن ثمّ تصبح تفصيلات الجسد ووظائفه وإيحاءاته ذات بنية حقيقية ومهيمنة في الكتابة النسوية، وهنا يعجز القلم الذكوري عن الوصول إلى أو التّماهي مع حميمية علاقة المرأة بجسدها؛ لذلك لا يمكن أن يدعي أي رجل أية قدرة لديه مشابهة لقدرة المرأة على استحضار جسدها في الكتابة.

٢- الدور الاجتماعي (الجنوسة أو الجندر)، وهنا لاشك في أن دور المرأة في المجتمعات التقليدية يختلف إلى درجة كبيرة عن دور الرجل؛ حتى في المجتمعات المنفتحة جداً كأوروبا وأمريكيا، هناك اختلاف بين الدورين إلى حد ما. وبكل تأكيد باستطاعة المرأة أن تدرك واقعها الاجتماعي من خلال خصوصية تجربتها؛ لذلك يعدّ حراك المرأة في المجتمع محكوماً بإيقاعات علاقاتها بالأسرة والمجتمع وبالعالم من حولها، بصفتها حقيقة اجتماعية محاصرة بقيود عديدة، لا تفرض على الرجل على سبيل المثال، ومن ذلك أن تغدو المرأة صيغة "العيب"

الرئيسة في الوعي المجتمعي السائد.

٣- اللغة والثقافة: ثقافة المرأة مختلفة؛ لأن مجتمعها النسوي مختلف، ومن ثمّ فإن لغتها وحواراتها مختلفة، وحتى تعبيراتها المجازية مختلفة؛ ولأنها من هذه الناحية معنية بثقافتها ولغتها في الكتابة؛ فإن كتابتها تعبر عن ذاتها النسوية بالدرجة الأولى؛ وهي ذات تحمل كثيراً من الأنساق أو الأنماط التي لا يملكها الرجل، منها على سبيل المثال: القدرة على الحكي والتذكر والتداعيات والعفوية... وهذه تعد إيجابيات نسوية في الكتابة السردية؛ في حال أن يكون استخدامها بقدر جمالي دلالي مقبول.

٤- الصراع مع الرجل/المجتمع: لعلّ هذا السياق من أهم سياقات الكتابة النسوية التي تعد نفسها (المرأة) مستعمرة للرجل، وأن عليها أن تقاوم هذا الاستعمار، وأن عليها أن تعبر عن نفسها بصفتها "كبش فداء" في مجتمع ذكوري يضطهدها ويستلبها؛ لأنه مجتمع تقليدي قمعي، تجاه الفئات والأفراد الأضعف، ولا أضعف من المرأة في سياق الصراع مع الرجل أو الذكورة في المجتمعات البطرياركية.

٥- الغرفة السرّية: يعد المنزل غرفة المرأة السرية؛ وأنّ هذه الغرفة لا يعرف أسرارها ويتقن التعبير عنها إلا المرأة، التي استطاعت أن تبني عالماً مسكوناً بذاتها المتشعبة إلى حد أن تصبح ثوراً يحمل العالم على قرنيه من جهة؛ أو أنها تعري ذلك كله ؛ فتغدو تفاصيلها السرية مستباحة على الورق؛ إلى حد أن يتشكل خطابها السردي في سياق فضائحي من جهة أخرى. وحتى فيما لو افترضنا أنّ كتابتها تخييلية، إلا أنها - في المحصلة- تبقى كتابة نسوية إشكالية ما دامت تجسد حراك هذه الغرفة التي حجبت زمناً طويلاً؛ ثم ظهرت مؤخراً لتدلّ على وجود امرأة تكتب بطريقة مختلفة إلى حد بعيد عما يكتبه الرجل، الذي يتعامل غالباً مع المرأة في كتابته بصفتها رمزاً، ومحبوبة، وجسداً، وشيئاً؛ إلخ.

وبإمكاننا أن نعدد خصائص عامة أخرى كثيرة، وتفصيلات عديدة، تكشف عن كون الكتابة النسوية كتابة مختلفة ومغايرة للكتابة السائدة في المجتمع.

(٣)

إن الإجابة عن تساؤل:"هل هناك كتابة نسوية؟"، لم تعد تعني الكاتبة أو الكتّاب بصفتهم مبدعين؛ لأن نظرية الكتابة النسوية اليوم تخص خطاب التلقي أو النقد عموماً؛ فهي منهج أو نظرية معنية بإقرار الحقائق المدللة على أن الكتابة النسوية موجودة بفاعلية؛ وأن النقد النسوي وضع عدداً من الإجراءات الجمالية والرؤيوية، التي تفضي إلى بناء كم نقدي يؤكد وجود كتابة نسوية تاريخية ممتدة؛ وأن هذا النقد يعيد قراءة الماضي الإبداعي النسوي من منظور هامشية الكتابة النسوية ومغايرتها،ثم انطلاقها المعاصر من القمقم ؛ومن ثمّ يؤسس لتراكم تاريخي لهذه الكتابة التي لم يلتفت إليها النقاد والدارسون آنذاك، بصفتها كتابة مهمشة ليست بذات قيمة إبداعية عليا، خاصة أن المرأة كانت تمنع من ممارسة ألقول أو الكتابة!!

واليوم أيضاً غدا دور النقد النسوي دوراً تحريضياً تجاه تعميق صلة المرأة بكتابتها، من خلال تأكيد خصوصية المرأة، وخصوصية قضاياها المعيشية، ما يؤكد خصوصية كتابتها معنى ومبنى، وبذلك ازداد ترحيب المرأة بنظرية النقد النسوي، التي لاقت رفضاً واضحاً قبل عشرين عاماً مثلاً؛وفي ضوئه غدت المرأة تؤمن بكتابتها المختلفة، والحميمية، والمتجذّرة في قضاياها النسوية.

والأهم من ذلك، أن نظرية النقد النسوي انفتحت على المناهج كافة: اجتماعية، ونفسية، وتاريخية، وثقافية، وبنيوية، وتفكيكية، وغيرها؛ ما يؤكد وجود كتابة نسوية قابلة للتلقي في مستويات متعددة؛ وأن هذا التلقي يؤكد حقيقة خصوصية هذه الكتابة، مع ضرورة أن يبقى هناك سياق مشترك؛ تشترك فيه الكتابة النسوية مع الكتابة السائدة في المجتمع، بما في ذلك الخصائص الجمالية المشتركة التي تميز جنساً أدبياً عن آخر!! وهذا يعني أن سياق خصوصية الكتابة النسوية لا يلغي سياق كونها كتابة مشتركة في جوانب جمالية عديدة مع الكتابة الذكورية أو غيرها!!

(●) أكاديمي فلسطيني مقيم في السعودية.

الحركة النسوية... الرؤى والملامح

عصام واصل

تعود البدايات الأولى لهذه الحركة إلى القرن التاسع عشر، إلا أن التغيير الحقيقي لها لم يبدأ إلا في الثلث الأخير من القرن العشرين تحديدا[1]، «ثم أطلق عليها (النسوية) (Feminism) وبدت بوصفها (أسلوبا في الحياة الاجتماعية والفلسفية والأخلاقيات، يعمل على تصحيح وضع النساء المتدني الذي يحط من شأن المرأة ويحقِّرها (...)، (وفي مواجهة السيطرة الذكورية أو التحيز الجنوسي Gender bias الذي أثر في البنية الثقافية بشكل عام).»[2].

وقد ظهرت كنتيجة حتمية لجملة من المصادرات والممارسات والتراكمات الإيديولوجية، التي ساهمت فيها ورسختها قوى وأطراف دينية وسياسية وفكرية شتى، على صعيد الفكر، والمواطنة، والكتابة، والإبداع... إلخ، إذْ واجهت المرأة جملة من المصادرات التي غيبتها ردحا من الزمن، وظلت تتلقاها دون أدنى رد مباشر حتى زمن قريب[•]، وبذلك كان هم هذه الحركة الأساسي يتمثل في تفكيك النظام البطريركي (الأبوي) Neopatriarchy؛ الذي أسس لفكرة الذات والآخر بأنماطها المتعددة، وكرس نظام الهيمنة الذاتية، وتحييد الآخر، ونشأ عنه نظام تواصلي قائم على سلم هرمي من الأعلى إلى الأدنى والعكس، يقوم المحور التواصلي من الأعلى إلى الأدنى على توجيه الأوامر والنواهي والتسلط، ويقوم المحور المعاكس (الأدنى) على التلقي القائم على التنفيذ والتسليم دون نقاش[3]، وقد مثل الرجل دور المرسل من أعلى ومثلت المرأة المستقبِل من أدنى، ونشأ عن ذلك فكر التمييز (الجنوسي)، القائم على التمييز بين الجنس البشري (مذكر ومؤنث)، فنتج عنه ثورة الفكر النسوي، والدعوات المتكررة لتحرير المرأة، ومساواتها بالرجل، إلا أن هذه الثورة في شق

منها بدت وكأنها تريد خلق نظام مواز للنظام الأبوي، مماثل له في السلطة، يسير معه جنبا إلى جنب، ولا يخترقه، ولا يعمل على تفكيكه وتقويضه من الداخل، ولا يسعى إلى تعديله، وتكييفه؛ حتى يتواءم مع متطلبات الواقع المنطقي، بشكل تعاد فيه الحقوق للنساء، وتسود روح المساواة بين القطبين، وخلق التوازن بين القوى، وإنما يقوم بعملية الحلول محله، كنظام مهيمن بديل، يسعى إلى خلق نزعة صراع محتدم بين قطبي الجنس البشري (الرجل/المرأة)، وتحويل القضية من مصادرة للمؤنث إلى مصادرة للمذكر، فتغدو مقولة المرأة هي الأصل مقابل مقولة الرجل هو الأصل، وهي بذلك قد استطاعت الكشف عن مكامن الخلل، لكنها لم تستطع تصحيحها ما لم ترتكب نفس آلية القمع التي جاءت لتناهضها؛ وبهذا فهي تكرر مسار الطرح التقليدي ولا تقوضه، وتقع في شرك الهرمية الفكرية التي جاءت أصلا لمحاربتها[٤]؛ لأنها تقوم على فكرة الإلغاء، والطمس تماما مثل الأولى، فهي تطمس وجود الرجل، في حين كانت الأبوية تطمس وجود المرأة، وإلغائها تماما، أو تحويلها إلى مجرد كائن مادي تابع، «وهذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحال بأهداف الحركة النسوية الرامية لخلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي، بين الرجل والمرأة، على أساس بيولوجي... مما يهدد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها، فالادعاء بأن الأنثى هي الأصل لا يختلف تماما عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل»[٥].

وقد دعا ذلك الطرح شيرين أبو النجا إلى أن تتهم الدعوات التي تقوم بتمكين المرأة على حساب الرجل بالسذاجة، والبدائية؛ لأن هذه الحركة -من وجهة نظرها- تسعى إلى إعادة صياغة للذات وعلاقتها بالآخر، «وهي إعادة تستلزم تغيير علاقات القوى، والمقصود ليس محاولة تمكين النساء على حساب الرجل، فهذا طرح ساذج بدائي لا يغير من الأمر شيئا. المقصود هو إعادة التوازن لهذه العلاقات»[٦] التي ظلت -من وجهة نظرنا- قائمة على جدلية المركز والهامش لفترة طويلة، وهو ما جعل تيار النقد الفرنسي الذي انبثق عن مظاهرات ١٩٦٨م يهدف إلى تفكيكها «وهو تيار يضع نصب عينيه كسر منظومة الثنائية التي تحدد معالم الايجابية بالسلبية، وكسر الانفصال بين الذات والآخر، بحيث لا يكون هناك آخر، بل ذوات مختلفة، متفاعلة، مولدة بذلك معاني جديدة»[٧].

وقد أثار مصطلح النسوية "Feminism" منذ ظهوره لأول مرة على يد الفرنسية "هوبرتين أوكلير" في العام ١٨٨٢م[٨]، الكثير من الإشكالات، والجدل، وزوايا النظر، في شتى الأنواع الفكرية، وكذلك على صعيد الإبداع والكتابة الأدبيين، إذْ ظهر هناك ما يسمى بالأدب النسوي، والشعر النسوي، والسرد النسوي(●●)، ولم يستقر المصطلح على هيئة واحدة، بل تعددت هيئاته ودلالاتها، فظهرت كثير من الاشتقاقات من مثل: النسوي، والنسائي، والأنثوي(●●●)، ولكل من هذه الاشتقاقات مناصروه، أو مناهضوه، كما له دلالاته المختلفة، ومن هنا نتج الارتباك والخلط بين هذه المصطلحات دون تفريق أو انتباه لأبعادها الفكرية، والبيولوجية، والإيديولوجية، فهي كلها مصطلحات تحمل بشكل مباشر و/أو غير مباشر خصائص بيولوجية، وجنوسية، وثقافية، تثير الخصيصة الأولى حساسية المرأة، وتستفزها بالدونية، والاختلاف الجنسي، وتثير في الثانية حساسية التمييز، والتفريق وخلق الصراع، وتثير في الثالثة حساسية التأسيس للحرية، والإبداع المغاير.

لذا تعددت وجهات نظر الباحثين في هذه المصلحات، ومن هنا لابد للباحثين من إعادة النظر عند طرح المصطلحات، وغربلتها، وتبيان مواقف المبدعات والمبدعين منها، والفروق فيما بينها على صعيد الممارسة، وكذا التعريج على بعض خصائص ومزايا الكتابة النسوية بشكل عام، ومن ثم الخروج بحوصلة تحاول أن تفرق بين المصطلحات ومفاهيمها ودلالاتها كي تستقر الدراسات وتنطلق من أساس واضح غير مرتبك.

الهوامش والإحالات:

١)) ينظر: رياض القرشي، النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط: ١، ٢٠٠٨م: ٢٥.

٢)) المرجع نفسه: ٢٥.

(●) وقد واجهت الكاتبة منها على وجه الخصوص محاولات عنيفة قصد إبعادها عن فعل الكتابة، وممارساتها، سيما الكتابة الأدبية، وخصوصا النقدية منها، إذْ وصم الكثير من الكتاب الأوروبيين جنس النساء بأوصاف قاسية، لأنهن يتجرأن على الكتابة، وبث أفكارهن في نقد الأدب على الملأ كالرجال، فهن بحسب جوناثان سويفت "Jonathan Swift" «جنس عقيم الحكم، وكأنهن الصدى، يجدن سعادتهن في تكرار صخب منفر، أكثر مما يجدنها في تغريد العندليب». [Swift, The Battle of the books, P. 257، نقلا عن: تيري كاسل، المرأة والنقد الأدبي، ت:شكري مجاهد، نوافذ، النادي الادبي الثقافي بجدة ، ع: ٣٣، سبتمبر: ٢٠٠٥م: ٢٩ [وكانوا يرون في «المرأة التي تعلن آراءها الأدبية أمام الناس كأنها تعرض حماقتها أو وقاحتها»،]تيري كاسل، المرأة والنقد الادبي: ٢٩ [ناهيك عن حضر أصحاب الصحف والمجلات نشر نتاج النساء، ووصفهن بأوصاف شتى من مثل "قراصنة قوطيين" في جمهورية الأدب، وعجائز شمط، ويرون -إضافة إلى ذلك- بأن المرأة تصبح ألطف حينما تمسك لسانها.]ينظر المرجع نفسه: ٣١، ٣٢..[

٣)) ينظر: عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم الأستاذ الدكتور خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط: ١، ٢٠٠٨م: ٢٣.

٤)) ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط: ٢، ٢٠٠٠م: ٨٧.

٥)) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٩م: ٣٢.

٦)) شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ٢٠٠٢م: ٨.

٧)) المرجع نفسه: ١١.

٨)) ينظر: ريان قوت، النسوية والمواطنة، ت: أيمن بكر، وسمر الشيشكلي، مراجعة وتقديم: فريدة النقاش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط: ١، ٢٠٠٤م: ٢٩.

(●●) ينبغي أن لا نفهم أن كل ما تبكته النساء يعد بالضرورة نسويا، كما ينبغي أن نفرق بين نسائي ونسوي وأنثوي، فمصطلح نسائي مصطلح بيولوجي بحت، بينما مصطلح نسوي دال على نظرية وعلى مبادئ وعلى حركة سياسية إيديولوجية تسعى إلى تفكيك مشروع النظام الأبوي بشتى أفكاره وأبعاده وبناه، أما مصطلح أنثوي فهو دال على مجموعة خصائص ومزايا بيولوجية توجد في المرأة من مثل الحياء والنعومة... إلخ، وعليه فإن الكتابة النسوية هي الكتابة التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة وتفكيك المشروع الأبوي بغض النظر عن كاتبها ذكرا كان أو امرأة، فكل ما تكبه المرأة نسائي وليس كل ما تكتبه نسوي.

(●●●) وقد ظهرت جملة من الاشتقاقات الموازية، من مثل: (أدب الحريم، والحرملك، والجنس الناعم، واللطيف، والنواعم.. إلخ)، وهي اشتقاقات ومسميات من- وجهة نظرنا- ملغومة كلها بالنزعات الاحتقارية من وجهة، والتركيز على كتابة المرأة في حد ذاتها -بغض النظر عن خصائصها وقيم اشتغالاتها- من جهة أخرى.

أسئلة البحث في نص المرأة

د. ابن السائح الأخضر•

لا أريد الدخول في عبثية السؤال: هل هناك "أدب نسائي"، وهل توجد (رواية نسائية)..؟ فهو موضوع أسال الحبر الكثير، وتحوّل إلى جعجعة بلا طحين، ذلك أنّ معظم الدراسات التي اشتغلت على هذا الجانب، غلب عليها الجانب الإيديولوجي السياسي، في تناول موضوع المرأة، ومعها اتّسع السؤال إلى ندوات، ومؤتمرات، تطالب بضرورة المساواة، والبعد عن التفرقة في التفكير والتعبير والكتابة.

وعلى هذا الأساس، لا نر الدخول في هذه الدراسة المحكومة بـ (قناع) سياسي، ونؤثر الاشتغال على النص، ضمن (الخصوصيات)، في إطار (الاختلاف)، مما من شأنه أن يثري إشكالية البحث -مبنى ومعنى-.

وإذا كانت الرواية (الذكورية) قد أنتجت -وفق منظور الرجل ورؤيته- الأنثى الجسد، والأنثى الرمز، والأنثى الروح، فإنّ الذي يهمّنا، هو منظور المرأة، ورؤيتها، كذات فاعلة، منتجة للفعل السردي، وليس موضوعا منظورا إليها كـ(تيمة)، ومن هذه الزاوية، ينبغي أن تبدأ الدراسة، ويبتدئ البحث من هذه الخصوصية، ليبقى النص معها مناط السؤال الكبير، يحمل في داخله القوّة في رصد الحقائق الأكثر بروزا، والأعمق دلالة، والأجمل إثارة.

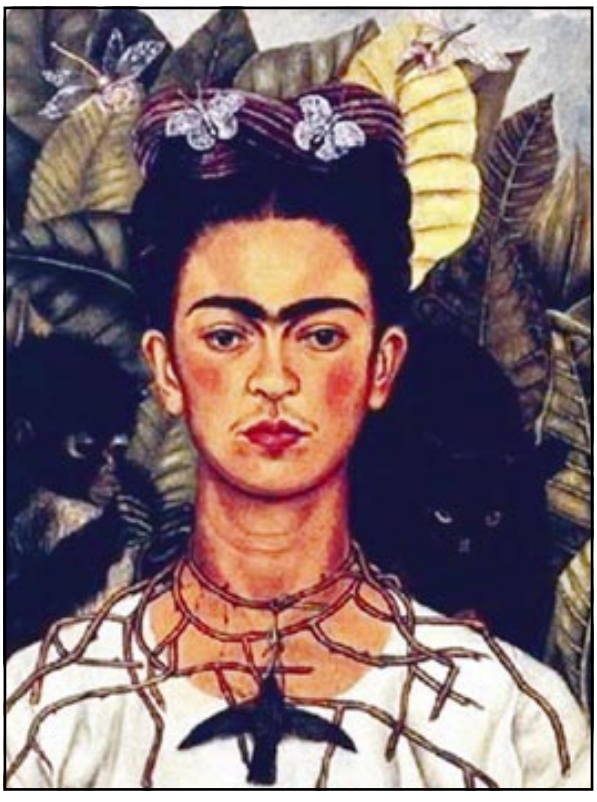
نص المرأة.. وفعل الكتابة.. وإرادة الذات.. وتوقّعات القارئ.. وقلق التأليف بين المتناقضات.. تلك هي أسئلة البحث في نص المرأة، ومن خلالها نلاحق التقنيات الموظّفة في إنجاز الخطاب الروائي (النسوي)، والمكونات التي ترسم أفق المتخيّل أثناء فعل الكتابة الذي يعتبر بحق، فعل الكينونة، ومغامرة الوجود.

إنّ هاجس الكتابة عند المرأة، والعلاقة المتوتّرة بين (الذات) الأنثى، و(الآخر) الرجل، ثمّ لعبة (الجسد)، ومغامرة (اللغة) الإيحائية، وكلّ ما يتعلّق بمستوى (التعبير)، وما يستثيره من أسئلة عن الذات، والآخر، والمصير، وفق مسارات الحكي المعتمد على الترميز، ينبغي أن يكون هو المحدّد لمسار دراستنا، التي نحرص فيها - باعتمال كفاية المتلقي (المثالي) وقدرته على التمحيص والتأويل - على تمثّل عبق السرد القديم، واستنكاه مذاق السرد الجديد، وقد اختلفا باختلاف وعي المرأة الكاتبة، ووعي دورها الفني (الكتابي) حين أصبحت فاعلة، مؤثّرة، متمكنة في استنطاق المكبوت، وتحريك السّاكن، واللعب على الفضاء اللغوي المستمد من الجسد المؤنث.

هذا التحوّل الأنثوي الفاعل في صياغة الذات - والواقع أيضا - أعاد تشكيل الواقع في سياق نصّي مفارق جمع بين المتناقضات والمؤتلفات.. هذا النص الذي حُمِّل بأصداءَ دلاليةٍ إضافية، هو نص المرأة، نص الولع والمتعة والعذاب..

يعتبر القرن (العشرين)، وما تلاه، فضاء عصريا جديدا، يتّسم بمظاهر الحداثة والتحوّل والتّغيير، إذْ لم يعد ذلك العصر التقليدي العتيق الموسوم بالثبات والمراوحة، نظرا لتلك الترسّبات التي تحجّرت في ذهنية الإنسان العربي، ونظرته الأحادية المنغلقة.. ذلك عصر قد ولّى، وحلّ محلّه عصرا جديد، شكّل إفرازا جديدا، متناسلا، مواكبا للتحوّلات المتسارعة في الزمان، والمكان، والإنسان، ومن ثمّ، في المجتمع ونظامه، وثقافته، وحركته وسكونه، وقضاياه الفكرية والسياسية والإيديولوجية.

وإذا كان الشّعر ديوانَ العرب في وقت مضى، فإن الرواية ديوان العرب في الوقت الراهن، لما تتمتّع به من قدرة على الإلمام بالمجتمع، ومواكبة مستجدّات العصر. فالرواية هي الأكثر قدرة على تحرّي رؤى العالم وآفاقه، والأشد مكنة في تقديم تصوّر يقارب المعالجة، وفق خطّة فنيّة، تمثّل قمّة العملية الإبداعية. ولا يتسنّى ذلك إلا بتوافر المرجعية التي يستمدّ منها القاص مادّته الحكائية، ويوظّف خلفيته التاريخية قصد تغذية (السرد) وتحريكه، كما بمثّل الواقع مرتعا خصبا للالتقاط و صياغة المشهد الروائي.



إنّ للرواية - في زماننا - حضورا أقوى مما كانت عليه في أزمنة سالفة، خاصة، بعد ما دخل العنصر النسوي في المجال السردي، وأثبت حضوره الفعلي، بوصفه ذاتا فاعلةً في الخطاب الروائي، وليس مجرّد موضوعا منظورا إليه. لذا، كان البحث حول "الكتابة النسوية" وإسهاماتها في تنوّع التيمات، وتطوير المتون الحكائية، وكشفها الغطاء عن المناطق الخفيّة ، أو المعتّمَة، ونبشها تلك الأخاديد الخفيّة للوقائع والأشياء، وإظهارها تلك الدهاليز المسكوت عنها ولا المفكّر فيها.

ولا يخف على أحد أن الإبداع والكتابة تولّد الحياة من ظلمة الفقد والغياب، والرواية تحقّق للمرأة المبدعة شيئا من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة، بينما الرجل لا يرى المرأة فكرا واعيا بل يراها جسدا ناميا وهذا ما تؤكّده جلّ الأعمال الإبداعية الذكورية الذي فرض على المرأة الاختفاء وراء جدار

الذات وما كرّسه التراث في التنقيص من شأن المرأة وتغييبها وراء حجب كثيفة، مطلقا العنان للفحولة تتكلّم بلسان المرأة بل حوّلتها إلى سلعة قابلة للاستهلاك أو رمز من الرموز.

نشأ النص الذي تمارسه الأنثى في علاقة مستمرّة مع ثنائيات مختلفة/ مؤتلفة، كالحاضر والغائب، والموت والحياة، العدم والوجود.. انعكس في أغلب المتون السردية النسوية، حيث نجد المرأة تشغل موقع الفاعل لا المفعول، نلمس فيها نزعة الخلاص، والتحرّر من الكبت وسجن الظلّ والظّلام، والانطلاق إلى عوالم مبدعة كمارد امتلك الأشياء، لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها مهما كانت تفاهتها من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي ، متحدّية بها، متمرّدة على تقاليد المجتمع من خلال تمرّدها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويتمرأى دور المبدعة في متنها الحكائي الذي يبدأ من أدقّ الانشطارات الذاتية، في علاقة الذات بالذات، وصولا إلى علاقتها بـ (الآخر المختلف)،حيث يلعب التخييل أثناءها عامل الثّقل والقوّة.

كما تمثّل (التحلية) الجنسية، عن طريق الترميز والإيحاء، البؤرة المركزية في الرواية النسائية، المؤسّسة للتنوّع والإثارة، حيث تكتب المرأة بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق، فتعكس سيميائية الجسد براعةَ رسمها، ودقة اختيارها في تشكيل سردها الروائي بما يحمله من قلق السؤال، وهاجس الواقع والتاريخ.

وإذا كان بناء الذات، جسدا وروحا، بواسطة الصورة وأفعال التصوير، فإنّ المرأة قد أحسنت المحافظة على تلك المسافة بين الذات والجسد، والظاهر والضامر... وما يصحبه من تحوّلات، استطاعت، من خلالها، أن ترصد القرائن المصاحبة لطقوس الخفاء والتجلّي، وتمزج بين الرغبة والرهبة والدهشة... كيف لا ! والمرأة فيض من (الانفعال)، وجيش من العواطف والمشاعر والأحاسيس،أهلها تكوينها البيولوجي المختلف عن الرجل وعاطفة (الأمومة) المفعمة بالحبّ والرغبة والعشق في تكوينها الفكري والأدبي،و حسّها الفنّي، وتميّز بُعدها (الإنساني).

وإذا كان (جسد) المرأة هُويّةَ علامات يحمل من العتبات ما يسمح ببناء التأويل.فا لمرأة حين تكتب بجسدها فهي تفرغ ما يحمله هذا الجسد ظاهرا وباطنا،فكتابة المرأة هي كتابة المحو، وكتابة (المحو) كتابة مصاحبة للذّة التشكيل ومتعة الابتهاج، وإرادة الحضور، نلمس من خلالها صوت المرأة يقول: "أنا هنا.. أنا موجودة...."

إنّ الكتابة عند المرأة هي استجابة لنداء الحضور الذي يشخّص بين الجسد وظلّه عبر النص الذي يبقى شغله الشاغل، وصورته النموذجية المفضّلة رفعُ الجسد من الحس إلى التجريد، والانتقال به من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار، وقد يبقى الاتصال والانفصال بين الجسد والذات قطب الرواية ومضخّتها التي لا تسكن.

لقد أدرك الوعي النسائي، في الرواية العربية، أن فلسفة الحياة لا تنبثق إلا من خلال الحبّ والعشق والموت، استعدادا للحياة، ولذا، تتمفصل العلاقات المضمونية في الرواية النسائية – عموما – بين ثنائيات، قطباها هذه الثنائية (الدال) الحاضرة، الرامزة إلى (المدلول) الغائب، لتأخذ، بعد ذلك، قيمتها من الإيحاء الذي يسمح بتعدّد المعنى، فقد أثبتت المرأة المبدعة قدرتها على استعمال الرموز المشعّة في النص المتعددّة التأويل، عبر آلية التحرك الرمزي، والتراوح بين المفهوم العام للنص، على مستوى التجلي، والوعي الداخلي المطروح، في بنيته العميقة (الرؤية).

وإذا كانت المرأة المبدعة قد أحسنت، في وعيها الكتابي، بين (الحياة والموت)، و(الحضور والغياب)، فقد أحسنت – أيضا – في ثنائية (الجسد والروح)، حيث رسمت جسدها، وحمّلته تلك (العلامات) المثوّرة التي تسمح بالنفاذ إلى الروح الداخلية، فتجعل نص المرأة جسداً ممتلئا بالإضاءة الكاشفة النافذة إلى دواخل الشخصيات والأشياء.

هذا الرحيل داخل الذات، سيجبر ذاكرة المرأة على لفظ مخزونها، من خلال آلية (التداعي)، فيغلب على دلالة الخطاب النسائي وسياقه، مما يجعل حركة السرد مصنّفة ضمن الحركة الدائرية: (من الذات إلى الذات)، ومن (قلق الخارج إلى حميمية الداخل).

وقد تنسحب الذات الأنثوية إلى حيّز (الغياب) في التفافة دائرية تلغي فيها (الزمكان)، فتبدو حركية الرواية ضمن زمن (نفسي) خاص، يعطي للغة قوّة التعبير، ويمنح المضامين قوة الشحن، ثم إنّ آلية (الاتصال والانفصال)، بين الواقعي والمتخيّل، قد تدفع حركية السرد – عند الأنثى – إلى ممارسة سلطتها وسطوتها.

قد يتبادر إلى ذهن السائل أن التّداعي، والاعتماد على الذاكرة، ليس حكرا على أدب المرأة، بل قد يوجد في الرواية (الذكورية) أيضا.. هذه حقيقة لا جدال فيها، لكن ما أثبتناه، من خلال النصوص الروائية النسائية، و منها يثبت أن البوح والانغلاق على الذات ظاهرة جلية في الرواية النسائية التي تحسن الإصغاء للجسد والذات، وتتقن اعتمال (الرؤية)، رؤية الخارج من خلال الداخل، باستثمار استيهامات الذات ونبوءاتها في الحلم واليقظة، تبقى معها عملية السّرد أشبه بالنوازع والرغبات والهواجس، تجعل نص المرأة مفتوحا على الداخل، مستغرقا فيه، في التفاف حلزوني، معتمدا على طاقة الذات التخييليّة، يؤطّرها الجسد في عملية البناء، وتوطيد الجسور العبورية بين الداخل والخارج.

فانفتاح النص على الداخل بات الملجأ الأخير للمرأة التي تسكن جسدها، وفي وضع شبه مغلق، ليغدو بعد ذلك الممرّ الوحيد في العبور من الجسد إلى الذات، ومن الذات إلى العالم.

هذا الانفتاح الداخلي يحرّر المرأة من الرقابة، ويطلق العنان لمكبوتاتها، بعيدا عن المخاوف والمحظورات، فتمسي حركَية السرد بين التداعي والتذكر والبوح الذاتي. وهذا السرد المفتوح نحو (الداخل) يمنح فاعلية أكثر للأنثى، فيجعلها قادرة على الاختراق والتجاوز والكشف والإضاءة لكثير من الجوانب المضمرة المعْتمة.

يتجلى هذا الانفتاح على الداخل، على مستوى الفعل السردي، ضمن الحركة الخطيّة الأفقية التي تقترب من الحوار الداخلي (المونولوجي) الذي يترصّد أصداء اللوعة الدفينة في أعماق المرأة/ الكاتبة، فتشكّل نواة دلالية تنشطر على ذاتها، لتنبت في النص، وتتوزّع في نسيج بنائه، وتتوالد في خلاياه، مكوّنة مجموعة من المتتاليات السردية المتناسلة، هذا التحوّل هو المفصل الحركي التوليدي في السرد النسائي.

وعلى مستوى معمارية النص، تنشطر الذات المتكلّمة، حين يهيمن عليها (الحوار الداخلي) إلى ذاتين: ذات (نمطية) ؛ محدّدة وفق شروط الهوية وما هو متعارف عليه، وذات (نامية) ؛ تخوض مشروع التغيير، من خلال أسلوب التداعي، والاستحضار التذكري لصور الماضي.

وحتى تكسر المرأة هذه الرتابة، تتناوب الأدوار: من الذات إلى العين إلى الصوت، وتتقدم أعضاء الجسد الأكثر سحرا وترميزا ودلالة لملاحقة الدلالات الهاربة أو المغيّبة، بشيء من التصريح، وكثير من التلميح، مشكّلة دلالات نصية تحمل امتدادات نورانية لدفع السرد وتجديد قوّته الدافعة بشيء من الأغراء والإثارة. ولا عجب في ذلك!.. فالمرأة بفطرتها وسجيّتها، تحسن سحر المراوغة والملاحقة، والظهور والتخفّي، مستخدمة أقنعة كثيرة شفافّة تسهم في تعددية نسيجية السرد الذي يلمّح أكثر مما يصرّح.

لكن الشيء الذي نحن بصدد دراسته، هو تحرّك الأنثى (الساردة) من خلال (فاعلية الجسد) الذي يزوّد حركية السرد، فيحمله إلى الاندفاع والحركة في كشف المستور وتعريته، مع كثير من المواربة الرامية إلى تغطيته وستره، ذلك أنّ العري الأنثوي معطى طبيعي لدى الأنثى، يتقنّع الواقع، أو يتقنّع اللغة.

وإذا كانت المرأة (الساردة) تستخدم الثوب الشاف في العملية السردية، فهي تمارس العري بشيء من الضبابية، من خلال إبراز مفاتن الجسد لإغراء (الآخر) المذكر، وإثارته، وتحقيق لذّة الاختراق والالتحام به، ذلك أنّ العري، في إطار (القناع) الذي يراد به الكشفَ هو أكثر من الحجب والتستر هو الذي تريده المرأة، وتسعى إليه بكل طاقتها اللغوية، قصد التعبير عن عنفوان رغبتها الدفينة بكثير من المجاز، وكثير من الأقنعة.

● اكاديمي جزائري.

الأدب النسوي إشكالية المصطلح

بهيجة مصري ادلبي•

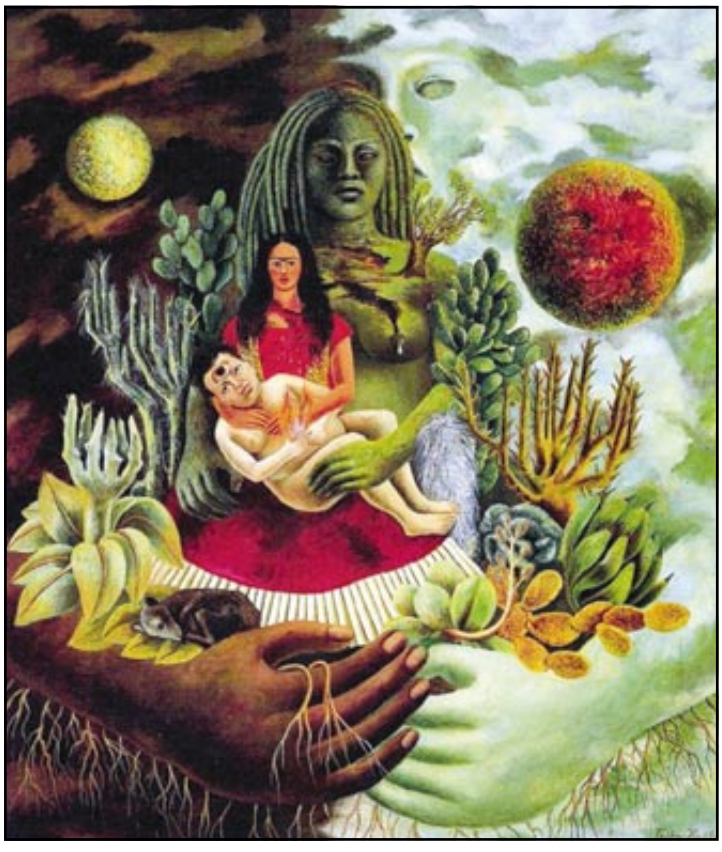
إن مصطلح الأدب النسائي أو النسوي أو الأنثوي رغم الحمولة التاريخية أو المعرفية أو التجنيسية التي تحملها هذه المسميات يبقى مصطلحا إشكاليا لأنه ينهض في مجتمعات إشكالية.

وبالتالي قبل الإجابة برفضه أو قبوله والرفض والقبول من طبيعة الإجابات المتداولة، حيث الرفض يتمسك بمقولة الإبداع الإنساني، الذي لا يخص ذكرا أو أنثى، وأن الإبداع هو الإبداع أيا كان جنس كاتبه ولا خصوصية إلا للنص.

والقبول يتمسك بمقولة الفوارق بين الرجل والمرأة وأن هذه الفوارق لابد أن تنتج أدبا مختلفا من كلا الجنسين إذ لكل جنس ما يشغله ولكل جنس خصوصيته التي ربما لا يدركها تمام الإدارك الجنس الآخر.

قبل كل ذلك لابد من تفكيك هذا المصطلح فأول ما يتبادر إلى الذهن هو السؤال التالي : هل إشكالية المصطلح تنهض من إشكالية الوجود ذاتها؟ أ ي وجود أدب يخص المرأة أم عدم وجوده. أم تنهض من التمايز في الإطار الإبداعي وهذا التمايز هل هو في السياق الإيجابي بالنسبة للمرأة أم في السياق السلبي، يعني هل تمييز أدب المرأة عن أدب الرجل ناتج من تجاوز أحدهما للآخر؟ وهل طرح هذا المصطلح من قبل الرجل له مراميه وتأويلاته التي تميل بالكفة إيجابا إلى أدب الرجل، وهذه المرامي والتأويلات تختلف عن تلك التي تكمن وراء طرحه من قبل المرأة؟ وبالتالي هل هذا السؤال مجيّر لسياق ثقافي أو نسق ثقافي معين، وهل هو تقدير لتجربة المرأة الإبداعية وتأكيد لاستقلاليتها وخصوصية لغتها أم هو للنيل من إبداعها وجعله في مرتبة أدنى من أدب الرجل.

كل هذه الأسئلة محتملة وواردة جرّاء السؤال عن الأدب النسوي إلى جانب أسئلة أخرى قد تكون مكملة لها وهي لماذا السؤال عن الأدب النسوي ولماذا البحث عن إشكالية ما في هذا الأدب؟ ولماذا لا يكون السؤال عن أدب ذكوري، هل لأن الرجل يعتبر نفسه الأسبق في الكتابة والأكثر تطورا أم لأن الرجل لا إشكالية لديه تخص وجوده في نسقه الذكوري السائد؟ وأن المرأة هي التي أنتجت هذا المصطلح كجزء من بحثها عن حريتها واستقلاليتها ومواجهتها للنسق الذكوري. وهذا ما يؤكد ارتباط هذا المصطلح بالحركات النسوية في العالم.



ومن هنا فأنا أعتقد أن مصطلح الأدب النسوي هو مؤامرة على الإبداع الإنساني أولا وعلى أدب المرأة ثانيا لأنه محاولة لفصل الجزء عن الكل، لتضييق الخناق على الجزء وإقصائه وليس لمنحه خصوصية التميز والوجود الأرقى.

فالحضارة لا تعرف خصوصية ذكورية أو أنثوية وإنما هناك خصوصية لقيمة الأثر الإبداعي ومدى مساهمته في بناء الوجود الإنساني.

ولابد من القول في النهاية إن رفض هذا المصطلح لا يعني رفض كتابات المرأة، ولا يعني تذويب ما تكتبه المرأة في بوتقة الكتابات التي يكتبها الرجل وإنما يعني انفتاح هذه الكتابات على عوالم أكثر شساعة من الإطار الإيديولوجي الذي يرسخه مصطلح الأدب النسوي وعلى المرأة ذاتها أن تدرك خطورة هذا الطرح لأنه إقصاء لها أكثر من كونه تأكيدا لوجودها.

● كاتبة من سورية.

الخطاب النسوي في الأدب العربي

د. عبدالحميد الحسامي•

لم يكن الأدب يوماً من الأيام وقفاً على الرجال دون النساء فقد عرفت مسيرة الأدب العالمي – والعربي منه – أديبات لهن نتاج متميزٌ، "والمتأمل في رحلة الزمان والمكان يقف على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء قويات بارزات الحجة والبيان، إيجابيات في الحياة الخاصة والعامة، منتجات فكرياً واقتصادياً ورحماً، لهن نصيب في الحضارة التي لم تكن في مرحلة من مراحلها متعلقة بالذكور"[١]

"فقد أسهمت المرأة في مجال السياسة والولاية والقضاء والفقه والتعليم ورواية الحديث والشعر والنثر وكل مجالات الحياة، وما عُرف منهنّ من أعداد فليس سوى رموز بمثابة شهادات لعشرات مثلهن"[٢] وإذا تأملنا المذخور الأدبي العربي فإننا نجد آثاراً أدبية نسوية وفيرة – شعراً ونثراً– حفلت بها مصادر التراث العربي، منها ما اختص بأشعار النساء مثل أشعار النساء للمرزباني ويضم الكتاب تراجم ٣٨ شاعرة، يمتاز الكتاب بانفراده بذكر الكثير من الأخبار والأشعار، سيما شعر النساء الخارجيات.[٣] ونزهة الجلساء في أشعار النساء للسيوطي، ومنها ما اختص بأخبار شريحة من النساء مثل (أشعار الجواري) للمفجع البصري المتوفى سنة ٣٢٧هـ و(الإماء الشواعر) لأبي الفرج الأصفهاني المتوفى سنة ٣٥٦هـ، والنساء الشواعر لابن الطراح ت ٧٢٠هـ و(ري الظمأ في من قال الشعر من الإما) لابن الجوزي، و(المستظرف من أخبار الجواري) و(ونزهة الجلساء في أشعار النساء – وهو مطبوع بتحقيق د صلاح الدين المنجد) للسيوطي ت٩١١هـ ومنها ما اختص بأشعار وأخبار النساء فيما يتعلق بموقف معين مثل أخبار الوافدات من النساء على معاوية للعباس بن بكار الضبي ت ٢٢٢هـ[٤] "يحكي الكتاب ستة عشر خبرًا لست عشرة امرأة أهمهن أولئك اللواتي كان لهن دور بارز في معركة صفين، وهؤلاء اللواتي أرسل معاوية في طلبهن ليذكرهن بمواقفهن مع خصمه أيام كانت نار المعارك مشتعلة أشد ما تكون اشتعالاً، وليظهر لهن حلمه وسعة صدره في عفوه عنهن ومن هؤلاء الزرقاء بنت عدي وأم الخير بنت حريش"[٥]

ومن المصادر ما توفر على بلاغات النساء مثل: بلاغات النساء لابن أبي طاهر طيفور وقد افتتحه المؤلف بقوله: قال أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر: هذا كتاب بلاغات النساء وجواباتهن وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن على حسب ما بلغته الطاقة واقتضته الرواية واقتصرت عليه النهاية مع ما جمعنا من أشعارهن في كل فن مما وجدناه يجاوز كثيراً من بلاغات الرجال المحسنين والشعراء المختارين وبالله ثقتنا وعليه توكلنا."وقد بدأه المؤلف بكلام عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها"[٦].

بيد أن بعض المصادر الأدبية التراثية كانت عامة في خطاباتها، وتضمنت عدداً من الخطابات النسوية ومن تلك المصادر كتاب الأمالي– لأبي علي القالي – الذي وردت فيه نصوص نسوية مبثوثةً بلا نظام كحبات عقد منفرط، في مواضع متفرقة من الكتاب بجزأيه وذيله، وقد شدت انتباهي وفرة تلك الخطابات التي وصلت إلى ثمانين خطاباً في مواضع متفرقة من الأمالي – فضلاً عن تنوع هذه الخطابات بين الشعر والنثر، وتمثيلها لخارطة مواقع المرأة في المجتمع العربي بأطيافها الاجتماعية المختلفة، أما وزوجة وبنتًا وأختاً وجارية وكاهنة ومعارضة سياسية وهي نصوص غنية الدلالة بأن هناك خطاباً نسويًا كثيفًا في تراثنا العربي إذا نظرنا إليه في ضوء المصادر السابقة وجدنا أن المرأة العربية حظيت بموقع مهم في تاريخنا العربي وأن التاريخ المعاصر شهد انحسارا لموقعها ولخطابها، وهذا يعني أن الكشف عن الخطاب النسوي في التراث العربي هو دعوة ضمنية لن تتبوأ المرأة العربية موقعها اللائق بها في خارطة الحضارة الإنسانية[٧].

هوامش:

١ – المرأة بين الميثيولوجيا والحداثة، ص٥

٢ – نفسه، ص٥.

٣ – أشعار النساء للمرزباني، تحقيق، سامي مكي العاني، وهلال ناجي، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٦م.

٤ – تحقيق سكينة الشهابي، ط١، مؤسسة الرسالة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٥ – نفسه ص: ٥.

٦ – بلاغات النساء، لابن أبي طاهر طيفور، تحقيق محمد طاهر الزين، ط١، مكتبة السندس، الكويت، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.

٧ – وقد قمت بدراسة تلك النصوص في ضوء منهج الخطاب في كتاب وسمته بـ" وشاح ليلى الأخيلية – دراسة في الخطاب النسوي في التراث العربي، وهو كتاب تحت الطبع.

• مدرس جامعي يمني.

نحو تأسيس استاطيقيا جمالية نقدية في الخطاب والمعرفة النسوية

حفناوي بعلي•

تاريخ المرأة، كما يدل عليه اسمه، يتعلق بالمرأة، بينما تاريخ "الحركة النسائية"، يتناول أفكارا أو نظريات تشمل تلك الحركة، وتأخذ توجها معينا نحو كتابة التاريخ النسوي. ومؤرخو حركة تحرير المرأة، أو مؤرخو النقد النسوي، قد يقومون أيضا ببحث مداخل أو موضوعات، مثل الجنوسة/ التذكير والتأنيث، والمعرفة النسوية: نسوية الثقافة والآداب والفنون، نسوية العلم، النسوية الإيكولوجية والبيئة، نسوية ما بعد الاستعمار، النسوية النفسية، النسوية الاشتراكية، النسوية الزنجية، نسوية ما بعد الحداثة/ أو ما بعد النسوية.

وبرغم أن تاريخ المرأة قد ينظر إليه أحيانا نظرة احتقار وازدراء، فإن العلاقة بين تاريخ المرأة وتاريخ الحركة النسائية، منذ سبعينات القرن العشرين، وحتى الآن يتسم بالقوة. ولكن الذين قاموا بصياغة تاريخ المرأة في القرن العشرين، في كل من بريطانيا والولايات المتحدة، كانوا من "الموجة الثانية"، من مؤرخات حركات تحرير المرأة، اللاتي تأثرن بالتوجهات الجديدة في التاريخ الاجتماعي والنقد الثقافي، وهن اللواتي قمن بشق الطريق وتعبيده، وهؤلاء المؤرخات، كناشطات في مجال تحرير المرأة، يقمن بمناقشة وتحليل الظلم، الذي تعرضن له كنساء، حاولن التعرف على ما كانت عليه حياة أمهاتهن وجداتهن، ولكنهن لم يجدن سوى القليل.

من أجل استاطيقيا للخطابات النسوية.. خيال ولغة الأنثى

ومعظم التاريخ كتبه رجال، عن حياتهم وأعمالهم في المجال العام؛ في الحرب والسياسة والدبلوماسية والإدارة، والعلم والثقافة والفنون. وفي الحالات القليلة التي تمت الإشارة إليهن، كن عادة يصورون في أدوار نمطية، من حيث الجنس، وكزوجات وأمهات وبنات وعشيقات، وكان التاريخ متأثرا بآراء شخصية، عما يعتبر "ذا قيمة" من الناحية التاريخية. وكانت الأحكام العامة عن البشرية، تصدر في الماضي بناء ما فعله الرجال.

وتعتبر نهاية الستينات من القرن العشرين، بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها، لكن هذا النقد في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة، وإنما تتسم ممارسته بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوعها. كما أنه يفيد من النظرية النفسية السيكولوجية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عموما. وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أن هناك مفاهيم معينة تجمع هذا الشتات، أهمها عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها أو تحليلها وتقييمها. وفي أوائل السبعينات حصل عدول نحو نبرة أكثر غضبا في أعمال الناقدات والكاتبات النسوية.

مصطلح "النقد النسوي"، صاغته الناقدة الأدبية الأمريكية "إيلين شوالتز"، في كتابها "نحو بلاغة نسوية" عام ١٩٧٩م. فالنقد النسوي يصف طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل، أو حذفها هذه الصورة منها. ومن ثم، فإن النقد النسوي، يهتم بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات، بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة. وتدعو شوالتز إلى نقد نسوي، يركز على المرأة، أي إلى اتجاه، يتناول النصوص التي تكتبها المرأة، في كتابها (النقد النسوي في العراء) عام ١٩٧٨م. وقد نشأ هذا الصنف من النقد الأدبي في منتصف القرن العشرين بأمريكا في نطاق الحركة النسوية المطالبة بالمساواة، وعرف رواجا كبيرا في كندا، ثم تحول إلى فرنسا في السبعينات، فضبطت دوافعه وغاياته ومناهجه، وظهرت دراسات عديدة تطبقه(١).

يميز الناقد المقارني "إدوارد سعيد" في مصطلح هذا النوع من النقد الجديد بين أمرين: فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي. أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع من التعلق بما به يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسميه أدبا أنثويا موازيا. وهكذا يتحدث عن "النقد الأنثوي"، وعن الحركات

الأنثوية. وما يعنيه هذا التمييز، هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لا أنثى. أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة/ أنثى تحديدا، موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل.(٢).

فالنقد النسوي، كما ترى "ماريا هوللي"، يعد رفضا لكل مواضعات المرأة في المجتمع، حيث أنه نقد يصدر عن منظور راديكالي للأدب، ومختلف الأدوار الجنسية، كما أنه يمثل خطوة مبدئية لصياغة إستاطيقا أدبية نسوية وتطويرها، إستاطيقا تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معايير القيم الذكورية المتسيدة، وذلك يجعلها تقيم الأدب، وتحلله من منظور الحياة الأصيلة للمرأة/ الأنثى. وعليه فما النقد الأنثوي إلا مرحلة/ خطوة على طريق تطوير النقد الأدبي، وهو بذلك يدل على أننا، نحن معشر النساء، قد بدأنا ننظر لذواتنا ولثقافتنا نظرة جدية تماما(٣).

غير أن استعمال مصطلح "النقد النسوي" أكثر شيوعا في الكتابات، التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام المرأة. وهذا المصطلح نجده سائدا في النصوص الفرنسية على العموم، بينما الإنجليزية تفضل مصطلح "الأنثى". ينطلق مصطلح النقد النسوي "في تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة "، والدفاع عن قضية المرأة وحقوقها. لذلك ينظر إلى النصوص التي تكتبها من هذه الزاوية(٤).

وهكذا نجد مصطلح النقد النسوي مصطلحا غامضا وغير محدد، فماذا يعني؟ هل يعني به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم النقد الأدبي الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ فالنقد النسوي يؤكد وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي. وتجاربه الخاصة من نفسية وفكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوله، والمرحلة التاريخية التي يعيشها.

وقد يتسع مفهوم النقد النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة. وكل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها، أو نظرتها للرجل وعلاقتها به، أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية، ومطالبها الذاتية، فهو نقد نسوي. فالنقد النسوي هو كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية، التي توضع من أجل إقصاء المرأة، وتهميش دورها في الإبداع. ويهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي، والبحث عن الخصائص الجمالية، والبنائية واللغوية في هذا العطاء(٥).

الطابع المميز للنقد النسوي.. التركيز على عالم المرأة الداخلي

والطابع المميز للنقد النسوي، عموما، أنه: يميل إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي، بما في ذلك الأمور الشخصية والعاطفية، وتجلية هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة والقصة. والاهتمام باكتشاف التاريخ الأدبي الموروث للمرأة، وهو التاريخ الذي همشته الأعمال السابقة، بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرخين من الذكور على هذا المجال من الخطاب النسوي. وكذا السعي المستمر لتحديد سمات خاصة بلغة المرأة، والأسلوب الأنثوي وما فيه من صور مجازية وخيالية، وذلك كله من خلال التأمل الموصول، في الأعمال التي تبدعها المرأة، سواء أكانت قديمة أم معاصرة. يسعى النقد النسوي أيضا، لفرض نموذج على الدراسات النقدية، يلغي الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى "الجنسوية"، ويعنون بها الهوية الثقافية أو الاجتماعية للشخص، بصرف النظر عن كونه ذكرا أو أنثى.

وهذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحال، بأهداف الحركة النسوية الرامية لخلخلة المفاهيم؛ الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي، بين الرجل والمرأة على أساس بيولوجي. وذلك أدى فعلا إلى الكشف عن الخلل، ولكنه لم يؤد إلى إلغائه، وانتقلت الرغبة في إزالة التمييز الوظيفي على أساس الجنس، إلى تفضيل المرأة وتمجيد الأنثى، مما يهدد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها، فالادعاء بأن الأنثى هي الأصل، لا يختلف تماما عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل، وهكذا. ويمكن تحديد ثلاثة أوجه للنقد النسوي، الأول: التوقف عند البنية الاجتماعية للمعرفة والمعلومات، ولا سيما تلك الادعاءات المتعلقة بالجنسين، والثاني دور اللغة في ترسيخ اللامساواة في الجنسين، والثالث مفاهيم الاختلاف بوصفها تحديا للفلسفات الذكورية، والتأكيدات التي تدور على شمولية الحالة الإنسانية، والمرتبطة بالمواقف السياسية(٦).

لماذا تكتب المرأة؟ هل تختلف كتابتها عن كتابة الرجل؟ لماذا تعبر المرأة المعاصرة عن نفسها بغصب؟ هل الغضب ميزة أم عيب في أدب المرأة؟ كيف عبرت المرأة في أوروبا وأمريكا عن نفسها خلال العقود الأخيرة؟ هذه الأسئلة وغيرها تطرحها في كتابها "خيال الأنثى" الناقدة النسوية "باتريشيا مايرسباك"، وهي أستاذة جامعية متخصصة في الأدب الإنجليزي بكلية ولسلي الأمريكية للبنات. شغلت نفسها في السنوات لأخيرة بموضوع الأدب، الأدب الذي تكتبه المرأة/ الأدب النسوي. قامت بتدريس "النقد النسوي" في تلك الكلية العريقة، التي لا يدخلها الرجال. ومن الطبيعي أن تكون تطبيقاتها في الدراسة مستمدة، من إنتاج أديبات اللغة الإنجليزية في إنجلترا وأمريكا. وهي تستخدم في هذه التطبيقات مناهج النقد وعلم النفس، وتهتم بما تطرحه الطالبات أثناء الدروس، من أسئلة ومناقشات حول الموضوع.

تعتقد الناقدة مؤلفة الكتاب، أن المرأة تكتب الأدب من خلال وعيها بذاتها، وأن هذا الوعي الذاتي عند المرأة، هو الذي دفعها على مدار العقود الماضية، إلى التعبير عن نفسها في قالب أدبي. وتلاحظ أن عدد الأديبات في تزايد مستمر، فالنساء اللواتي يكتبن الآن في أوروبا وأمريكا، تضاعف عددهن في ربع القرن الأخير، ولكن الشيء اللافت في كتاباتهن، أن هذه الكاتبات لها شكل وطعم مختلفان عما يكتبه الرجال، ومما يؤكد وجود اختلاف حيوي، لا شك فيه بين أدب الرجل وأدب المرأة.

وأبلغ مظاهر هذا الاختلاف أن الرجال مصابون بالحساسية من ناحية المرأة، وميالون إلى

سجنها في كليشيهات أو قوالب ثابتة لا تنطبق عليها في الغالب. ولكن حين تكتب المرأة قصة أو رواية، فهي تعالج الموضوعات والمشكلات ذاتها، التي يعالجها الرجل مثل: العلاقة بين الجنسين والتفاعل بين الفرد والمجتمع. ومع ذلك، هناك ما يمكن أن يسمى "وجهة نظر المرأة"، وهذه مسألة مختلفة من وجهة نظر الرجل، وربما تكون غامضة حتى الآن، ولكن المؤكد أنها محسوسة، يستطيع دارس الأدب أن يستشفها من خلال الكتابة والأدب(٧).

من أين جاءت وجهة نظر المرأة هذه؟ تتساءل الناقدة مايرسباك وتجيب، بأنها جاءت كتعبير عن وضع المرأة التاريخي في أوروبا وأمريكا. فقد عاشت المرأة طوال التاريخ الأوروبي، على الأقل في حالة خضوع للرجل، لأن الرجل نفسه كان وما يزال إلى حد ما صاحب السلطان واليد العليا في المجتمع. وكلما اشتد الخضوع الاجتماعي للمرأة الأوروبية، ازدادت رغبتها في التعبير عن وضعها. ولهذا لم تظهر كتابات الأوروبيات والأمريكيات، إلا من خلال خضوعهن الاجتماعي.

وحين ظهرت هذه الكتابات كانت تنضح بآثار ذلك الخضوع، ومع ذلك لم تنضح كتابات المرأة في التعبير عن وضعها، إلا في القرن العشرين، وكأن كتابات القرون الماضية كانت أشبه بافتتاحات السيمفونية، أما السيمفونية نفسها بتعدد أصواتها ونغماتها، فقد شهدها هذا القرن وعزفتها رقة من الأديبات الجريئات مثل: فرجينيا وولف، وبياتريس وب، ودوريس ليسنغ في إنجلترا، وليليان هيلمان، وجرترود ستاين، وماري ماكارثي، وسيلفا بلاث في أمريكا. وهذه السيمفونية النسائية كانت ردا على سيمفونيات الأدباء الرجال، الذين تولوا العزف ضد المرأة طوال العصور الأوروبية، وكان هؤلاء قد شجعوا فريقا من المفكرين، على معاداة المرأة والنظر إليها كجنس من الدرجة الثانية. ومن هؤلاء وأولئك خرجت كليشيهات وتعميمات وأساطير غيبة عن المرأة(٨).

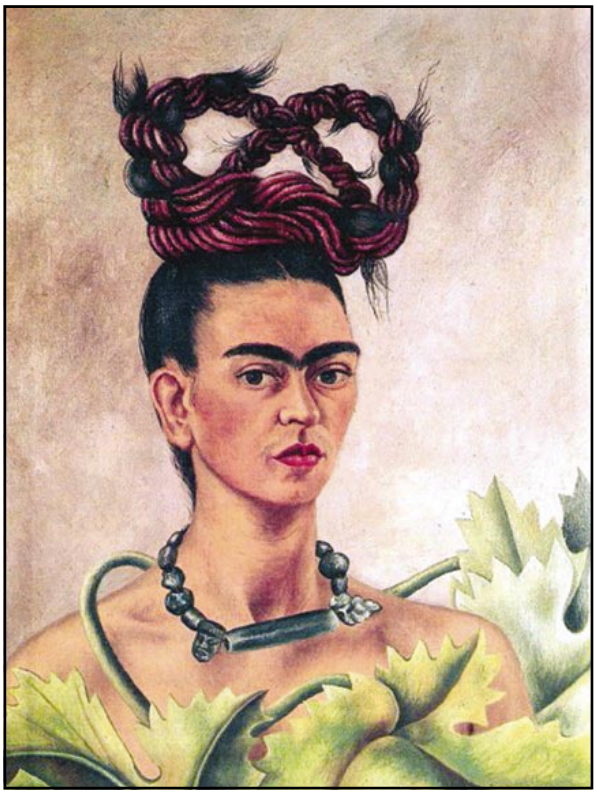
تعتقد مؤلفة كتاب "خيال الأنثى"، أن كتابات المرأة الأوروبية منذ البداية، تشترك مع كتابات زميلتها المعاصرة في إنجلترا وأمريكا، في خاصية واحدة معينة، هي الاهتمام المشترك بتجربة المرأة مع الرجل أو تجربتها مع المجتمع ككل، وأن تجربة المرأة واحدة على مدار العصور. والسبب في ذلك أن الرجال أسسوا لأنفسهم ثقافة خاصة بهم، بعد أن عزلوا المرأة عن المساهمة فيها، فاضطرت المرأة إلى تأسيس ثقافة خاصة بها أيضا، وأصبح في أوروبا وأمريكا معسكران: معسكر للرجال وآخر للنساء. وكاد كل منهم أن يستقل عن الآخر في بعض العصور، مع أن الرجال والنساء ليسا نوعين منفصلين متناقضين من البشر. فما أكثر ما يربطهما ويوحد بين أهدافهما. ولكن تلاحظ أن التجربة الأدبية للمرأة لم تشغل الكاتبة بمقدار ما شغلها وضع المرأة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا(٩).

وتعرض الناقدة باتريشا مايرسباك بعد ذلك بالتحليل والتقييم، لعدد كبير من نماذج أدب المرأة في إنجلترا وأمريكا، مع التركيز على الروايات والقصص والسير الذاتية، ثم تعود إلى التساؤل: ماذا تعني الكتابة بالنسبة للمرأة؟ هل هي وسيلة للتجربة كما في الحال عند بعض الأديبات؟ هل هي وسيلة أيضا للتنفيس عن المظالم؟

إن قراءة كتابات النساء مثلها قراءة كتابات الرجال، تكشف عن الشوق والتطلع إلى تحقيق السلطة والحب. ولكن النساء لا يضمن أن يعود عليهن الحب بحب، ولا يستطعن في النهاية أن يحمين أنفسهن، من عناصر التدمير في الشعور، وهو أمر أكثر خطورة عليهن مما هو على الرجال، لأنهن كثيرا ما لا يملكن عملا آخر يؤدينه. وقد كانت المرأة في الماضي تحقق السلطة من خلال الرجل. وكان الزواج عندها هو النموذج التقليدي للسلطة وميدانها. وكانت تمارس السلطة من خلال رعاية الآخرين والاتكال عليهم. ومن جهة أخرى الناقدة مايرسباك، أن ألوانا من الغم والحزن والإحباط الاجتماعي، تسري في الكثير من كتابات النساء ولا سيما في القرن العشرين، أو الربع الثاني منه على وجه التخصيص. فالنساء كما يظهرن في هذه الكتابات، يردن الاهتمام والرعاية بصفتهن أفرادا لا نساء(١٠).

وفي كتاب "التجربة الأنثوية، مختارات من الأدب النسائي العالمي"، تحتوي هذه المجموعة على أحد عشر نصا، لكاتبات غربيات معاصرات، تتناول هذه النصوص المرأة في مختلف حالاتها: مراهقة، شاذة، أخرى تتحسس الكون من حولها، خائنة لزوجها، عاشقة محبطة أو كارهة للعالم، قاتلة، عابثة، راغبة. ورغم هذا التنوع فثمة مناخ نفسي، يكاد يكون واحدا يفرض نفسه على القارئ، لكأن كل تلك الوجوه المختلفة، إنما هي وجه امرأة واحدة، هي المرأة المعاصرة القلقة، التي تجاوزت مسألة المساواة ونيل الحقوق وتعديل التشريعات، لتجد أن الأمور لم تتغير كثيرا في الواقع، وأنها رغم كل شيء ما زالت الطرف الخاسر الذي يدفع الثمن دائما.

لقد حققت الحركة النسوية في الغرب إنجازات مهمة، ولكن بقيت المعركة الأكثر أهمية، هي معركة المرأة مع نفسها،



وعلى هذا فهي ما زالت تتعرف على نفسها وما حولها، وتبحث عن أرض صلبة تحت قدميها، وهي تفعل كل ذلك بذهن خال من الأحكام السابقة، ذلك أن النظم القيمية التي تضعها مجتمعات متحيزة، ليست بأدوات صالحة لاكتشاف العالم وفهمه. ومن جهة أخرى تواجه المرأة مواقف جديدة، يفرضها التغير في وضعها في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية بشكل عام(١١).

إن المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها، تكتب مباشرة على جسدها، تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينها وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها. والرجل تتولد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز. إن المرأة تعيش نفيا وجوديا خاصا، وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية. والمعلوم أن كتابة النفي والإقصاء والخطر والسجن، هي من أشد الكتابات عنفا وتهورا، حين يصبح الكلام غير ذي جدوى بالنسبة للمرأة -أو حتى بالنسبة للرجل- أو حين يغيب التواصل بواسطة الكلام، تغدو الكتابة مجالا ينطبع فيه الغياب، وطريقة لمساءلة جذرية للرغبة. وهذه الكتابة والطريقة تتجليان في اختيار فضاء ووسائل تسجيل هذه الكتابة، أي اختيار الدال المرجعي الملائم لطبيعة الرغبة.

تعبر هذه الكتابات عن اعتبارات متعددة، كثيرا ما لا يعترف بها الجسد الكاتب، منها الهاجس الجمالي، أو الرغبة في أن يكون النتاج المكتوب مقروءا أو مسموعا، أو معروفا أو محبوبا. ربما يكمن هناك هم نرجسي في التظاهر بالشهرة، وبالتالي الميل العارم لامتلاك سلطة.بحيث أصبحت المرأة تترجم قولها كتابة، وتبلغ للرجل رسائلها التي طالما عمل الزمن الذكوري على تحجيمها وقمعها. وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها، تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به ارتباط، وليس ينطلق من فضاء يحكمه الاختلاف، لأنها تريد أن تضع الرجل أمام ما يريد تجاهله(١٢).

عندما تكتب المرأة بجسدها.. مساحة من التجربة المسكوت عنها

والمرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه. فالمرأة تحدس المرأة من بعيد. من خلال ألوانها وأساليب تشكيل وجهها وشعرها ولباسها. لأن اللباس لغة كذلك، فهي لا تكف عن كتابة صورها التي ليست هي بالضرورة صورها، لأنها تكونت من خلال غيرة أو حساب أو اعتبار آني، تريد به أن ترتقي إلى الصورة، التي تتطابق مع ما تريده هي أن تكون أو أن تمتلك، المرأة جسد راغب. هكذا يقول الرجل، أو هذا ما يوحي به الواقع على الأقل، وهي بالتالي كائن نرجسي يتمحور حول ذاته، دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها. ألا تكون نرجسية المرأة "المتضخمة" نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثم ألا يجوز القول بأن أنانيتها، وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟ تقدم المرأة ذاتها تارة كعطاء، يأخذها الرجل ويمتلكها، وتارة أخرى على العكس من ذلك، تعطي المرأة ذاتها من أجل ما. إنها تحفز، تستفز، لكي تتأكد من سيطرتها وامتلاكها للرجل.هذا هو التبادل القائم بين المرأة الرجل، وفي كل مرة يغير أحدهما وجهه، وفي كل زمان يتبادلان أقنعة تتبدل بأشكال لا حدود لها.(١٣)

وتذهب "فرانسوا ماليه"، إلى أنه ليس بعجيب بعد هذا أن تكون التجربة الجسدية للمرأة في الظل دوما، فهي إما مغيبة تماما لاعتبارات اجتماعية، أو يستعاض عنها بالمبالغة، في وصف مشاعر المرأة وحبها النقي، الذي لا تخالطه شوائب الرغبات، مما يكرس النظر إلى الأنثى ككائنة هشة، بالغة الحساسية وتكاد تكون بلا جسم، وفي الطرف المقابل نجد الكاتبة تحشو كتابتها الاستعراضية الجريئة بمشاهد حسية، لتؤكد على جسد المرأة وفاعليته، ولكنها تفعل ذلك بطريقة فجة، مما يوقعها في الابتذال والسطحية معا.

وانطلاقا مما سبق فإن ما يميز هذه المجموعة، ليس فقط أنها تتناول مساحة واسعة من التجربة المسكوت عنها إبداعيا، بل وأن المبدعات فيها يحمين كتاباتهن الابتذال، وذلك بتوظيف كافة تفاصيل العمل، في خدمة الهدف النهائي من الكتابة / كتابتهن. وهو استكناه تجربة المرأة في البحث عن ذاتها. إننا أمام كتابة منشغلة بالجسد، ومهووسة بالتجربة، وما يعنيها في المقام الأول هو معرفة الذات، واختبارها في مواقف مختلفة، عبر رصد دقيق لمشاعرها وتفاعلاتها مع واقعها.(١٤)

يبرز الكتاب "التجربة الأنثوية"، أن التجربة الحسية لأغلب النساء، ليست مجرد تجربة حسية إنما هي محاولة للإمساك بالكون، وسواء أكانت حسنة أم سيئة، فإنها تسفر دوما عن كشف ما، فالفشل والخيبة والإحباط نتائج متوقعة لامرأة، ترفض أن تخدع نفسها وتعيش أوهاما جاهزة ومجربة، فتحيا وجودها الخاص غير متكئة على شيء سوى إصرارها على ممارسة وجودها. إن المرأة التي أقصت نفسها طويلا عن مركز حياتها النفسية، وجعلت من الرجل مركزا تدور حوله انشغالاتها، بحيث أضحت آخر، تفتقد بغياب الرجل مبرر وجودها، تعيد الآن ترتيب علاقاتها مع نفسها ومع العالم حولها، ومن ضمن ما يتغير موقع الرجل في حياتها.

ونجد في المجموعة نصا لـ"دوريس لسنج"، تقف على أحد المفاصل في مشكلة المرأة، وهو التناقض بين الحرص على الاستقلالية، والحاجة إلى الحب والارتباط بالآخر. وهذه ليست مشكلة يصنعها المجتمع فحسب، بل أن المرأة مسئولة عنها أيضا، وتكاد تكون أحد المحكات لحقيقة تحررها. إن ليسنغ تجعل التجربة العاطفية للمرأة تقف ضد الحرية، وهذا لأسباب كثيرة، لكن ربما كان أهمها، ذلك الترابط الصارم الذي تفرضه المرأة على جزئياتها حياتها الداخلية، وهو ترابط يفرض نوعا من الصراع، قلما يعانيه الرجل الذي هو أقدر على تفكيك عناصر حياته النفسية.

وبالتالي يظل ارتباطه بالمرأة أحد حاجاته، دون أن يطغى على النواحي الأخرى من حياته، بالقدر الذي نجده عند المرأة. ومن الممكن القول إن التناقض القائم بين الحاجة للاستقلالية، والحاجة الملحة للآخر، موجود في حياة كل امرأة. حتى وإن لم تستشعره المرأة العادية، فهي تضحي في الغالب باستقلالها، مما يكفل لها

حالة من التوازن النفسي الخادع، المتأتى من ارتباطها الوثيق بطرف قوي، يريحها من عناء مواجهة قسوة الحرية ومتطلباتها. لكن هذا أحد الصراعات الأساسية في حياة المرأة المثقفة.(١٥)

وفي بحث الناقدة النسوية " ماري تالبوت "، الموسوم بعنوان " النسوية واللغة "، تقول إن اتجاها أو فرعا من الدراسات البينية، يعرف ب - (تيار اللغة والنوع)، قد ولد ليعبر عن آراء النسوية في اللغة، فقد وجدت الناقدات أن الدراسات حول المرأة والرجل واللغة، تتميز بالتركيز على الذكور. وترى "جينيفر كوتس"، في كتابها "المرأة والرجل واللغة"، أن السلوك اللغوي للرجل يتوافق مع رأي الكاتب، عما يراه مرغوبا أو جديرا بالإعجاب، أما المرأة فيلقى عليها باللوم، على أي حالة لغوية أو تطور لغوي، يعتبره الكاتب سلبيا أو مثيرا للاستياء.

وقد انتقدت: كوتس، وديبرا كاميرون، ومارغريت ديوكر، وهن عالمات لغة، الدراسات التي تلجأ إلى التقسيم الطبقي، وتحدد الفروق بين الجنسين، التي تقضي بأن المرأة تميل دائما إلى نوعية لغوية معيارية راقية، أكثر من الرجل. وثمة انتقاد تقول الناقدة، لنسق المعنى في اللغة الإنجليزية واستعمالاتها. وتبرر "ديل سبندري"، وهي ناقدة نسوية، فشل المرأة في إنشاء خطاب مختلف بوضعية اللغة. فهي ترى أن اللغة صنعها الرجل، وهو الذي يهيمن عليها ويقمع بها المرأة. فاللغة ذكورية، مشحونة بوعي الرجل وبلا وعيه. ولهذا الرأي نقيض نجده عند "روبين ليكوف"، وهي باحثة في علم اجتماع اللغة. وخلاصة رأيها أن لغة النساء، أدنى فعلا من لغة الرجال، لأنها لغة ترتكز على "التافه"، و"الطائش"، و"الهازل".(١٦)

ليست اللغة ذلك الكل المتجانس، فداخل المجموعة اللسانية الواحدة نجد فروقا عديدة، تهم الانتماء الجنسي والجنوسة. واللغة أيضا نسق رمزي يسهم في إقامة العلاقات بين أفراد المجتمع. وفي مقالة الناقدة الباحثة اللغوية "مارينا ياغيلو"، الموسومة بعنوان "الأنوثة والبحث عن الهوية الثقافية"، تتناول فيه موضوع لغة الرجل ولغة النساء، تنتصر فيه الناقدة إلى وجوب النظر إلى الفروق اللغوية بين الذكر والأنثى، على أنها مسألة ثقافية لا دخل فيها للطبيعة.

وتتساءل كيف تعبر النساء، وكيف يتحادثن فيما بينهن؟ وما علاقة اللغة بالحركة النسوية؟ وهل الفروق اللغوية بين الذكر والأنثى مردها الطبيعة أم الثقافة؟ إن التقيد بعايير المذكر، يعني ضمنيا، الاعتراف بتفوقها. ويبدو أن تجاوز النساء المتحررات للحواجز الجنسية، وتبني لغة الفحولة واللغة القوية، يسهم في التحرر، ولكن ألا يؤدي هذا إلى محاصرة النساء داخل نسق ر، ما يزال قائما على التمييز الجنسي ومناقضة نضالهن ؟ كما أننا نعاصر اليوم حركة واسعة، تتبنى خصوصية نسائية تبنيا كاملا، في مجال الثقافة عموما وفي مجال اللغة بصفة خاصة. ويشهد زمننا هذا بحثا للنساء عن هويتهن.(١٧)

بإمكان النساء التعبير والكتابة بشكل آخر، هذا ما تنادي به مجموعة من النساء مثل: ماري كاردينال ن وهيلين سيكسون، وآني لوكلير، وكزافيير غوتييه. ومنذ بضع سنوات أصبحنا نجد مؤلفات عديدة، تثير قضايا من مثل كلام امرأة وكيف تعبر النساء. فالنساء لا يتداولن اللغة ولا يتذوقنها بنفس طريقة الرجال، إنهن يشعرن بالحرج ويتضايقن، بسبب لغة طوعها الرجال، حتى أصبحت حكرا عليهم.

تقول مارينا ياغيلو: إنني أحس باستمرار بفقر المعجم، إما لأن الكلمات كثيرة تنقصني، وإما لأن الكلمات أصبحت حكرا على الرجال، إلى درجة أنها تتمنع علي، عندما أكون أنا المرأة التي استعملتها. هكذا كانت ماري كاردينال في (تعبير آخر)، ثم أضافت إن أفضل وسيلة للبرهنة على أن مفردات كثيرة تعوزنا، وأن اللغة الفرنسية لم توجد من أجل النساء، هي النزول إلى أسفل جسدنا، والتعبير عن اللامعبر عنه واستعمال المعجم. كما هو من غير تورية ولا تعديل. عندئذ سيتضح وسيضحى من البدهي، أن هناك أشياء لا يمكننا ترجمتها إلى كلمات. فكيف نعبر عن الفرح والحمل المعيش، والزمن ومدة عادة النساء الشهرية؟(١٨)

وتضيف الناقدة ماريا، أن الفكرة ذاتها نجدها عند سيمون

دي بوفوار في قولها: "إن أعلم أن اللغة المتداولة مليئة بالأحابيل، فرغم ادعاء الكلية، نجد اللغة موسومة بميسم الرجال، الذين تواضعوا عليها. إنها تعكس قيمهم ومزاعمهم وأحكامهم المسبقة. وما زال المجتمع يحصر المرأة في لغة / الأنثى. ولا يقبل من المرأة فظاظة التعبير، التي لا يجد غضاضة في أن تكون عند الرجل. فما نجده رائعا عند ميشال تورنييه، أو ميلر أو مايلر، يستمر في إثارة الصدمة، إذا فاهت به المرأة أو كتبته. فالرجل وحده من له الحق في التلفظ بعبارات (فرج، است، طز).

وقد عيب على موريل سير مثلا، ممارسة لغة الفحولة / لغة الذكورة، غير المناسبة للمرأة. وتعقب ماري كارديناL بقولها: إذا رفضت الاعتذار واستعمال التورية، أو استعملت الكلمات كل الكلمات في معانيها الحقيقية، نبه النقد الجمهور إلى أنك لا تسلكين الطرق الملتوية، ولا تناورين وأنك عنيفة تمارسين العري. ويصبح الحديث عن إنجاز رائع، عن ظاهرة لا عن كتابة عادية. فعلى ما يبدو ليست لغة الفحولة فحسب، بل إنها محرمة علينا.(١٩)

وتتساءل الناقدة مارينا، ففيم يتجلى تعبير النساء بطريقة أخرى؟ تجيب فرنسواز كولان بأن: "لغة الأنثى هي حرية الكلام على الإطلاق، ووفق كل الإمكانات المتاحة. إنها معانقة اللغة والغوص فيها، والتمدد فوقها ومداعبتها وتقليبها، وارتدائها دون تفضيل عضو معين أو وجه واحد. والحديث عن النساء يعني دوما المكوث قرب الجسد، والحديث عن هذا الجسد المتعدد. وليست لغة الأنثى غمغمات، وإنما هي لغات متعددة، ونستطيع فعل أشياء كثيرة بهذه اللهاة الصغيرة. ويعني عدم الابتعاد عن الجسد أولا، معرفة أن اللغة المكتوبة أو المنطوقة، ليست اللغة الوحيدة الممكنة، وأن الامتياز الذي تحظى به، خصوصا في ثقافتنا، هو في حد ذاته إقصاء.

وأما هيلين سيكسوس، فتتمسك بالتنصيص على الفرق بين الكتابتين الرجالية والنسائية. أغلب النساء الكاتبات لا يعتبرن حتى زمننا هذا، أنهن يكتبن بصفتهن نساء، وإنما باعتبارهن كتابة. وقد ذهبن إلى حد القول إن الفرق الجنسي، لا يعني أي شيء، وإنه لا وجود لفرق مميز بين المذكر والمؤنث في الكتابة.. ما معنى هذا الكلام؟ لا موقف محدد؛ عندما يقول المرء إنه لا يمارس السياسة، يدرك الجميع أن هذا، يعني أنه الطريقة المثلى للقول،إنه يمارس سياسة الآخر. وهو الأمر عينه في الكتابة؛ وأغلب النساء على هذا المنوال: إنهن يمارسن كتابة الآخر، كتابة الرجل.(٢٠)

إن المرأة تلغى هكذا من مجال الكتابة، لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص وتثبتها الوقائع والرموز، ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة، لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل، إنه نظام موضوع ومؤطر حسب استراتيجية ذكورية معلومة، ومساهمة المرأة في هذا النظام من خلال فعل الكتابة، لا يمكن أن يتم إلا عد تقديم تضحيات لا حصر لها.(٢١)

ولذلك تأرجحت الكتابات النسوية في التعبير عن معاناتها، وتأكيد حضورها الأدبي بلهجة استسلامية، من جهة تصور المرأة النمطية في الثقافة السائدة، صورة المرأة الضحية والمغلوبة على أمرها، ومن جهة أخرى صورة المرأة الثائرة الغضوب، التي تبحث عن هويتها، وخصوصياتها الجمالية بلهجة التحدي والثقة، لتحقيق قدر أعظم من العدالة.(٢٢)

وبشكل إجمالي، يمكننا أن نستنتج ثلاثة مفاهيم، عبر كل البحث والكتابة النسوية. فالمفهوم الأول، هو مفهوم المراجعة، الذي تعرفه الناقدة "أدريان رايش": أنه إعادة النظر، أي النظر بأعين جديدة، أي التعامل مع نص قديم بأفق نقدي جديد. إنه بالنسبة للنساء أكثر من فصل في التاريخ الثقافي، بل جهد وعمل وإنجاز من أجل البقاء.

أما التصور الثاني، فهو يقوم على ضرورة عدم الإنطواء، ضمن انفصالية وفاعلية، وعلى تجنب الوقوع في الخطأ النمطي للعرف الذكوري، أي الرؤية الشمولية للعالم القائمة على وجهة النظر "الأحادية".

فالناقدة "فيتا فورتوناتي"، تؤكد أن إحدى مهام المرأة التي تتعاطى النقد الأدبي، هو تحديدا أن ترسم حدود عالمها، مع إدراكها الكامل بأن هذه الحدود تظل حدودا متحركة. أما التصور الثالث، فهو يرتبط بمركزية الكتابة كعمل إبداعي. وتشرح هذه النقطة : إن عملية القراءة تحدث علاقة معقدة، ما بين حياة المرأة القارئة وما بين النص؛ فالقضية ليست قضية تماثل أو تقمص عادي، ولا قضية وقوع في قراءة إيديولوجية للنص المقروء، بل القضية قضية تأكيد مرة أخرى، على أن طريقة النساء "تقشفية" وزاهدة، لأنها طريقة تنعكس حتما لاعلى حياة الشخصية، التي تقرأ وعلى نقل المعرفة على السواء.

وبعد هذه الجولة في المفهوم والمصطلح / الخطاب النسوي في الثقافة الغربية، نستنتج قيمة وعي المرأة وقدراتها وأثره في تغيير الأفكار السائدة بطريق مباشر أو غير مباشر، سواء بمشاركتها في فعل الكتابة أو بتأثيرها في الرجل الكاتب، لينهض معها في تحريك الرأي العام. ولذا بدأت النسوية كمفهوم سياسي ومطلب اجتماعي "يعتمد على مقدمتين أساسيتين، الأولى تشير إلى التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال، والتي تعاني النساء بسببها من الظلم الاجتماعي المنهجي. وتشير المقدمة الثانية إلى أن المساواة بين الجنسين، ليست بالضرورة البيولوجية، ولكن خلقتها البنية الثقافية للاختلاف في الجنس، وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج، فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية، التي تشكل وتؤيد اللا مساواة، والسعي بالتالي لتغيير تلك الآليات. وهذا السؤال المحوري كيف نوازن بين النسوية كقضية فكرية سياسية، والتي تعود إلى قرابة القرن السابع عشر، وبين النسوية كقضية أدبية فنية، ويمكن التأريخ لها في أواخر الستينات.(٢٣)

مجمل القول في مسارات ومدارات النقد النسوي

ويمكن إجمال القول في مسارات ومدارات وتطورات النقد النسوي الغربي في الآتي:

١ - تجليات المؤنث في الخطابات الكلاسيكية، اصطبغت بصبغة الحط من شأن المرأة، وتهميش دورها بل جعلها من المقتنيات والمتاع.

٢ - تبلور مصطلح النسوية في أحضان الفكر السياسي التحرري، ووصل إلى مرحلة انفصال المجال الأدبي والنقدي عن السياسي الإيديولوجي.

٣ - يمكن تلخيص مسار النقد النسوي الغربي في ثلاث مراحل الأولى، فيها محاكاة للقيم الجمالية السائدة، والثانية فيها طموح للمساواة، والثالثة تمثل وعي المرأة بذاتها وقدراتها، مما دفعها البحث عن التمايز والاختلاف وتأكيد خصوصية الكتابة النسوية.

٤ - من أهم أهداف النقد النسوي الكشف عن صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني، والعمل على إجلاء خصائص الموروث الأدبي الأنثوي، من أجل إثبات الإسهامات الحضارية للمرأة.

٥ - غرفة فرجينيا وولف خطوة هامة في تأكيد وعي المرأة الكاتبة بذاتها وكينونتها، فكانت الغرفة الخاصة رسالة موجزة لخصوصية الكتابة النسوية، لإرساء تقليد أدبي نسائي لا يؤتى أكله إلا بفتح باب الحجرة والتجول في أركانها، والتعرف على رسم جدرانها، ونقوش تحفها ومجوهراتها النفيسة.

٦ - سيمون دي بوفوار ونقض فكرة التراتيبية النخبوية في المجتمع، وتأكيد على دور الثقافة في تشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، فكان لها دور في ميلاد مصطلح الجنوسة أو الجندر، وهو يشير إلى الظروف والخبرات والأوضاع الاجتماعية الثقافية، المؤدية للتصنيف والتمييز بين الرجل والمرأة.

٧ - لوسي إيجاري وتأكيد مبدأ الاختلاف الجنسي، كأساس جديد ومبتكر في الفكر النقدي المعاصر، وبالرجوع إلى أصل الهوية، الثنائية الكينونة، نحو تأسيس مبدأ الهوية الأنثوية في قراءة النصوص، وكإطار نقدي مبتكر لأجل تحليل البنى الاجتماعية والسياسية، من المنظور أنقوي يعزز الخصوصية الجمالية.

المصادر والمراجع والهوامش:

(١) - سعاد عبد العزيز المانع: النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية، العدد ٣٢، سنة ١٩٧٧، ص: ٧٢. وللتوسع أكثر أنظر: سوزان مان: الرابطة الذكورية في التاريخ وثقافتها، ترجمة هشام الدجاني، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، العدد ١١٠، يناير - ٢٠٠٢، ص: ٧٦. رجاء بن سلامة: إفراط الجندر، ضمن مفاهيم عالمية: التذكير والتأنيث / الجندر، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء -٢٠٠٥، ص: ١٤

(٢) - إدوار سعيد : الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط ٢- ١٩٩٨، ص: ٥٢، ٥٣. وللتوسع أكثر أنظر: سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ٢٠٠٢، ص: ١٤.

(٣) - راشيا هولي: الوعي والأصالة، نحو تأسيس إستاطيقا نسوية، مجلة فصول، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤، شتاء - ٢٠٠٥، ص: ١٠٦. وللتوسع أكثر أنظر: جوليا كريستيفا: زمن النساء، ترجمة بشير السباعي، مجلة ألف، العدد ١٩، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة - ١٩٩٩، ص: ١٩٢.

(٤) - كريتيان ماكورد: النقد النسوي، عناصر إشكالية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٨٦، سنة ١٩٧٧، ص: ٦١٩. وللتوسع أكثر أنظر: كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، دار الهدى، الجزائر - ٢٠٠٤، ص: ٢١٤.

(٥) - محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة - ١٩٩٦، ص: ١٨. وللتوسع أكثر أنظر: روجيه غارودي في سبيل ارتقاء المرأة، ترجمة جلال المطرجي، ترجمة جلال المطرجي، دار الآداب، بيروت - ١٩٨٢، ص: ٧٠

(٦) - أرثر أيزابرجر : النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة -٢٠٠٣، ص: ٦٧. وللتوسع أكثر أنظر: جيزيل حليمي وأخريات: قضية النساء، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت - ١٩٧٨، ص: ١١١

(٧) - باتريشيا مايرسباك: خيال الأنثى، ضمن كتاب أدب وأدباء، عرض وترجمة علي شلش، دار المعارف، القاهرة - ١٩٩١، ص: ٥٧. وللتوسع أكثر أنظر: فرانسواز ايرتييه: ذكورة وأنوثة، فكرة الاختلاف، ترجمة كاميليا صبحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ٢٠٠٣، ص: ٤٥

(٨) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢ - ٢٠٠٠، ص: ٢٢٤، وللتوسع أكثر أنظر: سوزان مولر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥، ص: ٣

(٩) - سارة ميلز: الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، الجزائر - ٢٠٠٤، ص: ٦٩، وللتوسع أكثر أنظر: يمنى الخولي: النسوية وفلسفة العلم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت - ٢٠٠٥، ص: ٢٨

(١٠) - فؤاد كامل: نظريات كارن هورني في التحليل النفسي، مجلة الكاتب المصري، العدد ٣٩، مارس -١٩٨٤، ص: ٢٨. وللتوسع أكثر أنظر: محي الدين اللاذقاني: الأنثى مصباح الكون، أوديسية النساء بين الحراك والحرملك، مكتبة مدبولي - ٢٠٠٢، ص: ٢١

(١١) - فرانسوا ماليه وأخريات: التجربة الأنثوية، مختارات من الأدب النساء العالمي، ترجمة إبراهيم صنع الله، دار الثقافة الجديدة، القاهرة - ١٩٩٤، ص: ٥٩.

(١٢) - مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الاختلاف، بيروت، الجزائر - ٢٠٠٩، ص: ٢٥، ٢٨، وما بعدها. وللتوسع أنظر مقالنا، الخطاب النسوي في الأدب الموازي.. إبداع المرأة الوعي الجديد، مجلة تايكي، تعنى بالأدب النسوي، الأردن، العدد ١٨ - ٢٠٠٤، ص:٤٣

(١٣) - ميشال فوكو: استعمال اللذات، تاريخ الجنسانية، ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت - ١٩٩٩، ص: ٨٥

(١٤) - فرانسوا ماليه وأخريات: التجربة الأنثوية، مختارات من الأدب النساء العالمي، ترجمة إبراهيم صنع الله، دار الثقافة الجديدة، القاهرة - ١٩٩٤، ص: ١٢٢.

(١٥) - دوريس ليسنغ: التجربة الأنثوية، مختارات من الأدب النساء العالمي، ترجمة إبراهيم صنع الله، دار الثقافة الجديدة، القاهرة - ١٩٩٤، ص: ١٤٩.

(١٦) - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، مصر - ١٩٩٨، ص: ١٩٣

(١٧) - مارينا ياغيلو: الأنوثة والبحث عن هوية ثقافية، ترجمة أحمد الفوحي، مجلة علامات، المغرب، العدد ٢٤ - ٢٠٠٥، ص: ١١٨

(١٨) - عدنان حب الله: التحليل النفسي، من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القومي، بيروت - ١٩٨٨، ص: ٤٢

(١٩) - عطيات أبو السعود: نيتشة والنزعة الأنثوية، مجلة فصول للنقد الأدبي، العدد ٦٥، خريف ٢٠٠٤، وشتاء ٢٠٠٥، ص: ٣٧، ٣٨

(٢٠) - بيير بورديو: السيطرة الذكورية، ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث - ٢٠٠١، ص: ٣١

(٢١) - محمد نور الدين أفاية: الهوية الاختلاف، في المرأة، الكتابة، الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب - ١٩٨٨، ص: ٣٣

(٢٢) - حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، فصول، مجلة النقد الأدبي، العدد ٦٦ - ٢٠٠٥، ص: ٢٤٦

(٢٣) - رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر - ٢٠٠١، ص: ٦، ٧.

● أستاذ النقد الثقافي المقارن والنقد النسوي -كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة عنابة - الجزائر.

اثر الياحات
قصائد وقصص ونصوص

قصائد

محمد اللوزي•

الزوجة الأثرية

الزوجةُ الأثرية
التي لا تصلح أن تكون
قنديلاً في الغرفة
أوحتى شمعةً
حين تنطفئُ الكهرباء
الزوجة الأثرية
التي لا يمكن أن تكون
قطعة حلوى
أوإحدى الوجبات السريعة
الزوجةُ الأثريةُ
التي كانت في ما مضى
مومياء محنطة
في أحد المتاحف
بجوار توت عنخ آمون
أصبحت الآن مدفعاً
مدفع شتائم
يقصفني كل صباح
شجرة

اقطعها أيُّها الحطاب
اقطع هذه الشجرة
لا تبق فيها غصنا
أوفرعا
اجتثها من جذورها
فقد طالت حياتها
ابترها بفأسك الحاد
ابتر هذه الشجرة
التي تنموبسرعة
ولا تذرْ فيها اسماً
ولا تنسَ أيها الحطاب
أن تهشم وجه الجد الأول
الذي يقف باسماً
في أعلى هذه الشجرة
شجرة العائلة.

ضياع

أريدُ فانوساً
أبحثُ به في الظلام
عن قطعة نقود ضيعتها
قبل عشرين سنةً
في زقاق طفولتي الوحيد
وعن وطنٍ
ضيعني في شوارعه الفسيحة
أريد فانوساً
أبحث به
وأتذكر .

وردة

تفوحينَ مثل وردةٍ
فتخطىء النحل
طريقها إلى الأزهار
وتنسى الفراشات
مواعيدها في الصباح الباكر
وتشم الحديقة حديقة
يسيرُ إليكِ الصباح كله
في كرنفال
وأمامكِ
تعترف الوردة
بأنها ليست وردةً .

منفى

للمدينة التي أحببتُ
غرفة في خيالاتي
ولها قناديلُ وأقفال
واليوم وقد اشتريتُ الغياب
لا أملك اسئلةً
أوغباراً
غرفتي النازية
لا تشتهي صوراً
وكوب القهوة
الذي أشربه كل صباح
لا يبحث عن فكرةٍ
والمدينة التي أويت
لا تدركها المنايا
ولا يربكها ثقب الأوزون
اوحنجرةُ المغني

والمدينة التي أويت
تشبه المنفى
إلى حد كبير .

السيدة البدينة

السيدةُ الممتلئةُ
السيدة المحشوة بالجوز والفستق
والكلام
السيدة التي تمشي ببطءٍ
وتلتفتُ ببطءٍ
وتحترق ببطءٍ
السيدة البدينة
السيدة الممتلئة
ليست مثل السيدة الفارغة
السيدة البدينة
السيدة الممتلئة
السيدة المحشوة بالهواء
ستتفرقع ذات يومٍ مثل بالونةٍ
دون أن يلامسها دبوسٌ
وستتطاير في الهواء مزقاً صغيرةً
دون أن يلحظ ذلك أحد.

عام

في العام ١٩٩٤
الشوارع مملؤة بالشعارات
وصور الزعيم
في العام ٢٠٠٣
ولا قطعة نقدٍ في المحفظة .

ضفدعة

تبحثين عن آخر الموديلات
في عالم الأحذية
وتنسين قلبك حافياً
بلا أحدٍ
أنت يا ضفدعة حياتي
كل يوم تبدلين حذاءً
ولا ترهقين أحداً
غير قلبي
قلبي الذي يتلون كل يومٍ
بألوان أحذيتك.

الهارب من معطفه

أصغيتَ لمدن عديدة
ولهذا لم تصل
أصغيت لقراصنة البحر الأحمر
من وراء صخرةٍ
وهم يراهنون على حياتهم
في إحدى الجزر
وخسرت أنت الرهان

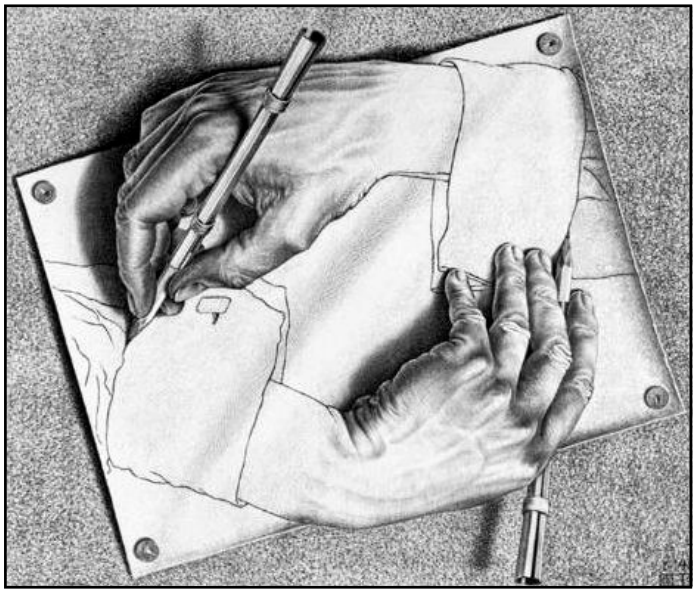
أصغيت لزوجتك
وهي تهجرك من دون سببٍ
وتعود إليك من دون سبب
فأودعتها مصيرك
أصغيت لمؤخرة امرأةٍ عابرةٍ
وهي تمرغ أنفك في التراب
فعقدت معها صفقة عدم التدخل
بحياتك

أصغيت لنقودك
وهي تنفد بسرعةٍ
ولهذا عجلت بإشهار إفلاسك
قبل أن يفوت الأوان
ويحجز البنك على أموالك
بإشعارٍ من أقرب أقاربك

أصغيت للدراجات النارية
وهي تجتازك بسرعةٍ خاطفةٍ
ولوحت لها.

أكثر من الهواء الذي أقوله

كثيراً
أذهب فيك
حتى لا استطيع عودةً
كثيراً أنا
أكثر من الكلام



● من أعمال الفنان الهولندي موريتس أيشر ●

الذي لم أقله
أكثر من الأبدية
التي يزأر بها أسد
كثيراً أكون معك
في غرفةٍ رائحتها إبطك
الذي لا يسمعه غيري.

هزيمة تليق بي

مثل جنديٍ يخرجُ من الحرب
أخرج من جسدك
مقصوف الشكل ورثّ الهيئة
ليس لي جهة
هالني القصفُ من كل جانبٍ
وطوقني العدو
وقعت في كمينٍ حلوٍ
وأستسلمت
مثل جنديٍ يخرج من الحرب
أخرج من جسدك مهزوماً
أمنحك كل الانتصار.

قصائد المصحة

توم في المصحَّة
لم تعد أيامهُ أياماً
ولا أسابيعه أسابيع
يكتب قصائد عن غياب جيري
يكتبُ ويمزقُ
يكتب ويمزق
يرسل إيميلاً عاجلاً لجيري
يطلب منه العودة
وجيري في اجازته السنوية
في جزر الكاريبي
ممتداً على الشاطىء
يتأمل الأجساد البرونزية لنساء
الكاريبي
وهي تمر أمامه
مبهورا ببكيني سيدةٍ في الثلاثين
لا وقت لديه لقراءة أية إيميلات.

الهواء يمر الهواء يقف

الأيامُ التي تفحمت
مثل جثثٍ على الطريق
والأيام التي لم تتفحم بعد
الايام التي تتنهد
وهي تسمع أغنيةً
والأيام التي ترتجفُ
الأيام الثقيلة
والأيام الخفيفة
ثمة أيامٌ عشتها
وثمة أيامٌ عاشتني

اليوم سبت
وعلي أن أنصت لما يقوله الصمت
أيامي تتكرر داخل العلبة
العلبة تتكرر داخل العلبة
وجهي يتكرر داخل المرآة
وعلي أن أنصت لما يقوله الهواء.

● شاعر من اليمن.
من ديوانه الاخير «اجازة جيري».

● من أعمال الفنان البريطاني فرانسيس بارود ●

عن موت الإنسان

نصيف الناصري*
خاص انزياحات

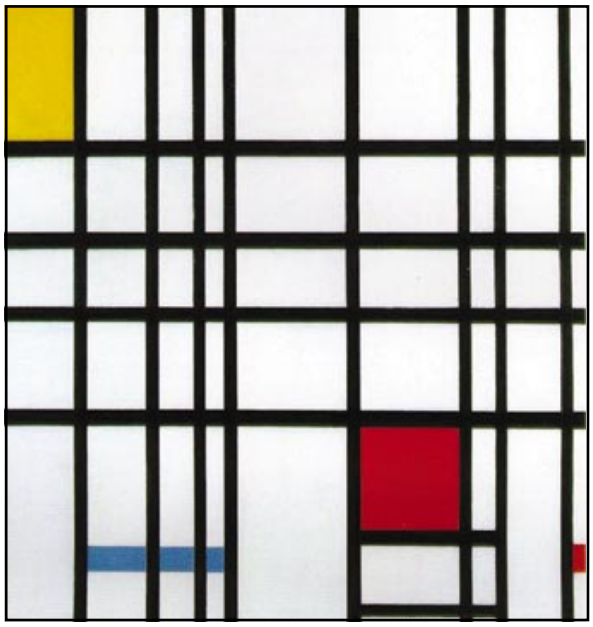
١

في حرث طويل ومتأجج. يوسّع الهاوية العالية لموتي
ويأسر الطمأنينة ونعمتها في الجبهات الشاطئية للزمان.
ينتصب ويتحدى الميثاق المجمّد والعتيق لعسل الذكرى
بيني وبينها. كل شريعة تنبثق من الجفاف والحموضة،
والعروق الضخمة لمحاصيل غيابها. تصرخ في ليل الحلم
الذي نسجته معي الأسرار في نداوة الموت وفي الميلاد.
يبادلني صوت غيابها في كل آنٍ فراديسه، من دون انقسام
أو علامة عبر البراثن الحادة لأوقات الحصاد. رماد وجهها
على الشواطىء المحمحمة للعالم. حجارة صفصاف محمولة
على العصّارات المنيرة للفجر. تقاسمني لألأتها العذراء،
تنفسها
لأبواب القيثارة ومفتاح المرايا النائمة وسط التماثيل
المنفتحة
على الطبيعة.
في هيكل النحلة
وفي أسلحة النعمة المولهة والمحظورة لنومي ورأفته
الخفيفة
أغري آلهتي. أنزع عنها الوميض وأسرار الغفران الحصينة
وأقودها الى بيتي الضائع في أرض طوت الظلمة فيها
النسيم
والحديقة. صيفنا المدبوغ بعطور التراجيديات المنحنية
على
الحجارة الكريمة لممرات موتنا، وصخوره المرصوفة على
الهاوية
التي بلا غطاء، يجعلنا نرغب دائماً في الحصانة من
الأسقام المنحوتة
في الضمانات التي نصطفيها ونتحالف معها تحت نجوم
الممالح
الموغلة في تغضناتها العميقة. سرير العاشق الغريق
المرفوع فوق
البوابات العتيقة للمدّ والجزر في أضرحة الفقدان، حيث
الأبدية
تغذي الصواري المنشدة لعذوبة محنتنا. حيث النعمة
تسهر بنهديها
المنتهكين على نداوة أعمالنا وصاعقة موتنا البنفسجية.
حيث موت
الانسان تحت المصابيح المنخفضة للصيف، وموت
الأوراد العريقة وهي
تتأمل سهرها في اغفاءة العطور والتجاويف الخيزرانية
لطيور الخطّاف.
لا ذكرى لنا الآن إلاّ ذكرى المخالب العارية للفجيعة،
تستيقظ قرب حجارة
عتبتها وتغوص في البذور والحواجز المؤمنة بينبوع الخليقة
وأصيافه
الشفّافة. جباهنا المحفرّة والتي ترصّعها الطحالب
المشعشعة في أعياد
الحصاد الفقيرة. يطرح الموت فيها لآمالنا، الحشائش
المفككة للخديعة.

٢

الفراشات أقنعة تخفي الحطامات والتحولات النشوانة
للطبيعة من المادة
الى الفكر، وتدلنا على اللحظة الفريدة لانسان التاريخ وهو
يواجه رماد
الأفاق الغامضة في الأصداء الغريبة للكلمة وبرق الولادة.
ما معنى فضة وجودنا المعتمة في العوالم التي تستنشق
الانعكاسات

الرخوة للتحلل والفناء ؟ في لحظة تنفس يمجّدها صيف أمواج عملاقة
على الشجرة الشائخة لحيواتنا. نسترد ونطلق مصائرنا المختبئة في السلطة العمياء
للنسيان. في وصول الانسان الوحيد الى ذروة انشطاره وتحلله. يتحسس ضوء
اللحظات المقبلة، والأكثر تقلباً في الشفرة التي تجاهد عبر الخزّانات المعتمة
للفصول. هو ترويعنا الدائم من الجفاف الأخير لصلاة السمانى في لحظة
التقاء الحب بالموت. في عهودنا التي نسيناها في الأجراف الغريقة تحت
المصبات المترمّدة لأنهار السهر. نسينا النور الكلي لعدل لله، وحجارة فضله
المهدومة، ونسينا الغبطة القليلة والمتعذرة لظهيرة الملح في الذروات العالية
للنهار. دفء الطبيعة في ثيابها العيدية التي تستنطق البروق ومنحدراتها،
والرقاد بلا تنفسات حرّة تحت الشجرة الكبيرة للثعبان في أصائل ايماناتنا، والعطر العذب للثمرة
المحرمة. تغيّرات هائلة في تواتر لحظات موتنا وأحجاره المستنفرة في الركائز



● من أعمال الفنان الهولندي بيت موندريان ●

الحجرية للهب شمعة العالم العارية. لا شيء لنا الآن إلاّ هذه السطوعات الإلهية
وغفراناتها التي نترصد في جلالها العظمة الشطأنية لموت الانسان. نترصد
النشوة المرجوة في المشاعل الأليفة للأشجار على الأرض الشحيحة.

٣

بروق أشجار أيامنا التي نمضيها في الترقب الجحيمي للعودات المأمولة
لأيائلنا وعقباننا المؤلهة من الشواطىء المسوّدة للصلاة. صمّاء. لا عطر
فيها، ولا دفء نسغ يدوّي في رماد وجوهنا التي يرصعها الجدري والجذام.
لماذا انطوت وامّحت في الصقيع المتعفن للنسيان. الأيام الطفولية التي كنّا
نباشر فيها الطيران الطويل في البحيرات الغريبة للتضرعات ؟ أيّة تحريمات
أطفأت رغباتنا ونداءها المترنحة في الأبواب الهاذية لصيف الحياة ؟ شجرة زعفران
الموت التي لا انشاد يوازي انشادها. هي وحدها التي ضمنت لنا نذورنا في
الرصائع المتوهجة لنيازك سنواتنا الرحيمة. الحجارة المبعثرة تصدأ في شفاهنا
واللعنة تكبر في كل حينٍ في طرقاتنا التي يسيّجها العطش الطويل لنار الغفران.
لا شموس في بذور أفعالنا وهي تعود من الهجرات المدوّخة لروائح بخور طموحاتنا،
ولا جدائل قرمزية في صلواتنا التي يملأها النسيم الشائخ للعواء. ظلمة عظيمة
بلا عطر تهدم دائماً التنظيمات التي نقوم فيها في الحرّ اللامرئي للظهيرة القائظة،
حيث يرقد شدوّ الكلمة الانسانية تحت تجمّدات زمن لا شكل له، وتندثر مخالب الطائر
في الأوراق المحترقة لحجر الفيروز.

٤

في صلواتنا المتشجنة أمام البوّابات اللازوردية لبحار العالم، وتحت مشاعل قرابيننا

الفيّاضة لليل الذي يستنطق الغيوم وندوبها. تضيع منّا شهادة الثلوج وقنادس الحديقة،
ويضيع رماد تقدماتنا في الأنهار الأندلسية للتفجعات.
قبورنا المتخمة والمنحدرة صوب
السيول المتعرجة لغفرانات آلهتنا وأفيائها، في كهفها الذي من بنفسج وصلصال. تنوّرها
وتنتشلها من حطاماتها. وردة فرجكِ المهجورة والمنحنية تحت وطأة ثقل النسيان في ليل
الصيف، وشموع صوتكِ المتواطئة مع القناديل القرمزية للأشجار. تغمر القبور التي
يهجرها الموتى، ووجوه غاسلات تماثيل الملوك المحمّلة بالتوابل في الفجر.
الغيوم، مرضعات الموتى تحت الظلال الساهرة للاشارات المعتمة للتاريخ. هي وثباتنا
التي لا ترتوي من النشوة المحلولة للهاوية، صوب الأيكة المتكلسة للموت.

٥

هل تمنحنا اللبدات المهتزة لوميض الأحلام، امكانية أن نحيا في المنحدرات الجانحة
صوب المستقبل ؟ حيواتنا التي يفحّمها التثاؤب وتهزهزها الريشات المجدولة للقلق
المغربل دندناتنا وصرخاتنا تحت نيران الرغبات المشحوذة في سهاد الصاعقة. تخفي
الجذوع العالية لأشجار قبورنا المعراة لغبار القرون التي جمّدتها حجارة موتنا المرصوصة.
الجحيمات الرحبة لطحالب وكهوف مصائرنا المغمورة. تستقبل أعمالنا وخواتيمها استقبالها لدلائل
وأوزان طيور القطرس في الخلجان. لماذا يطاردنا دائماً، ضوء الفزع الذي يحرك أهدابه تحت
العذوبة الدامية لملح قبر الانسان الميت في الظلال العاصرة مصيره، وفي التفتحات المترنحة
لسنوات سهاده الطويلة والمعلقة فوق صارية فجيعته ؟
يطلق الصمت المنتفخ لمجاذيفنا في
تقهقرنا والاطاحة بقناديلنا وبأحلامنا الطحلبية. الرعشة السوداء على الوجود وقبورنا المدعومة بثياب أعيادنا المتفرعة.

● من أعمال الفنان الاسباني بابلو بيكاسو ●

٦

ننسى دائماً في استنفادنا لوسائل الرصد الكثيرة. حراسة العناقيد اللامتناهية لأشجار محنتنا
وننسى أيضاً الشواطىء المهدمة لبيزنطة الضريح، والجروح التي خيّمت في فراديسها.
في مصاهراتنا للّحظات المحمومة لتفتح سنبلة بعثنا، وفي الانزياحات المترجرجة لقبورنا
المختومة في الرماد القرمزي للفناء. نفرك ظلمة هزائمنا ونذريها أمام أصنام آلهتنا المرتعشة
في النسيم المحترس للتجديفات والانزلاقات الرخوة لتنهداتنا وتذوقاتنا لثمار صلواتنا الملفوفة
بالخيبات والاستلابات الدائمة في التعهدات الصائتة والتي لا تُنفذ في الساعات الطقوسية لمجيء
البروق المعذبة لذهب زوالنا وتويجاته المتفحمة في الأنهار التي تتلاشى في كل آنٍ.

× شاعر من العراق يقيم في السويد

نصان

آخين ولات•

نأكل أزهار الزنزلخت في الصيف، مع اللغة الكردية

١

للّعب بالحجارة شكل معرفةٍ غائبة، وإيقاعٌ حبيس لحقائق حبيسة.
أن تستنطق الحجر، يعني أن تخلق لغةً مختلفة، فهل هي عتبة كردستان، هذه اللغة الجديدة؟
نزداد تهويماً ببريق العتبات، وهي تعوِّل على الطرقات. نأكل أزهار الزنزلخت، نشرب الزيزفون شتاءً، ننبهر بقدرة الحبق العجيبة في إغرائها المغناج للنسائم، وهي الخجولة في النوافذ وعلى حوافي الشرفات. لم تخذلنا الأزهار يوماً، وهي مشغولةٌ بتفاصيل التربة، بقدر زخرفة العتبات، يمر الهواء بها والماء. تباً لكل ما يفصل الهواء عن الورد. كل هذي القناديل، هل هي عتبات البحار؟

٢

بينما الجدران كانت مشغولةً بارتداء الألوان، والعتبات بتفاصيل الأحذية، كنتُ مشغولةً في عتبة كردستان الطينية باستنطاق الحصى. هل كنتُ على يقينٍ أنّ لغة الحجارة ستغدو، عتبة كردستانتي التي أحلم بها؟ من تلك اللغة الطقسية، تتبّعتُ تفاصيل الكتابة الكردية. علّمتني حروفاً سرية، من نارٍ ودخان. تُلهب النرجس والبنفسج، طقوسَ عبادتي، وجميع أشجار الصنوبر...
ثمة معرفةٌ غائبة في إستنطاق الحجارة،
ثمة إيقاعٌ لأسئلةٍ صاخبة، يداهمني وأنا أسأل أبي مساءً:
ـ ما هو شكل الكتابة الكردية؟

٣

كنتُ ألعب و أختي لعبة "الخمسة حجارة". خمسة حجارةٍ صغيرة، ملساء، كروية، لها ألوانٌ متباينة، تقدح في الليل.. إن خذلتني وخسرتُ شوطاً، عاتبتها بالكردية، أبني بها بيوتاً ومتاجرَ، قرىً ومدناً كبرى: "عفرين" أولى مدنُ لعبتي بقراها التي شيئاً فشيئاً صار لكلٍ منها إسمين!، بينما بقيتْ هي هي بأسمائها الحقيقية في مدينتي ذات الحجارة الناطقة. فجأة صار إسم قريتي "كفرجنة"، بينما هي في مدينتي Serê kaniyê، كذلك Metîna صار اسمها "الضحى" وSiyê، صار اسمها شيخ الحديد!!!!
كانت مدينتي تتمادى في الاتساع، لتشمل القامشلي وعامودا وSerêkaniyê التي أصبحت "رأس العين"!!
أدخلها مغتربةً عنها وعني.

٤

سألتُ أبي للمرة الأولى عن اللغة الكردية، عندما اشترى لنا تلفازاً. مساءً كان يجتمع الجيران والأقارب لمشاهدته، كانت أفلام الكرتون إما بالتركية أو العربية.
سألت أبي:
ـ لماذا لايتكلم تلفازنا بالكردية؟
- لأنه ليست لنا دولة.
- وما هي الدولة؟
- أرض كبيرة، شعبٌ ولغة، مدنٌ عديدة ، قرى، ونظام...
- هل لقراها أيضا اسمان؟
- لا تهم الأسماء، المهم أن تكون.
في اليوم التالي، رحتُ أوسع سياج مدينتي حتى أصبحت ضمنها "هولير، زاخو، والسليمانية، ديار بكر ووان...".

قلت لأبي:
ـ ماذا يسمى موطن الأكراد؟
- كردستان
- وهل لها عاصمة؟
- ربما كانت، ستكون آمد...
أصبحت الحجارة الناطقة كردستاناً، وعاصمتها آمد، لا قابيل فيها ولا هابيل، تنام في النرجس، تستيقظ مع البنفسج، تشرب الزيزفون، تأكل أزهار الزنزلخت في الصيف.

٥

في الصف السادس، سألتُ أبي عن شكل الحروف الكردية.
- مثل اللاتينية
ـ لكن ما هي اللاتينية؟
- يعني الإنكليزية، في السنة القادمة ستتعلمينها في المدرسة.
- علّمني الأحرف الكردية.
ـ أنا أيضاً لا أعرفها، أسمع بها فقط، اهتمي بدروسك ولا تسألي أحداً. ستتعلمين اللاتينية في المدرسة.
ومن ذا الذي يجيبني في قريةٍ لا علم لسكانها حتى بالأحرف العربية؟!.
كان يُقال أن ابن عمتي يكتب ويقرأ بالكردية، ويفكر بقاموس ضخم، لكن ربما كانت أعباء الحياة قد أثقلت كاهله، فبقي القاموس حبيس الأدراج، منسياً. طلبتُ من أخيه الذي يكبرني بسنوات كتاباً كردياً. أتاني به سراً من حلب ، صرتُ أقرأ الحروف كتابةً وتهجئة؛ كل ليلةٍ كنت أتعلم بعض الحروف، حتى صرتُ أقرض ذاك الكتاب البسيط. الكتاب الأول من سلسلة تعليم اللغة الكردية للراحل المعلم "عثمان صبري".

٦

قلت لأبي متحديةً إياه ذات يوم:
ـ ها قد تعلمت الكردية دون مساعدتك.
قال ضاحكاً:
ـ إن قرأتِ هذه الكلمة، فلك خمس ليرات، وراح يكتب على كف يده ?êxmûs مبرزاً في وجهي كفّه.
وبتحدٍ طفولي أكبر، أريته الكتاب الذي منه تعلمت.

٧

في الإعدادي انتقلتُ إلى مدرسة القرية المجاورة، كلما شدّد المعلم العقاب على من يتحدث بالكردية، كلما ازددتُ عناداً أكثر. قال وهو يفتح كفيَّ ليضربني بالعصي:
ـ لماذا تتكلمين بها، وأنت تعرفين أنها ممنوعة؟
- لأنني لا أعرف التحدث بالعربية.
- وكيف تتكلمين معي؟
- لأنك لا تعرف الكردية.
صرتُ وأبي نقرأ كل ليلةٍ بعض الصفحات من الكتب، التي راحت تتعدد شيئاً فشيئاً، ولم يعد يجفل من طلباتي وكأني أطالب بكردستان.
(أن تطالب بالكردية المقروءة المكتوبة، يعني أنك تطالب بكردستان).
هكذا كانوا يقولون.
كلما ازدادت مدينتي اتساعاً، كلما ازددتُ اغتراباً، والتصاقاً بالحجارة وهي تخاطبني.

٨

ثمة رجلٌ مسنٌ في قريتنا، يسفح ما تبقى من عمره في رصف الحجارة حول أرضه المزروعة زيتوناً وجوزاً ولوزاً. يمضي نهاره في تنقية تربتها من الحجارة الصغيرة، وليله في الشخير. يشتمها بالكردية، وهي تهوي من علوّها على الأرض. مررنا بالقرب من سوره، كنا ثلاثةً: أنا وأختاي اللتان تكبرانني. ثمّة خشخشةً في زاويةٍ من السور: فحيحٌ وزعيقٌ صغير بين الحشائش اليابسة، حيث تنمو بين الحجارة.
ثعبانٌ أسودَ يحاول ابتلاع حرباءٍ صغيرة. قالت أختي: اتركها حرام.
ولأننا كنا صغاراً، لم نكن قد تعرّفنا على الخوف بعد. تقول أختي اتركها حرام. ونرددها بصوتٍ حادٍ مرتفع، بينما الثعبان يزداد عصبيةً في الفحيح.
بدأ يلتهم رأس الحرباء بين الحجارة. تشدها أختي من ذيلها وهو من الرأس. رحنا نقول للمسن في تقدّمه نحونا: أنظر كيف يأكل الثعبان هذه الحرباء المسكينة!!
حالما وقعت عينا الرجل على حجم رأس الثعبان، راح يقترب بحذرٍ شديد وخوفٍ أشد. شدّ أختي من يدها، صفّنا في صفٍ واحد. صفعتان على وجنتي كل واحدةٍ منّا. اختمرت وجوهنا، تخثّر الدم في العروق، في الحشائش وهي تخشخش:
ـ ألا تعرفن أن الثعابين تأكل الأطفال؟

٩

ولأننا كنا أطفالاً، ولأننا كنا نلعب مع

الأغنام والدجاجات والقطط والجراء، ما كنا لندرك أن الثعابين تختلف عن الخرفان الوديعة والقطط الأليفة. راح المسن يتلقف الحجارة من تربته، تاركاً الثعبان ينسل بين حجارة السور، ليختفى كلياً بعد التهامه فريسته.

١٠

هكذا تعلمت الكردية وطبيعتها، من كل شيءٍ في القرية تشرّبت بها، من حبقها ونرجسها والبنفسج، من حجارتها، واستنطاق الحيوانات، من صفعات الرجل وهو يؤسّس الفحيح للسور. من الرّجفة في عيون أهل القرية؛ لماذا كان أهل القرية يخافون، والمدينة تصرخ بي؟

ـ "دوّني ما لقّنتك إياه"

كأنني في الغار...

تنتابني رعشةُ تقليم الورد بالوجع

ـ احتويني أكثر

ـ هل تخافين التدوين؟

قلت لأمي مساءً: دثّريني، دثّريني

ترتعش الحجارة في أحشائي

تدثرني أمي

بتسعةٍ وتسعين اسماً...

كلما تقوّض السياج وضاقت القرى ذرعاً بي، تصاعد الدخان عالياً من مدينتي.

١١

لم لا يكون لي اسمان؟

اسم أرتعش منه، وآخر به أنتعش. هو الانتعاش حيناً، والارتعاش أغلب الأحيان.

تتكاثر في قرانا الثعابين. نبني لنهدم أكثر. صفعاتٌ موجعة هي بعثرة الحجارة، ترتاب بين أيدينا. نسينا قوانين اللعب في الغياب المباغت. ترشقنا الأماسي فحيحاً. تتناوس الحجارة، وأنا في الرصف أحذر الثعابين.

هل هي حقاً تلتهم الأطفال؟ قد تستكين الحجارة بالتدوين.

نارٌ. أدخنةٌ كثيفة. برزخٌ متّشحٌ بالتعب. سحبٌ بلون الرماد في تجهّمه.

هل تحمل مطراً أم حرائق؟

١٢

طقسٌ من طقوس العبادة: أن تكتب عن الحجارة بلغتها الطقسية الابتهالية.

قلتُ لحجارتي:

ـ لكِ عتبة الورد في تبعثرك،

في تطعيمك بالزجاج

وأنت تترقبين عبور البيلسان...

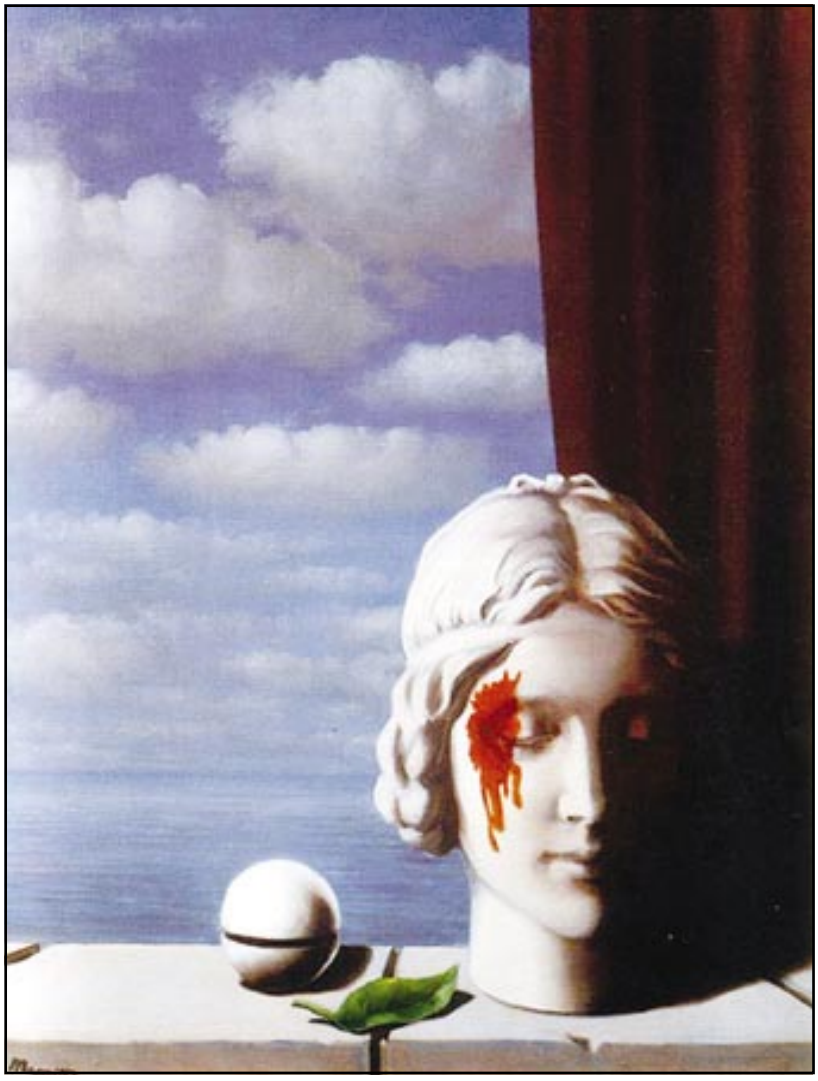
تباً لكل ما يفصل الهواء عن الورد.

والأقنية تتشدق بالسخاء

هل من عتبةٍ لأحذية الغمام؟

والحجارة تتكسّر

هل من رجلٍ يتلقفها بكفين تبزغ الشمس منهما؟



● من أعمال الفنان البلجيكي رينيه ماجريت ●

غيمة ثقيلة جداً

سأغادر الكومبيوتر، لدهشة "ميتان".
يكتشف إتقانه الأحرفَ، والأرقام،
ورموزاً، يفكّها ببراعة.
ابن الجيران في الحديقة. يلعب فوق
الرمل...
له جناحان صغيران. يحلّق عالياً.
يسقط في بركة ماء، وفي كفّيّ، إذ
تنفرجان بلا تنبيه.

○○○

ظلّي، أوّلُ ما تركته يرتع هناك.
ضحكُ لأنبّه الجدران أنّي هنا.
لم أكترث للحظة، إذ طفا من العمق
قمرٌ،
ظننته وجه أمي.
ضحكةٌ شرسة.
لم يكن ثمة داعٍ للقهقهة.
الظّلّ على مقعدٍ مبلل.
آخر ما أفكّر باسترجاعه
عجوزاً منهكة.
يجلس ظلّي،
وكجليدٍ سأتكسّر...
يكسوني بخارٌ،
ثمرةً، ثمرة
يتقطّر..

○○○

سيرتدّ ظلي، بعد قليل.
لن يكونني بالضبط، لن ألتفت إليه
وهو ينفلش.
يطبق الكفّينِ، مفتوحتين على
بعضهما. يضع رأسَيْ إصبعيه
الأوسطين أسفل رأس الأنف.
يلامسانه مباشرةً. جالساً جلسة بوذا،
يغمغم صلاةً، لم يصلني منها سوى
الانكسار.
هو ذا ابن الجيران.
فوق الكيبورد.
رأسه بين فخذيه، وساقاه مفتوحتان،
كحرف W:
عيناه مثل نافورتين،
تذران رماداً.
موجّهتين صوب غصنٍ معينٍ، من
شجرة.
ظله في السماء، كحرف W
كلما اقترب ازداد اتساعاً.
يتّسع.
يتّسع.
يمتدّ ويميد،
يتمطّى...
يا لها من غيمةٍ وقحة، تكتم أنفاسي.

○○○

يبدو الظلُّ صافياً، نقيّاً فوق الحائط.
سأترك جموحي،
للصدفة.
لن تكون بمنأىً عن يديّ.
يداي القادرتان على اجترارك، كلّما
فاجأهما الجوع
أستدير نصف استدارةٍ حَذِرة...
لن يكلّفني ذلك أكثر من خيبة،
أكثر من غوصٍ في أعماقك الغائرة.
أنت الكائن العصيّ.
من قال: ظلّي هو أنا؟
إنّه لا يشبهني.
أنا المشوّهة بكل هذه الرّتابة،
والخمول.

○○○

تكاد رقبة الطفل تنقرف بين ساقيه،
أو انقرفت بشاعريةٍ، بهية.
جناحاه تنموان كغيمة.
غيمةٌ تتكاثف مثل غابة.
قريباً ستلجُ ظلّي النّقي.
تُنهضه.
تشدّه إلى الأعلى.
تتشبّث قدماي بالكرسيّ أكثر، بينما
أنا منكبّة على مفاتيح الكيبورد.
ظلّي، ليس أنا.
ألامس جبينه، هذا الطفلُ المشاكس.

أمسك بيديه ترفرفان.
وطائرُ،
لن أتقن مداعبته.
ستصفعني جناحاه
حتى الاختلاج.

○○○

يحكي "ميتان" حكاية طفلٍ ـ نافورة.

الطفل الذي صار طائراً...
كنت أحبه فقط، وأفكّر في اللحظة
ذاتها ـ لحظة انفصل رأسه ـ أنّ
المدينة هذه ستكون قد غطّتها المياه
بعد خمسين سنة.
كنت أفكر بالاحتباس الحراري،
عندما بلا قصدٍ، تمرّغ جسد الطائر
في الرماد.
يتواثب فوق الرمل، ويرشقني بمياه

البركة، إذ صارت كشراب التوت.
ظلّي ميتٌ في الحديقة،
وأنا على الحائط.
كفّاي تنقبضان على قطعة لحمٍ،
كأنّها غيمةٌ ثقيلة.
كأنّها كبد طائرٍ مذبوحٍ للتو.

○○○

طائرٌ من فصيلة السلاحف. يبيض بيضةً واحدة كل سنة. يطمرها. يتركها للرمل. تفقس البيضة وحدها. سلحفاةٌ، وحيدٌ، في العراء.
سيكبر وتنمو له جناحان.
يسأل "ميتان":
ـ ماما هل أنا سلحفاة؟
ـ لا حبيبي، أنت أسد.

○○○

يرتفع منسوب المياه بنسبة مخيفة. البحر المتوسط يمتص الحرارة بشكل ملفت، وترتفع ملوحته.
سنأكل أسماكاً مالحة. والمياه تغمرالعالم.
رئيس جزر المولديف، يبحث عن وطنٍ يشتريه.
وطنٌ، لا يدخل البحر.

كنت أفكّر بجبال الجليد إذاً، لحظةَ، تثاءب الطائر.
قالت صديقتي أنها ومنذ أربعة أعوام، تتذكّرني بشدة، كلما رأت طائراً ـ لا تعرف اسمه ـ يحط فوق بحيرة زيورخ.
ـ هل تعرفين اسمه بالكردية أو العربية؟
ترسل صورته عبر الماسنجر.
طائرٌ غايةٌ، في الجمال. يحط على كتف رجل. ينقر رأسه.
رقبته طويلة؛ عيناه ثاقبتان، ورشاقةٌ غريبة في جناحيه، يهمّ بالتحليق.
تملّكني الغرور، إذ يذكّرُ كل هذا الشموخ بي.
ـ هل تعرفين ما اسمه؟
ـ كلّ كائنٍ له جناحين، هو عصفورٌ بالنسبة لي.
الدجاجة أيضاً عصفور.
تضحك صديقتي. ضحكةً لم أتوقعها. ذكّرتني بضحكتي الهوميروسية؛ لم ألتفت لمنبّه لحظتها.
أكان وجه رجلٍ لمحته من نافذة المطبخ؟
أكانت رائحة البصل؟
أم نكتةٌ بذيئة، سمعتها في عزاء؟

○○○

ـ ماما، هل أنا طائر؟
ـ نعم حبيبي.
أنت أسد.

● من أعمال الفنان الإيطالي جوزيبي ارشيمبلدو ●

● شاعرة سورية كردية تقيم في السويد.

تأملات

ديك الجن

محمود ماضي•
خاص انزياحات

ديك الجن

(١)
وحيداً مع ديكِ الجنْ، على بحرِ غزّةَ نسيرُ، لا رادع يمنعه من شربِ الخمرِ، ولا أن يمسكَ رأسَ حبيبته في قبضتِه.
لا يمنعه خوفٌ من ثأرِ أخوةِ حبيبته، ولا أهلِ غلامه.
نسيرُ أنا وهو. نضغطُ على الرملِ بقدمين حافيتين. نبتسمُ حين تمسكُ الموجةُ بنا. نركضُ لحظةً، ونضحكُ.

وحيدان على بحرِ غزّةَ، أنا وديكُ الجنْ
لم نَرَ أحداً يسبحُ في الصيفْ
لم نصادفْ عاشقينِ يسرقانِ القُبَلْ

وحيدانِ

● من أعمال الفنان اليوناني جرجيو ديكيريكو ●

ينظران إلى خَرابِ المدينة
يقطّبانَ جبينِهما ويَرحلانْ
(٢)
وحيداً مع ديكِ الجنْ
نسيرُ فوقَ المدينة
تحكي لنا امرأةٌ اَسمَها، تقولُه دونَ لثغةٍ، وفي أبهى الحروفْ
تقولُ موتَها كذلكْ.
تصعدُ مبتعدةً عنا. نسقطُ في لَغوِ الكلامْ

تأملات

أرسمُ بيتاً من ثلاث غرفْ
وحديقةً فيها شجرةٌ بلوطْ
في الزاوية، أرسمُ طفليَ الوحيدَ يركضُ خلفَ حمامة
وفي منتصف القلبِ، أرسمُ حفلةَ شواءٍ وضحكاتْ

أرسمُ شارعاً طويلاً
يبدأ من بيتي، وينتهي في الصحراءْ
لا مكتبات فيه.. ولا شرطيّ مرور

أرسمُ مدرسةً لابني
وحبيبةً يُقبّلُها بعد عشر سنينْ

أرسمُ مقهى تاريخيا
أدخنُ فيه سيجارةً،
فيما صوتُ الحكواتي يحرّكُ المشهدَ الكئيبَ أمامي

أرسمُ أشياءً، أبعدَ من ذلكَ
لكنني مللتُ..

● ديكُ الجن، شاعرٌ عربيّ عاشَ في العصر العباسي
● شاعر من فلسطين .

العجوز

ربيعة ريحان•
خاص انزياحات

أدرک بعـد فـوات الأوان أن عـواطفي الزائدة عن الحـد ولطفي كـادا أن يفـتكا بي ويحـرقـا قلبي، بل ويورطاني ورطة العمر، لحظة جعلتني تلك الواقعة البئيسة على شفا حدث مدمر كان يمكن أن يقودني إلى أسوأ مصير يمكن تخيله، وبالتالي أضطر إلى أن أدفع الثمن غاليا مقابل ذلک من جراء تهـوري وسـذاجـتي. أقـول تهـوري مع أنني كنت أعتبر ما أقوم به مجرد حركة حضارية راقية أكنها دوما للعـجـائز رجـالا ونسـاء وأبادر بهـا مع ميل شـديد للعناية بالذات بالنساء، فـحين كنت أرى إحـداهن تتـقدم نحـوي بجهد، بسبب من قـدميها المعوجتين وساقيها المرتعشتين عـابرة إلى اتجـاه مـا ـ خـصـوصـا صـغـيـرات الحـجم منهن المحنيات والمنمـقـات بالبقع والنمش ـ كنت أحس أنني متأهب لخدمتهن وعلى استعداد لجعلهن يصلن إلى حيث يسرن في أمان تام.

وكنت أتنازل لهن بغـبطة عن مـقـعـدي في كل مكان أصادفهن فيه، في الأوتوبيسات والحافلات أو في صالات الجلوس في المحطات أوفي المستشفيات، وكنت أنظر إليهن كما أنظر للأطفال الذين أحب اللهو معهم، ولا أضيق ذرعا حتى من اللواتي يثرثرن كثيرا وبإزعاج، ويستمتعن بذلک القـدر من التـعليق السـاخـر على (أولاد اليـوم) والتنكيت عليهم، كـما كنت أعتـبرهن جـميـعـا سيـدات طيبات القلب وخاليات من سوء القصد، وأن كل مبادراتي لرعايتهن تسرية لطيفة عنهن نكاية في الزمن الذي عبث بهن وجعل أجسادهن متـراخيـة وعيونهن مـدفـونة وسط التجاعيد، إلى حين أن صعدت مرة إلى الحافلة التي تقرقع مغادرة من مدينة أسفي باتجاه الصويرة في سفر مكوكي.

كنت مدمن طرق بحسب طبيعة عملي البسيط في المالية، وكانت كل أطقم الحافلات من سائقين ومساعدين برمتها تعرفني.

بالطبع هذه الحافلات التي أكون محبوسا فيها تعج بركاب مختلفين ومن مستويات اجتماعية متباينة، وليس بينها ركـاب اسـتـثنائيـون لكن بينهـا مـوظفـون بسيطون وتجـار صغـار ومعلمـات ومعلمـون مكتـئبـون وبناؤون وعـمـال ورشات وعـابرو سبيل ومرضى وسكان البوادي البعـيـدة والقريبة الذين يجعلون الحافلة تتوقف باستمرار وتبطيء في الوصول. البعض يصعد والآخرون ينزلون قرب بئر ما أو (صاكا) أو عند عتبة دوار، حاملين الكراطين والسلال القصبية والقفف البلاستيكية التي بها قناني زيت الزيتون والعسل والخضر والبيض والدجاج وكل ما يبيعونه حتى لا يبيـعون الأرض، وحيث يلتقط مساعـدو السائقين هؤلاء الركـاب الواقـفين على الأرض السـاخنة والراغـبين في الذهاب إلى الاتجاهات القريبة أو البعيدة أو إلى الأسواق الأسبوعية، يصعدونهم على إيقاع السخط والشتائم لأنهم متعبون دوما وبلا مزاج.

ومن الصـدف النادرة أن الحافلة الصفـراء والخضـراء التي صعـدت إليهـا ركـابها كـانوا قليلين، مع أنهـا عـادة تكون مكتظة مما يستـدعي أن يظل المسافرون واقـفين بالممر، وهذا مـا يجعل السائق ـ حتى أحيـانا من غيـر أن يضطر ـ ينفح الدركـيين تلک الرشوة إياها التي تكون عبـارة عن ورقة نقدية تافهة يرميها السائق والحافلة منطلقة بنا أو يقذف بها مساعده من النافذة إلى الأرض.

كنت سأجلس بأحد المقـاعد الأمامية لكن حظي التعس قـادني قليـلا إلى الخلف، وبدون أن أظهـر قـدرتي على التحكم في مشاعري عندما وجدتني وجها لوجه مع عجوز صغيرة كبعوضة تجلس لوحدها في الظل، توقفت ونظرت نحوها بمحبة غامرة وصار بإمكاني كأنما بشكل غريزي أن أجلس وأختار مقعدا إلى جنبها لأسليها وأرفه عنها.

رأيت من الممر الصغير الفاصل بيننا أنها لم تكن بصحة كافية كي تسافر لوحدها. يكفي أن تنظر إلى جماع جسدها الهش الضئيل متجـاوزا باقي التـفاصيل حتى يستحوذ عليک القهر وترثي لحالها.

لابد أن أهلها قد أصيبوا في عقولهم وهم يتركونها عرضة لتطويح الحافلة المتداعية وتعب المسير.

بداخلي إفراط شـديد من المودة والحنان تـدفعني إلى أن

أبتس لها. بدأت رأسا أخلق نحوها عالما من المشاعر والأفكار. المشاعر صرت أعبر عنها بالابتسامات والنظرات السخية، والأفكار حاولت ترجمتها لاحقا على شكل أسئلة وخدمات عينية ومساعدات.

ابتسمت لها ابتسامة زاهية عريضة كأنما أبتسم لطفلي النائم على ذراعي، لكن راعني أنها لم تستجب لي وظلت هامدة كطير في عش.

من المعقول افتراض أنها لا ترى جيدا. لم تر ابتسامتي العريضة التي بالتأكيد جعلت خدي يستديران ويبرزان إلى الأمام، ولا لاحظت شكل عيني كيف يضيقان بسبب الجيبين الصغيرين اللذين يبطناهما من تحت ... ربما..

فالزمن كافر يفتك بكل شيء بدءا من البشرة اليانعة مرورا بكل عناصر الحياة الجيدة الأخرى، لكن المفاجأة التي أجفلتني بعد برهة كونها استجابت واستدارت نحوي بقوة وركزت علي نظرتها الحادة الصارمة كأنني واحد سوقي ولملمت أطراف ثوبها.

قلت مع نفسي هذه سيدة مسنة يوحي مظهرها بالقليل من البداوة من ألوان ثوبها المزوق الحامي، وربما عاشت تحت سيطرة زوج قذر رديء كان يمنع عنها الهواء.

أعرف بعض النساء التقليديات من العائلة في سنها كن خوافات بما يكفي كي تخبيء إحداهن في المساء عند جارتها كل سكاكين البيت خوفا من زوجها الجزار، لكنني جعلت نفسي كأنني لم أر تلك النظرة المقلقة وابتسمت وهززت رأسي لها هذه المرة وعزمت على أن أكلمها. قلت في نفسي ربما لو كلمتها ستطمئن إلي وتبادلني الحديث وساعتها سأبدأ مباشرة في تقديم خدماتي لها.

سألتها ملاطفا:

ـ لا باااس؟؟..

حدجتني للمرة الثانية بالنظرة إياها، لكنها كانت ممزوجة هذه المرة بكثير من الحذر والجفاء ولم ترد. لم أنكفيء على نفسي وصممت أن أخرجها من هذا الهبل الذي هي فيه.

سيدتي أنت لا تعرفين أنني أود خدمتك فقط والله من كل قلبي، ويعز علي وأنت في هذا العمر الرث أن تكوني وحيدة في حافلة مهترئة. أعرف أن حياتك الآن مليئة بالاحتياجات الملحة، قد تكونين بحاجة إلى شيء وأنت عاجزة عنه. تودين مثلا كأس دانون من الحليب المغشوش إياه، أو موزة طرية أو ترغبين في قضاء حاجتك أو تضربك التلفة وتنسين أين أنت أو تفقدين شيئا ما وتحتاجين أن تتفقدينه، أو تشرقين بالماء أو بالهواء أو تدوخين وتتقيئين، ساعتها أنا جاهز لك ولكل هذه المصائب.

كنت أقول هذا لنفسي في صمت وبسطت من باب التغيير كفي اليسرى أمامي في حركة عفوية سريعة، ولاحظت خفية أنها تراقبني فنظرت على عجل إلى خطوط كفي المتعرجة وتذكرت في لمحة صديقي السينمائي الذي نظر مرة إلى كفي وقرأ تفاصيلها. اندهش وهو يقول:

ـ كم هو طويل خط العمر في كفك يا عبد الكبير!!..

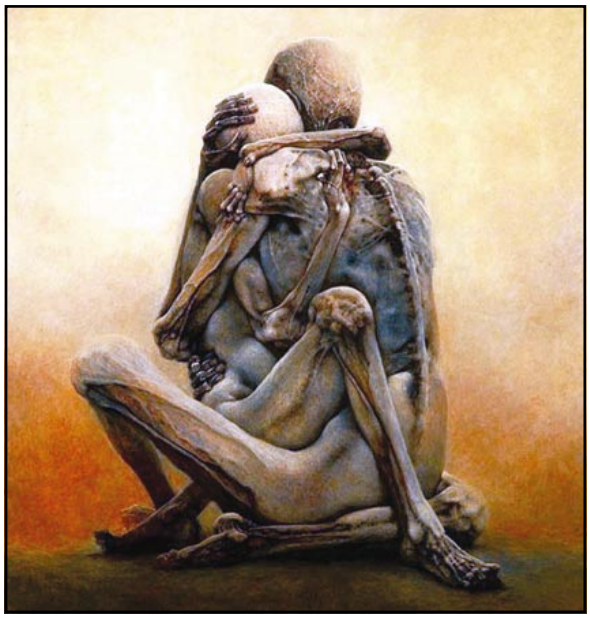
يالله. ما أسوأ أن يكون العمر طويلا ونقضيه في الخيبات!!..

ـ مالك اااااميمتي؟؟..

هززت رأسي أسأل العجور بصوت ناعم كأنني ابن بار لها أو صهر حنون، ورفعت هي أيضا رأسها كأنني أغيظها وحدقت في بعينيها الملتهبتين لتفهمني شيئا لكن للأسف بدا لي أنه شيء عجيب. كانت النظرة رادعة كالوعيد. كأنها تقول لي أعرف قصدك أيها البائس الحقير، ثم أعقبت ذلك بأن انكمشت إلى الخلف بأقصى ما تستطيع وتمسكت بحضنها.

لم يكن أمامي من خيار سوى أن أحاول أن أحافظ على روحي المعنوية وأواصل بقدر ما أستطيع الابتسام وحرارة التقرب ودفء الكلمات، وطبعا لا أدري أي عقل نكد أوحى لي بأن أفعل ما فعلت.

كان المساعد غير البعيد عنا والجالس جنب الهبوات الصاعدة من ظهر المحرك الحار يلقي بين الفينة والأخرى بنظراته هنا وهناك، يمينا ويسارا وإلى الأمام والخلف، منشغلا بالحديث مع السائق ومراقبة الطريق لحمل



● من أعمال الفنان البولندي تيجسلاف بيشينسكي ●

الركاب الواقفين جماعات أو فرادى والذين يشيرون إليه بتلابيبهم، وكان أحيانا يبتسم لي هو أيضا ابتسامته العابرة التي فيها كم لائق من المودة والاحترام.

كنا قد وصلنا على الطريق عند سيدي عبد الجليل فصارت تتبدى لي في الحصائد الكروم والزيتون والأركان، وعلى الجانبين شجر الأوكالبتوس الذي يلقي علينا بشيء من الظلال المسرعة والخضرة الكثيفة التي شكلت لدي وعلى عجل متعة جمالية خالصة. وضعت يدي في جيبي أفتش عن شيء يمكن أن أقدمه تحية لهذه السيدة لكن للأسف لم أجد ما يستحق شرف المبادرة. غريب!!.. عادة ما تكون معي أشياء لذيذة وخفيفة كحبات شوكولاطة أوغريبة أو أي شيء آخر ذو نكهة طيبة أقطع به الطريق. عذرا سيدتي وآسف جدا لكون جيوبي فارغة.

كنت أسمع الناس من حولي في الحافلات يقيمون الحوارات على عجل وبلا خلفيات، ويفتحون أبوابا للأحاديث والمرح من غير ما حرج فيحكون بصراحة ومن قلوبهم عن بيوتهم وهمومهم الخاصة وانشغالاتهم وقضاياهم في المحاكم والنزاعات، بل عن هموم ذويهم إن اقتضى الحال وعن أمراضهم وطلاقهم وزواجهم وبهائم وقمحهم وشعيرهم وكل شيء، فما الذي يمنعني من أن أكسر جليد الترقب لدى هذه العجوز المسكينة وأسألها

● من أعمال الفنان الأمريكي هنري تانر ●

أسئلة خاصة: من هي مثلا والى أين هي ذاهبة ولم أساسا هي وحدها في الحافلة، وما هذه الصدفة الجميلة سبحان الله الذي ساقتها إلى طريقي!!.. هذه أمور لا تحتاج إلى مقدمات ولا إلى تزويق.

ـ فين غاديا آآ الحاجة؟؟...

ـ فين غاديا الحاجة؟؟!!..

استغربت كيف أنها تردد السؤال بعدي بصوتها الحاد الشبيه بقوقأة دجاجة لكن بشكل متهكم غامض، ثم لا تنسى أن تتفحص وجهي بقوة وهي تحضن نفسها أكثر بأن تقوم بلم ذراعيها حول بطنها كأنما تحجب عني شيئا وهي ترمقني بغضب.

فشلت حركتي هذه المرة أيضا ولم تنفع معها (شطارتي) التي كنت أعتبرها بالغة وبها قدر كبير من الفهامات.

ـ أنت لوحدك؟؟!!..

مصمم أنا كأن الحديث إليها سيقودني إلى مشروع. أهبل ألم أقل لكم وعاطفتي زائدة عن الحد و(بوجادي) إذا أحببتم كذلك.

بمجرد ما قال لي رأسي أن أقف لأجلس بجانبها وأنا أقترب منها مستندا إلى الأنبوب المعدني خلفي، اكتشفت كم هي مذعورة الحمقاء اللعينة التي طفقت تطلق صرخات حادة كقرد فوق شجرة:

ـ شفاااار شفاااار!!..

طبعا التفت الكل نحوي متحفزين بعد أن قاموا من أماكنهم معتقدين فعلا أنني لص، بل وطار صواب بعضهم ووجدتني فعلا في حيص بيص. لأول مرة أفهم معنى هذا التعبير الصعب.

يمكنك أن تدرك معنى أن الأرض لم تعد توجد تحت قدميك ـ هذا إن كنت على الأرض أصلا ـ وأنك صرت توزع من حولك تلك الابتسامات البلهاء المشدوهة، مصدوما ومغتاظا وفزعا وغير قادر على الكلام والشرح أمام ما فعلته كومة العظام تلك وناظرا تحديدا إلى لا شيء.

فعلا كنت في حال يستحق كل الرثاء الذي كان يمكن أن يتحول إلى ضرب ورفس وتبهديل بكل معنى الكلمة لولا تدخل المعاون لسلامتي، وبين صدمة ما جرى ومحاولة إفهام الراكبين الأمر والتكيف مع المفاجأة وتلطيف الجو، كانت صورة العجوز الشمطاء الشبيهة بالخنفس قد انطبعت في ذهني وهي تتنفس بقوة وتكز بخبث وتحفيز مفسحة المجال لأسنانها المهرمشة كي تبدو لي جلية واضحة وهي تزعق.

ـ اضربوه. شفاااار ولد الحرام!!..

● قاصة وروائية من المغرب.

جزء من نص البهلوان

عمرو الارياني•
خاص انزياحات

عدتَ..
فحللتَ سهلا
كان سفرك شاقا
فاسترح كثيرا
وعميقاً نم..
عما قليل
سيشق صدرك البهلوان
سينزع كل ما يؤرقك
ويفرغ فيك ما في صندوقه
من قذارة ونخاسة ودعارة وسياسة
وهاوية وهوية وقنابل وقبائل حديثة
((وماكدونالدز))
فلا تفزع
ولا تفتح عينيك لتراه
تشبث بما يمنحك إياه
من قواعد ونصائح وأناشيد وأدعية
وسير وحيل..
حذار أن تمسك بحفنة تراب
أو تكَسر البيضة بحجر
وإلا فأنت المعتزلي الذي عارض
جبرية السلطة
فصلبه الحجاج بفتوى..
سيشق صدرك البهلوان
فآمن
أن اجتماع العشائر تحت السقيفة
عليك دولة
وأن الملوك أمرهم بينهم شورى
وأن من مشى خلف جنازته خمسة
لم يكن سوى الضحية
وأن الرجل الذي جلد ابن الفقير
في سباق الخيل جليل
وأن الأمير الذي قال:
اعطوا المداح من بيت المال ليس
بلص
وأن ما يملكه من جوار وعبيد
كان للصالح العام
وأن الخوارج مغالون
بينما البوارج حمام لطيف
وأن كل هذه العروش والرتوش
والكروش والوحوش والجيوش
تحميك من رجس الثورة..
فقط آمن لتأمن
ليتيسر العسر
لينهضهم الخسر بعلبة ((بيبسي))
أو ((بمكة كولا))
أو (بقارورة شيفاز)
أو (دبة هرور)
أو بحلقة معطرة بالعود وباللعاب
واذا كان الوقت يسمح
لا مانع من البكاء المثير..
سيشق صدرك البهلوان
((اهيا، شراهيا، ادوناي، اصباوت؛
الشداي))..
فكن ساحرا
تهمس بعصاك للإقطاع
تصير أحزابا
ترش طلاءك على الأوجاع
تصير أحزابا
تقول للأطفال كونوا بهلوانات
فيكونوا...

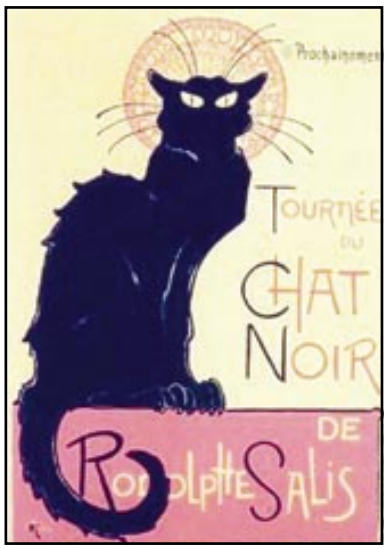
● من أعمال الفنان الالماني كارل شبيتزوغ ●

● شاعر من اليمن.

[.....]

أحمد الطرس العرامي•
خاص انزياحات

قريباً من المكان الذي قلت فيه لابنة الجيران(صباح الخير) فأطفأ الأستاذ سبورته في وجهي، قريباً من حشائش اللغة المسفوحة في الغياب، أكتب لكم من القرية -وأنا عازم على ألا يكون لهذا النص عنوان فيما عدا لو تدخل المحرر- أكتب لكم من بين أشجار الأثل وعصافير اللياقة المجدولة، أكتب لكم بعد أن رأيت اسمي فوق التلة يعوي كذئب "هيثم" ويفنقل الحصى، مثل حجرٍ أصابه خلل فني طارئ، تلك أسئلة لأجوبتكم الجاهزة، قلت لجدي حليف امرئ القيس التبغي، ما الذي يحدث في أدمغة أبناء القبيلة حين يطير البوم من على الشجرة ولا يحط على كتف أحد ما..



● من أعمال الفنان السويسري تيوفيل شتاينلين ●

أحد ما لم يأتِ، قلت له:
هذا هو البرد الذي سأزفه إليك فلا تخبر الحائط، ولا تدغدغ مشاعر الآنية المهربة، هذا هو الحجر الذي سأضيفه إلى رصيد الليل، فادعك القمر جيداً بحجرٍ هو هو، وليس القنينة، ادعك القمر جيداً أو دله على أقرب مكانٍ للتدليك، أو للوخز بالإبر الصينية، ليس للقمر أخوة...ولا جيران...كما أن الأقمار لا تُجَيَّل، وكذلك البسكويت، ولكن على النص أن ينضم إلى الطابور، حتى يأتي دوره، كل ما في الأمر أن الحطب يغلي فوق الماء، والرياح تقف على الرفِّ تتحدث مع أشجار الزينة، عن آخر صدفةٍ جمعتنا بالأراجيح، عن آخر صورةٍ بجوار خيولٍ بريةٍ محجلةٍ، التقطتها عدسة صهيلنا الصغير، صهيلنا الذي كان بحجم عصفورٍ محدودب الظهر، ورغم ذلك لم يكن يمشي إلى جوارنا أحد غير نبتة (google) لفطرية، تلك قصة طويلة ومهرولة، غير أن حبيبتي أشبه بجريدةٍ معطلة، أو قمرٍ معطوبٍ، أو ريح مفتولة الظنون والأتربة، تلك حبيبتي التي لم تحدثني منذ أسبوعين عن نفسها، باعتبارها قصيدة نثر موزونة بالكيلوبايت، تلك حبيبتي التي بحت لها ذات هاتفٍ ساخنٍ أنني أحبها فتبادرت إلى ذهنها أقراص منع الحمل، تلك حبيبتي...

فمن يجرؤ أن يكلمني بعد الآن عن ابنة الجيران التي دلت عليّ الخريف والشعر، مقابل إجراء مكالمة هاتفية لأهلها في القرية كل يوم جمعة، وربما كل صباح أحد لا تأتينا نشرة الأخبار، ولا طويل التيلة، ولا الأستاذ (مساعد) الذي كان يصلح أن يكون مدرساً للرياضيات الحزينة، أقسم لكم أنني أبحث حتى عن درسٍ واحدٍ في الرياضيات الحزينة، أبحث فقط عن المفاتيح، أشعر بأنني سأخرج بعد استيعاب الدرس الأول بنظرية جديدة، فقط من يعطيني المفاتيح، مفاتيح لرياضيات حزينة، وأنا سأكمل.. ... قلت لأمي هذا الكلام فلم تصدقني، ربما لأنها لم تجد ثمرةً لدروسي في الفقه (القَبَلِي)، ولم تعد تقدر أياً من مواهبي، بعد أن اكتشفت أن موهبتي في الشعر ليست أقلَّ من إعاقة، ولا أكثر من قصةِ حبٍّ مع فتاةٍ مخطوبةٍ، قلت لجدي هذا الكلام، فذكرني بالكنز... وهاأنذا جئت أبحث عمَّن يدلني على قدميَّ، وسأدله على الكنز، فقد رأيت في المنام أن الكنز تحت قدمي، ولكنني لا أعرف بالتحديد أينهما، ولا أعرف إن كان أحد من التسعينيين سيساعدني في إيجاد خاتمة لهذا النص.

● شاعر وأديب يمني.

من روايات جديدة

اللوحات المرافقة للفنان الأسباني العالمي الراحل سلفادور دالي

مكالمة من شخصية مهمة

وجدي الأهدل•
خاص انزياحات

انفض الاجتماع الطارئ لقيادات وزارة الداخلية قرب الفجر، ونام الضباط الكبار على كراسيهم من شدة التعب، وقد داخلهم شعور مؤكد بأن أعجازهم قد تحولت إلى جذوع نخل تزين القاعة، لطول فترة الاجتماع التي ناهزت العشرين ساعة.

وقع وزير الداخلية الذي ابيضّ شعره من القلاقل التي جرت في غضون أيام قلائل مرسوماً قضى بتشكيل شعبة جديدة، أطلق عليها مسمى "شعبة مكافحة الجرائم الهاتفية" وتكليفي أنا المُقدم "نشوان زيد" برئاسة الشعبة المُستحدثة.

وضعت تحت تصرفي كتيبة من خيرة القناصة، مزودين ببنادق خفيفة متطورة جداً، ووزعناهم على سيارات شرطة تجوب شوارع المدينة ليل نهار، ترقباً لوصول بلاغ يفيد بظهور "وحش الهاتف" في هذا الحي أو ذاك، ومن ثم مطاردته والانقضاض عليه وتمزيقه إرباً بالرصاص.

استقطبت إلى الشعبة الوليدة نخبة من المحققين البارعين، وأفضل ما لدينا من عناصر الشرطة السرية، وأكفأ الخبراء في هندسة الاتصالات.

كانت المدينة تعيش حالة من الرعب والهلع، لم أعرف لها مثيلاً في حياتي.. ما إن يظهر "وحش الهاتف" في منزل ما حتى يتدافع سكان الحي إلى مغادرته في نوع من هستيريا الخوف الجماعية، وترى الألوف يجرون بكل قوتهم في الشوارع كقطعان مذعورة، وهم يتدافعون ويدوس بعضهم بعضا بلا رحمة أو شفقة بطفل يبدأ خطواته الأولى أو هرم يمشي مستنداً عل عكازه.

عدد الذين ماتوا من سكان المدينة جراء حوادث الدهس بأقدام الفارين أضعاف الذين قتلهم "وحش الهاتف" بأنيابه الفظيعة.

على الأقل "وحش الهاتف" وكما تبين فيما بعد، كان انتقائياً ولديه نمط محدد في اختيار ضحاياه، وأما الذين هلكوا تحت الأقدام فكان الموت يختارهم عشوائياً، ويلتقطهم كيفما اتفق في غمرة الفوضى.

نحن أيضاً لم نسلم من الخسائر، فقد انتقل إلى رحم الله العشرات من جنودنا البواسل وهم يحاولون صد الجموع التي فقدت صوابها ومنعها من نشر عدوى الخوف إلى الحارات الأخرى.

لقد كانت موجات الخوف تنطلق من بيت أحدهم ثم تنتقل إلى الجيران الذين تصلهم صرخات الاستغاثة، ومنهم إلى المساكن المجاورة في الاتجاهات الأربعة، وكأنها أحجار دومينو بلمسة صغيرة راحت تتساقط واحدة وراء أخرى بسرعة لا يمكن تخيلها.

إذا صرخت امرأة في جنوب المدينة، فإن الناس سيطلقون سيقانهم ولن يتوقفوا إلا في أقصى شمالها. وهكذا من أي اتجاه أتت الصرخة، فإن الحشود المرتعبة ستولي الأدبار في الاتجاه المعاكس.

عبثاً حاولنا إقامة الحواجز الأمنية لمنع طوفان الهلع من الانتشار وضرب المدينة من أولها إلى آخرها.. لا فائدة، كانت غريزة الخوف من الدابة المجهولة أشد فتكاً من بنادقنا وطلقاتنا التحذيرية.. وأنا نفسي كدت ألقى حتفي عند جسر "الصداقة" عندما تم تكليفي بحجز تلك الموجات البشرية التي يبلغ عجيج صرخاتها المذعورة إلى السماء السابعة، ولولا وجود عربة طماطم كانت عالقة في زحمة السير أسفل الجسر ألقيت بنفسي عليها لكنت من الهالكين لا محالة.

لقد فررت بصورة مخزية من موقع العمليات الذي كان مطلوباً مني تأمينه، وتركت جنودي يواجهون مصيرهم المحتوم.

ولم ألتقط أنفاسي إلا وأنا أفتح باب بيتي، وهبت عائلتي لاستقبالي بالصراخ والعويل، فلم أفهم في البداية سبب بكائهم، وأصابوني بعدوى البكاء، فوجدتني انفجر باكياً، وبعد أن عاد لي عقلي، انتبهت إلى أن ملابسي مبقعة بعصارة الطماطم الحمراء التي بدت وكأنها بقع دم، فأدركت وأنا أضحك من نفسي أن عائلتي التي تعرف طبيعة مهمتي ظنت أن الوحش قد أراد أكلي.

حينذاك تظاهرت بالشجاعة، وقصصت على أطفالي صراعي المميت مع "وحش الهاتف" وكيف أنني طعنته بالجنبية - وأشرت إلى جنبيتي المعلقة بالجدار - وأنا أتشقلب معه على الأرض، فتلوثت ملابسي بدمه، ولما رحت أزيل قطع لحمه القذرة من على ملابسي، استغل الفرصة ولاذ بالفرار.

عموماً، بعد سلسلة تحريات مُدوّخة، وتحقيقات مع عدد لا يُحصى من الشهود، تمكنا من جمع معلومات دقيقة عن "وحش الهاتف".

هل أخبركم بنتيجة تحقيقاتنا ؟ لو أخبرتكم لن تفهموا شيئاً، لأن ما حدث لا نظير له في تاريخنا، وعلم التاريخ يقف عاجزاً عن تدوينه.. ترى أي شيء هذا الذي جرى في مدينتا ولا يستطيع حتى التاريخ بجلالة قدره أن يُحيط به ويتناوله؟!

باختصار "وحش الهاتف" ليس مادة صالحة للتاريخ.. إنه من طبيعة مختلفة، ويحتاج إلى ابتكار علم جديد لفهمه واستيعابه وإدراك مغزى وجوده.

لكن لنبدأ من البداية، من تلك اللحظة التي بدأ منها كل شيء..

○○○

لطالما عُرف "مُجيب الزكري" بأنه شاب رقيق الحاشية، يعشق زوجته إلى درجة العبادة، حتى ظن البعض أنه يخاف منها، لما لاحظوه من شدة حرصه على طاعتها في كل صغيرة وكبيرة.

في تلك الجمعة - التي لا تنسى - ذهب بزوجته إلى منزل خاله، فكان حتماً عليه أن يتسكع هنا وهناك، ومن مقهى لمقهى إلى أن يأزف الوقت، فيلحق بها، ويُسلم على الخال وأفراد عائلته، ثم يعتذر بأدب جم - كما أوصته زوجته - عن عزومة العشاء، لينطلقا عائدين إلى البيت.

لكن الوساوس جعلته لا يعرف كيف يفسر عبارة زوجته المبهمة: (تعال في الليل) فهل كانت تعني أوله أم آخره؟ وفي أي ساعة بالتحديد؟ وليخرج من هذا المأزق الخطير، فقد قرر أن يتصل بها على رقم هاتف منزل خالها.

دخل إلى محل اتصالات، وأغلق باب الكابينة على نفسه، وضرب الرقم غيباً من الذاكرة.

أخذت الأسماك التي في الحوض أسفل جهاز الهاتف تحدق فيه باستغراب، وكأنما أحست بالحدث المهول قبيل وقوعه بلحظات.

أجابه صوت أجش مجلجل كأنما يتردد صداه في قاعة خاوية: (آلو).

ابتهج الزكري وظنه صوت خاله:

ـ ألو.. خالي.. كيف حالك؟

ـ خالك! من أنت؟

ـ أ.. أ.. أنا الزكري.

ـ آه عرفتك.. لقد كلموني عنك.. ألست أنت الذي.. تخاف من زوجتك أكثر مما تخافني؟!

شعر الزكري بغصة في حلقه، وتنميل في أصابع قدميه:

ـ أ.. أ.. يعني أنت لست خالي.. كذا!!

ضحك الصوت القادم من الأقاصي بوقار وأغلق الخط.

○○○

ولأن طبيعة مُجيب الزكري تجعل الذي في قلبه على لسانه، فقد حكى في كل مكان حادثة اتصاله بتلك الشخصية المهمة.

وماهي إلا أيام قلائل حتى كان ذلك الرقم الذي حصل عليه الزكري بالمصادفة منتشراً بين معظم سكان المدينة.

وجرب ملايين الناس الاتصال بذلك الرقم، على أمل أن يتكلموا مع تلك الشخصية المهمة، أو يسمعوا صوتها على الأقل، ولكن محاولاتهم باءت بالفشل المخزي.

ولم ينجح ولا واحد منهم في نيل الشرف الرفيع:

أن ترفع الشخصية الهامة سماعة الهاتف لترد على إحدى تلك الاتصالات اللجوجة.

ورغم عجز سكان المدينة عن التواصل مع صاحب الرقم، فإن الزكري صار لسخرية الأقدار هو أيضاً شخصية مهمة، يحرص الكثيرون والكثيرات على الاتصال به لسماع صوته، وأخذ الرقم منه شخصياً!

ساور الشك عدداً من عقلاء المدينة في صحة الرقم، وزعموا بأن الرقم الذي وزعه الزكري على الناس إنما أتى به من كهف خياله المجنح.

اتهموه بالكذب، وتضليل العامة، وإثارة البلبلة.

الأكثر ذكاءً قالوا أن الزكري اتفق مع شركة الاتصالات على فبركة تلك المحادثة الوهمية مع الشخصية المهمة، للترويج لخطوط الشركة الهاتفية، وأن له حصة من الأرباح المتأتية من المبيعات المزدهرة.

ما زاد الطين بلة، أن شركة الاتصالات لزمت الصمت، ولم تنشر أي إعلان يوضح هوية صاحب ذلك الرقم.

وتسربت أنباء غامضة بأن الشركة نفسها لا تعرف كيف ظهر هذا الرقم أو متى، ولا من هو صاحبه!

الغريب أن السواد الأعظم من الناس صدّقوا رواية الزكري، وأيقنوا بإيمان لا يتزعزع أن الرقم هو دون شك للشخصية المهمة.

قلة لا تكاد تذكر سفهت الحكاية برمتها، وقالت أن تلك الشخصية المهمة غير موجودة أصلاً، وأن الذي أوجدها في ضمائر الناس ليس سوى الولع في إضفاء الأهمية على أنفسهم، والادعاء الفارغ بأنهم يعرفون الشخصيات المهمة.

أليست الأمنيات الكبيرة سبباً في انطلاء أتفه حيلة؟!

يعمل الزكري طبيباً في المستشفى الجمهوري، قسم العيون، وهذا العمل كما هو معلوم، يجعل زواره حصراً على فئة معينة من المرضى.

لكن الوضع اختلف تماماً بعد أن أجرى مكالمته الشهيرة تلك، فأخذت تتردد على عيادته أسراب من المعجبات بحضرته، متحججات بطلب رقم الشخصية المهمة للمثول بين يديه، ومن ثم التفاخر على صديقاتهن بأنهن يعرفنه، ورأينه رأي العين، وربما شطحن قليلاً وزعمن أنهن لمسنه بأصابعهن.

إحداهن وهي شاعرة أصدرت ديوانين، حين سمعت بقصته، عزمت على زيارته، لتستوضحه بعض التفاصيل.

وحين راح يكلمها عن الدفء المنبعث من حنجرة الشخصية المهمة، والنبرة الرائقة المشبعة بالغنة التي تحدث بها، لاحظت عيناه شيئاً مثيراً:

لقد برز من صدرها، بين منبت نهديها، كمان يلمع خشبه البني لمعاناً فائقاً، وأوتاره تطن من تلقاء نفسها.

○○○

حصد "مُجيب الزكري" شهرة هائلة في زمن قياسي، وأصبحت القنوات الفضائية تتسابق لإجراء حوارات معه، والجرائد ترصد أخباره وتنشر صوره باستمرار.

ونما بين الناس وهم أنه على معرفة وثيقة بالشخصية المهمة، وأن ترقيهم في أعمالهم وحصولهم على مناصب عالية يمكن أن يتحقق بصورة أسهل إذا ما تقربوا إلى " مُجيب الزكري " ونالوا رضاه.. فمن يدري، لعل "مُجيب الزكري" يذكر أحدهم بكلمة طيبة عند الشخصية المهمة.

كل واحد من سكان المدينة يتمنى في أعماق قلبه أن يحوز شهرة عظيمة وأن يصل مجده إلى النجوم.

وحده "مُجيب الزكري" تحقق له هذا المجد الهائل، فصار الجميع بلا استثناء يحسده ويتمنى حظاً طيباً كحظه.. لأن الشرف الذي ناله لا مثيل له، ويتمنى أي إنسان لو يغترف منه غرفة يسيرة.

العقيد "نمران البابلي" صاحب الطموح العالي للسلطة والثروة جن جنونه.. جرب الاتصال بالرقم مليون مرة ولم يُوفق.

فأرسل جنوده إلى المستشفى

الجمهوري، واقتادوا "مُجيب الزكري" مخفوراً إلى المعسكر.

تأمله العقيد بازدراء، واستهان بأمره.. قدّم له جهاز هاتف من طراز عتيق، وطلب منه بلهجة عسكرية جلفة أن يطلب رقم "الشخصية الهامة" ويقول له أن العقيد نمران البابلي يريد أن يكلمه.

جرّب "مجيب الزكري" ضرب الرقم ثلاث مرات، وانتظر، ولكن هاتف الطرف الآخر كان يرن ولا أحد يرفع السماعة.

ثم أعلن ببراءة كبراءة الأطفال أنه لا فائدة من تكرار ضرب الرقم، لأن صاحبه لن يستجيب.

راح العقيد "نمران البابلي" يلف ويدور حول الزكري، مُركزاً عليه أنظاره الجائعة لمجد لا حدود له.. انحنى فوق الزكري وكلمه:

- ولكن لماذا لا يرد على اتصالنا؟ لماذا لا يرفع السماعة؟

تهيب "مُجيب الزكري" من الجواب، وتحت إلحاح نظرات العقيد تكلم وقد ضيّق عينيه:

- لأنه يعرف أن الذي يتصل به هو أنت وليس أنا.

حك العقيد وجنته وكأنه يقدح ناراً متأججة في روحه:

- أنا أكثر عظمة منك فلماذا لا يرد عليّ؟

أغمض مجيب الزكري عينيه برهة ثم أجاب:

- أظنه يحب الأسماك الصغيرة.. وأما أنت فلا أظنه يحبك!

استبد الغضب الشديد بالعقيد وفقد السيطرة على أعصابه، فرفع جهاز الهاتف الثقيل الوزن وهوى به على رأس الزكري، ثم راح يصفعه ويكيل له الركلات في سائر أنحاء جسده.

تمدد "مُجيب الزكري" على الأرض وتمرغ في دمائه الغزيرة المتدفقة من ناصيته.

وبعد أن نفس العقيد عن غضبه، ولاحظ أن ضحيته قد فقدت وعيها، ولم تعد تشعر بشيء، أمر عساكره بزجه إلى الزنزانة.

طلب من نائبه أن يُرتب له محاكمة عسكرية بتهمة الكذب والافتراء وبلبلة الرأي العام وصرفه عن القضايا الوطنية الكبرى وهو ما يعني أنه يخدم أهداف العدو.

سأله نائبه عن العقوبة التي يستحقها الزكري، فجاوبه العقيد وقد انتفخ عرق الغضب في منتصف جبهته: (الإعدام حرقاً بالنابالم).

في منتصف الليل فارق النوم أجفان العقيد نمران البابلي، وسمع صوتاً لا يُعرف مصدره ينساب إلى أذنه ويدعوه بنبرات صارمة إلى الاتصال بالشخصية الهامة.

قضى ليلة مؤرقة ما يكاد يغفو دقائق حتى تنفتح عيناه من تلقاء نفسها.

في الصباح طلب من سلاح المهندسين أن يقوموا ببناء برج اتصالات عملاق يبلغ ارتفاعه ألف متر، يغطي إرساله جميع أنحاء المدينة، ومجهز بلاسلكي متطور يمكنه تمرير الملايين من المكالمات الهاتفية في وقت واحد.

بعد خمسة أشهر، أنهى المهندسون العمل في البرج الجبار الذي تشرف قمته على المدينة وضواحيها.

وفكر العقيد نمران البابلي أن يفتتح البرج في الليل، حينما تبدو قمته كذئبة مفترسة في سماء مكتظة بنجمات كالخراف.

ولما هبط الظلام، ارتقى العقيد وكبار ضباطه إلى القمة عبر مصعد سريع، وما إن وضعوا أقدامهم بداخل البرج حتى التصقوا بحوائطه الزجاجية الشفافة كالذباب، فانبهروا بأضواء المدينة المتلوية تحتهم كجسد ثعبان يزحف ببطء خارجاً من جلده.

لم ينتبهوا إلى العاصفة المطرية التي عبرت السماء حثيثاً واستقرت فوق رؤوسهم، ثم أرسلت طوفاناً من الماء.

تجهم وجه العقيد حين سمع دوي الرعود كزئير الأسود، والبرق يكاد يُعمي أبصار ضباطه من قوة وميضه، فسارع إلى الهاتف المطروح على طاولة مصنوعة من القصب، ورفع السماعة وطلب الرقم..

زجاج البرج المضاد للرصاص تهشم من الضربات المتتالية لحبات برد ضخمة كالخوخ فتحول في لحظات إلى سكر مطحون طحناً ناعماً، وتعطل المصعد، وانقطع التيار الكهربائي.

ارتجف الضباط وشعروا بالخوف، وتراجعوا إلى الوسط وتجمعوا حول الطاولة محتمين بالعقيد.

وتدفق أسفل البرج سيل غزير كقطيع من الثيران، فارتجت الأرض الطينية التي أنشئ البرج عليها وزحلت..

وأحس الرجال الذين في أعلى البرج بأن الأرض تحتهم تتحرك وتغور، ثم شعروا بميلان البرج ميلاناً خفيفاً، وسمعوا صوتاً مرعباً يشبه ضربات فأس حطاب في جذع شجرة.

فجأة رفع الطرف الآخر السماعة، فبهت العقيد وضباطه، ولكنهم لم يسمعوا أي صوت من هناك.

وبدأ البرج يهوي، ويُصدر صريراً كشجرة ذات ارتفاع شاهق تمزقت لحمتها بجذعها، فزعق العقيد بكل قواه: (ألو.. ألو.. ألو).

لا أحد يدري ما إذا كان العقيد نمران البابلي قد تبادل الحديث مع (الشخصية المهمة)

أم لا.. لأنه وجد في ظهيرة اليوم التالي ميتاً هو وضباطه، وقد لفظهم السيل إلى دغل تنمو فيه شجيرات الحنظل والحندقوق وتعشش فيه الحنشان.

أطلق السجانون سراح الزكري، وطلبوا منه أن يسامحهم. فظن "مُجيب الزكري" لجهله بما حصل للعقيد وضباطه بأن (الشخصية المهمة) قد أجرت اتصالاً هاتفياً لإطلاق سراحه من السجن.

● روائي يمني.

فصل من رواية جديدة ما زال يعمل عليها.

مذنبون..
لون دمهم في كفي

الحبيب السائح•

بدا الضابط لخضر، في لباسه المدني، على حرج إذ وقف في باب مشغلي مبصّرا بعين رجل الأمن في أشياء الفضاء مفروزة من بعضها بحسب طبيعتها ووظائفها. فشم بالتأكيد مزيجاً من رائحة الخشب والبرنيق. وباغت أحد العاملين نظر إليه من خلف خزانة يركب أجزاءها، فيما ولاه العامل الثاني ظهره منهمكا في عملية تمليس. واسترعته آلات زوايا وقياس ومساطر ومطارق خشبية من النوع القديم معلقة هنا وهناك على جدران غير مطلية غطتها طبقات من غبار الخشب. فانتهى إلى مقصورتي الصغيرة في ركن المشغل الخلفي من حيث خرجت فوقفت هنيهة لا أرجح احتمالا محددا لزيارته غير المعلنة. ثم مسحت يديّ في خرقة رميتها على طاولة واستقبلته في سترة عملي باشاً.

كان يجب أن يعلي صوته المضغوط بعجيج المسحج لأسمعه تمنى لي أن تكون أعمالي تسير كما أريد لها. واعتذر إذ دعوته إلى مقصورتي مراقبا ما حوله طالبا إليّ إن كنت أستطيع أن أصحبه إلى الخارج. فاستمهلته أن أصلح من شأني. ثم عدت في لباسي العادي وخرجت خلفه تحت نظرات العامل الثاني مستغربا لزميله فنبهته بإشارة من عيني إلى الانشغال بعمله.

ولما أوقف سيارته أمام بيتي اعتذر لي بود عن النزول: نتركها لمرة قادمة.» أدركت دائما أن حاجزه العسكري، تجاه شخص مدني، أخلاقيّ صرْف. وبرغم ذلك عبرت له أنه من الصعب هدم جدار الحرج بين المدني والعسكري. فأرجع لي الأمر إلى ما رسّبته ممارسات إدارة ما بعد الحرب، وإلى ما كرسه نزق السياسيين وصلف البيروقراطيين وجشع المرتشين الذين أسسوا (الحقرة)، التي لا تعني سوى الاحتقار المذِل.

لكنه فاجأني لما أضاف: ومن العسكريين ورجال الأمن أيضا، بما حسّس الجزائريين دائما أنهم في وطن لم يعد وطنهم.» ثم نظر إلي بثقة قائلا: أعرفك تضع كلامي في مقامه.» فلم أنطق. فشرح لي أن ذلك اعتمل في ذاكرة الجزائري بما جعله يظن أن خلاصه من إذلاله يستلزم محو أثر الرموز الأمنية وتفكيك أجهزتها لإقامة دولة خالية من المؤسسات القمعية.

ثم تأسف لي: روّج لذلك ساسة مغامرون مصابون بعرَض العسكرية المرضي، واجتهدوا في جعل الجزائري لا يرى من صورة رجل الأسلاك الرسمية إلا وجه العملة الثاني للقهر والتسلط».

كان يتحدث إلي بقلبه؛ فقد جمعتني إليه محنة البلد. وكنت مثله في خط الدفاع الأمامي عن بقاء الدولة. قلت له ذلك. فتذكر لي: أنت لم يجبرك أحد على حمل السلاح. كان يمكن أن تُقتَل.» فقلت له متذكرا يوم سلمني الرشاش: حين أتذكر أولئك الذين حصّنوا بأجسادهم جدار الوطن أجد نفسي مدينا لهم بدمي».

لم أعرف فيه شيئا ثابتا مثل عزيمته على تعقب الشر. لذلك ائتمنته. وازددت به ثقة إذ صرح لي مرة، خلال الشهور الأولى من بداية المواجهة الدموية، غاضبا: تطبيق قانون الدولة على القتلة غير كاف وحده.» فإني لم أسمعه يوما أضفى عليهم صفة دينية أو سياسية.

ربما كنت الوحيد مَن أطلعه على ما كان التكتم عليه إلزاميا من أعمال التقتيل والتنكيل والاختطاف والتصفية وردود الفعل بعنف أكبر وأوسع، وفرّجني على وثائق بصرية وقعت في أيدي أجهزة الأمن صورتها الجماعات عن كمائنها القاتلة وعن استنطاق الواقعين في حواجزها من المدنيين ومن رجال الأمن والعسكريين وعن تعذيبهم وقتلهم بفظاعة لا توصف.

لن أنسى ملامح وجهه الصارمة التي سحقها التأثر إذ علّق على ما عرضه عليّ قائلا بمرارة: إن أنت تصديت بما يردع تلك الوحشية سمى ساسة الصالونات ذلك تجاوزات ووصفوه بالقذارة.» وتساءل لي: ما ذا يكون رد فعل العسكري أو رجل الأمن أمام مشهد أشلاء أطفال مزقتهم قنبلة موقوتة بتدبير وتنفيذ من أشخاص يعرفهم؟ وفيم يفكر حين يجد نفسه أمام أفراد وقعوا في الأسر ثبت تورطهم في المذابح؟ لن يفكر قطعا في شيء اسمه قانون أو عدالة».

شعرت فعلا بحرارة مودته إذ ربّت على كتفي وقال: أسندتني بشرف، مثل رفاقك، في مواجهة عاصفة الدمار. لن أنسى ذلك.» ثم نبهني مبتسما: وأنا أسلمك السلاح ظهرت لي كمن سيذهب للشهادة». فاكتفيت فقط بأن ذكّرتُه: كنت أوصيتني بأنه للدفاع عن عرْضي وشرفي».

فتنهد فاستتب بيننا صمت. ثم قال لي برسوخ: يحدث أن يخطئ أبناءٌ في حق أمهم وبقية إخوانهم الآخرين بالقتل؛ لأن الخطيئة ملازمة لابن آدم. لذلك كانت المغفرة. وكان العقاب لردع العناد وسبق الإصرار.»

ثم شد خفيفا على ساعدي وحدثني عن أن الدولة إنما كانت لتصون وجود الأمة، لأن النظام يقوم ويزول بزوال زُمره وأطيافه. وفيما أطرقت أستجلي ما جعله يعلن إلي ما يُلزم عسكريا بالتحفظ، نطق لي مكروبا: إن لم نحكّم القانون هوينا إلى جحيم الفوضى! خسارة أن تستمر حماقة الاقتتال ويتواصل نخر البلد».

فتساءلت له بصدق: ولكنْ، ما هذا القانون الذي يرفع القتلة إلى مواطنين بدرجة امتياز وينشف أيديهم الملطخة بدماء ضحاياهم.» فأدهشني بتزكيته: وسيعطون أنفسهم حق الأفضلية لأن يبيّضوا في التجارة والخدمات ما استولوا عليه بالابتزاز والسلب».

فتذكرت في صمتي أسماء ووجوها ونطقت له بما أسعفني على بلع حسرتي: من ذا الذي يعطي نفسه حق مساومة الجناة على مسطرة القانون مقابل توبتهم أو يعفو عنهم بلا محاكمة! الدولة ملزَمة بأن تقول لهم أنتم مجرمون، لأن الذنب يبقى ذنبا! ولْتصفح عنهم بعد ذلك! أما الغفران فلن ينالوه لأن الله وحده يعفو ويغفر يوم القيامة.» غارسا نظري في فراغ الشارع وقد تفجر في ذهني صراخ الأم التي واجهتني في قلب مشغلي صارخة: حكومتكم خذلتنا، ردوا لي دم ابني وزوجي! لا أريد

تعويضا! تُفوو على دراهمكم.» ثم تهاوت وبعد ساعات لفظت أنفاسها في المستشفى.

لكنه نبر لي بقناعة عسكرية: لا بد من تضحية أخرى كي تُدفن الفتنة.» فرددت للتو: أوْلى بالدفن مَن أيقظها.» فلم يعلق نازلا إلى صمته، كما في خلال الدوريات الليلية الخاصة وفي أثناء نصب الكمائن، يوم بلغ العنف أقصى درجاته.

ثم أدار وجهه نحوي قائلا: محكوم علينا بأن نتعايش بصفتنا جزائريين. ذلك قدرنا! ولكن يجب منع الساسة المنخورين بالطمع وبهوس المجد الخاوي والمتسببين في الدمار من الغرغرة مرة أخرى في جرحنا.» فتساءلت: ومن يستطيع أن يفعل ذلك؟» فأجاب: الجزائريون!».

ثم فاجأني مرة أخرى: يتحتم عليّ أن أتمرد معلنا عصياني أو أستقيل حتى أكون في جنب رشيد ضد القانون».

فارتججت أكاد أعلن إليه أني عرفته قبل أعوام قليلة لا يفكر كذلك؛ كنت قريبا منه إذ وقف على جثث أفراد عائلة رشيد المنكل بها قائلا لي: مع القتلة، يجب أن يطوى القانون إلى حين الإنهاء معهم بصفة جذرية.» ولكني تذكرت له ما ألزمَنا به: أنا معكم لأعطي أفعالكم التغطية اللازمة! على أني لن أتسامح مع من يتخذ من مقاومة فلول الشر ذريعة لتصفية حساباته! هناك دولة وأنا ممثلها.» وكان بوركبة قال لي في تلك الأوقات المشحونة بالعنف إنه لا بد من نقل الخوف إلى الطرف الآخر لإقامة توازن الرعب ثم السيطرة على الأوضاع التي كانت مفلتة تماما.

وتعجبت له، شارد الذهن إلى آثار الخراب، كيف يتمتع أهل المجرمين وبنوهم مثل غيرهم من أهل ضحاياهم وأبنائهم بحقهم في التعليم والصحة والخدمات والوظائف والتجارة وحتى الإمامة، وكيف أجعل عقلي يقبل دخول ابن جمال القسم الدراسي نفسه الذي دخلته نجاة! فرد علي بلا مواربة: أهل أفراد الجماعات مواطنون تجب حمايتهم بقوة القانون إلا من ثبت تورطهم.» فسكت أتخيل لحول خلَف ذرية وجدت نفسها يوما تمارس مسئولية على أبناء ضحاياه وأحفادهم.

ثم جاءني صوته هادئا واثقا: يحدث أن تضطر الدولة إلى أن تسلك الطريق المؤلمة حفاظا على وجودها. يجب أن تتوقف الحماقة.» فأدرت إليه وجهي بملامح رسمت بلا شك ذلك الأمل البعيد.

واعتراني خجل من شخصه؛ فقد كان لضابط مثله أن يرسل إليّ من يضعون الحديد في يديّ، وأن يخضعني للاستنطاق كواحد يشتبه في ضلوعه في جريمة قتل. فتعذر عليّ لذلك أي رد.

لم أدر كيف سحبني إلى حاضره وأخبرني: إذ وقفت على جثته لم أكد أصدق أنه هو! وكأنه لم يرتكب كل تلك الفظائع بالبرودة التي كان عليها في غرفة حفظ الجثث! تمتُّع سفاح مثله بالحرية إهانة لجميع ضحاياه وذويهم».

ولم يخف عني شعوره بالنفور في المستشفى لتنازله لهاجس نزعة الانتقام تسيطر عليه أمام الدكتور خالد قائلا: بعض الغضب ينزل بالإنسان إلى مرتبة الحيوانية.» فخطفت إليه نظرة فارغة ثم توليت إلى صمتي.

حينها طلب إليّ أن أساعده على إقناع رشيد بتسليم نفسه، وطمأنني على سعيه شخصيا كي يكون ملف القضية بما يخفف عنه. وابتذل لي أنه إنْ كان رشيد زارني قبل العملية ليُعدّ لها أو خرج من عندي لينفذها أو كنت آويته بعدها فشأنٌ غير مهم. ثم تعهّد لي بأن لا يترك أثرا في ملف يشرف عليه. ولما لم أنبس، أُحس رعشة خوف على رشيد تسري في جسدي، تحسر لي: ما آل إليه الوضع عبث».

لم يخالجني شك في نيته تجاه رشيد؛ لأن المصاب كان عظيما. ولحظتها أدركت درجة وضعي المعقدة بين صديق كنت ملزما أخلاقيا بالوقوف إلى جانبه، صار فجأة متابَعا بمسطرة القانون، وبين رجل محلّف على تطبيق القانون، لا تتحدد له صفة عندي: أهو صديق أم رفيق أم حليف؟ سلمني السلاح ونظمت معه المقاومة جنبا لجنب معرضا نفسي للموت في كل لحظة في الشارع في مشغلي وفي خلال الكمائن الليلية على أطراف المدينة وفي الاشتباكات التي تحدث هنا وهناك.

أذكر دائما أنه كان أكثر الناس حنقا يوم أضاف لي واقفا على مشهد المذبحة: من يقف وراء هذه البشاعة غير ساسة ظامئين إلى الاستيلاء على السلطة للسيطرة على الريع؟ وأما العدالة لأنها مكبلة بحساباتهم، وأما الدولة لأنهم حرفوا مهمتها، فإنهما لم تحميا يوما ضعيفا. وتلك حقيقة فهمها من يتقنون فنّ القتل ليثبتوا أنهم أقوياء».

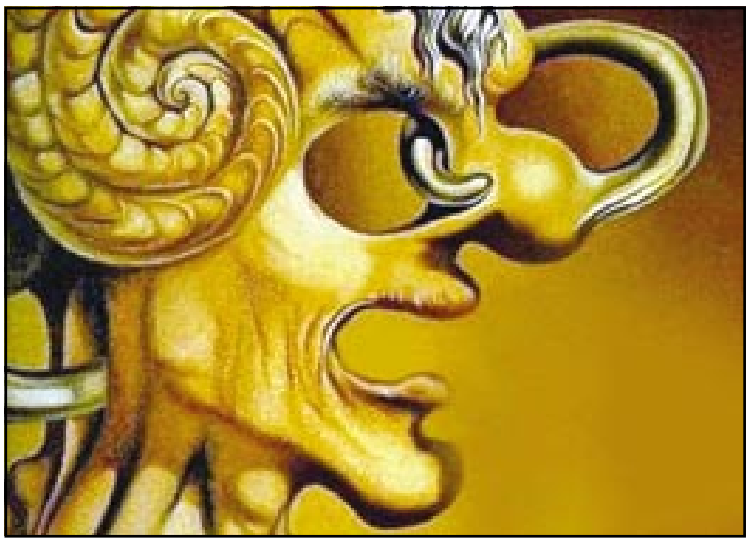
فكل حواسي كانت متأهبة لأن أستقبل منه أي طلب آخر، غير منتظر أن يستأذنني في أن تزور نجاة مستشفى المدينة لترى بعينيها من وصفه لي بالوحش فتطمئن على أنه لن يعود إليها أبدا! وأخبرني أنه كلّم الدكتور خالد لينتظرنا. ففتحت الباب ورميت قدما في الأرض قائلا: أما رشيد فليس بيدي أمره».

○

في الرواق المطلي بالأبيض علقت نجاة يدي، أمشي متأخرا بخطوة عن الضابط لخضر، مرتدية حلة زرقاء وحذاء أسود وجوربين أبيضين مسرحة الشعر إلى الخلف بضفيرة مذيلة بشريط زهري رامية قدميها الصغيرتين في وثوق خاطفة طرْف عين يمينا فشمالا كلما قاطعَنا ممرض أو ممرضة وربما طبيبة أو طبيب؛ فللباسهم الأبيض حسبتهم جميعا أطباء! أنظر إليها بين حين وحين من أعلى قامتي داعكا يدها الصغيرة في يدي لأشعرها أني معها وأنها في حمايتي.

لم تسألني بهمزة ولا بكلمة عما كان يثيرها بلا شك داخل مستشفى مركزي يعج بالمستخدمين وبالزوار والمرضى، تطاوعني بتلك العزيمة التي وافقت بها قائلة: واه، نجي»، لما طلبت إليها إن كانت مستعدة للذهاب معي فتشاهد بعينها الشخص الذي لم تبرح تراه في نومها بخنجره يبحث عنها.

كنت وضعت يديّ على كتفيها الصغيرتين وقابلتها جالسا على كرسي أطمْئن قلبها الصغير بصوت هادئ خالعا عليها سماء من الأمان: مستعدة؟ يا الله! وسيكون معنا ضابط يحرسنا»، مسكون الذهن بلون برك الدم المتجمد هنا وهناك



في الرواق في الغرفة وبآثار أصابع بحثت في لحظات الموت المروع عن منفذ للفرار عبر الجدران فأجهضها النزْع نازلة في تهالك بطيء.

فسألتني إن كنت أحمل معي سلاحي وعما أفعله إن اعترض لنا الوحش في الطريق. فأكدت لها أنه لا يفارقني أبدا، وأني أضعه تحت وسادتي حين أنام. ثم مررت يدي على خدها هامسا لها أن الوحش لن يعترض لنا أبدا.

فتنهدت ونطقت: لما ذا؟» فأمسكت يدها قائلا: لأنه نائم في المستشفى.» فأشعت عيناها حيرة: نائم؟» ثم تخوّفت لي أن يستيقظ ويذبح المرضى. فمسدت براحتيّ على خديها أطمئنها بأنه لن يستيقظ لأن الطبيب حقنه بمخدر قوي. لكنها سألتني متى ينهض. فأخذت يديها معا في يديّ ودلكتهما أؤمنها أنه لن يقوم أبدا. فتعجبت عاقدة حاجبيها الغضين.

ولما أطل الدكتور خالد، ببزة خضراء نصف كم في أعلى جيبها الأيسر شارة عليها كتابة، أومأ إليه الضابط لخضر نحوها كمن يقدم سيدة ذات مهابة مبتسما: هذه نجاة، يا دكتور.» فرحب بها مادا يده البيضاء منحنيا. فبحثت في عينه عن سر ما يخبئه لها. ثم استقام يسألني بغضون وجهه إن كانت فعلا مستعدة. فأكدت له ذلك بحركة من رأسي.

فأخذها من يدها وعبر أمامنا إلى بهو خال تماما إلا من كراسٍ مهيأة للانتظار ثم إلى غرفة حفْظ الجثث المضاءة حيث وقف قائلا لها: ترين هذه العربة اليدوية؟» فأجابت بحركة من رأسها مادة ذقنها إلى الأمام قليلا متشوقة أكثر منها مرتبكة، فيما كنت تأخرت عنها أقابل الضابط لخضر يتابع بتأثر.

ومد يديه نحو الجثة المغطاة قائلا في هدوء واثق: أكشف لك عنه؟ إنه نائم ولا يستيقظ أبدا.» فالتفتت إليّ بغلالة من الذعر على وجهها الحسن. فطمأنتها. فأمسك طرفي اللحاف، فركزت حركة يديه صارمة، وجذب حتى الصدر. فاقتربت منها أمسكها من إبطيها ورفعتها قليلا فتثبتت نظراتها على وجه غائب. ثم دارت نحوي بفزع كاسح فاغرة أحس صرختها في حلقها.

فأنزلتها وضممتها، تتلصّق بي، وحننت بيد على ظهرها وبالأخرى على شعرها أنظر إلى الضابط لخضر على صمت الحجر. فأخذ الدكتور خالد يدها وتلطف لها أن تدور وتنظر قائلا: تستطيعين لمسه إن شئت».

فهزت كتفيها وجلة ضاغطة على فخذي صدرها الصغير أحس نبضها. فانحنيت وحضنتها. فهزتها رعدة ثم نطقت في أذني: هو.» فأثنيت عليها للدكتور خالد والضابط لخضر المتأثرين: نجاة، قالت لكم هو».

فافتخر لها الضابط لخضر قائلا للدكتور خالد: قلت لك يا حكيم، نجاة بنت شجاعة.» فرد عليه معززا: لذلك فهي تستطيع أن تدور وتنظر.» فهششت خفيفا على مؤخرتها الصغيرة هامسا لها: يا الله، أريهم».

كنت واثقا من أنها ستفعل لما فكّت عني ثم ولت شيئا فشيئا خاطفة نظرة إلى الضابط لخضر. فغمز لها باسما. ومدت يدها إلى الدكتور خالد فأسعفها على التقدم خطوة فنبضت على مشط قدميها فرفعها قليلا فرأت، محترسةً، وجها كان نظفه من الدم واجتهد في رتق ما مزقته الرصاصتان حتى يبدو قريبا من الراقد، الذي لن يستيقظ أبدا.

ولما وضعها فدارت نحوي ظهر وجهها أقل فزعا. فحضنتها محننا على ظهرها: خلاص، انتهى.» فشهقت: م م م مات؟» ففككتها عني قليلا ورفعت ذقنها الذي سرت فيه رعدة فنظرت في عينيّ بحثا عن جواب آمن. فأكدت لها: نعم يا صغيرتي، لن تريه حينما تنامين. مات.» فزفرت. ثم تمتمت لفظة أمي فثارت حرارة الدمع في عينيّ وقربت وجهي من وجهها بين يديّ وقبلتها على جبهتها.

كان الدكتور خالد حيا الضابط لخضر، الذي اقترب من نجاة آخذا يدها، وتولى نحوي قائلا يتابع خطواتها الصغيرة في الرواق جنب ضابط بدا وحده منتظم السير: أمها أبوها وأختها! دفعة واحدة، في غياب مطلق للشعور بالذنب! أي تشريح لأي قضاء.» فارتد في أعماقي صدى أصواتهم وهم يموتون ذبحا، وتحكم بي شعور باللامعنى مما جرى كله؛ كأنه لم يجر، كأنه كابوس.

وأضاف وهو يشيعني: لا بد أنها تطهّرت برؤيتها القاتل جثةً تعرضت للعقاب. لذلك ستستعيد الشعور بالسلام وتحيا مثل الأطفال جميعا على أن الشر لا ينتصر أبدا! ولو أن صورة مقتول آخر ستنضاف إلى كوابيسها لا تلبث أن تزول».

وقال لي الضابط لخضر في خفوت، وقد استقرت نجاة في مقعد السيارة الخلفي هادئة مميلة بصرها إلى الشارع تحدق في أشيائه: كان ذلك ضروريا لإزالة الصدمة السابقة».

كانت خلفي، بين غفوة وصحو، بتلك الغضون النبيلة التي غطت على ألمها. فإنها، مذ حملتها إلى بيتي ناجية وحيدة من المذبحة، لم تبك أمامي بدمعة. وكنت ما دخلت عليها في غرفة نومها آنئذ فرأيت آثار بكاء في عينيها إلا سألتها فأجابتني في كبرياء العصافير جاحدة: والو.» فحضنتها ووجدت لها وسيلة أو لعبة لتستعيد صفاءها.

وصارت تجد بعض الاستئناس حين تصعد إلى السطح رفقة زوجتي حورية فتُعليها كرسيا لتطل على المدينة فتطيل التحديق أحيانا في جهة معينة منها؛ كأنما لتعرف أين يقع بيتهم. ولكن كم أفزعتها يوم صعدت وحدها إلى السطح ملتهمة أدراج سلّمه! فركضت خلفها تحسبها سترمي بنفسها وأنزلتها مضطربة. فقالت لها: كنت أشاهد الغابة.» سائلة إياها عن الحيوانات التي تكون فيها.

وإذ مسدت خفيفا على ركبتها فتحت عينيها في رمشة ثم أغمضت. فتنهد الضابط لخضر يتابع بطرف ويداه على المقود قائلا لي: مذهل! مذهل عدد الأطفال اليتمين والمصدومين والمولودين بفعل الاغتصاب ومن صرخوا صرخاتهم الأولى في الجبال والمغارات من تزاوج أفراد الجماعات غير المقيدين في أي سجل والمقطوعين عن مظاهر الحياة العادية».

فتعجبت له: وكأن أعوام حرب تحرير القاتلة والمدمرة لم تكن كافية.» فعلل لي مهموما: لكوننا خلال ثلاثين قرنا لم نعرف سوى الحروب! فلم تدم الاستراحة سوى ثلاثين عاما، بعد آخر حرب،

حتى استأنفنا التقتيل والتذبيح والاغتصاب في أنفسنا! ها هي أجيال كاملة تكبر مهزوزة الوجدان بلا أحلام بلا أجوبة عن أسئلة وجودها لا يتنمى فيها غير الحقد. معضلتنا أننا أمّة تبدو عاجزة عن إيجاد بديل فكري للعنف لفك أزماتها».

وفزع في ذهني، لحظة توقفنا عند أضواء المرور، صمت نجاة خلال المذبحة. أي يد تنزّلت حينها على فمها كيلا تصرخ من فوق الخزانة وهي تشاهد نحر أمها مزقه الخنجر! أهي اليد ذاتها التي دفعت بي لأركض نحو فلّة في غور الليل فأدخلها وأجعلها تطأ دم ابنها ليعلق رجليها نقمةً؛ كما كان دم آل الطيب بن العربي علق رجليّ في باكر تلك الليلة المروعة؟

فإذ أقلع رمى إلي أنه لم ير من قبل أماً تمزقت أمامه حسرة على قتيلها. لم يذكرها بالاسم. فثارت مشاعري فجأة بما رددته لي داخل حوشها قبل ليلة مذبوحة الصوت نائحة تحت المطر: أحمد خويا، بقيت وحيدة.» فأدخلتها في حضني.

لكنها انفلتت مني صارخة متعثرة تدخل الغرفة المبعوجة الباب. فتبعتها. فارتمت بسترة نومها المبرقعة بالدماء فوق الجثة الهامدة وحضنتْها ممرغة وجهها المبلول على الوجه المشوه فانصبغ دما. ثم ضمت الصدر الساكن إلى صدرها الزافر ممررة ذراعيها خلف الظهر قائمة على ركبتيها. فتدلت يد مبعثرة الأصابع وارتمت رأس في ميلان حر.

كان الغطاء الذي تشرّب النزيف بدا لي مرميا على عجل المفاجأة الصاعقة، وكأن القتيل قام لدوي الانفجار ففتح عينيه على ضوء لمبة يدوية ميدانية أعشى بصره، كما في كابوس. فلم يتقدم أو يتأخر متسمرا في فراشه.

وظهرت لي بقع الدم على الجدار ملطوخة بفعل الطلقات المصوبة عن كثب. كانت بندقية الصيد المحشوشة رميت غير بعيد عن الفراش بعد أن أطلقت خرطوشتاها على إطار صورة تشظى فتاتا وعلى ساعة حائطية تهرشمت أجزاء حتى لم تبق غير آثار البارود. وعلى الأرضية بقايا خشب الباب المفجر بارزة للعين متناثرة.

ثم فكت عن الجثة وتركتها تسقط مترامية بلا حراك. وانحنت على الرأس بأنين كلبة، مضمخة يديها بدمه طالية على وجهها ناشجة: قلت لك لا تعد! قلت لك ارحل.» ثم استقامت ومسّحت على صدرها غارزة أظافرها في كفيها فاتحة عينيها فاغرة فاها على صرخة خرساء حتى كادت تسقط.

أسندت ظهرها إلى الجدار، مغمضة عينيها. كان وجهها قد فقد جميع تقاسيمه الجميلة. وددت لو أني عرضتها على مرآة وقلت لها أنِ أُنظري فظاعة الإحساس بفقدان عزيز! لكن وجه نجاة اعترضني ترى من حيث اختبأت حد الخنجر يمزق نحر أمها.

ثم أخذتها بخطفة إليّ وطوقتها بذراعيّ وخرجت بها إلى الحوش تحت السيل فطرحتها أرضا وضغطتها تحتي: اغتسلي من ذنبه من نجاساتك، اغتسلي.» فأنّت ونحبت. وشبكت شعرها بين أصابع يدي حاكا وجهها على البلاط فبكت ولم تصرخ. وارتميت فوقها بطول ظهرها ورحت أفرك خديها بماء المطر مقطعا كلماتي الساخنة: توضئي! تطهري من دمه.» فشهقت ولم تنطق. فأدرتها على ظهرها وأنهضتها أضمها ممررا يدي على شعرها المشبع فهجعت أنفاسها. ثم جذبتها منه إلى الخلف فأسفر وجهها فعرضته للمطر وبيدي الثانية غسلته في لطف أهمس لها: هكذا، اهدئي! ائنسي! استنشقي عميقا».

وصعقتني رعشتها إذ أنزلت يدي عبر عنقها مزيحا ثوب نومها اللاصق بجلدها إلى صدرها ساخنا عامرا أملس، وقبضت على نهدها غير الواثق. فحرحرتْ صوتا أخرس ثم توجعت مرخية بدنها متهاوية.

حملتها إلى غرفتها ومددتها مكدودة أسحب ذراعي من تحت رأسها فحركت يدها تتحسسني فوضعتها على صدرها وولّيتها. ثم التفت إليها أمعن في جسدها النائم بلا فتنة فأحسست برغم ذلك سريان لذة كامنة. فغطيتها ببطانية، أراني في ظلمة قبو دافئة، وعدت أقف على جثة كأن أشلاءها جُمعت إلى بعضها جمعا في غرفة ابتلع أشياءها الصمت إلا الموت الضاحك على وجه مشوه عند رجليّ. للحظة، خلت شفتيه تحركتا ناطقتين في وجهي: أريتكم كيف أسحق من يدعون حمايتكم من كلاب الحكومة.» وحسبته نهض فتراءى لي أني أجهزت عليه بطلقة فقهقه في وجهي فأطلقت وأطلقت إلى آخر رصاصة. فقهقه فسترت وجهه وتحسست مسدسي بين حزامي وبين جلدي.

فقد حسبني الضابط لخضر كلمته فعلا إذ نطقتُ: عدالة ربك.» فسألني: أي عدالة؟» فانتبهت مجيبا: موتُه قتلا»، وفي ذهني رشيد قد فجر الباب ودخل ماردا ساحقا بالمسدس ذي الخمس عشرة، تماما كما أقسم لي آخرة مرة على أنه صار قادرا على قطع الشعرة نصفين؛ لأني تخوفت له أن يصبح ضحيته الرابعة.

فتفقد نجاة مهدهدة بنعاس وقال لي: الأطفال أشد مقاومة منا نحن الكبار.» فالتزمت الصمت، يشغلني فيه فجأة ما كبّله عن التحرك لمنع وقوع الثأر، وكان يعلم لا محالة أن رشيد دخل داري وأن لحول كان موجودا في بيت أمه. وكنت أبلغته شخصيا في الساعة الأولى من الصباح فلم يندهش وكأنه كان ينتظر ذلك!

ثم نطق على شفا ابتسام: ولو.. فهي جريمة قتل.» فلم أحرك شفتيّ بنبس. ولما أوقف سيارته أمام بيتي قال لي باتزان: لما رأيتها هذا الصباح أيقنت أني أستطيع العفو عنها وأن أهل ضحايا ابنها يمكن أن يسامحوا امرأة مثلها! لم تذكر صديقك رشيد بسوء. أقدر أن ذلك لم يكن خوفا مني ولا لكونها تحت تأثير الصدمة، ولكنْ لهذا الإحساس الذي يجعل الشخص في لحظة ما من حياته، أمام حقيقة الأشياء، يقر بأنه مذنب وعليه أن يعلن ذلك وينتظر العفو».

وفيما رحت أرد إلى الله علمه بما كانت عليه درجة آلام رشيد منذ ثلاثة أعوام، ناقرا بأصابعي على ركبتيّ، صعقني بقوله: ربما تكون أحببتك فعلا! فإني لما سألتها عنك نكست وزفرت ثم خرجت من مكتبي تجر حطامها.» فاستدرت إليه كلية وتأملت في وجهه لأول مرة أكتشف عسكريا يستطيع أن يتحدث عن الحب أيضا. ثم همست له بحزن الذي حنّ: ربما.»، متذكرا كلامه القاسي في إحدى لحظات قلقه قائلا: حالة الطوارئ السارية غير كافية. الحالة الاستثنائية وحدها تسمح بحرية التحرك لخنق بذور الفساد في تربتها».

فإنه كان سيصاب بانهيار لو لم يتمكن من قتل ثلاثة عناصر من المجموعة التي اغتالت له دركيين آخرين من فرقته، بعد أن كنا نصبنا الكمين ليلا في مخرج الغابة فهمس لي قبل وقوع الاشتباك صارّاً أسنانه: حتى ولو استسلموا! فلست مستعدا إلى تقديمهم إلى قضاة أغبياء».

وقلت له في تأثر متأهبا للنزول: ما قربني إليك شيء أعمق مما كان لظروف المحنة أن تفرضه.» فرد علي بود: لأني مثلك وحيد أبٍ قدّم دمه لتحرير هذا البلد. نحن مدينان لهما بالوفاء لما ماتا من أجله».

وقال لي بعد صمت بيننا: لا السياسة ولا النوايا الطيبة تحلان محل القانون والعدالة. فلولا بذرة الخطأ السياسي ما عرشت المحنة مأساة. كان يكفي أن يتقدم القتلة باعتذارهم إلى ضحاياهم وذوي ضحاياهم ويعلنوا إلى مجتمعهم خطاياهم».

وسرح لحظة أضاف إثرها: ليس من حق أي جزائري أن يقيم العدل بيديه».

ثم التفت إلى نجاة خلفي غافية وقال لي: أريد لها ألا تُفجع في أخيها.» فناديتها: هيا يا صغيرتي الشُّجاعة، وصلنا.» وفتحت الباب مشتت الإحساس لا أستطيع أن أخفي ما كان سيظهر في عينيّ.

● روائي من الجزائر.

● من روايته الأخيرة الصادرة العام الماضي بذات العنوان عن دار الحكمة بالجزائر

حبل سري

مها حسن•

"ستقلتلك هذه السرعة ذات يوم"، تذكرت عبارته الدائمة التي يكررها تعليقا على سرعة قيادتها، "إلا أنني سأموت وحيدة، لأنك لن تكون معي آنذاك"، كانت ترد وهي تخفف من سرعتها، متصورة بشكل غامض، أن هذا سيحدث ذات يوم، أن تنقلب بها السيارة، ولكنها ستكون وحيدة آنذاك.

"تمهلي في مضغ الطعام، هذه السرعة ستضيع عليك الكثير". تتذكر جملة أمها كلازمة موسيقية تتكرر في أغنية كل وجبة طعام تتناولها بوجود أمه.

أما عمتها فكانت تؤكد لها " أنت كالحصان الهائج،لا يعرف من أين يأكل، فيتنقل في جميع المرابض".

ورغم انتقاد الجميع لسرعة حركتها، وتنقلها، وقيادتها،إلا أنها تصرّ على القيادة بأقصى سرعة، متسابقة مع الريح، وكأنها حصان سيطير بالسيارة إلى ملكوت آخر.

تقود صوفي بيران سيارتها البيجو كحلية اللون، وهي تمضغ شطيرة الجامبون، وتستمع إلى موسيقى جوان حاجو، وتهتز خلف المقود، بحركات رجل أرعن.

ولكن ما علاقة صوفي بيران بجوان حاجو، أو برواية آلان بيران "الرغبة الأخيرة لصوفي بيران" الملقاة على المقعد المجاور،التي تقرأ فيها مقاطع عشوائية، حين تتوقف عن القيادة لترتاح قليلا؟

أتبحث صوفي في رواية آلان عن مصيرها الذي تجهله؟ كما تجهل الكثير عن ذاتها، رغباتها المفاجئة، حزنها المباغت، كآبتها الملاصقة لها، هوسها بالقيادة المتأصل فيها منذ سنوات، كحالة انتقام من الثبات، أم أنها تسخر من عالم آلان بيران، الذي تحمل اسمه؟

ولكن كل هذا لم يعطِ الإجابة على سؤال العلاقة بين صوفيَ بيران، والرواية الملقاة على مقعد سيارة البيجو، الصادرة عن دار جوزيه كورتي، وصوت جوان حاجو. فما العلاقة بين هؤلاء، وبين صوفي بيران؟

يرن هاتفها المحمول، تنظر إلى الاسم. إنه آلان، يتتبعها كيفما تنقلت، يدرك أنها ذاهبة إلى حتفها، لا بوصفه روائيا فحسب، بل بإدراكه العميق لسوء طواياها ضد ذاتها.

يرن الهاتف، لا ترد، يرن مجددا، يترك لها رسالة صوتية، إلا أنها لا ترد،،وتحت إصرار اتصاله، وشعوره بالقلق، ترد لتقول له عبارة سريعة:

"أنا في السيارة، ذاهبة إلى لي فوج، سأتصل بك فور وصولي، باي". تغلق الخط، ترمي الهاتف بنزق، وتتابع القيادة.

اتجهت إلى ذات الفندق الذي نزلت فيه منذ خمس سنوات، إيتاب أوتيل، وأصرت على الغرفة ذاتها، وكأنها تعود لسنوات خمس نحو الوراء.

لم تكن تحمل سوى حقيبة الظهر الصغيرة، التي تتنقل بها من مدينة لأخرى، وترافقها مع محتوياتها ذاتها في جميع الفنادق، حتى أنها غالبا لا تبدل محتويات الحقيبة: بعض الكاسيتات الموسيقية "سيرج غوسبرغ، برتراند كونتا، تري يان، جوان حاجو، فيروز"، كتاب آلان، كتاب كونديرا "فن الرواية" بالنسخة الفرنسية، مسبحة خضراء لا يعرف أحد من أين جاءت بها، ولماذا تحملها، بعض أدوات الزينة، عطرها المفضل شانيل، دواء الصداع، فرشاة أسنانها، وبالتأكيد مع حقيبة المحمول، حيث لا تتحرك دون حاسوبها.

ألقت بالحقيبة على السرير، ثم اتجهت فورا لأخذ حمامها الساخن، تلك العادة المرافقة لها، مع أنها امرأة غير نمطية، لكن الحمام الساخن أحد أشكال بهجتها المؤقتة، تظل تحت الدوش، حتى يتورد جلدها وتتفتح أزهاره.

عادت تلتف بالمنشفة، فتحت النافذة المغلقة، بدلا من أن يغلق أحدهم عادة نوافذ مفتوحة، تنسّمت الهواء بعمق، ولوحت بيدها دون أن يكون ثمة أحد، لهيلين وكوليت اللتين دعيتاها منذ خمس سنوات للتحدث عن تجربتها في الكتابة مع طلاب ثانوية أندرية مارلو في راميرمونت، في لي فوج البعيدة قليلا عن نانسي.

كلما ابتعدت عن باريس، شعرت بالهدوء، وكلما زاد ابتعادها، عاودها الشعور بالقلق.

تكره ذلك الالتزام الأجوف، عليها أن تعود في لحظة ما، دون مبرر واضح و أيمنطقي، حتى حين لا يكون آلان في باريس. تشعر أنها في لحظة ما يجب أن تكون هناك، في باريسها، وهي تعود إلى هُناكها، سرعان ما تضجر، وتشعر أن باريس لا تعني لها شيئا، هو شيء من المراهقة العاطفية ربما، تلك المراهقة الملازمة لكل أنماطها السلوكية والعاطفية، ترغب ولا ترغب في الوقت ذاته، تفرح ثم تحزن، للأمر ذاته، تحب وتنفر.

قالت لدومنيك، محللتها النفسية: في كل دورة زمنية، أشعر أني أبدأ من الصفر، تصبح ذاكرتي خالية تماما، أتفرغ من عالمي، أتجوف، وأشعر أن علي الامتلاء مجددا، بالدوافع والرغبات والأفكار، والبحث عن المحرك الأساسي لماذا أنا هنا، وماذا أفعل؟ ثمة تجويف كبير بداخلي، هوة سحيقة مخيفة، تشدني إلى العدم، إلى الرغبة الملحة في الموت، والخوف من الموت في آن معا.

كانت تستلقي على السرير، دون أن تفرغ حقيبتها، وقد بدأ جسدها يجف ويتعرض لهواء مؤذ، حين رن الهاتف، قرأت مجددا اسم آلان، لم ترد، بل نهضت وأغلقت النافذة، ثم أقفلت جهاز الهاتف.

أما آلان، فقد ترك هاتفه على حافة حوض المغسلة في الحمام، حيث يأخذ حمامه متوقعا اتصالها، وحين أنهى حمامه دون أن تتصل، نظر إلى الجهاز بشيء من الامتعاض قائلا "لتذهب إلى الجحيم"، وغادر الحمام تاركا جهاز الهاتف على حافة الحوض عن قصد، ثم أخذ يجفف جسده وهو يدندن أغنية لجون براسان، وتوقف عن الغناء، كأنه استدرك خطأ لعنته، قائلا لنفسه بصوت ساخر: "هي ذاهبة إلى الجحيم بكل حال".

حان موعد جولته المسائية، في تمام السابعة، تتهكم منه كلما رأته يستعد

للخروج في الساعة ذاتها: "لا أفهم كيف تكون روائيا حداثيا، ولا تتخلى عن عاداتك، كرجل كلاسيكي". فيغيظها بجوابه، إذ لا يوفر فرصة لاستفزازها عن حب، كما نستفز صغارنا، حتى يتشاجروا معنا، أو يضربونا، أو حتى يشتمونا: "لولا دقّتي وتنظيمي، لما تابعتُ رواياتي، ولكنتُ مثلك قائد سيارة أهوج". ترد عليه بنبرة الاستفزاز ذاتها المختلطة بالحب: "أن تكون قائد سيارة أهوج وحداثي خيرٌ من أن تصطحب كلبتك كعادة الفلاسفة الرصينين، لتتمشى على ضفاف السين في تمام الساعة السابعة مساء من كل يوم، كعادة مقدسة". يقترب آلان منها، يحتضنها، ويقبلها بدفء وشهوة، كما لا يكف عن حبها واشتهائها "ولكن لا تنسي سيدتي أنني روائي حديث". تعبث بخصلات شعره معلقة بخبث: "ولا تنسَ أني إحدى قارئاتك المفتونات بك".

ارتدى ملابسه. وضع عطره المفضل. نبحت روزيت فرحة بجواره، متمسحة به، لاعقة يديه، صرخ بها مؤنبا: "لماذا تصرين أن تبقي كلبة ذليلة، هذا موعدنا اليومي للخروج، فلماذا لا تتعاملين مع نفسك بأناقة". نظرت إليه روزيت بعينين ملتمعتين، فشعر بكآبة غامضة وهو يعلق السلسة في عنقها، ثم يغادر ويضغط على زر المصعد. خجل من نفسه، فقد التبس عليه الأمر في لحظة، وانتبه بغتة إلى أنه يتحدث إلى كلبته كما لو أنه يتحدث إلى صوفي. هل هو الافتقاد إذن؟ أم عدم الشعور بالأمان حين تغادره؟ لقد قالت له حين تشاجرا آخر مرة، على عادة جميع الأزواج: "مم تخشى!؟، سأعود، مهما طال غيابي، سأعود إلى هنا". أجابها محبطا و قد أسرف في الشرب، وهو لا يتنازل ويعبر عن مشاعره، كرجل بروتوني متحفّظ عاطفيا، إلا حين يغلبه المشروب: "من يدري صوفي؟ ربما تذهبين ذات مرة، فتكون الأخيرة". قالت: "أتعني أني سأموت؟"، قال: "أعني،أن تكتشفي مكانك بعيدا عني"، ثم صمتا.

أنهى جولته مع روزيت على ضفة السين، بين جسر ميرابو وتمثال الحرية. ثم عكف، مصطحبا كلبته، إلى مقهاه القريب من المنزل، مقهى رينوار، في شارع رينوار. حيث اعتاد بيرته المسائية، قبل أن يعود ليتناول عشاءه الخاص في المنزل، وحيدا، كرجل أعزب. كان الجو يقترب من البرودة، حين بدأت روزيت تعطس، وتهز ذيلها رغبة في العودة، لشعورها بالجوع.

إنها التاسعة مساء، وليس الوقت مناسبا للتنزه في جبال لي فوج، إلا أنها لا تعبأ بالزمن.استقلت سيارتها ورفعت صوت الموسيقى حتى أقصاه.

تجولت بسيارتها لأكثر من ساعة، في عتمة لي فوج، باحثة عن ذلك الكائن الخرافي الذي يدمر استقرارها وهدوئها،الذي يشدها نحو البعيد، يرميها خلف المقود، تقطع المسافات باحثة عنه بعينين محملقتين ورأس خدر، هذا الذي سرقها من بيوتها، من رجالها، من أهلها، من دراستها، من فنها، من ذاتها، ذلك الذي لم تتذوقه يوما، ولم تعرفه ساعة "الأمان".

هي الآن في سيارتها، تقود، تسمع الموسيقا، وتبكي... هذه الأفعال الرئيسية التي تمارسها في حياتها كأحد أشكال أدائها لتلك الحياة. تُعرّف صوفي بيران نفسها من خلال تلك الأفعال الثلاثة "أنا صوفي بيران، الموازية للقيادة والإصغاء إلى الموسيقا والبكاء". وفي توقفها عند كل من هذه الأداءات تحلّل، وهي تلفّ ساقا على ساق، وتدخن، وتتفلسف أمام آلان، مستغلة حبه، واحتماله لثرثرتها:

"الموسيقى والقيادة متشابهان، شكلان من أشكال رفض الثبات، السيارة تحركني، تتحرك بي، تقتل المكان، وكذلك الموسيقا، تقتل الثبات، تخلق ذبذبات حولي، تحرّك هذا الصمت، تنقلني عبر موجاتها، تموجاتها، من انفعال لآخر، من عالم لآخر... ولكن البكاء، تُرى آلان، ما سبب ميلي للبكاء"!؟. ملّ آلان من ميلها الدائم لطرح أسئلة سرعان ما تغير من إجاباتها، بل وحالاتها، إذ ستقول له غدا مثلا، أن الضحك بصوت عالٍ هو فعاليتها الجديدة لقبول الانكسار. سألها بضجر "أتتمتعين بالبكاء؟" تقول وبلهجة من يكتشف "أحس باحترام لذاتي حين أبكي، وكلما بكيت، شعرت وأنا ابكي، أني يجب أن أزيد من حالة البكاء، لأزداد احتراما، ترى ما هو السبب الذي يجعل البكاء قيمة بالنسبة لي؟" ويقول آلان وهو يشرب نبيذ البوجولي "الماء"، "نعم؟؟؟"، الدموع هي المياه الداخلية التي تنظّف خطاياك، كلما احتجت للبكاء أكثر، دلّ ذلك على كثرة الوسخ الذي يحتاج لإزالة، تدهس سيجارتها، وتقفز عليه بصخب، ترتمي فوقه وتقلبه على الأريكة "سأخنقك، أتسخر مني" فيقول بحبه النادر الممزوج بالسخرية "أنا من سيخنقك"، يطبق على شفتيها، ليخنقها من الحب.

ولكن حقا، ما هو الأمان؟

من أجل معرفة أمانها الخاص، تركت صوفي دراسة الطب، لتتجه نحو السينما، ومن ثم هجرت السينما في السنة الثانية لتدرس العلوم النفسية، ثم وبعد سنة تقريبا، تركت كل شيء، ووهبت نفسها للقيادة والترحال.

منذ ثلاث سنوات لم تكف صوفي عن القيادة بمعدل ثماني ساعات يوميا. لم تتجاوز مدة الليالي التي قضتها في المنزل، منذ السنوات الثلاث أكثر من ثلاثة أشهر، أي أنها ومنذ ارتباطها رسميا بآلان، قضت معه تسعين ليلة، بينما قضت في الخارج أكثر من ألف ليلة. في البداية راح يسايرها في التجوال معها، ولكن باعتباره رجلاً ذا مواصفات مختلفة، يكره التغيير، يكره التحرك، يميل إلى الاستقرار والثبات، أو يتمتع بالأمان الداخلي كما تصفه صوفي، فقد وجد في قيادتها المجنونة ضربا من الانتحار، وكانا لا يكفان عن الشجار كلما جلس إلى جوارها وراحت تقود وكأنها ذاهبة إلى الموت.

بدورها شعرت صوفي أنها تحررت منه حين كف عن ملازمتها في السيارة، وكأنها تستعيد طقوسها الخاصة اللصيقة بها: قيادة، موسيقا، بكاء بدلا من أن تكون معه بـ قيادة، موسيقا، شجار أو حوار.

"لو كان الحزن رجلا لقتلته" يكرر آلان، محبطا من عدم إمكانية إخراجها من حزنها، ربما يكون هذا الحزن، أحد أسباب ارتباطه بها، أحبها بجنون نادر، والبروتوني لا يعبّر عادة، ولكن ميلها المفرط في تدمير ذاتها، جعله يقرر أن يكون معها، وتكون معه، أملا في إدماجها بالحياة، لتكف عن الشعور أنها معلقة في الحياة، دون جذور قوية، أو دوافع أو أسباب، تربطها بالعيش.

اعتقد أنها بمجرد أن تحمل وتنجب، سوف تتخلص من حالة التيه والضياع أو التضييع الرغبوي التي تحياها، إلا أن الطبيعة لم تمنحها الأمومة، كأنها لم تشأ إخراجها من تيهها، أو ربما لم يكن ذلك هو الجواب.

تكرر أمامه "إذا مت، ادفنوني في مقبرة مونبرناس، هذا سيمنحني الأمان بعد موتي"، ولا يستغرب إذن أن تكون مقبرة مونبرناس إحدى أماكنها المفضلة التي تزورها كلما شعرت بالكآبة والخوف. فكأنها تلاقي هناك مصيرها القادم، فتعود ممتلئة بالصمت والقناعة.

القيادة هي الشيء الوحيد الذي يحميها من الخوف، فكأنها تفرّ، عبر التحرك، من شبح الموت، كلما توغلت في الطريق، ابتعدت وضللت الموت عنها.

ما هذا البريق الملتهب في عينيها، يؤكد لها آلان "أنا كروائي وراءٍ لا أصدق أن الموت يجرؤ على الاقتراب من شعلة عينيك، ستعيشين ثمانين سنة".

لم يكن الموت هو ما يؤرقها، بل الافتقاد إلى الأمان. الخوف الدائم. تلك الرجفة الأبدية في الداخل، كأن ثمة تجويفا عميقا سيلتهمها، تلك الحفرة التي يصعب ردمها.

لا يمكن التحايل على هذه المشاعر والأفكار، إلا بالقيادة، تلك الحركية الدائمة، الاهتزاز الأزلي، يدمر احتمال انتصار الهوة، فيرجّها باستمرار.

توقفت سيارتها على مشارف رامير مونت، ترجلت منها، وبالرغم من جهلها بالميكانيك،إلا أنها كانت متيقنة

بأنه ما من سبب لتوقفها سوى نفاذ الوقود، وقد كانت محقة بالفعل، لا وقود، كانت منشغلة ومنهمّة بذاتها، فلم تنتبه إلى مؤشر الوقود.

تركت السيارة لتسبح في الظلام، ولو كان الوقت نهارا، لسبحت في الأزهار والخضرة وجمال جبال لي فوج، ولكنه المساء. أقفلت السيارة وعادت سيرا على الأقدام.

يا للعتمة، يا للوحدة، يا للعزلة... يا للضياع...

تضع يديها في جيوبها، تدندن لحنا، تصفر، كمحاولة بائسة منها لطرد كل ذلك الذي يهجم عليها ليمزق كل ما قد يدفئها، يا للبرد! ماالذي أتت تفتش عنه وسط هذه الحقول الفارغة المعتمة ؟ ولماذا تترك شقتها الفاخرة في باريس، وحضن زوجها الذي يحبها، وفاء روزيت، ودفء النبيذ، تجربة الكسل الممتع أمام شاشة التلفزيون لمشاهدة أفلام العطل، لترتمي هنا، وحيدة، برفقةالبرد والخوف؟!

من أين نأتي بالقوة لاحتمال كل هذا الفراغ؟ كأنها أضاعت طريق الفندق، تمشي على غير هدى، وكأنها حين تترجل، تفقد الاتجاهات، وكأن آليتها الوحيدة للتنقل داخل الحياة، هي السيارة.

حتى أنها لا تحمل مصباح جيب، أشعلت سيجارة وحاولت السير على ضوء الـ قداحة، تعثرت بين الأعشاب وكتل التراب وروث الكلاب.

شعرت بغتة برعب لا يمكنها احتماله، تسمرت عاجزة عن التفكير،لكن سرعان ما استعادت ذهنها،توجب عليها اتخاذ قرار: إما الاستمرار في السير على غير هدى دون أن تصل إلى مكان محدد، أو الجلوس في المكان الذي تقف فيه منتظرة ضوء الصباح ؟و لكونها كائنا مرتبطا بالحركة ، فقد آثرت متابعة السير منخرطة في موجة بكاء عارمة.

من بعيد تلمح ضوء سيارة يقترب، تؤمن أن دموعها جلبت لها الرأفة من مكان ما، لا تزال ثمة الكثير من البذور الميتافيزيقية العالقة فيها، منذ نشأتها، تقود سلوكها، بل وتحرك حاضرها.

تلوح صوفي بيديها وهي تشعل وتطفئ قداحتها مرارا لتلفت انتباه الشخص خلف المقود.

تصل السيارة قريبا منها، تتوقف.

سيدة خمسينية تفتح لها الباب، فتقتحم رائحة الخمرة أنفاسها:

– نفذ وقود سيارتي!

– البيجو المتوقفة في الطريق؟

– نعم، لم أنتبه إلى خزان الوقود.

– ليست مشكلة، تفضلي لأوصلك، أين تسكنين؟

– في الفندق.

– حسنا، سأوصلك.

تثرثران في الطريق، فاليري تقود بطريقة أسوأ من صوفي، تتذكر صوفي آلان، لو كان معهما، لفضّل أن يترجل وسط العتمة، على أن ينتحر في هذه السيارة، تستمع فاليري إلى سيرج غانزبورغ١، تثرثر وتهذي عن زوجها الذي هجرها مع أعز صاحباتها، تشتم عالم الرجال. توقفت حياة صوفي الراهنة للحظة، وهي متشبثة بجملة نطقت بها بريجيب باردو "الحل الوحيد كان الموت". توقفت فاليري أمام منزل متطرف قليلا عن المنطقة قائلة "اسمعي عزيزتي، أنا متعبة، وهذا منزلي، إما أن تدخلي وتمضي الليلة هنا، أو خذي السيارة، وأعيديها في الصباح". تُفاجأ صوفي بلامبالاة فاليري التي أنهكها المشروب والخيانة، تلحق بها مؤمنة أن امرأة حزينة إلى هذا الحد، ربما أكثر منها، لا يجب أن تُترك وحدها، حتى ولو لليلة واحدة، ما دامت صوفي هنا.

تتابع المرأتان الشرب، وكأنهما تبدآن سهرتهما من جديد، موسيقى، تدخين، ثرثرة، بعض الأطباق الخفيفة، وأخيرا لا بد من إتمام طقوس النساء الوحيدات، الهاجرات أو المهجورات: البكاء!

حين تصحو صوفي، تجد نفسها على الأريكة، مرتمية متهالكة، وتجد فاليري أمامها مستلقية على فراش صغير على الأرض، بينما مدفأة الحطب تقرقر مانحة دفئا لا يزال الوقت مبكرا لاستهلاكه.

تنهض وألم عنيف يعبث برأسها، لقد خلطت أنواعا من المشروب، واستمعت إلى من تفوقها ثرثرة، اتجهت إلى المطبخ باحثة عن ما تشربه ليوقظ رأسها المرتبك، جهزت الكثير من القهوة، وجلست في المطبخ المطل على حديقة المنزل الرائعة، المزدانة بصنوف من الأزهار والورود وبعض الأشجار، تدخن وتعبث بمخيلتها.

تكتب ورقة صغيرة لفاليري وتغادر، لن تفيق فاليري قبل العصر،لقد أنهكها الشرب، تتجه إلى محطة الوقود، تشتري بنزينا، وتتجه بتاكسي نحو المزارع البعيدة، مستعيدة بيجوها الكحلية التي أمضت ليلتها وحيدة، مع الموسيقا التي لم تتوقف طيلة الليل، لأن صوفي نسيت إطفاء جهاز التسجيل.

كما أنها نسيت إطفاء جهاز التسجيل في السيارة، فقد نست، أو تناست هاتفها المقفل في الفندق، وحين أخذت حمامها وعادت تشرب المزيد من القهوة قبل أن تغادر راميرمانت، دون أن تفقه سبب مجيئها، لماذا جاءت، ولماذا ستغادر، كأن ثمة سراً مدفوناً في أرض ما، ستكتشف وجوده، وحين لا تعثر عليه، تركب سيارتها وتمضي.

انتبهت بغتة إلى الهاتف، فتحته ووجدت العديد من الرسائل.

علّقت حقيبة ظهرها على كتفيها، وحملت حقيبة الكمبيوتر، وهبطت السلالم، فهي تكره المصاعد، وتفضل التحرك الأسرع، المصعد حالة حركة لا تشعر بها، طاقتها الداخلية تحتاج دوما للارتجاج، ولكي ترتج، يجب تسلق وهبوط السلالم بالأقدام.

رمت الحقيبة في المقعد الخلفي، واسترخت خلف المقود، أشعلت سيجارة أولا، ثم شغلت جهاز التسجيل، وبعد لحظات قررت التوجه صوب فاليري، ربما تكون قد أفاقت، يجب أن تقول لها شكرا على الليلة الماضية.

عندما فتحت فاليري الباب، لم تعرفها "أنا صوفي، عدت الليلة السابقة معك، بعد أن توقفت سيارتي...."، وقبل أن تتم كلامها قالت فاليري بنزق "سيدتي، أنا أقابل يوميا عشرات الأشخاص الذين تتعطل بهم سياراتهم، ويعودون معي، اعذريني فأنا لا أذكرك"، فوجئت صوفي قليلا، ثم انتبهت أنه ربما انفصام المشروب، أو السجائر التي تتعاطاها هذه السيدة ، فتختلط لديها الأحداث.... كم كان حديثا حميما ودافئا، ياه، إن فاليري إذن تتحدث إلى عشرات الأشخاص بالطريقة ذاتها.

عادت صوفي لتقبع خلف مقودها، ولتقود مجددا ممتلئة بإحباط اعتادته طويلا.

هل عليها العودة إلى نانسي، أم باريس، ربما الذهاب إلى ستراسبورغ القريبة هو الأفضل، تشعر بقليل من الجوع، لم تأكل شيئا منذ ليلة البارحة مع فاليري، تغيّر الموسيقا، تسمع الراديو، تتمتع بالاستماع إلى أغنية بربارة " زمن الليلك "، تقود دون أن تقرر بعد إلى أين ستتجه.

تتوقف في ستراسبورغ، أمام مطعم وجبات سريعة، تأخذ وجبتها مستندة إلى سيارتها، مستمعة إلى رسائل هاتفها:

– أيتها المجنونة، اتصلي بي، لن أعتاد جنونك طويلا، أحبك... آلان

– صوفي، لماذا تغلقين هاتفك دوما؟ سأصل باريس في الأسبوع القادم.... فاضل

– صوفي، اتصلي بي، مشتاقة إليك جدا، لقد عاد ريكس مجددا.... كاترين

– صوفي، معك روبير، آن في المشفى، ستلد قريبا، سأتصل بك لاحقا، أقبّلك

– هاي صوفي، أنا فاليري... هل تذكرينني، لقد كانت سهرة جميلة

– السيدة صوفي بيران، يرجى مروركم على بلدية باريس الدائرة السادسة عشر، للاتفاق على موعد يناسبكم حول محاضرة جمعية النساء المعاصرات، سارة بانتر.

Serge Gainsbourg et Brigitte Bardot duo Bonnie & Clyde 1

● كاتبة وروائية سورية تعيش في فرنسا.

● من روايتها الأخيرة الصادرة حديثاً عن دار رياض الريس بلبنان بذات العنوان.

سيدات القمر

جوخة الحارثي•

شكرا لك أيتها المضيفة المتألقة، كعكة البرتقال لذيذة جدا، وإن كنت أفضل الحلوى العمانية على كل ما تنعتونه بالحلوى أو "السويت" كما تقول لندن، في المواسم، أو حين يمتلئ بيت أبي الكبير بالضيوف كنت ألف قطعة كبيرة من الحلوى في ورقة منتزعة من دفتري المدرسي وأحملها لأستاذ ممدوح، في كثير من الأحيان لم أكن أجد فرصة لأتذوقها، في البرزة يأكل الرجال الكبار أولا، ولا ينبغي لأمثالي من الصبيان أن يظهروا النهم أو يزاحموا الكبار، كثيرا ما ترفع الحلوى قبل أن تصل يدي الصغيرة إليها وحينئذ يتلاشى أملي تماما لأن عمتي ستحكم الإغلاق عليها في المخزن، ولن أتجرأ على طلبها. لكن ظريفة تتذكر أستاذ ممدوح وتخطف لي قطعة كبيرة من أجله أو من أجل الشهادة التي تفرح بلونها الأخضر البهيج دون أن تفهم كلمة منها.

في بعض الأحيان أكون محظوظا جدا فأحصل على قطعتين ألفُ الأولى لأستاذ ممدوح وأقتسم الثانية مع منين الذي يشم رائحة زعفرانها مهما بالغت في إخفائها. منين كان يقتعد حصاة ضخمة أمام باب منزله الطيني الذي يقع على طريقي للمدرسة، لا يمر مخلوق من أمامه إلا وينادي: "منين مسكين، اعطوه لقمة عيش، اعطوه شطفة حلواه"، سأنتقل من صف لآخر ومنين لا يغير مكانه كأنما خلق والحصاة معا، ولا ثيابه الرثة، غير أنه سيكتشف شراب التوت "الفمتو" وسيغير نداءه: "منين مسكين، اعطوه لقمة عيش اعطوه شطفة حلواه اعطوه شربة فمتو"، كان ولده زايد في صفي لكني لم أره أبدا مع أبيه، كان دائما في المدرسة أو يلعب مع الأولاد في الحارة، يقول الناس إن أمه هربت مع رجل آخر وتركت زايد رضيعا فأحسنت إليه الجارات حتى كبر وأصبح قادرا على العناية بنفسه، كان زايد لا يضحك أبدا ويغلب كل الأولاد في مسابقات الركض التي كنا نقيمها من أول الفلج حتى آخر مزرعة في العوافي.

حين يراني منين سينغم نداءه المعتاد ثم يصفق قائلا: "هيه يا عبدالله؟ كيف حال أبوك؟ أيش جبت اليوم لمنين المسكين؟" فإن كنت خالي الوفاض صرخت في وجهه: "أعرف أن وزارة الشؤون تعطيك ثلاثين ريال" وأركض باتجاه المدرسة، وإن كانت حصتي من الحلوى كبيرة سأجلس معه على حصاته ونأكل معا، فيمتلئ فمه بالحلوى واللعاب والضحك، ويعيد على مسامعي القصة نفسها للمرة الألف: "هيه يا عبود، نعم الولد أنت، كريم مثل أبوك، هيه يا عبود، في سنة الخرسة نزل المطر عشرة أيام كاملة، بيتي هذا ذاب كله وحتى بيوت الهناقرة قطرت وانخشفت سقوفها، متنا جوع يا ولدي، كل التمر أفسده المطر وخرس، كل فراشنا وثيابنا مبللة وما أحد لاقي يأكل ولا شرا ولا بيع، هيه يا عبود أنت جيت في زمان النعمة والخير، ما شفت الجوع، سنة الخرسة سالت العوافي كلها وديان، والشيخ سعيد أقفل على نفسه في القلعة وقال ما عندي شيء، كل تمري أفسده الماء وحرب القبائل أخذت كل اللي حيلتي، لكن أبوك نعم الرجل، فتح بيته ونصب الناس الخيام في حوشه، يأكلوا ويشربوا إلى أن فتح كل باب في المطبخ والمخزن وشاف الناس بعيونهم أنه ما بقى شيء، لولا أبوك والشيخ مسعود الله يرحمه يا ولدي كنا متنا جوع، سنة الخرسة يا عبود... هيه واليوم معنا حلوى.. دنيا يا ولدي دنيا.. أقول عبود: ما عندك شربة فمتو؟"

وكبرنا، لم يعد زايد يشد شعر البنات على غفلة ونحن نلعب الغميضة وننقسم فريق البنات وفريق الأولاد، لم يعد يصرع سنجر في العراك ويخنقه، كبرنا ودخل زايد الجيش. في سنوات قليلة اختفى من السكة بيت منين الطيني المتداعي وحل محله بيت اسمنتي بثلاث غرف وصالة، قيل أن زايد يترقى بسرعة في عمله وينال رضا المسؤولين، ولكنه لم يعد للعوافي إلا لماما على سيارته الكامري الحمراء، أعاد بناء البيت وملأه بشوالات الأرز والسكر وعلب الحلوى المشمعة من بركاء، كان يعود دائما للعوافي بزيه العسكري وصناديق الفواكه وعلب الفمتو وبعمال لبناء غرفة في البيت أو استبدال الباب الخشبي بآخر أكثر زخرفة، لكن منين وقد كف بصره وابيض شعر رأسه كله لم يغادر حصاته ولا ثيابه الرثة ولا نداءه القديم للمارة، سمع الجيران الشجارات المحتدمة بين الأب وابنه الضابط، قال منين إنه لم يعد يرى وتعود على الشارع والناس ولا يريد أن ينحبس في بيت حتى لو كان جديدا، قال إنه يداعب الناس بندائه ليتسلى بالحديث معهم ولا أحد يعطيه شيئا كما كان الحال أيام الفقر، قال إنه لا أحد يغسل له ثيابه أو يطهو الأرز الكثير المكدس في

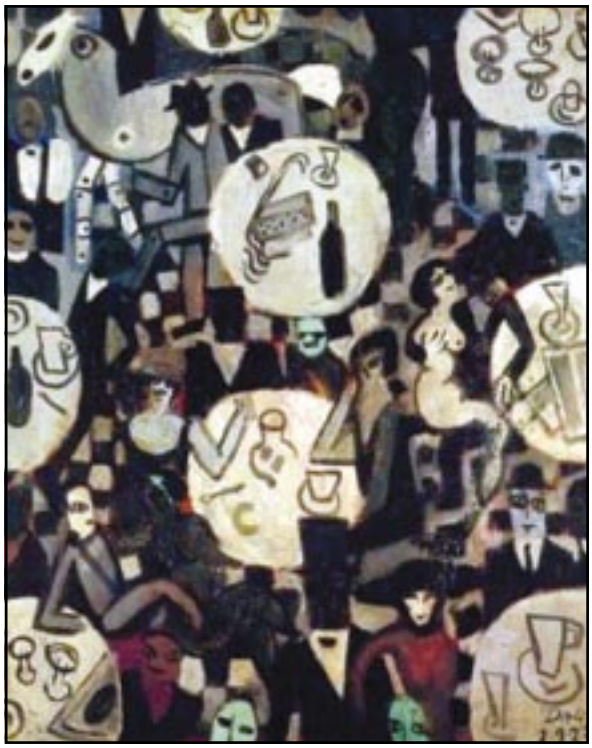
البيت وإنه يحب الأكل مع الجيران وسط لمة الأولاد واللعب، ولم يتبين الجيران شيئا من صراخ ابنه، حين أردت أن أوزع صدقة عن ابني محمد أملا في شفائه ذهبت للعوافي وذبحت خمس شياه ووزعت لحمها لكن منين رفض أن يأخذ شيئا من اللحم، قال إن زايد لو عرف لن يسامحه، كانت الخادمة الهندية التي أحضرها له قد اهتمت بملابسه وحمامه أسابيع قليلة ثم تفرغت لنفسها، وحين ارتفع بطنها بحمل واضح جاء زايد وأعادها لبلادها، عاد منين لهيئته القديمة وطلاقة وجهه المترب وضحكه وحصاته، أصبح يطلق نداءاته بصوت خافت ويصمت تماما وينسحب داخل بيته الاسمنتي حين يكون زايد موجودا في العوافي.

يصيح منين: "سنة الخرسة يا عبود..سنة الخرسة..لما أتى الماء على الأخضر واليابس، لكن الحمدلله عشنا..تكدسنا في الخيام في بيت أبوك وبيت الشيخ مسعود نتقاسم التمر والعوال[1] عشرة على صحن واحد.. والحمدلله.. أقول عبود: ما عندكم شربة فمتو في البيت؟.... تقول لي معاش وزارة الشؤون؟.. ثلاثين ريال يا عبود حتى سجريت ما يسدوا كيف دفاتر زايد وأقلامه؟.. حفيظة شوفتها بس بثلاثة ريال... تقول لي روح تسبح الأول يا منين وبعدين تعال، الله يصرف الحريم صرفة، ما منهن بد، في سنة الخرسة يا ولدي ماتن جوع وكانت الواحدة بتبيع نفسها حتى بنص قرش، لكن بعضهن يا عبود راسهن يابس لا تنفع فيهن الفلوس ولا الكلام الحلو، أنا جبت لحفيظة هذه غرشة فمتو كبر زندي وما رضت ..ما ذاقت الجوع.. ما شافت سنة الخرسة.. تقول تسبح تقول.. أقول لك زعتر أحسن عني؟".

وبعد سنوات حين سيكف بصره وتتساقط أسنانه سيلحق بالزار ويدوس الجمر ويصرخ كما شاء، وفي الليلة التي وجد فيها مقتولا بطلقة مسدس على رأسه كان قد عاد من الزار متأخرا وسكرانا وظل يصرخ أمام باب بيته:

"منين مسكين اعطوه لقمة عيش اعطوه حبة سجريت اعطوه حرمة ولو حفيظة النجسة"، قال بعض الناس إنه شهيد مقتول وصلوا عليه، وقال بعضهم إنه سكران فاسق ولم يشاركوا في الصلاة، حملوا جنازته ودفنوه في المقبرة غرب العوافي، وحين جاءت الشرطة في الصباح قال كل الناس إنهم لا يعرفون شيئا ولم يسمعوا شيئا وأقفل ملف القضية بعد أيام، ولم ير أحد من العوافي زايد منذ الحادثة.

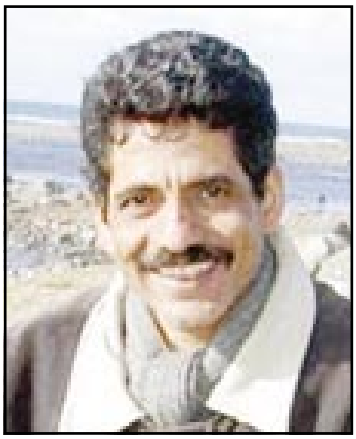
كان أستاذ ممدوح يدرسنا كل شيء، ولم يكن في صفنا أي بنات لكن زايد كان يتسلل بين الحصص إلى الصف الأول حيث تدرس أربع بنات مع الأولاد ويشد شعر إحداهن ويهرب إلى أن اشتكته خولة لأبيها عزان فتوقف، وحين درسنا سورة "الهمزة" نظر إلي شزرا حين أخذنا نردد الآيات: "ويل لكل همزة لمزة. الذي جمع مالا وعدده. يحسب أن ماله أخلده"، أفاض أستاذ ممدوح في شتم الأغنياء وتكديس المال والتجار الذين يكنزون الذهب، وكاد زايد أن يلتهمني بنظراته النارية، وهكذا حين سألنا أستاذ ممدوح في يوم آخر عما يعمل آباؤنا - وهو على علم مسبق بالجواب- كدت أموت من الخجل ولم أملك الجرأة لأقول إنه تاجر، قال الأولاد بكل ثقة: "مزارع، حداد، مزارع، نجار، خياط دشاديش رجال، قاضي، مؤذن، مزارع..."، وتصببت عرقا خوفا من أن أقول إن أبي تاجر، بدا لي أن كلمة تاجر تعني شخصا قبيحا سمينا يتدلى كرشه أمامه وهو يكدس الذهب ويعذب الفقراء، وأن سري كابن رجل غني -- يملك السيارة الثانية في العوافي كلها بعد الشيخ سعيد-- سينكشف وسأكون عرضة للسخرية، صاح زايد: "أبوه التاجر سليمان، صاحب البيت الكبير والمزارع والأراضي حتى مسكد". ولم يسخر مني أحد لكني أحسست بالخزي والعار وتمنيت لو كان أبي مزارعا كمعظم الآباء. وفي الفسحة كنت وزايد الولدين الوحيدين في الصف اللذين لم يذهبا للمقصف، كان كلانا لا يملك مصروفا. أبي لم يقتنع قط - حتى وصولي للإعدادي- أن عليه أن يعطيني مائة بيسة كل يوم من أجل المدرسة، وحين حصلت عليها أخيرا في الاعدادي كان الناس يعطون أولادهم مائتي بيسة أو ثلاثمائة. كان علي دائما أن أختار بين الخبز والجبن وشراب السن توب، ولم أستطع الحصول عليهما معا حتى أنهيت الثانوية.



١ العوال: السمك المجفف.

● رواية من سلطنة عمان.
● من روايتها الصادرة حديثاً بذات العنوان عن دار الآداب اللبنانية.

سوق الوجع



منصور راجح•
خاص انزياحات

المكان:

يتمدد كفضيحة حيثما وليت وجهك. وليس عسيرا عليك إذا ما افتقدته أن تجده وقد اختبأ في ذاتك.

تصل إليه بالسيارة أو راجلا،مكبلا أو متشبها بالحرية التي تفر من نفسها بمجرد ما تصطدم بما يدل عليه:

باب كأي باب مصنوع من الحديد الصلب وبدون أي حركة تثير الشبهة أو تستفز الحكومة؛ سيكون عليك الوقوف انتظارا لانتهاء قرقعة فك الأقفال لتدخل مدفوعا بلعنات الوجه الذي يستقبلك أن كنت شحيحا أو رحمته أن جادت أناملك بشيء من ذلك الذي يحيل اليد خضراء تسر الناظر فيها إن كان من طينة هذا الموقوف برسم هكذا مكان:

وجه كأي وجه، قد تجد فيه بعض الشبه بوجهك وقد تفر من مرآه وتنكر أي شبه بينكما كما يفر الشرق من الغرب وينكر كل منهما صاحبه؛ وجه كان يمكن فعلا أن يكون كوجهك أو أي وجه آخر لولا عجزه عن الابتسام حتى تصنُّعا وهو يستعيض عن ذلك بأنامله التي تمتد نحوك أول ما تمتد متباطئة بعض الشيء في مناطقك المحظورة وهي تفتش عن شيء ما سيصعب عليك فهمه إن لم تكن على قدر كاف من الفطنة والنباهة وتنتبه إلى عنوان يتموضع في صدر البناء المهترئ الذي يعود بأصله إلى عهود غابرة تدخله فتجد نفسك أمام مكان أو في مكان بمساحة السوط، بضيق لحظات الانسحاق، تدلف إلى داخله وكأنك تدلف إلى داخل لطمة أو فلنقل بأنه كل ما هو حولك بل فيك: لطمات ما أن تبدأ التمدد "حيث يحلو لك" حتى تطالعك بإلحاح كل منها يريد جرك نحوه ويغالبك الدوار وأنت محتار في أي منها تكمل تمددك أفيما حولك، "لطمة" من تلك التي تتمدد داخلك أم في واحدة من المخيمات التي تتوزع الباحة والتي نُصبت كيفما اتفق، والخاصية المشتركة بينها أنها قامت بغير أعمدة لغياب ما يمكن نصبه كعمود ويستعاض عنه بلف الفراش وطرحه بشكل مستقيم ثم ربط بطانية أليه ومنه إلى الجدار، كل ذلك للوقاية من الشمس في أوقات النهار اللافحة شمسه، أما البرد فلا أحد يهتم بمقاومته غير ذلك للقيام فيها بأنشطة من قبيل البيع والشراء وربما جعل أحدهم واحدة مثلها مطعما أما غير ذلك فتجد الكثيرين من المعششين على أنفسهم بأسمالهم وبالقراطيس وغيرها مما يمكن استخدامه في نفس الغرض تراهم وقد احتجب الواحد منهم في عُشته فلا يُرى فيما هو يراقب كل ما حوله من فتحات أعدها خصيصا لهذا الغرض.

الدخول:

أصوات من هنا وهناك؛ وجوه صفراء وأخرى لوحتها أشعة الشمس، رنين الأصفاد وأشياء أخرى ستكون في استقبالك فيما تحاول دفن وجودك في أمتعتك – إن كان لك شيئ منها – وكأنك تحاول إصلاحها مما أصابها من عبث وهروبا مما تراه في استقبالك: "هاه، رَسَمْ.. سلم حق القيد.. اعطني ريالا.. أهلا أهلا" بضحكات استهزاء مكتومة بأنفاسك اللاهثة. لحظتها ستكون قد أصبحت في عمق الشطر الثالث: حيث الكل متحفز لخوض معركة. أو أن هذا ما يحاول الغالبية العظمى إظهار أنفسهم عليه:

في غاية الاستعداد للاندفاع في عراك من نوع ما؛ يكفي أن تمتد يد أحدهم خلسة أو أن ترتطم بحسن نية أو بفعل لا إرادي بآخر، أكان في حالة صحو ويقظة أو متناوما – كما يحلو لكثيرين من قبيل استراق السمع إلى ما يقوله الآخرون ، يخال لكل واحد هنا أنهم يتكلمون عنه أو عليه – فينتفض كالملسوع قبل أن يهب مطوحا بيديه في الهواء كمن يرد على هجوم مباغت. بيد أن العراك، عادة، لا يتم فسرعان ما يتضح الأمر وتبدأ المجاملات واستدرار – استجداء – العواطف وكلمات المديح والثناء التي يبدو أن الجميع في أمس الحاجة أليها خاصة من يتظاهر بالجاهزية القصوى والاستعداد الدائم " للكر والفر " لمجرد لمسة حتى لو كانت أخف من الخفيف. بيد أنها ضرورات التظاهر بالقبيَلة والرجولة خاصة إذا كانت اللمسة في مكان حساس كأن تتم في المؤخرة أو في أحد الخصرين مما تستدعي مثل ذلك الانتفاض، عدا ذلك يبدُو الأمر مجرد تلبية لحاجة انتزاع كلمة إطراء تغذي الغرور الذكري الجريح بالوجود في مثل هكذا مكان والذي يجهد كل واحد نفسه هنا كثيرا للظهور أمام الآخرين متحليا بمزاياه، حتى لو كان لا يملك منها شيئا. هنا الجميع مسكون بما يحس الواحد منهم نفسه معه ممقوت إلى أقصى حدود المقت، إذ يكفي كون الواحد منهم موجود هنا ليعد منقوص الرجولة ومقطوع الصلة القبليّة وإلا لما أمكن أن يوضع هنا، لا أحد يفصح عن ذلك خلا الأيادي المطوح بها عادة في الهواء والاعتقاد العميق، المكبوت أن ألقبيلي الحق هو الذي لا يسمح لأي كان ولأي سبب وضعه هنا، وعليه فلا باس من اختلاق المبررات ومحاولة الظهور بمظهر القبيلي، لا بأس من الانتفاض عند كل لمسة من آخر اقتراب من مكان حساس، لا بأس من التطويح بالأيادي في الهوا. أيادي مطوح بها في الهواء ستشكل من الآن فصاعد جزءً من نسيج حياتك اليومية.

الطابور:

هو رغبة التوحد بالآخرين وإذا كان هذا الكلام في خارج الشطر الثالث يعني وعي الفرد بحق الجماعة فانه هنا يعني أن تضغط وتضغط بكل ما تحمل من قوة في من أمامك ولا يهم بعدها غاية الوصول إلى هدف الطابور ذلك لان الجميع يكون حين الوصول إلى حيث يستلم صرفه من الكدم قد شبع ذوبانا في الكل وذوبان الكل فيه في ذلك المنظر المهيب الذي يتحول فيه الكل إلى جسد واحد طويل طويل متورم بالقهر ظاهر في تعرجاته كخط النسيان الخيالي الذي يسور الجميع عما حولهم ويحيط كل فرد عما عداه. إنه نسيان رهيب ممقوت ومتورم برذائل القائمين على انتزاع الكلمة من الحلق وقبل أن تطير في الهواء الناسيين هم أنفسهم لطعم الكلمات وشكل الابتسامة المتذكرين عوضا عنها وفقط صوت الكرباج المعانق للهواء في جسد هدته بواكير التحقيق وشكل الريال الطالع خلسة من الجيب الخلفي إلى اليد التي ما فقهت معنى امتدادها لغيره حتى وان كان طفلا طالعا لتوه من رحم أُمه.

○

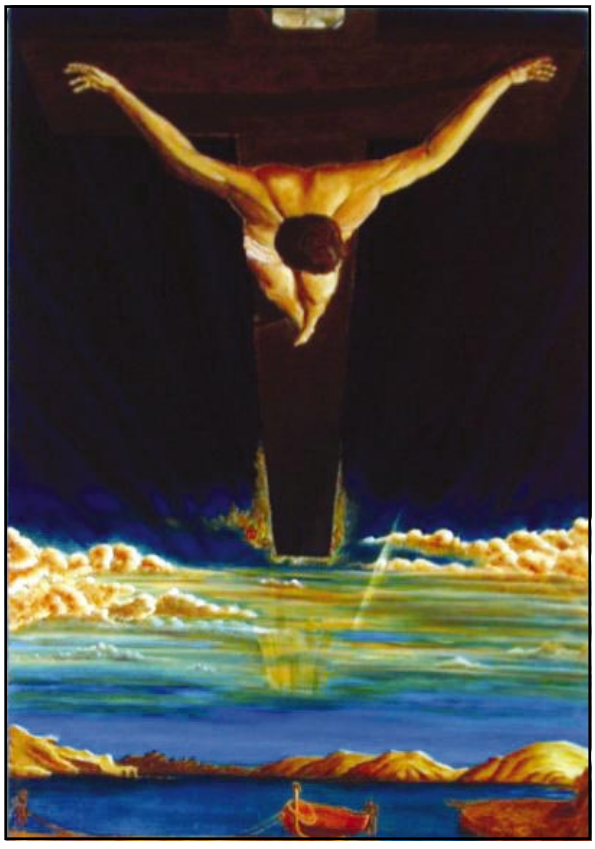
لا اسماء في الشطر الثالث؛ وإن وجدت فإنها تكون باهتة بفعل ما يحيط بصاحبها ويشبه المستنقع لا يزيد الركل فيه طلبا للنجاة من أوحاله غير مزيد من الهبوط باتجاه قعره الذي ليس له حد.

الاسم هنا والذي تدور حوله بعض العيون كما يدور الكلب حول عظمة مطلوب من صاحبه أن يصيح ويصيح حتى يعرف أو قبل أن يعرف أنه إنما يرمي صوته في فضاء مطلوب من صاحبه أن يجوع ويجوع حتى يفهم أن الصبر على المقسوم سُنة، مطلوب منه أن يتعرى ويتعرض للبرد ولا يحاول أن يحمي نفسه من الحر أو الغضب العسكري حتى يحظى بحق في الحياة حتى وإن كان من ذلك النوع الذي من يهرب منها بالانتحار أو الموت بالسكتة القلبية عليه أن يتقبل عقاب باريها بالسكن بنار وقودها الناس والحجارة أُعدت للمخنوقين قهرا أو قتلا على الطريقة الصالحية.

إنه "سوق" يغتال الأسماء قبل أن تعي حقيقة انتمائها إليه أو انتمائه إليهم. هو القدر ذاته لكن بدون قدرة إلاه وعليه قبل أن يتعلم المشطور مقارعة قدره، وعندها يكون قد غرق إلى أذنيه في ما لا يتيح له غير الصراع مع ذاته حتى وهو يدرك أنه صراع مع طواحين الهوا. ذلك هو خياره الوحيد – قدره – وجعجعة بلا طحن خير من الاضمحلال صمتا ووحدة.

يدور الواحد مع الكل هنا ومع اكتشاف الفرد في إطار الجماعة ما اجتهد الجميع في إخفائه عنه وهو فراغ الدوران في ما لا يؤدي إلا إلى فقدان المرء الاسم ليصبح مشطورا حيث كل من فيه – الشطر الثالث – يكنى فيما يلحق بكنيته " الشطر الثالث " فتجد إنسان الشطر الثالث أو مجنون شطر ثالث أو معتوه... أو مخبول...أو... إلخ. أما النوع الأول فهم أولئك الذين لم ينس الواحد منهم مع وجوده هنا أنه كان يتعطر ذات يوم فتجده وقد نسى كل ما عدا الشطر الثالث خلا روائح هي كل علاقته بخارج الإطار وذاكرته، ويمكن بكل سهولة التعرف عليهم من روائحهم الفواحة ومن خلال لهاث الجميع وراءهم محاولين بقدر ما يستطيع الواحد منهم استنشاق أكبر قدر ممكن من روائحهم؛ وقد يجد المرء صعوبة في التعرف على بقية الأنواع أو التفريق بينهم بيد أنه سيكتشف أنه لو استخدم بشكل فعال حاسة الشم فان بمقدوره الوصول بعد فترة قد تطول وقد تقصر إلى إمكان التمييز وإن بشكل ضعيف. المشكلة أنه ذاته وقبل أن يصل إلى ما يُمكنه من التمييز يكون هو ذاته قد ذاب في الشطر الثالث وأصبح عنصرا من عناصر إحدى فصائله وفيها سيكون قد نسى نفسه وقطع علاقته بذاكرته فيما لا يعود يعي سوى انتمائه الجديد وكنيته المتبوعة بـ"الشطر الثالث" حيث المشطور مراقب، متهم، مجرم، مدان وكل شيء من هذا القبيل إلا كونه كائنا من حقه أن يعيش ككائن، بل إنسانا من حقه أن يحيا بأي شكل وبأي كيفية حتى على شكل معيشة القطط المتناثرة هنا في كل مكان فالقيمة هنا تتحدد بقيمة قطة عمياء صارعت الحياة لتوها ومع هذه القيمة وفي ذلك الكل الذي أنت هو عش كما يحلو لك، تناول فطورك من برميل القمامة أو متخفيا تحت دثارك المشبع بالغبار، سر إن استطعت مهرولا أو جاثيا على ركبتيك فما أنت وغيرك في الشطر الثالث إلا منسيين ولا شيء يربطكم بما يحلو لكم تذكره سوى الكرابيج تملأ فضاء شطركم. عريانا تجول في الحواري أو ملتحفا فراشك، ولك حرية أن تتشبه بالقُضاة فقط تعمم بما يقع بين يديك من أسمال وسيكون أظرف لو اعتمرت فراشك. مثلما لك حرية أن تقلد الوزراء وستجد من يضحك في وجهك ولا يهم بعد ذلك أن كان صادقا في استظرافك أم ساخرا منك وأنت تغطي ما بين فخذيك بيديك بعد أن "اخترت" السير عريانا وكأنك ترتدي بنطلونا على أحدث موضة. لك حرية أن تنهق كالحمار أو تنبح كالكلب مثلما للآخرين حرية امتطائك أن تشبهت بالأول أو إلقاء البقايا عليك إن اخترت الثاني. ومثل ما لك حرية المشي راقصا أو مجدفا في الهواء أو راكضا كما يفعل ريحان، لغيرك الحق في اتهامك بالجنون والوشاية بك لينقلوك إلى "الدار الاخرى":

قيل إنها في الجوار وإنها أفضل، وقالوا إنها أسوأ وكل



ما يهم فيها ويحلوا للجميع التحدث عنه أنها دار أعدت خصيصا لرعاية (الراحلين من عالمهم إلى رحاب الجنون حيث يمكن لمن يسكنها أن يضاجع الجدار كما كان يحلم ذات يوم بامرأة ولا أحد يعترض سبيله كما يحدث إذا ما حاول أحدهم هنا أن يأتي يده إذ يعتبر مدعاة إلى الطرد إلى هناك). وفي عالم "الحرية" في دار "الرعاية" تكون البداية - كما قيل - حين يطلب منك أن تجثو على ركبتيك ليأتيك من يشاء كارها أو عن طيب خاطر في عالم العناية "المركزة ".

قالوا إنهم يعيشون هناك كالأنعام أو أدنى من عالم الحيوان، وقالوا إنهم كالأموات أو أبعد عن دنيا الروح وملكوت الدنيا الفانية في رؤوسهم اليانعة في تقارير يرفعها القائمون عليها\عليهم إلى رؤسائهم الدائمين ترديد ما فيها من على منابرهم المقروءة والمسموعة والمرئية - في عيونهم فقط - والمتحدثة عن مدى ما يلاقيه المجنون من عناية في دار الرعاية والدعة والأمان، عناية ليست كتلك التي يتلقاها قردٌ مدلل من صاحبته العانس أو كاهتمام الحمر بالنباتات، إنما هي شكل وسط أقرب إلى الرعاية التي يتلقاها العالم الحر من سيده راعي البقر كأسلوب أمثل للإبقاء على "الدار" كما هي عامرة بكل ما يدر على من يقوم عليها "النقود" ويبقيها - الدار - مذيع التلفزيون بعيدة عن تأثير موجات الإلحاد الداعية إلى معاملة المجانين على قدم المساواة مع العُقال فيما هو ابتعاد عن قواعد الدين ويضر بالمصلحة العامة. عموما تبقى دار الرعاية المعلم الأبرز - في السر - للشطر الثالث ويبقى للصالحين في دار الإصلاح من دور الشطر الثالث ما يخاف الواحد منه بعد أن يكون قد أوشك على فقدان حتى ما يخافه، وأن تخاف من تحويلك إلى دار العناية أفضل من أن تعيش (بلا خوف).

وللخوف هنا وجها آخر ككل شيء. فهو وفي كثير من الأحيان يبقى "الجرس الذي يدق في عالم النسيان" ومعه يبقى للكثيرين بقايا حشمة وبقايا شرف - فقدا في السر والمخفي إذا تبقى هناك ما هو مخفي - وبقايا مما يدفع هؤلاء - بلا لام التعريف - إلى "الجدل"، لا يهم إن كان جدلا شطر ثالثيا، المهم هو ما يُبرر به أمام البقية ويؤكد عريضة الدعوى التي تُشهر بين الحين والآخر للتأكيد من خلالها على أن وجودهم في الشطر الثالث غلط لا أكثر وقليل من الوقت فقط وستجدهم يدفعون خارجه، هذا هو ما سوف تكتشفه أو ما سوف تكشفه لك دار العناية - من خلال الحديث عنها - أما قبل ذلك فسيكون كل شيء قد آل عندك إلى النسيان، حتى شهادات حسن السيرة والسلوك التي ربما تكون قد حصلت عليها في وقت سابق لدخولك هذا الشطر الثالث وتكشف لك عدم جدوى إبرازها أمام مطعم أو تجنيبك لطمة تاتيك من حيث تحتسب ولا تحتسب فأنت حينها إما جاهل بقواعد اللعبة أو مغامر تحاول الإخلال بالأمن المستتب بشهادة البصاصين وكرابيج العسكر ومحظوظ كبير أن لم تُحل إلى دار العناية لتوسم بالجنون كإجراء احتياطي للدفاع عن مخططات إصلاح " المجاري ". هذا الدار أو هذه الساحة التي أعدت خصيصا للمجانين، ولإنتاج سؤال مجانين الشطر الثالث ممن لم ينقلوا إليها، على أنه سؤال بلا معنى حاله حال الأسماء التي تفقد معناها في الشطر الثالث فلا يبقى غيره بجناحين وملحق، جناح خاص بالمطلوب ا إصلاحهم وتفصيل كنيات لهم، وآخر بمن لا جدوى من كنياتهم بعد أن فقدوا في دار الرعاية ملامحهم. أما الملحق فقد بني على أحدث طراز وأُعد للقائمين على العناية والإصلاح الفرعي والمركزي فيما يعرف بقيادة الشطر الثالث: ثلة من الهاربين من "وجه عدالة" زوجاتهم. تراهم قائمين ليل نهار على "العناية" و"الإصلاحين المركزي والفرعي". متخفون عن أنظار معارفهم بما يظهرهم كالفتيان مخافة اتهامهم بالعجز والكبر وما هو أخطر حين يشار إلى علاقاتهم الأسرية. دائمو التكشير لإثبات الهيبة. قليلو الإبتسام لطرد الغفلة عن مراقبة الذباب دائم التحليق أمام وجوههم "اذا افترضنا لهم وجوها". يجيد الواحد منهم اللعب بالعصي والكرابيج كما يجيد التلاعب بالألفاظ لتبرير دوام غيابه عن البيت وقت اللزوم. خطباء من الدرجة الأولى إذا تعلق الأمر بالشتم والسب، ولابأس من ادعاء الوقار إذا تعلق الأمر بالدفاع عن "العار". متفقون فيما بينهم بقدر اختلافهم مع ما يحيط بهم؛ وبقدر ما يحس الواحد منهم بانتمائه إلى زمن ولى يحس بقوة دفع جبارة تدفعه إلى مزيد من الالتصاق بما هو منوط به وما لا يوجد من هو مؤهل للقيام به مثله. يقولون الجملة الأخيرة فرادا أو جماعات بشيء من الزهو والافتخار بكونهم أكثر من يجيد الضرب بالعصا مثل إجادة التلصص على ما في جيوب الناس ورؤوسهم.

وما الكل في الشطر الثالث إلا مقهور. هذا ما أكده احدهم حين قال بعد طول تحفظ ما مفاده إدراكه لكثير من الحالات التي كان لا يُرى فيها "كبير القائمين مقام" إلا هاربا متبوعا بأحذية نسائية من داخل داره أو مُلثَّما فيما يحاول الانسلال بعيدا عن بيته مخافة أن يُكتشف أمره ويتهم بالرضا عما يحدث في غيابه، هذا الذي ما أن يصطدم به كل مرة حتى يحاول أن يبتعد بأكبر قدر من السرية كأنه ما شاهد شيئا؛ ويقول إن من الوقار أن توهم الآخرين بعدم معرفتك لتظل مهابا. العالمون ببواطن أموره يقولون بل مخافة ما سينزل على رأسه إن تجرأ وكشف عن وجوده في وقت تكون فيه "الحرمة" مشغولة بترتيب أمور أحد الضيوف في غرفة نومه التي وقفها لاستقبالهم - وقت غيابه - اعترافا منه بفضلهم عليه، خاصة وأغلبهم من " الرؤساء " أو "ممن يلف لفهم". ويحاول البعض تعميم ذلك باعتباره شكلا من أشكال القهر الممارس هنا وإن على وجه آخر بهدف تخفيف وطأة ما هو قائم وحاصل مع الجميع؛ وإذا ما طال الجدل فلا بد من إيقافه مخافة أن يتناهى إليه أو لأحد المقربين منه، وحينها ستكون كارثة كبرى حين يُطلَب هذا المتجاوز حدوده للتحقيق بتهمة النيل من سمعة الوطن والمواطن والانتماء إلى عصابة إزعاج تقض مضجع الساكنين في غبطة قيامهم على "العناية" والإصلاح "المركزي والفرعي"، الزاهدين في كل ما يلهث وراءه "الرعاع" في دنيا فانية الفائز فيها من سلم منه رؤساؤه وغض الطرف عن هفواتهم وتجاهل ما يجري في غرف نومهم، المنصاع لصوت "العقل" ينادي: أينما تولوا وجوهكم فثمة وجه الشطر الثالث، فيردد السامعون: علمنا فسكتنا وفهمنا فكفوا عنا الأذى نسلمكم سلاطة اللسان. ويجيء الرد من الملحق: ساووا الصمت فيسمع كل من في جوار الشطر الثالث أو على مقربة منه صوتا مهيبا: سمعنا فاطعنا وصمتنا فسلمنا، إنا لله وإنا إليه راجعون. ويفهم الجميع الرجوع هنا بوصفه الخلاص. ينتظرونه دائما. وفي كل مرة يجيء أحدهم الخلاص "المخاض" يتحلّق الجميع حوله كفائز بالأسبقية حيث يتم اقتياده إلى حيث يُربط بالحديد بينما يتسيد الصمت الموقف كتشييع الجميع للراحل الجديد. الحالة التي تتكرر مع كل إخراج لأحدهم إلى

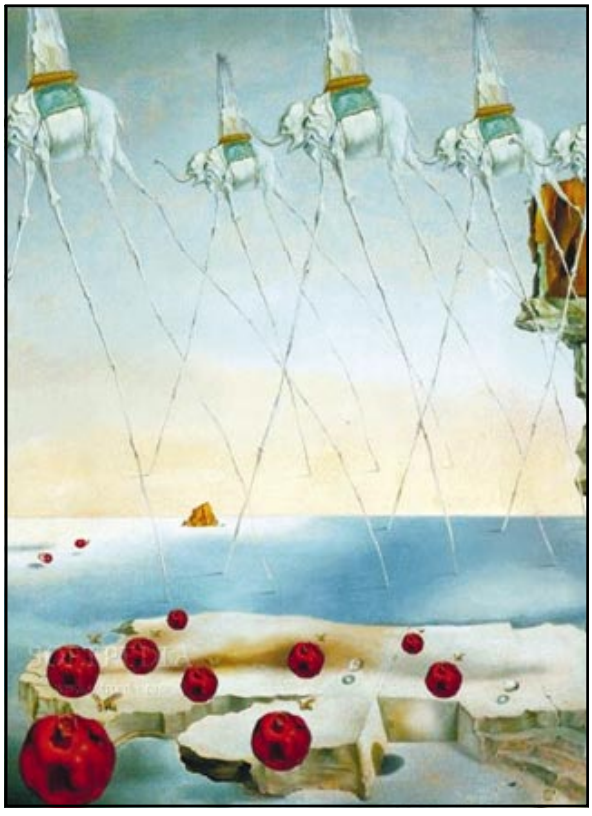
الإعدام حيث لا يحدث أكثر من ذلك.. لا تعليق أو كلام. وإذا ما بكى أحدهم أو حاول يكون قد تذكر كيف أنه ذات يوم قد تفقه في عدم جواز إظهار السكين في وجه كبش العيد لينسى أن "سنان وابنه" يتم اقتيادهم أكثر من مرة إلى حيث يتم تجهيزهم لإخراجهم إلى ساحة الإعدام ولأسباب لا يعلمها إلى أهل "الحل والعقد" يتم العدول عن ذلك ليعودا يتأملان كل في وجه الآخر كحمامتين مرعوبتين ومن حولهما يهرب منهم مخافة انكشاف الذعر في عيونهم فيما لا يقوى على احتماله ويندغم بالآخرين بعيدا عن الضجة والكلام الفارغ حتى إذا عاد المنادي في يوم آخر يكون قد تعود ويبدأ يسرد لمن حوله من النازلين حديثا كيف تم إخراج فلان وفلان وكيف نادى "عقل الشطر الثالث" الجميع وكيف أجاب الجميع وكيف أن أحدا لم يعترض حتى بكلمة على جرجرة الإنسان إلى حتفه بأقل مما تقاد به الماشية رفقا وسرية. حالة القتل التي تتكرر في الشطر الثالث كعادة وإن كانت لا تقل بشاعة عما يجري هنا، وقوامه إعدام المشاعر والأحاسيس الإنسانية، تتميز بفوز صاحبها بكمية من القات ابتاعها ممن حوله وعطر و"زنة جديدة". عما قليل سيقابل ربه تاركا الآخرين وقدرهم المفروض عليهم كاللعنة. أما هو فيكون قد اكتفى بالبصق على ما حوله لأول مرة على شكل إحراق الحكم كما فعل "المحمدي" أو إعلانا لبراءته الأكيدة كما زعق بها "عباس" وهو يقاد إلى حتفه كصفقة قبض ثمنها "الحُكام" مضاف إليه ما سيتم استيفاؤه في "الملحق" قبل أن يُدعى المحكوم ليُقيد ويبقى منتظرا ريثما تُنجز عملية المساومة حول كيفية الذبح التي يجب أن تنفذ بطريقة تحفظ النظام والهيبة العامة وتشفي غليل من يهمهم الأمر. علاوة على ضرورات الزجر والترويع وخلافه من مقومات الهيئة العامة للشطر الثالث، بما في ذلك تحلق المشطورين حول المذبوح قبل إخراجه "يكرمونه"، ولذكر الله إلى أن ينادي المنادي: أينما تولوا وجوهكم فثم وجه الشطر الثالث، إيذانا بتدافع المتدافعين إلى مصافحة الضحية بمثل تدافع تقاسيم الرعب على الوجه الذي يكون قد أوشك على فقدان أي ملمح يدل على الحياة وصاحبه يسير متباطئا حيث لا أحد يسمع ما يدعو إلى السرعة، حتى إذا ما دلف خارجا مبتعدا عن الشطر الثالث أضحى كل صدر ساحة قتل وإن لم يفصح أحد عن ذلك.

○

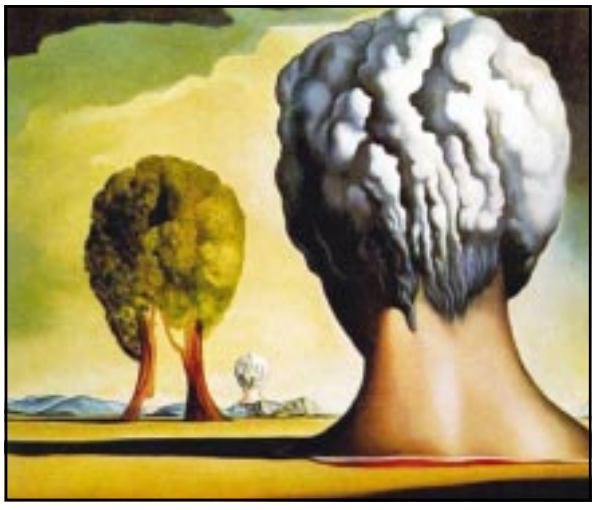
قال أحدهم: ملعون أبوها لحظات الرعب هذه. وقبل أن يجهش بالبكاء بصق في الهواء في ما يعتقد أنها – البصقة – في وجوه تجار الكراهية والحقد كما يسميهم، غامزا باتجاه "المُلحق". كان ذلك حين تم اقتياد صابر إلى "الساحة"، ساحة الذبح، الوحيد الذي علا صوته مرتلا "ومن قتل مظلوما فقد جعلنا لوليه سلطانا". رد عليه صاحب البصقة متحسرا وهو يعلن "ليس لك يا صديقي ولي. حتى أمك ماتت ولم يبلغك أحد"وفيما حاول آخر أن "يتفلسف" بالقول إن الجميع ولي كل مظلوم. هرب كل من كان حوله بحيث لم يبق سوى من قام باقتياده إلى حيث سيتم التحقيق معه بتهمة التحريض. قالوا: سوف يجر هذا الكلام ما بعده، اللهم أجرنا، هيا. ثم من هنا وهناك ومن كل مكان: هيا يا جماعة، الصلاة على الميت. ويتجه الجميع إلى حيث ينادي المنادي: أينما تولوا وجوهكم فثم وجه الشطر الثالث، ويردد الجميع – إلا أنا طبعا – اللهم لا تعلمنا. جهلنا فصمتنا، وصمتنا فكفوا عنا الأذى. لا إله إلا هو.. وإليه يرجع المعدمون؛ يتلفت كل واحد باتجاه الآخرين. كل ينظر في عيون الآخر. منهم من يقرأ ماساته، ومنهم من يفتش عن أسباب تدعو إلى كل هذا الذي يحصل. ومنهم من يبحث فيما حوله وفي نظرات من حوله عما يرضي رؤساءه. الجميع يتحرك كيفما اتفق، بغير هدى. يتحرك الواحد من مكان إلى حيث تجره قدماه ثم يعود، وهكذا. لحظات القيلولة فقط هي التي ترى فيها الأغلبية وقد سكنوا إلى أنفسهم، أما مع عيدان القات أو تمددا على الأرض – حيث الظل – منها غفوة ضرورية ومنها سباحة في الأحلام – أحلام اليقظة – طويلة هي الأحلام هنا. بطول الليل في الشطر الثالث، هذا الذي يخيم لحظة الغروب ولا ينقشع إلا حين تكون الشمس قد أصبحت في كبد السماء. حينها تجد الغالبية العظمى سببا وجيها لمغادرة الفراش (والتوجه أما نحو الحمامات أو المطاعم – بين أكثر من قوس – أو.... الخ مما هو منتصب أو ممتد في الباحة كخطيئة وجود البشر هنا. لا يستطيع أحد أن يفسر وجود مطاعم خاصة أو دكاكين في مكان "أعد خصيصا للإصلاح المركزي والفرعي". ولا يستطيع أحد أن يفسر حاجة الإنسان الدائمة للنقود فيما هو معطل عن العمل وقواه مجمدة. أما من لا يجد نقودا فما عليه سوى التسول والتسكع التقاطا للبقايا و"جهادا" من أجل نيل ما يقيم به أوده، حياته! هذه التي تبدو نفسها عين الخطيئة في مثل هذا المكان. ومع ذلك لا أحد يريد الاعتراف، ولا أحد يفكر في المعنى مما يندفع بكل قواه في سبيله. ثمة أنفاس تميز الكائن هنا عما يحيط به من حيطان. وبقدر ما يتحرك الجميع في أروقة الشطر الثالث ودهاليزه يتحرك العسكر في "الأعالي" من البناء المكون من دورين وملحق. يحتار القائمون عليه والمتسببون في وجوده أي اسم يطلقونه عليه، هذا الذي ما إن تواجهه حتى تحس بالغثيان يتفجر من كل مساماتك حتى إذا مرت عليك فيه فترة وبدأت تتعايش معه تبدأ مرحلة جديدة وتحس به ينخرك نخرا وكأنك به كالمنخل وأنت فيه تهتز هزا عنيفا لا تلبث معه أن تحس بحالة من الإعياء تلازمك، حالة تحس معها بان ما بينك وبين العالم شيء كالهيولى، لا يُرى ولا يُلمس بل يدرك إدراكا. والحالة المادية الوحيدة لتجليه تقلصات المعدة والشعور بالحاجة إلى التقيؤ على كل واحد وكل شيء. تحس بالحاجة للتقيؤ على كل ما تستقبله من أي جهة كان أو جاء، مصحوبة بالحاجة للبصق في وجه ذاكرتك. أما أحلامك أو ما شابه ذلك فإنها تندغم رويدا رويدا، على مرءى ومسمع منك.بذلك الذي تحس به يفصلك عن العالم. ذلك الذي قلنا إنه يشبه الهلام، لا يُرى ولا يُلمس، بل يُدرك إدراكا. عبثا سوف تحاول إدراك ما يساعدك على المقاومة أو المواجهة. ومع كل محاولة سوف تجد نفسك في معركة مع أسئلة كثيرة لا تلبث أن تُختزل إلى سؤال واحد يتكور أحيانا كغصة في الحلق وأحيانا أخرى يضمحل شيئا فشيئا على هيئة حكة تتمدد بين الأنامل تجبرك على تحريك أصابعك بشكل مستمر علامة القلق أو هذا الرعب الذي يميز الشطر الثالث ويلازم النازل فيه جنبا إلى جنب مع حالة الإحساس بالحاجة إلى التقيؤ وضغط السؤال. الحالة التي لا تدري أصاعدة من الفراغ أم أنها نتاج لما يحاول إنكاره "أستاذ" قال في حوار دار بينه وبين آخر كان إلى جواره: إن هي إلا النار التي كنتم بها توعدون، ثم ضغط على أسنانه على نحو سُمع لها صرير مردفا بما معناه أن الشطر الثالث وإن كان حالة فإنما هي نتاج لشبكة العلاقات الاجتماعية

المعقدة فيما هو كائن خارجه والتي لا تتكافأ في سياقها الفرص، وتنعدم فيها عدالة التوزيع للخيرات المادية، وأضاف كلاما كثيرا استوجب تكبيله بالقيود أكثر من مرة، بل لقد حاولوا إحالته إلى دار الرعاية فخاب مسعاهم مع معرفتهم بصلاته الكثيرة بما هو كائن خارج دار الإصلاح فيما يشكل نقله إلى هناك علامة استفهام أمام المبنى بدلا من اللوحة الخضراء "المزهنقة" في واجهة المحل. على ان كلام الاستاذ يظل كلاما في الهوا لا مجال للاهتمام به، حيث الكل هنا مُنهك في إيجاد معنى للشرود الماثل في الأذهان، أو في بذل الجهد في سبيل إيجاد طريقة ما للتخلص من ضغط القيء المستمر في كل مسامات الجسد المنهك بالغبار والقلق والعادة السرية والأفكار المشطرة أو المشروطة بالشطر الثالث، هذا الذي يُرمى فيه البشر بهدف أن يصبحوا مسوخا، الأمر الذي يصعب معه أن تصدق نفسك بأنك ما تزال غير ذلك إذا ما خطر ببالك يوما أنك ما تزال مثلما كنت قبله، مع اهتزاز إحساسك بذاتك وسط هذا الهلام الذي تجد نفسك مندفعا بقوة جبارة نحو أعماقه. هي ذي أناملك تهتز ببطء ثم لا تلبث أن تهتز بقوة كل أصابعك مثلك مثل من تراهم حولك. هذا يحرك أصابعه كما لو أنه ينقر دفا، وذاك كما لو أنه يعزف على المزمار، وثالث دائم المداعبة لشعيرات رأسه أو ذقنه، ورابع كما لو أنه يحاول أن يتخلص من ما يعتمل بين أصابعه وصولا إلى دفنها فيما بين فخذيه، وآخرون يهرشون مؤخراتهم. والخلاصة أن جميع من في الشطر الثالث، وانت منهم، يحركون أصابعهم بإيقاعات مختلفة سرا وعلانية. أهو القلق؟ ربما! ولو أن أمر كون الشطر الثالث حالة خاصة تحتاج إلى الدراسة. وهو الأمر الأكثر حيوية في تفسير اهتزازات الأنامل، وذلك يعطي كلام الأستاذ مصداقية ما على الرغم من كل ما يقدمه العَراف من حجج تدحض ذلك غير كون الأستاذ نفسه جزء لا يتجزأ مما هو قائم، يلغي الجدوى من التأمل في ما يقوله لصالح الارتداد إلى الذات ومحاولة استبطان الشطر الثالث من خلال انعكاساته فيها؛ بيد أنه استبطان مردود، فمهما طال بك المقام لن تجد ضالتك. لأنك ما أن تشرع في المحاولة حتى تجد نفسك تنسى كل ما كنته شيئا فشيئا لصالح اندفاعك غير المشروط فيما حولك، لتجد أنك قد أصبحت داخله وجزاءً لا يتجزأ من مكوناته، أو كما يقول العراف أنه هو الذي يكون قد أصبح فيك فيما تصبح معه غير ما كنت قبله – الشطر الثالث – صحيح أن الجميع يؤكد ذاته أو يحاول في ما يطمع إلى إثبات أنه الأفضل والأقوى على أن الجميع وفيما يحاولون ذلك لا يذهبون إلا إلى إنتاج وإعادة إنتاج إحدى سمات الشطر الثالث شأوا أم أبوا، الأدل على ذلك حالة البلاهة التي تُرى ملازمة للجميع، فالجميع هنا – وهذا على الأقل ما يبدُو من تصرفاتهم – في كل ما يأتون ويفعلون، يجسدون معنى البلاهة التي تشكل المقدمة الأولى والضرورية للنسيان الذي يجب أن يعيش المرء هنا مخبولا به. ويمكن أن يُستدل على ذلك من أقوال بعض ممن لفظهم عالم الشطر وأمكن بعد تعريضهم لهزات كهربائية إعادة بعضهم إلى "عالم الطبيعة"، ومع ذلك فإنها تبقى أقوالا غير مؤكدة، خصوصا وأنها مرتبطة بحالة الاهتزاز الكهربائي إلى كون كل من خرجوا إلى "عالم الطبيعة" حتى الآن مصرين على صمتهم. ويبقى السؤال قائما ومستمرا على الرغم من اللوحة الخضراء في واجهة المحل وما تحاول الإيحاء به من خلال المكتوب عليها من كون الأمر لا يتعدى مجرد دار صغيرة "للإصلاح"، وأخرى "للعناية" – غير المركزة – وملحق يُضاف إلى كلمة الاصلاح: المركزي الأمر الذي يفسره العراف – إضافة كلمة المركزي – بما معناه أن هدف الإصلاح أو القادم منه سوف يكون القلوب. يقولها وهو يشير إلى صدره في حين يذهب الأستاذ في تفسيره إلى ما معناه: تمركز الشطر الثالث في أكثر المناطق حساسية وهي القلوب. وليس عسيرا على المستمع اللبيب أن يلاحظ ما تغمز به أو إليه عيونه إشارة إلى إصراره على الجذر المادي للشطر فيما يردف بعد تفسيره من أنهم وحتى في الدار المركزة للإصلاح عاجزين عن طمس الهوية المادية لما يحاولون إيجاد أسباب أخرى له لا يقبلها علمه.

ويطول الجدل والحوار بطول طابور الصباح، او كما يقول الأستاذ بطول ما يمتد في أعماق العالم من "الهشك كشك" و"رجصني يا جدع". وبدلا من أن يؤدي الجدل والحوار إلى نتيجة نراه وقد غدا هدفا بذاته يسعى الجميع نحوه حتى الأستاذ نفسه فيما يعطي الشطر الثالث أهم سماته وهي الكلام، والكلام المستمر، الكلام بلا حدود أو ضوابط. وهي سمة لا توازيها في الأهمية غير سمة الصمت والصمت المستمر، الصمت بانكسار. تلك التي نجدها لدى حارة المتهمين الذين – كما قال العراف – لولا وجودهم لاختل توازن الشطر الثالث باختلال سماته: مجموعة متهمين يجمع بينهم الصمت مخافة أن يبوح الواحد منهم بما لا يحمد عقباه حين المثول أمام "عالم الطبيعة"، دائمي الحلم به وبالعودة إليه. مع ذلك – يقول الأستاذ إن هذا الحلم وهذا الصمت أهم المؤشرات على كونهم جزءً لا يتجزأ مما حولهم. ولا بأس من إعطاء القادمين الجدد فرصة قد تطول وقد تقصر يمارسون فيها تناقضهم مع ما حولهم حتى يغدون باختلافهم وتناقضهم مع ما حولهم جزءً منه – كما يفعل السابقون لهم – برصد مؤشرات



التناقض ودلائل الاختلاف والاتفاق-، وبالعودة إلى جذر القوة المتمركز في الكرابيج المعربدة في الهواء وفوق ظهور السكان نستطيع أن ندلف - بحذر - إلى معرفة حقيقة اللاشيء. هذا الذي نحن بصدد الحديث عنه عين ما يذهب إليه الأستاذ ويعتبر نفسه بموجبه ممسكا بزمام القدرة فيما يحاول به فك الشفرة التي يشير إليها دائما باعتبارها حلقات وهمية في الهواء يتمركز فيها سر الشطر الثالث. ولذلك نراه دائم التأشير في الجو منتقلا من مكان إلى آخر، يرسم بكلتا يديه دائرة قد تكبر وقد تصغر حسب مستوى وشكل وقوفه وما يتركه من ظل على الأرض. والويل لمن يعترض طريقه أو يصطدم به فيما هو ماخوذٌ برسم دوائره. حينها سوف يسب ويشتم ويزفر في الهواء بلعناته مؤكدا على صعوبة معرفة حقيقة الشطر "السابع" في ظل البقاء فيه. لكي يتم ذلك يؤكد على أهمية الخروج منه ليغرق في تفاصيل العملية التي تبدو وفقا لكلامه مستحيلة أحيانا وأقرب من حبل الوريد أحيانا أخرى. بيد أن قضية الخروج - على أي حال - تبقى من أهم وأبرز الهموم هنا، الامر الذي يرقى به بعض المهتمين إلى حيث يجعل منه سمة أخرى من سمات هذا الشطر. فأنت فيه دائم الهم بمسألة الخروج من ربقته. وتحليلات الأستاذ متناقضة، وأوقعته طريقة السنبلة في ما لا يحمد عقباه عندما حاول ثقب المحيط فغرق في لجته: محاكم وتعذيب وعزل وتجفيف ونشر... إلخ. من المفردات المستخدمة في بابه. أما أسلوب البهاليل في محاولة الخروج فلم تستحق من الأستاذ سوى وصفه بـ"الفتة والكبسة والله الله ورقص"، فهم مجموعة من مريدي الباهوت ساقهم قدرهم الملعون إلى هنا ليستمروا في ممارسة طقوس تهجدهم التي يحاولون من خلالها إذابة المكان والزمان في الباهوت المطلوب منه دائما إخراجنا من المأزق. ولذلك تراهم دائمي التحليق حول بعضهم البعض ومن يضاف إليهم. وبحركات موحدة يناجون ربهم وينتحبون وصولا إلى مرحلة التجلي التي لا يعود أحدٌ يسمع أثناءها وفي كل الأرجاء سوى: هوه.. هوه...، فيما يسبغ على جو الشطر الثالث في أغلب الليالي حلة باهوتية تترك أثرها على كل من وما في الشطر الثالث، فيما يجعل منها البعض واحدة من سماته تلك التي تتعدد وتتمدد إلى حيث لا أحد يعرف، أو إلى المجهول الذي بدوره يمثل أخص خصائص الشطر الثالث: حيث كل شيء مجهول الأصل والهوية أو يجب أن يبدُوَ كذلك، الأمر الذي يعطي للكلام في الشطر الثالث هوية حيث كثيرا ما تتردد من أفواه الجميع كلمة: لا أدري، بحيث يكون الاقتراب من الاندغام في المحيط مشارا إليه بمدى توغل كلمة: لا أدري في كل ما يُقال. فتسمع مثلا لا أدري ماذا أكل أولا أدري ما هي قضيتي، أو لا أدري لماذا أنا هنا... إلخ. وحينها يقال إن "س" أصبح مشطورا عند مستوى يقترب كثيرا من مستوى أن يصبح شاطرا، المستوى الذي تنبجس عنده أو فيه الغربة كوجه للمجهول، ويتغلغل في الأعماق ما يجعل من الصعوبة بمكان - كما قلنا - استبطان "هذا العالم" أو حتى ترتيب سماته وخصائصه المعروفة - بل الإحاطة بها كلها على وجه الدقة. فهي تتعدد وتتناسل بتعدد وتناسل من وما فيه. وحتى المجموعات التي تتميز بمميزات معينة كالمتهمين مثلا فإنها في الإطار العام متداخلة، أو لكل منها تداخلاته العجيبة مع بقية المجاميع في بقية الممرات، الأمر الذي يبدُو معه الشطر الثالث واحدا موحدا فردا صمدا بصمود من يعيشون فيه كما يحلو للأستاذ أن يردف غير مكترث برد الفعل الذي سيأتيه من عراف دائما ما يؤكد أن الشطر حالة، ويشير بيده إلى يسار صدره وهو يتأوه ويصيح قائلا: هنا الوجع. وعلى الرغم من مظاهر الجنان التي يتقمصها العراف، لا يخلو كلامه من صحة؛ وربما يكون القول إن جهل الغالبية العظمى لماهية الشطر الثالث أهم سماته. ربما يكون في كلام العراف عن كونه حالة موقعها يسار الصدر تنبض بالوجع ما يساعد على استبطان "هذا العالم" المكتوب على جبينه في لوحة خضراء في دار الإصلاح مضاف إليها وفي مواقع مختلفة الرعاية والمركزي بعد الإصلاح حيث البحث عن ماهية الوجود وعن الله وعن المُثل وعن لقمة العيش محور الهم. أحيانا يكون هذا البحث هدفا في ذاته، وأحيانا أخرى يكون وسيلة للوصول إلى ما يوطن النفس على شيء ينسيها أوجاعها وانشطاراتها ما بين الحلم وطعم الذاكرة المر والواقع أمل الانطلاق بعيدا عنه. وهذا الأنين الذي ما أن يهدأ الجميع في أواخر الليالي حتى ينطلق في الهواء، من الجميع ومن لا احد، أنين يملئك شعورا بأنك مهان بكل ما حدث لك وأوصلك إلى هنا لترى الجميع ينسحقون تحت وطأة هذا الشطر، مدركين لكل ما يطبخ ضدهم ولا يستطيعون حتى أن يحصلوا على محض لقمة واحدة من المائدة التي هي في الأصل هم ولوحدهم المأكولين فيها. مهان بالأبواب الموصدة في وجهك، في حلمك وانت تراه وقد انكسر إلى ما هو أقل من تافه وقليل، في صوتك الذي ما أن تدلف إلى هنا حتى تشعر أنه قد تشبع بالمرارة، وفي اسمك هذا الذي يهرب منك متحولا إلى مجرد اسم في دنيا المخبولين ورائحة الأجساد المنسية ودخان البسابيس. الدنيا التي ليس أمامك إلا أن تتشاجر مع من وما حولك فيها أو تندمج فيه. تتناقض معه أو تنبطح أمامه لترى نفسك وقد غدت مدعسة لتطأك أقدام الشطر الثالث، حيث عليك أن تتكلم مع كل وأي شيء فما في ذلك عيب لأن العيب يكون قد أضحى فيك مع أول خطوة تخطوها إلى حيث للحيطان ما تقوله لك: أنين كل من سبقك، أنين لا ينتزعك من متاهة الشرود في مجاهله غير صوت يدوي في كل الأرجاء: إلى المركزي.. إلى المركزي، فيتدافع الجميع برغبة واضحة من بعضهم وكتومة من البعض الآخر إلى الطابور الذي لا يعني هنا وعي الفرد بحق الجماعة بل مناسبة للتعبير عن الرغبة في الذوبان فيهم، بما يعني أن تضغط وتضغط بكل ما تملك من قوة في من أمامك، ولا يهم بعدها غاية الوصول إلى هدف الطابور. ذلك لأن



الجميع يكون حين الوصول إلى حيث يستلم صرفه من الكدم قد شبع ذوبانا في الكل وذوبان الكل فيه، لينفض السامر أو الطابور عن تعليقات ما أنزل الله بها من سلطان. ويصبح أمرا مألوفا انعقاد مهرجانات استقبال وتوزيع اللقم في الوقت الذي يعطي بعضهم للأمر تفسيرا يذهب إلى كون الطابور عملية فرز حقيقية تجري باتجاه خلق حالات متجانسة في كل مكان ليسهل التعامل معها "إصلاحها" بعد مراقبتها "من حيث الفعل ورد الفعل"، والتي تكون أيسر من الحال عندما يكون الجميع مع بعضهم بعضا وكيفما اتفق. ما يثير الاشمئزاز كقضية عامة حيث كل شيء لا يدعو إلا إليه، حتى الذات نفسها تصبح بعد مضي فترة وقد غدت بذاتها قمينة بإثارة اشمئزاز صاحبها الذي يتبرم منها ويتمنى لو أنه وجد على أية هيئة غير هيئته الحالية التي وصل معها وبها إلى هذا المكان، وإلى حيث يغدو موضوعا لإصلاح أهل الحل والتعقيد، الذين يشترطو أول ما يشترطون شعورك بالاشمئزاز من نفسك كحالة لابد منها.، وكدليل على كون الموضوع قد هيأ نفسه لما يحاولون إشباعه به، وهو في نظر بعض المقربين منهم - في محاولة منهم للتشويق - شرا لابد منه، مثله مثل الإصلاح وديارة، أكانت مركزية أم ثانوية، على حين يحاول الغالبية العظمى أن يتعاطونه - الاشمئزاز - كما لو أنه أمرا عاديا، فيما يحاول البعض إثبات أنه واحدة من سمات الشطر الثالث وإطار هام من إطارات تجليه: تلبس قميصك وتحس أنك قد ضقت به ذرعا، ما أن ترتديه حتى تشعر بضرورة مواكبة ذلك بتغيير البنطلون أو أي شيء آخر.. وهكذا، الأمر الذي تجد نفسك معه دائم التبديل والتغيير والحركة. ما لم فسوف تجد نفسك مخنوقا بتبرمك من كل شيء، ما يعرف في قاموس الجمرة بدائرة الإبدال والتبديل، إحدى الدوائر التي يحاول الوصول إلى كنهها؛ تذهب إلى مكان وتحس بنفسك وقد أصبحت عند الوصول أسيرة قوة هائلة تدفعك إلى الابتعاد منه حتى إذا فعلت. وحين وصولك إلى غيره من الأماكن تحس برغبة في النوم او التبول أو باي شيء آخر. وما أن تحاول الاستجابة لذلك حتى تندفع باتجاه آخر. وهكذا؛ وعندما تعجز عن تفسير ما يعتريك من حالات سوف يتطوع أحدهم لإفهامك أنك تدور في دائرة الاشمئزاز التي أطبقت عليك منذ خطوتك الأولى إلى هذا العالم. وهو أمر سوف تكتشف أنه مفروض على الجميع ويتم التعايش معه على مراحل، آخرها حين تجد نفسك وقد غدوت مدمن حركة دائمة، فارغة المعنى، مجهولة الاتجاه، ومعه سيكون قد أصبح كل شيء لا يدعو لغير اشمئزازك، حتى ذاتك نفسها؛ تصبح ذاكرتك مثيرة للقرف. يبات حلمك على درجة من السذاجة لا تدعو إلا إلى ازدرائه. آمالك وطموحاتك كلها تتكسر على صخرة القيد المنزرعة أمام الباب من الجهة الداخلية. ولن يطول بك المقام حتى تعرف أنها مصدر الحال الذي نحاول توصيفه والمركز الذي يتكثف عنده مفهوم الشطر الثالث، ظاهرا مجرد حجر منزرع عند أول ما يلي الباب الرئيسي من الداخل ليتم ضرب القيود الحديدية حول الأقدام عليها: قالوا إنها قديمة وقالوا إنها جديدة، والبعض يؤكد أنها تتجدد كل يوم فيما الهدف منها ثابت. فطرق الحديد صادح في أجواء الشطر الثالث: هذا مخالف، وهذا مجنون، وذلك مطلوب، ورابع مسفوخ، وخامس، وسادس، والصخرة ثابتة، وضارب القيد بمطرقته يهوي، والضحية يمد ساقه حتى إذا أُحكم طرق حلقة القيد حولها مد الأخرى لتهوي المطرقة من جديد، ليتم ضغط حلقة الحديد المتصلة بالأخرى بسلسلة حديدية قصيرة أو بمرود، ثم يقوم "يمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوجل"، الأمر الذي يشبع إحدى نزوات القائمين على الأمر والمتجسدة في رغبتهم تحويل من حولهم إلى سلاحف. على أنها نزوة قليلا ما تُدرك. فقد عرف الكثيرون كيف يتحايلون على ذلك بان يسيروا كالزرافات: رجل أولا إلى الأمام ثم يمط الماشي نفسه إلى الأعلى والأمام قبل أن ينقل الرجل الثانية. بذلك يكون قد سار على عكس ما يشتهي العسكر فيبتسم ومعه يبتسم الجميع ولسان الحال: ها نحن نخالف، يقولها البعض بدون لام فتمتلئ دورات المياه ومجاري الدمع وزوايا الأفواه بالبقايا، وتتشبع الأجواء بالروائح النتة الممتزجة بنظرات المحكوم عليهم بالقهر وطعم الحرية المُحرم، فيما يشكل علامة على تكامل ملامح الشطر الثالث على أكثر ما يكون الوضوح وضوحا، فلا يبقى معه حينئذ سوى البحث عن ما يعطي هذه الحالة تجسيدها المادي خارج إطار الحيطان والأبواب والعسكر والموظفين وغيره مما لا يكفي لإعطاء ما هو قائم معناه؛ هذا المعنى الذي لا يتكامل فهمه ولا تأخذ معرفته كامل أبعادها في الذهن إلا من زاوية اعتبار ما هو قائم ومن منظار القائمين فيه لا عليه، حالة ذات أبعاد ثلاثة وحلقة مفقودة: أما الأبعاد فليس عسيرا إدراكها في سياق ما نحن مسترسلين فيه، وأما الحلقة فعلى قدر الاختلاف حول تسميتها. هناك اتفاق شبه شامل على أنها تشكل بعدا رابعا يجد الجميع أنفسهم مندفعين للبحث عن ماهيته بقوة خفية يعتقد البعض أن فيها - عملية البحث هذه - يكمن عين هذا البعد - الحلقة - المفقود، بينما يرى آخرون ذلك ضربا من الخور والانكفاء عن محاولة الوصول إلى نتيجة لعملية البحث هذه التي ينقسم عليها وفيها ومن حولها الجميع أشتاتا؛ فمنهم من يبحث عن طعم يعتقد أنه الحلقة المنشودة أو البعد الرابع، ومنهم من يذهب إلى أن اكتشاف هذا البعد لن يكون في غير عملية البحث عن ملمس جديد يتأسس على الهوية الجديدة المكتسبة لكل فرد مقيم هنا، وفريق ثالث ورابع... الخ؛ على أن المتبحرين في علوم الشطر الثالث، وهم هنا قلة تتميز بالدهاء والمكر ورزانة السمت، يرون - جازمين - هذا البعد أو ما لا يحلو للبعض تسميته بغير الحلقة المفقودة، في البحث والتيه، في البحث المكرس بهذا التوزع وعدم الاتفاق والاختلاف في وعلى ومن حول كل ما هو بين وواضح كوضوح نواجذهم حين يضحكون على غباء الآخرين العاجزين عن مجاراتهم في مضمار جر الحلقة إلى مضمار علمهم ودائرة معرفتهم، الأمر الذي تُعزى إليه الكثير من التصرفات التي يستهجنهم الكثير من الجدد أو الصغار - كما يحلو لهم تسميتهم - عليها، وهي التصرفات التي تميزهم عن غيرهم من قبيل محادثة المجهول، سبر أغوار الوهم بالإبحار في اللاشيء، تقمص اليبوسة فيما إليه يعزي الواحد منهم قدرته على الانتصاب في الباحة لأيام متتالية، او التمدد على الدرج لسنين، التهام الجفاف بفتح الفم على اتساعه للريح العقيم، والتعرض للشمس اللاهبة طمعا في الوصول إلى درجة التيه النهائية التي لا تكون إلا وقد أصبحت أجسادهم كأعجاز نخل خاوية، والكثير مما لا يزيدهم استهجان الآخرين لهم بسببها إلا عتوا ونفورا، إيغالا في تحقير كل من لا يسلك طريقهم ويتيه تيههم.

● شاعر وأديب يمني قضى ١٤ عاماً كسجين رأي وهو يقيم حالياً في النرويج.

● من عمل روائي له قيد الانجاز.

اثر الياحات
فكرية وأدبية وفنية

دون كيشوت : كبسولة الوهم

جمال حسن•
خاص انزياحات

ملاحقة الخيال، ليست فقط المسألة الجوهرية، لدى دون كيشوت. يتعلق الأمر بالشغف؛ أن تكون، ما يعني لك افتتان. كيف يغدو شغفه؛ توهمات يمارسها بالفعل، لحظة سعي دائم أن يعيش تصوراته، بصرف النظر عما يراه الآخرين. فدون كيشوت المهووس بحكايات الفرسان الخيالية، يؤمن انه فارس حقيقي ويواجه مغامرات متخيلة، وفيما يبدو للآخرين ذلك ضربا من الجنون، يزداد إصراره، ويتمادى باعثا مسامات في واقعه الفعلي. إنها لحظة تنافسية بين وهمه، وواقعه. فعبر تشبثه باقتفاء قوانين الفروسية، تتضاعف الفكاهة، التي لم تكن فقط تحدد نوع الضحك الذي يمطر القارئ، لكنها صاغت معالم استثنائية في التاريخ الأدبي. بالنسبة للكاتب المكسيكي كارلوس فوينتس، فقد اعتبرها فن الكذب من اجل الحقيقة. قد تبدو الفكرة مقاربة للتصورات السوريالية، وكما يرى الشاعر السوريالي لويس اراغون، أن الوهم أكثر صدقا من الحقيقة.

البعض اعتبر "دون كيشوت" للكاتب الاسباني سرفانتس، بداية عصر الرواية الأوروبية.

يقول الكاتب التشيكي ميلان كونديرا، إن الأدب الأوروبي لم يعرف الفكاهة قبل سرفانتس، وبأعمال مثل الالياذة والاوديسة، فان جذوره ملحمية. سرفانتس، حد تعبيره، من ادخل الفكاهة لأوروبا. وفي الواقع، فأعمال مثل الالياذة والاوديسة لهوميريوس الاغريقي، وحتى الكوميديا الإلهية للايطالي دانتي، كُتبت شعرا، ودون كيشوت كتابة نثرية. لكن جذور الفكاهة تعود في الواقع الى ما قبل سرفانتس، بالنسبة لتأثيره على الأدب الأوروبي. تأثيرات قادمة من العرب. حكايات الف ليلة وليلة صورة لذلك النوع من الأدب، انها ضرب من الخيال والتوهمات والفكاهة.

في الواقع عرفت اوروبا "الف ليلة وليلة" في القرن الثامن عشر، وبالتحديد عام ١٧٠٤، حين تُرجمت أول مرة للفرنسية. أي بعد ما يقارب قرن من كتابة "دون كيشوت". لكنها كانت عرفت "كتاب مجالس المتعلمين" عام ١١٠٦، بعد ترجمته الى اللاتينية، سيكون له تأثير كبير على الأدب هناك. وكان كاتبه بيتروس الفونصص، يهودي اسباني تحول الى المسيحية، تأثر بالثقافة العربية آنذاك، وصاغ مجموعة حكايات معجونة بأمثولات، ذات بعد نصائحي، وقد حصل على مكانة لدى ملك اراجون الفونس الاول، وملك انجلترا هنري الاول، باعتباره طبيبا. ويقول رانيلا في كتابه "الماضي المشترك بين العرب والغرب" ان الفونصص حاكى تقنية الحكاية العربية ونقلها الى اوروبا. ثم تحول هذا النوع من القصص، التي تنتهي بامثولة ونصيحة، نمطا شائعا هناك، خلال القرون الوسطى.

لكن هذا النوع من الأدب، يثور عليه سرفانتس، سيء الحظ الذي تجاهله بلاط اسبانيا واعيانه. تقدم "دون كيشوت" تجاوزا واضحا لما كان أدبا شائعا. وعبر سلسلة من مغامراته ومعاركه المزعومة، ننساق إلى عالم متخفف من العبر والوعظ عالم مخزول بذاته، فتظل تلك البطولات المختلقة تسحر بخيالاتها، وتتجاهل هذا النوع من الإطار المبتذل للفن الروائي. وهي سمة مشتركة في الف ليلة وليلة الى حد كبير.

> *إنها لحظة تنافسية بين وهمه، وواقعه. فعبر تشبثه باقتفاء قوانين الفروسية، تتضاعف الفكاهة، التي لم تكن فقط تحدد نوع الضحك الذي يمطر القارئ، لكنها صاغت معالم استثنائية في التاريخ الأدبي*

مثل كل المواقف، تثير حادثة دون كيشوت مع صاحب الفندق، هذا الضرب من الفن الذي ينتصر لذاته. في المرة الاولى يغادر دون كيشوت الفندق دون دفع قيمة مكوثه. لا يتعلق الامر بالشر، أو أي غاية للسرقة. انه فقط، يقتفي قوانين بحذافيرها، الفرسان ينامون ويأكلون ويشربون دون دفع شيء. واذا كان هناك خطأ بالنسبة له، فهو خطأ صاحب الفندق، لقد كان تمنعه متعجرفا، وواثقا.

في المرة الثانية، يعود إلى نفس الفندق، مثيرا تشاؤم صاحبه الذي لم ينس فراره المرة السابقة. داخل الفندق تثور معركة حامية الوطيس

مع احد أعدائه الرهيبيين. يقفز التابع سنشو ليخبر الجميع ان سيده غارقا وسط بركة دم في غرفة النبيذ، بعد معركة قطف فيها رأس عدوه. وقد شاهد ذلك بعينيه. كان ذلك صادما لصاحب الفندق، لقد أدرك أن بركة الدم ليست سوى قِرب نبيذه. تبين للجميع صحة توقعه، كانت القرب مبقورة، والغرفة ممتلئة بالنبيذ المنسكب. وفي وقت كان يندب المالك خسارته، كان التابع سنشو مذهولا كيف طارت الرأس، ومعها دوقيته طارت. هكذا يبلغ المشهد ذروته، بما يبدو سذاجة التابع.

حضور التابع سنشو، كان نوع آخر من التخيلات والأوهام. الفارس يجب أن يكون له تابع، يمنحه دوقية بعد انتصاراته. لعبة اقتفاء قوانين الفروسية، تفضي إلى مسرح التهكم الذي برع فيه سرفانتس. لم يعد حضور التابع مسألة ثانوية لجنون السيد، بل يغدو ضربا من الجنون الموازي، صار التابع مرآة لخيالات سيده، يعيشها وفق توهم خاص به، حلم الدوقية. انه حلم يمنحه اياه دون كيشوت. ويصبح وجود أي منهما دون الآخر غير ممكن.

يتوازى وهم سنشو بطريقة فاتنة مع بطولات سيده المختلقة. يصدق معارك وهمية، من اجل وهمه الشخصي، حتى ينال الدوقية. فمنذ أول معركة، يخوضها دون كيشوت ضد قطيع خراف، معتقدا انها كتيبة اعداء اشرار، ينتج عنها قتله خروفين أو ثلاثة، يفرح سنشو لنصره الساحق، ويسأله عن الدوقية. لكنه يخبره انه "لم يشاهد من الجمل سوى أذنه"، ومازال هناك "دم حتى الركب"، ليحصل على الدوقية. يستمر التابع سابحا في غشاءه اللذيذ بمجيء يوما يكون فيه دوقا.

ويستمر دون كيشوت في توهماته، وبعد ان تتحول الشخصيتين ذائعتي الصيت، يستضيفهما احد الاسياد، ويتفق مع زوجته، لمنح سنشو دوقية وهمية، ومراقبته كيف سيتصرف باعتباره دوقا. وضمن هذا الإيهام، تتكشف شخصية شديدة الذكاء، فحين

يجيئه رعايا مزعومين لحل مشاكل مزعومة، يُظهر سنشو حكمة ومقدرة سياسية في إبداء أراء وحلول واقعية. بل انه يبدو صالحا لنيل الدوقية، عكس سذاجته كتابع يصدق كل أوهام سيده.

هذا الخليط من التماهي في الصدق، أو تتبع الوهم بكل يقينية، يعكس تنافر داخل كل شخصية من الشخصيتين، فدون كيشوت فيما عدا أحاديث الفروسية، يبدو شخصا

إنها اللحظة الأكثر حيوية في تفجير طاقة الأدب الأوروبي وبالتحديد الروائي

رصينا ومثقف، يبدي آراء حكيمة ومنطقية، لكنه ما أن يأتي الحديث عن الفروسية، تثور لوثة جنونه. وفي نفس الوقت يكشف شخصية نزيهة في استنساخ تام لصورة الفارس، فحين يتدخل تابعه في إحدى المعارك، ينتقده لأن التابع لا يتدخل أبدا، واعتبره قد خدش روح الفروسية. انه شغف متيقظ لكل ما يمت بصلة لذلك.

ليس مجرد تتبع شخصية الفارس، ضمن سياقات وهمية. فدون كيشوت يعيش في عصر انحلت فيه قيم الفروسية الاصيلة، مع اكتشاف البندق و(السلاح الناري). ويجسد إفراطه في شكل الفارس بحذافيرها، شكل للمفارقة، عيش زمنين متناقضين، حاضر أو زمن واقعي لم يعد يعترف بالفروسية التي صارت مجرد ماضي، وزمن متخيل ضمن نسيج توهماته. وهذا التقاطع يظهر بتنافر مرح، ممتع. رجل يريد ان يصبح ما قرأه، أو ما تطلع إليه.

لماذا لا نصبح ما نريد أن نكونه. وعلى عكس هاملت، الذي ظل حبيس أفكاره وواقعه، أن يكون أو لا يكون. انطلق دون كيشوت، ليصنع واقع غير موجود سوى في الكتب، واقع فتنه. وفيما كان ذلك لمحيطه شكل من الجنون، صاغ بطولته، وعبر التناقضات، لحظات تنافس الواقع والوهم، المعقول واللامعقول، ظل حبيس شخصية الفارس. كان ما أراده، حتى أن بدا في نسق خيالي. قد يبدو تهكما على عصر بأكمله، لكن المرارة التي ذاقها سرفانتس في حياته، تشكلت مرح. تحول نوع من الجنون أو التصور، فكل ما يصادفه يتبدى شطحات وهمية، يقاتل قطيع الخراف باعتبارها كتيبة فرسان أشرار، يتصور طواحين الهواء مارد رهيب.

لحظة ساحرة أخرى، يتصادف أثناء تجواله، بحلاق يركب حمارا، ويضع على رأسه طاسة. يتصوره احد الفرسان الأعداء، ويتراءى له يمتطي خيلا، والطاسة تخيلها خوذة

هو ذلك الاقتفاء للخيال بافعال بدت جنونية، لكنه نوع من الصدق الذي فقده عصره. ليس بالحنين لشيء فقد رونقه، بل لشحذ الواقع بممكنات عيش لا تخطر على البال

نحاسية. انطلق بحصانه صوب الحلاق، موجها سلاحه، كان يعتقد انه على وشك مواجهة احد اعتى الفرسان. يرتعب الحلاق ويتبعثر من فوق حماره. يستولي دون كيشوت على الطاسة، ظانا أنها الخوذة النحاسية.

لكن حين يلتقيا، مرة أخرى، ويطالب الحلاق باستعادة الطاسة. ينزعج دون كيشوت، ويبدو له ذلك نوع من الهذيان، فهو يصر على انها خوذة فارس. ويعمق الجدل بينهما صورة الهزل، التي ابتدعها خيال سرفانتس. فدون كيشوت ليس لصا، انه فارس متمسك بأخلاق الفروسية، من حقه الاحتفاظ بخوذة عدوه، كعلامة انتصاره. وفيما كانت واضحة للجميع انها طاسة، كان يزداد تمسكا بعلامات فروسيته.

تمسكه بمقولته كان نوع من الدفاع عن خيالاته، أو ما أراد أن يكونه. انه ذلك النوع من الجنون المتحرر، في فضاءات الناس، والذي يعلن نفسه. وحسب الفيلسوف الفرنسي، ميشيل فوكو، فالجنون سيدخل عصر جديد، من الحجز والعزل، وهو سلوك تطور الى اعتباره في اوروبا قضية سيكولوجية، يمكن معالجته في مصحة عقلية.

عاش سرفانتس حياة بائسة، لم تحظ بموهبته بالاعتراف. وقد يكون سبب ذلك، انه عصر مازال يؤمن بالشعر على حساب النثر. كان عدد من شعراء عصره، يحظون باهتمام بلاط الملك والنبلاء الأسبان. فيما سرفانتس الذي شارك في الجيش الاسباني في الجزائر ضد الأتراك، ظل مُهملا. فقد فقد ذراعه في واحدة من المعارك، وأسره الأتراك.

وبعد أعوام من الإنهاك، والتعب. لم يحظ خلالها سوى بحياة فقيرة. بدأ كتابة دون كيشوت، وهو العلم الذي سيضمن له خلود أدبي، لأن أعماله الأخرى عادية. في عام ١٥١٠ صدر الجزء الأول من الرواية، وحظيت بشعبية وشهرة واسعة. وفي عام ١٥١٥ صدر الجزء الثاني من الرواية، والتي تروي أحداثها، ان السيد والتابع صارا مشهورين، ومن يلتقي بهما يعامل دون كيشوت كفارس. وهو تحول في شكل الهزل، حيث أصبح الكثير يشاركه وهمه، حتى لو كانت مشاركة متخفية بالسخرية والتفكه. فقد عززت تلك الخيالات، ولم تكذبها. كما حققت له واحدة من علامات الفروسية، فالفرسان يستقبلهم الجميع كأبطال ويرحبون بهم.

حققت الرواية شهرة لكاتبها، لكنها لم تُكسبه المال. فهل كان سرفانتس هو دون كيشوت نفسه. عاد سرفانتس يجر وراءه كل خيباته، تجاهل أعيان عصره، ذراع مفقودة، وفقر كان يسعى لاجتيازه. كل ما تاق له، يتلاشى كسراب من حياته. كل ما قاتل لأجله، وطارده، كان وهم. ربما كتابته للرواية كان نوع من النجاة بذاته، لحظة سمو على كل المساعي الصغيرة.

تعتبر دون كيشوت واحدة من أكثر الأعمال تأثيرا في التاريخ الأدبي، وبالنسبة لفن الرواية هي الأكثر تأثيرا. بعد الانتهاء من كتابة العمل بعام واحد، وبالتحديد في عام ١٥١٦ مات سرفانتس. كانت عشرة أيام

المرارة التي ذاقها سرفانتس في حياته تشكلت مرح

تفصله عن موت شكسبير.

وفيما كانت رواية دون كيشوت، تحكي قصة فارس جوال، في عصر نضبت فيه الفروسية. كانت في أوروبا لحظة إعلان لعصر الرواية. كبسولة الوهم التي تشكل الخيال الأدبي. وقد كتبت بصورة مغامرات متسلسلة، تُروى كل منها في فصل. لقد اعتمد على أساليب أدبية كانت موجودة، لكنه في الواقع فجرها نحو طاقات أكثر ابتكاريه وروائية. وبصورة ما، تبرز مسألة الاعتماد على توالد الحكايات، وان جاءت بصورة متقشفة مقارنة بألف ليلة وليلة. وكما العمل افترضه عبارة عن مخطوطة، رواها أو كتبها شخص عربي مُتخيل. يظهر أحيانا راوي لحكاية تستمع لها شخصيات الرواية الرئيسية، كما حكاية "الزوج الغافل والصديق الخائن".

إنها اللحظة الأكثر حيوية في تفجير طاقة الأدب الأوروبي، وبالتحديد الروائي. كما أنها عززت صورة نمطية لشكل هزلي، تفجير المرح عبر تصور شخصية السيد والتابع، عبر تناقضات جسدية. دون كيشوت، رجل طويل وهزيل. فيما سنشو التابع، قصير وسمين. ذلك التناقض الجسدي يظهر كثيرا في الأعمال الفكاهية الكرتونية، أو السينمائية.

خيالات لم يسبق لأحد ابتكارها قبل سرفانتس. وعند مقارنة شخصية السندباد في الف ليلة وليلة، فهو يروي قصص غير معقولة، كحقائق. وفي الواقع تبدو خيالات السندباد أو كذباته، تهكم على عصر وقع رحالوه في شطط حكايات خيالية. فيما كان دون كيشوت يقوم بعمل آخر، هو ذلك الاقتفاء للخيال بافعال بدت جنونية، لكنه نوع من الصدق الذي فقده عصره. ليس بالحنين لشيء فقد رونقه، بل لشحذ الواقع بممكنات عيش لا تخطر على البال.

فمغامرات دون كيشوت منشغلة على نوع من الأدب شاع في ذلك العصر، وهو قصص الفرسان. وفي الواقع كان تجاوزا فنيا، وأكثر قدرة على تخطي الزمن. كبسولة الوهم في حالة تدفق استثنائي، أو في لحظة من لحظات تجلياتها الأسلوبية.

● كاتب وأديب يمني.

تجريب النهايات وهدم الطمأنينة

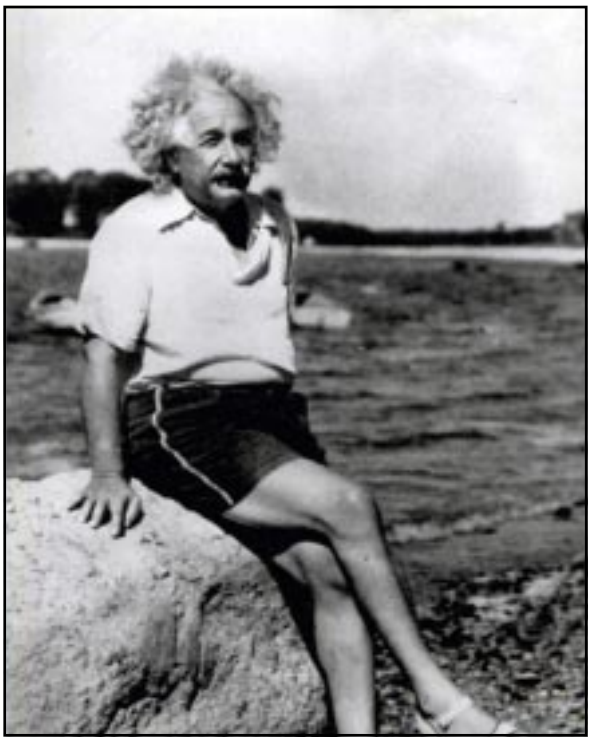
في مشهدية الكارثة، ومحاكمة مأزق الحضارة

وضاح الجليل•
خاص انزياحات

حتى اللحظة التي فتح فيها الرجل باب آلته لم يكن لديه أدنى شك بأن العطب الذي أصيبت به الآلة ليس بالمشكلة الكبيرة، فهو سافر مائة عام إلى المستقبل، وبالتأكيد فإن أهل هذا الزمن قادرون على إصلاحها وإعادته إلى زمنه محمّلًا بهداياهم التي سيبعثونها بالتأكيد لأجدادهم عرفانا وتقديراً، ولم يشكّ للحظة أن عيناه ستقعان على ما لم يتخيله من قبل، وربما تواطأ مع أحلامه في تلك اللحظات، فقرر التخلي عن آلته، وظن أنه لن يحتاج المرء العودة زمنه، بعد أن تقدم عليه مائة عام، لكن ذلك لم يحدث.

كان الرجل يريد الوصول للمستقبل قبل الآخرين، لاكتشاف ما صار عليه عالمه وزمنه، أراد اكتشاف حلول لمشكلات عصره باستقدام المستقبل، واستعجال حضوره، أو على الأقل اكتشافه والعودة إلى الحاضر باكتشافاته السحرية، ولأجل ذلك اخترع آلة زمن، ووجهها إلى المستقبل، وأقلع بها، وخلال لحظات قليلة كان قد وصل، لكنه لم يجد مستقبلاً، فعندما يخرج من آلته لا يجد سوى أرض قاحلة بلا نهاية، ولا حياة يبدو أنها عبرت هنا. يظن أنه أخطأ توجيه آلته فذهبت إلى ما قبل الحياة، لكن قدمه تصطدم بأثر ما يكتشف فيه بقايا حضارة تفوقت على حضارة زمنه وانتهت، هو إذاً في المستقبل، ولكن بعد فوات الأوان.

ذلك ليس فيلماً سينمائياً، وإنما قصة قصيرة قرأتها أيام الطفولة، ولم أعدْ أتذكر كاتبها ولا في أي كتاب أو مجلة نُشرت، لكن لا شيء يمنع الآن من إنتاجها سينمائياً في زخم موجة هوليوودية تحكي كوابيس هذه الحضارة، وتتخيل مستقبل العالم عندما يدفع ثمن إنجازاتها الخارقة، وأنانية أو لنقل وحشية أبنائها.



النهاية هي البداية

ولأنه ليس ثمة اتفاق على مفهوم الزمن حتى الآن، ولا عن كينونته وكيفية سيرورته- هذا عدا عن اعتباره محض وهم- وعجز حتى ذكاء ألبرت إينشتاين عن تفسيره أو تحديد ملامحه برغم نظريته الشهيرة والبالغة التعقيد؛ فإن ثمة من يعتقده -أي الزمن- مجرد هوية دائرية مثلها مثل الكواكب وربما الكون، نهايته هي بدايته نفسها، وبالتالي فإن كل ما يتحرك داخل منظومته سيصل إلى البداية -أي النهاية- من جديد.

يحضر هاجس النهاية في كل شيء تقريباً، والفضاءات الثقافية هي أكثر من يعتني بهذا الهاجس، من الفكر والفلسفة وحتى الأدب والسينما، وقبل كل ذلك وبعده الأديان والخرافات، ولأجل ذلك تزدهر طقوس العزاء المبكر، أو خطابات

التحذير والمطالبة بترحيل تلك النهاية وتأجيلها، كما تتكاثف الاستفهامات عن أسباب هذا التسارع، وهرولة الحضارة نحو نهايتها.

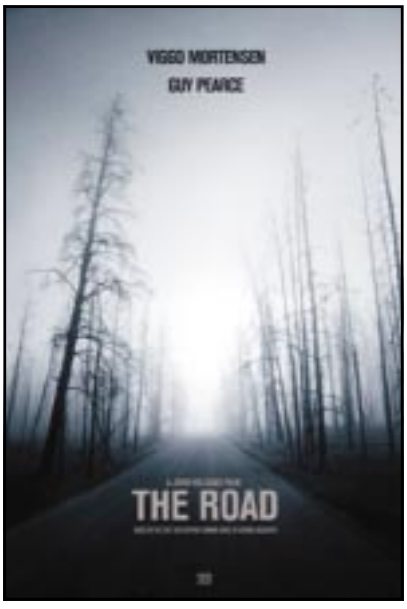
الحضارة الحالية لا تعيش لحظات صفائها، برغم أنها في قمة مجدها وازدهارها، ثمة تناقضات داخلية تطفو على وجهها أيضاً فتشوه ملامحها التي تحاول أن تجعلها أكثر اتزاناً وبهاء، حتى لم تعدْ قادرة على إثبات اتزان مسارها، أو تأكيد شرعية بقائها، ثمة الكثير من الاختلالات، وحمولة من الأعباء تثقل كاهلها، بل والأخطر من كل ذلك عوامل فناء ذاتية وداخلية، وعدم رضا أبنائها، والقابعين على هامشها عن كل ما يعتمل في صيرورة حكاياتها الكبرى.

يحاول الأب في فيلم "الطريق" للمخرج جون هيلكوت، والمقتبس عن رواية بنفس الاسم للروائي كورماك مكارثي، الوصول بطفله إلى موضع يأمن فيه عليه من أكلة لحوم البشر، فالحضارة هناك انتهت، وأصبح أبنائها وحوش تمشي على قدمين تأكل بعضها البعض، وكلمة "أصبح" هنا مجازية تماماً، حيث مشاهد الفيلم كلها لا تحتوي على صبحٍ واحد، فالفضاء داكن ومغلف بدخان ومغشيٌّ بالعتمة، ولا تستطيع أن تفرق بين أوقات النهار الذي يشبه دائماً بدايات الليل.

و"الطريق" وغيره من الأفلام نتاج موجة جديدة تحاول الاقتراب من عالم الكارثة، أو بالأصح عالم ما بعد الكارثة الكونية التي لم تُبقي من الحضارة إلا آثار لا تعني أحداً، ومن أبنائها إلا وحشيتهم، وصراعهم ضد بعضهم من أجل البقاء.

تحاول سينما ما بعد الكارثة الإشارة إلى أن الطموح الجارف للحضارة الحديثة يفوق إمكاناتها، ما يدفعها بالتالي إلى الولوج في مسارات تعبر عن أنانيتها المفرطة، ومحاولاتها اختصار الطرق، وإحراق المراحل من أجل إشباع تلك الأنانية النهمة في هذا الاتجاه، وفي هذا الشأن تشير الكثير من تلك النوعية من الأفلام، بل وأفلام الخيال العلمي إلى ذلك، وتضع أغلبها علامات استفهام حزينة وصادمة في آن واحد عن سيرورة ومصير البشرية في هذا السياق الذي يعبر عن ارتداد إلى ملامة الذات من خلال الفن والثقافة عموماً، بيد أن هذه الملامة لا تتجاوز جهات الإنتاج الثقافية تلك، والسينمائية تحديداً، حيث هي أكثر من يبرع في تصوير عالم ما بعد الكارثة وتعميم رؤاها تلك على مساحات لا ينافسها فيها أحد.

ولأن الولايات المتحدة الأميركية هي مركز العالم- كما تسوق لذاتها- وقطبه الأوحد، وبالتالي القائد الأول له في مسيرة الحضارة، فإنها وبالمقابل أول من ستصيبه الكارثة، وأكثر من سيعاني بسبب ذلك، وتتسع دائرة المعاناة لتكون هي المعنية أيضاً بإنقاذ العالم من تداعيات الكارثة، وإعادته إلى بناء الحضارة من جديد، ففي أفلام الغزو الفضائي للأرض، يحطُّ قادة الغزو رحالهم في أميركا، ويقودون الاحتلال من هناك، وطبيعي أن تكون أميركا هي المقاومة، وهي عنوان الخلاص من الاحتلال، وإعادة الحرية لسكان الأرض.



أنانية النخبة

ما تقدمه هوليوود في الأعوام الأخيرة من توقعات بنهاية الحضارات لا يعيد إنتاج الكتابات الفكرية والفلسفية التي تبحث في أسباب التراجع والارتداد الذي هو شأن كلِّ حضارة، فالسينما عادة لا تغرق في ذلك، وإن كانت تستفيد من تلك الكتابات، وتعيد إنتاج رؤاها، هوليوود هنا تحذر من كارثة تأتي على الحضارة البشرية دفعة واحدة، أحياناً تنذر بكارثة طبيعية لا يد للبشر فيها، وما عليهم سوى اتخاذ السُبل التي تحدُّ من الضرر، ويأتي فيلم "٢٠١٢" لرولاند أميرش نموذجاً لذلك، إضافة إلى التنبوءات بغزو فضائي كما في فيلم "الاستقلال" لنفس المخرج والذي يعود إلى منتصف التسعينيات، لكن غالبية الأفلام تؤكِّد أن النهاية ستأتي بيد الإنسان نفسه، فهو عقب ذلك سيتحول إلى وحش لا يُعنى بأكثر من مصلحته الخاصة، ومن أجلها سيفعل كلَّ ما يمكنه ومن ذلك أكل أخيه حياً أو مشوياً، بيد أن تلك الرؤى تستند إلى قناعات فكرية ورؤى فلسفية تبدأ بالشعور الجارف بالتناقض الحاصل بين ادعاءات بناء العالم وفق رؤى ليبرالية وديمقراطية، والحاجة الماسة لتأكيد تلك الادعاءات بالطرائق التي لا تلقي على أميركا نفسها بتهم تحويل العالم إلى مناطق نفوذ لبناء وحماية أميركا على حساب بقية شعوب العالم.

يتخذ "٢٠١٢" من حدث فلكي عادي فكرة لتبرير نهاية العالم، التي لن تعني أكثر من نهاية الحياة على الأرض، بسبب حوادث جيولوجية أو خلافه، فالعالم سيستمر حتى بعد نهاية تلك الحياة، ولكن إطلاق صفة النهاية عليه تشير إلى عدم جدواه بعد فناء البشرية، وشعب المايا الذي عاش قديماً في القارة الأميركية الجنوبية وحده حدده -بحسب تقويمه المتبع حينها- ليصادف ٢٠١٢/١٢/٢١، برغم أن ثمة من يؤكِّد أن المايا لم يقرر نهاية العالم في ذلك التاريخ، لكن تقويمه انتهى في ذلك اليوم، ولم يعمِّر هذا الشعب أكثر ليعيد إنتاج تقويم جديد له عند الاقتراب من ذلك اليوم.

الحدث الفلكي الذي يبرر به أميرش نهاية العالم هو الانقلاب الشتوي، والذي

يعني وقوع الأرض عند أكبر مسافة زاوية على طرف مستوى خط الاستواء. ويحدث هذا خلال ثلاثة أيام من ٢٠ وحتى ٢٣ ديسمبر من كل عام في نصف الكرة الشمالي، ومن ٢٠، وحتى ٢٣ يونيو من كل عام في نصف الكرة الجنوبي، وهي الأيام التي يقصر فيها النهار إلى أقصى حد، ويحدث العكس تماماً لليل.

يستعرض أميرش ودي ديفلين -الذي كتب الفيلم- في نهايتهما المفترضة للعالم ما سيكون عليه البشر عند الوصول لتلك النقطة، حيث يكشفان عن أنانية النخبة ووحشيتها إزاء الحدث، ولا ينقذا من تصوراتهما القاتمة تلك إلا الرئيس الأميركي -الأسود بالمناسبة- والذي قام بدوره الممثل داني كلوفر حيث يرفض النجاة، مفضلاً الهلاك مع شعبه، وعبر التلفاز يلقي فيهم خطبة الوداع أو الفناء، لكنه يجعلها دافئة وحميمة وشاعرية، يظهر فيها قريباً منهم تماماً، ولم يكن في الفيلم ما هو أكثر تأثيراً على نفس المشاهد منها، والمشهد الآخر له وهو يحاول مساعدة أمٍ على إيجاد والد طفلتها الباكية، ثم وهو يصحو من غيبوبة وسط الثلوج بعد زلزال مدمر ليتأمل بذهول وعجز تامين مشاهد أمواج تأتي من بعيد حاملة سفينة ضخمة ليتساءل: كيف لا نستطيع فعل شيء؟، وهو سؤال العجز الذي أراد أميرش أن يضعه على طاولة البحث عن مخرج من النهاية بأية سيناريو جاءت، كأنه يحذر من أن الديمقراطية التي أوصلت رجلاً أسوداً ليتولى زمام أمور مجتمع كان إلى الأمس عنصرياً، ولا يقبل بوجود السود، لن تجدي نفعاً حين تحلُّ الكارثة، وأن القوة الكبرى في العالم ستقف عاجزة إذا حانت أي لحظة غضب طبيعية أو حتى إنسانية.

ليس لدى النخبة في "٢٠١٢" أدنى مسؤولية تجاه مليارات البشر الذين سيغرقهم الطوفان، وبرروا سعيهم للنجاة بأنفسهم بأنهم هم طليعة العالم، ومستقبله، وهم الأجدر ببناء غده بعد انزياح الكارثة، ومن أجل الحفاظ على التنوع البيولوجي للأرض بعد انزياح الكارثة؛ يتم اختيار زوجين من كل نوع من الكائنات الحية كون المستقبل سيحتاج وجودها، ولذلك فثمة نسختين بشريتين عربيتين من الجنسين لضمان وجود هذا النسل في عالم ما بعد الكارثة.

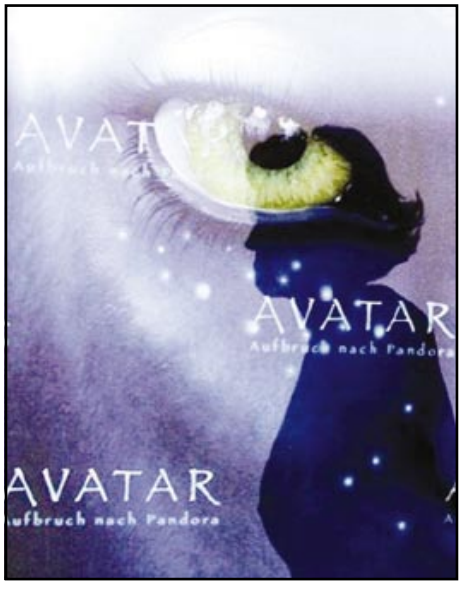
وتقوم سينما ما بعد الكارثة بتقديم تصورات تشير إلى مأزق الحضارة الأميركية والغربية ضمن سياق المأزق الشامل للحضارة الإنسانية برمتها، لكن الكثير من تلك التصورات يعيد ليلقي بالملامة من جديد على الحضارة القائدة، وذلك -في الغالب الأعم- ليس انتقاصاً منها، بقدر ما هو انشقاق فكري لا أكثر، كأن صناع تلك السينما يطالبون هذه الحضارة بتصحيح أخطائها وإعادة تشكيل العالم وفقاً لنموذجها الأمثل.

إعادة اعتبار للضحايا

في "أفاتار" لجيمس كاميرون يكتشف نورم سبيلمان الذي يقوم بدور جيك سولي أن شعب كوكب باندورا "لا يطمع في شيء من حضارتنا، فهم لا يسعون إلى ارتداء الجينز ولا يريدون شرب الكوكا كولا"، ويُحار في كيفية إقناعهم -كجاسوس- بالخروج من أرضهم، إنه المأزق الحضاري الذي يقترب بالبشرية كلها من نهايتها عبر كارثة غير مدمرة هذه المرة، إنها النهاية الهادئة، فنفاذ الطاقة عن حضارة كوكب لا يعيش أو يعتاش بغير تلك الطاقة، لهو كارثة شاملة لن تبقي للكوكب وحضارته سوى آثار شامخة أمام أجيال قادمة ستعيد حتماً سيرة البدائية الأولى، وتقف محتارة وذاهلة أمام المنشآت العملاقة الخالية من أي معنى.

يجد سولي نفسه مع قوم النافي، بيد أن الرحلة التي يستغرقها للوصول إليهم تبدأ بموته غير المكتمل، فلكي يصبح منهم

الطموح الجارف للحضارة الحديثة يفوق إمكاناتها، ما يدفعها بالتالي إلى الولوج في مسارات تعبر عن أنانيتها المفرطة، ومحاولاتها اختصار الطرق، وإحراق المراحل من أجل إشباع تلك الأنانية النهمة في هذا الاتجاه



عليه أن يدخل جهازاً على هيئة تابوت يصل عقله بجسد مخلق لأفاتار افتراضي، واختيار التابوت ليس اعتباطياً، فهو رمزية للموت الذي هو السبيل للتطهر من آثام الحضارة البشرية والولوج في عالم البراءة، إنه إعلان عن موت الحضارة مجدداً برؤية فلسفية وسينمائية، يكشف فيها انتقال روح الإنسان عبر التابوت الإليكتروني إلى جسد الأفاتار عن حاجة البشرية للخروج من مآزقها الحضارية إلى معنى الطبيعة بقيمتها الأولى، أما عن كون التابوت إليكترونياً، فذلك لأن الحضارة بكل تقنياتها ومنجزاتها هي من يقود الحضارة على حتفها كما يبدو.

يحاول "أفاتار" إعادة الاعتبار لضحايا الحضارة الأميركية، فالنافي لن يكونوا سوى الهنود الحمر الذين واجهوا أقسى وأكبر عمليات القمع في التاريخ الإنساني، ولذلك نجد شبهاً كبيراً بينهم والنافي حتى في المعتقدات، وهناك أيضاً حكاية الطبيعة التي أنهكها صُناع الحضارة في كوكب الأرض، ليأتوا باندورا بحثاً عن بديل لها، لكن طبيعة باندورا تنتقم منهم، وتشارك عناصرها في المعركة ضد الاحتلال الأميركي بكافة أسلحته التي ظن مستخدموها أن لا غالب لهم.

يتحدث المفكرون والفلاسفة الأميركيون وغيرهم عن بداية النهاية للحضارة الأميركية، وما يتبع ذلك من انهيار للمنظومة العالمية، وفي سياق ذلك يعتقدون أن العالم نفسه لم يعد يصلح كحديقة خلفية للولايات المتحدة تلقي فيها مهملاتها، ويتلقى هو الضربات نيابة عنها، فهذه المنهجية هي أحد أسباب الانهيار الوشيك للحضارة الحالية، وبتتبع منطقي علمي ودقيق لعدد من الوقائع والأحداث التاريخية المتتابعة، فإن الاستنتاجات لا تقود إلا إلى قرب الإعلان عن الانهيار التام، وهو الأمر الذي نجد صداه في فيلم "Knowing" أو "معرفة" الذي يؤدي فيه نيكولاس كيج شخصية العالم كوستلر الذي يعثر ابنه الصغير على ورقة قديمة كتبتها طفلة قبل خمسين سنة ,تحوي أرقاماً تبدو في ظاهرها عشوائية ,لكن كوستلر يتعرف فيها على روابط غامضة ومثيرة للاهتمام والقلق، فيبدأ دراستها ليكتشف أنها خارطة عددية تتنبأ بالكوارث المستقبلية، ويتمكن من تتبع مسارها الخطي الذي توقعت فيه أحداثاً خطيرة بمثابة كوارث حدثت جميعها خلال الخمسين عاماً السابقة، فيبدأ هو بملاحقة الحوادث المتبقية، ليتعرف على ثلاث منها فقط، لأن الحادثة الأخيرة ستعني زوال الحياة من على الأرض، وينتهي الفيلم بقدوم كائنات فضائية تنتقي طفله وطفلة أخرى لإنقاذهما من الكارثة، وإعادتهما بعد انحسارها لمواصلة الحياة من جديد.

الحضارة بكل تقنياتها ومنجزاتها هي من يقود الحضارة على حتفها كما يبدو

التعرّي في عالم متوحش

في "الطريق" لجون هليكوت، و"كتاب إيلي" للأخوين ألين وألبرت هيوز لم يعد العالم هو العالم، فالسماء سوداء شاحبة وداكنة، والأرض معتمة أو رمادية، والأفق مغلق بألوانٍ عدمية، والطرق تعجّ بالدمار والحطام والجثث وقطاع الطرق، وأكلة لحوم البشر، وفي كلا الفيلمين يبدو كأن حرباً نووية وقعت، فلم تبقِ على شيء، والأبطال جميعاً يغذون السير إلى جهة للخلاص، ويبدو الفيلمان كأنهما صناعة فريق واحد من المخرجين والمصورين والمنتجين، بيد أن ثمة فوارق وتمايزات في القصتين برغم هذا التشابه.

منذ ثلاثين عاماً وإيلي يحثُّ الخطا على قدمين بملابس رثة، ومتاعٍ قليل على ظهره، صامت وواجم، وهادئ لأقصى حد، كأن حالته تلك انسياق وراء ما حلَّ بالأرض، وكأن قسوته انعكاس لقسوتها وما صارت عليه، حيث المدى مغلق ورمادي حزين، والسماء معتمة واجمة، وبرغم تلك القسوة، فهو يعين الضعفاء، ويقتصّ من الأقوياء، لكنه لا يتدخل كثيراً، ويتحاشى الاشتباك مع قطاع الطرق واللصوص، كون المهمة التي جنّد ثلاثين عاماً من عمره لها، لا تستدعي منه الاهتمام بصغار القضايا وإن كانت عادلة، لكن سوء حظه يوصله إلى مدينة الرجل القاسي كارنيجي الذي يُعجب بقدراته القتالية، فيرغب باستخدامه للحصول على الكتاب، قبل أن يكتشف أنّ الكتاب في طيات ثياب إيلي، وتحدث المواجهة التي ينتصر إيلي في الجولة الأولى منها قبل أن يلاحقه كارنيجي، ويستولي على الكتاب، فيواصل إيلي طريقه برغم جراحه حتى يصل مبتغاه.

يُمكن للمشاهد أن يتساءل: كل هذا من أجل كتاب؟ ويجيب الفيلم: نعم من أجل كتاب، ففي النهاية نكتشف أن الكتاب هو أحد الكتب السماوية، وإيلي يعمل على الوصول إلى متحف في جزيرة في الغرب الأميركي يقوم على حراسته عدد من الرجال الصالحين، ويحتوي على آثار وتراث حضارات الإنسانية جمعاء، ويقوم رئيس المتحف بتدوين الكتاب الذي كان يحمله إيلي لأن الأخير كان يحفظه عن ظهر قلب، ثم يطبعه ويضمن حفظه قبل أن يموت إيلي.

الفارق بين "كتاب إيلي" و"الطريق" أن بطل الأول يتجه غرباً، فيم يقصد بطلا الثاني الشرق، وللشرق هنا دلالات أو تأويلات متعددة، كما أن للغرب تأويلاته في "كتاب إيلي"، حيث الاتجاه بكتاب ديني إلى الغرب يمنح الحدث دلالة غير منطقية سوى في عقول المتدينين، والشرقيين منهم خصوصاً، كأن اندثار الكتاب المقدس، وإحراقه قبل الكارثة هو سبب الكارثة، بيد أنه يمكن بحال آخر تفسير ذلك بأن الغرب هو وحده المخلص والمنقذ للبشرية من

كوارثها ومآزقها، فالكتاب يأتي من جهة الشرق بحثاً عن أمان له في الغرب، حيث يجد من يحفظه ويطبعه منقذاً إياه من الاندثار ضمن تراث بشري فكري وثقافي هائل سيساهم القائمون على حمايته في إعادة إنتاجه من خلال تعليم الناس ما يملكون من معارف وعلوم وتراث، أما عن سبب الصراع على الكتاب، ومحاولة زعيم العصابة كارنيجي الاستئثار به، فذلك من أجل احتكار تأويله، وبالتالي قيادة البشر والهيمنة عليهم وفق ذلك التأويل، وهي القضية التي لم يخلص العالم من تعقيداتها من ظهور الأديان.

في "طريق" جون هليكوت يكون خيار الاتجاه شرقاً حيث ثمة موضع أمان، وثمة خيار آخر لا يختلف كثيراً إلا في الوجهة، وعدم الاختلاف هنا يكشف عن التأويل أو الدلالة التي أرادها هيلكوت، كأن الزوجة حينما تطلب من زوجها أخذ صغيرهما والاتجاه به جنوباً، لأنه لن يبقى أحد حيٌ هنا، تدرك يقيناً أن الجنوب ما يزال يملك بعضاً من إنسانيته وأخلاقه بعد هذا الدمار الذي أصاب موطنهما، وهو ربما نفس خيار الأب الذي قصد الشرق، فالجنوب والشرق لم يكونا شريكين إلا قليلاً في معادلة وصناعة الحضارة التي انهارت، وهي حضارة لم تقم على أسس عادلة، فكان انهيارها بسبب استئثار الغرب والشمال، واستغلالهما للجنوب والشرق، وربما لأن الشرق ما يزال يحمل بعضاً من بدائيته ونقاوته التي أنقذته من الخراب.

ما حدث في "الطريق" غامض، لكن الاستنتاج ليس مشكلة، فالأشجار يابسة وتتساقط جميعها، الطرق والمدن خالية إلا من آثار الدمار وبقايا الهياكل العظمية داخل السيارات وعلى الأسرة والكراسي، كأن غالبية البشر لقوا حتفهم في لحظة واحدة، وهو ما يوحي بحدوث حرب نووية، إن لم يكن انفجاراً واحداً أوقف كل شيء في مكانه دفعة واحدة، حتى البحر لم يعد أزرقاً، وبأسىً يعتذر الأب لابنه حين يصلان إليه ويكتشفان أنه فقد زرقته، وهنا يقرر الأب اتباع نصيحة زوجته والذهاب جنوباً.

ما بعد الكارثة، وانهيار الحضارة ليس أكثر من عالم تسوده الحيوانية

ما حدث كان عنيفاً لأقصى حد، لدرجة ينسى معها الأب أشياء كثيرة، وعند محاولته العزف على بيانو وجده في أحد المنازل المهجورة لا يتذكر شيئاً عن الموسيقى، ويصارح ولده بفقد القدرة على العزف، لكن ذلك كان مقدمة لأفعال لا إنسانية يأتيها الرجل لاحقاً ضمن مسيرته للوصول بولده إلى موضع آمن، فنعيش تناقضات تلك الازدواجية التي مرَّت بها حياة الرجل وطفله بحثاً عن الأمان، فمرة يترك طفلاً شارداً يمضي وحده دون الالتفات لتوسلات طفله المطالبة بإنقاذه، وأخرى يترك عجوزاً يمضي دون مساعدته بأكثر من وجبة طعام، وثالثة حين يجرد اللص الذي حاول سرقة ما معهما من طعام حتى من ملابسه الرثة الممزقة، وحذائه الذي يبدو كأن انفجاراً أصابه، ولا تفيد توسلات ابنه كثيراً، فهو يصرخ فيه ألا يهتم بكل شيء، ويحذره من الرحمة أو الشفقة، فهو - أي الأب- إذ مارس تلك الأفعال اللاإنسانية، إنما كان يقوم بمهمة إنسانية أخرى تقتضي منه الحفاظ على طفله، والوصول به إلى حيث يوجد الأخيار الذين سيقودون البشر إلى إعادة حضارتهم من جديد، لم يتبقى لدى الأب شيئاً يحافظ عليه، لقد خسر كل شيء، وتشوهت إنسانيته إلى درجة كبيرة، لكنها حتماً لم تكن قد وصلت إلى حد أكل البشر، ولأجل هذا يمكننا أن نتعاطف معه مهما فعل، فعلى الأقل لم يأكل لحم إنسانٍ مثله، وإن كنا رأيناه لا يخجل أن يتعرى تماماً أمام ولده عندما يجدان ماءً للاغتسال، فيمَ شاهدنا الابن لا يجرؤ على التعري برغم فارق السن بين الاثنين، فالتعري هنا دلالة على انتفاء الحاجة إلى الأخلاق في عالم متوحش تماماً، هي أيضاً تدين الأب، أي الكبار حين يفقدون ملامح إنسانيتهم، بل كأن الفيلم برمته يحاول إنقاذ الصغار مقابل إهلاك الكبار، أولئك ما زالوا ينضجون بأمل، أما هؤلاء فقد انتهوا إلى خسارة إنسانيتهم، وهكذا ينتهي الأب سريعاً، ويواصل الصغير رحلته.

العالم نفسه لم يعد يصلح كحديقة خلفية للولايات المتحدة تلقي فيها مهملاتها

لا نعرف خلال "الطريق" اسماً للأب أو ابنه أو زوجته، فمن يحتاج إلى اسم في عالم هو أدنى إلى عالم الحيوانات، إنها إشارة أخرى إلى أن ما بعد الكارثة، وانهيار الحضارة ليس أكثر من عالم تسوده الحيوانية.

إن انهياراً حضارياً وإنسانياً بهذه الصورة المرعبة يصبح ممكناً في ظل وجود أسبابه الكثيرة، بيد أن احتمال ذلك ما يزال بعيداً، لأن الأمور كما تبدو تحت السيطرة، وسواء كان العالم واقعاً تحت قيادة قطب واحد، أو قطبين فأكثر، فإن حرباً من ذلك النوع الذي لا يبقي ولا يذر ستبقى احتمالاً ضئيلاً طالما ومن يملكون القدرة على صناعة ذلك الدمار يعرفون أن أثر أسلحتهم سيرتدُّ عليهم بالتأكيد وإن بصورة غير مباشرة، إلا أن ثمة احتمالات أخرى لوقوع الكارثة ببساطة، كأن يحصل متطرف كأسامة بن لادن على قنبلة نووية، خصوصاً وأن ثمة من يؤكد تسرب أسلحة دمار شامل من الاتحاد السوفيتي السابق بُعيد تلاشيه، أما عن نهاية الحضارة نفسها بدون كارثة، فذلك أمر ربما تستطيع الحضارة الحالية أن تبرهن على عدم حتميته، أو تتمكن من تأجيله طويلاً، لكن ذلك يحتاج منها تجاوز مآزقها التي تأكل نواتها ومنطقها، وإصلاح معادلتها ومسارها.

● كاتب وشاعر وناقد يمني.

أحمد زين يقود مظاهرة لتصحيح وضع القهوة الأمريكية

خالد ربيع السيد•

تنشر بالاتفاق مع الكاتب

يمكن إعتبار رواية "قهوة أمريكية" للروائي اليمني أحمد زين الصادرة في مارس ٢٠٠٧ عن المركز الثقافي العربي جزءاً ثانياً لروايته التي صدرت في ٢٠٠٤ تحت عنوان "تصحيح وضع" والتي تناولت أحداث الرحيل أو الترحيل الجماعي للمغتربين اليمنيين المقيمين في السعودية عقب غزو جيش العراق للكويت مطلع تسعينات القرن الماضي. تلك الأحداث التي يسردها شاب يمني إسمه (مقبول) كشخصية رئيسة متفاعلة معنية بالقضية الأساسية في النص، يسانده في الروي شخوص شكلتهم أحداث الواقع القاسي آنذاك، حيث تتصاعد الأحداث عبر إجراءات "تصحيح الوضع" القانوني لإقامة المغتربين الذين بقوا في السعودية، ثم الإنتقال بالأحداث مع الذين خرجوا وعادوا مع (عارف) كشخصية هامشية متوهمة بالنضال، الى عقر الدار حيث ظلال الهيمنة الأمريكية تخيم على الحياة اليمنية في معترك الوحدة بين شطري اليمن، فتبدوا الحياة مغلفة برائحة القهوة الأمريكية ذات الترويكا الخاصة التي يعجز عن توليفها بطل الرواية.

تصور الرواية "فارساً" على شاكلة دونكيشوت في زمن معاصر "عارف" حيث تتبدل مفاهيم الفروسية عن زمن سيرفانتس، وهكذا يحارب المغوار الجديد طواحين فروسيته المتخيلة من أجل أن يكون له "تاريخ شخصي"، ساعياً في إختلاق مجد نضالي يفاخر به أمام حبيبة مخترعة.. هو بالضرورة مجد نضالي متخيل يبدأ لحظة مشاركة عارف في مظاهرة إحتجاج على إرتفاع الأسعار إبان الأحداث الدراماتيكية التي شهدها الواقع اليمني بعد أعلان الوحدة في مايو ١٩٩٠، لكن ما أن تقع عينيه، وهو محمولاً على الأكتاف، على "عالية" حتى تتقمصه حالة الحب الملتبسة بالكفاح المشتهى.. في تلك اللحظة تتشكل حالة عارف، كحالة هذيانية مترنحة بين الواقع والحلم، بين تأثير الوجود الغربي بسلعه الإستهلاكية الباهضة وبإعلاناته المغرية لحياة جديدة تدفع بالبسطاء الى التظاهر في حضرة أصالة الهوية المتمثلة في عالية.

هذه الحياة يرصدها زين من خلال تواجد بطله بين مجموعة من طلاب علم اللغة الانجليزية في المجلس الثقافي البريطاني بصنعاء، حيث يتخذ المكان شكل المخرج للإنسان اليمني في رحابة اللغة الإنجليزية الى العالم الواسع، وبما يتيح لعارف ورفاقه التمرد على الواقع، وعلى نحو خاص بأن زملاءه: عالية وحميد ويحيى وفتحية وسانيا وماريا، يمثّلون جيلاً لم يجد نفسه في تاريخه وتراثه وبيئته، فراحوا يبحثون، في تعاضد جمعي، عن قيم وافدة لعالم يتشكل، لكن الإخفاق كان نصب أعينهم كلما تطلعوا إليه، فانفصموا بين الحقيقة والأمنية، ولم يبقوا متصالحين مع حقيقتهم الجاثمة ولم يستيطعوا،أيضاً، تحقيق مبتغاهم المستحيل.

يتبلور مفهوم المواطنة والكفاح ، حتى لو بركلة في الخلف ، وبختلط بالوهم

وهكذا تعيد الرواية رسم المجتمع المتشكل بعد الوحدة، من زاوية تأملية ساخرة يبدو فيها اليمني ككائن سياسي مهمش ومطحون يرزح تحت أعراف القبيلة من جهة ونظام العسكر من جهة أخرى، وأيضاً بحلول مفارقات لعبة الديمقراطية في خضم حمى دائمة تبحث عن ذات إنسانية لا يبدو من سبيل لتحقيقها سوى طريق الماضي، كما تحضر مفاعيل الايدولوجيا والاتباعية بما هما مطلبا وملاذا للإنسان الفاقد لفرديته، و في سبرها للوعي المليء بالتحولات التي تشهدها صنعاء. من خطف السياح الأجانب على يد رجال القبائل والمصير المجهول لهم ولكاثرين زميلة عارف وعالية. وما يشوب النظرة إلى الآخر الأجنبي والعكس. فهي ترصد تماس الداخلي بالعالم الخارجي وكذا الوضع الإقليمي المشتعل بعد غزو الكويت، كما تأتي على مزاودات شتى مثل المزاودة على المرأة في ظل مجتمع قبلي يرفض تمثيلها له.

كل ذلك في واقع يغرق في الجوع والتربص للإقتتال، ينام عارف غير قادر على التمييز ما إذا كان الدوي الذي يصدع رأسه آت من الفيلم الذي كان شاهده أم بسبب حروب القبائل التي باتت شبه يومية. وقريب من هذا تبدو سيرة عالية/الأصالة التي تركب سفينة تمخر البحر تضامنا مع الشعب العراقي الواقع تحت الحصار وتقديم المساعدات لنساءه وأطفاله.

يستخدم الكاتب تقنيات سردية متنوعة، تبدأ بتقنيات سينمائية كالفلاش باك (إستعادة) والزوم إن (التسليط الآني) وما يترتب عليها من التلاعب بالزمن، وكسر لمساره الطبيعي الخطي، ما يضفي على الروي جاذبية طرح الراوي العليم حتى بأفكار شخوص الرواية المتقاطعة بضمير المخاطب تارة والمتكلم تارة أخرى، فيغمر المتلقي بفيض الصورة في توصيف الأبطال والأمكنة التي يرتادونها في مسرح مدينة صنعاء، ناهيك عن انهماك الكاتب في استقصاء الطبقات الخفية في الشعور، خصوصا عند عالية في لحظات وحدتها وتفكيرها في عارف عندما تفتقد حكايات جدتها في الليالي الباردة، ثم استنطاق جماليات اللحظات الهاربة في أعماق عارف عندما هذى طويلا في صراع نفسي مرصود بذكاء ساعة إلتقاء جسده بجسد كاثرين في الحفل، حين إختلطت الموازين،في لجة الأدخنة الزرقاء، فلم يعد يفرق أهي كاثرين أم عالية، أمريكا التي تريد مجاسدة اليمني أم اليمنية التي ستنتشله من العتمة التي خرجت منها بعد أن ينفذ رغبته في الإعتراف لها بكل شيء، بأنه لم يتعذب ولا يدري كيف اشترك في تلك المظاهرة، بأنه مخلوق نكرة.. بسبب هذه التقنيات ستبدو الأحداث أشبه بمنمنمات وتفاصيل صغيرة يقف عندها الراوئي ويجسدها في استنطاق من الجمال المتزاحم.

تفاصيل تتناثرها العوالم الداخلية والخارجية لشخوص لا ناظم لهم سوى الحلم، حيث لا ملاذ ولا نقطة ارتكاز يقف عليها الكائن، وحيث الوطن ليس سوى مجرد ذكريات بعيدة وضبابية عند البعض، مثل عالية التي يشك الآن في كونها امرأة حقيقية، وأنها محض أوهام عاشها طوال ما مضى من وقت، وهما عبر حياته في خفة لا مثيل لها. يتبلور مفهوم المواطنة والكفاح ، حتى لو بركلة في الخلف ، ويختلط بالوهم.

في الفصلين الأخيرين من الرواية تتكثف لحظات الوعي المختلط بالحب المتوهم، وبالبطولة المتوهمة، ويصل "عارف" الى أعلى درجات الصدق والإنكشاف أمام نفسه، يسير تائهاً ويقفز الى محاذاة السور الطويل للسفارة السعودية.. السعودية دون غيرها، فهي العمق الإستراتيجي التاريخي الذي يربط جميع أبناء اليمن، لكنه منذ "مقبول" ومحاولة تصحيح وضعه أصبح عمقاً ملتبساً بالخوف ، ليس الخوف الذي وصفه تشي غيفارا، بل هو الخوف الذي يجعله يعتقد أن كل ما حدث ليس سوى مجرد خيالات، الخوف من المستقبل وليس أيضاً الخوف من المسدس الذي أطل من تحت سترة راكب غريب في الباص، فعارف الآن مهيء للموت أكثر من أي وقت مضى، خائف على نفسه وعلى مدينته وعلى حبيبته التي تمثل هويته ووطنيته.. راح ينتظر الطلقة المصوبة نحوه أن تنفجر ولم يشغل باله بما إذا كانت الطلقة تتقصده شخصياً أم أنها طلقة عشوائية لا تعرف طريقها، ما يهمه الدوي المصحوب بالضوء الذي سيكشف الحقيقة أو يؤدي الى الموت.

● كاتب وأديب وناقد سعودي.

بين الروائي والشاعر

إلى بول شاوول

مها حسن•
خاص انزياحات

في مقهى باريسي، التقيته، بعد أن سبقه صيته إليّ. روائي مشهور، تحصّل على عدة جوائز، وترجمت أعماله إلى عدة لغات...

رصين، وقور، مهذب... فيه الكثير من الصفات النبيلة التي تليق بروائي حقيقي، كالتواضع، والحس الإنساني، والألفة...

اطمأنت نفسي في الجلوس معه، رغم أننا كنا محاطين بالعشرات من المعارف والأصدقاء... ولكن حظي حالفني بالجلوس إلى جواره، متوسطة إياه وصديقه الشاعر.

في حديثه لباقة، لطف، تودد... تلك السمات التي أحبها في الكتاب والمثقفين... أكره المتعالين والواثقين من أنفسهم بشدة، والصارمين.

أحببت أخلاقياته الفنية التي تليق بروائي صادق، مع نفسه، ومع كتابته، ومع الآخرين.

هكذا تم لقائي مع الروائي، ملأني بالأمل، أن ثقافتنا لا تزال بخير.

أما الآخر، الشاعر، فقد التقيت به بعد عدة شهور، من لقائي بالروائي.

الآخر، الشاعر...لم يكن مشهورا فحسب، بل و أكثر من هذا، إنها تلك الشهرة الأليفة.

في مقتبل سنواتي، مقبلة على القراءة، مقلّبة صفحات الجرائد والمجلات، كنت أرى صوره في الصفحات الثقافية... ألفت وجهه في بعض الأمكنة، أظن أنَ من بينها مجلة شعر... هو إذن، الشاعر العتيق، شعريا وعمريا.

اسمه الغريب على ثقافتي الطازجة، الهشة، والساذجة ربما، حيث اعتدت، في سن مبكرة، قراءة الأدب الغربي المترجم إلى العربية، ربما بسبب ميولي السياسية المبكرة أيضا، والتي فرضت عليّ قراءات غربية، روسية آنذاك، فقد بنيت ألفة سريعة مع السماء الغربية، وكنت أعتقد حينها، أن هذا الشاعر، ذا الاسم الغربي، والشَعر المنكوش أو المنفوش فيجعله يشبه الشعراء الأجانب، هو شاعر غربي.

كنت أعتقد أنه إما شاعر أوربي يتقن العربية، أو أن القصائد المنشورة له، مترجمة إلى العربية.

لم أتصور في ذلك الزمن الجميل والبريء وأنا أقرأ دون أي هدف سوى المعرفة والإطلاع على العالم، إذ لم أكن قد أقحمت نفسي في عالم الكتابة بعد، لم أتصور أن هذا صاحب هذا البورتريه، سيقف أمامي ذات يوم، أو أقف أمامه، ككتلتين من لحم ودم، نتحدث ونتحاور، ونبتسم.

كطفل كان يتنقّل بين الحاضرين

نعم، أكرر لو خيرت بين الرواية والشعر، لاخترت اقتناء الرواية... ولكني أعترف، أني لو خيرت بين الجلوس إلى طاولة روائي، أو طاولة الشاعر، لاخترت الشاعر

من أصدقاء ومحبين لشعره "لا بد أن يكون الأصدقاء محبين لشعره أيضا كما لشخصه"، كفراشة... بشَعره الأشعث الذي يليق به، فنلمحه شاعرا من بعيد، بفوضى مختبئة بأناقة خلف نظراته القلقة، محاولا أن يكون وقورا، رصينا، مهذبا...

كطفل التقطتُ طفولته الهرمة في تلك الصالة الباريسية، في الطابق التاسع من معهد العالم العربي، حيث قرأ بعضا من قصائده، ثم لملم طفولته الشعرية، وراح يتحدث إلى المقربين منه، والبعيدين عنه، بفعل المسافة الفاصلة بين الشاعر وغيره، لكنه، تاركا طفله يصخب في زوايا لا تفارقها نظراته القلقة، راضيا بالتحدث إلى الجميع، متماثلين أو متضادين...

الروائي، الأصغر سنا، استأذنته لأسقط لقب "أستاذ" من حديثي معه، شاعرة بالمساواة، بين روائية، وإن كانت قليلة الشهرة أو "هامشيتها"، وبين روائي مشهور، يجمعهما همّ الرواية، ولأقل بتواضع مقصود، أمانة الكتابة.

أما الشاعر، فقد ناديته باسمه دون استئذان، وهو المائل إلى سن الكبار، بطفولة لا تخفيها سنوات الشيب، ناديته باسمه وأنا أربت على ذراعه، مثرثرة معه، كأننا أصدقاء المدرسة، منذ سنوات.

لم أستطع أن أتخيل، أن هذا الطفل، قد يُدعى أستاذ... هل يمكننا أن ننادي رامبو بأستاذ رامبو، أو بودلير أو أو أو!

أكره استعمال لقب "أستاذ"، ولا أحب لا إرساله ولا استقباله... أشعر أن الأستذة لا تتناسب مع الفن، قد يكون لها مكانتها ومكانها في العلاقات العامة، أو الرسمية أو الديبلوماسية، أما في الفن، في الشعر خاصة، أحس أن "أستاذ"

تخنق المبدع.

لو كنت أمام كتابين، أحدهما للروائي، والثاني للشاعر، ولا أملك إلا خيار اقتناء أحدهما، لاخترت الرواية دون تردد...

قلما يستوقفني الشعر، تصلني الكثير من المجوعات الشعرية، أنقب فيها عن جملة توقفني، ونادرا ما أقع على مطلبي... قلما نجد شعرا في كثرة الكتابات التي تشبه الشعر، إلا أن هذا الشاعر يفعل هذا، يستطيع أن يوقفني، كما تفعل بي شاعرة أستمتع بكتاباتها، وهي تمارس تمارين الكتابة في كل صباح.

من هذه المجموعات التي تصلني، قد يذهلني بعضها، فأقف مستمتعة بالقراءة، عاجزة عن الكتابة عنها، بينما أستطيع أن أتناول الرواية التي أقع في هواها، وأقارب كتابتها، من عدة جهات، فأزمع بقدرتي على الكتابة عن الرواية ذاتها، من محاور متعددة، إلا أن الشعر يجعلني عاجزة أمام جماله.

تماما، كما لو أننا أمام مشهد بليغ الجمال... إن انشغال أحدنا بالبحث عن كاميرا التصوير لالتقاط المشهد، واكتشافنا مثلا بأن البطارية فارغة، ويجب تبديلها، أو شحنها، أو الانتباه إلى "الزوم" وعيارات الكاميرا.... كل هذه التفاصيل الواعية، تفسد جمال المشهد واستمتاعنا به... من هنا يأتي عجزي عن الكتابة عن الشعر الذي يوقفني، وهذا نادر أيضا، لأنه لا يوقفني الشعراء أو الشاعرات في كل صباح، لأنسى الكاميرا "أو الكتابة بوصفها كاميرا تدوينية".

نعم، أكرر لو خيرت بين الرواية والشعر، لاخترت اقتناء الرواية... ولكني أعترف، أني لو خيرت بين الجلوس إلى طاولة روائي، أو طاولة الشاعر، لاخترت الشاعر... ثمة طفولة في هذا الشاعر، لم تخنقها سنواته الطويلة، ولا شعره الرمادي... وثمة "أبوة" ونضج مبكرين لدى الروائي الذي بالكاد يقترب من سن أبوة الشاعر...

كما لو أننا، نحن الروائيين، نهرم بسرعة، وأنتم أيها الشعراء، تبقون أطفالا، تحملون هذا الطفل الشاعر، أو الشاعر الطفل، حتى مشارف النهايات، تبتسمون وأنتم تلوحون لنا بالوداع الأخير، كما لو أنكم، تبدؤون الحياة للتو.

أترى الحياة تمن علي ذات يوم بالشعر، لأحتفظ برونقها، وأفقد "أبوتي - أو أمومتي" الهرمة، لأنبعث طفلة في مقهى الشعر، أخربش على الطاولات، وأتجول ضاحكة، مرحة، لا مبالية... بين طاولات القراء والنقاد!

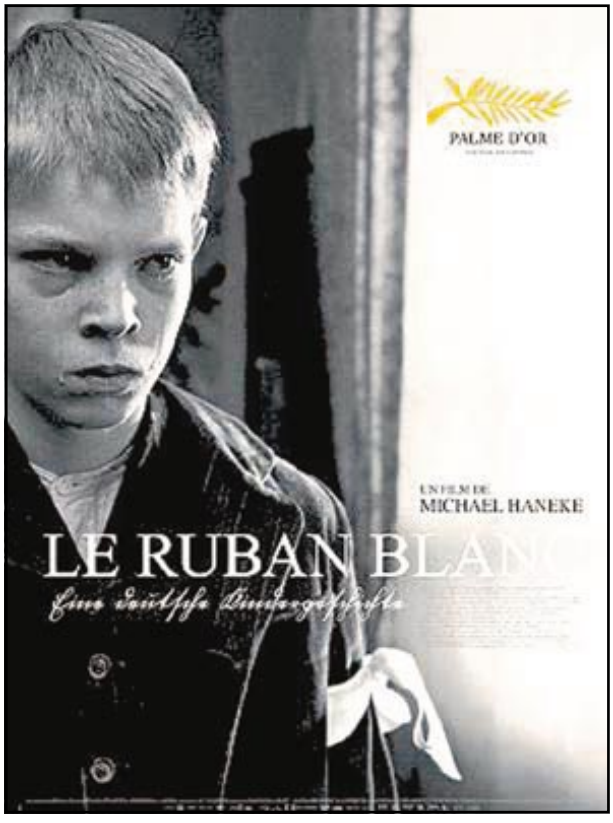
● كاتبه وروائية سورية مقيمة في باريس.

هاجس السلطة والعنف في الفيلم الألماني «الشريط الأبيض»

ليندا حسين•

ينشر بالاتفاق مع الكاتبة

من المجحف تلخيص فيلم "ميشائيل هانيكه" الأخير "الشريط الأبيض" بأنه توصيف للظروف المجتمعية التي مهدت لظهور الفاشية الألمانية، فبهذه المقولة لا يتم فقط تضييق أفق الفيلم بل تخييب أمل مخرجه ومؤلفه الذي حاول في كل حوار أجري معه أن يصرف النظر عن التأطير التاريخي للفيلم إلى مشكلة إنسانية أبعد، بل إن هانيكه كرر أن الفيلم يصلح نموذجا لتصوير البيئة المؤهبة للإرهاب في أي بلد إسلامي أو أن يكون إطارا لحكاية عن مآل النظم الشيوعية حين تحولت إلى مجرد شعارات وإيديولوجيا. الفيلم بغض النظر عن هذا الهوس السياسي والإيديولوجي للصحافيين والنقاد



عربا أو أوروبيين، هو حكاية عن القسوة والألم وغربة البشر. شخصياته مبنية بحساسية عالية عبر مشاهد أخاذة وأسئلة وجودية موجعة. شاعرية ومحبطة.

رغم طول مدة الفيلم والإرهاق الذي يتسبب به إلا أن هناك اقتصادا في إنجازه، سواء في عناصر المشهد الواحد أو في الحوار أو في الحدث. إنه يخفي أكثر مما يظهر. شخصياته تصمت أكثر مما تفصح. ممرات موحشة وأبواب مغلقة وأزقة بالكاد يعبرها بشر. في مشهد الموت ستظهر نصف جثة لامرأة وظهر زوجها العجوز يبكي قربها في السر: نصف المشهد مغيب ونصفه الآخر حاضر. الأطفال يُضربون في غرف لن تدخلها الكاميرا، والجرائم لن تعرف تفاصيلها. قسوة ربما لا يرغب أحد بملاحقة جذورها ولا إكمال صورتها، لتبقى سؤالا معلقا وقضية مؤجلة غير مرغوب بتداولها. القسوة هنا لا تخص فقط مجتمع القرية. هناك قسوة الطبيعة والوجود حيث سؤال الموت ووطأة التعرف عليه في مشهد مؤثر لطفل يعيد سؤاله ويكرر: "كل، كل الناس ستموت؟؟"، وحين تتكرر الحقيقة على مسامعه بشكل غير قابل للشك يلقي صحنه أرضا في احتجاج علني، لكن ضد من؟

أصوات كثير من الشخصيات غائبة أو مغيبة، وهي الشخصيات التي يمارَس عليها القمع والعنف بشكل دوري وآلي وكأنه سيرورة طبيعية للحياة، في حين حضر دائما صوت السلطة عاليا ومسموعا. صوت البارون وهو يتوعد القرويين. صوت القس المتسلط. صوت الفلاح العجوز وهو يصرخ بابنه الشاب. ثم صوت الطبيب وهو يحطم بكلامه وقسوته كرامة المرأة التي تحبه. أما صوت الراوي فسيأتي متأخرا، من زمن آخر بعد مرور سنوات طويلة على تلك الأحداث.

حكاية الفيلم ليست جديدة ولا مبتكرة لا في السينما ولا في الأدب. فعنف الأطفال واستعدادهم لارتكاب الجريمة متى تهيأ المناخ لهم كان مادة إلفريده يلينيك في روايتها "المستبعدون" المأخوذة عن قصة حقيقية لجريمة قتل مروعة جرت أحداثها أواخر خمسينيات القرن الماضي في العاصمة النمساوية، حيث عرضت الرواية

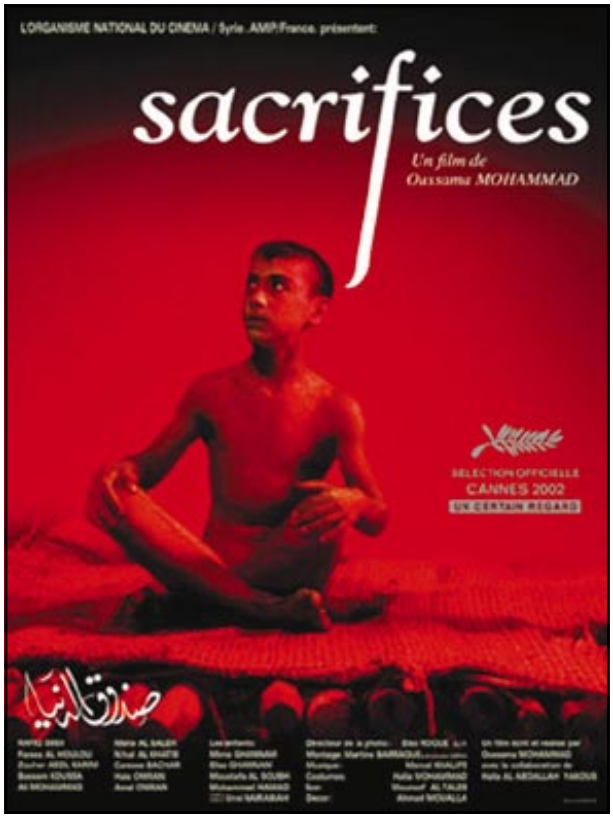
لعلاقات أسرية مرضية تحكمها سلطة الأب المطلقة وصمت الأم المكسورة. وقد تناولت "يلينيك" في روايتها هذه حضور الآباء النازيين في جيل مابعد الحرب في حين تناول هانيكه في "الشريط الأبيض" سطوة العلاقات الأبوية على الجيل الذي حضن النازية فيما بعد. الروائية الفريده يلينيك هي مواطنة هانيكه وصاحبة "عازفة البيانو" التي أخذ عنها هانيكه فيلمه الشهير. فيلم "عازفة البيانو" لا يبتعد كثيرا عن "الشريط الأبيض" من حيث تناولة لسلطة الآباء على الأبناء ووطأة التربية المحافظة. هناك سمات كثيرة في "الشريط الأبيض" تتقاطع مع سرد يلينيك الموسوم بعوالمه القاسية وشخصياته الخشنة الفجة وإيقاع أحداثه البطيء. فيه تبدو العلاقات الأسرية باردة محكومة بالظروف الاقتصادية والاجتماعية، وهذه عوالم ستتكرر أيضا في رواية يلينيك "العاشقات".

موضوعة السلطة والعنف كانت قد طرحت أيضا وسابقا في الفيلم السوري "صندوق الدنيا" لأسامة محمد ٢٠٠٢، وقد تم فيه تصوير عائلة معزولة في ريف بعيد، وتناول الفيلم جذور العنف عند الأطفال وسطوة السلطة في تأسيس عوالمهم باستخدام إضاءة شديدة الخصوصية ساهمت كثيرا بتشكيل هوية مكانية وزمانية للفيلم بعيدا عن أي ذاكرة أو ربط يمكن أن يقوم به المتلقي. الصبي في فيلم أسامة محمد قام بتقطيع ألسنة الطيور وحبسها وتعذيبها، وقد صوره الفيلم دائما على هيئة مرجل على وشك الانفجار. الشخصيات معزولة في "صندوق الدنيا"، وظلت تحيا عزلتها طوال الفيلم وربطها بالعالم الخارجي خيط واه عبر شخصية وحيدة غابت ثم عادت لتجلب للمعزولين عوالم "الخارج" بهيئة خطبة مطولة وغريبة عن الحرب.

العصافير ـ مسجونة في الأقفاص ـ ستظهر أيضا في فيلم هانيكه. والفيلم كان قد طبع بالأبيض والأسود في رغبة من مخرجه لتحييد وتغريب المتلقي عن عوالم الفيلم ما أمكن. ابنة القس التي تتعرض يوميا لفظاظته وعنفه ستفرغ حقدها بذبح العصفور السجين بمقص والدها وترك جثته المذبوحة على الطاولة، والقرية الألمانية ظلت أيضا معزولة طوال الفيلم عن العالم الخارجي الذي لم يحضر إلا بهيئة أخبار عن الحرب.

الموضوع الذي يعالجه "الشريط الأبيض" ليس جديدا، إلا أن هانيكه قد طعم الحكاية بغموضه وألغازه التي نقلها حرفيا عن فيلمه الفرنسي السابق "مخفي". المخرج النمساوي يشرح أنه إنما يفعل هذا كي يترك فسحة لخيال المشاهد وهذا برأيه شيء ممتع في الفن. وقد يختلف المتلقي في الرأي مع هانيكه، فجرعة الإثارة التي تسببها حيله تنافس أحيانا في نفورها الموضوعة الرئيسية لأفلامه. وإذا كان هانيكه قد أراد للغموض أن يكون قالبا لأعماله فإن هذا القالب أحيانا يربك المتلقي ويشوش على مقولة الفيلم كما حصل بشكل حاد في فيلمه "مخفي" وبشكل ألطف في عمله الأخير "الشريط الأبيض".

الفريدة الينيك



● كاتبة وناقدة سورية مقيمة في المانيا.

عن فيلم [Precious] غير الثمين

سعد الياسري•
خاص انزياحات

مدخل:

كما أرى فإنّ فيلم (Precious) أحد أكثر الأفلام اصطناعًا وإثارةً للتساؤل والارتباك والقلق معًا. تمّ ترشيحه مؤخّرًا للمنافسة على نيل ستّ جوائز أوسكار في الحفل الثّاني والثّمانين والذي سيقام في مساء يوم (٧ آذار ٢٠١٠). ويبدو لي بأنّ كلّ أطراف العمل لا تاريخ لهم في الإبداع أو التميّز السّينمائي؛ ويمكننا اعتبار منجزهم هذا هو الأنضج.

في الواقع؛ إنّه عمل لا يمكن الحكم عليه من خلال ما يهيّجه من مشاعر وتعاطف آنيّين، بل يجب الاغتسال من أثره الرّوحي المباشر – الذي لا أنكره – قبل إعادة قراءة أهميّته، لنعرف بأنّه عمل جارح ينتمي إلى ما يمكن تسميته بالواقعيّة المتخيّلة أو النّادرة، تلك المائلة بثقلها كاملاً إلى السّذاجة في تركيب المصائر واستدرار الحنان والدموع دون رسالة واضحة، حيث تُبنى الأحداث على قصّة قد لا تتعدّى نسبة إمكانيّة حصولها على أرض الواقع – وبذات الزّخم السّوداويّ – نسبة إمكانيّة طيران الفيل مستخدمًا أُذنيه! لقد كان يمكن للرّوائيّة التقليل من التكلّف النّاصع ليكون العمل أكثر معقوليّة؛ خاصّة وأنّ المجتمع – الأميركي تحديدًا – متخمٌ بقصص مرعبة وأليمة. وأنا هنا لا أشكّك في احتماليّة حصول الحدث بقدر ما أستهجن إبرازه كواقع معقول ويوميّ. إنّه يذكّرني بسينما العشوائيّات الناشطة مؤخّرًا في مصر وقبلها سينما المنتجعات الفاخرة؛ حيث يقفُ العمل عاريًا إلاّ من الإشارة إلى أنّ ثمّة خللاً ما هنا – فيتم مضاعفة دائرة العتمة أو النعمة بشكل مريب ومغرض – دون رغبة في المعالجة أو حتّى المشاركة بمدخل للمعالجة والإصلاح.

في العمل:

الفيلم مأخوذ عن رواية بعنوان (Push) للرّوائيّة الأميركيّة من أصل إفريقيّ (Sapphire)، ومن إخراج الأميركيّ من أصل إفريقيّ (Lee Daniels)، وسيناريو الكاتب الأميركي من أصل إفريقيّ (Geoffrey Fletcher-). يتحدّث عن قصّة فتاة أميركية من أصل إفريقيّ بدينة (Precious) نشأت في حيّ (هارلم Harlem)؛ أكثر الأحياء ارتباطًا بالجريمة والفقر من جهة، وبتجارة وثقافة الأميركان من أصل إفريقيّ من جهة أخرى، والذي يقع في منهاتن بمدينة نيويورك الأميركيّة.

تتعرّض الفتاة (Precious) التي تؤدّي دورها الممثلة المغمورة (Gabourey Sidibe)؛ ومنذ سنواتها الأولى إلى التحرّشات الجنسيّة الشّنيعة من قبل والدها، الذي كان يحرمها من رضاعة ثدي أمّها في فترة الرّضاع كونه يمتص حليبها كلّه! ثمّ يتطوّر الأمر بعد ذلك ليتحسّس جسدها الصغير وهو يمارس الجنس مع أمّها في نفس السّرير؛ كما تروي الأمّ باكيةً فيما بعد لمسؤولة الرّعاية الاجتماعيّة (Weiss.Mrs) و التي تؤدّي دورها النجمة الغنائيّة الشّهيرة (Mariah Carey).

وبعد فترة بلوغها بقليل يبدأ بمضاجعتها جنسيًّا متسبّبًا بحملها ومن ثمّ ولادة طفلة متأخّرة ذهنيًّا، مصابة بـ(متلازمة داون) أو ما يُعرف بالعته المنغولي، تُطلق عليها اسم (Mongo)! ولا يكفّ أبوها عن هذا بل يعود إلى مضاجعتها لتحمل منه مرّة أخرى فيهجر هو البيت إلى الأبد، وتبقى (Precious) في رعاية أمّها الظّالمة (Mary) التي تؤدّي دورها الممثلة المتمكّنة (Mo'Nique)، أمّها التي تستخدمها جنسيًّا أيضًا من خلال إعانتها في الوصول إلى الذروة أثناء ممارستها للعادة السرّية من خلال مشهد غامض في الفيلم ناهيك عن استعمالها كعبد مملوك لا حقوق لها ولا كرامة ولا حتّى مشاعر أو رأي في أمور تافهة من قبيل عدم الرّغبة بالأكل!

تضطرّ (Precious) إلى العيش في انفصال عن واقعها، تعيش في حلم أنّها نجمة محبوبة أو راقصة شهيرة، أو فتاة شقراء بقوام فاتن وجمال أخّاذ، وتقع في دوّامة أحلامها التي تهيّئ لها أنّ معلّمها – معلّم الحساب – ينظر إليها نظرة مُغرمة.

تتوالى الأحداث فيتمّ فصلها من المدرسة بعد ذلك؛ لتنتسب إلى مدرسة (التعليم البديل) وهو

هناك استفادة بارعة في تسليط الضوء على الإشكال الاجتماعيّ والنفوس الملوّثة بالحقد العرقيّ حتّى من خلال السّلوك اليوميّ

برنامج مخصّص لذوي المشاكل المستفحلة في التجاوب والتفاعل مع نظام التعليم الحكومي الطّبيعي. وهناك تتعرف إلى معلّمتها (Rain.Ms) التي تؤدّي دورها الممثلة (Paula Patton). معلمّتها ذات الرّوح الإنسانية الصّافية - وهي سحاقيّة كما يبدو لاحقًا - والتي تمثّل بالنسبة إليها بصيص النّور في نفق الحالة الكارثيّة المستديمة التي تعيشها. في هذه الأثناء تنجب (Precious) طفلها الثّاني من أبيها وتسميه (عبدول Abdul) ولا أعرف سببًا وجيهًا لهذا الاسم ذي الصّبغة الإسلاميّة العربيّة.

بعد الولادة وعودتها من المشفى تنشب بينها وبين أمّها معركة قاسية تخرج على إثرها من البيت لتستقر بعد جهد جهيد في مكان آخر توفّره لها الولاية بمعونة معلّمتها (Rain.Ms). ثمّ تكتشف فيما بعد أنّ أباها الذي توفّي مؤخّرًا كان مصابًا بفيروس نقص المناعة (الإيدز) وقد نقله إليها حين مارس معها الجنس... إلخ ذلك من المصائر البشعة.

عيوب:

تكمن أخطاء الفيلم - بتصوّري - في شيء من الميلودراما الفجّة. وأيضًا في أنّه يوظّف مفعول ما سينتجه نصّ الرّواية (المقروء)بشكل غير محترف كعمل (مرئي)، على الرغم من وجود سيناريو - لا أنكر توازنه - لم يستعجل الذروة ولم يتأخّر عنها. وأيضًا ثمّة استغلال - ولا أقول استفادة - مارسها المخرج (Lee Dan-iels) بإزاء الانفعال الإنساني - المضمون حيال هكذا أحداث - إلى أقصى مدى، إلى المدى الذي يجبر المحايد على ترك حياده والاصطفاف خلف جهة ما بسبب الكمّ الهائل من الأذى غير المبرّر والذي يُصبّ جحيمًا على واقع البطلة (Precious).

لقد تعامل الفيلم (نصًّا إخراجًا) وفق مبدأ أنّ (الأسوأ لم يأت بعدُ) حيث أنّ كلّ مصائبَ (Precious) لم تكف كما يبدو، فكان فيروسَ (الإيدز) تتويجًا لهذا الفصل المظلم والمتكلّف في صناعة البؤس، كأنّه يصرخ بالجمهور: أرجوكم ابكوا لأجل المعذّبة!

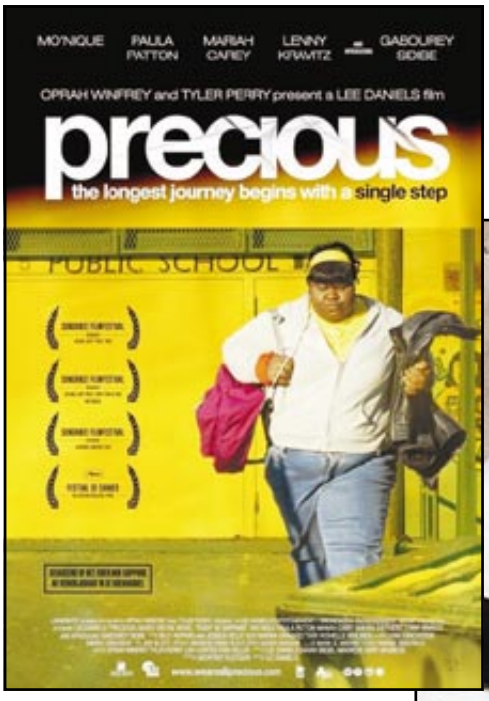
ناهيك عن الفقر الموسيقي الفاضح في العمل، وضعف المؤثّرات الصوتيّة بشكل عام. وأيضًا؛ اللّجوء المسرف إلى المشاهد الداخليّة أو المنعزلة للعبور فوق]كلفة[أو]محنة [تصوير مشاهد تتناسب وتاريخ أحداث الرّواية في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي.

إشراقات:

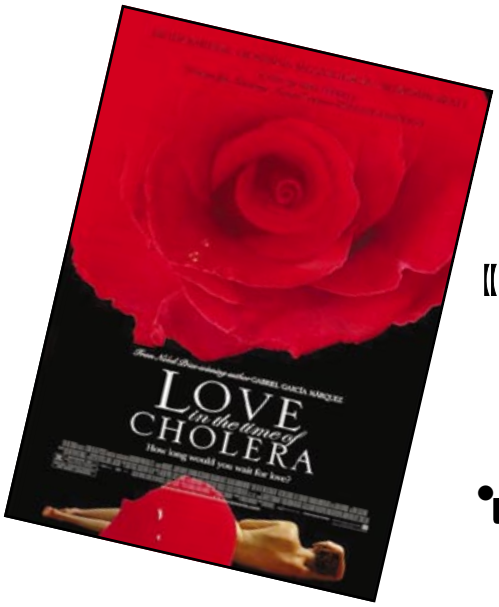
ثمّة أداء مميّز للممثلة (Mo'Nique) التي أدّت دور الأمّ القاهرة ثمّ النّادمة - كما بدا - ببراعة لا ينكرها منصف. وبالفعل تستحق عن دورها هذا أقصى درجات التكريم. وأيضًا هناك استفادة بارعة في تسليط الضوء على الإشكال الاجتماعيّ والنفوس الملوّثة بالحقد العرقيّ حتّى من خلال السّلوك اليوميّ. وأيضًا في محاجة ومحاسبة نظاميْ التعليم والمعونة الاجتماعية، وإبراز كمّ التحايل من أجل الحصول على أموال تمّ تخصيصها - من حيث المبدأ - للعاجزين والمرضى وليس للسكارى والمراهنين والمدمنين.. وهو الأمر الذي مازال ملموسًا ونشطًا حتّى يومنا هذا في أميركا وأوربّا.

خاتمة:

لقد أعطيتُ العملَ تقييمًا قدره ٥ / ١٠ نجوم على موقع (IMDB)؛ لأجل أمرين فقط : السّيناريو ودور الأمّ. أمّا شعوري حيال ترشيحه لهذا الكمّ من جوائز الأوسكار فلا يختلف عمّا كان عليه في العام الماضي حيال فيلم (المليونير المتشرّد Slumdog Millionaire) والذي يمكن اختصاره بـ: الخيبة.



● شاعر وناقد عراقي مقيم في السويد.



الحب في كل الأزمان

«الحب في زمن الكوليرا» مطاردة الزمن والوجوه

عبدالرحمن السماوي•
خاص انزياحات

الرواية..

العلاقة بين الرواية والفيلم هي البحث عن مصادر تحرك الامكنة والشخوص، وتتكون هذه العلاقة مع الجمهور حيث يبحث هو عن «ذات اخرى» وفي السينما،، فأن الرواية ستظل معينا للفيلم، خاصة في ظل غياب سينما تحاكي الاهتمامات لحياة وافكار الناس، وتضفي على التجربة السينمائية أبعادا فنية وجمالية تأخذ بيد الفيلم نحو الانسان والعالم.

ملامح الرواية، بدأت تجتاح عالم السينما منذ أوائل القرن العشرين وكان لها تأثيرا جيدا، فان رواية جيل الستينيات والثمانينات من القرن الماضي جاءت ثائرة على تقاليد الكتابة الواقعية التي ميزت رواية الخمسينيات، وتشكلت في إطار طليعي منفتح على تجارب الرواية الجديدة في فرنسا وأميركا. فتبنت الرواية أساليب جديدة في الكتابة مثل تعدد وجهات النظر وتفكك البنية السردية الخطية ومراوغة القارئ ومصاحبة البطل المضاد إلى آخر هذه التقنيات المعروفة، التي تعتمد بالأساس على قلب الرؤية الموضوعية للعالم واستبدالها برؤية متشظية لعالم غير مفهوم. وانعكست بالصورة اللائقة لما هو متناسب مع فن السينما كاداة تقريب وتوضيح لعامة الناس اذا اخذت السينما الرواية طبعا ليس بطابعها الكتابي ولكن بطابع السينمائي بابعاده المختلفة ولكثير من هذه الروايات مثل روايات احسان عبدالقدوس ونجيب محفوظ في العرب وفي الغرب ذهب مع الريح ( ) والعطر ونساء جميلات والحب في زمن الكوليرا وفي هذا الفيلم - اعادة الزمن المفقود ولغة اخرى غيرت ملامح المكان والافكار وهي من أشهر روايات الكولومبي جابرييل غارسيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل في الآداب.

الرواية مليئة بالزخم والأحداث لأنها تروي قصة رجل وامرأة منذ المراهقة وحتى ما بعد بلوغهما السبعين، وتصف ما تغير حولهما وما دار من حروب أهليه في منطقة الكاريبي و حتى تغيرات التكنولوجيا وتأثيراتها على نهر مجدلينا العظيم والبيئة الطبيعية في حوضه.

ولأن الرواية رواية "حب" كان اسمها حب ولأنها قصة حزينة في وسط حزين كان لا بد لماركيز أن يضيف "في زمن الكوليرا" والحاضرة كبطل رئيسي في الرواية كوحش منتشر في منطقة الكاريبي ذات الحر الخانق والفقر المدقع حاصدا البشر بشراسة لدرجة ترى فيها الجثث ملقاة في الشوارع ولا ينفذ منها حتى الأطباء أنفسهم.. ولأن مفتاح الرواية عند ماركيز يتشكل من الكلمة الأولى فقد ربط بين اللوز المر والغراميات الكئيبة في طريق الطبيب أحد أبطال الرواية لمعاينة حالة انتحار لمهاجر نكتشف فيما بعد أنه قد يعتبر شخصا زائدا في الرواية وأنه مجرد حدث ثانوي.. كما يموت الطبيب في اليوم ذاته بحادث آخر ليبدأ ماركيز في قص أحداث الرواية عائدا بذاكرة الأبطال ما يزيد على نصف قرن..

البطلان الرئيسيان هما فلورنتينو اريثا الذي يعشق فيرمينا اديثا وهي على مقاعد الدراسة وتبادله الحب عبر الرسائل فتطرد من المدرسة الدينية لأن المدرسة ضبطتها تكتب رسالة حب كما يرفض والدها التاجر هذا الحب لأنه يأمل لابنته بعريس من طبقة اجتماعية أعلى فيسافر بها بعيدا عن المنطقة ويغيب فترة يظنها كافية دون أن يدرك أن ابنته كانت على اتصال مع حبيبها طيلة الوقت بوساطة التلغراف وتعلقت به إلى أن اعتبرته خطيبا لها.

والمفارقة المدهشة والتي ستكون بداية المأساة أنها وبعد ثلاثة سنوات من حبها له عبر الرسائل شبه اليومية لم تقترب منه بدرجة كافية كما في حصل ذات مرة في السوق وهي تشتري أغراض الخطوبة لتفاجأ بان حبها مجرد "وهم" وتذهل كيف أحبت ذلك "الطيف" المفتقر إلى الملامح المحددة فتنهي الأمر بقرار فردي.

تناقل الكاتب بين الأزمان كان مبدعا وغنيا بالخيال فكثيرا ما بدأ من النهاية ثم أعادنا لزمن مضى أو انطلق من البداية أو المنتصف.

وشخصياته متنوعة ويعطيها حقها لدرجة تظنها محور الرواية وتفاجأ لاحقا بأن الحضور كان زائدا أو بطريقة أخرى : أدت المطلوب منها على أكمل وجه وانتهى دورها وسلمت المسيرة لغيرها..

الرواية الفيلم

يبدأ المخرج مايك نيويل فيلم «الحب في زمن الكوليرا» من لحظة موت الدكتور خوفينال أوربينو (بنيامين برات)، زوج فيرمينا داثا (جيوفانا ميزجيورنو)، عقب سقوطه عن السلّم. وهذا يعني أنّ الفيلم يبدأ من الصفحة ٥٠ في الرواية. لعلّ في هذه الملاحظة إشارة مبكرة إلى أن الفيلم سيتجنب تفاصيل كثيرة في الرواية. وهو ما يحدث فعلاً. كذلك فإن المشاهد سيلاحظ بالتدريج أن المخرج يغيّب أسلوب غابرييل غارسيا ماركيز نفسه في سرد الرواية. وإذا علمنا أن سيناريو الفيلم (رونالد هارود) بُني على الترجمة الإنكليزية للرواية، وأن المخرج بريطاني الجنسية، وأن اثنين من الشخصيات الرئيسية لا علاقة لهما بأميركا اللاتينية واللغة الاسبانية، فسيتسنّى للمشاهد القول بأن رواية ماركيز لم تتوافر لها الظروف والمكونات اللائقة لتتحول إلى فيلم جيد. بل بإمكانه القول إن الفيلم نجح في تقزيم الرواية وقص خيالها وإهمال واقعيتها السحرية.

والفيلم يطرح تساؤلات كثيره ومتنوعة من خلال الأداء ومن خلال الفعل الدرامي بين الشخصيات وطبيعة المكان بين مده عرضه فهل يتم التضحيه بالحب فى مواجهه الواقع العملى؟

وهل يستطيع الفرد نسيان حبه القديم على الرغم من ارتباطه وتكوين اسره جديده وعلى رغم مرور الكثير من الوقت والانشغالات الكثيرة؟

وهل اذا سمح الزمن رغم مروره فى الارتباط مره اخرى ينفع؟ ام أن تقف الكهوله والابناء عائق فى ذلك؟

وهل فشل الفرد فى حبه الاول سبب كافى ليعيش الفرد فى رهبانيه بقيه حياته؟

وهل تفضل المراه الرجل الشاعر الذى يبيع الوهم على الرجل العملى الناجح؟وهل لها قناعة خاصة تجاه ماهو شاعري وجذاب وواقعي وعملي؟

هل الشعر والحب جزء لا غنى عنه فى حياة المرأة رغم أي شيء؟

انتقل بك الفيلم لأكثر من حالة واكثر من تامل واكثر من قراءة للمكان والوجوه والمخرج كانت له رؤيته في كشف هذه العاطفة ورسم لها تقنية خاصة في الصورة الفيلمية ببساطة وسلاسة وإذا كان من الطبيعي أن تتفوق رواية في مستوى "الحب في زمن الكوليرا" على أي شكل من أشكال التجسيد البصري لها، بسبب قدرة الكلمة المكتوبة على منح العقل حرية في التصور وبناء العوالم وتخيّل الشخصيات ورسم صورة المكان وتنقل الزمن في أكثر من فعل واكثر من وجه.

• أديب وسينمائي يمني.

آرت بازل - سوق الفن السنوي

يوسف ليمود
خاص انزياحات

في منتصف كل عام، وبعودة حزيران إلى مدينة بازل، تتحول الأخيرة الى كعبة لتجار الفن وهواته ومقتنيه الأثرياء من كل زوايا الكرة الأرضية، في أكبر سوق للفن في أوروبا (آرت فير بازل). هذه المدينة الصغيرة الهادئة التي تتفاخذها، على بعد خطوات، المانيا ذات اليمين، وفرنسا ذات الشمال، تصبح فجأة نموذجا مثاليا لمعنى الكوزموبوليتانية، حيث تمتزج في هوائها أجراس كل اللغات واللهجات صانعة لغطا راقيا كالطنين الصادر عن أوركسترا يضبط عازفوه آلاتهم قبل أن يرفع المايسترو عليهم العصا، كما تتداخل في ساحاتها وطرقاتها أطياف الأجساد والوجوه التي أتت من كل مطار عميق لمدة أسبوع واحد تحشُد فيه كل المؤسسات التنظيمية والمرورية والطوارئية والتجارية والفنادقية والمطاعمية والترفيهية والإيروتيكية كامل طاقاتها لاحتواء هذا الغزو البهيج. المبنى الرئيسي الدائري الضخم المكون من ثلاثة طوابق، والذي يحتاج يوما كاملا لمشاهدة ما اكتظ به من أكشاك أشهر جاليرهات العالم تعرض بضاعتها الفنية من أعمال فنانين ذوي أسماء لامعة أو في طريقها للمعان أو التلميع، جنب الأسماء التي أخذت من النجوم صفاتها، أحياء كانوا أم غابوا الى الأبد بأجسامهم دون أعمالهم، لم يكن هذا المبنى ليكفي تلال اللوحات والأعمال الفراغية والمركبة والفيديو والجرافيك وصور الفوتوغرافيا، الضخم منها والصغير الحجم، فيلحق بهذا المبنى الرئيس عدة مبان وفروع أخرى (تضم في الغالب جاليرهات ناشئة أو أعمالا تجريبة غير تجارية، مستقلة أو تدعمها مؤسسات) تنتشر في الجوار أو على مبعدة نصف ساعة من التمشي العذب وسط هذه القيامة الراقصة التي لا حساب فيها ولا عقاب.

أعرف المنظر جيدا بتفاصيله التي لا تتغير كثيرا، فقد رأيته عشر مرات في خمسة عشر عاما: زحام من وجوه أمام زحام من فن: الأصيل صاحبه والمزيف .. النابع من المنطقة الإلهية في الفنان والخارج من مقلب القمامة البشرية فيه .. المصنوع من وللتأمل الروحي والمصنّع من أجل حوانيت البقالة وصراخ البورصات. تصطف الجاليرهات في ردهات وتقاطيع أنشئت في المكان بين نهارين وليلتين، بحوائط جاهزة محسوبة باحتراف وهندسة وذوق: الإضاءة، درجة الحرارة، لون سجاد الممشى، نسبة الأكسجين، المداخل والمخارج، أماكن الاستراحة والتدخين... وأي مكان يناسب العمل الفني لفلان.

الثلاثاء ١٢ يونية هو الافتتاح، أنتهز فرصة دعوة أرسلت إلي للدخول المجاني. لو أردت العودة بعد هذا اليوم فعلي دفع ثمن تذكرة أفضّل أن آكل بقيمتها وجبة غداء في مطعم صيني. ليس هذا مكاني المناسب لتأمل عمل فني، يلزم أن أكون وحدي، أو على الأقل على مبعدة من متأملين صامتين، فما بالي بهذه الحشود الناعمة التي تخطف روائح برفاناتها الأنوف، وتخطف البصرَ رقة خطوطها وألوانها التي تُظهر من المفاتن أكثر مما تخفي حتى لتكاد تقفز الحلمات من فتحات الصدور الأنيقة رسمتها أكبر بيوتات تصميم الأزياء، وتكاد السيقان تكون دعوة للركوع أمام محرابها لتقديم فروض عبادة وثنية مشروعة، بل ولازمة أحيانا. لا، لم آت هنا لأشاهد المعرض فقط، بل لأشاهد معرضا داخل معرض.. عرضا بشريا متحركا لا يقل فنية عن البقع الملطوخة على الحيطان أو الكتل المتبجحة في الفراغ أو الصور المغبشة تهتز على شاشة فيديو. ولم آت لأرصد عددا من الأسماء من بين آلاف الفنانين وعشرات الآلاف من الأعمال وأرصّ، في بلاغة، بعض الجمل الوهمية عن أعمالهم في مساحة ورقة. تجوّلْ إذن بلا هدف وأنت مفتوح على مفاجآت الفن الحي غير المقصود. لشد ما أنت مجذوب إلى هذا النوع الخفي من الفن الذي تمارسه الحياة بشكل يكاد يكون أعمى وفي أكثر اللحظات نزقا، كنفورك المتزايد من الفن المحنط في المتاحف وصالات العرض إذ غالبا ما تشعر بعد قليل بالرغبة في الخروج لرؤية

السماء الواسعة وتدخين سيجارة في الهواء الطلق.

بعد دقائق من بدء جولتي، سقطت عيني عليهما وكأني كنت أبحث عنهما بغير وعي، إنهما الوجه الذي يكاد يكون رمزا لهذا الحدث: ايفا وأديلي. أقول "وجه" وليس وجهان لأنهما حقا كذلك، إذ لا يكادان يُريا في أي مكان إلا متشابكي الأيدي، بالملابس النسائية نفسها، بالابتسامة نفسها، وبتلويحة اليد نفسها لكل من يحييهما وهُمو كُثرُ. هما فنانان أو فنانتان قررا أن يجعلا من حياتهما عملا فنيا .. تخطيا الحاجز الذي يحدد الهوية الجنسية .. حلقا رأسيهما بالموسى .. يشبّعان وجهيهما بالماكياج تبرق فيه نترات الفضة على الجلد الأبيض كنجوم في النهار.. يقطنان برلين.. يصممان ملابسهما الشهوانية الألوان بأنفسهما.. يحضران افتتاحات كل المعارض والأحداث الفنية الهامة منذ نهاية الثمانينيات.. أصبحا ظاهرة فنية.. لهما إنتاجهما الفني من الرسم والبيرفورمانس وأفلام الفيديو.. يؤمنان بـ، بل يجسدان فكرة أن كل شيء في الحياة هو عمل فني أو هكذا ينبغي أن يكون: الابتسامة عمل فني، التلويحة عمل فني، ممارسة الحب عمل فني، التسوّق عمل فني. يقولان: "حيثما نكون يكون متحف". لم يتغير فيهما شيء منذ آخر مرة رأيتهما. اندهشت إذ لم ألمح فيهما يد الزمن التي غالبا ما أراها مسّدت وجوه من أعرفهم يوما بيوم. فكّرت في نسبية أينشتين والتوأمين الذين يذهب أحدهما في كبسولة فضائية تسارع الزمن بينما يبقى الآخر على قضبان الأرض التي يجري فوقها قطار الوقت.. يشيخ الأخير بعد عشرين عاما، ويعود الأول بوجهه الشاب الذي طار به في الفضاء. تساءلت، في أية كبسولة فنية يطير هذان أو هاتان الرفيقان الحبيبان المدهشان، وهل سيرحلان متشابكي الأيدي معا كما يعيشان؟

أتسكع في الردهات، بعين ضبابية على الأعمال، وأخرى أكثر صفاء على حركة الأطياف الناعمة المتداخلة أمام الأعمال، شبه غائب في سيل من أفكار مبهمة يترشح عرقها من مسام التأمل في الخيوط غير المرئية بين ألفاظ: سوق، دنيا، مكسب، خسارة، حياة، موت، وإذ بكياني يرتعش وتكاد دمعة تفر من عيني وهلة رؤيتي وسط الزحام وليدا حديث النزول من مملكة الغموض، مرفوعا بحركة رائعة فوق ذراعي أمه اليابانية. انفصلت فجأة عن كل مايدور حولي ولم أنتبه إلا بعد عشرين دقيقة تقريبا أنني كنت أسير خلالها دون أن أرى. لقد رأيت العمل الفني الحي الذي لم ينتبه إليه أحد: منظر الأم بخطوطها الرقيقة وهي مادة يديها بوليدها كأنها تطيّره في الهواء، بينما العينان الجميلتان للطفل تلتهمان العابرين بفكرته التي لن يقرأها أحد، وكأنه إله صغير بالغ الكمال يتفقد أبعاد ملكوته القادم. كانت هذه علامة لي أن قد وصلت إلى النهاية، أخرجْ الآن إذن لرؤية سمائك العريضة ودخّن سيجارتك في الهواء الطلق.

خرجت من الباب الرئيسي وكنت قد دخلت من آخر جانبي، لأجد حافلة ركاب خضراء ضخمة تشبه وجه تمساح عجوز، عليها من الأمام ومن الجنب رسم هلال باللون الأحمر، وفي أعلى المقدمة يافطة مكتوب عليها بالعربي "قصر اليقطين" تشير إلى الاتجاه أو المكان الذي ينتهي إليه الباص. عرفت أنه باص باكستاني قديم اشتراه فنان أمريكي زار باكستان ليعرضه هكذا في الميدان العام كعمل فني من نوع الأعمال الجاهزة الملتقطة من الواقع دون التدخل أو تغيير أي شيء فيها.

تأملت المنظر مدة دقيقة دون التفكير لحظة في الوقوف في طابور المنتظرين للولوج إلى داخله، ولكني خشيت أن يضيع مني الأثر الذي تركه فيّ منظر الطفل وأمه، فمشيت ساحبا دراجتي العتيقة على مهل والرنين العذب لـ "قصر اليقطين" يداعب مخيلتي. ماذا قصد الفنان الأمريكي بهذه الحافلة التي استجلبها من شارع في أكثر البلدان فقرا إلى ميدان في أكثر البلاد ثراء؟ وهل شعر بجمال لفظة يقطين أو تساءل عن معناها بالعربية أو بالأردية عندما رأي في هذا العمل فنا؟ قصر اليقطين، ياله من تعبير شاعري. ترى أين يكون؟

عاد شتات الأفكار يلح على دماغي ويتجمع، هذه المرة في صيغة سؤال: من خسر في هذا السوق ومن كسب وماذا؟

● فنان وناقد تشكيلي مصري مقيم في سويسرا.

دفاعا عن الفلسفة دفاعا عن العقل!!

سامي أمين عطا
خاص انزياحات

أن محنة الفلسفة في الفكر العربي الإسلامي عبر تاريخه حتى يومنا هذا، تجسد في المقام الأول أزمة مجتمعات على مختلف الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، كما أنها تمثل محنة أعظم في منهج التفكير وبنية العقل ومفهوم العقل والعقلانية في هذه الثقافة، وتفصح المحنة عن حالة ذهان جمعي يرتكز على مبادئ عديدة، لعل الإقصاء والإلغاء ورفض الآخر المختلف أبرزها، هذه الحالة منحت العقل مسوغات هروب من استحقاقات واقع مثخن بالمشكلات، ولم تستطع بالطبع، ذهنية غرائزية بطبعها كهذه، أن تجد حلول للمشكلات، ناهيك عن أنها كانت غير مهيأة للتعاطي معها. حالة الذهان الجمعي هذا، استخدام مبادئه على نطاق واسع وفي مختلف الميادين، ولا تعد إقصاء الفلسفة أو تضييق الخناق عليها، إلاّ حالة من بعض أوجهها، لكنها تفصح عن مفارقة كبرى تتناسل منها مفارقات أُخر، ففي الوقت الذي تتغنى هذه الثقافة بالمنجزات والماضي الحضاري التليد، تنسى أو تتجاهل أن ما من حضارة أو منجز دون حامل عقلي يسنده، عوضاً عن رؤى فلسفية ساعدت على إقامته وإنجازه. الفلسفة حقل معرفي تتوافر فيه أدوات عديدة، كالنقد والحوار والسجال الذي يستلزم القبول بالتعدد والتنوع والقبول بالأخر المختلف، بغير هذه الوسائل والأدوات وحدها لا يستطيع كائن من كان أن يكتشف المشكلات وتحديد عورات المجتمع السوي وغير السوي، ناهيك عن تحديد طرق معالجتها، ومن المعيب جداً أن نسمع الإعلام الرسمي يصدح ليل نهار، بالمنجزات والحضارة، بينما الفلسفة تعيش في وضع مزري كهذا، ألم يقل ديكارت في مقدمة كتابه "مبادئ الفلسفة" أن أي حضارة تقاس بمقدار ما لها من فلاسفة.

> لن أي حضارة تقاس بمقدار ما لها من فلاسفة

أن "محنة الفلسفة"، أي محنة دفاع الفلسفة عن ذاتها، لها امتداداتها في كل الثقافات والحضارات، وشهدتها كثيراً من المجتمعات في مختلف العصور والحقب، إلاّ أن ما يؤسف له أن مجتمعاتنا العربية ظلت تجتر هذه المحنة وتلوكها دون أن تبتلعها.

محنة مكرورة بهذا القدر من الإملال، تجد مسوغاتها في غيرة الذهنية الغرائزية، التي لم تستطع أن ترتفع بأفقها، من ما هو حسي إلى ما هو عقلي، وهذا يعني أننا نمتلك في ما يطلق عليه بالنخب الثقافية المتعلمة لا المعرفية، وهناك فرقٌ شاسعٌ بين الأولى والثانية، فالأولى تفصح عن تلقي المعارف بالتلقين، وتنقلها إلى غيرها بنفس الوسيلة لا اجتهاد ولا نقد أو تمحيص، تتلقى معارف ليست شريكة في إنتاجها؛ أي التقليد ديدنها، أما الثانية تفصح عن أنتاج معرفة بواسطة النقد والتمحيص للأفكار، وتشارك في أنتاج المعارف، وتؤسس صروحاً للأفكار.

حقاً، أن الموقف من الفلسفة، موقفاً لم يتغير، وله جذوره التاريخية في الثقافة العربية والإسلامية، ولم يسأل أو يحاول أحداً أن يشخص هذه الظاهرة ناهيك عن فهمها.

يعزو العفيف الأخضر مثلاً، هذا الموقف من الفلسفة ناهيك عن الدخيل من العلوم والكلمات والمصطلحات، إلى "الذهنية العربية المنغلقة، التي صاغتها ذهنية المجتمع القبلي الإنطوائي وذهنية إسلام الولاء والبراء الذي لا يقل عنه إنطوائية، والذي يحرم تعلم اللغات الأجنبية إلا للضرورة القصوى، ما زالت ترفض إعطاء جنسيتها- تماماً مثل كثير من دولها- للدخيل من العلوم ومن الكلمات والمصطلحات المستعصية غالباً على الترجمة ولا يفلح معها إلاّ التعريب. للتحايل على هذه الذهنية القبلية- الدينية الإقصائية، أخترع الكندي

كذبة بيضاء لتحبيب الفلسفة إليها فقال أن يونان هو أخ قحطان، إذن الفلسفة اليونانية هي بنت العم فلا ترتابوا فيها، لكن كذبته لم تجد الفلسفة نفعاً فكفرت وأحرقت كتبها أحياناً وما زالت مكفرة في غالبية دول مجلس التعاون الخليجي ومادة اختيارية في مصر"(١).

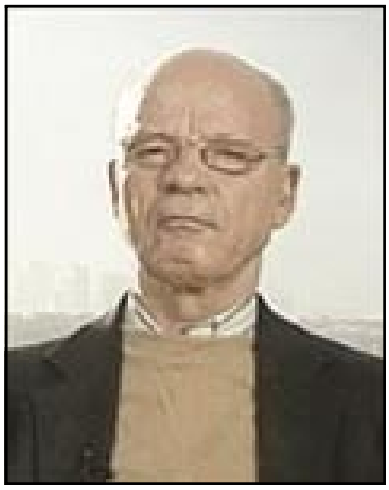
مع أن هذه المقاربة إفراط في التعميم، ولم تلامس جذر المسألة، نتفق معه في تحديد الأسباب التي أرجعها إلى الذهنية القبلية الإنطوائية والمنغلقة، وذهنية إسلام الولاء والبراء الذي لا يقل عنه إنطوائية، لكن عندما ننظر إلى المسألة بأفق أوسع، فإن موقف العداء من الفلسفة لم يكن محصوراً بالثقافة العربية الإسلامية وحسب، بل تعداه إلى الثقافات الأخرى، ولا تسلم ثقافة من الثقافات من هذا العداء والرفض، لكن الباحث المتبصر يضع عدد من الأسئلة، أن الفلسفة في أخر المطاف وفدت على الثقافة العربية في مرحلة من المراحل، ألم تكن هذه الذهنية التي وفدت عليها ذهنية قبلية إنطوائية منغلقة، ولم يكن الإسلام الذي وفدت إليه هو إسلام الولاء والبراء، كيف استطاعت الفلسفة أن تفد في بداية أمرها، وما الذي جعلها لا تلقى القبول لاحقاً.

أعتقد أن المسألة برمتها، ترجع إلى أن تعرف العرب على هذه العلوم، جاء بفعل الفتوحات وتوسعهم شرقاً وغرباً، وكانت العملية طبيعية في بداية الأمر، لكن في مرحلة استقرار الإمبراطورية العربية الإسلامية، وتوقف الفتوحات، بدأت دراسة هذه العلوم، حدث الصدام بين الوافد والأصيل في الثقافة العربية الإسلامية، أي جرى صدام بين ضرورة المواكبة (المعاصرة) والمحافظة (الأصالة)، ولما كان هذا الأصيل في الثقافة العربية الإسلامية له أكثر من قراءة، إحداها كانت إسلام الولاء والبراء، وهي الطاغية والمسيطرة على مجمل الحياة الفكرية، ولقد كانت هذه الرؤية في خشية من أمرها وفي حالة دفاع عن هويتها من هذا الوافد، الذي شكل تهديداً خطيراً على هذه الذهنية المنغلقة، الأمر الذي جعلها ترفض الوافد وتستعديه، ورغم انتشار الوافد إلاّ أنه لم يتأصل في المجتمع، أي كان من الضعف بحيث سهل تهميشه وأزاحته. وظلت هذه المراوحة بين المعاصرة والأصالة زمناً طويلاً، تشكل جوهر الصراع الفكري، وجاءت الغلبة للثانية على حساب الأولى دائماً.

إذا نظرنا الى هذه المسألة في وضعها الراهن؛ فلم يستحضر القائمون على شئون التعليم أبن تيمية في التعليم الأساسي والثانوي، بل استحضروه موقفاً، من متحف التاريخ إلى الجامعات العربية بكل علاته، حتى بات علينا أن نوصم، بأننا أمة متحفية، أمة تستحضر مومياتها، وتحتفي بها؛ أمة لا زالت "تتنفس الغزالي وتعيش مع أبن تيمية"(٢). لذا حكمنا هذا الجنون كله، كأننا أمة شربت من "نهر الجنون"(٣). ننام على صدى فتوى أبن الصلاح "مَنْ تمنطق، فقد تزندق"، هذه الفتوى التي تفصح بتحريم الاشتغال بالمنطق والفلسفة لزوماً، لأن المنطق مدخل الفلسفة، ومدخل الشرّ شرّ، لنصحو على فتوى أبن تيمية بذات الخصوص، حتى بتنا أمة تفتي بكل ما ينافي العقل، وتذم كل عاقلٍ وتلعن نفسها، وتنسى ادعائها، بأن القرآن جاء مخاطباً العقل والفكر، وينضح بكمٍ وفيرٍ منها.

إذا كان همُ الفلسفة في العصور الوسطى ـ سواءاً أكانت مسيحية أم إسلامية ـ التوفيق بين العقل والنقل، الحكمة والشريعة، فإن هذا التوفيق في الفكر الأوروبي أستند على دراسة المنطق، ودار الجدل في إطاره، لذا تجد الفكر الأوروبي في العصور الوسطى أهتم أيما اهتمام بالكليات الخمس، ودارت سجالات الواقعيين والاسميين داخل إطار هذه القضية، وجدت تعبيرها الأرقى بنصل أوكام"(٤). وعنده سنجد أن ميدان البرهان العقلي في المسائل الدينية تضاءل شيئاً فشيئاً حتى كاد ينعدم أو قد انعدم بالفعل؛ فأصبح كل ما يقول به العقل لا يرد به الوحي، وكل ما أتى به الوحي لا يمكن العقل أن يبرهن عليه. وعنده نصل إلى أقصى درجة من درجات التمييز والفصل بين العقل والنقل؛ إذ أصبح بين هذين الميدانين سورٌ لا ينفذ منه أي تأثير من جانب الميدان الواحد في الميدان الآخر"(٥)، ولم يأتي بداية العصر الحديث إلاّ ووجد الفكر الأوروبي

بتنا أمة تفتي بكل ما ينافي العقل، وتذم كل عاقلٍ وتلعن نفسها، وتنسى ادعائها، بأن القرآن جاء مخاطباً العقل والفكر، وينضح بكمٍ وفيرٍ منها



● العفيف الأخضر ●

ضالته ضمن هذا الإطار (إطار نقد المنطق)، فقد جاء فرانسيس بيكون استمراراً لهذا الجدل وشكلت رؤيته قطيعة معها، لكنها قطيعة إيجابية وليست سلبية، أي أنه في نهاية المطاف، لم يدعو إلى رفض المنطق إجمالاً، بل دعا إلى تأسيس منطق جديد للمعرفة (منطق تجريبي) على أنقاض منطق ارسطو الاستنباطي.

أما الجدل في إطار المنطق في الفكر الإسلامي لم يدم طويلاً، بل حسم الأمر مبكراً بدعوة القطيعة السلبية مع المنطق وكل ما يمت للعقل بصلة لصالح النقل - كما أسلفنا -، وبذلك حسم الفكر العربي الإسلامي أمره مبكراً مع المنطق وهذا ما يفسر عطالته التي استمرت قرون.

يعتقد أرنولد توينبي أن تاريخ الأفكار يحكمه منطق التحدي والاستجابة، فكلما كان التحدي شديداً كانت الاستجابة قوية، وعندما تنعدم الشدة والقوة عن التحدي يدخل الإنسان ضمن منطق السبات، والعقل نفسه يعمل ضمن معادلات شروط التحدي. يتضح من الدراسات المتعلقة بتاريخ الأفكار، أن العقل لا تصيبه العطالة إلاّ عندما يضع الإنسان الغريزة والطباع في مرتبة أولى.ويفقد العقل، التحدي الذي كان يولد الاستجابة(٦). ويبدو أن الفكر العربي الإسلامي نتج عن عقل أصابته العطالة غلب الغريزة والطباع على أدواته الحقيقية، جاء الفكر فيه نتاج شهوات وملذات.

مع ذلك، يحسب للأوائل - وإن كانت شهواتهم وملذاتهم غلبت على نتائجهم-، بأنهم بنوا مواقفهم على علم ودراية بهذه العلوم التي نبذوها وهجوها وأفتوا بتحريمها، فإننا نجد الحال بات مخزياً راهناً، فلن تجد ممن يرددون كالببغاوات مثل هذه المواقف الرافضة، على دراية ولو يسيرة، بهذه العلوم، لذا بتنا أمةً تقلد الأوائل ولا تجتهد في سن أو على الأقل تأصيل مواقفها.

أن محنة الفلسفة تنم عن واقع مجتمع مأزوم وبأس ثقافياً على كل المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والبؤس الثقافي يولد بؤساً على كافة المستويات المقابلة وجدانياً وسلوكياً وعقلياً.

محنة الفلسفة في البلدان العربية راهناً، أنها حقل اهتمام نخبويٍّ، لم تتأصل الفلسفة في مجتمعات هذه البلدان بوصفها حقل معرفي موجه للسلوك العام ومرشداً للتوجهات الإنسانية، ودليل حياة للناس "إن الحياة الخالية من التأمل والنظر للحياة لا تليق بالإنسان"(دفاع سقراط)، وهذا الأمر يُعزى، إلى أن شعوب هذه الأقطار، لا زالت تبحث عن هوية ضائعة، تفتقد للحس التاريخي، ومغيبة عن فهم تراثها، وتعيش في حالة اغتراب مع واقعها، لا هي توافقت مع ماضيها وفهمته، ولا أنها تعيش في الحاضر وتستشرف المستقبل.

كلما ظهر لهذه الأمة فيلسوف، حيث "لا يخرج الفلاسفة من الأرض كما تخرج النباتات الفطرية، و إنما هم ثمار عصرهم وشعبهم، وهم العصارة الأرفع شأناً، والأثمن، والأبعد عن أن ترى، والمعبِّرة عن نفسها بالأفكار الفلسفية. وإنَّ الروح الذي يبني الأنظمة الفلسفية بعقول الفلاسفة، هو نفسه الروح الذي يبني السكك الحديدية بأيدي العمال؛ فليست الفلسفة خارجة عن العالم، كما أن الدماغ - وأن لم يكن في المعدة - ليس خارجاً عن الإنسان"(ماركس)، فإن جماعات رفض الفلسفة تقف له بالمرصاد، وخير دليل على ذلك فيلسوف الدراسات اللغوية والإسلامية المرحوم نصر حامد أبو زيد، وكأنها أمة جُبلت على معاداة كل ما هو عقلي أو يمت بصلة للفلسفة، أمة تصر على استعداء العقل والانتصار لغرائزها.

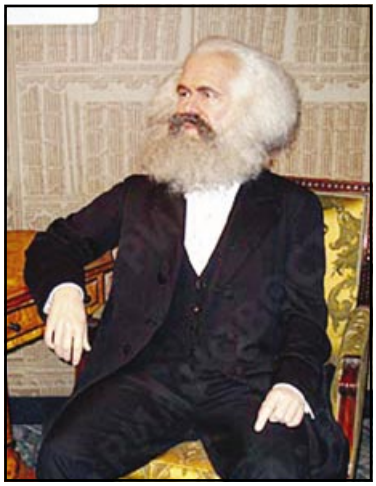
وعلى الرغم من العداء المفرط للفلسفة من قبل رجال الدين، إلاّ أن الفلسفة ظلت تسمو على أعداءها، وتترفع عن أذاهم لها، يقول ديدرو بهذا الخصوص "يتحدث الفيلسوف حديثا سيئا عن القسيس أو الكاهن، ويتحدث الأخير عن الفيلسوف حديثا سيئا أيضا، غير أن الفيلسوف لم يحدث أبدا أن قتل قسيسا في حين أن القسيس قتل عددا كبيرا من الفلاسفة.. ولم يقتل الفيلسوف أبدا أحدا من الملوك بينما قتل القسيس عددا كبيرا منهم..". ويضيف "الكاهن الذي يعتبر مذهبه الفلسفي، نسيجا من المستحيلات، يميلُ سراً إلى تدعيم الجهل، فالعقل هو عدو الإيمان.. والإيمان هو الأساس في مركز القسيس ومستقبله ومكانته".

وكأنها أمة جُبلت على معاداة كل ما هو عقلي أو يمت بصلة للفلسفة، أمة تصر على استعداء العقل والانتصار لغرائزها

● توينبي ●

أن أي محاولة إلى التفلسف وأحداث قطيعة مع طرق تفكير تستند إلى الإيمان في مجتمع تنعدم فيه الحرية يعد ضرباً من المستحيل؛ فلا يمكن أن يقوم معنىً للفلسفة في ظل مناخ الكبت والتضييق، كما لا يمكن أن يكون للفلسفة معنىً في مجتمع تقوده عصبة من المنحطين "ثم إن من عادة المنحطين من الناس عديمي القيمة، إذا حصلوا على ثروة طائلة أن يقدروا قيمة هذه الثروة تقديراً يفوق تقديرهم لخيرات النفس، وهذا هو أحقر شئ (يمكن تصوره)... أولئك الذين يجعلون لاكتساب الثروة أهمية تفوق (العناية) بطباعهم وأخلاقهم، والواقع أن هذه هي الحقيقة، فالتخمة - كما يقول المثل السائر - تَلِدُ الغطرسة، وإذا ما اقترن النقص في التربية، بالقوة والسلطة تولَّد عن ذلك الجنون. وأولئك الذين ساءت نفوسهم لن ينفعهم الثراء ولا القوة ولا الجمال شيئاً، بل كلما توافرت هذه الأمور ازداد ضررها على صاحبها عمقاً وتنوعاً، وذلك إنْ لم تقترن بالتبصر (والحكمة)"(٧)، وتحتاج الفلسفة الشغالة إلى مناخ من الحرية يجعلها تحلق في فضاءات الإبداع، وفي ظل شروط كهذه، توفرها مجتمعات لمفكريها، تستفيد من نتاجهم. لكن إنعدام الشروط، لن يمنع الناس من ممارسة نشاطهم الطبيعي المتمثل بالتفلسف، حيث تظل الحاجة إلى الفلسفة حاجة ملحة، لا تستقيم الحياة السوية إلاّ بوجودها، أو كما قال الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت(١٧٢٧- ١٨٠٤م) "أن سأم العقل البشري عن استنشاق هواءً نقياً، لن يوقفه أبداً عن التنفس"، التفلسف حاجة إنسانية لا غنىً لأي إنسان عن ممارسة هذا الضرب من النشاط الفكري؛ فكل إنسان فيلسوف بطبعه.

أن قاعدة الناس اللذين يمارسون هذا الضرب من النشاط الفكري تتسع يوماً بعد يوم، وستظل قاعدة الفلسفة والاهتمام بها تكبر، وإن كانت الصعوبات أمامها كثيرة. إن الإنسان لا يستطيع أن يستغني عن الفلسفة، فهي مبثوثة في كل مكان في الأمثال التقليدية، وفي صيغ "الحكّم" الشائعة، وفي الأراء الشائعة، وفي النظريات السياسية، في الأساطير، حتى أولئك الذين ينبذون الفلسفة عليهم أن يتفلسفوا كي يحققوا مآربهم.



● ماركس ●

نحن أحوج ما نكون اليوم إلى أحداث قطيعة معرفية، مع موروثنا المعرفي (أو بحسب تعبير المفكر العربي د.حسن حنفي نحن بحاجة إلى بلدوزر يجرف ركام التخلف هذا)؛ فالتنوير يصنع تاريخاً يقوم على الانقطاع، يظل يطرح أسئلة عن نفسه، كما فعل "كانت" في عصر التنوير، إن مبدأ التساؤل هذا، ربما أكثر ما يميز مرحلة التنوير عن سواه أو ما قبله، غير أن القطيعة لا ينبغي أن تكون على صعيد المنهج وطرائق التفكير ناهيك عن أدواته وحسب. بل ينبغي أن تكون قطيعة مع المشكلات أو الموضوعات أيضاً، أي لا ينبغي أن نستجر تلك المشكلات أو الموضوعات من متحف فكرنا، إذ ينبغي أن يكون واقعنا مصدراً لمشكلات تفكيرنا، ولن يكون ذلك ممكناً إلاّ إذا أعملنا التنوير في الحياة وجعلناه مسلكاً وممارسة، لقد آن أوان انتقال الفكر الديني من لاهوت التحرير (نقصد بالتحرير كل أشكاله، السياسي والاقتصادي والثقافي) إلى التنوير. فقد استهلكنا التحرير طويلاً، ينبغي تغير الأوليات؛ فإذا كنا تحررنا من براثن هيمنة الأجنبي المباشرة، ودخلنا أطار الهيمنة غير المباشرة، فإن هذه الأخيرة نتحمل وزرها نحن أولاً وأخيراً. لأننا أسئنا التصرف بأحوالنا وإدارة شؤوننا، لذلك نحن أحوج ما نكون للتنوير أداة تحررنا من عبوديتنا التي ارتضيناها لأنفسنا. فالقهر والحرمان و العسف والطغيان، احتلال داخلي لأرادتنا، ينبغي أن نتحرر من قيوده؛ فلا تحرير دون تنوير؛ إذ لا يكفي المرء أن يكون متعلماً وحسب، بل يتوجب عليه أن يكون تنويرياً، فالتعلم دون أفق تنويري عدم محض، كما أن التنوير، تعليماً وتعلماً مستمرين؛ فلا تحرير دون ممارسة تنويرية دائمة،.إن كل النخب مدعوة للخروج من وسواس القهر السياسي إلى الفعل السياسي إلى الممارسة. أن تمارس دورها بفعالية، آن الآوان إلى أحداث فرق في المجتمع، لقد طال الانتظار كثيراً، وكبرت المسافة واستطالت مع العالم. لا ينبغي على النخب أن تتحكم فيها ما يدعو الى السلبية والانكفاء على الذات أو جلدها، أو ترديد مثل هذه الأبيات التي تدعو لذلك.

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
واخو الجهالة في الشقاوة ينعمُ

هوامش:

(١) أنظر العفيف الأخضر صحيفة التجمع، عدد رقم ٦٥٤، بتاريخ Dec٢٢ ٢٠٠٨.

(٢) نقلاً عن نصر حامد أبو زيد حوار مع سربست نبي نشر ضمن كتاب قضايا وحوارات في الفكر العربي دار حوران للطباعة والنشر ط١ ،2005 م دمشق. ص٩٧.

(٣) نهر الجنون رواية لتوفيق الحكيم تتلخص في أنه هناك نهر من شرب منه أصيب بالجنون.. وعندما بقي عدد قليل من الناس لم تشرب منه فوجدت نفسها تسلك سلوك أصبح شاذاً بالمقارنة مع الأغلبية فما كان منها إلاّ أن تشرب منه حتى تشعر بالتوافق مع الأغلبية وتتسق بسلوكها معها. وهي تجسيد لأسطورة فارسية على ما أعتقد.

(٤) يعود مصطلح نصل أو حد أوكام إلى الفيلسوف وليام الأوكامي(١٢٨٥-١٣٤٩م)

(٥) د. عبدالرحمن بدوي فلسفة العصور الوسطى دار القلم بيروت، ووكالة المطبوعات الكويت، ط٣ ،1979 ، ص١٨٢

(٦) أنظر عبدالقادر بو عرفة. المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت عدد أغسطس/ ٢٠٠٨، ص٣١

(٧) ارسطو دعوة الى الفلسفة تقديم وتعليق د. عبالغفار مكاوي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت دون تاريخ، ص٣٢-٣٣

● كاتب واكاديمي يمني – أستاذ مساعد فلسفة العلوم ومناهج البحث، كلية الآداب جامعة عدن.

انزياحات
نوستالجيا خضراء

مارادونا

محمود درويش
ارشيف انزياحات

١- ماذا فعلت بالساعة، ماذا صنعت بالمواعيد؟

ماذا نفعل بعدما عاد مارادونا إلى أهله في الأرجنتين؟

مع منْ سنسهر، بعدما اعتدنا أن نعلّق طمأنينة القلب، وخوفه، على قدميه المعجزتين؟ وإلى منْ نأنس ونتحمّس بعدما أدمناه شهراً تحوّلنا خلاله من مشاهدين إلى عشّاق؟

ولمن سنرفع صراخ الحماسة والمتعة ودبابيس الدم، بعدما وجدنا فيه بطلنا المنشود، وأجج فينا عطش الحاجة إلى: بطل.. بطل نصفق له، ندعو له بالنصر، نعلّق له تميمة، ونخاف عليه - وعلى أملنا فيه - من الانكسار؟

الفرد، الفرد ليس بدعة في التاريخ.

يا مارادونا، يا مارادونا، ماذا فعلت بالساعة؟ ماذا صنعت بالمواعيد؟

٢- سنتذكر لنسهر أكثر

فراغ الأمسيات يتقدّم منّا كطبل من حديد، فنحن لا ننتظر أحداً. سنجر الخطى الثقيلة في اتجاه بيروقراطية النفس والوقت، وسنضطر إلى قبول مواعيد أخرى، نستعيد فيها الثرثرة اليومية حول المناخ، والعنصرية، والحروب الأهلية..

وسنتذكّر، لنسهر أكثر، عصرا ذهبياً عاصرناه:

العصر الذي حل فيه مارادونا ضيفا على لهفتنا، فأقلعنا عن كل شيء لنتفرغ لما مسّنا من طقس: محبة مارادونا، وتسييج قدميه بفضاء الرحمة، والقفز على الشاشة لفك الحصار الألماني الثقيل، الذي يسد الهواء على توتر عضلاته، وهجاء الحكم البرازيلي، الذي كسر قلب مارادونا، كما يكسر الرجل الغليظ القلب قلب طفل بريء.. لا لشيء إلا لأنه يغار من عبقرية الطفولة.

٣- يفلت كالصوت

له وجه طفل، وجه ملاك،
له جسد الكرة،
له قلب أسد،
له قدما غزال عملاق،
وله هتافنا: مارادونا..

مارادونا، فنتصبب اسمه عرقاً. ويقتلع الكرة كالقطة البلدية الماهرة، من أرجل البغل. يراوغ كالثعلب المزوّد بقوة ثور، ويقفز كالفهد على حارس المرمى الضخم المتحوّل إلى أرنب: جووول!

مارادونا يرسم علامة الصليب، يبوس الأرض. يقف. يُحاصرْ. يفلت كالصوت. يقطف الكرة. يحاصرْ. يمرر الكرة جاهزة على شكل هدية إلى قدم زميل ساعده في فتح قلعة الدفاع، فيصوّبها الزميل الماهر في اتجاه المدى والجمهور. مارادونا يصفق من الوجع.

إن هو لم يسدد ستموت الأرجنتين من البكاء. وإن هو لم يصوّب سترفع الأرجنتين نصبا لعارها في الفوكلاند. سيتوقف الشعور القومي عن الرقص، وستربح انكلترا المغرورة الحرب مرتين.

ولكن مارادونا يتقدم بالكرة من حيث تراجعت السلطة. مارادونا يعيد الجزيرة إلى الأرجنتين. وينبّه الإمبراطورية البريطانية إلى أنها تحيا في أفراح الماضي.. الماضي البعيد.

٤- ما هذا السحر الجماعي؟

ما هي كرة القدم هذه؟ ما هذا السحر الجماعي الذي لم يحل لغزه الشائع أحد؟

مارادونا لا يسأل غريزته. سقراط البرازيلي هو المفكّر المشغول بتأملات ميتافيزيقية حول الضربة الركنية. وزيكو يلاحق كابوس ضربة الجزاء، التي طارت من الملعب فطارت البرازيل من الحلم. وبلاتيني يُحسّن شروط التقاعد. وبيليه الخبيث يُجاهد لإخفاء الشماتة التي تصيب الملوك المخلوعين. ولكن مارادونا يعرف شيئا واحداً هو أن كرة القدم حياته وأهله وحلمه ووطنه و.. كونه.

منذ طفولته الفقيرة في كوخ من تنك، تعلّم المشي على الكرة. كان يلف كرة الخيطان حول علب الصفيح ويلعب. ولعل الكرة هي التي علمته المشي.

مشى من أجلها. مشى ليتبعها. مشى ليلعب بها. ومشى ليسيطر عليها.

لقد تمحورت طفولته حول كرة الخيطان إلى أن ضحى أبوه براتبه الشهري ليشتري له كرة قدم حقيقية. وانطلق.. ليكون أصغر لاعب في منتخب الأرجنتين. وهكذا، ارتفع مارادونا - الولد المعجزة - من أشد البيوت فقرا إلى أوسع الآفاق، إمبراطوراً على كرة القدم.

لم يكترث في صباه بشاشة السينما والتلفزيون. ولكنه احتل الشاشة - ليشاهده أكثر من ملياري إنسان، كما ترنو العيون إلى نجم في السماء - بقدميه. لقد رفعته الكرة، وارتفع بها، إلى أعلى أعالي الكلام.

٥- عذاب حارس المرمى وضربة الجزاء

مارادونا هو النجم الذي لا تزاحمه النجوم. دانت له بقدر ما دان، هو، لكرة القدم، التي صارت كرة قدمه. النجوم تبتعد عن منطقة جاذبيته لتفتتن بما تراه، لتراه من الجهات كلها، لتبهر في معجزة التكوين، لتصلي للخالق والمخلوق، لتحتفي بحرمانها المتحقق في غيرها، لتنشد نشيد المدائح لمن

جعلها تُهزم بهذا الامتنان: فما أسعد من هزمته قدم مارادونا!

هذه القدم، قدم مارادونا، مع كعب ميثولوجي آخر هو كعب أخيل.. هما أشهر قدمين في تاريخ الأسطورة.

فلماذا نخبئ التساؤل المكبوت، الذي يوقده فينا هذا الجنون الجميل، الجنون الذي تنشره كرة القدم، كالعدوى، في ملايين البشر: لماذا لا تكون كرة القدم موضوعا للفن والأدب؟ أكرر: لماذا لا تكون كرة القدم موضوعا للفن والأدب؟

ولماذا لا يتعامل الأدب مع هذا البارود العاطفي، الذي يشعل الملايين في علاقتها بالمشهد الذي يحولها هي إلى مشهد درامي؟ ثم: أهناك عذاب أشد، ووحشة أقسى من عذاب حارس المرمى، ووحشته الكونية، أمام ضربة جزاء؟

و: أهناك ضغط نفسي أثقل من ضغط الوقوف الدقيق على وتر النجاح أو الفشل، والتحكّم بمصير الأمة المعنوي، حين يقف الهدّاف الماهر لتسديد ضربة الجزاء؟

أليست هذه اللحظات اشد قسوة ورهافة وتفجيرا للعاطفة الفردية والجماعية من اللحظات، التي يواجهها "مقامر" دستويفسكي، مثلا؟

٦- حرب التأويلات

ما هي كرة القدم هذه؟

هي شيء من صراع التأويلات، ومسرح واقعي لتعديل موازين القوى، أو المحافظة عليها، لخلق مستوى آخر للواقع، أو تثبيته. هي شيء من لعبة إعادة تركيب العالم على أسس مختلفة، وعلى جدارة مختلفة.

حرب عالمية يمارس فيها خيال الشعوب دوره الغائب أو الحاضر. لا أحد يتفرج على سباق الأجساد، والمهارة، والذكاء، المعبّرة عن طبائع الأمم في الهجوم والدفاع، في العنف والرقص، في الفردية والجماعية. الجميع ينخرطون.

ولعل المشاهدين هم أشد اللاعبين اندفاعا لأنهم يدفعون بتاريخهم النفسي

وتأويلاتهم ورغباتهم في التعويض إلى الملعب، لرفع اللعبة إلى مستوى التعبير التمثيلي المتخيّل عن روح الأمة وحاجتها إلى التفوّق على الآخر. هي الوطنية المتفجرة. شرارة الإفصاح عن الباطن في علاقته بالآخر. وهي حرية الإفصاح المتاحة عن الذات المحرومة من الإفصاح في سياق السياسة أو الجنس أو اللون.

هي انفجار حرية تعبير عن حرية غائبة، أو عن سيادة تسعى لأن تواصل سيادتها. هي شيء من الصراع الاجتماعي أحيانا، وعن وحدة القوى الاجتماعية الداخلية في صراعها القومي مع الخارج أحيانا أخرى.

هي المُتاح للتعبير والتنفيس والتظاهر ضد قمع يتحوّل الحَكم، أو المدرب فيه، إلى رمز لحاكم ظالم، أو لقضاء غير عادل حين تتخذ محاكمة الهزيمة شكل محاكمة السلطة، أو حين يتخذ الانتصار شكل التدليل على أن روح الشعب ووحدته هما اللتان انتصرتا، وأنهما لا يتحملان المسؤولية عن هزيمة عسكرية ليست حتمية.

وأحيانا تتخذ اللعبة معنى الانتقام الجماعي أو التعويض الجماعي عن عدم التكافؤ في موازين القوى بين دول كبرى ودول صغرى. وباختصار، فإنها تمثل ما تبقى من إجماع حول فكرة، أو حماسة، أو قوّة، أو هدف.

إنها حرب التأويلات ومن مظاهرها الوحدة الأوروبية المفاجئة حول ألمانيا في المباراة النهائية التي اتخذت شكل الصراع الأوروبي - الأميركي اللاتيني، بينما لم يعبر "العالم الثالث" عن وحدته.

وقد يحمل هذه الدلالة انحياز الحكم البرازيلي السمسار المستلب، الذي بذل جهودا طائلة للحصول على "البراءة" الأوروبية من تهمة محتملة لأن مقياس النزاهة هو مقياس أوروبي! فغضّ الطرف عن المخالفات الألمانية الفظة، وعاقب مارادونا بقسوة زائدة، فذكرنا بأن العالم الثالث لا يتوّحد حول ذاته، بل يوّحد استلابه أمام السيد. إنه يرنو إلى نموذجه الآخر، يتملق "غربه" ولا يحب لطرف من أطرافه أن يساويه بغير الهزيمة.

٧- الملك الأحمق لا يوقف موج البحر

لكن مارادونا، كما استقر فينا، خفف من انسياق هذه التأويلات إلى ما هو أبعد. لقد رفع كرة القدم إلى مستوى التجريد الموسيقي الشفاف، رفعها إلى الطهارة المطلقة.

لم يحرّك فينا العاطفة القومية، فهو ليس منّا. ولم يحرك فينا وحدة التضامن مع العالم الثالث ممثلا في الأرجنتين، التي لا تريد هذا الانتماء، وتستمرئ تبعيتها المثقلة بالديون والعنصرية الرسمية، ولكنه حرّك فينا حاسة الدفاع عن النفس أمام هجوم الإشارات العنصرية الغربية، ومنها تعليقات التلفزيون الفرنسي.

لعب مارادونا من أجل اللعب. وحوّل كرة القدم إلى أغنية راقصة. مزيج من السامبا البرازيلية والتانغو الأرجنتيني.

لا يمكن إيقافه - كما لا يمكن للملك الأحمق أن يوقف موج البحر. هكذا يقول الخبراء الرياضيون الذين وجدوا في المرجعية الشعرية اللغة الوحيدة القادرة على وصف هذا الشيطان الملائكي، صانع الفرص، نشّال ماهر، موجود في كل مكان، حوّل الملاعب المكسيكية إلى مرتعه الخاص.

المونديال هو مارادونا. قوي كالثور. سريع كالقذيفة.

يدخل الملعب كأنه داخل إلى كنيسة. يغربل الدفاع ويهدّف. نجم هذا العصر. لن يجد الأطباء دما في عروقه - سيجدون وقود الصواريخ. يمر كالهواء عبر المساحات الضيقة. ملك الكرّة المتوّج الذي قال:

"سجلت الهدف الأوّل في مرمى الإنكليز بيد الله ورأس مارادونا".

٨- مارادونا، يا بطلي...

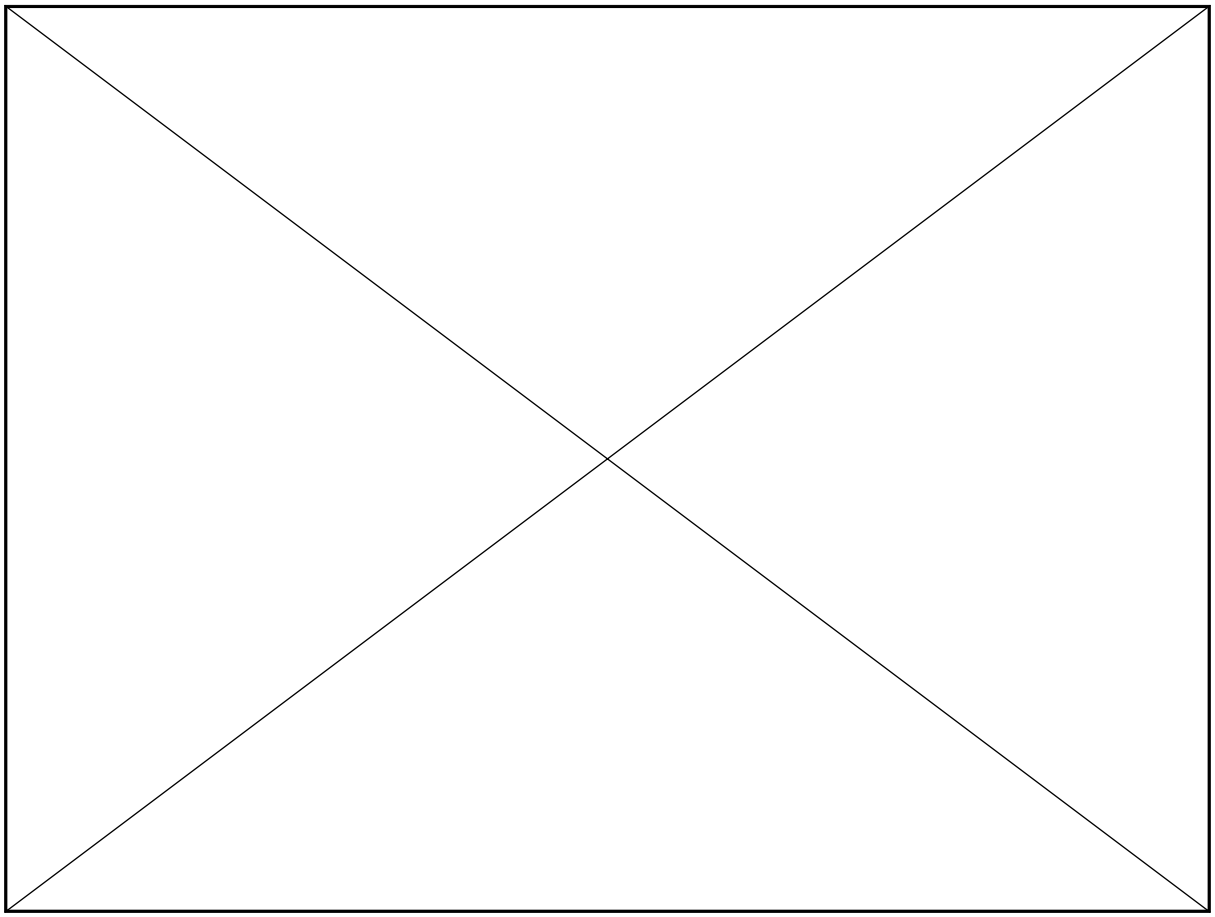
مارادونا، يا بطلي إلى أين نذهب هذا المساء؟

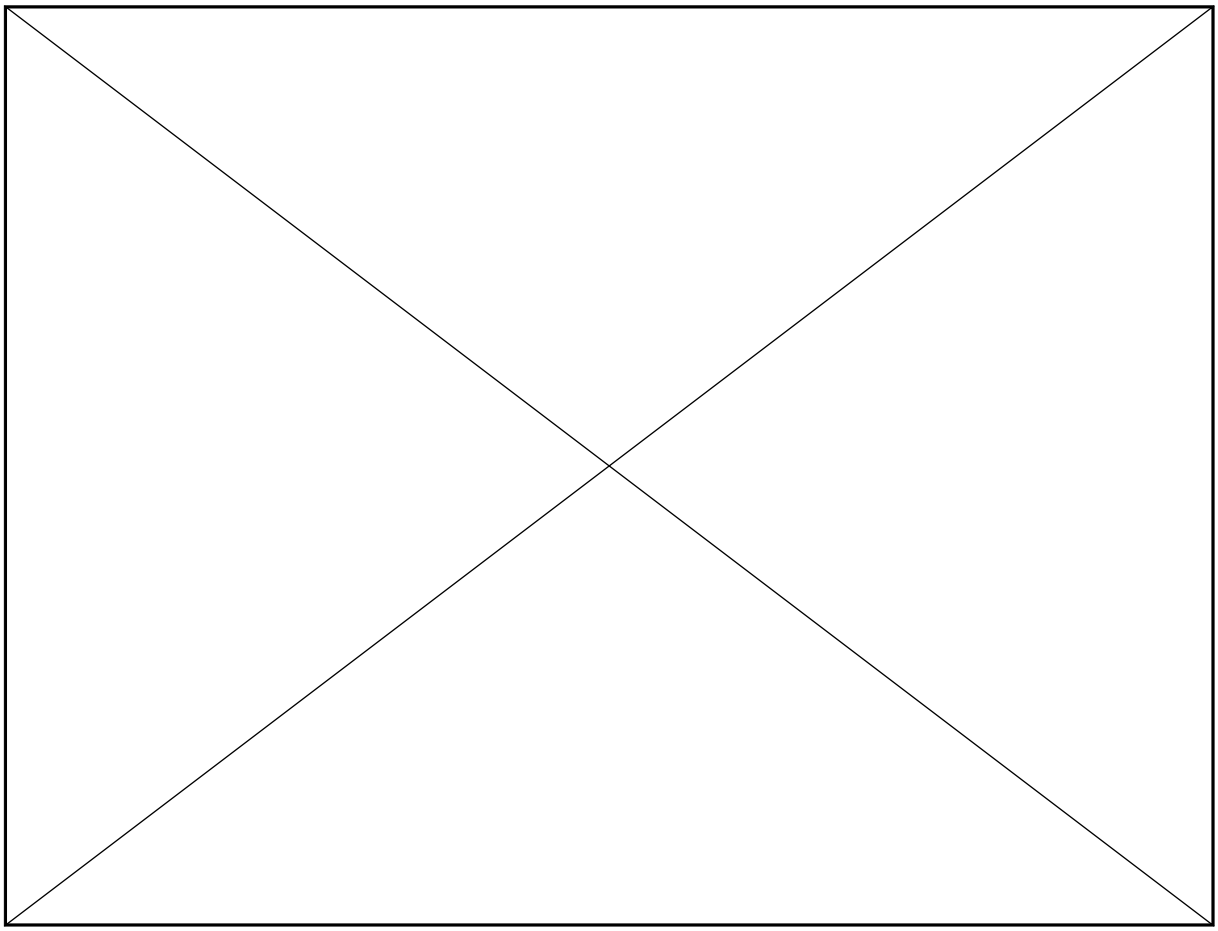
مارادونا، ساعد أبويك، ساعدنا على تحمل هذه الحياة، وساعد هذا العصر على الخروج من السأم والدخول في الحنين إلى البطولة الفردية.

مارادونا، متى تحمل اسمك عن شفاهنا لنعود إلى قراءة هيغل ونيتشه؟

مارادونا، مارادونا، مارادونا!!

● المقال عن مجلة اليوم السابع الفلسطينية والتي كانت تصدر من فرنسا – نشر المقال عام ١٩٨٦ بعنوان "مارادونا.. لن يجدوا دماً في عروقه بل وقود الصواريخ".





انزياحات
متابعـــات

رزق: الكتاب ينبش داخل القارئ كثير من علامات الحيرة والأسى، /اليافعي: كتاب يكشف استبداد بعض العلماء، /الحميدي: الطريق إلى التحرير السياسي لن يكون معبداً ولا جاهزاً للإقلاع مالم نلج إليه من بوابة التحرير المعرفي، /الشجاع: علينا ألا نتحرج من طرح العلمانية وكشف زيف من يسمون أنفسهم علماء..

توقيع كتاب «العلماء والاستبداد» لوضاح عبدالباري

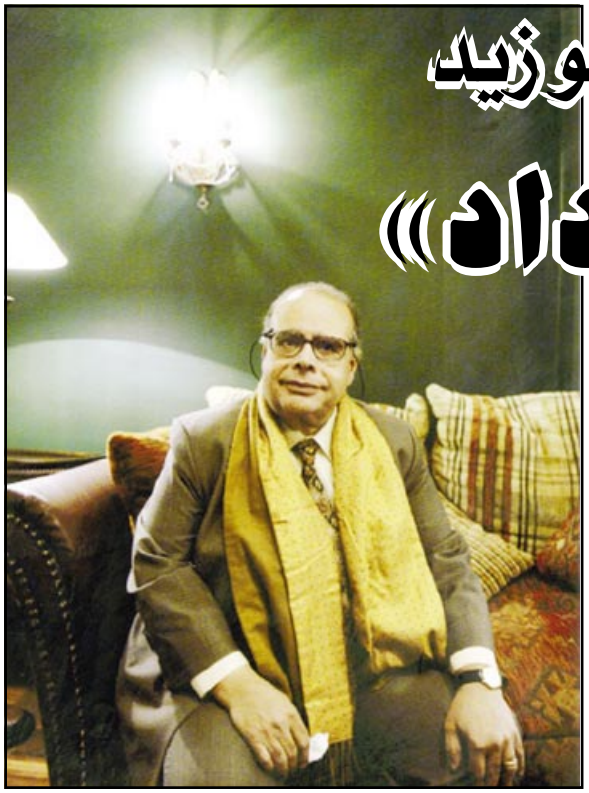
أحمد عبدالرحمن●

قال الباحث حميد رزق بأنه تفاجأ وهو يقلب كتاب "العلماء والاستبداد" للباحث وضاح عبدالباري طاهر بواقع مرير ومحطات مزرية مرت بها هذه الأمة، الأمر الذي ينبش في داخل القارئ لهذا الكتاب كثير من علامات الحيرة والأسى، جاء ذلك في الفعالية التي أقامتها مؤسسة العفيف الثقافية احتفاءً بصدور كتاب "العلماء والاستبداد" للباحث والكاتب وضاح عبدالباري طاهر، وأضاف رزق وهو كاتب متخصص في الشأن الفكري بأن الأمة أصبحت نهباً للعابثين والفاسدين ومما يزيد الحسرة والأسى أن وصل غول الفساد والعبث باقتحام المؤسسة الدينية واختطاف رجل الدين ليمارس الفقيه والسلطان معاً مهمة الظلم ومصادرة الحقوق والحريات، وأشار إلى أن الكتاب استعرض نماذج تاريخية من الحوادث والقضايا التي تمثل الداء الحقيقي لهذه الأمة، وهو داء الصراع الدموي على السلطة والثروة وما ينتجه من مآسي وواقع مرير، وبمرور السنين وتبدل الظروف تمكنت السياسة من تدجين الدين وأفرزت أموراً أو مذاهب وعقائد سياسية شكلت ظاهرة تاريخية تجلت في إطارها مظاهر الصراع التاريخي في المجتمع العربي والإسلامي فنشأ التكفير لأغراض دنيوية لبست مسوح الدين وانتقل خطاب التكفير بعد ذلك ليغرس بذور الصراع الدموي الذي أنتج أشواكاً ومآسي على طول الطريق..كما تحدث في الفعالية الأستاذ عبدالفتاح اليافعي الذي قال بأن الكتاب فيه كثير من المميزات، كالطرافة والمتعة، الأمر الذي جعله كتاباً لا يُمل، وقد بذل فيه الباحث جهداً واضحاً سواء من حيث المادة أو من حيث السبك كما قال اليافعي وهو إمام جامع في أمانة العاصمة، وأضاف بأن الكتاب تطرق لمسألة مهمة وهي العلماء والاستبداد أو استبداد العلماء على حد قوله، قائلاً بأن التاريخ الإسلامي منذ القدم مليء بالصور التي تجلى فيها الاستبداد من قبل بعض العلماء، وهو ما تطرق له الكتاب بطرح هذه الإشكالية كظاهرة مقدماً حلولاً لها، كما أن الكتاب قد أثار قضايا فكرية جديدة كما قال اليافعي، وعالج كثير من المواضيع..من جانبه قال الكاتب والباحث مجيب الحميدي بأنه لا تتوقف أهمية الكتاب المُحتفى به من أهمية موضوعه وتصديه لمواجهة داء عضال ومرض مستشري في ثقافتنا العربية والإسلامية، ولا تتناها هذه الأهمية بحسب الحميدي مع متطلبات الحاجة الملحة إلى التحرير المعرفي، وأضاف في سياق حديثه "نحن نعتقد جازمين كما استفدنا من هذا الكتاب أن الطريق إلى التحرير السياسي لن يكون معبداً ولا جاهزاً للإقلاع مالم نلج إليه من بوابة التحرير المعرفي، وتحرير الوعي الديني حتى نطمئن أن كهنوتية السلطة الدينية لن تتدخل لإسعاف طاغوتية السلطة السياسية" أو الاستبداد السياسي كما قال، وأشار الحميدي وهو صحفي وكاتب مثير للجدل إلى أن الكتاب يستمد أهميته أيضاً من شخصية مؤلفه الذي عرف بجديته البحثية وتجرده والذي وصفه بأنه يجمع بين توقد الذهن وحكمة الآباء وتوهج العزيمة حماسة الشباب.. وقال الحميدي وهو يتحدث عن موضوع الكتاب بأن مشكلة الأمة العربية تتمثل في "الزعماء والعلماء" الزعماء بتكبيلهم إرادة الأمة والعلماء بتكبيلهم عقول الأمة، وبالتالي لا يمكن أن تنهض هذه الأمة ما لم تتجاوز هذين العائقين، فالحديث عن الاستبداد المعرفي قد يأتي بحسب الحميدي قبل الحديث عن الاستبداد السياسي لأن الإرادة المكبلة بقيود الاستبداد المعرفي سرعان ما تنتكس تحت إرهاب فتاوى الكهنوتية وتخلد إلى واقع الاستكانة والتسليم، والإقلاع الحضاري المنشود لا يمكن أن يستند على إرادة حرة وعقل راسخ في قيود العبودية..متحدثاً بعد ذلك عن ثورات الحقوق والحريات في العالم الغربي..أما الدكتور عادل الشجاع فقد تحدث عن الاستبداد الديني الذي يمثله جبهة من العلماء في مواجهتهم لأي فعل تحرري يتجاوز الخطاب الديني، وقال الشجاع بأن مشكلتنا تتمحور في توقفنا عن صراع معاوية وعلي بن أبي طالب قائلاً "لا يجب أن نتوقف عند سقيفة بني ساعدة وصراع معاوية وعلي، ولا يجب أن نعيش صراعات الماضي، بل يجب أن نستعيده كقضية تاريخية، وعلينا أن نتوقف في هذه اللحظة التي نعيش فيها"..وأضاف في معرض حديثه عن استبداد من يسمون أنفسهم بالعلماء كما قال، نافياً أن يكون هؤلاء علماء، قائلاً بأن النص الديني هو ملك الجميع يفهمونه بحسب ما يمتلكونه من أدوات اللغة والتربية..داعياً إلى عدم التحرج من طرح مسألة العلمانية التي أكرمت المسلمين والإسلام في الغرب عندما كانت الكنيسة تأتي وتفتش في ضمائر الناس وتدفنهم أحياء، لتجيء العلمانية وسلمت بحق المعتقد لكل البشر.

● مسؤول البرامج والأنشطة الثقافية بمؤسسة العفيف الثقافية.

المفكر نصر حامد أبو زيد

«عدو الاستبداد»



شكلت وفاة المفكر المصري نصر حامد أبو زيد، المعروف معارضته لسلطة النص المطلقة وكفاحه ضد الاستبداد، السياسي والديني، بالقاهرة عن عمر يناهز ٦٧ عاما مفاجأة وصدمة كبيرة للوسط الثقافي العربي.

فرانس ٢٤ تقدم نبذة عن حياة وفكر هذا المعارض الكبير للاستبداد وأحد دعاة الحرية الفكرية والسياسية.

حسين عمارة

جاءت وفاة المفكر المصري نصر حامد أبو زيد في الخامس من يوليو/تموز ٢٠١٠، عن عمر ناهز السابعة والستين عاما، مفاجأة للمعجبين به وبأفكاره، فقد كانت وفاته غريبة ومثيرة للجدل في آن واحد. جاءت الغرابة من إصابته بفيروس مجهول لم يتم تحديد هويته وذلك بعد زيارة إلى أندونيسيا منذ أسبوعين، وبعد عودته إلى القاهرة نقل إلى المستشفى حيث دخل في غيبوبة استمرت عدة أيام توفي على إثرها ونقل جثمانه ليدفن في مقابر أسرته بإحدى قرى دلتا مصر.

كتابات معادية للتسلط في جميع أشكاله

مثلت كتابات نصر حامد أبو زيد تيارا معاديا للتسلط في جميع أشكاله سواء أكان سياسيا أم دينيا. ولكنه كان واضحا في عدم الربط بين التسلط والدين وأوضح أن التسلط نابع من التفسير الملتوي للنصوص الدينية وإسباغ القداسة على النصوص الثانوية الشارحة للنصوص التأسيسية للدين الإسلامي واعتبر أن اعتماد تأويل مختلف للنص سيخلص الإسلام من كثير من الإشكالات ويعيد له بريقه كدين جاء لتحرير الإنسان. ومن ثمّ شن هجوما شديدا على الخطاب الديني المعاصر الذي تروج له المؤسسات الدينية الرسمية وكذلك الخطاب الذي تروج له الجماعات الدينية المتشددة، وركز على أن الاختلاف بينهما لا يعدو كونه اختلافا في الدرجة لا في النوع.

تخصص أبو زيد في الدراسات اللغوية والإسلامية، فحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٧٢ ثم حصل على الدكتوراه في الدراسات الإسلامية من نفس الكلية عام ١٩٧٩ وعين مدرسا في عام ١٩٨٢. وأثار تقرير هيئة الأبحاث العلمية بالجامعة عام ١٩٩٥ عن تقييم أعماله جدلا واسعا تخطى أسوار الجامعة لينتقل إلى الشارع المصري، حيث اتهمه التقرير، الذي كتبه رئيس اللجنة الدكتور عبد الصبور شاهين، بالكفر والخروج عن الإسلام بسبب دعوته لإعادة تفسير وتأويل القرآن حسب قواعد المناهج التفسيرية الحديثة وعلى الأخص منهج "الهرمينيوطيقا".

أحد رواد الفكر العربي والمصري المعاصر

درَّس أبو زيد في العديد من الجامعات الأجنبية كجامعة أوساكا اليابانية وجامعتي ليدن وأوترخت الهولنديتين وحصل على كرسيين من أهم الكراسي في العلوم الإنسانية بالجامعتين الأخيرتين وهما كرسي ابن رشد للدراسات الإسلامية والإنسانية في أوترخت وكرسي كليفرينخا بجامعة ليدن، كما حصل على العديد من الجوائز العلمية في مجال الإنسانيات كجائزة عبد العزيز الأهواني من جامعة القاهرة عام ١٩٨٢ وجائزة اتحاد الكتاب الأردني لحقوق الإنسان عام ١٩٩٦ ثم ميدالية "حرية العبادة" من مؤسسة إليانور وتيودور روزفلت عام ٢٠٠٢.

"رجال الدين يستمدون سلطتهم من تأويلهم هم أنفسهم للنصوص"

يقول نصر حامد أبو زيد في أحد الحوارات التي أجريت معه "إن ما أدعو إليه هو تأويل هذا النص (القرآن) – وسائر النصوص الدينية التأسيسية – مع الأخذ بالسياق التاريخي في الاعتبار" ويضيف "إن تلك العملية تستند إلى مفهوم محدد لعملية الوحي" فالوحي بنظره هو عملية اتصال شفهية يمثل العنصر البشري جزءا مهما منها ولازما لإتمام عملية الاتصال، ولكن ما حدث خلال التاريخ الإسلامي كله أنه تم التركيز على الجانب الإلهي وإهمال الجانب الإنساني. وشرح قائلا إن الموضوع "مرتبط بإدراج مجمل الظاهرة، القرآن/المحرر، داخل سياقها التاريخي" ليتسنى الحصول على الفهم الأمثل لهذه الظاهرة.

ربط نصر حامد أبو زيد بين الخطاب الديني في مجمله وبين السلطات الحاكمة الاستبدادية، وأوضح أن هذه الأنظمة هي من يقدم الدعم لهذا الخطاب وذلك لإحكام السيطرة على عقل الإنسان وحرمانه من التحرر الذي يقتل بلا شك سلطة هذه الأنظمة. كما شرح أن رجال الدين يستمدون سلطتهم من تأويلهم هم أنفسهم للنصوص الدينية وبالتالي فهم يخشون أي تأويل مغاير يكشف النقاب عن قدسية هذه التأويلات.

اعتبر أبو زيد أن "الاستبداد" هو داء المجتمعات العربية وأن القوى التي تمارسه تظن أنها وحدها من يملك الحقيقة المطلقة، وأن غياب الحرية يؤدي إلى "تجريف العقل" وجعله يتوقف عن التفكير وهكذا يظل في حاجة دائمة إلى توجيه القوى المتسلطة، سياسية كانت أم دينية.

نهايةً أكد أبو زيد بأنه ليس كافرا كما يتهمه أصحاب الخطاب الديني وأنه لا يوجد في كل ما كتبه شيء ضد الإيمان وأنه ينتقد الفكر الإنساني الذي يقف خلف تأويل النصوص الدينية، أما الإيمان فإنه يريد أن يحتفي به ويستعيده بأوسع معانيه.

محمد عفيفي مطر فتح «دفتر الصمت»

قصائده عمرها ألف عام مع أنها بنت لحظتها

محمد شعير

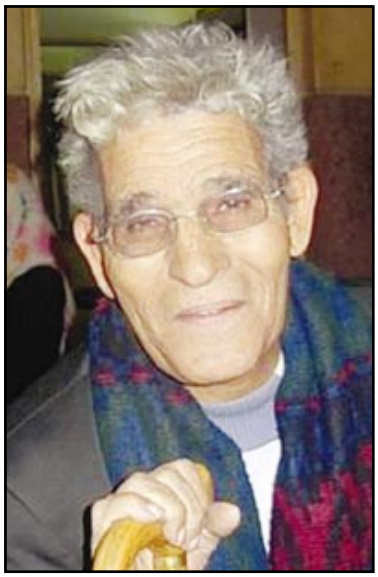
من الصعب الكتابة عن محمد عفيفي مطر (١٩٣٥ ــ ٢٠١٠) الذي شُيِّع في قريته «رملة الأنجب» (محافظة المنوفية، شمالي القاهرة). صعوبة أقرب إلى قصيدته المنغلقة التي تنفتح على دلالات متعددة تحتاج إلى خبرات صوفيّة وسريالية، ووعي لغوي حاد قادر على تفكيكها، من أجل الوصول إلى معانيها الأولى. ومن هنا، لا تمنح هذه القصيدة نفسها بسهولة للمتلقي إلا إذا امتلك قدراً من الثقافة موازياً لثقافة الشاعر ذاته.

عفيفي مطر هو أحد كبار «المعتزلة» في الثقافة المصرية، مثله مثل زميله في توقيت الرحيل المتقارب فاروق عبدالقادر. كان على خلاف دائم مع المؤسسة الثقافية الرسمية، منذ البدايات، وربما قبل أن يظهر في الساحة الثقافية ديوانه الأول «من دفتر الصمت» (١٩٦٨). وهو الديوان الذي صدر في دمشق، إذ لم يكن ممكناً له أن ينشر داخل مصر بسبب خلاف تاريخي مع الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور. وتتابعت دواوينه أيضاً خارج مصر... ربما أسهم هذا الموقف ونظرة مطر نفسه للشعر، في «عزله» عن الجماهير.

العزلة أتاحت له أن يعكف على مشروعه الشعري، مطوّراً إياه بدأب شديد. سنقابل في دواوينه «العالم كله في شخوصه المقدسة وغير المقدسة، في فلاسفته ومفكّريه، في شعرائه وفنانيه، في زعمائه وطغاته، في سحرته ومخادعيه، في مناضليه ومتخاذليه»، كما يقول الناقد محمد عبد المطلب. كما طوّرت هذه العزلة عالمه الشعري بعيداً عن ضغط الجمهور، ليصبح رائداً في تطوير القصيدة عبر «نزوعها إلى السرد»، أو في بروز جنس أدبي جديد هو قصيدة السيرة عموماً وقصيدة اليوميات على وجه الخصوص. وهو ما يرصده الناقد فكري الجزار.

قصيدة منغلقة تحتاج إلى خبرات صوفية وسريالية للوصول إلى معانيها

يُعدّ مطر أحد شعراء الجيل الثاني



لقصيدة التفعيلة، يجايله أمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة. لكنه حاول ــ حسب تعبير الناقد والشاعر محمد بدوي ــ أن «يصوغ لنفسه موقفاً مختلفاً عن الشعراء السياسيين ذوي اللهجة الحادة، على الرغم من أن خطوطهم الفكرية هي واحدة تقوم على تقديس الجماعة وحكمتها، على أن يكون الأدب تعبيراً لها». بدوي يرى أن «خطاب أمل دنقل القومي في الشعر يقوم على دقته اللغوية وسلامة بناء القصيدة. بينما مفهوم العروبة لدى مطر يتبدى في حراسة اللغة، إذ ينبغي أن تكون اللغة في أقصى درجات توهّجها معتمدة على مجموعة من الأشياء مثل الانحراف في الاستعارة. كما أن الشاعر يوسّع اللغة، بمعنى أنه يبحث عن العلاقات اللغوية التي تجعل القصيدة تكاد تكون مستغلقة على القارئ. لذلك، فالشعر لديه هو عمل في اللغة وتأويل للعالم يعتمد على اللاوعي».

الشعر إذاً، حسب رؤية مطر نفسه، لا ينبغي أن يكون «صدى للسياسي بل فعلاً مباشراً»، فـ«السياسي لا يمكن أن يفتح آفاقاً للشعري سوى آفاق السجون والمعتقلات». هكذا، يمكن اعتبار شعرية مطر، بتعبير محمد عبد المطلب، «شعرية التراكم لا القطيعة، كأن قصائده عمرها ألف عام مع أنّها بنت لحظتها. وهذا البعد الزمني المتوهم جاء لأنّ الإنسانية كلها حاضرة في هذه الشعرية، حاضرة بعقائدها وأساطيرها وخرافاتها وفلسفاتها وأحلامها وتاريخها. ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن نفصل هذه الشعرية الإنسانية الحضارية عن ذاتية عفيفي وهمّه الوطني والقومي والإنساني».

لكن مواقف مطر الحياتية لم تكن غارقة في الغموض الشعري. لم يبتعد قط عن الجماهير، هكذا أصدر مجلة «سنابل» (١٩٦٩) التي استمرت ثلاث سنوات، في وقت قضت فيه السلطة الناصرية وبعدها الساداتية على مجلات الثقافة في مصر. كانت المجلة على حد تعبير مطر في أحد حواراته «صورة عن كرامة المثقفين والمبدعين الهامشيين، وبعيداً عن الانتباه من الرقابة ويقظة المسؤولين. لقد جعلنا منها موسماً باذخاً من الحوار الحر، ورحابة التعدد، وصراحة التعبير». لم تنتبه السلطة للمجلة حتى نشر مطر قصيدة أمل دنقل «الكعكة الحجرية».

لكن هل عُرف مطر حقاً؟ الشاعر عبد المنعم رمضان يرى أنّ صاحب «الجوع والقمر» لم يُعرف حتى الآن، ولم توضع دراسات نقدية تعرِّف به مثلما حدث مع الآخرين. يوضح رمضان: «صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعبد المعطي حجازي نجحوا في كتابة قصائد، اخترق بعضها زمنه إلى الأزمنة التالية، بينما كانت قصائد مطر هائلة في لحظتها، لكنها لم تتحرك عبر الأزمنة». لكن ثمة اتهامات لعفيفي بالتأثر بأدونيس! يجيب رمضان: «في بداية حياته، حوصر بهذا الاتهام. لكنّني أظن أنّ أدونيس كانت عيناه إلى أعلى، بينما كانت عينا عفيفي إلى الأرض». ويضيف رمضان: «من أجل أن ينفي مطر تهمة التأثر بأدونيس، بالغ في هجومه على «مهيار»، واتهمه بسرقة مصطفى صادق الرافعي. كما سافر إلى اليمن في عام ١٩٨٩ ضمن ندوة عن الثورة الفرنسية كان عرّابها حينها أدونيس، وأصرّ على مهاجمة الاحتفالية رغم أنه لم يبرر سبب سفره ومشاركته». ويختم رمضان مؤكداً أن «مطر هو شاعر التوقيت الخاطئ. قد تكون قيمته أكبر من قيمته المعلنة، وكل عائد إلى ذلك التوقيت الخاطئ في كل ما كان يقوم به».

(عن «الاخبار» اللبنانية)

جديد إبراهيم العريس: استعادة الماضي واستشراف المستقبل

ندى جرجورة

يستحيل عليّ تقديم ناقد سينمائي كالصديق إبراهيم العريس في دقائق قليلة(●) فهو حاضرٌ في المشهد الثقافي اللبناني والعربي منذ سنين طويلة، وشاهدٌ على تحوّلات وانقلابات ونتاجات عدة مؤثّرة في الحراك الإبداعي، ومُشاركٌ في صنع جزء من هذا التاريخ الثقافي اللبناني والعربي المعاصر. وهو، إذ يرتكز على الكتابة النقدية السينمائية، ملمّ بشؤون المعرفة، التي استعان بها في مقارباته النقدية الخاصّة بالنتاج السينمائي. وشؤون المعرفة مفتوحة على الفكر والأدب والفنون والعلوم الإنسانية وغيرها، ما أتاح ويتيح للناقد إمكانية التبحّر في المسألة السينمائية، إنتاجاً وصناعة وأفكاراً وسجالاً وقضايا، بالطريقة الأفضل والأجمل والأقدر على طرح الأسئلة بحيوية باحث لا يستكين إلى جواب أول. وأتاح ويتيح للقارئ متعة القراءة.

ثم إن إبراهيم العريس، بمتابعته الدقيقة مسار الإنتاج السينمائي والإبداع الثقافي والمعرفي، جعل نصّه انعكاساً لتاريخ وواقع وتفاصيل وحكايات. مقالاته ودراساته وكتبه السابقة دليلٌ على ذلك. مساره الكتابيّ أشبه بمرايا تعكس الراهن كلما استعاد الماضي، وتحاول استشراف المستقبل كلما توغّل في الآنيّ. كتبه العديدة أقرب إلى الشهادة والتوثيق، بالمعنى الثقافي لا بالمعنى العلمي. أي إن قراءة إنتاجه المكتوب تتيح للمهتم فرصاً متفرّقة لفهم المنقود، وللاطّلاع على ما أحاط به من أمور مختلفة. أي إن قراءة كتاباته تتحوّل، سريعاً، إلى رحلة أفقية ومسار عمودي، لأنها (القراءة) منفلشة في الزمان والمكان. كتابه الأخير، «الصورة الملتبسة: السينما في لبنان: مبدعوها وأفلامها»، تأكيد على الحرص الثقافي الخاصّ بالعريس إزاء مسألتي الزمان والمكان: في هذا البلد الهشّ والمنقوص، هناك تاريخٌ طويل من الاجتهاد والمثابرة في مجال صناعة الأفلام السينمائية. في هذا البلد المنكوب بألف لعنة ومأزق، والفاقد هوية وانتماء واضحين إلى مفهوم الوطن، هناك أناس يكافحون، حقيقة، من أجل مواكبة العصر في تطوّراته التقنية والفنية والجمالية، ومن أجل التعبير عن موقف أو رأي أو انفعال أو رغبة أو حكاية أو علاقة من خلال السينما، تلك التي وصفها العريس بـ«الملتبسة»، ربما بسبب وقوع البلد ومجتمعاته وثقافاته ومساراته في التباسات شتّى، أو ربما لأن هذه الأرض بلدٌ مشلّعٌ ومنقادٌ إلى خرابه الفظيع. ولعلّ الاشتغالات الثقافية والفنية والفكرية وحدها تمنح هذا البلد شيئاً من شرعية وجود.

لا يُمكن للمرء قراءة «الصورة الملتبسة» من دون الغوص، مع العريس، في المتاهات اللبنانية والعربية التي عرفها لبنان، وعرفتها صناعة الأفلام فيه منذ نهاية العشرينيات الفائتة. فالكتاب، المنطلق أساساً من إعادة كتابة ما يُشبه تاريخاً رسمياً للسينما في لبنان، شهادةٌ محمّلةٌ بمقاربة نقدية للسياسة والمجتمع والثقافة. لكن «الصورة الملتبسة» ليست تاريخاً رسمياً، لأن إبراهيم العريس اختار أن يكون كتابه الجديد جزءاً أساسياً من وعيه ومتابعته صناعة أفلام ومشاركته فيها أحياناً، وفي كتابة تاريخ ما لأحد أجمل الفنون وأشملها وأقدرها على التأثير في النفس البشرية. بهذا المعنى، يمكن القول إن القيمة الإبداعية للكتاب كامنةٌ في أنه تاريخ شخصي حميم، لكنه مفتوح على العام. في أنه صورة ذاتية لا يتردّد صاحبها عن سعيه الدؤوب إلى الآخر، لمناقشته ومساءلته، وللبحث عن أجوبة معلّقة على أسئلة ملتبسة. في «الصورة الملتبسة»، أمعن العريس (كعادته في كتاباته النقدية الخاصّة بالسينما العربية تحديداً) في الإحاطة العامة بالتفاصيل الجانبية (هل أقول إنها تفاصيل جوهرية أيضاً) التي أحاطت صناعة الأفلام اللبنانية، أو شاركت فيها: البدايات وأزماتها التقنية وعلاقاتها بالتأسيس. الانطلاقة اللبنانية وارتباطها بالعقليات الاجتماعية والثقافية والتربوية السائدة حينها. الانقسامات الطائفية والثقافية. الهويات اللبنانية. التأثيرات العربية، وأبرزها الآثار الناتجة من قرارات التأميم الناصرية، وتدفّق الأموال الفلسطينية. التأثيرات السياسية والثقافية والاجتماعية التي أنتجها ليس فقط تدفّق الأموال الفلسطينية مثلاً، بل الانخراط الفلسطيني، المسلّح والمدني معاً، في بنية المجتمعات اللبنانية ومساراتها المتصادمة في ما بينها. الحروب اللبنانية ومنزلقاتها الخطرة. السلم الأهليّ المنقوص والهشّ ومتاهاته القاتلة. هذه كلّها موجودة في «الصورة الملتبسة»، إلى جانب، بل في طيات تحليله النقدي للأفلام اللبنانية في مسارها التاريخي، وفي أبعادها الجمالية والفنية ومضامينها المتفرّقة. وهذا ما حصل في كتابات سابقة له أيضاً. هذه كلّها جعلها العريس ركائز أساسية في معاينته النقدية واقع الحال السينمائي اللبناني، صناعة وإنتاجاً وجماليات وتوجّهات ومضامين.

○○○

أنهي كلمتي بتحية للصديق إبراهيم العريس. فهو، بكتاباته المتفرّقة، جعلني أزداد تمسّكاً بضرورة الاشتغال اليومي على الذات، لفهم منعطفات المسار التاريخي للحياة والإبداع والعلاقات والراهن. «الصورة الملتبسة» جزءٌ من اشتغال فردي طويل الأمد، بل جزءٌ من سيرة ناقد سينمائي لا يتردّد أبداً عن دعم من يرى فيه ولو نقطة واحدة من الجدّية والمثابرة والرغبة في التقدّم. التاريخ، معه، يتحوّل إلى رحلة في الضمير الإنساني والوعي الفردي اللذين صنعا ماضياً، وإن احتاج هذا الماضي إلى إعادات دائمة في قراءاته والاشتغال عليه. لكن التاريخ، معه أيضاً، لا يعني البقاء هناك، بل التمكّن أكثر فأكثر من التوجّه إلى الأمام والتوغّل فيه، ومن محاولة فهم المقبل من الأيام. «الصورة الملتبسة» تأكيدٌ جديدٌ على هذا.

(●) نصّ الكلمة التي ألقاها الزميل نديم جرجوره في مبنى وزارة الثقافة اللبنانية، بمناسبة إطلاق كتاب «الصورة الملتبسة: السينما في لبنان: أفلامها ومبدعوها» للناقد السينمائي إبراهيم العريس.

(عن «السفير»)

فيلسوف الثقافة الجزائرية

تكمن أهمية المرحوم الدكتور عبدالله شريط في تاريخ الثقافة الجزائرية أنه كان يمثل لحظة توازن ضرورية بين الثقافة الإصلاحية الدينية التي حملت رايتها جمعية العلماء المسلمين، والثقافة العلمية التنويرية، لحظة التوازن هاته هي التي جعلت من عبد الله شريط ذلك المثقف النوعي الواعي بقضايا عصره رغم تكوينه الديني لدى جمعية العلماء المسلمين على يد الشيخ العربي التبسي، بل إننا نجده أحيانا مثقفا عضويا بالمعنى الغرامشي.

ولد عبدالله شريط سنة ١٩٢١ بنواحي أم البواقي بالشرق الجزائري. في سنته الحادية عشر التحق بتبسة لتلقي التعليم بمدرسة جمعية العلماء المسلمين، حيث تتلمذ على يد الشيخ العربي التبسي، ثم منها إلى تونس للإلتحاق بجامع الزيتونة، ومن هناك بدأت رحلته العلمية والدراسية، عاش المرحوم في خضم الحركة الوطنية الجزائرية بكل أطيافها، كان انتماؤه للفكر الإصلاحي يصعب عليه الانخراط الكلي في هذه الحركة خاصة في شقها الراديكالي الذي كان يرفض فكرة الإندماج، ولا يقبل عن الاستقلال التام بديلا، فأهمية عبدالله شريط في هذا المعترك أنه كان من المثقفين النوعيين القلائل، الذين واكبوا الثورة التحريرية سواء بكتاباتهم أو بإسهامهم الفعال في الجانب الإعلامي لها، حيث أنه هو من كان يملي البيانات ويحررها بإذاعة صوت الجزائر مستفيدا من تمكنه التام من اللغة العربية وتحكمه في أسرارها، إضافة إلى كتاباته في الجرائد التونسية، حيث كان يقيم، وقد كان مقربا من الحبيب بورقيبة الذي عرض عليه العمل كمستشار في الرئاسة التونسية، لكن ذلك لم يدم طويلا.. واصل عبدالله شريط تحصيله العلمي حتى حصوله على الدكتوراه في علوم التربية، إضافة لإسهامه الفعال في الحركة الثقافية الوطنية، وقد كان من أوائل مؤسسي إتحاد الكتاب الجزائريين، وقد سعى بنفسه لدى الرئيس هواري بومدين لدعم هذا التنظيم ورعايته رغم أن بومدين كان يفضل عليه مصطفى الأشرف، وقد حدث نقاش كبير في السبعينيات بين مصطفى الأشرف الفرانكفوني وعبدالله شريط المعرب، وقد كانت صفحات جريدتي "المجاهد" و"الشعب" مسرحا لهذا النقاش، وهو نقاش استمر لأشهر حول مسألة التعريب. ولم يخل هذا السجال من حدة، لكنه في العموم كان سجالا حضاريا بين قطبين ثقافيين لا أحد يشك في وطنيتهما، وهو الأمر الذي تفتقده الجزائر الراهنة حيث تسيس كل شيء، وقد اتهم عبدالله شريط وقتها بأنه هو مخترع مصطلح "حزب فرنسا" الذي عني به شخصيا مصطفى الأشرف، وقد نفى ذلك عبدالله شريط معترفا للأشرف بسعة ثقافته وبوطنيته الفذة.

كان للمروحوم عبدالله شريط دورا بارزا في تكوين نخبة جزائرية معربة سواء إبان حرب التحرير أو في السنوات الأولى للاستقلال، وقد أثرى المكتبة الوطنية بالكثير من المؤلفات التي لازالت تمثل مراجع لا غنى عنها للدارسين ولعل أبرزها عمله المهم حول الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، ومحاولاته الجادة والرصينة في التأسيس لثقافة جزائرية نابعة من خصوصيات التاريخ الجزائري.

برحيل الدكتور عبدالله شريط عن هذا العالم، تكون الثقافة الجزائرية قد فقدت واحدا من أشرس المدافعين عنها ومن المؤسسين الأوائل لمعالمها التي تحتاج لجهود أخرى لإرسائها، فقد كان المرحوم فيلسوف الحركة الوطنية الأول ومفكرها الأبرز من خلال مسار علمي وثقافي ونضالي كبير من الصعب اختصاره في بضع كلمات.

● عن الجزائر نيوز.

عبدالله الهامل

درويش الذي ينعم كل يوم بولادة جديدة

سيد محمود

بعد عامين من غيابه يؤكد الشاعر الفلسطيني محمود درويش حضوره وإصراره على مواجهة الموت، كمن يتمثل بما أورده شكسبير وهو يتحدث إلي شاعر في واحدة من السنوتات التي كتبها وقال فيها: ستبقي لك، في الشعر حياة أخري مادامت هناك أنفاس وعيون.

قرأنا محمود درويش أول أمس أنا وأصدقاء كثيرون دفعتهم ذكري غيابه لنستعيده على صفحات الفيس بوك والمدونات، قرأناه في حضرة الغياب فوجدنا أنه رأي بالفعل مايريد،بقي نصه اقوي من حب فلسطين القاسي الذي حذرنا منه، صحيح أن درويش خلق أسطورته وهو لايزال حيا لكن الموت أضفي على تلك الأسطورة أبعادا جديدة لم تكن فيها، كما أن الحياة ذاتها لم تبخل على نصه ب ولادة متجددة فمنحته الوسائط التكنولوجية التي سهلت مهمة قراءته وأتاحت نصه للجميع بطريقة مدهشة، فاليوم يستطيع أي قاريء الشعر في أي مكان في العالم أن يضغط على قارة الكومبيوتر ليجد عشرات المواقع التي تعيد نشر أعمال صاحب ال جدارية بما في ذلك مقالاته النادرة التي نشرها في مجلة اليوم السابع التي توقفت بعد حرب الخليج، واليوم أيضا تجد تلك المقالات آفاقا للقراءة لم تتيسر لها زمن كتابتها مثلها في ذلك مثل نصوصه الشعرية الأخيرة التي تطور فيها ليتجاوز حالة الشاعر العمومي،الي أفق الشاعر الكوني الذي تتقاطع همومه الذاتية مع هموم الآخرين، تطور درويش واخذ جمهوره معه ولم يرض بأن يظل الجمهور في مساحة الركود، خاملا وعاطلا عن العمل،سألته مرة عن علاقته مع الجمهور فقال لي بتواضع: جمهوري تطور معي، أتأمل اليوم تلك العبارة وأجد فيها غير فيض التواضع مفتاحا جديدا لقراءة شعر درويش الذي يثبت موته زيف الاتهامات التي لاحقته في الحياة. يحضر النص مستندا على جماليات راقية ليؤكد حضور الشاعر وليس موته،تخلص شعره من كل الأعباء التي لاحقت صاحبه في الحياة، لذا يبدو أقرب مايكون الى أثر الفراشة كما تمني صاحبه وأراد. تخلص من كل الزوائد، من التاريخ ومن السياسة بل حتى من الموسيقي وبقي مفتوحا على التأويل، قابلا لشتي أنواع القراءة، فبعضنا يأخذه الى مواجهة السلطة والاحتلال لكن معظمنا يضمن به عن تلك القراءات الاستعمالية ويبقيه قريبا من القلب دليلا على ان الشعر ليس في أزمة لكن الازمة في التعامل معه وكما اشرت الاسبوع الماضي فثمة اصرار على الاساءة الى الشعر بتوريطه والزج به في مرمي الابتذال وعلي الصعيد الشخصي رافقني نص درويش لمدة تزيد على نصف عمري ومنحتني المهنة بكرمها شرف التعرف عليه والاقتراب منه، لاكتشف مع تقدم العمر كيف كان شعره ملاذا وبيتا وواحة أعود اليها كلما هزمتني الحياة نعم ينقصني حضوره لكن شعره يملأني. وأظن أنه سيظل هكذا يواجه كل ذاكرة تأخذه الى النسيان.

(عن «الأهرام المسائي»)

اثر یاحسنات

تبنیـــع آخـــر

مختارات من كتاب اللاطمأنينة

فرناندو بيسوا

ارشيف انزياحات

الزهو اللامجدي

أحيانا عندما أرفع الرأس الأرعن عن الكتب التي أدون فيها حسابات الغير، مدونا غياب الحياة نفسها، أشعر بغثيان فيزيقي، قد يكون ناجما عن طول انحنائي، لكنه غثيان يفوح بالأرقام وانجلاء الأوهام، تقرفني الحياة مثل دواء لا نفع فيه، أحس حينئذ من ظلال رؤى بالغة الوضوح كم سيكون سهلا أن أبتعد عن هذا الضجر لو كنت أمتلك ببساطة قوة الرغبة في الابتعاد عنه بالفعل.

بفضل الفعل نحيا نحن، أي بفضل الإرادة والعجز يؤاخينا مع من لا نعرف كيف نحب، عباقرة كنا أم شحاذين. ماذا سيفيدني أن أدعي عبقريا إن كنت مجرد مساعد حسابات؟ عندما عمل ثيساريوفيردي على أن يطلقوا على الطبيب الذي كان لا السيد فيردي المستخدم التجاري، وانما الشاعر ثيساريو فيردي، فقد استخدم لفظة من ألفاظ الزهو اللامجدي التي تنضح برائحة الغطرسة. المسكين الذي ظل مسكينا على الدوام هو السيد فيردي، المستخدم التجاري، أما الشاعر فقد ولد بعد موته لأن التقدير الخاص بالشاعر إنما ولد بعد موته.

الذكاء الحقيقي ينحقق في الفعل. سأكون ما أرغب في أن أكون، لكن علي أن أرغب أولا، علي أن أريد أي شيء. النجاح يكون بتحقيق النجاح وليس بامتلاك مؤهلات لتحقيق النجاح. بإمكان أي كان في أرض الله الواسعة أن يمتلك مؤهلات الحصول على قصر. لكن أين يوجد القصر إن لم يتم تشييده هناك؟

حديث النثر

أفضل النثر على الشعر، كشكل من أشكال الفن لسببين الأول شخصي خاص وهو أنني غير قادر على الاختيار، وإذن فأنا عاجز عن كتابة الشعر، السبب الثاني عام، وهو ليس – أعتقد ذلك حقا – ظلا أو قناعا، إنه يمس المفهوم الخاص لقيمة الفن بكاملها.

أعتبر الشعر شيئا وسيطا خطوة من الموسيقى باتجاه النثر. الشعر، مثل الموسيقى، محكوم بقوانين ايقاعية محددة، وحتى لو لم تكن من نمط القوانين الصارمة للشعر المنظوم، فهي قائمة، مع ذلك كدفاعات، كإكراهات كأجهزة أوتوماتيكية للضغط والعقاب. في النثر نحن نتحدث أحرارا، بإمكاننا أن نضمن ايقاعات شعرية، وأن نوجد خارجها، مع ذلك، إن تسرب ايقاع شعري معين بصفة عرضية الى النثر لا يعوق النثر، لكن تسرب ايقاع نثري عرضا الى الشعر يعوق الشعر.

الفن كله متضمن في النثر، من جهة لأنه في الكلمة، الكلمة الحرة يتركز العالم بكامله. ومن جهة ثانية لأنه في الكلمة الحرة توجد الامكانية الكاملة لكي نعبر عن العالم ونفكر فيه في أن، في النثر نمنحه كل شيء، بواسطة التحويل، نمنحه اللون والشكل اللذين ليس بمقدور الرسم منحه إياهما إلا على نحو مباشر.وبدون أي بعد حميم، ونمنحه الايقاع الذي لا تمنحه الموسيقى إلا مباشرة أيضا، وبدون شكل مجسد، ومجردا من ذلك الجسد الثاني الذي هو الفكرة ونمنحه البنية التي إذا كان على المعماري أن يشكلها من مواد صلبة، معطاة وخارجية فإننا نصنعها من ايقاعات وترديدات من متتاليات وانسيابات ثم نمنحه الواقعية التي على المثال أن يخلفها في العالم بلا ليونة ولا استحالة وأخيرا نمنحه

الشعر، الشعر الذي دور الشارع فيه شبيه بدور المبتديء في محفل سري، هو عبد، وان طوعا، لمقامات وطقوس معينة.

إنني على يقين من أنه، في عالم متحضر تماما، لن يوجد فن آخر غير النثر.

سوف نترك الغروب للغروب، معتنين بالفن وحده، مستوعبينه شفهيا، ناقلينه هكذا بواسطة موسيقى تفهم بالقلب. لن نصنع نحتا للأجساد التي ستحتفظ مرئية وممسوسة برونقها متحركا وبردوتها ناعمة. سننشيء بيوتا، فقط لنقيم فيها، وهو ما من أجله وجدت البيوت في النهاية. أما الشعر فسيبقى ليقرب الأطفال من النثر المستقبلي، لأن الشعر، بالفعل طفولي وأولي وتحضيري.

حتى الفنون الدنيا، أو تلك التي يمكن تسميتها كذلك، تظهر وشوشاتها في النثر. ثمة نثر يرقص، نثر يغني، نثر ينشد بذاته لذاته ايقاعات شفهية هي بحد ذاتها رقصات تتعرى فيها الفكرة ملتوية بشهوية وحسوية نصف شفافة ومتقنة، ثمة في النثر أيضا خبايا مرتعشة، يبث فيها ممثل كبير هو الفعل. بجوهره المجسد، عبر الايقاع سر الكون المتعذر على الادراك المحسوس.

كتابي المفضل

أمقت القراءة، أشعر بضجر مسبق من الصفحات المجهولة. لا أستطيع أن أقرأ إلا ما أعرف. الكتاب الذي يحتل الصدارة عندي هو بلاغة الأب فيجيريدو الذي أقرأه آلاف المرات كل ليل. مفتتنا بالوصف، بالأسلوب المتقن لراهب برتغالي، الصور البلاغية المقروءة بأسمائها آلاف المرات والتي لم أستوعبها بعد. ثم المعجم الذي يهدهدني (...) وهناك الكلمات المضبوطة المكتوبة بـc التي اذا افتقدتها أنام على قلق.

إنني مدين لكتاب الأب فيجيريدو وبمبالغاته الصفائية بالارتياب النسبي ألذي استشعره - بكل ما أستطيع من شعور - وأنا أكتب اللغة التي أنتمي اليها بالخاصية التي..

وأقرأ: (مقطعا من الأب فيجيريدو)

فيمنحني ما يكفي من المواساة لمواصلة العيش.

أو: (فقرة حول الصور)

تعود الى الاستهلال

شاعرا بهذا كله بدون أي مبالغة

وكما أن آخرين بإمكانهم قراءة فقرات من الكتاب المقدس. كذلك أنا أفضل قراءة فقرات من البلاغة. لدي امتياز الفراغ والافتقار الى الورع.

متعة القراءة

لا أعرف متعة تعادل متعة قراءة الكتب - وأقرأ القليل - الكتب هي تمثيلات للأحلام. ومن يدخل في حديث معها ليس بحاجة - مع سهولة العيش - الى تمثيلات. لم أتمكن قط من قراءة أي كتاب باستسلامي كلية له: دائما مع كل خطوة، يأتي التعليق من الذكاء أو الخيال على المقروء ليوقف تسلسل السرد. بعد دقائق أصبح أنا كاتب الكتاب. وما هو مكتوب فيه لا يغدو موجودا في أي كتاب.

قراءاتي المفضلة هي معاودة الكتب المبتذلة التي تنام معي جنب وسادتي. ثمة كتابان لا يفارقانني البتة هما: بلاغة الأب فيجيريدو وتأملات حول اللغة البرتغالية للأب فويري. لقد كنت وما أزال أعاود قراءتهما باستمرار وان كنت لم أقرأ أيا منهما قراءة متصلة. وإنني لمدين لهذين الكتابين بنظام أكاد أخاله متعذرا بالنسبة الي. الا هو نظام الكتابة بموضوعية نظام (أو بالأحرى قانون) أن الأشياء قد وجدت مكتوبة أصلا.

أسلوب الأب فيجيريدو المتصنع الديري. المنظم هو الذي خلق متعة فهمي الخاصة. أما سيولة كتابة الأب فويري freire الخالية من أي اتساق تقريبا فإنها ترجف روحي بلا كلل. وتربيني بدون أن تجشمني أي مشاغل من أي نوع. وكلا النمطين لا يشترط ولا يتطلب مني أي قابلية لأكون على غرار صاحبيهما ولا لأكون مثل أي شخصية أخرى..

أقرأ وأتخل، لا عن القراءة، ولكن عن ذاتي نفسها. أقرأ ثم أتنوم، متابعا كما لو في قلب الأحلام، صور الأب فيجيريدو البلاغية. وفي غابات مسحورة أسمع الأب فويري يعلمنا أن الصواب هو أن نتلفظ بـ maddalenaوليس madalena التي يتلفظ بها العوام وحدهم.

أنا المتعدد

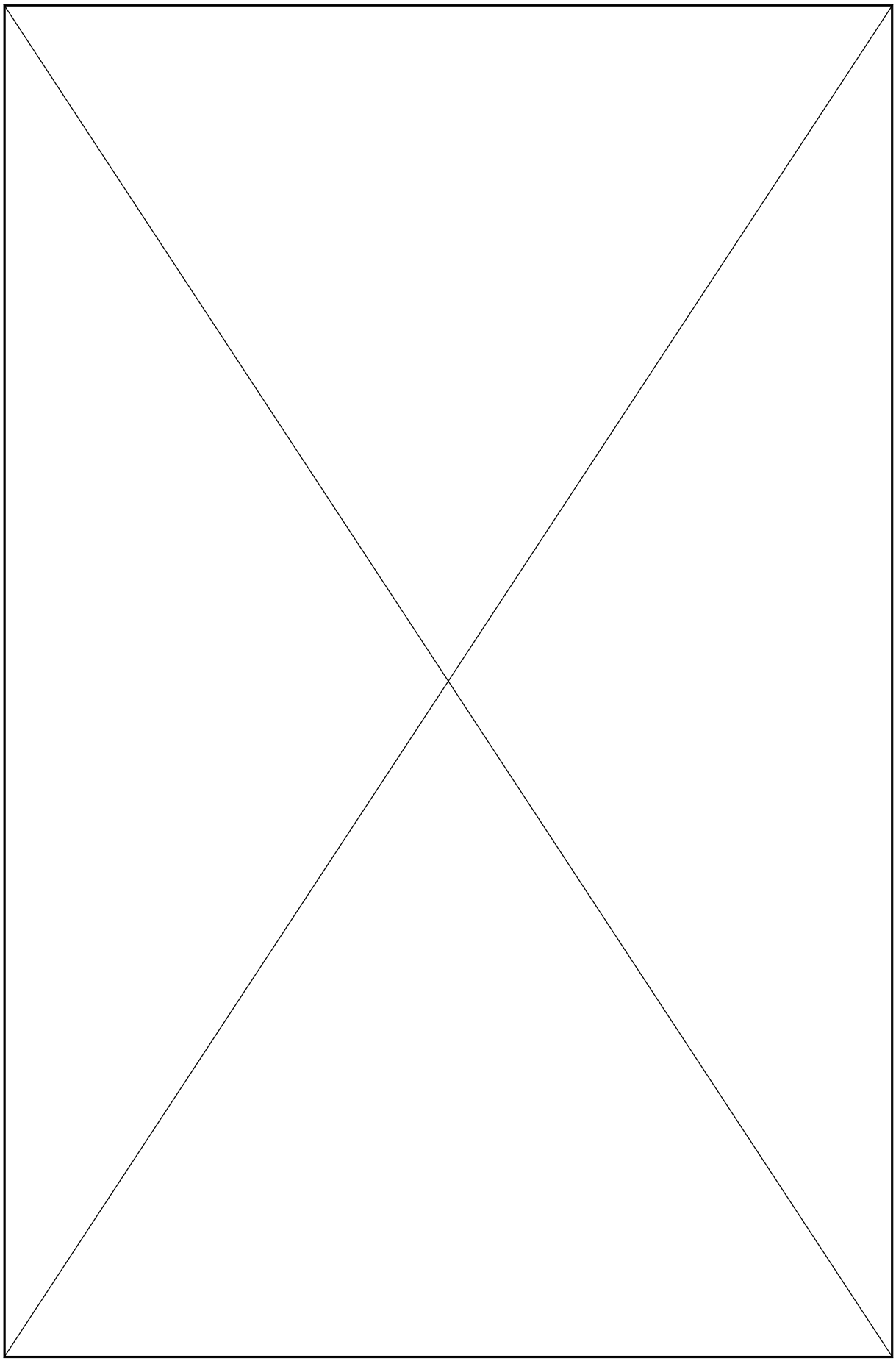
منذ أن توقفت الأمطار الأخيرة عن النزول ومكثت في الأرض - سماء نقية أرض رطبة لامعة - عاد صفاء الحياة الاكبر، مثلما عادت الزرقة الى اكتساح الفضاء الأعلى، فسرت مع طراوة المياه النشوة في الأسفل تاركة سماء نقية في الأرواح وطراوة خالصة في القلوب.

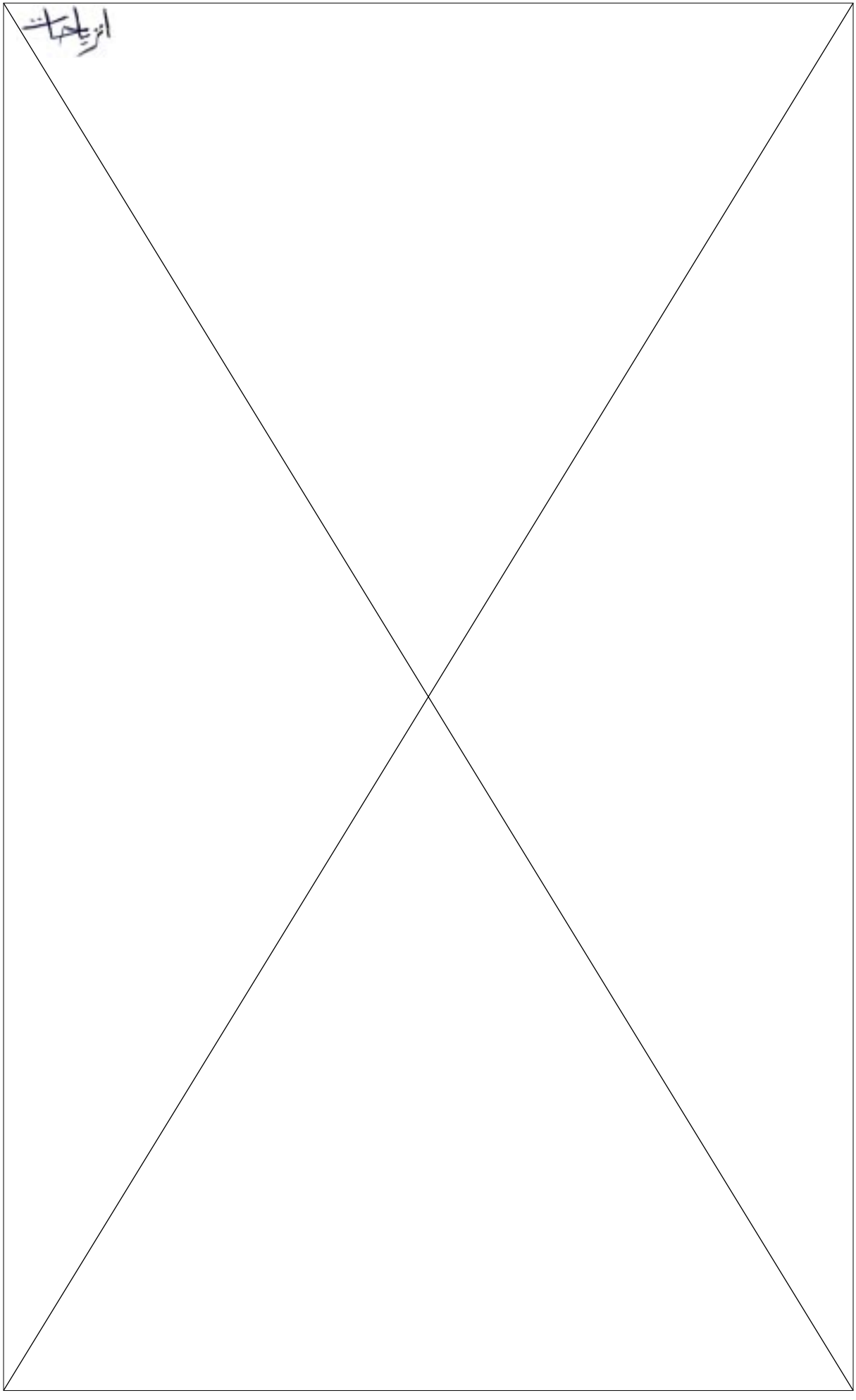
نحن عبيد للزمن - مع عدم رغبتنا في ذلك - ولألوانه وأشكاله، رعايا للسماء وللأرض نحن. ومن يتقوقع في ذاته منا، مزدريا ما يحيط به، يكون وضعه النفسي مختلفا عندما تمطر السماء عن وضعه حينما تكور صافية. إنها تحولات غامضة تجري ربما داخل الاحساسات المجردة الأكثر حميمية وهي تتولد، إما بسبب هطول المطر أو بسبب انقطاع هطوله. وهي تحس بغير أن تحس لأن الاحساس بالزمن يعاش بدون أن يحس.

كل واحد منا متعدد في ذاته، كل واحد عبارة عن أشخاص عديدين أو تمديد لهم، لذلك فإن من يحتقر المجتمع الذي يعيش فيه ليس هو نفسه بالذات من يبتهج أو يتألم من أجل نفس المجتمع،. في المستوطنة الشاسعة لكينونتنا يوجد أناس متنوعو الاجناس، يشعرون ويفكرون بطريقة مختلفة في هذه اللحظة بالذات وأنا أكتب، في فاصل الاستراحة المشروع لهذا اليوم الخالي الا قليلا من الاشغال، أنا من يكتب يتيقظ هذه الكلمات الانطباعية القليلة. أنا هو المبتهج بانعدام ما يدعو الى الشغل في هذه اللحظة. أنا من ينظر الى السماء الموجودة في الخارج هناك، والمتعذر رؤيتها من هنا. أنا من يفكر في هذا كلا، أنا من يحس بالجسد الفرحان وباليدين الباردتين برودة غامضة، وكل عالمي الخاص المكون من أشخاص مختلفين متزاحمين فيما بينهم، مثل جمهور متنوع، لكن متراص، هو ظل فريد لهذا لجسد الهاديء والكاتب الذي به انحني واقفا أمام مكتب بورخيس العالي الذي أتيته باحثا عن نشافتي المعارة.

● شاعر برتغالي راحل ، و"كتاب اللاطمانينة" هو كتاب يومياته الشهير..

ترجمة المغربي المهدي اخريف.





الفتى

أحمد قاسم دماج

فوق صهوة أيامه
يستريح الفتى
لن يداري الليالي؛ ولن يندب العمر
يمضي وحده على مهرة الشوق
بين نسيم الرجاء وانكسار الجبال
له طهر أوجاعه؛ لوعة الجرح
له زهو التّصور في هدأة الليل
كل الذي لايطاق له،
وله مايطاق.
الفتى اختبر اللحظات التي تنجب
الفجر
واللحظات التي تلد الليل
شق الثواني ممسكاً جمرة الحب
لاعبها بين كفيه دهراً
ومازال يحمل جمرته
كلما خاتل الليل أحلامه؛
كلما اشتد إمعانه
يا لهذا الفتى كيف يشدو؟
ومملكة الصمت تنشر أجنادها
وسكون المقابر يبسط سطوته في
الجهات
يا لهذا الفتى ذاهباً في الغواية
كالزوبعة؛
وحتى النهاية كالزوبعة.

١٥/ ٥/ ٢٠١٠م